

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

Pedagogická fakulta

DIPLOMOVÁ PRÁCE

2015

Iveta Viktorová



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta

Katedra výtvarné výchovy

Diplomová práce

Ztracená v čase

Lost in Time

Vypracovala: Iveta Viktorová

Vedoucí práce: MgA. Petr Brožka

České Budějovice 2015

Prohlášení o autorství

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě - v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných Pedagogickou fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne

Iveta Viktorová

.....

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu mé diplomové práce MgA. Petru Brožkovi za cenné inspirační náměty, konstruktivní připomínky, trpělivost a laskavý přístup. Mé poděkování patří také Doc. Lence Vilhelmové, ak. mal., která mně u zrodu této práce rovněž inspirovala.

Bibliografický záznam

VIKTOROVÁ, Iveta. *Tři věky ženy*: diplomová práce. České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Fakulta pedagogická. Katedra výtvarné výchovy. 2015. Vedoucí práce: MgA. Petr Brožka

Abstrakt

Tato práce je zaměřena na téma stárnutí a vzpomínek, pojících se s životem ženy. Téma je začleněno do širšího umělecko-historického kontextu a sekundárně pojednává o problematice společenského statusu ženy-umělkyně. Pozornost je mimo jiné věnována tématu ženské identity a nástinu souvislostí s kulturní angažovaností žen. Přes popis specifik procesu stárnutí a mechanismů fungování paměti a vzpomínek se práce navrácí do roviny jednotlivce a přináší reflexi osobního charakteru.

Klíčová slova

Žena, umění žen, feminismus, stárnutí, vzpomínky, identita, smrt, motiv šatů v umění, grafika.

Abstract

This thesis focuses on the topic of aging and memories connected with a woman's life. Theme is incorporated into the wider art-historical context and secondarily deals with the issue of social status of woman-artist. Attention is among others devoted to the topic of feminine identity and to the outline of links with cultural involvement of women. The thesis concerns with the description of the specifics of the aging process and mechanisms of memory function and remembrance, then it returns to the realm of an individual and a reflection of a personality.

Key words

Woman, female art, feminism, aging, memory, identity, death, motive of dress in art, graphic art.

Obsah

Úvod.....	8
-----------	---

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 Žena - umělkyně v kontextu historie.....	11
2 „Ženské umění“, identita a stigma umělecké předurčenosti.....	16
2.1 Identita neidentita.....	18
3 Žena v čase.....	22
4 Paměť a vzpomínky.....	24
5 Motiv šatů a symbolika.....	27
6 Adriena Šimotová - umělkyně dotyku.....	29

II. PRAKTICKÁ ČÁST

1 Před realizací.....	32
2 Vlastní realizace.....	35
2.1 Technika otiskování.....	35
2.2 Práce s papírem.....	36
2.3 Parafínové odlitky a technika negativního tisku za použití parafínu.....	36
2.4 Technika žehlení.....	37
2.5 Technika pečení.....	37
2.6 Počítačová grafika.....	38

Závěr.....	39
------------	----

Seznam použitých zdrojů.....	40
------------------------------	----

Seznam obrazových příloh.....	43
-------------------------------	----

Obrazová příloha.....	44
Zdroje obrazových příloh.....	67

Úvod

Má závěrečná práce je zasvěcena tématům stárnutí a vzpomínek pojících se s ženským životem. Jejím záměrem je vytvoření konvolutu prací zachycujících proces stárnutí prostřednictvím artefaktů vzpomínkového charakteru. Stěžejní objekty záznamu stárnutí budou představovat dámské šaty a další předměty, spadající do ženské intimní zóny.

Práce je strukturována do dvou částí: teoretické a praktické.

Úvodní kapitola **TEORETICKÉ ČÁSTI**, nazvaná **Žena-umělkyně v kontextu historie**, je v zájmu ucelenosti tematiky věnována ženě-umělkyni a jejímu působení na poli umění. Příběh na poli jsem použila záměrně, jelikož výstižně ilustruje veskrze odmítající prostředí, v němž se odehrával emotivní dialog za uměleckou emancipaci žen. Mnoha aspekty dané problematiky mne provedlo především dílo Martiny Pachmanové, české historičky umění, kurátorky a umělecké kritičky, zabývající se studiem otázek genderu v umění, resp. „ženského umění“.

Další kapitola **„Ženské umění“, identita a stigma umělecké předurčenosti** přibližuje náhled na reakce společnosti, stojící u zrodu prvních umělkyní. Pozornost je věnována tématu ženské identity a otázce, zda ovlivňuje genderová příslušnost predispozice ke schopnosti kreativity. Projevuje se projekce ženských psychických vlastností určitým, pro ženu specifickým pojetím skutečnosti v tvorbě? Existují specifika výtvarné tvorby žen?

Následující kapitola **Žena v čase** přibližuje čtenáři klíčová období ženského života a průběh procesu stárnutí.

Dále navazuje kapitola popisující mechanismy fungování **Paměti a vzpomínek**, které naleznou svůj symbolický výraz při procesu zpracování výsledných výtvarných artefaktů.

Kapitola **Motiv šatů a symbolika** stručně pojednává o přítomnosti motivu šatů v díle vybraných umělkyní. Rovněž nastiňuje možné symbolické významy tohoto motivu a vhléd do interpretace vybraných výtvarných znaků, manifestujících se v kresbách dětí.

Následující kapitola **Adriena Šimotová - umělkyně dotyku** je věnována tvorbě české malířky, sochařky a grafičky Adrieny Šimotové. Tuto osobnost dlouhodobě obdivuji a její tvorba je hlavním inspiračním podkladem mé práce.

V **PRAKTICKÉ ČÁSTI** je shrnut **význam inspiračních zdrojů** pro mou práci a stěžejní obsah pak představuje samotná experimentální cesta k **realizaci tématu *Ztracená v čase.***

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 Žena-umělkyně v kontextu historie

Tento úvodní text bude veskrze zaměřen na dobu devatenáctého a dvacátého století. Předcházející staletí totiž významně akcelerovala debatu, diskutující téma „ženského umění“, a přestože mnoho otázek dodnes čeká na uspokojivou odpověď, vidíme současnou ženu-umělkyni ve značně odlišné perspektivě než před sto lety. Ačkoliv doba, kdy se první žena chopila štětce, je minulostí, krev předchozích generací koluje i v našich žilách a některé myšlenkové vzorce znovu latentně ožívají i v našich myslích.

Od počátku dějin umění se žena podílela na procesu vzniku uměleckých artefaktů. Není však nutné hledět daleko do historie, abychom pochopili, že coby aktivní tvůrkyně se žena na umělecké scéně nepohybuje příliš dlouho. Není tak dávno doba, kdy člověk, jenž se odvážil použít slova umění a žena v jednom kontextu, byl považován přinejmenším za excentrika.

Staletí rozdílných výsad a práv, příslušejících ženě a muži, přirozeně prosákla do všech možných oblastí lidské činnosti a nalezla svůj odraz i ve vztahu k umění. Dlouhá léta byla žena považována za významný, a snad i nejvýznamnější zdroj inspirace pro umění vytvářené muži. Byla životadárnou matkou, múzou a svůdkyní, hrdinkou, ničitelkou, či ztělesněnou krásou.

Jo Anna Isaak, umělecká kritička a kurátorka, napsala¹: „Bez ženského těla by se dějiny umění zhroutily“.²

Avšak mimo svou roli ve světě uměleckého artefaktu se žena realizovala, ať již ze svého svobodného rozhodnutí či v područí genderových tradic, v poněkud praktičtějších činnostech, nežli rozkvět svého ducha skrze umělecké ambice.

Ještě v 19. století byl svět umění pro ženu téměř zapovězeným územím. Provozování umělecké činnosti ženou bylo považováno za nevhodné a na tento jev bylo pohlíženo jako na trapnou a diletantskou³ kratochvíli, odvádějící ženě

¹ Srov. PACHMANOVÁ, Martina (ed.). *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Vyd. 1. Praha: Marie Chřibková, nakladatelství a vydavatelství ONE WOMAN PRESS, 2002. s. 12

² Tamtéž, s. 12

³ Srov. PACHMANOVÁ, Martina. Vyd. 1. *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu*. Praha: Argo, 2004. s. 33-34

myšlenky od každodenní reality. „Ačkoliv pojem ‚dilentantismus‘ nebyl v této době nutně pejorativní, jeho obsah odkazoval mimo sféru ‚pravého‘ umění.“⁴

Aktivity, korespondující s normou kladenou na ženu tehdejší společnosti, zahrnovaly ruční práce a esteticky hodnotné činnosti zušlechťující domov, tedy kupříkladu vyšívání, krajkářství, ornamentální dekorování apod.

V příručce *The Family Monitor and Domestic Guide* (Rodinný rádce a průvodce domácností), vydané před polovinou 19. století se píše⁵: „Neočekávejte, že autorka bude obhajovati názor, že ženám má býti vlastní jakákoli výjimečná míra intelektuálních schopností, zejména má-li býti vázána na jediný studijní obor. ‚Toužím vyniknouti v tom a v tom‘ je častým a do jisté míry i chvályhodným prohlášením – avšak z čeho pramení a k čemu směřuje? Schopnost vykonávati mnoho věcí uspokojivě má pro ženu nekonečně větší hodnotu, než kdyby vynikala v jediné. Zvolí-li první cestu, může se státi osobou obecně užitečnou; zvolí-li druhou, může oslniti na pouhou hodinu. Bude-li šikovná a dostatečně cvičená ve všem, může se postavit každé životní situaci s důstojností a lehkostí; pokud však zasvěti všechen svůj čas tomu, aby úplně vynikla v jednom, ve všem ostatním se střetne s neúspěchem. Potud, pokud chytrost, učenost a znalost přispívají k morálním kvalitám ženy, jsou žádoucí, avšak ničeho víc. Vše, co by upoutávalo její mysl na úkor lepších věcí, vše, co by ji opřádalo pavučinami lichotek a obdivu, vše, co by mohlo odvésti její myšlenky od druhých a způsobilo by, že by se zaměřila jen na samu sebe - tohoto všeho měla by se vystríhati jakožto nežádoucího, jakkoli oslňujícím či přitažlivým se to může zdát“⁶

Koncepce vzdělání tehdejšího systému školství dívkám nabízela základnu pro společenskou sebe prezentaci ale možnost průpravy, z níž by žena mohla získat odborné vzdělání zajišťující jí možnost uplatnit se na trhu kvalifikované práce, prakticky neexistovala. Převaha odpůrců rovných podmínek žen v přístupu ke vzdělání byla značná. Nejenže chyběla podpora na politické scéně ale zároveň bylo potřeba přesvědčit o správnosti kroku i českou veřejnost.⁷

⁴ Tamtéž, s. 34

⁵ Srov. NOCHLIN, Linda. Proč neexistovaly žádné velké umělkyně. In: PACHMANOVÁ, Martina (ed.). *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Vyd. 1. Praha: Marie Chřibková, nakladatelství a vydavatelství ONE WOMAN PRESS, 2002. s. 48

⁶ Tamtéž, s. 48-49

⁷ Srov. *Žena umělkyně na přelomu 19. a 20. století: sborník příspěvků z mezinárodní konference ve Středočeském muzeu v Roztokách u Prahy ve dnech 11. a 12. října 2005*. Odpovědný redaktor Marcela Šášinková. Roztoky u Prahy: Středočeské muzeum, 2005. s. 12-13

Bylo by chybou domnívat se, že s otevřením prvních uměleckých akademií se situace žen, toužících prosadit se v oblasti změny, zlepšila. Jedním z důvodů, proč nebylo pro ženy přípustné vzdělávat se v uměleckých institucích, byla nutnost kreslení studií podle nahých mužských modelů, což odporovalo konzervativním představám tehdejší společnosti.⁸ Již od dob renesance byla kresba podle nahého modelu nezbytnou a zcela zásadní součástí plnohodnotné malířské průpravy každého umělce.⁹

Ve společnosti se ustálil názor, že ženám přísluší malovat zvláště náměty s květinovou či ornamentální tematikou. Za výhradně mužská témata se považovaly akty, portréty a historická témata.

