

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

OBOR: *DĚJINY VÝTVARNÝCH UMĚNÍ*

**Obrazy z let 1989 – 2007 ze sbírky Muzea moderního
umění v Olomouci.**

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Sabina Soušková

Vedoucí diplomové práce: Doc. PaedDr. Alena Kavčáková Dr.

Olomouc 2011

Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci vypracovala samostatně a všechny použité prameny řádně citovala a uvedla.

V Olomouci 4. 5. 2011.

Děkuji Doc. PaedDr. Aleně Kavčákové Dr. za odborné vedení bakalářské diplomové práce, cenné rady a připomínky, které přispěly k napsání této práce. Také děkuji Mgr. Štěpánce Bielešové, kurátorce Muzea moderního umění v Olomouci, za poskytnutí důležitých informací, ochotu a vstřícnost.

Číslo	Obsah	Strana
	Úvod.....	5
1.	Vývoj bádání.....	7
1.1.	Kolekce obrazů z let 1989 – 2007 z vlastnictví MUO.....	10
2.	Postmoderní umění.....	16
3.	Kolekce děl z let 1989 – 2007 ve sbírce MUO Olomouc...	22
3.1.	Vladimír Kokolia.....	22
3.2.	Jiří Kovanda.....	25
3.3.	Václav Malina.....	27
3.4.	Adriena Šimotová.....	32
3.5.	Laco Teren.....	35
3.6.	Petr Kvíčala.....	39
3.7.	Václav Boštík.....	43
3.8.	Tomáš Císařovský.....	46
3.9.	Pavel Hayek.....	51
3.10.	Jiří Lindovský.....	54
3.11.	Milan Kunc	59
3.12.	Roman Trabura.....	63
3.13.	Rudolf Fila.....	66
3.14.	Lubomír Typlt.....	70
3.15.	Roman Franta.....	73
3.16.	Jiří Petrbok.....	76
3.17.	Jiří Surůvka.....	80
3.18.	Miroslav Štolfa.....	85
3.19.	Otto Placht.....	88

3.20.	Ivan Václavek.....	90
3.21.	Otakar Hudeček.....	93
3.22.	Michal Nesázal.....	96
3.23.	Dana Puchnarová.....	101
3.24.	Josef Bolf.....	103
3.25.	Michal Czinege.....	107
3.26.	Jana Farmanová.....	111
3.27.	Aleš Hudeček.....	113
3.28.	Pavel Forman.....	117
3.29.	Jan Šerých.....	120
3.30.	Pavel Šmíd.....	123
3.31.	Juliana Mrvová.....	126
4.	Závěr.....	129
5.	Seznam literatury abecedně.....	132
6.	Seznam internetových zdrojů abecedně.....	142
7.	Seznam obrazových příloh.....	145
8.	Obrazové přílohy.....	160
9.	Summary.....	199

ÚVOD

Bakalářská diplomová práce se zabývá nejnovějšími akvizicemi Muzea moderního umění v Olomouci přelomu 20. a 21. století. Náplň práce představuje popis a rozbor kolekce závěsných obrazů vzniklých v posledních dvaceti letech. Vybraný soubor čtyřiceti malířských děl a tří počítačových tisků na plátně pochází z depozitářů Muzea moderního umění v Olomouci. Zaměření práce se omezuje pouze na okruh autorů českého a slovenského původu, neboť reprezentují nejpočetnější a výrazově nejsilnější skupinu, zastoupenou ve sbírce zmíněné instituce.

Kritérium pro výběr jednotlivých děl bylo stanoveno dobou jejich vzniku, a to mezi léty 1989 – 2007. Rok 1989 vymezuje počátek malby devadesátých let, ale předmětem zkoumání není jeho význam pro uměleckou činnost z hlediska politických a společenských změn. Z roku 2007 pochází poslední přírůstek a nejmladší umělecké dílo ze sbírky Muzea moderního umění a tvoří tak logicky horní hranici vyselektovaného materiálu.

Toto časové vymezení můžeme považovat za důležitého jmenovatele v dalším bádání s obrazy z vlastnictví Muzea moderního umění. Z hlediska dnešního chápání výtvarné produkce v oblasti postmoderní malby, kdy autor disponuje neomezenými technickými možnostmi a není svázán uměleckými a společenskými konvencemi, vznikají díla, která po stylistické ani tematické stránce nemusejí dodržovat žádná obecná pravidla, neexistuje také hlavní módní trend pro práci s malířskými technikami. Postmoderní malba akceptuje jakýkoli představitelný a technicky použitelný umělecký projev. Klade na roveň celé spektrum možného pojetí obrazové plochy od „*anti - malby*“ až po „*hyperrealistickou malbu*“. Různorodá umělecká scéna může být vnímána z pohledu běžného diváka jako matoucí a současný výtvarný provoz se pro něj stává příliš rozmanitým a těžko uchopitelným jevem.

První kapitola *Vývoj bádání* přináší shrnutí dosud vydané literatury Muzeem moderního umění v Olomouci, která se nějakým způsobem dotýká souboru děl vybraného pro tuto práci. Následující podkapitola (*Kolekce*

obrazů z let 1989 – 2007 z vlastnictví MUO) má charakter spíše staticky zaměřeného výčtu jednotlivých děl, všímá si technických údajů a nákupní aktivity Muzea moderního umění v letech 1990 – 2009. Následující kapitola *Postmoderní umění* si klade za cíl vymezit období postmoderny v rámci stylové charakteristiky i v souvislosti proměny myšlení o umění samém.

Jádro práce tvoří oddíl s názvem *Kolekce děl z let 1989 – 2007 ve sbírce MUO Olomouc*, skládající se z chronologicky řazených podkapitol (podle doby vzniku díla), které usilují o zhodnocení vybraných maleb a počítačových tisků pocházejících ze sbírky Muzea moderního umění a jejich zařazení do kontextu umělecké tvorby posledních dvaceti let. Tyto podkapitoly, z nichž každá je věnována jednomu autorovi příslušného díla, podávají obecnou charakteristiku tvorby umělce, poté vymezují obrazy z hlediska zpracovávaného námětu, popisují stylovou stránku, způsob vyjádření, inspirační zdroje a východiska autora, také provádí porovnání s jinými díly téhož autora v rámci jejich vzájemné příbuznosti. Při výběru srovnávacího materiálu i v samotné kolekci obrazů sbírky Muzea moderního umění dochází ke komparaci tvorby nejmladší generace s již zavedenými umělci, neboť věk ani původ autorů není nijak omezen, důležité je, že svou uměleckou produkcí časově zasahují do vymezeného období.

1. VÝVOJ BĀDÁNĪ

Některā dĪla, jeŹ jsou nāplnĪ tĕto prāce, zmiŹuje, nebo nĕjakým zpŹsobem teoreticky shrnuje nāsledujĪcĪ literatura vydanā Muzeem modernĪho umĕnĪ v Olomouci (dāle jen MUO).

Katalog ke stejnojmennĕ vĹstavĕ „...a co sbĪrky“, s podtitulem „PřĪrŹstky muzea umĕnĪ Olomouc za lĕta 1985 – 1998“¹ z roku 1999, si klade za cĪl pŹedstavit nejdŹleŹitĕjšĪ dĪla, kterā byla v danĕm rozmezĪ let zĪskāna, a tĪm takĕ obecnĕ charakterizovat vlastnĪ sbĪrkatovnou Āinnost a informovat šĪršĪ veřejnost o dalšĪm smĕřovanĪ nākupnĪch aktivit. VĹstava i katalog pojĪmā asi 500 exponātŹ z celkovĕho poĀtu 15000 pŹĪrŹstkŹ. Katalog obsahuje soupisy vystavenĹch dĕl, vĀetnĕ uvedenĪ zākladnĪch faktŹ a informacĪ o jednotlivĹch typech sbĪrek (Grafickā sbĪrka, Kresebnā sbĪrka, MalĪřskā sbĪrka, Sochařskā sbĪrka, Fotografickā sbĪrka, Architektonickā sbĪrka, SbĪrka uŹĪtĕho umĕnĪ, SbĪrka avantgardnĪ knihy).²

Kapitola vĕnovanā MalĪřskĕ sbĪrcĕ³ poskytuje heslovĪtĹ pŹehled jednotlivĹch autorŹ a jejich konkrĕtnĪch obrazŹ, uvādĪ rok zĪskānĪ umĕleckĕho dĪla, mnohdy pŹĪpojuje kratšĪ charakteristiku. Z hlediska bādānĪ katalog slouŹĪ pouze jako orientaĀnĪ matriāl, protoŹe zde nebylo cĪlem zhodnotit jednotlivĕ malby, ale spĪše poskytnout struĀnĹ pŹehled novĹch exponātŹ. VĹstava obsahovala trojici obrazŹ, kterĕ se podrobnĕ vĕnuje tato prāce: Vāclav BoštĪk, *PoĀtĕk I.* 1992, VladimĪr Kokolia, *Bez nāzvu*, 1989, Petr KvĪĀala, *KřĪŹovĕ dĕlenĪ*, 1990.

V roce 2000 probĕhla ve vĹstavnĪch sālech MUO pŹehlĪdka zamĕřenā na generaci ĀeskĹch (zejmĕna praŹskĹch, ostravskĹch a brnĕnskĹch) umĕlcŹ do tŹicātĕho pātĕho roku Źivota. K vĹstavnĪmu projektu „Klasika 2000“, s podtitulem: „VĹbĕr ze souĀasnĕ malĪřskĕ a sochařskĕ tvorby nejmladšĪ

¹ Štĕpānka Bielešzovā – Helena Mrāzovā, „a co sbĪrky“. *PřĪrŹstky Muzea umĕnĪ Olomouc za lĕta 1985 – 1998* (kat. vĹst.), Muzeum umĕnĪ v Olomouci 1999.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, s. 26 – 29.

české generace“, byl vydán stejnojmenný katalog⁴ obsahující medailony jedenadvaceti autorů, využívajících ve své tvorbě tradiční výtvarné prostředky, jako jsou malba a sochařství, či tvorba objektů. Autorka výstavy, Štěpánka Bielešová, nekorigovala výběr autorů a děl na základě předem stanoveného jednotčího tématu, naopak se snažila dát prostor volné prezentaci malířské a sochařské tvorby jednotlivých umělců a na tomto základě vytvořit jakousi sondu do nejsoučasnější výtvarné scény.

Katalog také poskytl stručnou charakteristiku tvorby všech zúčastněných umělců,⁵ včetně třech autorů (Josef Bolf, Aleš Hudeček, Lubomír Typlt), jejichž díla jsou náplní této práce. Obraz Lubomíra Typlta, *Kočka s pytlek vody*, 1997 byl otištěn do publikace jako ukázka výtvarné produkce autora.

V roce 2003 MUO uspořádalo retrospektivu Jiřímu Lindovskému, k výstavnímu projektu byl také vydán katalog.⁶ Ladislav Daněk zde vymezuje tvorbu autora do časově ohraničených období, mimo jiné vřazuje do kontextu uměleckého procesu cyklus *Měšťanská zátiší*, 1995 – 1999. Díla, která MUO zakoupilo v průběhu příprav výstavy, *Měšťanské zátiší*, 1997, *Dělení*, 1993 jsou zde reprodukována.

Velmi podobným způsobem byla koncipována výstava i katalog⁷ Dany Puchnarové. Publikace chronologicky představuje vývoj autorčina stylu, včetně podrobné biografie a ukázek předešlých textů, jež byly v průběhu let o díle Dany Puchnarové napsány. Teoretickou rovinu zde doplňuje bohatá obrazová příloha, malba *Tvarový zářič*, 2003, kterou MUO získalo po skončení výstavy, zaujímá místo poslední reprodukce v katalogu.

⁴ Štěpánka Bielešová, *Klasika 2000. Výběr ze současné malířské a sochařské tvorby nejmladší české generace* (kat. výst.), Muzeum umění v Olomouci 2000.

⁵ David Adamec (1969), Lukáš Brabenec (1967), Jiří Černický (1966), Veronika Holcová (1973), Milan Houser (1971), David Jedlička (1969), Jaroslav Kolář (1974), Markéta Korečková (1975), Ján Mančuška (1972), František Matoušek (1967), David Medek (1969), Tomáš Medek (1969), Michal Novotný (1969), Lukáš Rittstein (1973), Vít Soukup (1971), Katarína Szániová (1974), Zdeněk Šmíd (1971), Jakub Špaňhel (1976). Viz ibidem.

⁶ Ladislav Daněk (ed.), *Jiří Lindovský. Práce z let 1967 – 2002* (kat. výst.), Muzeum umění v Olomouci 2003.

⁷ Jiří Olič (ed.), *Imaginární kosmos Dany Puchnarové. Práce z let 1960 – 2006* (kat. výst.), Muzeum umění v Olomouci 2007.

Publikace „Výtvarné umění III., Umění 20. století“⁸ má charakter slovníkové příručky, která představuje vybraná díla 20. století ze sbírkového fondu MUO. Na jejich základě charakterizuje a vymezuje hlavní umělecké proudy v českém umění této epochy, počínaje fauvismem až po postmodernu. V každé ze čtrnácti kapitol⁹, po obecném úvodu vždy následují příklady umělecké tvorby autorů daného stylu. Příručka se obrací k širší veřejnosti, cílem bylo poskytnout základní informace o daných dílech, autorech a stylech. Teoretickému zpracování fondu a vydání katalogu nenásledovalo uspořádání výstavy.

Formou kratších medailonů publikace takto pojednává mimo jiné i autory jejichž díla představují obsahovou náplň této práce. Oddíl minimalismu zahrnuje Adrienu Šimotovou a Václava Boštíka, jako příklad jeho díla reprodukuje malbu *Počátek I.*, 1992. V závěrečné kapitole o postmoderním umění je zmíněn malíř Josef Bolf včetně otištění obrazu *Holka na mopedu*, 2004. Charakteristiku tvorby Vladimíra Kokolii doplňuje reprodukce obrazu *Bez názvu*, 1989. Následují další úseky věnované Jiřímu Kovandovi, Milanu Kuncovi a malbě *Amor a Psyche*, 1995, Petru Kvíčalovi a diptychu *Křížové dělení*, 1990, Michalu Nesázalovi, Jiřímu Petrbokovi a obrazu *Anděl*, 1999, Janu Šerýchovi a malbě *88 percent of woman*, 2006.

Další výstava, která mapovala sbírkotvornou činnost MUO se uskutečnila v roce 2008. Základní cíl výstavního projektu *Nechci v kleci!*¹⁰ bylo představit vybraná výtvarná díla z let 1970 – 1989 z vlastnictví MUO. Expozice i katalog zahrnuje více než stovku autorů a jejich 146 děl. Publikace mimo jiné reprodukuje obrazy, jež představují náplň této práce: Vladimír Kokolia, *Bez názvu*, 1989, Jiří Kovanda, *Dětský pokoj*, 1989, Václav Malina, *Vertikální sólo*, 1989. Bez příslušných reprodukcí jsou dále zmíněni: Rudolf Fila, Milan Kunc, Michal Nesázal, Adriana Šimotová a Laco Teren.

⁸ Muzeum umění, *Výtvarné umění III., Umění 20. století*, Olomouc 2009. Spis není autorizován.

⁹ Kapitoly: fauvismus, futurismus, kubismus, expresionismus, konstruktivismus, poetismus, surrealismus, počátky abstrakce, materiálová abstrakce po druhé světové válce (abstraktní expresionismus, akční malba, informel), pop art a nová figurace, op art a kinetismus a neokonstruktivismus, minimalismus, konceptuální umění, postmoderna.

¹⁰ Štěpánka Bielešová (ed.), *Nechci v kleci! České a slovenské umění 1970 – 1989 ze sbírek Muzea umění Olomouc* (kat. výst.), Muzeum umění v Olomouci 2008.

Obrázek Milana Kuncce *Amor a Psyche*, 1995 se stal leitmotivem stejnojmenné výstavy¹¹ tohoto autora pořádané roku 2009 v MUO. Pozvánka i propagační tiskoviny reprodukovaly tuto malbu, ale ve výstavním katalogu¹² není uvedena ani otištěna, protože koncepce publikace překvapivě směřovala svůj program na představení kresebné portrétní polohy tvorby Milana Kuncce a nikoli jeho maleb.

1. 1. Kolekce obrazů z let 1989 – 2007 z vlastnictví MUO

Obrazy z let 1989 – 2007, zahrnuté ve sbírkovém fondu MUO představují dobou svého vzniku umění nejsoučasnější epochy. Datace maleb se shoduje s naším přítomným životem. Nemůžeme tato díla podrobit kritickému pohledu z odstupu desítek let, ani nemáme možnost zaujmout vůči nim neutrální stanovisko, protože jsme přímými svědky jejich vzniku a vlivu na bezprostřední okolí. Soubor jako celek doposud nebyl vystaven, z tohoto důvodu není teoreticky zpracován a katalogizován. Ve vzdálenějším časovém horizontu (řádu desítek let) bude lépe patrné, jakým způsobem díla rozčlenit, zda dle vzniku po desetiletích, či jiných časových úsecích. Způsob nahlížení na umění může být odlišný od dnešního, vše ale záleží na minulém, současném i budoucím vývoji malby, který je a bude podnětný pro další umělce i teoretiky umění.

Soubor obrazů ze sbírky MUO, vybraný pro tuto práci, tvoří nejnovější nákupy v rozmezí let 1990 - 2009, které reagují na současnou výtvarnou produkci v oblasti malby. Střetává se zde několik generací autorů, které ovšem spojuje vznik jejich děl omezený na léta 1989 – 2007. Akviziční proces provází odborný teoretický i praktický průzkum vytypovaných děl. Následuje zaevidování uměleckého předmětu, v tomto případě obrazu.

¹¹ Výstava: Milan Kunc, *Amor a Psyché, Kresby a obrazy 1976 – 2009*, Muzeum umění Olomouc – Muzeum moderního umění, 5. 9. 2009 – 25. 2. 2010.

¹² Stephan von Wiese et. al., *Milan Kunc. Portréty* (kat. výst.), Muzeum umění v Olomouci 2010 - Galerie Klatovy/Klenová v Klatovech 2010 – Kunstverein in Weiden 2010.

Samozřejmostí je také péče a ochrana jednotlivých obrazů, včetně restaurátorského ošetření, pokud to situace vyžaduje.¹³

Kolekci obrazů tvoří čtyřicet tři uměleckých děl, z toho čtyřicet maleb na plátně a tři počítačové tisky na plátně. Celkový počet exponátů z let 1989 - 2007 pochází od jedenatřiceti autorů různých generací (dvacetšest českého a pět slovenského původu). Od většiny umělců¹⁴ MUO zakoupilo jeden objekt, osm autorů¹⁵ přispělo do sbírky dvěma díly, největší počet pláten byl pořízen od Otakara Hudečka a Jiřího Surůvky, oba jsou zde zastoupeni třemi obrazy.

Nejvíce děl z kolekce MUO vzniklo v letech 1989¹⁶ a 2004,¹⁷ každý rok pojímá pět závěsných obrazů. Naopak pouze jednotlivá plátna vlastní Muzeum moderního umění z let: 1993 (Jiří Lindovský), 1994 (Pavel Hayek), 1996 (Rudolf Fila) a 1998 (Roman Franta).

Nejbohatší akviziční činnost MUO rozvíjelo v letech 2006¹⁸ a 2007,¹⁹ kdy do sbírky přibylo celkem třicet pláten, ze současného umění. Ostatní nákupy nového umění probíhaly v letech 1990 (Petr Kvíčala – dvě malby), 1991 (Adriena Šimotová), 1994 (Václav Boštík), 1995 (Vladimír Kokolia), 2002 (Jiří Lindovský – dvě díla), 2005 (Otakar Hudeček, Jiří Surůvka – tři díla, Miroslav Štolfa) a 2009 (Rudolf Fila).

Nejčastěji získávalo MUO vybraná díla přímo od autorů, touto cestou obohatilo vlastní fondy o dvacet-pět děl.²⁰ Dalších třináct obrazů přibylo do

¹³ Štěpánka Bieleszová – Helena Mrázová (pozn. 1).

¹⁴ Václav Boštík, Tomáš Císařovský, Jana Farmanová, Rudolf Fila, Pavel Forman, Roman Franta, Aleš Hudeček, Vladimír Kokolia, Jiří Kovanda, Milan Kunc, Juliana Mrvová, Otto Placht, Dana Puchnarová, Jan Šerých, Adriena Šimotová, Pavel Šmíd, Miroslav Štolfa, Laco Teren, Roman Trabura, Lubomír Typlt, Ivan Václavek.

¹⁵ Josef Bolf, Michal Czinege, Pavel Hayek, Petr Kvíčala, Jiří Lindovský, Václav Malina, Michal Nesázal, Jiří Petrbok.

¹⁶ 1989: Vladimír Kokolia, Jiří Kovanda – dvě díla, Václav Malina, Adriena Šimotová, Laco Teren.

¹⁷ 2004: Josef Bolf, Michal Czinege, Jana Farmanová, Aleš Hudeček, Otakar Hudeček.

¹⁸ 2006: Josef Bolf – dvě díla, Tomáš Císařovský¹⁸, Otakar Hudeček – dvě díla, Milan Kunc, Václav Malina – dvě díla, Michal Nesázal, Jiří Petrbok – dvě díla, Jan Šerých, Roman Trabura.

¹⁹ 2007: Michal Czinege – dvě díla, Jana Farmanová, Pavel Forman, Roman Franta, Pavel Hayek – dvě díla, Aleš Hudeček, Jiří Kovanda, Juliana Mrvová, Michal Nesázal, Otto Placht, Dana Puchnarová, Pavel Šmíd, Lubomír Typlt, Ivan Václavek.

