

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Bc. Zita Prášková

Ana Mendieta – Adriena Šimotová.

Různé podoby ženského principu v umění

Ana Mendieta – Adriena Šimotová.

Different Forms of the Feminine Principle in Fine Arts

Praha 2015

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Marie Klimešová, Ph.D.

Prohlášení:

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

V Praze, dne 14. srpna 2015

.....

Jméno a příjmení

Na tomto místě bych chtěla vyjádřit vděk své vedoucí práce, paní docentce Klimešové, za podporu, připomínky i čas, který mi věnovala, mým nejbližším za oporu při studiu a především pak Aně Mendietě a Adrieně Šimotové za jejich odkaz, který je mi v životě hlubokou inspirací.

Klíčová slova (česky):

Ana Mendieta, Adriana Šimotová, ženský princip, umělkyně, žena v umění, feministické umění, ženské umění, feminismus, body art, land art, identity art, konceptuální umění

Klíčová slova (anglicky):

Ana Mendieta, Adriana Šimotová, feminine principle, woman artist, woman in fine arts, feminist art, feminine art, feminism, body art, land art, identity art, conceptual art

Abstrakt (česky)

Práce se zabývá životem a dílem Any Mendiety a Adrieny Šimotové – dvou umělkyně, které tvořily ve stejném období, ovšem na odlišných stranách polokoule. Nikdy se nesetkaly, vzájemně o sobě a své tvorbě nevěděly. Jejich díla jsou odlišná, liší se ve v užitých výtvarných prostředcích a především v sociálně politickém prostředí, ve kterém vznikala.

Cílem práce je postavit přístupy obou umělkyně do vzájemné interakce, komparovat jejich díla a interpretovat paralely, které vedou k propojujícímu momentu jejich tvorby. Ten je v práci nazván *ženským principem*.

Abstract (in English):

This article examines life and work of Ana Mendieta and Adriana Šimotová – two women artists, who worked during the same era but on the other halves of the hemisphere. They had never met and moreover, they didn't know about each other and their art pieces. Their work is different, it differs in ideas, used artistic materials and especially in the social and political environment it was created in.

The goal of this article is to put the approach of both of the artists in interaction, to compare their art pieces and to interpret parallels that lead to the connecting moment of their work. This moment is in this case called the *feminine principle*.

OBSAH

1	ÚVOD	I
2	ADRIENA ŠIMOTOVÁ	II
2.1	PRVNÍ VLIVY	II
2.2	UMĚLECKÉ KONTAKTY A UB 12.....	III
2.3	NA CESTĚ K VLASTNÍ IDENTITĚ	IV
2.4	ZLOM	VI
2.5	NA CESTÁCH	VII
2.6	MOŽNOSTI PAPÍRU	VIII
2.7	V HOSTINNÉM	IX
2.8	MAGIE VĚCÍ.....	X
2.9	MATERIÁL VZPOMÍNEK	XI
2.10	ČAS K ZASTAVENÍ A SEBEREFLEXI	XIII
3	ANA MENDIETA	XIII
3.1	MILOVANÁ KUBA	XIII
3.2	V KURZU INTERMÉDIÍ	XIV
3.3	ZEMĚ JAKO ZDROJ	XV
3.4	UŽÍVANÁ MÉDIA	XVI
3.5	V NEW YORKU	XVII
3.6	NA CESTÁCH	XVIII
4	RŮZNÉ PODOBY ŽENSKÉHO PRINCIPU V PRÁCI ANY A ADRIENYXIX	
4.1	FEMINISMUS A ŽENSKÉ UMĚNÍ.....	XX
4.2	ČLOVĚK: IDENTITA, TĚLESNOST A SPIRITUALITA.....	XXVIII
4.2.1	<i>Tělesnost</i>	XXIX
4.2.2	<i>Spiritualita</i>	XXXI
4.2.3	<i>Stopy</i>	XXXII
4.2.4	<i>Archetypy</i>	XXXIII
4.3	ROLE UMĚLCE	XXXIV

5	ZÁVĚR	XXXVI
6	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY:	XXXVIII
6.1	INTERNETOVÉ ZDROJE:	XXXIX
7	SEZNAM OBRÁZKŮ:	CHYBA! ZÁLOŽKA NENÍ DEFINOVÁNA.

„Je to jakási sugesce prvotní jednoty, nepřímější forma pozemské lásky, ztotožňovat se se všemi předměty a lidmi.“ Antoni Tapiés

1 Úvod

Ana Mendieta – Adriena Šimotová. Dvě osobnosti, dvě ženy, dvě umělkyně. Mnoho přístupů a jeden ženský princip.

Ana jako metafora touhy po Kubě, Adriena jako hledání sebe sama mezi ranami života. Co propojuje tvorbu temperamentní latinské Američanky a citlivé české umělkyně tvořící po většinu života za železnou oponou? To pojítka jsem nazvala *ženský princip*. Ženský princip, termín, který je dostatečně neukotven, aby mi poskytl adekvátní základnu pro široké spektrum myšlenek a také prostor pro manévrování.

Následující stránky předkládají rozpracované úvahy, jejichž zrnka do mě zasela rozsáhlá retrospektivní výstava Any Mendiety v pražském Rudolfinu na podzim roku 2014. Mendieta tvorbou tehdy silně zarezonovala s jakousi strunou v mé osobnosti, inspirovala mě a já jsem věděla, že prožitek obdobného, hlubokého souznění nacházím v osobnosti Adrieny Šimotové. Přestože, anebo spíše právě proto, že obě umělkyně byly formovány zcela odlišným kulturním prostředím, promlouvají rozdílnými uměleckými prostředky a i jejich osudy skýtají jen málo paralel, mi porovnávání jejich přístupů a prací otevřelo nové prostory pro nečekané způsoby vnímání odkazu každé z nich.

Tato práce si neklade za cíl být vyčerpávající, komplexně pojatou srovnávací studií Any Mendiety a Adrieny Šimotové. Neumožňuje jí to nejen rozsah, ale především její asociativní charakter. První část práce je věnována životopisu každé z umělkyně. Na omezeném prostoru se snaží průřezově zmapovat jejich život a tvorbu s důrazem na to podstatné pro část následující – vlastní komparaci. Ta vybírá určité momenty v tvorbě obou žen, které se společným čtením mohou stát klíčem k modelaci onoho pojítka, jež je zde nazváno *ženským principem*.

2 Adriena Šimotová

2.1 První vlivy

Adriena Šimotová se narodila v Praze roku 1926 do česko-francouzské rodiny. Její babička z matčiny strany, Mathilde Berenstecherová, pocházela z francouzské části Švýcarska, žila s rodinou v Praze ve společné domácnosti a měla na výchovu své jediné vnučky Adrieny velký vliv.¹ Doma se mluvilo česko-francouzsky. Adrienin otec byl technický úředník, matka vystudovala UMPRUM. Adriena se narodila a do svých šesti let žila v bytě po Jaroslavu Vrchlickém na pražském nábřeží. Později vzpomínala, jak blízkost řeky vnímala jako cosi fascinujícího – paprsky se odrážely od hladiny na zdi a stropy pokojů a hra světél v ní vzbuzovala stejný pocit, jako později hudba Debussyho.² Rodina Šimotových byla velmi kulturně založená a Adriena od dětství kreslila a hrála na klavír.³ Po gymnáziu se dokonce rozhodovala mezi muzikou a kreslením. Tehdy jí maminka řekla, že „kreslení je lepší, protože i s menším talentem se můžeš tvořivě uplatnit. Naproti tomu ne moc dobrý hudebník má jedinou šanci: učit nějakého falešně hrajícího chlapečka na housle. To není žádné potěšení.“⁴

Na grafickou školu Adrienu napoprvé nepřijali, rok tedy navštěvovala soukromou školu Jaroslava Švába, která se jmenovala *Officina Pragensis*, a za rok se pokoušela o přijetí na grafiku znovu. Ani podruhé ji však nevzali a tenkrát, jak sama říká, došlo k jediné protekci v jejím životě. Maminka šla za profesorem Richardem Langrem, svým spolužákem z UMPRUM, a vzala s sebou Adrieniny kresby. Profesora Langra zaujaly a vzal Adrienu na půl roku do svého ročníku s tím, že se uvidí.⁵ Posléze přešla Adriena k profesorovi Zdeňku Balašovi, který pro ni byl důležitou autoritou i inspirací. Svě žačce velmi rozuměl a Adriena, vzpomíná, jak vystihl ambivalentní podstatu její tehdejší tvorby: „Víte, vám se v té kompozici děje strašně moc věcí a takovým zvláštním, neurčitým způsobem se propojují a já bych vám někdy chtěl říct, že by to mělo být klidnější, Nebo že by se to mělo dostat do nějakého většího řádu. Ale já bych vás tím pak nerad zbavil toho, co je tam vlastně nejcennější.“ Balašova výuka směřovala spíše k barvě, v roce 1945

¹ ŠEVEČEK 1999, 2

² VOLF 2010, 341

³ ŠIMOTOVÁ 1997, 12

⁴ HVÍŽĎALA 2005, 35

⁵ SLAVICKÁ 2006, 244

nastoupila Adriena do ateliéru Josefa Kaplického, který kladl při výuce důraz na formu a kompozici. Adrienu ovlivnil jak svým výtvarným vedením, tak svým způsobem myšlení, naučila se správně odhadnout možnosti svého projevu.⁶

2.2 Umělecké kontakty a UB 12

Ve stejném ateliéru působí i Jiří Mrázek a Jiří John, její budoucí manžel. V tu dobu na UMPRUM studují i Stanislav Kolíbal, Jiří Šindler, Daisy Mrázková i Věra Janoušková a Vladimír Janoušek. Jiří Mrázek Adrienu seznamuje s Václavem Boštíkem, se kterým ji spojí přátelství na celý život. Vznikají umělecké a přátelské kontakty, které rozvíjí i v Umělecké Besedě, kam je přijata roku 1950. Adriena je součástí této generace, která si po odmítnutí socialistického realismu kladla otázku směřování československé výtvarné scény a hledala nejrůznějšími způsoby autonomní výtvarný program, který by byl osobní a autentický. Adrienina cesta byla zpočátku nenápadná. V 50. letech tvořila především grafiku a malbu a koncentrovala se na detail, nereprezentativní detail.

Roku 1953 se provdala za Jiřího Johna a začala společně s ním pracovat v ateliéru na adrese Nad Královskou oborou 15, který manželé získali díky Václavu Boštíkovi, který měl svůj byt i ateliér v tomtéž domě. S Boštíkem tak vytvořili trojici, která spolu byla v nejužším kontaktu, v denních rozhovorech o životě a umění.⁷ Zde se konala také první společná výstava, na které participovali Boštík, John, Šimotová, manželé Mrázkovi a Kolíbal. Výstava se stala impulsem k založení umělecké skupiny UB 12⁸, kterou se po peripetiích podařilo oficiálně uznat až v roce 1959, nejprve pod názvem 14 UB. Iniciály UB vyjadřují přihlášení se k moderním tradicím Umělecké besedy, číslo pak vystihuje počet členů, který se však v průběhu historie proměňoval. Skupina neměla stanovený program, její vznik vycházel z potřeby členů konfrontovat svou tvorbu na neoficiální úrovni a dále se tak umělecky posouvat. Členy byli Václav Boštík, František Burant, Alena Kučerová, Oldřich Smutný, Alois Vitík a čtyři manželské páry: Vladimír a Věra Janouškovi, Stanislav Kolíbal a Vlasta Prachatická, Daisy Mrázková a Jiří Mrázek a Adriena Šimotová s Jiřím Johnem. Skupinu doplňovali i dva teoretici, Jiří Šetlík a Jaromír Zemina. Tvorba každého člena byla jedinečná, dohromady tak skupina představovala živý organizmus, jehož scelujícím principem byla vzájemná důsledná tolerance volby osobního

⁶ ŠETLÍK 1996, 196

⁷ V tomto ateliéru Adriena pracovala až do roku 2008, kdy přesídlila do Podolí. VOLF 2010, 346

⁸ SLAVICKÁ, 2006.

výrazu. Ve společném prohlášení k první výstavě mimo jiné stálo: „*Mnohé nás spojuje, mnohé nás může zítra rozdělovat ... Jedno je však neměnné a vždy nám zůstane společné: nevidíme svět bez poezie a jsme o její nutnosti přesvědčeni.*“⁹

V roce 1959 navštívila Adriena poprvé Paříž se zájezdem Ústavu bytové kultury, kde pracoval Jiří Mrázek. Zájezdu se zúčastnili i Václav Boštík, Jiří Balcar, Věra Janoušková, Lída Vachtová, Vladimír Kopecký a další. Adriena se nadýchne „svobodného vzduchu“ a také se utvrzuje ve svém vztahu k francouzské kultuře a zároveň poznává sbírky starého i současné umění ve francouzských galeriích.¹⁰

V roce 1960 přivedla Adriena na svět syna Martina. V témže roce vystavuje vedle plastik Věry Janouškové v Síni lidové demokracie v Praze tempery, kvaše a pastely s tematikou civilizace a města.¹¹ V roce 1962 se podílí na výstavě UB12, která je státními orgány uzavřena, v Rudém právu a Československém rozhlasu jsou publikovány odsuzující recenze, vyvolá však velký zájem veřejnosti i umělců. Adriena je na výstavě zastoupena figurálními obrazy, mimo jiné olejem *Zrcadlo* (1962), nenápadnou malbou v odstínech šedi s malým kontrastem okrové, která předjímá pozdější vývoj její tvorby. Podnětem ke vzniku *Zrcadla* byla smrt Adrianina profesora Josefa Kaplického.¹² Obraz asketickou paletou a strohými čarami znázorňuje smutek ovdovělé ženy před zrcadlem.