Dle většinového názoru umělecké kritiky, umění ženy tíhlo k dekorativismu, ornamentálnosti, titěrnosti, pasivitě a povrchnosti, zatímco umění patriarchální odráželo jednoduchost, modernost, čistotu a tvůrčí aktivitu. Panoval názor, že žena není schopna tvoření nového a modernosti.¹⁰

Umělečtí kritici měli tendence ostře vymezovat a srovnávat tvorbu obou pohlaví. Umění žen nebylo vnímáno jako umění, ale jako obtížně akceptovatelné specifikum ženské zábavy. Ženy-umělkyně byly často kritizovány za diletantství, ačkoliv vzhledem k situaci v institucích zprostředkujících umělecké vzdělání, byla paradoxně cesta diletantských snah patriarchální společností předem předurčenou, resp. jedinou možnou.

S uveřejněním kontroverzní eseje klasika moderní architektury Adolfa Loose, *Ornament a zločin*, vydané v roce 1908, se s tématem ornamentalismu znovu rozvířila otázka ženské umělecké tvorby.¹¹ Na ornament Loos nahlíží jako na finančně nákladný a patologický přežitek, který v moderní době postrádá jakýkoliv smysl. Ornamentalismus radikálně zavrhuje a považuje za symptom nemocné společnosti, která ve službách uctívání tohoto anachronismu, jenž měl být z moderní společnosti dávno vytěsněn, jen mrhá energií.¹²

⁸ Srov. *Ženy v umění*. ARTMUSEUM.CZ [online]. 15. 6. 2009. [cit. 2015-04-29]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/smer_list.php?smer_id=130

⁹ Srov. NOCHLIN, Linda. Proč neexistovaly žádné velké umělkyně. In: PACHMANOVÁ, Martina (ed.). *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Vyd. 1. Praha: Marie Chřibková, nakladatelství a vydavatelství ONE WOMAN PRESS, 2002. s. 42

¹⁰ Srov. PACHMANOVÁ, Martina. *Zrození umělkyně z pěny limonády: genderové kontexty moderní české teorie a kritiky umění*. Vyd. 1. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2013. s. 75

¹¹ Srov. Tamtéž, s. 92-94

¹² Srov. LOOS, Adolf. *Ornament a Zločin*. In: LOOS, Adolf. *Řeči do prázdna: soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Dr. Bohumil Markalous*. Vyd. 2. Kutná Hora: Tichá Byzanc, 2001. s. 140-150

Ornament byl chápán jako prvek přirozeně korespondující s ženskou psychikou a tato nová perspektiva vidění ornamentalismu rozpoutala snahy o zrod moderní ženy, jejíž činnost je oproštěná od dekorativismu ve prospěch jednoduchosti, čistoty a racionality.¹³

Počátek skutečné umělecké emancipace žen, je, až na výjimky, záležitostí 20. století. Koncem 19. století se ženy začaly prosazovat v oborech malířství a sochařství, které byly doposud považovány za bytostně mužské.¹⁴

Stále hlasitější ženské volání po rovnocenných podmínkách brzy vyneslo na povrch tzv. ženskou otázku. Takto se o k tématice vyjadřuje Pachmanová: „Ženy sice s příchodem 20. století stále častěji vstupovaly do veřejného prostoru jako profesionální umělkyně, v zrcadle soudobé kritiky a teorie umění ale zůstávaly v područí genderových stereotypů, které zrodilo století předcházející. Striktní odlišení ctižádostivé a výbojné maskulinity od pečující, submisivní o domácké feminity přežívalo jako význačný princip kulturní a umělecké hierarchie a institucionálních praktik - včetně umělecké kritiky - určující hranice a význam modernosti.“¹⁵

Celou debatu ženského umění významně akcelerovala výstava berlínské malířky Anny Costenoblové *Tragedie ženy* z roku 1896. Do té doby zcela nevídaná otevřenost, bezostyšnost a naturalismus zpracování nahého těla velmi bouřlivě rozčeřily hladinu české umělecké scény. Práce Costenoblové nejenže obsahovaly erotický podtext, ale co hůře, atak na ikonografii matky, jejíž tradicionalistická asexuálnost byla v díle Costenoblové skandálně nabourána.¹⁶

Je až s podivem, s jakým odhodláním a agresivitou se patriarchální společnost bránila skutečnosti, že se žena odhodlala vylézt z ulity domácnosti a angažovat se ve veřejném kulturním životě. Dnes se této, mnohdy až nesmyslně hysterické revoltě možná pousmějeme, ačkoliv skutečnost, že nás od této doby dělí jen pár generací, se zdá neuvěřitelná.

„Ženy, které se od doby osvícenství stále silněji hlásily o svá práva, byly často vnímány jako narušitelky sociálních a kulturních jistot lidstva - jako zdroj chaosu, disharmonie a regrese, jež civilizovanou společnost vrhá zpět do

¹³ Srov. PACHMANOVÁ, Martina. *Zrození umělkyně z pěny limonády: genderové kontexty moderní české teorie a kritiky umění*. Vyd. 1. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2013. s. 95-99

¹⁴ Srov. Tamtéž, s. 113

¹⁵ Tamtéž, s. 15-16

¹⁶ Srov. Tamtéž, s. 47-49

animální fáze. Jako takové byly objektem mužské fascinace a zároveň zdrojem strachu.¹⁷

„Vědecké teorie ovlivněné darwinismem zdůrazňovaly, že žena - stejně jako dítě nebo divoch - představuje nižší vývojový stupeň člověka než muž. Ve své esenci byla definována jako nevyvinutý muž - jako nižší biologická forma, jejíž organická jednota je nedotčená protiklady, napětím a zlomy doprovázejícími moderní věk.“¹⁸

„Ženy, jež se snažily vstoupit do temporality dějin, byly obvykle nazírány jako neženy, polomuži či třetí pohlaví - jinými slovy jako bytosti degenerované a patologické.“¹⁹

¹⁷ Tamtéž, s. 26-27

¹⁸ Tamtéž, s. 27

¹⁹ Tamtéž, s. 27

2 „Ženské umění“ identita a stigma umělecké předurčenosti

„Její umění bylo s přívlastkem, jeho pak umění bezpřívlastkové a nadpohlavní. Její bylo umění odvozené, jeho umění normativní.“²⁰

Z jakého důvodu se ve vysokém umění prosadilo tak mizivé procento žen? Kdo nebo co je ona represivní instance participující na této skutečnosti a kde ji hledat - vně či uvnitř, resp. není touto represivní silou žena sama sobě? Seidenberg se domnívá, že „Žádná žena si nebude cenit věhlasu či slávy, které může dosáhnout za cenu toho, že by ji společnost označila za neženskou. Tato rána pod pás vrhá většinu žen v zoufalství“.²¹ Co tedy pro ženu symbolizuje vstup do umění? Ztrátu ženskosti? Částečné přijetí mužské identity?

Jaká je vlastně geneze pojmu „ženské umění“, který se začal používat kolem poloviny devadesátých let 19. století.²² Tento výraz původně začaly pro označení svých uměleckých organizací používat samy umělkyně. Hlavním důvodem byla potřeba manifestace nezávislosti na mužských spolcích, nikoliv²³ „deklarace univerzální feminity jakožto společného znaku emancipujících se umělekyn“²⁴. „Pojem „mužské umění“ se samozřejmě -ostatně jako dnes - nepoužíval; umělci muži byli nahlíženi jako individuality a nikoli jako symptomy svého pohlaví.“²⁵

Pátrání po specifických ženské a mužské tvorby, které ostatně pokračuje dodnes, bylo silně rozdmýcháno prvními výstavami ženských autorek. „Zatímco umění mužů zastupovalo umění jako takové, kategorie ‚ženské umění‘ zdůrazňovala existenci zvláštního estetického, žánrového, obsahového a výrazového charakteru umění tvořeného ženami, jež bylo vnímáno povětšinou jako inkarnace přirozených psychických a tělesných ženských vlastností.“²⁶

²⁰ Tamtéž, s. 121

²¹ PROCHASKA, O. James, NORCROSS C. John. *Psychoterapeutické systémy - průřez teoriemi*. Vyd. 1. Praha: Grada Publishing, spol. s r. o., 1999. s. 323

²² Srov. PACHMANOVÁ, Martina. *Zrození umělkyně z pěny limonády: genderové kontexty moderní české teorie a kritiky umění*. Vyd. 1. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2013. s. 114

²³ Srov. Tamtéž, s. 114

²⁴ Tamtéž, s. 114

²⁵ Tamtéž, s. 113

²⁶ Tamtéž, s. 114

„Kritikové ženám vyčítali nedostatek tvůrčí odvahy, sklon k sentimentu a konvenčnost, dokonce i konfekčnost.“²⁷

Nahlédněme nyní do úryvku recenze první výstavy Výtvarného odboru ÚSČZ (Ústřední spolek českých žen), publikovanou v Národních listech Karlem Čapkem²⁸: „Všude, i kde není přímo dekorativních úmyslů, je tu znamenati jisté nehmotnění světa: štětec nezápasí s hmotou, s těžkou a tvrdou strukturou věci, vše je jaksi lehčí, bez hmoty a prostoru, zastřené barevnou náladou. Oko nevrvává se do skutečnosti, nýbrž klouže přívětivě, někdy s milou vyrovnaností, po pestrých zjevech. Citové ladění a radost u barvy převažuje vlastní vidění.“²⁹

Z uvedených pasáží vyplývá, že umění žen bylo vnímáno jako ovlivněné a podbarvené ženskou psychikou a ženskými vlastnostmi. Nehmotnění světa, lehkost, emoční podbarvení převládá nad vlastním viděním a objektivní skutečností.

Adriena Šimotová v jednom z rozhovorů přirovnala umění muže a ženy k cestě. Rozdíl mezi uměním žen a mužů spatřovala v různosti těchto cest. Žena, dle jejího názoru, vnímá více samotnou cestu a je zaujata spíše stopami, které na ní zanechá. Její cesta je cestou hledající, intuitivní a tělesnou. Cesta muže je, více než na samotnou cestu, zaměřena na cíl.³⁰

Rozhodneme-li se na problematiku pohlédnout z biologického hlediska, resp. skrze fyziologii mozku, dojdeme ke zjištění rozdílné šíře corpus callosum, tedy svazku vláken, spojujících levou a pravou mozkovou hemisféru. U žen je tento svazek silnější, a díky tomu jejich vnímání může obsáhnout více aspektů skutečnosti naráz. Mozek muže je naopak uzpůsoben k tomu, koncentrovat pozornost pouze na jeden aspekt skutečnosti. Jeho vnímání není roztrženo což mu umožňuje hlubší proniknutí k problému. Obvykle se tedy zaměří buď na významovou nebo emoční složku sdělení.

