

UNIVERZITA KARLOVA

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Anna Sýsová

V Sídle paměti Louise Bourgeois

In The Locus of Memory of Louise Bourgeois

Praha 2024

Vedoucí práce: prof. doc. PhDr. Marie Klimešová, Ph.D.

Na tomto místě bych ráda poděkovala paní profesorce Marii Klimešové za projevenou důvěru, důsledné a trpělivé vedení mé práce a podnětné rady. Srdečně děkuji paní Charlottě Kotíkové za ochotu promluvit si se mnou o životě a díle Louise Bourgeois. Děkuji také T. Dohňanskému z Galerie Rudolfinum v Praze a zaměstnancům archivu Brooklyn muzea v New Yorku za poskytnutí fotodokumentace a náhledu do archivních tiskovin.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 12. července 2024

.....

Anna Sýsová

Abstrakt

Dílo Louise Bourgeois se české veřejnosti poprvé představilo v roce 1995 samostatnou výstavou *Sídlo paměti*. Těto retrospektivě, která byla pro Galerii Rudolfinum kurátorsky připravena Charlottou Kotíkovou, dominovaly sochařské práce a instalace osmdesátých a raných devadesátých let. Ve stejné galerii byla Bourgeois následně uvedena dvakrát, v rámci mezinárodních a mezigeneračních výstav *Flaesh* (2015) a *fragilités* (2022). Pohledem na tyto výstavy jsou vytyčeny vztahy mezi dílem Louise Bourgeois a dalšími zastoupenými umělkyněmi. Ve své závěrečné části práce otevírá nové možnosti dialogu díla této francouzsko-americké umělkyně s českým prostředím, a to skrze osobnost Adrieny Šimotové. Volné asociace jsou interpretovány nejen na základě komparace jejich díla a uměleckého postupu, ale také skrze osobní výpovědi autorek.

Klíčová slova

Louise Bourgeois, Galerie Rudolfinum, Adriena Šimotová, poválečné umění, dějiny výstav, socha, instalace, tělo, trauma

Abstract

The work of Louis Bourgeois was first introduced to the Czech public in 1995 with the solo exhibition *The Locus of Memory*. This retrospective, curated by Charlotte Kotik for the Rudolfinum Gallery, was dominated by sculptures and installations from the 1980s and early 1990s. Bourgeois has subsequently exhibited twice at the same institution, in the international and intergenerational exhibitions *Flæsh* (2015) and *fragilités* (2022). With a closer observation of these exhibitions, the relationships between the work of Louise Bourgeois and other represented artists are established. In its final part, the thesis opens up new possibilities of dialogue between the work of the French-American artist and the Czech environment through the personality of Adriena Šimotová. The associations are interpreted not only based on their work and artistic practice, but also through their personal writing.

Keywords

Louise Bourgeois, Rudolfinum Gallery, Adriena Šimotová, post-war art, exhibition histories, sculpture, installation, body, trauma

Obsah

| | |
|--|----|
| Úvod | 7 |
| 1 Přehled zásadní literatury k tématu | 9 |
| 2 Geneze retrospektivy Louise Bourgeois v Galerii Rudolfinum | 12 |
| 2.1 Louise Bourgeois: Opere Recenti, Benátské bienále, 1993 | 14 |
| 2.2 The Locus of Memory, Brooklyn Museum, 1994 | 16 |
| 3 Sídlo paměti, Galerie Rudolfinum, 1995 | 18 |
| 3.1 Fragmenty těla | 20 |
| 3.2 Cely | 24 |
| 3.3 Oblouk hysterie | 29 |
| 3.4 Pavoučí hnízdo | 31 |
| 4 Návrat Louise Bourgeois do Galerie Rudolfinum | 33 |
| 4.1 Flæsh | 33 |
| 4.2 fragilités | 37 |
| 5 Možnosti konfrontace, Louise Bourgeois a Adriena Šimotová | 41 |
| 5.1 Rány osudu, mezní situace | 45 |
| 5.2 Nahlédnutí do uměleckého procesu, práce s materiálem | 47 |
| Závěr | 50 |
| Seznam literatury a pramenů | 52 |
| Seznam vyobrazení | 56 |

Úvod

Louise Bourgeois (1911–2010) vycházela z osobních zkušeností v roli ženy, matky, manželky a dcery. Ve svém díle se soustředila na psychologická traumata odehrávající se v rámci společenských či rodinných kruhů. Její experimenty s materiály jako je dřevo, sádra, kov, latex, mramor, plyš nebo práce na papíře nabízí nesčetné asociační a konfrontační možnosti. Přestože formy jejího díla často čerpají z abstrakce, svůj původ nacházejí v organických procesech růstu a zániku. Časté jsou i její náznaky tělesné anatomie dotýkající se otázek identity, pohlaví a sexuality.

Bourgeois je zároveň umělkyní, jež pro svou práci hledá zdroje svého umění sama u sebe, a vytváří tak hluboce autobiografický obsah. To, co by se dalo považovat za konflikty nebo patologie života, považuje Bourgeois za svá témata a užívá je k vyjádření svých niterných pocitů. Není jednoduché a prakticky ani možné izolovat jeden motiv z díla Louise Bourgeois nebo se zabývat čistě jedním obdobím její tvorby, jelikož se ke všem svým dílům neustále vracela a sama je vykládala různými způsoby vždy, když na ně byla dotázána. Nebylo to snad proto, že by si odpovědi vymýšlela nebo že by zapomínala. Její díla pro ni zůstala vždy živá a při každém novém pohledu na ně do nich vkládala svůj současný tok myšlenek a emocí.

Vzhledem k těmto poznatkům a stanovenému rozmezí bakalářské práce se tento text věnuje prezentaci Bourgeois v českém kontextu. Úvodní část práce se zabývá výstavou *Louise Bourgeois: Sídlo paměti*, skrze kterou byla česká veřejnost poprvé konfrontována s jejím dílem. Tato retrospektiva zároveň vycházela ze dvou významných projektů v kariéře Bourgeois – z její expozice v pavilonu Spojených států amerických na 45. Benátském bienále, dále z její druhé retrospektivy *The Locus of Memory* v Brooklynu muzeu. S přihlédnutím na tuto souvislost práce čtenáři stručně představuje i je, tedy v jakém kontextu a k jaké příležitosti vznikaly. Obě výstavní koncepce přímo předcházely pražské retrospektivě a sdílely s ní, vedle invence kurátorky Charlotty Kotíkové, také značné množství vystavených děl. Skrze ně práce ve čtyřech tematických celcích – *Fragmenty těla*, *Cely*, *Oblouk hysterie*, *Pavoučí hnízdo* – nahlíží na zásadní témata a motivy díla umělkyně z osmdesátých a raných devadesátých let.

Ve své druhé části se práce věnuje výstavám prohlubujícím dramaturgickou linii Galerie Rudolfinum. Dílo Louise Bourgeois zde bylo znovu zastoupeno, tentokrát v rámci dvou skupinových výstav. Výstava *Flash* v roce 2015 se tázala po „*roli těla a existenciálních*

*prožitcích tělesnosti*¹. Ze zastoupených pěti individualit si práce pro momenty konfrontace volí dílo Tracey Emin a Kiki Smith. Nedávná výstava *fragilités* (2022) pak pozdní textilní dílo Bourgeois vnímá jako reflektující polohu křehkosti. Výstavní prostor s ním sdílelo také dílo sochařek Aliny Szapocznikow a Marie Bartuszové, jejichž vztah k Louise Bourgeois text dále identifikuje. Závěrečná, třetí část práce neopouští český kontext a hledá momenty setkání v životě a díle Louise Bourgeois a Adrieny Šimotové.

¹ Petr Nedoma, *Flash* (kat. výst.), Galerie Rudolfinum 2015, s. 9.

1 Přehled zásadní literatury k tématu

Jedním z mnoha úskalí zkoumání umělkyně světového formátu, jako je Louise Bourgeois, je nastavení vhodné míry selektivity při výběru zdrojů vzhledem k nepřehlednému množství zahraniční literatury. Katalogy vycházejí téměř každoročně, vždy společně s novou retrospektivou umělkyně.² S přihlédnutím k účelu této práce vyvstává požadavek na důslednou selekci užitých zdrojů a bilanci zásadní zahraniční i množstvím omezenou literaturu domácí. Neopomenutelným zdrojem informací mi pro mou práci byla také osobní konzultace s Charlottou Kotíkovou.

První autorkou, která se dílem Bourgeois komplexněji zabývala, byla Lucy R. Lippard; zařadila ho do své výstavy *Eccentric Abstraction* ve Fisbach Gallery v New Yorku v roce 1966.³ Lippard se k práci Bourgeois znovu vyjádřila v knize *From the Center: feminist essays on women's art* (1976), ve které jí věnovala celou kapitolu s názvem *Louise Bourgeois: From the Inside Out*.⁴ Tento text se stal zcela zásadním pro uchopení její tvorby a stále si zachovává svou aktuálnost. Za první monografii Louise Bourgeois lze považovat katalog její první retrospektivy v Muzeu Moderního umění v New Yorku (MoMA) vydaný roku 1982.⁵ Retrospektiva byla kurátorským debutem Debory Wye, která se jakožto ředitelka Oddělení grafiky a ilustrovaných knih v MoMA stala odbornicí na grafické dílo Bourgeois. Wye následně pracovala na výstavách a souvisejících publikacích *Prints of Louise Bourgeois* (1994)⁶ a *Louise Bourgeois: Unfolding Portrait* (2017)⁷.

Nejrozsáhlejší záznam autorských textů a rozhovorů L. Bourgeois nalezneme v *Louise Bourgeois: Destructions of the Father/Reconstruction of the Father, Writings and Interviews 1923–1997* (1998) eds. Hans Ulrich Obrist, Marie-Laure Bernadac.⁸

Roku 1999 vyšlo 22. vydání *Oxford Art Journal* v reakci na symposium *Reconsidering Louise Bourgeois* (14. listopadu 1998) uspořádané Serpentine Gallery a Courtauld Institute of Art s příspěvky Alex Potts, Mieke Bal, Griseldy Pollock, Briony Fer a Mignon Nixon.⁹ Tyto

² Zmínit zde můžeme například recentní katalog *Louise Bourgeois. The Woven Child*, Berlin 2022, vydaný při příležitosti retrospektivy *Louise Bourgeois—The Woven Child* v Gropius Bau v Berlíně.

³ Lucy Lippard, *Eccentric Abstraction*, in: *Changing: Essays in Art Criticism*, New York 1971. s. 98–111.

⁴ Lucy Lippard, *Louise Bourgeois: From the Inside Out*, in: *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, New York 1976. s. 238–249.

⁵ Deborah Wye, *Louise Bourgeois*, New York 1982.

⁶ Deborah Wye, *The Prints of Louise Bourgeois*, New York 1994.

⁷ Deborah Wye, *Louise Bourgeois: An Unfolding Portrait*, New York 2017.

⁸ Marie-Laure, Hans-Ulrich Obrist (eds.), *Destruction of the Father / Reconstruction of the Father: Writings and Interviews, 1923–1997*. Cambridge, 1998.

⁹ Mignon Nixon (ed.), *Louise Bourgeois*, *Oxford Art Journal* XXII, č. 2, Oxford 1999.

teoreticky v rámci interdisciplinárního výzkumu rozvinuly a přehodnotily dosavadní uvažování o životě a díle Louise Bourgeois. Umožnily tak nové možnosti interpretace jejího díla optikou feministické teorie umění, psychoanalýzy, fenomenologie a dekonstrukce.

Galerie Tate Modern v Londýně vydala v roce 2007 nejrozsáhlejší publikaci o Louise Bourgeois dosud.¹⁰ Kurátorka Frances Morris zvolila pro monografii relativně nestandardní formát slovníku, ve kterém jsou osobní témata, série i konkrétní díla umělkyně za sebou řazena v abecedním pořadí. Jednotlivá hesla jsou zároveň prokládána esejemi teoretiků Roberta Storra, Lindy Nochlin, Julie Kristevy, Donalda Kuspita a dalších. Na první pohled nebezpečně zkratkovitá koncepce abecedního řazení životních událostí a jednotlivých děl však při výběrovém čtení poskytuje velmi detailní a komplexní pohled na život a dílo Louise Bourgeois.

Dalším stěžejním pramenem a zároveň jedinou publikací umělkyně v českém jazyce je katalog, který vyšel u příležitosti retrospektivy v roce 1995. Publikace *Louise Bourgeois: Sídlo paměti* je uvedena esejem kurátorky a zároveň editorky katalogu Charlotty Kotíkové; dále obsahuje příspěvky Terrie Sultan a Christiana Leigha, doplněné o osobní vyjádření vybraných umělců a teoretiků.¹¹ Katalog byl přeložen Johanou Muchkovou a Vladimírou Žákovou z anglického originálu pro Brooklyn muzeum (1994).¹²

Výstava Louise Bourgeois v Galerii Rudolfinu nebyla, ač je to dle mého názoru překvapující, příliš rozsáhle reflektována. To, že výstava proběhla, bylo zmíněno pouze v několika kulturních rubrikách denního tisku. Pro Lidové noviny výstavu *Sídlo paměti* například zaznamenala Lenka Lindaurová.¹³ Zásadním zdrojem odborné uměleckohistorické kritiky výstavy je tak recenze Martiny Pachmanové *Tělo, poznání a Louise Bourgeois* pro periodikum *Ateliér*.¹⁴ Pachmanová se zároveň na stránkách *Ateliéru* vyjadřuje k dílu Kiki Smith v reakci na její samostatnou výstavu v Galerii Rudolfinum v roce 1995¹⁵ a vede rozhovor s Adrienou Šimotovou, ke které se tato práce obrací ve svém závěru.¹⁶

Dalším užitým zdrojem byla disertační práce Gabriely Garlatyové, jež komplexně pojednává o sochařce Marii Bartuszové a zmiňuje její opakované návštěvy výstavy *Sídlo paměti*.¹⁷ Garlatyová svůj výzkum tohoto propojení M. Bartuszové s pražskou kulturní sférou

¹⁰ Frances Morris (ed.), *Louise Bourgeois*, London 2007.

¹¹ Charlotta Kotíková, *Louise Bourgeois: Sídlo paměti, Dílo 1982–1993*. Praha 1995.

¹² Charlotta Kotík, *Louise Bourgeois: The Locus Of Memory, Works 1982–1993*. New York 1994

¹³ Lenka Lindaurová, Boj s konkrétními strachy, *Lidové noviny*, 1995, č. 11, s. 9.

¹⁴ Pachmanová Martina, Tělo, poznání a Louise Bourgeois, *Ateliér VIII*, 1995, č. 9, s. 8.

¹⁵ Martina Pachmanová, Martina Pachmanová, Bolest jako proces sebepoznávání, *Ateliér VIII*, 1995, č. 8, s. 16.

¹⁶ Martina Pachmanová, Když jde žena po lávce... Rozhovor s Adrienou Šimotovou, *Ateliér XVIII*, 2005, č. 24, s. 2.

¹⁷ Gabriela Garlatyová, *Maria Bartusová (1936–1996). Sochárske dielo v kontexte umenia* (disertační práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2020, kap. 4. 5. *Stopy. Odlišky*, s. 167–173.

dále rozvedla v katalogu výstavy *fragilités*. Texty Garlytové¹⁸ a Émilie Bouvard¹⁹ se v něm přímo věnují souvislostem díla Aliny Szapocznikow, Marie Bartusové a Louise Bourgeois.

¹⁸ Gabriela Garlatyová, Buňka-Bublina v tvorbě Marie Bartusové, in: *fragilités*, Praha 2022, s. 28–31.

¹⁹ Émilie Bouvard, *Germinal*, in: *fragilités*, Praha 2022, s. 22–26.

2 Geneze retrospektivy Louise Bourgeois v Galerii Rudolfinum

Zcela poprvé dostala Louise Bourgeois příležitost vystavit svá díla v roce 1945 v galerii Berthy Schaefer v New Yorku. Vystaveno bylo tehdy dvanáct maleb realizovaných po roce 1938, kdy se s manželem Robertem Goldwaterem přestěhovala z rodné Francie do New Yorku. Koncem čtyřicátých let pak měla poprvé možnost vystavit i své sochařské práce z cyklu *Personages* v galerii Peridot v New Yorku, a to dokonce ve třech obměnách opakovaně v letech 1949, 1950 a 1953. Tyto dřevěné sochy, stejně jako malby čtyřicátých let, se vztahovaly k jejímu novému životu ve Spojených státech a stesku po domově.

V padesátých letech se frekvence její veřejné prezentace utlumila a více než deset let soustavně tvořila bez veřejného uznání nebo větších příležitostí k vystavování. Můžeme tak tvrdit, že byla v průběhu padesátých, šedesátých a z velké části let sedmdesátých takřka „undergroundovou“ umělkyní: známá hrstce Newyorčanů zůstala skryta zbytku světa. V pozdních sedmdesátých letech se jí začínalo dostávat většího uznání a její dílo začalo oslovovat širší publikum. V roce 1982 uskutečnila kurátorka Deborah Wye v Muzeu moderního umění v New Yorku její zcela první retrospektivu, prezentující plný rozsah dosavadního díla. Stalo se tak v době, kdy bylo Bourgeois jednadsmesát let. Její *oeuvre* v období osmdesátých let rapidně narůstalo, vznikala díla ve dřevě, kovu, mramoru i sklu, v rozličném měřítku, od velmi intimních děl po díla o velikosti celých pokojů.²⁰

V osmdesátých letech se její dílo dále objevilo v rámci několika výstav, nejprve při dvou příležitostech v galerii Max Hutchinson v roce 1980. Konkrétně se jednalo o skupinovou výstavu *10 Abstract Sculptures: American and European 1940–1980* a stejného roku *The Iconography of Louise Bourgeois*. Dále Bourgeois vystavovala v The Renaissance Society na Univerzity of Chicago (*Femme Maison*, 1981). Následovaly její samostatné výstavy, například v Galerii Meaght-Lelong v Paříži nebo Serpentine Gallery v Londýně. Kunstverein ve Frankfurtu jí uspořádal retrospektivní výstavu v roce 1989, ta později putovala do mnoha evropských měst, včetně Mnichova, Lyonu a Barcelony.

