

Rusinko, Marcela

"Živý květ jara", či nový koncept? : Sběratelská reflexe tvorby Adrieny Šimotové v socialistickém Československu v letech 1965–1980 : nástin problematiky

Opuscula historiae artium. 2017, vol. 66, iss. 2, pp. 166-181

ISSN 1211-7390 (print); ISSN 2336-4467 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/137938>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

„Živý květ jara“, či nový koncept?

Sběratelská reflexe tvorby Adrieny Šimotové v socialistickém Československu v letech 1965–1980. Nástin problematiky*

Marcela Rusinko

In a review of Adriana Šimotová's first independent exhibition at the Czechoslovak Writers Gallery (Galerie Československý spisovatel) in 1965, Jiří Šetlík described the painter's work as 'the living flower of the Prague spring of exhibitions'. This phrase symbolises the starting point from which in the middle of the 1970s, after a personal tragedy, her art turned in a different and qualitatively new conceptual and material direction and she began creating textile collages, with interpersonal communication as its subject matter, and then paper reliefs. How much did the newly emerging generation of private collectors of contemporary art and art museums respond to the body of work she created between 1965 and 1980? Among the first figures to fully appreciate Šimotová's art as a collector were gallery-owner Meda Mládková and poet Jiří Kolář. Important textile collages from Šimotová's groundbreaking The Definition of Man (Vymezení člověka) cycle (1977) became part of the collections of Jiří Valoch and Milan Weber. One of the first large-scale paper reliefs was acquired by architect Josef Chloupek. These individuals also organised local shows during this difficult time when her work could not be exhibited in any major centre. Although public art museums began acquiring her work earlier, they focused conservatively on her more traditional work as a painter in the 1960s.

Keywords: Adriana Šimotová; private art collecting; institutional collections; Czech post-war modernism; Meda Mládková; Jiří Kolář; Jiří Valoch; Jiří Kotalík

Mgr. Ing. Marcela Rusinko, Ph.D.
Seminář dějin umění, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno / Department of Art History, Faculty of Arts, Masaryk University, Brno
e-mail: marcelarusinko@phil.muni.cz

V jednom z referátů věnovaných v tisku první zcela samostatné výstavě Adrieny Šimotové v Galerii Československý spisovatel v roce 1965 označil spontánně autor sloupku Jiří Šetlík (*1929) malíčino zdařilé výtvarné vystoupení za „živý květ pražského výstavního jara“.¹ Toto příznačné sousloví, sympaticky nesoucí lehké konotace dobového prizmatu či klišé, zdá se vystihuje na rané tvorbě autorky i jejím tvůrčím postoji cosi podstatného. Symbolizuje odrazový můstek, východisko, od něž se posléze vydala ke zcela odlišné, kvalitativně nové tvorbě. Následující příspěvek se zabývá otázkou, nakolik na soudobé a navazující dílo Šimotové v šedesátých a sedmdesátých letech reagovala nová, právě v tomto období se rodící generace soukromých sběratelů současného umění, především v moravském okruhu, a v kontextu jejich aktivit i veřejné sbírkové instituce.

Staleté zkušenosti i soudobé zahraniční bádání stále více ukazují, nakolik je sběratelství umění, ač to nemusí být na první pohled patrné, především mentálním, duševním procesem, odehrávajícím se v mysli aktéra. Samotná fyzická směna či změna vlastnictví artefaktů často zůstává, oproti všeobecně zjevným faktům, jen zcela na povrchu jevů, zastírajíc skutečnou hlubinnou podstatu celého procesu. Období komunistické totality pak fenoménu sběratelství nastavilo zcela specifické, patrně neopakovatelné podmínky. Zbavilo je tradičních funkčních mechanismů sebezpečnosti a finanční „spekulace“. V pozadí řady dobových sběratelských příběhů primárně sledujeme touhu po úniku do alternativní, svobodné reality, po styku s uměleckou tvorbou, po spolubytí s díly autorů, kteří prošli toužou životní a generační zkušeností. Potřeba hledání rezonancí, souznění, hledání sebe sama.²

Poválečný totalitní režim, v němž dílo Adrieny Šimotové (1926–2014)³ a jejích generačních souputníků vznikalo a vyvíjelo se, přinesl v mnoha ohledech paradigmatic-



1 – Jindřich Chaloupecký, Adriena Šimotová, Meda Mládková, 1983. © Archiv Musea Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových

ky novou situací. Fenomén soukromého sběratelství, jenž byl i v našem prostředí tradičně pro současné výtvarníky důležitou, páteční podporou, v nových poúnorových podmínkách „upadl“ do kategorie nežádoucích a nebezpečných buržoazních přežitků spojených s „poraženou“ společenskou třídou. Režimní ideologové dobře vycítili onen individualistický odér „vyšší“ společenské třídy, spojený zpravidla vesměs s potřebou již zmíněné prezentace sebe sama či svého postavení, alternativně s potřebou „hledání“ sebe sama či specifickou formou „samoléčby“ ega, který se za uměleckým sběratelstvím vždy „táhl“ jako jeho stín: *„Mít jeden originál, toho si ještě nikdo nevíš. Dva – to už byl určitě buržuj, tak jako ten, kdo měl dva peršany. A tři – vrcholná míra dovolenosti. Nadto se už zabavovalo – nějak! Cesta se už našla. Vždyť to určitě kupovali lidé na spekulaci, ne?“*⁴

Soukromé sběratelství tak bylo spojováno především s představou nepřiměřeného hromadění majetku (konec „mamutím sbírkám minulosti“, znělo jedno z dobových hesel) a nebezpečím finanční spekulace. Ideologický boj proti společenské vrstvě, která tradičně představovala jeho nositele, bývalé „buržoazii“ a kulturní a technické inteligenci, vyvrcholil exemplárními soudními procesy, jež se s významnými předválečnými sběrateli odehrály v samotném závěru padesátých let.⁵ Ojedinelé kolekce, které tato opakovaná

tažení netčené přečkaly, drželi jejich majitelé pod pokličkou jako přísné *privatissimum*, spíše se je snažili uchránit jako celek, a pokud možno i v jejich původním umístění, než by je jakkoliv cíleně rozšiřovali o současnější umělecké projevy. Dokonce i výrazní doboví zástupci neokázalé, nenápadné podoby soukromého sběratelství Josef Sudek (1896–1976) či Jiří Kolář (1914–2002) kolem svých kolekcí přinejmenším v prvním poúnorovém desetiletí našlapovali doslova po špičkách. O potenciální soukromé podpoře nezávislého mladého umění nemohlo být tedy ještě na počátku šedesátých let, v době prvního společného výtvarného vystoupení Adrieny Šimotové s Věrou Janouškovou (1922–2010) v síni Lidové demokracie,⁶ ani řeči. Teprve příznivější společenská a kulturní konstelace druhé poloviny šedesátých let pak, téměř dvě decennia po politickém převratu, umožnila genezi zcela nové vlny mladých soukromých sběratelů, příznačně téměř paralelní se známou vlnou filmovou, potažmo literární. Směřovala svůj zájem především právě na soudobou progresivní uměleckou tvorbu, její nejružnější představitele, proudy a projevy, uměleckou tvorbu členů skupin UB 12 a Trasa nevyjímaje.

Nová vlna uměleckých sběratelů se v tomto období rekrutovala převážně z generace narozené ve čtyřicátých letech, šlo přitom vesměs o mladé vzdělané lidi ještě

na vysoké škole či bezprostředně po ukončení studií, tedy novou vlnu oné tolik problematizované, „poblázněné“ a neposlušné české poválečné inteligence.⁷ Pro postupně se obrozující sběratelství v tomto období byly přítom charakteristické „opatrné“ počátky projevující se častým sbíráním lehkých a dostupných médií, kupříkladu filmového plakátu po ulicích, drobné grafiky, exlibris. Mnozí z nových milovníků výtvarného umění a zájemců o akvizice z řad soudobé či moderní tvorby, z nichž se postupem následujících desetiletí staly přední sběratelské osobnosti, přitom v tomto období začínali svou dráhu s omezenými prostředky i inspiračními zdroji právě jako členové tradičních a režimem po polovině šedesátých let již relativně otevřeně podporovaných kolektivních zájmových sdružení; nejrůznějších klubů sběratelů exlibris a drobné grafiky, klubů přátel umění či filmových klubů.⁸

Charakteristické je přitom pro tuto ranou fázi nově probuzeného uměleckého sběratelství nejen zmíněné „fungování“ v rámci zájmově sjednocených sociálních komunit, ale také výrazné zaměření sběratelských akvizic na primární trh, tedy komunikaci sběratele se samotným tvůrcem díla. Akvizice současného umění byla přitom za daných okolností chápána nikoliv v její čistě materiální komoditní rovině, ale především jako proces dlouhodobé komunikace umělce a sběratele, vedoucí ke sblížení obou a navazování blízkých přátelství. Sbíráni současného umění tak paradoxně mělo v tomto období nefunkčních tržních mechanismů, uměle stanovovaných cen a velmi okleštěné oficiální nabídky daleko více než kdy jindy šanci stát se oním procesem vzájemného duševního obohacování a rozvoje, což ojediněle dochované či orální historii rekonstruované sběratelské příběhy této doby i dokládají.⁹

