

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Studium humanitní vzdělanosti



Nina Sládková

**Pojetí obrazu v malířské tvorbě Toyen s přihlédnutím ke
specifikům artificialismu**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: MgA. Karel Zavadil, Ph.D.

Praha 2024

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

V Praze dne

Nina Sládková

Poděkování

Děkuji vedoucímu práce, Mgr. Karlu Zavadilovi, Ph.D. i PhDr. a Anně Pravdové, Ph.D. za ochotu a cenné rady, kterých se mi dostalo při zpracovávání této bakalářské práce.

Abstrakt:

Bakalářská práce se zaměřuje na analýzu uměleckého vyjádření malířky Toyen, přední postavy českého a francouzského surrealistického hnutí. Práce vychází z interdisciplinárního teoretického rámce, kde se kombinuje analýza vizuálního materiálu s relevantní literaturou. Práce reflektuje vliv uměleckého směru na formální struktury i obsahovou podobu uměleckého odkazu Toyen. Výsledkem této analýzy je hlubší pochopení uměleckého myšlení Toyen v kontextu artificialismu a jeho specifik.

Klíčová slova:

Toyen, artificialismus, surrealismus, české výtvarné umění 20. století, česká avantgarda

Abstract:

The bachelor thesis focuses on the analysis of the artistic expression of the painter Toyen, a leading figure of the Czech and French surrealist movement. The thesis is based on an interdisciplinary theoretical framework, combining the analysis of visual material with relevant literature. The thesis discusses the influence of artistic direction on the formal structures and content dimensions of Toyen's artistic legacy. The result of this analysis is a deeper understanding of Toyen's artistic thought in the context of artificialism and its specificities.

Key words:

Toyen, artificialism, surrealism, Czech visual art of the 20th century, Czech avant-garde

OBSAH

1	ÚVOD	6
2	TOYEN	9
2.1	TOYEN JAKO MARIE ČERMÍNOVÁ.....	9
2.1.1	<i>Mým očím nutno stále házetí potravu. Toyen jako vizuální typ</i>	10
2.1.2	<i>Raná tvorba</i>	11
2.1.3	<i>Erotismus a gender</i>	12
2.1.4	<i>Vstup do Devětsilu</i>	15
2.2	MARIE ČERMÍNOVÁ JAKO TOYEN.....	16
2.2.1	<i>Bazar moderního umění</i>	16
2.2.2	<i>Poetismus jako předzvěst artificialismu</i>	18
2.2.3	<i>Pod vlivem lidového naivismu</i>	20
3	ARTIFICIALISMUS	23
3.1	ZÁKLADNÍ VYMEZENÍ A PŘEDSTAVENÍ POJMU ARTIFICIALISMUS.....	23
3.2	MEZI SURREALISMEM A ABSTRAKČÍ.....	25
3.2.1	<i>Surrealismus</i>	25
3.2.2	<i>Abstrakce</i>	27
3.3	AUTORSKÁ LITERÁRNÍ KONCEPCE.....	28
3.3.1	<i>Populární uvedení do artificialismu</i>	29
3.3.2	<i>Manifest Artificialisme</i>	31
3.3.3	<i>Autorská literární koncepce v kontextu názvu děl</i>	33
3.4	PERCEPCE ARTIFICIALISMU V SOUDOBÉ LITERATUŘE A KRITICE.....	35
3.4.1	<i>Výstava nových obrazů Štyrského a Toyen</i>	36
3.4.2	<i>Vítězslav Nezval a básně k obrazům</i>	40
4	POJETÍ ARTIFICIÁLNÍHO OBRAZU U TOYEN	41
4.1	SOUHRNNÁ CHARAKTERISTIKA DĚL V KONTEXTU ARTIFICIALISMU.....	41
4.2	VÝBĚR DĚL.....	43
4.3	SAMOTA.....	44
4.4	PODZIM (KRAJINA).....	45
4.5	FJORDY.....	46
4.6	LASTURY.....	47
5	NÁSTIN CESTY TOYEN OD ARTIFICIALISMU K SURREALISMU	48
6	ZÁVĚR	50
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	52
	SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH A JEJICH ZDROJŮ.....	57
	OBRAZOVÁ PŘÍLOHA.....	62

1 Úvod

Podnětem k napsání této práce mi byla především návštěva výstavy věnované Marii Čermínové, později zvané Toyen, která svým jménem odkazovala k principům Velké francouzské revoluce, svobodě občanské (*citoyen*¹) a svobodě umělecké. Prvním impulzem byla návštěva výstavy Toyen: Snící rebelka, která byla pořádána Národní galerií Praha ve spolupráci s Hamburger Kunsthalle a Musée d'Art Moderne de Paris, na níž byla prezentována díla této průkopnické malířky, jež svou tvorbou prolomila konvenční hranice a otevřela nové perspektivy v umění. Poslední velkou retrospektivní expozici Toyen, která se konala před zmiňovanou výstavou, hostila Galerie hlavního města Prahy v roce 2000, při jejíž příležitosti vyšla významná monografie Karla Srpa², která pro tuto práci bude významným zdrojem informací.

Když Toyen v roce 1980 umírala v Paříži, byla pro širokou veřejnost neznámou malířkou. Toyen byla v kontextu surrealismu považována poněkud za zapomenutou; ne zcela, ale byla pokládána za jaksi druhořadou a znovu objevena během posmrtné aukce³, po které, jak říká Jean-Claude Binoche, „začala zajímat všechny.“⁴ Čtenář této práce si v poslední době mohl povšimnout zvýšeného zájmu o práci Toyen, a to jak ze strany médií, tak i odborné a laické veřejnosti. Klíčovou roli v této jakési „druhé rehabilitaci“ měla nejspíše výše zmíněná výstava Toyen: Snící rebelka, ale nepochybně i dokumentární film Andrey Sedláčkové Toyen, baronka surrealismu, na který později navázala knihou *Toyen: první dáma surrealismu*.⁵ Dále můžeme zmínit výstavu Heptameron: Surrealismy a sen renesance, jež se koná v tomto roce (2024) u příležitosti 100 let od publikování Bretonova

¹ Existuje několik teorií týkajících se geneze uměleckého pseudonymu. „Jedna koluje mezi pařížskými surrealisty a v roce 1966 ji snad Otakar Štorch-Marienovi autorizovala i Toyen, objasňující původ svého záhadného jména jako zkratku z francouzského slova „citoyen“ (občan).“

SRP, Karel. *Toyen*. Praha: Argo, 2000. s. 10. ISBN 80-7203-273-9.

² SRP, Karel. *Toyen*. Praha: Argo, 2000. ISBN 80-7203-273-9.

³ Posmrtná aukce se konala v roce 1982 ve Francii.

⁴ *Toyen, baronka surrealismu* [dokumentární film]. Scénář a režie Andrea Sedláčková. Česko/Francie, 2022.

V digitalizované podobě dostupný prostřednictvím iVysílání z:

<https://www.ceskatelevize.cz/porady/14794338791-toyen-baronka-surrealismu/> [cit. 2024-06-27]

⁵ SEDLÁČKOVÁ, Andrea. *Toyen: první dáma surrealismu*. Vydání první. Praha: Prostor, 2023. ISBN 978-80-7260-571-2.

Manifestu surrealismu a současně šedesátileté výročí nikdy neotevřené výstavy Imaginativní malířství 1930-1950, kterou v Alšově jihočeské galerii připravila Věra Linhartová a František Šmejkal. V Estonském národním muzeu byla v dubnu 2024 zahájena výstava pořádaná ve spolupráci Muzea umění v Tartu a Národní galerie v Praze s názvem Surrealismus 100: Praha, Tartu a jiné příběhy...představující dialog mezi českým a estonským surrealistickým uměním vytvořeným během posledních 100 let, přičemž i na této výstavě jsou zastoupena díla Toyen. V Galerii výtvarného umění v Ostravě probíhala od 27. 3. – 16. 6. 2024 další výstava s titulem TOYEN / Knihy bez hranic, která se věnovala její pařížské knižní tvorbě. Expozice byla připravena ke stému výročí vydání prvních manifestů poetismu a surrealismu.

Tímto lehce obsáhlejším výčtem publikací a výstav jsem se pokusila demonstrovat aktuální, zároveň téměř až nebývalý zájem ze strany historiků umění, kurátorů, badatelů, ale i právě laické veřejnosti. Tato práce si nicméně neklade za cíl doložit současný mediální obraz Toyen či interpretovat jedinečnost její tvorby (která si uchovává svou relevanci i v současnosti), nýbrž se snaží kontextualizovat a reflektovat její artificiální tvorbu, a zároveň analyzovat vybraný obrazový materiál právě z období artificialismu a poukázat na tuto nesmírně důležitou polohu tvorby Toyen.

V této bakalářské práci bude vynaložena snaha o výklad manifestu artificialismu, prostřednictvím kterého budu analyzovat jeho cíle, ale také sledovat vztah k následné malířské realizaci. Hypotéza se zaměří na vztah artificiálního obrazu a jeho názvu; a to, zda by se esenciální smysl artificialismu nenaplnil adekvátněji tím, že by se Toyen pojmenování obrazu vyhnula.

V první řadě se pokusím představit osobnost Toyen, její ranou tvorbu a zásadní milníky, které stály na počátku zrodu artificiálního hnutí, a sice vstup do Devětsilu, výstavu Bazar moderního umění atd. Ve druhé kapitole bude snaha o zachycení základních charakteristik samotného artificialismu, přičemž zásadní nebude zmínit pouze autorskou koncepci artificialismu uskutečňovanou Toyen a Jindřichem Štyrským v podobě textů, nýbrž důležitou polohou v přiblížení tohoto směru na pomezí abstrakce a surrealismu bude taktéž reflexe ostatních spisovatelů, básníků a kritiků. Nezbytné bude diferencovat pojetí artificialismu od soudobých směrů jako byl surrealismus, kubismus, poetismus a abstrakce. Práce se ve třetí kapitole zaměří především na rozbor děl ze sbírek Národní galerie Praha a zohlední i další uměleckou tvorbu sledovaného období. Konkrétně se bude jednat o obraz *Samota*, *Fjordy*, *Lastury* a *Podzim (krajina)*. V této kapitole nazvané *Pojetí artificiálního obrazu u Toyen* se pokusím o vlastní interpretaci jak použitých malířských technik, tak i o

vyjádření expresivních projevů emocí, ikonografických prvků, zkoumání vztahu mezi obrazem a poesíí. V závěru práce nastíním postupné sblížení artificialismu a surrealismu, ke kterému se Toyen po konci artificialistického hnutí přiklonila.

2 Toyen

2.1 Toyen jako Marie Čermínová

Popis životního příběhu Toyen (pseudonym Marie Čermínové, 1902–1980) v této práci vychází především z děl Karly Huebner⁶, Karla Srpa⁷, Anny Pravdové et al.⁸, Vítězslava Nezvala⁹ a Jaroslava Seiferta¹⁰. Studie a práce zmíněných odborníků či básníků, spisovatelů a přátel, kteří Toyen znali osobně, ačkoli jsou do výkladu, interpretace a předání životní zkušenosti jakkoli cenné, představují pouze dílčí pohledy na složitou osobnost a bohatý vnitřní svět této významné umělkyně. Je nezbytné si uvědomit, že ačkoli nám tyto zdroje nabízí hluboké vhledy do života Toyen, nelze tuto problematiku vnímat reduktivně a je nutné brát v potaz nejen osobní, ale i uměleckou zdrženlivost ze strany této malířky vyjadřovat se ke konkrétním aspektům svého života. V kontextu primárních textů dané autorky se setkáváme s omezením; k dispozici máme pouze kontrastní programová prohlášení vytvořená ve spolupráci s Jindřichem Štyrským¹¹, pár krátkých doložených vět v rámci příležitostných kolektivních anket, které inicioval například André Breton, či autorský příspěvek ke knize *Průvodce Paříží a okolím*¹² (1927), vytvořené ve spolupráci s Jindřichem Štyrským a Vincencem Nečasem.

⁶ HUEBNER, Karla. *Magnetic woman: Toyen and the surrealist erotic*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2020. Russian and East European studies. ISBN 978-0-8229-4647-2.

⁷ SRP, Karel. *Toyen*. Praha: Argo, 2000. ISBN 80-7203-273-9.

⁸ PRAVDOVÁ, Anna; LE BRUN, Annie a GÖRGEN-LAMMERS, Annabelle. *Snící rebelka: Toyen 1902–1980*. Praha: Národní galerie, 2021. ISBN 978-80-7035-773-6.

⁹ NEZVAL, Vítězslav. *Z mého života*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961.

¹⁰ SEIFERT, Jaroslav. *Všecky krásy světa*. Vydání třetí, první přepracované. V Praze: Československý spisovatel, 1992. ISBN 80-202-0369-9.

¹¹ Jindřich Štyrský (1899–1942). Český malíř, výtvarník, fotograf, teoretik. Štyrský se stal celoživotním uměleckým partnerem Toyen, a to až do jeho předčasné smrti v roce 1942.

¹² ŠTYRSKÝ, Jindřich; TOYEN a NEČAS, Vincenc. *Průvodce Paříží a okolím: s 22 fotografiemi, 14 plány a 2 mapami*. Praha: Odeon, Jan Fromek, 1927. Malá edice Odeon; svazek 6.

2.1.1 Mým očím nutno stále házetí potravu. Toyen jako vizuální typ

Velice častým a opakujícím se diskurzivním motivem vyskytujícím se v souvislosti s osobností Toyen, se kterým se u jiných umělců nesetkáváme tak často, je jakási aura enigmatičnosti prostupující celým jejím životem a tvorbou, v němž právě absence písemných vyjádření myšlenek, vyhýbání se jakékoli interpretaci svých děl a zároveň averze vůči svému minulému životu jakožto Marie Čermínové pouze umocňuje dojem záhadné bytosti opředené tajemstvími. Toto nutkání v podobě vymezení se vůči své minulosti můžeme sledovat na mnoha rovinách; ať už změnou jména z občanského na umělecký pseudonym¹³ (jenž se však časem stal právoplatnou součástí jejich osobních dokladů), tak nechutí mluvit o svém dětství, o své rodině (o které tvrdila, že žádnou nemá¹⁴), či cestováním a poznáváním kultur, během něhož toužila objevovat všechny krásy světa. „...*Mým očím nutno stále házetí potravu. Polykají ji nenasytně a surově. A v noci a ve spánku ji tráví...*“¹⁵ Tento výňatek z knihy *Emilie přichází ke mně ve snu* sepsaný Jindřichem Štyrským je příznačný pro bohatý vnitřní svět Toyen spolu s jejím charakteristickým, vizuálně orientovaným chutím sledovat svět kolem sebe, pozorovat ho ve všech jeho proměnách a „v temném sále života se dívat na promítací plátno svého mozku.“¹⁶ Toyen jak v raném, tak pozdějším stádiu života v Paříži navštěvovala různá promítání, spektakly, varieté, cirkusy, kabarety a dá se říct, že byla vizuálně zaměřenou osobou v tom nejkonkrétnějším slova smyslu.¹⁷ Annie Le Brun, blízká přítelkyně Toyen, která se pohybovala v surrealistických kruzích kolem André Bretona, charakterizuje její tíhnutí k obrazotvornosti

¹³ V případě uměleckého pseudonymu panuje mnoho teorií o jeho vzniku. Jaroslav Seifert, blízký přítel Toyen ve své knize *Všecky krásy světa* uvádí, že pseudonym Toyen pro ni vymyslel v Národní kavárně, avšak dle Bohuslava Brouka se jednalo o anagram slov „to je on“. Mohlo také vzniknout z francouzského slova *citoyen*; viz pozn. pod čarou [1]. Výběr uměleckého jména mohl být motivován snahou o větší údernost (Toyen zní „lépe“ než Marie Čermínová), nicméně distancování se od občanského jména, dětství a rodiny je nepopíratelným faktem.

¹⁴ Je předmětem spekulací, zda motivace k odmítnutí rodiny, dětství a minulého života mohla pramenit z touhy plně se odevzdat umění, z problémů v rodinných vztazích, z ideologických sporů (Toyen popírala tradiční „ženské role“), nebo z jiných, nám zcela neznámých pohnutek.

¹⁵ ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Emilie přichází ke mně ve snu*. Praha: Torst, 2001. s. 7. ISBN 80-7215-146-0.

¹⁶ PACHMANOVÁ, Martina. *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu*. Praha: Argo, 2004. s. 185. ISBN 80-7203-613-0.

¹⁷ *Výstavy: Mezi abstrakcí a surrealismem: artificialismus Štyrského a Toyen [online]*, 2021. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ct3EFRP2Src&t=1267s>.

a nutkavě potřebě pozorovat svět v textu *Absolutní odchylka*: „*Ona se však dívala, dívala, a dívající se, viděla. Ne nadarmo na úvod každého miniaturního alba svých fotografií vlepila fragment jedné z nich, na které figuruje pouze její oko.*“¹⁸

2.1.2 Raná tvorba

Marie Čermínová se narodila 21. září 1902, čili během období *fin de siècle*¹⁹ na předměstí industriálního Smíchova v nižší střední třídě rodičům Václavu Čermínovi a Marii (rozené Jedličkové) Čermínové pocházejícím ze severních Čech. Měla o šest let starší sestru Zdeňku, se kterou se stýkala i během svého dospělého života a se kterou ve společnosti přátel podnikaly řadu cest do zahraničí. Jedna z nejranějších vzpomínek Vítězslava Nezvala odkazující na její mládí byla publikovaná v *Rozpravách Aventina* při příležitosti výstavy Štyrského a Toyen v Aventinské mansardě v roce 1930, přičemž Nezval zde líčí, jak Toyen malovala na zdi domů; „*dívka, která již v dětství pohoršuje obyvatele domu, na jehož čerstvou omítku kreslí velké krásné hlavy*“.²⁰ Nezval se s Mankou (jak ji někteří přátelé i přes přijetí pseudonymu nadále oslovovali), doposud neznal, ale může jít o jakousi vzpomínku z dětství, o kterou se s Nezvalem mohla podělit. Toyen vyrůstala v rakousko-uherské monarchii v období zvětšujícího se nacionalistického nadšení, kdy se jak ve Vídni, hlavním městě mocnářství, tak v Praze, vyskytovala velká řada nadaných spisovatelů, umělců, básníků, intelektuálů, a proto zde vznikl prostor pro vzájemný dialog kulturní, umělecké a intelektuální scény.

Toyen se rozhodla od rodiny odstěhovat v mladém věku; dle dochovaných záznamů se tak stalo čtyři dny po jejích šestnáctých narozeninách. Před vstupem a během studií na Uměleckoprůmyslové škole v Praze (dříve VŠUP v Praze, dnes UMPRUM) v roce 1920²¹ pracovala v továrně na mýdlo, což dokládají vzpomínky Jaroslava Seiferta v knize *Všecky*

¹⁸ LE BRUN, Annie. Toyen. Absolutní odchylka. In: *Toyen: 1902–1980: Snící rebelka*. V Praze: Národní galerie, 2021, s. 14. ISBN 978-80-7035-773-6.

¹⁹ *Fin de siècle*, v překladu „konec století“. Jedná se o období se specifickým „duchem“ na přelomu 19. a 20. století v umělecké, literární i společenské sféře.

²⁰ NEZVAL, Vítězslav. K výstavě Štyrského a Toyen. *Rozpravy Aventina*. 1929–1930, roč. 5 (1930), č. 24, s. 284.

²¹ PACHMANOVÁ, Martina a PRAŽANOVÁ, Markéta (ed.). *Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze = Academy of Arts, Architecture and Design in Prague: 1885–2005*. Vyd. 1. V Praze: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2005. s. 312. ISBN 80-86863-09-3.

*krásy světa: „teprve po několika letech jsem se dozvěděl, že pracovala tehdy v jakési dílně na výrobu mýdla. Ruce měla popraskané a popálené od žiravin. Jednoho dne však náhle zmizela a marně jsem se ji v obvyklou hodinu vyhlížel“.*²² Na Uměleckoprůmyslové škole v Praze studovala u prof. Emanuela Dítěte mladšího, který vedl ateliér figurální kresby a malby. Přestože Dítě zastával konzervativní přístup k malbě, mezi jeho žáky patřila významná generace umělců moderního umění jako malíř Josef Čapek, Bohumil Kubišta, Jan Zrzavý, Josef Šíma, ilustrátor Josef Lada, fotograf Jaroslav Rössler či grafik Ladislav Sutnar.²³

V roce 1922 se Toyen za ušetřené peníze vydala na ostrov Korčula v tehdejší Jugoslávii, kde došlo k osudovému setkání s jejím celoživotním tvůrčím partnerem Jindřichem Štyrským a Jiřím (Remo) Jelínkem.²⁴ Od tohoto roku můžeme hovořit o soustavné malířské činnosti Toyen, přičemž obrazy z let 1922–1923 jsou si s tvorbou Štyrského a Jelínka podobné a vzájemně se inspirují.²⁵ Raná tvorba Toyen je charakteristická realistickou malbou a nikoli tvorbou abstraktní, přičemž motivem bývá pohled na krajinu Dalmácie, který můžeme spatřit na příkladu dvou obrazů *Krajina z Dalmácie* [1] či na obraze *Dalmácie* [2]. Obrazy je nutné uvést pro potřeby porovnání s nadcházející, a to především artificialistickou tvorbou. Naopak neobvyklým jak v kontextu dosavadní tvorby, tak v soudobém uměleckém diskurzu, je obraz *Polštář* [3], taktéž z roku 1922, jenž předznamenává autorčin zájem o erotismus, přičemž k tomuto obrazu doplnila do své tvorby sérii erotických kreseb z dvacátých let.

2.1.3 Erotismus a gender

Erotická tvorba Toyen zahrnující oblast malby i kresby patří k zásadnímu příspěvku českého (a francouzského) umění ve sféře sexuality a erotiky. Jedná se o práce velmi subtilní, přesto si ale zachovávají výpovědní hodnotu. Umělecká produkce v této oblasti je charakteristická

²² SEIFERT, Jaroslav. *Všecky krásy světa*. Vydání třetí, první přepracované. V Praze: Československý spisovatel, 1992. s. 171. ISBN 80-202-0369-9.

²³ PACHMANOVÁ, Martina a PRAŽANOVÁ, Markéta (ed.). *Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze = Academy of Arts, Architecture and Design in Prague: 1885-2005*. Vyd. 1. V Praze: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2005. s. 311–312. ISBN 80-86863-09-3.

²⁴ Jiří (Remo) Jelínek (1901–1941) byl společně se Štyrským a Toyen do roku 1925 součástí skupiny Devětsil. V roce 1941 byl deportován do koncentračního tábora v Mauthausenu, kde i zemřel.

²⁵ SRP, Karel. *Toyen*. Praha: Argo, 2000. s. 16–17. ISBN 80-7203-273-9.

svým balancováním mezi implicitním a explicitním. Těchto jemných nuancí si můžeme všimnout například na obraze *Po představení* [4].

