

UNIVERZITA PARDUBICE
FAKULTA FILOZOFICKÁ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2018

Lucie Přikrylová

Univerzita Pardubice

Fakulta filozofická

Katedra literární kultury a slavistiky

Tolik jiná citlivost? Ženy a ženskost v českém výtvarném umění v letech 1990 – 2016

Lucie Přikrylová

Bakalářská práce 2018

Prohlášení autora

Prohlašuji: Tuto práci jsem vypracovala samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využila, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byla jsem seznámena s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v Univerzitní knihovně.

V Pardubicích dne 25. 6. 2018

Lucie Přikrylová

Poděkování

Především děkuji vedoucímu mé bakalářské práce panu doc. Mgr. Pavlovi Panochovi, Ph.D., že mi navrhl toto téma bakalářské práce, na které budu opravdu velmi dlouho vzpomínat. Také mu děkuji za jeho ochotu, přátelský přístup a velkou trpělivost s mou maličkovostí.

Obrovské poděkování patří také mé rodině a mým přátelům, kteří se mnou psaní bakalářské práce prožívali, byli nuceni každý den poslouchat o mém tématu a snášet mé psychické rozpoložení. Děkuji jim, že to se mnou vydrželi a dělali mi tak velikou psychickou podporu, kterou jsem opravdu potřebovala.

Anotace

Bakalářská práce se zaměřuje na současné české ženské umělkyně a starší české umělkyně z dvacátého století. Práce popisuje a analyzuje výtvarnou tvorbu ženských umělkyň Veroniky Bromové, Adrieny Šimotové, Mileny Dopitové, Evy Kmentové, Lenky Klodové a Zorky Ságlové. Cílem práce bude komparování tvorby mezi současnými a staršími umělkyněmi, dohledání rozdílů i podobností mezi současnou tvorbou a tvorbou z dvacátého století.

Klíčová slova

Tělesnost, české ženské umělkyně, ženské umění, Veronika Bromová, Adriana Šimotová, Milena Dopitová, Eva Kmentová, Lenka Klodová, Zorka Ságlová

Title

Such different sensitivity? Women and Femininity in Czech Fine Arts from 1990 - 2016

Annotation

This bachelor thesis focuses on contemporary Czech female artists and older Czech artists from the twentieth century. The work describes and analyses the artistic creations of female artists Veronika Bromová, Adriana Šimotová, Milena Dopitová, Eva Kmentová, Lenka Klodová, and Zorka Ságlová. The aim of this thesis is to compare the work of contemporary and older artists, and to look for differences and similarities between contemporary art and twentieth century works.

Keywords

Physicalness, Czech female artist, female art, Veronika Bromová, Adriana Šimotová, Milena Dopitová, Eva Kmentová, Lenka Klodová, Zorka Ságlová

Obsah

Úvod	1
1 Ženské umění.....	3
1.1 Feminismus v umělecké tvorbě	4
1.2 Ženy a tělesnost	7
2 Veronika Bromová.....	11
2.1 Technika tvorby	11
2.1.1 Fotoamputace- fotoimplantace 1993	11
2.1.2 Pohledy 1996	12
2.1.3 Zemzoo 1998	13
2.1.4 Království 2003-2005	14
2.1.5 Přechod od fotografie k otisku.....	15
3 Adriena Šimotová.....	17
3.1 Technika tvorby	17
3.1.1 Šedesátá léta.....	17
3.1.2 Sedmdesátá léta.....	18
3.1.3 Osmdesátá léta v Hostinném.....	20
3.1.4 Devadesátá léta	22
4 Milena Dopitová	25
4.1 Technika tvorby	25
4.1.1 Dvojčata (Já a moje sestra) 1991	25
4.1.2 Zeď přání 1995	26
4.1.3 Sixtysomething 2003	27
4.1.4 M.M.D. 2009	29
5 Eva Kmentová	31
5.1 Technika tvorby	31
6 Lenka Klodová	35

6.1	Technika tvorby	35
6.1.1	O Boženě 1997.....	35
6.1.2	Malby 2007	36
6.1.3	Masky 2010.....	36
6.1.4	Zralá žena 2012.....	37
6.1.5	Párvoviště 2015.....	37
6.1.6	Crashtest 2015.....	38
7	Zorka Ságlová.....	39
7.1	Technika tvorby	39
7.1.1	Seno-sláma 1969.....	40
7.1.2	Kladení plín u Sodoměře 1970	41
7.1.3	Pocta Fafejtovi 1972	42
7.1.4	Krajina se sfingou 1979	42
7.1.5	Králici	43
8	Komparace.....	45
8.1	Srovnání tvorby Veroniky Bromové s tvorbou Adrieny Šimotové.....	45
8.2	Srovnání tvorby Lenky Klodové s tvorbou Zorky Ságlové.....	46
8.3	Srovnání tvorby Evy Kmentové s tvorbou Adrieny Šimotové.....	47
8.4	Srovnání tvorby Mileny Dopitové s tvorbou Veroniky Bromové.....	47
	Závěr	49
	Seznam použité literatury	52
	Knižní a časopisecké publikace:.....	52
	Internetové zdroje:.....	53
	Summary	56

Úvod

Mezi současné české ženské umělkyně, mimo jiné, patří Veronika Bromová, Milena Dopitová a Lenka Klodová. Budu se zabývat jejich uměleckou tvorbou, technikou jejich umělecké tvorby a rovněž tematickými a inspiračními zdroji jejich tvorby. Stejně tak se budu věnovat umělecké tvorbě třech představitelk českého ženského umění z dvacátého století, jejichž tvorbu budu komparovat s tvorbou současných autorek. Konkrétně se tedy budu zabývat tvorbou Adrieny Šimotové, Evy Kmentové a Zorky Ságlové.

Díla těchto autorek se zaobírají především lidskou tělesností, groteskností těla, tělem jako rituálem či maskou. Také je kladen důraz na lidskou duši a identitu, individuální životní zkušenosti a důležité etapy života, objektivní i subjektivní. Jako ženy umělkyně do své tvorby zrcadlí ženské otázky, citlivost a především autobiografické prvky. Z mnoha uměleckých děl každé z umělkyně jsem vybrala jen některá, která mě zaujala svým tématem nebo zpracováním. U Veroniky Bromové jsem vybrala díla Fotoamputace-fotoimplantace, Pohledy, Zemzoo, Království a Rituální pozdrav. Z děl Adrieny Šimotové jsou to například Blízká vzdálenost, Čekání, Hlava k Rozskočení, Poznamenaná hlava, Mapování prostoru-Tělo kláštera, Posvátný stůl a jiná. Díla od Mileny Dopitové jako Dvojčata (Já a moje sestra), Zeď přání, Sixtysomething, M.M.D. a další. Z tvorby Evy Kmentové jsem zvolila, kromě jiných, sochy Sokolice, Marie, Eva, Ruce, Terč, nebo kresbu Krajina. U Lenky Klodové se věnuji uměleckým výtvorům a performancím O Boženě, Malby, Masky, Zralá žena, Párkoviště a Crashtest. U Zorky Ságlové mě zaujaly její akce Seno-sláma, Kladení plín u Sodoměře, Pocta Fafejtovi, výroba gobelínů jako Krajina se sfingou a tvorba s náměty králíka.

V samotné práci nejdříve přiblížím témata spojená s ženskou uměleckou tvorbou, která jsou v tomto kontextu nezbytná, a jimiž jsou feminismus, ženská tělesnost nebo pojem „ženské umění“. Uvedu příklady některých zahraničních umělkyně z dvacátého století jako Linda Benglis, Hannah Wilke, Carolee Schneemann, Cindy Sherman nebo Louise Bourgeois, které byly inspirativní pro další generaci, a které působily jako předzvěst následujícího vývoje ženského umění. V dalších kapitolách představím jednotlivé české umělkyně, dobu jejich uměleckého působení, jejich tvorbu i konkrétní umělecká díla. V poslední kapitole budu komparovat tvorbu mezi umělkyněmi vybranými do dvojice na základě podobností ať už tematických, inspirativních či v technických zpracováních děl.

Toto téma jsem si vybrala jednak proto, že jsem žena, a tak mám k němu přirozeně blíže než muži. Ale také mě zaujala otázka, zda je ta ženská citlivost v umění opravdu tolik jiná. Již při shromažďování podkladů pro vypracování práce jsem zjistila, že dnešní umění není zcela takové, jaké byly mé předpoklady. Téma pro mě tedy bylo v mnohém obohacující, nicméně jsem se neubránila utvoření vlastního poměrně ostrého názoru, který je patrný i z některých částí v textu. Psaní o českých umělkyních je velmi barvitě a záživné, proto jsem se do jejich tvorby snažila detailně proniknout a porozumět jim. Fenomén současného ženského umění je natolik rozmanitý, svérázný a zároveň uvolněný, že jsem se rozhodla pro jemu odpovídající způsob psaní. Vícekrát jsem se dostala do choulostivé situace, při níž jsem uvažovala, jak zachovat správný odborný popis daného díla či problematiky. Bakalářská práce je tedy psaná spíše volnější esejistickou formou, která mi přišla vhod především při popisování pasáží jednotlivých děl některých umělkyně.

1 Ženské umění

Vzhledem k hlavnímu poslání mé bakalářské práce zabývat se více než uměním samotnými umělkyněmi a jejich tvorbou, je přímo nevyhnutelné položit si zásadní otázku: Co je to ženské umění? Je tento pojem vůbec relevantní? Tedy jinak řečeno, existuje něco jako ženské umění? Tuto otázku si klade již mnoho let nespočet odborníků, kritiků, lidí i samotných umělkyní a umělců. Existuje mnoho názorů i teorií, co je to ženské umění, pokud existuje. Jediné, čím já mohu k tomuto tématu přispět, kromě konstatování faktů, je přiložení vlastního názoru.

Když se řekne „Ženské umění“, tak pravděpodobně každého z nás jako první napadne, že podmínkou k tvorbě či samotnému jsoucnu ženského umění je žena-umělkyně. Nebo je to snad umění určené pro ženy? Ženy ženám? To však ke zrodu tohoto, řekněme typu umění, nemusí stačit. Potom by zřejmě existoval i pojem „Mužské umění“ tvořené výhradně muži pro muže. Dalším z možných kritérií, nutných ke splnění pojmu „Ženské umění“, může být samotná žena. Nikoli pohlavně, nýbrž duševně. Prožívání života a plnění ženské role. Rovněž vnímání vlastní tělesnosti a nespočet změn, které žena ve svém životě musí vstřebat od puberty přes těhotenství až po klimakterium, také nepochybně mění pocity i pohled na svět. *„Žena má oproti muži rozmanitější rejstřík tělesných zážitků, které jsou skrze její hormonální systém provázány s psychou.“*¹ Jinakost žen ale také může spočívat právě v tom, jak jsou vnímány okolím. Máme zde ustálena určitá společenská pravidla, která by se neměla překračovat. Od žen se vždy očekávalo, že budou plnit svou roli. Roli matky a manželky, něžného pohlaví, které je stále zaškatalkované etickými zásadami, které určují, co se hodí a co je nežádoucí. O to více se však snažily prorazit, vystoupit z řady a utvrdit svou jedinečnost. Dnes už tato pravidla nejsou tolik přísná, ženy mají mnohem větší volnost, než mívaly kdysi, prakticky neomezenou. Stále jsou však vystaveny riziku veřejného pohoršení. *„Ženské umění“ se ve výtvarné řeči nových médií jeví jako subverzivní odstraňování konvenčního společenského těla.*² V případě umění jsou tu samozřejmě i zcela odlišné názory. Některé autorky samy popírají vůbec existenci „Ženského umění“, jiné dokonce uráží už jen dotaz na toto téma. *„Naštěstí diskontinuita, která se dostavuje pokaždé s nástupem nové generace, s sebou přináší zdravé kulturní manko, díky němuž se i na naší výtvarné scéně začalo objevovat téma ženského těla, a to dokonce i bez přímé souvislosti se západním feminismem nebo postfeminismem.“*³ K této nové generaci nastupující na

¹ MÜLLEROVÁ, Štěpánka. Tělo jako důkaz touhy po citlivosti. In *Tělo jako důkaz*. Olomouc: Muzeum umění 1998, s. 9

² VODRÁŽKA, Mirek. Ženské umění ve výtvarné řeči nových médií – subverzivní odstraňování společenského těla. In *Žena a muž v médiích*. Praha: Nadace Gender Studies 1998, s. 9

³ VODRÁŽKA, Mirek. Ženské umění ve výtvarné řeči nových médií – subverzivní odstraňování společenského těla. In *Žena a muž v médiích*. Praha: Nadace Gender Studies 1998, s. 9

uměleckou scénu v devadesátých letech, patřila také Veronika Bromová, která byla mezi prvními autorkami se snahou vyjádřit ženskou problematiku. Její díla se objevila na výstavách Kolumbovo vejce 1992, Ženské domovy 1994 a Náhubeck roku 1994. „Její práce s novými médii, jako například xeroxování, digitální fototechnologie, ale i prostorové instalace tematizovaly ženské tělo nikoliv jako „kdyby vypadlo z anatomických atlasů budoucnosti“ (K. Srp), ale spíše v diskursu postmoderní multiplicitnosti, genderové transsexuality a androgynnosti.“⁴ Faktem zůstává, že pojem „Ženské umění“ bývá často úzce spojován, někdy i ztotožňován s feminismem, který budí podobně rozmanité ohlasy.

1.1 Feminismus v umělecké tvorbě

Ačkoli žijeme ve 21. století a technologie či medicína jdou každý den vpřed, tak zrovna pojem feminismus zůstává řeckně zpátečnický. Lidé z něj mají strach nebo si alespoň snaží udržet odstup. Otázkou zůstává proč? Když řeknu, že se má bakalářská práce zabývat také feminismem, většina nejen mých vrstevníků, ale všech lidí v mém okolí neví, co to vlastně znamená. Respektive mají zafixovaný obrázek pouze radikálního feminismu, kdy jsou ženy „přírodní“ typy, neztrácejí čas osobní hygienou, zatvrzele nenávidí všechny muže a agresivně pochodují po ulicích s ručně vyrobenými billboardy a bojují za ženská práva. Paradoxem zůstává, že například i Tomáš Garrigue Masaryk je, nebo spíše byl, považován za radikálního feministu. Přibral si totiž ke svému jménu příjmení své manželky, což bylo velmi šokující, jelikož to není ve zvyku u mužů ani dnes. Nicméně se tu snažím naznačit, že dnešní společnost vlastně ani neví, co to feminismus je. A co teprve feminismus v umění. „Že místo toho, abychom si připomínali, že feminismus jako součást civilizačního a demokratizačního pohybu české společnosti měl v ní své respektované místo a že k jeho význačným představitelkám patřila např. Milada Horáková nebo manželka prezidenta Hana Benešová, necháváme se opět strašit jakousi imperialistickou úchylkou, kterou rychle odsoudíme dříve, než se s ní sebemín seznámíme.“⁵

Dokonce samotné umělkyně se feminismu spíše straní anebo jej přijímají s nadměrnou opatrností a jen povrchově. Jejich tvorba je feministická pouze do té míry, do jaké se zabývá ženskou zkušeností a pohledem a vlastně jen tím, že je tvořena ženou. Děje se tak pravděpodobně proto, že umělkyně nemají k samotnému pojmu hlubší vztah a pochopení, je

⁴ VODRÁŽKA, Mirek. Ženské umění ve výtvarné řeči nových médií – subverzivní odstraňování společenského těla. In *Žena a muž v médiích*. Praha: Nadace Gender Studies 1998, s. 9

⁵ HAVELKOVÁ, Hana. Rod, kultura a demokracie v českých médiích. In *Žena a muž v médiích*. Praha: Nadace Gender Studies 1998, s. 4

pro ně cizí. Ovšem pro každou z nich může znamenat něco jiného, záleží na představě a právě vztahu k feminismu prostřednictvím vlastního pohlaví, tělesného prožívání, či duševního přesvědčení. Přestože se většina nechce nijak homogenizovat a už vůbec ztotožňovat s feminismem, tak se často umělkyně shodují v pohledu na problematiku ženského postavení a vůbec vnímání žen ve společnosti i v umění. V devadesátých letech minulého století se začala řada umělkyně stýkat na poli uměleckého světa a uskutečnily společné výstavy. Výstavy ženského umění. Přestože v jejich očích neměly s feminismem nic společného, okolí to samozřejmě bralo přesně opačně. I dnes se uskutečňují společné ženské výstavy pro ženy a i dnes na to společnost pohlíží malinko kontroverzně. Zdá se to nepochopitelné v době, kdy ženy chodí společně na skupinová ženská cvičení, chodí nakupovat, chodí na ženské večírky. Proč se tedy, právě v dnešní době, na společné ženské výstavy a vůbec na to „ženské umění“ dívá společnost skrz prsty?