Tolik potřebné bližší zkoumání přednormalizační a normalizační sběratelské generace, jež řadě soudobých výtvarníků napomohla především svou lidskou, věcnou, ale i organizační a finanční podporou překonat ideologicky nepříznivé období jejich záměrné veřejné ignorace a nepřítomnosti, je v samotných počátcích.¹⁰ Připomeňme zde výrazné představitele této nové sběratelské vlny, významné osobnosti naší poválečné scény, jejichž tvůrčí či profesní dráha se tím či oním způsobem protнула se sběratelským zájmem o dílo Adrieny Šimotové. Načrtněme okolnosti a situace, za nichž se s autorkou setkaly a podívejme se, jakou část její tvorby dobově oceňovaly.¹¹ Z hlediska chronologie i dalšího klíčového významu pro autorčinu tvorbu se patrně sluší na prvním místě zmínit rané kontakty Adrieny Šimotové s galeristkou a sběratelkou Medou Mládkovou (*1919). Byť generačně Mládková k této nové, vesměs o dvě desetiletí mladší sběratelské skupině již nepatří, načasováním a cíleným zaměřením svých z exilu vedených sběratelských aktivit s ní dokonale souzní. V roce 1967 přijela Mládková po devatenácti letech opět do Prahy a začala se zajímat o dobové nonkonformní umělce. Ke kontaktu mezi umělkyní a pozdější sběratelkou došlo patrně prostřednictvím



2 – Adriena Šimotová ve svém ateliéru, 1982. Moravská galerie v Brně, Archiv Jiřího Valocha



3 – Adriena Šimotová, *Příchod – odchod*, textilní koláž na sololitu, 1978. Museum Kampa (ze sbírky Jiřího Koláře)



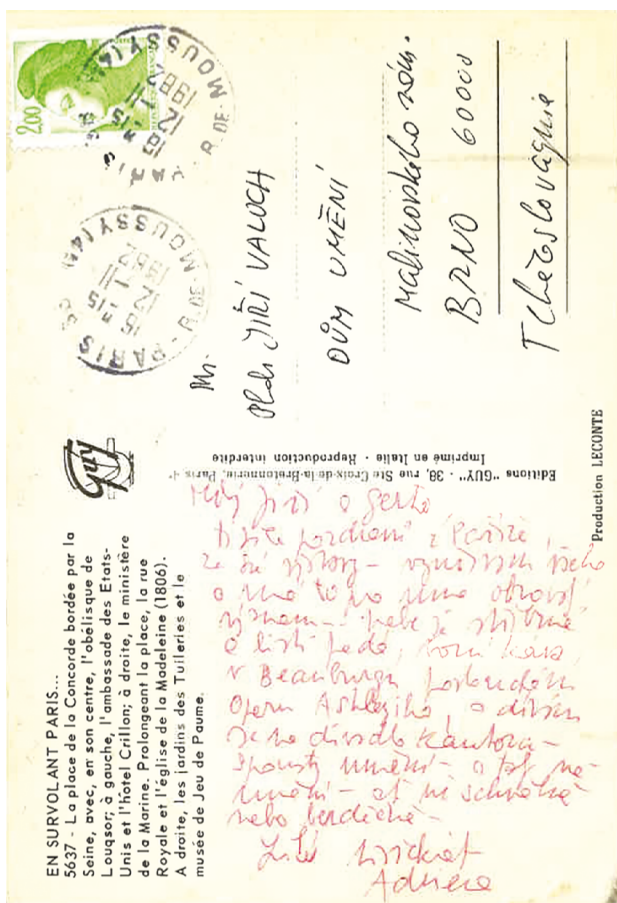
4 – Sběrka Josefa Chloupeka na výstavě *Osudová zalíbení* v Národní galerii v Praze v roce 1996 s papírovým reliéfem Adrieny Šimotové *Postava na schodech (Člověk a schody)* z roku 1983 © Archiv Národní galerie v Praze

Jindřicha Chaluppeckého (1910–1990), který společně s Janou Claverie (*1942) pomáhal Mládkové vybírat soubor děl pro výstavu soudobé české grafiky ve Washingtonu. [obr. 1] Další osud tohoto konvolutu prací na papíře, který po srpnové okupaci již nemohl být do vlasti vrácen a poněkud nezáměrně se tak stal základem budoucí sbírky manželů Mládkových, je dnes dostatečně znám. Za pozměněného politického ovzduší doporučilo údajně nově ustanovené Art Centrum¹² manželům celou kolekci raději „v tichosti“ odkoupit a ponechat v zahraničí, než vyvolávat „nepříjemnosti“. „A tak jsme se stali majiteli prvních koláží Jiřího Koláře, kreseb Načeradského, Nepraše, Sýkory, Kučerové a jiných,“ okomentovala po letech situaci lakonicky Mládková.¹³

Na tento základ pak navázaly další sběratelské akvizice. Stát prostřednictvím Art Centra rád do zahraničí za valuty nabízel i autory, kteří za postupující normalizace již neměli možnost v tuzemsku vystavovat. Prostřednictvím Mládkové se tak práce Šimotové dostaly i do dalších zámořských kolekcí a rezidencí. Blízký přátelský kontakt výtvarnice a sběratelky vyvrcholil roku 1976, kdy Šimotová, v níž osobní tragédie¹⁴ v těchto letech probudila kvalitativně novou, senzitivní tvůrčí etapu, přijala pozvání k pětity-

dennímu pobytu v USA. Dojmy autorky z této cesty spojené s výstavou v Jacques Baruch Gallery v Chicagu dnes zachycují cenné *Fragmenty z USA*, publikované ve výboru *Uvnitř – vně*.¹⁵ Mezi řádky impresí je zde zachycena i tragická osamělost exulantů Ladislava Sutnara (1897–1976) a Kolomana Sokola (1902–2003). Šimotová se zúčastnila pohřbu prvního jmenovaného, druhého pak osobně navštívila. Za pozornost stojí i dosud publikovaná část senzitivní přátelské korespondence mezi Šimotovou a Mládkovou, vztahující se k létům 1973 až 1986. „Vy jste pro mne dnes spojena s pozdními Jirkovými dny a nikdy Vám nezapomenu Vaši účast na našem společném utrpení,“ píše Adriana Medě v lednu 1973.¹⁶ „Vnímavý pozorovatel si povšimne spodního žalostného tónu v jejím díle. Šimotová nedosáhla svého současného uměleckého projevu zadarmo,“ píše naopak Meda v katalogovém textu z roku 1981.¹⁷

V kolekci manželů Mládkových se vzájemné přátelství projevilo kvalitním a četným zastoupením nabývaným v průběhu desetiletí. Nalezneme zde celý průřez tvorbou Šimotové: od perforovaných černobílých leptů a perokreseb druhé poloviny šedesátých let, přes barevné lepty počátku sedmdesátých, až po stěžejní textilní koláže druhé

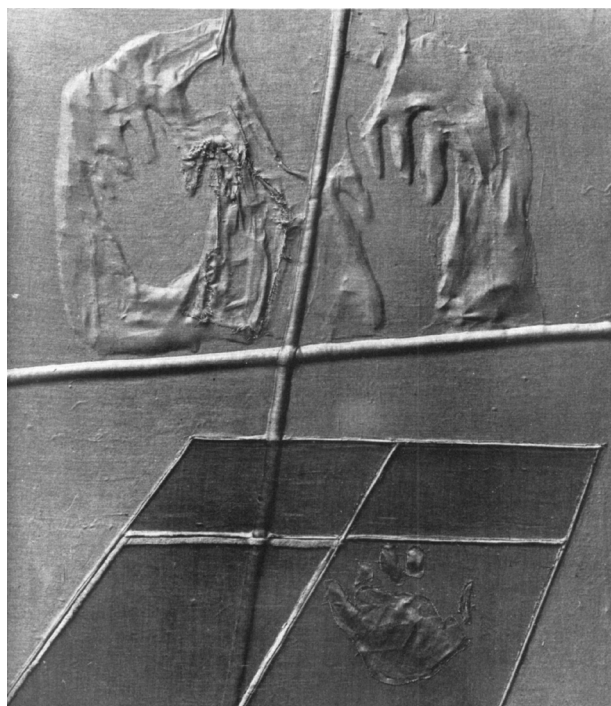


5 – Adriena Šimotová Jiřímu Valochovi z Paříže, listopad 1982. Moravská galerie v Brně, Archiv Jiřího Valocha

