

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

Katolická teologická fakulta

Ústav dějin křesťanského umění

Dějiny křesťanského umění

Alice Němcová

## **Sochy Evy Kmentové v letech 1958–1968**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Milan Pech

Praha 2011

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci s názvem Sochy Evy Kmentové v letech 1958–1968 napsala samostatně a výhradně s použitím uvedených pramenů a literatury a že jsem ji nevyužila k získání jiného nebo stejného titulu.

Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna pro účely výzkumu a soukromého studia.

V Praze dne 17.6.2011

Alice Němcová

## **Poděkování**

Ráda bych poděkovala Mgr. Milanu Pechovi za vedení mé bakalářské práce a množství praktických rad. Dále bych chtěla poděkovat PhDr. Polaně Bregantové za projevenou ochotu, cenné rady a zejména za poskytnutí výjimečných studijních materiálů. Zvláštní poděkování patří panu Olbramu Zoubkovi za poskytnutí rozhovoru, který byl obohacením této bakalářské práce.

## **Bibliografická citace**

Sochy Evy Kmentové v letech 1958 – 1968 [rukopis] : Bakalářská práce / Alice Němcová; vedoucí práce: Mgr. Milan Pech. -- Praha, 2011. -- 63 s.

## **Anotace**

Tato bakalářská práce se zabývá sochařskou tvorbou Evy Kmentové v letech 1958 až 1968. Zohledňuje její studium v ateliéru Josefa Wagnera na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, spolupráci s Olbramem Zoubkem a její zapojení v umělecké skupině Trasa. Zaměřuje se na vývoj její tvorby v tomto období, především na problém lidské figury. V závěru práce je zmíněno její působení v Galerii Václava Špály a její vztah s předním českým teoretikem umění Jindřichem Chaloupeckým.

## **Klíčová slova**

Eva Kmentová, lidská figura, Trasa, Galerie Václava Špály, české umění padesátých a šedesátých let

## **Abstract**

Sculptures of Eva Kmentová in years 1958 – 1968

This bachelor thesis deals with the sculptural work of Eva Kmentová between 1958–1968. It considers her studies in Josef Wagner's studio at Academy of Arts, Architecture and Design in Prague, her cooperation with sculptor Olbram Zoubek and her participation in the Trasa art group. It focuses on the evolution of her work in this period especially on the problem of human figure. Finally, there are mentioned her activities in Václav Špála Gallery and her relationship with art historian Jindřich Chaloupecký.

## **Keywords**

Eva Kmentová, human figure, Trasa, Václav Špála Gallery , Czech art in 1950's and 1960's

**Počet znaků** (včetně mezer): 82 237

# Obsah

I. Úvod .....	6–7
II. Přehled literatury.....	8–9
III. Kapitoly:	
1. Studium na VŠUP v Praze, ateliér Josefa Wagnera .....	10–12
2. Sochařské dílo 1958–1968.....	13–35
2.1 Společný ateliér s O. Zoubkem na Židovských pecích (1952–1963).....	13–18
2.2 Skupina Trasa.....	19–31
2.3 Lidské tělo v díle Evy Kmentové.....	32–35
3. Galerie Václava Špály a Jindřich Chaloupecký.....	36–38
IV. Závěr.....	39–40
V. Obrazová příloha.....	41–57
VI. Seznam vyobrazení.....	58–60
VII. Seznam použitých pramenů a literatury.....	61–63

# Úvod

Padesátá a zejména šedesátá léta byla významným obdobím českého výtvarného umění, v němž se zrodila řada výrazných umělců. Mezi ty nejnvýraznější patří bezpochyby i Eva Kmentová. Sochařka a výtvarnice Eva Kmentová je známá především svými otisky a odlitky z přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Přestože bibliografie týkající se její osoby a díla je poměrně rozsáhlá, období počátků její tvorby a cesta od studijních let až k vyvrátě umělecké osobnosti dosud nebyla podrobně zmapována. Proto jsem si zvolila tuto tvůrčí etapu za námět své bakalářské práce. V krátkém období mezi lety 1958–1968 Kmentová nepřestávala experimentovat s možnostmi sochařského projevu a usilovně hledala co nejsobitější umělecký výraz. Přestože jsem se zaměřila na toto období, uvádím zde i její studium na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v ateliéru Josefa Wagnera a její rané tvůrčí období. Jak vyplývá z názvu práce, zabývala jsem se zejména sochařskou tvorbou Kmentové. Zaměřila jsem se především na díla, která byla v sochařčině tvorbě zlomová. Ta, která jsou například charakteristickým představitelem určitého sochařského cyklu nebo reprezentují často se opakující motiv.

Díky PhDr. Polaně Bregantové jsem měla možnost pracovat s prameny, z nichž některé nebyly dosud publikovány. Kromě rodinných deníků jsem rovněž využila složku, kam si sochařka schovávala výstřižky z novin a fotografie, které ji zaujaly či inspirovaly. Dále jsem používala její skicáře, které nejsou, bohužel, datované a ani kresby v nich nejsou blíže označené. Přesto byla patrná jejich souvislost některými skicami a plastikami, kterými se v práci zabývala. Zároveň využila informací, které jsem získala během osobního rozhovoru s manželem Evy Kmentové, sochařem Olbramem Zoubkem.

V první kapitole ve stručnosti nastíním období studia Evy Kmentové na VŠUP v ateliéru Josefa Wagnera. V druhé kapitole se zaměřím na ateliér na Židovských pecích, který Kmentová sdílela se svým manželem sochařem Olbramem Zoubkem. Budu se v ní rovněž zabývat jejich vzájemným vlivem v té době. Třetí kapitolu věnuji umělecké skupině Trasa, jejíž členkou byla Eva Kmentová od roku 1958. Uvedu základní principy, kterými se členové této skupiny ve své tvorbě řídili. Dále se zaměřím na výstavní činnost členů Trasy i samostatné aktivity Kmentové. Ve čtvrté kapitole se budu věnovat jednomu z klíčových sochařčiných motivů – lidskému tělu a jeho fragmentům. Považuji ho za jeden z nejzásadnějších v jejím díle. Zmíním však i ostatní témata, ke kterým se Kmentova opakovaně vracela do roku 1968. V závěrečné páté kapitole popíši vztah sochařky s

Jindřichem Chalupckým, vliv jeho názorů na její tvorbu a jejich vzájemnou spolupráci v Galerii Václava Špály.

## Přehled literatury

Z literatury, jež se zabývá Evou Kmentovou a jejím dílem, považuji za nejvýznamnější monografii Teď, práce Evy Kmentové z roku 2006 od Ludmily Vachtové a Polany Bregantové. Práce obsahuje kompletní bibliografii a téměř úplný seznam děl doplněných drobnými reprodukcemi. Kniha dále obsahuje stručný životopis sochařky (Krok roků, denní pádění) od Vachtové a úvahy nad její tvorbou od stejné autorky (Místo, čas a způsob, Stopy). Jsou zde publikovány některé texty Evy Kmentové a text Olbrama Zoubka o společném ateliéru (Pece). Velkou část této publikace tvoří reprodukce vybraných děl a fotografie z osobního archivu Kmentové.

Dalšími důležitými publikacemi jsou dva sborníky, zabývající se tvorbou této sochařky. Jedním je Eva Kmentová in memoriam, který sestavil Jindřich Chalupecký. Tento sborník zahrnuje především vzpomínky na sochařku od jejích přátel a známých, autory textů byli například Jiřina Hauková, Meda Mládková, Eva Petrová, Adriena Šimotová, František Šmejkal, Olga Čechová nebo Čestmír Kafka. Jsou zde i texty zabývající se konkrétními aspekty jejího díla například Symbol vejce v plastice Evy Kmentové od Františka Šmejkala nebo Proč od Hany Rousové. Ve sborníku jsou rovněž otištěny některé texty a korespondence Kmentové. Druhým sborníkem, který jsem využila je Téma Eva Kmentová sestavený Marií Klimešovou. Na rozdíl od prvního jmenovaného sborníku z roku 1982 je tato práce dílem autorů, kteří jsou generačně mladší a Kmentovou osobně neznali. Mezi jinými jsou to Martina Pachmanová, Daniela Kramerová či Tomáš Pospiszyl. Posledně jmenovaný je zároveň autorem Knihy Srovnávací studie, kde také zmiňuje Evu Kmentovou.

Za další důležitý zdroj k tomuto tématu považuji výstavní katalogy Trasy. Jejich autory jsou Arsen Pohribný, první teoretik skupiny a především pak Eva Petrová a Luděk Novák. V práci jsem také využila některé dobové recenze a články. Mimo jiné od Jiřího Šetlíka, který navštěvoval Evu Kmentovou a Olbrama Zoubka ve společném ateliéru. Tuto zkušenost popsal v dobovém článku, zároveň ji rozvinul o řadu let později v knize Cesty po ateliérech 1976–1986.

Ze sekundární literatury bych ráda uvedla obsáhlý katalog Trasy od Evy Petrové, který vyšel u příležitosti retrospektivní výstavy skupiny v roce 1991. Tato publikace představuje doposud nejrozsáhlejší monografii skupiny Trasa.

Přestože se Evou Kmentovou a jejím dílem zabývala již řada autorů, většinou se jedná o stručné práce, které nejdou příliš do hloubky. Je tedy dobře, že se zejména



v poslední době obrací pozornost zpět nejen k české výtvarné scéně druhé poloviny dvacátého století obecně, ale i konkrétně k této významné umělkyni. O tom svědčí například bakalářská práce Evy Jiříčkové z roku 2009 – Jsoucnost věcí, která se zabývala papírovými objekty Kmentové z let 1974–1979.

# 1. Studium na VŠUP v Praze, ateliér Josefa Wagnera

Otec Evy Kmentové, sochař František Kment, byl profesorem na Ústřední škole bytového průmyslu v Praze na Žižkově (ÚŠBP). Od dětství vedl svou dceru ke kreslení, ale nevyvíjel na ni žádný nátlak, co se týče volby jejího budoucího povolání. Přesto Eva Kmentová po ukončení měšťanky nastoupila na ÚŠBP do oboru řezbářství. Zde se projevil její pragmatický přístup k užitému umění – misky, bižuterii a penály, které vyrobila, prodávala známým a později i do pražského družstva Ars. V této době se také začala zajímat o dějiny umění – četla například Élie Faurea nebo spisy Antonína Matějčka. Přestože výtvarné umění nebylo jejím jediným zájmem, s nadšením se rovněž věnovala sportu, tanci a zpěvu; po válce se přihlásila na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze (VŠUP). V roce 1946 byla přijata do ateliéru zpracování kovu vedeného Janem Nušlem. Při studiu jí bavilo sice vyrábět šperky, ale modelování předmětů denní potřeby už o poznání méně. Proto se po dvou letech rozhodla přestoupit do ateliéru Josefa Wagnera.<sup>1</sup>

Josef Wagner učil na uměleckoprůmyslové škole od roku 1945 až do své smrti v roce 1957. Jeho tvorba byla ovlivněna Štursou, Donatellem, Rodinem a českým barokem. Věnoval se jak menší intimnější plastice tak i monumentální sochařské tvorbě a restaurování. Jeho ateliérem prošli například Věra a Vladimír Janouškovi, Miloslav Chlupáč, Zdeněk Palcer, Vladimír Preclík, Zdeněk Šimek či Olbram Zoubek. Tvorba těchto autorů se od Wagnerovy výrazně odlišuje. Přesto jsou to právě tito umělci, kteří na svého bývalého profesora budou později vzpomínat jako na osobnost, jež měla zásadní vliv na jejich práci. Wagner kladl velký důraz na tradici, zároveň však učil své studenty nést odpovědnost za vlastní uměleckou tvorbu i za cenu toho, že s jejich autorskou tvorbou nemusel sám souhlasit. Vidět svou tvorbu jeho očima bylo pro mnohé z nich zásadní zkušeností. Učil své studenty vnímat sochařství nejen jako povolání, ale i jako poslání.<sup>2</sup> Věnoval pozornost i budoucímu uplatnění svých studentů a mimo jiné je orientoval na restaurování památek, v němž mnoho z nich našlo v budoucnu uplatnění a obživu, Evu Kmentovou nevyjímaje.

---

<sup>1</sup> VACHTOVÁ 2006a, 14–15

<sup>2</sup> PALCR 1996, 5

Jeho studenti na svého profesora vzpomínali jako na muže, který toho mnoho nenamluvil, do ateliérů přicházel pravidelně a do jejich prací zasahoval jen minimálně, o to důrazněji však působily jeho korektury. Byl pro ně nejen autoritou na poli umění, ale vážili si ho i jako člověka s pevnými morálními zásadami. Člověka, jenž jim byl nejen pedagogem, ale i starším přítelem, se kterým ostýchavě ale s nadšením diskutovali o umění i o svých plánech a nadějích. Sama Eva Kmentová na něj v jednom z dopisů vzpomínala takto: *„Nevzpomínám si už přesně na thema rozhovoru, když jsem jednou stála u pana profesora v ateliéru a dívala se jak pracuje a na jeho sochy. Něco důležitého zcela podstatného se mi ale tenkrát poodhalilo – pro celý život. Kdybych byla básník, snad bych tu chvíli dovedla popsat, ale nedovedu. Vím jen, že to bylo takové zvláštní štěstí, spojené s velikostí, které zaplňovalo celý prostor i prostor mé duše. Nikdy na tu chvíli nemohu zapomenout. Vím, že by můj život vypadal jinak, kdybych ji nezažila. Jsem panu profesorovi vděčná za to, že mě přijal k sobě do školy. Atmosféra, kterou vytvořil svým přístupem k našemu hledání, byla velkou podporou střípkům mého snažení. A přátelství, která vznikla tehdy v ateliéru, trvají dodnes a jsou a jsou významná pro mou práci a životní postoj. Za to všechno, a ještě mnoho jiného, bych chtěla panu profesorovi poděkovat.“*<sup>3</sup>

První práce, které Eva Kmentová vytvořila v ateliéru Josefa Wagnera, byly především realistické portrétní studie hlav a figur. Většina těchto děl je dnes zničená či nezvěstná, ale dochovaly se na několika fotografiích v rodinném archivu. V této době pracovala zejména se sádrou, kterou následně patinovala například černým dehtem. Sádra se i v pozdějších letech stala jejím často používaným materiálem. Troufala si však i na obtížněji zpracovatelný materiál, jako v případě podobizny její babičky provedené v hadci (serpentinit).[1] Tato práce se datuje mezi roky 1946–1951. Přestože byla Eva v této době ještě studentkou, projevila nejen svůj talent, ale i značnou technickou vybavenost. Většina soch z tohoto období je zcela ve stylu socialistického realismu, který byl v té době oficiálním stylem vyučovaným na školách. S tímto stylem je spojen i první úspěch Kmentové z roku 1950, kdy v interní soutěži, proběhnuvší ve Wagnerově ateliéru, zvítězil její návrh. Výsledkem byla propagační plastika *Dělníka s ozubeným kolem*, která se dodnes dochovala jen na snímku, zachycujícím její odhalení.<sup>4</sup>[2] Přestože se sama autorka ve svém

---

<sup>3</sup> KMENTOVÁ 1996, 17

<sup>4</sup> K odhalení zmiňované sochy došlo 19. 7. 1950.

deníku vyjadřovala ke své tvorbě z tohoto období značně kriticky<sup>5</sup>, každý úspěch byl pro ni radostí i povzbuzením do další práce.<sup>6</sup>

Přestože raná tvorba Kmentové nemá osobitý výraz a sílu jejích prací z pozdějších období, je zřejmé, že zkušenost z ateliéru Josefa Wagnera pro ni byla zásadní. Nejen že se zde naučila technice řemesla a práci se sochařským materiálem, ale seznámila se tu s lidmi, kteří zásadně ovlivnili její pozdější tvorbu i život, v čele s budoucím manželem Olbramem Zoubkem. Na VŠUP se naučila nejen sochy tvořit, ale zároveň o své tvorbě přemýšlet a diskutovat. Důkazem toho je i fakt, že ze studentů ateliéru Josefa Wagnera se později stali členové skupiny Trasa.