Je mnoho důvodů, proč se společnost obává pojmu feminismus, stejně tak, jako k němu mají výhrady umělkyně. Jedním z nich je neinformovanost a hned druhým naopak mystifikace. *„Mnohé feministické práce, které v jiném kontextu často rády stavějí na odiv své inovační přístupy, tak de facto opakovaly všechny znaky studenoválečné „sovětologie“: nedostatek důkladné znalosti místního kontextu, slabé jazykové vybavení a povrchní zobecňující závěry odvozené od modelu fungování společnosti, v níž autorky a autoři těchto textů vyrostli.“*⁶ Na popularitě feminismu nepřidal ani tisk počátku devadesátých let dvacátého století. V novinách z feminismu vytvořili absolutně nehybnou věc bez jakékoli historie i možnosti dalšího vývoje, jejíž dosavadní maximální výkon byl vznik a ten příští bude zánik. Především však psali o feminismu jako o mocenské ideologii s manipulativními ambicemi a srovnávali ho s komunismem. *„Pokud jde o vztah těsně polistopadové filosofie k pestrosti myšlenek a postojů, nemohu než použít jeden, nejspíš poněkud nefér argument: z klíčových studií vydaných ve Filosofickém časopise v letech 1990 až 1991 bylo osm o Patočkovi, šest o Heidegerovi a sedm o Husserlovi. Tudíž právě různé osudy psychoanalýzy, marxismu a dekonstrukce, tj. směrů, z nichž většina feministických teoretických prací metodologicky a konceptuálně vychází, se staly v místním kontextu jednou z dalších překážek na cestě feministických myšlenek a textů k naší odborné i laické veřejnosti.“*⁷ Nicméně i v případě, že umělkyně polemizují o existenci „Ženského umění“, se jím vždy budou zabývat stejně jako feminismem. Protože ať chtějí nebo

⁶ ŠMEJKALOVÁ, Jiřina. Strašidlo feminismu v českém „porevolučním“ tisku: úvaha, doufejme, historická. In *Žena a muž v médiích*. Praha: Nadace Gender Studies 1998, s. 16

⁷ ŠMEJKALOVÁ, Jiřina. Strašidlo feminismu v českém „porevolučním“ tisku: úvaha, doufejme, historická. In *Žena a muž v médiích*. Praha: Nadace Gender Studies 1998, s. 18

ne, dotýká se jich to osobně a o to jde. Při své tvorbě se autorky sice zabývají všeobecným uměním tvořeným ženami, více na srdci jim však leží vlastní tvorba. Strach pramení z toho, že označení „feministická tvorba“ zakryje skutečný význam a poslání jejich díla. *„Problém nespočívá ani tak v tom, jak některé feministky pojmají otázku, co je ženskost, ale spíše v jejich mylné představě – sdílené většinou veřejnosti – ohledně toho, co je umění: v naivní myšlence, že umění je bezprostředním, niterným výrazem emocionální zkušenosti jednotlivce, přenesením soukromého života do vizuální sféry. Umění téměř nikdy ničím takovým není, a velké umění už vůbec ne.“*⁸

„Ženské umění“ a feminismus obzvlášť jsou spojeny s rodovými otázkami, tedy s genderem. Na základě feministických článků, které obsahovaly znaky „sovětologie“, vznikl v severoamerickém tisku během několika let podobor „gender studies“, který ale v podstatě psal pouze o útlaku, ve kterém žili evropští muži a ženy. Na našem území se raději rovnou od všeho distancovali. *„Nutno říci, že český tisk, tradičně slepý k otázkám „gender“, si přibližně v téže době vytvořil neméně odpudivé strašidlo „feminismus“. Představoval jej jako odstrašující příklad bezduché ideologie, ohrožující kdysi poklidné vody západních společností, jemuž by se budovatelské úsilí naší mladé demokracie mělo vyhnout obloukem.“*⁹ Gender je možné chápat jako překročení samotných rodových skupin, tedy ženy a muži. Tyto kategorie v podstatě udávají jisté faktory, které definují samotného člověka podle pohlaví. Tedy samo obecně známé mínění, co je typické pro ženy a co pro muže, napomáhá utvrdit, jaké ty rodové skupiny jsou. Gender je něco za hranicí pohlaví, v podstatě jej sami utváříme tím, co děláme nebo jak v určitých chvílích jednáme. Což znamená, že spadáme sice do jedné kategorie, která uvažuje určitým způsobem a má určité vlastnosti, ale to, jak se v tu chvíli zachováme, už je individuální, a tím se tedy genderově vymezujeme. *„Koncept genderu má oproti kategoriím muž a žena analytický potenciál produkovat definice, významy a symboliky v různých kontextech.“*¹⁰ Další možností, jak lze osvětlit tyto zdánlivě stejné pojmy, je rozdělit je na pohlaví-sex, tedy fyzické pohlaví jedince a na rod-gender, který ať již povědomě či podvědomě symbolizuje určité zvyklosti nebo společenské předpisy a pravidla.

⁸ NOCHLIN, Linda. Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?. In *Neviditelná žena*. Praha: One Woman Press 2002, s. 30

⁹ ŠMEJKALOVÁ, Jiřina. Strašidlo feminismu v českém „porevolučním“ tisku: úvaha, doufejme, historická. In *Žena a muž v médiích*. Praha: Nadace Gender Studies 1998, s. 16

¹⁰ ČERVÍNKOVÁ, Alice. ŠALDOVÁ, Kateřina. To slovo feminismus používám pouze intimně a za tmy... In *Umělec*. leden 2005, s. 10

1.2 Ženy a tělesnost

Umění skýtá paletu nekonečných možností fantazie a inspirace, s nimiž může autor nebo autorka pracovat. Každý čerpá z toho, co je mu zrovna nejbliž, k čemu má největší citovou vazbu, ať již pozitivní či nikoli. U žen umělkyň se často jejich tvorba zabývá lidskou tělesností. Zvláštností není ani dílo zaměřené na tělesnost, které se prakticky stává dílem autobiografickým. Nepochybně to zase souvisí s prožíváním a zkušenostmi s vlastní ženskou tělesností, kterou údajně ženy prociťují více než muži svou mužskou. „*Je znát, že jsou [ženy] více než muži vázány na svou soukromou existenci. Už to samo vede je k té autobiografičnosti.*“¹¹ Pravdou zůstává, že u žen, jako představitelk něžného pohlaví, to veřejnosti připadá tak nějak přirozené a nepřekvapující. Kdežto u mužů, kteří mají symbolizovat sílu a budit respekt, už to tolik na denním pořádku není.

Ať už je inspirací pro umělecké dílo těhotenství, potrat, rozmnožování nebo sexualita, či jen vlastní zkušenost a prožitek ve vlastním těle, vždy dílo nemá jen tento jeden význam, ale také hlubší smysl. Ten ale bývá v díle důmyslně skrytý. Autobiografickými díly však autorky defacto nastavují vlastní kůži veřejnosti a kritice. Už to tedy není jen práce, ale ve chvíli, kdy veřejnost vidí autorkám až do „kuchyně“, je to osobní. „*Prolnutí veřejného a soukromého pronásledovalo nástup feministického umění a patří mezi (dnes už všeobecně zažité) postupy postmoderní teorie i praxe, poukazující na nutnou částečnost a situovanost jakkoli „objektivně“ vyhlížejícího poznání a zároveň zdůrazňující skutečnost, že právě to nejintimnější může být (případně by mělo být) věcí veřejnou.*“¹²

Jedna z fotografií pořízených Thomasem Eakinsem z roku 1885 zachycuje studentky sochařství, studující Pennsylvania Academy, jak modelují lidské tělo. Ovšem vzhledem k tehdejším konvencím nebylo ženám v žádném případě dovoleno tvořit podle nahého modelu, mužského ani ženského, proto měly vytvořit sochu lidského těla podle modelu živé krávy.¹³ Zajisté je to absolutně nemožné a zarážející, ale v takové situaci, kdy se tedy chtěla sochařka v lidské anatomii zdokonalit, byla odkázána pouze na své tělo, ale i to musela tajit. V té době nebyla jiná možnost, ovšem kromě malby portrétů, krajiny nebo zátiší, než se zabývat autobiografií.

¹¹ CHALUPECKÝ, Jindřich. *Nové umění v Čechách*. Jinočany: H+H 1994, s.112

¹² ŠTEFKOVÁ, Zuzana. *Obraz přelomu tisíciletí ženskýma očima*. In *České umění 1980-2010*. Praha: VVP AVU 2011, s. 661

¹³ NOCHLIN, Linda. *Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?*. In *Neviditelná žena*. Praha: One Woman Press 2002, s. 45

V sedmdesátých letech dvacátého století se začala objevovat hnutí za ženská práva. V této době se poprvé snažily prosazovat ženské umělkyně, které chtěly společně novými technikami předčit umělce. Snažily se najít odlišné způsoby vyjádření své umělecké tvorby, než které byly typické pro muže. Proto se začaly zabývat performancemi nebo videi a tělesností. Bádaly v ženských pocitech a prožitcích vlastní tělesnosti. Performance byly hlavním klíčem k předvedení reálných prožitků tady a teď, neodmyslitelně k nim však patří i fotografie, které zaznamenaly daný okamžik a v následujících letech předváděly či zastupovaly samotné umělecké představení.

Oproti předešlému umění šedesátých let se umělkyně začaly projevovat rozjíveně, zabývaly se pornografií, sexualitou nebo chtíčem. Svá těla používaly jako experimentální materiál a při svých performancích se neostýchaly zacházet až za hranice extrému. Přijetím kritiky společnosti ani záporných dopadů svého počínu se zřejmě neobávala Linda Benglis, která se objevila na inzerátu publikovaném v ArtForum v roce 1974. Na něm byla vyfocená nahá jen se slunečními brýlemi a pohrdavým výrazem ve tváři. Navíc držela v ruce velký umělohmotný vibrátor, který si přikládala ke klínu, jako by to byl její vlastní penis. Umělkyně Hannah Wilke se rovněž zabývala vlastní tělesností, zaměřovala se na její prezentaci v médiích. Svě umění publikovala v tištěné formě v odborných časopisech, knihách nebo se objevila na některém z plakátů. Snaží se vtipnou formou zpodobňovat narcismus, který bývá často spojován s ženami. Ve svých dílech kombinovala umělecké techniky performance art a body art. Nafotila sérii fotografií, na kterých je nahá. Na svém těle má přilepené rozžvýkané žvýkačky, které vytvarovala do podoby ženských genitálií. „*Tento proces dal fyzickou a vizuální formu psychologické fetišizaci ženského těla pod mužským pohledem. Wilke tvar žvýkačky použila strategicky: jednak jako grotesku, která jí dovolila uniknout mužskému zkoumání, a pak jako psychologického způsobu zbavit se represe na níž fetišizace závisí.*“¹⁴ Mezi tyto nebojácné umělkyně patří také Carolee Schneemann, která vytvořila další nekonvenční extrémistickou performanci nazvanou Vnitřní svitek z roku 1975, při které je umělkyně jak jinak než nahá. Z vagíny si přitom vytahuje cosi jako svitek či řetěz, ze kterého předcítá o děložním prostoru jako o abstraktním rozměru ženského těla a současně o jeho ztraceném smyslu.¹⁵ U jiné performance se, opět nahá, neostýchala použít všechny sexuální otvory, které jí její tělo nabízelo. Později v osmdesátých letech se zabývala fotografií, jako další díla tedy vytvořila pár lechtivých pobuřujících fotografií v přiléhavém tričku či krátkém kabátu.

¹⁴ PULTZ, John. Feministická politika a umění aplikované na tělo. In *Revue Labyrinth* 1-2, 1997, s. 116

¹⁵ SCHOR, Mira. Otcovská žíla dějin. In *Neviditelná žena*. Praha: One Woman Press 2002, s. 189

K předním americkým umělkyním patří také Cindy Sherman. Ta se se svou technikou pohybuje někde na rozhraní performance a fotografie, které byly zpočátku jen černobílé a až v osmdesátých letech se přiklonila k barvě. Svými fotografiemi ztvárňovala různé příběhy, ve kterých měla hlavní roli. V letech 1977 až 1980 vznikl cyklus fotografií *Untitled Film Stills*-Filmové snímky bez názvu, ve kterých představovala různé filmové postavy z padesátých a šedesátých let. „*Postavy jejích fotografií totiž reprezentují ony maskulinním diskursem zpředmětněné typy žen, jako holka od vedle, noční stopařka či venkovanka ve městě, v jejichž typovosti se zároveň zrcadlí i jejich maskovitost, všechny totiž představuje sama autorka, která jen mění své masky.*“¹⁶ V pozdější tvorbě vystavovala své dívky na fotografiích, samu sebe, extrémním podmínkám, kdy zachycovala naprosto zlomené ženy s nechutí k životu v momentě po znásilnění, kdy představovaly pouhý objekt uspokojení. Ani to však nestačilo a nakonec se nechala jako postava zavraždit, k čemuž se inspirovala hororovou tematikou. Tato díla nesla existenciální tematiku, ovšem v kombinaci s absolutním naturalismem představujícím rozkládající se tělo. Z jejích děl je patrné, že největší pozornost věnovala ženské ztrátě identity, jelikož ženu vždy ukazuje jako postavu, která musí něco hrát, předstírat a přetvařovat se. Jako oběť, kdy ztrácí svou ženskost a stává se pouhým objektem sexuálního uspokojení či dokonce jako zavražděnou, tedy zbavenou svého života, lidskosti, ženskosti.

Jako jedna z nejstarších průkopnických umělkyní dvacátého století byla Louise Bourgeois, narodila se v Paříži roku 1911. Jejím pozdějším domovem i centrem uměleckého působení se stal New York. Ve svých dílech zpracovávala otázky ženskosti s propracováním autobiografičnosti. Mezi její první sochařská díla patří *Femmes Maison*-Žena dům, ve kterém poukazuje na společenské postavení žen, jejichž životním posláním je starat se o domácnost. Vytvořila ženské postavy, jejich části těla jsou však poskládána z částí domu. V pozdější tvorbě se stále držela tématu obydlí, zpracovávala ho ale naprosto nekonvenčním způsobem, kdy začala pracovat s latexem, gumou nebo sádrou. Gumu nebo latex spirálovitě navíjela a tím vznikly tvary připomínající otvory do vnitřních dutin. *Double Negative*-Dvojitý Negativ z roku 1963 je vyobrazením krajiny, která vypadá jako z vnitřností. Špatně identifikovatelné kulovité či houbovité tvary připomínají sexualizované části těla, jako poprsí nebo falus, nejde tedy ani určit, zda jde o orgány ženské nebo mužské. V díle *Red Room (Child)*-Červený Pokoj (Dítě) jsou obsaženy autobiografické prvky a autorčiny vzpomínky z dětství. „*V Rudém pokoji je obsaženo mnoho motivů a metafor, ke kterým se Louise Bourgeoisová po desetiletí stále vrací: klaustrofobní místnost připomínající úkryt, ale také vnitřek těla, surrealistické, údům se*

¹⁶ CÍSAŘ, Karel. Kusy Cindy Sherman. In *Revue Labyrint* 1-2, 1997, s. 156

podobající součástky, žebřík příliš krátký, než aby bylo možné dostat se po něm z místnosti ven, a cívky s přízí jako vzpomínka na její dětství. Nápis „Private“ naznačuje, že na tomto místě jsou hromaděna soukromá znamení a že propracování autobiografických prvků a konstelací je jedním z ústředních postupů její umělecké práce.“¹⁷

Samozřejmě na nové nekonvenční techniky umělecké tvorby s vlastní tělesností přicházejí autorky díky své fantazii. Po přelomu tisíciletí mohu z řad českých umělkyně jmenovat například Terezu Velíkovou, která v roce 2002-2003 vytvořila sérii fotografií s názvem „Se sebou“. Fotografie zachycují jakoby zorné pole autorky, která se dívá směrem dolů, ovšem nahá. Na fotografiích tedy dominuje Terezino poprsí. „*Tímto doslovným zviditelněním ženského pohledu Velíková ilustrovala základní předpoklad vtělené subjektivity fenomenologie.*“¹⁸ Oproti Tereze Velíkové se umělkyně Jana Pospíšilová zabývá vnitřní krásou a tělesností doslova. Ve svém díle „Tělové zátiší“ z roku 2004 představuje sádrové odlitky vlastní pochvy.

Pochopitelně se jako žena musím ptát, co k takovýmto pokusům, kterými často ohrožují i vlastní zdraví, tyto umělkyně vede? Můžu s naprostou jistotou potvrdit, že nikdo z mého okolí, tedy z lidí, kteří se nezabývají uměním odborně, tyto performance ani fotografie ani nic vzniklého na podobné téma nepovažují za umění. Spíše tím pohrdají, udivují se nebo dokonce vysmívají. Podle těchto experimentů se totiž zdá, že umělcem dnes může být úplně každý bez ohledu na talent. Při této příležitosti přispěji k tématu informací, že v současné době, tedy od 17. do 21. dubna 2018, probíhá v Praze v Tančícím domě další z takto kontroverzních výstav. Mario Petreje zde předvádí výstavu Voayer, což je výstava nahých žen, na které si dokonce můžete sáhnout. Shrnu tedy své pocity z „Ženského umění“. Začínám být přesvědčena, že největším světovým umělcem, mužem zabývajícím se ženskou tělesností, je nedávno zesnulý Hugh Marston Hefner¹⁹.

¹⁷ BECKEROVÁ, Ilka. Louise Bourgeois. Příst, navíjet, propracovávat. In *Ženy v umění 20. a 21. století*. Praha: Slovart 2004, s. 24

¹⁸ ŠTEFKOVÁ, Zuzana. Ztráta identity a nalezení kontinuity: Žena jako unikající subjekt. In *Wittlichovi*. Praha: Karolinum 2012, s. 280

¹⁹ H. M. Hefner byl zakladatel a vydavatel časopisu Playboy. Zemřel v září roku 2017.

2 Veronika Bromová

Veronika Bromová se narodila roku 1966 v Praze. Její pozoruhodná tvorba ji řadí již od devadesátých let minulého století k předním českým umělkyním. Zabývá se především počítačově manipulovanou fotografií, ale také se věnuje kresbě či prostorovým instalacím. Veronika rovněž reprezentovala Českou republiku v roce 1999 na mezinárodním bienále výtvarného umění v Benátkách. Její odvážná, někdy až provokativní, tvorba se stala především v devadesátých letech jedním ze symbolů nastupující silné ženské generace.²⁰

2.1 Technika tvorby

2.1.1 Fotoamputace- fotoimplantace 1993

V devadesátých letech dvacátého století, jako v období změn s novými otevřenými možnostmi, se pozměnily i některé otázky genderu. A jak lépe mohou proniknout nové ženské a mužské postoje do povědomí veřejnosti než reklamou. Je jasné, že již tenkrát, stejně jako dnes, reklama zkreslovala realitu. Ať už reálný život, svět nebo mužské či ženské role. Faktem však zůstává, že změna mužské role byla poměrně zásadní, a to přechodem od „tvrdého chlapa“ k muži, který pečuje o své vlasy. I díky tomu už nebyla reklama určena jen pro ženy. Nicméně se tedy automaticky změnily i iluze žen o perfektním partnerovi.

Trendů a změn v reklamě bylo poměrně hodně, možná právě to inspirovalo Veroniku Bromovou k vytvoření nové techniky tvorby „Fotoamputace-fotoimplantace“. Spojitost hledala však i ve všudypřítomné touze člověka mít právě to, co nemá. Obézní chce být štíhlý, černovlasý touží po blond nebo muž chce být ženou. V této tvorbě, kde nefiguruje sama autorka, použila různé reklamní snímky, ve kterých vyměnila postavám část obličeje. Konkrétně tedy oči, nos a ústa. *„Jednoduchou záměnou části tváří dosáhla překvapivě silného a zneklidňujícího efektu. Šlo také o první přímý odkaz k povrchnímu světu reklamy a popkultury, odkaz který se v následujících letech v její tvorbě objevil ještě několikrát.“*²¹ Tyto fotografie byly představeny na výstavě v Galerii Jaroslava Fragnera v Praze s trefným názvem Náhubek, který autorka vnímá jako něco, co nás vymezuje, ale zároveň svazuje.

