

Univerzita Karlova
Fakulta humanitních studií

Katedra filosofie
Německá a francouzská filosofie



**Adriena Šimotová – obrazy, které nejsou ze sebe ani pro sebe:
Úvahy o komunikaci v autorčině tvorbě**

**Adriena Šimotová – Images That Are Neither from Themselves
Nor for Themselves: Reflections on Communication in the Artist's Work**

Disertační práce

Mgr. Pavel Brunclík

Vedoucí práce: doc. PhDr. Ladislav Benyovszky, CSc.

2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato práce byla zpřístupněna v příslušné knihovně UK a prostřednictvím elektronické databáze vysokoškolských kvalifikačních prací v repozitáři Univerzity Karlovy a používána ke studijním účelům v souladu s autorským právem. Zároveň prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne: 20. 9. 2023

Mgr. Pavel Brunclík v. r.

Poděkování

Děkuji Ladislavu Benyovszkému za to, že se ujal role školitele, za podporu a pomoc při formulaci tematiky práce, Marii Pětové za podporu při organizaci konferencí věnovaných tvorbě Adrieny Šimotové, Miroslavu Petříčkovi za přínosné konzultace z oblasti filosofie umění, Václavu Němcovi za organizaci semináře o Jaspersových analýzách existenciální komunikace, Ivanu Špírkovi za podporu při přípravě práce, respondentům rozhovorů: Jiřímu Šetlíkovi, Jaromíru Zeminovi, Václavu Ciglerovi, Stanislavu Kolíbalovi, Mileně Slavické, Viktoru Pivovarovi, Vladimíru Havlíkovi, Čestmíru Suškovi, Romanu Kouckému, Janu Jehlíkovi, Petru Malinskému, Barboře Seifertové, Milanu Knížákovi, Haně Hlaváčkové, Sylvě Petrové, Janu Sokolovi, Janu Mlčochovi, Petru Štemberovi, Jiřímu Špačkovi, Ladislavu Špačkovi, Michaele Šetlíkové. Připojuji poděkování za mnohé cenné rady Tatjaně Štemberové, Aleně Bakešové, Milanu Soutorovi, Martinu Z. Pokornému a Jiřímu Zajíci.

Abstrakt

Adriena Šimotová patří k nejrespektovanějším osobnostem českého výtvarného umění druhé poloviny dvacátého století a počátku století jedenadvacátého a české kultury vůbec. Pro interpretaci tvorby a životního působení Adrieny Šimotové je přínosné uplatnit vedle hledisek historie umění ve větší míře, než tomu bylo doposud, výkladová hlediska a interpretační možnosti filosofického myšlení doby, ve které ona sama žila a působila. Zaměření našeho výkladu navazuje na tematiku, která tvorbu Adrieny Šimotové podstatně orientuje. Z ní vybíráme jako určující tematickou linii, která je spojena s komunikací, s komunikativními vztahy. V centru naší pozornosti je zejména souvislost komunikace a obrazotvornosti. Tomu odpovídá volba autorů, na jejichž texty výběrově navazujeme: Martin Buber, Karl Jaspers a Emmanuel Levinas. V první kapitole se věnujeme formaci autorčiny osobnosti a utváření její tvůrčí orientace od raných fází do závěru sedmdesátých let, ve druhé se soustředíme na základní momenty a výrazové polohy její tvorby v osmdesátých letech a ve třetí představujeme závěrečné vývojové etapy jejího celoživotního díla. Uplatnění výkladových perspektiv navazujících na vybraná díla uvedených autorů se projevuje jako přínosné. Potvrzuje, že komunikativní aspekty autorčiny tvorby pro ni a pro interpretaci jejího díla byly naprosto zásadní. S Adrienou Šimotovou jsem spolupracoval od roku 1998 až do konce jejího života na koncipování všech jejích výstav a publikací věnovaných její tvorbě. Text je tedy psán z autorské pozice, profesně vzato, spíše nikoli běžné. Zprostředkovává tak poznatky, zkušenosti, informace, které mohou napomoci k dalšímu porozumění její celoživotní tvorbě a povaze jejího přínosu pro českou kulturu, z nichž mohou následně čerpat další badatelé.

Klíčová slova: Adriena Šimotová, obrazotvornost, filosofie komunikace, ontologie setkání, mezní situace, dějinnost, kultura

Abstract

Adriena Šimotová is an outstanding figure in Czech visual arts and Czech culture in general. Beyond the aspects of art history, it may be useful to address the interpretation of Šimotová's life and work using the interpretive approaches of the philosophical thinking of her time. The focus of the present paper relates to the subject matter which strongly determines Šimotová's art: themes of communication, communicative relations, and the relationship between communication and imagery. This corresponds to the choice of authors whose texts are referred to: Martin Buber, Karl Jaspers, and Emmanuel Levinas. The first chapter addresses the formation of the artist's personality and the development of her creative orientation from her early years to the late 1970s. The second chapter discusses the key moments and elements of her artistic expression in the 1980. The third chapter presents the final stages of her lifelong work. An interpretive approach underpinned by references to selected works by the above authors appears useful. It demonstrates that the communicative aspects of Šimotová's art are vital for her and the interpretation of her work. I worked with Adriena Šimotová from 1998 until her death on the concepts of all her exhibitions and publications on her work. My position as the author of this text is thus not typical in professional terms. Nevertheless, it provides knowledge, experience, and insights which may facilitate a greater understanding of Šimotová's lifelong work and the nature of her contribution to Czech culture and become a source of information for further research.

Keywords: Adriena Šimotová, imagery, philosophy of communication, ontology of encounter, limit situation, historicity, culture

Obsah

Úvod.....	1
1. Jak něco udělat pomocí obrazů.....	6
1.1 Já a Ty jako východisko.....	8
1.2 Obrisy dějinné určitosti.....	15
1.3 Praha, Yverdon-les-Bains, Thann, Bečice, Terezín, Praha.....	19
1.4 Etapy autorské formace.....	26
1.4.1 Práce pro architekturu a veřejný prostor.....	26
1.4.2 Grafická mediace obrazotvornosti.....	31
1.4.3 Malba z rozhraní, rozhraní v malbě.....	36
1.5 Mezní situace sedmdesátých let.....	43
1.6 Perforace a fenomén nedozírnosti.....	51
1.7 Mlynářka, Malechov. Obrazotvornost a setkání.....	54
2. Komunikace a vymezení. Hostinné.....	62
2.1 Konvent, místo dějinné paměti.....	62
2.2 Fenomény posvátných dějin a zapomínání.....	66
2.3 Performativní dimenze tvorby a událost setkání.....	70
2.4 Hostinné a jiné formy účasti.....	80
2.5 Prostorové kresby, svitky.....	87
2.6 Perforace a scénické vyvrcholení této kresebné formy.....	91
2.7 Komunikativní vztah a trvání.....	93
3. Co udělat pomocí obrazů.....	99
3.1 Rozmluva a ospravedlnění. Emmanuel Levinas.....	101
3.2 Médium frotáže, dotyk, otisk, rozmluva.....	108
3.2.1 Extatické postavy.....	110
3.2.2 Věc a trvání komunikace.....	118

3.3 Výstavy jako samostatná forma komunikace.....	127
3.4 Rozhovor s Adrienou Šimotovou „Poznámky k výstavě“	137
Závěr	143
Seznam použitých zdrojů.....	146
Seznam dokumentárních fotografií.....	161
Seznam rozhovorů využitých pro účely disertační práce	162
Seznam e-mailové komunikace	163
Seznam obrazových publikací k tématu disertační práce	164
Přílohy.....	i
Příloha 1 Adriena Šimotová – Biografické informace.....	i

Úvod

Adriena Šimotová patřila a nadále patří k nejrespektovanějším osobnostem českého výtvarného umění druhé poloviny dvacátého století a počátku století jedenadvacátého, můžeme také říci – české kultury vůbec. Na její tvůrčí cestě ji v minulosti provázely významné osobnosti z oboru historie českého výtvarného umění, její tvorbu soustavně a záslužným způsobem sledovaly a formou textových doprovodů autorčiných výstav a katalogů její dílo zprostředkovávaly návštěvníkům výstav, těm, kteří se o současné výtvarné umění zajímali. Byli to Jiří Šetlík, Jaromír Zemina, Milena Slavická, Jiří Valoch a další. S texty těchto autorů a mnohými dalšími jsem pracoval mimo jiné při koncipování obecné monografie autorčiny tvorby, kterou jsem připravil k vydání u příležitosti její retrospektivní výstavy v Národní galerii v Praze (2001), při práci na její bibliografii, při práci s archivem dokumentů zaznamenávajících její tvorbu, její výstavní činnost a její ohlas.

S úctou k práci, kterou jmenovaní i nejmenovaní na tomto poli vykonali, se domnívám, že by při interpretaci tvorby Adrieny Šimotové bylo možné a přínosné uplatnit ve větší míře, než tomu bylo doposud, výkladová hlediska a s těmito hledisky související interpretační možnosti, které přináší filosofické myšlení doby, ve které ona sama žila a působila. Výrazová hloubka, svébytná tematika, jedinečné estetické kvality, mnohotvárnost výrazových prostředků a obecněji výtvarné formy (obsažné formy), její vnitřní konzistence a metodická soustavnost to nejenom umožňují, ale pro jejich adekvátní interpretaci je to v určité míře, domnívám se, i potřebné.

Rád bych zdůraznil, že z mé strany přitom nejde o nedoceňování práce mých ctihodných předchůdců. Texty, které dílo autorky v posledních desetiletích minulého století provázely, jsou obvykle součástí publikací vydávaných u příležitosti výstav její tvorby, mají její osobnost a její vystavovanou tvorbu přiblížit veřejnosti, té části veřejnosti, která o současné výtvarné umění projevuje zájem. Na tento zájem měly navázat, podpořit jej, v rámci možného rozšířit, prohloubit. Obvyklý rozsah těchto doprovodných textů je do jisté omezen, jak už jsem uvedl, texty byly obvykle vázány ke konkrétnímu výstavnímu projektu, ke konkrétní příležitosti. Spolu s interpretační funkcí měly také kulturně vzdělávací či kulturně osvětovou roli. Nebyly primárně adresovány odborné veřejnosti. Monografické zpracování tvorby osobností Adrieniny¹ generace se stávalo skutečností, velmi pomalu se rozšiřující skutečností,

¹ Jméno autorky, jejíž tvorbě a životnímu působení je tento text věnován, v textu uvádíme ve dvou podobách – Adriena Šimotová a Adriena. Samostatné užívání jejího křestního jména, jako dostačujícího pro

až od konce devadesátých let minulého století. K publikovaným textům, které jsou věnovány autorčině tvorbě, patří mimo textů, jež byly součástí doprovodu jejích výstav, recenze a kulturní informace v médiích. Kolegové, kteří texty psali, byli historikové umění, těžiště jejich práce bylo spojeno s tímto oborem. Nutno mít na paměti stav mezioborové komunikace, v tomto případě mám na mysli obory historie umění a filosofie umění, v druhé polovině dvacátého století. Oproti dobovým podmínkám, v nichž působila Adriena Šimotová, se v tomto ohledu mnohé zlepšilo. Otevřené úlohy na obou stranách, domnívám se, zůstávají. V naší práci jde o mezioborový přístup.

Ve vztahu k Adrieně Šimotové jsem se pokusil učinit některé nápravné kroky organizováním konferencí, které byly její tvorbě, jejímu působení v oblasti české výtvarné kultury věnovány. Uspořádali jsme je spolu s kolegy z FHS UK a VŠUP v letech 2016 a 2021. Přispěli jsme tím snad k určitému rozšíření interpretační základny ve vztahu k její tvorbě. Pomohli nám v tom Miroslav Marcelli, Miroslav Petříček, Věra Vávra, Miloš Ševčík, Jan Bierhanzl, Jana Geržová, Jiří Pelán, Marie Langerová a další. Moje úsilí v tomto směru snad bude moci pokračovat.

V návaznosti na náš záměr uplatnit při interpretaci díla Adrieny Šimotové, s odpovídajícím zřetelem k její osobnosti, ve větší míře možnosti, které jsou spojeny s filosofií doby, v níž autorka žila a pracovala, pak bylo nutno učinit rozhodnutí, vybrat zaměření a provést s tím spojený výběr autorů, k nimž se budeme obracet. Soustředili jsme se při tomto rozhodování na témata, která byla Adrieně Šimotové v její tvorbě blízká, byla pro ni určující. Je to komunikace, komunikativní vztah a obrazotvornost. V návaznosti na to pak souvislost komunikace a identity, komunikativních vztahů a dějinnosti, komunikativních vztahů a paměti, komunikativních vztahů a temporality.

Vzhledem k úloze zkoumat souvislosti mezi komunikací a obrazotvorností vyvstává na naší straně zaměření pozornosti na metody, výtvarné metody, s nimiž autorka pracovala a jejichž prostřednictvím formulovala svůj vztah k vlastní tvorbě a svoji výtvarnou výpověď. V průběhu její tvůrčí cesty se u ní tato rovina tvorby rozvinula mimořádným způsobem, a to jak v jednotlivých metodických liniích, tak v jejich celkové struktuře. Naše navazující úvahy jsou tak do jisté míry „rozpravou o metodě“, nebo alespoň jejím předstupněm. Lze říci, že v uplatňovaných výtvarných metodách Adriena Šimotová výtvarně myslela. Promýšlela, jak

pojmenování, bylo od rozhraní osmdesátých a devadesátých let skutečností nejenom v rozšiřujícím se okruhu přátel a obdivovatelů její tvorby, ale bylo to svým způsobem i příznačné pro její místo v kontextu české výtvarné kultury.

postupovat, v jaké orientaci, za jakým účelem, s jakými vyjadřovacími prostředky, promýšlela výsledky, k nimž dospěla. Otázky s tímto spojené budeme v následujícím textu sledovat. Myšlení v obrazech a prostřednictvím obrazů, to je motiv, který má ve filosofii svoji závažnost. Můžeme připomenout vedle jiných autorů Wilhelma Diltheye, Jana Patočku, Miroslava Petříčka. My se však především budeme věnovat něčemu, co myšlení, řečeno v návaznosti na Emmanuela Levinase, v určitém smyslu, z našeho hlediska přesahuje. Budeme v tvorbě Adrieny Šimotové, v jejím celkovém životním působení v kontextu české kultury, sledovat souvislosti komunikace a obrazotvornosti, obojí v jejich vzájemném vztahu.

Tolik krátké předznamenání úvah spjatých s metodami autorčiny výtvarné tvorby. Pokud jde o tematiku její tvorby, je pro Adrienu Šimotovou příznačná soustředěnost na člověka, na lidskou osobu. V padesátých letech a v první polovině let šedesátých, patrně i ve vztahu k tvorbě jejího manžela Jiřího Johna, významné osobnosti české malby a grafiky, se v jejích kresbách, pastelech, malbách ještě setkáváme také s krajinou, v rovině námětu se k ní v dílčí míře obrací, především však ve formě reflektovaného vztahu ke krajině. Avšak už od padesátých let v její tvorbě narůstá ve stále větší míře výslovné zaměření na člověka, na lidskou osobu, osobnost, tato orientace se pro ni stává příznačnou, převládající. Jako by si po celou svoji tvůrčí cestu kladla Kantovy otázky: Co můžeme vědět? Co máme činit? V co smíme doufat? Co – ona by spíše řekla kdo – je člověk? Jakkoli je možné, že se s nimi ve výslovné a takto doslovné formulaci setkala až v knize Martina Bubera *Problém člověka*, s narůstající soustředěností si je jistě kladla po celou svou tvůrčí cestu, nezávisle na tomto výslovném vymezení či znění. Tak jako si je lidé s různou mírou odpovědnosti, jasnoživosti a důstojnosti kladli v různých kulturách staletí a tisíciletí před Immanuelem Kantem.

Z dostupných biografických informací víme mnohé o cestě, kterou Adriena Šimotová prošla. Byla zatížena vším, čím byla zatížena historie československé společnosti ve dvacátém století. Narodila se v meziválečné době, několik let po vzniku Československa, v rodině spjaté s demokratickými tradicemi první republiky i s dávnější tradicí národního obrození. Doba jejího dospívání se kryla s obdobím protektorátu Čechy a Morava. Do výtvarného oboru profesně vstupovala v padesátých letech. Vyrovnávala se s krizovou společensko-politickou situací šedesátých a sedmdesátých let. Ztratila manžela, později syna, v pokročilém věku musela překonávat vážné zdravotní problémy. To vše, s čím byla konfrontována, muselo být a jistě pro ni i bylo velmi těžké, ale ona tím procházela tak, že se očišťovala a rostla. Tak jsem to viděl a chápal z perspektivy posledních sedmnácti let jejího života, kdy jsem se v těsné spolupráci s ní věnoval její tvorbě soustavně. A chápali to tak

i mnozí jiní, kteří Adrienu znali a pro něž byla příkladem věrnosti talentu a profesní odpovědnosti, tvůrčí statečnosti, lidskosti.

Moje pozice jakožto autora této práce je nikoli obvyklá, měl bych proto, domnívám se, poskytnout v této souvislosti určité informace. Spolupracoval jsem s Adrienou Šimotovou od roku 1998, na její pozvání, na všech jejích výstavách, publikacích, které byly věnovány její tvorbě. Později, vzhledem k jejím omezeným pohybovým možnostem, jsem se stal ve vztahu k ní osobou blízkou, pečující. Píši tedy svůj text z pozice, která je profesně vzato svým způsobem spíše výjimečná. Domnívám se, že v tom lze vidět určitou příležitost ke zprostředkování informací, znalostí, zkušeností, lze říci svědectví, která mohou být při přiměřeném uplatnění přínosná, mohou napomoci k vyjasnění některých témat a úvah, z nichž mohou následně čerpat další badatelé. I tyto uvedené souvislosti myslím zdůvodňují mezioborový přístup. Nadace, kterou jsme spolu s Adrienou Šimotovou založili, je věnována péči o umělecký odkaz Adrieny Šimotové a Jiřího Johna,² zahrnuje (v rámci možností daných strukturou neziskové instituce) také dokumentační centrum, v jehož rámci jsem doposud vedl desítky hodin rozhovorů s Adrieninými kolegy, přáteli, členy rodiny a dalšími. Z některých z těchto rozhovorů čerpám i v textu této práce. Tato jedinečná rovina pramenů myslím odůvodňuje a činí pochopitelnou i míru pozornosti, kterou zde věnuji souvislostem autorské identity a biograficity. Osobní identita, v našem případě jde spolu s tím o identitu autorky výtvarných děl, není uzavřenou daností, je to procesuální skutečnost formovaná na různých komunikativních úrovních a v konkrétních životních souvislostech, tedy také v souvislostech časových. Texty, které byly doposud publikovány a které jsem se pokusil výše obecně charakterizovat, nemohly vzhledem ke svému zaměření a omezenému rozsahu zprostředkovat všechny roviny autorčiny biografie, které jsou významné pro orientaci její tvorby, nebo alespoň ne v dostatečné míře. S osobní i rodinnou historií, historickými souvislostmi jejích profesních vazeb mne, obecně vzato, seznamovala při našich rozhovorech především sama Adriena Šimotová. A pak také její blízcí. Takto získané poznatky a zkušenosti spoludotvářejí platformu pro pochopení celkové souvislosti její životní cesty, její osobnosti, souvislosti její tvorby a dějinných situací, jimiž procházela. Přitom mnohé z této oblasti ještě zůstává otevřenou výzkumnou úlohou, jejíž řešení je před námi (autorčina korespondence, samizdatová literatura z její knihovny, rozhlasové a časopisecké rozhovory, televizní dokumenty a další).

² Viz webové stránky Nadačního fondu Adrieny Šimotové a Jiřího Johna: <https://www.simotova-john.org/>.

Předkládaný text má tři kapitoly. V první kapitole se věnujeme formaci autorčiny osobnosti a utváření její tvůrčí orientace ve vývojovém období, které začíná ranými fázemi a končí v závěru sedmdesátých let. Věnujeme se vývojovým proměnám, jimiž autorčina tvorba v tomto období prošla, určením toho, co bylo v kontinuitě její tvorby stálé, podstatné, co v soustředěnosti narůstalo. Opíráme se přitom mimo historických pramenů o vybrané analýzy některých textů Martina Bubera a Karla Jasperse. Vzhledem k obsahovému zaměření naší práce nám přitom jde o témata spojená s komunikací, s komunikativními vztahy, u Martina Bubera o jeho analýzy dialogického vztahu z jeho knihy *Já a Ty*, u Karla Jasperse o jeho analýzy existenciální komunikace a mezních situací. Ve druhé kapitole se soustředíme na základní momenty a výrazové polohy tvorby Adrieny Šimotové v osmdesátých letech. Tehdy se výrazně rozvíjela duchovní dimenze autorčiny tvorby, také v souvislosti s jejími pracovními pobyty v Hostinném. Zabýváme se také performativními tendencemi, které v její tvorbě měly dle mého soudu důležitou roli. Vycházím přitom i z vlastních zkušeností s uměním akce. V závěru osmdesátých let jsem se v oboru psychiatrie a speciální pedagogiky některým formám performancí v oboru arteterapie profesně věnoval, navazoval jsem přitom na přímé osobní zkušenosti s tvorbou Vladimíra Havlíka a Milana Kozelky a na zprostředkované zkušenosti s tvorbou Jana Mlčocha, Petra Štembery, Karla Milera a dalších. Ve třetí kapitole představujeme závěrečné vývojové etapy Adrienina celoživotního díla, proměny její tvorby od počátku devadesátých let až do závěru její životní cesty. Kromě historických pramenů se přitom opíráme o Levinasovy analýzy rozmluvy a setkání s tváří druhého z jeho knihy *Totalita a nekonečno*. Adriena Šimotová se s jeho rozborů rozmluvy a úvahami o tom, čím je pro nás tvář druhého, seznámila v době, kdy jsme v roce 2003 pro Slovenskou národní galerii v Bratislavě jako součást výstavního programu společně připravovali její výstavu nazvanou „Tvář“.

1. Jak něco udělat pomocí obrazů

Názvem první kapitoly naší práce navazujeme na knihu Johna Langshawa Austina *Jak něco udělat pomocí slov* (Austin, 2022). Kniha je souborem Austinových přednášek z oblasti filosofie řeči, v nichž se s velkou soustavností věnoval performativní rovině promluvy.³ Na Austinovu terminologii navázali ti, kteří teoreticky zpracovávali tendence, jež byly v šedesátých a sedmdesátých letech souhrnně označeny jako performativní obrat.⁴ Ve vztahu k samostatné formě uměleckého projevu překračujícího ve druhé polovině 20. století hranice jednotlivých uměleckých oborů (divadlo, výtvarné umění, hudba, tanec), která je označována jako performance, jsou Austinovy úvahy o rovinách výpovědi, jež vymezuje jako performativní a konstativní, něčím svébytným, samostatným.⁵ V analýzách vztahu performativů a konstativů v řeči jsou z Austinovy strany akcentovány projevy komunikativního jednání směřujícího ke změně, k uskutečnění něčeho, co se stává skutečným prostřednictvím vědomého konání, jež performativní rovina řeči vyjadřuje a k němuž směřuje. Obdobně můžeme tyto jevy a jejich souvislost nacházet v obrazotvornosti spojené s výtvarnou tvorbou. To je téma, které je u Adrieny Šimotové vzhledem k úlohám, jež v našem textu sledujeme, něčím podstatným.

Vzhledem k předmětu našeho textu, máme-li odpovědět na otázku, co může a má být „uděláno“ pomocí obrazů, nebo v jiné formulaci prostřednictvím obrazů, pak v tvorbě Adrieny Šimotové patří nepochybně k tomu určujícímu skutečnost komunikativního vztahu, komunikace, její projasňování, pročišťování, prohlubování, zpodstatňování, rozvíjení její pravdivosti i jejích performativních rovin. A to v perspektivě, v níž jde o porozumění jednotlivému v souvislostech s obecným a všeobecným. Adriana se k tomuto tématu ve svých publikovaných i nepublikovaných rozhovorech opakovaně vracela, příkladem může být teze, kterou v různých podobách formulovala: „Čím jsem osobnější, tím jsem obecnější“ (Hvížd'ala, 2005, s. 17).

³ Vzhledem k předmětu naší studie se zde Austinovou terminologií, jejím rozborům a obecněji ani jeho související pojmovou prací a navazující problematikou nebudeme detailněji zabývat (Austin v uvedené knize rozlišoval také ilokuční, lokuční, perlokuční funkční rovinu řeči). Překročili bychom vymezení daná orientací našeho textu.

⁴ Tyto tendence, v uplynulých desetiletích obvykle označované právě oním souhrnným termínem „performativní obrat“, podrobněji vymezuje, vedle dalších autorů, Fischer-Lichte (2011).

⁵ Snad bychom mohli poznamenat, že pozornost věnovaná těm souvislostem řeči či obecněji komunikace, které Austin nazval performativními, není něčím, co by historicky vzato začínalo s Austinovou prací. Touto poznámkou jistě nechceme snižovat váhu jeho badatelského vkladu. Mimo záslužných Austinových analýz související problematiky navázala, jak už jsme uvedli, historie umění a estetika na Austina terminologicky – termín performativita, performativ se v humanitních vědách užívá po něm.

Podnětné pro nás byly v této souvislosti Diltheyovy úvahy o hermeneutice jednotlivého.⁶ Martin Buber, jehož filosofii dialogického či komunikativního vztahu, v návaznosti na Adrieninu četbu jeho knih *Já a Ty* (Buber, 2005) a *Problém člověka* (Buber, 1997), se zde věnovat budeme, byl Diltheyovým žákem.⁷ Svoji disertaci nazval „Příspěvky k dějinám problému individuace“ (*Beiträge zur Geschichte des Individualizations-problems*) (Katz, 1975, s. 414). Také Karl Jaspers, další osobnost, na kterou budeme dílčím způsobem navazovat, ve svých analýzách věnovaných existenciální komunikaci zdůrazňoval, že je založena na nepodmíněné lásce k jednotlivému (Jaspers, 1956). Související tematika byla Adrieně Šimotové i Jiřímu Johnovi v jejich výtvarném myšlení velmi blízká, jejich tvorba obsahuje mnohé obdivuhodné a velmi přesvědčivé příklady této orientace, jsou projevem velké soustavnosti a vážnosti, s níž se souvisejícím motivům oba, každý svébytným způsobem, věnovali.

Pozornost, s níž se Adriena Šimotová ve výše uvedeném smyslu obracela k jednotlivému, ve vztahu ke konkrétní dějinné situaci, nás v našich úvahách o její tvorbě přivede k souvislosti osobní identity a biograficity. Hlediska biograficity nám mohou zprostředkovat obraz toho, kým se Adriena Šimotová stávala „v celé látce života“ (Buber, 2005, s. 98), mohou nám zprostředkovat obraz procesu postupné sebeidentifikace její autorské osobnosti, obraz procesu autorské formace v její celkové životní souvislosti, v jejím životním působení, v meziosobních vztazích, které navazovala a jimiž procházela v různých formách svého působení v širších společenských strukturách, v přejímání osobní odpovědnosti v konkrétních dějinných souvislostech.⁸

Východiskem a těžištěm následujících úvah bude pro nás autorčina tvorba a spolu s tím její osobní historie. A to na základě jí zprostředkovaných informací, jí předávaného svědectví, na základě zkušeností získaných v průběhu naší mnohaleté spolupráce a spolu s tím na základě informací získaných ze strany jí blízkých kolegů, přátel, příbuzných, na základě studia dostupných dokumentů, literatury z oboru filosofie a historie umění a dalších pramenů.

Pokud jde o odbornou literaturu, soustředíme se na vybrané texty Martina Bubera, Karla Jasperse a Emmanuela Levinase, autorů, kteří byli Adrieně Šimotové orientací svého myšlení blízcí, přičemž se budeme zaměřovat na ta jejich díla, s nimiž se v různé míře bezprostředně

⁶ Viz Dilthey (1980), kapitola „Vznik hermeneutiky“.

⁷ Jak vysvětluje Kepnes (1988) ve své obhajobě Buberova přístupu k interpretování chasidských příběhů, Dilthey měl na Bubera nezanedbatelný vliv. Buber u něj studoval v Berlíně v letech 1898 a 1899 a později také docházel na jeho přednášky mezi lety 1906 a 1911.

⁸ V předkládané studii uplatňujeme pojem biograficity představený v Alheit (2002).

či zprostředkovaně seznámila. Zdůrazněme, že máme na mysli myšlenkové paralely mezi její tvorbou a některými vybranými analýzami komunikativních vztahů a vztahových událostí v textech Bubera, Jasperse a Levinase; otevírají pro nás perspektivy, v nichž můžeme promýšlet autorčinu tvorbu vzhledem k souvislostem komunikace a obrazotvornosti. Nenaznačujeme přitom závislost autorčina výtvarného myšlení na tvorbě těchto myslitelů. Adriena Šimotová byla hlubokou tvůrčí osobností, umělkyní, která ve své výtvarné tvorbě vycházela z vlastní bohaté životní a autentické profesní zkušenosti. Byla samostatnou osobností s jedinečnou a obecně respektovanou profesní erudicí.

1.1 Já a Ty jako východisko

Nejblíže ze tří jmenovaných autorů, z hlediska přímé zkušenosti, měla Adriena Šimotová k Martinu Buberovi. Opakovaně připomínala inspirativní roli, kterou pro formaci její tvůrčí pozice setkání s myšlením Martina Bubera. Naši cestu k porozumění podstatným rysům orientace celkové životní souvislosti, kterou u Adrieny Šimotové můžeme sledovat, začneme u Buberovy knihy *Já a Ty*. Měla pro její vztah k myšlení Martina Bubera zásadní význam. Pro monografii, kterou jsem v roce 2001 připravil k Adrienině retrospektivě v Národní galerii, zvolila jako první část úvodního motto právě citát z této Buberovy knihy: „Neexistují dva druhy lidí, ale existují dva póly lidství“ (Brunclík, 2006a, s. 3). Pro úplnost uvádím i druhou část úvodního motto, které zvolila, totiž Holanovy verše z cyklu *Zdi*: „Čím byla světci zeď, jen právě neopřením“ (tamtéž). Z poznámek, které si na útržky kresebných papírů zapisovala ve svém ateliéru, ještě citujeme další z vět, které si z Buberovy knihy *Já a Ty* vypsala: „Všechny skutečný život je setkáním“ (Buber, 2005, s. 44). A ještě jednu její poznámku vztahující se k četbě uvedené Buberovy knihy: „Ty. Pocítila jsem plně a jaksí definitivně význam takového oslovení. Ty – jak jej krásně a přesně definuje Martin Buber. Definuje – ty zde – znamená provždy. Neznamená to jen pasivní další oslovení. Pokaždé je to zázrak, o který se musí zasloužit“ (viz Slavická, 2016, s. 120).

Vzhledem k zaměření našich úvah nám nepůjde o soustavnou a komplexní analýzu a historické zařazení Buberova myslitelského díla. Půjde nám o charakterizaci její četby uvedené Buberovy knihy, o vymezení motivů, které pro ni byly v reflexi její vlastní výtvarné tvorby, v jejím obrazotvorném jednání v návaznosti na uvedený Buberův text oporou. Martin Buber jí byl partnerem v uvažování o tématech, jimž se sama od počátku své profesní cesty s narůstající soustředěností věnovala – *vztah, vztahová událost, setkání, blízkost a distance, komunikace, dialog a učení se, obrácení, přítomnost*. Budeme usilovat o to, abychom

Adrienin „dialog“ s Martinem Buberem promýšleli (výslovně i nevýslovně) v perspektivě životních situací, v nichž se s uvedeným Buberovým textem seznámila, vzhledem k pozici v dobovém kulturněhistorickému kontextu, kterou pro sebe vedle profesních kolegů i spolu s nimi hledala. Příbuznosti a shody jsou přitom zřejmé nejenom z námětů a tematické orientace její tvorby, ale pozoruhodnou souvislost lze najít i v jejích pracovních postupech, v metodách, které ve své tvorbě, ve svém výtvarném myšlení, rozvíjela a uplatňovala, ve výrazových prostředcích, které pro svou práci volila, v dekonstrukci malby ve formě závěsného obrazu, v postupně se vyvíjejících formách práce s grafickým tiskem, s matricemi, které vytvářela a z nichž pak při tisku vycházela. V uplatňování perforace v kresbě. V performativních formách jejích tvůrčích aktivit z konce sedmdesátých let nebo z let osmdesátých při jejích pracovních pobytech v Hostinném. V její práci s frotáží, s otisky, doteky. Konečně pro samotnou její výstavní činnost je v obecné rovině příznačné, že byla podstatně, se vši vážností z její strany, spojována se setkáním, se setkáními. Směřovala k nim.

O Martinu Buberovi připojíme ve stručnosti několik základních poznámek. Jak už jsme uvedli, mezi jeho učiteli je spolu s jinými jmenován Wilhelm Dilthey, na jehož práce věnované hermeneutice jednotlivého Buber určitým způsobem navazoval (Kepnes, 1988). Buber se mimo jiného podílel na překladu Bible do němčiny (se svým přítelem a spolupracovníkem Franzem Rosenzweigem), zabýval se chasidskou mystikou, zásadním způsobem přispěl k obecné známosti chasidské literatury (tamtéž). S jistým zjednodušením lze říci, že se ve význačné míře profiloval jako myslitel navazující na tradici židovského a židovsko-křesťanského myšlení. Lidství je mu podstatně založeno komunikativním vztahem. V knize *Já a Ty* chápe člověka a jeho bytí ve světě jako bytí v rozhovoru a prostřednictvím rozhovoru, na jehož skutečnosti se může v různých úrovních a formách účasti podílet, může v něm naslouchat a naslouchá, může se v něm tázat a táže se, může v něm odpovídat a odpovídá. Na různých úrovních a v různých formách (Buber, 2005). Pro historický kontext, v němž Adriana žila a působila, je svým způsobem příznačné, že kniha autora, který byl v době práce na jejím textu (vydal ji v roce 1923) v kontaktu s pražským kulturním prostředím a byl, alespoň v jeho určitém okruhu, známým autorem, byla v českém jazyce vydána až v roce 1969. Adriana Šimotová ji četla v první polovině sedmdesátých let, nedlouho po smrti Jiřího Johna.

Buberova kniha je žánrově nesnadno vymežitelná. Buber byl pro svoji práci na předmětném textu hloubkou svého vzdělání jistě obdivuhodně připraven, ale ryze teoretický spis nepsal a psát dle mého soudu nezamýšlel. Jeho práce obsahuje pasáže, které oborově

mohou patřit do oblasti filosofie dialogu, filosofie náboženství, filosofické antropologie, obsahuje však také pasáže, které jsou blízké spíše kázání (chápaného jako součást liturgie), či s jistou nadsázkou řečeno, mají povahu filosofického hymnu.⁹

V první části knihy Buber vymezuje základní témata svých úvah a základní pojmy, o které svůj výklad opírá. Především dvojí fundamentální vztah, v němž člověk zakládá svůj postoj k bytí a dění ve světě, a spolu s tím dvojí způsob účasti v přítomnosti, která je spoluurčována jejich rozpornou souvislostí. Způsob účasti každé konkrétní osoby vyplývá podle Martina Bubera z toho, který ze dvou možných fundamentálních vztahů svým jednáním či zdržením se jednáním, souhlasem či zdržením se souhlasu, přijímá za svůj. Do jednoho z nich může vstupovat „obrácením“, do druhého z nich může upadat či propadat v „odvracení“. Tuto dvojí možnost základní vztahové orientace lidí podle Martina Bubera vymezují slovy já a Ty nebo já a Ono (Buber, 2005).

Ve druhé části knihy Buber sleduje dějinnou dynamiku rozporné souvislosti dvou forem lidství, které tato základní slova vyjadřují, latentní a aktuální formy jejich rozporné podvojnosti, jejich možná zprostředkování a proměny v jednání konkrétní lidské osoby, v mezilidských vztazích (tamtéž).

Ve třetí části pak sleduje genezi duchovní osoby, která ve svém jednání ve světě, v bezprostředních či zprostředkovaných vztazích s druhými, v setkáních s druhými, která jsou vždy, jak Buber opakovaně zdůrazňuje, i jejím setkáváním se se sebou samým, hledá a nachází vztah k věčnému Ty. Tento vztah je podle Martina Bubera v různých formách a úrovních základem a směrodatným principem pro všechny vztahy, které osoba navazuje. Ve vztahu k nim je „všezahrnujícím vztahem“ (tamtéž, s. 135).

Buberovy analýzy fundamentálních vztahů a vztahových událostí vycházejí ze stanoviska, v němž je mu vztah a vztahová událost základním ontologickým kritériem skutečnosti lidského života, skutečnosti, s níž je člověk v průběhu svého života konfrontován. „Na počátku je vztah“ (tamtéž, s. 50).

Základní slovo Já–Ty podle Martina Bubera říkáme celou svou bytostí, náš život je jím nezbadatelně zahrnut do dynamické vzájemnosti všeho jsoícího. Základní slovo Já–Ono nelze podle Bubera říkat celou bytostí, Ono se stává nikoli pouze odlukou, odcizením našeho

⁹ V návaznosti na problematiku reprezentovanou výše jmenovaným dílem Johna L. Austina se můžeme domnívat, že Buberovo dílo by mohlo být vhodným předmětem pro analýzu vztahu performativních a konstativních rovin řeči.

Ty, ale i tímto základajícím slovem vyslovovaného Já, protože vyslovováním každého z těchto dvou fundamentálních slov (modalit fundamentálních slovních dvojic) vyslovujeme nejenom Ty, ale i já toho kterého vztahu. „Já základního slova Já–Ono se objevuje jako individualita a uvědomuje si sebe jako subjekt (zakoušení a užívání). Já základního slova Já–Ty se objevuje jako osoba a uvědomuje si sebe jako subjektivitu (bez závislého genitivu)“ (tamtéž, s. 93). Každý ze dvou možných fundamentálních vztahů zakládá osobní identitu zúčastněných, každý podstatně odlišným způsobem, vztah Já a Ty je ve své podstatě pro Buber vztahem dialogickým. Pro vztah Já–Ono je příznačné monologické směřování, v němž Já nepřijímá jinakost svého protějšku, zůstává uzavřeno do své vnějškově orientované představy o něm a v této uzavřenosti se k němu na různých úrovních a v různých souvislostech vztahuje v perspektivách určených předmětným vztahem (tamtéž).

Základní slovo podle Buberova textu vyslovujeme ve třech sférách. „První z nich je život s přírodou. Zde se vztah zachvívá v temnotě a je pod prahem řeči [...] říkáme-li jim [= tvorům] ‚ty‘, vážne naše oslovení na prahu řeči. Druhou sférou je život s lidmi. Zde je vztah zjevný a má podobu řeči. Můžeme dávat i přijímat slovo Ty. Třetí sférou je život s duchovními jsoucnostmi. Zde je vztah zahalen jakoby v oblak, ale zjevuje se, je mimo řeč, ale plodí ji“ (tamtéž, s. 39). V každé z těchto sfér, způsobem odpovídajícím jejich povaze a v souvislosti s tím na různých úrovních, oslovujeme svým komunikativním jednáním věčné Ty (tamtéž, s. 40, 130).

V historicky orientovaných pasážích Buber dokládá, že protiklad základních slov má v různých dobách a v různých kulturách různé formy, různá jména, ale ve své bezejmenné pravdě je „vlastní celému stvoření“ (tamtéž, s. 56). „Každá velká kultura [...] spočívá na původní události, která se vyznačuje vztahem, na odpovědi lidskému protějšku, k němuž došlo kdysi v jejím zdroji, na podstatném aktu ducha. [...] Přestává-li mít ta i ona kultura svůj střed v živoucí ustavičně obnovované události, pro niž je příznačný a zakládající vztah Já a Ty, pak musí ustrnout a proměnit se ve svět slova Ono, jež už jenom čas od času eruptivně prolamují žhnoucí činy osamělých duchů“ (tamtéž, s. 85).

Buber sleduje na několika dějinných příkladech kulturně historickou dynamiku rozporné konstelace vztahů Já a Ty a Já a Ono, Já a On nebo Ona, v průhledech do prehistorie, v příkladech kultur „primitivních“ společností, jak o nich podávala dobová etnografie, nebo v souvislostech individuální ontogeneze, v životě dítěte. Tyto rozbory, prohlubující filosoficko-antropologický kontext jeho analýz, překračují předmět našich úvah. Lze uvést alespoň jejich shrnutí a vyústění – současnost se vyznačuje nárůstem předmětnosti, a to jak

v historii jedince, tak v historii lidského rodu, nárůstem toho, co Buber označuje jako Ono.¹⁰ S narůstajícím rozsahem předmětného světa rostou i nároky na naši schopnost orientace v něm, na naši schopnost jej zakoušet, zvládat a užívat (tamtéž). Rozvoj těchto schopností může vést k umenšování síly, která člověku umožňuje vstupovat ve vztah Já a Ty – který zakládá schopnost člověka žít v duchu. K rozvoji toho, co Buber nazývá zakoušením a užíváním, dochází podle něj většinou pro úbytek sil, které člověku umožňují vstupovat v plnost vztahu Já a Ty. Na tento závěr pak Buber navazuje v analýzách historicky rozšiřujících se forem úniku před nároky vztahu Já a Ty, s nimiž jsou lidé konfrontováni; projevují se ve zbytnělé neosobní institucionalizaci veřejného života, v individualizaci, uzavřenosti a oddělenosti soukromé životní sféry (tamtéž). Lze se domnívat, že kdyby psal Martin Buber knihu *Já a Ty* dnes, byl by jím zprostředkovaný obraz forem úniku před nároky vztahu Já a Ty obsáhlejší.

Základní vztahové formy se podle Martina Bubera v dějinné skutečnosti v různých formách prolínají – v konkrétních životních situacích, také v rovinách latence a aktuality, a to jak v životě konkrétního člověka, tak v meziosobních vztazích i v širších společenských či historických a politických souvislostech. Každý konkrétní člověk nese svoji odpovědnost ve vztahu k možnostem, s nimiž je v souvislosti analyzovaných fundamentálních životních vztahů a jejich orientace konfrontován. Žádný člověk není podle Bubera čistou duchovní osobou či pouhým jednotlivcem pohlceným světem Ono. Každý žije ve dvojí dimenzi. Ale jsou lidé, v nichž je osoba tak určujícím činitelem, že je lze nazývat osobami, a lidé, v nichž je natolik určující silou jejich jednotlivost, že je lze nazývat jednotlivci. „Neexistují dva druhy lidí, ale existují dva póly lidství. [...] Mezi těmito dvěma póly probíhá dění, v němž se rozhodují skutečné dějiny“ (tamtéž, s. 95). V dějinách pak duchovní dimenze našeho života, v životě člověka i společnosti, vyvstává jen v pozitivní „odpovědi člověka jeho protějšku, jeho Ty“ (tamtéž, s. 71). A duch ve svém lidském projevu je „odpověď našemu Ty, které se vynořuje a oslovuje nás z tajemství“ (tamtéž).

Připomněli jsme zápisky Adrieny Šimotové, v nichž navazovala na četbu Buberovy knihy, uchovávala je mezi jinými ve svém ateliéru. První z nich byla věta: „Všechn skutečný život je setkáním“ (tamtéž, s. 44). Připojíme ještě další tematicky související text z jiné části Buberovy knihy, který Adriana zaznamenala na tomtéž lístku: „Jdeme-li nějakou cestou a setkáme-li se s člověkem, který nám kráčel vstříc a šel také nějakou cestou, známe jenom svůj kus cesty, nikoli jeho – jeho kus cesty totiž prožíváme jen v setkání“ (tamtéž, s. 106).

¹⁰ Jak Buber poukazuje, „[z]ákladní slovo Já–Ono samo o sobě není zlo, [...] ale snadno se stává něčím zlým, činí-li si nárok na to, že je samostatným, v sobě založeným jsoucnem“ (Buber, 2005, s. 77).

Buber v úvahách, které v jeho knize *Já a Ty* následují po textu, jež si Adriena zaznamenala, zdůrazňuje, že setkání není jen setkáním s druhým, ale je také setkáním nás samých se sebou. Že je nutností, mají-li být centrální možnosti události setkání naplněny, abychom promýšleli ne jenom druhou stranu, ale i tu svou. Klademe-li druhému otázky, jejichž prostřednictvím mu chceme porozumět, rozhodujeme přitom tak či onak o tom, na co se ptáme či budeme ptát, je to pak naše odpovědnost, rozhodujeme se pro to, co pokládáme za potřebné, únosné, nutné, pravdivé, směřujeme tak více či méně vědomě nejenom k určování identity druhého, ale spolu s tím ve volbě vlastního stanoviska, orientace, k vlastnímu sebeurčení, k sebeurčení ve vztahu k protějšku, k druhému. Skutečný rozhovor není jednosměrnou komunikací. Kdyby tomu tak bylo, mohl by mít formu výslechu, v němž jen jedna strana klade otázky, druhá má na kladené otázky odpovídat (Rozhovor Pavla Brunclíka s Janem Sokolem, 2016). Podmínkou naplnění možné události setkání, zprostředkované akty komunikace, procesem komunikace, je vzájemnost,¹¹ v jejímž základu je otevřenost pro otázky, které nám jsou výslovně či nevýslovně adresovány druhým, druhým ze strany Ty.

S takto chápanou strukturou setkání měla Adriena Šimotová zkušenosti, jejichž dimenze lze nesnadno obsáhnout. Ve svém ateliéru, při svém soustředění se na práci a s úlohami, které v ní vyvstávaly, byla s touto situací konfrontována dlouhodobě a opakovaně. Dny, roky, desetiletí v usebírání. Ať už byl druhý, k němuž se v tvorbě obracela, bezprostředně přítomen, jako tomu bylo při její práci s frotáží, nebo se k němu vztahovala ve vzpomínkách, v dílech, která jsou spojena s blízkými, kteří jen nebyli v dané situaci fyzicky přítomni nebo nebyli už mezi živými, nebo jí byl druhý v jejím vědomí myšlen, představován jako osoba vyznačující se určitým charakterem nebo nacházející se v určité životní situaci. A druhý či druzí byli také adresáty jejích obrazových sdělení.

¹¹ V souvislosti se zde uváděnými Buberovými odkazy na vztahovou událost setkání můžeme připomenout jeho úvahu z textu publikovaného (ve vztahu ke knize *Já a Ty*) o dvě desítky let později, v níž se věnoval analýze Heideggerova pojmu péče, tak jak jej Heidegger reflektoval v *Bytí a času* (Heidegger, 2002), a svému chápání bytostného vztahu, který orientuje centrální možnosti události setkání. Vztah péče, v kontextu příslušné Heideggerovy úvahy, není podle Bubera „vztahem bytostným [...] protože neuvádí bezprostředně do vztahu bytost jednoho člověka k bytosti druhého, nýbrž právě jen pečující pomoc jednoho k nedostatku druhého, který pomoc potřebuje. [...] Naproti tomu bytostný vztah meze individuálního bytí fakticky prolamuje a vzniká nový fenomén, který může vzniknout takto: otevřenost od bytosti k bytosti, která sice nezůstává konstantní, nýbrž své nejvyšší skutečnosti dosahuje jen takřkajíc bodově, ale přesto může najít tvar i v kontinuitě života: [...] zpřítomnění druhého [...] v hlubině substance, tak, že v tajemství vlastního bytí se zakouší tajemství bytí druhého, faktická, ne pouze psychická participace na sobě navzájem“ (Buber, 1997, s. 96–97). Jak už jsme uvedli, jde nám zde o vztah Adrieny Šimotové k myšlení Martina Bubera, reprezentovanému v českých překladech, k nimž měla přístup. Nevěnujeme se zde chápání intersubjektivitu u Martina Heideggera v jeho díle *Bytí a čas* a vývoji jeho chápání intersubjektivitu v průběhu desetiletí následujících po vydání tohoto díla. To je jiné téma. Citovaná Buberova analýza nám slouží k porozumění právě Buberovy vlastní pozice. Připomeňme, že citovaný text byl autorem psán ve čtyřicátých letech.

Dny, roky, desetiletí v usebírání v ateliéru. Tento v mnohém ohledu výjimečný profesní úděl nebývá, domníváme se, v potřebné míře domyšlen a zhodnocen. Je s ním spojeno svého druhu osamění. Osamění, které může být svým způsobem podmínkou autentické komunikace s druhými, se sebou.¹² Může pak být tento způsob osamění, alespoň v některých ohledech, blízký některým formám monastické kultury v kontemplativních řeholích, máme-li na mysli okruh křesťanské religiozity. Bylo by možné poukázat na mnohé příklady i za jejími hranicemi. V osmdesátých letech při svých pobytech v bývalém františkánském klášteře v Hostinném Adriena v podstatných ohledech pokračovala v tom, čemu se desítky let věnovala v podmínkách svého ateliéru. V sebeuvědomování, v procesu sebeurčování ve vztahu k druhému člověku, k lidem.

Nejde však jen o postoje spojené s autorčinou prací v ateliéru, o postoje spjaté, bezprostředně vzato, s její výtvarnou tvorbou. Pro Adrienu byla podstatná vstřícná otevřenost ve vztahu k druhému základním, vědomě uplatňovaným charakterovým rysem, jímž se vyznačovaly její vztahy k druhým lidem – ať už ve zprostředkovaných setkáních, nebo v setkáních bezprostředních, v setkáních tváří v tvář. Příklad za mnohé jiné, při vzpomínce na Adrienu se Vladimír Havlík vyjádřil takto: „Když se mnou Adriena při našich setkáních mluvila, měl jsem živou zkušenost, že se mnou mluví někdo, kdo se ke mně obrací z plnosti své skutečnosti, a ke mně samotnému se obrací v plnosti skutečnosti mojí“ (Rozhovor Pavla Brunclíka s Vladimírem Havlíkem, 2021).¹³

Setkání v dimenzích vztahu Já a Ty je Buberem chápáno jako plnost autentické vzájemnosti. V jeho výkladu je podstatně čistým vzájemným působením bez libovůle, vzájemným dáváním ve vzájemné otevřenosti odehrávající se formou dialogického vztahu, v němž si navzájem ti, kteří se takto setkávají, zjevují svá Ty. Takto chápané setkání nás otevírá individuaci, která je v něm přijímána a zachovávána, Buber přímo uvádí „vyprošťována“ (Buber, 2005, s. 108). Pokud vůči bytí a dění vstupujeme do pravdy vztahu, setkáváme se – jako se svým protějškem – vždy pouze jako s jediným, v této své skutečnosti se nám otevírá v dění a odhaluje se nám jako bytí, které má kosmickou povahu: „[Z]áleží na tobě, kolik z nezměřitelná se ti stane skutečným“ (tamtéž, s. 63). V otevřené vstřícnosti osoby

¹² „O samotě mnohé vím. Ale samota dává více možností. Buď jít stále více do sebe, hlouběji a hlouběji a vytvořit si v sobě nějaký vlastní ideální svět, anebo je zde možnost z ní vyjít ven, podělit se o svůj vnitřní prostor s druhým a třeba se pak zase do něj vrátit. Pro mne bylo nutné vyjít ven, protože stejně důležité jako poznávat sebe sama, je i vyjít někomu vstříc. Proto jsem měla před třiceti lety, kdy jsem poprvé četla Martina Bubera, pocit, že svou knihu o Já a Ty napsal přímo pro mne. Chci se obracet k druhému člověku, aniž zároveň ztrácím obracení se sama k sobě.“ Rozhovor Adrieny Šimotové s Milenou Savickou, publikovaný v katalogu výstavy „L'œil éphémère: œuvres d'Adriena Šimotová“, Musée des Beaux-Arts de Dijon, 2002.

¹³ Adriena Šimotová společně s Vladimírem Havlíkem a Margitou Titlovou vystavovali v rámci výstavy nazvané „Práce pro místo II“ v Galerii Sýpka ve Vlkově v roce 1994.

vůči jejímu Ty navazuje v Buberově výkladu osoba na věčné Ty, v němž se souběžné linie vztahů protínají. Vstoupit do čistého vztahu k věčnému Ty „neznamená zříkat se světa, nýbrž postavit jej na jeho pravý základ“ (tamtéž, s. 108). „Vztah k člověku je skutečným podobenstvím vztahu k Bohu: v něm se opravdovému oslovení dostává odpovědi [...] v boží odpovědi se nám zjevuje všechno, celý vesmír jako řeč“ (tamtéž, s. 131).

Připomínáme, že Adriena Šimotová četla Buberovu knihu *Já a Ty* v sedmdesátých letech, nedlouho po smrti svého manžela Jiřího Johna. Sedmdesátá léta byla pro ni v podstatných ohledech rozhraním, mnohé události v nich byly pro ni směrodatné a zásadním způsobem určující, procházela v nich mezními situacemi. Takto jejich důležitost pro vlastní autorskou formaci hodnotila ona sama. Můžeme-li toto období u Adrieny Šimotové pokládat ve shodě s ní za rozhraní, vede k němu na její straně cesta, o níž můžeme říci, že ve vztahu k této její cestě lze pociťovat obdiv, a přitom také, že se tato cesta může jevit jako ne zcela krátká a ne zcela přímočará. V následujících částech textu bychom rádi přispěli k projasnění příčin a důvodů, které tuto skutečnost zakládaly, v podmínkách a situacích v mnohém odlišných, i podstatně odlišných od podmínek a situací dnešních. „Může ukázat, že ani velký charakter se nerodí hotový – že jeho povahová integrita musí napřed zrát, než se projeví v řadě svých jednání a postojů“ (Buber, 2016, s. 86).

Autentické historické myšlení se k minulosti nevztahuje bez poučeného chápání rozdílů mezi současnou dějinnou situací a dějinnou situací v minulosti, k níž se tímto obrácíme.

1.2 Obrysy dějinné určitosti

Adriena Šimotová se narodila v Praze v roce 1926, vyrůstala v rodině s rozvinutým kulturním zázemím, v níž byla uchovávána a pěstována českobratrská duchovní mravnost. V rodině mluvili česky a francouzsky. Patřila ke generaci, která základní životní zkušenost získávala v přímém či doznívajícím vlivu demokratických tradic československé první republiky, její dospívání poznamenala válečná doba a osudové důsledky válečných událostí a její profesní formaci později i komplikovaný a dramatický vývoj poválečného Československa s jeho uzavírající se společensko-politickou strukturou uprostřed rozdělující se Evropy.

Po absolvování střední grafické školy, kde byla žačkou Richarda Landra a Zdeňka Balaše, pokračovala ve studiích na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze v ateliéru Josefa Kaplického, který svým studentům v podmínkách poválečných let zprostředkoval

evropskou vzdělanost¹⁴ a vedl je ke komplexně pojímané profesní orientaci. Adriena během našich rozhovorů vzpomínala na jeho lekce věnované skrytým optickým vztahům v proporcích řecké plastiky, tradici sádrových odlitků tváří z římské doby, na příkladech z různých historických období dokládal vývoj písma, závislost jeho výtvarných forem na dobových souvislostech. Ve čtyřicátých letech minulého století byl svým studentům schopen zprostředkovat fotodokumentaci zen-budhistických zahrad, zadával jim četbu Proustova románu *Hledání ztraceného času* (Proust, 2012),¹⁵ některá místa, k nimž se Proustovo dílo vztahuje, osobně navštívil, kladl také velký důraz na jejich znalost historie české kultury. Adriena ve svých vzpomínkách vyzdvihovala jeho smysl pro souvislost výtvarné formy a žité skutečnosti, jak ji sama během studií nacházela u Bonnard a Matisse. Mnohostranné bylo i Kaplického profesní působení, pracoval v různých oborech a vedl k tomu i své studenty. Vytvářel výtvarná díla pro architekturu, figurální plastiky, malby, ilustrace, grafické práce, pracoval s písmem.

Svá vysokoškolská studia začínala Adriena v roce 1945 na podzim, tedy bezprostředně po druhé světové válce, někteří její kolegové do školních ateliérů přicházeli se zkušenostmi z nacistického vězení, z koncentračních táborů nebo z armády, se zkušenostmi z frontových bojů. Ona sama byla v okupované Praze opakovaně konfrontována s tragickými dopady mnohaletého nacistického útlaku. Rozsah tragických událostí spojených s druhou světovou válkou vyvstával v některých souvislostech v obecnou známost teprve v poválečných letech. Představovalo to opakující se hlubokou konfrontaci s tím, kým vším pro sebe lidé mohou navzájem být. Jakou hrozbou pro sebe mohou být. V míře, která přesahovala vše známé z novověkých dějin. Spolu s tím, s jakou statečností a hlubokou oddaností sobě navzájem dokážou brutalitě odolávat, obnovovat navzdory všem formám negace svoji důstojnost a naději.

Její profesní cesta po absolvování vysokoškolských studií, podmínky, v nichž hledala a naplňovala svoji profesní orientaci, byly v tehdejším Československu podstatně poznamenány politickým tlakem a omezeními padesátých let, spolu s tím i omezeními v oblasti kulturní a společenské komunikace v politicky uzavírané československé společnosti a později i zmařenými nadějemi spojovanými s procesy demokratizace v šedesátých letech.

¹⁴ Josef Kaplický byl v době silící politické deformace české kultury svým studentům příkladem osobní integrity a prostředníkem na jedné straně k určujícím hodnotám předválečné české výtvarné kultury a na straně druhé k aktuálním problémům internacionálního uměleckého kontextu..

¹⁵ Proustovo *Hledání ztraceného času* věnoval Jiří John Adrieně k jejím dvacátým narozeninám. Kompletní vydání pro ni koupil v jednom z pražských antikvariátů.

Za dob studií, v jejím případě v ateliéru Josefa Kaplického, prodloužených tříletou aspiranturou, navázala celoživotní přátelství, z nichž některá byla základem vzniku umělecké skupiny UB 12, kde se spolu s ní sešli Václav Boštík, Václav Bartovský, Stanislav Kolíbal, Vlasta Prachatická, Věra Janoušková, Vladimír Janoušek, Daisy Mrázková, Jiří Mrázek, Alena Kučerová a další, později přibyli i historikové umění Jiří Šetlík a Jaromír Zemina.¹⁶ Mnozí z nich se podstatným způsobem zapsali do kontextu českého výtvarného umění druhé poloviny 20. století, v němž prohlubovali vztah k humanistickým hodnotám evropské kultury a k jejich duchovnímu rozměru. Patřil mezi ně i Jiří John, významný český malíř a grafik, který se stal jejím manželem.

Politické uvolnění šedesátých let, kdy se společnost otevírala, Adrienu umožňovalo kontakty se zahraničím spojené navíc s novými výstavními úlohami. Tvůrčí možnosti, které před ní vyvstávaly, byly však bolestně zatíženy nejméně dvojnásobkem. V osobní rovině dlouholetým nevyhlášeným onemocněním Jiřího Johna, o něhož se starala až do jeho předčasné smrti v roce 1972. Ve společensko-historických souvislostech mnohostranným zklamáním z nenaplněného procesu demokratizace společnosti v šedesátých letech a společenského vývoje v Československu v následujících desetiletích.

Právě období konce šedesátých let a let sedmdesátých je přitom obecně považováno za dobu, v níž se Adriana Šimotová vyhraňuje a rozvíjí k lidské a umělecké svébytnosti, zralosti a jedinečnosti.¹⁷ S mimořádnou citlivostí vůči existenciálním a hermeneutickým aspektům personality a lidské existence rozvíjela svou práci ve svébytných postupech, které bychom mohli nazvat výtvarnou fenomenologií¹⁸ obecně lidské situace, jejíž integrální součástí byla mnohostranná reflexe podstaty obrazu, obrazové komunikace a jí zprostředkované zkušenosti, reflexe jejich forem a vrstev, podmínek a předpokladů. Určujícími pro ni přitom byly etické a duchovní dimenze její tvorby a jejich ontologické souvislosti.

Mnohé z jejího budoucího uměleckého vývoje bylo připravováno v její grafické tvorbě. V ní také nejdříve dosáhla mezinárodního uznání a ocenění (Lublaň, Florencie, Terst a další). Těžiště autorčiny tvorby se však stále více naplňovalo v hledání nových možností výtvarné formy, v níž usilovala o stupňování její komunikativnosti vzhledem k tematice, kterou pro

¹⁶ Historii umělecké skupiny UB 12 byla věnována samostatná monografie, viz Slavická & Šetlík (2006).

¹⁷ V následující části textu, jež je věnována vývojovému období sedmdesátých let, které bylo pro Adrienu Šimotovou mimořádně důležité, navazujeme na vlastní úvahy spojené s tímto tématem, publikované v úvodu monografie *Adriena Šimotová – retrospektiva* (Brunclík, 2006b).

¹⁸ Blížíme se tímto pojetím úvahám Jeana Greische, který rozlišuje mezi hermeneutickou fenomenologií a básnickou fenomenologií (Greisch, 1995).

sebe nově objevovala, rozvíjela a formulovala. Jedním z projevů této orientace bylo i to, že se postupně, a to jako respektovaná malířka, rozcházela s médiem malby. Nacházela nové, metodologicky mnohdy jedinečné a objevné postupy, v nichž reflektovala naléhavěji než doposud lidskou personalitu ve vztazích a situacích pro ni podstatných. Její výtvarný projev přitom osciloval mezi kresbou, perforací, koláží, reliéfem, objektem, sovkulturou, instalací i prvky umění akce (performance) a body artu. Akryl a temperu, s nimiž pracovala v malbě, nahrazovaly postupně tapety, textil, pletivo, síťovina, sklo a pak hlavně papír a práce s jeho různými výrazovými kvalitami, práce s jeho perforací, vrstvením, transparentností.

Často je v souvislosti s jejím tehdejší dílem konstatován vliv filosofie existence, existenciálního myšlení, které se projevovalo v tehdejší širším kulturně-historickém kontextu, a to nejenom ve filosofických textech,¹⁹ ale také v literatuře, v divadelní tvorbě, kinematografii a výtvarném umění. Adriena Šimotová v té době význačně přispěla k tématům, která jsou s filosofií existence spojována, a to v rovině svébytné, výtvarně autentické výpovědi. Sama vyzdvihovala inspirativní oslovení, kterého se jí v krizových životních situacích dostalo ze strany Martina Bubera. Ústředními motivy její tvorby se stávaly ontologické souvislosti komunikace, dialogu a setkání.

Tvůrčí cesta Adrieny Šimotové ji v Československu sedmdesátých let nutně vedla mimo oficiální centra výtvarného umění a s tím spjaté společenské uznání; stala se jednou z vlivných osobností neoficiální či nezávislé²⁰ kulturní scény a její umění se v kontaktu s dalšími osobnostmi této scény dále prohlubovalo. Přestože měla dlouho uzavřen vstup do význačných veřejných galerií (připomeňme, že ty soukromé v tehdejších silně etatických kulturně politických poměrech nebyly ve významnější míře provozovatelné) a přes velmi omezené možnosti jiné prezentace vlastní tvorby se prostřednictvím své výtvarné výpovědi, zásadně překračující běžný výtvarný kontext, stala jednou z nejrespektovanějších osobností českého umění a její dílo získalo iniciační působnost.

Několikrát jsem v souvislosti s jejím vývojem v sedmdesátých a osmdesátých letech byl dotazován, proč v té době neemigrovala do zahraničí. Tato otázka nás znovu vrací k souvislostem osobní identity a biograficity. V nichž se může komplexněji projevit, kde

¹⁹ Můžeme připomenout, že české překlady textů autorů, kteří patří k těm, kteří filosofii existence profilovali, byly dostupné ve velmi omezené míře. Výrazněji byli zastoupeni autoři francouzské jazykové oblasti, a to prostřednictvím svých literárních děl.

²⁰ Na tomto místě je vhodné poznamenat, jak je termín „nezávislá kultura“ chápán v kontextu této studie. Označujeme jím kulturu, která je ve svých intencích nezávislá či usilující o nezávislost na tehdejší státní kulturní politice, tedy státní kulturní politice z doby normalizace; do jisté míry jde o komunikační zkratku, blízké termíny „autonomní kultura“ či „alternativní kultura“ pro náš účel vyhovují méně.

vlastně byla a působila, s kým a pro koho a pro co. Vůči čemu a komu se cítila odpovědnou. Kým byla a kým se stávala. Následující text by nás měl mimo jiné přiblížit k odpovědím na tyto a další otázky.

1.3 Praha, Yverdon-les-Bains, Thann, Bečice, Terezín, Praha²¹

Skutečnost, že Adriena Šimotová vyrůstala ve dvojjazyčném prostředí, souvisela s původem její babičky Mathildy Šetlíkové. Ta se narodila v roce 1861 jako Mathilde Catherine Frédérique Berensteher ve švýcarském městě Yverdon-les-Bains, které se nachází ve frankofonní části Švýcarska při jižním břehu Neuchâtelského jezera; mluvila francouzsky, druhou řečí pro ni byla němčina. Z Yverdon-les-Bains se přestěhovala do Mulhouse (Mylhúzy), kde se s ní seznámil Břetislav Šetlík. Uzavřeli manželství a přesídlili do nedalekého Thannu (Alsasko), kde Břetislav Šetlík, profesí inženýr chemie, pracoval v chemické továrně. Manželům Šetlíkovým se v Thannu narodily tři děti, Adriena, Ladislav a Ivan. Po celou dobu v Thannu udržovali kontakt s příbuznými Břetislava Šetlíka v Čechách. Krátce s nimi v Thannu bydlela i jeho ovdovělá matka. Počátkem devadesátých let 19. století, patrně v roce 1893 (nebo v roce 1984), se rodina přestěhovala do Čech, inklinoval k tomu Břetislav Šetlík. V Čechách se pak manželům Šetlíkovým narodily další dvě děti, Jaromír a Adrienina matka Mileva.

Břetislav a Mathilda Šetlíkovi se přesídlením do Čech vrátili do blízkosti širší rodiny Břetislava Šetlíka. Byl v ní rozšířen a pěstován hluboký vztah k české kultuře, vědomí odpovědnosti v konkrétních souvislostech dějinné situace konce 19. století. V širším příbuzenstvu byla Bohuslava Rajská, František Ladislav Čelakovský, Josef Václav Frič a Václav Staněk, lékař, vlastenec, přítel a spolupracovník Miroslava Tyrše, který se podílel na vytváření lékařského názvosloví v českém jazyce, také podporovatel Boženy Němcové a zadavatel jejího portrétu, jehož autorem byl Josef Vojtěch Hellich.²² Také další příbuzní,

²¹ S rodinnou historií jsem se seznámil v první řadě prostřednictvím mnoha rozhovorů s Adrienou a z mnoha Adrieniných vyprávění na toto téma, mnohé je zaznamenáno ve francouzsky psaných Mathildiných denících. S upřesněním některých skutečností mi pomohli synové Adrieniny sestřenic Darji Špačkové Ladislav Špaček a Jiří Špaček a dcera Adrienina bratrance Jiřího Šetlíka Michaela Šetlíková.

