



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

Bakalářská práce

**Dotyky a otisky rukou,
otisky lidského těla ve výtvarném
umění**

**Touches and hand prints,
prints of human body in visual art**

Vypracovala: Anna Robauschová
Vedoucí práce: Dr. Dominika Sládková Paštéková, M. A.

České Budějovice 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji bakalářskou 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 bakalářské 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

.....
Podpis studentky

Poděkování

Tímto bych ráda poděkovala Dr. Dominice Sládkové, M. A. za cenné rady a odborné vedení této bakalářské práce.

Abstrakt

Bakalářská práce nazvaná *Dotyky a otisky rukou, otisky lidského těla ve výtvarném umění* se skládá z teoretické a praktické části. Teoretická část se nejprve zabývá fenoménem otisku těla v širším kontextu. Jsou zde zmíněny některé významné momenty užívání otisků lidského těla jak obecně v dějinách lidstva, tak i ve výtvarném umění. Další část se zabývá životem a uměleckou tvorbou Evy Kmentové, která vytvářela odlitky a otisky lidského těla. Další kapitoly jsou věnovány grafickým technikám a vybraným gestům ruky. Tyto kapitoly jsou podstatné pro tvorbu praktické části práce.

V praktické části jsou popsány tradiční i experimentální postupy při tisku grafických listů. Společným motivem jsou lidské ruce.

Klíčová slova:

Eva Kmentová, tělesný otisk, pravěké umění, Pompeje, Turínské plátno, grafická technika, gesto

Formát bibliografické citace práce

ROBAUSCHOVÁ, Anna. *Dotyky a otisky rukou, otisky lidského těla ve výtvarném umění*. České Budějovice, 2018. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce Dr. Dominika Sládková Paštéková, M. A.

Abstract

The bachelor thesis named *Touches and hand prints, prints of human body in visual art* consists of theoretical and practical part. Theoretical part firstly deals with the phenomenon of body print in broader context. There are mentioned some fundamental moments of using body prints both in human history and fine arts. Next part deals with life and artworks of Eva Kmentová, who made casts and prints of human body. Following chapters are dedicated to graphic techniques and chosen hand gestures. These chapters are important for the practical part of the thesis.

In the practical part, there are described both traditional and experimental methods of printing graphic sheets. The common theme are human hands.

Keywords:

Eva Kmentová, body print, prehistoric art, Pompeii, Turin shroud, graphics technology, gesture

OBSAH

Úvod.....	7
I. Teoretická část.....	9
1 Různé aspekty tělesného otisku	10
1.1 Otisky v pravěkých jeskyních.....	10
1.2 Zkamenělá těla nalezená v Pompejích	14
1.3 Záhada Turínského plátna.....	16
1.4 Otisk těla v tvorbě moderních umělců	18
2 Eva Kmentová – život a dílo.....	23
2.1 Počátky Evy Kmentové v Praze a v Jevanech.....	23
2.2 Soužití s Olbramem Zoubkem na Židovských pecích.....	25
2.3 Otisky a odlitky v Kalininově ulici	29
2.3.1 Vznik prvních sádrových odlitků	30
2.3.2 „Ženské umění“ v šedesátých letech v Čechách.....	32
2.3.3 Tvorba Evy Kmentové pro architekturu	33
2.3.4 Výběr z významných děl z šedesátých a počátku sedmdesátých let	36
2.4 Papírové objekty a poslední roky života na Stodole.....	41
3 Otisk jako základní grafický princip.....	44
4 Lidská ruka jako prostředek neverbální komunikace	50
II. PRAKTICKÁ ČÁST.....	53
5 Cyklus grafik s otisky lidských rukou.....	54
5.1 Příprava sádrových a linorytových matric.....	54
5.2 Realizace tisků.....	56
5.3 Finální úpravy.....	58
Závěr	59
Zdroje.....	61
Seznam příloh	67
Přílohy I.	68
Přílohy II.....	80
Zdroje obrazové přílohy	96

Úvod

Tématem této bakalářské práce je fenomén tělesného otisku. Práce se zabývá otisky a odlitky lidského těla, které vytvářela česká umělkyně Eva Kmentová. Cílem práce je nastínit autorčin osobní vývoj v tvorbě i v životě a uvést otisk lidského těla v širším kontextu. Pro tento účel jsou vybrány některé momenty z dějin lidstva, ve kterých měl tělesný otisk významnou roli a které byly inspirací pro praktickou část této práce.

Bakalářská práce je složena ze dvou částí, teoretické a praktické. Teoretická část nejprve pojednává o otiscích rukou na jeskynních pravěkých malbách, o odlitcích těl vyhotovených při archeologickém zkoumání Pompejí a o vzniku otisku na Turínském plátně. Všechny tyto události mají společné klíčové využití otisku lidského těla. Informace byly čerpány například z publikací *Pravěké umění: evoluce člověka a kultury* od francouzského historika Jeanna Clottese a českých vědců Barbory Půtové a Václava Soukupa, *Tajemství Turínského plátna* od Miroslava Žáka či *Pompeje: život ve stínu Vesuvu* od Josefa Fryše. Otisk těla byl v dějinách lidstva využíván i v jiných oblastech, například v kriminalistické daktyloskopii, tato oblast však není v bakalářské práci zahrnuta.

V poslední podkapitole je stručně nastíněna tvorba vybraných moderních umělců, jelikož tělesný otisk byl v šedesátých a sedmdesátých letech dvacátého století hojně užívaným prostředkem uměleckého vyjádření. Nahlédnutím na tvorbu jiných umělců jsou zároveň vymezena specifika tvorby Evy Kmentové. Výchozími publikacemi byly *Nové umění v Čechách* od Jindřicha Chalupického či *Nová encyklopedie českého výtvarného umění* od Anděly Horové. V případě informací o zahraničním umělci Yvesu Kleinovi byla základním zdrojem cizojazyčná kniha *Yves Klein* od Nicolase Charleta.

Druhá kapitola bakalářské práce je věnována životu a dílu Evy Kmentové. Jsou zde zmíněny důležité milníky v autorčině životě. Cílem je poukázat na významné životní události, které měly vliv na utváření autorčina výtvarného projevu a které vedly až k tvorbě sádrových odlitků a otisků lidského těla. Nejdůležitější publikací pro získání informací byla monografie *Ted, práce Evy Kmentové* z roku 2006 od Ludmily Vachtové a Polany Bregantové, která obsahuje vedle informací o autorčině životě a tvorbě také rozsáhlý seznam děl Evy Kmentové nebo texty z jejího rodinného deníku, které nebyly samostatně v plném

znění dosud publikovány. Dalšími podstatnými zdroji byly dva sborníky věnované Evě Kmentové. První z nich, *Téma Eva Kmentová*, sestavily Marie Klimešová a Jiřina Kumstátová. Autory textů, ze kterých bylo čerpáno, jsou například Jiří Šetlík, Daniela Kramerová, Martina Pachmanová, Jan Rous nebo Marie Klimešová. Sborník *Eva Kmentová: in memoriam* sestavil Jindřich Chalupecký. Vedle příspěvků mnohých autorů jsou zde otištěny i některé úryvky z korespondence Evy Kmentové.

Třetí kapitola se zabývá grafickými technikami, které jsou podstatné pro tvorbu praktické části bakalářské práce. Pozornost je věnována technikám frotáže, slepotisku, linorytu a sítotisku. Hlavními zdroji byly *Výtvarné umění: výkladový slovník* od Jana Baleky, *Grafické techniky* od Aleše Krejči a *Magie otisku* od Ondřeje Michálka.

Poslední kapitola teoretické části je věnována neverbální komunikaci, přesněji gestikulaci. Jsou zde popsány různé interpretace gest, které se motivicky objevují v praktické části bakalářské práce. Informace byly čerpány například z publikace *Řeč těla: jak porozumět druhým z jejich gest, mimiky a postojů* od Allana Pease nebo z publikace *Mluvíme tělem: řeč těla prozradí víc než tisíc slov* od Erharda Thiela.

Praktická část je inspirována sádrovými odlitky a otisky v díle Evy Kmentové, ale také dalšími počiny, které jsou zmíněny v první kapitole teoretické části této práce. Cílem je využít poznatků o grafických technikách a vytvořit grafické listy postavené na tradičních i experimentálních postupech. Dále je cílem vyzkoušet netradiční možnosti vybraných grafických technik i možnosti jejich propojení. Zároveň je při tvorbě některých matric užíváno sádry, původně sochařského materiálu, tudíž se zde nabízí i propojení jednotlivých oblastí umění. Jednotícím motivem grafických listů jsou lidské ruce, vizuálně zajímavý objekt, který je důležitým prostředkem neverbální komunikace a pomocí gest umožňuje vyjádřit nejrůznější pocity a myšlenky. Jejich symbolika je popsána v teoretické části práce.

I. Teoretická část

1 Různé aspekty tělesného otisku

Tělesný otisk byl významným výrazovým prostředkem v umění druhé poloviny dvacátého století. Otisk lidského těla, ať už celého nebo jeho části, se však užíval v rozmanitých oblastech lidského působení. Otisky prstů se například užívaly jako identifikace osob v kriminalistice nebo namísto podpisu u negramotných osob. Otisky rukou vytvářeli již paleolitičtí tvůrci na stěnách jeskyní, v Pompejích setrvaly otisky těl v popelu jako memento živelné katastrofy. Následující vybrané podkapitoly pojednávají o souvislostech otisku lidského těla, které měly zásadní vliv na praktickou část bakalářské práce.

1.1 Otisky v pravěkých jeskyních

V období mladého paleolitu, před 40 000 – 11 000 lety, došlo k významnému posunu ve vývoji kulturní evoluce. *Homo sapiens sapiens* byl již schopen vytvářet symbolickou kulturu, která zahrnovala velké množství znalostí a dovedností, včetně umění.¹ Třebaže se výklad tehdejšího duchovního a společenského života vždy pohyboval na rovině hypotéz, dle archeologických nálezů bylo patrné, že v mladém paleolitu došlo k rozvoji pevnějšího společenského řádu a duchovní kultury, jež měla symbolický základ, což se odrazilo ve vzniku jeskynních maleb.²

Skalní umění, které vznikalo na skalním povrchu či volných kamenných blocích, bylo nalezeno ve všech světadílech kromě Antarktidy.³ Jedním z typů skalního umění byly tzv. *piktografy*. Ty byly vytvářeny nanášením přírodních barevných pigmentů na skalní plochu, a to buď kresbou, rozmazáním pigmentu, nebo otisknutím šablony či ruky.⁴

¹ [Srov.] CLOTTE, Jean, Barbora PŮTOVÁ a Václav SOUKUP. *Pravěké umění: evoluce člověka a kultury*. Vyd. 1. Praha: Akademie veřejné správy, 2011. s. 69.

² [Srov.] Tamtéž, s. 71.

³ [Srov.] PŮTOVÁ, Barbora. *Skalní umění: portugalská naleziště Foz Côa a Mazouco*. Vyd. 1. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015. s. 14.

⁴ [Srov.] Tamtéž, s. 15.

Právě otisky rukou paleolitických sběračů a lovců tvořily nedílnou součást pravěkého parietálního umění.⁵ Pozitivní otisky vznikaly tak, že si tvůrci nanесли pigment na dlaň a prsty a ruku následně obtiskli na skálu. Druhým typem byly otisky negativní. Tehdy byla ruka přiložena na skalní stěnu a barvivo nafoukáno kolem ruky tak, že po odejmutí končetiny zůstal obrys ruky v barevném poli (viz Přílohy I., obr. 1). Barva byla foukána přímo z úst nebo pomocí duté kosti.⁶ Pigment byl zpravidla rozdrčen na prášek a rozmíchán ve vodě společně s pojidlem. Jako pojidlo byly používány tělní tekutiny (krev, moč, sliny), zvířecí tuk, rozdrčené kameny aj.⁷ Mezi nejpoužívanější barvy patřily odstíny červené, černé a bílé. Červená se získávala z hematitu, černá z uhlíků dřeva a bílá z křídý, kaolinu, vápence, popela nebo z ptačího trusu.⁸

Otisky rukou byly nalezeny jak v Evropě, tak i v Africe, Asii, Austrálii, v Severní a Jižní Americe, avšak na území České republiky a obecně ve středoevropském prostředí tyto otisky rukou nevznikaly. Zde bylo umění výhradně mobilního charakteru,⁹ dochovaly se například zbraně, nástroje či drobné sošky.¹⁰ Vedle otisků rukou se výrazně méně objevovaly také otisky nohou. Ty byly nalezeny například roku 1972 na jihu Francie v jeskyni Fontanet (Ariège, 13 000 př. n. l.).¹¹

Nejstarším nalezištěm otisků rukou byla jeskyně Sulawesi v Indonésii, kde vznik otisků sahal až do období 38 000 př. n. l.¹² Dalším významným nalezištěm byla jeskyně Chauvet na území Francie. Malby zde vznikaly ve dvou obdobích, starším (32 000 – 30 000 př. n. l.) a mladším (27 000 – 26 000 př. n. l.). V jeskyni bylo nalezeno nejen veliké množství zoomorfních maleb a rytin, ale také

⁵ [Srov.] MIK, Patrik, Daniel SOSNA, a Patrik GALETA. Zhodnocení možností odhadu pohlaví autorů paleolitických nástěnných maleb z otisků ruky. *Archeologické rozhledy* [online]. Praha: Archeologický ústav Akademie věd České republiky, 2016, 1(3) [cit. 2018-03-04]. Dostupné z: http://www.arup.cas.cz/wp-content/uploads/2010/11/AR_2016_1_text-cover1.pdf#page=5

⁶ [Srov.] LEWIS-WILLIAMS, J. David. *Mysl v jeskyni: vědomí a původ umění*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007. s. 37-38.

⁷ [Srov.] CLOTTE, Jean, Barbora PŮTOVÁ a Václav SOUKUP. *Pravěké umění: evoluce člověka a kultury*. Vyd. 1. Praha: Akademie veřejné správy, 2011. s. 100.

⁸ [Srov.] PŮTOVÁ, Barbora. *Skalní umění: portugalská naleziště Foz Côa a Mazouco*. Vyd. 1. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015. s. 15.

⁹ [Srov.] MIK, Patrik, Daniel SOSNA, a Patrik GALETA. Zhodnocení možností odhadu pohlaví autorů paleolitických nástěnných maleb z otisků ruky. *Archeologické rozhledy* [online]. Praha: Archeologický ústav Akademie věd České republiky, 2016, 1(3) [cit. 2018-03-04]. Dostupné z: http://www.arup.cas.cz/wp-content/uploads/2010/11/AR_2016_1_text-cover1.pdf#page=5

¹⁰ [Srov.] CLOTTE, Jean, Barbora PŮTOVÁ a Václav SOUKUP. *Pravěké umění: evoluce člověka a kultury*. Vyd. 1. Praha: Akademie veřejné správy, 2011. s. 99.

¹¹ [Srov.] Tamtéž, s. 225.

¹² [Srov.] COLLINS, Neil. Hand Stencils Rock Art (c.40,000 – 1,000 BCE). *Visual Arts Encyclopedia* [online]. 2008 [cit. 2018-03-04]. Dostupné z: <http://www.visual-arts-cork.com/prehistoric/hand-stencils-rock-art.htm#definition>

pozitivní a negativní otisky lidských rukou.¹³ V Sále Brunel, pojmenovaném po speleoložce Eliette Brunel-Deschampsové, byly vytvořeny kompozice červených bodů pomocí otisků rukou působící jako prehistorické „pointilistické plátno“.¹⁴ V Galerii rukou se dochovaly celé panely negativních a pozitivních otisků rukou.¹⁵

Ve francouzském departementu¹⁶ Hautes-Pyrenées byla nalezena jeskyně Gargas, kde se nacházelo vedle kreseb vytvořených prsty v hlíně (tzv. makarony) také 231 otisků lidských rukou (29 000 př. n. l.). Ruce nebyly úplné, měly různý počet prstů. Podle některých teorií se jednalo o záměr, podle kterého měl počet prstů svůj symbolický význam, avšak jiné teorie se přikláněly k tomu, že se jednalo o ruce nemocné, léčené amputacemi.¹⁷ Prsty mohly chybět také z důvodu omrzlin.¹⁸

Další jeskyně na území Francie byla nazvána Cosquer po svém objeviteli, potápěči Henri Cosquerovi, který jeskyni objevil v 80. letech 20. století. V jeskyni byly odhaleny otisky rukou z období 27 000 př. n. l., zoomorfní malby vznikly až v pozdější etapě.¹⁹ Ve francouzském departementu Lot byla objevena jeskyně Pech-Merle s bohatou krápníkovou výzdobou, jež se proslavila především freskou dvou grošovaných koní.²⁰ Malby zde vznikaly ve čtyřech fázích, z nichž v první fázi vznikla malba koní (25 000 př. n. l.) a v druhé fázi byla doplněna o šest negativních otisků rukou (viz Přílohy I., obr. 2).²¹

Otisky rukou se nacházely v mnoha dalších jeskyních. Jedním z nejznámějších nalezišť jeskynních maleb byla španělská jeskyně Altamira, ve které se dochovaly vedle pozoruhodných maleb bizonů, koní a laní i obrazce vytvořené otiskem ruky.²² V neposlední řadě se významné naleziště otisků rukou nacházelo také na území Argentiny v jeskyni Cueva de las Manos (viz Přílohy I., obr. 3). V celé lokalitě bylo nalezeno přes 800 negativních otisků rukou. Někde

¹³ [Srov.] CLOTTE, Jean, Barbora PŮTOVÁ a Václav SOUKUP. *Pravěké umění: evoluce člověka a kultury*. Vyd. 1. Praha: Akademie veřejné správy, 2011. s. 125.

¹⁴ [Srov.] Tamtéž, s. 125.

¹⁵ [Srov.] Tamtéž, s. 126.

¹⁶ územní správní jednotka ve Francii

¹⁷ [Srov.] SVOBODA, Jiří. *Počátky umění*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2011. s. 268.

¹⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 214.

¹⁹ [Srov.] CLOTTE, Jean, Barbora PŮTOVÁ a Václav SOUKUP. *Pravěké umění: evoluce člověka a kultury*. Vyd. 1. Praha: Akademie veřejné správy, 2011. s. 158.

²⁰ [Srov.] SVOBODA, Jiří. *Počátky umění*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2011. s. 269.

²¹ [Srov.] CLOTTE, Jean, Barbora PŮTOVÁ a Václav SOUKUP. *Pravěké umění: evoluce člověka a kultury*. Vyd. 1. Praha: Akademie veřejné správy, 2011. s. 159.

²² [Srov.] LEWIS-WILLIAMS, J. David. *Mysl v jeskyni: vědomí a původ umění*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007. s. 47.

byly ruce otisknuty ve skupinách, jinde osamoceně, patřily dospělým i dětem a často se překrývaly.²³ Vznik otisků byl odhadován na 7 500 př. n. l.²⁴

Jak již bylo zmíněno, výskyt jeskynních maleb potvrdil především existenci symbolického myšlení pravěkých lidí. Důvodů k jejich vzniku však mohla být celá řada. Pravděpodobně se jednalo o jakýsi rituál,²⁵ při kterém dotek ruky na skále představoval vstup do další reality.²⁶ Otisky mohly zprostředkovat kontakt s říší, jež se nacházela za jeskyní.²⁷ V průběhu rituálů pak působily malby společně s pohyby, zvuky a sociální interakcí, a mohly tak nabývat ve výsledném efektu až divadelního charakteru.²⁸ Například v kmenu jihoafrických Sanů tvůrci malovali rukama na skálu proto, aby se skály dotýkali. Čím více maleb na sobě bylo navrženo, tím větším zdrojem moci se stávaly.²⁹ Otiskování rukou bylo spíše než za účelem vytvořit obraz jakousi snahou načerpat ze skály sílu.³⁰ Jinde, například v jeskyni Gargas, mohlo jít i o léčebné rituály.³¹

Otisky rukou také pravděpodobně plnily funkci záznamu osobní identity – *já jsem tu byl*.³² Sloužily k prostému zanechání svědectví o životě člověka.³³ Například v případě jeskyně Altamira byla zvažována i možnost, že paleolitické umění vzniklo náhodou, když si pravěcí lidé svá obydlí značkovali.³⁴

Jedna z prvních teorií o jeskynních malbách se domnívala, že tyto výtvořky byly projevy „l'art pour l'art“, tedy že umění sloužilo jako způsob trávení volného

²³ [Srov.] MYKISKA, Martin. Skála plná rukou. *Koktejl* [online]. 2007 [cit. 2018-03-04] Dostupné z: http://www.czech-press.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=3045:skala-plna-rukou-sp-1252111205&catid=1677&Itemid=148

²⁴ [Srov.] COLLINS, Neil. Hand Stencils Rock Art (c.40,000 – 1,000 BCE). *Visual Arts Encyclopedia* [online]. 2008 [cit. 2018-03-04]. Dostupné z: <http://www.visual-arts-cork.com/prehistoric/hand-stencils-rock-art.htm#definition>

²⁵ [Srov.] MIK, Patrik, Daniel SOSNA, a Patrik GALETA. Zhodnocení možností odhadu pohlaví autorů paleolitických nástěnných maleb z otisků ruky. *Archeologické rozhledy* [online]. Praha: Archeologický ústav Akademie věd České republiky, 2016, 1(3) [cit. 2018-03-04]. Dostupné z: http://www.arup.cas.cz/wp-content/uploads/2010/11/AR_2016_1_text-cover1.pdf#page=5

²⁶ [Srov.] PŮTOVÁ, Barbora. *Skální umění: portugalská naleziště Foz Côa a Mazouco*. Vyd. 1. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015. s. 22.

²⁷ [Srov.] LEWIS-WILLIAMS, J. David. *Mysl v jeskyni: vědomí a původ umění*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007. s. 265.

²⁸ [Srov.] CLOTTE, Jean, Barbora PŮTOVÁ a Václav SOUKUP. *Pravěké umění: evoluce člověka a kultury*. Vyd. 1. Praha: Akademie veřejné správy, 2011. s. 102.

²⁹ [Srov.] LEWIS-WILLIAMS, J. David. *Mysl v jeskyni: vědomí a původ umění*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007. s. 193-194.

³⁰ [Srov.] Tamtéž, s. 193.

³¹ [Srov.] CLOTTE, Jean, Barbora PŮTOVÁ a Václav SOUKUP. *Pravěké umění: evoluce člověka a kultury*. Vyd. 1. Praha: Akademie veřejné správy, 2011. s. 157.

³² [Srov.] SVOBODA, Jiří. *Počátky umění*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2011. s. 213.

³³ [Srov.] CLOTTE, Jean, Barbora PŮTOVÁ a Václav SOUKUP. *Pravěké umění: evoluce člověka a kultury*. Vyd. 1. Praha: Akademie veřejné správy, 2011. s. 264.

³⁴ [Srov.] LEWIS-WILLIAMS, J. David. *Mysl v jeskyni: vědomí a původ umění*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007. s. 47.

času. Podle této teorie by malby vznikaly spíše „pro radost“, než že byly dokladem symbolického myšlení. Tento výklad byl později zpochybněn. Jiný přístup, který zformoval v polovině 20. století německý historik umění Max Raphaël (1889–1952), vycházel z myšlenek strukturalismu a byl ovlivněn poznatky švýcarského jazykovědce Ferdinanda de Saussura (1857–1913). Paleolitické malby byly v pojetí strukturalismu brány jako systémově uspořádaná kompozice skrývající určitý strukturální řád. Na jeho myšlenky navázali další archeologové a historici umění.³⁵

Skalní umění tedy mohlo mít mnoho funkcí: sloužit k záznamu pravěkého způsobu života, ke sdílení zkušeností, nebo mohlo mít symbolický význam při jeskynních rituálech. Ve skalním umění se odrazil nejen sdílený hodnotový systém dané kultury, ale i osobní postoje a preference.³⁶

Éra pravěkého umění postupně zanikla společně s loveckým a sběračským způsobem života. Neolitická revoluce, vznik zemědělství a geneze prvních vyspělých starověkých civilizací znamenaly i zrod nové, odlišné umělecké tvorby. Starověké kultury byly obohaceny vznikem písma a umění se stalo součástí ideologie.³⁷

1.2 Zkamenělá těla nalezená v Pompejích

Otisk lidského těla nemusel být vždy vytvořen záměrně. V Pompejích se dochovaly unikátní zkamenělé ostatky lidských těl zachycující poslední vteřiny života před výbuchem vulkánu. Těla mrtvých, zakonzervovaná popelem, se sice rozpadla, ale vnější tvary těl zůstaly zachovány. Do nich byla při archeologických výzkumech nalita sádra, a vznikly tak věrné odlitky těchto těl (viz Přílohy I., obr. 4).³⁸

³⁵ [Srov.] CLOTTE, Jean, Barbora PŮTOVÁ a Václav SOUKUP. *Pravěké umění: evoluce člověka a kultury*. Vyd. 1. Praha: Akademie veřejné správy, 2011. s. 102-103.

³⁶ [Srov.] PŮTOVÁ, Barbora. *Skalní umění: portugalská naleziště Foz Côa a Mazouco*. Vyd. 1. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015. s. 23.

³⁷ [Srov.] CLOTTE, Jean, Barbora PŮTOVÁ a Václav SOUKUP. *Pravěké umění: evoluce člověka a kultury*. Vyd. 1. Praha: Akademie veřejné správy, 2011. s. 226.

³⁸ [Srov.] *Pompeje: Tajemství zkamenělých těl* [dokumentární film]. Režie Chris HOLT. Velká Británie: BBC, 2013.