²⁰ HOROVÁ, Anděla (ed.). *Nová encyklopedie českého výtvarného umění – Dodatky*. Praha: Academia 2006, s. 121

²¹ URBAN, Otto M. O kundičce. Několik poznámek k cyklu Pohledy Veroniky Bromové. In *Veronika Bromová*. Praha: Arbor vitae, 2008, s. 25

„Fotoamputace-fotoimplantace“ obsahuje značnou dávku grotesknosti. Když je na fotografii zachycen pár a krásně upravená galantní žena má najednou knír, tak to okamžitě vzbudí pozornost. Stejně tak jako v reklamě na dětské oblečení, kdy se andělská tvář kudrnatého děvčátka objeví na snědém rebelském chlapečkovi. Zde je kromě grotesknosti viditelný i naprostý protiklad obou dětí, který však působí harmonizujícím dojmem, podobně jako jin a jang. „Přejinačováním reklamního sdělení za pomoci „fotografické chirurgie“, kdy například tvář černého chlapečka implantuje do tváře bílé holčičky, radikalizuje reklamní sdělení United Colors of Benetton „Be what you want, but always be you“ do postmoderní verze fluktuující identity „Anything goes“. Z věty „Bud' tím, čím chceš, ale zůstaň sám sebou“ zbývá už jen první část.“²²

2.1.2 Pohledy 1996

Pohledy Veroniky Bromové vznikly pro výstavu současného českého umění, která se konala v Baden Baden v Německu. Autorka tímto dílem otevřela nové možnosti, jak lze umělecky zacházet s lidským tělem, kdy se nezaměřovala jen na fyzickou podobu, ale i na mentální pojetí. Svou tvorbu tak propojila i s některými existenciálními tématy a otázkami jako manipulace s člověkem, ale i násilí či zneužití. Což může být také úzce spjato se strachem.²³ Veronika rovněž projevila svou náklonnost k autoportrétu a inscenované fotografii. „Skutečnost, že Bromová v Pohledech zachycovala vlastní nahé tělo i v těch nejchoulostivějších pozicích, byla považována za progresivní postoj vycházející z otevřenosti vůči ženské či feministicky orientované problematice.“²⁴

Politické uvolnění v devadesátých letech vedlo i k rozšíření a zviditelnění porno průmyslu. Stejně tak jako se ženské tělo za pomoci dvojsmyslu stalo předmětem reklamy a lákadel různých, mnohdy i zcela nesouvisejících produktů. A právě v Pohledech se autorka snažila rozšířit zorné pole veřejnosti. Tady nešlo už jen o fyzickou vnější krásu, ale i o krásu vnitřní, a to doslova. Ukázala krásu vnitřního ústrojí, jakési vyšší pojetí dokonalosti funkčnosti orgánové soustavy, která je nedílnou součástí každého z nás, mužů i žen. Pohledem do těla, zároveň z venku a zároveň zevnitř, umožnila lidem vnímat všechny aspekty krásy současně. Ať už krásy vnější či vnitřní, fyzické nebo mentální.

²² VODRÁŽKA, Mirek. Ženské umění ve výtvarné řeči nových médií – subverzivní odstraňování společenského těla. In *Žena a muž v médiích*. Praha: Nadace Gender Studies 1998, s. 9

²³ SILVERIO, Robert. Ženy za objektivem. In *Revue Labyrinth 1-2*, 1997, s. 114

²⁴ MALÁ, Olga. Království dcery svého věku. In *Veronika Bromová*. Praha: Arbor vitae, 2008, s. 14

Veronika Bromová hledá inspiraci ke své tvorbě v mnoha různých odvětvích, ať už je to příroda, aktuální veřejné dění nebo její osobní zkušenosti. S nápadem ztvárnění pohledů byla autorka spjatá již od dětství, kdy ji velice fascinovalo lidské tělo. Často studovala vrstvy a „průřezy“ lidského těla v anatomických atlasech patřících rodičům. Jako první na téma lidského těla vznikla dvojice fotografií v roce 1995 nazvaných *Rozhovor*, u kterých se umělkyně zaměřila na anatomický průřez z profilu focených obličejů. Další vznikla fotografie ležící ženy v růžích s anatomickým průřezem břicha. Právě tento snímek, kdy žena vypadá jako umělá panenka, je nejpodobnější malovaným ukázkám v atlasech lidského těla. Všechny tyto fotografie byly tedy v roce 1996 zařazeny do cyklu *Pohledy*, ke kterým autorka dotvořila ještě čtyři další fotografie. „*Na třech z pěti tisků se objevuje motiv křičící tváře vyjadřující bolest duše ze setkání s realitou vlastního těla staženého z kůže.*“²⁵

Myšlenka vytvořit cyklus *Pohledy* právě k příležitosti výstavy v Baden Badenu byla pro Veroniku jasnou volbou. Autorka se ve své tvorbě často snaží vystihnout téma, které je zároveň nějakým způsobem spojené i s prostorem nebo místem, kde se výstava koná. Zabývání se lidským tělem, jak z vnějšku, tak především i zevnitř, měl být symbolickým navázáním s městem Baden Baden, které je proslaveno jako lázeňské město. Na prostranství deset x dvacet metrů chtěla umělkyně splynout s místem, kam se lidé jezdí léčit. Zároveň chtěla zdůraznit komplikovanost lidského těla a důležitost péče člověka především o své fyzické nitro namísto starostlivosti o zevnějšek.

2.1.3 Zemzoo 1998

Jedním z více ocenění Veroniky Bromové byl i postup do finále Ceny Jindřicha Chaloupeckého v roce 1997, který s sebou, kromě uznání, nesl i pobyt v New Yorku. Právě tam začala vznikat instalace *Zemzoo*, ke které byla autorčinou inspirací říše zvířat, konkrétně zoo.

Múzou a centrem pozornosti se stal lední medvěd, jehož klec byla umístěna v podzemních prostorech. Veroniku natolik fascinoval, že jej začala natáčet a spolu s ním také jeho obdivovatele, návštěvníky zahrady. Osamělý medvěd v kleci jí připomínal ji samotnou bloudící „betonovou džunglí“, zároveň se zaobírala poměrem či spojitostí mezi zvířetem a pozorujícími lidmi.

²⁵ URBAN, Otto M. O kundičce. Několik poznámek k cyklu *Pohledy* Veroniky Bromové. In *Veronika Bromová*. Praha: Arbor vitae, 2008, s. 25

Celkovou reflexí byl právě vznik jejího vlastního nového pojetí „body artu“. Umělkyně se stala sama sobě figurantkou, své tělo obmotala lepící páskou, čímž vznikl úplně nový rozměr pojetí nevolnosti a uvěznění. Utažením izolepy své tělo naprosto přetvořila v hrbolatou siluetu připomínající maskota „Michelina“. Vzniklé snímky pak Bromová zobrazovala na zvlněných zrcadlicích plochách, čímž došlo k naprostému defektu prakticky celého jejího těla. Na Benátské bienále v roce 1999 představovala Veronika Bromová právě instalaci Zemzoo.

2.1.4 Království 2003-2005

Království jako soubor fotografií zachycujících performující Veroniku Bromovou na různých místech, v různých pozicích i postavení a především na rozhraní reality a snu. Fotografie se zabývají i „vyšším smyslem“, nalezení vlastní životní cesty, údělu či osudu, pro který si umělkyně vytvořila svůj vlastní mýtický svět, své mýtické „království“. Nejedná se však jen o existenciální motivy, celou řadu provází také ironie a nadsázka, tedy nutná dávka humoru i grotesknosti. „*Vícevrstevnatost cyklu Království otvírá dostatečný prostor stylové (vyhrocená polarita naturalismu a stylizace) i žánrové rozmanitosti, mimo jiné lehké (nikoli sžíravé) ironii.*“²⁶

Jako už v dřívější Veroničině tvorbě se i v tomto cyklu objevuje její souznění s přírodou. Snaha o pocit volnosti, odpoutání se, třeba i sám od sebe, to vše na fotkách symbolizují i časté výkřiky, jakožto prvotní projevy lidské energie nebo zoufalství. Nepřehlédnutelná je také samota a osamění, která je ještě zdůrazněná rozdvojením, někdy až naklonováním samotné figurující autorky. Například na fotografii s názvem Pararadays, kde Veronika ztvárňuje komickou královnu, ale také pramatku Evu, a to hned čtyřikrát. Obraz tvoří až tragikomické ztvárnění, kdy se prolíná hmatatelná samota s groteskním ztvárněním královny a rovněž s názvem, jakožto parodií na ráj. Přítomnost mytologie a pramatky Evy naznačuje harmonii a napojení lidského vědomí na přírodní ekosystém až k samotné praduši. Fotografie Paní Veronika souvisí s autorčiným právě prožívaným životním obdobím, kdy ženu začnou oslovovat paní. „*Cyklus Království (2003-2005) zachycuje vývoj, kterým umělkyně prošla a zároveň završuje její dosavadní uměleckou cestu.*“²⁷ Místa hledání cesty jsou velmi různorodá a odlišná, jsou jimi polní či lesní cesty, louky a mýtiny, ale i poušť nebo pláž. Všude je zachycena autorka jako královna ozdobená dětskou papírovou korunkou nebo žena s květinou ve vlasech či za uchem.

²⁶ MALÁ, Olga. Království dcery svého věku. In *Veronika Bromová*. Praha: Arbor vitae, 2008, s. 16

²⁷ MALÁ, Olga. Království dcery svého věku. In *Veronika Bromová*. Praha: Arbor vitae, 2008, s. 14

Někde oblečená, často však nahá, symbolicky se skrývající pod květinami, keři nebo sama v sobě v různých parukách. Různorodost s každým snímkem, kdy ve Vítej, lese předvádí groteskní nedokonalou a upocenou královnu s křečovitým úsměvem, v Mezi světy se zaměřuje spíše na neobvyklou perspektivu jako někde vprostřed, něco nade mnou i pode mnou a v Podívej, tam se skrývá nejen v paruce, ale dokonce i v zelené masce, vypovídá rovněž o mnoha možnostech jak Království vnímat. Jako celek, jako jednotlivé etapy, pozitivně, negativně, groteskně nebo zoufale.

2.1.5 Přejchod od fotografie k otisku

Ač se nám může zdát, že samotné fotografie, ať už počítačově upravené či nikoli, jsou v mnoha případech velice odvážné, průkopnické a bez sebemenšího ostychu, faktem zůstává, že dříve se umělkyně styděla vystupovat na veřejnosti. Proto přechod její tvorby k otisku jde částečně ruku v ruce s přechodem k veřejným performancím. Sama je názoru, že v pozadí této změny není žádné radikální rozhodnutí ani velká touha po změně. Performance a otisky přišly samy, ať už s věkem, nabytými zkušenostmi nebo i vývojem jejího osobního a rodinného vesmíru.

V roce 2015 spolu s prof. Tomášem Rullerem uspořádali festival PERFORMANCE ART FESTIVAL PCHAO 2015 pro Spolek Planeta Chaos, jehož se účastnili jak čeští umělci (Lenka Klodová, Jana Kochánková, Petr Lysáček, aj.), tak čínští výtvarníci zabývající se performancemi.²⁸ V souvislosti s festivalem pokračovala Veroničina spolupráce s Tomášem Rullerem přijetím pozvání na další akci performance v Číně. K této příležitosti vznikl Rituální pozdrav.

V uměleckém zpracování Rituálního pozdravu se umělkyně soustředí na kruhy, jako již v jejích dřívějších pracích například Tanec s medicínabaly, kruh vnímá jako symbol magického tvaru a ženskosti.²⁹ V této tvorbě však zaujímají pozornost kruhové sukně, které mají symbolizovat ženu uprostřed sukně jako v ochranném poli, v bezpečí. Sukni si autorka rovněž spojuje s energií země. Sukně mají svým vzhledem podobnost tradičních krojů či rituálních oděvů. S touto performancí je rituál pevně spjat nejen v názvu, ale i v celém provedení. Umělkyně má na sobě dvě kolové sukně, které samy o sobě jen barvou tvoří smysl propojení protikladů, jedna je tmavě modrá a druhá je bílá. Na zemi vytvoří kruh kolem svého středu, tedy kolem Veroniky,

²⁸ Oficiální stránka Planeta CHAOS, [cit. 2018-6-3].

URL: <<http://planeta-chaos.cz/performance-art-festival-pchao-2015/>>.

²⁹ Oficiální stránka Veroniky Bromové, [cit. 2018-6-3].

URL: <<http://www.veronikabromova.cz/english/installation.html>>.

kteřá se pomaže vejcem a následně popráší pigmentem (používá přírodní pigmenty jako koření a mouku). Rituálními úklony k pozdravu a poděkování ke světovým stranám obtiskuje svůj obličej, ruce a část hrudníku na modrou sukni jako téma masky. Poté „vyjde“ z modré sukne, kterou zanechá ležící na zemi, a opakuje totéž se sukni bílou. Tento přechod symbolizuje také počátek nebo konec života, procházení životními etapami. Nakonec kolem obou sukni ležících vedle sebe rozpráší červený pigment a kruhy tak propojí v symbol nekonečna, který se současně stal oltářem, kolem kterého přihlížející lidé pokládali svíčky. Umělkyně chtěla, aby si každý člověk tímto symbolickým gestem našel ve výsledku performance svůj vlastní význam.

Ke své tvorbě v Číně si vybrala vejce, protože festival se konal v období našich Velikonoc. Chtěla do své tvorby přenést i něco z našich tradic, stejně tak jako se v cizím prostředí chtěla cítit v bezpečí uprostřed sukne, což vnímala jako své Alter ego neoselky. Bromová takto vnímá své pojetí dnešní ženy, která je díky domácímu pěstování zeleniny a chování zvířat stále spjatá s přírodou.

3 Adriena Šimotová

Adriena Šimotová se narodila v Praze roku 1926 a patřila k nejvýznamnějším poválečným umělkyním. Vystudovala Vysokou uměleckoprůmyslovou školu v Praze a jejím učitelem byl Josef Kaplický. Vystavovala od šedesátých let dvacátého století. Její tvorba spadala do odvětví malířství, sochařství a grafiky, přičemž našla svou pravou cestu v sedmdesátých letech, kdy se začala soustředit na člověka, jeho nitro a na lidskou duši. Jednou z jejích inspirací k tvorbě bylo utopení kombinované z osobních, ale i politických událostí. Jako jedna z českých umělců a umělkyní byla také, mimo jiné, oceněna Řádem umění a literatury francouzským ministerstvem kultury.³⁰

3.1 Technika tvorby

K počátkům tvorby Adrieny Šimotové neodmyslitelně patřily barvy. Malovala přírodní krajiny, které působily uměleckým dojmem, spojením barvitosti a klidu. Ale současně z nich sálala dočasnost či nestálost, ovšem se zaměřením na detail. Její tvorba postupně přecházela až v abstrakci, u které autorka kladla důraz na „monotypy“ za použití pastelů. Snažila se docílit dokonalosti a jedinečnosti v každém místě, každým tahem své ruky. Autorčina první výstava, kterou měly společně s Věrou Janouškovou, se uskutečnila v roce 1960 v galerii na Slovanech.

3.1.1 Šedesátá léta

Mírné uvolňování politického i kulturního života v šedesátých letech umožnilo Šimotové opakovaně vycestovat. Ovšem „volnost“ netrvala dlouho. V roce 1969 vznikl nový svaz výtvarníků, do kterého autorka nebyla přijatá, stejně jako mnoho dalších umělců a umělkyní, kteří nebyli zastánci tehdejšího režimu. S nástupem normalizace byly také zrušeny veškeré umělecké skupiny, nesměly se vydávat časopisy a rovněž i konání výstav bylo téměř nemožné. Těžká doba a odříznutí od okolního světa zasáhla vývoj veškerého dění včetně uměleckého odvětví. Lidé zatlačeni do „kouta“ se alespoň sami snažili jakéhosi fungování. Tajné výstavy se tedy konaly u příznivců a umělců v bytech či venkovských domech. Další zvolenou možností byly samizdatové sborníky. V této době autorce nejvíce pomohlo povolení prodávat svá díla do zahraničí. *„Uvědomila jsem si, že pocit svobody si může člověk vybudovat sám. Mezi lidmi a*

³⁰ Artlist-Centrum pro současné umění Praha. Umělci: Adriena Šimotová, [cit. 2018-6-17].
URL: <<http://www.artlist.cz/adriena-simotova-934/>>

*kolem nich stály vysoké zdi, na jejichž stavbě se sami podíleli-ale to neplatí jenom pro život v totalitě.*³¹

V druhé polovině šedesátých let Adriena Šimotová docílila jednoho z prvních uznání na mezinárodních přehlídkách, a to díky své zaměřenosti na grafickou tvorbu. V grafice, stejně jako v obrazech, objevila různé způsoby a prostředky k zviditelnění všedních, z prvního dojmu bezvýznamných situací. *„tradiční suchou jehlu si přitom obohatila o strukturu reliéfních bodů, vyřukávanou důlčikem, ale se změnou významových akcentů si postupně uvědomovala, jak může již jen manipulací s deskou suché jehly podstatně ovlivnit celý proces vzniku díla.*³² Důraz kladla rovněž na stejně působící ženské činnosti. Díky jejímu tvarování, ohýbání a rozřezávání plechu se začala razantně a průkopnický měnit běžná idea o grafickém díle, která byla v této době ještě poměrně tradiční. Tímto způsobem tvorby přišla autorka na svou metodu, kdy tvarováním a manipulováním s materiálem vyjadřuje přesně tu mnohoznačnost a procítěnost, kterou si i představovala.

3.1.2 Sedmdesátá léta

V sedmdesátých letech našla Adriena Šimotová smysl své tvorby, tím byl člověk a jeho postava i nitro. Snaží se vyjádřit sílu mezilidských vztahů, pomíjivost bytí i nepřetržitost času. Významnou inspirací se staly také předměty, věci pro každodenní potřebu. Po smrti jejího manžela, známého malíře Jiřího Johna, v roce 1972 začala umělkyně tvořit pomocí nůžek a nožů. Řez nožem působil jako nezvratné gesto a rozhodný tah, proto vyžadoval daleko větší snahu, rozmyšlení a soustředěnost. Štětce odložila především proto, že pociťovala jakési potlačení vlastní umělecké tvorby, která se stávala schematickou. I přes stálou krásu a půvab obrazů se vytrácel účel jako podstata sdělení hlubšího obsahu. *„K touze nemalovat mne vedl důvod ztvárnit prostor téměř konkrétně. Pokračovala jsem kolážemi z látek a začala je rozřezávat; „čára“ nožem byla neúprosná. Nebylo místo pro lyriku.*³³

Novými výtvarnými materiály se staly textilní látky a papír, které autorka různým prořezáváním, tvarováním, drásáním, promačkáváním nebo vrstvením „tvořila k obrazu svému.“ Vznikla tak umělecká díla jako otisky dlaní, obličejů i celého těla. Fyzický dotyk autorku identifikuje a prohlubuje její spojení s dílem. *„Při práci s fólií nebo textilem se již*

³¹ DVOŘÁK, Joachim. Rozhovor s A. Šimotovou. In *Revue Labyrinth* 1-2, 1997, s. 139

³² VALOCH, Jiří. Médium doteku jako možná cesta k transcenci. In *Adriena Šimotová. Muzeum umění Olomouc, Národní galerie v Praze, Galerie Pecka*, 2006, s. 19

³³ DVOŘÁK, Joachim. Rozhovor s A. Šimotovou. In *Revue Labyrinth* 1-2, 1997, s. 140

v samotné metodě přímé manipulace rukama uplatnila tělesnost (v její předcházející tvůrčí kapitole ještě transponovaná do malířských prostředků) jako prostředek skutečné komunikativní akce, formující zvolenou matérii.“³⁴

Přechod k novým výtvarným technikám a materiálům však nebyl jedinou změnou. Po sledu tragických událostí, jako ruské okupaci a smrti manžela, se z jejích děl začaly vytrácet i barvy. Adrienina tvorba se přikláněla k surovějším polohám a barvy byly použity jen minimálně. V díle *Blízká vzdálenost* z roku 1977 se autorka zaměřuje na dvě postavy. Jedna z postav je větší a celkově mohutnější, představující muže, zatímco druhá silueta je menší a drobnější, tedy ženského pohlaví. Jejich zřetelně nahrbené postavy a také celkové souznění sálající z díla působí dojmem staršího páru. Obě postavy jsou však odděleny jakousi pomyslnou hranicí jako mezi životem a smrtí, kterou tvoří bílá čára. Také barva látky je na obou stranách jiná. Na straně s ženskou postavou se nachází hrníček, který vystupuje z obrazu a je hmatatelným důkazem reálnosti této strany textilního plátna, přičemž se tedy ze samotného obrazu stává spíše instalace.³⁵ Na opačné straně není nic. Pár je k divákovi otočen zády, zároveň jsou postavy natočeny směrem k sobě, jako by spolu komunikovaly v soukromí.

