

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Studium humanitní vzdělanosti

Rozálie Švaříčková

Proměňující se pojetí ženského těla v tvorbě sochařek 20. století

Posun od ženy formované mužem, po stopu, kterou žena zanechává

Bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Václav Hájek, Ph.D.

Praha 2024

Čestné prohlášení:

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, 26. června 2024

.....
Rozálie Švaříčková

Poděkování:

Především bych ráda poděkovala vedoucímu bakalářské práce PhDr. Václavu Hájkovi, Ph.D. za veškeré cenné rady, připomínky, doporučení, důvěru, trpělivost, zajímavé úhly pohledu a přinášení klidu do všech našich konzultací. Dále knihovně ÚDU AV za zázemí a poskytnutí mnoha klíčové literatury. Nakonec všem svým přátelům, rodině a Markétě, kteří mě celou dobu neskutečně podporovali.

Abstrakt.....	5
I. Úvod.....	6
II. Postavení ženy napříč historií a kulturami.....	7
III. Feministický obrat.....	10
3.1 Počátky feminismu.....	10
3.2 Přístup ke vzdělání.....	12
3.3 Volební právo.....	13
3.4 Feminismus v českém prostředí.....	14
3.5 Český feminismus dnes.....	15
IV. Zrození umělkyně v Čechách.....	17
4.1 Ženy a umělecké školy.....	17
4.2 Ženské umění.....	19
4.3 Kritika ze strany mužů.....	19
V. Tělo a obraz.....	21
5.1 Ženské tělo v umění.....	21
VI. Sochařky a ženské tělo.....	24
6.1 Mary Durasová.....	24
6.1.1 Život.....	24
6.1.2 Tvorba: ženský akt.....	25
6.1.3 Probuzení.....	27
6.2 Alina Szapocznikowá.....	29
6.2.1 Život.....	29
6.2.2 Tvorba: Neforemnost a fragment.....	29
6.2.3 Lampy-rty, Dezert.....	31
6.3 Eva Kmentová.....	33
6.3.1 Život.....	33
6.3.2 Tvorba: Otisk, fragment.....	34
6.3.3 Stopa.....	35
VII. Od formy přes protoplasmu ke stopě.....	38
IX. Závěr.....	40
Seznam použité literatury:.....	42

Abstrakt

Předkládaná bakalářská práce zkoumá zobrazování ženského těla v díle sochařek 20. století. Obsahuje vývoj ženy, od ženy definované mužem, která je spojována se sférou soukromou, po ženu, jako samostatné individuum a subjekt, který je aktivní součástí umělecké sféry, nikoli už jen objekt zobrazování. Tématem práce je zobrazování těla, skrze které byly ženy obecně několik staletí nahlíženy, a které determinovalo jejich upozaděné postavení ve společnosti. V práci je vytvořen pomyslný kruh, který začíná i končí právě u ženského těla. V díle vybraných sochařek vede nit od formy, přes rozklad, po stopu těla, na které lze sledovat postupné začlenění ženy do společnosti.

Klíčová slova: socha, forma, fragment, stopa, tělesný otisk, tělo, zobrazování těla, umění, feminismus, zrození umělkyně, ženské umění, Durasová, Szapoczniková, Kmentová

Abstract

This thesis investigates the view of the female body in the work of 20th century women sculptors. It includes the development of the woman, from the woman defined by the man, who is associated with the private sphere, to the woman as an independent individual and subject who is part of the artistic sphere, no longer just an object of representation. The theme of the work is the representation of the body, through which women have generally been viewed for several centuries, and which has determined their neglected position in society. This work creates an imaginary circle that begins and ends with the female body. In the work of the selected sculptors, a thread runs from form, through decay, to the footprint of the body, on which the gradual inclusion of women into society can be traced.

Keywords: sculpture, form, fragment, footprint, body imprint, body, body representation, art, feminism, women artist, women's art, Duras, Szapocznikow, Kmentová

I. Úvod

Téma této bakalářské práce jsem zvolila, protože se sama sochařské tvorbě věnuji a v současné době se soustředím právě na práci s vlastním tělem a jeho aktivním využitím v tvorbě (jako například jeho otiskem a následným komponováním do sochy). Ve své tvůrčí činnosti jsou pro mě stěžejní témata tělesnosti, femininity, mezilidských vztahů, zranitelnosti a zraněnosti, bezmoci, vztahů městské společnosti a přírody a motiv a symbol dlaně. V průběhu studia na FHS UK jsem se věnovala převážně předmětům studia sociokulturní antropologie, estetiky a teorie umění. Což mě inspirovalo k napsání této teoretické práce s cílem interpretovat díla některých sochařek, které se věnovaly podobné tvorbě, jako já sama a z jejichž tvorby sama čerpám inspiraci. Práce, které již na podobné téma vznikly, se nikdy zobrazování ženského těla nevěnují tímto způsobem.

První kapitola se zaměřuje na postoj k ženám a slouží k nástinu toho, jak byla žena vnímána napříč historií i kulturami. Po tomto uvedení následuje kapitola o feministickém obratu, změnách, které přinesl, s orientací na možnosti vzdělání, které bylo stěžejním východiskem pro příležitost uměleckého zaměstnání. Součástí je i podkapitola o dobové situaci v Čechách, ke kterým měly všechny autorky blízko. A jelikož je toto téma stále aktuální, je součástí i odbočka do některých témat, která se ohledně feminismu řeší v našem prostředí v současnosti. Třetí kapitola se věnuje vstupu žen do českého uměleckého prostředí, opět se zaměřujeme na možnosti studia, také otázku tzv. *ženského umění* a jeho kritiku. Ve čtvrté kapitole se podíváme na symbol těla a uvedeme možnosti jeho významů a vnímání, konkrétněji pak na tělo ženské a jeho roli v umění. Kapitola pátá je nejobsáhlejší (předcházela jí rešerše díla mnoha sochařek, vybrány byly ty, jejichž zobrazování těla je unikátní a výrazné), soustředí se na tři vybrané sochařky, které se ve své tvorbě věnovaly ženskému tělu. Tyto kapitoly obsahují podkapitoly, zaměřené na jejich život, tvorbu a jedno vybrané dílo. Poslední kapitola je shrnující, obsahuje závěrečnou úvahu a možné interpretační roviny díla autorek, v kontextu této bakalářské práce.

Celkový přístup k metodologii umožňuje holistické pochopení uměleckých prací v kontextu doby a genderové problematiky, s cílem přispět k hlubšímu porozumění specifických přístupů těchto umělkyně k formě a symbolice. Cílem této práce je zjistit, jakým způsobem ženy v sochařské praxi zobrazovaly ženské tělo, které je tak dlouho definovalo. Práce vychází z literatury historické, teoretické, textů vizuální kultury, katalogů k výstavám či z vhodných internetových zdrojů.

II. Postavení ženy napříč historií a kulturami

Žena byla, podle feministické myslitelky a spisovatelky Simone Beauvoirové¹ (1967), po několik staletí připoutána k soukromému vlastnictví a instituci dědictví, to proto, že pro muže bylo vlastnictví základem existence a skrze udržování majetku v rodině jejich duch pomyslně přežíval. Roli dědice na sebe ovšem mohl vzít pouze mužský potomek. Horská (1999) v knize *Naše prababičky feministky* vysvětluje povahu reprodukční úlohy muže a ženy tak, jak byla v naší kultuře vnímána. To jak skrze sociální, tak biologickou roli:

Do pozdního novověku byla reprodukční úloha muže považována za významnější než reprodukční úloha ženy, za jediný zdroj života bylo totiž považováno mužské sperma. Teprve na konci 17. století byly v ženském těle objeveny ovocyty a ovaria. Ovšem v téže době se začalo užívat v přírodovědném bádání mikroskopu a tak vědci poprvé spatřili na vlastní oči spermatozoidy ve spermatu. Jejich množství, pohyb a vitalita přesvědčily mnohé z nich o platnosti staré teorie o muži jako jediném dárci života. Diskuse mezi „ovisty“ a „homonkulisty“ pak trvala ještě více než sto let, aniž se dotkla světa prostých lidí, kteří si až do poměrně nedávné doby představovali dělbu úloh mezi mužem a ženou při vzniku nového lidského tvora podle středověkých církevních autorit. Otec byl při plození dětí hlavní osobou a matce příslušelo jen „v bolestech roditi“ (s. 30).

A když nemá nárok na děti, nemá nárok ani na jiné vlastnictví. Skrze manželství se odpoutá od vlastní rodiny, aby se stala součástí rodiny manžela, v tuto chvíli ztrácí otcův majetek a je nově závislá na majetku svého muže, či, ve své podstatě, je spíše jeho součástí, stejně jako byla součástí majetku otce a nově nad ní také má manžel moc, stejně jako ji nad ní měl její otec (Beauvoir, 1967).

Beauvoirová (1967) dále zmiňuje právo otce na zabití svého potomstva, přičemž takové rozhodnutí je zpravidla snáze obhajitelné v případě usmrcení dcery než syna a například v arabské kultuře byly dokonce nechtěné dcery po narození hromadně vhazovány do jámy a ženy následně provdané nesly spíše roli otrokyně. V židovské kultuře je zase zvykem po narození dcery provést dvakrát delší očišťující rituál. V tzv. *biblické epoše* měli Arabové i židé povoleno žít v polygamii či své ženy zapudit, nebyla-li před sňatkem pannou mohla být i ukamenována.

Takto radikální patriarchát se samozřejmě nevyvinul ve všech kulturách. Jistá práva měla třeba žena v Babylónu, kde dostala část dědictví po otci a také věno. V

¹ Ta měla spolu s Anglickou spisovatelkou Woolfovou, zásadní vliv na průběh následující 2. vlny feminismu (Osvaldová, 2004, s. 32), která probíhala asi od 60. do 80. let 20.

Persii musí být žena muži naprosto poslušná, ale zároveň je velmi vážená. Vážená a poměrně svobodná je žena v Egyptě, kde je přirovnávána k bohyni-matce, manželé jsou sociálním i náboženským spojením. Žena má práva, stejně jako muž, a protože v Egyptě neexistovalo soukromé vlastnictví a půda se pouze půjčovala od vrchnosti, má právo i na půdu a může dědit (zděděný pozemek však v takovém systému neměl přílišnou cenu). V mnohoženství má ale práva pouze jedna manželka, považovaná za hlavní, ostatní jsou otrokyně bez práv. Jinak je tomu v Řecku, kde se nezavedlo mnohoženství v podobě harému, ale muži takových výhod přesto využívali. Často měli k dispozici jednak manželku, jejíž hlavním údělem bylo rodit potomky, v případě její indispozice měli muži k dispozici tzv. *souložnice*. Manželky v Athénách byly celý život pod přísným dohledem, z domu mohly vycházet pouze s jejich služebnicemi a nebyly plnoprávními občankami. Výhodou byla možnost požádat v krajních případech (byl-li třeba manžel tyran) o rozvod. Podstatně lepší je postavení ženy ve Spartě, kde nehrálo tak důležitou roli soukromé vlastnictví ani rodina a žena je tím pádem muži rovna. Mateřství a jeho přínos spartánské společnosti je na stejné rovině důležitosti jako vojenská služba u mužů. Žena v antickém Římě byla určována konfliktem mezi rodinou a státem. Přestože u Etrusků byla dědičná posloupnost určována po matce, v královském systému Říma byla už žena v otrocké pozici pro svého manžela, ve službě děděného majetku. Později přichází konflikt o příslušnost ženy k rodu, způsobený nárokováním otce i manžela na ženu. Vzniká tím instituce manželství s *manus*, které zbavuje pokrevní příslušníky (otce) práva na ženu a autorita nad ní má neomezeně ve svých rukou manžel, ale není už jeho majetkem jako předtím. Koncem republiky a počátkem císařství se stává respektovaným a aktivním členem společnosti, a získává mimo jiné i dědičná práva (Beauvoir, 1967).

Když se posuneme do období po pádu západořímské říše, sledovat můžeme třeba germánské kmeny, u kterých rodina fungovala jako samostatná instituce, jejíž určování rodové příslušnosti bylo na pomezí mezi matriarchátem a patriarchátem. Žena byla mužem kupována jako majetek, ale měla právo na věno, dědictví po otci a bylo s ní zacházeno s respektem. Mohla mít funkci kněžky či věštkyne, což vyžadovalo vysokou úroveň vzdělání (Beauvoir, 1967).