Pompeje byly starověkým městem ležícím v Neapolském zálivu³⁹ nedaleko od Vesuvu. K výbuchu sopky došlo 24. srpna 79. n. l.⁴⁰ O výbuchu se dochovala písemná výpověď očitého svědka, Plinia Mladšího, kterému bylo tehdy osmnáct let a žil se svou matkou v Misenu, městě vzdáleném od Pompejí 30 kilometrů vzdušnou čarou přes moře.⁴¹

Obyvatelé Pompejí dle dosavadních výzkumů nezemřeli v důsledku vyvěření lávy, ale udušením, poté co se do města přivalila lavina směsi sopečného popela a sopečných plynů, vědci dnes nazývaná jako pyroklastická vlna. Samotné Pompeje zasáhla až čtvrtá pyroklastická vlna, oproti předchozím již výrazně ochlazená. Pro obyvatele byla sice smrtelná, ale nespálila lidskou tkáň, proto se těla mohla zachovat.⁴²

Společně s popelem, nebo hned po něm, se spustil prudký déšť. Voda s popelem vytvořila hmotu, která přilnula k mrtvým tělům a pronikla do všech záhybů. Hmota poté ztvrdla a uchránila přesný tvar těla, které v ní bylo uloženo. Po rozložení těla zůstal pod hmotou prázdný prostor.⁴³ Pompeje poté zůstaly po staletí skryty. Až do roku 1738 nebyl nikdo schopen přesně definovat jejich polohu.⁴⁴

Teprve v druhé polovině 19. století došlo k výraznému vědeckému a metodickému zaměření v archeologických vykopávkách.⁴⁵ Vykopávky v Pompejích začal po sjednocení Itálie v roce 1860 řídit italský archeolog Giuseppe Fiorelli (1823-1896),⁴⁶ který zde pracoval až do roku 1875, než byl jmenován ředitelem italských muzeí a vykopávek a povolán do Říma.⁴⁷ Fiorelli zde začal využívat techniku odlévání.⁴⁸ Dutiny vykopávek vyplnil sádrovým roztokem,

³⁹ [Srov.] RANIERI PANETTA, Marisa. *Pompeje: historie, život a umění zmizelého města*. Vyd. 1. Čestlice: Rebo, 2005. s. 40.

⁴⁰ [Srov.] *Pompeje: Tajemství zkamenělých těl* [dokumentární film]. Režie Chris HOLT. Velká Británie: BBC, 2013.

⁴¹ [Srov.] SERGEJENKO, Marija Jefimovna. *Pompeje*. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 1972. Kolumbus, sv. 59. s. 5-6.

⁴² [Srov.] *Pompeje: Tajemství zkamenělých těl* [dokumentární film]. Režie Chris HOLT. Velká Británie: BBC, 2013.

⁴³ [Srov.] SERGEJENKO, Marija Jefimovna. *Pompeje*. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 1972. Kolumbus, sv. 59. s. 9.

⁴⁴ [Srov.] RANIERI PANETTA, Marisa. *Pompeje: historie, život a umění zmizelého města*. Vyd. 1. Čestlice: Rebo, 2005. s. 16.

⁴⁵ [Srov.] Tamtéž, s. 36.

⁴⁶ [Srov.] FRYŠ, Josef. *Pompeje: život ve stínu Vesuvu*. Vyd. 1. Příbram: Knihovna Jana Drdy, c2000. s. 22.

⁴⁷ [Srov.] SERGEJENKO, Marija Jefimovna. *Pompeje*. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 1972. Kolumbus, sv. 59. s. 20.

⁴⁸ [Srov.] RANIERI PANETTA, Marisa. *Pompeje: historie, život a umění zmizelého města*. Vyd. 1. Čestlice: Rebo, 2005. s. 36.

který po zatvrdnutí vytvořil přesné odlitky mrtvých těl. Odlitky zaznamenávaly pózu i výraz člověka ve smrtelném okamžiku. Zachycovaly křečovitě pohyby, pokroucené končetiny a výrazy značící velikou bolest (viz Přílohy I., obr. 5).⁴⁹ Obyvatelé Pompejí se tak stali, ve svém posledním boji o život, modely pro odlitky vznikající až 1 800 let po jejich smrti.⁵⁰

Odlitky lidských těl zvýšily celkový zájem o toto místo, jež se stalo přední archeologickou lokalitou celé Itálie.⁵¹ Fiorelliho zásluhou byly Pompeje zpřístupněny veřejnosti⁵² a staly se sídlem první italské Národní školy archeologie, která zde zajišťovala praxi vysokoškolským absolventům.⁵³

1.3 Záhada Turínského plátna

V dějinách lidstva se událo mnoho dosud neobjasněných záhad. Zda se jednalo o otisk výtvarně zamýšlený, vytvořený jako podvrh církevní relikvie, nebo otisk nahodilý, vzniklý při pohřebním rituálu, se dodnes přesně nezjistilo u Turínského plátna.

Turínské plátno představovalo kus látky dlouhý 4,36 m a široký 1,10 m, na němž byl zachycen otisk mužského těla. Otisk byl černohnědé barvy a mimo něj se na plátnu dochovaly také krvavé stopy.⁵⁴ Plátno bylo rovněž poznamenáno překládáním a četnými vadami, jež získalo za dlouhou dobu své existence.⁵⁵

Lidská postava, vysoká dle odhadů asi 180 cm, byla otisknuta dvojmo. Na jedné části plátna byla otisknuta zadní část těla (obrys týlu hlavy, krku, zad i dolních končetin) a z druhé strany byl vytvořen otisk postavy zepředu, zachycující obličej, prsa, zkřížené ruce a dolní končetiny.⁵⁶ Roucho mělo navíc

⁴⁹ [Srov.] SERGEJENKO, Marija Jefimovna. *Pompeje*. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 1972. Kolumbus, sv. 59. s. 9-10.

⁵⁰ [Srov.] FRYŠ, Josef. *Pompeje: život ve stínu Vesuvu*. Vyd. 1. Příbram: Knihovna Jana Drdy, c2000. s. 24.

⁵¹ [Srov.] RANIERI PANETTA, Marisa. *Pompeje: historie, život a umění zmizelého města*. Vyd. 1. Čestlice: Rebo, 2005. s. 36.

⁵² [Srov.] FRYŠ, Josef. *Pompeje: život ve stínu Vesuvu*. Vyd. 1. Příbram: Knihovna Jana Drdy, c2000. s. 22.

⁵³ [Srov.] RANIERI PANETTA, Marisa. *Pompeje: historie, život a umění zmizelého města*. Vyd. 1. Čestlice: Rebo, 2005. s. 37.

⁵⁴ [Srov.] KERSTEN, Holger. *Manipulace s Bohem*. Vyd. 1. Liberec: Dialog, 1998. Největší záhady světa. s. 10.

⁵⁵ [Srov.] PICKNETT, Lynn a Clive PRINCE. *Turínské plátno: jak Mistr Leonardo ošálil historii*. Vyd. 1. Praha: BETA, 2007. s. 20.

⁵⁶ [Srov.] ŽÁK, Miroslav. *Tajemství Turínského plátna*. Vyd. 1. Praha: Gemma 89, c1992. s. 43.

zvláštní vlastnost: otisk byl viditelný pouze tehdy, pokud člověk odstoupil od plátna alespoň na vzdálenost dvou metrů. Z bližší vzdálenosti lidské oko rozpoznalo pouze krvavé skvrny.⁵⁷

Co se vzniku otisku týče, šlo o jedno z největších mystérií v dějinách lidstva. Velká část populace se domnívala, že šlo o Kristův pohřební rubáš.⁵⁸ Podle této teorie by se jednalo o nejvzácnější křesťanskou relikvii, o záhadné plátno, do něhož bylo zabaleno tělo Ježíše Nazaretského po sejmutí z kříže. Tomu napovídala i poloha těla, která se skutečně shodovala s tělem ukřižovaného člověka. Rány na plátně navíc přesně odpovídaly těm, které měl podle evangelistů na těle Ježíš, včetně poranění od trnové koruny.⁵⁹ Jiní odborníci se přikláněli k teorii, že se jednalo o padělek, který mohl vytvořit středověký umělec,⁶⁰ ačkoliv bylo prokázáno, že obraz nebyl namalován barvou a nebyly na něm nalezeny stopy po tazích štětce.⁶¹

Plátno se poprvé s jistotou objevilo uprostřed Francie až v druhé polovině čtrnáctého století,⁶² předchozí výskyt se pohyboval pouze na úrovni domněnek. Jednalo se o první prokazatelný objev plátna, které do francouzského městečka Lirey přivezl účastník křížové výpravy.⁶³ V patnáctém století bylo plátno darováno knížeti Ludvíku Savojskému a stalo se majetkem Savojského rodu. Nejprve bylo uloženo ve františkánském kostele v Chambéry, kde roku 1532 vypukl požár. Plátno se na poslední chvíli podařilo zachránit. Roku 1578 bylo převezeno do Turína, hlavního města Savojských států.⁶⁴ V roce 1804 bylo plátno v poslední vůli krále Umberta II. Savojského odkázáno církvi.⁶⁵ Bylo uloženo ve schránce chráněné mřížemi a neprůstřelným sklem v kapli turínské katedrály.⁶⁶

V květnu roku 1898 byla pořízena první fotografická dokumentace Turínského plátna. Pořídil ji turínský advokát Secondo Pia. Když obraz vyvolal, zjistilo se, že se obraz na látce choval jako fotografický negativ (viz Přílohy I., obr.

⁵⁷ [Srov.] FRALE, Barbara. *Templáři a Kristův rubáš*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2011. s. 114.

⁵⁸ [Srov.] *Rozluštěné poklady*. 1. Turínské plátno [dokumentární seriál]. Velká Británie: BBC, 2012.

⁵⁹ [Srov.] ŽÁK, Miroslav. *Tajemství Turínského plátna*. Vyd. 1. Praha: Gemma 89, c1992. s. 5.

⁶⁰ [Srov.] *Rozluštěné poklady*. 1. Turínské plátno [dokumentární seriál]. Velká Británie: BBC, 2012.

⁶¹ [Srov.] FRALE, Barbara. *Templáři a Kristův rubáš*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2011. s. 115.

⁶² [Srov.] PICKNETT, Lynn a Clive PRINCE. *Turínské plátno: jak Mistr Leonardo ošálil historii*. Vyd. 1. Praha: BETA, 2007. s. 41.

⁶³ [Srov.] *Rozluštěné poklady*. 1. Turínské plátno [dokumentární seriál]. Velká Británie: BBC, 2012.

⁶⁴ [Srov.] ŽÁK, Miroslav. *Tajemství Turínského plátna*. Vyd. 1. Praha: Gemma 89, c1992. s. 35-37.

⁶⁵ [Srov.] HAZIEL, Vittoria. *Utrpení podle Leonarda: génius z Vinci a Turínské plátno*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2007. s. 41.

⁶⁶ [Srov.] KERSTEN, Holger. *Manipulace s Bohem*. Vyd. 1. Liberec: Dialog, 1998. Největší záhady světa. s. 9.

6). Bledý, obtížně rozlišitelný otisk byl na fotce zřetelně vidět pouhým okem.⁶⁷ V roce 1932 pořídil Giuseppe Enrie snímky již modernější metodou, výsledek byl však stejný.⁶⁸ Jediná místa mající charakter pozitivu byly stopy krve. Vznikly pravděpodobně bezprostředním dotykem s krví na plátně zobrazené postavy.⁶⁹

Ačkoliv bylo plátno podrobena mnoha výzkumům, patrně nejvýznamnějšího objevu bylo dosaženo za využití radiokarbonové metody v roce 1989.⁷⁰ Podle radiouhlíkové datace se stanovil vznik látky mezi lety 1260 až 1390, tudíž by se muselo jednat o podvrh.⁷¹ Jelikož však plátno procházelo během let různými úpravami, mohl by daný vzorek pocházet z pozdější doby než zbylá část plátna.⁷² Stáří i vznik otisku tedy zůstaly dále na úrovni hypotéz. Ať už bylo Turínské plátno skutečným otiskem Ježíše Krista, nebo bylo vytvořeno zručným umělcem, jednalo se bezpochyby o unikátní objekt, který se dosud nepodařilo napodobit a jehož vznik stále nebyl objasněn.⁷³

1.4 Otisk těla v tvorbě moderních umělců

Otisk lidského těla se stal významným prvkem u mnoha umělců tvořících v druhé polovině 20. století. Některé nové směry, například pop-art⁷⁴, nový realismus⁷⁵ nebo nová figurace,⁷⁶ vnášely do umělecké tvorby nová témata. Mnozí

⁶⁷ [Srov.] FRALE, Barbara. *Templáři a Kristův rubáš*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2011. s. 114-115.

⁶⁸ [Srov.] HAZIEL, Vittoria. *Utrpení podle Leonarda: génius z Vinci a Turínské plátno*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2007. s. 78.

⁶⁹ [Srov.] ŽÁK, Miroslav. *Tajemství Turínského plátna*. Vyd. 1. Praha: Gemma 89, c1992. s. 44.

⁷⁰ [Srov.] *Rozluštěné poklady*. 1. Turínské plátno [dokumentární seriál]. Velká Británie: BBC, 2012.

⁷¹ [Srov.] *Je to možné?* Turínské plátno [dokumentární seriál]. USA: National Geographic, 2005.

⁷² [Srov.] *Rozluštěné poklady*. 1. Turínské plátno [dokumentární seriál]. Velká Británie: BBC, 2012.

⁷³ [Srov.] FRALE, Barbara. *Templáři a Kristův rubáš*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2011. s. 116.

⁷⁴ Pop-art byl umělecký směr vzniklý na počátku 50. let 20. st. ve Velké Británii a USA. Termín *popular art* původně označoval kulturu velkoměstské konzumní společnosti. Směr zaujímal pozici anti-umění, podobně jako o to usiloval v 10. a 20. letech 20. st. dadaismus. Šlo o vývojovou antitezi proti abstraktnímu umění i vůči konzumní společnosti. Ironie byla namířena proti zdánlivým hodnotám života nazíraného z hlediska konzumu. (Srov. BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Dotisk 1. vyd. Praha: Academia, 2002. s. 281-282.)

⁷⁵ Nový realismus byl francouzský směr, který se zformoval po druhé světové válce. Tvorba byla předmětnou demonstrací skutečnosti za použití objektů typických pro civilizační život, tzv. ready-made, které mohly být realizovány jako assembláž, objekt nebo například happening. Směr upozorňoval na falešné životní hodnoty, v mnohých ohledech měl blízko k dadaismu. (Srov. BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Dotisk 1. vyd. Praha: Academia, 2002. s. 243.)

⁷⁶ Nová figurace je termín sjednocující tendence v 50. a 60. letech 20. st., které měly společné předmětné orientované výtvarné názory. Proud obecně odmítal dobové abstraktní umění, ale i realistické pojetí člověka. Cílem bylo znázornit nový obraz člověka, aktualizovat novou realitu a předmětný svět. (Srov. BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Dotisk 1. vyd. Praha: Academia, 2002. s. 242)

autoři začali svá těla využívat jako výtvarný prostředek a otiskovali je na plátno či odlévali do různých materiálů.⁷⁷ S lidským tělem experimentovali také umělci v rámci akčního umění⁷⁸. Body-art byl druhem akčního umění, ve kterém lidské tělo sloužilo jako primární prostředek akční události, jež měla vyvolat silný estetický a existenciální zážitek.⁷⁹ Obecně lze však říci, že užívání těla jako výtvarného prostředku nebylo vázáno na žádný konkrétní umělecký směr. Využívali jej rozmanití umělci na rozmanitých místech světa.⁸⁰

Vedle vybraných umělců, kterým bude věnována tato kapitola, se otisky lidského těla objevily například v tvorbě francouzského sochaře Césara Baldacciniho (1921-1998), který vytvářel odlitky svého palce⁸¹ nebo v tvorbě japonského umělce Kazua Širagy (1924-2008), který své tělo namáčel do bahna a poté jej otiskoval na plátno.⁸² V českém prostředí figurovalo tělo v mnoha akcích. Vznikla tak například akce *Stopa* (1971) Milana Knížáka (1940-), při které byl vytvořen otisk nahého dívčího těla ve sněhu.⁸³ Vladimír Havlík (1959-) při jedné ze svých akcí vyhotovil otisk lidského těla tak, že si za letního deště lehl na sluncem prohřátý povrch země.⁸⁴ Tomáš Ruller (1957-) se v performanci *Pakulení* vrhl do hromady bílé sádry, několikrát se v ní obrátil a poté se vztyčil, zahalen do nánosů sádry.⁸⁵

Francouzský výtvarník Yves Klein (1928-1962) byl jedním ze zakladatelů nového realismu a proslavil se především tvorbou svých monochromů⁸⁶. Na výstavě v Miláně roku 1957 vystavil jedenáct stejných, různě oceněných,

⁷⁷ [Srov.] CHALUPECKÝ, Jindřich. *Cestou necestou*. Vyd. 1. Jinočany: H & H, 1999. s. 87.

⁷⁸ Akční umění, též performance, představovalo ve výtvarném umění akci, ve které byl kladen důraz na samotný tvůrčí průběh. Akce byla inscenována umělcem ve veřejném prostoru, mnohdy se mohli podílet i diváci. A. u. se významně rozvinulo po druhé světové válce. (Srov. BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Dotisk 1. vyd. Praha: Academia, 2002. s. 14.)

⁷⁹ [Srov.] ŠTOFKO, Miloš. *Od abstrakcie po živé umenia: Slovník pojmov moderného a postmoderného umenia*. Bratislava: SLOVART, 2007. s. 35.

⁸⁰ [Srov.] CHALUPECKÝ, Jindřich. *Cestou necestou*. Vyd. 1. Jinočany: H & H, 1999. s. 88.

⁸¹ [Srov.] BROŽ, Josef. César Baldaccini: sochař se železnou maskou. *Ateliér: čtrnáctideník současného výtvarného umění*. Praha: Svaz československých výtvarných umělců, 1999, č. 2., s. 16.

⁸² [Srov.] ŠTOFKO, Miloš. *Od abstrakcie po živé umenia: Slovník pojmov moderného a postmoderného umenia*. Bratislava: SLOVART, 2007. s. 36.

⁸³ [Srov.] KNÍŽÁK, Milan. *Stopa 1971. Milan Knížák* [online]. 2009 – 2018 [cit 2018-04-20]. Dostupné z: <http://www.milanknizak.com/223-obrady/239-stopa-1971/>

⁸⁴ [Srov.] FIŠER, Zbyněk, Vladimír HAVLÍK a Radek HORÁČEK. *Slovem, akcí, obrazem: příspěvek k interdisciplinarnitě tvůrčího procesu*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2010. Spisy Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity, sv. č. 146. s. 140.

⁸⁵ [Srov.] ZHOŘ, Igor, Radek HORÁČEK a Vladimír HAVLÍK. *Akční tvorba*. Vyd. 1. Olomouc: Univerzita Palackého, 1991. 1 sv. s. 23.

⁸⁶ v monochromních dílech převažuje barevná hodnota jednoho tónu

modře monochromních maleb.⁸⁷ Poté začal vytvářet antropometrie se záměrem upozornit na neopakovatelnou jedinečnost člověka.⁸⁸ Nahá těla modelek byla natřena ultramarínovou modří a sloužila jako živé štětce, když zanechávala otisky na bílém plátně (viz Přílohy I., obr. 7).⁸⁹ První veřejná antropometrie proběhla v pařížské galerii v ulici Saint-Honoré 9. března 1960. Pozváno bylo okolo sta pečlivě vybraných lidí.⁹⁰ Na pokyn umělce začal orchestr hrát jediný tón⁹¹ a do místnosti vešly tři nahé modelky s vědry zářivě modré barvy. Pomalovaly svá těla a poté pohybující se jako při baletu otiskly svá stehna, břicho a hrud na papírový podklad. Malíř sám se nedotýkal ani barvy, ani modelek, působil zde jako zkušený dirigent, který řídil pohybové sekvence (viz Přílohy I., obr. 8).⁹² Proces otiskování měl charakter téměř až náboženského rituálu.⁹³

Alina Szapocznikow (1926-1973), polská umělkyně židovského původu, ve své tvorbě také uplatňovala odlitky těla. Szapocznikow studovala v Praze na Vysoké škole uměleckoprůmyslové, poté co se po válce dostala do Prahy s transportem českých Židovek z Terezína. Po studiích se usadila v Paříži.⁹⁴ Zpočátku vytvářela sochy v duchu socialistického realismu, netrvalo však dlouho a Szapocznikow začala své figury deformovat.⁹⁵ Naznačila to již malá plastika z roku 1957 nazvaná *Exhumováno*. Nejasná, umrtvená figura mohla připomínat odlitky těl obětí z Pompejí.⁹⁶ Následně začaly končetiny, orgány a lidské tváře vystupovat ze své původní podoby a vytvářely nové, rozmanité skutečnosti.

⁸⁷ [Srov.] FOSTER, Hal. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Slovart, 2007. s. 437.

⁸⁸ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Dotisk 1. vyd. Praha: Academia, 2002. s. 243.

⁸⁹ [Srov.] ZHOŘ, Igor, Radek HORÁČEK a Vladimír HAVLÍK. *Akční tvorba*. Vyd. 1. Olomouc: Univerzita Palackého, 1991. 1 sv. s. 24.

⁹⁰ [Srov.] CHARLET, Nicolas. *Yves Klein*. München: Prestel, 2000. s. 152.

⁹¹ [Srov.] BELL, Julian. *Zrcadlo světa: nové dějiny umění*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2010. s. 424-425.

⁹² [Srov.] CHARLET, Nicolas. *Yves Klein*. München: Prestel, 2000. s. 152-153.

⁹³ [Srov.] Tamtéž, s. 153.

⁹⁴ [Srov.] KLIMEŠOVÁ-JUDLOVÁ, Marie. Alina Szapocznikow 1926 – 1973: retrospektiva. *Ateliér: čtrnáctidenník současného výtvarného umění*. Praha: Svaz československých výtvarných umělců, 1999, č. 1., s. 16.

⁹⁵ [Srov.] FARAGO, Jason. Alina Szapocznikow: Sculpture Undone, 1955–1972 – review. *The Guardian* [online]. 2012 [cit. 2018-03-23]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/oct/09/alina-szapocznikow-sculpture-undone-review>

⁹⁶ [Srov.] HIGGINS, Charlotte. Body shock: the intense art and anguish of sculptor Alina Szapocznikow. *The Guardian* [online]. 2017 [cit. 2018-03-23]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/oct/06/human-landscapes-body-shock-the-art-and-anguish-of-sculptor-alina-szapocznikow>

Szapocznikow experimentovala s neobvyklými materiály, jako byl polyuretan či polyesterová pryskyřice.⁹⁷

Vytvořila bachraté odlitky lidského břicha v pryskyřici nebo rty a bradavky rostoucí z útlých výhonků jako květiny, které vypadaly jako lampičky (viz Přílohy I., obr. 9).⁹⁸ Poté, co jí byla diagnostikována rakovina, se další práce vyrovnávaly s bolestným vědomím blízké smrti. *Personifikované tumory* z roku 1971, složené z pryskyřicových odlitků obličeje deformovaného v maligní tvary, vyjadřovaly utrpení a bolestnou nemoc (viz Přílohy I., obr. 10).⁹⁹

Tvorba Aliny Szapocznikow byla často srovnávána s tvorbou její české současnice Evy Kmentové. Obě shodou okolností studovaly na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v ateliéru Josefa Wagnera.¹⁰⁰ Szapocznikow volila, oproti výrazově i významově úspornější Evě Kmentové, efektnější materiály.¹⁰¹ Své odlitky zdůvodňovala jako potřebu vytvořit protiklad ke stále se zvětšující akademičnosti abstraktního umění i jako svůj vlastní exhibicionismus.¹⁰² Kmentová o ní poznamenala: „V Polsku dělá odlitky z těl Alina Szapocznikowová, ale ty jsou mi vzdálené svou dramatičností.“¹⁰³

Vedle Evy Kmentové, které bude věnována další kapitola, v českém prostředí pracovala s tělesným otiskem například také Adriena Šimotová (1926-2014), která vystudovala Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze a po studiích vstoupila s manželem Jiřím Johnem do tvůrčí skupiny UB 12¹⁰⁴.¹⁰⁵ V 70. letech, v důsledku

⁹⁷ [Srov.] FARAGO, Jason. Alina Szapocznikow: Sculpture Undone, 1955–1972 – review. *The Guardian* [online]. 2012 [cit. 2018-03-23]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/oct/09/alina-szapocznikow-sculpture-undone-review>

⁹⁸ [Srov.] HIGGINS, Charlotte. Body shock: the intense art and anguish of sculptor Alina Szapocznikow. *The Guardian* [online]. 2017 [cit. 2018-03-23]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/oct/06/human-landscapes-body-shock-the-art-and-anguish-of-sculptor-alina-szapocznikow>

⁹⁹ [Srov.] FARAGO, Jason. Alina Szapocznikow: Sculpture Undone, 1955–1972 – review. *The Guardian* [online]. 2012 [cit. 2018-03-23]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/oct/09/alina-szapocznikow-sculpture-undone-review>

¹⁰⁰ [Srov.] KRAMEROVÁ, Daniela. Otisk a odlitek. Eva Kmentová a Alina Szapocznikow. In: *Téma Eva Kmentová: [sborník textů o Evě Kmentové]*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2004. s. 25.

¹⁰¹ [Srov.] Tamtéž, s. 27.

¹⁰² [Srov.] Tamtéž.

¹⁰³ KMENTOVÁ, Eva. Texty Evy Kmentové. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 270.

¹⁰⁴ Skupina UB 12 se formovala mezi lety 1957-60. Mezi další členy patřili například V. Bartovský, V. Boštík, D. Mrázková, J. Šetlík, V. a V. Janouškovi. Skupina se hlásila k tradicím Umělecké besedy. Společný byl důraz na křehce lyrickou konstrukci a na duchovní aspekt uměleckého díla. (Srov. HOROVÁ, Anděla. *Nová encyklopedie českého výtvarného umění. [Díl 2], N-Ž*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1995. s. 876)

¹⁰⁵ [Srov.] ŠETLÍK, Jiří. *Cesty po ateliérech: 1976-1986*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2011. (e-book)

tragického zážitku předčasného úmrtí manžela, došlo k výrazné proměně tvorby Adrieny Šimotové.¹⁰⁶ Obtížná životní etapa ji vyvedla z estetizujících začátků k tvorbě reliéfních plastik z papíru nebo z textilu, jež se staly prostředkem, jak sdělit svou zkušenost se zranitelností a smrtelností člověka.¹⁰⁷ Začala fixovat velké archy hedvábného papíru podle tvaru lidského těla, někdy jen části, někdy celého (viz Přílohy I., obr. 11). Podobně jako u Evy Kmentové se pro ni stalo důležitým prostředkem tvorby hmatové gesto. Vytvářela také přímé otisky prstů namáčených do barev, kresby rýsované nehty přes uhlový papír¹⁰⁸ nebo frotáže lidského těla na hedvábném papíru.¹⁰⁹ Jejím životním tématem se staly lidské situace, ve kterých jedinec zápasí se svým osudem.¹¹⁰

Český výtvarník Rudolf Němec (1936–2015) otiskoval sebe i jiné do barvy (viz Přílohy I., obr. 12).¹¹¹ Od poloviny 60. let se ve své tvorbě věnoval antropometrické malbě, při které vytvářel barevné otisky lidského těla na plátně.¹¹² Otisky v tomto duchu připomínaly tvorbu Yvese Kleina. Tématem bylo zobrazení člověka v dnešním světě, konflikt lidské bytosti v uspořádání moderního světa.¹¹³ První souborná výstava proběhla ve Špálově galerii v Praze, kde se objevily cykly otisků jako významná poloha nové figurace. Na počátku 70. let začal využívat namísto otisků těla dekalky¹¹⁴.¹¹⁵ Pro svou práci využíval šablon a stříkácí pistole. Vznikaly zářící barevné objekty, kde byl rozpor lidské bytosti a moderní techniky překonán a transformován v novou jednotu.¹¹⁶

¹⁰⁶ [Srov.] CHALUPECKÝ, Jindřich. *Nové umění v Čechách*. Vyd. 1. Jinočany: H & H, 1994. s. 118.