²² Podle informací Ladislava Špačka, synovce Adrieny Šimotové, si František Ladislav Čelakovský nechal od Josefa Vojtěcha Helliche vytvořit autorskou repliku portrétu Boženy Němcové. Tato Hellichova díla jsou tedy dvě. Původní portrét Boženy Němcové Mathilda Šetlíková, resp. Mileva, její dcera, která je uvedena jako prodávající, prodala ve dvacátých letech do sbírky, která se později stala součástí Národní galerie v Praze. Mezi dalšími byly v rodině i portréty Josefa Staňka (otce Václava Staňka), z nichž jeden maloval Karel Purkyně (i tento obraz je dnes podle informací Ladislava Špačka ve sbírce Národní galerie v Praze), druhý byl dílem Soběslava Pinkase (Rozhovor Pavla Brunclíka s Ladislavem Špačkem, 18. 4. 2023).

členové rodiny, se aktivně účastnili na rozvíjení české kultury té doby, s vědomou návazností na iniciativy českého národního obrození.²³

Břetislav a Mathilda Šetlíkovi se z Thannu přestěhovali nejprve do Trmic nad Labem, rozhodující přitom byla profesní vazba Břetislava Šetlíka na továrny chemického průmyslu v Ústí nad Labem. Byl ve své době významným chemikem, publikoval v odborné literatuře, podnikal v chemickém průmyslu. Z Trmic nad Labem se rodina přestěhovala nakrátko do Prahy, do Sokolské ulice, pak znovu na krátký čas do Kolína, kde se narodila Mileva, Adrienina matka. Ekonomická situace rodiny, po dílčím nezdaru v podnikatelských aktivitách Břetislava Šetlíka, byla v těch letech neuspokojivá, což přimělo Mathildu k tomu, že začala dávat hodiny francouzštiny, zvláště pak po opětovném přestěhování do Prahy. Bydleli zprvu v ulici Na Zderaze, později se přestěhovali na Palackého nábřeží (dnes Rašínovo nábřeží), a to do bytu po Jaroslavu Vrchlickém, který přesídlil do některého z nižších pater domu. Rodina Šetlíkova na Palackého nábřeží bydlela až do třicátých let, kdy se přestěhovali do Podolí, do bytového domu v ulici Na Podkovce, který koupil jejich zeť, František Nevole,²⁴ manžel jejich nejstarší dcery Adrieny. Na Palackého nábřeží žili do šestého roku Adrienina života. V bytové vile v Podolí pak Adriena Šimotová bydlela až do roku 2006, kdy se ze zdravotních důvodů, vzhledem ke zhoršené pohyblivosti, přestěhovala do přízemního bytu v domě vzdáleném jen několik ulic.

Klienti Mathildiných jazykových lekcí byli z různých profesních a společenských okruhů, byli mezi nimi i vysokoškolští pedagogové. Také v souvislosti s tím se Mathilda stále vzdělávala, doplňovala svoji knihovnu a udržovala kontakt s kulturním děním ve Francii.²⁵ Pro rozvoj česko-francouzských kulturních a společenských vztahů bylo důležitou základnou pražské sídlo Alliance française, kam Mathilda společně s Břetislavem pravidelně docházeli. Jako evangelička kalvínského vyznání navázala vztah také s Českobratrskou církví evangelickou, po přestěhování do Podolí s farností spojenou s kostelem v ulici Žateckých.

Adriena mi mimo jiné vyprávěla o pobytu rodiny Šetlíkových v Bečicích v jižních Čechách v letech první světové války. V průběhu tohoto pobytu se zde seznámili její rodiče.

²³ Součástí rodinného archivu, který odevzdal Jiří Šetlík v osmdesátých letech do Památníku národního písemnictví, je korespondence rodinných příslušníků s Karlem Havlíčkem Borovským, Františkem Palackým, Boženou Němcovou, Miroslavem Tyršem, Josefem Václavem Fričem a dalšími (Rozhovor Pavla Brunclíka s Ladislavem Špačkem, 18. 4. 2023; Rozhovor Pavla Brunclíka s Michaelou Šetlíkovou, 2023).

²⁴ Otec Františka Nevole, Jan Nevole, byl významným českým architektem působícím v Bělehradě. Později po návratu do Čech byl i mimo svůj profesní obor společensky činný, mimo jiné byl pobočníkem Tyršovým (Rozhovor Pavla Brunclíka s Ladislavem Špačkem, 18. 4. 2023).

²⁵ Adriena si z Mathildiny knihovny mimo jiných knih přečetla také ve francouzštině Pascalovy *Pensées sur la religion et autres sujets*.

Z Bečic pocházel její otec Václav Šimota. Vyprávěla mi o tom, jak během první světové války, přesněji od roku 1916 do roku 1919, bydlela rodina v pronajatém domě v Bečicích, byla to menší vesnická usedlost. A to především proto, aby byly v potřebné míře zajištěny základní potřeby rodiny, především tedy dětí, v podmínkách válečné doby. V Bečicích spolu s Mathildou a jejími dcerami bydlelo i několik příbuzných dětí pocházejících z širší rodiny. Válečná doba v Bečicích nebyla pro rodinu Šetlíkových bez problémů a těžkostí, v domě bydlely tři samotné ženy a spolu s nimi tři malé děti z širší rodiny, společenská situace byla v různé míře destabilizována, někdy i v této malé obci. Ke konci války byla rodina ohrožena i nedostatkem jídla.

S úsměvnou úctou a tichou vroucností mi Adriena vyprávěla, jak její budoucí otec, dospívající chlapec žijící v chudobě, sloužící tehdy na místním statku, jezdil s voly orat na pole. A někdy při cestě kolem domu, v němž babička Mathilda s dětmi v pronájmu v Bečicích žila, když jel kolem okna pokoje, v němž bydlela babiččina nejmladší dcera Mileva, pozdější Adrienina matka, zdobil rohy volů květinami, aby tak Milevu pozdravil. Ona jeho pozornost opětovala. Václav Šimota a Mathildina rodina se sblížili. Mathilda jej pozvala do Prahy, nabídla mu potřebné zázemí, potřebnou pomoc, aby mohl vystudovat střední školu, pro něj jinak nedostupnou. A ubezpečila Václava, že i kdyby jeho vztah s Milevou nevyústil v založení rodiny, bude s tím srozuměna, tedy že z jejího pozvání pro něj osobně nevyplývají žádné závazky. Adriena si této vstřícnosti ze strany babičky i celé rodiny velmi vážila, pokládala ji za příznačnou, charakteristickou pro babičku i společenskou orientaci celé rodiny. Obě Mathildiny dcery, Mileva a Adriena (sestra Milevy, po níž byla pak Milevina dcera Adriena Šimotová pojmenována), i babička Mathilda pomáhaly Václavovi s přípravou na přijímací zkoušky na střední školu. Rozhodl se pro školu technického směru, na níž byl po návratu rodiny do Prahy přijat.

Dalším z příkladů, jimiž mi Adriena dokládala babiččinu sociální citlivost, rozvinutý smysl pro sociální spravedlnost, pozitivní zájem o potřeby druhých, byl z jejich společných procházek po pražské Náplavce z doby hospodářské krize ve třicátých letech. Když procházely pod mosty, kde přebývali lidé, kteří po ztrátě zaměstnání ztratili i svůj domov, a byli mezi nimi i lidé ze středních příjmových skupin, jak Adriena říkala, pánové v oblecích s řetízky s hodinkami v kapse u vesty, nikoli jen ti nejchudší, vzpomínala Adriena, jak jí babička nabádala, aby se snažila, až vyroste, nakolik to bude v její moci, aby takové smutné věci už nebyly, aby se lidé do těchto situací už nedostávali.

Babička Mathilda měla na Adrienu v době jejího dětství a mládí z rodiny největší vliv. Pro celou rodinu byla zásadní morální autoritou, příkladem kultivovanosti, hlubokého sociálního citění. Adrienu ji při různých příležitostech připomínala po celý život.²⁶ V návaznosti na babiččin vztah k Českobratrské církvi evangelické, ke kostelu v ulici Žateckých, zde byla ve čtyřicátém roce Adrienu konfirmována.²⁷ Specificky významným pak bylo pro Adrienu také babiččino zprostředkování francouzské kultury a jazyka, francouzsky mluvila Adrienu plynně, aniž by tento jazyk byl součástí jejích školských studií. Pro Adrieninu matku byla francouzština, lze-li to takto s jistou výhradou chápat, mateřtinou.

Věnujeme-li se Adrieniným vzpomínkám na její dětství, měli bychom ještě připomenout z jejích nejranějších let, z doby, kdy bydlela s rodinou v nejvyšším patře domu na Palackého nábřeží, její vzpomínky na to, jak si, když jako malé dítě ještě nedosáhla na výhled z okna, lehávala na podlahu a pozorovala na stěnách a na stropě měnlivý odraz světla odrážejícího se do pokoje od hladiny Vltavy protékající nedaleko před průčelím domu. Odraz světla od hladiny řeky, na kterou sama ještě nedohlédla. Tento vztah viděného, které je zprostředkováno neviděným a je v něm co do své skutečnosti založeno, v příčinách a podmínkách, které samy v ucelené podobě pro ni tehdy rozpoznatelné nebyly, byl pro její obrazotvornost iniciační zkušeností, opakovanou zkušeností, k níž se i později vracela. Jednou ze zkušeností podstatných pro pozdější chápání obecné struktury lidské obrazotvornosti. V raném dětství se s touto skutečností opakovaně setkávala – na Palackého nábřeží v bytě po Jaroslavu Vrchlickém – pro dítě v elementární, ale současně esteticky velmi působivé formě.

²⁶ V dokumentárním filmu Petra Záruby, který byl věnován Adrieně Šimotové, z roku 2002 Adrienu několikrát čte z babiččiných deníků. Vybíráme pro ilustraci dva drobné úryvky z této četby, které jejich vzájemný vztah dokládají. Mathyldina slova z jejího deníku, kdy hovoří ke svojí vnučce: „Přede mnou stojí líbezný malé stvoření, oči na mne hledí. ‚Ty jsi stará?‘ ‚Ano holčičko, jsem stará.‘ ‚Já jsem smutná.‘ ‚A pročpak?‘ [ptáš se] děvenko. ‚Jsem smutná, protože jsi stará.‘ Musela jsem ji vzít do náruče utěšit. Líbezný věk, který si ještě uchoval kousek nebe“ (Záruba, 2002, 03:39-04:02). Adrienu svoji četbu ve vztahu k dalšímu textovému fragmentu ve filmu také komentuje takto: „Tady to je pro mne nečekaný vzkaz od babičky, jehož se mi dostalo přes celý ten časový interval [...] Babička píše, že jsem přišla k ní“ (a následuje četba Mathyldiných slov z jejích deníkových zápisů): „A podává mi [Adrienu Šimotová (= zkr. Ada)] voňavý hrách, nádhernou květinu, kterou vkládám mezi listy. [A já jí pravím:] ‚Milá Ado, jestli ji někdy najdeš, vzpomeň si, že ji utrhlí tvé něžné dětské prstíky, a ty jsi dala babičce, aby si k ní přivoněla“ (Záruba, 2002, 07:28-09:03). A Adrienu ve filmu z roku 2001 ve svém komentáři pokračuje, „musím říci, že toto setkání, před těmi skoro již třiceti lety, po smrti mého muže, mi posílilo víru v nějakou věčnost, že věci nemizí, že je možné ty vzkazy dávat dál, že ta stopa toho zůstane a tady vlastně, když vidím tu kytičku, já bych ji tam měla nějak přilepit, aby se nepoškodila“ (Záruba, 2002, 08:17-08:46).

²⁷ Podle informací faráře Českobratrské církve evangelické Dana Páleníka to bylo 5. 5. 1940. Kdo Adrienu konfirmoval, dnes nelze s jistotou určit. Domníváme se, že to byl farář Jaroslav Dobiáš. Její konfirmace byla v rodině chápána jako významná slavnostní událost (E-mailová komunikace Pavla Brunclíka s Danem Páleníkem, 10. 1. 2023).

Na počátku třicátých let se rodina přestěhovala do Podolí, do bytového domu, který pro širší rodinu zakoupil, jak už bylo řečeno, Adrienin strýc František Nevole, otec Svetozara Nevole. František Nevole byl během první světové války povolán do rakousko-uherské armády. Později, na italské frontě, rakousko-uherskou jednotku opustil a přešel na stranu formujících se českých legií, působil pak ve Francii. Po vzniku samostatného Československa se stal ředitelem státních drah. Nejdříve pracoval na ministerstvu dopravy v Praze, později v Hradci Králové. K Adrieniným vzpomínkám na rodinné pobyty v Hradci Králové se váže její dílo *Čekání* (Šimotová, 1974b), které vytvořila roku 1974, navazuje v něm na rodinnou fotografii babičky Mathildy a tety Adrieny.²⁸

S Adrieninou rodinou žil v době svých studií na lékařské fakultě v jednom bytě také Svetozar Nevole, později význačný psychiatr. S Adrienu se od dětství znali a byli si velmi blízcí. V průběhu čtyřicátých let, bezprostředně před zákazem tzv. smíšených manželství,



Foto 1 Svetozar Nevole a Adriena Šimotová, na cestě z Evangelického kostela v Nuslích, v ulici Žateckých, Praha 1944. (Archiv Nadačního fondu Adrieny Šimotové a Jiřího Johna)

²⁸ K rodinné historii, ke vzpomínkám na členy rodiny, se Adriena ve své tvorbě vracela i později. V devadesátých letech například v cyklu pigmentů nazvaném *Paměť rodiny* (Šimotová, 1995a–x; Šimotová, 1996a), v souboru grafických listů nazvaném *Popsané hlavy* (Šimotová, 1995y), v cyklu pigmentů ve skle nazvaném *Vytráčení podob* (Šimotová, 1997a).

vydaným ze strany protektorátní administrativy, se Svetozar Nevole oženil s Dagmar Synkovou, která byla židovského původu. Byl za to následně sankcionován, propuštěn z psychiatrické kliniky. Ve čtyřicátém čtvrtém roce na podzim dostala jeho žena Dagmar Nevolová předvolání do koncentračního tábora v Terezíně, kde byli předtím uvězněni její rodiče, ona sama byla v té době těhotná. Na základě tohoto předvolání měla být v Terezíně internována, a to i se svým tříletým synem Janem. Svetozar Nevole se s pomocí rodiny proti tomuto příkazu fakticky vzepřel. Dítě s pomocí širší rodiny ukrýval na různých místech až do konce války. Adriana se na péči o ukryvaného Jana intenzivně podílela. Dítě se takto rodině podařilo zachránit. Dagmar Nevolová o rodiče přišla, zemřeli v Terezíně, ona sama se tam s nimi už nesetkala.²⁹

Svetozar Nevole působil po válce jako přednosta Psychiatrické kliniky LF UK v Praze. Za pomoc, kterou poskytl spisovateli a překladateli Josefu Kostohryzovi, byl vězněn (1951–1953). Později působil v psychiatrické léčebně v Plzni. Věnoval se psychologii lidského vnímání, psychologii obrazotvornosti, byl ve svém oboru význačně činný, profesně respektovaný i na mezinárodním poli.

Jak již bylo uvedeno, v průběhu druhé světové války se Adriana stala studentkou střední grafické školy. Váhala v té době mezi studiem konzervatoře, zvoleným oborem by byla hra na klavír, a studiem výtvarné školy. Tak jako její matka Mileva hrála také ona na klavír. Adrienina matka studovala v meziválečné době, po návratu z Bečic do Prahy, na umělecko-průmyslové škole v Praze (tehdy střední, nikoli ještě vysokou školu) se zaměřením na užité umění, design. Profesně se tomuto oboru ale nevěnovala. Adriana měla ve svém vztahu k hudbě, při studiu hry na klavír, oporu u příbuzných v nedaleké Lopatecké ulici, kde bydlel s rodinou i její bratranec, pozdější historik umění Jiří Šetlík, jehož dědeček Karel Hoffmann byl primáři Českého kvarteta. Spolu s matkou se Adriana v rozhodném roce přiklonila ke studiu výtvarného oboru, a to i s ohledem na to, že tehdy ještě neměla vyhraněnou představu o svém profesním zaměření, a s vědomím a na matčino doporučení, že ve výtvarném oboru bude mít větší volitelnost profesního působení. Byla přijata na Státní grafickou školu v Resslově ulici.

²⁹ Tuto část rodinné historie mi Adriana jako mnohé jiné sama vyprávěla. Některé detaily mi později upřesnil Ladislav Špaček (Rozhovor Pavla Brunclíka s Ladislavem Špačkem, 18. 4. 2023).

Připomněli jsme Adrieninu roli v rodinné záchraně židovského dítěte ze „smíšeného manželství“ v posledních letech války. Uvedme pro ilustraci, jen ve formě fragmentů, její další konfrontace s válečnými událostmi v okupované Praze, o nichž mi vyprávěla.³⁰

Při obvyklé cestě z domova v Podolí do školy v Resslerově ulici, v jednom z červnových dnů v roce 1942, bylo jí tehdy patnáct let, se dostala jen k vojenským zátarasům, do školy nemohla, vrátila se domů a teprve později se dozvěděla důvody, pro které byla oblast uzavřena příslušníky okupačních vojsk. Obklíčili kostel svatého Cyrila a Metoděje v Resslerově ulici a zaútočili na členy para výsadku, Jana Kubiše, Josefa Gabčíka a další, kteří se v kostele skrývali.

Byla svědkem bombardování Emauzského kláštera a blízkého okolí v únoru pětáctýřicátého roku, když v jednom z domů na levém břehu Vltavy pracovala v rámci nucených prací se spolužačkami ze školy. Ve chvíli, kdy dle jejího vyprávění ostatní pracovaly a ona hrála na klavír Beethovenovu Patetickou sonátu, viděla za oknem, na druhé straně řeky, hroutící se věže klášterního kostela. Domů se vracela mezi troskami budov a setkávala se s oběťmi bombardování.

Připomeňme zde, že i Jiří John, Adrienin budoucí manžel, byl v rámci nucených prací v době protektorátu tzv. totálně nasazen. Získané zkušenosti se promítly v námětech i v atmosféře některých jeho raných děl.

John byl také žákem Josefa Kaplického. Během šedesátých a na počátku sedmdesátých let, v době, v níž se jeho talent naplno rozvinul, se stal jednou z výrazných a profilujících osobností českého výtvarného umění. Pedagogicky působil na Akademii výtvarných umění v Praze.

V Třešti, kde se v roce 1923 narodil, žil s vynuceným přerывem totálního nasazení za okupace až do svého odchodu na Státní grafickou školu v Praze v roce 1945, na níž studoval u Zdeňka Balaše, a odkud pak po roce přešel na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou. Manželství s Adrienou uzavřeli v roce 1953 v kostele Českobratrské církve evangelické v ulici Žateckých, v kostele sboru, s nímž byla širší Adrienina rodina po desetiletí spjata.

³⁰ Nejde nám přitom o vyčerpávající ilustraci souhrnu jejích zkušeností s tragickými útrapami spojenými s druhou světovou válkou. Museli bychom dát prostor mnohému dalšímu. Zkušenostem s mobilizací, jejím rozpuštěním, heydrichiádou, kolaborací skutečnou či zdánlivou, hrdinstvím známých osob a skupin i hrdinstvím mnohých neznámých, zkušenostem s úzkostným i nadějným sledováním zlomkovitých informací z oblastí válečných bojů, s osvobozením, a událostem bezprostředně poválečným. Vyložit vliv těchto historických aspektů na formování osobnosti Adrieny Šimotové by mohlo být předmětem jiné, samostatné studie.

V námětové rovině Johnovy tvorby brzy převládl zájem o krajinu, nejdříve o krajinu, v níž vyrůstal, která mu byla v dětství a dospívání domovským okolím. Po studiích, když se natrvalo přestěhoval do Prahy, přibylo do jeho námětového okruhu město, městské prostředí i v určité souvislosti s dobovou tendencí tzv. civilismu. Zájem o krajinu přerostl u Johna na sklonku padesátých let v zájem o přírodu, o přírodu v její genezi. Měli bychom možná uvést o přírodu vůbec, a ještě spíše pak o to, co se v ní, jako původnější než příroda sama, projevuje a sděluje, aniž by to bylo se zkušenostně dostupným v přírodě totožné a na ně samo redukovatelné. Adriena u Jiřího Johna nacházela, pro ni a nejen pro ni, nesnadno definovatelnou formu religiozity. V setkání s Johnovým dílem máme před sebou obrazy venkovských krajin, městských zdí a osamělých staveb, travin, kapek, zrn v jejich klíčení, rostlin v jejich rašení i tlení, nerostů pod povrchem země, obrazy zim a nocí. Neměli bychom však přehlédnout, že celé jeho dílo je ve své podstatě možná především řádoslovnou skladbou aktů, v níž John hledá a nachází nezjevnou souvislost, ve které se může stávat tichým a pozorným bratrem všemu sourodému, s nímž se v jiném setkává.³¹

John se ve své tvorbě věnoval především malbě a grafice, vedle toho pak také ilustraci, a vytvářel také díla pro architekturu.

Z autorů, na něž navazoval či kteří mu byli blízcí, musíme jmenovat především Josefa Šímu, s nímž se přes dobová omezení i spolu s Adrienou několikrát setkal. Jmenovat, byť s výhradou, můžeme i Maxe Ernsta, u něhož patrně (přímo či nepřímo) navázal mimo jiné na techniku gratáže, kresebného proškrabávání malby. Příbuznost nacházel v Morandiho meditacích věcí, věcnosti věcí, a také v díle Georgese Braqua. Z českého prostředí mu byl vedle jeho ženy Adrieny Šimotové zvláště blízký jeho přítel Václav Boštík. Počátkem padesátých let přenechal Boštík Johnovi a Adrieně svůj ateliér. Od poloviny padesátých let pak (na Johnovo pozvání) spolu pracovali na Památníku židovských obětí v Pinkasově synagoze.

1.4 Etapy autorské formace

1.4.1 Práce pro architekturu a veřejný prostor

Jak jsme uvedli v předchozím textu, profesní působení Josefa Kaplického, v jehož ateliéru na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze Adriena Šimotová studovala a poté navázala

³¹ V kontextu naší práce se interpretací tvorby Jiřího Johna nemůžeme ve větší míře věnovat. Odkázat zde můžeme na monografii Jiřího Johna, jejímž autorem je Jaromír Zemina (Zemina, 2019).

na jeho pozvání aspiranturou, bylo programově mnohostranné, pracoval v různých oborech výtvarného umění a vedl k tomu i své studenty. Tato orientace jeho ateliéru měla vliv i na počáteční období Adrieniny tvůrčí cesty, na její hledání vlastní profesní orientace. Věnovala se komorní kresbě, do jisté míry portrétní malbě, budoucí dimenze její tvorby předznamenávají především komorní malby členů rodiny, ale i některé portréty, v nichž pracovala především s temperou. V padesátých letech svou pozornost věnovala také tvorbě pro architekturu a veřejný prostor. Některé informace o této rovině její tvorby získáváme teprve v poslední době. Adriena sama se v pozdějších desetiletích k tvorbě spojené s padesátými roky a první polovinou šedesátých let ve své výstavní činnosti v zásadě nevracela.³² Věnovala se v rámci svých výstav aktuální tvorbě.

Na prvním místě uvedeme spolupráci Adrieny Šimotové na malbách pro hlavní oltář kostela Božského spasitele v Ostravě z let 1950–1955, na nichž se podílela spolu se svými přáteli Václavem Boštíkem a Jiřím Mrázkem. A to na základě pozvání Hutě, architekta Jaroslava Čermáka, se kterým spolupracovali historička umění Růžena Vacková, teolog a historik umění Josef Zvěřina, v různých formách také malíři František Tichý, Jan Zrzavý či Miloslav Troup. Oltář v kostele Božského spasitele v Ostravě je monumentálním dílem, jehož barevné úpravě dominuje kadmiová oranž. K této barvě se později Adriena Šimotová několikrát vracela. Použila ji například ve frotážích z cyklu *Hosté* (Šimotová, 2005a,b) a v několika dalších dílech z pozdějších let.

Spolupráci Adrieny Šimotové s architektem Jaroslavem Čermákem se věnovala Šárka Belšíková³³ ve svém příspěvku, který přednesla na konferenci „Adriena Šimotová a Jiří John a jejich místo v kontextu výtvarného umění a kultury XX. století a současnosti“. Odkazovala na dokument z pozůstalosti arch. Čermáka, v níž se dochoval zápis ze schůzky Huti z 3. 10. 1951, kde se u Miloslava Troupa sešli Růžena Vacková, historik umění a pozdější ředitel galerie v Roudnici nad Labem Miloš Saxl, výtvarníci Václav Boštík, Jiří Šindler, Jiří Mrázek,

³² Určitou výjimkou byla retrospektivní výstava „Adrieny Šimotové – retrospektiva (1959–2005)“ v Muzeu umění Olomouc (9. 11.–28. 1. 2007), kdy jsme do výstavního souboru po vzájemné dohodě s autorkou zařadili několik děl z padesátých a první poloviny šedesátých let.

³³ Jak uvedla ve svém příspěvku Šárka Belšíková: „Huť z důvodů politické represe ukončila oficiálně svou činnost v roce 1948. Čermákovi poradci se ovšem scházeli i nadále a připravovali další realizace pro sakrální prostory. Růžena Vacková a Josef Zvěřina byli s dalšími katolickými intelektuály v roce 1952 zatčeni a odsouzeni v zinscenovaných politických procesech pro ‚špionáž ve prospěch Vatikánu a pro přípravu velezrady‘, oba k 22 letům odnětí svobody. Architekt Jaroslav Čermák byl v roce 1953 zbaven možnosti projektovat a mohl nějakou dobu pracovat pouze v dělnické profesi.“ (Cit. dle příspěvku Šárky Belšíkové: Adriena Šimotová a Huť architekta Jaroslava Čermáka, který přednesla na konferenci „Adriena Šimotová a Jiří John a jejich místo v kontextu výtvarného umění a kultury XX. století a současnosti“, na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze, 8. října 2021, a jehož kopii nám laskavě poskytla pro potřeby předkládané studie.)

Stanislav Kolíbal, Adriena Šimotová a diskutovali nad skicami oltářních křídel. Z tehdejších pracovních cest do Ostravy je zachováno i několik Adrieniných komorních kreseb, pastelů.

Dalším příkladem práce Adrieny Šimotové pro veřejný prostor je dílo umístěné na Centrálním hřbitově v Pardubicích. Je to pomník obětem první a druhé světové války. Byl jí vytvořen ho v letech 1951–1952. Monumentální dílo je mozaikou vytvořenou z kamenů a skla. Zobrazuje rodinu v tragické situaci, zachráněnou matku s dítětem a klečícího otce obětujícího se pro jejich záchranu. Dílo pro veřejný prostor, dokončené autorkou v jejích šestadvaceti letech, je naplněno hlubokým soucitem, vroucností, niterným zoufalstvím nad zmařenými lidskými životy, ale je také obžalobou násilí ze strany těch, kteří bolest druhým lidem způsobili, je také apelativním důrazem, varováním. Od druhé světové války tehdy uplynulo jen několik málo let, v nichž byla Adriena a s ní mnozí další konfrontováni s oběťmi násilí, které způsobili lidé lidem.

Tematicky i dobou svého vzniku je tomuto dílu věnovanému obětem první a druhé světové války blízký památník židovským obětem holocaustu v Pinkasově synagoze v Praze. Někdy v první polovině padesátých let se ředitelka tehdejšího Státního židovského muzea v Praze Hana Volavková obrátila na Josefa Kaplického se žádostí o doporučení autora, jenž by s Židovským muzeem na vytvoření památníku v Pinkasově synagoze spolupracoval. Kaplický doporučil svého absolventa Jiřího Johna, který ke spolupráci přizval svého přítele Václava Boštíka. Od roku 1955 do roku 1960 pak psal Jiří John spolu s Václavem Boštíkem na zdi Pinkasovy synagogy v Praze jména obětí holocaustu z řad českých a moravských Židů. Bylo jich bezmála osmdesát tisíc. Adriena mi vyprávěla, že se Jiří John s touto svého druhu konfrontací s utrpením nevinných obětí nacistické zvěle velmi těžko vyrovnával, podle jejích slov dával najevo pochybnost, zda dílo vůbec dokončí. Dimenze Johnovy zkušenosti a jeho prostřednictvím i zkušenosti Adrieny, která mu byla při jeho práci v Pinkasově synagoze nablízku, mohou přiblížit slova Viktora Frankla: „Snad ještě žádná generace nepoznala člověka tak, jako ho poznala generace naše. Co je tedy člověk? Je to bytost, která vynalezla spalovací pece. Je to však současně bytost, která šla do plynových komor vzpřímeně a s modlitbou na rtech“ (Frankl, 2018, s. 107).

Vzhledem k teplotním podmínkám v synagoze psali Jiří John i Václav Boštík od jara do podzimu, podle vzpomínek Adrieny Šimotové, od začátku dubna do konce září, a to tak, že se při psaní střídali, jeden z nich psal dopoledne a druhý pokračoval odpoledne, navzájem na svoji práci plynule jeden po druhém navazovali. Dokázali svoji práci natolik sjednotit, že jejich projev výrazově zcela splýval.

S odkazem na narušenost omítky na stěnách, způsobenou narůstající vlhkostí zdí vzlínající od podlahy, bylo v roce 1974 jejich svého druhu lettristické dílo, které po dobu pěti let v Pinkasově synagoze vytvářeli, z velké většiny strženo, odstraněno. Toto rozhodnutí bylo dle informací ze strany Adrieny Šimotové přijato po smrti Jiřího Johna (1972) bez vědomí Václava Boštíka, jediného žijícího z obou autorů. Václav Boštík, poté co byl o plánu na odstranění záznamů jmen informován, se pokoušel naplánovanou akci zabránit, poukazoval na jiné možnosti řešení vlhkosti stěn v interiéru synagogy, avšak neuspěl.

Památník byl podle původní podoby znovu rekonstruován v devadesátých letech. Ze záznamů jmen židovských obětí vytvořených Jiřím Johnem a Václavem Boštíkem zůstaly zachovány jen fragmenty v prvním patře synagogy. Židovské muzeum v Praze má k dnešnímu dni k dispozici pouze černobílou fotodokumentaci Johnova a Boštíkova mimořádně působivého díla.

Dalším dílem Adrieny Šimotové pro veřejný prostor, které zde připomeneme, je monumentální šestidílné skleněné panó v rozměru 400 x 110 cm. Jde o dílo, o němž Adrienin přítel Václav Cigler³⁴ mluvil jako o závěrečné práci Adrieniny aspirantury v ateliéru Josefa Kaplického. Bylo vystaveno v rámci Trienále skla v Miláně v roce 1958. V celku šestidílné kompozice dominuje obraz mostecké věže u Karlova mostu, symbolu historických souvislostí českých kulturních a politických dějin i s jejich tragickými stránkami, po deset let zde byly pověšeny hlavy českých pánů popravených po Bílé Hoře na Staroměstském náměstí. Kolem věže symbolizující české národní dějiny krouží raci, v jejichž zpodobení je akcentován predátorský rozměr jejich bytnosti. Symbolizují ty, kteří s dějinností reprezentovanou mosteckou věží nemají žádnou pozitivní souvislost, symbolizují ty, jimž je historie reprezentovaná mosteckou věží cizí, nenavazují na ni, je jimi zneužita. V díle lze nacházet symbolickou konfrontaci politických sil v tehdejší Československu. To byl také patrně důvod, proč po návratu z Trienále v Miláně nebylo toto dílo u nás vystaveno.³⁵

Posledním příkladem tvorby Adrieny Šimotové určené pro veřejný prostor jsou návrhy na fresku do vstupního prostoru Městského divadla ve Zlíně, budovaného v šedesátých letech. S tímto svým návrhem se zúčastnila soutěže vyhlášené v roce 1962, do níž se přihlásili také

³⁴ Václav Cigler studoval spolu s Adrienu Šimotovou v ateliéru Josefa Kaplického (Rozhovor Pavla Brunclíka s Václavem Ciglerem, 2020).

³⁵ Podle Sylvie Petrové bylo dílo desítky let jako poškozené uchovávané v obalových bednách v depozitáři Uměleckoprůmyslového musea v Praze. K jeho restaurování mohlo dojít až po vybudování centrálního depozitáře Uměleckoprůmyslového musea v roce 2014. Restaurování díla bylo dokončeno až po vydání monografické publikace *České sklo* (Petrová, 2018) (Rozhovor Pavla Brunclíka se Sylvou Petrovou, 2022).

Karel Malich, Josef Liesler, Vladimír Jarcovják, Olbram Zoubek a další autoři. Realizován byl návrh Zdeňka Holuba, jednoho z absolventů ateliéru Josefa Kaplického na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze.³⁶ Adrieny návrhy na fresku pro budovu Městského divadla ve Zlíně jsou pozoruhodným dokladem uvolňujícího se autorčina projevu i narůstající reflexivní roviny tvorby. Námětem byly postavy ze Shakespeareových dramatických děl. V jejích návrzích, v nichž spojuje malbu, kresbu i koláž, jsou některé postavy vystříhovány a nalepovány do jednotlivých scénických výjevů, některé inscenační obrazy jsou naopak rozstříhovány, čímž je relativizována bezprostřední platnost působení konkrétních scénických situací. Ve zpětném ohlednutí v našich rozhovorech, pokud jsme se její tvorbě pro veřejný prostor věnovali, upozorňovala, že spontaneita a spolu s ní i reflexivní dimenze tvorby, která se u ní projevovала od závěru jejích středoškolských studií v průběhu padesátých let, se podle jejích vlastních slov v některých ohledech ztrácela. Hodnotila situaci tak, že jí v některých ohledech trvalo deset let (míněna byla padesátá léta), než se vrátila k některým rovinám svého výtvarného projevu, k tomu, co jí bylo nejvlastnější. V práci na dílech určených pro veřejný prostor po odeslání návrhů na fresky pro Městské divadlo ve Zlíně už nepokračovala. Tuto mnohovrstevnatou problematiku zde v relativně krátké připomínce této etapy její tvůrčí cesty nechceme zjednodušovat. Jakkoli jde o desetiletí v její tvůrčí cestě časově nejvzdálenější, vyžaduje si její hlubší zmapování další badatelské úsilí, při němž je třeba myslet i na poválečné celospolečenské zesílení zájmu o sdílené společenské vědomí, obecnou duchovní kulturu společnosti, narativy, které posilují soudržnost společnosti, její ozdravné procesy, tolik potřebné po traumatech spojených s válečnými událostmi, s nimiž bylo spojeno radikální ohrožení existence národa a obecněji stávající světový řád, civilizace a kultura.

Svého druhu prací pro veřejný prostor se u Adrieny Šimotové po návrzích na fresky pro Městské divadlo ve Zlíně staly napříště už jen výstavy její tvorby v galeriích a výstavních sáních.³⁷ Nakolik jí to bylo v následujících letech vzhledem k politickým restrikcím, s nimiž byla výtvarná kultura v tehdejším Československu konfrontována, umožněno. Byly to výstavy jejích děl vytvářených v jejím ateliéru, v bývalém františkánském klášteře v Hostinném, v ateliérech International Summer Academy v Salcburku, ve studiích Centre Pompidou v Paříži, v bývalém augustiniánském klášteře ve Šternberku, nebo v posledních letech jejího

³⁶ O výtvarných dílech, jež jsou součástí Městského divadla ve Zlíně, a příslušných souvislostech se lze více dočíst u Nely Kvičalové (Kvičalová, 2021).

³⁷ Máme přitom na mysli i náhradní výstavní prostory využívané osobnostmi nezávislé kultury v době tzv. normalizace v sedmdesátých a osmdesátých letech.

života v improvizovaných podmínkách jejího domova v pražském Podolí, přizpůsobeného jejím zhoršujícím se pohybovým možnostem.

1.4.2 Grafická mediace obrazotvornosti

Soustavněji se Adriena Šimotová grafice, vedle jiných oblastí své tvorby, věnovala, a to v nerovnoměrné míře, přibližně od poloviny šedesátých do poloviny devadesátých let. Grafika se jí v šedesátých letech stávala svého druhu deníkovou formou, v níž v komorním rozvrhu grafického listu postupně rozvíjela a prohlubovala reflexivní orientaci vlastní tvorby. Projevuje se to nejenom v námětové rovině, v níž se s postupně narůstající soustředěností zaměřovala na ontologicky význačné osobní situace, na existenciální a hermeneutické souvislosti těchto situací, na meziosobní vztahy, jejich různorodou podobu a povahu v domovském i veřejném prostoru. V jednotě s tím se s narůstající soustředěností věnovala i výtvarně metodickým aspektům své grafické tvorby, které se pro ni stávaly podstatnými. Přitom prohlubovala symbolickou obecnost svých grafických děl.

V jednotlivých fázích procesu, v němž v grafické tvorbě na základě vytvářené matrice, tedy „negativní“ formy finálního grafického díla, vyvstává vlastní obrazová výpověď, při práci s leptanou deskou, zinkovými, měděnými či hliníkovými plechy, při jejich rytí, stříhání, protínání, vrstvení a konečně při jejich otiskování získávala v šedesátých a sedmdesátých letech výtvarné zkušenosti, zkušenosti s významovou konstitucí obrazu, na které na rozhraní šedesátých a sedmdesátých let navazovala v malbě a v pozdějším tvůrčím vývoji v následujících desetiletích.

Jednotlivé stupně a kroky postupu v procesu tvorby vedoucí k vytvoření konkrétního grafického listu v jeho výsledné podobě jsou v závislosti na volbě techniky, metody a tvůrčích nástrojů jednotlivými momenty postupu, který má svoji temporální i prostorovou strukturu, s nimiž bezprostředně souvisí geneze významu a smyslu, která se v tomto postupu a díky němu stává pro samotnou autorku jedinečným způsobem zřetelnou a v různých formách, v závislosti na konkrétní povaze jednotlivých kroků i jejich celkové obsahové souvislosti, zřejmou.

Přitom nejde jen o souvislost struktury významu a smyslu s rovinou materiálních podmínek celého postupu a technických návazností jeho jednotlivých fází. Ve spojitosti s tím pro ni narůstala a prohlubovala se role souvztažnosti haptických, taktilních a vizuálních rovin její výtvarné tvorby, výtvarného myšlení.

Zdůrazněme, že v námi sledovaných souvislostech nešlo u Adrieny Šimotové o jednorázovou zkušenost. Tím, že touto cestou od počátku šedesátých let s různou intenzitou v jednotlivých obdobích po desetiletí procházela, postupně rozvíjela a prohlubovala vědomý vztah k vlastnímu vědomému jednání, v němž směřovala k vytváření díla a formulaci sdělení s ním spojených. Dělo se tak, od konce šedesátých let, v osamění v ateliéru, při práci na tomtéž grafickém lisu, na němž pracoval i Jiří John. Později v grafických dílnách, v nichž pro ni byly technické podmínky práce příznivější a přinášely mimo jiné i možnost pracovat ve větších formátech. Zprvu pracovali Adriana s Jiřím na grafickém lisu, který pro ně, na počátku jejich tvůrčí cesty, nechal zkonstruovat otec Jiřího Johna spřátelenými zámečníky v Třešti. Lis byl konstruován, patrně vzhledem k ekonomicky omezeným možnostem na straně zadavatelů, pro nestandardně limitované rozměry tisku. Později proto Adriana pro práci využívala příležitosti v grafických ateliérech na Akademii výtvarných umění, kde Jiří John od poloviny šedesátých let jako pedagog působil.³⁸ Ještě později spolupracovala s privátními grafickými dílnami v Praze. V devadesátých letech měla k dispozici velké grafické lisy v prostorách ateliéru International Summer Academy of Fine Arts v Salzburku, kde opakovaně působila jako pedagog. Spolupracovala zde se svými asistenty a asistentkami. V případě serigrafii, v kontextu její grafické tvorby de facto ojedinělých, pak vzrostla role ke spolupráci pozvaných partnerů, tiskařů, kteří v součinnosti s autorkou prováděli samotný tisk.³⁹

Na počátku cesty k finálnímu grafickému listu je vlastní předběžná úvaha o tématu a jeho zpracování, více či méně vypracovaný myšlenkový záměr, rozvrh samotného díla. Někdy měl u Adrieny formu náčrtu. Kresebná příprava díla, pokud k ní docházelo, se pak v míře konkrétního zpracování lišila i v závislosti na zvolené technice a metodě. Poté následovala příprava desky, závislá na tom, zda pracovala Adriana se suchou jehlou, tak tomu bylo až do konce šedesátých let, nebo později formou leptu, tvrdého nebo měkkého krytu. A poté následovala vlastní kresba na připravené kovové desce, ta mohla následovat nejenom po předchozí kresebné přípravě, mohla být provedena na desku přímo. Tak tomu myslím bylo

³⁸ Profesní působení Jiřího Johna na AVU přineslo i pro něj, pokud jde o technické podmínky vlastní grafické tvorby, pozitivní změnu a ve formátu jeho grafických děl se tato skutečnost projevila a je zřetelná. Grafická tvorba – soustavně se jí věnoval dříve než Adriana, od poloviny padesátých let – má v kontextu jeho celoživotní tvorby stejně důležité místo jako jeho malba.

³⁹ Můžeme jmenovat autorčiny serigrafie nazvané *Poceta antice (To, co je za člověkem)* (Šimotová, 1980a), *Dosahování (To, co je za člověkem II)* (Šimotová, 1980b), *Hlava-Ruce (To, co je za člověkem III)* (Šimotová, 1980c). Můžeme ještě připomenout serigrafii navazující na cyklus pigmentů fixovaných ve skleněných deskách nazvaný *Vytrácení podob* (Šimotová, 1997a). Jde o serigrafii *Vytrácení podoby*, která navazovala na díl, který byl z původně osmidílného celku autorkou z definitivní podoby tohoto cyklu následně vyřazen (Šimotová, 1997b).

později stále častěji, kdy na autorčině straně narůstala role spontaneity a nevratnosti kresby i v oboru grafické tvorby. Příkladem v tomto pro nás může být jedno z autorčiných vrcholných grafických děl – *Bílá noc* (Šimotová, 1970a), kdy mimořádná výrazová čistota spontánní kresby vycházela z kreslení prováděného autorkou přímo nehem v měkkém krytu tiskové desky.⁴⁰ Kresba je mimořádně oprostěná, jemná, není v ní nic nadbytečného. Je soustředěným obrazem osamění, obrazem mezní situace, osamění vyjadřovaného později postavou v koutě, postavou přivrácenou ke zdi a dalšími výtvarnými metaforami.

Později, když Adriena pracovala častěji s kombinovanými technikami, využívala při tisku plechy, jež upravovala vyřezáváním či vystřiháváním, perforací a dalšími postupy do požadované podoby a tvaru. Pracovala také se skladbou jednotlivých takto připravených dílů, částí celku, z nichž vytvářela konečnou podobu tiskové matrice. Ta se pak ještě mohla v průběhu tisku měnit, pokud s ní autorka při tisku dalších listů, variant původního záměru, chtěla a mohla dále pracovat. Matrice mohla být, a často pak také byla, jen základním východiskem pro různé verze tiskových archů, jejichž konečné podoby se mohly navzájem lišit akcentováním některých částí kresby nebo změnami barevnosti.

Příkladem mohou být varianty tisků z téže matrice nazvané *Velikonoce (Rozpjatá náruč)* (Šimotová, 1992a), námětově navazující na obrazy ukřižování Ježíše Krista, které byly původně tištěny v černé, později ještě v kadmiové oranžové a kadmiové červené. Vystavovány pak mohly být samostatně nebo také jako diptych. Připomenout zde můžeme dvojí dimenzi zobrazení Isenheimského oltáře Matthiase Grünewalda, který Adriena znala z muzea Unterlinden v Kolmaru.

Obdobně tomu bylo u grafických listů z cyklu *Ti amo* (Šimotová, 1992b). I v tomto případě vytvořila různé varianty, a to buď v samotné kadmiové oranžové či červené, nebo v kombinacích tisků z téže matrice provedených v různých tónech černé, šedé a kadmiové červené.

Adriena pracovala v několika případech i s osamostatněním matrice, která tím nabývala platnost samostatného objektu. Vystavovala také společně *matrici* a výsledný tisk, jako příležitostný diptych, bylo tomu tak například u díla nazvaného *Velká překážka (Anděl)* (Šimotová, 1980d). V díle se obracela ke své matce, kterou milovala. Adriena matka měla pokročilou osteoporózu, projevující se výrazným zakřivením páteře, které jí ztěžovalo pohyb.

⁴⁰ Soubor reprodukcí vybraných děl Adrieny Šimotové je k nahlédnutí na webových stránkách Nadačního fondu Adrieny Šimotové a Jiřího Johna: <https://www.simotova-john.org/>.

Na siluetě postavy ze jmenovaného grafického listu, v níž je viditelný náznak kříže, je to patrné.

Struktura přítomnosti při přípravě matrice a navazující práci s ní při přípravě tisku a pak při samotném tisku nesla zřetelně vázanost na minulé, na kroky předcházejícího postupu. Tyto kroky pro Adrienu zůstávaly uvědomovanými, připomínanými, přičemž její přítomné jednání, které je v různé míře v různých fázích celého procesu průběžně zahrnovalo a pro její vědomí podržovalo, bylo spolu s tím orientováno k budoucím, nejbližším či vzdálenějším krokům určených více či méně jasnou představou finálního tisku, k němuž práce od počátku směřovala. S tím, že tato představa byla v průběžné konfrontaci s jednotlivými fázemi postupu jednání směřujícího od počátečního záměru k završení realizace korigována a dotvářena, a to vzhledem k tomu, co se ze zamýšleného záměru postupně stávalo obraznou skutečností a jakým způsobem. Vlastní tisk konkrétního grafického listu nadto probíhal někdy, a to nezřídka, nikoli bezprostředně po vytvoření matrice. Odstup pak mohl mít různou délku, k tisku se někdy Adriana vracela i s velkým časovým odstupem od doby, kdy matrici vytvořila. V tomto návratu provázeném rozpomínáním pak znovu spojovala minulé s přítomným, znovu uskutečňovala záměr vyjádřený v minulosti v přítomné době, někdy v nových variantách, které se mohly stát vlastním důvodem návratu k matrici vytvořené v minulosti. Chceme takto poukázat na autorčiny zkušenosti s časovými vztahy, které získávala v průběhu své vlastní tvorby, jak byly specificky zprostředkovány v grafickém oboru. Prostřednictvím těchto zkušeností rozvíjela svou schopnost jejich obrazného zprostředkování, obrazného zprostředkování jejich zjevnosti. A zjevnosti jejich vždy konkrétní jednoty a možností jejího ustavení a ontologické orientace. Temporalita a náš podíl na její formaci, to bylo téma v kontextu Adrieniny tvorby z určujících.

Temporalitu lze v této souvislosti chápat jako formu skutečnosti sebevědomí a jeho konstituce v procesu sebeurčení. Nejde přitom pouze o reflexivní rovinu našeho vědomí, chápeme-li ji bez dalšího jako vědomí vlastní vědomé činnosti. Jde o sebeurčení, které je zde konstitucí jednoty vědomí zprostředkovanou v námi sledované souvislosti průběžným určováním vlastního stanoviska projevujícího se v aktech volby námětu, tématu, metody. Podstatněji však v aktech volby toho, co chce autorka projasnit, co chce říci, a komu, na co se chce ve své tvorbě zeptat, co chce slyšet, o čem chce mluvit, pro jakou otázku se usebírá, v jakém ontologickém vztahu a jak na ni bude odpovídat.

Toto vše probíhalo vždy ve struktuře procesu tvorby jednoho díla. V její sebeidentifikaci formované v úvaze o možnostech, s nimiž byla konfrontována, a ve vztahu k té, která byla přijata za vlastní.

A toto vše probíhalo v kontinuitě dnů, týdnů, let, desetiletí. Po cestách z domova do ateliéru, v osamění v ateliéru, v tvorbě. V překračování vlastní rozptýlenosti, ze zdržení se činností, jež nás váží ve vnějškovosti. V uvědomění si sebe sama v aktech sebeurčování, prostřednictvím aktů sebekladení v procesu tvorby díla, v níž se vracela k sobě, upamatovávala se na sebe, na to, o co jí jde. Hledala původ, měřítko, k němuž se prostřednictvím řádoslovné skladby aktů vztahuje.

S určitým zjednodušením lze říci, že cesta, na níž překračovala plošné vymezení kresebné linie v procesu geneze grafického zobrazení, když ve svých výtvarných analýzách programově a soustavně překračovala plochu listu a zahrnula do tematiky, jíž se věnovala, i samotný proces, v němž grafickou výpověď formovala, a jeho strukturu, která se jí stala, jak už jsme uvedli, výslovným tématem, je u ní specificky výtvarným projevem obecněji platného a podstatnějšího postupu. V něm ve svých kresbách, malbách, reliéfech, objektech a instalacích metodicky soustavně překračovala to, co se ve sféře zjevné skutečnosti zdá být bezprostředně dané, k reflexi podmínek, které zjevnost a její modality ve vnitřní a vnější zkušenosti zprostředkovávají a podstatně určují. Sledujeme-li její působení v oblasti výtvarné tvorby, soustředíme se na to, jak to jako výtvarná umělkyně činila prostřednictvím obrazotvornosti, prostřednictvím obrazových forem a v nich.

Mezi grafikou a ostatními okruhy její vnitřně hluboce jednotné tvorby, jak je formovala od šedesátých a zejména pak od sedmdesátých let, můžeme nacházet mnohé styčné plochy.⁴¹ Mnohdy se určitému námětu či problému věnovala nejdříve právě v grafice a až potom ve velkém formátu malby, kresby, reliéfu či objektu, někdy tomu bylo i naopak. V některých případech pokládala grafické zpracování určitého tématu, oproti témuž v malbě, za přesvědčivější.

Autorčina analytika výtvarné formy, kterou soustavně rozvíjela zejména od počátku sedmdesátých let a v následujících desetiletích ve svých kresbách, reliéfech, objektech a instalacích, se v médiu dvojrozměrného grafického tisku, podle jejího vlastního stanoviska, nemohla projevit a rozvíjet způsoby a měrou srovnatelnými s ostatními okruhy její tvorby.

⁴¹ Na grafické rysy autorčiny malby z rozhraní šedesátých a sedmdesátých let upozornil ve své recenzi její retrospektivy v Národní galerii Jeff Crane (Crane, 2001).

Proto se také grafické tvorbě věnovala od osmdesátých let méně, v devadesátých letech v zásadě jen v průběhu svého působení v rámci International Summer Academy of Fine Arts v Salzburku, kdy se ke grafice opakovaně vracela a udržovala v ní, uvnitř metodologické plurality svého díla, specifickou kontinuitu dvourozměrné výtvarné formy.

Při zpětném pohledu lze litovat, že grafické tvorbě Adrieny Šimotové nebyla v posledních desetiletích věnována přiměřená pozornost, že zůstávala jako celek v kontextu její tvorby do jisté míry v pozadí. Nepochybně to souvisí i s tím, že grafika jako výtvarné médium poté, co ve výtvarném umění, v mezinárodním kontextu, výrazně vzrostla role tzv. chladných médií, fotografie a videa, počítačové grafiky, postupně ztrácela pozici, kterou ve výtvarné kultuře v šedesátých až osmdesátých letech měla. V této ztrátě je nepochybně něco historicky příznačného. Jakkoli samo médium grafiky mělo pro Adrienu svá omezení, ve srovnání s formami, v nichž pracovala v jiných polohách své tvorby, měl současně komorní grafický formát ve vztahu k její tvorbě určitá nepřehlédnutelná pozitiva a trvalou platnost. Některé úvahy, které v souvislosti s některými tématy Adriena rozvíjela, ve vztahu k otázkám, které si přitom kladla, do větších formátů nepřevedla, nebo je převedla jinak, ve formě jiného výrazu, než tomu bylo u jejích grafických tisků. Sdělení, která nacházíme v její grafické tvorbě, mohou být pro nás i dnes nenahraditelnými momenty pro setkání s její obrazotvorností, s jejím myšlením. Platnými znameními, které její tvorba vyjadřuje.

1.4.3 Malba z rozhraní, rozhraní v malbě

Autorčině malbě se budeme věnovat z perspektivy jejího vrcholného období. Tím pro její malířskou tvorbu bylo rozhraní šedesátých a počátku sedmdesátých let, kdy se jako respektovaná malířka s médiem malby rozcházela, možná s větší mírou určitosti, kdy se rozcházela s tradiční podobou jeho uplatnění v ploše dvojrozměrného závěsného obrazu. Některá z děl, která v tomto období vytvořila, byla poprvé⁴² představena ve Špálově galerii v Praze na její autorské výstavě, kterou se tam v roce 1970 pod dobovým politickým tlakem vynuceně uzavíralo působení jejího dlouholetého přítele, významného českého historika umění Jindřicha Chalupického.

Za všechna díla patřící do tohoto okruhu autorčiny tvorby můžeme jmenovat alespoň následující: *Postava u okna* (Šimotová, 1970c), *Tvář (Make-up) I* (Šimotová 1970b), *Bílá noc*

⁴² Bylo tomu tak nadlouho i naposledy vzhledem k omezení autorčiných výstavních možností v následujícím období tzv. normalizace.

(Šimotová, 1971a), *Zrcadlo* (Šimotová, 1971b), *Nohy* (Šimotová, 1993b), *Okno* (Šimotová, 1972a), *Zborcený prostor I* (Šimotová, 1973a).

Autorčino tehdejší hledání nových možností výtvarného výrazu, výtvarného myšlení vyplývalo, jak už jsme uvedli, z úsilí o stupňování komunikativnosti výtvarné formy vůči tematice, k níž postupně s rostoucí soustředěností směřovala. Připomeňme, že to bylo období pro její autorskou formaci neobyčejně důležité. Období osobních i společenských bolestí a zkoušek stupňovaných v mezních situacích, v nichž se vyhraňovala a rozvíjela k lidské a umělecké svébytnosti, zralosti a jedinečnosti. Stále častěji se v její tvorbě z té doby setkáváme s výslovným zobrazováním člověka, v němž radikalizovala existenciálně formulované téma lidské personality spolu se soustředěným vymežováním podmínek a vztahů pro ni podstatných. A to v takové důslednosti, že v následujících desetiletích její tvůrčí cesty se toto tematické zaměření rozvinulo ve svébytnou výtvarnou fenomenologii obecně lidské situace.

V jejím rozcházení s malbou se v textilních reliéfech stávalo malířské plátno explicitní součástí obrazu, jedním z významových principů obrazové výpovědi. Později nejenom plátno, ale i jemné pletivo, síťovina, sklo či plexisklo a pak zejména papír, ten ve větší míře než cokoli jiného, se z pouhého věcného nositele výtvarného sdělení stávají autorce jeho vlastní stránkou, smyslově názorným momentem vnitřní formy v procesu její artikulace a projevu. Perforace, prořezávání, vytrhávání, stříhání, slepování, sešívání, vrstvení a souvztažnost vrstev, vyjevující se protínáním materiálu nebo prací s jemu vlastní prostupností, vyjadřovaly zintenzivňující se úsilí o transparentci významu a souvislostí smyslu orientujících lidskou existenci, o transparentci významu a smyslu v jejich konstituci. Autorčin výtvarný projev v návaznosti na to oscilloval mezi reliéfem, koláží, kresbou, malbou, instalací, objektem; později můžeme zaznamenat ohlasy konceptuální tvorby, umění akce, performance či body artu.

Ve volné návaznosti na Austinovy úvahy o konstativní a performativní rovině řeči můžeme dovodit, že funkce vizuálně vázané reprezentace v konstativním zaměření obrazové výpovědi v jejích dílech z té doby postupně ustupovaly, resp. ve vztahu k nim narůstala váha reflexivních, existenciálně-hermeneutických a komunikativních (performativních) dimenzí obrazu. V hledání adekvátního výtvarného jazyka, výtvarných metod a výrazových forem prohlubovala svoje tázání po smyslu obrazu a jím zprostředkované komunikace v konkrétní dějinné situaci, v níž hledala a nacházela svoje místo, sebe samu. V naléhavém úsilí

o transparenční zjevnosti ve světle vědoucího vidění toho, co v ontologickém smyslu skutečně jest a co můžeme jako takové vyvolávat do námi sdílené přítomnosti.

V rozhraní šedesátých a sedmdesátých let, které zde sledujeme, pracovala v malbě s použitím tempery a akrylu, a to obvykle na ploše sololitu. Obrazy s výraznými plochami různě tónované nelokální bílé dokládají, že její tehdejší rozcházení s malbou, s malbou v jejím tradičním uplatnění v ploše dvojrozměrného závěsného obrazu, bylo u ní předjímano v malbě samé a jejím prostřednictvím. Horizont zobrazení se v těchto dílech prostřednictvím nelokální bílé otevírá do prázdnoty, chápané však ne jako naprostá negativita skutečnosti vůbec, nýbrž spíše jako narůstající vyhasínání platnosti každodennosti dostupných určení, pozastavování výkonu jejich smyslu. Nelokální bílá zastupující neurčitost, narůstající neurčitost, zde kontextuje to, co si v empirické zjevnosti obrazem zprostředkovávané viditelné skutečnosti ještě podržuje svou znejistělou a omezenou, partikulární zřejmost. Horizont zobrazení se bílou otevírá do prázdnoty chápané jako neurčitost, nejasnost smyslu, jež se sama stala viditelnou a interpretovanou jako ambivalentní ozvěna tajemství. Jako by tyto bílé bezmístné plochy byly branou, jíž do obrazu vstupuje rozpoznávaná mez našeho rozumění, mez a zámezí, to, co přesahuje empiricky konkrétní a v tomto smyslu konečný obzor našeho chápání, co ozřejmuje jeho neúplnost, vůči čemu má však naše pochopení, sebepochopení a sebeurčení prokazovat svoji platnost, vůči čemu máme hledat, potvrzovat či revidovat zdroj hledané platnosti, princip, který tuto platnost zakládá, její na imanenci neredukovatelný původ. A to nejenom původ platnosti orientace naší, ale i těch, s nimiž se v těchto do určité míry obrazně dekonstruovaných prostorových vztazích scházíme, i sám původ platnosti takto reflektovaně přijímaného setkávání. Dotazovaným se stává jeho ontologický status. A to v rovině obrazotvornosti, v podmínkách výtvarné komunikace, v nichž se Adriana Šimotová svou tvorbou orientovala stále vědoměji a zřetelněji jako prostředník, který „upravuje cestu“ hledanému světlu dorozumění a srozumění.

V návaznosti na tyto svým způsobem pozdní projevy autorčiny malby se motivy bytostné neurčitosti, prázdnoty jako formy projevu tajemství objevují později v textilních reliéfech, ve kterých protíná plochu obrazu v liniích vyřezávaných nožem. Uvedme jako příklad díla *Rodiče Jiřího Johna* (Šimotová, 1974a), *Profil chlapce – Martin* (Šimotová, 1975), *Rozhovor v čase* (Šimotová, 1976a). V modifikované podobě se s těmito motivy setkáme i v grafických listech, jako příklad můžeme jmenovat listy *Hlava v čase (I, III)* (Šimotová, 1973b; Šimotová, 1973c), v „prázdnotě“ vysvítající za vzpomínanou tvář bez rysů, jen s naznačenými rty, nebo v rukách ztrácejících se v nenaplněném dotýkání vzpomínané tváře zprostředkované

grafickým znakem. Oba tisky vznikaly na základě téže měděné matrice. Nacházíme je i v koláži *Bez názvu (Hlava)* (Šimotová, 1978), které je dnes součástí sbírky Centre Pompidou v Paříži.

Mohli bychom uvést mnohá další díla z té doby i z následujících desetiletí, jež dokládají pozoruhodnou kontinuitu, která spojuje v hluboké, jakkoli nejednoznačné souvislosti, bílé plochy v její malbě z konce šedesátých a počátku sedmdesátých let, negativitu obrazového sdělení v pozdějších perforovaných kresbách či „prázdnost“ obklopující hlavy nebo postavy nebo jejich torza ve skleněných či plexisklových schránkách z konce sedmdesátých a počátku osmdesátých let, „prázdnost“ mezi vrstvami velkých kreseb na rozvíjejících se svitcích karbonového papíru z bývalého kláštera františkánů v Hostinném anebo v jiných autorčiných vrstvených kresbách vznikajících dříve či později, temnotu uhlových černí z frotáží na korejských papírech z cyklu *Magie věcí* (Šimotová, 1991a), mlžnou transparentní v kresbách na vrstvených pauzovacích papírech, s nimiž často pracovala v závěru své tvůrčí cesty.

V našich poznámkách věnovaných malbě z rozhraní šedesátých a sedmdesátých let vzhledem k jejich rozsahu a zaměření nemůžeme postupovat dál k hlubšímu rozboru určujících motivických vztahů autorčiny svébytné poezie neprázdné prázdnoty, bytostné neurčitosti, tajemství, ani k jejich souvislosti s obdobnými projevy v soudobém výtvarném umění nebo ve starší tradici evropské či orientální (i té s výslovnou sakrální konotací). Mohli bychom je snad uzavřít odkazem na informaci, kterou mi při našem rozhovoru věnovaném tomuto období Adrieniny malby sdělil její přítel Viktor Pivovarov, a to, že bílá v pravoslavné ikonografii v určitých polohách zastupuje zlatou (Rozhovor Pavla Brunclíka s Viktorem Pivovarovem, 2022).

Připomeňme za všechna díla z tohoto období alespoň *Postavu u okna* (Šimotová, 1970d). Okno je motiv, k němuž se autorka opakovaně vracela. Lze jej chápat jako to, co zprostředkovává pohled, vidění, ve světle dne nebo ve světle noci. Zprostředkovává vztah mnohoznačného uvnitř a mnohoznačného vně. Vně může být prostorem veřejným, sdíleným s druhými, jinými, kteří mohou být chápáni jako cizí, neznámí. Okno však může být i hranicí předznamenávající možná setkání. Může být také obrazem hranice mezi imanencí a transcendencí. Motiv okna se u autorky objevuje už v pastelech z padesátých let, v kresbách a malbách z konce šedesátých a počátku sedmdesátých let, vytvořila i výrazný polychromovaný objekt *Okno* (Šimotová, 1983a). Blízkým motivem je v její malířské tvorbě motiv zrcadla, jmenujme alespoň následující díla: *Zády k zrcadlu* (Šimotová, 1958), *Zrcadlo* (Šimotová, 1962), *Zrcadlo* (Šimotová, 1972b).

Postava u okna, dílo vzácné výrazové čistoty, barevné brilance a jemnosti svou mentální kvalitou překračuje vztahovou vyprázdněnost či nedostačivost místa, v němž se postava nachází. Dílo zobrazuje postavu, pro kterou „uvnitř“, můžeme být my, jsme-li těmi, k nimž se tázavě obrací z prostoru, v němž přítom není sama. Zdá se, že toto dílo je obrazem osamění, osamění patrně ženské postavy mezi dalšími lidmi, obraz někoho, kdo váhavě hledá přítele, snad přítele v transcendenci.⁴³ Dílo je obrazem osamělosti, samoty, která je možná jen



Foto 2 Okno ateliéru Adrieny Šimotové. 70. léta. (Archiv Nadačního fondu Adrieny Šimotové a Jiřího Johna)

nechtěným plodem neuspokojivé komunikace, a může být obrazem situace, která je podle Jasperse předpokladem existenciální komunikace, může tak být východiskem pohybu směřujícího k překonání tohoto stavu.⁴⁴

Ještě jednu poznámku chceme připojit pro adekvátní pochopení povahy rozhraní, v němž se Adriena rozcházela s malbou (v její tradiční formě v rovině dvourozměrného závěsného obrazu). V dějinách evropské kultury jsou myslím jedním z nejpůsobivějších obrazů komunikace ve filosofii, ve svém celku, Platonovy dialogy spojené s osobností Sókrata. Představují svým způsobem monumentální manifestaci komunikativních vztahů svého druhu

⁴³ Zde navazujeme na Jaspersovy úvahy o osamělosti, které rozvíjel ve svých analýzách existenciální komunikace. Osamělost je mu v nich předpokladem prohloubení vlastní svébytnosti ve vztahu k druhému (Jaspers, 1956).

⁴⁴ Adriena měla ve své knihovně sbírku básní Františka Gellnera. Citujme v souvislosti s její malbou *Postava u okna* poslední sloku Gellnerovy básně Švadlenka z roku 1912: „Brání nějaká vysoká ohrada bytostem lidským se sejit; a za ní tisíce životů uvadá.“ (Gellner, 2016).

a s nimi spojených možností, možností a mezí, událost setkání, ontologickou platnost toho, že se lidé k rozhovoru sejdou, mohou sejít. Vzhledem k námi sledované souvislosti a s tím spojenému kontextu je snad ospravedlnitelné určité zjednodušení, pokud jde o charakterizaci důvodů na straně těch, kteří do dialogů zprostředkovaných Platonovými literárními obrazy vstupují. Jedni se myslím rozhovoru účastní z touhy po vítězství. Druzí proto, že rozhovor je pro ně obzvláště význačnou formou účasti na pravdě, nevstupují do rozhovoru proto, aby ji vlastnili, rozhovor je pro ně příležitostí k prohlubování, projasňování a stupňování, k předpodstatňování této jejich účasti, re-formulace vstupních důvodů k účasti může být přitom potřebná. V průběhu rozhovoru mohou překračovat meze, v nichž do rozhovoru vstupovali, a přijímat obecnou zákonitost, která cestu k účasti na pravdě vede a tuto účast umožňuje a zakládá. V průběhu rozhovoru na ni navazují.

V tomto světle pak můžeme rozumět poznámkám, v nichž Adriena komentovala a vysvětlovala, byla-li dotázána, důvody svého rozcházení s malbou v její tradiční podobě. Také mně opakovaně sdělovala, že už měla příliš velkou kontrolu nad tím, čemu se v malbě věnovala, a bylo s tím pak pro ni spojeno, podle jejího stanoviska, nebezpečí estetizace.

„Od malby jsem odešla z více důvodů. Za prvé jsem se chtěla zbavit iluzivního dvojrozměrného obrazového prostoru, který jinak považuji za podivuhodnou záležitost a velké dobrodružství, ale byla jsem ochotna se ho vzdát kvůli možnosti vyzkoušet si reálný prostor. Tím druhým důvodem bylo, že mi připadalo, že malbu příliš umím, víc, než chci. Neklade mi dost překážek a mizí tak naléhavost sdělení. Přinášela mi nebezpečí, že se do ní příliš pohodlně ponořím. Čára, kterou jsem vedla štětcem, se mi zdála příliš elegantní, kdežto když jsem ji ryla nožem, kdy nelze uhnout nalevo ani napravo, je daleko radikálnější. To bylo pro mne osvobozující“ (Réunion des Musées Nationaux, 2002, s. 28).⁴⁵

Svébytnou etapou, která u Adrieny Šimotové následovala po opouštění práce s temperou a akrylem, byla práce s čistým malířským plátnem a vedle toho práce s interiérovými, domácími textiliemi. Specificky pak s umělohmotnými tapetami, jimiž nahradila malbu temperou a akrylem, v barevných plochách obrazu, v malbách vytvořených na sololitovém podkladu, s nimi proměnila materii, která byla nositelem barevnosti. Už v šedesátých letech v některých dílech zapracovávala do malby formou koláže prvky, které z malby nebyly, ve vztahu k malbě byly cizorodými elementy, například tiskoviny. Příkladem může být její dílo *Zmapovaná krajina* z roku 1965, které je dnes ve sbírce Národní galerie (Šimotová, 1965).