Ve středověku některé germánské tradice přetrvávají, jako mužův majetek je chráněna zákony, má roli spíše služebnice a k provdání není potřeba její souhlas. Nicméně těhotná nebo plodná žena má hodnotu větší než svobodný muž. Je kladen velký důraz na schopnost ženy rodit děti. Ve feudální společnosti je pak postavení ženy

považováno za neurčité, protože je nejasný i majitel půdy, resp. nejasná povaha práva na majetek. Ve 12. století se postoj k ženám zlepšil, což bylo způsobeno rozšiřujícím se kultem uctívajícím Pannu Marii jako Matku spasitele. S tím přišla i „dvořanská rytířská láska“ (Beavoirová, 1967, s. 43), která se objevuje v dobové literatuře jako adorace ženy, nicméně zas takové změny toto období pro ženu nemá. Ty přichází, až když leníci ztrácejí některá práva a přibývají jim finanční povinnosti, do kterých je nově zapojena i žena. Její fyzická slabost vůči muži už není překážkou, je víc zapojena do společenského dění, neprovdaná žena má dokonce s příchodem buržoazie stejné možnosti jako muž. Což je důvodem, proč je zpočátku ženská emancipace vedena těmito ženami (Beauvoir, 1967).

V tomto shrnutí² můžeme vidět nástin toho, jaké bylo být ženou do Velké francouzské revoluce. Je samozřejmé, že tato problematika je mnohem komplexnější, než je naznačeno, a víme, že situace nebyla všude stejná. Nicméně proto, abychom si situaci a vztah mužů k ženám dokázali představit a abychom věděli, proč přicházejí a na co navazují změny, které jsou zmíněné v následující kapitole, je takovýto stručný přehled klíčový.

² Ženám v evropském kontextu se podrobněji věnuje například Gisela Bocková ve svém díle *Ženy v evropských dějinách: od středověku do současnosti* (2007).

III. Feministický obrat

„Co je žena?“ ptá se v úvodu své knihy *Druhé pohlaví* Simone Beauvoirová (1967, s. 7), sama záhy upozorňuje na příznačnost této otázky, protože nikdo se už neptá na to, co je muž, to je přece jasné. U ženy to tak jasné není, nebo aspoň nebylo a dlouhý čas byla odvozována právě od muže.³

Odlíšnost těchto názorů od postavení ženy v dnešní době je diametrální. Abychom si dokázali představit, jak bylo možné k takto obrovské změně dojít, musíme se v této problematice lépe zorientovat. A je třeba se pozastavit u zrodu feminismu, který odstartoval počátek změn pro postavení žen, nicméně na konci této kapitoly se dostaneme ke zjištění, že ani dnes to ženy nemají zrovna jednoduché a emancipace není zcela u konce.

3.1 Počátky feminismu

Ženy byly několik staletí v podřízeném postavení, změny přicházejí postupně s Velkou francouzskou revolucí a americkým bojem o nezávislost. Nejvíce změn přicházejících jejich vlastní iniciativou, začíná od 50. let 19. století. Nicméně ve většině Evropy tak na konci století už existuje nějaká forma emancipačního hnutí a do roku 1919 mohou ženy ve většině těchto zemí volit. Volební právo ale rozhodně nebylo to jediné, o co ženy bojovaly, díky němu se ale mohl jejich život změnit ve více svobodný (Osvaldová, 2004).

Už kolem poloviny 18. století přichází spolu s osvíceneckými spisovateli téma *ženské otázky*, ti se snažili obhajovat podřízené postavení žen. To ale vyústilo v diskuzi a zájem o reálné důvody a jejich následné zpochybnění. První důležitou událostí byla Velká francouzská revoluce, po které se v Evropě začaly objevovat „progresivní vlny kritiky podmínek žen“ (Abrams, 2005, s. 256), o těchto podmínkách mluvili v podstatě všichni zapojení do revoluce, od bojovníků proti otroctví po revolucionáře. Feministické myšlenky tedy vychází z revolucionářských snah po právu (mužských)

³ Přitom je však třeba mít na mysli, že ani historie techniky ve vztahu k oběma pohlavím nevysvětlí beze zbytku historický fakt podřazenosti a podcenění ženy. Nelze sice popírat, že užití bronzu dalo muži příležitost hospodářsky uplatnit svou sílu a v extenzivním polním hospodářství za pomoci otrockých sil zatlačit hospodářský význam ženy, ale odkud onen mohutný zájem muže o vlastnictví, schopen vést až k úplnému opuštění dosavadní hospodářsko-společenské organizace, primitivní vespolečnosti? Teprve původní impuls člověka, aby ve své biologicko-společenské situaci uplatnil aktivně svou svobodnou existenci, může vysvětlit historickou roli obou pohlaví a vývoj jejich vztahů. To však není přírodní osud, nýbrž dějinný čin. (Beauvoir, 1967, s. 26)

jednotlivců. Organizovaný feminismus pak vyplývá z rozporů osvícenství a stává se „aktivním protestem proti skutečné diskriminaci žen“ (Abrams, 2005, s. 259).

Průmyslový kapitalismus otevíral mnoho nových pracovních příležitostí, nikoliv však ženám, ty neměly přístup k vyššímu vzdělávání ani k možnosti profesionální kariéry a neustále tak byly finančně závislé na (svých) mužích. K mužům se pak vztahuje i tzv. „vztahový feminismus“, který lze vztáhnout právě na první vlnu feminismu. Tento přístup klade důraz na odlišnost ženy a muže a uváděl je do vztahu založeném na jejich vzájemných rozdílech. Heslo těchto feministek bylo „rovnost v rozdílnosti“ (Abrams, 2005, s. 260) a úkolem žen a mužů podle nich bylo vzájemně se doplňovat. Klady důraz na to, že jsou sice jiné než muži, ale to by jim nemělo bránit v rovnoměrném přístupu do veřejné sféry.

Zajímavé na první vlně feminismu je to, že se v Evropě rozvinul naráz na několika místech a dokonce i s podobnými rysy. Tzv. ženský aktivismus narůstal od poloviny 19. století a zaměřil se na vzdělávání žen, jejich zaměstnávání a na právní a morální reformy. Ženské organizace se postupně rozvíjely v každé části Evropy. Zajímavý byl také vztah osvícenství vůči ženám, které sice na jednu stranu kritizovalo tradiční instituce jako manželství, zároveň ale hájilo omezování ženy na sféru domácnosti a její omezený přístup do sféry veřejné (Abrams, 2005).

V roce 1848 se ženy začínají dožadovat volebního práva, ze začátku bohužel neúspěšně.⁴ V tomto jejich snažení sehrál důležitou roli britský poslanec a liberální filozof John Stuart Mill (1806-1873), podle kterého stačilo, aby se v zákoně pouze změnil termín *muž* na *osoba*, byl jedním z největších veřejných zastánců ženských práv. Domníval se, že ženy a muži jsou rozdílní, ale že by tato rozdílnost měla přestat být vnímána jako problematická. O právní reformu začaly usilovat hlavně provdané ženy, které byly součástí střední třídy a jejich muži získávali stále více a více pracovních příležitostí, ale ony samy byly zavřené doma s dětmi, neschopné být finančně nezávislé. V něčem jednodušší to měly ženy svobodné, těm byla práce více přístupná, ale výběr stále velmi omezený, a nejčastěji to byly práce podřadné a také špatně placené. Nicméně snahy o zrovnoprávnění s muži přicházejí opět spíše ze stran jednotlivých žen, nikoli společných ženských hnutí (Horská, 1999; Abrams, 2005).

⁴ Více o tomto tématu naleznete v Podkapitole 3.3 Volební právo.

3.2 Přístup ke vzdělání

Snahy o zajištění vzdělávání pro ženy se pomalu objevují od již od konce 18. století, jeho obhájci a obhájkyňe ho ale zpočátku neviděli jako součást ženské emancipace. Například angličtí evangelíci vzdělávání pro ženy doporučovali, ale takové, které by bylo zaměřeno na praktické dovednosti využitelné v následném manželství, vedení domácnosti a výchově potomků. Jiní zase v něm viděli možnost upevnění „obrazu matky jako vychovatelky“ (Abrams, 2005, s. 270) a feministky své vlastní osvobození a osamostatnění. Obraz matky-vychovatelky stál v opozici proti ženě, která už nechtěla být v područí muže, ženy se chtěly rozvíjet jako samostatná individua, chtěly poznávat samy sebe a rozhodovat se za sebe, což by jim přístup ke vzdělání mohl zajistit. Začaly vznikat skupiny, které měly vytvořit nátlak na změnu ve vzdělávání. Byly jimi například Všeobecný německý spolek, založený v roce 1865, Lette Society založený téhož roku v Lipsku a následující rok i v Berlíně a v roce 1871 Anglická národní unie pro zlepšení vzdělávání žen ze všech tříd (Abrams, 2005).

Mnoho žen boji o vzdělání přispívalo svým vlastním zapojením a podílelo se na výuce dívek, kterým poskytovaly základní vzdělávání, čímž svým způsobem přijímaly svou roli ženy jako vychovatelky, nicméně pro vyšší dobro. Ženy v Británii zakládaly dívčí soukromé školy, v dalších zemích pak vznikali za pomoci aktivistek vzdělávací ústavy či obchodní akademie. Jinde zase sílila snaha o vytvoření a zajištění nových pracovních míst, ve kterých by byly uplatněny tzv. ženské vlastnosti (sociální práce, ošetrovatelky, učitelky). To nejmenší, co mohly v tuto chvíli ženy dělat, bylo vychovat ženu, která bude schopna vychovávat a vzdělávat další ženu. Když pracovaly už i na středních školách, začaly se dožadovat také stejného zacházení, které dostávali učitelé-muži, k tomu ale bylo stěžejní vysokoškolské vzdělání a oficiální pedagogická kvalifikace, která se jim stále byla odpírána (Abrams, 2005).

Na konci 18. století bylo opravdu pár vyjimek, kdy ženy na univerzitě nejen studovaly, ale dokonce i vyučovaly a to konkrétně Maria Agnesiová a Laura Bassiová na Boloňské univerzitě v Itálii. Mimo to bylo ženám přístupno i několik málo přednášek. Například na Andersonově univerzitě, založené v roce 1796, si mohly ženy vybírat z mnoha přednášek a kurzů přírodní filosofie, zeměpisu či matematiky, za které platily “pouze poloviční ceny a muži do nich byli přijímáni jen v doprovodu žen”. Po tomto náznaku možnosti změny, se ovšem situace vrátila do stavu předešlého, to bylo způsobeno otevřením vyššího vzdělávání pro muže ze střední třídy a následnými

vědeckými názory o „defektním dopadu intelektuální činnosti ženy na její reprodukční systém, kterými muži ospravedlňovali zákaz studia ženám” (Abrams, 2005, s. 274). Přítomnost žen v univerzitním prostředí také muže ohrožovala z hlediska následné poptávky práce, s ženami na trhu práce by byla konkurence značně vyšší. Nicméně, aby ženy opravdu mohly na trh práce a vykonávat profesionální povolání, bylo pro ně institucionalizované vzdělání klíčové. Jedním z dalších řešení bylo zakládání soukromých dívčích škol-gymnází, které by je připravilo na zkoušky (Abrams, 2005).

Od 60. let 19. století už málokdo protestoval proti přístupnosti vzdělání pro ženy, začaly ale panovat rozepře o tom, jakou formu by takové vzdělávání mělo mít. Feministky se dožadovaly o přístup k univerzitnímu vzdělání, ale už se neshodly na tom, jak toho dosáhnout. Od 60. let měly sice přístup na univerzity povolen, ale překvapivě málo žen toho opravdu využívalo, což lehce zlepšila větší přístupnost kolejí pouze pro ženy. Nejasnosti vládly také v tom, zda by měly nebo neměly být (kvůli své dřívější absenci v univerzitních prostorách) zvýhodňovány, zda by měly mít stejné přijímací zkoušky. „Podstatně ale převládalo přesvědčení, že v takovém případě by jejich diplom⁵ nebyl brán seriózně” (Abrams, 2005, s. 275).

Až do roku 1918 byl přístup vzdělání mimo obor medicíny, který byl jako jeden z mála považován jako vyloženě vhodný pro ženy, velmi omezený, největší změny ve vzdělávání přicházejí až po konci 1. světové války, která na chvíli emancipační snahy pozastavila.