²⁰ Josef Bolf, Tomáš Císařovský, Pavel Forman, Pavel Hayek – dvě díla, Aleš Hudeček, Otakar Hudeček – tři díla, Vladimír Kokolia, Milan Kunc, Jiří Lindovský – dvě díla, Václav

sbírky na základě spolupráce se soukromými galeriemi,²¹ a čtyři malby byly nabyty odkupem ze soukromých sbírek.²² Po jednom obraze zakoupilo MUO také od Českého fondu výtvarného umění.²³

Zvoleným počátečním rokem 1989 jsou označeny práce následujících umělců: Vladimír Kokolia (1956), *Bez názvu*, 1989,²⁴ Jiří Kovanda (1953), *Dětský pokoj*, 1989,²⁵ Václav Malina (1950), *Vertikální sólo*, 1989,²⁶ Adriena Šimotová (1926), *Smíření*, 1989²⁷ a malba Slováka Laco Terena (1960), *Tanec smrti*, 1989.²⁸

Z následujícího roku 1990, pocházejí dvě malby od *Petra Kvíčaly* (1960), *Křížové dělení*, 1990,²⁹ *Moravská zahrádka*, 1990,³⁰ a jedna malba od Václava Maliny (1950), *Stromy a světlo*, 1990.³¹

Ročník 1991 není zastoupen žádným plátnem, do kolekce přibyly až obrazy datované rokem 1992 od Václava Boštíka (1913 – 2005), *Počátek I.*, 1992,³² Tomáše Císařovského (1962), *Šířka*, 1992,³³ Pavla Hayeka (1959), *Filodendron*, 1992.³⁴

Malina – dvě díla, Michal Nesázal – dvě díla, Jiří Petrbok – dvě díla, Dana Puchnarová, Jiří Surůvka – tři díla, Jan Šerých, Miroslav Štolfa).

²¹ Galerie Caesar, Olomouc (sedm děl: Michal Czinege – dvě díla, Jana Farmanová, Rudolf Fila, Juliana Mrvová, Pavel Šmíd, Laco Teren). Galerie Sýpka, Brno (tři díla: Josef Bolf, Petr Kvíčala – tři díla). Aukční síň Dorotheum, Praha (jedno dílo: Jiří Kovanda). Galerie Sklenář, Praha (jedno dílo: Lubomír Typl). ART CZ GROUP (jedno dílo: Roman Trabura).

²² Soukromá sbírka (čtyři díla: Václav Boštík, Roman Franta, Otto Placht, Ivan Václavek).

²³ Český fond výtvarného umění (Adriena Šimotová).

²⁴ Vladimír Kokolia (1956), *Bez názvu*, 1989, akryl, plátno, 145 x 80 cm, sign: nesignováno, MUO, získáno od autora v roce 1995.

²⁵ Jiří Kovanda (1953), *Dětský pokoj*, 1989, olej, plátno, 80 x 80 cm, sign: vzadu, na napínacím rámu, MUO, získáno na aukci Dorotheum, Praha, v roce 2007.

²⁶ Václav Malina (1950), *Vertikální sólo*, 1989, olej, plátno, 200 x 200 cm, sign: nesignováno, vlevo dole štítek se jmennými údaji, MUO, získáno od autora v roce 2006.

²⁷ Adriena Šimotová (1926), *Smíření*, 1989, pastel, grafit, papír, laťovka, 148 x 148 cm, sign: uprostřed dole, MUO, získáno od Českého fondu výtvarných umělců v roce 1991.

²⁸ Laco Teren (1960), *Tanec smrti*, 1989, tempera, olej, plátno, 150 x 150 cm, sign: vzadu, vpravo nahoře, MUO, získáno od Galerie Caesar, Olomouc, v roce 2007.

²⁹ Petr Kvíčala (1960), *Křížové dělení*, 1990, akryl, plátno, 200 x 139 cm, sign: nesignováno, MUO, získáno od Galerie Sýpka, Brno, v roce 1990.

³⁰ Petr Kvíčala (1960), *Moravská zahrádka*, (diptych), akryl, plátno, 200 x 320 cm, sign: neznačeno, MUO, získáno od Galerie Sýpka, Brno, v roce 1990.

³¹ Václav Malina (1950), *Stromy a světlo*, 1990, olej, plátno, 193 x 150 cm, sign: vzadu, na napínacím rámu, MUO, získáno od autora v roce 2006.

³² Václav Boštík (1913 – 2005), *Počátek I.*, 1992, olej, plátno, 132 x 132 cm, sign: uprostřed dole, MUO, získáno ze soukromé sbírky v roce 1994.

V roce 1993 vzniklo dílo od Jiřího Lindovského (1948), *Dělení*, 1993.³⁵

MUO vlastní dále od Pavla Hayeka (1959), *Javorové listy*, 1994.³⁶

Rok 1995 byly vytvořeny dvě malby z časově vymezeného souboru, Milan Kunc (1944), *Amor a Psyche*, 1995,³⁷ Roman Trabura (1960), *Mlok*, 1995.³⁸

Slovenský autor Rudolf Fila (1932) namaloval *Grimasu*, 1996.³⁹

Následující rok 1997 přinesl obrazy: Jiří Lindovský (1948), *Měšťanské zátiší*, 1997,⁴⁰ Lubomír Typlt (1975), *Kočka s pytlek vody*, 1997.⁴¹

Výčet děl autorů pokračuje malbou od Romana Franty (1962), *9.S.II.*, 1998.⁴²

Mnohem četnější z hlediska datací je znovu rok 1999, prezentovaný čtveřicí pláten, Jiří Petrbok (1962), *Anděl*, 1999,⁴³ Jiří Surůvka (1961), *Gilbert & George*, 1999,⁴⁴ *Jiří Surůvka* (1961), *Tvůrci války II.*, 1999,⁴⁵ Miroslav Štolfa (1930), *Světlý monochrom*, 1999.⁴⁶

³³ Tomáš Císařovský (1962), *Šířka (Z cyklu Budování kapitalismu v Čechách)*, 1992, akryl, plátno, 160 x 145 cm, sign: vzadu, vpravo nahoře, MUO, získáno od autora v roce 2006.

³⁴ Pavel Hayek (1959), *Filodendron*, 1992, akryl, plátno, 162 x 162 cm, sign: vzadu, vlevo nahoře, MUO, získáno od autora v roce 2007.

³⁵ Jiří Lindovský (1948), *Dělení*, 1993, tužka, umělohmotná fólie, 100 x 70 cm, sign: vlevo nahoře, MUO, získáno od autora v roce 2002.

³⁶ Pavel Hayek (1959), *Javorové listy*, 1994, olej, plátno, 160 x 120 cm, sign: vzadu, vlevo nahoře, MUO, získáno od autora v roce 2007.

³⁷ Milan Kunc (1944), *Amor a Psyche*, 1995, olej, plátno, 138 x 183 cm, sign: vzadu vlevo dole, MUO, získáno od autora v roce 2006.

³⁸ Roman Trabura (1960), *Mlok*, 1995, olej, plátno, 98 x 118 cm, sign: vzadu, uprostřed dole, MUO, získáno od ART CZ GROUP, s.r.o., Praha, v roce 2006.

³⁹ Rudolf Fila (1932), *Grimasa*, 1996, olej, plátno, 96 x 96 cm, sign: vzadu, na napínacím rámu, MUO, získáno od Galerie Caesar, Olomouc, v roce 2009.

⁴⁰ Jiří Lindovský (1948), *Měšťanské zátiší*, 1997, tužka, pastel, umělohmotná fólie, 70 x 100 cm, sign: vpravo dole a vzadu, vpravo nahoře, MUO, získáno od autora v roce 2002.

⁴¹ Lubomír Typlt (1975), *Kočka s pytlek vody*, 1997, olej, plátno, 105 x 140 cm, sign: vlevo dole a vzadu, vpravo dole, MUO, získáno od Galerie Sklenář, Praha, v roce 2007.

⁴² Roman Franta (1962), *9. S. II.*, 1998, akryl, plátno, 130 x 180 cm, sign: vzadu, vpravo nahoře, MUO, získáno ze soukromé sbírky v roce 2007.

⁴³ Jiří Petrbok (1962), *Anděl*, 1999, akryl, sprej, sololit, 245 x 70 cm, sign: vlevo dole, MUO, získáno od autora v roce 2006.

⁴⁴ Jiří Surůvka (1961), *Gilbert & George*, 1999, počítačový airbrush, syntetické plátno, 150 x 100 cm, sign: vpravo dole na spodní hraně rámu, MUO, získáno od autora v roce 2005.

⁴⁵ Jiří Surůvka (1961), *Tvůrci války II.*, 1999, počítačový airbrush, syntetické plátno, 142,5 x 100 cm, sign: vpravo dole na spodní hraně rámu, MUO, získáno od autora v roce 2005.

⁴⁶ Miroslav Štolfa (1930), *Světlý monochrom*, 1999, olej, plátno, 160 x 140 cm, sign: vpravo dole, MUO, získáno od autora v roce 2005.

V letech 2000 – 2001 nebyl vytvořen žádný obraz ze sbírky MUO, až z roku 2002 známe malbu Otto Plachta (1962), *Oči*, 2002⁴⁷ a obraz Ivana Václavka (1979), *Heaven Hell*, 2002.⁴⁸

Z let 2003 – 2004 pochází skupina devíti děl, Otakar Hudeček (1954), *Fantaskní květy*, 2003,⁴⁹ Michal Nesázal (1963), *Modré ostrovy*,⁵⁰ 2003, Dana Puchnarová (1938), *Tvarový zářič*, 2003,⁵¹ Jiří Surůvka (1961), *Smrtící injekce*, 2003.⁵²

Rok 2004 zahrnuje práce těchto autorů: Josef Bolf (1971), *Holka na mopedu*, 2004,⁵³ slovenský autor Michal Czinege (1980), *Už padol*, 2004,⁵⁴ slovenská výtvarnice Jana Farmanová (1970), *Modrá Ofélia*, 2004,⁵⁵ Aleš Hudeček (1973),⁵⁶ *Copy & Print*, 2004, Otakar Hudeček (1954), *Krajina s modrými oblouky*, 2004.⁵⁷

Čtveřice obrazů je datována rokem 2005: Michal Czinege (1980), *Odras*, 2005,⁵⁸ Pavel Forman (1977), *Dark–wins–evolution*, 2005,⁵⁹ Otakar Hudeček (1954), *Kráčející podzim*, 2005,⁶⁰ Michal Nesázal (1963), *Bez názvu*, 2005.⁶¹

⁴⁷ Otto Placht (1962), *Oči*, 2002, olej, plátno, 80 x 110 cm, sign: vzadu, vpravo dole, MUO, získáno ze soukromé sbírky v roce 2007.

⁴⁸ Ivan Václavka (1979), *Heaven Hell*, 2002, akryl, plátno, 110 x 110 cm, sign: vzadu, na napínacím rámu, MUO, získáno ze soukromé sbírky v roce 2007.

⁴⁹ Otakar Hudeček (1954), *Fantaskní květy*, 2003, olej, sololit, 61 x 76 cm, sign: vlevo dole, MUO, získáno od autora v roce 2006.

⁵⁰ Michal Nesázal (1963), *Modré ostrovy*, 2003, olej, plátno, 120 x 140 cm, sign: vzadu, vpravo nahoře, 2004, MUO, získáno od autora v roce 2006.

⁵¹ Dana Puchnarová (1938), *Tvarový zářič*, 2003, olej, plátno, 160 x 120 cm, sign: nesignováno, MUO, získáno od autorky v roce 2007.

⁵² Jiří Surůvka (1961), *Smrtící injekce*, 2003, počítačový airbrush, umělohmotná plachta, 337,5 x 199, 5 cm, sign: neznačeno, MUO, získáno od autora v roce 2005.

⁵³ Josef Bolf (1971), *Holka na mopedu*, 2004, akryl, plátno, 200 x 150 cm, sign: nesignováno, MUO, získáno od autora v roce 2006.

⁵⁴ Michal Czinege (1980), *Už padol*, 2004, akryl, plátno, 190 x 240 cm, sign: vlevo dole, MUO, získáno od Galerie Caesar, Olomouc, v roce 2007.

⁵⁵ Jana Farmanová (1970), *Modrá Ofélia*, 2004, akryl, plátno, 55 x 200 cm, sign: nesignováno, MUO, získáno od Galerie Caesar, Olomouc, v roce 2007.

⁵⁶ Aleš Hudeček (1973), *Copy & Print*, 2004, akryl, plátno, 130 x 100 cm, sign: vzadu, uprostřed dole, MUO, získáno od autora v roce 2007.

⁵⁷ Otakar Hudeček (1954), *Krajina s modrými oblouky*, 2004, olej, sololit, 61 x 76 cm, sign: vlevo dole, MUO, získáno od autora v roce 2005.

⁵⁸ Michal Czinege (1980), *Odras*, 2005, akryl, plátno, 90 x 70 cm, sign: vlevo dole, MUO, získáno od Galerie Caesar, Olomouc, v roce 2007.

⁵⁹ Pavel Forman (1977), *Dark–wins–evolution*, 2005, akryl, plátno, 200 x 300 cm, sign: vzadu, vlevo dole, MUO, získáno od autora v roce 2007.

⁶⁰ Otakar Hudeček (1954), *Kráčející podzim*, 2005, olej, plátno, 90 x 70 cm, sign: vlevo dole, MUO, získáno od autora v roce 2006.

Následují plátna z roku 2006: Josef Bolf (1971), *Ovečka a vlk*,⁶² 2006, Jiří Petrbok (1962), *Letiště*, 2006,⁶³ Jan Šerých (1972), *88 percent of women*, 2006,⁶⁴ Pavel Šmíd (1964), *Kuřačka*, 2006.⁶⁵

Časově vymezenou kolekci uzavírá jediná malba Slovenky Juliany Mrvové (1979), *Espina*, 2007.⁶⁶

⁶¹ Michal Nesázal (1963), *Bez názvu*, 2005, olej, plátno, 30 x 40 cm, sign: vpravo dole, MUO, získáno od autora v roce 2007.

⁶² Josef Bolf (1971), *Ovečka a vlk*, 2006, akryl, plátno, 65 x 90 cm, sign: vzadu, vpravo nahoře, MUO, získáno od Galerie Sýpka, Brno, v roce 2006.

⁶³ Jiří Petrbok (1962), *Letiště (Z cyklu Teroristi)*, 2006, akryl, plátno, 243 x 122,5 cm, sign: vlevo dole, MUO, získáno od autora v roce 2006.

⁶⁴ Jan Šerých (1972), *88 percent of women*, 2006, akryl, plátno, 110 x 145 cm, sign: vzadu, vpravo dole, MUO, získáno od autora v roce 2006.

⁶⁵ Pavel Šmíd (1964), *Kuřačka*, 2006, olej, plátno, 150 x 120 cm, sign: vzadu, vlevo nahoře, MUO, získáno od Galerie Caesar, Olomouc, v roce 2007.

⁶⁶ Juliana Mrvová (1979), *Espina*, 2007, tempera, barevné tuše, plátno, 150 x 190 cm, sign: nesignováno, MUO, získáno od Galerie Caesar, Olomouc, v roce 2007.

2. POSTMODERNÍ UMĚNÍ

Postmoderním uměním označujeme výtvarné tendence a proudy od počátku 80. let 20. století, kdy byla postmoderna zformována jako nový princip přístupu k umělecké tvorbě a chápání umění jako takového. Podle Stanislava Kolíbalu tu víc než o předěl jde o zlom. „...*To, co začalo, není žádná změna stylu, směru či formy, ale samotného cíle, smyslu umění a především umělcova postoje.*“⁶⁷ Tato epocha zaznamenala v České republice a na Slovensku svůj největší rozmach v 90. letech 20. století, následující vývoj překlenul milénium a volně pokračuje do dnešní současnosti, kde už s určitým časovým odstupem je patrné, že charakter postmoderny se pomalu mění, dochází ke zmírnění progresivnosti stylu a podstata se jakoby rozmělnjuje, zároveň tímto směrem mohou být naznačena nová vývojová východiska.

Termín postmoderna vyjadřuje vývojový vztah k moderně, to znamená situaci, která následuje po modernismu první poloviny 20. století. Směřování uměleckých aktivit je chápáno ve smyslu aktivní a optimistické prognózy, euforické a pestré proklamaci nových možností.⁶⁸ Samotný význam předpony „post“ můžeme sledovat ve významu časového posloupnosti nebo také jako označení nového zaměření, které střídá orientaci předchozí.⁶⁹ *Post zde označuje vědomí, které je obohacené a obeznámené s předchozí problematikou, ale nerozvíjí ji. Nepokračuje v ní ani ji nezamítá.*⁷⁰ Milena Slavická shrnuje postmoderní přístup v postoji, který upřednostňuje nestrannou reflexi a nehledá absolutní pravdy.⁷¹

Okolo roku 1870 hovoří salónní malíř John Watkins Champman o svém záměru pokročit k „*postmodernímu malířství,*“ to znamená překonat tehdy nejpokrokovější linii francouzského impresionismu. Wolfgang Welsch

⁶⁷ Stanislav Kolíbal, K situaci umění u nás i ve světě za posledních 20. let, *Výtvarná kultura*, 1990, č. 3, s. 32.

⁶⁸ Wolfgang Welsch, *Naše postmoderní moderna* (překl. Ivan Ozarčuk – Miroslav Petříček jr.), Praha 1994., s. 27.

⁶⁹ Jean Francois Lyotard, *O postmodernismu*, (překl. Jiří Pechar), Praha 1993, s. 69.

⁷⁰ Milena Slavická, Několik slov o postmoderní kultuře, *Výtvarné umění*, 1990, č. 4, s. XI.

⁷¹ Ibidem.

zdůrazňuje aspekt progresivní kritiky impresionismu, nejedná se pouze o reakci.⁷²

Třetí čtvrtina 20. století přinesla změny v dobovém chápání světa, byl zpochybněn nekritický optimismus historického vývoje, racionalismus, přílišný intelektualismus, přestávají být přeceňovány lidské schopnosti, zejména v oborech technicko–vědeckých⁷³, jejichž objevy doprovází globalizace, hromadné zbrojení, poškozování životního prostředí i osamělost člověka. Společnost již nepotřebuje ideologii ani tabuizovaná témata.⁷⁴ „*Postmoderna reaguje na to, že jsme ztratili důvěru v jednotné všeobecné a pro všechny platné vědění o lidské podstatě člověka a cíli jeho dějin.*“⁷⁵ Vůbec první diskuse o novém proudu v umění, které přistoupily na charakteristiku, že postmoderní je vše, kde jako východisko slouží pluralita názorů, postupů nebo postojů i v rámci jediného díla, se odehrály již v 60. letech 20. století v amerických literárních kruzích.⁷⁶ Následující teoretické statě pracující s termínem postmodernismus⁷⁷ zahrnuje oblast filozofie⁷⁸, architektury⁷⁹, a posléze i umění a kultury. Právě odvrácení od modernistické estetiky a jejích pravidel formovaly umělecké směry rozvíjející se ve světě a v tehdejší Československu v době 60. a 70. let (materiálová abstrakce, abstraktní expresionismus, akční malba, informel, nekonstruktivismus, minimalismus, konceptuální umění, nová figurace) jako alternativní přístupy

⁷² Wolfgang Welsch (pozn. 68), 22.

⁷³ Také ve vědních oborech postmoderna zapříčinila změnu postoje i samotné metodologie práce, která se musela přizpůsobit nově vzniklé „*postindustriální*“ společnosti. Termín „*postindustriální*“ podle Mileny Slavické znamená stav, kdy pochybujeme o samotných základech vědy, jejích principech a užívaných metodách. Viz Slavická, Několik slov o postmoderní kultuře (pozn. 70).

⁷⁴ Marcela Sedláčková, Co je postmoderní?, *Výtvarné umění*, 1991, č. 1., s. VI – IX.

⁷⁵ Konrad Paul Liessmann, *Filozofie moderního umění* (překl. Jiří Horák), Olomouc 2000, s. 174.

⁷⁶ Wolfgang Welsch (pozn. 68), s. 24.

⁷⁷ PH [Pavel Halík], heslo Postmodernismus, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění II*, Praha 1995, s. 639.

⁷⁸ Francouzský filozof Jean Francois Lyotard poprvé rozvinul filozofický pojem postmoderny. Tento termín vznikl odvozením z názvu knihy „*O postmodernismu.*“ Studie se skládá ze dvou částí „*Postmoderno vysvětlované dětem*“ 1986 a „*Postmoderní situace*“ z roku 1979.