---

<sup>5</sup>„Začala jsem velkou Olbramovu hlavu, „jakoby formalistickou. Starej to neviděl rád, ale bavilo mě to, i když to k ničemu kloudnému nevedlo.“, Rodiný deník, prosinec 1950, psáno 1957 – text se vztahuje k nedochované podobizně Olbrama Zoubka. „Asi metrová socha, dělaná hlavně pro přijímání do Besedy. Myslím, že to dopadlo víc než špatně.“, KMENTOVÁ: Rodiný deník, léto 1951, psáno 1957 – text se vztahuje k nedochované plastice východoněmeckého bojovníka za mír, modelem stál Olbram Zoubek.

<sup>6</sup>„Dopoledne byli ve škole chlapi z Nymburka a ze všech skic si vybrali mou. Měla jsem radost.“, KMENTOVÁ: Deník, 30.11. 1949.

## 2. Sochařské dílo 1958 – 1968

### 2.1 Společný ateliér s Olbramem Zoubkem na Židovských pecích (1952–1963)

Závěrečné státnice Eva Kmentová úspěšně absolvovala na jaře roku 1951 se sochou *Sokolice*<sup>7</sup> – symbolickou plastikou mladé ženy s rozpaženými pažemi. O rok později, 30. června 1952, se provdala za svého spolužáka z UMPRUM Olbrama Zoubka. Na VŠUP se Eva Kmentová seznámila s o dva roky starším Olbramem Zoubkem. Ten se narodil 21. dubna 1926 v rodině pražského bankovního úředníka Václava Zoubka. Jméno dostal podle novely o středověkém biskupu Olbramovi. Navštěvoval obecnou školu ve Vlkově ulici a reálku na Sladkovského náměstí na Žižkově v Praze. Byl třídním premiantem, ale s kreslením měl problémy až do kvarty, což ho nemuselo nikterak trápit, protože se chtěl stát hercem. V kvartě ale přišel nový profesor kreslení Miroslav Kužel, vzděláním sochař z UMPRUM, a zavedl nepovinné modelování. Profesor Kužel objevil v Olbramovi talent a přemluvil ho, aby dal modelování šanci. Hned první hodina ho nadchla natolik, že o jeho dalším směřování bylo rozhodnuto. V roce 1945 se hlásil na Akademii, ale kvůli zvýhodnění válkou zdržených uchazečů se nedostal. Byl však přijat na UMPRUM. Původně chtěl raději do třídy k profesoru Dvořákovi, ale později byl rád, že se dostal do ateliéru profesora Wagnera.

Oba manželé spolu sdíleli společný ateliér na žižkovských Židovských pecích v opuštěné cementářské budově. Oba měli k Žižkovu vřelý vztah, během studií bydleli jen dva bloky od sebe, a tak se už před svatbou snažili najít společný ateliér v této lokalitě. K otevření ateliéru uspořádali takzvanou „perry-ferry party“, na níž pozvali své bývalé spolužáky z Wagnerova ateliéru. Kmentová žižkovský ateliér zachytila na několika kresbách, na nichž vypadá jako pitoreskní místo mezi ohradami, připomínající polorozpadlou kůlnu s dvorem. Dvůr postupně zaplňovaly sochy a děti dvou mladých umělců. V ateliéru, který byl pro ně zároveň i bytem, byla betonová podlaha a jen jednoduché zasklení. Olbram Zoubek vzpomíná, že v létě tam bylo vedro a v zimě mrzlo, protože tam nebyla žádná izolace. Topili si v bubínkových kamnech, který Eva často kreslila do svých skicářů. Její manžel si pamatuje, že k němu museli v noci vstávat, aby nevyhasnul. Přesto pro ně bylo – alespoň z osobního hlediska – toto období šťastné. Po pracovní stránce byla situace horší. Zoubek uvádí, že se po studiích snažili rozběhnout

---

<sup>7</sup> Později byl název změněn na *Mládí*.

směrem k moderně, ale politická situace po únoru 1948 jejich plány a představy změnila. Vyžadován byl socialistický realismus, který ani jednomu z nich nevyhovoval jako odpovídající forma pro jejich tvorbu: „*Začátkem 50. let u nás vládla hluboká sorela. Oba jsme jí krátce podlehli, naštěstí to nemělo vážné následky a nikde na veřejnosti z té doby nic není.*“<sup>8</sup> Když se jim v roce 1954 narodila dcera Polana, přestěhovali se do bytu Olbramových rodičů.<sup>9</sup>

Ludmila Vachtová popsala ateliér na periferii jako prostor, kde se dalo volně dýchat. Scházeli se zde kolegové výtvarníci (například Janouškovi, Chlupáčovi, Zdeněk Palcr, Vystrčilovi, Stanislav Podhrázecký, Baštovi či Adriena Šimotová), ale i architekti, restaurátoři (Miroslav Vajchr, Aleš Grim a další) i teoretici umění.<sup>10</sup> Jedním z nich byl i Jiří Šetlík, který byl v letech 1955 až 1958 aspirantem Ústavu dějin a teorie umění Československé akademie věd (ČSAV) a od roku 1958 vedoucím odboru moderního umění Národní galerie v Praze. Návštěvu ateliéru na Pecích poprvé zdokumentoval v článku z roku 1963, vyzdvihuje v něm vyrovnanost obou jeho uživatelů i individuální přístup, s jakým každý z nich věnoval své tvorbě. Rovnocennost obou partnerů je v článku podtržena i neobvyklým uvedením obou příjmení – Zoubek-Kment a Zoubková-Kmentová. Zmiňuje se i o jejich nelehké materiální situaci, která jim neumožňovala plně se soustředit na vlastní volnou tvorbu.

V tomto období oba dva, zejména však Olbram, využívali zkušeností z ateliéru profesora Wagnera, který je vyučil i restaurátorskému řemeslu, jež jim bylo obživou spolu s drobnými užitými zakázkami pro architekturu. Na některých Zoubkových plastikách pro architekturu se podílela i jeho žena.<sup>11</sup> Samotnou volnou tvorbu Evy Kmentové komentoval Jiří Šetlík takto: „*Bez sklonů k iluzivnosti v duchu jednoduchosti tvarů moderního uměleckého názoru pracuje i Eva Kmentová-Zoubková. Sklonem k lyrickému vidění světa přiznává svůj jemný ženský cit v řadě drobných figurálních plastik. Vybírá z motivického světa dneška ty okamžiky, které povyšuje v umělecké do polohy věčně půvabných hodnot lidského života. Žena máchající prádlo má stejně přitažlivosti jako Dívka s květem či žena s nádobou. Plastiky Evy Kmentové-Zoubkové mají svůj rytmus; ladnost tvaru není zdaleka jen dekorativní, a námět není jen konstatováním životního děje, jako spíše jeho uměleckým*

---

<sup>8</sup> ZOUBEK 2004, 10

<sup>9</sup> ZOUBEK 2006, 51

<sup>10</sup> VACHTOVÁ 2006a, 15-16

<sup>11</sup> ŠETLÍK 1996, 67

*zhodnocením. Zdá se, že je nám jako soli potřebí takové věcné, střídme plastiky, která nám dobývá na prostotě dne nových poetických i tvárných hodnot. Vychází z inspirace života a přitom vytváří novou realitu uměleckého obrazu skutečnosti.*“<sup>12</sup>

Šetlík svůj názor na vzájemné neovlivňování a příkladnou sounáležitost dvou sochařů sdílejících společný prostor později částečně pozměnil a přiznal, že z mnohých návštěv žižkovského ateliéru nabyl pocitu, že Zoubkovy kompozice trochu zastíňovaly práce Kmentové. Zoubkovy práce byly nejen rozměrnější, ale oba autoři jako by si až příliš uvědomovali tvorbu toho druhého a vzájemně se ovlivňovali. Ludmila Vachtová jde ještě dál, když uvádí, že Kmentová přestala rozlišovat „*co je její vlastní a co Olbramův vržený stín*“.<sup>13</sup> Oba sochaři často spolupracovali na zakázkách, jako v případě dětského hřiště v ulici Nad Královskou oborou. Jeho autorství připisoval Olbram Zoubek z větší části Kmentové.<sup>14</sup> Ta podle něj měla i zásluhu na vítězství v soutěžích na Nové divadlo v Brně nebo na budovu Krajského národního výboru v Ústí nad Labem. Tehdy se také seznámili s architekty Ivo Loosem a Jindřichem Malátkem.<sup>15</sup>

Z deníku, který si Kmentová vedla, se po svatbě stal rodinný deník. Společně se také snažili cestovat. Mimo Čechy se dostali na Slovensko, do Bulharska a do Rumunska. Tam se seznámili s díly Constantina Brancusiho.<sup>16</sup> Odraz setkání s dílem tohoto rumunského sochaře se projevil zejména v motivu vejce, s nímž Kmentová často pracovala v šedesátých a sedmdesátých letech. Vůbec první cestu za hranice podnikli v květnu roku 1958, kdy spolu jeli do Řecka. Oba byli touto cestou nadšení, což dosvědčuje i zápis z rodinného deníku: „*Nadchla nás síla tvoření, které po tolik let stále působí na lidi. Od vlastní práce nás to neodradilo, spíš naopak. Zdálo se nám při prohlídce muzeí, že se dají dobře nalézt duchovní otcové Wagnera, Moora, Picassa, [...]*“.<sup>17</sup> Tato cesta měla však daleko větší vliv na Zoubka, který – jak uvedl Jindřich Chaloupecký – „*byl zaujat od počátku ne pouze tvarem lidské postavy, ale také jejím významem a poznáním předklasické antiky pochopil mytickou hloubku lidského.*“<sup>18</sup> S Jindřichem Chaloupeckým se Kmentová

---

<sup>12</sup> ŠETLÍK 1958, 8

<sup>13</sup> VACHTOVÁ 2006a, 16

<sup>14</sup> POSPISZYL 2005, 122

<sup>15</sup> ZOUBEK 2006, 53

<sup>16</sup> JANOUŠKOVÁ 2004, 19

<sup>17</sup> KMENTOVÁ: Rodinný deník, květen 1958.

<sup>18</sup> CHALUPECKÝ 1994, 84

seznámila v Klubu pražského Mánesa.<sup>19</sup> Toto seznámení bylo pro Evu Kmentovou zásadní, protože Chalupecký měl vliv na její umělecký vývoj a zpopularizování její tvorby. O tomto vzathu bude zmíněno více v poslední kapitole.

Další cesta vedla v roce 1959 do Egypta, podle Ludmily Vachtové jí Kmentová uzavřela své období ovlivněné uměním starověku. Umělecké směřování obou sochařů se začalo rozcházet, k tomu, aby šel každý svou cestou, však potřebovali vlastní prostor, ve kterém by se vzájemně neovlivňovali. Tomu dopomohla až blížící se spartakiáda, která se v Praze měla konat roku 1965. V jejím důsledku procházelo město jistou „očistou“, která zasáhla i Žižkov. V roce 1963 byla kolonie nouzových domků na Židovských pecích určena k demolici a bylo tedy nutné, aby si manželé Zoubkovi-Kmentovi našli jiné útočiště. To se jim podařilo nalézt s pomocí úřadů v Kalininově ulici 15, ve starém pavlačovém domě, kde již měli oba k dispozici vlastní ateliér.<sup>20</sup>

Ve letech 1952–1957, před vstupem do skupiny Trasa, o níž bude řeč v následující kapitole, tvořila Eva Kmentová převážně portrétní plastiky svých blízkých a známých. Jedná se až na výjimky, jako je v opuce vytvořený *Portrét malířky Jiřiny Baštové*, o práce provedené v sádře. V sérii realisticky pojatých hlav se autorce nepodařilo naplno nalézt svůj výraz. Byla si toho sama vědoma, což je zřejmé například ze dvou deníkových záznamů, první z nich se vztahuje k *Hlavě dělníka* z roku 1953<sup>21</sup> a druhý k portrétu nazvanému *Tatínek Z.* z roku 1956.<sup>22</sup> Z těchto soch je cítit snaha o zachycení charakteru portrétovaných i autorčina vztahu k nim, ale emotivnost těchto hlav ještě nedosahuje té z let pozdějších.

Pouze na fotografiích se dnes dochovaly tři menší figurativní modely *Horníka*, *Hutníka* a *Květinářky* z roku 1953. Tyto práce, jež vznikly krátce po absolutoriu na VŠUP, dokládají krátké období ovlivněné socialistickým realismem. K lidské figuře se naplno vrátila až v roce 1956, jednalo se sice jen o 20 cm vysokou skicu nazvanou *Sedící* na

---

<sup>19</sup> VACHTOVÁ 2006a, 16

<sup>20</sup> ZOUBEK 2006, 53

<sup>21</sup> „Tvrdá, nelidská. Řezaná špachtlí. To není moje cesta.“ KMENTOVÁ: Rodinný deník, podzim 1953, psáno 1957.

<sup>22</sup> „Tatínek Z. v hlíně. Hodně jsem se na té hlavě nadělala. Je to moc krásná hlava (tatínek), ale těžko se dá vystihnout ten úsměv a oduševnělost. Ani se mi to moc nepovedlo. A pak je to hlava zvrásněná a „to není moje“. KMENTOVÁ: Rodinný deník, duben 1956, psáno 1957.



bedně, ta ale znamenala nový návrat k tvorbě.<sup>23</sup> V roce 1957 vytvořila několik plastik zachycujících ženskou postavu: vedle dokončené sochy *Sedící na bedně* to bylo *Máchání*, *Snubní prsten* a *Sluneční žena*. Ve všech těchto plastikách se jedná o stejný typ ženské postavy pouze v odlišných, dosti statických, polohách. Všechny práce byly rovněž provedeny v sádře. Zde dochází k prvním proměnám její tvorby – figury již nejsou zcela realistické, ale trup i končetiny se disproportionálně protahují. Sochy působí měkce, nejsou zde žádné ostré hrany, pracuje s eliptickými a oblými tvary. Inspiraci přijímala Kmentová z nejrůznějších zdrojů.

V pozůstalosti Kmentové se mimo jiné dochovala i složka fotografií, pohlednic a novinových výstřižků s reprodukcemi děl od nejrůznějších autorů, kteří ji zaujali. Vedle sebe tu najdeme například *Alegorii noci* od Josefa Wagnera, dřevoryt Krista od Michaela Floriana či *Madonu s dítětem* od Botticelliho. Pokud se jedná o přímou inspiraci pro tvorbu Kmentové v období mezi lety 1957 a 1958, zmínila bych tvorbu Jana Zrzavého. Reprodukce děl tohoto umělce se rovněž nacházejí v její složce. V lednu 1958 navštívila spolu s manželem jeho výstavu, kterou takto okomentovala: „*Silně na nás zapůsobila výstava Zrzavého (měla vůbec velký ohlas), jako málo která. Chtěla bych mít doma jeho „lod“*“. *Když maluji obrázky, musím na to vzpomínat.*“<sup>24</sup>

Z roku 1957 také pocházejí dvě zajímavé busty – *Bílá pampeliška*<sup>25</sup>[3] a *Naslouchající žena*.<sup>26</sup> Odlišné jsou jednak z hlediska změny typu lidské tváře, která je zjednodušená na velké oči mandlovitého tvaru, rovný nos a úzké rty v jinak hladké ploše obličej, který je orámován staženými vlasy rozdělenými pěšinkou na dvě kompaktní plochy; tak i zpracováním v podobě barevné mozaiky na betonu. Co se týče proměny modelování lidské tváře, nabízí se zajímavé srovnání s fotografií dochovanou v „inspirační“ složce ze sochařčiny pozůstalosti. Na fotografii-pohlednici je zachycena římská busta, znázorňující zřejmě syna Konstantina Velikého.[4] Ve zjednodušené geometrizované formě této tváře, které však nechybí oduševnělost, můžeme snadno nalézt

---

<sup>23</sup> *Sedící na bedně*, 1956, skica, patinovaná sádra, v. asi 20 cm, nezvěstné. „*První paňák zase po dlouhé době. Moc mě to baví.*“ KMENTOVÁ: Rodinný deník, listopad 1956, psáno 1957.