¹⁰⁷ [Srov.] CHALUPECKÝ, Jindřich. *Na hranicích umění: několik příběhů*. Praha: Prostor, 1990. s. 150.

¹⁰⁸ [Srov.] CHALUPECKÝ, Jindřich. *Nové umění v Čechách*. Vyd. 1. Jinočany: H & H, 1994. s. 118.

¹⁰⁹ [Srov.] ŠIMOTOVÁ, Adriena. Interview. In: *Na plovárně* [televizní pořad]. ČT, 1999. ČT art 23. 7. 2014. Dostupné též z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1093836883-na-plovarne/20352216044-na-plovarne-s-adrienou-simotovou/>

¹¹⁰ [Srov.] ŠETLÍK, Jiří. *Cesty po ateliérech: 1976-1986*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2011. (e-book)

¹¹¹ [Srov.] CHALUPECKÝ, Jindřich. *Cestou necestou*. Vyd. 1. Jinočany: H & H, 1999. s. 88.

¹¹² [Srov.] HOROVÁ, Anděla. *Nová encyklopedie českého výtvarného umění. [Díl 2], N-Ž*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1995. s. 558.

¹¹³ [Srov.] CHALUPECKÝ, Jindřich. *Nové umění v Čechách*. Vyd. 1. Jinočany: H & H, 1994. s. 138.

¹¹⁴ Dekalk je postup obtiskování založený na nanesení a následném částečném setření barvy. Využívá se při zdobení keramiky, při monotypovém otisku. Významně byl využíván surrealistickými umělci. (Srov. BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Dotisk 1. vyd. Praha: Academia, 2002. s. 78.)

¹¹⁵ [Srov.] HOROVÁ, Anděla. *Nová encyklopedie českého výtvarného umění. [Díl 2], N-Ž*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1995. s. 558.

¹¹⁶ [Srov.] CHALUPECKÝ, Jindřich. *Nové umění v Čechách*. Vyd. 1. Jinočany: H & H, 1994. s. 138.

2 Eva Kmentová – život a dílo

Eva Kmentová byla významnou osobností českého výtvarného umění, které utvářelo atmosféru druhé poloviny dvacátého století. Její osobní umělecký vývoj prošel několika fázemi, z nichž mezi nejvýraznější patří nejen členství ve skupině Trasa, ale především tvorba sádrových odlítků a otisků vlastního těla a poté i tvorba papírových objektů.

2.1 Počátky Evy Kmentové v Praze a v Jevanech

Eva Kmentová se narodila 6. ledna 1928 v Praze, jako jediné dítě Marie Kmentové a Františka Kmenta. Zatímco rodiče bydleli na Žižkově, Eva trávila většinu času v nově postavené rodinné vilce v Jevanech, kde často pobývala v přírodě.¹¹⁷ Právě tyto toulky přírodou a první kresby, které zde vytvářela, měly značný vliv na autorčin budoucí umělecký vývoj. Kmentová sama uvedla: „Myslím, že moje „umění“ vzniklo asi tak v šestém až dvanáctém roce mého života. Pak mně to trvalo asi třicet let, než jsem se k němu „propracovala“ zpátky.“¹¹⁸

Výtvarné nadání zdělila Eva Kmentová po rodičích. Zatímco matka malovala na porcelán a hedvábí, otec byl řezbářem. Působil jako profesor na Ústřední škole bytového průmyslu (ÚŠBP) v Praze, kde roku 1943 začala studovat i Eva.¹¹⁹ Při studiu na ÚŠBP začala vytvářet předměty užitého umění, které nosila na prodej do pražského družstva Ars. Vedla aktivní život, ve volném čase hrála tenis, košíkovou, tančila tango a vstoupila do Sokola. Práce v dílně ji ale zatím moc neuspokojovala. „Modelovala jsem podle sádrových modelů ucho, hlavu madony a jiné. Byla to otrava. Nic vlastního mě nenapadalo.“¹²⁰

¹¹⁷ [Srov.] VACHTOVÁ, Ludmila. Krok roků, denní pádění. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 13.

¹¹⁸ KMENTOVÁ, Eva. Texty Evy Kmentové. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 269.

¹¹⁹ [Srov.] VACHTOVÁ, Ludmila. Krok roků, denní pádění. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 14.

¹²⁰ KMENTOVÁ, Eva. Texty Evy Kmentové. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 269.

Kolem patnáctého roku života si Kmentová založila deník, který si poté vedla po celý zbytek života. Z počátku si zapisovala především krátké postřehy typu „Hodně mě to baví“ nebo „Miluji celý svět“. Po nástupu na ÚŠBP začala deník doplňovat kresbami a stránky zdobila okrajovými lemy.¹²¹ Po studiích se deník transformoval v rodinný. Ten se skládal mimo jiné i z komentářů k vykonaným pracím a zaznamenával vedle všedních dnů i tehdejší kulturní zážitky.¹²²

Roku 1946 byla Eva Kmentová úspěšně přijata na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou (VŠUP). Nejprve byla studentkou v ateliéru prof. Jana Nušla, kde se modelovaly předměty denní potřeby a práce ji nenaplňovala. Proto o dva roky později využila možnosti přestoupit do sochařského ateliéru profesora Josefa Wagnera.¹²³ Nové prostředí si ihned zamilovala a s nadšením sledovala diskuze o moderním umění, jehož se přednášky týkaly.¹²⁴ Mimo jiné se zde sešlo mnoho dalších budoucích osobností českého výtvarného umění, například Zdeněk Palcr, Vladimír a Věra Janouškovi, Miloslav Chlupáč, Vladimír Preclík, Zdena Fibichová nebo Zdeněk Šimek.¹²⁵ Mezi spolužáky se také objevil i její budoucí manžel, sochař Olbram Zoubek, který se do ateliéru vrátil po dokončení vojenské služby. Roku 1951 Kmentová úspěšně absolvovala studia a o rok později se vdala.¹²⁶

Studium Evy Kmentové na VŠUP poznamenal nástup komunistického režimu v roce 1948. Nejprve se sice pokračovalo v živých debatách o umění,¹²⁷ postupně však začal do českého prostředí pronikat socialistický realismus (zkráceně též sorela). „Než jsem stačila něco pochytit – sorela. Profesor, žáci, práce, všechno otrávené. To byl můj start do volného uměleckého života. Zpochybňování všech dosavadních hodnot. Bída.“¹²⁸ Tlaku socialistického realismu podléhali i zkušenější umělci. I Eva Kmentová a Olbram Zoubek

¹²¹ [Srov.] VACHTOVÁ, Ludmila. Krok roků, denní pádění. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 14.

¹²² [Srov.] Tamtéž, s. 15.

¹²³ [Srov.] KMENTOVÁ, Eva. Texty Evy Kmentové. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 269.

¹²⁴ [Srov.] ŠETLÍK, Jiří. Snění Evy Kmentové. In: *Téma Eva Kmentová: [sborník textů o Evě Kmentové]*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2004. s. 42.

¹²⁵ [Srov.] CHALUPECKÝ, Jindřich. *Na hranicích umění: několik příběhů*. Praha: Prostor, 1990. s. 125.

¹²⁶ [Srov.] VACHTOVÁ, Ludmila. Krok roků, denní pádění. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 15.

¹²⁷ [Srov.] Tamtéž, s. 15.

¹²⁸ KMENTOVÁ, Eva. Texty Evy Kmentové. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 270.

se na čas podvolili dobovému proudu a účastnili se některých soutěží. Z těchto děl se na veřejnosti již nic nedochovalo.¹²⁹ Pouze jedna z prvních fotografií dokumentující dílo Evy Kmentové zachytila sádrovou sochu dělníka v nadživotní velikosti (viz Přílohy I., obr. 13). Tento typ soch tehdy vznikl v rámci různých politických slavností, po jejichž skončení byly sochy obvykle odklizeny a zničeny.¹³⁰

V padesátých letech vytvářela Kmentová především realistické plastiky. Postupem času se však, stejně jako mnozí další umělci, vrátila ke kontextům moderního umění.¹³¹ Ještě chvíli však trvalo, než našla tu pravou cestu. Prvním impulzem bylo, když upustila od používání dřeva, kterému byla podrobena při studiích na rezbářské škole a ke kterému se již nikdy nevrátila.¹³² Její pozornost upoutala sádra. Zamílovala si ji pro její bělost a snadné kolorování.¹³³

2.2 Soužití s Olbramem Zoubkem na Židovských pecích

První ateliér hledali Kmentová a Zoubek ještě před svatbou. Nakonec se nastěhovali do nevyužité cementářské dílny na Židovských pecích. Zpočátku zde bydleli i pracovali zároveň a přes ztížené podmínky a nízký komfort si zde vybudovali společný domov.¹³⁴ Roku 1954 se manželům narodila dcera Polana, o dva roky později syn Jasan.¹³⁵ Od té doby chodili do dílny už jen pracovat.¹³⁶

Tehdejší politická situace stále nebyla příznivá pro umělecké řemeslo. Kulturní veřejnost přetrvávala pod vlivem socialistického realismu a šance

¹²⁹ [Srov.] ZOUBEK, Olbram. O Evě Kmentové s Olbramem Zoubkem. In: *Téma Eva Kmentová: [sborník textů o Evě Kmentové]*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2004. s. 10.

¹³⁰ [Srov.] CHALUPECKÝ, Jindřich. *Na hranicích umění: několik příběhů*. Praha: Prostor, 1990. s. 125.

¹³¹ [Srov.] MLÁDKOVÁ, Meda. Eva Kmentová. In: *Téma Eva Kmentová: [sborník textů o Evě Kmentové]*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2004. s. 21.

¹³² [Srov.] VACHTOVÁ, Ludmila. Místo, čas a způsob. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 76.

¹³³ [Srov.] CHALUPECKÝ, Jindřich. *Nové umění v Čechách*. Vyd. 1. Jinočany: H & H, 1994. s. 112.

¹³⁴ [Srov.] ZOUBEK, Olbram. Pece. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 51.

¹³⁵ [Srov.] VACHTOVÁ, Ludmila. Krok roků, denní pádění. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 15.

¹³⁶ [Srov.] ZOUBEK, Olbram. Pece. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 51.

na uplatnění nestranického páru byla mizivá.¹³⁷ Manžele zpočátku živilo především restaurování, ke kterému se vyučili u profesora Wagnera.¹³⁸

Kmentová své děti často brala do Jevan, krajiny svých dívčích toulek a snění. Zde se jí navracely představy z dětství a pohledy do přírody, které přizpůsobovala svému osobnímu vidění.¹³⁹ Toto znovuobjevování rozvolnilo následující tvorbu, které se Kmentová začala od konce 50. let věnovat.¹⁴⁰

V roce 1957 vstoupili manželé do tvůrčí skupiny umělců Trasa¹⁴¹. Skupina neměla ucelený program, osobnosti spojovala především snaha „něco dělat“, čelit změně kritérií ve veřejných zakázkách a úpadku hodnot v umění.¹⁴² Skupina navazovala na v Čechách přetrvávající tradice kubismu a surrealismu. Prvním mottem katalogu skupiny se stal výrok Fernanda Légera, aby i hřebík měl důstojnost „jsoucího předmětu“.¹⁴³ Zatímco surrealismus byl Kmentové cizí, kubismus upoutal na nějaký čas její pozornost.¹⁴⁴ Začala vytvářet skici k novým plastikám, obvykle vytvářela i několik variant pro danou sochu. Některé skici vypadaly jako nakreslené jediným tahem, v jiných se figura objevovala jako sestava několika samostatných objemových částí.¹⁴⁵

V roce 1959 se Kmentová zúčastnila výstavy skupiny Trasa v galerii Fronta v Praze se svým sousoším *Milenci* (viz Přílohy I., obr. 14). Avšak tehdejší inspektor kultury odboru školství a kultury národního výboru označil výstavu za „svinstvo“ a požadoval, aby výstava byla prohlášena za škodlivou a aby předem vybraní návštěvníci vyslovili v podpisové knize nad sochami rozhořčení. Ačkoliv

¹³⁷ [Srov.] VACHTOVÁ, Ludmila. Krok roků, denní pádění. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 16.

¹³⁸ [Srov.] ZOUBEK, Olbram. Pece. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 53.

¹³⁹ [Srov.] ŠETLÍK, Jiří. *Cesty po ateliérech: 1976-1986*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2011. (e-book)

¹⁴⁰ [Srov.] KMENTOVÁ, Eva. *Eva Kmentová: kresby a plastiky* [text Jiří Šetlík; výst. Východočeská galerie v Pardubicích 1989]. Pardubice: Východočeská galerie, 1989. s. 6.

¹⁴¹ Skupina existovala mezi lety 1954-1970. Založili ji studenti ateliéru E. Filly, např. Č. Kafka, V. Heřmanská nebo sestry Válavy. Později se k nim připojili studenti sochařského ateliéru J. Wagnera, vedle Kmentové a Zoubka také Z. Fibichová nebo V. Preclík (Srov. HOROVÁ, Anděla. *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*. [Díl 2], N-Ž. Vyd. 1. Praha: Academia, 1995. s. 868.)

¹⁴² [Srov.] PETROVÁ, Eva. *Trasa: Severočeská galerie Litoměřice 20. června – 1. září 1991, Východočeská galerie Pardubice 12. září – 10. listopadu 1991, Oblastní galerie Vysočiny Jihlava 21. listopadu 1991 – 10. ledna 1992, Dům umění Opava 4. února – 29. března 1992, Středočeská galerie Praha 15. dubna – 14. června 1992*. Litoměřice: Severočeská galerie, 1991. s. 7.

¹⁴³ [Srov.] Tamtéž, s. 8.

¹⁴⁴ [Srov.] CHALUPECKÝ, Jindřich. Příběh Evy Kmentové. In: CHALUPECKÝ, Jindřich et al. *Eva Kmentová: in memoriam*. Praha: Jazzová sekce, 1982. s. 9.

¹⁴⁵ [Srov.] KLIMEŠOVÁ, Marie. Rané sochařské kresby Evy Kmentové. In: *Téma Eva Kmentová: [sborník textů o Evě Kmentové]*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2004. s. 69.

neschvaloval výstavu skupiny Trasa jako celek, největší odpor vyjadřoval k plastice Olbrama Zoubka *Zastřelený*. Tu vnímal protistranicky, jelikož název nebyl dostatečně specifikovaný, a mohlo tak jít i o oběť komunistického režimu.¹⁴⁶

Na výstavu dorazila pětičlenná komise z kovoprůmyslového závodu Koh-i-nor a do podpisové knihy bylo následně zapsáno: „Proč jsou vystavovány plastiky *Milenci* a *Zastřelený*? Vždyť to budí v člověku přímo odpor. ... Jsme velice zklamáni, ba víc – roztrpčeni takovýmto „uměním“.“ Výstava sice nebyla přerušena, ale právě tyto dvě sochy musely být z výstavy odstraněny.¹⁴⁷ Jako důvod bylo uvedeno, že „svým výtvarným pojetím člověka v jeho zkreslených proporcích uráží lidskou důstojnost.“¹⁴⁸

V letech 1958 a 1959 vytvořila Kmentová plastiky *Sluneční Žena* a *Žena na slunci* (viz Přílohy I., obr. 15). Podle historičky umění Marie Klimešové vyjadřovaly tyto sochy hluboké štěstí a sounáležitost s energií přírody. Odrážely autorčinu harmonickou osobnost a její silný prožitek jak osobního, tak i obecně lidského štěstí.¹⁴⁹ Oproti tomu výtvarník a teoretik umění Jaromír Zemina plastikou *Sluneční ženy* zhodnotil negativně. „Vůbec se mi nelíbila – velká, ale působící jen velikášsky, poněvadž forma přes své značné zjednodušení velká nebyla, jenom formát.“¹⁵⁰ Později připustil, že to, co mu na plastice vadilo, patřilo právě k poetice Trasy a že se patrně do tvorby promítla i Olbramova blízkost, jelikož Eva sama nikdy dojem velikášství nevzbuzovala.¹⁵¹

Mezi lety 1960-1962 se Kmentová zúčastnila ještě několika výstav skupiny Trasa a také hodně cestovala. V roce 1958 podnikla cestu do Řecka, o rok později vycestovala do Egypta a roku 1963 navštívila Paříž.¹⁵² Podle Jindřicha Chalupického se v té době Kmentová pevně včlenila do velkého mezinárodního proudu tehdejší abstrakce (viz Přílohy I., obr. 16).¹⁵³ „Geometrické *Sedící torso*

¹⁴⁶ [Srov.] VÁVRA, Jindřich. *Historika s Trasou. Výtvarná práce: časopis Ústředního svazu československých výtvarných umělců*. Praha: Ústřední svaz čsl. výtvarných umělců, 1968, č. 14, s. 6.

¹⁴⁷ [Srov.] Tamtéž, s. 6.

¹⁴⁸ Tamtéž.

¹⁴⁹ [Srov.] KLIMEŠOVÁ, Marie. Rané sochařské kresby Evy Kmentové. In: *Téma Eva Kmentová: [sborník textů o Evě Kmentové]*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2004. s. 71.

¹⁵⁰ ZEMINA, Jaromír. Vzpomínání po léta odsouvané. In: *Téma Eva Kmentová: [sborník textů o Evě Kmentové]*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2004. s. 81.

¹⁵¹ [Srov.] Tamtéž, s. 81.

¹⁵² [Srov.] CHALUPECKÝ, Jindřich. Biografická chronologie. In: CHALUPECKÝ, Jindřich et al. *Eva Kmentová: In memoriam*. Praha: Jazzová sekce, 1982. s. 3-4.

¹⁵³ [Srov.] Tamtéž, s. 10.

(1962) a organické *Torso strachu* (1963) jsou v rámci této estetiky díly významné úrovně. Ale v té chvíli Kmentová abstrakci opouští.¹⁵⁴

Na počátku 60. let se autorka odklonila od kubistické tradice a pracovala především s přírodními motivy, se stromy, květinami či ptačími hnízdy.¹⁵⁵ V říjnu roku 1963 měla svou první samostatnou výstavu, která se konala v Galerii mladých v Alšově síni v Praze.¹⁵⁶ Právě zde se objevil cyklus zvaný *Stromy*, zastoupený mimo jiné plastikami *Stromy za oknem*, *Ležící strom* či *Ptačí strom* (viz Přílohy I., obr. 17).¹⁵⁷ Podle historika umění Jiřího Šetlíka, jenž napsal text ke katalogu výstavy, spojovaly sochy krásu technického pokroku s dávnou poezií přírodního objektu. Na jedné straně se odkazovaly k dávným totemům a symbolům, na straně druhé přirozeně zapadaly do současného prostoru.¹⁵⁸ Už volbou témat z přírody se autorka vymykala ze sochařské tradice, klíčovým momentem však byla resignace na stavbu sochy a uchýlení se k mělkému reliéfu, který byl využit při zpracování tématu *Polí*¹⁵⁹ v roce 1963.¹⁶⁰

S postupným rozvolňováním své tvorby pocítila Eva Kmentová potřebu vlastního ateliéru. „Máme s Olbramem společný ateliér. Nevědomky se ovlivňujeme a nemůžeme najít svou cestu.“¹⁶¹ Významným impulsem pro hledání nového ateliéru se stalo také zničení kolonie domků na Židovských pecích v rámci plánované spartakiády na rok 1965.¹⁶²

¹⁵⁴ CHALUPECKÝ, Jindřich. Příběh Evy Kmentové. In: CHALUPECKÝ, Jindřich et al. *Eva Kmentová: In memoriam*. Praha: Jazzová sekce, 1982. s. 10.

¹⁵⁵ [Srov.] ŠETLÍK, Jiří. *Cesty po ateliérech: 1976-1986*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2011. (e-book)

¹⁵⁶ [Srov.] VACHTOVÁ, Ludmila. Krok roků, denní pádění. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 17.

¹⁵⁷ [Srov.] KMENTOVÁ, Eva. *Eva Kmentová: Galerie mladých, Alšova síň v Praze, říjen 1963* [text J. Šetlík, graficky upravil Z. Sekal]. Praha: Český fond výtvarných umění, 1963.

¹⁵⁸ [Srov.] Tamtéž.

¹⁵⁹ Pole I, Pole II (sádra, 1963) – vyrobeny pro soutěž na výzdobu česko-slovenského zastupitelského úřadu v Brazílii. (Srov. BREGANTOVÁ, Polana. Deník Díla. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 157-158.)

¹⁶⁰ [Srov.] CHALUPECKÝ, Jindřich. Příběh Evy Kmentové. In: CHALUPECKÝ, Jindřich et al. *Eva Kmentová: In memoriam*. Praha: Jazzová sekce, 1982. s. 10.

¹⁶¹ KMENTOVÁ, Eva. Texty Evy Kmentové. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 270.

¹⁶² [Srov.] ZOUBEK, Olbram. Pece. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 53.

2.3 Otisky a odlitky v Kalininově ulici

Nový ateliér se nacházel v Kalininově ulici 15 a měl původně patřit Olbramu Zoubkovi. Jednalo se o dvě místnosti přes dvě patra žižkovského činžáku s dvorkem ve svahu. Eva jej nazývala po vzoru Franze Kafky „Doupeň“.¹⁶³ Olbram Zoubek vnímal rozdělení ateliérů pro tvorbu Kmentové pozitivně: „Když jsme se rozdělili, tak se Eva přímo rozletěla, nechala mě daleko za sebou.“¹⁶⁴ I sama Kmentová vzpomínala na změnu ateliéru jako na počátek jejího „sochařského štěstí“.¹⁶⁵

V této době se Eva Kmentová seznámila s Jindřichem Chalupeckým, který významně ovlivnil další směřování její tvorby. Bylo to na počátku šedesátých let, když docházelo k formování a vyznávání nových hodnot v umění. Jindřich Chalupecký, výtvarný a literární teoretik a kritik a někdejší zakladatel Skupiny 42, tehdy pečlivě sledoval nadějně umělce české scény. Jeho oblíbenkyní se stala právě Eva Kmentová, jejíž pojetí motivů a objektů se vymykalo z tehdejších proudů, které upouštěly od vazby na tradiční formy zpodobení.¹⁶⁶

S Jindřichem Chalupeckým se Kmentová seznámila v Klubu pražského Mánesa. Hned zpočátku se stala nadšenou posluchačkou jeho umělecko-historických úvah, Chalupecký ji na oplátku zásoboval kvalitní literaturou a cennými radami ohledně její tvorby.¹⁶⁷ Oblíbenou větou Evy Kmentové, kterou Chalupecký pronesl a kterou si často opakovala, bylo: „Za devaterými horami a devaterými řekami je zase svět.“¹⁶⁸ Kmentová se o něm trefně zmiňovala jako o „panu učiteli“.¹⁶⁹

¹⁶³ [Srov.] VACHTOVÁ, Ludmila. Krok roků, denní pádění. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 17.

¹⁶⁴ ZOUBEK, Olbram. O Evě Kmentové s Olbramem Zoubkem. In: *Téma Eva Kmentová: [sborník textů o Evě Kmentové]*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2004. s. 9.

¹⁶⁵ [Srov.] KMENTOVÁ, Eva. Texty Evy Kmentové. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 270.

¹⁶⁶ [Srov.] CHLUPÁČ, Miroslav. Vzpomínka. In: *Téma Eva Kmentová: [sborník textů o Evě Kmentové]*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2004. s. 38.

¹⁶⁷ [Srov.] VACHTOVÁ, Krok roků, denní pádění. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 17.

¹⁶⁸ [Srov.] ZOUBEK, Olbram. O Evě Kmentové s Olbramem Zoubkem. In: *Téma Eva Kmentová: [sborník textů o Evě Kmentové]*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2004. s. 11.

¹⁶⁹ [Srov.] ŠETLÍK, Jiří. Snění Evy Kmentové. In: *Téma Eva Kmentová: [sborník textů o Evě Kmentové]*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2004. s. 42.

2.3.1 Vznik prvních sádrových odlitků

První otisky ze sádry vznikly spíše náhodou, když Kmentová při úklidu ateliéru narazila na několik dřevěných prken (viz Přílohy I., obr. 18). Struktura dřeva ji natolik zaujala, že jeho úlomky začala vkládat do sádry, přidávala větve, listy či oblázky a materiály různě kombinovala. Evokovaly v ní krajinu, kterou mohla transformovat do nejrůznějších podob. Znovu se navracela k tématu přírody, které jí bylo tolik blízké.¹⁷⁰ K prvním otiskům také přispěla inspirace dílem Maxe Ernsta z roku 1919 zvané *Fruit d'une longue experience*, ve kterém autor sestavil kolorovanou kompozici z taktéž nahodile nalezených dřevěných a kovových objektů.¹⁷¹

Významným objevem pro ni bylo, když do sádry obtiskla svou ruku. Od toho okamžiku otiskovala a odlévala různé části svého těla, především dlaně, prsty, čelo, rty a nohy (viz Přílohy I., obr. 19). Odlévala také otisky svého těla zanechané na polštáři či prostěradle.¹⁷² Dle Chalupického nebylo záměrem vytvořit záznam, důležitý byl onen proces vytváření. Důležitost spatřoval v samotném aktu otiskování, který působil jako jakýsi obřad-hra a dílo samotné bylo téměř vedlejším produktem.¹⁷³ Jak Chalupický poznamenal, Kmentová pracovala na hranici mezi sochařským uměním a uměním happeningu¹⁷⁴, z důvodů, které byly docela její.¹⁷⁵ Tělesný otisk odrážel sochařčinu povahu ve své spontánnosti, kterou Kmentová okouzlovala a jež obsahovala ve stejné míře hru i opravdovost, dětskou čistotu i životní zkušenost, úsměv i smutek.¹⁷⁶

Jiří Šetlík vnímal otisky jako způsob, jímž Kmentová zaznamenávala své pocity prostřednictvím svého těla. Proto byl její projev ryze osobní. Dotyk se stal hlavním prostředkem jejího výtvarného sdělení. Otisky byly jejím

¹⁷⁰ [Srov.] ŠETLÍK, Jiří. *Cesty po ateliérech: 1976-1986*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2011. (e-book)

¹⁷¹ [Srov.] Tamtéž.

