

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích  
Pedagogická fakulta – Ateliér arteterapie

**ABSTRAKCE JAKO ÚNIK?**  
(bakalářská práce)

**Autorka:** Ladislava Koukalová

**Vedoucí práce:** Doc. PhDr. Pavel Kalina

**Datum odevzdání:** 28. dubna 2006

## Anotace

Tato bakalářská práce se zabývá otázkou, zda musí být abstraktní vyjadřování ve výtvarném umění zrovna únikem tedy odporem vůči možné interpretaci. Zda je možné toto vysvětlení aplikovat v případě uměleckého stylu abstrakce a v případě umělců tvořících tímto stylem.

Práci doprovází podrobný rozbor díla Toyen a současné malířky Elišky Pokorné, s ohledem na abstraktní vyjadřování a na téma abstrakce v jejich tvorbě.

## Annotation

This bachelor thesis deals with a question whether abstract expression in fine art has to be only just an escape, i. e. opposition to possible interpretation; whether this explanation can be applied in case of an abstract artistic style and in case of artists using this creative style.

The paper is accompanied by a detailed analysis of the works of Toyen and the contemporary painter Eliška Pokorná with respect to abstract expression and to the topic of abstraction in their works.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury.

V Praze, dne 25. dubna 2006

*L. Koukalová*

## OBSAH:

<b>Úvod</b>	1
<b>I. Abstrakce</b>	3
1.1. Historie stylu abstrakce	5
1.2. Druhy abstraktního vyjádření a doba po 2. světové válce	10
<b>2. Kazuistiky</b>	14
<b>2.1. Toyen</b>	15
2.1.1. Důležitá data, záhadný pseudonym, stylizace žen v umění přelomu 19. a 20. století	15
2.1.2. 20. léta, Štýrský, Paříž, artificialismus, knižní tvorba	19
2.1.3. 30. léta, konkrétní tvary v artificialistické krajině, knižní tvorba pro dospělé, pro děti, erotické edice, „intuitivní“ surrealismus a abstraktní výrazové prostředky	28
2.1.4. Kresby a koláže z let 1935 – 38, surrealismus Spící, válečné kresebné cykly a edice	32
2.1.5. Začátek pařížské emigrace, opětý příklon k abstrakci v 50. letech, Sedm mečů, 1969 – rozpad pařížské surrealistické skupiny	37
2.1.6. Annie Le Brun, Radovan Ivšić, knihy pro radost, koláže	43
2.1.7. Osobnost Toyen, abstraktní vyjádření v její tvorbě	47
<b>2.2. Eliška Pokorná</b>	50
2.2.1. Důležitá data, výstava z roku 2003	50
2.2.2. Rodina, základní škola, LŠU, střední škola	52
2.2.3. VŠUP, Praha, vztahy	54
2.2.4. po škole a současnost	64
2.2.5. abstraktní vyjádření v tvorbě Elišky	67
<b>Závěr</b>	69
<b>Poznámky</b>	71
<b>Seznam literatury</b>	74

## Úvod

Ve své práci jsem si vybrala jako téma důvod použití abstraktních vyjadřovacích prostředků ve výtvarném umění.

V arteterapii se abstrakce bere jako znesnadnění interpretace, jako odpor proti možnému odkrytí něčeho, co klient chce, byť nevědomě, aby zůstalo skryté. A tím pádem je po klientovi vyžadováno, aby abstraktní části přepracovával.

Jak je to ale v umění? U umělců, jejichž tvorba nevzniká za účelem psychoanalytické interpretace, nevzniká ani potřeba nevědomého odporu. Tvoří, aby vyhověli své vnitřní potřebě tvořit. Co tedy pro ně znamená abstrakce? Proč se někteří mají potřebu vyjadřovat abstraktně? A jestli to bylo na základě této potřeby úniku, jak si vysvětlíme vznik celého uměleckého směru, který prochází uměním celého 20. století? Co tedy bylo tím pravým impulsem pro vyabstrahování reálného objektu pro tolik umělců, že vytvořili celý nový styl, a to navíc ve třech centrech nezávisle na sobě?

Přece jen nevědomý odpor? Abstrakce se objevila v době uměleckého vývoje směřujícího k čím dál větší stylizaci (tj. abstrahování), v době, kdy Freud publikoval své práce o podvědomých silách, působících na vědomé struktury člověka a na jeho osobní život, práce o psychoanalýze. Že by přece jen obava z odhalení pro tehdejší společnost neslučitelných a nepřijatelných pohnutek? Vzhledem k tehdejší umělecké avantgardě, ochotné provokovat společnost za každou cenu i vzhledem k vývoji umění víme, že umělci tyto nevědomé struktury naopak ve své práci zohledňovali, dávali je na odiv, uplatňovali je (nejmarkantnějším příkladem je později se vyvinuvší surrealismus).

Společenská a politická situace? Mohla by abstrakce vést k „zametení stop“, vedoucích k pudům, konkrétně k tomu destruktivnímu a tím i vedoucích k odpovědnosti za to, co se ve světě děje? Bylo období revolucí v Rusku, ovlivňujících svým ohlasem celou Evropu, a to ohlasem násilným revoluce samotné, porevolučních čistek, krutosti vyvraždění carské rodiny? Schylovalo se k prvnímu celosvětovému válečnému konfliktu, který nastartoval nejen obavy z dalšího možného běsnění, ale také zklamání z toho, čeho člověk je schopen. Člověk, myslící tvor, který kromě technických „zázraků“ dokáže způsobit i katastrofy, jimiž potírá svůj vlastní druh. Reakce na tyto pocity se v umění samozřejmě vyskytla, ale v jiných stylech té doby, např. velmi silně v expresionismu.

Nebo to byla touha umělců, dojít ve stylizaci co nejdál, kam se zatím nikdo nedostal, možná proto, že se neodvážil? Dovést umění až na jednu z jeho mezí, pokud nějaké meze

ni? Touha zkoumat barevné a tvarové vztahy, které jsou základem každého uměleckého díla? A vyjasněním těchto základních vztahů, přijít na kloub fenoménu umění? Ovládnout tak racionem něco tak iracionálního jako umění?

Řekla bych, že co se týče stylu abstrakce, šlo o tuto posledně jmenovanou ambici umělců. Neboť umělcům jde především o umění. A v tom bych styl abstrakce v době svého vzniku viděla jako ukázkový.

Jak si ale vysvětlíme abstraktní vyjádření v tvorbě umělce, jehož hlavní oblastí tvorby je styl vyjadřující se prostředky realistickými nebo surrealistickými? Proč mají někteří tvůrci potřebu si v určitém období svého života „odskočit“ k abstraktnímu vyjádření? Jedná se zde o únik, obranu před odhalením Id a jeho záměrů? Samotná umělecká činnost je vlastně sublimací libida, převedení energetického potenciálu Id do takových oblastí, které jsou přijatelné pro Ego a je tím zabráněno vzniku neurózy. Umělecký proces však není procesem psychoanalytickým a tak odpadá mechanismus odporu. I když uznávám, že u některých jedinců k odporu může také dojít. Například, když si sami uvědomí nepřipustnost přání, snů, fantazií a bojí se odhalení ze strany diváků. Častěji, než o únik se ale bude jednat o odpočinek od témat, která autora nějakým způsobem psychicky vyčerpala. O hledání pravidel, která nelze ničím ovlivnit, která jsou jistota.

## 2. Abstrakce

Abstrakce je podle Slovníku cizích slov myšlenkový proces odlučující odlišnosti a zvláštnosti a zjišťující obecné a podstatné vlastnosti předmětů a jevů okolní skutečnosti a vztahy mezi nimi nebo také prostě něco vyabstrahovaného.(1)

Jak je vidět už z této informace, je takto pojatý artefakt zcela nepřístupný jakékoliv interpretaci z hlediska arteterapie. Zobecněním jevů a vztahů bychom se zákonitě měli dostat k něčemu obecnému, tedy k něčemu, co platí pro všechny vztahy a jevy. Jenže arteterapie pracuje zejména s odlišnostmi a zvláštnostmi, díky kterým se pak může zaměřovat v jedinečnosti vnitřního světa klienta a pomoci mu dešifrovat problém, či odhalit osobnostní složky, se kterými je nutno počítat. Takže pokud svůj výtvar autor vyabstrahuje, jako by tím dával najevo, že „zde je vše, jak má být“ a nebo také „zde to chci mít, jak to je“. Autor může pomocí abstrakce znesnadnit, ne-li dokonce znemožnit terapeutovi vzhled do situace.

V tvorbě výtvarně nepoučených se tak děje většinou díky nevědomému odporu. Díky tomu i ti, kteří jsou výtvarně zdatní se u pro ně zátěžových témat neubrání tomu nejmenšímu vyabstrahování problému, tzv. „lavoru“. „Lavor“ je prázdné místo uprostřed obrázku, tedy v místě problému. Dalším takovým abstrakce je pokud klient ve svém obrázku zestylizuje postavy tak, že není poznat podle objemu těl, zda se jedná o ženu či o muže atd.

Abstrakce, to je práce s barvou a její světelností, s tvary přesně ohraničenými i abstrakce bez tvarů, s hmotou barvy a s gestem umělce. Nejdříve tedy o abstrakci pracující s barvou přesně ohraničenou tvarem, přesněji řečeno geometrickým tvarem. Jedná se o geometrickou abstrakci (v Rusku tento druh abstrakce Kazimír Malevič pojmenoval *suprematismus*), která vznikla na počátku 20. století v samých počátcích abstrakce jako stylu. Právě na tento druh abstrakce platí nejvýrazněji to, co popsal Wilhelm Worringer ve své knize z roku 1910, *Abstrakce a vcítění*.(2) Staví tyto dva pojmy proti sobě. Buď je umění ve stylu naturalizmu a pak je to umění, do kterého se lze vcítit, lépe mu porozumět, nebo je umění abstraktní, které vzniká v období, kdy se člověk necítí jistý ve vztahu k okolnímu světu, a tak se ho snaží nějak uchopit. Toho dosáhne abstrahováním jednotlivých objektů až k základním, neměnným a nezpochybnitelným vlastnostem. Tím umění přiblíží jeho absolutní hodnotě, ale také ho touto nezpochybnitelností zbaví života. Objekt umělec ještě vyjme ze souvislostí s okolím a důsledkem je sice zbavení objektu

jakékoliv nahodilosti a možnosti ovlivnění okolím, ale také zploštění. Důležitou roli zde hraje ještě pravidelnost například opakování prvků. Každou pravidelností se abstrakce přibližuje vcítění. Porušením pravidelnosti docílí autor i výrazu díla. A tím se dostáváme k expresivní abstrakci.

Ale abychom nepředbíhali. Je tu ještě lyrická abstrakce, pracující také s tvarem, ale ten už není základem. Základním vyjadřovacím prostředkem je pro ni barva, která už není nanášena v rovnoměrně jakoby natřených plochách, ale pracuje se s její světelností, průsvitností a průhledností, s možností prolínat jednotlivé odstíny a dosáhnout tak ještě jiného. Kvalita barvy je zde určující vztahy barev.

A odtud už je jen krůček k již zmiňované expresivní abstrakci. Ta už jak název napovídá pracuje s výrazem, jehož umělec dosahuje gestem v akční, gestické malbě nebo v informelu či artificialismu hmotou barvy nanášenou na plátno ve vysokých vrstvách, do kterých umělec informelu ryje a vytváří tak jakési reliéfy.

Optické klamy op-artu využívají vztahů jednotlivých barevných tvarů i těch opakujících se. Spolu s kinetickým uměním nenechají diváka chladným díky jakési hravosti, kterou obsahují a kterou i vyvolávají.

Snad nejvyhraněnější podobou abstrakce je americká radikální abstrakce, tzv. hard-edge. Umění se zde soustředilo jen na vnímání prostředí. Vše ostatní vyabstrahovalo jako malý prvek.

I když se abstraktní umění nedá interpretovat a nelze se do něj podle Wilhelma Worringera vcítovat, nelze mu přece jen upřít jeho výpovědní hodnotu o autorovi i o době, ve které vzniklo. I když z ní „vyčteme“ právě jen to, že byla důležitým momentem ve vývoji uměleckých stylů i výrazným momentem v tvorbě každého z jejích autorů.

I přes nepřehlednost a roztržitost umění 2. poloviny 20. století je vidět, že abstraktní styly se staly velmi úspěšnými ve smyslu počtu svých vyznavačů. Umělci se už dnes neuchylují ve své tvorbě k jednotlivým uměleckým směrům, kterým by potom zasvětili nějakou část svého tvůrčího života. Každý z umělců si projde několika styly uměleckých proudů, aby si pak vytvořil svůj styl osobní. Takže dnes už nepoznáváme umělecké slohy, ale osobnosti.



## 1.1. Historie stylu abstrakce

Pokud se chceme dopátrat počátků abstrakce jako stylu, musíme se vrátit až do 19. století. Abstrakce je jedním z vyústění překotného uměleckého hledání, které začalo v 19. století, v době zvrátů nejen na poli umění.

Je to století převratných vědeckých objevů, nových filozofických směrů, odvíjejících politické i sociální citění. Evropa se začala velmi rychle měnit. Velká impéria přicházela o své zámořské kolonie, začaly se osamostatňovat i jednotlivé národy, které patřily do správy monarchií. Dělo se jak klidnou cestou politických vyjednávání tak bouřlivou cestou revolucí. Člověk jako jedinec si začíná víc než kdy jindy uvědomovat svoji vlastní jedinečnost a schopnost vyvíjet se nezávisle na boží či jiné vůli. A také umělci už nejsou jen najímáni na určité zakázky z potřeby, či rozmaru různých dvorů církevních a světských, ale jsou už samostatně tvořícími. Svá témata si volí sami a dokonce začínají vymýšlet i různé druhy zpracování. Hledají, jak ve svém díle ztvárnit nejen odraz světa okolo ale i sebe sama.

Tak se objevil nejdříve realismus, který byl revoluční ve výběru svých témat. Vyhýbal si pro své artefakty všední život obyčejných lidí.

Výrazové prostředky se měly změnit s příchodem impresionistů. Zruší úplně tabu geometrického obrysu objektu. Hlavním činitelem je pro ně světlo, které mění nejen barvy, ale i tvary, které se v jeho mihotavých odlescích někdy ztrácejí někdy rozmazávají, a je nositelem atmosféry. Neoimpresionismus se zrodil v polovině osmdesátých let 19. století a stal se jedním z prvních směrů, jehož představitelé se zabývali velmi intenzivně i teorií tvorby. Jeden z prvních manifestů, teorií o výrazových prostředcích neoimpresionismu zpracoval malíř Paul Signac. I další z neoimpresionistů Georges Seurat se nad výtvarnými výrazovými prostředky zamýšlel a toto jeho pojednání bylo pak jedním z důležitých stavebních kamenů moderního umění. Na rozdíl od předchozího víceméně intuitivního stylu je tvorba neoimpresionistů založená na velmi racionálně promyšlených základech. Poprvé se malířství zamýšlí nad účinkem svých výrazových prostředků – barev, které srovnává s výrazovými prostředky hudby (sedm barev spektra, sedm not stupnice), ploch a linií.

Pro vývoj moderního umění hrály důležitou úlohu impulsy vycházející z tvorby Paula Cézanna, Vincenta van Gogha, Paula Gauguina. Tyto výrazné individuality spojovala snaha o nalezení nové syntézy výtvarného pojetí reality a zároveň její vnitřní podstaty. Žádný z nich nenapsal ucelené pojednání o svých názorech. Cézanne se o to

ukončil v závěru života, ale nakonec máme jeho poznatky dochovány jen díky dopisům, ve kterých se o svých poznatcích zmiňuje. Pro něj je základním stavebním prvkem obrazu barva, která je schopna budovat objem a prostor.(3) Van Goghovy myšlenky o teorii jeho umění se nám dochovaly díky korespondenci s jeho bratrem Theem.(4) Gauguinovy myšlenky najdeme jak v korespondenci tak v řadě jeho literárních projevů, např. „Před a po“. Gauguinova síla barvy vychází z organizace barevných ploch a linií na obraze.(5) Ale vraťme se ještě kousek zpět v čase do 80. let 19. století, kdy svůj manifest vydala skupina symbolistů, zabývající se zejména ideou díla. Tvary by měly mít obecný význam, ale také subjektivní, dekorativní a emotivní. Požadavek obecných tvarů řešili stylizací a to i barvou.

Dalším z uměleckých směrů vzniklých v této době byl fauvismus. Tento „výbuch“ nastolující svobodu barev bez ohledu na formu, která nemá být popisná, ale expresivní, naprosto se podřizující účinku barev, odmítající lokální barevný tón. Co tedy přinesla tato umělecká revoluce 20. století? Zejména to, že vše podléhá barvám bez korektur, což si vyžádalo i novou organizaci prostoru, důraz na kompozici a v neposlední řadě i to, že záleželo i na výběru formátu obrazu.

První výstava prohlašovaná za expresionistickou se konala v roce 1911 v Berlíně. Expresionismus se začal jako styl mezi umělci prosazovat dříve a nebyl pouze záležitostí německou, i když zde se rozvinul nejvíce. Objevuje se už kolem roku 1905, kdy byla v Berlíně založena skupina Die Brücke. Od fauvistů, se kterými mají výrazové prostředky velmi podobné, se odlišují zejména důrazem na výraz, o který jim v dílech jde především, ať už se jedná o tzv. výraz doby nebo o výrazy, které s sebou nesou různé city, pocity a nálady. Náměty si volí zejména ze sociální sféry, do jejíhož středu se umění snaží umístit, a to i tím, že si své ateliéry hledají ve čtvrtích sociálně slabších. To vše dodává jejich obrazům dost pesimistické vyznění. Odmítnutím reálné lokální barevnosti, zlikvidováním plošnosti a tím, že všechny objekty jsou nositeli kompozice se velmi přiblížili abstraktnímu vyjádření.

Svou upřímností a otevřeností, vyjadřováním pravých pudů a hlavně uklidňující atmosférou svých děl zasáhli do překotného vývoje naivisté. Malíři nepoznamenaní akademickým vzděláním, kteří precizně popisovali ve svých obrazech realitu viděnou jejich očima, tu svou realitu, která působí poněkud strnule, kulisovitě, ale uklidňujícím dojmem právě díky své neměnnosti.

Pařížská škola. Tam byli zařazeni ti, kteří byli díky svému velmi osobitému stylu nezaměnitelní. Např. Amadeo Modigliani, původem Ital, který se ve svém díle nechal

inspirovat primitivním uměním Afriky. Marc Chagall, Rus, který jako kdyby ve svém díle ignoroval proporčnost, perspektivu, lokální barevnost, ale i zákon gravitace a základní poznanky o stavbě těla zvířat, rozdíly mezi nahoře a dole, skutečné a neskutečné.

Stále se pohybujeme kolem roku 1910 a paralelně s ostatními směry, které jsem zde již zmínila, se tvořily ještě další směry, další skupiny umělců, kterým nestačila k vyjádření jejich vidění světa pouze barva. Zabývají se proto tvarem, formou objektu. Jsou to skupiny bez ambice zachytit nějaké vnitřní pnutí umělce a bez ambice nějaké nálady, či pocity vyvolávat. Chtějí postihnout realitu. Tu vnější i tu vnitřní.

Kubismus, za jehož počátek je považována pravá část obrazu Pabla Picassa Avignonské slečny z roku 1906 – 7. Zatímco všechny směry zabývající se převážně barvou objem potlačovaly, kubisté se snažili o jeho modelaci a v poměru k objemům objektů se zde novu uplatňuje i prostor, coby obrazotvorný prvek. V první fázi kubismu (1907 – 9) šlo o geometrizaci objektu, díky níž pak vynikají velkou stylizací, opomíjející veškeré detaily. Předměty i postavy se začínají rozpadat do geometrických útvarů, do základních těles. Kubisté nezávislostí jednotlivých ploch objektů rozbíjejí i jejich objem, tělesa se rozpadají na nezávislé prvky, které je pak možno nazírat z navzájem se prolínajících různých úhlů pohledu, včetně toho zevnitř tělesa, a včleňují i čtvrtý rozměr. Tato fáze se nazývá analytický kubismus (1910 – 12). Díky tomuto „rozpadání“ však začala být obtížná rozpoznatelnost obrazů. Snad i pro lepší pochopení začali malíři do svých obrazů vkládat některé určující detaily (např. kolík houslí) a znázorňovat struktury materiálů objektů a dokonce vlepovat samotné materiály, ze kterých jsou zobrazované předměty vyrobeny, a tím dali vzniknout koláži, do té doby neznámému médiu. Nicméně ani tak se nepodařilo vrátit obrazům jejich celistvost. A tak po šedých odstínech analytického kubismu přišel na řadu kubismus syntetický (1913 – 14) se svěžejší barevností a hlavně proslávanou celistvostí. Kubismu šlo hlavně o věrohodnost a postihnutí proměnlivosti světa. Snažil se najít samou podstatu předmětu, která by spojila jeho jednotlivé znaky, světa, co podmiňuje samotnou existenci objektu.

V Itálii se současně objevuje futurismus. Umělci se zde snažili rozhybat politickou i kulturní apatii. A toto rozpohybování bylo i hlavním znakem nového směru definovaného manifestem z roku 1909, který zavrhoval vše, co bylo dříve, chválil jen to, co bylo nové, moderní – města, stroje, rychlost, a dynamické.

V Anglii se v této době (1910 – 14) vyvinul vorticismus (vortex = vír), což by se velmi volně dalo popsat jako roztočení formálního, čistě racionálního kubismu.

V Rusku se spolu s revolucemi 1905 a 1907 formuje umělecká avantgarda. Cílem umění je angažovat se v politických konfliktech a odrážet změny. Umělci jsou si vědomi své úlohy ve společnosti. Mezi nejvýraznější osobnosti patřili Kazimír Malevič a Vasilij Kandinskij, jehož hlavním působištěm, kromě krátkého působení v porevolučním Rusku – Sovětském svazu, se stalo Německo.

Zrod abstrakce jako výtvarného stylu bylo logickým vyústěním výtvarných revolucí předchozích let. Po roce 1910 ovládla umělecké dění nejdříve v Evropě a pak i ve Spojených státech. Nezávisle na sobě se ve stejné době objevila ve třech hlavních oblastech. Tvůrcem prvního abstraktního akvarelu byl Francis Picabia. Akvarel se jmenoval Kaučuk a vznikl v roce 1909 v Německu. Ve stejné skupině Neue Künstlervereinigung jako Picabia byl také Rus Vasilij Kandinskij, který žil od roku 1896 v Mnichově. Kandinskij vytvořil svůj „První abstraktní akvarel“ v roce 1910 a v témže roce vydal knihu „O duchovnosti umění“ (6), která se stala manifestem abstraktních malířů. O rok později vznikla skupina sdružující umělce abstrakce Der Blaue Reiter (tj. Modrý jezdec). První světová válka však způsobila rozpad této skupiny. Kandinskij se po roce 1914 vrátil do Ruska, odkud však v r. 1921 pro neschopnost zapojit se do levicově radikálních uměleckých směrů odjížděl natrvalo. Přijímá nabídku vyučovat na Bauhausu, význačné škole architektury a užitého umění. Zde se setkává s dalšími významnými umělci té doby, mezi jinými s Paulem Kleeem. (7) Oba dva považovali abstraktní umění za základní proces při umělecké tvorbě. Kleeovy teorie vyšly 1925 v knize Pedagogický náčrt. V roce 1925 skončila Výmarská republika a Bauhaus byl donucen přesídlit do Dessau a pak do Berlína. Po nástupu Hitlera k moci 1933 byl Bauhaus uzavřen a na výstavě v roce 1937 byla díla Kandinského a Kleea označena za „zvrhlé umění“. Kandinskij odešel do Paříže, kde se dál věnoval abstraktní tvorbě. Klee odešel do Spojených států. Někteří umělci jako např. Laszlo Moholy-Nagy, Lyonel Feininger, Mies Van der Rohe, Josef Albers odjeli do USA a založili New Bauhaus.

Druhým střediskem vzniku abstrakce byla Paříž. Od roku 1910 zde František Kupka vytvořil první abstraktní díla - Dvoubarevnou fugu (vystavena 1912) a Filozofickou architekturu (vystavena 1913). Už z názvů jeho obrazů je patrná souvislost s hudbou, se kterou abstraktní výtvarnou tvorbu srovnával i Kandinskij. Kupka patřil do skupiny Section d'Or (tj. Zlatý řez) vzniklé v roce 1912, která sdružovala umělce zabývající se novými směry nefigurativního umění. V podstatě všichni prošli fází kubismu a někteří i

Třetí centrum abstrakce se nacházelo v Rusku a hlavním představitelem zde byl Kasimír Malevič, který se přes kubismus, koláže a někdy patrné znaky futurismu dostal až k soustavě geometrických tvarů, které pak používal jako výtvarné prostředky nového směru, jemuž dal jméno suprematismus. Malevičův suprematismus byl stylem velmi přísně geometrickým, což vyhovovalo tvůrčí představě světa bez předmětů, bez gravitace, kde se předměty vznášejí v nekonečném prostoru. Měl tři fáze – černou, barevnou a bílou. Prvním suprematistickým obrazem byl Černý čtverec na bílém pozadí z roku 1913. 1915 vydal Suprematistický manifest a pojednání Od kubismu a futurismu k suprematismu. Umělci se od srpna 1917, po Velké říjnové socialistické revoluce, zapojovali do reorganizace země, tak jak to vždycky chtěli. V roce 1918 Malevič vystavuje svůj dokonalý suprematistický obraz Bílý čtverec na bílém pozadí a vyhláší smrt suprematismu, který byl zřejmě tímto dokonalým dílem završen. Pokračuje konstruktivismus, se kterým přišli umělci Tatlin a Rodčenko. Vyloučili figury, prohloubili reálný prostor a použili ho jako konstruktivní prvek svých abstraktních soch.