Toyen se ve své tvorbě i v soukromém životě neřídila tradičními genderovými konvencemi a zpochybňovala tradiční role a normy. Je možné nalézt příležitostné záznamy, kdy lidé v okolí Toyen, či dokonce ona sama, mluvila o její osobě v mužském rodě, či sama mužský rod používala. „*Zavolal jsme taxi a Manku jsme posadili do vozu. Ještě dřív, než se mohlo auto rozjet, otevřela okno, vzala Teigeho kolem krku a truchlivým hlasem mu sdělila: „Sbohem! Já jsem malíř smutnej.“ A Teige na to, abys jen pěkně sedl do kouta, že mu všichni přejeme ze srdce, aby se hezky vyspinkal! A dobrou noc!*“²⁶ Taktéž se příležitostně, nikoli však důsledně, šatila jako muž, na což také vzpomíná Vítězslav Nezval: „*děvče, které se zřejmě vracelo domů, mělo hrubé štrukturované kalhoty, chlapeckou manšestrovou blůzu a na hlavě sklopený klobouk, jaký nosívali kopáči*“.²⁷

Používání mužského rodu a oblékání do mužského oděvu mohlo být jak formou uměleckého vyjádření, tak i způsobem, jak zpochybnit a rozbít genderové stereotypy. Neexistují jednoznačné a přesvědčivé důkazy, které by identifikovaly Toyen jako transgender osobu, přesto v současném veřejném diskurzu kolem malířčiny sexuální orientace a genderové identifikace panují značné dohady. Dle vzpomínek Jaroslava Seiferta („*byli jsme mladí, líbili se nám krásné, elegantní slečny a Toyen nás mermomocí ujišťovala, že má tentýž hřích (...) neměla ráda (...) svůj ženský rod. Hovořila jen v rodě mužském. Bylo nám to zprvu trochu nezvyklé a groteskní, ale časem jsme si zvykli*“)²⁸, i Vítězslava Nezvala („*odmítala používat ženskou koncovku, aby tak manifestovala svou lidskou i uměleckou rovnoprávnost*“)²⁹ se vyskytují jisté symptomy, které by naznačovaly její genderovou fluiditu, avšak otázka, zda používat či nepoužívat mužský rod v souvislosti s Toyen, navíc ovlivněna dnešním prizmatem, je poněkud složitější.

Tezi pro užívání mužského rodu nepodporuje ani pozdější vyjadřování samotné malířky³⁰ či jejích přátel a blízkých, takže se můžeme nadále pouze domnívat, zdali se

²⁶ SEIFERT, Jaroslav. *Všecky krásy světa*. Vydání třetí, první přepracované. V Praze: Československý spisovatel, 1992. s. 176. ISBN 80-202-0369-9.

²⁷ Tamtéž, s. 171.

²⁸ Tamtéž, s. 175.

²⁹ NEZVAL, Vítězslav. *Z mého života*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961. s. 180.

³⁰ Z dostupných zdrojů vychází najevo, že Toyen opravdu ve velké většině o sobě hovořila v ženském rodě, přičemž kromě zmíněných vzpomínek Nezvala a Seiferta máme například k dispozici dopisy z 20. 7. 1935, ve

jednalo o jakousi autostylizaci, uměleckou intenci, či vyslovenou prosbu o užití příslušného rodu. Tyto skutečnosti je nicméně nutné zasadit do kontextu. Toyen se pohybovala ve velmi maskulinním a patriarchálním uměleckém prostředí. Mimoto patřila mezi jediné ženské řádné členky uměleckého svazu Devětsil, a poněvadž pozice ženy-umělkyně byla v této době v nevýhodném postavení oproti jejím mužským soupeřům – ať už vlivem společenských, kulturních či politických konvencí (kritika ženských umělkyň zahrnovala údajně napodobování mužských uměleckých vzorů, ženy v první polovině 20. století neměly takový přístup ke vzdělání v oblastech umělecké tvorby a celková společenská konvence nenahlížela práci žen-umělkyň tak, jako tomu bylo u jejich mužských protějšků), její postavení bylo v rámci Devětsilu značně specifické; ať už z hlediska samotné skupiny, tak z hlediska tehdejšího společenského kontextu.³¹ Je možné se tedy domnívat, že výše zmíněná otázka genderové identity může vyplývat ze snahy „zapadnout“ do avantgardních kruhů a zároveň překonat společenské bariéry.

Záměrem této práce nicméně není snaha představit či analyzovat eroticky zaměřenou tvorbu Toyen, tudíž se zde nabízí prostor doporučit čtenáři literaturu na takto zaměřenou problematiku, přičemž za zmínku stojí například kniha Karly Huebner *Magnetic Woman: Toyen and the Surrealist Erotic*, práce Martiny Pachmanové *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu*³² či studie Mileny Bartlové *Ten-Ta-Toyen: obrazy toho, o čem se mlčí*.³³

kterých Toyen píše Honzlovi i Nezvalovi, používajíc mužský rod. „Milý Honzle! Peníze jsem dostal všechny teprve včera.“

SEDLÁČKOVÁ, Andrea. *Toyen: první dáma surrealismu*. Vydání první. Praha: Prostor, 2023. s. 208–209. ISBN 978-80-7260-571-2.

³¹ *Toyen, baronka surrealismu* [dokumentární film]. Scénář a režie Andrea Sedláčková. Česko/Francie, 2022. V digitalizované podobě dostupný prostřednictvím iVysílání z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/14794338791-toyen-baronka-surrealismu/> [cit. 2024-06-27]

³² PACHMANOVÁ, Martina. *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2004. ISBN 80-7203-613-0.

³³ BARTLOVÁ, Milena. *Ten-Ta-Toyen: obrazy toho, o čem se mlčí*. In: PUTNA, Martin C et al. *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha: Academia, 2011. s. 349–358. ISBN 978-80-200-2000-0.

2.1.4 Vstup do Devětsilu

Vstup Toyen do Uměleckého svazu Devětsil (později Svaz moderní kultury Devětsil) představoval zásadní milník nejen v její umělecké tvorbě, ale i v osobním životě. Levicově orientovaný svaz Devětsil byl jednou z nejvýznamnějších meziválečných skupin ve dvacátých letech dvacátého století na území tehdejšího Československa. Jednalo se o avantgardní umělecké sdružení sjednocující mladé básníky, literáty, teoretiky, dramatiky, architekty či výtvarníky. Dne 5. října 1920 byla skupina oficiálně založena Vladislavem Vančurou a Karlem Teigem, předním teoretikem a vůdčí osobností Devětsilu, v prostorách kavárny Union.³⁴ Dle programového prohlášení zveřejněného v periodiku *Pražské pondělí* 6. prosince 1920 byli zakládajícími členy Artuš Černík, Josef Frič, Josef Havlíček, Adolf Hoffmeister, Karel Prox, Jindřich Honzl, Josef Löwenbach, Jaroslav Seifert, Ivan Suk, Ladislav Süß, Vladimír Štulc, Karel Teige, Vladislav Vančura, Karel Vaněk, Karel Veselík a Alois Wachsmann.³⁵

Na teoretické zakotvení tohoto avantgardního spolku, jenž si kladl za cíl představit mladé umělce, měly nepochybně vliv události první světové války, ale i vznik samostatného československého státu, přičemž první republika vytvářela prostor pro nové umělecké a kulturní projevy v nově vzniklém společenském prostředí. Uskupení se ideologicky identifikovalo s marxistickými a komunistickými principy, obdivovalo sovětský konstruktivismus, italský futurismus a vymezovalo se proti kapitalistickým hodnotám, jež byly ovlivňovány průmyslovou revolucí v průběhu devatenáctého století. Karel Teige v článku *Poetismus* poznamenává: „svět je dnes ovládán penězi, kapitalismem. Socialismus znamená, že svět má být ovládán rozumem a moudrostí, ekonomicky, cílevědomě, užitečně. Metodou této vlády je konstruktivismus.“³⁶

Toyen se společně se Štyrským ještě před oficiálním vstupem do Devětsilu prezentovali jako umělci, kteří by do tohoto uměleckého uskupení rádi vstoupili – to se jim podařilo a v roce 1923 se stali řádnými členy Devětsilu. V tomto období a v rámci tohoto spolku docházelo k intelektuálnímu, ale i přátelskému sblížení s již zmíněným Karlem

³⁴ LAHODA, Vojtěch, et al. (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění. IV/1, 1890-1938*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1998. s. 151. ISBN 80-200-0630-3.

³⁵ VLAŠÍN, Štěpán et al. *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1, Od proletářského umění k poetismu, 1919-1924*. Praha: Svoboda, 1971. s. 15–16.

³⁶ TEIGE, Karel. *Poetismus*. In: VLAŠÍN, Štěpán et al. *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1, Od proletářského umění k poetismu, 1919-1924*. Praha: Svoboda, 1971. s. 560.

Teigem, stejně tak s Vítězslavem Nezvalem, Jaroslavem Seifertem a Jindřichem Honzlem. Mnozí z nich přispívali svými teoretickými texty a statěmi k literární analýze umělecké tvorby Toyen, čímž se významně podíleli na formování jejího uměleckého výrazu a etablování jejího postavení v rámci české avantgardy prostřednictvím literární činnosti. Toyen společně se Štyrským v roce 1928 prezentovala své artificiální práce z Paříže v Aventinské mansardě na výstavě nazvané *Nové obrazy*, přičemž předmluvu ke katalogu napsal právě Karel Teige, ale svou statí přispěl i Vítězslav Nezval *K výstavě Štyrského a Toyen*, konané rovněž v Aventinské mansardě v roce 1930. Toyen se tak připojila do řad avantgardní soudobé inteligence, a ačkoli o tomto rozhodnutí ze začátku panovaly pochybnosti („...zdálo se, že mladá malířka maluje poněkud ve stínu svého staršího přítele. Jak se však záhy ukázalo, nebylo tomu tak docela“³⁷), vybudovala si v rámci skupiny silné postavení, jehož dosáhla svým nesmírným talentem, pílí a odhodlaností.

2.2 Marie Čermínová jako Toyen

2.2.1 Bazar moderního umění

„Seděl jsem s Mankou sám v Národní kavárně a Manka měla před výstavou a nechtěla za nic vystavovat pod svým jménem. Když na chvíli odešla pro nějaký časopis, napsal jsem na ubrousek velkými písmeny TOYEN. Když si jméno po svém návratu přečetla, bez rozmyšlení je přijala a nosí je podnes.“³⁸ Spekulací a teorií o původu uměleckého pseudonymu existuje mnoho, avšak pro potřeby této podkapitoly je Seifertova vzpomínka podstatná z hlediska přerodu obyčejné rodačky ze Smíchova v múzu³⁹ předního avantgardního svazu. Seifert ve výše zmíněné citaci konstatuje, že Toyen měla *před výstavou*; řeč je o exhibici zvané Bazar moderního umění konané od 14. listopadu do 2. prosince 1923. Jednalo se již o druhou výstavu Devětsilu (první, takzvaná Jarní výstava se konala v roce 1922) pod kurátorským

³⁷ SEIFERT, Jaroslav. *Všecky krásy světa*. Vydání třetí, první přepracované. V Praze: Československý spisovatel, 1992. s. 174. ISBN 80-202-0369-9.

³⁸ Tamtéž, str. 175.

³⁹ Reference na Toyen jakožto múzu Devětsilu pochází ze vzpomínek Jaroslava Seiferta; architekt Bedřich Feuerstein jednou daroval Toyen růži se slovy „*múze Devětsilu*“. Seifertovi se označení zamlouvalo, avšak Teige ho komentoval s úsměškem.

SEIFERT, Jaroslav. *Všecky krásy světa*. Vydání třetí, první přepracované. V Praze: Československý spisovatel, 1992. s. 178–179. ISBN 80-202-0369-9.

dohledem Karla Teiga. Dle katalogu se svá díla rozhodli vystavit např. Karel Honzík (nákresy půdorysů a průčelí), Josef Šíma, Otakar Mrkvička, Jiří (Remo) Jelínek, Jindřich Štyrský, Karel Teige, Toyen a Man Ray (fotografie).⁴⁰ Nástin koncepce výstavy zveřejňuje Karel Teige ve své stati *Malířství a poezie* v časopise *Disk* (*ReD*, *Disk* a brněnské *Pásmo* byly časopisy spadající pod Devětsil), kde uvádí: „*Starý typ výstav je na vymření, příliš se podobá galerijnímu mausoleu. Moderní výstava musí být bazarem (veletrh, světová výstava) moderní produkce, manifestací elektrického, strojového století.*“⁴¹ Jak z názvu, tak z programového prohlášení jasně vyplývá, že druhá výstava skupiny Devětsil se vymezuje vůči tradičnímu formátu galerijní výstavy.⁴² Toyen se na výstavě prezentovala šesti olejomalbami, a to konkrétně obrazy *Krajina*, *Výstředník [5]*, *Zátiší (zmrzlina) [6]*, *Žena*, *Muž s grenadinou* a *Zátiší*. Skupina se na této výstavě hlásila k principům purismu, přičemž malířskou polohu Toyen můžeme zařadit do spojení purismu a civilismu, avšak pozorujeme zde i vliv pozdějšího kubismu, převážně syntetického. Teige se k této výstavě vrátil v roce 1938 v knize *Štyrský a Toyen*, v níž kubistické stanovisko odmítá a tvrdí, že přestože dle lyrického a geometrického hlediska je možné tyto obrazy považovat za kubistické, svou konstrukcí připomínají *mise-en-page*⁴³, kde však prostorová konstrukce byla již zcela opuštěna, aniž tu nastalo nebezpečí plošné dekorace.⁴⁴

V kontextu výstavy Bazar moderního umění lze pozorovat divergentní přístupy umělců k jimi použitým technikám. Jak již bylo uvedeno, Toyen upřednostnila olejomalbu, zatímco Teige, Štyrský a Remo ve vybraných dílech zvolili techniku akvarelu kombinovanou s lepenkou, vytvářeli koláže a kresby, ale používali také uhel, jako tomu bylo v případě Karla Teiga. Štyrský a Remo tak mohli pracovat pod vlivem Teigových, tzv. „obrazových básní“, které Teige charakterizuje jako fúzi malby a poesie, čímž vzniká obrazová poesie. „*Báseň se čte jako moderní obraz. Moderní obraz se čte jako báseň.*“⁴⁵ Karel Teige těmito slovy předznamenal důležitou polohu jak poetismu, tak artificialismu,

⁴⁰ Rudolfinum. *Bazar moderního umění: katalog: II. výstava Devětsilu*. 1923. Dvojlist. s. 2–3.

⁴¹ TEIGE, Karel. *Malířství a poezie. Disk I*, Praha: Devětsil, 1923. s. 20. ISSN 0419-4144.

⁴² HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada et al. *První republika 1918-1938*. Praha: Národní galerie, 2018. s. 55. ISBN 978-80-7035-698-2.

⁴³ Francouzský výraz *mise-en-page*, v překladu „rozložení na stránce“, znamená uspořádání textu a grafiky na stránce dokumentu.

⁴⁴ NEZVAL, Vítězslav a TEIGE, Karel. *Štyrský a Toyen: Básně Vítězslava Nezvala věnované Štyrskému a Toyen*. V Praze: Fr. Borový, 1938. s. 191.

⁴⁵ TEIGE, Karel. *Malířství a poezie. Disk I*, Praha: Devětsil, 1923. s. 20. ISSN 0419-4144.

poněvadž oba tyto směry z tohoto ideologického rozměru vycházejí a jejich podstatou je právě propojení vizuální a poetické dimenze uměleckého díla. Právě osobnost Karla Teiga byla klíčová ať už v rámci samotného vzniku Devětsilu, tak i během jeho fungování. Byl to právě on, kdo byl hlavním iniciátorem, organizátorem československé avantgardy, přičemž se podílel i na samotném formování poetismu či surrealismu.

2.2.2 Poetismus jako předzvěst artificialismu

Karel Teige, který v roce 1923 artikuloval základní principy poetismu ve své stati *Malířství a poezie*, považuje poetismus za metodologický návod k životu, jenž se staví do kontrastu s proletářskou poezií. Základními postuláty tohoto specificky českého avantgardního projevu je hravost fantazie, radost bytí, taktéž zdůrazňuje volnou obrazotvornost, na druhé straně ale nutnost svébytnosti básnického díla.⁴⁶ Hlavními teoretiky poetismu byli Karel Teige a Vítězslav Nezval, avšak mezi další významné básníky, malíře či spisovatele, kteří přispěli svou činností k rozvoji tohoto směru a který propagovali, patřili Jindřich Štyrský, Konstantin Biebl, Jaroslav Seifert, Vladimír Holan, dramatikové Osvobozeného divadla Jiří Voskovec a Jan Werich, Adolf Hoffmeister, Jindřich Honzl, Toyen a další. V manifestu poetismu uveřejněném ve stati pod názvem *Poetismus* (1924) Teige vyzdvihoval potřebu „umění života“, jež „*musí být posléze tak samozřejmé, rozkošné a dostupné jako sport, láska, víno a všechny lahůdky*“.⁴⁷ Dále Teige v této stati akcentuje bytostnou a obecnou potřebu, jež nemůže být zaměstnáním, a tituluje poetismus jako „korunu života“. Umění má být dostupné, báseň experimentem. Mezi nejznámější práce poetismu patří Nezvalova *Abeceda* v rámci sbírky *Pantomima* (1924), přičemž o dva roky později vyšla *Abeceda* samostatně, obohacena o taneční kompozice Milči Majerové, jež jednotlivá písmena pantomimicky napodobuje, přičemž celý koncept je podroben typografické úpravě Karla Teiga. Toyen se na výstavě Bazar moderního umění neprezentuje tímto poetizujícím konceptem (narozdíl od Jindřicha Štyrského či Rema), avšak tuto polohu je nezbytné zmínit z hlediska pozdějšího artificiálního, ale i surrealistického paradigmatu, protože artificialismus, jakožto model synkretický, povyšuje poetický prožitek a jeho projevy.

⁴⁶ CHVATÍK, Květoslav, ed. a PEŠAT, Zdeněk, ed. *Poetismus*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1967. s. 3.

⁴⁷ TEIGE, Karel. *Poetismus*. In: VLAŠÍN, Štěpán et al. *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1, Od proletářského umění k poetismu, 1919-1924*. Praha: Svoboda, 1971. s. 555.

Evidentní trend v transformaci malířského přístupu u Toyen byl nepochybně určen Štyrským, a to nejen prostřednictvím obálky pro Nezvalovu *Pantomimu*, ale rovněž prvním obrazem, který byl v této publikaci reprodukován, konkrétně jeho *Cirkus Simonetta* [7], jenž byl vystaven právě na Bazaru moderního umění. Přístup k dílům z let 1924–1925 byl determinován třemi hlavními inspiračními zdroji, jež jsou odvozeny z básnické sbírky *Pantomima*.

Tyto zdroje se staly pro Toyen klíčovými během její nadcházející cesty do Paříže. Jedná se o námětový okruh lidových zábav, vliv zjednodušené stylizace indických a perských miniatur a otevřenější erotické náměty.⁴⁸

Ve stati *Slova, slova, slova* se setkáváme s Teigovou diferenciací poetismu a surrealismu, přičemž tyto vzájemně si blízké polohy, ležící však na opačném konci spektra, označuje jako „infrarudé“ (surrealismus) a „ultrafialové“ (poetismus) – jedno vyskytující se na rovině podvědomé, druhé nadvědomé.⁴⁹ Z období poloviny druhého decennia 20. století pochází společné koláže Štyrského a Toyen, které však nespádají do kategorie obrazových básní, nýbrž jsou založeny na surrealistické a dadaistické bázi. V tomto případě se nejedná o malby jako takové, ale o zpracování fotomontážních obálek knih; jako příklad jmenujme *Roztočené jeviště* [8] (1925) Jindřicha Honzla, nebo *Dáma u vodotrysku* [9] (1926) Karla Schulze. Na příkladu první výše zmíněné práce si všimněme pastelového geometrického pozadí ve stylu bauhaus, přičemž do popředí vystupují černobílé fotomontáže dadaistického rázu robotického torza s vyzývavou varieté tanečnicí (zde jistá analogie k poetizujícímu zalíbení v zábavných podnikcích typu music hall, kabaret či právě varieté). V druhém případě, tedy u knižního přebalu románu Karla Schulze, pozorujeme dadaistickou formu obrazové fotomontáže (avšak také v surrealistickém duchu), přičemž antropomorfní postava, tedy románová „dáma“ je sevřena v prstech, jakoby uvězněná v běhu času.

⁴⁸ SRP, Karel. Un Baiser par T.S.F. In: *Toyen: 1902–1980: Snící rebelka*. V Praze: Národní galerie, 2021, s. 39. ISBN 978-80-7035-773-6.

⁴⁹ TEIGE, Karel. Slova, slova, slova. In: VLAŠÍN, Štěpán et al. *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 2, Vrchol a krize poetismu 1925-1928*. Vyd. 1. Praha: Svoboda, 1972. s. 353.

2.2.3 Pod vlivem lidového naivismu

V letech 1924–1925 Toyen podniká společně se Štyrským několikaměsíční cestu po Itálii (Sestri Levante, Benátky, Janov, Řím), Jugoslávii (Dubrovník, Gruž) a také Francii, kde pravděpodobně v doprovodu Štyrského poznává Paříž, Toulon, Nice, Monte Carlo, Marseille a mnohá další města. Během svých cest se střetává s odlišnými kulturními a společenskými vlivy, inspiruje se středomořskou atmosférou a konfrontuje se s díly předních evropských, ale i mimoevropských umělců. Během svých cest své prožitky spojené s cestou zaznamenává kresebně do skicáku, ve kterém znázorňuje odraz lidových zábav především z cirkusového, karnevalového, kabaretního, ale i pouličního prostředí. Kresby jsou velmi subtilní až minimalistické, vytvořené pomocí tuše, tužky a většinou i akvarelem.⁵⁰ Pro kresby je ve velké míře typické zobrazení lidských postav (a to ve větším počtu), jež se věnují artistické či jiné pohybové aktivitě. Jedná se o díla zachycující dynamiku a živost okamžiku, přičemž jsou mnohdy datovaná ke konkrétnímu dni, avšak zároveň jsou přiřazována i ke konkrétnímu místu. Jako příklad lze uvést námět datovaný k 6. lednu 1925 z francouzského Toulonu [10], z něhož ve stejném roce vzešel tematicky shodný obraz *Polykači mečů* [11]. Podobný princip nalezneme také v případě další kresby pořízené ke stejnému dni jako zmíněná inspirace malby *Polykači mečů* rovněž z Toulonu [12], ve které v pravém dolním rohu nalezneme předzvěst naivizujícího obrazu *Tři králové* [13]. V tom zastávají hlavní prostor tři mudrcové, nad nimiž spatříme výjev z narození Ježíše Krista, přičemž v jakési obrazové antitezi ve spodní části obrazu vidíme gejšu nesenou na nosítkách, obklopenou svéráznými bytostmi: orientální tanečnicí, bubeníkem, pouličním prodávčem novin a portýrem, na jehož zavazadle spatřujeme signaturu Toyen.⁵¹ Tato umělecká poloha sdílí s poetismem jednu společnou charakteristiku, totiž obdobně pozitivně laděný pohled na svět, ve kterém je umění prožíváno i užíváno. Z roku 1925 taktéž pochází obraz *Ráj černochoů* [14], námětem a zpracováním podobný již zmíněnému obrazu *Polštář*, na kterém sledujeme hedonistickou erotickou scénu odehrávající se pod palmami znázorňující nejrůznější sexuální praktiky a v němž je africký svět přenesen do kulis pařížských nočních

⁵⁰ V knize *Toyen* (2000) od Karla Srpa je u některých zmíněných kreseb uvedené, že byly vytvořeny pomocí tužky, pastelky a barevné tuše, nicméně v katalogu *Snící rebelka* z roku 2021 jsou tyto stejné vybrané kresby uváděny s použitím tuše, tužky a akvarelu.