<sup>24</sup> KMENTOVÁ: Rodinný deník, leden 1958.

<sup>25</sup> „*Je to zkouška jak půjde dělat mozaika. Je to reliéfní hlava s odkvetlou pampeliškou. Byli jsme na Umprum a Burant nám dalů nějaké kameny, které měli ve sklepě. Sázela jsem je na hlinu a pak odlila do sádry a do cementu. Moc velká práce, lepší bude hned sázet do cementu a nakonec přebušovat karborundem.*“ KMENTOVÁ: Rodinný deník, duben 1957.

<sup>26</sup> „*Betonovala jsem tu velkou hlavu pod mozaikou. Beton dává plastice velký charakter bez detailů. (...) Mozaika mi dala velkou práci, nečekanou, a výsledek není úměrný. Je trochu dekorativní.*“ KMENTOVÁ: Rodinný deník, květen a prosinec 1957.

souvislosti s tvářemi Evy Kmentové. Ludmila Vachtová se snažila najít souvislost tohoto provedení mozaiky v historickém okruhu evropského umění, ale srovnání našla pouze s dílem Antoni Gaudího, který však zvolenou techniku používal jiným způsobem a o více jak čtyřicet let dříve. Jako další ojedinělý případ barevné plastické mozaiky uvádí boha Tlaloca od Diega Rivery v Mexico City z roku 1951. Tento vysoký reliéf pro fontánu Lerma byl publikován v Riverově monografii od Hanse R. Sechera, která byla známá i v Čechách.<sup>27</sup> V tvorbě Evy Kmentové však zastupují tyto plastiky jen jeden z experimentů, který již dále ve volné tvorbě nerozvíjela.

---

<sup>27</sup> VACHTOVÁ 2006b, 147

## 2.2 Skupina Trasa

V padesátých letech vzniklo v Československu několik uměleckých skupin. Byly to například Máj 57, UB 12 nebo moravská skupina Brno 57. Eva Kmentová s Olbramem Zoubkem nejdříve usilovali o přijetí do Máje. Ani přes své kontakty s některými členy však nebyli shledáni dostatečně vhodnými a do skupiny nebyli přijati. O vzniku výtvarné skupiny Trasa Kmentová i její manžel věděli. Navštívili i některé jejich konfrontační výstavy a tvorba „Trasovníků“ na ně silně zapůsobila. Sami však o vstup do skupiny z počátku neusilovali. Vyhovovala jim jejich samostatnost a mimo účast v Umělecké besedě neprojevovali zájem o členství v žádné další skupině.

Zoubek a Kmentové se v té době úzce přátelili se Zdenou Fibichovou a Vladimírem Preclíkem, jejichž ateliér byl poblíž toho jejich. Vladimír Preclík přesvědčil své přátele ať vsoupí do Trasy. Argumentoval tím, že pro všechny bude výhodnější, budou-li někde zařazeni a budou-li mít někoho, kdo za nimi bude stát. Přestože Kmentová i Zoubek zpočátku váhali, nakonec Trasu kontaktovali a následně byli všichni čtyři v dubnu 1958 přijati za členy.<sup>28</sup> Záznam o této události je i v rodinném deníku Zoubkových: „*Měsíc zakládání skupin a schůzování. 1) Císařovský se snaží založit „klub“ protisvazových sil 2) Vystoupili jsme z Besedy a stali se (s Preclíkovými) členy skupiny Trasa. Trasovci byli u nás v ateliérech a dost se jim to líbilo, chodíme s nimi na promítání filmů (retrospektivních a uměleckých) a tím se nám rozplynul komplex z toho, že o něco přicházíme co mají „Májovci“.* Pak jsme byli s Trasou u Kafky v ateliéru, prohlížení knížek, zajímavá debata. Hodně nás to baví.“<sup>29</sup> Oba manželé vstupu do Trasy nelitovali, naopak byli rádi. Olbram Zoubek popisuje, že v Trase panovala zábavná a tvůrčí atmosféra. Ještě před první veřejnou výstavou, které se společně zúčastnili, proběhlo několik konfrontací, mimo jiné i v jejich žižkovském ateliéru.

Umělecká skupina Trasa se začala formovat v prosinci 1954 z řad bývalých studentů VŠUP. Ale její zakládající členové vzešli z ateliéru Emila Filly se scházeli už předtím. Byla to nastupující generace začínajících umělců, kteří v mládí prožili válku a jejichž tvůrčí vývoj byl omezován politickou situací. Přestože byli teprve na začátku své kariéry a každý z nich si ještě ujasňoval svůj vlastní tvůrčí výraz, spojovala je negace proti

---

<sup>28</sup> ZOUBEK 2011

<sup>29</sup> KMENTOVÁ Eva: Rodinný deník. duben 1958

oficiálnímu uměleckému programu. První společná konfrontace jejich obrazů proběhla 13. dubna roku 1955 v Kafkově ateliéru. Snažili se sjednotit a utvořit jasný umělecký program, k němuž by se mohli všichni hlásit. K tomu jim měla pomoci i společná práce v jednom ateliéru. Eva Petrová uvádí, že tato forma úzké spolupráce jim příliš nesvědčila a ukázalo se, že společný program mohl vzniknout jen na základě jejich individuální tvorby.

K další konfrontaci jejich prací došlo v červnu 1957 a v listopadu téhož roku poprvé vystavovali pro veřejnost v Galerii Mladých pod označením „Trasa 54“. Katalog výstavy, který sestavil Arsen Pohribný, byl uveden výrokem Fernanda Légera: *„Neplatí krása věci, kterou máme malovat, nýbrž pouze způsob, jímž předmět tvoříme, i kdyby to byl jen hřebík. Avšak tento hřebík musí mít důstojnost jsoucího předmětu.“*<sup>30</sup> Fernand Léger měl výrazný vliv na celou skupinu Trasa a jeho výrok dobře vystihuje, o co se snažili její členové. Malovali věci, jež znali, předměty denní potřeby a obyčejné lidi ve všedním prostředí. Samotný námět byl pro ně jen prostředkem k vyjádření vlastních citů, myšlenek a názorů. Chtěli se vymezit vůči pokryteckému umění socialistického realismu a idealizujícím stylům akademismu a postimpresionistických tendencí, které jim připadali neaktuální. Měli pocit, že tyto směry neukazují svět tak, jak ho sami vnímali. Po výrazové stránce se vedle Légerova vlivu - formální zkratky, silných kontur a použití čisté lokální barvy, uplatnil i vliv neorealismu. Petrová uvádí, že se tyto dvě tendence, které by se daly charakterizovat jako konstruktivní a expresivní, v Trase vyjíměčně dobře propojily.<sup>31</sup> K neorealismu ve skupině tíhli především Vladimír Menšík a teoretik Arsen Pohribný.

Pohribný se pokusil v katalogu k výstavě vyložit program Trasy, jenž rozdělil do čtyř částí – pojetí života, pojetí umění jako celku, pojetí tvorby a jejich pojetí výrazu a prostředků k tomu využívaných. Tímto programem se Trasa snažila vymezit vůči umění pasivního ilusionismu a zbytečného sentimentu. Vyjádřili v něm svou touhu být současní a zachytit rytmus doby nejen námětem, ale především celkovým uměleckým záměrem, který se odrážel v tématu i ve zvoleném provedení. Výstava se dočkala i zmínky v Rudém právu, nešlo však ani tolik o hodnocení samotné výstavy jako o kritiku textu Arsena Pohribného. Autorovi článku F. Vaníčkovi se obzvláště nelíbilo, že Pohribný označil mladou generaci za nivelisovanou, poslušnou a bez rozhledu. Krátký text končí těmito slovy: *„Myslím, že je*

---

<sup>30</sup> LÉGER 1957, 1

<sup>31</sup> PETROVÁ 1991, 8

*skutečně třeba nepřeshlapovat a bez rozpaků si posvítit na tyto úvahy.*<sup>32</sup> Pohribný při formulaci programu skupiny tušil, že směrem, jímž se Trasa vydala, se nezavděčí. Přesto považoval tuto cestu za lepší, než jen rozpačité přeshlapování, které bylo podle něj pro domácí prostředí typické. Bohužel se poslední slova ze zmiňované recenze přeci jen naplnila. Stalo se tomu na výstavě v galerii Fronta konané o čtyři roky později.

Na první výstavě byla vystavena díla pěti malířů – Věry Heřmanské, Vladimíra Jarcovjáka, Čestmíra Kafky, Václava Menčíka a Květy Válové. Na přední straně je zmíněno i jméno malířky a členky Trasy Evy Burešové, její tvorba však na výstavě nebyla zastoupena. Každý z vystavovaných umělců byl ve výstavním katalogu zastoupen jednou reprodukcí. Od Věry Heřmanské to byl obraz *Věci v rohu*, který Eva Petrová označila za dílo dynamické, stylizované, ale vázané pevným obrysem.<sup>33</sup> Z obrazu je patrný vliv nejen Fillův, ale kubistické generace obecně, ti ostatně patřili ke vzorům celé skupiny. Kubisté nebyli vzorem, k němuž by se chtěli ve své tvorbě připodobnit, ale byli ovlivněni jejich odkazem. Čestmír Kafka byl v katalogu zastoupen obrazem *Psací stroj – zátiší* provedené temperou vyznačující se silnými a ostrými konturami. Ty jsou silně patrné i na dílech ostatních členů. Námět i provedení díla dokládají Légerův vliv i výše zmiňovaný citát, jímž byl katalog uveden. Běžné věci v prostředí důvěrně známém jsou podány s citem a zaujetím pro subjektivní podání každodennosti. Čestmír Kafka byl jedním z hlavních iniciátorů vzniku skupiny. Během války studoval na zlínské škole umění a jeho raná tvorba byla ovlivněna surrealismem, možná i v důsledku jeho přátelství s Václavem Chadem. Kafkovou zásluhou byla uspořádána výstava Vladimíra Chada v Galerii mladých v roce 1958. Tato výstava se mohla konat až třináct let po Chadově úmrtí.<sup>34</sup> Chad měl z počátku vliv i na dalšího člena Trasy - Vladimíra Jarcovjáka. Přestože na prvních výstavách Trasy převažovala zátiší, námět lidské postavy a člověka obecně se stal pro Trasu později základním prvkem.

Svou první výstavu se snažili tématicky omezit na městského člověka a jeho prostředí. V individuálních figurách se pokoušeli o nalezení prapodstaty člověka a jeho postavení v nové společnosti formované technikou i společenskou změnou. V katalogu byly uvedeny tři reprodukce zachycující figurální námět, od Vladimír Jarcovjáka to byla

---

<sup>32</sup> VANÍČEK 1959, 4

<sup>33</sup> PETROVÁ 1991, 13

<sup>34</sup> PETROVÁ 1991, 8

Matka s dětmi, Děvče s kočkou od Vladimíra Menčíka a Žena a chléb od Květy Válové. Tuto výstavu označili jako první úsek Trasy – umělecké cesty, po které se chystali vydat.<sup>35</sup>

Sestava Trasy se postupně proměňovala, po odchodu teoretika Arsena Pohribného, navázala skupina spolupráci s Evou Petrovou a Luděkem Novákem. Petrová se Trase nepřestala věnovat ani po jejím rozpadu a je autorkou katalogu, který představuje dosud nejrozsáhlejší monografii skupiny. Luděk Novák se z počátku zabýval surrealismem a byl autorem katalogu posmrtné výstavy Vladimíra Chada. Oba teoretici do skupiny nikdy nevstoupili. Dalším členem Trasy se stal až malíř Karel Vaca. Narodil se v roce 1919 v Prostějově a v letech 1945–1950 studoval v ateliéru Emila Filly. Mimo malířství se realizoval jako tvůrce mnoha scénických výprav a divadelních plakátů. Petrová píše o generační sounáležitosti budoucích herců a výtvarníků, která vznikla již v době studií, kdy mladí adepti herectví z pražské konzervatoře stáli modelem ve Fillově ateliéru. Ve foyer divadla S.K. Neumanna se pak v roce 1958 uskutečnila výstava grafik, kterou uspořádal herec Václav Lohinský.<sup>36</sup>

Rozsáhlejší prezentace grafiky a kresby se konala v únoru 1959 v galerii Fronta. Autorkou výstavního katalogu byla Eva Petrová. Grafické práce členů Trasy se příliš nelišily od těch malířských, protože i zde používaly velké barevné plochy ohraničené černou konturou. Ani námětově se výstava nijak nelišila od té čistě malířské, jen se tu k člověku a zátiší přidaly i pohledy na krajinu. Nešlo však o žádné romantické pohledy do přírodní krajiny, ale pohledy na městské sřechy, dvory a zákoutí. Město si za námět zvolila například Věra Heřmanská, která vystavovala díla *Vršovické údolí*, *Vršovice*, *Navigace*, *Město I.* a *Město II.*<sup>37</sup>

Tato výstava byla významná především tím, že se tu poprvé sešli nejen bývalí Fillovi žáci, ale i sochaři, absolventi ateliéru Josefa Wagnera. Vedle devíti malířů (Evy Burešové, Věry Heřmanské, Vladimíra Jarcovjáka, Čestmíra Kafky, Dalibora Matouše, Václava Menčíka, Jitky a Květy Válových a Karla Vaci) se představili sochaři Zdena Fibichová, Eva Kmentová, Vladimír Preclík a Olbram Zoubek. Tito čtyři noví členové zároveň tvořili dva manželské páry. Každý sochař byl na výstavě zastoupen jednou plastikou. Jednalo se bezesbýtku o figurální sochy, které se obsahově i formálně zabývaly podobnými problémy jako práce grafické. Podle Petrové se všechny vystavené plastiky

---

<sup>35</sup> POHRIBNÝ 1957, 1–3

<sup>36</sup> PETROVÁ 1991, 13

<sup>37</sup> PETROVÁ 1959, 8

schodovaly svým vypnutým objemem a záměrným tvarovým zjednodušením bez zbytečně popisných detailů.<sup>38</sup>

Olbram Zoubek se výstavy zúčastnil se sochou nazvanou *Zastřelený* – subtilní figurou v nadživotní velikosti, lehce pokrčenou v kolenou s protáhlými pažemi sepjatými za zády a malou kulatou hlavou. Eva Kmentová se prezentovala sousoším *Milenci* – plastika dvou figur, kde se mužská postava jemně dotýká tváře své partnerky.[5] Formálně se tyto figury příliš nelišily, obě vznikly ve společném ateliéru na Pecích a je z nich velmi patrné, jak se v této době oba sochaři ovlivňovali. Sousoší je provedeno v záměrně zjednodušené formě, štíhlé dlouhé nohy nesou geometricky pojatý trup – v případě mužské figury jde o kvádr a u ženské figury kužel, připomínající siluetu dámských šatů. I zde jsou paže protáhlé a štíhlé stejně jako krk, který nese malou kulatou hlavu. Kmentová si různé varianty tohoto sousoší zakreslila do svého skicáře. Na jedné z kreseb je patrné, že kromě dvou stojících figur autorka pracovala s možností jedné sedící postavy. Vzhledem k tomu, že obě postavy mají zdůrazněná ňadra, sochařka zřejmě zamýšlela vytvořit dvě ženské postavy, což mohlo ovlivnit i změnu kompozice. Přestože se jedná o sochařské skici, styl těchto kreseb je přísně lineární bez stínování. Kmentová se v této fázi ještě nezabývala budoucím objemem sousoší.[6]

Právě tyto dvě plastiky způsobily na výstavě největší rozruch. Na výstavu byla sezvána účelově vybraná pětičlenná skupina z kovoprůmyslového závodu Koh-i-nor, kterou vedla tamní kádrová referentka Ekartoulová – manželka inspektora kultury odboru školství a kultury místního národního výboru. Ti po shlédnutí výstavy učinili několik zápisů do návštěvní knihy, v nichž vyjádřili své rozhořčení nad *Milenci* a *Zastřeleným*.<sup>39</sup> Přes protesty několika členů skupiny Trasa, musely být obě plastiky z výstavy odstraněny. Olbrama Zoubka mrzelo, že Trasa následně celou výstavu nezrušila. Evu Kmentovou však tato událost nijak výrazně nezasáhla, v té době se již připravovala na souběžnou výstavu Trasy konanou v Bratislavě.