¹⁷² [Srov.] CHALUPECKÝ, Jindřich. *Na hranicích umění: několik příběhů*. Praha: Prostor, 1990. s. 128.

¹⁷³ [Srov.] Tamtéž, s. 128.

¹⁷⁴ Happening byl typ tvorby, který měl povahu akce. Objevil se v 50. letech 20. století jako potřeba navázat kontakt umělecké tvorby se životem. Rozpor mezi uměním a životem měl být překonán subjektivní akcí a stopou, kterou akce v lidském nitru zanechá. (Srov. BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Dotisk 1. vyd. Praha: Academia, 2002. s. 124.)

¹⁷⁵ [Srov.] CHALUPECKÝ, Jindřich. *Cestou necestou*. Vyd. 1. Jinočany: H & H, 1999. s. 119.

¹⁷⁶ [Srov.] PETROVÁ, Eva. *Trasa: Severočeská galerie Litoměřice 20. června – 1. září 1991, Východočeská galerie Pardubice 12. září – 10. listopadu 1991, Oblastní galerie Vysočiny Jihlava 21. listopadu 1991 – 10. ledna 1992, Dům umění Opava 4. února – 29. března 1992, Středočeská galerie Praha 15. dubna – 14. června 1992*. Litoměřice: Severočeská galerie, 1991. s. 53.

deníkem.¹⁷⁷ Byly silným přijetím svého vlastního těla s jeho konečností a zároveň ujištěním se o skutečnosti a přítomnosti těla prostřednictvím dotyku.¹⁷⁸ Historik umění Jan Rous vnímal tyto otisky v souvislosti s existenciálními myšlenkami Alberta Camuse, oblíbeného autora Evy Kmentové, který ve svých *Esejích z Tipasy* popisoval úžas nad chápáním světa právě dotykem.¹⁷⁹ Při takové tvorbě, ve které Kmentová dávala všanc své tělo, rušila hranici mezi životem a uměním, mezi tělem a světem.¹⁸⁰

Otisky těla se zároveň ztotožňovaly s motivy přírodními. Pro Kmentovou bylo tělo krajinou, dlaně mohly evokovat křídla motýla, prsty výhonky rostlin.¹⁸¹ „Cokoliv může být čímkoliv. Odlitek těla je loukou a nebem; otisk dlaní motýlem; odlitek polštáře možná oblaky, pahorkatou krajinou, čímkoliv jiným. Svět je svou vlastní metaforou.“¹⁸²

V neposlední řadě se staly tyto otisky prostředkem, jak se vyjádřit k tehdejší nepříznivé politické situaci. V roce 1968 vytvořila Kmentová plastiku *Ruce* (viz Přílohy I., obr. 20). Jednalo se o dlaně obrácené naven, složené k sobě v obranném gestu, ruce vzdávající se a proděravělé střelbou, jež bylo možné vnímat jako alegorii zmařeného pražského jara.¹⁸³ Téma utrpení či zla se objevilo i v několika pozdějších plastikách z let 1970 až 1973 – jednalo se o otisky pěstí, odlitků prstů či desky s nápisem *Proč* a s nápisem *Ne*, jež rovněž odkazovaly k vědomí tehdejšího osobního i národního bolestného osudu.¹⁸⁴ Působivé formy těchto děl převzaly funkci zobecňujícího znaku. Zařatá pěst nebo odlitek *Rukou* vyjadřovaly zoufalství z ubírané svobody projevu i úzkost z nově nastolených poměrů ve společnosti.¹⁸⁵

¹⁷⁷ [Srov.] ŠETLÍK, Jiří. *Cesty po ateliérech: 1976-1986*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2011. (e-book)

¹⁷⁸ [Srov.] ROUS, Jan. *Dotyky*. In: *Téma Eva Kmentová: [sborník textů o Evě Kmentové]*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2004. s. 57.

¹⁷⁹ [Srov.] ROUS, Jan. *Vidět...* In: CHALUPECKÝ, Jindřich et al. *Eva Kmentová: in memoriam*. Praha: Jazzová sekce, 1982. s. 20.

¹⁸⁰ [Srov.] Tamtéž, s. 20.

¹⁸¹ [Srov.] CHALUPECKÝ, Jindřich. *Nové umění v Čechách*. Vyd. 1. Jinočany: H & H, 1994. s. 112.

¹⁸² CHALUPECKÝ, Jindřich. *Na hranicích umění: několik příběhů*. Praha: Prostor, 1990. s. 129.

¹⁸³ [Srov.] VACHTOVÁ, Ludmila. *Stopy*. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BRÉGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 85.

¹⁸⁴ [Srov.] CHALUPECKÝ, Jindřich. *Na hranicích umění: několik příběhů*. Praha: Prostor, 1990. s. 130.

¹⁸⁵ [Srov.] ŠETLÍK, Jiří. *Cesty po ateliérech: 1976-1986*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2011. (e-book)

2.3.2 „Ženské umění“ v šedesátých letech v Čechách

Ačkoliv byla tehdejší politická situace¹⁸⁶ v mnohém nepříznivá a v mnohém znemožňovala umělcům držet krok se světovým uměním, ukázalo se, že tyto omezené podmínky měly i své výhody. V uzavřeném prostředí Československa umění nepodléhalo konzumním tendencím panujícím jinde ve světě. Umělec se ve svém ateliéru zpovídal jen sám sobě, a tak umění nabývalo silné osobitosti.¹⁸⁷ Jindřich Chalupecký o této době napsal: „Tématem tohoto umění je čím dál tím více lidský osud; ve světě tématem umění se stává převážně umění samo.“¹⁸⁸

V této souvislosti se významně rozvíjelo i tzv. umění „ženské“. Ženy umělkyně už dávno nebyly okrajovou záležitostí, naopak zde byly malířky, grafičky a sochařky, jež patřily ke klíčovým postavám moderního umění. I toto ženské umění se však v Čechách vyvíjelo odlišně než ve světě. Nevzniklo z feministického protestování, a i když obsahovalo mnoho specifických prvků, nevycházelo ze společného programu.¹⁸⁹ České umělkyně se samy dopracovaly emancipace a byly brány rovnoprávně na vědomí.¹⁹⁰ Vedle Evy Kmentové byla oceněna i řada jiných českých umělkyně, např. Adriena Šimotová, Věra Janoušková, Květa a Jitka Válový, Zdena Fibichová nebo Olga Čechová.¹⁹¹

Právě v šedesátých letech došlo k rozkvětu tohoto „ženského umění“. První tendence se sice objevovaly již v meziválečném období, avšak dějiny první poloviny 20. století byly stále více příběhem umělců-mužů. Navzdory totalitnímu režimu, který lpěl na konzervativních hodnotách, docházelo k rozpadu tradiční patriarchální kultury a k proměně tradičních rolí žen a mužů.¹⁹² Ženy jako autorky narušily hierarchický vztah subjekt-objekt, který po staletí udržoval postavení

¹⁸⁶ Komunistický režim v Československu (období od února 1948 do Sametové revoluce v listopadu 1989)

¹⁸⁷ [Srov.] CHALUPECKÝ, Jindřich. *Na hranicích umění: několik příběhů*. Praha: Prostor, 1990. s. 123.

¹⁸⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 124.

¹⁸⁹ [Srov.] Tamtéž, s. 124-125.

¹⁹⁰ [Srov.] VACHTOVÁ, Ludmila. *Stopy*. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BRĚGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 85.

¹⁹¹ [Srov.] PACHMANOVÁ, Martina. *Dílo Evy Kmentové a tradice „ženského umění“*. In: *Téma Eva Kmentová: [sborník textů o Evě Kmentové]*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2004. s. 45.

¹⁹² [Srov.] Tamtéž, s. 45.

ženy v umění jako múzy-milenky a znemožňoval jim stát se tvůrčí, nezávislou osobností.¹⁹³

Přestože zde nebylo společného programu, i tak měla díla umělkyň některé společné rysy. Dle Jindřicha Chalupického si byly ženy-umělkyně intenzivně vědomy vlastního těla a jeho specifického prostoru. Byly více než muži vázány na svou soukromou existenci, což přidávalo jejich umělecké tvorbě autobiografický aspekt. Vyjadřovaly se spíše reliéfem či grafikou.¹⁹⁴ Vedle robustního projevu mužů tak nabídly alternativní cestu, která o dané době a osobním životě vypovídala niterněji, než kdyby k tomu využívaly velkých kusů zlata či mramoru.¹⁹⁵ Ženy do šedesátých let vnesly tvorbu intimnější a osobnější. Tělo vyjadřovalo každodenní události i erotické touhy. Pracovaly i s neuměleckými a pomíjivými materiály.¹⁹⁶

Právě při vytváření otisků uplatňovala Eva Kmentová jako jedinečnou, nezaměnitelnou skutečnost vlastní „já“, což byl dle teoretičky Hany Rousové ryze ženský prvek sebevyjádření.¹⁹⁷ Stejně tak Jindřich Chalupický poznamenal: „Eva Kmentová byla mezi těmito českými výtvarnými umělkyněmi osobností mimořádně výraznou právě proto, že její umění bylo svrchovaně ženské. Dokonce se dá říci, že jeho výtvarná hodnota vyplývala právě z této ženskosti.“¹⁹⁸ Chalupický tyto otisky nazýval jako „tělové umění“.¹⁹⁹

2.3.3 Tvorba Evy Kmentové pro architekturu

V uměleckém přínosu Evy Kmentové nelze opominout její sochařské realizace pro architekturu. Cestu ke spolupráci s architektky otevřely Kmentové zejména úspěchy na výstavách v šedesátých letech. Kmentové nečinilo potíže

¹⁹³ [Srov.] PACHMANOVÁ, Martina. Dílo Evy Kmentové a tradice „ženského umění“. In: *Téma Eva Kmentová: [sborník textů o Evě Kmentové]*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2004. s. 50

¹⁹⁴ [Srov.] CHALUPECKÝ, Jindřich. *Nové umění v Čechách*. Vyd. 1. Jinočany: H & H, 1994. s. 112.

¹⁹⁵ [Srov.] POSPISZYL, Tomáš. Místo Evy Kmentové. In: *Téma Eva Kmentová: [sborník textů o Evě Kmentové]*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2004. s. 63.

¹⁹⁶ [Srov.] PACHMANOVÁ, Martina. Dílo Evy Kmentové a tradice „ženského umění“. In: *Téma Eva Kmentová: [sborník textů o Evě Kmentové]*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2004. s. 50

¹⁹⁷ [Srov.] ROUSOVÁ, Hana. Proč. In: CHALUPECKÝ, Jindřich et al. *Eva Kmentová: in memoriam*. Praha: Jazzová sekce, 1982. s. 54.

¹⁹⁸ CHALUPECKÝ, Jindřich. *Na hranicích umění: několik příběhů*. Praha: Prostor, 1990. s. 125.

¹⁹⁹ [Srov.] ZOUBEK, Olbram. O Evě Kmentové s Olbramem Zoubkem. In: *Téma Eva Kmentová: [sborník textů o Evě Kmentové]*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2004. s. 11.

sladit svou ateliérovou tvorbu s veřejnými zakázkami. I zde mnohdy uplatňovala otisky a odlitky, koncipovala je však s ohledem na charakter stavby, podle světelných možností, účelu stavby a jejího měřítka.²⁰⁰

Na prvních významných projektech se ještě podílela s Olbramem Zoubkem. Jednalo se například o reliéf pro neofunkcionalistickou budovu Krajského národního výboru v Ústní nad Labem (1960-1965) či balkonové mříže pro novostavbu Státního divadla v Brně (1960-1965). Zakázku manželé získali na základě účasti v soutěži.²⁰¹

Netrvalo dlouho a Kmentová začala využívat i odlitky svého těla. Vznikla tak například oboustranná stéla *Semeno* (1966), kterou architekt František Cubr situoval do československého pavilonu na Světové výstavě v Montrealu.²⁰² Kmentová si do svého deníku zapsala, že podobné důlky, jež zde vytvořila, dělali i vrabci na záhoně. Opět si ověřila provázanost svého umění s přírodou.²⁰³ Otisky rukou a otisky rtů se objevily na reliéfních deskách²⁰⁴, jimiž architekti Ivo Loos a Jindřich Malátek pomyslně oddělili soukromé prostředí kavárny U zlatého hada od rušné pražské ulice.²⁰⁵

Další podstatnou zakázkou se stala sochařská výzdoba kanceláří Československých aerolinií v různých zahraničních městech.²⁰⁶ V roce 1967 do bělehradské kanceláře ČSA vytvořila kompozici cínového vejce na dvou mramorových podstavcích nazvanou *Hlava, která chce spát*²⁰⁷.²⁰⁸ Pro kancelář ČSA v Singapuru vznikla plastika *Pupek světa* (1972). Otisknutím vlastního břicha Kmentová lehce zironizovala pyšnou křížovatku aerolinek.²⁰⁹

²⁰⁰ [Srov.] ŠETLÍK, Jiří. *Cesty po ateliérech: 1976-1986*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2011. (e-book)

²⁰¹ [Srov.] ŠETLÍK, Jiří. *Plastiky Evy Kmentové pro architekturu*. In: CHALUPECKÝ, Jindřich et al. *Eva Kmentová: in memoriam*. Praha: Jazzová sekce, 1982. s. 27.

²⁰² [Srov.] Tamtéž, s. 28.

²⁰³ [Srov.] BREGANTOVÁ, Polana. *Deník díla*. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 166.

²⁰⁴ Bronzové reliéfy pochází z roku 1967; po zrušení kavárny na počátku 90. let 20.st. Olbram Zoubek plastiky vykoupil. (Srov. BREGANTOVÁ, Polana. *Deník díla*. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 173.)

²⁰⁵ [Srov.] ŠETLÍK, Jiří. *Plastiky Evy Kmentové pro architekturu*. In: CHALUPECKÝ, Jindřich et al. *Eva Kmentová: in memoriam*. Praha: Jazzová sekce, 1982. s. 29.

²⁰⁶ [Srov.] ŠETLÍK, Jiří. *Cesty po ateliérech: 1976-1986*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2011. (e-book)

²⁰⁷ Odkazovala se zde na svého oblíbeného autora Constantina Brancusiho, který vytvořil plastiku *Spící múza*. (Srov. ŠMEJKAL, František. *Symbol vejce v plastice Evy Kmentové*. In: CHALUPECKÝ, Jindřich et al. *Eva Kmentová: in memoriam*. Praha: Jazzová sekce, 1982. s. 43.)

²⁰⁸ [Srov.] ŠETLÍK, Jiří. *Plastiky Evy Kmentové pro architekturu*. In: CHALUPECKÝ, Jindřich et al. *Eva Kmentová: in memoriam*. Praha: Jazzová sekce, 1982. s. 29.

²⁰⁹ [Srov.] Tamtéž, s. 29-30.

Dále se Kmentová podílela na tvorbě plastik pro československé zastupitelské úřady, rovněž vřadě zahraničních měst.²¹⁰ Do vstupní haly zastupitelského úřadu v Londýně umístila *Uzel* (1969), do Washingtonu přišel mosazný drát s kuličkami nazvaný *Slunečný květ* (1969). Na obou realizacích se podílela se sochařem Jiřím Novákem.²¹¹ Sochaři spolupracovali i na dalších projektech, například na liberecké výstavě *Socha a město*. Do parku libereckého výstaviště vytvořila Eva Kmentová *Bránu snů* (1968), jež zůstala nainstalována i po skončení výstavy.²¹² Byla umístěna hned vedle *Motýlích křídel* Jiřího Nováka. Díla záměrně tvořila jeden celek.²¹³ Brána spojovala motiv vztyčených rukou s odlitkem obrysu ženského těla, kolem bylo rozestavěno pět ovoidních objektů, které kompozici dodávaly imaginativní aspekt. Podnětem k tomuto námětu se stala komparace s morfologií přírody.²¹⁴ Autoři spolu také vytvořili roku 1973 plastiku *List v pohybu*, jež byla umístěna před mateřskou školu na Proseku.²¹⁵ Před tuto školu vytvořila Kmentová již předtím roku 1971 plastiku *Květ*.²¹⁶

V průběhu 60. a 70. let vytvořila Kmentová mnoho dalších plastik pro architekturu. Pro hotel Montana ve Špindlerově Mlýně vytvořila *Stopy lyží* (1969), inspirována specifičností místa.²¹⁷ Mezi poslední autorčiny práce ve veřejném prostoru patřily *Dělicí stěna* (1976), na níž se podílela s Ladislavem Jiránkem a jež byla vytvořena pro Státní divadlo Oldřicha Stibora v Olomouci,²¹⁸ a návrh *Kašny* (1977) pro Pernštýnské náměstí v Prostějově. Kašna byla osazena až po autorčině smrti, v roce 1988.²¹⁹

Přínos Evy Kmentové ve veřejných realizacích byl jedinečný. Jedinečnost zapříčinila především osobitá modelace, volba motivů i vysoká úroveň technického zpracování jednotlivých děl. Závazným východiskem, stejně jako

²¹⁰ [Srov.] ŠETLÍK, Jiří. *Cesty po ateliérech: 1976-1986*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2011. (e-book)

²¹¹ [Srov.] BREGANTOVÁ, Polana. Deník díla. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 184.

²¹² [Srov.] ŠMEJKAL, František. Symbol vejce v plastice Evy Kmentové. In: CHALUPECKÝ, Jindřich et al. *Eva Kmentová: in memoriam*. Praha: Jazzová sekce, 1982. s. 44.

²¹³ [Srov.] VACHTOVÁ, Ludmila. Deník díla. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 183.

²¹⁴ [Srov.] ŠETLÍK, Jiří. Plastiky Evy Kmentové pro architekturu. In: CHALUPECKÝ, Jindřich et al. *Eva Kmentová: in memoriam*. Praha: Jazzová sekce, 1982. s. 30.

²¹⁵ [Srov.] BREGANTOVÁ, Polana. Deník díla. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 203.

²¹⁶ [Srov.] Tamtéž, s. 192.

²¹⁷ [Srov.] ŠETLÍK, Jiří. *Cesty po ateliérech: 1976-1986*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2011. (e-book)

²¹⁸ [Srov.] BREGANTOVÁ, Polana. Deník díla. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 218.

²¹⁹ [Srov.] Tamtéž, s. 224.

pro většinu její tvorby, byla citlivost hmatu, jež pokládala za svou subjektivitu do té míry, že při práci otiskovala své vlastní tělo.²²⁰

2.3.4 Výběr z významných děl z šedesátých a počátku sedmdesátých let

Roku 1964 vznikla plastika *Opuštěný prostor* (viz Přílohy I., obr. 21).²²¹ Jindřich Chalupecký k tomuto *Opuštěnému prostoru* připodobnil většinu autorčiných děl, především její otisky a odlitky, kde význam nese povrch, jeho struktura, světelné valéry, ne však objem.²²² „Materiál, v němž věci a těla ustavují svou existenci, zmizel. Zůstává jen jejich tvar; jsou přítomny jen v podobě ozvláštnění a světélkujících vlastností.“²²³ O rok dříve vzniklo *Torzo strachu*,²²⁴ které rovněž přineslo posun v poetice Evy Kmentové. Hmota se postupně ztenčovala až k prostorovému reliéfu, na jehož výstupcích a prohlubních tvarů bylo zachyceno světlo rušící kompaktnost tvaru. Sdělení byla přesvědčivá hloubkou prožitku.²²⁵

V letech 1964 a 1965 vznikaly rozmanité reliéfy s otisky dřev, pojmenované obvykle *Otisk dřev I, II, III* atd.²²⁶ Mohlo by se zdát, že tento postup následně směřoval ke strukturám, v nichž se původní předmět zcela ztratil. Ale u Evy Kmentové tomu bylo naopak, její otisky se stále více odkazovaly ke konkrétnímu světu.²²⁷

²²⁰ [Srov.] ŠETLÍK, Jiří. Plastiky Evy Kmentové pro architekturu. In: CHALUPECKÝ, Jindřich et al. *Eva Kmentová: in memoriam*. Praha: Jazzová sekce, 1982. s. 32.

²²¹ [Srov.] BREGANTOVÁ, Polana. Deník díla. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 159.

²²² [Srov.] CHALUPECKÝ, Jindřich. Na hranicích umění: několik příběhů. Praha: Prostor, 1990. s. 129.

²²³ MLÁDKOVÁ, Meda. Eva Kmentová. In: *Téma Eva Kmentová: [sborník textů o Evě Kmentové]*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2004. s. 22.

²²⁴ [Srov.] BREGANTOVÁ, Polana. Deník díla. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 158.

²²⁵ [Srov.] PETROVÁ, Eva. *Trasa: Severočeská galerie Litoměřice 20. června – 1. září 1991, Východočeská galerie Pardubice 12. září – 10. listopadu 1991, Oblastní galerie Vysočiny Jihlava 21. listopadu 1991 – 10. ledna 1992, Dům umění Opava 4. února – 29. března 1992, Středočeská galerie Praha 15. dubna – 14. června 1992*. Litoměřice: Severočeská galerie, 1991. s. 32.

²²⁶ [Srov.] BREGANTOVÁ, Polana. Deník díla. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 160-161.

²²⁷ [Srov.] PETROVÁ, Eva. *Trasa: Severočeská galerie Litoměřice 20. června – 1. září 1991, Východočeská galerie Pardubice 12. září – 10. listopadu 1991, Oblastní galerie Vysočiny Jihlava 21. listopadu 1991 – 10. ledna 1992, Dům umění Opava 4. února – 29. března 1992, Středočeská galerie Praha 15. dubna – 14. června 1992*. Litoměřice: Severočeská galerie, 1991. s. 44.

Roku 1965 také experimentovala s polychromováním betonu. Vytvořila například plastiky *Tři Kříže*, *Hlava* nebo *Venkovská krajina*.²²⁸ Eva Kmentová si do rodinného deníku zapsala: „Zkouším malovat. Lakýrnické, ostré barvy, dráždí mě to. Na kultivovaném podkladě je prostý nátěr.“²²⁹ Téhož roku se v autorčině sochařské tvorbě poprvé objevil motiv terče²³⁰, který poté zobrazila ještě několikrát. Tlumená vzpomínka na dětské hry se zde propojila s řešením proporčního porovnání kruhu a čtverce.²³¹

Vedle terče se začal objevovat také motiv vejce. První plastika zobrazující tento motiv vznikla roku 1964 a byla nazvána *Plod*²³², o rok později ji následovaly například plastiky *Vejce* a *Zrcadlo* (obojí částečně polychromovaný beton).²³³ Eva Kmentová se zde, jako mnoho jiných moderních umělců, navracela k univerzálním archetypálním symbolům, a to zcela spontánně, aniž by potřebovala nějakého programového záměru. Vejce se začalo v její tvorbě od poloviny šedesátých let objevovat s velkou frekvencí právě jako jeden z nejstarších a nejuniverzálnějších symbolů lidstva.²³⁴

Od roku 1966 začala vytvářet první otisky svého těla do sádry. Jednalo se o *Stéla s otiskem prstů, rtů, rukou* a *chodidel*, nebo díla zvaná *Stopy v krajině I, II*.²³⁵ Jiří Šetlík uvedl, že otisky, které do té doby prováděla s různými předměty, jí postupně začaly připadat příliš estetické, dokonalé a neosobní, proto se do centra pozornosti dostaly stopy tělesných dotyků. Připustil, že jedním z inspiračních zdrojů mohly být otisky těl Yvese Kleina. Podobné si však byly jen metodou a cílem, protože Kleinovo předvádění bylo Kmentové vzdáleno.²³⁶

V roce 1967 vznikl polychromovaný beton nazvaný *Krajina*.²³⁷ Přítomnost krajiny byla personifikována neobvyklou kombinací zelené a modré barvy,

²²⁸ [Srov.] BREGANTOVÁ, Polana. Deník díla. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 162-163.

²²⁹ KMENTOVÁ, Eva. Deník díla. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 162.

²³⁰ [Srov.] BREGANTOVÁ, Polana. Deník díla. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 164.

²³¹ [Srov.] VACHTOVÁ, Ludmila. *Stopy*. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 84.

²³² [Srov.] BREGANTOVÁ, Polana. Deník díla. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 159.

²³³ [Srov.] Tamtéž, s. 164.

²³⁴ [Srov.] ŠMEJKAL, František. Symbol vejce v plastice Evy Kmentové. In: CHALUPECKÝ, Jindřich et al. *Eva Kmentová: in memoriam*. Praha: Jazzová sekce, 1982. s. 41.

²³⁵ [Srov.] BREGANTOVÁ, Polana. Deník díla. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 168-169.

²³⁶ [Srov.] ŠETLÍK, Jiří. *Cesty po ateliérech: 1976-1986*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2011. (e-book)

²³⁷ [Srov.] BREGANTOVÁ, Polana. Deník díla. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 171.

jež prostupovala i další díla Evy Kmentové.²³⁸ Modrá znamenala nebe, zelená znázorňovala travnatou zemi.²³⁹

V tomtéž roce vytvořila i *Dlouhou noc* – polštář odlitý do bílé sádry, do jehož prohlubni bylo zakomponováno několik kulatých těles (viz Přílohy I., obr. 22). Jiří Šetlík toto dílo považoval za středobod sochařčiny tvorby, jelikož se zde projevila tělesnost tvaru, do něhož se dotykem vtiskl zážitek.²⁴⁰

V roce 1968 vytvořila díla *Modrý motýl* (viz Přílohy I., obr. 23) nebo *Sbírka motýlů*. V tomto díle k sobě seřadila několik jednotlivých odlitků dlaní.²⁴¹ Zapsala si: „Odlitky – vlastně formy z dlaní, prstů. Struktura kůže má něžnost motýlích křídel. Barvím je.“²⁴² Tento motiv byl pro Kmentovou důležitý. Už jako patnáctiletá studentka rezbářské školy vyrobila dětskou skládačku v podobě motýla.²⁴³

Téhož roku vznikla plastika *Lidské vejce* (viz Přílohy I., obr. 24). Při její tvorbě autorka fyzicky vstoupila do sochařské hmoty, schoulila se do prenatalní pozice a zanechala otisk svého těla v sádře. Vznikla tak socha ve tvaru vejce s otiskem dospělého člověka symbolizující návrat do mateřského lůna, které by mělo být zdrojem bezpečí, zároveň však prasklá skořápka evokovala odchod z bezpečného prostředí vstříc zkušenostem světa.²⁴⁴ Olbram Zoubek vzpomínal, jak nanesl na tělo Evy Kmentové, která byla schoulená do klubíčka, vrstvu sádry jako skořápku. Když sádra zatvrdla, vystoupila z ní jako z vajíčka. To byl pro ni významný krok.²⁴⁵

Od roku 1968, v době okupace, se v tvorbě Evy Kmentové stále více zřetelně objevovalo i zoufalství a smutek z tehdejší nepříznivé situace. Vznikly tak ještě

²³⁸ [Srov.] VACHTOVÁ, Ludmila. Stopy. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 88.