Zemanová uvádí, že namísto pátrání po rozdílech tvorby obou pohlaví je třeba pohled na jejich tvorbu sjednotit a spíše pátrat po hledání pravdy v jejich tvorbě a zprávě o výtvarném sdělení. Otazník dle Zemanové visí nad tématem

²⁷ Tamtéž, s. 116

²⁸ Srov. Tamtéž, s. 126

²⁹ Tamtéž, s. 126

³⁰ Srov. *Na plovárně: Na plovárně s Adrienou Šimotovou* [online]. 2004. vyd. 2004 [cit. 2015-04-24]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1093836883-na-plovarne/20352216044-na-plovarne-s-adrienou-simotovou/>

hodnocení ženské tvorby, a sice jakým způsobem ženskou tvorbu hodnotit při zachování objektivitu vůči tvorbě mužské?³¹

Sklon generalizovat umění na umění a ženské umění je stále aktuální. „Proč umění žen dodnes dostává nálepkou ‚ženské umění‘, a umění mužů stále zůstává bez přívlastku?“³²

2.1 Identita neidentita

Pojem identita lze definovat jako sebeuvědomění, čili vědomí vlastní autenticity. Kdo jsem? Jsem žena. Co to znamená? Pro vás. Pro mě. Kdo jsem ještě?

Psychologický slovník definuje identitu jako „(...) pocit jednoty mezi obrazem sebe, sociální úlohou a uznáním významnými vztažnými osobami (...)“³³

Její utváření podléhá biologické i sociokulturní determinaci. Bazální vývoj identity probíhá od našeho narození, svoji pohlavní identitu si začínáme uvědomovat přibližně od věku tří let. Od té doby je tato představa o sobě samém posilována i znejišťována.

Dívkám jsou od útlého věku vštěpovány zásady „správného ženství“, čili být hodnou, empatickou, citlivou, submisivní apod. Na rozdíl od chlapce je dívka vedena k tomu, že se nesmí ušpinit a má vždy vypadat „jako ze škatulky“.

Vzorové chování vytvořené v dětství, které dívka často pokládá za neotřesitelné, jí pak slouží celý dospělý život. Nabízí se tedy otázka, jak se slučuje imperativ neušpinit se, věčně žijící v naší mysli, s kreativní výtvarnou činností?

³¹ Srov. ZEMANOVÁ, Marcela. Pojetí ženské identity v současném umění. In: HORÁČEK, Radek, ZÁLEŠÁK Jan (ed.). *Aktuální otázky zprostředkování umění: teorie a praxe galerijní pedagogiky, vizuální kultura a výtvarná výchova*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2007. s. 49

³² PACHMANOVÁ, Martina (ed.). *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Vyd. 1. Praha: Marie Chřibková, nakladatelství a vydavatelství ONE WOMAN PRESS, 2002. s. 11

³³ SCHMIDBAUER, Wolfgang. *Psychologie: lexikon základních pojmů*. Vyd. 1. Praha: Naše vojsko, 1994. s. 62

Pokud žena v dospělém životě projeví nesouhlas či vzdor, dostaví se u ní následně pocit viny. Toto chování se totiž neslučuje se zásadami, které jsou jí od útlého věku vštěpovány.³⁴

Dle Freuda se kultura utváří schopností člověka sublimovat sexuální pudy. Psychoanalýzou formulovaný pojem sublimace je obranný mechanismus, při němž je energie sexuálních pudů přeměněna ve společensky hodnotnou aktivitu, nacházející svůj výraz v kultuře. Psychoanalytické teorie uvádí, že žena není schopna své pudy sublimovat do takové míry jako muž.³⁵

Výkladu psychoanalýzy, popisující způsob, jakým se rodí předpoklad pro kulturní angažovanost žen, se dostalo velmi kontroverzního přijetí. „Freud zajisté nepopírá, že existují kulturně aktivní jedinci ženského pohlaví - avšak situuje je do zvláštního mezisvěta. Podle jeho koncepcí existují - pokud jde o tento moment - pro dívky dvě možnosti. Buď vplují do oidipovské vazby na otce „jako do přístavu“, a nastoupí tak cestu „normálních heterosexuálních vztahů - za cenu nedostatečně vyvinutého Nadjá a s tím spojené kulturní bezvýznamnosti. Nebo jejich vývoj probíhá tak, že se zcela nepřikloní k otci, a v této situaci, v sublimované formě, jsou schopny navázat na aktivitu své falické fáze - s tím důsledkem, že jsou způsobilé k intelektuálním a uměleckým výkonům, ale za tu cenu, že vlastně nemohou být považovány za ženy: jsou podle Freuda ‚víc mužské než ženské‘. To znamená, že umělkyně (a stejně tak i filozofka a intelektuálka z jiných oblastí kultury) nemá ve společnosti žádné správné místo: nepatří k normálním ženám a není ani celý muž.“³⁶

Dle analytické psychologie C. G. Junga je složkou ženské psychiky rovněž vnitřní obraz muže, její animus. Archetyp anima je součástí kolektivního nevědomí a vychází z ucelené ženské zkušenosti s mužským pohlavím. Má racionální charakter a ukrývá v sobě mužské duševní obsahy.

Marie-Louise von Franz píše, že pokud je žena ovládána animem, měla by mu dát prostor, aby se realizoval: „Když mu dá prostor k činnosti - pustí se třeba do nějakého speciálního studia nebo do nějaké mužské práce - může to anima zaměstnat a současně oživne její pocit, takže se bude moci vrátit k ženské činnosti. Nejhorší je situace, kdy má žena mocného anima a nežije ho - vězí pak

³⁴ Srov. KARSTEN, Hartmut. *Ženy - muži: genderové role, jejich původ a vývoj*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2006. s. 93

³⁵ Srov. NAGL-DOCEKAL, Herta. *Feministická filozofie: výsledky, problémy, perspektivy*. Vyd. 1. Praha: SOCIOLOGICKÉ NAKLADATELSTVÍ (SLON), 2007. s. 112-113

³⁶ Tamtéž, s. 126-127

ve svěřací kazajce animových názorů a přestože se brání jakékoli jen trochu mužské práci, přece nepůsobí jako žena. ³⁷

Ještě ve dvacátém století zaznívaly názory, že ženám nepřínáleží tvořivý princip a jejich výsadou je reprodukovat. Že žena není schopná tvořit nové ale pouze reflektovat stávající a zabředávat do sebereflexe.

Identita žen se v posledních desetiletích značně proměnila a mnoho umělkyň se sebereflexí skutečně zabývá. Ale není to právě důsledek reakce na hledání a neustálenost ženské identity, která v poslední době došla tak zásadního obratu? Stihla se ženská psychika, staletí obtěžkávaná stále stejně rigidními vzorci chování za těch pár generací přeorientovat do té míry, aby korespondovala s nároky na ženu dnešní společnosti?

Je pozoruhodné, že Toyen, jedna z mála žen, která se v předválečném období dokázala prosadit ve vysokém umění, si propůjčovala mužskou identitu. Měla tato stylizace nějaký podíl na skutečnosti, že byla respektována uměleckými kritiky i svými mužskými kolegy?

Patrně záleží na tom, z čeho pramenila motivace k tomuto jednání. Bylo Toyeniným záměrem umocnit naléhavost otázek, které kolem své osobnosti vytvářela a nebo si tímto způsobem podvědomě propůjčovala onu sílu mužské kreativity?

A do jaké míry obléká pánský kabát umělkyně současnosti?

Zemanová pátrá po odpovědi na otázku „kolik je ženského na ženském umění“³⁸ Za domény současných umělkyň považuje racionalitu, přímost a materiálně. Žena-umělkyně vstupuje na mužské území. Snaží se prosadit na úkor své ženské identity, kterou manifestací zmíněných vlastností, zdá se, potlačuje.³⁹

Zemanová problematiku ženského umění spojuje především se sociálním kontextem a poukazuje na skutečnost, že „žena – umělkyně ve své tvorbě vypráví především o hysterii dnešní doby“⁴⁰. Konkrétně zmiňuje hysterii

³⁷ FRANZ, Marie-Louise von. *Psychologický výklad pohádek: smysl pohádkových vyprávění podle jungovské archetypové psychologie*. Vyd. 1. Praha: Portál, 1998. s. 142-143

³⁸ ZEMANOVÁ, Marcela. Pojetí ženské identity v současném umění. In: HORÁČEK, Radek, ZÁLEŠÁK Jan (ed.). *Aktuální otázky zprostředkování umění: teorie a praxe galerijní pedagogiky, vizuální kultura a výtvarná výchova*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2007. s. 52

³⁹ Srov. Tamtéž, s. 52

⁴⁰ Tamtéž, s. 49

vzhledu, kariéry a rodiny.⁴¹ „Nejedná se tu ani tak o výpověď o její identitě jako o samu identitu proměněnou - znovuzrozenou - znovuhledající. Autorka většinou zápasí s vnitřní touhou proniknout do povědomí umělecké scény jako silná, emancipovaná, a nikoli hledající. V tomto momentě vzniká rozpor mezi její sebereprezentací v díle a vlastní projekcí v reálném životě. Pseudonym, který na sebe autorka předjímá, tedy dílo, s kterým se identifikuje jeho realizací, na jednu stranu pomáhá autorce překonat hranice svébytného soukromí. Na druhé straně se tak dobrovolně ocitá v prodlevě časoprostoru - její dílo zůstává věčné, ona sama je pouze efemérní, bytostí, jíž je pouze na určitý řas umožněno sdílet obsahy skrze umění“⁴²

Zemanová dále rozvádí téma pravdivosti díla. „Pravdivá výpověď je předpokladem toho, že dílo najde pochopení. Pouhá hra a procento náhodné tolerance nestačí“⁴³ Pravdivost uměleckého díla současných autorek uznává, zároveň ji však považuje za příliš jasně vyjevenou a zkomplikovanou hledáním sebe sama „blouděním v nejasných obsazích konkrétních obrazů“.⁴⁴

⁴¹ Srov. ZEMANOVÁ, Marcela. Pojetí ženské identity v současném umění. In: HORÁČEK, Radek, ZÁLEŠÁK Jan (ed.). *Aktuální otázky zprostředkování umění: teorie a praxe galerijní pedagogiky, vizuální kultura a výtvarná výchova*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2007. s. 49

⁴² Tamtéž, s. 49

⁴³ Tamtéž, s. 50

⁴⁴ Tamtéž, s. 50

3 Žena v čase

Lidský život začíná od embrya a **narození** představuje pomyslnou startovní čáru. Je to začátek, jehož pokračování ještě mnoho dalších let spočívá v rukou našich blízkých. Než člověk dosáhne dospělosti, prochází několika vývojovými fázemi a každá z nich ho obohacuje o nové zkušenosti a výtobytky.