3.3 Volební právo

Od 60. let 19. století se ženy také organizovaně snažily získat pro sebe volební právo. Po zajištění přístupu na vysoké školy měly pak hlavně po přelomu století větší šanci i na získání volebního práva, které v té době představovalo úplné završení emancipačních snah, ale také završení demokratizace Evropy. Volební právo bylo považováno za nejsilnější symbol mužské nadvlády, a proto toto téma propojilo všechny feministky po celé Evropě. V Británii se v roce 1903 zformovalo uskupení Bojovnic za volební právo tzv. sufražetek, které si pozornost veřejnosti získávaly občanskou neposlušností,⁶ což bylo krajní řešení ve chvíli, kdy se ukázal umírněnější politický přístup jako nefunkční. Ve zbytku Evropy probíhaly spíš poklidné kampaně.

⁵ Oficiální vysokoškolský titul ještě ženy v této době získat nemohly (Abrams, str. 277).

⁶ Občanská neposlušnost v jejich případě zahrnovala například ničení golfových hřišť, zapalování divadel, nalévání dehtu do poštovních schránek, řečnění na veřejnosti, vyrušování na schůzích politiků a chození po ulicích s poutači (Abrams, 2005, s. 286).

Opět zde sehrála důležitou roli 1. světová válka, která obecně povýšila důležitost postavení žen, které prokázaly schopnost samostatnosti. Po válce ženy získaly v mnoha zemích, včetně 1. Československé republiky, volební právo (Abrams, 2005; Horská, 1999).

3.4 Feminismus v českém prostředí

Spíše než feministky se u nás uchytil pojem *emancipistky*, snahy těchto žen byly silně propojeny s patriotismem, což lze pozorovat od poloviny 19. století. Proto u nás v té době nebyla demonizace feministek tak silná jako třeba jinde ve světě, radikalitu ženského hnutí mírnil jeho zájem o vlastenectví a utváření samostatného národa. Přesto tyto *emancipistky*, stejně jako feministky, narušovaly klid spořádaných městských rodin a panoval názor „že šťastně provdaná žena se o emancipaci nestará“ (Horská, 1999, s. 90).

Ženská úloha zde byla propojená s mateřstvím a výchovou, to se projevovalo ve výtvarném umění zobrazováním ženy právě jako matky či vychovatelky, dále hospodyně, nositelky národních tradic a strážkyně kultury. Takové zobrazování ale ještě samozřejmě nelze úplně považovat za ženskou emancipaci, jelikož je stále napojeno na tehdejší dobové představy o ženě jako matce, a tudíž podmíněno jejím pohlavím a sexualitou. S čímž souvisí i dobová představa o ženě jako o člověku, který je určen pro reprodukci spíše než produkci. Přichází tedy snahy o nové pojetí ženské identity, přichází žena, která není svázaná definicí vlastní tělesnosti, ale naopak je definovaná svou duševní a veřejnou prací (Heczková et. al., 2014).

Mezi české *emancipistky* patří například Magdalena Dobromila Rettigová, Božena Němcová, Karolina Světlá, Eliška Krásnohorská či Tereza Nováková. Karolina Světlá přistupovala k ženské otázce jako velkému problému doby, sama nemohla mít děti, a tak zasvětila svůj život psaní a emancipaci žen. Seznámila se s Vojtěchem Náprstkem, který se tehdy vrátil z exilu v USA, kde byla té době emancipace nejpokročilejší. U nás se o dění za oceánem tolik nevědělo a inspirovali jsme se spíš situací v Berlíně a Lipsku. Náprstek byl zcestovalý člověk a do našeho světa se snažil přinést svoje zkušenosti včetně myšlenky na rovnoprávnost žen. Považoval za nespravedlivé, aby žena, která platila daně, nesměla volit. Právo na majetek, vzdělání a právo volit a další občanská práva byla u nás ženám přiznána v roce 1920. V

meziválečné době hrála ve feminizmu významnou roli Milada Horáková, která byla nástupkyní Františky Plamínkové ve *Výboru pro volební právo žen* (Horská, 1999).

Později byl feministický diskurz zastíněn politickým tlakem a v období normalizace byla feministická hnutí potlačována režimem, ale i ženami samými byla vnímána jako nepodstatná, stály za tím, že své místo vedle mužů si musí vybojovat tvrdou dřinou. Přesto se objevovali pokusy o kritiku genderových stereotypů a postavení žen ve společnosti (Osvaldová, 2004). Například někteří umělci a umělkyně využívali umělecký prostor k tiché revoluci a vyjádření nesouhlasu s oficiálním výkladem ženské role.

3.5 Český feminismus dnes

Posledních 20 let feminismus řeší problémy, které se dotýkají nejenom žen, ale společnosti jako celku. Přesto je překvapivé, že vztah k němu je neustále rozdělen na dva tábory, feministky a feministé a jejich odpůrci i odpůrkyně. Tyto dva tábory lze sledovat v rozhovoru o současném feminizmu na Českém rozhlasu Plus. „Nevím jak západní, ale současný český feminismus nikomu nic nevnucuje, ale spíš upozorňuje na bariéry a nerovnosti ve společnosti, které znevýhodňují nejen ženy, ale i muže,“ řekla v rozhovoru právnička a feministka Šárka Homfray. Pro stejný rozhovor vysvětlila publicistka Tereza Šimůnková základní tezi liberálního feminizmu, která je podle ní „...založena na představě, že čím individualizovanější budeme, tím budeme šťastnější. Ale už jen mateřská zkušenost mi ukázala, že tak to nefunguje“. Podle Šimůnkové se feministická debata dostala na půdu idejí, které ale nefungují. „Na Západě převládá ideologie, že toto naopak znevýhodňuje ženy, které nechtějí svůj život strávit kariérou, ale vidí své naplnění v rodině. Pak se ptají: kdo rozhodl, že je práce a kariéra důležitější než rodina?“ (31. 8. 2023).

Na současném postoji k feminizmu u nás se výrazně podepsala i média. Této problematice se věnuje například žurnalistka a spisovatelka Barbora Osvaldová v knize *Česká média a feminismus*. Česká média se k feminizmu podle ní staví spíše odmítavě: „Média ve své většině nepovažovala feminismus za téma zásadní, vnímala ho jako cizorodý prvek, neodpovídající domácímu paradigmatu, feministky jsou brány jako zástupný pojem pro otravné, nepřizpůsobivé členky společnosti, které mají ke všemu námitky“ (Osvaldová, 2004, s. 90). V důsledku těchto postojů média pomáhají k podpoře genderově zabarvených stereotypů. „Tón většiny článků je ironický, už titulky

svou formulací naznačují, že jde o karikaturu, nadsázku. Společnost feminismus nevnímala a nevnímá jako aktuální problém, respektive je přesvědčována, že to není aktuální problém“ (Osvaldová, 2004, s. 91).

Z výše uvedeného vyplývá, že máme vedle sebe minimálně dva postoje. První tvrdí, že se situace obrátila proti ženám, které by se raději zaměřily na svou rodinu a jsou v takové pozici znevýhodněny oproti ženám usilujícím o kvalitní pracovní kariéru. A druhý názor, zastávaný Homfray, soustředěný už nejen na znevýhodňování žen ve společnosti, ale i znevýhodňování mužů.

Je možné sledovat pravidelné průzkumy, podle kterých ženy vydělávají za stejnou práci a na stejné pozici méně peněz, což je fakt a stojí za nápravu. A další často skloňovanou otázkou je nízké číslo žen v politice, pak lze jednoznačně konstatovat, že tento podíl je velmi nízký, ale pokud se zaměříme na důvody, které k tomu vedou, tím nejvýznamnějším je, že ženy samy nemají o práci v politice zájem, neboť je časově příliš náročná a musely by jednoznačně volit mezi prací a rodinou. Nepřípravenost politického prostředí pro ženy často zmiňuje například poslankyně Parlamentu ČR Bára Urbanová, která upozorňuje na nepřátelské prostředí vůči ženám v politice, „které je svou časovou náročností neskoubitelné s péčí o děti“ (2024, s. 21).

Když se ještě pozastavíme u současného dění u nás, tak ve vztahu žen a umění je určitě na místě zmínit nedávno zveřejněnou petici: *Vyjádření a výzva umělců a kulturní veřejnosti k AVU, CJCH a NG* (Šlapetová, et al., 12. 6. 2024), která se mimo jiné ohrazuje proti ženám ve vysokých pozicích tří uměleckých institucí. Proti rektorce Akademie výtvarných umění v Praze Marii Topolčanské, proti umělkyni a vedoucí ateliéru Nová média 2 Kateřině Olivové, proti Alicje Knast, která je současnou vedoucí Národní galerie a staví se i proti současné formě Ceny Jindřicha Chaloupeckého, v níž předsedá Katarina Kottová. Pro tuto bakalářskou práci je zajímavé, že petici, která se vymezuje a kritizuje současný způsob vedení těchto institucí, podepsalo mnoho mužů české výtvarné scény.

Na těchto příkladech lze vidět, že to, jaké máme tělo, a ještě víc, je-li to tělo právě ženské, je stále určující a vyvolává pochybnosti nejen ze strany mužů a mnohdy i nečekané emoce.

IV. Zrození umělkyně v Čechách

Dlouhá staletí bylo umělecké prostředí sférou výhradně mužskou. To se postupně od 60. let 19. století zásadně proměňuje a ženy-umělkyně dostávají čím dál více prostoru. Taková změna však nenastala ze dne na den, vyžadovala úsilí mnoha žen⁷ a podílely se na ní právě i ty ženy, kterým je věnována tato práce. Abychom si dokázali představit, co vlastně v dobovém kontextu znamenalo být ženou-umělkyní, a že situace byla opravdu diametrálně odlišná od situace současné, potřebujeme pochopit zásadní kontext vstupu žen na uměleckou scénu, co mu předcházelo a jak se vyvíjel.

V této kapitole bych se ráda soustředila na proces, ve kterém se proměnilo pasivní postavení ženy k umění na ženu-umělkyni, tedy aktivní účastníci v umělecké sféře, ženu, která mohla studovat a mohla tvořit. Za což opět okamžitě čelila kritice ze strany mužů.

4.1 Ženy a umělecké školy

Získání vysokoškolského vzdělání z oboru umění, je stejně důležité jako v jakémkoli jiném oboru. U nás začaly umělecké školy otevírat své dveře ženám před přibližně 150 lety, ale úplně otevřené byly až ve 20. letech 20. století.

Počínaje renesancí byl ženám odepřen přístup k řádnému vzdělání a přípravě poskytované jejich mužským současníkům: bylo jim znemožněno navštěvovat umělecké školy, účastnit se soutěží o ceny, cestovat do zahraničí a, což je neméně důležité, měly zamezen přístup k nahým modelům, v jejichž křivkách tkvěla samotná podstata vznešeného žánru historické malby. Pokud bylo ženám umožněno malovat a vystavovat svá díla, byly odsunuty k méně náročným žánrům jako je portrét a zátiší, především květinové, tedy k formám, u nichž se předpokládalo, že lépe odpovídají ženskému nedostatku představitosti, inteligence a ambicí (Nochlin, 2007, s. 48).⁸

Jak píše Martina Pachmanová (2014), která klade důraz na pojmání ženy v umění jako objektu, nikoli uměleckého subjektu:

Aktivní úloha žen v dějinách výtvarného umění byla dlouhou dobu znemožňována nejrůznějšími společenskými předsudky a institucionálními překážkami. Do druhé poloviny 19. století ženy, až na výjimky, zaujímaly v umění roli modelek. Nebyla to žena jako tvůrčí subjekt, nýbrž žena jako umělecký objekt, jejíž přítomnost ovlivňovala podobu západního výtvarného kánonu od antiky až po 20. století (s. 115).

⁷ Viz. II. Kapitola: Feministický obrat.

⁸ Vlastní překlad.

Infiltrace žen probíhala v každém oboru jinak dlouhou dobu. Oproti literární tvorbě, kde ženy dostaly prostor podstatně dříve, cesta do výtvarného umění byla ženám nepřístupná po delší dobu, to bylo způsobeno hlavně časovou náročností výtvarné tvorby, která značně narušovala tradiční role ženy jako matky (Pachmanová, 2013). Další důvod byl ten, že pro výtvarnou práci bylo naprosto nezbytné akademické vzdělání, které podle Pachmanové zajišťovalo „institucionální stvrzení o způsobilosti vykonávat svobodné povolání malířky, sochařky či architektky” (2013, s. 39). Takové vzdělání bylo ženám až do počátku 20. století, až na pár výjimek, nepřístupné. I v dobových textech byly zmiňovány spíše spisovatelky než výtvarnice (Heczková et. al., 2014).