²³⁹ [Srov.] VACHTOVÁ, Ludmila. Deník díla. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 171.

²⁴⁰ [Srov.] ŠETLÍK, Jiří. *Cesty po ateliérech: 1976-1986*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2011. (e-book)

²⁴¹ [Srov.] BREGANTOVÁ, Polana. Deník díla. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 173.

²⁴² KMENTOVÁ, Eva. Deník díla. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 176.

²⁴³ [Srov.] VACHTOVÁ, Ludmila. Deník díla. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 176.

²⁴⁴ [Srov.] PACHMANOVÁ, Martina. Dílo Evy Kmentové a tradice „ženského umění“. In: *Téma Eva Kmentová: [sborník textů o Evě Kmentové]*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2004. s. 49.

²⁴⁵ [Srov.] ZOUBEK, Olbram. O Evě Kmentové s Olbramem Zoubkem. In: *Téma Eva Kmentová: [sborník textů o Evě Kmentové]*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2004. s. 11.

téhož roku již zmiňované *Ruce*. Předcházely jim plastiky *Terč – Žena a Terč – Muž*.²⁴⁶

V roce 1970 vznikla *Agresivní krychle* (viz Přílohy I., obr. 25). Při vytváření tohoto díla pracovala autorka s odlitky prstů. Prsty, jako hlavní sídlo hmatu, se u Kmentové objevovaly hojně, společně se rty, dalším sídlem mnoha nervových zakončení. Trčící prsty naznačovaly, že byly uvnitř krychle uvězněny ruce, snažící se uniknout. Vzhledem k tehdejší politické situaci sváděla i *Agresivní krychle* k interpretaci v těchto souvislostech. Prsty, zatuhlé v krychli, neměly možnost svobodného pohybu.²⁴⁷

Nejvýraznější událostí roku však byla jednodenní výstava *Stopy*, jež proběhla 17. března ve Špálově galerii. Kmentová umístila napříč podlahou prvního patra galerie sádrové odlitky svých nohou (viz Přílohy I., obr. 26).²⁴⁸ Výstavu uspořádala z podnětu Jindřicha Chalupického.²⁴⁹ Divák sledoval stopy, které vedly z prvního patra ven do volného prostoru. Byly svého druhu happeningem: význam sochy se utvářel až s pohybem diváka, který následoval stopy záhadně končící u okna. Další krok mohl znamenat jak svobodu, tak smrt. Jednoznačně však vyjadřoval potřebu vytrhnout se z mezí běžné, každodenní existence, překračovat hranice a vymanit se z naučených způsobů vnímání.²⁵⁰ Motiv stop se objevoval již v autorčiných raných kresbách. Na jedné z kreseb vyobrazila pohled z okna, se dvěma stromy a stopami bosých nohou.²⁵¹

V neposlední řadě vytvořila Eva Kmentová v roce 1971 odlitky s jasnými nápisy: *Ne, Ty a Proč*.²⁵² Tyto verzálky a otisky pěstí do sádry (viz Přílohy I., obr. 27) by mohly být spojovány s komunistickým režimem v Československu. „Lokálně podmíněný psychologický podtext nebylo třeba zdůrazňovat: říct ne a stát si na svém bylo v totalitních systémech spojeno s rizikem.“²⁵³ Odkazovaly

²⁴⁶ [Srov.] BREGANTOVÁ, Polana. Deník díla. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 177.

²⁴⁷ [Srov.] POSPISZYL, Tomáš. Místo Evy Kmentové. In: *Téma Eva Kmentová: [sborník textů o Evě Kmentové]*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2004. s. 64.

²⁴⁸ [Srov.] VACHTOVÁ, Ludmila. *Stopy*. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 84.

²⁴⁹ [Srov.] ŠETLÍK, Jiří. *Cesty po ateliérech: 1976-1986*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2011. (e-book)

²⁵⁰ [Srov.] PACHMANOVÁ, Martina. Dílo Evy Kmentové a tradice „ženského umění“. In: *Téma Eva Kmentová: [sborník textů o Evě Kmentové]*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2004. s. 48.

²⁵¹ [Srov.] PETROVÁ, Eva. K Evě Kmentové. In: *Téma Eva Kmentová: [sborník textů o Evě Kmentové]*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2004. s. 77.

²⁵² [Srov.] BREGANTOVÁ, Polana. Deník díla. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 191-192.

²⁵³ [Srov.] VACHTOVÁ, Ludmila. Deník díla. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 191.

se k raněnému kolektivnímu vědomí.²⁵⁴ Proč se stalo otiskem všeho, co je nevyslovitelné, čemu se nedá dát sdělná forma.²⁵⁵

Otisky setrvaly jako ústřední téma v tvorbě Evy Kmentové až do roku 1977, a to nejen v plastikách, ale i v kresbách.²⁵⁶ Autorka používala nejjednodušší materiál a nejjednodušší metody, podobně jako ve svých dětských kresbách. Neprožívala boj s hmotou, neměla žádný intelektuální program. Eva Kmentová byla sochařkou, protože hmat byl pro ni stejně podstatný jako zrak. Při tvorbě vycházela sama ze sebe, čerpala ze svého života a ze svých prožitků.²⁵⁷ Odlitek lidského těla v jejím díle hrál ústřední roli. Nebyl vyjádřením biologické podstaty ženství nebo provokativním erotickým objektem.²⁵⁸ Nebyl ani snahou o narcistické projevy vlastního ega.²⁵⁹ Tělo bylo především prostředkem sebereflexe, zdrojem poznání, překonáním duality těla a mysli. Orgánem hmatu bylo celé tělo a hmat udával vztah mezi člověkem a světem.²⁶⁰

Eva Kmentová do své sochařské práce otiskla svou něžnost. Modelovala pocity. Otiskla do sádry své tělo, aby cítila chlad a hutnost tělesné hmoty v kontrastu s teplem kůže.²⁶¹ Jiří Šetlík napsal: „Způsob, jakým Eva Kmentová užívala otisků, otláčků i odlitků věcí i sebe samé, se stal natrvalo součástí její sochařské mluvy. Byl prostředkem jejich výtvarných sdělení, vyhovoval autorčině senzibilitě i smyslovosti.“²⁶²

²⁵⁴ [Srov.] ŠETLÍK, Jiří. *Cesty po ateliérech: 1976-1986*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2011. (e-book)

²⁵⁵ [Srov.] ROUSOVÁ, Hana. Proč. In: CHALUPECKÝ, Jindřich et al. *Eva Kmentová: in memoriam*. Praha: Jazzová sekce, 1982. s. 54.

²⁵⁶ [Srov.] Tamtéž, s. 54.

²⁵⁷ [Srov.] MLÁDKOVÁ, Meda. Eva Kmentová. In: *Téma Eva Kmentová: [sborník textů o Evě Kmentové]*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2004. s. 22.

²⁵⁸ [Srov.] PACHMANOVÁ, Martina. Dílo Evy Kmentové a tradice „ženského umění“. In: *Téma Eva Kmentová: [sborník textů o Evě Kmentové]*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2004. s. 49.

²⁵⁹ [Srov.] Tamtéž, s. 50.

²⁶⁰ [Srov.] PACHMANOVÁ, Martina. Dílo Evy Kmentové a tradice „ženského umění“. In: *Téma Eva Kmentová: [sborník textů o Evě Kmentové]*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2004. s. 49.

²⁶¹ [Srov.] VACHTOVÁ, Ludmila. Místo, čas a způsob. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Teď: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 81.

²⁶² ŠETLÍK, Jiří. *Cesty po ateliérech: 1976-1986*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2011. (e-book)

2.4 Papírové objekty a poslední roky života na Stodole

V roce 1972 si Eva Kmentová vyhlédla nový, v pořadí již třetí, ateliér. Jednalo se o poměrně rozlehlé barokní stavení, které nazývala Stodolou.²⁶³ Prostor dříve sloužil jako statek křížovníků s červenou hvězdou.²⁶⁴ Změny prostoru si Kmentová sama navrhla a s pomocí manžela a přátel je poté realizovala.²⁶⁵ Nový ateliér sice s nadšením budovala, dlouho v něm však již nepobyla.²⁶⁶

Z počátku se stále ještě věnovala odlitkům částí těla, postupně jí však ubývalo sil.²⁶⁷ Po nedoléčené žloutence²⁶⁸ ji zastihl chronický autoagresivní zánět jater. Trvalo to pět let od diagnostiky nemoci lékaři, než nemoci podlehla.²⁶⁹ V těchto letech se střídaly pobyty v nemocnici s návštěvami domova či ateliéru. S úbytkem sil začala více kreslit a různými způsoby pracovat s papírem.²⁷⁰ Stříhala ho, trhala, muchlala, prořezávala a lepila. Vyráběla z jeho vrstev křehké plastiky,²⁷¹ například květy, štěrbiny a sloupky.²⁷² Kmentová si zapsala: „Papír je bílý a poddajný. Zmačkaním se zlidštuje. Je to dál svět mého nejbližšího okolí, mých malých setkání.“²⁷³

Opět to bylo umění dotýkání, autorka papír mačkala a uhlazovala, dotýkala se jeho jemného povrchu.²⁷⁴ V celé její tvorbě se tělo a příroda do sebe promítaly, od roku 1975 o to intenzivněji. Objevovaly se mraky, kapky, listy²⁷⁵ a nadále pracovala i s motivy rukou a s torzy lidských těl.²⁷⁶ Z vrstveného papíru vyráběla

²⁶³ [Srov.] ŠETLÍK, Jiří. *Cesty po ateliérech: 1976-1986*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2011. (e-book)

²⁶⁴ [Srov.] CHALUPECKÝ, Jindřich. *Na hranicích umění: několik příběhů*. Praha: Prostor, 1990. s. 131.

²⁶⁵ [Srov.] ŠETLÍK, Jiří. Snění Evy Kmentové. In: *Téma Eva Kmentová: [sborník textů o Evě Kmentové]*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2004. s. 43.

²⁶⁶ [Srov.] JANOŠKOVÁ, Věra. Cesta. In: *Téma Eva Kmentová: [sborník textů o Evě Kmentové]*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2004. s. 19.

²⁶⁷ [Srov.] CHALUPECKÝ, Jindřich. Biografická chronologie. In: CHALUPECKÝ, Jindřich et al. *Eva Kmentová: In memoriam*. Praha: Jazzová sekce, 1982. s. 5.

²⁶⁸ [Srov.] ŠETLÍK, Jiří. Snění Evy Kmentové. In: *Téma Eva Kmentová: [sborník textů o Evě Kmentové]*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2004. s. 43.

²⁶⁹ [Srov.] ZOUBEK, Olbram. O Evě Kmentové s Olbramem Zoubkem. In: *Téma Eva Kmentová: [sborník textů o Evě Kmentové]*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2004. s. 12.

²⁷⁰ [Srov.] ŠETLÍK, Jiří. Snění Evy Kmentové. In: *Téma Eva Kmentová: [sborník textů o Evě Kmentové]*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2004. s. 43.

²⁷¹ [Srov.] ŠETLÍK, Jiří. *Cesty po ateliérech: 1976-1986*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2011. (e-book)

²⁷² [Srov.] CHALUPECKÝ, Jindřich. Biografická chronologie. In: CHALUPECKÝ, Jindřich et al. *Eva Kmentová: In memoriam*. Praha: Jazzová sekce, 1982. s. 5.

²⁷³ KMENTOVÁ, Eva. Texty Evy Kmentové. In: CHALUPECKÝ, Jindřich et al. *Eva Kmentová: in memoriam*. Praha: Jazzová sekce, 1982. s. 69.

²⁷⁴ [Srov.] CHALUPECKÝ, Jindřich. Příběh Evy Kmentové. In: CHALUPECKÝ, Jindřich et al. *Eva Kmentová: in memoriam*. Praha: Jazzová sekce, 1982. s. 13.

²⁷⁵ [Srov.] Tamtéž, s. 13.

²⁷⁶ [Srov.] BREGANTOVÁ, Polana. Deník díla. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 218-219.

růže a od roku 1975 se v její tvorbě opakovaně vyskytovaly motivy trhliny či štěrbin (viz Přílohy I., obr. 28).²⁷⁷ Kmentová do navrstveného papíru prořezávala agresivní průrvy. Rozevřené papírové růže i štěrbin v sobě nesly hluboké erotické konotace a zároveň měly silně haptický charakter.²⁷⁸ Nízké reliéfy vzniklé z papíru, mnohdy doplněné o kresbu tužkou nebo tiskařskou černí, nazvala historička umění Eva Petrová jako „sochy z kresby“.²⁷⁹ Objekty z papíru a lepicích pásek však nešlo dlouhodobě uchovat. Časem zvlhly a zkroutily se, nebo na ně napadal prach. Eva Kmentová sama uvedla, že nepracuje pro věčnost, ale protože ji práce těší.²⁸⁰

Postupně se její tvorba omezila jen na kresby, dopisy a vzkazy svým blízkým.²⁸¹ V době nemocničních pobytů v korespondenci z roku 1975 s Jindřichem Chalupěckým nebo s výtvarnou umělkyní Olgou Čechovou vyjadřovala smutek nad izolací od rodiny.²⁸² Když se její stav na konci roku 1979 zlepšil, sdělovala v dopise Jiřímu Šetlíkovi naději na uzdravení a radost ze života: „Mám duši a srdce naplněné takovou velkou láskou ke všemu a všem, že to trápení je vlastně nicotná záležitost.“²⁸³ Ani ne měsíc před svou smrtí psala v dopise sběratelce umění Medě Mládkové, že přes špatný zdravotní stav si stále uchovává naději. Doufala, že se bude moci ještě vrátit do ateliéru a něco vytvořit.²⁸⁴

8. dubna 1980 Eva Kmentová zemřela v nemocnici na Karlově náměstí.²⁸⁵ Ke svému Uměleckému vyznání z března roku 1980 přiložila list určený Jindřichu Chalupěckému, ve kterém napsala: „Trochu těžce a hořce jsem se už vyrovnala s tím, že buď už neudělám nic, nebo hodně málo a bylo by se mi ještě tolik chtělo. Škoda. Ale zase bylo přima prožít život, byť kratší, tak hezky.“²⁸⁶

²⁷⁷ [Srov.] BREGANTOVÁ, Polana. Deník díla. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 210.

²⁷⁸ [Srov.] PACHMANOVÁ, Martina. Dílo Evy Kmentové a tradice „ženského umění“. In: *Téma Eva Kmentová: [sborník textů o Evě Kmentové]*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2004. s. 50-51.

²⁷⁹ [Srov.] PETROVÁ, Eva. K Evě Kmentové. In: *Téma Eva Kmentová: [sborník textů o Evě Kmentové]*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2004. s. 77.

²⁸⁰ [Srov.] ZOUBEK, Olbram. O Evě Kmentové s Olbramem Zoubkem. In: *Téma Eva Kmentová: [sborník textů o Evě Kmentové]*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2004. s. 12.

²⁸¹ [Srov.] ŠETLÍK, Jiří. *Cesty po ateliérech: 1976-1986*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2011. (e-book)

²⁸² [Srov.] KMENTOVÁ, Eva. Texty Evy Kmentové. In: CHALUPECKÝ, Jindřich et al. *Eva Kmentová: in memoriam*. Praha: Jazzová sekce, 1982. s. 59.

²⁸³ Tamtéž, s. 66.

²⁸⁴ [Srov.] MLÁDKOVÁ, Meda. Svědectví korespondence. In: CHALUPECKÝ, Jindřich et al. *Eva Kmentová: in memoriam*. Praha: Jazzová sekce, 1982. s. 51.

²⁸⁵ [Srov.] VACHTOVÁ, Ludmila. Krok roků, denní pádění. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 20.

²⁸⁶ KMENTOVÁ, Eva. Texty Evy Kmentové. In: CHALUPECKÝ, Jindřich et al. *Eva Kmentová: in memoriam*. Praha: Jazzová sekce, 1982. s. 59.

Ještě téhož roku se v Praze konala výstava jejích kreseb a plastik, výběr z posledních kreseb se také objevil v souboru malířů v Rychnově nad Kněžnou a několik kreseb bylo zastoupeno na výstavě Kresby českých sochařů v Olomouci v divadle Hudby.²⁸⁷ Smrt Evy Kmentové hluboce poznamenala jejího manžela Olbrama Zoubka, který v letech 1976-82 vytvořil celou skupinu soch a reliéfů souborně nazvaných *Pocta Evě*.²⁸⁸ Evě Kmentové byla čtyři roky před smrtí, na podzim roku 1976, udělena cena Jiřího Koláře.²⁸⁹

²⁸⁷ [Srov.] CHALUPECKÝ, Jindřich. Biografická chronologie. In: CHALUPECKÝ, Jindřich et al. *Eva Kmentová: in memoriam*. Praha: Jazzová sekce, 1982. s. 5.

²⁸⁸ [Srov.] ŠETLÍK, Jiří. *Cesty po ateliérech: 1976-1986*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2011. (e-book)

²⁸⁹ [Srov.] VACHTOVÁ, Ludmila. Krok roků, denní pádění. In: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 19.

3 Otisk jako základní grafický princip

Označení grafika pochází z řeckého slova *grafein*, což v překladu znamená psát, rýt či kreslit. Tento pojem obecně zahrnuje díla vzniklá tiskařskými postupy, ručními i průmyslovými.²⁹⁰ Základním principem grafiky je otisk, při němž dochází k přenosu barvy z matrice na potiskovaný podklad. Může tak vzniknout otisk jednotlivý (tzv. monotyp), obvykle však vzniká otisk několikanásobný, kdy je pořízeno více shodných exemplářů z jedné matrice.²⁹¹ Umělecká grafika je založena na postupech směřujících k vymezenému počtu tisků.²⁹² Tyto grafické listy vznikají volně dle autorovy představy²⁹³ a jsou opatřeny autorovým podpisem. Signatura zaručuje, že se jedná o původní grafické listy.²⁹⁴ Zatímco volná grafika vzniká ručním postupem, u reprodukční²⁹⁵ a užité²⁹⁶ grafiky jsou návrhy realizovány průmyslovou výrobou.²⁹⁷

Grafika může být dělena podle mnoha kritérií, například podle materiálu, z něhož je tisková forma vytvořena, nebo podle způsobu zpracování tiskové formy, kdy je možné rozlišovat techniky mechanické a chemické. Jako nejpřesnější a nejužívanější dělení se užívá dělení dle způsobu tisku. Z tohoto hlediska lze vydělit tisk z výšky, tisk z hloubky (hlubotisk), tisk z plochy a sítotisk.²⁹⁸

Při tisku z výšky je otisk proveden za malého tlaku, proto může být vytvořen nejen za použití lisu, ale také ručně.²⁹⁹ Tato technika je nejstarší tiskovou

²⁹⁰ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Dotisk 1. vyd. Praha: Academia, 2002. s. 119.

²⁹¹ [Srov.] MICHÁLEK, Ondřej. *Magie otisku: grafické techniky a technologie tisku*. Vyd. 1. Brno: Barrister & Principal, 2016. s. 8.

²⁹² [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Dotisk 1. vyd. Praha: Academia, 2002. s. 121.

²⁹³ [Srov.] MARCO, Jindřich. *O grafice: kniha pro sběratele a milovníky umění*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1981. s. 17.

²⁹⁴ [Srov.] ODEHNAL, Antonín. *Grafické techniky: praktický průvodce*. Brno: ERA, c2005. s. 11.

²⁹⁵ Reprodukční grafika vzniká podle cizí předlohy. Obrovský význam sehrála v dobách před vznikem fotografie pro vývoj a šíření nejen umění, ale i všeobecných znalostí ze všech oborů lidské činnosti. (Srov. MARCO, Jindřich. *O grafice: kniha pro sběratele a milovníky umění*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1981. s. 18.)

²⁹⁶ Užité grafika se využívá k praktickým účelům. Vytvářejí se tak např. ex libris, pozvánky, plakáty, knižní obálky, přebaly aj. (Srov. MARCO, Jindřich. *O grafice: kniha pro sběratele a milovníky umění*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1981. s. 19.) Pojem původnosti a duchovního vlastnictví je omezován spíše na návrh, jelikož realizace je uskutečňována průmyslově. (Srov. BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Dotisk 1. vyd. Praha: Academia, 2002. s. 120.)

²⁹⁷ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Dotisk 1. vyd. Praha: Academia, 2002. s. 119.

²⁹⁸ [Srov.] KREJČA, Aleš. *Grafické techniky*. Vyd. 3. Praha: Aventinum, 1995. Umělcova dílna. s. 19.

²⁹⁹ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Dotisk 1. vyd. Praha: Academia, 2002. s. 367.

metodou. Patří sem například dřevořez, dřevoryt, linoryt, šrotový tisk, kovoryt aj.³⁰⁰ Princip je založený na odstranění netisknoucích částí štočku, které mohou být odryty nebo odřezány. Barva je poté nanášena na horní plochu štočku.³⁰¹

Naopak při hlubotisku je otisk snímán za značného tlaku z rýh štočku, do nichž je barva vetřena.³⁰² Hlubotiskové techniky se rozdělují na mechanické, kam patří rytiny (např. mědiryt, oceloryt, suchá jehla, mezzotinta) a chemické, tzv. lepty (např. akvatinta, tečkovaný lept, křídový lept).³⁰³

Tisk z plochy je založený na vzájemné odpudivosti vody a mastnoty a otisk probíhá za velkého tlaku. Otiskované i neotiskované části štočku jsou ve stejné rovině, kresba na štočku může být vytvořena mastnými křídami, pastely nebo například tuší. Jako štoček se obvykle používá kamenná nebo kovová deska, která může být broušená, zrněná i vyhlazená.³⁰⁴ Základní technika kamenotisku se nazývá litografie. Později se z ní vyvinuly další techniky, algrafie a ofset. V algrafii se využívá hliníková deska, zatímco v ofsetu byla deska nahrazena zinkovým plechem.³⁰⁵

Sítotisk, též serigrafie, je protiskovací metoda založená na principu protlačení barvy skrze síto, které slouží jako tiskařská forma.³⁰⁶ Nejedná se o čistě grafickou techniku, jelikož se při vytváření nepoužívá lisu k otištění barvy na papír ani zpracovaného štočku. Přesněji se dá tato technika nazvat jako technika rozmnožování kreseb pomocí šablony.³⁰⁷

Počátky grafiky sahají až do starověku, kdy se techniky dřevořezu užívalo v Egyptě k dekorativním potiskům látky.³⁰⁸ Grafické techniky byly využívány i ve starověké Číně a od 6. století i v Japonsku³⁰⁹ a objevovaly se v průběhu celé historie výtvarného umění. Grafika se však jako samostatný obor vydělila až na počátku 20. století. Jednotlivé grafické techniky v průběhu 20. století hojně

³⁰⁰ [Srov.] KREJČA, Aleš. *Grafické techniky*. Vyd. 3. Praha: Aventinum, 1995. Umělcova dílna. s. 21.

³⁰¹ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Dotisk 1. vyd. Praha: Academia, 2002. s. 367.

³⁰² [Srov.] Tamtéž, s. 366.

³⁰³ [Srov.] KREJČA, Aleš. *Grafické techniky*. Vyd. 3. Praha: Aventinum, 1995. Umělcova dílna. s. 65.

³⁰⁴ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Dotisk 1. vyd. Praha: Academia, 2002. s. 366.

³⁰⁵ [Srov.] BAUER, Alois. *Grafika*. Vyd. 1. Olomouc: Rubico, 1999. Knížka pro každého. s. 23.

³⁰⁶ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Dotisk 1. vyd. Praha: Academia, 2002. s. 331.

³⁰⁷ [Srov.] BAUER, Alois. *Grafika*. Vyd. 1. Olomouc: Rubico, 1999. Knížka pro každého. s. 25.

³⁰⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 28.

³⁰⁹ [Srov.] MICHÁLEK, Ondřej. *Magie otisku: grafické techniky a technologie tisku*. Vyd. 1. Brno: Barrister & Princpal, 2016. s. 8.

využívali moderní umělci³¹⁰, vznikla celá řada spolků i odborných časopisů^{311, 312}. Vedle tradičních postupů se uplatňovaly i autorské techniky, při kterých umělci využívali různých experimentálních postupů. Mezi tyto umělce patřil například český výtvarník Vladimír Boudník (1924-1968), který matrici nevytvářel rydly, ale úderem kladiva, tlakem továrního lisu, kyselinou a dalšími rozmanitými způsoby.³¹³

Při vytváření praktické části bakalářské práce byly použity techniky linorytu a sítotisku, a to ověřenými i experimentálními způsoby. Při některých experimentálních tiscích vycházely postupy ze specifických metod tisku z výšky, frotáže a slepotisku.

Frotáž je jedna z nejstarších tiskových technik, používaná již v 1. století n. l. v Číně, kde byly touto technikou snímány nápisy na náhrobcích.³¹⁴ Frotáží mohou být snímány otisky z jakékoliv reliéfní struktury na papír, aniž by k tomu bylo nutné použít tiskové barvy, která by mohla objekt znehodnotit či poškodit.³¹⁵ K vytvoření otisku stačí působit tlakem tužky na tenký papír. Místa papíru nacházející se mimo reliéf přijmou méně pigmentu tužky, jelikož papír v těchto místech nemá oporu a tlaku uhýbá.³¹⁶ Tato technika byla povýšena na plnohodnotnou grafickou techniku ve 20. letech 20. století surrealisty. Například Max Ernst vytvářel frotáže ze struktury dřevěné prošlapané podlahy.³¹⁷

Slepotisk spojuje principy vysokého a reliéfního tisku. Obraz je z matrice vtlačen na papír tak, že kresba na papíře vzniká reliéfně. Tiskne se bez barvy za zvýšeného tlaku.³¹⁸ Tisk je viditelný pouze díky hře světla a stínu. Tradičního

³¹⁰ Max Švabinský, František Bílek, Josef Váchal, Josef Čapek aj. (Srov. BAUER, Alois. *Grafika*. Vyd. 1. Olomouc: Rubico, 1999. Knížka pro každého. s. 50.)