⁴⁵ Citováno dle původního znění rozhovoru Mileny Slavické s Adrienou Šimotovou, 2002.

V první polovině sedmdesátých let pak u ní tato tendence zřetelně zesílila. Směřování k materiálům reprezentujícím civilní každodennost přinášela nové významové souvislosti. V perspektivě dobového mezinárodního kontextu korespondovala s tendencemi spojenými s hnutím *Arte povera*.

Tapety, nejčastěji umělohmotné tapety s textilním základem, byly materiálem, který byl spjat s životními podmínkami té doby. Pro některá prostředí byly materiálem příznačným, běžným, charakterizovaly tak některá místa a formy městského života, některé způsoby, jimiž si lidé dotvářeli své pracovní prostředí, svůj domov.⁴⁶ V tomto smyslu byl autorčiným reflektovaným příklonem k civilní každodennosti, příklonem podstatně zdůvodněným.

Tapety byly industriálně vyráběny, aby upravily povrch, zakryly to, co je pod nimi, co nebylo určeno pro pohled, co nemuselo být upraveno či opraveno, když bylo překryto, co alespoň na pohled a pro pohled nebylo součástí interiéru, v němž lidé žili, pracovali, co pro ně nebylo uvnitř. Stav toho, co je pod nimi či za nimi, byl takto vyčleněn, vyřazen, byl vně. Byly právě povrchovou úpravou. Ta nemusela být kaširováním ve smyslu předstírání, ale mohla jím být. Tyto materiály se autorce staly v sedmdesátých letech se vši vážností součástí událostí obrazu. Obraz v nich v jejím ateliéru vystával. Pro ni proto, že už předtím, než jej za tímto účelem použila, v něm projevy vědomé či nevědomé obraznosti nacházela jako součást společenského kontextu, lidského jednání a chování v něm, a to všude tam, kde se s těmito materiály setkávala.

Spolu s touto zásadní proměnou materiality přicházela u Adrieny stejně podstatná změna v tvůrčím postupu. S rozchodem s malbou a přechodem k textiliím a tapetám odkládala štětec a místo štětce začala pracovat s nožem a rydlem. Nožem vyřezávala tvary z materiálů různé barevnosti, různé vizuální kvality, z nichž pak obraz skládala na ploše, a spolu s jejich fixací tak vytvářela konečnou podobu díla.

Adriena zdůvodňovala tento krok tím, že řez nožem v sobě pro ni nesl nevratnost, neopravitelnost v postupu. To, co bylo v její v malbě z rozhraní závěru šedesátých a počátku sedmdesátých let nově akcentováno, v práci s tapetami nezmizelo, neztratilo důležitost. Nevyhasla pozornost, kterou věnovala nezjevnému mezi zjevným, neznámému mezi známým,

⁴⁶ V obecné monografii *Adriena Šimotová – retrospektiva* (Brunclík, 2001) se díla, v nichž Adriena Šimotová pracuje s tapetami, neobjevují. Hlavním důvodem při přípravě monografie vydané k retrospektivní výstavě v Národní galerii v roce 2001 bylo, že mnohá z těchto děl byla v té době ještě ve sbírce Medy Mládkové ve Washingtonu. Výjimkou je obraz nazvaný *Čekání* z roku 1974, který je ve sbírce Západočeské galerie v Plzni (Šimotová, 1974b). Reprodukce tohoto díla v monografii zařazena je.

neznámému, které v barevných plochách vytvářeného díla kontextuje zdánlivě bezprostředně zjevnou skutečnost prostorových vztahů. Hranice tvarů, obrysy, byly koncentrovány v řeznou čáru. Nabyly tak ostrosti a signalizovaly hloubku, kterou řez v ploše obrazu otevíral. Vedle narůstající pozornosti věnované reflexi konkrétních prostorových vztahů a tomu, co v našem jednání zakládá a udržuje jejich významové souvislosti, narůstala v práci s nožem, s linearitou postupu, v němž autorka čáru vymežující obrys postupně utvářela, i její pozornost věnovaná časovým vztahům, které se spolu s prostorovostí stávaly zdůrazněnou složkou námětu a tématem, k němuž byla v rostoucí míře upřena její pozornost – v referenční i reflexivní rovině její tvorby. Způsob, jímž autorka vytvářela čáru prostřednictvím nože či rydla, reprezentuje modus časové následnosti, v níž je přítomnost orientována uplývajícím i nadcházejícím časem.

1.5 Mezní situace sedmdesátých let

V předchozím textu jsme ve vztahu k tvorbě Adrieny Šimotové charakterizovali období šedesátých a sedmdesátých let v obecných souvislostech, v kontextu české výtvarné kultury, vzhledem k politické situaci v tehdejší Československu, ve vztahu k vývojovým souvislostem autorčiny tvorby v grafice a malbě. Usilovali jsme o porozumění tomu, čím pro ni toto období bylo v rovině osobní i v rovině profesní a občanské. Ona sama je pro svoji autorskou formaci pokládala za rozhodující.

Pro pochopení dalších etap autorčiny tvůrčí cesty, které u ní následovaly po sedmdesátých letech, bychom měli o některých z určujících významových souvislostí tohoto desetiletí sdělit více. Připomenout, čím pro ni byla ztráta blízkého člověka. Připomenout situace, v nichž se ona i její kolegové, přátelé, občané tehdejšího Československa, nacházeli v době tzv. normalizace, jak v nich ona sama a někteří z nich jednali.

Adriena mluvila o tom, že v té době byla konfrontována s dvojí smrtí. Hovořila tak o mezních situacích, jimiž procházela.

Byla konfrontována se smrtí svého manžela Jiřího. Jiří John zemřel v nedožitých čtyřiceti devíti letech. Sdílela s ním od počátku své profesní cesty ateliér v ulici Nad Královskou oborou. Žili společně v jednom bytě s Adrieninými rodiči.

Druhou smrtí nazývala ztroskotání procesu demokratizace společnosti a nástup tzv. normalizace. Ztrátu nadějí spojených s pražským jarem.

Mezní situace jsou ve výkladu Karla Jasperse oproti situacím, v nichž jednáme v pobývání (*Dasein*), hranicí mezi imanencí a transcendencí, hranicí zprostředkovanou a překračovanou autentickou existencí, stáváním se sebou, pokud se existence stává v plnosti svých vztahů skutečnou. Mezní situace zprostředkovávají rozpornou souvislost obojího, imanence v pobývání a transcendence. Pokud mezní situaci v plnosti její skutečnosti přijímáme a procházíme jí, opouštíme svým sebeuvědoměním a jím zprostředkovaným jednáním horizont, který v různých formách zakládá a vymezuje pobývání. Ve sféře vymezované pobýváním pak můžeme a máme jednat tak, že svou účastí, v níž se v existenci otevíráme svému bytí sebou, prosvětlujeme a ve vědomém konání překračujeme meze pobývání, příčiny a podmínky jejich geneze a platnosti. Pro systematiku mezních situací, jak ji Karl Jaspers provádí, je výchozí a směrodatnou mezní situace dějinné určitosti, která, zprostředkována naším jednáním, zakládá jednotlivé mezní situace, s nimiž jsme v jejím rámci konfrontováni, i jejich souvislost; jsou jimi, podle Jasperse, smrt, utrpení, boj a vina (Jaspers, 2016).

Ve vztahu k mezní situaci, s níž jsme konfrontováni, se stáváme sami sebou tím, že se jí nevyhýbáme, přijímáme ji, procházíme jí a v hledání a přijímání východiska svým vědomým konáním v ní předpokládáme svou účast ve světě. Jaspers opakovaně zdůrazňuje, že se to neděje tak, že bychom tuto situaci pouze zvnějšku mysleli. Skutečnost mezní situace není v plnosti převoditelná do vědění. Mezní situaci procházíme v její skutečnosti a v jejích možnostech jen jako existující, jen tak, že v plnosti svého stávání se sebou v ní nezastupitelně v celistvosti svých osobních vztahů skutečně jsme, vědomě jednáme ve vztahu k sobě a ve vztahu k druhým. Překračující partikulární hlediska pobývání a omezenost proměnlivého horizontu imanence, který z těchto částečností vyrůstá, se otevíráme vůči celku veškeré skutečnosti, jak se nám dává ve vnějším a vnitřním názoru a v jeho myslitelném zprostředkování, v celkové souvislosti našich životních vztahů. Podle Jasperse přitom procházíme substanciální osamělostí, která však není konečnou, jsme-li v ní otevření možnostem, které pro nás prostřednictvím mezní situace v prosvětlování existence vyvstávají. S prosvětlováním, projasňováním je přitom pro existenci v mezní situaci spojena dimenze nedozírnosti a bezmeznosti, s níž je autentická existence, jako stávání se sebou, konfrontována a v konfrontaci s níž se k sobě vztahuje. Spolu s tím, opakujeme, vyvstává existence v jejím projasňování mezní situace vždy jako dějinně určitá (tamtéž).

Jakkoli nelze mezní situace redukovat na vědění o nich, mohou být a jsou v našem jednání komunikovány. Mohou být v různých formách a na různých úrovních sdíleny

a sdělovány. Z perspektivy dané předmětem našich úvah můžeme ve výtvarné tvorbě námi sledovaných desetiletí nacházet mnohé příklady toho, že se tak s velkou přesvědčivostí a závažností v oblasti české výtvarné kultury dělo.

Skutečnými se však mezní situace stávají „až vykonáním jedinečné proměny ve vlastním pobývání, při níž se existence ujišťuje o sobě samé a jež propůjčuje nezaměnitelný ráz jejímu zjevování“ (tamtéž, s. 16). Vzniká přitom podle Jasperse nezrušitelná podvojnost. „*Již nejsem jen ve světě*, a přesto existuji jen potud, pokud se vyjevuji ve světě“ (tamtéž, s. 19). Ona nezrušitelná rozporná podvojnost není dílčím nedopatřením způsobeným tím, že jsme se na své cestě ve výkladu určité konkrétní životní okolnosti zmýlili. V Jaspersově výkladu: „Síla tohoto rozporu – není-li žádná z jeho stran oslabena – [je] pravdou existence“ (tamtéž).

„Vztahuji se ke svému původu, jestliže si ho já, jenž mu vděčím za svůj vznik, uvědomuji. [...] Zachovávám-li mu svoji věrnost, jsem sám sebou, popírám-li ho, pak sám sebe ztrácím“ (tamtéž, s. 32). „Pouze z *dějinně* určitého počátku v mezní situaci pochází uspokojení jakožto naplnění, čas jako vyjevující se uskutečnění, v němž se duše podivuje nad svým hlubokým souladem se sebou samou“ (tamtéž, s. 31). „Nemohu myslet sám sebe jako absolutní začátek. Nestvořil jsem sám sebe. Uchopuji se sice jako počátek, jsem-li sám sebou, ale jsem určitý ve svém *původu*“ (tamtéž, s. 32).

V návaznosti na uvedené obecné znaky Jaspersova vymezení souvislosti mezní situace a existence se budeme v kontextu naší úvahy věnovat Jaspersově analýze mezní situace spojené se smrtí bližního, s nímž jsme navázali existenciální komunikaci.

„Komunikace může však být založena tak hluboko, že i sám konec v umírání se ještě stává jejím vyjevováním a komunikace osvědčuje svoje bytí jako věčná skutečnost. Pak je existence ve svém vyjevování proměněna [...]“ (tamtéž, s. 44).

Citujeme z básně Tobě, v níž se Adriena v sedmdesátých letech vracela ke svému vztahu s Jiřím Johnem:

„Stále ještě žiji z tvé smrti, protože ona byla měřítkem, jímž proměřuji vše. Skrze ni jsem pochopila lásku (tak bezmeznou, tak krajní), že je jakoby jejím otiskem, tou druhou stranou mince – Stále ještě žiji z tvé smrti, ale víš, má rozepjatá náruč, teď prázdná, ale otevřená světu, má jen sto osmdesát stupňů a dál za onen kruh tam nemohu ji rozepnout – to je můj dluh tobě“ (Šimotová, 2016, s. 72–73).

Uvedu ještě několik citací z Jaspersova výkladu:

„Život prokazuje pravdu komunikace, která přetrvává smrt tím, že se život uskutečňuje v té podobě, jaké nabyl skrze komunikaci a jakou musí mít i nadále. Vlastní smrt přestala být jen prázdnou propastí. Jako kdybych již ve smrti nebyl opuštěn, nýbrž spojil se s existencí, která se mnou stála v nejbližší komunikaci [...] Každou komunikací, která se jednou uskutečnila, je [...] absolutní osamělost jednou provždy zrušena. Ten, kdo je pravdivě milován, zůstává existenciální přítomností [...]“ (Jaspers, 2016, s. 44). Je-li smrt skutečným otřesem, a nikoli jen objektivním procesem provázeným partikulárními hnutími mysli a zájmy, pak existence prostřednictvím smrti zdomácněla v transcendenci“ (tamtéž, s. 45).

V návaznosti na Jaspersovy analýzy mezní situace, která je spojena se smrtí blízkého člověka, s nímž jsme byli spojeni existenciální komunikací, komunikací na úrovni existence, připojuji ještě poznámku, která je připomenutím Adrienina vztahu k její babičce Mathildě. Po smrti Jiřího Johna znovu četla její francouzsky psané deníky, obsáhlý soubor dvanácti vázaných knih. Prostřednictvím jejich četby se ve svých vzpomínkách vracela k setkáním s Mathildou, k jejich vzájemnému vztahu, který byl pro ni v mnohém směrodatným, rozpomínala se na Mathildinu laskavost, vracela se k porozumění, které u ní nacházela, k podpoře, kterou jí poskytovala ve svém láskyplném vztahu k ní. Adriena sama opakovaně připomínala pomoc, s níž se v této četbě setkávala, při vyrovnávání se se situací, s níž byla po smrti Jiřího Johna konfrontována.

Radikální konfrontace s konečností může být v existenci svým způsobem objevnou zkušeností s jedinečností. V tomto případě zkušeností s jedinečností bolestně zprostředkovanou smrtí blízkého člověka. Souvislost či souvztažnost konečnosti a jedinečnosti byla pro Adrienu výslovným tématem. Projasňovala ji způsobem sobě vlastním. Jako výtvarná umělkyně nevypracovávala její teoretický rozbor, v jejím výtvarném díle a jeho celkovém kontextu je však toto téma výrazným způsobem reflektováno.

Zkušenost s jedinečností zprostředkovanou smrtí blízkého člověka, s nímž jsme navázali existenciální komunikaci, se nekryje s otázkou počtu, přitom ani sám počet se v této zkušenosti nekryje s tím, jak jsme jej dosud mohli chápat. Zkušenost s jedinečností může být zkušeností s určitou formou bezhraničnosti, můžeme přitom nahlédnout, že co jsme dosud za skutečné měli, je povrchem určité formy neobsáhnutelnosti. V takto chápané a v takto zpřítomnělé jedinečnosti se jedinečnost stává branou k určité formě neobklopitečnosti. Pokud do té brány budeme moci vstoupit, může být tato zkušenost s jedinečností následně spojena s uvědoměním si možné neadekvátnosti našeho dosavadního vztahu k ní, neadekvátnosti vztahu, v němž jsme tuto dimenzi skutečnosti, tento způsob skutečnosti

a s ním i něco podstatného ze skutečnosti své a vše, co nám spolu s ní bylo svěřeno, ztráceli, míjeli.

V návaznosti na Jaspersovy analýzy mezních situací se nyní vrátíme k tomu, co Adriena Šimotová ve vztahu k sedmdesátým letům minulého století nazvala druhou smrtí. Ke společensko-politické krizi a ke krizové situaci kultury za tzv. normalizace. Budeme přitom vycházet z perspektivy Jaspersovy analýzy mezní situace, kterou nazývá bojem. Nebudeme se věnovat tomu, co nazývá „nevědomým bojem o pobývání nebo vědomým bojem o šíři prostoru k pobývání“ (tamtéž, s. 66). Tohoto tématu se dotkneme jen nepřímo, v souvislosti s restrikcemi nezávislé kultury ze strany tehdejší státní moci a aktivitami uskutečňovanými ze strany nezávislé kultury, jež směřovaly k obraně její nezávislosti na tehdejší státní kulturní politice. Vzhledem k námi sledovaným souvislostem nám půjde především o to, co Jaspers nazývá bojem, „který se uskutečňuje v pobývání z *duchovní ideje a existence*“, v němž podle jeho slov „nejde o pobývání a jeho zničení, nýbrž o *důstojnost a ohlas*“ (tamtéž). Tomuto boji je vlastní „nekonečný prostor ducha, v němž má místo každý výtvor a výkon a jeho obsah nezničitelně trvá“ (tamtéž).

Obsahem takto orientovaného boje, který se děje v pobývání z *duchovní ideje a existence* a směřuje k zjevování a projasňování existence, je podle Jasperse vzájemné prověřování, zpochybňování, podstatněji, na hlubší rovině vztahu dochází „ke vzájemné podpoře, protože tento boj probouzí a podněcuje“ (tamtéž, s. 67). V tomto boji nemá místo násilí, útlak, jeho smyslem je podpora projasňování existence. V odvozených či zprostředkovaných formách se pak v některých souvislostech může blížit boji na rovině pobývání. Pokud by se však přitom vytrácela jeho podstata tím, že by se měnil v prostředek napomáhající odlišným záměrům, v prostředek sloužící „k materiálním účelům“ (tamtéž), podléhal by falzifikaci, měnil by se v něco jiného.

Ve světle Jaspersových úvah o mezní situaci boje odehrávajícího se „v pobývání z *duchovní ideje a existence*“ můžeme promýšlet situace, k nimž v tehdejší Československu v oblasti výtvarné kultury docházelo. Mnohé osobnosti byly různými formami vyřazovány z veřejného života. Narůstala omezení vůči skupinovým aktivitám, které se rozcházely v programové orientaci se směřováním, jež prosazovala státní kulturní politika. Probíhala cílená perzekuce jednotlivců, kteří byli nositeli uvedených aktivit. Rozpory ve společnosti se v průběhu sedmdesátých let v námi sledované oblasti kultury postupem času obecně spíše stupňovaly a vyhrožovaly.

V českém výtvarném umění z hlediska převládajících témat a výrazových forem doznávaly některé tendence ze šedesátých let. Podstatnějším se však v celkovém kontextu stávala sílící reakce nezávislé kultury na restriktce ze strany státní moci, postupně ve vztahu k narůstajícím omezením narůstalo vědomí pospolitosti, sílilo vědomí sounáležitosti, „solidarita otřesených“ (Patočka, 2002, s. 130). V mnoha ohledech se stávalo určujícím vědomí toho, že jsou dlouhodobě a soustavně omezovány základní občanské svobody, svoboda myšlení a smýšlení a svobodného projevu. Vzhledem k tomu se nezřídka až na druhé místo dostávaly názorové rozdíly ve vztahu k vlastní výtvarné tvorbě. Upřednostňováno bylo hledání východisek pro rozšíření prostoru pro svobodný tvůrčí projev, pro svobodnou komunikaci.

Mnozí přitom navazovali na zkušenosti a praxi z padesátých let, na příklady osobností, jako byli Bohuslav Reynek, Vladimír Boudník, Alén Diviš a další. V jiné souvislosti také na příklady těch, kteří velkou část svého života působili v zahraničí – Josef Šíma nebo František Kupka a někteří další.

V malých, často neformálních skupinách bylo budováno potřebné zázemí, obhajitelné a udržitelné formy podpory pro vzájemnou otevřenou komunikaci, v dostupné míře pro ni byly v jejich rámci vytvářeny potřebné podmínky, a to při různých příležitostech, při neoficiálních vernisážích, bytových seminářích, diskusních setkáních v ateliérech. To podporovalo vědomí spolupatičnosti. Narůstala role meziosobních vztahů a podpory, kterou tyto vztahy poskytovaly. Odpovědí na restriktce ze strany státních institucí bylo hledání a využívání náhradních výstavních možností, postupně pak blíže ke konci sedmdesátých let a v osmdesátých letech to bylo i zřizování náhradních, alternativních výstavních center.

Vzájemné informovanosti napomáhaly i samizdatové publikace věnované výtvarnému umění. Pro informace z oblasti výtvarného umění a reflexi současné výtvarné tvorby otevírala prostor i některá samizdatová periodika obecnějšího zaměření. Publikovali v nich Jindřich Chaloupecký (jeho texty o českém výtvarném umění byly publikovány i v zahraničí), Jiří Šetlík, Jiří Valoch a další. Důležitou platformou pro reflexi současné výtvarné tvorby a její publicitu byla i Jazzová sekce, v níž působil Karel Srp.

Podstatnou roli měla také, přes mnohé těžkosti a omezení, trvající podpora českého výtvarného umění ze zahraničí. Ve vztahu k Adrieně Šimotové je nutno jmenovat alespoň Medu Mládkovou, která její díla zařadila do své sbírky českého výtvarného umění, v průběhu let tuto sbírku ve Washingtonu soustavně a s obdivuhodnou jasnoživitostí budovala. V roce

1976 pozvala Adrienu Šimotovou na studijní a pracovní pobyt do Spojených států. Jmenujeme také Adrieninu přítelkyni Janu Claverie, jež působila ve Špálově galerii a po emigraci do Francie pracovala v Centre Pompidou v Paříži.

Převážně grafickou tvorbou byla Adriena Šimotová v průběhu sedmdesátých let zastoupena na společných výstavách ve Florencii, Tokiu, Rijece, Mexiku, Bielle, Lublani, Frechenu, Heidelbergu. V Chicagu měla v roce 1976 výstavu společně s Alenou Kučerovou, v roce 1978 samostatnou výstavu grafické tvorby v Uppsale.

Jiří Šetlík ve svém textu věnovaném poválečné generaci českých výtvarných umělců poukazuje na to, že v reakci na omezení možností společenského uplatnění prostřednictvím výstavní činnosti a navazujících profesních aktivit docházelo v sedmdesátých letech u jednotlivých autorů mnohdy k prohloubení a posílení niternosti a jedinečnosti jejich výtvarné výpovědi, k odpoutání od vnějškovosti v narůstajícím soustředění na vlastní výtvarnou tvorbu vyvazovanou ze závislosti na společenském ohlasu.⁴⁷

Z těch, jejichž tvorba se přes ztíženou situaci dále rozvíjela do jedinečnosti a podstatnosti, jmenujme bez nároku na úplnost alespoň Václava Boštíka, Jiřího Koláře, Dalibora Chatrného, Jiřího Seiferta, Evu Kmentovou, Stanislava Kolíbala, Vlastu Prachatickou, Olbrama Zoubka, Karla Malicha, Huga Demartiniho, Bedřicha Dlouhého, Evu Janouškovou, Vladimíra Janouška, Jiřího Johna, Theodora Pištěka, Čestmíra Kafku, Pavla Nešlehu, sestry Jitku a Květu Válovu, Zdeňka Palcra a také představitele umění akce Milana Knížáka, Karla Milera, Petra Štemberu a Jana Mlčocha.

Vraťme se k analýze mezní situace, která má podle Jaspere povahu boje, jenž je prostředkem projasňování v duchovním prostoru i zjevnosti existence hledající se v lásce. Podstatné přitom je, že se tento boj „uskutečňuje nejenom ve vzájemném vztahu mezi bytostmi, nýbrž také v jednotlivém individuu. Existence je procesem „*stávání se sebou*, který je *bojem se sebou samým*, [...] v němž si uvědomuji, [...] že jsem jen tehdy, když nepojímám své bytí jako své vlastnictví“ (Jaspers, 2016, s. 68).

V perspektivě těchto Jaspersových úvah se můžeme učit chápat a vykládat to, čemu se Adriena Šimotová v průběhu své tvůrčí cesty věnovala, jaký to pro ni mělo smysl. Můžeme hlouběji rozumět tomu, s jakou vážností přistupovala k úlohám, jichž se vědomě ujímala.

⁴⁷ „Kromě generačního součinitele bylo těžké najít v této povýtce individualizované tvorbě společné rysy. Pokud bychom se o to pokusili, lze je přibližně vidět v projevech existenciální úzkosti, v introspektivním rázu tvorby a v její zjevné tendenci ke zduchovnění.“ (Šetlík, J., Umělecká a občanská odpovědnost poválečné generace, cit. dle Slavická & Pánková, 1995, s. 10).

Pochopit těžkosti, s nimiž se vyrovnávala, obtížnost překážek, které musela překonávat. Hloubku rostoucího a stupňovaného soustředění, s nímž se na zvolené úlohy zaměřovala, a povahu odpovědnosti, kterou při tom přijímala. A co vlastně svou tvorbou, svým jednáním chtěla s narůstající jasností svého sebeurčení zprostředkovat.

Doposud jsme mapovali autorčinu tvůrčí cestu od padesátých let po sedmdesátá léta. V autorčině naplnění možností malby ve formě závěsného obrazu. V její soustavné práci s grafickým obrazem. V jejím rozcházení se s malbou, v době, kdy svá malířská díla vystavovala ve spolupráci s Jindřichem Chalupěckým ve Špálově galerii, ve výstavní síni v tehdejší českém prostředí z nejrespektovanějších. A v jejím následujícím přechodu od malby k textilním plastickým dílům, k reliéfům, objektům.

Můžeme v tom všem, v návaznosti na Jaspersovy analýzy mezních situací, spatřovat příklad boje o projasnění, přijímaného a podstupovaného s narůstající vážností a s narůstající principialitou. Můžeme pak chápat, setrváme-li v této souvislosti a pro tuto příležitost v mezích Jaspersova výkladu, Adrienu jako tichou bojovnici krok za krokem postupující v boji o projasnění bytí sebou a bytí sebou druhých, a to v komunikaci uskutečňované spolu s druhými. S tím, že tento boj je, jako soustavné a vytrvalé jednání, prostředkem směřujícím krok za krokem k projasnění v duchovním prostoru, prostředkem k projasnění a zjevnosti existencí hledajících se v lásce.

Tolik k Jaspersovým analýzám mezních situací a možné souvislosti těchto úvah s vývojem tvorby Adrieny Šimotové v sedmdesátých letech a s jejím působením v české výtvarné kultuře té doby.

Doposud jsme v mapování autorčiny cesty postoupili chronologicky vzato ani ne do půle. V navazující časové perspektivě budeme pokračovat. A to tak, že se v závěru této kapitoly budeme věnovat dvěma podstatným aspektům autorčiny tvorby z druhé poloviny sedmdesátých let. Nejdříve autorčině tvorbě spjaté s perforací a pak jejímu příklonu k performativním tendencím souvisejícím s tzv. performativním obratem (Fischer-Lichte, 2011).

1.6 Perforace a fenomén nedozírnosti

Nahrazením štětce nožem a rydlem si Adriena Šimotová otevřela cestu ke kresebným perforacím.⁴⁸ V jejím rozsáhlém díle představuje uplatnění perforace v kresbě, nebo obecněji v práci na papíře a v práci s textilem, svébytný tematický a metodologický motiv, který se stal pro autorčinu tvorbu jedním z motivů příznačných. Jde přitom o motiv, jehož uplatnění nemá v kontextu jejího díla ostré ohraničení. V proměnlivých podobách se v různé míře objevuje od poloviny sedmdesátých let i v následujících obdobích její tvorby.⁴⁹ V nejradikálnější podobě se s ním setkáváme na obrazech ze sedmdesátých let, jejichž základní plochou je barevně neupravované malířské plátno, v kresbách na papírových arších z období od konce sedmdesátých let do poloviny osmdesátých let, a pak v dílech, jež byla spojena s autorčinými pracovními pobyty v Hostinném, v kresbách na rolovaných vrstvených karbonových papírech z poloviny osmdesátých let a na velkoformátových arších papíru vysoké gramáže ze stejného období.

Předjímání či rezonanci perforace jako svébytného metodického principu a tematiky, k níž tato technika odkazuje, pak můžeme nacházet v mnohých souvisejících motivických okruzích. Například už v připomínaných malbách z konce šedesátých a počátku sedmdesátých let, pak v práci s prostorovým prázdňem u papírových objektů ve skleněných deskách (*Torzo* (Šimotová 1979–80a), *Hlava v souhrnu (Profil)* (Šimotová, 1981–82), *Růžové torzo – Pocta Janu Palachovi* (Šimotová, 1980e)), v autorčiných instalacích, později v jejích frotážích – cyklus *Magie věcí* (Šimotová, 1991a–k), v uplatňování rubové strany obrazové plochy jako viditelné součásti obrazu, v práci s výtvarným využitím transparence vrstveného papíru, vystupňované v používání vrstveného pauzovacího papíru (*Zavřené oči I–IV* (Šimotová, 2000a)) a dalších.

Výše připomínaný fenomén ploch nelokální bílé v autorčiných malbách z rozhraní šedesátých a sedmdesátých let byl krokem, po němž tím dalším „metodicky“ navazujícím bylo právě protnutí plátna nebo papíru v dosud uzavřeném prostoru obrazu. V liniích vyřezávaných nožem v původní monochromatické látce plátna nebo v bodech či štěrbinách propichovaných v ploše papíru ve formě souvislých řad, v nichž body či štěrbiny vytvářejí jako viditelné nehmotné momenty vlastní kresebnou linii, vstupuje do plochy obrazu to, co

⁴⁸ Navazujeme zde na naše výkladové poznámky spojené s perforací v autorčině tvorbě, jež jsou součástí katalogu k výstavě „Adriena Šimotová perforace, kresby“ (Brunclík, 2008). Výstava proběhla v Galerii moderního umění v Roudnici nad Labem v termínu od 25. 1. 2008 do 30. 3. 2008.

⁴⁹ První, v zásadě ojedinělá díla spojená s touto technikou se objevují v autorčině tvorbě již v roce 1966. V práci s perforací však po jejich vytvoření nepokračovala, vrátila se k ní až v sedmdesátých letech.

bylo dosud za ní a co přitom může ve výše popsaném smyslu sdělení obrazu předcházet a jako předcházející je, alespoň v některých souvislostech, určovat. Do obrazu prostřednictvím autorčiny obrazotvornosti vstupuje to, co bezprostředně vzato, není z obrazu. Zvážíme-li souvislosti komplexněji, pak můžeme ve formulaci postoupit dále a uvést, že kresbou spojenou s perforací se součástí obrazu stává to, co v určitém smyslu z kresby není i je; není z ní, co do svého původu, projevuje se však v díle jejím prostřednictvím a na jejím základě. V souvislosti, kterou zde sledujeme, se můžeme domnívat, že perforace nelokální bílou v malbě se určitým způsobem v jejím autorském vývoji v jistém ohledu dovršila.

V soustředěnosti na perforaci a tematiku, která se tak pro ni otevírala, Adriena Šimotová postupně opouštěla vazbu na materiály, které pro ni reprezentovaly tehdejší podobu civilního prostředí, domácí textilie, tapety. Materiálový základ výpovědi oprošťovala. Pracovala s čistým monochromním plátnem (*Profil chlapce – Martin* (Šimotová, 1975), *Rozhovor v čase* (Šimotová, 1976a)) a pak hlavně s papírem. S obojím ve zdůrazněné významové obecnosti materiálu, která se už neváže na souvislost s jednotlivým konkrétním sociálním prostředím. Nepřipomínala je. Jde jí o obecnou platnost, v níž je materiálová podstata díla pro možnou událost obrazu vyvázána z partikulárních odkazů. Reprezentuje obecné a nutné podmínky tvorby, výtvarného myšlení a komunikace.

Fenomén perforace jako specifická součást výtvarného projevu se v historii výtvarného umění 20. století patrně nejdříve objevuje v díle Lucia Fontany, později v různých podobách ve tvorbě dalších autorů.⁵⁰ Odkaz na tyto historické paralely, které zde nemůžeme podrobněji sledovat, může ve sledované souvislosti osvětlit svébytnost pozice Adrieny Šimotové. Nenajdeme u ní Fontanovo „obrazoborectví“, jeho odkazy na futurismus, nenásleduje nefigurativní zaměření Fontanovy tvorby.

Svou profesní dráhu zahajovala Adriena Šimotová oproti Luciu Fontanovi o generaci později, v době, kdy byla figurativní orientace ve výtvarném umění alespoň do určité míry rehabilitována. Podstatnější však než odlišný charakter dobového, uměleckého i obecně kulturního či kulturně politického kontextu je autorčina bytostná soustředěnost na podmínky lidské personality v její reflektované a zobecňované konkrétnosti. Perforace zprostředkovávající ono mnohoznačné, blízké či nekonečně hluboké za obrazem, jež může být metaforou temnoty nebo světla a takto v horizontu obrazu zviditelňovat a zdůrazňovat

⁵⁰ Z okruhu italské výtvarné kultury, s níž byl Lucio Fontana svým původem i profesně spjat, jmenujme Alberta Burriho, z českého prostředí bez nároku na úplnost Alenu Kučerovou, Evu Kmentovou a Dalibora Chatrného.

rozporný vztah či souvztažnost zjevného a nezjevného, jež z prostoru za obrazem perforací do obrazu vstupuje, se u ní děje takřka výhradně jako moment výtvarné meditace existenciálních rozměrů živoucí osoby a možností jejího autentického obrazového vyjádření. Jako podstatný rozměr možností obrazného výkladu situace vždy konkrétně otevírané osobním jednáním odehrávajícím se v neredukovatelné a nepřevoditelné odkázanosti na sebe sama a spolu s tím vždy ve vztazích k druhým.

Tím, že perforací proniká přes povrch obrazu, překračuje Adriena svébytným způsobem chápání této plochy jako sféry iluzivního zpodobení viditelné skutečnosti a jejich viditelných prostorových vztahů. Obraz a obrazotvornost zařazuje do nově tematizovaných souvislostí. V konfrontaci s neurčitostí, nedozírností, bezmezností je překračován určitý způsob konečnosti deskového obrazu, to, co lze chápat jako jeho uzavřenost a statičnost. Je příznačné, že její díla spojená s touto pracovní metodou neměla rám. U jejích velkoformátových děl z osmdesátých let to ani nebylo a není technicky možné. Pokud se s rámem nebo schránkou z plexiskla setkáváme u menších formátů jejích kreseb, jde spíše o konzervátorskou ochranu ze strany správců děl.

Překročení hranice, kterou pro Adrienu Šimotovou dříve představoval povrch obrazu a rám obrazu, přineslo proměnu prostorových konceptů, s nimiž doposud pracovala. Perforací proniká nejenom neurčitost, nezjevnost. Spolu s tím prochází povrchem obrazové plochy i pohled diváka. Divák, adresát díla, vidí ono za, setkává se s ním. Kresbou zprostředkované za se stává pro diváka zřejmým, viditelným, přítomným.

Mluvíme-li v této souvislosti o prostorových vztazích, o jejich svébytné fenomenalitě, můžeme rozlišovat prostorové vztahy za obrazem (za perforovaným archem papíru nebo prořezanou plochou plátna) a prostorové vztahy před obrazem, tedy místem, v němž je ten, kdo se s obrazem setkává. To je také autorka v procesu jeho tvorby a po jeho dokončení. Prostor se otevírá za i před dílem. Prostor před obrazem má v setkání s dílem obdobnou váhu jako prostor za obrazem, jen jiný obsah. Souvislost obojího se dílem otevírá. A stává se zřejmým, že jde o dynamický vztah, o otevřenou úlohu. Tuto souvislost autorka stupňuje v tvorbě osmdesátých let. Tehdy dochází v případě velkoformátových perforací k výslovnému střídání obojího a tato střída obojího se stává významovou osou díla, jedinečným způsobem spojující to, co je před, a to, co je za, je hranicí rozdělující i spojující, je možným přechodem. To, co bylo či mělo být obsahem závěsného deskového obrazu, se v Adrienině tvorbě rozvinulo do přítomné situace a do jejích časoprostorových vztahů, které jsou dílem zpřítomněny, reprezentovány. V díle a prostřednictvím díla se stávají zjevnými.

Autorčinou prací s perforací se tak zásadně rozvíjel performativní rozměr její tvorby, performativní rozměr její obrazotvornosti, a to v otevřenosti, znovu zdůrazněme, vůči prostorové a časové struktuře přítomnosti, jejíž ontologická orientace se pro ni dostávala do centra pozornosti.

1.7 Mlynářka, Malechov. Obrazotvornost a setkání

Návaznost Adrieny Šimotové na performativní tendence v námi sledovaném období vyústila do několika kroků, z nichž jmenujme alespoň dvě pro ni významné a pro námi sledované tvůrčí období, jímž autorka v té době procházela, příznačné události. Je to jednodenní performance „Komunikace a vymezení“⁵¹ kdy v prázdných prostorách domu Na Mlynářce představila své práce z téhož roku. A pak výtvarnou akci nazvanou „Malechov 80“. V obou případech šlo z její strany o uskutečnění záměru, v němž svébytným způsobem naplňovala orientaci své dosavadní tvorby, přitom určitým způsobem překračovala nikoli obsahové zaměření svého dosavadního působení, ale pouze dosavadní sféru a formy svého výtvarného projevu. Měla v té době přímé či zprostředkované zkušenosti s podobami umění akce v českém prostředí, dosavadní rámcové znalosti a nepřímé zkušenosti s performativními tendencemi v zahraničí si pak podstatně obohatila v průběhu svého studijního a pracovního pobytu ve Spojených státech v roce 1976. Můžeme připomenout, že v českém prostředí byly už dříve ve větší míře dostupné informace o dění v okruhu Vídeňského akcionismu, který se v konkrétním společensko-kulturním kontextu svého působení vyznačoval určitými specifickými rysy souvisejícími s tím, že reagoval na některé konzervativní roviny převládající ve společenském vědomí rakouské společnosti. A pak také, podle některých zdrojů, souvisejícími s tím, že v tamním veřejném prostoru nebylo v desetiletích uplynulých od druhé světové války dostatečně diskutováno a projasňováno téma spojenectví Rakouska s nacistickým Německem.

Akci nazvanou „Komunikace a vymezení“ připravila Adriana v domě, který byl, dle informací, které měla tehdy k dispozici, určen k demolici.⁵² Byla to jednodenní performance. Takto ji ona sama chápala a takto ji koncipovala a připravovala. Těžištěm výstavního

⁵¹ Adriana užívala také někdy názvu „Vymezení a komunikace“. Tady i níže volíme formu, kterou v našich rozhovorech užívala častěji.

⁵² Prostory pro tuto akci Adrienně Šimotové poskytl Josef Mžyk.

souboru, který byl součástí performance, byla její reliéfní či v širším smyslu plastická figurativní díla a objekty, jejichž materiálovou podstatou byl papír a textilie.⁵³

Forma performance se kromě jiného vyznačuje tím, že není, obecně vzato, chápána jako jednosměrné uskutečnění předem striktně formulovaného záměru směřujícího k dokončenému a v tomto smyslu uzavřenému dílu, v němž lze proces jeho tvorby nahlížet jako minulý. V performanci je přijímána procesualita, důraz na otevřenost přítomnosti a na otevřenost účastníků performance vůči přítomnosti v její jedinečnosti, neopakovatelnosti a nereprodukovatelnosti. Akce má své časově omezené trvání. Její v různé míře akceptovanou součástí je i určitá míra nepředvídatelnosti.



Foto 3 Adriena Šimotová, Karel Malich, performance Na Mlynářce, 1977. (Archiv Nadačního fondu Adrieny Šimotové a Jiřího Johna)

Spojení obrazotvornosti v podobě tradičních forem vytváření výtvaru (malba, kresba, plastika) s obrazotvorností uplatňovanou v různých formách performancí bylo opodstatněné, obojí má společný původ. Fischer-Lichte (2002) uvádí jako výchozí příklad letní školu Black Mountains z r. 1952, experimentální představení, na kterém se účastnili John Cage (iniciátor), vedle hudebníků také malíř Robert Rauschenberg, tanečnick Merce Cunningham a básníci. Děkujeme za informaci Miroslavu Petříčkovi (E-mailová korespondence Pavla Brunclíka s Miroslavem Petříčkem, 5. 2. 2023).

Ti, kteří na Adrieninu akci nazvanou „Komunikace a vymezení“ přišli, byli většinou přímo či zprostředkovaně pozváni. Mohli v rámci instalace Adrieniných děl setrvat po celou dobu, kdy akce probíhala. Byla pro ně připravena strava a nápoje. Někteří zůstávali spolu s druhými mezi vystavenými díly ve vzájemných rozhovorech, někteří setrvali po dlouhou dobu, někteří krátce, někteří si vystavená díla jen prohlédli a odešli. Někteří, jak Adriena po letech s pochopením a laskavým úsměvem vzpomínala, v odlehlejší části výstavních prostor usnuli. Převažovali kolegové, přátelé, výtvarní umělci, historikové umění, jejich blízcí, příbuzní. Akce nebyla propagována ve veřejných sdělovacích prostředcích, byla určena spíše pro širší okruh cíleně informovaných, i s touto výhradou lze však situaci chápat tak, že zůstávala otevřenou. Barbora Seifertová, dcera, tehdy dospívající, sochaře Jiřího Seiferta, při našem společném rozhovoru věnovaném Adrienině tvorbě z té doby připomínala, že akce probíhala nedlouho po zveřejnění Charty 77, tedy v době narůstajícího tlaku ze strany státních bezpečnostních složek.⁵⁴ Také sociální skladba obyvatel z novostaveb v okolí domu, v němž performance probíhala, z novostaveb, v nichž bydleli podle Marie Mžkové pracovníci ministerstva vnitra, byla pro některé zúčastněné zdrojem určitých obav.⁵⁵

Pro Adrienu byly v rámci instalace vystavených děl podstatné komunikativní vztahy, které strukturovaly celé setkání. Spolu s tím pak celkový dynamický obraz těchto vztahů mezi návštěvníky či spíše účastníky setkání, kteří s jejími díly a jejich prostřednictvím s ní a spolu navzájem navazovali na různých úrovních víceznačně orientované komunikativní vztahy. Procházeli mezi jejími díly, ve stoje setrvali či seděli na podlaze, přijímali pohoštění, rozmlouvali s přáteli kolegy, a sami se tak stávali aktéry celé této inscenace, komunikativní události, která v různých formách během jednoho dne v prostorách domu probíhala. Lidé se mezi jejími figurativními objekty a reliéfy stávali účastníky scénického dění, které společně uskutečňovali. Mezi Adrieninými obraznými sděleními, jejichž instalace vytvářela základní prostorovou strukturu celé situace, se lidé stávali projevem své vlastní obrazotvornosti a jí zprostředkovaného jednání, zároveň byli sobě navzájem i jejími adresáty. Vztahovali se prostřednictvím jejích děl k ní samotné a ona prostřednictvím svých děl k nim. Připomínám, že nemalá část z nich byli výtvarní umělci, komunikace, která z její iniciativy a jejím prostřednictvím probíhala, vyvstávala jako do jisté míry samostatná forma vědomě sdílené

⁵⁴ „Tehdy na Adrienině akci, to si pamatuju, jsme tam vlastně všichni měli velký strach, jak to dopadne a kolik z nás zavřou.“ (Rozhovor Pavla Brunclíka s Barborou Seifertovou, 16. 1. 2023).

⁵⁵ Více k výstavám v prostorách ateliéru Josefa Mžyky v textu „Zpráva o výstavách v ateliéru Josefa Mžyky“ (Mžková, 1995).

spolu-přítomnosti. Setkání samo mělo takto zaměřovanou obrazotvornost výslovným tématem.

Způsob společenství či vzájemnosti ve vztahu, který nazýváme setkání, v dimenzích, o které Na Mlynářce Adrieně šlo, přinášel možnosti, které mohly být pro jeho účastníky směrodatné a zpodstatňující, mohly být dílčím způsobem určující pro jejich vlastní osobnostní formaci, pro jejich rozhodování o tom, kým jsou, kým být mohou, kým být mají, pro jejich rozhodování o tom, s kým jsou, s kým být mohou a s kým být mají, pro nalézání jejich vlastního místa. Mohly být otevřené pro místo-tvorné jednání a také určující pro jejich kdy, tedy pro formování temporálních vztahů orientujících jejich jednání. Ten způsob společenství či vzájemnosti ve vztahu, který nazýváme setkání, v dimenzích, o které Na Mlynářce Adrieně šlo, přinášel možnosti, které mohly být pro jejich účastníky směrodatné a určující také pro vymezení důvodů jejich jednání, tedy jim vlastní „pro co“ jednají, ve jménu čeho nebo ve jménu koho.

Událost setkání zprostředkovaného tímto způsobem existenciální komunikací je těmito otázkami otevírána a určována. Adriena v rámci této performance vystavovala díla, která byla figurativními obrazy mezních situací. Můžeme se zde vrátit k Jaspersovým analýzám existenciální komunikace.

„Jsem pouze v komunikaci s druhým. [...] Je-li však tato výpověď míněna existenciálně, postihuje a zároveň činí paradoxním počátek bytí sebou, které je tím, co vlastně je, samo ze sebe, a přesto tím není ze sebe samého a se sebou samým. (Jaspers, 1956, s. 50) [...] V komunikaci, která je požadována z hlubiny mého možného bytí sebou a v oslovení stejnou možností v druhém, se stávám tím, čím jsem, pokaždé s jediným druhým“ (tamtéž, s. 57).⁵⁶

V existenciální komunikaci je pro Jasperse podstatnou nezastupitelnost jejich účastníků, a v tomto smyslu jejich jedinečnost či jedinnost a její souvislost s obecným a všeobecným, v rovině vědomého konání je či může být s větší či menší mírou projasněnosti a zjevnosti vědomě uskutečňována. Lidé si v existenciální komunikaci napomáhají k projasňování svého života, k tomu, aby dospěli k původu sebe samých a stali se prostřednictvím svého vědomého konání a na tomto základě autentickou existencí.

Jaspers dále zdůrazňuje: „Uskutečnění existenciální komunikace je vázáno na něco, co není vynutitelné, k čemu nemusí dojít. Je spojena s objektivní úžinou jejího jevu/vyjevování.

⁵⁶ Překlad těchto pasáží poskytl pro potřeby předkládané studie Václav Němec (E-mailová korespondence Pavla Brunclíka s Václavem Němcem, 21. 4. 2023).

[...] Dějinná jedinečnost komunikace je celek, který nevzniká tím, že já sám již jsem a nyní k tomu získávám něco dalšího, nýbrž v němž se teprve vlastně stávám sám sebou. [...] Komunikace je počátkem existence. [...] V pobývání (*Dasein*) je polarita entusiastické vydanosti a přísné sebekázně v samotě existenciálně nezrušitelná. Možná existence je v pobývání jenom jako pohyb mezi oběma póly jedné dráhy, jejíž počátek a cíl zůstávají nejasné [...] tento pohyb přesto není nekonečným opakováním v beznadějném puzení sem a tam, nýbrž možná existence v něm získává směr a vzestup, jejichž cíl a základ, byť nejsou k dispozici žádnému vhledu, se mohou existencí projasňovat v pohybu transcendování“ (tamtéž).

Ve svém promýšlení Adrienina vztahu k performanci v domě Na Mlynářce vycházím především z jejích vzpomínek. Vzhledem k časovému odstupu od data jejího uskutečnění jsou v současnosti přímá svědectví stále vzácnější. Důležitým pramenem byl pro mne rozhovor se Stanislavem Kolíbalem, který se při našem setkání soustředil na Adrienina vystavená díla. (Ode dne, v němž se Adrienina performance konala, uplynulo ke dni, v němž náš rozhovor na uvedené téma probíhal, více než čtyřicet let.)

„Když [...] došlo k možnosti vystavit tyto věci, navzdory nemožnosti vystavovat v té době normalizace naše práce, tak k tomu došlo na krátkou chvíli Na Mlynářce, která byla vlastně odsouzena k demolicí. To bylo roku 1977. Ale já v tom vidím vrchol její tvorby. Vybraná díla už nepotřebovala jakoukoli barvu, ale hlavně samotný materiál, který umožňoval jak vystižení tvaru, tak kontrasty k okolním plochám, a dílo lze nazvat instalací, což bylo v té době úplně novum. Pozorujeme-li tato díla, vidíme, jak se ostře liší od toho, co u nás vznikalo, přitom jsem i překvapen tím, jak se jednotlivá díla od sebe liší. Tady jde o určitý princip, který však nevyvolává sérii opakování. Možná by se dalo říci, že tu jde o zplastičtění kresby [...] Protože čím dál tím více počítá i s okolním prostorem. K tomu přistupuje i další ozvláštnění, a sice že tyto reliéfní prvky jsou doplňovány otisky, buď třeba rámu okna, nebo dveří, tedy toho, co existuje ve skutečnosti, a tudíž kontrastuje s tím, co je plastické ve stylizaci Adrieny. Tedy naprostý odklon od reality, vedle jejího vyvolávání pomocí těchto otisků. Snad to souvisí s faktem, že Jiří už nebyl zde a že byl jen v jejích myšlenkách. Domnívám se, že právě toto období útěku od barevných obrazů učinilo z Adrieny jedinečnou osobnost. Aspoň já si tohoto období cením u ní nejvíc. A jsem přesvědčen, že i v budoucnosti bude oceněno, neboť se hluboce liší od všeho, co tehdy u nás anebo v zahraničí vznikalo“ (Rozhovor Pavla Brunclíka se Stanislavem Kolíbalem, 17. 8. 2021).

Performance v domě Na Mlynářce trvala jeden den. Výstavními prostory prošel nevelký okruh hostů. Zkušenost s celou událostí, v níž mezi jejími díly instalovanými v prostoru procházeli návštěvníci, proměňovaly se hranice, vztahy mezi nimi, sami se stávali aktéry obrazotvorného jednání, byla pro ni jedinečnou a měla pro ni velkou závažnost. Za několik let, aniž to Na Mlynářce v rámci akce „Komunikace a vymezení“ předpokládala, si tuto zkušenost, v odlišném měřítku a v odlišných podmínkách, zopakovala v bývalém františkánském klášteře v Hostinném. Mnohokrát a opakovaně tam obdobnými situacemi v průběhu osmdesátých let, tedy v průběhu jednoho desetiletí, v opuštěných prostorách bývalého kláštera procházela.

Malechov. V průběhu léta roku 1980 bylo uspořádáno a uskutečněno setkání generačně spřízněných autorů v rozlehlém domě Čestmíra Sušky v jihočeské vesnici Malechov. Pro výstavní účely bylo také využíváno blízké okolí domu, který byl v minulosti venkovským hostincem (Rozhovor Pavla Brunclíka s Čestmírem Suškou, 2019).

Jak už jsme uvedli, výstavy v bytech, ateliérech a dalších alternativních prostorech se v sedmdesátých letech a později stávaly náhradní platformou využívanou pro výstavní aktivity autorů, kteří v normalizačních podmínkách nemohli vystavovat v oficiálních galerijních institucích. Bez těchto alternativních možností by chyběly příležitosti pro



Foto 4 Adriana Šimotová v ateliéru, konec 70. let. (Archiv Nadačního fondu Adrieny Šimotové a Jiřího Johna)

zachování kontinuity vzájemné tvůrčí konfrontace, pro profesní setkávání, nebyla by uchována možnost vzájemné komunikace autorů, přátel, návštěvníků, těch, kteří výtvarnou scénu té doby jako součást nezávislé kultury sledovali, o výtvarnou tvorbu nastupující generace se zajímali a věnovali jí pozornost (Raimanová, 1995).

Adriena byla ve vztahu k vystavujícím autorům, těm, kteří se zúčastnili prvního setkání v Malechově (v následujícím roce byla akce zopakována), o generaci starší. Její pozvání, z její generace byla pozvána jen ona, bylo projevem přátelského respektu, který organizátoři vůči ní projevovali. „Malechov 1980“ se stal jedním z rozhraní, jednou z iniciativ, která předznamenávala další rozvoj neoficiálních výstavních aktivit. Četnost akcí tohoto druhu v následujících letech narůstala. Někteří z okruhu autorů, kteří byli s akcí v Malechově v osmdesátém roce spjati, pak patřili k těm, kteří byli v dalších letech iniciátory a nositeli těchto aktivit.

Adriena se malechovského setkání zúčastnila dvěma instalacemi. Jednu nazvala „Proměňování prostoru“, v instalaci byly zastoupeny dvě figurativní plastiky, jejichž materiálovou podstatou byl papír. Jedna z těchto dvou plastik, vytvořená s použitím vrstveného a následně fixovaného papíru vyšší gramáže, v barvě kadmiové červeně, zobrazovala postavu ležící osoby, kterou procházel stylizovaný tvar blízký tvaru kříže. Byla to varianta autorčina díla *Osamělost*, které bylo v roce 1977 vystaveno během performance na Mlýnářce (Šimotová, 1977), v tomto smyslu Adriena na instalaci Na Mlýnářce přímo navazovala. Adriena se v tomto díle ve vzpomínkách vracela k matce Jiřího Johna, spojoval je hluboký vztah, matka Jiřího Johna byla v závěrečných letech svého života po zlomeninách stehenních kostí upoutána na lůžko.

Druhá instalace byla spojena s textilní plastikou nazvanou *Velká překážka (Anděl)*, jež byla zobrazením schýlené postavy, kterou také procházel prošíváný náznak kříže. Dílo bylo námětově spjato s grafickým listem vytvořeným pod tímtož názvem v témž roce (Šimotová, 1980d). Tuto plastiku vystavila v prázdné suterénní prostoře domu. V průběhu trvání výstavy, v době Adrieniny nepřítomnosti, došlo v tomto místě k nehodě. Prostora byla zaplavena vodou. Vystavené dílo, které bylo vytvořeno z prošíváných textilních vrstev, které byly v nízkém, několikacentimetrovém objemu vycpány měkkým materiálem rostlinného původu, se následkem déle trvajícího promočení vodou postupně rozpadalo. O nehodě a jejích následcích organizátoři Adrienu informovali. Poté, co se se situací a stavem díla na místě seznámila, akceptovala skutečnost, k níž takto došlo, a po drobných úpravách zachovala horní vrstvu původního celku textilní plastiky s tím, že přijímá toto dílo v tomto stavu za tímto

způsobem dovršené. Nazvala je pak *Co zbylo z anděla*, sama ho datovala rokem 1979–80 (Šimotová, 1979–80d). Dílo je dnes ve sbírce Muzea umění Olomouc.

2. Komunikace a vymezení. Hostinné

V osmdesátých letech minulého století absolvovala Adriena Šimotová opakované pracovní pobyty v prostorách bývalého františkánského kláštera v Hostinném v Podkrkonoší. V těch letech nemohla vystavovat ve významnějších státních galerijních institucích. Přetrvával u ní stav z počátku sedmdesátých let, od nástupu tzv. normalizace, který trval do roku 1986, kdy se konala její výstava v brněnském Domě pánů z Kunštátu. Do Hostinného ji pozval její přítel sochař Jiří Seifert, jenž od první poloviny sedmdesátých let pracoval v Hostinném jako restaurátor sádrových odlitků antických soch, které byly v klášterním kostele od druhé poloviny šedesátých let deponovány ze sbírky Univerzity Karlovy.⁵⁷

Opakované pracovní pobyty v prostorách bývalého františkánského kláštera v Hostinném představují v rámci autorčiny celoživotní tvůrčí cesty jedinečné období. V opuštěných klášterních celách, chodbách a dalších prostorách, které se stávaly v rámci těchto krátkodobých pobytů jejím dočasným ateliérem, tehdy pracovala a následně na neoficiálních výstavách pro okruh několika přátel, kolegů, pozvaných hostů a dalších návštěvníků pak v tamních chodbách a sálech vystavovala svoji tehdejší tvorbu.

2.1 Konvent, místo dějinné paměti

Areál raně barokního kláštera pochází z let 1677–1685. Jeho založení je spojeno s osobou Viléma Lamboye, který byl svým původem spjat se španělským Nizozemím. Panství spojené s Hostinným dostal za své služby v císařské armádě během třicetileté války (1618–1648). Po jejím ukončení, provázen svým jezuitským zpovědníkem Georgem Schodtem, se usadil v Hostinném.

Vybudování konventu v Hostinném bylo součástí obnovování klášterního života v pobělohorské době, obecněji procesů směřujících k posílení role katolické církve ve společnosti po období konfesivně vymezovaných válek, spolu s tím také snah o upevnění a stabilizaci centrální politické moci, tedy politické moci Habsburků v českých zemích.

Původně byli do Hostinného pozváni jezuité, kteří však, vzhledem k povaze a rozsahu jimi zamýšlených záměrů, shledali podmínky fundace ze strany Viléma Lamboye pro své

⁵⁷ Dílčím způsobem zde navazujeme na naše úvahy spojené s pracovními pobyty Adrieny Šimotové v bývalém františkánském klášteře v Hostinném, jež jsou obsaženy v katalogu k výstavě *Mapování prostoru – Tělo kláštera (Hostinné)*, který byl vydán v roce 2022. Výstava proběhla v Krajské galerii výtvarného umění ve Zlíně v termínu od 23. 9. 2020 do 23. 5. 2021 (Brunclík, 2022).

působení nedostatečnými, a z Hostinného po několika letech odešli. Po neúspěšném jednání s jezuitou byl do Hostinného pozván žebrový řád františkánů, kteří podmínky fundace přijali. U renesančního špitálního kostela Nejsvětější Trojice (původně evangelického) byla pro františkánský řád postavena budova konventu. Po smrti Martina Reinera, který stavbu od počátku vedl, práce podle jeho plánů dokončil Wolfgang Dientzenhofer, bratr Kryštofa Dientzenhofera. Po dokončení stavby konventu probíhaly v následujících desetiletích další dílčí stavební úpravy. V polovině 18. století byl pak klášterní kostel přestavěn, mimo jiné byl rozšířen o druhou loď.

Františkáni v Hostinném sídlili bezmála po tři staletí. Jejich působení bylo přerušeno v roce 1785, v období josefínských reforem, kdy byl klášter administrativně zrušen a část vnitřního vybavení kláštera včetně knihovny s dvěma tisíci a sedmi sty svazky byla vystěhována. V tomto období časově vymezeném posledními desetiletími 18. století došlo k výraznému oslabení nezávislosti řeholních komunit na státní administrativě, posílení role státu, státní správy, státního dohledu ve vztahu k církevním institucím. Vystupňování těchto procesů bývá v historiografii spojováno zejména s osobou Josefa II. Docházelo ke zrušení mnoha dalších, zejména kontemplativních (rozjímavých) klášterů, jejichž činnost byla hodnocena jako pro veřejný život nikoli v dostatečné míře potřebná.⁵⁸ Tyto změny byly součástí změn v oblasti ekonomických a politických vztahů a struktur i kulturních souvislostí, které v různých formách probíhaly v mnoha jiných evropských zemích, byly provázeny nezřídka dramatickými střety a jsou spojovány s celkovými proměnami společnosti 18. a 19. století, s politickým a ekonomickým vývojem, s projevy „sekularizace“ novověké kultury spojenými s osvícenstvím.⁵⁹ Dodejme ještě, že formy, v nichž k těmto změnám ve druhé

⁵⁸ Jak uvádí Němec (1988), byly zrušeny „řeholní řády nezapojené do pastorační, lidumilné či výchovné činnosti“ (s. 44). Jejich statky byly zestátněny a určeny „ve prospěch náboženství a bliženecké lásky“ (tamtéž). „Řeholníkům byla ponechána volba zapojit se do pastorační činnosti, přejít do jiného nezrušeného kláštera, opustit vlast nebo prostě jít do důchodu. [...] Ze zabaveného klášterního majetku byla zřízena zvláštní matice, tzv. náboženský fond, anebo přesněji řečeno ‚náboženské fondy‘ podle jednotlivých zemí říše. Z jejich úroků se platily akce ve prospěch náboženství a důchody býv. řeholníkům. [...] Zmíněné fondy byly často spravovány nedbale a osobami, jež na takový úkol nestačily. Nezřídka byly vydraženy, prodány nebo prostě zničeny kulturní či umělecké předměty nesmírné ceny odvezené z domů a kostelů zrušených řeholních řádů. Nemovitý majetek jako budovy, zemědělské dvory atd. byly obvykle přeměněny v kasárny, továrny anebo částečně i v útulky a nemocnice. Josefínská vláda považovala tyto změny za velmi humanitní. Nebyl to však jediný škodlivý následek. Horší byly duchovní škody a ztráty, neboť křesťanská víra tím byla zbavena rozjímavého způsobu života čili jedné ze svých základních hodnot“ (tamtéž, s. 44–45).

⁵⁹ Zrušením byla mimo jiné postižena i různá „zbytečná bratrstva, mariánské družiny a všechny kostely a kaple pokládané za neužitečné. Všechna tato opatření měla přispět k racionálnímu znovu uspořádání náboženství a duchovní správy v rakouské říši. Omezíme-li je však jen na zrušení klášterů a řeholních institucí, zjišťujeme především, že se tu postupovalo velmi jednostranně, bez ohledu na historické, náboženské či národní hodnoty. Byly tak sekularizovány bez výjimky i velmi slavné kláštery z české minulosti jako např. klášter sázavský, zbraslavský, zlatokorunský, velehradský, loucký atd. Stejně tak zaráží i neúměrný počet zrušených

polovině 18. a první polovině 19. století v českých zemích docházelo, jsou v historické literatuře hodnoceny jako spíše umírněné oproti tomu, jak obdobný vývoj probíhal v některých jiných zemích, například ve Francii.⁶⁰

Stav administrativního zrušení kláštera v Hostinném netrval dlouho. Františkáni a jejich příznivci a podporovatelé prokázali charitativní působení komunity, součástí areálu kláštera byla i nemocnice a lékárna, a dosáhli tak odvolání příslušného úředního rozhodnutí směřujícího k ukončení jejich působení v Hostinném. V roce 1789 řeholní život v areálu kláštera obnovili. Kontinuita jejich působení v Hostinném byla v následujícím historickém vývoji poznamenána dalšími dějinnými zvraty, také válečnými událostmi, ve 20. století tomu tak bylo častěji. Po první světové válce byly v kostele i konventu prováděny restaurátorské práce i stavební opravy, obojí bylo financováno státem, byla zde umístěna městská knihovna a formou pronájmu zde získaly zázemí některé křesťanské instituce. Ve druhé polovině třicátých let se v některých františkánských kláštorech projevovaly spory mezi českou a německou národní komunitou (k tomu docházelo i dříve v některých jiných řeholích na území Čech a Moravy). Po uzavření mnichovské dohody v r. 1938, obsazení českého pohraničí a následné okupaci Čech a Moravy nacistickým Německem v roce 1939 se klášter stal součástí nově ustaveného Sudetského komisariátu. V protektorátu Čechy a Morava byly vedle jiných sociálních skupin také církve cílem perzekuce ze strany okupační moci, mnozí řeholníci se účastnili odbojové činnosti, mnozí byli deportováni, vězněni, popraveni.

Po roce 1945, po postupném vysídlování obyvatel německé národnosti (jemuž po uzavření „mnichovské dohody“ předcházelo více či méně vynucené vystěhovávání českých obyvatel z pohraničí do vnitrozemí Čech a Moravy; v této souvislosti ještě připomeňme vystěhovávání a deportace židovských obyvatel pohraničí a vypalování synagog po obsazení pohraničí nacistickým Německem) a navazujícím osídlování obyvateli z českého vnitrozemí se zásadně měnila národnostní i sociální či socioprofesionální skladba obyvatelstva v oblasti.

klášterů: celkem 121 z 237. Ušetřeni zůstali jen milosrdní bratři, křížovníci s červenou hvězdou, piaristé a některé domy řeholníků pracujících na pastoračním a sociálně prospěšném poli, dále anglické panny, voršílky a alžbětinky terciářky“ (tamtéž).

⁶⁰ Za všechny uvedme příklad kostela Panny Marie (Église Notre-Dame) v Cluny, až do přestavby chrámu sv. Petra v Římě patrně největšího křesťanského kostela. V průběhu Francouzské revoluce byl zrušen a jako nepotřebný prodán soukromým osobám, následně pak byl použit fakticky jako „kamenolom“, zdroj stavebního materiálu pro stavbu měšťanských domů v okolí, stavbu vojenského hřebčína ad. Zachována zůstala přibližně desetina stavby. Navštívili jsme jej, resp. to, co do dnešních dnů z kostela zůstalo, s Adrienou po zahájení její autorské výstavy v Musée des Beaux Art v Dijonu v roce 2002; s konkrétními historickými souvislostmi, jež vedly ke zboření tohoto chrámu v Cluny, nás podrobněji seznámil tehdejší velvyslanec České republiky ve Francii Petr Janyška.

V komplikovaných podmínkách poválečných let františkáni v Hostinném postupně krok za krokem obnovovali řeholní život.

Smutným vyvrcholením souvisejících konfliktních dějinných událostí byla pak poúnorová politika tehdejší československé státní moci. V noci ze 13. na 14. a v noci z 27. na 28. dubna roku 1950 v rámci takzvané Akce K byly mužské řeholní kláštery v Čechách a na Moravě příslušníky bezpečnostních složek zastupujících příslušné sektory státní exekutivy obsazeny, jejich obyvatelé byli nuceně vystěhováni a následně internováni v několika „sběrných“ centrech (Bohosudov, Želiv, Broumov ad.). Tak tomu bylo i s františkány z Hostinného. V rámci tzv. Akce K tehdejší státní moc ukončila v Československu legální podobu řeholního života mužských komunit – tato svébytná forma duchovní praxe, jedna ze základních podob křesťanského života, byla tehdejší státní mocí zrušena, de facto postavena mimo zákon (Buben, 2003).

O něco později v témže roce v rámci tzv. Akce Ř docházelo v modifikované podobě k omezování, k nátlaku na zrušení či k přímému zákazu také u ženských řeholních komunit, k zabavování budov ženských řádů, k internaci řeholnic atd. Do určité míry odlišný přístup k ženským řeholním komunitám souvisel dle obecné shody v historiografii s tím, že řeholní sestry měly v některých oblastech významnou roli v pečovatelských službách, ve zdravotnictví apod., a nebylo tehdy možné je v této roli v potřebné míře nahradit.

Střety poúnorové politické moci a náboženských společenství vedl v následujících letech, resp. v následujících desetiletích, k dalším formám omezujícím působení náboženských společenství a jejich institucí na společenský život. Spolu s obecnou sekularizací společenského života byl v různých formách prosazován ateismus, či tzv. vědecký ateismus, který byl v různé míře součástí politické orientace státních struktur, státní kulturní politiky. V potlačování církevního života ze strany státní moci byly dominantní politické záměry. Nelze přitom přehlížet souvislosti se „sekularizací“ společenského života a kultury probíhající v novověké Evropě (Löwith, 2022). S vědomím toho, že v tehdejší Československu, ve spojení s deklarovanou marxistickou⁶¹ orientací politického systému společnosti, resp. státní mocí zaštiťující se marxisticko-leninskou ideologií, byla institucionalizovaná sekularizace kultury vázána na konkrétní politicko-historické souvislosti a podmínky.⁶²

⁶¹ Více k tomuto viz Löwith (2022), zejm. kap. II.