2.3 Na cestě k vlastní identitě

V roce 1965 měla Adriena svou první samostatnou výstavu v Československém spisovateli. Kromě temper, kvašů a pastelů vystavuje navíc monotypy a suché jehly, díla jsou lyrická, blízká informelu, zpracovaná koloristicky, liniová kresba je omezena na minimum. Téma existenciálních dramát jí bylo tehdy ještě vzdáleno, práce však již předznamenávaly něco, co bude důležité – nenápadnost a zdrženlivost tvorby. Námětem prací byla krajina či příroda, měnící svou tvář ve střídajících se rytmech dob a počasí. Jaroslav Zemina, autor katalogu výstavy, komparuje v doprovodném textu Adrienina díla s tvorbou jejího muže: „*Jako John, i Šimotová maluje krajiny, a přitom John jejich*

⁹ Z katalogu výstavy Tvůrčí skupiny UB 12, Galerie Československého spisovatele 1962, otištěno v SLAVICKÁ 2006, 300.

¹⁰ SLAVICKÁ 2006, 245.

¹¹ ZEMINA 1990, 4

¹² Idem, 3

*prostřednictvím sugeruje pocit trvalosti, Šimotová pocit pomíjivosti.*¹³ V některých dílech (*Zmapovaná krajina*, 1965) využívá Šimotová vlepování výstřižků novin či papíru, jako obohacení užitého média a zvětšení napětí mezi věcovou a obrazovou stránkou.¹⁴ Výstava vzbudila pozornost odborné kritiky a vybrané kolekce monotypů a kvašů putovaly na mezinárodní bienále v Sao Paolu a San Marinu. O dva roky později zahájila svou pravidelnou účast na bienále v Lublani, kde pravidelně získávala čestná uznání a v roce 1979 také Grand Prix¹⁵, nejvyšší cenu, kterou zde před ní obdrželi například Joan Miró, Robert Rauschenberg nebo Victor Vasarely. Z roku 1965 také pochází soubor monotypů, který je tištěn na části geologických map či plánů.¹⁶ Až sem lze vystopovat konceptuální citění autorky.

Právě v druhé polovině 60. let a následně během 70. let se Adriena začala profilovat k vlastní umělecké i lidské svébytnosti. Jindřich Chaloupecký, který doposud Adrieninu tvorbu neuznával¹⁷, v roce 1968 uspořádal ve Špálově galerii její druhou individuální výstavu. Obsahovala pouze grafiku provedenou technikou suché jehly z let 1965-1967. V rozmezí pouhých dvou let je patrný posun v tématech tvorby. Starší práce zahrnují například díla s názvy *Pobřeží*, *Pohyby větru nad pískem a mořem*, *Vesmírné vztahy a Stvoření světa*, nové pak *Setkání na schodech*, *Koupelna*, *Přesnídávka*, *Všední gesto*. Starší práce jsou zčásti nefigurativní, nové zcela figurativní.¹⁸ Změna souvisela s obecným posunem názorového zaměření českých výtvarníků a objevením výtvarného proudu tzv. Nové figurace. Adrieno předchozí sblížení s lyrickou abstrakcí označuje Zemina v kontextu autorčiny tvorby spíše za krátkou, avšak důležitou epizodu – „*Vyrovnaní se s něčím, co mělo pro celou generaci nanejvýš vzrušující chuť zapovězeného ovoce, a čeho musel každý aspoň trochu okusit, jestliže neměl mít pocit, že byl o jednu podstatnou zkušenost ochuzen, že umělecky v jistém smyslu nedospěl.*“¹⁹

Po informelním období tedy u Adrieny v souladu s aktuálními tendencemi Nové figurace došlo k postupnému estetizování. Věnovala se tématu lidské osobnosti a zároveň podstaty obrazu. Směrodatným motivem se pro ni stala komunikace – vztah lidí k personalitě, problém identity a hlavně možnosti její reflexe a jejího autentického

¹³ ZEMINA 1990, 5

¹⁴ Idem

¹⁵ BRUNCLÍK 2001, 233

¹⁶ VALOCH 1996, 5

¹⁷ SLAVICKÁ 2006, 249.

¹⁸ ZEMINA 1990, 11

¹⁹ Idem

výtvarného vyjádření. Adriana oprostila skladbu, zredukovala barvu a pozornost obrátila k banálním lidským situacím a všednosti. Začala si uvědomovat, jak podstatné a určující jsou nezákladnější, nejobyčejnější činnosti a jak jsou situace formovány vztahem člověka a jeho nejbližšího okolí, jak se tento vztah vzájemně vymezuje. Ten nejbezprostřednější vztah je pak dotek, moment, který se bude linout celým Adrieniným dílem – dotek ženy na vlastním těle (*Make up* 1970), doteky lidského stínu se strukturou schodiště (*Schody* 1972). Postavy na obrazech mají svůj fiktivní prostor, ale jsou v podstatě plošné, cítíme autorčino grafické východisko.

2.4 Zlom

Roku 1969 navštívili oba manželé Josefa Šímu v Paříži u příležitosti jeho výstavy v Musée d'art moderne. V témže roce zanikla skupina UB 12. Začalo období normalizace. Roku 1970 uspořádal Jindřich Chalupecký v Galerii Václava Špály jednu ze svých posledních výstav. Šimotová zde vystavovala spolu s Alenou Kučerovou či Otakarem Slavíkem své nové malby pod vlivem Nové figurace. Výstava se těšila pozitivnímu ohlasu. O dva roky později, začátkem léta 1972, protнула Adrienin život smutná událost, po dlouholeté nevléčitelné nemoci zemřel Jiří John. Adriana se odmlčela a po dva roky pracovala v ústraní svého ateliéru mimo veřejný umělecký život. Hledala nové životní jistoty, ale i nové umělecké přístupy, byla to doba životní krize, ale zároveň uměleckého zrání. Výsledkem byla proměna tvorby. Sama Adriana říkala, že blízký prožitek smrti, její svědectví, ji změnil a posunul ke smyslu k transcendenci natolik, že její nejlepší přátelé najednou nevěděli, kdo je. Znali krevnatou Adriana, která měla ráda pozitivní život. Najednou se mezi starými přáteli cítila sama a vyhledávala mladší generaci lidí, kteří nevěděli, kým byla předtím.²⁰

Hlavním a takřka jediným námětem jejích obrazů byl nyní člověk. Tělesný, smrtelný, pociťující své teď a tady. Slovo tělo se často objevovalo i v názvech prací: Tělo a zeď, Zraněné tělo, Nepřítomné tělo. V první polovině 70. let se zabývala především grafikou, kterou křehce zaznamenávala bolestivé autobiografické náměty: *Odkryté lože* (1970) jako obraz manželova nemocničního lůžka, *Smuteční konvalinky* (1973) jako vzpomínka na svazeček květů, který zůstal na stolku po Johnově smrti.²¹ Kolem roku 1974 pak zcela opustila vázanost na tradiční podobu nástěnného obrazu a klasickou malířskou

²⁰ HVÍŽĎALA 2005, 89

²¹ ZEMINA 1990, 16

techniku a začala pracovat s novým materiálem a reálným fyzickým prostorem.²² Odložila štětec a chopila se nůžek a nožů. Využívala šitá, lepená, vycpávaná plátna a nejrůznější tkaniny. Materiály prořezává, stříhá, propichuje, slepuje, sešívá a podkládá. Z pouhého nositele výtvarného sdělení se stává vlastní moment. Otevírá se hranice nejednosměrného přecházení nezjevného ve zjevné. Za významný moment této etapy tvorby považovala autorka obraz syna Martina (Profil 1974), kdy se poprvé jednoduchým říznutím do plátna přiblížila minimalismu.²³ Její díla také expandují do prostoru. První prostorový reliéf vznikl téměř náhodou v roce 1973, kdy horní část hlavy vyryté do tenké kovové desky přehnula do prostoru. Tento náhlý nápad změnil směr její tvorby na mnoho let.²⁴ Postavy opouští stěnu, jsou zavěšeny v prostoru nebo se rozvíjejí na podlaze. K novému uchopení tvorby přivedla Adrienu i potřeba vzdát se osvědčených prostředků, které sváděly k bravuře. Potřebovala být autentická a těžkopádné, nevyzkoušené prostředky ji k tomu poskytovaly volný prostor.

2.5 Na cestách

V roce 1974 vycestovala do Paříže na tzv. devizový příslib. Cesta pro ni byla velmi přínosná, navštěvovala galerie, setkala se s francouzskými kritiky a kurátory (Gassiot Talabot, Jana Claverie...) Při příležitosti vydání svých grafik nakladatelstvím Griffelkunst Vereinigung navštívila také Německou spolkovou republiku a v roce 1976 strávila pět týdnů v USA, kam zavítala na pozvání Medy Mládkové. Kromě Washingtonu tehdy navštívila i Chicago a Filadelfii a samozřejmě centrum poválečného umění, New York.²⁵ Silně na ni zapůsobila „otevřenost amerického umění“. V Chicagu vystavovala v Galerii Jacquesa Barucha společně s Alenou Kučerovou své grafiky.²⁶ V té době ji finančně drželi nad vodou zahraniční sběratelé – především galerista Arturo Schwarz z Itálie a také Meda Mládková ze Spojených států.²⁷

Po návratu, v roce 1977, uspořádala na pozvání teoretičky umění Marie Mžkové a jejího manžela, výtvarníka Josefa Mžyky, v bývalém Josefově ateliéru v Košířích, v podkroví usedlosti zvané Mlynářka určené ke zboření, jednodenní akci, která měla formu performance a instalace – zkušenost s bezprostřední komunikací s divákem. Z performance zde byl prvek bezprostředního, naléhavého obrácení se na diváka,

²² BRUNCLÍK 2001, 130

²³ VOLF 2010, 345

²⁴ ŠIMOTOVÁ 1997, 19

²⁵ ŠEVEČEK, 1999

²⁶ BRUNCLÍK 2005. 233

²⁷ VOLF 2010, 344

z instalace práce s prostorem jako materiálem. Celý prostor ateliéru byl totiž uměleckým dílem a místo performerů zde účinkovaly předměty, objekty. Diváci uvnitř tohoto díla volně přecházeli, seděli a hovořili, jedli a odpočívali.²⁸ Svě jednodenní instalaci dala Adriena název *Vymezení a komunikace* – témata, kterými se následně zabývala během celého života. Adriena po své druhé výstavě ve Špálově galerii celých sedm let nevystavovala a tento instalační projekt byl příležitostí ukázat přátelům svou novou tvorbu na pomezí obrazů, reliéfu a objektů, navíc v kontextu okolí.²⁹

Na sklonku roku 1979 pracovala na ilustracích ke svazku sebraných básnických sbírek *Nocturnál* z pera Vladimíra Holana. Setkání s jeho poezií je pro ni obohacující, stejně jako on se v tvorbě táže po možnostech člověka, o jeho poznání. Klíčovým motivem ilustrací je imaginární zeď. O rok později se souborem ilustrací prezentuje na výstavě českých a slovenských neoficiálních umělců v Ústavu makromolekulární chemie v Praze.³⁰

2.6 Možnosti papíru

V roce 1979 vytvořila Adriena soubor *Pocta antice*. Jako dominantní součást tohoto cyklu, nejsilnější práce období, je obvykle vnímáno dílo s názvem *Torzo*. *Torzo* vzniklo zásahy do jemné plochy téměř transparentního papíru – mačkáním, protrháváním, shrnováním – a křehký fragment byl poté vložen mezi dvě skla. Opačným přístupem k *Torzu* vznikla *Hlava v souhrnu*, je složena z jednotlivých útržků papíru. Když o rok později chtěla Adriena cyklus vystavit, oficiální galerie nepřicházely v úvahu. Díky přátelským kontaktům ale spolupráci nabídla Galerie antického umění v Hostinném. Představa umístění *Pocty antice* vedle skutečných antických torz byla pro Adrienu vzrušující, k výstavě ovšem nedošlo. Akce byla zakázána, neboť výstavní text J. Zeminy dle posudku čpěl „morbidní erotikou“, navíc s odkazy na „bývalého nacistu“ Martina Heideggera, a díla „obscénní abstrakcí“. K neuskutečněné výstavě byl přesto soukromě vytištěn katalog s proslovem. Zemina text vystavěl na antickém odkazu v díle Šimotové – na otázce slabosti a síly lidského těla a ducha. Svého člověka Adriena svléká, obnažuje a připomíná, že život pocítujeme nejintenzivněji v okamžicích existenciální obnaženosti, největšího ohrožení či neštěstí, nebo naopak štěstí.³¹

V témže roce se Adriena účastnila soukromé letní umělecké akce v jihočeském Malechově, kde se setkávali mladí umělci. V rozsáhlých prostorech soukromého domu

²⁸ BRUNCLÍK 2001, 130

²⁹ ZEMINA 1990, 16

³⁰ BRUNCLÍK 2005, 233

³¹ ZEMINA 1990, 16

vytvořila dvě své instalace, *Poměrování prostoru a Překážka-Anděl*.³² Druhý papírový objekt byl později transformován v dílo s příznačným vrstevnatým názvem *Co zbylo z anděla* (1980).

Nový tvůrčí princip dával Adrieně množství podnětů i možností. Téma dotýkání ji přivedlo k papírovým „maskám“ a objemům formovaným přímo na lidském těle a k otiskům na papíře rukama, které začerněné klade na papír. Už nepoužívala prostředníka mezi sebou a plochou čekající na zpracování, odkládala nástroje a i zacházení s barvou chápala jako dotýkání.

Pracovala s různými druhy papíru, od ručních japonských, přes hedvábné, křídové, až po filtrační a kopírovací technický materiál.³³

Další možnosti nabídl Adrieně karbonový papír v rolích, kterým ji zásobili přátelé z papíren v Hostinném.³⁴ Ráda pracovala s celou rolí, kterou odmotávala, vrstvila a do vrstev zaznamenávala náznaky svých figur, nyní v podobě destruktivních zásahů - papír byl probodáván a prořezáván. Vrstva papíru umožňuje práci s hloubkou materiálu, být perforován a protrháván skrz vrstvy. Stejně tak lze i číst – vztah mezi horní a spodní vrstvou, listování a odkrývání vrstev jako protiklad lineárnímu čtení příběhů. Záznam je relativizován, neboť existuje na řadě dalších vrstev záznamů. Role papíru, obvykle zčásti ještě srolovaná, představuje další komunikační rovinu celku a svou oscilací mezi obrazem, papírovou plastikou a instalací přehodnocuje zažitě představy o podobě kresby na velkých formátech.