⁵¹ SRP, Karel. Un Baiser par T.S.F. In: *Toyen: 1902–1980: Snící rebelka*. V Praze: Národní galerie, 2021, s. 44. ISBN 978-80-7035-773-6.

podniků, přičemž postavy jsou zobrazeny s ryze evropsky západními atributy jako je cylindr či boater.⁵² Na tento zájem Toyen vzpomínal Seifert: „*Pokud žila ještě v Praze, bývala smutná / a všichni jsme ji milovali. / Někdy mi kreslila tuší / rozpustilé nahaté černošky / na růžové hedvábní.*“⁵³ Do této kategorie lze zařadit další naivizující, avšak kompozičně promyšlené a sebevědomé malby z roku 1925, mezi něž patří díla jako *Tři tanečnice*, *Harém* a *Benátský karneval*.

Toyen se společně s Jindřichem Štyrským na podzim roku 1925 na několik let přestěhovali do Francie, jež se pro ně stala formativním prostředím, ve kterém doufali, že naleznou ráj umění a literatury. Důležité je se zamyslet nad tím, jak si Toyen internalizovala to, co pro ni Paříž představovala.⁵⁴ Paříž lákala české umělce svou kosmopolitní atmosférou, bohatou kulturní scénou, příležitostmi pro uměleckou inspiraci, ale také uvolněnou zábavou a řadou různých zábavních podniků, tančiren či veřejných domů. Na odjezd Štyrského a Toyen vzpomíná ve své knize Vítězslav Nezval, ve které se, vyznává Toyen tichou lásku, rozpomíná na poslední prožitý večer se svými přáteli, přičemž zároveň rekapituluje předešlou noc a myslí na to, jak „*slyšel smích Štyrského, který mně v noci vyčítal, že mařím čas v hloupém úřadě, místo abych odjel tam, kde nové umění má své hluboké kořeny, tam, kde po obou březích Seiny putoval Guillaume Apollinaire a kde mohu potkat, budu-li mít jen trochu štěstí, Pabla Picassa.*“⁵⁵ Krátce po svém příjezdu se Štyrský i Toyen zúčastnili třetí skupinové výstavy, a sice mezinárodního projektu L'Art d'aujourd'hui (v překladu Umění dneška), ve které můžeme dozvuky zmiňované naivizující estetiky pozorovat. Avšak; je tomu tak docela?

Z řad českých umělců žijících v Paříži se výstavy zúčastnili právě Jindřich Štyrský, Toyen, ale také Josef Šíma. Toyen se na této výstavě nefigurativního umění, která byla koncipovaná jako protestní akce mezinárodní výstavy umění L'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes (Mezinárodní výstava moderní uměleckoprůmyslové výroby), rozhodla prezentovat dvěma obrazy: *Cirkus* ([15] nebo [16]) a *Přístav* [17] – všechny z roku 1925. Výstava uměleckoprůmyslové výroby protežovala historizující, dekorativní projevy před modernistickým pojetím volného a užitého umění, ale také

⁵² Tamtéž.

⁵³ SEIFERT, Jaroslav. *Býti básníkem*. Druhé vydání. Praha: Československý spisovatel, 1984. s. 56.

⁵⁴ HUEBNER, Karla. *Magnetic woman: Toyen and the surrealist erotic*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2020. Russian and East European studies. s. 67. ISBN 978-0-8229-4647-2.

⁵⁵ NEZVAL, Vítězslav. *Z mého života*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961. s. 183.

architektury, designu či grafiky. Dle Anny Pravdové, historičky umění a kurátorky výstavy Toyen: Snící rebelka, se Toyen rozhodla nastínit obě polohy své dosavadní práce na výstavě „Umění dneška“, a to geometricko-kubizující polohou obrazu *Přístav*, přičemž naivizující pozici zastupoval obraz *Cirkus* (viz [15]).⁵⁶ Tezi, že skutečně právě tento obraz byl vystaven na L'Art d'aujourd'hui, podporuje říjnové vydání časopisu *Pásmo* z roku 1925, ve kterém nalezneme tištěnou reprodukcii obrazu *Cirkus* [15] vedle Štyrského *Šachové krajiny*, tedy obrazu, který byl rovněž na L'Art d'aujourd'hui vystaven. Lenka Bydžovská, historička umění specializující se na meziválečné období v umění, tuto pozici rovněž zastává a v katalogu výstavy *Štyrský, Toyen: artificialismus: 1926–1931* konané v roce 1992 udává, že „Toyen vystavila stejně jako Štyrský dva obrazy, a sice kubizující *Přístav* a *Cirkus*, namalovaný ve stylu poetického naivismu.“⁵⁷ Ze stejného roku avšak pochází eponymní obraz *Cirkus* ([16]), jenž je svým zpracováním kompletně odlišný od prvně zmíněného obrazu. Ten svou kompozicí, nefigurativním a nemimetickým přístupem předznamenává pomalý přechod k artificialistické koncepci a vzhledem k povaze výstavy je pravděpodobnější, že právě tento obraz zde byl skutečně vystaven. Toto tvrzení podporuje i Karel Srp, přední odborník na dílo Toyen, jenž poznamenává, že Toyen se chtěla blýsknout výběrem vzájemně se doplňujících obrazů, které vycházely z podobného výtvarného pojetí a sdílely téměř identickou signaturu.⁵⁸

Uzavřít tuto kapitolu nazvanou *Toyen* pojednávající o vývoji uměleckého vyjádření směrem k vlastnímu artificialistickému stylu je vhodné učinit obrazem *Přístav*. Tento obraz představuje zásadní transformaci v malířském přístupu, čímž se stává klíčovým mezníkem v její dosavadní umělecké praxi. Na výstavě L'Art d'aujourd'hui se Toyen „setkala s konstruktivistickými a abstraktními tendencemi“⁵⁹ soudobého umění, což jí umožnilo dospět k zásadnímu poznání; aby její tvorba získala uznání na evropské umělecké scéně, je pro ni nezbytné podrobit kritickému přehodnocení doposud užívané výtvarné metody a vydat se

⁵⁶ PRAVDOVÁ, Anna. Mezi abstrakcí a surrealismem. Toyen a Štyrský v Paříži v letech 1925–1928.

In: *Toyen: 1902 - 1980: Snící rebelka*. V Praze: Národní galerie, 2021. s. 53. ISBN 978-80-7035-773-6.

⁵⁷ BYDŽOVSKÁ, Lenka. Poetika artificialismu. In: *Štyrský, Toyen: artificialismus: 1926–1931: kat. výstavy, Pardubice 25. 6. - 6. 9. 1992, Karlovy Vary 17. 9. - 1. 11. 1992, Praha 11. 11. 1992 - 10. 1. 1993*. Praha: Střeďočeská galerie, 1992. s. 8. ISBN 80-7056-010-X.

⁵⁸ Adolf loos Apartment And Gallery. Online. Dubnová aukce v Mánesu. Aukční katalog, 2021. s. 144.

Dostupné z: https://issuu.com/adolfoos/docs/aukce_15_katalog_duben_2021_web [cit. 2024-06-27].

⁵⁹ PRAVDOVÁ, Anna. Mezi abstrakcí a surrealismem. Toyen a Štyrský v Paříži v letech 1925–1928.

In: *Toyen: 1902 - 1980: Snící rebelka*. V Praze: Národní galerie, 2021. s. 55. ISBN 978-80-7035-773-6.

směrem k vlastní a unikátní umělecké výpovědi. V kontextu založení a následné malířské realizace artificialismu bylo v této práci podstatným krokem představit nejen genealogii výtvarného uskutečňování, nýbrž jej rovněž zasadit do historických, ideologických a společenských souvislostí.

3 Artificialismus

3.1 Základní vymezení a představení pojmu artificialismus

Artificialismus, ačkoli vytvořen v Paříži, je původní český výtvarný směr, ideologicky navržen a posléze i malířsky realizován jedinými dvěma představiteli, a sice tvůrčími partnery Toyen a Jindřichem Štyrským, přičemž představitelé tohoto směru, a ani hnutí samotné, si nekladlo za cíl být jakousi vůdčí autoritou na poli dobové umělecké scény, stejně jako neusilovalo ani o myšlenkové následovníky či stoupence.

Artificialismus vznikl jakožto osobní alternativa k ostatním dobovým avantgardním proudům.⁶⁰ Časový rámec artificialistického hnutí lze zasadit mezi roky 1926 až 1931, přičemž za počátek lze považovat výstavu v ateliéru Štyrského a Toyen jižně od Paříže v Montrouge konanou 5.–20. října 1926, jež poprvé reprezentuje jejich nové hnutí: artificialismus. Při této příležitosti vydávají leták *Artificielisme* [18]. Toyen a Štyrský se rozhodli svou teoretickou koncepcí zorganizovat do programového prohlášení na způsob prvního futuristického manifestu Filippa Tommasa Marinettiho z roku 1909, prvního surrealistického manifestu André Bretona z roku 1924 či prvního uceleného náčrtu poetismu Karla Teiga ze stejného roku, přičemž prvním textem zveřejněným v Čechách byla stať *Populární uvedení do artificialismu* (*Fronta*, 1927), avšak ke skutečnému definování artificialismu a diferencování se od kubismu (jenž byl pro Toyen a Štyrského již překonaný), bezpředmětného malířství a surrealismu došlo až v nejdůležitějším projevu, a sice ve stati *Artificielisme* (*ReD*, 1927). Ačkoli jsou pod prohlášeními či jinými statěmi (*Tři kapitoly z připravované knihy, Horizont*, 1927) podepsáni oba umělci, patřila teoretická a literární činnost do pole působnosti Štyrského a nikoli Toyen; lze se tedy domnívat, že Toyen texty pouze kontrasignovala a nepodílela se na jejich realizaci.

⁶⁰ BYDŽOVSKÁ, Lenka a SRP, Karel. *Štyrský, Toyen: artificialismus: 1926–1931: kat. výstavy, Pardubice 25. 6. - 6. 9. 1992, Karlovy Vary 17. 9. - 1. 11. 1992, Praha 11. 11. 1992 - 10. 1. 1993*. Praha: Středočeská galerie, 1992. s. 5. ISBN 80-7056-010-X.

Tento umělecký směr byl uskutečňován Štyrským a Toyen v Paříži v letech 1925–1928 během několikaletého pobytu v Paříži, přičemž název artificialismus pochází z knihy Charlese Baudelaira *Les Paradis artificiels (Umělé ráje)*.⁶¹

Na první výstavu v Montrouge navázala druhá v d'Art contemporain, třetí výstava se konala v roce 1927 v Galerie Vavin, přičemž v Čechách poprvé Toyen a Štyrský vystavovali až v červnu 1928 v Aventinské mansardě na výstavě zvané Nové obrazy. Za jakousi závěrečnou epizodu artificialistického hnutí lze považovat účast na mezinárodní výstavě Poezie 1932, na které sice prezentovali výběr obrazů z období artificialismu, přesto zde ale představili práce i z roku 1932, na nichž jsou patrné tematické prvky prostupujícího surrealismu.

Artificialistickým prizmatem bylo ztotožnění malíře a básníka; šlo o alternativu k tradičním uměleckým formám a způsobům vnímání reality, ve kterých měla hlavní slovo imaginace, sny a reminiscence (vzpomínky na vzpomínky). Artificialismus má abstraktní vědomí reality – nepopírá její existenci, ale neoperuje s ní.⁶² Jednalo se o výtvarnou analogii básnickému poetismu. „Z Paříže hlásali artificialismus, který svým způsobem není ničím jiným, než přeformulováním základních poetických principů v oblasti výtvarného umění.“⁶³

Existuje několik možných determinujících faktorů pro ustanovení artificialistického hnutí. Prvním z nich je možná snaha o ideologickou distinkci vůči ostatním soudobým výtvarným směrům, jejichž teoretická východiska nekorespondovala s koncepčními úvahami Jindřicha Štyrského a Toyen. Druhým faktorem mohla být ambice etablovat se na saturovaném pařížském trhu umění (pokud bychom brali v potaz incentivní finanční složku), nebo obecně snaha o zajištění prominentního postavení na tehdejší umělecké scéně; soudobá Paříž totiž fungovala jako epicentrum uměleckého světa přitahující značné množství umělců.

⁶¹ SRP, Karel. *Jindřich Štyrský: 1899-1942: průvodce výstavou*, Galerie hlavního města Prahy = City Gallery Prague: Dům U Kamenného zvonu = Stone Bell House: 30.5.-9.9.2007. 1. vyd. Praha: Vydalo nakl. KANT ve spolupráci s nakl. Argo, 2007. s. 13. ISBN 978-80-86970-40-0.

⁶² ŠTYRSKÝ, Jindřich a TOYEN. Artificialisme. *ReD I.: měsíčník pro moderní kulturu*. Praha: Odeon. Roč. 1 (1927), č. 1. s. 28. ISSN 0231-8849.

⁶³ BISCHOF, Rita. *Toyen: Das malerische Werk*. Frankfurt am Main: Neue Kritik, 1987. s. 20. ISBN 3-8015-0202-3.

3.2 Mezi surrealismem a abstrakcí

Dynamika mezi surrealismem a abstrakcí, která se v Paříži konstitovala kolem poloviny dvacátých let, byla Štyrským a Toyen nejen zblízka pozorována, ale také na ni odpověděli formulací a etablováním vlastního uměleckého směru.⁶⁴ Artificialistická koncepce se původně vymezovala vůči abstraktním a surrealistickým východiskům, ačkoli si k surrealismu později našla cestu. Lze zde přesto identifikovat jisté analogie spojující ji s abstraktním, ale i surrealistickým pojetím. V následujících dvou podkapitolách se zaměříme na základní východiska těchto směrů, důvody jejich odmítání a rovněž i na opačné aspekty, jež je navzájem propojují a v nichž nalézají společné rysy. Jindřich Štyrský a Toyen se jednoznačně vymezili proti abstraktnímu umění, které sami označovali za „pouhou formovou hru a vizuální zábavu“, stejně jako proti surrealismu chápanému reduktivně jako „formově historizující malířství“.⁶⁵

3.2.1 Surrealismus

Vratislav Effenberger, český literární teoretik a vůdčí osobnost českého poválečného surrealismu, definuje toto umělecké, filosofické ale i politicky angažované hnutí ve své knize *Výtvarné projevy surrealismu* jako vztah určitého tvůrčího ducha, v němž se uskutečňuje tzv. krátké spojení mezi inspirací a uměleckým výrazem, jakási iracionální metamorfóza. Umělecké dílo je „nesrovnatelně bližší podobným útvarům lidské psychiky, jako jsou sny nebo různé formy afektů, od utkvělých představ až ke schizofrenním projekcím, než zájmům daným vnější objednávkou“, (...) psychologický aspekt surrealismu je jakýsi fantazijní stav ducha.⁶⁶ André Breton formuloval principy surrealismu v roce 1924 v *Manifestu surrealismu*, jehož definuje jako „čistý psychický automatismus, přičemž jde o diktát myšlení za nepřítomnosti jakékoli kontroly prováděné rozumem, mimo jakýkoliv zřetel estetický nebo morální.“⁶⁷ Tento čistý psychický automatismus artikulovaný Bretonem ovšem nebyl blízký

⁶⁴ SRP, Karel. *Toyen*. Praha: Argo, 2000. s. 46. ISBN 80-7203-273-9.

⁶⁵ ŠTYRSKÝ, Jindřich a TOYEN. *Artificielisme. ReD I.: měsíčník pro moderní kulturu*. Praha: Odeon. Roč. 1 (1927), č. 1. s. 28. ISSN 0231-8849.

⁶⁶ EFFENBERGER, Vratislav. *Výtvarné projevy surrealismu*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1969. Paměti, korespondence, dokumenty; sv. 47. s. 15.

⁶⁷ BRETON, André. *Manifesty surrealismu*. Překlad Jiří Pechar a Dagmar Steinová. 1. souborné vyd. Praha: Herrmann & synové, 2005. s. 39. ISBN 80-239-5789-9.

Toyen a ani Štyrskému, poněvadž odmítali principy nedirektivního (v jejich případě malířského) uskutečňování, které by nebylo vedeno rozumovou složkou. „*Artificialismus odmítá literární, formově historizující nebo deformující taškářství, tj. surrealismus.*“⁶⁸

Effenberger v surrealismu rozlišuje dva rozdílné tvůrčí postupy, které dělí na surrealistickou abstrakci neboli automatismus vytváření a surrealistickou předmětnost, tedy automatismus vize. Tyto vzájemně si blízké, avšak odlišné koncepce, spočívají právě v práci hlubokého psychologického zázemí, automatismu, nevědomí či snové obraznosti.

Automatismus vytváření je založen na ludikativním přístupu (typický například pro Jana a Evu Švankmajerovi). Jedná se o dynamičtější koncept než automatismus vize; „*nikdy neztrácí kontakt s předmětností, (...) významná účast náhody a humoru se zde nemůže obejít bez hlubinných souvztažností s konkrétní iracionalitou, a právě v těchto vztazích trvá její surrealistická podstata.*“⁶⁹ Jde o bezprostřední zachycení toku myšlenek. V souvislosti s tímto surrealistickým východiskem Effenberger uvádí malíře arménského původu Arshila Gorkého, Jean Paul Riopella či Gordona Onslowa Forda.

Automatismus vize spočívá v konkrétnosti automatického pohybu, ve kterém imaginace sice volně prostupuje z oblasti nevědomí, avšak nejedná se o „*čistý psychický automatismus*“ definovaný Bretonem. Jedná se o proces tvorby, ve kterém je sice imaginace volně ponechána v pohybu, avšak následná malířská realizace je ustálením a krystalizováním představy mysli. Effenberger udává jako příklad Maxe Ernsta, přičemž konstatuje, že „*Ernstovo rozvíjení výtvarné i fantazijní problematiky dospívá nejorganičtějším způsobem k identifikaci malíře a básníka, o niž usilovalo poapollinairovské a pokubistické umění.*“⁷⁰

Toyen a Štyrský se v prosinci 1925 zúčastnili první kolektivní surrealistické výstavy v pařížské Galerie Pierre, na které se mohli seznámit s díly Hanse Arpa, Maxe Ernsta, Paula Kleea, Man Raye, André Massona, Juana Miró, Pabla Picassa, Pierra Roye.⁷¹ Tato díla je nepochybně musela inspirovat, poněvadž právě Max Ernst patřil k objevitelům techniky frotáže, přičemž pracoval i se stříkacími pistolemi a šablonami. Artificialistická malba je taktéž tvořena pomocí těchto technik; různorodost použitých metod, jež byly prezentovány

⁶⁸ ŠTYRSKÝ, Jindřich; BYDŽOVSKÁ, Lenka, ed. a SRP, Karel, ed. *Básník* (Přednáška proslovená při vernisáži výstavy). *Texty*. Vyd. v tomto souboru 1. Praha: Argo, 2007. s. 23. ISBN 978-80-7203-885-5.

⁶⁹ EFFENBERGER, Vratislav. *Výtvarné projevy surrealismu*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1969. Paměti, korespondence, dokumenty; sv. 47. s. 79–80.

⁷⁰ Taktéž, s. 73.

⁷¹ Taktéž, s. 33.

v rámci výstavy v Galerie Pierre, je tedy pravděpodobně inspirovala i v jejich vlastním malířském uskutečňování.⁷²

Effenbergerovy teoretické rámce malířských metod posloužily v rámci této podkapitoly jako fundamentální nástroj pro ztvárnění, byť zdánlivě příbuzné, avšak ve své podstatě odlišné konceptualizace surrealistické tvorby. Navzdory tomu, že během fáze artificialismu nebyl myšlenkový aparát surrealismu u Toyen a Štyrského plně akceptován, artificialismus se stal klíčovou přechodnou fází, která předcházela konečnému přijetí surrealismu, jehož následné přijetí bude prezentováno v závěrečné kapitole.

3.2.2 Abstrakce

Navzdory skutečnosti, že Toyen abstrakci jako „*formovou hru a vizuální zábavu*“⁷³ ve stati *Artificielisme* společně s Jindřichem Štyrským zavrhl, můžeme u Toyen pozorovat krátkodobou inklinaci k abstraktní tvorbě. Tato skutečnost se nejjasněji projevuje už v roce 1925 na obraze *Jarmark* [19], ve kterém „*opustila figuraci a obraz doslova složila jako dětskou stavebnici z prolínajících se vlnovek, diagonál, kruhů, ortogonálních plánů, vodorovných a svislých pásů, podobných pruhům na plachtách a tvarům stánků.*“⁷⁴ Počátek těchto abstraktních tendencí lze datovat k výstavě *L'Art d'aujourd'hui*, která se zaměřovala na prezentaci abstraktního neimitativního umění a jak již bylo zmíněno, z tohoto implicitního směřování čerpala. Štyrský s Toyen vystihli abstrakci citací z textu *Básník (Přednáška proslovená při vernisáži výstavy)*, a sice: „*podobá se psaní slohových úloh. Slova předcházejí myšlenkám a lidé nesou jen tíhu slov.*“⁷⁵ Nejnázornější geometrické a abstraktivní tendence nalezneme ku příkladu u obraze *Geometrická kompozice* [20] z roku 1926 či obraze *Tobogán* [21] ze stejného roku. Abstrahující obrazy jsou kolážovitě komponované. Taktéž pravidelné tvary jsou koncipované za použití komplementárních

⁷² PRAVDOVÁ, Anna. Mezi abstrakcí a surrealismem. Toyen a Štyrský v Paříži v letech 1925–1928.

In: *Toyen: 1902 - 1980: Snící rebelka*. V Praze: Národní galerie, 2021. s. 56. ISBN 978-80-7035-773-6.

⁷³ ŠTYRSKÝ, Jindřich a TOYEN. *Artificielisme*. *ReD I.: měsíčník pro moderní kulturu*. Praha: Odeon. Roč. 1 (1927), č. 1. s. 28. ISSN 0231-8849.