Uprostřed této rostoucí pozornosti byly pro Bourgeois obzvláště důležité dva faktory. Zaprvé získala v roce 1980 rozsáhlý podkrovní ateliér v Brooklynu, který jí umožnil realizovat práce velkého měřítka.²¹ Zadruhé došlo k osudovému setkání Bourgeois s mladým umělcem Jerryem Gorovoyem, který byl kurátorem dvou výše zmíněných výstav v galerii Maxe

²⁰ Více viz kap. Cely, s. 24.

²¹ To mimo jiné jistě podpořilo vznik nejstaršího environmentu *Articulated Lair* v roce 1986. Toto „Členité doupě“, se skládá z kovových plátů s malou stoličkou umístěnou uprostřed této konstrukce.

Hutchinsona. Gorovoy se stal jejím asistentem, dobrým přítelem a důvěrníkem.²² Asistenty měla Bourgeois i dříve, mnozí z nich byli jejími bývalými studenty,²³ ale její vztah ke Gorovoyovi byl jednoznačně nejsilnější a trval až do smrti umělkyně v roce 2010.²⁴ Gorovoy nyní velmi pečlivě a oddaně spravuje odkaz jejího díla, účastní se rozhovorů a podílí se na přípravě výstav.

Následující kapitoly přibližují pavilon Spojených států amerických s výstavou Louise Bourgeois na 45. Benátském bienále a retrospektivu *The Locus of Memory* v Brooklynu muzeu V New Yorku. Obě výstavy se staly zásadními momenty v genezi první (a doposud poslední) retrospektivy Louise Bourgeois v České republice.

²² Po spolupráci ve vztahu kurátor–umělec začal Gorovoy umělkyni pravidelně asistovat, a nakonec u ní začal pracovat na plný úvazek, kdy šest dní v týdnu vyřizoval veškerou logistiku spojenou s její prací a kariérou.

²³ Wye, *An Unfolding Portrait* (pozn. 7), s. 23.

V roce 1973 začala Bourgeois vyučovat na Pratt Institute, Cooper Union, Brooklyn College a New York Studio School of Drawing, Painting and Sculpture. V letech 1974–1977 také působila na School of Visual Arts v New Yorku, kde vyučovala grafiku a sochařství.

²⁴ V tomto roce zároveň Jerry Gorovoy přebírá vedení *The Easton Foundation* v New Yorku – nadace, kterou založila Bourgeois v osmdesátých letech dvacátého století a kam kromě značné části svého díla odkázala také svůj dům, který se stal jejím studiem.

2.1 Louise Bourgeois: *Opere Recenti*, Benátské bienále, 1993

Bourgeois se v roce 1993 účastnila Benátského bienále, kde byla její díla prezentována v rámci pavilonu Spojených států amerických navzdory jejímu francouzskému původu. Poprvé bylo v tehdy devadesáti osmileté historii bienále umožněno zastoupeným zemím vybrat umělce jakékoli národnosti, čímž reagovalo na zastaralou představu striktně národní reprezentace.²⁵

Výstava *Louise Bourgeois: Opere Recenti* [1] byla organizována Brooklynským muzeem v New Yorku skrze osobnost kurátorky (tzv. komisařky) Charlotty Kotíkové.²⁶ Výslednou podobu expozice zahrnující celkem třináct uměleckých děl, včetně devíti soch a čtyř prostorových instalací, koncipoval asistent umělkyně Jerry Gorovoy [2].²⁷ Pomyslný střed výstavy tvořily tři environmentální *Cely*. Instalace *Fuseau* (Jehla, 1990) z kovu a dřeva byla instalována v rotundě pavilonu. Před vstup byla umístěna *The Sail* (Plachta, 1988). Mramorový blok, ze kterého se dílo sestává, se otevírá strukturovanými vstupy do svých útrob a ústí na opačné straně drobným otvorem, umožňujícím regulovaný průtok deště. Umístění tohoto díla do exteriéru expozice tak mělo zřetelné opodstatnění ve své součinnosti s přírodou. V kontextu města Benátek nabylo také nové symbolické úrovně svými formálními odkazy na mořské vlny a víry, které kruhové otvory do mramoru nápadně připomínaly.

Pavilon Spojených států se setkal s pozitivními ohlasy. Louise Bourgeois si spolu s Ilyou Kabakovem, Josephem Kosuthem a Jean Pierre Raynaudem odvezla cenu Zvláštního ocenění (Honourable Mention). Na její úspěch reagovala i česká periodika, Pavel Liška se pro *Výtvarné umění* k její instalaci vyjádřil následovně:

*„Její eroticky surreálně koncipovaná díla vyzařují sílu, kterou nalezneme jen zřídka u mladších současníků. (...) Svou uměleckou svérázností a historickou singularitou reprezentuje Bourgeois moderní svět utopií a strachů, který se zdá být v současné době nenávratně ztracen. Snad v tomto účinku lze vidět její překvapivou aktualitu.“*²⁸

U příležitosti bienále vznikl také katalog *Louise Bourgeois: Opere Recenti*, zasazující prezentovaná díla do kontextu dosavadního života a umělecké kariéry autorky.²⁹ Rozšířená

²⁵ Cenu poroty na 45. Benátském bienále získali Hans Haacke a Nam June Paik pro Spolkovou republiku Německo, oba umělci žili zásadní část svého života v USA.

²⁶ Díla byla zvolena ve výběrovém řízení, které společně řídily National Endowment for the Arts a United States Information Agency, na základě návrhu Charlotty Kotíkové. Kotíková v této době působila jako vedoucí Oddělení malířství a sochařství v Brooklyn muzeu v New Yorku, kde byla zároveň hlavní kurátorkou současného umění.

²⁷ Ze sochařského díla byly vystaveny například dvě verze *Nature Study* (1984 a 1986) a *Ventouse* (1990), kontrastující seskupení skleněných baněk na hrubě opracovaném kameni.

²⁸ Pavel Liška. 45. benátské bienále, *Výtvarné umění* IV, č. 5-6, 1993, s. 34–36.

²⁹ Charlotta Kotik, *Louise Bourgeois: Opere Recenti*, New York 1993.

verze expozice pavilonu Spojených států byla základem pro druhou retrospektivu umělkyně vůbec, prezentovanou na jaře roku 1994 v New Yorku.

2.2 *The Locus of Memory*, Brooklyn Museum, 1994

Retrospektiva Louise Bourgeois byla v Brooklynském muzeu k vidění od 22. dubna do 31. července 1994. *Louise Bourgeois: Locus of Memory, Works 1982–1993* uspořádalo Brooklynské muzeum ve spolupráci s Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C., kurátorkou byla stejně jako v případě prezentace Benátského bienále Charlotta Kotíková [3].³⁰

Součástí retrospektivy pro Brooklyn muzeum byly kromě sochařských prací a instalací také grafiky a kresby provedené v celé škále médií – akvarelem, uhlem, tužkou, tuší, olejem, kvaši nebo práce na papíře z netradičních materiálů jako latexu nebo pomerančové kůry.³¹ K dílům rozšiřující výběr pro Benátské bienále patřila například mramorová socha *Femme Maison* (1983); *Untitled (With Foot)* (1989) a instalace z dřevěných koulí *Gathering Wool* (1990) [4].

Tato druhá newyorská retrospektiva byla součástí širšího výstavního turné, které zahrnovalo Spojené státy americké i Evropu, v celkovém trvání od dubna 1994 do září roku 1996. Z Brooklynu putovala výstava do Washingtonu D.C., dále do pražské Galerie Rudolfinum, do Musée d'Art Moderne de la Ville v Paříži, galerie Deichtorhallen v Hamburku a její poslední zastávka se uskutečnila v Kanadě, v Musée d'Art Contemporain v Montrealu. Jednotlivá „zastavení“ výstavy se od sebe vždy v nízké míře lišila, ovlivněna zejména charakterem jednotlivých zápůjček, velikostí či vahou uměleckých děl která, zejména co se týče rozměrných instalací, neumožňovala zajištění bezpečného transportu. Problematický transport mezi kontinenty se týkal zejména prostorových instalací, které byly v Evropě sice zastoupeny, ale oproti původní výstavě v Brooklyn muzeu v omezeném počtu.

U příležitosti výstavního projektu vznikl také katalog, částečně vycházející z brožury *Louise Bourgeois: Opere Recenti* pro bienále v Benátkách. Po úvodní kapitole kurátorky Kotíkové do něj svými eseji přispěli také Terrie Sultan³² a Christian Leigh.³³ Vzpomenout zde lze na kritiku Davida Rimanelliho pro časopis *Artforum* (září, 1994).³⁴ V ní tvrdí, že tato retrospektiva nadále přispěla k sebe-mytologizaci Louise Bourgeois. Důvody pro význam jejího díla uváděné kurátorkou Kotíkovou byly nadále podpořeny zbylými dvěma autory, byly

³⁰ Ve spojitosti s výstavou bylo 7. května 1994 v Brooklyn muzeu v New Yorku uskutečněno symposium, které uvedla kurátorka výstavy Charlotta Kotíková, s příspěvkem *A Drama of the Self* poté vystoupila kurátorka oddělení Grafiky a ilustrace MoMA Deborah Wye a Mignon Nixon s příspěvkem *Playing With Anxiety: Eating Daddy and Other Solutions*. Následovala panelová diskuse moderovaná Charlottou Kotíkovou, kde o životě, díle a inspiračních zdrojích Louise Bourgeois promluvili Lynda Benglis, Robert Gober, Martin Puryear a Nancy Spero.

³¹ Dílo z pomerančová kůry *Orange Episode* (1990), také *Hold Up* (1989), složená z podvazků našitých na papíře.

³² Terrie Sultan, *Předefinování pojmu angažovanosti: Umění Louise Bourgeois*, in: Kotíková, Sídlo paměti (pozn. 11), s. 28–50.

³³ Christian Leigh, *Náušnice Madame B...: Louise Bourgeois a reciproční terén prapodivného*, in: Kotíková, Sídlo paměti (pozn. 11), s. 51–69.

³⁴ David Rimanelli, Louise Bourgeois, Brooklyn Museum New York, *Artforum*, September 1994, s. 100–101.

dle Rimanelliho v rozporu s vystavenými díly. „*To, co jsme viděli, a to, co nám bylo řečeno, že máme vidět v umění Bourgeois, se neshodovalo.*“ Rimanelli se ve své kritice ostře opírá postupně do všech autorů vydaného katalogu. Vyjadřuje nesouhlas s „ahistorickou“ Terrie Sultan, která dle něj zcela odmítá asociace díla Bourgeois se surrealistickou tradicí. Text Christiana Leigha plný odkazů na psychoanalytika Jacquese Lacana, filozofa Slavojе Žižeka a filmy Wima Wenderse je diskreditován jako zcela nesmyslný. Rimanelli primárně odmítá představu, že Bourgeois stála jako solitér v kánonu umění a že neměla vzory či vrstevníky. Kotíková ovšem otevřeně přiznává vazby Bourgeois na surrealistické umělce, její podíl na vzniku abstraktního expresionismu a přijetí odkazů newyorské školy.³⁵

³⁵ Kotik, *The Locus of Memory* (pozn. 12), s. 12.

3 *Sídlo paměti*, Galerie Rudolfinum, 1995

Výstava *Louise Bourgeois: Sídlo paměti* s podtitulem *Díla 1982–1993* byla v Galerii Rudolfinum k vidění od 15. března 1995 do 28. května 1995. Představila dílo Bourgeois v rozsahu dvaceti šesti sochařských prací, desítky prací na papíře a jednoho grafického triptychu. Jednalo se o první prezentaci díla Bourgeois v České republice a uskutečnila se rok po otevření Galerie Rudolfinum jakožto druhá samostatná výstava zahraničního umělce po Bruce Beasleym v roce 1994.³⁶ Téměř bezprostředně po retrospektivě Bourgeois vystavovala v Rudolfinu také německá umělkyně Kiki Smith.³⁷

Pod kurátorským vedením Charlotty Kotíkové a dohledem asistenta umělkyně Jerryho Gorovoye zahrnovala pražská retrospektiva takřka kompletní průřez dílem umělkyně sahající do čtyřicátých let (reprezentovaných skupinou *Personages*) až po skupinu raných plastik ze série *Pavouků* z počátku let devadesátých. Verze výstavy pro Galerii Rudolfinum se od své předchůdkyně v Brooklyn muzeu lišila počtem děl, která byla zastoupena. Na pražské výstavě „scházela“ díla *Femme couteau* (1969–70), *Ventouse* (1990), *Articulated Lair* (1986), *Cela Choisy* (1990–3), *Mammeles* (1991). Z prací na papíře pak v Praze nebylo k vidění *Bez názvu* (*St. Sebastienne*, 1987), *Orange Episode* (1990) nebo *Altered States* (1992).³⁸

Nejstarší z vystavených děl byl cyklus takzvaných *Personages*, vznikající od roku 1941. Na těchto někdy až dva metry vysokých dřevěných sochách pracovala Bourgeois na střeše svého domu na Manhattanu. Na dochovaných fotografiích jejich vertikálna nápadně připomíná architektonické kvality výškových budov New Yorku. Bourgeois v *Personages* zhmotnila zvláštní animistické kvality totemů. Tyto „figurky“ z černě, bíle a červeně barveného dřeva s názvy *Úporný antagonismus* (1946–1948), *Pilíř* (kol. 1949), *Slepí vedou slepé* (1947–1949), *Dítě-dýka* (1947–1949)³⁹ představují blízké lidi, kteří jí scházeli v novém životě v New Yorku. Série byla rozestavěna po výstavní místnosti ve dvojicích nebo menších skupinách naznačujících vzájemnou komunikaci [5]. Přesto byla z tohoto podivného setkání a zdánlivě nahodilého rozmístění postav-objektů citelná samota a izolace.⁴⁰

³⁶ Galerie Rudolfinum byla založena 1. ledna 1994 jako státní instituce v rámci České filharmonie, se kterou dodnes sdílí prostory v historické budově pražského Rudolfinu. Do dnešního dne funguje na principu tzv. kunsthalle, tedy jako výstavní instituce bez vlastních sbírek.

³⁷ Více viz kap. Flæsh, s. 33.

³⁸ Za protějšek *Altered States* (1992) lze považovat *Triptych pro červený pokoj* (1994), vystavený v Rudolfinu, který obsahuje totožný motiv prohnutého lidského těla.

³⁹ *Dítě-dýka* (1947–49) je abstraktním portrétem syna Bourgeois v podobě volně ležícího dřevěného nože. viz Lippard, *From the Center* (pozn. 4), s. 240.

⁴⁰ Lippard, *From the Center* (pozn. 4), s. 240.

Padesátá léta, během kterých Bourgeois pokračovala v sochařském rozvíjení figurativně architektonických forem, na výstavě zastoupena nebyla.⁴¹ Ve vstupní místnosti výstavy spolu tak byla konfrontována poválečná díla pozdních čtyřicátých let s díly let šedesátých.

Louise Bourgeois si mistrně osvojila sochařské techniky řezbářství, modelování i odlévání, v řadě děl používala bronz, ocel a gumu a mramor. Vztah Bourgeois k mramoru započal v šedesátých letech a kulminoval při její cestě do italské Pietrasanty, kam se v následujících pěti letech opakovaně vracela. V rámci práce s mramorem vyzkoušela řadu možností, které jí tento materiál nabízel, jeho povrch nahrubo osekávala, jindy jej opracovala do vysokého stupně hladkosti a lesku. V osmdesátých letech, tedy v době, kdy se jí poprvé dostávalo významnějšího uznání, dosahuje její tvorba vrcholu monumentálnosti co do rozměru děl. Velké měřítko však v sobě skýtal možná překvapivou tendenci k prohlubující se intimitě, jak si v recenzi výstavy všímá Martina Pachmanová.⁴² Stupňující intimita byla nejsilněji citelná v místnosti se skupinou prostorových instalací „pokojů“ s názvem *Cells*, tedy *Cely*. Bourgeois se těmto environmentům začala plně věnovat koncem osmdesátých let, v Rudolfinu bylo k vidění vcelku pět *Cel* z let 1989 až 1993.

Jasný akcent kladl kurátorský koncept retrospektivy na díla posledních dvou dekad před jejím uskutečněním, což ostatně reflektuje i podtitul výstavy *Díla 1982–1993*. Tento časový rámec byl však nejednou úmyslně porušen, zastoupena byla i díla vznikající ve čtyřicátých a šedesátých letech dvacátého století. Následující čtyři podkapitoly přímo reflektují podobu pražské výstavy ve čtyřech tematických celcích: *Fragmenty těla*, *Cely*, *Oblouk hysterie a Pavoučí hnízdo*.

⁴¹ Pachmanová, *Tělo, poznání a Louise Bourgeois* (pozn. 14), s. 8.

⁴² *Ibidem*, s. 8.

3.1 Fragmenty těla

„Není možné se zabývat lidským tělem z psychologického hlediska bez toho, aniž byste neopakovali to, co vytvořila Louise Bourgeois.“⁴³

Tvorba Louise Bourgeois obsahuje řadu odkazů na somatickou formu, nejenom v její jednotě (*Personages*), ale také skrze fragmenty lidské a zvířecí anatomie. V průběhu celé umělecké kariéry experimentovala s různými metodami, jak propojit individuální sekce těl odlišných živočišných druhů. Zatímco některá díla obsahují početné organické prvky, jiná jsou tvořena izolovanou komponentou vytrženou z kontextu celého těla. Ve svých kresbách a trojrozměrných plastikách koncipovala lidské tělo jako jednotku složenou z nezávislých částí, které separovala od jejich celku, například ve *Studii Přírody (Sametové oči)* z roku 1984. Jednotlivé tkáně a orgány těla jsou tak pro Bourgeois stavebními bloky, ze kterých následně vytváří nové komplexní konfigurace. Je tak možné sledovat jak často a v jakých formách dochází k *roubování* těchto tělesných forem, jak tento aditivní akt nazývá Robert Storr.⁴⁴

Otázka sexuality v obou svých polohách, mužské i ženské, je jedním ze zásadních pilířů jejího díla. Již od počátku své tvorby reflektovala Bourgeois svou niternou potřebu zpochybňovat sexuální antagonismus mezi oběma pohlavími. „(...) *Všichni jsme nějakým způsobem zranitelní, všichni jsme zároveň muži a ženy.*“⁴⁵ Přesto Bourgeois dlouhá léta otevřeně nepřiznávala sexuální konotace svého umění, nebo je nepovažovala za vyloženě explicitní. „*Erotika je v mém díle zcela nevědomá. S velkým potěšením a lehkostí dělám věci, které se ukazují jako erotické, ale neplánuji je.*“⁴⁶ anebo „*nejsem si nijak zvlášť vědoma erotiky v mém díle, ani mě nijak zvlášť nezajímá... Mě zajímá výhradně, alespoň vědomě, formální dokonalost*“⁴⁷ V roce 1968, kdy vytváří své emblematické dílo *Fillette* (Holčička, 1968), se však toto zaujetí stává přímo vyřčeným. Louise Bourgeois se v roce 1974 k tělesným motivům ve svém díle vyjadřuje následovně: „*V mé práci se vždy objevovaly sexuální narážky. Někdy se zcela zabývám ženskými tvary – shluky prsou jako mraky – ale často tyto obrazy spojuji – prsa ve tvaru falu, mužské a ženské, aktivní a pasivní.*“⁴⁸

⁴³ Kotíková, Sídlo paměti (pozn. 11), s. 17.