2.7 V Hostinném

V 80. letech byly zahraniční odbornou kritikou pozitivně hodnoceny její mezinárodní výstavy: nejprve v západoberlínské galerii Witte-Baumgarten (1982), poté v Paříži v Galerii de France (1982) a následujícího roku společně se Stanislavem Kolíbalem v Riverside Studiu v Londýně.³⁵ V letech 1984 – 1989 díky Magdaleně Čtvrtníčkové, ředitelce Antického muzea v Hostinném, pravidelně pobývala v bývalém františkánském klášteře v Hostinném v Podkrkonoší. Samota a nerušené soustředění na práci dávaly vzniknout velkým prostorovým kresbám, které instalovala do prostor kláštera. Intenzivní prožitek prostředí kláštera ji přivedl k překročení míry lidského těla a rozšíření výrazového repertoáru – jakousi volnou frotáží zaznamenává na papír elementární tvary,

³² BRUNCLÍK 2005, 233

³³ ŠETLÍK 1996, 204

³⁴ VOLF 2010, 345

³⁵ BRUNCLÍK 2005, 233

linie, čtyřúhelníky, kruhy... Pořádala malé soukromé vernisáže svých výstav, i když lépe by bylo užít výrazu instalace. V roce 1989 zde vytvářela frotáže historických částí budovy.³⁶ Později popisovala, jakým způsobem se do děl propisuje prostředí, kde jsou vytvořeny – srovnávala dva měsíce práce v kočárkárně na sídlišti Barrandov, kdy vznikla díla bez jakékoli metafyziky, a práci v Hostinném, kde intenzivně vnímala soustředění mnichů, které se za staletí propsalo do klášterních zdí a poté odrazilo i v duchovní rovině jejích prací.³⁷

2.8 Magie věcí

V roce 1986 se konala velká Adrienina výstava v domě umění města Brna a v domě pánů z Kunštátu, která měla mimořádný úspěch. V témže roce zemřela Adrienina matka Mileva. V Adrienině tvorbě se začaly objevovat křesťanská témata – kříž, pieta, orant a zůstávaly existenciální výpovědi hledajícího člověka. Také pracovala s otisky lidského těla, přesněji technikou frotáže či muláže, kterou přenášela tělo nebo tvář do plátna a do papíru.³⁸

V roce 1990 po tři měsíce pracovala v ateliéru Centre Pompidou a byl jí udělen prestižní francouzský řád Rytíře umění a literatury. Také se stala laureátkou Herderovy ceny, kterou uděluje vídeňská univerzita. Na začátku 90. let byla Adriena pro zranění upoutána delší dobu na lůžko, což v ní vzbuzovalo pocity osamění.³⁹ Důležitý se pro ni stával svět věcí, které viděla kolem sebe, obtiskovala je do papíru a vzniklý tvar dokreslovala. Na papíře tak zůstala stopa věci, prožitku i lidské účasti. To, co mělo zpočátku charakter studií, přesáhlo jejich rozsah a stalo se novým podstatným tématem. Objekty a kresby byly pro Adrienu novou realitou, kterou vnímala až se sakrálním podtextem. Pro svou novou tvorbu užívala výrazů magie věcí, iniciace věcí nebo svěcení reality. Zemina v souvislosti s touto polohou Adrieniny tvorby zmiňuje i metafyzickou malbu a jejího představitele Carla Carrá, rovněž neustále přemítajícího o duchovní náplni hmotných výtvorů člověka.⁴⁰

V 90. letech také vznikaly trojrozměrné objekty – parafráze nejobyčejnějších předmětů. Jsou lepené z vrstev papíru, někdy doplněné frotáží, jako kdyby se Adrienina nabytá vizuální zkušenost z předmětu přetavila v potřebu haptickou, v potřebu reálného

³⁶ Idem

³⁷ VOLF 2010, 346

³⁸ ŠIMOTOVÁ 1997, 22

³⁹ BRUNCLÍK 2001, 130

⁴⁰ ZEMINA 1991, 4

dotyku. Výsledné papírové předměty se zdají odcizené a křehké, ale zároveň působí, jako by potřebovaly naši ochranu. Mezi pozdější solitérní objekty patří také *Židle* (1995), křivá, s příliš zdviženými zadními nohami je ztělesněním křehkosti, možná i stáří. Nutí nás zamýšlet se nad povahou věcí i jejich zdánlivou obyčejností. Důležitou roli hraje i jejich instalace – stůl se vznášel jako oltářní menza a ostatní předměty evokovaly relikvie. Adrienu zajímal, jak sama říkala, vztah mezi iluzí a realitou.

2.9 Materiál vzpomínek

V roce 1994 zemřel její jediný syn Martin. Adriana zpětně vzpomínala, jak v *devatenácti letech v dopise napsala, že by měla od života dostat nějakou ránu, aby se ukázalo, zda unese takovou tíhu a zda se to odrazí v její práci.*⁴¹ Po roce 1994 se Adriana vydala novým směrem. Vyvolávala podoby těch, které již nemá. Rodiny, přátel i mrtvých spolužáků. Zajímala ji tvář, jakožto odraz tajemství člověka. Galerie de France jí počátkem roku již potřetí umožnila po několik týdnů nerušeně tvořit v Paříži. Tam poté instalovala výstavu *Paměť rodiny*, která následně putovala do Nové síně v Praze. Tématem byly neviditelné vazby, které existují mezi členy rodiny napříč generacemi. Adriana se vracela ke vzpomínkám na své příbuzné, zejména švýcarskou tetu, po které získala své jméno.⁴² Na výstavě byl použit i deník její švýcarské babičky a fotografie členů rodiny. Na základě fotografie byly z kartonu vytvořeny jakési předdimenzované šablony, parafráze figur s tváří rodinných příslušníků, které sloužily jako šablony pro práci s pastelem. Revitalizovala lidské postavy, pracovala s fenoménem lidské paměti a možnostmi transčasové komunikace. Výsledná díla ukrývají spektrum pocitů, od nostalgických po radostné. Práce jí vyvolávala tak silné vzpomínky, že někdy cítila i pach šatů.⁴³

U tématu lidské figury zůstala, vypadá to však, že na člověku ji už zajímalo něco jiného. Nastal překvapivě výrazný obrat k barvě. Přímým stykem s lidským tělem Adriana plátna či plochy papíru frotovala a barevné otisky částí těl nebo celých figur se vznášejí na bílé ploše podkladu bez ukotvení v jakýkoli časoprostor. Postavy jsou v různých pozicích, někdy schouleny, jako by odpočívaly, jindy napřímené, napnuté, jako přichystané k letu. Adriana mluvila o „*Intimním stavu beztlíže*“, jak nazvala několik cyklů z roku 1992. Z těl vyzařuje fluidum, jsou obnažená, ale už ne křehká, ačkoli někdy v pozicích navozujících pocit zranitelnosti.

⁴¹ HVÍŽĎALA 2005, 10

⁴² ZEMINA 1997, 3

⁴³ HVÍŽĎALA 2005, 42

V motivu lidského těla zpracovaném zářivými pigmenty pokračovala i nadále. Dříve obtiskovány a těžce vrývány možná i s vědomím zachovat alespoň nějakou stopu pomíjivého lidského bytí, byly nyní lehkými, zářivými barevnými skvrnami. Nejsou to stopy těla, ale energií. Fyzická forma už není důležitá. Tomu odpovídají i názvy prací: *Co tělo vyzařuje* (1996). Adriana přiznávala, že inspirací jí byl mimo jiné sen, který se jí opakovaně zdával v dětství – zářivé barevné skvrny plující v prostoru.⁴⁴ Někdy pracovala také přímo na podlahu nebo na stěnu, jako by pouze vynechala médium vrstvy papíru. Zúročovala tak zkušenosti z instalací, například z Mlynářky. Tyto práce jsou skutečným „tady a teď“, Adriana tak opět hlouběji prozkoumávala problematiku časovosti a prostoru, kterou se dlouhodobě zabývala. Svou škálu technik obohatila o práci se šablonami. Přes ty nanášela barevné pigmenty a eliminovala tak přítomnost vlastního doteku. Šablony někdy vystavovala společně s díly⁴⁵ – není to jen pomůcka, tento prostředek je sám dílem, stejně jako je v celém Adrienině díle přítomna i vlastní cesta za dílem. Prořezávání kartonu už není bolestivým, destruktivním počinem, jako tomu bylo kdysi. Volba barvy i tvaru šablony je autorčiným vlastním promyšleným vkladem, užívá jasnou modř vedle kontrastní červené. Adriana tak znovu vracela roli potlačované estetizaci a dekorativnosti.

Konceptuální možnosti instalace dále prozkoumávala v galerii Sýpka ve Veverské Bítýšce, kde vytvořila obraz-objekt z kopečků práškových pigmentů, které nasypala na plochu ležícího papíru. Horizontální instalací malby se zabývala i později, například v roce 1997 v ostravské Galerii 761.⁴⁶

V druhé polovině 90. let zůstávala u tematiky lidské tváře. Zpodobňovala tváře dávných spolužáků, vyvolaných z vlastní paměti, obdobně jako tomu bylo v cyklu *Paměti rodiny*, a instalovala je do podoby, která evokovala maturitní tablo (*První tablo*, 1998), jako by chtěla eliminovat nevratný proces vytrácení z naší paměti. Vytrácení přímo tematizovala ve stejnojmenné sérii z roku 1997. Zvětšené rty či oči, atributy lidské komunikace, byly pomocí šablon pigmenty vsypány a uzavřeny mezi dvě skleněné tabule. Tatáž technika s bílým pigmentem byla užita v souboru nazvaném *Rozhovorem* (1998), kde se autorka soustředila výhradně na motiv úst jako klíčového prvku komunikace.

Již jednou objeveným tématem lidské tváře se Adriana zabývala nadále v sérii *Kolemjdoucí* (1999). Název je opět významotvorný, vychází z lidské každodenní

⁴⁴ SLAVICKÁ 2006, 243

⁴⁵ VALOCH 2005, 31

⁴⁶ ZEMINA 1997, 4

zkušenosti – setkávání, míjení. Artikulováno je opět tělesně: vytrháváním, kreslením prsty...

2.10 Čas k zastavení a sebereflexi

V roce 1997 získala od prezidenta medaili za zásluhy I. stupně a vydala knihu svých textů a básní *Hlava k listování*. Na ostravské výstavě s názvem *Co tělo vyznačuje* prezentovala lidské figury jako barevné energetické substance. V roce 2001 Národní galerie v Praze uspořádala velkou retrospektivu Šimotové a byla vydána obsáhlá monografie s texty nejruznějších historiků a teoretiků umění. Pro Adrienu to byla příležitost k zastavení a sebereflexi. Tentýž rok získala francouzský řád Důstojník umění a literatury.⁴⁷ I v pokročilém věku Adriana pokračovala v práci ve svém ateliéru v pražském Podolí. Po přestálých operacích se pohybovala na kolečkovém křesle, přesto se snažila navštěvovat výstavy mladých umělců. V roce 2007 jí Vysoká škola uměleckoprůmyslová udělila svůj čestný doktorát. V roce 2011 Galerie Rudolfinum uspořádala výstavu jejích prací z let 2008-2010. Adriana zemřela v květnu 2014.

3 Ana Mendieta

3.1 Milovaná Kuba

Ana Mendieta se narodila 18. listopadu 1948 v Havaně na Kubě, jako prostřední ze tří dětí. Rodina často pobývala v domě Aniných prarodičů v Cárdenas a Varadero Beach. Anina sestra Raquel později vzpomíná, jak jako děti běhaly z bláta do písku a z písku do bláta, z domu na pláž a zpět a zase do vody a možná i to později prosákne do Aniny práce. Otec Ignacio pracoval jako asistent ministra vnitra. Odmítl vstoupit do komunistické strany a dostal se na černou listinu. Rodina se podílela na protirevolučních aktivitách a Ana s Raquel dokonce roznášely literaturu proti Castrovi.⁴⁸

Když bylo Aně třináct let, rodiče ji a Raquel přihlásili do programu, který organizovala kubánská katolická církev spolu s CIA s cílem zabránit přesunu dětí do Sovětského svazu. Ana a Raquel opustily Kubu a bez znalosti jazyka přesídlily do USA k pěstounské rodině. Pocit vykořenění Anu provázel po zbytek života. Se svou matkou a

⁴⁷ VOLF 2010, 348

⁴⁸ VISO 2004, 208

bratrem se Ana uviděla až o 5 let později, když se jim podařilo přesídlit z Kuby do Iowy. Otec byl tou dobou vězněn na Kubě za kooperaci s USA. Roku 1967 začala Ana studovat na Universitě v Iowě umění primitivních kultur. Zajímala ji především Santería, afrokubánské náboženství kombinující myšlenky afrických kultur s katolictvím, se kterým se v dětství na Kubě setkala.

3.2 V kurzu intermédií

Roku 1969 započala studium malby a seznámila se s umělcem a profesorem Hansem Brederem, se kterým rozvinula profesní i romantický vztah. O rok později Breder založil na univerzitě studijní program intermédií a zároveň Center for New Performing Art. Ana se aktivně zapojila do obou programů, asistovala Brederovi, pózovala, případně se podílela na performance jiných umělců. Právě tady poznala nejnovější umělecké tendence v performance a nových médiích a seznámila se s prací zásadních umělců: Vita Acconciho, Bruce Naumana, Dennise Oppenheima, Terryho Foxe, Keith Sonnier, Hanse Haacke nebo Allana Kaprowa, z nichž někteří navštívili kurz v rámci přednášek i osobně. Bylo to právě v kurzu intermédií, kde realizovala své první performance a roku 1972 také první „zemní“ sochu, s názvem *Gras on Woman* [Tráva na ženě.]