⁷⁴ ŠVÁCHA, Rostislav. Towards an iconography of Czech Avant-garde architecture. In: *The art of the avant-garde in Czechoslovakia 1918–1938*, IVAM, Centre Julio Gonzales, 1993. s. 120–131 cit. dle: SRP, Karel. *Toyen*. Praha: Argo, 2000. s. 34. ISBN 80-7203-273-9.

⁷⁵ ŠTYRSKÝ, Jindřich; BYDŽOVSKÁ, Lenka, ed. a SRP, Karel, ed. *Básník (Přednáška proslovená při vernisáži výstavy)*. *Texty*. Vyd. v tomto souboru 1. Praha: Argo, 2007. s. 23. ISBN 978-80-7203-885-5.

barev, přičemž disponují společným kontrastním prvkem v podobě červeného drobného akcentu. Podobného principu, spočívajícím ve využití drobného červeného prvku, využívala Toyen i u většiny pozdějších, čistě artificialistických děl vyznačujících se nízkou saturací. Jako příklad uvedme obraz *Čínská čajovna, Tůň, Samota, Vinobraní, Korálový ostrov* a mnoho dalších. Nicméně diskuse o konceptualizaci obrazu v artificiální tvorbě Toyen, stejně jako komparace a popis její výtvarné realizace, bude probíhat v následujících částech.

Na plátnech Toyen se k roku 1926 začínají vynořovat nefigurativní prvky nejasných struktur, jež by mohly naznačovat malířčinu cestu k lyrické abstrakci. Anna Pravdová příhodně pojmenovává vztah Toyen k realitě, přičemž poznamenává, že „její díla však nikdy neztratila kontakt s realitou na rozdíl od malířů, jimž šlo především o zkoumání formálních možností malby, nebo těch, kteří opírali svou abstraktní tvorbu o exaktní vědy.“⁷⁶

3.3 Autorská literární koncepce

Artikulace artificiálních úvah o konkrétní povaze jeho uskutečňování do literární podoby patří mezi zásadní epizody artificiálního programu. Proces explicitního formulování má zásadní vliv na jeho následný výklad (v tomto případě malířské tvorbě) a slouží jako interpretační klíč k následné revizi ve vztahu slovo – obraz. Takto definovaný poměr nám následně může sloužit k lepšímu porozumění v otázce pojetí obrazu, navíc v takové tvorbě, která není jasně čitelná a divákovi se nepodbízí ve snaze být pochopena v rámci masové společnosti. Literární zaznamenání je důležité nejen pro samotné participanty jako akt zvědomění, ale i pro kritiky, teoretiky (a další) v rámci posuzování děl *ex-post*. Pro pochopení artificialistického hnutí bude tedy podstatné zmínit jeho teoretické koncepce, jež byly formulovány Štyrským v několika statích. Tato pojednání je důležité představit pro pochopení artificialistické pozice, kterou Štyrský s Toyen zastávali. Zejména se jedná o texty, které Toyen kontrasignovala anebo se jí u těchto textů přisuzuje autorská pozice. Týká se to následujících statí: *Populární uvedení do artificialismu*, *Manifest artificialisme*, *Básník (Přednáška proslovená při vernisáži výstavy)* a text *Tři kapitoly z připravované knihy*. Znáám je také text *Přednáška o artificialismu*, avšak zde je jako autor uváděn pouze Jindřich Štyrský. Tyto texty je důležité zmínit zejména kvůli představení a pochopení autorského

⁷⁶ PRAVDOVÁ, Anna. Mezi abstrakcí a surrealismem. Toyen a Štyrský v Paříži v letech 1925–1928.

In: *Toyen: 1902–1980: Snící rebelka*. V Praze: Národní galerie, 2021. s. 55. ISBN 978-80-7035-773-6.

záměru, poněvadž artikuluje koncept artificialismu a jeho východiska v podobě literárního textu.

3.3.1 Populární uvedení do artificialismu

Text je koncipován jako krátké uvedení do artificialistického schématu. Poprvé byl uveřejněn v časopise *Fronta* v dubnu 1927, přičemž Štýrský tuto stať zahajuje mottem: „*pythagoras jenž prvý sestrojil náhrdelník zapomněl na čubky [sic]*.“⁷⁷ Není bez zajímavosti, že ačkoli Štýrský v této době nepřijal „čistý psychický automatismus, (...) diktát myšlení za nepřítomnosti jakékoli kontroly prováděné rozumem“⁷⁸ v rámci výtvarného umění, uplatňoval ho v literární činnosti, již uskutečňoval pomocí *écriture automatique* (automatického psaní). Právě automatické psaní v rámci Effenbergerových teoretických koncepcí, jež se dělí na automatismus vytváření a automatismus vize, lze přiřadit do kategorie „automatismus vytváření“, poněvadž vychází z volné asociace a volného toku myšlení. Tento přístup zastával například Guillaume Apollinaire (velký vzor nejen pro Štýrského, ale i ostatní české a francouzské surrealisty), Philippe Soupault (přičemž Soupault v roce 1927 navštívil Prahu, kde se sblížil s členy české avantgardy a v básni *Do Prahy* vzdal hold dřívějším francouzsko-českým vztahům, avšak i Apollinairově volně veršované básni *Pásmo*),⁷⁹ Paul Éluard či André Breton (ti na popud Vítězslava Nezvala přijeli v březnu 1935 do Prahy, díky čemuž vzniklo vzácné a významné česko-francouzské přátelství).⁸⁰

Tato stať se svou volně asociativní stavbou myšlenek nápadně podobá jinému, o něco delšímu textu *Tři kapitoly z připravované knihy*, v němž nalezneme spontánní zachycení myšlenek, připomínající teorii o nevědomí v psychoanalýze Sigmunda Freuda, jenž měl zásadní vliv na celé surrealistické hnutí. Text obsahuje zmínku o artificialismu, a sice:

⁷⁷ ŠTYRSKÝ, Jindřich; BYDŽOVSKÁ, Lenka, ed. a SRP, Karel, ed. Populární uvedení do artificialismu. *Texty*. Vyd. v tomto souboru 1. Praha: Argo, 2007. s. 15. ISBN 978-80-7203-885-5.

⁷⁸ BRETON, André. *Manifesty surrealismu*. Překlad Jiří Pechar a Dagmar Steinová. 1. souborné vyd. Praha: Herrmann & synové, 2005. s. 39. ISBN 80-239-5789-9.

⁷⁹ HUEBNER, Karla. *Magnetic woman: Toyen and the surrealist erotic*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2020. Russian and East European studies. s. 62–63. ISBN 978-0-8229-4647-2.

⁸⁰ ORAWCZAK KUNEŠOVÁ, Mariana. *André Breton on French and Czech stages*. Online. *Theatralia*. 2022, roč. 25, č. 1, s. 87–108. ISSN 1803-845X (print). Dostupné z: <https://hdl.handle.net/11222.digilib/145140>. [cit. 2024-06-14].

„demonstrujeme nové malířství jako žonglérství vizuálních forem a antiopiového artificialismu,“⁸¹ Téma nového malířství a moderního obrazu bylo pro Štyrského zásadní a zabýval se jím opakovaně. „Umění je celé v tom, čím je, a ne v tom, čím kdysi bylo.“⁸² O funkci moderního obrazu se vyjadřuje také v textu *Z přednášky na Masarykově univerzitě v Brně*, ve kterém modernímu obrazu odnímá funkci vypravěče a zbavuje ho epičnosti a žánrovosti, aniž by obraz ovšem ztrácel na dramatickosti.⁸³ *Ve třech kapitolách z připravované knihy* se objevují vícečetné aluze na kubismus a Picassa, což indikuje, že toto téma mělo ve Štyrského myšlení prominentní a zásadní místo. Vůči kubismu se následně Toyen se Štyrským vymezili v textu *Artificielisme*, poněvadž kubismus byl právě „výsledkem tradičního malířství, (...) klam optické perspektivy nahradil klamem reality rozložené do prostorů. Formy obrazu kryly se s podobou reality, a kde nebylo této možnosti, vznikala deformace. Analýza reality vedla k jejímu zrcadlení a duplikátu. Kubismus otáčel realitou, místo aby uvedl v pohyb imaginaci.“⁸⁴

V *Populárním uvedení do artificialismu* zároveň dochází k vymezení toho, co samotný artificialismus je a čím není; distancuje se od dadaismu, který je zde nazýván „epidemií.“⁸⁵ Naopak artificialismus je dle slov Štyrského dobrodružstvím, o němž nikdo neví, jak skončí, které neuniformuje, a za jehož následky nezůstávají Toyen se Štyrským odpovědny.⁸⁶

⁸¹ ŠTYRSKÝ, Jindřich; BYDŽOVSKÁ, Lenka, ed. a SRP, Karel, ed. *Tři kapitoly z připravované knihy. Texty*. Vyd. v tomto souboru 1. Praha: Argo, 2007. s. 21. ISBN 978-80-7203-885-5.

⁸² Tamtéž, *Přednáška o artificialismu*, s. 27.

⁸³ Tamtéž, *Z přednášky na Masarykově univerzitě v Brně*, s. 13.

⁸⁴ Tamtéž, *Artificielisme*, s. 17.

⁸⁵ Ačkoli členové Devětsilu byli s dadaismem víceméně obeznámeni, samotná skupina jako celek (a ani její básníci) nesdíleli rebelské, anarchistické a destruktivní postoje tohoto hnutí.

ŠMEJKAL, František; ŠVÁCHA, Rostislav a ROUS, Jan. *Devětsil: česká výtvarná avantgarda dvacátých let: Galerie hlavního města Prahy a Dům umění města Brna ve spolupráci s Ústavem teorie a dějin umění ČSAV a Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze: Dům umění města Brna, 22. dubna - 25. května 1986: Staroměstská radnice v Praze, 3. června - 6. července 1986*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1986. s. 9–12.

⁸⁶ ŠTYRSKÝ, Jindřich; BYDŽOVSKÁ, Lenka, ed. a SRP, Karel, ed. *Populární uvedení do artificialismu. Texty*. Vyd. v tomto souboru 1. Praha: Argo, 2007. s. 15. ISBN 978-80-7203-885-5.

3.3.2 Manifest Artificialisme

Manifest artificialismu byl poprvé uveřejněn v časopisu *ReD* (Revue svazu moderní kultury) v jeho prvním ročníku (říjen 1927–červenec 1928) pod redaktorským vedením Karla Teiga. Jednalo se o revue Devětsilu, jež na samém úvodu předznamenává a indikuje, že jeho obsahem bude „život moderní kulturní tvorby, jakožto i zrod nových forem, vítězství vynálezů a napětí experimentů. Chce být prospektem ideí, které se realizují, i těch, které dosud nejsou či nemohou býti realizovány, reportérem z pracoven a ateliérů.“⁸⁷ Revue explicitně zamítá staré hynoucí formy umění a je otevřena pro ty, jejichž práce se účastní hnutí, jež dává nový tvar životu a všem dílům oživeným moderním duchem.⁸⁸ Tematické zaměření tohoto časopisu bylo skutečně širokospektrální; revue se věnovala jak poezii, tak estetice, filosofii, divadlu, hudbě, filmu a fotografii, stejně jako architektuře, urbanismu a v menší míře i vědě a technice. Příspěvatelé byli významnými osobnostmi meziválečné avantgardy, přičemž revue nebyla omezena pouze na lokální scénu, jelikož obsahovala i příspěvky zahraničních malířů, básníků, literátů a dalších. Mezi významné autory příspěvků patřil Vítězslav Nezval, Konstantin Biebl, Jaroslav Seifert, Štyrský a Toyen, Jindřich Honzl, avšak byly zde otištěny i texty Lautréamonta, Apollinaire či Prousta.

Zmiňovaný text *Básník (Přednáška proslovená při vernisáži výstavy)* byl poprvé uveřejněn v *Rozpravách Aventina* v roce 1928, přičemž ve velké míře vychází z manifestu *Artificialisme*.

Stat' *Artificialisme* je doplněna dvěma reprodukcemi obrazů z roku 1927, konkrétně se jedná o dílo *Jinovatka* [22] od Jindřicha Štyrského a obraz *Akvárium* [23] od Toyen. Díla vykazují obdobnou, zdánlivě podvodní tematiku, přičemž obrazy měly čtenáři revue sloužit jako vizuální reprezentace artificialistického hnutí.

Jak již bylo nastíněno v kapitole pojednávající o textu *Populární uvedení do artificialismu*, vztah Štyrského a Toyen ke kubismu byl v manifestu jasně deklarovaný. Není bez zajímavosti, že po kubistickém období užitím v jejich rané tvorbě dospěli k názoru, že kubismus je překonaný a není kompatibilní s jejich koncepcí „moderního obrazu“. A skutečně; při zohlednění stavu kubismu v letech, kdy Štyrský a Toyen rozvíjeli artificialismus, lze dospět k závěru, že se (dle nich) jednalo o směr nemoderní a přežitý,

⁸⁷ *ReD I.: měsíčník pro moderní kulturu*. Praha: Odeon, 1927–1928, ročník 1. s. 1. ISSN 0231-8849.

⁸⁸ Tamtéž, str. 2.

poněvadž jeho éra, minimálně v českém kontextu, skončila přibližně v roce 1925⁸⁹, tedy k roku, kdy dochází ke zrodu artificiálního východiska. Vztah Štyrského a Toyen k nemodernímu, starému typu umění lze zároveň odvodit z textu *Přednáška o artificialismu*:

„Před několika lety uspořádala francouzská revue L'Esprit nouveau anketu na téma, bylo-li by záhodno vypáliti Louvre. Anketa pobouřila celý kulturně snobistický svět a mnoho umělců, filosofů, obchodníků s obrazy a jiných psalo pro i proti vypálení. Ti, kdož psali pro vypálení, a byli to většinou nejlepší světoví básníci a výtvarníci, ocitali se častokrát v situacích ne právě záviděníhodných (...). Myslím, že nám dnes může být lhostejno, existuje-li Louvre i s jeho pověstným úsměvem Mony Lisy, se sériemi plesnivých pláten, stokrát konzervovaných, na nichž jsou zobrazeny madony, jež vyšly z módy (...).“⁹⁰

Štyrský a Toyen v manifestu *Artificialisme* kubismu vytýkali jeho nízkou míru imaginace, přičemž *„když [kubismus] dospěl maxima reality, shledal, že nemá křídla.“⁹¹* Autoři ovšem kubismu připisují zásluhu za otevření neomezených možností v oblasti malířství. V textu hovoří o obrácené perspektivě poukazující směrem ke kubismu, kdy artificialismus *„nechává realitu v klidu, usiluje o maximum imaginativnosti. Aniž manipuluje realitou, může se jí neustále těšit (...).“⁹²* V tomto případě tedy nešlo o jakousi deformaci skutečnosti, již se kubistická malba ve velké míře zabývala, nýbrž o maximální zapojení imaginativní složky. Toyen a Štyrský toto nazývají „zrcadlo bez obrazu“ – v artificiálních dílech jde o zrcadlení právě této obrazotvornosti, nikoli reality; tu však její existenci nepopírá, poněvadž realitu přesahuje. Artificialismus odmítá mimetické postupy. Kubismus byl ke vztahu k artificialismu tedy chápán jako jakási jeho antiteze.

V roce 1925, kdy se Štyrský společně s Toyen přestěhovali do Paříže, se Štyrský věnoval nejen psaní básní, ale zároveň spolu s Toyen udržoval intenzivní kontakty s početnou skupinou básníků. *„Artificialismus je ztotožněním malíře a básníka“⁹³*, přičemž tyto dvě umělecké podoby a tuto dichotomii (tedy výtvarné dílo a báseň) přiblížil k sobě a

⁸⁹ Srov. ŠVESTKA, Jiří; Tomáš VLČEK a Pavel LIŠKA. *Český kubismus 1909–1925: malířství, sochařství, umělecké řemeslo, architektura*. Stuttgart: Gerd Hatje, 1991.

⁹⁰ ŠTYRSKÝ, Jindřich; BYDŽOVSKÁ, Lenka, ed. a SRP, Karel, ed. *Přednáška o artificialismu. Texty*. Vyd. v tomto souboru 1. Praha: Argo, 2007. s. 27. ISBN 978-80-7203-885-5.

⁹¹ Tamtéž, *Artificialisme*, s. 17.

⁹² Tamtéž.

⁹³ Tamtéž.

konstatoval, že „*proces identifikace malíře a básníka je vnitřní, nedělitelný a simultánní.*“⁹⁴ Pozornost je zde primárně zaměřena na poezii, jež „*vyplňuje mezery mezi reálnými formami a již realita vyzařuje.*“⁹⁵

„*V manifestu Štyrský a Toyen zdůrazňují vzdálenost, odstup obrazu a reality, majíce však na mysli jejich nové spojení a čímsi jako básnickou metaforou, tím působivější, čím větší napětí je mezi předmětem a jeho novým obrazným pojmenováním.*“⁹⁶ Důraz je kladen na vzpomínky vzpomínek, přičemž se nejedná o vědomě vyvolané vzpomínky, nýbrž o akt vycházející z hlubin já. Pokud se vjemy vzpomínek při svém vzniku transfigurují, stávají se vzpomínky abstraktními.⁹⁷ Nejedná se o obrazy snů či halucinace, jsou realizovány za plného vědomí, jde o důvěrné setkání vědomí a podvědomí.⁹⁸

3.3.3 Autorská literární koncepce v kontextu názvu děl

Z hlediska pojmenování obrazu se Toyen se Štyrským dle manifestu řídili direktivou emocí, se záměrem evokovat emoční reakce u diváka. „*Cílem je vyvést diváka z mechanismu obvyklé představitosti, navodit lyrickou atmosféru, vzbudit poetické emoce, vzrušit senzibilitu.*“⁹⁹ Názvy zde mají mít roli nápovědy. Pojmenováním se na divákovi vymáhá určitá perspektiva, která narušuje jeho čistou imaginaci. Lenka Bydžovská, autorka výstavy a textů do katalogu *Artificialismus:1926–1931* uvádí, že „*přestože artificialisté zdůrazňovali, že námětem jejich obrazů je obraz sám, nespokojili se s indiferentním označováním svých děl, nýbrž vymýšleli jim poetické názvy, sloužící jako pobídka k uvolnění divákovy fantazie (tzv. direktivy emocí).*“¹⁰⁰ Nicméně, nenaplnil by se esenciální smysl

⁹⁴ Tamtéž.

⁹⁵ Tamtéž.

⁹⁶ *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění*. Praha: Academia, 1975, Roč. 12, s. 232. ISSN 0014-1291. Dostupné také z: <https://www.digitalniknihovna.cz/knav/uuid/uuid:0eb75c5e-d56b-11e1-1726-001143e3f55c> [cit. 2024-06-27]

⁹⁷ ŠTYRSKÝ, Jindřich; BYDŽOVSKÁ, Lenka, ed. a SRP, Karel, ed. *Artificielisme. Texty*. Vyd. v tomto souboru 1. Praha: Argo, 2007. s. 17. ISBN 978-80-7203-885-5.

⁹⁸ TEIGE, Karel. Ultrafialové obrazy čili artificialismus. In: VLAŠÍN, Štěpán, ed. Et al. *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 2, Vrchol a krize poetismu 1925-1928*. Vyd. 1. Praha: Svoboda, 1972. s. 555.

⁹⁹ BYDŽOVSKÁ, Lenka. Poetika artificialismu. In: *Štyrský, Toyen: artificialismus: 1926–1931: kat. výstavy, Pardubice 25. 6. - 6. 9. 1992, Karlovy Vary 17. 9. - 1. 11. 1992, Praha 11. 11. 1992 - 10. 1. 1993*. Praha: Středočeská galerie, 1992. s. 8. ISBN 80-7056-010-X.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 10.

artificialismu adekvátněji tím, že by se Toyen pojmenování obrazu vyhnula? Takovéto pojmenování obrazu namísto hry imaginace nabízí mimetickou hru, ve které divák hledá, jak na obraze spatřit to, co Toyen zamýšlela. Na obraz se nedíváme bezprostředně, ale naše pozornost osciluje mezi cedulkou vedle obrazu a prostorem vymezeným rámem, přičemž hledáme jejich společného jmenovatele. Nenabízí se tedy varianta, že by Toyen (potažmo i Štyrský) své obrazy pojmenovali například „*Obraz*“ či „*Unknown*“ ve prospěch větší imaginace? (více kapitola *Výstava nových obrazů Štyrského a Toyen*). Čtenář by pomohl usoudit, že náznak takovýchto tendencí nalezneme u dvou obrazů, a sice u díla s názvem *Obraz (Čedičové skály)*¹⁰¹ [24] z roku 1929 či v případě obrazu *Kompozice* [25] z roku 1927. Pokud se pozorně zaměříme na samotné názvy děl v případě Toyen, spatříme, že z velké části byly využívány názvy, které evokovaly vzdálené, exotické dálky (*Čínská čajovna, Noc v Oceánii, Fata Morgana*). Dále je ve velké míře patrná inspirace přírodními elementy, jako je voda a její pohyb, přičemž fascinace vodními a podvodními motivy, aluze na podmořský svět a celkově vodní živel se značně promítají v dílech jako *Odliv, Fjordy, Oáza, Jezerní krajina* či *Lago di Como* (Komské jezero). Motivy jezer, moří a podvodního světa prostupují jako červená niť celou její tvorbou, přičemž jako příklad pozdější po-artificialistické tvorby můžeme uvést obraz *Bramborové divadlo, Jezerní zahrada* či *Mořské sasanky*. Neméně důležitou tematikou je také jakási přírodní nálada, ve které se odráží fascinace ročním obdobím, přírodními útvary, sezónní metamorfózou. Toto okouzlení nejlépe spatříme na obrazech jako *Podzim (Krajina)* či *Čedičové skály*.