⁷⁹ Americký architekt Robert Venturi propagoval ve své teoretické stati „*Složitost a protikladnost v architektuře 1966*“ užívání rozmanitých architektonických prvků. Od roku 1975 pojem postmoderna („*disonantní krása*“ nebo „*disharmonická harmonie*“) v oblasti architektury používají kritik a teoretik Charles Jencks a architekt Robert Stern. Viz Petr Kratochvíl, Postmoderní koncepce architektury, *Výtvarné umění*, 1991, č. 1, s. 58 – 64.

k formalistní moderně.⁸⁰ Postupný příklon k nové estetice během 70. let dokládá podle Marcely Sedláčkové větší smysl umělců pro poeticky a emociálně pojatá díla.⁸¹ Inspirační zdroje tehdejších projevů mohou být hledány v tvorbě německých, italských a amerických umělců konce 70. let, kteří se vymezovali proti předchozím výtvarným postojům.⁸²

Vývoj v 80. letech 20. století je ve znamení definitivního odklonu od puristické moderny s jasně stanovenými estetickými konvencemi a normami.⁸³ Postmoderna naopak hlásá naprostou svobodu v umělecké tvorbě, dovoluje a má pochopení prakticky pro cokoliv. V rámci těchto tendencí vývoj dále pokračoval směrem k zavržení použití již zavedených přístupů a forem, (podle Wolfganga Welsche jde o transformaci moderny, která ji ovšem neukončuje ani nepřepadává do antimoderny).⁸⁴ dosavadního principu stálého překonávání v rámci evoluční kontinuity předchozích epoch i odmítnutí jednotného pouta, patosu a výlučnosti.⁸⁵ Tato situace nevyžaduje kontinuální vývoj jednoho proudu, vrací se k obsahovosti, volně a svobodně pracuje s tradicemi, nezdůrazňuje ani neodmítá estetickou funkci děl.⁸⁶

Na bázi uměleckého a společensko–sociálního kontextu zaujala postmoderna místo sjednocujícího principu v myšlení, ale s heterogenními komponentami. Umožnila tak i autorům starších generací pracovat dále v intencích jejich dosavadní tvorby, aniž by byli širší veřejností vnímáni jako nemoderní a nepokrokoví. Z hlediska tohoto pohledu vytvořila prostředí vůči umění velmi otevřené a tolerantní. Zaštitila různorodou výtvarnou produkci, zejména rehabilitovala figurativní a figurální⁸⁷ malbu i sochařství, umožnila

⁸⁰ Muzeum umění (pozn. 9), s. 43.

⁸¹ Marcela Sedláčková (pozn. 75), s. VI – IX.

⁸² Ludvík Hlaváček, Postmoderna a neoexpresionismus, in: - Marie Platovská (ed.) - Rostislav Švácha (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění [VI/2] 1958/2000*, Praha 2007, s. 715 – 727.

⁸³ V roce 1981 se uskutečnila na univerzitě ve Washingtonu první vědecká konference o postmoderním umění, po které následovala první koncepčně postmoderní výstava. Konference přednesla dvojí možnost chápání předpony „post,“ a) modernější nežli předcházející nebo b) antimoderní. Viz Slavická, Několik slov o postmoderní kultuře (pozn. 70).

⁸⁴ Wolfgang Welsch (pozn. 68), s. 161.

⁸⁵ Muzeum umění (pozn. 8). - Wolfgang Welsch (pozn. 68).

⁸⁶ Slavická, Několik slov o postmoderní kultuře (pozn. 70).

⁸⁷ Takzvaný „postmoderní tropus antropomorfnímu“ návrat k ornamentálním antropomorfním formám, se aktualizoval a znovu uplatnil v postmoderním malířství. Viz Konrad Paul Liessmann (pozn. 75), s. 177.

mnohopohledovost na každé umělecké dílo, ale zároveň názorovou pluralitu a nejednotnost. Pluralistický pohled na svět přináší zánik hlavní vývojové linie (osobní, dějinné i umělecké). Nové možnosti umělecké tvorby reflektují přístupy dvojího kódování⁸⁸, souběžnosti jednotlivých stylů, ale i názorovou a formální roztržičnost samotných uměleckých děl.⁸⁹

Autorská svoboda vyvolala vznik nových médií a vyjadřovacích výtvarných prostředků (značný rozvoj konceptuální tvorby, videoart, body – art, streetartová estetika, ad.). Jejich prostřednictvím pronikaly nové výtvarné tendence do klasických výtvarných přístupů (malba, kresba, sochařství) a ovlivnily jejich vývoj. Ve snaze oslovit širší masy se ke slovu dostaly modernou nepřijatelné a zavržené tvůrčí metody jako eklektické čerpání jednotlivých fragmentů, citace z předchozích uměleckých děl⁹⁰, zobrazivé hyperrealistické tendence, inspirace pokleslými žánry jednotlivých uměleckých odvětví, líbivost a pobízivost jako záměr, práce s kýčem a banalitou. Povýšení kýče na estetickou kvalitu a současně tematickou náplň autorovy koncepce můžeme považovat za fenomén postmoderní estetiky. Termín kýč zde přestal označovat povrchní, nepravdivé, nevkusné, neumné, lacině - líbivé umělecké dílo. *„Postmoderno by bylo takto to, co v moderním naznačuje neprezentovatelné v prezentaci samotné, to co se vzpírá útěše dobrých forem, konsenzu vkusu, který by dovolil společně zakoušet nostalgickou touhu po nemožném...“*⁹¹ Příznačné pro postmoderní principy a

⁸⁸ „Dvojí kód“, takzvaná ambivalence přístupů forem, na příkladu architektury užití moderních technologií v kombinaci s tradičními stavebními postupy. Viz Petr Kratochvíl (pozn. 79), s. 58 – 64.

⁸⁹ Konrad Paul Liessmann (pozn. 75), s. 173 – 184. - Petr Kratochvíl (pozn. 79), s. 58 – 64. – Milena Slavická, Postmoderní polibek, *Výtvarné umění*, 1991, č. 1. – Jiří Ševčík – Jana Ševčíková, Umění 80. let, in: Petr Nedoma (ed.), *Pod jednou střešou. Fenomén postmoderny v úvahách o českém výtvarném umění*, Brno 1994, s. 42 – 49.

⁹⁰ Petr Kratochvíl (pozn. 79), s. 58 – 64. - Muzeum umění (pozn. 8). – Ludvík Hlaváček, Rozvíjení osobních přístupů, nové skupiny a aktivity, in: - Marie Platovská (ed.) - Rostislav Švácha (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění [VI/2] 1958/2000*, Praha 2007, s. 729 – 751. – Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, *Popis jednoho zápasu. Česká výtvarná avantgarda 80. let* (kat. výst.), Orlická galerie v Rychnově n. Kněžnou 1989 - Oblastní galerie výtvarného umění v Roudnici n. Labem 1989 - Galerie výtvarného umění v Chebu a Karlových Varech 1989. Není již žádána bezpodmínečná umělecká autenticita a originalita, v nové interpretaci je důraz kladen spíše na vyjevení překvapivých souvislostí, změnu původních kontextů a nejednoznačné výklady.

⁹¹ Jean Francois Lyotard (pozn. 69), s. 28.

přístupy je také hledisko odstupů autora a s tím spojená sociální kritika, ironie a parodování jevů ve společnosti.⁹²

Z důvodu rozvolnění konvencí a názorových hranic tato atmosféra umožnila rehabilitaci dříve opomíjených a zavržovaných autorů, uměleckých stylů představovaných některými autory z první poloviny 20. století, kteří nereflekovali ve svém díle modernistický způsob vyjadřování, architektury konce 19. století pracující s historickým eklektismem⁹³ nebo secesního umění a architektury. Postmoderna přinesla uvědomění si, že i tyto tendence a principy estetiky jsou podnětné a inspirativní pro soudobého umělce i diváka, bez ohledu na to, jestli význam a pochopení zpracovaného tématu konvenuje s naší dobou. *„Príchod postmodernej duchovnej atmosféry má z môjho hľadiska význam ani nie tak v návrate k tradičným médiám a v obohatení sujetu diela, ako v zmene orientácie hodnotenia umeleckej scény, jednotlivého autora i jediného diela.“*⁹⁴

Negativní rys této absolutní volnosti, bezhraničnosti, nekonvenčnosti a výrazové svobody se projevil znejasněním a zamlžením hranic mezi „kvalitním uměním“ a „pseudouměním“. Dešifrování komplikované interpretace a pochopení uměleckého přístupu začalo nabývat na aktuálnosti v českém a slovenském umění od 90. let 20. století a zejména v dnešní době dochází ke střetům několika pohledů na jedno umělecké dílo, což může mít za následek nepochopení díla a tím také jeho zavržení, ale i pozitivnější rys - tříbení názorových postojů. Konrad Paul Liessmann uvádí vlastnost, která je odpovědná za postmodernistický „zmatek“. Je jí „*principiální mnohoznačnost*“, ⁹⁵ která svou podstatou usiluje o mnohohledovost a tím nám znemožňuje vytvořit si nějakou obecnou hodnotu nebo estetický vzor. S eklektickým spojováním a čerpáním souvisí iracionalita umění, kterou můžeme chápat z pozitivního i negativního hlediska. Zejména postmoderní umění charakterizuje následující citace: *„V umění je vždy spousta subjektivity*

⁹² Stanislav Kolíbal (pozn. 67).

⁹³ Petr Kratochvíl (pozn. 79).

⁹⁴ Zuzana Bartošová (ed.), *Súčasný slovenský výtvarný umenie* (kat. výst.), Slovenská národná galéria v Bratislavě 1990, s. 14.

⁹⁵ Konrad Paul Liessmann (pozn. 75), 177.

*a to jak v jeho tvorbě, tak v jeho hodnocení. Objektivita vzniká jen příbuzností subjektivních stanovisek.*⁹⁶

Milena Slavická uvažuje, v jaké pozici se nachází postmoderní umění v rámci moderního. Postmoderna podle ní může představovat další z mnoha směrů moderny⁹⁷. S tím také souvisí poznámka Wolfganga Welsche, že postmoderní umění přejímá strukturu moderního. Touto souvislostí myslíme pluralitu, která byla přítomna již v moderně, ale právě v postmoderním umění pronikavě vzrostla, stala se rozmanitější⁹⁸ a také jednou z hlavních podstat postmoderny. Ludvík Hlaváček vidí rozdíl obou epoch v jejich přístupu k vývojovým a časovým hlediskům. Zatímco moderna usiluje o kontinuální vertikální vývoj a předepisuje mu formy i způsoby, naopak postmoderna umožňuje rozprostranění v čase a prostoru,⁹⁹ dává možnost novým zamyšlením, vstřebávání nových podnětů. Právě tento „luxus“ „nevědeckého“ a „nekontinuálního“ vývoje si moderna nemohla dovolit.

⁹⁶Milan Jelínek – Milan Knížák, *Neplánované spojení 1990 – 1998* (kat. výst.), Výstavní síň Mánes, Praha 1999, nestr.

⁹⁷Slavická, Několik slov o postmoderní kultuře (pozn. 70). – Josef Kroutvor, Cesta k postmodernímu umění, *Výtvarné umění 1990*, č. 4, s. X.

⁹⁸Wolfgang Welsch (pozn. 68).

⁹⁹Hlaváček, Rozvíjení osobních přístupů (pozn. 90).

3. KOLEKCE DĚL Z LET 1989 – 2007 VE SBÍRCE MUO OLOMOUC

3. 1. VLADIMÍR KOKOLIA (1956)

Bez názvu, 1989, akryl, plátno, 145 x 80 cm, sign: nesignováno, MUO, získáno od autora v roce 1995, inv. č. O 2186.

Vladimír Kokolia se narodil 27. 11. 1956 v Brně. Navštěvoval Střední umělecko-průmyslovou školu v Uherském Hradišti (1971 – 1975) v ateliéru malby Františka Nikla (1935 - 2005). Mezi lety 1975 – 1981 studoval na Akademii výtvarných umění v Praze v ateliéru malby Jana Smetany (1918 – 1998). Skupinově vystavuje od roku 1981, samostatně od roku 1982.¹⁰⁰ Vladimír Kokolia se stal prvním laureátem Ceny Jindřicha Chalupického v roce 1990.¹⁰¹ V rozmezí let 1991 – 1994 absolvoval studijní pobyty v San Franciscu, Stockholmu a New Yorku. Od roku 1992 vede ateliér experimentální grafiky na Akademii výtvarných umění v Praze¹⁰², roku 1993 se stal docentem.¹⁰³ Také získal členství v Umělecké besedě.¹⁰⁴ Tvoří v oblasti malby, kresby, grafiky, performance, videoartu.¹⁰⁵

¹⁰⁰ Zbyšek Malý (ed.), *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950 – 2000/Ka-Kom*, Ostrava 2000, s. 300.

¹⁰¹ Cena Jindřicha Chalupického se uděluje od roku 1990, vznikla z iniciativy Václava Havla (1936), Jiřího Koláře (1914 - 2002) a Theodora Pištěka (1932). Získat ji mohou výtvarníci do 35 roku života. Zejména v poslední době je při výběru laureátů spíše kladen důraz na nová média a malba zůstává upozaděna. Viz Mahulena Nešlehová – Joska Skalník – Jiří Šetlík et. al., *Cena Jindřicha Chalupického* (kat. výst), Společnost J. Chalupického v Praze 1995, nestr.

Katalog k první výstavě Ceny Jindřicha Chalupického byl vydán v roce 1991. Viz Mahulena Nešlehová, *Cena Jindřicha Chalupického* (kat. výst.), Unie výtvarných umělců v Praze 1991, nestr.

¹⁰² Studenti Vladimíra Kokolie se neomezují pouze na tradiční grafické techniky, naopak běžně využívají prostředků malby kombinované s konceptuálními tendencemi. Viz Vladimír Kokolia, *Mémy grafiky 2* (kat. výst.), Alšova Jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou 2009.

¹⁰³ Zbyšek Malý (ed.), (pozn. 100).

¹⁰⁴ Umělecká beseda existuje od roku 1863, sdružuje výtvarné umělce, literáty a hudebníky. Vladimír Kokolia je jejím členem od roku 1993. Viz *Umělecká beseda*, <http://www.umeleckabeseda.cz/>, vyhledáno 27. 2. 2011.

¹⁰⁵ Jiří Olič et al., *České ateliéry, 71 umělců současnosti*, Praha 2005, s. 273.

Vladimír Kokolia při své malířské produkci klade důraz na produhovněnou éteričnost projevu, nevytváří pevné kontury, nezobrazuje smyslově postižitelnou realitu, s barvou zachází velmi opatrně až asketicky. „*Obrazy jsou většinou zobrazením konkrétních věcí, jejichž tvar se rozpouští v nejširších souvislostech pocitového univerza a uchopených způsobem, který vědomě potlačuje vlastní osobní zkušenost.*“¹⁰⁶ Vyjadřuje se pomocí ornamentů, geometrických linií, amorfních abstraktních tvarů, způsobem jejich vzájemného překrývání a proplétání, což vyvolává pocit energické pulzace.¹⁰⁷ K těmto meditativně laděným kompozicím dospěl přes figurální¹⁰⁸ a krajinářské tendence, také přes smyslové poznání přírody.¹⁰⁹ Používá zemité kolorismus, který usazuje na plátno suchými tahy štětce. Jeho letmé dotyky barvou leckdy působí dojmem, jakoby autor ani nechtěl zanechat na plátně nějakou hmatatelnou stopu. Do celkové podoby svých obrazů také často zapojuje šedavou barevnost nenašepsovaného plátna. Tvoří ryze intuitivně, ale zároveň s jakousi harmonizovanou rozvahou, jeho cílem není prvoplánová vizuální atraktivita díla. V dílech Vladimíra Kokolie cítíme spojitost s jemností grafických technik, jako je například suchá jehla nebo litografie. Gestický způsob tvorby i výsledné kompozice můžeme z určitého hlediska považovat za produkty konvenující s celkovým životním stylem

¹⁰⁶ Zbyšek Malý (ed.), (pozn. 100).

¹⁰⁷ Autor se o své tvorbě vyjadřuje takto: „*Věc často omalovávám jedním tahem, vlastně ji píšou, obraz je časové médium. Při malování i při dívání. Tahem si opakovaně sahám na stejná místa z různých směrů a hloubek; to je jeden ze zdrojů rozkoše při tomto způsobu. Obrazy pak vypadají jako labyrinty nebo ornamenty, to je ale pouhý výsledek.*“ Viz Jiří Olič et. al. (pozn. 105).

¹⁰⁸ Vladimír Kokolia se ve svých figurálních obrazech zabýval zejména existenciální problematikou, společným soužitím a vztahy mezi lidmi v soudobé společnosti. Viz Naďa Řeháková, *Vladimír Kokolia. Výběr z nejnovější tvorby* (kat. výst.), Oblastní galerie v Liberci 1995, nestr.

„*Kokolia po období figurální a figurativní tvorby dospívá k obrazům bez literárních podtextů, mizí epičnost a i abstrahovaná figura.*“ Viz Ivo Sedláček, *Vladimír Kokolia. Nikos Armutidis* (kat. výst.), Dům umění ve Zlíně 1999, nestr.

Ivo Sedláček popisuje také cestu, jež vedla Vladimíra Kokoliu směrem k nepředmětnému zobrazení. *Obraz Bez názvu* patří k prvním kompozicím tohoto druhu „*Následují plátna, kde autor metamorfózou viděné skutečnosti vytváří vícevýznamovou barevnou plochu, jenž oproti pojetí předešlých obrazů komunikuje čistě malířskými prostředky.*“ Viz Ivo Sedláček, *Vladimír Kokolia. Kresby, grafiky, obrazy 1981 – 1988* (kat. výst.), Oblastní galerie výtvarného umění ve Zlíně 1988, nestr.

¹⁰⁹ Začínající uměleckou kariéru popisuje Jiří Machalický takto: „*Vladimír Kokolia se od počátku osmdesátých let věnoval příběhům z městského prostředí. Ve figurálních obrazech reagoval na dobovou atmosféru.*“ Viz Jiří Olič et. al. (pozn. 105).

autora, který se ve svém volném čase intenzivně věnuje meditativnímu cvičení tajči.¹¹⁰

V duchu svého výtvarného zaměření a programu pojal Vladimír Kokolia i obraz *Bez názvu*¹¹¹ [1]. Na řídkce našepsovaný podklad postupně klade barevné (červená, modrá, zelená, hnědá) skvrny přibližně stejného tvaru (připomínající stylizovanou dýmku), ale v různé velikosti a prostorové orientaci. Malba působí nahodilým dojmem, suché tahy štětce ještě více umocňují pocit těkavosti celé kompozice. Jednotlivé plošné prvky jsou jakoby neustále v pohybu, vzlínají směrem k vrchní části obrazu, kde dochází k jejich kumulaci, ale i k postupnému vytrácení a rozplynutí se. Formou expresivní imprese modeluje novou obrazovou realitu. Tímto způsobem vzniká neurčitý vzor, který je ovšem dle slov autora pouze konečným výstupem¹¹² jeho tvůrčího snažení při tvorbě jakéhokoli díla.

Malba *Bez názvu* stylově předchází pozdějším lineárně-sítovým labyrintům (například *Hladina*¹¹³ [2], *Arkády*¹¹⁴ [3]), jak by se tato díla dala charakterizovat. Za formálně blízký těmto obrazům můžeme považovat například sítotisk Jaspersa Johnse – *Holandské manželky*¹¹⁵ [4]. Tato souvislost je ale nejspíše čistě náhodná. Oproti labyrintovým malbám, u plátna *Bez názvu* autor zůstává v rovině rozkladných silokřivek, které svým vizuálním nábojem připomínají mihnutí, nebo prchavý dotek jakéhosi poltergeista. *Bez názvu* představuje zajímavý obraz v díle Vladimíra Kokolie, zejména kvůli jakémusi nevyhraněnému postoji autora, který zde kombinuje

¹¹⁰ O své zálibě v tajči mluví Vladimír Kokolia mimo jiné také v rozhovoru s Janou Klusákovou. Viz Jana Klusáková, *Rok s Kokoliou*, Brno 2005, s. 9 – 11, 15 – 17.

¹¹¹ *Bez názvu*, 1989, akryl, plátno, 145 x 80 cm, MUO, inv. č. O 2186.

¹¹² Viz Jiří Olič et. al. (pozn. 105).

¹¹³ *Hladina*, 1992, olej, plátno, rozměry neuvedeny, majetek autora, http://www.kokolia.cz/katalog/dilo_edit.php?ID_D_DILO=637&VAR=L&FROM=0&ROK=1992, vyhledáno 25. 3. 2011.

¹¹⁴ *Arkády*, 2003, olej, plátno, rozměry neuvedeny, majetek autora, http://www.kokolia.cz/katalog/dilo_edit.php?ID_D_DILO=243&VAR=L&FROM=0&ROK=2003, vyhledáno 25. 3. 2011.

¹¹⁵ *Holandské manželky*, 1977, sítotisk, 110,3 x 142,6, Muzeum moderního umění v New Yourku. Foto převzato: Deborah Wye et. al., *Artists & Prints. Masterworks from the Museum of Modern art*, New Yourk 2004, s. 158.

nabyté zkušenosti se zobrazivou malbou (*Čtveřice*¹¹⁶ [5]) s touhou po nepředmětné poloze úplně se nezbavující věcného východiska. Usiluje abstraktními prostředky o zachycení nepojmenovatelné reálné skutečnosti ve své duchovní podobě. Obraz *Bez názvu* je jedním z mnoha důkazů autorovy malířské umělecké svobody v přímém a přirozeném podání.

3. 2. JIŘÍ KOVANDA (1953)

Dětský pokoj, 1989, olej, plátno, 80 x 80 cm, sign: vzadu, na napínacím rámu, MUO, získáno na aukci Dorotheum, Praha, v roce 2007, inv. č. O 2523.