⁴⁴ Robert Storr, *Abstraction. L'Esprit géométrique* in: Morris, Louise Bourgeois (pozn. 10), s. 27. v originále jako „grafting“.

⁴⁵ Dorothy Sieberling, The Female View of Erotica, *New York Magazine*, 11. 2. 1974.

⁴⁶ Lippard, From the Center (pozn. 4), s. 243.

⁴⁷ Obrist–Bernadac, Writings (pozn. 8), s. 86.

⁴⁸ Ibidem, s. 101.

Nejstarší sexuální odkazy v rámci děl vystavených v Galerii Rudolfinum skýtala *Labyrintová věž* (1962), fragmentarizovaný falický tvar z bronzu téměř kubistického vyznění. Závěsná plastika *Janus Fleuri* (1968)⁴⁹ následně tyto „sexuální narážky“ zhmotnila s explicitním naturalismem [6]. Název díla je odvozen od římského božstva Januse, který je tradičně zobrazován se dvěma odvrácenými hlavami hledící na opačné strany, tedy do minulosti a budoucnosti. *Janus* odkazuje k fragmentům těla, s největší pravděpodobností jde o dva penisy vycházející z centrálního, komplexně propracovaného a rozměrem naddimenzovaného vaginálního otvoru. V celkem pěti variantách *Januse*, které Bourgeois v roce 1968 vytvořila, je možné vidět dvojici falů, prsou nebo kolenou⁵⁰, vždy jsou dvě poloviny *Januse* osově symetrické a od sebe odvrácené. Plastiku *Janus Fleuri* lze vnímat jako ztělesnění aluze na oidipovský komplex Bourgeois, která se ztotožňovala jak s matkou, tak s otcem.⁵¹ „*Možná je to autoportrét, jeden z mnoha.*“⁵² Bronzový odlitek je zavěšen od stropu za své nízko položené těžiště v úrovni divákových očí tak, aby se mohl nekonečně otáčet kolem své osy a vzdáleně tak připomenout svým krouživým pohybem motiv spirály, která pro Bourgeois nese zásadní symboliku.⁵³ Hledáme-li dílo, které svou formou *Janus Fleuri* bezprostředně předcházelo, byla by to nejspíš mramorová socha *Sleep II* (1967).

Studie přírody (1984) [7] je názvem pro zvířecí postavu z bronzu s černou patinou. Šelma připomínající harpyji nebo sfingu je zcela bez hlavy, z jejího torza se tyčí pouze dlouhý svalnatý krk. Zvíře má hladkou neosrstěnou kůži bez viditelných žil nebo skvrn, mezi zadními nohama s dlouhými ostrými drápy je jasně zřetelný falus. Zvíře ve svém monumentálním sedu připomíná starověkého strážce,⁵⁴ tři páry prsou na hrudi však naznačují, že by se stejně tak mohlo jednat o samici, matku. Spojením zvířecích a lidských, ženských a mužských pohlavních znaků vzniká „*hybridní, oboupohlavní androgyn*“.⁵⁵ *Studii přírody* nalézáme v díle Bourgeois

⁴⁹ *Janus Fleuri*, volně přeložitelné jako „Janus v rozkvětu“.

⁵⁰ Jonas Storsve, *Janus, 1968* in: Morris, Louise Bourgeois (pozn. 10), s. 161.

⁵¹ Během oidipovské fáze dítě osciluje mezi mateřskou a otcovskou identifikací. Splynutí mužského a ženského pohlaví v sochách jako *Fillette* a *Janus Fleuri* (obě 1968) odráží tuto změnu mezi mužským a ženským, pasivním a aktivním, vědomým a nevědomým.

⁵² Obrist–Bernadac, *Writings* (pozn. 8), s. 91.

⁵³ Motiv spirály v díle Bourgeois symbolicky pochází ze vzpomínky na ždímání látek v řece Bièvre, když jako dítě pomáhala v rodinné restaurátorské dílně s praním látek.

⁵⁴ Rosalind Krauss tvrdí, že jestliže považujeme sochy tělesných fragmentů za dědictví antiky, dílo L. Bourgeois by naznačovalo, že jeho zdroje jsou ve skutečnosti mnohem starší. Fragmenty těl v díle Bourgeois jsou dle Krauss jako by byly nalezeny v pravěkých jeskyních. *Fragile Goddess* (Křehká bohyně, 1970) připomíná Venuši Willendorfskou, *Destruction of Father* (Zničení otce, 1974) by se pak dle Krauss blížilo temné a zapovězené jeskyni.

viz Rosalind Krauss, *Body (Part)* in: Morris (pozn. 10), s. 60.

⁵⁵ Pachmanová, *Tělo, poznání a Louise Bourgeois* (pozn. 14), s. 8.

hned v několika verzích v sádře nebo ve fialové, modré a sytě růžové gumě.⁵⁶ Bujení vypouklých tělních výrůstků tak, jako se násobí prsa na hrudi *Studie přírody*, objevíme také v dílech *Clamart* (1968), *Cumul I* (1969), *Ventouse* (1990) nebo *Mammeles* (1991). Na pražské výstavě bylo možné sledovat toto násobení tělesných částí v mramorové soše *Blind Man 's Buff* (*Slepcova kůže*, 1984) [8].⁵⁷ *Slepcova kůže* je dílo znovu záměrně dvojznačné, zároveň mužské i ženské, zvířecí i lidské. Kontrastní je i v opracování materiálu, kdy se na dotek hladké tělesné výstupky střetávají s chladnou tvrdostí nahrubo opracovaného bílého mramoru.⁵⁸ Od poloviny osmdesátých let se pak mramorové sochy stávají součástí interiérů *Cel*. Příkladem za všechny může být *Cela „Precious Liquids“* (Vzácné tekutiny), která byla vystavena v rámci přehlídky současného umění documenta 9.

V instalaci *Nohy* (1986) visí dvě úzké nestejně dlouhé „loutkové“ končetiny ve vzduchu tak, aby se nedotýkaly ani podlahy, ani zdi, což umocňuje bezmocnost obsaženou v díle. Nepatrně delší nohou je pak naznačen rytmus chůze. Končetiny se neobjevují v díle Bourgeois zdaleka poprvé, v cyklu *Femme Maison*⁵⁹ [9] ze čtyřicátých let například ženské nohy podpírají váhu domu.

Charakteristické pro dílo osmdesátých let jsou také paže, nohy a dlaně spočívající na kamenném soklu. Zvláštní kombinaci tvrdého, tesaného kamene a hladkých rukou je svým způsobem snadné vnímat jako zcela přirozenou, jako by snad končetiny z kamene samy vyrůstaly. V soše *Bez názvu (s nohou)* z roku 1989 je drobná dětská nožka zavalena dokonale hladkou a hrozivě objemnou koulí. Nápis *Do you love me?* (Miluješ mě?), je opakovaně vytesaný po obvodu piedestalu z hrubě opracovaného mramoru.

Naturalisticky zpracované ruce, nohy, prsa či oči v díle Bourgeois vystupují ze syrového kamenného soklu a jsou s ním pevně provázány. Obdobnou strategii užíval rovněž Auguste Rodin, jehož energicky modelovaná těla považuje Terrie Sultan za přímého předchůdce díla Bourgeois.⁶⁰ Snad nejkrásnějším příkladem vztahu těla a kamene je *Décontractée* (1990) [10],

⁵⁶ Tyto variace lze konfrontovat s mladší sochou *The She-Fox* (1985) z černé žuly. V tomto díle šelma evokuje matku, která hlídá své mládě, zosobněné v drobné postavě pod levou tlapou.

⁵⁷ Název díla vychází z názvu dětské hry, ve které se osoba se zavázanýma očima snaží chytit ostatní hráče, zatímco se nechává vést pouze jejich hlasy.

⁵⁸ Vypouklé baňky bylo možné v díle Louise Bourgeois zaznamenat již v roce 1978, kdy Bourgeois vytvořila latexový kostým pro svou performance *The Confrontation (a banquet/a fashion show of body parts)*; tedy v překladu „Konfrontace: hostina/ přehlídka částí těla“ v Hamilton Gallery v New Yorku. Na známé fotografii Roberta Storra z této performance si kostým oblékl historik umění Gert Schiff.

⁵⁹ *Femme Maison* lze přeložit jako Žena–Dům, nebo přeneseně jako „Hospodyňka“. Motiv *Femme Maison*, postava ženy nesoucí dům na svých bedrech, se stal jakousi ikonou pro druhou newyorskou vlnu feminismu. Vztah Bourgeois k feminismu ale zůstal po celý její život ambivalentní.

⁶⁰ Sultan, Předefinování pojmu angažovanosti (pozn. 32), s. 24.

pár jemně opracovaných rukou ležících na piedestalu z růžového mramoru. Tyto ruce, ostrým zářezem odseknuté nad zápěstími, jsou položeny dlaněmi vzhůru na hrubě opracovaném kamenném podstavci. Ruce, které Bourgeois vytvořila podle vlastních, byly odloženy na kámen jako nehybné nástroje, které piedestal pod sebou samy tesaly a nyní na něm odpočívají.⁶¹ Sochařské dílo Bourgeois nikdy není „bezejmenné“. Zdrojem jí bylo konkrétní lidské tělo. Nejprve pracovala dle těla vlastního a později, od konce sedmdesátých let, začala pracovat také s odlitky a otisky rukou svého asistenta Jerryho Gorovoye.⁶²

⁶¹ Čemuž napovídá sám název díla *Décontractée*, což v překladu z francouzštiny znamená uvolněný.

⁶² V roce 2002 vytváří Bourgeois bronzový odlitek rukou Gorovoye *Give or Take*, znázorňující dvě ruce, které v předloktí srůstají v jeden celek. Z roku 2006 pak pochází série dvaceti akvarelů a kvašů *10 AM Is When You Come To Me* (Přicházíš ke mně v deset hodin dopoledne), na kterých jsou červenou kvaší obtaženy ruce Bourgeois a Gorovoye v různých polohách a vzájemných vztazích. Gorovoyovo tělo se také stalo modelem několika verzí *Hysterického oblouku*.

3.2 Cely

„Hlavním katalyzátorem paměti se stává dům.“⁶³

Výjevy, vztahující se k domu nebo obydlí, spojující fragmenty těla s architektonickou konstrukcí, od obrazů *Femme Maison* ze čtyřicátých let přes řadu *Nor* až po *Cely*, jsou v díle Bourgeois konstantními tématy. V *Sídle Paměti* byla vystavena díla ze skupiny *Cel*, konkrétně to byly *Cela I, II, IV* (1991), *Cela (Oči a zrcadla)* z 1989–1993 a *Cela (Skleněné koule a ruce)* z let 1990–1993.

Opuštěný oděvní závod v Brooklynu, který Bourgeois využívala jako svůj ateliér, jí dovoľoval experimentovat s díly velkých rozměrů. Začala tak tvořit tyto sklem, dřevem či pletivem ohraničené prostory. Název *Cell* si lze dle Louise Bourgeois vykládat hned několika způsoby. *Cell*, jakožto termín pro základní stavební a funkční jednotku všech živých organismů – buňku.⁶⁴ *Cela* je zároveň prostorem, do kterého se mniši v kláštorech uchylují k náboženské kontemplaci, a nakonec ji lze chápat jako celou věžeňskou, prostor pro odnětí svobody, symbol izolace od společnosti jako formy trestu.⁶⁵ Bourgeois byla trvale fascinována vztahem člověka k jeho okolí,⁶⁶ což bylo umocněno její fascinací New Yorkem, architekturou mrakodrapů a zároveň pocitem vykořenění v nové zemi. Opakující se téma uzavření ženy–matky–manželky v domě je patrné v sérii *Femme Maison* (Dům–Žena). Zmařená snaha o únik se v nich materializuje například pomocí skupin žebříků v prázdném prostoru. Úzkost je v těchto dílech všudypřítomná a bezvýchodná. Daniel Robbins považuje obrazy a grafiky čtyřicátých let za zachycení něčeho, čemu říká *neklidné*, nebo snad *obtížné* prostory („uneasy spaces“).⁶⁷

Za jakési předchůdce *Cel* lze také do určité míry považovat *Nory* z šedesátých let.⁶⁸ Jedná se o objekty visící ze stropu, jakási baňatá nabobtnalá hnízda s otvory naznačujícími vstupy do primitivních obydlí nebo zvířecích doupat. Bourgeois tvořila tato organická „doupata“ (v originále je nazývala *Lairs*), v celé řadě materiálů jako je sádra, latex, guma nebo

⁶³ Kotíková, *Sídlo paměti* (pozn. 11), s. 16.

⁶⁴ *Cela* jako biologická buňka naznačuje autonomní jednotku, která je sama o sobě uzavřená, zároveň se však nachází v kontextu celého těla, kde umožňuje (v součinnosti s ostatními buňkami) jeho holou existenci a správný chod.

⁶⁵ Deborah Wye si všímá paralely mezi *Celami* a domem/studiem Bourgeois, do kterého se v posledním desetiletí svého života zcela uzavřela. Ve svém domě byla obklopena knihami, starými plakáty, fotografiemi a vlastními sochami ze všech období své tvorby. in: Wye, *Unfolding Portrait* (pozn. 7), s. 39.

⁶⁶ Lippard, *From the Center* (pozn. 4), 1976, s. 239.

⁶⁷ Daniel Robbins, *Sculpture by Louise Bourgeois*, *Art International*, 1965, October 20.

⁶⁸ *Nory* byly poprvé vystaveny ve Stable Gallery v New Yorku v roce 1964.

vosk. V *Sídle paměti* byla na podlahu galerie instalována *Nora* (1962)⁶⁹ z hnědého vrstveného latexu. Na lanku ze stropu viselo *Fée Couturière* (1963) [11], sádrová plastika tvaru kapky a *Nora* (1986) stejného tvaru, ovšem z černé gumy. *Fée Couturière*⁷⁰ je zavěšeným propracovaným „hnízdem“ rozšiřujícím se ve své spodní části. Jeho rozličné otvory a štěrby pronikají do jeho vnitřku a vytvářejí v něm jakýsi labyrint o několika patrech. *Nora* z roku 1986 má také tvar slzy, tentokrát ale mnohem minimalističtějšího vzhledu, vzdalující se organickým odkazům. Obsahuje pouze jeden čtvercový otvor, vyřiznuté okénko, kterým je vidět skrz. Zavěšená hnízda se dle Lippard k sérii *Femme Maison* přímo vrací a ilustrují polarizující tematiku domu jako bezpečného útočiště a zároveň izolujícího vězení.⁷¹ Louise Bourgeois tento „izolační“ aspekt *Nor* odmítá a komentuje je slovy: „*Nora je chráněné místo, kam utíkáme do bezpečí. Má zadní dvířka, kudy je možno uniknout. Jinak to není nora. Nora není žádná past.*“⁷²

Zájem Bourgeois o instalaci lze vysledovat zhruba k době již několikrát zmiňované výstavy v Peridot Gallery v roce 1949. Mimořádnou péči, s níž Bourgeois instalovala své *Personages* a vytvářela místnosti, v nichž bylo jejich celkové prostředí stejně podstatné jako jednotlivá díla, lze považovat za krok v genealogii instalačního umění.⁷³ Přenášení soch a změna jejich umístění se stalo jejich důležitým aspektem, proto se v některých z plastik nacházejí otvory pro úchyt a jednodušší manipulaci.⁷⁴ Tendence Bourgeois k tvorbě uzavřených prostor nadále pokračovala v projektech jako je *The Destruction of Father* (Zničení otce, 1978). Dalo by se snad tvrdit, že toto žlutě nasvícené panorama oblých výrůstků z latexu dále rozvíjí tematiku *Nor* jako útočišť, svým rozměrem ovšem předznamená voyeurský účinek *Cel*, do kterých toužíme vstoupit nebo minimálně nahlédnout.

Výběr děl pro pražskou retrospektivu zahrnoval dílo *Není východu* (*No Exit*) z roku 1989. *Není východu* je prostorovou instalací, ve které skládané dřevěné pláty obklopují schodiště s párem mohutných dřevěných koulí. Zmiňovaný pocit beznaděje a izolace se zde

⁶⁹ Některé z „doupat“ a *Nor* z 60. let byly vystaveny v rámci *Eccentric Abstraction* v galerii Fisbach v roce 1966. Zde kontrastovaly s ranými latexovými pracemi Bruce Naumana, čímž naznačila Lucy Lippard možnosti, které se později rozšířily jako „antiforma“ (*anti-form*).

⁷⁰ Název tohoto díla by se dal přeložit jako *Švadlena-víla*, odvozeno z francouzského označení pro malého ptáčka „fauvette couturière“ (Krejčířka obecného), což podtrhuje organickou podobu díla, nápadně připomínající komplexní ptačí hnízdo.

⁷¹ Lippard, *From the Center* (pozn. 4), s. 239.

⁷² Christiane Meyer-Thoss, Louise Bourgeois in Conversation with Christiane Meyer-Thoss, in: *Designing for Free Fall*, Zürich 1992, s. 136.

⁷³ Morris, Louise Bourgeois (pozn. 10), s. 13.

⁷⁴ Lucy Lippard zmiňuje jednu z *Personages* jako „Přenosného bratra“ viz Lippard, *From the Center* (pozn. 4), 1976, s. 240.

zřetelně manifestuje motivem schodiště, které nikam nevede. Nejedná se ještě o interiér, instalace je spíše částečně uzavřenou prostorovou jednotkou.