poloviny sedmdesátých let, tolik oceňované i jinými dobovými sběrateli. Prezentovány jsou i následné velkoformátové papírové vrstvené kresby, až po symbolicky připomenuté pozdější dílo. Byť z dnešního odstupu a dosud dostupných údajů nelze zcela přesně vyčíst jednotlivé časové vrstvy sbírky,¹⁸ početně dnes autorčina kolekce v Nadaci čítá na pět desítek prací, s kvalitativním těžištěm v reprezentativně zastoupené přelomové tvorbě poloviny sedmdesátých let, z období, kdy autorka podle slov Mládkové „sáhla po nových materiálech a nových technikách“ a vstoupila „do prostoru“¹⁹ a jež sběratelka do své kolekce přijala bez výhrady jako celek, se zřejmým osobním zalíbením a obdivem. Je zde v podstatě kompletní soubor prvních textilních a papírových koláží na sololitu z let 1974–1975, sevřená a znalecky komponovaná „sbírka ve sbírce“, desítky prací poprvé otevírajících a rozvíjejících niterné motivy se symbolikou prostřeného stolu a mezilidské komunikace.²⁰ Pozdější perforované, vrstvené a pigmentové kresby pak jen ideově doplňují tento soubor, byť jde o významná a vystavovaná díla jako *Schylování II*, *Strach*, *Vnoření* (1984), *Strážci stolu II, III a IV* (1992).²¹ Jde tak nepochybně o nejvýznamnější kolekci autorky v soukromých rukou, kvalitativ-

ně a početně ve své komplexnosti velmi zdárně sekundující, ne-li v důležitých vývojových bodech převyšující, kolekci pražské Národní galerie.

Součástí Nadace Jana a Medy Mládkových je dnes i jedna ze dvou výrazných textilních koláží Šimotové z let 1977 a 1978, které v letech krátce před nuceným exilem získal do své kolekce jeden z nejvytrvalejších a nejspecifičtějších sběratelů naší poválečné historie, v úvodu zmíněný Jiří Kolář.²² Kolářovy první akvizice sahají až do závěru třicátých let, poslední se datují do období francouzského exilu. Kompozice i následný osud sbírky jsou dnes dobře známé skutečnosti.²³ Jistou červenou nití niterného, poměrně široce autorsky zaměřeného, intimního sběratelství byl patrně Kolářův zájem o výtvarný experiment v díle vrstevníků, přátel, ale i ve starší tvorbě a tvorbě výrazně mladších výtvarníků. Akvizice vždy specificky korespondovaly s jeho zaměřením a zájmy. Snadno tak, i v kontextu prací, které z díla Šimotové volily další dobové osobnosti, pochopíme jeho volbu dvou výrazných textilních koláží z období, kdy se po sedmileté odmlce autorka svou výstavou v pražském ateliéru Josefa Mžyka Na Mlynářce, nazvanou *Vymezení a komunikace*, přihlásila ke konceptuálnímu umění, tělesnosti a materiálovosti. První, rozměrnější práci, nazvanou *Vymezení a komunikace – Ten, který nepřichází sám*, získal Kolář přímo z uvedené výstavy. Po jeho emigraci v roce 1980 se stala součástí propadlého majetku a tedy i sbírek Národní galerie v Praze. V téže době odtud z výstavy Na Mlynářce získal



6 – Adriena Šimotová, *Vymezení člověka – mříž*, textilní koláž, plátno, sololit, 1977. Sběrka Milana Webera

Kolář kupříkladu i práci Jitky Svobodové, za jinými autory této generace přicházel na doporučení přímo do ateliéru. Menší textilní koláž Šimotové *Příchod – Odchod* (dnes ve sbírkách Musea Kampa), evokující dualitu dne a noci, života a smrti, mužského a ženského principu, získal Kolář dodatečně rovněž z ateliéru autorky. [obr. 3] Znamou práci *Blízká vzdálenost* z téhož roku 1978, rozvíjející obdobné téma, získala prostřednictvím mimořádného nákupu v Díle roku 1987 pražská Národní galerie.²⁴

Kolář, jak je známo, nastupující uměleckou generaci rád sledoval a podporoval. Sám byl už v tuto chvíli, jak si povšimla Marie Bergmanová, i pro svou autoritativnost, vnímán v jistém smyslu spíše jako instituce. Jako podporu začínajícím umělcům v této době založil i tzv. *Cenu Jiřího Koláře*. Začlenění dvou dominantních dobových objektů Šimotové do jeho akvizic je tak potvrzením nového statusu, jehož se tvorbě autorky na přelomu sedmdesátých let v nonkonformních kruzích dostalo. Posun v docenění jejího díla lze přitom právě v tomto období zaznamenat i v dalších soukromých sbírkách.

Z typických představitelů generace nové vlny normalizačních sběratelů lze v souvislosti se zájmem o tvorbu

Šimotové jmenovat některé moravské zástupce. Jednou z výrazných osobností je architekt, sběratel a později i galerista Josef Chloupek (*1945).²⁵ Se sbíráním soudobého umění začal v polovině šedesátých let. V období normalizace měl jako zaměstnanec Státního projektového ústavu v Brně možnost oslovovat výtvarníky pro spolupráci v architektuře. Od počátku se obracel na kvalitní tvůrce, kteří za daných podmínek ztratili možnost vystavovat ve větších centrech. Právě tehdy ustoupila Chloupkova raná sběratelská „vrstva“ zcela nové zkušenosti. Seznámil se s Čestmírem Kafkou (1922–1988), přes něj pak s dalšími výtvarníky, s Jiřím Kolářem, Adrienou Šimotovou, Olbramem Zoubkem (1926–2017), posléze i Vladimírem Janouškem (1922–1986), Věrou Janouškovou, Vladimírem Kopeckým (*1931) a dalšími. Jako architekt měl Chloupek zvláštní porozumění pro soudobé české sochařství a prostorově cítěné objekty, jež tvořily významnou část kolekce. Zvláště blízké dlouholeté přátelství jej pojilo s manžely Janouškovými.

Jako velmi cenných akvizic si Josef Chloupek považuje i několika prací Adrieny Šimotové z přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. Nejrozměrnější papírový

7 – Adriena Šimotová, **Okno**, tempera na lepence, 1960. Oblastní galerie v Liberci





8 – Adriana Šimotová, **Domovní zed'**, olej na sololitu, 1964. Východočeská galerie v Pardubicích

reliéf *Postava na schodech* (Člověk a schody) (1982)²⁶ údajně autorce překázal v ateliéru a sběrateli jej se slovy „*kdyby si to chtěl nějaký dobrý člověk odvézt*“ zcela nezištně nabídl. [obr. 4] S tvorbou Šimotové se Chloupek poprvé setkal právě na přelomu sedmého desetiletí, prostřednictvím své životní partnerky, výtvarnice Bohuslavy Olešové (*1951), která malířce v roce 1981 připravovala výstavu koláží a objektů do foyer Divadla v Českém Těšíně.²⁷ Od přelomu osmdesátých let pak Chloupek v brněnském regionu působil jako autor výstav a významný galerista, k dílu Šimotové se takto i při dalších příležitostech vrátil. Dnes jsou práce Adrieny Šimotové jednou z dominant velmi kvalitní, rozsáhlé a koncepčně precizně vymezené sbírky, jež se v roce 2005, byť od počátku budovaná jako privatissimum, dočkala svého veřejného představení v Domě pánů z Kunštátu v rámci výstavního cyklu *Privátní pohled*.²⁸

V poslední třetině sedmdesátých let přišla s Adrienou Šimotovou do kontaktu i další brněnská osobnost, teoretik, kurátor, umělec a zanícený sběratel Jiří Valoch (*1946).²⁹ Být právě s jeho jménem jsou asi nejvíce spojeny dnes zpochybňované účelové dobové akviziční praktiky, nelze jej s ohledem

k významu shromážděného souboru a kontaktům s autorkou v tomto kontextu opomenout. Jako kurátor výstav současného umění začal soustavně studovat a shromažďovat díla experimentální tvorby s důrazem na využití jazykových, geometrických, konceptuálních a optických struktur již v druhé půli šedesátých let. Dílo Johna i Šimotové stálo poměrně dlouho mimo tento cílený zájem. Šimotovou jako autorku Valoch plně docenil až v její (podle jeho vlastních slov) „*nové*“ a „*náročnější*“ tvorbě závěru sedmdesátých let, kdy jí uspořádal pověstnou výstavku v brněnském Klubu školství a osvěty Bedřicha Václavka. Tehdy její soudobou tvorbu označil za „*jednu z nejautentičtějších a zároveň metodologicky nejzajímavějších podob české výtvarné produkce*“.³⁰

Stěžejní akvizicí z dobového díla autorky, doplněnou posléze souborem prací na papíře, se Valochovi stala textilní koláž ze známé trilogie *Vymezení člověka* vzniklé v roce 1977. Celá trilogie byla dobově představena v prvním sešitě Jazzové sekce nazvaném *Situace I, Adriana Šimotová, koláže, objekty, kresby*, vydaném v březnu 1979, a jde tak o poměrně známou práci. V doprovodném textu Karel Srp trilogii identifikuje jako „*cestu od uzavřeného k otevřenému prostoru*,

znovunalezení dialogu s divákem“.³¹ Výchozí díl cyklu zvaný *Okno*, koláž, již v roce 1980 zakoupila pražská Národní galerie, představuje postavu stojící u okenního rámu. Na druhém díle trilogie, původem tedy ze sbírky Jiřího Valocha, nazvaném *Dveře*, poodkrývá pruh látky obrácený směrem ven obrys stojící postavy. Třetí část *Vymezení člověka*, nazvaná *Mříž*, znázorňuje otisk rukou na okenním rámu, tedy postavu stojící za oknem a současně její projekci, vržený stín.³² Tuto část získal od autorky jiný moravský sběratel, o němž bude vzápětí řeč.