Dalším dílem z tematicky sevřeného cyklu *Blízká vzdálenost* je perokresba. Zobrazuje ten samý pár, tentokrát sedící na lavičkách proti sobě. Divák vidí obě sedící postavy z profilu. Větší pozornost autorka věnovala muži, který má navíc vykresleny ruce, žena má ruce přilehlé podél těla a nejsou tedy vidět. Zároveň má muž lehce naznačený obličej. Jeho tvář se upírá dolů do země a působí smutným, až bolestným dojmem. Papír v horní části kresby nad vykreslenou ženou je šikmo nepravidelně utržený. Podobně jako na té samé straně dole, kdy ani tam papír netvoří rovinu země. Okolo muže jsou geometricky přesné původní rohy a papír je neporušen. I v této perokresbě je dílo rozděleno na dvě poloviny, tentokrát čarou modrou.

Adriena později ve své tvorbě, v dílech 1984 *Mrtvá hlava*, *Sarkofág*, používala modrou barvu jako vyobrazení něčeho nadpřirozeného nebo také přechodu do jiné dimenze, jiného světa a jako znázornění smrti. Z obou zpracování díla *Blízká vzdálenost* je očividné, že ztvárněné postavy představují samotnou umělkyni s jejím manželem Jiřím Johnem.

Smrt manžela byla pro Adrienu Šimotovou naprosto zdrcující. Stala se pro autorku častým námětem v její tvorbě, ze které je patrné, jak hluboce jí Jiří John stále chybí. V dílech jako

³⁴ VALOCH, Jiří. Médium doteku jako možná cesta k transcendenci. In *Adriena Šimotová*. Muzeum umění Olomouc, Národní galerie v Praze, Galerie Pecka, 2006, s. 19

³⁵ VALOCH, Jiří. Médium doteku jako možná cesta k transcendenci. In *Adriena Šimotová*. Muzeum umění Olomouc, Národní galerie v Praze, Galerie Pecka, 2006, s. 21

Čekání 1974, Příchod, odchod 1977 a Odcházející 1984 umělkyně použila jen černou a bílou barvu. Již z této barevné kombinace sálá samotná pochmurnost, smutek a vážnost tématu. Čekání z roku 1974 zobrazuje ženu sedící na dřevěné lavičce. Postava je tmavá, detaily jsou naznačeny bílou barvou a rovněž vlasy jsou bílé, stín ženy je černý a okolí tmavé. V druhé polovině obrazu převládá bílá barva, ve které je jen prořezaný obrys postavy, kdy není ani příliš patrné, zda jde o muže či ženu. Oběma polovinami prochází reálný obraz dřeva, opěradla lavičky. Autorka ke svému vytvoření tohoto díla použila papír.

Příchod, odchod z roku 1977 působí oproti Čekání daleko surovějším dojmem. V prvním papírovém díle Čekání je zřejmá ladnost a jemnost ženské ruky. Kdežto dílo Příchod, odchod je vytvořeno z látky, obraz je také rozdělen na dvě poloviny, bílou a černou. V levé bílé straně je v horní části naznačen obrys lidské hlavy, krku a ramen, kde je obraz jakoby přerušen či snad zahalen látkou a pokračuje už jen bílá prázdnota s vystouplým švem na látce. V černé polovině díla ve spodní části jsou jakoby naznačeny dolní končetiny, respektive jedna noha a z druhé jen chodidlo. Zbytek je jen černé plátno, kterým také prostupuje pouze šev. Díky minimálnímu zaměření na detail se z díla stává spíše abstrakce. Pakliže by pozorovatel nepředpokládal zaměřenost díla na lidskou tělesnost a rovněž mu nenapovídal ani název samotného obrazu, jen stěží by zřejmě rozpoznal, že jde o dolní končetiny. Na hranici mezi černou a bílou polovinou je zavěšen černý kus látky připomínající smuteční kapesník, který podporuje naturalistický, pro mě až depresivní, vzhled celého díla.

3.1.3 Osmdesátá léta v Hostinném

Roku 1684 byli františkáni přivedeni do kláštera v Hostinném v Podkrkonoší. Klášter byl zrušen vládou roku 1950 a mniši byli přesunuti jinam. Zbyly po nich původní prostory s gotickou architekturou, které se v letních měsících osmdesátých let staly inspirací, ateliérem i přechodným bydlištěm umělkyně Adrieny Šimotové. Prázdnota a klid utvořily autorce ideální podmínky pro výtvarnou práci. Byla fascinovaná starými chodbami i celami, v jedné z nichž dokonce spala, cítila jako by myšlenky bloudily opuštěnými prostory celého kláštera. „*Měla jsem pocit, že jsem do toho kláštera vrostla, pracovala jsem s ním jako s tělem a na stěnách jsem našla ještě díry od starých instalací.*“³⁶

³⁶ DVOŘÁK, Joachim. Rozhovor s A. Šimotovou. In *Revue Labyrint* 1-2, 1997, s. 140

Zřejmě i v návaznosti na historii kláštera, ve kterém se nacházela řádová knihovna, použila umělkyně ke své tvorbě především křehký hedvábný nebo karbonový papír připomínající právě knihy či staré svitky. Obrazy tvořila pomocí, dnes již pro autorku známé techniky, trhání nebo prořezávání a propichování papíru, výsledkem pak byly například bohatě vrstvené závěsné reliéfy. Adriana však více než na výtvarné prostředky kladla důraz na samotné sdělení, vyjádření pocitů. Výsledné vyobrazení lidských postav bývá často velmi surové či naturalistické. Figury bývají přetržené, nedokončené, neúplné, řekněme zraněné. Z obrazů tedy vyzařuje fyzická zranitelnost a smrtelnost. Současně i duševní bolest, ta ale nikdy nezmizí, pakliže je lidská duše nesmrtelná, v tomto případě duše autorčina monumentálního celoživotního díla.

Kolem poloviny osmdesátých let se v její tvorbě začala objevovat i náboženská tematika. V dílech jako Hlava k Rozskočení 1988 a Poznamenaná hlava rovněž z roku 1988, která je tvořena ze dvou obrazů. Na prvním z nich je obrys hlavy v pozadí monumentálního křesťanského kříže zbarveného dočervena, jehož linie jsou zakončeny téměř souměrně s okraji bílého papíru. Tmavé kontury obrysů jsou rozmazány a v kombinaci s rudou až hnědou barvou kříže připomínající krev, tvoří temnější vzhled celého díla. V druhém obraze je kříž daleko širší, ale nepřesahuje přes obrys hlavy, spíše vypadá, že je její nedílnou součástí. Jeho obsah zůstal bílý. V díle je použita tentokrát barva modrá, v horní části hlavy okolo hran kříže, která v některých autorčiných dílech symbolizuje smrt. Studená modrá barva, bílá místa a jen lehce načrtnuté kontury tužky působí světlejším a čistším dojmem než Poznamenaná hlava 1. Obrisy hlav připomínající lebky umocňují dočasnost samotného lidského bytí. Dalšími z děl s křesťanskými náměty jsou například Znamení 1987, Světloňoš 1988, Návrat ztraceného syna 1985, ale také Orant z roku 1987, který abstraktně vyobrazuje náznak lidské postavy, jejíž ruce směřují vzhůru k nebi.

Adriena měla snahu přenést ducha a památku staré budovy do své tvorby. Svým způsobem tak přispěla k tomu, aby zviditelnila historii starého kláštera, který byl ve své době násilně uzavřen. Umělkyni stále více lákala a přitahovala nutnost doteku, přímého kontaktu s plátnem. Díky hmatu a citlivosti svých prstů tak prožívala spojení vlastní lidské tělesnosti se samotným dílem, které se tak stalo doslova procítěnějším. „*Pro mne otisk znamená hranici, za níž nelze jít dál, pocit identifikace.*“³⁷ Díky obkreslování, a tedy vyobrazení skutečných velikostí předmětů,

³⁷ DVOŘÁK, Joachim. Rozhovor s A. Šimotovou. In *Revue Labyrinth* 1-2, 1997, s. 140

jejich objemu, se výsledky tvorby staly naprosto reálným zrcadlem skutečnosti, jen s příměsí autorčiny umělecké, a tím zkrášlující, fantazie.

V době, kdy Adriena pobývala v Hostinném naposledy, tedy v roce 1989, se odvrátila od své dosavadní tvorby i od novějších náboženských témat a začala tvořit ještě něco úplně jiného. Byla již natolik spjatá s klášteřem, jeho prostory od základů až k místnostem i samotnému vybavení, že do své tvorby použila právě reálné náměty řeholního domu. Začala se zabývat architekturou, prostorem a hlavně věcmi. Samotnou podstatou věcí, ale také jejich důležitou součástí s našimi prožitky, s naším bytím, vnímáním předmětů ve spojitosti s časem, se životem. „*Ale protože výtvarné umění není hudba, a znamená tedy vždy zastavení, „zkamenění času“, obsahuje obraz také paměť o věci a paměť věcí, Adriena pracuje velmi jemně právě s těmito aspekty našeho vnímání reality.*“³⁸ Adriena Šimotová vytvořila soubor perokreseb s názvem *Mapování prostoru-Tělo kláštera*, ve kterém zvolila techniku frotáže. Obkreslovala architekturu, zdi a rámy, ale také věci nacházející se v prostorech kláštera, které tedy byly součástí jeho vybavení, jako stůl. Způsob uměleckého zachycení prostoru je naprosto jedinečný, jako by snad ta místa sama koexistovala s člověkem a byla schopna s ním i komunikovat.

V posledních dvou letech, kdy Adriena Šimotová pracovala v Hostinném, se právě tam uskutečnily dvě soukromé výstavy. V letech 1988 a 1989 mohli autorčina díla obdivovat její přátelé a známí, kteří byli pozvaní na výstavy s názvem *Instalace a Mapování prostoru-Tělo kláštera*.

3.1.4 Devadesátá léta

Počátek devadesátých let, příliv novinek a především vytoužené svobody po pádu komunismu, nebyl pro Adrienu Šimotovou zrovna šťastným životním obdobím. Kvůli jejímu zranění byla odkázána jen na svůj byt. To samozřejmě předznamenalo velké změny, jelikož nemohla docházet a pracovat ve svém ateliéru, ani se tím pádem nepotkávala s lidmi jako dřív. Když je člověk nucen být delší dobu sám, zavřený mezi stěnami svého bytu, má najednou spoustu času přemýšlet. Začne vnímat věci, které při běžném chodu života vnímat nestíhá. Všimá si najednou věcí, každodenních součástí našeho života, které člověk potřebuje, ale nevěnuje jim svou

³⁸ SLAVICKÁ, Milena. Adriena. In *Výtvarné umění* 2, 1992, s. 12

pozornost, bere je automaticky. Stejně jako si uvědomí, že ke každé věci má uchované vzpomínky a je tedy ke každé z těch věcí svým způsobem připoután.

Adriena našla nový způsob jak komunikovat s lidmi, začala se zabývat věcmi, které jsou pro lidi velmi dobře známé. Navázala tak na své poslední práce, kterým se věnovala v klášteře. Zároveň se však díky tomuto zaměření a vnímání věcí zvládla odreagovat od současných potíží a svého fyzického okolí. I když paradoxně tímto zvýšeným zájmem přitahuje věci k sobě, do své bubliny, svého toku myšlenek a energie. „*Nevím, kde končí svět člověka a začíná svět věcí, hranice mezi subjektivním a objektivním je nejasná. Pohyb Adrieny po této rozpité linii je opět ambivalentní.*“³⁹

Mezi soubor děl, která vznikla v roce 1991, patří kresby vidličky, nožů, talíře, konvice, zrcadla, okna, střevíců a dalších běžně užívaných věcí. Vidlička je vyobrazena ležící na prostíracím kapesníku, je z poloviny zastrčená do jeho přehybu, přičemž je přehyb naznačen tmavou barvou a rukojeť vidličky prosvítá na povrch. Zpracování Konvice je více abstraktivní. Nejsou tam tolik propracované jemné detaily jako u vidličky, ale naopak zde použila autorka i modrou barvu. Kolečko modré barvy symbolizující vodu se nachází jakoby uvnitř konvice, čímž je tedy vnější stěna opět průhledná a dovoluje pozorovateli nahlédnout na obsah svého nitra. U kresby Střevíce jsou i lehce načrtnuté linie parketové podlahy. Samotné zpracování střevíců je také spíše abstraktivní a bez použití barev.

Ze všech věcí, které Adriena použila jako inspirativní námět ke své tvorbě, věnovala největší pozornost stolu. A není se čemu divit. Stůl byl vždy považován za nejdůležitější předmět v domě. Sloužil a dodnes slouží k setkávání rodiny, podávání večeře, je centrem komunikace i místem k odpočinku. Instalace Posvátný stůl z roku 1990 představila hranatý obdélníkový stůl. Má bílou barvu a je šedě žíhaný, proto vypadá jako by byl z mramoru. Na stole je převislý ubrus z papíru, rovněž bílé barvy, která se prolíná celým stolem a symbolizuje dobro a čistotu kulturního centra, jakým je stůl. Nad stolem je zavěšená jakoby levitující deska tmavé barvy, která stůl ochraňuje i zastřešuje. Další z prací je Magický stůl z roku 1992. Tento stůl je černé barvy, nepravidelně kulatý a je to prakticky jen deska bez nohou či podstavce ležící na zemi. Celý stůl vypadá jako ohořelý, sloužící k rituálům. Nad ním je opět levitující předmět, tentokrát kruh jako svatozář, ovšem připomínající ochrannou rituální hranici.

³⁹ SLAVICKÁ, Milena. Adriena. In *Výtvarné umění* 2, 1992, s. 13

Po uměleckém období, ve kterém se Adriena Šimotová inspirovala především člověku blízkými věcmi a prostory, se začala navracet zpátky k člověku. Ponechala si své otisky, tentokrát obtiskovala na papír a plátno svůj obličej a některé části svého těla. Svým způsobem si tak autorka snažila oživit dávné vzpomínky na své rodinné příbuzné, na konkrétní chvíle i zážitky, které kdysi společně prožívali. „*Fotografické obrazy jí evokovaly různé osoby, s nimiž je spjata příbuzenským poutem, a ona se snažila transponovat evokace těchto tváří a postav do svých nových prací.*“⁴⁰ Rovněž se v autorčině tvorbě, po opravdu dlouhé pauze, začínají znovu objevovat výrazné barvy jako modrá, zelená či sytější červená. Touto technikou tvorby se Adriena zabývá v cyklu Paměť rodiny nebo také v díle Vytrácení podob.

V díle Paměť rodiny je zobrazená lidská tělesnost pomocí kombinací dvou technik tvorby. Obličejové postav bývají frotáží, ale zbytek těla je domalovaný. Na prvním obraze z díla Paměť rodiny XXII (Léto-Odraz) je patrná detailní propracovanost hlavy s kloboukem a obličejem. Ještě i šíje a ramena jsou zobrazena zřetelně. Zbytek postavy, od ramen dolů, je však zcela ponechán Adrienině fantazii. Tělo je spíše abstraktní, utvořeno z pigmentových čtverečků a skvrn šedé, černé, modré a zelené barvy. Druhý obraz se zdá, jako by byl již celý pohlcen v barevném spektru, jelikož skvrny modré a zelené barvy překrývají i lem klobouku a obličej s rameny. Na obraze z cyklu Paměť rodiny V (Skupina A) jsou zase nakresleny pouze hlavy. U některých je patrná větší propracovanost než u jiných. U obličejů pánů, respektive na jejich krcích, jsou naznačeny i vázanky nebo motýlci. Některé dámy zase zdobí klobouky či spletený cop. Ovšem každá z hlav má upřený pohled někam jinam, jsou rozmístěny nepravidelně a působí dojmem poletujících duší či snad hlav, které ztratily svá těla. Pro tentokrát se autorka vyvarovala použití pestrých barev.

⁴⁰ VALOCH, Jiří. Médium doteku jako možná cesta k transcendenci. In *Adriena Šimotová*. Muzeum umění Olomouc, Národní galerie v Praze, Galerie Pecka, 2006, s. 29

4 Milena Dopitová

Milena Dopitová je jedna ze současných českých umělkyně. Narodila se roku 1963 v moravském Šternberku. Nyní působí v Praze, kde vystudovala Akademii výtvarného umění. Od roku 1989 byla členkou skupiny Pondělí, kterou založili studenti AVU. Za svou uměleckou tvorbu získala několik ocenění jako Pollock-Krasner Foundation v New Yorku roku 1997, The Central European Culture Initiative 1997 ve Vídni, Vývojová cena iniciativy současného umění Tranzit v Praze pro rok 2003 nebo Cena Michala Ranného v Brně roku 2010.⁴¹

4.1 Technika tvorby

Milena Dopitová si ke zpracování svých děl vybrala techniky jako video či fotografii, které kombinuje s hmatatelnými předměty a utváří tak instalace. Ve svých dílech se zabývá člověkem, spíše však než samotná tělesnost ji zajímají životní fáze, kterými člověk prochází. Ve své tvorbě zpracovává stárnutí, smrt, dospívání, nejistotu a další z témat sociální identity. Rovněž se ve své tvorbě věnuje podobnostem nebo naopak jinakostem či jedinečností.

4.1.1 Dvojčata (Já a moje sestra) 1991

Již od raného dětství se autorka potýká s otázkami podobností a hledání rozdílů. To, co je na první pohled stejné, může být úplně jiné. Je tomu tak, protože Dopitová pochází z jednovaječných dvojčat. Hluboké pouto mezi ní a její sestrou je pro umělkyni velmi důležité, i proto jej autorka vícekrát zpracovávala. Zajisté to není ojedinělostí, podobnými tématy se zabývala například Lucie Dovičáková, která ve svém díle Sestry I vyobrazuje sebe a svou sestru v dětském věku. Nerozlučnost a souznění zdůraznila do sebe spletenými copy obou děvčátek, které nejdou rozplést, protože nemají konec.