Jiří Kovanda se narodil 1. 5. 1953 v Praze. Neprošel klasickým odborným výtvarným vzděláváním v rámci tehdejších uměleckých škol. Skupinově vystavuje od roku 1977, samostatně od roku 1976. Tvoří v intencích konceptuálního umění, malby, kresby, také autor bodyartových a landartových realizací.¹¹⁷ Od roku 1995 působí jako asistent na Akademii výtvarných umění v Praze v ateliéru malby Vladimíra Skrepla (1955).¹¹⁸

Hlavní umělecký postoj Jiřího Kovandy vychází z konceptualismu, nejvíce ho proslavily různé akce typu performance, happening, instalace nebo koláže vytvářené z odpadových materiálů – odřezků dřeva a dřevotřísky. Malba ovšem hraje v jeho díle také nezanedbatelnou roli. Především od poloviny 80. let vytvářel obrazové kompozice odklánějící se od spontaneity neoexpresionismu,¹¹⁹ které střídá uvážlivá uměřenost. „*Namísto snahy o bezprostřední, ničím vnějším neovlivněný výraz osobního podílu na společném kulturním obsahu nastupuje osobní odstup, výrazová*

¹¹⁶ *Čtveřice*, 1980, olej, plátno, rozměry neuvedeny, majetek autora, http://www.kokolia.cz/katalog/dilo_edit.php?ID_D_DILO=280&VAR=L&FROM=0&ROK=1980, vyhledáno 25. 3. 2011.

¹¹⁷ Štěpánka Bielešová (ed.), *Nechci v kleci!* (pozn. 10), s. 114.

¹¹⁸ Pavel Humhal, Jiří Kovanda, *Artlist*, <http://www.artlist.cz/?id=538>, vyhledáno 23. 3. 2011.

¹¹⁹ Neoexpresionismus viz pozn. 385.

*zdrženlivost...*¹²⁰ Pro tato díla je příznačná záměrná dekorativnost a fragmentární roztříštěnost motivu s cílem sledovat konceptualistické¹²¹ pohledy a možnosti interpretací daných témat. Další okruh jeho tvorby zaujímají čistě abstraktní malby a kresby. Všechny chameleonské výtvarné projevy a proměny autor libovolně střídá, spojující moment mezi nimi zde představuje konceptuální uchopení techniky i tématu, nikoli formální kontinuita nebo výběr z námětů pouze určitého okruhu.

Malbu *Dětský pokoj*¹²² [6] charakterizuje klidná racionalita pomocí, které Jiří Kovanda toto dílo vytvořil. Kompozici s geometrickou přesností rozvedl po formátu, opticky nejvíce zatížil spodní část plátna, kam umístil malované rajče a broskev, či meruňku. Oba naturalisticky pojaté útvary konfrontuje s dalším prvkem - šedou plochou naležato položeného obdélníku. Figurativnost obrazu uzavírá konturová malba králíčka, pro něhož Jiří Kovanda, v kontrastu s ostatními motivy na obraze, zvolil formu připomínající dětskou kresbu. Odtud jistě pochází i název obrazu. Okolní prostor vyplňuje již pouze na bílo natónovaný podklad plátna. Barevnost vystavěl na principu nekomplikovaného akcentu červeno-oranžové a šedé barvy, jež je zasazen do absolutního prostoru bílé plochy.

Záměrná alogičnost, hravost, kdy divák očekává, že započatý princip přiřazování jednotlivých předmětů bude pokračovat, je náhle zastaven a Jiří Kovanda již žádný další prvek nepřidá. Spojováním nesourodých motivů a kolážový přístup k tvorbě je také postup vlastní dadaistickým umělcům (například Francis Picabia (1879 – 1953)). Jiří Kovanda svou tvorbou tato východiska, ať již záměrně, či nezáměrně přiznává, odlišuje ho ale do nich postmoderní atmosféra jakési ironické nadsázky, která je přítomná ve všech autorových dílech tohoto ladění. Jiří Kovanda si takto pohrává s naším vnímáním. Pokusy o různé interpretace vycházející z povahy malby, proto není možné blíže konkretizovat, nebo se shodnout pouze na jednom jediném

¹²⁰ Hlaváček, Rozvíjení osobních přístupů (pozn. 90), s. 733.

¹²¹ Charakter obrazů Jiřího Kovandy a jeho specifický konceptualistický přístup popisuje Vlastimil Tetiva: „Podstatou těchto Kovandových realizací je rozeznávání, řazení, stavění, vytváření. Smysl je postaven proti nesmyslu, hodnota proti bezcennosti, tvar proti beztvárosti.“ Viz Vlastimil Tetiva, *České umění 20. století* (kat. výst.), Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou 2008, s. 249.

¹²² *Dětský pokoj*, 1989, olej, plátno, 80 x 80 cm, MUO, inv. č. O 2523.

vysvětlení. Znejšřujícíím dojmem vyznívá i záměrné spojení realistické malby s geometrickou odtažitostí a děřským projevem. Tohoto komplikovaného principu střetávání si všiml Vlastimil Tetiva, když uvedl, že položením těchto dvou světů (realistická malba a antimalba) vedle sebe je divák udržován v trvalém stavu nejistoty.¹²³

Na přelomu 80. a 90. let 20. století vytvořil Jiří Kovanda větší množství takovýchto spekulativních děl (například *Tulipán*¹²⁴ [7], *Svatý, svatá, svaté*¹²⁵ [8], nebo *Červený nosorožec*¹²⁶ [9]). Malba *Děřský pokoj* po stylistické stránce patří mezi zajímavé obrazy této tvůrčí epochy Jiřého Kovandy. Odlišuje se ovšem, co do výraziva úspornějším provedením, zejména v pojetí pozadí, jednoduché barevnosti i kompoziční symetrií. Naopak v obraze *Červený nosorožec* autor dokonce přiznává rukopisné tažení štětce, kterým celé plátno traktuje. Obraz *Děřský pokoj* můžeme z důvodu zjevnějšého konceptualistického záměru, považovat za typičtějši projev naturelu Jiřého Kovandy.

3. 3. VÁCLAV MALINA (1950)

Vertikální sólo, 1989, olej, plátno, 200 x 150 cm, sign: nesignováno, vlevo dole štítek se jmennými údaji, MUO, získáno od autora v roce 2006, inv. č. O 2469.

Stromy a světlo, 1990, olej, plátno, 193 x 150 cm, sign: vzadu, na napínacím rámu, MUO, získáno od autora v roce 2006, inv. č. O 2468.

¹²³ Tetiva, *České umění 20. století*, (pozn. 121), s. 249.

Petr Nedoma píše o malářské tvorbě Jiřého Kovandy toto: „*Obraz je polem vedle sebe a přes sebe kladených znaků a jejich významů.*“ Viz Jiří Ševčík – Jana Ševčíková, *Malba 80. let v Čechách*, in: Petr Nedoma (ed.), *Pod jednou střechou. Fenomén postmoderny v úvahách o českém výtvarném umění*, Brno 1994, s. 53.

¹²⁴ *Tulipán*, 1990, akryl, tempera, tuš, plátno, 105 x 105 cm, Wannieck Gallery v Brně, <http://www.wannieckgallery.cz/autor/259/cz/kovanda-jiri>, vyhledáno 27. 3. 2011.

¹²⁵ *Svatý, svatá, svaté*, 1989, tempera, plátno, 105,5 x 105,5 cm, Alšova Jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou. Foto převzato: Vlastimil Tetiva, *České umění 20. století* (kat. výst.), Alšova Jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou 2008, s. 261.

¹²⁶ *Červený nosorožec*, 1987, technika neuvedena, rozměry neuvedeny, vlastnictví neznámé, <http://artlist.cz/?id=1094>, vyhledáno 27. 3. 2011.

Václav Malina se narodil 4. 6. 1950 v Plzni. Vysokoškolské vzdělání získal na Západočeské univerzitě v Plzni (pedagogická fakulta 1968 – 1972) a Univerzitě Karlově v Praze (filozofická fakulta 1974 – 1979), kde mělo značný význam pro jeho tvorbu studium u Zdeňka Sýkory (1920), které zakončil diplomovou prací na téma „Problémy vztahu světla a barvy v postimpresionismu“¹²⁷. Skupinově vystavuje od roku 1979, samostatně od roku 1969.¹²⁸ Václav Malina se také zabývá výtvarnou pedagogikou¹²⁹ a publicistikou a pořádáním výstav jako kurátor. V roce 1989 byl spoluzakladatelem skupiny „Měkkohlaví“¹³⁰. Mezi lety 2001 - 2009 byl ředitelem Galerie města Plzně.¹³¹ Kromě malby a grafiky vytváří objekty a instalace.¹³²

Václav Malina ve své tvorbě zpracovává lyrické téma přírody, ale jeho přístup nespočívá v romantickém zájmu o konkrétní motivy, či zprostředkování neopakovatelných scenerií a proměn v krajině. Naopak usiluje o nepopisnost a nepojmovost. V kontrastu k lyrice volí geometrii, ke složitosti jednoduchost, sumarizuje přírodní amorfní tvary. Důležitou roli při jeho práci hrají světelné proměny v přírodě, které pro Václava Malinu představují jedno z hlavních témat malířského zápasu o konkrétní obraz. Pomocí barevného komponování vytváří subjektivní svědectví krajinné atmosféry.

Jako základní vyjadřovací prvek často používá geometrických útvarů – obdélníky, trojúhelníky, či linie. Ke svým dílům přistupuje nejčastěji grafickým způsobem čistoty forem a „nemalířsky“, ale vzápětí se snaží popřít

¹²⁷ Václav Malina, Biografie, *Václav Malina*, <http://vaclavmalina.cz/biografie>, vyhledáno 26. 3. 2011.

¹²⁸ Vojtěch Lahoda, *Návraty a východiska* (kat. výst.), Západočeská galerie v Plzni 2000, s. 36.

¹²⁹ 1972 – 1976 učitel výtvarného oboru na LŠU v Mariánských lázních. 1976 – 1978 učitel výtvarného oboru na LŠU a ZDŠ v Blatné. 1978 – 1990 profesor Gymnázia a Střední pedagogické školy ve Stříbře. 1989 – 2009 učitel výtvarného oboru ZUŠ v Plzni. 1997 – 2000 profesor střední umělecko-průmyslové školy Zámeček v Plzni Radčicích. Viz Marcel Fišer, Václav Malina, *Artlist*, <http://www.artlist.cz/?id=1211>, vyhledáno 26. 3. 2011.

¹³⁰ Do této skupiny dále patří tito umělci: Dalibor Chatrný (1925), Petr Kvíčala (1960), Milan Maur (1950), Marian Palla (1953), Miloš Šejn (1947), Jiří Šigut (1960), Jiří Valoch (1946) a další. Viz Kateřina Pietrasová, Měkkohlaví, *Artlist*, <http://www.artlist.cz/index.php?id=4901>, vyhledáno 30. 1. 2011.

¹³¹ Marcel Fišer (pozn. 129).

¹³² Václav Malina – Jiří Valoch, *Jasná zpráva, geometrie, ornament, koncept a vizuální poezie na Plzeňsku* (kat. výst.), Galerie města Plzně v Plzni 2007, s. 95.

geometrický základ například malými obdélníky nepravidelně a živelně rozmístěnými po formátu, které sugerují dojem křivek a nestejných útvarů. Vkládá tak do svých obrazů jakousi emocionalitu a dramatický účinek. Nechce, aby jeho malby budily dojem náhodnosti či chaotičnosti, což také dokládá zvolená tematika i prostředky, příroda reflektovaná emočně-intelektovou geometrickou formou. Malbu vystavěnou na matematicky měřitelných základech můžeme vnímat v duchu Pýthagorejské filozofie jako hudební harmonii.¹³³ Obsahový smysl těchto obrazů je v jakési oslavě přírody a touhy po dosažení přírodního řádu.

Václav Malina shledává podstatu své tvorby v návaznosti na impresionistickou malbu, kterou převádí do konceptuální roviny. *„Nepopisnost, neurčitost a přesto „pravdivost“ vycházející ze vzájemných vztahů ploch – barevných relací, to je můj dlouhodobý program, který se snažím realizovat v nejrůznějších podobách – od impresivních skvrn přes optickou skladbu geometrických segmentů až ke konstrukcím, kde barevné pnutí utváří tvary ploch vymezených a pospojovaných barevnou linií.“*¹³⁴ Podobně jako jiní autoři i Václav Malina vytváří tematické cykly obrazů, které nejsou vymezeny pouze krajinným aspektem, ale jakýmsi přiznaným zájmem o obrazy Clauda Moneta (1840 - 1926)¹³⁵, či vyrovnávání se s malbou Paula Cézanna (1839 - 1906). *„Malinova tvorba tak v duchu současné malby neodkazuje jen k přírodě, ale i k umění samému, jehož je volnou citací a do jisté míry reflexí.“*¹³⁶

Zdeněk Sýkora jistě sehrál značnou roli při formování uměleckého projevu Václava Maliny. Podle Jiřího Valocha vykazují oba autoři snahu uplatnit malbu jako nositele kulturních a kulturotvorných hodnot a také vyjadřování se především skladbou barevných ploch.¹³⁷ Z formálního hlediska si mohou být

¹³³ Podle Pýthagorova učení představují světovou harmonii v kosmu čísla 1 - 10. Zejména v hudbě je podle něj možné nalézt vzájemné číselné vztahy mezi délkami znějících strun. Viz Hans Joachim Störig, *Malé dějiny filozofie*, (překl. Miroslav Petříček – Petr Rezek – Karel Šprunk), Vydří 2007, s. 98.

¹³⁴ Marcel Fišer – Magdaléna Krejčová, + - 50, *generace osmdesátých let* (kat. výst.), Galerie města Plzně v Plzni 2006 – galerie U bílého jednorožce v Klatovech 2006, s. 26.

¹³⁵ Cyklus *Vzpomínky na impresionismus*, 1986. Viz Vojtěch Lahoda (pozn. 128).

¹³⁶ *Ibidem*, s. 5.

¹³⁷ Jiří Valoch, *Václav Malina. Cestou necestou* (kat. výst.), Galerie umění Karlovy Vary v Karlových Varech 2005, nestr.

blízcí grafickou přesností, která je charakteristická pro většinu jejich děl. Podobný princip geometrie uplatňuje také Pavel Hayek¹³⁸ (1959), který ale naopak zobrazuje konkrétní a viděné rostlinné motivy.

Celkový charakter maleb Václava Maliny spočívá v precizní práci s rýsovanými geometrickými prostředky, v grafické čistotě malby, intelektuální úvaze, snaze po světelně-optimistické barevné tonalitě a celkové harmonizaci obrazového prostoru.

Václav Malina si vytvořil osobitý, nezaměnitelný, snadno rozpoznatelný styl a osobní program. Takto vyhraněný projev spočívající v charakteristickém způsobu umístování jednotlivých barevných prvků, nejčastěji obdélníků nabízí nevyčerpatelné a nekonečné množství kombinací, ale zároveň v sobě skýtá také nebezpečí nekonečné konečnosti, tedy ztíženou možnost dalšího sebereflexivního vývoje, což ale nemusí být v případě Václava Maliny nevýhoda.

Kompozici velkoformátového obrazu *Vertikální sólo*¹³⁹ [10] Václav Malina rozčlenil na tři barevně i lineárně oddělené obdélníkové prostory. Plátno pojednané na výšku na první pohled vyvolává asociaci s krajinným prostředím, nejužší spodní obdélníkový prostor bílé barvy představuje horizont, možná zasněženou pláň, z jehož středu vybíhá červeně kolorovaná tvarově členitá vertikála, která dělí prostor na dvě části, modrou a zelenou. Symboliku dominantního prvku nepravidelně tvořenou vertikálními liniemi lze snadno ztotožnit s motivem osamělého kmene stromu v přírodě.

V prvním plánu významové roviny autor naznačil pomocí geometrických prvků horizont, kmen stromu a dvoubarevné pozadí. Druhá významová rovina vzniká při postupném kladení jednotlivých barevných obdélníků (světle zelené, červené a světle modré). Základní vertikálu taktéž složenou z obdélníků Václav Malina, doplnil dalšími barevnými obdélníky, které umístil volně do prostoru a bez nějaké větší návaznosti na ostatní prvky. Tříštění kompozice do malých geometrických tvarů – obdélníků vytváří dojem

¹³⁸ Pavel Hayek viz kapitola 3. 9.

¹³⁹ *Vertikální sólo*, 1989, olej, plátno, 200 x 150 cm, MUO, inv. č. O 2469.

neustálého molekulárního pohybu, prostupování, průniků a všeobecného koloběhu přírody.

Příbuzným způsobem lyricko-geometrizační traktace postupuje Václav Malina i v jiných dílech (například *Červená imprese*¹⁴⁰ [11]), kde zkoumá problematiku světla. *Červenou impresi* pojal jako volný prostor, jež pohlcuje jednotlivé živelně chvějivé částice (jako obvykle znázorněné obdélníky), které pomalu splývají se sytější červeným pozadím. Naopak *Vertikální sólo* působí geometricky promyšlenějším dojmem, jako majestátní zhmotnění blíže neurčeného matematického myšlenkového postupu, aplikovaného na přírodní proces. Mezi oběma plátny tak vzniká přirozená opozice, živelná síla přírody prezentovaná *Červenou impresí*, kontra lidský racionalismus a touha ji ovládat, jež ztělesňuje *Vertikální sólo*. Tato výše zmíněná dvojice děl vznikla v časovém rozpětí dvou let, proto je zřejmé, že zvolené prostředky malířského vyjádření a celková forma zpracování obrazů navzájem konvenují.

Malba *Stromy a světlo*¹⁴¹ [12] více než předchodí *Vertikální sólo* ztvárňuje téma dojmu z neopakovatelného okamžiku a nálady, Václav Malina se tak více přibližuje svému programu konceptuální-impresie. Obdobným postupem jako u předchozího díla klade na plochu plátna jednotlivé geometrické útvary, ale nesnaží se vymezit horizont, či jiné konkrétní předměty. Rovnovážně zaplňuje podklad barevnými obdélníky a nepravidelné vznikající prostory mezi nimi koloruje intuitivní metodou. Název obrazu *Stromy a světlo* i užití okrových, žlutých, oranžových, hnědých a zelených barev přiznává autorovo zaujetí škálou přírodních podzimních odstínů nazářených sluncem. Vojtěch Lahoda charakterizuje kompozici *Stromy a světlo* jako: „*Neaktivní plocha se stává jakousi dírou, kolem níž rotují podzimní záblesky barev.*“¹⁴² Václav Malina tak pomocí atomizace prostoru hledá podstatu chvění vzduchu a fyzikálních pochodů.

¹⁴⁰ *Červená imprese*, 1991, olej, plátno, 180 x 150 cm, vlastnictví neznámé, <http://artlist.cz/?id=4757>, vyhledáno 27. 3. 2011.

¹⁴¹ *Stromy a světlo*, 1990, olej, plátno, 193 x 150 cm, MUO, inv. č. O 2468.

¹⁴² Vojtěch Lahoda (pozn. 128), s. 8.

Obraz *Stromy a světlo* nese po formální i významové stránce příbuzné znaky s malbou *Červená imprese*. Velmi podobně zachází se zdánlivou neuspořádaností částic, volí jednobarevné pozadí a živelnost provedení. Naopak při srovnání kompozice *Stromy a světlo* s dílem *Jazzová imprese*¹⁴³ [13] je patrná změna přístupu a odlišné chápání tématu. Neuchopitelné světelné chvění v přírodě (*Stromy a světlo*) autor vyjadřuje pomocí nekontrolovatelných shluků jednotlivých prvečků (obdélníků), hudbu (*Jazzová imprese*) naopak ztvárňuje jako několika-proudou cestu plnou lineárních výkyvů, které se vzájemně nijak neprolínají. Oba obrazy (*Vertikální sólo*, *Stromy a světlo*) ze sbírky MUO odpovídají typické produkci autora počátku 90. let. 20. století. Z hlediska kompozice, či barevného řešení Václav Malina sází na svůj osobitý program lyricky-geometrické abstrakce, jehož tvarosloví přispívá k nezaměnitelnosti a snadné rozpoznatelnosti jeho děl.

3. 4. ADRIENA ŠIMOTOVÁ (1926)

Smíření, 1989, pastel, grafit, papír, laťovka, 148 x 148 cm, sign: uprostřed dole, MUO, získáno od Českého fondu výtvarných umělců v roce 1991, inv. č. O 2167.

Adriena Šimotová se narodila 6. 8. 1926 v Praze. Střední školu navštěvovala taktéž v Praze, Grafická škola v Praze (1942 – 1945), v ateliéru Zdeňka Balaše (1904 - 1997).¹⁴⁴ Poté studovala na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze (1945 – 1950), v ateliéru monumentálního malířství Josefa Kaplického (1899 - 1962).¹⁴⁵ Je členkou skupiny UB 12.¹⁴⁶

¹⁴³ *Jazzová imprese*, 1992, olej, plátno, 200 x 150 cm, vlastnictví neznámé, <http://artlist.cz/?id=4758>, vyhledáno 27. 3. 2011.

¹⁴⁴ Pavel Brunclík (ed.), *Adriena Šimotová* (kat. výst), Muzeum umění v Olomouci 2006 – Národní Galerie v Praze 2006 – Galerie Pecka v Praze 2006, s. 231.

¹⁴⁵ Milena Slavická, *Adriena*, *Výtvarné umění*, 1992, č. 2, s. 4.

¹⁴⁶ Skupina UB 12 existuje od roku 1960 při Umělecké besedě. Jejimi členy včetně Adrieny Šimotové jsou anebo byli (již zesnulí autoři): Václav Bartovský (1903 - 1961), Václav Boštík (1913 – 2005), František Burant (1924 - 2001), Vladimír Janoušek (1922 - 1986), Věra Janoušková (1922 - 2010), Jiří John (1923 - 1972), Stanislav Kolíbal (1925), Alena Kučerová (1935), Daisy Mrázková (1923), Jiří Mrázek (1920 - 2008), Vlasta Prachatická (1929), Oldřich Smutný (1925), Alois Vítík (1910 - 1972), výtvarní teoretici Jiří Šetlík (1929) a

Skupinově vystavuje od roku 1956, samostatně od roku 1960.¹⁴⁷ Kromě typických „papírových kompozic“ se také zabývá malbou a grafikou.