Kontakt Valocha s Šimotovou v následujícím desetiletí podle všeho aktivně pokračoval, o čemž svědčí kupříkladu srdečná pohlednice autorky zaslaná Jiřímu a Gertě Pospíšilové (1918–1994) v listopadu 1982 z pařížské výstavy: „[...] využívám všeho a má to pro mne obrovský význam. Nebe je stříbrné a listí padá, voní káva v Beauburgu, poslouchám operu Ashleyiho a dívám se na divadlo Kantora – spousty umění a taky neumění, ať už schválně nebo bezděčně. Líbá tisíckrát, Adriana“.³³ [obr. 5] V archivu Jiřího Valocha při Moravské galerii v Brně, odkud je tato korespondence, lze dnes nalézt i fotografie z autorčina ateliéru, pořízené v roce 1982 a publikované o čtyři roky později u příležitosti autorské výstavy, kterou Valoch Šimotové uspořádal v Domě pánů z Kunštátu

v Brně. Nalezneme zde však také velmi subtilní, mistrovsky napsanou esej vzpomínající na společnou návštěvu ateliéru Václava Stratila (*1950), kterou autorka podnikla v únoru 1981 s Jaromírem Zeminou (*1930), případně i minimalistické dobové kresby. Jiný z dokladů vzájemného kontaktu, *Fragment hlavy*, práce Šimotové z Valochova majetku, dnes zdobí i novou stálou expozici Moravské galerie.³⁴

Třetí díl dobově stěžejního cyklu *Vymezení člověka*, textilní koláž *Mříž*, získal do své kolekce ostravský inženýr, sběratel a autor řady místních výstav Milan Weber (*1943).³⁵ I počátky jeho sběratelských aktivit lze datovat do přelomu šedesátých a sedmdesátých let, kdy jej začala oslovovat především tvorba okruhu autorů strukturální abstrakce, Aleše Veselého (1935–2015), Bedřicha Dlouhého (*1932), Jaroslava Vožniaka (1933–2005), Zbyška Siona (*1938), ale i Karla Nepraše (1932–2002) a dalších. Později tuto linii rozšířil i o starší autorskou generaci, k níž patřil Mikuláš Medek (1926–1974), Stanislav Kolíbal (*1925), ale i Jiří John a Adriana Šimotová. Jak sám přiznává, jeho prvotní zájem patřil dobově výrazně oceňovanějšímu dílu Jiřího Johna (1923–1972), jenž se v závěru šedesátých let dočkal celé série veřejných výstav a jehož tvorba patrně i jistým způsobem s dobovými očekáváními více rezonovala.³⁶

9 – Adriana Šimotová, *Ráno nad vodami*, tempera na sololitu, 1965. Galerie Středočeského kraje





10 – Adriana Šimotová, **Dopis z Benátek**, olej na sololitu, 1967. Galerie moderního umění Roudnice nad Labem

Krátce po Johnově smrti, v roce 1974, uspořádal Weber v ostravském Divadle hudby výstavu jeho grafiky a do své sbírky při té příležitosti získal prostřednictvím Adrieny Šimotové jeho oleje *Dávné jaro* a *Kořeny*. Posléze při dalších návštěvách jej profilující se tvorba Šimotové více zaujala, na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let uspořádal v Divadle hudby grafickou výstavu i jí. Z ateliéru si pak odvezl profilovou koláž *Mříž* ze zmíněného trojdílného cyklu *Vymezení člověka*. Autorka ji podle vzpomínek sběrateli předala se symbolickým pokleknutím a polibkem, s dílem se rozloučila se slovy „tak tady máte ty Propylajky“. Šlo totiž o práci, již si Jindřich Chaloupecký krátce předtím zvolil pro

reprodukcí ke své kapitole *Sowjetunion, Tschechoslowakei und Polen* v připravovaném pozdním 23. doplňkovém svazku *Propylayen Kunstgeschichte, Kunst der Gegenwart*. [obr. 6] Tedy jistě jedno z nejcennějších dobových děl. Vedle Šimotové je zde reprodukováno ještě po jedné práci od již zmíněných Mikuláše Medka, Jiřího Koláře, Stanislava Kolíbala, ale i Evy Kmentové (1928–1980), Milana Knížáka (*1940), Jozefa Jankoviče (1937–2017), Karla Malicha (*1924). Práci Šimotové lze číst jako „meditaci nad lidským osudem, v konkrétním zobrazeném případě nad hranicemi, na něž člověk naráží“, píše Chaloupecký o díle, označeném v knize ještě jako „majetek autorky“.³⁷

V tomtéž moravském okruhu se v průběhu sedmdesátých let na autory skupin UB 12 a Trasa svou sběratelskou vášní zaměřil nejmenovaný přední brněnský lékař J. V. (*1944), pedagog a akademik, špičkový expert ve svém oboru. Iniciační zkušeností jeho sběratelství bylo setkání s kolekcí brněnského sběratele moderního umění, úředníka Jindřicha Hermana. Vlastnímu sbírání se společně se ženou začali věnovat na počátku sedmdesátých let, od počátku nakupovali díla současných výtvarníků, a to výhradně z ateliérů. Stylová profilace velmi intuitivního sběratelství na poválečnou modernu šedesátých až sedmdesátých let v čele s autory UB 12, Trasy a nové figurace, s přesahy do geometrie či konceptu, přišla velmi záhy. Jedna z prvních návštěv platila ateliéru Jiřího Sopka (*1942), brzy následovaly další u Václava Boštíka (1913–2005), Františka Grosse (1909–1985), manželů Věry a Vladimíra Janouškových, Bohumíra Matala (1922–1988), Aleny Kučerové (*1935). V kvalitně a citlivě postavené sbírce je zastoupena výrazně především soudobá sochařská tvorba. Těžiště kolekce spočívá v prvních normalizačních desetiletích jejího budování, kdy se majitelé mohli sbírání naplno věnovat. V tomto období si také vedli pamětní (akviziční) deník, na němž se tvůrčím

způsobem, většinou kreslířsky, podíleli i oslovení umělci. S dílem Adrieny Šimotové přišli tito sběratelé do styku až na počátku osmdesátých let, kdy od autorky z ateliéru získali rozměrnou soudobou práci kombinující již techniku kresby s perforací a užitím olejové barvy. Tuto akvizici o dvě desetiletí později doplnili ještě prací z cyklu křehkých barevných pigmentových otisků.³⁸

Z dalších dobových osobností, jež se svým sběratelským zaměřením ve sledovaném období s dílem Šimotové střetly, by bylo možné jmenovat kupříkladu generačně starší manžele Rastislava (1929–1993) a Dagmar Dvořákovy (*1934), jejichž sbírka vznikala pod vlivem třebečského výtvarníka Ladislava Nováka (1925–1999). O ní příznačně, jako ostatně o mnoha dalších dobových, dnes již téměř nic nevíme, byť ještě v roce 1996 byla Jaroslavem Andělem a Nađou Řehákovou (společně s některými dalšími, zde zmíněnými kolekcemi) zařazena do záslužného projektu Národní galerie *Osudová zalíbení*, jenž se bohužel dodnes nedočkal svého rozpracování a pokračování.³⁹ Obdobně se s dílem Šimotové sběratelsky střetl, máme-li opět zůstat v moravském regionu, také frýdecko-místecký inženýr Kamil Drabina (*1946), organizátor výstav, vydavatel a autor textů. Práce

11 – Adriena Šimotová a Miloš Saxl v Roudnici nad Labem při zahájení výstavy *Jiří John. Obrazy z let 1962 až 1969* (27. listopadu 1969)

© Archiv GMU Roudnice nad Labem





12 – Jiří Kolář a Jiří John, 1970. Václav Chochola / © Archiv B&M Chochola

Adrieny Šimotové z jeho majetku, rozměrná perforovaná kresba z poloviny osmdesátých let nazvaná *Prostoupení*, dnes zdobí sbírky Galerie výtvarného umění v Ostravě, kam byla před několika lety získána.⁴⁰ Na okraj je třeba podotknout, že takto významné práce se dnes do veřejných kolekcí dostanou často jen jako důsledek tísnivých životních podmínek, v nichž některé osobnosti této sběratelské generace žijí, a také díky faktu, že jsou často osvědčeně ochotny jít s podobnými nabídkami pod současnou tržní cenu.