³¹¹ Vznikly například spolky *Sdružení českých umělců grafiků (SČUG) Hollar* nebo *Spolek sběratelů exlibris*. Časopisy, které vycházely v českém prostředí, byly například *Časopis čs. bibliofilů* nebo *Typografie* (Srov. BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Dotisk 1. vyd. Praha: Academia, 2002. s. 121.)

³¹² [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Dotisk 1. vyd. Praha: Academia, 2002. s. 120-121.

³¹³ [Srov.] MICHÁLEK, Ondřej. *Magie otisku: grafické techniky a technologie tisku*. Vyd. 1. Brno: Barrister & Principal, 2016. s. 246.

³¹⁴ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Dotisk 1. vyd. Praha: Academia, 2002. s. 108.

³¹⁵ [Srov.] KREJČA, Aleš. *Grafické techniky*. Vyd. 3. Praha: Aventinum, 1995. Umělcova dílna. s. 62.

³¹⁶ [Srov.] MICHÁLEK, Ondřej. *Magie otisku: grafické techniky a technologie tisku*. Vyd. 1. Brno: Barrister & Principal, 2016. s. 246.

³¹⁷ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Dotisk 1. vyd. Praha: Academia, 2002. s. 108.

³¹⁸ [Srov.] KREJČA, Aleš. *Grafické techniky*. Vyd. 3. Praha: Aventinum, 1995. Umělcova dílna. s. 63.

slepotisku nelze dosáhnout ručním tiskem,³¹⁹ kterého však bylo využíváno v praktické části bakalářské práce za účelem experimentu.

Linoryt se řadí mezi grafické techniky tisku z výšky. Jako štoček se místo dřeva, které se uplatňuje v dřevorytu a dřevořezu, využívá měkčího materiálu. K práci je nejvhodnější spodní strana podlahové krytiny PVC, která je pevnější než linoleum z korkové drti³²⁰ a mnohdy lepší než linoleum prodávané ve specializovaných obchodech s uměleckými potřebami. K rytí se využívají rydla, různě široká dlátka s ostřím ve tvaru V nebo U, která lze vést všemi směry.³²¹ Kresba je do štočku ryta zrcadlově obráceně. Po nanesení barvy válečkem je barva očištěna ručně, nebo za užití lisu na papír.³²²

Při ručním tisku, který byl využit v praktické části bakalářské práce, je tiskařská čerň nejprve nanášena na plochu barevníku³²³ a rozválena po jeho ploše gumovým válečkem. Poté je válečkem nanášena na štoček. Vrstva barvy musí být stejnoměrná a souvislá, proto je rozvalována všemi směry. Úspěšný výsledek práce ovlivňuje i volba papíru³²⁴. Papír přiložený na štoček musí být po svém rubu opatrně a důkladně tlakem přehlazen, aby byla barva přenesena na papír. Nakonec je papír sňat ze štočku a ponechán volně na oschnutí.³²⁵

Linoryt se stal oblíbenou technikou mnohých výtvarníků, v českém prostředí jej využívali například Vojtěch Preissig, Josef Čapek nebo Vladimír Tesař.³²⁶

Sítotisk je založený na principu protlačení barvy sítem.³²⁷ Tisková forma je složena ze sítoviny a z rámu, v němž je sítovina uchycena. V počátcích sítotisku se užívala sítovina z přírodního hedvábí³²⁸, dnes se používají především sítoviny ze syntetických vláken, které jsou pružné a odolné vůči chemikáliím.³²⁹ Hustota

³¹⁹ [Srov.] BAUER, Alois. *Grafika*. Vyd. 1. Olomouc: Rubico, 1999. Knížka pro každého. s. 210.

³²⁰ [Srov.] MALÝ, Zbyněk. *Grafické techniky pro každého*. Vyd. 1. Brno: CP Books, 2005. Tradiční řemesla. s. 20.

³²¹ [Srov.] MICHÁLEK, Ondřej. *Magie otisku: grafické techniky a technologie tisku*. Vyd. 1. Brno: Barrister & Principal, 2016. s. 47.

³²² [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Dotisk 1. vyd. Praha: Academia, 2002. s. 202.

³²³ silná skleněná nebo mramorová deska

³²⁴ pro tisk menších formátů je vhodný tenký, hladký jemnozrnný papír (Srov. KREJČA, Aleš. *Grafické techniky*. Vyd. 3. Praha: Aventinum, 1995. Umělcova dílna. s. 53.)

³²⁵ [Srov.] KREJČA, Aleš. *Grafické techniky*. Vyd. 3. Praha: Aventinum, 1995. Umělcova dílna. s. 53.

³²⁶ [Srov.] BAUER, Alois. *Grafika*. Vyd. 1. Olomouc: Rubico, 1999. Knížka pro každého. s. 52.

³²⁷ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Dotisk 1. vyd. Praha: Academia, 2002. s. 331.

³²⁸ Z anglického slova *silk*, tedy hedvábí, pochází název techniky *silkscreen*, v překladu sítotisk. (Srov. BAUER, Alois. *Grafika*. Vyd. 1. Olomouc: Rubico, 1999. Knížka pro každého. s. 25.)

³²⁹ [Srov.] BAUER, Alois. *Grafika*. Vyd. 1. Olomouc: Rubico, 1999. Knížka pro každého. s. 25.

vláken síťoviny závisí na charakteru prováděné kresby, pohybuje se v rozpětí od 40 do 150 vláken na 1 cm. Rám je nejčastěji obdélníkového tvaru. V minulosti se používal rám dřevěný, dnes se využívají také rámy kovové, které jsou pevné, lehké a odolné proti vodě.³³⁰

Šablona na síťovině zabraňuje proniknutí barvy v místech, která nejsou určena pro tisk. Může být vytvořena mnoha způsoby. Rozlišují se šablony přímé, zhotovené na síťovině, a nepřímé, vyrobené zvlášť a na povrch síťoviny dodatečně upevněné. Šablona může být vytvořena postupem ručním i fototechnickým.³³¹

Šablona vyhotovená na síti je vytvářena vykrývacím roztokem. Na místě kresby poté tisková barva nepůsobí.³³² Opačným způsobem vzniká šablona vymývaná, která vychází z litografického principu odpuzování vody a mastnoty. Kresba je na síti provedena mastnou barvou, poté je síť celoplošně pokryta vykrývacím roztokem. V místech kresby roztok nepřilne, proto jsou tato místa následně vymyta vodou a může tudíž proniknout při tisku barva.³³³

K vytvoření šablony je také možné užít celou řadu fototechnických postupů, při kterých je kresba na síťovině vytvořena pomocí látky citlivé na světlo. Ta se dále zpracovává tak, že osvětlené partie ztuhnou a slouží jako výplň mezi vlákny, zatímco neosvětlené části se odplaví a uvolní místo, kudy při tisku projde barva.³³⁴ Síťo může být osvětleno obloukovou lampou, denním světlem, rtuťovou výbojkou či speciální žárovkou. Doba osvitu závisí na druhu světelného zdroje, na propustnosti kresby a citlivosti vrstvy, obvykle se pohybuje v rozmezí od 3 do 30 minut.³³⁵ Po vymytí neexponovaných míst je síťo připraveno na tisk.

Tisk probíhá na protiskovacím stole, na kterém je připevněn papír. Pomocí špachtle je na okraj síti nanášena barva, která je stěrkou protlačena nezakrytými místy šablony. Stěrka (sítotiskový tříč, rakle) může být z tvrdé gumy nebo plastické hmoty a může mít různý profil, např. zkosený, klínový či zaoblený.

³³⁰ [Srov.] KREJČA, Aleš. *Grafické techniky*. Vyd. 3. Praha: Aventinum, 1995. Umělcova dílna. s. 183-184.

³³¹ [Srov.] Tamtéž, s. 185.

³³² [Srov.] MICHÁLEK, Ondřej. *Magie otisku: grafické techniky a technologie tisku*. Vyd. 1. Brno: Barrister & Principal, 2016. s. 222.

³³³ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Dotisk 1. vyd. Praha: Academia, 2002. s. 332.

³³⁴ [Srov.] BAUER, Alois. *Grafika*. Vyd. 1. Olomouc: Rubico, 1999. Knížka pro každého. s. 25.

³³⁵ [Srov.] KREJČA, Aleš. *Grafické techniky*. Vyd. 3. Praha: Aventinum, 1995. Umělcova dílna. s. 189.

K tisku se obvykle používají běžné tiskařské barvy.³³⁶ Posledním důležitým technologickým krokem je tzv. odtrh. Po tisku je třeba síto zbavit veškeré barvy a odstranit šablonu. Barvu lze odstranit ředidlem a emulzi odvrstvacím roztokem, který šablonu po určité době naruší tak, že ji lze snadno vymýt proudem vody.³³⁷

Technika protisku byla známa již ve starověké Číně a Japonsku, kde se princip přenesení barvy na materiál přes šablonu používal k potiskování textilií. V Evropě se rozšířil až po druhé světové válce, jak v reprodukční, tak v umělecké grafice. Využívali jej například Hans Arp (1886-1966), Jackson Pollock (1912-1956) nebo Robert Rauschenberg (1925-2008).³³⁸

³³⁶ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Dotisk 1. vyd. Praha: Academia, 2002. s. 332.

³³⁷ [Srov.] MICHÁLEK, Ondřej. *Magie otisku: grafické techniky a technologie tisku*. Vyd. 1. Brno: Barrister & Principal, 2016. s. 225.

³³⁸ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Dotisk 1. vyd. Praha: Academia, 2002. s. 332.

4 Lidská ruka jako prostředek neverbální komunikace

Lidské ruce jsou jedinečné. Pomocí nich může člověk manipulovat s věcmi, poznávat a formovat okolní svět. Ale vedle běžných činností, ke kterým člověk své ruce využívá, jsou ruce rovněž důležitým nástrojem ke komunikaci. Lidské ruce mohou být velice výřečné, ať už třeba sdělují znakovou řeč pro neslyšící, nebo prozrazují naše nejniternější myšlenky a pocity. Jsou bohatým zdrojem neverbální komunikace.³³⁹

Neverbální komunikace, jinak též řeč těla, zahrnuje všechny komunikační prostředky, jejichž základem není slovo. Mezi dílčí disciplíny patří například mimika, zabývající se významy svalových kontrakcí v oblasti lidského obličeje. Haptika je oblast neverbální komunikace, která se odehrává v oblasti dotyků. Gestika interpretuje pohyby rukou, kterým je možné přisuzovat nějaký význam.³⁴⁰ Studuje jednotlivá gesta, která dokreslují celkový vizuální dojem člověka.³⁴¹ Existují gesta vrozená i naučená. Mezi první badatele neverbální komunikace patřil anglický přírodovědec Charles Darwin (1809-1882).³⁴²

Každé gesto, podobně jako slovo, může nabývat různých významů v závislosti na kontextu, ve kterém se vyskytuje.³⁴³ Už způsob, jakým člověk při pozdravu podává a tiskne ruku, zanechává nezanedbatelný dojem.³⁴⁴ Řeč těla je primárním a bezprostředním způsobem vyjadřování, přesto jí lidé obvykle nepřikládají velký význam.³⁴⁵ Avšak právě projevy lidského těla mohou být upřímnější než slova pronesená ústy. Ve skutečnosti jen 7 % celkového obsahu sdělení vychází ze slov.³⁴⁶ Zatímco verbální složka přenáší zejména informace,

³³⁹ [Srov.] NAVARRO, Joe a Marvin KARLINS. *Jak prokouknout druhé lidi: příručka bývalého experta FBI*. Vyd. 1. Praha: Grada, 2010. s. 129.

³⁴⁰ [Srov.] ČERNÝ, Vojtěch. *Řeč těla: neverbální komunikace pro obchodníky i běžný život*. Vyd. 1. Brno: Computer Press, 2007. s. 11.

³⁴¹ [Srov.] ZÁRUBOVÁ-PFEFFERMANNOVÁ, Noemi. *Gesta a mimika: učební texty pro studenty nonverbálního a komediálního divadla*. Vyd. 1. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, katedra nonverbálního a komediálního divadla, 2008. s. 22.

³⁴² [Srov.] THIEL, Erhard. *Mluvíme tělem: řeč těla prozradí víc než tisíc slov*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 1997. s. 9.

³⁴³ [Srov.] PEASE, Allan. *Řeč těla: jak porozumět druhým z jejich gest, mimiky a postojů těla*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2001. s. 14.

³⁴⁴ [Srov.] BRUNO, Tiziana a Gregor ADAMCZYK. *Řeč těla: jak rozumět signálům řeči těla a cíleně je používat*. Vyd. 1. Praha: Grada, 2013. s. 37.

³⁴⁵ [Srov.] Tamtéž, s. 12.

³⁴⁶ [Srov.] THIEL, Erhard. *Mluvíme tělem: řeč těla prozradí víc než tisíc slov*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 1997. s. 8.

neverbální komunikace se soustředí na mezilidské postoje. V některých případech může sloužit také jako náhrada verbálního sdělení.³⁴⁷

Na světě existuje více než 5000 nejrůznějších gest.³⁴⁸ Mezi nejrozšířenější gesta patří například vztyčený palec, který je téměř vždy spojován s vysokou sebedůvěrou.³⁴⁹ Některá gesta mohou být kulturně podmíněna,³⁵⁰ proto při nezohlednění závislosti gesta na kontextu dané kultury může dojít k dezinterpretaci sdělení.³⁵¹ Následující vybraná gesta sloužila jako námět v praktické části bakalářské práce.

Ruce s dlaněmi otevřenými obecně signalizují: „Nemám co skrývat.“³⁵² Otevřené dlaně jsou často vykládány v kontextu s pravdivostí a upřímností, proto rozevřená dlaň přiložená k srdci většinou doprovází skládání přísahy.³⁵³ Otevřené dlaně mohou být také gestem síly a moci.³⁵⁴ Zatímco dlaň směřující vzhůru vyjadřuje podřízený postoj, který může připomínat prosebné gesto žebráka, dlaň otočená směrem dolů působí autoritativně.³⁵⁵ Proto takto přikládají své ruce léčitelé a církevní představitelé tímto způsobem žehnají svým věřícím.³⁵⁶

Míření ukazováčkem na druhého člověka je v mnoha zemích považováno za jedno z nejurážlivějších gest.³⁵⁷ Působí velice autoritativně,³⁵⁸ proto je často

³⁴⁷ [Srov.] PEASE, Allan. *Řeč těla: jak porozumět druhým z jejich gest, mimiky a postojů těla*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2001. s. 10.

³⁴⁸ [Srov.] MATSCHNIGOVÁ, Monika. *Jak poznat člověka podle gest: řeč těla*. Vyd. 1. Praha: Beta, 2015. s. 43.

³⁴⁹ [Srov.] NAVARRO, Joe a Marvin KARLINS. *Jak prokouknout druhé lidi: příručka bývalého experta FBI*. Vyd. 1. Praha: Grada, 2010. s. 143.

³⁵⁰ Například zatímco kroužek z palce a ukazováčku v Americe vyjadřuje „OK“, v Německu, Turecku a Řecku může vyjadřovat sexuální výzvu. Ve Francii a v Belgii značí: „Jsi nula.“ V Japonsku vyjadřuje žádost o peníze. (Srov. ZÁRUBOVÁ-PFEFFERMANNOVÁ, Noemi. *Gesta a mimika: učební texty pro studenty nonverbálního a komediálního divadla*. Vyd. 1. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, katedra nonverbálního a komediálního divadla, 2008. s. 40.)

³⁵¹ [Srov.] ČERNÝ, Vojtěch. *Řeč těla: neverbální komunikace pro obchodníky i běžný život*. Vyd. 1. Brno: Computer Press, 2007. s. 18.

³⁵² [Srov.] BRUNO, Tiziana a Gregor ADAMCZYK. *Řeč těla: jak rozumět signálům řeči těla a cíleně je používat*. Vyd. 1. Praha: Grada, 2013. s. 41.

³⁵³ [Srov.] PEASE, Allan. *Řeč těla: jak porozumět druhým z jejich gest, mimiky a postojů těla*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2001. s. 28.

³⁵⁴ [Srov.] THIEL, Erhard. *Mluvíme tělem: řeč těla prozradí víc než tisíc slov*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 1997. s. 46.

³⁵⁵ [Srov.] PEASE, Allan. *Řeč těla: jak porozumět druhým z jejich gest, mimiky a postojů těla*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2001. s. 30.

³⁵⁶ [Srov.] THIEL, Erhard. *Mluvíme tělem: řeč těla prozradí víc než tisíc slov*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 1997. s. 46.

³⁵⁷ [Srov.] NAVARRO, Joe a Marvin KARLINS. *Jak prokouknout druhé lidi: příručka bývalého experta FBI*. Vyd. 1. Praha: Grada, 2010. s. 134.

³⁵⁸ [Srov.] MATSCHNIGOVÁ, Monika. *Jak poznat člověka podle gest: řeč těla*. Vyd. 1. Praha: Beta, 2015. s. 46.

využíváno ve školách či věznicích,³⁵⁹ a je také chápáno jako náznak agrese.³⁶⁰ Dopředu namířený ukazovák působí jako dýka, která má svého protivníka verbálně probodnout. Dlaň je při tomto gestu sevřená, čímž symbolicky zakrývá slabiny mluvčího.³⁶¹

Na adresáta působí tato pomyslná hůl jako popuzující gesto, jež ho staví do podřadného postavení.³⁶² Vztyčený ukazovák může být také projevem kárání, výstrahy, může upozorňovat na něco závažného, nebo pokud je namířen přímo na adresáta, vyjadřuje útok či obviňování.³⁶³

Ruka zaťatá v pěst patří ke gestům velmi explicitním³⁶⁴ a obvykle naznačuje, že je člověk připraven udeřit. Mávání zaťatou pěstí svědčí o rozrušení, jež může skončit útokem.³⁶⁵ Na druhou stranu se však úder pěstmi o sebe používá také jako druh pozdravu mezi přáteli. V tomto ohledu nabývá vlídného charakteru. S pozitivními konotacemi se pojí i lidové rčení „držet někomu pěsti“. Jedná se o novější a dnes frekventovanější obměnu úsloví „držet někomu palce“.³⁶⁶

³⁵⁹ [Srov.] NAVARRO, Joe a Marvin KARLINS. *Jak prokouknout druhé lidi: příručka bývalého experta FBI*. Vyd. 1. Praha: Grada, 2010. s. 134.

³⁶⁰ [Srov.] MATSCHNIGOVÁ, Monika. *Jak poznat člověka podle gest: řeč těla*. Vyd. 1. Praha: Beta, 2015. s. 45-46.

³⁶¹ [Srov.] THIEL, Erhard. *Mluvíme tělem: řeč těla prozradí víc než tisíc slov*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 1997. s. 56.

³⁶² [Srov.] PEASE, Allan. *Řeč těla: jak porozumět druhým z jejich gest, mimiky a postojů těla*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2001. s. 30.

³⁶³ [Srov.] ČERNÝ, Vojtěch. *Řeč těla: neverbální komunikace pro obchodníky i běžný život*. Vyd. 1. Brno: Computer Press, 2007. s. 145.

³⁶⁴ [Srov.] MATSCHNIGOVÁ, Monika. *Jak poznat člověka podle gest: řeč těla*. Vyd. 1. Praha: Beta, 2015. s. 47.

³⁶⁵ [Srov.] ČERNÝ, Vojtěch. *Řeč těla: neverbální komunikace pro obchodníky i běžný život*. Vyd. 1. Brno: Computer Press, 2007. s. 93.

³⁶⁶ [Srov.] Ústav pro jazyk český. *Zajímavé dotazy. Ústav pro jazyk český* [online]. [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: <http://ujc.avcr.cz/jazykova-poradna/dotazy/0095.html>

II. Praktická část

5 Cyklus grafik s otisky lidských rukou

Hlavním cílem této bakalářské práce bylo využít některé ověřené grafické techniky pro práci novými, experimentálními způsoby. Významným inspiračním zdrojem pro vznik této práce byly odlitky a otisky, jež vytvářela Eva Kmentová a jež byly popsány v teoretické části práce.

Praktická část bakalářské práce navázala na sádrové odlitky lidského těla, které vytvářela Eva Kmentová, avšak otisky byly postaveny do nových souvislostí, za účely experimentu. Odlitky ze sádry posloužily jako matrice při tisku grafických listů. Vedle sádrových matric byly používány také linorytové matrice, které byly zvoleny jako vhodný prostředek, který práci obohatí a umožní realizovat další experimentální techniky, jakou se stalo například odlévání linorytových matric do sádry či využití linorytových matric při technice sítotisku. Jednotný motiv ruky byl zvolen jako vizuálně zajímavý objekt, který umožňuje haptický kontakt se světem a je bohatým zdrojem neverbální komunikace.

5.1 Příprava sádrových a linorytových matric

Nejprve byly vytvořeny různé matrice pomocí odlitků ruky do sádry. Zvláště byly vytvořeny dvě linorytové matrice, které byly také odlity do sádry, čímž vznikly další matrice pro tisk grafických listů.

Linorytové matrice

Pro tvorbu linorytových matric byly zvoleny dvě obdélníkové destičky menších rozměrů podlahové krytiny PVC. Motivy byly vyryty na spodní stranu lina. Na menší destičku o rozměrech přibližně 16 x 18 cm byla pomocí rydel na linoryt vyhotovena ruka sevřená v pěst (viz Přílohy II., obr. 1). Na větší destičku s rozměry 17,5 x 26 cm byla vytvořena ruka s napřaženým ukazovákem (viz Přílohy II., obr. 2). Symbolika jednotlivých gest byla vysvětlena v teoretické části bakalářské práce. Gesta byla zvolena tak, aby byla dostatečně explicitní, nadčasová, a aby zároveň zahrnovala více možností, jak je interpretovat. Jak již bylo zmíněno, například pěst může vyjadřovat agresivitu, ale může být

spojena i s přátelským gestem pozdravu. I zde byly inspiračním zdrojem odlitky Evy Kmentové, konkrétně díla *Proč* nebo *Ruce*, jež mohly být považovány za reakci na tehdejší nepříznivou politickou situaci. V tomto smyslu může být vztyčený ukazovák brán jako upozornění či výstraha, abychom se poučili ze své historie.

Kresba byla před rytím vyhotovena tužkou přímo na destičky lina, jelikož zde nevadilo, že bude kresba ve výsledném tisku zrcadlově obrácena. Poté byly části lina, které neměly být otištěny, pomocí rydel odstraněny.

Sádrové odlitky

Za účelem co nejrozmanitějších možností při tvorbě grafických listů bylo vytvořeno větší množství sádrových matric. Nejprve byly vytvářeny odlitky konkávní, ve kterých byly otisky zapuštěny do sádrové desky, poté vývoj pokračoval až k odlitkům konvexním. V těchto odlitcích ruce reliéfně vystupovaly ze sádrové desky. Vývoj od konkávních ke konvexním tvarům byl zakončen odlitkem celé ruky jako samostatného objektu.

První odlitek tvořily dvě pěsti vedle sebe, jedna zapuštěná do sádry kolmo, druhá přiložená mírným pootočením ruky, aby byla zachycena i část dlaně (viz Přílohy II., obr. 3). Odlitky byly vytvořeny tak, že jsem do sádry ponořila obě ruce a po několika minutách, když sádra začala tvrdnout, jsem ruce opatrně vyjmula. Odlitek byl ponechán bez dalších úprav, jelikož byl vytvořen pouze za účelem následných grafických tisků a nebylo jej třeba esteticky upravovat. Stejným způsobem byl vytvořen i otisk rozevřené dlaně a prstů, avšak ruka již nebyla ponořena tak hluboko do sádry a vytvořila mělký otisk (viz Přílohy II., obr. 4). Tato poloha ruky byla záměrně zvolena po vzoru paleolitických jeskynních maleb, ve kterých byly otisky rukou na stěnách jeskyní obvykle v této poloze.

Třetí odlitek, rovněž část dlaně s prsty, byl vytvořen odlišným způsobem. Pro tento odlitek byla vytvořena ruka z hlíny, která byla následně zalita sádro. Po zatvrdnutí sádry byla hlína odstraněna a zanechala otisk ve tvaru ruky (viz Přílohy II., obr. 5).

Následující odlitky byly postaveny na experimentu propojení sádrových odlitků s linorytovými matricemi. Dvě připravené linorytové destičky byly volně

zalily sádrou (viz Přílohy II., obr. 6). Vznikly mělké sádrové odlitky linorytu, které samy o sobě vytvořily velmi zajímavý artefakt (viz Přílohy II., obr. 7 a 8). Z tohoto důvodu byla v následných grafických tiscích využita jen jedna z těchto matric, která byla tiskařskou barvou poškozena, zatímco druhý odlitek byl ponechán volně bez dalších zásahů. Rovněž okraje, které vytvořila volně rozlitá sádra, byly ponechány bez dalších úprav, jelikož vytvořily zajímavou kompozici.

Zbytek odlitků byl vytvářen tak, aby odlitek vystupoval reliéfně nad povrch desky. Pro první z nich, část dlaně s rozevřenými prsty, byla nejprve zhotovena hliněná destička, do které jsem otiskla svou ruku. Poté byla destička zalita sádrou. Po odstranění hlíny vznikl na sádrové destičce nízký reliéf lidské ruky, jenž byl díky hlíně abstrahován a nekopíroval detaily lidské ruky (viz Přílohy II., obr. 9). Stejným způsobem byly vytvořeny i další dva odlitky pěstí (viz Přílohy II., obr. 10) a poslední odlitek, rovněž s motivem pěstí, který představoval vysoký reliéf (viz Přílohy II., obr. 11).