Bratislavské výstavy se zúčastnila s plastikou *Žena a hvězda* a byla přítomná i jejímu zahájení. Výstava se však dočkala velmi negativních recenzí ve slovenských

---

<sup>38</sup> PETROVÁ 1991, 14

<sup>39</sup> „Proč jsou vystaveny plastiky *Milenci* a *Zastřelený*? Vždyť to budí v člověku přímo odpor. Přišla nás celá skupina podívat se na pojetí mladých. Jsme velice zklamáni, ba víc – roztrpčeni takovýmto ‚uměním‘. ; Jsem žena-matka, která prožila revoluci, viděla umírat mnoho zastřelených, ale ten váš ‚zastřelený‘ je potupa všem těm mrtvým, kteří dávali své životy, abychom my a naše děti žili v životě čistším, skutečným a jasným. Naši umělci mají tvořit pro nás – pro lid – a ne pro určitou skupinu společnosti. Hanbím se za Vás.“ zápisy z návštěvní knihy, převzato z: VÁVRA 1968, 6

novinách. Přestože tyto výstavy probíhaly současně, díla jimiž se Kmentová na nich prezentovala se výrazně liší. Zastupují dva směry, kterými se v té době ubírala její umělecká představitost. Na jedné straně se jedná o sochy charakterizované subtilnějšími tvary a lineárním pojetím, například sousoší *Milenci*. Na straně druhé jde o sochy, které tvoří mohutné oblé tvary a linie. Typickými napříkladem těchto prací jsou plastiky *Žena a hvězda* [7], *Hlava* [9] či *Žena na slunci*. [11]

Na skice k *Ženě a hvězdě* se sochařka soustředila především na skrčenou pozici těla. Zejména oblast, kde se kolena dotýkají hrudníku, jsou tyto partie hrubě vystínovány na rozdíl od zbytku postavy, který je zachycen jen v základních obrysech. Na jedné z variant je pouze torzo bez hlavy, což dokládá, že se autorka zabývala konkrétním kompozičním problémem.[8] Ve skicích se často opakuje motiv hlavy. Skici vztahující se k plastice *Hlavy* z roku 1958 dokládají jeden typický znak autorčina výtvarného projevu. Na kresbách i plastikách totiž dělí lidské tělo dělila sochařka do segmentů, které následně skládala do výsledné kompozice. Na skicích ke zmiňovanému dílu zachytila autorka pohled z profilu i en face, vedle sebe jsou tu také jak verze čistě lineární, tak verze vystínovaná s naznačenými objemy.[10] Na dalších kresbách jsou štíhlé protáhlé figury zřetelně odkazující k *Milencům* i objemné a kompaktnější figury – varianty *Sluneční ženy*, *Ženy na slunci* a *Svítání*. [12] Skica ke *Svítání* prokazuje prostorovou představitost její autorky. Kmentová v ní zachytila dílo z nejrůznějších úhlů. Celou kompozici, která je opět jen velmi jednoduše zakreslena, otáčí a převrací, aby si ujasnila její výslednou podobu.[13]

Oba dva výše zmíněné způsoby výtvarného zpracování jsou patrné také v jejich tehdejších kresbách. V jednom konkrétním figurálním motivu (možná skica ke *Svítání* či *Sluneční ženě*) je patrné propojení těchto dvou stylů. K mohutnému trupu jsou připojeny protáhlé subtilní končetiny, štíhlý dlouhý krk a malá kulatá hlava. V dalších verzích pak získává celá figura na objemu, paže, nohy i hlava jsou mohutnější a oblejší. Nelze z toho však usuzovat, že by tento hmotnější styl zvítězil. Oba dva styly v autorčině díle ještě nějakou dobu přetrvaly, ale stávaly se více abstraktními. Lineární styl se objevuje například v *Kompozici (Žena se stuhou)*[14] nebo *Setkávání*. Ten objemovější lze nalézt ve variacích ležícího torza. Nebyly to však jen tyto dva směry, s nimiž Kmentová experimentovala na přelomu padesátých a šedesátých let. Svědčí o tom i zápis v deníku od Olbrama Zoubka: „*Evička je teď v dilematu, resp. trilematu, resp. polylematu: Tlusté objemové Hlava, Žena a hvězda, tenké lineární (Milenci, přítelkyně), abstraktní ([...],*



*milenci, metamorfózy, setkávání), kinetické a vůbec. Je teď v náramné potenci výtvarných nápadů.*<sup>40</sup>

Až do roku 1960 se Eva Kmentová zabývala převážně motivem lidské, především ženské, figury. Tento námět se z její tvorby nevytratil, ale naopak se k němu začaly přidávat další. Po vstupu do Trasy byla stejně jako mnozí další členové této skupiny ovlivněna dílem Fernanda Légera. Kmentová se o tomto období zmínila i ve svém Uměleckém vyznání z počátku roku 1980: „*Vstup do Trasy – objevení Légera skoro jako výtvarné bible /dělám Stromy za oknem a 3 stromy/. Tady byl asi počátek trochu jiného pohledu na svět. Trasovní schůzky s věcmi, hájení strohé věčnosti a kubismu. Inspirují mě Picassovy hlavy, napnuté objemy.*“<sup>41</sup> Jeho vliv je zřetelně vidět právě na zmiňovaném cyklu stromů. První verze tohoto motivu se u Kmentové objevila roku 1959 v plastice *Stromy za oknem*.<sup>[15]</sup> Ludmila Vachtová o této soše napsala: „*Více než zjevná inspirace pozdním dílem Fernanda Légera a Le Corbusiera upoutá pro Evu Kmentovou typické vrstvení prostorových rovin, jejichž proměnlivé průhledy – tedy „prázdná“ – jsou nositelem vlastního plastického napětí: socha je stavba.*“<sup>42</sup> Tato socha byla první vlašťovkou cyklu Stromů, které sochařka vytvořila v letech 1959–1961. Další jeho částí byla plastika nazvaná stručně *Strom I*, která je provedena v jejím oblíbeném materiálu – betonu. Tato téměř metrová socha, která se dnes nachází v Národní galerii, se skládá ze čtyř jednoduchých geometrických tvarů. Ke kmenu tvořenému protáhlým kvádrem přisedají velmi lehce dvě krychle jako malé větve a jako větev delší kvádr. Celá plastika byla připevněna k soklu, s nímž ji spojoval kovový prut, který zároveň tvořil její kostru. Kmentová se definitivně oprostila od názorných detailů a s minimem výrazových prostředků se vydala hlouběji k podstatě zobrazovaného.

Poprvé tuto plastiku představila v září 1961 na výstavě Trasy v galerii Československého spisovatele. Mimo ni se tu prezentovala dalšími plastikami z cyklu Stromy a to konkrétně *Kompozicí se stromem*, *Stromem II* a *Kompozicí s ležícím stromem*. Všechny vystavené sochy se vyznačovaly záměrnou hrubostí zpracování povrchu. Autory textů ve výstavním katalogu byli Eva Petrová a Luděk Novák. O cyklu Stromy napsali, že otevírá možnosti inspirace, které zatím nebyly v sochařství využité. Podle nich umožňuje zkoumání základních tvarových a prostorových vztahů. Zároveň ocenili, jak se dokázala

---

<sup>40</sup> ZOUBEK: Rodinný deník, únor 1959.

<sup>41</sup> KMENTOVÁ 1982, 68

<sup>42</sup> VACHTOVÁ 2006b, 150

Kmentová posunout ve své tvorbě bez toho, aby její tvorba ztratila něco ze své smyslovosti. Tu dokázala přenést i do zjednodušených tvarů.<sup>43</sup> V jednom z autorčinných skicářů z té doby je motiv stromu zachycen opakovaně. Opět se jedná o narychlo načrtnuté tvary a motivy, kterými se momentálně zabývala. Nejčastěji se opakují varianty *Stromu II*. Ve finální verzi tvoří střed této plastiky zploštělá krychle, kolem níž jsou obtočeny dva protáhlé kvádry. Plastika rovněž stojí na soklu, s kterým ji spojuje kovový prut. Tímto detailem i celkovou kompaktností vyvolává dojem předzvěsti pozdějších stél, které Kmentová začala tvořit od roku 1963.

Kromě těchto soch bylo vystaveno ještě jedno dílo Evy Kmentové, *Setkávání*. Celkové pojetí je shodné s plastikami stromů. Jedná se o jednoduchou kompozici tvořenou základními geometrickými tvary, jejíž střed tvoří dva překrývající se kruhy. Socha oproti stromům působí subtilněji, je menší (v. 30 cm) a nemá žádné ostré hrany. Tento typ plastiky umožnil Kmentové experimentovat nejen s tvary a objemy, ale i s prostorem a průhledy, což bylo jejím hlavním zájmem, jak si sama poznamenala do deníku v souvislosti se *Stromy za oknem*.<sup>44</sup>

Od roku 1960 Kmentová opět mění své pojetí figury. V několika variantách začala rozvíjet motiv skrčené postavy. Dílo s názvem *Klečící* bylo provedeno v červeném osinkocementu. Jedná se o desku menších rozměrů (16,1 x 15,5 cm) s reliéfem robustní klečící ženské figury. Postava složená z jednoduchých tvarů připomíná styl primitivního umění, ale především se jedná o stejný styl, který používala při skicování. Základní tvary jakoby narychlo načrtnuté a pospojované do lidské figury. Přes jistou hrubost a neučesanost těchto skic i výsledných plastik, působí její dílo čistě a nestylizovaně. Obdobný motiv zpracovala i v několika hliněných a sádrových modelech – *Svítání*, *Ležící a Klečící*. Sama Kmentová ale cítila, že tato díla jsou pouze přípravou, hledáním tvůrčí cesty a jedním z mnoha sochařských experimentů. K soše *Svítání I* se v jejím deníku dochoval tento záznam: „*Je to zatím nejvolnější figurativní socha co jsem dělala. Ohromné ruce, nohy jako zahnuté válce, trup jako hranol. [...] Vyšla nějak hodně picassovsky, hlavně v hlavě. Nevím, co si o tom mám myslet. Některé pohledy jsou snad dobré, je to takový uzel hmot, ale není to jaksi “hezké” na dívání. Je to vlastně divné, že mně v sochách vycházejí*

---

<sup>43</sup> NOVÁK/PETROVÁ 1961, 1

<sup>44</sup> KMENTOVÁ: Rodinný deník, březen 1959.

*takové nepříjemné věci. Budu muset udělat něco s větší pohodou.*”<sup>45</sup> Ludmila Vachtová trefně přirovnala tuto sochu k *Jitru* od Henriho Laurence.

Stejným motivem se Kmentová zabývala i o rok později, kdy chtěla na *Svítání* jen opravit hlavu, ale vyšla jí zcela nová socha – *Svítání II*. Celou kompozici jakoby zploštila, tvary jsou zřetelněji definované, takže socha působí elegantněji a propracovaněji než její první verze. Zajímavou variantou skrčené žensko figury je malá betonová soška nazvaná *Žena (Idol)*.<sup>[16]</sup> Vyvolává asociaci s primitivním uměním a i její druhý název odkazuje k rituálům přírodních národů. Tato soška je zpracována velmi plošně a postrádá robustnost *Ležící* a *Svítání I* a *II*, přesto se s nimi shoduje v aditivním použití jednoduchých tvarů. Postupně se variace ženského těla začaly v její tvorbě stále více uvolňovat.

Posledními plastikami, které se stále ještě vyznačují realističtějším pojetím, byť jsou sestaveny s minimalistickým přístupem za použití základních geometrických tvarů, jsou díla *Žena s nádobou* a nepojmenovaná skica k vstupní plastice do Československého výstavního pavilonu v Moskvě k 15. výročí republiky.<sup>[17]</sup> Tato skica představuje zjednodušenou a uvolněnou variaci ženské figury sedící na podstavci, jejíž realističtější předobrazem mohla být například *Sluneční žena*. K ještě většímu abstrahování tvarů se Kmentová dostala v soše *Žena na býku*.<sup>[18]</sup> Přístup, s jakým vytvořila tuto sochu, by se dal označit za architektonický, neboť dílo je skutečně sestaveno z jednotlivých geometrických útvarů. Skica k této plastice je ale provedena jinak. Celkový tvar je naznačen několika tahy, ale kresba není rozdělena na jednotlivé segmenty. Její vnitřek je vyšrafován s odstupňovanou intenzitou naznačující prostorovou diferenciaci.<sup>[19]</sup>

Stejný styl práce jako u plastiky *Žena na býku* uplatnila v cyklu Torz. Jednou ze soch z tohoto cyklu je i *Torzo se zdviženýma rukama*, které vytvořila netypicky v pískovci. Kompozice prvních torz odkazuje k jejich alternativnímu názvu – *Orant*. V tomto období byla autorka zjevně inspirována pohanskými symboly (idol, orant) a přírodou. Torzo se stalo jedním z motivů typických pro tvorbu Evy Kmentov. V průběhu své sochařské činnosti se k němu opakovaně vracela. Měnil se však spolu s proměňujícím výtvarným projevem sochařky.

Od roku 1962 začala Kmentová experimentovat s pro ni novými materiály jako byl například cín. Z tohoto materiálu vytvořila sérii drobných reliéfů. I zde se objevují její oblíbená témata přírody a člověka. V díle nazvaném *Růst* je motivem ženská figura se

---

<sup>45</sup> KMENTOVÁ: Rodinný deník, červen a prosinec 1959.

zviženými pažemi, dalším je *Žena se založenýma rukama*. Námět přírody je zastoupen *Listy a Ptáky*. V cínu zpracovala i motiv torza nazvaný *Kus života* v již pozměněné podobě. „*Divná placka, jako torzo, ale už tak volné, že se to ani nepozná. Zase jiná záležitost. Děravá roztrhaná placka, cínová se strukturami. Je to divné jak najednou všichni dělají placky. I třeba v Polsku. Najednou to přijde a je to nezadržitelné. Zdeněk Palcr říkal, že dělá také podobné placky. Mám mít v září výstavu a mám strach, že se mi na ni nepodaří nic pořádného udělat. Mám „dylemnák“, zdali se mám pustit teď do těch strukturálních placek, na které mám chuť, nebo spíš [zůstat] u problému stromů, aby výstava byla jednodušší.*“<sup>46</sup> Stejný námět uplatnila i v dílech *Volání, Torza (s drátem)* a *Torzo se založenýma rukama*.<sup>[20]</sup> Ve stejném materiálu a podobném provedení vytvořila i sochu *Ležící*.<sup>[21]</sup>

V roce 1961 se skupina Trasa poprvé představila ve Špálově galerii spolu s ostatními generačně spjatými umělci ze skupin – 14 UB, Etapa, Experiment, M, MS 61, Máj a Proměna. Jediným oficiálním sdružením v té době byl Svaz československých výtvarných umělců (SČSVU), který představoval umění poplatné socialistické ideologii. Síla menších skupin, které do tohoto programu nezapadaly, se však začala stále více projevovat. Jak uvádí Eva Petrová, nakonec zformovali Blok tvůrčích skupin. K nim se postupně připojovali i jednotlivci a to i ze starší generace. Petrová dodává, že nešlo ani tak o generaci mladou věkem, jako spíše uměleckou nezralostí. Ta byla zpožděna jednak s ohledem na pozdější nástup na vysoké školy a to až po roce 1945, ale i kvůli celkové izolaci způsobené politickou situací. Společně se veřejně prezentovali právě na zmiňované výstavě *Realizace* ve Špálově galerii, která proběhla v období květen–červen 1961 a na níž se snažili obhájit své místo ve společnosti. Název *Realizace* odkazoval zejména k realizacím v architektuře, které tvořily jádro této výstavy. Výstavy se zúčastnila i Eva Kmentová.<sup>47</sup>

Společně s Blokem tvůrčích skupin a Tvůrčí skupinou Mánes vystavovala i o rok později v Malé galerii Československého spisovatele na výstavě *Nejmenší kresby* a na *Jaru 62* v pražském Mánesu<sup>48</sup>. Významou výstavou pro Evu Kmentovou byla její první samostatná výstava v Alšově síni Umělecké besedy v Galerii mladých v Praze, která se konala od 10. října do 3. listopadu roku 1963. Představila na ní například *Milence II (se*

---

<sup>46</sup> KMENTOVÁ: Rodinný deník, prosinec 1962.