V průběhu 1. světové války se ustanovil další směr moderního umění, založený na nihilismu, provokaci, ironii, sarkasmu, fikci, dvojsmyslu, humoru a absurdnosti, dadaismus. Svoje nihilismem, vzpourou dával najevo své znechucení ze světa, „kde funguje všechno, jenom ne sám člověk“, jak prohlásil jeden ze zakladatelů Hugo Ball.(8)

Po válce se začíná vyhraňovat skupina surrealistů, vyznávající psychický automatismus, pomocí kterého vyjadřovali reálné myšlenky, ať už verbálně, písemně nebo výtvarně. Sen i realita splývají v nadrealitě. K psychickému automatismu bez kontroly umělců si někdy pomáhali i vlivem alkoholu, drog, ale i hladu. V roce 1924 vydal André Breton Surrealistický manifest. Ačkoliv si svoji autonomii abstrakce i surrealismus žárlivě ochránili, neubránili se vzájemnému ovlivňování, a v některých dílech i ke splývání, např. Juan Miró ve svých obrazech ze 40. let používá sice konkrétní motivy, ale natolik vyabstrahované a plošné, že působí podobným dojmem jako Kandinského kompozice. Surrealismus jako abstraktní směr se pak k psychickému automatismu plně hlásil.

## 1.2 Druhy abstraktního vyjádření a abstraktní umění v průběhu a po 2.

### světové válce

Druhy abstraktního vyjádření souvisí s tím, co je na počátku jejich cesty k abstrakci odvozeno, z čeho vyšly. Hlavními „zdroji“ při hledání cesty moderního umění byli Cézanne a Seurat. Jako první se objevil proud umění ovlivněn Seuratem. Jeho teorie založená na harmonizaci principů harmonie se stala východiskem umění Kupky a Delauneye, členů skupiny Zlatý řez, a Vasilije Kandinského s Paulem Kleeem.

O něco později se vytvořil směr geometrická abstrakce, jehož následovníci se inspirovali u Cézanna. Tito dávali důraz víc na formu, než na barvu. Snažili se o vlastní výtvarný jazyk na základě geometrie se smyslem pro matematickou přesnost. Mezi ně patřili v Rusku Malevič se svým suprematismem, konstruktivisté Tatlin a Rodčenko, a Piet Mondrian. Holanďan, který se také nějaký čas zabýval kubismem, aby se pak dopracoval k úplně čisté abstrakci s vyloučením jakékoliv předmětnosti, či čehokoliv, co by připomínalo vnímatelnou realitu, protože tou pravou vizí reality je právě umění. Případnými výtvarnými prostředky pro něj byly pouze přímka, pravý úhel a tři barvy – modrá, červená, žlutá (+bílá, šedá a černá, které nepovažoval za barvy). Mondrian(9) patřil ke skupině okolo časopisu De Stijl, vzniklé za 1. světové války v roce 1917. Uměním De Stijla, kterému dal Mondrian jméno neoplasticismus, toužili umělci okolo něj soustředění vyjádřit univerzálnost, proto i prostředky musely být univerzální (tj. abstraktní). Manifest, vydaný roku 1918, zdůrazňoval boj proti nahodilosti a individualismu, snaha o univerzální umění srozumitelné všem a pro všechny a všechno platné. Neoplasticismus hlásal rovnost v umění a to mělo mít dopad i na život lidí. Vztahy mezi nimi se stanou také rovnostnými a umění pak zanikne jako něco nepotřebného, zbytečného. Ostatně k podobnému závěru dospěl i Malevič se svým suprematismem. Když dosáhl ideálního cíle, vyhlásil suprematismus za mrtvý. V obou případech doufali, že člověk dosáhne rovnosti v umění a potom i v životě rovnováhy, klidu, tedy něčeho, co jim v době po 1. světové válce určitě nepřípadalo jako samozřejmost.

V tomto duchu pokračovali i konstruktivisté (Naum Gabo a Antoine Pevsner), kteří ve svém manifestu z roku 1920 dokonce naprosto popřeli zákony organického tvoření, protože příroda podle nich tvoří „jako inženýr“. Umělcovu tvořivost tak povýšili na tvořivost vesmíru.

Ke geometrické abstrakci se po roce 1925 přihlásilo mnoho umělců. Ve třicátých letech se pak hlavním městem abstrakce stává Paříž. Vznikly zde dvě skupiny Cercle et Carré (Kruh a čtverec) a Abstraction – Création (Abstrakce – tvorba).

V těchto neklidných letech stupňujícího se nacistického nebezpečí se abstraktní umělci odvolávají na úlohu umění jako opory člověka při budování nového světa. Odmítají jakoukoliv libovolnost a individualismus, proto jediné přípustné výrazové prostředky jsou univerzální, „oproštěné od jakékoliv specifčnosti“, jak píše Theo van Doesburg ve svém Manifestu konkrétního umění z roku 1930.<sup>(10)</sup> Konkrétním uměním nazývá abstraktní umění, které je podle něj jediné schopné opravdu postihnout konkrétní realitu.

V roce 1938 utíká před nacisty Piet Mondrian do Anglie a s jeho osobou se sem dostalo i abstraktní umění. Stejně tak o pár let později, kdy emigrovali do USA někteří umělci z Bauhausu a posléze i Mondrian, se abstrakce dostala i do zámoří. Novou inspirací jim byla velká města, obraz vítězství člověka nad přírodou. Oslavovali tak člověka schopného dobrat se zákonů, podle nichž tvoří příroda, a být ji tak konkurentem v tvoření.

Krizy válek, které po 2. světové válce rozbily humanistické pojetí člověka, hluboká traumata, přítomnost neustálé hrozby úplného zničení lidstva atomovou bombou, to vše mělo samozřejmě vliv i na umění, které už nepůsobí uklidňujícím iluzionismem, ale je výrazem zvržení atomové epochy. Jednotlivé umělecké styly ty nové i ty nově vznikající se začínají prolínat. Jednotlivé umělce už nemůžeme zařadit k jednomu, či dvěma stylům, které jeho tvorba zásadně ovlivnila a posunula, ale naopak k jednotlivým osobnostem můžeme přiřadit styly, které ovlivňovaly a posunovaly jeho tvorbu. Kromě jiného se také centrem světového umění stává místo Paříže New York.

Nefigurativní umění, zahrnující do roku 1945 geometrickou abstrakci (suprematismus, neoplasticismus, konstruktivismus, atd.) a abstraktní expresionismus se po roce 1945 rozvinulo do dalších směrů. Abstraktní umění už není uměním nezávislým, samostatným pro sebe. Nechá se ovlivňovat, např. informel surrealismem ve spontánnosti malby a aktivovaným podvědomím.

Objevuje se akční malba, jinak také gestická, která dává přednost improvizaci a rychlému provedení, velmi volnému rukopisu, gestu evokujícímu pohyb. Akční malba vychází ze abstraktní expresionismus a jeho nejslavnějšími představiteli byli Jackson Pollock, Georges Mathieu a Hans Hartung. U nás byl nejvýznamnějším představitelem tohoto směru vynávajícího spontánnost jako projev svobody Vladimír Boudník, který se věnoval i aktivní grafiky, strukturální grafiky. Svoji tvorbu nazval explozionalismem.

Na abstraktní expresionismus navazovala i informální malba, tzv. informel. Jeho záměrem nestačily pouze světelné kvality barev a jejich vztahů. Důležitou pro ně byla i barva, kterou nanášely ve vysokých vrstvách, takže obraz připomínal reliéf.

V následujícím pojednání o Toyen uvidíme, že se tímto fenoménem zabývala už ve 20. letech v rámci artificialismu. Pro informel jsou typická díla Jeana Fautriera po roce 1945, Jeana Dubuffeta z 50. let atd. V Čechách to byla díla převážně ze 60. let Mikuláše Medka, Jiřího Balkera, Aleše Veselého či Jiřího Valenty.

V geometrické abstrakci pokračovaly skupiny Kruh a čtverec, Abstrakce a kreativita výtvarníci De Stijlu a Bauhausu. Nová generace si libovala v teoretických úvahách a v tvorbě v přísných geometrických schématech a barvách bez modulace. Na geometrickou abstrakci po 2. světové válce navázala nejdříve lyrická abstrakce Sonii Demartinyové nebo Nicolase de Staela. V 60. letech to byl směr op-art, využívající ve své tvorbě známé triky iluzivního malířství, využití světla a barvy k iluzi plastičnosti, prostorové vlastnosti barev atd., aby je pak využili při tvorbě zrakového klamu, k iluzi pohybu. Nejznámějšími tvůrci byli Victor Vasarely a Bridget Rileyová.

V 60. letech je do mluvy abstraktního umění převeden i „nový přítel člověka“, stroj. Úspěch masových médií do života nejen inspiroval, ale i nutil umělce posílit multimediální povahu umění. Kinetické umění vzniklo rozpohybováním abstraktních plastik, tzv. mobilů, na jejichž pohybu se podílely buď zmiňované motory nebo přírodní energie, např. vítr. Mezi jedním z proudů kinetické umění patřil neokonstruktivismus, pracující s neměnností tvarů a barvy jednotlivých prvků díla, ale možností změny vztahů mezi nimi. Mezi hlavní představitele patřil na přelomu 50. a 60. let Enzo Mari, v 60. letech Hugo Demartini a u nás v 60. letech hlavně Zdeněk Sýkora.

Jedním z „nejvytříbenějších“ stylů abstrakce je bezpochyby americká radikální abstrakce, jinak zvaná umění hard-edge, umění tvrdých hran. Americké umění hledalo vlastní výraz odlišný od evropského a našlo ho díky odlišnému vnímání prostoru. Evropské vnímání prostoru spočívá na vnímání významových vztahů jednotlivých částí (11), americké vnímání jednotlivé části potlačuje a vnímá tak velkoryseji prostor bez konce a začátku. Díla americké radikální abstrakce se poznají lehko. Například obrazy nejznámějšího tvůrce v tomto směru Ada Reinhardta z 50. a 60. let vypadají jako převážně rovinné plochy (některé opravdu jsou) plátna velkých rozměrů nebo jen sbíhavými pravidelnými pravidelnými čtverci rozdělené plátno čtvercového tvaru Franka Stelly



Sochařskou obdobou radikální abstrakce byl minimalismus, vyznačující se co nejmenším počtem odkazů na vnější svět. Opět se jedná o prostor, konkrétně vztah tvaru a prostoru. Umělci chápou celek jako nedělitelnou jednotu podobně jako malíři hard-edge. Vyjadřují to navozením konkrétních prostorových situací, např. pravidelným opakováním jednoho převážně kubického tvaru dosahuje přesného členění prostoru. Členění prostoru uskutečňovali i světlem. V 60. letech v tomto proudu umění tvořili David Smith, Sol LeWitt, v 60. a 70. letech Robert Morris.

Po 2. světové válce samozřejmě vedle abstraktního umění existovalo i umění figurativní. I ono bylo vystaveno různým vlivům, zejména společenským, a vznikaly tak nové směry, např. nová figurace, neodada, pop-art, fotorealismus, umění akce – happening a performance, body-art.

Paralelně se směry figurativního a nefigurativního umění existovaly ještě směry jako např. zemní umění, tzv. land-art, konceptuální umění, umění instalace, počítačová grafika a video-umění.

A dostáváme se do období zvaného postmoderna. Postmoderní umění se od moderního liší v „odmítání budoucnosti ve prospěch všední každodenní přítomnosti“. (12) Postmoderna chápe i minulost jako jinou přítomnost. Umělci už nerozlišují konvenční od nekonvenčního, minulost od přítomnosti a vysokou uměleckou kvalitu od kýče. (13) Umění urazilo dlouhou cestu od složité výpovědi tradičního obrazu či sochy k přímějšímu, konkrétnějšímu, bezprostřednějšímu sdělení. Takže nás někdy až překvapí svou přímočarostí. Poučení někdejšími styly hledáme složitou symboliku, na kterou jsme zvyklí.

Styly se začínají velmi rychle střídat, prolínat a ovlivňovat. Každý z umělců v průběhu svého života vyzkouší více stylů. Možná se jedná o jednotlivé fáze vývoje každého jednotlivého umělce, který se k nim po čase vrací, aby je i sebe posunul k jinému výrazu i vyznění. Současné umění, aby bylo přesvědčivé, musí být krajně individualistické. Stále více je zdůrazňována osobnost umělce než jeho dílo. Díky médiím se také umění dostalo „ze soukromé do veřejné sféry a stalo se tak jedním z aspektů oficiální kultury“. (14)

## 2.Kazuistiky:

K tomu, abych doložila, že se při abstraktní tvorbě převážně nejedná o obranný mechanismus odporu ani o obranu - únik, jsem si vybrala tvorbu dvou žen, malířek.

První z nich, Marie Čermínová zvaná Toyen tvořila od 20. let 20. století do konce let 70. Známa je především pro svoji surrealistickou tvorbu, ale této tvorbě předcházelo významné období artificialismu, jakési alternativě stylově náležející mezi surrealismus a abstrakci. A pak ve druhé polovině 50. let převládlo v jejích obrazech abstraktní vyjádření podruhé.

Druhou z umělkyň je Eliška Pokorná (15), současná malířka tvořící především ve figurativním stylu, ale i u ní se objevují obrazy čistě abstraktní povahy.

S ohledem na životopisná data, psychoanalytický rozbor a na vývoj uměleckých stylů (u Toyen) v době, kdy abstraktní díla těchto dvou žen vznikala, se pokusím odůvodnit jejich přeměrování k abstrakci.

## 2.1. TOYEN

### 2.1.1. Významná data, záhadný pseudonym, stylizace žen v umění přelomu 19. a 20. století

Vlastním jménem: Marie Čermínová

Narozena: 21. 9. 1902 v Praze

Zemřela: 9. 11. 1980 v Paříži

Studium: 1919 – 1922 - Uměleckoprůmyslová škola v Praze

Významná data: 1922 – seznámení s Jindřichem Štyrským

1923 – od tohoto roku je Toyen spolu se Štyrským členkou Devětsilu

1924 – první cesta do Francie

1925 – 1928 Toyen a Štyrský v Paříži

1926 – artificialismus

1932 – Toyen se Štyrským přijati do SVU Mánes

1934 – Toyen podepsala prohlášení o založení Skupiny surrealistů v ČSR

1935 – návštěva Andrého Bretona a Paula Eluarda v Čechách

- Toyen, Štyrský a Nezval v Paříži

1942 – v Praze zemřel Jindřich Štyrský

1947 – spolu s Heislerem odjíždí Toyen připravit výstavu do Paříže, kde se vzhledem k politické situaci v ČSR rozhodli zůstat

*1951 – názvy obrazů vymýšlí Georges Goldfayn*

1953 – v Paříži zemřel Jindřich Heisler

1965 – na pojmenování obrazů se podílí Annie Le Brun

1966 – zemřel André Breton

1969 – rozpuštění pařížské surrealistické skupiny

**Výstavy:** 1923 – Bazar moderního umění, 2. výstava Devětsilu, Dům umělců, Praha

1924 – Nové umění, Barvičova galerie, Brno

1925 – L'Art d'aujourd'hui, Salle de la rue de la Ville – l'Éveque, Paříž

1926 – Artificialisme, ateliér v rue Barbés 51, Paříž

- Štyrský, Toyen, Galerie d'Art contemporain, Paříž

1927 – Mezinárodní knižní výstava, Lipsko

- Štyrsky et Toyen, Galerie Vavin, Paříž

1928 – Štyrsky et Toyen, Aventinská mansarda, Praha

- 1929 – Vánoční výstava moderních českých výtvarníků, Aventinská mansarda,  
Praha
- 1930 – Štyrský a Toyen, Aventinská mansarda, Praha  
- Štyrský a Toyen, Milíč, Kroměříž  
- Sto let českého umění 1830 – 1930, Mánes, Praha
- 1931 – Exposition d'Art moderne, Calais des Beaux – Arts, Brusel  
- Štyrský a Toyen, Alšova síň Umělecké besedy, Praha
- 1932 – výstava Skupiny surrealistů v ČSR, SVU Mánes, Praha  
- Štyrský a Toyen, Galerie Vaněk, Brno  
- Poesie 1932, SVU Mánes, Praha
- 1933 – členská výstava SVU Mánes, Praha  
- Kresby Jindřicha Štýrského a Toyen, Krásná jizba, Praha
- 1935 – výstava surrealistických kreseb, Galerie Aux Quatre Chemins, Paříž
- 1936 – Mezinárodní výstava surrealismu, Londýn  
(od té doby se pravidelně účastnila surrealistických výstav)  
- členská výstava SVU Mánes, Praha
- 1937 – Výstava československé avantgardy, Dům uměleckého průmyslu, Praha  
- Dnešní Mánes, SVU Mánes, Praha
- 1938 – Štyrský a Toyen, Topičův salón, Praha
- 1945 – Mánes 1907 – 1938, SVU Mánes, Praha
- 1945 – první samostatná výstava Toyen, Topičův salón, Praha
- 1947 – Toyen, Galerie Denise René, Paříž
- 1948 – Toyen, Galerie A l'étoile scellée, Paříž
- 1955 – Nepomíjivé galské umění, Musíš pédagogique, Paříž  
- Alice in Wonderland, Galerie Kléber, Paříž  
- Toyen, Galerie A l'étoile scellée, Paříž
- 1956 – Ostrov bloudícího člověka, Galerie Kléber, Paříž
- 1958 – Toyen, Galerie Furstenberg, Paříž
- 1959 – putovní výstava skupiny Phases, Krakov, Varšava, Lublin  
(od té doby se pravidelně účastní výstava skupiny Phases)
- 1960 – Toyen, Galerie Raymond Cordier, Paříž
- 1962 – výstava litografií Schovej se, válko! a Střelnice, Galerie mladých,  
Pardubice

- Toyen, Galerie Raymond Cordier, Paříž
- 1964 – Imaginativní malířství 1930 – 1950, Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou
- 1966 – Štyrský a Toyen 1921 – 1945, Moravská galerie, Brno
- 1968 – Princip slasti, Dům pánů z Kunštátu, Brno  
Repríza: Sběrka moderního umění NG, Praha  
Galerie mladých, Bratislava
- 1973 – výstava knižního díla Toyen, galerie – knihkupectví Les Mains Libres, Paříž
- 1978 – Imagination 78, Kunstmuseum, Bochum
- 1982 – Štyrský, Toyen, Heisler, Centre Georges Pompidou, Paříž

Toyen, malířka a grafička se záhadným pseudonymem, tvořila převážně ve stylu surrealismu, ale v průběhu a zejména pak na počátku její kariéry se objevují období, kdy se tvůrčin způsobu tvoření uchyluje. Abstrakce a artificialismus, který Štyrský, autor známé studie o tomto stylu, označil za „pojítko mezi kubismem a surrealismem“ (16), má v tvůrčině společného víc, než by oba tvůrci připustili. K abstraktnímu vyjádření se pak Toyen uchýlila ještě v několika obrazech z přelomu 50. a 60. let.

Něco jako rodinnou anamnézu bychom u Toyen dělali těžko, neboť jediné, co byla schopna o své minulosti prozradit bylo to, že v šestnácti odešla z domu, to znamená v roce 1918, nik před svým nástupem na Uměleckoprůmyslovou školu. A z vyprávění jejích přátel Devětsíla se ví, že v té době bydlela na Smíchově u své starší sestry, jejíž muž byl zaměstnaný na smíchovské nádraží. Po svém odchodu od rodiny si vydělávala prací ve výrobě. Lze si snadno domyslet, že k tomu bylo vhodnější oblečení typu lněná košile a kalhoty. Tento „styl“ si ponechala v zásobě i pro další léta, k všeobecnému údivu tehdejší umělecké společnosti. Na ženu v mužských šatech nebyla Praha 20. let zvyklá. Ale v tehdejší umělecké společnosti se experimenty s identitou už děly. Například Marcel Duchamp si nechal v roce 1919 oholit hlavu, za dva roky na to si ve vlasech nechal vyholit pěticiťpou kometu a později 20. let přijal ženské umělecké jméno Rrose Sélavy. V jeho případě se přesně ví, jak literárně a graficky pseudonym vznikl „Eros - c'est la vie“ = „Eros – to je život“ (17), ale jak

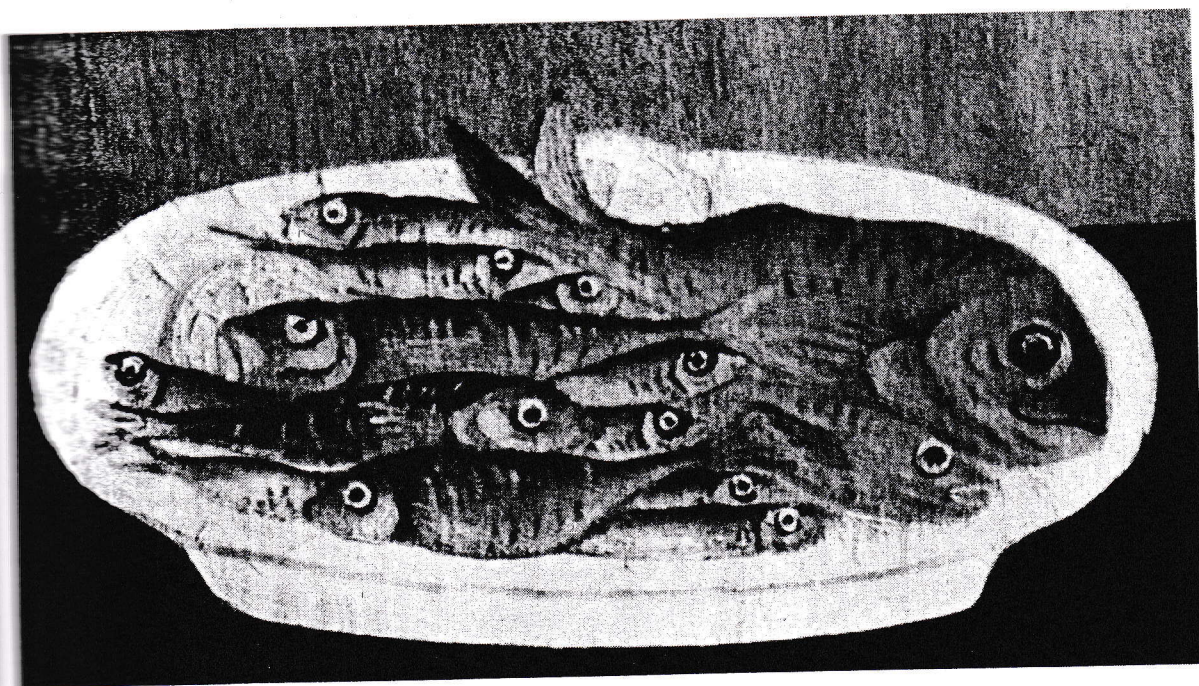
gnísla Marie Čermínová ke svému nesklonnému pseudonymu Toyen, o tom existuje několik verzí.

Jedna z nich popisuje situaci z roku 1923 před výstavou Bazar výtvarného umění, kdy ji někdo pokřtil Jaroslav Seifert tím, že toto nic neznamající slovo napsal na ubrousek, další verze je od Karla Teigehe, který popisuje podobnou scénu z kavárny ovšem před čteným publikováním Marie Čermínové v časopisu Disk. Další verze nevysvětluje místo a čas, ale význam. Toyen jako část francouzského slova „citoyen“ – občan nebo „mitoyen“ – prostřední, mezi dvěma, dvěma společný. Další vysvětlení nabídl psychoanalytik z okruhu Devětsilu, Bohuslav Brouk, který to vysvětluje jako přesmyčku českého „to je on“. Další vysvětlení nabízí Adolf Hoffmeister názvem své karikatury z roku 1930, „Ten-Ta-To-yen“. Ve své autostylizaci byla důsledná. Nestálo jí jen o mužské jméno a mužské ošacení, dokonce o sobě mluvila v mužském rodě. Tradují se i historky z 20. let, kdy se přidávala k názorům svých uměleckých kolegů – mužů na ženy. Vyjadřovala se přesně jako oni a ujišťovala je o stejném druhu zájmu o něžné pohlaví, jako mají oni. Řekla bych, že to vše dělala proto, aby ji její kolegové, mezi kterými byla jedinou ženou, brali jako sobě rovnou. Aby mohla dokázat, že je stejně dobrá jako oni a aby to mělo uznání jen tak „naoko“ s ohledem na jemné cítění ženy. Nešlo u ní o snahu naprosté změny identity, spíš jen o účelovou identifikaci s většinovým osazenstvem tehdejších uměleckých kruhů. Chtěla si vybudovat pozici v „mužském“ světě, na které pak může svobodně tvořit nebo se jen bavit se svými kolegy bez ohledu, či obavy z toho, že ji někdo bude zvyhodňovat, či obtěžovat svojí náklonností. Troufám si to tvrdit i z toho důvodu, že známě fotografií Toyen v mužském oděvu, je na spoustě snímků Toyen, coby velmi elegantní dáma v sukni a botách na vysokém podpatku. Téma pozice ženy v umění v tehdejší době byla otázkou, která se řešila na úrovni vědeckých studií o ženách v umění. Velmi silné předsudky o tradiční roli ženy ve společnosti nedovolily dostat se k ženám přes oblíbené pojmy ženskosti – submisivnost, hysterie, melancholie, sentimentality, mateřství, příroda, nedokonalost atd. Ženám byly přiděleny takové druhy umění, které napodobují přírodu, protože žena k ní má blíže. Ženy byly těmito spisovateli – muži nahlíženy pouze přes svoji tělesnost a vnitřní biologické procesy, instinkty, intuici, zatímco ženská kreativita byla označena jako „nízké“ umění na rozdíl od mužské kreativity řízené pravidly vědění, rozumu. Ženy jsou podle těchto „studií“ hysterky s nedostatkem sebekontroly a někdy i osoby s fyzickými abnormálnostmi. Ženské myšlení a tvoření je srovnáváno s dětem a zvířatům. Různé formy zkrášlování (make-up, šperky, móda) byly vnímány jako primitivismy (viz. tetování a jiné druhy zdobení přírodních národů). Kromě

imitace přírody, zejména malování zátiší, ženám tedy přisoudili oblasti užitého umění, kde mohly využít svou tvořivost a sklony ke zkrášlování, dekoraci sebe sama a posléze i svého prostředí. Rostoucí počet umělkyně, které zjevně nečetly tyto studie a nechovaly se podle nich, vedl Karla Schefflera k tomu, aby je označil za nebezpečné pro harmonii moderního umění a samotné umělkyně za nepřírozeně maskulinizované bytosti. Poněkud paradoxním řešením ke zlepšení měla být emancipace řízena muži, kteří ženám ukážou cestu. Cesta vedla přes potlačení ženských rysů a jako první měla být obětována móda. V umění to znamenalo, že umělkyně by měly potlačovat nejen vlastní ženskost, ale i ženské rysy svého umění. Vzhledem k Schefflerově narážce na maskulinizované bytosti už tuto cestu objevily i přes svůj handicap „nižší“ kreativity samy ženy. Dokonce ještě v roce 1928 vydané knize *Žena jako umělkyně*, Hans Hildebrandt přesvědčuje své čtenáře o druhořadosti umění žen. (18) Pánské ošacení bylo tedy kromě toho, že je praktičtější, i jakýmsi maskováním, potlačení nápadnosti ženy v čisté pánské společnosti umělců.