Dítě je zpočátku pevně spjato s matkou a neuvědomuje si svou oddělenost. Na základě tohoto vztahu si dle Ericksona dítě do jednoho roku života utvoří vztah ke světu. A sice pocit základní důvěry či základní nedůvěry. Naším narozením si na svět přinášíme šest primárních emocí: radost, strach, vztek, smutek, opovržení a překvapení.⁴⁵

Hranici mezi dětstvím a dospělostí je možno charakterizovat jako **pubertu**. V tomto období se odehrávají jedny z nejzásadnějších přeměn tělesných i psychických. Dochází ke kolísání hladiny hormonů, diferenciaci sekundárních pohlavních znaků a dalším, často nevídaným, změnám. U dívek se objevuje menstruační cyklus.

Revoltující mysl si hledá vlastní cestu životem. Časté jsou výkyvy nálad, pokřivené sebehodnocení a sebekritika i kritika okolí.

Dokončením tělesné a psychické přeměny z dívky na ženu je připravena půda pro **těhotenství** a následné **mateřství**, z biologického hlediska vrcholný okamžik života ženy. Těhotenství počíná oplodněním vajíčka a končí porodem, v některých případech samovolným či umělým ukončením těhotenství. Tělo ženy prochází výraznou přeměnou tělesných proporcí, která umožňuje donošení plodu. Tělesné změny jdou ruku v ruce s psychickými, které ovlivňuje aktuální hormonální hladina. Společně s přijetím nové role dochází i k přehodnocení životních priorit a náhledu na svou existenci.

Ženské tělo mezi 45. až 50. rokem prochází obdobím **klimakteria**, které pro ženu představuje velmi výrazný a obávaný mezník. Menstruační cyklus vyhasíná a žena ztrácí schopnost reprodukce. Mnoho žen se vlivem klimakteria potýká s negativními psychickými důsledky a depresemi. Snižuje se produkce estrogenu a progesteronu, ženských pohlavních hormonů tvořících se ve

⁴⁵ Srov. VÁGNEROVÁ, Marie. *Základy psychologie*. 1. dot. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze. Karolinum, 2005. s. 164

vaječnicích. Některé ženy se vlivem úbytku ženských hormonů potýkají s řidnutím vlasů až plešatěním a růstem nežádoucího ochlupení. Změny, které doprovázejí fázi klimakteria mohou mít na psychiku ženy devastující vliv.

Dle vývojové psychologie se období stáří vymezuje od 65. roku dále. Biologické stárnutí postihuje celý organismus. Změny se odehrávají také v oblasti intelektu a paměti. Zhoršuje se činnost smyslových orgánů, což se může projevit narušením vztahu k okolí.

Kůže postupem času ztrácí svůj mladistvý vzhled a elasticitu, objevuje se charakteristické vrásnění. Kůži lze vnímat jako projekční plochu, na níž je zaznamenána naše historie. V pozdním věku je možné na kůži registrovat nejrůznější výrůstky, znaménka a skvrny. Kůže se tenčí, „papírovatí“ a tím stále zřetelněji odhaluje strukturu žil, které často, zvláště na nohou, nevzhledně vystupují. Ženy začínají zahalovat nohy, vede je k tomu stud či přirozená konvence. Nejzřetelnější změny lze často zaznamenat v obličeji. Člověk se rodí jako nepopsaná tabule. Lidský obličej je mnohdy věrným záznamem životního příběhu, náš nejcharakterističtější výraz se nám často vryje do tváře.

Úkolem posledního stádia života je dosažení integrity a pocitu naplnění vlastního života. Člověk se v této fázi už se nevznáší v oblacích ale začíná tíhnout k zemi.

Jedním z děsivých aspektů stárnutí je nezvratnost a neovlivnitelnost vůlí. Ztrácíme kontrolu nad sebou samými a to, co nelze kontrolovat, bývá často děsivé a ohrožující.

Posledním stádiem lidského příběhu a koncem lidského života je **smrt**. Úmrtím dochází k zástavě životních funkcí - dechu a tepu srdce a nenávratné ztrátě vědomí.

„marnost všeho, marnost lásky a marnost oběti, to prázdno, které zbylo, ty holé dlaně, které nic neuchytily“⁴⁶

⁴⁶ Žena umělkyně na přelomu 19. a 20. století: sborník příspěvků z mezinárodní konference ve Středočeském muzeu v Roztokách u Prahy ve dnech 11. a 12. října 2005. Odpovědný redaktor Marcela Šášinková. Roztoky u Prahy: Středočeské muzeum, 2005. s 165

4 Paměť a vzpomínky

Paměť je schopnost ukládat, uchovávat a vybavovat si informace o prožitých zkušenostech. Paměť je pouze funkcí, která sama o sobě nedisponuje žádným obsahem. Obsahy paměti, které si v průběhu života utváříme, se projevují v chování a prožívání jedince, ať už zcela vědomě či nevědomě.⁴⁷

Funkce paměti dodnes není komplexně vysvětlena. Takto vymezuje paměť lexikon psychologie: „Paměť - zásobárna, z níž živá bytost získává zprávy o minulých událostech. Již živočichové na velmi nízké úrovni (i červi) mají paměť a mohou se tedy učit. Přitom chemický základ zděděné paměti se podobá rodičovskému základu, tzn. že zprávy (informace) se předávají z generace na generaci. Výkon paměti nebo dědičnou informaci tvoří určité chemické složení bílkovinných molekul (kyselina ribonukleová). Zdá se, že krátkodobá paměť spočívá na elektrických procesech v mozku (...). Vymazat ji lze elektrošokem nebo silným emocionálním otřesem. Při dlouhodobé paměti (od 24 hodin) to už tak není. Výkon paměti člověka je výjimečně velký, přičemž ovšem mnohé obsahy nejsou reprodukovány, ale můžeme je jen znovu poznat nebo se nám mohou opětně projevit ve snech. Zásobní kapacita mozku dovoluje daleko vyšší paměťové výkony, než jakých člověk zpravidla dosahuje.“⁴⁸

Paměť dělíme dle několika kritérií - doby po kterou je možno uchovávat informace, způsobu integrace paměťových stop a jejich kódování. Samotný proces paměti má tři fáze: zakódování, uchování a vybavení, resp. znovupoznání.⁴⁹

Dle doby uchování paměťových stop rozlišujeme paměť krátkodobou a dlouhodobou. Krátkodobá paměť umožňuje uchovat informace po dobu několika desítek sekund. Její kapacita je omezena a po jejím vypršení dochází k zapomenutí. Dlouhodobá paměť má trvalejší charakter. Mnoho obsahů této paměti jsme schopni si udržet po celý život. Dlouhodobou paměť dále dělíme na explicitní a implicitní.

⁴⁷ Srov. VÁGNEROVÁ, Marie. *Základy psychologie*. 1. dot. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze. Karolinum, 2005. s. 61

⁴⁸ SCHMIDBAUER, Wolfgang. *Psychologie: lexikon základních pojmů*. Vyd. 1. Praha: Naše vojsko, 1994. s. 104

⁴⁹ Srov. VÁGNEROVÁ, Marie. *Základy psychologie*. 1. dot. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze. Karolinum, 2005. s. 62

Explicitní paměť obsahuje verbalizovatelné obsahy, implicitní paměť nám umožňuje uchovat naučené dovednosti a emoční vzpomínky. Ačkoliv se projevuje v chování a prožívání, lze ji obtížně verbalizovat.

Explicitní paměť dále dělíme na epizodickou a sémantickou.⁵⁰ Epizodická paměť je paměť vztažná k určitému času a prostoru, funguje zde princip chronologie. Sémantická paměť uchovává obecné znalosti a fakta.

Dle myšlenkových operací, participujících na integraci do paměti, paměť dále dělíme na mechanickou a logickou. Mechanickou paměť užíváme v případě, kdy informace integrujeme do komplexu paměti opakováním. Logická paměť nám umožňuje zapamatování na základě pochopení a logického zapadnutí informace do již existující paměťové struktury.

Kromě záměrně zapamatovaného nám v mysli ulpívají i informace, které jsme neměli v úmyslu si zapamatovat. Tento způsob zapamatování se realizuje tzv. bezděčnou pamětí. Jejím protipólem je paměť záměrná.

Paměť funguje na základě selektivního výběru. V praxi to znamená, že si z reality vybíráme skutečnosti, které v nás nějakým způsobem rezonují. Dalším faktorem ovlivňujícím zapamatování je osobní motivace.

Z hlediska tématu této práce se jeví nejzajímavěji **paměť autobiografická a paměť emoční**. Autobiografická paměť je součástí paměti epizodické a obsahuje záznamy o našich osobních zkušenostech a zážitcích, vzpomínkách, které jsou často uchovány včetně emočního doprovodu.

Emoční paměť uchovává emoční zkušenosti, je vázána na prožitky. Zážitky zabarvené působením emocí podléhají snazšímu zapamatování i vybavování a mohou být svázány i s dalším senzorickým doprovodem.

Vzpomínky jsou stopy v naší mysli, které se mohou vyjevovat v podobě obrazů, slov či pocitů. Naše vzpomínky často neodpovídají reálné minulé zkušenosti a mohou být v zájmu naší psychické rovnováhy zkresleny, pozměněny, či z vědomí zcela vyloučeny.

Vzpomínky si často zpětně přehráváme a znovu hodnotíme. Vzpomínkový materiál je cenným zvláště v době stáří, kdy se objevují tendence rekapitulovat životní cestu a definovat svou osobu z hlediska toho, co člověk vykonal.

⁵⁰ Srov. Tamtéž, s. 64-65

Vybavování vzpomínek probíhá nejčastěji na základě asociací. Vybavování materiálu, uloženého v naší mysli, probíhá dvojím způsobem.

Znovupoznáním jsme schopni odlišovat nové podněty od již vnímaných. Reprodukce je rekonstrukčním procesem, na základě kterého v naší mysli znovu vystavíme dříve vnímanou zkušenost, většinou však ne zcela přesně.

Konstruktivní paměť je naše zkušenost uložená v paměti, „obohacená“ o chybějící kontext, který dostavujeme na základě svého úsudku.⁵¹

Zajímavým úkazem je tzv. dětská amnézie. Jedná se o neschopnost člověka vybavit si vzpomínky týkající se prvních třech let dětského života.

K paměti a vzpomínkám se úzce váže pojem nevědomí. Je to jakési odkladiště vzpomínek a zážitků naší osobnosti. Obsahuje to, co bylo vytěsněné či zapomenuté, hluboko zasunuté vzpomínky a pudová přání. Jelikož naše vůle má na tomto území pramalou moc, obsahy nevědomí není snadné zvědomit. Sami se nám však poodhalují prostřednictvím symbolické řeči snů nebo nenápadně vyplouvají na povrch cestou volných asociací či takzvaných chybných úkonů.

Protože nevědomí promlouvá jazykem obrazu a symbolu, při výtvarné činnosti se jinak nedobytné obsahy nevědomí mohou vyjevit. Výsledná podoba výtvarného artefaktu tedy může být naším nevědomím a vzpomínkami do značné míry ovlivněna.