¹⁰¹ Pod názvem *Obraz* je toto dílo uváděno nejen v katalogu BYDŽOVSKÁ, Lenka, ed. a SRP, Karel, ed. *Štyrský, Toyen: artificialismus: 1926–1931: kat. výstavy, Pardubice 25. 6. - 6. 9. 1992, Karlovy Vary 17. 9. - 1. 11. 1992, Praha 11. 11. 1992 - 10. 1. 1993*. Praha: Středočeská galerie, 1992., ale rovněž v BISCHOF, Rita. *Toyen: Das malerische Werk*. Frankfurt am Main: Neue Kritik, 1987. či SRP, Karel. *Toyen*. Praha: Argo, 2000. Pod názvem *Čedičové skály* je evidován v PRAVDOVÁ, Anna; LE BRUN, Annie a GÖRGEN-LAMMERS, Annabelle. *Snící rebelka: Toyen 1902–1980*. Praha: Národní galerie, 2021. Toyen nicméně skutečně obrazu dala název *Čedičové skály*, jak je uvedeno v seznamu prací na výstavě v Aventinské Mansardě v roce 1930. V tomto případě se tedy jednalo o dodatečné katalogizování díla, jak rovněž přibližuje poznámka v katalogu výstavy *Štyrský, Toyen: artificialismus: 1926–1931: „Štyrský a Toyen v artificialistickém období své obrazy vždy pojmenovávali. Pokud se (...) objeví díla bez názvu, znamená to, že vzhledem k nedostatku autentických údajů již nebylo možné zpětně určit jejich původní název.“ str. 16.*

3.4 Percepce artificialismu v soudobé literatuře a kritice

V rámci celého artificialistického hnutí, jež bylo exkluzivně formováno Toyen a Štyrským, bylo nezbytné zmínit nejen jejich pozici vztahující se k jejich vlastnímu uměleckému směru, ale také přiblížit význam v jejich vlastní tvorbě a definovat, jakým způsobem se na teoretické úrovni distancovali od ostatních soudobých uměleckých tendencí. Neméně důležitou kapitolou v rámci nahlížení na artificialistické paradigma, je také určitá percepce artificialismu nejen ze strany návštěvníků výstav, ale také soudobých kritiků či soupeřů z řad jejich přátel. Na tomto místě bychom se mohli zabývat výtvarnou kritikou z dob pařížského artificialistického pobytu, kdy Toyen a Štyrský poprvé vystavovali v galerii d'Art contemporain či následně v Galerii Vavin, přičemž poetický přesah jejich artificialistických pláten zůstal v Paříži nepochopen,¹⁰² avšak tato kapitola se zaměří na nahlížení artificialistického konceptu, a to především v českém kontextu. Důvodem je nejen dostupnější literatura, ale také skutečnost, že artificialismus byl první český -ismus, navíc více reflektován tuzemskou uměleckou scénou. Podstatné je tedy zmínit nejen to, jakým způsobem artificialismu rozuměli sami autoři, ale rovněž jak jejich malířské uskutečňování reflektovali ostatní. Důraz bude kladen na výstavu uváděnou pod názvem Výstava nových obrazů Štyrského a Toyen, jež se konala v Aventinské mansardě v roce 1928, kde Toyen a Štyrský poprvé představili svůj nový malířský směr českému publiku. Dle katalogu Toyen vystavila obrazy z let 1926–1927 a předmluvu ke katalogu výstavy napsal Karel Teige. Jedná se o text *Výstava artificialismu*, přičemž totožnou stať kromě úvodní první věty: „zařazujeme mezi manifesty a manifestace poetismu tuto stať o artificialismu, kterýmžto názvem označují Toyen a Štyrský svou poezii linií a barev, poněvadž hlubokou příbuznost artificialismu s poetismem pokládáme za zřejmou a poněvadž artificialismus, konkrétně řečeno obrazy Toyen a Štyrského, má s poetismem společné východisko“¹⁰³ uveřejnil Karel Teige pod názvem *Ultrafialové obrazy, čili artificialismus* do měsíčníku pro moderní kulturu *ReD*. Teige k diskurzu o artificialismu přispěl také stať *Abstrakcionismus, nadrealismus,*

¹⁰² PRAVDOVÁ, Anna. Mezi abstrakcí a surrealismem. Toyen a Štyrský v Paříži v letech 1925–1928.

In: *Toyen: 1902–1980: Snící rebelka*. V Praze: Národní galerie, 2021, ISBN 978-80-7035-773-6. s. 62. Více k výtvarné kritice v Paříži viz tamtéž, s. 59-63.

¹⁰³ TEIGE, Karel. Abstraktivismus, nadrealismus, artificialismus (Aktuelní poznámky k výstavám Josefa Šímy a Štyrského & Toyen v Aventinské mansardě, v Praze, na jaře 1928). *ReD I.: měsíčník pro moderní kulturu*. Praha: Odeon. Roč. 1 (1928), č. 9. s. 315. ISSN 0231-8849.

artificialismus. Zmíněné budou také Nezvalovy básně vytvořené k artificialistickým obrazům.

3.4.1 Výstava nových obrazů Štyrského a Toyen

Od listopadu 1927 do září 1931 byla v podkroví Zedwitzovského paláce činná výstavní síň Aventinská mansarda spojená s nakladatelstvím Aventinum Otakara Štorch-Mariena, která se i přes svou krátkou existenci významně zapsala do dějin prvorepublikového uměleckého provozu.¹⁰⁴ Výstavě nových obrazů Štyrského a Toyen předcházela výstava Josefa Šímy, již zahajoval Karel Teige a při jejíž příležitosti napsal první kritický text věnovaný surrealismu, a sice stať *Abstraktivismus, nadrealismus, artificialismus*.¹⁰⁵

V tomto textu se odvrací od historizujícího způsobu malířského zobrazování zaměřeného na základní potřeby v oblasti hospodářské, organizační a zpravodajské, přičemž rozvíjející se „čistá barevná báseň“ se může odloučit od „obrázkářství a ilustrace“, tedy od tradičních druhů a malířských způsobů. Vyzdvihuje význam kubismu, který se „odvažuje posléze v době, v níž kodak a rotačka, obrázkové a radiotelegrafické a žurnalistické zpravodajství převzaly dokumentární a informativní poslání malířství a grafiky, přerušiti staletou společenskou smlouvu mezi umělcem a přírodou.“¹⁰⁶ Jde tedy o smrt *mimésis* v pojetí napodobování přírody, poněvadž s příchodem technologií v podobě fotoaparátu či tiskového stroje se tento koncept stává přežitý. Dle Teiga kubismus vytvořil novou doménu malířství, přičemž mu taktéž přisuzuje důležitou pozici v pojetí zániku malířských historických útvarů a otevírá novou epochu barevné poesie.¹⁰⁷ Teigovo chápání kubistické revoluce je tedy o něco méně kritické, než nalezneme v manifestu *Artificielisme* Jindřicha Štyrského a Toyen (viz kapitola 3.3.2). Nicméně Štyrský, Toyen a Teige sdílejí názorovou

¹⁰⁴ HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada et al. *První republika 1918–1938*. Praha: Národní galerie, 2018. s. 83. ISBN 978-80-7035-698-2.

¹⁰⁵ Tamtéž. V publikaci se uvádí, že Teige při této příležitosti napsal první kritický text věnovaný surrealismu, *Abstrakce, surrealismus, artificialismus*. Ve skutečnosti se jedná o text *Abstraktivismus, nadrealismus, artificialismus* (aktuální poznámky k výstavám Josefa Šímy a Štyrského & Toyen v Aventinské mansardě, v Praze, na jaře 1928), uveřejněný v časopise pro moderní literaturu *Kmen* 2, č. 6, červen 1928.

¹⁰⁶ TEIGE, Karel. *Abstraktivismus, nadrealismus, artificielismus* (Aktuální poznámky k výstavám Josefa Šímy a Štyrského & Toyen v Aventinské mansardě, v Praze, na jaře 1928). *Kmen* II, 1928–1929, č. 6, červen 1928, s. 120.

¹⁰⁷ Tamtéž.

základnu v chápání kubismu, jakožto brány ve vztahu k neomezeným možnostem v malířství.

Teige se v textu rozhodne pro diferenciaci v rámci ostatních soudobých výtvarných směrů, ve kterém nadvědomý artificialismus (ve shodě s poetismem) staví do kontrastu s podvědomým surrealismem, poněvadž tvorba je u artificialismu záměrným aktem. Co však artificialistické obrazy s kubistickou koncepcí sdílejí je to, že se „*naprosto zřikají sujetu, thematu, modelu a přírody*.“¹⁰⁸ Teige na závěr přiznává artificialismu prominentní postavení v kontextu soudobé výtvarné scény („*uprostřed tristní stagnace a hluboké nudy českého malířství (...), Štyrský a Toyen probouzejí v nás důvěru v příští rozkvět*“¹⁰⁹), kdy umělci takzvaně nepřezvykují světové objevy, nýbrž je rozmnožují a obohacují; jsou originálem, nikoli překladem do češtiny.¹¹⁰

Jak již bylo uvedeno, Výstava nových obrazů Štyrského a Toyen konaná od 2. června 1928 do 15. července 1928 se stala první prezentací artificialismu v Čechách.¹¹¹ Toyen se dle katalogu na této výstavě rozhodla prezentovat celkem jednadvaceti obrazy, stejný počet děl vystavil i Štyrský. Až na tři obrazy (*Samota, Cigaretový dým, Tonoucí koráb*) byla všechna plátna Toyen k prodeji. Teigova předmluva *Výstava artificialismu* je sdělením podobná výše zmiňovanému textu *Abstraktivismus, nadrealismus, artificialismus*; Teige zde rovněž důkladně zdůrazňuje odklon artificialismu (a poetismu) od staré koncepce malířství, jež sloužilo církvi, vládci, výchově, morálce, přičemž vyhlašuje zánik malířství a právě osvobozené malířství artificialismu a poetismu staví na piedestal, jenž se nepodobá starému ikonopisu a životopisu.¹¹²

V kontextu artificialismu, který akcentuje identifikaci malíře a básníka, nejde o ilustrace básní (jak by se mohlo nesprávně interpretovat), nýbrž o básně barev; básně byly

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 122.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 123.

¹¹⁰ Tamtéž.

¹¹¹ HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada et al. *První republika 1918-1938*. Praha: Národní galerie, 2018. s. 83. ISBN 978-80-7035-698-2. V této publikaci je správně uveden název výstavy, a sice Výstava nových obrazů Štyrského a Toyen, avšak na samotné výstavě První republika 1918–1938 na informační tabuli, jež je přiřazena k sekci Aventinská mansarda, je chybně uvedená exhibice „Výstava Jindřicha Štyrského a Toyen“, která se rovněž konala v Aventinské mansardě, avšak o dva roky později v březnu 1930. Text na samotné výstavě je parafrází kapitoly *Aventinská mansarda* z publikace *První republika 1918-1938*, v názvu výstavy Toyen a Štyrského se ovšem neshoduje.

¹¹² TEIGE, Karel. *Výstava nových obrazů Štyrského a Toyen*. Praha: Aventinská mansarda. [s.n.], 1. sv. 1928.

komponovány na základě obrazů, nikoli naopak. „*Toyen a Štyrský básní barvami a liniemi, tak jako Rimbaud a Nezval básní slovy.*“¹¹³ K výstavě v Aventinské mansardě v roce 1928 se ovšem nevyjadřoval pouze Karel Teige, jenž svými texty přispěl k porozumění artificialistickému záměru; o obrazech psali i jiní, významní recenzenti, a to jak z devětsilských kruhů, tak i kritiků stojících mimo něj.

Za významného recenzenta lze považovat Josefa Čapka, jenž už v době publikování krátkého sloupku do *Lidových novin* patřil mezi významné a zkušené malíře a grafiky, jehož osobitý projev ve výtvarné, literární i publicistické oblasti se formoval už před první světovou válkou.¹¹⁴ Josef Čapek se k obrazům Štyrského a Toyen vyjadřoval nadmíru pozitivně, přičemž vyzdvihoval „*techniku jemnou a složitou*“, která je u obou malířů „*dnes již velice vytříbená, zjemnělá do krajní rafinovanosti efektů a kouzel, získaná důvtipnou invencí a praxí* [sic].“¹¹⁵ Čapek rovněž v textu zdůrazňuje problematičnost v otázce pojmenovávání obrazů, jež byla artikulována v této práci v kapitole 3.3.3. Čapek uvádí, že „*téměř zbytečnými se stávají i názvy obrazů, neboť darmo přivádějí diváka na myšlenku hledati tu věcné znaky předmětu.*“¹¹⁶ Stejně paralely týkající se problematiky v oblasti názvů obrazů si všimá i Václav Hladík; v *Lidových listech* uvádí: „*musím upozornit na okolnost, že podpisují tituly svým pracem a obecnstvu dělá potěšení kontrolovat, co z pojmenování obrazu možno v díle vyhledat.*“¹¹⁷ V neposlední řadě se k tomuto v časopise *Volné směry* kriticky stavěl i výtvarný kritik a teoretik František Kovárna, jenž se na toto téma vyjádřil následovně: „*u obou hrají důležitou roli názvy obrazu, a to jest spolehlivým důkazem chudoby jejich prostředku, které nestačí zamýšlené vyjádřit a k dosažení výsledné emoce napomáhat si musí názvem, který má emoci v duši divákově navodit a přivodit.*“¹¹⁸ Karel Srp v publikaci Toyen uvádí, že Toyen názvy děl často ani nevymýšlela, převážně se jednalo o jiné básníky, například Vítězslava Nezvala.¹¹⁹ Štyrský a Toyen sami ve svém manifestu *Artificielisme* uvádí, že „*pojmenování obrazu není popsáním ani názvem syžetu, ale udáním*

¹¹³ Tamtéž.

¹¹⁴ POSCHE, Emanuel. *Encyklopedie českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 1975. s. 84.

¹¹⁵ ČAPEK, Josef. *Pražské výstavy. Lidové noviny XXXI*. 23. 11.1923. č. 588, s. 7.

¹¹⁶ Tamtéž.

¹¹⁷ HLADÍK, Václav. *Malíři Štyrský a Toyen–ová v Aventinské mansardě v Praze II., Purkyňova 6. Lidové listy VII*. 7. 7. 1928. Roč. 10.

¹¹⁸ KOVÁRNA, František. *Štyrský a Toyen. Volné směry XXVI*. 20. 6. 1928. 1928–1929, č. 2, s. 66.

¹¹⁹ SRP, Karel. *Toyen*. Praha: Argo, 2000. s. 62. ISBN 80-7203-273-9.

*charakteru a direktivou emocí.*¹²⁰ Pokud artificialismus usiluje o maximum imaginativnosti, je jazyk, slovo, překážkou, nebo naopak prostředkem, jak tuto imaginativnost ještě více rozvinout? Jak lze zpozorovat na právě citovaném útržku z manifestu *Artificielisme*, ale rovněž i z textu *Ultrafialové obrazy čili artificielismus*, ve kterém Teige uvádí, že „*tak jako přičinili* (Toyen a Štyrský) *ke každému ze svých obrazů název, jenž je sám působivou lyrickou zkratkou, aby usměrnili dojetí divákovo, tak k označení svého estetického názoru a pracovní metody zvolili povšechné heslo, jež má zdůraznit naprostou nezávislost vůči přírodopisnému světu i naprostou nepodrobenost mocnostem podvědomí.*“¹²¹, tak si můžeme povšimnout, že v obou případech se jedná o jakousi direktivu usměrnění. Existuje zde totiž zvláštní asymetrie: zatímco autorská tvorba je v maximální míře imaginativní, role diváka má být omezena, v jistém smyslu má být veden a dirigován. Jak lze vidět, vzniká tu jakýsi rozpor; Toyen a Štyrský chtějí vést diváka, ale činí tak prostřednictvím názvu. Na situaci s pojmenováváním obrazu Nezvalem či jinými básníky vidíme ještě komplikovanější strukturu: umělec tvoří s čistou imaginativností, přičemž dílo následně recipuje básník, jenž dílo pojmenovává. Následný divák se setkává s dílem pojmenovaným, jeho recepce je vedena direktivou názvu. Názvem se na divákovi vymáhá určitý pohled, který pokrývá jeho čistou imaginaci. Z tohoto se tedy dá soudit, že v tomto smyslu artificielismus zklamává svého diváka. Divák hledá, jak vidět na obraze to, co zamýšleli Toyen či Štyrský, přesně v tom smyslu, jak na tuto skutečnost upozorňuje Václav Hladík.

Na závěr doplníme recenzi od básníka a spisovatele Vítězslava Nezvala, ve které zdůrazňuje řemeslné přednosti obou malířů, jež vynalezli malování fixativem (tedy sprejem či roztokem, který se používá (nejen) v malbě k ochraně před rozmazáním a blednutím). Nezval podrobuje díla Štyrského a Toyen vzájemné komparaci, kdy „*Štyrský [sic] maluje atmosféru románových zahrad, dojetí nad slovy, blažené desinteresment na osudu, jezerní nirvány s rafinovaností anděla a nihilisty. Toyen, všecka zalita mořem, ustaluje výbuchy, kymáčení, hukot a smutek, tuto hlubokou rozkoš náruživých duší s pastosností slepých geniů. Štyrský (...) nalézá rozkoš ze skutečnosti, Toyen cestuje za imaginací.*“¹²²

¹²⁰ ŠTYRSKÝ, Jindřich; BYDŽOVSKÁ, Lenka, ed. a SRP, Karel, ed. *Artificielisme. Texty*. Vyd. v tomto souboru 1. Praha: Argo, 2007. s. 18. ISBN 978-80-7203-885-5.

¹²¹ TEIGE, Karel. *Poetismus*. In: VLAŠÍN, Štěpán et al. *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1, Od proletářského umění k poetismu, 1919-1924*. Praha: Svoboda, 1971. s. 555.

¹²² NEZVAL, Vítězslav. *K výstavě artificielismu. Český svět XXIV*. 14. 6. 1928. 1927–1928, č. 38, s. 18.

3.4.2 Vítězslav Nezval a básně k obrazům

Jak již bylo zmíněno, v artificialismu šlo o ztotožnění malíře a básníka; artificiální obraz je chápán jako báseň v jeho původním řeckém smyslu slova *poiesis*, tedy svrchovaná a nezávislá tvorba.¹²³ Jak Štyrský, tak Toyen měli s básníky velice blízké vztahy, mnohdy bližší než s malíři. Ve dvacátých letech mezi jejich blízké přátelé patřil básník Jaroslav Seifert, Konstantin Biebl, Bohuslav Brouk, Philippe Soupault, Vítězslav Nezval a mnoho dalších, kteří ačkoli nemuseli být básníky, k poezii měli nesmírně blízko. Nezval věnoval této malířské dvojici řadu básní, přičemž některé byly adresovány individuálně Jindřichu Štyrskému či Toyen, zatímco je známa i báseň, jež byla věnována oběma umělcům společně. Báseň nese název *Jindřichovi a Toyen* a má následující znění: „*Jaro / Mé oči jsou šílenstvím zastřené / Sbohem Kláro / Sbohem Coogane // Bez hříchů / šeptám jen / Sbohem Jindřichu / Sbohem Toyen*“¹²⁴ K písemnému vyjádření u Toyen docházelo jen zcela výjimečně, nicméně Andrea Sedláčková, autorka biografie *Toyen: První dáma surrealismu*, uvádí v publikaci zajímavý detail z každodenního života malířky, kdy Toyen píše sice vtipnou, i když trochu neohrabanou básnickou prosbu o půjčku: „*Měsíc se kroutí coby žížala a pláče / To, co se mi teď stalo, to jsi nežrala / Nezvale, nemáš 10 Kč?*“¹²⁵

Nezvala tedy neinspirovali jen samotní přátelé, ale i jejich tvorba. V druhém ročníku časopisu *ReD* (září 1928 – červen 1929) uveřejnil Vítězslav Nezval své básně, jež jsou inspirované artificialistickými díly Toyen a Štyrského. Jedná se o třináct básní, jejichž samotné názvy básní jsou stejnojmenné (nebo aspoň velice podobné) s názvy artificiálních obrazů. Konkrétně se u Toyen jedná o obraz (báseň) *Samota* [26], *Podzim (krajina)* [27], *Čajovna* [28], *Po vinobraní* [29], *Vrak* [30], *Cigaretový dým* [31] a *Rašeliniště (Vřesoviště)*.¹²⁶ U Štyrského se jedná o básně *V botanické zahradě*, *Hnízdo*, *V mlze*, *Mořská kravata*, *Krápníková jeskyně* a *Akvárium*. Ve svých básních vztahujících se k artificiálním

¹²³ TEIGE, Karel. *Výstava nových obrazů Štyrského a Toyen*. Praha: Aventinská mansarda. [s.n.], 1. sv. 1928.

¹²⁴ NEZVAL, Vítězslav a TEIGE, Karel. *Štyrský a Toyen: Básně Vítězslava Nezvala věnované Štyrskému a Toyen*. V Praze: Fr. Borový, 1938. s. 103.

¹²⁵ SEDLÁČKOVÁ, Andrea. *Toyen: první dáma surrealismu*. Praha: Prostor, 2023. s. 86. ISBN 978-80-7260-571-2.

¹²⁶ V časopise *ReD* II. 1828/29 je báseň uvedena pod názvem *Rašeliniště*, avšak v publikaci NEZVAL, Vítězslav a TEIGE, Karel. *Štyrský a Toyen: Básně Vítězslava Nezvala věnované Štyrskému a Toyen*. V Praze: Fr. Borový, 1938., ke které napsal úvod sám Vítězslav Nezval, se báseň uvádí pod názvem *Vřesoviště*.

obrazům se Nezval pokoušel nejen o zachycení esence samotných obrazů, ale také o vyjádření svého hlubokého a osobního vztahu k těmto uměleckým dílům. Tímto způsobem zkoumal vzájemnou interakci mezi vizuálním uměním a literárním výrazem, přičemž se snažil propojit estetické a emocionální aspekty malířských děl s vlastním poetickým světem. Pro potřeby této práce, která se v další kapitole bude zabývat artificialistickými obrazy Toyen ze sbírky Národní galerie Praha, je příhodné zmínit báseň *Samota* a *Podzim (krajina)*, poněvadž tyto obrazy budou předmětem následujícího rozboru. Nezval reagoval na obraz *Samota* touto básní: „*Když večer bez lampy / světélkující bařina mne láká / stahuji záclony / a oči na hodinách / čekám vás melancholie / vás uhrančivé oči / neviditelného ptáka.*“¹²⁷ A nakonec, k obrazu *Podzim (krajina)*, vznikla báseň následující: „*Za hasnoucí lávy pod obzorem / zed' skrytá v révovi / všichni odešli na hřbitov / jen vrata skřípají / když paprsek / obalen posledním listem / změněn v havana / dohořívá / za bezvětří / v okně.*“¹²⁸

4 Pojetí artificiálního obrazu u Toyen

4.1 Souhrnná charakteristika děl v kontextu artificialismu

Ačkoli se tato práce primárně zaměřuje na uměleckou tvorbu Toyen s důrazem na její příspěvek k artificiálnímu směru, v tomto kontextu je nezbytné nastínit také tvorbu Jindřicha Štyrského. Štyrský nebyl pouze velice blízkým spolupracovníkem Toyen, nýbrž byl jediným malířem, který aktivně následoval a rozvíjel principy artificiálního hnutí. Přestože se na úrovni teoretické koncepce artificialismu shodli v otázce diferenciacie od ostatních soudobých směrů, vztahu k poezii a dalších aspektech zmíněných v kapitole *Autorská literární koncepce*, jejich individuální tvorba nese rozdílný malířský výraz. Díla Štyrského a Toyen jsou si v některých případech svou expresí velice podobná (jako je tomu například u obrazů *Magnetová žena* z roku 1934 Toyen [32] a *Člověk sépie* [33] Jindřicha Štyrského ze stejného roku), jejich jedinečný autorský rukopis je ovšem vždy patrný. Je nezbytné zdůraznit, že i přesto, že Toyen a Štyrský jsou často vnímáni jako jakýsi umělecký tandem, každý z nich byl svébytnou a výraznou autonomní osobností. Jejich díla si vzájemně nekonkurovala a ani neexistovala v nevyhnutelné koexistenci, nýbrž se komplementárně

¹²⁷ NEZVAL, Vítězslav. *Názvy. ReD II.: měsíčník pro moderní kulturu*. Praha: Odeon. Roč. 2 (1928), č. 1. s. 2. ISSN 0231-8849.

