

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

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Ženy skupiny UB 12 v kontextu dobové české kultury

Women of the group UB 12 in the context of contemporary Czech culture

Autorka: Kateřina Štroblová

Vedoucí: PhDr. Vladimír Czumalo, CSc.

Praha 2009

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

V Praze dne 20. 4. 2009

Kateřina Štroblová

Kateřina Štroblová

OBSAH

1.	ÚVOD.....	4
2.	HISTORICKÁ SITUACE.....	5
3.	SITUACE NA ČESKOSLOVENSKÉ KULTURNÍ AVÝTVARNÉ SCÉNĚ 1948 – 1968.....	10
4.	PŘEHLED TVŮRČÍCH SKUPIN 1957 – 1969.....	20
5.	SKUPINA UB 12.....	34
	5.1 Formování skupiny.....	34
	5.2 Vznik skupiny.....	36
	5.3 Program skupiny.....	37
	5.4 Výstava v Galerii Československého spisovatele.....	38
	5.5 Druhá výstava UB 12.....	39
	5.6 Třetí výstava UB 12.....	40
	5.7 Poslední výstava UB 12.....	40
	5.8 Ukončení činnosti skupiny.....	41
	5.9 Shrnutí.....	41
6.	VĚRA JANOUŠKOVÁ.....	43
7.	ALENA KUČEROVÁ.....	52
8.	DAISY MRÁZKOVÁ.....	60
9.	VLASTA PRACHATICKÁ.....	66
10.	ADRIENA ŠIMOTOVÁ.....	72
11.	SPOLEČNÉ ZNAKY A AKTIVITY UMĚLKYŇ.....	82
	11.1 Začlenění do „nové figurace“.....	82
	11.2 Poetika všednosti.....	83
	11.3 Vztah ke krajině.....	84
	11.4 Ilustrace.....	84
12.	ŽENY UB 12 Z „GENDEROVÉHO“ HLEDISKA.....	86
13.	ZÁVĚR.....	90
14.	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	91
15.	RESUMÉ.....	98
16.	ENGLISH SUMMARY.....	99
17.	SEZNAM VYOBRAZENÍ	
18.	OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	

1. ÚVOD

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

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

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

Totalitním režimům nevyhovovala jakákoli uskupení občanů, která nemohly plně kontrolovat či se neztotožňovala s oficiální doktrínou.

To platilo i pro skupiny umělecké, v Československu proto byly po komunistickém převratu roku 1948 zakázány. Na nátlak zejména mladých umělců bylo zakládání uměleckých skupin povoleno v roce 1957. Uskupení pak vzniklo velké množství, co do doby trvání i uměleckých kvalit velmi různorodých.

Jednou z nejvýraznějších skupin se stala UB 12, založená roku 1959 umělci z okruhu Václava Boštika a Stanislava Kolíbala. Proběhly celkem čtyři společné výstavy; po událostech roku 1968 se skupina rozpadla.

Práce si klade tyto cíle:

1. Zmapovat situaci na české kulturní scéně v letech 1948 až 1968.
2. Stručně popsat vznik a zaměření nejdůležitějších uměleckých skupin, činných v tomto období.
3. Detailně zpracovat historii umělecké skupiny UB 12, její vznik, program a členskou základnu.
4. Monograficky zpracovat život a tvorbu ženských členek skupiny UB 12 – Věry Janouškové, Aleny Kučerové, Daisy Mrázkové, Vlasty Prachatické a Adrieny Šimotové.
5. Pokusit se nahlédnout na tyto umělkyně z hlediska východisek, která je spojují, a z pohledu „genderového“ pak zodpovědět otázku, zda pro tyto umělkyně představuje fakt, že jsou ženy, nějaká umělecká specifika.

2. HISTORICKÁ SITUACE

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

Prezident Edvard Beneš podepsal mimo jiných¹ znárodnovací dekrety (24.10. 1945), jimiž byly znárodněny klíčové průmyslové podniky, banky a soukromé pojišťovny. Všechny tyto kroky byly prvními příznaky odklonu od demokratických hodnot poválečné republiky.

Otázka neslovanských národnostních menšin, tedy Němců a Maďarů, byla vyřešena jak krutou vlnou tzv. divokého odsunu (do srpna 1945), tak tzv. odsunem organizovaným, zahájeným v lednu 1946, přičemž do prosince téhož roku bylo vysídleno 2 256 000² německých obyvatel. Maďarskou menšinu odsuny postihly v daleko menším rozsahu.

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

Na světové scéně se zatím vyhrotily rozdíly mezi Západem a Východem. V projevu ve Fultonu v roce 1946 Winston Churchill poprvé použil termínu železná opona⁴. V březnu 1947 vyhlásil americký prezident Harry Truman tzv. Trumanovu doktrínu, která rozlišovala pouze dva typy států – demokratické a totalitní. V červnu téhož roku vystoupil americký státní tajemník George C. Marshall s nabídkou pomoci Spojených států všem evropským zemím usilujícím o obnovu válkou zničeného hospodářství. Sovětský svaz na tzv. Marshallově plánu odmítl účast. Československá vláda byla ochotna o plánu jednat, Stalin však delegaci, vyslané za tímto účelem do Moskvy, oznámil, že případná účast

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

² údaj z BĚLINA, P. a kol., Dějiny země koruny české, 1992, s. 253.

³ tamtéž, s. 256.

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

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

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

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

Po abdikaci Edvarda Beneše (7. června) byl prezidentem zvolen Klement Gottwald. V čele vlády stanul Antonín Zápotocký. Bezprostředně po jmenování vlády začali komunisté tvrdě prosazovat přeměny společnosti. Byly zřízeny tábory nucené práce, teror byl směřován kromě příslušníků opozice zejména proti válečným veteránům nekomunistického odboje a členům a představitelům katolické církve⁷. V politických procesech⁸ byly zatčeny a popraveny desítky lidí, včetně generála Heliodora Píky (1948) a JUDr. Milady Horákové (1950)⁹. Čistkám se nevyhnuli ani představitelé komunistického režimu, v procesu proti „protistátnímu spikleneckému centru“ v čele s generálním tajemníkem KSČ Rudolfem Slánským bylo vyneseno 11 rozsudků smrti (1952). Politické procesy byly konstruovány zejména podle zákona č. 231 na ochranu lidově demokratické republiky z října 1948, jenž umožňoval stíhat občany jako „nepřátele lidově demokratického režimu.“¹⁰

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

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

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

⁵ BĚLINA 1992.

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

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

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

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

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

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

XX. sjezd KSSS, který proběhl 14. – 25. února 1956, přinesl zejména vystoupení Nikity Chruščova s kritikou kultu osobnosti a poodhalením některých stalinských praktik¹¹.

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

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

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

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

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

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

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

¹² Ústava Československé socialistické republiky. In VESELÝ 1994, s. 423-6.

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

¹⁴ BĚLINA 1992.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. SITUACE NA ČESKÉ KULTURNÍ A VÝTVARNÉ SCÉNĚ 1948 - 1970

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²¹ CHALUPECKÝ, J., Nové umění v Čechách, 1994, s. 27.

²² ŠEVČÍK; MORGANOVÁ, DUŠKOVÁ 2001, s. 428 – 9.

zrušených organizací (Blok výtvarných umělců, Syndikát výtvarníků československých ad.).²³

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

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

Na podzim roku 1948 byl vyhlášen tzv. ostrý kurz. Kulturní politika se musela vyrovnat s novými impulsy vázanými na stalinskou tezi o zostřování třídního boje, s čímž souviselo především vytyčení ideologických požadavků na uměleckou tvorbu a jejich mocenské vymáhání; tato kritéria se začala komplexně uplatňovat počátkem roku 1950.²⁸

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

²³ ŠEVČÍK; MORGANOVÁ, DUŠKOVÁ 2001, s. 430.

²⁴ tamtéž, s. 128.

²⁵ tamtéž, s. 105.

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

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

²⁸ tamtéž, s. 97.

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

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

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

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

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

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

³⁰ ŠEVČÍK; MORGANOVÁ, DUŠKOVÁ 2001, s. 431-2.

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

³² KUSÁK 1998, s. 374.

³³ KNAPÍK 2006, s. 196 – 197.

Podívejme se nyní na ony neoficiální projevy.

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

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

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

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

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

³⁴ SEKAL, Z., *Doslov aneb Abdikace*. In HRABAL, Bohumil. *Něžný barbar*, 1990.

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

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

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

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

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

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

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

³⁷ CHALUPECKÝ 1994, s. 27.

³⁸ ŠEVČÍK; MORGANOVÁ, DUŠKOVÁ 2001, s. 435.

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

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

⁴¹ tamtéž.

⁴² PRIMUSOVÁ; KLIMEŠOVÁ 2007, s. 13.

⁴³ ŠEVČÍK; MORGANOVÁ, DUŠKOVÁ 2001, s. 435.

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

Nejvýznamnějším výsledkem konference však bylo zrušení zákazu uměleckých skupin.

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

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

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

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

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

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

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

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

[...]

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

[...]

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

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

⁴⁴ PRIMUSOVÁ; KLIMEŠOVÁ 2007, s. 17.

⁴⁵ Hlas mladých. Výtvarná práce, 1955, roč. 3, č. 24, s. 2.

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

Roku 1957 proběhla také významná výstava *Zakladatelé moderního českého umění*, zorganizovaná mladými teoretiky Miroslavem Lamačem a Jiřím Padrtou. Představila dílo expresionisticko-kubistické generace, která do té doby byla uměle udržována v neznámosti a pro mladou generaci měla hlavně mravní význam⁴⁷ a byla tak jedním z nejdůležitějších kroků k rehabilitaci moderního výtvarného názoru v českém umění po roce 1948.⁴⁸

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

Roku 1960 proběhly dvě neveřejné výstavy okruhu Konfrontací.

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

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

⁴⁷ CHALUPECKÝ 1994, s. 26.

⁴⁸ ŠEVČÍK; MORGANOVÁ, DUŠKOVÁ 2001, s. 202.

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

⁵⁰ tamtéž, s. 189.

⁵¹ tamtéž, s. 189 – 190.

⁵² NOVÁK, L., *Nová figurace*, 1970, s. 6.

⁵³ tamtéž, s. 7.

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

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

1963 surrealisté založili skupinu UDS. Vzniká skupina Křižovatka.

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

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

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

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

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

⁵⁴ PETROVÁ, Eva. *Nová figurace*, 1993.

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

⁵⁶ ŠEVČÍK; MORGANOVÁ, DUŠKOVÁ 2001, s. 446.

⁵⁷ CHALUPECKÝ 1994, s. 28.

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

sjezdu mimořádnou důležitost a schopnost ovlivnit politické poměry ve státě i vývoj společnosti.⁵⁹

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

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

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

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

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

⁶¹ ŠEVČÍK; MORGANOVÁ, DUŠKOVÁ 2001, s. 559.

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

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

Mnoho výtvarných aktivit se tak znovu přesouvá do ilegality.

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

⁶² CHALUPECKÝ 1994, s. 28.

⁶³ PETROVÁ, E., Trasa 54, 1991, s. 51 – 60.

4. PŘEHLED TVŮRČÍCH SKUPIN 1957 – 1969

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

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

Ohledně zrušení zákazu tvůrčích skupin vystoupily ve stejném roce dvě uskupení – Máj 57 a Trasa 54.

Máj 57

Několik umělců tohoto uskupení se setkalo na Výstavě jedenácti. Zde se také sblížili s teoretikem Františkem Dvořákem, který následně v roce 1956 zorganizoval v městečku Trauenstein v Německé spolkové republice na pozvání skupiny „Roter Reiter“ společnou výstavu Richarda Fremunda, Roberta Piesena, Jiřího Martina, Jitky Kolínské a přizvaných hostů ze starší umělecké generace Kamila Lhotáka a Františka Tichého. Zde se vytvořil základ budoucí skupiny Máj 57. Další okruh budoucí skupiny se pak rekrutoval z bývalých studentů Uměleckoprůmyslové školy v Praze, z ateliérů Josefa Wagnera a Františka

⁶⁴ ŠMEJKAL, F., *České imaginativní umění*, 1996, s. 372 – 374.

⁶⁵ LAHODA, V., *Rozvoj tvůrčích skupin 1958-1970: každodenní modernismus*. In PETRASOVÁ; LORENZOVA 2007, s. 103.

Tichého.⁶⁶ Na začátku skupiny bylo velké množství výtvarníků, ze kterého byl podle slov Františka Dvořáka udělán výběr.⁶⁷

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

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

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

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

První výstava skupiny nesla název Mladé umění a „byla po téměř deseti letech od roku 1948 první výstavou, pro niž nevybírala vystavená díla žádná oficiálně jmenovaná výstavní komise. Byla sestavena pouze zúčastněnými umělci a teoretikem Františkem

⁶⁶ PRIMUSOVÁ; KLIMEŠOVÁ 2007, s. 21.

⁶⁷ PRIMUSOVÁ; KLIMEŠOVÁ 2007, pozn. 30, s. 82.

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

⁶⁹ PRIMUSOVÁ; KLIMEŠOVÁ 2007, s. 23.

⁷⁰ tamtéž, pozn. 37, s. 82.

⁷¹ tamtéž, s. 23.

⁷² tamtéž, s. 25.

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

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

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

Kritiky v Rudém právu, Tvorbě a Literárních novinách vytýkaly vystavenému umění, že neodpovídá cílům své doby a „světovému názoru“, ze strany politicky nezaujatých kritiků, jako byl např. Petr Wittlich či Josef Krása, byla výstava jako celek hodnocena veskrze pozitivně.⁷⁶ Některá díla (Vysušilovo *Ukřižování*, *Zátiší s dopisem/Pocta Shakespearovi*

⁷³ tamtéž, s. 31.

⁷⁴ Tvůrčí skupina Máj 57. In ŠEVČÍK; MORGANOVÁ, DUŠKOVÁ 2001, s. 216.

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

⁷⁶ PRIMUSOVÁ; KLIMEŠOVÁ 2007, s. 35.

Jitky Kolínské) způsobila rozruch; výstava nebyla předčasně uzavřena jen díky osobní návštěvě prezidenta Zápotockého.⁷⁷

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

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

Trasa 54

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

V červnu roku 1957 se konala první výstava skupiny Trasa 54; v katalogu formuloval teoretik Arsén Pohribný základní postoje skupiny: „Vidíme svět bez příkras, se všemi protiklady. Nedovoláváme se ilusí. Chceme malovat věci, které skutečně známe, a tak, jak je vidíme a cítíme [...]. Základní předpoklad odpovědné tvorby spatřujeme v osobitém pochopení výrazu dneška. [...] Oblast městského člověka. Uvažujeme obrovský tlak techniky a civilisace na člověka a umění. Pocit této neúplatné skutečnosti pokoušíme se přenést ve výtvarný výraz. Proti odlidšťující síle užíváme psychologického nemechanického přístupu. Jde o to, konstituovat prapodstatu člověka, která se tratí. [...] Krásou nám není toliko fyzická ušlechtilost, jako spíše vnitřní napětí, citový vztah, jasný záměr. Snažíme-li se o polokubistický výraz, břitký, nerozpačitý a nesentimentální, chceme vyjádřit dynamiku doby, její rytmus a směr. Proti ilusivní přetvářce stavíme osvobozené prostředky konstruktivní a kompoziční. Proti pseudoimpresivní rozbředlosti, definitivnost tvaru a plný barevný výraz.“⁸¹ Mottem katalogu se stal výrok Fernanda Légera: „Neplatí krása věcí, kterou máme malovat,

⁷⁷ tamtéž.

⁷⁸ PRIMUSOVÁ; KLIMEŠOVÁ 2007, s. 38 – 41.

⁷⁹ tamtéž, s. 52.

⁸⁰ PETROVÁ 1991, s. 7.

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

nýbrž pouze způsob, jímž předmět výtvarně tvoříme, i kdyby to měl být jen hřebík. Avšak tento hřebík musí mít důstojnost „jsoucího“ předmětu.“⁸²

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

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

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

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

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

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

Výstava se uskutečnila nejprve v Bratislavě, v červenci a srpnu roku 1969, v září byla přenesena do pražského Mánesa. Podle úvodního textu katalogu skupina nechtěla výstavou „ukázat nic více a nic méně než to, že některá společná východiska a postoje stále žijí a

⁸² PETROVÁ 1991, s. 8.

⁸³ PETROVÁ 1991, s. 14.

⁸⁴ ŠEVČÍK; MORGANOVÁ, DUŠKOVÁ 2001, s. 220.

⁸⁵ PETROVÁ 1991, s. 17.

⁸⁶ tamtéž, s. 51.

v jistém smyslu jsou současnou situací aktualizovány. Existuje potřeba aktivního humanismu, potřeba neustále promítat hledisko pravdy do proměnlivého světa hodnot.⁸⁷

Výstava Realisací v roce 1961 představila skupiny sdružené v Bloku tvůrčích skupin – skupiny **Etapa**, **Experiment**, **M 61**, **Máj**, **Proměna**, Trasa a UB 12. Ukázalo se však, že kromě Trasy a UB 12 se v těchto skupinách objevilo jen málo silných uměleckých osobností oproti převaze „nepříliš původních a často i vyloženě slabých malířů“.⁸⁸

Na starší programovou základnu (podobně jako UB 12) navazovala také skupina **Radar**, složená ze tří bývalých členů Skupiny 42 – Františka Grosse, Františka Hudečka a Ladislava Zívra – a mladých výtvarníků, obdivujících techniku a současnou civilizaci.⁸⁹

Mezi další méně významné skupiny patřily např. M 57, MS, Blok, Horizont, Profil, Experiment, Etapa ad., v Brně pak Brno 57, Profil 58, M Brno ad., v Teplicích Krok 57 atd.⁹⁰

UDS

Co se týče surrealistů, po rozpuštění spolků v roce 1948 zanikla i před válkou vzniknuvší Skupina Ra. Surrealisté však i nadále cítili potřebu vymezovat se vůči ostatním soudobým výtvarným tendencím. V padesátých letech představoval jedno z nejvýznamnějších ohnisek automatické tvorby Okruh pěti objektů, ve kterém sehrál významnou roli Vratislav Effenberger. V okruhu se však vydělilo mnoho názorových proudů, a tato situace vyvrcholila v roce 1966 Effenbergerovým založením UDS.⁹¹ „Nebyla to jen stále složitější vnitřní situace okruhu, co nás postavilo v r. 1958 před nutnost nového názorového vyjasnění. Už po dva roky jsme byli svědky vzrůstajícího ruchu kolem otázek moderního umění, který byl známkou pomalu a s obtížemi se uvolňujícího napětí v kulturně politickém životě. Toto uvolnění mělo za okamžitý následek vznik jakéhosi oportunistického modernismu, který byl specifickým produktem deseti – nebo dvacetiletého kulturního vakua. Tak k potřebě názorového vyjasnění vedly vnitřní i vnější důvody, které nás přiměly

⁸⁷ tamtéž.

⁸⁸ ŠMEJKAL 1996, s. 376.

⁸⁹ tamtéž, s. 375.

⁹⁰ tamtéž, s. 374 – 376.

⁹¹ tamtéž, s. 462.

k přípravě cyklů večerů o teorii umění, který jsme nazvali vzhledem k podezřelým kvalitám rostoucích modernistických nálad Pravidla hry.⁹²

V roce 1966 se pak surrealisté sdružili do uskupení UDS (V. Effenberger, P. Král, S. Dvorský, Z. Havlíček, P. Voskovec ml., I. Sviták, L. Šváb ad.).⁹³ Význam zkratky v názvu byl chován v tajnosti, existují různé výklady, např. Údobí deformovaných systémů.⁹⁴ Systém UDS definovali jeho členové takto:

„UDS je názorový, tvůrčí a výkladový systém, sledující dialektický pohyb znakových struktur ve sféře konkrétní iracionality. Rozeznává v něm jisté kritické funkce, jimiž se ideologické a ontologické významy stavějí do protikladu k estetické autonomii a k otázkám formové estetiky. Je to diferenciativní a poznávací soustava, která – třebaže nepředstavuje jednotnou a ucelenou teorii – vytváří v základním smyslu komunikativní diskusní plán. V tomto plánu jsou jevy konkrétní iracionality posuzovány vzhledem k jejich *autenticitě* a *polemické hodnotě*, tvořícím jejich psychologickou a sociální záměrnost, a k otázkám, v nichž se projevuje závislost *tvůrčího procesu* na *kritické interpretaci* jeho vnitřních nebo vnějších podnětů. Toto zaměření, v němž jsou jevy konkrétní iracionality chápány jako více méně vědomá či nevědomá forma imaginativního *protestu* proti obłudnostem života, trvá na surrealistické základně, neboť obrací *princip analogie proti principu identity* ve smyslu *pojmového*, nikoliv *perceptivního* zobrazování.“⁹⁵

Ve druhé polovině 60. let se skupině podařilo zorganizovat několik výstav, např. Symboly obłudností / Tématická výstava UDS (1966) a výstavu pařížských surrealistů Princip slasti / Surrealismus (1968).⁹⁶

Rok 1969 znamenal pro UDS konec veřejných aktivit.

⁹² DVORSKÝ, S.; KRÁL, P.; EFFENBERGER, V., UDS: Surrealistické východisko, 1969, s. 233.

⁹³ ŠEVČÍK; MORGANOVÁ, DUŠKOVÁ 2001, s. 445.

⁹⁴ BORECKÝ, V., Imaginace, hra a komika, 2005, s. 210.

⁹⁵ DVORSKÝ; KRÁL; EFFENBERGER 1969, zadní obálka knihy.

⁹⁶ ŠEVČÍK; MORGANOVÁ, DUŠKOVÁ 2001, s. 448 – 453.

Skupina Aktuální umění a Aktual

Skupina Aktuální umění byla založena v roce 1964 Milanem Knížákem, Janem Trtílkem, Soňou Švecovou, Vítem Machem a Janem Machem. Manifest skupiny, datovaný 18. října 1964, byl publikován v prvním čísle skupinového samizdatového časopisu: Manifest aktuálního umění, Aktuální umění, 1964⁹⁷:

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

TOTÁLNÍ ANGAŽOVANOST

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

proto vyhlašujeme program AKTUÁLNÍHO UMĚNÍ

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

Proto NATURALISMUS BANÁLNOST MAXIMALISMUS PROVOKACE PERVERSE a pod.

ŠOKOVAT FASCINOVAT OBNAŽIT NERVY přesvědčit

MAXIMÁLNĚ PŘESVĚDČIT PRYČ S PŘÍJEMNOU LECHTAVOSTÍ UMĚNÍ

Je nepotřebná další výroba obrázků a sošek do interiérů

další sentimentální kvílení na podíích koncertních sání.

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

TO CHCEME⁹⁸

Důležitým prostředkem se pro skupinu stává akce. Během roku 1965 se skupina začíná používat název Aktual – postupně se vzdaluje pojmu umění a tento pojem jí připadá příliš omezující. Manifest Aktual – žít jinak (1965 – 1966) již klade důraz ne na proměnu umění, ale na život každého jednotlivce⁹⁹:

„...Využívat každé situace k demonstraci, k útoku na své okolí a na sebe samého. Použít prostředky s co nejpřímější intenzitou působení. Učinit z mnoha všedních životních situací hru a tím je zbavovat křečovitosti a obludnosti. Působit každým gestem, slovem, činem, pohledem, vzhledem, VŠÍM.

⁹⁷ tamtéž, s. 296.

⁹⁸ Manifest Aktuálního umění. In ŠEVČÍK; MORGANOVÁ, DUŠKOVÁ 2001, s. 297 - 298.

⁹⁹ ŠEVČÍK; MORGANOVÁ, DUŠKOVÁ 2001, s. 296.

Prostá anonymní činnost. Prostá anonymní činnost. Není rozdílu mezi akcí vyvolanou záměrně a akcí spontánní. (Pokud jsou obě stejně působivé.) Procházky, obědy, výlety, hry, slavnosti, cesty tramvají, nákupy, rozhovory, sporty, módní přehlídky.....atp.jen trochu jinak. Spontánní uliční rituály. Konflikty. Konflikty všeho druhu. Konflikty, které musí vzniknout, aby byly řešeny. Je lhostejné jaké prostředky jsou použity, ale vždy jen ty, které jsou právě nejmaximálnější. [...] Člověk si musí stále ukládat malá pokání. Tak, aby nemusel podléhat malým tělesným a duševním indispozicím, které mají tak velký vliv na naše reakce. Pouhé neodtažení ruky od sálajících kamen. Nepoužití tramvaje. Kabát v parném létě. Noc beze spánku. Neděle bez oběda. Vyřknutí nepříjemné pravdy. Atd.¹⁰⁰

Konstruktivistické tendence a skupina Křižovatka

Před polovinou 60. let se v českém umění začínají projevat tendence některých umělců, označované jako „konstruktivistické“. Charakter těchto tendencí však neměl „mnoho společného s klasickým konstruktivismem ruským ani s tím, jehož centrem byl Bauhaus dvacátých let. Především nesdílí jejich základní dogmata, jimiž bylo jednak popření a odmítnutí všeho minulého umění, jednak víra, že konstruktivistické umění má předurčení i sílu bezprostředně proměnit svět. [...] Domnívám se, že těžko můžeme mluvit o konstruktivismu v pravém smyslu, hovoříme-li o české umělecké scéně šedesátých let. [...] Nenazýváme proto tvorbu tohoto okruhu uměleckých směřování konstruktivismem, ale podstatně skromněji konstruktivními tendencemi.“¹⁰¹ S avantgardou počátku století má však přece jen společné některé rysy, mezi něž patří především „úsilí o čistou, všeho náhodného a jevového zbavenou řeč výtvarných prostředků, destilovanou až k prátvarům a prakontrapozicím, k neutrálním čistým barvám. [...] Všechno subjektivní, předmětné, náhodné má jít v tomto úsilí o řád stranou.“¹⁰²

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

¹⁰⁰ Aktual – žít jinak. In ŠEVČÍK; MORGANOVÁ, DUŠKOVÁ 2001, s. 304.

¹⁰¹ SEKERA, J. Racionalita poesie aneb poesie racionality. In HLAVÁČEK, Josef; SEKERA, Jan. Poesie racionality. Konstruktivní tendence v českém výtvarném umění šedesátých let, 1994, s. 6.

¹⁰² HLAVÁČEK, J.: Český konstruktivismus 60. let a jeho vyznění. In HLAVÁČEK; SEKERA 1994, s. 54.

Poprvé se tito umělci projeví na výstavě Umělecké besedy v lednu a únoru 1964, kde vedle starších umělců jako Cyrila Boudy či Vojtěcha Sedláčka vystavovala také mladší generace (Karel Nepraš, Bedřich Dlouhý ad.).¹⁰³

Z potřeby formulace programu byla roku 1963 založena skupina **Křížovatka**, první výstava se však konala až v březnu 1964 v Galerii Václava Špály v Praze. Ani zde však ještě k. nevystoupili samostatně. Byl tu však formulován program tzv. „objektivních tendencí“, který se pak stal základem formování celého hnutí, jež bylo označeno za konstruktivistické.¹⁰⁴ V katalogu, sestaveném Jiřím Padrtou, byl formulován jakýsi „manifest“ skupiny. Výstava tak měla být „konfrontací osmi odlišných výtvarných projevů. Některé z nich se přihlásily k takovým myšlenkám, jež byly dosud v českém moderním umění bez přímých předchůdců a tradic. To platí především o těch tendencích v dnešním malířství, které chtějí čelit převaze romantického sentimentu.“¹⁰⁵ Takzvané „objektivní tendence“ jsou opačným pólem přemíře subjektivity, obsažené v tomto umění romantického původu, opřeným o důsledné principy konstruktivního pořádku, proporce a čísla, zakotvené hluboko v zákonech matematicko-geometrických řad a struktur.“¹⁰⁶ Svou antiromantickou orientací k novým druhům abstraktního formalismu se ocitli v opozici nejen vůči duchu převládajícímu na tehdejší umělecké scéně, ale také vůči převážné části jeho tradice.¹⁰⁷ Ne všichni umělci, kteří se výstavy účastnili, však tvořili v duchu konstruktivismu, konstruktivistickou povahu měly podle vlastních slov jen práce Zdeňka Sýkory a Karla Malicha.¹⁰⁸

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

Druhá výstava Křížovatky proběhla až v roce 1968 v Brně a Karlových Varech pod názvem Nová citlivost (v Praze pak pod názvem Křížovatka a hosté/ Nová citlivost).¹⁰⁹ Mezi vystavujícími se opět vyskytli autoři, kteří byli čistě konstruktivnímu programu vzdáleni (vystavovala zde i např. Alena Kučerová) a jiní, kteří pracovali s konstruktivními principy, avšak směřovali je významově jinam (Václav Boštík, Stanislav Kolíbal). Velmi vzrostl počet konstruktivistů, např. Radek Kratina, Jan Kubíček, Milan Dobeš či Miloš Urbásek.¹¹⁰ Podle Jiřího Padrtu je všechny spojovala právě nová citlivost, charakterizovaná jako „rozchod

¹⁰³ tamtéž.