Instalace Dvojčata byla tvořena z kulatého stolečku, kolem kterého byly naproti sobě postavené dvě židle. Přičemž stůl i židle byly jakoby potažené světle růžovou vlnou, což symbolizovalo soukromí domova a zároveň růžový nábytek z dívčího pokojíčku. Na stěně za nábytkem visely dva černobílé portréty, na jednom byla samotná autorka a druhá fotografie zachycovala její sestru. Obě ženy měly na hlavách stejné koupací čepice, díky nimž měly zahalené vlasy a spolu s nimi i drobné odlišnosti. Bílé koupací čepice měly symbolizovat vejce, jako vznik a počátek

⁴¹ Artlist-Centrum pro současné umění Praha. Umělci: Milena Dopitová, [cit. 2018-6-17].
URL: <<http://www.artlist.cz/milena-dopitova-420/>>

života. Ovšem kromě názvu si divák nemůže být v žádném případě jistý, zda skutečně jde o dvě různé ženy nebo je to portrét jen jedné z nich a autorka se tak pokouší o mystifikaci. Z díla vyzařuje identická podobnost a neoddělitelné spojení. „*Juxtapozici těchto téměř stejných portrétů autorka podtrhla neurčitost identity.*“⁴²

Dílo Dvojčata (Já a moje sestra) bylo poprvé představeno v roce 1991 v Ústředí lidové umělecké výroby v Praze při výstavě Nová intimita, která bývá označována jako poslední výkřik upadající postmoderny. Nicméně se instalace Dvojčata stala jednou z nejdůležitějších průkopnických prací českých umělkyní v devadesátých letech. Díky tomuto dílu se Dopitová proslavila i ve světě, hned po pražské Nové intimitě bylo dílo vystaveno v Bostonu v roce 1994, čímž započala Milenina stáž po USA a Austrálii.

4.1.2 Zed' přání 1995

Milena Dopitová byla podrobena nejtěžší zkoušce, když zažila klinickou smrt její matky. Hloubka této zkušenosti přiměla autorku přemýšlet nad konečností lidského bytí a smrti obecně. Začala uvažovat nad různými věcmi, že smrt k životu patří, ale většina z nás se s ní nedokáže vyrovnat. Proto tedy zařadila smrt i do své umělecké tvorby. V roce 1993 vytvořila instalaci Nepočítám se svou proměnou. Instalace byla tvořena třímetrovým tunelem, který byl potažen červenou textilií. Měl symbolizovat klinickou smrt se světlem na konci tunelu. V instalaci byl také objekt připomínající gynekologické křeslo, to mělo značit místo narození nového života.

Tenkou hranicí mezi životem a smrtí se umělkyně snažila zachytit především pomocí fotografií. Inspiraci k vytvoření Zdi přání byla autorce posvátná Zed' nářků v Jeruzalémě. Do jejích děr dávají turisté či věřící svá napsaná přání a modlitby. A tak se Milena vypravila do márnice, kde fotografovala bezvládná mrtvá těla. Těla byla přikrytá bílými prostěradly, nezakryté zůstaly pouze nohy od kotníků dolů. Toho tedy umělkyně využila a na prsty u nohou jim pověsila jakési cedulky. Byla to poslední přání, která je měla doprovázet na věčnost.

Ve spojitosti s touto zkušeností potom vznikla také velká fotografie vyobrazující dva mladé pathology, kteří se právě o tato těla starají a připravují je k poslednímu rozloučení. Dílo vzniklo roku 1995 a dostalo název Je tohle cesta, kterou hledáš?. Později v roce 1999 vznikla hned dvě díla, která se zabírala pohřbem a přípravami s ním spojenými. Jedno z nich byla série

⁴² ŠTEFKOVÁ, Zuzana. Ztráta identity a nalezení kontinuity: Žena jako unikající subjekt. In *Wittlichovi*. Praha: Karolinum 2012, s. 289

černobílých fotografií, na kterých byly zachyceny hromádky oblečení jako šaty, halenky nebo svetříky, košile a kravaty, obleky, ponožky i boty. U některých hromádek byly dokonce i zubní protézy. Byly to hromádky připomínající nachystané róby na večerní představení, bohužel to byla derniéra. Tyto věci se měly obléct mrtvému do rakve. Dílo také dostalo přesný název S,M,L,XL,XXL, Šaty do rakve. Ve druhém díle Oholit, nalíčit připomínají vzniklé fotografie spíš dokumentární zpracování, původně šlo o videoinstalaci. Nicméně zde umělkyně zaznamenala vcelku rutinní práci jednoho ze zaměstnanců pohřební služby. Ten měl za úkol pomocí pěny a břitvy oholit nebožtíka a potom ho nalíčit make-upem, aby při posledním rozloučení vypadal pěkně a upraveně. „*Na rozdíl od inscenované smrti v akčních filmech stejně jako autentické, avšak vzdálené smrti v přímém přenosu, kterou současný člověk mohl bezpočetněkrát sledovat v televizi, Dopitová svým věcným a přímočarým přístupem naopak ukázala smrt jako nedílnou součást lidského života, jako něco, co se bezprostředně dotýká nás všech (a ne jen aktérů válečných konfliktů, kteří většinou umírají cizí rukou či zbraní), o čem je třeba mluvit, co může přispět k uvědomění si pravé hodnoty života, a zároveň jako něco, co někomu - v daném případě maskérce či maskérovi - zajišťuje práci, příjem a tedy i existenci.*“⁴³

4.1.3 Sixtysomething 2003

Ve své pozdější tvorbě se Milena Dopitová přesunula na další velmi důležitou životní etapu, kterou je stáří. Svou tvorbou chtěla mimo jiné ukázat i fakt, že společnost dělá pro důchodce daleko méně, než by ve skutečnosti mohla. Poprvé se zaměřila na stáří, konkrétně na pražské důchodce, když v roce 2001 nafotila sérii fotografií s názvem Smím prosit?, na kterých zachytila tančící důchodce ve Stromovce. Byl to pro ni silný a velmi emotivní zážitek, když viděla staré lidi tančit, jak se bavili a byli šťastní, a to i přes některé handicapy způsobené věkem či dokonce ztrátou partnera (tančily spolu dvě ženy). Umělkyně se tedy inspirovala a v roce 2003 vytvořila spolu se svou sestrou Jarmilou multimediální projekt Sixtysomething.

Celé dílo je zaznamenáno na třech videích. Na prvním z nich je zachycena proměna obou sester měnících se pod rukama profesionální maskérky. Ta je přeměňuje ve dvojici důchodkyň, tvoří jim vrásky, maluje výrazné kruhy pod očima, a dokonce jim na tvářích vytváří jaterní skvrny. Oběma ženám pak nasazuje i paruku s šedými, věkem zničenými vlasy. Oblečeny jsou do širokých košil s vestičkami a okolo límečků mají uvázané šátky. V dalších videích pak

⁴³PACHMANOVÁ, Martina. Emocionální konceptualismus Mileny Dopitové. In *Even the Same is Different/stejně je jiné*. Praha: Academy of Fine Arts Prague 2017, s. 25

důchodkyně vystupovaly při jakoby každodenních činnostech, kdy společně, tedy čtyřručně, hrají na klavír. Dále sedí v cukrárně, povídají si a popíjejí čaj. Nebo spolu ladně tančí mezi kalužemi, v té chvíli v opuštěné zahradce restaurace, v již zmíněné Stromovce, kam chodí důchodci za zábavou. Celý multimediální projekt spolu s fotografiemi byl při vystavování doplněn velkými zelenými motýly, rozmístěnými na zemi i na zdi. Tyto textilní objekty měly symbolizovat nový život a krásu, která vzešla z ošklivosti a smrti.

Samotné dílo v sobě skrývá mnoho velkých témat a sociálních otázek. To, že se svou sestrou prošly maskéřskou „přeměnou v čase“ bylo něco naprosto nového a nestandardního, protože namísto zavedených ideálů, kdy se ženy pomocí různých plastických úprav, líčení a všemožných vymožeností snaží vypadat mladě a krásně, se nechala autorka i se svou sestrou naopak přeměnit ve stařenky. Čímž se tedy staly jakýmsi symbolem věcí, které představují staré ženy často více než muži. Z krásných žen tedy rázem byly ošklivé, neplodné nebo i nechtěné stařenky. Hlavním tématem však není pouze ženskost, i když to v případě, kdy jde o jednovaječná dvojčata žen, tak vypadá. *„Dopitová nebyla a není pouze feministickou, genderovou ani čistě ženskou umělkyní, a ač je její přínos v této oblasti zásadní, vždy se snaží zachytit lidskou dimenzi ve své celistvosti a ve vztahu ke společenským vazbám.“*⁴⁴

V tomto díle je také velmi důležité, že jde o sourozence. Umělkyně chtěla poukázat na nejdelší z životních vztahů, a tím je právě vztah sourozenecký, který trvá od dětství až do samotného konce. Proto je svou podstatou hlubší a tedy delší než většina přátelských nebo dokonce i partnerských vztahů. Práce na tomto díle ale nebyla pro sestry vůbec jednoduchá. Právě tím, jak byly téměř identické, utvořily samy sobě zrcadlo svého stárnutí, což bylo velmi psychicky náročné. Můžeme si však všimnout i velkých změn mezi prvním společným dílem Dvojčata (Já a moje sestra) z roku 1991 a právě Sixtysomething. V prvním díle byly obě sestry zahleděné před sebe, připomínaly spíše sochy. Nijak spolu nekomunikovaly a nebyl viditelný ani žádný náznak sourozeneckého, vlastně žádného vztahu. Naopak z druhého díla přímo sálá jejich hřejivý láskyplný cit a nerozlučné sourozenecké pouto.

Samotné stárání, jako velké sociální téma, je bezpochyby stále aktuální, proto se jím Milena Dopitová zabývala i ve svém dalším uměleckém díle. Stejně jako u situace, kdy se svou sestrou tančily jako důchodkyně, i teď se v její tvorbě prolíná stárání s hudbou. V roce 2005 vytvořila dílo s názvem Víím, že nemůžeš slyšet tuto píseň, ve kterém natočila starý pár oddávající se

⁴⁴ MALÁ, Olga. Miluji a přijímám. In *Miluji a přijímám: Milena Dopitová*. Praha: Galerie hlavního města Prahy 2014, nestr.

milostnému tanci. Jde o bývalé profesionální tanečníky. Je patrné, že tanec jim dodává sílu, jejich těla jako by pookřála, je ale patrné vyčerpání a jejich zpomalené pohyby či gesta jsou důkazem jejich pokročilého věku. Na jedné straně je viditelná nejistota nebo váhání u každého pohybu, na straně druhé je však patrné obrovské pouto mezi dvojicí, která i ve starším věku touží po vzájemném dotyku. Tanec jim znovu připomíná jejich nejlepší léta plná elánu, úspěchů i lásky, kterou k sobě stále chovají a jen ji dál prohlubují. Autorka chtěla tímto dílem ukázat světu, že stáří nemusí být jen nepříjemné a na obtíž, ale naopak velmi krásné, plné radosti i lásky, která „kvete v každém věku“. Navíc prolínání s hudbou působí klidným, krásnějším a harmonizujícím dojmem. Proto se i nadále stala hudba neodmyslitelnou součástí autorčiny později vzniklých videí jako podkreslení i dobarvení samotných děl.

4.1.4 M.M.D. 2009

Dílo M.M.D. dostalo název podle iniciálu autorky, už z názvu je tedy patrné, že jde o další z osobitějších děl. V něm se Milena Dopitová vrací do svého dětství a k ne moc šťastným vzpomínkám spojených se socialismem. V době, kdy se nehodil individuální přístup, naprosto tabu byl vlastní názor a svoboda byla něco zakázaného, byl do naší republiky také velmi omezen import potřebného zboží. Proto si Dopitová jako centrum pozornosti vybrala své vlastní opotřebované ušmudlané „jarmilky“, které byly ve své době prakticky jedinou dostupnou sportovní obuví pro dívky. Proto je děvčata nosila ven na hřiště, do školy na tělocvik a neodmyslitelně patřily také k povinným masovým spartakiádám, při kterých cvičilo nebo tančilo naučené vystoupení takové množství děvčat i chlapců, že zaplnili celý Strahovský stadion. „*Představovaly nejen největší sportovní akci svého druhu, ale i největší divadelní představení světa a také nejpropracovanější politický rituál východního bloku.*“⁴⁵

Na to vše má Milena Dopitová takové vzpomínky, že tedy kvůli nebo díky nim vytvořila videoprojekce, ve kterých její „jarmilky“ tančily. „*Paměť je přítom pro Dopitovou jedním z klíčových pojmů: mentální cestování v čase a narušování logiky lineárního toku osobní i kolektivní historie a dějinné kauzality se do jejího díla promítá v podstatě od počátku.*“⁴⁶ Tento euforický tanec bot zavěšených na průhledných provázcích měl být symbolem vzepření se režimu i jeho ideologiím. Rychlé tempo tance a zbrklé pohyby připomínající bláznovství působí

⁴⁵ ROUBAL, Petr. „Dnes na Strahově promluví masy“. Proměna symboliky československých spartakiád 1955-1990. In Kuděj 2, 2006, s. 79

⁴⁶ PACHMANOVÁ, Martina. Emocionální konceptualismus Mileny Dopitové. In *Even the Same is Different/stejně je jiné*. Praha: Academy of Fine Arts Prague 2017, s. 26

groteskním dojmem. Vystavené dílo tedy sestávalo ze tří videoprojekcí doplněných velkým plátnem, což bylo červené linoleum, ve kterém byly naznačeny obtisky podrážek „jarmilek“.

5 Eva Kmentová

Eva Kmentová se narodila roku 1928 v Praze. Její otec František Kmenta byl učitelem a řezbářem, proto šla Eva na střední školu, kde její otec vyučoval a měla se přiučit rodinnému řemeslu. Vystudovala Vysokou uměleckoprůmyslovou školu, kde se seznámila se svým budoucím manželem Olbramem Zoubkem. Díky svému sochařskému nadání se stala jednou z největších českých poválečných umělkyní. V roce 1954 byla čestnou spoluzakladatelkou umělecké skupiny Trasa 54, která se snažila vymanit z pravidel totalitního režimu a více se ztotožňovat s evropským uměním a kulturou. Kmentová podlehl dlouhodobé těžké nemoci v dubnu roku 1980.⁴⁷

5.1 Technika tvorby

Eva Kmentová se věnovala především sochařství, později ho doplnila i různými skicami a kresbami. Někdy šlo pouze o kresbu tužkou, jindy doplnila obraz barvami. V padesátých letech byly její sochy často „tradiční“ jako odlitky podobizen hlav nebo i celých postav, pozornost věnovala figuře. Celkově v počátcích její tvorby se objevovaly rysy socialisticko-realistických modelací, od kterých se později, díky zdravému rozumu a zahraniční inspiraci, odklonila. V roce 1951 umělkyně vytvořila sádrovou sochu o výšce 220 centimetrů, která byla její závěrečnou prací ke státnicím na vysoké škole. Původní název sochy byl Sokolice, později však byla přejmenována na Mládí. Toto monumentální dílo bylo vyobrazením mladé ženy se vztyčenými pažemi, nad kterou původně mělo kroužit hejno sokolů, od kterého nakonec Kmentová díky svému profesorovi Josefovi Wagnerovi upustila. Později se v její tvorbě začala objevovat abstraktnost a na poměry ČSR značná neobvyklost. Své sochy odlévala ze sádry, ale také z dalšího velmi širokého spektra různých materiálů jako je beton, osinkocement, pískovec, polychromovaný osinkocement, cín a další. „*V padesátých a šedesátých letech jsou stylizované figury i reliéfy z osinkocementu v podání Evy Kmentové součástí obecné snahy o revitalizaci českého sochařství.*“⁴⁸

Asi od poloviny padesátých let se začala formovat autorčina velikost. Figurální zpracování soch bylo na ústupu a propracovanost se začala zjednodušovat. Od počátku až do konce své tvorby se zabývala člověkem a lidskou tělesností, nebyla to však jediná inspirace. Kmentová se

⁴⁷ Artlist-Centrum pro současné umění. Umělci: Eva Kmentová, [cit. 2018-6-17].

URL: <<http://www.artlist.cz/eva-kmentova-923/>>.

⁴⁸ ONDRAČKA, Pavel. Eva Kmentová v různých souvislostech. In *HOST*, roč. XXIII, č. 5, 2007, s. 69

nechávala unést tvarováním, prostorem a dotykem. V oblibě měla i přírodní a krajinné aspekty. Ve svých dílech se pokoušela o dokonalé souznění materiálu, ze kterého sochu tvořila, s tematickým zaměřením i technickým způsobem zhotovení konkrétní práce.

Své první samostatné výstavy se Eva Kmentová dočkala až v říjnu roku 1963 v Alšově síni Umělecké besedy v Praze. Touto výstavou upoutala širokou veřejnost, která byla šokována autorčiným nezvyklým tématem. A to konkrétně šesti objekty z cyklu *Stromy*. Přitom umělkyni stromy vždy fascinovaly, svou stavbou a prostorovostí, kterou bylo možné v sochařství patřičně využít. Původně stromy ve své tvorbě dokonce polidšťovala tak, že je kreslila jako postavy s nespočtem paží namísto větví. Mimo jiné jí také stromy a lesní krajina připomínala dětství, kdy vyrůstala u babičky na venkově v Jevanech.

Oproti světu bylo samozřejmě tehdejší české nebo spíše československé umění absolutně neporovnatelné. I přes obrovskou snahu a v mnohých případech i obdivuhodný talent našich umělců, to zkrátka nebylo možné. Jejich snahy hatila zdejší politická situace, tedy komunistický režim. Jen pro srovnání: „*Polévková konzerva Campbell, obraz Andy Warhola, narozeného v témže roce jako Eva, byl 1962 v New Yorku vydražen za šedesát tisíc dolarů, zatímco sochařka Kmentová vyměnila na Žižkově jeden ze svých cínových reliéfů za šrůtek slaniny.*“⁴⁹ Jistěže finanční ohodnocení pro umělce nepatří k hlavní podstatě jejich tvorby, pokud se však uměním ani neuživí, stává se otázka peněz právě dost podstatnou překážkou jejich umělecké existence. Tato překážka se mnohonásobně stupňuje v případě, že mají rodinu a děti.

V roce 1967 vytvořila Eva Kmentová dvě sochy, materiálem k jejich vytvoření byl osinkocement, šlo o díla s ženskými názvy Marie a Eva. Co se týče první sochy Marie je vysoká 140 centimetrů. Stojí na kovovém podstavci (mřížce), má krásně do detailu vysochané nohy, prsty na nohou, kotníky, lýtka i kolena. Část od kolen nahoru je vysochaná jako kamenná zídka, která tvoří tělo ženy. Při pohledu zpředu se může zdát, jako by se žena ukrývala za touto levitující zdí. V horní části ze zdi vychází ruce, kdy jsou krásně zpracovány asi od půlky paží až po dlaně a prsty. Ruce vypadají, že objímají sloup, jako by se ta Marie držela pevně kolem něj. Socha Eva je vysoká 135 centimetrů a rovněž jako Marie stojí na kovové mřížce. Má vytesané nohy od chodidel po kolena o od nich, stejně jako u první sochy, přechází v zeď. Ta je mnohem méně propracovaná, zpředu je hrbolatá a nepravidelná. Také je širší a v horní části se zužuje. Ruce jsou tentokrát natočeny dlaněmi dopředu a nejsou spojené se zídkou. Jsou

⁴⁹VACHTOVÁ, Ludmila. *Ted': práce Evy Kmentové*. Praha: Arbor vitae, 2006, s. 79

jakoby useknuté, pravá ruka je delší, končí někdy v půli paže, u levé ruky je zpracované jen předloktí.