K Mendiutiným dalším raným počínům patřily například *Facial Cosmetic Variations* [Variace obličejové kosmetiky, 1972] – série fotografií Mendiutina obličej, který si proměňovala používáním paruk, či natažením různě protrhané silonové punčochy - a *Facial Hair Transplantat* [Transplantace vousů, 1972], set sedmi fotografií zachycujících performance, kdy si Mendieta pomocí pinzety naaplikovala knírek z vousů, které si právě ostříhal Hans Breder. Motiv transformace vlastního těla využila i v sérii fotografií s názvem *Imprint* (1972), na kterých přikládáním tabulky skla deformovala obnažené části svého těla. Speciální místo v Mendiutině rané tvorbě zastává umělecký projekt s názvem *Rape* [Znásilnění, 1973]. Bezprostředním popudem k jeho vzniku byl případ znásilnění, který se udál přímo v kampusu Univerzity v Iowě. Mendieta byla událostí tak zasažena, že téma násilí a krve zpracovala i v několika následujících pracích. Při *Rape* se Mendieta nechala v předklonu přivázat ke stolu ve svém apartmánu v univerzitním kampusu, od pasu dolů nahá a potřísněná kravskou krví. Takto se nechala se „objevit“ nic netušícími kolegy a přáteli, které před tím sezvala pod jinou záminkou. Nejednalo se o performance, účastníci našli již připravenou scénu. Médiem krve využila i v krátkometrážním filmu s názvem *Sweating blood* [Pocení krve, 1972]. Film se sestává z blízkého záběru na Mendiutin obličej, ze kterého stékají čůrky krve poté, co jí před zahájením záznamu byla vlita na

hlavu. Filmem *Chicken Movie* [Slepičí film, 1972], záznamem z performance, při které s rituální okázalostí nahá drží v rukou čerstvě zabitou, krvavou slepici, se přiblížila vídeňskému akcionismu a zároveň čerpala z rituálů tradičního kubánského náboženství Santería. Tyto práce ji mezi Brederovými studenty vřadily do role jakéhosi outsidera.⁴⁹ Nejenže neprodukovala konceptuální umění obvyklým způsobem, ale byla také v kolektivu jediná žena. Už v tomto raném stupni své umělecké kariéry „nezapadala“ a pohybovala se ve svém vlastním prostředí „na pomezí“, tak jako tomu bude v její tvorbě už vždy.

3.3 Země jako zdroj

Začátky studia Anu silně motivovaly a ovlivnily, cítila však, že její vlastní tvorba ještě nemá správnou sílu. V roce 1972 se v dopise vyjadřuje: „*Uvědomila jsem si, že mé obrazy nejsou dost opravdové pro to, co jimi chci předat – tím opravdovým myslím, že obraz má sílu, že je magický. Rozhodla jsem se, že budu pracovat rovnou s přírodou. Musím jít ke zdroji, životu, matce zemi.*“⁵⁰

Jedním z podnětů k tomuto posunu v tvorbě byla i návštěva Mexika: „... *bylo to jako jít zpátky ke zdroji, být schopná načerpat kouzlo jen samotným pobytem tam.*“⁵¹ Tam v roce 1973 vytvořila *Imagen de Yagul* [Obraz Yagul]⁵², jednu ze svých prvních *Siluetas* – cyklu *Siluet*, který intenzivně rozpracovávala po následujících sedm let a který se později stal těžištěm její tvorby. Mendieta se položila do jednoho z otevřených hrobů v archeologické oblasti Yagul a instruovala Hanse Bredera, jak má zakrýt její tělo květinami, které zakoupila na trhu, tak, aby se zdálo, že květiny vyrůstají z jejího těla. Později vysvětlovala: „*Chtěla jsem, aby si příroda převzala tělo stejně, jako si převzala symboly minulých civilizací.*“⁵³ Toto byl zásadní moment v jejím uměleckém životě. Obrátila svou tvorbu k přírodě, která se pro ni stala médiem. Krev, oheň, země a voda. Ačkoli vyrostla v katolické víře, napsala: „*Ted' věřím ve vodu, vzduch a zemi, jsou to božské podstaty. Také mluví, jsem spojena s bohyní vody... Hodně prší. Tohle jsou věci, které jsou silné a důležité. Nevím, proč se lidé dostali pryč od těchto myšlenek.*“

V roce 1977 uspořádala svou první klíčovou samostatnou výstavu v Corroboree Gallery of New Concepts. Tématem byl právě cyklus *Siluet*. Jako médium pro jejich

⁴⁹ ROSENTHAL 2013, 11

⁵⁰ Idem

⁵¹ Ibidem 10.

⁵² Yagul je jedno z archeologických nalezišť. Mendieta se spřátelila s několika antropology a vědci, kteří jí tuto chráněnou oblast zpřístupnili.

⁵³ ROSENTHAL 2013, 10

prezentaci zvolila 27 barevných fotografií dokumentujících její práce z předchozího a současného roku vytvořené v krajině v Iowě a v Mexiku. Výstavu doplnila textem, ve kterém vysvětlila své záměry: „*Pozorovatel mých prací může a nemusí mít stejný zážitek jako já sama. Ale možná mohou mé obrazy dovést publikum ke spekulacím nad vlastním zážitkem z toho, co já jsem zakusila.*“ V předmluvě také objasňovala, co pro ni znamenají primitivní kultury: „*Zdá se, jako by mi tyto kultury poskytly vnitřní vědění, blízkost s přírodními zdroji. A je to toto vědění, které dává opravdovost obrazům, které vytvářím.*“⁵⁴

3.4 Užívaná média

Mendietiny práce existovaly na dvou úrovních: jako objekt v přírodě a jako dokumentace tohoto objektu ve formě fotografie nebo filmu. Zachycovat svou tvorbu na 35mm snímky začala už v roce 1972. Obvykle na jedno dílo použila celou pásku. Proces vzniku měl vždy stejný průběh: Mendieta vytvořila scénu a ta byla zachycena – vyfocena, příp. natočena. Samotný průběh příprav nezaznamenávala a později o scénách referovala jako o „sochách“, nikdy jako o performativním umění. Nutno také podotknout, že kromě Hanse Bredera, který zpočátku obvykle pořizoval dokumentaci, nebyl procesu vzniku *Siluet* nikdo přítomný, Mendieta vyžadovala práci o samotě. V začátcích natáčela díla na kameru Bolex, která jí umožňovala pouze pouze 3:20 min. dlouhý záběr. Ještě za Mendietina života vzbuzovala role fotografie v jejím díle velké otázky. Je těžiště *Siluet* v rituálním procesu, v produktu tohoto procesu – vzniklé siluetě, nebo v samotné fotografii? Tato problematika do sebe komplexně pojímala různé tendence soudobého umění.

Do svých raných *Siluet* Mendieta vždy umísťovala své tělo. Kolem roku 1975 začala vlastní působení v siluetách omezovat, částečně proto, že chtěla ještě více snížit jejich performativní charakter. Začala vytvářet své vlastní stopy v zemi nebo písku a později také celé siluety přímo formovala z organických i neorganických materiálů – používala kameny, zeminu, trávu, květiny, mech, krev, barevné pigmenty a později střelný prach. V těch siluetách, kde její tělo stále figurovalo, se ještě více zdálo, že doslova vrostlo do přírody. Příkladem je *Arbor de la Vida* [Strom života, 1976], kdy se Mendieta zcela potřená vrstvou bahna, částečně zasypána trávou, nehnutě tiskne ke kmenu stromu.

⁵⁴ Idem 11

3.5 V New Yorku

Ve 30 letech se přestěhovala do New Yorku, aby rozvinula svou kariéru. Zapojila se do několika feministicky smýšlejících organizací, včetně kolektivu A.I.R. Gallery (Artists In Residence), první neziskové galerie pro ženy-umělkyně v USA, založené roku 1972, platforma otevírající diskusi o ženách v umění, která ženám poskytovala svobodomyšlný prostor. S tímto kolektivem umělkyně nejen vystavovala, ale sama rovněž někdy působila v kurátorské pozici.⁵⁵ V A.I.R. Gallery uspořádala v roce 1979 výstavu *Siluet*, která zaujala pozornost tisku. Gylbert Coker publikoval v *Art in America* stať, ve které Mendieta svým počínáním přiznával hodnotu, ale pouhou instalaci dokumentace považoval za nedostatečnou: „Člověk baží po vůni a zvucích přírody. Chceme zažít dílo samo o sobě, cítit ty živly...“ Nutno podotknout, že Mendieta se čas od času s možnostmi instalace pokoušela experimentovat. V roce 1978 na výstavě v Old Westbury zaplnila místnost listy a stromy a představila svou siluetu v tomto prostředí. Problematikou originální instalace se však nezabývala systematicky. Byla to otázka nejenom financí, ale i přesvědčení, zda siluety samy o sobě mají být v galerii prezentovány.

Po osmnácti letech odloučení se v roce 1979 Mendieta setkala se svým otcem. Následující rok se poprvé podívala zpět na Kubu. Před cestou měla velké obavy, že zjistí, že s adorovanou vlastí ji nic nespojuje. Na místě však okamžitě zakusila pocit, že patří k sobě. Domů si odvezla kubánskou zeminu a písek z Varadera, které uchovávala ve svém newyorském bytě jako nejcennější poklad.⁵⁶ Kubu pak v následujících letech navštívila ještě několikrát. V roce 1981 tam realizovala svůj cyklus *Rupestrian Sculptures* [Skalní sochy/reliéfy], devět archaických forem, evokující bohyně plodnosti, reliéfně vyřezané v měkkém křídovém útesu v lokalitě Escaleral de Jaruco. Každou z figur Mendieta pojmenovala dle Tainanských bohyň, původní kultury karibské oblasti. Cyklus tak obsahuje Matku větru (Guabancex), Matku vodu (Atabey) atd.⁵⁷

Cyklus *Rupestrian* představila téhož roku v A.I.R. Gallery. Opustila barevný film a prezentovala černobílé fotografie v životním formátu. Instalovala je na tlusté dřevěné panely a každá zeď obsahovala pouze jednu nebo dvě fotografie. Tímto způsobem docílila mnohem těsnější podobnosti s díly in situ. V té době také pracovala s myšlenkou položit fotografie na zem, namísto dosavadní instalace na zdi, aby navodila v divákovi

⁵⁵ Tato galerie stále funguje, více na <http://airgallery.org/about/history/>

⁵⁶ VISO 2014, 130

⁵⁷ ROSENTHAL 2013, 17

autentičtější dojem místa. K takové instalaci sice pravděpodobně nikdy nedošlo, ale myšlenka předjímalá její pozdější horizontální sochy.

Po návratu do USA z Kuby vyučovala na univerzitě v Old Westernbury, NY a vedle různých feministických aktivit se snažila propagovat i kubánské umělkyně a umělce. Udržovala kontakt s komunitou kubánských exulantů a také uspořádala výstavu umělkyní, které žily v USA, ale jejich kořeny sahaly za hranice. Během těchto činností si Mendieta uvědomila, jak hluboce je zakořeněn rasismus ve feministické komunitě Spojených států. Hluboké rozčarování z kontaktu s bílými americkými feministkami vyjadřovaly i některé další umělkyně etnického původu. Výstavu nazvala *The Dialectics of Isolation: Third World Women Artists of the United States* [Dialektika izolace: Americké umělkyně třetího světa] a v předmluvě poznamenala: „*Americký feminismus jako takový je v zásadě hnutí bílé střední třídy. Tato výstava nutně nepoukazuje na bezpráví a nedostatečnost ve společnosti, která nás nechce přijmout, ale spíš na osobní vůli pokračovat v bytí „odlišným“.*“ V roce 1982 Mendieta oficiálně vystoupila z A.I.R. Gallery.⁵⁸

V té době už za sebou měla několik uměleckých videí, kdy se věnovala tématu násilí a využívala médium krve. Krev pro ni měla rituální význam. Vnímala ji jako silnou, magickou věc, bez negativních konotací. V New Yorku vytvořila performance s názvem *Body Tracks* [Stopy těla]. Namočila si celé paže do nádoby s krví a rudou barvou, aby je následně v rozpažení obtiskla na zeď a jakýmsi úklonem sjela až dolů. Obtisknuté paže připomínají tvar oranta, stejně tak Mendieta poklek má silně náboženský charakter.

3.6 Na cestách

V roce 1980 byla Mendieta oceněna členstvím v nadaci J. S. Guggenheima a získala umělecký grant. Vrátila se na Kubu, aby podněcovala mezikulturní výměnu. Po létě v Oaxace skončil její vztah s Hansem Brederem a do Mendieta života vstoupil minimalistický sochař Carl Andre. Dalších pět let společně s Andrem cestovali a věnovali se práci a Mendieta se umělecky významně posouvala. Do tohoto období spadá i Mendieta rozšíření záběru používaných prostředků o kresbu a posléze i sochu jako takovou.

Kresbou jako finálním produktem tvorby se poprvé začala zabývat kolem roku 1980. Její výstava z roku 1982 už zahrnovala téměř výhradně samé kresby a pouze dvě velkoformátové černobílé fotografie (*Vivification of the Flash*). Vedle běžného papíru

⁵⁸ Idem 33

využívala i speciální papír z kůry stromů, který si v předkolumbovské době tradičně vyráběl mexický kmen Otomí pro své rituální účely. Umělkyně kladla důraz na jeho magické vlastnosti, které se měly pojit s fertilitou i uzdravením. Její kresby hutným akrylem se vztahují k motivu jednotlivých bohyní Taínské kultury, které v té době tvořila ve skalách, a vlivem návštěvy Malty v roce 1984 společně s Andrem také k neolitické kultuře tohoto ostrova.

V roce 1982 objevila v Miami druh stromu Klusie růžové s širokými, tlustými kožovitými listy, na které se dalo psát vyškrabováním do vrchní vrstvy listu. Během koloniální éry byly tyto listy používány dětmi v Karibiku jako psací papír a španělští vojáci s nimi zase hráli karty. Ana vyškrabovala malé verze svých bohyní do listů. Kresby na listech zůstávaly, ale jak materiál sesychal, měnily se v čase. Později vyškrabávala i do obyčejných listů.