Jako jedna z prvních možností studia výtvarného oboru byly pro ženy tzv. ateliéry užitého umění. Ženy, které takovým studiem prošly, byly považovány spíše za dekoratérky, než za autonomní umělkyně. Studium bylo koncipované spíše jako průprava pro vedení domácnosti a jako součást „mravní výchovy ženy” (Pachmanová, 2013, s. 67). Nepochybně ale hrála tato možnost studia důležitou funkci při vstupu žen do moderního umění. Na UMPRUM měly ženy povolení studovat už od jejího založení v roce 1885, „nicméně pouze obory dekorativní a řemeslné jako keramika, práce s textilem či šperkařství. Jejich studium mělo formu spíše návštěvování náležitých kurzů a bylo silně regulováno” (Pachmanová, 2013, s. 69).

Nejtěžší to měly rozhodně zájemkyně o studium sochařství, to bylo považováno za řemeslo pro ženy naprosto nevhodné, jednak svou fyzickou náročností, ale také „jelikož panovalo přesvědčení, že ženy nemají dostatek schopností a jsou neschopné přemýšlet o díle v prostoru” (Pachmanová, 2013, s. 116). Za první českou sochařku je považována Karla Vobišová, ta jako první žena dokončila studium na odborné škole sochařsko-kamenické v Hořicích, o své schopnosti přesvědčila i prof. Josefa Drahoňovského, vedoucího ateliéru sochy na UMPRUM a byla do studia dodatečně přijata v průběhu roku (Boháč, 1987).

Se založením první Československé republiky v roce 1918 přichází zrovnoprávnění žen s muži. Ženy mohou poprvé v naší historii volit (od r. 1920) a konečně je jim také oficiálně zpřístupněno akademické studium výtvarného umění (Pachmanová, 2013). Pachmanová ale už ve své starší publikaci *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu* upozorňuje na tento moment, „kdy se

ženy konečně dostávají na umělecké školy, ale avantgarda paradoxně od tohoto momentu důležitost uměleckého studia kritizuje” (2013, s. 113).

4.2 Ženské umění

Důležitou roli v dobové kritice a teorii umění hrál pojem *ženské umění*, který jakoby říkal, že umění vytvořené ženami, není to *pravé* či *skutečné* umění. Takové umění je jen to vytvořené muži, jelikož tomu tak bylo doposud (Pachmanová, 2013). Neexistovalo nic jako *mužské umění*, umělci muži byli nahlíženi jako individua nikoli „jako symptomy svého pohlaví” (Pachmanová, 2013, s. 113). Umění vytvářené ženami tedy sice od konce 19. vzniká a je mu věnováno čím dál více prostoru v dobové kritice, zároveň je ale neustále zkoumáno to, zda je opravdu *ženským uměním* a co vše by takové umění mělo obnášet a co by ženy měly vytvářet. S tím, co mělo ženské umění obnášet byla podstatně svázána dichotomie ženy a muže. Ženu jako tu, která je nutně svázána s přírodou, přirozeností, mateřstvím a soukromou sférou, ale také s nižším stupněm civilizačního i psychického vývoje a obecně s dobou předindustriální. Muž je oproti ní ten, kterému patří sféra kulturní, městská a veřejná, je evolučně vyspělejší a rozumnější (Pachmanová, 2013).

Umění žen bylo v jeho prvopočátcích propojeno s jejím instinktem, tudíž přírodou,⁹ ne kulturou. Muži po ženách požadovali, aby bylo ženské umění jiné, než mužské a aby se zaměřily na své specifické vnímání světa z pozice ženy, nicméně ženy chtěly tvořit umění stejné jako muži. V sochařství se ale od žen nic jako *ženské umění* neočekávalo, jelikož to bylo řemeslo opravdu výhradně mužské (Heczková et. al., 2014).

4.3 Kritika ze strany mužů

„Antifeministé používají na základě dějin dvou navzájem si odporujících argumentů”. Tím prvním je: „Postavení žen nikdy nezabránilo rozvoji velkých ženských osobností”. A tím druhým, že „ženy nikdy nevytvořily nic velkého” (Beauvoir, 1967, s. 63). Podle Beauvoirové jsou obě tato tvrzení neupřímná a právě úspěchy několika privilegovaných žen „nevyrovňají a ani neomluví systematické

⁹ Podobné spojení ženy s přírodou využívá také teorie tzv. Ekofeminismu, která byla v roce 1976 definována Francoise d'Eauboneovou. Ekofeminismus tak zahrnuje možnosti, které mají ženy na výběr v otázkách ohledně krize životního prostředí, stěžejní je zde myšlenka o paralele nadvlády mužem jak na ženou, tak nad přírodou.

snižování kolektivní úrovně”. Dále upozorňuje právě na tu skutečnost ojedinělosti takových úspěchů, která dokazuje nepříznivost podmínek pro ženy (1967, s. 63).

Pachmanová (2001) také upozorňuje na to, že uspořádané *Ženské výstavy* byly mnohokrát vystavené kritice za to, že akorát rozšiřují propast, která je už tak mezi muž-umělci a ženami-umělkyněmi dost velká, a takovým přístupem nezmizí. Zde se ale opět dostáváme k tomu, že pokud jsou vystavující jedné výstavy pouze ženy, je to k pozastavení a pokud pouze muži, není na tom nic zvláštního.

V. Tělo a obraz

V evropském myšlení se v průběhu času výrazně měnil význam lidského těla a pohled na něj. Vzhled i fungování těla bylo a je ovlivňováno společností, kulturou, historií a náboženstvím. Pro antiku (řeckou koncepcí rovnováhy a propojenosti těla a duše) bylo ideálem vycvičené atletické tělo, které bylo připodobňováno ke kosmu, v těle se zrcadlil kosmický řád. Později se rozvinula představa dualismu těla a duše, kde se názory dělily mezi hierarchické přesvědčení o nadřazenosti duše, která vnímala tělo jako její vězení. V křesťanské středověké Evropě byl tělesný aspekt často spojován s hříchem, a to zejména u žen (Qualls-Corbett, 2019). Často se objevovali projevy potlačování vlastního těla ve formě askeze, půstů, abstinence či zdrženlivosti. Tělo bylo označováno za pouhý obal pro duši, duše byla důležitější (tělo je pomíjivé, duše věčná), což je myšlenka pocházející už například od Platóna. Jeho filosofie určovala myšlení a pohled na svět v renesanci a humanismu, které přinesly výraznou změnu, kdy se člověk a jeho tělo dostali do popředí zájmu (zrovna s Platonem je toto tvrzení o těle v kontrastu). Původní středověký pohled na člověka jako obraz vesmíru se transformoval do da Vinciho myšlenky člověka jako pravzoru vesmíru, která se odráží v konceptu Vitruviánského muže (Belting, 2022). Osvícenství přerušilo symbolické chápání těla a nahradilo ho racionálním pohledem na tělo jako na stroj (to už svým způsobem tvrdil i Descartes), což souvisí s rozvojem vědy, anatomie, medicínou, ale také sekularizací. Tento pohled představoval tělo jako funkční mechanismus, určený k plnění biologických úkolů. V moderní době, charakterizované úbytkem symbolična, se význam lidského těla již tolik neexponuje. Přijímáme rozdíly, které přinesli jednotlivé epochy, a využíváme je jako archetypy pro modernizaci. Neustále se objevují snahy o posouvání hranic ve způsobu zobrazení těla a rušení některých tabuizovaných představ (Jakubíková, 2010).

5.1 Ženské tělo v umění

Když se bavíme o ideálu krásy lidského těla, často máme na mysli právě tělo ženské, které je podstatným tématem této práce (přinejmenším od cca období renesance). Žena jako múza a zdroj inspirace byla a je stále oblíbená. F. V. Krejčí v roce 1905¹⁰ prohlásil, že „nejvyšší díla minulých kultur vyrostla z náboženství a ze vztahů k ženě“. Mnoho umělců různých epoch a směrů se věnovalo oslavě ženské krásy, ať už to

¹⁰ Přednáška při valné hromadě Jednoty moravských učitelek dne 12. června 1905 v Brně. Zpracováno redakcí *Ženského obzoru*.

byli malíři, sochaři, fotografové, básníci, skladatelé, romanopisci, literáti či režiséři. Ženský obraz byl interpretován a šířen na základě individuálních představ umělců i dobovými ideály. Zobrazením ženské postavy, od prvních pokusů člověka vyjádřit svůj svět prostřednictvím umění, se formovaly ideály krásy a hierarchie hodnot. Umělci se neustále snaží co nejdříve zachytit tělo v jeho pravdivosti, jedinečnosti a tzv. *věčné kráse*. Všechna tato výjimečná díla však zůstávají pouhou imitací skutečnosti. Hans Belting ve své knize *Antropologie obrazu* píše, že „obraz člověka chápeme jako metaforu, kterou vyjadřujeme ideu člověka” (2022, s. 87). Přestože se o to snaží a tváří se tak, obraz těla nikdy nezobrazuje tělo jako takové, ale:

...obraz člověka a obraz těla spolu souvisí víc, než jsou dnešní teorie ochotny přiznat. Výmluvnou indicií přitom je fakt, že stížnost na ztrátu člověka je vedena simultánně se stížností na ztrátu těla. Podivná jednomyslnost panuje v tom, že obraz člověka ztrácíme stejně jako obraz svého těla, na kterém bychom se ještě mohli shodnout (s. 87).

Jedno z nejpřesnějších zachycení obrazu těla nám poskytuje například fotografie, a to často s vědeckou přesností. Krása ženského těla a její hodnocení jsou vždy úzce spjaty s proměnlivými ideály krásy i s tím, co to vůbec znamená být ženou, a jak píše Beauvoirová (1967):

Každá lidská samičí bytost (tedy) není ženou; musí se podílet na té tajemné a ohrožené realitě, kterou je ženskost. Ale je tato vlastnost patentována vaječníky? Nebo je připevněna na platónské nebe? Stačí šustivá sukně k tomu, aby ženskost sestoupila na zem? Ačkoli se některé ženy příčinlivě snaží být vtělená ženskost, nebyl model nikdy patentován (s. 7).

Zobrazování ženského těla v jeho různých podobách je neodmyslitelnou součástí umění.¹¹ Jeho krása a jedinečnost jsou nenahraditelné, protože zahrnují všechny fyzické i duševní aspekty, které ženské tělo nabízí. Toto tělo je obdařeno různorodými charakteristikami, tvary, vlastnostmi a symbolikou, které mohou být inspirací pro mnohá umělecká díla. Tento motiv však může v současné době (resp. od počátku 20. století) balancovat na hranici mezi uměleckým ztvárněním a sexualizovaným vnímáním ženského těla. Kromě esteticky hodnotných vyobrazení žen v umění, která jsou naplněna uměleckou kvalitou, existují právě i díla, která lze vnímat ve spojitosti s tělesnou touhou a erotikou. Rozlišení mezi uměleckou nahotou a kýčem

¹¹ Viz. např.: Žena, věčná inspirace umění, Blažková, 1946.

nebo erotickým zobrazováním je velmi neurčité a často subjektivní. Významnou změnu ve vnímání ženy v umění přináší mimo jiné ženský autoportrét, ten slovy Pachmanové (2004):

...přispěl k potřebnému přehodnocení samotného novověkého pojetí umělce a tradičního uměleckohistorického kánonu, který je vystaven na mužské vyjímečnosti a genialitě. Umělkyně se jeho prostřednictvím odklonily od ženy jako symbolu „druhého pohlaví“ a pasivní matérie, která dává „tvar“ maskulinním ideálům, a naopak se snažily postihnout individuální zkušenost žen spojenou s tělesnými prožitky a vpletenou do sítě sociálně-kulturních vztahů. Jako ženy i jako umělkyně hledaly odpověď na naléhavou otázku - „Kdo jsem?“ - a usilovaly o nové pojetí ženské identity (s. 132).

Z výše uvedeného vyplývá, že v historii umění bylo na ženské tělo příliš často nahlíženo jako na ozdobu a žena byla vnímána převážně skrze svou krásu. Jak nám ukazují dějiny umění, existovaly tendence, které ukazovaly ženu i v souvislosti s její každodenní činností (např. žena pracující na poli). Toto paradigma se postupně proměňuje, ženské tělo od počátku 20. století začíná být zobrazováno i v jiných kontextech než prvoplánově estetických a může s sebou nést i nové významy, ať už mluvíme o malířství, sochařství či fotografii, tato práce se dále zaměří právě na sochařství.