### **2.1.2. 20. léta, Štýrský, Paříž, artificialismus, knižní tvorba**

První obrazy Toyen jsou ve znamení procházení a osvojování si aktuálních uměleckých směrů. Postupně se dostala až k záměrnému primitivismu a tím i tvarovému zjednodušení. Mezi jejími prvními obrazy najdeme *Zátiší* (1921). Je to obraz malovaný na šířku, na kterém je oválný talíř s rybami. Na tomto vyprávěcím formátu nám autorka sděluje příběh živočichů, kteří jsou z psychoanalytického hlediska buď falickým symbolem nebo symbolem nejasnosti pohlaví, ale mohou být také podle starokřesťanské symboliky symbolem Krista, tedy toho, který se obětoval. Je to jeden z mála obrazů, který komunikuje pomocí očního kontaktu. Oči ryb jsou zde velmi výrazné, pronikavě pozorují okolí a jakoby jim nijak zvlášť nevadilo, že byly vytaženy ze svého přirozeného prostředí vody, mimochodem chápané vždy jako ženský živel nebo také symbol nevědomí, do něj vytlačených událostí a také sexuálního aktu, a byly takto naservírovány divákům. V pravé, identifikační části obrazu se nachází největší ryba. Je to snad Marie Čermínová, kdo byl vyňat ze svého přirozeného prostředí (odešla z domu, převléká se za muže) a obětován, dán napospas? Zřejmě jí to podle výrazu ani moc nevadí, přivlastňuje si největší díl pozornosti diváků a pozornost okolí je možná právě to, proč je ochotna to vše podstoupit. Sama vše pozoruje netečným pohledem, který je velmi podobný tomu, který na pozdějších fotografiích můžeme vidět u Toyen samotné. A zde bych si dovolila malý konstrukt, neboť autorky samotné se už nezeptáme. Je možné, že zde komentuje svojí životní situaci,



Zátiší, 1921  
olej, plátno, 41,5 x 78,5 cm

odchod z domu, potlačení své ženskosti ve prospěch svého umění, obětování se umění, dobrovolnému obětování se. Motiv ryby a vody vůbec procházely celou tvorbou Toyen, ale už z žádného obrazu se nic neřívalo tak pronikavě. Oči se v tvorbě Toyen vyskytují často jako samostatný objekt. Oči mohou poukazovat na hysterii autorky, případně na problém bludů či halucinací.

V roce 1922 se seznámila s Jindřichem Štyrským a Jiřím Jelínkem, který používal také nesklonný pseudonym Remo. Se Štyrským pak Marie Čermínová na mnoho let, až do jeho smrti v roce 1942, vytvořila nerozlučnou autorskou dvojici. Jako umělečtí partneři (jiné partnerství Toyen vehementně popírala) se vzájemně inspirovali i ovlivňovali. Nikdy netvořili dohromady, kromě tvorby knižních obálek, a nikdy se žádný z nich nesnažil prosadit na úkor druhého. Štyrský byl ten, který neustále vymýšlel nové postupy, experimentoval, psal programy a prohlášení, polemizoval, vyvolával konflikty. Oproti subtilnějšímu Štyrskému byla Toyen navenek razantnějšího zjevu, ale neříkala víc, než bylo nezbytně nutné a zabývala se jen malířstvím. I programová prohlášení vydávaná za společná, Toyen zřejmě jen podepisovala.

Rok 1922 byl i rokem, kdy začala zpracovávat i velmi netradiční náměty, např. scény z nevěstince, erotické kresby, které ztvárňovala stylizovaně až naivně. Zároveň procházela kubisticko – puristickým obdobím. Tímto střídáním stylů a námětů pro ženu



velmi neobvyklých jsme opět u tématu hledání identity, své pozice tentokrát ne v osobní, ale umělecké sféře, a provokace okolí. Je to období let 1922 – 1925, kdy bylo Marii Čermínové 20 -23 let, v období rané dospělosti. Podle jiné periodizace dokonce v období pozdní adolescence a mládí.(19)

Mezi její další oblíbené náměty patřili klauni, tanečnice a akrobati, které v programovém prohlášení Devětsilu Karel Teige vyhlásil za moderní básníky. Objevil se zde také další důležitý motiv a to spoutaná žena, která se v rámci jarmarečnického čísla dostane z pout bez cizí pomoci. Autorku to zaujalo natolik, že Svázané – rozvázané věnovala samostatný obraz (1925), kde uprostřed obrazu leží svázaná mladá žena. Tento motiv vlastní psychické spoutanosti ve vztahu k sobě i okolí, kterému je vydána všanc (podobně jako v Zátíší), později přešel do motivu osamocené ženské figury, torzo ženy, chybějící figury v prázdných šatech.

1925 byl rok, kdy Toyen namalovala první abstraktní obraz. Jmenoval se Jarmark a složila ho jako dětskou stavebnici, je to barevně vyvážená kompozice ploch lineárně oddělených od sebe. Obraz působí velmi barevně, ale všechny barvy jsou jakoby „staženy“ přimícháním bílé. Nejvýraznější je červená, která když už není lomená bílou do růžové, střídá se aspoň s bílými pruhy. Modrá a zelená jsou zde použity každá ve třech valérech, od syté přes střední až po jemné odstíny. Všechny jsou vytvořeny přimícháním bílé. Dále pomocí bílé vytvořené asi čtyři odstíny žluté, šedá, černá a pár lineárních detailů (zelené kružnice uprostřed, oranžové čáry vlevo a oranžový půlkroužek uprostřed v horní části obrazu). Celá tato pečlivá sestava je na bílém podkladě, který ji rámuje kolem dokola. Abstraktní tvorba byla zřejmě součástí jejího vyrovnávání se a osvojování si základů tvoření ve stylu tehdejších evropských uměleckých směrů. Zároveň, jak už jsem předeslala v předchozích kapitolách, je abstrakce hledání pravidel, zásad, vyloučení zneklidňujících nahodilostí, subjektivností, snaha o nezpochybnitelnou objektivitu, cesta k pravidlům, která platí všude a pro všechny stejně. A to si myslím koresponduje velmi silně se snahou mladé ženy v uměleckých kruzích nebýt ženou – umělkyní, ale člověkem – umělcem, nebýt omezena ničím ani biologickým určením. Uznávám, že toto už je mým konstruktem. Co je ale jasně vidět z tohoto abstraktního obrázku a je patrné i na dalších jejích obrazech abstraktního období, je výrazné zastoupení bílé barvy, ať už samostatné nebo jako příměsí v ostatních barvách. Interpretací bílé barvy se dostaneme kromě kultivované dominance (střídání s červenou) i k vytěsnění emoce, obrannému mechanismu zásadnímu v análně sadistickém stadiu vývoje libida, které nás odkazuje na věk 1,5 až 3 roky. Jestli a co se v tomto věku Marii Čermínové přihodilo už se nedozvíme. K vytěsnění musí být dán



TOYEN 25

Jarmark, 1925  
olej, plátno, 55 x 43 cm

stimul a tím bývá úzkost a obráceně aktivitou vytěsněných sil je úzkost vyvolána. Úzkost je také často zmiňovaným pojmem při snaze popsat obrazy Toyen a jejich působení. Bývá označována za všudypřítomný rys její tvorby. Vzhledem k tomu, že zde mluvíme o nevědomí a že se úzkost jako znak táhne celou tvorbou Toyen, jedná se o úzkost neurotickou, ne o objektivní. Čím byla ale tato úzkost vyvolána?

Poté, co si Toyen vyzkoušela „očistit“ své obrazy od figur, osvojila si geometrizující tvarosloví, a soustředila se na kompozici, vyhlásili spolu se Štyrským nový umělecký směr – artificialismus. Bylo to v roce 1926 v Paříži, kam na nějaký čas odjeli na podzim 1925 a hned se přidali k surrealistické skupině v čele s André Bretonem. V Paříži v tomto čase poněkud houstla atmosféra mezi zastánci surrealismu a abstrakce. Toyen se Štyrským na toto napětí reagovali svým vlastním směrem, paralelním s oběma dříve jmenovanými. Oba tvůrci, Toyen se Štyrským, později upřesnili, že to byla časová spojnice na jejich cestě od kubismu k surrealismu. Vypadá to spíš tak, že víc než cokoli jiného poznamenala tento nový ryze český nefigurativní směr abstrakce. Teige, který označil artificialistický obraz za vizuální poezii nepřeveditelnou do slov, výtvarné básně, vymezil tento nový směr právě mezi ony dva svářící se, totiž mezi surrealismus a abstrakci, blíže lyrické a geometrické abstrakci. Ve svém prohlášení z roku 1927 odmítají Toyen se Štyrským jen pasivně přijímat již existující hnutí, snaží se odlišit, zbavit se vlivu ostatních. Vyzdvihují roli vzpomínky oproti paměti. Tvůrci se nezřikají percepčně poznatelné reality, ale nejsou na ní závislí, malují vzpomínky na vzpomínky, což přesahuje osobní zkušenost. Vznikají tak záhadné novotvary, které jsou sice konkrétní, přesto jen jakýmsi odrazem skutečného světa. Pro ně jsou obrazy, které malují přesně těmi, které se jim „uvolňují“ v nevědomí a oni jsou prostředníky, které je přenášejí na plátno. Malba jim není cílem, ale prostředkem, nástrojem k sebevyjádření. „Artificialismus je ztotožněním malíře a básníka. Neguje malířství jako pouhou formovou hru a zábavu očí (bezpředmětné malířství). Neguje malířství formově historizující (surrealismus). Artificialismus má abstraktní vědomí reality. Nepopírá existenci reality, ale neoperuje s ní. Jeho zájem je soustředěn na Poezii, jež vyplňuje mezery mezi reálnými formami a již realita vyzařuje.“ ... „Dedukování vzpomínek bez připojení paměti a zkušenosti připravuje obrazu koncepci, jejíž výtažek a zhuštění vylučuje už samo jakékoliv zrcadlení a umisťuje vzpomínky do imaginárních prostorů.“ (20) Spojení tohoto směru s poezií dokládá i to, že jejich obrazům dávali jména básníci. Toyen to vydrželo až do konce života. Pro své obrazy měla sice svoje pracovní názvy, ale pod těmi je nechtěla vystavovat, a tak vždy nějaký básník z okruhu jejich známých vymýšlel názvy jejím obrazům. Georges Goldfayn, jeden z tvůrců názvů jejich

obrazů v poválečném pařížském období o tom říká, že mu obraz popisovala jak vznikala (nehotové obrazy nerada ukazovala) a tím ho vtáhla do nálady, motivu obrazu, který když pak spatřil, pojmenoval.(21) S básníky se Toyen a Štyrský přátelili vždy více, než s malíři. Ve 20. a 30. letech k nim patřili Vítězslav Nezval, František Halas, Konstantin Biebl a Jaroslav Seifert.

*Mezi díla Toyen hlásící se k artificialismu patří Fata morgana a Korálový ostrov, oba z roku 1926, Rýžové pole, Čínská čajovna a Akvárium z roku 1927. Všechny obrazy tohoto období využívají nevýrazné barevnosti, kdy jsou barvy zjemnělé bílou barvou a tím připomínají krátké období abstrakce. Fata morgana, obraz celkově laděný do okrovobíle předznamenává motiv prostředí, které bude provázet Toyen po celý život, a to poušť. Barevností toto nehostinné místo jistě evokuje, ale je zde v horní polovině zcela zjevný dům, působící jako středoevropská venkovská budova. Z identifikačního pravého dolního rohu k této chalupě vede oranžová cesta, začínající u modro – bílého kolečka. Asi v půli cesty do ní zasahuje jakoby druhý vložený obraz připomínající náčrt vrtu studny se zeleno – modrým úplňkem. Samotné „ložisko vody“ vypadá i jako obrys obličeje, ovšem bez jakýchkoliv rysů. Obličej lemovaný černými vlasy by pak byl do dvou třetin vymalován tmavě modrou (deprivační barevnost nás odkazuje na první roky života a její vztah k matce) a poslední část – brada je bílá. „Hlava“ pak vypadá jako zavěšená v tomto menším „obrázku“, jehož okraj přesahuje právě ta bílá část. Přes tento druhý „obrázek“ jsou jakoby jemně namalovány koruny palem, které ovšem mohou působit jako velcí zelení pavouci nebo hmyz rojící se kolem výjevu na malém „obrázku“. Možná, že zde pod velkým domem obsazeným neurotickou barevností je něco pohřbeno, utopeno pod hladinou nevědomí a tleje. Tento obraz je pak návod, jak se k tomu něčemu dostat. Když se na něj zadíváte, neubráníte se pocitu, že je podobný mapě, náčrtu jak se dostat do domu nebo z domu. Dům, ke kterému cesta vede je způli bílo – okrový (odkaz na vytěsnění a na anální stadium) a způli modro – zelený (neurotická barevnost odkazující nás do falického stadia vývoje libida, konkrétně na fázi oidípského komplexu). Svůj „dům“, v nevědomém myšlení často symbol těla, s bílo – hnědým otvorem vrat, do kterého vede oranžová cesta nebo z něj naopak vytéká řeka, „postavila“ Toyen v rovině přání, snů (horní polovina obrazu). Mimochodem neurotickou obranu, utíkání se do snů a fantazie potvrzovala i sama autorka svým přátelům. Oranžová barva nás navádí i na vztah k sourozencům. My víme pouze o sestře. Byla tedy sestra tou příčinou vytěsnění? Jednalo se o sourozeneckou žárlivost? Nebo Marii Čermínové zastupovala starší sestra absentující matka? Vzhledem k motivu pohlcování, častému motivu obrazů Toyen, bych se přikláněla*



Fata morgána, 1926  
olej. plátno, 100 x 73 cm



TOYEN  
29

Noční slavnost (Ohňostroj), 1929

...přímě. 92 x 65 cm užitkové knihy. U užitkových tisků bylo důležité vyhovět  
...nakladatele, zatímco u soukromých tisků se nemusela podřizovat  
...na srozumitelnost a sdělnost. Toyen v této době spolupracovala jak na edicích  
...určených široké veřejnosti, tak dělala i knihy určené pro pár stovek zájemců.  
...však k těmto dvěma druhům objednávky přistupovala rozdílně. Například  
...pro masové edice se vyznačovala větší idealizací. Celkem oblíbeným motivem  
...z těchto roků byl motiv mapy např. obálka ke knize Jana Bartoše Plující ostrov  
... objevující se i v obrazové tvorbě (Fata morgana).

### **21.3. 30. léta, konkrétní tvary v artificialistické krajině, knihy pro dospělé, knihy pro děti, erotické edice, „intuitivní“ surrealismus a abstraktní výrazové prostředky**

Na počátku 30. let začaly do tvorby Toyen pronikat konkrétní tvary, většinou jsou to  
...zárodky, ulity, kukly. Postupně se do jejich obrazů dostává prostor. Poušť i moře  
...ubíhají do nekonečna bez horizontu, ale obraz už má hranice, už má své „vpředu“ a  
...“. Do její artificialistické krajiny začínají pronikat surrealistické představy. Velmi se  
...barevnost jejich obrazů. Barvy jsou teď syté, čisté a ve většině případů převládá  
...zelená, kterou hodně kombinuje s modrou, která nyní jde až do fialové. Doplňuje  
...čistými tóny žluté, oranžové, červené a hnědé. Konkrétní tvary jsou velmi snadno  
...symboly mužských a ženských genitálií.

Obraz Jitro vznikl v roce 1931 a má to být asi vzpomínka na dny strávené u moře.  
Toyen byla velmi dobrá plavkyně a velmi ráda sbírala kameny na pobřeží. A právě  
...zřejmě acháty, jsou objekty daleko více připomínající ženské přirození. Na tomto  
...navíc v červeno – oranžové barvě působí, že je to nejdůležitější předmět zde  
...vypotřesený. Leží v pravém dolním tedy identifikačním rohu na hnědé ploše, zřejmě písku.  
...za ním jsou jakoby na hromadě další převážně zelené objekty, tvarově připomínající  
...a lastury. V symbolické jazyce se jedná opět o ženské genitálie. Tyto škeble  
...přecházejí uhlopříčně obraz z levého dolního rohu do pravého horního, tedy po  
...uhlopříčce. V horní části obraz pokračuje tmavě modrým až fialovým asi  
...živem, protože modrá plocha končí a pokračuje zelená. Zprostřed vody vyrůstá  
...modrofialový útvar, asi skála s nakresleným lineárním znamením ryby, který může být  
...nebo pěstí falus svírající. Podle červeného útvaru vpravo dole se někdy obrazu  
...přezdívala Matka země. A jakoby se tato Matka země chránila hradbou „škeblí“, nabízením



Dítko, 1931  
olej, plátno, 89 x 116 cm

různých podob ženských objektů, před něčím, co může přijít z území nevědomí, před kastrovní úzkostí, jejíž původ se nachází právě v tom fialovém (barva symbolizující matku) zálivu. Tam je i fialová pěst vlastníci rybu, která byla objektem touhy. Takovému Self nezbyde, než přijmout pravidla nastolena rodičem stejného pohlaví. Symbolů takových pravidel je tam, ale víc. Možná se mateřské autority Marie Čermínové střídaly. Zajímavé také je, že se zde setkávají obě oblíbená prostředí Toyen, písek a voda. Písek symbolizuje nekonečno pro nespočitatelné množství zrněk, voda symbolizuje především nevědomí a také zrození, prvopočátek všeho. Písek i voda mohou plynout, téci, což je důležitý moment v celé další tvorbě Toyen.

Na počátku 30. let knižní tvorba Toyen obsahovala velmi jasné prvky artificiélismu, např. v roce 1930 vydaná básnická sbírka Františka Halase Kohout plaší smrt nebo sbírka Stanislava Kostky Neumanna, Žal z roku 1931. Dál se věnuje tvorbě obálek technikou fotomontáže, např. z roku 1934 knihy Vladislava Vančury, Pole orná a válečná a Konec



starých časů nebo obálka pro knihu Zámek od Franze Kafky vydané 1935. V této době se také dostala k ilustraci dětských knih. V letech 1929 – 1930 vydané Veselé pohádky z celého světa od Marie Majerové, v 1934 vydané knize Zdenky Marčanové, Náš svět, která se snažila v básničkách a obrázcích seznámit děti s předměty soudobé civilizace. 1936 vyšla s ilustracemi a obálkou od Toyen kniha Vítězslava Nezvala Anička, skřítek a Slaměný Hubert, která si kladla za cíl „učinit dětství a sen vnímatelný člověku našeho století“.(22)

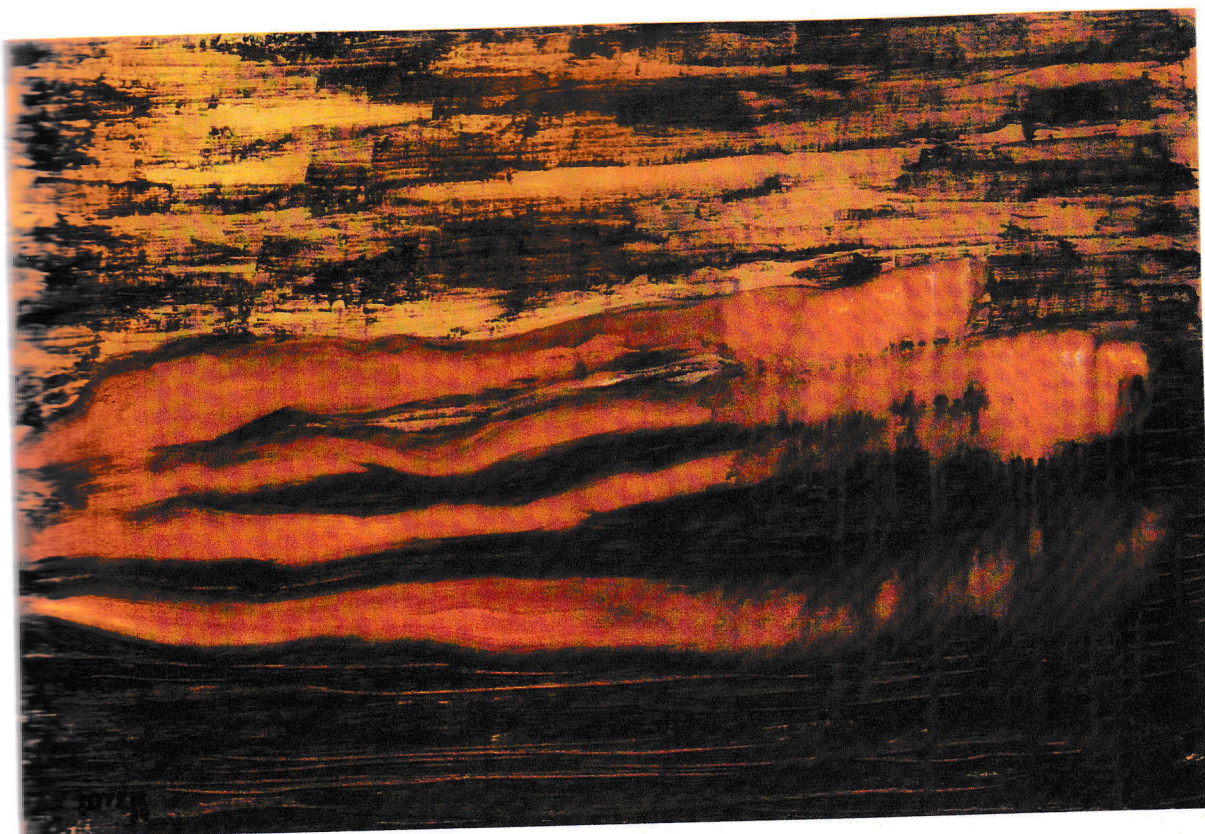
Proslavily ji však zejména ilustrace knih o lásce a erotice, v nichž v této době neměla soupeře. Ilustrace se vyznačovaly jistou decentností, zároveň však v otázce sexuality velmi otevřené. Svými kresbami přispívala do Erotické revue, v roce 1930 doprovodila svými ilustracemi knihu Josefina Mützenbacherová neboli Paměti vídeňské holky jak je sama vypravuje, a knihu Aubrey Beardsleyho, Venuše a Tannhäuser. V roce 1932 to byla Justina Markýze de Sade a slavný soukromý tisk Jedenadvacet z roku 1938 vydaný na objednávku Bohuslava Brouka, člena Devětsilu. Nedivme se, že se jí některé motivy, objekty vloudily do obrazů.

Podle odvážných erotických perokreseb se mnoho autorů snažilo zjistit vztah Marie Čermínové k sexu. Podle některých je usuzováno u Toyen na homosexuální orientaci. Kromě odvážných, provokujících kreseb, mužské autostylizace a některých historek, které o sobě vyprávěla sama Toyen, např. ta, že se sama připravila o panenství, či již zmiňovaného předstíraného stejného zájmu o ženy, jako mají její kolegové muži, zde však není nic, co by tomu nasvědčovalo. Podle barevnosti lze o Toyen říci, že to byla neurotická osobnost a to nás odkazuje do období oidipského komplexu, věk 3 – 6 let, kdy jsou položeny základy k budování objektních vztahů. O tom, jak probíhala výchova Marie Čermínové a jestli se nevyskytl nějaký závažný problém v tomto období se už nedozvíme. Ale víme, že neurotikovy sny obsahují kromě jiných i homosexuální přání, která si může plnit právě ve snech, fantaziích, výtvorech. Podle kreseb se dá usuzovat, že se v jejím případě nesetkáme ani s žádnou úchylkou, či perversí, nespojuje erotiku ani s krutostí, ani se smrtí jako v prvním případě např. Nezval a v druhém případě Štyrský. Vypadá to, že svoji neurózu úspěšně přetvořila do tvůrčího potenciálu. Podle soudobých fotografií neměla o mužskou společnost nouzi. Do jaké míry to byli přátelé, a zda-li někdo z nich byl víc, než přítel se už asi nedozvíme. Na jejích ilustracích dívky o penisech sní i se před nimi brání. Na jiných jsou falusy ohočenými tvory v kleci. Její otevřenost v oblasti erotické kresby je v kontrastu s její osobní uzavřeností v této oblasti. Vždycky ostentativně popírala

jakékoliv jiné spojení, než za účelem uměleckého tvoření, její osoby se Štyrským. O jejich pozdějších uměleckých partnerstvích v Paříži se už v tomto směru nespekulovalo.

Po roce 1934 už nelze hovořit o artificialismu. I Toyen se sice o něco později, než Štyrský, ale přece přidala k surrealismu, prozatím k jakési zjemnělé podobě, „intuitivnímu“ surrealismu, zdůrazňující hlubinnou pocitovost. 1935 se konala 1. výstava Skupiny surrealistů v ČSR. Rok předtím namalovala Toyen asi 23 obrazů, chystané výstavy byly pro ni výrazným impulsem pro tvorbu. Podobné to bylo v roce 1937, rok před další výstavou. V tomto období se z artificialistních ovoidů staly oči, z mnohoznačných prostředí se staly nekonečné pouště, prohlubuje se její zájem o figurální fragment, torzo a téma prázdná. Přestala používat neobvyklé výrazové postupy, měla komplexní představu, jejímuž ztvárnění vše podřídila. Pracovala s rozdílem přesného tvaru a rozostřeného tvaru. Pozadí vytváří v horizontálních pruzích barvy od světlé k tmavé. Základním tématem se stalo torzo ženské figury nebo prázdné šaty v prostoru. V této době navíc ještě rozpadající se, štěpící se. Prázdnota se zde objevuje jako hmatatelný jev, nejen ženská torza zejí prázdnotou, ale i jiné objekty, např. různé přízraky, jejichž charakter určovala jen látkově, a které omezovala něčím konkrétním, např. ostnatým drátem. K jednotlivým motivům se vracela málokdy a když už, tak proto, aby je stupňovala. Toyen se ve svém vyjadřování neomezovala jen na jeden styl. Pohybovala se od naturalistických prostředků až po abstraktní.