V roce 1983 získala roční rezidentní pobyt na Americké akademii v Římě. V Římě měla poprvé své vlastní studio a to ji také částečně podpořilo v chuti pracovat uvnitř. Tam vytvořila své ploché ležící objekty z písku a zeminy a také volně stojící sochy-totemy ze dřeva s vyřezávanými a vypalovanými symbolickými motivy. Italský pobyt si prodloužila a společně s Andrem procestovala historickou Maltu, Irsko nebo Rhodos. V roce 1985 se při utajeném obřadu za Andreho provdala. Do New Yorku se vrátila v srpnu, tou dobou jí zbývalo posledních pár týdnů života. V ranních hodinách 8. září zemřela po pádu z okna apartmánu ve 34. podlaží, který sdílela se svým mužem. Spekulace, že se na její smrti Andre podílel (pádu předcházela hlasitá hádka páru), se nikdy nepotvrdily, po soudním procesu byl zbaven viny. Dodnes také není známo, zda se jednalo o nešťastnou náhodu, či sebevraždu. Po Mendičině šokujícím úmrtí se otevřel prostor pro nejrůznější, jak tomu bývá často manipulativní, interpretace jejího díla i života. Mendieta byla vnímána jako oběť, či hrdina a žurnalisté předkládaly její příběh širokým vrstvám obyvatel v knihách *Naked by the Window* [Nahá u okna, 1990], nebo *Who is Ana Mendieta* (Kdo je Ana Mendieta, 2011). Mendičina první retrospektivní výstava proběhla v Metropolitan Museum of Art v roce 1989 a následně putovala do několika států v USA.

4 Různé podoby ženského principu v práci Any a Adrieny

Název této práce v sobě nese magické zaklínadlo v podobě jen málo transparentního výrazu ženský princip. Co pro každou z obou umělkyní tento ženský princip znamenal a jak vlastně definovat ženský element obecně? Následující kapitola si

klade za cíl uchopit určité momenty v tvorbě těchto žen, které lze vnímat jako „ženské“ a nastínit jejich paralely i rozdíly. Nelze říci, že by se jednalo o komplexně uchopenou srovnávací studii s přísně strukturovanými kategoriemi. Zvolené kategorie se vzájemně prolínají, nelze je oddělit jasným řezem. Smyslem této komparace je předložit různorodá hlediska a myšlenky, které ve vzájemném společenství otevírají prostor novým způsobům nazírání na práci obou umělkyně. Tato studie má v první řadě asociativní charakter – nejprve vybírá určité tvůrčí momenty umělkyně v přesvědčení, že mají souvislost, ačkoliv u nich nedochází k přímé interakci, a následně pátrá v čem souvislost spočívá. Výraz ženský princip je zde tedy užít v tom nejširším slova smyslu tak, aby pojal rozsáhlou základnu myšlenek.

4.1 Feminismus a ženské umění

Na tvorbu Any Mendiety bývá tradičně pohlíženo prizmatem feminismu, tedy jako na umění s politickou a sociální povahou, jehož smyslem je pracovat se vžitými stereotypy o ženskosti a patriarchy ve společnosti.⁵⁹ Feministická interpretace Mendietyina díla je logicky způsobena i její vědomou a artikulovanou aktivitou v této oblasti, například činnostmi v ženských organizacích. Velkou měrou je tento diskurs ovšem způsoben i reinterpetací umělecké tvorby a celého života v souvislosti s jejím tragickým úmrtím. Pokusím se nyní rozebrat, do jaké míry je feministické hledisko na Mendietyinu tvorbu uplatnitelné, resp. nakolik je takové řešení zjednodušující.

Intermediální kurz Hanse Bredera na univerzitě v Iowě představoval velmi progresivní tvůrčí prostředí. Breder dbal na konfrontaci studentů se současnými umělci a v kurzu také hostovali umělečtí teoretici. V souvislosti s tzv. druhou vlnou feminismu,⁶⁰ která v USA probíhala od 60. let, se feministický diskurs začal uplatňovat i v aktuálním umění a to především v 70. letech. V té době Ana studovala a právě v Brederově kurzu se s feministickými tendencemi v umění měla možnost seznámit. Setkala se například s Marthou Rosler, feministickou konceptuální umělkyní, a také Lucy Lippard, teoretičkou,

⁵⁹ PACHMANOVÁ, 2001.

⁶⁰ Tzv. První vlna feminismu si kladla za cíl dopřát ženám právo na vzdělání, právo volit, vlastnit majetek atd. Tato vlna v Evropě a USA odezněla kolem roku 1930, kdy bylo těchto cílů dosaženo. V 60. letech byla v západní společnosti ženská otázka znovu otevřena (tzv. 2. vlna feminismu), tentokrát nabyla společenského a sociálního charakteru - zabývala se vnímáním role ženy ve společnosti jako tzv. „druhého“ pohlaví a kritizovala převládající maskulinní světový názor, který formuje patriarchální společnost. Více: HAVELKOVÁ, Hana. První a druhá vlna feminismu, podobnosti a rozdíly. In ABC feminismu, Brno 2004.

kteřá v Brederově kurzu hostovala s přednáškou o ženském umění. V Brederově ateliéru byla Mendieta jedinou zástupkyní ženského pohlaví, a tak se pro ni při hledání autentických východisek pro svou tvorbu ženská otázka mohla stát přirozeným odrazovým můstkem vycházejícím z vlastní, dané a nezpochybnitelné (v běžném úzu vnímání) součásti identity.

Mendietiny práce z období studia artikulují feministickou problematiku zcela nepopíratelně. Zvolené umělecké prostředky působí až agresivně a sdělení má naléhavý účinek. V díle *Cosmetic Facial Variations* [Variace obličejové kosmetiky, 1972] problematizuje tradičně ženské náčiní – kosmetiku - prostřednictvím vlastního těla. Body art se feministickým umělkyním přímo nabízel, pomocí vlastního těla mohly tematizovat vztah mezi ženou jako pasivním uměleckým objektem (tradiční falocentrický pohled na umění přiživovaný dějinami umění) a ženou v pozici aktivního tvůrčího subjektu. Na autoportrétech Mendieta sebe sama staví do obojí role a stejně protichůdně manipulujeme s významem výrazu kosmetika, jež je společností obecně vnímána jako nástroj, který užívají ženy k sebezkrášlení, aby se následně podrobily pohledům mužů. I Mendieta touto „kosmetikou“ mění svůj obličej, ovšem paradoxně se činí méně přitažlivou. Využití punčochy evokuje ženství, ale způsob jejího uplatnění naopak násilí. Performance *Facial Hair Transplant* [Transplantace vousů, 1972] absurdním způsobem upozorňuje na vžité paradigma ženy alias „druhého pohlaví“. Mendieta využívá již nepotřebné, „obnošené“ chomáče vousů, kterých se právě zbavil její přítel. Pečlivou aplikací tohoto materiálu kolem úst Mendieta deklaruje ženskou touhu po růstu na společenském žebříčku, ve kterém ženě brání absence mužských pohlavních znaků. Performance *Rape* [Znásilnění, 1973] je potom zcela otevřenou reakcí na vraždu studentky univerzity v Iowě. Fakt, že vraždě dle vyšetřování předcházelo znásilnění, posouvá případ opět do sféry feministické problematiky. Mendieta otřese publikem dramatickou situací s vlastní nahotou v kombinaci s krví, aby vyvolaným vjemem donutila svědky k zamyšlení nad násilím páchaným na ženách.

S opuštěním univerzity opustila Mendieta zároveň agresivní formu artikulace ženské nerovnoprávnosti. Svě umění posunula a obohatila o další vrstvy významů. Feministické smýšlení pro ni bylo však stále aktuální, svůj zájem deklarovala i účastí na profeministických aktivitách. Vstoupila do kolektivu progresivní ženské galerie A. I. R. Gallery. Roku 1982 z projektu A. I. R. Gallery oficiálně vystoupila. Důvodem byl její

osobní rozkol s tímto pojetím amerického feminismu, ve kterém odhalila sebestřednou orientaci na výhradně středostavovskou vrstvu Američanek bílé pleti.

80. léta v historii feministického smýšlení zároveň ohlašují příchod tzv. třetí vlny feminismu, která přinesla pluralizaci názorů a změť více či méně rozdílných přístupů v rámci feministických hnutí. Mendiety aktivy té doby lze nejlépe zařadit pod hlavičku ekofeminismu⁶¹ a především k tzv. postkoloniálnímu feminismu. V roce 1981 byla jednou z editorek speciálního vydání feministických umělecko-politických publikací *Heresies* s názvem *Earthkeeping, Earthshaking*, které se věnovalo feminismu a ekologii.⁶²

Posuzovat těžiště Mendiety tvorby z tohoto období, *Siluet* a cyklu *Rupestrian* [Skalních reliéfů], pouhou feministickou optikou je ploché řešení, které smutně omezí bohaté vrstvy dalších rovin vnímání a chápání jejich počinů. V rámci zachování koncepce této kapitoly je však takový pohled nyní na místě a obohacen o jiné diskursy bude až v následujících kapitolách.

Společným znakem *Siluet* a *Skalních reliéfů* je jejich silný vztah k přírodě a Matce Zemi. Právě láska a vděk k Zemi (která se zde realizuje skrze přírodu), zdůrazňování její důležitosti, je téma, které Mendieta spojuje s ekofeminismem, feministickým proudem, který si povšiml paralel mezi vztahem muž - žena a člověk - příroda. Ekofeministky kritizují hierarchické myšlení obecně, neboť umožňuje určitým skupinám (pravidlo lze aplikovat na libovolné sociální skupiny, nejen ve vztahu k přírodě či ženám) cítit se nadřazeně a ovládat jiné skupiny. Podle některých ekofeministek mají ženy zároveň k ochraně přírody blíže, neboť mužům vštěpovaná racionalita jim brání v dostatečné citlivosti. Susan Griffit, jedna z ekofeministek, ve své knize *Woman And Nature: The Roaring Inside Her* píše:

„Říká, že žena mluví s přírodou. Že slyší hlasy z nitra Země, že vítr jí vane kolem uší a stromy jí šeptají. Že mrtví zpívají jejími ústy a že rozumí pláči dětí. ... My jsme ženy. Povstáváme z vln. Jsme gazely a laně. Sloni a velryby, lilie a růže a broskve, jsme vzduch, jsme plamen, jsme ústřice a perly, jsme dívky. Jsme ženy přírody. A on říká, že nás neslyší.“⁶³

Siluet jako by byly doslova ztělesněním takového pocitu. Navozují dojem, že Mendieta vidí někam dál, že porozuměla podstatě přírodního řádu, že porozuměla řeči,

⁶¹ DRAŽILOVÁ 2004, 215

⁶² *Heresies* #13: *Earthkeeping / Earthshaking: Feminism & Ecology*, Vol. 4, No. 1, 1981. Dostupné online: <http://heresiesfilmproject.org/wp-content/uploads/2011/10/heresies13.pdf> (vyhledáno 20.7.2015)

⁶³ GRIFFIT 1978, překlad z AJ autorka

kteřou promlouvá Země a jako její dcera s ní v této řeči vede dialog. Tím upozorňuje na její význam, na to, že bez ní by nebylo planety, života, ani člověka. Siluety jsou ženského pohlaví (primárně vycházejí z těla Mendiety), ale v žádném případě neartikuluji ženství agresivně. V určitém momentu se dokonce zdá, že to, čím k nám promlouvají, není ženství, ale lidství. Ano, Mendieta skutečně mluví ženským jazykem, ale cítíme, že reprezentuje Člověka. Nezdá se, že jejím cílem je silou rušit vžitě mýty o ženách nebo jejich tradiční způsob zobrazování v historii umění jakožto pasivních objektů. V prvních Siluetách naopak sama figuruje na fotografiích skutečně jako pasivní objekt poddaný pohledu diváka, je však aktivním subjektem ve vztahu k Zemi. Na fotografiích a filmových záznamech divákovi ukazuje výřez z velmi intimního momentu, kdy vstupuje do důvěrného vztahu se Zemí, choulí se k ní a navrácí se do ní jako ztracené dítě zpět k matce. Tento moment se odehrává v osamění, je to intimní akt, kterému divák ze své podstaty nemůže být přítomen. Předložen je mu až záznam, se kterým se sám může ztotožnit – pochází přece ze stejné matky, ať už je ženou či mužem.

Někdy se zabývám otázkou, zda by obdobné umělecké počiny mohly vzniknout rukou mužského umělce.⁶⁴ Sama Mendieta říkala, že má k Zemi a k přírodě a k práci s ní zcela rozdílný přístup, než obvykle mají muži-umělci. Distancovala se od většiny umělců land artu, například Roberta Smithona, se slovy, že přírodu brutalizují, znásilňují a využívají. Z hlediska spirituality a citlivosti našla však určité paralelní linky v dílech britského land artového umělce Richarda Longa, ačkoliv jeho tvorba má velmi odlišné kulturní zázemí.⁶⁵

V 70. letech si některé feministické umělkyně přisvojily ve své práci tradiční feminní formy, techniky a ikonografii. Tímto otevřeným příklonem k ženskosti, který získal pojmenování esencialismus, v podstatě podkopávaly svrchovanost maskulinních hodnot.⁶⁶ Cyklus *Rupestrian* byl v době svého vzniku vnímán jako následování esencialistického trendu v ženském umění, který pracoval s tematikou ženské Bohyně. V roce 1978 se speciální vydání *Heresies* věnovalo motivu archetypu velké Bohyně pro soudobé umělkyně.⁶⁷ Mendieta se toto dusící škatulkování do aktuálního trendu přičilo.

⁶⁴ Z českého prostředí má podobně „submisivní“ vztah k přírodě Miloš Šejn.