⁶² Se srovnáváním obdobných procesů v zemích tzv. východního bloku se setkáváme teprve v poslední době. Je tomu tak např. v Sklenář (2022).

Od padesátého roku, po násilném vystěhování členů františkánské komunity opuštěný areál kláštera v Hostinném po desetiletí chátral, kostel a přilehlé prostory byly využívány mimo jiné jako skladiště textilií. V souvislosti s tím byly v areálu kláštera provedeny opravy střech. S mnohými církevními stavbami v pohraničních oblastech bylo naloženo bezohledněji, byly zcela opuštěny a jejich stavebně-technický stav a následný osud byl v souvislosti s tím horší, byly poškozovány, devastovány, podléhaly zkáze.

Ve druhé polovině šedesátých let byly prostory klášterního kostela v Hostinném částečně opraveny⁶³ a byla zde umístěna část rozsáhlého souboru sádrových odlitků ze sbírky antického sochařství Univerzity Karlovy; v roce 1968 zde pak byla, jako institucionální rámec sbírky, zřízena Galerie antického sochařství.⁶⁴

2.2 Fenomény posvátných dějin a zapomínání

V tomto stavu zbavenosti, opuštěnosti, zanedbanosti a svého druhu zapomenutosti se s klášterním kostelem a následně v omezené míře i s klášterními prostory v Hostinném seznámila při svých návštěvách v sedmdesátých letech Adriena Šimotová. Klášterní prostory mimo kostela, cely, chodby, refektář a další vnitřní prostory jí byly postupně zpřístupňovány teprve od konce sedmdesátých, resp. začátku osmdesátých let.

Co vše bylo v areálu františkánského kláštera z pohledu Adrieny Šimotové po vyhnání františkánů a v desetiletích poté opuštěno, zanedbáno, zapomínáno, znesvěcováno? Kdo a proč byl spolu s nimi deportován, vyobcován? Jakého opouštění, znesvěcování, zapomínání bylo toto zapomenutí v malém podkrkonošském městě součástí? A čeho všeho byly pro ni, při jejích návštěvách a pobytech v Hostinném, prázdné prostory kláštera obrazem? Při kladení, formulaci, konkretizaci a zodpovídání těchto otázek budeme ve vybraných základních ohledech promýšlet příslušné souvislosti, z nichž Adriena vycházela. V konkrétních dějinných souvislostech, v konkrétních dějinných situacích, jak v nich samu sebe a své směřování spolu s druhými hledala a nacházela, jak tyto situace chápala a jak v nich jednala. Jak v tomto svém

⁶³ Podle informací, které mi během našeho společného rozhovoru poskytl Petr Malinský, jeden ze studentů architektury, kteří v osmdesátých letech pomáhali Adrieně Šimotové s technickým zabezpečením podmínek pro její práci v Hostinném, byly v průběhu uvedených oprav kostela klenuté krypty pod podlahou kostela s ostatky františkánů překryty, resp. nevratně uzavřeny litym betonem (Rozhovor Pavla Brunclíka s Petrem Malinským, 2. 2. 2023).

⁶⁴ Sběrka sádrových odlitků antické plastiky, soch a reliéfů, kterou spravuje Ústav klasické archeologie Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, představuje reprezentativní obraz antického sochařství, řeckého i římského. Její základy byly položeny v 18. století, ve druhé polovině 19. století byla vystavena v prostorách Klementina. Sběrka má velkou kulturně-historickou hodnotu, zvláště v českém kontextu, kde v muzejních sbírkách nebyla a nejsou dostupná původní díla antického sochařství. V několika případech jde o odlitky děl, která nejsou v originální podobě zachována.

jednání zakládala a uskutečňovala svoji dějinnou určitost, ve struktuře komunikativních vztahů uplatňovaných ve vlastní tvorbě. Půjde nám přitom o ontologické souvislosti sledovaných komunikativních jednání, o souvislosti osobní a kulturní identity a paměti a s nimi spjaté tematiky intersubjektivní, orientované vzájemnosti a blízkosti. Budeme se věnovat tomu, jak Adriena Šimotová ve své tvorbě spojené s pracovními návštěvami bývalého františkánského kláštera nově promýšlela související časové vztahy. Přitom se znovu vrátíme k tématu performativních dimenzí její tvorby, jak vyvstávaly v souvislosti s její tvorbou, s jejími díly z té doby.



Foto 5 Bývalý františkánský klášter v Hostinném, 80. léta. (Archiv Nadačního fondu Adrieny Šimotové a Jiřího Johna)

Symboličnost specifickým způsobem prázdného klášterního areálu a jeho opuštěných prostor byla mnohorozměrná a jedinečná. Všudypřítomné ticho, nenarušované zvenčí, zpustlé prostranství rajského dvora zarostlého kopřivami. Vyvstávaly zde, pro umělkyni Adrieniny citlivosti pro obrazné roviny skutečnosti, symbolické dimenze, které v uplynulých desetiletích a staletích v každodenním životě mnichů a celé klášterní komunity v těchto významových souvislostech, v této podobě a v této míře patrně nezaznívaly, možná zaznívat nemohly.

Obraz, s nímž byla Adriena Šimotová a další příchozí konfrontováni, byl obrazem mezní situace a v souvislosti s tím obrazem prahu, který mohl být překročen. A Adrienu překročen byl. Opakovaně jí překračován byl. Byla zde konfrontována se zapomínaným i zastíraným společenským, historickým, kulturním i osobním traumatem. K podstatným a příznačným stránkám její osobnosti a autorské orientace patřilo, prokazovala to i v předchozích srovnatelných mezních situacích, jimiž na své tvůrčí cestě procházela, že se konfrontaci s tímto traumatem nevyhnula. Nalezlo na její straně uznání, zahrnula je do své cesty.

Areál bývalého františkánského kláštera byl pro ni místem setkání. Setkání, v naplnění autentických možností, které s ním spojovala a které chápala jako podstatnou formující událost komunikativního vztahu. Byl místem setkání s kolegy, návštěvníky, partnery, podporovateli. Se sebou samou. Byl také místem pro setkání s těmi, kteří zde po staletí – připomeňme, že ještě i před vybudováním kláštera – uchovávali křesťanskou tradici. Uchovávali zde s touto tradicí spojenou kontinuitu kulturní paměti, v níž byla uchovávána kontinuita posvátných dějin (Löwith, 2022).

Přítom byla v Hostinném jako výtvarná umělkyně konfrontována se svého druhu nezpodobitelností toho, co zde už samo, před jejím vstupem, svým způsobem obrazem bylo, co se jí zprvu jevilo jako v plnosti nesdělitelné nebo jen, prostřednictvím výrazových možností, metod a materiálů, s nimiž doposud pracovala, ve velmi omezené míře sdělitelné. Vyvstávaly tak před ní nové komunikační nároky, nové formativní a normativní zkušenosti. S tím pak z její strany nepochybně souviselo znovu akcentování performativních souvislostí její tvorby.

Chátrající areál byl pro vnímavého příchozího něčím jako zvon vymezující dějinný čas jinak než kyvadlo hodin. Prázdný klášterní areál v sobě nesl dimenzi nezměrné hloubky. Přesto byl v určitém ohledu jen první viditelnou vrstvou zapomínání, které tu nezačínalo ani nekončilo.

Bývalý klášter v Hostinném byl pro Adrienu Šimotovou místem paměti. Zapomínaným místem paměti, které bylo vytěšňováno z veřejného prostoru, vytěšňováno z dějinného vědomí společnosti. Bylo vyobcováno z výkladových rámců, které byly ve veřejném prostoru politicky preferovány. Bylo přítom v tomto svém údělu jen malou částí procesu, v němž byly ve veřejném prostoru omezovány a potlačovány komunikativní vztahy, které zprostředkovávaly určitý historicky a kulturně vymezený způsob společenství, ve kterém byla

společenská, kulturní a individuální identita přímo či nepřímo zúčastněných, identita jejich jednání a přijímání, orientována posvátným, svatým.

Bývalý klášter v Hostinném se pro ni stal místem paměti, které v sobě neslo historický zlom, přerušení. Z kumulace aktů násilí ze strany tehdejší politické moci v něm vzešlo dějinně určité rozhraní posvátných dějin a dějin sekulárních.

Tím, že bylo toto místo paměti vytěšňováno z veřejného prostoru, z plurality různorodých paměťových linií zprostředkovaných ve veřejném prostoru, z dějinného vědomí na tyto paměťové linie navazujícího, stávalo se místem zprostředkovávajícím zapomínání, zapomínání určitého způsobu. Bylo takto i vytěšňovaným obrazem tehdejší politické praxe, vytěšňovaným obrazem „institucionalizace“ zapomínání ze strany politické moci. Obrazem a zrcadlem dějinné manipulace a deformace výkladových rámců kulturní paměti.⁶⁵

Systematické omezování působnosti nositelů kulturní paměti zprostředkovávajících zkušenosti posvátných dějin, legitimních institucí zprostředkovávajících tuto rovinu kulturní paměti, omezování společenských skupin, mluvčích s touto rovinou kulturní paměti spjatých a jejich komunikativní role ve vztahu k tehdejší dějinné situaci, systematické omezování těch, kteří by mohli násilné potlačení monastických forem života v tehdejší Československu prostřednictvím pluralitní struktury společenské paměti udržovat v živém veřejném povědomí – to vše vedlo k tomu, že se postupně oslabovalo místo tohoto tématu v celkovém kontextu společenské paměti. Přicházející generace se už ze strany státních kulturních institucí dominujících ve veřejném prostoru nedozvídala, co se ve vztahu k této formě duchovní kultury v historicky relativně nedávné době odehrálo. Ve fragmentovaném a redukovaném obraze nedávné minulosti se v různých společenských skupinách, společenských vrstvách, v některých teritoriích české kultury a společnosti toto téma stávalo v rostoucí míře zamlčeným, zapomenutým, neznámým. V kolizi s desetiletí trvajících politickými deformacemi kulturní paměti, s nimi spojenými deformacemi společenské a kulturní identity, se zdálo, že toto téma své postavení a platnost v celkové paměťové struktuře společnosti ztrácí a v tomto smyslu prohrává a spolu s tím, že prohrávají všichni ti, kteří toto zapomínané znamení potřebovali slyšet. Vedle mnohého jiného je varovné i to, jak – lze-li to tak říci –

⁶⁵ Vzhledem k námi sledovanému tématu a jeho dějinným souvislostem zde nebudeme uvažovat o tom, jak by Adriana Šimotová posuzovala a hodnotila situaci dnešní, jak by hodnotila kulturní parametry současné české společnosti, formy pozitivní práce s kulturní pamětí ze strany státních institucí a společenských skupin, které se na ní programově podílejí. A naopak v současné době uplatňované „institucionalizované“ formy zapomínání a manipulace výkladových rámců uplatňované v některých médiích, v rámci některých sociálních sítí ad. Doložit lze její distanci vůči narůstající váze přímé či nepřímé „monetizace“ některých neekonomických oblastí společenského života a kultury.

rychle (jakkoli nerovnoměrně) mohl v průběhu dějinného času tento proces zapomínání v celkové struktuře společnosti probíhat.⁶⁶

Poukazovali jsme na svého druhu nezpodobitelnost toho, s čím byla Adriena Šimotová jako výtvarná umělkyně v areálu bývalého kláštera v Hostinném konfrontována, co zde samo svým způsobem už vystávalo jako soustava obrazných forem a obsahů, uzavřených však z vnějšku před těmi, jimž bylo či mohlo být toto sdělení adresováno. Poukazovali jsme na to, co se jevilo jako obtížně či z pohledu Adrieny nedostatečně sdělitelné prostřednictvím výrazových prostředků, metod a materiálů, s nimiž doposud pracovala.

Nezpodobitelnost zde nebyla nahodilým jevem, Adriena Šimotová byla konfrontována se svého druhu nezpředměnitelností toho, v čem sebe samu mohla zakládat, k čemu se mohla vztahovat jako k principům vlastního autorského sebeurčení.

Vystávaly tak před ní nové komunikační nároky, nové s tím spojené zkušenosti zprostředkovávající na její straně potřebu metodického překročení mezí, jež doposud spojovala se svými pracovními postupy a výrazovými prostředky. Na nové nároky a zkušenosti spojené s jejími cestami do Hostinného navázala v tvorbě děl, která byla s pobyty v Hostinném podstatným způsobem spjata, ať už samotným jejich vznikem, vytvořením nebo s formami jejich prezentace v Hostinném, v prázdných prostorách bývalého kláštera. Obojímu se budeme věnovat v následujícím textu. Začneme formami prezentace její tvorby v Hostinném, to nás znovu přivede k dimenzím performativity v autorčině tvorbě z té doby.

2.3 Performativní dimenze tvorby a událost setkání

V předchozí kapitole jsme při sledování vývoje autorčiny tvůrčí cesty poukázali, vedle jiných hledisek, na zřetelné souvislosti s fenoménem performativního obratu.

Zejména v sedmdesátých letech lze v její tvorbě nacházet některé příznačné paralely. Jejich projevy můžeme spatřovat ve změnách materiálové podstaty jejích děl, v uplatňování materiálů reprezentujících dobové životní podmínky a každodenní situace těch, k nimž se svou tvorbou obracela, a spolu s tím i jí samé. Součástí jejích děl se stávaly interiérové

⁶⁶ Z vlastní zkušenosti mohu za všechny uvést alespoň jeden příklad z období, jemuž je tato kapitola věnována. V polovině osmdesátých let jsem se v Brně setkal s Milanem Badalem (1956–2019), tehdy nedlouho členem „podzemní“ řeholní komunity dominikánů (později knězem, mimo jiné tajemníkem Dominika Duky a i jinak společensky aktivním členem římskokatolické církve), který mi poskytoval ve velmi stručné podobě informace o tom, jakým způsobem byla ukončena působnost řeholních komunit v českých zemích. Stručný byl proto, že on sám, absolvent vysokoškolského studia v oboru knihovnictví, a opakuji, v té době člen utajené řeholní komunity, věděl o událostech spojených s takzvanou Akcí K jen velmi málo.

umělohmotné tapety, jimiž nahradila temperové či akrylové plochy malby, používala také bytové textilie, které uplatňovala nejenom v proměňujících se výrazových polohách závěsného obrazu, ale i v objektech, instalacích. Součástí obrazové výpovědi se stávaly i útržky tiskovin reprezentujících veřejný prostor, komunikaci, která v něm prostřednictvím sdělovacích prostředků, k nimž útržky tiskovin odkazovaly, probíhala. Refletovala tak v rostoucí soustředěnosti vztahy mezi všedním a svátečním, veřejným a soukromým, každodenností a formami jejího přesahování, viditelným a myslitelným ve skutečnosti, myslitelným, které má viditelné ve výtvarné výpovědi reprezentovat. Určité projevy performativity bychom mohli nacházet také v autorčině grafické tvorbě, v její práci s maticemi, v níž narůstala míra dekonstrukce samotné formy grafického zobrazování, v osamostatňování jednotlivých kroků celého postupu směřujícího k novému pojetí celkové skladby matrice, z níž ve finální fázi vycházel závěr celého procesu, výsledný tisk grafického listu.

Zvláště významná však pro Adrienu Šimotovou byla v této souvislosti, ve vztahu k její práci v Hostinném, její jednodenní akce Na Mlynářce nazvaná „Komunikace a vymezení“ z roku 1977. Explicitně v ní tematizovala roli obrazotvornosti v mezosobní komunikaci, v situaci setkání v prostoru instalace, v situaci, která byla formou blízká inscenaci. Bylo tomu tak v rámci setkání přátel, kolegů sdílejících v omezeném čase zapovězenou událost „scénické rozmluvy“ odehrávající se prostřednictvím výtvarných děl a navazujících promluv a rozhovorů.

Vlastní příčiny a důvody tohoto vývoje na straně Adrieny Šimotové, vývoje její autorské pozice, můžeme nacházet zejména v souvislosti s některými normativními aspekty její tvorby, osobními i společenskými, s nimiž byla v té době konfrontována. Jsou dle mého soudu určující pro proměny autorčiny obrazotvornosti, na které zde poukazujeme a jimž se budeme dále věnovat.

Připomeneme podmínky uplatnění performativních přístupů ve výtvarném umění v konkrétních historických souvislostech výtvarné kultury v tehdejší Československu.

V sedmdesátých i v osmdesátých letech byly možnosti komunikace v oblasti výtvarného umění, pokud jde o strukturu výstavních a sbírkotvorných institucí a jejich administrativně-právní status, nadále zásadně poznamenány trvajícím omezením. Bezprostředně či zprostředkovaně byly pod určujícím vlivem státní správy, a byly tak nástrojem přímého či zprostředkovaného působení tehdejší státní kulturní politiky. Privátní

galerijní sektor, který by mohl poskytovat prostor pro prezentaci tvorby autorů, kteří se rozešli s perspektivami, v nichž byla tehdy formována dramaturgie státních či státem kontrolovaných výstavních institucí, chyběl. Trvala společensko-politická krize vyvolaná mocenským ukončením procesů demokratizace v šedesátých letech a navazující období tzv. normalizace, s níž bylo spojeno společenské napětí a nestabilita regulovaná politickými restrikcemi. Ve zdejší kulturní scéně přetrvávala také omezení ve vztahu k mezinárodnímu kulturnímu kontextu. Vyplývalo to jak z politických i ekonomických podmínek, v nichž byli jednotliví autoři v oblasti výtvarné kultury nuceni působit, tak i z nesnadného překonávání omezení daných historicky postavením české výtvarné kultury v Evropě po druhé světové válce. To s sebou na druhé straně neslo zdůraznění významu role těch, kteří na zprostředkování kontaktů a informací přes všechny těžkosti pracovali, „převaděčů“, „tlumočnicků“, těch, kdož byli nositeli této komunikace vedoucí k vzájemné informovanosti, k jejímu prohlubování. A to z obou stran státních hranic, a ovšem nejenom státních hranic (Morganová et al., 2020; Slavická & Pánková, 1995; Slavická & Pánková, 1996).

Nicméně alespoň u některých osobností z oblasti českého i slovenského výtvarného umění, v jejich tvorbě výslovně spojené s performativitou, lze vzhledem k mezinárodnímu kontextu dle mého soudu rozpoznat určité svébytné znaky. Tvořili v tehdejším Československu v etasticky orientovaném společenském systému, v němž je z podstaty věci politicky omezován rozsah individuální odpovědnosti, prostor pro osobní rozhodování a jednání na toto rozhodování navazující. Nemohli počítat s institucionální podporou, spíše naopak. V konkrétních podmínkách tehdejší dějinné situace určitým způsobem narůstá, alespoň u některých autorů v námi sledovaném oboru (jmenujme za všechny bez nároku na úplnost Milana Knížáka, Jana Mlčocha, Petra Štemberu, Karla Milera, Vladimíra Havlíka), obsahově diferencovaný důraz na téma společenské odpovědnosti, či obecněji, narůstá u nich význam etických parametrů komunikace v obrazotvornosti, kterou takto orientovaná tvorba zprostředkovávala, etických a ontologických souvislostí reflexe vlastní identity, která je s těmito hledisky v umění akce spojena.

Nejde nám tu o souvislou historickou analýzu tvorby jmenovaných autorů z uvedených hledisek, jmenování by v tom případě mohli a měli být i další. Dostali bychom se však mimo perspektivu, kterou v našem textu sledujeme, i mimo téma této práce. K performativitě v českém výtvarném umění sedmdesátých a osmdesátých let se obracíme v kontextu úvah o celoživotní tvorbě Adrieny Šimotové. Čerpám přitom i z našich společných rozhovorů na toto téma, zejména ze sklonku devadesátých let, kdy jsme společně uvažovali o skladbě

výstavního souboru pro Adrieninu retrospektivní výstavu v Národní galerii v Praze (2001), kterou jsem jako autor výstavní koncepce připravoval.⁶⁷

V umění akce, v obrazotvornosti, kterou byly jednotlivé akce nesený a kterou zprostředkovávaly, v nových formách a významových souvislostech, které takto profilovaná výtvarná tvorba v době svého vzniku otevírala, jsme při těchto rozhovorech nacházeli specifickou medialitu. V performancích se v podmínkách tehdejší dějinné situace stávalo význačným způsobem zjevným, že jsme jednajícími. Přičemž jednáním zde rozumím jednotu konání a přijímání. Jednajícími jako vědomé i sebevědomé, v jednání sebe sama si uvědomující bytosti. Jednota vědomí a sebevědomí se ve formách fenomenality, kterou performance zprostředkovávaly, ukazovala jako proces jejich konstituce, jako proces sebeurčování jednajících v jedinečných konkrétních souvislostech situací sdílených s druhými. V performancích, na které jsme se s Adrienou při našich rozhovorech ve vzájemné shodě soustřeďovali, se prostřednictvím obrazotvorné komunikace stávalo na různých úrovních zřejmým, že to dílo, o které jde, se děje v nás a námi, že my jsme tím dílem, dílem, o které nyní jde, že můžeme být tím dílem a že máme být tím dílem.

Vrátíme-li se do kontextu dějinné situace sledovaného období, tedy situace, která prostor pro výkon individuální odpovědnosti v československé společnosti politicky omezovala, mohly být performativní formy výtvarné tvorby a performativní formy její prezentace navzdory všem neshodám, nezdědky i spolu s nimi, zdrojem svým způsobem iniciačních zkušeností.

Připomeňme tehdy dostupné formy zkušeností s uměním akce, s jeho jednotlivými projevy. Zkušenost mohla být přímá pro toho, kdo byl přítomen konkrétní události. To byli jednotlivci nebo malé skupiny. Jinou možností bylo zprostředkování fotodokumentací, fotografiemi, které akci dokumentovaly. Fotodokumentace jako taková byla autory i okruhem jejich kolegů v různé míře rozporována. V historicky nové situaci tak znovu vyvstal problém reprodukovatelnosti díla, jemuž se ve třicátých letech věnoval Walter Benjamin.⁶⁸

Mezi jednotlivými autory a jejich partnery byly různé přístupy k otázce, zda a v čem je fotodokumentace akce věcně legitimní, v jakém vztahu je k tomu, o co v rámci konkrétní akce podstatně jde. Pokud fotografie dokumentující jednotlivou událost vůbec byly, pak mohly být viděny, jen když je někomu někdo, od osoby k osobě, ukázal. Knižní publikace, v nichž by se

⁶⁷ Pro více informací viz Brunclík (2001).

⁶⁸ Viz Benjamin (2009).

s těmito fotografiemi mohli zájemci seznámit, nebyly v českém prostředí vůbec či pouze málo dostupné, nebyla periodika, v nichž by se byla tato tvorba soustavněji objevovala. Nebyla elektronická média, která by tuto tvorbu zprostředkovala. Obecně řečeno nebyla jiná možnost šíření odpovídajících obrazových informací, tedy v tomto případě fotografií, než jejich zprostředkování při osobním styku, při setkání toho, kdo dokumenty navzdory všem omezením měl, s tím, kdo se s dokumentovanou událostí jeho prostřednictvím chtěl seznámit.

Samy termíny „performance“, „performativita“ se v tehdejší českém prostředí vyskytují jen ve velmi omezené míře. Obecně převažoval termín „umění akce“. Vedle dalších označení jako „land art“, „body art“, jež jsou spojena se specificky orientovanými tvůrčími aktivitami, akcemi v krajině nebo akcemi akcentujícími tělesnost. Tento terminologický rozdíl oproti mezinárodní scéně je myslím pro situaci na české scéně svým způsobem příznačný⁶⁹ a do jisté míry i opodstatněný.

Zdůrazňuje se jím ve vztahu ke konkrétnímu kontextu poukaz na vlastní jednání, na osobní jednání a jeho osobní i společenské důsledky. Obdobně pak na důsledky zdržení se tohoto jednání či jeho redukci. Akce jako forma výtvarné tvorby se stává ve zdejších podmínkách obrazem nezastupitelnosti konkrétní osoby, nezastupitelnosti a nepřenositelnosti její odpovědnosti, souvislosti osobního jednání a sebeurčení uskutečňujícího se v tomto jednání ve vztahu k možnostem vystávajícím pro jednatelovo ve formě vnějšího nebo vnitřního názoru. Dějícím se obrazem se tak v performanci stává struktura kroků, v nichž je sebeurčení ve vztahu ke konkrétní situaci, ve vztahu ke konkrétním možnostem, které v ní pro jednatelovo vystávají, hledáno, formulováno a uskutečňováno.

A ještě jedno je potřeba v kontextu této úvahy připomenout. V umění akce se v kontextu českého výtvarného umění v nové míře a s novou závažností a v nových formách zjevnosti přesouvá těžiště od projektu díla k události, přechodné události, nevratné v čase, která se stává komunikativním obrazem osobního, vždy jedinečného jednání, na němž spočívá osobní nezastupitelná a nenahraditelná zkušenost sebe sama, vlastní existence a jejího ozřejmování, zkušenost osobní odpovědnosti, která je s vlastním jednáním, nebo naopak se zdržením se vlastního jednání spojena a která je sdělována vždy jedinečným druhým a s nimi sdílena.

⁶⁹ Věnoval jsem se mu i v rámci konference „Adriana Šimotová a Jiří John a jejich místo v kontextu výtvarného umění a kultury XX. století a současnosti“ v příspěvku nazvaném „Umění akce jako možný úhel pohledu na vztah Jiřího Johna k výtvarné tvorbě spojené s krajinou“, který jsem připravil a přednesl ve spolupráci s Vladimírem Havlíkem. Konference uspořádaná ve spolupráci s Fakultou humanitních studií Univerzity Karlovy proběhla v říjnu 2021.

Tvůrčí aktivity Adrieny Šimotové spojené s Hostinným jsou pozoruhodným příkladem původnosti a autentičnosti její cesty, v námi sledované souvislosti, domnívám se, dosud v příslušné míře nedoceneným projevem naplňování možností, které v kontextu performativních tendencí v českém prostředí ve sledovaném období vznikaly. V následujícím textu, jenž je této rovině jejího působení v osmdesátých letech věnován, vyjdeme zejména ze souvislosti mezi performativní orientací její tvorby a kulturní paměti. A v návaznosti na to pak se společenskou, skupinovou a individuální dimenzí této paměti a její souvislosti s uskutečňovanými komunikativními vztahy a formativními událostmi v komunikativních vztazích, které iniciovala v souvislosti se svými pracovními pobyty v bývalém františkánském klášteře v Hostinném.

Příznačným znakem pro performativní formy v různých oborech umělecké tvorby je proměna hranic mezi uměním a mimo-uměleckými rovinami osobního, skupinového a společenského života. V různých podobách je v performancích tato hranice otevírána, stává se prostupnou, je transformována či rušena. To bylo v podmínkách českého a slovenského výtvarného umění sledovaného období umocněno tím, že jinde než mimo státní či se státními institucemi spojené výstavní síně nebyl obecně vzato pro tyto aktivity prostor. V umění akce se tak v českém prostředí formuje nová liminální sféra fenomenality. Oblasti zjevnosti, které jsou v každodennosti chápány jako oblasti ležící mimo obrazotvornost nebo u nichž je souvislost s obrazotvorností obecně přehlížena či zapomínána, se stávají integrální součástí perspektivy, kterou performance otevírá. Proces zjevování a jeho podmínky vyvstávají před námi jako to, za co jsme jako jednající, nebo ti, kteří se autentického jednání v existenciální rovině v různé míře vzdávají, odpovědni. Stává se v nové formě zřejmým, že jsme odpovědni za to, co se stane zjevným a ve zjevnosti zřejmým, skutečným v nás, námi a námi spolu s druhými, a komu se autentické dění zjevu stane přístupným a srozumitelným. Toto proměňování hranic mezi uměním a mimo-uměleckými rovinami našeho jednání se odehrává v postupech, v nichž narůstají formy procesuality a váha její zjevnosti. Autorská akce má podobu otevřeného jednání, inscenace, přechodné instalace. Autoři mnohdy záměrně pracují s efemérností, přechodností inscenované události. Ve vztahu k těmto skutečnostem se v prvních fázích tzv. performativního obratu tendence performativity v umění projevovaly patrně nejzřetelněji v některých oblastech divadelní tvorby.⁷⁰

⁷⁰ Můžeme jmenovat alespoň divadelní soubory The Living Theatre Living, The Open Theater, Teatr Laboratorium, Odin Teatret.

Performativní přístupy, jak je zřejmé z povahy věci, o kterou tu jde, byly Adrienou Šimotovou při jejím působení v Hostinném uplatňovány způsobem odpovídajícím místním možnostem a podmínkám. Bývalý klášter v Hostinném, který si pro svou práci zvolila, nebyl co do svých původních určení ateliérem, byl něčím jiným. Bylo to místo z veřejného prostoru po desetiletí vylučované. Stal se místem, v němž mohla pracovat a svoji tvorbu vystavovat umělkyně roky vylučovaná z oblasti veřejně prezentované kultury, osobnost, která si toto konkrétní místo v odloučenosti pro svoji práci sama záměrně vybrala.

Místo konání jejích výstav v Hostinném neposkytovalo standardní podmínky galerijní či muzejní instituce, neslo v sobě však jedinečné sémiotické vrstvy, jedinečné historické souvislosti, které samy o sobě obrazným způsobem reprezentovaly hraniční prostor, hraniční situaci umožňující a zprostředkovávající transformaci osobní pozice těch, kteří s porozuměním a pro porozumění přicházeli. U mnohých z nich nešlo přitom jen o samo navštívené místo. Povahu jejich účasti spoluzakládala i cesta k němu, pomohla jim vyvazovat se z všednodenních úloh, z jejich všednodenního chápání, a byla tak předznamenáním možné mediality setkání, pro která přijížděli. Byla předznamenáním možného postupu do nitra událostí, na nichž se podíleli. Do Hostinného určitým způsobem putovali a Hostinné se tak pro ně stávalo poutním místem, mohlo jím pro ně být.

Způsob, jímž se Adriena v Hostinném vyrovnávala se stávajícími omezeními kulturní paměti a komunikační paměti⁷¹ ve veřejném prostoru, způsob, jímž se stávala ve své tvorbě svobodnou a takto na politických restrikcích v určitém smyslu více než jen nezávislou, byl pro mnohé z nich tak působivý, že už samo setkání s ní v Hostinném mohlo být tichou manifestací možností, které byly svým způsobem blízko, na dosah.

Adrienou byla v klášterních prostorách vystavována díla, která ve své klášterní cele, již si zvolila za svůj ateliér, vytvořila nebo – to v omezené míře – která vytvořila ve svém pražském ateliéru v obdobích mezi pracovními pobyty v Hostinném s tím, že budou v Hostinném vystavena, s jinou možností v osmdesátých letech nepočítala, alespoň ne v první polovině osmdesátých let.

Při výstavách její tvorby v bývalém františkánském klášteře v Hostinném byla perspektiva situace, v níž jde v posledku o prezentaci vytvořeného díla či vytvořených děl, zásadně překročena. Obvyklé vymezení projektu výstavy bylo překročeno směrem k události, která měla v širším slova smyslu povahu inscenace, v níž byl učiněn zjevným, vyvstal na

⁷¹ Rozdíl mezi kulturní a komunikační pamětí vysvětluje Assmann (2001) na s. 52–53.

pomyslnou scénu, spolu s její tvorbou s tímto místem podstatně spjatou,⁷² fenomén monastické kultury, fenomén dějin posvátného, které areál konventu ve veřejném sekularizovaném prostoru, z něhož návštěvníci přicházeli, jako ve svých původních určeních vyloučená sféra reprezentoval.

Návštěvníci, diváci, se velmi zřetelně ocitali mezi řády různorodých hermeneutických zkušeností.⁷³ Projevem této mezní situace byl nikoli pouze rozdíl mezi veřejným prostorem vně konventu a vlastním vnitřním prostorem konventu. Ten mohl být chápán jako povrchová forma rozhraní fenoménů posvátných a sekulárních dějin. Mohl být chápán jako první plán rozhraní, jako jedna z forem zjevnosti rozhraní, které je však v posledku něčím výsostně osobním, jakkoli nikoli pouze osobním. V onom uprostřed mezi řády, v němž se účastníci setkání v nově zjevných souvislostech setkávali sami se sebou a se sebou navzájem, byli tak konfrontováni s rozhraním, které v sobě v různé míře nese každá osoba a pro které bylo toto zdevastované místo jedinečným zrcadlem.

V konkrétních podmínkách místa byly akcentovány některé formy a dimenze obrazotvornosti, které zprostředkovávalo. Jedinečně zde vyvstávalo téma vztahu materiality a obrazu, téma, které v jiných souvislostech promýšlela Adriena Šimotová ve své tvorbě ze sedmdesátých let, v době, kdy se rozcházela s malbou v jejím tradičním podání. V obecnější rovině pak souvislosti materiality a kulturní paměti, materiality a kultury obecně, kulturní paměti a tělesnosti, tělesnosti, tělesného pohybu a obrazu, v tomto případě tělesného pohybu účastníků Adrienou iniciovaných setkání v samotném konventu. Jedinečným způsobem zde pro ně vyvstávaly komunikativní dimenze architektury, obecněji místa, místa s těmito konkrétními historickými souvislostmi, a neverbální formy, v nichž místo samo „mluvilo“, v nichž se stávalo zjevné to, co se v něm v minulosti odehrávalo, i samy formy, v nichž se to vše v přítomnosti Adrienou sdílené a zprostředkované znovu stávalo ve svém celku pro každého z příchozích jedinečným způsobem zjevným. Připomeňme nikoli nevýznamný rozdíl mezi slovně utvářenými rovinami významů, rovinami sdělení vázaných na kulturu písma, na skripturalitu, a těmi významovými souvislostmi, které byly uchovávané v samotné stavbě kláštera, spolu s její opuštěností, navzdory její zchátralosti a devastaci. Jde o roviny

⁷² Stanislav Kolíbal: „Tato díla zde nejen vlastně vznikala a byla zde i vystavena; a to propojení s místem vzniku, to je něco, co se dostane málokterému umění.“ (Rozhovor Pavla Brunclíka se Stanislavem Kolíbalem, 17. 8. 2021).

⁷³ „Působivost návštěvy ve výstavě z Adrieniny tvorby v Hostinném v něčem připomínala intenzitou svého účinku koncerty DG 307 a Plastic People. Bohužel návštěvnost výstavy byla v jiném měřítku, mnohem menší“ (Rozhovor Pavla Brunclíka s Hanou Hlaváčkovou, 5. 5. 2023).

komunikace v celkové struktuře kulturní paměti podstatně korespondující, ale neidentické, nezaměnitelné, na sebe navzájem neredukovatelné.

V situacích Adrienou navozených se potenciál opuštěné stavby takto vždy v konkrétních podobách proměňoval, v konkrétních podobách uskutečňoval, stopy paměti, které areál nesl, se stávaly pro zúčastněné čitelnými a čtenými, vyvolávaly u nich vzpomínky, představy, asociace, uvolňovaly a umocňovaly jejich vlastní obrazotvornost. Co vše se přitom zjevovalo a komu, to souviselo, a to platí u performancí obecně, se stavem možností a hranic na straně každého ze zúčastněných.⁷⁴



Foto 6 Bývalý františkánský klášter v Hostinném, 1988. (Archiv Nadačního fondu Adrieny Šimotové a Jiřího Johna)

V samotných setkáních, která v bývalém konventu Adriena Šimotová iniciovala, nově vyvstávaly významové souvislosti prostorových vztahů, které byly ve své zjevnosti a její hierarchické souvislosti vázané na povahu uskutečnění přítomné komunikativní události, na

⁷⁴ Assmann (2001) v této souvislosti připomíná významové souvislosti německého slova „Er-innerung“ (tj. „vzpomínka“), který doslova vzato znamená „zniternění“, „vyvolání do nitra“, „vnesení do vědomí“ (tamtéž, s. 138).

to, co v ní bylo a kým v souvislosti minulého a budoucího zpřítomňováno. V možnostech transformace prostorových vztahů, které setkání pro obrazotvornost zúčastněných otvíralo, se měnila hierarchická souvislost vztahů určujících komunikativní strukturu přítomné situace. Můžeme opakovat, součástí inscenované události se stávala stavba, její historie, minulá a přítomná jednání v ní a jejich paměťové stopy v klášterních celách, chodbách, v bývalém refektáři, a spolu s tím vším perspektiva budoucích možností zprostředkovaných nastávajícím časem, nadějí či obav s nimi spjatých.

V performativních souvislostech setkání s Adrieninou tvorbou, při společných setkáních těch, kteří přišli, se transformovaly spolu s prostorovými také časové vztahy. Samostatným tématem se pro ni stávala fenomenalita přítomnosti, způsoby, formy a úrovně zpřítomnění, prožívání přítomnosti a časových modů, v nichž je zpřítomnění a dění přítomnosti konstituováno.

Performativní událost se zjevně odehrává v čase, mimo jiného odkazuje k časovým vztahům, s čímž se pojí vědomí její jedinečnosti, neopakovatelnosti a nereprodukovatelnosti. Orientujeme se v ní vzhledem ke konkrétní skutečnosti časových modů následnosti, současnosti a trvání a jejich jednotě zprostředkované v námi sledované souvislosti společensko-historické situace zúčastněnými osobami a jejich meziosobními vztahy. Žitá přítomnost s její dějinnou určitostí nebyla v Hostinném prázdným nyní mezi minulým a budoucím. V Hostinném byla přítomnost pro účastníky Adrienou pořádaných setkání zřetelným kairos, znamením a úkolem, jemuž bylo možné se otevřít, jehož se lze ujmout, přijmout ve vztahu k němu svoji konkrétní odpovědnost. Ustavování přítomnosti při setkáních v Hostinném, v souvislostech, o které účastníkům setkání v areálu kláštera šlo nebo mohlo jít, se dělo v setkání s tradicí a v setkání, jakkoliv nikoli bezprostředním, přesto však ve svého druhu setkání s těmi, kteří zde tuto tradici po staletí udržovali živou, tradici formovanou ideami mesianismu, mileniarismu, eschatonu,⁷⁵ v setkání s rovinami pamětí, které byly prostřednictvím žebrového řádu františkánů součástí kultury celé společnosti. V chátrající

⁷⁵ V určité dílčí perspektivě, ve volné návaznosti na rozlišení, které uvádí Assmann (2001), lze strukturu uvedeného rozhraní vymezit ze dvojího hlediska. Jedním z nich je orientace na fundující události, přítomné vyvstává ve světle souvislostí reprezentujících transcendenci, v areálu bývalého františkánského kláštera, ve světle tradice nesené, mimo jiné i vstřícnou konfrontací se vším, co reprezentuje idea věčnosti. Druhým z nich je zaměření kontrareprezentní, vycházející z prožitku nedostačivosti toho, s čím byli konfrontováni návštěvníci Adrieniných výstav v Hostinném ve veřejném prostoru, z něhož na Adrienino pozvání přicházeli, a na co v něm byli omezováni, v dějinné situaci, o kterou zde jde. K tomu lze připojit odkaz na Jaspersovy úvahy o tom, jak zkušenost nedostačivosti komunikace může vést k úsilí o překročení mezí v komunikaci, které tuto nedostačivost vyvolávají (Jaspers, 1956).

památce se účastníci Adrienou iniciovaných setkání setkávali s jednou z nynějších podob fenoménu posvátných dějin, se všemi myslitelnými ontologickými důsledky.

2.4 Hostinné a jiné formy účasti

Věnovali jsme se performativním aspektům pracovních pobytů Adrieny Šimotové v bývalém františkánském klášteře a prezentaci její tvorby v budově konventu. Obojí jsme přitom sledovali také v návaznosti na úvahy v Assmannově textu (2001) o formách zprostředkování kulturní paměti. Uchovávání, osvojování a předávání obsahů a forem kulturní paměti je vždy spojeno s působením konkrétních osob, které jsou pro tuto úlohu připraveny a které přijímají ve vztahu k této úloze svoji odpovědnost i její důsledky. Společenství františkánů navazujících na fundaci Lamboye z Desseneru lze chápat jako příklad skupiny, k níž Assmannovy úvahy poukazují, a jejich dějinné působení jako jednu z forem dějinného zprostředkování. Byli skupinou, která po bezmála tři staletí nesla živou tradici posvátných dějin, zprostředkovanou spiritualitou žebravého řádu, a to v malém městě v českém pohraničí. Odolávali dějinným zvrátům i projevům vlastní nedostačivosti, osvojovali si, uchovávali a předávali kulturní paměť, tu její linii, která určitým, historicky formovaným způsobem překračuje imanenci a zprostředkovává směr a vzestup k transcendenci.

Jak získávaly osoby a skupiny osob v české společnosti v období tzv. normalizace podíl na plnosti kulturní paměti, na jejích rovinách a obsazích, jež byly ve veřejném prostoru politicky potlačovány? Ve volné návaznosti na Assmannovy teze můžeme odpovědět: tím, že se shromažďovaly za účelem osvojování, uchovávání a zprostředkování paměti, kulturní paměti v její neredukované plnosti, že byly při takto orientovaném jednání účastny a navzdory všem vnějším těžkostem i vnitřním nesnázím osobně přítomny.

Adrieniny návštěvy areálu bývalého františkánského kláštera v Hostinném od počátku navazovaly na její přátelství s Jiřím Seifertem, šířeji vzato na přátelství s rodinou Seifertových. V sedmdesátých letech to byly z její strany právě jen návštěvy, při nichž se setkávala v prostorách klášterního kostela s Jiřím Seifertem, a to buď sama, nebo s přáteli. Vypomáhala i s dopravou, přivázela za ním příležitostně svým osobním vozem (vlakové spojení s Hostinným z Prahy bylo zdlouhavé) také jeho dospívající dceru Báru a jeho manželku, historičku umění, Hanu Seifertovou. Adriana se se Seifertovými seznámila koncem šedesátých let, kdy Hana Seifertová, tehdejší ředitelka Oblastní galerie v Liberci, pozvala Jiřího Johna a Adrienu k výstavě v liberecké galerii. Seifertovi, jak mi Adriana vyprávěla, pro ni představovali důležité zázemí, byli jí oporou v pro ni velmi těžkém životním období po

předčasné smrti Jiřího Johna. A nejenom pro ni, ale i pro jejího dospívajícího syna Martina. Připomeňme, bylo to v období nástupu tzv. normalizace se všemi důsledky pro Adrieninu další tvůrčí cestu i životní situaci. Nešlo však pouze o přátelský vztah s Jiřím Seifertem. Ve vile Seifertových v Řevnicích u Prahy vyrostlo v sedmdesátých letech jedno z malých neformálních center nezávislé kultury, kde se obvykle během víkendu scházeli výtvarní umělci, literáti, překladatelé, historikové umění a další volbou spřízněné osoby. Zprostředkovávali si navzájem samizdatovou literaturu, knihy z exilu, ale také některé z knih vydaných v omezených nákladech ve státních nakladatelstvích, které byly jinak těžko dostupné,⁷⁶ také hudební nahrávky či obecněji informace, zkušenosti, prožitky z oblasti umění, kultury, a diskutovali spolu. V námi sledovaných souvislostech je třeba zdůraznit, že Jiří Seifert nebyl činný pouze jako sochař, byl také organizátorem, mediátorem dění v oblasti nezávislé kultury, s přesahem do oblasti politického disentu.⁷⁷ V této své, domnívám se, obecně dosud spíše méně známé a nedocenené roli⁷⁸ byl schopen vytvořit pozitivní zázemí pro mnoho dalších osobností z různých oborů výtvarného umění, literatury a jiných oblastí kulturní tvorby.⁷⁹

Pracovní spojení Jiřího Seiferta s Hostinným zprostředkoval Jan Bouzek,⁸⁰ který mu po vzájemné dohodě zadal restaurování odlitků antických soch deponovaných v kostele v Hostinném, a to v době, kdy Jiřímu Seifertovi hrozilo, že nebude mít roční příjem ve výši

⁷⁶ Připomeňme, že na některé knihy se stály v době jejich uvedení do prodeje fronty, přičemž často zdaleka ne na všechny zájemce se dostalo. Proto i půjčování některých knih, vydaných ve státních nakladatelstvích, bylo projevem a součástí přátelské vzájemnosti.

⁷⁷ Seifertovi uchovávali v Řevnicích část archivu Václava Havla, s nímž se Jiří Seifert setkával i při svých pracovních pobytech v Hostinném. Jezdil za Václavem Havlem z Hostinného do nedalekého Hrádečku, venkovského sídla Havlových, kde jim pomáhal s provozními potřebami, nebo naopak Václav Havel navštěvoval Jiřího Seiferta (obvykle v nočních hodinách) v Hostinném.

⁷⁸ Mezi další osobnosti z oblasti kultury navštěvující Jiřího Seiferta patřil i přítel Václava Havla Jan Tříska a františkán Bonaventura Bouše, který byl v rámci akce K internován v Želivě, v sedmdesátých letech, poté co musel pod politickým tlakem opustit Teologickou fakultu UK, byl zaměstnán jako správce depositáře v Národní galerii, nad rámec tohoto do jisté míry formálního zařazení byl podle svědectví Hany Hlaváčkové v Národní galerii nejdůležitějším partnerem pro konzultace o středověkém sakrálním umění (Rozhovor Pavla Brunclíka s Hanou Hlaváčkovou 5. 5. 2023). Jiří Seifert měl přátelské i pracovní kontakty se SIAL v Liberci. V Řevnicích Seifertovy dále navštěvovali: Magda Čtvrtníková, vedoucí kurátorka Galerie antického umění v Hostinném, pro veřejnost otevřené koncem šedesátých let, výtvarní umělci Jiří Schmidt, Václav Stratil, Vladimír a Věra Janouškovi, Eva Brodská a její dcera Eva, Václav Cigler, manželé Roubíčkovi, spisovatel Alexandr Kliment, historikové umění Jaromír Zemina, Ludvík a Hana Hlaváčkoví, fotograf Ota Hájek, architektka Alena Šrámková, Jan Schmid (zakladatel divadla Ypsilon) a jeho žena Zuzana Schmidová, někteří z tehdejších signatářů Charty 77, filosof Petr Rezek a samozřejmě až do svého předčasného úmrtí v roce 1972 Jiří John a mnozí další.

⁷⁹ Pro ilustraci, Bára Seifertová v rozhovoru se mnou vzpomínala, že její matka Hana vařila každý víkend pro dvanáct až patnáct osob. Na oslavu padesátých narozenin Jiřího Seiferta přišlo podle jejího odhadu sto dvacet až sto třicet gratulantů, s tím, že to byli lidé z oblasti nezávislé kultury (Rozhovor Pavla Brunclíka s Barborou Seifertovou, 16. 1. 2023).

⁸⁰ Jan Bouzek byl v těch letech pedagogem a vědeckým pracovníkem Ústavu klasické archeologie FF UK. Tato instituce měla celou sbírku odlitků antických soch ve své správě.

povinných 24 000 Kčs, což by tehdy mohlo znamenat porušení zákonné povinnosti, konkrétněji trestný čin příživnictví. Restaurování v klášterním kostele v Hostinném bylo pro Jiřího Seiferta řešením této situace.

V té době začínala v Hostinném pracovat Magda Čtvrtníková, mladá absolventka dějin umění a klasické archeologie, a stala se v Hostinném vedoucí kurátorkou. Součástí jejích pracovních povinností byla správa té části sbírky odlitků antických soch, která byla v Hostinném uložena a později vystavena.

Jiří Seifert spolu s Adrienou postupem času propojili okruh přátel spjatý s Řevnicemi s Hostinným a spolu s osobními vazbami spojovali i aktivity, jimž se na obou místech věnovali. Na kruchtě klášterního kostela byla pro letní měsíce zahájena tradice výstav výtvarného umění, na jejichž přípravě Jiří Seifert s Magdou Čtvrtníkovou spolupracoval.

Zvláštní forma vzájemnosti, která byla pro Adrienu důležitou oporou, byla spojena s působením skupiny studentů architektury ČVUT, kteří bývalý klášter v Hostinném začali pravidelně navštěvovat od začátku osmdesátých let. Byl mezi nimi Jan Jehlík, Petr Malinský, Roman Koucký, Magdalena Hlaváčková, Petr Hlaváček, Zdeněk Heřman a další. Hledali aktivity, jež by mohly být doplněním či protiváhou k celkové struktuře výuky dostupné v první polovině osmdesátých let na Fakultě architektury ČVUT. Zprostředkovatelskou roli spolu s Jiřím Seifertem hrála Adrienina přítelkyně, architektka Alena Šrámková a také architekti Jan a Ivana Bendovi. Jedním z prvotních důvodů jejich návštěv v Hostinném byly plány na radikální přestavbu konventu na městský kulturní dům, kterou připravovalo tehdejší vedení města. Součástí uvažovaného projektu bylo částečně zboření arkád, zastřešení rajského dvora a jeho proměna ve společenský, tedy mimo jiného taneční sál. Realizaci tohoto projektu chtěli jmenovaní studenti architektury zabránit. Pokládali jej za postup, který by hrubě poškodil základní kulturně-historické hodnoty klášterního areálu (které s ním byly stále ještě spojeny) či přímo za devastaci konventu ze strany tehdejšího vedení města, za cílenou likvidaci této památky. Studenti navrhovali vlastní řešení, které mělo ve větší míře respektovat původní architektonický charakter konventu.

Podstatnou pro některé z nich byla při jejich společných i individuálních cestách do Hostinného také pomoc Adrieně, s níž se v místě seznámili a velmi rychle sblížili. Role studentů architektury byla ve vztahu k Adrieně zásadně důležitá. Připomeňme, že do konce sedmdesátých a počátku osmdesátých let byl z areálu konventu zpřístupněn jen dvoulodní klášterní kostel s uloženou sbírkou odlitků antických soch. Později se postupně podařilo

zpřístupnit několik dalších klášterních prostor. Studenti provedli pro Adrienu úpravu těch, které si pro svoji práci vybrala, byly to cely ve vztahu ke kostelu v nejdlejší části prvního patra, kde prostorové podmínky zaručovaly pro její práci klid, podmínky blízké monastické odloučenosti. Nešlo přitom o prosté zpřístupnění prostor, ale Adrienou vybrané, po desetiletí opuštěné prostory vyklidili, vyčistili, opravili okna v místech, kde pobývala, a provedli další pomocné práce, tak aby místnosti mohla Adriena v dané situaci v omezené, ale dostatečné míře pro svou tvorbu využívat. Z perspektivy našeho tématu je podstatné, že studenti upravili některé cely cíleně pro Adrienu jako její dočasné ateliérové prostory a následně pak upravili i prostory pro vystavování jejích děl, pomáhali jí také s instalací jejích děl v rámci výstav v konventu i při adjustaci některých z nich, šlo zejména o velkoformátové prostorové kresby svinuté na papírových tubusech (jež pro ni opatřili), nebo o velkoformátové kresby fixované na stěnách kovovými tyčemi. Byly to pomocné práce, z nichž mnohé by Adriena sama nemohla zvládat. S některými z tehdejších studentů architektury, dnes významnými osobnostmi oboru, jsem se setkal, shodně potvrzovali, že návštěvy bývalého kláštera, setkání a spolupráce s Adrienou byly pro ně zásadní životní zkušenosti, která jim pomáhala také v rozhodování o jejich budoucí profesní cestě. Při různých příležitostech se pak někteří z nich s Adrienou setkávali i v následujících desetiletích, někteří až do závěru jejího života.

V rozhovorech, které jsem s některými z nich vedl, jsem se mimo jiné ptal, co je vedlo k pomoci umělkyni, jejíž díla v těch letech na výstavách nemohli vidět. Ve vztahu k námi sledovanému období poslední Adrienina výstava ve význačné veřejné výstavní síni byla připravena Jindřichem Chalupěckým ve Špálově galerii, a to v roce 1971. Její grafická tvorba byla publikována, mohli bychom říci pouze, ve *Světové literatuře* v roce 1967. Byly to ilustrace provedené technikou suché jehly k textu Marie-Claire Blaisové (1967) s názvem *Jedno roční období v Emmanuelově životě*. Několik jejích děl bylo reprodukováno v útlém katalogu, který vydala Jazzová sekce (viz Šimotová, 1979). (Lze předpokládat, že tato skutečnost měla mezi informovanější částí veřejnosti, pokud jde o dění v oblasti nezávislé kultury, určitý ohlas). Někdejší studenti, dnes význačné osobnosti v architektonickém oboru – Roman Koucký, Jan Jehlík, Petr Malinský – odpovídali, že to pro ně byla právě Adrienina přesvědčivost, osobní, tvůrčí, její lidskost, obdivuhodný přístup k vlastnímu údělu, k vlastní tvůrčí cestě, která je vedla k tomu, že jí chtěli pomoci, být jí na blízku, být jí v případě potřeby oporou (Rozhovor Pavla Brunclíka s Romanem Kouckým, 2022–2023; Rozhovor Pavla Brunclíka s Janem Jehlíkem, 2022–2023; Rozhovor Pavla Brunclíka s Petrem Malinským, 2. 2. 2023).

Podstatnou roli při vytváření podmínek umožňujících Adrienu její tvorbu a prezentaci v bývalém františkánském klášteře v Hostinném sehráli nejen ti, kteří za ní do Hostinného postupem času v osmdesátých letech přijížděli, ale také Adrienini přátelé z Hostinného, s nimiž se většinou setkala až při svých cestách do Hostinného, při návštěvách u Jiřího Seiferta.

Na prvním místě je nutno jmenovat Magdu Čtvrtníkovou, která nesla hlavní díl odpovědnosti ve vztahu k instituci, k nadřízeným. A také jejího manžela Josefa Čtvrtníka, který byl důležitým partnerem s mnohými technickými zkušenostmi. Podstatnou roli měl při prezentaci Adrieniny tvorby v Hostinném Jaromír Zemina, byl autorem textů doprovázejících v Hostinném její výstavy.⁸¹ Připomínáme také tehdejší spolupráci Adrieny s Václavem Stratilem.⁸² V roce 1988 uspořádali v Hostinném společnou výstavu. Pro Adrienu byla velmi důležitá pomoc ze strany fotografa Oty Hájka.⁸³ S ním se setkávala také v Řevnicích u Seifertů, kam z Hostinného, z Krkonošských papíren, kde byl zaměstnán, přivážel vyřazený materiál, papíry různé technické povahy, různých rozměrů, různé gramáže, aby je nabídl k použití. Adrienu výrazové možnosti některých druhů jím dodávaného papíru zaujaly, jakkoli pro výtvarnou tvorbu nebyly určeny a ve výtvarné tvorbě dosud ani nebyly používány. Ota Hájek, a spolu s ním i Josef Čtvrtník, v tomto ohledu významně pomáhali. Z papíren v Hostinném jí přinášeli papíry různého typu, specifické technické papíry, také vrstvené, povrchově upravované, některé s vrstvou či vrstvami krycích povrchových potisků, mezi nimi byly i papíry doplňované karbonem, určené pro kopírovací stroje nebo pro tehdejší informační a výpočetní techniku, byly mezi nimi i zcela atypické archy velkých rozměrů

⁸¹ Shrnujícím způsobem zhodnotil Jaromír Zemina jejich spolupráci v Hostinném ve svém textu v katalogu k výstavě Adrieny Šimotové nazvané „Setkání“, kterou uspořádala Galerie hlavního města Prahy v roce 1990 (Šimotová & Zemina, 1990).

⁸² Viz Rozhovor mezi Marcelou Pánkovou, Jaromírem Zeminou a Václavem Stratilem (Slavická & Pánková, 1996, s. 76–83).

⁸³ Na vztah Oty Hájka k Adrienu a účinnou pomoc, které se jí z jeho strany dostalo, jsem si nikoli poprvé a také ne naposledy s úctou a vděčností vzpomenu v roce 2015 v Hammer Museum v Los Angeles a následně v Menil Collection v Houstonu, v obou výstavních institucích byl v rámci výstavy „Apparitions Frottages and Rubbings from 1860 to Now“ v bezprostředním sousedství vedle Adrienina díla vystaven monumentální obraz židle („Bez názvu“), dílo Alighiera Boettiho (Boetti, 1990), a to na jednom archu Ph neutrálního papíru v rozměru 270 x 300 cm. Archy papíru určené pro výtvarnou tvorbu v tomto rozměru a v adekvátní materiálové kvalitě byly pro Adrienu v tehdejší Československu naprosto nedostupné. V této situaci byla pomoc Oty Hájka opravdu podstatná. Pro informaci dodávám, že cyklus děl Adrieny Šimotové „Magie věcí“ z roku 1991 (Šimotová, 1991a–k), vytvořený na korejských ručních papírech v rozměru 168 x 135 cm, vznikl díky tomu, že pořadatelé výstavy v Soulu tyto archy autorce pro celý cyklus sami bezplatně poslali.

navinuté v rolích. Byly to materiály v tehdejších provozních podmínkách v síti prodejen výtvarných potřeb zcela nedostupné.⁸⁴

Velmi důležitou roli měl však Ota Hájek také při fotografování Adrieniných děl, a to jak děl samotných, tak i při fotodokumentaci jejich instalace v klášterních prostorách, kde byla vystavována. Stal se významným, mimořádně citlivým a obětavým svědkem její tvorby, jejích pobytů v konventu, instalací jejích děl, projevil velký cit pro výrazové kvality vystavených děl i pro daný kontext prázdných klášterních prostor. Podobně záslužně s Adrienou spolupracovali další fotografové, pokud jde o reprodukce jejích děl, byl to vedle Oty Hájka Miroslav Jodas, Hana Hamplová, Dagmar Hochová a také Bohdan Holomíček, kteří dokumentovali návštěvy kolegů, přátel a dalších návštěvníků.⁸⁵

Mou úlohou v tomto textu je připomenout alespoň některé z těch, kteří byli Adrieně v její tvůrčí cestě v průběhu osmdesátých let oporou, kteří jí chtěli pomoci a skutečně i pomohli v její cestě do kláštera, v její práci v něm, ať už šlo o samotnou tvorbu výtvarných děl, nebo o jejich vystavování, uchování a dokumentaci. Z jejich strany šlo o vědomou starost o její situaci, vědomý zájem o její tvorbu, vědomou péči o její cestu, o ni samu.

Podpora Jiřího Seiferta, spolupráce Oty Hájka, Miroslava Jodase, Hany Hamplové, Dagmar Hochové, studentů architektury, kteří Adrieně upravili prostory, jež si sama vybrala, uklidili, vyčistili je, vymalovali, pomáhali s instalací děl, to byly osobní vklady, které nebyly spojeny s profesními vztahy, byly zcela dobrovolné, nebyly honorovány. Naopak zvláště koncem sedmdesátých let a na počátku let osmdesátých byly spojeny s různou měrou ohrožení ze strany státní moci, zejména po vzniku Charty 77, kdy politický tlak ze strany státní moci narůstal. Jmenovaní i nejmenovaní vědomě podporovali Adrienino rozhodnutí

⁸⁴ Tehdejší pomoc Oty Hájka při získávání jinak nedostupných technických a zcela atypických papírů různé materiálové povahy a gramáže oceňoval ve vztahu nejen k Adrieně, ale také k vlastní tvorbě i Adrienin přítel Stanislav Kolíbal (Rozhovor Pavla Brunclíka se Stanislavem Kolíbalem, 17. 8. 2021).

⁸⁵ Z kolegů, kteří Adrienu v Hostinném navštívili buď individuálně, nebo ve skupině spolu s ostatními, jejichž přítomnost byla na doposud dostupných fotografiích zaznamenána či jinak zdokumentována, to byli: Václav Cigler (výtvarný umělec), Stanislav Kolíbal (výtvarný umělec), Vlasta Prachatická (výtvarná umělkyně), Jiří Schmidt (výtvarný umělec), Petr Rezek (filosof), Zdena Strobachová (výtvarná umělkyně), Eva Brodská (výtvarná umělkyně), Eva Brodská (scénografka, dcera Evy Brodské), Jan Merta (výtvarný umělec), Vladimír Havlík (výtvarný umělec), sestry Květa a Jitka Válovy (výtvarné umělkyně), Jitka Svobodová (výtvarná umělkyně), Jiří Mrázek (výtvarný umělec), Daisy Mrázková (výtvarná umělkyně), Pavel Nešleha (výtvarný umělec), Olga Karlíková (výtvarná umělkyně), Svatopluk Klimeš (výtvarný umělec), Markéta Prachatická (výtvarná umělkyně), Richard Tymeš (výtvarný umělec), Věra Janoušková (výtvarná umělkyně), Milan Kozelka (výtvarný umělec), Martin John (výtvarný umělec), Bonaventura Bouše (františkán, kněz a teolog), Jaroslav Krbůšek (kurátor, galerista), Ivo Janoušek (kurátor), Viktor Ekrt (psycholog), Marie Franková (scénografka), Milena Slavická (historička umění), Hana Hlaváčková (historička umění), Mahulena Nešlehová (historička umění), Jiří Špaček (romanista), Václav Havel, Pavel Kolíbal (architekt), Michel Metayer (kulturní atašé a ředitel francouzského kulturního střediska) a jeho manželka Gesa a další.

pracovat v celách bývalého kláštera, pomáhali jí řešit provozní rovinu spojenou s pobytem v Hostinném. Jak už jsem uvedl v části textu věnovaném skupině studentů architektury, je třeba připomenout, že u mnohých z nich platilo, že alespoň do jejich výstav v Hostinném neměli mnoho příležitostí nebo bezmála žádnou příležitost se s její tvorbou setkat.

Námi opakovaně připomínaná nemožnost seznámit se s Adrieninou tvorbou ve významné, širší veřejnosti známé výstavní síni v tehdejší Československu přestávala být od poloviny osmdesátých let, přesněji od roku 1986, skutečností. V zahraničí tomu tak bylo o něco dříve. V roce 1981 měla Adriena jako držitelka Grand Prix Mezinárodního bienále v Lublani z roku 1979 samostatnou výstavu v Národní galerii v Lublani, v roce 1982 autorskou výstavu nazvanou „Empreintes“ v pařížské Galerie de France a v roce 1983 vystavovala vlastní tvorbu společně se Stanislavem Kolíbalem v River Side Studio v Londýně. Mimoto se se svou tvorbou účastnila společných výstav v zahraničí, v osmdesátých letech v zásadě každoročně, v rámci Triennale rysunku ve Wroclavi získala v roce 1988 Grand Prix. O tom všem však veřejnost v Československu v obecnější míře nebyla informována, pokud ano, platilo to jen pro úzký okruh zájemců o její tvorbu. Z Lublaně, Londýna, Paříže i odjinud se vracela do chátrajícího a zapomínaného místa paměti v Hostinném, kde se na staré prkenné podlaze v prázdné cele věnovala svému komunikativnímu jednání zprostředkovanému vlastní obrazotvorností, svým výtvarným úvahám, jejichž smysl můžeme dle mého soudu dobře vyjádřit otázkami, které si přečetla v Buberově knize *Problém člověka*, co člověk může vědět, co člověk může činit, v co člověk smí doufat, kdo člověk, konkrétní člověk je (Buber, 1997, s. 11).

Zásadní změnou v této souvislosti, pokud jde o výstavní síň v tehdejší Československu, pro ni byla její výstava nazvaná „Práce na papíře“ v roce 1986 v Domě pánů z Kunštátu, jenž je součástí Domu umění města Brna. Výstavní soubor zde byl sestaven z děl, která byla místem vzniku či prvního vystavení spojena s konventem v Hostinném.⁸⁶

⁸⁶ „Je pre mňa cťou a súčasne potešením predstaviť v Bratislave po dlhej absencii tvorbu umelkyne európskeho významu, jednu z najvýraznejších osobností českej výtvarnej scény posledných troch desaťročí – Adrienu Šimotovú. Jej spirituálna tvorba neskorých sedemdesiatych a osemdesiatych rokov reprezentovaná predovšetkým niekoľkými sériami krehkých papierových objektov s efemérnymi stopami ľudského tela, vyrazene poznačila celé generácie domácich, českých a slovenských výtvarníkov. Jej výstava v brnenskom Dome pánů z Kunštátu pripravená Jiřím Valochom v roku 1986, bola udalosťou roka, na ktorú sa chodilo podobne ako k pútnickým miestam – načerpať novú silu.“ Úvodní slovo Jany Geržové na vernisáži výstavy Adrieny Šimotové „Stopy pamäte“ v Galérii Medium v Bratislavě v roce 1999. E-mailová korespondence Pavla Brunclíka s Janou Geržovou, 8. 8. 2023. Publikováno v katalogu výstavy (Geržová, 1999).

Pokusíme se v následujícím tuto její tvorbu charakterizovat prostřednictvím základních cyklů, jež v osmdesátých letech vytvořila, a to se zřetelem k jejich dynamické souvislosti vyrůstající z autorčiny hluboké metodické soustavnosti a jednoty tematické struktury její obrazotvornosti z té doby.



Foto 7 Vernisáž výstavy Adrieny Šimotové Práce na papíře, Dům umění města Brna, Dům pánů z Kunštátu, 1986. (Archiv Nadačního fondu Adrieny Šimotové a Jiřího Johna)

2.5 Prostorové kresby, svitky

Jednou z podstatných kapitol tvorby Adrieny Šimotové v Hostinném jsou velkoformátové prostorové práce na papíře z poloviny osmdesátých let (1983–1985), či jak je sama Adriena také někdy označovala, prostorové kresby, jež jsou vytvořeny na vrstvených rolovaných karbonovaných papírech.⁸⁷ Jsou pro ni příznačně a mnohostranně spjaty s místem a dobou svého vzniku a s její stále soustředěněji a vědoměji uplatňovanou a rozvíjenou schopností výtvarně myslit a zobrazovat konkrétní ve světle jeho obecného původu a souvislosti.

⁸⁷ Navazujeme zde a v následujícím oddíle na naše výkladové poznámky spojené s perforací v autorčině tvorbě, jež jsou součástí katalogu k výstavě „Adriena Šimotová perforace, kresby“, který byl vydán v roce 2008. Výstava proběhla v Galerii moderního umění v Roudnici nad Labem v termínu od 25. 1. 2008 do 30. 3. 2008 (Brunclík, 2008).

Jmenujme alespoň některé z nich: *Podpírání* (Šimotová, 1984a), *Strach* (Šimotová, 1984b), *Vnoření* (Šimotová, 1984c), *Odcházející* (Šimotová, 1984d), *Schylování II* (Šimotová, 1984e).