<sup>47</sup> PETROVÁ 1991, 26-28

<sup>48</sup> BREGANTOVÁ / VACHTOVÁ 2006, 281

žlutým květem), některá díla z cyklu stromů i z cyklu torz, drobné cínové reliéfy, *Ptačí strom* a další. Výstava měla poměrně příznivé recenze v tisku, jak si sama Kmentová poznamenala do deníku. V něm se nachází i stručný zápis komentující tuto událost: „Dodělala jsem věci na výstavu. Jsem s tím dost spokojená. Na vernisáži dost lidí. Návštěvnost spíš malá nebo střední. [...] Likvidace E. výstavy. Byl ukraden jeden reliéf. Jinak se nic neprodalo.”<sup>49</sup> Další samostatné výstavy se však Kmentová dočkala až o sedm let později ve Špálově galerii. Roku 1963 přibyla do Trasy poslední nová členka, grafička Olga Čechová.<sup>50</sup> V tomto roce se Kmentová společně se skupinou Trasa zúčastnila další výstavy na zámku v Rychnově nad Kněžnou.

V prosinci roku 1963 se sochařce podařilo získat nový ateliér v Kalininově ulici. Jindřich Chalupický popsal tento prostor jako podivuhodné místo, které si právem zasloužilo název, který mu Eva Kmentová dala – Doupě, podle stejnojmenné povídky Franze Kafky. Ateliér se nacházel v zahradě pavlačového činžovního domu na pražském Žižkově. Původně byl vybaven jen starým nábytkem, po jehož rozštípání zůstaly v ateliéru kusy dřeva s kterými začala Kmentová experimentovat. Chalupický přirovnal tyto první pokusy spíše ke hře.<sup>51</sup> Výtvarnice začala otiskovat kusy dřeva a později i látky do hlíny, skládala je do nejrůznějších tvarů tak, že ze hry postupně vznikla nová osobitá forma tvorby. Autorka později přiznala částečnou inspiraci ranými asamblážemi Maxe Ernsta, konkrétně dílem *Fruit d'une longue expérience*.<sup>52</sup> Čestmír Kafka ve sborníku *In memoriam* vzpomínal, odkud se vzal prvotní impuls k tvorbě těchto otisků, a jako možnou příčinu uvádí dekorativní stěnu do vestibulu československého zastupitelského úřadu v Brasílii, na níž s Kmentovou spolupracoval. Při tvorbě této stěšny, na které se podílel i Olbram Zoubek, vtiskovali dřeva do hlíny, kterou poté odlili do betonu.

Prvními díly vzešlými z tohoto nového tvůrčího procesu, byly dva reliéfy nazvané *Pole I* a *Pole II*. Jednalo se o sádrové odlitky otisků dřeva, se kterými se Kmentová zúčastnila soutěže na výzdobu československého zastupitelského úřadu v Brasílii. Tato díla, stejně jako celý cyklus otisků dřeva, vznikla v roce 1965. Přes jistou míru spontánnosti se její rané otisky vyznačují promyšlenou byť jednoduchou kompozicí. Kmentová jednotlivá díla skládala tak, že jednou vyvolávají dojem krajiny (*Venkovská*

---

<sup>49</sup> KMENTOVÁ / ZOUBEK: Rodiný deník, říjen a listopad 1963.

<sup>50</sup> PETROVÁ 1991, 30

<sup>51</sup> CHALUPECKÝ 1982, 10

<sup>52</sup> ŠETLÍK 1989, 7

krajina), jindy organického motivu (*Růst, Otisk dřeva II*) nebo lidské figury (*Dvojportrét*).[22]

V torbě Kmentové znamená toto období významný posun od tradičního sochařství k daleko volnější tvorbě a experimentování s hmotou. Neznačená to však, že se na dále věnovala pouze otiskům. Pokračovala v cyklu torz a pracovala i na stélách, jejich pojetí však bylo více organické. Tento organicky laděný styl uplatnila například v plastice nazvané *Plod*.<sup>[23]</sup> Jednalo se o cínovou plastiku, ve které vystupuje vejčitý útvar (plod) nad zvrásněný povrch připomínající půdu. Celá kompozice je zasazena do pravoúhlého rámu, který ji spojuje s podstavcem. František Šmejkal zmínil toto dílo ve své práci zabývající se symbolem vejce v díle Evy Kmentové: „*Tato první hladká ovoidní forma, vydělující se z plošné informelní struktury, není sice ještě vědomě identifikována s představou kosmického vejce (jmenuje se Plod), ale už v sobě nese její základní znaky.*”<sup>53</sup> Motiv vejce, respektive tento ovoidní tvar, se stal dalším oblíbeným tématem Kmentové, ke kterému se opakovaně vracela, například v roce 1965 v plastikách *Semeno* a *Růst*.

Sochy *Torzo strachu*, *Opuštěný prostor* a *Plod* jsou dalším mezníkem v její tvorbě. Kmentová se v nich přiklání k estetice informelu. Po obsahové stránce jsou to díla ovlivněná existencialismem. Tehdy na ni nepůsobila jen politická situace v Československu a ve světě, ale byla ovlivněna i propukající nemocí. Marie Klimešová pokládá za velmi významné dílo z tohoto období *Opuštěný prostor* z roku 1964.<sup>[24]</sup> Kmentová v něm pracovala s negativním otiskem válce do plochy stély, kterou sochařka zvrásnila doteky svých prstů. Klimešová přirovnala toto dílo k o rok mladší plastice *Mušské torzo*, která je pozitivem *Opuštěného prostoru*. Z uhněteného povrchu, který tvoří mužské tělo, vystupuje hladký válec. Podle Klimešové dílo odhaluje hluboké erotické obsahy tvorby Kmentové: „*Tato práce velmi záhy ukazuje k hluboce erotickým obsahům tvorby Evy Kmentové, které jsou v ní zakotveny stejně pevně jako její vlastní sebereflexe, zprostředkovávající zkoumání vlastního těla obecné otázky lidské existence.*”<sup>54</sup>

V květnu až červnu roku 1964 vystavovala Kmentová spolu s Trasou ve Špálově galerii. Skupina se tu preznetovala, již jako zavedené umělecké seskupení, čím dál tím více individualizovanějších jedinců. V katalogu mapovali Eva Petrová a Luděk Novák desetiletou existenci skupiny a její vývoj. Eva Kmentová byla zastoupena díly *Resuscitace*,

---

<sup>53</sup> ŠMEJKAL 1982, 42

<sup>54</sup> KLIMEŠOVÁ 2003, 10

*Opuštěný prostor a Plod.*<sup>55</sup> Byla to jedna z posledních výstav Trasy, které se Kmentová zúčastnila. Ve stejném roce se sochařka podílela ještě na dvou výstavách, v Rychnově nad Kněžnou a v Liberci. O rok později měla Kmentová první možnost prezentovat svou tvorbu na zahraniční výstavě a to na X<sup>e</sup> Exposition présentée par Le Club International Féminin Peinture, Sculpture, Gravure v Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Kmentová však touto událostí nebyla nijak nadšená: „*Sochy do Francie Daisy, Vlasta, Věra Jan. odmítají. Já s Adrienou zůstáváme v nesmyslném kolektivu. Je to výstava žen. Je to celé trapné a stojí to spoustu peněz.*”<sup>56</sup>

Mezi lety 1964–1969 se sama účastnila řady výstav, ale spolu s Trasou se sešla znovu až v roce 1969. V červenci a srpnu toho roku vystavovala trasa v Bratislavě a v září se výstava přesunula do pražského Mánesa. Kvůli názorovým neshodám skupinu opustili Václav Menčík a Věra Heřmanská. Jedenáct členů Trasy se společně sešlo po dlouhé době, v níž se jejich tvorba rozdělila. Někteří členové se vymezili jako figuralisté, z díla jiných lidská postava zmizela. Přesto, jak uvedli ve výstavním katalogu, se snažili touto výstavou prezentovat některé společné postoje a východiska.<sup>57</sup> Byla to poslední výstava skupiny Trasa.

V roce 1970 se Kmentová sešla společně s některými členy na výstavě Nová figurace v Mánesu a posléze v Brně. Eva Petrová uvádí, že šlo o poslední velkou tematickou expozici zabývající se fenoménem nové figurace v českém umění. V tomtéž roce byl zrušen SČSVU, tedy jeden z hlavních důvodů existence uměleckých skupin, které vznikly jako jeho protiváha. Nový Svaz českých výtvarných umělců nebyl ochoten přijmout žádné výtvarníky spojené s Blokem tvůrčích skupin. V tomto roce zaniká nejen skupina Trasa, ale zakázána je činnost veškerých nezávislých uměleckých skupin. Nastalo období normalizace, které ukončilo jedno z nejvýraznějších období českého výtvarného umění.

---

<sup>55</sup> PETROVÁ/NOVÁK 1964, nepag.

<sup>56</sup> KMENTOVÁ: Rodinný deník, duben 1964.

<sup>57</sup> PETROVÁ 1991, 51

## 2.3 Lidské tělo v díle Evy Kmentové

Lidská postava je základním prvkem tvorby Evy Kmentové. Během studia na VŠUP se učila základům sochařské práce na realisticky pojatých figurách. Po absolutoriu se dále věnuje tomuto motivu, ale místo dělníků a horníků tvoří sochy převážně ženských figur. Nejsou to už schématické figury poplatné dobové ideologii, ale postavy žen, které se svou nedefinovaností stávají archetypem. Přes svoji mohutnost odhalují sochy z 50. let citovost, a to např. v jemnosti gesta, s nímž si *Žena s beruškou* prohlíží svůj zdvižený prst, či v radosti, s níž *Žena na slunci* pozvedá hlavu k nebi. V tomto období Kmentová experimentuje s hmotou, tvarem a objemy, ale v centru její pozornosti zůstává člověk. Skrze lidskou figuru se snaží dotknout základních témat, lidských pocitů, které se mohou na první pohled jevit banálně, ale ve své citovosti jsou nadčasová.

Kmentová sama nebyla dlouho se svou tvorbou spokojena. K hodnocení vlastní práce přistupuje často kriticky a při jejím popisu je velmi stručná a pragmatická. Obsahovou stránku svých děl nekomentuje, nechává promlouvat své sochy. Od šedesátých let se v její tvorbě objevují nové motivy, lidské postavě se však věnuje i nadále. Co se mění, je forma. Od geometrických tvarů přechází k stále větší abstrakci. Postavy se mění v torza a idoly. Spolu s uvolňováním tvarů se její tvorba stává osobnější a emotivnější. Rozmanité kompozice ženského těla v alegoriích *Svítání* střídají díla jako *Torzo strachu* – rozpadající se organická hmota asociuje fyzický i duševní rozklad člověka. Dříve hladký povrch jejích plastik vystřídal záměrným rozvrásněním hmoty. Tu modeluje dotyky svých paží, dlaní i prstů, takže zanechávají zřetelného stopy a otisky. Tento kontakt s materiálem zdůrazňuje intenzitu výrazu výsledných plastik. Od doteků přechází k otiskům vlastního těla.

Od roku 1966 tvoří stély, v nichž se lidská postava fragmentalizuje na jednotlivé části lidského těla – rty, prsty, nohy nebo dlaně. Každý otisk je zástupným symbolem. Stély s otisky rtů odkazují k erotickým obsahům (*Hlava na líbání*), otisky střetávajících se rukou či dotýkajících se prstů vyvolávají asociaci setkání a základního lidského kontaktu.[25] V roce 1967 vytvořila Kmentová plastiku *Krajina*. [26] Dílo je tvořeno odlitkem dvou figur (mužské a ženské) ze zadu. Odlitky poté autorka rozlámala, znovu sesadila a natřela modře horní polovinu těla a zeleně tu dolní - nejzákladnější znázornění nebe a země. Název díla odkazuje k autorčinu vnímání krajiny: „*V mé práci hraje velkou roli. [...] Pro mě je to každý živý organismus, existuje krajina lidské tváře, lidského těla,*



*cítím jako krajinu plochu, ze které klíčí tisíce citlivých prstů.*“<sup>58</sup> Ve stejném roce vytvořila také dvě figury nazvané *Eva* a *Marie*.<sup>[27]</sup> Obě plastiky byly provedeny z osinkocementu, trup je tvořen informelní hmotou obdélníkovitého plochého tvaru, nohy a paže jsou odlité, takže hladký povrch a definovanost končetin kontrastuje s tělem. Název soch odkazoval k Novému a Starému zákonu. Podle Klimešové se tímto motivem Kmentová obracela k archetypům evropské kulturní paměti.<sup>59</sup> Biblické náměty byly především doménou Olbrama Zoubka, konkrétně námět *Evy* a *Marie* zpracoval opakovaně a to i ve stejném roce jako jeho žena. Jeho plastika se však výrazně liší od pojetí jeho ženy, což naznačuje, že oddělené ateliéry umožnily oběma umělcům samostatný rozvoj.

V roce 1967 se Kmentová vrací k bustám, které tvořila během studia na vysoké škole a krátce po jejím absolvování. Místo realistických portrétů svých blízkých teď tvoří lapidárně pojaté vejčité hlavy. Jedná se o cyklus *Svatých hlav*,<sup>[28]</sup> jejichž alternativní názvy odkazují k jednotlivým postavám světců (*sv. František* či *sv. Magdaléna*) i samotného Boha (*Bůh otec*). „*Svaté hlavy. Jsou to vlastně podoby oblázků, do kterých jsou třeba místo očí obtisknuté rty. Některé mají svatozáře. Mají dost sugestivní výraz. Odlili jsme je s Olbramem do cínu.*“<sup>60</sup> Těmito slovy popsala uvedený cyklus jeho autorka. V tomto cyklu se Kmentová vrací k motivu vejce, kterým se průběžně zabývala od roku 1964 (*Plod*). Použila jej i v prvních otiscích dřeva a rozvinula jej v betonových stélách, kde motiv negativního či pozitivního otisku vejce tvořil obsahově dominantní část kompozice. František Šmejkal popsal motiv vejce jako univerzální symbol, odkazující k tvůrčímu zárodku univerza. Ve dvacátém století se k tomuto symbolu navracelo mnoho umělců, Šmejkal mimo jiné uvádí vliv tohoto motivu na americkou malbu čtyřicátých let. Kmentová si podle něj zvolila tento motiv spontánně a nevědomě, bez programového záměru. Přesto se v její tvorbě z let šedesátých objevuje s vysokou frekvencí.