Vznik komplexních instalací *Cel* byl podmíněn existencí již zmiňovaného newyorského ateliéru, který umělkyni umožňoval dostatek místa k práci ve velkém formátu, stejně tak dostatek místností pro sbírání, hromadění, skladování a opravování předmětů, které se stávaly součástí interiérů *Cel*. Bourgeois do nich nezdědka umísťuje svá díla, zejména své sochy z mramoru. V *Cele II* (1991) například nacházíme sepnuté mramorové ruce na dřevěném stole, v *Cele IV* (1991) si na podlaze všimneme monumentálního lidského ucha vyrůstajícího z kamene, v *Cele Skleněné koule a ruce* (1990–1993) jsou ruce spolu s flakony od parfémů zakomponovány do zátiší na zrcadlovém podnose. Interiéry *Cel* obsahují celou řadu užitých osobních nebo „nalezených“ předmětů, takzvaných *objects trouvés*.⁷⁵

Sama Bourgeois poznamenala, že každá z jejích *Cel* se zaměřuje na nějakou bolest, ať už fyzickou, psychickou nebo emocionální.⁷⁶ Do některých lze plně vstoupit, jiné blokují divákovi plný přístup a ten je tak nucen do útrob *Cel* nahlížet skrze okna,⁷⁷ dveře nebo drátované stěny. *Cely* pozorovatele nabádají k nahlédnutí, nabízí mu částečný přístup, čímž si „pohrávají“ s jeho účastí. Prostor *Cel* lze definovat jako strukturu uzavřenou a zároveň částečně přístupnou; jejich „kouzlo“ spočívá ve schopnosti držet nás fyzicky mimo svůj vnitřní prostor, zároveň nás pomyslně vtahovat dovnitř. Bourgeois si byla velmi dobře vědoma, co dělá s divákem vyloučení z interního dění uvnitř *Cel*. Dle Alex Potts má dílo Bourgeois mnohem blíže k umělcům minimalistické generace než k pozdně surrealistickým sochařům, kteří stejně jako ona dozráli v bezprostředně poválečném období.⁷⁸ Podobně jako minimalisté rozuměla sochařství nejen na základě jeho vnitřních strukturálních atributů, ale také na základě přímého účinku na diváka.⁷⁹ „Každá z *Cel* se zabývá potěšením voyeurů, vzrušením z toho, že se může dívat a že se na něj někdo dívá.“⁸⁰

Některé z *Cel* jsou malé a určené pro jednoho obyvatele (např. *Cell VI*, 1991), jiné jsou ohromné místnosti o několika místnostech⁸¹ zaplněné asamblážemi nalezených předmětů,

⁷⁵ Jak je nazývala sama autorka. viz Kotíková, Sídlo paměti (pozn. 11), 1995, s. 13.

⁷⁶ Obrist–Bernadac, Writings (pozn. 8), 1998 s. 205.

⁷⁷ Do *Cel* lze často nahlížet skrze velká industriální okna, která Louise Bourgeois pro svá díla přejala ze svého brooklynského ateliéru.

⁷⁸ Alex Potts, Sculptural Confrontations, *Oxford Art Journal* XXII, č. 2, 1999, s. 40.

⁷⁹ Ibidem, s. 40.

⁸⁰ Bernadac–Obrist (pozn. 8), 1998. s. 205.

⁸¹ Kupříkladu *Cela* s názvem *Passage Dangereux* (*Nebezpečná chodba*, 1997) je ve svých architektonických důsledcích nejpropracovanější; netvoří ji jedna místnost, ale celá řada pokojů, které jsou rozloženy jeden za druhým s mnoha zavěšenými židlemi, které jsou pro Bourgeois vzpomínkou na otce, který je na půdě jejich rodinného domu sbíral a opravoval.

starého nábytku a oblečení.⁸² Většina *Cel*, které Bourgeois vytvořila od roku 1989, je prezentována jako samostatně uzavřená struktura. *Cela (Oči a zrcadla)* silně evokuje klec, má strop a dvě stěny z železného pletiva a dvě zbývající z okenních tabulí. V zadní části klece je do hrubě tesaného kusu kamene zasazena dvojice mramorových koulí, které představují zavřené (nebo slepé) oči. *Cely* opětvují pohled divákovi jak metaforicky, tak doslovně skrze zrcadla umístěná pod různými úhly, včetně jednoho připevněného ke stropu klece, odrážející tak různé aspekty vnitřku *Cely* a jejího okolí. Terrie Sultan zrcadla vykládá následujícím způsobem: „*Realita se mění s každým novým úhlem pohledu. Zrcadla lze vnímat jako symbol marnivosti, ale to není jejich jediný význam. Akt pohledu do zrcadla je ve skutečnosti o odvaze, kterou je třeba mít, abychom se na sebe dokázali podívat a sami sobě skutečně čelili.*“⁸³

Asi nejpůsobivější instalací k vidění na retrospektivě *Sídlo paměti* byla *Cela I* z roku 1991 [12]. Ta ve svém interiéru skýtá starou drátěnou postel pro jednu osobu se zažloutlou, léta užívanou matrací. Přes postel je přehozena pokrývka se dvěma citáty. V červené niti je na látku vyšitý nápis „*I need my memories, they are my documents*“ (Potřebuji své vzpomínky, jsou mými dokumenty), který překrývá jemnější kontury hesla „*Art is a Guaranty of Sanity*“ (Umění je zárukou/garancí zdravého rozumu).⁸⁴ Obě hesla jsou pro Louise Bourgeois osudová a naprosto zásadní. Na původně bílý polštář namalovala svou emblematickou červenou spirálu.⁸⁵ Vedle postele stojí dřevěný stůl, na něm jsou rozestaveny nádoby z foukaného skla. Z tohoto uzavřeného prostoru je čitelná absence, jako kdyby za sebou Bourgeois zanechala svůj prázdný pokoj, ale za moment se do něj měla vrátit. Obdobný pocit vyvolává také *Cela II* (1991), která obsahuje zrcadlový podnos s devíti prázdnými flakony od parfému, který v nich však chybí, což dle Christiana Leigha odkazuje k pomíjivosti rozkoše, kterou parfém představuje.⁸⁶

Co do velikosti a užitých materiálů *Celám* ve výstavě *Sídlo paměti* konkurovala díla *Jehla (Fuseau, 1992)* a *Váhy (Poids, 1992)*. Tyto dvoumetrové instalace byly umístěny proti sobě na opačných koncích galerijní chodby [13].

Instalace *Vah* má na spodním konci ocelového prutu instalováno závaží tak, aby byl zachován balanc celého díla. Na opačném konci prohnuté tyče jsou ve výšce umístěny dvě skleněné koule z poloviny naplněné modrou tekutinou. Mohutné závaží udržuje křehkost

⁸² Problematikou *Cel*, jejich ambivalentní velikostí a významovými konotacemi se zabývá Mieke Bal. viz přednáška *Scale as Political Tool: Louise Bourgeois „Cells“ as a Mode of Living*. Haus der Kunst, Mnichov, 13. 5. 2015, vyhledáno: 4. 5. 2024

⁸³ Sultan, Předefinování pojmu angažovanosti (pozn. 32), s. 49.

⁸⁴ M. Pachmanová tento nápis překládá jako „umění je zárukou očištění“. viz Pachmanová, Tělo, poznání a Louise Bourgeois (pozn. 14), s. 8.

⁸⁵ Bourgeois spirálu komentovala následovně: „*Spirála je pokusem o ovládnutí chaosu, má dva směry. Kam se umístíte, na periferii, nebo do jejího víru?*“ in: Meyer–Thoss, Designing for Free Fall (pozn. 72), s. 179.

⁸⁶ Leigh, Náušnice Madame B...: Louise Bourgeois a reciproční terén prapodivného (pozn. 33), s. 62.

obsaženou v této konstrukci, jeho vychýlení by narušilo celou strukturu a hrozilo by pádem – dílo je tak z části o rovnováze a jejím udržování.

Jehla je tvořena z ocelového prohnutého drátu, na kterém je zavěšena mohutná konopná příze, jejíž konec je na zemi zavínutý do tvaru spirály podnose z kruhového zrcadla. Po obou stranách instalaci *Jehly* doplňují dvě mohutné dřevěné koule. Předmět jehly slovy Bourgeois představuje symbolický akt reparace. Jehla jako nástroj řemeslné práce má v životě Bourgeois ještě další významovou rovinu. Je předmětem vzpomínek na matku, Joséphine, která vedla rodinnou dílnu restaurující tapiserie. Pro mladou Louise tak byla matka spjata s tak všedním předmětem jako je jehla, na který byla díky svému zaměstnání společensky i ekonomicky vázána.⁸⁷ Sama Bourgeois motiv jehly komentovala slovy: „*Když jsem vyrůstala, všechny ženy u nás doma používaly jehly. Jehla mě vždy fascinovala. Jehlu je možné použít k nápravě poškozeného. Je to nárok na odpuštění. Nikdy není agresivní, není to připínáček.*“⁸⁸

⁸⁷ Paulo Herkenhoff, *Needles* in: Morris, Louise Bourgeois (pozn. 10), s. 187.

⁸⁸ Meyer–Thoss, *Designing for Free Fall* (pozn. 72), s. 178.

3.3 Oblouk hysterie

Bourgeois vytvořila hned několik prací s motivem *Oblouku hysterie* v různých médiích, materiálech i kontextech. První taková plastika se v jejím díle objevila v roce 1993 na bienále v Benátkách, kde Bourgeois vystavila instalaci *Cell (Arch of Hysteria)* z let 1992–1993. Tato instalace se liší od jiných *Cel* ze stejného období, neobsahuje totiž skleněná okna či drátované výklenky, kterými by bylo možné nahlédnout dovnitř. Divák je tak nucen vstoupit do chodby, která umocňuje pocity nejistoty a následný moment překvapení. Na lůžku s vyšitými nápisy *Je t'aime* (Miluji tě) se uvnitř instalace vzpíná nahé mužské tělo v „hysterické“ póze lukovitěho prohnutí trupu. Hlava a ruce mu byly odřezány, snad pilkou umístěnou vedle postele. Pocit neklidu, který tato scéna vyvolává, je ohromný „*Není to ani mentální, ani tělesné, nýbrž nervózní*“, jak tvrdí sama Bourgeois.⁸⁹

Extrémní pnutí těla se v Rudolfinu objevilo ve dvou verzích, jako bronzová plastika *Arch of Hysteria* z roku 1993 a grafický *Triptych pro červený pokoj* (akvatinta v kombinaci se suchou jehlou) z roku 1994.⁹⁰ Tři odlišné výjevy dvojice muže a ženy jsou na první pohled sexuálně sugestivní, jejich původ je však ukotven v psychologii. Bílé tělo chlapce s odhalenými žebry je podepřeno druhým, vzpřímeným tělem dlouhovlasé ženy, pravděpodobně matky. Další dvě díla triptychu obrací role, žena se zmítá v hysterickém záchvatu, kdežto vzpřímený muž ji svým tělem podpírá a rukama přidržuje. Ve třetí scéně pouze nečinně stojí poblíž, výjev zachycuje pouze jeho nahé tělo bez hlavy.

Oblouk hysterie (1993) [14] z leštěného bronzu představuje další polohu hysterie v díle Bourgeois. Ve vizuálně působivém prohnutí visí bezhlavé tělo muže ze stropu za lano připevněné k jeho torzu. Afinita Bourgeois k euklidovské geometrii byla v jejím díle znatelná i dávno poté, co zanechala studií na Sorbonně – mladík svým tělem opisuje téměř dokonalý tvar kruhu. Povšimneme si ovšem vystupujících loktů, ramen, žeber, kyčelních kostí, genitálií, kolen a chodidel, které narušují jinak dokonalou geometrii a slouží jako upomínka, že se přeci jen jedná o lidské tělo se všemi jeho součástmi. Z mladíka, který jako by osciloval někde mezi extrémním napětím a uvolněním, je cítit rovnováha a kontrola. Bourgeois motiv oblouku hysterie kromě momentu extrémního napětí vykládá také jako ztělesnění potěšení, případně jako motiv sexuálního vyvrcholení.⁹¹

⁸⁹ Meyer–Thoss, *Designing for Free Fall* (pozn. 72), s. 250.

⁹⁰ Srov. s *Altered States* (1992) kvaš, tuš a tuška na papíře.

⁹¹ Bernadac–Obrist, *Writings* (pozn. 8), s. 207.

V první řadě se však *Obloukem hysterie* Bourgeois odkazuje ke svému zájmu o osobnost francouzského neurologa Jeana-Martina Charcota, který působil v 19. století v psychiatrické nemocnici Salpêtrière v Paříži. Charcot se veřejně proslavil zejména svým výzkumem hysterie jakožto reakce těla na extrémní formy stresu, kdy se tělo v takových momentech napne do extrémní pozice „luku“. Tělesný stav manifestující se v dílech *Cell (Arch of Hysteria)* a *Arch of Hysteria* z let 1992 a 1993 reagují na teatrální vizualitu fotografií pořízených v nemocnici Salpêtrière. Charcot, který vnímal hysterii jako etymologicky spjatou výlučně se ženou a ženskými reprodukčními orgány,⁹² formoval způsob, jakým bylo na tuto duševní poruchu nahlíženo po většinu devatenáctého století.⁹³

Když se Pat Steir pro Artforum v roce 1993 tázala, proč tělo v extrémním napětí zobrazuje nejčastěji jako mužské, odpověděla následovně: „*To odkazuje k dílu „Precious Liquids“ ,⁹⁴ protože jde skutečně o napětí, o tělo. To, že je to muž, není tak důležité. Je to poznámka o hysterické ženě a v době Jeana Martina Charcota se jakákoli nemoc přisuzovala hysterii, abych byla přesná, a hysterie se přisuzovala ženám, což bylo absurdní. To je vše, co to znamená.*“⁹⁵

Přestože Bourgeois odsoudila Charcotův značně sexistický pohled, rozeznala také jeho pionýrský přístup hledání spojitosti mezi fyzickým a psychickým stavem. Sama tedy interpretovala toto komplexní promítání psychických stavů do extrémní podoby těla jako vztahujících se k oběma pohlavím současně.

⁹² Sám původ slova hysterie pochází z řeckého *hysteria*, tedy děloha.

⁹³ Louise Bourgeois se k této verzi hysterie dostala díky svým vazbám na surrealisty a psychoanalýzu. Více viz Anna Souter, *Women's Work: Representing the hysterical body in the late sculptural fabric works of Louise Bourgeois*, 2004.

⁹⁴ „*Když jsme v napětí, naše svaly se napínají; když se uvolní a napětí opadne, uvolní se tekutina*“ Tyto tekutiny se staly tématem *Precious Liquids* (Vzácné tekutiny, 1992). viz Pat Steir, Mortal Elements: Rozhovor Pat Steir s Louise Bourgeois, *Artforum* XXXII, 1993, č. 1, s. 86–87, 127.

⁹⁵ *Ibidem*, s. 127.

3.4 Pavoučí hnízdo

V posledním sále Rudolfiny byla výstava zakončena sérií pěti ocelových plastik s názvem *Hnízdo* (1994). [16] Jejich instalace vznikla speciálně pro výstavu v Praze.⁹⁶ Vícečetné seskupení pavoučích plastik z pražské výstavy je skutečně naprostou výjimkou k jinak soliterním monumentálním plastikám ze skupiny *Maman*, tradičně umístěných v exteriéru.⁹⁷

Tato skupina pavoučích plastik v sobě jeví známky raných, ještě trochu „nejistých“, pavoučích prací, které Bourgeois nadále zvětšovala. Pavouk ve smyslu, kterým ho umělkyně chápe, není hrozivým predátorem rafinovaně lovicím svou kořist, nýbrž ochrannou figurou, starostlivou matkou, která hlídá a spravuje své síť.⁹⁸ Symbolika pavouka je vysvětlena v autorském textu s názvem *Ode à ma Mère* z roku 1995.⁹⁹ Matka, kterou mladá Louise vnímala jako svou přítelkyni a kterou měla srdečně ráda, zemřela, když bylo Louise pouhých dvacet let. „*Má matka byla mou nejlepší přítelkyní, byla rozvázná, chytrá, trpělivá, konejšivá, rozumná, jemná, rafinovaná, nepostradatelná, elegantní a užitečná jako araignée.*“¹⁰⁰ Pavouk je tedy v jejím díle ztělesněním pozitivního „bezpečného“ vztahu s matkou ochránitelkou, nadnesený rozměr ale z pavouka dělá stvoření, které si nárokuje určitý respekt. Pavouci v pojetí Bourgeois promlouvají k našim obavám, a možná právě proto nás tak fascinují.¹⁰¹ Při pohledu na velkého pavouka se navracíme k dětské zvědavosti, fascinaci a hrůze, kterou znovu prožíváme. Starší instalace pavouků jsou svým způsobem vertikální, s časem jsou však plastiky precizovány do vyšších, dynamičtějších kompozic. Nohy rodiny „ranných“ pavouků Bourgeois již sice zdvihají svá těla vysoko nad zem, působí však vratce, jako by se snad pod tíhou těla měly každou chvíli zhroutit.

Motiv pavouka byl ve stejné místnosti zároveň zastoupen celkem pěti variantami prací na papíře z roku 1994. Pavouci jsou v nich vykresleni v inkoustu, rudém akvarelu nebo v oleji na dřevě. *Pavouk* (1994) je vyveden akvarelem na papíře, *Pavouk (La Femme Araignée)*, tedy *Pavoučí samička*, (1994) je kombinací inkoustu, akvarelu a kvaše a *Pavouk* (1994) je zachycen

⁹⁶ Pachmanová, *Tělo, poznání a Louise Bourgeois* (pozn. 14), s. 8.

⁹⁷ Viz *Maman* (1999) pro Turbine Hall v Tate Modern v Londýně.

⁹⁸ Máme-li na paměti, že matka Louise, a s ní celá rodina Bourgeois, se živila restaurováním tapisérií, je zde osobní rovina výpovědi více než zřejmá.

⁹⁹ *Ode à ma mère*, in: Bernadac–Obrist, *Writings* (pozn. 8), s. 321–330.

¹⁰⁰ *Ibidem*, s. 321.

Arachné (*araignée*) z Ovidiových *Proměn* známá jako dívka, která vyzvala bohyni Athénu na soutěž v tkání, za což byla následně potrestána proměnou v pavouka.