¹²⁸ Tamtéž.

obohacovala a přispívala k rozmanitosti umělecké scény. Častým motivem v diskurzu o uměleckém vyjádření Štyrského a Toyen je opakující se aluze na „maskulinní“ tvorbu Toyen a naopak „jemnou a feminní“ tvorbu Štyrského. Nejedná se o poznatek zvláště neobvyklý; této skutečnosti si všímá nejen Věra Linhartová, František Šmejkal, ale také kritik Václav Nebeský.¹²⁹ Z řad souputníků na tuto protikladnost, avšak komplementárnost, poukazuje taktéž již zmiňovaný František Kovárna ve *Volných směrech*, přičemž podotýká, že „Štyrský (...) a jeho jemná barva, žensky útlá, schopná nuancí, nemá iradiační sílu a barevnou přemlouvavost a podmanivost. (...) Toyen je už mnohem malířštější, protože se jí naštěstí nepodařilo popřít temperament. (...) Toyen zdá se být vedle Štyrského mužnější, což ještě, uvážíme-li Štyrského barevnou bledost a chudokrevnost, není nedostatkem, ale projevem živosti.“¹³⁰ Kovárna sice poukazuje na zjevnou komplementaritu děl Štyrského a Toyen, avšak jeho kritika zaměřená k obrazům Štyrského je poněkud problematická. Díla Štyrského nejenže neexistují závisle na odlišném přístupu Toyen, nýbrž ani výběr subtilnější barevnosti nevypovídá o absenci temperamentu. Projev u Toyen je skutečně dynamičtější, výraznější a expresivnější než u Štyrského, to ovšem snižuje hodnotu a význam jeho uměleckých děl.

Malířská technika Toyen v období artificialismu se vyznačuje neuvěřitelně svobodným zacházením s malbou, přičemž pracuje s bohatou škálou použitých technik, ať už v podobě různých nástrojů, nebo například přimícháváním písku.¹³¹ Díla se nevážou na model a zpodobňování skutečnosti, nicméně akceptují realitu. Karel Teige v doslovu knihy *Štyrský a Toyen* přibližuje, že šlo o techniku barev stříkaných přes několik položených předmětů na plátno, taktéž přes stromové listy, kostky cukru a podobně.¹³² Jak bude demonstrováno na následujících vybraných dílech, Toyen ve velké míře pracovala s texturou; její obrazy se vyznačují značnou pastózností, přesto v určitých pasážích tuto techniku kombinuje s hladkou malbou. Toyen v rámci artificialistického období jako celku pracuje primárně s přírodními motivy (kapitola 3.3.3), konkrétně se nejčastěji zaměřuje na námět vody. Paleta barev je tlumená, použita s ohledem na zobrazovanou skutečnost. Výběr

¹²⁹ HUEBNER, Karla. *Magnetic woman: Toyen and the surrealist erotic*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2020. Russian and East European studies. s. 44–47. ISBN 978-0-8229-4647-2.

¹³⁰ KOVÁRNA, František. Štyrský a Toyen. *Volné směry* XXVI. 20. 6. 1928. 1928–1929, č. 2, s. 66. V této citaci si autorka práce dovolila opravit jméno „Štyrského“ na správnou formu, tedy Štyrského.

¹³¹ PRAVDOVÁ, Anna. Mezi abstrakcí a surrealismem. Toyen a Štyrský v Paříži v letech 1925–1928. In: *Toyen: 1902–1980: Snící rebelka*. V Praze: Národní galerie, 2021. s. 56. ISBN 978-80-7035-773-6.

¹³² NEZVAL, Vítězslav a TEIGE, Karel. *Štyrský a Toyen: Básně Vítězslava Nezvala věnované Štyrskému a Toyen*. V Praze: Fr. Borový, 1938. s. 193.

barev v mnoha případech podléhá komplementární strategii, tudíž protikladné barvy v obrazech fungují v kontrastu. Mezi nejzdařilejší charakteristiky tvorby Toyen a Štyrského patří ta od Karla Teiga, jenž píše: „*A přece pod společným názvem, ve společném názoru, uplatňují se odlišné barvy a přízvuky dvou samostatných a silných individualit. Štyrský: subtilní ilusionista, jongleur vratké rovnováhy, vesmír andělské vůně, hravý čaroděj a kejklíř, básník luny, v níž se shlížejí Elvíry. Toyen: hluboká osamocenosť uprostřed lesů, samoty a rašeliniště, mohutnost přílivu a odlivu, temné tajemství oceánů, melancholie podzimu, dým a stín. Molová melodie Štyrského. Dur akordy Toyen.*“¹³³ Přístupme však nyní ke konkrétním obrazům.

4.2 Výběr děl

Vzhledem k rozsahu a povaze této bakalářské práce není možné provést rozbor všech děl z uměleckého období Toyen. Současně je patrné, že na základě několika vybraných obrazů nelze komplexně definovat nejen celé umělecké období, ale ani celkovou uměleckou produkci. Výběr tak musel být zúžen na několik exemplárních děl, které poslouží k prokázání uměleckých cílů artikulovaných Toyen a Štyrským. Pro potřeby práce bylo klíčové, abych s uvedenými díly měla osobní zkušenost a mohla tak nabýt bezprostřední prožitek s dílem, který nelze zprostředkovat skrz digitální či fyzickou reprodukci. K bližšímu představení uměleckého období Toyen byl proto vybrán obraz *Samota* [26], *Podzim (krajina)* [27], *Fjordy* [34] a *Lastury* [35]; obrazy pochází z let 1927–1928, tedy z jakéhosi „vrcholného“ období uměleckého hnutí. *Samota* a *Podzim (krajina)* pochází z roku 1927, *Fjordy* a *Lastury* z roku 1928. Díla jsou vystavena ve Veletržním paláci v Praze ve Sbírce umění 19. století a klasické moderny, přičemž v současné době je nalezneme v expozici 1918–1938: První republika. Pro potřeby tohoto rozboru bude velice nápomocná příloha Kláry Veliškové *Technika malby děl Toyen z období uměleckého hnutí ze sbírek Národní galerie Praha* z katalogu *Toyen: Snící rebelka*. Velišková se v tomto textu zaměřuje na restaurátorský průzkum malířské techniky vybraných děl ze sbírek Národní galerie Praha. Tato studie bude pro tuto práci velice přínosná, protože poskytne důkladné poznatky v oblastech nedostupných pouhým okem a přispěje tak k lepšímu pochopení umělecké tvorby Toyen.

¹³³ TEIGE, Karel. *Abstraktivismus, nadrealismus, umělecké hnutí*. In: VLAŠÍN, Štěpán et al. *Avantgarda známá a neznámá*. Sv. 2, *Vrchol a krize poetismu 1925-1928*. Vyd. 1. Praha: Svoboda, 1972. s. 599.

4.3 Samota

Obraz *Samota* [26] je namalován na princip olejomalby – tedy technikou, jež Toyen ve svých dílech praktikovala nejčastěji. Malba je realizována na plátně, přičemž, jak uvádí Klára Velišková, většina z nich byla malována na amatérsky vyrobené napínací rámy. Vše navíc nasvědčuje tomu, že si Toyen všechna plátna připravovala sama.¹³⁴ Při realizaci malby ovšem nebyly použity pouze olejové barvy, poněvadž se ve výtvarné realizaci pracovalo i s příměsí „*plniva písku, který byl do hmoty barvy přimíchán již na paletě.*“¹³⁵ Tato technika, tedy malba s příměsí písku, byla podstatná z hlediska vytvoření struktury, která přispěla k dynamičtějšímu výrazu malby. Tento princip je nejpatrnější na výrazné černé nepravidelné ploše, jež působí velmi pastózním dojem, přičemž tahy štětcem jsou energické a s větším rozptylem [36], než tomu je například u Jindřicha Štyrského. Pro porovnání lze zmínit například Štyrského obraz *Jeskyně* (1926), který zde taktéž kombinuje hladkou a pastózní malbu v kontrastu, přičemž jeho struktura je odlišná od malířského provedení Toyen; na detailu obrazu [37] si lze povšimnout podobného silného nánosu barvy, avšak reliéf je drobnější, hutnější.

Obraz je orientován na výšku, přičemž kompozice je svou polohou v diagonálním provedení; z těchto čtyř vybraných obrazů jde o jediné úhlopříčné zobrazení, obraz *Podzim (krajina)*, *Fjordy* a *Lastury* jsou ve středové kompozici. Barevnost je omezena převážně na tmavé odstíny černé a modré barvy (přičemž modrá je zde pomocí přimíchání bílé barvy odstupňována do několika odstínů) korespondující s požadujícím vyjádřením motivu samoty. Na obraze jsou k převážně modré ploše zvoleny komplementární barvy v podobě oranžové a červené, přičemž právě červený akcent prostupuje celou uměleckou tvorbou Toyen. Tyto téměř efemérní oranžové, červené a na některých místech až bílé linie vystupují před temně tmavým jezerem tmavých barev a působí dojmem, že na plátno jsou aplikovány přímo z tuby [38]. Tyto prvky vyvolávaly v Nezvalovi dojem „*světélkující bařiny*“, přičemž oči čekající melancholii¹³⁶ značí Nezvalovu interpretaci chmurné osamělé samoty. Více než dojmem osamělého splínu působí obraz klidným, kontemplančním pocitem, který se těší ze své tiché samoty, nikoli *osamělosti*. Malba může být interpretována jako vizuální ztvárnění

¹³⁴ VELÍŠKOVÁ, Klára. Technika malby děl Toyen z období artificialismu ze sbírek Národní galerie Praha. In: *Toyen: 1902–1980: Snící rebelka*. V Praze: Národní galerie, 2021. s. 321. ISBN 978-80-7035-773-6.

¹³⁵ Tamtéž, s. 322.

¹³⁶ NEZVAL, Vítězslav a TEIGE, Karel. *Štyrský a Toyen: Básně Vítězslava Nezvala věnované Štyrskému a Toyen*. V Praze: Fr. Borový, 1938. s. 106.

emocionálního stavu samoty prostřednictvím abstraktního jazyka avšak; nenavádí nás k tomu pouze samotný název obrazu?

4.4 Podzim (krajina)

Podzim (krajina) [27], taktéž z roku 1927, spadá do artificiálního období, kdy Toyen experimentovala s různými technikami a materiály, čímž vytvářela texturované a vizuálně bohaté povrchy. Na obraze je patrná hladká vrstva barvy kolem vnějšího obvodu obrazu, přičemž stejnou tendenci nalezneme i u obrazu *Fjordy a Lastury*. Tento princip je založen na zvýraznění centrálního motivu, ve kterém tento ústřední motiv bývá z převážné většiny výrazný reliéf struktury. Zde, rovněž jako u obrazu *Samota*, se Toyen rozhodla výtvarně tvárnit poetické zpodobnění esence probíhajícího podzimu, či jen esenci jeho dávné vzpomínky.

Jedná se o komponovanou konstrukci geometrických útvarů (nikoli ve smyslu díla *Tobogán* [21]), které nejsou ostře konturované, nýbrž jsou na mnoha místech zjemněné postřikem barvy. Je patrné, že kompozice byla předem promyšlena, přičemž RTG snímek dokládá celistvost bílého podkladu a také zvýrazňuje rozmanitost malířské techniky.¹³⁷ Je očividné, že ať už z pohledu kontrastu struktury, tak ze samotného užití barev, je pro Toyen zásadní kontrast a jedná se o klíčový prvek její tvorby. I na tomto obraze se výrazně projevuje užití doplňkových barev; tedy jakési modro-zelené a červeno-oranžové. Mnohovrstevnatost je podpořena vertikálními i horizontálními tahy štětcem, přičemž je patrné, že barvy byly nanášeny v násobných vrstvách [39]. V dolní části obrazu se nachází prvky vytvořené za užití takzvané „rezerváže“, kdy jsou na, nebo před povrch díla umístěny předměty a na plátno se následně provede postřik.¹³⁸

Námět díla zapadá do fascinace přírodními motivy a tématy; v obraze šlo o zachycení typických podzimních atributů v podobě barvy listů a stromů, různých prvků přírody, země a podobně. V tomto období dochází ke zcela odlišnému malířskému přístupu, než tomu bylo v raném kubizujícím, geometrizujícím či naivizujícím období. Nenacházíme zde realistický výjev podzimní krajiny v logice rané tvorby Toyen, kdy jednotlivé tvary, obrysy (v tomto případě listy, stromy a přírodní motivy) byly v jednoznačně identifikovatelném poměru, jako tomu bylo například v případě obrazu *Dalmácie* [2]. Ačkoli zde nalezneme koncepci

¹³⁷ VELÍŠKOVÁ, Klára. Technika malby děl Toyen z období artificialismu ze sbírek Národní galerie Praha. In: *Toyen: 1902–1980: Snící rebelka*. V Praze: Národní galerie, 2021. s. 322. ISBN 978-80-7035-773-6.

¹³⁸ Tamtéž.

jednotlivých geometrických forem, nejedná o rozložení jednotlivých geometrizujících tvarů, jako tomu bývá v kontextu kubismu; nejedná se o rozklad reality, přesto však umělecké obrazy realitu nepomíjí. Naivistická tvorba Toyen je od uměleckého pojetí odlišná jak v přístupu samotného uchopení reality, tak v paletě barev, výběru námětů, ale i malířské techniky. Naivistická malba u Toyen je dokonale hladká, zaměřená na figurální ztvárnění, s jemným subtilním pastelovým výběrem barev.

Teplé tóny obrazu *Podzim (krajina)* od načervenalých po hnědé plochy obsahují okry, železité červené a zinkovou bělobu, bílou tvoří olovnatá běloba.¹³⁹

4.5 Fjordy

Obraz *Fjordy* [34] není působivý jen na základě zvoleného námětu, ale i svou rozměrovou monumentalitou. V rámci dosavadní tvorby Toyen představuje toto dílo jedno z největších pláten, porovnatelné s dílem *Tonoucí koráb (vrak)* [30]. Od surrealistického období ve třicátých letech až po první polovinu sedmdesátých let, během kterých Toyen ukončila svou malířskou činnost, lze sledovat výraznou tendenci k expanzi formátu jejích výtvarných děl. Tento sklon k většímu rozměru obrazů lze pozorovat už v období artificialismu, nicméně výraznějších formátů využívala už v pozdější tvorbě. V mnoha případech se velikost díla ve své výšce nebo šířce pohybuje kolem sta centimetrů, přičemž v případě obrazů z cyklu *Sedm mečů vytažených z pochvy* z roku 1957 se jedná dokonce o sto padesát centimetrů na výšku. Tato inklinace může plynout ze snahy o důraznější monumentálnost a dramatičnost, během níž je vizuální účinek rozměrů daného díla na diváka nezpochybnitelný. Tato tendence může být zároveň důsledkem zvyšujícího se sebevědomí Toyen na poli výtvarné činnosti reflektující její rostoucí technickou zdatnost a ambici v oblasti uměleckého výrazu. V tomto obraze se snoubí oblíbené prvky Toyen, a sice tematika vody a anorganické přírody. Zalíbení v minerálech, nerostech a skalách lze pozorovat i na jiných obrazech; *Čedičové skály* [24], *Jezerní krajina*, *Z jižních moří*, *Léto*. Zajímavostí je, že v roce 1952 vytvořili André a Elisa Bretonovi *Portrét Toyen ve dvaceti dvou otázkách*, přičemž Toyen v tomto asociativním dotazníku na otázku, který minerál se jí vybaví, odpověděla hematit.¹⁴⁰

Dle dostupných informací není známo, že by Toyen navštívila Norsko, Dánsko, či jiná místa, kde se běžně fjordy vyskytují. Mohlo však jít o vzpomínku na útesy v Étretatu ve

¹³⁹ Tamtéž.

¹⁴⁰ PRAVDOVÁ, Anna; LE BRUN, Annie a GÖRGEN-LAMMERS, Annabelle. *Snící rebelka: Toyen 1902–1980*. Praha: Národní galerie, 2021. s. 226–227. ISBN 978-80-7035-773-6.

Francii, které navštívila v roce 1928 či snad „francouzské fjordy“ v malém městě Cassis známé svými skalnatými zátokami. Cassis se nachází mezi Toulonem, La Ciotat a Marseille na jižním pobřeží Francie, které Toyen procestovala mezi lety 1924–1925, avšak vrátila se sem i v roce 1927.¹⁴¹

I na tomto obraze pozorujeme obdobou intenci, a sice nanášení barvy v silných hutných vrstvách. Barevná paleta je zvolena tendenčně vzhledem k vybranému námětu v zemitých a studených odstínech. V jeho středu se objevují neidentifikovatelné objekty [40], které jsou štětcem detailně vymodelované. Z mikroskopického zkoumání vychází najevo, že došlo k úpravě barevnosti díla v průběhu jeho vzniku.¹⁴²

4.6 Lastury

Posledním obrazem z artificiální čtveřice děl je olejomalba *Lastury* [35]. Jak již bylo zmíněno na začátku kapitoly *Výběr děl*, z úseku zvolených děl nelze tvorbu generalizovat, nicméně v artificiálních dílech lze nalézt jistý vzorec malířského uplatnění v kontextu zvoleného námětu, technického zpracování a teoretického ukotvení, jež bylo rozpracováno v rámci manifestu *Artificielisme* a dalších textech manifestačního charakteru. Toyen šlo o nový, především jedinečný způsob výtvarného zpracování; artificialismus pro Toyen (a Štyrského) znamenal nekonečnou míru imaginace, aniž by ovšem opomíjeli realitu. Pro Toyen umění představovalo bytostnou nutnost, což dokládá její rozsáhlá produkce zahrnující malby, kresby, koláže i knižní ilustrace. Artificiální díla Toyen v sobě nesou ducha *poiesis*, vyznačují se vysokou mírou senzibility, hloubavosti, avšak bez upozadění emocí a vědomí. Rovněž zde jasně převládá opakující se přírodní tematika, která převažuje u tvorby Toyen více než v případě děl Jindřicha Štyrského, tudíž se nedá zjednodušit, že zvolený způsob zobrazování je typický pro artificiální směr jako celek.

Osobní téma Toyen je promítnuto i v tomto obraze, přičemž největší míru pastóznosti je možné z těchto čtyř vybraných obrazů pozorovat právě v případě této malby. Opět zde shledáváme nepravidelné provedení hladké malby kolem vnějšího obvodu plátna pro potřeby větší hloubky a kontrastu centrálního schématu. Hutná struktura vytvořená pro efekt bílé mořské vlny jemnými tahy pozvolna přechází do meandrových struktur, jež pomocí vyobrazených mušlí či lastur pouze umocňuje dojem oblíbeného mořského a podmořského

¹⁴¹ Tamtéž, s. 23–29.

¹⁴² VELÍŠKOVÁ, Klára. Technika malby děl Toyen z období artificialismu ze sbírek Národní galerie Praha. In: *Toyen: 1902–1980: Snící rebelka*. V Praze: Národní galerie, 2021. s. 324. ISBN 978-80-7035-773-6.

námětu. Ve střední části je dokonce malba místy vynechána a projevuje se tak bílý podklad, přičemž i v tomto obraze dochází k práci s pískem. Vše navíc nasvědčuje absenci podkresby, která průzkumem nebyla doložena.¹⁴³

Konstruktivním principem poetických obrazů není reálná spojitost. Uvedená výtvarná díla pracují s institutem vzpomínky; a převážně s esencí, která po ní zbyla.

5 Nástin cesty Toyen od artificialismu k surrealismu

Jak již bylo naznačeno v předchozích kapitolách, Toyen a Štyrský se v období artificialismu ještě neidentifikovali se surrealistickým hnutím, především z důvodu pasivní role psychického automatismu. Štyrský si nicméně již od roku 1925 své sny začal zaznamenávat, přičemž záznamy snů si začaly ve svých časopisech zveřejňovat francouzští surrealisté.¹⁴⁴ Motiv snů a nevědomí je v kontextu surrealistického paradigmatu zásadním tématem. Effenberger uvádí, že „v surrealistické teorii je sen chápán jako nedílná součást lidské existenční energie, ovlivňující a motivující podstatnost činu.“¹⁴⁵ Surrealisté nezkoumali sen sám sobě, nýbrž zpravidla vliv, jímž působí na lidskou činnost a vztahy.¹⁴⁶ Zásadní však je, že postupně docházelo ke sblížení těchto dvou odlišných, avšak v některých ohledech podobných teorií.

Od roku 1929 se začal postoj české avantgardy k surrealismu pozvolna proměňovat. Do popředí nyní vystupovala společná témata a upozadily se myšlenky, ve kterých se umělci naopak neshodovali. Důraz byl kladen na to, „aby umění plnilo roli kritického korektivu ve společnosti, ústřední význam snu, poezie, kolektivního podílu na tvůrčím estetickém procesu, a z toho také vyplývající oslabení hranic mezi uměleckými médii, žánry a druhy.“¹⁴⁷ Štyrský a Toyen v kontextu svého několikaletého pobytu ve Francii, navíc s intenzivními kontakty

¹⁴³ Tamtéž, s. 322–323.

¹⁴⁴ SRP, Karel. *Jindřich Štyrský: 1899-1942: průvodce výstavou*, Galerie hlavního města Prahy = City Gallery Prague: Dům U Kamenného zvonu = Stone Bell House: 30.5.-9.9.2007. 1. vyd. Praha: Vydalo nakl. KANT ve spolupráci s nakl. Argo, 2007. s. 40. ISBN 978-80-86970-40-0.

¹⁴⁵ EFFENBERGER, Vratislav. *Výtvarné projevy surrealismu*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1969. Paměti, korespondence, dokumenty; sv. 47 s. 44.

¹⁴⁶ Tamtéž.