Spojení dvou motivů vejce a člověka se projevuje například v cyklu *Svatých hlav* či v plastice *Hlava, která chce spát* z roku 1967. V tomto návrhu pro cestovní kancelář Československých aerolinií v Bělehradě je zřetelně cítit vliv Brancusiho. Kmentová plastiku zpracovala jako ovoidní cínovou hlavu ležící na dvou masivních mramorových deskách. Inspiraci Brancusiho díly *Spící múzy* (1906) a *Počátek světa* (1924) zmiňuje i

---

<sup>58</sup> KMENTOVÁ 2006, 171

<sup>59</sup> KLIMEŠOVÁ 2003, 13

<sup>60</sup> KMENTOVÁ Eva: Rodinný deník, duben 1967.

Šmejkal. V *Hlavě, která chce spát* vystupují z hladkého vejčitého tvaru rty, Kmentová tedy kombinuje oba motivy vejce i hlavy.

Zřejmě nejvýraznějším spojením symbolu vejce a lidské figury je zachyceno dílo *Lidské vejce* z roku 1968.[29] Dílo vzniklo v ateliéru V Kalininově ulici, Eva Kmentová se skrčila a v této pozici embrya ji Olbram Zoubek obalil sádrou. Hotový odlitek Kmentová ještě domodelovala. Šmejkal popsal toto dílo jako výtvarnou metaforu návratu do prenatálního stadia: „*Tato nostalgická touha po návratu k našemu vlastnímu počátku, k životu před životem, je zároveň kosmickou nostalgií po původní jednotě, která byla na počátku ještě než začal existovat život. Proto bývá návrat do intrauterinálního stavu tak často asociován s kosmickým vejcem. A to nejen v dávných mytologiích, ale i v mnoha dílech moderního umění.*“<sup>61</sup> S jistou dávkou humoru spojila motiv vejce a lidského těla v plastice s lapidárním názvem *Busta*. [30] Cínová ramena a krk drží místo hlavy pouhé vajíčko. Vachtová objasnila zřejmou inspiraci pro tuto plastiku: „*Variace na pozdně renesanční bustu berniniovského typu, tematicky pointovaná do hmoty převedenou větu, kterou používali všichni úspěšní pedagogové sochařství: Každá hlava je v podstatě vajíčko.*“<sup>62</sup>

Od roku 1968 vytváří Kmentová další variantu odlitků. Fragmenty odlitků vlastních dlaní a prstů skládá do dovojcí a vytváří tak cyklus *Motýlů*. [31] Jemná struktura otisků kůže připomíná autorce motýlí křídla. Vachtová uvádí, že se Kmentová o motýly zajímala od dětství a znala do detailů jejich motorické reflexy a reakce. Ještě na střední škole vyrobila dřevěnou skládačku v podobě motýla. Pozdější plastiky motýlů vytvářela v různých velikostech. Některé sochy jsou polychromované, jiné čistě bílé nebo odlité v bronz. <sup>63</sup>

Ve stejném roce, kdy začala pracovat na motýlech, několikrát zpracovala i motiv terče. Také tento námět spojuje s lidskou postavou nebo jejími částmi. Na začátku roku 1968 Kmentová vytvořila plastiku nazvanou *Ruce*. Uprostřed sádrové desky jsou dva odlitky sochařčiných rukou, obrácené dlaněmi ven, jakoby v obranném gestu. Přes celou desku se táhne pás otvorů, jakoby prostřílených samopalem. Chalupecký označil toto dílo jako jednu z vrcholných prací Kmentové. Bezbranné, vzdávající se ruce přirovnal

---

<sup>61</sup> ŠMEJKAL 1982, 44

<sup>62</sup> VACHTOVÁ 2006b, 172

<sup>63</sup> VACHTOVÁ 2006b, 176

k staršímu námětu sochařky rukám oranta, modlícího se navzdory všem ranám.<sup>64</sup> Toto dílo zpracovala Kmentová ve čtyřech sádrových odlitcích a v roce 1970 byl vytvořen i bronzový odlitek. Stejnou kompozici použila ve stejném roce i pro plastiku Terč. V tomto díle jsou však dlaně umístěny do středu namalovaného terče. Kombinaci celé lidské figury a terče použila v dílech *Terč – Žena*[32] a *Terč – Muž*. Kmentová pro tato díla obkreslila svou a Zoubkovu postavu a následně vytvořila sádrové desky se strukturou prken. Na místě srdce jsou obě figury proděravěné/prostřílené. Ze zápisu v autorčině deníku vyplývá, že se svým dílem nebyla zcela spokojena: „*Terč – Muž nebo také Zraněné terče, ale ten název je trochu romantický. Sádrové desky se strukturou prken, obkres člověka, mě a Olbrama. Na místech srdce terče a proděravěné. Ještě to není to, co bych chtěla.*“<sup>65</sup> Přestože zmíněná díla vznikla v lednu a únoru roku 1968, jakoby předznamenávaly události, jež se měly odehrát o několik měsíců později. Ludmila Vachtová se v tomto duchu vyjádřila o plastice *Ruce*: „*Plastika se někdy stane pomníkem, ačkoliv to nebylo důvodem jejího vzniku. Bezděčné monumenty mají největší naději přežít věky.*“<sup>66</sup>

V září 1968 vytvořila Kmentová plastiku, která se stejně jako dílo o čtyři roky starší jmenuje *Opuštěný prostor*.<sup>[33]</sup> Technika je však úplně jiná. Sochařka se tu vrací k odlitkům celého těla a vytváří tak formu mužské figury s roztaženými pažemi. Rozpažená skořápka lidského těla je otevřená do prostoru ve všeobjímajícím gestu. Podle Chalupického není prázdnota opuštěného prostoru místem prázdnoty, ale plnost jsoucnosti.<sup>67</sup> Dílo nepůsobí melancholicky, ale odhaluje autorčinu otevřenost světu, novým zkušenostem a poznání.

Figura jako jeden z nejzákladnějších nejen sochařských námětů byla od začátku tvorby Evy Kmentové v jejím centru. Člověk a jeho vnitřní svět vyjadřený skrze tělo je jedním ze základních témat, kterými se sochařka zabývala. Lidské tělo používala zároveň jako metaforu vnějšího světa, takže ho identifikovala s přírodou. Přestože se postupně autorka uchýlovala k stále větší abstrakci, lidská postava nebo její fragmenty se z jejího díla nikdy nevytratily.

---

<sup>64</sup> CHALUPECKÝ 1982, 12

<sup>65</sup> KMENTOVÁ Eva: Rodiný deník, únor 1968.

<sup>66</sup> VACHTOVÁ 2006b, 177

<sup>67</sup> CHALUPECKÝ 1982, 11

### 3. Galerie Václava Špály a Jindřich Chalupecký

Během padesátých let se Jindřich Chalupecký trochu stáhl z umělecké scény. Byl zaměstnán jako vedoucí teoretického oddělení Ústavu pro bytovou a oděvní kulturu, kde působil jako teoretik. Situace se změnila na začátku šedesátých let, poté co Blok tvůrčích skupin, který sdružoval výtvarníky, snažící se prosadit pokrokový směr, převážil nad konzervativními členy Svazu československých výtvarných umělců. Vůdčími osobnostmi reformního křídla umělců tehdy byly především Adolf Hoffmeister, Čestmír Kafka a on. Úspěšně se snažili prosadit zejména svobodu vystavování. Chalupecký k tomu dostal výjimečnou příležitost poté, co se v roce 1965 dostal do Galerie Václava Špály.<sup>68</sup>

Galerie Václava Špály vznikla v únoru 1959. Nestalo se tak založením nové galerie, ale přejmenováním Galerie českého fondu výtvarného umění. Před rokem 1954 se tato galerie jmenovala Galerie Práce a před rokem 1949 Galerie J. R. Vilímka. Ta patřila mezi nejvýznamnější pražské výstavní síně čtyřicátých let. Galerie se nacházela v uvolněných místnostech nakladatelství a knihkupectví na Národní třídě 30.<sup>69</sup> Mezi lety 1941 – 1949 tu bylo uspořádáno osmdesát tři výstav. V prosinci 1964 se konal druhý sjezd Svazu československých výtvarných umělců a v tajném hlasování byl na něm zvolen předsedou Adolf Hoffmeister. Ten měl vliv na organizační a ideové změny, které se týkaly také Galerie Václava Špály. Do čela svazových galerií byly ustanoveny výstavní komise, ve Špálově galerii tuto první komisi tvořili Jindřich Chalupecký, Václav Cígler, Miloslav Chlupáč, Vladimír Janoušek, Čestmír Kafka a František Ronovský. V tomto složení fungovala komise až do roku 1970. Od roku 1967 vedla galerii Jana Tvrzníková a téhož roku je Jindřich Chalupecký poprvé uveden jako komisař výstavní síně ve výstavním katalogu 15 grafiků. Ve vydávání kvalitních výstavních katalogů navázala Špálova galerie na tradici Galerie J. R. Vilímka. Jiří Hůla uvádí, že katalogy vyšly k většině výstav, Obsahovaly černobílé reproduky, seznamy vystavovaných děl a rozsahem i kvalitou zpracování odpovídaly těm z let čtyřicátých. Autorem loga galerie byl Jiří Balcar. Po té, co Balcar v roce 1968 zemřel, předělal typografii galerie Václav Boštík.

Období, ve kterém působil ve Špálově galerii Jindřich Chalupecký, bylo významnou dobou pro české výtvarné umění. To potvrzují i slova Jiřího Hůly z článku Chalupeckého Špálovka: *„Chalupeckého Špálovka je legendární pojem a roky 1965–1970 jsou mytickou dobou českého moderního umění. Od poloviny 60. let se rychle uvolňuje politické sevření – a do roku 1970 to pořád jakžtakž šlo. Ideálně položené prostory se staly*

---

<sup>68</sup> ZOUBEK 2011

<sup>69</sup> [http://abart-full.artarchiv.cz/soubory/23552\\_0001.pdf](http://abart-full.artarchiv.cz/soubory/23552_0001.pdf), vyhledáno 29.5. 2011

*přirozeným centerem. [...] Galerie Václava Špály byla dílnou, svobodným prostorem, galerií s jasným cílem – objevovat a ustanovovat hodnoty. Vystavovat v Chalupckého Špálovce bylo stvrzením kvality.*<sup>70</sup>

Rovněž Olbram Zoubek uvedl, že Chalupcký během svého působení ve Špálově galerii vykonal kus dobré práce pro umění. Na druhou stranu Chalupcký zapříčinil určitou nevraživost mezi některými výtvarníky, z části dokonce mezi Olbramem Zoubkem a jeho ženou. Chalupcký si totiž do galerie vybral spolupracovníky z různých skupin. Samozřejmě jen ty, které pokládal za nejlepší, např. ze skupiny Trasa to byli pouze Čestmír Kafka a Eva Kmentová.<sup>71</sup> S uměleckým vedoucím Špálové galerie Jindřichem Chalupckým se Kmentová poprvé setkala v Klubu pražského Mánesa. V té době byl již Chalupcký známou osobností na československé umělecké scéně. Jak uvádí Ludmila Vachtová, názory na jeho osobu se různily i mezi samotnými umělci: „*Někteří ho bez výhrady uctívají, jiní vtípkují o jeho údajné neomylnosti a z rozpaků před ním koktají. Eva netrpí trémou, ale zvědavostí. Usmívá se na něj.*“<sup>72</sup> Toto setkání bylo pro Evu Kmentovou zásadní. Chalupcký na ni měl velký vliv. Navštěvoval ji už v ateliéru na Pecích. Olbram Zoubek vzpomíná, že při těchto návštěvách, se ho Chalupcký zeptal, spíše formálně, na čem zrovna pracuje a po zbytek své návštěvy se věnoval jeho ženě, Evě Kmentové. Zoubek se tak stal jen přihlížejícím a nezúčastněným posluchačem jejich dlouhých debat o umění. Tato situace, pro něj samozřejmě, že pro něj jako pro umělce nebyla příjemná. S odstupem času Zoubek zhodnotí kontakt sochařky s Chalupckým jako velice významný.<sup>73</sup> Jejich debaty se netýkaly pouze výtvarného umění, ale i témat sociologických a historických. Chalupcký se pro sochařku stal mentorem, který jí doporučoval literaturu, podporoval ji v jejím rozvoji a později se zasadil i o propagaci jejího díla.

Kmentová se zúčastnila deseti výstav konaných ve Špálově galerii. Poprvé to bylo v roce 1961 spolu s Blokem tvůrčích skupin. Dalšími výstavami byly výstava Trasy v roce 1964, výstava Václav Tikal + 4 v roce 1965. Ve stejném roce se zúčastnila i výstavy Objekt. Text k výstavě Objekt sestavila Eva Petrová. Zabývala se v něm významem tohoto tématu pro výtvarné umění a jeho současnými podobami, mimo jiné se tu zmiňuje i o otiscích, jakožto rovnocenném uměleckém vyjádření. Právě otisky byla na této výstavě

---

<sup>70</sup> HŮLA 2002, 3

<sup>71</sup> ZOUBEK 2011

<sup>72</sup> VACHTOVÁ 2006a, 17

<sup>73</sup> ZOUBEK 2006, 53

zastoupena i Eva Kmentová. Mimo otisky vytvořila v roce 1965 sochařka i cyklus Ptáků. Informelní struktury, působící dojmem poslepovaných kusů hlíny, byly odlity do cínu. V kompozicích, které jsou si navzájem podobné, působí autorčin projev velmi uvolněně. Další výstava konaná ve Špálově galerii i v Mánesu, které se Kmentová zúčastnila, byla nazvaná Aktuální tendence českého umění, obrazy, sochy, grafika. V roce 1967 a 1968 se potom sochařka zapojila do akce, jíž se Chalupecký snažil oživit zájem o současné umění - Kupte si, půjčte si obraz, sochu. V roce 1968 se Kmentová zároveň prezentovala na výstavě Nové věci. Poslední prezentací tvorby Evy Kmentové ve Špálově galerii byla jednodenní výstava *Stopy*, která se konala 17. března 1970. V šest hodin večer byly sádrové odlitky *Stop* rozdány divákům.<sup>74</sup>

Přestože zápisy Evy Kmentové do rodinného deníku byly vždy stručné a věcné, jméno Jindřicha Chalupeckého se v nich však zmiňuje opakovaně. Přes lapidárnost těchto zápisů je zřejmé, jak velkou byl pro ni inspirací.<sup>75</sup> Nejzřetelněji to formulovala sama výtvarnice v dodatku, který věnovala Chalupeckého ve svém Uměleckém vyznání: *„To jen tak – písmo mimo. Je to hrozně těžké psát Vám své „umělecké vyznání“, když Vy všechny moje snahy znáte lépe než já a tolik toho o mně víte. Víte také dobře, že bez Vašeho „postrčení“ bych byla nikdy třeba neobjevila svůj malinký kousek světa. Nemyslím tím nějaké umělecké rady, ale celý způsob myšlení /za devaterými horami a desaterými řekami je zase svět/. Tím se poodkrylo něco, co ve mně bylo dávno a hluboko a jen v tušení, co jsem nemohla najít. Když jsem to trošku našla, změnil se vlastně celý můj život ve štěstí. Trochu těžce a hořce jsem se už vyrovnala s tím, že buď už neudělám nic, nebo hodně málo a bylo by se mi ještě tolik chtělo. Škoda. Ale zase bylo prima prožít život, byť kratší, tak hezky. Takže díky. Eva K.“*<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> BREGANTOVÁ/VACHTOVÁ 2006, 280–282

<sup>75</sup> „Chalupecký v doupěti – celý den! Dost se toho člověk dozví. Půjčení knížek. Morální injekce k pracovitosti.“ KMENTOVÁ: Rodinný deník, listopad 1965.