⁶⁵ ROSENTHAL 2014, 13

⁶⁶ PACHMANOVÁ 200,1 230

⁶⁷ *Heresies*, A Feminist Publication on Arts and Politics, 1978, vol. 5, online dostupné na <http://heresiesfilmproject.org/wp-content/uploads/2011/09/heresies5.pdf> (vyhledáno 20.7.2015)

Prohlásila, že nechce, aby kritici nahlíželi na její dílo takto konkrétně jako na velkou Bohyni. „*Chci, aby moje dílo bylo otevřené, protože v takové atmosféře bylo vytvořeno.*“⁶⁸

Ať už *Skalní reliéfy* vznikly pod aktuálním vlivem esencialismu, který do ženského umění vnášel motivy bohyň, či ne, nelze jim upřít specifickou významovou rovinu související s Mendietiným pocitem vykořenění. Mendieta je realizovala přímo na Kubě, ve své milované domovině, ke které se celý život vztahovala, po které léta toužila. *Rupestrian* byly její umělecké reliéfy navždy vtištěné do kubánských skal. A znázorněné bohyně nebyly velkou Bohyní, ale konkrétními figurami v tradiční lokální mytologii. Tím Mendieta také směřuje do problematiky, která má svou analogii v postkoloniálních studiích. Diskurs postkoloniálních studií, který významně zasáhl i feminismus, vychází z proměny politických a mocenských vztahů po druhé světové válce především v oblastech kolonií a poukazuje na mocenské vztahy mezi ovládajícími a ovládanými na poli kultury i v ekonomické a sociální rovině. Mendieta sama se zasazovala o prosazení těchto marginalizovaných skupin v rámci amerického umění, například výstavou *Ženy třetího světa*. Kuba k zemím třetího světa nepatřila⁶⁹, ale v první části 20. století měly její vztahy s USA znatelnou koloniální povahu. Se zájmem o okrajové, přehlížené struktury souvisí i Mendietin odchod z A.I.R. Gallery, když si uvědomila, že její kolektiv ze svého zájmu zcela vytlačuje etnické skupiny žen. I v multikulturních USA byla Mendietina plná, vnitřní integrace s americkou společností limitována. Cítila se být Kubánkou, součástí přehlížené menšiny, svými kořeny, přesvědčením i vzhledem.

Po Mendietině smrti bylo její dílo po dlouhá léta chápáno pouze optikou jejího tragického úmrtí a případné vraždy či sebevraždy. Její smrt se stala symbolem tření dvou uměleckých světů - etablovaného umění bílých mužů, které reprezentoval Carl Andre, a etnického umění žen. Mendieta se stala ikonou feminismu a při otevření nové newyorské pobočky Guggenheim muzea v roce 1993 se heslem protestů proti nedostatku ženských umělkyň na zahajovacím ceremoniálu (Kde byl mimochodem přítomen Andre) stala věta „Where is Ana Mendieta?“

Mendietin feministický odkaz je stále živý. V roce 2015 se v New Yorkské galerii Dia:Beacon uskutečnila velká retrospektiva Carla Andre. Vyvolala řadu protestů a reakcí odkazujících na Anu Mendietu. Před galerií proběhla performance skupiny feministických umělkyň: Na chodník před vstupem byl umístěn papírový nápis „WE WISH ANA MENDIETA WAS STILL ALIVE“ [Kéž by Ana Mendieta byla stále naživu], který

⁶⁸ HVÍŽĎALA 2004, 32

⁶⁹ Spadala do skupiny zemí Druhého světa, který zahrnoval země Východního bloku.

umělkyně potřísnily slepičí krví a vnitřnostmi.⁷⁰ Jiná performance s názvem CRYING; A PROTEST [Pláč; protest] proběhla uvnitř výstavy, kdy zúčastnění vzlykali a kolabovali, jako by se účastnili pohřbu blízkého.⁷¹

Adriena Šimotová je vedle Běly Kolářové, Aleny Kučerové, Evy Kmentové nebo Olgy Karlíkové tradičně řazena k osobnostem českého „ženského umění“. Co tento termín ale znamená v českém prostředí a do jaké míry je vřaditelný do mezinárodního proudu feministického umění?

Umění socialistických zemí je z pohledu západní historie umění specifickým fenoménem, který vznikl v podmínkách připomínajícím odloučené souostroví. Kulturní a sociální situace v ČSSR v letech 1945 – 1989 skutečně nabízela pro ženské sebeuvědomění zcela odlišné podhoubí. Marxisticko – leninská ideologie hlásající rovnost mezi všemi jedinci společnosti si mimo jiného kladla za cíl i nastolení rovnocennosti mezi oběma pohlavími. Od feminismu jako takového se ovšem distancovala jako od nepotřebného buržoazního přežitku. Namísto podpory emancipace žen, jak se tomu dělo v západních společnostech, prosazovala rovnost všech. Roku 1950 vznikl Československý svaz žen s ústředním výborem v Praze a s pobočkami v jednotlivých městech. Posléze se při lokálních národních výborech vytvořily výbory žen, které měly zohledňovat ženské hledisko a přispívat k řešení otázek spjatých s ženskými záležitostmi a zároveň se starat o politickou výchovu žen. Československý svaz žen mezi své základní pilíře vytyčil „vytváření vědomí mezinárodní solidarity žen“, jejich společnou práci na boji o světový mír a budování socialismu, kulturní a výchovnou (v konečném důsledku politickou) práci mezi ženami a také budování sociálních zařízení. Záměrem bylo „osvobodit ženu od zotročující domácí práce, od ponižující závislosti na muži a od nerovnoprávného postavení ve společnosti.“⁷² Aby mohla svobodně naplňovat své společenské a občanské poslání a realizovat se prací a politicky, měly jí s bříměm péče o domácnost a výchovou dětí pomoci instituce jako závodní jídelny, školky a jesle, družiny atp. Svaz žen vedle toho organizoval nejrůznější volnočasové a i obecně prospěšné aktivity a důležité oslavy, například Mezinárodního dne žen, který se vžil jako významný svátek. Československý svaz žen během celého působení fungoval jako agitační pomocník KSČ a od původních cílů se

⁷⁰ Záznam z akce dostupný online: <https://www.youtube.com/watch?v=EznmPOhPnK4> (vyhledáno 20.7.2015)

⁷¹ <http://hyperallergic.com/15086/ana-mendieta-performance-art/> (vyhledáno 20.7.2015)

⁷² Záznam z celostátního sjezdu Československého svazu žen <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10266819072-vypravej/ve-stopach-doby/1974/222-byl-ustaven-ceskoslovensky-svaz-zen-v-cele-s-marii-kabrhelovou/>

postupem času začal v různé míře odchylovat, přesto však úspěšně nastolil určitá schémata přemýšlení ve společnosti: Pokud se ženám podaří plnit vytyčené cíle a zasazovat se o budování socialistických úkolů, obohatí se společnost jako celek, nikoli pouze ženská část populace. Dovést původní záměry do úspěšné realizace se nikdy kompletně nepodařilo: ženy fakticky zastávaly několik vyčerpávajících pracovních úvazků – vedle svého zaměstnání stále i péči o domácnost, případně i angažmá v různých politických a společenských aktivitách. Lze ovšem říci, že díky tomuto nastavení se české ženy cítily jako mnohem kompetentnější součást společnosti, než tomu bylo na západě.

Z nastíněných skutečností vychází, že mluvíme-li o ženském umění v socialistickém bloku, nelze jej chápat jako paralelu k feministickému umění na západě. Ženské umění je v českém prostředí rozuměno obvykle jako umění týkající se specificky ženské zkušenosti se světem. Autorky se často vztahují ke své tělesnosti, která je pro ženy jedinečným východiskem, a také k činnostem, které jsou společností považované za ženské.⁷³ Obecně se soudí, že ženské umění období minulého režimu⁷⁴ je vnímavější ke kráse všednosti, je citlivější k detailu, je jemnější a subjektivnější a disponuje jakýmsi lyrickým podtónem. Představy o ženské umělecké tvorbě shrnuje Jiří Šetlík následujícím odstavcem: *„Byly to ženy, které do umění vnesly neobvyklou něžnost a jasnozřivou citlivost. Doba je potřebovala. Mužům totiž nebývá dána schopnost intuitivního zření, jehož prostřednictvím se do podoby i výrazu výtvarného díla promítá tělesná i psychická zkušenost. Zdrojem ženské tvorby stalo se bezohledné zmapování prožitků, radostí i bolesti. Jejich umělecký projev se nestydí být více vyznáním než poznáním.“*⁷⁵

Jemnost a lyričnost pronikla naplno do tvorby Adrieny Šimotové v 60. letech v sérii krajinných monotypů. V cyklu *Imprese-Odraz* se pokoušela hledat jakýsi lyrický řád. V tomto tvůrčím období Adrienu patrně silně ovlivňovala skupina UB12.⁷⁶ Kromě toho, že všem jejím členům byla lyrická nota v tvorbě do určité míry blízká, nabýval ženský element ve skupině specifického významu i proto, že jí bylo přezdíváno skupina manželská.⁷⁷ Páry ve skupině byly svorné, mezi tvorbou mužů a žen se nečinily rozdíly - každý člen skupiny byl jedinečným elementem, který organismus sdružení obohacoval. Nicméně tvorba některých členek byla limitována vytížeností v domácnosti, např. u Daisy

⁷⁴ Záměrně tuto již tak povšechnou charakteristiku specifikuji pro toto časové období, neboť porevoluční doba a současnost přidala termínu ženské umění významové roviny a rozmyla obrysy.

⁷⁵ ŠETLÍK 1996, 196

⁷⁶ VALOCH 1986, 3

⁷⁷ ZEMINA 1990, 7

Mrázkové. U Adrieny tomu tak nebylo, s péčí o domácnost jí pomáhali rodiče. Jak sama ale říkala, měla pocit, že by měla vydělávat peníze, aby Jiří mohl malovat. Johnovu tvorbu bezmezně uznávala a naopak John v její tvorbě prý cítil větší potenciál než ona sama. Adriana dle svých slov nikdy neměla mindrák z toho, že John byl za svého života uznávanější než ona -těšilo ji to a naopak by jí vadilo, když by byl horší. Jediné s čím se nesnadno vyrovnávala, byla soucitná představa okolí, že tomu tak není. „*Když Johna přišli navštívit teoretici, říkali, příště se podíváme na Vás, paní Šimotová, teď už nemáme čas. Bylo to nepříjemné, přišli za Johnem, tak proč by měli chodit ke mně?*“⁷⁸

V 60. letech se v jejím grafickém rukopise zároveň začala uplatňovat trhanost, nejednotnost linie, která dovolila akcentovat určité momenty a rozložit celek na detaily. Umělkyně ji po letech označila jako „schieleovskou“.⁷⁹ Když se Adriana v druhé polovině 60. let přiklonila k tématu lidské figury a nejobyčejnějších všednodenních situací, lze říci, že dokonale naplnila představy o definicích ženského umění. Jaroslav Zemina tento obrat půvabně glosoval: „*Nikde jinde se neprojevovalo Adrienino bytostné rozkošnictví, její schopnost těšit se ze všeho, co nabízí soukromý život, tak plně jako v pracích ze sklonku šedesátých let...*“⁸⁰ „*Fascinoval mě pocit, že určité všední gesto dělá milion lidí na světě v jednom okamžiku, přitom se jednalo třeba o oblékání punčochy.*“⁸¹ O deset let později už gesto mělo zcela jiný, existenciální náboj. I o svém pozdějším – nemalířském- způsobu práce Adriana říkala, že je „*ženský v dobrém slova smyslu*“ - je senzuační (a smyslem není jen zrak, díla vnímala i jako haptická) a bezprostředně spjatý s nezákladnějšími projevy lidské aktivity. Nalezení sebe sama, své autentičnosti a s ní spojeného vrcholu v tvorbě dosáhla Šimotová po prožitku umírání svého muže, kdy její osobnost prošla stěží vyjádřitelným, bolestným procesem změny.

Dílo Any Mendiety i Adrieny Šimotové pracuje s ženským elementem, má ženská východiska. Mendieta ztotožňovala základní kámen bytí, Matku přírodu, s ženským principem. Feminita pro ni znamenala sílu a tímto způsobem ji ve svých dílech prezentovala. S ženami se identifikovala i na další rovině – jako s potlačenou minoritou. Jako Kubánka původem i občanstvím rozuměla pocitům sociální degradace a otvírání ženské otázky bylo zároveň velmi aktuálním společenským tématem. Jistotu v sílu ženského principu jí dodávaly i tradice Santerií, kde jsou vedle bohů rovnocenné i bohyně.

⁷⁸ SLAVICKÁ 2006, 248

⁷⁹ Jiří VALOCH 1986, 3

⁸⁰ ZEMINA 1990, 14

⁸¹ KOPEČKOVÁ 2006, 49

Šimotová na rozdíl od Mendiety feminitu nepředkládá jako základní princip a sílu. Demonstruje ženská témata, zkušenosti a situace. Ukazuje jemnou, citlivou, křehkou stránku ženy, přesně v kontrastu socialistické ideologie proklamující ideál silné, racionální občanky. Adriana říkala, že jako žena nikdy nepociťovala diskriminaci. „*Pokaždé, když se mnou někdo chtěl udělat feministický rozhovor, odmítla jsem ho. Mě sice zajímá rozdílnost mezi ženou a mužem, ale nezajímá mě konfliktně. Je to pro mě fenomén a nesoudím ho, protože v něm nevidím zásadní rozpory.*”⁸² Rozdílnost ženského a mužského světa a tedy důvod odlišnosti jejich i umění vyjádřila takovouto metaforou: „*Když jde muž po lávce k cíli, nevidí nic než ten cíl a nevnímá, na co šlape. Zatímco žena vnímá všechno kolem - co se kde děje, tu šlápne vedle, tu odbočí a zase se vrátí. Možná toho cíle později dosáhne, ale jiným způsobem.*“⁸³

U obou umělkyní číší jejich niterní odhalování ženskosti životní silou, odvahou a silnou osobností, zároveň se však však do jisté míryjeví křehce a zranitelně. Mendieta skrz své dílo nepůsobí jako feministka, která se zuřivě brání nastavení ve společnosti, naopak, stejně jako Adriana Šimotová předkládá zkušenost, které ač vrcholně osobní, je i široce přenositelná, uplatnitelná pro ženu i muže, reprezentující Lidství jako takové.