¹⁴⁷ GÖRGEN-LAMMERS, Annabelle. Setkání osobností a děl. Historické okolnosti sblížení se surrealismem. In: *Toyen: 1902–1980: Snící rebelka*. V Praze: Národní galerie, 2021. s. 109. ISBN 978-80-7035-773-6.

jak na české, tak francouzské scéně, museli být se surrealismem dobře obeznámeni. V letech 1929–1932 navíc měla Toyen možnost se seznámit s pracemi a texty francouzských surrealistů prostřednictvím českých a francouzských uměleckých časopisů.¹⁴⁸ Surrealismus nebyl hnutím přísně uměleckým; jeho zabarvení bylo také politické – tíhlo k levicovosti, socialismu a marxismu.¹⁴⁹ Díky navázání vztahů s francouzskými surrealisty, příklonu k dialektickému materialismu v Bretonově *Druhém manifestu surrealismu* v roce 1930 a vyčerpání optimistického poetismu došlo u poetistů – zejména aktérů Devětsilu – k obratu k surrealismu.¹⁵⁰

Přehodnocení dosavadních principů tedy u Toyen a Štyrského nastal v první polovině třicátých let, během kterých se odehrála zásadní mezinárodní výstava Poesie 1932. Toyen zde vystavila 15 obrazů z let 1927–1932, jež rámuje její cestu od artificialismu k surrealismu.¹⁵¹ V roce 1934 se navíc stala součástí Surrealistické skupiny v ČSR, kterou horlivě prosazoval a vedl Vítězslav Nezval, přičemž podmínkou mu byl pobyt ve Francii, kde se v roce 1933 střetl s André Bretonem, zásadní osobností francouzského surrealismu. Nezval v reakci na Bretonův surrealistický manifest sepsal taktéž manifest, nazvaný Surrealismus v ČSR.¹⁵² Surrealismus se stal zásadním a životním milníkem v tvorbě Toyen, která v tomto duchu tvořila do konce života. V době, kdy se trvale usadila ve Francii, byla součástí pařížské surrealistické skupiny. Zemřela 9. listopadu 1980 v Paříži.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 110.

¹⁴⁹ KUBART, Tomáš, ed. et al. *České surrealistické drama*. Vydání první. Praha: Academia, 2023. s. 23. ISBN 978-80-200-3387-1.

¹⁵⁰ Tamtéž.

¹⁵¹ CAILLE, Françoise. Toyen vystavuje na výstavě poesie 1932. Milník na cestě k surrealismu. In: *Toyen: 1902–1980: Snící rebelka*. V Praze: Národní galerie, 2021. s. 102. ISBN 978-80-7035-773-6.

¹⁵² NEZVAL, Vítězslav. *Surrealismus v ČSR*. Praha: B. Brouk, 1934. [4] s.

6 Závěr

Tato práce se zaměřila na přiblížení artificiální tvorby Toyen v kontextu vývoje uměleckých směrů v první polovině dvacátého století. Artificiální hnutí, které Toyen spolu se Štyrským rozvíjela, bylo odklonem od tehdejších výtvarných tendencí, které vznikaly především v námi sledovaném českém prostředí. Artificialismus bylo přechodné, avšak o nic méně významné období na cestě k surrealismu, jenž se pro Toyen v pozdějších letech stal životním útočištěm. Tuto skutečnost později sám Štyrský retrospektivně reflektuje ve stati *Surrealistické malířství*, ve které avizuje, že kdyby měl situovat artificialismus, označil by ho za pojítko mezi kubismem a surrealismem.¹⁵³ Pro pochopení přechodu k artificialismu bylo podstatné zmínit okolnosti, jež jeho nástupu předcházely. Sledované období v této práci bylo v rozmezí let 1902–1932; tedy od roku narození Toyen přibližně do výstavy *Poesie* 1932, jež představovala významný milník v postupném sbližování artificialismu a surrealismu. V kapitole *Pojetí artificiálního obrazu u Toyen* byla snaha o bližší představení vybraných obrazů ze Sbírký umění 19. století a klasické moderny Národní galerie Praha, přičemž logika výběru spočívala v přímém kontaktu s danými díly, která je v tomto případě zásadní. Na vybraných malbách se potvrdily deklarované principy uvedené v manifestu *Artificielisme* a jiných dokumentech vztahujících se k artificiálnímu hnutí. V tomto případě můžeme hovořit o ztotožnění malíře a básníka, silném vztahu k poezii a taktéž o vzpomínkách na vzpomínky zachycující představy vázané k reálné skutečnosti, nebo jen vysněné – a především esenci, která po nich zbyla. Toyen a Štyrský se vzájemně ztotožňovali s teoretickým schématem artificialismu, nicméně malířskou realizaci uskutečňovali svým vlastním originálním způsobem. V artificiální tvorbě Toyen lze specificky pozorovat preferované motivy zahrnující přírodní jevy a mořské či podmořské artefakty často zasazené do kontextu jejího oblíbeného živlu – vody. Taktéž si lze povšimnout preferovaného způsobu malířského uskutečňování, jež spočívá v kontrastu ať už z pohledu struktury, tak výběru barev. Pojmenování děl se ukázalo být problematickým aspektem v rámci vztahu malíř–dílo–divák. Název obrazu je kontaminován jakousi tradicí veřejného vystavování, prodeje, katalogizace a jasného zařazení v rámci dějin umění. Ovšem stává se postupně vědomým nástrojem práce s divákem – nástrojem manipulace. Proto je artificialismus osvobozením

¹⁵³ ŠTYRSKÝ, Jindřich; BYDŽOVSKÁ, Lenka, ed. a SRP, Karel, ed. *Surrealistické malířství* (několik poznámek). *Texty*. Vyd. v tomto souboru 1. Praha: Argo, 2007. s. 127. ISBN 978-80-7203-885-5.

umělce ze služebného postavení, z nutnosti nápodoby, ale současně kladením nároku hledání podobnosti mezi názvem a obrazem u diváků.

Seznam použité literatury

BISCHOF, Rita. *Toyen: Das malerische Werk*. Frankfurt am Main: Neue Kritik, 1987. ISBN 3-8015-0202-3.

BRETON, André. *Manifesty surrealismu*. Překlad Jiří Pechar a Dagmar Steinová. 1. souborné vyd. Praha: Herrmann & synové, 2005. ISBN 80-239-5789-9.

BYDŽOVSKÁ, Lenka a SRP, Karel. *Štyrský, Toyen: artificialismus: 1926–1931: kat. výstavy, Pardubice 25. 6. - 6. 9. 1992, Karlovy Vary 17. 9. - 1. 11. 1992, Praha 11. 11. 1992 - 10. 1. 1993*. Praha: Středočeská galerie, 1992. ISBN 80-7056-010-X.

EFFENBERGER, Vratislav. *Výtvarné projevy surrealismu*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1969. Paměti, korespondence, dokumenty; sv. 47.

HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada et al. *První republika 1918-1938*. Praha: Národní galerie, 2018. s. 55. ISBN 978-80-7035-698-2.

HUEBNER, Karla. *Magnetic woman: Toyen and the surrealist erotic*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2020. Russian and East European studies. ISBN 978-0-8229-4647-2.

CHVATÍK, Květoslav, ed. a PEŠAT, Zdeněk, ed. *Poetismus*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1967.

KUBART, Tomáš, ed. et al. *České surrealistické drama*. Vydání první. Praha: Academia, 2023. ISBN 978-80-200-3387-1.

LAHODA, Vojtěch, et al. (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění. IV/1, 1890-1938*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1998. ISBN 80-200-0630-3.

NEZVAL, Vítězslav a TEIGE, Karel. *Štyrský a Toyen: Básně Vítězslava Nezvala věnované Štyrskému a Toyen*. V Praze: Fr. Borový, 1938.

NEZVAL, Vítězslav. *Z mého života*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961.

PACHMANOVÁ, Martina a PRAŽANOVÁ, Markéta (ed.). *Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze = Academy of Arts, Architecture and Design in Prague: 1885-2005*. Vyd. 1. V Praze: Vysoká škola umělecko-průmyslová, 2005. ISBN 80-86863-09-3.

PACHMANOVÁ, Martina. *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu*. Praha: Argo, 2004. ISBN 80-7203-613-0.

PRAVDOVÁ, Anna; LE BRUN, Annie a GÖRGEN-LAMMERS, Annabelle. *Snící rebelka: Toyen 1902–1980*. Praha: Národní galerie, 2021. ISBN 978-80-7035-773-6.

SEDLÁČKOVÁ, Andrea. *Toyen: první dáma surrealismu*. Vydání první. Praha: Prostor, 2023. ISBN 978-80-7260-571-2.

SEIFERT, Jaroslav. *Býti básníkem*. Druhé vydání. Praha: Československý spisovatel, 1984.

SEIFERT, Jaroslav. *Všecky krásy světa*. Vydání třetí, první přepracované. V Praze: Československý spisovatel, 1992. ISBN 80-202-0369-9.

SRP, Karel. *Jindřich Štyrský: 1899-1942: průvodce výstavou*, Galerie hlavního města Prahy = City Gallery Prague: Dům U Kamenného zvonu = Stone Bell House: 30.5.-9.9.2007. 1. vyd. Praha: Vydalo nakl. KANT ve spolupráci s nakl. Argo, 2007. ISBN 978-80-86970-40-0.

SRP, Karel. *Toyen*. Praha: Argo, 2000. ISBN 80-7203-273-9.

ŠMEJKAL, František; ŠVÁCHA, Rostislav a ROUS, Jan. *Devětsil: česká výtvarná avantgarda dvacátých let: Galerie hlavního města Prahy a Dům umění města Brna ve spolupráci s Ústavem teorie a dějin umění ČSAV a Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze: Dům umění města Brna, 22. dubna - 25. května 1986: Staroměstská radnice v Praze, 3. června - 6. července 1986*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1986.

ŠTYRSKÝ, Jindřich; BYDŽOVSKÁ, Lenka, ed. a SRP, Karel, ed. *Texty*. Vyd. v tomto souboru 1. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7203-885-5.

ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Emilie přichází ke mně ve snu*. Praha: Torst, 2001. ISBN 80-7215-146-0.

ŠVESTKA, Jiří; Tomáš VLČEK a Pavel LIŠKA. *Český kubismus 1909–1925: malířství, sochařství, umělecké řemeslo, architektura*. Stuttgart: Gerd Hatje, 1991.

VLAŠÍN, Štěpán et al. *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1, Od proletářského umění k poetismu, 1919-1924*. Praha: Svoboda, 1971.

Seznam citovaných článků z časopisů nebo antologií:

ČAPEK, Josef. Pražské výstavy. *Lidové noviny XXXI*. 23. 11.1923. č. 588, s. 7.

HLADÍK, Václav. Malíři Štyrský a Toyen–ová v Aventinské mansardě v Praze II., Purkyňova 6. *Lidové listy VII*. 7. 7. 1928. Roč. 10.

KOVÁRNA, František. Štyrský a Toyen. *Volné směry XXVI*. 20. 6. 1928. 1928–1929, č. 2, s. 66.

NEZVAL, Vítězslav. K výstavě artificiélismu. *Český svět XXIV*. 14. 6. 1928. 1927–1928, č. 38, s. 18.

NEZVAL, Vítězslav. K výstavě Štyrského a Toyen. *Rozpravy Aventina*. 1929–1930, roč. 5 (1930), č. 24, s. 284.

NEZVAL, Vítězslav. Názvy. *ReD II.: měsíčník pro moderní kulturu*. Praha: Odeon. Roč. 2 (1928), č. 1. s. 2. ISSN 0231-8849.

POSCHÉ, Emanuel. *Encyklopedie českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 1975. s. 84.

ŠTYRSKÝ, Jindřich a TOYEN. *Artificielisme. ReD I.: měsíčník pro moderní kulturu.* Praha: Odeon. Roč. 1 (1927), č. 1. s. 28. ISSN 0231-8849.

TEIGE, Karel. *Abstraktivismus, nadrealismus, artificielismus (Aktuelní poznámky k výstavám Josefa Šímy a Štyrského & Toyen v Aventinské mansardě, v Praze, na jaře 1928).* *ReD I.: měsíčník pro moderní kulturu.* Praha: Odeon. Roč. 1 (1928), č. 9. s. 315. ISSN 0231-8849.

TEIGE, Karel. *Abstraktivismus, nadrealismus, artificielismus.* In: VLAŠÍN, Štěpán et al. *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 2, Vrchol a krize poetismu 1925-1928.* Vyd. 1. Praha: Svoboda, 1972. s. 599.

TEIGE, Karel. *Malířství a poezie. Disk 1,* Praha: Devětsil, 1923. s. 20. ISSN 0419-4144.

TEIGE, Karel. *Poetismus.* In: VLAŠÍN, Štěpán et al. *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1, Od proletářského umění k poetismu, 1919-1924.* Praha: Svoboda, 1971. s. 560.

TEIGE, Karel. *Slova, slova, slova.* In: VLAŠÍN, Štěpán et al. *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 2, Vrchol a krize poetismu 1925-1928.* Vyd. 1. Praha: Svoboda, 1972. s. 353.

TEIGE, Karel. *Ultrafialové obrazy čili artificialismus.* In: VLAŠÍN, Štěpán, ed. Et al. *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 2, Vrchol a krize poetismu 1925-1928.* Vyd. 1. Praha: Svoboda, 1972. s. 555.

ReD I.: měsíčník pro moderní kulturu. Praha: Odeon, 1927–1928, ročník 1. s. 1–2. ISSN 0231-8849.

Elektronické zdroje:

Adolf loos Apartment And Gallery. Online. Dubnová aukce v Mánesu. Aukční katalog, 2021. s. 144. Dostupné z:

https://issuu.com/adolfloos/docs/aukce_15_katalog_duben_2021_web [cit. 2024-06-27].

Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění. Praha: Academia, 1975, Roč. 12, s. 232. ISSN 0014-1291. Dostupné také z:

<https://www.digitalniknihovna.cz/knav/uuid/uuid:0eb75c5e-d56b-11e1-1726-001143e3f55c> [cit. 2024-06-27]

ORAWCZAK KUNEŠOVÁ, Mariana. *André Breton on French and Czech stages*. Online. *Theatralia*. 2022, roč. 25, č. 1, s. 87–108. ISSN 1803-845X (print). Dostupné z: <https://hdl.handle.net/11222.digilib/145140>. [cit. 2024-06-14].

Toyen, baronka surrealismu [dokumentární film]. Scénář a režie Andrea Sedláčková. Česko/Francie, 2022. V digitalizované podobě dostupný prostřednictvím iVysílání z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/14794338791-toyen-baronka-surrealismu/> [cit. 2024-06-27]

Výstavy: Mezi abstrakcí a surrealismem: artificialismus Štyrského a Toyen [online], 2021. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ct3EFRP2Src&t=1267s>. [cit. 2024-06-27]

Ostatní zdroje:

NEZVAL, Vítězslav. *Surrealismus v ČSR*. Praha: B. Brouk, 1934. [4] s.

Rudolfinum. *Bazar moderního umění: katalog: II. výstava Devětsilu*. 1923. Dvojlist. s. 2–3.

TEIGE, Karel. *Výstava nových obrazů Štyrského a Toyen*. Praha: Aventinská mansarda. [s.n.], 1. sv. 1928.

Seznam obrazových příloh a jejich zdrojů

[1] Toyen, *Krajina z Dalmácie*, kolem 1922, olej, plátno, 40 x 70 cm, reprodukce:

<https://www.artmap.cz/jedno-dilo-jeden-svet-toyen-krajina-z-dalmacie-1922/>

[vyhledáno 15. 6. 2024]

[2] Toyen, *Dalmácie*, 1922, olej, plátno, 51 x 61 cm, reprodukce: https://sbirky.moravska-galerie.cz/dilo/CZE:MG.A_2299 [vyhledáno 15. 6. 2024]

[3] Toyen, *Polštář*, 1922, olej, karton, 31 x 48 cm, reprodukce: Srp, Karel, Toyen, Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2000, s. 20

[4] Toyen, *Po představení*, 1943, olej na plátně, 110 x 55 cm, reprodukce: Srp, Karel, Toyen, Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2000, s. 168

[5] Toyen, *Výstředník*, 1923, olej, plátno, 65,5 x 38 cm, reprodukce: Srp, Karel, Toyen, Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2000, s. 23

[6] Toyen, *Zátiší (zmrzlina)*, 1923, olej, plátno, 57 x 40 cm, reprodukce:

<https://artplus.cz/cs/aukcni-zpravodajstvi/1/toyen-kubisticka-eroticka-a-hermeticka>

[vyhledáno 15. 6. 2024]

[7] Jindřich Štyrský, *Cirkus Simonette*, 1923, olej, plátno, 76 x 46 cm, reprodukce:

<https://zpravy.aktualne.cz/jindrich-styrsky-cirkus-simonette/r~i:photo:241932/> [vyhledáno

15. 6. 2024]

[8] Jindřich Štyrský a Toyen, *Roztočené jeviště*, 1925, (Praha: J. Fromek, 1925),

reprodukce: https://arl.pamatniknarodnihopisemnictvi.cz/arl-pnp/en/detail-pnp_us_cat-094753-Roztocene-jeviste/ [vyhledáno 15. 6. 2024]

[9] Jindřich Štyrský a Toyen, *Dáma u vodotrysku*, 1926 (Praha: L. Kuncíř, 1926),

reprodukce: <https://www.olmuart.cz/test/sbirky/knihy--41/jindrich-styrsky-toyen--295/>

[vyhledáno 15. 6. 2024]

[10] Toyen, *Listy ze skicáku*, č. 62, 1924–1925, tuš, tužka, akvarel, papír, 13 x 17 cm, reprodukce: *Toyen: 1902-1980: Snící rebelka* / Anna Pravdová, Annie Le Brun, Annabelle Görgen-Lammers (eds.). V Praze: Národní galerie, 2021, s. 45

[11] Toyen, *Polykači mečů*, 1925, olej, plátno, 44 x 61 cm, reprodukce: <https://www.pudilfamilyfoundation.org/clanky/nadace-the-pudil-family-foundation-podporila-vystavu-celnik-rousseau-maliruv-ztr> [vyhledáno 15. 6. 2024]

[12] Toyen, *Listy ze skicáku*, č. 61, olej, plátno, 44 x 61 cm, reprodukce: *Toyen: 1902-1980: Snící rebelka* / Anna Pravdová, Annie Le Brun, Annabelle Görgen-Lammers (eds.). V Praze: Národní galerie, 2021, s. 45

[13] Toyen, *Tři králové*, 1925, olej, plátno, 59 x 49 cm, reprodukce: <https://www.respekt.cz/tydenik/2021/23/zasnena-obcanka-toyen> [vyhledáno 15. 6. 2024]

[14] Toyen, *Ráj černochoů*, 1925, olej, plátno, 49 x 69 cm, reprodukce: Srp, Karel, *Toyen*, Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2000, s. 32

[15] Toyen, *Cirkus Conrado*, 1925, olej, plátno, 70 x 45,5 cm, reprodukce: *Toyen: 1902-1980: Snící rebelka* / Anna Pravdová, Annie Le Brun, Annabelle Görgen-Lammers (eds.). V Praze: Národní galerie, 2021, s. 52

[16] Toyen, *Cirkus*, 1925, olej, plátno, 90 x 90 cm, reprodukce: https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/recenze-toyen-zila-v-magickem-veku-publikace-historika-umeni-karla-srpa-inspiruje.A210514_105938_In_kultura_jto [vyhledáno 15. 6. 2024]

[17] Toyen, *Přístav*, 1925, olej, plátno, 65 x 90 cm, reprodukce: <https://artplus.cz/cs/aukcni-zpravodajstvi/1/jeste-drazsi-artificalni-toyen> [vyhledáno 15. 6. 2024]

[18] *Leták artificialisme*, 1926, reprodukce: *Toyen: 1902-1980: Snící rebelka* / Anna Pravdová, Annie Le Brun, Annabelle Görgen-Lammers (eds.). V Praze: Národní galerie, 2021, s. 26

[19] Toyen, *Jarmark*, 1925, olej, plátno, 55 x 45 cm, reprodukce:
<https://www.galeriekodl.cz/cs/polozka/2136/> [vyhledáno 15. 6. 2024]

[20] Toyen, *Geometrická kompozice*, 1926, olej, plátno, 100 x 65 cm, reprodukce:
https://www.artnet.com/artists/toyen-maria-cerminova/geometrick%C3%A1-kompozice-9oWlYqOskpTyjVHwf_I8WQ2 [vyhledáno 15. 6. 2024]

[21] Toyen, *Tobogán*, 1926, olej, plátno, 55 x 45,5 cm, reprodukce:
https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_11561 [vyhledáno 15. 6. 2024]

[22] Jindřich Štyrský, *Jinovatka*, 1927, olej, plátno, 84,5 x 62 cm, reprodukce:
https://sbirky.moravska-galerie.cz/dilo/CZE:MG.A_1565 [vyhledáno 15. 6. 2024]

[23] Toyen, *Akvárium*, 1927, olej, plátno, 52 x 66 cm, reprodukce: Srp, Karel, *Toyen*, Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2000, s. 56

[24] Toyen, *Obraz (Čedičové skály)*, 1929, olej, plátno, 73 x 99 cm, reprodukce:
<https://magazin.aktualne.cz/toyen-cedicove-skaly/r~c58af1d605e211e9b2380cc47ab5f122/r~73290e9e05e411e9a470ac1f6b220ee8/>
[vyhledáno 17. 6. 2024]

[25] Toyen, *Kompozice*, 1927, olej, plátno, tuš, akvarel, papír, 29,7 x 48,3 cm, reprodukce: Bydžovská, Lenka, ed. a Srp, Karel, ed. *Štyrský, Toyen: artificialismus: 1926–1931: kat. výstavy, Pardubice 25. 6. - 6. 9. 1992, Karlovy Vary 17. 9. - 1. 11. 1992, Praha 11. 11. 1992 - 10. 1. 1993*. Praha: Středočeská galerie, 1992.s. 27

[26] Toyen, *Samota*, 1927, olej s drtí, plátno, 67,5 x 55 cm, reprodukce:
https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_13243 [vyhledáno 20. 6. 2024]