Co mají společného zde zástupně jmenované sběratelské osobnosti? Především vrozený, znalectvím precizovaný sběratelský instinkt, jenž je neomylně vedl k takto klíčovému, z hlediska dobového díla Adrieny Šimotové, ale i řady dalších autorů, významným akvizicím. Jistým překvapivým jednotlivým prvkem této skupiny je také nejen pozoruhodná časová a akviziční shoda v dobově již poměrně značně široké a vývojově proměnlivé tvorbě autorky, tedy zaměření vesměs na výrazné práce přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, ale i skutečnost, že téměř všichni jmenovaní se v různých časových rozestupech dílu Šimotové věnovali i výstavně, a to především v době, kdy jí nebylo umožněno oficiálně v centrech svou tvorbu prezentovat.

Srovnejme nyní význam individuálního úsilí těchto jednotlivců v kontextu naznačeného exkursu do dobových institucionálních akvizic.⁴¹ Podívejme se nyní na příklady akvizic regionálních galerií. Z prvních prací Šimotové, jež se do veřejných sbírek dostaly oficiálními převody, lze zmínit dvě rané tempéry. *Studii dívky z Lanžhota* z roku 1953, která putovala v roce 1960 převodem do Zlína, a malbu *Záda* z roku 1956, získanou v témže roce do Litoměřic.⁴² Obdobně do Liberce převedlo o dva roky později ministerstvo školství a kultury jednu z prvních výrazných malířských prací s motivem okna.⁴³ [obr. 7] Do Pardubic pak byla po polovině desetiletí převodem získána malba *Domovní zeď* (1964). [obr. 8] Šlo o jednu z prací, jež Jaromír Zemina kurátorsky zvolil pro zmíněnou výstavu v Galerii Československý spisovatel na jaře 1965.⁴⁴

Jeden z prvních záměrných nákupů autorčina díla uskutečnila po této výstavě, v průběhu roku 1965, tehdejší Středočeská galerie pod vedením Jiřího Kohoutka (*1931). Zakoupen byl vystavený olej *Ráno nad vodami* z téhož roku a společně s ním posléze ve dvou fázích reprezentativní soubor soudobé grafiky.⁴⁵ [obr. 9] Obdobně činný byl i Miloš Saxl (1921–1992) v Roudnici. V roce 1969, kdy zde zahájil výstavu aktuální malířské tvorby Jiřího Johna, zakoupil do sbírek i Šimotové *Dopis z Benátek* datovaný rokem 1967. [obr. 10, 11] Po nástupu normalizace v roce 1973 posléze ještě získal kupříkladu rozměrný akryl *Ležící*.⁴⁶ V téže době, na počátku normalizace, nakoupili první práci Šimotové i v Chebu (*Svačina*, 1970). Významné byly v témže období i akvizice lounské galerie, uskutečněné prostřednictvím podniku Dílo (získány byly malby *Make up* a *Smuteční konvalinky*).⁴⁷ Kvalitní malby *Šťastná louka*, *Skříň vzpomínek* a *Les v listopadu*

získala v téže době i litoměřická galerie za působení Otakara Votočka (1921–1986), Jana Škváry (*1933) a Jiřího Dolejšeho (1933–1993).⁴⁸ Jednotlivá díla byla získána také Galerií umění Karlovy Vary, Galerií výtvarného umění v Ostravě či Alšovou jihočeskou galerií v Hluboké nad Vltavou.

Pro srovnání, Národní galerie v Praze zakoupila do sbírky moderního a současného umění první práci Šimotové za působení Jiřího Šetlíka a Jaromíra Zeminy již v roce 1963, šlo o vývojově důležitý olej *Zrcadlo* vystavený v Československém spisovateli roku 1962.⁴⁹ Další cílené akvizice zde však následovaly až za normalizace v letech 1971, 1979, 1980 a později v průběhu osmdesátých let, kdy již časový odstup dovolil zakoupit ony zmíněné, sběratelsky atraktivní textilní koláže, v tomto případě především práce *Vymezení člověka I – Okno a Blízká vzdálenost*. Tyto mimořádné nákupy, reagující v letech 1979–1987 na nabídku prodejen Českého fondu výtvarných umění Dílo na Praze 1, se uskutečňovaly díky souhlasu, ne-li přímo iniciativě, tehdejšího ředitele Jiřího Kotalíka (1920–1996; ve funkci 1967–1990), jehož akviziční politika byla v letech normalizace ze strany SČVU opakovaně napadána a kritizována.⁵⁰ Příznačně se terčem kritiky stal i přístup lounské galerie, v jejímž čele stál od zřízení v roce 1966 až do roku 1987 Jan Sekera (1935–2015) a již se jako jediné instituci podařilo v letech 1983 a 1984 paralelně s Národní galerií prostřednictvím prodejen Dílo zakoupit významné textilní koláže Šimotové z přelomového období let 1976 a 1977.⁵¹

Celkově, s ohledem k legislativně zakotvenému ústřednímu postavení Národní galerie, které jí v akviziční politice až do roku 1986 zajišťovalo do jisté míry ochranu proti vlivu Svazu,⁵² se však, ve srovnání s některými regionálními galeriemi, její přístup ve sledovaném období jeví jako pasivní – do roku 1979 z vlastní iniciativy nakoupila pouze trojici děl.⁵³ K těsnému závěru šedesátých let a počátkům normalizace se řadí i první nákupy Moravské galerie v Brně či Galerie hlavního města Prahy, sahající však opět po v tuto chvíli již relativně široce konsenzuálně „přijatelné“ malířské tvorbě závěru šedesátých let.⁵⁴

Co z uvedeného srovnání vyplývá? Skutečnost, že Šimotová v tomto období stála zcela na okraji dobových akvizičních priorit a vzorců, a její cílené zařazování do nákupů se dělo zpravidla pouze na základě osobních kontaktů a iniciativ, není nijak překvapivým zjištěním.⁵⁵ Je také zjevné, že instituce daleko lépe přijímaly tvorbu Šimotové ztělesňující právě onen „živý květ jara“ první poloviny šedesátých let, než její následující, konceptuálnější, slovy Jiřího Valocha „novou“ tvorbu. Co se týče dobových veřejných akvizic díla autorky, zřejmý je i kvantitativní rozdíl, a to kupříkladu i ve srovnání s množstvím děl, která v téže době stát získal od Jiřího Johna. [obr. 12] Přehlížení rané tvorby Šimotové v konfrontaci se stoupající hvězdou Jiřího Johna je známá skutečnost a sama autorka se k ní ještě za života v narážkách vyjádřila.⁵⁶ Do jaké míry zde hrály

roli dobové genderové stereotypy a jiná očekávání, se lze jen domnívat.

Přesto byly díky iniciativám jednotlivců do sbírek již v průběhu šedesátých a na počátku sedmdesátých let od autorky získány významné malířské i grafické práce, některé přímo z ateliéru, některé prostřednictvím podniku Dřlo (prošly tedy dobovou schvalovací komisí), jiné, zvláště juvenilie na počátku sledovaného období, ještě prostřednictvím oficiálních nákupů a převodů. A to vesměs o několik let dříve, než na význam jejího díla zareagovali uvedení soukromí sběratelé.

Původ snímků / Photographic credits: 1, 3: © Archiv Musea Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových; 2, 5: Moravská galerie v Brně; 4: © Národní galerie v Praze; 6: repro: *Kunst der Gegenwart (=Propyläen Kunstgeschichte, Supplementband II)*, Frankfurt am Main 1978, obr. 143; 7: Oblastní galerie v Liberci; 8: Východočeská galerie v Pardubicích; 9: Galerie Středočeského kraje; 10: Galerie moderního umění Roudnice nad Labem; 11: Archiv GMU Roudnice nad Labem; 12: Archiv B&M Chochoła

Poznámky

* Příspěvek zazněl na konferenci *Adriena Šimotová a její místo v kontextu výtvarného umění a kultury XX. století a současnosti* pořádané ve dnech 24.–25. listopadu 2016 Nadačním fondem Adrieny Šimotové a Jiřího Johna. Článek vznikl v rámci institucionální podpory Historického ústavu FF UHK.

¹ Jiří Šetlík, *Pražské výstavní jaro*, *Plamen* 7, 1965, č. 6, s. 172–173.