Tvorbu Adrieny Šimotové provází práce s papírem¹⁴⁸ a jeho výrazovými možnostmi. Formou kresebných vstupů pastely nebo pigmenty roztíranými prsty, produkuje různé figurální kompozice. Často také používá destruktivní metody jako je trhání papíru, proškrabávání, či mačkání.¹⁴⁹ Vrstvením papíru na sebe vytváří koláže, posléze je překrývá různými fóliemi, nebo textilními materiály. Tematicky se zabývá člověkem a jeho tělesností v té nejintimnější podobě. Lidské figury nahrazuje stylizovanými znaky, nebo jednotlivé části těl, které předtím nabarví, otiskuje na papír, či snímá jejich stopy formou frotáže.

Umělecké začátky Adrieny Šimotové se nesly v duchu malovaných lyrických krajin.¹⁵⁰ Postupným vývojem během šedesátých let více přilnula k informelní struktuře, k nové citlivosti a nové figuraci,¹⁵¹ která předznamenala její pozdější figurální kompozice.¹⁵² Nejdříve zobrazovala všední okamžiky člověka směřující až k jakési banalitě, později její abstrahované tvary naplnila niterná¹⁵³ exprese a existenciální podtext.¹⁵⁴ Karel Miler klade tvorbu Adrieny Šimotové do těsného sepětí s aktuálními

Jaromír Zemina (1930). Viz Milena Slavická et. al., *UB 12. Studie, rozhovory, dokumenty*, Praha 2006. - UB 12, *Artlist*, <http://www.artlist.cz/?id=943>, vyhledáno 8. 2. 2011.

¹⁴⁷ Jiří Šetlík, *Šedá cihla 78/1991* (kat. výst.), Galerie Klatovy/Klenová v Klatovech 1991, nestr. – Bielezová (ed.), *Nechci v kleci!* (pozn. 10), s. 198.

¹⁴⁸ „*Především papírové figurativní realizace Adrieny Šimotové ukazují její neobvyklou citlivost a schopnost proměnit chudý materiál v nositele velkorysého sdělení.*“ Viz Marie Klimešová, *Česká nová figurace šedesátých let, reflexe pop artu, groteska, asambláž*, in: Marie Platovská (ed.) – Rostislav Švácha, *Dějiny českého výtvarného umění [VI/2] 1958/2000*, Praha 2007, s. 175.

¹⁴⁹ „*Po frotážích a dotykových a vybodávaných věcech se u mě objevila řada, v níž jsem pracovala s pigmenty, tedy po mnoha letech s barvou, kterou jsem nanášela prsty.*“ Viz Karel Hvízďala, *Stopy Adrieny Šimotové*, Praha 2005, s. 41.

¹⁵⁰ Slavická et. al., UB 12 (pozn. 146), s. 57.

¹⁵¹ Klimešová, *Česká nová figurace šedesátých let* (pozn. 148).

¹⁵² Pavel Brunclík klade umělecké vyzrání autorky do sedmdesátých let 20. století. „*Právě v první polovině let sedmdesátých se ale dílo Adrieny Šimotové definitivně stalo jedinečným a nezaměnitelným, jak je známe do dneška.*“ Brunclík (ed.), *Adriena Šimotová* (pozn. 144), s. 17.

¹⁵³ Duchovní rozměr díla Adrieny Šimotové charakterizuje také Jaromír Zemina „*...a nacházejíc v nich stopy lidských osudů, nahrazovala obraz tělesné přítomnosti člověka obrazem jeho přítomnosti duchovní – nezjevné, zato však trvalé.*“ Viz Jaromír Zemina, *Adriena Šimotová* (kat. výst.), Západočeská galerie v Plzni 1991, nestr.

¹⁵⁴ Brunclík (ed.), *Adriena Šimotová* (pozn. 144).

filozofickými otázkami. „*Dílo Adrieny Šimotové ukrývá ve svém vývoji cestu moderního člověka. Cestu od krásy k pravdě.*“¹⁵⁵

V inventáři MUO je dílo *Smíření*¹⁵⁶ [14] zařazeno do obrazové sbírky, přesto, že se nejedná o obraz v tradičním slova smyslu, vytvořený pomocí olejových nebo akrylových barev. Adriana Šimotová posouvá hranice tohoto označení, stírá rozdíly mezi grafikou, malbou a ilustrací. Poeticky malířským způsobem pokryla podklad grafitem a pastelem, vytvořila umělecký artefakt, který se po adjustování do vhodného rámu stává klasickým závěsným obrazem.

Do středu čtvercového formátu umístila kruhový útvar, v němž se nachází další oválný prvek. Strukturálního charakteru díla docílila Adriana Šimotová pomocí vrstvení a mačkání papíru jakési koláže jednoho materiálu. Základní bílý kolorit papíru natónovala jemnými vstupy modrým a černým pastelem, jejich intenzitu citlivě upravovala pomocí rozmazávání. Zvrásněný papírový podklad také umožnil vytvářet frotážové efekty a barevné zásahy. Dílo *Smíření* tak získalo tvarovou rozmanitost kombinovanou s citlivě voleným pastelovým kolorismem.

Adriena Šimotová zakomponovala do obrazu *Smíření* také lidskou figuru, takřka neznatelnou na první pohled a jisté své osobní poselství. Při podrobnějším zkoumání díla spatří divák vně kruhu lidskou postavu s vítězně zdviženými pažemi, která z něj jakoby vystupuje a radostně se chytá další kruhové obruče, symbolizující nový začátek. Kromě hlavy není postava ohraničena žádnou linií, ani barvou, autorka ji vyjádřila velice jemným reliéfním odstupňováním celé kompozice s typickým smyslem pro haptičnost.

Obraz *Smíření* naplňuje intimita, osobní citové zaujetí a rozjímání autorky nad celistvostí univerza ale také zároveň zralé vyrovnání a „smíření“ se se svým vlastním životem, který, jak už to bývá, nepřinesl jen radostné okamžiky. Průnik dvou kruhových útvarů můžeme vnímat jako abstrahovaný dotek nějaké vyšší podstaty, jakési Veroničiny roušky. V určitém ohledu

¹⁵⁵ Ibidem, s. 241.

¹⁵⁶ *Smíření*, 1989, pastel, grafit, papír, laťovka, 148 x 148 cm, MUO, inv. č. O 2167.

představuje Adriana Šimotová figurální protějšek duchovní geometrii Václava Boštíka.¹⁵⁷

Hledáním podstaty univerza je prosyncena celá tvorba autorky (zejména od úmrtí Jiřího Johna v roce 1972¹⁵⁸), k obrazu *Smíření* můžeme najít paralelní tematiku zabývající se ozvukem lidské tváře v dílech cyklu *Kolemjdoucí*¹⁵⁹, kresby grafitem *Zavřené oči IV*.¹⁶⁰ [15] a objektu *Tvář*¹⁶¹ [16]. Kompozice *Smíření* má ve vztahu k těmto dílům odlišný charakter, autorka zde dává najevo, že již překonala zármutek, usiluje o pozitivnější ladění. Naopak cyklus *Kolemjdoucí*, či *Zavřené oči* zračí větší usebranost, duševní ponor do sebe a vážnou meditaci, Adriana Šimotová vytváří vlastní formu mystiky. Reliéfní díla *Smíření* a *Tvář* vznikla pomocí vrstvení papíru, *Tvář* nese znaky expresivního pojetí, *Smíření* dodává kladný náboj hladší forma bez gestických vstupů a jemnější práce s výrazovými možnostmi této techniky.

3. 5. LACO TEREN (1960)

Tanec smrti (z cyklu *Tanec smrti*), 1989, tempera, olej, plátno, 150 x 150 cm, sign: vzadu, vpravo nahoře, MUO, získáno od Galerie Caesar, Olomouc v roce 2007, inv. č. O 2557.

Laco Teren se narodil 11. 6. 1960 v Bratislavě. V letech 1979 – 1985 studoval na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě v ateliéru restaurování Ireny Mészárosové (?)¹⁶² a v ateliéru Juraje Kresila (1932).

¹⁵⁷ Václav Boštík viz kapitola 3. 7.

¹⁵⁸ Brunclík (ed.), Adriana Šimotová (pozn. 144), s. 231.

¹⁵⁹ *Kolemjdoucí*, 1999, soubor 6 obrazových kompozic, 1999, grafit, ruční papír, každá kompozice 57 x 37, 5 cm, Centre Georges Pompidou v Paříži.

¹⁶⁰ *Zavřené oči IV*, 2000, grafit, pigment, pauzovací papír, 95,5 x 70 cm, soukromá sbírka. Foto převzato: Pavel Brunclík (ed.), *Adriana Šimotová. Retrospektiva 1959 – 2005* (kat. výst.), Muzeum umění v Olomouci 2006 – Národní Galerie v Praze 2006 – Galerie Pecka v Praze 2006, s. 219.

¹⁶¹ *Tvář*, 1986, reliéfní objekt, papír, 45 x 50 cm, MUO. Foto převzato: Pavel Brunclík (ed.), *Adriana Šimotová. Retrospektiva 1959 – 2005* (kat. výst.), Muzeum umění v Olomouci 2006 – Národní Galerie v Praze 2006 – Galerie Pecka v Praze 2006, s. 93.

¹⁶² Datum narození restaurátorky Ireny Mészárosové se nepodařilo zjistit.

Skupinově vystavuje do roku 1987, samostatně do roku 1986.¹⁶³ Absolvoval půlroční studijní pobyt v Zürichu (1990 – 1991).¹⁶⁴ V roce 2004 působil jako hostující pedagog na Vysoké škole umělecko-průmyslové v Praze.¹⁶⁵ Kromě malby se také zabývá kresbou, grafikou a prostorovou tvorbou.¹⁶⁶

Laco Teren nejčastěji vytváří své obrazy¹⁶⁷ pomocí akrylových, nebo temperových barev. Na uměleckou scénu pronikl v druhé polovině 80. let, z tohoto důvodu jeho tvorba od začátku reflektuje estetiku Neue Wilde¹⁶⁸ a Italské transavantgardy.¹⁶⁹ Od těchto projevů ho ovšem odlišuje způsob práce se zvolenou tematikou, kdy nevytváří nějaké samoučelně expresivní obrazy, ale razantní tahy štětcem a agresivně pojatá barevnost zde konvenují s obsahem děl a zamyšlení z něho plynoucího. Ve svých výtvarných začátcích tematicky pracoval se symboly socialismu¹⁷⁰, vytvářel různé surrealistické koláže, kde se objevovaly klasy obilí, kovadliny, ozubená kola, ad., jejich vzájemnou konfrontací s nadhledem usiloval o ironický pohled a jakousi společenskou satyru.¹⁷¹ „*Terenove nevážne citácie, parafrázy a persifláže pseudovážných emblémov nedávnej spoločensko-politickej a kulturnej situácie sú vystupňované do autorovho tanca na ostri noža, z ktorého zatiaľ vždy úspešne vybalansoval.*“¹⁷² Od roku 1993 opouští razantní a energicky podaný projev kolážových obrazů a vytváří měkčeji konturované malby pomocí techniky americké retuše (například cyklus *Naše ráje jsou vaše pekla*, 1993). Posléze (od roku 1996) znovu inklinuje ke klasické malbě štětcem, jeho témata se stávají hybridní muskulaturní svalovci

¹⁶³ Zuzana Bartošová (ed.), *Súčasná slovenská výtvarná umenie 1960 – 2000* (kat. výst.), Orman Bratislava 2008, s. 170.

¹⁶⁴ Petr Nedoma, *Laco Teren* (kat. výst.), Galerie Caesar v Olomouci 1995, nestr.

¹⁶⁵ Jiří Olič, *Laco Teren* (kat. výst.), Turčianská galéria v Martine 2008, nestr.

¹⁶⁶ Štěpánka Bielesová (ed.), (pozn. 10), s. 208.

¹⁶⁷ Další ukázka tvorby Laco Terena: Viz Bartošová (ed.), *Súčasná slovenská výtvarná umenie* (pozn. 94), s. 76 – 79.

¹⁶⁸ Jana Geržová et. al., *Druhý dotek* (kat. výst.), Dům umění v Brně 2005, s. 83. Německý neoexpresionismus viz pozn. 385.

¹⁶⁹ Katarína Bajcurová (ed.), *Slovenský obraz (Anti-obraz)*, (kat. výst.), Slovenská národná galéria v Bratislave 2008, s. 262.

¹⁷⁰ Autorovo vyrovnávaní se socialistickou minulostí charakterizuje Zuzana Bartošová takto: „*Na jednej strane expresívne a na strane druhej s chladným odstupom sa takto Teren dištancuje od fetišizácie ideologizovaných objektov, ako aj od naivnej viery v bezkonfliktný pokrok technickej civilizácie.*“ Viz Bartošová (ed.), *Súčasná slovenská výtvarná umenie 1960 – 2000* (pozn. 163), s. 71.

¹⁷¹ Jiří Olič et. al., *Laco Teren* (kat. výst.), Povážská galéria umenia v Žilině 1994 – Štátná galéria v Banskej Bystrici 1994, nestr.

¹⁷² Ibidem.

a bezpohlavní mutanti.¹⁷³ V obrazech, které vznikají okolo a po roce 2000 se tematicky zaobírá lidskou figurou (například *Spat, bdiť*)¹⁷⁴, na níž nahlíží s typicky ironickou nadsázkou.

Zkombinováním vlivů pocházejících z německého expresionismu s citacemi a parafrázemi socialistických ikon si Laco Teren vytvořil osobní program ryze postmoderní podstaty. Proto často bývá dáván do souvislosti s pop, či soc-artovým dílem Milana Kunce.¹⁷⁵, který sází spíše na lyričtější vyznění maleb. Naopak Laco Teren se snaží své výjevy prezentovat v nezaobalené přímočarosti a agresivněji útočí na divákovo vnímání, což je případ zejména raných cyklů (*Tanec Smrti*, 1989 – 1990, *Naše ráje jsou vaše pekla*, 1993, *Vlajky*, 1990 - 1991). S Laco Terenem bývají často spojovány také projevy Francise Picabii (1879 – 1953) a Keitha Haringa (1958 – 1990).¹⁷⁶ Je možné, že zde autor našel určité podněty, které byly přínosné pro jeho vlastní tvorbu, výrazně se ale nepřiklání k žádnému z těchto výtvarných přístupů. Vytvořil si svůj osobitý styl založený na syntéze děl obou autorů a osobní mnohvrstevnaté invenci.

Kompozici obrazu *Tanec smrti*¹⁷⁷ [17] ze stejnojmenného cyklu¹⁷⁸ vytvořil Laco Teren kolážovým způsobem jakéhosi slepence motivů. Plochu plátna rozdělil na dvě oblasti, středovou část, kam umístil hlavní námět, a okolní volný prostor vybarvený jednolitým červeným nátěrem orámoval předměty, jež se zvolenou tematikou ústředního objektu ideově souvisí a doplňují ji. Název obrazu *Tanec smrti*, který jistě musíme chápat v přeneseném významu, jako všudypřítomnou dostižitelnost člověka konečnou existencí, zde autor vyjádřil ironickou figurkou, s překříženými pažemi, jež má místo obličeje zvířecí pozadí, místo očí dva květy červených růží. Pod levitující postavičku umístil Laco Teren ještě jitnici. Do pravé poloviny, namaloval

¹⁷³ Beata Jablonská, Malba v postmodernej situácii, in: Zora Rusinová et. al., *Dějiny slovenského výtvarného umenia. 20. storočie*, Bratislava 2000, s. 104.

¹⁷⁴ *Spat, bdiť*, 2000, akryl, plátno, 150 x 200 cm, majetek autora.

¹⁷⁵ Olič et. al., Laco Teren (pozn. 171). Milan Kunc viz kapitola 3. 11.

¹⁷⁶ Beata Jablonská (pozn. 173), s. 104.

¹⁷⁷ *Tanec smrti*, 1989, tempera, olej, plátno, 150 x 150 cm, MUO, inv. č. O 2557.

spuštěný provaz, na němž je zavěšená kosa, která kopíruje dolní i levý boční okraj plátna. Tuto skladbu motivů shora uzavřel uschlým proutím.

Zejména kvůli přesnému definování znaků a nereálné pohádkovosti celého motivu by mohla malba *Tanec smrti* sloužit i jako knižní nebo plakátová ilustrace určená pro dospělé. Tuto jasnost a údernost motivu podporuje exprese, která je zde vyjádřena barevně (červeně sytý kolorismus) i tvarově (Laco Teren obepíná tvary přesnou konturací).

Malba *Tanec smrti* navazuje z hlediska formálního pojetí a konceptuálnímu přístupu na obrazy Laco Terena z druhé poloviny 80. let 20. století, kdy autor kolážovým způsobem spojuje různorodé prvky, pohrává si s jejich významy a s groteskní nadsázkou usiluje o konfrontační mezivztahy. Zde například kosa jako znamení smrti, sudý počet růží¹⁷⁹ – dvě (pieta pozůstalých), provaz, jitrnice, která ve spojení s těmito předměty jistě nemá pozitivní význam, možná o ní lze uvažovat ve spojení s dopady nezdravého životního stylu na člověka. Motiv růže a provazu užívá autor častěji, zejména ve spojitosti s cyklem *Tanec smrti*, například malba *Ruža*¹⁸⁰ [18] (z cyklu *Tanec smrti*), kde staví kompozici na stejném principu koláže – ústřední motiv a okolní ohraničení symbolickými motivy (u obrazu *Tanec smrti* i *Ruža* provazem). Vyvrcholení ironie a výsměchu, jež vyjadřuje malba *Tanec smrti*, představuje hlava vyjádřená pozadím blíže nespecifikovaného zvířete (možná kozy). Naopak se zde oproti malbám se socialistickou tematikou (například *Žatva*¹⁸¹ [19]), pomalu vytrácí politický aspekt, který by mohl v díle *Tanec smrti* být přítomný v motivu kosal a červené barevnosti pozadí. Obraz *Tanec smrti* po formální i obsahové rovině nevybočuje z kontextu autorovy

¹⁷⁸ „V cykle malieb *Tanec smrti* (1989 – 1990) a *Vlajky* (1990 – 1991) balansuje medzi banalitou, povrchným gýčom, lacným popom a presným filozofujúcim výkladom.“ Viz Beata Jablonská (pozn. 173), s. 104.

¹⁷⁹ Také Petr Nedoma se vyjadřuje k problematice růží v díle Laco Terena. „Růže se obecně blíží k smrti a jsou s ní přechoasto spojeny. ... Nevane z nich nový život, ale rozkoš přesycení. Cesta zmaru, jemuž se dá těžko odolat.“ Viz Petr Nedoma, Laco Teren, in: Petr Nedoma (ed.), *Pod jednou střechou. Fenomén postmoderny v úvahách o českém výtvarném umění*, Brno 1994, s. 125.

¹⁸⁰ *Ruža*, 1989, tempera, olej, plátno, 150 x 145, majetek autora. Foto převzato: Jiří Olič et. al., *Laco Teren* (kat. výst.), Povážská galéria umenia v Žilíně 1994 – Štátna galéria v Banskej Bystrici 1994, nestr.

¹⁸¹ *Žatva*, 1988, akryl, plátno, 180 x 220 cm, vlastníctví neznámé, <http://www.sng.sk/?id=7&nid=646&loc=2&ft=907>, vyhledáno 1. 4. 2011.

tvorby počátku 90. let 20. století, kdy vyhrocenou satirou komentuje a ironizuje aktuální i minulé (socialismus) společenské nálady a proměny.

3. 6. PETR KVÍČALA (1960)

Křížové dělení, 1990, akryl, plátno, 200 x 320 cm, sign: neznačeno, MUO, získáno od Galerie Sýpka, Brno, v roce 1990, inv. č. O 2148.

Moravská zahrádka, (diptych) 1990, akryl, plátno, 200 x 320 cm, sign: neznačeno, MUO, získáno od Galerie Sýpka, Brno, v roce 1990, inv. č. O 2147.

Petr Kvíčala se narodil 20. 4. 1960 ve Svitavách. Středoškolské vzdělání získal na Střední průmyslové škole chemické v Brně (1975 – 1979) a Střední umělecko-průmyslové škole v Brně (1981 – 1984), obor propagační grafika u Jiřího Šindlera (1922) a Jana Rajlichy ml. (1950).¹⁸² V roce 1991 získal Čestnou Cenu Jindřicha Chalupického.¹⁸³ Skupinově i samostatně vystavuje od roku 1985.¹⁸⁴ V letech 1999 – 2000 navštěvoval Fakultu výtvarných umění při VUT v Brně.¹⁸⁵ Kromě malby vytváří dekory na užité předměty (porcelán, textilie) a realizace do architektury.¹⁸⁶ Je členem TT Klubu.¹⁸⁷ Od roku 1994

¹⁸² Mahulena Nešlehová, *Cena Jindřicha Chalupického* (kat. výst.), Unie výtvarných umělců v Praze 1991, nestr.

¹⁸³ Ibidem. - Alena Malá (ed.), *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950 – 2001/Kon-Ky*, Ostrava 2001, s. 488.