¹⁰⁴ tamtéž, s. 55.

¹⁰⁵ tamtéž.

¹⁰⁶ HLAVÁČEK; SEKERA 1994, s. 55.

¹⁰⁷ PADRTA, J., Konstruktivní tendence. Výtvarné umění, 1966, roč. 16, č. 6-7, s. 327.

¹⁰⁸ SLAVICKÁ, M. (ed.), UB 12: studie, rozhovory, dokumenty, 2006, pozn. 30, s. 27.

¹⁰⁹ ŠEVČÍK; MORGANOVÁ, DUŠKOVÁ 2001, s. 453.

¹¹⁰ HLAVÁČEK; SEKERA 1994, s. 56.

s organickou přírodou“ a „objev přírody nové, vytvořené moderním člověkem a jeho civilizací“.¹¹¹

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

Křížovnická škola čistého humoru bez vtípu

Křížovnická škola čistého humoru bez vtípu vznikla ze skupiny studentů, nazývajících sami sebe „somráci“. K somrákům se hlásili Zdeněk Beran, Jiří Laštovička, Antonín Málek, Zbyšek Sion, Antoník Tomalík, muzikanti Antonín Kubálek, Vladimír Kozderka a Zdeněk Barborka. Malíři somráků měli za vzor zejména Vladimíra Boudníka a autory z okruhu šmidrů.¹¹² „V identifikaci se somráctvím zaznívá silný sociální motiv, který kontrastoval s deklarovanými sociálními vymoženostmi, jež komunistická strana poskytovala studentům. Významný byl též vztah somráků k pivu [...]“¹¹³

Křížovnická škola má své kořeny kolem poloviny šedesátých let v hospodě U Křížovníků na pražském Starém městě. Vedoucími osobnostmi se stali Karel Nepraš a Jan Steklík, skupina však byla otevřená : „Křížovnická škola nebyla a není ortodoxní uměleckou skupinou, spjatou společným uměleckým programem. [...] Je školou pro lidi do určité míry shodného životního postoje. Proto jsou v ní dnes i lidé, kteří nikdy nechodili do dnes již zaniklé hospody U Křížovníků.“¹¹⁴ Po uzavření podniku U Křížovníků žila Křížovnická škola „několik let v diaspoře. [...] K její renesanci došlo v roce 1969 v hospodě U zlatého soudku.“¹¹⁵

„Komunikačním pojítkem nebyla nějaká ideologie nebo výtvarný směr, ale pivo.“¹¹⁶ Skupině nešlo o akce ani o happeningy, pouze o neustálé spontánní vymýšlení nápadů, z nichž je realizována jen nepatrná část.¹¹⁷ Zvláště oblíbenou pak byla hra „Fando, nezlob se“ (autory byli pravděpodobně Karel Nepraš a Eugen Brikcius), pojmenovaná podle hostinského Fandy U Zlatého soudku a parafrázující známou společenskou hru s figurkami. Členové Křížovnické školy ji však nehráli s figurkami, ale s „panáky“ alkoholu různých

¹¹¹ tamtéž.

¹¹² BORECKÝ 2005, s. 207.

¹¹³ tamtéž.

¹¹⁴ JIROUS, I.M., Zpráva o činnosti Křížovnické školy, Výtvarné umění, 1995, roč. 19, č. 3-4, s. 53.

¹¹⁵ tamtéž.

¹¹⁶ BORECKÝ 2005, s. 207.

¹¹⁷ JIROUS 1995, s. 53.

barev. Po vyhození „figurky“ pak musel její majitel vypít obsah.¹¹⁸ Dalším projektem byl tzv. Křížovnický kalendář, kdy se každého posledního dne v měsíci roku 1972 scházeli členové v hospodě U Svitáků a fotografovali, jak pijí pivo.¹¹⁹ Důležitost piva jako inspiračního činitele dokazují další realizace jako Odebírání pivních vzorků či Výstava piva.

K vrcholnému období a zároveň rozšíření členstva došlo po roce 1968. Křížovnická škola se propojila s undergroundovými aktivitami a většina kolektivních aktivit se odehrávala na venkově (při příležitostech svateb, oslav atp.) . „Konec 70. let je obdobím totálního ochromení Křížovnické školy. Několik signatářů Charty 77 odjíždí do zahraničí (Hanel, Brikcius, Slavík ad.), někteří na čas přestávají tvořit (Nepraš). Vzedmutá vlna aktivit poloviny 80. let a jejich konce jako by Křížovnická škola vážněji neoslovila. Ti, kdo zůstali v Čechách, se jich sice zúčastňují, povytce jako profesionální výtvarníci, duch Křížovnické školy však jako by odvanul.“¹²⁰

Šmidrové

Skupina Šmidrové se začala formovat v polovině 50. let. K tehdejšími žákům Akademie výtvarných umění (Jan Koblasa, Bedřich Dlouhý, Karel Nepraš a Jaroslav Vožniak) a Akademie múzických umění (Richard Komorous, Jan Klusák, Jan Bedřich) se přidalo několik dalších autorů (básníci Jiří Kuběna, Václav Havel, Jiřina Topolová).¹²¹ Pojmenování dostala od figurky policajta Šmidry. Z původně studentské recese se pozvolna zrodil program dadaiskního zabarvení, jehož zbraněmi byly zejména paradox a ostrá, útočně stylizovaná situační groteska.¹²² Na dvou „šmidřích večerech“ (1954 a 1957) manifestovali především svůj nonkonformismus, odpor k současnému akademismu a originálně posvěceným kulturním hodnotám.¹²³ Roku 1958 bylo založeno Šmidří dechové těleso¹²⁴ - „naučili jsme se po svém hrát na naše skvělé, zlaté, třpytící se nástroje – a bylo nás vídat za dne, po večerech a nocích vyhrávat „lidu“ při svatbách, při oslavách a hlavně jen tak [...]“¹²⁵ Klíčovým pojmem šmidrovské estetiky se stala „divnost“. Jan Kříž definoval onu divnost takto: „ Divnost...to je fantaskno, které vstoupilo do předmětového světa a chce s ním

¹¹⁸ tamtéž, s. 55.

¹¹⁹ tamtéž, s. 56.

¹²⁰ HANEL, Olaf. Křížovnická škola. Výtvarné umění, 1995, roč. 19, č. 3-4, s. 46 – 48.

¹²¹ ŠMEJKAL 1996, s. 403.

¹²² POHRIBNÝ, A., Šmidrové. Výtvarné umění, 1968, roč. 18, č. 12-13, s. 4.

¹²³ ŠMEJKAL 1996, s. 403.

¹²⁴ KŘÍŽ, J., Šmidrové, 1970, s. 22.

¹²⁵ KOBLASA, J.; JIROUSOVÁ, V. (ed.), Šmidrové: Jednou Šmidrou, Šmidrou navěky, 2005, s. 48.

v zájmu své mystifikátorské funkce sdílet jeho podobu. Divnost je prostor transgrese skutečnosti do fantasmie a zároveň zdomácnění principů fantasmie ve skutečnosti.¹²⁶ Důležitou součástí šmidrovské divnosti je také chaos: „[...] chaos trvá jako základní prostor všeho dění, jako předpoklad svobody vzájemného pohybu a prostupu imaginace a reality, jako záruka, že nic cenného nebude ztraceno, i když toho co zraňuje snad bude víc.“¹²⁷ Kříž dále připodobňuje estetiku Šmidrů k některým principům manýrismu, baroka i moderních proudů:

„...především rafinované machinace s jednotou nejednotného a nejednotností jednotného, které tvořily pohyblivý písek těch nejfantastičtějších eskamotáží. Manýristické proveniencie je pak například i záliba v nekontrolovatelné hře alogických metafor, náznaků a útržkovitých podobenství, jimiž je do obrazu vnášen motiv cílevědomé záměny intencionální symboliky a prvků čiré nahodilosti, ne-li vyslovené schválnosti. [...] Naproti tomu se stejně nápadná podobnost se světem baroka projevuje v kumulaci a hypertrofii plasticity, v konvulzích některých formově zbytných detailů, v panoptikálnosti a obsahové přesycenosti obrazu...a zároveň příznačnou snahou zapojit do tohoto prostupujícího se světa i samotného diváka. [...] Ozývá se zde stále dada s prvky osvobozující revolty a maximální otevřenosti nahodilostem, silný je vliv surrealismu v důvěře v symbolické nadvýznamy plynoucí ze setkání disparátních předmětů v nepřislušných rovinách...Je zde však patrný i vpád abstrakce s její obnaženou expresivitou, formovou libovůlí, s její schopností volně řadit významové akcenty a organizovat ve shodě s jejich gradací i stavebnou strukturu obrazu. Byly zde zachyceny i podněty pop artu, zejména ve směru jeho nové komunikace s vnějším světem. Některé formy „divnosti“ mají blízko k obdobným proudům nové figurace, k nimž se přibližují po křivolaké dráze své metaforické estetiky.“¹²⁸

V průběhu let 1963 – 65 se stále zřejměji projevuje šmidrovská snaha o překonání abstrakce, avšak „jestliže i potom to znovu mělo být dada, pak již dada předem poraněné, často ustupující a životem zrazované, těžce zápasící o svou vitální agresivitu v temných uličkách skepse [...]“.¹²⁹

¹²⁶ ŠMEJKAL 1996, s. 403 – 404.

¹²⁷ KŘÍŽ 1970, s. 14.

¹²⁸ KŘÍŽ, J., Estetika divnosti, Výtvarné umění, 1967, roč. 17, č. 1, s. 12-13.

¹²⁹ KŘÍŽ 1970, s. 6.

Skupina Konfrontací

Skupinu Konfrontací tvořili Čestmír Janošek, Jan Koblasa, Aleš Veselý ad., kteří se přihlásili k tvorbě Vladimíra Boudníka. Konfrontace definoval autor nepublikovaného katalogu František Šmejkal jako „českou verzi informelu“¹³⁰, Jindřich Chalupecký pak jako „dramatickou a chmurnou abstrakci strukturální malby“¹³¹. Skupina však nikdy nebyla oficiálně uznána, ani nedošlo k oficiální výstavě,¹³² pouze ke dvěma neveřejným výstavám v roce 1960. Na druhé z nich pak ke skupině přibyli Zbyšek Sion, V. Křížek a fotograf K. Kuklík.¹³³ Pro obě výstavy byla příznačná snaha o zhodnocení nových, syrových materiálů jako plechů, hadrů, drátů, provazů písku apod. ve spojení s umělými hmotami, barvami a laky. Výtvarnými postupy pak bylo prořezávání, propalování a destruování silných vrstev obrazové hmoty.¹³⁴

Jádro skupiny Konfrontací vystavovalo v roce 1964 v Nové síni v Praze na Výstavě D, která měla za úkol prezentovat a vzájemně konfrontovat skutečně autentické hodnoty naší nefigurativní tvorby¹³⁵. Katalog výstavy byl zakázán a texty Františka Šmejkala, Jana Kříže, Bohumíra Mráze a Dalibora Veselého byly publikovány až v 90. letech.¹³⁶

V první polovině 60. let vzniklo také několik skupin složených ze starších výtvarníků více či méně akademického založení, např. skupina **Aleš**, skupina **Umění životu** uvedená Jaromírem Pečírkou či **Skupina výtvarných umělců** prezentovaná V. Divišem.¹³⁷

Dále tu existovaly skupiny podporované Svazem československých výtvarných umělců, přijímané kritikou a složené z někdejších představitelů socialistického realismu – skupina **Říjen** a **Skupina 58**, hlásící se k tradici pokrokového realistického umění a vystupující s kulturně politicky formulovanými programy.¹³⁸

¹³⁰ ŠEVČÍK; MORGANOVÁ, DUŠKOVÁ 2001, s. 440.

¹³¹ CHALUPECKÝ 1994, s. 27.

¹³² ŠEVČÍK; MORGANOVÁ, DUŠKOVÁ 2001, s. 442.

¹³³ ŠMEJKAL 1996, s. 581.

¹³⁴ *tamtéž*, s. 416.

¹³⁵ *tamtéž*, s. 447.

¹³⁶ ŠEVČÍK; MORGANOVÁ, DUŠKOVÁ 2001, s. 259.

¹³⁷ ŠMEJKAL 1996, s. 374.

¹³⁸ *tamtéž*.

5. SKUPINA UB 12

5.1 Formování skupiny

Za jakousi „předebru“ k příběhu skupiny UB 12 můžeme považovat umělecké formování starších osobností ve 40. letech. – Václava Bartovského, Václava Boštíka, Aloise Vitíka a částečně také Jiřího Mrázka. Václav Bartovský byl v této době na svém tvůrčím vrcholu, Václav Boštík pak dospěl k základním principům své tvorby.¹³⁹

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

Mimo přátelství nabízel Bartovský mladým výtvarníkům také praktické rady a pomoc – prosadil v Umělecké besedě několik výstav (Výstavu pěti výtvarníků, Daisy Mrázkové, Jiřího Mrázka).¹⁴⁰ „Jakýmsi patronem a do značné míry i iniciátorem skupiny byl malíř Václav Bartovský, který si rozuměl lépe s námi mladšími než se svými vrstevníky a který se také první výstavy UB 12 zúčastnil,“ vzpomíná Václav Boštík.¹⁴¹

Významnou platformou pro skupinu byla Umělecká beseda, po vzniku Svazu čs. výtvarných umělců roku 1949 II. středisko Svazu.¹⁴² Většinu členů přitahovala do okruhu spolku „hledání poezie života ve výtvarném obraze světa, vyřčeného tou či onou formou, daného tím nebo oním druhem výtvarné práce, jednota pólů, tak vzdálených a tak blízkých, jaká byla pro Uměleckou besedu v období mezi dvěma válkami tak příznačná.“¹⁴³ V představách mladých umělců „naději kontinuity svobodných uměleckých poměrů a tolerance k různým tvůrčím názorům, jakou ve svých dějinách spolek osvědčil [...] Také si hodně slibovali od daného stavu, že se totiž Umělecká beseda vyhnula shodou okolností rušení uměleckých spolků. O její přežití se do určité míry zasloužila kulturně-politická

¹³⁹ SLAVICKÁ 2006, s. 29.

¹⁴⁰ tamtéž, s. 29-31.

¹⁴¹ Ze vzpomínek: Václav Boštík. In ZEMINA, J.; ŠETLÍK, J., UB 12 (kat. výst.), 1994, s. 37.

¹⁴² ŠETLÍK, J., Příběh skupiny UB 12. In ZEMINA; ŠETLÍK 1994, s. 5.

¹⁴³ ŠETLÍK, J., Tvůrčí skupina UB 12 (kat. výst.), 1964.

taktika vůdčích členů, zvláště Václava Rabase, Vlastimila Rady a Karla Lidického. Vhodným způsobem jednání přesvědčili stranické a státní představitele o předpokládané aktuální úloze Umělecké besedy s odkazem na její historické dědictví v české a slovenské kultuře od dob národního obrození po novou dobu. Zdá se však, že rozhodující pro udržení spolku byla přízeň, kterou mu projevovat představitel komunistické moci, Zdeněk Nejedlý. Neodvážil se dát souhlas k jeho rozpuštění [...]“¹⁴⁴ Beseda znamenala pro budoucí členy UB 12 zejména kontakty a přátelství se staršími členy – Josefem Kaplickým, Bedřichem Vaníčkem ad., kteří jim poskytovali umělecká poučení i porozumění.¹⁴⁵ V besedě také stále ještě převládala atmosféra dřívější: „[...] vládl duch tolerance, připomínající mi předválečnou a válečnou éru Umělecké besedy [...] a byla to možná právě „besední“ minulost, díky níž se členové UB 12 nikdy nezřekli přináležitosti k tomuto spolku [...]“¹⁴⁶

Umělecká beseda však byla pro členy budoucí UB 12 přece jen příliš širokým uskupením, v kterém „se nutně ztrácely vyhraněnější estetické a názorové tendence“.¹⁴⁷

Na znamení příslušnosti k tomuto spolku si také později dala skupina do názvu písmena UB.¹⁴⁸

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

K první neveřejné konfrontaci tvorby budoucích členů došlo v ateliéru Václava Boštíka na Letné ke konci roku 1953. Tato konfrontace byla rozhodujícím východiskem pro pozdější úvahy o společném tvůrčím uskupení v Umělecké besedě.¹⁴⁹

Důležitým intermezem pro vznik skupiny byla také spolupráce Boštíka a Jiřího Johna na Památníku 77 278 židovských obětí nacistické genocidy v pražské Pinkasově synagoze. Na tomto projektu pracovali pět let, od roku 1954.¹⁵⁰

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

¹⁴⁴ ŠETLÍK, J., Umělecká beseda. In SLAVICKÁ 2006, s. 74.

¹⁴⁵ ŠETLÍK, J., Příběh skupiny UB 12. In SLAVICKÁ 2006, s. 5.

¹⁴⁶ ZEMINA; ŠETLÍK 1994, s. 39.

¹⁴⁷ MATYS, R., V umění volnost. Kapitoly z dějin Umělecké besedy, 2003, s. 286.

¹⁴⁸ „Jestliže jsme si tuto zkratku ponechali, bylo to právě kvůli předválečné orientaci, již představovala.“ Ze vzpomínek: Stanislav Kolíbal. ZEMINA; ŠETLÍK 1994, s. 37.

¹⁴⁹ ŠETLÍK, J., Konfrontace v ateliéru Václava Boštíka. In SLAVICKÁ 2006, s. 74.

¹⁵⁰ ZEMINA; ŠETLÍK 1994, s. 8-9.

Matouš o vystavujících napsal, že „touží po strůjnosti, po pevném řádu skladby, hledají sličnou prostotu věcí, chtějí se pravdy dobrati svým vlastním poznáním a svou vlastní prací a mají navzájem mnoho společného, co přesahuje hranice vlivů jednoho prostředí a jedné generace, aniž by tím byl potlačen naturel každého z nich, který zaměřuje jejich tvorbu buď citověji nebo rozumověji a který dodá jejich hledání v každém případě na palčivosti, ať už se to potom navenek projeví bouřlivěji, ba dokonce jako posedlost myšlenkou, nebo jako tiché, ale tím znepokojivější zamyšlení“¹⁵¹.

Výstava pěti oživila myšlenku na založení skupiny. Názory jednotlivých potencionálních členů však nebyly jednotné, lišily se názory na smysl, poslání a konečně i složení skupiny. Časem se vyhrotila dvě stanoviska, která doznávala v již ustavené skupině i později. Někteří, jmenovitě Boštík a Kolíbal, se vzpírali dobrovolnému podřízení skupinové kázni v obavě, že by spoutala tvůrčí vůli jednotlivců. Jiní, mezi něž patřili Janoušek a John, později i Vitík a Smutný, naopak předpokládali, že se skupina stane strůjnou součástí generačního nástupu s cílem vydobýt větší prostor svobodě projevu. Mezi názorovými póly kolísali Mrázek i Šimotová a neutrálně se k nim stavěly Mrázková, Janoušková a Prachatická.¹⁵²

Představu o předpokládané členské základně skupiny si můžeme vytvořit z žádosti o výstavu zaslané výstavní komisi SČSVU 2.6. 1959: jako možní vystavující byli uvedeni Bartovský, Burant, Boštík, Mrázkovi, Janouškovi, Lhoták, Kolíbal, Prachatická, John, Šimotová, Olga Karlíková, Vincenc Vingler, Zdeněk Sklenář a skláři Václav Cigler a Vladimír Kopecký.¹⁵³

5.2 Vznik skupiny

Členy skupiny se nakonec stali Václav Bartovský, Václav Boštík, František Burant, Vladimír Janoušek, Věra Janoušková, Jiří John, Jiří Mrázek, Daisy Mrázková, Vlasta Prachatická, Oldřich Smutný, Adriena Šimotová a Alois Vitík. Teoretikem skupiny se pak stal Jiří Šetlík. Skupina přijala název 14 UB. Po smrti Václava Bartovského se počet členů zmenšil na 13, a bylo dohodnuto, že číslovka v názvu bude reprezentovat pouze umělce (tedy ne teoretika)¹⁵⁴. Konečný název se tedy ustálil na UB 12.

Založení tvůrčí skupiny bylo písemně oznámeno na počátku roku 1959 starostovi Umělecké besedy Vlastimilu Radovi. O vztazích nově založené skupiny píše Jiří Šetlík:

¹⁵¹ SLAVICKÁ 2006, s. 78.

¹⁵² tamtéž.

¹⁵³ ZEMINA; ŠETLÍK 1994, s. 9.

¹⁵⁴ tamtéž, s. 10.

„V textu dopisu se zdůrazňovalo, že se skupina hlásí k moderním tradicím Umělecké besedy, což vytvářelo předpoklad spolupráce se spolkem, který byl zakladateli považován za jejího hlavního partnera. O dichotomii vztahu ke Svazu a spolku svědčilo, že první oznámení bylo zasláno spolku, nikoli Svazu ani příslušnému středisku.[...] Nebylo ovšem možné vyhnout se jednání s představiteli Svazu o uznání skupiny a o její výstavě. V průběhu roku 1959 je ponejvíce vedli Janoušek a Šetlík. Jednání se vlekla a narážela na zjevnou neochotu funkcionářů Svazu, kteří od založení zrazovali (měli zřejmě obavy z narůstajícího počtu skupin). [...] Průhledné námitky popudily aktivní zastávce skupiny a navíc přesvědčily dosud váhající, že bylo opravdu načase ji založit.“¹⁵⁵

Svaz také odmítal (na základě různých důvodů) povolit skupinovou výstavu. Podle Šetlíka „se ukazovalo, že hlavní příčinou zamítavého stanoviska je složení skupiny, v níž strážcům kulturní politiky vadili z uměleckých i občanských důvodů zvláště někteří umělci, jmenovitě Boštík, Janoušek a Kolíbal.“¹⁵⁶

Ještě s označením 14 UB se skupina zúčastnila výstavy Realizace s Blokem tvůrčích skupin (1961). Protože tato výstava byla oficiálně Svazem povolena, Svazu „nezbylo než skupinu tiše, bez písemného vyjádření uzнат.“¹⁵⁷

Samostatné výstavy se UB 12 dočkala až v roce 1962.

5.3 Program skupiny

UB 12 neměla žádný společný program či manifest. Byla založena na přátelských vztazích, přirozeným středem pak byli Václav Boštík a Václav Bartovský, což také naznačovalo, že skupina nebude generačně vyhraněná.¹⁵⁸

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

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

¹⁵⁵ SLAVICKÁ 2006, s. 80.

¹⁵⁶ tamtéž.

¹⁵⁷ tamtéž.

¹⁵⁸ tamtéž.

a konstruktivní básnivostí a snahou po nalezení forem, které sdělí obsah uměleckého díla co nejpřesvědčivěji. [...]“¹⁵⁹

Již od konfrontace v Boštíkově ateliéru se nabízela možnost, že by právě on byl vůdčí osobností nového uskupení. Boštík však o vůdčí postavení ve skupině nestál, a vždy podobné návrhy odmítal.¹⁶⁰ Iniciativu tak časem převzali Vladimír Janoušek a Stanislav Kolíbal.¹⁶¹

5.4 Výstava v Galerii Československého spisovatele

Výstava se konala 2. – 31. března, a ze všech výstav UB 12 měla nejdramatičtější průběh. Neshody mezi členy skupiny, týkající se zastoupení děl jednotlivých autorů, se projevovaly zejména mezi uměleckými názory Vladimíra Janouška a Stanislava Kolíbala. Shoda však nepanovala ani v tom, jak by měl vypadat katalog k výstavě.¹⁶²

Výstavy se nakonec rozhodli nezúčastnit Václav Boštík a Jiří Mrázek. Spolu s první výstavou UB 12 totiž obeslali výstavu nefigurativní tvorby a členové UB 12 tento fakt nelibě nesli. Vlastní příčinou pak byla obava z vystavení nefigurativních prací, která vyplývala z tehdejší kulturní politiky.¹⁶³ Oba vůdčí činitelé UB 12, Janoušek a Kolíbal, navíc také nebyli příznivci nefigurativní tvorby. Roztrpčení nepřijatých vyjadřuje i po letech vzpomínka Václava Boštíka: „[...] Ale přesto jsme byli ze skupiny vyloučeni a první výstavy UB 12 v roce 1962 jsme se tehdy nezúčastnili. Důvody vyloučení byly dost malicherné a později jsme byli do skupiny opět přijati.“¹⁶⁴

Těmito rozmiškami však potíže výstavy nekončily. Hrozily jí mnohem závažnější potíže, a to od komunistických funkcionářů. Prvním signálem bylo „varování Šetlík, aby dal ruce pryč od skupinové výstavy. Odrazoval ho od ní ředitel Národní galerie, dr. Jan Krofta, s poukazem na to, že je „veřejným činitelem“. Podobné varování mu tlumočil vedoucí výtvarného oddělení ministerstva kultury Jan Kratochvíl, který ho upozornil, že budou vyvoleny disciplinární důsledky, pokud výstavu zahájí. [...]“¹⁶⁵

Mezi 26.2. a 1.3. se přišli na výstavu podívat funkcionáři Svazu a zástupci Hlavní správy tiskového dohledu, neshledali na ní nic závažného a výstava byla zahájena. Již při vernisáži

¹⁵⁹ ŠETLÍK, J., Tvůrčí skupina UB 12 (kat. výst.), 1962.

¹⁶⁰ SLAVICKÁ 2006, s. 74.

¹⁶¹ tamtéž, s. 81.

¹⁶² SLAVICKÁ 2006, s. 82.

¹⁶³ viz například odstranění děl Zoubka, Kmentové a Preclíka z výstavy Trasy v roce 1959.

¹⁶⁴ Ze vzpomínek: Václav Boštík. In ZEMINA; ŠETLÍK 1994, s. 37.

¹⁶⁵ SLAVICKÁ 2006, s. 83.

ale oznámil vystavujícím vedoucí výstavního ústředí Svazu, že po zhlédnutí katalogu výstavy nepovoluje Ústřední národní výbor hlavního města Prahy. Zástupci výboru pak delegaci Svazu oznámili, že výstavu uzavřeli z důvodu vystavení abstraktních věcí.¹⁶⁶ Výstava byla znovu otevřena o pár dní později, poté, co byla „problémová“, ale „ne ideově a mravně závadná“ díla na doporučení Svazu doplněna o dokumentaci realizací pro architekturu, ilustrace a jiné práce, „sloužící veřejnosti“.¹⁶⁷ Ani tentokrát však výstava nezůstala otevřena dlouho – 17. března byla opět uzavřena z důvodu „protestů běžného publika i odborníků“. Tuto štvavou kampaň podpořila i inscenovaná beseda s údajnými návštěvníky výstavy v českém rozhlase. Nejvíce pohoršení vzbudily plastiky Věry Janouškové : „Mnoho návštěvníků se ptá, proč taková díla vznikají a jaké je jejich místo v současném umění. Čiší chladem a spekulací [...],“ dokumentuje reference Jindřich Chalupecký.¹⁶⁸ Přestože Janoušková byla ochotna přizpůsobit se tlakům, zbytek skupiny byl suverénně proti. Nakonec, vzhledem k narůstajícímu zájmu o výstavu, se skupina opět podvolila a výstavu reorganizovala.¹⁶⁹

Co se týče ohlasů výstavy, nepřiznání vyšších míst jí naopak zvedla návštěvnost; jak vzpomíná Věra Janoušková: „Netušili, jak strašně nám pomohli. V životě jsme neměli tak velkou návštěvnost jako tehdy. Šest tisíc lidí bylo na naší výstavě, jezdili až z Košic. Asi když slyšeli tu reportáž, řekli si: „To bude nejspíš něco moc dobrého.“ [...]"¹⁷⁰

5.5 Druhá výstava UB 12

Nabídka na druhou výstavu skupiny přišla v roce 1964 z Gottwaldova, od ředitele Oblastní galerie moderního umění Michala Plánka a odborného pracovníka Antonína Grůzy.¹⁷¹ Výstava proběhla od 1. března do 19. dubna. [1] V návaznosti na skandály provázející výstavu předchozí Jiří Šetlík v katalogu zdůraznil, že členové UB 12 „chtěli seznámit veřejnost s výsledky práce, chtěli dokázat bez velkých slov a prohlášení své úsilí o nové a poctivé výtvarné hodnoty“, což mělo být účelem i výstavy gottwaldovské.¹⁷²

¹⁶⁶ ZEMINA; ŠETLÍK 1994, s. 13.