O rok později se umělkyně ve svých dílech stále zaměřovala na ruce, konkrétně tedy dlaně. Roku 1968 vytvořila dílo s názvem Ruce, které bylo ze sádry. Na bílou podkladovou desku připevnila dvě dlaně, levou a pravou, palci k sobě. Ruce by tedy byly nastavené od těla. Prsty u obou dlaní, na kterých jsou detailně propracované vrásčité čárky, jsou mírně pokrčené. Bílou deskou diagonálně zleva doprava procházejí kulaté dírky, proděravěná je i dlaň na pravé straně. Dílo tedy vypadá jako prostřílené náboji. „*Když se pak 1968 v nástěnném objektu objevují proděravělé dlaně v bezmocném, dokonale obranném gestu, berou je všichni s pohnutím na vědomí jako alegorii zmařeného pražského politického jara. Eva Kmentová, sochařka, je známa mezi svými na kulturním parketu, její Ruce jsou však slavné po celé zemi, a zůstaly v paměti podnes.*“⁵⁰ Podobně tomu je i u díla Terč, u kterého už o prostřílení není pochyb. Na bílých dřevěných deskách je nakreslený kulatý černo-bílý terč. Uprostřed terče jsou umístěny dlaně, tentokrát palci od sebe. Nejsou tolik detailně propracované, ale naopak jsou nalakované černou lesklou barvou a vytvořeny z částečně polychromované sádry. Prostřílené jsou tentokrát dlaně, terč i desky okolo terče. Třetím a doplňujícím dílem těchto dvou jsou terče postav. Terč-Muž, který také vznikl roku 1968. Jedná se o terč, který je ve tvaru mužské postavy. Socha je vysoká 193 centimetrů a vytvořená z částečně patinované sádry. A Terč-Žena, ten jen vysoký 175 centimetrů a je ze sádry, navíc má však ženská postava přimalovaný černý terč v oblasti srdce.

I ta díla, která nejsou zaměřena na člověka přímo, mají lidské podobnosti. Stromy mají paže, květiny dlaně a prsty. Tak je tomu například u díla Krajina, které vzniklo roku 1970 a je jím kresba zelenými tužkami. Ovšem abstraktnější výrůstky z kopcovité krajiny silně připomínají lidské prsty, stejně jako u Krajina (Klíčení) nebo u Agresivní krychle, což je socha vytvořená z kolorované sádry ve tvaru krychle, z níž po všech stranách vyčnívají právě tvary připomínající prsty. Za méně obvyklá díla považuji sádrové nápisy, vzbuzující v každém divákovi jiné a osobité pocity či otázky, jako u soch Proč, Ty, Ne a dalších, kdy mají pozorovatelé nekonečná spektra možností, jak si díla vyložit podle své fantazie. Co se týče osoby samotné Evy Kmentové, jisté autobiografické rysy nese dílo Postava na trávě nebo Já, zobrazující obrys ženské postavy po ramena na obdélníkové desce, ze které také vystupují tvary narušující hladkost povrchu. Dílo je vyrobeno z částečně polychromovaného osinkocementu. Také kresba

⁵⁰ VACHTOVÁ, Ludmila. *Ted': práce Evy Kmentové*. Praha: Arbor vitae, 2006, s. 85

tužkou v kombinaci s oranžovou tužkou s názvem Já představuje obrys ženské (zřejmě tedy autorčiny) postavy.

6 Lenka Klodová

Současná česká výtvarnice Lenka Klodová se narodila roku 1969 v Opavě. Studovala nejprve pedagogickou fakultu v Ostravě a potom Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze. V roce 2002 byla finalistkou Ceny Jindřicha Chalupského. V současné době, od roku 2010, je vedoucí Ateliéru tělového designu Fakulty výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně. Také spoluzakládala dvě umělecké skupiny Matky a Otcové a Strašné dítě. Ve své tvorbě zpracovává témata jako tělesnost, sexualita nebo mateřství.⁵¹

6.1 Technika tvorby

Mezi nejčastější výtvarné techniky umělkyně patří především performance, fotografie, socha a instalace. Inspirativními bývají pro autorku oblasti genderu a vnímání lidské sexuality. Zkoumá nahotu jako jakýsi aspekt poznání, možnosti vnímání vlastní obnažené tělesnosti a současně reflexi jiného těla na její nahotu, tělo jako model pro umělecké dílo, ale také souznění díla s nahým tělem samotné autorky. Rovněž využití převážně ženské nahoty v reklamě či pohledy a mínění veřejnosti o pornografii. „*Sexualita, láska a mateřství tvoří v díle Lenky Klodové nerozlučný trojúhelník. Lenčin zájem o ženské tělo – čisté a nevinné, rozkošnické či pornografické – se může zdát až obsedantní.*“⁵²

6.1.1 O Boženě 1997

Lenka Klodová si pro svou diplomovou práci vybrala téma pomníku Boženy Němcové. Nezaměřuje se na ni však jako na osobnost nebo člověka, nýbrž vyzdvihuje její křestní jméno Božena. Od počátku devadesátých let se umělkyně zabývá slovy, uvědomuje si obrovskou sílu i důležitost každého slova, přirovnání i názvu. „*Text, potažmo slovo, nepoužívá jednostranně, ale v několika formách a rovinách. Především je to pro ni aktivní komponent a stavební prvek v ryzí fyzické podobě-skutečný nástroj prostorového vyjádření.*“⁵³ Celou instalaci tvoří šest písmen křestního jména. Jsou vyrobená z překližky a plexiskla a každé z nich měří 170 centimetrů. Uvnitř písmen jsou žárovky, které se střídavě rozsvěcují a zhasínají, tím tvoří

⁵¹HOROVÁ, Anděla (ed.). *Nová encyklopedie českého výtvarného umění – Dodatky*. Praha: Academia 2006, s. 370-371

⁵²PACHMANOVÁ, Martina. Bože, žena: Několik poznámek Martiny Pachmanové k mateřství a k dílu Lenky Klodové. In *Klodová: pregnant songs*. Praha: Divus 2006, s. 86

⁵³WOHLMUTH, Radek. Vzkazy, jména, proměny. In *Klodová: pregnant songs*. Praha: Divus 2006, s. 82

z písmen úplně nová slova, která dávají instalaci nový rozměr. „*Blikajícím souslovím BOŽENA-ŽENA-BOŽE ŽENA jako by se vrátila k biblickému zrození Evy, pramáti ženského pokolení a „pachatelky“ prvotního hříchu, jenž člověka vykázal z ráje do pozemského života, z nesmrtelnosti do chapadel smrti a z neposkrvněného panenského početí (z Adamova žebra) k životu v hříchu a k živočišné sexualitě.*“⁵⁴

6.1.2 Malby 2007

Performance Malby vznikla v rámci výstavy Wolnosc, Rownosc i Sztuka v Galerii Szara v Cieszyne v Polsku. Autorka zde předváděla své umělecké ztvárnění striptýzu způsobem, kdy od samého začátku diváci viděli ženská ňadra i pohlavní orgán. Na všech vrstvách oblečení měla umělkyně nalepené kresby právě poprsí a pohlavních orgánů. S každým odložením jedné vrstvy oblečení se kresby měnily, ať už barvou či samotným zpodobněním. Postupně se tedy vysvlékala z černého kabátu, svetru, trička a sukně až do spodního prádla. Jednou z hlavních témat díla bylo divácké očekávání a následný střet s realitou, kdy divák očekával fyzickou nahotu, ale dostalo se mu pouze detailní kresby nahoty. A to již od samého začátku, proto tedy vyvstávaly další otázky, zda je vůbec nutné v odkládání svršků pokračovat i v případě, že už bylo vše jasně viditelné a divák byl tak ochuzen o napětí a moment překvapení. V opačném případě mohly rozdíly mezi malbami publikum nadchnout, a to bylo zvědavé na další zpracování. Zajisté i samotný rozdíl mezi skutečným nahým tělem a nalepenými kresbami je kontroverzní. Otázkou zůstává, co tedy vzbuzuje větší obscénnost? Není vlastně troufalá kresba odhalující části těla i přes oblečení tou horší variantou oproti skutečné nahotě?

6.1.3 Masky 2010

Dílo je nyní prezentováno jako cyklus fotografií z původní performance, která byla předvedena na festivalu Vytvrzení galerie Umakart v Brně. Pomocí fotografie se Klodová zaměřila sama na sebe, když části svého těla postupně vyjmula a zvětšila do obřích nadměrných velikostí tak, aby vynikl každý detail dané části těla, aby se ukázala jedinečnost. Vybrala si ruce od zápěstí po prsty, rty, oči, které v koutcích spojila, zadek a prsa. Z těchto mnohonásobně zvětšených

⁵⁴ PACHMANOVÁ, Martina. Bože, žena: Několik poznámek Martiny Pachmanové k mateřství a k dílu Lenky Klodové. In *Klodová: pregnant songs*. Praha: Divus 2006, s. 86

části si vytvořila něco jako masky, které si přikládala zpět na původní místo svého těla. Vznikla tak velmi groteskní zpodobnění a nový úhel pohledu na automaticky vnímané části těla.

6.1.4 Zralá žena 2012

Dílo Zralá žena je performancí předvedené na Vytvrzení galerie Umakart v Brně, ale také na festivalu Preavis de Disordre Urbain v Marseille ve Francii. V tomto díle se umělkyně zaměřila na hlavní fragmenty ženského těla, tedy na prsa a zadek, které jsou také sexuálními znaky ženy. Poněkud groteskním, avšak známým způsobem zde použila metaforu, kdy z částí ženského těla vytvořila vodní melouny. Na každé z ňader si tedy nakreslila zeleně žíhané kruhy připodobňující meloun a stejně tak si za pomoci asistujícího umělce pokreslila zadek. To ovšem nebylo vše, oblé tvary sice věrně připomínaly ovoce, bylo však ještě nutné dokázat onu skutečnou zralost. Zralost plodů vodního melounu je vizuálně prokazována především červenou barvou dužiny, skrývající se pod tlustou zelenou slupkou. Proto tedy v performanci nechyběly ani momenty, kdy si autorka pochutnává na šťavnatém ovoci. Ovšem stále ještě musela nějak dokázat onu vlastní tělesnou zralost, což se jí povedlo. Vzala nůž a řízla se do levého ňadra tak hluboko, dokud se neobjevila krev, která v tomto případě symbolizovala červenou barvu jako důkaz zralosti tělesných plodů. Stejně tak to udělala i se svou zadní částí těla, ovšem opět za pomoci asistenta.

6.1.5 Párvoviště 2015

Performance s názvem Párvoviště byla představena na festivalu Malamut, který se konal v Ostravě. Hlavním tématem bylo všeobecné povědomí o mužích jako o milovnicích aut či motocyklů. Autorka zdůrazňuje muže, u kterých se podle ní daleko častěji projevuje záliba či dokonce citová vazba k plechovému stroji než u žen. Jakási hmatatelná potřeba jej vlastnit a starat se o něj. Ovšem ve většině reklam, ať už na auta či motorčky, se využívá právě kontrastu mohutného stroje a křehkého ženského těla, které se stává poutačem a lákadlem daného produktu. Lenka Klodová hodnotí tuto mužskou citovou vazbu k dopravnímu prostředku jako nejprázdnější gesto. V této performanci figuruje nahá autorka. Nahá pobíhala po parkovišti s červenou rtěnkou, kterou pomalovávala tvarově zajímavé znaky jednotlivých aut, umístěné na čelní masce. Na pomalované znaky pak přikládala své nahé tělo, na kterém zůstával rudý otisk značky. *„Nahá situace v této performanci zdůrazňuje měkkost a organičnost lidského těla v kontrastu k plechovému, technickému „tělu“ automobilu, což lze abstrahovat do*

ekoaktivistického sdělení. ⁵⁵ Toto dílo klade důraz hlavně na „genderově stereotypní význam auta jako maskulinních erotických fetišů.“ ⁵⁶

6.1.6 Crashtest 2015

Na festivalu Akt v Domě umění města Brna, respektive před domem umění, představila Lenka Klodová svou performanci Crashtest. Je to další z jejích děl, ve kterém využívá kontrastu nahého ženského těla s osobními auty. V autech přitom vidí podobu k lidskému tělu či tělu savce. Současně si je vědoma aut jako velkého zásahu do přírody, kdy cesty a dálnice rozdělují krajinu, svými výpary ničí ovzduší, ale současně bez nich lidé už nedokáží existovat. K této performanci se umělkyně inspirovala dávným způsobem trestu smrti, a to rozčtvrcením. Namísto koní chtěla použít čtyři auta. Nakonec však, především kvůli snadnějšímu i opticky lépe vypadajícímu provedení, využila jen dvě auta. Vzniklo z toho půlení, konkrétně tedy došlo k rozpůlení šatů, které měla autorka při předvádění performance na sobě. Z levé i pravé strany si k šatům přivázala provazy, které byly připevněné k automobilům. Ty se současně rozjely, každý na opačnou stranu, a tím roztrhaly Lenčiny šaty. Technické přípravy na tuto performanci nebyly až tak snadné, jak se může zdát. Řidiči automobilů museli být perfektně sešraní a rozjet se ve stejný okamžik, aby se obě strany šatů napínaly souměrně. Rovněž výběr šatů nebyl zcela snadný. Musely to být šaty ze správného pevného materiálu, aby se z nich neutrhl pouze kus okolo provazu, ale aby se přetrhly nejlépe přímo uprostřed a vzniklo tak záměrné půlení. Současně to měla být taková látka nebo materiál, aby při trhání a záškubech minimalizovaly fyzická poranění autorky. Výsledkem performance byla opět nahá Lenka Klodová, držící transparent z kartonového papíru s nápisem „Cars are dirty“.

⁵⁵KLODOVÁ, Lenka. *Nahé situace*. Brno: FaVU: Host 2016, s. 16 od konce

⁵⁶KLODOVÁ, Lenka. *Nahé situace*. Brno: FaVU: Host 2016, s. 16 od konce

7 Zorka Ságlová

Umělkyně Zorka Ságlová se narodila roku 1942 v Humpolci. Studovala jedenáctiletou střední školu⁵⁷, po které musela povinně rok pracovat. Z možných výrobních podniků si vybrala textilní podnik Bytex v Rumburku. Poté studovala na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v textilním ateliéru a ještě během studia se stihla provdat za fotografa Jana Ságla. Jejím o dva roky mladším bratrem je slavný undergroundový básník Ivan Martin Jirous. Zorka Ságlová zemřela v roce 2003.⁵⁸

7.1 Technika tvorby

Za dobu své umělecké tvorby se Zorka Ságlová věnovala malbě, instalacím i různým happeningům. Z počátku její tvorby, při studiu na vysoké škole, se věnovala především malbě. „*V této době se zabývala poněkud svéráznou formou strukturální abstrakce a zkoumala při tom její možnosti formální a technické, zároveň se však ale po obsahové stránce stále více vzdalovala jejímu obvyklému pojetí.*“⁵⁹ Většina obrazů z této doby, tedy 1961 až 1963, je bez názvu. Jedná se o obrazy malované především na lepence a o jeden akvarel, jež nesou téma přírody či krajiny. Malby jsou však velmi abstraktní a barevné, ponechané na subjektivní fantazii diváka.

Ovšem hned v následujících letech došlo v autorčině umělecké tvorbě k velkým a nečekaným zvrátům. Ve své technice malby se naprosto distancovala od abstrakce. Barevné, nepravidelně uspořádané obrazce a skvrny naprosto opustily její obrazy a nahradily je geometricky přesné útvary. Přešla na textilní atlasovou vazbu, což je naprosto precizní a přesné zaznamenání díla na milimetrový papír. Tento systém se používal jako detailní předloha, podle které bylo dílo⁶⁰ sériově vyráběno na tkalcovských strojích. Použití a zakreslení atlasové vazby se Zorka Ságlová naučila při textilním školení v ateliéru prof. Antonína Kybala. Své obrazy konstruktivní geometrické orientace představila na výstavě Konstruktivních tendencí, která se konala v Jihlavě v roce 1966, rovněž tato díla uvedla i na sérii výstav Nová citlivost, které se konaly

⁵⁷ Všeobecné středoškolské vzdělání, jako dnešní gymnázia.

⁵⁸ Artlist-Centrum pro současné umění Praha. Umělci: Zorka Ságlová, [cit. 2018-6-17].

URL: <<http://www.artlist.cz/zorka-saglova-499/>>.

⁵⁹ BUČILOVÁ, Lenka. *Zorka Ságlová*. KANT 2009, s. 12

⁶⁰ Například ubrus.

roku 1968 v Mánesu v Praze, s podtitulem Křižovatka a hosté, v Oblastní galerii v Karlových Varech a v brněnském Domě umění.

V roce 1968 začala umělkyně spolupracovat s českou rockovou skupinou The Primitives Group, pro kterou začala vymýšlet modernisticky výraznou koncertní scénu, tíhnoucí k tehdejší prozápadní kultuře. Skupině zrealizovala koncertní vzhled od kostýmů, přes zapalování bengálských ohňů až po, podle japonské předlohy, barevně a květinově namalované pozadí, připodobňující komiksové zpracování. Později se začala věnovat výtvarné produkci i pro tehdy nově vzniklou kapelu The Plastic People of the Universe, jejímž manažerem a duchovním vůdcem byl Zorčin bratr Ivan Martin Jirous.

7.1.1 Seno-sláma 1969

Další zásadní zlom v umělecké kariéře Zorky Ságlové nastal v roce 1969 na výstavě Někdo něco konané ve sklepních prostorách Galerie Václava Špály v Praze. Zde umělkyně spolu s manželem Janem Ságlem, Jiřím Kolářem a Bělou Kolářovou představila happeningovou instalaci Seno-sláma. Po této výstavě byla autorka napadána komunistickými médii i státními orgány. Tvrdě ji odsoudila i téměř celá domácí umělecká scéna spolu s kritickou obcí. „*Však taky právě tato výstava vynesla Zorce Ságlové proslulost tvůrkyně málem „zvrhlého umění“ a vyloučila ji po dlouhé období kulturní politiky normalizace z oficiální výtvarné scény. Z téhle výstavy je zřejmé, jak bytostně mladí lidé nerespektují reálnou politickou situaci, jsou nakloněni k tomu, co je živé, co je oslovuje a s vážným zaujetím pokračují ve své tvořivé cestě.*“⁶¹ Namísto očekávaných uměleckých děl a expozicí vystavila v jedné místnosti zelené balíky sušené vojtěšky a žluté balíky slámy. V druhé místnosti vystavila seno, které s přáteli dosoušeli a rozhazovali, navíc i pozorovatelé se mohli stát přímými účastníky happeningu, seno a slámu přemísťovali a vytvářeli nové sestavy. O kompletní doplnění atmosféry se postaraly na stěnách cvrkající kobylinky spolu s hrající rockovou hudbou. „*Instalace Seno-sláma působila na jedné straně avantgardně a šokovala tehdejší umělecké publikum i odbornou veřejnost, ale na druhé straně (a to vidíme především s odstupem času) šlo o dílo velmi poetické a vlastně tradiční.*“⁶²

⁶¹ JIROUSOVÁ, Věra. Velký malý králík – k výstavě Zorky Ságlové. In *Ateliér 14*, 1990, s. 4

⁶² KNÍŽÁK, Milan. Soukromý klášter. In *Zorka Ságlová*. Praha: Národní galerie 2006, s. 10

7.1.2 Kladení plín u Sudoměře 1970

„Pojede se do Sudoměře. Na Kladení Plín. Plíny nejsou. Jen na mateřský průkaz. Jsou-li, jsou bílé a měkké s dvojnou kvalitou hutnosti a transparence, kterou jim dodává způsob utkáni a vlastnosti bavlněného vlákna. Na jaký průkaz asi by se vlastně mohlo konat jejich kladení? Tak nám předložte svůj průkaz, paní Ságlová! Chcete vidět státnice z Umprum od Kybala?“⁶³ Jednou z nejzajímavějších akcí pořádaných Zorkou Ságlovou je právě „Kladení plín u Sudoměře“.