¹⁰¹ Mieke Bal, *Spider as a Theoretical Object*, *Oxford Art Journal* XXII, 1999, č. 2, s. 104.

olejem na dřevěném podkladě. Zcela první motiv pavouka se v grafickém díle Bourgeois objevil ve čtyřicátých letech, známy nám jsou dvě kresby z roku 1947.¹⁰²

Na tomto místě je vhodné alespoň náznakem zmínit práce na papíře, které jsou rozsáhlou a velmi podstatnou součástí jejího celoživotního díla. Pro účely této práce jim však není věnováno zdaleka tolik prostoru, kolik by si zasloužily. Bourgeois během celé své umělecké dráhy kreslila, mnohé její kresby předjímají formy jejích plastik a jsou tak svými způsobem jejich studiemi. V některých případech s těmito formami experimentují a navrhují jejich další možnosti. V roce 1994 začala Louise kreslit v noci, aby se vyrovnala s těžkou nespavostí, vznikla tak série *Insomnia Drawings*.¹⁰³ A ačkoli skutečného emočního vybití dosáhla Bourgeois pouze v soše, kresba byla pro Bourgeois uklidňující a léčivou činností zejména během dlouhých bezesných nocí.¹⁰⁴ Vztah kreseb k jejich trojrozměrným protějškům pomáhá odhalit něco z navracejících se témat a samotného tvůrčího procesu. Například oproti pozdějším, výrazně rozměrnějším realizacím *Pavouka* těmto starším typům chybí kokon z ocelového pletiva se snůškou sněhobílých mramorových vajec umístěný pod tělem.

¹⁰² Bourgeois vzpomínala na rodinné výlety do Connecticutu, kde pozorovala pavouky, jak ji a její rodinu ochraňují od všudypřítomných a nepříjemných komárů. Takto vzniká jedna z možných asociací pavouka jako bezelstného ochránitele. Z osobního rozhovoru s Charlottou Kotíkovou, 1. 5. 2024.

¹⁰³ Série kreseb *Insomnia Drawings* (Kresby z nespavosti) vznikala mezi prosincem 1994 a květnem 1995, kdy si Bourgeois během svých bezesných nocí kreslila a zapisovala na jakýkoli papír, který zrovna měla po ruce. Vytvořila tak více než 200 kreseb, z nichž mnohé mají na zadní straně napsané básně, seznamy, deníkové poznámky nebo vzpomínky na dětství.

¹⁰⁴ Bernadac–Obrist, *Writings* (pozn. 18), s. 18.

4 Návrat Louise Bourgeois do Galerie Rudolfinum

Louise Bourgeois Prahu osobně nikdy nenavštívila, ani při příležitosti své retrospektivy *Sídlo paměti*. V roce 2015, kdy se její dílo znovu objevilo v Galerii Rudolfinum byla již pět let po smrti. Kurátor výstavy a tehdejší ředitel galerie Petr Nedoma se tehdy rozhodl její dílo zahrnout do výstavy *Flæsh*, která představila pět zahraničních umělkyň zkoumajících podoby tělesnosti. Potřetí, a doposud naposledy, byla Bourgeois zastoupena v Galerii Rudolfinum svým pozdním textilním dílem *Couple* (Pár, 2002) v rámci mezinárodní a mezigenerační výstavy *fragilités* v roce 2022.

4.1 Flæsh

V Praze bylo v Galerii Rudolfinum po dvaceti letech od retrospektivní výstavy *Sídlo paměti* na přelomu let 2015 a 2016 vystaveno několik prací Bourgeois v rámci kolektivní výstavy *Flæsh*. Prakticky nepřeložitelný název v podobě slovní hříčky v sobě pojí pojmy *flesh* – maso a *flash* – záblesk.¹⁰⁵ Ve výstavě zabývající se tělesností v rozličných podobách představil kurátor Petr Nedoma vedle Louise Bourgeois také umělkyně Marlene Dumas, Tracey Emin, Kiki Smith a Berlinde De Bruyckere. S výjimkou Bourgeois se tyto zbylé umělkyně narodily mezi lety 1953 a 1964, výstava by se tak dala považovat za svého druhu výpověď umělkyň jedné generace.¹⁰⁶

Každé z umělkyň byl věnován jeden výstavní sál, vzniklo tak pět „ohraničených prostor“. Jednotlivé místnosti vždy doplnil videodokument nestejného střihu a formátu, který měl přibližovat uměleckou praxi dané autorky. Toto relativně rigidní rozdělení stylem „jeden pokoj na jednu umělkyni“ nebyl na první shlédnutí příliš přívětivým řešením pro návštěvníka výstavy hledajícího vzájemné vztahy mezi díly jednotlivých autorek.¹⁰⁷ Jejich díla k sobě pojí kromě forem zobrazení lidského či zvířecího těla také sdílený existenciální rozměr.

Z díla Bourgeois byly vystaveny tři plastiky ze série *Ozvěn* (*Echo I, IV, IX*) z roku 2007. *Ozvěny I, IV, IX* odlité z bíle nabarveného bronzu odlitého do modelů starých oděvů. Bezmocná,

¹⁰⁵ Petr Nedoma není první, kdo propojil anglický výraz pro maso (přeneseně tělo) s bleskem. Takřka identickou symbolickou asociaci uvádí ve své studii „*Stabat Mater*“ Julia Kristeva. Blýskání těla pro ni vystihuje paradoxní zážitek mateřství, přesněji odráží extázi těla, moment vytržení a transformace, jak podotýká Štefková.

viz Zuzana Štefková, *Záblesk těla: Tělesnost v současném feministickém umění*, *Gender, Romé Příležitosti, Výzkum* XXVII, 2016, č. 1, s. 96–99.

¹⁰⁶ Ibidem, s. 96.

¹⁰⁷ Nad kurátorským konceptem, nejkuli jeho absencí, se kriticky zamýšlí Martina Raclavská viz Martina Raclavská, *Pohádka o tělesnosti*, *Artalk*, 16. 12. 2015., vyhledáno: 24. 5. 2024.

přesto vzpřímená hadrová těla balancují v jediném bodě. Textilní svršky, ze kterých jsou figury sestaveny stojí jen na jednom svém rukávu, podpírající své zbylé převislé vakovité „končetiny“. Pomyslný hold vzdaný původní výstavě kurátorky Charlotty Kotíkové bychom pak mohli vidět v díle *Vyklenutá postava (Arched Figure)* z roku 1993, ve které Bourgeois zachytila mužskou postavu v již popisovaném stavu hysterie projevujícím se navenek intenzivní svalovou kontrakcí. V této verzi je tělo mladíka odlito z bronzu na lůžku s bílým přehozem. Oproti *Oblouku hysterie* (1993), který byl v prostorách Rudolfiny k vidění v roce 1995, však tělo nevisí na laně ze stropu, ale spočívá na skromném lůžku.

Na samém sklonku svého života pracovala Louise Bourgeois na sérii *Neopouštěj mě* (2009–2010) společně s Tracey Emin (*1963). Bourgeois zaznamenala v sérii šestnácti kvašů v modrém a růžovém akvarelu ženská a mužská torza z profilu, které Emin po takřka dvou letech doplnila o dialog mužských a ženských postav v drobných kresbách figurek obývajících tato mohutná těla, ke kterým Emin zároveň připsala emotivní „deníkové“ zápisky. V těch se vyjadřuje k bolesti z odloučení, k sexuální frustraci nebo existenciálním pochybám. Díla ze série *Neopouštěj mě* (2009–2010) [17] jsou jen zdánlivě čistě sexuálního naturelu. Přestože mají k této poloze obě umělkyně blízko, zastavit se jen v této rovině interpretace by bylo zjednodušující. Série vypovídá mimo jiné o životní ztrátě, naději, lásce a smrti. Tracey Emin společné dílo komentovala následovně: „*Nikdy neočekáváte, že pohřbíte své děti, Louise musela takto pochovat svého syna, dílo je tak svým způsobem o vyrovnávání se se ztrátou.*“¹⁰⁸

Místnost uzavřel ikonický fotoportrét umělkyně od Roberta Mapplethorpa (1982, tisk 1991), kde Bourgeois s úsměvem v tváři svírá pod rukou svou emblematickou falickou plastiku s názvem *Fillette* (Děvčátko, 1968).

Samotná tvorba Tracey Emin byla na výstavě zastoupena instalacemi *Mizející jezero* (2011) a *Mrtvé moře* (2012)¹⁰⁹, neonem *Uložila se hluboko pod mořem* (2012), čtyřmi tapiseriemi a čtyřmi obrazy ženského těla vyšívaných do kalíka, tedy značně rozsáhlým výběrem děl. Obrazy těla v pojetí Emin jsou intimní autobiografickou deníkovou zpovědí oscilující mezi mezními póly emocí. Ve svém videodokumentu se Emin vyslovuje ke svému vztahu k sexu a lásce, stejně tak jako ke své nenaplněné mateřské roli.¹¹⁰

¹⁰⁸ Dokument BBC, *Tracey Emin on Louise Bourgeois – Women Without Secrets*, vyhledáno: 2. 6. 2024.

¹⁰⁹ Jsem přesvědčena, že by si dílo *Mrtvé moře* (2012) Tracey Emin zasloužilo v rámci Flaesh umístění ve stejné výstavní místnosti konfrontaci s *Vyklenutou postavou* (1993) Louise Bourgeois. Taková instalace by umožnila přímou vizuální konfrontaci pojetí těla v díle obou umělekyně.

¹¹⁰ *My Bed* (2012), použitá matrace s bronzovým odlitkem holé větve, je reinterpetací ikonického díla *My Bed* z roku 1998. Originální instalace postele se stala emblematickým dílem generace Mladých britských umělců (YBA).

Kiki Smith (*1954) představila na výstavě *Flaesh* své výrazově subtilní, velkoformátové kresby z poslední dekády své tvorby, v nichž se posunula směrem ke zkoumání vztahů člověka a přírody.¹¹¹ Smith je však pro historii výstavního programu Galerie Rudolfinum zásadní také z jiného důvodu, nebylo to totiž poprvé, co zde bylo její dílo prezentováno. Její výstava *Sochy [16]* byla v Galerii Rudolfinum k vidění takřka bezprostředně po retrospektivě Bourgeois, od června do srpna roku 1995. Výstava *Sochy* kurátorky Ivonny Raimanové byla prvním představením umělkyně v České republice a obsahovala celkem devět plastik a jeden grafický list z let 1992–1995. Smith osobně v Praze vytvořila instalaci svých figurálních soch pro prostory Malé galerie, ve které zachytila lidské tělo s vysokou mírou detailu a naturalismu, vypovídající o sociální zkušenosti a ideálech krásy západoevropské kulturní tradice. „*Kultura předepisuje převlek – Kiki Smith jej strhává.*“¹¹² Její drsně surové figury útočily na soudobé ideály krásných mužů a žen, odrážející se v sociálních fenoménech doby, například skrze obraz lidského těla v masmédiích.¹¹³ Smith zároveň svým dílem překonává představu mužského a ženského principu (těla) jako binarity dvou proti sobě stojících táborů. Jak sama řekla: „*Naše společnost trpí schizofrenií dichotomie. Někdo musel tento dualismus, tuto dichotomii, uměle vytvořit; je vždy hierarchická. Vzdaluje lidi jejich prostředí – odděluje kulturu od přírody, muže od žen, tělo od mysli a ducha. Vše, co má nejbližší zemi – jako země sama, ženy nebo tělo – je na nižší příčce hierarchického žebříčku, a tak všichni ve společnosti trpí, protože nikdo ve skutečnosti neví, kde je jeho místo.*“¹¹⁴

V tomto smyslu je tvorba Smith významným příspěvkem k feministické práci s tělem, jak mimo jiné soudí Martha Schwendener: „*Své subjekty se nutně nesnaží identifikovat jako muže nebo ženy, naopak hledá společnou půdu, na níž jsme všichni jednoduše lidskými bytostmi uzavřenými v tělesné schránce, která cítí bolest, trpí i umírá.*“¹¹⁵ Štefková se připojuje k tomuto čtení díla Smith, když vyzdvihuje kvalitu její tvorby, která ženskou figuru interpretuje nikoli jako objekt (mužského) pohledu, nýbrž jako obecný symbol lidství.¹¹⁶

Dle Martiny Pachmanové pramení bolest v díle Smith ze samotných útrob těla, kdežto bolest a trauma u Bourgeois má svůj původ v oblasti psychiky, touhy, strachu či paměti.¹¹⁷ Feministická rovina je v díle Smith zřejmého a pradávného původu, její naturalistické plastiky

¹¹¹ Barbora Ropková, *Flaesh* Figura v současném umění, *Flash Art*, 20. 12. 2015, vyhledáno: 4. 6. 2024

¹¹² Ivona Raimanová, Kiki Smith, *Ateliér VIII*, 1995, č. 16–17, s. 16.

¹¹³ *Ibidem*, s. 16.

¹¹⁴ Rozhovor umělkyně s Robin Winters in: *Kiki Smith* (kat. výstavy), Amsterdam 1990, s. 127–128.

¹¹⁵ Martha Schwendener, Návrat těla. Feministické umění 90. let, *Výtvarné umění, Art In America. Současné americké umění*, (překlad Lucie Vidmarová), 1995, s. 93–100.

¹¹⁶ Štefková, *Záblesk Těla: Tělesnost v současném feministickém umění* (pozn. 107), s. 98.

¹¹⁷ Pachmanová, *Bolest jako proces sebepoznávání* (pozn. 15), s. 16.

nejsou jen obrazem ženy ve dvacátém století, Smith se ohlíží hlouběji do historie západní civilizace a užívá odkazů na pohanské bohyně a židovsko-křesťanskou tradici.¹¹⁸ Motiv řetězu, na kterém jsou uvázány plastiky žen v díle Smith,¹¹⁹ můžeme vnímat jako vztah antropomorfní nadřazenosti člověka k zvířeti nebo jako vztah muže a ženy založený na útlaku a nesvobodě. Tento omezující vztah pozorujeme v díle Bourgeois ve spojitosti ženy–domu v mnoha variantách skupiny *Femme Maison*. Bolest a útrapy jsou v díle Smith ztotožnitelné s libostí či rozkoší,¹²⁰ podobný paradox popisuje Bourgeois, když hovoří o *hysterickém oblouku*.

Kiki Smith, Tracey Emin i Louise Bourgeois si přes sdílené roviny díla a motivické příbuznosti uchovávají individuální rukopis, všechny však vnímají lidskou zkušenost jako hluboce bolestnou.

¹¹⁸ Příkladem za všechny *Lilith* (1994) z bronzu se skleněnými očima.

¹¹⁹ viz *Řetězová hlava* (1994), bronz, nebo *Daisy-Chain* (1992), bronzové odlitky těla spojené ocelovými řetězy.

¹²⁰ Pachmanová, Bolest jako proces sebepoznávání (pozn. 15), s. 16.

4.2 fragilités

Dílo Louise Bourgeois bylo v Praze naposledy k vidění na mezinárodní a mezigenerační výstavě *fragilités*¹²¹ v Galerii Rudolfinum v termínu od října 2022 do ledna 2023. Výstava kurátorské dvojice Silvie van Espen a Eleny Sorokiny svou koncepcí rozvíjela vztahy mezi křehkostí a silou, osvětlující často méně viditelné spojitosti mezi těmito zdánlivě proti sobě stojícími pojmy. Výstava o křehkosti si v tomto smyslu vytyčila poměrně obsáhlé pole protikladů „*síly a slabosti, stálosti a nejistoty, odolnosti a zranitelnosti*“.¹²² *fragilités* předložilo křehkost jako prizma nebo jazyk a pokusilo se poukázat na fakt, že ani síla, ani zranitelnost nepřicházejí v očekávaných podobách.¹²³

Čeští umělci a umělkyně byli zastoupeni Annou Zemánkovou, jejími pastely a akvarely z šedesátých let, anatomickými schémata Luboše Plného a instalací *Spící město* Dominika Langa, prezentované mimo jiné na Benátském bienále v roce 2011. Pomyslné „srdce“ výstavy se pak nacházelo v největší, a co do počtu děl i autorů nejrozsáhlejší místnosti s díly Aliny Szapocznikow, Marie Bartuszové, Anny Zemánkové, Gety Brătescu, Francise Alÿs a Louise Bourgeois. Ta byla ve výstavě zastoupena dílem *Couple* (Pár, 2002) [18], textilní prací ze série, kterou Bourgeois tvořila v devadesátých letech z vycpané látky. *Pár* představuje dvojici kopulujících milenců, ze kterých zbyla jen jejich měkká oblá torza, hlava i nohy jim byly odstraněny. Syrovost stehu je záměrnou volbou umělkyně, která nechává splývat dvě nemotorná látková těla v jedno. Pokud se oprostíme klasické interpretace tohoto díla postavené na základech poznatků pohnutého dětství autorky,¹²⁴ je tento intimní moment metaforou citových vazeb přesahující konkrétní životní události. *Couple* je obrazem lásky, která se ztotožňuje s pocitem bezmoci a izolace v rámci skleněné vitríny. Její textilní díla jsou výrazně haptická, dalo by se snad říct, že jimi Bourgeois zkoumá, jaké to je obývat lidské tělo, spíš než na něj nahlížet. *Pár* konfrontuje diváka s pocitem odevzdanosti a intenzivní zranitelnosti.

Motiv zamilované dvojice sledujeme již v kresbách ze čtyřicátých let (viz *Bez názvu*, 1947)¹²⁵ v médiu šité plastiky se toto téma objevuje až v roce 1996 v díle *Couple I*. Textil jako materiál začala Bourgeois používat v šedesátých letech, většího významu v její tvorbě nabyl až

¹²¹ Název by se dal přeložit jako „křehkosti“.

¹²² Silvia Van Espen (ed.), *fragilités*, Praha 2022, s. 9.

¹²³ Nad tím, do jaké míry je téma křehkosti „pouhé alibi“ dezinterpretující skutečný kontext vzniku vystavených děl a nad chybějícím vymezením oné „síly“, která stojí v opozici zmiňované „křehkosti“ se ve své recenzi zamýšlela Kristina Láníková in: Kristina Láníková, *Fragilités v Galerii Rudolfinum*, *Art&Antiques*, prosinec 2022.

¹²⁴ Kdy byla jako malá svědkyní nevěř svého otce.