VI. Sochařky a ženské tělo

Lidské tělo je jedním z nejčastějších námětů sochařství, je jeho věčným námětem. Jsou spolu silně provázané i proto, že sochařské principy se učí právě na studiu lidské anatomie a modelací lidského těla.

Nochlin (2007):

Než se objevili umělci pracující s performancí, instalací nebo bodyartem, bylo námětem sochařství lidské tělo. Již od nejranějších dob pracovali umělci mnoha rozličných kultur s mnohotvárností lidského těla, sekali, tesali nebo tvarovali netečnou hmotu, aby vytvářeli své interpretace (obvykle idealizovaného) lidského tvaru. V devatenáctém století se ženy v Evropě i Spojených státech začaly pokoušet o uplatnění jako sochařky. V této oblasti, stejně jako v malířství, získaly tak říkajíc navzdory všemu věhlas...¹² (s. 54).

Zaměříme se nyní na sochařky, které pracují jednak s idealizovaným lidským tělem v díle Mary Durasové, rozpadajícím se tělem fragmentálním v díle Aliny Szapocznikowé a nakonec na dílo Evy Kmentové a její tělesný otisk.

6.1 Mary Durasová

Jestliže se bavíme o zobrazování ženského těla v sochařské tvorbě, nelze nezahrnout sochařku Mary Durasovou (1898-1982), jejíž sochy totiž, až na opravdu pár výjimek, nezobrazují nic jiného, než ženu. Její dílo, charakterizované inovativními přístupy a hlubokou symbolikou, představuje důležitý příspěvek k rozvoji moderního sochařství v Československu. Přinášela nové perspektivy a zároveň se držela tradičních postupů sochařství.

6.1.1 Život

Mary Durasová se narodila ve Vídni a v útlém dětství se s rodinou přestěhovala do Prahy. Žila velmi kosmopolitním stylem života, narodila se ve Vídni, vyrostla v Praze, kde studovala a pokud to doba dovolila, často se do ní i navracela. Mimo to žila například v Drážďanech, Berlíně, Paříži, Londýně, New Yorku či Hamburku. V roce 1916 nastoupila na UMPRUM k Josefu Drahoňovskému, glyptikovi a sochaři, poté u medailéra a sochaře Otakara Španiela (Habán, 2014). Ženy byly v době první světové války přijímány hlavně proto, že muži byli na frontách a zůstalo tak po nich místo,

¹² Vlastní překlad

současně to ale bylo důsledkem ženské emancipace. Po dokončení UMPRUM se Mary Durasová dostala na pražskou AVU do sochařského ateliéru Jana Štursy, jednoho z nejvýznamnějších českých sochařů. Byla jednou ze dvou prvních studentek sochy na pražské Akademii výtvarných umění,¹³ což samo o sobě bylo velmi významným milníkem v ženském emancipačním tažení a svědčí to o jejím velkém nadání.

Štursa zaujal prázdné místo profesora, které zůstalo na Akademii výtvarných umění po J. V. Myslbekovi v roce 1919, tomu byl do té doby asistentem. Štursa měl obrovský vliv na své žáky a žákyně a přestože ateliér nevedl dlouho,¹⁴ ovlivnil svými přístupy velkou část následující generace sochařů a určil směr vývoje českého figurálního sochařství. Petr Wittlich (1978) o jeho vlivu, vedení ateliéru a formě studia píše v publikaci *České sochařství 20. století*:

Byl to hlavně požadavek studia přírody, který se mu tehdy již jevil důležitější než snaha o nápadný styl, dále cit pro formu, která měla být vyjádřena jasně a konkrétně. Socha měla být pevně a v pohybu vyváženě postavena. Tyto v jádru klasické požadavky se nejlépe uplatňovaly na soše ženského aktu (s. 185).

Tento jeho vliv je velmi zřetelný právě v díle Mary Durasové, jejíž tvorba se skládá převážně z ženského aktu.

Byla ženou tvořící v první polovině 20. století, jednou z prvních českých sochařek, hovořila německy, v Praze v období vypjaté atmosféry po první světové válce a její klasicistní přístup k sochařskému řemeslu, se oproti nově objevujícím se moderním tendencím, mohl zdát zastaralý. To vše byla slovy Ivo Habána *smůla* (1987, s. 7). Nicméně nic z toho nezabránilo tomu, aby byla zapomenuta úplně. Navíc už za svého života vystavovala po světě a reprezentovala nás i na několika Benátských bienále.

6.1.2 Tvorba: ženský akt

Durasová se ve své tvorbě věnuje převážně ženskému aktu a její tvorba je silně realistická, k tomu se vyjadřuje i Pachmanová (2004), když říká, že:

¹³ Do ateliéru J. Štursy se dostala společně s Martou Jiráskovou, jejíž častým námětem bylo také ženské tělo, nicméně u Mary Durasové je motivem častějším a proto byla pro tuto práci zvolena právě ona.

¹⁴ Nakažený sifilidou se rozhodl vzít si předčasně život.

...pokud se umělkyně v meziválečném Československu nadále většinou držely vnějšího modelu zobrazení, jistě to nebylo jejich pohlavní předurčeností, jak tvrdila řada dobových kritiků. Neexistuje žádný důvod se domnívat, že ženy tíhly k realismu, protože byly ženy (s. 140).

Dalibor Plichta popisuje její tvorbu jako umění plné „jasné harmonie a vyrovnanosti, umění, jež přivádí ke klidu kontempace. Je vzdáleno všemu sváru, ať myšlenky nebo citů, všemu porušování rovnováhy. Je nedramatické” (1961, s. 5). Dále dělí tvorbu Durasové do čtyř cyklů, z nichž každý se ve své podstatě zaměřuje na ženskou figuru, avšak vždy z odlišného úhlu pohledu. První cyklus vychází z její sochy *Dívka v okně* (1929) a vrcholí monumentální sochou *Sedící žena*, ve které Durasová dosahuje „nejdokonalejší rovnováhy s formou” (1961, s. 11). Tento cyklus se soustředí na hledání harmonické formy ženské postavy. Druhý cyklus se zaměřuje na kompozice dvou žen. Ačkoli by se mohlo zdát, že tento cyklus nese emancipační či feministické konotace, v kontextu tvorby Durasové je tomu jinak. Její zaměření směřuje spíše k hledání formálně ideální kompozice než k politickým či sociálním komentářům. Třetí cyklus zahrnuje ženy v různých variacích ve dřepu, které jsou komponovány do tvaru „koule”. Do tohoto cyklu patří díla jako *V dřepu* (1937), *Sedící* a *Po koupeli* (1937). Tyto sochy se vyznačují specifickým uzavřeným kompozičním stylem, který evokuje pocit introspekce a soustředění. Čtvrtý cyklus se soustředí na motiv matky s dítětem, což představuje další vývojový krok v Durasové práci s ženskou figurou. Tento cyklus reflektuje tematiku mateřství a intimní vztah mezi matkou a dítětem, čímž přináší hlubší emocionální rozměr do jejího sochařského díla (1961, s. 12). Stěžejní v kontextu této bakalářské práce se zdá být Plichtovo tvrzení:

... zabývá-li se Durasová ženou, není to žena jako nějaký symbol. Také ne žena jako výrazný typ své doby (přestože se doba v soše nutně zrcadlí) nebo žena jako bytost determinována sociálně. Ani to není žena jako subjekt vnitřního života a nějakých určitých duševních hnutí. Konečně také ne žena jako nositel nějakého děje, nějaké akce, odmyslíme-li si nepříznačnou Matku s mrtvým dítětem a Útěk. Je to žena ve svém bytí, jako věčný námět, tvarově bohatý, jehož variace jsou nekonečné. Je to ženský akt bez všech nepodstatných, vedlejších podrobností. A je to zpravidla postava v klidu, tělo v onom zastaveném pohybu, v té rovnováze, z níž pramení pak i pocit harmonie (s.12).

A dále také zmiňuje, že se Durasová „nesnaží vyjádřit hluboké symboly nebo literární myšlenku. Od sochy nežadá víc, než co může socha vyjádřit svými vlastními prostředky, bez toho, že by sochařství překračovalo svoji oblast, oblast myšlení v

pojmech plastiky, určitých a prostých, jež jsou dány anthropomorfičným viděním světa a architektonickým cítěním” (1961, s. 10).

V následující kapitole se podíváme na tvorbu Durasové z druhé strany a na ženu v jejím díle nahlédneme jako na nositelku děje.

6.1.3 Probuzení

Jedním z děl, které se výrazně odlišuje od ostatní tvorby Mary Durasové, je socha *Probuzení* (Obr. 1) z roku 1931. Na rozdíl od jejích ostatních soch, které se vyznačují klidnou statikou a hledáním rovnováhy, je toto dílo inspirováno dynamikou „Rodinovského pohybu” (Plichta, 1961, s. 12). Zatímco Durasová ve svých ostatních pracích obvykle zaujímá postoj jasné opozice vůči Augustu Rodinovi, upřednostňujíc klidné a vyvážené formy, v *Probuzení* zřetelně odkazuje na pohyb a dynamiku typickou právě pro Rodinovo dílo.

Socha představuje významný odklon od jejího obvyklého stylu kdy „naprostou převahu nad všemi ostatními má v jejím díle funkce estetická. Je to umění v jádře neproblémové, neliterární a nealegorické...” (Plichta, 1961, s. 9), zde ale ukazuje svou schopnost experimentovat.

Divák zde cítí, že socha zobrazuje moment přechodu, okamžik těsně po probuzení, kdy je figura ještě ponořena do ospalosti. Dívka zachycená v této soše působí dojmem, že při sebemenším doteku by se znovu zhroutila zpět do postele. Tento jemný moment nestability a pohybu vytváří napětí a dynamiku, která kontrastuje s klidnějšími a statičtější tvorbou Durasové. Kromě dynamiky a pohybu lze v díle *Probuzení* spatřovat také hlubší existenciální tíhu. Figura dívky se zdá být zachycena v momentu zranitelnosti, kdy je mezi snem a realitou, což může symbolizovat nejistotu a křehkost lidské existence. Tento okamžik může být interpretován jako metafora pro probuzení do světa plného nesnází a tíhy, kterou život přináší. Socha tímto způsobem vyjadřuje pocit existenciálního napětí a úzkosti, které jsou nedílnou součástí lidské zkušenosti. Durasová zde ztvárňuje kontrast mezi fyzickou přítomností a emocionální křehkostí, čímž dodává svému dílu hlubší filozofický rozměr.

V kontextu této bakalářské práce můžeme na toto dílo nahlížet i jako na metaforu pro ženu, která se po letech v podřadném postavení vůči muži chystá postavit a být mu rovna. Může být symbolem odvahy, odhodlání, statečnosti a současně křehkosti a zranitelnosti, která ale nemá být zřetelná, protože naznačený pohyb dodává

celé situaci sílu ke změně. Když se tato žena probouzí naklání hlavu a nahlíží na svět, který jí byl tak dlouho nepřístupný, zvedá se a vchází do něj.

V této souvislosti je zajímavé porovnat dílo *Probuzení* s prací *Padlý muž* (Obr. 2), 1915-16, od sochaře Wilhelma Lehmbrucka, blízkého přítele Mary Durasové. Socha znázorňuje čistou depresi, autor rok po jejím vytvoření spáchal sebevraždu. Pokud zkoumáme postavení těla, pokus zvednout se a jít dál v něm nelze vidět, zbytky napětí a možné síly jsou pouze v nohou a zbytek těla působí dojmem ztracení síly, energie, celkové vyčerpanosti a únavy, jakoby nebylo pod kontrolou. Hlava připevněná k zemi působí dojmem tíhy tak mocné, že možnost zvednout se, tělu nedovolí.

Je fascinující, jak dvě sochy zobrazující tělo ve velmi podobné pozici mohou vyzařovat naprostou jinou energii a nést jinou možnost významu. Zatímco Durasová promlouvá skrze aktivitu a naději, Lehmbruck zrcadlí sklíčenost a beznaděj.