Také tato díla jsou vytvořena na technických papírech, které si vybrala z „odpadních“ materiálů, které jí přinášeli její přátelé z nedalekých Krkonošských papíren. Mezi donesenými papíry byly i velké role s uhlovou (karbonovanou) rubovou stranou, svého druhu propisovací papíry určené původně pro dobovou informační techniku. Šířkový rozměr, který se stal i šířkovým rozměrem samotných děl, byl 90 centimetrů, délkový rozměr díla mohla autorka určit v zásadě sama, v tomto směru měla značnou volnost. Jak mi Adriena vyprávěla, nařezávala si z rolí dlouhé archy, konečný výškový rozměr díla byl proměnlivý, blížil se 300



Foto 8 Adriana Šimotová v bývalé františkánské klášteru v Hostinném, 1984. (Archiv Nadačního fondu Adrieny Šimotové a Jiřího Johna)

centimetrům, rozměr samotných archů, s nimiž pracovala, byl však výrazně větší. Na podlaze pak archy vrstvila. Vkleče na prknech klášterní cely, v níž mohla v tiché soustředěnosti pracovat, na ně či do nich kreslila, a to bez předchozí kresebné přípravy přímo rydlem či příbuznými nástroji, jimiž papír v kresebných liniích propisovala, prořezávala, propichovala, protrhávala. Obraz je tak někdy v různé míře vytvářen svým způsobem negativně, tvarem, vzhledem k celkovému významovému kontextu díla, neprázdného prázdna. S prokreslenými a perforovanými vrstvami papíru pak dále pracovala, modelovala je, vymezovala a cizelovala

jejich vztahy a následně je pak spojovala do svazku, v němž byla fixována konečná podoba díla. Tento svazek pak navíjela do role. V rolích a pouzdrech jsou díla uchovávána v době mezi instalacemi. Role samotné jsou nadto v různé míře nedílnou součástí díla i při jeho vystavení. Před vystavením se díla z rolí odvíjejí a na ně se po vystavení znovu navíjejí zpět.

Výsledná podoba figurativních kreseb i formy jejich prezentace zdůrazňují a vyjadřují fenomenalitu vztahu jednotlivých vrstev i vrstev v jejich celku, a to spolu s jejich časovými a prostorovými významovými souvislostmi, v nichž vyvstává do zjevu to, co je výtvarným aktem reprezentováno; můžeme-li mluvit s výhradou o kresbě, pak tedy kreslené, kreslení samo a jeho prostřednictvím proces sebeurčení toho, kdo kreslí. Zjevnou se stává sama událost zjevu, vyvstávání do zjevu, přecházení do zjevu, dění zjevu. Zřejmými se stávají jeho meze, neúplnost, přechodnost, to, že v sobě obsahuje skrytost, neurčitost, a to jako přijatou, nesenou, uchovávanou nebo nepřekonanou či nepřekonávanou.

Lze říci, že díla sama jsou při svém vystavení svým způsobem scénou i oponou. Samotný proces utváření těchto obrazů, opakujeme, zrcadlí proces přecházení nezjevného do zjevu. Díla jsou současně jeho porušitelnou stopou, křehkým reliktem, v němž se stává zřejmou křehkost či porušitelnost toho, s čím se s druhými a ve druhých setkáváme. Obrazy s výrazovými kvalitami, jichž v nich nabývá materiál i stopy práce s ním, tak vyjevují liminální sféru. Svoji svého druhu a v několikerém smyslu přechodnost.

Z hlediska prostorových vztahů se součástí obrazu stává to, co je za ním, vzájemný vztah kresby a onoho za, s čímž je kresba konfrontována a které se prostřednictvím vrstvení, v autorkou vymezené posloupnosti a souvztažnosti vrstev, stává zjevnou součástí výsledného díla. Celkový plastický charakter díla, které je vzhledem ke svým plastickým kvalitám na hranicích reliéfu či sochy, však při vystavení akcentuje i pozici před obrazem, a tím i pozici toho, kdo stojí před dílem a setkává se s ním, adresáta díla. Tato trojí dimenze – za a před a mezi obojím – se vyznačuje zvláštní naléhavostí zdůrazněnou jedinečností tohoto obrazového výtvarného projevu. Zvýrazněné vrstvení, v němž se odehrává vlastní obrazová výpověď a jeho plastičnost, přitom činí čitelnými i časové souvislosti. Tvar vyvstává z hloubky svazku papírů, z nichž každý arch, každá vrstva v sobě nese kresebný záznam, přičemž viditelné jsou v míře, kterou dovoluje autorkou vymezené rozčlenění celého svazku.

Obrazy s výrazovými kvalitami, jichž v nich nabývá materiál i stopy práce s ním, vyjevující spolu se svou svého druhu přechodností i možností svého zániku, vyjevují možnost toho, že událost zjevu pomine, a to, co se i se skrytostí zjevilo, zajde. To, že možnost

zacházení za obzor přechodně zjevného, je možností blízkou, blízkou i pro dílo samo, bylo bolestně potvrzeno tím, co se s některými z těchto děl během let stalo, některá byla zničena či poškozena. Nikoli záměrně. Stalo se to, lze říci, nedopatřením, nedorozuměním, následkem nepochopení, nevědomosti, nepatřičného zacházení s nimi.



Foto 9 Adriena Šimotová v ateliéru, 80. léta. (Archiv Nadačního fondu Adrieny Šimotové a Jiřího Johna)

Velkoformátové perforované prostorové kresby s dramatickou expresí často evokují autorčiny meditace o jejich osobních vztazích k lidem jí blízkým i o vlastní úloze v těchto vztazích. Myslela při práci na nich na stárnoucí a osamělou paní Kaplickou, manželku Josefa Kaplického, o niž se s přáteli, zejména s Václavem Ciglerem, po emigraci jejího syna a svého přítele Jana Kaplického obětavě starala až do její smrti.⁸⁸ Myslela na své stárnoucí rodiče, kteří s ní a jejím synem žili po smrti Jiřího Johna, myslela i na syna Martina, na dospívající Barboru Seifertovou a její stesk, který jí pomáhala překonat.

⁸⁸ Adriena si velmi vážila vzájemného přátelství s Jiřinou Kaplickou (1901–1984), obdivovala zejména její citlivost v malbě a kresbě květin, stromů, listů stromů ad., které byly publikovány v samostatných knihách nebo byly použity také jako ilustrace pro vědecké publikace. Jiřina Kaplická pracovala převážně s akvarelem. Svým soustředěným porozuměním pro jedinečnost každé rostliny dávala mimo jiné vzpomenout na malby rostlin, stromů, květin a kytic Odilona Redona.

Autorčín vztah k blízkým lidem byl častým východiskem její tvorby a bylo tomu tak i u námi sledovaných děl. Nelze je však považovat za portréty v obvyklém smyslu slova. Reprezentují zvláštní událost výtvarného zření podstatného v konkrétním a vlastního obrazného sebevztahování se k němu. Vyrůstaly z autorčina respektu k jedinečnosti konkrétní lidské bytosti, s níž výtvarně promýšlela podstatnou souvislost konkrétní osoby s hledaným všeobecným principem její situace.

2.6 Perforace a scénické vyvrcholení této kresebné formy

Svébytnou kapitolou autorčiny práce s perforací je uplatnění perforace v plošných kresbách na velkých arších papíru vysoké gramáže, které způsobem vzniku a vystavování získávají kvality instalace či plastického objektu. Znovu jmenujme alespoň některé z nich: *Návrat ztraceného syna I* (Šimotová, 1985a), *Schoulení* (Šimotová, 1985b), *Dotek země I* (Šimotová, 1985c), *Schody* (Šimotová, 1985d), *Přepadnutí I* (Šimotová, 1985e), *Prostoupení* (Šimotová, 1985f).

Tyto kresby-perforace vznikaly mimo Hostinné, v mezidobí mezi pracovními pobyty v bývalém františkánském klášteře, v autorčině pražském ateliéru s vědomím toho, že jsou pro výstavu v Hostinném určeny. Také v tomto případě pracovala Adriena s materiálem, který si vybrala z papírů, které jí přinesli její přátelé z Hostinného. Při práci klečela, tak jako to bylo při jejích pobytech v Hostinném obvyklé, na podlaze, přímo na samotném velkém archu papíru, jehož šířkový rozměr byl 216 centimetrů a jehož délkový či výškový rozměr (v závislosti na orientaci konkrétního díla) si volila, neboť papír odvíjela z velké role. Papírový arch měla při práci položený na měkkém podkladu (byla jím obvykle vrstva polystyrénu, dobově dostupného materiálu). Bez předchozí kresebné přípravy do papíru vypichovala či vybodávala prvotní linie finální kresby. Následně, po ukončení této fáze celého postupu, arch papíru obrátila, takže to, co bylo doposud rubem, se stalo lícem, a naopak. Svrchní plochu archu pak pokryla takzvaným propisovacím papírem, papírem podstatně nižší gramáže s karbonovou vrstvou, v některých dílčích případech použila tentýž papír, tentokrát však s vrstvou modré barvy shodných vlastností, a to vždy tak, že karbonová či modrá plocha byla položena na předtím perforací vytvořeném reliéfu. Pak dotyky prstů a dlaní, nehty či rydlem a bez možnosti přímé zrakové kontroly průběhu práce, neboť perforací vzniklý reliéf byl při práci překryt velkými plochami propisovacího papíru, sledovala, díky jejich plastičnosti reliéfní linie původní kresby a dotvářela otisky, jimiž byly zachyceny stopy karbonu nebo modré barvy, konečnou podobu díla. Tak trochu jako by četla

text psaný Braillovým písmem. Tak o tom i ona sama mluvila. Nejenom jako by četla text psaný Braillovým písmem, ale současně jako by při tom zaznamenávala toto svoje čtení a spolu s ním i svoji odpověď, svoje odpovídání ve vztahu k čtenému.

Rozměry figurativních výjevů těchto děl jsou spíše nadživotní. Když klečela na velkém archu papíru, jí samotnou neviděný, jen doteky vyhledávaný reliéf postavy ji spíše obklopoval jako neznámé, postupně objeňované a postupně mapované teritorium.

Připomínáme, že v případě těchto děl dochází v procesu tvorby k důležité proměně ve vztahu rubové a lícové strany díla. V předchozím textu jsme promýšleli vztah kresby, perforované linie a prostoru za vlastní plochou obrazu, který se perforací otevírá a stává se tak součástí toho, co se stává v díle zjevné. Zjevným se stává to, co je za kresbou a co jí v určitém smyslu slova předchází, vztah kresby a onoho za, které je svého druhu zjevem neurčitého,⁸⁹ nikoli konečného. V případě sledovaných děl však dospívá autorka ke kroku, v němž tím, že arch obrací, že obrací jeho strany, obrací i orientaci vztahu mezi prvotní kresbou vytvořenou perforací, a tím, co bylo za ní, co prostřednictvím perforace vyvstávalo do zjevu, a co takto bylo výtvarnou metaforou toho, co bylo v prostorovém smyslu i z hlediska časových vztahů původně před ní, dříve než ona. To, co bylo za, to nekonečno, se po převrácení archu, při další práci na perforaci vytvořeném reliéfu ocitlo na té straně, na které byla ona sama. Ona se nyní nacházela na straně toho nikoli konečného. Ona sama se, opakujeme bez přímé zrakové kontroly, prostřednictvím svých dotyků, učila rozumět tomu, co bylo nyní na její straně k nekonečnu přivráceno. Možná na způsob zrcadla. Tato střída obou stran, rubu a líce, za a před, a to v jejich trvajících souvislostech, je obrazem hloubky výtvarného myšlení vyrůstajícího z autorčiny mimořádné metodické soustavnosti, zároveň je jedním s příkladů heuristických možností na straně dílčího kroku její obrazotvornosti.

Také tato díla na velkých arších vysoké gramáže jsou mimo situaci vystavení navinuta na role, a takto pak uložena až do příští výstavy, pro niž jsou znovu rozvinuta a přímo na stěnu výstavního prostoru fixována kovovými tyčemi.

V obou případech, jak u uvedených perforací na velkých arších s vysokou gramáží, s kresbou přes karbonový papír, tak u velkoformátových prostorových kreseb na vrstvených svazcích odvíjejících se z rolí, můžeme v této nikoli obvyklé práci s výtvarným dílem spatřovat korespondenci se způsoby, jimiž se po staletí pracuje s tušovými malbami v tradici

⁸⁹ V návaznosti na Heideggerovy úvahy z knihy *O pravdě a bytí* bychom mohli napsat „bytostně neurčitého“ (Heidegger, 1971).

zen-buddhismu nebo s čínskými svitkovými malbami. Také ty jsou vystavovány jen příležitostně a v mezidobí jsou navinuty na role a následně uloženy v pouzdrech.

Pozoruhodné a zcela jedinečné rozvinutí komunikativních možností kresebného média v perforovaných kresbách na velkých arších a na vrstvených rolovaných karbonových papírech by patrně nebylo možné bez zkušeností s uměním akce, body artem, nebylo by však možné ani bez autorčina respektu k směřodatným hodnotám předcházející evropské výtvarné tradice. A především by nebylo možné bez otevřenosti vůči tajemnosti lidství v jeho žité konkrétnosti a neredukované plnosti, v každodennosti zapomínané i zastírané, bez přejímání odpovědnosti za úlohy, jež jím vyvstávají před těmi, kteří jsou schopni je vzít vážně. Tato díla, při vši své hraniční povaze co do formy, materiálové podstaty a instalační náročnosti také výtvarně jedinečným způsobem reprezentují důvěru v obraz, důvěru uchovávanou i tříbenou vši kritickou výtvarnou prací s jeho dobově omezenou povahou. Můžeme-li v obraze obecně vzato spatřovat určitou formu reprezentace přítomnosti, můžeme doplnit, že autorčina uchovávaná, udržovaná a v průběhu její tvůrčí cesty ne snadno obhajovaná důvěra v obraz a jeho komunikativní možnosti je u ní nikoli naivní, ale kriticky kontrolovanou důvěrou v přítomnost a její skutečný, možný a hledaný smysl.

2.7 Komunikativní vztah a trvání

Posledním souborem děl, která Adriena Šimotová v klášterních celách v Hostinném vytvořila, je cyklus *Mapování prostoru – Tělo kláštera (Hostinné)* (Šimotová, 1989a–q). Tento cyklus je věnován přímo opuštěnému řeholnímu domu v Hostinném. Má v kontextu autorčiny tvorby té doby zvláštní postavení.⁹⁰ V létě roku 1989, nedlouho před listopadovými převratnými společensko-politickými změnami, byla Adriena Šimotová, aniž to tehdy předpokládala, na pracovním pobytu v klášteře v Hostinném naposledy. Podle informací, které se jí tehdy dostaly, se po letech plánování přiblížila doba přestavby budovy kláštera v městský kulturní dům. Tento záměr se v jednáních městské administrativy dle dostupných informací opakovaně vracel k projednání v průběhu celých osmdesátých let. V kontextu kulturní politiky předlistopadového Československa v tom Adriena spatřovala de facto zánik kláštera jako řeholního domu, po desetiletí prázdného a chátrajícího řeholního domu, přesto však místa, které v sobě neslo stopy duchovní tradice, již po staletí klášterní komunita

⁹⁰ Dílčím způsobem zde navazujeme na naše výkladové poznámky spojené s uvedeným cyklem *Mapování prostoru – Tělo kláštera (Hostinné)*, jež jsou součástí katalogu *Mapování prostoru – Tělo kláštera (Hostinné)*, který byl k výstavě vydán v roce 2022. Výstava proběhla v Krajské galerii výtvarného umění ve Zlíně v termínu od 23. 9. 2020 do 23. 5. 2021 (Brunclík, 2022).

uchovávala živou. Aby uchovala poselství, které v prázdných klášterních prostorách přes všechnu jejich zchátralost a vyprázdněnost nacházela, nebo lze říci, které spolu s jejich zchátralostí a vyprázdněností nacházela, a to v rámci možností, které jí jako výtvarné umělkyni byly vlastní, vytvořila cyklus výtvarných děl, který měl tyto stopy zaznamenat, zachovat, zprostředkovat těm, kteří budou moci a budou chtít do komunikace její tvorbou zprostředkované vstoupit a účastnit se jí.

Pracovala mimo jiné formou frotáží a s uplatněním prostředků a pracovních metod, jež jsou v jejím podání s frotáží spojeny. V této době věnovala ve své tvorbě těmto výrazovým prostředkům a pracovním postupům, jejich konceptuálním předpokladům a obrazotvorným možnostem postupně narůstající pozornost.

Technika frotáže patří mezi nejstarší kresebné techniky. Po staletí je spojována s tradicí zobrazení náhrobků a záznamu pamětních nápisů, můžeme se s ní setkat v různých obdobích v různých kulturách Evropy a Asie. Sloužila k převodu plastických děl do dvojrozměrné podoby, také pro osobní pietní vzpomínku nebo jako prostředek šetrné reprodukce pro dokumentární či výzkumné účely. Jednou z oblastí, v níž se s frotáží můžeme dodnes setkat, je výtvarný projev dětí zpodobujících drobné předměty třením na papír. Uplatnění frotáže ve výtvarném umění je od 20. století spojeno se jménem Maxe Ernsta, který tuto kresebnou techniku (často ve spojení s koláží) ve své tvorbě systematicky používal od roku 1923, resp. 1925, později s její obdobou pracoval také v malbě formou gratáže (Spies, 1968). Od třicátých let se uplatnění frotáže ve výtvarném umění rychle rozšířilo i v mezinárodním kontextu, brzy přesáhlo hranice surrealismu, s nímž bylo z počátku spojováno, a v mnoha podobách, v nichž byly akcentovány její různé výrazové možnosti, se frotáž stala součástí soudobého výtvarného projevu.⁹¹ Už ve třicátých letech se s touto technikou setkáváme také

⁹¹ Z výstavních projektů a navazujících katalogů, které v minulosti tuto skutečnost pozoruhodným způsobem dokládaly, jmenujme alespoň dva. První z nich s názvem *L'Empreinte* sestavil Georges Didi-Huberman ke stejnojmenné výstavě, kterou pořádalo Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou v Paříži mezi 19. únorem a 19. květnem r. 1997 (Didi-Huberman, 1997). Z umělců, jejichž tvorba je v katalogu zastoupena, jmenujme alespoň následující: Marcel Duchamp, André Breton, Pablo Picasso, Georges Braque, Joan Miró, Fernand Léger, Kurt Schwitters, Antonin Artaud, Henri Michaux, Jean Dubuffet, Joseph Beuys, Jasper Johns, Bruce Nauman, Yves Klein, Antoni Tàpies, Robert Morris, Alina Szapocznikow, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Louise Bourgeois, Roland Penrose, Dennis Oppenheim, Pierre Alechinsky, Claudio Parmiggiani, Gabriel Orozco, Rebecca Horn, Kiki Smith, Rachel Whiteread a mnozí další. Spolu s tím připomínám výstavu z roku 2015, kterou připravila Allegra Pesenti, a navazující katalog *Apparitions, Frottages and Rubbings from 1860 to Now* (Pesenti, 2015). Z umělců, jejichž tvorba je v katalogu k této výstavě zastoupena, jmenujme alespoň: Max Ernst, André Breton, Dominick Di Meo, Jean Dubuffet, Jindřich Štýrský, Toyen, Henri Michaux, Alina Szapocznikow, Roy Lichtenstein, Eva Kmentová, Louise Bourgeois, Robert Morris, Michelle Stuart, Alighiero Boetti, Roland Penrose, Adriana Šimotová, Ruben Ochoa, Steven Steinman a další.

v českém výtvarném umění u Štýrského, Toyen ad. Čeští výtvarní umělci pak uplatňovali a rozvíjeli tuto kresebnou techniku v průběhu následujících generací až po současnost v různorodých podobách, s různými akcenty, s různými přístupy nezávisle na historických zdrojích ze třicátých let.⁹²

Práce s pamětí, s tím, co paměť uchovává a co v rozpomínání či upamatování ve vědomí zpřítomňujeme, zachycování přítomného okamžiku pro budoucí čas, zaznamenávání místa v jeho smyslové konkrétnosti i metaforickém rozměru otevírajícím se v reflexi a kontemplativním vztahu, tematizace souvislostí či souvztažností povrchu s tím, co je pod ním nebo za ním, či obecněji souvislostí vnějšího a vnitřního, materiálního a nehmotného a jejich přechodů, ale také proměny chápání autorské role v samotné události obrazu, to jsou jen některá z témat, jež jsou s technikou frotáže, otisku, odlitku v současném výtvarném umění spojována.

Opakovaně jsme připomínali mimořádně rozvinutou rozmanitost výrazových metod a technik, s nimiž v rámci své celoživotní tvorby Adriena Šimotová pracovala, hlubokou metodickou soustavnost, v jejímž rámci a na jejímž základě se tato rozmanitost uskutečňovala. Frotáž mezi jinými technikami a metodami uplatňovala ve své tvorbě zejména v souvislosti s dotykem, otiskem, perforací, prací s vrstvením ploch zobrazení, navazovala při práci s ní mimo jiné na vlastní zkušenosti s grafickou tvorbou, již se od šedesátých let soustavně věnovala. Frotáž jako součást širších obsahových i formálních souvislostí vývoje její autonomně se rozvíjející výtvarné tvorby pro ni svébytným způsobem reprezentovala a zprostředkovávala komunikaci, můžeme říci existenciální komunikativní vztah, který ve výtvarné rovině spojoval autorčin dotyk, reflektovaný proces autorčina dotýkání, s otiskem.

V případě cyklu *Mapování prostoru – Tělo kláštera (Hostinné)* nešlo o otisky těla nebo otisky tváře druhého člověka, těla vlastního či vlastní tváře. To bylo a je pro její tvorbu příznačné, nikoli pouze, ale zejména v pozdější době. V kompozicích jednotlivých děl, jež jsou součástí uvedeného cyklu, to byly otisky autorkou snímané a zaznamenávané ve vnitřních prostorech prázdného řeholního domu. Dotýkaným byly fragmenty architektury a jejich textura, dotýkáno v nich bylo právě, autorčinými slovy řečeno, „tělo kláštera“. Klenby, vlysy, dlažba, zповědnice. Byly to také předměty, které v těchto opuštěných

⁹² Uplatňování techniky frotáže v tradici českého výtvarného umění mapuje např. katalog výstavy *Umění frotáže* (Petrová, 1995). Z umělců, jejichž tvorba je v katalogu zastoupena, jmenujme alespoň: Josef Šíma, Mikuláš Medek, Čestmír Kafka, Eva Kmentová, Věra Janoušková, Dalibor Chatrný, Ladislav Novák, Adriena Šimotová, Petr Veselý, Jiří Sozanský, Miloš Šejn ad.

prostorách nacházela. Mezi jinými mariánský obraz, po desetiletí svěšený ze stěny a stojící na podlaze, opřený takto o stěnu kostela, nadto obrácený malbou ke stěně, takže viditelnou byla jen jeho rubová strana. Opuštěný šestistranný stůl, upomínající na oltářní mensu. A také nápisy na stěnách. Některé s liturgickým obsahem. Některé vyjadřující devastaci, vandalismus, jemuž byly opuštěné prostory do jisté míry vystaveny.

Stopy, Adrienou vyhmatávané, dotazované a zaznamenávané, byly přítomným otiskem toho, co chápeme jako minulé. Mohli bychom říci, byly zprostředkovaným otiskem nepřítomné minulosti, minulé přítomnosti. Stopy řeholního života komunity františkánů byly pro ni, pro autorku cyklu *Mapování prostoru – Tělo kláštera (Hostinné)*, prostředkem, jímž se vztahovala k lidem, kteří tu byli před ní, dávno či velmi dávno před dobou, v níž klášter navštěvovala ona. Znovu tak ve svém vztahu k nim, vztahu, který nově v přítomnosti navazovala, vyvolávala v přítomnosti, již sama žila, a do této přítomnosti minulost zasvěceného života a vztahovala se k tomu, co pro ni bylo v této minulosti, v hloubi této minulosti podstatné. Zprostředkovávala tak komunikativní spojení. Zprostředkovávala *in actu* vzájemné působení, které jakkoli bylo v konkrétních místních podmínkách nezjevné, přesto v řádu možného, i přes brutální přerušování či narušení tehdejší světskou mocí a jejími průvodními jevy, trvalo. Zprostředkovávala komunikativní spojení nejenom s těmi, kteří byli v padesátém roce z Hostinného vyhnáni, ale také s generacemi jejich předchůdců, s celou tradicí, kterou v tomto místě všichni po staletí žili a předávali. A spolu s tím vším zprostředkovávala to, co tuto tradici jako její mysticko-morální jádro zakládalo a zakládá, co přitom samo není v zachovaných a autorkou zaznamenávaných stopách zahrnuto jako bezprostředně daný obsah, co na ně není beze zbytku převoditelné, co však přesto zakládá jejich možný smysl, mohli bychom snad říci – jako jejich do imanence nepřevoditelný transcendentní základ.

V našem výkladu zde vycházíme z hlediska, podle něhož naše představy vyvstávají v našem vědomí ve třech základních časových formách, ve třech základních časových modech a v jejich mnohotvárné, individuálně, kulturně a společensky zprostředkované jednotě; jsou nám v čase dány jako po sobě jdoucí jednotlivé momenty ve formě lineárního časového sledu, čas uplývající a nastávající, nebo jsou nám jednotlivé jevy dány jako současné, ve vztahu vzájemného působení, k němuž dochází v tomtéž přítomném čase, nebo jsou nám konečně jednotlivé momenty naší zkušenosti v našem vědomí zprostředkovány v časové formě trvání, můžeme-li je chápat jako současnost jevů v jejich vzájemném působení, které se odehrává napříč či prostřednictvím časového sledu, časové následnosti, nebo vedle ní.

Prostřednictvím tvorby svých děl z cyklu *Mapování prostoru – Tělo kláštera (Hostinné)* Adriena Šimotová vstupovala do komunikativního vztahu s mnichy, s nimiž se už v Hostinném nemohla setkat, jak už jsme uvedli, nejen s těmi, kteří byli v padesátém roce vyhnáni, ale se všemi jejich předchůdci, kteří mnohovrstevnatou duchovní tradici křesťanství v tomto konkrétním místě uchovávali živou, působící, od nichž přes časové rozpětí desetiletí či staletí prostřednictvím svého niterně prožívaného, vážně pečujícího a odpovědně ochranného vztahu do svých rukou, do své mysli, do svého srdce přejímala a přijímala to, co oni uchovávali a předávali, co uchovávali také pro ni a pro všechny, kteří přišli po nich a hledali a rozpoznávali a přejímali jejich odkaz, jimi zprostředkované poselství. Adriena v opuštěném klášteře nacházela stopy tohoto odkazu všude kolem sebe, v celách, chodbách, na dveřním ostění, na oknech, v klenbách, vlysech, na dlažbě, na stěnách. Vcházela tak v dějinné skutečnosti, ve které ona žila, se všemi jejími historicky přechodnými souvislostmi, do jí obnovovaného trvání, do trvajících vzájemného působení, které nepodléhá časové následnosti, ale může se jí navzdory nebo jejím prostřednictvím dít či odehrávat, jestliže se lidé v tomto vzájemném působení sejdou. Toto setkávání v trvajícím vzájemném působení pak lze chápat jako trvajících darování a přijímání daru, jeho sdílení a sdělování, jako *Communio*.

V dobových kulturně-historických a politických souvislostech, v nichž autorka cyklus vytvářela, v ústraní, ve stínu soudu světských dějin obnovovala vztah s dimenzí zasvěceného života, života vztahujícího se k tomu, co je v něm chápáno jako to, co je v bytí svaté. Navazovala v konkrétní dějinné skutečnosti existenciální komunikaci, a touto komunikací zprostředkované vzájemné působení v setkávání s těmi, v nichž za hranicemi každodenní přítomnosti a jejího každodenního chápání nacházela své předchůdce a v souladu s tímto, ve vztahu k budoucímu, v setkávání s těmi, v nichž nacházela svoje následovníky. V setkávání, které otevírá a udržuje cesty ontologického obratu, v němž je jednota tří časových modů – následnosti, současnosti a trvání – konfrontovaná s věčností a v této vstřícné konfrontaci orientována formami, v nichž se pro člověka „vždy přítomná věčnost“ (Augustin, 1990, s. 390) projevuje a stává přístupnou v čase.

Popsali jsme jeden ze způsobů, jímž Adriena Šimotová prostřednictvím své tvorby a jejích performativních dimenzí v prostorách konventu „otevírala“ strukturu přítomnosti tak, že vědomě přijímala a účastnila se trvale vzájemného působení se svými předchůdci ze zaniklé řeholní komunity, v trvání vzájemnosti se všemi těmi, jímž adresovala svá obrazová sdělení v konfrontaci s tím, co v ideaci navazující na křesťanskou tradici zprostředkovává

idea „vždy přítomné věčnosti“. Takto chápaná skutečnost, skutečnost vždy přítomné věčnosti není něčím, co bylo, není ani něčím, co teprve bude, takto chápaná skutečnost „vždy přítomné věčnosti“ se stává sama měřítkem každé jiné přítomnosti. V tomto smyslu se tématu přítomnosti opakovaně věnoval i Martin Buber v knize *Já a Ty*, kterou Adriena četla. V závěrečné kapitole knihy, v religionistických rozborech historických variant duchovní religiozity, v nichž se mimo hebrejsko-křesťanské tradici věnoval také hinduismu a buddhismu, se Buber obrací ke dvojímu výkladu podstaty souvztažnosti zprostředkované biblickým obrazem vztahu Boha Otce a Syna. V linii, která se podle Buberova hlásí k tradici Janova evangelia, se Slovo jenom jednou stalo tělem, v eckhartovské tradici Bůh věčně plodí synovství v lidské duši. Téma vztahu Otce a Syna Buber rozvíjí ve svém výkladu „praskutečnosti dialogu“ a chápe jej, jak už jsme uvedli, jako vztah zakládající a orientující všechny vztahy, které člověk navazuje (Buber, 2005, s. 113–114). Pro dokreslení této Buberovy úvahy uvedeme citaci z Eckhartových kázání. Tématu naší práce se nevzdalujeme. Adriena Šimotová Eckhartova kázání znala z dvousvazkového vydání z roku 1932 v překladu Karla Weinfurtera a také z výboru, jehož editorem byl Jan Sokol. První kázání, jímž začíná první svazek tohoto vydání z roku 1932, začíná Eckhart takto: „Když se mne tážete: ‚Proč se modlíme, proč se postíme, proč činíme dobré skutky, proč jsme křtěni a proč (což je nejvyšší) se stal Bůh člověkem?‘ Na to odpovídám: ‚Proto, aby se Bůh v duši narodil a duše zase v Bohu“ (Eckhart z Hochheimu, 1935, s. 10). Tolik k Buberově poukazu na eckhartovskou tradici.

3. Co udělat pomocí obrazů

Jak jsme uvedli v předchozí kapitole, období spojené s pracovními pobyty v bývalém františkánském klášteře v Hostinném ukončila Adriena Šimotová v létě roku 1989, kdy vytvořila cyklus *Mapování prostoru – Tělo kláštera (Hostinné)*. Na podzim roku 1989, po převratných listopadových společensko-politických změnách, se v mnohém proměnila v rovině občanské a profesní i její situace. Připomínáme-li demokratické tradice první republiky, s nimiž měla Adriena prostřednictvím své rodiny, myšleno i širší rodiny, hluboké spojení, vyrůstala v nich do svých dvanácti let. V roce 1989 jí bylo šedesát tři let. Lze říci, že mezidobí bylo dlouhé.

Podstatné změny ve společenských podmínkách její tvorby, jejího působení v oblasti výtvarné kultury, se projeví velmi brzy, její profesní i společenské postavení se v mnohém změnilo. Ve spolupráci s Jaromírem Zeminou připravila pro Galerii hlavního města Prahy, pro výstavní prostory na Staroměstské radnici retrospektivní výstavu „Setkání“, provázenou (vzhledem k dobovým standardům) důležitým katalogem (Šimotová & Zemina, 1990). Od doby autorské výstavy ve Špálově galerii (1970) jí samostatná výstava v Praze nebyla umožněna. Formou samostatných autorských výstav pak v nejbližších letech představovala svoji tvorbu ve Vídni, Salcburku, Budapešti, v rámci společných výstav byla zastoupena na výstavách v Paříži, Řezně, Bonnu, New Yorku, Vídni, Miláně, Seville (více viz biografie v Příloze 1). Získala stipendijní pobyt v ateliéru Centre Georges Pompidou v Paříži. Byla vyznamenána Herderovou cenou (Johann-Gottfried-von-Herder-Preis), udělovanou Vídeňskou univerzitou, vládou Francouzské republiky jí byl udělen Řád rytíře umění a literatury/Chevalier d'Ordre des Arts et Lettres. Stala se členkou poradního sboru prezidenta Václava Havla. Pedagogicky působila v Salzburg International Summer Academy of Fine Arts, kde vedla samostatný ateliér, jejími kolegy tam byli mimo jiných Nancy Spero, Roman Opalka, Hermann Nitsch. Byla pozvána k pedagogickému působení na Akademii výtvarného umění v Praze a ve Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. V obou případech se rozhodla pozvání s poděkováním za projevenou důvěru nepřijmout proto, že se chce v podmínkách otevřené společnosti, po desetiletích, kdy musela čelit různým formám omezení občanských svobod, naplno věnovat vlastní tvorbě. Že by se v případě přijetí některého z uvedených pozvání nemohla současně v plné míře věnovat obojímu, a buď vlastní tvorbu, nebo pedagogické působení by musela omezovat. A to dělat nechtěla. Nedomnívala se, že by mohla v potřebné míře zvládnout obojí. Mohla cestovat, bez vnějšího omezení číst, psát, svobodně komunikovat, sledovat vývoj společnosti, přispívat k pozitivním změnám

v probíhajícím společenském vývoji. Účastnit se proměn společenského života s vědomím toho, že přinesou mnohé nové podstatné možnosti, příležitosti, které mohou napomáhat k prohloubení a obohacení kultury a duchovního vzdělání v jeho různých podobách a úrovních, a spolu s tím také nové těžkosti, nová rizika, nová ohrožení.

Co zůstávalo napříč probíhajícím časovým sledem, byla trvajících kontinuita hlubokých pozitivních komunikativních setkání, jejichž niterná osa se naplňovala.

V předchozích kapitolách jsme náš postup směřující k vymezení podstatných rysů tvorby Adrieny Šimotové a podstatných rysů její autorské formace, v rámci sledování celkové životní souvislosti a jejího životní působení, otevřeli otázkou, jak udělat něco pomocí obrazů. Parafrazovali jsme přitom název Austinovy knihy *Jak něco udělat pomocí slov*. Věnovali jsme pozornost autorčiným pracovním metodám, dějinným situacím, jimiž procházela, kulturně-historickému kontextu, v němž působila, a jeho proměnám. V následujícím se budeme věnovat metodickým postupům, jimž věnovala v závěrečném období své tvůrčí cesty patrně největší pozornost, a to jsou pracovní postupy související s frotáží. V přímé korespondenci s nimi byla tematika, jíž se věnovala. Opakovaně připomínáme mimořádnou rozvinutost pracovních postupů a metod, s nimiž a v nichž Adriana Šimotová pracovala i jejich spjatost s celkovou životní souvislostí, kterou u ní můžeme sledovat, s jejím životním působením, které u ní rozpoznáváme. Nacházeli jsme ve vztahu k její tvorbě paralely u Martina Bubera, v jeho knize *Já a Ty*, u něhož je důraz kladen na dialogickou strukturu vzájemnosti, která je rámcem niterné cesty k sobě a druhému, a takto je učením. U Karla Jaspersa jsme nacházeli paralely v analýzách existenciální komunikace, komunikace v mezních situacích. V určitém předznamenání Levinasových analýz z jeho knihy *Totalita a nekonečno* (Levinas, 1997), jimž se budeme v této kapitole věnovat, můžeme poukázat na blízkost jejích tvůrčích postupů a jejich komunikativních funkcí a rovin s formou, obsahem a zaměřením rozmluvy, kterou Levinas v této knize analyzuje. Jde mu přitom o rozmluvu, která se naplňuje v učení a je orientována ospravedlněním.

Jak už jsme uvedli, budeme se přitom věnovat tvorbě spojené s frotáží a souvisejícím formám autorčiny obrazotvornosti.

3.1 Rozmluva a ospravedlnění. Emmanuel Levinas

Než přejdeme v dalším textu k analýzám Emmanuela Levinase věnovaným podstatě rozmluvy, ohlédneme se ještě k tomu, co jsme ve vztahu k tvorbě Adrieny Šimotové sledovali a promýšleli u Martina Bubera a Karla Jasperse.

Připomeňme, že Martin Buber vycházel z ontologického primátu vztahu a vztahových struktur, z jejich primátu vůči předmětnosti, v souvislosti s tím pak z analýzy vztahu, který on sám formuloval jako vztah zakládaný slovem Já a Ty. V něm se lidské individuum rozvíjí v návaznosti na odpovídající orientaci sebe-vztahu v lidskou osobu, která se obrací k druhému nebo druhým jako k osobám, partnerům komunikativního vztahu. Ve vztahu Já a Ty, vztahu, který se děje, odehrává jako setkání, jehož určující formou je dialogická struktura, se pro lidskou osobu otevírá ontologický řád, v němž může překračovat a předpodstatňovat trvalý tlak předmětnosti vládoucí tam, kde vztah Já a Ty podléhá vztahu vymezenému Buberem jako vztah, v němž vládne slovo Já a Ono. Snad můžeme v tomto stručném odkazu vymezit Buberovu myslitelskou pozici jako svého druhu trinitární, trinitárně orientovanou. Struktura vztahu Já a Ty, jde-li o vztah mezilidský, jím není myšlena jako co do své podstaty samostatná, ve smyslu sama o sobě jsoucí, komunikativní vztah mezi lidskými osobami orientovaný strukturou vztahu Já a Ty je v Buberově výkladu souvztažností založenou ve vztahu Já a věčné Ty. Buberovy rozборы struktury těchto základních vztahů, v jejich souvislosti, rozporech a jednotě, v jejich ontologických podmínkách a důsledcích, rozborů toho, co v setkání zprostředkovaném těmito vztahy můžeme a máme překonávat, z čeho se v nich můžeme vyvažovat, co v nich můžeme nacházet, co jimi můžeme přijímat, co tyto vztahy ohrožuje, a konečně, jak jsou tyto vztahy založeny v teisticky orientovaném myšlení, jehož základní skladba byla samotné Adrieně, ve zprostředkování jejím kritickým myšlením, vlastní. To vše jí bylo oporou při formulaci tematiky, kterou ve svém díle sledovala, v určení důvodů, jimiž orientovala své profesní postoje. Jak už jsme uvedli v první kapitole našeho textu, když jsme citovali z poznámek, které si na útržky kresebných papírů zapisovala ve svém ateliéru, z Buberovy knihy *Já a Ty* si vypsala: „Všechn skutečný život je setkáním“ (Buber, 2005, s. 44).

Druhým autorem, u něhož jsme hledali perspektivu, v níž bychom mohli hlouběji a přesněji nahlédnout tvorbu a životní působení Adrieny Šimotové, její soustředěnost na tematiku spojenou s komunikací, byl Karl Jaspers. Věnovali jsme se jeho analýzám mezních situací, situací mezi imanencí pobývání (*Dasein*) a transcendencí. A spolu s tím jeho rozborům existenciální komunikace (nadále se zde budeme zabývat právě touto úrovní

komunikace, nikoli komunikací vázanou na úroveň pobývání). Na okraj poznamenejme, že Jaspersovi, domnívám se, není v českém prostředí věnována pozornost odpovídající jeho přínosu. Jeho analýzy existenciální komunikace by byly Adrieně velmi blízké, mimo jiné pro pozoruhodnou schopnost analyzovat i ty stránky komunikace, které jsou významným způsobem osobní. V této schopnosti, domnívám se, se projevují určité specifické rysy Jaspersova myslitelského zaměření, připomínáme, že před studiem filosofie studoval obor lékařství se zaměřením na psychiatrii, na psychiatrické klinice, konkrétně se jednalo o univerzitní psychiatrickou kliniku v Heidelbergu, několik let i profesně působil předtím, než se zcela soustředil na filosofii (Salamun, 2022). Tato souvislost myslím zasluhuje určitou pozornost. Velmi silně v jeho analýzách existenciální komunikace zaznívá zkušenost s léčbou, napravováním, projasnění, úsilí o zjevnost či obecněji motiv péče, jejíž podstatou je pro Jasperse, a to zdůrazněme, rozvíjená a naplňovaná vzájemnost.

V části textu věnované situaci v české výtvarné kultuře v období sedmdesátých let, mezním situacím, jimiž Adriena procházela, jsme připomínali Jaspersovu analýzu skutečnosti boje, který se děje v pobývání z duchovní ideje a existence, směřuje k zjevování a projasňování existence a stává se „v pobývání počátkem zjevování vlastního bytí sebou“ (Jaspers, 2016, s. 67). Na skutečnost boje z duchovní ideje, jemuž jsme se v první kapitole věnovali, skutečnost boje „o důstojnost a ohlas“ (tamtéž) podle Jaspersova výkladu navazuje a současně ji přesahuje boj, který je „jakožto živoucí proces lásky jejím výrazem v láskyplné existenci“ (tamtéž, s. 68). Jaspers nachází zdůvodnění možného průlomu k projasňování existence, a takto k existenciální komunikaci, ve zkušenosti nedostatečnosti v komunikaci. Poukázali jsme u Adrieny na fenomén osamění. Buber i Jaspers věnovali analýzám této osobní situace, v jejích různých formách, ve svých úvahách o komunikaci podstatnou pozornost a v určitém způsobu samoty viděli podmínku uskutečnění toho, oč v autentické existenci jde. Komunikace je přitom v Jaspersových analýzách v autentickém uskutečňování zdrojem existence. Jaspers zdůrazňuje, že „uskutečnění existenciální komunikace je vázáno na něco, co není vynutitelné, co může nenastávat“ (Jaspers, 1956, s. 58).⁹³ Skutečnost existenciální komunikace je vázána na podmínky, které nejsou bez dalšího dané. „V komunikaci, která je požadována z hlubiny mého možného bytí sebou a v oslovení stejnou možností v druhém, se stávám tím, čím jsem, pokaždé s jediným druhým. [...] V komunikaci se cítím zodpovědný nejenom sám za sebe, nýbrž také za druhého, jako by on byl já a jako

⁹³ Překlad těchto pasáží poskytl pro potřeby předkládané studie Václav Němec (E-mailová korespondence Pavla Brunclíka s Václavem Němcem, 21. 4. 2023).

bych já byl on. To, že dochází k navázání komunikace, cítím až tehdy, když má druhý stejný pocit“ (tamtéž, s. 57). Má-li podle Jaspersse existenciální komunikace povahu boje, láskyplného boje: „Není to boj dvou existencí proti sobě navzájem, nýbrž společný boj proti sobě samému a proti druhému, ovšem boj, v němž jde jediné o pravdu“ (tamtéž, s. 66). V tomto „boji o existenci se jedná o něco nekonečně odlišného: o naprostou otevřenost, o vyloučení každé moci a převahy, o bytí sebou toho druhého stejně jako o své vlastní“ (tamtéž, s. 65). „Člověk nikdy nemá chtít převahu a vítězství [...]“ (tamtéž, s. 66), má usilovat o „vzájemnou transparentnost“, která je pro Jaspersse podmínkou a součástí vzájemného tvoření (tamtéž).

V tomto boji si lidé napomáhají k vzájemnému projasňování svého života, k ozřejmování, které jim má napomoci k tomu, aby dospěli k projasnění původu sebe samých, stali se prostřednictvím vědomého konání ve vztahu k tomuto původu pravdivými, na tomto základě překročili úroveň empirického pobývání a stali se autentickou existencí. Podstatnou rovinou takto orientovaného boje v tázající se lásce je podpora vyjevování existence, vyjasňující její základy. Vedená vůlí ke zřejmosti, které je podmínkou jejího uskutečnění, podporou projasňování, které v autentickém sebevztahování zakládá uskutečňování vzájemné odpovědnosti.

Dílčím tematickým ohlédnutím k Jaspersovi a Buberovi jsme předznamenal cestu k Levinasovým analýzám rozmluvy z knihy *Totalita a nekonečno*. Adriena Šimotová se s nimi seznámila přímo i zprostředkovaně.

Levinasovým analýzám rozmluvy se věnujeme proto, abychom v nich našli oporu k dalším krokům směřujícím k hlubšímu pochopení a ke strukturovanějšímu výkladu tvůrčí cesty Adrieny Šimotové, k výkladu komunikativních souvislostí, které můžeme nacházet v metodách, s nimiž pracovala, v tematice, jíž se věnovala, v etapách její autorské formace. Obracíme se k nim proto, abychom promysleli, jak nám mohou uvedené rozbory rozmluvy pomoci lépe a hlouběji u Adrieny projasnit její komunikativní jednání spojené s její obrazotvorností. Obracíme se k Levinasovi, abychom se poučili o tom, co je v jeho výkladu rozmluva, jak chápat jím akcentované etické dimenze rozmluvy, co je v jeho výkladu učení, k němuž rozmluva směřuje, do něhož rozmluva průběžně vyústí, jak se rozmluva zakládá ve spravedlnosti a jak se spravedlnost zakládá v rozmluvě, jak pak v souvislosti s tím chápat úlohu ospravedlnění, před níž je postaven ten, kdo se v rozmluvě setkává s druhým a prostřednictvím tohoto setkání se setkává sám se sebou.

Vyjděme přitom z pozice, podle níž lze rozmluvu chápat jako setkání, které se děje prostřednictvím řeči. Rozmluva je v tomto pojetí komunikativním vztahem, setkáním s druhou osobou, s druhými osobami, a prostřednictvím tohoto setkání je setkáním sebe samého se sebou. Vstupující do setkání, které má formu rozmluvy, víme na určité úrovni o nás samých, známe lépe nebo hůře svoji stranu, jiný, s nímž se setkáváme, který vchází do rozmluvy s námi, zůstává, jak Levinas (1997) zdůrazňuje, v průběhu rozmluvy jiným. Nesetkáváme se podle Levinase s jiným v rozmluvě proto, abychom ho prostřednictvím rozmluvy změnili ve „stejného“, aby se jiný v průběhu rozmluvy změnil v naše druhé já, aby byl naší ozvěnou. Rozmluva je v Levinasově výkladu založena na pluralitě zúčastněných, která zakládá možnost autentického komunikativního vztahu, rozmluva nemá pluralitu rušit, v rozmluvě ji máme naopak osvětlit, učinit zřejmou, máme se učit jí rozumět. V rozmluvě hledáme a nacházíme formy, v nichž je možné průběžné uskutečňování plurality partnerů rozmluvy a v nichž je možné rozvíjet její niterný autentický obsah (tamtéž).

K čemu tedy podle Levinasových analýz v rozmluvě směřujeme, ne-li ke stvrzování stejného, a za jakých podmínek toto směřování opravdové rozmluvy naplňujeme? Levinas při vymezení orientace rozmluvy vychází z formulace pozice, kterou zásadně odlišuje od postoje, v němž je orientace procesu poznání chápána dle modelu vidění, v němž podle Levinase poznávané v poznávání odhalujeme, jiné v průběhu poznávání „uchopujeme“ (Levinas, 1997, s. 49). „Chápat pravdu jako odhalování, znamená uvádět ji do vztahu s horizontem toho, kdo odhaluje“ (tamtéž), s tím, že tento horizont, horizont toho, kdo odhaluje, je v tomto „uchopujícím“ procesu poznávání horizontem zakládajícím, určujícím.

Oproti postoji, v němž je poznávání ve svých postupech a úlohách interpretováno v řádu vidění, formuluje Levinas pojetí, ve kterém je základním rámcem a východiskem poznávacího vztahu meziosobní vztah a v něm základní situace, jíž je setkání osob tváří v tvář, setkání, které se děje v rozmluvě. Formy a způsoby, v nichž se v meziosobním vztahu děje rozmluva, jsou pro Levinase formami a způsoby, v nichž se v rozmluvě může dít pravda: „pravda je modalita vztahu mezi Stejným a Jiným“ (tamtéž, s. 48). Pravda, dění pravdy, se v Levinasově výkladu stává událostí řeči, na řeči je založena, v řeči se děje „vztah pravdy, který překonává i nepřekonává distanci a který nevytváří žádnou totalitu s ‚druhým břehem‘, spočívá na řeči“ (tamtéž, s. 49).

Druhého v rozmluvě v řeči oslovujeme a slyšíme jeho odpověď. V ní druhý vyvstává do zjevu, vyjadřuje se. Podstatná proměna zprostředkovaná rozmluvou, vázanou na zjevení ve tváři druhého, je Levinasovi „ve vztahu k objektivizujícímu poznání vpravdě inverzí“ (tamtéž,

s. 52). Levinas v této souvislosti vyzdvihuje autonomii v rozhovoru samostatných, a takto svým způsobem a v určitém smyslu oddělených bytostí, s tím, že v rozmluvě nejde, nemůže jít o to, aby jejich oddělení bylo eliminováno. Autonomie má být v rozmluvě umožňována a zachovávána, má vlastně teprve ve vší dostupné úplnosti nastávat, má být podporována, naplňována. Jejím prostřednictvím vyvstává eminence jiného, který se v rozmluvě vyjadřuje, zjevuje se ve výrazu, v modalitách řeči, v modalitách řeči zprostředkovávajících transcendenci (tamtéž).

Co se podle Levinase děje v mluvení, v němž probíhá rozmluva? „Mluvení je dění smyslu. Smysl se neděje a nevychází najevo jako nějaká ideální esence, nýbrž je řečen a je učen přítomností, a toto učení se neredukuje na smyslový nebo intelektuální názor, který je myšlením Stejného. Dát smysl jeho přítomnosti je událost neredukovatelná na evidenci. Nevstupuje do názoru. Je současně přítomností mnohem bezprostřednější, než je viditelná manifestace, i vzdálenou přítomností – přítomností jiného. Je to přítomnost vládající tomu, kdo ji přijímá: přichází z výše, je nepředvídatelná, a tedy učí právě svou novostí“ (tamtéž, s. 51).

Opravdový rozhovor, a to je třeba zdůraznit, v sobě nese pro Levinase (1997) dimenzi učení, stává se učením. Branou této dimenze v rozmluvě je v řeči se projevující a námi akceptovaná přítomnost druhého, který vstupuje do vztahu s námi, vyjadřuje se a přítom zůstává sebou. Spolu s tím je branou této dimenze rozmluvy, té dimenze, již je učení, naše otevřenost, v níž přijímáme společnou možnost založenou v rozmluvě. Jiný, natolik nakolik ve svém řečovém projevu pro nás i pro sebe vyvstává jako autonomní bytost, nás sám učí už tím, že uskutečňuje a projevuje svoji jedinečnou, nepřenositelnou a nezastupitelnou autonomii. Ta je, v Levinasově analýze rozmluvy, děním nekonečna, které je nám takto zprostředkováno účastí druhého v rozmluvě s námi. „Mluvení není jednoduše modifikací názoru (anebo myšlení), nýbrž původní vztah k vnějšimu bytí“ (tamtéž, s. 50). V uchovávané a obnovované otevřenosti ve vztahu k druhému vycházíme ze stále hrozící uzavřenosti stejného, z možné tendence stejného k proměně všeho, s čím se setkává, ve sféru, kterou kontroluje, chce kontrolovat, měnit ve stejné. Uznání svébytnosti jiného ze strany stejného zakládá na naší straně možnost a spolu s tím i potřebnost podstatného překročení hranic bludně, to jest egoisticky chápané svobody. Přijetí autonomie jiného je nám pak branou k rozvoji, který by bez této vstřícné konfrontace nebyl podle Levinase dostupný, možný. Levinas mluví o eminenci jiného, který svou přítomností v řeči učí už samotnou manifestací své svébytnosti (tamtéž).

Manifestace autonomie jiného, která je podle Levinase (1997) pro nás neredukovatelnou, nepřenosnou zkušeností, se vrcholně projevuje ve tváři, ve tváři jiného, v otevřeném vztahu tváří v tvář. „Tvář je živá přítomnost, je výraz. Život výrazu je v tom, že rozrušuje formu, v níž se jsoucno, vystavující se jako téma, zastírá. Tvář mluví. Manifestace tváře je již rozmluva“ (tamtéž, s. 50).

Aby Levinas posílil zřejmost toho, čím nám má být rozmluva a čím být nemá, uvádí příklad rétoriky, která je řečovým jednáním, v němž, děje-li se to, měníme autentickou povahu rozmluvy v něco jiného. V rétorice si neklademe za cíl naplnit náš vztah k jinému, v respektu k jeho exterioritě a k jeho eminenci. Rétorický postup přitom podle Levinase není neobvyklou anomálií, pro naši účast v rozmluvě je stálým rizikem, rizikem postoje, v němž chceme „přelstít bližního“ (tamtéž, s. 54). V rétorickém zaměření řečového projevu si ponecháváme vnějšíkovou formu autentické rozmluvy, chceme-li vyvolat její zdání. V rámci této její vnějšíkové formy, v rámci možností, které jsou s ní spjaty, hledáme způsob jednání, v němž nám nejde o přijetí autonomie jiného, o rozvíjení jeho svobody, nesměřujeme v nich ke společnému učení, které může a má rozmluva zprostředkovat, jde o něco jiného. Pak se můžeme propadat, setrvávat v propadání. V rétorice může být jiný navenek stále akceptován jako partner rozmluvy. Je uvažována jeho svoboda, avšak to právě jen pro možnosti, které cílům, jež zaměřují rétorický postup, svoboda jiného přináší. Je počítáno se svobodou jiného natolik, nakolik jeho svoboda umožňuje, aby byl jejím prostřednictvím podroben účelům, které jsou uplatňovány, nezávisle na tom, jsou-li druhému skutečně vlastní. Rétorika se svobodou jiného počítá, ale jak říká Levinas „tuto svobodu korumpuje. Právě proto je násilím par excellence, to jest bezprávím“ (tamtéž, s. 55) Rétorika je podle Levinase lstí, v níž ten, kdo takto jedná, jiného odosobňuje, namísto toho, aby jej v rozmluvě na jeho cestě k sobě podporoval. Proto se podle Levinase setkáváme s rétorikou tam, kde jsme konfrontováni s manipulací, vykořisťováním, znevolňováním druhého (tamtéž).

Máme-li naplňovat spolu s jiným smysl a řád rozmluvy, je třeba se rétoriky vyvarovat, je třeba ji rozpoznávat, odučit se jí. V autentické rozmluvě pro nás druhý není tím, koho chceme ovládat, není pro nás objektem, který chceme odhalovat a uchopovat. A řeč nebude v rozmluvě ve vztahu k druhému nástrojem svodu, který vždy již svádí svedeného i svědce. Rétorika je však trvalým rizikem falzifikace, které účastníkům rozmluvy hrozí (tamtéž).

V závěru kapitoly „Rétorika a bezpráví“, z níž čerpáme tyto poznámky, Levinas (1997) stanovuje základní podmínku opravdové rozmluvy. Je jí spravedlnost. Pro Levinase je pak spravedlnost, proces uskutečňování spravedlnosti zjednáván uznáním privilegia druhého.

V průběžném procesu sebe-identifikace partnerů rozmluvy je to „způsob, jak přistupovat k druhému vně rétoriky, jež je lstí, zmocňováním a vykořisťováním. V tomto smyslu je překonání rétoriky a spravedlnost totéž“ (tamtéž, s. 56).

Přistupujeme-li k druhému v rámci setkání tváří v tvář, prostřednictvím této zakládající události, v míře, v níž jsme toho schopni, pak pro nás v rozmluvě druhý není v žádné úrovni objektem, předmětem odhalování a uchopování. Stáváme-li se otevřenými pro plnou přítomnost druhého, pak se pro nás druhý zpřítomňuje obzvláště významným způsobem právě ve své tváři, která je jeho výrazem, jeho řečí, tou řečí, v níž je podle Levinase manifestace a manifestující určitým způsobem jedním. „Uznat druhého znamená přijít k němu světem vlastněných věcí a současně přitom prostřednictvím daru ustavit společnou obecnost a univerzalitu. Řeč je univerzální, protože je přechodem od individuálního k obecnému [...] Mluvit znamená činit svět společným, tvořit obecná místa, loci communes“ (tamtéž, s. 60).

V rozmluvě stejného s jiným, který se zpřítomňuje ve své tváři, jde o hledání a utváření společné roviny, která zakládá a orientuje samu rozmluvu, její postup, dimenzi učení, o které v rozmluvě jde. Společná rovina má být ustavena v řeči. Jde nám přitom o náš vztah k bytosti, která „v jistém smyslu není skrze vztah ke mně; anebo, chcete-li, jež je ve vztahu ke mně pouze potud, pokud je cele vztahem k sobě, bytosti καθ' αὐτό, bytostí mimo každý atribut, jenž by ji právě nějak kvalifikoval, tj. redukoval na to, co má společného s jinými bytostmi“ (tamtéž, s. 58). Takto námi přijímaná a poznávaná bytost je „bytost dokonale nahá“ (tamtéž). Levinas zde mluví o osobním oproštění, které lze chápat jako podmínku přijímání autonomie druhého, přijímání autonomie vlastní, mluví tím o formě a obsahu učení, které se může dít v rozmluvě. „Nahota tváře není to, co se mi dává, protože ji odhaluji – a co by se mi nabízelo, bylo dáno mým schopnostem, mým očím, mému vnímání ve světle, jež je vnější. Tvář se ke mně obrací – a právě v tom je její nahota. Jest ze sebe samé, a nikoli na základě poukazu k nějakému systému“ (tamtéž, s. 59).

V tom je pak právě podle Levinase (1997) jedna z podstatných úloh řeči, jež je součástí autentické rozmluvy, že nás otevírá pro vztah k nahotě druhého, oproštěnosti druhého k podstatnému. V Levinasově výkladu pak v této rovině na straně druhého připomeňme, že druhý je podle Levinase děním nekonečna, nově vyvstává eminence, která je založena v Boží transcendenci. V konfrontaci s touto dimenzí zprostředkovanou nám ideou dokonalosti pocítujeme svoji nehodnost. Tuto nehodnost pocítujeme jako svoji provinilost, nezdůvodněnost, a v konfrontaci s nekonečnem zprostředkovaným ideou dokonalosti se proto stává východiskem pro hledání našeho ospravedlnění. Nejde však o apologii, která by byla

chápana jako jednorázová omluva za jednorázové provinění. Jde o ospravedlnění, které je procesem osobní proměny, procesem průběžné celoživotní sebeidentifikace spojované u Levinase s perspektivou mesiánského míru (tamtéž).

3.2 Médium frotáže, dotyk, otisk, rozmluva

V dosavadním textu, pokud jsme se věnovali Adrieniným pracovním metodám, jsme usilovali o to, aby se stala zřejmou soustavnost jejich metodických postupů, obecná a nutná souvislost, kterou v nich sleduje. Během desetiletí své tvůrčí cesty s hlubokou soustředěností rozvíjela vyjadřovací formy, prostředky a metody, s nimiž pracovala. V jejich rámci hledala to, co má být sděleno, právě v její tvorbě sděleno, co má její sdělení zprostředkovat. A hledala cesty, na nichž se může a má komunikativní proces odehrávat.

Postupná rozprava o výtvarných metodách, které strukturují tvorbu Adrieny Šimotové, v souvislosti s tematikou, kterou sleduje, je podstatnou rovinou naší práce. Řecké μέθοδος znamená cestu, jež z něčeho vychází, od něčeho odchází, s nějakým záměrem k něčemu směřuje, spěje. Od nerozumění k rozumění, nejasnosti k jasnosti, nesouladu k souladu, nepravosti k pravosti. V návaznosti na Levinasovy analýzy, jimž jsme se věnovali, můžeme dovodit, že metoda je také formou rozmluvy, v níž se lze učit. Nešlo jen o souvztažnost metod. V době, kdy se Adriana rozcházela s tradičním pojetím malby v ploše závěsného obrazu, se měnilo a vyvíjelo i její chápání vlastní úlohy v obrazotvorném jednání, chápání její identity jakožto výtvarné umělkyně, její chápání podstaty a smyslu autorství. Na otázku, proč od malování odchází, odpovídala, že o tom, co chce v malování dělat, už ví příliš mnoho a svou práci má pod příliš velkou kontrolou. Tento stav chápala jako omezení, byl pro ni hranicí, kterou chtěla překročit. Nechtěla být v pozici suverénní autorky jednosměrně prezentující svůj předem formulovaný projekt, ale účastnicí komunikativní události, komunikativního vztahu, v němž se v konkrétní dějinné situaci sděluje to, co má být sděleno. Nepokládala sebe samu za někoho, kdo může pravdu vlastnit, chápala sebe samu jako účastníka možné komunikativní události, možné události pravdy a pravosti v ní. Neusilovala o absolutní kontrolu nad tvůrčím procesem, neviděla ve svých obrazech jednosměrnou projekci vlastního myšlení, cítění či vůle, v procesu jejich vytváření nacházela dimenze, které její výchozí záměr a vklad přesahují a jako takové se prostřednictvím události obrazu, pokud k ní dojde, mohou stát zjevnými. V návaznosti na Jaspersovy úvahy o existenciální komunikaci bychom v této souvislosti mohli spolu s Adrienu říci, že událost obrazu je něčím, k čemu může, ale nemusí dojít. A ona, jako autorka, je do tohoto procesu zapojena,

událost obrazu je ale založena i na jiném a děje se spolu s někým jiným. Pro naplnění její autorské role je přitom podstatné, aby se otevřela sama sobě i ostatním, s tím, že pro toto její otevření je orientující dimenze transcendence.

Budeme-li se v dalším textu věnovat Adrienině práci s frotáží, s dotykem a otiskem, je zde, domnívám se, nemalé riziko nežádoucího zjednodušení v chápání této metody, v chápání toho, jak v ní a s ní ona sama pracovala. K tomu by nemělo dojít, před tím bychom chtěli varovat. Adriana Šimotová tuto metodu rozvinula mimořádně tvořivým způsobem, v různých variantách, s různými akcenty, s podstatnými přesahy směrem ke kresbě, do blízkosti malby, k reliéfu, k formám plastických děl. I ona sama někdy váhala nad pojmenováním techniky uplatněné při vytvoření konkrétního díla. Nechceme se zde však termínu „frotáž“ vyhýbat, patří k charakteru její tvorby, připomínáme jen potřebnou opatrnost, abychom terminologií a jejím zjednodušujícím chápáním nebanalizovali obrazné sdělení, o které nám zde jde.

Mohli bychom říci, že výtvarné postupy spojené s frotáží, dotykem a otiskem spolu s médii papíru, jí v mnoha variacích a modifikacích umožnily v uměleckém díle uskutečňovat ve výtvarné rovině strukturu dialogu, komunikativní vztah. Sledem a soustavou dotyků a otisků prostřednictvím papíru zobrazovala tvář nebo postavu, zaznamenávala svou tvář nebo postavu, nebo oslovovala ve tváři a postavě druhého. A zobrazovala také předměty, které jí symbolizovaly a evokovaly mezilidské vztahy, události a příběhy odehrávající se v místech, kde se s těmito předměty setkávala, kde je nacházela.

Při práci s různými podobami uplatnění frotáže, dotyku a otisku používala v osmdesátých letech obvykle grafit a uhlí, používala také různé typy technických kopírovacích papírů a později, rozhraním byl konec osmdesátých a počátek devadesátých let, se vracela k barvě, používala pak práškové pigmenty a pastely.

Díla spojená s frotáží, dotykem a otiskem otvírala, svébytným způsobem otvírala, i tematiku spojenou s výtvarnou reflexí temporality, jedinečným způsobem odrážela procesualitu tvorby, ve skladbě jejích doteků a otisků toho, co nacházela prostřednictvím papírového archu na druhé straně. Papír v narůstající míře preferovala, neboť byla přesvědčena, že je to pro její práci nejcitlivější médium, pro záznam struktury postupu procesu tvorby a přepis její významové orientace. Zaznamenaná struktura dotyků a otisků zachycující sled po sobě jdoucích gest, struktura procesu vytváření díla se blíží dialogu, dění řeči, rozmluvě, kterou řeč zprostředkovává. Blíží se dialogické souvislosti otázek a odpovědí, nejde o jednosměrný postup, v němž se jedna strana jen ptá a druhá jen odpovídá. V díle

zobrazovaná komunikace svého druhu rozvíjí dostupné formy vzájemnosti. V souladu s otevřeností situace, do které autorka takto vstupuje, se musí jako tazatel dříve či později také sama sebe ptát, musí se sama sebe dotázat, jaké otázky by měl v situaci, v níž se nachází a v níž v průběhu kresby postupuje, by měla klást. Tento výtvarně uskutečňovaný dialogický postup, rozmluva zprostředkovaná tichou řečí gest, dotyků, se blíží polohám existenciální komunikace, tazatel se dříve nebo později stane dotazovaným, vchází do komunikace, která je zdrojem existence.

Domnívám se, že v Adrienině tvorbě spojené s frotáží se zrcadlí podstatné možnosti našich komunikativních vztahů a že je v symbolické rovině manifestuje velmi důležitým, jedinečným způsobem. Frotáž je u ní metaforou komunikace, jejích možností, poloh, mezí, jako metafora komunikace potvrzuje, že komunikace byla ústředním motivem Adrieniny tvorby.

3.2.1 Extatické postavy

Z autorčiných děl, která jsou pro představovanou metodu a s ní spojenou tematiku reprezentativní, můžeme na prvním místě jmenovat *Extatickou postavu* (Šimotová, 1986–87), kresbu-frotáž na vrstvených hedvábných papírech, v níž spíše v nadživotní velikosti vyvstává postava někoho, kdo je jen zdrženlivě přítomen. Možná se blíží, možná se vzdaluje. Možná přichází, možná se loučí. Někdo, kdo zjevný je i není. Metafyzické světlo, které tato frotovaná reliéfní kresba zprostředkovává, je nám snad nejbliže v otázkách, které vyvolává, a v jejich námi zapomínané a dílem připomínané a znovu obnovované původnosti a dosahu. V tázání po lidské identitě a podmínkách jejího uskutečňování, zjevování a zpřítomňování, po smyslu přítomnosti vůbec, po její podstatě a možnostech její formace námi. Obraz postavy jen v základních obrysech prostupuje s různou mírou zřetelnosti jednotlivými vrstvami celého svazku fixovaného u horního okraje prostými dřevěnými lištami. Způsob zobrazení umocňuje neurčitost celého jejího zjevu, vyslovenou nejasnost postavy i místa, jasnou nejasnost, která má být dílem vyjádřena, nejasnost její i místa, ve kterém právě je, lze-li v souvislosti s prázdnem, které jí v ploše obrazu obklopuje, mluvit o místě. Je spíše na hranici. Mezi řády.

Extatická postava patří mezi díla, která vytvořena ve spojení s Hostinným byla tam i poprvé vystavena.

Název díla, v námi sledovaných souvislostech, poukazuje k znakům, jež jsou příznačné také pro další díla z tematického okruhu, který volným způsobem tvoří autorčiny figurativní frotáže. Jsou obecným obrazem lidské postavy v určitém postoji, stavu. Extaticností je

míněno to, že zobrazené postavy jsou vyvázány z určujícího vlivu okolí. Máme-li odpovědět na důležitou otázku, kde vlastně autorčina extatická postava je, mohli bychom v návaznosti na Karla Jasperse říci, že je na rozhraní imanence a transcendence. Můžeme to pak říci o mnoha dalších dílech z okruhu autorčiných figurativních frotáží. To rozhraní je přitom nestejnorodé, ne jednorozměrné. Autorčina extatická postava nám zprostředkovává vidění naší možné skutečnosti, je obrazem existenciálního stavu, přičemž její zobrazení je v uvedeném díle obklopeno prázdňem, neprázdným prázdňem, v tomto případě zobrazeným prázdňem v ploše papíru. *Extatická postava* reprezentuje možný mezistav naší skutečnosti, stav mezi imanencí a transcendencí, s obojím jsme v Adrienině podání extatičnosti spjati.