<sup>76</sup> KMENTOVÁ 1982, 69

## Závěr

Evu Kmentovou nepřímo nasměroval na uměleckou dráhu její otec profesor na Ústřední škole bytového průmyslu v Praze František Kment, který ji přivedl k užitému umění. Na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze sice začala studovat v ateliéru Jana Nušla, ale záhy přešla od zpracování kovu k sochařství. Studium u Josefa Wagnera bylo pro Kmentovou důležité nejen z hlediska ujasnění si dalšího profesního směřování, ale také díky kontaktům, které zde získala. Kromě svého budoucího manžela, sochaře Olbrama Zoubka, se tu seznámila se spolužáky, kteří se později stali členy umělecké skupiny Trasa.

Po úspěšném absolutoriu na vysoké škole se Kmentová vydala do osobního i tvůrčího života spolu s Olbramem Zoubkem. Po krátkém období, v němž vytvořila několik děl poplatných dobovému stylu socialistického realismu, se sochařka snažila najít vlastní cestu, jíž by se měla její tvorba ubírat. V té době sdílela ateliér se svým manželem. Jak z práce vyplývá, ani přes snahu po originalitě se nedokázala ubránit jejich vzájemnému ovlivňování.

V roce 1958 se Kmentová spolu se Zoubkem, Zdenou Fibichovou a Vladimírem Preclíkem připojila ke skupině Trasa. V tomto období byla silně inspirována kubismem, dílem Pabla Picassa a zejména Fernanda Légera, pod jehož vlivem vytvořila například cyklus Stromů. Jak jsem ukázala, mimo přírodních motivů, například vejce, ptáků a stromů, bylo jedním z jejích nejcharakterističtějších motivů lidské tělo. Figura, na níž se učila sochařskému řemeslu, nepřestala podněcovat její tvůrčí představivost během celé profesionální kariéry. Od realistických bust a figur přešla Kmentová k stále abstraktnějším formám. Vytvářela robustní plastiky, ale i subtilní lineárně pojaté sochy. Na začátku šedesátých let začala pracovat s motivem torza. Od aditivně zpracovaných geometrických forem se postupně přesunula k organickým tvarům.

Od roku 1963 vytvářela Kmentová svá díla ve vlastním ateliéru v bývalé Kalininově ulici (dnešní Seifertova ulice) na Žižkově v Praze. Dříve jí s kompozicemi rozměrných soch po technické stránce často pomáhal její manžel, ale ve vlastním ateliéru se musela více spoléhat sama na sebe, což se odrazilo i ve formátu jejích děl. Tvorba sochařky ještě více nabyla na intenzitě, mimo jiné začala pracovat metodou otisku. Nejprve otiskovala dřevo v betonu, později i části svého těla v různých materiálech. Dotek tvořil výraznou složku jejího díla. Přímý kontakt s hmotou učinil její tvorbu daleko intimnější, o čemž svědčí třeba Lidské vejce z roku 1968. Eva Kmentová nebyla jediná

umělkyně, která v šedesátých letech pracovala s technikou otisku a odlitku. V Paříži ji v této době rozvíjela také polská sochařka Alina Szapocznikowá, která rovněž prošla pražskou VŠUP, ale s Kmentovou se osobně neznala.

Eva Kmentová patřila k nejvýraznějším členům skupiny Trasa. O jejich výjimečných kvalitách svědčí i spolupráce s předním českým teoretikem výtvarného umění Jindřichem Chalupěckým. Pohled na tvorbu umělců ze skupiny Trasa z let padesátých dnes může vyvolat dojem jisté anachroničnosti. Tito umělci se snažili vytvořit opozici vůči socialistickému realismu tím, že navazovali na českou a evropskou modernu ze začátku století. To mohlo být zapříčiněno celkovou izolací vůči aktuálním uměleckým proudům v zahraničí, do níž se Československo dostalo vlivem komunistické kulturní politiky. Některým členům včetně Kmentové se později podařilo tento přístup překonat.

Eva Kmentová v průběhu několika let dokázala rozvinout své tvůrčí schopnosti a nalézt vlastní umělecký výraz. Přestože se za její vrcholné období považuje až doba přelomu šedesátých a sedmdesátých let, její raná tvorba sehrála důležitou roli při hledání formálního vyjádření obsahů, které celou její tvorbu provázely a jejichž anabázi lze analýzou a komparací jejích raných a pozdějších děl vysledovat. Díky vyjímečné citlivosti a osobitosti, s níž přistupovala k tvorbě, si dílo Evy Kmentové uchovalo hodnotu, která se neztrácí ani ve světovém kontextu. To dokládá srovnání jejího díla s tvorbou Hannah Wilke nebo Evy Hesse, které nabídl ve svých Srovnávacích studiích Tomáš Pospiszyl.



## Obrazová příloha



[1] Eva Kmentová: Babička, 1949–1951, hadec (serpentinít), v. asi 30 cm, nezvěstné



[2] Eva Kmentová: Dělník s ozubeným kolem, 1950, patinovaná sádra, v. asi 230 cm, nezvěstné



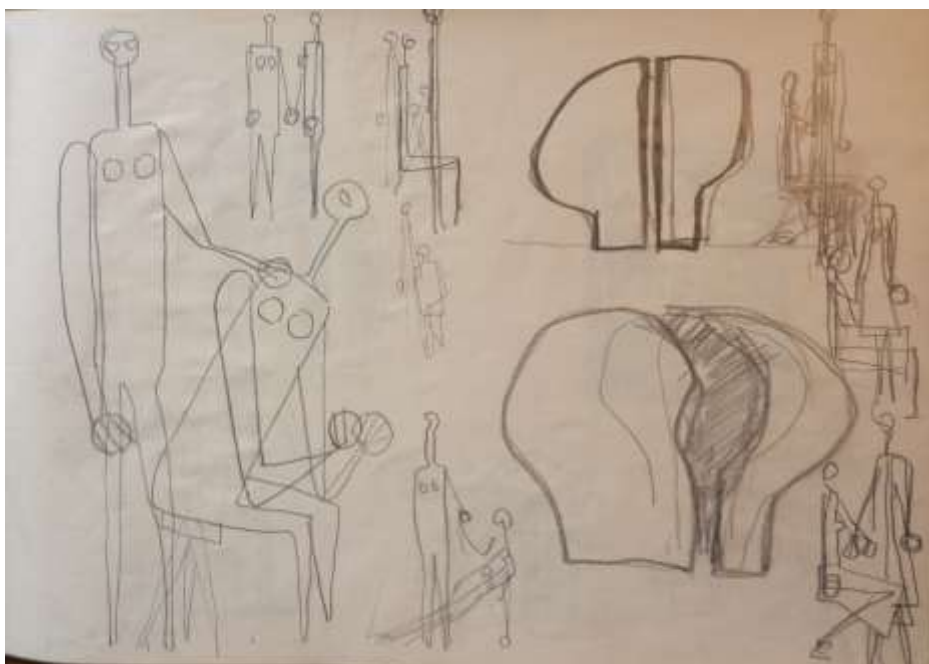
[3] Eva Kmentová: Bílá pampeliška, 1957, barevná mozaika na betonu, v. asi 28 cm, nezvěstné



[4] Mužský portrét (syn Konstantina Velikého?), kolem 350 n.l., Palazzo Capitolino v Římě



[5] Eva Kmentová: Milenci, 1958, patinovaná sádra, v. 51 cm, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, P 525



[6] Eva Kmentová: skica (Milenci), nedatováno, tužka, papír, rodinný archiv



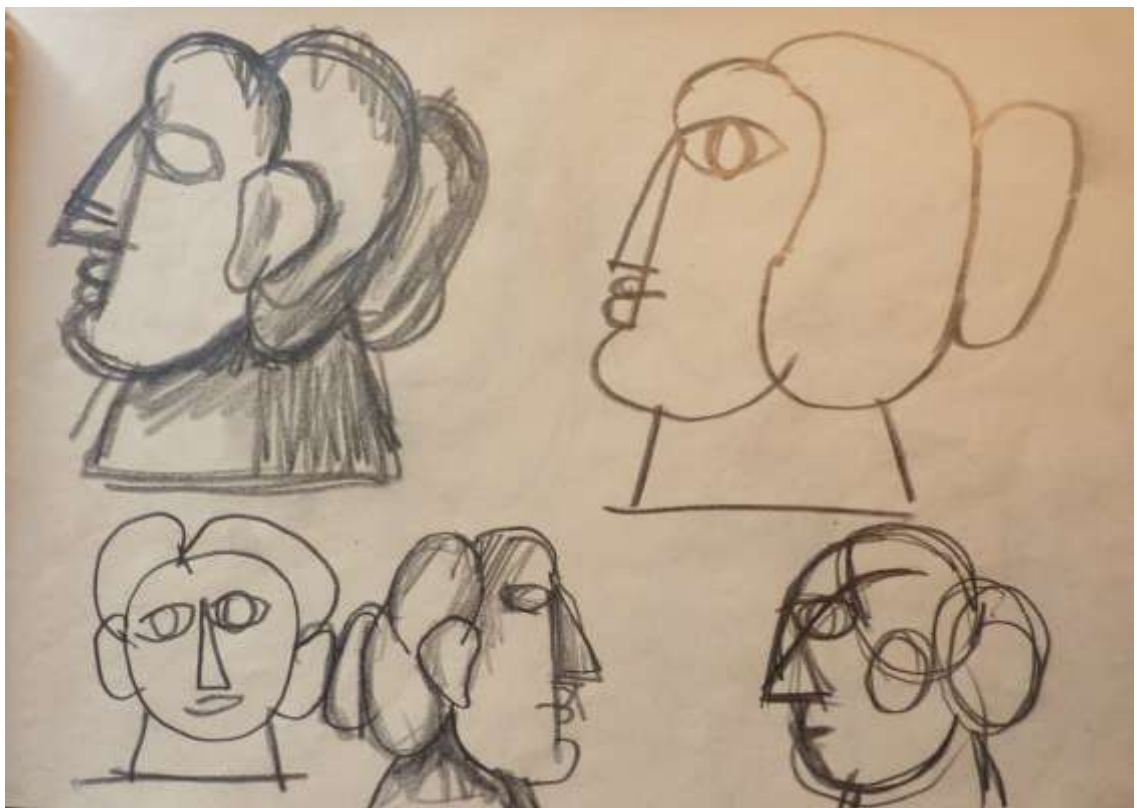
[7] Eva Kmentová: Žena a hvězda, 1959, osinkocement, 74 x 53 cm, Muzeum umění Olomouc, P 315



[8] Eva Kmentová: skica (Žena a hvězda), nedatováno, tužka, papír, rodinný archiv



[9] Eva Kmentová: Hlava (studie), 1958, hlína, v. asi 70 cm, nezvěstné



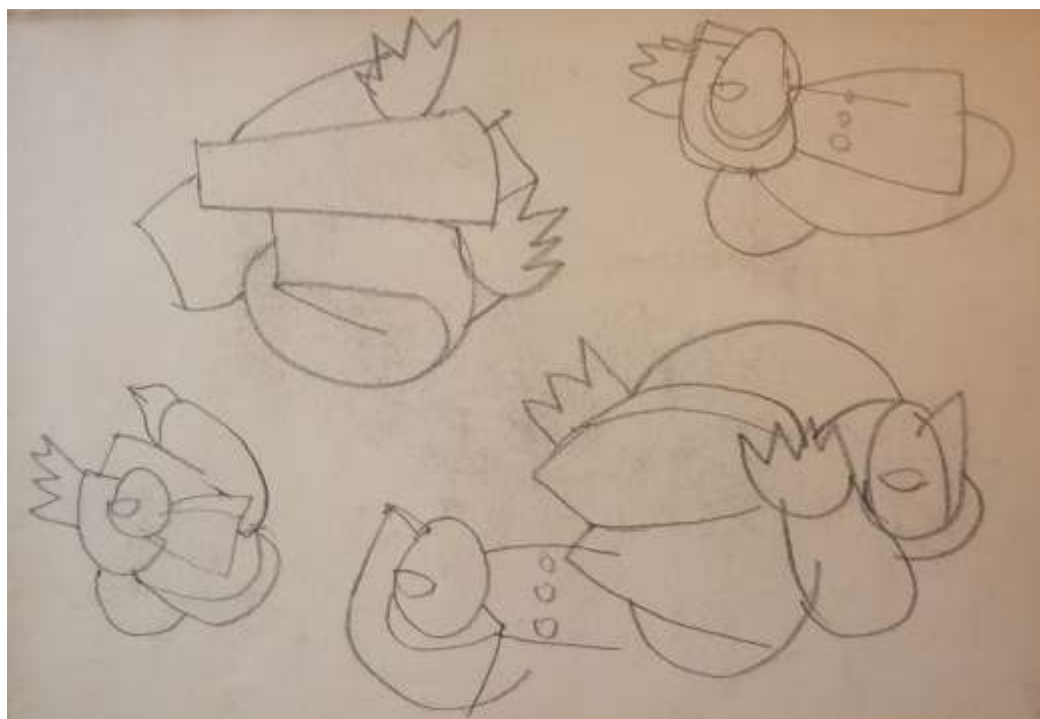
[10] Eva Kmentová: skica, nedatováno, tužka, papír, rodinný archiv



[11] Eva Kmentová: Žena na slunci, 1958, osinkocement, 145 x 250 cm, soukromá sbírka Praha



[12] Eva Kmentová: Svítání, 1959, patinovaná sádra, v. asi 60 cm, přepracováno na Svítání II



[13] Eva Kmentová: skica, nedatováno, tužka, papír, rodiný archiv



[14] Eva Kmentová: Žena se stuhou, 1960, beton, v. 84 cm, soukromá sbírka Praha



[15] Eva Kmentová: Stromy za oknem, 1959, sádra, v. 43 cm, soukromá sbírka, Praha





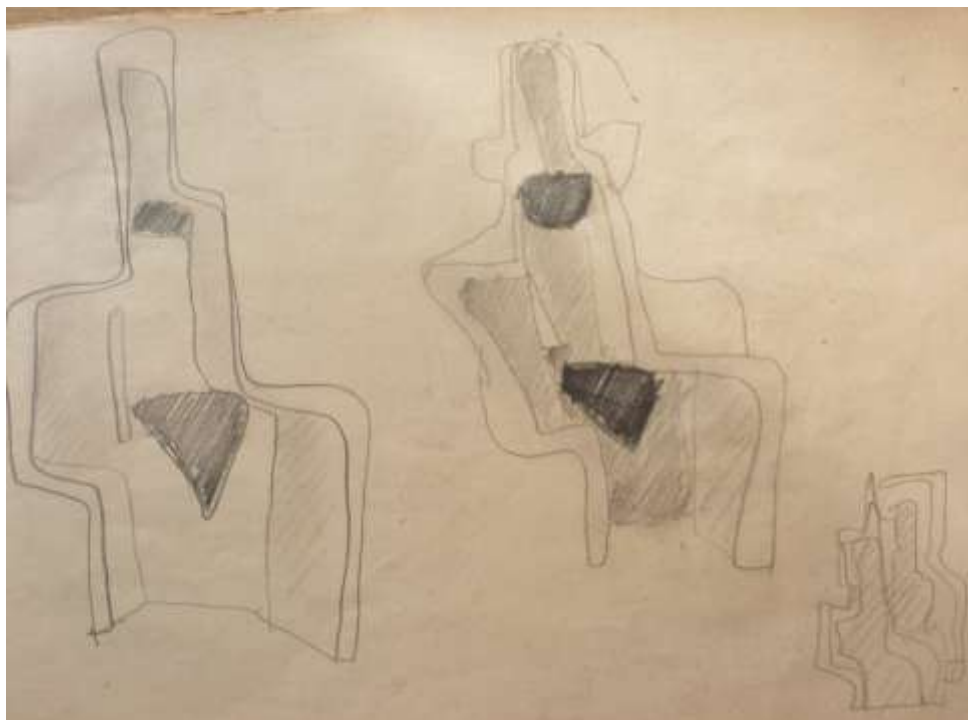
[16] Eva Kmentová: Žena (Idol), 1960, beton, v. 19 cm, nezvěstné