Stisk ruky, obraz z roku 1934, patří právě k těm abstraktním. Jedná se o v horizontálních pásech pojaté pozadí, působící patinovaným, jakoby dřevěným dojmem. Každopádně působí plošně. Na tomto pozadí jsou v dolní polovině namalovány čtyři zvláštní pruhy, které díky názvu mohou evokovat ruku, prsty, které se v pohybu spojily s prsty protější ruky. Tyto nepravidelné, vlnící se pruhy působí tak, že budou určitě organického původu. Kontrastně působí, že název odkazuje k prstům ruky, jsou zde však jen čtyři prsty. Připomínám, že v této době Toyen ilustrovala knihy a časopisy s erotickou tematikou a v roce 1932 to bylo vydání knihy Markýze de Sade, Justina, kde na jedné z ilustrací nakreslila i krvácející vagínu. Vzhledem k organické povaze útvaru, jeho tvaru, barvě i zajímavému momentu v pravé části obrazu, kde je útvar rozmazaný a jakoby stéká z obrazu, si troufám tvrdit, že pokud se jedná o stisk ruky, nebude se jednat o přátelské podání ruky, ale o milenecké laskání a fyziologický důsledek tohoto počínání. Toyen překvapovala svojí otevřeností a svou dobu i odvahou ztvárňovat věci tabuizované. Možná to bylo záměrné vytváření obrazu o sobě poněkud skandální povahy a možná neustálé zkoumání toho ženského v sobě, které v sobě dusila, obětovala pro umění, a tak se v jejích



Sask ruky, 1934  
olej, plátno, 49,5 x 72,5 cm

obrazech sice sporadicky objevují i muži, ale do konce života je jejím hlavním tématem žena a to, co s ní souvisí. Vypadá to až příliš jednoduše. Pro všechny okolo to ženské v sobě a na sobě potlačila a o to víc se to projevilo v její tvorbě, ve které je povoleno snít a plnit si přání po libosti. Dostáváme se tak opět k vytěsnění, neuróze a sublimaci libida do tvůrčí oblasti.

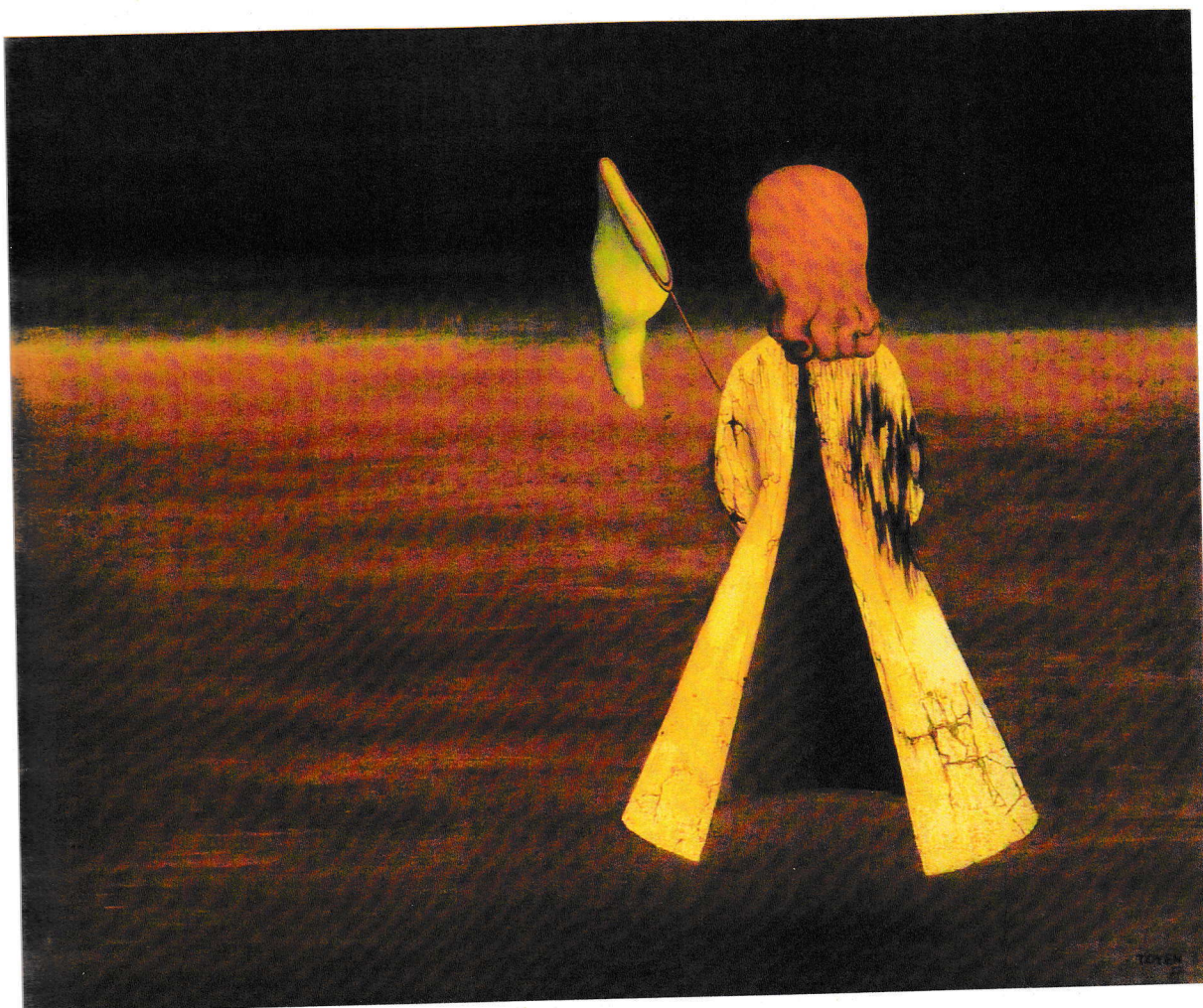
#### **2.1.4. Kresby a koláže z let 1935 – 1938, surrealismus Spící, válečné kresebné cykly a edice**

Mezi již zmiňovanými výstavami v roce 1935 a 1938 se věnuje Toyen kresbě, kolážím a společenským událostem spojeným s výstavami. V roce 1935 vzniká cyklus kreseb *Fantomy*. Dále čtyři koláže do máchovského sborníku *Ani labuť, ani Lúna*. V obou cyklech se opět objevují prázdné šaty, korbety, poušt, hlavy obrácené k nyní již zcela zřetelnému horizontu, spoutání, tajemné lesy, či vody a nový motiv malé holčičky ve věku asi osmi až dvanácti let. Dalšími motivy objevujícími se v 2. polovině 30. let jsou další odkazy na figuraci, kromě již zmiňovaných motivů, jsou to i vlasy, oči, prsty a loutky. Víc, než kdy jindy na nás z jejích obrazů dýchne pocit samoty. Autorce se blíží věk čtyřiceti let

a možná i to byl důvod jejího pocitu osamocení. I když byla neustále někde ve společnosti, rodinu žádnou neměla a blížil se konec období, kdy k založení vlastní rodiny měla šanci. Tím nechci říct, že se o to někdy snažila. Navíc je známo, že žena ve věku čtyřiceti let je na vrcholu své sexuální aktivity. Ale myslím, že tyhle stránky ze svého života už dříve vymazala. Zřejmě už v době svého odchodu od rodiny a počátků své umělecké kariéry. Ale něco jiného je přesvědčení a něco jiného hormonální situace. Uvědomování si neúprosnosti času se v jejím díle od poloviny 30. let objevuje velmi zřetelně v rozpadání se, drolení všech živých i neživých objektů. Dalším důvodem k tématu samoty v jejích obrazech by mohly být i občasné neshody se Štýrským, které ovšem nejsou v literatuře blíže konkretizované. Možná obojí – pocit samoty i neshody, souvisely se Štýrského nemocí.

Nejtypičtějším v tomto období a zároveň jedním z nejznámějších obrazů Toyen, u kterého si můžeme být jisti, že se jedná o „čistokrevný“ surrealismus, je Spící z roku 1937, který pojmenoval malíř Yves Tanguy.

Je na něm dutý rozpadající se plášť jemně žluté barvy zastupující zde tělo dívky opět ve věku osmi až dvanácti let, která stojí otočená čelem k obzoru, takže divákům nabízí pouze pohled na její pečlivý účes oranžových vlasů a na dutinu, která se objevuje místo těla v jejích rozpadajících se šatech. V ruce drží síťku na motýly žluto-zelené barvy, která působí o to smutněji, že se holčička nachází v poušti, kde není vůbec nic, ani flóra, ani fauna. Poušť je hnědo - oranžová a její horizont je žlutě ozářen pod černo-zeleným temným nebem. Marnost čekání v pustině, kde snad nikdy žádný motýl ani nebyl nebo tam holčička stojí už tak dlouho, že vše živé už dávno zmizelo. Už i ona sama vlastně ani není díky neúprosnosti času způsobujícímu vnitřní rozklad, před kterým není úniku. Marné naděje, nesplněná přání, která už nepřilétnou zpátky, aby se mohly splnit, aby je holčička, která sama už tam vlastně je a není, mohla pochyvat. Holčička věkově spadá do období latence vývoje libida. Je to období klidu, kdy je libido klidné, vývoj sexuality se zastavuje a dochází k primárnímu vytěsňování pregenitálních organizací, to znamená, že se člověk brání pudovému impulsu jako takovému. I atmosféra děl Toyen je velmi klidná, neměnná, i když úzkostná. Jakoby se v jejích obrazech už všechno stalo a teď už jen vidíme klid po bouři, výsledek. Takovým výsledkem může být i rozpadání se zkamenělých, i když evidentně živoucích objektů. Ať už jsou to zvířata (pudy) nebo lidé, v tomto období konce 30. let a v průběhu 40. let zejména holčičky často umístěné v identifikační části. Zkamenění, petrifikace, odejmutí života je proces, kterým se brání lidé, postrádající při svém vývoji v rané fázi pocit bezpečí. Toyen zřejmě vyrůstala v prostředí, které jí pocit bezpečí nedalo, a tak v některých obrazech nechá zkamenět „sebe“ (objekt, do kterého se



Spící, 1937  
olej, plátno, 81 x 100 cm

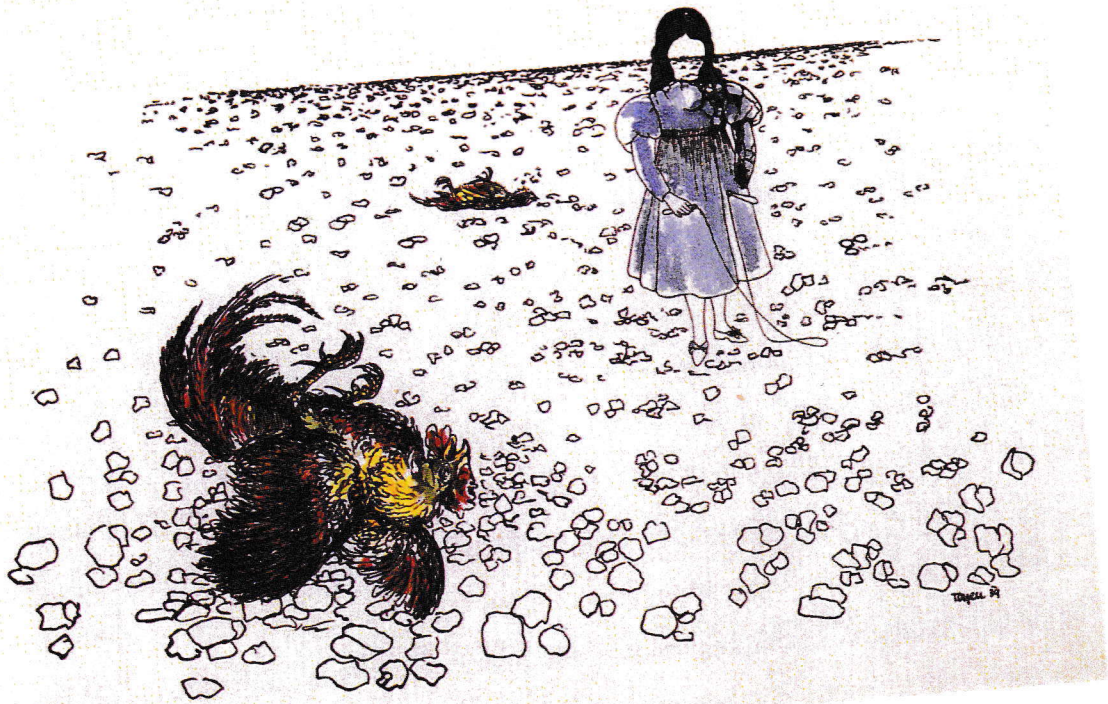
projikuje, se kterým se identifikuje, ať už je to holčička nebo přímo kámen v artifielistickém období), aby zabránila přemožení své osoby něčím ohrožujícím. Nebo nechá zkamenět a rozpadnout zvíře nebo nějakou zástupnou část jeho těla, aby se ubránila jemu. Zvířata jsou všeobecně pokládána za symboly pudů. U Toyen jsou těmito zvířaty výhradně šelmy a dravci, potažmo velmi tvrdě se prosazující pudy, které musely ženu rozhodnutou zasvětit svůj život jen a jedině umění velmi obtěžovat. Když už nestačilo je vytěsnit, nechala je zkamenět a když už nestačilo ani to nechala je rozpadnout.

Podobné náměty se vyskytovaly i v prvních kresebných cyklech Toyen, Fantomy a Přízraky pouště, vzniklé v letech 1936 – 1937. Kresby vznikaly samostatně a až pak je rozvrhovala do skupin, v nichž se kresby k sobě vázaly pouze tématicky, pořadí bylo libovolné. Přízraky pouště, vzniklé původně jako volná tvorba, byly s básnickým doprovodem Jindřicha Heislera vydány v roce 1938 ve 300 číslovaných exemplářích, ale jen ve francouzštině a pod hlavičkou francouzského nakladatelství, aby byl oklamán nacistický cenzurní úřad. Okupace totiž znemožnila surrealismům cokoliv publikovat.

Knihy tedy vydávali ilegálně. Dalším cyklem kreseb, vzniklým jako doprovodné ilustrace k básnické sbírce Jindřicha Heislera, byl Jen poštolky chčí klidně na desatero (1939). Vyšly jako soukromý tisk v Edici surrealismu, s obálkou od Štyrského, 15 českých a 40 německých výtisků. Snad nejdůležitějším knižním dílem v rámci surrealistické aktivity v Evropě za 2. světové války byla kniha realizovaných básní Z kasemat spánku, ve které autoři Toyen a Heisler rozvinuli princip Bretonových básní – objektů. Fotili text básní složený z písmenek vystřihaných z novin na bílém papíře, obklopený shlukem drobných předmětů vytvářející různá prostředí, vrhající díky ostrému zadnímu nasvícení dlouhé stíny směrem k divákovi. Dosáhli tak hrozivé i důvěrné atmosféry. Názvy básní byly na samostatných stránkách a písmena byla uspořádána do tvaru, který vyjadřoval pocit toho, co označoval. Kniha ceněná zejména pro významové přesahy slovního a obrazového projevu vyšla jako soukromý tisk v Edici surrealismu v 17 výtiscích v roce 1941. Jindřicha Heislera schovávala Toyen za války před nacisty ve svém bytě, protože se odmítl nechat zaregistrovat jako neárijec.

Další kresby vznikly pod vlivem druhé světové války. V letech 1939 -1940 to byla Střelnice, kresby vnímané jako bezprostřední reflexe tehdejší atmosféry. Knižně Střelnice vyšla v roce 1946. Vyznačuje se přesností kresby, jasnými obrysy objektů, které jsou relativizovány přiznáním nebo odepřením jejich stínu. Je to vlastně poprvé, kdy se Toyen stínem zabývá. Zároveň dávala zobrazovaným předmětům novou hierarchii tím, že jejich poměry velikostí se neshodovaly s reálnými. Tématicky je Střelnice jakousi srážkou dvou světů, světa dětství a světa války. Dětské hračky poházené po poušti, rozpadající se křičící dětská tvář, rozpadající se vajíčka a mezi nimi jakoby náhodou dětská hlava v tomtéž stadiu rozpadu, duhové kuličky, hnízda a dětské domečky, vlašské ořechy a busty neznámých hrdinů, loutkové divadlo, hrady z kostek a z jednoho z nich kouká hlava zajíce, mrtvý kohout, holčička bez tváře, školačka uprostřed pouště poseté peříčky mrtvých ptáků, poušť smutečních věnců. Už samotný výčet motivů působí velmi zneklidňujícím dojmem, ale i v těchto válečných obrazech je jakýsi zvláštní klid. Klid podobný tomu ze Spící. Ústředním motivem je zmnožený tvar pokrývající prázdný prostor, zde poušť, a tímto zmnožením tvarů, které se v poušti jakoby ztrácejí, dosahuje autorka u každé z kreseb jiného rytmu podle povahy tvaru. Jakoby zde vyprávěla klidným hlasem o zkáze světa kladením vedle sebe takových motivů, které si někdy protirečí, někdy svojí nesouměřitelností zvyšují dramatickост kresby.

I další kresebný cyklus komentoval válečné období. Jmenoval se Schovej se, válko! A vznikl v roce 1944, knižně vyšel v roce 1946 v Československu a v roce 1947 ve



Střelnice, 1939  
kolorovaný tisk

Francii. Opět se vše odehrává v prostoru pouště. Horizont je však oproti Střelnici níž a předměty v prostoru už nehrají rytmizační úlohu. Hlavními motivy kreseb jsou zejména kostry. Všechny erodující objekty dřívějších kreseb a obrazů nahradily oživlé kostry zvířat, ale i lidí. Oživlé kosterní pozůstatky, pahýly stromů, temná mračna od výbuchů, prázdné klece s lidskými kosterními pozůstatky, zápalné lahve ... To už je velmi přímočarý popis atmosféry války, ke kterému se Toyen uchýlila. V průběhu války Toyen i malovala. Patřily mezi ně konkrétní, figurativní malbou pojednané obrazy Bramborové divadlo (1941), Nebezpečná hodina (1942), Přeji vám mnoho zdraví! (1943), Mezi dlouhými stíny (1943). Zabývala se i únikovými tématy cirkusu (návrat k tematice Devětsilu), obraz Po představení (1943).

Za války vznikly další dva kresebné cykly Den a noc (1940 – 1945) a Zvířata spí (1941 – 1945), ze kterých se dochovalo jen pár kreseb. Ve druhém zmiňovaném cyklu se však začínají objevovat témata ukazující na orální agresi, jako jsou například zuby, či zvracení podivného tvora na jedné z kreseb. Kromě odkazů oranžové barvy na toto stadium a několika motivů pohlčení (např. v obraze Fata morgana z roku 1926 je možné, že oranžová cesta, řeka vychází nebo je pohlcována vraty domu v horní polovině obrazu),

toho, že od začátku tvorby v Toyeniných obrazech pořád něco plyne ať už voda nebo písek, něco se potápí a toho, že je přitahována zejména v období artificialismu mokřinami, močály, jezerními vlhkými krajinami, se konkrétnější odkazy začínají objevovat až za války s obdobím kreseb a konkrétních objektů v obrazech. Pohlčení, forma ohrožení při nedostatečně pevném pocitu vlastní identity. Tento pocit vzniká v prvních letech života a velmi záleží na vztahu matka – dítě, na tom, jak stabilní bude autonomie dítěte vůči matce. Pokud si jisté není, pak každé porozumění, lásku nebo i jen pohled bude vnímat jako ohrožení pohlčením. Takový jedinec se pak stáhne do izolace, aby svoji identitu ochránil.

V průběhu války, konkrétně v roce 1942, zasáhla do života Toyen nepřijemná událost. Zemřel její dlouholetý přítel Jindřich Štyrský, i když v poslední době už s ním neudržovala tak intenzivní vztah ani lidský, ani umělecký. Dalo by se říct, že ho zastoupil Jindřich Heisler. Doznívání války je patrné na obrazech *Polní strašák*, *Na pokraji*, *Sejfy* – všechny z roku 1945. V témže roce také Národní divadlo uvedlo v režii Jindřicha Honzla hru Vladislava Vančury, *Učitel a žák* a autorkou výpravy byla Toyen. Scéně vévodily obrovské fotografie v pozadí, na nichž byly zvětšeniny přírodních útvarů, zvířat, květin. Tím, že věci, které jsou normálně daleko menší než člověk, byly nyní neporovnatelně větší než herci, došlo k výraznému zrelativizování velikosti. A Toyen šla v tomto procesu ještě dál. Některé rekvizity byly enormně velké, jiné zas oproti realitě zmenšené. Herci se stali součástí něčeho, co je přesahovalo.

Kromě zmiňovaných soukromých tisků vysoké umělecké kvality tvořila Toyen i obálky knih vydávaných pro široké čtenářské vrstvy. Byly to zejména detektivky, na jejichž obálkách se jako velmi významný činitel děje objevuje stín. Vyděšené tváře obětí vidí stín přicházejícího vraha apod. Tvořila obálky i k různým románům, kde se objevují dva základní plány. Hrdina ve chvíli zlomového kroku a prostředí, kde se román odehrává. Čitelná tu byla osamělost hlavního hrdiny vymezujícího se vůči okolí. Při množství obálek a snaze přesvědčit a dojmout se někdy autorka dostala na hranici podbízivosti.

### **2.1.5. Začátek pařížské emigrace, opětý příklon k abstrakci v 50. letech, Sedm mečů, rozpad pařížské surrealistické skupiny**

V roce 1946 odjela Toyen s Heislerem do Paříže a vzhledem k vývoji politické situace v Československu se rozhodli, že se nevrátí. Tak začala jejich pařížská emigrace. Toyen však tentokrát dlouho trvalo, než si zvykla. 1948 – 1953 bylo pro ni velmi těžkým obdobím. Po 2. světové válce byla v Paříži složitá situace v surrealismu. Obrazy dlouho



nemalovala. Zabývala se převážně kresbou např. cyklus Ani křídla, ani kameny z roku 1948. Kresby už nebyly uceleným vyprávěním, byly to jakési shluky detailů i nápisů. Vybrané náměty libovolně zvětšovala a zmenšovala, vzala jim perspektivu a rozmisťovala je po papíru. K námětům tohoto cyklu se pak ještě vracela v obrazech i kresbách.

Všechny živly, obraz vzniklý v roce 1950, působí velmi plošně a abstraktně i přes konkrétní objekty symbolizující jednotlivé živly. Zemi zde zastupuje černý kámen, či hrouda hlíny a z ní roste malá žlutá rostlinka. Tento symbol je v levém horním rohu. V levé dolní polovině obrazu je žlutá ryba bez oka zastupující vodu. Pak je zde u horního okraje obrazu, v jeho polovině vidíme křídla oranžovo-hnědé barvy, symbolizující živel vzduchu. A těsně vedle křídel je žluto – oranžová duhovka oka (asi toho, co chybí rybě v dolní části), evokující také zatmění slunce. Kotouč slunce, zástupný za živel ohně, je přepůlen díky rozdělenému pozadí, které je ze dvou třetin bledě modré a zabírá levou část obrazu. Asi ve dvou třetinách je uhlopříčný předěl od černo-modrého prostoru. Působí to jako okraj Země, konec i začátek světa. Dolní polovinu obrazu ještě protíná něco jako bílý blesk, na černém pozadí se změní ve žlutý. Nebo jako záznam nějakého měřicího přístroje, kterým např. v galeriích hlídají teplotu a vlhkost vzduchu.

Nad skrytými a univerzálními významy znaku se zamýšlela ve svém cyklu pražských domovních znamení, který by na první pohled mohl vyznít jako vzpomínání na Prahu. Byla to ale spíš forma úvahy nad symboly.