4.2 Člověk: identita, tělesnost a spiritualita

Linka, která propojuje Mendieta a Šimotové dílo, je tematika hledání identity. Každé z nich osud přinesl bolest, se kterou bylo třeba se vyrovnat. Adriana zaznamenávala rozhovor se svým osudem, prožitky a touhami, Mendieta hledala sílu v propojení své osoby s přírodou a elementy. Adriana Šimotová tvrdila: „*Hledáním vlastní identity poznává člověk identitu světa. Jako umělec ji hledám prostřednictvím obrazu.*“ Mendieta šla, zdá se, opačným směrem, přes identitu světa hledala tu vlastní: „*Uplynulých dvanáct let jsem pracovala venku v přírodě, hledající postup mezi sebou, zemí a uměním. Vrhla jsem se do živlů, které mě vytvořily, používala jsem zemi jako plátno a svou duši jako nástroje.*“⁸⁴

⁸² VOLF, Petr 2010, 346

⁸³ HVÍŽDALA 2004.

⁸⁴ “*For the past twelve years, I have been working out in nature, exploring the routine between myself, the earth, and art. I have thrown myself into the very elements that produced me, using the earth as my canvas and my soul as my tools.*” Překlad autorka

4.2.1 *Tělesnost*

Lidské tělo, jakožto symbol identity, bylo pro obě umělkyně oním základním motivem.

Tělo je motiv, který se může stát nositelem řady významů. Buď signifikuje identitu sebe sama, nebo je symbolem libovolných konvencí. Ana Mendieta se pohybovala v obou rovinách. V raných dílech z období studia její vlastní tělo na fotografiích vyjadřovalo její vlastní pocity identity, zároveň však reprezentovalo feministickou problematiku ženy obecně. I v prvních *Siluetách* pracovala Mendieta nejprve s vlastním tělem. Posléze tuto metodu transformovala a své vlastní tělo zredukovala na pouhou stopu. V tomto momentě, eliminací vlastní osoby, rozšiřuje Mendieta prostor pro projekci osobních myšlenek diváka a siluety nabývají ještě více na symbolické interpretaci. Stále si však ponechávají i vlastní, původní, Mendiétinu tělesnou identitu. V další tvorbě Mendieta v práci se symbolem na úkor artikulace osobní identity vlastního těla postoupila ještě dále: *Skalní reliéfy* jsou již pouhým symbolem, stejně jako pozdější horizontální či vertikální sochy. Čím jsou její díla abstraktnější, tím méně je v nich Mendieta přítomna.

Adriena Šimotová patřila k prvním českým umělcům, kteří se po abstraktní tvorbě navrátili k motivu člověka v tzv. nové či narativní figuraci. Ve svých dílech nezpodobňovala sebe, její postavy, ač vycházely z autentického osobního zakušení světa, byly obecně platné. Říkala, že nahlíží na problematiku „z úhlu pozorovatele, který je zároveň pozorovaným.“⁸⁵ „Sdírá-li člověka z kůže, je to zároveň moje kůže. Mé figury nejsou destruovány, jsou zraněny. V tom je záruka mé účasti s nimi.“ Stejně jako Mendieta i Šimotová motiv lidského těla postupem času více a více abstrahovala a v určité fázi dospěla k práci s otisky těla. Frotovala a obtiskávala nejen tělo vlastní, ale i modely.

U obou umělkyně má v jejich tvůrčím procesu nezpochybnitelnou roli dotyk. Mendieta prožívala duchovní splynutí s univerzálnem skrze dotyk vlastního těla s atributy Země: se zeminou, bahnem, kameny, travou. Dotýkala se jich celým tělem a při výrobě *Siluet* pracovala rukama, bez nástrojů. Její dotyk má tak velmi intimní charakter a, chceme-li, v určitém úhlu pohledu až charakter erotický. Pro Šimotovou je dotyk, tato obyčejná

⁸⁵ HVÍŽDALA 2005, 17

činnost, základní kámen veškerého lidského bytí, dotyk vymezuje celý náš svět. Celý život se člověk nepřetržitě dotýká věcí a je jimi dotýkán. Silné pocity v nás vzbuzuje dotyk s jiným člověkem a dotýkání funguje i v abstraktním slova smyslu, mimo tělesnou bázi. Ve chvíli, kdy Šimotová opustila tradiční malbu, stal se pro ni dotyk médiem, stejně jako pro Mendieta. Papír je v Adrienině pojetí ne nepodobný kůži. Stejně jako může být v běžném životě dotyk jako komunikační prvek poslem nejrůznějších sdělení, i Šimotové dotyky mají různý náboj. Jsou zraňující, jindy pečují, zdá se však, že vycházejí z umělciny niterné potřeby se dotýkat, která také hraničí až s erotikou. V rozhovoru s Karlem Hvižd'alou Šimotová vzpomíná, že při práci na frotážích lidských těl, které dělala přes tělo přítelkyně a částečně i přes sebe, její přítelkyně, ačkoli to byla chemička a s uměním neměla nic společného, dle dotyků vždy bezpečně poznala, zda kresba bude dobrá nebo ne. Adriena jednou chtěla jednu z frotáží roztrhat, ale přítelkyně ji doporučila, ať vydrží do rána. *Meditace* 8 dnes podle autorky patří k nejsilnějším.⁸⁶

Právě s dotykem a tělesností souvisí i téma vymezení, kterým se Šimotová celý život zabývala. Ve svých objektech a instalacích prozkoumávala, jak je člověk determinován prostředím, které ho bezprostředně obklopuje a vymezuje, jak komunikuje s ním i se sebou samým. „*Mé figury jsou poznamenány vnějším i vnitřním vymezením a omezením. Zdá se mi, že celý svět klade člověku zátarasy, ale stejně intenzivně si je klade člověk sám. Sebedestrukce... to je to, co chci nejméně. Věřím spíš na možnost dosažení maximální vnitřní svobody v jakémkoli vymezení.*“⁸⁷

Naopak Mendieta radikální hledání vlastních kořenů dospělo až k poznání, jak je člověk s prostředím, konkrétně s přírodou, propojen: „*Přes své earth-body [zemní-tělesné] sochy se stávám jedním se zemí - jsem prodloužením přírody a příroda je prodloužením mého těla.*“⁸⁸ Svou prací vyjadřovala touhu vtavit se znovu do Země, prapůvodního přístřeší, lůna matky. Adriena naopak znázorňovala člověka, který prostředí, v němž se ocitl, musí čelit, neboť mu klade limity, člověka, marně se porovnávajícího s prostorem. Motivy zdí, rohů, stěn, stropů a překážek zpracovávala obzvláště v 70. a 80. letech. Oné zmiňované vnitřní svobody pro své figury dosáhla později, v 90. letech: člověk je barva – energie, která se rozprostírá v prázdnu. Už není tělesný, proto nemusí čelit fyzickým překážkám.

⁸⁶ Idem

⁸⁷ HVÍŽDALA 2005, 18

⁸⁸ ROSENTHAL 2014, 11

4.2.2 *Spiritualita*

Vysoká vnímavost obou žen se do jejich práce propsala spirituální linkou. Mendietino dílo na první pohled evokuje jakousi pudovost, sexualitu, hmotu lidského těla a lidskou přirozenost, svým způsobem je surové a zemité, díky tomu že připomíná primitivní lidské kultury. Vedle toho má zároveň svůj silný duchovní charakter. Stejně jako například mateřství můžeme vnímat jako něco tělesného, nízkého, spojeného s pudem a sexualitou, lze jej chápat i jako božský zázrak stvoření, důkaz univerzální energie. Tato transcendentální linka je pro mě v Mendietině tvorbě velmi důležitá a je pro mě pravděpodobně tím nejsilnějším pojítkem s tvorbou Šimotové, jejíž figury a lidské momenty ve mně vyvolávají stejné pocity zbožštění lidství.

Přirozeně se zde otevírá otázka náboženství. Mendieta byla katolička, ale jedním ze základních východisek pro ni bylo tradiční afro-kubánské náboženství Santería, kterým se systematicky zabývala a které do své tvorby propisovala jak spirituálním obsahem – holistickou vírou v jednotu člověka, přírody a boha, tak formou – užíváním rituálních prvků. Ztotožnění se se Santeríou, která tvrdí, že bůh se projevuje v přírodě a skrze přírodu s ním lze získat přímý kontakt, je svým způsobem zároveň i protest proti maskulinní doktríně katolického náboženství.

Adriena byla vychována v evangelické víře. Mnozí z jejích přátel byli katolíci. Víru vyzdvihovala Adriena u Václava Boštíka, se kterým byla denně v kontaktu – byl „čistý, praktikující katolík, všechny o tom přesvědčoval tím, jak žil, jak tvořil.“⁸⁹ Adrienin manžel Jiří John byl bez vyznání, ale Adriena z něj vnímala něco z východní filozofie, snad ze zenu, čímž se od jejího křesťanského pohledu odlišoval, v tom jí byl Boštík bližší.⁹⁰ V tvorbě se k vyloženě náboženským, křesťanským symbolům Šimotová uchýlila až ve svých zhruba šedesáti letech po smrti své matky. *Hlava k rozskočení* a *Poznamenaná hlava*, obě z roku 1988, mají na tváři kříž. Lze je vnímat například jako setření vlastního Já a ztotožnění se s Kristem. Adriena se křesťanství postupně dotýkala stále více, ale zachovávala si jakýsi ostych, skromnost, křesťanské motivy používala velmi nenápadně, jako by nechtěla o těchto věcech mluvit hlučně a přímo. Je to jazyk osobní, intimní výpovědi. Sama tvrdila, že čím je starší, tím více se smyslová stránka v její práci umenšuje a víc tam vstupuje stránka spirituální.

⁸⁹ VOLF 2010, 346

⁹⁰ Ibidem

Spiritualita v díle obou autorek však nespočívá ani tak v příslušnosti k církvi, jako v jejich lásce k člověku a Lidství a skrze něj k světu jako takovému. „*Moje umění je ukotveno přesvědčením o jedné univerzální energii, která proudí vším: od hmyzu k člověku, od člověka k duchu, od duchu k rostlinám, z rostlin do galaxie,*“ tvrdila Mendieta.⁹¹ „*Je to jakási sugesce prvotní jednoty, nejpřímější forma pozemské lásky, ztotožňovat se se všemi předměty a lidmi,*“ řekl španělský malíř Antoni Tapiés. Takovou lásku lze vystopovat i v díle Adrieny Šimotové. I její cesta k duchovním hodnotám tkví právě v tom, že je vždy vidí ve spojení s tělesností. Malý člověk, sám ve své cestě životem a v křehkém těle, ale sám pouze zdánlivě - je v kontinuu s tímto světem a jeho konání a prožitky jsou takové, jaké být mají – ať křehký, zmítající se v pocitech, nebo tápající – je dokonalý, je součástí Lidství. Adriana je shovívavá, její Lidství je individualizované, Mendieta nese podtón všeobecně platných zákonů. Snad proto, že Adriana si nejvíce všímá osobních, nenápadných momentů, zatímco Mendieta tíhne k ritualizaci.

4.2.3 Stopy

Stopa jako záznam, otisk části těla člověka, bytosti, či věci, je evidencí proběhnuvší aktivity. I malba olejem na plátně je stopa, je zaznamenanou trajektorií pohybu. Ana i Adriana se v určité chvíli záznamů olejem na plátno zřekly, aby využily další významové roviny stopy jako média. Mendieta dospěla v práci se stopou k její nejbazálnější, nejprimárnější formě vůbec. Ve chvíli, kdy sama fyzicky opustila *Siluetu*, oprostila dílo na nejprostší doklad lidské činnosti – otisk lidského těla, vytvořený tělem samým, bez nástrojů coby prostředníků, bez plátna, na stopu zanechanou v přírodě. Je otisk těla v krajině umělecké dílo, nebo se jedná o bezděčný záznam nějaké předchozí aktivity, který vznikl zcela nezamýšleně? Případný náhodný objevitel stopy in situ může tušit, že nalezené má nějaký význam, je ovšem nesnadné jej pojmenovat, stejně jako rozklíčovat pohnutky k aktivitě, jež k němu vedla.

Adriena vyhmátávala a frotovala obrysy lidských těl. Zatímco Mendieta se do země láskyplně vnořovala, v Adrianině počínání se zračí něco trýznivého, zraňovaný papír snáší bolest. Sama umělkyně hovořila o „*kladení prstů do ran*“. Později užívala pro stopy těl barevné pastely a pigmenty. Obtiskovala je a domalovávala. Tyto otisky jsou znamením symbolizujícím potřebu člověka zanechat na Zemi viditelnou připomínku své existence,

⁹¹ “My art is grounded in the belief of one universal energy, which runs through everything: from insect to man, from man to specter, from specter to plant, from plant to galaxy“Ana Mendieta: earth body, sculpture and performances.

své dělnosti, jež spoluutváří pojem lidství. Člověk se brání mizet beze stop. Vynoří se z proudu lidského pokolení a zase v něm mizí. Vymezenost času je společným údělem generací. Vytvářením hmotných forem i zaznamenáváním těla se člověk snaží klást této pomíjivosti odpor.

Stopa však zároveň indikuje chybějící přítomnost. Je setkáním s minulou událostí, v posunutém chápání i svědectvím zániku, setkáním se smrtí. V Mendičině tvorbě má smrt ambivalentní charakter. Mendieta *Siluetu* někdy vysype střelným prachem a zapálí, jindy nechá vlny na pobřeží pomalu rozmývat její obrysy, až se celá *Silueta* rozplyne v moři. Smrt tu má formu absence i transformace – strachu, ale i naděje. Co bude po smrti? Obrátíme se zpět v živly, ze kterých pocházíme... Země jako kolébka i hrob, představa, která je hrozivá i konejšivá zároveň. Osobní zakušení smrti nejbližšího člověka prosakuje i do témat Šimotové. *Nepřítomné tělo* jako práce s motivem absence. Ke smrti se vrací i v pozdějších cyklech *Paměti rodiny* a *První hlasy*, kde naznačuje pevná pouta mezi mrtvými a živými: Mrtví zanechávají stopy – fyzické i neviditelné v lidech samotných, ve svých potomcích. Jsme tak zvláštním spojením mezi živým, přítomným světem a tím, co již není.