Zapomínání probíhá dvojím způsobem, postupným vyhasínáním paměťových stop nebo zahlcením paměti velkým množstvím informací. Informace uložené v paměti se vzájemně ovlivňují, tzv. interferují. V praxi to znamená, že na základě nově přijaté informace může být stará překryta anebo není přijata, jelikož se neshoduje s dosavadní zkušeností paměti.⁵²

⁵¹ Srov. VÁGNEROVÁ, Marie. *Základy psychologie*. 1. dot. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze. Karolinum, 2005. s. 68-70

⁵² Srov. VÁGNEROVÁ, Marie. *Základy psychologie*. 1. dot. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze. Karolinum, 2005. s. 70

5 Motiv šatů a symbolika

První ženou, která oblékla šaty, byla Eva. Dle křesťanské teologie tomu předcházelo spáchání prvotního hříchu. Šed byl jedním z trestů, který následoval po vzepření se božské autoritě a nevinnost nahoty byla nahrazena potřebou skrýt se.

Motiv šatů našel svůj výraz v díle mnoha umělkyní, patrně v ženské mysli rezonuje a pojí se s dalšími významy. Za všechny umělkyně lze jmenovat například Toyen, která zaujala svým motivem prázdných šatů či korzetu, jež uplatnila v obrazech *Sen* či *Opuštěné doupe*. V této souvislosti si možná také vybavíme pomalovaný ortopedický korzet Fridy Kahlo, která ve své tvorbě motiv šatů rovněž využívala.

Obě umělkyně ho však používají v různých myšlenkových kontextech. Kahlo ho vnímá jako prostředek sebe prezentace, na němž ilustruje svá osobní traumata.⁵³ Srp v této souvislosti hovoří až o narcistním sebezobrazování a poukazech na zraňování vlastního těla. U Toyen se nejedná o prvoplánové sdělení. Význam je zahalen clonou otázek, stejně tak, jako její osobnost.⁵⁴

Motiv prázdných šatů, který na začátku dvacátých let ve svých raných kolážích poprvé využil Max Ernst,⁵⁵ promlouvá řečí tajemna a vzbuzuje velké množství asociací a otázek. Prázdnota, vyprázdňenost, absence, neexistence těla. Co se stalo s osobou, která šaty nosila? Kdo byla ona osoba?

Prázdné šaty mohou evokovat obal nebo schránku či nádobu, která často symbolizuje ženu, resp. ženské lůno. Samotné šaty rovněž mohou představovat zástupný symbol pro tělo.

Francouzská psycholožka a autorka psychologických testů Roseline Davido, zabývající se interpretací dětského výtvarného projevu, popisuje v kontextu kresby lidské postavy možné významy výtvarných znaků, vyskytujících se ve výtvarném zpracování šatů v kresbách dětí: „Podle stylu oblečení lze postavu sociálně zařadit. Když jsou šaty roztrhané, je pravděpodobné, že dítě si postavu příliš neváží. Například jedenáctiletá holčička, která měla rodinné

⁵³ Srov. SRP, Karel. *Toyen*. Vyd. 1. Praha: Galerie hlavního města Prahy. Argo, 2000. s. 127

⁵⁴ Srov. Tamtéž, s. 127

⁵⁵ Srov. Tamtéž, s. 127

problémy, zobrazila otce, kterým ,opovrhne', v záplatovaných montérkách a děravém svetru."⁵⁶

„Teplé šaty v sobě skrývají zvláštní význam. Podle Flugela představují nutnost chránit se před určitým druhem chladu - chladu citového. Symbolizují také matku jako ,ochrannou dělohu'. Takové šaty totiž připomínají matčino láskyplné teplo. Dítě, které kreslí samo sebe ve větším množství teplých šatů je pravděpodobně depresivní a cítí se nemilované (Flugel). Zobrazuje-li se teple oblečené, cítí se chráněné; takové teplo často bývá určitou formou kompenzace."⁵⁷

„Šaty v sobě skrývají mnoho významů. Některé doplňky oblečení představují falické symboly: kravata, dýmka, špičatý klobouk, cigareta, deštník, hůl apod. Podle Flugela si subjekt, který kreslí dýmku nebo cigaretu, posiluje tímto sebevědomím, protože zobrazení falického symbolu ho chrání před strachem ze ztráty penisu."⁵⁸

David o dále píše o významu kapes a knoflíků: „Kapsy a knoflíky zvyšují hodnotu postav a dodávají jim důležitost. Příliš velký počet kapes a knoflíků však znamená pocit závislosti."⁵⁹

⁵⁶ DAVIDO, Roseline. *Kresba jako nástroj poznání dítěte*. Vyd. 2. Praha: Portál s. r. o., 2008. s. 56

⁵⁷ Tamtéž, s. 56

⁵⁸ Tamtéž, s. 56

⁵⁹ Tamtéž, s. 57

6 Adriena Šimotová - umělkyně dotyku

„V pekelném hluku padajících bomb má nastalé ticho největší význam - jako má význam MLČENÍ v chaosu překřikujícího se davu lidí či záplavě hlučných informací. I pauza – a nejen v hudbě – hraje svou výmluvnou roli.“⁶⁰

Adriena Šimotová (1926-2014), česká malířka, kreslířka, grafička a sochařka, se řadí k našim předním výtvarným umělkyním. Vystudovala střední grafickou školu a v letech 1945-1950 v ateliéru Josefa Kaplického Vysokou školu uměleckoprůmyslovou. Byla členkou umělecké skupiny UB 12. Její výtvarná tvorba došla uznání nejen na domácí půdě. Práce této umělkyně s charakteristickým výtvarným rukopisem jsou zastoupeny i v mnoha světových galeriích.

Šimotová, jejíž nelehký úděl přispěl k niternosti její práce, ve své tvorbě reflektuje své osobní pocity a prožitky. V počátcích svého působení se zabývala abstrakcí a krajinou, brzy se však výtvarně ztotožnila s lidským tělem, a to natolik, že mu zasvětila celý zbytek života. Lidské tělo pro ni představovalo nevyčerpatelný zdroj inspirace, kterou citlivě transformovala do netradičních materiálů. Významným momentem v její tvorbě fyzický kontakt s materiálem. Její dílo je protkáno příznačnou křehkostí, lehkostí a čistotou až spiritualitou. Zdánlivá nedokončenost díla vyvolává iluzi prchavosti okamžiku a nabízí prostor k divákově projekci.

V jisté fázi odložila štětec a nadchnula se pro práci s papírem a textilem. Měla pocit, že klasická malba se již stává schématickou. V této souvislosti hovoří o nebezpečí estetizace díla, kdy je vyprázdněný obsah zahalen do půvabné formy.⁶¹

Smrt životního partnera, malíře a grafika Jiřího Johna a následná smrt syna ovlivnila zásadním způsobem její tvorbu. Po Johnově smrti se chopila nůžek a řízla do papíru. Toto gesto v sobě obsahovalo jistou nezvratnost.⁶² Byl to

⁶⁰ HVÍŽDALA, Karel. *Stopy Adrieny Šimotové: tři dialogy s prologem a epilogem*. Vyd. 1. Praha: Dokořán. Jaroslava Jiskrová - Máj, 2005. s. 71

⁶¹ Srov. *Na plovárně: Na plovárně s Adrienou Šimotovou* [online]. 2004. vyd. 2004 [cit. 2015-04-24]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1093836883-na-plovarne/20352216044-na-plovarne-s-adrienou-simotovou/>

⁶² Srov. Tamtéž

způsob vyrovnání se s nezvratností osudu? Sama Šimotová nemá pocit, že k ní osud byl krutý a je vděčná za skutečnost, že byl její život naplněn.⁶³

Pracovala s jemnými ručními a hedvábnými papíry, vyvolávající iluzi křehkosti a pomíjivosti, stejně jako křehká a pomíjivá je lidská existence. „Jako když zůstane gesto tanečnice na jevišti.“⁶⁴ Vytvářela frotáže přes lidské tělo. Barevnými pigmenty, které měla přímo na prstech se dotýkala papíru a vytvářela otisky rukou, nohou, i celého těla. Její dílo dostalo existenciální rozměr.

Takto Adriena Šimotová charakterizuje návštěvníky svých výstav: „Asi ti, co hledají se mnou původní význam slov a kteří se na mé práce dívají jako na výraz mé životní zkušenosti, v níž tuší náznak odpovědi na své problémy. To zřejmě platí nejvíc o zralejších ženách a o části mladé generace. A pak jsou to lidé, kteří něco prožili a hledají cestu, jak prožitek zužitkovat či jak ho vůbec přijmout. Možná mám méně příznivců mezi těmi, kteří hledají krásnou malbu. Kdysi jsem napsala: Mám spoustu chyb, ale ve vztahu k výtvarnému umění jsem nejpravdivější a v hledání pravdy je můj malý úkol, který naplňuji tím, že se mu věnuji, jak nejlépe umím. Je to činnost, při které se nejvíc přibližuji pravdě i sama sobě.“⁶⁵

⁶³ Srov. Tamtéž

⁶⁴ Tamtéž

⁶⁵ HVÍŽDALA, Karel. *Stopy Adrieny Šimotové: tři dialogy s prologem a epilogem*. Vyd. 1. Praha: Dokořán. Jaroslava Jiskrová - Máj, 2005. s. 92

II. PRAKTICKÁ ČÁST

1 Před realizací

Tato část práce je zaměřena na výtvarné zpracování tématu stárnutí a vzpomínek, které člověka provázejí do doby pokročilého stáří a které se s procesem stárnutím neodmyslitelně pojí.

Jako autorka přiznávám, že si sama nejsem plně vědoma motivu, který mne přivedl k volbě tohoto tématu a domnívám se, že tento motiv byl spíše nevědomý. Samotný název práce *Ztracená v čase* předurčuje cestu hledání.

Jak pravila Adriena Šimotová, žena je zaujata spíše stopami, které na cestě zanechá, nežli samotným cílem. A i tato cesta je cestou hledání. Ačkoliv se snad jeví jako zdlouhavější, věřím, že o to více bude obohacující.

Otisk, stopa, mizení, objevování, hledání a ztracení, zánik. To jsou slova, která pro mne byla při ztvárnění tématu klíčová.

Přestože patrně nemohu věrohodně popsat pocity a vize ženy pokročilého stáří, jelikož jsem touto zkušeností dosud neprošla, mohu snad věrohodněji zpřítomnit vyhlídky, obavy a úzkosti, které se s dobou stáří a umíráním pojí.

Motiv ztracení se v čase pro mne představuje metaforické bloudění časem a vzpomínkami, které zachycují prchavé okamžiky lidského života a ty se pak v naší mysli stanou nesmrtelnými. Dětské zážitky ovlivňují náš život, aniž bychom si to uvědomovali. Jsou stále živé a přítomné.

Kromě prací Adrieny Šimotové (obrazová příloha: obr. 1,2), kterou jsem již zmínila v teoretické části, mne inspirovala celá řada dalších umělkyň. Z českých představitelek mohu zmínit například práce Lenky Klodové (obrazová příloha: obr. 3,4) a sérii maleb šatů Lenky Vítkové (obrazová příloha: obr. 5). Významný zdroj inspirace pro mne představovala korejská umělkyně Bang Inhee a její transparentní tisky oděvů (obrazová příloha obr. 6) a američanka Karen LaMonte (obrazová příloha: obr. 7,8), vytvářející nádherné sochy z litého skla v životní velikosti.