¹⁶⁷ SLAVICKÁ 2006, s. 84.

¹⁶⁸ CHALUPECKÝ 1994, s. 114.

¹⁶⁹ SLAVICKÁ 2006, s. 84.

¹⁷⁰ Rozhovor s Věrou Janouškovou. In SLAVICKÁ 2006, s. 155.

¹⁷¹ tamtéž, s. 84.

¹⁷² ŠETLÍK 1964.

Výstava měla velký ohlas u publika – navštívilo ji kolem 2500 diváků, prodalo se 400 katalogů a na základě přání proběhlo 8 besed.¹⁷³

Ze zápisů v návštěvní knize si lze udělat zajímavý obrázek nejen o tehdejší vnímání současného umění, ale také o názorech na dobovou kulturní politiku a situaci. Od nadšených reakcí („Velmi působivé.“, „Jsme velmi rádi, že jsme viděli tuto kultivovanou výstavu, ze které jsme měli velký zážitek.“) až po totální nepochopení a odsouzení („Nezlobte se – nestojí to za nic. Měli byste jít všichni k přezkoušení svého duševního stavu.“, „Umění z Marsu! To má být socialistický realismus?“).¹⁷⁴

5.6 Třetí výstava UB 12

Po výstavě v Gottwaldově skupina usilovala o výstavu v Praze. I přes opětovnou písemnou žádost Svazu však čekala na přidělení termínu výstavy marně a byly zamítány i samostatné výstavy jednotlivých členů. Nakonec byl skupině přidělen výstavní termín v Nové síni v Praze, jehož se vzdal malíř František Jiroudek. Narychlo tedy byla připravena výstava, jež proběhla 19. května – 14. června 1964. Výstava byla přijata velmi příznivě, například Miroslav Lamač v Literárních novinách napsal, že výstava je ucelená a vyrovnaná a je z ní cítit jakási společná vnitřní atmosféra.¹⁷⁵

5.7 Poslední výstava UB 12

Výstava v brněnském Domě umění, která se uskutečnila v říjnu a listopadu 1965, byla nejrozsáhlejší výstavou skupiny vůbec. Výstava byla určitou bilancí činnosti skupiny, obsahovala díla za posledních pět let, kterých zde bylo vystaveno 131.¹⁷⁶ I tato výstava měla úspěch u návštěvníků i kritiky. Členové skupiny se však shodli, že další výstava by měla mít vnitřní umělecký důvod a měla by se tedy uskutečnit v rozmezí čtyř až pěti let; a to jak z důvodu velkého počtu výstav, na kterém se skupina nechtěla za každou cenu podílet, tak proto, že řada členů UB 12 měla možnost účastnit se přehlídek a výstav domácích i zahraničních.¹⁷⁷

Shodou nešťastných okolností však výstava v Brně byla poslední.

¹⁷³ ZEMINA; ŠETLÍK 1994, s. 15.

¹⁷⁴ Z návštěvní knihy výstavy UB 12 v Gottwaldově. In SLAVICKÁ 2006, s. 300 – 303.

¹⁷⁵ LAMAČ, Miroslav. Trasa a UB 12. Literární noviny, 1964, roč. 13, č. 24, s. 5.

¹⁷⁶ SLAVICKÁ 2006, s. 88.

¹⁷⁷ ZEMINA; ŠETLÍK 1994, s. 16.

5.8 Ukončení činnosti skupiny

Vstup okupačních vojsk v srpnu 1968 znamenal počátek období velkých změn a nejistoty. Roku 1970 byl zrušen Svaz československých výtvarných umělců a jeho členská základna a znovu nastolen zákaz uměleckých skupin. Členové UB 12 došli v této situaci k závěru, že zachování skupiny v ilegalitě by nebylo vhodné ani účelné.¹⁷⁸ Jak vzpomíná Jaromír Zemina, „záměrně nemluví o zániku skupiny, protože jsme se na něm nikdy výslovně nedohodli. Vnitřní potřeba společně vystavovat prostě zeslábla a pro některé členy se ukázalo přitažlivější předvádět veřejnosti své práce v jiných personálních sestavách, například na výstavách *Nové citlivosti*.“¹⁷⁹

5.9 Shrnutí

Skupina UB 12 byla již za své existence vnímána jako nepříliš výrazná či dokonce staromódní - její členové byli nazýváni také „tichošlápci“ či „úplně blbých 12“; teoretiky pak byla hodnocena jako střední proud či „krotký modernismus“.¹⁸⁰

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

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

Jak hodnotí Milena Slavická: „Členové skupiny UB 12 tedy patřili k první poválečné generaci umělců, jejichž tvorba byla výrazně nekonformní. Tito umělci v podmínkách totality dokázali zachovat „estetickou a etickou sumu“ té linie moderního umění, která vyznávala a snažila se uchovat humanistické ideály (ve smyslu filosofie evropského moderního humanismu) a předat je dalšímu, mladšímu pokolení umělců.“¹⁸¹

Sami bývalí členové skupiny hodnotí její působení i své členství veskrze pozitivně. Za všechny jmenujme tyto dvě vzpomínky:

„V šedesátých letech žila řada tvůrčích skupin. Nezněl dvanáctizvuk UB 12 v té řadě ostře?“
(Alena Kučerová¹⁸²)

¹⁷⁸ SLAVICKÁ 2006, 91.

¹⁷⁹ ZEMINA; ŠETLÍK 1994, s. 40.

¹⁸⁰ SLAVICKÁ 2006, s. 62.

¹⁸¹ tamtéž, s. 63.

¹⁸² Ze vzpomínek: Alena Kučerová. In ZEMINA; ŠETLÍK 1994, s. 38.

„ Dodnes mi připadá, že věci společných bylo mezi námi tehdy víc, než se nám zdálo, a že skupina jako celek se proto nevyznačovala určitými osobitými rysy, jimiž by se výrazně lišila od ostatních skupin – a i to mělo zajisté nemalý význam ve vývoji našeho umění.“ (Oldřich Smutný¹⁸³)

¹⁸³ ZEMINA; ŠETLÍK 1994, s. 8.

6. VĚRA JANOUŠKOVÁ

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

Vystudovala gymnázium v Nové Pace a poté školu pro dívky v Hořicích. Zde se také začala rýsovat její budoucí výtvarná kariéra: „A jakási učitelka Rudlová [...] se nade mnou zastavila a řekla mi: „Havlová, ty máš talent, dělej s tím něco.“ A tato paní je vinna vším, poněvadž mě tehdy tohle řekla. [...] a k tomu ještě dodala: „Víš, v Praze je taková umělecká škola, zkus to tam.“ A mě chytlo takové nadšení, obrovsky mě to oslovilo a ta moje vůle byla tak děsivá, že jsem se rozjela do Prahy.“¹⁸⁴ Tou uměleckou školou byla pražská Uměleckoprůmyslová škola (od roku 1946 Vysoká škola uměleckoprůmyslová), a Janoušková napoprvé zkoušky neudělala. To ji však jen povzbudilo ve snažení a přihlásila se na kamenickou školu v Hořicích, kde se dostala k modelování. „[...] s tím modelováním mě profesor přivedl na myšlenku, abych šla na sochařskou školu.“¹⁸⁵ Janoušková byla přijata do ateliéru ke Karlu Dvořákovi, po válce přešla k profesoru Josefovi Wágnerovi. Zde se také seznámila s Vladimírem Janouškem, za nějž se provdala v roce 1948.¹⁸⁶

Téhož roku odjela s Janouškem a dalšími studenty na roční stipendium do Bulharska. Zde a později také na zájezdě v Rumunsku se seznámila s pozdě antickým provinčním uměním, které ji velmi ovlivnilo. Ludmila Vachtová¹⁸⁷ zhodnotila vztah Janouškové k antice tak, že „rodokmen jejich sochařských lásek začíná u antiky, ale daleko spíše u venkovské antiky provincií než u panathenajského vlysu. [...] Skoro by se dalo říci, že je jí podezřelá každá dokonalost.“ Inspiraci tímto uměním, stejně jako raně křesťanskými textiliemi, můžeme spatřit ve dvou jejích raných pracích, tapiseriích *Odyseea* a *Sochařka* z roku 1949.¹⁸⁸ Práce na *Odyseee*, sešité z barevných odstřížků látek, byla pro Janouškovou „to, co si tehdy musela upřít v sochaření - nápad, vtip, barva, nejrůznější struktura, nejrůznější druh smíchu a nejotevřenější lidská účast“¹⁸⁹. Mimo antikizujících prvků se Janoušková inspirovala i na velké výstavě francouzského umění v Praze na Žofině, zvláště „koníkem na

¹⁸⁴ Rozhovor s Věrou Janouškovou. In SLAVICKÁ 2006, s. 142 – 144.

¹⁸⁵ tamtéž, s. 146.

¹⁸⁶ tamtéž.

¹⁸⁷ VACHTOVÁ, L., Věra Janoušková. Výtvarné umění, 1966, roč. 16, č. 6-7, s. 209 – 216.

¹⁸⁸ SLAVICKÁ, M., Věra Janoušková. In SLAVICKÁ 2006, s. 51.

¹⁸⁹ VACHTOVÁ 1966, s. 215.

šachovém poli“ Rogera Bissiera.¹⁹⁰ Jaromír Zemina¹⁹¹ o tapiserii napsal, že už na této rané práci je už patrné všechno, co zakládá autorčinu osobitost: výrazný cit pro objem, barvu a materiál – cit básnivý a přitom věcný – a veskrze kladný vztah k životu.

V padesátých letech se Janoušková stále drží klasické modelace a řešení formálních problémů.¹⁹² V její tvorbě převažují hutné figurální plastiky ze sádry či osinkocementu (Figura, 1950). V roce 1956 se v Polsku poprvé seznamuje s velkou monografií Henryho Moora.¹⁹³ Moore se na rozhraní padesátých a šedesátých let stal „objevem první velikosti. [...] obrovité, i svou hmotností působivé sochy ovlivnily snad nejvíc Janouška. [...] Především Moorův vztah ke krajině a k zemi, jehož výrazem je mimořádná, chce se říci barokní schopnost zapojit plastiku do přírodního prostředí [...]“¹⁹⁴. Dalšími umělci, jejichž tvorbě se Janoušková přibližuje, jsou Fritz Wotruba a Marino Marini, z českých umělců zejména Otto Gutfreund.¹⁹⁵

Na konci padesátých let pokračuje v hledání materiálu. Pokusy s řezáním sádry střídají struskové, tuhované a šamotové plastiky, kolem roku 1959 používá pak zároveň převážně ferocement.¹⁹⁶

V roce 1960 Janoušková poprvé samostatně vystavovala – společně s Adrienou Šimotovou v síni Lidové demokracie v Praze. Již u těchto komorních figurálních plastik, které zde představila, lze spatřit jistý posun v poetizaci formy a volbě různých i netradičních materiálů (např. šamot).¹⁹⁷ Vytvořila také první sochy mísící sádku a škváru, tzv. škvárovky. Janoušková vzpomíná na jejich vznik: „Měli jsme takový krásný francouzský kamna a já jsem jednou vybírala koks a našla jsem tam krásný vopálený kusy. To mě tak zaujalo, že jsem si je dala stranou. Potom jsem jen přidala sádkový kusy a vznikly moje první škvárovky.“¹⁹⁸ Název použila Ludmila Vachtová při přípravě výstavy a ten pěti malým figurkám již zůstal.¹⁹⁹

¹⁹⁰ JIRMUSOVÁ, Hana. Úvodní slovo. In JANOUŠKOVÁ, Věra (kat. výst.), 2002.

¹⁹¹ JANOUŠKOVÁ, V., Já to dělám takhle, 2001.

¹⁹² PRIMUSOVÁ, A., Tři sochařky: Věra Janoušková, Eva Kmentová, Alina Szapocniková (kat. výst.), 2008.

¹⁹³ VACHTOVÁ 1966, s. 215.

¹⁹⁴ ZEMINA, J., Smetištní sochařka. In JANOUŠKOVÁ 2001.

¹⁹⁵ *tamtéž*.

¹⁹⁶ VACHTOVÁ 1966, s. 215.

¹⁹⁷ JANOUŠKOVÁ, V., Sochy a koláže z let 1960 - 1992 (kat. výst.), 1992.

¹⁹⁸ PETŘÍKOVÁ, E; TEICHMANOVÁ, J; ŠAŠEK, J., Zastavení s Věrou Janouškovou (kat. výst.), 2008.

¹⁹⁹ PRIMUSOVÁ 2008.

Na přelomu padesátých a šedesátých let prochází tvorba Věry Janouškové proměnou, kdy realistické figurální náměty nahradila figurativně pojatým objektem²⁰⁰ (Václav Erben dokonce použil termín rasantní odklon od tradičně chápané figury²⁰¹). V některých sochách se projevuje až geometrizující členění objemů. Šlo o jakési skládání nepravidelných tvarů za užití sádry a železných prvků²⁰² - přelomovou sochou byla *Sedící* (1960), v níž Janoušková použila vedle patinované sádry silných železných drátů, čímž započala druhou linii své tvorby, odvíjející se z principu spojování různých materiálů i hotových věcí.²⁰³ Janoušková pak už sochy „čím dál míň modelovala a stále víc skládala.“²⁰⁴

Důležitou úlohu v těchto sochách hraje reliéf vzniklý otisky různých předmětů (*Postava s otisky* 1963, *Robot* 1963, *Stín* 1963) nebo vkládáním a rytmickým řazením různých technických elementů. Například plastika *Idiotek* [2] je shlukem součástek nalepených na sádře. Jaromír Zemina přirovnává plastiky k Jeanu Dubuffetovi či Armanovi: „ [*Idiotek*], jehož tělo pokryla ne už otisky věcí, ale přímo vlepenými věcmi, hlavně vysloužilými porcelánovými objímkami od žárovek. S výjimkou těch, které připodobnila k očím a nosu, je tam lepila bez ladu a skladu, jako se jí právě dostaly do rukou – tak, jak hromadil odložené věci, třeba různě zbarvené plechové konve, Arman, jeden z nejvýznamnějších představitelů dalšího tehdy nového druhu umění, asambláže.“²⁰⁵ Sama Janoušková podotýká ke své metodě asambláže: „První plastiky, kde jsem používala hotových věcí, vycházejí svou metodou z některých Picassových plastik.“²⁰⁶

Ve figurách se spojuje grotesknost a bizarnost s jasným a přesným řádem²⁰⁷. Jsou neobjemné, haptické, frontální, neklidné; je v nich obsažena zvláštní hieratičnost a vztah k figurálnímu archetypu. Podle Václava Erbena je můžeme chápat jako novodobé idoly či modly, které jsou však nadány jistou groteskností či ironizací.²⁰⁸ V některých plastikách pak můžeme spatřit jistý tragický rys (např. u *Idiotka*), který se objeví v některých pozdějších dílech Janouškové.²⁰⁹

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

²⁰⁰ PETŘÍKOVÁ; TEICHMANOVÁ; ŠAŠEK 2008.

²⁰¹ JANOUŠKOVÁ 1992.

²⁰² MACHALICKÝ, J., Hledání obsahu a formy - Příběh Věry Janouškové. In JANOUŠKOVÁ, V., Výběr z díla 1948-2002, 2002.

²⁰³ JANOUŠKOVÁ 2001.

²⁰⁴ tamtéž.

²⁰⁵ tamtéž.

²⁰⁶ PETROVÁ, E., Záznam dojmů z výstavy Věry Janouškové, Ateliér, 1992, roč. 5, č. 19, s. 16.

²⁰⁷ JANOUŠKOVÁ 2002.

²⁰⁸ JANOUŠKOVÁ 1992.

²⁰⁹ tamtéž.

„Přišla hospodyně, doslova. A nejdříve šla k našemu zlatému Jiříkovi Johnovi a řekla: „Pané, proč tak smutně malujete?“ Přišla ke mně a řekla: „Pani, co to děláte, ty vaše figurky by si nedal nikdo ani na kredenc.“ Představte si, takhle. A já řekla: „Dělám to tak proto, že mě to takhle baví.“ Kolíbal s Vladimírem mi potom řekli: „Taky jsi mohla lépe odpovědět.“ Ale já jsem na základě toho dostala dopis od Chalupického. Víte, co to bylo? To byl guru, to byl pojem. On mi napsal: „Chodím po výstavách, pouze po nich chodím, vaše sošky mě velmi rozradovaly. Rád bych se s Vámi poznal a navštívil ateliér.“ Takže už v roce dvaadesát jsem vstoupila do jeho stáje. Vladimír až v sedmdesátém roce. Chalupický byl skutečně báječný. S ním jsme se později dostali do západního Berlína a už jsme to takzvaně rozjeli.“²¹⁰

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

„[...] jak vysvětlit, že někdo dělá sochy z věcí zahozených, že dělá monumenty něčemu, co už nemůže sloužit, co je k ničemu, než že napadá samotná kritéria, podle nichž se v naší civilizaci rozlišuje užitečnost a neúžitečnost, prospěšnost a neprospěšnost, hodnota a nehodnota? Nalézá hodnotu v něčem, čemu všichni už hodnotu upřeli, význam v něčem, co je pro všechny bezvýznamné, dokonce krásu tam, kde všichni shledávají jen rozpad, zkázu a ničení. [...] Co Věra Janoušková dělá, je konáním příliš prostým. Toto skládání a sestavování věcí, barev a tvarů není uměním, jak mu rozumí naše evropská estetika. Je to spíš obřad. Je to spíše dělání model.“²¹¹

„Výstava ve Špálovce mě udělala sochařkou,“ hodnotí Janoušková.²¹²

Co se týče zhodnocení výstavy, píše Ludmila Vachtová: „V komentářích, které následovaly, byl vývoj jejího sochařského projevu počítán od nepochopené výstavy skupiny ub 12 v roce 1962. To, co bylo tehdy posmíváno jako divnůstka, jeví se dnes, konečně zařazené do světových souvislostí, jako oslnivě nové a oslnivě aktuální.“²¹³

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

První skupinou jsou bílé osinkové plastiky s železnou kostrou. Osinkocement, tedy cement smíšený s azbestem, se stal pro Janouškovou často používaným materiálem. K jeho „objevení“ autorka dodává: „Pořád jsme vymýšleli materiál, z kterého by jsme se Zoubkama [Olbram Zoubek a Eva Kmentová, pozn. aut.] dělali. Zkoušeli jsme železný piliny, všechno

²¹⁰ PETŘÍKOVÁ; TEICHMANOVÁ; ŠAŠEK 2008.

²¹¹ CHALUPECKÝ, J., Věra Janoušková (kat. výst.), 1965.

²¹² Rozhovor s Věrou Janouškovou. In SLAVICKÁ 2006, s. 156.

²¹³ VACHTOVÁ 1966, s. 215.

možný s bílým cementem. Nic se nám neosvědčilo. Jen v Berouně jsme nakoupili osinek a ten jsme pak namíchali. A tak jsme objevili tento materiál.“²¹⁴

Vznikly tak sochy jako *Polopostava* (1964) či *Povlečená postel* (1964 – 65). V těchto osinkocementových sochách se podle Jiřího Machalického „prosazuje smysl pro vystižení syrové skutečnosti bez jakýchkoliv příkras. Proniká do nich poezie všednosti, která využívá nejobyčejnějších prvků k vyjádření vztahu k hodnotám spojeným s určitým prostředím a dobou, v nichž je dílo zakotveno a z nichž se odvíjí. Promítá se do nich výrazný cit pro vystižení nejrůznějších situací a příběhů, pro rytmus tvarů a soustředění výrazu do jasných a srozumitelných znaků.“²¹⁵

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

Na vznik prvních děl, která ze smaltu vytvořila, barevných křížů, vzpomíná sochařka takto: „Byli jsme v Dolní Kalné a já jsem našla v potoce hrnec s rezavým dnem. Tak jsem na to koukala, vzala jsem nůžky na železo a dno ustříhla a zase co...a nakonec jsem na to začala šlapat, vlastně takový první akční umění. A jak jsem na to šlapala, tak jsem udělala vlnky a teď jsem ještě našla další kus a dala jsem ho nahoru. Soused byl svářeč, tak mi ten kus přivařil. Ale co dál? Byl jenom placatý. Nakonec jsem ta dala zezadu sádru.“²¹⁶

Právě svařované smalty z různých odpadových a nepotřebných předmětů se staly typickým projevem tvorby Věry Janouškové. Objekty, většinou figurálního charakteru, vznikaly ze starých hrnců, konví, trubek, umyvadel, cedníků a jiných „smetištních“ nálezů. Autorka tak hledala materiál na skládkách, v kůlnách, na půdách. Jak sama s vtipem sobě vlastním podotkla: „No já měla krásný doby, když byly ty železný neděle. To byl můj ráj. Lidi koukali, co to baba táhne a já honem mazala do auta do kufru.“²¹⁷

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

„[...] z jednotlivostí nalezených na skládkách odpadků vytváří nové celky, v nichž rozklad a stárnutí hmoty mají kontrastem podtrhnout věčné mládí lidské tvořivosti. Ničená hmota zde není obrazem duše tvořící z pocitu neštěstí, ale naopak štěstí, jež pramení právě z možnosti oživovat věci již zmrtnělé.“²¹⁸

²¹⁴ PETŘÍKOVÁ; TEICHMANOVÁ; ŠAŠEK 2008.

²¹⁵ JANOUŠKOVÁ 2002.

²¹⁶ tamtéž.

²¹⁷ tamtéž.

²¹⁸ JANOUŠKOVÁ 2001.

„Příčiny nálezů Věry Janouškové se však s důvody vzniku zmíněných „domácích muzejí“ volně míjely. Neusilovala o nostalgické vyznání minulosti nebo rekonstrukci jejích zapuzených hodnot. Myslíla a cítila soudobě, vědoma si procesu odcizení, jež prorůstá moderně organizované společnosti a projevuje se až po anonymní vztah člověka k věci, které jej obklopují a slouží mu. V předmětech, z doby dávnější i nové, v objektech technických ze sériové výroby i ve střepech, zlomcích a deformovaných částech rukodělně zpracovaných, jak je nalézala na smetištích a skládkách, setkávala se s poselstvím zhmotnělé práce, která pro ni nebyla anonymní. Vyvolávala představy osudů lidí, kteří tyto předměty vyrobili, i těch, jimž sloužily, kteří jimi byli obklopeni v průběhu individuálně odlišených životů. Dovedla v nich číst jejich jedinečnost. Byly jí znamením konkrétního času, v němž vytváří se vztah člověka k věci, jež stojí u jeho zrodu či umírání, dotváří prostředí radosti i smutku. Není tedy v jejích asamblážích ani bláhový protest proti nelítostnému koloběhu předmětů, jichž se lidé zbavují, aby je vyměnili za nově získané, ani reflex z nadvýroby zboží, zaplavujícího trh, jež byl jedním z podnětů amerického pop artu. Jsou jen materiálem, který dovoluje vytvořit příměry a metafory, inspirované prožitky ze současnosti.“²¹⁹

Janouškové skutečně jako by nešlo o osobitou poetiku zmrzačených věcí, ale spíše o předměty z hlediska materiálu čekajícího na další zpracování. Také touha po objevování, dobrodružství hledání a nalézání, přetváření a metamorfózy smyslu věcí stojí zajisté v neposlední řadě. Podobně hodnotí i Václav Erben: „Věra Janoušková nevolí materiály, aby ukázala jejich zdevastovanost a míru rozpadu, naopak tyto odpadky nově zhodnocuje, kultivuje a buduje, pod neustálou ideovou, stylovou a formální kontrolou, do nového, umělecky svébytného tvaru. při volbě a zpracování nalezených předmětů hraje důležitou roli improvizace. Předměty sochařku inspirují, ale ona se jim pasívně nepoddává, naopak je aktivně přetváří. Tyto práce nejsou nahodilou skrumáží odhozených a mrtvých předmětů, sugerujících zánik a zmar. Předměty jsou vráceny životu tvůrčím aktem umělce.“²²⁰

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

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

²¹⁹ ŠETLÍK, J., Myšlenky kolem osobnosti a díla Věry Janouškové. In JANOUŠEK, V., JANOUŠKOVÁ, V., Výběr z díla, 2004

²²⁰ JANOUŠKOVÁ 1992.

neupotřebených – netísnil je nadbytek hmoty odlidštěné, ale nedostatek hmoty čekající na polidštění. Američtí umělci se bouřili proti přílišnému bujení civilizace, čeští dělali ctnost z nouze, ze zdejšího zaostávání civilizace, po němž, dodejme, následuje bohužel i pokles opravdové kulturnosti.“²²¹

Techniku svařování smaltu sama Janoušková nazývá „sešíváním“, podobně jako u tapiserií: „já vlastně říkám, že šiju sochy. Nejprve jsem šila gobelíny. Můj tvůrčí proces bylo šití. Ušila jsem Odysseu, Autoportrét a Pierota s kolombínou, a pak jsem se u Vladimíra naučila sváření. Nataším plech a drátem spojuju a šiju, takže říkám, že šiju sochy.“²²²

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

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

Ve druhé polovině šedesátých let autorka opět častěji pracuje s osinkocementem (*Pýchavka, Hlava, Malá zahrada*) Kvalitativních rozdílů materiálů smaltu a osinku si všimá Jaromír Zemina: „K častějšímu používání osinku dospěla však asi ještě z jiného důvodu. Bělavý osinek, tak jako sádra nebo štuk, reaguje na světlo jinak než smalt. Hladký lesklý smalt světlo odráží, drsný matný osinek je do sebe přijímá, vstřebává, a pak zas vydává, jako by svítil sám. [...] Možná k práci s osinkem dnes Věru Janouškovou vede hlavně tato jeho zvláštní světelnost.“²²³

Paralelně s trojrozměrnými objekty vytvářela Janoušková i koláže. Vznikaly ze stříhů, sešitů, plakátů a starého papíru. „To zas bylo takový oddechový, v zimě třeba, když nemůžete svařovat. Ale přiznám se, že jsem šla ulicí a trhala jsem plakáty nebo mě zajímaly pošlapané věci, kde na nich byly třeba pneumatiky. Měla jsem vždycky tašku plnou sajrajtu [...]“²²⁴ Koláže ze šedesátých let jsou plné hravosti a humoru, „plné radosti z vymyšlení forem bezprostředně proměňujících všední motivy do roztodivných podob podle řádu fantazie. Kůže bájeslovných živočichů je z předtíštěných módních stříhů. Hlavy bývají složeny z útržků ofsetových reprodukcí...“²²⁵

Věra Janoušková pracovala také na několika realizacích pro architekturu. Již v roce 1953 - 54 vytvořila pískovcový reliéf na mlékárně ve Strakoncích, v padesátých letech pak ještě reliéfy na sídlištích ve Střelné u Teplic, Kladně (*Věda a život*, 1955), Doksech (*Reliéfy*

²²¹ JANOUŠKOVÁ 2001.

²²² PETŘÍKOVÁ; TEICHMANOVÁ; ŠAŠEK 2008.

²²³ JANOUŠKOVÁ 2001.

²²⁴ PETŘÍKOVÁ; TEICHMANOVÁ; ŠAŠEK 2008.

²²⁵ ŠETLÍK, J., Smaltovaný svět Věry Janouškové. In ŠETLÍK, J., Cesty po ateliérech, 1996, s. 81.

dvanaácti měsíců na školce, 1957) a Přebami (*Matka s dítětem*). V průběhu šedesátých let to pak byly například realizace v Pardubicích (*Plody*, 1964), Ledči nad Sázavou (Tvar, 1966) a hlavně v Praze (*Povlečená postel* pro restauraci Luna ve Strašnicích, 1965, osinkocementový *Půlený sloup* na sídlišti Novodvorská, 1967 – 69, fontána v atriu budovy Chemapolu na Praze 10, 1967 – 70). S pracemi pro architekturu pokračovala i sedmdesátých a osmdesátých letech.²²⁶ S těmito monumentálními úkoly se vyrovnala, ale jak podotkl Jiří Šetlík, „bylo však zřejmé, že prostorové realizace nebudou hlavním polem jejího projevu“.²²⁷

Humor a hravost z tvorby Věry Janouškové ustupuje v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let, za jistě nemalého podílu společenské situace a ovzduší. Jak píše Jiří Machalický, dokonale vystihují bezvýchodnost období následujícího po sovětské okupaci, kdy Věra Janoušková i její muž Vladimír ztratili možnost vystavovat a stejně jako mnozí další z našich nejvýznamnějších umělců se museli stáhnout do ústraní.²²⁸ Tuto truchlivou atmosféru naznačuje zejména smalt *Anděl pro Vitíka* [3], který oslovil i Jindřicha Chalupeckého: „Socha začala vznikat za těžké Vitíkovy nemoci a byla dokončena až po jeho smrti: a přece tento anděl není andělem smrti. Zůstal andělem mnohotvárného a nevyčerpatelného života. Snad měl tomu umírajícímu Vitíkovi vnuknout ještě v poslední chvíli kus radosti a důvěry ve svět. Teď nese sám toto poselství dál za jeho smrt.“²²⁹

Téma andělů se v tvorbě Věry Janouškové objevuje často – ať už ve smaltech či kolážích. Jak sama říká, „andělé mě brali jako skvělé laskavé bytosti, anděl je boží bytost“.²³⁰ Andělé a andílci tak podtrhují tu více, tu méně výraznou složku autorčina díla – duchovnost.