1. *Probuzení*, 1931



2. *Padlý muž*, 1915-16



6.2 Alina Szapocznikowá

Alina Szapocznikowá (1926-1973) byla polsko-česká sochařka, která svými díly zásadně ovlivnila moderní sochařství a zanechala v dějinách umění, vyloženě zanechala *kus sebe*. Její tvorba je charakteristická inovativním přístupem v práci s materiály i tématy, odvážným zkoumáním vlastního těla a jeho fragmentů, a silným osobním příběhem, tedy smířování se s vlastní smrtelností a konečností života, který prostupuje stěžejní části její tvorby. Alina Szapocznikowá zemřela v roce 1973 na rakovinu.

6.2.1 Život

Szapocznikowá se narodila v Polsku do židovské rodiny a za druhé světové války, od svých třinácti let procházela koncentračními tábory. Holocaust přežila a v roce 1945 přijela z koncentračního tábora Terezín do Prahy, kde také přijala české občanství (Primusová, 2008). V Praze se nejdříve zaučovala v sochařské dílně Otakara Velímského, a poté se podílela na rekonstrukci soch v Kuksu, ty jsou dílem barokního sochaře Matyáše Bernarda Brauna, zde pracovala pod vedením sochaře Bedřicha Štefana. Mezi těmito dvěma sochaři navázala první velká česká přátelství a získala mnoho praxe sochařského řemesla (Borusiewicz, 2000).

Následující rok už nastoupila na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze do ateliéru sochy vedeného sochařem Josefem Wagnerem. Jeho výuka byla specifická svým otevřeným přístupem ke studentům, podněcoval v nich zájem o klasickou barokní sochu, mimo jiné i zmíněného M. B. Brauna. Přestože její studium v Praze nebylo dlouhé, bylo nepochybně dost určující pro ni i všechny tehdejší studenty, kteří se se zkušeností z války vraceli do škol. V tomto období zde studoval například Zdeněk Palcr, Miroslav Chlupáč, Olbram Zoubek, Věra Janoušková a Vladimír Janoušek. Nejen Primusová zmiňuje, že Szapocznikowá na škole všechny okouzila „svojí osobností, zvědavostí a talentem” (2008, s. 8). V roce 1947 získala stipendium na École National des Beaux-Arts v Paříži, odkud už se na UMPRUM nevrátila. V Polsku později spolupracovala například se skupinou Grupa 55 či Krywe Kolo (Primusová, 2008).

6.2.2 Tvorba: Neforemnost a fragment

Její umělecký vývoj byl ovlivněn nejen dramatickými životními zkušenostmi, ale také intenzivním studiem a experimentováním s různými sochařskými i nesochařskými technikami a materiály. Jedním z hlavních rysů tvorby byla její

schopnost transformovat neobyčejné materiály do neobyčejných uměleckých děl. Používala například bronz, sádku, beton, ale hlavně méně tradiční materiály, jako je polyesterová pryskyřice a polyuretan.¹⁵ Tato volba materiálů jí umožnila vytvářet díla s výraznou strukturou a organickými tvary, které vycházejí z lidského těla nebo jeho částí. Byla fascinována lidským tělem a jeho proměnlivostí v čase. Často zobrazuje fragmenty vlastního těla, jako jsou rty, ňadra, ruce, nohy či břicho, které jsou deformovány, roztrhány nebo rekonstruovány v nové objekty. V její práci lze najít odkazy, jak na surrealismu, nového realismu či pop-artu.^{16 17} Sama o své práci řekla že její „gesto míří lidskému tělu, k této „zcela erotogenní zóně“, k jeho nejneurčitějším a nejprchavějším pocitům“...„Pomocí otisků lidského těla se snažím trvale zachytit v průzračném polystyrenu prchavé okamžiky života, jeho paradoxy a absurditu“ (Szapocznikow, 2000).

Pro její dílo byl důležitý přechod od klasické sochy po abstraktní práci s tělem, tímto způsobem reflektovala nejen křehkost a zranitelnost lidského těla i duševního rozpoložení. Za přelomové dílo můžeme považovat *Exhumovaného* z roku 1955, ve kterém se poprvé objevuje téma rozpadu a rozkladu, ale také zanecháním stopy v čase, které je v díle naznačeno inspirací v pískovcovém kameni zvětralé sochy. Její práce často evokují napětí mezi životem a smrtí, krásou a znechucením a postupně přechází od z klasické formální sochy do „informelní abstrakce“ (Primusová, 2008, s. 10).

Významným prvkem v její tvorbě bylo také osobní a autobiografické téma. Szapocznikowá se nebála zahrnout své vlastní tělo a zkušenosti do své práce, čímž vytvářela hluboce intimní a emotivní díla. První tělesný odlitek své nohy vytvořila ještě v Praze, finální podobu dostalo dílo až v roce 1962, ale v tomto fragmentu těla, odděleného od těla jako celku lze sledovat „stopu rituálu i tragiky“ (Primusová, 2008, s. 18). Szapocznikowá také zkoumala vztah mezi uměním a životem prostřednictvím své práce s fotografií a instalací. Její fotografické série často dokumentovaly proces tvorby a zachycovaly přechodné stavy mezi různými fázemi jejích soch. Tímto způsobem rozšířila tradiční hranice sochařství a otevřela nové možnosti pro interpretaci a vnímání uměleckého díla.

V její pozdní tvorbě se objevují náměty rozpadu, časovosti a pomíjivosti, ty byly úzce spojeny s jejím „vědomím životní dočasnosti“, která byla umocněna její nemocí

¹⁵ Využití těchto nových materiálů v sochařské či jiné tvorbě již dnes není ničím neobvyklým.

¹⁶ <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1224> 29. 5. 2024

¹⁷ Vlastní překlad.

(Primusová, 2008, s. 20). Za zajímavé v tomto rozpadu na tělesné části můžeme považovat podobnost s pojetím těla v antickými řecky, kteří na tělo nenahlíželi jako na jednající celek, ale jako od sebe oddělené a samostatně jednající kusy svalů a části těla. Szapocznikowá *rozbila* klasické pojetí sochy, které vnímá tělo, jako celek a tyto *rozbité*, jednotlivé části těla povýšila na samostatnou sochu. Navíc tyto jednotlivosti často sériově opakuje, čímž vytváří zajímavé sochařské instalace.

6.2.3 Lampy-rty, Dezert

V díle Aliny Szapocznikowé je znatelný posun od toho, co dřív znamenalo sochařství, tvoří v období kdy se pojem rozšiřuje, mění svůj význam a klasická socha už není to jediné, co do něj spadá, o tomto tématu píše Rosalinda Kraussová, která se v textu *Sochařství v rozšířeném poli* (1979) zaměřuje na to, kam se tyto hranice pojmu socha posunuly. Ta popisuje, jak je za posledních deset let za sochu považována široká škála zvláštních objektů, různých prostor, instalací, skládajících se z různých materiálů.¹⁸

Szapocznikowá svým využitím tělesných částí je na hraně mezi pejorativním a uměleckým zobrazováním ženského těla. Její práce upozorňuje na postavení ženy ve společnosti jako *objektu touhy* a zároveň *pouhého objektu*. Přestože v jejím díle musíme vnímat minimálně odvahu v zobrazování takovýchto vlastních tělesných částí, po bližším zkoumání se může zdát, že obsahově se v práci nezrcadlí nic jiného než kýč, nicméně takové hodnocení a rozlišování mezi uměleckou nahotou, kýčem a erotikou, je zpravidla čistě subjektivní.

Častým motivem jejích instalací jsou rty (Obr. 3) nebo ňadra (Obr. 4), a ačkoli bychom mohli rty považovat za zprofanovaný námět, v jejím pojetí se můžeme spíš dohadovat o tenké hranici mezi kýčem a uměním. Přestože lze její zobrazování ženských ňader považovat za nečekané a nezvyklé, není u ní toto téma nijak vulgární. Když například srovnáme tyto její sochy s dílem *Hostina*, 1996 (Obr. 5) od Judy Chicagové, už lze spíš polemizovat o překročení hranice vulgárnosti. Tyto objekty ve tvaru vagín rozložené na jídelním stole popsala Amelia Jonesová (2001, s. 87) pro rozhovor s Martinou Pachmanovou, kurátorka výstavy, kde bylo dílo vystavěno, jako „výraz poválečného feminismu“, které rozpoutalo nové diskuse na téma feminismu, nicméně ostatní účastníky odradilo natolik, že se rozhodli výstavy nezúčastnit. Je

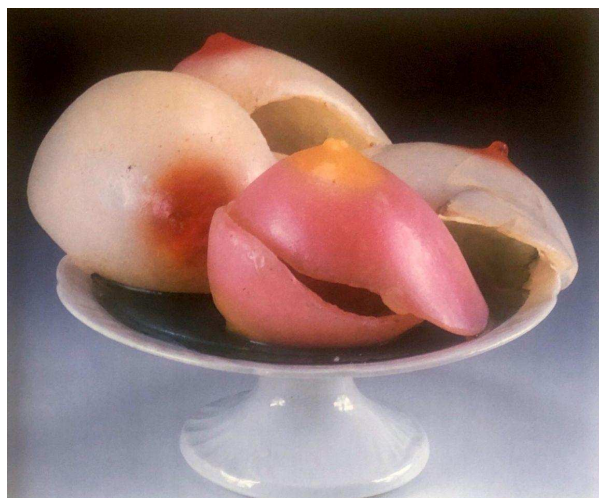
¹⁸ Vlastní překlad.

překvapivé, že Szapocznikowá tuto hranici nikdy nepřekročila, to může být způsobené také časovým rodílem a posouváním hranic vnímání této hranice mezi erotikou, kýčem a uměním.

3. *Lampy-rtý, 1966*



4. *Dezert, 1966*



5. *Hostina, 1976*



6.3 Eva Kmentová

Eva Kmentová (1928-1980) byla významnou českou sochařkou, která svou tvorbou zanechala hlubokou stopu v dějinách českého moderního umění. Její dílo, charakteristické inovativními přístupy a hlubokou symbolikou, se výrazně odlišovalo od tehdejšího umění. Patřila mezi avantgardní umělce, kteří překračovali tradiční hranice sochařství a zkoumali nové možnosti materiálu a formy.

6.3.1 Život

Zažila několik obtížných období evropské historie. V dětství prožila 2. světovou válku, a po jejím konci se musela vyrovnávat s příchodem komunistického režimu, který převzal moc v naší zemi. Stejně jako mnoho jiných umělců, i ona se odmítala podřídit představám tohoto autoritativního režimu o povaze umělecké tvorby. Významným obdobím její generace umělců byla 60. léta, resp. roky 1964-1970. Toto období uvolnění na chvíli otevřelo dveře do světa *Západu*, které však byly brzy zavřeny příchodem normalizace. Přesto umění vzniklé v 60. letech stihlo být určujícím pro jeho následný vývoj a dodnes je jednou z nejdůležitějších etap dějin umění v českém prostředí. Podle Marie Klimešové toto období „prodloužilo životnost estetismu a dobových tendencí, které by jinak pravděpodobně zanikly” (2003, s. 7).

Umělci v něm nahlédli do světových uměleckých trendů a mohli tak aktualizovat svou vlastní tvorbu. Kurátor a teoretik umění Vít Havránek uvádí, že umělecká dráha Evy Kmentové byla v podstatě předurčena vztahem k umění obou jejích rodičů, přestože jí nechávali volnost ve výběru povolání a obecně ve výchově. Její matka byla keramička a otec vyučoval řezbářství na Ústřední škole bytového průmyslu na Žižkově, kde i Eva započala svou uměleckou kariéru. Poté pokračovala od roku 1946 na Vysoké škole uměleckoprůmyslové, kde se nejprve vydala na dráhu užitého umění v ateliéru šperku a kovové bižuterie vedeném prof. Janem Nušlem (Havránek, 24. 10. 2020). Teprve později se rozhodla pro studium volného umění pod vedením sochaře Josefa Wagnera, obdivovatele staré sochařské tradice, který studoval u Jana Štursy a často zobrazoval ženy (Wittlich, 1978). Wagner se svou tvorbou spoluurčoval směr moderního sochařství v předválečném období. Jeho tvorbu bychom neměli označovat za vyloženě avantgardní, ale spíše za lyrickou a moderní. V jeho ateliéru studovalo mnoho sochařů, kteří později určovali vývoj následujícího výtvarného období, včetně Aliny Szapocznikowé, Zdeňka Palcra, Věry Janouškové,

Vladimíra Janouška či Miroslava Chlupáče. Eva zde navázala mnoho přátelství a seznámila se se svým manželem, uznávaným sochařem Olbramem Zoubkem (Klimešová, 2003). V ateliéru získala pevné základy své tvorby, které jí umožnily rozvinout vlastní osobitý styl. Pro současnou interpretaci díla Evy Kmentové je mimo jiné zásadní i feministická ženská perspektiva (Hejnarová, 19. 9. 2023).