Tato akce velmi vystihuje autorčin pohled na svět a na naši historii jako takovou, zároveň je akce velmi podobná land-artovým projektům. Inspirací k realizaci takové akce byla legenda o husitských ženách, které položily své šátky na mokřiny, do kterých se koně křižáků začali propadat a husité je tak, díky svým ženám, snadněji pobili. Přičemž umělkyni zajímalo pouze kladení šátků, tedy výtvarné provedení. *„Její postoj k tehdy režimem neustále heroizované husitské době byl však spíše ironický než oslavný.“⁶⁴* Ovšem tím, že si ze všech významných historických událostí vybrala zrovna tu, u které jsou hrdinky ženy, dala tak nenásilným, ale taktním způsobem najevo svůj názor přiklánějící se k ženám, tedy ženskému umění. Současně je však zcela zřetelné, že nad tím nijak zvlášť nepřemýšlela, rozhodnutí bylo spíše intuitivní. Autorka místo šátků použila dětské bílé pleny, k čemuž ji inspirovalo vlastní mateřství. Spolu s Janem Ságlem, Milenou Lamarovou, Věrou Jirousovou, bratrem Ivanem Jirousem a s Josefem Janíčkem rozložili na louce, kde se bitva odehrála, 700 bílých plen do tvaru trojúhelníku v souladu s krajinou. Vznikl tak monumentální obraz zasazen do přírody, jenž naprosto změnil vizuální podobu krajiny. Podobným happeningem inspirovaným českou historickou tematikou je například Buzení blanických rytířů, který zinscenoval Olaf Hanel. Akce se zúčastnili členové Křižovnické školy⁶⁵ i hudební kapely Sen noci svatojánské band a The Plastic People of the Universe.

⁶³ [M.L.] Variace na zrcadlení. In *Výtvarná práce*, roč. XVI, č. 12-13, 1969, s. 5

⁶⁴ BUČILOVÁ, Lenka. *Zorka Ságlová*. KANT 2009, s. 21

⁶⁵ Křižovnická škola je volnější seskupení výtvarných umělců, literátů, hudebníků i teoretiků, kteří se setkávají především v hospodě. Artlist-Centrum pro současné umění Praha. Skupiny: Křižovnická škola, [cit. 2018-6-14]. URL: <<http://www.artlist.cz/skupiny/231/>>.

7.1.3 Pocta Fafejtovi 1972

V říjnu roku 1972 se v opuštěné pevnosti Vřísek v Zahradkách u České Lípy uskutečnila poslední akce Zorky Ságlové. Happeningu se zúčastnila spousta lidí, včetně hudební skupiny The Plastic People of the Universe a jejich příznivců. Není zcela jasné, čím se k této akci autorka nechala inspirovat, protože o Fafejtovi se dozvěděla až v době, kdy byly přípravy na akci v plném proudu. Fafejta byl drogist, který působil v Praze. Do povědomí veřejnosti se dostal někdy v padesátých letech, a to svými vtipnými reklamními slogany o kondomech Primeros. Tématem tedy bylo nafukování kondomů. U tvrze dostal každý kondom s provázkem, aby jej nafouknul. Všechny kondomy se potom umístily do jedné místnosti v pevnosti, rozjívění účastníci je začali také vyhazovat z oken a vítr je odvál i do nedalekého okolí. Celá akce byla tedy věnovaná jako pocta Fafejtovi, pražskému prodejci kondomů.

7.1.4 Krajina se sfingou 1979

V sedmdesátých letech se Zorka Ságlová uchýlila do ústraní, přestala pořádat veřejné akce a několik let se věnovala tkání, které znala ze školy a z praxe v Bytexu. Byla to nesmírně namáhavá a zdlouhavá práce, která však paradoxně lákala umělkyni právě svou obtížností. „Zorka Ságlová neuměla čelit politickým tlakům, a proto je její odchod do umělecké ilegality třeba vnímat jako důsledek režimního nátlaku.“⁶⁶ Před okolním světem se uzavřela k práci a výrobě nástěnných koberců, do které byla nesmírně zapálená. Proto se rozhodla vytvořit cyklus tří monumentálních gobelínů, které výškou i šířkou přesahovaly hranici dvou metrů, a jež se tematicky zaměřovaly na lidské dějiny umění, tedy na starověk, středověk a na moderní umění.

První z tapiserií byla roku 1979 Krajina se sfingou. Autorka si nemohla vybrat grandióznější dílo zastupující starověké umění lépe než sfinga. Umělkyně zpracovala dílo po svém, tedy se svou dávkou ironie i mírné provokace, jelikož sfingu umístila do netradiční krajiny střeoevropského pole. Z díla vystupují decentní harmonické barvy a téměř geometrická přesnost. I přesto se však neubrání podobnosti sfingy, kterou Zorka Ságlová vytvořila ze stohu slámy, zachycené na jedné z fotografií Jana Ságla. Druhý gobelín vznikl roku 1980 a dostal název Krajina s modrým králíkem. Z významných středověkých tapiserií, zachycujících zvířata i lidi, si umělkyně vybrala králíka, zřejmě jako zástupce celé této historické doby. Nutno

⁶⁶ KNÍŽÁK, Milan. Soukromý klášter. In *Zorka Ságlová*. Praha: Národní galerie 2006, s. 11

podotknout, že od této chvíle už se králíka v díle Zorky Ságlové nezbavíme. Pakliže se nebudeme bavit o třetím gobelínu, uzavírajícím cyklus monumentálních tapiserií, který je tentokrát pojatý moderním uměním. Tapiserii Pocta Rudolfo Schlatauerovi umělkyně vytvořila mezi lety 1981-1982 a byla inspirovaná dílem právě Rudolfa Schlatauera, ve kterém je zachycen netopýr poletující za svitu měsíce nad vlčími máky. Autorka opět vzala za své a šokovala překrásným a detailně propracovaným gobelínem zobrazujícím komiksového hrdinu Batmana.

7.1.5 Králíci

Proč zrovna králíci? Zorka Ságlová si je vybrala z čisté náklonosti k nim, bylo to její oblíbené zvíře. Králíci jsou bráni jako mírumilovná, roztomilá a heboučká zvířata, která však často končí na talíři. Manželé Jirousovi, rodiče autorky, se rozhodli chovat králíky pro vlastní potřebu, ke konzumaci. Již od dětství byla tedy umělkyně nucena konzumovat své ušaté kamarády. Proto v dospělosti, když mohla sama vybírat, co bude jíst a co ne, se králíčího masa zcela zřekla. Raději než na oběd si vybrala králíka za svůj umělecký námět, který se stal symbolem její tvorby. *„Králík a jeho mýtus byl nepochybně důležitý pro umělkyni samotnou. Stal se pro ni oporou, prostředníkem, fetišem a určoval po řadu let směr jejího úsilí.“*⁶⁷

Od roku 1980 až po rok 1982 umělkyně vytvořila tapiserie s králíky, díla Králíkárna a Velká králíkárna, kde naprosto detailně propracovala vzory na gobelínech do podoby reálných králíkáren. Na látce byla protkaná vlákna s naprostou přesností, ze kterých vznikl obraz králíků v šesti dřevěných čtvercích, jejichž přední strana byla z malých oček kovového pletiva. Dalším dílem, vznikajícím mezi lety 1983-1984, je Krajina s měsícem. Gobelín vyobrazuje čtyři králíky, vetkané jen tenkou linkou, kteří jsou umístěni na zelené zemi splývající s modrošedým nebem. Na tapiserii Velký králík, která vznikla mezi lety 1985-1986, je vyobrazen obří králík, který je tentokrát zasazen do zcela abstraktního pozadí.

Od poloviny osmdesátých let se Zorka Ságlová začala postupně navracet k malbě. *„Od roku 1984 začal vznikat soubor malovaných obrazů, jejichž koncept můžeme charakterizovat jako spojení dvojí zkušenosti-s geometrickou sktrukturou, jak jsme ji poznali na autorčiných obrazech v šedesátých letech, a jejím naplněním novým ikonografickým prvkem, figurkou králíka.“*⁶⁸ Umělkyně se velmi aktivně a průkopnický účastnila nového nástupu malby a postmoderního myšlení v Československu. Králíků na geometrických obrazech bylo často i

⁶⁷ KNÍŽÁK, Milan. Soukromý klášter. In *Zorka Ságlová*. Praha: Národní galerie 2006, s. 11

⁶⁸ VALOCH, Jirí. Cesta tvorby Zorky Ságlové. In *Zorka Ságlová*. Praha: Národní galerie 2006, s. 22

přes dva tisíce. Tato díla zahlcená ušatými savci se od sebe často lišila pouze výběrem barevných kombinací. Obvykle byla zvířata zbarvená nereálnými odstíny srsti, jako žlutou, modrou i červenou barvou. Díla často dostávala název podle počtu namalovaných králíků, také se v nich vyskytoval velký králík utvořen z nespočtu mini králíků, jako dílo vytvořené 1985-1986 s názvem 2679 králíků. A další díla např.: Rabbits I (1990), Rabbits IV, Ušima ven (1991), Ušima dovnitř II (1992-1994). „*Základním prostředkem umělecké praxe Zorky Ságlové byl tedy od počátku souběžný proces konceptualizace a aktualizace možností, jež se původně vyskytovaly nezávisle na tvůrčím subjektu. I proto je tak důležitým aspektem tvorby Zorky Ságlové hra definovaná jako neodhadnutelný vývoj situace, již určily sice jednoznačné, ale různým úrovním diskurzu odpovídající propozice.*”⁶⁹

⁶⁹ POKORNÝ, Marek. Zorka Ságlová: Několik oklik. In *Zorka Ságlová*. Praha: Národní galerie 2006, s. 32

8 Komparace

V této komparativní části se pokusím o srovnání umělecké tvorby českých umělkyň, jejichž tvorbě jsem se ve své bakalářské práci věnovala. Každá z těchto umělkyň se řadí do specifického pojmu „ženské umění“, ať už dobrovolně či nikoli, bývají spojovány i s feminismem. Vzhledem k nespočtu rozdílných aspektů, jako je například období jejich uměleckého působení, techniky tvorby nebo náměty, ze kterých čerpaly inspirace, budu v jejich tvorbě hledat spíš podobnosti, pokud tam vůbec nějaké jsou.

8.1 Srovnání tvorby Veroniky Bromové s tvorbou Adrieny Šimotové

Prvotně je nezbytné zdůraznit velký věkový rozdíl mezi těmito ženami, a tedy i naprosto odlišné období, ve kterém působily nebo působí. Veronika Bromová se narodila v roce 1966 a svou uměleckou kariéru započala při studiu na vysoké škole v roce 1991. Kdežto Adriena Šimotová se narodila roku 1926 a svou uměleckou kariéru zahájila první výstavou v roce 1960. Mezi jejich uměleckými začátky je tedy více než třicet let rozdíl, s čímž souvisí i naprosto odlišná politická situace. Zahraniční vlivy, ovlivňující vznik nových technik tvorby stejně jako umělecké trendy, mají dnes obrovskou sílu zasáhnout do následujícího vývoje umění. Takové vlivy, respektive v tak rozsáhlém měřítku, k nám začaly pronikat až po pádu komunismu.

Podstatný je především námět, kterému se obě autorky ve své tvorbě věnovaly, a kterým je člověk a lidská tělesnost. Adriena Šimotová pracovala s tělesností naprosto ladným způsobem, kdy se zaměřovala i na lidské nitro, lidskou duši. Veronika Bromová se také věnovala lidskému nitru, ale z fyziologického hlediska⁷⁰ a tělesnost zobrazuje v reálných naturalistických podobách. Důležité, pro vnímání jejich odlišného zpracování tělesnosti, jsou techniky děl. Adriena se zpočátku zabývala malbou, postupem času však přecházela k různým jiným technikám, jako k obtiskům nebo vrstvení a prořezávání papíru. Veronikina tvorba se zaměřovala na počítačově manipulované fotografie, zachycující autorku při performancích, později se i u ní objevuje technika obtisků. Při díle Rituální pozdrav obtiskovala svou tvář a trup na kolové sukně. Adriena se zabývala frotáží, při tvorbě v klášteře v Hostinném frotovala vybavení a prostory kláštera. V díle Paměť rodiny zkombinovala frotáž obličejů s domalováním zbytku postavy. Z Adrienina díla číší ladnost a jemnost ženské ruky, tělesnost zobrazuje

⁷⁰ Průřezem ženského klína nebo břicha.

s přirozenou ženskou cudností a o své dílo něžně pečuje. Veronika ženskou tělesnost představuje necenzurovaným a daleko realističtějším způsobem, i přes počítačové úpravy.

8.2 Srovnání tvorby Lenky Klodové s tvorbou Zorky Ságlové

Umělkyně Zorka Ságlová se narodila roku 1942 a její první umělecká díla začala vznikat okolo roku 1961 ještě na vysoké škole. Lenka Klodová se narodila v roce 1969 a jejím prvním velkým dílem byla tvorba k diplomové práci roku 1997. Podobnost mezi těmito ženami spočívá v technice jejich tvorby, čímž mám na mysli veřejné vystupování. Zorka Ságlová pořádala různé umělecké akce, při kterých performovala spolu se zúčastněnými lidmi. Diváci tedy tvořili dílo spolu s ní. Lenka Klodová se zabývá především performancemi, čili rovněž živým vystoupením, při kterém bývají diváci, nebo i jejich předměty⁷¹, také často vtaženi do tvorby.

Obě autorky při svých akcích dokáží veřejnost také šokovat, přestože zřejmě neúmyslně. Opět tedy s obrovským rozdílem politické situace. Když Zorka Ságlová v roce 1969 šokovala Československo svým dílem Seno-sláma, tvrdě na to doplatila společenským odsouzením i komunistickým nátlakem. Kdežto Lenka Klodová šokuje téměř každou svou performancí a zatím jí to prochází, ba naopak, každý skandál, v tomto případě umělecké dílo, jen zvyšuje její publicitu. Je tu však markantní rozdíl. Zorka šokovala svou troufalostí vystavit namísto obrazů a očekávaných děl balíky sena, slámy a vojtěšky. Lenka šokuje například performancí Tříděný odpad z roku 2006, při které močí do popelnice.

Zorka Ságlová i Lenka Klodová dokáží být do své umělecké tvorby naprosto pohlcené. Stejně to je s jejich uměleckými náměty, kterými se dokáží natolik posednout, až se z nich stávají jejich fetiše. Takovým fetišem je pro Zorku Ságlovou králík. V jejích dílech je to nejčastěji zobrazovaný motiv. Její nevnímání či zkamenění času, které prožívala při práci na „králíčích“ tapisériích, v soukromí a odříznutá od světa, lze připodobnit k pocitům prožívaných Adrienu Šimotovou, pro kterou se taky jako by zastavil čas při její tvorbě v Hostinném. Co se týče Lenky Klodové, jejím fetišem je bezpochyby vlastní nahota a exhibicionismus, což je v jejím případě v podstatě totéž.

⁷¹ Malování rtěnkou na vozidla.

8.3 Srovnání tvorby Evy Kmentové s tvorbou Adrieny Šimotové

Eva Kmentová se narodila roku 1928 a Adriena Šimotová roku 1926, mezi autorkami tedy není téměř žádný věkový rozdíl. Vyrůstaly ve stejné době, studovaly stejnou vysokou školu a rovněž jejich tvorba je podobná. Především náměty, obě se zabývaly člověkem a jeho niterností a rovněž obě reflektovaly své životní zkušenosti do své tvorby. Eva Kmentová ve svém díle *Ruce* naráží na prožitou politickou situaci, konkrétně na zmařené Pražské jaro. V sedmdesátých letech zasáhly také Adrienu Šimotovou tragické politické události a především smrt jejího manžela. Dopadem na její tvorbu bylo vymizení barev.

Technika tvorby těchto umělkyň byla sice odlišná, ale jedna věc je spojuje. Pro obě byl nesmírně důležitý dotyk. Dotyk dával spojení mezi umělkyněmi a dílem úplně jiný rozměr. Díky hmatu cítily každý záhyb, zakulacení, každý milimetr vytvářeného díla, které tak tvořily opravdu vlastníma rukama. Pro Adrienu je dotyk hranicí vlastní identifikace, využívala ho například při své tvorbě v klášteře, kdy hmatově procíťovala staré prostory. Pro Evu byl důležitý dotyk, stejně jako prostor a prostorovost díla. Nejvíce ho prožívala při odlitku vlastních částí těla, jako tvoření otisků dlaní do sádry.

Eva se věnovala především sochám, které vytvářela ze zvláštních materiálů jako osinkocement, cín i sádra. Když tvořila sochy Adriena, většinou k tomu používala papír nebo plech, který různě promáčkávala a drásala. Lidskou tělesnost obě autorky ukazují jako skutečné umělecké dílo, o němž je třeba pečovat, stejně jako o jeho nitro. Vzhledem k starým dobrým konvenčním technikám tvorby obou umělkyň jimiž jsou malba, socha, kresba, práce s papírem, musí umělecké dílo opravdu vytvářet, a to je v dnešní době úctyhodné. Ve chvíli, kdy vzniká opravdové umění, nám dokáže představit nahotu jako něco mimořádného a obdivuhodného, stejně jako sochařství antického Řecka, zkrátka máte potřebu jejich tvorbu skutečně opěvovat, a právem.

8.4 Srovnání tvorby Mileny Dopitové s tvorbou Veroniky Bromové

Milena Dopitová se narodila roku 1963, je tedy o pouhé tři roky starší než Veronika Bromová. Přesto však není vůbec snadné mezi těmito umělkyněmi najít podobnost. Veronika Bromová se zabývá lidskou tělesností, zatímco Milena Dopitová se sice zabývá člověkem, ale hlavní pozornost věnuje lidským životním etapám. Jediné, v čem mohu usoudit, že se jejich tvorba podobá, je v technice. Mám na mysli fotografii, kterou obě umělkyně hojně využívají. Veronika

vytváří počítačově upravované fotografie, například v díle Pohledy. Jinak slouží fotografie, většinou zvětšené, jako zaznamenání jejího díla, performance. Milena používá fotografii, většinou neupravenou, pouze zvětšenou, rovněž jako zachycení svého díla.