Dílo bylo poprvé vystaveno v chátrajícím areálu bývalého kláštera v Hostinném, následně pak mimo jiné v kapli Katolické akademie v Mnichově. V Hostinném se s ním patrně také poprvé setkal Václav Havel, který si je vybral pro kostel sv. Anny, sídlo Nadace Vize 97, kde je umístěno na místě oltářního obrazu.

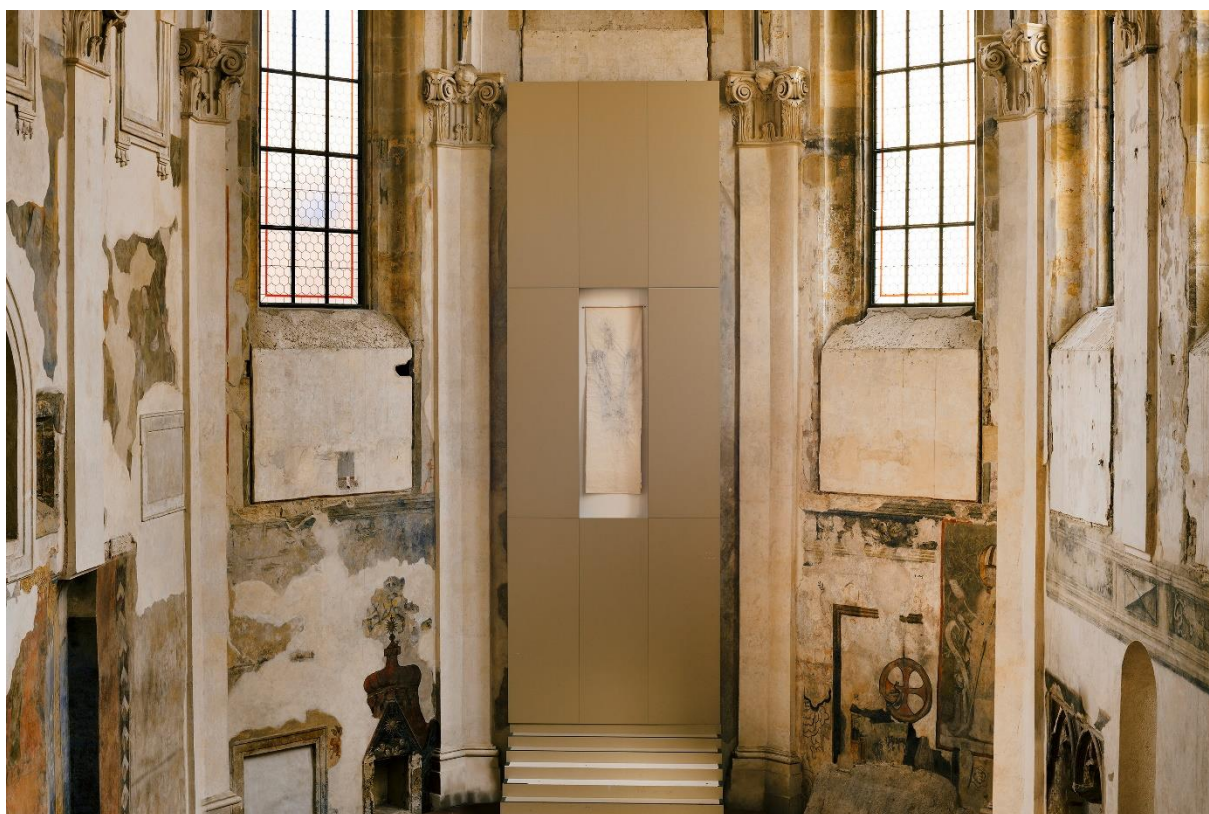


Foto 10 Kostel sv. Anny, Pohled do interiéru, dílo Adrieny Šimotové *Extatická postava*. (Archiv Nadačního fondu Adrieny Šimotové a Jiřího Johna)

Druhým z děl, kterým se zde budeme zabývat, je *Orant* (Šimotová, 1987). Také toto dílo je vytvořeno na vrstveném, jen do jisté míry transparentním papíru spojeném do pevného svazku. Na rozdíl od *Extatické postavy* však u něj autorka počítala s tím, že bude vystavováno

tak, aby se s ním mohl divák setkávat z obou stran, je vystavováno v prostoru jako socha, a pokud to výstavní podmínky neumožní, měla by tato možnost být alespoň naznačena. Zprvu bylo jen volně zavěšeno v prostoru, později bylo péčí Moravské galerie v Brně, po dohodě s autorkou, chráněno rámem, který byl postaven na nízkém soklu tak, aby dílo stálo samostatně v prostoru, nikoli tedy zavěšeno na stěně. Slovo „orant“ je odvozeno z latiny, označuje toho, kdo se modlí, nebo toho, kdo prosí. Se zobrazením postavy oranta, postavy v modlitebním postoji se vztyčenými pažemi, se v křesťanské tradici setkáváme v různých obdobích, v různých konfesích, v katolické i protestanské tradici. Jde o postavu v mužské i ženské podobě. S postavou oranta se setkáváme i ve starozákonní tradici a také mimo hebrejsko-křesťanskou religiozitu. V Prvním listu Timoteovi (2:8) můžeme číst: „Chci tedy, aby se muži všude ve shromáždění modlili, pozvedajíce ruce v čistotě, bez hněvu a hádek.“⁹⁴ Také toto autorčino dílo bylo poprvé vystaveno v bývalém františkánském klášteře v Hostinném, dnes je součástí sbírky Slovenské národní galerie.

Odlišnou výrazovou polohu má cyklus frotáží nazvaný *Strážci stolu* (Šimotová, 1992h). Byl vytvořen v období, které bylo pro Adrienu velmi těžké. Její syn Martin utrpěl vážný úraz. Nedlouho poté se zranila v ateliéru i ona, oba byli hospitalizováni v téže nemocnici. Martinův úraz zanechal na jeho zdravotním stavu trvalé následky. Tíže situace se v uvedeném cyklu projevuje. Oproti předchozím figurativním frotážím je zde významný rozdíl ve volbě materiálu. *Strážce stolu* vytvářela Adriana na textilním podkladě, jako by postavy balila do plátna v ochranném gestu, v zaštitující péči. Plátno reaguje na její kresebná gesta odlišným způsobem než papír, dotyk a otisk nezanechává tak zřetelnou stopu, zvláště pokud jde o samotné detaily jednotlivých gest. Výrazová poloha děl se blíží malbě. Dílčím způsobem do zobrazení už vstupuje barva, jinak – tak jako doposud – také u těchto děl převládá grafit a uhlí. Je zřejmé napětí, v němž se nachází každá z postav sedící v osamocení u stolu. Stůl byl přitom pro Adrienu podstatným symbolem společenství. Cyklus *Strážci stolu* zobrazuje určitý mezník, konfrontaci s imanencí. V osamocení. Připomeňme Jaspersovo opakované vymezení, že neuspokojivost komunikace může být východiskem k hledání cesty, k překonání tohoto stavu. Poznamenejme, že textil autorka nepoužila pouze u cyklu *Strážci stolu*. Pro Adrienu se však nestal obvyklým materiálem pro práci s frotáží, preferován byl papír.

K lidské postavě jako výslovnému námětu se Adriana ve své tvorbě znovu obrátila v cyklu *Dotek barvou* (Šimotová, 1992–93), který v ucelené podobě představila v roce 1994

⁹⁴ Znění převzato z ekumenického překladu Bible (Česká biblická společnost, 2001).

v pražském Mánesu na reprezentativní výstavě nazvané „O blízkém a vzdáleném“. V této etapě se do její tvorby vrátila barevnost, kterou ve svém díle od počátku sedmdesátých let zásadním způsobem redukovala. V barevných frotážích, resp. reliéfních kresbách na frotáž navazujících, kladla papír na tělo, tělo svoje nebo druhého, jenž se stával svým způsobem a v různé míře účastníkem vzniku díla. Barvu Adriena nanášela dlaněmi a prsty, hmatem sledovala přes povrch papíru partnera tohoto specifického setkávání, v návaznosti na Levinasovy analýzy, jimiž jsme se zabývali, dodejme partnera rozmluvy. Setkávání a jeho komunikativní obsah zde nejenom exemplárně zakládalo a strukturovalo genezi díla, nýbrž je i jeho tématem. Doteky, jimiž se dělo, v nichž autorka překračovala obzor každodennosti, odkazují na vztah, který v míře, v níž je i sebevztážením, může otevírat horizont přítomnosti, která se prokazuje jako nikoli bezprostředně se vyskytující, a takto bez dalšího daná, ale jako dílo – dílo v aktu díla. Obrazotvorné uplatnění frotáže zde výtvarně jedinečným způsobem vyjadřuje obsahovou souvislost procesu sebeidentifikace a přítomnosti a jejich zprostředkování v jednání a jednáním strukturovaných časových vztahů. Za všechna díla z tohoto souboru můžeme jmenovat *Zadržovaný pád* (Šimotová, 1992–93a), *Nohy* (Šimotová, 1993b), *Ruka* (Šimotová, 1992d), *Nanebevzetí* (Šimotová, 1993g).

Když autorka objasňovala návrat k plné barevnosti svého výtvarného projevu, zmiňovala mimo jiné vliv svých pracovních pobytů ve Francii. Také londýnské setkání s tvorbou Anishe Capoor, který pracoval ve svých kamenných objektech s práškovým pigmentem. Neopominutelné jsou myslím v tomto ohledu společenské a kulturní změny, k nimž došlo po roce 1989 v tehdejší Československu, a zejména situace, jimiž procházela v bývalém františkánském klášteře v Hostinném.

Na práci s pigmenty po souboru *Dotek barvou* navazuje cyklem *Co tělo vyzařuje* (Šimotová, 1996), spojujícím zjemnělé odkazy na konkrétní tělesný projev osobní přítomnosti s abstraktně působící barevnou aurou. Zde se také naplno rozvíjí autorčino používání šablon, jež bylo v její práci s papírem v minulosti několikrát předznamenáno a které v její tvorbě představuje samostatnou linii její reflexe geneze obrazu, obrazového sdělení a vlastní autorské úlohy v něm. V obecnějším smyslu pak reflexe utváření našeho vědomého vztahu ke skutečnosti vůbec. Snad není přílišné odkázat na obraz jeskyně ze sedmé knihy Platonova dialogu *Ústava* (Platón, 2017) jako na jeden z možných počátků případných výkladových souvislostí. Nebo na její dětské zkušenosti s odrazem světla a hladiny řeky na stropě bytu z Palackého nábřeží, v němž v dětství s rodiči a babičkou Mathildou bydlela. Motivu šablony a kresebného zprostředkování šablonou či šablonami věnovala Adriena takovou pozornost, že

šablonu či šablony někdy vystavovala zároveň s finálním dílem. Výslovně tak obraznou formou tematizovala vztah šablony (před-obrazu) a výsledného díla. A prostřednictvím tohoto vztahu relationalizovala i pozici finálního obrazu. Pigmenty nanášela přes šablony, které si sama připravovala, buď na archy papíru jako například u *Paměti rodiny* (Šimotová, 1994–95), nebo „sypáním“ mezi skla s následnou fixací jako u *Prvních hlasů* (Šimotová, 1998) nebo *Vytrácení podob* (Šimotová, 1997a). Ve vztahu k tomuto postupu navazovala na pařížské setkání s tibetskými mnichy, na jejich „vysypávání“ mandaly.

K figurativní frotáži se znovu vrátila v cyklu *Hosté*,⁹⁵ který má v kontextu děl, v nichž má určující roli práce s frotáží, zvláštní postavení. Práci na něm autorka započala na základě setkání s malou Raffaelovou kresbou připomínající scénu z 1. Mojžíšovy knihy Starého zákona: Abrahama navštěvují tři hosté, v nichž Abraham rozpoznává a přijímá Boží posly (Raffael, cca 1519). Jde o situaci, která je podle navazující výkladové tradice jedním z význačných zjevení Boží přítomnosti v životě konkrétního člověka a v dějinách zprostředkovaných křesťanským či židovsko-křesťanským myšlením. Je třeba říci, že Adriana Šimotová nevytvářela nic, co by bylo možno pokládat za repliku Raffaelovy kresby, nejde tu z její strany ani o výslovnou citaci uvedeného díla. Tento její cyklus nelze ani pokládat za přímou ilustraci biblické události připomínané Raffaelovým dílem. Přesto inspirace vzešla ze setkání s touto malou kresbou, ale zejména z toho, co evokuje, zůstává v sledovaném autorčině cyklu obsažena. Na jejím základě a v osobité transformaci původního námětu rozšiřuje ve své práci jeho obsahovou perspektivu a svou pozornost soustřeďuje na horizont nitrosvětské zkušenosti, horizont imanence a na podmínky jeho překročení, otevření se vůči transcendenci. Děje se tak v souvislosti s motivem, který byl pro její po desetiletí vyvíjející se výtvarnou reflexi lidství a lidskosti příznačný a který se na druhé straně význačným způsobem vztahuje k obecně lidské situaci vůbec. Příbuznost s Levinasovými úvahami o údělu cizince je myslím zřejmá (Levinas, 1997). Býti hostem se lidské existence závažným způsobem týká. Každý z nás byl tím, kdo druhé jakožto hosta či hosty přijímá, nebo tím, kdo sám jako host k druhým přichází. Hosté jsou vítanými, či nevítanými. Vzbuzují naděje, nebo obavy. Býti hostem znamená přicházet, dočasně setrvávat, možná setrvávat před další cestou, na niž se můžeme zeptat těch, kteří ji znají, a na niž se vydáme, abychom došli tam, kde nejsme cizími. Býti hostem může znamenat, že nejsme doma tam, kde jsme právě a pouze hosty. Ať už proto, že se nacházíme tam, kde jsme nebyli dosud přijati za vlastní, nebo kde

⁹⁵ Navazujeme na naše výkladové poznámky spojené s uvedeným cyklem *Hosté*, jež jsou součástí katalogu k výstavě „Hosté“, který byl vydán v roce 2008. Výstava proběhla v Galerii města Plzeň v termínu od 11. 9. 2008 do 9. 11. 2008 (Brunclík, 2008).

jsme si ještě vlastní místo nenašli, nebo kde své místo hledat ani nechceme. Být hostem může být právě podstatně založeno na tom, že nejsme ve vlastním, že nejsme tam, kde bychom ve vlastním byli nebo měli být. Poukazuje-li býtí hostem ke zbavenosti a k možnosti a potřebě překonání tohoto svého druhu bez-domovectví, poukazuje i k přechodnosti, k tranzitnímu charakteru lidské existence a osobní identity v ní hledané a ustavované. Přičemž nemáme na mysli její prosté trvání v čase, v podstatnějším ohledu jde o to, že lidská existence je nebo může být jako žití z možností přechodem mezi různými řády nebo způsoby skutečnosti, jejichž hierarchickou souvislost konkrétní člověk ve svém konkrétním jednání jako živě přítomnou sobě i druhým zprostředkovává. Zde jsme u motivů, které patří k tematice, již zralé dílo Adrieny Šimotové v mnoha různých formách a podobách podstatným způsobem vymezuje a zdůvodňuje, a zakládají také jeho hlubokou kontinuitu. Reprezentativně ukazuje, jak postupovalo autorčino výtvarné myšlení v posledních letech její tvůrčí cesty. Určujícím



Foto 11 Pohled do instalace výstavy Adrieny Šimotové *Hosté*, Galerie města Plzeň, 2008. (Archiv Nadačního fondu Adrieny Šimotové a Jiřího Johna).

a směřodatným zůstává autorčin kresebný dotyk jako svébytný princip jejího výtvarného myšlení a komunikace. V cyklu *Hosté*, v bezmála monochromatickém díle, pracovala převážně s kadmiovou oranží a příbuznými barevnými odstíny. Barevnost tohoto cyklu je velmi blízká barevnosti oltáře v kostele sv. Spasitele v Ostravě, na jehož tvorbě se podílela spolu se svými přáteli Václavem Bošítkem a Jiřím Mrázkem v roce 1953.

V roce 2010 byla Adriena ze strany Akademické farnosti kostela Nejsvětějšího Salvátora v Praze pozvána k účasti na výstavním programu organizovaném v prostorách kostela. Bylo to pozvání k vystavení jejích děl, vernisáž byla naplánována na Popeleční středu v roce 2010. Pozvání přijala s tím, že toto přijetí bylo zprvu jen podmíněné. Uvědomovala si, že bude postavena před překážky či problémy plynoucí z podmínek někdy i dosti vzdálených podmínkám, jež jsou obvyklé v standardním galerijním provozu, a nebylo zřejmé, zda se bude možné s nimi profesně korektním způsobem vyrovnat. Převážně barokní interiér kostela ze 17. století je esteticky natolik nasycen, že nebylo zřejmé, zda vůbec a jak do něj lze s Adrieniným výtvarným projevem profesně korektním způsobem vstoupit. Zdál se nám zprvu tak naplněn barokní obrazotvorností, že pro autorčin vstup jako by nebyly otevřeny žádné možnosti. Situace se zásadně změnila, když byl, nemýlím-li se z podnětu pátera Friedhelma Mennekese, uvolněn presbýtař kostela. V uzavřeném barokním interiéru kostela se pro Adrienin vstup otevřel prostor v samé jeho ose. Vystaly v něm zcela nové možnosti, vzniklo zde místo, které tu předtím nebylo, místo volné pro autorčin vstup, a přitom místo zdaleka neprázdňé, místo naplněné mimořádným obsahem. Po uvolnění presbýtaře pak zůstal v podstatě poslední vážný otazník, totiž zda je možné vstoupit do liturgického prostoru s díly, která mají duchovní dimenzi, jež pro liturgický prostor původně nebyla určena. Frotovanou kresbu *Obracení* z cyklu *Hosté* (Šimotová, 2005b) a letristické kresby z cyklu *Dopisy* (Šimotová, 2009) Adriena vytvořila v době, kdy o případné výstavě v prostorách kostela Nejsv. Salvátora ještě neuvažovala. I tuto poslední obtíž se myslím podařilo postupně proměnit v pozitivní příležitost. Nejdříve tak, že za svou přijala perspektivu, v níž se vztah mezi „liturgickým“ a „neliturgickým“, vztah nejednoduchý a nejednoznačný, sám stal součástí tematické struktury prezentovaného díla. Rozhodujícím se však stal krok navazující a podstatnější, z obou kresebných cyklů byl zkomponován zcela nový instalační celek vytvořený právě pro toto liturgické místo a právě pro daný liturgický čas. Z překážek se zde postupně staly nové možnosti, nebo alespoň znamení, která k novým možnostem ukazovala. Bylo zde vytvořeno něco, co Adriena spíše nenazývala výstavou, liturgický prostor není galerií. Mohli bychom mluvit o intervenci, to je termín spojený se současným galerijním či mimogalerijním uměleckým provozem, jemuž věcně vzato nelze nic vytknout. Pro někoho by mohl znít poněkud dvojznačně, ale nemusí – intervenovat znamená přece také přimlouvav se za něco či za někoho, doporučovat něco či někoho někomu, něčí pozornosti, zprostředkovávat. A to jsou významy, jež jsou s autorčinou tvorbou v souladu. Přesto však Adriena Šimotová mluvila spíše o účasti, o účastném vstupu do liturgického prostoru, o účasti na čase, který předchází velikonočním svátkům, o účasti na dění, jež k nim v tomto prostoru

směřuje a vede. Jak už jsme řekli, autorčino účastné vstoupení se nedělo jen jejími kresbami. Vytvořila z nich kresebný objekt zahrnující figurativní frotáž a desítky lettristických kreseb, její vstup měl nadto povahu instalace, která spoluzakládala nové významové vztahy uvnitř místa, jež její tvorbu tak vstřícně přijalo a které ji v předvelikonočním období neslo. Kompozice byla uzavřena krytem z plexiskla, v němž se sami sobě, spolu s klenbou kostela, zrcadlili ti, kteří se s jejím dílem setkávali.

Ze všech asociací a významových souvislostí, jež dílo této komplexní povahy evokovalo či k nimž odkazovalo, zmíním pouze fenomén prostrace. Slovo prostrace je odvozeno z latinského „prostratio“ – prostření, prostření před někým. Připomeňme, že mluvíme-li o prostraci, nemusí jít obecně vzato o religiózní kontext, a pokud nám jde o religiózní kontext, nemusí jít nutně o kontext křesťanský. V křesťanské liturgii se s prostrací setkáváme jakožto s modlitebním úkonem při kněžském svěcení, při velkopátečních bohoslužbách, v řeholních komunitách při skládání věčných slibů nebo i jinak v závislosti na konkrétní podobě duchovní praxe u jednotlivých řeholí. Autorka však při tvorbě svého díla neměla na mysli primárně rovinu obřadu. Šlo jí o souvislost obecnější a v určitém smyslu elementárnější či základnější. Šlo jí o prostraci jako o modlitební úkon či etické gesto osoby v plnosti jejích konkrétních určení, o modlitební úkon či etické gesto jednoho každého člověka, který je tohoto úkonu a tohoto gesta schopen a který je potřebuje vykonat. Snad všechny výklady, které se věnují prostraci v křesťanské tradici, začínají připomínkou Ježíšovy modlitby v Getsemanské zahradě v noci před jeho zatčením. Ze starší biblické tradice můžeme připomenout Jóba – poté, co jej jeho služebníci zpravili o pohromách, které jej a jeho rodinu postihly, roztrhl své roucho, oholil si hlavu a padl tváří k zemi před Hospodinem. Zdůrazněme, že Jób tímto postojem i v této situaci vyjádřil svou úctu k Bohu. Naopak z pozdějších vrstev biblické tradice můžeme připomenout Jana z Apokalypsy; ten ve vytržení za sebou uslyšel hlas, který jej vyzýval ke zprostředkování poselství, obracel se, aby viděl, komu patří, a padl tváří k zemi před tím, kdo k němu mluvil. Příkladů prostrace z křesťanské tradice by bylo možno uvést více, doložily by nejednorozměrnost tohoto postoje či pozice zahrnující pokání, vědomí vlastní nedostatečnosti, vyjádření úcty, vystupňovanou soustředěnost i radikalizaci dialogu s Bohem. V obecnější rovině filosofické antropologie bychom mohli tyto své výkladové poznámky k Adrienině instalaci v kostele Nejsv. Salvátora uzavřít poukazem na související podstatný znak lidství a lidskosti. Je-li člověk bytostí, za určitých vnitřních a vnějších podmínek schopnou podstatně přesáhnout prvotní vázanost na své okolí a otevřít se vůči celku bytí v jeho zjevné i nezjevné povaze a v otevřenosti vůči tomuto celku navazovat na ústřední princip, který především nejpůvodněji zakládá možnou jednotu a řád jím žitého

světa, lze prostraci chápat právě jako formu radikalizace a rozvíjení tohoto sebevztahení k takto chápanému nejpůvodnějšímu prazákladu. Vrátime-li se do souvislosti křesťanského myšlení, do souvislosti, v níž Adriena Šimotová své dílo pro kostel Nejsv. Salvátora vytvářela, je autorčin obraz obrazem postoje, nebo chcete-li pozice, v níž se člověk soustřeďuje v tom vztahu, který je, řečeno s Martinem Buberem, základem všech vztahů, v nichž žije, ve vztahu k Bohu. Autorčino dílo nazvané *Prostrace* (Šimotová, 2010) není redukovatelné na motiv, který jsem zde velmi stručně vyzdvihl. Dovolil jsem si vstoupit do tohoto zjednodušení jen proto, abych doložil, že a jak Adriena Šimotová chtěla přispět a přispívala na základě pozvání Akademické farnosti v Praze k naplňování konkrétního Communio.

3.2.2 Věc a trvání komunikace

V autorčině tvorbě, příznačně spojované s výslovnou obrazovou tematizací lidské personality, se motiv věci a věčnosti věci objevil dříve, v předchozích desetiletích. V soustavnější podobě a v korespondenci s frotáží tomu tak bylo na konci osmdesátých let, v podkrkonošském Hostinném v roce 1989, v bývalém františkánském klášteře, kde Adriena Šimotová v osmdesátých letech prožívala několikadenní či několikatydenní pracovní pobyty. Tomuto období jsme se věnovali ve druhé kapitole našeho textu. V Hostinném vytvořila cyklus velkoformátových děl nazvaný *Mapování prostoru – Tělo kláštera (Hostinné)*, v němž chtěla převzít, uchovat a zprostředkovat svědectví vyvolávané její kresbou z paměti chátrajícího, v minulosti násilně uzavřeného řeholního domu.

K tematice spojené s věcí a věčností věcí se vrátila počátkem roku 1990. Poté, co v ateliéru utrpěla úraz, po němž byla delší dobu upoutána na lůžko, se práci postupně znovu věnovala, tak jak to umožňovala léčba a rehabilitace, právě kresbami předmětů, věcí.

Byly to nejprve kresby na vrstvených, do jisté míry transparentních papírech (patrně identické materiálové povahy, jako byly archy, s nimiž pracovala na *Extatické postavě i Orantovi*), jejichž věcný „přebraz“ je v konkrétní rovině někdy spíše neidentifikovatelný. Neurčitost věcí je podstatnou tematickou vrstvou děl, která jsou mezním příkladem jejího pohledu na věčnost věcí, předměty jsou zobrazovány prostřednictvím rozhraní mezi jejich rozpoznatelnou formou a stavem, v němž věc ještě definovatelnou formu nemá, nebo ji už ztrácí. Autorka se v těchto dílech dostává na hranici „řeči“.

Z téhož období jsou komorní kresby předmětů, které byly součástí jejího domácího prostředí, kresby malých předmětů, které nacházela v kuchyni, v pokojích bytu, v němž žila

od dětství s rodiči i prarodiči, s Jiřím Johnem, později se synem a jeho rodinou. Lžíce, vidlička, konvice, miska, talíř. Předměty každodenně dotýkané blízkými, v průběhu dnů, let, desetiletí dotýkány dlaněmi, prsty, zobrazované s vědomím obrazně představitelného spojení všech těch gest, v nichž předměty předávány z rukou do rukou jako by svým způsobem levitovaly. V případě těchto děl rozšířila autorka výrazové prostředky o pastely, pigment a frotáž ve výraznější míře kombinovala s přímou kresbou.

Později na tato díla navázala ve větších formátech, v nichž pracovala s jemnými uhlovými či grafitovými linkami a také s propisovacím papírem, s nímž pracovala už v Hostinném. Velmi jemnými, vzájemně se překrývajícími dotyky vyvolávala a zaznamenávala otisky-stopy obrysů rodinného stolu, skříňových hodin po prarodičích, lůžka, skříňky se zásuvkami a s kováním, obrysy nábytku, který prarodiče přivezly na konci 19. století při stěhování z alsaského Thannu. Evokovala jemností kresby ticho, v němž se na ně mohla rozpomínat, v němž se s nimi znovu setkávala, s úklonou, pochopením, s niterně odpovědným převzetím jejich jí svěřených darů, daru života, šťastného dětství, spolehlivého zázemí v rodině. V ochranné síti kresebných gest, v nichž pozdvíhovala a nesla nejenom talíře, lžičky, misky, stůl, ale především do svého bdělého vědomí vzpomínky na osoby bližních, s jejich bolestmi i nadějemi, rozuměním i tím, co se jím ještě srozumitelným nestalo.

Cykly děl, v nichž se obracela k věcem a věcnosti věcí, děl, která v těchto letech (1990–1991) vytvořila, mají odlišné výrazové polohy. Všem společné je však to, že jsou především projevem jejího úsilí o její komunikaci s lidmi. Ta se v tomto námětovém okruhu a jeho zprostředkování děje jinak než v bezprostřednosti vztahu „tváří v tvář“, ale podobně jako tomu bylo v Hostinném, kdy v cyklu nazvaném *Mapování prostoru – Tělo kláštera (Hostinné)* Adriena vcházela do komunikativního vztahu s generacemi mnichů z komunity františkánů a se vším, co tradice jimi zprostředkovávaná v sobě nesla a nese, vcházela prostřednictvím kreseb předmětů z domova do komunikace se všemi, kteří se scházeli u rodinného stolu, procházeli místnostmi, v nichž se s nimi v minulosti setkávala, v nichž na ně prostřednictvím svých děl vzpomínala. V nedlouhém, dalo by se říci poměrně krátkém časovém rozpětí vstupovala v těchto kresbách spojených s frotáží (prokresbách) do odlišných, přitom niterně souvisejících výrazových poloh, projevujících se ve výtvarné rovině rozdílnou intenzitou uhlové černi, grafitu, přítomností či nepřítomností barevných pigmentů, v proměnách rozhraní povrchu a textury objektu, v rozhraní zřetelné formy a materie. V horizontu těchto děl se obracela i za hranice lidské řeči, ve vztahu k samotné látce věcí, k tomu, co materialita věcí reprezentuje nebo může reprezentovat. Do jisté míry podobně jako tomu bylo v malbách

a grafikách Jiřího Johna, v nichž se on sám obracel ke geologickým vrstvám, minerálům, stéblům trav, stromům, také Adriena se do jisté míry v kresbách věcí otevírala tomu, co je za hranicemi lidského.

Na rozhraní osmdesátých a devadesátých let se Adriena Šimotová také setkala s tehdy ještě samizdatovým vydáním Heideggerovy přednášky „Věc“,⁹⁶ jejíž četba u ní zájem o toto téma sice nevyvolala, ale jistě podpořila a obohatila interpretační perspektivu, v níž je promýšlela. Martin Heidegger ve své přednášce analyzuje věc a bytostné určení věci ve světle jejího místa ve světě, vykládaném jím jako součtveří země a nebe, smrtelných a božských. V přednášce se věnuje zejména souvislostem, v nichž věc jednak od člověka k člověku zprostředkovává hostinný dar, dále pak souvislostem, v nichž věc zprostředkovává oběť, přičemž v textu přednášky do popředí vystávají vztahy mezi lidským a božským. Obě tato hlediska můžeme v díle Adrieny Šimotové, v námětovém okruhu, který zde sledujeme, nalézt.

Domnívám se, že v úvahách o její tvorbě můžeme vyzdvihnout hledisko, v němž věc dotýká lidmi, často po dlouhý čas, roky, desetiletí, staletí, vystupuje jako nositel sdělení, jako součást paměti, a takto jako moment komunikace mezi lidmi, jímž může být proto, že je součástí výrazu, jemuž lze rozumět a jemuž lze odpovídat. Že je součástí řeči, že nejenže může být, ale je součástí rozmluvy.

Pokračování v tomto námětovém okruhu pak Adrienu přivedlo k monumentálním uhlovým kresbám na korejských ručních papírech z cyklu *Magie věcí* (Šimotová, 1991a-k), poprvé vystavovaným spolu se souborem *Mapování prostoru – Tělo kláštera (Hostinné)* v Západočeské galerii v Plzni pod souhrnným názvem „Svěcení reality“ (1991). Monumentální frotáže s výraznými uhlovými plochami korespondujícími s texturou objektu, v nichž kresba prolamovala neklížený ruční papír vysoké gramáže, mají někdy až reliéfní charakter. Můžeme si vzpomenout na v našem textu již citovaná slova Stanislava Kolíbala, když u Adrieniných děl z druhé poloviny sedmdesátých let mluvil o zplastičtění kresby. V tomto cyklu zvýrazňovala ve velkých formátech děl kompoziční dimenze své práce, otisk sám je momentem integrovaným do svého druhu obrazové básně, v níž narůstá role záměrné symbolické metafory. Jmenujme alespoň některá z děl tohoto cyklu – *Židle-Pašije, Stůl I, II* (Šimotová, 1991f-h). I v tomto případě se obracela k předmětům z domova, k nábytku, který přivezli prarodiče z Thannu. Znovu v těchto dílech rozeznává téma neurčitosti jako rozpoznávané dimenze toho, co určité je. Na tuto souvislost jsme upozorňovali u autorčiných

⁹⁶ Viz Heidegger (2006).

maleb s nelokální bílou z rozhraní šedesátých a sedmdesátých let, pak u perforací ze sedmdesátých a osmdesátých let, při její práci s prostorovým prázdňem u papírových objektů z rozhraní sedmdesátých a osmdesátých let. Akcentována⁹⁷ je přitom dimenze paměti, věci



Foto 12 Pohled do instalace výstavy Adrieny Šimotové, *Svěcení reality*, Západočeská galerie v Plzni, 1991. (Archiv Nadačního fondu Adrieny Šimotové a Jiřího Johna)

jsou pro ni stopami minulého, schránkami paměti. Určitá bezhraničnost, která je ve sledovaných dílech vyjádřena, je odkazem na skutečnost, že jsou pro ni právě schránkami paměti, u níž se lze ptát, kdo její hranice může obsáhnout.

Lze říci, že v námětové rovině se Adriena v největší míře soustřeďovala na stůl, který se jí stával symbolem různých úrovní setkávání, soužití, vzájemnosti.⁹⁸ Opakovaně se k tomuto věcnému symbolu vracela. Je tomu tak nejenom v dvojrozměrných dílech, například právě v cyklu *Magie věcí*. Vytvořila také plastická díla, objekty, které symbolizují významové souvislosti, jež se stolem a tím, co v meziosobních vztazích stůl reprezentuje, ona sama

⁹⁷ „Bytostné ne-určení zůstává ovšem [...] pro bytostné určení bytostně určité a nestává se nikdy něčím bytostně neurčitým ve významu lhostejného [...] Pro vědoucího ukazuje arci toto „ne-“ počátečního bytostného ne-určení pravdy jakožto ne-pravdy do dosud nezakoušené oblasti pravdy Bytí (nikoli teprve jsoucna)“ (Heidegger, 1971, s. 55).

⁹⁸ Pozornost tomu věnuje ve svém textu Milena Slavická (Brunclík, 2006, s. 253–261).

spojovala a co přitom akcentovala, a to až do úrovně religiózní dimenze. Výslovně se k tomu vyjadřuje i sama Adriena.

„Stůl má pro mne více významových rovin. V té nejobvyklejší je to místo, kolem kterého se shromažďují lidé, kteří zde mohou společně jíst, hovořit, mlčet, ale ať již dělají cokoli, tak právě stůl jim umožňuje dělat to společně, stůl je sjednocuje. Stůl ale může mít i sakrální funkci, může se stát oltářem, místem oběti. Takový význam mají například mé stoly s názvy Magický stůl a Posvátný stůl, nad kterými se dokonce vznáší cosi jako svatozár.“⁹⁹

K tematice spojené s věcí, věcností věci a jejím hlubokým souvislostem, které ve své tvorbě reflektovala, se vracela později znovu. Soustavněji tomu tak bylo na jaře roku 2005, když se po delší prodlevě způsobené zdravotními problémy vrátila do svého ateliéru v podkroví starého činžovního domu v tiché letenské ulici, vracela se do něj s vědomím, že se blíží doba, kdy jej bude muset, mimo jiné i vzhledem k nutným stavebním úpravám, znovu na delší dobu opustit s tím, že se do něj možná už nebude moci vrátit. Připomínáme, že v něm pracovala od počátku padesátých let spolu s Jiřím Johnem, kdy jim ateliér přenechal jejich společný přítel Václav Boštík. Po předčasné smrti Jiřího Johna v roce 1972 pak už do ateliéru po desetiletí docházela sama. Adrienino navracení se do tohoto místa, pro ni tak blízkého a důležitého, mělo v sobě tedy i rysy loučení. Ve světle tohoto loučení se v kresebných meditacích po několik týdnů znovu setkávala s věcmi, které zde nacházela, s částmi interiéru, s místem samým. V pastelových, pigmentových a uhlových kresbách, jež vznikaly na jaře roku 2005 v Adrienině ateliéru, když se obracela k věcem – nádobám, šatům, částem dveří a oken, aby z paměťových stop, které uchovávají, prostřednictvím dotyků a otisků vyvolávala ozvěny nepřítomných přítomností a hledala a znovu vyvolávala stopy příběhů a vztahových událostí, které toto místo neslo, aby evokovala jejich smysl.

Můžeme-li s Adrienou věci, jež ji roky provázely, přijímat jako momenty sdělování, můžeme v jejích kresbách nacházet tázání po tom, čím je sdělení ve věci ustavováno, v jakých vztazích je podstatně určováno. Jako v každé jiné svého druhu hermeneutické situaci i v této je tomu tak, že autorka, a my spolu s ní, rozumíme sdělovanému na základě toho, jak už jsme předtím rozuměli sobě samým. A sebeotevírání se reflexivnímu, každodennost přesahujícímu a k podstatnému směřujícímu dotazování věcí a odpovídání věcem, tomu, co uchovávají, zprostředkovávají, vede proto nutně k sebeotevírání v tázání se po tom, kým jsme my sami,

⁹⁹ Rozhovor Mileny Slavické s Adrienou Šimotovou v Reunion des museés nationaux (2002).

kteří se k nim takto vztahujeme, kde se v jiném scházíme se sebou, jaká je v našem scházení se se sebou naše nejvlastnější možnost. K tomu Adriena ve svých dílech poukazuje a zve.

Díla z tohoto období byla poprvé vystavena v olomoucké Galerii Caesar v roce 2005. Ke spoluúčasti na výstavě jsme tehdy spolu s Adrienou pozvali jako hosta Markétu Othovou. V její černobílé velkoformátové fotografii jsme spolu s návštěvníky viděli okno bytu, v němž bydlela při svých pravidelných cestách do Paříže. Byt byl pronajat, závěs i záclona v něm byly součástí vybavení poskytnutého pronajímatelem. Fotografie zachycovala pohled z okna či přes okno do světla přicházejícího zvenčí, pohled na plátěný závěs a záclonu, jež světlo zastiňovaly, pohled na přítmí, možná tmu v samotné místnosti záclonou a závěsem před venkovním prostředím uzavíranou. Pohled zde byl pohledem ven i dovnitř, pohledem z okna, na okno i do zrcadla nebo zrcadlicího rozhraní, jímž se okno a možná ještě spíše závěs se záclonou v pohledu stávaly, a byl i jejich reflektovanou sjednocující souhrou.

Je-li tomu tak, že k povaze toho, co v nejobecnějším smyslu slova je, patří komunikativní aspekt, pak to, co je, se alespoň za určitých podmínek sděluje nebo může sdělovat, a lze se ptát, zda ke sdělování i směřuje. Mohli bychom potom říci, že žijeme uvnitř různých modalit „řeči“, přičemž se zde nebudeme věnovat tomu, nakolik jde o „řeč“ pro nás srozumitelnou.

Ve výtvarném umění se médium fotografie pro svůj specifický vztah mezi fakticitou a interpretací stalo svébytnou formou návaznosti na různé modalit „sebe-sdělování“ skutečnosti. Vyznačuje se mimo jiné stupňovaným zpodobením reality či empirické reálnosti, což je patrně jednou z příčin velkého prostoru, jehož se mu v posledních letech na mezinárodních přehlídkách dostává, neplyne z toho však bez dalšího, že je ve stejné míře i přínosem ve sdělování podstatného. Přes rozdílnost médií v uvedené Adrienině výstavě v Galerii Caesar mezi jejími kresbami a fotografií Markéty Othové vyvstávala mezi oběma autorkami určitá obsahová blízkost.¹⁰⁰

Zvláštní postavení v našem ohlédnutí za tematikou věci a věčnosti věci v pozdní tvorbě Adrieny Šimotové mají kresby z cyklu, který nazvala *Oh l'ombre, ma lumière* (Ó stíne, mé světlo) (Šimotová, 2008). Pokusíme se zde krátce zprostředkovat, jak a prostřednictvím jakých motivů autorka k volbě tohoto názvu dospěla.¹⁰¹

¹⁰⁰ Markéta Othová Adrienu požádala o oponenturu své absolventské tvorby na Vysoké škole umělecko-průmyslové v Praze. Spolupracovala pak také při grafické úpravě monotematické monografie Adrieny Šimotové (Brunclík, 2004).

¹⁰¹ V následující části textu věnované cyklu *Oh l'ombre, ma lumière* navazují na vlastní úvahy spojené s tímto tématem, publikované v katalogu Brunclík (2013).

Adriena na kresbách zařazených do tohoto cyklu pracovala se světlem a stínem konkrétní věci, zaznamenávaných grafitem na ploše papíru položeného na podlaze. Souviselo to s pohybovými omezeními, s nimiž se musela v té době vyrovnávat. Stín lze v autorčině podání chápat jako formu stopy, otisku, jako netrvalou formu otisku.

Můžeme zmínit souvislost, která vede k jejímu v pořadí poslednímu pracovnímu pobytu v jednom ze studií Centre Georges Pompidou v Paříži, v němž strávila několik měsíců ve druhé polovině roku 2002. Její francouzští přátelé z Galerie de France jí tehdy přinesli mimo jiné několik jimi vybraných knih a výtvarných revuí. Při listování jednou z darovaných revuí, v jednom z esejí, které v ní byly otištěny, zaujala Adrienu Šimotovou slova o „herakleitovsky znějícím výroku Ó stíne, mé světlo“. Během svého pracovního pobytu se k četbě celého eseje už nedostala. Při stěhování zpět do Prahy revui, v níž citovaná slova četla, bohužel ztratila. Pro množství a naléhavost jiných starostí si nezapamatovala její název ani jméno autora eseje a po letech, jež dělil její pobyt v Paříži od doby, kdy cyklus vytvořila, už nebylo možné uceleným způsobem rekonstruovat myšlenkový kontext slov o herakleitovsky chápaném vztahu světla a stínu, která vzbudila její pozornost. Pokusil jsem se tedy, s jejím souhlasem, poukázat na některé z momentů, které zmiňovaný kontext mohly zakládat nebo spoluzakládat. A to při příležitosti výstavy těchto děl v AP Galerii v Praze (2009) a vydání katalogu k této výstavě.

V prvním plánu bychom mohli slova „Ó stíne, mé světlo“ pokládat za citát ze Sofoklovy tragédie *Aiás* (Sofokles, 1975). Jsou to slova samotného Aiáse, jednoho z nejvýznačnějších bojovníků mezi obléhateli Tróje. Aiás se přátelsky střetl s Achilleem a bohové přiřkli prvenství v poměrování jejich sil a schopností Achilleovi. Aiás se cítil jejich verdiktem nespravedlivě poškozen a odmítl jej přijmout. Za to, že se vzepřel vůli olympských bohů, byl z jejich strany tvrdě potrestán. Mezi jiným byl postižen záchvaty šílenství, v nichž bojoval s nepřáteli, kteří však nebyli skuteční, byli jen jeho zdáním, byli právě jen zjevujícími se stíny, jimiž klamali bohové Řeky uctívaného hrdinu. „Ó stíne, mé světlo,“ volal nešťastný Aiás, když nahlédl svůj omyl, svoji ztracenost, a v tomto bolestně omezeném smyslu prozřel.

Možná že podstatnější než odkaz na Sofoklovu tragédii je pravděpodobná souvislost citovaných slov o herakleitovsky pojímaném vztahu světla a stínu s obrazem jeskyně z Platonovy *Ústavy*. Platon ve svém obrazu jeskyně popisuje životní prostor a životní situaci těch, kteří jsou ve své zkušenosti zcela odkázáni na iluzivní skutečnost: vidí jen a pouze stíny, o nichž ve své nevědomosti nevědí, že jsou to právě jen stíny, jsou znesvobodněni svým ne-poznáním, jsou závislí na jim neznámých či neznámém, kteří či které, zdá se, za ně určují

(nebo určuje), co vidí a mají vidět. Odkázání na zjevující se stíny, bez schopnosti reflektovat podmíněnost a meze této úrovně či formy zkušenosti žijí život vzdálený světlu pravému, žijí v nesvobodě, v odcizení.

Oba jmenované příklady vyzdvihují jeden aspekt stínu a našeho vztahu k němu, zdůrazňují to negativní: stín je v nich jako nepřítomnost či oslabení světla živlem nevidění a nevědění, nebo vidění jen více či méně omezeného a nevědění deformovaného. Jako příklad jinak chápané hodnoty stínu připomeňme básnické a teologické dílo Jana od Kříže, jednoho z představitelů španělské křesťanské mystiky 16. století. Příklad platí, můžeme-li považovat za formu stínu i noc, a to myslím můžeme, neboť noc pro nás nastává tehdy, je-li mezi námi a Sluncem Země, která pro nás Slunce zakrývá a nám stíní. V básních Jana od Kříže, Adriena je znala, byly součástí její knihovny, se setkáváme s obrazem noci jakožto doby, která je zvláště příhodná pro to, aby se duše v rámci svého pozemského života vydala na cestu ke svému Stvořiteli. Noc je alespoň v některých jeho básních dobou, v níž utichá zesvětšující a rozptylující působnost dne, je to čas příhodný pro rozhodující usebrání a kontemplaci. Obraz noci však slouží Janovi od Kříže také k vyslovení něčeho jiného, k přiblížení určité drsné a těžké či přetěžké fáze na cestě duše putující k Nejvyššímu. Na této cestě je, v Janově výkladu, duše konfrontována s tím, že její dosavadní představy o Bohu a vztahu k němu jedna po druhé prokazují své meze či nepravost, svoji závislost na tom, co má v sobě samé duše opustit, z čeho se má vyvázat; prokazují závislost na překonávaném zapletení duše do světskosti, a tak vlastně neplatnost. Velikost a hloubka Janova myšlení se projevuje v tom, že tuto situaci extrémní nouze a z ní plynoucí trýzně, s níž si duše uvědomuje, že přichází o své dosavadní opory, aniž by místo nich, alespoň prozatím, nalézala opory nové, že tento stav velké úzkosti duše, jejímž obrazem je mu právě temná noc, interpretuje jako světlo či formu světla. Temná noc duše a ducha je Janovi od Kříže světlem, které putujícímu svítí na cestě a na cestu, pokud tu cestu přijímá a pokud na ní trvá a v ní pokračuje (Jan od Kříže, 1995).

Co tyto různé formy vztahu světla a stínu vymezuje a co zprostředkovává jejich souvislost? Adriena Šimotová kresbou promýšlela a vyjevovala, jak se toto zprostředkování děje námi a z nás. Jak se děje lidským jednáním, v nejobecnějším smyslu toho slova, jehož obrazem i výrazem se jí v uvedeném cyklu stala čára. Proč se autorka, jejíž dílo se v průběhu uplynulých desetiletí vyznačovalo obdivuhodnou mnohotvárností výtvarných prostředků a metod, přiklonila ke grafitové čáře? Proč se po malbě, perforaci, práci s vrstvami papíru a jeho transparentí, práci s frotáží, šablonami a dalším tolik spoléhala na prostou či

oproštěnou čáru? Čínský malíř Shitao, buddhistický mnich linie Chan, napsal ve svých *Malířských rozpravách* z konce 17. století následující: „V nejstarších dobách nebylo pravidla, nejzazší syrová prostota (*tchaj-pchu*) se ještě nerozpadla; jakmile se ona původní syrová prostota rozpadla, najednou se ustavilo pravidlo. V čem se ustavilo? Ustanovilo se v čáře (*i-chua*), v jediné čáře. Ta jediná prvotní čára je kmen veškerého jsoucna, kořen veškerých znamení, zjevně užívaných bohy, tajně užívaných lidmi [...] od této existence pravidla se odvíjejí všechna pravidla“ (Shitao, 1996, s. 8). Východiskem kreseb z cyklu *Oh l'ombre, ma lumière* byl autorce záznam stínu věcí, stínu dopadajícího na papír, stínů věcí, které byly při díle, při její meditaci kresbou. Záznam byl však právě jen východiskem kreseb. Na toto východisko, a to zdůrazněme, naprosto není redukovatelný jejich obsah, jejich metoda, jejich smysl. Zůstaneme-li u metafory vztahu světla a stínu, k němuž odkazuje název celého kresebného cyklu, můžeme říci, že ve stínu hledala autorka světlo, jež mu předcházelo. V kresbě věcí hledala a nacházela světlo, v němž věc ve svém zjevu vyvstává ve své původnosti, přichází k nám a my přicházíme k ní. V kontemplativních kvalitách procesu kresby hledala a nacházela na základě kroků předchozích světlo kresby samé a především pak světlo svoje. V rozhraní zjevného a mimo-zjevného, přítomného a mimo-přítomného.

Posledním cyklem zaměřeným v tvorbě Adrieny Šimotové na tematiku věci a věčnosti věci, jemuž se zde budeme věnovat, je cyklus nazvaný *A je takové ticho* (Šimotová, 2011–12). Adriena Šimotová tento cyklus vystavila v roce 2012 ve White Gallery v Osíku u Litomyšle. Názvem výstavy autorka volně odkazovala na Holanův verš „A je takové ticho, že je musíš vyslovit: a to ty, právě ty!“ z básně *Je* ze sbírky *Bolest* (Holan, 1966); předznamenala jím mnohé z formy, obsahu a smyslu vystavených komorních děl. Jak se později ukázalo, byla to za jejího života její poslední výstava.

Kresebné meditace ze souboru *A je takové ticho* souvisely v námětové rovině s věcmi z autorčina nového ateliéru a domova, kam se přestěhovala v roce 2006 pro trvalé pohybové omezení, k němuž na její straně došlo. Uvedli jsme, že v její tvorbě se motiv věci, věčnosti věci a souvislosti věci s místem, k němuž přísluší, objevuje ne pouze opakovaně, ale spíše v určité soustavnosti.

Kresebná díla Adrieny Šimotové z cyklu *A je takové ticho* bychom možná mohli spíše než kresby věcí nazývat kresby s věcí či kresebné meditace s věcí. Konkrétní věc, která byla při díle – aniž by ztrácela v rovině zjevu ze své jedinečnosti – postupem kresby v zobrazení, do ní určitým způsobem vyvstávala, stávala se svého druhu zrcadlem zprostředkovávajícím to podstatné, co se při procesu kresby děje na straně autorky samé a čeho se stává kresba

prostředkem, záznamem a projevem. Můžeme-li zjednodušit, jde o epigenezi čisté mysli. Autorka pracovala tak, že kreslila na takřka transparentních papírech velmi nízké gramáže, převážně grafitem, který nanášela ponejvíce prsty či dlaněmi. Výjimečně grafit doplňovala práškovým pigmentem, pastelem či bělobou. Někdy při práci použila jen jeden list, někdy několik kreseb vrstvila na sebe. Mezním případem z tohoto cyklu je kresba, na níž pracovala s poklicí od mísy po rodičích, kdy do jediného definitivního celku spojila sedm kreseb. Po letech se tak vracela k prvním formám uplatnění frotáže z Hostinného. Také *Extatická postava* i *Orant* jsou na vrstvených svazcích v omezené míře transparentních papírů. Adriana papíry tohoto typu znovu zvolila proto, že jí umožnily zprostředkovat tichou extaticnost, kterou mělo vyjevit zobrazení věcí, k nimž se obracela. V námětové rovině jde v celém cyklu jen o několik předmětů – elipsovité podnos či talíř, sklenice, dóza, konvice, láhev na olej po babičce. Námětovou pestrost však v uvedeném cyklu nepostrádáme. Můžeme si vzpomenout, že Cézanne vytvořil desítky obrazů jedné jediné hory. Podstatnou je právě reflexivní kvalita kreseb, sebeotevírání se každodennost přesahujícímu a k podstatnému směřujícímu dotazování věcí, jež vede nutně k sebeotevírání se v tázání po tom, kým jsme my sami, kteří se k nim takto vztahujeme, v tázání po tom – opakujeme – kde se v jiném scházíme se sebou, jaká je v našem scházení se se sebou naše nejvlastnější možnost. V nejpřesvědčivějších komorních dílech tohoto cyklu vzhází svého druhu posvátný okrsek nebo alespoň brána k němu. Tiché stopy kontemplativních událostí, s nimiž se můžeme sladit, na které můžeme navázat.

3.3 Výstavy jako samostatná forma komunikace

V dosavadním textu jsme mapovali Adrieninu tvůrčí cestu, její mezníky, její orientaci, věnovali jsme se analýzám metod, které ve své tvorbě uplatňovala, jednotlivým dílům, jejich cyklům, obdobím tvorby, mezosobním vazbám, které jí byly oporou, inspirací, v nichž ona sama byla druhým oporou a její tvorba jim byla inspirací, věnovali jsme se mezním situacím, v nichž hledala a uskutečňovala svoji dějinnou určitost. Samostatnou kapitolou v analýze komunikativních vztahů spjatých s její tvorbou je vystavování vytvořených děl, při němž jsou díla zpřístupněna druhým, můžeme říci jejím adresátům, s tím, že výstava vytvořených děl je svébytnou událostí také pro samotnou autorku, pro její intrapersonální komunikaci, pro její reflexi vlastní tvorby. V návaznosti na dosavadní analýzy vybraných textů Martina Bubera, Karla Jasperse a Emmanuela Levinase by mělo být v kontextu našich úvah v některých ohledech čitelnější, že a jak je výstava svébytným médiem komunikace, setkáním svého druhu, že je mnohostrannou a mnohvrstevnatou komunikativní událostí. Bylo tomu tak

v bezprostřední osobní rovině – výstavy byly příležitostmi pro mnohá setkání s přáteli, kolegy, návštěvníky, i v rovině nikoli bezprostřední – ve vztahu tváří v tvář, ale právě ve zprostředkování výstavou. Byla to komunikativní událost adresovaná návštěvníkům, tedy osobám, s nimiž se autorka bezprostředně nesetkávala, a přitom výstavou zprostředkovaná komunikace měla pro obě strany zásadní význam. Výstava umožňovala Adrieně určitou formu účasti na rozmluvě s druhými, určitý podíl na dění pravdy, určitý způsob poznání, určitý způsob řeči.

Připomínání autorčiny výstavní činnosti je připomínáním svébytného tématu ve vztahu k její tvorbě. Můžeme vzpomenout výstavu ve Špálově galerii v roce 1970, performanci Na Mlýnářce z roku 1977, podobně mnohá setkání v bývalém františkánském klášteře v Hostinném v osmdesátých letech, pozvání do pařížské Galerie de France, výstavu v Domě pánů z Kunštátu v Brně v roce 1986, kdy jí bylo po mnoha letech umožněno představení vlastní tvorby ve významné státní galerii, nebo její četné účasti na společných výstavních projektech v zahraničí, později pak z poloviny devadesátých let výstavu v Mánesu, z doby ještě pozdější retrospektivu v Národní galerii (2001), v Muzeu Kampa, a za jejího života poslední pražskou výstavu v Galerii Rudolfinum. Z účastí na společných výstavách v zahraničí z posledních let Adrienina života můžeme vzpomenout „Elles@centrepompidou“ (2009–2011), „Apparitions Frottages and Ruubbings from 1860 to Now“ v Hammer Museum v Los Angeles a „The Menil Collection“ v Houstonu.¹⁰² Jmenovat bychom mohli mnoho dalších větších či menších výstav v galeriích v České republice i v zahraničí, jež vytvářely soustavu komunikativních událostí, které protkávaly a nesly souvislost jejího života, jejího životního působení v oblasti výtvarné kultury.

Jak už jsem uvedl, autorčina výstavní činnost je tématem představujícím samostatnou linii našeho výkladu a my jsme jí v kontextu naší práce věnovali, v rámci našich stávajících možností a vzhledem k celkovému kontextu naší práce, snad přiměřenou pozornost. Pokusíme se v závěrečné části našeho textu tuto problematiku ještě konkrétněji, ve větší soustavnosti přiblížit na příkladu dvou výstav, komunikativních událostí, z posledních desetiletí Adrieniny tvůrčí cesty. Jako kurátor (autor koncepce výstavy) jsem na nich s Adrienou spolupracoval.

¹⁰² Adrienino zastoupení na těchto výstavách v Los Angeles a Houstonu bylo připravováno ještě za jejího života.

Nejprve se budeme věnovat retrospektivní výstavě Adrieny Šimotové v Národní galerii v Praze z roku 2001.¹⁰³ Výstava byla instalována v jižním a západním křídle Veletržního paláce. Retrospektiva soustřeďující autorčina díla z veřejných a soukromých českých i zahraničních sbírek byla do té doby neucelenějším a nejrozsáhlejším Adrieniným výstavním souborem, zahrnovala její tvorbu, s určitou výhradou řečeno, od šedesátých let po tehdejší současnost. Znovu uváděla díla z uplynulých desetiletí, soustřeďujíc je z jejich rozptýlení do společné přítomnosti. Stala se tak v přeneseném smyslu rozvinutým obrazem její obrazotvornosti, obrazem, do něhož jsme mohli vstoupit, jímž bylo možno procházet. A také obrazem toho, co se prostřednictvím této cesty v průběhu několika desetiletí v Adrienině tvorbě odehrálo, v mimořádné mnohotvárnosti vyjadřovacích prostředků, pracovních metod, s hlubokou obsahovou i formovou soustavností, s rozvinutou logikou obrazotvorného myšlení. Spolu se setkáním s jednotlivými díly a s tím, co v sobě uchovávají a nesou, s jejich vzájemnými souvislostmi, obsažnými vztahy vzájemného působení, umožňovala retrospektiva v Národní galerii návštěvníkům výstavy i Adrieně samotné specificky důležité a jedinečné setkání s událostí celoživotní tvorby a manifestací jejího smyslu.

Mezi díly, s nimiž se jejich autorka po letech znovu setkávala, byly malby ze sbírky Arturo Schwarze, které nebyly v České republice vystaveny od konce šedesátých let, velké uhlové frotáže z cyklu *Magie věcí* z Musée d'art moderne de la Ville de Paris, perforace ze sbírky Centre George Pompidou, díla z menších privátních sbírek, ale také z depozitářů Národní galerie a dalších domácích sbírkotvorných institucí, v nichž mnohá nebyla s ohledem na podmínky konzervátorského režimu upravujícího pravidla pro vystavování děl na papíře zařazována do stálých expozic. Zvláštní význam mělo pro Adrienu její „znovushledání“ s prostorovými kresbami na vrstvených rolovaných papírech z roku 1984, které vytvářela v bývalém františkánském klášteře v Hostinném a které byly tehdy, před instalací retrospektivy, po bezmála patnácti letech, jež uplynuly od doby, kdy je Meda Mládková zařadila do své sbírky ve Washingtonu, poprvé znovu dopraveny do Prahy. Byla to velmi zvláštní, příznačná událost, Adrienino shledání s jejími tak zásadními díly, která po dlouhou dobu neviděla. Adrienu sledovala, jak byla díla vybalována z transportních beden, rozvinuta z rolí, v nichž byla po léta svinuta, v soustředěném očekávání, a pak následně s citlivou péčí opatrně upravovala jednotlivé vrstvy rozvinutých děl, jedinečně uchovávajících její kontemplativní zkušenost, minulou, a znovu-zpřítomnělou.

¹⁰³ V následující části textu věnované retrospektivní výstavě Adrieny Šimotové v Národní galerii v Praze navazujeme na vlastní úvahy spojené s tímto tématem, publikované v eseji „Pozdní cesta“ (Brunclík, 2019b).

Retrospektivní výstava jakožto svébytná kulturní forma a v míře, v níž jsou naplněny možnosti, které přináší, může být svým způsobem jedinečnou událostí zjevnosti a sférou vztahových událostí, setkání, které se jejím prostřednictvím dějí. Může se jí blížit obrazová monografie nebo některé z forem, jež v současnosti zprostředkovávají elektronická média, obojí však přináší reprodukce, nikoli přímé setkání s dílem, a nesou v sobě jiné prostorové a časové vztahy. Něco zcela jiného umožňuje kvalitní výstavní prostor, v němž se odehrává vzájemné působení jednotlivých děl, vytvořených v různých časových obdobích, jež se v jeho rámci stávají současnými; současnými v podmínkách výstavy, v hledaném a nacházeném



*Foto 13 Pohled do instalace retrospektivní výstavy Adrieny Šimotové, Národní galerie v Praze, Veletržní palác, 2001.
(Archiv Nadačního fondu Adrieny Šimotové a Jiřího Johna)*

kontextu děl, v jejich celkové kompozici. V rámci určitého architektonického řešení jsou jednotlivá výtvarná díla uváděna do vztahu vzájemného působení trvajících napříč či mimo časový sled, jehož součástí byla předtím, než byla zařazena do společného výstavního souboru a instalována v prostoru výstavy. Výstava z časového sledu vyvázána není. Díla byla uváděna do společné přítomnosti s tím, že z ní budou znovu rozptýlena po naplnění trvání možnosti, které tato událost zjevnosti přináší.

Výstavu v Národní galerii jsem chápal, v konzultacích s Adrienou připravoval a následně i představoval jako formu „rozhovoru“, který by svou prostorovou a časovou strukturou měl souznít s „rozhovorem“, v němž hledala a nacházela svá témata, výrazové prostředky, metody a důvody své práce, své místo i ona sama. Výstava měla tento „rozhovor“ v daných prostorových podmínkách zpřítomnit, a to tak, aby se instalace vybraných děl stala jeho integrální součástí, abychom v něm s návštěvníky mohli být účastni spolu s ní. Výběr vystavených děl a prostorová skladba výstavy, která navazovala v nepřísně chronologické orientaci na základní etapy autorčiny práce, byly koncipovány tak, aby se v celkových souvislostech výstavního souboru stávalo zřejmým, že a jak šlo v Adrienině tvorbě o v čase se rozvíjející strukturu jednání, které zprostředkovávalo ontologickou proměnu, ontologický obrat, jako nelineární, ne-jednorázovou událost, jako proces etické a duchovní formace. Orientace, fáze a vnitřní obsažná souvislost této proměny, reflexe jejích možností a podmínek, celkový obraz této proměny v Adrienině výtvarném podání vypovídal a svědčil o tom, že člověka lze chápat jako prostředníka různých řádů celku skutečnosti a jejich hierarchizované souvislosti. V tomto smyslu lze pak říci, že je ve svém bytí mostem. Přičemž nenavazujeme na Nietzscheho.

Retrospektiva byla otevřena tvorbou z rozhraní, jímž Adriena Šimotová procházela na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Její tehdejší hledání nových možností výtvarného vyjádření bylo orientováno úsilím o rozvíjení komunikativních rovin její tvorby ve vztahu k tematice, kterou pro sebe nově vymezovala, a to v období, v němž procházela mezními situacemi, v nichž se vyhraňovala a rozvíjela k lidské a umělecké svébytnosti. V rostoucí míře v její tvorbě od druhé poloviny šedesátých a pak od sedmdesátých let nacházíme výslovné zobrazování člověka, v němž postupně radikalizuje téma lidské personality spolu se soustředěným vymezováním podmínek, jednání a situací pro ni konstitutivních. Lze přitom myslet na fenomén „otevírání“ díla (Umberto Eco, 2015), ale především snad na otevírání autorčiny obrazotvornosti, a to v mimořádné mnohotvárnosti výrazových prostředků a metod na hranicích malby, kresby, objektu, sochařství, instalace, umění akce, body artu, na poli jejich přechodů a prolínání. Jak už jsme uvedli, perforace, prořezávání, vytrhávání, slepování, sešívání, vrstvení a práce se souvztažností vrstev, vyjevující se protínáním materiálu nebo prací s jemu vlastní prostupností, práce se šablonami, relativizace či relacionalizace rubové a lícové strany obrazu, práce s otiskem, frotáží založenou na reflektovaném dotyku a jím zprostředkovaném komunikativním vztahu v její tvorbě představovaly soustavné úsilí o transparentci lidské existence a jejích konstitutivních vztahů. To vše bylo při procházení výstavou možné chápat jako kroky na rozvíjející se cestě, na níž jsme mohli nahlédnout, že

konstitutem je nejen v autorčině obrazotvornosti „otevíraná“ skutečnost obrazu, ale i skutečnost v něm se vyjevující a sdělující, že obrazy nejen vytváříme, ale obrazem také sami jsme.

Když se někdo z nás na takové úrovni obrátí či vrátí k vlastní obrazotvornosti a jejím zdrojům, rozpomene se v této míře na možnosti, které v ní máme, a vážně se jim věnuje, uvolní – alespoň pro některé z nás – možná zapomenutou, možná přehlédnutou cestu, na níž se s vlastní obrazotvorností a jejími možnostmi můžeme znovu spojit. Můžeme se k nim vrátit, vážně se znovu věnovat tomu, čím pro nás osobně i v širším společenském a kulturně-historickém kontextu jsou, co se jejich prostřednictvím se životem každého z nás děje nebo může udát. Otevírá před námi teritorium, které jistě nemusíme nebo nebudeme bez dalšího chápat jako on či ona, přitom však můžeme vidět, že nám připomíná krajinu, která je tak či onak krajinou naší, krajinou, kterou jsme si možná nechali vzít nebo jsme k ní předčasně ztratili přístup, a on či ona nám ji pak tímto vrací.

Pro dokreslení uveďme alespoň názvy několika tehdy vystavených autorčiných děl: *Bílá noc* (1971a), *Chvilka mezi dnem a nocí* (1967), *Zrcadlo* (1971b), *Zborcený prostor I* (1973a), *Nepřítomné tělo* (1976b), *Blízká vzdálenost* (1976–77), *Příchod-odchod* (1977b), *Vymezení* (1981–82b), *Vymezení koutem* (1979), *Vymezení stropem* (1980f), *Dosahování* (1980b), *Co zbylo z anděla* (1979–80d), *Torzo* (1979–80a), *Ubývající torzo* (1979–80c), *Stopy doteků I–VI* (1981–82c), *Strach* (1984b), *Podpírání* (1984a), *Vnoření* (1984c), *Odněkud-někam* (1984f), *Návrat ztraceného syna I* (1985a), *Dotek země I* (1985c), *Prostoupení* (1985f), *Orant* (1987), *Extatická postava* (1986–87), *Vyjevující se tvář* (1987c), *Znamení* (1987b), *Mariánský obraz* (1989r), *O blízkém a vzdáleném (Čtení)* (1994), *Meditace I, II* (1992), *Zadržovaný pád* (1992–93a), *Ruce* (1992i), *Modlitba za opuštěnou vesnici I–IV* (1993h), *Nanebevzetí* (1993g), *Vytrácení podob* (1997a), *Vyvolávání podob* (1995), *Paměť rodiny* (1995–96), *Co tělo vyzařuje* (1996–97), *Obrácené oko I–II* (1999a), *Oko zavřené* (1999b), *Zavřené oči I–IV* (2000a), *Kolemjdoucí* (1999c), *Rozhovorem I–XI* (1998–99), *V hranicích obratu I–VIII* (2000b).