¹⁸⁴ Jana Vránová, *Ze současné brněnské malby* (kat. výst), Dům umění v Brně 1993, nestr.

¹⁸⁵ Alena Malá (ed.), (pozn. 183).

¹⁸⁶ Marcel Fišer – Magdaléna Krejčová, (pozn. 134), s. 23.

¹⁸⁷ Radek Horáček, *Čas vlnovek a spirál*, *Výtvarné umění*, 1992, č. 3, s. 41.

TT klub vznikl v Brně roku 1990, jeho založení inicioval historik umění a teoretik Igor Zhoř (1925 – 1997). Kromě Pavla Hayeka mezi jeho další členy patří: Nikos Armutidis (1953), Hana Babyrádova (1959), Zdeněk Halla (1962), Dana Chatrná (1956), Dalibor Chatrný (1925), Libor Jaroš (1960), Jiří H. Kocman (1947), Petr Kvíčala (1960) Jiří Lindovský (1948), Milan Magni (1960), Bohuslava Olešová (?), Jiří Sobotka (1955), Blanka Šperková (1948), Miroslav Štolfa (1930), Jiří Valoch (1946), Petr Veselý (1953), ad. Viz Marcela Macharáčková, *TT klub Brno v Künstlerforu Bonn* (kat. výst.), Muzeum města Brna v Brně 2007, nestr.

Další členové: Viz Neautorizováno, TT klub Brno, *Sca-art*, <http://www.sca-art.cz/artists/groups/96.htm>, vyhledáno 11. 3. 2011.

působí na Fakultě výtvarných umění při Vysokém učení technickém v Brně, kde vede ateliér malby. V roce 2001 byl habilitován docentem.¹⁸⁸

Estetika Petra Kvíčaly zpočátku čerpala motivy z přírodního prostředí,¹⁸⁹ postupným oprošťováním z lyrických východisek a hledáním optimálního výraziva dospěl k ornamentálním,¹⁹⁰ intelektualizovaným kompozicím. „*Postupně se ve vnímané přírodě svého okolí zaměřoval na samotný rytmus určitých přírodních fenoménů, řazení rostlin parafrázoval repetitivní skladbou znaků, odkazujících ještě k přírodním formám.*“¹⁹¹ V dalším vývojovém stádiu našel svůj osobní program v ornamentu jako svébytnému znaku a nositeli obrazového vyjádření.¹⁹² Petr Kvíčala čerpá tvarové zkratky z geometrických útvarů, z lidového tvoření, zapojuje také psaný text,¹⁹³ nebo vytváří vlastní stylizované novotvary (vlnovky, puntíky, tečky, klikatice, kříže).¹⁹⁴ Osobitě využívá již existujících forem (pravěkého umění,¹⁹⁵ ubrusových dekorů) k jejich novému reprodukování¹⁹⁶ pomocí vlastní abstrahované invence. Autor si zakládá na malířské čistotě a grafické přesnosti, usiluje o co největší

¹⁸⁸ Petr Kvíčala si na svých internetových stránkách (<http://www.petr-kvicala.com/petrkvicala.html>) uvádí odkaz na Wikipedii, kde je zpracován jeho podrobný životopis. Viz Neautorizováno, Petr Kvíčala, *Wikipedie*, http://cs.wikipedia.org/wiki/Petr_Kv%C3%AD%8Dala, vyhledáno 15. 3. 2011.

¹⁸⁹ Důležitým zdrojem inspirace bylo pro Petra Kvíčalu také dílo Michala Ranného (1946 – 1981). Viz Jiří Olič et al., *České ateliéry* (pozn. 105), s. 333.

O důležité inspiraci krajinou hovoří Petr Kvíčala: „Když jsem se zabýval krajinou tak, mě fascinovalo, jak se pravidelně opakují například detaily polí nebo rostlinek. Že je to jakýsi měkký opakující se rytmus a životní princip. A právě tento lineární záznam vede k tomu, co vypadá jako ornament.“ Viz Markéta Stulírová, Petr Kvíčala. Motivы přírody mě fascinují, *Brněnský deník*. cz, http://brnensky.denik.cz/rozhovor/kvicala_rozhovor_20071112.html, vyhledáno 15. 3. 2011.

¹⁹⁰ Ibidem.

¹⁹¹ Ibidem.

¹⁹² Ibidem.

¹⁹³ Jiří Valoch, *Písmo v obraze* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1992, s. 48.

¹⁹⁴ Jiří Valoch se domnívá, že umělecké vyjádření Petra Kvíčaly spočívá v osobité práci se znakem a ornamentem. „*Kvíčalova cesta ovšem nevedla přímým přisvojením si ornamentu z některé jemu vlastní kulturní sféry, vedla přes témata rytmických opakování detailů v přírodě.*“ Ibidem.

Naopak Kaliopi Chalmonikola vnímá jednoznačnou spojitost ornamentiky Petra Kvíčaly s již existujícími vzory. „*V malířsky estetizované formě autor v podstatě reprodukuje kolektivní vlastnictví ornamentu a jeho formální repertoár nahromaděný předchozí estetickou tradicí.*“ Viz Kaliopi Chalmonikola – Jiří Kroupa et. al., *Opakované příběhy. Tradice v novém* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1996, s. 61.

Oba pohledy jsou správné, protože autorova tvorba se pohybuje na pomezí těchto dvou východisek a někdy se více přiklání k jednomu, podruhé k druhému.

¹⁹⁵ „*Jistě můžeme v negativně a pozitivně zobrazené červené spirále hledat kontinuitu s pravěkými symboly, s orientálním ornamentem i s okázalou symbolikou postmoderního malířství.*“ Viz Radek Horáček (pozn. 187), s. 44.

¹⁹⁶ Kaliopi Chalmonikola – Jiří Kroupa et. al. (pozn. 194).

tvárovou úspornost, s tímto programem konvenuje i barevnost, kde často volí monochromní kolorismus, nebo kontrast pouze několika mála odstínů.

Kompozici akrylové malby *Křížové dělení*¹⁹⁷ [20] pomyslně tvoří čtyři obdélníkové prostory, v nichž se nacházejí jednotlivé znaky pojaté v duchu specifického výtvarného jazyka autora. Každému elementu (puntíky, labyrint – spirála, dvě písmena X, či kříže a další labyrint) je vyhrazen speciální prostor, jednotlivé znaky se nijak tvarově neprovazují ani nepřekrývají. Autor staví ornamenty do vzájemné konfrontace, z níž ovšem nelze jeden atribut upřednostnit na úkor jiného. Uvažuje v ryze neosobní rovině a vybízí tak diváka k přijetí principů jeho abstraktního myšlení zhmotněného ve formě malířského konceptualismu. Neustále osciluje mezi geometrií a jemnější poetikou, na jejich rozhraní hledá příznačnou symboliku pro zprostředkování jakési znakové řeči, vizuální komunikace, která vzniká uprostřed obrazu samého i ve vztahu k pozorovateli. Zkoumá, jakou vypovídající hodnotu mají ornamentální tvary samy o sobě i ve skupinové souvislosti, také nastoluje otázku, zda mezi plošnými formami vznikají nějaké nové a neočekávané výtvarné situace. Tento zvolený program doprovází snaha po uchopení znaku v co nejširší, nejobecnější podstatě a jeho nejefektivnější využití. „*Kvíčalovo absolutní soustředění se na elementární formu linie, je přitom jasnou snahou zbavit se všeho nedůležitého a podružného.*“¹⁹⁸

Název *Křížové dělení* může odkazovat k základnímu kompozičnímu uspořádání, k vizuálně neexistujícímu kříži, který významově rozděluje plátno na čtyři díly, prostory, jež obývají znaky Petra Kvíčaly. Zastoupena je zde přímá linie v podobě písmene x, zaoblené vlnovky a kulaté puntíky. Vně ornamentální struktury vzniká jemné napětí, jež vyvažuje promyšlená kompozice a racionální zacházení s barvou (kontrast červené, černé a bílé), doplněný o příjemný lyrický akcent (konturování všech útvarů světle šedou tonalitou). Malba *Křížové dělení* ukazuje, že rozmanité geometrické i negeometrické formy mohou existovat ve vzájemné symbióze, pokud je jim poskytnut vhodný prostor.

¹⁹⁷*Křížové dělení*, 1990, akryl, plátno, 200 x 320 cm, MUO, inv. č. O 2148.

¹⁹⁸Tomáš Pospiszyl, *Petr Kvíčala* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2002, nestr.

Díptych *Moravská zahrádka*¹⁹⁹ [21] na rozdíl od předešlého obrazu přiznává inspiraci konkrétními věcmi, jež existují v reálném světě. Obdélníkový formát plátna autor pokryl pěti stylizovanými květy, připomínající ve své tvarové zkratce dětský projev. Ornamentální útvary rozmístil nepravidelně, opticky je mezi sebou propojil pomocí zvlněné linie, která spojuje vždy dva květy, vznikl tak neurčitý znak připomínající písmeno S. Zbylý prostor vyplňují s geometrickou přesností rozmístěné malé kosočtverce. Vytvářejí tak pomyslnou geometrickou síť, rastr ukotvovacích bodů, pomocí nichž autor rozmisťuje jednotlivé prvky po ploše plátna. Skoro se zdá, že nám Petr Kvíčala nabízí možnost jakési interakce,²⁰⁰ vzbuzuje chuť přistoupit k obrazu, květy libovolně přeskupit a objevit tak nové vztahy a souvislosti. Z hlediska barevné výstavby, zde opět dochází ke kontrastu červené, černé a bílé, doplněné o ultramarín.

Dvojice obrazů *Křížové dělení* a *Moravská zahrádka* pochází z jednoho tvůrčího období Petra Kvíčaly, vykazují stejné malířské řešení tvarové i barevné stylizace, dokonce i rozměry jejich formátů jsou totožné. Záměrem autora při tvorbě obrazu *Křížové dělení* bylo vypořádání se s ornamentem jako svébytnou jednotkou, totožný problém řeší v obrazových cyklech *Červené, černé, bílé*²⁰¹ [22] z let 1990 – 1992, nebo také v cyklu *Vzorníky*²⁰² z období 1989 – 1991. *Moravskou zahrádku* můžeme vnímat v podobných souvislostech jako předchozí malbu, ale obrazový prostor zde ozvláštňuje pojmovost znaku, jež si divák okamžitě ztotožní s květem. Větší mírou zakotvenosti v reálném světě a jeho přepisem do ornamentální estetiky se obraz *Moravská zahrádka* odlišuje od obou zmíněných cyklů a zřejmě má výlučné postavení v celém díle Petra Kvíčaly. U obou maleb dochází k osamostatňování znaku v kontextu prostoru. Naopak u současnějšího

¹⁹⁹ *Moravská zahrádka*, (díptych) 1990, akryl, plátno, 200 x 320 cm, MUO, inv. č. O 2147.

²⁰⁰ Skutečným interaktivním obrazem ukončila studium na Akademii výtvarných umění v Praze v roce 2007 studium Michaela Petrů (1978). Vytvořila závěsný kovový panel, na němž mohli diváci libovolně přeskupovat stylizované magnetické útvary a vytvářet tak nekonečné množství variant obrazů. Viz Milena Slavická, *Diplomanti AVU 2007* (kat. výst), Akademie výtvarných umění v Praze 2007, s. 12.

²⁰¹ *Červené, černé, bílé*, *Petr Kvíčala.com*, <http://www.petr-kvicala.com/paintings.html>, vyhledáno 20. 3. 2011, například malba *Red black*, 2001, technika neuvěděna, 145 x 145 cm, vlastnictví neznámé.

²⁰² *Vzorníky*, *Petr Kvíčala.com*, <http://www.petr-kvicala.com/paintings.html>, vyhledáno 20. 3. 2011.

projevu (například cyklus *Flow*, 2009²⁰³ [23], *Tenké proužky – Kódované ornamenty*, 2008²⁰⁴) se autor znovu pokouší o scelování lineárně pojaté obrazové plochy, řeší problematiku proplétání linií nebo její sériové a paralelní řazení.

3. 7. VÁCLAV BOŠTÍK (1913 – 2005)

Počátek I., 1992, olej, plátno, 132 x 132 cm, sign: uprostřed dole, MUO, získáno ze soukromé sbírky v roce 1994, inv. č. O 2181.

Václav Boštík se narodil 6. 11. 1913 v Horním Újezdě u Litomyšle, zemřel 7. 5. 2005 v Praze.²⁰⁵ V letech 1933 – 1937 studoval České vysoké učení technické v Praze, obor kreslení a deskriptivní geometrie. Poté se vzdělával na Akademii výtvarných umění v Praze (1937 – 1939 a 1945), v ateliéru malby Williho Nowaka (1886 - 1977).²⁰⁶ Skupinově vystavuje od roku 1937, samostatně od roku 1957.²⁰⁷ V roce 1942 získal členství v Umělecké besedě, poté v roce 1992 inicioval její znovuoživení, od počátku 60. let 20. století patřil do skupiny UB 12,²⁰⁸ od roku 1988 do Nové skupiny. Pracoval také jako laborant a fotograf v laboratoři vyšší nervové činnosti ČSAV (1953 – 1955). V rozmezí let 1953 – 1959 vytvořil spolu s Jiřím Johnem (1923 - 1972) památník židovských obětí nacismu v Pinkasově synagoze v Praze.²⁰⁹

²⁰³ *Flow*, Petr Kvíčala.com, <http://www.petr-kvicala.com/paintings.html>, vyhledáno 20. 3. 2011, například malba: *Flow No. 2*, 2009, technika neuvedena, 45 x 80 cm, vlastnictví neznámé.

²⁰⁴ *Tenké proužky – Kódované ornamenty*, Petr Kvíčala.com, <http://www.petr-kvicala.com/paintings.html>, vyhledáno 20. 3. 2011.

²⁰⁵ Neautorizováno, Václav Boštík, *Galerie Jaroslav Krbusek*, <http://www.galeriejaroslavkrbusek.cz/bostik/index.htm>, vyhledáno 18. 2. 2011.

²⁰⁶ Ladislav Tichý et. al., *Novozákonní motivy v českém umění 20. století* (kat. výst.), Galerie moderního umění v Roudnici na Labem 1996, s. 58.

²⁰⁷ Jiří Šetlík (pozn. 146).

²⁰⁸ Skupina UB 12 viz pozn. 147.

²⁰⁹ Jaromír Zemina, *Václav Boštík. Osmdesát kreseb* (kat. výst.), Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem 1993, nestr.

Při několikaleté realizaci pomníku Václav Boštík a Jiří John trávili dlouhé hodiny v synagoze a na její zdi postupně psali 72 278 (někde bývá uváděno 77 298) jmen obětí nacismu. Sám Václav Boštík považoval realizaci památníku za jedno ze svých nejdůležitějších děl, což potvrzuje Jaromír Zemina, který vnímá tento „počin“ jako velmi zásadní při rozvoji autorova osobního uměleckého stylu a postupnému spění k vrcholnému projevu. „*Teprve při této*

Kromě malby se zabýval kresbou i restaurováním sgrafit v Litomyšli (1971 – 1971).²¹⁰

Václav Boštík prošel delším tvůrčím vývojem (přes informelní a abstraktní struktury²¹¹), než našel svůj konečný umělecký program založený na nefigurativní, meditativně-intimní malbě. Jeho kresby, malby i grafiky²¹² vždy vykazovaly ucelenou stylovou kontinuitu, ale až koncem 50. let naplno využil své znalosti a dovednosti směrem k definitivnímu projevu.²¹³

Zpočátku byl ovlivněn archaickou plastikou,²¹⁴ jejíž tvarosloví pronikalo do jeho obrazových kompozic. Postupně začal zkoumat základní geometrická tělesa²¹⁵ (kruh, čtverec), vzájemné vztahy mezi nimi i vůči okolnímu prostoru, průniky jednotlivých útvarů, také vytvářel různé ornamentalizované obrazové celky, které předurčovaly jeho zakotvení v symbolickém chápání tvorby jako takové. „*Jde mi o objasnění a pochopení základních výtvarných prvků, jejich funkcí a vzájemným vztahů v pokud možno nejširší obecnosti. Aby to bylo možné, snažím se malbu zbavit všeho nedůležitého a zjednodušit ji právě na*

vysilující práci plně dozrál a v polovině šedesátých let pak dospěl k výtvarům mistrovským, jimiž zasáhl do vývoje českého moderního umění nejpodstatněji.“ Václav Boštík zde zúročil všechny své teoretické znalosti matematiky a geometrie, které zkombinoval se svými dosavadními výtvarnými závěry a zkušenostmi. Viz Jaromír Zemina, *Václav Boštík* (kat. výst.), Galerie umění v Karlových Varech 1995, nestr.

²¹⁰ Jaromír Zemina, *Václav Boštík. Práce z let 1936 - 1989* (kat. výst.), Galerie Výtvarného umění v Litoměřicích 1999 – 2000, text na přebalu.

²¹¹ Zemina, Václav Boštík (pozn. 209).

²¹² Grafikou se Václav Boštík zabýval spíše okrajově. Viz Jiří Machalický, Panorama grafiky šedesátých let, in: Marie Platovská (ed.) – Rostislav Švácha (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění [VI/1] 1958/2000*, Praha 2007, s. 349.

²¹³ Zemina, Václav Boštík (pozn. 209).

²¹⁴ Ve třicátých a čtyřicátých letech se Václav Boštík přátelil se sochařem Janem Křížkem (1919 – 1985), jež podnítil jeho zájem právě o archaickou plastiku, Václav Boštík ovlivněn tímto stylem tvořil nejenom malby a kresby, ale ve spolupráci s Janem Křížkem vzniklo také několik soch. Viz Zemina, Václav Boštík (pozn. 210).

²¹⁵ Čtverec a kruh představují v kosmologicko-telogické i astrologické symbolice nejpodstatnější archetypální útvary. „*Nejstarší legendy popisují svět jako čtverec v kruhu obzoru, horizontu, vně kterého je ne-řád, chaos. Čtverec je kosmos, svět uspořádaný, kruh je jeho ochranou.*“ Viz Hana Hlaváčková, Boštík, Stratil a obraz světa, in: Lenka Bydžovská – Roman Prahel et. al., *V mužském mozku. Sborník k 70. narozeninám Petra Wittlicha*, Dolní Břežany 2002, s. 139 – 147.

Václav Boštík se vyjadřoval nejenom pomocí elementárních tvarů, ale úspornost jeho projevu spočívala i malířské práci s barvou a štětcem, jemným až něžným kolorismem. Přesto nevyznívá autorova tvorba nijak asketicky, což výstižně charakterizuje Jaromír Zemina: „*Boštíkův minimalismus, jehož jádrem je rozkoš z čistoty základních hodnot (a nejvyšší rozkošnictví a labužnictví se projevuje právě schopností ocenit chuti čisté a základní.*“ Viz Zemina, Václav Boštík (pozn. 209).

*tyto vztahy. Nechci udivovat - ale poznat.*²¹⁶ Způsobem geometrizace nastoupil cestu směrem k nepředmětnosti a lyričnosti. Velmi důležitou roli v jeho sumarizovaných, světlem naplněných vizích zaujímá specifická, duchovně laděná atmosféra, která doprovází autorovy kontemplativní obrazce nacházející se mimo prostor a čas. „*Je časem, ve kterém budoucí přechází v minulé a minulé se stává budoucím.*“²¹⁷ Pastelové tóny, absence pevné obrysové linie, přízračnost dojem nehmataelnosti a „chvění“ malby, vyjadřují autorovu touhu po dosažení všeobecného řádu a principu, té nejvyšší podstaty, kterou jistě nehledal jenom ve výtvarném umění, ale i v každodenním životě.

Střed čtvercového formátu plátna s názvem *Počátek I.*²¹⁸ [24] představuje čtverec, jehož kontura není tvořena souvislou linií, ale pomocí jednotlivých bodů – teček, rozmístěných s geometrickou pravidelností. Okolní prostor zaujímá průsvitnou modří vymezený podkovovitý útvar na rozmezí mezi kruhem a nepravidelným oválem. Barevné řešení spočívá v intenzivním lomení modří bělobou, čímž dosahuje efektu pastelové-průsvitnosti a tvarové neurčitosti. Způsob rukopisného tažení štětce a neustálé chvějivé hnětení barvy připomíná svým výsledným charakterem jakýsi mlžný opar, oblačné páry či vatovité chuchvalce.

Meditativní kompozice *Počátek I.* založená na vzájemném průniku²¹⁹ čtverce a „kruhu“ vyzařuje naplnění jakousi všeobjímající duchovní atmosférou. Podkovovitý útvar obepínající ústřední čtverec v symbolické rovině opakuje motivy tohoto typu užívané již dříve v minulosti, například v odvětví architektury, jejíž nejcharakterističtější doklad představuje kolonáda na *náměstí sv. Petra* ve Vatikánu v Římě, která má podle návrhu Gian Lorenza Berniniho (1598 – 1680) připomínat rozevřenou náruč „matky církve“. Tato podobnost je čistě náhodná, Václav Boštík jistě došel k této koncepci na základě svých vlastních filozoficko-teoretických úvah, životního postoje a praktického zkoumání tvarových a výrazových prostředků malby.

²¹⁶ Jiří Šetlík – Jaromír Zemina et. al., *UB 12* (kat. výst.), Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem 1994, nestr.

²¹⁷ Karel Srp, Druhý ostrov Václava Boštíka, *Výtvarné umění*, 1990, č. 4, s. 1 – 4.

²¹⁸ *Počátek I.*, 1992, olej, plátno, 132 x 132 cm, MUO, inv. č. O 2181.