¹²⁵ *Bez názvu* (1947), inkoust na grafickém papíře, 21.6 x 27.9 cm, reprodukce viz Morris, Louise Bourgeois (pozn. 10), s. 90.

v letech devadesátých a po roce 2000. Její raný kontakt s látkou v rámci rodinné dílny restaurující tapisérie poskytl Bourgeois potřebné dovednosti a znalost práce s textilem při vytváření soch z různých měkkých materiálů, jako je latex, guma, froté nebo nylon. Staré látky pro své účely často opravovala a sešívala. Práce s textilem si později vyžádala spolupráci se švadlenou, která s Bourgeois pracovala přímo v jejím domě.¹²⁶

Alina Szapocznikow (1926–1973) prožila své dětství jakožto dítě polských Židů v koncentračních táborech v Osvětimi a Bergen-Belsen, než byla v roce 1943 převezena do Terezína. Po válce se přestěhovala do Prahy, kde studovala například spolu s Věrou Janouškovou nebo Evou Kmentovou v ateliéru Josefa Wagnera.¹²⁷ Szapocznikow se s Bourgeois osobně setkala během pobytu v toskánské Carrare na konci září roku 1969.¹²⁸ Bourgeois v té době žila v Pietrasantě, asi dvacet kilometrů od Carrary, kde od roku 1967 trávila na radu Jacquese Lipchitze každé léto několik týdnů prací s mramorem. V létě 1969 pracovala zejména na sérii *Cumul*.¹²⁹ Vznikla tam však řada dalších děl jako *Sleep II* (1967), *Tits* (1967), *Clamart* (1968) anebo série *Janus* (1968). Do poloviny šedesátých let je její práce standardně sochařská, poté odlévá tělo, integrující jeho odlitky do užitkových předmětů.¹³⁰ Szapocznikow byla ve *fragilités* dále zastoupena dílem *Ventre-coussin* (Břicho-polštář) z roku 1968. Ve stejné době tvořila „surovější“ a „pudovější“ Bourgeois díla s motivy prstů, falu nebo prsou – zejména v dílech *Germinal* (1967), *The Fingers* (1968), *Fillette* (1968) nebo *Colonnata* (1968).

Szapocznikow pracovala počátkem sedmdesátých let, tedy krátce před svou smrtí, s tělem svého nevlastního syna. Vzniklo tak dílo *Piotr* (1972).¹³¹ Odlitky jednotlivých částí jeho těla pak daly vzniknout sérii *Herbář*,¹³² [19] cyklu vysoce křehkých sádrových reliéfů. Bourgeois pracovala prakticky obdobně se svým asistentem Gorovoyem například v motivech *Hysterického oblouku* (1992–93). Zásadním rozdílem je však motivace obou autorek k obtisku těla blízkého člověka. Zatímco v díle Aliny Szapocznikow se segmentární otisky synova těla proměňují v křesťanský novozákonní motiv sdělující o utrpení Krista.¹³³ Bourgeois byla k obtisku svého asistenta motivována svým čtením hysterie, extrémních psychických stavů

¹²⁶ Mercedes Katz, kterou Bourgeois zaměstnala v roce 1999. viz Wye, *Unfolding Portrait* (pozn. 7), s. 92.

¹²⁷ Její *Relief II* (1947), který byl k vidění ve výstavě *fragilités* je snad jediným dochovaným dílem umělkyně z tohoto dvouletého pražského období.

¹²⁸ Helène Gheysens, *Alina Szapocznikow et Louise Bourgeois, 1969–1973*, 2018, s. 2.

¹²⁹ *Ibidem*. s. 3.

¹³⁰ Viz *Lampe-bouche (Illuminated Lips)*, 1966.

¹³¹ Dále *Glwa Piotra* (1972), *Herbier "Tête de Piotr"* (1972).

¹³² *Herbarium* (1972) a *Herbier blue I* (1972), srov. s Louise Bourgeois, *Orange Episode* (1990).

¹³³ Marie Klimešová, *Česká nová figurace šedesátých let, reflexe popartu, groteska, asambláž* in: Bregantová–Švácha–Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/1, 1958–2000*, Praha 2007, s. 175.

popisovaných Jeanem-Martinem Charcotem. Můžeme tak tvrdit, že byl vztah Bourgeois se Szapocznikow založen na vzájemném obdivu a přirozené soutěži. Nelze však na základě formálních podobností usuzovat, že by na sebe umělkyně přímo navazovaly, obě docházely k obtiskům těla originálně a svou vlastní cestou.

Maria Bartuszová (1936–1996) pocházela z pražských Holešovic. Praha a její kulturní zázemí pro ni znamenalo místo, kam se vracela a kde sledovala kulturní dění a navštěvovala zde výstavy, které byly zásadní pro ni a její práci. Ovlivněna byla primárně zkoumáním abstraktního sochařství Constantina Brâncușiho, Jeana Arpa, Alberta Giacomettiho nebo sochařským dílem Henryho Moora, jehož výstavu ve Šternberském paláci organizovanou Národní galerií Bartuszová navštívila v roce 1966.¹³⁴ Ovlivněna byla také uměním české moderny, což se projevilo například na spontánním navázáním na sochařskou koncepci organického, rostoucího tvaru v díle Hany Wichterlové, emblematicky zastoupenou dílem *Pupen* z roku 1932.¹³⁵

Bartuszová se s dílem Bourgeois setkala v první řadě prostřednictvím katalogu výstavy z galerie Peridot v New Yorku z roku 1949, který jí kolem roku 1990 zaslala galeristka Christine König.¹³⁶ Pražskou výstavu *Sídlo paměti* Bartuszová tak navštívila již obeznámena s tvorbou čtyřicátých let. Retrospektiva, kterou shlédla opakovaně, v ní zanechala silný dojem. Stalo se tak již v období, kdy Bartuszová aktivně netvořila, jelikož ji oslabovalo vyčerpání z nemoci.¹³⁷ Nelze tak v žádném případě tvrdit, že by se tato zkušenost jakkoli projevila v díle Bartuszové, dle Garlatyové na ni však silně zapůsobily instalace *Cel*.¹³⁸ Kromě užití tvaru kapky nebo závěsné plastiky (*Zavěšená plastika*, 1985–1987),¹³⁹ bylo dílo Bourgeois Bartuszové blízké i z důvodu sdílených témat a motivů. Kromě užití abstraktních a organických forem [20] to byla témata domova, traumatické zkušenosti, mateřství, matky a dítěte, ženy a muže – partnera – manžela – otce, genderové vztahy obecně, otázky sexuality a pohlaví nebo také principy matematiky, geometrie nebo architektury.¹⁴⁰

¹³⁴ Gabriela Garlatyová: Maria Bartuszová a Praha. Přednáška pro Galerii Rudolfinum, vyhledáno: 20. 6. 2024.

¹³⁵ Garlatyová, Maria Bartuszová (pozn. 17), s. 54.

¹³⁶ S jejíž galerií Bartuszová spolupracovala mezi lety 1990-91. in: Garlatyová, Buňka-Bublina (pozn. 18), s. 30. a též Garlatyová, Maria Bartuszová (pozn. 17), s. 168.

¹³⁷ Jejím posledním dílem byla site-specific instalace pro popradskou výstavu *Tehláreně T* v roce 1993. V práci využila (stejně tak jako mnohokrát Bourgeois) motiv spirály, nekonečného pohybu. Sádrové vejce se v písku ztrácí a rozpadají v časové spirále. in: Garlatyová, Buňka-Bublina (pozn. 18), s. 29.

¹³⁸ *Cel*, „tematicky a morfologicky vyjadřovaly uvěznění, uvěznění prostřednictvím motivů klece a zapletení vytvořeného provazy a dráty“ in: Garlatyová, Buňka-Bublina (pozn. 18), s. 168, 170.

¹³⁹ Možná spojení mezi vlastním dílem a dílem Louise Bourgeois si Maria Bartuszová uvědomovala na sklonku svého života, kdy s odstupem svou tvorbu bilancovala. viz Garlatyová, Maria Bartuszová (pozn. 17), s. 168–173.

¹⁴⁰ Garlatyová nachází v sochařském díle Louise Bourgeois řadu souvislostí s díly Marie Bartuszové, ze kterých uvádí několik příkladů, konkrétně shledává tvarové analogie v díle *Tiis* (1967) konceptuální analogie v *Fillette* (*Sweeter Version*)

Dílo Bourgeois, Szapocznikow, Bartuszové (a také například dílo Evy Hesse spolu s umělkyněmi takzvané *Eccentric abstraction*) se potýká s organičností, která přesahuje tělo, ať už mužské, nebo ženské, a míří k přírodním modelům, pojímající tělesnost jako základní zkušenost ve vztahu k přírodě a univerzu. Ani jedna z umělkyně se nutně nehlásila k představě ženské přirozenosti ve feministickém smyslu souladu s přírodou,¹⁴¹ ale klíčení, růst a pučení jsou postupem jejich tvůrčím procesům vlastní. U Aliny Szapocznikow je zájem o biologické formy zřejmý a dávný, v názvech jejího díla splývá anatomie s botanikou (*Rzeźba biologizna II*, 1964).¹⁴² Jednoduché oblé tvary Bartuszové – kapky vody, semena, pupeny rostlin – také vychází z přírody, nesou znaky intimního prožívání v dialogu s krajinou, představy světa jako nekonečného prostoru, vesmíru, který se projevuje tvůrčím způsobem. Pracovala za užití křehkých materiálů jako je sádra, svou povahou přirozeně podtrhující časovost a pomíjivost. Její díla lze označit za „klíčící, množící se organismy“, plastické hmoty tvarované odléváním jsou na rozdíl od soch vytesaných do kamene bližší přírodním procesům.¹⁴³

Louise Bourgeois, Marii Bartuszovou a Alinu Szapocznikow kromě generační vazby spojuje prostor pro řadu možných osobních spojitostí a možností dialogu. Szapocznikow se s Bourgeois přímo setkala, v jejich případě se jednalo o vazbu přátelskou a osobní. V případě Marie Bartuszové šlo o vztah zprostředkovaný fotoreprodukcemi díla Bourgeois a následně shlédnutím retrospektivy *Sídlo paměti* v Galerii Rudolfinum v roce 1995 [21].

(1968-1999) a analogie tematické vidí například v díle *Mamelles* (1991). in: Garlatyová, Maria Bartuszová (pozn. 17), s. 169.

¹⁴¹ Bouvard, *Germinal* (pozn. 19), s. 26.

¹⁴² *Ibidem*, s. 25.

¹⁴³ Garlatyová, Maria Bartuszová (pozn. 17), s. 58. Jako příklady tohoto principu by bylo možné zvolit díla *Čtyřdílná plastika III.: Klíčení* (1966), *Zrnko* (1965–1967) nebo *Krajina II.* (1983).

5 Možnosti konfrontace, Louise Bourgeois a Adriena Šimotová

Výstavy *Flaesh a fragilités* v Galerii Rudolfinum nabídly možnosti přímé konfrontace díla Louise Bourgeois s umělkyněmi (a umělci) různých generací, vycházející z nestejných životních zkušeností, myšlenkových i geografických zázemí, vztahující se k *tělesnosti* a *křehkosti* rozličnými způsoby za užití různého média. Předchozí kapitola *fragilités* pojednávala mimo jiné o vztahu Marie Bartuszové k dílu Louise Bourgeois. Práce se nyní pokusí o zprostředkování možností nové konfrontace umělkyně s českým prostředím, skrze osobu a dílo Adrieny Šimotové.

Obě autorky po sobě zanechaly psané paměti, rozhovory a deníkové zápisy. V tisku vyšly v případě Adrieny Šimotové v rámci publikací *Hlava k listování* (1997), *Stopy Adrieny Šimotové* (2005) a *Uvnitř–Vně (malá sdělení, 2016)*. Poslední z nich je reedicí původního vydání z roku 1994. Výběr autorských komentářů k dílu, deníkových poznámek a záznamů několika zásadních rozhovorů Louise Bourgeois pak nalezneme ve sborníku *Louise Bourgeois: Destructions of the Father/Reconstruction of the Father, Writings and Interviews 1923–1997* (1998) eds. Hans Ulrich Obrist, Marie-Laure Bernadac.

Obě umělkyně si náhodou osudu procházely takřka ve stejné době obdobnými tragickými životními událostmi. Adriena Šimotová přichází o svého manžela Jiřího Johna v roce 1972, Robert Goldwater umírá v roce 1973. Bourgeois přišla o svého adoptivního syna Michela v roce 1990, syn Adrieny Šimotové Martin umírá předčasně v roce 1994 ve věku čtyřiceti let. Tyto osobní tragédie se odehrávají na dvou světových kontinentech, v naprosto odlišném politickém a společenském klimatu.

Dílo obou umělkyní zároveň skutečně nevykazuje mnoho formálních podobností. Obě pracovaly po většinu života v jiném médiu a s jinou intencí. Vypovídá však v první řadě o člověku a jeho žité zkušenosti. Dílo Louise Bourgeois je v soše zřídka klasicky figurativní, její psychologické metafory (svým původem často reflektující trauma) a útržky osobní historie se však silně manifestují v odkazech k částem těla. Adrienu Šimotovou by mohla zastoupit její vlastní slova „*Nezajímá mne realismus, ale realita, nezajímá mne figurace, ale člověk.*“¹⁴⁴

¹⁴⁴ Rozhovor Adrieny Šimotové s Milanem Kozelkou, *Zde a nyní: Existenciální dilema člověka* in: Adriena Šimotová, *Hlava k listování*, Praha 1997, s. 172.

Dílo Bourgeois je prodchnuto spojením formální invence a psychologické hloubky. V letech 1952–1985 se podrobovala psychoanalýze u doktora Henryho Lowenfelda.¹⁴⁵ Texty, v nichž si zaznamenávala sny, poznámky o procesu svých analytických sezení, komentáře svého díla a procesu jeho vzniku, jsou dokumenty osvětlující některé aspekty jejího života a uměleckého přístupu. Vztahovat se k jejímu dílu optikou psychoanalýzy, skrze bohatý deníkový odkaz a mnohočetné rozhovory, přináší komplexnější pochopení její tvorby a umožňuje nové možnosti čtení jejího odkazu.

Pro vztahování se k životu a dílu Adrieny Šimotové nelze nezmínit osobnost Pavla Brunclíka, který spolupracoval s Adrienou Šimotovou od roku 1998 na takřka všech jejích výstavách i publikacích věnovaných její tvorbě.¹⁴⁶ Stal se jejím dobrým přítelem a blízkou osobou. Později, vzhledem k jejím omezeným možnostem pohybu, o ni pečoval. Brunclík sledoval vývoj A. Šimotové „z první ruky“, z perspektivy posledních sedmnácti let jejího života, kdy se v těsné spolupráci s ní věnoval její tvorbě. Jejich vztah nápadně připomene vztah Jerryho Gorovoye k Louise Bourgeois. Nezisková nadace, kterou Brunclík spolu se Šimotovou založili, se věnuje péči o umělecký odkaz jak Adrieny Šimotové, tak jejího manžela Jiřího Johna. Její úvahy, dopisy, básně, poznámky a rozhovory přispívají k intimnějším a přesnějším čtení jejího života a díla.

Adriena Šimotová se narodila 6. srpna 1926 v Praze. V letech 1942–1945 studovala na Státní grafické škole v Praze u profesora Zdeňka Balaše a v letech 1945–1950 na Vysoké škole uměleckoprůmyslové u profesora Josefa Kaplického spolu se svým budoucím manželem, významným českým malířem a grafikem Jiřím Johnem. Následně zde také absolvovala tříletou aspiranturu. Byla členkou obnovené Umělecké besedy, skupiny UB12¹⁴⁷ a Nové Skupiny. Do výtvarného oboru profesně vstoupila v padesátých letech.¹⁴⁸ Politické uvolnění šedesátých let Šimotové umožnilo kontakt se zahraničím spojený s novými výstavními úlohami.¹⁴⁹ Její umění

¹⁴⁵ Louise Bourgeois započala psychoanalytická sezení u doktora Henryho Lowenfelda 5. ledna 1952 ve věku čtyřiceti let. Vyhledala u něj léčbu po nečekané smrti svého otce v roce 1951. Dr. Lowenfeld vycházel z učení Sigmunda Freuda a sám emigroval z Berlína do New Yorku v 1938, tedy ve stejné době jako L. Bourgeois.

¹⁴⁶ Za mnohé další můžeme například zmínit zásadní retrospektivu uskutečněnou roku 2001 Národní galerii, která zásluhou kurátora Pavla Brunclíka bilancovala dosavadní tvorbu Adrieny Šimotové v náležitém rozsahu a právem se setkala s velkým úspěchem a vysokou návštěvností.

¹⁴⁷ V UB 12 se spolu s ní sešli její celoživotní přátelé, umělci Václav Boštík, Václav Bartovský, Stanislav Kolíbal, Vlasta Prachatická, Věra Janoušková, Vladimír Janoušek, Daisy Mrázková, Jiří Mrázek, Alena Kučerová a další, později přibýli také historikové umění Jiří Šetlík a Jaromír Zemina.

¹⁴⁸ Poprvé vystavovala v roce 1960 spolu s Věrou Janouškovou v tehdejší Galerii Na Slovanech.

¹⁴⁹ Přehled výstav šedesátých let, ve kterých bylo zastoupeno dílo Adrieny Šimotové: 1965: UB 12, Dům umění města Brna; The International Biennial of Young Artists, San Marino, 1967: The 7th International Biennial of Graphic Art, Ljubljana Mostra d'Arte; Contemporanea Cecoslovacca, Torino, 1968: Czechoslovak Contemporary Graphic Art, Monetary Fund, Washington, D. C., 1969: 6 graveurs tchèques, Galerie La Hune, Paris.

nacházelo svá myšlenková zázemí ve filozofii. Opakovaně připomínala inspirativní roli, kterou pro ni mělo setkání s myšlením Martina Bubera, jmenovitě s jeho *Já a Ty* (2005) a *Problém člověka* (1997).¹⁵⁰ Ústředními motivy, které reflektovala ve své tvorbě se staly ontologické souvislosti komunikace, dialogu a setkání. Vliv existenciálního myšlení nejen ve filozofii, ale i v literatuře, divadle, kinematografii a výtvarném umění přispěl k její umělecké výpovědi.

Naproti tomu Louise Bourgeois hledala odpovědi v oborech neurologie a psychologie. Ještě před tím, než začala podstupovat psychoanalytická terapeutická setkání se intenzivně oddávala četbě Sigmunda Freuda, Carla Junga, Jacquese Lacana a první generace Freudových „žaček“ – Marie Bonaparte, Anny Freud či Melanie Klein.