² Viz Marcela Chmelařová, *Cesty soukromého sběratelství moderního umění v Českých zemích v letech 1948–1965*, disertační práce FF MU, Brno 2016, kapitola 1, s odkazy na další literaturu; viz také Marcela Rusinko [Chmelařová], *Snad nesbíráte obrazy? Cesty soukromého sběratelství moderního umění v českých zemích v letech 1948–1965*, Brno 2018.

³ Základní kompendium k autorce viz Pavel Brunclík (ed.), *Adriena Šimotová*, Olomouc 2006.

⁴ František Kafka, *Snad nesbíráte obrazy? Výtvarná práce XV*, 1967, č. 7, 6. 4., s. 8–9. – Analýza dobové situace viz Chmelařová (pozn. 2).

⁵ Marcela Rusinko [Chmelařová], *Státem vedené soudní procesy závěru padesátých let a soukromé umělecké sběratelství v komunistickém Československu: Jaroslav Borovička a Václav Butta*, in: Milena Bartlová a kol., *Co bylo Československo? Kulturní konstrukce státní identity*, Praha 2017, s. 226–235.

⁶ Jiří Šetlík, *Adriena Šimotová: Pastely a tempery*, *Věra Janoušková: Plastiky* (kat. výst.), *Výstavní síň Lidové demokracie*, Praha 24. 2. – 13. 3. 1960.

⁷ Termín použil na schůzi UV KSČ v dubnu 1956 prezident Antonín Zápotocký, viz Karel Kaplan, *Kronika komunistického Československa. Doba tání, 1953–1956*, Praha 2005, s. 400; viz také Marcela Chmelařová, *Tragikomická revolučnost odvahy. Richard Fremund v Topičově salonu na jaře 1956 (jedna výstava v kontextu doby)*, *Opuscula historiae artium* 63, 2014, s. 56–65.

⁸ Viz Chmelařová (pozn. 2), s. 172–175; srov. také Kupř. Richard Khel, *Sbírat ex-libris?, Osvětová práce XX*, 1966, č. 11, s. 6–7. – Už řada prvorepublikových, později významných sběratelů začínala svou dráhu zájmem o shromažďování exlibris, kupř. František Venera (1901–1979), Mojmir Helcelet (1879–1959), František Dvořáček (1891–1967) či Antonín Grimm (1902–1981).

⁹ Viz Kupř. Marcela Chmelařová, *Umění se má ukazovat. Rozhovor s Janem Vykoukalem*, in: *Ročenka ART+ : trh s uměním v roce 2011*, Praha 2012, s. 16–20.

¹⁰ Příspěvek je tedy především diskusním otevřením tohoto badatelského tématu a výzvou k systematickému zacelování bílých míst, k hlubšímu kontextuálnímu poznávání našeho poválečného umění, především ze strany mladých, historickou pamětí nezatížených, badatelů. Jako určité východisko lze chápat: Jaroslav Anděl – Naďa Řeháková, *Osudová zalíbení: Sběratelé moderního umění I. 1900–1996* (kat. výst.), Praha 1996.

¹¹ Studie záměrně pomíjí specifický československý dobový fenomén, tzv. „sbírky“ historiků umění, vzniklé ve spojení s jejich působením ve veřejných institucích. K tradičně chápanému systematickému soukromému uměleckému sběratelství tato podoba nepatří. Z hlediska funkcí, motivací a struktury

Ti však, jak jsme mohli sledovat, těžiště svých akvizic i díky tomuto lehkému časovému odstupu mohli často založit až na konceptuálnější položené vycizelované tvorbě přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. Tedy na dílech z doby, kdy tvorba Šimotové procházela zásadním přerodem, jenž byl plně zhodnocen výstavou v Galerie de France na podzim roku 1982.⁵⁷ Akvizice z tohoto do značné míry klíčového tvůrčího období pak veřejně sbírky, až na ony ojedinělé, dobově napaďané výjimky pražské Národní galerie a Galerie Benedikta Rejta v Lounech, nikdy nedohly.⁵⁸

byly takto vznikající soubory zpravidla i jinak nastaveny. Ne vždy k nim vůbec přináležel termín „sbírka“ v původním slova smyslu, užívaný dnes s jistotou mírou devalvace. Zmíněný jev se ostatně dočkal karikujících narážek již v dobovém tisku, viz Kupř. Kafka (pozn. 4). Byť i akviziční strategie dalších zde zmíněných osobností byly dobově specifické a mohou dnes z odstupu let vyvolávat otazníky.

¹² K činnosti Art Centra srov. Hubert S. Matějček, *S uměním do celého světa – Manažerské vzpomínky*, Praha 2003. – Ondřej Vávra, *Art Centrum jako subjekt komunikace o umění*, bakalářská práce UTB, Zlín 2007. – Daniela Kramerová, *Art Centrum*, in: Milena Bartlová – Jindřich Vybrál a kol., *Budování státu. Reprezentace Československa v umění, architektuře a designu*, Praha 2015, s. 343–350.

¹³ Meda Mládková, *Historie sbírky Jana a Medy Mládkových*, in: Jiří Machalický – Jiří Lammel (edd.), *Sbírky Musea Kampa*, Praha 2009, s. 24–26.

¹⁴ Šlo o úmrtí manžela Adrieny Šimotové, dobově významného výtvarníka Jiřího Johna (1923–1972).

¹⁵ Adriena Šimotová, *Uvnitř – vně (malá sdělení)*, Praha 1994.

¹⁶ Ondřej Kundra, *Meda Mládková. Můj úžasný život*, Praha 2016, Příloha 5.

¹⁷ Meda Mládková, *Adriena Šimotová*. Z katalogu Eleven Artists from Prague, NY, 1981, in: Machalický – Lammel (pozn. 13), s. 308.

¹⁸ S jistotou rezervovaností vůči prostředkům orální historie, především zaznamenávané po řadě desetiletí, by snad více mohlo napovědět hlubinné komplexní bádání v archivních fondech Art Centra (pozn. 12).

¹⁹ Mládková (pozn. 17).

²⁰ Kupř. *Prostřený stůl*, 1974, textilní a papírová koláž na tapetě a sololitu, 80 × 66cm; *Postava*, 1975, kombinovaná technika, 90 × 85cm; *Bez názvu*, 1975, textilní koláž na sololitu, 122,4 × 242cm a další, vedené vesměs jako „Bez názvu“.

²¹ *Vnoření, Strach, Schylování II*, 1984, vrstvené kresby, karbonový papír, 280 × 90cm; reprodukce všech tří prací ve stálé expozici Musea Kampa roku 2003; viz Mládková (pozn. 17), s. 309; *Strážci stolu II, III, IV*, 1992, kresby uhlím a pastelem na bavlně, 149 × 90cm.

²² Obdobně je dnes ve sbírce Nadace Jana a Medy Mládkových také papírový vrstvený objekt *Vyprázdňená hlava*, 1987, vrstvený papír, plexisklo, 65 × 57 × 28cm, původem z majetku Jindřicha Chalupeckého.

²³ Viz především Marie Bergmanová, *Jiří Kolář sběratel*, Praha 2001.

²⁴ *Výstava Vymezení a komunikace, ateliér Josefa Mžyka, dům Mlynářka*, Praha 1977; *Vymezení a komunikace – Ten, který nepřichází sám*, 1977, textilní koláž, plátno, sololit, 161 × 90,5cm, Národní galerie v Praze O15439; *Příchod – Odchod*, textilní koláž, sololit, 89,7 × 88cm, Nadace Jana a Medy Mládkových, Museum Kampa; reprodukce Kupř. Bergmanová (pozn. 23), s. 89; *Blízká vzdálenost, 1977–1978*, textil na sololitu, 195 × 132cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 16198; reprodukováno in: Karel Srp, *Situace 1. Adriena Šimotová, koláže, objekty, kresby*, Praha 1979, s. 13. K dílu *Blízká vzdálenost* viz Kupř. také studie *Lidské situace v díle Adrieny Šimotové*, in: Jiří Šetlík, *Cesty po ateliérech: 1976–1986*, Praha 2011.

²⁵ Anděl – Řeháková (pozn. 10); viz dosud nepublikovaná studie autorky zabývající se jihomoravským okruhem sběratelů normalizačního období a časově navazující na Rusínko (pozn. 2).

²⁶ *Postava na schodech (Člověk a schody)*, 1982–1983, vrstvený papír, kov, 200 × 140cm; práce je dokumentována také na fotografiích ateliéru Adrieny Šimotové z roku 1983, archiv Nadace Jana a Medy Mládkových; viz také Anděl – Řeháková (pozn. 10). Ve sbírce je dílo Adrieny Šimotové zastoupeno i další dvojicí prací, tušovou kresbou fázující pohyb postavy provádějící stoj na rukou (1978) a rozměrnou perforovanou kresbou tužkou s motivem větve stromu (1986).