Jako finální odlitek byla vytvořena dlaň s prsty jako samostatný objekt. Byl tak ukončen vývoj od kontra-reliéfních otisků, přes nízké a vysoké reliéfy, vznikem samostatného objektu. Inspiračním zdrojem byly odlitky těl vytvořené podle obětí v Pompejích, což bylo rovněž popsáno v teoretické části práce. Na ruku byla nejprve ze všech stran nanесena hlína. Poté byla ruka vyjmuta a hlína opět spojena k sobě (viz Přílohy II., obr. 12). Následně byla tato hliněná forma vylita sádrou. Po zatvrdnutí sádry se odstranily okolní hliněné části (viz Přílohy II., obr. 13) a zůstal samotný sádrový odlitek ruky (viz Přílohy II., obr. 14).

5.2 Realizace tisků

Při tisku byly využity techniky sítotisku, linorytu, frotáže a slepotisku. S technikami se pracovalo na experimentální bázi, ojediněle byly kombinovány dvě techniky společně v jednom tisku.

Tisk sítotisku a linorytu

Technika sítotisku byla popsána v teoretické části bakalářské práce. Můj postup byl však založen na experimentálním tisku, ve kterém měla být

vyzkoušena možnost propojení techniky sítotisku a linorytu. Z tohoto důvodu byl postup při sítotisku mírně odlišný. Na sítovinu o rozměrech zhruba 22 x 36 cm byly otištěny obě linorytové matrice, které byly doplněny o otisky mé ruky. Otisky byly provedeny pomocí emulze citlivé na světlo. Následně byla tisková forma osvícena po dobu 4 minut pomocí UV lampy. Po osvitu byl vytvořen protisk. Na sítovinu byla nanесena černá akrylová barva a pomocí rakle protlačena na grafický papír Excudit (viz Přílohy II., obr. 15). Byly vyhotoveny 4 tisky (viz Přílohy II., obr. 16).

Následně byl vytvořen další grafický list, na kterém byl vedle sebe dvakrát otištěn motiv prstu s ukazovákem, vyhotovený na podkladě z lina. Nejprve byl vytvořen protisk ze síta (na kterém byla otištěna šablona linorytu) a poté byla vedle otištěna linorytová matrice tradičním způsobem tisku z výšky (viz Přílohy II., obr. 17).

Tisk linorytů a sádrových odlitků z linorytu

Nejprve probíhal tisk matrice s motivem pěsti. Na lino byla gumovým válečkem nanесena na barevníku rozválená, černá barva. Pro tisk byly použity tiskařské barvy na vodní bázi. Na takto připravené lino byl přiložen papír a za mírného tlaku byl motiv otištěn na papír (viz Přílohy II., obr. 18). Pro zkušební tisky byl nejprve používán bílý balicí papír, na finální tisk byl použit papír JAPAN o gramáži 30 g/m². Celkem byly provedeny tři tisky. Stejným způsobem byla vytištěna i druhá linorytová matrice. (viz Přílohy II., obr. 19).

Následoval experimentální tisk linorytu odlitého ze sádry. Na sádrový odlitek byla nejprve nanесena tiskařská čern. Jelikož válečkem se nepodařilo barvu na plochu nanést, bylo tak provedeno způsobem, který se používá u hlubotisku. Posléze byl na sádru přiložen papír a za mírného tlaku ručně vyvinutého byl motiv otištěn. (viz Přílohy II., obr. 20). Dva tisky byly vyhotoveny na filtrační papír o gramáži 20 g/m² a třetí tisk byl proveden na čínský papír Wenzhou o gramáži 50 g/m². Motiv se ze sádrového odlitku otiskl na papír slaběji než u tradičního linorytového tisku. Poté byl sádrový odlitek očištěn vodou. Barvu se však nepodařilo plně odstranit a struktura sádry byla narušena (viz Přílohy II., obr. 21). Z tohoto důvodu byl druhý sádrový odlitek linorytu ponechán bez tisku.

Frotáže ze sádrových odlitků

Pro vytvoření frotáží bylo užito sádrových odlitků (viz Přílohy II., obr. 22). Frotáže byly provedeny měkkou tužkou na čínský papír Wenzhou o gramáži 50 g/m². Nejprve byly vytvořeny frotáže z odlitků, kde ruka vystupovala reliéfně nad povrch sádrové desky. Poté byly vyhotoveny dvě frotáže z odlitku celé sádrové ruky (viz Přílohy II., obr. 23). Následně byly vytvořeny frotáže u odlitků, kde byl otisk zapaščen do sádry (viz Přílohy II., obr. 24). Jako poslední vznikly frotáže sádrových odlitků linorytu (viz Přílohy II., obr. 25).

Slepotisk ze sádrových odlitků

Nakonec proběhl experiment s otiskem sádry na papír. Vznikly tak papírové objekty, které vycházely z postupu slepotisku. Otisk byl vytvářen ručně, přiložením papíru na sádrové odlitky. Nejlépe dopadly otisky z odlitků, kde byla ruka zapaščená do sádrové desky. Experimenty s reliéfními sádrovými odlitky nebyly úspěšné, jelikož tlak ruky při tisku nebyl dostatečně velký, aby se podařilo motiv otisknout na papír. Zmiňovaný čínský papír Wenzhou byl přiložen na sádrové odlitky a společně s rukou zatlačen do sádrové prohlubně. Vznikly dva slepotisky pěstí z prvního sádrového odlitku (viz Přílohy II., obr. 26) a dva slepotisky rozevřené dlaně s prsty z druhého odlitku (viz Přílohy II., obr. 27).

5.3 Finální úpravy

Vybrané grafické listy byly sjednoceny dle motivů a nalepeny na čtvrtky o formátu A2. Zvlášt byly nalepeny grafické tisky s motivem pěstí a tisky s motivem ukazováku. Před nalepením bylo pořízeno ještě několik fotografií zaznamenávajících souvislosti jednotlivých grafických listů i původních matric (viz Přílohy II., obr. 28 – 35).

Samostatně byly nalepeny grafické listy zhotovené technikou sítotisku a samostatně byl také umístěn grafický list vytvořený otisknutím sítotisku a linorytu vedle sebe. Na následující čtvrtky byly nalepeny frotáže a zvlášt byly nalepeny slepotisky pěstí a slepotisky dlaní. Sádrový objekt ruky byl přilepen kolmo k dřevěné desce o rozměrech 20 x 20 cm (viz Přílohy II., obr. 36).

Závěr

Hlavním cílem této bakalářské práce bylo navázat na tvorbu odlitků a otisků umělkyně Evy Kmentové a v rámci těchto odlitků využít některé ověřené grafické techniky pro vytvoření experimentálního cyklu grafik. Cílem práce bylo přinést nový pohled na možnosti grafické tvorby, jež může inspirovat k dalším podobným počínům.

Teoretická část se zabývala fenoménem otisku lidského těla, na který bylo nahlíženo skrze některé podstatné momenty v dějinách lidstva. Konkrétně se jednalo o otisky rukou pravěkých tvůrců na stěnách jeskyní, o odlitky těl obětí z Pompejí či o vznik otisku těla na Turínském plátně. Dále se teoretická část věnovala otisku lidského těla ve výtvarném umění. Stručně byli zmíněni někteří umělci, kteří využívali tělesné otisky ve své tvorbě v druhé polovině dvacátého století. Podstatná část práce byla věnována studiu života a tvorby Evy Kmentové. Vedle důležitých životních etap a vývoje umělecké tvorby bylo zmíněno i přátelství Evy Kmentové s teoretikem Jindřichem Chalupěckým, který měl na autorčin vývoj podstatný vliv. Jedna z podkapitol byla věnována jevu „ženského umění“, do kterého bychom mohli odlitky a otisky Evy Kmentové zařadit. Dále byly uvedeny plastiky, které Eva Kmentová vytvářela do veřejných prostorů. Rozsáhlá část práce byla věnována tvorbě odlitků a otisků lidského těla, zmíněna však byla i její raná tvorba, působení v umělecké skupině Trasa, či papírové objekty, které tvořila ke konci svého života.

Několik kapitol bylo rovněž věnováno grafickým technikám, ve kterých byl popsán běžný postup při práci. Aby bylo možné experimentovat s těmito technikami, bylo nejprve potřeba znát základní postupy. Poslední část teoretické části práce se zabývala interpretací lidských gest. Jejich chápání a znalost byla podstatná pro využití lidské ruky jako leitmotivu v praktické části bakalářské práce. Lidské ruce se ukázaly jako bohatý zdroj neverbální komunikace, který je schopen vyjadřovat naše myšlenky a emoce, mnohdy aniž bychom si to sami uvědomovali.

Při vytváření praktické části této práce byly inspiračním zdrojem poznatky o otiscích lidského těla, které byly popsány v teoretické části práce. Vzniklo tak několik grafických listů postavených na ověřených grafických technikách i na experimentálních postupech.

Při zpracovávání grafických listů jsem si osvojila grafické techniky popsané v teoretické stati a využila jsem těchto znalostí pro experimentální tvorbu grafických listů. Ne všechny experimentální tisky se zdařily, s čímž bylo předem počítáno. Například sádrovou maticí vytvořenou odlitím linorytové destičky nebylo možné tiskařskými barvami detailně vytisknout, velice zajímavá však byla už sama matrice vytvořená tímto způsobem. Při vytváření papírových objektů otlačením papíru podle struktury sádrového odlitku, se některé otisky nepodařilo zhotovit z důvodu malého tlaku, jež lze ručním tiskem vyvinout. U některých tisků došlo v důsledku vynaloženého tlaku k natržení papíru. Naopak otisknutí linorytové matrice na sítovinu a následné vytištění motivu sítotiskovou technikou proběhlo bez zjištění komplikací.

Zkoumání možností otisku bylo pro mne přínosné jak z hlediska teoreticky získaných informací, tak i z možnosti vyzkoušet různé pokusné tisky, které mohou být inspirací pro další grafické experimenty.

Zdroje

Monografické publikace:

BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Dotisk 1. vyd. Praha: Academia, 2002. 429 s. ISBN 80-200-0609-5.

BAUER, Alois. *Grafika*. Vyd. 1. Olomouc: Rubico, 1999. 247 s. Knížka pro každého. ISBN 80-85839-34-2.

BELL, Julian. *Zrcadlo světa: nové dějiny umění*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2010. 496 s. ISBN 978-80-257-0280-2.

BRUNO, Tiziana a Gregor ADAMCZYK. *Řeč těla: jak rozumět signálům řeči těla a cíleně je používat*. Vyd. 1. Praha: Grada, 2013. 192 s. ISBN 978-80-247-4592-3.

CLOTTE, Jean, Barbora PŮTOVÁ a Václav SOUKUP. *Pravěké umění: evoluce člověka a kultury*. Vyd. 1. Praha: Akademie veřejné správy, 2011. 265 s. ISBN 978-80-87207-04-8.

ČERNÝ, Vojtěch. *Řeč těla: neverbální komunikace pro obchodníky i běžný život*. Vyd. 1. Brno: Computer Press, 2007. 254 s. ISBN 978-80-251-1658-6.

FIŠER, Zbyněk, Vladimír HAVLÍK a Radek HORÁČEK. *Slovem, akcí, obrazem: příspěvek k interdisciplinarní tvůrčího procesu*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2010. 208 s. Spisy Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity, sv. č. 146. ISBN 978-80-210-5389-2.

FOSTER, Hal. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Slovart, 2007. 816 s. ISBN 978-80-7391-975-7.

FRALE, Barbara. *Templáři a Kristův rubáš*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2011. 194 s., [16] s. barev. obr. příl. ISBN 978-80-257-0404-2.

FRYŠ, Josef. *Pompeje: život ve stínu Vesuvu*. Vyd. 1. Příbram: Knihovna Jana Drdy, c2000. 287 s. ISBN 80-86240-33-9.

HAZIEL, Vittoria. *Utrpení podle Leonarda: génius z Vinci a Turínské plátno*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2007. 276 s., [24] s. obr. příl. ISBN 978-80-242-1796-3.

- HOROVÁ, Anděla. *Nová encyklopedie českého výtvarného umění. [Díl 2], N-Ž*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1995. s. 547-1103. ISBN 80-200-0522-6.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Cestou necestou*. Vyd. 1. Jinočany: H & H, 1999. 301 s. ISBN 80-86022-61-7.
- CHALUPECKÝ, Jindřich [et. al.]. *Eva Kmentová: in memoriam*. Praha: Jazzová sekce, 1982. 74 s., 64 s. obr. příl.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Na hranicích umění: několik příběhů*. Praha: Prostor, 1990. 158 s. ISBN 80-85190-06-0.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Nové umění v Čechách*. Vyd. 1. Jinočany: Nakladatelství H a H, 1994. 173 s. ISBN 80-85787-81-4.
- CHARLET, Nicolas. *Yves Klein*. München: Prestel, 2000. ISBN 3-7913-2444-6.
- KERSTEN, Holger. *Manipulace s Bohem*. Vyd. 1. Liberec: Dialog, 1998. 234 s., [16] s. obr. příl. Největší záhady světa. ISBN 80-86218-05-8.
- KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Ted: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. 303 s. ISBN 80-86300-59-5.
- KREJČA, Aleš. *Grafické techniky*. Vyd. 3. Praha: Aventinum, 1995. 205 s. Umělcova dílna. ISBN 80-85277-48-4.
- LEWIS-WILLIAMS, J. David. *Mysl v jeskyni: vědomí a původ umění*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007. 402 s., [16] s. barev. obr. příl. Galileo, sv. 9. ISBN 978-80-200-1518-1.
- MALÝ, Zbyněk. *Grafické techniky pro každého*. Vyd. 1. Brno: CP Books, 2005. 62 s. Tradiční řemesla. ISBN 80-251-0296-3.
- MARCO, Jindřich. *O grafice: kniha pro sběratele a milovníky umění*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1981. 502 s.
- MATSCHNIGOVÁ, Monika. *Jak poznat člověka podle gest: řeč těla*. Vyd. 1. Praha: Beta, 2015. 95 s. ISBN 978-80-7306-707-6.
- MICHÁLEK, Ondřej. *Magie otisku: grafické techniky a technologie tisku*. Vyd. 1. Brno: Barrister & Principal, 2016. 273 stran. ISBN 978-80-7485-098-1.

NAVARRO, Joe a Marvin KARLINS. *Jak prokouknout druhé lidi: příručka bývalého experta FBI*. 1. vyd. Praha: Grada, 2010. 215 s. ISBN 978-80-247-3350-0.

ODEHNAL, Antonín. *Grafické techniky: praktický průvodce*. Brno: ERA, c2005. 111 s. ISBN 80-7366-006-7.

PEASE, Allan. *Řeč těla: jak porozumět druhým z jejich gest, mimiky a postojů těla*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2001. 137 s. ISBN 80-7178-582-2.

PICKNETT, Lynn a Clive PRINCE. *Turínské plátno: jak Mistr Leonardo ošálil historii*. Vyd. 1. Praha: Beta, 2007. 230 s., [16] s. obr. příl. ISBN 978-80-7306-314-6.

PŮTOVÁ, Barbora. *Skalní umění: portugalská naleziště Foz Côa a Mazouco*. Vyd. 1. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015. 166 stran, 28 nečíslovaných stran obrazových příloh. ISBN 978-80-246-3092-2.

RANIERI PANETTA, Marisa. *Pompeje: historie, život a umění zmizelého města*. Vyd. 1. Čestlice: Rebo, 2005. 415 s. ISBN 80-7234-466-8.

SERGEJENKO, Marija Jefimovna. *Pompeje*. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 1972. 255 s. Kolumbus, sv. 59.

SVOBODA, Jiří. *Počátky umění*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2011. 335 s. ISBN 978-80-200-1925-7.

ŠETLÍK, Jiří. *Cesty po ateliérech: 1976-1986*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2011. (e-book) ISBN 80-85639-89-0.

ŠTOFKO, Miloš. *Od abstrakcie po živé umenia: Slovník pojmov moderného a postmoderného umenia*. Bratislava: SLOVART, 2007. 312 s. 978-80-8085-108-8

Téma Eva Kmentová: [sborník textů o Evě Kmentové]. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2004. 83 s. ISBN 80-85090-59-7.

THIEL, Erhard. *Mluvíme tělem: řeč těla prozradí víc než tisíc slov*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 1997. 135 s. ISBN 80-7176-511-2.

ZÁRUBOVÁ-PFEFFERMANNOVÁ, Noemi. *Gesta a mimika: učební texty pro studenty nonverbálního a komediálního divadla*. Vyd. 1. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, katedra nonverbálního a komediálního divadla, 2008. 110 s. ISBN 978-80-7331-128-5.

ZHOŘ, Igor, Radek HORÁČEK a Vladimír HAVLÍK. *Akční tvorba*. Vyd. 1. Olomouc: Univerzita Palackého, 1991. 1 sv. ISBN 80-7067-074-6.

ŽÁK, Miroslav. *Tajemství Turínského plátna*. Vyd. 1. Praha: Gemma 89, c1992. 105 s. ISBN 80-85206-13-7.

Katalogy výstav:

KMENTOVÁ, Eva. *Eva Kmentová: Galerie mladých, Alšova síň v Praze, říjen 1963* [text J. Šetlík, graficky upravil Z. Sekal]. Praha: Český fond výtvarných umění, 1963. 8 nečíslovaných stran.

KMENTOVÁ, Eva. *Eva Kmentová: kresby a plastiky* [text Jiří Šetlík; výst. Východočeská galerie v Pardubicích 1989]. Pardubice: Východočeská galerie, 1989. 31 s.

PETROVÁ, Eva. *Trasa: Severočeská galerie Litoměřice 20. června – 1. září 1991, Východočeská galerie Pardubice 12. září – 10. listopadu 1991, Oblastní galerie Vysočiny Jihlava 21. listopadu 1991 – 10. ledna 1992, Dům umění Opava 4. února – 29. března 1992, Středočeská galerie Praha 15. dubna – 14. června 1992*. Litoměřice: Severočeská galerie, 1991. ISBN 80-85090-09-0.

Seriálové publikace:

BROŽ, Josef. *César Baldaccini: sochař se železnou maskou. Ateliér: čtrnáctideník současného výtvarného umění*. Praha: Svaz československých výtvarných umělců, 1999, č. 2. ISSN 1210-5236.

KLIMEŠOVÁ-JUDLOVÁ, Marie. *Alina Szapocznikow 1926–1973: retrospektiva. Ateliér: čtrnáctideník současného výtvarného umění*. Praha: Svaz československých výtvarných umělců, 1999, č. 1. ISSN 1210-5236.

VÁVRA, Jindřich. *Historka s Trasou. Výtvarná práce: časopis Ústředního svazu československých výtvarných umělců*. Praha: Ústřední svaz čsl. výtvarných umělců, 1968, č. 14, s. 6.

Elektronické zdroje:

COLLINS, Neil. Hand Stencils Rock Art (c.40,000 – 1,000 BCE). *Visual Arts Encyclopedia* [online]. 2008. [cit. 2018-03-04] Dostupné z: <http://www.visual-arts-cork.com/prehistoric/hand-stencils-rock-art.htm#definition>

FARAGO, Jason. Alina Szapocznikow: Sculpture Undone, 1955–1972 – review. *The Guardian* [online]. 2012 [cit. 2018-03-23]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/oct/09/alina-szapocznikow-sculpture-undone-review>

HIGGINS, Charlotte. Body shock: the intense art and anguish of sculptor Alina Szapocznikow. *The Guardian* [online]. 2017 [cit. 2018-03-23]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/oct/06/human-landscapes-body-shock-the-art-and-anguish-of-sculptor-alina-szapocznikow>

KNÍŽÁK, Milan. Stopa 1971. *Milan Knížák* [online]. 2009 – 2018 [cit 2018-04-20]. Dostupné z: <http://www.milanknizak.com/223-obrady/239-stopa-1971/>

MIK, Patrik, Daniel SOSNA, a Patrik GALETA. Zhodnocení možností odhadu pohlaví autorů paleolitických nástěnných maleb z otisků ruky. *Archeologické rozhledy* [online]. Praha: Archeologický ústav Akademie věd České republiky, 2016, 1(3) [cit. 2018-03-04]. Dostupné z: http://www.arup.cas.cz/wp-content/uploads/2010/11/AR_2016_1_text-cover1.pdf#page=5

MYKISKA, Martin. Skála plná rukou. *Koktejl* [online]. 2007 [cit. 2018-03-04] Dostupné z: http://www.czechpress.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=3045:skala-plna-rukou-sp-1252111205&catid=1677&Itemid=148

Ústav pro jazyk český. Zajímavé dotazy. *Ústav pro jazyk český Akademie věd České Republiky* [online]. [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: <http://ujc.avcr.cz/jazykova-poradna/dotazy/0095.html>

Televizní pořady:

Je to možné? Turínské plátno [dokumentární seriál]. USA: National Geographic, 2005.

Pompeje: Tajemství zkamenělých těl [dokumentární film]. Režie Chris HOLT. Velká Británie: BBC, 2013.

Rozluštěné poklady. 1. Turínské plátno [dokumentární seriál]. Velká Británie: BBC, 2012.

ŠIMOTOVÁ, Adriena. Interview. In: *Na plovárně* [televizní pořad]. ČT, 1999. ČT art 23. 7. 2014. Dostupné též z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1093836883-na-plovarne/20352216044-na-plovarne-s-adrienou-simotovou/>

Seznam příloh

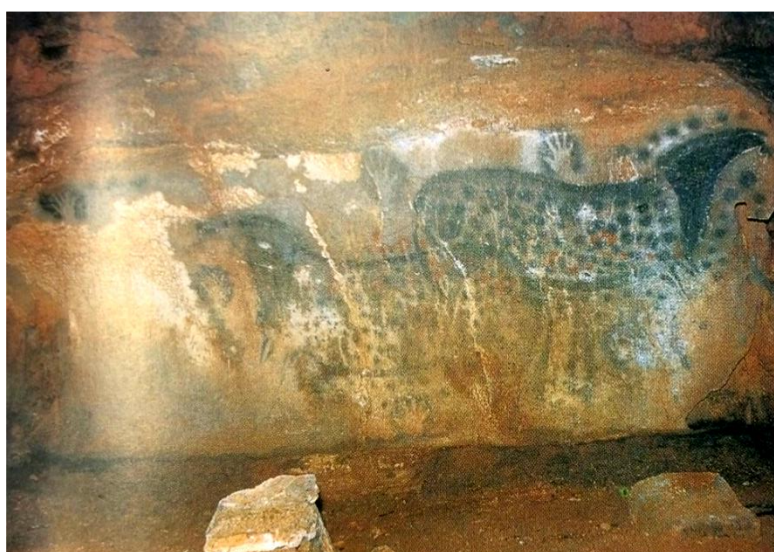
Přílohy I. Obrazové přílohy k teoretické části

Přílohy II. Fotodokumentace praktické části

Přílohy I. Obrazové přílohy k teoretické části



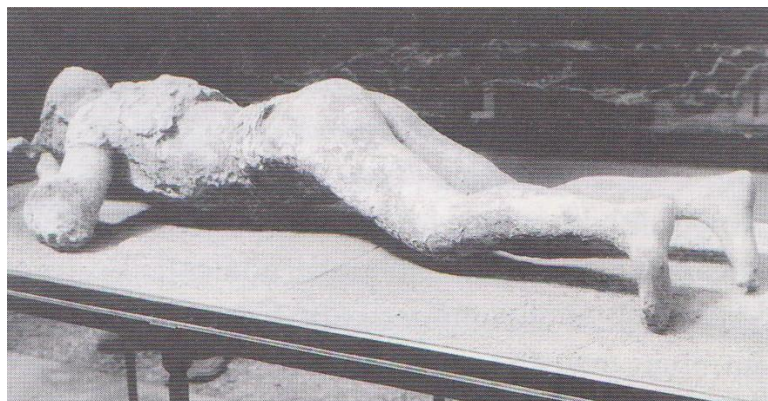
Obr. 1: Pozitivní a negativní otisky rukou



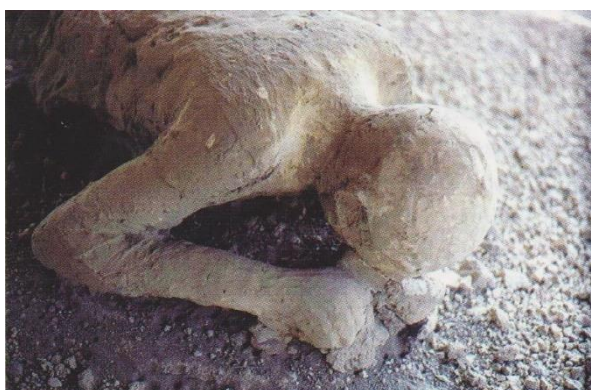
Obr. 2: Dva grošovaní koně zarámovaní otisky rukou v Pech Merle



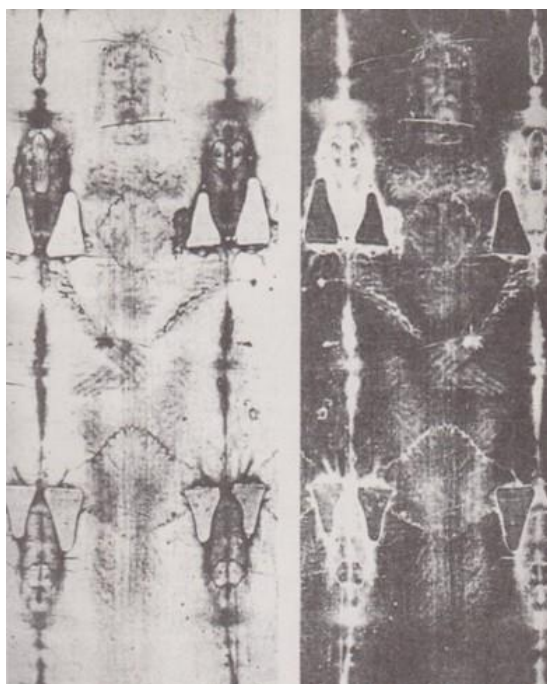
Obr. 3: Otisky rukou v Cueva de las Manos



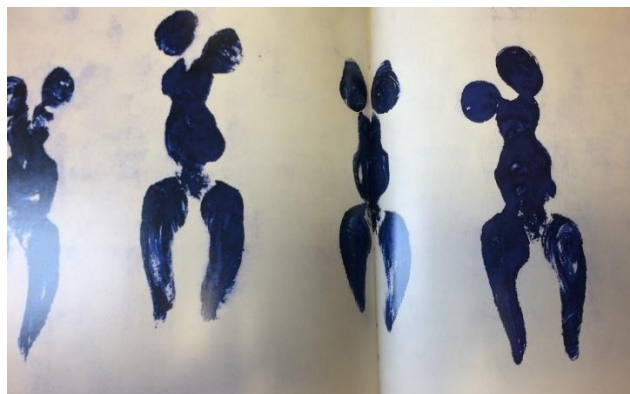
Obr. 4: Sádrový odlitek pompejské ženy zhotovený v roce 1875