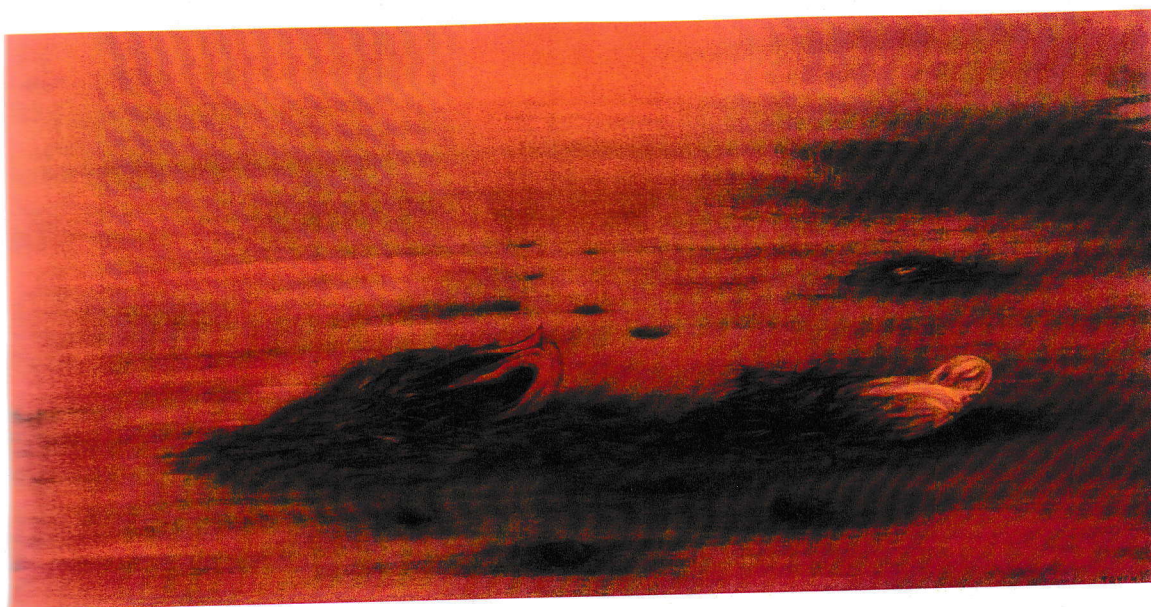
Na počátku 50. let dochází k obratu v tvorbě Toyen. Už se nezabývá rozpadáváním ani oživenými skelety. Anorganická látka je pro ni živoucí (opět je tu téma plynutí), obsahující zárodky dalších tvorů. Na výsluní zájmu se mezi symboly hřeje motiv zdvojení, např. u tváří, které působí spíš jako masky. V polovině 50. let pak dospěla k mezi abstraktního vyjádření jako už předtím v letech 1928 – 1929 a v roce 1934. Opětný příklon k abstrakci, zabývání se všeplatnými pravidly a vyhnutí se tak více subjektivnímu komentáři situace, než je nezbytně nutné, mohlo být způsobeno reminiscencí na vlastní tvorbu, vlivy soudobého světového umění i osobním životem. V roce 1953 zemřel v Paříži ve věku 39 let dlouholetý přítel a spolutvůrce Toyen, Jindřich Heisler. Toyen měla kolem sebe hodně lidí, ale jen několik z nich pojala uzavřená autorka za opravdové přátele. Heisler k ní měl nejbliž. Už tím, že pocházeli z jedné země. Druhá světová válka je velmi osobně spojila, Heisler zaujmul po smrti Štýrského jeho pozici nejbližšího člověka, přítele, rádce a spolutvůrce Toyen. Spolu emigrovali do Francie. Smrt Heislera musela být pro ni velkou osobní ztrátou. Její obrazy vypadají jako abstraktní proud barvy, ze kterého sem a



Všechny živly, 1950  
olej, plátno, 70 x 106 cm

tam vyčuhuje, vyrůstá nějaký konkrétní objekt – siluety ptáků, svazky krystalů, liščí a soví hlavy, jádra, rostliny, acháty, atd. Jakoby to byla zrcadla, která se ovšem roztavila a nyní stékají a občas ještě odrazí konkrétní obraz. Někdy se proud barvy rozvlíní tak, že ukáže křivku ženského těla nebo jen drapérii šatů. U těchto ženských motivů se začínají čím dál častěji objevovat i motivy šelem – kůže, oči, drápy.

A teď, když plyne čas vznikl v roce 1957. Je to proud červeno – oranžové barvy, ze které uprostřed vyrůstají žlutý a červený květ. Možná to nejsou květy, ale jazyky, nový a velmi častý motiv působící spíš jako falus. Obraz působí jako rozpálená poušť, kde možná zrovna probíhá písečná bouře, která odnáší s sebou i tyto dva květy – jazyky. Nebo tyto z rozpáleného písku vyrůstají. Toyen používala červenou spíš jako barvu konkrétních objektů, které tak odrazila od většinou do studena laděných barev pozadí. Většinou jsou její obrazy laděné do zeleno – modré barevnosti. Takováto velkorysost k červené barvě se v její tvorbě objevila poprvé až v roce 1951 na plátně z cyklu domovních znamení U zlatého kola, které je rudě červené s černými okny. Na obraze A teď, když plyne čas už se jedná spíše o oranžovo – červenou. Dalšími obrazy „viděnými“ rudě jsou z roku 1968 Nový milostný svět s červenou šachovnicí, motivy šelem a psů, pak Hostina analogií z roku 1970.



A teď, když plyne čas, 1957  
Toyen, plátno, 60 x 120 cm

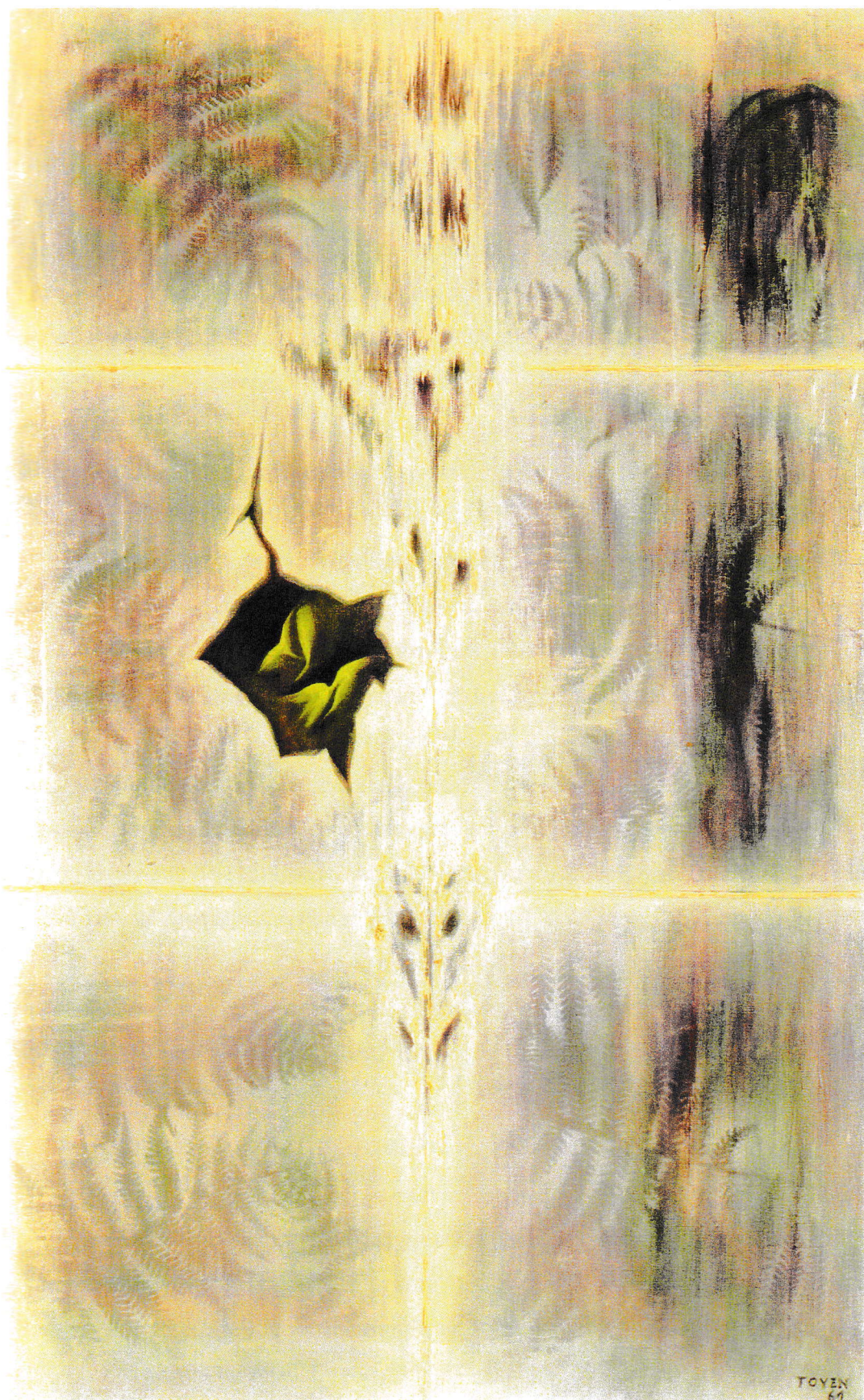
Ve stejném roce jako *A teď, když plyne čas* vznikl také soubor obrazů *Sedm mečů* vytažených z pochvy. Soubor tak nazval nový mladý přítel Toyen, Georges Goldfayn (přibyl do Bretonovy skupiny začátkem padesátých let a od roku 1951 se také podílel na vymýšlení názvů pro obrazy Toyen), podle Apollinairovy básně *Sedm mečů*. Každý ze sedmi obrazů také dostal jméno od někoho z Bretonovy skupiny surrealistů. Každý „svému“ obrazu také věnoval báseň. Opět tu bylo to propojení slova a obrazu, typické pro celou tvorbu Toyen. Všechna to byla podlouhlá plátna o rozměrech 50 x 150 cm a šest ze sedmi bylo komponováno na výšku. Pozadí je zamlžené a z něj vystupují zřetelnější části, ženské šaty, drapérie, co se vynoří a hned zase zmizí. *Sedm mečů* je vlastně sedm siluet žen s konkrétními detaily jako jsou špička střevíce, prst s prstenem, krystaly, jazyky, atd. Mezi těmito ženami a jejich atributy vzniká jasně čitelné erotické napětí podepřené někdy naprosto neoddiskutovatelnými znaky jako jsou již zmiňované jazyky jasně červené barvy v *Lovkyni*, či znak ženského přirození v *Meluzíně*. Poprvé se zde objevuje motiv prolnutí ženy a šelmy v obraze *Buditelka něhy*. Do prázdných bílých šatů, siluety ženy proniká fialovo - černá kočkovitá šelma, jakési spojení bílé nevinnosti s magickou animálností. Metafora přiznání každé ženě včetně sebe animální, pudové stránky osobnosti, ať je sebevíc uzavřená a nepřístupná. Po celý život zkoumá Toyen svoji identitu jako identitu ženy a toto základní téma se objevuje i v tomto cyklu. Nikdy předtím nevytvořila Toyen nic tak něžného a smyslného zároveň. Už nemusí bojovat o své místo na slunci mezi mužskými umělci, dokonce i v cizí zemi našla své místo, „své“ lidi a protože už je jí 48, můžeme předpokládat, že došla k celkovému fyzickému i psychickému zklidnění,

nadhledu, což jí umožnilo přiznat věcem, pocitům, sobě samotné pravou podobu světa okolo i uvnitř sebe samé.

Přelom 50. a 60. let je poznamenán krizí surrealismu a nakonec i rozpadem pařížské surrealistické skupiny v roce 1969, tři roky po smrti André Bretona. V této době Toyen osciluje mezi konkrétním a abstraktním vyjadřováním. Dřívější razanci nahradila lazurností a splývavostí barev i kompozic. Ve své tvorbě volně propojuje motivy florální, animální i figurativní. Figury pak prolíná s krajinou, či okolím. Ve znázorňování ženy – zvířete pokračuje. Animální prvek k ženě neoddělitelně patří, chrání ji, je jejím znakem i tím, co se vztahuje k okolí.

Už dříve se v jejích obrazech objevil i stín, ale větší pozornost mu věnuje až nyní. Začíná si pohrávat s relativitou objektů tím, že jim stín přidělí nebo odepře. Ženy mají stín ve tvaru šelmy, stíny žijí samostatným životem nezávislým ani na objektu, ani na zdroji světla a tím dávají najevo svoji převahu. Převahu stinné stránky člověka, jeho podvědomí, které ačkoli je vytěšňováno na okraj, do pozadí, je hlavním činitelem děje. Ve svých obrazech tak autorka došla k jakési individuaci, připojení svého stínu ke svému „já“.

Mezi staronové objekty, které jsem zde ještě nezmiňovala patří okno. Architektonické motivy Toyen používala zejména ve svých kolážích a kresbách, ale objevují se i v obrazech, např. dům ve *Fata morgáně* (1926), rám nebo okno ve *Finis terrae* (1937), kus zdi ve *Snu* (1937) nebo v *Na zámku La Coste* (1946), chodba plná trezorů v *Sejfy* (1945), průřez celým domem se sklepem, šesti patry a půdou, schodištěm, okny, komínem v obraze *Přírodní zákon* (1946) a konečně okno jako dominanta v trojrozměrné instalaci *Oltář Petera Ibbetsona* z roku 1947. Podobně koncipovanými obrazy s oknem jako dominantním prvkem a zároveň rámem výjevu byly *Myslela jsem, že vidím vlaštovku* (1961), *V určitou chvíli* (1963), *Poledne – půlnoc* (1966). *Myslela jsem, že vidím vlaštovku*, bílo - šedý obraz rozdělený na šest segmentů tak, aby vytvářely dojem okna se šesti tabulkami. Okno vypadá jako zamrzlé, mráz na něm vytvořil zcela konkrétní obrazce kapradin. Prostřední předěl okna na dvě křídla, část, kde by měla být nejspíš klička k otevírání okna, je rozostřen a v jeho spodní části se v tomto rozostření, připomínající fázi rozpadání z dřívějších obrazů, nachází silueta zvířecí, zřejmě tehdy u Toyen oblíbené liščí, hlavy. Prostřední levá tabulka je rozbitá a díky tomu můžeme vidět, že to není divák, kdo kouká zevnitř ven, ale že je to pohled zvenku dovnitř. Někam, kde je evidentně tepleji, neboť je vidět kousek něčeho zeleného, zřejmě části nějaké vnitřní vegetace. Výklad nabízí ve své knize Toyen Karel Srp, když si na pomoc bere o něco mladší obraz *V určitou chvíli*.



Myslela jsem, že vidím vlaštovku, 1961  
olej, plátno, 92 x 60 cm

Okno zde vypadá jako zavěšené v prostoru a ne jako součást nějakého domu. Obklopuje ho bujná vegetace a za oknem je z fotografie vystřižená Dafné z Berniniho sousoší Apollo a Dafné. Jde o zachycení okamžiku, kdy Apollo už už chytá prchající Dafné, když ta se raději promění ve vavřínový keř. Toyen vystříhla do své koláže nešťastnou Dafné tak, že je vidět jen vystrašený úzkostný výraz ve vylekaném výkřiku. Ale to už nemá co dělat s mytologií antiky. Jde zde o to, že divák nahlédl do nitra obrazu, do nitra autorky samé a tím ji natolik překvapil, že zkameněla a mění se v zeleň. Útěk ženy před mužem, respektive před mužskou rukou můžeme vidět ještě na obraze Šachovnice (1963), kdy žena prchá do úzkostné zelené před mužskou rukou v okně věže – naddimenzované šachové figurky.

Ale zpět k obrazům s oknem. Jakoby tyto dva spolu souvisely. V tom prvním vidíme bílou barvou – vytěsněním chráněné nitro autorky. Místo kličky, kterou bychom mohli okno otevřít je zde liška, polorozpadlá liška, tedy petrifikovaný pud zbavený energie, života. A rozbitým oknem, za vytěsněním, je vidět něco neidentifikovatelného zeleného. Vysvětlení, co by to mohlo být, nabízí mladší obraz. Tam v úzkostné zeleni vidíme zkamenělou dívku, která se zřejmě vylekala náhlým vyrušením divákovým. Možná se před pohledem diváků do svého nitra snažila prchnout sama autorka, ale v momentě, kdy už není kam prchnout před pohlcujícím pohledem, zbaví se života, zkamení a touto depersonalizací zabrání ztrátě své identity. Všechny tyto mechanismy, obrany nás vrací do pregenitálního stádia vývoje libida, konkrétně do orálního stádia, kdy je hlavní a zásadní vazba na matku. A zde je myslím dobré citovat nynějšího majitele obrazu Myslela jsem, že vidím vlaštovku a přítele Toyen, Eduarda Jaguera, který o tomto obraze říká, že se původně měl jmenovat Okno mého dětství.(23) A ještě jeden citát je vhodné zde uvést. Georges Goldfayn: „Často mě napadlo, že Toyen ztělesňuje „dceru narozenou bez matky“, o které hovoří Picabia.“(24)

### **2.1.6. Annie Le Brun, Radovan Ivšić, knihy pro radost, koláže**

Od poloviny 60. let se na pojmenování obrazů Toyen podílí básnířka Annie Le Brun. A v téže době navazuje přátelství a spolupráci také s jugoslávským básníkem Radovanem Ivšićem, žijícím v Paříži. S těmito dvěma literáty se více začala stýkat po smrti André Bretona. Ilustrovala jejich sbírky. Například Ivšićovu sbírku básní v próze, *Studna ve věži* (1967), o které sám autor říká, že vznikla na základě Toyeniných grafik. Jednalo se o techniku suché jehly na ručním papíře. Nejdříve vznikly grafiky *Střepy snů* a až pak texty. Tradičnějším postupem pak byla vytvořena *Sbírka Ihned* (1967) od Annie Le Brun, kterou

Toyen doprovodila třemi suchými jehlami a šesti kolážemi. Celá sbírka byla vydána na savém papíře. V roce 1968 vyšla Ivšičova kniha Král Gordogan s Toyeninými kolážemi ve stylu karet. Ve 30. letech dělala knihu pro obživu a tak se soustředila na to, aby kniha navenek upoutala pozornost. V 60. letech už dělala knihy, protože chtěla. Uzavírala se do nitra knihy před okolím a knihy uzavírala do luxusních kazet.

Poslední výrazné obrazy Toyen vytvořila na přelomu 60. a 70. let. Jsou to většinou podélné formáty na šířku a autorka v nich stírá rozdíl mezi pouští a mořskou hladinou. Podélným formátem a „pohybem“ barvy zvýrazňovala dojem plynutí, vody, která uvádí do pohybu i je živlem, který může pohltnout svět. Novým živočichem, kterého pro své obrazy objevila, byla kudlanka nábožná. Novinkou byla i šachovnice jako nové prostředí a projekce zvířat do neživých věcí, např. ryba jako talíř, hranostaj jako pohovka, kudlanka jako povlak na peřiny. Jinak nadále rozvíjí motiv ženy – šelmy. Více než obrazy se teď Toyen zaobírá kolážemi a grafikami, konkrétně suchou jehlou.

Zajímavé je zejména její vlastní pojetí koláže, které si v 70. letech vytvořila. V její pozůstalosti se našly složky se spoustou různých výstřižků, rozdělených na například oddělení s ústy nebo očima nebo s šaty, či slečnami v kožichu atd. Z těchto výstřižků, které nalepovala oboustranně sestavovala poněkud monochromatické koláže – alba. Dochovalo se asi 300 koláží, každý list obsahuje kolem dvaceti výstřižků, které rovnoměrně zaplňují plochu. Motivy jsou prezentovány samostatně bez ohledu na jakoukoliv souvislost ať už dějinnou, časovou, či významovou.

Na jedné z koláží typických pro toto období si můžeme všimnout, že barevně je opravdu velmi chudá. Je v podstatě černo – bílo - oranžovo – červená. Na bílém podkladě jsou zde nalepeny jednotlivé obrázky vystřižené do obdélníků nebo čtverců. Na první pohled nás nejvíc zaujme skupina výstřižků s ženskými namalovanými ústy, častým motivem v kolážích. Ústa jsou zde zachacena v různých výrazech, jakoby to byly fotografie výslovnosti. Tento shluk „pusinek“ je v levé a střední části koláže. Nad nimi je řada šantánových tanečnic zřejmě při kankánu. Obojí toto množování motivů nás odkazuje k seriálovému zážitku, o kterém se ovšem můžeme jen dohadovat, i když v rozborech obrazů už jsme na tento prvek několikrát narazili. Tento neurotický mechanismus se vztahuje k obraně ega před pohlcením. Tedy k orálnímu stádiu. Mimořádně o fixaci na orální stádium vypovídá i skutečnost, že Toyen byla silná kuřačka. V levé dolní části se nachází ženské oko, vedle něj malá vánoční ozdoba, pod okem ženské atributy, a to na kožešině dámské stěvičky na podpatku a ozdobné podvazky. Vedle toho všeho je roletová skříň s prázdnými zásuvkami. V pravé, identifikační části je



Bez názvu, 70. léta  
koláž, papír, 31 x 21 cm

na nejspodnějším výstřižku žena ve španělském oděvu u domu, nad ní je obrázek africké



krajiny se dvěma vyhublými domorodci a nad tím vším cigareta, vysoká šněrovací bota na jehlovém podpatku a vedle tanečnic je klíč. Celá tato koláž na první pohled vydává svědectví o nevztahovosti nejen jednotlivých objektů, ale hlavně o autorčině neschopnosti dát je do vzájemných vztahů. Ty mezi nimi vytěsnila viz. bílá plocha. Je to obrázek o orální osobnosti, *mající strach z ohrožení svého já pohlcením nejen ústy, ale i pouhým pohledem*. Celá tato koláž je hlavně o attributech podporujících a zvýrazňujících identitu ženy, kterou hledala a zkoušela ve svých obrazech celý život, aby jí nakonec pod maskou krásné dominantní ženy zbyla jen skříň s prázdnými zásuvkami, kterou není proč mít, protože není, co do ní dát (tato skříň vypadá jako schody, zástupný symbol za sexuální aktivitu). Toto hledání ženské identity je logickým důsledkem vývoje „dcery narozené bez matky“, neboť chybí základní jistota nezávislého bytí a v pozdějších stádiích i základní identifikační model. Nemluvě o tom, že pokud si člověk není jistý vlastní samostatnou totožností, nebude zcela jistě ani mocen vytvořit si vzorec pro objektní vztahy v oidipské fázi falického stádia. A tak krásné dámě v identifikačním rohu zbude jen vyprahlá vztahová pustina se dvěma jí oddanými, k ní vzhlížejícími „otroky“, kteří jsou ovšem černobílí, tedy zbaveni života, či případného ohrožujícího potenciálu. Troufám si odhadovat, že za těmito dvěma „věrnými“ bychom mohli hledat Štyrského a Heislera.

Podobné motivy i jejich zmnožení jsou časté v těchto kolážích posledních let. Figurativní odkazy na ženské pohlaví – oblečené i nahé ženy, nohy, hlavy, namalované rty, dále nefigurativní symboly ženy – vázy, džbány a jiné duté nádoby, šaty, šperky, klobouky, podvazky, boty, flakóny voňavek, květiny, lodě.

Posledními ucelenými cykly v tvorbě Toyen byly *Tváří v tvář*, 12 koláží vtištěných na zeleném podkladě a vydaných jako čistě obrazová publikace v roce 1973. Byly to vždy dva motivy dané dohromady, jeden kruhový a druhý k němu dodaný představoval významový kontrast prvního. Druhým cyklem koláží byly návrhy masek ke hře Radovana Ivšiče, *Král Gordogan*. Vytvářela je za pomoci zcela minimalizovaného množství doplňovaných, dolepovaných věcí. Na stylizovaný tvar obličeje – ovál, kruh, srdce, různých barev dolepila ústa a domalovala tvar očí. Podle typu postavy pak doplnila i jiné prvky. Kromě ilustrací to bylo vlastně poprvé, co se zabývala lidskou tváří, i když se jedná o masky. Ve svých obrazech se tvářím vždy vyhýbala. Buď byli lidé na jejích plátnech otočeni zády nebo jim obličej úplně chyběl nebo místo něj namalovala „obličej“ zvířecí.

V roce 1977 vyšla básnická sbírka *Annie Le Brun Prsteník luny se třemi Toyeninými grafikami*.

9. listopadu 1980 v Paříži Toyen zemřela.

### 2.1.7. Osobnost Toyen a shrnutí abstraktního vyjadřování v její tvorbě



Osobnost Toyen je opředena tajemstvím. Přesto se občas někde vyskytne nějaký střípek, vzpomínka někoho z jejího okolí, která nám může aspoň napovědět, co to bylo za ženu.

Marie Čermínová si hned na počátku své tvorby zvolila záhadný pseudonym, který jí pomohl upozornit na její lidskou a uměleckou rovnoprávnost v době, kdy ženy – umělkyně ještě nebyly tak obvyklé. Zpočátku ještě při signování obrazů váhá mezi občanským jménem a pseudonymem. Ten však nakonec úplně zvítězí. A dnes už možná někteří lidé neznají právě jméno nejvýznamnější české malířky 1. poloviny 20. století.

Její život i tvorbu můžeme rozdělit na dvě etapy, na pražskou a pařížskou. Ze vzpomínek jejích blízkých přátel a spolupracovníků z pařížské etapy se můžeme dozvědět něco málo o tom, jaká byla Toyen. Podle Radovana Ivšiče (25) a Edouarda Jaguera (26) to byla plachá, samotářská a uzavřená žena, kterou Breton označil za svou „přítelkyni mezi všemi ženami“. Chodila na pravidelné surrealistické schůzky, které se konaly denně kolem šesté hodině vždy tak o hodinu později, až bude každý na svém místě a debata v plném

proudu. Do diskuzí zasahovat nechtěla, vždy seděla stranou. Stačilo jí dívat se, ne být viděna. Byla velmi zdrženlivá, ostentativně nedůvěřivá k těm, co neznala. Velmi plachá umělkyně, hlavně když měla hovořit o své tvorbě nebo sjednávat prodej svého obrazu. To nejraději nechávala na svých přátelích.

Byla to žena, která ve svém chování byla daleka jakémukoliv náznaku mondénnosti. Chodila oblečena prostě, oblečení jakoby snad ani nestřídala, i když vypadalo vždycky čistě, upraveně a nově.

Měla ve zvyku se uzavírat v mlčení, ale v soukromí mezi svými nejlepšími přáteli byla velmi vtipná. Její humor označil Radovan Ivšić za „šízravý“.

Zajímavý je i její vztah ke zvířatům, které tak často zpodobovala ve svých obrazech. Byla „alergická“ na přítomnost jakéhokoliv zvířete a hmyzu se prý dokonce bála a to i motýlů.

V posledních letech svého života už nikam nechodila, jen zřídka. Podle svých slov šetřila síly, kterých jí ubývalo. V rámci šetření sil i méně a nepravidelně jedla. „Toto odmítání vynaložit úsilí nezbytné k životu ji dovedlo na pokraj anorexie, takže v den jejího pohřbu spouštěli do země velice lehoučké tělesné pozůstatky.“(27)

V obrazech Toyen je nejvíce přítomna úzkost, jako nejvlastnější obsah obrazů. Ona sama sebe nezobrazila, ale v podstatě jsou všechny obrazy o ní, o ženě v ní. Mužům ve svých obrazech přisoudila roli pozorovatelů nebo statistiků. Přejímala mužský pohled na ženu. Malovala ženu a počítala s mužským publikem. Malovala ženy, jak svádí muže, ztotožňovala se s těmito ženami, ženami s animální stránkou své osobnosti, ženami – šelmami. Ve svém osobním životě se stavěla do pozice pozorovatele života, aby o to přesvědčivěji mohla „žít“ ve svých obrazech.