Roku 1986 umírá Vladimír Janoušek.

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

Roku 1997 vzniká dílo Talár k 650. výročí Karlovy univerzity, opět ze svařovaného smaltu.²³¹

²²⁶ Realizace Věry Janouškové. [cit. 2009-03-20] dostupný z WWW: <<http://janouskovi.sumak.cz/janouskova/data/realizace.htm>>

²²⁷ ŠETLÍK 1996, s. 76.

²²⁸ JANOUŠKOVÁ 2002.

²²⁹ CHALUPECKÝ, J., *Dopis z Prahy*, 1973. In JANOUŠEK, V.; JANOUŠKOVÁ, V., *Výběr z díla*, 1994.

²³⁰ PETŘÍKOVÁ; TEICHMANOVÁ; ŠAŠEK 2008.

²³¹ Jiřina Hauková složila na dílo báseň: „Svařila ho v zimě při ohni na zahradě/ z černé bubnové pračky a

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

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

Z uměleckého hlediska je Janoušková právem řazena mezi nejvýraznější české umělkyně, o čemž svědčí počet jejích samostatných výstav, účastí na kolektivních výstavách i zastoupení ve sbírkách předních českých galerií a institucí.²³²

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

z hrnců, lem z bílé dětské vaničky, stojatý límec ze stínidla od lampy, poklička – spona pro rektora, předměty povýšené na ozdobu mocných. [...]“HAUKOVÁ, Jiřina. Talár. Ateliér, 1998, roč. 11, č. 11, s. 3.
²³² více k zastoupení Věry Janouškové ve sbírkách na WWW: < <http://www.janouskovi.sumak.cz> >.

7. ALENA KUČEROVÁ

Alena Kučerová, nejmladší členka skupiny UB 12, se narodila 28. dubna 1935 v Praze. Na dětství, které kvůli německé okupaci trávila u prarodičů ve Lhotě u Staré Boleslavi, vzpomíná idylicky. Dědeček Kučerové byl švec, a malá Alena často pobývala v jeho dílně; dědečkova práce s šídly a jiným náčiním měla velký vliv na pozdější grafické dílo Kučerové.²³³ Výtvarné sklony se projevovaly jak u Aleniny babičky, tak u obou strýců.²³⁴

Otec Aleny Kučerové emigroval po převratu do Německa, kde působil jako agent západní rozvědky; v roce 1953 však byl zatčen a za velezradu a vyzvědačství odsouzen k trestu smrti. Ten mu byl později zmírněn na 25 let. Byl propuštěn roku 1964 a krátce nato zemřel. Na dva roky byla také uvězněna matka Aleny Kučerové, která tak byla nucena postarat se o sebe i svého mladšího bratra Josefa.²³⁵

Jako dcera politického vězně to Kučerová neměla jednoduché ve společnosti ani při studiu. Vystudovala pražskou Vyšší školu uměleckého průmyslu, v informačně propagačním oddělení, u profesora Rudolfa Beneše.

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

„Měla jsem v ruce papír, že mě přijali, ale když jsem nastoupila do školy, zjistila jsem, že na moje místo vzal Svolinský do ateliéru Jitku P. z vyšších kádrových sfér a se mnou nechtěl mít nic společného. Zůstala jsem stát na schodech ve škole, byla jsem rozhodnutá, že neodejdu. Přece mě přijali! Stála jsem tam několik dní. Všiml si mě pan profesor Strnadel a ptal se mě: „Proč tady tak stojíte?“ Řekla jsem mu, co se stalo, a on mě vzal do svého už přeplněného ateliéru. Asi v roce 1958 mě pan profesor Strnadel při velkých kádrových prověrkách žactva zachránil znovu.“²³⁶

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

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

²³³ Rozhovor s Alenou Kučerovou. In SLAVICKÁ 2006, s. 189.

²³⁴ KLIMEŠOVÁ, M. (ed.), Alena Kučerová, 2005.

²³⁵ tamtéž.

²³⁶ SLAVICKÁ 2006, s. 191.

jsem se snažila vydělat na brigádách. Přitom jsem intenzivně pracovala na grafických deskách. Užívat jsem k tomu mohla jen velice levné nebo na haldách šrotu nalezené plechy. Na ulici jsem našla svůj první grafický lis – ždímačku prádla.“²³⁷

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

Na přelomu let padesátých a šedesátých vytváří (ne však pro publikování) Alena Kučerová důležité ilustrace k Šibeničním písním Christiana Morgensterna. K ilustrování si vybrala několik básní, například *Velrybaba* či *Povodeň*, *Zpověď červa*, *Půlnoční myš*, *Tyčkový plot* či *Mezi černokněžníky*. Díky Morgensternovi došla Kučerová ke geometrické abstrakci. Uchvátil ji svou slovní vynalézavostí a smyslem pro vnitřní strukturu jazyka – dokázal totiž řád jazyka vyjádřit rytmičtím zvuků a strukturováním slov do určitých systémů, a právě to Kučerovou inspirovalo.²³⁸ Přímou inspirací pro ilustrace, budované soustavou tečkovaných ploch kombinovaných s hustým rastrem a obrysově kreslenými tvary, mohla být i Morgensternova báseň *Noční rybí zpěv*, komponovaný z typografických znamének.²³⁹ Ilustrace k Morgensternovi se Kučerová rozhodla předložit stipendijní komisi Českého fondu výtvarného umění, komise však shledala, že práce jsou velmi chabé úrovně. Toto odmítnutí jí ještě více zkomplikovalo profesní práci (nesměla se například zúčastnit ani zájezdu mladých umělců do NDR).²⁴⁰

V roce 1962 vstoupila do skupiny UB 12, kam ji přivedla Adriena Šimotová. Jako nejmladší členka byla více než o třicet let mladší než nejstarší Václav Bartovský a o dvacet let mladší než Václav Boštík; věkově nejbliže jí byla Vlasta Prachatická (narozena 1929). Rozdíl více než jedné generace se projevil také v oblasti vzorů a výtvarných názorů: „Váženou postavou byl pro mě malíř Bartovský, kterého jsem ale vůbec neznala. A naopak jsem neměla až tak silný obdiv k malíři Šimovi, jaký k němu měli ostatní členové skupiny.“²⁴¹

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

²³⁷ tamtéž.

²³⁸ tamtéž, s. 53.

²³⁹ KLIMEŠOVÁ 2005, s. 19.

²⁴⁰ tamtéž, s. 26.

²⁴¹ Rozhovor s Alenou Kučerovou. In SLAVICKÁ 2006, s. 194.

Roku 1963 vnáší Kučerová do svých grafik nový důležitý prvek - perforovanou vlnovku (*Přiblížení X*, 1963). K původu motivu diagonály dodává autorka: „...přes silnici vzlétl ptáček a jakoby zanechal ve vzduchu svoji stopu a – ten vzdušný stínek mi pak ležel v hlavě a nutil mě k nové pozornosti. Tím bylo započato moje rychlé rytí do desek zhruba v letech 1963 a 1964.“²⁴² Perforování vzniklo také jako důsledek materiální nouze – místo drahých pozinkovaných plechů si Kučerová mohla dovolit pouze plechy z pocínovaného železa, do kterých se velmi špatně rylo; byla tedy nucena hledat nové techniky.

Zpočátku je perforace stále doprovázena lineární kresbou (*List s pomněnkami*, 1964) Kučerová pokračuje v experimentech a plechy trhá, přehýbá, spojuje dráty.²⁴³

První samostatnou výstavu měla Kučerová v síni Lidové demokracie v Praze na Karlově náměstí. Byly zde vystaveny „seismografické“ tisky a již i některé perforace. Z podnětu Arséna Pohribného zde byly vystaveny i matrice tisků, které zavěsil od stropu; z matic se tak staly samostatné objekty. Byl zde vystaven i podstatný tisk s názvem *Disk* (1965).²⁴⁴ Kučerová vzpomíná na vznik *Disku*: „Tenkrát se můj otec vrátil z vězení. Stál u stolu, na kterém jsem vypichovala desku pocínovaného plechu. Vznikal na něm *Disk*. Otec se zeptal „máš inspiraci?“, a já jsem odpověděla „mám“. Takže inspirací jsem k tomu došla.“²⁴⁵ *Disk* je podle Hany Larvové jakýmsi mezníkem, ukončujícím předchozí období alternativních experimentálních přístupů k uchopení výtvarného záměru včetně používání techniky leptu a suché jehly, kterou perforace trvale nahrazuje.²⁴⁶

Výstava měla velký úspěch; byla dokonce hodnocena jako jedna z vůbec nejlepších výstav v rámci Svazu roku 1965.²⁴⁷

Samotné tiskové matrice se postupně staly hlavním zájmem Aleny Kučerové.

Kolem poloviny šedesátých let se v tvorbě Aleny Kučerové začínají znovu objevovat figurální motivy. Tyto náměty, společně s motivy krajiny, jsou redukovány na základní obrys. Kučerová se tak zapojuje do proudu nové figurace. Na rozdíl od některých jejích představitelů však nenalezneme vyhrocený existenciální podtext (jako například u Adrieny Šimotové či Evy Kmentové), ale spíše „poezii všedního dne“.²⁴⁸ Jak se sama vyjádřila: „Nikdy jsem se nevěnovala tematicky člověku, který nebyl v pořádku, nepotřebovala jsem fixovat v tvorbě utrpení, bolest, chtěla jsem vyjádřit vzácné okamžiky pohody. To považuji

²⁴² KLIMEŠOVÁ 2005, s. 32.

²⁴³ FINFRLOVÁ, P., Alena Kučerová (kat. výst.), 2005.

²⁴⁴ KLIMEŠOVÁ 2005, s. 33.

²⁴⁵ Rozhovor s Alenou Kučerovou. In SLAVICKÁ 2006, s. 194.

²⁴⁶ LARVOVÁ, H., Alena Kučerová – Grafika, plechy (kat. výst.), 1990.

²⁴⁷ KLIMEŠOVÁ 2005, s. 33.

²⁴⁸ FINFRLOVÁ 2005.

za důležité: radost ze života. A předávat ji dál. Umění má podle mě působit ve smyslu blahodárném.²⁴⁹ V jejích dílech tedy postavy, zachycené pouze v obrysu, odpočívají, koupají se či procházejí (*Odpočinek v koupeli*, 1967).

V roce 1967 byla Alena Kučerová vyzvána k účasti na světové výstavě Expo v Montrealu. Pro tuto příležitost vytvořila do československého pavilonu leptanou skleněnou vitráž; pracovala tedy s materiálem docela odlišným, než byla dosud zvyklá. Po výstavě byla vitráž zakoupena pořadatelem a umístěna do jedné z kanadských konzervatoří.²⁵⁰

O rok dříve se zúčastnila výstavy v Berlíně, koncipované Jindřichem Chalupckým pro Akademie der Künste.²⁵¹

V zahraničí sklízela úspěchy také se svými grafickými listy (například za dílo *Ležící na květinách* získala hlavní cenu na bienále v italské Bielle; čestné uznání na V. bienále mladých v Paříži²⁵²). V Paříži byla spolu s dalšími pěti umělci vyzvána, aby vytvořila kompletní náklad jednoho listu pro Muzeum moderního umění. Vytvořila List s obdélníčkem, jehož matici natřela v roce 1970 žlutým lakem.²⁵³

Důležitými záštitami jí v tomto směru byl mimo Jindřicha Chalupckého také tehdejší ředitel Národní galerie Jiří Kotalík (spolupracoval zejména s organizátory mezinárodních grafických bienále); nejenže tvorbu Kučerové sami sledovali, ale organizovali i návštěvy do jejího ateliéru a posílali k ní i zahraniční sběratele. Její listy byly prodány do Spojených států, Itálie a Francie. Ateliér navštívily i významné americké sběratelky, budující své kolekce středoevropského umění – Meda Mládková a Anne Baruch, ale také například francouzský teoretik nových realistů, Pierre Restany.²⁵⁴

Roku 1968 se věnuje pouze figurativní tematice (*U moře, Silnice*). Do některých listů zakomponovala i písmo, například v díle *Minerve* z téhož roku (*Minerve* byla inspirována tragickou havárií stejnojmenné francouzské ponorky). Použití písma nemá podle Hany Larvové u Kučerové nic společného s evropským lettrismem či kaligrafií²⁵⁵, sama Kučerová ale se strojopisnými obrazy také experimentovala (*Bez názvu*, 1962).

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

²⁴⁹ FINFRLOVÁ 2005.

²⁵⁰ LARVOVÁ 1990.

²⁵¹ Rozhovor s Alenou Kučerovou. In SLAVICKÁ 2006, s. 195.

²⁵² KLIMEŠOVÁ 2005, s. 40.

²⁵³ tamtéž.

²⁵⁴ tamtéž, s. 41 – 42.

²⁵⁵ LARVOVÁ 1990.

dělo a mířilo na ten nádhernej nápis Nová citlivost. [...] Později jsem se dozvěděla, že výstavu obsadili Rusové. V Mánesu udělali nějaký hlavní štáb či něco podobného. Vůbec nepoužívali toalet, z těch pili a své potřeby dělali do kouta. Dokonce listy Alenky Kučerové využili na tuto potřebu. [...]"²⁵⁶

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let uplatňuje ve svých dílech novou komponentu – barvu. Vznikaly většinou soutiskem rozstříhaných částí plechu či několikanásobnými přetisky matrice. Některé listy byly vytvářeny také tiskem jednotlivých ostře barevných segmentů.²⁵⁷

Podle svých slov Kučerovou „jemné barvy nikdy nezajímaly“, v grafikách využívá vždy agresivní barevné kombinace – žlutá, červená a oranžová patřily k jejím nejoblíbenějším. S výraznou plošnou barevností experimentovala již od roku 1966; vycházela přitom z emailové techniky.²⁵⁸ Náměty jsou opět figurativní (*Odpočinek*, 1967 – 1971) či s tématy krajiny (například *Cesta do kopce*, námět vidění krajiny z pohledu řidiče automobilu, z roku 1971). Kučerová také nanášela barvu na již hotové tisky (*Tři psi*, 1970). V těchto barevných grafikách můžeme rozlišit dva póly: prvním jsou impresivně pojaté listy, v nichž se téma lidské figury skoro ztrácí v grafické ploše, tvořené perforovaným rastrem; druhý pak tvoří listy, v nichž je jednoduché figurativní téma ještě zdůrazněno tím, že je každý motiv vytvářen jasně ohraničenou jednobarevnou plochou, pro něj nejcharakterističtější (obloha modrou, pole hnědou apod.).²⁵⁹

Pro autorku nosné téma koupání nabývá opět na síle v grafikách z počátku sedmdesátých let. Koupání spatříme již na suchých jehlách z konce let padesátých. V roce 1967 však přišel pro Kučerovou nový impuls v podobě lesního jezera, bývalé pískovny, v místě, kam se Kučerová od dětství vracela. Ve druhé polovině šedesátých let také vzniklo několik námětů saun a lázní. „Bezpochyby jde o potřebu vyrovnat se s prožitkem tělesnosti, intenzity dotyku těla, vody a horkého vzduchu, sdílené nahoty.“²⁶⁰ Po roce 1967 a úspěchu na bielském bienále dostal motiv koupání nový rozměr – moře. „Z Národní galerie mi volal Jiří Kotalík, gratuloval mi a řekl, že pro cenu si musím dojet do Itálie. [...] Celá rodina, všichni jsme mohli jet k moři. Po návratu jsem vytvořila velké grafiky *Koupání v mořských vlnách*.“²⁶¹

²⁵⁶ Rozhovor s Věrou Janouškovou. In SLAVICKÁ 2006, s. 159.

²⁵⁷ KLIMEŠOVÁ 2005, s. 44.

²⁵⁸ tamtéž.

²⁵⁹ HOCKEOVÁ, J., Alena Kučerová: Grafiky z let 1961 – 81 (kat. výst.), 1982.

²⁶⁰ KLIMEŠOVÁ 2005, s. 43 – 44.

²⁶¹ Rozhovor s Alenou Kučerovou. In SLAVICKÁ 2006, s. 195.

Normalizační sedmdesátá léta nebyla snadná ani pro Alenu Kučerovou. Oficiální kulturní politika autorce nepřála, neboť „vyznávala příliš zjevné ideály lidské svobody a humanismu“²⁶². Kučerová se tak dostala znovu do existenčních potíží, neboť „její práce nebyly opakovaně přijímány ani do komisního prodeje v prodejnách Československého fondu výtvarných umělců Dílo, které pro umělce představovaly jedinou legální možnost obchodu. V roce 1977 se rozhodla rázným dopisem Ministerstvu kultury ČSSR obrátit na předsedu SČVU Josefa Malejovského s protestem. Uvádí v něm, že od roku 1972 nebylo komisí schváleno k prodeji 45 z předložených 46 jejích grafických listů. Na dopis odpověděl vedoucí výtvarného oddělení, režimní umělec Miloslav Jiránek. Uvádí, že „ani některé Vaše práce, jež komise schválila, nenašly bohužel v širší veřejnosti odezvu a zájem o nákup“. Píše rovněž, že na díla určená ke „společenskému uplatnění“ „jsou komise povinny uplatňovat...nároky odpovídající ideovým a uměleckým zásadám naší soudobé výtvarné kultury“²⁶³.

Kučerová se tak neúčastnila ani samostatných, ani kolektivních výstav. Jedinou výjimkou byla výměnná výstava s fotografem Jindřichem Štreitem, která způsobila poprask a pro Alenu Kučerovou zájem tajné policie. Štreitovy fotografie totiž groteskně zobrazovaly schůze venkovských výborů KSČ; autor byl zadržen a výstava v den vernisáže zrušena. Kučerová byla napadena kvůli napomáhání instalování hanobících fotografií.²⁶⁴

Od přelomu šedesátých a sedmdesátých let se ústředním motivem grafik stávají zvířata. Zpočátku to byly motivy koní (*U zdi*, 1970, *Gradivo 1 a 2*, 1970 [4]), srnek a jelenů. V polovině sedmdesátých let pak Kučerová ztvárňuje kachny (*Dvě kačeny*, 1976) a králíky (*Králíci a kočka*, 1976 – 1981, *Králíci v zahradě*). Na rozdíl od malíčky a grafičky Zorky Ságlové, která motiv králíka také užívala, Kučerová nepoužívá králíka jako archetypální znak a mísí reálné a symbolické prvky.²⁶⁵

Ve druhé polovině sedmdesátých let zkoumá Kučerová ve svých listech postavy v pohybu. Kromě motivů koupání a skoků do vody je to zejména běh (*Neposedné děti – Letní den*, 1979). [5]

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

²⁶² LARVOVÁ 1990.

²⁶³ KLIMEŠOVÁ 2005, s. 47.

²⁶⁴ tamtéž, s. 48.

²⁶⁵ tamtéž, s. 49.

jednotlivé vrstvy jsou díky lineárnímu průběhu v každém listu několikrát zaměněny, překrývají se a jsou překrývány, lidské oko sleduje jejich průběh, mizení a objevování se, setkává se s relativností takových základních vazeb, jako je „vpředu“ a „vzadu“, „nahore“ a „dole“ apod. Právě časová následnost, nutnost postupného čtení je přibližuje hudební kompozici, ale mají blízko i k prostorovým konceptům, hrám a paradoxům.²⁶⁶

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

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

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

„Asi v roce 1978 jsem se rozhodla, že se musím soustředit na jediné místo, na to, kam patřím. Postupuji v malém okruhu, který důkladně znám. Postupuji od polí k lesům, od lesů k polabským loukám.... Pochopila jsem, jak je pro mě důležitý malý kus země po prarodičích, který důkladně znám a kde cítím jistotu, protože vím, kde co roste a jak co voní. Začala jsem tu dělat grafiky polí a snažila jsem se s velkým citem zachycovat zdejší roviny, které pro mě mají neopakovatelné kouzlo... Neskicovala jsem přímo v plenéru, to by nestačil, nejprve jsem je musela dostatečně fyzicky prožít, vrýt si je do těla a mysli. S koněm to bylo mnohem intenzivnější než pěšky.“²⁶⁷

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

Radikální perforované obrysy také ustupují jemnějším grafikám, v nichž je drobná perforace doplněna šedými valéry. Perforace se tak uplatňuje jen ve zvýraznění drobných detailů – linie cesty či obrysu stromku (*U stohu*, 1983, *Dvě strouhy*, 1984).²⁶⁸ Téma horizontu se mění v pronikání do hloubek lesů a luk; vznikají díla jako *Večerní les* (1988), *Moje louka III* (1993) a další. Novým prvkem těchto prací je zachycení atmosféry a pohybu. Promačkováním plechu dosahuje Kučerová dramatických a emotivních efektů.²⁶⁹

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

²⁶⁶ HOCKEOVÁ 1982.

²⁶⁷ FINFRLOVÁ 2005.

²⁶⁸ LARVOVÁ 1990.

²⁶⁹ KLIMEŠOVÁ 2005, s. 51.

V devadesátých letech se krajinné motivy redukuje na obrysy, znaky, stylizované květy či stébla. Tyto motivy se uplatňují zejména ve vegetativních bordurách drobných grafik.²⁷⁰

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

Klíčovým a posledním motivem grafické tvorby Aleny Kučerové se pak stává morgensternovský motiv „fidlikytek“, v nichž opět figurují ornamenty, větvičky a úponky.²⁷¹ Grafické dílo se uzavřelo roku 1996, kdy byl při stěhování zničen autorčin tiskařský lis.²⁷²

K dílům pozdních devadesátých let patří objekty; závěsné dřevěné desky dotváří jakýmsi kresbami z malých hřebíčků. Do těchto objektů zakomponovává staré matrice, perforované kresby i například větvičky.²⁷³

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

V nejnovějších pracích se vrací k další technice, se kterou se v dětství setkávala - k vyšívaní. Vznikají tak žánrové obrázky s realistickými detaily, významnou roli hraje opět živá barevnost.²⁷⁴

Rok 2004 znamená zatím poslední návrat k Morgensternovi. Ze stovek kreseb však zbyl jen malý soubor, posunutý k jakýmsi lineárním babylonským architekturám.²⁷⁵

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

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

²⁷⁰ KLIMEŠOVÁ 2005, s. 52.

²⁷¹ tamtéž, s. 53.

²⁷² FINFRLOVÁ 2005.

²⁷³ tamtéž.

²⁷⁴ KLIMEŠOVÁ 2005, s. 54.

²⁷⁵ tamtéž, s. 26.

8. DAISY MRÁZKOVÁ

Daisy Mrázková, rozená Troníčková, se narodila 5. května 1923 v Praze. Matka pocházela z Anglie; s otcem Mrázkové se seznámili v Londýně, kde byl na zkušené v oděvním domě. Natrvalo se přestěhoval s manželkou do Prahy roku 1911 a založil si zde firmu Troníček a Baštář. Rodiče se rozvedli, když malé Daisy bylo pět let; zůstala u matky. Od malička Daisy velmi ráda kreslila, v jedenácti letech vytvořila například cyklus Nezapomenutelné velikonoce.²⁷⁶

Studovala gymnázium, na radu strýců však přestoupila na pedagogickou školu, kde odmaturovala.²⁷⁷

Daisy stále kreslila; velmi toužila studovat na Uměleckoprůmyslové škole. Absolvovala přijímací řízení do ateliéru grafiky a ilustrace profesora Antonína Strnadela a byla přijata. Protože však škola požadovala rok praxe či odborného školení, Mrázková musela po maturitě ještě na grafickou školu. „[...] mamince se to nelíbilo, protože peníze nebyly. [...] Požádala jsem o přerušení školní docházky. Šla jsem učit kreslení. Jednou týdně jsem ale chodila k Frintovi kreslit akt a hlavu,“ vzpomíná Mrázková.²⁷⁸ Do prvního ročníku UMPRUM tedy nastoupila až po roce. Po půl roce byla ale škola obsazena Němci, přestěhována a nakonec zcela uzavřena. Daisy se provdala za Jiřího Mrázka, kterého poznala ve škole.

Mladí manželé se odstěhovali na Českomoravskou vysočinu. „Šindler, spolužák z UMPRUM, nás seznámil s Říhovými na Březinách. Říhovi nás ubytovali v takové malé chaloupce. U sedláka jsme byli přihlášení na práci a tak chránění před pracákem. Byl to krásný rok.“²⁷⁹

Skupina přátel (Václav Boštík, Jan Křížek, Jiří Šindler, bratři Říhovi, Mrázkovi) obdivovala umění románské, gotické i byzantské, a snažili se vytvořit jakýsi archaický styl tvorby. Z této snahy Mrázková vytvořila malou knížku linorytů, spojujících obraze a text, s názvem *Canticum trium puerorum*.²⁸⁰

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

²⁷⁶ PÁNKOVÁ, M., Zhmotnělá podoba času a dění. Ateliér, 1995, roč. 8, č. 12, s. 6.

²⁷⁷ Rozhovor s Daisy Mrázkovou. In SLAVICKÁ 2006, s. 209.

²⁷⁸ tamtéž.

²⁷⁹ tamtéž.

²⁸⁰ VALOCH, Jiří. Daisy Mrázková: výběr z díla (kat. výst.), 2002.

přijímala podněty od svých přátel: „Po večerech jsem si ryla malé dřevoryty a tiskla jsem je ručně podle Šindlerova návodu. Jiří [John, pozn. aut.] a Adriena [Šimotová, pozn. aut.] vyprávěli, co jim Balaš a Kaplický říkají, takže jsem měla i to učení, sice z druhé ruky, ale měla.“²⁸¹

V této době začaly vznikat první autoportréty. Mrázková údajně svůj portrét ovládala tak, že jej kreslila či malovala z paměti.²⁸² Po autoportrétech následovaly podobizny přátel – Jiřiny Haukové [6], Adrieny Šimotové, Ludmily Vachtové. Nejprve uhlem, poté olejovými barvami. Některými badateli jsou tyto portréty považovány za „nepříliš závažné“²⁸³, jiní je hodnotí jako na dobu svého vzniku a kulturně – politickou situaci československého umění značně radikální²⁸⁴. Nelze jim však upřít jakousi vnitřní sílu a přesvědčivost, přestože jsou oproštěny pouze na podstatné znaky portrétované osoby.

Z okruhu skupiny UB 12 jí byl největším inspiračním zdrojem Václav Bartovský, ať už svými portréty, poetikou svých děl či jen lidskou a uměleckou podporou. Jak píše Marcela Pánková: „Pro Daisy Mrázkovou bylo setkání s Bartovským významné; představoval pro ni osobnost, svým lidským i uměleckým postojem velmi podnětnou, a navázala s ním vřelé osobní přátelství. [...] Civilizační tematika a střízlivý portrét, tak, jak se k nim koncem čtyřicátých a v padesátých letech Václav Bartovský ve své malbě vyjadřoval, nepřímo ovlivnily i malířský projev Daisy Mrázkové. Spíše než v portrétech však nacházíme zmíněné tendence v jejích ilustracích, zejména v knize *Můj medvěd Flóra* (1973), která vznikla až několik let po jeho smrti, a v níž civilní typika postav, barevné uspořádání plochy, nepatetičnost v jednání i řešení interiérové kompozice nemají daleko k charakteru jeho malby.“²⁸⁵

Od roku 1960 nastává v tvorbě Daisy Mrázkové krátké intermezzo, kdy portréty osob střídají „portréty“ věcí. Mrázková zobrazuje auta, nádraží, vzducholodě. Jak ale sama říká, „Moc dlouho mě to nedrželo, snad proto, že to není živý; i když jsem k tomu zpočátku přistupovala tak, že je možno udělat i portrét věci.“²⁸⁶

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

²⁸¹ SLAVICKÁ 2006, s. 209.