„Hodně jsem četla o psychologii umění. K vhledu do interpretace výtvarných forem, který mi poskytla osobní zkušenost z posledních patnácti let, bych ráda přidala formální vzdělání v oblasti psychologie. Můj záměr je dvojitý:

- 1. Obohatit a prohloubit svou vlastní budoucí uměleckou tvorbu*
- 2. Získat potřebné teoretické a experimentální základy, abych se mohla uplatnit v oblasti diagnostického testování a nápravné péče o děti.“¹⁵¹*

Bourgeois často snila o tom, že se vrátí do Francie a bude žít v rodinném domě v Antony, který zdědila po matčině smrti v roce 1932.¹⁵² Jestliže byla smrt matky katalyzátorem, který ji přiměl opustit studium matematiky a filozofie na Sorbonně ve prospěch umění, smrt otce v roce 1951 zcela podlomila její psychickou rovnováhu a přiměla ji vyhledat již zmíněná psychoanalytická sezení. *„Minulost je pro mě strašně bolestivá, přestože jsem s ní svázaná. Zůstává nevyřešená, nemám chuť ji znovu navštěvovat. Je to krajina, kterou jsem prošla, prozkoumala a přerostla. Zajímá mě jen zítřek.“¹⁵³*

V pozdních čtyřicátých letech jsou v jejích pamětech čitelné osobní konflikty mezi Bourgeois a jejím manželem, Robertem Goldwaterem a těžkosti výchovy tří synů. Mimo to se jí na newyorské umělecké scéně stále nedařilo prosadit a tyto momenty vzteku a zoufalství byly doprovázeny rostoucí řadou somatických a psychosomatických příznaků. Z jejích zápisků je zřejmé, že Goldwaterovy profesní úspěchy jakožto historika umění komplikovaly jejich vztah

¹⁵⁰ Pavel Brunclík, *Adriana Šimotová – obrazy, které nejsou ze sebe ani pro sebe: Úvahy o komunikaci v autorčinně tvorbě* (diplomní práce), Doktorský program Německá a francouzská filosofie, FHS UK, Praha 2023, s. 8.

¹⁵¹ Bernadac–Obrist, Writings (pozn. 8), s. 69.

¹⁵² Do Antony se přestěhovala rodina Bourgeois z Choisy-le-Roi.

¹⁵³ Bernadac–Obrist, Writings (pozn. 8), s. 173.

a podněcovaly její odpor a frustraci. Její žárlivost někdy dosahovala stavů paranoie, měla strach, že je s ní něco v nepořádku a že ji manžel opustí. Psychické konflikty zatěžovaly a omezovaly její uměleckou tvorbu. V této době píše o „*bezedných smutcích dnů / dnů bez práce*“.¹⁵⁴

Když byla Adriena Šimotová tázána na dynamiku vztahu mezi ní a manželem, který byl stejně jako ona výtvarným umělcem, odpovídala: „*Mnohokrát se mě lidé ptali, jaké to bylo, pracovat a žít po boku Jiřího Johna, jak mě on vnímal jako umělkyni a jestli jsme si nekonkurovali. – Vůbec ne! Naše práce byla sice dost odlišná, ale vždy jsme se vzájemně respektovali, a ačkoli on zažil svůj profesní úspěch dřív než já, byl strašně rád, když o mou práci začal být zájem.*“¹⁵⁵

¹⁵⁴ Phillip Larratt-Smith, *Freud's Daughter*, New York, 2021, s. 104.

¹⁵⁵ Pachmanová, *Když jde žena po lávce* (pozn. 16), s. 2.

5.1 Rány osudu, mezní situace

Tvůrčí možnosti, kterých se Šimotové dostávalo, byly bolestně zatíženy osobními a společenskými ranami. Ztráta blízké osoby ji zasáhla na počátku sedmdesátých let, v době, kdy se ona i její přátelé, kolegové a občané tehdejšího Československa nacházeli v období normalizace. Šimotová mluvila o prožitku „dvojí smrti“.¹⁵⁶ Zaprvé tím měla na mysli smrt manžela Jiřího Johna v nedožitých čtyřiceti devíti letech, druhou smrtí nazývala smrt demokracie a ztrátu naděje na ni, spojenou s pražským jarem a nastupujícím obdobím normalizace. Výstavy v bytech, ateliérech a dalších alternativních prostorách se od sedmdesátých let stávaly náhradními platformami pro výstavní aktivity autorů, kteří nemohli v normalizačních podmínkách vystavovat v oficiálních institucích. Pokud by nebylo těchto neoficiálních aktivit, umělci by zcela pozbyly veškeré možnosti profesního setkání, tvůrčí konfrontace, zkrátka jakékoli komunikace mezi sebou, teoretiky a diváky, tedy těmi, kteří svobodnou kulturu utváří. Adriena Šimotová v této době s vděčností přijala možnost tvořit v klášteře v Hostinném v Podkrkonoší, kde nadále pracovala a vystavovala také díky podpoře přátel, kterými se celý život obklopovala.¹⁵⁷ Za nejhlubších dob normalizace vznikla díla, která považuje sama za nejpravdivější.¹⁵⁸

„Pořád se vracím k problému totožnosti. Člověk sedmdesátých let stojí proti zrcadlu, aniž se poznává. Všecko dělá proto, aby se člověk poznal: může si dát fotografovat ústa a pohlaví a vystavit je: zde jsem já. Ten a ten. Vidíte, jak manifestuji svou identitu?“¹⁵⁹

Naopak Louise Bourgeois do zrcadla pohlížet odmítala, bylo pro ni symbolem přijetí sebe sama na čistě individualistické rovině. *„Žila jsem v domě bez zrcadel, protože jsem se nemohla vystát, nemohla jsem se přijmout. Zrcadlo bylo nepřítel.“¹⁶⁰*

Mezitím zažívala Bourgeois v New Yorku koncem sedmdesátých let dobu svého dosud nejširšího uznání. Zdálo se, že její dílo naplňuje výraznou estetickou potřebu, která se stala akutní ke konci sedmdesátých let: potřebu osobního, individualizovaného obsahu.¹⁶¹

¹⁵⁶ Brunclík, Adriena Šimotová (pozn. 150), s. 43

¹⁵⁷ Podstatnou roli měla také, přes mnohé těžkosti a omezení, trvající podpora českého výtvarného umění ze zahraničí. Ve vztahu k Šimotové lze jmenovat Medu Mládkovou, která její díla zařadila do své sbírky. V roce 1976 pozvala A. Šimotovou na studijní a pracovní pobyt do Spojených států.

¹⁵⁸ Z rozhovoru s Markem Ebenem, *Na plovárně s Adrienou Šimotovou*, 23. 7. 2004.

¹⁵⁹ Deníkový záznam z května 1976, in: Adriena Šimotová, *Uvnitř–vně (malá sdělení)*, 2016, s. 25.

¹⁶⁰ Obrist–Bernadac, *Writings* (pozn. 8), s. 260.

¹⁶¹ Wye, Louise Bourgeois (pozn. 8), s. 29.

V roce 1982 dochází k její první retrospektivě v MoMa. Příležitost první retrospektivy měla vliv na interpretaci jejího díla. Jednalo se totiž o okamžik, kdy se Bourgeois poprvé svěřila s nemanželským poměrem otce jako zárodku svých traumat, a to prostřednictvím *Child Abuse* (Zneužívané dítě, 1982) [23], autobiografického textu, který byl spolu s rodinnými fotografiemi publikován v časopise *Artforum* v prosinci roku 1982, tedy bezprostředně v průběhu retrospektivy.¹⁶² Tento fakt významně přispěl k interpretaci jejího díla skrze biografickou, silně osobní optiku, vyzdvihující traumatické vzpomínky na dětství jako primárního ideového původce její tvorby.

¹⁶² *Child Abuse*, *Artforum*, 1982, s. 40–47.

5.2 Nahlédnutí do uměleckého procesu, práce s materiálem

Adriena Šimotová po smrti Jiřího Johna pocítuje, že pokud by setrvala u malby, tíhla by ke schematičnosti. Byla vždy ostražitá před tendencemi k estetizaci,¹⁶³ dekorativnosti a povrchní líbivosti. Hledala stále nové techniky tak, aby si zachovala svou vnitřní autenticitu a nepodlehla uspokojení z již dosaženého. Potřeba překročit hranice vlastní tvorby u ní tak znamenala „přerod“ směrem k otisku a doteku, časově zařaditelný do druhé poloviny sedmdesátých let. Nelze ovšem tvrdit, že by šlo o náhlý obrat, perforace byla v jejím díle „připravována“ několik let předtím. Již na sklonku šedesátých let v malbách nacházíme konkrétní a zřejmé předznamenání pozdější práce. Šimotová dlouhodobě užívala frotáže a stupňovala svou vztahovou blízkost k materiálu a dílu skrze tělesný dotyk. Svůj „rozchod s malbou“ osvětlovala slovy: „*Neklade mi dost překážek a mizí tak naléhavost sdělení. Přinášela mi bezpečí, že se do ní příliš pohodlně ponořím. Čára, kterou jsem vedla štětcem, se mi zdála příliš elegantní, kdežto když jsem ji ryla nožem, kdy nelze uhnout nalevo ani napravo, je daleko radikálnější. To bylo pro mne osvobozující.*“¹⁶⁴

V osmdesátých letech se výrazně rozvíjela duchovní dimenze tvorby Adrieny Šimotové, mimo jiné v souvislosti s jejími pracovními pobyty v klášteře v Hostinném, kam lze vysledovat také performativní aspekty jejího díla. Zde znásobila výrazové možnosti papíru ve vrstvách, jimiž prosvítala kreslená i perforovaná linie. Z papíru také modelovala postavy, předměty i hlavy, stopy člověka také nalézala v motivech věcí, které ho obklopují.¹⁶⁵ „*Překvapuje mě, jak je význam mých figur čten. Nejsou destruovány. Jsou zraněny. V tom je záruka mé účasti s nimi. Jistě jsou poznamenány vnějším i vnitřním vymezením a omezením. Zdá se mi, že celý svět klade člověku zátaras, ale stejně intenzivně si je člověk klade sám. Sebedestrukce ... to je to, co chci nejméně. Věřím spíš na možnost dosažení maximální svobody v jakémkoliv vymezení.*“¹⁶⁶

Kresbu vytvářela pomocí vpichů z rubu papíru, který následně překryla černým nebo modrým propisovacím papírem a přes něj prsty, nehtem nebo rydlem sledovala reliéfní linie perforace [22]. Hmatem pak dotvářela konečnou podobu díla. Pracovala vkleče na podlaze, její obrazy v sobě zanechávají otisky jejího těla, často nepříliš zřetelné, ale vždy přítomné. Když opustila tradiční práci ve vertikální ploše, nebyla to snad otázka technického rázu, proměna postupu tvorby díla úzce souvisela s *přímým ohledáváním terénu*.¹⁶⁷ Zvrat v její tvorbě tak

¹⁶³ Sama si byla vědoma, že má k estetizaci určité sklony, snažila se jim tak maximálně vyvarovat.

¹⁶⁴ Z rozhovoru Mileny Slavické s Adrienou Šimotovou, 2002 in: Brunclík, Adriena Šimotová (pozn. 150), s. 41.

¹⁶⁵ Jiří Šetlík, Poznámka o významu tělesnosti v díle Adrieny Šimotové, *Život: revue Umělecké besedy* III, 2007, s. 24–25.

¹⁶⁶ Rozhovor Adrieny Šimotovou s Milanem Kozelkou, *Zde a nyní* (pozn. 144), s. 168.

¹⁶⁷ Rozhovor Pavla Brunclíka s Adrienou Šimotovou in: Brunclík, Adriena Šimotová (pozn. 150), s. 138.

nebyl nutně reakcí na události v osobním životě, pramenil primárně z nutnosti nalezení adekvátního způsobu vyjádření. Šimotová se nikdy neuzavřela experimentu.¹⁶⁸ Její výtvarný projev osciloval mezi kresbou, perforací, koláží, reliéfem, objektem, sovkulturov, instalací i prvky umění akce a body artu. Akryl a temperu, s nimiž pracovala v malbě, nahradily tapety, textil,¹⁶⁹ pletivo, sklo a zejména pak papír a práce s jeho různými výrazovými kvalitami skrze jeho perforaci, vrstvení, práci s jeho transparentností.¹⁷⁰ Sama Šimotová popisuje „ambivalentní vztah soucitné něžnosti s radikálním a drsným uchopením“.¹⁷¹

Louise Bourgeois se svým materiálem zacházela velmi živelným, často „nevybíravým“, až útočným způsobem. Mignon Nixon považuje její práci za ztělesnění ženské agrese – hněv podle ní udává směr jejího díla.¹⁷² Sama Bourgeois tvrdila, že k „nastolení nového řádu je zapotřebí násilí“.¹⁷³ Často hovořila o antagonismu, který ji podle jejích vlastních slov dohání k těmto násilným sklonům. „Ublížíte“ tak vlastním dílům, odřezává jejich končetiny, podřezává jim hrdla. „Pokud jsem v pozitivním rozpoložení, mám chuť spojovat, pokud v negativním, mám potřebu řezat věci.“¹⁷⁴ Lucy Lippard považuje přístup Bourgeois po smrti Roberta Goldwatera za „agresivní práci“.¹⁷⁵ Řeže a vrtá kusy dřeva, které následně navléká na kovové tyče, což sama autorka považuje za nesnesitelné a dělá to jen v krajní úzkosti. Agresivita ji nutí zpochybňovat vlastní ženskost a to nesnáší. Když je realita opět snesitelná, může znovu dělat jejími slovy ženská díla. Za přátelské materiály považuje sádkru, vosk, latex.¹⁷⁶ Tyto měkké materiály následně nalévá, čímž je dílo nakloněno náhodě výsledné podoby, poté hnete a tvaruje. Kontrast hrubého a hladkého povrchu soch a plastik je zásadní pro její vztah k materiálu.

Navzdory tomu, jak se tvorba Šimotové časem proměňovala, neztratila – stejně jako Bourgeois – smysl pro kontinuitu. Díla, která jsou si na první pohled formálně či svou technikou vzdálená, jsou ve skutečnosti vnitřně spřízněná. „V celé své tvorbě mám etapy, kdy začínám znovu. Někomu to přijde nekonzistentní, ale k jednomu cíli může jít člověk několika cestami.“¹⁷⁷

¹⁶⁸ Klimešová, Česká nová figurace šedesátých let (pozn. 133), s. 175.

¹⁶⁹ Bytové textilie uplatňovala nejenom v proměňujících se polohách závěsného obrazu, ale také v objektech nebo instalacích.

¹⁷⁰ Brunclík, Adriana Šimotová (pozn. 150), s. 42. Užití civilních, „každodenních“ materiálů korespondují, dle P. Brunclíka, s tendencemi italského Arte povera.

¹⁷¹ Poznámka je z roku 1981 in: Šimotová, Uvnitř–vně (pozn. 159), s. 40.

¹⁷² Viz Mignon Nixon, *Fantastic Reality*, Cambridge–London, 2005.

¹⁷³ Z rozhovoru umělkyně s Jerryem Gorovoyem in: Larrat-Smith, *Freuds Daughter* (pozn. 154), s. 107.

¹⁷⁴ Bernadac–Obrist, *Writings* (pozn. 8), s. 223. Následně se Bourgeois táže: „Bude mě mít člověk, se kterým jsem takto zacházela, rád? načez si odpovídá: *Pokud se chováte jako zřůda, je velmi těžké očekávat, že vás budou mít přátelé rádi.*“, s. 140.

¹⁷⁵ Lippard, *From the Center* (pozn. 4), s. 248.

¹⁷⁶ *Ibidem*, s. 248.

¹⁷⁷ Jan Skřivánek, Vyjevování: Nové práce Adrieny Šimotové, *Art&Antiques*, květen 2011.

Bourgeois opakujícími se motivy rozvíjela své dílo a tato opakovaná setkání považovala za nutnost, kterou si nárokovalo její podvědomí. „*Spojení, která ve své práci vytvářím, jsou spojení, kterým nemohu čelit.*“¹⁷⁸ Navzdory všem ranám osudu není v díle obou umělkyně ani stopa po rezignaci. Soustředěnost na lidskou osobu, tělesnost a hloubku citového zázemí je vlastní oběma, a to přes životy v nesrovnatelných politických, kulturních a sociálních podmínkách.

¹⁷⁸ Donald Kuspit, *An Interview with Louise Bourgeois*, New York 1988, s. 68.

Závěr

Tato práce zkoumala v první řadě událost samostatné výstavy francouzsko-americké umělkyně Louise Bourgeois v České republice, retrospektivu *Sídlo paměti* kurátorky Charlotty Kotíkové. Výstava umělkyně v době, kdy se jí po prezentaci na Benátském bienále a dvou zásadních newyorských retrospektivách (MoMA 1982, Brooklyn Museum 1994) dostalo celosvětového renomé, byla skutečným milníkem ve výstavní historii instituce i pražského kulturního dění celkově. Přesto byla tato skutečnost jen minimálně pokryta českými odbornými periodiky. Retrospektivní charakter výstavy reflektoval ranou abstraktně-figurální sochařskou tvorbu padesátých let i mramorové struktury let šedesátých, kombinující fragmenty těla zvířat i lidí ve fantaskních kompozicích. *Sídlo paměti* pomyslně kulminovalo instalacemi *Cel*. Tato místa izolace v podobě opuštěných pokojů skýtala v rozlehlých výstavních prostorách podivuhodnou míru intimacy. Na jejich účinek je tak v práci kladen důraz; prostory s osobními předměty umělkyně nás nutí voyeuristicky nahlédnout, avšak nikdy nám nedovolí jejich interiéry obývat. V textu byl také popsán osobní zájem umělkyně v oblasti teorie psychoanalýzy, který byl do značné míry podmíněn boji s vlastními démony. Nejzřetelněji se tento zájem manifestuje v podobě *Oblouku hysterie*, lidského těla v nelidské křeči extrémního somatického i psychického vypětí. Hrozivá skupina pavouků v nás přestává křísit strachy z dětství, pokud si připustíme představu pavoučice jako švadleny, ochraňující své potomky a své pečlivě pletené sítě. Tato interpretace emblematického pavouka byla v *Sídle paměti* o to zřejmější, víme-li, že zde byl zcela ojediněle vystaven v rámci úplné, mnohočetné pavoučí rodiny.