²⁷ Srov. Bohuslava Olešová, Myslím na to, in: Marcela Macharáčková (ed.), *Brněnská osmdesátá*, Brno 2010, s. 42. Autorka zde vzpomíná na své počátky v Městském kulturním středisku v Českém Těšíně i na to, jak převážela výstavu Adrieny Šimotové v „*Avii s fekálními rourami*“.

²⁸ *Privátní pohled (Sbírka Josefa Chloupeka)*, Dům pánů z Kunštátu, 7. 6. – 7. 8. 2005. – Luboš Mareček, Chloupek: Obrazy nesbírám pro peníze, Část největší soukromé sbírky obrazů a soch v Brně lze obdivovat v Domě pánů z Kunštátu, *MF Dnes Brno*, 2005, 11. června, s. F 4.

²⁹ Ilona Vichová, Sbírka Jiřího Valocha, *Prostor Zlín IX*, 2002, č. 1–3, s. 47–49. K Valochově tvůrčí umělecké a teoretické činnosti srov. kupř.: Barbora Klímová, *Navzdájem. Umělci a společenství na Moravě 70. – 80. let 20. století*, Brno 2013, s odkazem na další literaturu. – Lenka Vítková, Now art is here: Jiří Valoch, in: *Umělec XI*, 2007, č. 1, s. 42–51. – Dagmar Lasotová, *Čtyři z tváří Jiřího Valocha* (kat. výst.), Ostrava 2004.

³⁰ Jiří Valoch, Katalog výstavy Adrieny Šimotové, Klub školství a osvěty Bedřicha Václavka, Brno 1978, přetištěno in: Brunclík (pozn. 3), s. 241–243.

³¹ Srp (pozn. 24).

³² *Vymezení člověka I – Okno*, 1977, textil na sololitu, 87 × 78cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 14625, *Vymezení člověka II – Dveře*, 1977, textil na sololitu, 85 × 77cm, soukromá sbírka (?), dnes ve správě Národní galerie v Praze (?); *Vymezení člověka III – Můž*, 1977, textil na sololitu, 85 × 77cm, soukromá sbírka.

³³ Pohlednice Adrieny Šimotové adresovaná Jiřímu Valochovi a Gertě Pošpišilové 12. listopadu 1982 z Paříže, archiv Jiřího Valocha v Moravské galerii v Brně.

³⁴ *Fragment hlavy*, 80. léta 20. stol., otisk spodní části obličeje, lepený papír, plexi box, 46 × 35 × 35cm, Sbírka Jiřího Valocha, Moravská galerie v Brně.

³⁵ Anděl – Řeháková (pozn. 10); Milan Weber (ed.), *Výstavní síň Sokolská 1993–2013* (kat. výst.), Ostrava 2013.

³⁶ Srov. kupř. dokumenty a vzpomínky reflektující dobový význam obou autorů, shromážděné in: Milena Slavická (ed.), *UB 12 – Studie, rozhovory, dokumenty*, Praha 2006.

³⁷ Jindřich Chaloupecký, *Sowjetunion, Tschechoslowakei und Polen*, in: Edward Lucie-Smith – Sam Hunter – Adolf Max Vogt (edd.) *Propylayen Kunstgeschichte. Kunst der Gegenwart*, Frankfurt a. M. – Berlin – Wien 1978, s. 165–175, obr. 143.

³⁸ *Bez názvu*, 1981, kombinovaná technika na papíře, 96 × 76cm; *Bez názvu*, 2002, pigment na pauzovacím papíře 65 × 50cm. Druhá ze jmenovaných prací je reprodukována in: *Okamžik. Sběratelský cyklus významných privátních sbírek. Část první: Privátní sbírka z Brna* (kat. list k výstavě), Fait Gallery Brno 21. 3. – 16. 5. 2014.

³⁹ Anděl – Řeháková (pozn. 10).

⁴⁰ *Prostoupení*, 1985, papír, kresba, perforování, 214 × 248cm; viz Renata Skřebková (ed.), *Sto děl z Galerie výtvarného umění v Ostravě*, Ostrava 2014, s. 198.

⁴¹ Studie galerijních akvizic nonkonformních autorů v období normalizace (od roku 1970) viz Andrea Sloupová, *Galerie umění a akviziční politika v době normalizace*, disertační práce FF UK, Praha 2016. Její autorce vděčím za cenné kontextuální konzultace. V rámci přesnějšího obrazu nástupu veřejného akvizičního zájmu o dílo Šimotové, který nás zde zajímá především, jsme však nuceni jít až k období počátku šedesátých let. Za další shromážděné informace vděčím kolegům z veřejných galerií umění a bývalému registru sbírek, uchovávanému v Národní galerii v Praze.

⁴² *Studie dívky z Lanžhota*, 1953, tempera na papíře, 37 × 28cm, Krajská galerie výtvarného umění Zlín, inv. č. O 619, získáno převodem z pražské Národní galerie v roce 1960; *Záda*, 1956, tempera na lepence, 28,5 × 24,5cm, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, inv. č. O 190, získáno převodem Ministerstva školství a kultury (MŠK) roku 1960.

⁴³ *Okno*, 1960, tempera na lepence, 66,5 × 88cm, Oblastní galerie Liberec, inv. č. O 914, převod MŠK 1962.

⁴⁴ *Domovní zeď*, 1964, olej na sololitu, 72 × 93cm, Východočeská galerie v Pardubicích, inv. č. O 819, převod MŠK 1966; vystaveno 1965 v Galerii Československý spisovatel; viz Jaromír Zemina, *Adriena Šimotová: Komorní malba a grafika* (kat. výst.), Galerie Československý spisovatel 2. 4. – 2. 5. 1965, Praha.

⁴⁵ *Ráno nad vodami*, 1965, olej na plátně, 102 × 120cm, Galerie Středočeského kraje, inv. č. O 101, nákup od autorky 1965; vystaveno 1965 v Galerii Československý spisovatel. V roce 1966 galerie zakoupila i lepty *List 1–7* a trojici monotypů, vesměs práce z roku 1965; vše přístupné na: <http://sbirky.gask.cz/apps/#search> [9. 3. 2017].

⁴⁶ *Dopis z Benátek*, 1967, olej na sololitu, 122 × 123cm, Galerie výtvarného umění Roudnice nad Labem, inv. č. O 497, nákup 1969; *Ležící* 1972, akryl na sololitu, 170 × 91,5cm, Galerie výtvarného umění Roudnice nad Labem, inv. č. O 214, nákup 1973; společná fotografie Adrieny Šimotové a Miloše Saxla z vernisáže výstavy *Jiří John. Obrazy z let 1962 až 1969* (27. listopadu 1969); viz *Pocta Miloši Saxlovi* (kat. výst.), Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem 29. 11. 2011 – 22. 1. 2012.

⁴⁷ *Svačina*, 1970, olej na sololitu, 100 × 140cm, Galerie výtvarného umění v Chebu, inv. č. O 773, nákup 1972; *Tvář (Make up)*, 1970, olej na sololitu, 170 × 127,5cm a *Smuteční konvalinky*, 1973, akryl, tužka na sololitu, 123 × 83,5cm, Galerie Benedikta Rejta Louny, inv. č. OG 317, OG 336, nákup od autorky prostřednictvím podniku Dílo roku 1974.

⁴⁸ *Šťastná louka*, kol. 1972, olej na sololitu, 170 × 92cm, *Skříň vzpomínek*, 1966, olej, koláž, sololit, 87 × 96cm, *Les v listopadu*, 1963, olej na plátně, 50 × 66cm; Galerie výtvarného umění v Litoměřicích, inv. č. O 871, O 935, O 992; první dvě práce byly získány nákupy v letech 1973–1975, třetí darem autorky roku 1976.

⁴⁹ *Zrcadlo*, 1962, olej na plátně, 115 × 90cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 9948, získáno nákupem v roce 1963; vystaveno na: *Tvůrčí skupina UB 12*, Galerie Československý spisovatel, 2. 3. – 8. 4. 1962; reprodukce kupř. Brunclík (pozn. 3), s. 16; Slavická (pozn. 36), s. 244.