²⁸² PÁNKOVÁ, Marcela. *Daisy Mrázková* (kat. výst.), 1988.

²⁸³ PETRASOVÁ; LORENZOVA 2007, s. 51.

²⁸⁴ VALOCH 2002.

²⁸⁵ PÁNKOVÁ 1988.

²⁸⁶ tamtéž.

formu.²⁸⁷ „V letech šedesátých byla její cesta charakterizována již snahou o zbavení se vazby na viděnou skutečnost,“ píše Jiří Valoch.²⁸⁸ Změna přístupu je patrná například na *Portrétu dr. Segera* (1962) a *Portrétu paní J.K.* (1963).

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

Ve druhé polovině šedesátých let Mrázková postupně opouští figuru a těžiště její tvorby se přesouvá ke krajině. V jakémisi přechodném období vytváří obrazy, kde se v krajině objevují stopy člověka v podobě hlav ve skalách či na loukách (*Vykopávky*, 1966, *Osud* 1967, *Růžová krajina* 1969). I tyto figurativní motivy se postupně vytrácejí a transformují ve fragmenty jako drahokamy, střípky, nálezy.²⁸⁹ „Je to způsob fixování lidského života „pořád všechno někde je“. Maluje a kreslí paměť kamene, paměť skály, ozvuky šeré minulosti. Jejím souvislým vnitřním tématem je připomínka a ožívování mýtu krajiny, odkrytí starého hrobu, střepy nalezené na čerstvě zoraném keltském území, arch nálezy na starých slovanských sídlištích. k jejímu obzoru patří krajina s historickým vědomím: Divoká Šárka, Vysočina, Kunratický les, Alpy i Prokopské údolí. V obrazech dochází k symbióze člověka s krajinou: k jeho metamorfóze v přírodu.“²⁹⁰

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

Psát se pokoušela Mrázková již od dětství. „Já jsem v mládí vždycky něco škrábala. Bylo to takové lyrické a patetické. Teprve když jsem se všeho patosu a sentimentu vzdala, když to bylo veselé, stručné, když to bylo pro děti, teprve pak jsem se odvážila to někomu ukázat.“²⁹¹ Kolem roku 1960 začala Mrázková psát drobné příběhy, „pohádky z myslivny“, jak jim říkala. Několik z nich dokonce poslala do rozhlasového pořadu Hajaja, ale byly jí zaslány zpět.

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

²⁸⁷ PÁNKOVÁ 1988.

²⁸⁸ VALOCH 2002.

²⁸⁹ PÁNKOVÁ 1988.

²⁹⁰ tamtéž.

²⁹¹ SLAVICKÁ 2006, s. 212.

těch svých šest pohádek z myslivny. Jí se to líbilo a řekla, že je to na knížku. A tak jsem začala psát [...]“²⁹²

Tou první byla *Neplač, muchomůrko*, vydaná roku 1965. Knižka dostala nakladatelskou cenu a chystal se její překlad do cizích jazyků, avšak „tahle nesměla, ceny byly toho roku zadržené, protože prý se prezident Novotný urazil, že někdo v encyklopedii vynechal u písmene N jeho jméno, a proto zarazil všechny překlady. Ten zákaz neměl s Muchomůrkou vlastně nic společného. Ale mne to strašně mrzelo, když už jsem byla tak blízko cíle. O překlad do angličtiny jsem stála.“²⁹³

Následovaly *Chlapeček a dálka* (1969) a *Byla jedna moucha* (1971) [7]. „To je taková sonda do dětství. Ilustrovala jsem ji zase jiným způsobem než muchomůrku. Jenže Karel Černý mi zase řekl, že to je hezký, ale trochu moc pedagogický. Co? Pedagogický? Počkej, já mu ukážu!, pomyslela jsem si, a napsala jsem novou a úplně nepedagogickou knížku *Haló, Jácičku*. Byla to vylomenina nad vylomeninu. Ilustrace byly zase trochu jiné. Zkrátka, co jsem zkazila v jedné knížce, z toho jsem se poučila na druhé, tam jsem pak zvorala zase něco jiného, a takhle vznikala řetěz mých jedenácti knížek.“²⁹⁴

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

Knihami pro děti se Mrázková proslavila nejvíce. Knižky byly velmi oblíbené a vycházely i v několika dotiscích. Příznivě byly hodnoceny také odborníky: „snaží se otevřít pro čtenáře nový pohled na svět“²⁹⁵; „Podíl Daisy Mrázkové v ilustraci dětské knihy je podílem malíře, hledajícího v nekonečnu barevných vztahů ty z nich, které nejjistěji vedou k prožitku barvy ve světě žitém a tvořivém. Její knížky okouzlují tím dosud nepoznaným splynutím slova a obrazu v citové sféře. Zdá se, jako by prozíravě a perspektivně hledala cestu z citové chudoby dnešní civilizace světa a života.“²⁹⁶

Některé z knížek jsou spíše tzv. bilderbuchy, knihy s minimem textu a mnoha obrázky. „Ano hodně obrázků, málo textu. Já jsem ale i do těch Bilderbuchů dala dost textu. Tou dobou jsem začala dělat dekalky a šrafovat perem.“²⁹⁷

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

²⁹² SLAVICKÁ 2006, s. 212.

²⁹³ tamtéž, s. 213.

²⁹⁴ tamtéž.

²⁹⁵ AMOR, S. S., Honby za poklady v obrázkových knížkách. Zlatý máj, 1980, roč. 24, č. 4, s. 233.

²⁹⁶ HOLEŠOVSKÝ, F., Ilustrace vstupuje do dialogu. Zlatý máj, 1978, roč. 22, č., s. 455 – 458.

²⁹⁷ SLAVICKÁ 2006, s. 214.

divů či Milneovým *Medvídkem Pú*. Sama Mrázková se tomu nebrání: „Je to česká příroda, smrkový les. Ale to všechno, tu českou přírodu, jsem pozorovala mamincinýma anglickýma očima. Angličané mají jiné myšlení a jiný humor. Když jsem ho pak někdy použila při psaní, tak to vypadalo bůhvíjak rafinovaně, ale pro mě to byla samozřejmost.“²⁹⁸

Mimo vlastních autorských knih ilustrovala Mrázková také knihy jiných autorů – *Irské pohádky* Eileen O’Faolain (1959) a *Budu mít svůj ostrov* Kláry Féhér (1978). Roku 1966 připravila k vydání knížku „*Lemuria na dosah*“, která nevyšla, stejně jako „*Mravenečkova dobrodružství*“ Vitalije Biankiho a autorská kniha Mrázkové *Kateřina nemá dlouhou chvíli*.²⁹⁹

Z ilustrací pak vychází Daisy Mrázková v kresbách, které nabývají převahy od druhé poloviny sedmdesátých let. „A [...] ilustrace pak přešly plynule do abstraktních kreseb. To bylo nad knížkou Kluk s míčem. Na papíře, který byl barevně podložený, jsem začala perem obtahovat hranice barev, později na čistém bílém papíře hranice vycházející ze struktury papíru.“³⁰⁰ Zpočátku byly tyto perokresby černé: „Zprvu to byla jednoduchá čára, objevující svůj vlastní svět, své možnosti, schopnosti, vlastnosti. Záhy se dostává do sousedství dalších. Kresby měly tehdy dvojí charakter: v jedněch byla zdůrazněna kompaktnost hmoty, kterou vytváří hustý a pravidelný rastr, druhou skupinu tvoří kresby, v nichž dochází k variabilitě šrafony, čáry se pronikají, kříží, násobí, v některých místech jsou vystřídány tichými, bílými poli. Černobílá perokresba, která vytlačila barvu a nadlouho ji odsunula stranou, představovala pro DM radikální řešení, neboť barva až dosud byla pro ni synonymem tvorby.“³⁰¹ V těchto kresbách Mrázková evokuje přírodní útvary, struktury skal, kamene, siluety hor. Vrstvy na horizontu postupně narůstají. V kresebném rastru plochy zůstávají prázdná místa, jakési průhledy. V některých kresbách se objevují i plošné znaky, například šipky, a tvoří důležitý kompoziční prvek. Na konci sedmdesátých let se zvětšují formáty kreseb, a se zvětšováním šrafované plochy se zvětšuje i rozmanitost její struktury. Směr i hustota šrafony dodávají rytmus, ovládající plochu.³⁰² Jiří Machalický charakterizuje pérové kresby z hlediska prostoru: „Tyto černobílé pérovky jsou velmi citlivé na druh osvětlení. V každém denním či umělém světle vypadají trochu jinak, mají proměnlivou hloubku prostoru, někdy i výrazně odlišný rytmus. Připomínají jakési krajinné mapy, vycházejí ze

²⁹⁸ SLAVICKÁ 2006, s. 213.

²⁹⁹ HLAVÁČKOVÁ M., Daisy Mrázková dětem (kat. výst.), 2001.

³⁰⁰ SLAVICKÁ 2006, s. 213.

³⁰¹ PÁNKOVÁ 1988

³⁰² HOCKEOVÁ, J. Daisy Mrázková: Kresby (kat. výst.), 1983.

základních tvarů, které pak určují podobu kresby. Ta je daná také strukturou energických čar, které se někdy velmi hustě kříží a přetínají.³⁰³

Později se Mrázková opět vrací k barvám. Jedná se o složité kompozice s bohatou barevnou škálou. Marcela Pánková přirovnává tyto kresby k leteckým fotografiím amerického fotografa Williama Garnetta, především proto, že i když zobrazují realitu, působí abstraktně.³⁰⁴

V roce 1984 Mrázková opět barvu opustila a vrátila se k černobílému pojetí kreseb – „Z černé kresby se osamostatnila čára a vystěhovala se na papír. Autonomie její existence se stala výchozím momentem pro vznik Příběhu čáry. Ten se zpočátku rozvíjel v drobných etudách, časem však narůstal do náročných a výtvarně brilantních kreseb. Nově objevená hodnota čáry otevřela další horizont. Bílá, neutrální plocha papíru, dějově bezobsahová, dostala téměř hmatatelnou, objemovou kvalitu, plnost a zároveň jinou světelnou vlastnost. Prostor vymezený vzniklou čarou je nabit energií zvláštního druhu.“³⁰⁵

Po polovině osmdesátých let začíná Mrázková používat rozmývací pastelky. Svazky pastelek rozpouští do mokrého papíru; někdy se na papíře uchytí i zlomky tuh, čímž vznikají pozoruhodné obrazce. Některé kresby mohou působit až minimalisticky, jiné jsou bohatou spleť barev.³⁰⁶

Paralelně s kresbami vznikají neustále malby. Opět je zde akcentováno téma krajiny; nejedná se však o krajinu konkrétní, ale jakousi abstrakci, vjem, vzpomínku. Nabývá tak charakteru znaku. Autorka často volí v krajině hraniční místa – okraj, průsmyk, hranu, horu – místa, kde dochází ke střetávání živlů, břeh, vítr na skalách, horizont. Ve výdutích, jeskyních a proláklínách nachází zkameněliny a drahokamy.³⁰⁷ V dílech jako *Mapa* (1975), *Pobřeží* (1981) či *Molésou* (1982) se tak zrcadlí autorčina vnitřní krajina.

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

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

³⁰³ MACHALICKÝ, Jiří. Daisy Mrázková: Mokré kreslení, 2007.

³⁰⁴ PÁNKOVÁ 1988.

³⁰⁵ tamtéž.

³⁰⁶ MACHALICKÝ 2007.

³⁰⁷ PÁNKOVÁ 1988.

9. VLASTA PRACHATICKÁ

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

Dědeček s otcem měli na vsi cihelnu. „Měla jsem nádherný domov,“ vzpomíná Prachatická na své dětství.³⁰⁸ Již od malička měla velkou zálibu v kreslení, a projevovala velký talent. „Kreslila jsem všechno, co jsem viděla. Zajímalo mne všechno jen tak, že mne bavilo kreslit. Byli to samozřejmě moji rodiče, kteří si všimli té posedlosti, ale hlavně moje teta, která bydlela v Praze a stále mi nosila nové pastelky a skicáky.“³⁰⁹

V letech 1945 – 46 absolvovala v nedalekých Hořicích střední kamenosochařskou školu (podobně jako Věra Janoušková); profesorem jí byl Josef Plichta, žák Josefa Václava Myslbeka. V roce 1946 byla přijata na Akademii výtvarných umění v Praze: „Hned po válce jsem šla do sochařské školy v Hořicích. Tam jsem byla jen rok a pan profesor Plichta, který vyučoval modelování, mně navrhl, abych se pokusila o zkoušku na UMPRUM. Tam mne ale odmítli, protože jsem ještě neměla osmnáct let. Na akademii to nevadilo, tak jsem se na ni dostala,“ upřesňuje Prachatická.³¹⁰ Byla přijata do ateliéru významného českého sochaře a medailéra Otakara Španiela. Španiel dobře odhadl její citlivost, intelektuální schopnosti a smysl pro plastický tvar jako předpoklady samostatné práce na podobiznách, jimž se Prachatická věnovala nejraději.³¹¹ Sama Prachatická hodnotí vliv svého profesora: „Měla jsem štěstí, protože právě tento ateliér byl zaměřen na portrét. Španiel dbal na to, abych se naučila základní stavbu portréту, hledat zákony profilu a objemu, ale přitom nechával volnost v projevu: třeba kdo se pokusil o bezprostřednost rukopisu v hlíně nebo potom po lití v sádře.“³¹²

Akademii dokončila roku 1951. Jakýmsi zahájením její samostatné umělecké dráhy byla busta *Maminka* z téhož roku, vystavená na tzv. Výtvarné úrodě v Praze. Toto první vystoupení na veřejnost bylo naveskrze úspěšné – busta byla z výstavy zakoupena do sbírek Národní galerie v Praze.³¹³

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

³⁰⁸ Rozhovor s Vlastou Prachatickou. In SLAVICKÁ 2006, s. 217.

³⁰⁹ tamtéž.

³¹⁰ tamtéž, s. 217 – 220.

³¹¹ ŠETLÍK, J., Osobnost a tvorba Vlasty Prachatické. In PRACHATICKÁ, V., Portréty, 2001.

³¹² SLAVICKÁ 2006, s. 220.

³¹³ PRACHATICKÁ 2001.

jako ateliér. V šedesátých letech, poté co se poněkud zlepšila jejich situace, si postavili domek v Dejvicích, kde měla Prachatická pracovní prostor v přízemí.³¹⁴ V blízkém okolí také bydleli nebo vlastnili ateliér někteří ze členů a přátel UB 12.

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

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

Svoje působení ve skupině hodnotí Prachatická takto: „Jsem ráda, že jsem byla členkou této skupiny, protože její orientace ve výtvarném umění byla odlišná od orientace, kterou jsem prošla na Akademii výtvarných umění. Vneslo to do mé práce nové rysy a jisté změny, přestože jsem se dál a vlastně po celý život zabývala tak tradičním tématem, jako je portrét.“³¹⁵

Kurátorem výstavy v pražské Síni lidové demokracie roku 1961, společné výstavy Prachatické a Daisy Mrázkové, měl být Václav Bartovský. Předčasně však zemřel; u vchodu do expozice byla umístěna jeho busta, dílo Vlasty Prachatické.³¹⁶

Jediné téma v tvorbě Prachatické tvoří sochařský portrét. Prachatické přitom nešlo o přesné zpodobení zobrazovaného, snažila se postihnout jeho vnitřní svět. Jak píše Jiří Šetlík: „Oblast psýché je pro ni podstatou individuality, je světem, který se zrcadlí ve smyslově postižitelné podobě tváře a hlavy. Obrazivost jí dovoluje podřídít se této základní vrstvě inspirace, která je pro ni klíčem k charakteru a odtud k charakterizaci osoby, všechny vnější rysy, v nichž se zračí věk, rasa, fyziologický typ, také proměny stavů, nálad i situace nitra.“³¹⁷

Sama Prachatická definuje své úsilí takto: „Snažím se pomalým odkrýváním charakteristických rysů portrétovaného dobrat jeho osobnosti a doufat, že se mi podaří vytvořit to, co chci o něm sdělit.“³¹⁸ Kvůli myšlenkovým a emocionálním stavům člověka preferovala věkově vyzrálejší modely, jejichž charakterizační rysy jsou již ustáleny a tvář nese pečeť životních zkušeností. I z tohoto důvodu netvořila podobizny dětí.³¹⁹

³¹⁴ PRACHATICKÁ 2001.

³¹⁵ Ze vzpomínek: Vlasta Prachatická. In ZEMINA; ŠETLÍK 1994.

³¹⁶ SLAVICKÁ 2006, s. 32.

³¹⁷ ŠETLÍK, J., Hlavy Vlasty Prachatické. In ŠETLÍK 1996, s. 136.

³¹⁸ SLAVICKÁ 2006, s. 221.

³¹⁹ HALÍŘOVÁ, Marie. Vlasta Prachatická: Portréty (kat. výst.), 1985.

Materiálem byla v dřívější většině sádra, jen několik plastik bylo odlito z bronzu. Sádra je pro ni již definitivní materiál, který nepovažovala za umělecky méněcenný – „poskytoval jí možnost zachovat strukturu povrchu v drobných uzlinách a ploškách, prohlubních a výstupcích, napovídal napětí kůže a usnadňoval zasáhnout i do odlitku, včetně vrytí čar či ubírání a přidávání hmoty.“³²⁰ Nakonec sádru patinuje.

Jak píše Stanislav Kolíbal: „Z pracovního postupu hlína – sádra – bronz ji z tohoto důvodu přitahovala nejvíce sádra, a to pro svoji možnost zásahů, úprav a dalšího opracování. Jestliže pak právě tento proces je v odlitku přítomen, z odlitku se stává ten potřebný a unikátní originál, neboť hlína pro svoji temnou barvu neprozrazuje často ani samotnému autorovi tak úplně a přesně, co je už hotovo. Teprve sádra to vypoví. Proto i bronz v tomto postupu se jeví jako nejvíc „definitivní“, ale zároveň nejmrtvější. Pak nezbyvá, než aby na místo jednolitě patiny, vyvolané chemikáliemi, nastoupila povrchová úprava malířského charakteru, tedy polychromie, která činí výsledek výpovědi živou, bezprostřední a osobní.“³²¹

Prachatická neusilovala o přesné anatomické vystižení portrétovaného; i když v počátečním stavu busty odpovídaly. V hlíně nejprve vytvořila základní formu, často v několika kompozičních variantách. Jednotlivé sádrové odlitky pak byly porovnávány a vybrán byl nejvhodnější pro další zpracování, případně vytvoření nového modelu v hlíně a jeho odlití. Rozhodující je pak práce na vybraném odlitku.³²²

Ten pak Prachatická přizpůsobuje a upravuje – povrch rýhuje, brousí, dělá vrypy, hladí. Podobizny jsou konkrétní a věcné, přestože jim chybí atributy či realie – límec, klobouk, čepec. Podobu tak podává čistě sochařskými prostředky; dokonale ji vystihne, čímž předává i podobu vnitřní. Jsou konkrétní, takže můžeme stanovit jejich věk, mimiku, stáří; zároveň jsou stále mimo čas.³²³

Podobizny jsou stavěny pro pohled en face, přesto připouštějí možnosti dalších záběrů, nazíracích stanovišť a úhlů, které dávají vyniknout jejich dílčím vlastnostem. Lze je obcházet a prohlížet ze všech stran, neboť plně ovládají prostor. Působivost frontálního pohledu se pak násobí výrazností profilu a dalších obrysových křivek a tvarovými i povrchovými zajímavostmi jednotlivých partií hlavy, jež je tak ještě více individualizována.³²⁴

Tvůrčí vývoj Vlasty Prachatické nepostihly převratné vývojové výkyvy.

³²⁰ PRACHATICKÁ 2001.

³²¹ tamtéž.

³²² ŠETLÍK 1996, s. 139.

³²³ SLAVICKÁ, M., Pouze tvář. Ateliér, 2001, roč. 14, č. 13, s. 6.

³²⁴ HALÍŘOVÁ 1985.

Výrazové prostředky i pojetí hlav se ustálily již v padesátých letech. Prachatická sceluje formu tím, že ji oprostuje od vyprávějících podrobností k výběru nosných detailů na skeletu hlavy a v přímé závislosti na kompoziční stavbě rozehrává plastické hodnoty reliéfu.³²⁵

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

Tvorbu Prachatické v šedesátých letech charakterizuje Jiří Šetlík: „Hlavy se postupně vzdávají bezprostřední inspirace předlohou. [...] Reliéf se soustřeďuje na čelné partie tváře, zhruba do trojúhelníku, jehož základnu tvoří klenba čela nesená nadočnicovými oblouky a vrchol brada. Je protnut vertikálou nosu a horizontálou úst.“³²⁶

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

Ženské podobizny tohoto období mají oválné hlavy na dlouhém sloupovitém hrdle, jemné rysy, měkce sevřené rty, mandlové oči zahleděné jakoby do dálky a jemně zrnitou strukturu povrchu rozrušovanou ostrými dlouhými vrypy.³²⁷

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let Prachatická ustupuje od portrétování osob podle přímého modelu a zaměřuje se na podobizny z dokumentace či jen vyvoláváním paměti. „Postupem let se stávalo běžným, že lidé, které portrétovala, začali jako model „překážet“. Raději se s nimi setkávala mimo prostor svého ateliéru. Setkávala se s nimi v běžném životě, aniž tušili, že jsou v té chvíli pozorování pro nějaký důležitý poznatek. Neboť výraz člověka, který sedí portrétujícímu jako model, je vlastně výraz ztuhlý, umělý. Neobsahuje nic z jeho přirozenosti, kdy se ve tváři tu a tam něco blýskne, co trvá třeba okamžik, který je třeba zachytit.“³²⁸

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

³²⁵ ŠETLÍK 1996, s. 140.

³²⁶ tamtéž, s. 140 – 141.

³²⁷ HALÍŘOVÁ 1985.

³²⁸ PRACHATICKÁ 2001.

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

Mimo hudebních skladatelů zpodobovala také slavné osobnosti malířské – můžeme tak obdivovat její výstižné portréty *Josefa Čapka* (1972), *Francise Bacona* (1985), *Josefa Šímy* (1988) či sběratele *PhDr. Vincence Kramáře* (1980) [9].

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

Po okupaci roku 1968 se zúčastnila soutěže na portrét *Jana Masaryka* pro halu Černínského paláce v Praze. Návrh Prachatické byl vyhlášen jako vítězný, od realizace se však upustilo.³²⁹

Busta *Josefa Čapka* vznikla v užší soutěži pro foyer Vinohradského divadla, nebyla však k realizaci vybrána. Na objednávku kroměřížského probošství pro kostel sv. Mořice vznikl cínový portrét *Arcibiskupa Stojana* (1972), arcibiskupa olomouckého a buditele. Realizován byl také portrét *Houslisty Karla Hoffmanna*, a to pro jeho dům v Lopatecké ulici v Praze. *PhDr. Vincenc Kramář* byl určen pro oddíl Kramářova sbírka na výstavě československého umění v Itálii. Později byl použit pro pamětní desku na budově Ústřední městské knihovny na Praze 1. Pro rodný dům *Jaroslava Hněvkovského* v Žebráku vznikla jeho busta roku 1984. *Josef Šíma* byl objednán městem Jaroměř pro park před školou, kterou umělec navštěvoval. Pro vstupní prostor školy ve Všetatech realizovala Prachatická portrét *Jana Palacha* (1998).

Co se sochařských vlivů a vzorů týče, zmiňují badatelé v souvislosti s Vlastou Prachatickou nejčastěji jména Marina Mariniho, Alberta Giacomettiho a Medarda Rossa. Inspirovaly ji však také „hlavy etruské, římské i renesanční, oporou jí bylo i studium portrétů u novodobějších Pařížanů (zvláště Despiau a Gimonda) a nejednoho ze žáků Štursových. Zajímaly ji způsoby, jimiž přírodní národy řezbou i barvou docilují magického výrazu hlav. Sledovala důsledky vlivu primitivní plastiky na moderní sochařství. Zkoumala všechny podněty, které zbavovaly portrét vnější popisnosti a mířily k obrazu lidského nitra, který je s to tvář vyjevit. Porozuměla proto formám italské neorealistickej plastiky, v níž byla nekonvenčním způsobem aktualizována poučení z minulosti dávné i moderní. Především ovšem hledala polohu projevu, která odpovídala jejímu citovému přístupu k tématu a snaze o spirituální pojetí formy.“³³⁰

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

³²⁹ PRACHATICKÁ 2001.

³³⁰ ŠETLÍK 1996, s. 138.

barvou, nebo neklasickým dolním ukončením plastiky, kterého je docíleno promyšleným odříznutím poprsí či části krku, či nekonvenčním umístěním hlavy na sokl.³³¹

Milena Slavická srovnává Prachatickou a Giacomettiho:

„Oba cítí – v Kierkegaardovském smyslu – existenciálně, tedy niterně a se stálým vědomím smrti. Oba také chápou člověka jako spojení konečnosti a nekonečnosti, jako syntézu časného a věčného. Ale zůstaneme-li u Kierkegaardova existencialismu, pak pouze u Prachatické cítíme filozofovo vášnivé odmítnutí tzv. obecné pravdy. Není žádná obecná pravda, říká, je pouze subjektivní niterná pravda. Protože pravda vychází z individuálního prožívání každého z nás, které, ačkoli je velmi nejisté, je naší jedinou skutečností. Prachatická chápe své modely v jejich naprosté subjektivitě a jedinečnosti, nečiní žádná zobecnění, a tuto jejich jedinečnost a subjektivnost, tuto jejich časovost teprve vystavuje bezčasí. [...] Naproti tomu Giacometti zobecňuje, většinou nemá konkrétního člověka, ale lidské figury, které obecně trpí existenciální úzkostí, zatímco u naší autorky prožívá „svou úzkost“ každý jinak. Ale i tato základní kierkegaardovská kategorie je u obou umělců pocíťována odlišně. Giacometti činí z úzkosti hlavní umělecký obsah svého díla a dovádí ji do maxima, tj. do beznaděje. U Prachatické je přítomna v podobě obavy o křehkost, drahocennost a nenahraditelnost lidského bytí, ale neobsahuje beznaděj, právě naopak.“³³²

Vlasta Prachatická je často hodnocena jako jedna z méně výrazných osob skupiny UB 12. Jak píše Václav Vokolek, přítomnost Vlasty Prachatické na české scéně je jaksí nejistá. „Je tu a není. Trochu jako stín. Jen tak se mihne ve světle náhlého prozření. Jedna či dvě samostatné výstavy? Celoživotní dílo čítající 37 soch? Málo, málo, málo...“³³³ Je pravdou, že její tvorba se radikálně odlišovala nejen od tvorby svých kolegů, ale i ostatních aktérů české umělecké scény. V českém umění má však své nezastupitelné místo, a to zdaleka nejen kvůli portrétům významných osob.

Milena Slavická dokonce Vlastu Prachatickou označila za „patrně první umělkyně existenciálního realismu, který předjímal novou figuraci u nás“³³⁴.

³³¹ HALÍŘOVÁ 1985.

³³² SLAVICKÁ, M., Pouze tvář. Ateliér 2001, roč. 14, č. 13, s. 6.

³³³ VOKOLEK, V., Pravdivá zrcadla podob. Ateliér, 2001, roč. 14, č. 13, s. 6.

³³⁴ SLAVICKÁ 2006, s. 63.

10. ADRIENA ŠIMOTOVÁ

Adriena Šimotová se narodila 6. srpna 1926 v Praze.

Otec Václav Šimota pocházel z chudých venkovských poměrů, živil se jako technický úředník. Matka Mileva (za svobodna Šetlíková) byla v domácnosti. V rodině vládlo velmi kulturní prostředí, na němž měla nemalou zásluhu babička Adrieny Šimotové, Mathilde Berenstecher – Šetlíková, původem Francouzka.³³⁵

Dětství prožila idylicky, jak sama vzpomíná, „měla jsem výjimečné štěstí, že prostředí mé rodiny bylo nesmírně harmonické.“³³⁶

Šimotová studovala nejprve na soukromé grafické škole u profesora Jaroslava Švába (1940 - 1941), v letech 1942 – 1945 pak na Státní grafické škole v Praze pod vedením profesora Richarda Landra a profesora Zdeňka Balaše³³⁷ - jemu „vděčí Adriena za mnohé, nejvíce za uvedení do světa barev, do světa malby.“³³⁸ Na grafickou školu vzpomínala velmi ráda: „...cítím nebyvalou lítost z odchodu dob grafické školy, svého křtícího ústavu, kde jsem se začala pokoušet realizovat krásu.“³³⁹

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

Během válečných let byla Šimotová společně se svými spolužáky totálně nasazena ve na pražském Smíchově; roku 1944 jí cesta z práce přinesla zážitek, který jí zůstal v mysli a zajisté ovlivnil její pozdější tvorbu ve smyslu nazírání na člověka a na smrt. Po náletu zůstalo kromě mnoha zraněných na Palackého mostě také roztrhané kusy lidských těl, kolem kterých museli mladí lidé projít.³⁴⁰

Na Vysoké škole uměleckoprůmyslové (studovala zde v letech 1945 – 1950, obor monumentální malířství) jí byl velkou pedagogickou oporou profesor Josef Kaplický. Jak sama vzpomíná, „Byl jako myslitel nejosvícenější z mých kantorů. [...] Říkal nám pravdy, které ve mě zůstávají jako film, a jsem mu za ně moc vděčná.“³⁴¹ Jiří Šetlík hodnotí jeho vliv takto:

³³⁵ BRUNCLÍK, P. (ed.), *Adriena Šimotová*, 2006, s. 231.