²¹⁹ Vysvětlení problematiky čtverce a kruhu viz pozn. 124.

Dílo *Počátek I.* působí svou upřímnou touhou po vyšším poznání, nové naději a lepším začátku a zároveň i oslavou nekonečného myšlenkového prostoru. Václav Boštík zůstával věrný své duchovně-matematické filozofii v každém okamžiku jeho tvorby, počínaje od volby vhodného podkladu, jímž je v případě malby *Počátek I.* čtvercové plátno.

Olejomalba s názvem *Počátek I.* patří mezi díla autorova vrcholného období, čemuž samozřejmě nasvědčuje i doba vzniku (1992) této kompozice. Problematiku průniku geometrických útvarů řešil Václav Boštík i v jiných obrazech, například *Počátek*²²⁰ [25]. Obě plátna zaujímá dominantní středový útvar – oválná podkova (*Počátek I.*) a kruh (*Počátek*). Uvnitř prostoru vymezeného těmito tělesy se nachází čtverec (*Počátek I.*) a v případě malby *Počátek* trojúhelník. Srovnání těchto uměleckých produktů Václava Boštíka je dokladem jeho systematického přístupu k tvorbě, kdy trpělivě s pečlivostí rozvíjí zvolenou tematiku a zkoumá její výrazové možnosti. Malbu *Turínské plátno*²²¹ [26] také vystavěnou na kontrastu kruhu a čtverce navíc autor doplnil mlhovitým přízrakem Kristova obličej. Užití figurálního prvku jako doplnění geometrické vizuality představuje velmi neobvyklý počín Václava Boštíka, ale po kompoziční i barevné stránce můžeme tento obraz považovat za volné pokračování díla *Počátek I.*

3. 8. TOMÁŠ CÍSAŘOVSKÝ (1962)

Šířka (z cyklu *Budování kapitalismu v Čechách*), 1992, akryl, plátno, 160 x 145 cm, sign: vzadu, vpravo nahoře, MUO, získáno od autora v roce 2006, inv. č. O 2453.

²²⁰ *Počátek*, 1991, olej, plátno, 132,5 x 132,5 cm, Státní sbírka umění v Drážďanech, http://www.radio.cz/cz/rubrika/udalosti/galerie-hlavniho-mesta-prahy-vystavuje-dilo-vaclava-bostika/pictures/maliri/bostik_vaclav/pocatek1991.jpg#pic, vyhledáno 3. 3. 2011.

²²¹ *Turínské plátno*, 1995, olej, plátno, 115 x 115 cm, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem. <http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/fotogalerie/foto/338261/?cid=681651>, vyhledáno 25. 3. 2011.

Tomáš Císařovský se narodil 2. 1. 1962 v Praze. Již od raného dětství podněcovala zájem Tomáše Císařovského o výtvarné umění zejména bohatá uměleckohistorická knihovna jeho otce, Josefa Císařovského (1926), který sám maloval a také byl teoretikem umění. V letech 1978 – 1982 studoval Tomáš Císařovský na Střední uměleckoprůmyslové škole v Praze, v dalším uměleckém rozvoji po ukončení středoškolského vzdělání dále pokračoval v letech 1983 – 1988 na Akademii výtvarných umění v Praze, pod vedením Arnošta Paderlíka (1919 – 1999) a Jiřího Ptáčka (1949).²²² Skupinově vystavuje od roku 1984, samostatně od roku 1985. Zatím poslední samostatná výstava Tomáše Císařovského se odehrála letos na Staroměstské radnici.²²³ Oba jeho starší bratři (Petr (1950), sochař; Josef, (1952) filmový dokumentarista) se pohybují v oblasti výtvarného a filmového umění.²²⁴

Tematicky se Tomáš Císařovský zabývá figurou,²²⁵ portrétem a krajinou. Pro tyto motivy volí techniku malby olejovými barvami, (někdy naopak akvarel), což mu umožňuje dosáhnout precizní formy a nechat obraz vznikat v delším časovém horizontu. Tomáš Císařovský obrazovou plochu nezaplňuje zbytečnými podrobnostmi a detaily, figuru či portrét monumentalizuje monochromním plošným pozadím. Barvy vždy volí tak, aby spolu vytvářely harmonický celek, často nadreálného charakteru, který mnohdy může vyvolávat pocit vzdušnosti nebo naopak samoty.

Jeho malby propojují malířskou vytříbenost s hlubší myšlenkovou úvahou, která rozhoduje při volbě ztvárnit konkrétního člověka či skupinu lidí. Výsledné dílo ale nemívá vážný charakter, autor se naopak snaží podat celou situaci s nadhledem a odlehčením, často s ironickým nádechem. Pro své narativní kompozice Tomáš Císařovský hledá inspiraci v osobních i Česko–Slovenských dějinách.²²⁶ Marek Pokorný charakterizuje umělecký

²²²Miroslava Hlaváčková, *Příští stanice Arkádia* (kat. výst.), Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem 2006, s. 30.

²²³ Výstava: Tomáš Císařovský, *Žlutá skvrna*, Výběr z akvarelů 2000 – 2010, Staroměstská radnice, 2. Patro, 15. 9. – 21. 11. 2010.

²²⁴ Martin Dostál, *Tomáš Císařovský*, Praha 2003, nestr. - Lenka Lindaurová (ed.), *Česká malba 1985 – 2005. Sbírka Richarda Adama*, Brno 2006. - Petr Volf, *Tomáš Císařovský. Obrazy z let 1988 – 2003*, Praha 2004, s. 110.

²²⁵ Hlaváček, Rozvíjení osobních přístupů (pozn. 90), s. 741.

²²⁶ Jiří Olič et al. (pozn. 105), s. 362 – 363.

postoj autora takto: „*Tvorba Tomáše Císařovského tematizuje především paměťové prvky každodennosti a paměť občanské společnosti...*“²²⁷

Nejčastěji autor vytváří cykly maleb zaměřené na jedno sjednocující téma, ale výjimkou nejsou ani obrazy, které se myšlenkově neváží k nějakému většímu celku.²²⁸ Dílo Tomáše Císařovského také nese určité společné znaky s malbou amerického autora Alexe Katze (1927)²²⁹ [27]. Zejména formální stránka, figurativnost, záměrné zplošnění kompozice, hladká malba a užití jednoduších nátěrů vytváří mezi oběma autory jistou spojitost. Jejich projevy se ovšem různí ve způsobu chápání člověka. Tomáš Císařovský vytváří kompozice více citově proteplené s osobním zaujetím pro konkrétního jedince, vychází více z reálné podoby člověka, kterou až posléze stylizuje, Alex Katz v duchu popartové estetiky naopak nejdříve stylizuje a potom se do jeho obrazů promítá lidské individuum. V konečném důsledku se pak zdají být obrazy Tomáše Císařovského malované více pro lidský rozměr.

V tvorbě Tomáše Císařovského můžeme vymezit několik základních témat jeho tvorby: portrétní a figurální obrazy s cílem vyjádřit lidskou podstatu a životní situaci konkrétního člověka či konkrétní skupiny lidí, nebo

²²⁷ Marek Pokorný, *A na co myslíš ty* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy v Praze 2005, nestr.

²²⁸ Z roku 1988 pochází série obrazů „*Z deníku dědy legionáře*“, kde autor převedl do obrazové podoby drobné kresby a zápisky z deníku, který zdědil po svém dědečkovi, účastníkovi tažení Československých legií za první světové války. V roce 1992 vytvořil cyklus *Budování kapitalismu v Čechách*, do něhož patří obraz *Šířka* z majetku MUO. Jako další příklad slouží zajímavá kolekce („*Naty, přepni to*“), která vznikla v roce 1994, autor se snažil mírně ironickou formou zachytit současné prostředí umělců, výtvarných teoretiků a galeristů. Od roku 1994 proniká do díla Tomáše Císařovského také krajina (česká i zahraniční), velmi podnětné pro něj v tomto ohledu bylo navštívení Grand Canyonu a Peru. Nejvíce Tomáše Císařovského proslavil soubor maleb „*Bez koní*“, 1996, celofigurální portréty české šlechty. K vytvoření většiny rozměrných podobizen aristokratů Tomáši Císařovskému posloužily fotografie. Podobizna Karla Schwarzenberga, ale vznikla po několika portrétních sezeních, kterých se Karel Schwarzenberg osobně zúčastnil. Z let 2002 – 2003 pochází kolekce obrazů s názvem „*Promlčená doba*“, kde autor zachytil slavné zpěváky a zpěvačky z éry před rokem 1989, inspiraci načerpal z dobových časopisů.

²²⁹ Alex Katz, *Anna Wintour*, 2009, technika neuvedena, rozměry neuvedeny, Národní galerie v Londýně. <http://collabsociety.com/art/artist-alex-katz-and-anna-wintour-the-ice-queens-first-portrait/attachment/alex-katz/>, vyhledáno 28. 2. 2011.

Viz Deborah Wye et. al., *Artists & Prints. Masterworks from the Museum of Modern art*, New Yourk 2004, s. 240.

Také Martin Dostál si všiml vztahu mezi Tomášem Císařovským a Alexem Katzem a uvádí ještě další inspirační vzory Tomáše Císařovského, jako jsou Andrea Mantegna (1431 - 1506), Masaccio (1401 – 1428), Henri de Toulouse Lautrec (1864 - 1901), Roy Lichtenstein (1923 - 1997) a Andy Warhol (1928 - 1987). Viz Martin Dostál (pozn. 224).

obrazy cizích záměrně neidentifikovaných lidí, kteří svou bytostností znázorňují nějakou skutečnost, či jev, (to je případ malby *Šířka*), třetí oblast představuje znázornění krajiny a člověka v krajině, všechny tyto okruhy mohou zároveň být pojaty vyprávěcí, či literární formou nebo naopak poetikou náznaků.

Plátno z roku 1992, *Šířka*²³⁰ [28] z cyklu „*Budování kapitalismu v Čechách*“, Tomáš Císařovský namaloval olejovými barvami, jako ostatně většinu svých děl. Obraz má racionálně a účelově rozvrženou kompozici, není zde cílem ukázat neobvyklost či překvapivost vkomponování figury do obrazu. Tomáš Císařovský sází na sošnost postavy muže v obleku, která drží skládací metr, symetricky ji doplnil dvěma kostkami lega po stranách, pozadí pojal jako jednolitý fialový „nátěr“. *Šířka* má zobrazivý charakter, nejedná se však o iluzivní způsob malby, (pouze skládací metr vykazuje známky naturalističtějšího pojetí) realitu autor transformuje do vlastní tvarové i barevné stylizace. Statičnost kompozice a užití hladké malby bez pastózních vstupů nás informuje, že úmyslem tohoto obrazu není předvést autorovu malířskou a štětcovou virtuozitu. Tomáš Císařovský nechce poutat naši pozornost formálními zpracováními, ale naopak nám svou uměleckou vizi předvést odhalenou ve své podstatě. Pro tento účinek volí barevně souznící tonalitu, která harmonizuje plátno a navozuje pocit klidu. Spojením malířské čistoty, intelektuální korekce a uklidňující fialovo – zelené kolority, vzniká výrazově působivé dílo.

Svou obsahovostí reaguje *Šířka* hravou formou na současnou politickou i společenskou situaci počátku 90. let minulého století. Poměrně statická figura osamocená v jakoby prázdném prostředí, kde se nic neděje, připomíná postoj kapitalistického individualismu, touhu po individuálním a osamoceném projevu. Autor se zde nesnaží tento jev kritizovat, spíše věcně konstatuje a chce poukázat, že nyní máme dostatek prostoru na seberealizaci. Dravý kapitalismus zde ale není přeceňován, celou kompozici odlehčují dvě s nadsázkou až ironicky malované kostky lega, které dodávají tématu svěží

²³⁰ *Šířka* (z cyklu *Budování kapitalismu v Čechách*), 1992, akryl, plátno, 160 x 145 cm, MUO, inv. č. O 2453.

nadhled. Kostky lega, jež patří mezi dětské hračky, zde ztělesňují jakési budování něčeho formou pokus – omyl, cestu společnosti dosud nevyzkoušeným a neprobádaným směrem. Zpochybňuje autor tímto gestem naši připravenost na demokraticky smýšlející společnost, a chce naznačit, že přeci jenom od vzniku samostatného Československa nebylo tolik příležitostí a času evolučně dozrát do této fáze a naučit se takto existovat?

Martin Dostál zhodnotil cyklus „*Budování kapitalismu v Čechách*“ při příležitosti výstavy v Galerii MXM (včetně obrazu *Šířka*) v roce 1993. „*Zatímco ikonografická východiska a zamýšlené významy s extenzivní rekonstrukcí českého kapitalismu na jedné straně a šedavou zbytkovou sedlinou z předchozího systému na druhé straně vyvolávají v divákovi okamžitý řetězec asociativních možností, které plynou ze zdánlivě jednoduše artikulovaného obsahu, nenápadně důrazná pro jejich vyznění je také formální stránka jednotlivých obrazů.*“²³¹

„*Šířka*“ představuje po formální stránce již vyjasněný rukopis autora, se kterým pracuje v následujících figurálních dílech (například cyklus *Naty, přepni to*, 1994) s různými obměnami (užití anaturalistické barevnosti, někdy více stylizuje anatomii, jindy naopak důsledně dbá na dodržení správných proporcí). Formálně používá typickou stylizaci postavy i plošnost nátěru malby, kterým se mu ale daří díky volbě barev vyjadřovat prostor. Záměrně potlačuje štětcový rukopis, což přispívá k věcnějšímu vyznění jeho děl. Na obraze *Šířka* nejde v první řadě o vyjádření podoby konkrétního člověka (jako je tomu u jiných děl autora), ale spíše o alegorické uchopení zpodstatnělého pojmu šířka. V tomto ohledu má tato kompozice bližší vztah k obrazům kolekce neslyšících lidí ze stejného roku, kde Tomáš Císařovský vyjadřuje také nějaký jev či skutečnost.²³²

²³¹Martin Dostál, Aristokratické soirré a malíř Tomáš Císařovský, in: Václav Bělohradský – Martin Dostál – Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, *Tomáš Císařovský. Bez koní* (kat. výst.), Galerie Rudolfinum 1996, příloha, nestr.

²³² Na rozdíl od legionářského cyklu, souboru „*Naty, přepni to*“, nebo kolekci pláten „*Promlčená doba*“, patří „*Šířka*“ k méně dějovým a výpravným kompozicím.

K rozměrnému plátnu *Šířka* vznikla protějšková kompozice stejných rozměrů s názvem *Kolmost*²³³ [29], která vykazuje podobné tematické, stylové pojetí, objevuje se zde znovu sošná figurka v obleku, která drží pomůcku na měření kolmosti (U obrazu *Šířka* muž v ruce třímá skládací metr), zasazení do neurčitého prostředí vyjádřeného jednoduše barevnou plochou, i užití doplňujících atributů jako jsou kostky lega (takřka totožné na obou obrazech).

3. 9. PAVEL HAYEK (1959)

Filodendron, 1992, akryl, plátno, 162 x 162 cm, sign: vzadu, vlevo nahoře, MUO, získáno od autora v roce 2007, inv. č. O 2528.

Javorové listy, 1994, olej, plátno, 160 x 120 cm, sign: vzadu, vlevo nahoře, MUO, získáno od autora v roce 2007, inv. č. O 2527.

Pavel Hayek se narodil 10. 3. 1959 v Brně. Od raného mládí rozvíjel svůj talent na Lidové škole umění J. Kvapila v Brně, kam docházel mezi lety 1973 – 1982. Skupinově vystavuje od roku 1980, samostatně od roku 1983.²³⁴ Mezi lety 1990 – 2001 byl členem TT klubu,²³⁵ od roku 1998 také členem Klubu konkrétistů.²³⁶

²³³ *Kolmost* (Z cyklu *Budování kapitalismu v Čechách*), 1993, olej na plátně, 160 x 145 cm, Wannieck Gallery v Brně. Foto převzato: Richard Adam – Alena Pomajzlová – Jiří Přibáň, Česká malba generace 80. let, Wannieck Gallery v Brně 2010, s. 28.

²³⁴ Zbyšek Malý (ed.), *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950 – 1999/H*, Ostrava 1999, s. 110. – Zbyněk Sedláček, *Pavel Hayek* (kat. výst.), Centrum kultury a vzdělávání v Ostravě 1999, nestr.

²³⁵ Pavel Hayek, Životopis, *Pavel Hayek*, <http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 9. 4 2011. TT klub viz pozn. 187.

²³⁶ Ibidem. Klub konkrétistů vznikl v roce 1967. Sdružoval umělce, kteří se ve svém díle zabývají geometrickými zákonitostmi ve své čisté nebo modifikované podobě. V roce 1972 klub zanikl, znovu byl obnoven v roce 1990. Mezi jeho členy kromě Pavla Hayeka patří: Eduard Antal (1929), Juraj Bartusz (1933), Mária Bartuszová (1936 - 1996), Štefan Belohradský (1930), Ľuba Belohradská (1936), Jiří Bielecki (1929), Svatoslav Böhm (1934), Jindřich Boška (1931), Anton Cepka (1936), Václav Cigler (1929), Jarmila Čihánková (1925), Marián Čundelík (1926 - 1983), František Dörtl (1934), Jan Dušek (1936 - 1993), Jiří Hampl (1929), Jiří Hilmar (1937), Josef Hrdý (1932), Dalibor Chatrný (1925), Ivan Chatrný (1928 - 1983), Alojz Klimo (1922 - 2000), Tamara Klimová (1922), Radoslav Kratina (1928 - 1999), Zdeněk Kučera (1935), Jaroslava Kurandová (1936), František Kyncl (1934), Jaroslav Malina (1944), Pavel Maňka (1929), Anastázia Miertušová (1927 - 2001), Eduard Ovcáček

Základní odrazový můstek pro dílo Pavla Hayeka představuje uchopení a osvojení si grafických technik používaných při knižních ilustracích, zejména suché jehly.²³⁷ Postupně opustil svůj počátečný výtvarný program založený na prostorové iluzi²³⁸ a přiklonil se spíše k ornamentálnímu a plošně-stylizovanému projevu často připomínající efekty fotogramu. Tematicky využívá fragmentů rostlinného světa, rozmanitých druhů listů, plodů, květů, větví, ad. Pomocí takřka geometricky přesné metody rozkreslování obrysů (ne na úkor jedinečnosti každého prvku), převádí tyto zlomky na podkladovou vrstvu plátna. Řazením jednotlivých předmětů dociluje jakýchsi rytmických vzorů. Jiří Valoch nenazývá takto pojaté obrazy kompozice, nýbrž struktury.²³⁹ K tomuto úsudku ho zřejmě přiměl fakt, že charakter maleb Pavla Hayeka ztělesňuje prapůvodní otisk rostlinného světa, jeho kumulaci a sumarizaci na základní tvar.

Autor nechce vytvářet iluzi nějakého objektu, ale naopak cíleně usiluje o lineárnost, která za určitých podmínek podporuje optické neprostorové klamy, přítomné na jednotlivých obrazech. Zejména kvůli specifickému využití bílé a černé barvy, připomínají malby Pavla Hayeka černo-bílé linoryty, nebo dokonce jejich matrice. Autorův styl se vyznačuje grafickým přístupem k malbě, založeném na kolorování předem vybraných ploch, výrazné dekorativitě, harmonickému komponování vzorů a preciznímu provedení.

Při tvorbě obrazu s názvem *Filodendron*²⁴⁰ [30] využil Pavel Hayek metody pozitiv-negativ.²⁴¹ Rovnovážnou kompozici rozesel pravidelně po

(1933), František Pavlů (1932), Arsén Pohribný (1928), Tomáš Rajlich (1940), Jaroslav Rusek (1932), Zdeněk Rybka (1938), Karel Trienkewitz (1931), Rudolf Valenta (1929), Jiří Valoch (1946), Drahoslav Beran (1925), Miloslav Cicvárek (1927), Jindřich Gola (1940), Miroslav Vystrčil (1934). Viz Arsén Pohribný et. al., *Klub Konkrétistů* (kat. výst.), Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě 1997.

²³⁷ Pavel Hayek ilustroval nová vydání próz Čechova, Dostojevského a Poea. Viz Jiří Valoch, *Pavel Hayek* (kat. výst.), Výstavní síň Emila Filly v Ústí nad Labem - Galerie Caesar v Olomouci, Dům umění v Opavě 1996, nestr.

Toto první tvůrčí období vymezuje Jiří Valoch lety 1980 – 1990. Viz Valoch, Pavel Hayek (pozn. 237).

²³⁸ Zbyšek Malý (pozn. 234), s. 110 – 111.

²³⁹ „Zkušenosti se seriálním řazením, s přesnou plošnou projekcí modelu a s formotvornými možnostmi negativně vymezených tvarů pak zhodnotil a přehodnotil ve svých strukturách.“ Viz Valoch, Pavel Hayek (pozn. 237).

²⁴⁰ *Filodendron*, 1992, akryl, plátno, 162 x 162 cm, MUO, inv. č. O 2528.

celém formátu plátna. Hlavní obsahový motiv, stylizované skrumáže listů filodendronu ponechal záměrně bílé, mezery mezi nimi, které vznikly při rozkreslování jednotlivých tvarů, naopak s grafickou přesností černě vybarvil. Dosáhl tak vymezení podoby listů filodendronu na základě barevného zvýraznění prostoru, jehož jsou součástí, nikoli definováním jejich obrysově linie. Autor docílil optické skutečnosti podobající se fotogramu, ovšem za použití akrylové malířské techniky. S technikou fotogramu má Pavel Hayek osobní zkušenost, výrazové možnosti této fotografické metody jistě ovlivnily jeho malířský projev. Například díla *Kopr*²⁴² [31] nebo *Tuje*²⁴³ [32] vytvořil pomocí neexponovaného fotopapíru.