⁵⁰ Viz Sloupová (pozn. 41), s. 52: „I když kritika ze strany SČVU opakovaně mířila k regionálním galeriím, jejím hlavním terčem se stala Národní galerie, opírající se vzhledem k svému postavení o vlastní legislativu, která jí vlivlu svazu do jisté míry chránila. Výtky vůči její nákupní politice a – dlouho neúspěšná – snaha přimět Jiřího Kotalíka ke veřejnému akvizici, ji nakonec o tuto suverenitu připravily.“

⁵¹ *Škvíra*, 1976, textilní koláž na sololitu, 168 × 146cm; *Vstříc ptákům*, 1976–1977, textil a umělá hmota na sololitu, 160 × 127cm, Galerie Benedikta Rejta v Lounech, inv. č. O 711, O 730. Práce *Vstříc ptákům* reprodukována in: Srp (pozn. 24), s. 9. – NA ČR Praha, nezpracovaný fond SČVU – ÚV, Praha, kart. 184, zápis schůze ÚV SČVU 1. 7. 1981, s. 24., František Jiroudek: „*Mně např. připadá, že ředitelé galerií se dnes tváří jako majitelé galerií. Vemte si Louny apod. Že to není v pořádku, ta mnohostrannost nekontrolovatelných názorů. Ono to prosakuje i do Národní galerie, ty tendence, které jsou ne zcela pozitivní. Zvláště tam by se to mělo hlídat*“, cit. dle Sloupová (pozn. 41), s. 51; srov. také ibidem, s. 135–137 a Příloha V. 16 (Akvizice nonkonformních autorů do GBR v Lounech v letech 1970–1989).

⁵² Ibidem, s. 52.

⁵³ Z dalších cílených akvizic pražské Národní galerie následujících po malbě *Zrcadlo: Závatř léta*, 1970, tempera na sololitu, 174,5 × 168,5cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 12458, nákup 1971 po výstavě *Obrazy a kresby*, Galerie Václava Špály, Praha; *Zborcený prostor*, 1973, akryl na sololitu, 223 × 124cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 14542, nákup 1979 prostřednictvím Díla; *Vymezení člověka I – Okno*, 1977 (pozn. 32), nákup 1980 prostřednictvím Díla; *Pláč*, po 1974 (?), textilní koláž, 70 × 70cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 16199, nákup 1987 prostřednictvím Díla; *Blízká vzdálenost*, 1978 (pozn. 24), nákup 1987 prostřednictvím Díla.

⁵⁴ *Světla noc*, 1968, olej, koláž na sololitu, 84 × 122cm, *Koupelna*, 1969, olej na sololitu, 122 × 153cm, Moravská galerie v Brně, inv. č. A 1465, A 1481, nákupy z 1969 a 1970; *Stopy ženské intimity*, 1969, olej, tempera na sololitu, 122 × 122cm, Galerie hlavního města Prahy, inv. č. M 2556, nákup v podniku Dílo 1969.

⁵⁵ Nebýt naznačených iniciativ jednotlivců, akviziční zájem veřejných institucí o autorku by byl jistě ještě nižší. Otevřenou otázkou ovšem zůstává, zdali

by byl zjištěný akviziční zájem výrazně příznivější, pokud bychom studovali veřejné galerijní akvizice dnešních umělců – čtyřicátníků.

⁵⁶ Ve sledovaném vzorku regionálních galerií vychází v daném období poměr hrubým odhadem přibližně 1:2, navíc lze předpokládat, že zařazování Johna do akvizic Šimotové naopak na některých místech spíše pomáhalo; srov. Slavická (pozn. 36).

⁵⁷ *Adriena Šimotová: Empreintes*, Galerie de France, Paříž 6. 11. – 4. 12. 1982. S kontextem této výstavy souvisí i pohlednice Jiřímu Valochovi a Gertě Po-spíšilové (pozn. 33).

⁵⁸ Nastíněná komparace logicky pokládá otázku po vývoji ohlasu tvorby Adrieny Šimotové z hlediska dnešní sběratelské komunity (existuje-li v pozadí současného narůstajícího investičního chápání umění vůbec

ještě jaká). Přestože se dnes především vrcholná a pozdní tvorba autor-ky těší po řadě výstav, jež jí byly věnovány, zaslouženě velkému zájmu a značným cenovým nárůstům, nutno přiznat, že současní kupci v širším měřítku objevili dílo Adrieny Šimotové, společně s celou naší poválečnou tvorbou, prakticky zcela nedávno. Díky tomuto vývoji však tržní mecha-nismy vynesly po letech na povrch i některá velmi působivá raná figurální díla, disponující však již nenapodobitelnou osobitou křehkostí umělkyniny zralé tvorby. A to mimo jiné právě z oněch zmíněných umělecko-histo-rických sbírek. – Poděkování za spolupráci a vstřícnost při sběru mate-riálu pro tuto studii patří mj. Martině Vítkové, Janě Písařkové, Andree Sloupové, jmenovaným soukromým sběratelům a archivům jednotlivých institucí.

SUMMARY

'A Living Flower of the Spring' or a New Concept?

The Response of Collectors to the Work of Adriena Šimotová in State-Socialist Czechoslovakia between 1965 and 1980

Marcela Rusinko

In a review of Adriena Šimotová's first independent exhibition, at the Czechoslovak Writers Gallery (Galerie Československý spisovatel) in 1965, Jiří Šetlík described the painter's work as 'the living flower of the Prague spring of exhibitions'. This phrase symbolises the starting point from which in the middle of the 1970s, after a personal tragedy, her art turned in a different and qualitatively new conceptual and material direction and she began creating textile collages, with interpersonal communication as its subject matter, and then paper reliefs. This study examines the extent to which the newly emerging generation of private collectors of contemporary art and, within the frame of their work, public collecting institutions responded to the body of work she created between 1965 and 1980.

The post-war totalitarian regime in which Šimotová's work was created in many respects ushered in a paradigmatically new situation. After the communist coup d'état in 1948, private collecting, which had traditionally been an important

form of support for contemporary artists, was classed among the relics of bourgeois behaviour that came under attack. It was only in the conditions of the late 1960s that a new wave of young private collectors supporting contemporary unofficial art was able to emerge. Among the older generation, Šimotová's work significantly resonated with Meda Mládková and became part of her emerging collection, and she invited Šimotová to visit her in the United States for five weeks in 1976. Today the Jan and Meda Mládek Foundation have what is probably the largest and most balanced collection of works by Šimotová. Her work also acquired a new context as part of the collection of poet and artist Jiří Kolář. In the second half of the 1970s important textile collages from her ground-breaking *Definition of Man (Vymezení člověka)* cycle (1977, shown in an exhibition titled *Definition and Communication / Vymezení a komunikace*, at a private studio on Mlynářská in Prague) also made their way into the collections of younger collectors, such as the theorist and curator Jiří Valoch and Ostrava-based engineer Milan Weber. One of her first large-scale paper reliefs was acquired by Brno architect Josef Chloupek. These figures also organised local shows for the artist during the difficult period when her work could not be exhibited in any major centre. While state art museums began collecting her work several years earlier, they persistently focused on her more consensually acceptable early painting work. Only the National Gallery in Prague (Národní galerie) and Benedikt Rejt Gallery in Louny acquired any of her textile collages for their collections, and they did so later on. These institutions were criticised for their acquisitions by official bodies in the late „standardization“ period.

Figures: 1 – Jindřich Chaloupecký, Adriena Šimotová, Meda Mládková, 1983. © Kampa Museum Archive – Jan and Meda Mládek Foundation; 2 – Adriena Šimotová in her studio, 1982. © Moravian Gallery in Brno, Archive of Jiří Valoch; 3 – Adriena Šimotová, *Arrival – Departure (Příchod – odchod)*, textile collage on hardboard, 89.7 × 88cm, 1978. Kampa Museum (from the collection of Jiří Kolář); 4 – **The collection of Josef Chloupek at the exhibition Fateful Preferences (Osudová zalíbení)** at the National Gallery in Prague (Národní galerie) in 1996 with a paper relief by Adriena Šimotová, *Man and Stairs (Člověk a schody)* from 1983. © Archive of the National Gallery in Prague; 5 – **Adriena Šimotová to Jiří Valoch from Paris**, November 1982. © Moravian Gallery in Brno, Archive of Jiří Valoch; 6 – Adriena Šimotová, *The Definition of Man – Iron Bars (Vymezení člověka – mříž)*, textile collage, canvas, hardboard, 85 × 77cm, 1977. The collection of Milan Weber; 7 – Adriena Šimotová, *Window (Okno)*, tempera on cardboard, 66.5 × 88cm, 1960. Regional Gallery in Liberec; 8 – Adriena Šimotová, *Home Wall (Domovní zed)*, oil on hardboard, 72 × 93cm, 1964. East Bohemian Gallery in Pardubice; 9 – Adriena Šimotová, *Morning on the Water (Ráno nad vodami)*, tempera on hardboard, 100 × 120cm, 1965. Central Bohemian Gallery; 10 – Adriena Šimotová, *Letter from Venice (Dopis z Benátek)*, oil on hardboard, 122 × 123cm, 1967. Gallery of Modern Art in Roudnice nad Labem; 11 – **Adriena Šimotová and Miloš Saxl in Roudnice nad Labem at the opening of the exhibition Jiří John. Paintings from 1962 to 1969 (Jiří John. Obrazy z let 1962 až 1969, November 27 1969)** © Archive of GMA in Roudnice nad Labem; 12 – **Jiří Kolář and Jiří John**, 1970. Václav Chochola / © Archive B&M Chochola