Obr. 5: Sádrový odlitek obyvatele Pompejí, kterého usmrtila pyroklastická vlna



Obr. 6: Negativ a pozitiv Turínského plátna



Obr. 7: Otisky modelek vzniklé při veřejné antropometrii Yvese Kleina



Obr. 8: Veřejná antropometrie Yvese Kleina



Obr. 9: Lampa vytvořená z odlitků rtů od Aliny Szapocznikow



Obr. 10: Personifikované tumory Aliny Szapocznikow



Obr. 11: Papírový objekt *Tvář* (1986) od Adrieny Šimotové



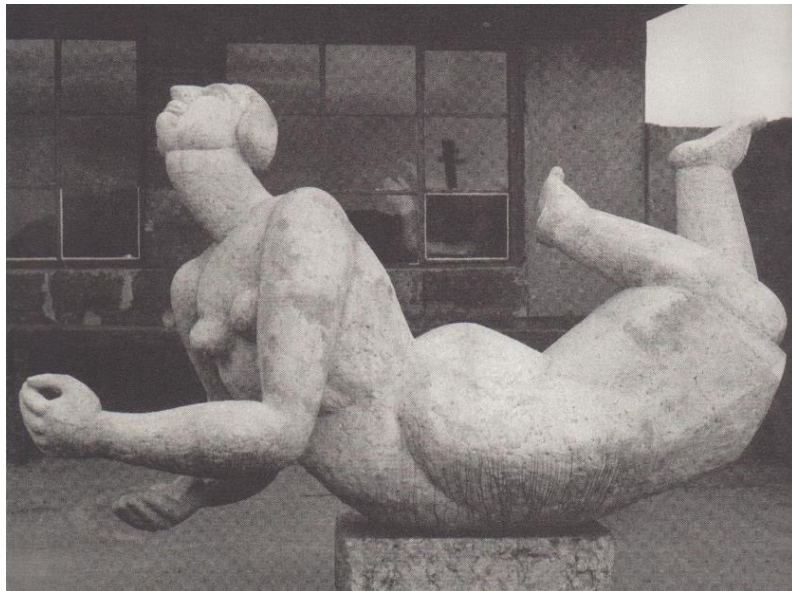
Obr. 12: *Ležící III.* (1967) od Rudolfa Němce



Obr. 13: Kmentová při slavnostním předání propagační plastiky v Nymburku roku 1950



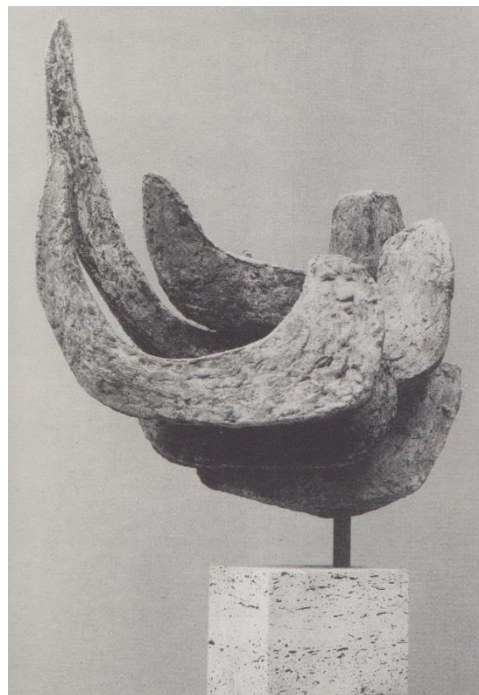
Obr. 14: sousoší *Milenci* z roku 1958



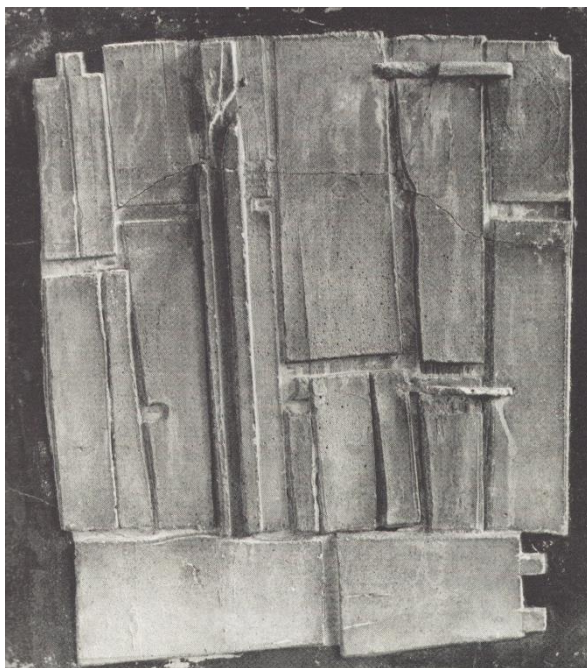
Obr. 15: *Žena na slunci* (1958)



Obr. 16: *Torzo strachu* (1963)



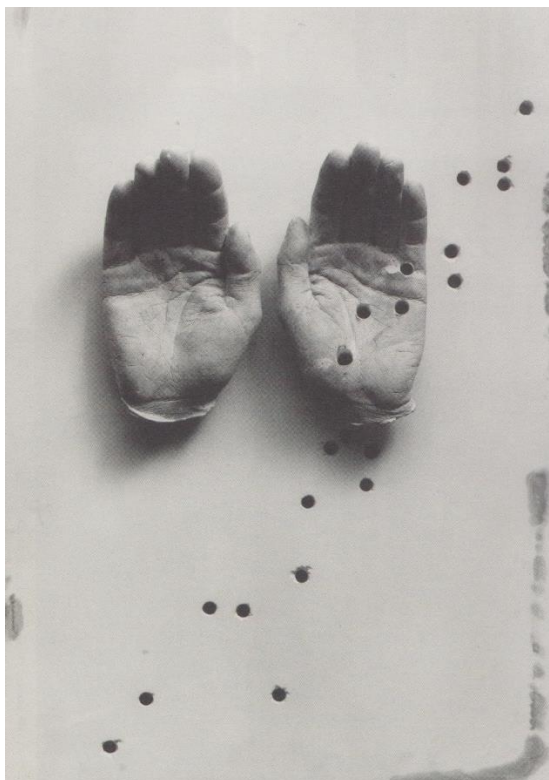
Obr. 17: *Ptačí strom* (1962)



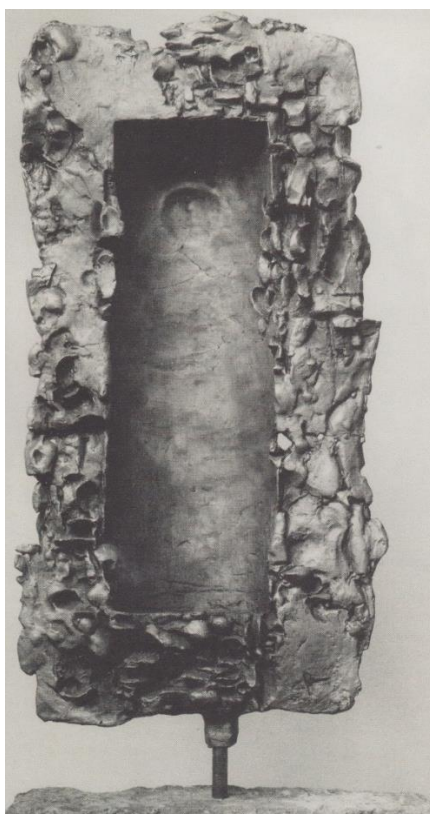
Obr. 18: *Nepojmenováno* (Otisky dřev, 1965)



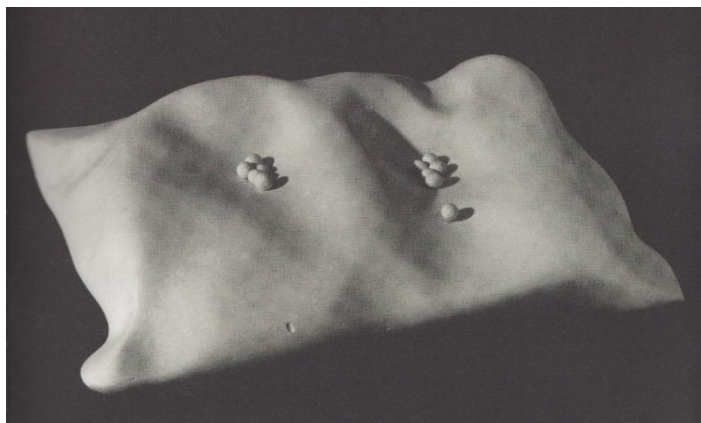
Obr. 19: *Prsty* (1966)



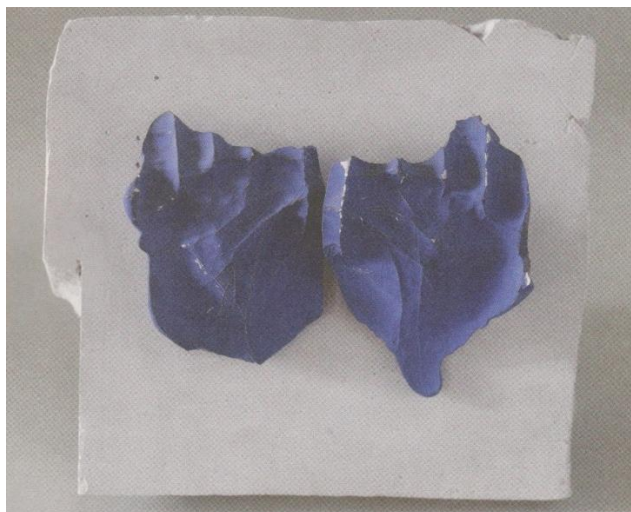
Obr. 20: *Ruce* (1968)



Obr. 21: *Opuštěný prostor* (1964)



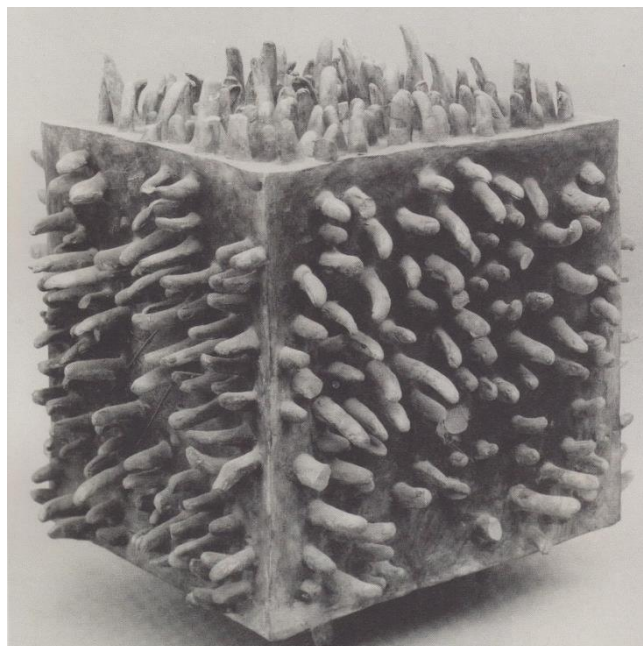
Obr. 22: *Dlouhá noc* (1967)



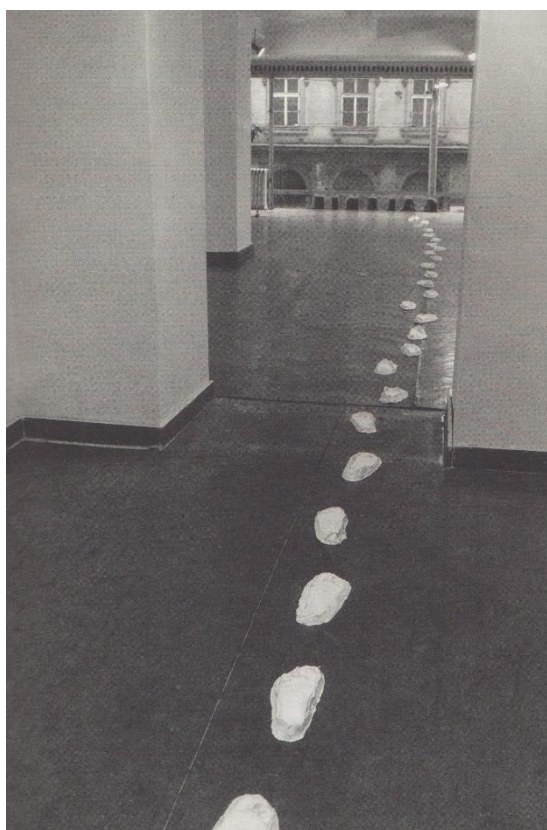
Obr. 23: *Modrý motýl* (1968)



Obr. 24: *Lidské vejce* (1968)



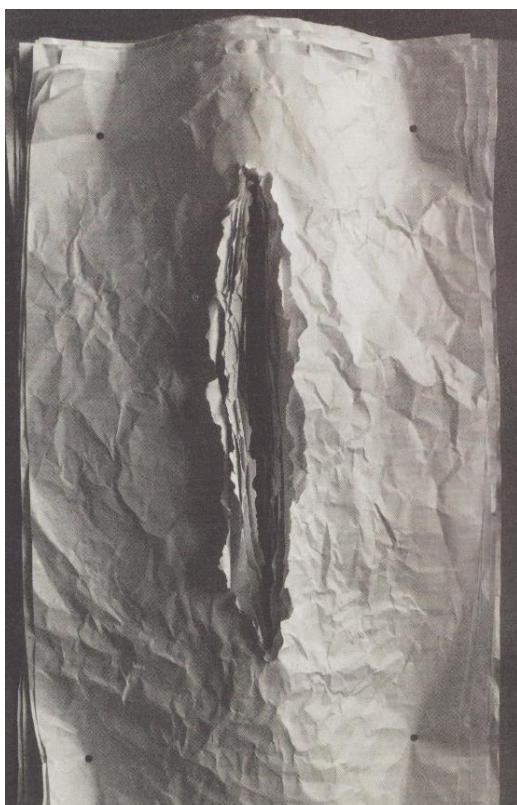
Obr. 25: *Agresivní krychle* (1970)



Obr. 26: *Stopy*, jednodenní výstava ve Špálově galerii, 17. 3. 1970



Obr. 27: *Tři pěstě* (1971)



Obr. 28: *Velká štěrbina* (1975)

Přílohy II. Fotodokumentace praktické části



Obr. 1: Linorytová matrice s rukou zafatou v pěst



Obr. 2: Linorytová matrice se vztyčeným ukazovákem



Obr. 3: První sádrový odlitek s pěstmi zapuštěnými do sádrové desky



Obr. 4: Druhý sádrový odlitek s dlaní zapuštěnou do sádrové desky



Obr. 5: Sádrový odlitek vytvořený odlitím ruky vyhotovené z hlíny



Obr. 6: Volné zalití linorytové matrice sádrou



Obr. 7: Sádrový odlitek linorytové matrice s rukou zařatou v pěst



Obr. 8: Sádrový odlitek linorytové matrice se vztyčeným ukazovákem



Obr. 9: Sádrový odlitek vytvořený odlitím hliněné destičky, do které byla otlačena lidská ruka



Obr. 10: Sádrový odlitek vytvořený odlitím hliněné destičky, do které byly otačeny pěsti lidské ruky



Obr. 11: Sádrový odlitek vytvořený odlitím hliněné destičky s otiskem ruky



Obr. 12: Hliněná forma lidské ruky, do které byla následně nalita sádra



Obr. 13: Odkrývání sádrové ruky z hliněné formy



Obr. 14: Výsledná sádrová ruka



Obr. 15: Průběh sítotisku



Obr. 16: Výsledný grafický list vyhotovený protiskem



Obr. 17: Grafický list vyhotovený technikou sítotisku a vytištěním linorytu



Obr. 18: Grafický list s motivem pěsti (linoryt)



Obr. 19: Grafický list s motivem ukazováku (linoryt)



Obr. 20: Grafický list zhotovený tiskem z výšky ze sádrové matrice



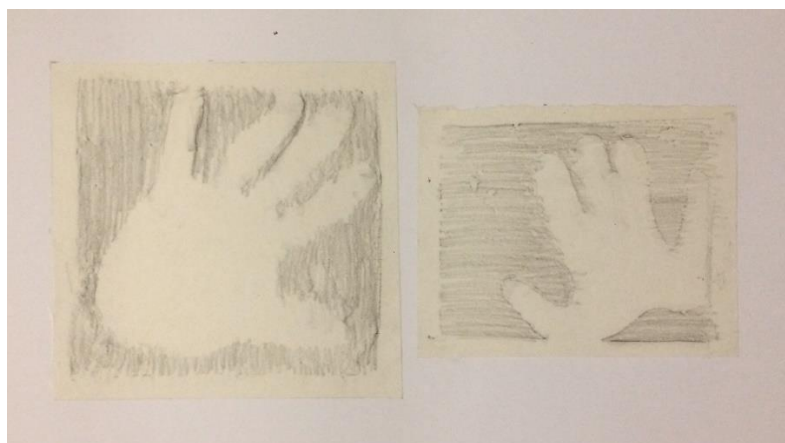
Obr. 21: Sádrová matrice po dokončení tisku



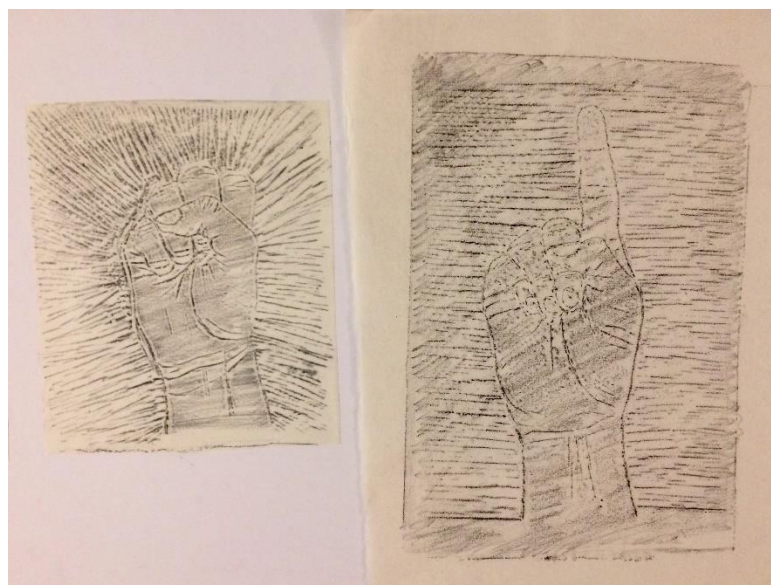
Obr. 22: Frotáže sádrových odlitků



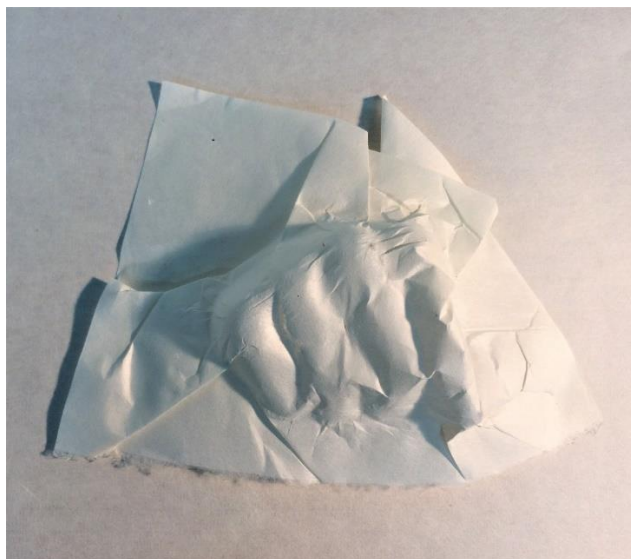
Obr. 23: Frotáže sádrového odlitku ruky



Obr. 24: Frotáže konkávních odlitků



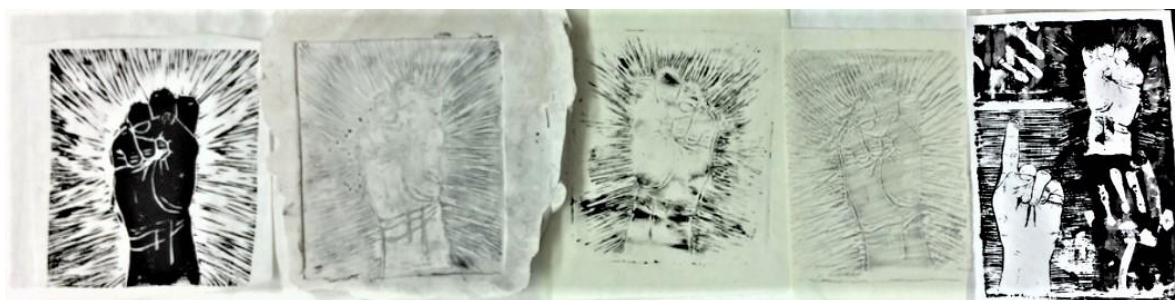
Obr. 25: Frotáže sádrových odlitků linorytové matrice



Obr. 26: Grafický list vytvořený otláčením papíru podle sádrového odlitku pěsti



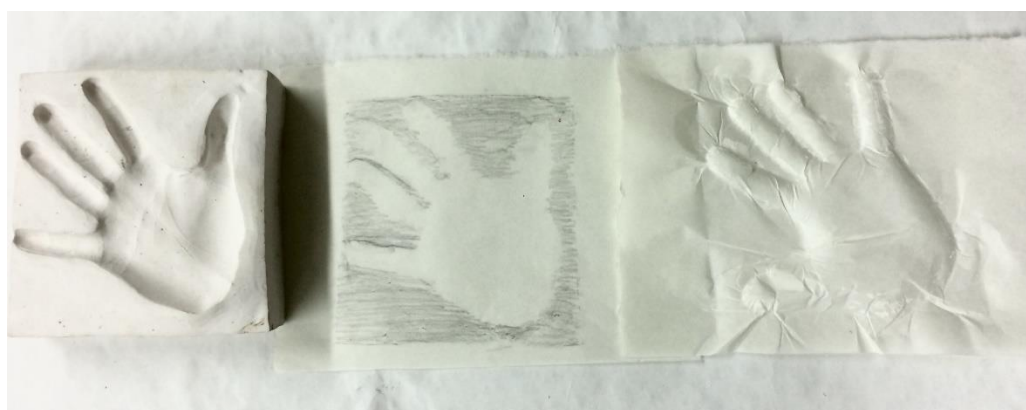
Obr. 27: Grafický list vytvořený otláčením papíru podle sádrového odlitku dlaně



Obr. 28: První linorytová matrice užitá v různých souvislostech



Obr. 29: Druhá linorytová matrice v různých souvislostech



Obr. 30: Různé souvislosti užití sádrového odlitku ruky



Obr. 31: Frotáž ze sádrového objektu ruky



Obr. 32: Frotáž ze sádrového odlitku pěsti



Obr. 33: Frotáže sádrového odlitku konvexního tvaru



Obr. 34: Frotáž sádrového odlitku pěsti



Obr. 35: Vývoj sádrových odlitků od konkávních ke konvexním tvarům



Obr. 36: Sádrová ruka připevněná na dřevěnou desku

Zdroje obrazové přílohy

Přílohy I.

Obr. 1: PŮTOVÁ, Barbora. *Skalní umění: portugalská naleziště Foz Côa a Mazouco*. Vyd. 1. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015. 166 stran, 28 nečíslovaných stran obrazových příloh. ISBN 978-80-246-3092-2.

Obr. 2: LEWIS-WILLIAMS, J. David. *Mysl v jeskyni: vědomí a původ umění*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007. 402 s., [16] s. barev. obr. příl. Galileo, sv. 9. ISBN 978-80-200-1518-1.

Obr. 3: [online] [cit. 2018-04-20] Dostupné z: http://www.czechpress.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=3045:skala-plna-rukou-sp-1252111205&catid=1677&Itemid=148

Obr. 4: FRYŠ, Josef. *Pompeje: život ve stínu Vesuvu*. Vyd. 1. Příbram: Knihovna Jana Drdy, c2000. 287 s. ISBN 80-86240-33-9.

Obr. 5: FRYŠ, Josef. *Pompeje: život ve stínu Vesuvu*. Vyd. 1. Příbram: Knihovna Jana Drdy, c2000. 287 s. ISBN 80-86240-33-9.

Obr. 6: ŽÁK, Miroslav. *Tajemství Turínského plátna*. Vyd. 1. Praha: Gemma 89, c1992. 105 s. ISBN 80-85206-13-7.

Obr. 7: CHARLET, Nicolas. *Yves Klein*. München: Prestel, 2000. ISBN 3-7913-2444-6.

Obr. 8: CHARLET, Nicolas. *Yves Klein*. München: Prestel, 2000. ISBN 3-7913-2444-6.

Obr. 9: [online] [cit. 2018-04-20] Dostupné z: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/oct/09/alina-szapocznikow-sculpture-undone-review>

Obr. 10: [online] [cit. 2018-04-20] Dostupné z: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/oct/06/human-landscapes-body-shock-the-art-and-anguish-of-sculptor-alina-szapocznikow>

Obr. 11: [online] [cit. 2018-04-20] Dostupné z:
<http://www.sanquis.cz/index1.php?linkID=txt370>

Obr. 12: vlastní fotografie z výstavy Sexies! v Galerii Mariánská v Českých Budějovicích

Obr. 13: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Teď: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. 303 s. ISBN 80-86300-59-5.

Obr. 14: PETROVÁ, Eva. *Trasa: Severočeská galerie Litoměřice 20. června - 1. září 1991, Východočeská galerie Pardubice 12. září - 10. listopadu 1991, Oblastní galerie Vysočiny Jihlava 21. listopadu 1991 - 10. ledna 1992, Dům umění Opava 4. února - 29. března 1992, Středočeská galerie Praha 15. dubna - 14. června 1992*. Litoměřice: Severočeská galerie, 1991. ISBN 80-85090-09-0.

Obr. 15 – 28: KMENTOVÁ, Eva, VACHTOVÁ, Ludmila a Polana BREGANTOVÁ, ed. *Teď: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2006. 303 s. ISBN 80-86300-59-5.

Přílohy II.

Obr. 1 – 36: vlastní archiv