³³⁶ KOPEČKOVÁ, V., *Pokoj, který nemá strop*, 2006, s. 17.

³³⁷ BRUNCLÍK 2006, s. 231.

³³⁸ SLAVICKÁ, M., *Adriena. Výtvarné umění*, 1992, roč. 16, č. 2, s. 2 – 19.

³³⁹ ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Hlava k listování*, 1997, s. 36.

³⁴⁰ KOPEČKOVÁ 2006, s. 18.

³⁴¹ HVÍŽDALA, K. *Stopy Adrieny Šimotové. Tři dialogy*, 2005, s. 82.

„Kaplický cenil barevné vidění své žáčky; moudrými korekturami vedl živelnost jejího nadání k tomu, aby ji podřídila formálnímu řádu obrazu, na němž tvar byl budován především kresbou. Porozumění, s jakým Kaplický přistupoval ke každému ze studentů, usnadnilo Šimotové odhadnout správně předpoklady a možnosti svého projevu. Zbavila jej estetizujících tendencí, které byly důsledkem kompromisu s požadavky dekorativnosti. Poznala, že víc než vnější model reality bude pro ni inspirací stav citů a prožitků jedince, jejíž obraznou podobu chtěla najít – a našla.“³⁴²

I zde vznikají budoucí přátelství – s Janouškovými, se Stanislavem Kolíbalem, Václavem Boštíkem a dalšími. V ateliéru se také seznámila s Jiřím Johnem, za kterého se provdala v roce 1953.³⁴³

V roce 1950 je přijata do Střediska Umělecké besedy, kde se rodí budoucí skupina UB 12. V roce 1963 se Šimotové a Johnovi narodil syn Martin.³⁴⁴

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

„Návrat k lidské postavě pro ni znamenal – jen zdánlivě paradoxně! – cestu k výraznému oproštění obrazové skladby a zároveň především redukcí barevnou. Poprvé se setkáváme s velikými plochami bílé, juxtaponovanými jasně barevnými liniemi a plochami, tedy ryze malířskými kvalitami. Důležité je ovšem také téma – obrácení pozornosti k co nejbanálnějším lidským situacím, jejich všednosti a významové neakcentovanosti, ať vycházely z každodenních „ženských činností“ nebo ze situací, do nichž se autorka dostávala.“³⁴⁵

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

„Všechny věci, které vznikaly v sedmdesátých letech, nesou myslím tuto pečeť. [...] Věci Adrieny z této doby poznamenává smutek, i když je to světlý smutek, smutek či oplakávání bez zoufalství.“³⁴⁶ „Především však začala na život jinak nahlížet: ze strany jeho mizení a zanikání, ze strany tíže osamění, z níž jevila se jako nejzávažnější lidská situace. Prožitá poznání včlenila do všedních námětů svých obrazů a grafik, do jejich atmosféry, do podob figur a prostředí. Změnila své výrazové prostředky. [...] Plocha listu se vyprázdnila, aby na ní zbyly jen čitelné znaky několika motivů. Ležící tělo, profil nebo obrys hlavy, skleslá ruka nebo trčící chodidla, tak jak si vše pamatovala z návštěv v nemocnici. [...] Vzdala se

³⁴² ŠETLÍK, J., Lidské situace v díle Adrieny Šimotové. In ŠETLÍK 1996, s. 198.

³⁴³ BRUNCLÍK 2006, s. 231.

³⁴⁴ tamtéž.

³⁴⁵ VALOCH, J., Médium doteku jako možná cesta k transcendenci. In BRUNCLÍK 2006, s. 17.

³⁴⁶ tamtéž.

melodiky forem, která oživovala gesta, postoje i výrazy figur souhrou barevných skvrn a kompozičního rozvrhu kresby.³⁴⁷

„Došlo k definitivní proměně média – vzdala se tradičních možností malby a kresby [...], což se projevilo nejen při realizaci matric, vyřezávaných, ohýbaných, skládaných, ale především v „obrazech“, de facto reliéfech z textilu, řezaného či stříhaného a potom formovaného na ploše nějaké desky. V polovině sedmdesátých let byl již jejím dominujícím materiálem, malba byla opuštěna zcela.“³⁴⁸

„Nejčastějším námětem se pro 70. léta stalo asi zkoumání toho, co lidské bytí vymezuje a omezuje, limity. Byly to vlastně pojmové vztahy, proto jsem v nich shledával i souvislosti s konceptuálním myšlením, samozřejmě ve vazbě s existenciálními danostmi (dobovými okolnostmi ještě zintenzivněly), ale také se stále větším akcentem na tělovost a tělovou akci. Jako takové jsme mohli vnímat již první perforace papíru nebo manipulace s textilními materiály. Na konci 70. let byl textil vystřídán papírem, s nímž mohla manipulovat ještě subtilněji.[...] Postupně pak vedla cesta ke stále větší distanci – nejprve otiskovala místo vlastního těla části těla dalších lidí (to byl maximální možný rozdíl, jaký si můžeme představit, i když vizuální artikulace byla podobná, bylo to uchopení distance mezi já a ty), a posléze detaily předmětů a architektury z místa, kde pracovala.“³⁴⁹

Pracuje v ústraní svého ateliéru, mimo veřejný umělecký život až do roku 1977, kdy začíná znovu vystavovat.³⁵⁰

Významné místo v tvorbě Adrieny Šimotové zaujímají práce v bývalém klášteře v Hostinném. Počátky aktivit Šimotové v Hostinném sahají do roku 1980, kdy jí bylo nabídnuto vystavit na kruchtě tamního klášterního kostela své nejnovější práce, mezi nimiž bylo i dílo s názvem *Torzo – Pocta antice*, které mělo být vystaveno vedle odlitků antických soch v galerijní expozici.³⁵¹ Šimotová nabídku přijala (v Praze od roku 1970 do 1989 oficiálně vystavovat nesměla), výstava však byla na popud referentky Marčíkové pro „morbidity a obscénnost“ zakázána.³⁵²

Tvořit začala Šimotová do Hostinného přijíždět od roku 1982. Napoprvé se zde zhroutila³⁵³, opět zde pracovala až o dva roky později, kdy zde vytvořila jedny ze svých nejzásadnějších děl – postavy vyřezávané a vytrhávané z vrstev papíru, často z celé odmotané role. Právě

³⁴⁷ ŠETLÍK 1996, s. 199.

³⁴⁸ VALOCH, J., *Co mizí a co zůstává* (kat. výst.), 1996.

³⁴⁹ VALOCH, J., *To, co ještě zbývá*. Ateliér, 2000, roč. 13, č. 1, s. 1.

³⁵⁰ BRUNCLÍK 2006, s. 233.

³⁵¹ ZEMINA, J., *Hostinné Adrieny Šimotové*, 1998.

³⁵² tamtéž.

³⁵³ tamtéž.

vrstvení papíru bylo pro Šimotovou důležité, jak se později sama vyjádřila: „...já stavím na vrstvách. Odpradávná jsou u mě rozhodující vrstvy, i když různé: později jsem je stavěla z papíru, z látek.“³⁵⁴ Jiří Valoch interpretuje vrstvení tak, že „bylo možno ve vrstvě papíru listovat jako v knize, bylo možno „číst“ odchylky, varianty v linii i v přítomnosti či nepřítomnosti barevného záznamu, jimiž se lišily. Jediný dotek či jediné gesto se zpřítomňovaly jako zdroj možných různých variant, které lze identifikovat a které také můžeme chápat jako zhmotnění samotného významu různosti či proměnlivosti...“³⁵⁵

V Hostinném také Šimotová spolupracovala s výtvarníkem Václavem Stratilem.

Pobyt v klášteře v Hostinném měl na Šimotovou velký vliv. „Uvědomila jsem si například „kúži“ kláštera a stávala jsem se součástí tamního prostoru. Měla jsem pocit, že františkáni, kteří tam kdysi žili, tam ještě někde jsou. A nemyslím to ani nějak duchařsky, mluvím spíš o jejich myšlení, které v prostoru kláštera zůstalo, a já ho cítila a cítila jsem se jím být obdarována. Dodnes nevím, jestli bych vydržela dlouho někde jinde: pocit nenávratnosti bych asi nesla velmi těžko.“³⁵⁶

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

V roce 1990 se Šimotová začíná zabývat frotážemi věcí ze svého okolí. Vedl ji k tomu těžký úraz, po kterém byla delší dobu upoutána na lůžko. Začíná tedy frotovat věci, které ji obklopují – stoly, židle, dveře apod.³⁵⁷ Velmi důležité místo zaujímá stůl, jako místo pospolitosti, místo setkávání i místo obětování³⁵⁸. „Stůl má mezi těmito věcmi zvláštní postavení. [...] Podobně jako plášť Marie chránil věřící při obléhání před zlobou nepřátel, Adriena opět chrání a opět něco velmi důležitého, stůl...“³⁵⁹. Vznikají práce jako *Frotáž nábytku I-VIII*, *Levitující stůl* či cyklus *Bez názvu*³⁶⁰ Tyto frotáže vyústily o rok později do cyklu *Magie věcí a Strážci stolu*.

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

³⁵⁴ HVÍŽDALA 2005, s. 87.

³⁵⁵ VALOCH 1996.

³⁵⁶ HVÍŽDALA 2005, s. 34-35.

³⁵⁷ „To vzniklo po devadesátém roce, kdy jsem utrpěla úraz, když jsem věšela něco v ateliéru. Stála jsem na židli, dost na kraji a židle se pode mnou náhle zvrtila. A já jsem spadla na loket a rozdrtila jsem si ho, takže mi ho museli sešroubovat. Potom jsem tři měsíce nemohla pracovat. Byla jsem stále doma a nakonec jsem začala dělat první frotáže předmětů – lžiček, struhadel apod.“ In KOPEČKOVÁ 2006, s. 46.

³⁵⁸ BRUNCLÍK 2006, s. 235.

³⁵⁹ SLAVICKÁ 2006, s. 259.

³⁶⁰ BRUNCLÍK 2006, s. 309.

životem, „člověk tam již živý není, ale zároveň tam je přítomen, protože tam byl“³⁶¹. Sama Šimotová onu magii či posvátnost zdůraznila i některými názvy – např. *Židle – Pašije*. Objekty a kresby jsou pro ni novou, uměním transformovanou realitou, jakousi obdobou sakrální transformace věcí skrze náboženský obřad³⁶². „...Stoly a židle obracely teď k sobě její pozornost a staly se předmětem jejího uctívání...A věci takto viděné se začaly Adriene plnit posvátností a psací stolek se jí připodobnil oltářiku“³⁶³.

„Posvěcování“ prostých věcí pak naplno vyznívá v cyklu *Svěcení reality*. Většina děl vznikla v Paříži, kde Šimotová pracovala za podpory Galerie de France a kurátorky Jany Claverie.³⁶⁴

Cyklus *Dotek barvou* je soubor barevných frotáží částí těl či celých postav. [11] Šimotová jemnými doteky svých rukou a pastelů obtiskuje do papíru ruce, nohy, lidi v podřepu či vleže. Jak píše Tereza Bruthansová³⁶⁵ : „Adriena totiž používá jako hlavní výtvarný prostředek vlastní ruce: mezi jejími prsty a zobrazovaným modelem se nachází často jen tenká vrstva papíru, která slouží k přenosu a záznamu zobrazovaného námětu. „Je to zcela spontánní, používám jako podklad kresby pocit lidského těla.“ Umělkyně tvoří prostřednictvím otisků rukou, tváře či jiných částí těla, frotážuje lidské tělo stejně jako i neživé předměty [...] „Dotek se nikdy nemůže zopakovat.“ A právě v otisku – záznamu doteku – může být obsaženo to podstatné jedinečného emocionálního zážitku, z pomíjivého momentu nezávazné komunikace, jež mohl být i vzácnou, leč krátkou chvílí souznění, ať už mezi dvěma bytostmi (umělkyní a zobrazovaným) či mezi duší a tělem samotné autorky.“ Stopy doteků na lidském těle jsou také vyjádřením prchavosti a pomíjivosti. „Stopa dotyku je setkáním s událostí už minulou, svědectvím zániku, v mezní situaci až se setkáním se smrtí a zároveň překročením jejího limitu a otevřením se do nové dimenze.“³⁶⁶

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

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

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

³⁶¹ KOPEČKOVÁ 2006, s. 46-7.

³⁶² BRUNCLÍK 2006, s. 235.

³⁶³ ZEMINA, J., *Svěcení reality* (kat.výst), 1991.

³⁶⁴ BRUNCLÍK 2006, s. 235.

³⁶⁵ BRUTHANSOVÁ, T., *Celistvost v rozdvojení*. In BRUNCLÍK 2006, s. 261-2.

³⁶⁶ HLAVÁČKOVÁ, H., *Prostor v díle Adrieny Šimotové*. In Adriena Šimotová: *Grafika* (kat. výst.), 1983.

pohlednice, který babička napsala.³⁶⁷ Onou figurální instalací byl objekt *O blízkém a vzdáleném (Čtení)* z roku 1994 – Adriana Šimotová jej popsala jako „téměř klasicistně vyhlížející sousoší z tenkého hedvábného papíru a přes ně promítané písmo z dopisu mé babičky z konce devatenáctého století – trochu iluze, trochu skutečnost, podivná tělesnost a zároveň distance stylu³⁶⁸.

V polovině 90. let končí u Šimotové období, kdy se soustředila na magii a tajemství věcí. Vrací se k lidské figuře, k tématu mezilidské komunikace. Do tvorby však vstupuje nové téma – paměť. Zajímá se o způsob, jakým paměť pracuje: jak vznikají v paměti obrazy prošlých událostí, obrazy lidí, kteří zemřeli. Zkoumá svou osobní paměť související s vlastním životem a rodinou³⁶⁹.

V roce 1995 vytvořila Šimotová cyklus *Paměť rodiny*.

Na počátku roku odjela do Paříže a několik týdnů tam naprosto soustředěně pracovala. Umožnila jí to (už po třetí) pařížská Galerie de France, která počátkem dalšího roku ve svých prostorách její nové práce vystavila.³⁷⁰ Východiskem byly dva dávné snímky z rodinného alba, kolem nichž rozvěsila autorka několik typů jejich „kresebných“ variant: velký arch papíru, na jehož bílé ploše tvoří skupinový portrét jen konstelace volně plujících hlav [...], svislé papírové pruhy, na nichž ozdobné, tentokrát barevné hlavy defilují jako obrázky na filmovém pásu, na prvním pruhu jen naznačené tečkovanou linkou, na sousedním zas rozostřené do barevných skvrn. Na dalších dvou pruzích (monumentálního formátu) podobně sousedily dvě „skici“ téže postavy v klobouku, kde zelenomodře tečkované, svačkovitě vinuté křivky náznakem – a s nestejnou určitostí – kreslí obrys těl. Materiálem poslední série děl je prostý balicí papír, perforovaný, vytrhaný a pokreslený autorkou do podoby samostatných, fantomatických portrétů.³⁷¹

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

³⁶⁷ VALOCH 1996.

³⁶⁸ ŠIMOTOVÁ, A., Komunikace v prostoru. Výtvarné umění, 1994, roč. 18, č. 4, s. 48-51.

³⁶⁹ BRUNCLÍK 2006, s. 235.

³⁷⁰ ZEMINA, J., Adriana Šimotová – Česká kresba (kat. výst.), 1997.

³⁷¹ KRÁL, P., Malířčina paměť. Literární noviny, 1996, roč. 7, č. 12, s. 15.

V jednom pásu byl Jiří John, maminka, babička a Martin. Jeden pás byl vždy jakoby jejich reálné podoby a druhý jen takové abstraktní body, jakoby energie.³⁷²

V katalogu k výstavě byly otištěny výňatky z deníku Mathilde Berenstecher-Šetlíkové, babičky Adrieny Šimotové, společně s několika rodinnými fotografiemi. Vřelý vztah k Čechám dokumentuje mj. tento zápis: „Opravdu jsem dojata, tak jak jsem předpokládala – žila jsem, zapustila jsem kořeny jinde – hluboké, silné kořeny..Temné Čechy, středověké Čechy, spěchám k vám...“ čteme záznam paní Mathilde z 15. dubna 1911.³⁷³ Babička byla pro Šimotovou velmi důležitou osobou; „Babička byla jedním z lidí, kteří nejvíc ovlivnili můj život, přestože zemřela, když mi bylo dvanáct let. Týká se to nejen názorů, ale celého životního pocitu.“³⁷⁴

Osmidílný cyklus *Vytrácení podob* (1997) znamenal pro Šimotovou posun v používání technik – čistý pigment již nenanášela na papír, ale mezi skleněné tabulky.³⁷⁵ „Sklo ovšem působí méně materiálně než papír, a proto Adrieně vyhovovalo právě při ztvárňování tématu vytrácení. Ostatně méně materiálně působily mezi sklem též pigmenty – méně materiálně a energicky [...]. [...] dotyk s tělem, na jehož základě vzniklo tolik Adrieniných dřívějších obrazů člověka, nebyl zde už bezprostředně fyzický, ale nepřímý, psychický.“³⁷⁶ V každé z osmi zobrazených tváří je akcentován jiný prvek, u některých je podoba téměř nezřetelná, „vytracená“. „Mizení je přímo tematizováno. [...] samotná forma zpřítomňování náznaku lidské tváře oním významem, který chce autorka sdělit. Artikulace prostřednictvím čistého pigmentu mezi dvěma skly – jak křehká, jak zranitelná, jak pomíjivá je sama o sobě! Přezvětšené oči nebo ústa také vznikají pomocí šablon, jistě též se zkušeností fotografie, ovšem jejich poselství je poněkud odlišné. Jsou soustředěním na podstatné a jak se ukazuje, podstatné detaily jsou tak obecné, že mohou fungovat jako významy samy o sobě. Je to pojem oko, respektive oči, pojem ústa. Vlastně vizuální znaky, vyvozené z konkrétní zkušenosti každého z nás, nejen z bezprostředního kontaktu s lidmi, ale také z různých typů zobrazení právě těchto komunikačně klíčových detailů. Neboť tématem je opět komunikace, komunikace oproštěná na to nejzákladnější, oči otevřené, oči pootevřené, oči přivřené, oči zavřené. Ústa zavřená, ústa pootevřená, ústa otevřená. Vlastně základ tělové komunikace i náznak komunikace verbální. Možná dřív otázka než odpověď“³⁷⁷

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

³⁷² KOPEČKOVÁ 2006, s. 55.

³⁷³ ŠIMOTOVÁ, A., *Mémoire de Famille – Paměť rodiny* (kat. výst.), 1996.

³⁷⁴ OUJEZDSKÝ, K., *Adriena Šimotová – Mémoire de famille*. Ateliér, 1996, roč. 9, č. 15-16, 1996, s. 12.

³⁷⁵ ZEMINA, J., *Čtyřikrát o Adrieně*. In BRUNCLÍK 2006, s. 273.

³⁷⁶ tamtéž, 275.

³⁷⁷ VALOCH, J., *Médium doteku jako možná cesta k transcendenci*. In BRUNCLÍK 2006, s. 33.

První hlasy jsou panel s vyobrazením pětadvaceti obličejů v odstínech šedi a černi (dva jsou v červené barvě – podle Jany Geržové je jedna z barevně odlišených tváří autorčina³⁷⁸). V rozhovoru k dílu autorka řekla: „První hlasy jsou spolužáci z obecné školy. Je tam také jedna černá tvář, která je portrétem toho zabitého hochy, o kterém jsem mluvila v souvislosti s náletem nad Prahou. Zajímavé je, že jsem na to dopředu nijak nemyslela, ale přesto jsem to tou černou nějak vyjádřila. Je to vlastně takové tablo³⁷⁹.“

„Tablo (nebo náhrobek?) spolužáků, jejichž podstatné rysy tváře jsou vysypány jemným grafitovým práškem, ovšem nehovoří o procesu zapomínání, nýbrž naopak o rozpomínání. Z Prvních hlasů vyznívá naděje, že lidská paměť je schopna to nejpodstatnější uchovat - a především že je možná komunikace mezi nevědomím a vědomím.“³⁸⁰ „Po dotýkání těla přišly doteky myslí.“³⁸¹

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

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

„Čím dál významnější úlohu hraje v těchto pozdních obrazech motiv očí – očí zavřených. Neboť člověk, jemuž tyto oči patří, hledí jiným než tělesným zrakem a hledí nejen do tohoto, nýbrž i do onoho světa. Přesněji: hledí na tento svět i pod zorným úhlem onoho světa. Neodvrací se od vezdejší skutečnosti, ale vidí ji s odstupem, který mu dává věk a čím dál osobněji vědomí blížící se smrti. A tak tyto zavřené oči vyjadřují nejvyšší stupeň uměleckého zniternění, k jakému dospívá jen opravdový tvůrce v pozdní etapě své životní cesty.“³⁸²

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

³⁷⁸ GERŽOVÁ, J., O európskej senzibilitě. Ateliér, 2004, roč. 17, č. 14 - 15, s. 1.

³⁷⁹ KOPEČKOVÁ 2006, pozn. 2, s. 55.

³⁸⁰ MÜLLER, P., Ty plné chvíle, kdy se sdělování mění ve sdílení. [cit. 2008-03-10].

Dostupný z WWW: <http://show.idnes.cz/ty-plne-chvile-kdy-se-sdelovani-meni-ve-sdileni-fgh-vytvarneum.asp?c=98112_235445_vytvarneum_pch>.

³⁸¹ VLADÍKOVÁ, S., První hlasy. Ateliér, 1998, roč. 11, č. 12, s. 1.

³⁸² tamtéž.

lze ještě zachytit citlivými doteky autorčiných rukou, ať trháním nebo stopami pigmentů, které jsou tak nenápadné, že bychom je „mimo kontext“ vnímali jako neúmyslná zašpinění. Autorčino velké téma lidské existence zde bylo oproštěno na to nezákladnější, na to, co skutečně zbývá – náznak, sounáležitost k jiným tvářím, snahu a touhu dotknout se něčeho, co se snad již ani nedá pojmenovat, co lze pouze zpřítomnit prostředky tak křehkými a nenápadnými.“³⁸³

„Myslela tím autorka to množství lidí míjející nás během dne, kterých si pomalu ani nevšimneme, kteří nám připadají všichni stejní, ale někde hluboko v nás tušíme, že každý si nese svou individualitu? Adriana Šimotová nám odpovídá: "Tohoto kolemjdoucího, který je symbolem výstavy, má každý z nás a jdeme s ním životem. Je to zároveň jakési naše alter ego, dvojník v metafyzičtějším smyslu slova. Je to ten, kdo nás doprovází, a zároveň jde o rozhovor se sebou samým.“³⁸⁴

Dvanáctidílný soubor *Zrcadlení nocí* (šedobílý pigment, šedý grafitový papír, adjustace v plexiskle, jeden díl 105 x 89 cm, soukr. sbírka³⁸⁵) je opět akcentací detailů lidského těla, tentokrát v „nočním“ provedení – světlým pigmentem na tmavém papíře. Navozuje nám tak tajemnou atmosféru, jednotlivé díly nejsou nepodobné rentgenovým snímkům.

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

„Čím dál významnější úlohu hraje v těchto pozdních obrazech motiv očí – očí zavřených. Neboť člověk, jemuž tyto oči patří, hledí jiným než tělesným zrakem a hledí nejen do tohoto, nýbrž i do onoho světa. Neodvrací se od vezdejší skutečnosti, ale vidí ji s odstupem, který mu dává věk a čím dál osobnější vědomí blížící se smrti. A tak tyto zavřené oči vyjadřují nejvyšší stupeň uměleckého zniternění, k jakému dospívá jen opravdový tvůrce v pozdní etapě své životní cesty.“³⁸⁶

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

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

³⁸³ VALOCH, J., To, co ještě zbývá. Ateliér, 2000, roč. 13, č.1, s.1.

³⁸⁴ GROSSOVÁ, A., Adriana Šimotová – S kolemjdoucím. [cit. 2008-03-02]. Dostupný z WWW: <http://www.avonet.cz/sgz/simotova.html>.

³⁸⁵ BRUNCLÍK 2006, s. 315.

³⁸⁶ ZEMINA, J., Čtyřikrát o Adrieně. In BRUNCLÍK 2006, s. 275.

pracovala na kresbách tváří, na kterých jsem používala pigmenty nebo grafit na průsvitných papírech. Zase jsou tam vrstvy a posun je daný tím, že na každém papíře je něco přibližného. Výsledek je zmáčkly mezi dvěma plexiskly. [...] měla jsem ve své práci pocit nového individuálního činu, při kterém jsem použila i písmo. Protože jsem to dělala ve Francii, a pro výstavu v Paříži, slova jsou francouzská. Je tam i herakleitovsky znějící věta: Ó stíne, mé světlo. Tak jsem chtěla nazvat celou budoucí výstavu [...] Dnes tomu, co jsem tam udělala, říkám Psané tváře.³⁸⁷

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

V současnosti Adriena Šimotová stále tvoří.

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

³⁸⁷ HVÍŽĎALA 2005, s. 33-34.

11. SPOLEČNÉ ZNAKY A AKTIVITY UMĚLKYNĚ

Pět umělkyň, pět rozdílných uměleckých osobností. Každá však měla své specifické metody vyjadřování, stejně jako výtvarné techniky – Janoušková a Prachatická vytvářely plastiky a objekty; Kučerová a Šimotová grafiku, u Mrázkové dominovala malba a kresba, Šimotová se zabývala kresbou, malbou i objekty. Umělecký i lidský osud každé z nich byl výjimečný, přesto je spojovalo přátelství, postoje i místo v kulturní situaci.

Společnou myšlenkovou i výtvarnou platformou pro ně byl samozřejmě okruh skupiny UB 12. Jejich tvorba je navzájem nesrovnatelná, existuje však několik prvků či motivů, které se určitým způsobem prolínají a opakují. Těmi nejvýraznějšími se budu zabývat postupně ve čtyřech kategoriích: jsou to nová figurace, poetika všednosti, vztah ke krajině a ilustrace literárních děl.

11.1 Začlenění do „nové figurace“

Všech pět autorek se bez výjimky zaobíralo lidskou postavou.

Proud tzv. nové figurace reaguje v atmosféře padesátých a šedesátých let na pocit odcizení a krizi lidských hodnot. Ve zobrazování postavy používá často narativní princip a jakousi destrukci a deformaci formy.³⁸⁸

Za představitele nové figurace ze členů skupiny UB 12 jsou považováni čtyři autoři – Vladimír Janoušek, Věra Janoušková, Alena Kučerová a Adriena Šimotová.

Jejich pojetí postavy je přitom odlišné.

Zatímco Věra Janoušková se svými barevnými smalty přibližuje grotesce a nenalezneme zde žádné existenciální vyhocení či transformovaný pocit úzkosti. Postavu redukuje v závislosti na tvaru použitých předmětů – hlavy z konví, trupy z plechových umyvadel.

Podobnou radost a životní optimismus vyjadřují grafiky Aleny Kučerové, která své postavy redukuje na perforovaný obrys a základní linie.

Adriena Šimotová představuje oproti předchozím dvěma opačnou linii – z jejích děl, otisků, doteků a vytrácejících se postav číší úzkost, mizení, tíha. Postavy jsou leckdy jen naznačeny, často z nich zbývají jen jednotlivé části – ústa, dlaně, oči.

³⁸⁸ NOVÁK, L., *Nová figurace*, 1970, s. 6-10.

Daisy Mrázková a Vlasta Prachatická do pojmu nové figurace docela nezapadají. Mrázková se sice zabývala portrétem a ve svých ilustracích pro děti postavy zobrazovala, s myšlenkovými ani formálními znaky nové figurace ji však nelze spojovat.