Abstraktní vyjadřovací prostředky se u Toyen vyskytují ve dvou fázích. Je to v období artificialismu, ve druhé polovině 20. let a na počátku let 30., kdy už artificialismus přerůstá v „intuitivní“ surrealismus, ve kterém ještě abstraktní vyjádření párkrát „zazní“. A pak v pařížském období v 50. letech. Artificialismus vznikl jako varianta mezi abstrakcí a surrealismem. Postupně se v něm dostala Toyen do stádia velmi podobnému informelu, stylu z 50. (u nás 60.) let. Bylo to období, kdy začínala pronikat do uměleckého světa a do malby. Možná i tento styl byl takovou zkouškou, co všechno plátno vydrží, co lze dokázat jen barvou, jak s barvou pracovat, aby vyjádřila to, co umělec zamýšlí. Myslím, že Toyen vedli podobné pohnutky jako první umělce abstrakce. Prostě najít tu nejzazší mez vyjádření pouhou barvou, nezatěžovat téma ničím konkrétním, zkusit to bez kresby, bez symbolů, bez reálných objektů. Odhalit všechny možnosti barvy.

Postupně se jí do obrazu konkrétní objekt dostal, ale to už jsme v období již zmiňovaného „intuitivního“ surrealismu.

Druhým obdobím abstraktního vyjádření, které ovšem už nebylo tím jediným, co Toyen v tomto období tvořila, je období 50. let. Toyen v té době žila v Paříži a nejen zde se začal prosazovat nový směr, informel. Zastánci tohoto směru začali pracovat s barvou podobně jako Toyen ve svém artificiozním období (např. přidávali do barvy písek zrovna jako ona tehdy). Pokud se zamyslíme nad tím, zda v této době neprožívala malířka nějaké zátěžové období, tak dojdeme k závěru, že jistě ano. Byla v cizí zemi, jejíž jazyk se nikdy pořádně nenaučila a v roce 1953 zemřel její velký životní přítel, Jindřich Heisler. Ale životopisci uvádějí, že období krize Toyen po její emigraci právě roku 1953 skončilo. Možná to byl právě informel a ohlas mladých malířů na její tvorbu, které „nastartovaly“ její malířskou tvorbu. Ale možná jí právě těch sedm let stačilo k adaptaci v Paříži. Po emigraci z Čech v roce 1947, kdy namalovala pár obrazů a více se věnovala kresbě, začala v roce 1953 opět malovat.

Její tvorba z těchto let se určitě nepatří mezi informální díla, ale řeč je zde o navazování na svoji tvorbu předchozích let. O tom, že nové rodící se styly jí daly za pravdu. Ale Toyen nemá zájem se vracet do období artificioznismu a její nynější abstrakce je ve znaku velmi jemné práce s jasnými jakoby stékajícími barevnými tóny a jen s lehkými náznaky konkrétních objektů – krystalů, poupat, atd. A postupně se přes toto období „stékajících zrcadel“ dostává opět k figurativnějšímu vyjádření.

Obě abstraktní období jsou obdobím jejich začátků. Poprvé, když hledala svůj styl, svoji identitu a podruhé, když začínala v Paříži. V prvním období abstrakce šlo o období experimentu, o to co vydrží plátno a co všechno lze dělat s barvou. Také kam až mohou se Štyrským svůj nový směr dovést. Ve druhém období je cítit lyričtější nota. Toyen se jakoby ponořila do svého světa, do svého umění, které jí bylo vždycky nejbližší a ona jemu. Možná zkoušela své téma plynutí času a vody dovést do extrému. Místo plynutí - stékání. A jsme opět u experimentování, díky kterému se posunula do dalšího svého tvůrčího období.

## 2.2. Eliška Pokorná

### 2.2.1. Důležitá data a výstava z roku 2003

Narozena: 27.10.1970 v České Lípě

Studium: 1985 – 1988 SUPŠ sklářská v Kamenickém Šenově

1990 – 1996 VŠUP v Praze (3 semestry ilustrace u prof. Jiří Šalamouna, 4,5  
semestru malba u prof. Pavla Nešlehy)

1996 – 1997 Postgraduální studium sochařství v ateliéru prof. A. Mazo a kresby u  
prof. P. Lagare se de Prieta na Fakultad de Bellas Artes v Granadě,  
Španělsko

1999 dvouměsíční stipendium Ministerstva kultury v Centru Egon Schieleho v  
Českém Krumlově

Výstavy: 1994 Výstava studentů, Galerie Sýpka, Vlkov u Brna

Nová jména, Špálova galerie, Praha

Status Nascendi, kostel Všech svatých, Kolín

Čeští umělci v Sydney, Sydney, Austrálie

1995 Zkušební provoz, Galerie Mánes, Praha

1999 Sentimenty, Galerie umění, Karlovy Vary

2000 Via 2000, Galerie VIA ART, Praha

2003 Výstava, Galerie literární kavárny Obratník, Praha

Elišku znám asi sedm let a přibližně stejně dlouho vím, že maluje, ale až od její výstavy v Obratníku vím, jak a co maluje. Překvapila mě tenkrát nejen velikostí svých pláten, ale hlavně náměty. Na této výstavě byly všeho všudy čtyři plátna. Slepice, olej na plátně, 1,00 – 1,40m, Hostina, olej na plátně 1,20 – 1,80m, Tygří žena, olej v kombinaci s akrylem na plátně, 0,90 – 1,20m a Můra, olej na plátně, 1,10 – 1,60m. Překvapily mě náměty podobenství o společnosti, jak se o tom vyjádřila sama autorka. Překvapila mě tahle subtilní dívka, nenápadná zjevem, nejistá ve vztahu k okolí, ale rozhodná ve verbálním vyjadřování, a její obrazy velkých rozměrů plné symbolů a jinotajů, působící mnohdy drsně a agresivně.

Slepice, obraz na kterém jsou dvě slepice v prázdném, ohraničeném prostoru klovající do kamene. Podle autorky je to o „neschopnosti porozumět tomu, čeho se

dotýkám“, o tom, že se lidé chovají jako tyto primitivní ptáci, kteří nikdy nepochopí, že kámen není k jídlu.

Na obraze Hostina je stůl s bílým ubrusem, příliš velký na tak malou hostinu, kterou představuje jedna malá zlatá rybička na malém talířku pro příliš mnoho účastníků, kterými jsou ptáci - dravci různých druhů. Autorka to vidí jako „sebeobětujícího se Krista dravcům, v čele s Harpyjí symbolizující smrt“. V obou obrazech je naznačen prostor v šedých odstínech, jeho význam je tak potlačen. Je však evidentní, že se jedná o uzavřený prostor. Obě plátna spojuje téma ptáků snažících se něco sezobnout. Realisticky zobrazení opeření jsou jakoby zastaveni v čase. Autorka je „zastavila“ těsně předtím, než zobnou. V případě Hostiny na nás dýchne pocit ohrožení a strachu o tu malou rybičku v kruhu nebezpečných ptačích dravců, ze kterého není úniku. Napadá mě zde souvislost s dílem Toyen právě v tématu ohrožení, v použitém symbolu dravce jako ohrožujícího tvora a v zastaveném čase. Ohroženým tvorem je ryba, tedy falický symbol. Z hlediska zastaveného času se zase dostaneme k tématu sexuálního „vybafnutí“. Malá zlatá rybička by zde mohla symbolizovat klitoris, jedná se tedy o kastracní úzkost, kterou zažívají děti ve falickém stadiu. Ohrožení je zde znázorněno hned několika dravci. Ve 4 letech totiž autorka zažila sexuální obtěžování ze strany neznámého muže, před kterým nakonec utekla. Ale je jasné, že se takováto věc řeší v širším okruhu lidí, mám na mysli, že se to dozvěděla nejen maminka s tatínkem a následně policie. Malá holčička mohla pak už jenom zmínku o této události vnímat jako ohrožení, které pak úplně vytěsnila – do 25 let o události nevěděla.

V Tygři ženě jde o téma „zvíře ve mně“, o animální stránku člověka. Opět téma fascinující téma i pro Toyen. Je zde vyobrazena žena plížící se k divákovi ze tmy s hypnotizujícím pohledem šelmy. Žena na obraze není podobná autorce, měla na toto zobrazení i modelku, ale i přes to se zde asi jedná o uvědomování si vlastní identity, že i animální stránka k „já“ patří.

Můra je velký obraz s akcentovaným místem s lesknoucí se sklenkou vody, ve které se právě utopila můra. „To, co mě láká, mě může zlikvidovat. Ale můra v podstatě nemůže jinak, je to silnější, než ona.“ Obraz vzniklý v době autorčina rozcházení se s tehdejšími partnerem by se dal vysvětlit i tak, že partnerovi „dávkovala“ svoji sexuální přízeň (sklenice, dutý předmět jako symbol vagíny, voda, dát někomu napít – sexuální styk, mrtvá můra, noční motýl – lehkovážný tvor, kterému odebrala ve své fantazii život, partner). A v identifikačním rohu chybí „podpis“.

Za pár měsíců jsem viděla, na čem pracuje nyní. Vesměs to byly abstraktní struktury a jejich prolínání se. Na otázku, co si myslí o abstrakci, mi řekla, že abstrakce podle ní

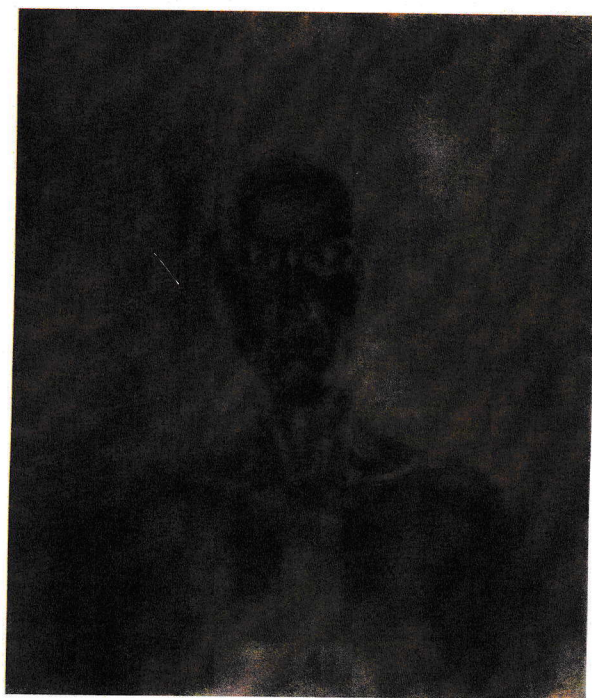
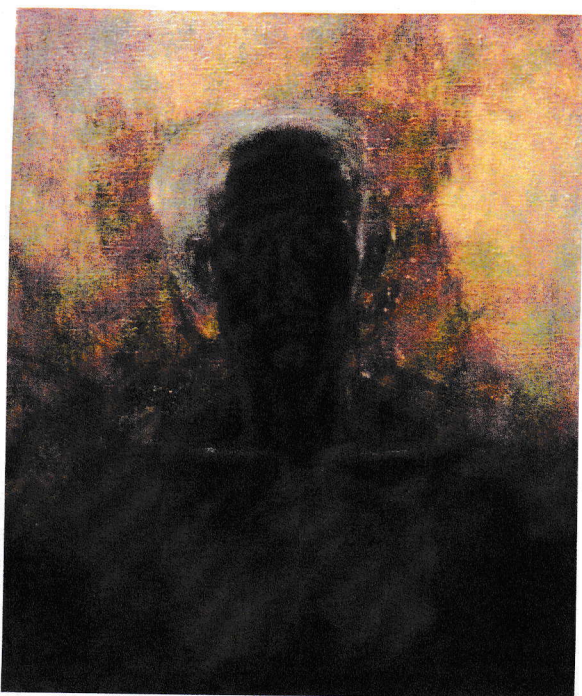
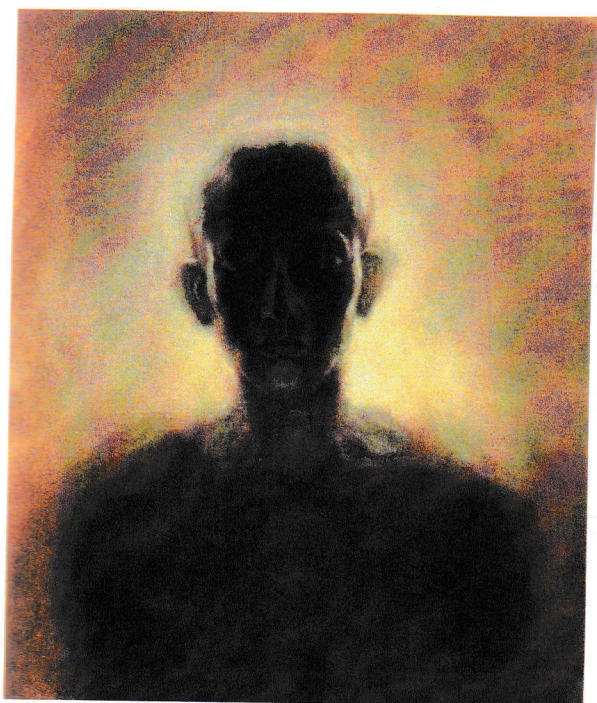


Hostina, 2003  
olej, plátno, 120 x 180 cm

neexistuje. Toto suverénní prohlášení mě u někoho, kdo se ve své tvorbě k abstrakci také uchyluje, přinejmenším překvapilo a zároveň navedlo na to, použít tvorbu této mladé autorky jako kazuistiku do své práce.

### **2.2.2. Rodina, základní škola, LŠU, střední škola**

Eliška pochází z, jak by se dříve řeklo, dělnické rodiny. Tatínek, strojní zámečnick a maminka, mzdová účetní žili vždycky pohromadě. Autoritou byl prý jednoznačně otec, co řekl, platilo. Matka byla ta, která uměla odpouštět lumpárny. Eliška má o tři roky mladší sestru. Původně měla mít staršího bratra, který ale hned po porodu zemřel. O něm se Eliška dozvěděla až na základní škole, někdy kolem 8. až 10. roku věku. Zajímavě to okomentovala, když mi o této záležitosti řekla, že se vyrovnávala s tím, že je třetí a to i přesto, že si samozřejmě velmi dobře uvědomuje, že je z druhorozená. Ve své tvorbě se tématem svých sourozenců zabývala na vysoké škole, když v roce 1996 vytvořila triptych s názvem Všechny dcery mojí matky mezi mnou a mojí sestrou. Na každém plátně je



triptych Všechny dcery mojí matky mezi mnou a mojí sestrou, 1996  
akryl, olej, plátno, každý obraz 90 x 70 cm

portrét se zavřenýma očima a bez vlasů. Portréty jsou poskládány z rysů tváří Elišky, její sestry a jejich matky. Možná experiment na téma, jak by vypadaly mé sestry, které by se narodily ve třech letech, o které je mladší sestra. A narodila by se ještě nynější mladší sestra, kdyby se narodila jedna z těchto tří? Asi ne! A narodila by se, kdyby žil nejstarší syn? Do dělnické rodiny s malým bytem asi ne! Jenže takové úvahy, byť podvědomé jsou



nepřípustné a zaslouží trest, a tak se skromná Eliška upozadí natolik, že po letech je schopna říct, že se vyrovnávala s tím, že je třetí, tedy ta poslední ze sourozenců.

Vztahy v rodině pociťovala Eliška jako normální, jako rodina vždycky fungovali dobře, ale postrádala otevřenost jednoho k druhému, takže ani vybrečet se z něčeho za nimi nechodila, řešila to u kamarádek. Nikdy však neměla jednu důvěrnou kamarádku, v partě holek si vždy připadala lichá, a tak se snažila objektivně kamarádit se všema stejně. Na problémy prý „zabíraly“ i procházky po lese nebo kresbičky („...mám je ještě dneska pod postelí.“). Rodiče svými holčičími strastmi nechtěla zatěžovat. Až při svém pobytu ve Španělsku (26 let) začaly s matkou díky telefonu a dopisům komunikovat důvěrněji.

V tom, co Eliška dělala měla vždy absolutní podporu svých rodičů. Už od základní školy chodila také do LŠU, kde se ovšem setkala s dalším stresujícím faktorem. Byla jí tamější paní učitelka, která Eliščinu práci vedla od 3. třídy až do maturity, podpořila a umožnila její přestup z učiliště na střední školu a „...hodně mě naučila, ale silně prosazovala své názory až manipulovala dětmi, které pak nemalovaly podle sebe, ale podle ní.“. Zašlo to až tak daleko, že pokud hrozilo, že s touto paní učitelkou bude muset malá Eliška počkat, až dorazí ostatní děti, raději se před ní schovala a počkala na příchod ostatních. „Intuitivně mě odpuzovalo její pseudomateřství“, které pokračovalo i po absolvování střední školy, kdy na stejné LŠU začala přechodně učit i Eliška se svojí kamarádkou. Paní učitelka obě studentky nutila do koalice proti čtvrté zaměstnankyni LŠU a do přitakávání na „komunistické manýry“ v zájmu dětí. Nakonec začala Elišku i citově vydírat. „Říkala mi, že jsem její druhá dcera, že mi pomůže na vejšku, chodila mi do hodin na inspicie a nutila mě přitakávat. Začala jsem se před ní zamykat v učebně a po roce jsem odešla. Z toho stresu mi začaly vypadávat zuby a já věděla, že je to kvůli ní. Stres se mi vždycky projeví na zubech. Pak se stala inspektorkou a já se dušoval, že nikdy nebudu učit, abych se s ní nepotkala.“

V sedmnácti letech jí bylo na střední škole vyčítáno, že je odbojář a to díky jejímu přátelství s lidmi, kteří byli sledováni tehdejším režimem. „V pubertě měl ke mně výhrady táta. Proč prej dělám takový drsný věci. Vadila mu i moje divná móda.“

### **2.2.3. VŠUP, Praha, partnerské vztahy**

Ve 20 letech se dostala na vysokou školu, což znamenalo i její odchod do Prahy a zde se také začala zajímat o přednášky o mimosmyslových jevech. „Tantry, mantry, jógy... Byla to pecka, nový svět!“



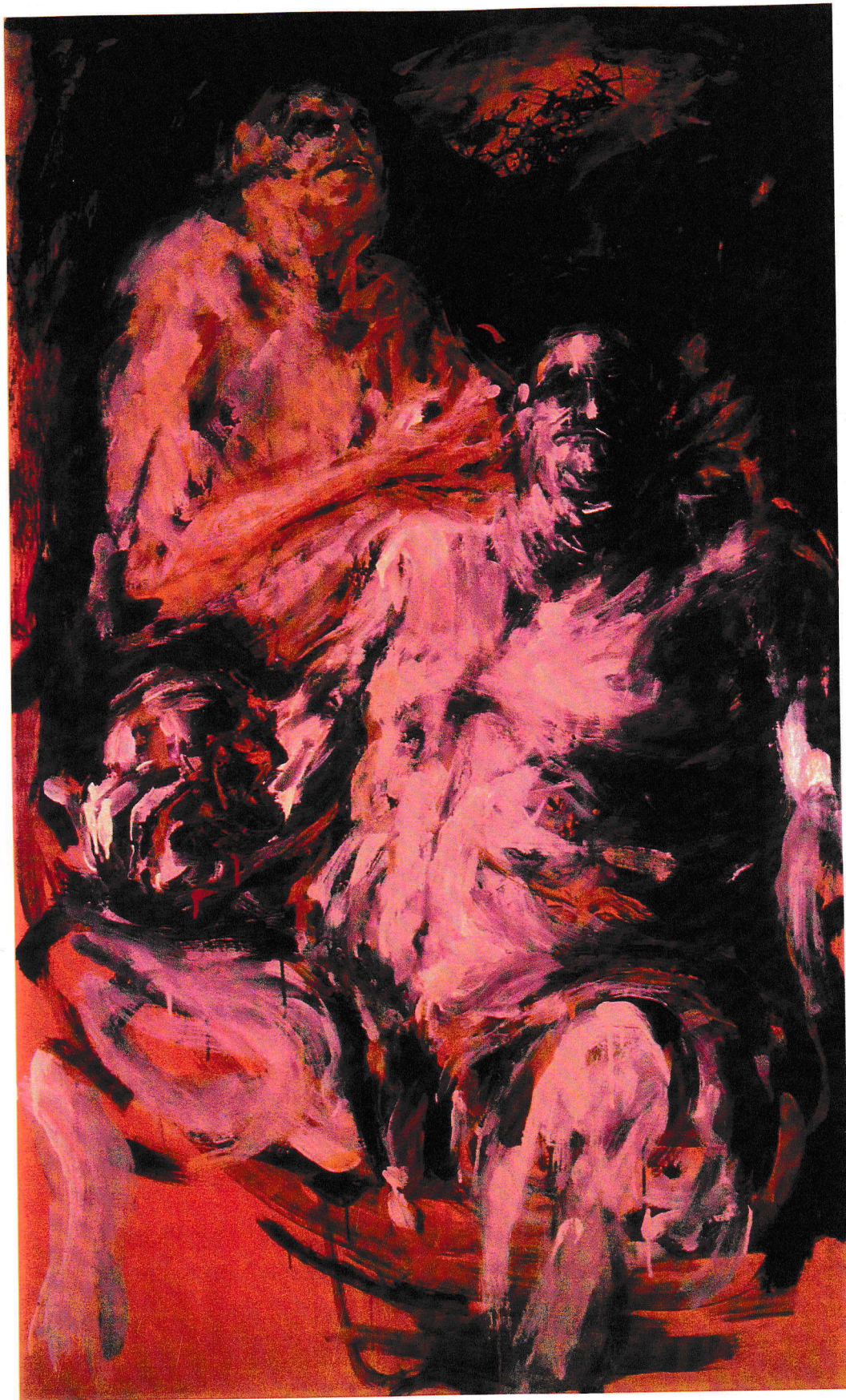
2/0

9. 8. 1991

grafika bez názvu, 1991  
lept kombinovaný se suchou jehlou, 15 x 9 cm

V této době tvořila zejména grafiky jak abstraktní, tak figurativní. Většinou to byly menší formáty někdy doplněné textem. Z nich vybírám figurativní grafiku, kterou po mém dotazu na název, autorka označila „no, vypadá jako škrtič, říkám mu tak“. Skutečně na této grafice jasně rozeznáme dvě postavy. Jednu větší stojící vzadu a více vlevo, která vypadá jako stará žena se zavázaným šátkem tak, že tvoří rohy. Tato figura drží za krk mladší a menší figuru vpředu a vpravo. Vypadá to, že už figura vpředu má oči sloup. Na můj dotaz, jestli někdy neměla pocit, že jí někdo dusí, odpověděla, že v době vzniku téhle grafiky měla problémy s vedoucím ateliéru a že se neshodli do té míry, že po dvou letech přešla do jiného ateliéru, dokonce na jinou katedru. Vrátil jsem se ale k mé domněnce, že na obrázku je stará žena v šátku, jakási čarodějnice. Z výkladu pohádek víme, že čarodějnice jsou nevědomým obrazem mateřské osoby. Když jsem tedy dotaz upřesnila na ženskou osobu, řekla, že by to mohla být její bývalá učitelka z LŠU. Ale je klidně možné, že v tomto období svého osamostatňování se od rodičů (matky), v období hledání své identity, chápala jakýkoliv projev péče za dusící, škrtící moment, který zde zaznamenala.