4.2.4 Archetypy

Mendieta pracovala s živly. Tak její sdělení překračuje úroveň racionální složky naší osobnosti a rezonuje s lidskou nevědomou, archaickou složkou, neboť představa živlů jako archetypálních symbolů je v nás už určitým způsobem přítomna.⁹² Narací tyto archetypy probouzíme, je možné je odkrývat a rozkládat na hlubší sdělení a významy, do jisté míry ale zůstávají opředeny tajemstvím, protože jejich podstatu nemusíme být schopni racionálně vysvětlit. Živly již řečtí filosofové spojovali se vznikem světa. Evokují božství, svrchovanost, sílu. Mendieta juxtapozicí protikladných elementů (voda-oheň) připomíná spojení a napětí mezi světem a Zemí. Transformace elementů vyzdvihuje sílu tvoření a zániku.

Země má mezi živly svrchované postavení. V řečtině je jediným živlem ženského rodu, a tak tomu je snad ve všech jazycích.⁹³ Pro naši všední zkušenost je něčím stálým, pevným, spolehlivým. Je bezděčným prototypem jsoucnosti, zemitost je paralelou k bytí. Země má potenciál k tvoření, stejně jako ženské tělo. Podstata matky Země je ve věčném tvoření a ničení, které spolu nerozlučně souvisí. Mendieta hledala svůj domov skrze zemi,

⁹² Tzv. kolektivní nevědomí v Jungově teorii o archetypech

⁹³ NEUBAUER 2005, 131

skrze jakýsi proces uzemňování. Její pocit vlastního vykořenění a stesk po rodné zemi se pak do díla paralelně promítá i jako pocit vytržení se z přírody široce platný pro lidské pokolení: „*Krátce poté, co se pozemšťan, pokorný syn Země, povýšil na jejího pána a vládce, octl se v situaci trosečníka.*“⁹⁴. Siluety jsou, jak Mendieta vyjádřila, „*obsesivním aktem znovupotvrzování mých vazeb se Zemí*“, jsou skutečným návratem ztraceného syna k matce.

Šimotová s elementy nepracuje, ale poskytuje jinou archetypální zkušenost. I ona využívá motivy, které překračují svůj charakter, reprezentují zkušenost lidstva a zasahují nás na hlubší úrovni. Jedním z tradičních archetypů jsou mytologické postavy. Adriana se k nim obrátila v cyklu *Poceta antice*. *Torzo* reprezentuje archetyp hrdiny. Otevírá otázky slabosti a síly lidského ducha, vyvolává v nitru nejzákladnější představy o dobru a zlu.

4.3 Role umělce

„*Umělec je člověk, který je nadaný zvláštní citlivostí, a je schopen svůj pocit zaznamenat,*“⁹⁵ tvrdila Adriana Šimotová. Podle Mendiety být umělkyní nebyl dar, ale závazek. Obě ženy své umění chápaly neoddělitelně od svého života. Společná jim byla touha po pravdivosti, po opravdovém, autentickém obsahu. „*Mám spoustu chyb, ale ve vztahu k výtvarnému umění jsem nejpravdivější a v hledání pravdy je můj malý úkol, který naplňuji tím, že se mu věnuji, jak nejlépe umím. Je to činnost, při které se nejvíc přibližuji pravdě i sama sobě,*“⁹⁶ říkala Adriana.

Svá díla realizovaly umělkyně v osamění. Celý proces a především pak okamžik, kdy dílo vzniká, byl pro obě velmi hlubokým prožitkem: „*Dnes, když dělám, třeba celé odpoledne se soustřeďuji. Tento stav se v něčem blíží trochu meditaci, a pak přijde to TED, kdy jsem schopná vzít něco do ruky, nebo jen prsty začít realizovat první stopu.*“ *Tento jedinečný okamžik, který se „nedá napodobit, protože jinak je obraz prázdný“*, nazývala Adriana „*setkáním s dílem*“. „*Nejúžasnější je pro mě ne ta chvíle, kdy tajemství potkávám, kdy ho držím už v ruce, ale moment, kdy začnu tušit, že brzy budu v ruce něco držet, aniž přesně vím co. V tu chvíli ve mně něco zableskne a já vím, že se toho dotknu.*“⁹⁷

Obě umělkyně shodně toužily předat svůj prožitek dál. Mendieta na fotografiích a záznamech aktu, Šimotová samotným artefaktem. „*Ta touha, aby můj hlas byl*

⁹⁴Idem 114

⁹⁵Hvížďala 2004, 75

⁹⁶Idem 92

⁹⁷Ibidem

*zachycen', můj vzkaz v láhvi', je pro mě určitě důležitější než [třeba] pro Reynka. U mě to není message, poselství, protože na to já nemám, ale je to vzkaz, vzkaz v láhvi', a jestli to někdo vytáhne to už je jiná věc.*⁹⁸

Šimotová i Mendieta tvořily mimo prefabrikované myšlenkové vzorce a kategorie. Pohybovaly se na hranicích toho, co může být řečeno. „*To co je objevené, a vyzkoušené, mně už nezajímá,*“ říkala Adriana. Objevování nového vyzdvihovala i Ana: „*Není nic tak krásného a zlidšťujícího na uměleckém díle, jako to, co zostruje citlivost a otvírá člověku nové světy.*“⁹⁹

Je to i vážnost tvorby, co je charakteristické pro obě ženy. Vychází z oné zmiňované touhy po pravdivosti a upřímnosti i k sobě samému. Podtón ironie, aktuální v soudobém umění, který Mendieta užívala ještě v dobách studií, zcela opustila spolu se *Siluetami*. Adriana k ironii netíhla nikdy: „*Postmoderna pracuje s distancí, a já s blízkostí, kterou se snažím překračovat a jít až za ni.[...] Díla založená na ironii, se časem, když se změni kontext, zcela vyprázdni.*“¹⁰⁰

Rozdílný přístup měly obě ženy k otázce estetizace. Šimotová se jí dle svých slov snažila vyhýbat. Říkala, že ubírá sdělení, stejně jako rozumová spekulace autenticitu. *Ve chvíli, kdy si začnu říkat, že vedle zelené je dobré dát třeba nějakou teplou barvu, raději obraz nedokončím.*¹⁰¹ Také se bránila řazení do „*nového realismu*“ a „*nové figurace*“. „*Nezajímá mne realismus, ale realita, nezajímá mne figurace, ale člověk.*“¹⁰² I vzhledem k úspornosti výtvarných prostředků je ovšem zřejmé, že ačkoli se vůči estetizaci vymezovala, v určitých momentech k ní spadávala. Snažila se však primárně promlouvat obsahem, ne v prvním plánu formou. Zdá se, že pokud se podařilo prolnout krystalické sdělení s autentickým prožitkem, forma vyplynula téměř mimoděk. Mendieta naopak s estetizací pracovala úmyslně. Využívala dekorativních forem primitivních kultur, případně i jazyk vizuálně působivých geometrických vzorů, které navozují pocit, že celé dílo je mystickým symbolem.

⁹⁸ KOPEČKOVÁ 2006, 53

⁹⁹ „*nothing as beautiful and humanizing in a work than that which sharpens sensibilities and opens new worlds to man.*”

¹⁰⁰ HVÍŽĎALA 2004, 76

¹⁰¹ Idem 20

¹⁰² ŠIMOTOVÁ 1997, 172

5 Závěr

Právě jsme nahlédli do životních příběhů dvou umělkyně. Ana Mendieta a Adriena Šimotová se nikdy nepotkaly, nikdy nepoznaly navzájem svá díla. Tvořily na opačných stranách polokoule, v různých politických i společenských podmínkách. Jejich životy nemají mnoho paralel, až na tu, že každé z nich osud předložil bolestivé překážky, které se pro obě staly bezděčným východiskem vlastní umělecké tvorby. Tato tvorba využívá rozdílné prostředky a nabývá odlišných forem, přesto má určité pojítko.

Mendietin odkaz svádí k interpretaci feministickým diskursem. Ve své tvorbě nikdy neopustila motiv ženského těla, postavami bohyně a evokací matky přírody vyjadřovala sílu ženského pokolení. Feministické smýšlení se snahou změnit postavení ženy ve společnosti bylo Mendietě vlastní, ve své tvorbě však dokázala prolnout mnohem více rovin: otázku vztahu člověka k matce Zemi, problém vykořeněnosti národnostních menšin, význam kulturních tradic i duchovní ukotvenost společnosti. Její díla neodmítají být posuzována optikou genderu, chybou však je, jsou-li posuzována *pouze* optikou genderu. Adrienu Šimotovou řadí k pojmu *ženské umění* křehkost a soustředění se na nenápadné momenty lidského života. Adriena feministicky v západním slova smyslu nikdy nepřemýšlela. Vnímala rozdíly mezi přístupem mužů a žen, ale považovala tuto pluralitu za vitální zpestření. Ideologie Východního bloku feminismus programově odmítala a namísto něj vystavěla koncept rovnosti obou pohlaví. A jako se západní ženy snažily dosáhnout ve společnosti stejné uznání jako muži, zdá se přirozené, že na východě umělkyně naopak podporovaly vlastní citlivost a jemnost v opozici k proklamované ideální racionální občance.

Mluvím-li o *ženském principu*, nestačí se vztahovat ke kategoriím feministického či ženského umění. *Ženský princip* je způsob nazírání na svět, vnímání skutečností a jejich artikulace. V odkazu Any a Adrieny spočívá v naprosté autentičnosti a ztotožnění se s vytvářeným, v obnaženosti a pravdivosti, která vyvolává naléhavost, v prolnutí tělesnosti se spiritualitou a v neposlední řadě také v samotných osobnostech autorek.

Jedinečným a zároveň tím nejsilnějším pojítkem tvorby obou umělkyně je tělesnost, která má duchovní charakter. Mateřství, tematizované matkou Zemí a ženským tělem, je v Mendietiných *Siluetách* evokací primitivních kultur, něčeho nízkého, tělesného, spojeného s pudem a sexualitou, zároveň je však božským zázrakem stvoření, důkazem univerzální energie. I Šimotová své figury zbožšťuje. Jejich křehké, nedokonalé, pomíjivé

tělo je jen nástrojem, atributem čehosi mnohem vyššího - Lidství, všeobjímající energie, která musí být božská, protože Bůh stvořil člověka k obrazu svému.

Ana Mendieta i Adriena Šimotová tak v dílech promlouvají láskou k Lidství, láskou, která je u Adrieny shovívavá a u Any odhodlaná. U obou má mateřský charakter.

6 Seznam použité literatury:

BRIAN-WILSON, Julia. *Ana Mendieta – Traces*, 2014.

BRUNCLÍK, Pavel, Adriena Šimotová, *retrospektivá 1959-2005*. 2. rozšířené Vydání, Praha 2005.

BRUNCLÍK, Pavel. *Adriena Šimotová : retrospektiva*. Praha ,Národní galerie, 2001

CLEARWATER, Bonnie. *Ana Mendieta: A Book of Works*. Maimi: Grassfield Press, 1993.

DRAŽILOVÁ, Dita. *Ekofeminismus, gender a environmentalismus*, In ABC feminismu, Brno 2004.

GRIFFIN, Susan. *Woman And Nature: The Roaring Inside Her*, Counterpoint, 1978.

HAVELKOVÁ, Hana. *První a druhá vlna feminismu, podobnosti a rozdíly*. In ABC feminismu, Brno 2004.

Heresies : Earthkeeping / Earthshaking: Feminism & Ecology, Vol. 4, No. 1, 1981.
Dostupné online: <http://heresiesfilmproject.org/wp-content/uploads/2011/10/heresies13.pdf>

Heresies A Feminist Publication on Arts and Politics, 1978, vol. 5, online dostupné na <http://heresiesfilmproject.org/wp-content/uploads/2011/09/heresies5.pdf>

HLAVÁČEK, Josef. *Výpovědi umění*. Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství, 1991.

HVÍŽDALA, Karel. *Stopy Adrieny Šimotové: tři dialogy s prologem a epilogem*. Praha: Máj, 2005.

KOPEČKOVÁ, Veronika. *Pokoj, který nemá strop*, Brno 2006

NEUBAUER, Zdeněk. *Skrytá pravda Země. Živly jako archetypy ekologického myšlení*. Praha 2005

PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena*, Praha 2002.

PACHMANOVÁ, Martina. *Věrnost v pohybu*, Praha 2001.

ROSENTHAL, Stephanie, *Ana Mendieta: Traces*, Hayward Publishing 2014.

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

ŠETLÍK, Jiří, *Cesty po ateliérech*, Praha, 1996.

ŠEVEČEK, Ludvík. *Adriena Šimotová. s kolemjduícím*. Katalog výstavy v Domě umění ve Zlíně. 1999.

ŠIMOTOVÁ, Adriana. *Hlava k listování.*, Vyd. 1. Praha, 1997.

VALOCH, Jiří, *Adriena Šimotová – co mizí a co zůstává*, katalog výstavy v Domě umění města Brna 1996.

VALOCH, Jiří, *Adriena Šimotová, Práce na papíře. Katalog k výstavě v Domě pánů z Kunštátu*. Brno 1986. S.

VISO, Olga. *Ana Mendieta: Body Tracks*. Lucerne: Kunstmuseum Luzern, 2002.

VISO, Olga. *Ana Mendieta: Earth body, Sculpture and Performance*, 2004.

VOLF, Petr, *Okamžik rozhodnutí. Rozhovory o umění*, České Budějovice 2010.

ZEMINA Jaromír, *Adriena Šimotová – Setkání 1960/1990*, Katalog k výstavě GHMP, Praha 1990.

ZEMINA, Jaromír, *Adriena Šimotová. Česká kresba*. Galerie umění Karlovy Vary, 1997.

ZEMINA, Jaromír, *Adriena Šimotová. Svěcení reality*, Západočeská galerie v Plzni, 1991.

6.1 Internetové zdroje:

<http://airgallery.org/about/history/>

<https://www.youtube.com/watch?v=EznmPOhPnK4>

<http://hyperallergic.com/15086/ana-mendieta-performance-art/>

<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10266819072-vypravej/ve-stopach-doby/1974/222-byl-ustaven-ceskoslovensky-svaz-zen-v-cele-s-marii-kabrhelovou/>