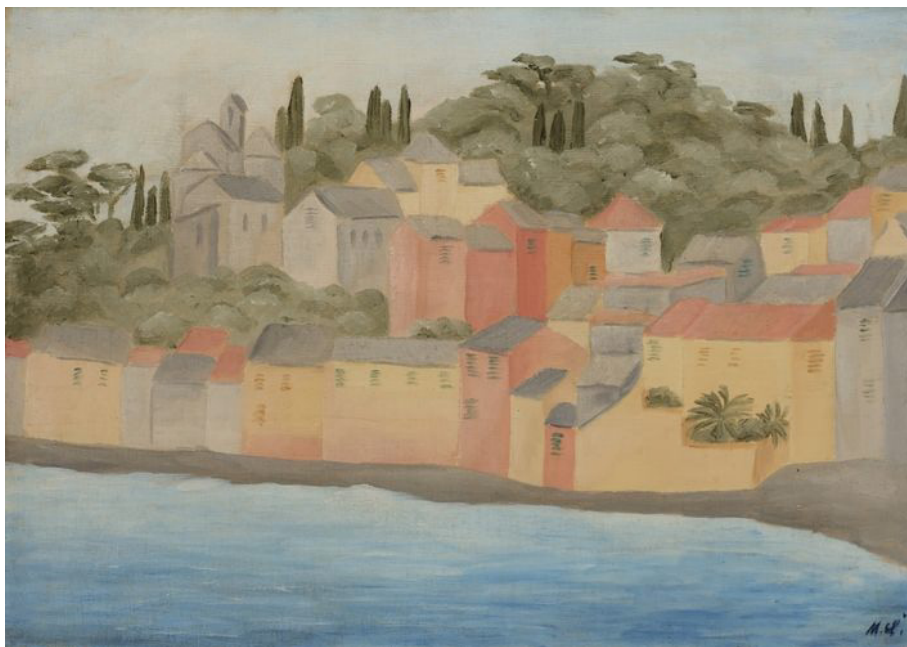
- [27] Toyen, *Podzim (krajina)*, 1927, olej, plátno, 46 x 61 cm, reprodukce: *Toyen: 1902-1980: Snící rebelka* / Anna Pravdová, Annie Le Brun, Annabelle Görngen-Lammers (eds.). V Praze: Národní galerie, 2021, s. 60
- [28] Toyen, *Čínská čajovna*, 1927, olej, plátno, 54,5 x 73 cm, reprodukce: *Toyen: 1902-1980: Snící rebelka* / Anna Pravdová, Annie Le Brun, Annabelle Görngen-Lammers (eds.). V Praze: Národní galerie, 2021, s. 62
- [29] Toyen, *Vinobraní*, 1927, olej, plátno, 48 x 59 cm, reprodukce: *Toyen: 1902-1980: Snící rebelka* / Anna Pravdová, Annie Le Brun, Annabelle Görngen-Lammers (eds.). V Praze: Národní galerie, 2021, s. 60
- [30] Toyen, *Tonoucí koráb (vrak)*, 1927, olej, plátno, 116 x 89 cm, reprodukce: Srp, Karel, *Toyen*, Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2000, s. 60
- [31] Toyen, *Cigaretový dým*, 1927, olej, plátno, 72 x 91 cm, reprodukce: Srp, Karel, *Toyen*, Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2000, s. 59
- [32] Toyen, *Magnetová žena*, 1934, olej, plátno, 100 x 73 cm, reprodukce: Srp, Karel, *Toyen*, Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2000, s. 104
- [33] Jindřich Štyrský, *Člověk sépie*, 1934, olej, plátno, 100 x 73 cm, reprodukce:
- [34] Toyen, *Fjordy*, 1928, olej, plátno, 100 x 81 cm, reprodukce:
https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_3788 [vyhledáno 20. 6. 2024]
- [35] Toyen, *Lastury*, 1928, olej, plátno, 45,5 x 64,5 cm, reprodukce:
https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_8621 [vyhledáno 20. 8. 2024]
- [36] Toyen, detail obrazu *Samota*, olej s drtí, plátno, 67,5 x 55 cm, reprodukce: vlastní fotografie z Národní galerie Praha
- [37] Jindřich Štyrský, detail obrazu *Jeskyně*, olej, plátno, 54 x 73 cm, reprodukce: vlastní fotografie z Národní galerie Praha

[38] Toyen, detail obrazu *Samota*, olej s drtí, plátno, 67,5 x 55 cm, reprodukce: vlastní fotografie z Národní galerie Praha

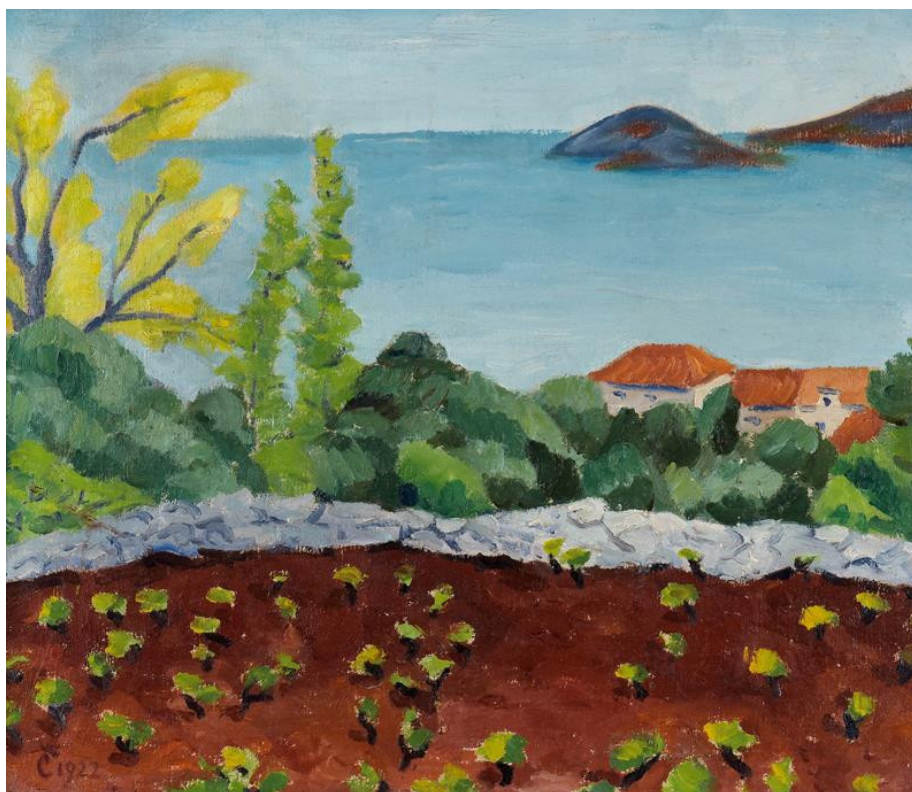
[39] Toyen, detail obrazu *Podzim (krajin)*, 1927, olej, plátno, 46 x 61 cm, reprodukce: vlastní fotografie z Národní galerie Praha

[40] Toyen, detail obrazu *Fjordy*, 1928, olej, plátno, 100 x 81 cm, reprodukce: vlastní fotografie z Národní galerie Praha

Obrazová příloha



[1] Toyen, *Krajina z Dalmácie*, kolem 1922, olej, plátno



[2] Toyen, *Dalmácie*, 1922, olej, plátno



[3] Toyen, *Polštář*, 1922, olej, karton



[4] Toyen, *Po představení*, 1943, olej, plátno



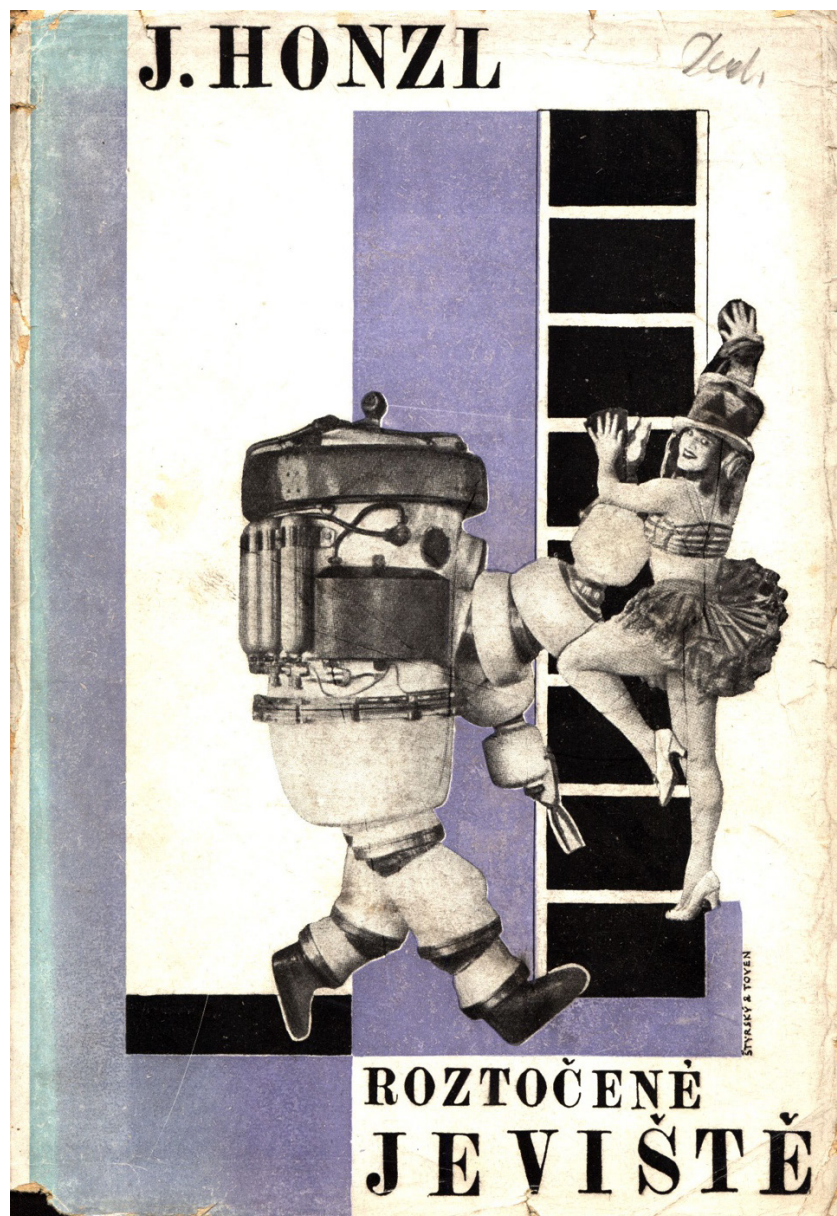
[5] Toyen, *Výstředník*, 1923, olej, plátno



[6] Toyen, *Zátiší (zmrzlina)*, 1923, olej, plátno



[7] Jindřich Štyrský, *Cirkus Simonette*, 1923, olej, plátno



[8] Jindřich Štyrský a Toyen, *Roztočené jeviště*, 1925



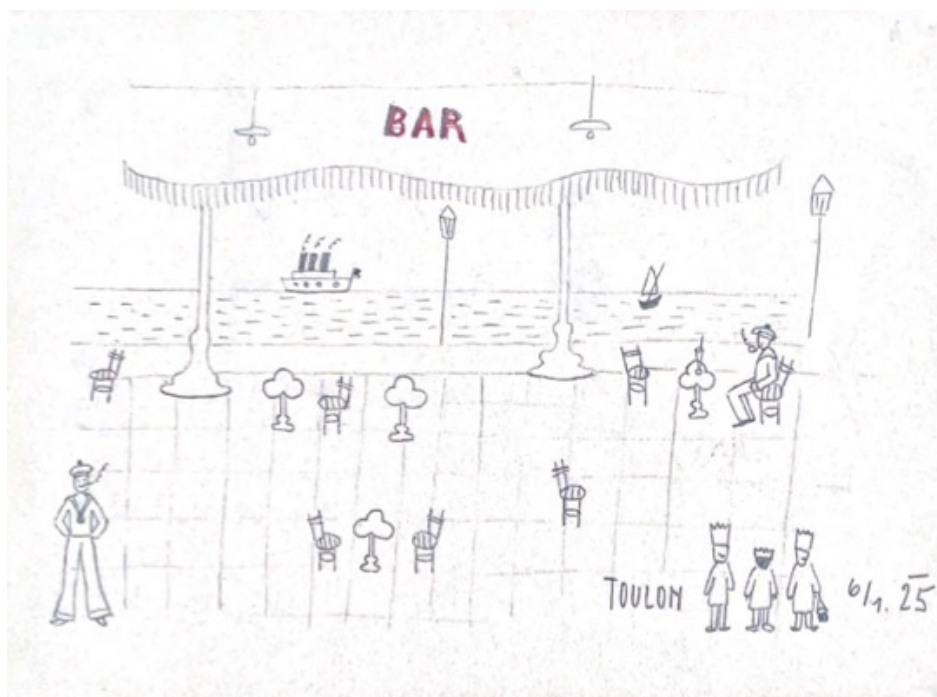
[9] Jindřich Štyrský a Toyen, *Dáma u vodotrysku*, 1926



[10] Toyen, *Listy ze skicáku*, č. 62, 1924–1925, tuš, tužka, akvarel, papír



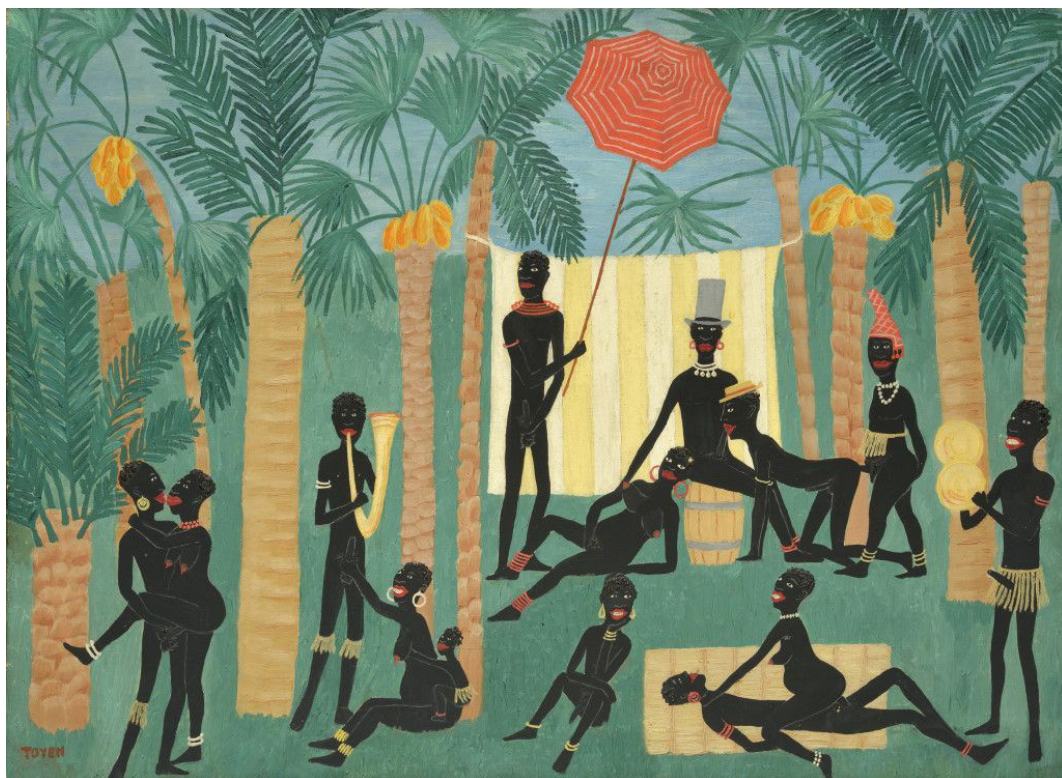
[11] Toyen, *Polykači mečů*, 1925, olej, plátno



[12] Toyen, *Listy ze skicáku*, č. 61, 1924–1925, tuš, tužka, akvarel, papír



[13] Toyen, *Tři králové*, 1925, olej, plátno



[14] Toyen, *Ráj černochů*, 1925, olej, plátno



[15] Toyen, *Cirkus Conrado*, 1925, olej, plátno



[16] Toyen, *Cirkus*, 1925, olej, plátno



[17] Toyen, *Přístav*, 1925, olej, plátno

styrsky les antipodes



peintures d'artificielisme
51 rue barbes atelier n° 4 montrouge
(metro porte d'orleans) du 5 au 20
octobre 1926
lundi vendredi de 14-16 h mercredi
samedi de 10-12 h

artificielisme



INVITATION

toyen le mirage

1926

18] *Leták artificielisme, 1926*



[19] Toyen, *Jarmark*, 1925, olej, plátno



[20] Toyen, *Geometrická kompozice*, 1926, olej, plátno



[21] Toyen, *Tobogán*, 1926, olej, plátno



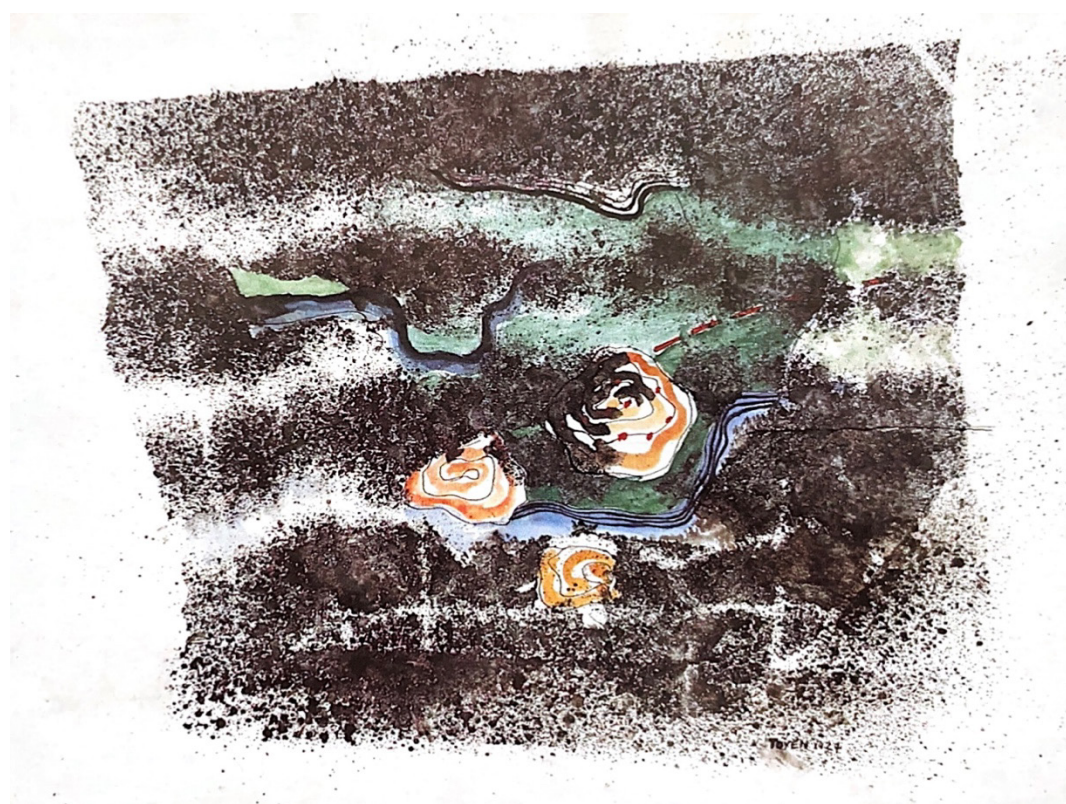
[22] Jindřich Štyrský, *Jinovatka*, 1927, olej, plátno



[23] Toyen, *Akvárium*, 1927, olej, plátno



[24] Toyen, *Obraz (Čedičové skály)*, 1929, olej, plátno



[25] Toyen, *Kompozice*, 1927, olej, plátno



[26] Toyen, *Samota*, 1927, olej s drtí, plátno



[27] Toyen, *Podzim (krajina)*, 1927, olej, plátno



[28] Toyen, *Čínská čajovna*, 1927, olej, plátno



[29] Toyen, *Vinobraní*, 1927, olej, plátno



[30] Toyen, *Tonoucí koráb (vrak)*, 1927, olej, plátno



[31] Toyen, *Cigaretový dým*, 1927, olej, plátno



[32] Toyen, *Magnetová žena*, 1934, olej, plátno



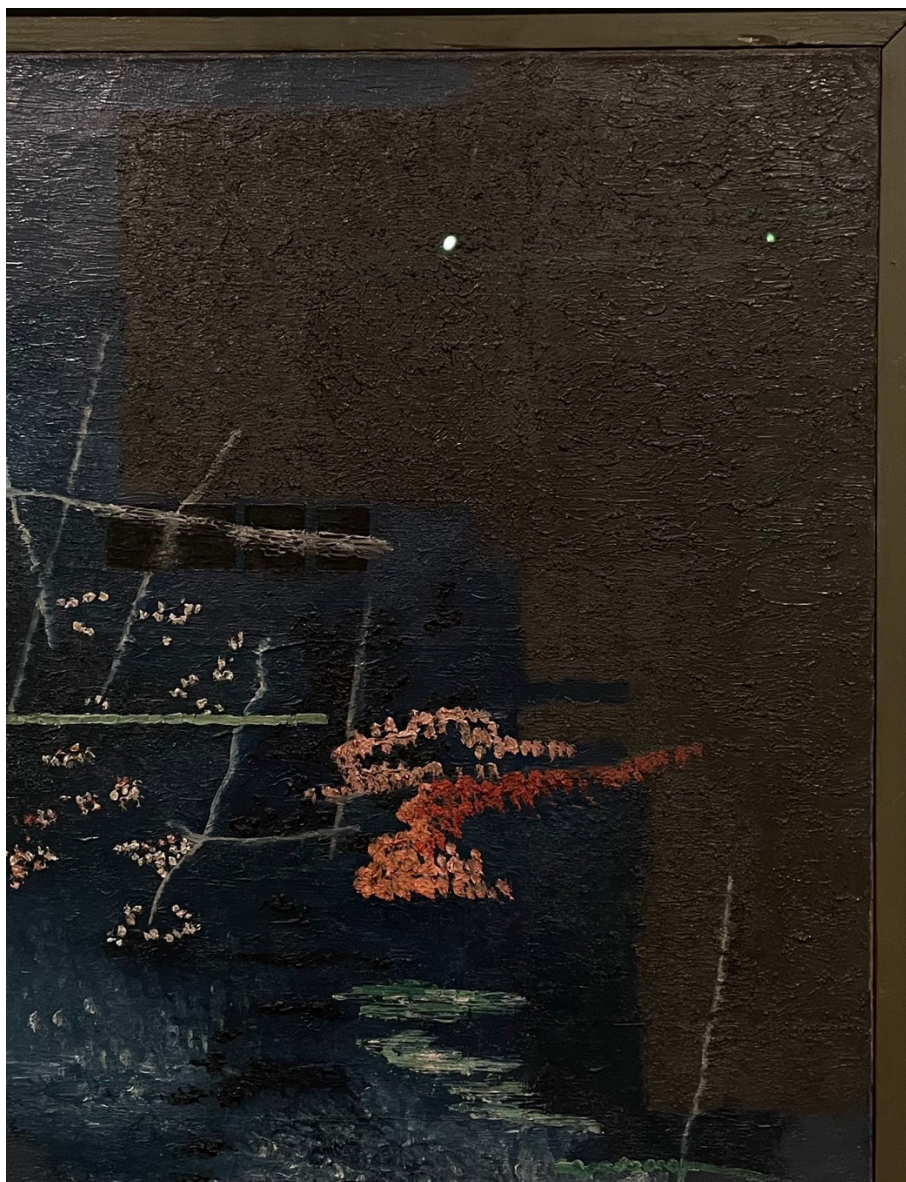
[33] Jindřich Štyrský, *Člověk sépie*, 1934, olej, plátno



[34] Toyen, *Fjordy*, 1928, olej, plátno



[35] Toyen, *Lastury*, 1928, olej, plátno



[36] Toyen, detail obrazu *Samota*, olej s drtí, plátno



[37] Jindřich Štyrský, detail obrazu *Jeskyně*, olej, plátno



[38] Toyen, detail obrazu *Samota*, olej s drtí, plátno



[39] Toyen, detail obrazu *Podzim (krajina)*, 1927, olej, plátno



[40] Toyen, detail obrazu *Fjorden*, 1928, olej, plátno