[17] Eva Kmentová: Žena s nádobou, 1960, patinovaná sádra, v. 84 cm, poškozeno při požáru Doupěte 1977, restaurováno (tmavá patina), 1977 odlito do bronzu, soukromá sbírka Praha



[18] Eva Kmentová: Žena na býku, 1961, cín, v. 37 cm, soukromá sbírka, Paříž



[19] Eva Kmentová: skica, nedatováno, tužka, papír, rodinný archiv



[20] Eva Kmentová: Torzo se založenýma rukama, 1962, cín, v. 21 cm, soukromá sbírka Praha



[21] Eva Kmentová: Ležící, 1962, cín, v. se soklem 8,5, d. 9 cm, signováno na soklu: EK 62, soukromá sbírka Praha



[22] Eva Kmentová: Dvojportrét, 1965, beton, 72,5 x 39,5 cm, soukromá sbírka Praha



[23] Eva Kmentová: Plod, 1964, cín, 90 x 56 cm, České muzeum výtvarných umění v Praze, P 40



[24] Eva Kmentová: Opuštěný prostor, 1964, cín, v. 93 cm (se soklem v. 120 cm), Muzeum umění Olomouc, P 394



[25] Eva Kmentová: Hlava na líbání, 1967, patinovaná sádra, v. 58,5 cm, soukromá sbírka Příbram



[26] Eva Kmentová: Krajina, 1967, polychromovaný beton, dvě části, 120 x 95 cm, Národní galerie v Praze, P 8467



[27] Eva Kmentová: Marie, 1967, osinkocement, v. 140, Moravská galerie v Brně, E 940



[28] Eva Kmentová: Svatá hlava VI, 1967, cín, v. 29 cm ( s tyčí v. 62 cm), Alšova Jihočeská Galerie v Hluboké, P 765 (bez původní tyče, zasazeno do dřevěného soklu)



[29] Eva Kmentová: Lidské vejce, 1968, částečně patinovaná sádra, 76,5 x 57,5 cm, v. 64. cm, Východočeská galerie v Pardubicích, P 433

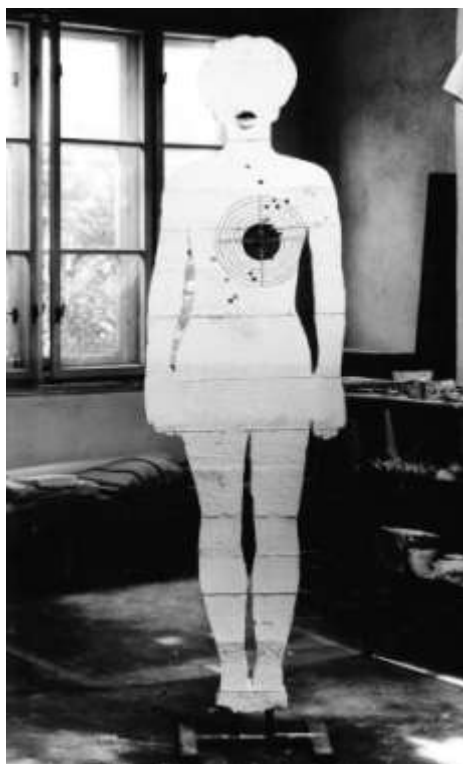


[30] Eva Kmentová: Busta, 1967, cín, 58 x 44, Národní galerie v Praze, P 5969



[31] Eva Kmentová: Sbíрка motýlů, 1968, polychromovaná sádra, 54,9 x 35 cm, soukromá sbírka Praha





[32] Eva Kmentová: Terč – Žena, 1968, sádra, barva, v. 175 cm, nezvěstné



[33] Eva Kmentová: Opuštěný prostor, 1968, částečně polychromovaná sádra, 158 x 173 cm, Národní galerie v Praze, P 8522.

## Seznam vyobrazení

[1] Eva Kmentová: Babička, 1949–1951, hadec (serpentinit), v. asi 30 cm, nezvěstné. Reprodukce z knihy: VACHTOVÁ Ludmila: Pece, in: BREGANTOVÁ Polana, VACHTOVÁ Ludmila: Teď. Práce Evy Kmentové. Praha 2006, 55

[2] Eva Kmentová: Dělník s ozubeným kolem, 1950, patinovaná sádra, v. asi 230 cm, nezvěstné. Reprodukce z knihy: VACHTOVÁ Ludmila: Životopisné album, in: BREGANTOVÁ Polana, VACHTOVÁ Ludmila: Teď. Práce Evy Kmentové. Praha 2006, 30

[3] Eva Kmentová: Bílá pampeliška, 1957, barevná mozaika na betonu, v. asi 28 cm, nezvěstné. Reprodukce z knihy: VACHTOVÁ Ludmila: Pece, in: BREGANTOVÁ Polana, VACHTOVÁ Ludmila: Teď. Práce Evy Kmentové. Praha 2006, 56

[4] Mužský portrét (syn Konstantina Velikého?), kolem 350 n.l., Palazzo Capitolino v Římě. Foto: pohlednice z archivu Evy Kmentové

[5] Eva Kmentová: Milenci, 1958, patinovaná sádra, v. 51 cm, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, P 525. Foto: František Ježerský.

[6] Eva Kmentová: skica (Milenci), nedatováno, tužka, papír, rodinný archiv. Foto: Alice Němcová.

[7] Eva Kmentová: Žena a hvězda, 1959, osinkocement, 74 x 53 cm, Muzeum umění Olomouc, P 315. Foto: František Ježerský

[8] Eva Kmentová: skica (Žena a hvězda), nedatováno, tužka, papír, rodinný archiv. Foto: Alice Němcová

[9] Eva Kmentová: Hlava (studie), 1958, hlína, v. asi 70 cm, nezvěstné. Foto: rodinný archiv

[10] Eva Kmentová: skica (Hlavy), nedatováno, tužka, papír, rodinný archiv. Foto: Alice Němcová

[11] Eva Kmentová: Žena na slunci, 1958, osinkocement, 145 x 250 cm, soukromá sbírka Praha. Foto: rodinný archiv

[12] Eva Kmentová: Svítání, 1959, patinovaná sádra, v. asi 60 cm, přepracováno na Svítání II. Foto: František Ježerský

- [13] Eva Kmentová: skica (Svítání), nedatováno, tužka, papír, rodiný archiv. Foto: Alice Němcová
- [14] Eva Kmentová: Žena se stuhou, 1960, beton, v. 84 cm, soukromá sbírka Praha. Foto: František Ježerský
- [15] Eva Kmentová: Stromy za oknem, 1959, sádra, v. 43 cm, soukromá sbírka, Praha. Foto: rodinný archiv
- [16] Eva Kmentová: Žena (Idol), 1960, beton, v. 19 cm, nezvěstné. Foto: František Ježerský
- [17] Eva Kmentová: Žena s nádobou, 1960, patinovaná sádra, v. 84 cm, poškozeno při požáru Doupěte 1977, restaurováno (tmavá patina), 1977 odlito do bronzu, soukromá sbírka Praha. Foto: František Ježerský
- [18] Eva Kmentová: Žena na býku, 1961, cín, v. 37 cm, soukromá sbírka, Paříž. Foto: František Ježerský
- [19] Eva Kmentová: skica (Žena na býků), nedatováno, tužka, papír, rodinný archiv. Foto: Alice Němcová
- [20] Eva Kmentová: Torzo se založenýma rukama, 1962, cín, v. 21 cm, soukromá sbírka Praha. Foto: rodinný archiv
- [21] Eva Kmentová: Ležící, 1962, cín, v. se soklem 8,5, d. 9 cm, signováno na soklu: EK 62, soukromá sbírka Praha. Foto: Zdeněk Matyáško
- [22] Eva Kmentová: Dvojportrét, 1965, beton, 72,5 x 39,5 cm, soukromá sbírka Praha. Foto: Karel Kuklík
- [23] Eva Kmentová: Plod, 1964, cín, 90 x 56 cm, České muzeum výtvarných umění v Praze, P 40. Foto: Karel Kuklík
- [24] Eva Kmentová: Opuštěný prostor, 1964, cín, v. 93 cm (se soklem v. 120 cm), Muzeum umění Olomouc, P 394. Foto: Karel Kuklík
- [25] Eva Kmentová: Hlava na líbání, 1967, patinovaná sádra, v. 58,5 cm, soukromá sbírka Příbram. Foto: Karel Kuklík
- [26] Eva Kmentová: Krajina, 1967, polychromovaný beton, dvě části, 120 x 95 cm, Národní galerie v Praze, P 8467. Foto: Jan Diviš
- [27] Eva Kmentová: Marie, 1967, osinkocement, v. 140, Moravská galerie v Brně, E 940. Foto: Karel Kuklík

- [28] Eva Kmentová: Svatá hlava VI, 1967, cín, v. 29 cm ( s tyčí v. 62 cm), Alšova Jihočeská Galerie v Hluboké, P 765 (bez původní tyče, zasazeno do dřevěného soklu). Foto: Karel Kuklík
- [29] Eva Kmentová: Lidské vejce, 1968, částečně patinovaná sádra, 76,5 x 57,5 cm, v. 64. cm, Východočeská galerie v Pardubicích, P 433. Foto: Karel Kuklík.
- [30] Eva Kmentová: Busta, 1967, cín, 58 x 44, Národní galerie v Praze, P 5969. Foto: Karel Kuklík
- [31] Eva Kmentová: Sběrka motýlů, 1968, polychromovaná sádra, 54,9 x 35 cm, soukromá sbírka Praha. Foto: Karel Kuklík
- [32] Eva Kmentová: Terč – Žena, 1968, sádra, barva, v. 175 cm, nezvěstné. Foto: Karel Kuklík.
- [33] Eva Kmentová: Opuštěný prostor, 1968, částečně polychromovaná sádra, 158 x 173 cm, Národní galerie v Praze, P 8522. Foto: Jan Diviš

## Seznam použitých pramenů a literatury

Literatura:

BREGANTOVÁ / VACHTOVÁ 2006 — Polana BREGANTOVÁ / Ludmila VACHTOVÁ: Výstavy. In: Polana BREGANTOVÁ / Ludmila VACHTOVÁ: Teď. Práce Evy Kmentové. Praha 2006, 280–282

CHALUPECKÝ 1982 — Jindřich CHALUPECKÝ: Příběh Evy Kmentové. In: Jindřich CHALUPECKÝ / Jiří ŠETLÍK / Polana BREGANTOVÁ (ed.): Eva Kmentová in memoriam. Praha 1982, 10–12

CHALUPECKÝ 1994 — Jindřich CHALUPECKÝ: Nové umění v Čechách. Jinočany 1994

JANOŠKOVÁ 2004 — Věra JANOŠKOVÁ: Cesta. In: Marie KLIMEŠOVÁ / Jiřina KUMSTÁTOVÁ(ed.): Téma Eva Kmentová. Litoměřice 2004, 19

KMENTOVÁ 1982 — Eva KMENTOVÁ: Umělecké vyznání z počátku roku 1980. In: CHALUPECKÝ / ŠETLÍK / BREGANTOVÁ 1982, 68–69

KMENTOVÁ 2006 — Eva KMENTOVÁ: Odpověď v anketě Krajina dnes. In: Polana BREGANTOVÁ / Ludmila VACHTOVÁ: Teď. Práce Evy Kmentové. Praha 2006, 171

POSPISZYL 2005 — Tomáš POSPISZYL: Srovnávací studie. Praha 2005

ŠETLÍK 1996 — Jiří ŠETLÍK: Cesty po ateliérech 1976–1986. Praha 1996

ŠMEJKAL 1982 — František ŠMEJKAL: Symbol vejce v plastice Evy Kmentové. In: CHALUPECKÝ / ŠETLÍK / BREGANTOVÁ 1982, 42, 44

VACHTOVÁ 2006a — Ludmila VACHTOVÁ: Krok roků, denní pádění. In: BREGANTOVÁ / VACHTOVÁ 2006, 14–17

VACHTOVÁ 2006b — Ludmila VACHTOVÁ: Deník díla. In: BREGANTOVÁ / VACHTOVÁ 2006, 147, 150, 172, 176, 177

ZOUBEK 2004 — Olbram ZOUBEK: O Evě Kmentové s Olbramem Zoubkem. In: KLIMEŠOVÁ / KUMSTÁTOVÁ 2004, 10

ZOUBEK 2006 — Olbram ZOUBEK: Pece. In: BREGANTOVÁ / VACHTOVÁ 2006, 51, 53

## Katalogy:

KMENTOVÁ 1996 — Eva KMENTOVÁ: Nevzpomínám si už přesně... .In: Josef Wagner. Kresby (kat. výst.). Roudnice nad Labem 1996, 17

KLIMEŠOVÁ 2003 — Marie KLIMEŠOVÁ: Eva Kmentová (kat. výst.). Litoměřice 2003

LÉGER 1957 — Fernand LÉGER: Z katalogu souborné výstavy F. Légera v Musée des arts décoratifs 1956. In: Arsen POHRIBNÝ (ed.): Trasa 54 (kat. výst.). Praha 1957, 1

NOVÁK / PETROVÁ 1961 — Luděk NOVÁK / Eva PETROVÁ: Trasa (kat. výst.). Praha 1961

PALCR 1996 — Zdeněk PALCR: Část rozhovoru, který poskytl Zdeněk Palcr Vladimíře Koubové-Eidnerové pro Revolver Revue č. 30 v roce 1996. In: Josef Wagner. Kresby (kat. výst.). Roudnice nad Labem 1996, 5

PETROVÁ 1959 — Eva PETROVÁ: Trasa 54 (kat. výst.). Praha 1959

PETROVÁ / NOVÁK 1964 — Eva PETROVÁ, Luděk NOVÁK: Trasa (kat. výst.). Praha 1964

PETROVÁ 1991 — Eva PETROVÁ: Trasa (kat. výst.). Litoměřice 1991

POHRIBNÝ 1957 — Arsen POHRIBNÝ (ed.): Trasa 54 (kat. výst.). Praha 1957

ŠETLÍK 1989 — Jiří ŠETLÍK: Eva Kmentová. Životní dílo (kat. výst.). Opava 1989

## Články:

HŮLA 2002 — Jiří HŮLA: Chalupeckého Špálovka. In: Ateliér 6, 2002, 3

ŠETLÍK 1958 — Jiří ŠETLÍK: Pohled do ateliéru. U dvou mladých sochařů. In: Výtvarná práce 6, 1958, 8

VANIČEK 1959 — F. VANIČEK: Odpovědnost?. In: Rudé právo 339, 1959, 4

VÁVRA 1968 — Jindřich VÁVRA: Historka s Trasou. In: Výtvarná práce 14, 1968, 6

## Internet:

[http://abart-full.artarchiv.cz/soubory/23552\\_0001.pdf](http://abart-full.artarchiv.cz/soubory/23552_0001.pdf), vyhledáno 29.5. 2011

## Prameny:

KMENTOVÁ Eva: Deník 1949. archiv rodiny. Jevany

KMENTOVÁ Eva, ZOUBEK Olbram: Rodinný deník 1950–1961, 1962–1969. archiv rodiny.  
Jevany

KMENTOVÁ Eva: Skicáře. archiv rodiny. Jevany

ZOUBEK 2011 — Olbram ZOUBEK: Záznam autorského rozhovoru s Olbramem Zoubkem z  
5. dubna 2011. Ateliér Olbrama Zoubka v Salmovského ulici, Praha 2. Záznam: archiv  
autora. Praha