Znalost biografie umělkyně může zatížit čtení jejího díla a stát se jedním z úskalí jeho interpretace. Většina reflektované literatury má sklon spoléhat se primárně na naraci životního příběhu Bourgeois a traumat spojených s jejím dětstvím na úkor vyčerpání možností výkladu jejího díla. I v rámci této práce bylo obtížné se této tendence zbavit. Skutečností však je, že dílo Louise Bourgeois působí i na člověka, který se s jejím dílem setkává poprvé a o patologiích jejího života nemá tušení. V odborné literatuře se nejednou dočteme o Louise Bourgeois jako o solitérní osobnosti odolávající veškerým proudům, vnějším vlivům, jako pohrouženou jen a pouze do svého nitra. Předkládaná práce rozporuje toto tvrzení a hledá názorné příklady, jak se k práci Louise Bourgeois vztahovat v konfrontaci s díly umělkyně napříč místem i časem. Jejich vztahy jsou pro účely práce zprostředkovány dvěma skupinovými výstavními projekty Galerie Rudolfinum – výstavou o tělesnosti (*Flash*) a o křehkosti (*fragilités*). Tracey Emin na Bourgeois obdivovala její citlivost a resilienci, společně vytvořily grafické dílo o plodnosti a ztrátě. Kiki Smith se stejně jako Bourgeois nepříčily tekutiny, výrůstky a anomálie lidského

těla; zachytila je s extrémním naturalismem. Reálný otisk lidského těla milované osoby skýtá dílo Aliny Szapocznikow, kterou kromě precizní práce s mramorem a tělem k Bourgeois váže ještě osobní vazba přátelské a produktivní konkurence. Vědomou spojitost s dílem Louise Bourgeois projevila také Maria Bartussová, když opakovaně navštívila *Sídlo paměti* a svůj zážitek s odstupem bilancovala. Organické tvarosloví kapek, nor a kokonů nakonec není jejímu dílu nijak vzdálené.

O všech těchto způsobech vztahování se k dílu Louise Bourgeois již bylo v rozličných formách pojednáno, mimo jiné v rámci kritických reflexí zmíněných výstav. Ve třetí, závěrečné části se práce snaží zcela vymanit z prostorů galerie jako zprostředkovatele vztahů. Hledány jsou vazby na základě čistého pohledu na dvě rozličná díla, dvě autorky. Výpověď o člověku a jeho žité zkušenosti je patrná v díle Adrieny Šimotové. Tu s Louise Bourgeois pojí nejen rozsáhlý archiv autorských výpovědí, do kterého se práce obrací, ale také prožitek mezních životních situací, které nahodilostí osudu přichází v životě autorek v takřka totožné momenty. Ať už se jedná o rány osobní nebo společenské, obě se s nimi vyrovnávají po svém, skrze své texty a svá díla, která perforují, řezou a s citem ohmatávají, obklopeny přáteli nebo v izolaci.

Možnosti propojení umělkyně Louise Bourgeois a Adrieny Šimotové naznačené na rádcích této práce nejsou a ani nemohou být zdaleka vyčerpány. Skutečnost, že k sobě má jejich dílo blízko, potvrzuje i zjištění, že byly obě zastoupeny na skupinové výstavě *New York Wien Prag* ve Vídni v roce 1992, tedy více než dva roky před retrospektivou *Sídlo paměti* v Praze. Tehdy Šimotovou a Bourgeois bok po boku společně s Marií Lassnig a Hildegard Absalon prozíravě vystavila již zmíněná Christine König.¹⁷⁹ Tento fakt poskytuje nový impuls pro další prohloubení této konfrontace a práce se tak otevírá dalšímu zkoumání.

¹⁷⁹ Christine König umožnila setkání Marie Bartussové s dílem Louise Bourgeois skrze katalog Galerie Peridot, obsahující fotografie série *Personages* (1949). viz kap. fragilités, s. 39.

Seznam literatury a pramenů

Odborná literatura

BERNADAC–OBRIST, Marie-Laure, and Hans-Ulrich Obrist, eds. *Destruction of the Father / Reconstruction of the Father: Writings and Interviews, 1923–1997*. Cambridge, 1998.

BOURGEOIS Louise, Self Expression is Scared and Fatal: Statements, in: Christiane Meyer-Thoss, Louise Bourgeois, *Designing for Free Fall*, Zürich, 1992.

GABNER–KÖLLE, Hubertus Gaßner, Brigitte Kölle. *Louise Bourgeois. Passage dangereux*. Hamburg 2012.

GHEYSSENS, Hélène, Mémoire fragmentaire: Alina Szapocznikow et Louise Bourgeois, 1969–1973, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, no. 144, 2018, s. 68–83.

KLIMEŠOVÁ Marie, Česká nová figurace šedesátých let, reflexe popartu, groteska, asambláž in: Polana Bregantová – Rostislav Švácha – Marie Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/1, 1958–2000*, Praha 2007.

KOTÍK Charlotta, *Louise Bourgeois: Recent Work/Opere recenti*, New York 1993.

KOTÍK Charlotta, *Louise Bourgeois: The Locus Of Memory, Works 1982–1993*. New York 1994.

KOTÍKOVÁ Charlotta, *Louise Bourgeois: Sídlo paměti, Dílo 1982–1993*. Praha 1995.

KUSPIT Donald, *An Interview with Louise Bourgeois*, New York 1988.

LARRATT-SMITH Phillip, *Freud's Daughter*, New York 2021.

LIPPARD Lucy, Eccentric Abstraction, in: *Changing: Essays in Art Criticism*, New York 1971. s. 98–111.

LIPPARD Lucy, Louise Bourgeois: From the Inside Out, in: *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, New York 1976. s. 238–249.

LOGAN–RUGOFF, Joseph Logan, Paul Rugoff, *Louise Bourgeois. The Woven Child*, Berlin 2022

MORRIS Frances, ed. *Louise Bourgeois*, London 2007.

NEDOMA Petr, *Flæsh*, Praha 2015.

NIXON Mignon, *Fantastic Reality: Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*. Cambridge, MA, London: MIT Press, 2005.

SMITH Kiki, Robin Winters, Paolo Colombo, Elizabeth Janus, Eduardo Lipschutz-Villa, *Kiki Smith*, Amsterdam 1990.

ŠIMOTOVÁ Adriena, *Hlava k listování*, Praha 1997.

ŠIMOTOVÁ Adriena, *Stopy Adrieny Šimotové*, Praha 2005.

ŠIMOTOVÁ Adriena, *Vyjevování/ Revelations*, Praha 2011.

ŠIMOTOVÁ Adriena, *Uvnitř–vně: (malá sdělení)*, druhé vydání, Praha 2016.

VAN ESPEN Silvia, Nour Asalia, Émilie Bouvard, Gabriela Garlatyová, Elena Sorokina, *Fragilités*, Praha 2022.

WYE Deborah, *Louise Bourgeois*, New York 1982.

WYE Deborah, *Louise Bourgeois: An Unfolding Portrait*, New York 2017.

WYE Deborah, *The Prints of Louise Bourgeois*, New York 1994.

Články

BAL Mieke, Spider as a Theoretical Object. *Oxford Art Journal* XXII, Oxford 1999, č. 2, s. 101–126.

BRIONY Fer, Objects Beyond Objecthood. *Oxford Art Journal* XXII, Oxford 1999, č. 2, s. 25–36.

LÁNÍKOVÁ Kristina (rec.), Fragilités v Galerii Rudolfinum. *Art&Antiques*, prosinec 2022.

LIŠKA Pavel (rec.), 45. benátské bienále. *Výtvarné umění, umělecký časopis pro moderní a současné umění* IV, 1993, č. 5-6, s. 34–36.

LINDAUROVÁ Lenka (rec.), Boj s konkrétními strachy. *Lidové noviny*, 1995, roč. 8, Nedělní Lidové noviny [příloha], č. 11 s. 9.

LINDAUROVÁ Lenka (rec.), Sídlo paměti je blízko sochařčina srdce, *Lidové noviny*, 1995, roč. 8, s. 64, s. 11.

NIXON Mignon, Eating Words. *Oxford Art Journal* XXII, Oxford 1999, č. 2, s. 55–70.

PACHMANOVÁ Martina (rec.), Tělo, poznání a Louise Bourgeois. *Ateliér* VIII, 1995, č. 9, s. 8.

PACHMANOVÁ Martina (rec.), Bolest jako proces sebepoznávání. *Ateliér VIII*, 1995, č. 16–17, s. 16.

PACHMANOVÁ Martina, „Když jde žena po látce...“ Rozhovor s Adrienu Šimotovou, *Ateliér XVIII*, 2005, č. 24, s. 2.

POLLOCK Griselda, Old Bones and Cocktail Dresses: Louise Bourgeois and the Question of Age, *Oxford Journal XXII*, 1999, č. 2, s. 71–100.

POTTS Alex, Sculptural Confrontations, *Oxford Journal XXII*, 1999, č. 2, s. 37–57.

RAIMANOVÁ Ivona, Kiki Smith, *Ateliér IX*, 1995, č.16–17, s. 16.

ROBBINS Daniel, Sculpture by Louise Bourgeois, *Art International*, 1965 (October 20).

SCHWENDENER Martha, Návrat těla. Feministické umění 90. let., Překlad Lucie Vidmarová, Výtvarné umění, Art In America. Současné americké umění, 1995, s. 93–100.

SIEBERLING Dorothy, The Female View of Erotica, *New York Magazine*, 11. 2. 1974.

SKŘIVÁNEK Jan (rec.), Vyjevování: Nové práce Adrieny Šimotové, *Art&Antiques*, květen 2011.

SOUTER Anna, Women's Work: Representing the hysterical body in the late sculptural fabric works of Louise Bourgeois, *Courtauld Institute of Art*, 2014.

STEIR Pat, Mortal Elements: Interview with Louise Bourgeois, *Artforum XXXII*, 1993, č.1, s. 86–87, 127.

ŠETLÍK Jiří, Poznámka o významu tělesnosti v díle Adrieny Šimotové, *Život: revue Umělecké besedy*, III, 2007, s. 24–25.

ŠTEFKOVÁ Zuzana, Těla: Tělesnost v současném feministickém umění, *Gender, Rovné Příležitosti, Výzkum XXVII*, 2016, č. 1, s. 96–99.

Disertační práce

BRUNCLÍK, Pavel, *Adriena Šimotová – obrazy, které nejsou ze sebe ani pro sebe: Úvahy o komunikaci v autorčině tvorbě*, FHS UK, Doktorský program Německá a francouzská filosofie, Praha 2023.

GARLATYOVÁ, Gabriela, *Maria Bartuszová (1936–1996). Sochárske dielo v kontexte umenia*. FF UK, Ústav pro dějiny umění, Praha 2020.

Internetové zdroje

Mieke Bal, *Scale as Political Tool: Louise Bourgeois „Cells“ as a Mode of Living*. Haus der Kunst, Mnichov. 13. 5. 2015. Zdroj: https://www.youtube.com/watch?v=7Zcc2_3jbnc

Louise Bourgeois, *Child Abuse*, Artforum, 1982, s. 40–7.
Zdroj: <https://www.artforum.com/features/child-abuse-208171/>

Adriena Šimotová, rozhovor s Markem Ebenem, Na plovárně, Česká televize, 23. 7. 2004.
Zdroj: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1093836883-na-plovarne/20352216044/>

Martina Raclavská, *Pohádka o tělesnosti*, Artalk, 16. 12. 2015.
Zdroj: <https://artalk.info/news/flaesh-pohadka-o-telesnosti>

David Rimanelli, *Louise Bourgeois. Brooklyn Museum New York*, Artforum, September 1994, s. 100–101. Zdroj: <https://www.artforum.com/events/louise-bourgeois-12-216366/>

Barbora Ropková, *Flaesh Figura v současném umění*, 20. 12. 2015.
Zdroj: <https://flashart.cz/2015/12/20/flaesh-figura-v-soucasnem-umeni/>

Gabriela Garlatyová, *Maria Bartuszoová a Praha*. Přednáška pro Galerii Rudolfinum, fragilités, 24. 11. 2022, Zdroj: <https://www.youtube.com/watch?v=7IxpdlbzNDk>

Dokument BBC, *Tracey Emin on Louise Bourgeois – Women Without Secrets*.
Zdroj: https://www.youtube.com/watch?v=oWdZVI-f_eI

Rozhovor

Rozhovor s Charlottou Kotíkovou, 1. 5. 2024.

Seznam vyobrazení

1. Louise Bourgeois, Opere Recenti, pavilon Spojených států amerických, 45. Benátské bienále, 1993
Foto: Charlotta Kotik, Louise Bourgeois, The Locus of Memory, Works 1982–1993, 1994, s. 8
2. Louise Bourgeois, Opere Recenti, pavilon Spojených států amerických, 45. Benátské bienále, 1993
Foto: Charlotta Kotik, Louise Bourgeois: The Locus of Memory, Works 1982–1993, 1994, s. 8
3. Pozvánka na symposium a panelovou diskuzi Louise Bourgeois: The Locus of Memory, Brooklyn Museum, 1994; Box: 28, Folder: 20. Brooklyn Museum Ephemera Collection, S-20. Brooklyn Museum Libraries and Archives.
Foto: © Brooklyn Museum Libraries and Archives
4. Louise Bourgeois: The Locus of Memory, pohled do instalace, Brooklyn Museum, 1994
Photographs of Louise Bourgeois: The Locus of Memory [04/27/1994-07/31/1994]. Departments of European Painting and Sculpture, American Painting and Sculpture, Contemporary Art Records.
Foto: © Brooklyn Museum Libraries and Archives
5. Louise Bourgeois: Sídlo paměti, pohled do instalace, 1995, v popředí skupina Personages, bronz, malované dřevo, 1946–1950
Foto: © Galerie Rudolfinum
6. Louise Bourgeois, Janus Fleuri, 1968, bronz, 25,7 × 31,75 × 21,27 cm
Foto: <https://www.icaboston.org/art/louise-bourgeois/janus-fleuri/>
7. Louise Bourgeois, Studie přírody (Nature Study), 1984, bronz, černá patina, 76,84 × 38,1 × 59,8 cm
Foto: Charlotta Kotik, Louise Bourgeois, The Locus of Memory, Works 1982–1993, 1994, s. 91
8. Louise Bourgeois, Slepčova kůže (Blind Man's Buff), 1984, mramor, 92,7 × 88,9 × 63,5 cm
Foto: <https://www.clevelandart.org/art/2002.29>
9. Louise Bourgeois, Femme Maison, 1947, na obálce Lucy Lippard, From The Center, 1976
Foto: Lucy Lippard, From The Center: Feminist Essays on Women's Art, 1976
10. Louise Bourgeois: Sídlo paměti, pohled do instalace, 1995, v popředí Décontractée, 1990, růžový mramor, 41,9 × 91,4 × 58,4 cm
Foto: © Galerie Rudolfinum
11. Louise Bourgeois: Sídlo paměti, pohled do instalace, 1995, v popředí Fée Couturière, 1963, sádra, 100,33 × 57,15 cm
Foto: © Galerie Rudolfinum
12. Louise Bourgeois, Cela I (Cell I), 1991, kombinovaná technika (ocel, sklo, dřevo, textil objet trouvés), 210,8 × 243,8 × 274,3 cm
Foto: <https://garagemca.org/en/exhibition/louise-bourgeois-structures-of-existence-the-cells>

13. Louise Bourgeois: Sídlo paměti, pohled do instalace, 1995, v pozadí Jehla (Fuseau), 1992, ocel, konopí, zrcadlo a dřevo, 276,8 × 256,5 × 142,2 cm; v popředí Váhy (Poids), 1992, ocel, sklo, voda, 238,8 × 304,8 × 68,6 cm; vpravo na stěně Triptych pro červený pokoj, 1994, akvatinta, suchá jehla a rytina, tisk 1: 70,5 × 81,9 cm; tisk 2: 70,5 × 106,7 cm tisk 3: 70,5 × 95,25 cm
Foto: © Galerie Rudolfinum
14. Louise Bourgeois, Oblouk hysterie, 1993, bronz, 83,8 × 101,6 x 58,4 cm
Foto: <https://www.moma.org/audio/playlist/42/681>
15. Louise Bourgeois: Sídlo paměti, pohled do instalace, Hnízdo, 1994, ocel, 256 × 480 × 402 cm
Foto: © Galerie Rudolfinum
16. Kiki Smith na vernisáži výstavy Kiki Smith: Sochy
Foto: © Galerie Rudolfinum
17. Louise Bourgeois, Tracey Emin, Do Not Abandon Me (Neopouštěj mě), tisk I Wanted To Love You More (Chtěla jsem tě milovat víc), 2009–2010, barvivo na krajině, 61 × 76,2 cm (1 ze 16 tisků)
Foto: https://www.moma.org/collection/works/153446?association=series&page=1&parent_id=153422&sov_referrer=association
18. Louise Bourgeois, Couple II (Pár II), 2002, tkanina, ocel, dřevo a sklo, 40,6 x 73,7 x 58.4 cm, vitrína z nerezové oceli, skla a dřeva, 177.8 × 132.1 × 101.6 cm
Foto: Martin Polák © The Easton Foundation and Hauser & Wirth, Galerie Rudolfinum
19. Alina Szapocznikow, Herbarium bleu I (Modrý herbář I), 1972, polyester, polychromatická lepenka, 65 × 47.6 × 2 cm
Foto: <https://ocula.com/art-galleries/hauser-wirth/artworks/the-estate-of-alina-szapocznikow/herbarium-bleu-i-blue-herbarium-i/>
20. Marie Bartuszová, Krajina II., 1983, sádra, kámen, dřevo, 32 × 122 × 98 cm, Slovenská Národní Galerie, Bratislava & Archiv Marie Bartuszové (Inv. č. AMB314)
Foto: https://www.webumenia.sk/cs/dielo/SVK:SNG.P_2674
21. Louise Bourgeois, Lair (Nora), 1986–2000, závěsný objekt, olovo, guma, 109,22 × 53,34 × 53,34 cm
Foto: Christopher Burke © The Easton Foundation and Hauser & Wirth
22. Adriana Šimotová: Strach, 1984, vrstvená kresba, karbonový papír, 280 × 90 cm
Museum Kampa, © Nadace Jana a Medy Mládkových
Foto: <https://www.sanquis.cz/index1.php?linkID=txt370>
23. Louise Bourgeois, Child Abuse (Týrané dítě), 1982, fotolitografie, 26,4 × 26,4 cm
Foto: <https://www.artforum.com/features/child-abuse-208171/>