Retrospektivní výstava ve Veletržním paláci Národní galerie byla provázená vydáním Adrieniny první obrazové monografie, v níž se mohla veřejnost v knižní formě poprvé setkat v ucelenější podobě s jejím celoživotním dílem. Nejenom veřejnost, v určitém smyslu i autorka sama. Pro přesnější představu o tehdejší situaci, připomeňme, že více než deset let po listopadu 1989 měl z Adrieniny generace, z autorů, kteří žili trvale v České republice, resp. dříve v Československu, obdobnou monografii jen Stanislav Kolíbal, jehož výstava proběhla ve Veletržním paláci Národní galerie nedlouho před retrospektivou Adrieninou, a monografie

jeho díla byla právě u této příležitosti vydána. Z dnešního hlediska, pokud se neopíráme o přímou historickou zkušenost, se může zdát překvapující, že vývoj po listopadu 1989 probíhal v oboru, o který zde jde, takto, mohlo by se říci, takto pomalu. V našem textu nejde a nemůže jít o výklad příčinných souvislostí této skutečnosti, jde tu jen o připomenutí, dokreslení situace.

Adrieninu výstavu v Národní galerii doplňovala souběžně probíhající výstava její ilustrační tvorby v pražském Francouzském institutu. Také její ilustrační tvorba byla v takto ucelené podobě představena poprvé, v grafických a kresebných cyklech věnovaných Raineru Marii Rilke, Giuseppe Ungaretti, Viole Fischerové, Saint-John Persemu, Janu Kameníkovi, Karlu Šiktancovi, Samuelu Beckettovi, Vladimíru Holanovi, Franzi Kafkovi, Věře Linhartové. Soubor ilustrační tvorby, doplněný o nová díla, ilustrace k poezii Emily Dickinsonové, k Jiřímu Šindlerovi, byl pak znovu vystaven v Moravské galerii v Brně, kde byla v roce 2004 výstava součástí Mezinárodního bienále grafické tvorby.

Retrospektivní výstava v Národní galerii byla pro Adrienu představením díla, které působilo jako dílo ucelené a dovršené. Základní otázky byly v jednotlivých etapách a v profilujících výrazových polohách položeny a z určitých hledisek i zodpovězeny, logika obrazotvornosti a jí zprostředkovaná jednota myslitelného a vnímatelného jedinečným způsobem rozvinuta. V závěru výstavy, tak jak to odpovídalo časové posloupnosti autorčiny tvorby, jsme se setkávali s barevnými aurami nezobrazených těl, s obrazy tváří a fragmentů tváří, s obrazy očí zavřených, obrácených, v nichž byla výtvarně reflektována hranice viděného či viditelného a toho, co viditelné přesahuje, jako výslovné téma výtvarných děl.

Pod názvem „Adriena Šimotová – Tvář“ uspořádala v roce 2003 Slovenská národní galerie v Bratislavě autorčinu monotematickou retrospektivu.¹⁰⁴ Výstava a kniha, jež byla k výstavě vydána, mohly být chápány jako pozvání k setkání s fenoménem lidské tváře. Mohly nést podtitul – „přemítání“ o tváři nebo „rozjímání“ tváře nebo „kontemplace“ tváře. U všech, kteří pozvání přijali, byly různé modalities reflektovaného vztahu k lidské tváři, k nimž by uvedený podtitul mohl odkazovat, naplňovány různou měrou. Nejenom v rozptýleně společném čase setkání, které výstava zprostředkovávala, ale i v osobním čase jednoho každého. V různé míře byly naplňovány a vyjadřovány i v čase tvorby Adrieny Šimotové. Mohlo by být zřejmé, že výstava i kniha k ní vydaná přinášely nejenom autorčinu

¹⁰⁴ Navazujeme zde na naše úvahy spojené s uvedeným tématem, jež jsou součástí monotematické monografie *Adriena Šimotová – Tvář*, která byla vydána u příležitosti výstavy „Adriena Šimotová – Tvář“ v roce 2004. Výstava proběhla ve Slovenské národní galerii v Bratislavě v termínu od 6. 5. 2003 do 27. 6. 2003 (Brunclík, 2004).

obrazovou výpověď o tváři. Přinášely i výpověď o jejím vztahu k tváři. O tom, jak se v jejím díle měnil, vyvíjel a naplňoval. O tom, jak se ona sama prostřednictvím své tvorby a v ní sebeurčovala ve vztahu k tváři a ve vztahu k možnostem jejího obrazového vyjádření. Tato forma sebesdělení se sama stávala možná v nečekané míře specificky výtvarnou a umělecky legitimní metaforou, metaforou vypovídající prostřednictvím monotematicky zaměřeného retrospektivního zprostředkování autorčiných děl a autorčiny tvůrčí cesty, s obecnější platností o možnostech a mezích našeho vztahování se k tváři a k tváři zastoupenému a vyjadřovanému lidství. Klíč k této metafoře bychom se mohli pokusit hledat v Levinasových analýzách zákonitostí apologie, v proměnách, které přináší ospravedlnění.

Autorčino angažmá v uváděném projektu bylo projevem její důvěry v možnosti tematiky, kterou po celá desetiletí ve své tvorbě sledovala, a věrnosti poselství, jež v jejím rámci hledala a zprostředkovávala. Bylo však i dokladem její nemalé odvahy, s níž úzkou cestu monotematické expozice přijala. Sama se ve své tvorbě nezaměřovala jen a pouze na obrazy tváře. Jakkoli se v tomto námětu význačným způsobem soustřeďuje to, co je jádrem jejího díla, v některých z důležitých poloh své tvorby s ním nepracovala dominantně, a ty pak z koncepčních důvodů nebyly ve výstavním souboru bratislavské expozice ani v uváděné knize zastoupeny. Z přijatého omezení však vyplývala i nikoli běžná příležitost, pro kterou se nakonec na tuto úzkou cestu vydala. Když chtěla, přes obtíže tohoto svého nesnadného předstoupení, ve své výtvarné promluvě připomenout a pozdvihnout téma tváře a tajemství tváře.

Nedělo se tak ovšem zcela poprvé. Za mnohé předcházející námětově příbuzné kroky bychom měli jmenovat alespoň její výstavu na pražském Opatově, kde v roce 1987 představovala své tehdy nové práce na papíře v expozici provázené tištěným listem, jehož textovou část sestavila z výňatků z literární tvorby Henriho Michauxe, autora, jehož tvorbu sledovala. V některých ohledech byla tematickému zaměření bratislavské expozice ještě bližší retrospektivně orientovaná výstava „Problém hlavy“ v Oblastní galerii v Liberci (1989). Především jsme však při přípravě uvedené výstavy pro Slovenskou národní galerii velmi těsně a několikerým způsobem navazovali na autorčinu velkou retrospektivní výstavu v Národní galerii v Praze (2001). K fenoménu tváře jsme se ve Slovenské národní galerii obraceli na základě kontextu, který retrospektivní výstava v Národní galerii v Praze vyjadřovala a který po jejím ukončení zůstává zachován v monografii, jež byla u příležitosti pražské výstavy vydána.

Platí obecně, že bytí v dění je i není prostřednictvím obrazů sdělováno. Sděluje se za podmínek, v nichž se Adriana Šimotová svou tvorbou orientovala stále vědoměji jako

prostředník, který „upravuje cestu“ světlu dorozumění a srozumění. Téma tváře bylo v ose pohybu, jímž autorka v otevřené vstřícnosti uvolňovala komunikativní prostor skutečnosti, která právě prostřednictvím výrazu tváře, Levinasovými slovy řečeno, prostřednictvím epifanie tváře, vchází či vystává do námi sdílené přítomnosti a setrvává, jestliže ve tváři rozpoznáváme a přijímáme úlohy, které jakkoli se zdají nevyčerpatelné, orientují náš vztah k transcendenci. Jedinečnost autorčiny citlivosti vůči výrazu tváře nijak neumenšuje, že v jejích kresbách, grafikách, plastikách je tou tváří nejednou tvář její vlastní.

Autorčin obrazový horizont postupného a neukončeného výkladu podmínek, za nichž je tato osobnostní emancipace, toto existenciální projasnění možné, je v obsahu i v jeho výtvarném projevu vícehlasý a často i rozporný. Jeho rozpornost není nevlastní, vnějškovou konstrukcí. Je autentickým osobním projevem skutečného rozcestí, které v sobě každý krok výkladu, jenž se v něm odehrává, nutně nese. Setkáváme se v něm s polohami drsně expresivních a bizarních figurativních forem, meditací tváří odpíraného či vnitřně deformovaného výrazu. Častěji tomu tak je v osmdesátých letech. Na druhé straně s obrazy projasňujícími, očištnými, v nichž s vírou a věrností nachází, vyznačuje a zprostředkovává východiska lidsky omezené bytosti na její cestě k naplnění možné vnitřní důstojnosti a možné osobní svobody. Pro autorku se ve světle této orientace staly nejvlastnějším pramenem transcendence právě komunikativní vztahy vlastní tvorby. Jak už jsme uvedli, inspirací jí v tom bylo setkání s myšlením Martina Bubera, které jí pomohlo v ujasnění perspektivy, k níž lidsky i umělecky postupně dozrála. A pozdní setkání s myšlením Emmanuela Levinase prostřednictvím jeho knihy *Totalita a nekonečno*.

Komunikace jako řadoslovná skladba aktů, v nichž se děje jednota sdílení a sdělování, je u ní nutně chápána, v souladu s Levinasem, jako v principu metafyzický vztah. Neomezuje ji tedy (oproti běžnému vědomí) pouze na mezilidskou skutečnost; vedle ní a vedle intrapersonálního rozměru tohoto vztahu zařazuje, řečeno slovy školské tradice, vztah k hledanému principu možné jednoty a řádu světa. Můžeme-li v této souvislosti (s jistým zjednodušením) chápat autorčinu tvorbu jako rozhovor, v němž se děje reflexivní setkání prostřednictvím výtvarné řeči, jde o rozhovor, který může zprostředkovávat vztahy konstituující proměnu osobní identity nebo alespoň uchovávat její možnost otevřenou. „Dostupnost“ a „schůdnost“ vztahů, v nichž se děje ontologická proměna personality, je nutně podmíněna otevřeností vůči východiskům, které takto chápána osobní komunikace přináší, tedy i otevřeností vůči etické plnosti výrazu tváře.

Expresivní hlava (Šimotová, 1985–86) by mohla být jedním příkladem autorčiny výrazové citlivosti. Vznikala prořezáváním svazku mačkaných vrstev z karbonovaných

papírů, a to z jejich rubové strany, bez přímé vizuální kontroly průběhu kresby, v níž se opírala často pouze o své hmatové vjemy. Dílo, v němž vzpomínala na tvář otce, svou konečnou podobu získalo až po obrácení kresby z rubu na líc, v závěrečném listování celým svazkem papírových vrstev. V návaznosti na prvotní výtvarnou reflexi jedné určité osoby v něm odkrývá autorka obecnost, jež nemá jen ani primárně klasifikační smysl, ale formu reflexivního duchovně orientovaného vztahu. To je pro její tvorbu, alespoň v některých souvislostech příznačné.

Jedním z nejhlubších projevů této její orientace, jež patří do námi sledovaného námětového okruhu, je pak cyklus *Kolemjdoucí* (Šimotová, 1999c), jenž patří k poslednímu období autorčiny tvorby. Šest variant kresebné evokace a meditace jedné tváře i vztahu k této tváři, v rovině konkrétní i obecné zároveň. Stupňuje zde relativizaci rozdílů mezi lícovou a rubovou stranou, matricí, šablonou a finální podobou, dotykem a otiskem, aniž by oslabovala jednotu celku šesti kreseb, který sám je teprve finálním dílem. Soubor je významným obrazem jejího výtvarného myšlení. Název v sobě nese mimo jiných odkazů i vztah k 50. logiu tzv. Tomášova evangelia (Pokorný, 2006). Dílo je součástí sbírky Centre Pompidou v Paříži.

Výkladová perspektiva orientovaná komunikativními vztahy autorčina díla odpovídá celé šíři její tematiky: životnímu času a formám jeho časování, prostorovým vztahům a jejich subjektivnímu zakládání, žité přítomnosti s její etickou či eticko-ontologickou podmíněností, důsledky a relacionální povahou jejích hranic, abychom uvedli alespoň některé okruhy.

Autorčino přijímání vlastní tvorby jako rozhovoru, v němž se odehrává setkání prostřednictvím výtvarné řeči, přinášelo, mimo dalších, téma míry plnosti výrazu tváře a plnosti sebeotevření vůči výrazu tváře. Negativní aspekt toho, k čemu toto téma směřuje, je v odepření výrazu, v jeho omezení, redukci, falšování nebo konečně ve skrývání či deformaci tváře maskou. Nebo na druhé straně – v odepření vstřícnosti vůči výrazu tváře. V pozitivním smyslu otevírá problematiku celistvosti východisek tvorby a osobního vztahu k tváři, jenž zaznívá ve slovním spojení „tváří v tvář“. Z plnosti sebe sama vycházet vstříc celku skutečnosti druhého, s nímž se setkáváme prostřednictvím jeho tváře, je možné v otevřenosti vůči celku vlastního života a v otevřenosti vůči celku veškeré skutečnosti vůbec. Jen v této otevřenosti je možné osobní setkání se sebou v plnosti celku skutečnosti sebe sama. A jediné ve stejně orientované a podmíněné otevřenosti vůči výrazu druhého je možné se takto setkávat s ním. Je bytosti lidsky omezené tato plnost dostupná? Za jakých podmínek může ve světle tohoto nároku skutečně být „tváří v tvář“? S autorčinými obrazy se můžeme k vnitřnímu tajemství tváře vracet.

Možná velikost toho, co se ve výtvarné tvorbě může odehrávat, souvisí mimo jiné s tématem vztahu přítomnosti a bytí, s možností vyjádření bytí v přítomnosti a přítomnosti v bytí. Autorčiny obrazy tváře, soustředěné jako v rozpomínání z jejich rozptýlení do jednoho obrazového souboru, představovaly tento problém ještě v jiném světle. Je-li sama tvář každé osoby svého druhu „obrazem“, potom mohla představovaná tvorba Adrieny Šimotové zrcadlit úlohu, která může být i úlohou naší.



Foto 14 Na fotografii jsou (zleva) Václav Cigler, Pavel Brunclík, Adriena Šimotová a Jiří Machalický; instalace děl Adrieny Šimotové v prostorách Muzea Kampa, 2002. (Archiv Nadačního fondu Adrieny Šimotové a Jiřího Johna)

3.4 Rozhovor s Adrienou Šimotovou „Poznámky k výstavě“¹⁰⁵

Pavel Brunclík (PB): Jaká slova tě napadají, když myslíš na svoji tvorbu vystavenou v malé galerii Rudolfinu?

Adriena Šimotová (AŠ): Blížkost, distanc, vstřícnost, dotyk, otisk, přesahování, jistota, nedotknutelné, nedostupné...

PB: Zkusme začít blízkostí.

¹⁰⁵ Rozhovor byl publikován v katalogu výstavy Adrieny Šimotové v Galerii Rudolfinum nazvané „Vyjevování (2008-10)“. Výstava proběhla od 7. 4. 2011 do 19. 6. 2011 (Brunclík, 2011).

AŠ: Myslím si, že úplně v základě toho, co dělám, je motiv blízkosti z těch nejdůležitějších. S blízkostí souvisí vlastně celý můj důvod a potřeba udržet se v určitém emočním poli, s nímž je blízkost spojená... Blízkostí samozřejmě nemyslím prvořadě fyzickou blízkost, ale jde mi o duševní oblast nebo duchovní sféru... V mé práci to zanechává důležité stopy. To, co dělám, je taková oslava blízkosti. Blízkost také souvisí s komunikací, která je založena na setkání, a setkání je zase postaveno na blízkosti.

PB: Mluvila jsi také o distanci.

AŠ: To bude asi delší vysvětlování. Je to dáno mou osobní situací a zdravotními problémy, jež mě vyřadily na dva roky z práce, kterou jsem opustila v okamžiku, kdy jsem pracovala s frotáží, s níž téma blízkosti souvisí exemplárně. V minulosti jsem často pracovala vkleče, na zemi. To mělo svůj význam. Bylo v tom něco takového, jako když člověk předestře před sebe nějakou tkaninu, nějaký koberec – ten způsob hledání a ověřování skutečnosti... Vzniklo to v minulosti tím, že jsem potřebovala pracovat na větších věcech, a tak jsem využívala podlahu. Na ní jsem nacházela plochu natolik velkou, abych vůbec mohla větší věci dělat. Řekla bych, že už nejsem schopná pracovat na vertikální ploše, to je zajímavé... To není technická otázka, je v tom důležité právě přímé ohledávání „terénu“, který je u mne tvořen v největší míře lidmi, lidskými postavami, lidskými vztahy. A protože jsem teď kvůli fyzickému omezení ztratila možnost pracovat na podlaze přímo, hledala jsem náhradu. Řekla jsem si, že budu pracovat na podlaze dál, ale že musím najít něco, co mi pomůže to omezení překonat. Bylo pro mě velmi překvapivé, že mě to přivedlo k linii, k vedení čáry, takže kresba potom vzniká jinak než prostřednictvím frotáže.

PB: Mohli bychom se ještě vrátit k tomu, co tě zaujalo na tom zvláštním nahlédnutí problému distance, totiž že určitý způsob distance je vlastně vnitřním momentem blízkosti a je jí podřízen, zprostředkovává ji.

AŠ: Když jsme spolu promýšleli, od čeho začnu po návratu z nemocnice, věděla jsem, že to bude souviset i s metodou práce, nejenom s obsahem, že to bude souviset s prostředky, které si vyberu. Musela jsem je alespoň částečně či dočasně změnit. Aby se kresba udržela na zemi, aby si udržela horizontálnost, navrhl jsi, ať si prodloužím ruku hůlkou. Použila jsem hůlky s měkkým zakončením, na které jsem nabírala pigment. Těžiště sdělení se tak přeneslo na čáru. Ta je někdy úplně jednoduchá a někdy také opakovaně zpracovávána. Bylo pro mne velice důležité, že jsem ten přechod zvládla... Udělala jsem sérii hlav, se kterými jsem byla dost spokojená. Přineslo mi to novou sílu, nový pohled.

Je zvláštní vidět ty věci pohromadě. Ty dotykové, spojené s frotáží, a ty s hůlkami. U kreseb s tyčkami jsem pracovala s distancí. Překvapovalo mě, že mé pocity u těch nejlepších věcí byly podobné, že jedno druhé nevylučovalo. Musela jsem samozřejmě dbát, aby se z kreslení s hůlkou nestal dekorativní ornament. Čára, která je vedena, musí mít všichni dostupnou citlivost záznamu. Musí se tam dostat ten vztah, který je pro mne podstatný i při frotáži, jen je jinak zaznamenaný. Na čáru se musím velmi soustředit... To jistě platí při mé práci vůbec, ať už je to čára nebo přímý dotyk, v obou případech musí nastat nějaké spojení mozku či duše s tím, co dělám. Myslela jsem si, že když udělám čistou čáru, ve které je určitá abstrahovanost, bude rozdíl oproti dotyku dlaní viditelnější. Pro mne byla práce zprostředkovaná přímým dotykem v posledních dvaceti letech velmi důležitá. Možnosti určité objektivizace kresby prostřednictvím čáry mě překvapily. Lze se poučit u Japonců nebo Číňanů. Čára nesmí být artistní, čára zaznamenává a stvrzuje kresebný úkon. Byla jsem překvapená, že mě čára neomezuje, umožnila mi něco jiného než dotyk, a jeho určitá bezprostřednost. Jak už jsem řekla, ta čára nesmí být artistní. Musím docílit toho, aby to, co bylo děláno čarou, mělo takové ztracení v sobě, nebo udržení se v sobě...

PB: Takže mez byla překlenuta.

AŠ: Sám víš, že pro mne byl celý ten nedávný vývoj překvapující. Když jsem se vrátila z těch nemocnic, byla jsem skeptická. Požádala jsem tě, abys mi pomohl připravit nějaký stůl na práci, že na něm zkusím kreslit. Vůbec jsem si netroufala jít na větší obraz. Byla jsem ti vděčná, že jsi mě povzbudil tím směrem, kterým jsem pak šla. Jedna z prvních věcí z této série je velká frotáž, která není o nic menší než moje práce z dřívějšíka. Velmi mě to posílilo.

PB: A slovo vstřícnost ve vztahu k výstavě a tvorbě?

AŠ: Pro mne má práce, to, co kreslím, je vztažená ruka – a to obrazně i konkrétně. A vlastně téma, které volím, ... můj důvod je právě v těch elementárních souvislostech. Na základě vstřícnosti vzniká setkání. Může to být setkání s člověkem, s krajinou známou z dětství..., ale vždycky je tam ten rys pozitivního přístupu ke skutečnosti nebo k tomu zobrazenému nebo k tomu, na co myslím.

PB: Vraťme se ještě k souboru *Hlavy*.

AŠ: Já jsem se hlavami a tvářemi zabývala mnohokrát. Vždycky to mělo něco společného a něco, čím se to lišilo. Tyto hlavy jsou i nejsou kresleny klasickým způsobem a myslím, že se mi u některých podařilo dosáhnout určité znakovosti. Je tam třeba zdánlivě banální téma,

hlava a česání – hlava, ruka, vlasy – ale vypovídá ještě o něčem jiném než o ženě, která si češe vlasy... Prchavé gesto, které se zastaví.

PB: Myslela jsi u toho souboru na někoho konkrétního?

AŠ: Spíše ne. Hlava s česáním vlasů mi připomíná mě samotnou – a trochu maminku... Někde je souvislost s přímou zkušeností s konkrétním člověkem důležitá a výrazná, ale tady, když se mi podaří do té lapidární znakové kresby dostat něco obecnějšího, nějaký detail, který mě napadne... naskočí mi až následně, že jsem jej u někoho blízkého viděla.

PB: Zeptám se poněkud nepatřičně. Třeba se tím něco důležitého osvětlí. Někteří tví kolegové srovnatelného věku už nepracují... Proč ty ano?

AŠ: Pro mne je práce sloupem, na kterém stavím svou existenci. V každé životní etapě, v každém věku se přece něco mění a něco zůstává, a tak je tomu i u mne... Práci chápu jako pozvání k rozhovoru. Když jsme mluvili o komunikaci, pro mne je moje práce rozhovorem.

Někdy se mě návštěvníci ateliéru ptají, jak dlouho jsem dělala určitou kresbu. Ale u mne to není měřitelné časem, který strávím tím, že kreslím. Já musím mít ještě jiný čas... Je to čas, který se podobá meditaci. Musím si při tom vybudovat v sobě samé určitou linii, určitou cestu, která není popisná. Musím vědět, kdy přesně začít, ale když začínám uskutečňovat to, co uskutečňovat chci, je ta kresba už předurčená, nechci říct hotová, ale ten záznam je svým způsobem fixovaný...

PB: Dalo by se snad dopovědět, že cesta, kterou takto v sobě buduješ, není jen cestou pro kresbu, ale je cestou i pro tebe. Jedním ze základních souborů, z nichž je výstava v Rudolfinu sestavena, je cyklus *Schoulení*.

AŠ: Je to můj pohled na určitou část života či životní situaci, na kterou myslím, když přemýšlím o lidech, o jejich osudech. Zajímá mě ten okamžik, kdy ten schoulený je schopen ještě se osvobodit. Ty věci jsou výtvarně osvobozeny, obsahově je to tak možná v různé míře jen u některých. Je v nich hranice mezi nejít vstříc a vystoupit ze sebe... Je v tom ta jedinečná možnost člověka, že se zbaví své skrytosti a uzavřenosti.

PB: Pozice, kterou postavy zauímají... myslím, že co do jevu, je v nich něco mezi embryonální polohou a – jak o tom mluvil na návštěvě v tvém ateliéru Stefan Kraus¹⁰⁶ –

AŠ: – a smrtí.

PB: Přípravou k něčemu jinému. Vidím v nich mimo jiné také soustředování se pro novou možnost.

AŠ: Už delší dobu jsem měla takovou představu, udělat soubor – nevěděla jsem, kolik těch věcí bude, ale věděla jsem, že bude více než jedna – soubor kreseb zaměřených na člověka, který je uzavřen nebo se ukrývá... Je to zvláštní, že každá ta kresba, každá ta figura má v sobě jakousi osamělost. Tím schoulením se jakoby uzavírají. Já bych chtěla, aby měli schopnost se otevřít.

PB: Pro mne se zobrazovaná schoulení v jednotlivých dílech celého tvého cyklu vyznačují určitým usebíráním se a o schoulení zobrazovaných bych uvažoval jako o soustředování se do vztahu, nebo je pro mne jejich usebírání se alespoň předzvěstí či přiblížením se k pozitivní možnosti vztahu. Schopnost vstupovat do pozitivního vztahu k druhému je podmíněna schopností vstupovat do pozitivního vztahu k sobě. Když se tví schoulení choulí nebo usebírají, je to pro mne i obraz očekávání nebo tázání se či naslouchání. Celý cyklus *Schoulení* i jednotlivá díla, která jsou jeho součástí, jsou pro mne obrazem určitého komunikativního jednání. Kompozičně i obsahově je přitom důležité, že ti schoulení jako by určitým způsobem levitovali. I nohy ze stejnojmenného cyklu jsou jakýmsi způsobem nad zemí, přičemž těžko říct, jestli se k zemi spíše přibližují, nebo se od ní vzdalují.

AŠ: Potřebuji, aby všechny mé věci, které dělám, ty dobré i ty méně dobré, měly v sobě vždycky stopu naděje. A ten výklad schoulených ... když připustím, že se dostanou ven, nebo že budou mít tendenci vyjít z izolace, tak pak je účel mého zobrazení naplněn. Myslím, že je tam pořád naděje. Určitě tam naděje je a to je pro mne zásadní.

PB: Už jsme o tom dříve mluvili, celý cyklus *Schoulení* vidím v souvislosti s tvou instalací v kostele Nejsvětějšího Salvátora, která vznikala a trvala v době, kdy jsi na cyklu *Schoulení* pracovala. Nejde jen o časovou shodu. Instalace v kostele, kterou jsi nazvala *Prostrace*, nesla v sobě něco z tematické struktury cyklu *Schoulení*. Myslím, že *Prostrace*

¹⁰⁶ Stefan Kraus je ředitelem Kolumby, muzea arcibiskupství v Kolíně nad Rýnem.

v kostele Nejsv. Salvátora souvisí s cyklem *Schoulení* a cyklus *Schoulení* souvisí s instalací *Protrace*; jejím prostřednictvím přímo i s tvým cyklem *Hosté. Schoulení, Protrace, Hosté.*

AŠ: Ano, připomněla jsem si to.



Foto 15 Vernisáž výstavy Adrieny Šimotové *Vyjevování (2008-10)*, Galerie Rudolfinum, 2011. (Archiv Nadačního fondu Adrieny Šimotové a Jiřího Johna)

Závěr

Galerie Rudolfinum uspořádala na jaře roku 2011 výstavu, na níž Adriena Šimotová představila svoji tvorbu z několika předchozích let, kdy se po delší, bezmála dva roky trvající odmlce způsobené několika vážnými zdravotními problémy ke své tvorbě vrátila. Když jsme tehdy krátce před vernisáží spolu s Adrienou hledali interpretační východisko pro uvedení této její, jak se později ukázalo, za jejího vezdejšího života poslední pražské výstavy, uzavřela naši společnou úvahu po chvíli odmlčení větou: „To, co je, je skryté.“ Tehdy jsem tato její slova přijal za východisko pro úvodní slovo vernisáže. V následujícím textu pro mne budou východiskem k závěru naší práce. „To, co je, je skryté.“¹⁰⁷

Ve stopách Adrieniny tvorby, v návaznosti na mnohá osobní svědectví a další historické prameny jsme se v naší práci krok za krokem ptali, čím jí a nám byla a je Adrienina obrazotvornost a s ní spojená komunikace, komunikativní vztahy. Jakou úlohu měla pro ni obrazotvornost vůči tomu, co pro ni bylo tím, co v nejvyšším smyslu slova jest, jakou úlohu mělo v této souvislosti její obrazotvorné jednání, její obrazotvorný život. V jakých formách byla tato úloha jejího obrazotvorného jednání, myšlení, cítění, rozhodování v jejím životě naplňována a ve kterých z těchto forem ji můžeme sledovat: obrazotvornost v rozumnění, sebe-přijímání, sebe-určení, obrazotvornost v komunikaci, v jednotě sdělování a sdílení.

Skrytostí toho, co v nejvyšším smyslu slova je, neměla Adriena při našem rozhovoru v Galerii Rudolfinum na mysli skrytost nějaké vůči nám vnější skutečnosti. O skrytosti toho, co v nejvyšším smyslu slova jest, mluvila s vědomím toho, že do skrytosti toho, co takto je, jsme či můžeme být zahrnuti. V souvislosti naší společné úvahy, na kterou zde odkazuji, lze myslím sledované téma chápat tak, že dává-li se to, co v nejvyšším smyslu jest, dává-li se někomu tak, že vyvstává, vychází ze skrytu, a takto se sděluje, povolává toho, komu se sděluje. A ten, komu se takto to, co je, sděluje, je v tomto sebesdělování toho, co takto je, a toto sebesdělování toho, co takto je, je v něm. A pak ten, komu se takto to, co je, sděluje, je v této události zahrnut. Není v ní proto, aby jí a aby v ní vládl. Je v této události a tato událost je v něm. Ten, komu se takto to, co v nejvyšším smyslu slova je, sděluje, se může stát nositelem tohoto „sebe-sdělování“, a to proto, že je jím nesen, a jen, je-li jím nesen. Takto může vzcházet to, co podle Adrieny v nejvyšším smyslu jest, do zjevnosti, do toho, co je zjevné zde. A přebývat v onom zde.

¹⁰⁷ V následující části textu navazující na Adrieninu větu „To, co je, je skryté“ vycházím, ve změněném kontextu, dílčím způsobem ze své eseje „Pozdní cesta“ (Brunclík 2019b).

Těžko bychom dnes ve vztahu k současnému výtvarnému umění a v návaznosti na uvedené Adrienino vyjádření tvrdili, že obraz má jen nebo právě či především v rovině reproduktivní obrazotvornosti zpodobovat, to, co je. Mohli bychom snad říci, že Adrienina obrazotvornost uváděla do zjevu to, co jest, tak aby obraz reprezentoval to, co vycházejíce ze skrytosti je jeho prostřednictvím zde, ve zjevnosti, v bezprostředních či bezprostřednosti blízkých rovinách zjevnosti.

V návaznosti na to bychom pak mohli říci, že tím nejpodstatnějším obrazem byla ve své celkové životní souvislosti, ve svém životním působení Adriena Šimotová sama: ve svých jednáních, ve svých vztazích k druhým lidem, ve svém hledání, ve své věrnosti, ve své statečnosti, ve své věrnosti svému údělu. Tou nejvlastnější formou, v níž to, co v nejvýstřednějším smyslu je a co uváděla prostřednictvím své obrazotvornosti do zjevu, byl její život, její osobnost, její charakter, její práce, její řeč, její vůle. Ve volné návaznosti na Immanuela Kanta můžeme u ní mluvit o epigenezi čisté mysli. Obrazotvornost Adrieně byla podstatným vztahem, podstatnou formou pro účast na tom, co podle ní skutečně jest, podstatným momentem pro zprostředkování a sdílení této účasti s druhými v přímých či v čase i v prostoru zprostředkovaných setkáních a na ně navazujících vztazích, které její obrazotvorné jednání umožňovalo, spoluzakládalo, odkrývalo, orientovalo, vyvolávalo a formovalo.

Sledovali jsme mezní situace, jimiž procházela, v nichž formovala svoji dějinnou určitost, meziosobní vztahy s blízkými, kteří jí byli inspirací a pomáhali jí. A ona byla vtěchto vztazích inspirací a zdrojem pomoci jim. Opírali jsme se přitom o dosavadní práci kolegů, o mnohá svědectví, rozhovory. Takto získané poznatky a zkušenosti spoluvytvářely platformu pro pochopení a výklad celkové souvislosti její životní cesty, její osobnosti, souvislosti její tvorby a dějinných situací, jimiž procházela. Mnohé z této oblasti ještě zůstává otevřenou výzkumnou úlohou, jejíž řešení je před námi. Sledovaná souvislost identity a biograficity se pak ukazuje jako heuristicky přínosná, a takto opodstatněná a nezbytná pro výklad sledovaných témat. Opodstatňující náš mezioborový přístup.

Adriena Šimotová patřila a nadále patří k nejrespektovanějším osobnostem českého výtvarného umění druhé poloviny dvacátého století a počátku století jedenadvacátého, české kultury vůbec. Jak jsme uvedli, na její tvůrčí cestě ji provázely významné osobnosti z oboru historie českého výtvarného umění. Na jejich texty jsme odkazovali. S úctou k práci, kterou jmenování i nejmenování na tomto poli vykonali, jsme vyslovili tezi, že by při interpretaci tvorby Adrieny Šimotové bylo přínosné uplatnit ve větší míře, než tomu bylo doposud, výkladová hlediska a s těmito hledisky související interpretační možnosti, které přináší

filosofické myšlení doby, ve které ona sama žila a působila. S tím, že myšlenková a výrazová hloubka, svébytná tematika, mnohotvárnost výrazových prostředků a metod, jejich vnitřní konzistence a metodická soustavnost to nejenom umožňují, ale pro jejich adekvátní interpretaci je to v určité míře i potřebné. Naše úvahy toto stanovisko potvrdily. A tím také opodstatněnost mezioborového přístupu, který jsme uplatnili.

Soustředil jsem se při rozhodování o tematické orientaci naší práce na témata, která byla Adrieně Šimotové v její tvorbě blízká, byla pro ni určující. Určující jsou i pro orientaci našeho výkladu. Je to komunikace, komunikativní vztah a obrazotvornost. V návaznosti na to pak souvislost komunikace a identity, komunikativních vztahů a dějinnosti, komunikativních vztahů a paměti, komunikativních vztahů a temporality.

Tomu odpovídala i volba autorů, kteří poskytli konceptuální rámec našemu výkladu. Hledali jsme u nich, v jejich vybraných textech, základnu pro rozšíření a prohloubení interpretační báze našeho postupu při interpretaci díla a života Adrieny Šimotové. Výchozí byly pro nás úvahy Martina Bubera. Směrodatným pro nás byl přitom Adrienin vztah k tomuto autorovi, k jeho textu *Já a Ty*, k němuž se opakovaně vracela. Buber argumentuje ve prospěch ontologického primátu vztahu a vztahových struktur, vyzdvihuje roli dialogického vztahu v komunikaci, vztahové události setkání a jejich komunikativních dimenzí. To byla tematika Adrieně Šimotové blízká, provázela ji celý život. U Karla Jasperse pro nás byly důležité jeho pronikavé rozbory mezních situací a jeho hluboké analýzy existenciální komunikace. Emmanuel Levinas nám přispěl především svými hlubokými analýzami rozmluvy a epifanie tváře. Uvedená témata představovala zásadní tematické okruhy v tvorbě Adrieny Šimotové. U jmenovaných autorů jsme nacházeli mimořádně hluboké rozbory různých forem komunikace, komunikativních vztahů, komunikativních událostí. V návaznosti na ně jsme pak mohli rozvíjet a prohlubovat výkladové perspektivy důležité pro objasnění komunikativních souvislostí na straně tvorby Adrieny Šimotové, jejích děl, vývojových etap její tvorby. Její úvahy o setkání s druhým, který je reprezentován tváří, o setkání se sebou ve vztahu k druhému, druhým, o ontologických podmínkách a důsledcích komunikativního vztahu, o ontologické struktuře samotného komunikativního vztahu, který Adriena chápala jako podstatu setkání, o proměnách úrovní, na nichž se aktualizují, uskutečňují možnosti v události setkání obsažené, o podmínkách, za nichž se v setkání pro zúčastněné průběžně děje pozitivní zprostředkování cesty k ontologické otevřenosti, o příčinách, pod jejichž vlivem se s těmito možnostmi míváme a spolu s nimi se pak můžeme míjet s druhým, druhými, sami se sebou.

Seznam použitých zdrojů

Literatura:

BRUNCLÍK, Pavel (ed.). *Adriena Šimotová: Mapování prostoru – Tělo kláštera (Hostinné)*. Praha: Nadační fond Adrieny Šimotové a Jiřího Johna, 2022.

BRUNCLÍK, Pavel, (ed.). *Adriena Šimotová 2016/I*. Praha: Nadační fond Adrieny Šimotové a Jiřího Johna, 2019a. ISBN 978-80-270-6227-0.

BRUNCLÍK, Pavel. Pozdní cesta. In: BRUNCLÍK, Pavel, (ed.), *Adriena Šimotová 2016/I*. Praha: Nadační fond Adrieny Šimotové a Jiřího Johna, 2019b, s. 257-319. ISBN 978-80-270-6227-0.

BRUNCLÍK, Pavel (ed.). *Adriena Šimotová: Oh l'ombre, ma lumière, grafitové čáry čára*. Praha: Skenavel, 2013. ISBN: 978-80-260-4513-7.

BRUNCLÍK, Pavel (ed.). *Adriena Šimotová: Vyjevování (2008–10)*. Praha: Skenavel, 2011. ISBN 978-80-254-9511-7.

BRUNCLÍK, Pavel (ed.). *Adriena Šimotová: Hosté, tvorba z let 2000–2006*. Plzeň: Galerie města Plzně, o. p. s. za finanční podpory města Plzně a Ministerstva kultury České republiky, 2008. ISBN 978-80-87289-02-0.

BRUNCLÍK, Pavel (ed.). *Adriena Šimotová – retrospektiva*. 2. rozš. vyd. Praha: Muzeum umění Olomouc ve spolupráci s Národní galerií v Praze a Galerií Pecka, 2006a. ISBN 80-88527-87-8 (Muzeum umění Olomouc), ISBN 80-7035-348-1 (Národní galerie v Praze), ISBN 80-902285-9-3 (Galerie Pecka).

BRUNCLÍK, Pavel. Úvod. In: BRUNCLÍK, Pavel (ed.). *Adriena Šimotová – retrospektiva*. 2., rozš. vyd. Praha: Muzeum umění Olomouc ve spolupráci s Národní galerií v Praze a Galerií Pecka, 2006b, s. 11–33. ISBN 80-88527-87-8 (Muzeum umění Olomouc), ISBN 80-7035-348-1 (Národní galerie v Praze), ISBN 80-902285-9-3 (Galerie Pecka).

BRUNCLÍK, Pavel (ed.). *Adriena Šimotová Tvář / Face*. Praha: Kant, 2004. ISBN 80-86217-70-1.

BRUNCLÍK, Pavel (ed.). *Adriena Šimotová – retrospektiva*. Praha: Muzeum umění Olomouc ve spolupráci s Národní galerií v Praze a Galerií Pecka, 2001. ISBN 80-902285-2-6 (Národní galerie v Praze), ISBN 80-7035-260-4 (Galerie Pecka).

ALHEIT, Peter. Identita nebo „biograficita“? Koncept vývoje identity ve světle biografických bádání v oblasti věd o vzdělávání. Přel. Markéta Kohlová. *Biograf* [online]. 2002, roč. 29, 62 odst. [cit. 2023-05-02]. Dostupné na adrese <http://www.biograf.org/clanek.php?clanek=2902>.

ASSMANN, Jan. *Kultura a paměť: písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. Přel. M. Pokorný. Obzor, sv. 33. Praha: Prostor, 2001. ISBN 80-7260-051-6.

AUGUSTIN, Aurelius. *Vyznání*. Přetisk vydání L. Kuncíře z r. 1926. Přel. Mikuláš Levý. Praha: Kalich, 1990. ISBN 80-7017-144-8.

AUSTIN, John Langshaw. *Jak něco udělat pomocí slov: přednášky na počest Williama Jamese proslovené na Harvardově univerzitě roku 1955*. Přel. Marek Tomeček. Základní filosofické texty, sv. 18. Praha: Filosofia, 2022. ISBN 978-80-7007-738-2.

BENJAMIN, Walter. „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“. In: Martin Ritter (ed). *Literárněvědné studie*. Knihovna novověké tradice a současnosti, sv. 76. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 299–326. ISBN 978-80-7298-278-3.

BLAISOVÁ, Marie Claire. Jedno roční období v Emanuelově životě. *Světová literatura*, 1967, roč. 12, č. 6, s. 3–43.

BUBEN, Milan. *Encyklopedie řádů a kongregací II*, sv. 1. Praha: Libri, 2003. ISBN 978-80-7277-086-1.

BUBER, Martin. *Řeči o výchově*. Přel. Petr Sláma a Ruth J. Weiniger. Krystal, sv. 20. Praha: Vyšehrad, 2017. ISBN 978-80-7429-691-8.

BUBER, Martin. *Já a Ty*. Přel. Jiří Navrátil. Kairos, sv. 2. Praha: Kalich, 2005. ISBN 80-7017-020-4.

BUBER, Martin. *Problém člověka*. Přel. Marek Skovajsa. Praha: Kalich, 1997. ISBN 80-701-7109-X.

CRANE, Jeff. Adriena Šimotová: Veletržní palác. *Artforum* [online]. 2001, roč. 40, č. 2, s. 167 [cit. 2023-03-05]. Dostupné na adrese www.artforum.com/print/reviews/200108/adriena-simotova-48130.

ČESKÁ BIBLICKÁ SPOLEČNOST. *Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona*. 10. vydání (2. opravené). Přel. ekumenické komise pro Starý a Nový zákon. Praha: Česká biblická společnost, 2004. ISBN 80-85810-27-1.

- DILTHEY, Wilhelm. *Život a dejinné vedomie*. Přel. Milan Žitný. Bratislava: Nakladateľstvo Pravda, 1980.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image ouverte: motifs de l'Incarnation dans les arts visuels*. Paris: Gallimard, 2007. Le temps des images. ISBN 978-2-07-077949-9.
- ECKHART Z HOCHHEIMU. *Mystická nauka Mistra Eckeharta z Hochheimu II*. Ze staroněmčiny přeložil a vysvětlivkami opatřil Karel Weinfurter. Praha: Spolek Psyche, 1935.
- ECO, Umberto. *Otevřené dilo: forma a neurčenost v současných poetikách*. Přel. Zora Obstová. Praha: Argo, 2015. ISBN 978-80-257-1158-3.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Přel. Markéta Polochová. Teorie. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. ISBN 978-80-904487-2-8.
- FISCHER-LICHTE, Erika. „Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur“. In: Wirth, Uwe (Hrsg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, s. 277–300. ISBN 978-3-518-29175-7.
- FRANKL, Viktor Emil. *A přesto říci životu ano: psycholog prožívá koncentrační tábor*. 5. vyd. Přel. Josef Hermach, revize překladu Bohumila Kučerová. Osudy, sv. 21. Praha: Karmelitánské nakladatelství, 2018. ISBN 978-80-7566-022-0.
- GELLNER, František. *Nové verše* [online]. V MKP 1. vyd. Praha: Městská knihovna v Praze, 2016 [cit. 2013-08-28]. ISBN 978-80-7532-355-2. Dostupné na adrese: http://web2.mlp.cz/koweb/00/04/28/66/38/nove_verse.pdf.
- GREISCH, Jean. *Rozumět a interpretovat*. Přel. Marcela Sedláčková. Parva philosophica, sv. 7. Praha: Filosofía, 1993. ISBN 80-7007-066-8.
- HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2. vyd. Přel. I. Chvatík, P. Kouba, M. Petříček a J. Němec. Knihovna novověké tradice a současnosti, sv. 10. Praha: OIKOYMENH, 2002. ISBN 978-80-7298-244-8.
- HEIDEGGER, Martin. *O pravdě a bytí*. Přel. Jiří Němec. Praha: Vyšehrad, 1971.
- HEIDEGGER, Martin. „Věc“. In: HEIDEGGER, Martin. *Básnický bydlí člověk*. Ed. Aleš HAVLÍČEK a Vladimír NEDVÍDEK. Přel. Ivan Chvatík. Knihovna novověké tradice a současnosti, sv. 53. Praha: OIKOYMENH, 2006, s. 7–37. ISBN 80-7298-165-X.

- HOLAN Vladimír. *Bolest*. K vyd. připravil a pozn. opatřil Vladimír Justl. Praha: Československý spisovatel, 1966.
- HOLAN Vladimír. *Nokturnál*. K vyd. připravil a ed. pozn. napsal Vladimír Justl. Sebrané spisy, sv. 8. Praha: Odeon 1980.
- HVÍŽĎALA, Karel. *Stopy Adrieny Šimotové. Tři dialogy*. Praha: Nakladatelství Jaroslava Jiskrová – Máj a Dokořán, 2005. ISBN 978-80-86643-46-5 (Jaroslava Jiskrová – Máj), ISBN 978-80-7363-379-0 (Dokořán).
- JAN OD KŘÍŽE. *Temná noc*. Přel. Věra A. M. Kofroňová. Karmelitánská spiritualita, sv. 41. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1995. ISBN 80-7192-055-X.
- JASPERS, Karl. *Mezní situace*. Přel. Václav Němec. Oikúmené – Malá řada, sv. 20. Praha: OIKOYMENH, 2016. ISBN 978-80-7298-220-2.
- JASPERS, Karl, *Philosophie. Bd. II: Existenzerhellung*. 3. vyd. Berlin – Heidelberg: Springer 1956. ISBN 978-3662376683.
- KATZ, Robert L. Martin Buber and Psychotherapy. *Hebrew Union College Annual*. 1975, roč. 46, s. 413–431. ISSN 03609049.
- KEPNES, Stephen D. Buber as Hermeneut: Relations to Dilthey and Gadamer. *The Harvard Theological Review*. 1988, roč. 81, č. 2, s. 193–213. ISSN 00178160.
- KVÍČALOVÁ, Nela. *Výtvarná výzdoba Městského divadla ve Zlíně*. Bakalářská diplomová práce. Univerzita Palackého, katedra dějin umění, Olomouc 2021.
- LEVINAS, Emmanuel. *Totalita a nekonečno: (esej o exterioritě)*. Přel. Miroslav Petříček jr. a Jan Sokol. Oikúmené. Praha: OIKOYMENH, 1997. ISBN 80-86005-20-8.
- LÖWITH, Karl. *Dějiny a význam dějin*. Přel. Tomáš Suchomel. Oikúmené, sv. 213. Praha: OIKOYMENH, 2022. ISBN 978-80-7298-595-1.
- MORGANOVÁ, Pavlína, Terezie NEKVINDOVÁ a Dagmar SVATOŠOVÁ. *Výstava jako médium: České umění 1957–1999*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 2020. ISBN 978-80-88366-13-3.
- MŽYKOVÁ, Marie. Zpráva o výstavách v ateliéru Josefa Mžyka. In: SLAVICKÁ, Milena a Marcela PÁNKOVÁ, eds. *Zakázané umění I. Výtvarné umění, The Magazine for Contemporary Art*, 3–4/95. Praha: Výtvarné umění, 1995, s. 63–67. ISSN 0862-9927.

- NĚMEC, Jaroslav. *Rozvoj duchovních řádů v českých zemích*. Řím: Křesťanská akademie, 1988. Studium, sv. 36.
- PATOČKA, Jan. *Kacířské eseje o filosofii dějin*. 3. vyd. Oikúmené, sv. 136. Praha: OIKOYMENH, 2007. ISBN 80-7298-054-8.
- PESENTI, Allegra. *Apparitions: Frottages and Rubbings from 1860 to Now*. Los Angeles: Hammer Museum, 2015. ISBN 978-0-300-21469-7.
- PETROVÁ, Sylva. *České sklo*. 2. vyd. Praha: Umprum, 2018. ISBN 978-80-87989-50-0.
- PETROVÁ, Eva. *Umění frotáže*. Litoměřice: Galerie výtvarného umění, 1995. ISBN 978-80-7298-275-2.
- PLATÓN, *Ústava*. Přel. František Novotný. 6., opr. vyd. Platónovy dialogy, sv. 18. Praha: OIKOYMENH, 2017. ISBN 978-80-7298-230-1.
- POKORNÝ, Petr. Tomášovo evangelium. In: DUS, Jan A. a Petr POKORNÝ. *Neznámá evangelia: Novozákonní apokryfy*. Sv. 1. 2., ilustrované vyd., Přel. Jaroslav Brož et al., Praha: Vyšehrad, 2006, s. 78. ISBN 80-7021-839-8.
- PROUST, Marcel. *Hledání ztraceného času VII: Čas znovu nalezený*. Přel. Jiří Pechar, Praha: Rybka Publishers, 2012. ISBN 978-80-87067-63-5.
- REÚNION DES MUSEÉS NATIONAUX. *L'œil éphémère: Œuvres d'Adriena Šimotová*. Paris: Réunion des musées nationaux, 2002. ISBN: 2-7118-4489-7.
- RAIMANOVÁ, Ivona. Vzpomínka na Malechov. In: SLAVICKÁ, Milena a Marcela PÁNKOVÁ, eds. *Zakázané umění I. Výtvarné umění, The Magazine for Contemporary Art*, 3–4/95. Praha: Výtvarné umění, 1995. ISSN 0862-9927.
- SALAMUN, Kurt. *Karl Jaspers: Physician, Psychologist, Philosopher, Political Thinker*. Berlin: Springer, 2022. ISBN 978-3-476-05895-9.
- SHITAO. *Malířské rozpravy Mnicha Okurky*. Přel. Oldřich Král. Olomouc: Votobia 1996. ISBN 80-7198-063-3.
- SKLENÁŘ, Michal. *Postaveny navzdory: vznik nových římskokatolických sakrálních staveb v českých zemích v letech 1948-1989*. Brno: Ústav pro studium totalitních režimů a Centrum pro studium demokracie a kultury, 2022. ISBN 978-80-7325-560-2 (ÚSTR), 978-80-7516-021-8 (CSDK).

SLAVICKÁ, Milena a Marcela PÁNKOVÁ, eds. Zakázané umění I. *Výtvarné umění*,
The Magazine for Contemporary Art, 3–4/95. Praha: Výtvarné umění, 1995. ISSN 0862-9927.

SLAVICKÁ, Milena a Marcela PÁNKOVÁ, eds. Zakázané umění II. *Výtvarné umění*,
The Magazine for Contemporary Art, 1–2/96. Praha: Výtvarné umění, 1996. ISSN 0862-9927.

SOFOKLÉS. *Tragédie*. Přel. Ferdinand Stiebitz, Václav Dědina a Radislav Hošek. Antická
knihovna, sv. 29. Praha: Svoboda, 1975.

SPIES, Werner. *Max Ernst: Frottages*. London: Thames and Hudson, 1968.

ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Hlava k listování*. 2. vyd. Praha: Nadační fond Adrieny Šimotové
a Jiřího Johna, 2016. ISBN 978-80-270-0709-7. Pozn. editovala Milena Slavická.

ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Koláže – objekty – kresby*. Praha: Jazzová sekce, 1979.

ŠIMOTOVÁ, Adriena a Jaromír ZEMINA. *Adriena Šimotová: Setkání 1960/1990*.
Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1990.

WIRTH, Uwe (ed.). *Performanz*. 7. vyd. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2019.

ISBN 978-3-518-29175-7.

ZEMINA, Jaromír. *Jiří John*. Praha: Nadační fond Adrieny Šimotové a Jiřího Johna, 2019.
ISBN 978-80-7467-139-5 (Arbor vitae), ISBN 978-80-9007766-0-9 (Nadační fond Adrieny
Šimotové a Jiřího Johna).

Umělecká díla:

(Všechny rozměry jsou uvedeny v centimetrech.)

Výtvarná díla Adrieny Šimotové:

ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Zády k zrcadlu* [tempera, karton, 100 x 70, 1958]. V: soukromá sbírka.

ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Zrcadlo* [olej, plátno, 115 x 90, 1962]. V: Praha: Národní galerie
v Praze.

ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Zmapovaná krajina* [tempera, koláž, papíry, sololit, 110,5 x 49,5,
1965]. V: Praha: Národní galerie v Praze.

ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Chvilka mezi dnem a nocí* [tempera, koláž, hnědý papír, 46 x 38, 1967].
V: Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie.

- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Bílá noc* [měkký kryt, 50 x 50, papír 74,5 x 56,5, 1970a]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Tvář (Make-Up) I* [tempera, sololit, 170 x 127,5, 1970b]. V: Louny: Galerie Benedikta Rejta.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Postava u okna* [tempera, sololit, 171,5 x 250, 1970c]. V: Praha: Galerie Zlatá husa.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Bílá noc* [akryl, tempera, sololit, 171 x 172, 1971a]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Zrcadlo* [tempera, akryl, sololit, 185 x 170, 1971b]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Okno* [akryl, sololit, 170 x 105, 1972a]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Zrcadlo* [tempera, akryl, sololit, 185 x 170, 1972b]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Zborcený prostor I* [akryl, tempera, sololit, 122,3 x 245, 1973a]. V: Louny: Galerie Benedikta Rejta.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Hlava v čase I* [kombinovaná technika v barvě, 58,5 x 37,5, 1973b]. V: Louny: Galerie Benedikta Rejta.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Hlava v čase III* [kombinovaná technika v barvě, 59 x 37,5, 1973c]. V: Louny: Galerie Benedikta Rejta.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Rodiče Jiřího Johna* [textilní koláž, plátno, látka, sololit, 131 x 96, 1974a]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Čekání* [koláž, voskové plátno, tapety, 170 x 180, 1974b]. V: Plzeň: Západočeská galerie v Plzni.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Profil chlapce – Martin* [textilní koláž, plátno, sololit, 90,5 x 85, 1975]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Rozhovor v čase* [textilní koláž, plátno, kovové sponky, sololit, 110 x 150, 1976a]. V: Praha: Muzeum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Nepřítomné tělo* [textilní koláž, 122 x 109, včetně plexi, 127 x 113 x 7, 1976b]. V: Praha: České muzeum výtvarných umění.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Blízká vzdálenost* [textilní objekt, plátno, sololit, 133 x 142 x 52, 1976–77]. V: Praha: Národní galerie v Praze.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Osamělost* [textilní objekt, plátno, 128 x 96 x 55, 1977]. V: Praha: Galerie hlavního města Prahy.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Příchod-odchod* [textilní koláž ze dvou dílů, 89,5 x 88, jeden díl 89,5 x 44, 1977b]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Bez názvu (Hlava)* [koláž, perokresba, tužka, papír, 62,5 x 50,9, 1978]. V: Paříž: MNAM/Centre G. Pompidou.

- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Vymezení koutem* [perforovaná kresba, papír, 66 x 50, 1979]. V: Praha: Muzeum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Torzo* [papír, sklo, 55 x 16, 1979–80a]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Co zbylo z anděla* [plátno, 175 x 10, 1979–80b]. V: Olomouc: Muzeum umění Olomouc.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Ubývající torzo* [trhaný, mačkaný hedvábný papír, sklo, olovo, 62,5 x 52, 175 x 10, 1979–80c]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Pocta antice (To, co je za člověkem)* [serigrafie, 68,8 x 53, papír 105 x 70, 1980a]. V: Louny: Galerie Benedikta Rejta.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Dosahování (To, co je za člověkem II)* [serigrafie, 85 x 53, papír 105 x 70, 1980b]. V: Paříž: Galerie de France.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Hlava-ruce (To, co je za člověkem III)* [serigrafie, 69 x 53, papír 105 x 70, 1980c]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Velká překážka (Anděl)* [matrice, 72 x 42, 1980d]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Růžové torzo – Pocta Janu Palachovi* [papír, sklo, olovo, 72 x 60, 1980e]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Vymezení stropem* [papír, plexisklo, 73 x 56, 1980f]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Hlava v souhrnu (Profil)* [papír, sklo, olovo, 62,5 x 52, 1981–82]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Vymezení* [drátěné pletivo, železo, 165 x 140 x 30, 1981–82b]. V: Praha: Národní galerie v Praze.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Stopy doteků I–VI* [olejová barva, hedvábný papír, I: 40 x 43, II–V: 66 x 44,5, VI: 54 x 36, 1981–82c]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Okno* [drátěné pletivo, kovová konstrukce, polychromie, 150 x 145 x 40, 1983]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Podpírání* [vrstvená kresba, karbonový papír, 300 x 90, 1984a]. V: Praha: Galerie hlavního města Prahy.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Strach* [vrstvená kresba, karbonový papír, 280 x 90, 1984b]. V: Praha: Muzeum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Vnoření* [vrstvená kresba, karbonový papír, 300 x 90, 1984c]. V: Praha: Muzeum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Odcházející* [vrstvený hedvábný papír, reliéf, 280 x 93, 1984d]. Zničeno.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Schylování II* [vrstvená kresba, karbonový papír, 280 x 90, 1984e]. V: Praha: Muzeum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových.

- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Odněkud-někam* [vrstvená kresba, karbonový papír, 300 x 90, 1984f]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Návrat ztraceného syna I* [perforace, kresba přes karbonový papír, 260 x 225, 1985a]. V: Plzeň: Západočeská galerie.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Schoulení* [perforace, kresba přes karbonový papír, 260 x 215, 1985b]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Dotek země I* [perforace, kresba přes karbonový papír, 213,7 x 366, 1985c]. V: Paříž: MNAM/Centre G. Pompidou.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Schody* [perforace, kresba přes karbonový papír, 225 x 229, 1985d]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Přepadnutí I* [perforace, kresba přes karbonový papír, 260 x 225, 1985e]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Prostoupení* [perforace, kresba přes karbonový papír, 214 x 248, 1985f]. V: Olomouc: Muzeum umění Olomouc.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Extatická postava* [grafit, vrstvený hedvábný papír, 237 x 75, 1986–87]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Orant* [grafit, pastel, vrstvený hedvábný papír, 187 x 75, 1987]. V: Bratislava: Slovenská národná galéria.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Znamení* [diptych, grafit, pastel, vrstvený hedvábný papír, 197 x 73 a 195 x 73, 1987b]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Vyjevující se tvář* [frotáž, pastel, hedvábný papír, 65 x 91,5, 1987c]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Mapování prostoru – Tělo kláštera (Hostinné) I* [frotáž, proškrabovaná kresba, speciální dvouvrstevný papír, 98 x 85, 1989a]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Mapování prostoru – Tělo kláštera (Hostinné) II* [frotáž, proškrabovaná kresba, speciální dvouvrstevný papír, 120 x 85, 1989b]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Mapování prostoru – Tělo kláštera (Hostinné) III* [frotáž, proškrabovaná kresba, speciální dvouvrstevný papír, 107 x 85, 1989c]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Mapování prostoru – Tělo kláštera (Hostinné) IV a* [frotáž, proškrabovaná kresba, speciální dvouvrstevný papír, 111 x 85, 1989d]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Mapování prostoru – Tělo kláštera (Hostinné) IV b* [frotáž, proškrabovaná kresba, speciální dvouvrstevný papír, 120 x 85, 1989e]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Mapování prostoru – Tělo kláštera (Hostinné) V* [frotáž, proškrabovaná kresba, speciální dvouvrstevný papír, 140 x 85, 1989f]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Mapování prostoru – Tělo kláštera (Hostinné) VI* [frotáž, proškrabovaná kresba, speciální dvouvrstevný papír, 183 x 85, 1989g]. V: soukromá sbírka.

- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Mapování prostoru – Tělo kláštera (Hostinné) VII* [frotáž, proškrabovaná kresba, speciální dvouvrstevný papír, 230 x 85, 1989h]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Mapování prostoru – Tělo kláštera (Hostinné) VIII* [frotáž, proškrabovaná kresba, speciální dvouvrstevný papír, 173 x 85, 1989i]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Mapování prostoru – Tělo kláštera (Hostinné) IX* [frotáž, proškrabovaná kresba, speciální dvouvrstevný papír, 133 x 85, 1989j]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Mapování prostoru – Tělo kláštera (Hostinné) X* [frotáž, proškrabovaná kresba, speciální dvouvrstevný papír, 133 x 85, 1989k]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Mapování prostoru – Tělo kláštera (Hostinné) XI a* [frotáž, proškrabovaná kresba, speciální dvouvrstevný papír, 148 x 85, 1989l]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Mapování prostoru – Tělo kláštera (Hostinné) XI b* [frotáž, proškrabovaná kresba, speciální dvouvrstevný papír, 144 x 85, 1989m]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Mapování prostoru – Tělo kláštera (Hostinné) XII* [frotáž, proškrabovaná kresba, speciální dvouvrstevný papír, 214 x 85, 1989n]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Mapování prostoru – Tělo kláštera (Hostinné) XIII* [frotáž, proškrabovaná kresba, speciální dvouvrstevný papír, čtyři pásy, I–II: 293 x 85, III: 265 x 85, IV: 274 x 85, 1989o]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Mapování prostoru – Tělo kláštera (Hostinné) XIV* [frotáž, proškrabovaná kresba, speciální dvouvrstevný papír, 55 x 84, 1989p]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Mapování prostoru – Tělo kláštera (Hostinné) XV* [proškrabovaná kresba, speciální dvouvrstevný papír, 87 x 178, 1989q]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Mariánský obraz* [proškrabovaná kresba, speciální dvouvrstevný papír, 255 x 255, 1989r]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu magie věcí I* [frotáž, uhel, korejský ruční papír, 160 x 135, 1991a]. V: Praha: Národní galerie v Praze.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu magie věcí II* [frotáž, uhel, korejský ruční papír, 160 x 135, 1991b]. V: Praha: Národní galerie v Praze.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu magie věcí III* [frotáž, uhel, korejský ruční papír, 160 x 135, 1991c]. V: Paříž: Musée d'art modern de la Ville de Paris.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu magie věcí IV* [frotáž, uhel, korejský ruční papír, 160 x 135, 1991d]. V: Paříž: Musée d'art modern de la Ville de Paris.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu magie věcí V* [frotáž, uhel, korejský ruční papír, 160 x 135, 1991e]. V: Paříž: Musée d'art modern de la Ville de Paris.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu magie věcí VI (Židle-pašije)* [frotáž, uhel, korejský ruční papír, 168 x 135, 1991f]. V: Klatovy: Galerie Klatovy / Klenová.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu magie věcí VII (Stůl I)* [frotáž, uhel, korejský ruční papír, 168 x 135, 1991g]. V: Klatovy: Galerie Klatovy / Klenová.

- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu magie věcí VIII (Stůl II)* [frotáž, uhel, korejský ruční papír, 168x135, 1991h]. V: Klatovy: Galerie Klatovy / Klenová.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu magie věcí IX* [frotáž, uhel, korejský ruční papír, 160 x 135, 1991i]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu magie věcí X* [frotáž, uhel, korejský ruční papír, 160 x 135, 1991j]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu magie věcí XI* [frotáž, uhel, korejský ruční papír, 160 x 135, 1991k]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Velikonoce (Rozpjatá náruč)* [barevný měkký kryt, 39,6 x 29,4, papír 67,5 x 49,5, 1992a]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Ti amo* [barevný měkký kryt, 34,5x24,5, papír 68 x 49,5, 1992b]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu dotek barvou – zády* [čínský papír, pastel, dva díly, 168 x 800 (70 x 800 a 98 x 800), 1992c]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu dotek barvou – Ruka I–II* [diptych, pastel, uhel, křída, čínský papír, 175,8 x 67, 1992d]. V: Praha: České muzeum výtvarných umění.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu dotek barvou – Meditace I* [čínský papír, pastel, 174 x 97, 1992e]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu dotek barvou – Meditace II* [čínský papír, pastel, 174 x 97, 1992f]. V: Praha: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu dotek barvou – Stojící* [frotáž, čínský papír, pastel, 174 x 97, 1992g]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Strážci stolu I–V* [pastelové pigmenty, uhel, bavlněné plátno, 149 x 90, 1992h]. V: Praha: Muzeum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Ruce* [diptych, pastel, uhel, křída, čínský papír, 175,8 x 67, včetně rámu a plexi 188 x 80,2 x 3, 1992i]. V: Praha: České muzeum výtvarných umění.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu dotek barvou – Zadržovaný pád* [diptych, frotáž, čínský papír, pastel, jeden díl 175 x 97, 1992–93a]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu dotek barvou – Intimní stav beztlíže* [frotáž, čínský papír, pastel, 4 díly, I–III: 165 x 98, IV: 170 x 98, 1992–93b]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu dotek barvou – Stíny včerejška* [čínský papír, pastel, 97 x 540, 1993a]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu dotek barvou – Nohy* [frotáž, papír, pastel, 169 x 95, 1993b]. V: zahraniční soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu dotek barvou – Sem a tam* [frotáž, pastel, dva pásy nad sebou, jeden pás: 98 x 400, 1993c]. V: soukromá sbírka.

- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu dotek barvou – Zdvojování I* [pastel, čínský papír, 180 x 97, 1993d]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu dotek barvou – Zdvojování II* [pastel, čínský papír, 180 x 97, 1993e]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu dotek barvou – Zdvojování III* [pastel, čínský papír, 180 x 97, 1993f]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu dotek barvou – Nanebevzetí* [pastel, čínský papír, čtyři díly, jeden díl: 97 x 180, 1993g]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Modlitba za opuštěnou vesnici I–IV* [pastel, uhel, čínský papír, 160 x 97, 1993h]. Klatovy: Galerie Klatovy / Klenová.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *O blízkém a vzdáleném (Čtení)* [objekt ze dvou dílů, hedvábný papír, drátěná konstrukce, projekce, 130 x 120 x 55, 1994]. Louny: Galerie Benedikta Rejta.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu paměť rodiny I (Vyvolávání podob)* [diptych, pastelové pigmenty, čínský papír, jeden díl 240 x 31, 1995a]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu paměť rodiny II (Vyvolávání podob)* [diptych, pastelové pigmenty, čínský papír, jeden díl 240 x 31, 1995b]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu paměť rodiny III (Vyvolávání podob)* [diptych, pastelové pigmenty, čínský papír, jeden díl 240 x 31, 1995c]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu paměť rodiny IV (Vyvolávání podob)* [diptych, pastelové pigmenty, čínský papír, jeden díl 240 x 31, 1995d]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu paměť rodiny V (Skupina A)* [pastelové pigmenty (černé), čínský papír, jeden díl 240 x 291, 1995e]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu paměť rodiny VI (Skupina B)* [pastelové pigmenty, čínský papír, jeden díl 240 x 291, 1995f]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu paměť rodiny VII* [pastelové pigmenty, hrubý balicí papír, 65 x 50, 1995g]. V: zahraniční soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu paměť rodiny VIII* [pastelové pigmenty, hrubý balicí papír, 65 x 50, 1995h]. V: zahraniční soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu paměť rodiny IX* [pastelové pigmenty, hrubý balicí papír, 65 x 50, 1995i]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu paměť rodiny X* [pastelové pigmenty, hrubý balicí papír, 65 x 50, 1995j]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu paměť rodiny XI* [pastelové pigmenty, hrubý balicí papír, 65 x 50, 1995k]. V: zahraniční soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu paměť rodiny XII* [pastelové pigmenty, hrubý balicí papír, 65 x 50, 1995l]. V: soukromá sbírka.

- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu paměť rodiny XIII* [pastelové pigmenty, hrubý balicí papír, 65 x 50, 1995m]. V: zahraniční soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu paměť rodiny XIV* [pastelové pigmenty, hrubý balicí papír, 65 x 50, 1995n]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu paměť rodiny XV* [pastelové pigmenty, hrubý balicí papír, 65 x 50, 1995o]. V: zahraniční soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu paměť rodiny XVI* [pastelové pigmenty, hrubý balicí papír, 65 x 50, 1995p]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu paměť rodiny XV* [pastelové pigmenty, hrubý balicí papír, 65 x 50, 1995q]. V: zahraniční soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu paměť rodiny XVI* [pastelové pigmenty, hrubý balicí papír, 65 x 50, 1995r]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu paměť rodiny XVII* [pastelové pigmenty, hrubý balicí papír, 65 x 50, 1995s]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu paměť rodiny XIX* [pastelové pigmenty, hrubý balicí papír, 65 x 50, 1995t]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu paměť rodiny XX* [pastelové pigmenty, hrubý balicí papír, 65 x 50, 1995u]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu paměť rodiny XXI* [pastelové pigmenty, hrubý balicí papír, 65 x 50, 1995v]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu paměť rodiny XXII (Léto-odraz)* [diptych, pastel, papír, jeden díl 354 x 97, 1995w]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu paměť rodiny XXIII (Hry)* [pastel, papír, dva díly, jeden díl 243 x 97, 1995x]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Popsané hlavy* [barevný měkký kryt, série šesti variant, 38 x 36,5, papír 70 x 50, 1995y]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu paměť rodiny XXIV* [pastel, papír, 60 x 50, 1996a]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu Co tělo vyzařuje* [pigmenty na čínském hedvábném papíru, 98 x 57, 1996b]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu Co tělo vyzařuje (Žáda)* [volný diptych, pigmenty, čínský hedvábný papír, jeden díl: 91 x 59, 1996c]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu Co tělo vyzařuje (Menší páteř)* [pigmenty, čínský hedvábný papír, 135 x 70, 1996d]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu Co tělo vyzařuje* [diptych, barevné pigmenty, papír, jeden díl: 135 x 70, 1996e]. V: Karlovy vary: Galerie umění.

- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu Co tělo vyzařuje* [barevné pigmenty, papír, 135 x 70, 1996f]. V: Karlovy vary: Galerie umění.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu Co tělo vyzařuje* [barevné pigmenty, papír, 135 x 70, 1996g]. V: Karlovy vary: Galerie umění.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Vytrácení podob* [pigmenty, sklo, osm dílů, jeden díl 45 x 45, 1997a]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Vytrácení podoby* [serigrafie, papír 62 x 55, 1997b]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu Co tělo vyzařuje (Zelená I)* [pigmenty, čínský hedvábný papír, 135 x 70, 1997c]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu Co tělo vyzařuje (Zelená II)* [pigmenty, čínský hedvábný papír, 135 x 70, 1997d]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu Co tělo vyzařuje (Páteř velká I)* [pigmenty, čínský hedvábný papír, cca 170 x 97,5, 1997e]. V: zahraniční soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu Co tělo vyzařuje (Páteř velká II)* [pigmenty, čínský hedvábný papír, cca 170 x 97,5, 1997f]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu Co tělo vyzařuje (Páteř velká III)* [pigmenty, čínský hedvábný papír, cca 170 x 97,5, 1997g]. V: Dijon: Musée des Beaux-Arts.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu Co tělo vyzařuje (Páteř velká IV)* [pigmenty, čínský hedvábný papír, cca 170 x 97,5, 1997h]. V: Dijon: Musée des Beaux-Arts.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu Co tělo vyzařuje* [pigmenty, čínský hedvábný papír, dva díly, jeden díl: 135 x 70, 1997i]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu Co tělo vyzařuje (Ležící)* [diptych, pigmenty, čínský hedvábný papír, jeden díl: 174 x 97, 1997j]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *První hlasy* [grafit, pigment, sklo, ocelová konstrukce, 25 dílů, jeden díl 30 x 30, 1998]. V: Louny: Galerie Benedikta Rejta.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Rozhovorem I–XI* [I–IX: bílý pigment, sklo, jeden díl 40 x 40, X–XI: bílý pigment, jeden díl 40 x 40, 1998–99]. I–IX: V: Bratislava: Slovenská národná galéria. X–XI: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Obrácené oko I–II* [žlutý pigment, grafit, čínský papír, 98 x 120, 1999a]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Oko zavřené* [černý pigment, grafit, papír, plexisklo, 118 x 150, 1999b]. V: soukromá sbírka.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Kolemjdoucí* [soubor 6 obrazových kompozic, grafit, ruční papír, dřevěné rámy, I–IV: jedna kompozice 57 x 37,5, V–VI: jedna kompozice 57 x 36,5, 1999c]. V: Paříž: Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Zavřené oči I–IV* [grafit, pigment, pauzovací papír, první a třetí díl 95 x 80, druhý a čtvrtý díl 95 x 70, 2000a]. V: soukromá sbírka.

ŠIMOTOVÁ, Adriena. *V hranicích obratu I–VIII* [pigment, pauzovací papír, 137 x 110, 2000b]. V: soukromá sbírka.

ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Hosté I–III* [pigment, pastel, čínský ruční papír, 200 x 97,5, 2005a]. V: soukromá sbírka.

ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Z cyklu Hosté – Obracení* [pigment, pastel, čínský ruční papír, 105 x 97,5, 2005b]. V: soukromá sbírka.

Výtvarná díla jiných autorů:

BOETTI, Alighiero. *Bez názvu* [grafit, frotáž, tempera, vosk, papír na plátně, 269,9 x 300,4, 1990]. V: Dallas: The Rachofsky Collection.

RAFFAEL. *Abraham a tři andělé* [kresba, uhel, pero, inkoust, papír, 18,7 x 23,7, cca 1519]. Vídeň: Albertina.

Další informační zdroje:

O blízkém a vzdáleném. Režie Petr ZÁRUBA. Česká republika: FAMU, 2002. Dostupné na adrese <https://www.artforgood.cz/cs/dalsi-dila/o-blizkem-a-vzdalenem> [naposledy navštíveno 28. 08. 2023].

BELŠÍKOVÁ, Šárka. Adriena Šimotová a Hut' architekta Jaroslava Čermáka. Příspěvek na konferenci „Adriena Šimotová a Jiří John a jejich místo v kontextu výtvarného umění a kultury XX. století a současnosti“, 8. října 2021, FHS UK.

Seznam dokumentárních fotografií

Foto 1 Svetozar Nevole a Adriena Šimotová, na cestě z Evangelického kostela v Nuslích, v ulici Žateckých, Praha 1944. (Archiv Nadačního fondu Adrieny Šimotové a Jiřího Johna)	23
Foto 2 Okno ateliéru Adrieny Šimotové. 70. léta. (Archiv Nadačního fondu Adrieny Šimotové a Jiřího Johna)	40
Foto 3 Adriena Šimotová, Karel Malich, performance Na Mlynářce, 1977. (Archiv Nadačního fondu Adrieny Šimotové a Jiřího Johna)	55
Foto 4 Adriena Šimotová v ateliéru, konec 70. let. (Archiv Nadačního fondu Adrieny Šimotové a Jiřího Johna)	59
Foto 5 Bývalý františkánský klášter v Hostinném, 80. léta. (Archiv Nadačního fondu Adrieny Šimotové a Jiřího Johna)	67
Foto 6 Bývalý františkánský klášter v Hostinném, 1988. (Archiv Nadačního fondu Adrieny Šimotové a Jiřího Johna)	78
Foto 7 Vernisáž výstavy Adrieny Šimotové Práce na papíře, Dům umění města Brna, Dům pánů z Kunštátu, 1986. (Archiv Nadačního fondu Adrieny Šimotové a Jiřího Johna)	87
Foto 8 Adriena Šimotová v bývalé františkánské klášteru v Hostinném, 1984. (Archiv Nadačního fondu Adrieny Šimotové a Jiřího Johna)	88
Foto 9 Adriena Šimotová v ateliéru, 80. léta. (Archiv Nadačního fondu Adrieny Šimotové a Jiřího Johna)	90
Foto 10 Kostel sv. Anny, Pohled do interiéru, dílo Adrieny Šimotové Extatická postava. (Archiv Nadačního fondu Adrieny Šimotové a Jiřího Johna)	111
Foto 11 Pohled do instalace výstavy Adrieny Šimotové Hosté, Galerie města Plzeň, 2008. (Archiv Nadačního fondu Adrieny Šimotové a Jiřího Johna)	115
Foto 12 Pohled do instalace výstavy Adrieny Šimotové, Svěcení reality, Západočeská galerie v Plzni, 1991. (Archiv Nadačního fondu Adrieny Šimotové a Jiřího Johna)	121
Foto 13 Pohled do instalace retrospektivní výstavy Adrieny Šimotové, Národní galerie v Praze, VP, 2001. (Archiv Nadačního fondu Adrieny Šimotové a Jiřího Johna)	130
Foto 14 Na fotografii jsou (zleva) Václav Cigler, Pavel Brunclík, Adriena Šimotová a Jiří Machalický; instalace děl Adrieny Šimotové v prostorách Muzea Kampa, 2002. (Archiv Nadačního fondu Adrieny Šimotové a Jiřího Johna)	137
Foto 15 Vernisáž výstavy Adrieny Šimotové Vyjevování (2008-10), Galerie Rudolfinum, 2011. (Archiv Nadačního fondu Adrieny Šimotové a Jiřího Johna)	142

Seznam rozhovorů využitých pro účely disertační práce

Nadace, kterou jsme spolu s Adrienou Šimotovou založili, je věnována péči o umělecký odkaz Adrieny Šimotové a Jiřího Johna, zahrnuje (v rámci možností daných strukturou neziskové instituce) také dokumentační centrum, v jehož rámci jsem doposud vedl desítky hodin rozhovorů s Adrieninými kolegy, přáteli, členy rodiny a dalšími. Z některých z těchto rozhovorů čerpám i v textu této práce.

- Rozhovor Pavla Brunclíka s Janem Sokolem, 2016, Praha, nebyl zaznamenán.
- Rozhovor Pavla Brunclíka s Ladislavem Špačkem, 18. 4. 2023, Praha, byl zaznamenán.
- Rozhovor Pavla Brunclíka s Michaelou Šetlíkovou, 2023, Praha, nebyl zaznamenán.
- Rozhovor Pavla Brunclíka s Václavem Ciglerem, 2020, Praha, byl zaznamenán.
- Rozhovor Pavla Brunclíka se Sylvou Petrovou, 2022, Praha, nebyl zaznamenán.
- Rozhovor Pavla Brunclíka s Barborou Seifertovou, 16. 1. 2023, Praha, byl zaznamenán.
- Rozhovor Pavla Brunclíka s Petrem Malinským, 2. 2. 2023, Praha, byl zaznamenán.
- Rozhovor Pavla Brunclíka se Stanislavem Kolíbalem, 17. 8. 2021, Praha, byl zaznamenán.
- Rozhovor Pavla Brunclíka s Hanou Hlaváčkovou, 5. 5. 2023, Praha, byl zaznamenán.
- Rozhovor Pavla Brunclíka s Viktorem Pivovarovem, 2022, Praha, byl zaznamenán.
- Rozhovor Pavla Brunclíka s Vladimírem Havlíkem, 2021, Olomouc, byl zaznamenán.
- Rozhovor Pavla Brunclíka s Čestmírem Suškou, 2019, Praha, nebyl zaznamenán.
- Rozhovor Pavla Brunclíka s Romanem Kouckým, 2022–2023, Praha, nebyl zaznamenán.
- Rozhovor Pavla Brunclíka s Janem Jehlíkem, 2022–2023, Litoměřice, byl zaznamenán.

Seznam e-mailové komunikace

- E-mailová korespondence Pavla Brunclíka s Danem Páleníkem, 10. 1. 2023.
- E-mailová korespondence Pavla Brunclíka s Miroslavem Petříčkem, 5. 2. 2023.
- E-mailová korespondence Pavla Brunclíka s Václavem Němcem, 21. 4. 2023.
- E-mailová korespondence Pavla Brunclíka s Janou Geržovou, 8. 8. 2023.

Seznam obrazových publikací k tématu disertační práce

Jako sekundární výstup provedeného výzkumu byl sestaven seznam doporučené literatury. Jedná se o seznam vybraných obrazových publikací dokumentujících okruh výtvarných umělců, kteří profilují kontext, ve vztahu k němuž byla ze strany autora umělecká tvorba Adrieny Šimotové v předkládané studii reflektována.

ABADIE, Daniel, ed. Jackson Pollock. Francie: Centre Pompidou, Paris, 1982.
ISBN 2-85850-125-4.

ABAKANOWICZ, Magdalena, Joseph Antenucci BECHERER a Pavel ZATLOUKAL. Magdalena Abakanowicz: život a dílo. Praha: Arbor vitae, 2011.
ISBN 978-80-87164-69-3.

ALBRECHT, Urs. Alberto Giacometti. Švýcarsko: Editions Beyeler, Basel, 1991.
ISBN 3-9520156-0-1.

ANDER, Heike, ed. Documenta 11_Platform 5: Ausstellung: Ausstellungsorte. Německo: Hatje Cantz, Ostfildern, 2002. ISBN 3-7757-9088-8.

BACOU, Roseline a B. REHL. Odilon Redon Pastels. USA: George Braziller, New York, 1987. ISBN 0-8076-1180-8.

BADURA-TRISKA, Eva a Hubert KLOCKER, eds. Vienna Actionism: Art and Upheaval in 1960s' Vienna. Německo: Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2012.
ISBN 978-3-86560-979-3.

BALEKA, Jan. Výtvarné umění: Výkladový slovník. Praha: Academia, 2010.
ISBN 978-80-200-1909-7.

BALEKA, Jan. Výtvarné umění: výkladový slovník : (malířství, sochařství, grafika). Praha: Academia, 2002. ISBN 80-200-0609-5.

BARAN, Alexander a Ludvík BARAN. Obraz jako dialog s časem. Brno: Zoner Press, 2019.
ISBN 978-80-7413-408-1.

BARTLOVÁ, Milena. Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou. Praha: Argo, 2012. ISBN 978-80-257-0542-1.

BERGGRUEN, Olivier, Max HOLLEIN a Ingrid PFEIFFER. Yves Klein. Německo: Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2004. ISBN 3-7757-1446-4.

- BHABHA, Homi K. Anish Kapoor. Francie: Flammarion, Paris, 2011.
ISBN 978-2-08-020083-9.
- BHABHA, Homi K. a Pier Luigi TAZZI. Anish Kapoor. Velká Británie: Hayward Gallery, 1998. ISBN 1-85332-178-8.
- BIESENBACH, Klaus, ed. Andy Warhol: Motion Pictures. Německo: KW, Berlin, 2004.
ISBN 3-9804265-4-8.
- BIKKER, Jonathan, Gregor J. M. WEBER, Marjorie E. WIESEMAN a Erik HINTERDING. Rembrandt: The Late Works. Velká Británie: National Gallery Company, London, 2014. ISBN 978-1-85709-557-9.
- BINDER, Ivo, ed. Inge Kosková: Kresby. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2018.
ISBN 978-80-88103-33-2.
- BINDER, Ivo, Ladislav DANĚK, Martina MILÁČKOVÁ, Anežka ŠIMKOVÁ a Pavel ZATLOUKAL. Uhlem, štětcem, skalpelem..., sbírka kresby Muzea umění Olomouc = By charcoal, paintbrush, scalpel...: collection of drawings of the Olomouc Museum of Art. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2016. Sbírký Muzea umění Olomouc.
ISBN 978-80-88103-04-2.
- BLOEM, Marja, ed. Agnes Martin: Paintings and Drawings. Nizozemsko: Stedelijk Museum, Amsterdam, 1991. ISBN 90-5006-041-2.
- BOGNER, Dieter a Adam BUDAK, eds. Stanislav Kolíbal: Former Uncertain Indicated. Velká Británie: Koenig Books, London, 2019. ISBN 978-3-96098-511-2.
- BOND, Anthony, ed. Francis Bacon: Five Decades. Austrálie: Art Gallery of New South Wales, Sydney, 2012. ISBN 978-3791347585.
- BOŠTÍK, Václav. O něm a s ním. Praha: Galerie Zdeněk Sklenář, 2013.
ISBN 978-80-87430-07-1.
- BRÜDERLIN, Markus, Esther Barbara KIRSCHNER a Julia WALLNER, eds. James Turrell: The Wolfsburg Project. Německo: Kunstmuseum Wolfsburg, 2009.
ISBN 978-3-7757-2455-5.
- BRUNCLÍK, Pavel, ed. Adriena Šimotová 2016/I. Praha: Nadační fond Adrieny Šimotové a Jiřího Johna, 2019. ISBN 978-80-270-6227-0.

- BRUNCLÍK, Pavel, ed. Adriena Šimotová – Tvář / Face. Praha: Kant, Bratislava, 2004. ISBN 80-86217-70-1.
- BUCK, Robert T. Resonance: Federico Díaz – E Area: vizuální aktivismus, instalace, architektura. Praha: Galerie Zdeněk Sklenář, 2008. ISBN 978-80-903996-3-1.
- BUERGEL, Roger M. a Ruth NOACK, eds. Bilderbuch. Německo: Taschen, Köln, 2007. ISBN 978-3-8228-1694-3.
- CAMFIELD, William, Sara COCHRAN, Gérard AUDINET et al. Francis Picabia. Francie: Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, 2002. ISBN 2-87900-706-2.
- CIGLER, Václav, Michal MOTYČKA a Jana ŠINDELOVÁ, eds. Václav Cigler Prostory projekty. Praha: Trico, 2009. ISBN 978-80-254-4267-8.
- CÍLEK, Václav, Václav FIALA, Jiří HANKE a kol. Velký svět v malých linkách: Válovky. Klatovy: Václav Fiala – Hangár F, 2010. ISBN 978-80-904613-0-7.
- CIUHA, Delia, ed. Expressive! Německo: Hatje Cantz, Ostfildern, 2003. ISBN 3-7757-1303-4.
- CODY, Sara a Phil GRAZIADEI, eds. Expressionism in Germany and France: From Van Gogh to Kandinsky. USA: Los Angeles County Museum of Art, 2014. ISBN 978-3-7913-5340-1.
- COELEWIJ, Leontine, Helen SAINSBURY a Theodora VISCHER, ed. Marlene Dumas: The Image as Burden. Velká Británie: Tate Publishing, London, 2014. ISBN 978-1-84976-256-4.
- CRISPOLTI, Enrico, ed. Fontana. Itálie: Edizioni Charta, Milano, 1999. ISBN 88-8158-205-8.
- DE LA BEAUMELLE, Agnès, ed. Alberto Giacometti: Le dessin à l'œuvre. Francie: Centre Pompidou, Éditions Gallimard, Paris, 2001. ISBN 2-07-076101-0.
- DE LIMA GREENE, Alison, ed. Mark Rothko: An Essential Reader. USA: The Museum of Fine Arts, Houston, 2015. ISBN 978-0-89090-187-8.
- DE MENIL, Dominique, Dominique BOZO a Pierre RESTANY. Yves Klein 1928–1962: A Retrospective. USA: Institute for the Arts, Rice University, Houston, 1982. ISBN 0-914412-27-2.

- DE SOUZENELLE, Annick. Symbolismus lidského těla. Praha: Malvern, 2010. ISBN 978-80-86702-65-0.
- DE ZEGHER, Catherine, ed. Eva Hesse Drawing. USA: The Drawing Center, New York, 2006. ISBN 0-300-11618-7.
- DEXTER, Emma, ed. Vitamin D: New Perspectives in Drawing. Velká Británie: Phaidon Press, London, 2005. ISBN 978-0-7148-4545-6.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. L'image ouverte: motifs de l'Incarnation dans les arts visuels. Francie: Gallimard, Paris, 2007. Le temps des images. ISBN 978-2-07-077949-9.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'empreinte*, 1997. Paris: Centre Georges Pompidou. ISBN 9-782858-509034.
- DOLANOVÁ, Lenka, ed. Seno, sláma, řeřicha. Jihlava: Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě, 2015. ISBN 978-80-86250-34-2.
- DRURY, Richard, ed. Květa a Jitka Válovy: Cesta předurčena osudem. Kutná Hora: GASK – Galerie Středočeského kraje, 2022. ISBN 978-80-7056-242-0.
- DUSCHEK, Karl, ed. 8 Künstler aus Prag in München. Německo: Satz-Studio Ditzingen-Heimerdingen, München, 1983.
- ELBELOVÁ, Gabriela, ed. Šumění andělských křídel: anděl v evropském výtvarném umění. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2016. ISBN 978-80-88103-12-7.
- Elles@centrepompidou: women artists in the Collection of the Musée National d'Art Moderne, Centre de Création Industrielle. Francie: Paris, Centre Pompidou, 2009. ISBN 978-2-84426-429-9.
- ERHART, Gustav, Zdenek PRIMUS a Jindřich ZEITHAMML. Jindřich Zeithamml. Praha: Arbor vitae, 2000. ISBN 80-86300-10-2.
- FER, Briony. Eva Hesse Studiowork. Velká Británie: Fruitmarket Gallery, Edinburgh, 2009. ISBN 978-0-300-13476-6.
- FILIP, Aleš a Roman MUSIL, eds. Neklidem k Bohu: náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870–1914. Praha: Arbor vitae, 2006. ISBN 80-86300-58-7.
- FILIPOVIC, Elena a Joanna MYTKOWSKA. Alina Szapocznikow: Sculpture Undone 1955–1972. USA: The Museum of Modern Art, New York, 2011. ISBN 978-0-87070-824-4.

- FOLIE, Sabine, ed. Eva Hesse: Transformationen – Die Zeit in Deutschland 1964/65. Rakousko: Kunsthalle Wien, 2004. ISBN 3-88375-800-0.
- FORTENBERRY, Diane a Rebecca MORRILL, eds. Body of Art. Velká Británie: Phaidon Press, London, 2015. ISBN 978-0-7148-6966-7.
- FRANCASTEL, Pierre. Figura a místo: Vizuální řád v italském malířství 15. století. Praha: Odeon, 1984.
- FRANCISCO DO GOYA: 1746-1828. Rakousko: Kunsthistorisches Museum Wien, 2005. ISBN 3-8321-7562-8. 978-3-8321-7562-7.
- GARB, Tamar. The Painted Face: Portraits of Women in France 1814-1914. USA: Yale University Press, New Haven, 2007. ISBN 978-0-300-11118-7.
- GARBAGNA, Cristina, ed. The Era of Michelangelo: Masterpieces from the Albertina. Rakousko: Albertina, Vienna, 2004. ISBN 88-370-2754-0.
- GARLATYOVÁ, Gabriela, ed. Maria Bartuszová. Slovensko: Archív Marie Bartuszovej, Košice, 2021. ISBN 978-80-971240-1-4.
- GARRETT, Craig, ed. Vitamin D2: New Perspectives in Drawing. USA: Phaidon Press, New York, 2018. ISBN 978-0-7148-7644-3.
- GASSNER, Hubertus, Brigitte KÖLLE a Petra ROETTIG, eds. Eva Hesse: One More than One. Německo: Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2013. ISBN 978-3-7757-3754-8.
- GERŽOVÁ, Jana, Daniela ČARNÁ a Juraj ČARNÝ. Ladislav Čarný. Slovensko: Kruh súčasného umenia Profil, Bratislava, 2022. ISBN 978-80-968283-2-6.
- GERŽOVÁ, Jana (ed.). Adriana Šimotová. Slovensko: Galéria Medium, VŠVU, Bratislava, 1999.
- GILOY-HIRTZ, Petra. Kiki Smith: Procession. Německo: Prestel Verlag, Munich, 2019. ISBN 978-3-7913-5885-7.
- GLIMCHER, Arne. Agnes Martin: Paintings, Writings, Remembrances. Velká Británie: Phaidon, London, 2012. ISBN 978-0-7148-5996-5.
- GOLDIN, Nan, David ARMSTRONG a Hans Werner HOLZWARTH, eds. Nan Goldin: I'll be your mirror. USA: Whitney Museum of American Art, New York, 1996. ISBN 0-87427-102-9.

- GOMBRICH, Ernst Hans. Příběh umění. Praha: Argo, 2006. ISBN 80-7203-143-0.
- GOVAN, Michael a Christine Y. KIM. James Turrell: A Retrospective. USA: Los Angeles County Museum of Art, 2013. ISBN 978-3-7913-5263-3.
- GÜSE, Ernst-Gerhard a Franz Armin MORAT. Giorgio Morandi. Německo: Prestel Verlag, Munich, 2008. ISBN 978-3-7913-3982-5.
- HALL, James. Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha: Paseka, 2008. ISBN 978-80-7185-902-4.
- HANHARDT, John G. Bill Viola. Velká Británie: Thames & Hudson, London, 2015. ISBN 978-0-500-09392-4.
- HÁNOVÁ, Markéta a Zdenka KLIMTOVÁ, eds. Buddha zblízka. Praha: Národní galerie v Praze, 2021. ISBN 978-80-7035-784-2.
- HARRIS, John, ed. Drawings by Rembrandt and His Pupils: Telling the Difference. USA: J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2009. ISBN 978-0-89236-979-9.
- HAUPTMAN, Jodi. Degas: A Strange New Beauty. USA: The Museum of Modern Art, New York, 2016. ISBN 978-1-63345-005-9.
- HAVRÁNEK, Vít a kol. Demartini. [Praha]: Gallery, 2010. ISBN 978-80-86990-28-6.
- HEWAK, Muriel a Stan HUGUE. Albrecht Dürer: Journal de voyage aux Pays-Bas 1520–1521. Francie: Les Éditions de l'Amateur, Paris, 2009. ISBN 978-2-85917-501-6.
- HLAVÁČEK, Josef, Werner MEYER a Piedad SOLAN. Magdalena Jetelová. Praha: Gallery, 2007. ISBN 978-80-86990-04-4.
- HLAVÁČKOVÁ, Jitka, Marie, KRATOCHVÍLOVÁ, ed. Sochař Jiří Seifert. Praha: Arthouse Hejtmánek galerie a aukční dům, 2019. ISBN 978-80-907493-0-6.
- HOFMANN, Karl-Ludwig, Christmut PRÄGER, Veronika SCHROEDER a Franz Armin MORAT. Francisco de Goya. Lepty. Cheb: Galerie výtvarného umění v Chebu, 2006. ISBN 80-85016-76-1.
- HULSKER, Jan, ed. Vincent van Gogh: Deník v dopisech. Praha: Labyrint, 2012. ISBN 978-80-85935-48-6.
- HVÍŽDALA, Karel. Svět Václava Ciglera: rozhovor. Praha: Karolinum, 2022. ISBN 978-80-246-3773-0.

- CHALOUPEK, Stefanie, Klaus Albert, SCHRÖDER, Heinz WIDAUER, Sjaar VAN HEUGTEN a Marije VELLEKOOP, ed. Van Gogh: Gezeichnete Bilder. Německo: GmbH, Ditzingen, Köln, 2008. ISBN 978-3-8321-9157-3. 978-3-8321-9125-2.
- CHICHA-CASTEX, Céline, Alain LÉVÊQUE a Véronique SERRANO. Pierre Bonnard: Au fil des jours – agendas 1927-1946. Francie: L'Atelier contemporain, 2019. ISBN 979-10-92444-78-0.
- CHLUPÁČ, Miloslav a Jan KAPUSTA ml. Zdeněk Palcr. Náchod: Státní galerie výtvarného umění v Náchodě, 1997. ISBN 80-85057-56-5.
- CHRISPOLTI, Enrico, ed. Fontana. Itálie: Edizioni Charta, Milan, 1999. ISBN 88-8158-205-8.
- CHRISTIANSEN, Keith a Stefan WEPPELMANN, eds. Gesichter der Renaissance: Meisterwerke Italienischer Portrait-Kunst. Německo: Hirmer Verlag, München, 2011. ISBN 978-3-7774-3581-7.
- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn, ed. Arte Povera. Velká Británie: Phaidon Press, London, 1999. ISBN 0-7148-4556-6.
- JAKI, Barbara, ed. Zoran Mušič (1909–2005). Slovinsko: National Gallery of Slovenia, Ljubljana, 2016. ISBN 978-961-6743-54-9.
- JAUNIN, Françoise, Olivier DELAVALLADE a Frédéric PAJAK, et al. Edmond Quinche: Forêts profondes et rois aveugles. Francie: Les Cahiers Dessinés, Paris, 2019. ISBN 979-10-90875-73-9.
- JUGIE, Sophie. The Mourners: Tomb Sculptures from the Court of Burgundy. USA: Yale University Press, New Haven, 2010. ISBN 978-0-300-15517-4.
- KAPLICKÁ, Jiřina a Jiří ŠETLÍK. Josef Kaplický. Praha: Svaz československých výtvarných umělců, 1964.
- KAPLICKÝ, Josef. Záznamy. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 1998. ISBN 80-85917-50-5.
- KELLEIN, Thomas. Louise Bourgeois: La famille. Německo: Buchhandlung Walther König, Köln, 2006. ISBN 3-86560-075-1.

- KLIMEŠOVÁ, Marie. Zbyněk Sekal a Japonsko. Praha: Arbor vitae, 2014.
ISBN 978-80-7467-064-0.
- KLIMEŠOVÁ, Marie. Stanislav Podhrázský. Praha: Arbor vitae, 2013.
ISBN 978-80-7467-037-4.
- KLIMEŠOVÁ, Marie, ed. Alena Kučerová. Praha: Galerie Pecka, 2005.
ISBN 80-902285-7-7.
- KLIMEŠOVÁ, Marie, ed. Jitka a Květa Válovy. Praha: Galerie Pecka, 2002.
ISBN 80-902285-4-2.
- KOKOLIA, Vladimír, ed. Šárka Trčková. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 2018.
ISBN 978-80-87108-81-9.
- KÖLBL, Alois, Gerhard LARCHER a Johannes RAUCHENBERGER. Entgegen: Religion Gedächtnis Körper in Gegenwartskunst. Německo: Cantz Verlag Ostfildern-Ruit, 1997.
ISBN 3-89322-332-0.
- KOLÍBAL, Stanislav a Josef CHUCHMA. Průniky. Praha: Ars poetica SbírkA, 2021.
ISBN 978-80-908304-0-0.
- KOLÍBAL, Stanislav, Martin DOSTÁL a Karel ŠTĚDRÝ, eds. Stanislav Kolíbal – Čtyři fáze. Litomyšl: Galerie Miroslava Kubíka v Litomyšli, 2014. ISBN 978-80-7437-137-0.
- KOLÍBAL, Stanislav. Šest cyklů. Praha: Arbor vitae, 2004. ISBN 80-86300-52-8.
- KONEČNÁ, Alena. Michal Ranný: kresby/akvarely. Brno: Muzeum města Brna, 2009.
ISBN 978-80-86549-57-6.
- KRATOCHVIL, Antonín. Mercy: Antonin Kratochvil. [katalog výstavy]. Praha: Národní galerie v Praze. Galerie Pecka, 2000. ISBN 80-902-2851-8.
- KUBÍKOVÁ, Blanka, ed. Giovanni Battista Piranesi (1720–1778). Praha: Národní galerie v Praze, 2014. ISBN 978-80-7035-566-4.
- KUČEROVÁ, Alena, Marie KLIMEŠOVÁ, ed. Alena Kučerová. Praha: Galerie Pecka, 2005.
ISBN 80-902285-7-7.
- KUJELOVÁ, Denisa, ed. Karel Malich & utopické projekty. Brno: Fait Gallery, 2021.
ISBN 978-80-908446-0-5.

KUNDRAČÍKOVÁ, Barbora a Pavel ZATLOUKAL. Post.print: sbírka grafiky Muzea umění Olomouc = Post.print : collection of graphics of the Olomouc Museum of Art. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2019. ISBN 978-80-88103-58-5.

KUSPIT, Donald a Markus BRÜDERLIN. Expressive! Švýcarsko: Riehen, Fondation Beyeler, 2003. ISBN 3-905632-23-3.

KÜSTER, Ulf, ed. Pierre Bonnard. Německo: Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2012. ISBN 978-3-7757-3264-2.

LARSON, Barbara. The dark side of nature: science, society, and the fantastic in the work of Odilon Redon. USA: University Park, Pa., Pennsylvania State University Press, 2005. ISBN 0271024674.

LATIMER, Quinn a Adam SZYMCZYK, eds. Documenta 14: Daybook. Německo: Prestel Verlag Munich, 2017. ISBN 978-3-7913-5655-6.

LATIMER, Quinn a Adam SZYMCZYK, eds. The Documenta 14: Reader. Německo: Prestel Verlag Munich, 2017. ISBN 978-3-7913-5657-0.

LIESBROCK, Heinz, Bernd and Hilla BECHER: Coal Mines and Steel Mills. Německo: Schirmer/Mosel Verlag Munich, 2010. ISBN 978-3-8296-0474-1.

LIÈVRE, Katia, ed. Balthus: Un atelier dans le Morvan 1953-1961. Francie: Musée des Beaux-Arts de Dijon, 1999. ISBN 2-7118-3908-7.

LORENTZ, Philippe, Pantxika BÉGUERIE-DE PAEPE, ed. Grünewald et le retable d'Issenheim: Regard sur un chef-d'œuvre. Francie: Somogy Éditions, Paris, 2007. ISBN 978-2-7572-0104-6.

MACHALICKÝ, Jiří, ed. Česká grafika: Půlstoletí proměn moderní grafické tvorby. Praha: Hollar – Sdružení českých umělců a grafiků, 2002. ISBN 80-902405-2-4.

MALBERT, Roger. Drawing People: The Human Figure in Contemporary Art. Velká Británie: Thames & Hudson, London, 2015. ISBN 978-0-500-29163-4.

MALINA, Jaroslav, ed. Olbram Zoubek. Brno: Nauma, 1996. ISBN 80-902215-0-5.

MALSCH, Friedemann, Christiane MEYER-STOLL a Valentina PERO, eds. Che fare? Arte Povera – The Historic Years. Lichtenštejnsko: Kunstmuseum Liechtenstein, 2010. ISBN 978-3-86828-167-5.

- MARÈS, Antoine a Tereza RIEDLBAUCHOVÁ, eds. Naše Francie: Francouzská poezie v českých překladech a ilustracích 20. století. Praha: Památník národního písemnictví, 2018. ISBN 978-80-87376-44-7.
- MARTIN, Agnes. Nezkalená mysl. Praha: Arbor vitae, 2000. ISBN 80-86300-07-2.
- MATISSE, Henri. Dopisy. Zlín: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2018. ISBN 978-80-87926-13-0.
- MATISSE, Henri. Jazz. USA: George Braziller, New York, 1985. ISBN 0-8076-1131-X.
- MCKINNON, E. Luanne, ed. Eva Hesse Spectres 1960. USA: Yale University Press, New Haven, 2010. ISBN 978-0-300-16415-2.
- MENNEKES, Friedhelm. Nadšení a pochybnost: 1) Nové umění ve starém kostele. Praha: Triáda, 2012. ISBN 80-7474-057-2.
- MESSER, Thomas M. Lucio Fontana: Retrospektive. Německo: Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 1996. ISBN 3-7757-0613-5.
- MICHÁLEK, Ondřej. Magie otisku: Grafické techniky a technologie tisku. Brno: Barrister & Principal, 2016. ISBN 978-80-7485-098-1.
- MICHAUX, Henri. Tvář se ztracenými ústy. Praha: Malvern, 2014. ISBN 978-80-87580-84-4.
- MLADIČOVÁ, Iva a Monika IMMROVÁ, eds. Tříbení: Immrová. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2020. ISBN 978-80-7010-169-8.
- MORGANOVÁ, Pavlína, Jana PÍSAŘÍKOVÁ a Vladimír HAVLÍK, ed. Svázáno do Kozelky. Brno: Větrné Mlýny, 2020. ISBN 978-80-7443-402-0.
- MORGANOVÁ, Pavlína, Terezie NEKVINDOVÁ a Dagmar SVATOŠOVÁ. Výstava jako médium: České umění 1957–1999. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 2020. ISBN 978-80-88366-13-3.
- MORINEAU, Camille a Annalisa RIMMAUDO, eds. Women Artists. Francie: Centre Pompidou, Paris, 2009. ISBN 978-2-84426-429-9.
- MORRIS, Frances a Tiffany BELL, eds. Agnes Martin. Německo: Hirmer Verlag, Munich, 2015. ISBN 978-3-941773-31-8.

- MOSER, Walter a Klaus Albrecht SCHRÖDER, eds. *The Body as Protest*. Rakousko: Albertina Wien, 2012. ISBN 978-3-7757-3423-3.
- MUSÉE DES BEAUX-ARTS, DIJON. *Balthus: Un atelier dans Morvan 1953–1961*. Francie: Musée des Beaux-Arts Dijon, 1999. ISBN 2-7118-3908-7.
- NEDOMA, Petr, Christopher LONG a Filip ŠENK. *Jiří Příhoda: Void*. Praha: Galerie Rudolfinum, 2022. ISBN 978-80-86443-53-9.
- NEŠLEHOVÁ, Mahulena. *Bohumil Kubišta – grafika*. Praha: Galerie Zdeněk Sklenář, 2014. ISBN 978-80-87430-35-4.
- NEŠLEHOVÁ, Mahulena. *Poselství jiného výrazu: Pojetí „informelu“ v českém umění 50. a první poloviny 60. let*. Praha: Base, 1997. ISBN 80-902481-0-1.
- ONTIVEROS, Amy, ed. *The Riverbed by Yoko Ono*. USA: Andrea Rosen Gallery, Galerie Lelong, New York, 2015.
- PAJAK, Frédéric, ed. *Alberto Giacometti: À travers Paris*. Francie: Les Cahiers Dessinés, 2018. ISBN 979-10-90875-62-3.
- PALCR, Zdeněk a Jiří KOHOUTEK. *Olbram Zoubek: Sochy*. Praha: soukromý tisk, 1976.
- PASTÝŘÍKOVÁ, Lenka, ed. *Hugo Demartini: 1931–2010*. Praha: Národní galerie v Praze, 2013. ISBN 978-80-7035-523-7.
- PAWSON, John. *A Visual Inventory*. Velká Británie: Phaidon Press, London, 2012. ISBN 978-0-7148-6350-4.
- PECHÁČKOVÁ, Marcela. *Jitka Válková*. Praha: Torst, 2002. ISBN 978-80-7215-698-6.
- PEPPERSTEIN, Pavel, Václav GLOSTER, Petr SEREBRIANY, Ekaterina ALLENOVA a Peter SPINELLA, ed. *Viktor Pivovarov*. Rakousko: Artguide Edition MAGMA Museum, Wien, 2014. ISBN 978-5-905110-43-6.
- PERUCCHI-PETRI, Ursula a Dieter SCHWARZ. *Pierre Bonnard: Gemälde und Zeichnungen*. Německo: Richter Verlag, Düsseldorf, 2004. ISBN 3-906664-41-4.
- PESE, Claus. *Franz Marc: Leben und Werk*. Německo: Belser, Stuttgart, 2015. ISBN 978-3-7630-2705-7.

- PESENTI, Allegra. *Apparitions: Frottages and Rubbings from 1860 to Now*. USA: Hammer Museum, Los Angeles, The Menil Collection, Houston, 2015. ISBN 978-0-300-21469-7.
- PESENTI, Allegra. *Zarina Paper Like Skin*. USA: Hammer Museum, Los Angeles, 2012. ISBN 978-3-7913-5166-7.
- PESENTI, Allegra. *Rachel Whiteread Drawings*. USA: Hammer Museum, Los Angeles, 2010. ISBN 978-3-7913-5038-7.
- PINKAVA, Ivan. *Ivan Pinkava – Heroes*. Praha: KANT, 2004. ISBN 80-862-1772-8.
- PIVOVAROV, Viktor. *The Philosophical Papers of Olga Serebryanaya*. Německo: Galerie La Brique, Frankfurt am Main, 2012.
- PIVOVAROV, Viktor. *V. Pivovarov: [katalog výstavy: Galerie Rudolfinum Praha, 14. 8.–26. 5. 1996]*. Praha: Galerie Rudolfinum, 1996. ISBN 80-901-4252-4.
- POPE-HENNESSY, John. *Fra Angelico*. Itálie: Scala, Firenze, 1981. ISBN 88-8117-216-X.
- POSPISZYL, Tomáš, ed. *Vladimír Ambroz. Akce/Action*. Praha: BiggBoss Books, 2017. ISBN 978-80-906817-0-5.
- PRAT, Jean-Louis. *La Russie*. Francie: Saint-Paul de Vence, Fondation Maeght, 2003. ISBN 2-900923-32-8. 2-900923-33-6.
- PŘÍKAZSKÁ, Petra a Ivona RAIMANOVÁ. *Václav Bartovský: Obrazy světa a srdce*. Hradec Králové: Galerie moderního umění v Hradci Králové, 2012. ISBN 978-80-87605-03-5.
- RACEK, Miloslav. *Josef Kaplický*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1958.
- RAPETTI, Rodolphe, ed. *Odilon Redon: Prince du rêve 1840–1916*. Francie: Réunion des musées nationaux-Grand Palais, Musée d'Orsay, Paris, 2011. ISBN 978-2-7118-5720-3.
- REZEK, Petr. *Tělo, věc a skutečnost: v umění šedesátých a sedmdesátých let*. Praha: Jan Placák – Ztichlá klika, 2010. ISBN 978-80-903898-5-4.
- REZEK, Petr. *K teorii plastičnosti*. Praha: Triáda (Delfin), 2004. ISBN 80-861-3853-4.
- ROLF, Dagmar. *Le Dernier Portrait*. Francie: Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2002. ISBN 2-7118-4335-1.

- RONNBERG, Ami a Kathleen MARTIN, eds. *Das Buch der Symbole*. Německo: Taschen, Köln, 2011. ISBN 978-3-8365-2572-5.
- ROSENTHAL, Stephanie, ed. *Ana Mendieta Traces*. Velká Británie: Hayward Publishing, London, 2013. ISBN 978-1-85332-317-1.
- ROTHKO, Mark. *La réalité de l'artiste: Introduction de Christopher Rothko*. Francie: Éditions Flammarion, Paris, 2004. ISBN 2-08210442-7.
- ROUS, Jan, ed. *Otakar Slavík*. Praha: Gallery, 2009. ISBN 978-80-86990-69-9.
- ROWLEY, Neville, ed. *Donatello: Inventor of the Renaissance*. Německo: Staatliche Museen zu Berlin, Leipzig, 2022. ISBN 978-3-86502-484-8.
- ROYALTON-KISCH, Martin a Roger MALBERT. *Rembrandt as printmaker*. Velká Británie: Haywards Gallery Publishing, London, 2006. ISBN 1-85332-255-5.
- ŘEZÁČ, Jan, Zdeněk PILAŘ, Josef PROŠEK a Zdeněk SKLENÁŘ. *Pražské ateliéry*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1961.
- SEDLÁKOVÁ, Linda, ed. *Milan Grygar*. Praha: Gema Art, 2009. ISBN 978-80-904422-0-7.
- SEMPFF, Michael, ed. *Ein Bildhandbuch*. Německo: Staatliche Graphische Sammlung München, 2002. ISBN 3-927803-36-7.
- SERAFINI, Giuliano. *Burri: Materia la prima*. Itálie: Giunti Editore, Milano, 2015. ISBN 978-88-09-81510-0.
- SERRANO, Véronique, Alain LÉVÊQUE a Céline CHICHA-CASTEX. *Pierre Bonnard: Au fil des jours. Agendas (1927–1946)*. Francie: Le Cannel: L'Atelier contemporain, Bibliothèque nationale de France, Musée Bonnard, Paris, 2019. ISBN 978-2-7177-2814-9. 979-10-92444-78-0.
- SCHIMMEL, Paul, ed. *Destroy the Picture: Painting the Void, 1949–1962*. USA: The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2012. ISBN 978-0-8478-3930-8.
- SCHNEIDER, Eckhard, ed. *Hiroshi Sugimoto: Architecture of Time*. Německo: Buchhandlung Walther König, Cologne, 2002. ISBN 3-88375-563-X.
- SCHOR, Gabriele, ed. *Feminist Avant-garde: Art of the 1970s*. Německo: Prestel Verlag, Munich, 2016. ISBN 978-3-7913-5446-0.

SKLENÁŘ, Michal. Postaveny navzdory: vznik nových římskokatolických sakrálních staveb v českých zemích v letech 1948–1989. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2022. ISBN 978-80-7325-560-2. 978-80-7516-021-8.

SLAVICKÁ, Milena a Jiří ŠETLÍK. *UB 12 - Studie, rozhovory, dokumenty*. Praha: Gallery, 2006. ISBN 80-86990-07-9.

SLAVICKÁ, Milena a Marcela PÁNKOVÁ, eds. Zakázané umění II. *Výtvarné umění, The Magazine for Contemporary Art*, 1–2/96. Praha: Výtvarné umění, 1996. ISSN 0862-9927.

SLAVICKÁ, Milena a Marcela PÁNKOVÁ. Zakázané umění II. Výtvarné umění = The magazine for contemporary art: čtvrtletník pro současné umění. 1996 (1–2). ISSN 0862-9927.

SLAVICKÁ, Milena a Marcela PÁNKOVÁ. Zakázané umění I. Výtvarné umění = The Magazine for Contemporary Art: čtvrtletník pro současné umění. 1995 (3–4). ISSN 0862-9927.

SLIVE, Seymour. *The Drawings of Rembrandt: A New Study*. Velká Británie: Thames & Hudson, London, 2009. ISBN 978-0-500-23867-7.

SOZANSKÝ, Jiří. Jiří Sozanský: zóna. Praha: KANT, 2013. ISBN 978-80-7437-108-0.

SRP, Karel. Václav Boštík. Praha: Galerie Zdeněk Sklenář, 2011. ISBN 978-80-87430-05-7.

SRP, Karel a Zdeněk PALCR a kol. Za Zdeňkem Palcrem. Litoměřice: Galerie výtvarného umění v Litoměřicích, 1999. ISBN 80-85090-35-X.

SRP, Karel, ed. Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch: 1970–1980. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1997. ISBN 80-7010-056-7.

SRP, Karel, ed. *Minimal, Earth, Conceptual Art*. [Praha]: Jazzová sekce, 1982.

STEINGRÄBET, Erich a Annegret HOBERG, ed. *Capolavori dell'Espressionismo tedesco: Dipinti 1905–1920*. Itálie: Electa, Milano: 1986.

STEVENS, John a Felix HESS. *Seeing Zen: Zenga from the Kaeru-An Collection*. Floating World Editions, 2019. ISBN 978-1891640-97-1.

STUFFMANN, Margret a Max HOLLEIN, ed. *Odilon Redon: As in a Dream*. Německo: Hatje Cantz, Ostfildern, 2007. ISBN 377571894X. 9783775718943.

- SUSSMAN, Elisabeth a Fred WASSERMAN. Eva Hesse Sculpture. USA: The Jewish Museum, New York, 2006. ISBN 0-300-11418-4.
- ŠÝKOROVÁ, Lenka. Zdeněk Sýkora Grafika. Praha: Gallery, 2008. ISBN 978-80-86990-36-1.
- ŠABO, Lukáš Filip, Anežka ŠIMKOVÁ a Terezie ZEMÁNKOVÁ, eds. Olga Karlíková 1923–2004 Naslouchání. Praha: Sophistica Gallery, 2020. ISBN 978-80-270-7901-8.
- ŠEBELA, Miloslav. Symbolismus lidského těla. 2., rozš. a upr. vyd. Praha: Malvern, 2010. (Aurélie). ISBN 978-80-86702-65-0.
- ŠETLÍK, Jiří, ed. Theodor Pištěk. Praha: Galerie Pecka, 2007. ISBN 80-902285-9-3.
- ŠETLÍK, Jiří a Stanislav KOLÍBAL. Vlasta Prachatická. Portréty. Praha: Arbor vitae, 2001. ISBN 80-86-300-23-4.
- ŠETLÍK, Jiří a Jiřina KAPLICKÁ. Josef Kaplický 1899–1962. Praha: Mánes, 1964.
- ŠEVČÍK, Jiří, Pavlína MORGANOVÁ, Terezie NEKVINDOVÁ a Dagmar SVATOŠOVÁ, eds. České umění 1980–2010. Praha: Vědecko-výzkumné pracoviště AVU, 2011. ISBN 978-80-87108-27-7.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena a Milena, SLAVICKÁ, ed. Hlava k listování. Vydání druhé. Praha: Nadační fond Adrieny Šimotové a Jiřího Johna, 2016. ISBN 978-80-270-0709-7.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. Uvnitř–vně: (malá sdělení). Vydání druhé. Praha: Nadační fond Adrieny Šimotové a Jiřího Johna, 2016. ISBN 978-80-270-0708-0.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. Vyjevování – Revelations. Praha: Skenavel, 2011. ISBN 978-80-254-9511-7.
- ŠINDELOVÁ, Jana, ed. Václav Cigler: Kresby. Pole. Olomouc: Galerie Caesar, 2019. ISBN 978-80-907497-1-9.
- ŠUVAKOVIĆ, Miško. Konceptualna umetnost. Srbsko: Muzej Savremene Umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2007. ISBN 978-86-84773-33-5.
- THEINHARDT, Markéta, Pierre BRULLÉ a Helena MUSILOVÁ, ed. František Kupka. Cesta k Amorfě: Kupkovy Salony 1899–1913. Praha: Národní galerie, 2012. ISBN 978-80-7035-511-4.

- THOMAS, Karin. Tradition und Avantgarde in Prag. Německo: Galerie Pravis, Osnabrück, 1991. ISBN 3-7701-2842-7.
- THOMSON, Belinda. Van Gogh Paintings: The Masterpieces. Velká Británie: Thames & Hudson, London, 2007. ISBN 978-0-500-23838-7.
- TOWNSEND, Chris, ed. The Art of Bill Viola. Velká Británie: Thames & Hudson, London, 2004. ISBN 0-500-28472-5.
- URBAN, Otto M., Jarka VRBOVÁ a Tomáš VRBA. Edvard Munch: Být sám: obrazy – deníky – ohlasy. Praha: Arbor vitae (Vera effigies), 2006. ISBN 80-86300-57-3.
- VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, eds. Ted'. Práce Evy Kmentové. Praha: Arbor vitae, 2006. ISBN 80-86300-59-5.
- VAN DEN BOOGERD, Dominic, Barbara BLOOM, Mariuccia CASADIO a Ilaria BONACOSSA. Marlene Dumas. Velká Británie: Phaidon Press, London, 2009. ISBN 978-0-7148-4584-5.
- VESELSKÁ, Magda. Archa paměti: Cesta pražského židovského muzea pohnutým 20. stoletím. Praha: Academia, 2012. ISBN 978-80-200-2200-4.
- VÍCHOVÁ, Ilona, ed. Dalibor Chatrný. Brno: Galerie Brno, 2004. ISBN 80-239-3030-3.
- VIOLA, Bill. Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973–1994. Velká Británie: Thames & Hudson, London, 1995. ISBN 978-0-500-27837-6.
- VOSYKA, Stanislav, ed. Václav Boštík (1913–2005). Praha: Arbor vitae, 2013. ISBN 978-80-7467-036-7.
- WARR, Tracey, ed. The Artist's Body. Velká Británie: Phaidon Press, London, 2000. ISBN 978-0-7148-6393-1.
- WEISBERGER, Edward, ed. The spiritual in art: Abstract painting 1890–1985. USA: Abbeville Press, New York, 1986. ISBN 0-87587-130-5. 0-89659-669-9.
- WICK, Oliver, ed. Mark Rothko. Německo: Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2001. ISBN 3-905632-11-X.
- WIDAUER, Heinz a Claudine GRAMMONT, eds. Matisse and the Fauves. Německo: Wienand Verlag, Köln, 2013. ISBN 978-3-86832-167-8.

- WIESINGER, Véronique a Gottlieb LEINZ. Alberto Giacometti: Die Frau auf dem Wagen. Triumph und Tod. Německo: Hirmer Verlag München, 2010. ISBN 978-3-89279-662-6.
- WOLBERT, Klaus, ed. Magdalena Jetelová. Německo: Cantz Verlag, Ostfildern, 1996. ISBN 3-89322-813-6.
- WUHRMANN, Sylvie. Alberto Giacometti: Paris Sans Fin. Francie: Buchet/Chastel, Paris, 2003. ISBN 978-2-283-01994-8.
- ZAHRÁDKA, Jiří a Dana CHATRŇÁ, eds. Tak teď tu: Komplementární svět Dalibora Chatrného. Brno: Barrister & Principal, 2015. ISBN 978-80-7485-039-4.
- ZAMFIRESCU, Nina, ed. Braque. Rumunsko: Meridiane Publishing House, Bucharest, 1977.
- ZANKER, Paul. Roman Portraits: Sculptures in Stone and Bronze. USA: The Metropolitan Museum of Art, New York, 2016. ISBN 978-1-58839-599-3.
- ZEMINA, Jaromír. Jiří John: deset úvah o umění, o přírodě, o životě a umírání. 2. vyd. Praha: Národní galerie v Praze, 1992. ISBN 80-7035-041-5.
- ZEMINA Jaromír, ed. Adriena Šimotová – setkání 1960/1990. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1990.
- ZEMINA, Jaromír. Alén Diviš. Praha: Arbor vitae, 2016. ISBN 978-80-7467-096-1.
- ZEMINA, Jaromír. Jiří John. Praha: Arbor vitae / Nadační fond Adrieny Šimotové a Jiřího Johna, 2016. ISBN 978-80-7467-139-5. (Arbor vitae), ISBN 978-80-907766-0-9 (Nadační fond Adrieny Šimotové a Jiřího Johna).
- ZEMINA, Jaromír. S Adrienou. Praha: Arbor vitae / Nadační fond Adrieny Šimotové a Jiřího Johna, 2020. ISBN 978-80-7467-144-9.

Přílohy

Příloha 1 Adriena Šimotová – Biografické informace

Narozena 6. 8. 1926 v Praze

Zemřela 19. 5. 2014 v Praze

- 1945 Státní grafická škola v Praze, studovala u Richarda Landera a Zdeňka Balaše
1945–50 Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, studovala u Josefa Kaplického
1950–53 postgraduální aspirantura tamtéž

Byla členkou Umělecké besedy, skupiny UB 12, Nové skupiny a obnovené Umělecké besedy.

Samostatné výstavy (výběr):

- 1965 Obrazy a grafika, Galerie Československý spisovatel, Praha
1970 Obrazy a kresby, Galerie Václava Špály, Praha
1976 Graphic Art (s Alenou Kučerovou), Jacques Baruch Gallery, Chicago
1977 Vymezení a komunikace, ateliér Josefa Mžyky, dům Mlynářka, Praha
1978 Grafika Adrieny Šimotové, Divadlo hudby OKS, Olomouc
Adriena Šimotová: Kresby, Klub školství a vědy Bedřicha Václavka, Brno
1981 samostatná výstava na The 14th International Biennial of Graphic Art, Ljubljana
1982 Adriena Šimotová, Galerie Witte-Baumgartner, West Berlin
Empreintes, Galerie de France, Paris
1983 Two Artists from Prague (se Stanislavem Kolíbalem), Riverside Studios, London
1985 Kresby, bývalý františkánský klášter, Hostinné
1986 Práce na papíře, Dům umění města Brna – Dům pánů z Kunštátu, Brno
1987 Kresby, Galerie Sovinec, Sovinec
1989 Problém hlavy, Oblastní galerie v Liberci
Dialog: Adriena Šimotová – Václav Stratil, Galerie moderního umění, Hradec Králové
1990 Setkání 1969–1990, Galerie hlavního města Prahy, Staroměstská radnice
Frottagen und Zeichnungen, Galerie Christine König, Wien
1991 Adriena Šimotová, Galerie de France, Paris
Svěcení reality, Západočeská galerie v Plzni
Miesto veci, Klub priateľov českej kultúry, Bratislava
Svěcení reality, Galerie U Bílého jednorožce, Klatovy
1992 Objekte und Zeichnungen, Galerie Christine König, Wien
Tisch-Wächter, Hypo Galerie im Romanischen Keller (ve spolupráci s Galeríí Christine König), Salzburg
1993 Tisch-Wächter, Galerie Knoll, Budapest
Dotek barvou, Galerie Půda, Pedagogická fakulta Univerzity Palackého, Olomouc
1994 Zwei Räume, Galerie Christine König, Wien
O blízkém a vzdáleném, výstavní síň Mánes, Praha – Galerie výtvarného umění v Litoměřicích
1995 Co mizí a co zůstává, Muzeum Aš

- Adriena Šimotová, Galerie Saint-Séverin, Paris
- 1996 Mémoire de famille, Galerie de France, Paris
Paměť rodiny, Nová síň, Praha
Co mizí a co zůstává, Dům umění, Brno
- 1997 Prchavost trvání, Galerie Jiřího Jílka, Šumperk
- 1998 Mapování dotykem, Dům umění, České Budějovice
Was vergeht und was bleibt, Galerie im Traklhaus, Salzburg
V hranicích dorozumění, Galerie Šternberk, Šternberk
Adriena Šimotová, Izbrisane podobe, Umetnostna galerija Maribor, Razstavni salon Rotovž, Maribor
- 1999 Stopy pamäte, Galéria Medium, Bratislava
Adriena Šimotová: S kolemjdoucím, Dům umění, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně
S kolemjdoucím II, AP galerie, Praha
- 2001 Adriena Šimotová, Retrospektiva, Národní galerie v Praze
Kresby k textům, Francouzský institut v Praze
- 2002 Künstler aus Tschechien (s Jindřichem Štreitem), Katholische Akademie in Bayern, München
L'œil éphémère, Musée des Beaux-Arts de Dijon
- 2004 Adriena Šimotová, École des Beaux-Arts, Galerie du Quai, Toulouse
Tvář, Slovenská národná galéria, Bratislava
Kresby k textům (1967–2003), Moravská galerie v Brně
- 2005 Věci, místo (s Markétou Othovou), Galerie Caesar, Olomouc
- 2006–07 Adriena Šimotová – retrospektiva (1959–2005), Muzeum umění Olomouc, Trojlodí
- 2008 Adriena Šimotová, perforace, kresby (1975–85), Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem
Pocta Adrieně Šimotové – V. Nový zlínský salon 2008, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně
Hosté, tvorba z let 2000–2006, Galerie města Plzně
- 2009 Oh l'ombre, ma lumière, grafitové čáry čára, AP Atelier, Praha
- 2010 Prostrace, kostel Nejsv. Salvátora, Praha
Ruce, Památník Leoše Janáčka, Moravské zemské muzeum, Brno
- 2011 Menší ohlédnutí, Museum Kampa, Praha
Vyjevování (2008–10), Galerie Rudolfinum, Praha
- 2012 My jsme ti, které hledáme, Galerie 19, Bratislava
A je takové ticho ..., White Gallery, Osík
- 2014 Adriena Šimotová, Vzpomínka, Museum Kampa, Praha
Adriena Šimotová, Magdalena Abakanowicz, Křehkost a síla bytí, Galerie Závodný, Mikulov
- 2016 Adriena Šimotová, Grafitový anděl, Galerie Václava Chada, Zlín
- 2017 Adriena Šimotová, A je takové ticho... (II), Galerie současného umění a architektury, Dům umění, České Budějovice
- 2020 Adriena Šimotová a Jiří John – Dvojí obrazotvornost, Návrat v návratu, Oblastní galerie výtvarného umění v Jihlavě
- 2020–21 Adriena Šimotová, Mapování prostoru – Tělo kláštera (Hostinné), Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně
- 2021–22 Adriena Šimotová, Setkání. Dotyk a otisk, MGLC Ljubljana

Skupinové výstavy (výběr):

- 1965 UB 12, Dům umění města Brna
The International Biennial of Young Artists, San Marino
- 1967 The 7th International Biennial of Graphic Art, Ljubljana
Mostra d'Arte Contemporanea Cecoslovacca, Torino
- 1968 Czechoslovak Contemporary Graphic Art, Monetary Fund, Washington, D. C.
- 1969 6 graveurs tchèques, Galerie La Hune, Paris
- 1970 Biennale Internazionale della grafica, Firenze
- 1971 Premio Biella per l'incisione, Biella
- 1974 Internationale Biennale der Graphik, Frechen
- 1976 The International Biennial Exhibition of Prints in Tokyo, Museum of Modern Art, Tokyo
- 1979 Internationale Biennale der Graphik, Heidelberg
- 1980 Eleven Contemporary Artists from Prague, New York University – Michigan University, Ann Arbor
- 1981 Contemporary Paintings of Eastern Europe and Japan, National Museum of Modern Art, Osaka – Museum of Art, Kyoto
- 1982 Triennial of Contemporary Art, Museum of Modern Art, Delhi
- 1983 Dessins tchèques du XXe siècle, Centre Georges Pompidou, Paris
- 1985 Siècle de Kafka, Centre Georges Pompidou, Paris
Kunst mit Eigen-Sinn, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien
- 1987 Expressiv, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien – Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D. C., 1988
- 1988 Triennale rysunku, Wrocław
- 1990 Inoffiziel, Museum der Stadt, Regensburg
40 artistes tchèques et slovaques, Musée de Luxembourg, Paris
- 1991 Tradition und Avantgarde in Prag, Kunsthalle Dominikanerkirche, Osnabrück – Landesmuseum, Bonn
Détente, Dům umění, Brno – Museum des 20. Jahrhunderts, Wien – Kiscelli Museum, Budapest 1992 – Fondazione Mudina, Milano, 1992
- 1992 V dimenzích prázdna, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem
D'une génération, l'autre, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, Paris
- 1993 Identity Today, the Contemporary Czech, Hungarian, Polish, Slovak Art, Centre de conférences Albert Borschette, Brussels
- 1994 Europa – Europa, das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa, Kunst- u. Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn
- 1995 Glaube: Hoffnung: Liebe: Tod, Kunsthalle, Wien
- 1997 Kořeny, Mánes, Praha
- 1998 Entgegen, Religion, Gedächtnis Körper in Gegenwartskunst, Graz
Skulptur, Weiblich, Figur, Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz
- 1999 K nebi, Galerie Šternberk, Šternberk
Le Regardement, Musée de l'Hospice St. Roch, Ville d'Issoudun, Issoudun
Noc, Galerie Šternberk, Šternberk
- 2000 Flexible 3, Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz – Galeria Sztuki Współczesnej, Wrocław – Dutch Textile Museum, Tilburg – Kunstmuseum Bayreuth, Bayreuth
- 2001 Melancholie, Moravská galerie v Brně, Brno
- 2002 Christmas, Galéria mesta Bratislavy, Bratislava

- 2003 Ejhle světlo, Moravská galerie v Brně, Brno
- 2005 Místo a čas, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem
- 2006 Česká grafika, České centrum v Paříži, Paris
Acquisitions récentes du Cabinet d'art dessin, Centre Georges Pompidou,
Musée national d'Art moderne de Paris
- 2007 Invention et transgression, le dessin au XXe siècle, Collection du Centre
Pompidou, Musée national d'Art moderne, Paris, au Musée des Beaux-Arts
d'Archeologie de Besancon
- 2009 elles@centrepompidou, Musée national d'Art moderne, Centre Georges
Pompidou, Paris
Visages, New Galerie de France, Paris
Po sametu, Galerie hlavního města Prahy, Praha
Gender Check. Femininity and Masculinity in Eastern Europe Art,
MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien – 2010
Zachęta National Gallery of Art, Warszawa
- 2010 100 let Domu umění, Dům umění, Brno
- 2011 Já, bezesporu, Galerie Rudolfinum, Praha
Obrazy mysli / Mysl v obrazech, Moravská galerie v Brně
- 2012 Josef Pleskot – Cesta, Gong, Ostrava – Vítkovice
Od Tiziana po Warhola, Muzeum umění Olomouc, Olomouc
- 2013 Karl Prantl, rodina a priatel'ia, Danubiana, Meulensteen Art Museum,
Bratislava
- 2014 Grey Gold, Dům umění města Brna, Brno
- 2015 Apparitions: Frottages and Rubbings from 1860 to Now, Hammer Museum,
Los Angeles – Menil Collection, Houston
Grey Gold, Nitrianska galéria, Nitra
- 2018 Anatomie skoku do prázdna. Rok 1968 a umění v Československu,
Západočeská galerie v Plzni, Plzeň
Pocta suknu, 8smička, Humpolec
- 2018–19 The Medea Insurrection, Kunsthalle, Dresden
Možnosti dialogu / Dimensions of Dialogue / Möglichkeiten des Dialogs,
Národní galerie v Praze, Praha
- 2019 Síla činu. Jan Palach a Jan Zajíc v umění v letech 1969–2009, Museum
Kampa, Praha
Karafiáty a samet: Umění a revoluce v Portugalsku a Československu 1968–
1974–1989, Městská knihovna Praha, Praha
UB 12 – z našich sbírek, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem,
Roudnice nad Labem

Zastoupení ve veřejných uměleckých sbírkách:

Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou; Galerie Středočeského kraje, Kutná Hora;
Galerie Benedikta Rejta, Louny; Galerie hlavního města Prahy; Galerie Klatovy / Klenová;
Galerie moderního umění v Hradci Králové; Galerie umění Karlovy Vary; Galerie moderního
umění v Roudnici nad Labem; Galerie výtvarného umění v Havlíčkově Brodě; Galerie
výtvarného umění v Ostravě; Galerie Zlatá husa, Praha; Moravská galerie v Brně; Muzeum
umění Olomouc; Muzeum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových, Praha; Nadace
a Centrum současného umění, Praha; Národní galerie v Praze; Oblastní galerie Vysočiny
v Jihlavě; Oblastní galerie Liberec; Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích;
Galerie výtvarného umění v Chebu; Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně; Sbirka města
Prostějov; Západočeská galerie v Plzni

Albertina, Wien; The Art Institute, Chicago; Bibliothèque Nationale de France, Paris; Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Firenze; Frac Picardie, Amiens; Library of Congress, Washington, D. C.; The Menil Collection, Menil Foundation, Inc., Houston; Moderna Museet, Stockholm; Musée d'Art et d'Histoire, Genève; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris; Musée des Beaux-Arts de Dijon, Dijon; Musée national d'Art moderne / Centre Georges Pompidou, Paris; Museum Würth, Künzelsau; National Museum of Modern Art, Kyoto; Seoul Museum of Art, Seoul; Muzeum Sztuki, Łódź; Muzeum Sztuki Współczesnej, Wrocław; Slovenská národná galéria, Bratislava

Ocenění:

Zlatá medaile na Mezinárodním bienále grafiky ve Florencii (1970)
Grand Prix na Mezinárodním bienále grafiky v Lublani (1979)
Grand Prix na Mezinárodním trienále kresby ve Vratislavi (1988)
Herderova cena (Johann-Gottfried-von-Herder-Preis), Universität Wien (1990)
Řád rytíře umění a literatury / Chevalier d'Ordre des Arts et Lettres – udělen vládou Francouzské republiky (1991)
Medaile Za zásluhy I. stupně – udělena prezidentem České republiky (1997)
Řád důstojníka umění a literatury / Officier d'Ordre des Arts et Lettres – udělen vládou Francouzské republiky (2003)
Doctor honoris causa Vysoké školy výtvarných umění v Bratislavě (2005)
Cena Společnosti pro vědu a umění (2005) v Senátu Parlamentu České republiky
Cena Ministerstva kultury České republiky za rok 2005
Pamětní medaile Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze (2005)
Doctor honoris causa Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze (2007)
Čestné občanství hlavního města Prahy (2016)