Je pro mě téměř nemožné srovnávat tvorbu Mileny Dopitové s nějakou z dalších zpracovávaných umělkyň. Mám zato, že důvodem je absolutní jedinečnost její tvorby. Milena Dopitová se zabývá velkými životními etapami a existenciálními náměty, které se týkají každého z nás, jsou nestárnoucí a stále aktuální. Z její tvorby je cítit, že i samotné autorky se témata dotýkají napřímo. Ve své tvorbě předvádí aktuálnost smrti, nutnost umět ji přijmout tak, jak je, jako něco nevyhnutelného. Rovněž otázky stáří a důchodu, ve kterém nádherně zpracovala i celoživotní sourozenecké pouto. Své umění vytváří s přirozenou ženskou elegancí a citlivostí. Mezi současnými českými umělkyněmi je v podstatě statistická anomálie, která si dovedla vydobýt umělecký úspěch i uznání bez toho, aniž by musela někde pobíhat nahá, popřípadě udělat výstavu svých nahých fotografií. „*U řady českých umělkyň starší generace jsou ženské elementy velmi zřetelné, ale zároveň nezdůrazňované. Jejich ženskost je prosazována jemně, ale přitom tak silně, že jí dobře rozumíme. Podobná jemnost se objevuje i u některých mladších českých umělkyň, i když v jiné formě než u Běly Kolářové a Zorky Ságlové. Mám na mysli (například) Milenu Dopitovou (*1963), Štěpánku Šimlovou (*1966), Milu Preslovou (*1966). I tam je jejich ženská jinakost jasně čitelná, ale v žádném případě se nevnucuje, neomezuje, neútočí, prostě je.*“⁷²

⁷² KNÍŽÁK, Marek. Soukromý klášter. In *Zorka Ságlová*. Praha: Národní galerie 2006, s. 10-11

Závěr

Cílem mé bakalářské práce bylo probádat tvorbu současných českých umělkyň působících po roce 1989, jejichž tvorba se zabývá lidskou tělesností, groteskností těla nebo identitou člověka. A současně srovnávat jejich tvorbu s tvorbou starších českých umělkyň tvořících v druhé polovině dvacátého století.

České ženské umělkyně jdou ruku v ruce s pojmem „ženské umění“. Došla jsem k názoru, že skutečně existuje „ženské umění“, není to však něco hmatatelného, neexistují ani žádné tabulky či definice. Je to zkrátka umění vytvářené ženami, které nese rysy ženské jemnosti nebo naopak ženského temperamentu. Stejně tak by mohl existovat pojem mužské umění. Některé umělkyně samy potvrdí, že existuje rozdíl mezi ženskou a mužskou uměleckou tvorbou, ženy jsou často více citlivé a zabývají se sociálními tématy, mateřstvím, tělesností, smrtí. Mužští autoři bývají zaměřeni více technicky. Ani u jednoho to však samozřejmě není pravidlem. Pro mě je v tom stejný rozdíl jako lidsky mezi mužem a ženou, řidičem a řidičkou, uklízečem a uklízečkou. Často se zapomíná na jeden velmi důležitý aspekt, jakým je absolutní individuálnost člověka jako jedince, bez ohledu na pohlaví, každý člověk je jiný.

Již v sedmdesátých letech v USA tamní umělkyně předznamenalý vývoj „ženského umění“. Do českého kulturního prostoru se tyto trendy dostaly o třicet let později. Současné domácí ženské umělkyně zabývající se tělesností, hrdě kráčí v jejich stopách. Toto umění dnes, kdy výtvarnice pracují především s vlastní tělesností a nahotou, kterou hrdě vystavují světu, má opravdu blíže k exhibicionismu či pornografii než k umění, jaké si vzdělaný, přirozeně inteligentní člověk, s alespoň minimální znalostí etiky a etikety, pod tímto pojmem představí. Mé přesvědčení z úvodní kapitoly o tom, že v takovémto umění je největším umělcem Hugh Hefner, se nezměnilo, spíše jen utvrdilo.

Zaměřila jsem na probádání umělecké tvorby šesti umělkyň, z čehož jsou tři působící v současnosti a tři umělkyně, které tvořily převážně ve dvacátém století. Tvorba Veroniky Bromové mě velmi zaujala alespoň jednou věcí, a to čerpáním inspirace a hledáním námětu. V odvážném cyklu Pohledy, ze kterého jsem byla zprvu zděšena, mě nadchla spojitost díla s místem výstavy. Fyziologické průřezy i pohled do autorčina klína začal dávat větší smysl, při zjištění, že se výstava konala v lázeňském městě, tedy místě léčby právě vnitřní části těla. Přesto bych dílo bez prohlídky autorčiny vaginy uvítala.

Celoživotní tvorba Adrieny Šimotové je tak dech beroucí, až je téměř nepopsatelná. V poslední srovnávací kapitole se mi nejlépe komparovala tvorba ostatních umělkyň právě s uměleckou tvorbou Adrieny Šimotové. Jsem přesvědčená, že je to díky monumentálnosti její tvorby, která ovládla celou českou uměleckou scénu na několik desítek let.

Oproti srovnávání u Adrieny Šimotové se mi nejhůře srovnávala tvorba Mileny Dopitové. Ani v tomto případě to není špatné znamení. Milena Dopitová je z řad současných českých umělkyň, ona sama je však dalece předčila. Z jejich děl je jasně rozpoznatelné, jak je pro ni její sestra důležitá a jak tedy silně ovlivňuje i její tvorbu. Dílo Mileny Dopitové se zabývá natolik aktuálními, velkými a důležitými existenciálními tématy, že jen tak z uměleckého povědomí nezmizí.

V tvorbě Evy Kmentové je pozoruhodné velké spektrum materiálů, ze kterých tvořila své sochy. V jejích kresbách a dílech je značný velký vliv čerpání inspirace z přírodní krajiny, ke které přilnula již v útlém věku. V kontextu současných umělkyň považuji za nezbytné vyzdvihnout její umělecké nadání a cit pro tvorbu, stejně jako u Adrieny Šimotové, i když v době jejich působení se tyto techniky tvorby, jako sochařství, malba či kresba a nutnost uměleckého nadání, považovaly za nezbytné či „normální“.

Lenka Klodová pojímá uměleckou tvorbu po svém, řekněme novým zcela nekonvenčním způsobem, ke kterému není potřeba velkého nadání či talentu. Centrem úspěchu se zřejmě stalo správné načasování, kdy se vysvléct, jakým způsobem se vysvléct a samozřejmě patřičně dobře odůvodnit, proč se vysvléct.⁷³ Ovšem aby se z toho stalo umělecké dílo, je samozřejmě potřeba se u těchto performancí zdokumentovat. Jsem rovněž přesvědčená, že kdyby uměleckou tvorbu Lenky Klodové zažil Vincent van Gogh, tak by si namísto uříznutí ucha dobrovolně vypíchnul obě oči.

V umělecké tvorbě Zorky Ságlové je naprosto obdivuhodná její tvrdá práce na obrovských tapisériích. Z různých technik umělecké tvorby patří tkaní obřích gobelínů k těm nejpracnějším a nejtěžším technikám. A přesto si ji zvolila a hned na úvod vytvořila úchvatný cyklus třech gobelínů na téma starověk, středověk a moderní umění. Je třeba vyzdvihnout také jejího nezlomného ducha, s jakou grácií tiše trpěla a zvládla překonat období, kdy na ni byl vyvíjen komunistický nátlak, aniž by se vzdala a skoncovala s uměním.

⁷³ Dokonce na FaVU v Brně získala v roce 2014 docenturu přednáškou, která byla opravdu na téma Jak se správně svléknout.

Faktem zůstává, že pokoušet se srovnat tvorbu současných umělkyň s těmi staršími působícími ve dvacátém století, je prakticky nemožné. A to kvůli celé řadě věcí, ze kterých je na prvním místě politická situace. Vzhledem k železné oponě a téměř absolutní nevědomosti o umění v jiných částech Evropy nebo ve zmiňovaných USA se autorky dvacátého století držely starých konvenčních technik umělecké tvorby. Navíc, i kdyby některou z nich vůbec napadlo tvořit podobné umění jako Veronika Bromová nebo Lenka Klodová, okamžitě by je zavřely. Pokud by v tehdejší Československu vládla demokracie, kdo ví, třeba by si Eva Kmentová polepila nahé tělo vyžvýkanými žvýkačkami ve tvaru ženských genitálií, stejně jako Hannah Wilke. V tomto případě můžeme být skutečně šťastní, že šel u nás vývoj tímto směrem daleko pomaleji než za oceánem. Nicméně Milena Dopitová je živým důkazem spásy, že i v dnešní době jde dělat „ženské umění“ se zaměřením na člověka a tělesnost jako skutečné umělecké dílo.

Seznam použité literatury

Knížní a časopisecké publikace:

BECKEROVÁ, Ilka. Louise Bourgeois. Příst, navíjet, propracovávat. In *Ženy v umění 20. a 21. století*. Praha: Slovart 2004, s. 24-27. ISBN 80-7209-626-5.

BROMOVÁ, Veronika. *Veronika Bromová*. Praha: Arbor vitae, 2008. ISBN 978-80-87164-13-6.

BUČILOVÁ, Lenka. *Zorka Ságlová: úplný přehled díla*. Praha: KANT, 2009. ISBN 978-80-7437-001-4.

CÍSAŘ, Karel. Kusy Cindy Sherman. In *Revue Labyrint* 1-2, 1997, s. 156-161. ISSN 1210-6887.

ČERVÍNKOVÁ, Alice. ŠALDOVÁ, Kateřina. To slovo feminismus používám pouze intimně a za tmy... In *Umělec*. leden 2005, s. 10-13. ISSN 1212-9550.

DOPITOVÁ, Milena. *Miluji a přijímám: Milena Dopitová*. Praha: Galerie hlavního města Prahy 2014. ISBN 978-80-7010-089-9

DOPITOVÁ, Milena. PACHMANOVÁ, Martina. *Milena Dopitová: even the same is different/stejně je jiné*. Praha: Academy of Fine Arts in Prague, 2017. ISBN 978-80-87108-68-0.

DVOŘÁK, Joachim. Rozhovor s A. Šimotovou. In *Revue Labyrint* 1-2, 1997, s. 139-143. ISSN 1210-6887.

HAVELKOVÁ, Hana. VODRÁŽKA, Mirek. *Žena a muž v mediích*. Praha: Nadace Gender Studies, 1998. ISBN 80-902367-2-3

HOROVÁ, Anděla (ed.). *Nová encyklopedie českého výtvarného umění – Dodatky*. Praha: Academia 2006. ISBN 80-200-1209-5.

CHALUPECKÝ, Jindřich. *Nové umění v Čechách*. Jinočany: H + H, 1994. ISBN 80-85787-81-4.

JIROUSOVÁ, Věra. Velký malý králík – k výstavě Zorky Ságlové. In *Ateliér* 14, 1990, s. 4. ISSN 1210-5236

KLODOVÁ, Lenka. *Nahé situace*. Brno: FaVU: Host 2016. ISBN 978-80-214-5364-7.

KLODOVÁ, Lenka. WOHLMUTH, Radek. MORGANOVÁ, Pavlína. *Klodová: pregnant songs*. Praha: Divus, 2006. ISBN 80-86450-38-4.

KMENTOVÁ, Eva. VACHTOVÁ, Ludmila. BREGANTOVÁ, Polana. *Ted': práce Evy Kmentové*. Praha: Arbor vitae, 2006. ISBN 80-86300-59-5.

MÜLLEROVÁ, Štěpánka. JIROUSOVÁ, Věra. SMOLÍKOVÁ, Marta. *Tělo jako důkaz*. Olomouc: Muzeum umění 1998. ISBN 80-85227-28-2.

[M.L.] Variace na zrcadlení. In *Výtvarná práce*, roč. XVI, č. 12-13, 1969, s. 5.

NOCHLIN, Linda. PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press, 2002. ISBN 80-86356-16-7.

ONDRAČKA, Pavel. Eva Kmentová v různých souvislostech. In *HOST*, roč. XXIII, č. 5, 2007, s. 69. ISSN 1211-9938.

PULTZ, John. Feministická politika a umění aplikované na tělo. In *Revue Labyrinth 1-2*, 1997, s. 116-117. ISSN 1210-6887.

ROUBAL, Petr. „Dnes na Strahově promluví masy“. Proměna symboliky československých spartakiád 1955-1990. In *Kuděj 2*, 2006, s. 79-89. ISSN 1211-8109.

SÁGLOVÁ, Zorka. *Zorka Ságlová*. Praha: Národní galerie, 2006. ISBN 80-7035-323-6.

SILVERIO, Robert. Ženy za objektivem. In *Revue Labyrinth 1-2*, 1997, s. 114-115. ISSN 1210-6887.

SLAVICKÁ, Milena. Adriena. In *Výtvarné umění 2*, 1992, s. 2-19. ISSN 0862-9927.

ŠIMOTOVÁ, Adriena. BRUNCLÍK, Pavel. *Adriena Šimotová*. Muzeum umění Olomouc, Národní galerie v Praze, Galerie Pecka, 2006. ISBN 80-85227-87-8.

ŠTEFKOVÁ, Zuzana. Ztráta identity a nalezení kontinuity: Žena jako unikající subjekt. In *Wittlichovi*. Praha: Karolinum 2012, s. 278-295. ISBN 978-80-246-2114-2.

ŠTEFKOVÁ, Zuzana. Obraz přelomu tisíciletí ženskýma očima. In *České umění 1980-2010*. Praha: VVP AVU 2011, s. 659-668. ISBN 978-80-87108-27-7.

Internetové zdroje:

Artlist-Centrum pro současné umění Praha. Umělci: Adriena Šimotová, [cit. 2018-6-17].

URL: <<http://www.artlist.cz/adriena-simotova-934/>>

Artlist-Centrum pro současné umění. Umělci: Eva Kmentová, [cit. 2018-6-17].
URL: <<http://www.artlist.cz/eva-kmentova-923/>>.

Artlist-Centrum pro současné umění Praha. Skupiny: Křižovnická škola, [cit. 2018-6-14].
URL: <<http://www.artlist.cz/skupiny/231/>>.

Artlist-Centrum pro současné umění Praha. Umělci: Milena Dopitová, [cit. 2018-6-17].
URL: <<http://www.artlist.cz/milena-dopitova-420/>>

Artlist-Centrum pro současné umění Praha. Umělci: Zorka Ságlová, [cit. 2018-6-17].
URL: <<http://www.artlist.cz/zorka-saglova-499/>>.

Oficiální stránka Planeta CHAOS, [cit. 2018-6-3].
URL: <<http://planeta-chaos.cz/performance-art-festival-pchao-2015/>>.

Oficiální stránka Veroniky Bromové, [cit. 2018-6-3].
URL: <<http://www.veronikabromova.cz/english/installation.html>>.

HAVLÍKOVÁ, Magdalena. OnaDnes.cz: Umělkyně Lenka Klodová - průkopnice porna pro ženy. 1. 2. 2008. [cit. 2018-5-22].

URL: <http://ona.idnes.cz/umelkyne-lenka-klodova-prukopnice-porna-pro-zeny-f77/spolecnost.aspx?c=A080128_120100_ona_ony_jup>.

VOLF, Petr. Výtvarnice Lenka Klodová fotila pohlaví svého muže a tvrdí: "Nejlepší je osobní pohled". Reflex. 15. 11. 2012. [cit. 2018-5-18].

URL: <<http://www.reflex.cz/clanek/zpravy/48537/vytvarnice-lenka-klodova-fotila-pohlavi-sveho-muze-a-tvrdi-nejlepsi-je-osobni-pohled.html>>.

WOHLMUTH, Radek. Veronika Bromová: Kliše může být úplně všechno. 3. 12. 2008. [cit. 2018-4-15].

URL: <<http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=623167>>.

Simona Babčáková — Historik architektury Zdeněk Lukeš — Umělkyně Milena Dopitová. iVysílání. Kultura.cz. 27. 2. 2011. [cit. 2018-4-19].

URL: <<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1183619616-kultura-cz/211562228000008/obsah/149028-portret-umelkyne-milena-dopitova>>.

MAŇAS, Dalibor. VIDEO: Auta jsou symbolem mužské prázdnoty, vzkázala nahá performerka. iDNES.cz. 9. 10. 2015. [cit. 2018-5-20].

URL: <https://ostrava.idnes.cz/umelec-malamut-klodova-nahota-video-performance-festival-klodova-suruvka-kowolowski-g44/-ostrava-zpravy.aspx?c=A151009_095004_ostrava-zpravy_dmk>.

iVysílání. Artmix. Adriena Šimotová. 16. 4. 2011. [cit. 2018-4-21].

URL: <<http://www.ceskatelevize.cz:8080/ivysilani/10123096165-artmix/211562229000003/obsah/154643-rozhovor-adriena-simotova>>.

EBEN, Marek. Adriena Šimotová. iVysílání. Na plovárně. 2. 3. 2004. [cit. 2018-4-21].

URL: <<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1093836883-na-plovarne/20352216044-na-plovarne-s-adrienou-simotovou>>.

Summary

This bachelor thesis deals with the question of female art and sensitivity in the context of contemporary Czech female artists. These include Veronika Bromová, Milena Dopitová, and Lenka Klodová. I deal with their artistic creations, the technique of their artistic creations, as well as the thematic and inspirational sources of their creations. I also deal with the artistic creations of three representatives of Czech female art from the twentieth century, whose work I compare with the creations of contemporary authors. In particular, I deal with the work of Adriena Šimotová, Eva Kmentová, and Zorka Ságlová.

The works of these authors are primarily concerned with the human body; the grotesqueness of the body, and the body as a ritual or mask. Likewise, emphasis is placed on the human soul and identity, individual life experiences, and important stages of life, both objective and subjective. As female artists, they reflect female issues, sensitivity, and autobiographical elements in their work.

In the work itself, I first approached the themes associated with women's artistic creation that are necessary in this context, such as feminism, female femininity, and the concept of “female art”. I have cited examples of some foreign artists such as Cindy Sherman, Linda Benglis, Carolee Schneemann, Hannah Wilke, and Louise Bourgeois, who have inspired the next generation and have been precursors to the subsequent development of female art.

In subsequent chapters, I will introduce individual Czech artists, the time of their artistic activity, their work, and specific works of art. Veronika Bromová deals with production techniques such as computer manipulated photography and performance. Adriena Šimotová deals with touch, print, and painting and drawing. Milena Dopitová performs her works and performances in photographs and videos. Eva Kmentová's work consists mainly of sculptures cast from different materials, and later drawings. Lenka Klodová deals primarily with performances that are captured in photographs. Zorka Ságlová devoted herself at the beginning to events and happenings, later switching to weaving large wall tapestries.

In the last chapter, I compare the work of artists selected in pairs on the basis of similarities in thematic, inspirational, or technical works of art. Finding similarities between the techniques and creations of older artists and contemporary artists is very difficult, especially due to the huge differences in technical and political possibilities. During this comparison, I came to the

conclusion that the techniques of older artists are more artistic and classical, while the techniques of contemporary artists are very unconventional, and sometimes radical.