6.3.2 Tvorba: Otisk, fragment

Významným prvkem v její práci byla tematika lidského těla, které zobrazovala v různých kontextech a formách. Často vytvářela otisky částí těla, které poté zaintegrovala do svých soch a tímto způsobem zachycovala jak fyzickou přítomnost těla, tak současně jeho absenci a pouhou stopu, kterou po sobě tělo zanechává. Tento přístup jí umožnil zkoumat témata vlastní identity, paměti, pomíjivosti a i ženskosti (Primusová, 2008). Oproti tvorbě Mary Durasové byla Eva Kmentová ve svém přístupu spíše avantgardní a modernistická. Čerpala inspiraci z meziválečného modernismu, což se výrazně projevilo v její tvorbě. Její rané práce, konfrontující *dogmatický realismus*, byly silně ovlivněny moderními sochařskými tradicemi, jaké reprezentovali Pablo Picasso a Henry Moore, a také malíř Fernand Léger. V druhé polovině 50. let se Kmentová zaměřila na pevné objemy a složité prostorové kompozice, které byly převážně figurativní. Kubistické vlivy a impulsy současného anglického sochařství ji vedly k tvorbě děl jako *Milenci* (1958), která reflektovala odhmotněný znak sochy (Klimešová, 2003).

Často se inspirovala přírodou a lidským (mnohdy vlastním) tělem. Věnovala se tématům figury, těla, otisku, stopy, identity, zrodu, ale také rozpadu, pomíjivosti a setrvání. Podobně jako Alina Szapocznikowá, zobrazovala nejčastěji lidské tělo, jeho části, torza a otisky vlastního těla. Její tvorba se vyvinula z figurativního sochařství k abstraktní práci s figurativní sochou, vycházející z vlny abstrakce a informelu (Primusová, 2008). V druhé polovině 50. let redukovala ženskou figuru do *jednoduchých a plných objemů* a její figury žen se stávají *ikonou a znakem*, to můžeme vidět v dílech *Sluneční žena* (1957), *Žena na slunci* (1958) nebo *Žena a hvězda* (1959). V první polovině 60. let přichází v její tvorbě další změna a Kmentová začíná formovat figuru do *zploštělých amorfních tvarů*, což lze pozorovat v dílech *Žena, která mlčí* (1963) či *Ženské torzo* z roku 1963 (Primusová, 2008). V 70. letech se kvůli chronickým onemocněním jater posouvá k subtilnější práci s papírem.

Klimeshová považuje za klíčový moment její tvorby období od let 1963 a 1964, kdy Kmentová vytváří větší práce „spjaté s amorfni strukturální poetikou informelu a názorovým klimatem existencialismu” (2003, s. 10). Jsou to díla *Torzo strachu*, *Opuštěný prostor* a *Plod*, ve kterých začíná více pracovat jednak s kontrasty mezi různě strukturovanými povrchy, genderovými rozdíly mezi mužem a ženou a také s tělesným otiskem. Podle Didi-Hubermana (2008) sice není otisk nic nového, čemu by měla být věnována pozornost a je vyloženě v rozporu s modernitou, protože byl využíván v historii již mnohokrát.¹⁹ Chalupický zase zmiňuje „otisk jako zámlku hluku světa”, když mluví o ideálním díle, které není jen „další informací, ale naopak anti-informací”. Tyto anti-informace podle něj nic neznamenají, ale pouze jsou. (1999, s. 73). Právě tělesnému otisku a stopě bych se teď ráda věnovala více do hloubky.

6.3.3 Stopa

Vít Havránek v rozhovoru pro Český rozhlas vzpomínal na moment, na který Kmentová často vzpomínala „...když byla sama v prázdné zasněžené krajině a pozorovala stopy ve sněhu. Zpětně si uvědomila, že to byl moment pro její tvorbu zásadní”.²⁰

Když se bavíme o díle Evy Kmentové, nemůžeme vynechat motiv ženského těla, přestože je jím velká část její práce inspirovaná, paradoxně ve stěžejních dílech jako je *Lidské vejce*, ženské tělo jako takové chybí, je po něm zanechána pouhá stopa:

Před čtyřmi lety se na výstavě Akce slovo pohyb prostor v GHMP objevila jedna z autorčiniých prací: bílé sádrové stopy, které použila ve Špálově galerii v Praze v roce 1970 na své jednodenní výstavě. Kmentová je v českém umění zařazena především jako autorka otiskující do sádry segmenty svého těla a výsledky této její práce jsou většinou vnímány především jako esteticky působivá díla. Stopy, které zmiňuji, ale představují jiný signál. Dovolují pohlédnout na tuto tvorbu z odlišného úhlu, neboť postrádají obvyklý autorčin ohled na výtvarnost, jejich podstata je konceptuální. Bezpochyby tak jako pro ostatní generační příslušníky, i pro Kmentovou byla formální stránka tvorby podstatnou součástí sebevyjádření, nic to ale nemění na tom, že konceptuální intence jejích otisků dává těmto pracím - a to nejen zmíněným Stopám, ale kupříkladu i mnohým kresbám z posledních let života - mnohem živější existenci. Můžeme je tak vnímat nejenom jako esteticky čistá, senzuaálně silná a emotivně hluboká díla, ale jako přenos energie, procesuální záznam pohybu těla, které se na chvíli zastavilo a zaznamenalo pomíjivý okamžik doteku živé hmoty s neživou (Klimeshová 2003, s. 10).

¹⁹ Vlastní překlad.

²⁰ S tvorbou Evy Kmentové je spojeno i její vyjadřování skrze text, mimo své práce s krátkými slovy jako „proč”, „ne”, si vedla deník, rozsáhlé citace z její práce obsahuje například dílo historičky umění Ludmily Vachtové, Eva Kmentová (2006).

Otisk hrál důležitou roli v díle Aliny Szapocznikowé i díle Evy Kmentové, pro tvorbu obou umělkyně mimo jiné otisk vlastních rtů, který se u nich obou objevuje poprvé v roce 1966.²¹ Pro každou z nich tento motiv symbolizoval něco jiného. Pro Szapocznikowou to by symbol agresivní vyzývavosti a u Kmentové způsob, kterým zaznamenávala samu sebe (Klimešová, 2003). V kontextu práce s otiskem bylo Kmentové nejbližší dílo Zdeňka Sekala, o Szapocznikové věděla, nicméně jí její tvorba připadala příliš dramatická.²²

Napětí podobnosti a radikálního kontrastu vrcholné figurativní tvorby Kmentové a Szapocznikow ukazuje na v zásadě pozoruhodně blízká východiska, která jsou ale vedena jednou silou extrovertní inscenované tvorby experimentující s novými materiály, a na druhé straně střídou intimní kontemplací odehrávající se ve skromných materiálech jako je beton, sádra a papír. Neobyčejně sugestivní a v mnohém si blízké je pozdní dílo umělkyně, poznamenané reflexí blížící se smrti... (Klimešová, 2003, s. 9).

Kromě Aliny Szapocznikowé, využíval tělesný otisk ve své tvorbě ještě například francouzský umělec Yves Klein, který namáčel do modré barvy modelky, které následně otiskoval na plátno. On se ve svém díle zajímal o procesualitu jeho vzniku a tím udával své práci silně performativní směr. Podobně pracoval s tělesným otiskem, či jakýmsi záznamem těla, americký umělec George Segal.²³ Ani on nepracoval se svým vlastním tělem, ale odléval do sádry těla svým modelů či modelek. Jejich práce tak nenesou osobní významy, jako otiskování v díle umělkyně žen, ty si tuto formu tvorby osvojily výzavně silněji, slovy Marie Klimešové „se pro ně (jejich vlastní) tělo stávalo prostředníkem vyjádření osobní účasti, otiskem intimity, sensuality, agresivity anebo ohrožené existence“ (2003, s. 12).

Dílo *Stopy* (Obr. 6) se od zbytku tvorby Kmentové odlišuje svou konceptuálností, není už pouze estetické, je zajímavé svým zaznamenáním pohybu, který už nepatří celému tělu, to si můžeme pouze domyslet, ale patří jen chodidlům, symbolicky kráčejícím ven z okna. Absence celého těla vyvolává v divákovi nutnost imaginace a doplňuje myšlenkový kontext díla, čímž podněcuje hlubší reflexi o přítomnosti a nepřítomnosti tělesnosti. Tento symbolický odkaz na nepřítomné tělo

²¹ V případě Kmentové ale se tento námět a jeho první objevení nedá přímo datovat, jelikož je motivem, který se prolíná celým jejím životem.

²²

<https://brno.rozhlas.cz/nedotykati-se-neplati-dila-socharky-evy-kmentove-zaplnila-dum-umeni-mesta-brna-9075500> 10. 6. 2024

²³ Jeho tvorbě se také věnuje Petr Rezek v knize *Tělo, věc a skutečnost* (2010).

rozšiřuje dílo do oblasti existenciální reflexe, kde otázky identity, paměti a pomíjivosti nabývají na významu. *Stopy* tedy nejen zkoumají fyzický pohyb, ale i hlubší, neviditelné aspekty lidské zkušenosti, čímž podněcují diváka k hlubšímu zamyšlení a interpretaci.

6. *Stopy*, 1970



VII. Od formy přes protoplasmu ke stopě

Na závěr této bakalářské práce bych ráda poukázala na linii, která se nám v díle zmíněných sochařek vyjevuje, a to na naznačený formální posun, vedený od klasického pojetí ženského těla u Mary Durasové, přes tělesný rozpad ve své protoplazmatické a fragmentární tělesné podobě v díle Aliny Szapocznikowé, až po pouhé zanechání stopy po těle a paradoxní absenci těla v díle Evy Kmentové.

Co lze v této linii sledovat? V kontextu této práce se zdá příhodné hledat v tomto formálním výtvarném posunu metaforickou cestu ženy ze stínu do výtvarné sféry. Žena, ve své plné tělesné podobě v soše Durasové, se zjevuje jako nový aktivní činitel a tím svým způsobem narušuje dosavadní prostor, mění jeho podobu a je třeba si na tuto její novou roli zvyknout. Této její nové roli se nově přisuzuje, jak by měla se svým časem nakladat a v našem případě, co přesně by měla tvořit. Znatelná je v tuto chvíli dichotomie muž x žena, která se ale pomalu rozpadá na kusy. Zaměřujeme se na kladení rozdílů, mezi dílem vytvořeným ženou a dílem vytvořeným mužem, protože stejně jako zobrazování těla u zmíněných sochařek, i důraz na to kým bylo dílo vytvořeno, postupem času mizí a zůstává po něm pouze stopa. Mizí také tlak působící na potřebu žen vytvářet to tzv. ženské umění, dokud žena nemá svobodu ve svém tvůrčím projevu jako individuum. To trvá do naprosté absence dichotomie muž-žena, a je na uvážení, zda jsme k této fázi již dospěli.

Jak bylo řečeno v kapitole č. II, která nastiňuje podstatu mužské existence jako snahu o udržování majetku ve vlastním rodu, skz což se promítalo vypořádávání se s vlastní konečností a přežívání tak vlastního ducha v podobě tohoto majetku. Kus sebe po svojí smrti zanechávala také Kmentová a Szapocznikowá, pro které téma vlastní konečnosti bylo na sklonku života klíčové.

Další zajímavou rovinou tělesného otisku v díle Kmentové a Szapocznikowé, jak už bylo zmíněno výše, je to, že u každé znamenal něco jiného. Pro Kmentovou byl záznamem vlastního těla a pro Szapocznikowou jakousi formou provokace. Nicméně těla obou těchto umělkyní jsou zaznamenány v této fragmentární trojrozměrné formě, na tak dlouho, jak dovolí trvanlivost využitého materiálu. Tak dlouho zůstanou i ony, spíše něco z nich, co zde zanechaly. A nabízí se zde toto *něco* nazvat jejich aurou, a ráda bych si nyní dovolila navázat na chvíli na Waltera Benjamina a jeho text *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* (1979), protože ztrácí-li svou auru dílo mechanicky reprodukované, vyfotografované (a fotografie není nic jiného, než otisk

světla), a je známo, že s příchodem fotografie se našli lidé, kteří byly přesvědčení o moci fotografie krást duši, ztrácí svou auru, nebo možná dokonce duši i tělo otiskované? Něco z těchto žen tu s námi přežívá dodnes, a není to pouhý odkaz ve výtvarné tvorbě, který po sobě v nějaké podobě umělec tak jako tak zanechá a možná, že to co zde zůstává je právě tato jejich *aura*.