Busty Vlasty Prachatické spadají spíše do realismu, byť existenciálně zabarveného. Společným tématem obou umělkyň je portrét, ať již na základní znaky zredukovaný (Mrázková) či naopak základními charakteristikami zdůrazněn a zpřítomněn, jak je tomu u Prachatické.

11.2 Poetika všednosti

Poetizaci obyčejných, každodenních témat vnesl do skupiny UB 12 Václav Bartovský.

Bartovského poetika vychází z blízkosti Skupině 42 a jejího manifestu Svět, v němž žijeme od Jindřicha Chalupického. Touto „mytologií moderního člověka“ je podle Chalupického město – ulice, schodiště, byty. Umění se musí vrátit k věcem, mezi nimiž a s nimiž člověk žije.³⁸⁹

Právě tato každodenní obyčejnost se stala kromě Jiřího Johna dominantou ženských představitelk skupiny.

Věra Janoušková pracuje s obyčejností již v počátečním elementu tvorby – v materiálu. Struska z kamen, staré nádoby, nářadí, šrot; opovrhované suroviny, které odhozené sbírala na smetištích. Do soch vkomponovává objímky, otiskuje do nich matky a šrouby. I její technika „sešívání“ odkazuje na rutinní domácí činnost.

Některé sochy mají vysloveně domácí tematiku – například *Košilka I a II* (1988 – 1995).

Krátkou epizodou v malbě Daisy Mrázkové byly malby aut a nádraží, „portréty obyčejných věcí“.

V díle Aleny Kučerové nabývá všednost vrchu v námětu. Nesčetněkrát zobrazované scény koupání, skákání do vody, plavání. Saunování, odpočinek. Hra s míčem a se psem. Jízda na koni či v autě.

Nevšední grafiky také vznikaly banálními nástroji – ševcovskými šídly.

U Adrieny Šimotové tvoří každodenní obyčejné náměty ranou fází její tvorby. Komorně laděné grafiky se zabývají zejména náměty, které se pravidelně opakují – česání,

³⁸⁹ CHALUPECKÝ, J., Svět, v němž žijeme. In CHALUPECKÝ, J., Obhajoba umění 1934 – 1949, 1991, s. 71 – 73.

pohledy do zrcadla, natahování punčoch; zachycení „člověka v gestech a s věcmi každodenního života – tak, jak je společný miliónům mužů a žen denně přistupujících k zrcadlu, oblékajících se, uléhajících, sahajících po ručníku a hřebenu, stoupajících spirálou schodiště...“³⁹⁰ I v pozdějších dílech Šimotové se objevují obyčejné věci – sporák, ramínka; ale zejména stůl, který se u autorky stává posvátným.

11.3 Vztah ke krajině

Ze všech umělkyň skupiny UB 12 měly nejniternější umělecký vztah ke krajině Alena Kučerová a Daisy Mrázková.

Kučerová vyrůstala na malé vesnici. Jak se sama vyjádřila, „Lhota leží v rovině v Polabí na začátku borových lesů. Babička Anežka a můj tatínek Vojtěch milovali přírodu, což přešlo i do mých citů a vědomí.“³⁹¹ Kučerová vnímá krajinu jako místo kam patří; a vyhledává ji jako důvěrně známý prostor, který ji oslovuje každým detailem. Zaměřuje se na křoviny, strouhy, horizont. Krajina je pro ni prostor, který může obsáhnout. Je doma v lesích, lukách, hájích.

Mrázková pojímá přírodu dvojitým způsobem. Ve svých pohádkových knížkách na přírodu nahlíží dětskýma očima. V jednoduchých (ne však primitivních), dětem srozumitelných ilustracích ukazuje nejmenším čtenářům nevšední krásy obyčejného dění v lukách, lesích a paloučích. Ve své volné tvorbě, v černobílých i barevných perokresbách, jde krajině „pod kůži“; objevuje její hlubiny, kde se skrývá tajemství, která každý nemůže spatřit. Je to spíše jakási vnitřní krajina, transformovaná do zvnějšněné podoby.

11.4 Ilustrace

Kromě Vlasty Prachatické se všechny umělkyně zabývaly výtvarným doprovodem literárních děl.

Věra Janoušková doprovodila autorskými kolážemi dvě díla – *Nejkratší písně* Jacquesa Préverta a sbírku *Mozaika z vedřin* (1997) Jiřiny Haukové. Obě koláže tematizují hlavu a plně zapadají do soudobé tvorby Janouškové.

O ilustracích Aleny Kučerové k básním Christiana Morgensterna již byla řeč, stejně jako o ilustrační tvorbě Daisy Mrázkové, která tvoří jednu z hlavních složek jejího díla.

³⁹⁰ ČEPELÁKOVÁ, Z., Adriena Šimotová: Grafika, 1983.

³⁹¹ Rozhovor s Alenou Kučerovou. In SLAVICKÁ 2006, s. 188.

Adriena Šimotová se v některých tvůrčích obdobích zabývala ilustracemi velmi intenzivně.³⁹² Děla, které doprovázejí její ilustrace, jsou přes tři desítky. Objevují se mezi nimi tituly jako Kafkovy Dopisy Mileně, Poèmes Samuela Becketta, básně Emily Dickinson či Dopisy a sny Rainera Marii Rilka. Z českých autorů to byly texty Jany Štroblové, Ivana Medka, Věry Linhartové; stala se téměř „dvorní ilustrátorkou“ básničky Violy Fischerové. Nejvýznamnější ilustrace Adrieny Šimotové vznikly v osmdesátých letech – ke sbírkám Vladimíra Holana.

³⁹² více k ilustrační tvorbě Adrieny Šimotové viz: ŠTROBLOVÁ, K., *Ilustrace Adrieny Šimotové k próze a poezii* (bakalářská práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy), Praha 2008.

12. ŽENY UB 12 Z „GENDEROVÉHO“ HLEDISKA

Termín „gender“ je obecně používán k označení kulturně vytvořených rozdílů mezi muži a ženami, užívaný přibližně od poloviny šedesátých let.

V souvislosti s rozvojem feministických hnutí bývá často diskutována také otázka „ženského umění“ a jeho odlišností od umění vytvářeného autory mužského pohlaví. V dobách minulých náležela umělecká tvorba téměř výhradně mužům. V dějinách umění se prosadilo jen málo žen – umělkyně, a jména jako Artemisia Gentileschi, Rosalba Carriera či Berthe Morisot zdaleka nedosahují slávy svých mužských kolegů.

Americká teoretička Linda Nochlin se touto situací zabývá ve svém eseji Proč neexistovaly žádné velké umělkyně? a dochází k tomu, že kromě specifického postavení a zkušenosti žen ve společnosti existuje mezi umělkyněmi v historii jeden společný rys – téměř všechny bez výjimky byly dcerami otců-umělců, anebo měly, co se týče 19. a 20. století, blízký osobní vztah k silnější či dominantnější mužské umělecké osobnosti.³⁹³ Závěrem Nochlin, se kterým se ztotožňuji, je pak tvrzení, že „nelze říci, že by dílům umělkyně byl společný nějaký obecný stylový rys „ženskosti“ [...] všechny umělkyně a spisovatelky jsou naopak ve všech ohledech mnohem bližší umělcům a spisovatelům své doby a názoru než sobě navzájem. [...] Mezi volbou určité námětové sféry nebo námětové specializace a stylem, tím méně stylem, který by byl bytostně ženský, nelze v žádném případě klást žádná rovnítka.“³⁹⁴

Česká kultura a umění padesátých a šedesátých let se oproti umění západní Evropy nacházela ve specifické situaci. Feministické teorie tak do socialistického Československa samozřejmě nepronikly. V totalitní diktatuře nebyl ani tak polarizován rozdíl mezi „mužským“ a „ženským“ uměním, ale umění pro a protirežimní.

Na neoficiální umělecké scéně však mezi muži a ženami vládla relativní rovnoprávnost. Právě v tomto období se začaly ženy-umělkyně prosazovat, a byly respektovány. Vystoupily takové osobnosti jako Eva Kmentová, Jitka a Květa Válovy, Eva Švankmajerová, Zora Ságlová a v neposlední řadě členky UB 12. K této situaci se vyjádřil i Jindřich Chaloupecký:

„Význam, jakého nabývají během posledních let v českém umění ženy, není nijak náhodný. Zmínili jsme se v těchto dopisech už o několika – Evě Kmentové, Naděždě Plíškové, Janě Želibské a Zoře Ságlové, a měli bychom psát ještě o řadě dalších. Umění těchto žen má totiž zvláštní charakter: je to umění vskutku a v nejlepší smyslu ženské, umění vycházející z jiné

³⁹³ NOCHLIN, L., Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?. In PACHMANOVÁ, M. (ed.), Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě, 2002, s. 53.

³⁹⁴ tamtéž, s. 29-30.

tělesné organizace a z jiného pocíťování hmotného světa – a také z jiného myšlení, než je myšlení mužské. Pokud celý svět naší civilizace zůstával světem mužským, nebylo třeba ženského umění a nebylo ani možné – leda v oblasti interpretace nebo dekorace. Ale když tato civilizace tak zřejmě ztrácí důvod i smysl, nebylo by samozřejmé, že by ženy, a to právě ve své ženské odlišnosti, nabyly také v umění nového místa?

[...] Ani to ženské umění [...] daleko nemůže vznikat jen z nezodpovědné hravosti a radostnosti: je k němu potřeba možná daleko více trpělivé a pozorné intelektuality, více sebekontroly, více vědomosti a vědoucečnosti než k onomu umění učeneckému, jakého je dnes tolik.³⁹⁵

V UB 12 vládly demokratické poměry. Jak píše Milena Slavická: „postavení žen ve skupině bylo na svou dobu relativně rovnoprávné a svobodné, i když podmínky pro tvorbu nebyly stejné, umělkyně byly daleko více vázány svými rodinnými povinnostmi.“³⁹⁶

Ve skupině UB 12 byly čtyři manželské dvojice – Adriena Šimotová a Jiří John, Daisy Mrázková a Jiří Mrázek, Vlasta Prachatická a Stanislav Kolíbal a Věra Janoušková a Vladimír Janoušek.

Je pravdou, že ženy byly poněkud ve stínu svých mužů. Vydobily si ale uznání a respekt, přestože se staraly o děti i domácnost, čímž měly tvůrčí možnosti poněkud omezené.

Daisy Mrázková dokonce výchově dětí obětovala studia, nikdy toho však nelitovala: „...to, že jsem se věnovala dětem a děti byly báječné, to se mi pak vrátilo v knížkách. Bez dětí by knížky nebyly.“³⁹⁷

Hovořit o jakési emancipaci žen UB 12 (a žen v umění té doby obecně) by bylo bezpředmětné. Umělkyně se shodují na tom, že to, že jsou ženy, nepocíťovaly jako handicap, ani se necítily být zastíněny svými manžely. Jak vzpomíná Adriena Šimotová: „Je dost těžké o tom mluvit, pro mě byli všichni přátelé. Těšilo mě, že jsme byly manželské páry, a nutno říct, že svorné. Často se mluví o manželstvích v uměleckých kruzích jako o krizových, ale ta naše byla daleko méně krizová než většina ostatních manželství. Mám mnoho mužských přátel a několik blízkých přítelkyň a nikdy jsem mezi nimi nedělala velké rozdíly. Co se týče péče o domácnost, tak na tom jsem byla daleko lépe než třeba Daisy, která se jí v té době už musela hodně věnovat. [...] Měla jsem ale pocit, že bych měla vydělávat peníze, aby Jiří John mohl malovat. V době, kdy už byl velice uznávaný, tak jsem já ještě sama sebou

³⁹⁵ CHALUPECKÝ, J., *Dopis z Prahy*, 1973. In JANOUŠEK; JANOUŠKOVÁ 2004

³⁹⁶ SLAVICKÁ 2006, s. 57.

³⁹⁷ Rozhovor s Daisy Mrázkovou. In SLAVICKÁ 2006, s. 210.

zdaleka nebyla. Nikdy jsem z toho neměla mindrák, protože jsem to považovala za logické. Věděla jsem, že John je lepší. Víc by mě vadilo, kdyby můj partner byl horší.“³⁹⁸

Mnoho nám můžou napovědět odpovědi umělkyň v anketě Věry Jirousové s názvem Žádné ženské umění neexistuje.

Na otázku, zda se domnívají, že je výtvarná umělkyně ve své práci stejně svobodná jako muž či jako ženy pocítují nějakou konkrétní fyzickou či sociální determinaci, odpovídají v podstatě ve stejném duchu:

„Nepocítila jsem omezení, sílu fyzickou mám. Nepotřebuji pomocníky. To je praktická část celé mé svobody. Rozhodnutí, budu –li matkou, je svobodné. Má-li muž víc času a peněz pro svoji tvorbu – stejně nemůže být svobodnější.“ (Alena Kučerová)

„To záleží na ženě, kolik si té svobody uhájí. Na ženě stále leží starost o rodinu a domácnost, což pohltí mnoho času. Je na toleranci obou partnerů, jak se o to vše podělí. Fyzická determinace tu je, ale já osobně jsem na svůj sochařský obor dobře vybavena.“ (Věra Janoušková)

„Ženský problém jako skutečný problém necítím. Je to fakt mimo dobro a zlo, v historii mnohokrát formovaný a deformovaný. Nemám důvod ani chuť bojovat z pozice ženy, ale bojovat často chci. Terčem mého boje může být samozřejmě muž, ale mohou to být obecné problémy týkající se obou, muže i ženy. A konečně to může být i specificky ženská otázka, ke které mohu chtít eventuálně polemicky přistoupit.

[...] Určitou sociální determinaci samozřejmě pocítuji, ale vnímání svobody a nesvobody může mít mnoho podob. Ostatně i v nesvobodě lze paradoxně určitý vnitřní prostor svobody uhájit. Uvědomila jsem si to v posledních desetiletích několikrát a platí to stejně pro eventuelní nesvobodu ženy.“ (Adriena Šimotová)³⁹⁹

Je tedy zřejmé, že dotyčné autorky nevnímaly své postavení ženy jako diskriminační pro svou tvorbu.

Nastává tedy problém „ženského umění“ vůbec. Je možné umění takto polarizovat? Je rozdíl mezi uměním ženským a mužským nebo jen mezi dobrým a špatným uměním? „Ženské“ umění je obvykle charakterizováno jako citové, tělesné, zabývající se realitou vycházející ze zkušenosti ženského světa. Ne vždy je samozřejmě toto umění považováno za méněcenné, tomuto „škatulkování“ se však teorie umění nevyhnula ani v dnešní době (jak jsme již viděli, používal tento termín i Jindřich Chaloupecký).

³⁹⁸ Rozhovor s Adrienu Šimotovou. In SLAVICKÁ 2006, s. 248.

³⁹⁹ JIROUSOVÁ, V., Žádné ženské umění neexistuje. Výtvarné umění, 1993, roč. 17, č. 4, s. 42 – 52.

Autorky skupiny UB 12 se vyjadřují ke kategorii „ženského umění“ takto:

„O tom, co je „ženské umění“ mám jednu konkrétní ošklivou představu, ale mám i jinou, velkou představu pronikající do pravěků – jistě se panny a matky podílely na skalních malbách – a dál postupující do dnešků docela přirozeně.“ (Alena Kučerová)

„Přiznávám, že termín ženské umění nemám ráda. Nefandím ani feminismu a celá ta emancipace žen vedla jen k jejich zotročení. Slouží vlastně dvěma profesím, zaměstnání a rodině. Někdy ovšem, jen tak bez záměru, se i v mé práci objeví něco, co je hodně ženské [...]“ (Věra Janoušková)

„Nevím, co je to ženské umění, ale vím něco o tom, jak se žena k umění staví. Zdá se mi, že muž, který v základě myslí abstraktně, si předem vytýčí ideu, ke které pak ve své práci intenzivně směřuje, zatímco žena svou ideu spíše tuší a vytváří během činnosti. Představuji si to obrazně jako přechod po lávce přes potok. Muž přecházející lávku, je zahleděn na cíl, na druhý břeh, dívá se před sebe, aniž by sklopil oči a podíval se na to, jak klade nohy. Naproti tomu žena, buďme konkrétní, třeba já, ohledává každý centimetr terénu pod svýma nohama. Neví tolik o cíli, ale ví hodně o cestě.“ (Adriena Šimotová)⁴⁰⁰

Pokud se tedy smíříme s dělením umění na mužské a ženské, celkem působivě shrnuje jeho význam Jindřich Chaloupecký:

„Přínos žen do českého umění je tedy velmi významný. Mužské a ženské nejsou protiklady, nýbrž dva póly téže bytosti – a třeba dva póly téhož jediného vesmíru. [...] Ženy se nemají vyrovnat mužům, nýbrž mají spíše přinést do světa něco, nač muži nestačí a co našemu věku možná nejvíc chybí. Žijeme ve světě, který je odedávna, od počátku ovládan mužmi a jejich fyzickou superioritou. Ta se dnes promítá i do převahy a ztrnulosti ideologického myšlení. Ale jestliže fyzická superiorita ztrácí ve věku obecné mechanizace význam a jestliže právě tato mechanizace je zároveň výrazem nebezpečné převahy mužského organizujícího ducha, neotvírá se tu právě prostor pro ženu a není jí právě nyní více než kdy jindy potřeba? [...] Umění musí začít odjinud; vrátit se k tvůrčím silám oné ženské duše lidského androgyna.“⁴⁰¹

⁴⁰⁰ JIROUSOVÁ, Věra. Žádné ženské umění neexistuje. Výtvarné umění, 1993, roč. 17, č. 4, s. 42 – 52.

⁴⁰¹ CHALUPECKÝ 1994, s. 124 – 125.

13. ZÁVĚR

Skupina UB 12 patřila k nejvýraznějším uměleckým skupinám šedesátých let. Přestože byla svými současníky i některými dnešními teoretiky hodnocena jako nevýrazná či průměrná, historie ukazuje, že zaujímá v dějinách českého umění nezpochybnitelnou pozici. V tvorbě svých členů znamenala sice kratší, ale o to významnější periodu. Někteří členové UB 12, jako například Stanislav Kolíbal, Václav Boštík či Adriena Šimotová, se stali vůdčími osobnostmi českého umění a vrcholnými představiteli své generace.

Skupinu pojily kromě podobných životních a uměleckých názorů zejména přátelské vztahy, které přetrvaly i zánik uskupení. Vztahy mezi mužskými a ženskými členy skupiny byly vždy charakterizovány jako demokratické, o čemž svědčí i například počet žen ve skupině či rovné zastoupení na skupinových výstavách. Samy umělkyně se také shodují na tom, že své ženství nepocit'ovaly jako handicap a jakékoli úvahy o tzv. „ženském umění“ považují za bezpředmětné. Situace byla obdobná i v ostatních uměleckých skupinách, kde se také objevily výrazné umělecké osobnosti – ženy. Fenomén významných umělkyní se objevuje v české kultuře šedesátých let obecně. Nahlížet na tento fakt z hlediska feminismu či emancipace se mi však nezdá přiměřené. Zabývat se adekvátností kategorie „ženského umění“ by vyžadovalo rozsáhlejší studii na toto téma, což se plně neslučuje s konceptem této práce.

Důležitou součástí práce jsou monografické kapitoly o osobnosti a díle jednotlivých členek skupiny UB 12. Mimo Adrieny Šimotové zůstávají tyto umělkyně prozatím mimo hlavní zájem teoretiků, jedná se tedy o téma nepříliš zpracované.

Pokusila jsem se také najít společná témata v tvorbě autorek – jedná se především o vztah ke krajině, ilustrace k poezii, téma poetiky všednosti a příslušnost k tzv. nové figuraci.

Východiskem pro mé další bádání může být studium umělecké tvorby v totalitních režimech či právě otázka „ženského umění“ a postavení žen v kultuře vůbec.

14. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY:

- AMOR, Stuart S. Honby za poklady v obrázkových knížkách. *Zlatý máj*, 1980, roč. 24, č. 4, s. 233.
- BARTOŠEK, Karel. *Český vězeň. Svědectví politických vězeňkyň a vězňů padesátých, šedesátých a sedmdesátých let*. Praha: Paseka, 2001.
- BĚLINA, Pavel a kol. *Dějiny zemí koruny české*. Praha: Paseka, 1992.
- BLAŽEK, Petr; EICHLER, Patrik; JAREŠ, Jakub a kol. *Jan Palach '69*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta : Ústav pro studium totalitních režimů ČR : Togga, 2009.
- BORECKÝ, Vladimír. *Imaginace, hra a komika*. Praha: Triton, 2005, s. 207.
- BOUDNÍK, Vladimír. Manifest explosionismu č. 2. In *Český informel / Průkopníci abstrakce z let 1957 – 1964* (kat. výst.). Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1991, s. 249.
- BRUNCLÍK, Pavel (ed.). *Adriena Šimotová*, Olomouc: Muzeum umění, 2006.
- BRUTHANSOVÁ, Tereza. Celistvost v rozdvojení. In BRUNCLÍK, Pavel (ed.). *Adriena Šimotová*, Olomouc: Muzeum umění, 2006, s. 261- 2.
- ČEPELÁKOVÁ, Zdenka. *Adriena Šimotová: Grafika*. Karlovy Vary: Galerie umění, 1983.
- DVOŘÁK, František ; DYDEK, Ladislav. Dopis ústřednímu výboru Svazu československých výtvarných umělců. In: ŠEVČÍK, Jiří; MORGANOVÁ, Pavlína; DUŠKOVÁ, Dagmar. *České umění 1938 – 1989 (programy, kritické texty, dokumenty)*, Praha: Academia, 2001, s. 186.
- DVORSKÝ, Stanislav; KRÁL, Petr; EFFENBERGER, Vratislav. *UDS: Surrealistické východisko*. Praha: Československý spisovatel, 1969.
- DVOŘÁK, František. Úvodní slovo k výstavě jedenácti. In: ŠEVČÍK, Jiří; MORGANOVÁ, Pavlína; DUŠKOVÁ, Dagmar. *České umění 1938 – 1989 (programy, kritické texty, dokumenty)*, Praha: Academia, 2001, s. 183.
- FINFRLOVÁ Petra. Alena Kučerová (kat. výst.). Hradec Králové: Galerie moderního umění, 2005.
- GERŽOVÁ, Jana. O európskej senzibilitě. *Ateliér*, 2004, roč. 17, č. 14 - 15, s. 1.
- GROSSOVÁ, Anna. *Adriena Šimotová – S kolemjdoucím*. [cit. 2008-03-02]. Dostupný z WWW: <<http://www.avonet.cz/sgz/simotova.html>>.
- HALÍŘOVÁ, Marie. *Vlasta Prachatická: Portréty* (kat. výst.). Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1985.
- HANEL, Olaf. Křížovnická škola. *Výtvarné umění*, 1995, roč. 19, č. 3-4, s. 46 – 48.

- HAUKOVÁ, Jiřina. Talár. *Ateliér*, 1998, roč. 11, č. 11, s. 3.
- HEJZLAR, Zdeněk. *Praha ve stínu Stalina a Brežněva : Vznik a porážka reformního komunismu v Československu*. Praha: Práce, 1991.
- Hlas mladých. *Výtvarná práce*, 1955, roč. 3, č. 24, s. 2.
- HLAVÁČEK, Josef. Český konstruktivismus 60. let a jeho vyznění. In HLAVÁČEK, Josef; SEKERA, Jan. *Poesie racionality. Konstruktivní tendence v českém výtvarném umění šedesátých let*. Praha: České muzeum výtvarných umění, 1994.
- HLAVÁČEK, Josef; SEKERA, Jan. *Poesie racionality. Konstruktivní tendence v českém výtvarném umění šedesátých let*. Praha: České muzeum výtvarných umění, 1994.
- HLAVÁČKOVÁ, Hana. Prostor v díle Adrieny Šimotové. In *Adriena Šimotová: Grafika* (kat. výst.). Karlovy Vary, 1983.
- HLAVÁČKOVÁ Miroslava. Daisy Mrázková dětem (kat. výst.). Roudnice nad Labem: Galerie moderního umění, 2001.
- HOCKEOVÁ, Jiřina. *Alena Kučerová: Grafiky z let 1961 – 81* (kat. výst.). Brno, 1982.
- HOCKEOVÁ, Jiřina. *Daisy Mrázková: Kresby* (kat. výst.). Brno, 1983.
- HOLEŠOVSKÝ, František. Ilustrace vstupuje do dialogu. *Zlatý máj*, 1978, roč. 22, č. 7, s. 455-8.
- HVÍŽDALA, Karel. *Stopy Adrieny Šimotové. Tři dialogy*. Praha: Máj, 2005.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. Dopis z Prahy. Londýn: Studio International, 1973. In JANOUŠEK, Vladimír; JANOUŠKOVÁ, Věra. *Výběr z díla*. Plzeň: Západočeská galerie, 2004.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. Konec moderní doby. In: ŠEVČÍK, Jiří; MORGANOVÁ, Pavlína; DUŠKOVÁ, Dagmar. *České umění 1938 – 1989 (programy, kritické texty, dokumenty)*, Praha: Academia, 2001, s. 72 – 73.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Nové umění v Čechách*. Jinočany: H&H, 1994, s. 27.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. Svět, v němž žijeme. In CHALUPECKÝ, Jindřich. *Obhajoba umění 1934 – 1949*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 71 – 73.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Věra Janoušková* (kat. výst.). Praha: Český fond výtvarných umění, 1965.
- CHLUPÁČ Miloslav; DVOŘÁK, František. *Mladé umění: Tvůrčí skupina Máj 57* (kat. výst.). Praha: Svaz čs. výtvarných umělců, 1957.
- CHURCHILL Winston. Železná opona. In KONDRYSOVÁ, Eva. *Moudrost a vtip Winstona Churchilla*. Praha: Rozmluvy, 2008, s. 28.

- JANOUŠEK, Vladimír; JANOUŠKOVÁ, Věra. *Výběr z díla*. Plzeň: Západočeská galerie, 2004.
- JANOUŠKOVÁ, Věra. *Já to dělám takhle*. Praha: Torst, 2001.
- JANOUŠKOVÁ, Věra. Realizace. [cit. 2009-03-10]. Dostupný z WWW: <http://janouskovi.sumak.cz/janouskova/data/realizace.htm>
- JANOUŠKOVÁ, Věra. *Sochy a koláže z let 1960 - 1992* (kat. výst.). Praha: Národní galerie, 1992.
- JANOUŠKOVÁ, Věra. *Věra Janoušková* (kat. výst.). Český Krumlov: Egon Schiele art centrum, 2002.
- JANOUŠKOVÁ, Věra. *Výběr z díla 1948-2002*. Brno: Galerie Aspekt, 2002.
- JECH, Karel; KAPLAN, Karel (ed.), *Dekrety prezidenta republiky 1940 – 1945: dokumenty*. Brno: Doplněk, 2002.
- JIRMUSOVÁ, Hana. Úvodní slovo. In JANOUŠKOVÁ, Věra (kat. výst.). Český Krumlov: Egon Schiele art centrum, 2002.
- JIROUS, Ivan Martin. Zpráva o činnosti Křížovnické školy. *Výtvarné umění*, 1995, roč. 19, č. 3-4, s. 53.
- JIROUSOVÁ, Věra. Žádné ženské umění neexistuje. *Výtvarné umění*, 1993, roč. 17, č. 4, s. 42 – 52.
- JUDLOVÁ, Marie (ed.). *Ohniska znovuzrození* (kat. výst.). Praha: Galerie hlavního města Prahy; Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, 1994.
- KAPLAN, Karel. *K politickým procesům v Československu 1948 – 1954. Dokumentace komise ÚV KSČ pro rehabilitaci 1968*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1994.
- KAPLAN, Karel. *Největší politický proces. M. Horáková a spol.* Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR ve spolupráci s Archivem hl. m. Prahy, 1995.
- KAPLAN, Karel. „Všechno jste prohráli!“ (Co prozrazují archivy o IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů). Praha: Ivo Železný, 1997
- KILEV, Michail. *Chruščov a rozpad Sovětského svazu (pokus o analýzu referátu N.S. Chruščova, který přednesl na uzavřeném zasedání ÚV KSSS 25. února 1956)*. Říčany: Orego, 1999.
- KLIMEŠOVÁ, Marie (ed.). *Alena Kučerová*. Praha: Galerie Pecka, 2005.
- KNAPÍK, Jiří. *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948 – 1956*. Praha: Libri, 2006.
- KOBLASA, Jan; JIROUSOVÁ, Věra. *Šmidrové: Jednou Šmidrou, Šmidrou navěky*. Olomouc: Fontána, 2005.