Jméno „škrtič“ dala autorka i dalšímu obrazu, který vznikl na základě snu. Jsou na něm dva obrovští, tlustí, plešatí a nazí obři. Jeden sedí vpravo v popředí a druhý stojí za ním a vztahuje k prvnímu ruce jakoby ho vážně chtěl uškrtit. Oba tvorové působí jak z hororu. Eliška v této době 1990 – 1993 procházela obdobím jakéhosi neoexpresionismu, obdobím, kdy se její tvorba zdá být velmi ovlivněná realitou poškozeného života Francise Bacona (1909 – 1992).<sup>(1)</sup> Figury zde postavou sice vypadají jako lidé, ale místo obličejů mívají zvláštní tváře s prázdnými očními důlky. Těla na první pohled vypadají normálně, ale vždy se objeví nějaká anomálie. Pahýly místo rukou nebo naopak abnormálně velké ruce, rozpadající se těla. Jsou to všechno jakési přízraky, vyvedené v barevnosti, která dojem syrovosti a exprese jen podporuje – červeně – černě – bílá. K dalším zajímavým obrazům tohoto období patří např. Hořící Eva (1991 – 1992), podle modelky Evičky, zřejmě podvýživné, nemocné a drogově závislé, Nietzschevská rozjímání o nadčlověku (1992) podnícená četbou tohoto „filozofa s kladivem“, Krysař (1992), Svlékání košile (1993) podle příběhu ukradené košile v krematoriu nebo instalace Nadčlověk (1993). Do tohoto období patří i kresba Koník (1992) z triptychu inspirovaným půdou domu, kde žijí autorčini rodiče. Sama o tomto místě říká, že si sem chodila kreslit, že ji toto místo přitahovalo svým klidem i jakousi tajemností. Nebála se tam. Jak se tam tedy ocitl ten přízrak s obrovskými rukama? Myslím, že zde zapracovala do nevědomí vytěsněná událost z jejích 4 let. Nevěděla o ní do svých 25 let, kdy jí to matka řekla.



obraz „škrtič“, 1991 – 92  
akryl, papír, 90 x 110 cm

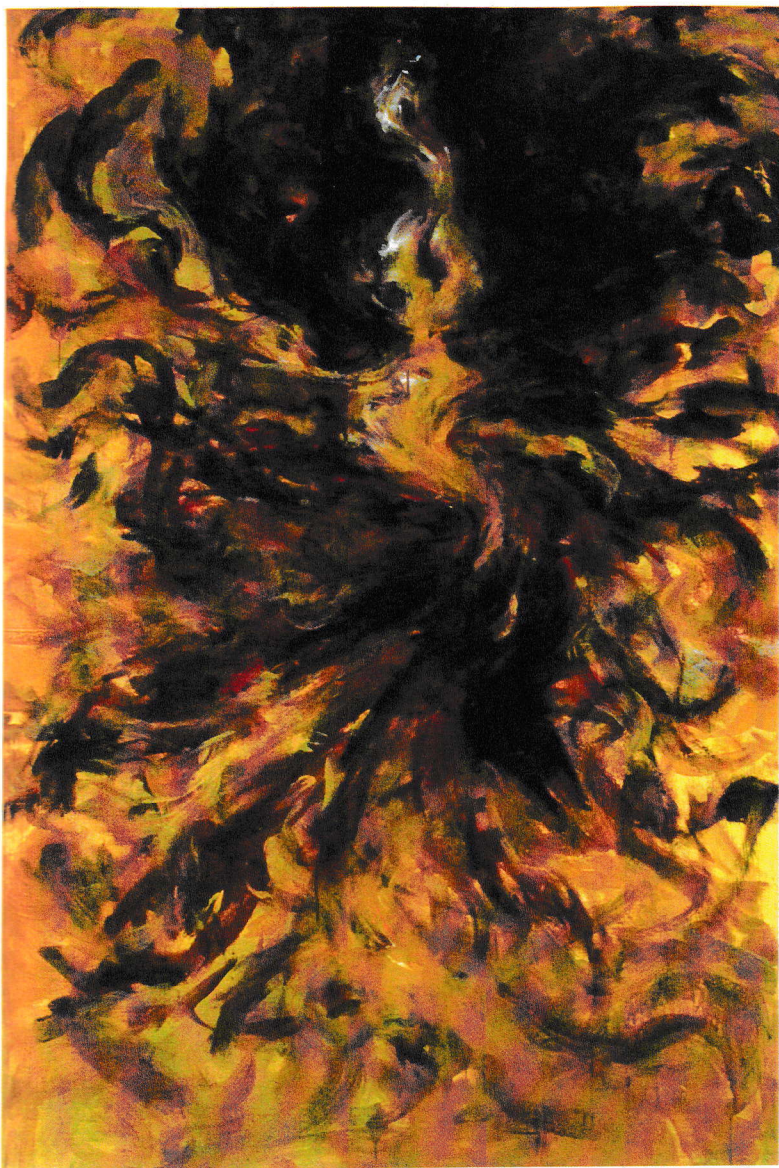


z triptychu Na půdě, Koník, 1991  
tužka, papír, 60 x 90 cm

V roce 1992, ve druhém ročníku, přechází z ateliéru ilustrace do ateliéru malby, který vedl Pavel Nešleha (28), jehož vedení je na Eliščině tvorbě víc, než patrné. V této době si také nechal říkat mužským jménem Karel. „Odmítala jsem, že by umění měli tvořit jen muži, ale potřebovala jsem se zařadit, aby mě brali jako sobě rovnýho.“ Původně myslela na jméno Tomáš, jak se měl jmenovat její bratr, ale v ateliéru už jeden byl. Říkali jí tak nakonec i profesori.

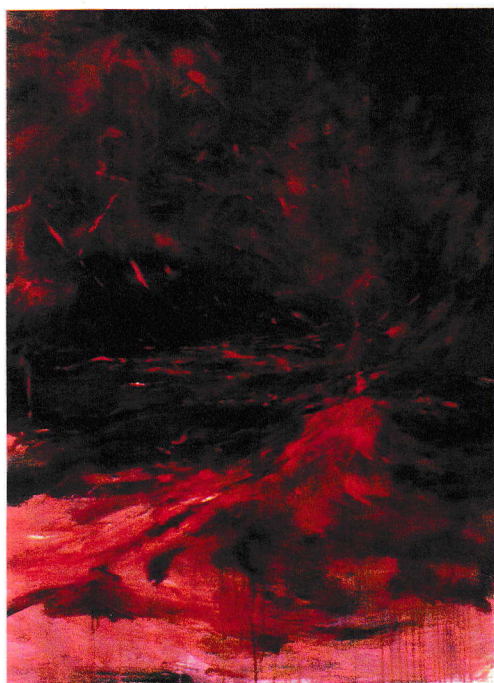
V letech 1992 -1994 se objevují také první abstraktní obrazy. Sama o tom říká: „Asi jsem něco ventilovala. Hlíдалa jsem si jen kompozici a barevnost.“ První věci ještě svojí barevností evokují expresionistické figury. Například obraz, který namalovala na základě přednášek o holotropním dýchání. „Ne vždycky mi z těch přednášek bylo dobře a to se tady asi projevilo.“ Nazvala ho nakonec Břišní tanec (1992). Asi podle zvlněných proudů barev sbíhajících se do středu. Další abstrakcí z let 1992 – 1993 je obraz, kterému říká „vajíčko“, protože jí to připomíná akt oplodnění vajíčka. Na obraze jsou na modro-šedé nerovnoměrně barevné ploše tři tmavé kruhové skvrny a vpravo stejně tmavá čára vypadající jako řez. Pocit ze smrti (1993 – 1994), kresba tužkou jako reakce na úmrtí jednoho z vedoucích ateliéru.

Obrazy Sopka a Voda z diptychu Živly (1993 – 1994) jsou naopak velmi konkrétní. V Sopce můžeme vidět krajinu se sršícím vulkánem a Voda je zase přímým pohledem do vody. Oba obrazy jsou si podobné formální kompozicí, uspořádáním barvy, v jednom

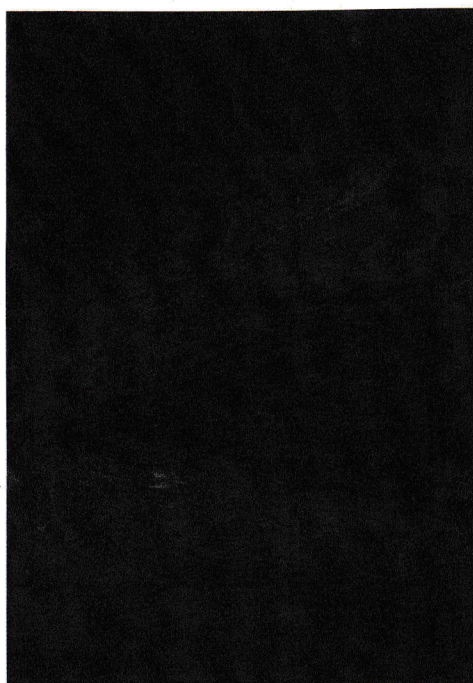


Břišní tanec, 1992 – 93  
Akryl, papír, 150 x 100 cm

případě červené a v druhém modré. Kompozice v obou případech nápadně připomíná ženské genitálie. V souvislosti s touto nápadností a předchozí abstrakcí, která mohla být také jenom zkoušením si jiného výrazového prostředku, jsme se s autorkou bavily o citových vzplanutích a vztazích v jejím životě. První vztah ztroskotal na její obavě z intimního vztahu. Další dva vztahy prožívala právě na vysoké škole, ale sama se o nich vyjadřuje velmi skepticky. Většinou své vztahy „rozehrává“ ona, ale vždycky to nějak sklouzne do zvláštní agónie čekání na to, až se partner rozhodne mezi ní a někým dalším. Ona v obou případech byla ta druhá, chápající kamarádka. Řekla bych, že i u ní je v tomto období abstrakce výrazem potřeby urovnat, uspořádat a vyčistit všechny události, co zažívala na samou podstatu, která je neměnná. U Vody a Sopky pak nešlo jen o nevědomé



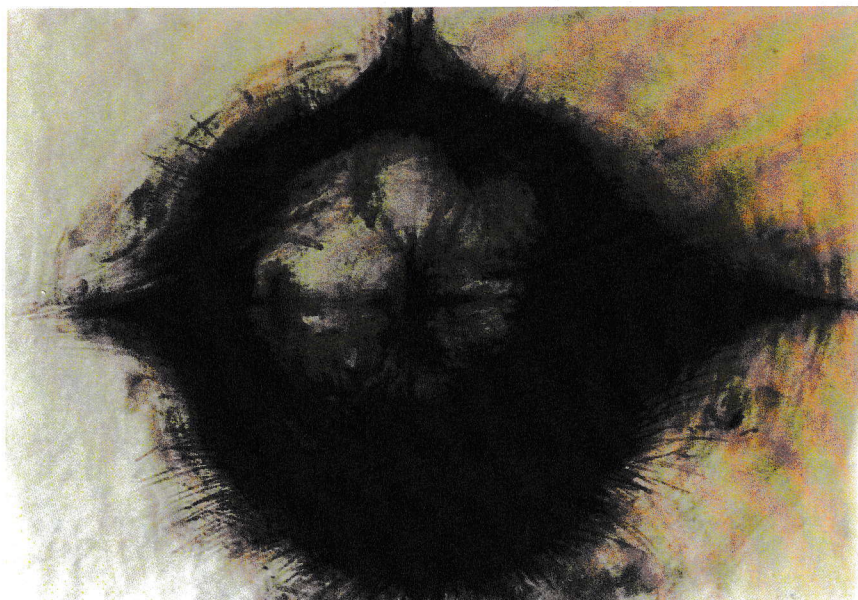
Sopka, 1993 – 94  
akryl, papír, 140 x 90 cm



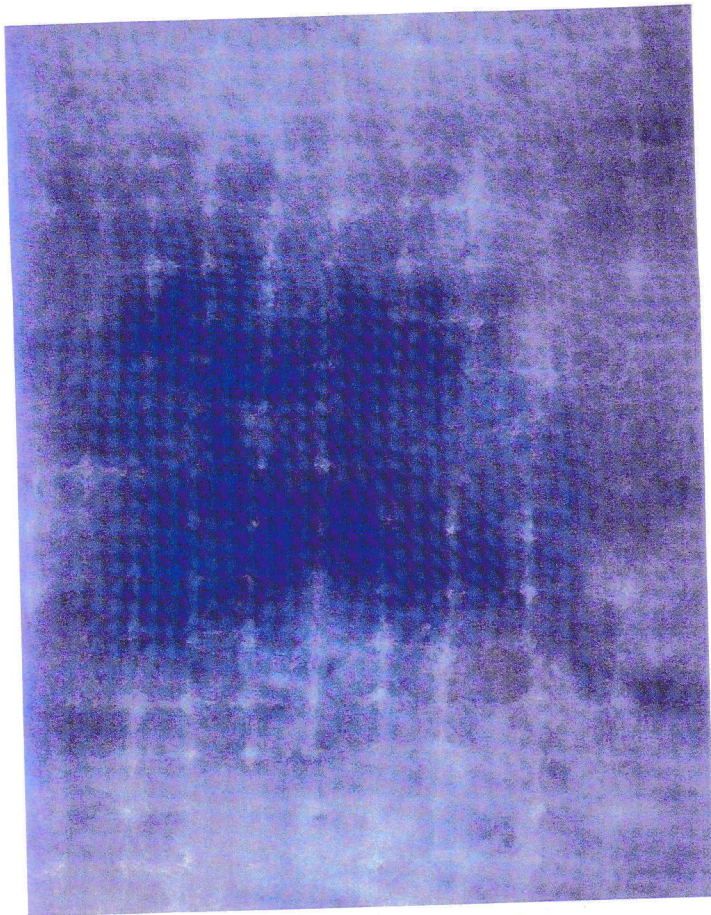
Voda, 1993 – 94  
akryl, papír, 150 x 90 cm

vyjádření kastrační úzkosti, ale i o nevědomé přání zbavit se fyzické touhy, protože pak by bylo jednoduché jednou provždy se rozejít a nevracet se ke svému „bývalému“, i když rozchod je nevyhnutelný.

V roce 1994 vzniklý cyklus kreseb úhlem Minotaurus, znázorňující velmi, velmi zvětšené oko Minotaura, nás odkáže do orálního stádia, na heslo pohlcení. Tak jako u Toyen i zde se objevují oči spíše ohrožující tím, že jakmile něco spatří, pohltí to. Strach dalšího zamilování se? V této době se objevila totiž Eliščina druhá školní láska. Scénář měla bohužel velmi podobný té první.



Minotaurovo oko, 1994  
úhel, papír, 120 150 cm



Brownův pohyb uspořádaný, 1995  
akryl, papír, 120 x 180 cm



Brownův pohyb neuspořádaný, 1995  
akryl, papír, 120 x 180 cm



Brownův pohyb (1995), diptych laděný do jemné modré, inspirovaný výkladem o mžitkách před očima. Jeden z obrazů zachycuje pohyb v pravidelné mřížce a druhý neuspořádaný. Jemné modré je zde dosaženo velkým podílem bílé. Jemné odstíny zelené, modré, šedé atd. začínají tvorbě pětadvacetileté autorky vévodit. Bílá nás opět odkazuje k vytěsnění emoce, k manipulaci, ovládnutí. Bledě modrá zase na dobrou vůli a odstup. Diptych působí abstraktně až dekorativně.

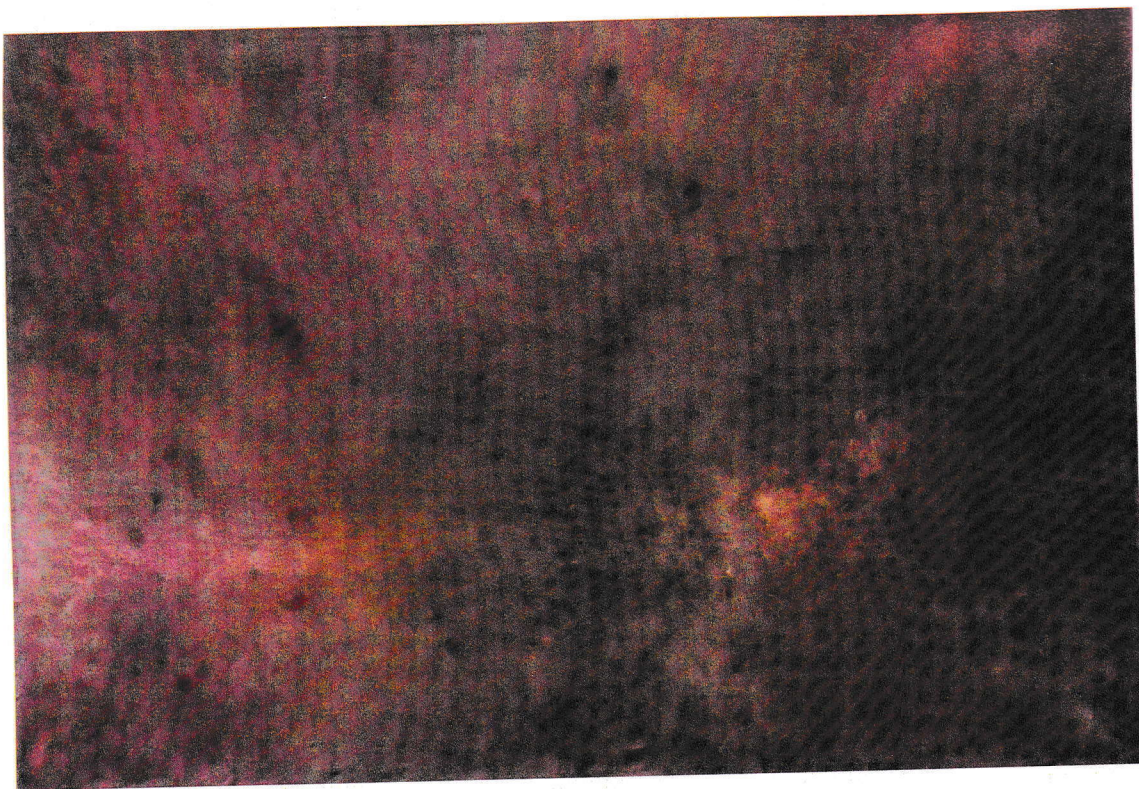
Úhlem vyvedený obraz Panenka vznikl v roce 1995. Je to velká plocha nestejných odstínů šedi, v jejíž horní polovině je realisticky ztvárněná panenka, odvracející tvář od čehosi, co se skrývá za tmavým stínem a vztahuje to k ní ruce. V dolní polovině je umístěna reálná náplast, která ale asi moc nepomáhá, skoro se ztrácí v té velké ploše. Už jsem se zmínila o problému sexuálního obtěžování ve věku 4 let. Malou holčičku tehdy neznámý muž donutil dívat se na něj jak masturbuje. Když se jí snažil donutit, aby se ho dotýkala, vytrhla se mu a utekla domů, kde vše řekla matce. Pak došlo k dokonalému vytěsnění, Eliška až do svých 25 let o této události nevěděla. Jen jak sama říká měla jakési tušení, že se asi něco stalo. Až při jednom z důvěrnějších hovorů jí to matka řekla. Eliška se s tím pak snažila vyrovnat i ve své tvorbě.

Na základě knihy Jakuba Boma o podobě setkávání lidských duší a přítomnost Boha v krajině, namalovala v roce 1995 abstraktní obraz Červánky. Je to její první olej. Neuměla s touto technikou tehdy ještě zacházet. Obraz je víceméně růžový, jakoby špinavý, prostě velmi symptomatický. Je to výmluvnější komentář události z dětství, než Panenka. Všechno je jakoby v růžové mlze, která neustupuje. Růžová barva ukazuje na infantilní viny „já“ vůči „nadjá“, k vytěsnění těchto vin, na hysterii. Dokonalé vytěsnění a zapomenutí události, potlačování emocí i v emočně vypjatých obrazech (všechny působí chladně), konverzní příznaky (viz. vypadávání zubů při nadměrném stresu), kladení důrazu na velmi přesné vyjadřování. Jestli se autorky zeptáte na nějaký obraz, velmi ochotně ho vysvětlí a dokud si budete přát, bude ho rozebírat. Konečně i problémy s realizací partnerského vztahu a to, že nechá svoji tvorbu a sebe dobrovolně zařadit jako kasuistiku do školní práce.

Rok 1995 je obdobím, kdy si mladá umělkyně začíná „hrát“ se symbolistním vyjadřováním. Vzniká cyklus Evokace, ve kterém si zpracovává svoji návštěvu právě na tomto místě. Pompeje jsou pro ni „konzervací prožitku do budoucna, zachování vyzařování člověka, jeho fluida, pole působnosti i 2000 let po jeho smrti. Evokace jsou výjevy, ve kterých se snaží propojit minulost, přítomnost a budoucnost, zaznamenat, jak se minulost promítá do přítomnosti a ta se odráží v budoucnosti. Ve většině z obrazů Evokací se



Paneka, 1995  
úhel, papír, 180 x 140 cm



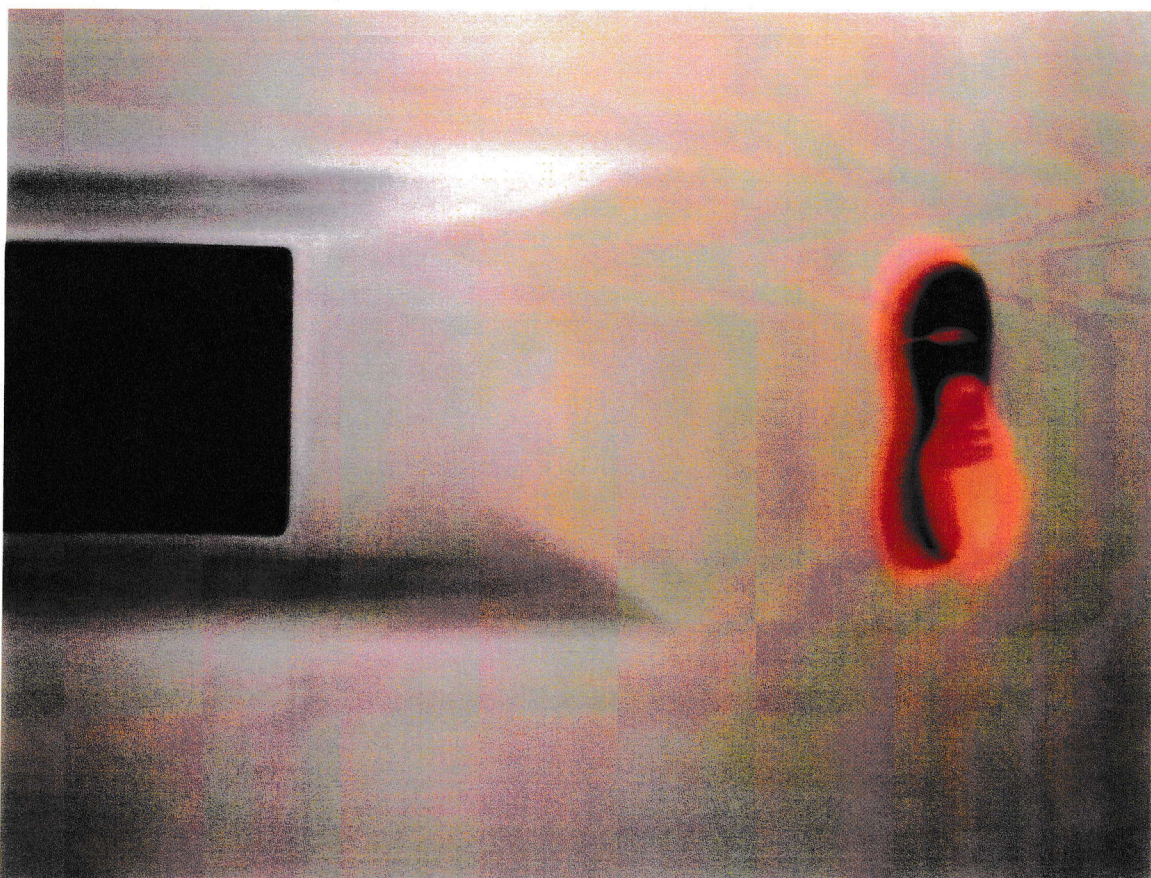
Červánky, 1995  
olej, syrové plátno, 100 x 140 cm

objevují figurativní motivy, zejména lebky, hlavy, těla, která se objevují a mizí ve svém prostředí, splývají s ním.

O rok později vzniká triptych Všechny dcery mojí matky mezi mnou a mojí sestrou, o kterém se zmiňuji na začátku této kasuistiky. Tento triptych byl spolu se zvonící na Zlatém kopci u Prahy absolventskou prací Elišky.

#### 2.2.4. Po škole a současnost

Po škole se celkem dlouho nevěnuje obrazům. Je na stáži ve Španělsku, kde vytvářela geometricky abstraktní černobílé kresby, plastiky z umělého mramoru a hliníku a hodně se věnovala figurální kresbě. Až v roce 1999, v Českém Krumlově, kam dostala stipendium, maluje cyklus Elektrická světla. V Krumlově byla ubytována v prostoru, kde nic nebylo, který oživovaly jen kontrolky elektrospotřebičů. Zachycením pouhé části předmětu, zabraňuje jeho identifikaci a dosahuje abstraktního vyznění obrazu. V obrazech převažuje čistě bílá barva a kontrastuje s jasně oranžovou barvou kontrolních světýlek. Bílá – vytěsnění, nevinnost a oranžová – barva emoční nezralosti, závislosti, upovídání, barva odkazující nás na orální stádium, tedy na oblast, kam regreduje ohrožené Ego. V této době by takovým ohrožením byla po škole nabytá samostatnost, zodpovědnost sama za



Elektrická světla, 2000  
olej, plátno, 90 x 120 cm

sebe a hlavně existenční problémy, které v této době prožívala velmi silně. Byla to doba, kdy si na život vydělávala v keramické dílně, což jí mohlo stačit jako přivýdělek na škole, ale už ne jako výdělek, který jí má finančně zabezpečit. Abstraktní vyjádření zde má jakousi matoucí, zamlžující funkci. Nevíme, co přesně na obraze je, jen tušíme, že jsme to už někde viděli. Chladně, vykalkulovaně působící plátna, precizní ve svém zpracování, realita zbavená emočního náboje i vztahů k okolí, neochvějná jistota.

V roce 2002 vytváří sérii konstruovaných kreseb, jednotlivě pojmenovaných Běžec nebo Ve vodě., či reminiscenci na Vermeera, nazvanou Dopis. Opět černobílé, víc černé, než bílé zpracování, působící velmi úzkostným dojmem. Ve vodě je obraz člověka stojícího po prsa ve vodě. Vzhledem k podsvícení i na první pohled nejasnosti, zda se jedná o muže, či ženu, dosahuje i ve velmi klidném výjevu značné exprese. Při bližším „ohledání“ zjistíme, že ve vodě je žena. „Mám to být já, ale všichni v tom vidí chlapa,“ směje se autorka a dodává: „Malovala jsem to podle sebe.“ Je ponořena do vody, ale nepoznáme, zda je tam ráda, či nerada. A v tom je právě tento výjev zneklidňující. Na první pohled dobrovolné ponoření se do vztahu (autorka opravdu v této době velmi intenzivně prožívá nový partnerský vztah), ji nečiní ani šťastnou, ani nešťastnou. Sama se



Ve vodě, 2003  
tužka, papír, 70 x 100 cm

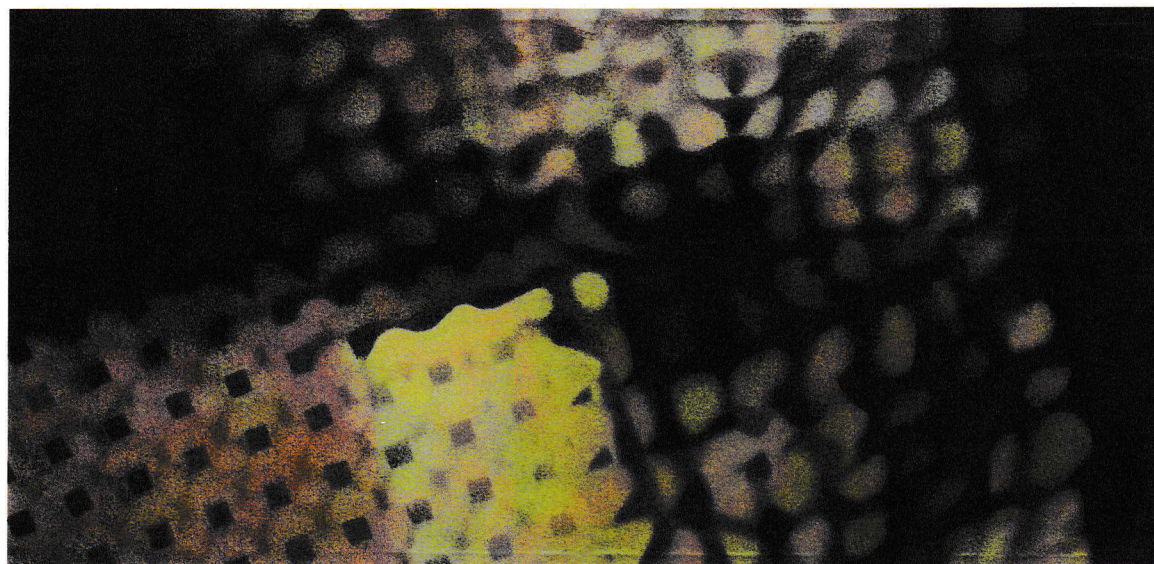
k této kresbě vyjadřuje, že je to přemýšlení o tom, co by mohlo být, zároveň „hledání sebe a myšlení nazpátek“. Je nutné dodat, že autorka od ukončení vysoké školy udržovala kontakt s panem profesorem Nešlehou, který byl v té době už vážně nemocný rakovinou. A jeho smrt v září 2003 ji velmi zasáhla.