V teoretické části této práce jsem se zabývala vstupem ženy do umění. Ženě byla dlouhá léta odpírána možnost angažovat se v umění a za její působiště a prostor pro realizaci byla považována kuchyně. O kuchyni jsem se tedy začala zajímat jako o potenciální prostor i mé realizace a při hledání vhodné techniky jsem často hledala inspiraci v typicky ženských činnostech jako je žehlení či

pečení. Má činnost tedy balancovala na hraně mezi uměním, mohu-li takto svůj skromný počin definovat, a domácími pracemi.

Objekty, které jsem použila k realizaci, jsou součástí mého života, mají pro mne osobní význam a pojí se s nimi mnoho vzpomínek. Jedná se například o zástěrku a punčocháče ze školky, kombiné a šátek po babičce, či housle, které mi odkázala prababička.

Materiály a techniky, které jsem použila, pro mne téměř vždy měly význam i ze symbolického hlediska. Materiál jsem nechala na pospas vodě či ohni, mnohdy až do definitivního rozmočení či shoření.

Použité předměty

Šaty: Dámské šaty jsou specificky ženskou záležitostí. Pro většinu žen tvoří nedílnou součást šatníku, která kontinuálně prochází celým jejich životem. Oblékají je malá děvčátka, dospělé ženy i starší dámy. V průběhu jednotlivých etap života lze pozorovat charakteristické změny. Mění se barevnost, charakter tkaniny i forma střihu. Obecně lze říci, že společně s majitelkou stárnou i šaty. Pastelové barvy jsou nahrazeny tmavšími a ponuřejšími tóny, vzdušné mladistvé materiály těžknou a střihy už nedovolují odhalovat tolik kůže co dříve. Jako by i šaty své majitelky žily svým vlastním životem.

Nůžky: Symbolické odstříhnutí a odstříhnutí se. Mohou mít i zraňující potenciál.

Zrcátko: Prostředek sebereflexe a reflexe stárnutí.

Korále, náhrdelník a sponky: Prostředky ženské parádivosti.

Použité materiály

Papír: Materiál, jehož životnost je časově omezena. Evokuje pomíjivost. Pokud je vystaven vodě nebo ohni, poléhá zkáze.

Parafín: Disponuje vlastností konzervovat. V tenké vrstvě umožňuje průhlednost. Lze ho mnohokrát recyklovat, roztavit a znovu zformovat. Vzhledem k relativní měkkosti umožňuje i v pevném stavu techniku otisků.

Použité techniky

Technika otiskování:

Umožňuje vytvořit otisk reálného předmětu. Na rozdíl od tohoto předmětu, jeho otisk pro nás bude mít specifitější charakter. Stejně jako se mohou lišit vzpomínky jednotlivců na identickou událost.

Technika negativního otisku za použití parafínu:

Umožňuje vytvořit dojem něčeho, co dříve existovalo. Samotný parafínový otisk je na ploše papíru téměř neviditelný. Vyjeví se až po nanesení barvy na plochu. Stejně, jako vzpomínka někdy vypluje na povrch ve chvíli, kdy se naše prožívání zabarví určitou emocí.

Zalévání parafínem a parafínové odlitky:

Potenciál konzervovat (vzpomínky, mládí apod.) Lze jej vrstvit a vytvářet tím transparentní až neprůhlednou clonu.

Muchlání a rovnání papíru:

Analogie životních traumat. Takto upravený papír poměrně věrně imituje vzhled kůže starého člověka.

Šití, sešívání a záplatování:

Umožňuje nám opakovaně opravit, co bylo roztrženo.

Pečení v troubě:

Do procesu pečení vstupuje čistý bílý papír, který se přes fázi mírného až intenzivního zhnědnutí spálí, rozpadá a mění na prach. Vyznačuje se nesmírnou křehkostí a lámavostí. Analogie životního procesu je zde zřejmá.

Hoření a pálení:

Opět odkazuje k procesu konce, spalování, pohřbu.

Žehlení:

Žehlením znovu rovnáme to, co bylo zmuchláno. Za pomoci žehličky lze do papíru vypalovat struktury materiálu. Co bylo jednou vypálené, obtížně se zaceluje.

Počítačová grafika:

Umožňuje kompilaci, prolínání a vrstvení. Ani obsahy naší mysli nejsou jednovrstvé a neexistují odděleně. Jsou vzájemně provázány. Určitý symbol či vzpomínka v naší mysli vyvolává řetězec dalších asociací.

2 Vlastní realizace

2.1 Technika otiskování

Otisk. Slovo otisk bylo první asociací, která mi přišla na mysl v souvislosti s tématem vzpomínek. Za použití barvy na textil jsem se pokusila vytvořit několik otisků různě specifických materiálů, jimiž byly například krajky, sítky výšivky apod. Poslední fází byl otisk celých šatů.

Šaty jsem namočila do barvy na textil, zbavila přebytečného množství vody a přiložila na velký formát papíru. Vše jsem přikryla dalším papírem a rovnoměrně uválela válečkem na těsto.

První otisky se příliš nezdařily, jelikož jsem neodhadla míru navlhčení šatů ani sílu přtlaku při válení. Tisk se buď zcela „utopil ve vodě“ nebo byl nedostatečně viditelný. Přestože tyto nedokonalosti zapadají do konceptu vzpomínek, které jsou často rozostřené či poznamenané různými výpadky, po několikátém pokusu se podařilo vytvořit otisky odpovídající mé představě. Poté jsem se pokusila otisknout i další předměty.

Efektní působení otisků různých povrchů a struktur na mne působilo zvláštní nostalgií. Charakteristickou pro tento způsob práce byla i jistá pomíjivost, nikdy se totiž nepodařilo zopakovat dva identické otisky. V tom také vidím jednu z analogií procesu stárnutí.

2.2 Práce s papírem

Práci s otisky jsem na chvíli opustila a začala jsem se věnovat samotnému papíru. Na stárnutí lze z hlediska hmoty nahlížet jako na postupnou degradaci směřující až k následnému rozkladu a papír se v tomto smyslu ukázal být poměrně nosným médiem. Papír jsem různými způsoby mačkala a znovu rovnala.

Zkoušela jsem papír perforovat, roztrhat a znovu sešít ručně, i na šicím stroji. Nejlepšího efektu bylo dosaženo zmuchláním papíru a následným namočením. Dokud papír opět neuschl, připomínal lidskou kůži. Následně jsem takto zmuchlaný papír kolorovala akvarelovými barvami, čímž se vytvořil efekt staré kůže, jelikož barva ve větší intenzitě ulpěla právě v ohybech vytvořených muchláním.

2.3 Parafrínové odlitky a technika negativního tisku za použití parafrínu

V další fázi jsem přistoupila k použití parafrínu. Stejně tak, jako se někdy snažíme zakonzervovat vzpomínky v naší mysli, i parafrín se projevil jako materiál disponující schopností konzervovat.

V první fázi jsem se pokusila do něho odlít některé pevnější předměty - hřeben a korále. Tyto předměty jsem uložila na dno čtvercové nádoby a zalila vrstvou parafrínu, který jsem předem rozehrála v hrnci. Po vytuhnutí jsem předměty vyjmula a dále experimentovala. Výsledný odlitek hřebenu a korálků jsem polila červenou barvou. Tu jsem z následně povrchu setřela, takže barva zůstala pouze v konkávních úrovních.

Velmi mne zajímalo, jak bude reagovat papír v kontaktu s parafrínem. Jeden ze zmuchlaných papírů jsem vložila přímo do parafrínové lázně a po chvíli vyjmula. Po uschnutí se vytvořil hladký lesklý povrchový efekt. Vše, čemu byl papír do této chvíle podroben, bylo zakonzervováno a techniky dalšího zpracování se velmi omezily, jelikož parafrínová fixace bránila absorpci dalších barev. Papír jsem se pokusila ještě naposledy zmuchlat. Parafrínová vrstva v místech ohybů rozpraskala a vytvořil se zajímavý efekt připomínající popraskanou kůži.

Skutečnost, že povrch, který se dostal do kontaktu s parafrínem, nadále nepřijímal barvu, otevřela dveře úvahám o další technice.

Pokusila jsem se vytvořit negativní otisk. Tato technika lépe korespondovala s ideou vzpomínek.

Do parafínové lázně jsem namočila podprsenku. Po vyjmutí jsem ji přiložila na papír, zakryla další vrstvou papíru a opět uválela válečkem na těsto, aby se tisk dostatečně zafixoval. Po sejmutí podprsenky výsledný otisk na papíru téměř nebyl patrný. Posledním krokem bylo nanesení barvy. Po celé ploše papíru jsem válečkem nanesla černou akrylovou barvu a jako z noci či z temnoty nevědomí se vynořil bílý tisk.

2.4 Technika žehlení

Technika žehlení byla další technikou, inspirovanou domácími pracemi. Šaty jsem položila na rovný povrch a přikryla papírem. Rozpálenou žehličkou jsem následně přejížděla po povrchu papíru, až se začaly struktury šatů pomalu objevovat. Touto technikou byl vytvořen efekt jemného vypálení. Jemný výsledný vypálený tisk se při pohledu proti slunci rozzářil.

2.5 Technika pečení

Tato technika mi vytanula na mysl při pečení cukroví. Na pečícím papíru zůstávaly stopy po vanilkových rohlíčcích, které připomínaly měsíc. Vyzkoušela jsem tedy vyložit předměty na povrch pečícího papíru a dala je do trouby na pečícím plechu péct.

Předměty se na papíře vyjevovaly zpočátku velmi pozvolna až byly zcela viditelné. V konečné fázi pečení vznikly velmi kontrastní otisky.

Několikrát došlo k tomu, že jsem papír nestihla z trouby vyjmout včas a proces skutečně skončil jakousi metaforickou smrtí. Papír byl zcela spálen a s ním zmizel i otisk. Jakmile jsem papír uchopila do ruky, rozsypal se.

Konečná fáze pečení byla velmi rychlá. Balancování na samé hranici sežehnutí ve mně asociovala pomezí vyhasínajícího života a očekávané smrti.

Bohužel se tato technika týká omezeného množství předmětů, resp. tedy pouze těch, které jsou rezistentní vůči působení žáru, a v domácích podmínkách se omezuje jen na malý formát pečícího papíru.

2.6 Počítačová grafika

V grafickém editoru Adobe Photoshop jsem následně vytvořila několik variant prací s objektem šatů a dalšími předměty. Funkce prolínání vrstev a možnost volby různé transparentnosti vrstev podpořila iluzi mizejících objektů a chronologicky odlišených vrstev.

I vzpomínky jsou někdy pouze latentní a skryté pod dalšími nánosy.

Závěr

Tato práce byla zasvěcena tématice stárnutí a vzpomínek. Sekundárně se zabírala ženskou identitou a vztahem ženy k umění a tvořivosti.

Teoretická část práce mi umožnila nahlédnout na ženu-umělkyni komplexnějším pohledem než doposud a skrze získání ucelenějšího vhledu do kulturně-historického kontextu lépe porozumět aktuálním tématům, odrážejících problematiku genderu v umění.