- kol. autorů. *Církevní procesy padesátých let*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2002.
- KOLÍBAL, Stanislav. In PRACHATICKÁ, Vlasta. *Portréty*. Praha: Arbor vitae, 2001.
- KONDRYSOVÁ, Eva. *Moudrost a vtip Winstona Churchilla*. Praha: Rozmluvy, 2008.
- KOPECKÝ, Václav. Marxisticko – leninská výchova. In: ŠEVČÍK, Jiří; MORGANOVÁ, Pavlína; DUŠKOVÁ, Dagmar. *České umění 1938 – 1989 (programy, kritické texty, dokumenty)*, Praha: Academia, 2001, s. 138 – 139.
- KOPEČKOVÁ, Veronika. *Pokoj, který nemá strop*. Brno, 2006.
- KRAMEROVÁ, Daniela. Otevírání cesty – světová výstava Expo 58 v Bruselu. In PETRASOVÁ, Taťána; LORENZOVÁ, Helena (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 2007.
- KUSÁK, Alexej. *Kultura a politika v Československu 1945- 1956*. Praha: Torst, 1998.
- KRÁL, Petr. Malířčina paměť. *Literární noviny*, 1996, roč. 7, č. 12, s. 15.
- KRŮŽ, Jan. Estetika divnosti. *Výtvarné umění*, 1967, roč. 17, č. 1, s. 12-13.
- KRŮŽ, Jan. *Šmidrové*. Praha: Obelisk, 1970.
- LAHODA, Vojtěch. Krotký modernismus. In JUDLOVÁ, Marie (ed.). *Ohniska znovuzrození* (kat. výst.). Praha: Galerie hlavního města Prahy; Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, 1994.
- LAHODA, Vojtěch. Rozvoj tvůrčích skupin 1958-1970: každodenní modernismus. In PETRASOVÁ, Taťána; LORENZOVÁ, Helena (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 2007.
- LAMAČ, Miroslav. Trasa a UB 12. *Literární noviny*, 1964, roč. 13, č. 24, s. 5.
- LARVOVÁ, Hana. *Alena Kučerová – Grafika, plechy* (kat. výst.). Praha: Agentura AZ, 1990.
- MACHALICKÝ, Jiří. Hledání obsahu a formy - Příběh Věry Janouškové. In: JANOUŠKOVÁ, Věra. *Výběr z díla 1948-2002*. Brno: Galerie Aspekt, 2002.
- MACHALICKÝ, Jiří. *Daisy Mrázková: Mokrý kreslení*. Praha: Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových, 2007.
- MATYS, Rudolf. *V umění volnost. Kapitoly z dějin Umělecké besedy*. Praha: Academia, 2003.
- MOKREJŠ, Antonín; HLAVÁČEK, Josef. Osobitost českého duchovního života šedesátých let. In PETRASOVÁ, Taťána; LORENZOVÁ, Helena (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 2007.

- MÜLLER, Petr. Ty plné chvíle, kdy se sdělování mění ve sdílení. [cit. 2008-03-10].
Dostupný z WWW: <http://show.idnes.cz/ty-plne-chvile-kdy-se-sdelovani-meni-ve-sdileni-fgh-vytvarneum.asp?c=98112_235445_vytvarneum_pch>.
- NEŠLEHOVÁ, Mahulena. *Poselství jiného výrazu. Pojetí „informelu“ v českém umění 50. a první poloviny 60. let*. Praha: BASE; ARTetFACT, 1997.
- NEŠLEHOVÁ, Mahulena. *Průkopníci abstrakce z let 1957 – 1964* (kat. výst.). Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1991.
- NOCHLIN, Linda. Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?. In PACHMANOVÁ, Martina (ed.). *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press, 2002.
- NOVÁK, Luděk. *Nová figurace*. Praha: Obelisk, 1970.
- OUJEZDSKÝ, Karel. Adriena Šimotová – Memoire de famille. *Ateliér*, 1996, roč. 9, č. 15-16, 1996, s. 12.
- PADRTA, Jiří. Konstruktivní tendence. *Výtvarné umění*, 1966, roč. 16, č. 6-7, s. 327.
- PADRTA Jiří. *Křižovatka* (kat. výst.). Praha: Český fond výtvarných umění, 1964.
- PACHMANOVÁ, Martina (ed.). *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press, 2002.
- PÁNKOVÁ, Marcela. *Daisy Mrázková* (kat. výst.), Karlovy Vary: Galerie umění, 1988.
- PÁNKOVÁ, Marcela. Zhmotnělá podoba času a dění. *Ateliér*, 1995, roč. 8, č. 12, s. 6.
- PETRASOVÁ, Taťána; LORENZOVÁ, Helena (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 2007.
- PETROVÁ, Eva. *Nová figurace* (kat. výst.). Litoměřice: Galerie výtvarného umění, 1993.
- PETROVÁ, Eva. *Trasa 54* (kat. výst.). Litoměřice: Severočeská galerie, 1991.
- PETROVÁ, Eva. Záznam dojmů z výstavy Věry Janouškové. *Ateliér* 1992, roč. 5, č. 19, s. 16.
- PETŘÍKOVÁ, Eva; TEICHMANOVÁ, Jana; ŠAŠEK, Jan. *Zastavení s Věrou Janouškovou* (kat. výst.). Hradec Králové: Galerie moderního umění, 2008.
- POHRIBNÝ, Arsén. Šmidrové. *Výtvarné umění*, 1968, roč. 18, č. 12-13, s. 4.
- POHRIBNÝ, Arsén. Trasa 54. In ŠEVČÍK, Jiří; MORGANOVÁ, Pavlína; DUŠKOVÁ, Dagmar. *České umění 1938 – 1989 (programy, kritické texty, dokumenty)*. Praha: Academia, 2001, s. 220 – 221.
- Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ. [cit. 2009-02-15].
Dostupný z WWW: <<http://www.totalita.cz/texty/pouceni.php>>.
- PRACHATICKÁ, Vlasta. *Portréty*. Praha: Arbor vitae, 2001.

- PRIMUSOVÁ, Adriana; KLIMEŠOVÁ, Marie (ed.). *Skupina Máj 57: úsilí o uměleckou svobodu na přelomu 50. a 60. let*. Praha : Art D - Grafický ateliér Černý, Správa Pražského hradu, 2007.
- PRIMUSOVÁ, Adriana. *Tři sochařky: Věra Janoušková, Eva Kmentová, Alina Szapocniková* (kat. výst.). Praha : Art D - Grafický ateliér Černý ve spolupráci se Správou Pražského hradu, 2008.
- Realizace Věry Janouškové. [cit. 2009 – 03 – 20].
Dostupný z WWW: <<http://janouskovi.sumak.cz/janouskova/data/realizace.htm>>
- SÁDECKÝ, Josef. *Živé pochodně*. Curych, 1980.
- SEKAL, Zbyněk. Doslov aneb Abdikace. In HRABAL Bohumil. *Něžný barbar*. Praha: Odeon, 1990.
- SEKERA, Jan. Racionalita poesie aneb poesie racionality. In HLAVÁČEK, Josef; SEKERA, Jan. *Poesie racionality. Konstruktivní tendence v českém výtvarném umění šedesátých let*. Praha: České muzeum výtvarných umění, 1994.
- SLAVICKÁ, Milena. Adriana. *Výtvarné umění*, 1992, roč. 16, č. 2, s. 2 – 19.
- SLAVICKÁ, Milena. Pouze tvář. *Ateliér 2001*, roč. 14, č. 13, s. 6.
- SLAVICKÁ, Milena (ed.): *UB 12: studie, rozhovory, dokumenty*. Praha : Gallery; Gema Art : OSVU, 2006.
- ŠETLÍK, Jiří. *Cesty po ateliérech*. Praha: Torst, 1996.
- ŠETLÍK, J., Myšlenky kolem osobnosti a díla Věry Janouškové. In JANOUŠEK, Vladimír; JANOUŠKOVÁ, Věra. *Výběr z díla*. Plzeň: Západočeská galerie, 2004.
- ŠETLÍK, Jiří. Osobnost a tvorba Vlasty Prachatické. In PRACHATICKÁ, Vlasta. *Portréty*. Praha: Arbor vitae, 2001.
- ŠETLÍK, Jiří. *Tvůrčí skupina UB 12* (kat. výst.). Gottwaldov: Oblastní galerie, 1962.
- ŠETLÍK, Jiří: *Tvůrčí skupina UB 12* (kat. výst.). Gottwaldov: Oblastní galerie výtvarného umění, 1964.
- ŠEVČÍK, Jiří; MORGANOVÁ, Pavlína; DUŠKOVÁ, Dagmar. *České umění 1938 – 1989* (programy, kritické texty, dokumenty), Praha: Academia, 2001.
- ŠIMOTOVÁ, Adriana. *Hlava k listování*. Praha: Gema Art/OSVU, 1997.
- ŠIMOTOVÁ, Adriana. Komunikace v prostoru. *Výtvarné umění*, 1994, roč. 18, č. 4, s. 48-51.
- ŠIMOTOVÁ, Adriana. *Mémoire de Famille – Paměť rodiny* (kat. výst.). Praha, 1996.
- ŠMEJKAL, František. *České imaginativní umění*. Praha: Galerie Rudolfinum, 1996.

- ŠTROBLOVÁ, Kateřina. *Ilustrace Adrieny Šimotové k próze a poezii*. (bakalářská práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy), Praha 2008.
- Usnesení sjezdu SČSVU. In: ŠEVČÍK, Jiří; MORGANOVÁ, Pavlína; DUŠKOVÁ, Dagmar. *České umění 1938 – 1989 (programy, kritické texty, dokumenty)*, Praha: Academia, 2001, s. 252 – 258.
- VACULÍK, Ludvík. *2000 slov*. [cit. 2009-03-05]. Dostupný z WWW: <<http://www.totalita.cz/texty/2000slovt.php>>.
- VACHTOVÁ, Ludmila. Věra Janoušková. *Výtvarné umění*, 1966, roč. 16, č. 6-7, s. 209 – 216.
- VALOCH, Jiří. To, co ještě zbývá. *Ateliér*, 2000, roč. 13, č.1, s.1.
- VALOCH, Jiří. *Co mizí a co zůstává* (kat. výst.). Brno: Dům umění města Brna, 1996.
- VALOCH, Jiří. *Daisy Mrázková: výběr z díla* (kat. výst.). Praha: Gema Art, 2002.
- VALOCH, Jiří. Médium doteku jako možná cesta k transcendenci. In BRUNCLÍK, Pavel (ed.). *Adriena Šimotová*, Olomouc: Muzeum umění, 2006, s. 17.
- VESELÝ, Zdeněk. *Dějiny českého státu v dokumentech*. Praha: Victoria publishing, 1994.
- VLADÍKOVÁ, Simona. První hlasy. *Ateliér*, 1998, roč. 11, č. 12, s. 1.
- VOKOLEK Václav: Pravdivá zrcadla podob. *Ateliér*, roč. 14, č. 13, s. 6.
- *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ*. [cit. 2009-02-15]. Dostupný z WWW: <<http://www.totalita.cz/texty/poucení.php>>.
- ZEMINA, Jaromír. *Adriena Šimotová – Česká kresba* (kat. výst.). Karlovy Vary: Galerie umění, 1997.
- ZEMINA, Jaromír. Čtyřikrát o Adrieně. In BRUNCLÍK, Pavel (ed.). *Adriena Šimotová*, Olomouc: Muzeum umění, 2006, s. 263 - 275.
- ZEMINA, Jaromír. *Hostinné Adrieny Šimotové*. Hostinné: Galerie antického umění, 1998.
- ZEMINA, Jaromír. *Svěcení reality* (kat.výst), Plzeň: Západočeská galerie, 1991.
- ZEMINA, Jaromír; ŠETLÍK, Jiří. *UB 12* (kat. výst.). Roudnice nad Labem: Galerie moderního umění, 1994.

15. RESUMÉ

Doba let 1948 – 1968 byla v Československu plná historických zvratů a událostí. I společensko – kulturní scéna procházela v tomto období důležitými proměnami. Od represí let padesátých přes „zlatá šedesátá“ k normalizačním letům sedmdesátým; to vše ve stínu komunistické totality. Vedle oficiálního umění pod diktátem socialistického realismu se zde projevovaly i tendence protikladné, zprvu navazující na předválečnou modernu a avantgardu.

Po prosazení zrušení zákazu uměleckých skupin se umělci začali sdružovat do nejrůznějších uskupení, ať na základě přátelských vztahů či společných uměleckých názorů. Jednou z takových skupin byla i UB 12, založená roku 1959. Uskupení nebylo generačně jednotné, pojítkem kromě vzájemných vztahů byl vedle obdivu k francouzské kultuře a umění také příklon některých členů k tzv. poetice všedního dne.

UB 12 ukončila svou činnost po roce 1968.

Přestože skupina nebyla umělecky příliš jednotná a neměla ani společný manifest (což často vedlo k jejímu hodnocení jako průměrné či nevýrazné), zaujala v českém umění významné místo.

Mnozí členové UB 12 (Václav Boštík, Stanislav Kolíbal, Adriena Šimotová) jsou dnes považováni za jedny z nejvýraznějších uměleckých osobností českého umění druhé poloviny dvacátého století.

Hlavní částí práce jsou portréty ženských členek skupiny UB 12 – Věry Janouškové, Aleny Kučerové, Daisy Mrázkové, Vlasty Prachatické a Adrieny Šimotové – a pokus o nalezení některých společných témat a aktivit v jejich tvorbě.

Ženské umělkyně skupiny UB 12 zůstaly sice za hlavními mužskými osobnostmi poněkud ve stínu, shodují se však na tom, že vztahy ve skupině byly demokratické a svou ženskou roli nepocíťovaly nijak diskriminačně. Uplatňovat zde kategorie jako „ženské umění“ je tedy bezpředmětné.

Na pozadí příběhu skupiny UB 12 i portrétů jednotlivých umělkyně tak práce poodhaluje jak situaci umění v totalitní společnosti, tak možná východiska aktuálně tolik diskutované otázky „ženského umění.“

Klíčová slova: České umění 2. poloviny 20. století, Umělecké skupiny, UB 12, Umění v totalitní společnosti, Ženské umění

16. ENGLISH SUMMARY

The era of the years 1948 – 1968 in Czechoslovakia was full of historical reversions and events.

Also sociocultural scene passed in this period through important changes. From the repressions of the fifties through „the golden sixties“ to the „normalisation“ of the seventies; all in the shadow of communistic totality.

Beside the official art under the dictate of socialist realism the antinomic movements occurred here; connecting at prewar modern and avantgarde at the beginning.

After enforcing the abandoning of the interdict of art groups, the artists began to associate themselves to different groups, based on friendship or collective artistic opinions.

One of these groups was UB 12, founded in 1959. The artists of the group were of different age; beside of friendship the admiration for French culture and art and also the „poetics of everyday life“ was the link between some of them.

The group broke after the year 1968.

Although the group wasn't united in artistic manners and didn't have the collective manifesto (which often led to its evaluation as average or inexpressive), it assumed important place in the Czech art.

Many of its members (like Václav Boštík, Stanislav Kolíbal, Adriena Šimotová) are considered as ones of the most outstanding artistic personalities of the Czech art of the second half of 20th century.

The main part of this work are the portraits of women artists of UB 12 – Věra Janoušková, Alena Kučerová, Daisy Mrázková, Vlasta Prachatická and Adriena Šimotová – and an attempt to find some common themes and artistic activities in their work.

The women of UB 12 stayed in the shadow of men indeed, but they are agree to the relationships in the group were democratic and they didn't feel any discrimination or something like that. To invoke categories like „women art“ is therefore quite faint in this work.

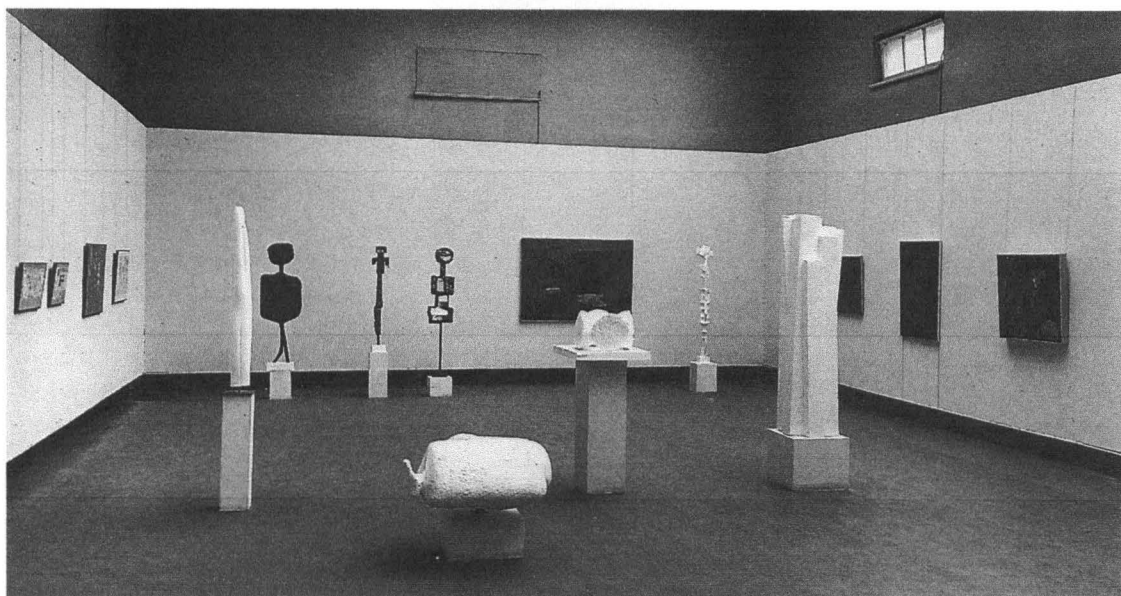
On the background of the story of the group UB 12 and of portraits of the women artists this work disclose the situation of art in totalitarian society on one hand; on the other the possible deduction of the question of „women art“, which is currently being discussed very often.

Key words: Czech art of the 2nd half of 20th century, Art groups, UB 12, Art in totalitary societies, Women art

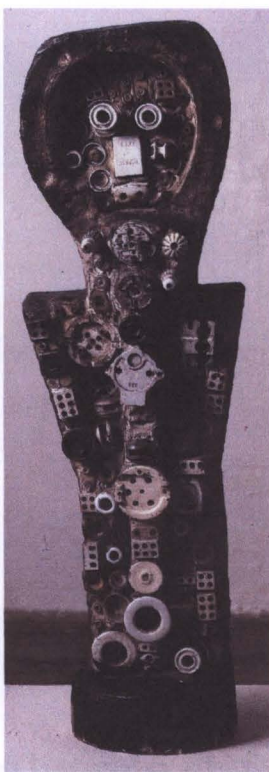
17. SEZNAM VYOBRAZENÍ

1. Pohled do výstavy skupiny UB 12 v Oblastní galerii – Domě umění v Gottwaldově, 1964.
Reprodukce z: ŠETLÍK, Jiří; ZEMINA, Jaromír. *UB 12* (kat. výst.). Roudnice nad Labem: Galerie moderního umění, 1994, s. 19.
2. Věra Janoušková: Idiotek, polychromovaná sádra, výška 100 cm, 1965.
Reprodukce z: JANOUSHKOVÁ, Věra. *Sochy a koláže z let 1960 - 1992* (kat. výst.). Praha: Národní galerie, 1992.
3. Věra Janoušková: Anděl pro Vitíka, svařované barevné smalty, výška 126 cm, 1972.
Reprodukce z: JANOUSHKOVÁ, Věra. *Sochy a koláže z let 1960 - 1992* (kat. výst.). Praha: Národní galerie, 1992.
4. Alena Kučerová: Gradivo, perforace, papír, 54 x 76 cm, 1970.
Reprodukce z: FINFRLOVÁ Petra. Alena Kučerová (kat. výst.). Hradec Králové: Galerie moderního umění, 2005.
5. Alena Kučerová: Hladina – matrice, perforovaný plech, 53 x 75 cm, 1980 – 1981.
Reprodukce z: FINFRLOVÁ Petra. Alena Kučerová (kat. výst.). Hradec Králové: Galerie moderního umění, 2005.
6. Daisy Mrázková: Krásná Hauková, olej na plátně, 74 x 54 cm, 1968.
Reprodukce z: ZEMINA, Jaromír; ŠETLÍK, Jiří. *UB 12* (kat. výst.). Roudnice nad Labem: Galerie moderního umění, 1994.
7. Daisy Mrázková: ilustrace ke knize *Byla jedna moucha*, 1971.
Reprodukce z: MRÁZKOVÁ, Daisy. *Byla jedna moucha*. Praha: Albatros, 1971, s. 9.
8. Vlasta Prachatická: Maminka II, sádra, výška 21 cm, 1972.
Reprodukce z: PRACHATICKÁ, Vlasta. *Portréty*. Praha: Arbor vitae, 2001.
9. Vlasta Prachatická: PhDr. Vincenc Kramář, bronz, výška 28,5 cm, 1980.
Reprodukce z: PRACHATICKÁ, Vlasta. *Portréty*. Praha: Arbor vitae, 2001.
10. Adriena Šimotová: Česno (Hlava – úl), suchá jehla, 45,5 x 45 cm, 1968.
Reprodukce z: BRUNCLÍK, Pavel (ed.). *Adriena Šimotová*, Olomouc: Muzeum umění, 2006, s. 39.
11. Adriena Šimotová: Z cyklu *Dotek barvou – Zadržovaný pád*, část diptychu, pastel, čínský papír, 175 x 97 cm.
Reprodukce z: BRUNCLÍK, Pavel (ed.). *Adriena Šimotová*, Olomouc: Muzeum umění, 2006, s. 155.

18. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



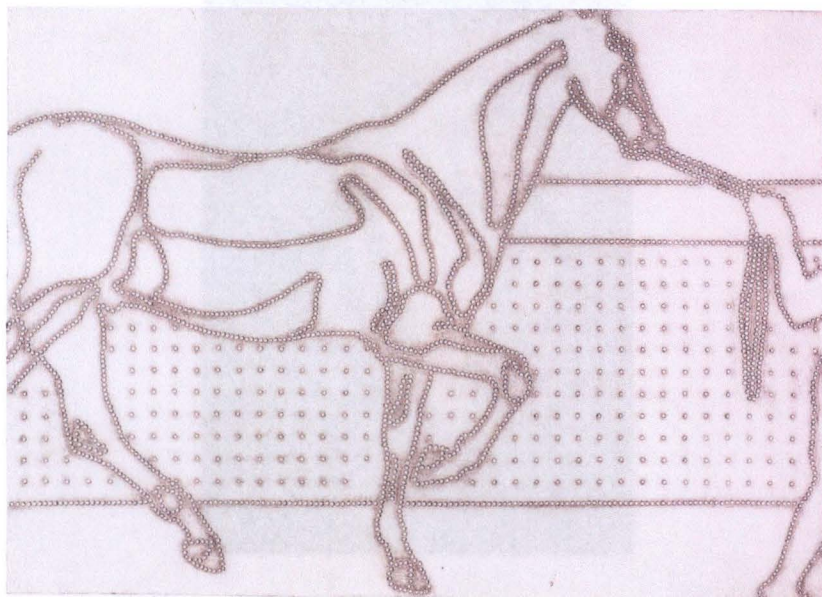
1. Pohled do výstavy skupiny UB 12 v Oblastní galerii – Domě umění v Gottwaldově, 1964.



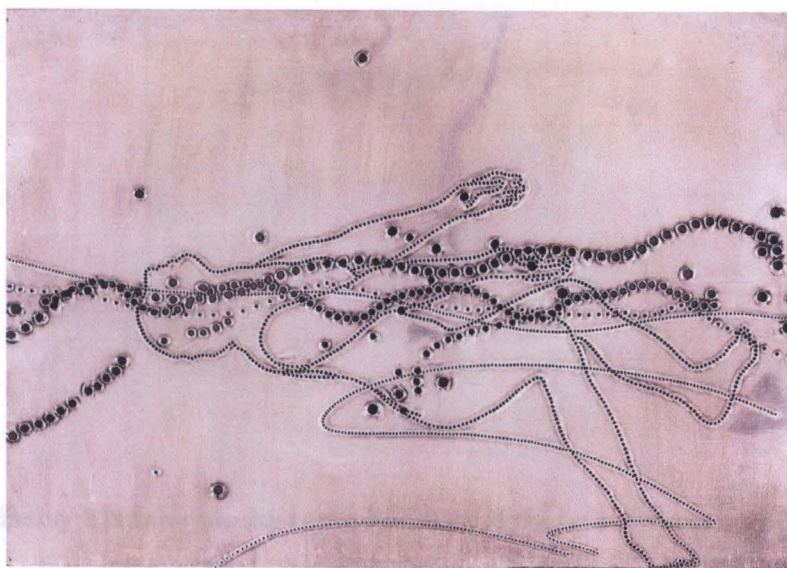
2. Věra Janoušková: Idiotek, 1965.



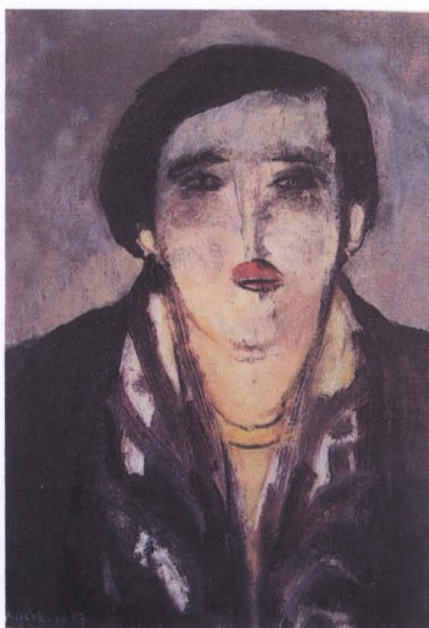
3. Věra Janoušková: Anděl pro Vitíka, 1972.



4. Alena Kučerová: Gradivo, 1970.



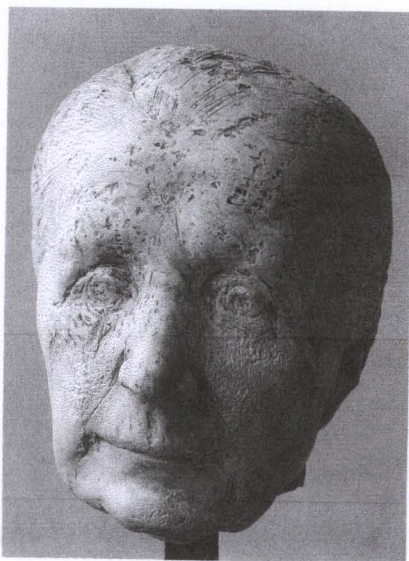
5. Alena Kučerová: Hladina – matrice, 1980 – 1981.



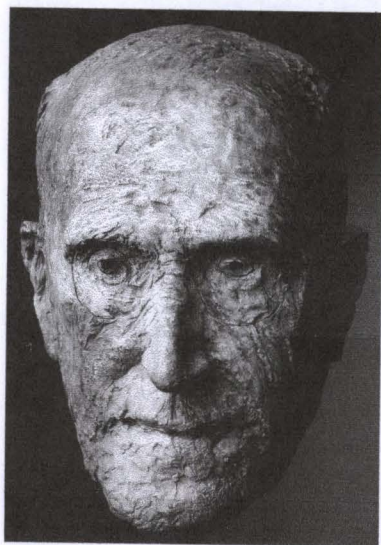
6. Daisy Mrázková: Krásná Hauková, 1957.



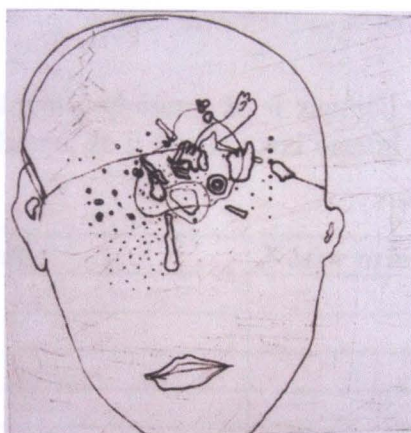
7. Daisy Mrázková: ilustrace ke knize Byla jedna moucha, 1971.



8. Vlasta Prachatická: Maminka II, 1972.



9. Vlasta Prachatická: PhDr. Vincenc Kramář, 1980.



10. Adriena Šimotová: Česno (Hlava – úl), 1968.



11. Adriena Šimotová: Z cyklu Dotek barvou – Zadržovaný pád, část diptychu, 1992 - 1993.