A v roce 2003 vytváří již na začátku zmiňované obrazy Slepice, Hostina, Můra a Tygří žena. Všechny tyto obrazy působí prázdným nezařízeným prostorem, střídou barevností a zejména již zmiňovaným zastavením v čase

Od roku 2004 se Eliška živí tím, že učí figurální kresbu a výtvarnou přípravu na Vyšší odborné škole oděvního návrhářství střední průmyslové školy oděvní v Praze. Jako problém, který nyní nejvíce prožívá je „neschopnost soustředěně pracovat na sobě ve vztahu k druhým, k práci“ a umět říct ne na neustálé žádání o pomoc v práci i nových vztazích svému bývalému partnerovi, kterým se ještě po třech letech po rozchodu nechá manipulovat.

Maluje pořád. Její tvorba osciluje mezi realistickým a abstraktním vyjádřením. Mezi první patří např. Pohled z okna a mezi druhé v současné době vznikající velké plátno, na němž zpodobuje strukturu plátna samého, vlákny tvořenou mřížku, kterou různě

deformuje. Je to opět stroze barevná záležitost. Převažují tlumené tóny bílé, žluté a šedo-zelené. Výrazným zvětšením zde dosáhla vyabstrahování materiálního základu, který tak dostal velmi zvláštní atmosféru. Působí neosobně a odcizeně, zrovna jako další v této době vznikající obraz s pracovním názvem UFO. Je na něm podle reálného objektu, jakéhosi stanového objektu, vytvořen kupolovitý tvar, na kterém autorku evidentně zajímala hlavně struktura. A tak nechá strukturu jedné kupole prolnout druhou a třetí ... Barevnost je opět skoro černo-bílá s jemnými odstíny žluté a modré.



rozmalované plátno „struktura“, 2005 – zatím současnost  
olej, plátno, 100 x 200 cm

### 2.2.5. Abstraktní vyjádření v dosavadní tvorbě Elišky

Abstraktní vyjádření se v dosavadní tvorbě Elišky čas od času objeví, aby je pak nahradila nějakým realističtějším způsobem. Sama o tom říká, že vždycky zpracovává nějaké téma a to když se jí vyčerpá, uchýlí se k abstrakci. Je to tedy pro ni takový způsob odpočinku od něčeho, nad čím musela nějakou dobu usilovně přemýšlet a pracovat.

První abstraktně pojaté obrazy vznikly po expresionistickém období, po všech těch Nietzscheovských a Schopenhauerovských tématech, po zobrazování figur, které působily jako přízraky. Je to např. kresba Pocit ze smrti a v šedých tónech pojednaný obraz se třemi ovoidními tvary bez názvu. Další abstraktní obrazy se objevily po sérii Minotaura. Jednalo se o bledě modrý diptych Brownův pohyb. V obou případech je evidentní, že se abstrakce vyskytla po tématicky vypjatých dílech. Autorka tedy nechává odpočinout svoji psýché na

abstraktních tématech. Třetím okamžikem je růžové plátno vzniklé po Panence. I zde bych řekla se jedná o odpočinutí si od velmi zátěžového tématu a situace, která po létech vyplula napovrch. A tak i když maluje červenou barvou, plátno vypadá růžově. Autorka to připisuje tomu, že to byla první olejomalba a že plátno nebylo našepsované. Já si myslím, že v tom hrála roli i dávno zapomenutá příhoda z dětství, o které se nyní dozvěděla, a kterou považovala za zpracovanou už obrazem Panenka. Ale tato příhoda ovlivnila ještě i tento obraz.

V Evokacích se objevují v abstraktních mlhách obrazu figurativní motivy. Celý tento cyklus je o času, prostoru a lidech v nich existujících. Ale abstrakce se objevuje až v roce 2004. Teď mám konkrétně na mysli její poslední obrazy, na kterých pracuje od doby, kdy se odpoutala od svého posledního partnera, kterému i přes to dlouho poté pomáhala řešit pracovní, rodinné i jiné problémy. Abstrakce jí umožní uchýlit se do oblasti, kde se dá snadno navázat i po vypjatém období na klid dřívějších časů. Na těchto posledních obrazech jsou zvětšené struktury obyčejných věcí. Struktura je vlastně jakési vnitřní pravidlo té které věci. Jsme tedy zase u těch pravidel, která jsou jasná a neměnitelná. Na velkém plátně má rozpracovanou strukturu připomínající strukturu plátna samotného. Jako by se divák díval přes lupu přímo do vazby plátna. Autorka hledá hranice obrazu, které zvenku vidět nejsou.

Abstrakce u Elišky působí jako prostředek soustředění, kontempace a čekání, až objeví nové téma, které jí bude zase cele zaměstnávat a možná i vyčerpávat. Proto také své dva poslední obrazy maluje už asi dva roky a nespěchá je dokončit. Do doby, než si ji najde její nové stěžejní téma...

## Závěr

Cílem této práce je vyhodnocení, zda je či není abstraktní vyjádření únikem. Tuto formu nevědomého odporu známe z arteterapie. Důvodem je nevědomá obava z odhalení záměrů „Id“. Ale je tvorba ve stylu abstrakce únikem i pro umělce? Jak potom odůvodníme tři nezávislá centra vzniku abstraktního uměleckého směru? To je velmi nepravděpodobné.

Z rozboru stylů abstrakce, základních manifestů abstrakce a verbálních vyjádření některých umělců tvořících v době počátků abstrakce vyplývá, že ji nepoužívali ani ke komentování společenské situace ani ke schování se za neurčité tvary. Naopak byla pro ně čistým uměním, něčím, co není nutné zatěžovat viděnou realitou. Tu pravou realitu, její podstatu ztvárňovali ve svých obrazech. Postupně začali abstrakci ovlivňovat i jiné směry (a ona je) a ke třem základním druhům přibyly po válce ještě další.

V abstrakci umělec hledá hranice malířského vyjádření. Snaží se dopátrat hranic abstrakce, ale také svých. Pro někoho to je Bílý čtverec na bílém pozadí. Pro někoho vymezení tří základních postupů při malování imprese, improvizace a kompozice. Někdo vidí tento vrchol ve vysokých vrstvách barvy, se kterými pak pracuje jako s hmotou. Někdo didakticky zaznamenává postupné vyabstrahování reálných objektů. Někdo je nadšen urbanistickou kulturou. Některé z těchto věcí však na obraze bez předchozího výkladu či aspoň názvu nepoznáme. Není tedy náhodou, že abstraktní umělci byli velmi čínorodí, co se psaní různých pojednání a manifestů týče. Měli potřebu své umění vysvětlovat a tím i nadále tříbit svůj vkus. Abstrakce je vlastně takové „ponoření“ se do vědy. Fyziky, geometrie, ale i psychologie.

Na základě kasuistiky Toyen a Elišky se nám odhalila další stránka abstrakce a to ta, jež přiměje toho, kdo se jí zabývá k soustředění a tím i k uklidnění. Díky tomu, že umělci abstrahují realitu, podnikají „výlety“ k samým mezím malířského vyjádření, k samým mezím sebe.

Abstraktní vyjádření není jednoznačným únikem. Je to vyjádření, které pomáhá se například soustředit. Pro Toyen bylo obdobím začátků, pomohlo jí v pražském i pařížském období. Abstrakce je něčím, čím si může prověřit a vyzkoušet hranice „malířiny“ a pomalu se propracovávat k jinému v případě Toyen pro ni typičtějším surrealistickému stylu. U Elišky má abstrakce zatím hlavně tu uklidňující úlohu. Objevuje se v její tvorbě vždy po nějakém vyčerpávajícím momentě, buď životním nebo tvůrčím. Abstraktní věci sama vnímá jako uklidňující z pohledu diváka i z pohledu malíře.



Pohroužení se umělce do abstrakce je pro něj návratem ke kořenům malířství, k samé jeho hranici. K barvě a tvaru. Je to zároveň jakési pohroužení se do sebe, ke svým hranicím. Někdy racionálním, jindy lyricky nejasným, někdy expresivním a jindy třeba k hranicím minimalisticky čistých forem. Každý umělec je hledá trochu jinak.

## Poznámky:

1 Slovník cizích slov, SPN, Praha, 1987

2 Umělecké dílo vzniká díky „uměleckému chtění“, což je pojem, který zavedl vídeňský historik umění Alois Riedl a znamená vnitřní potřebu tvorby. To jak člověk prožívá svět, se odráží v psychickém stavu, v němž se nachází v té době celé lidství. Tento stav se odhaluje v kvalitě „uměleckého chtění“ a jeho odraz pak nacházíme v uměleckém díle, v jeho stylu, který je osobitý přesně tak jako jsou osobité výchozí psychické potřeby. Pro každou dobu a společnost v ní se tak její umělecký styl stal logickým vyústěním psychických potřeb a tudíž jen tento styl dovedl uspokojit jejich „estetické zakoušení“ (pojem Theodora Lippse). Estetické zakoušení je podle Lippse prožívání sebe sama v předmětu svého smyslového poznání. Děje se tak, že do něj promítáme své citění i činnost, čímž tomuto objektu vlastně dáváme život, tedy vnitřní život, jehož předpokladem je pouze naše apercipční činnost. A tím, že umíme „dát“ objektům život se do nich „vcítujeme“. Vcítění může být pozitivní a negativní. Pokud se nám objekt líbí, probíhá vcítění bez rozporů s tím, co pro svoji seberealizaci v objektu potřebujeme. Podle Lippse tak zažíváme pocit svobody a libosti. Při negativním vcítění vzniká rozpor mezi tím, co pro svou seberealizaci potřebujeme a tím, co objekt nabízí. Estetickým prožitkem můžeme nazvat pouze pozitivní estetické zakoušení, pouze případ, když se nám objekt líbí. Ne vždy však „umělecké chtění“, to co vnitřní potřeba nutí člověka tvořit, vede u diváka k estetickému zažívání = vcítění. Od počátku se u člověka projevuje i napodobivý pud, přirozená potřeba, co nejvěrněji napodobit přírodu. Rozdíl mezi napodobováním a naturalistickým uměním je v tom, že naturalismus není pouhou imitací přírody a nechce ani podat iluzi života, jen jeho forma je organicky přesvědčivá. Naturalismus je forma umění nejvíce nakloněná vcítění. Je to tím, že takovéto umění vzniká v době, kdy mezi člověkem a světem funguje vztah důvěrnosti. Člověk věří ve své vlastní rozumové poznání. Všechny prvky naturalismu vychází z touhy po vcítění. Na opačném pólu najdeme abstrakci. Podle Worringera stojí abstrakce na počátku každého umění, ať už jde o přírodní národy nebo počátky umění rozvinutých civilizací. Souvisí to s pocitem vnitřního neklidu člověka ve vztahu k vnějšímu světu. Vnější svět je pro člověka velkou neznámou a tak se snaží ho nějak uchopit a uklidnit tak své zakoušení světa. Dosáhne toho abstrahováním, stylizací jednotlivých objektů, až k jejich základním, neměnným a nezpochybnitelným vlastnostem. Čím víc se objekt přiblíží abstraktní formě, tím více je vzdálen přírodním souvislostem, nejasnostem v rámci obrazu světa je přiblížen chápání člověka, ale je také touto nezpochybnitelností zbaven života. V zájmu klidu, intelektuálního ovládnutí, pochopení zde dojde k „umrtvení“ objektu, k jeho vysvobození z vnějšího světa. Umělec tak objekt, který ho zaujal nebo se snažil o jeho pochopení, vyňal ze souvislosti s okolím a možnosti být ovlivněn i ovlivnit vnější svět. Důsledkem tohoto procesu, který se projeví v uměleckém díle, je zploštění, potlačení prostoru a jednotlivých forem. Prostor dává věcem relativitu, ale umělec chce věci neovlivnitelné, stálé, nezpochybnující jeho vztah ke světu. Abstrakce tak vyznívá jako vrcholná forma touhy osvobodit se z vleku nejistot, náhod a relativity vnějšího světa. Tato touha po klidu může být potřebou pouze toho, kdo tvoří nebo to může být potřebou celé společnosti. Naprostého uklidnění, vysvobození od nahodilosti dosáhli umělci, kteří se postupným abstrahováním dopracovali až ke geometrické abstrakci. Tam jak se zdá už jen ty nutné objekty ve své individualizované podobě, očištěné od jakékoliv závislosti na okolním světě. Pokud hledáme zákonitosti, dostaneme se k abstrakci.

3 Cézanne: „Neexistují linie, neexistuje modelace, jsou pouze kontrasty. Avšak kontrasty, to není černá a bílá, ale barevné vztahy. Modelace není nic jiného než správné vztahy mezi barevnými tóny. Jsou-li všechny správně vyjádřeny, vzniká modelace zcela samovolně.“ (Lamač, M.: Myšlenky moderních malířů, Odeon, Praha, 1989, str. 32)

4 Van Gogh: „Člověk začíná tím, že pracuje bezvýsledně podle přírody a všechno se zpěčuje tahu štětce. Končí svobodnou tvorbou podle své palety a příroda s tím souhlasí, přizpůsobuje se. Ale oba tyto zákony neexistují bez vzájemné spojitosti.“ (Lamač, M.: Myšlenky moderních malířů, Odeon, Praha, 1989, str. 36)

5 Gauguin: „Nepracujte tolik podle přírody. Umění je abstrahování. Vezměte si z přírody to, o čem jste před ní snili.“ (Lamač, M.: Myšlenky moderních malířů, Odeon, Praha, 1989, str. 44)

6 Kandinskij se ve své knize zabývá tím, co je podle něj opravdovým uměním. Umění vychází ze své doby. Jen to čím žije epocha, tím může žít umění v ní vzniklé. Umění, které tvoří podle přírody, které zobrazuje materiální předměty si neklade podle něj otázku „co“, ale jen otázku „jak“ a takové umění je odsouzeno k zániku, samo ze sebe se vyčerpá. Takové umění podle Kandinského „ztratilo duši“.

Jak by tedy umění mělo vypadat? Každé slovo má dvě složky, a to složku čistě abstraktní zvanou „označující“ – zvuk používaný k pojmenování, a složku nazývanou „označované“ – přímo to, co chceme pojmenovat. Pokud nemáme před očima „označované“, pak to „označující“ svým zvukem vyvolá v naší mysli abstraktní představu „označovaného“ a tato představa na nás vnitřně působí. Podobný postup jako u poslechu hudby, na kterou se Kandinskij také velmi často odvolává. A v „pravém“ umění jde právě o tohle – zachytit vnitřní vibraci, která vychází ze samé podstaty reality, „označovaného“ a je čistě abstraktní. Co se týče výrazových prostředků, vychází Kandinskij ze „školy“ Cézanna, kterého ctí jako spřízněného umělce, protože také zachycoval „vnitřní barevné znění“ objektů, jejich „vnitřní život“ a ještě svým objektům dokázal dát takovou formu, která už se velmi blížila Kandinským požadované abstraktní formě. Dalšími,

kteří vyhovují tomuto požadavku zachytit „vnitřní život“, jsou Henri Matisse, který to dokázal díky pojetí barvy a Pablo Picasso, který té pravé podstaty dosáhl pomocí číselných až matematicky vyjádřitelných proporcí. Díky těmto dvěma cestám – barvou a formou- došli oba k těmto cíli, potlačení materiálnosti. O barvách se autor rozepisuje podrobněji a je to velmi zajímavé pojednání, jak jednotlivé barvy působí samostatně, jak vedle jiných barev, jakého působení dosáhneme mícháním barev. Jakého vyzařování barev docílíme zformováním barev do různých tvarů atd. Z celého výkladu je znát, že, i když poučen Goethovou teorií barev, čerpá hlavně ze své praxe.

Forma je pro Kandinského určující, je totiž „vnějším projevem vnitřního obsahu“ a tento vnitřní, subjektivní obsah je barvou „halen do pláště objektivitý“. To vše v rámci kompozice, kterou musí mít umělec rozvrženou jako celek a v rámci tohoto celku zvolit jemu podřízené menší formy. Svá díla nazýval podle tří základních východisek imprese – obrazy vzniklé na základě bezprostředního dojmu z vnějšího světa, improvizace – spontánní reakce na svůj „vnitřní svět“, kompozice – postupné, pečlivé komponování prověřování postupné propracovávání, v kompozicích rozhoduje záměr.

Co se týče ztvárněných objektů, byl autor tohoto pojednání pro vzdát se všech konkrétních vyjádření ve prospěch ryzí abstrakce, zároveň mu bylo jasné, že člověk k tomu ještě nedozrál, že tím by se umění vzdalo některých výrazových prostředků a stalo by se tak pro mnohé nesrozumitelným. „Kdybychom již dnes rozbili všechna pouta, která nás spojují s přírodou, násilím se od ní osvobodili a věnovali se pak výhradně kombinování ryzích barev a forem, vznikala by díla podobná geometrickým ornamentům... Samotná krása barvy nebo tvaru není pro umění ještě dostatečným cílem...“ (str.91)

Umělec vyzývá, aby se chovali pokorně s vědomím zodpovědnosti vůči umění, vůči sobě i vůči divákům. Umění by se nemělo stát pouhým l'art-pour-l'artismem, jinak se přeruší vztah divák – umělec. „Umělec musí mít co říci, protože jeho posláním není formu zvládnout, ale přizpůsobit ji obsahu.“ (str.107) Nakonec vyhláší počátek „epochy velké duchovnosti“, kdy všichni malíři budou umět všechna svá díla vysvětlit a budou na to hrdí. (Kandinsky, W.: O duchovnosti v umění, Triáda, Praha, 1998)

7 Klee: „Jestliže mé obrazy často působí primitivně, pak je nutno chápat tuto primitivnost jako schopnost disciplinovaně redukovat na nezákladnější. Je to jen úspornost, nejvyšší znalost profese, tedy protiklad skutečného primitivismu.“ (Lamač, M.: Myšlenky moderních malířů, Odeon, Praha, 1989, str. 209)

8 Ruhrberg a kol.: Umění 20. století, Slovart, Praha, 2004, str. 119

9 Pijoan, José: Dějiny umění, 9. díl, Odeon, Praha, 1991, str. 242

10 Mondrian: „V budoucnosti formování reality kolem nás v duchu čistého tvořivého výrazu nahradí umělecké dílo. Abychom toho dosáhli, je nutné se zaměřit k univerzálním představám a osvobodit se od naléhání přírody. Pak nebudeme už potřebovat obrazy a sochy, neboť budeme žít v uskutečněném umění. Umění bude miter v té míře, jak život sám bude získávat na rovnováze. Dnes je ale umění ještě velmi důležité, neboť osvobozeno od individuálních představ demonstruje zákony rovnováhy tvořivě a přímým způsobem.“ (Lamač, M.: Myšlenky moderních malířů, Odeon, Praha, 1989, str. 178)

11 Bláha, J.; Slavík, J.: Průvodce výtvarným uměním, V. díl, Práce, Praha 1997, str. 71

12 Tamtéž, str. 120

13 Tamtéž, str.120

14 Lucie – Smith, E.: Art today, Slováry, Praha, 1996

15 Vzhledem k tomu, že autorka veřejně vystavuje, by bylo celkem zbytečné krýt ji nějakým smyšleným jménem. Navíc na můj opakovaný dotaz, zda nechce jméno v této práci změnit, řekla, že ne.

16 Lamač, M.: Myšlenky moderních malířů, Odeon, Praha, 1989, str. 448

17 Toyen a Marcel Duchamp aneb změna identity./online/, staženo 12.9.2004, dostupné na <http://www.sca-art.cz/agenturagh/txt/t/TOEN00.htm>

18 Pachmanová, M.: Diskurz sexuality ve středoevropském umění od konce 19. století do roku 1930, Ateliér – roč. 11, 1998, č. 20, str. 2 a 7

19 Hartl, P.; Hartlová, H.: Psychologický slovník, Portál, Praha, 2000, str. 406, heslo „periodizace dospělosti“

20 Lamač, M.: Myšlenky moderních malířů, Odeon, Praha, 1989, str. 446

21 Bydžovská, L.: Úlovy bdělých snů, Ateliér – roč. 13, 2000, č. 9, str. 7

22 Bydžovská, L.; Srp, K.: Knihy s Toyen, Akropolis, Praha, 2003, str. 50

23 Jaguer, E.: Toyen a Phases, Ateliér – roč. 13, 2000, č. 9, str.16

24 Bydžovská, L.: Úlovy bdělých snů, Ateliér – roč. 13, 2000, č.9, str.7

25 Ivšić, R.: Kniha proti větru a vlnám, Ateliér – roč. 13, 2000, č. 9, str.6

26 Jaguer, E.: Toyen a Phases, Ateliér – roč. 13, 2000, č. 9, str. 16

27 Tamtéž

28Na počátku své tvorby se Pavel Nešleha nechal inspirovat expresionismem, aby ho pak na přelomu 50. a 60. let vystřídal strukturální abstrakcí, strukturálním informelem. Ve druhé polovině 60. let se opět přiklonil k figurativní expresi, nové figuraci, kolážové mixaci motivů a forem. V grafikách z této doby je napětí mezi fantasknem a realitou, ozvláštňení reality fantazijní alegorií. Charakteristickým prvkem jeho děl se postupně

stává scéničnost a jistá umělost, odtažitost a chlad výtvarného řešení. Zdokonaluje techniku splývání fotomechanicky přenášené fotografie a klasické grafické techniky suché jehly. V 70. letech nabývá vrchu reálný prvek. Realizace síně pro íránského šáha Rézu Páhlavího, se stěnami krytými originálním systémem zevnitř nasvětlovaných vrstevnic, nazvané Alegorie lidských smyslů. Vrcholem kreslířské tvorby sedmdesátých let je cyklus kreseb černou křídou Čas otevřených dveří 1977 – 78.

Hladké realistické malby na sklonku 70. let. Romanticky laděné malby z počátku 80. let (nostalgický lyrismus).

1985 dokončuje projekt Prostor živlů, scénických prostorových realizací, obrazů země, ohně, vzduchu a vody. Na přelomu 80. a 90. let se prohlubuje duchovní rozměr Nešlehových maleb např. Zhroucení iluze (1988), rozměrná obrazová sestava a reliéfu Ani na zemi ani na nebi (1989).

1992 – objekt Ikarův pád v kostele Panny Marie v Litoměřicích

1992 – 1993 soubor kreseb a pastelů na téma Oidipus

2002 – 2003 pastely Záznamy světla

## Seznam literatury:

- Becker, Udo: Slovník symbolů, Portál, Praha, 2002
- Bernardová, Edina: Moderní umění 1905 – 1945, Paseka, Praha, 2000
- Bláha, Jaroslav; Slavík, Jan: Průvodce výtvarným uměním, 5. díl, Práce, Praha, 1997
- Bydžovská, Lenka: Úlovky bdělých snů, Ateliér - roč. 13, 2000, č. 9, str.7
- Bydžovská, Lenka; Srp, Karel: Knihy s Toyen, Akropolis, Praha, 2003
- Hall, James: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Mladá fronta, Praha, 1991
- Hartl, Pavel; Hartlová, Helena: Psychologický slovník, Portál, Praha, 2000
- Ivšić, Radovan: Kniha proti větru a vlnám, Ateliér – roč. 13, 2000, č. 9, str.6
- Jaguer, Edouard: Toyen a Phases, Ateliér – roč. 13, 2000, č. 9, str.16
- Kandinsky, Wassily: O duchovnosti v umění, Triáda, Praha, 1998
- Klimeš, Lumír: Slovník cizích slov, Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1987
- Kříž, Jan: Pavel Nešleha, katalog k výstavě 1994, České muzeum výtvarných umění, Praha, 1994
- Lamač, Miroslav: Myšlenky moderních malířů, Odeon, Praha, 1989
- Lucie-Smith, Edward: Art today, Slovart, Praha, 1996
- Pachmanová, Martina: Diskurz sexuality ve středoevropském umění od konce 19. století do roku 1930, Ateliér – roč. 11, 1998, č. 20, str.2 a 7
- Pijoan, José: Dějiny umění, 9. díl, Odeon, Praha, 1991
- Pijoan, José: Dějiny umění, 10. díl, Odeon, Praha, 1991
- Ruhrberg; Schneckenburger; Frickeová; Honnef: Umění 20. století, Slovart, Praha, 2004
- Rycroft, Charles: Kritický slovník psychoanalýzy, Psychoanalytické nakladatelství, Praha, 1991
- Srp, Karel: Toyen, Argo, 2000
- Toyen a Marcel Duchamp aneb změna identity. /online/, staženo 12. září 2004, dostupné na <http://www.sca-art.cz/agenturagh/txt/aut/t/TOYEN00.htm>
- Worringer, Wilhelm: Abstrakce a vcítění, Triáda, Praha, 2001
- Život Toyen. /online/, staženo 12. září 2004, dostupné na <http://www.artmuseum.cz/>