Cílem praktické části práce byla vlastně samotná cesta, která spočívala v hledání adekvátní techniky vhodné k zachycení vzpomínek a stárnutí. Uvažovala jsem o tom, co je pro každou ženu specifické a snažila jsem se vtisknout těmto pracím něco z tradiční ženské role. Záměrem tohoto pojetí nebyla jakási adorace této ženské role ale snaha spojit, co bylo dlouhá staletí považováno za neslučitelné.

Vzpomínky jsem zaznamenala prostřednictvím domácích činností, vyžehlila, upekla či uválela jako těsto. V nadsázce tedy snad mohu říci, že jsem vytvořila „ženské umění“.

Seznam použitých zdrojů

Literatura

DAVIDO, Roseline. *Kresba jako nástroj poznání dítěte*. Vyd. 2. Praha: Portál s. r. o., 2008. 208 s. ISBN 978-80-7367-415-1

FRANZ, Marie-Louise von. *Psychologický výklad pohádek: smysl pohádkových vyprávění podle jungovské archetypové psychologie*. Vyd. 1. Praha: Portál, 1998, 182 s. ISBN 80-7178-260-2

HVÍŽĎALA, Karel. *Stopy Adrieny Šimotové: tři dialogy s prologem a epilogem*. Vyd. 1. Praha: Dokořán. Jaroslava Jiskrová - Máj, 2005, 126 s. ISBN 80-7363-013-3 (Jaroslava Jiskrová - Máj). ISBN 80-86643-11-5 (Dokořán)

KARSTEN, Hartmut. *Ženy - muži: genderové role, jejich původ a vývoj*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2006, 183 s. ISBN 80-7367-145-X

LOOS, Adolf. *Ornament a Zločin*. In: LOOS, Adolf. *Řeči do prázdna: soubor statí o architektuře, bydlení, ústroji a jiných praktických věcech, které uspořádal Dr. Bohumil Markalous*. Vyd. 2. Kutná Hora: Tichá Byzanc, 2001, 204 s. ISBN 80-86359-06-9

NAGL-DOCEKAL, Herta. *Feministická filozofie: výsledky, problémy, perspektivy*. Vyd. 1. Praha: SOCIOLOGICKÉ NAKLADATELSTVÍ (SLON), 2007, 316 s. ISBN 978-80-86429-68-7

PACHMANOVÁ, Martina. *Zrození umělkyně z pěny limonády: genderové kontexty moderní české teorie a kritiky umění*. Vyd. 1. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2013, 163 s. ISBN 978-80-86863-64-1

PACHMANOVÁ, Martina. Vyd. 1. *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu*. Praha : Argo, 2004, 287 s. ISBN 80-7203-613-0

PACHMANOVÁ, Martina (ed.). *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Vyd. 1. Praha: Marie Chřibková, nakladatelství a vydavatelství ONE WOMAN PRESS, 2002, 413 s. ISBN 80-86356-16-7

PROCHASKA, O. James, NORCROSS C. John. *Psychoterapeutické systémy - průřez teoriemi*. Vyd. 1. Praha: Grada Publishing, spol. s. r. o., 1999, 480 s. ISBN 80-7169-766-4

SCHMIDBAUER, Wolfgang. *Psychologie: lexikon základních pojmů*. Vyd. 1. Praha: Naše vojsko, 1994, 203 s. ISBN 80-206-0459-6

SRP, Karel. *Toyen*. Vyd. 1. Praha: Galerie hlavního města Prahy. Argo, 2000, 392 s. ISBN 80-7010-028-1 (GHMP). ISBN 80-7203-273-9 (Argo)

VÁGNEROVÁ, Marie. *Základy psychologie*. 1. dot. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze. Karolinum, 2005, 356 s. ISBN 80-246-0841-3

ZEMANOVÁ, Marcela. Pojetí ženské identity v současném umění. In: HORÁČEK, Radek, ZÁLEŠÁK Jan (ed.). *Aktuální otázky zprostředkování umění: teorie a praxe galerijní pedagogiky, vizuální kultura a výtvarná výchova*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2007, 190 s. ISBN 978-80-210-4371-8

Sborníky

Žena umělkyně na přelomu 19. a 20. století: sborník příspěvků z mezinárodní konference ve Středočeském muzeu v Roztokách u Prahy ve dnech 11. a 12. října 2005. Odpovědný redaktor Marcela Šášinková. Roztoky u Prahy: Středočeské muzeum, 2005, 390 s. ISBN 80-239-5958-1

Internetové zdroje

Na plovárně: Na plovárně s Adrienou Šimotovou [online]. 2004. vyd. 2004 [cit. 2015-04-24].

Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1093836883-na-plovarne/20352216044-na-plovarne-s-adrienou-simotovou/>

Ženy v umění. ARTMUSEUM.CZ [online]. 15. 6. 2009. [cit. 2015-04-29].

Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/sмеры_list.php?smer_id=130

Seznam obrazových příloh

Obr. 1: Adriena Šimotová

Obr. 2: Adriena Šimotová

Obr. 3: Lenka Klodová

Obr. 4: Lenka Klodová

Obr. 5: Lenka Vítková

Obr. 6: Bang Inghee

Obr. 7: Karen LaMonte

Obr. 8: Karen LaMonte

Obrazová dokumentace praktické části práce *Ztracená v čase*

Obrazová příloha



Obr. 1: Adriena Šimotová



Obr. 2: Adriena Šimotová



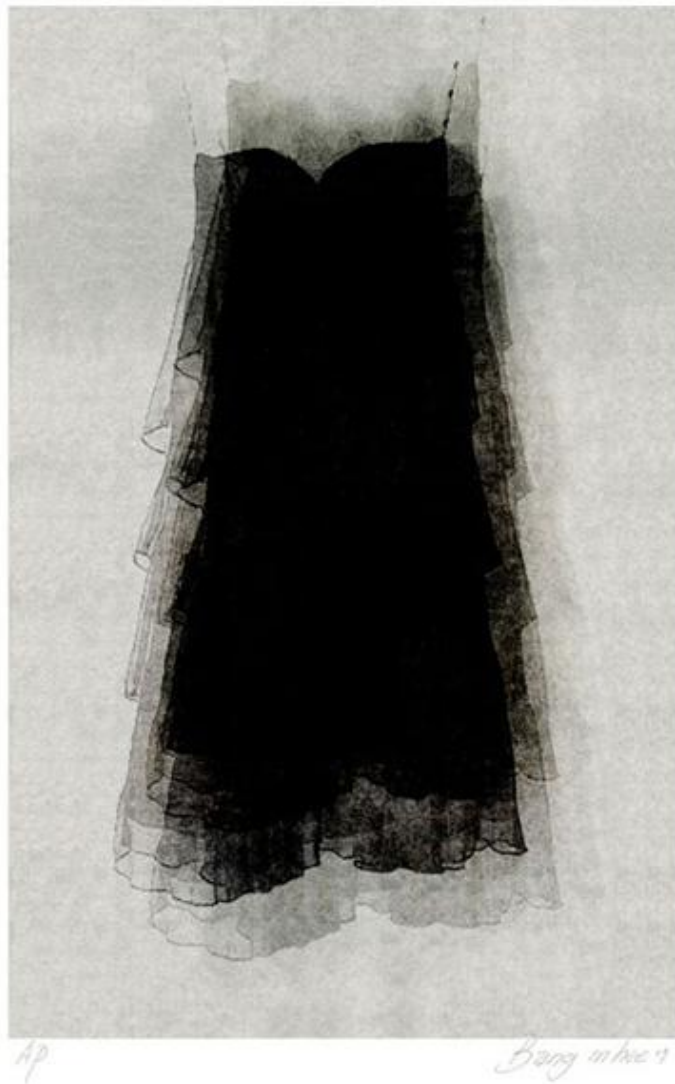
Obr. 3: Lenka Klodová



Obr. 4: Lenka Klodová



Obr. 5: Lenka Vítková



Obr. 6: Bang Inghee



Obr. 7: Karen LaMonte

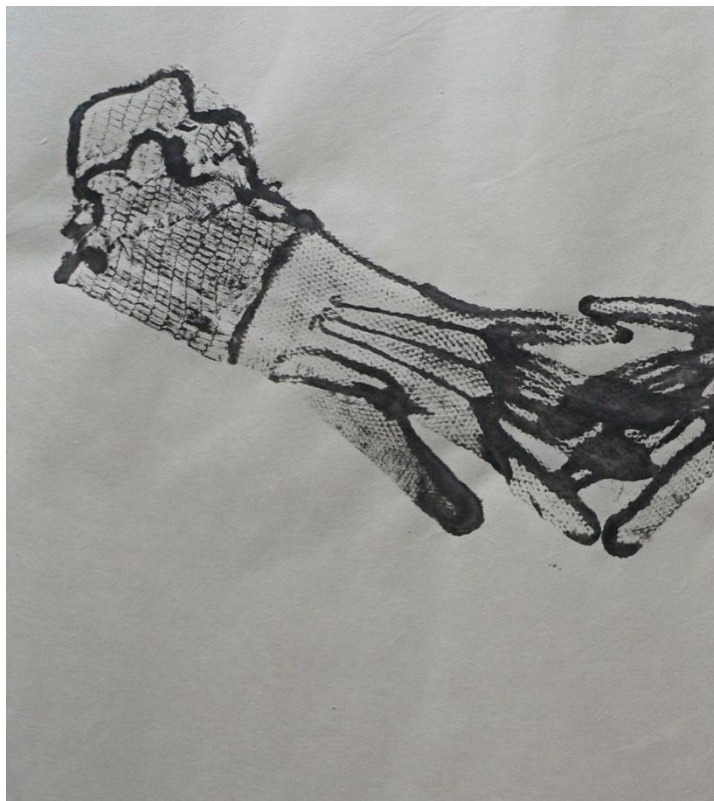


Obr. 8: Karen LaMonte

Obrazová dokumentace praktické části práce

Technika otiskování





















Práce s papírem



Technika negativního tisku za použití parafínu



Parafínové odlitky



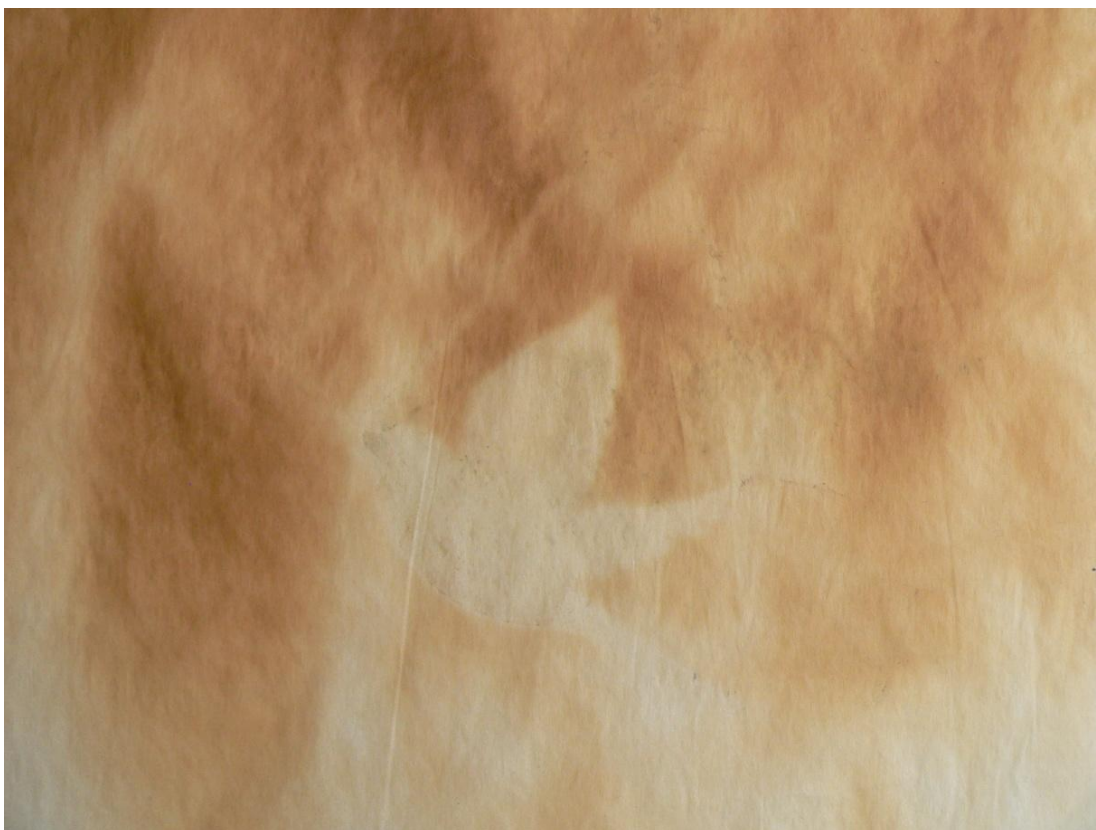
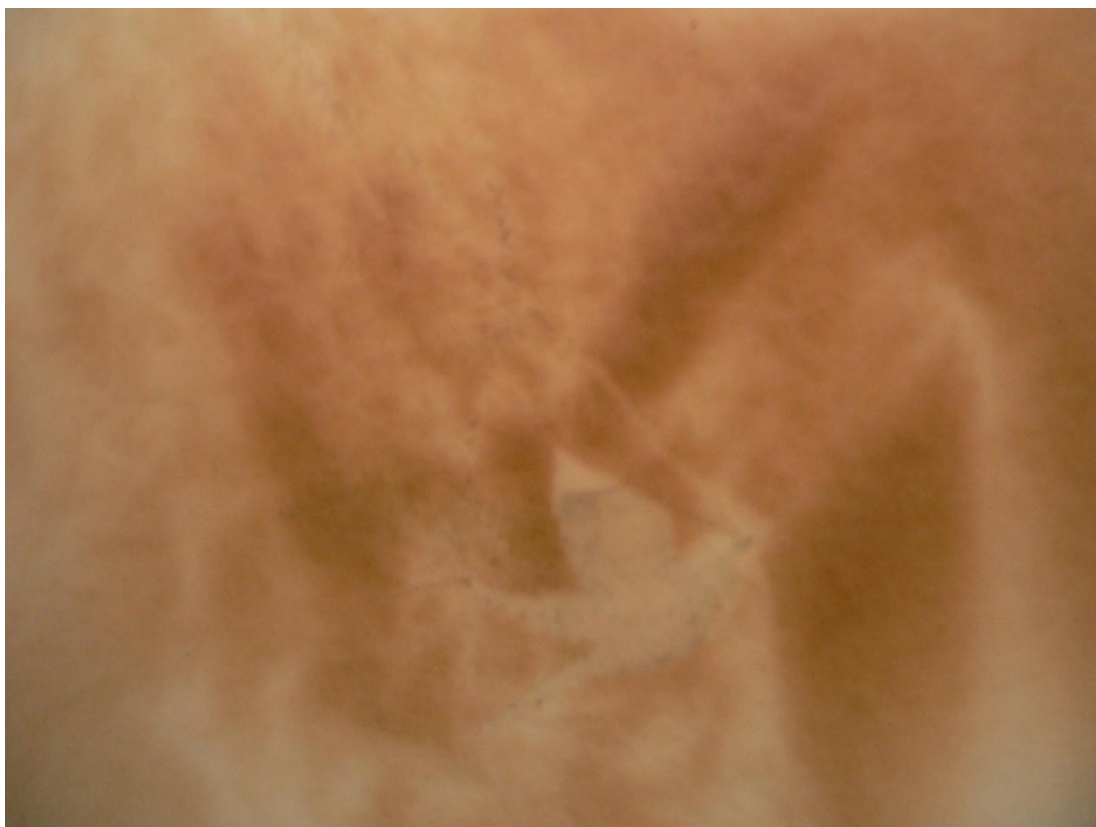
Frotáž fixovaná vrstvou parafínu



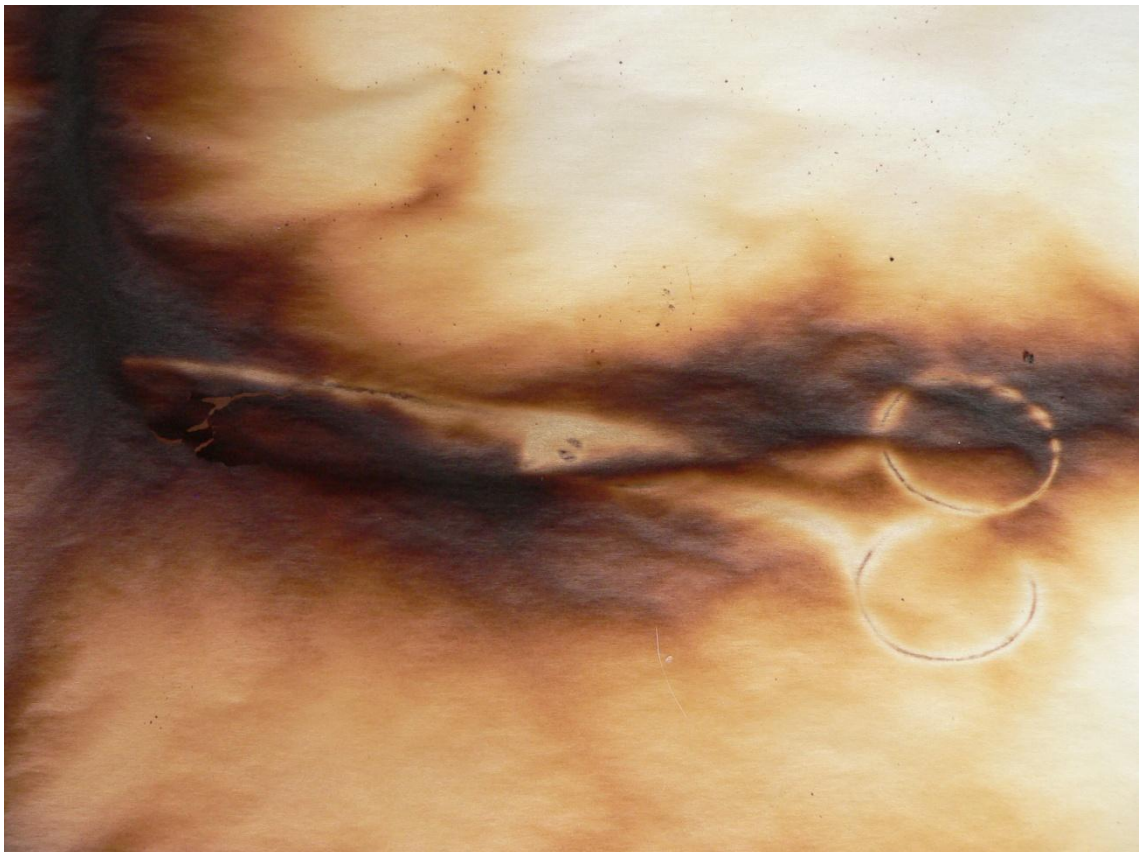
Technika žehlení

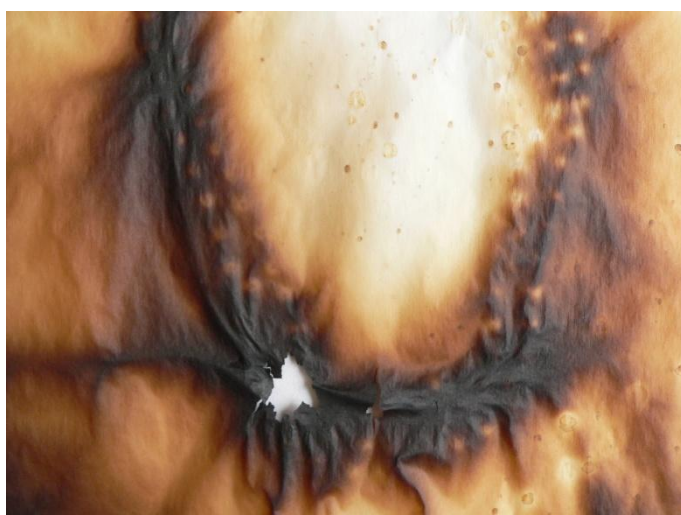


Technika pečení

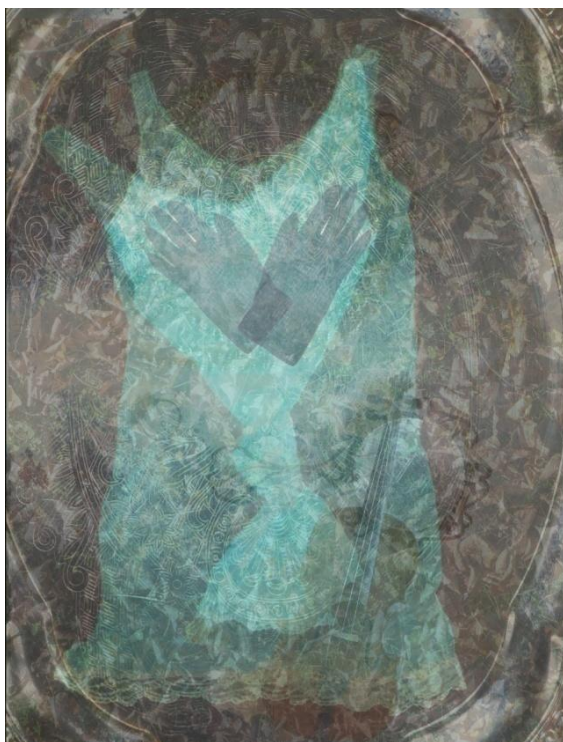








Počítačová grafika



Zdroje obrazových příloh

Obr. 1: Adriena Šimotová:

<http://sophisticagallery.cz/simotova-adriena-1926-2014/>

Obr. 2: Adriena Šimotová:

<http://sophisticagallery.cz/simotova-adriena-1926-2014/>

Obr. 3: Lenka Klodová:

<http://berlin.czechcentres.cz/cs/program/detail-akce/useless/>

Obr. 4: Lenka Klodová:

<http://berlin.czechcentres.cz/cs/program/detail-akce/useless/>

Obr. 5: Lenka Vítková:

<http://lenkavitkova.cz/page.php?page=17>

Obr. 6: Bang Inghee:

http://www.experimentalproject.ro/bang_inhee.html

Obr. 7: Karen LaMonte:

<http://fusing-ru.livejournal.com/19314.html>

Obr. 8: Karen LaMonte:

<http://risekult.com/fashion/karen-la-monte-a-heart-of-glass>