IX. Závěr

Cílem této práce bylo zjistit, jakým způsobem ženy v sochařské praxi zobrazovaly tělo, které je tak dlouho definovalo. Toho bylo dosaženo zaměřením se na tři konkrétní sochařky, pro jejichž dílo bylo zobrazování ženského těla klíčové. Všechny z nich zobrazovaly ženské tělo svébytným způsobem.

Mary Durasová, přestože ženské tělo bylo v její tvorbě nejčastějším námětem, ve své typické práci nevnímala tělo jako nositele děje, alegorie, či metafory. Zobrazovala ho v jeho *věčné kráse*, se zaměřením na jeho tělesnou formu. Výjimka byla nalezena v díle *Probuzení*, kde v pohybu a poloze těla můžeme nalézt mnoho možných významů včetně hlubší existenciální tíhy, kterou život přináší. Tělo v tomto díle zobrazuje kontrast mezi fyzickou přítomností a emocionální křehkostí. Můžeme na toto dílo nahlížet i jako na metaforu pro ženu, která se po letech v podřadném postavení vůči muži chystá postavit a být mu rovna. Může být symbolem odvahy, odhodlání, statečnosti a současně zranitelnosti, která ale nemá být v poloze těla zřetelná, protože naznačený pohyb dodává celé situaci sílu ke změně.

Tělo v díle Aliny Szapocznikowé si pohrává s erotikou a je roztrženo na jeho fragmenty. Nebála se zahrnout své vlastní tělo a zkušenosti do své práce, čímž vytvářela hluboce intimní a emotivní díla. Zobrazovala fragmenty vlastního těla, jako jsou rty, ňadra, ruce, nohy či břicho, které byly deformovány, roztrhány nebo rekonstruovány v nové objekty. Přestože lze její zobrazování ženských ňader považovat za nečekané a nezvyklé, není u ní toto téma nijak vulgární. Pro její dílo byl důležitý přechod od klasické sochy po abstraktní práci s tělem, tímto způsobem reflektovala nejen křehkost a zranitelnost lidského těla i duševního rozpoložení. Její práce upozorňuje na postavení ženy ve společnosti jako *objektu touhy* a zároveň *pouhého objektu*.

I pro dílo Evy Kmentové bylo častým východiskem její vlastní tělo, které vnímala jako sochařskou formu, ze které vytvářela otisky. Dílo *Stopy* se od zbytku tvorby Kmentové odlišuje svou konceptuálností, není už pouze estetické, je zajímavé svým zaznamenáním pohybu, který už nepatří celému tělu, to si můžeme pouze domyslet, ale patří jen chodidlům, symbolicky krácejícím ven z okna. Absence celého těla vyvolává nutnost imaginace a zamyšlení nad dějem, který předcházal tomu, co zobrazené dílo vypráví, čímž podněcuje hlubší reflexi o přítomnosti a nepřítomnosti tělesnosti. Tento symbolický odkaz na nepřítomné tělo rozšiřuje dílo do oblasti

existenciální reflexe, kde otázky identity, paměti, pomíjivosti a neviditelných aspektů lidské zkušenosti nabývají na významu.

Psaní této práce pro mě bylo velice přínosné, získala jsem vhled do historického dění v období, které je pro mne silnou inspirací. Poznala jsem práci mnoha umělkyně, ve kterých jsem hledala možné zajímavé motivy. Chápu nyní výtvarné dění v historickém kontextu doby. A jelikož od příštího roku nastupuji na Akademii výtvarných umění, stala se pro mě tato práce zdrojem vděku za dobu, ve které žiji. Vážím si toho, že jsem nemusela řešit, zda budu přijata přestože jsem žena. A tento vděk bych si v sobě ráda uchovala a nezapomínala na ženy, které pro nás ostatní bojovaly.

Seznam použité literatury:

ABRAMS, L. (2005). In *Zrození moderní ženy: Evropa 1789–1918*. (s. 259–288). Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK).

Alina Szapocznikow: Sculpture Undone, 1955–1972. MoMa. Dostupné na: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1224> (Naposledy navštíveno dne: 29. 5. 2024)

BEAUVOIR, S. (1966). *Druhé pohlaví*. Orbis.

BELTING, H. (2022). *Antropologie obrazu: Návrhy vědy o obrazu*. Books & Pipes Publishing.

BENJAMIN, W. (1979). Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In *Dílo a jeho zdroj*. Odeon.

BLAŽKOVÁ, J. (1946). *Žena, věčná inspirace umění*. Rudolf Škeřík.

BOCK, G., (2007). *Ženy v evropských dějinách: od středověku do současnosti*. Nakladatelství lidové noviny.

BOHÁČ, J. M. (1987). *Karla Vobišová (1887–1961)*. Středočeská galerie.

BORUSIEWICZ, M., CZARTORYSKA, U., CHLUPÁČ., SEKERA, J., SZAPOCZNIKOW, A. (2000). *Alina Szapocznikow: Dům U černé Matky Boží 19. dubna - 4. června 2000*. České muzeum výtvarných umění.

DIDI-HUBERMAN, G. (2008). *La ressemblance par contact*. Editions de Minuit.

EAUBONNE, F. (2022). *Feminism or Death*. Verso.

FILIPOVIC, E., MYTKOWSKA, J., (2011). *Alina Szapocznikow : Sculpture Undone 1955 – 1972*. (s. 27, 47). New York : Bruxelles : MoMa ; Fonds mercator.

HABÁN, I. (2014). *Mary Duras*. Arbor vitae, Národní památkový ústav.

HAVRÁNEK., V., DVOŘÁKOVÁ, E. (24. 10. 2020). *Na věky otisklá v hlině. Osudové ženy: sochařka Eva Kmentová*. Český rozhlas. Dostupné na:

<https://dvojka.rozhlas.cz/na-veky-otiskla-v-hline-osudove-zeny-socharka-eva-kmentova-8346122> (Naposledy navštíveno dne: 12. 6. 2024)

HECZKOVÁ, L., PACHMANOVÁ, M., ŠÁMAL, P. (2014). *Jak odlesk měsíce v jezeře*. Arbor vitae.

HEJNAROVÁ, K. (19. 9. 2023). *Nedotýkat se neplatí. Díla sochařky Evy Kmentové zaplnila Dům umění města Brna*. Český rozhlas. Dostupné na:

<https://brno.rozhlas.cz/nedotykati-se-neplati-dila-socharky-edy-kmentove-zaplnila-dum-umeni-mesta-brna-9075500> (Naposledy navštíveno dne: 10. 6. 2024)

HOMFREY, Š., KOUBOVÁ, K., ŠIMŮNKOVÁ, T. (31. 8. 2023). *Feminismus bojuje za volbu pro ženy, říká Homfray. Šimůnková mu vytýká opomíjení přirozených faktorů*. iRozhlas. Dostupné na:

https://www.irozhlas.cz/zivotni-styl/spolecnost/pro-a-proti-feminismus-konzervatismus-homfray-simunkova_2308310010_elev (Naposledy navštíveno dne: 13. 5. 2024)

HORSKÁ, P. (1999). *Naše prababičky feministky*. (s. 28–39, 90–104). NLN - Nakladatelství Lidové noviny.

CHALUPECKÝ, J. (1999). Umění 1967. In *Jindřich Chalupecký: Cestou necestou*. (s. 73). Jinočany.

JAKUBÍKOVÁ, K. Antropologie těla (2010). In VEČERKOVÁ, E., NÁDASKÁ, K., NAVRÁTILOVÁ, A., KOVÁŘŮ, V., RYCHLÍKOVÁ, M., HABARTOVÁ, R., KONDROVÁ, M., RUZOVÁ, L., TICHÁ, J., TEŤHAL, V., MORAVČÍKOVÁ, M., OČENÁŠOVÁ-ŠTRBOVÁ, S., TODOROVÁ, J., DARULOVÁ, J., SECKÁ, M.,

TARCALOVÁ, L., MICHALIČKA, V., JAKUBÍKOVÁ, K., VARCHOVOVÁ, N. (Eds.) *Tělo jako kulturní fenomén*. (s. 11 – 15). Slovácké muzeum v Uherském Hradišti.

JONES, A. (2001). Sexuální politika umění. In PACHMANOVÁ, M., (2001). *Věrnost v pohybu: hovory o feminizmu, dějinách a vizualitě*. (s. 85–103). One Woman Press.

KLIMEŠOVÁ, M. (2003). *Eva Kmentová*. Severočeská galerie Litoměřice.

KRAUSS, R. (1979). *Sculpture in the Expanded Field*. *The MIT Press*. *October*, 8, (s. 31–44). <https://doi.org/10.2307/778224>.

KREJČÍ, F. V. (1905). *O ženě jako o novém kulturním činiteli*. [Přednáška při valné hromadě Jednoty moravských učitelek dne 12. června 1905 v Brně. Zpracováno redakcí Ženského obzoru]. In *Ženský obzor VI*, (s. 99–100)

NOCHLIN, L. (2007). *Global feminism: new directions in contemporary art*. (s. 48, 54) New York : Merrell : Brooklyn Museum. Dostupné na: <https://archive.org/details/globalfeminismsn0000unse/page/54/mode/2up> (Naposledy navštíveno dne: 16. 6. 2024)

OSVALDOVÁ, B. (2004). *Česká média a feminismus*. Libri, Sociologické nakladatelství (SLON).

PACHMANOVÁ, M. (2004). *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu*. Argo.

PACHMANOVÁ, M. (2013). *Zrození umělkyně z pěny limonády: Genderové kontexty české moderní teorie a kritiky umění*. Vysoká škola uměleckoprůmyslová (VŠUP, UMPRUM).

PLICHTA, D. (1961). *Mary Duras*. NČSVU - Nakladatelství československých výtvarných umělců.

PRIMUSOVÁ, A. (2008). *3 Sochařky: Věra Janoušková, Alina Szapocznikow, Eva Kmentová*. ART D.

QUALLS-CORBET, N., (2019). *Posvátná prostitutka: Věčný aspekt ženství*. Alpha book.

REZEK, P. (2010). *Tělo, věc a skutečnost*. Svojtka & Co.

ŠLAPETOVÁ, A., et al. (12. 6. 2024) *Vyjádření a výzva umělců a kulturní veřejnosti k AVU, CJCH a NG*. Petice.cz. Dostupné na:
https://www.petice.com/vyjadeni_a_vyzva_umlc_a_kulturni_veejnosti_k_avu_cjch_a_ng (Naposledy navštíveno dne: 20. 6. 2024)

URBANOVÁ, B. (březen 2024). Bára Urbanová. In *Dolnobřežanský Rozhled*, č. 86, (s. 23).

VACHTOVÁ, L., (2006). *TEĎ. Práce Evy Kmentové*. Arbor Vitae.

WITTLICH, P. (1978). *České sochařství ve XX. století*. SPN - pedagogické nakladatelství (SPN - Státní pedagogické nakladatelství).

Zdroje obrázků:

FILIPOVIC, E., MYTKOWSKA, J., (2011). *Alina Szapocznikow : Sculpture Undone 1955 - 1972*. (s. 27, 47). New York : Bruxelles : MoMa ; Fonds mercator.

HABÁN, I. (2014). *Mary Duras*. Arbor vitae, (s. 60). Národní památkový ústav.

KLEIN, J., (12. 10. 2018). Judy Chicago, The Dinner Party, In Smarthistory. Dostupné na: <https://smarthistory.org/judy-chicago-the-dinner-party/> (Naposledy navštíveno dne: 29. 5. 2024)

KUKLÍK, K. (1970). *Footprints (Stopy) by Eva Kmentová*. Zoubek Archiv. Dostupné na: <https://tranzit.org/exhibitionarchive/kmentova/> (Naposledy navštíveno dne: 10. 5. 2024)

WIPPLINGER, H-P. (2016). WILHELM LEHMBRUCK Retrospective. Dostupné na: <https://www.leopoldmuseum.org/en/exhibitions/74/wilhelm-lehmbruck> (Naposledy navštíveno dne: 7. 5. 2024)