Kompozici *Javorové listy*²⁴⁴ [33] charakterizuje aditivní kladení jednotlivých abstrahovaných prvků javorového listu do řad za sebe. Takřka šablonovitým opakováním elementů vzniká malba připomínající svým vzorem koberec či nějakou jinou tkaninu. Obrazovou plochu rozdrobuje do malých tvarově na sobě nezávislých plošek, jejichž význam pochopíme, až při spojení vizuálního vjemu s myšlenkově-logickým úsudkem, základajícím se na informaci o názvu díla poskytnuté od autora. Tak jako tomu bývá u různých optických klamů i zde musíme „násilím“ zraku poručit, abychom viděli hlavní námět tam, kde je ponechán volný prostor a naopak, abychom potlačili výraznost černě zbarvených tvarů, které samy o sobě bez vazby na vynechaná místa nenesou žádnou informaci o ústředním tématu. Autor v podstatě využil podobný postup jako u předchozí kompozice, ale vizuálně méně čitelný. *Javorové listy* definuje okolní černě zbarvený prostor, zde je navíc vložen i princip vzájemného překrytí listů,²⁴⁵ což asi nejvíce znesnadňuje jejich samostatnou identifikaci. *Javorové listy* mohou svým

²⁴¹ To znamená, že umístění protipólových barev bílé a černé v rámci kompozice je možné „obrátit“ a vytvořit tak druhou barevnou variantu původního obrazu, jakýsi negativ prvotního pozitivu. Tento princip autor často využívá. Viz Zbyšek Malý (pozn. 234), s. 111.

²⁴² *Kopr*, 1995, fotogram, 55 x 45 cm, Galerie Ad Astra v Kuřimi, <http://www.ad-astra.cz/fotogal/hayek/Image28.jpg>, vyhledáno 9. 4. 2011.

²⁴³ *Tuje*, 1995, fotogram, 55 x 45 cm, Galerie Ad Astra v Kuřimi, <http://www.ad-astra.cz/fotogal/hayek/Image30.jpg>, vyhledáno 9. 4. 2011.

²⁴⁴ *Javorové listy*, 1994, olej, plátno, 160 x 120 cm, MUO, inv. č. O 2527.

²⁴⁵ Pokud si na reprodukci obrazu *Javorové listy*, tužkou vyšrafujeme autorem ponechané bílé mezery, tvary navzájem se překrývajícími listů opticky více vystoupí a je tak možné snáze dešifrovat kompozici.

charakterem připomínat až jakousi op artovou strukturu, vznikají zde jisté souvislosti mezi dílem Victora Vasarely (1906 – 1997) a Pavla Hayeka (vědomě na něj jistě navazuje v malbě *Zebry*²⁴⁶ [34]). Na rozdíl od op artového mistra skládá Pavel Hayek své obrazce z tvarové podstaty skutečných předmětů, nepracuje s geometrickými zákonitostmi, snaží se vizuální efekt vyvolat kumulací lyrických motivů.

Javorové listy i *Filodendron* v kontextu tvorby Pavla Hayeka zauímají celkem tradiční umělecké stanovisko, autor zde kontinuálně navazuje na své předchozí zkušenosti s malbou i fotogramem, tematicky čerpá z přírodních struktur, jejichž materiální podstatu můžeme považovat za hlavní zdroj malířovy fascinace přírodou. V malbě *Filodendron* Pavel Hayek více přiznává skutečný tvar této rostliny, dílo *Javorové listy* se svým optickým znečitelněním naopak přibližují op artové estetice. K plátnu *Filodendron* je možné hledat paralely v autorových serigrafích (například *Feferonky*²⁴⁷ [35]) Podobným principem znejasnění konturace (*Javorové listy*) vytvořil například obraz *Fikusové listy*²⁴⁸ [36].

3. 10. JIŘÍ LINDOVSKÝ (1948)

Dělení, 1993, tužka, umělohmotná fólie, 100 x 70 cm, sign: vlevo nahoře, MUO, získáno od autora v roce 2002, inv. č. O 2381.

Měšťanské zátiší, 1997, tužka, pastel, umělohmotná fólie, 70 x 100 cm, sign: vpravo dole a vzadu, vpravo nahoře, MUO, získáno od autora v roce 2002, inv. č. O 2382.

Jiří Lindovský se narodil 25. 4. 1948 v Mankovicích. Studoval na Střední umělecko-průmyslové škole v Brně (1963 – 1967), obor výstavnictví a

²⁴⁶ *Zebry*, 2007, akryl, plátno, 180 x 180 cm, Galerie Ad Astra v Kuřimi, http://www.ad-astra.cz/fotogal/hayek/2/06_P1010158.jpg, vyhledáno 9. 4. 2011.

²⁴⁷ *Feferonky*, 1992, serigrafie, 44 x 36 cm, Galerie Ad Astra v Kuřimi, <http://www.ad-astra.cz/fotogal/hayek/PA230015.jpg>, vyhledáno 9. 4. 2011.

²⁴⁸ *Fikusové listy*, 2005, akryl, instalace, 280 x 280 cm, Galerie Ad Astra v Kuřimi, <http://www.ad-astra.cz/fotogal/hayek/vystava/01P1070164.jpg>, vyhledáno 9. 4. 2011.

aranžérství u Aloise Zamazala (1902 - ?), Antonína Odehnala (1931), Milana Zezuly (1921 - 1992) a Václava Sedlaříka (1927). Tři roky strávil na katedře výtvarné výchovy na Pedagogické fakultě Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Brně, kde mělo na něj vliv setkání s Jiřím Hladačem (?). Poté dále pokračoval na Akademii výtvarných umění v Praze (1970 – 1975), v ateliéru grafiky Ladislava Čepeláka (1924 - 2000). Věnuje se zejména grafice, kresbě, malbě, vytváří také realizace v oblasti užitého umění. Skupinově vystavuje od roku 1969, samostatně od roku 1970.²⁴⁹ V roce 1983 získal bronzovou plaketu Premi Internacional de Dibuix Joan Miró. Byl členem Unie výtvarných umělců Olomoucka (1990 – 1992), Výtvarného sdružení kruh (1990 – 1992),²⁵⁰ TT klubu (1991 - ?),²⁵¹ Výtvarného sdružení Geometrie (1990 - ?), Výtvarné skupiny Jiná geometrie (1991 - ?) Od roku 1991 patří do Spolku Olomouckých výtvarníků.²⁵² Působil jako odborný asistent a vedoucí kresby na katedře volné tvorby na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě (1990 – 1992). Vyučuje na Akademii výtvarných umění v Praze, kde vede od roku 1992 ateliér grafiky.²⁵³ Jmenován docentem byl v roce 1994, profesorem v roce 2007.²⁵⁴

Jiří Lindovský, podobně jako Adriena Šimotová²⁵⁵ nevytváří z našeho pohledu klasické obrazy pomocí olejových barev. Jeho umělecké výstupy vytvořené nejčastěji kresebnou, či grafickou metodou se po svém adjustování stávají závěsnými obrazy, v inventáři MUO jsou také tak obě následující díla vedena.

²⁴⁹ Bielešová (ed.), *Nechci v kleci!* (pozn. 10), s. 128.

²⁵⁰ Ladislav Daněk (ed.), (pozn. 6), s. 87.

²⁵¹ TT klub viz pozn. 187.

²⁵² Ladislav Daněk – Jiří Hastík – Josef Maliva et. al., *Figurální tvorba umělců Olomouckého kraje*, Olomouc 2010., s. 178 – 179.

Další členové Spolku Olomouckých výtvarníků: Viz Neautorizováno, Spolek olomouckých výtvarníků, *Informační systém abART*, <http://abart-full.artarchiv.cz/skupiny.php?Fvazba=seznamclenu&IDskupiny=176>, vyhledáno 11. 3. 2011.

²⁵³ Ladislav Daněk (ed.), (pozn. 6), s. 87.

S profilací grafického ateliéru Jiřího Lindovského na AVU je možné se podrobněji seznámit například v katalogu, který vyšel při příležitosti výstavy Jiřího Lindovského a jeho žáků v Alšově Jihočeské galerii. Viz Jiří Lindovský – Dalibor Smutný – Vlastimil Tetiva et. al., *Akademie výtvarných umění. Ateliér grafiky 1. Škola Jiřího Lindovského* (kat. výst.), Alšova Jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou 2005.

²⁵⁴ Vlastimil Tetiva, *Jiří Lindovský. Retrospektiva* (kat. výst.), Alšova Jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou 2007, s. 82.

²⁵⁵ Adriena Šimotová viz kapitola 3. 4.

Některé grafické práce autora, vznikají metodou sítotisku, někdy naopak využívá kombinaci několika technik (např: kresba uhlím, grafitem nebo temperou). Vytváří kompozice bez osobní emoční zainteresovanosti, nepodléhající žádným tvůrčím nahodilostem, kde klade důraz zejména na osobní vklad dovedného zpracování (často konstruktivního charakteru) a intelektuální úvahy, jejichž spojením vzniká dílo výtvarně-estetických kvalit. Zároveň také není možné vnímat tvorbu Jiřího Lindovského jako nějaký striktní přepis autorova uměleckého záměru na zvolený podklad. Usiluje o nečekaná řešení, uvnitř jednoho obrazu konfrontuje geometrické formy s lyrickou či abstrahujícími linií, opatrně si „pohrává s napětím“,²⁵⁶ které vyvolávají tyto překvapivé kontrasty a souvislosti. Známé jsou také výtvarné práce, kde dochází k rozrastrování vnější skutečnosti. „*Rastry z rovnoběžně řazených či pravoúhle nebo diagonálně křížených linií, jsou vymezeny základním předmětným tvarem. Později se prolínají s nepravidelnými útvary, traktovanými drobnopisným detailem.*“²⁵⁷ V jiné skupině svých uměleckých děl (zejména cyklus *Měšťanská zátiší*) se pouští do experimentů s plastovou fólií. Kolážovitým způsobem umisťuje celé kusy tohoto materiálu, nebo pouze jednotlivé, předem uřezané fragmenty do obrazové plochy a překrývá tak touto průhlednou hmotou předchozí výtvarné vztahy. Nevyhýbá se ani negrafickým technikám kolorování jako je například vstup roztíracími pastely, či temperovými barvami, jejichž tonalitu uplatňuje spíše zdrženlivě, citlivým pastelově jemným nádechem.

Svá témata hledá v oblasti krajinných a figurálních motivů, zátiší, světe techniky (různé stroje a strojky, letadla, kabely, ad.)²⁵⁸. Také využívá výrazových možností nepředmětného abstraktního zobrazení. Jiří Valoch spatřuje hlavní význam autorovy tvorby v jeho ochotě přetvářet zvolené motivy podrobnější myšlenkovou úvahou a skrze kresebné, či jiné postupy se

²⁵⁶ Toto napětí, či chvění výstižně popisuje Jan Kříž: „*V pavučinově jemném tkanivu převážně tužkových kreseb Jiřího Lindovského si praktická funkční logika reálné technické konstrukce podává ruku s téměř volnou, výtvarně i psychologicky různorodě motivovanou tvarovou fantazií.*“ Viz Ladislav Daněk (ed.), (pozn. 6), s. 41.

²⁵⁷ Tetiva, Jiří Lindovský. Retrospektiva (pozn. 254), s. 2 – 3.

²⁵⁸ Ibidem, s. 7 - 14.

seznamovat se všemi jejich možnými formami. „Lindovský své náměty neobjevuje, zkoumá je, artikuluje jejich možné podoby.“²⁵⁹

Jiří Lindovský při tvorbě obrazu *Dělení*²⁶⁰ [37] nejdříve tužkou navrhl základní kompozici sestávající z kruhovitěho útvaru v dolní polovině formátu a oblé linie, která z tohoto předmětu pomyslně vyrůstá. Poté začal pracovat s umělohmotnou fólií²⁶¹, řezáním ji upravil do požadovaného tvaru a přilepil na podklad. Autor zapojuje tento materiál s výtvarnou citlivostí, zkoumá možnosti využití jeho transparentnosti v kombinaci s reliéfní strukturou a haptikou. Vzniká jakási grafická koláž, původní tužkokresba je zakonzervována uvnitř fólie, zastřena jemným oparem a tím jsou také setřeny její původní optické vlastnosti, celkový charakter kresby se nyní více blíží linearitě vytvořené pomocí grafického tištění z matrice.

Prapodivný kruhový útvar připomíná stylizované turbíny, či elektromotory, jejichž zobrazování se Jiří Lindovský také po nějaký čas věnoval²⁶² (například obrazy *Elektromotor*²⁶³ [38], *Hybrid*²⁶⁴ [39], nebo *Věž*²⁶⁵ [40]). Samotný název obrazu *Dělení*, ale spíše odkazuje k nějakému probíhajícímu ději, než ke konkrétnímu předmětu, čímž se dílo *Dělení* odlišuje od ostatních prací období počátku 90. let. Dynamiku do tohoto obrazu vnáší expresivní zmeť „čar“, tvořená reliéfními liniemi vyřezanými z umělohmotné fólie. Zapojením struktury fólie Jiří Lindovský předznamenává svůj zájem o tento materiál, jež bude o čtyři roky později hojně využívat zejména v cyklu

²⁵⁹ Jiří Valoch, *Jiří Lindovský. Kresby a grafika* (kat. výst), Divadlo hudby OKS v Olomouci 1983, nestr.

²⁶⁰ *Dělení*, 1993, tužka, umělohmotná fólie, 100 x 70 cm, MUO, inv. č. O 2381.

²⁶¹ Ladislav Daněk popisuje, jakým způsobem Jiří Lindovský dospěl k fóliovým kolážím: „*Díky grafickým experimentům s tiskem z umělohmotných fólií ho jednoho dne zaujala jejich měkká transparentnost a dobrá opracovatelnost. To mu umožnilo pomocí rytí, vypalování a prořezávání matric (fólií, kombinovaného s klasickou kresbou, znovu se zabývat otázkou vztahu prostoru v ploše a zároveň za plochou.*“ Viz Ladislav Daněk (ed.), (pozn. 6), s. 13.

²⁶² Ukázky děl s technicistní inspirací, turbíny atd... Viz *Ibidem*, s. 71 – 81.

²⁶³ *Elektromotor*, 1992, vyřezávaná a vrstvená umělohmotná fólie, tužka, pastel, 108 x 77 cm, majetek autora. Foto převzato: Ladislav Daněk (ed.), *Jiří Lindovský. Práce z let 1967 – 2002* (kat. výst), Muzeum umění v Olomouci 2003, s. 96.

²⁶⁴ *Hybrid*, 1996, vyřezávaná a vrstvená umělohmotná fólie, rytá kresba jehlou, tužka, 85 x 105 cm, majetek autora. Foto převzato: Ladislav Daněk (ed.), *Jiří Lindovský. Práce z let 1967 – 2002* (kat. výst), Muzeum umění v Olomouci 2003, s. 100.

²⁶⁵ *Věž*, 1993, vyřezávaná a vrstvená umělohmotná fólie, tužka, pastel, 108 x 77 cm. Foto převzato: Ladislav Daněk (ed.), *Jiří Lindovský. Práce z let 1967 – 2002* (kat. výst), Muzeum umění v Olomouci 2003, s. 101.

Měšťanská zátiší. Dělení z hlediska působení na diváka není možné jednoznačně uchopit po formální, ani významové stránce, neustále se pohybuje na pomezí mezi statickou klidností a těžkou destrukcí hmoty, mezi předmětností a abstraktní koláží. Jiří Lindovský přistupuje k obrazové situaci s konceptuální rafinovaností, nechce příliš mnoho prozradit, ale ani netouží po úplném odosobněném zrelativizování prostoru. Při komunikaci s divákem sází na svébytnou a vysoce výtvarnou estetickou rovinu, která je sama o sobě zajímavá svou nekonvenčností.

Dílo *Měšťanské zátiší*²⁶⁶ [41] větší mírou reflektuje skutečný předmětný svět než předchozí obraz *Dělení*. Také znovu využívá výtvarných vlastností fólie a její struktury. Jiří Lindovský se zde pokouší o „zvýtvarnělý“ přepis skutečného zátiší, podnos znázornil pomocí geometrické linie – oválu. Předměty, které se na něm nacházejí, pojal jako barevnou a reliéfní skladbu amorfních útvarů, na jejichž traktaci, reliéfnost a barevnost má přímý vliv vlepovaná fólie. Barevné neurčité struktury obohatil o reálně rozpoznatelné prvky, třešeň a jablko. V pozadí naznačil rýsovanými tahy tužkou okenní rámy, nebo také rámy obrazů, čímž zasadil své zátiší do konkrétního prostoru, jakéhosi „měšťanského pokoje.“ Po kompoziční stránce usiloval Jiří Lindovský o vyváženost celého výjevu a vzájemné harmonizaci vnitřních i vnějších vztahů.

Měšťanské zátiší koloroval Jiří Lindovský sytějšími tóny, než předchozí *Dělení*, cíleně počítá s barevným součtem vznikajícím při překrývání fóliemi a aplikuje tak na tento podklad stopy pastelů hutnějšími doteky. Oproti jiným obrazům (například *Venkovské zátiší*²⁶⁷ [42], *Zátiší s aspikem*²⁶⁸ [43]) pocházejícím z tohoto cyklu se *Měšťanské zátiší* vymyká barevnou sytostí i

²⁶⁶ *Měšťanské zátiší*, 1997, tužka, pastel, umělohmotná fólie, 70 x 100 cm, MUO, inv. č. O 2382.

²⁶⁷ *Venkovské zátiší*, 1997 – 1998, vrstvená umělohmotná fólie, tužka, uhel, 25 x 28,5 cm, majetek autora. Foto převzato: Ladislav Daněk (ed.), *Jiří Lindovský. Práce z let 1967 – 2002* (kat. výst), Muzeum umění v Olomouci 2003, s. 28.

²⁶⁸ *Zátiší s aspikem*, 1999, vrstvená umělohmotná fólie, rytá kresba jehlou, uhel, pastel, 50 x 70 cm, majetek autora. Foto převzato: Ladislav Daněk (ed.), *Jiří Lindovský. Práce z let 1967 – 2002* (kat. výst), Muzeum umění v Olomouci 2003, s. 30.

velkou mírou abstraktní stylizace jakéhosi nedešifrovatelného amorfního útvaru.

Kontrasty mezi realistickým pojetím předmětů (třešeň, jablko) a abstraktní kaskádovitou skladbou, mezi geometrií a lyrikou, mezi pravým úhlem a oválem znovu vzbuzují ono chvění, či napětí vzájemných mezivztahových rovin. Jiří Lindovský se nedrží striktně jednoho principu, nebo již zavedeného postupu, touto syntézou několika přístupů snáze dociluje většího oživení a „čerstvosti“ jeho prací. S touto „čerstvostí“ jistě souvisí další aspekt autorových děl, kterého si všiml Ladislav Daněk. Považuje cyklus *Měšťanská zátiší*, jehož součástí je i již zmíněný obraz *Měšťanské zátiší* za důležitý v kontextu celé tvorby Jiřího Lindovského. Vyzdvihuje zejména snahu, patrnou napříč celým cyklem, dostat do vlastních kompozic světlo v jeho specifické čirosti. Řešení našel Jiří Lindovský v použití umělohmotných fólií, které onu průzračnost a měkké průhledy mohou divákovi zprostředkovat.²⁶⁹

3. 11. MILAN KUNC (1944)

Amor a Psyche, 1995, olej, plátno, 138 x 183 cm, sign: vzadu, vlevo dole, MUO, získáno od autora v roce 2006, inv. č. O 2472.

Milan Kunc se narodil 27. 11. 1944 v Praze. V letech 1963 – 1967 studoval na Akademii výtvarných umění v Praze (ve 4. ročníku byl vyloučen) v ateliéru malby Karla Součka (1915 - 1982). V roce 1969 emigroval do zahraničí, nejprve pobýval v Itálii, posléze v Německu. Tam strávil dalších pět let na Staatliche Kunstakademie v Düsseldorfu (1970 - 1975) pod vedením Josepha Beuyse (1921 – 1986) a Gerharda Richtera (1932). Skupinově vystavuje od roku 1975, samostatně od roku 1978. Věnuje se malbě obrazů, ale i vytváření objektů (keramických plastik) v duchu jeho charakteristické estetiky. Byl členem umělecké skupiny Normal.²⁷⁰

²⁶⁹ Ladislav Daněk (ed.), (pozn. 6), s. 14.

²⁷⁰ Skupina Normal vznikla v roce 1979 a existovala do roku 1981. Spolu s Milanem Kuncem ji tvořili Peter Angerman (1945) a Jan Knap (1949). Tato trojice uspořádala společně řadu

Milan Kunc přistupuje ke svým malbám (i objektům) se značnou obsahovou i formální nadsázkou, často doprovázenou ironií. Na těchto základech staví svůj mnohoznačně vrstevnatý projev založený na určité „hravosti“, záměrné líbivosti, často naivizovaného²⁷¹ charakteru, citacích z předchozích i současných uměleckých děl, oslavou banality a práci s kýčem. Autor se nevyhýbá figurálním a figurativním tématům, naopak je zasazuje do určitého prostředí a rámce, pomocí něhož vypráví rozličné příběhy. Narativnost a optická přívětivost vůči divákovi odráží autorovo sebevědomí a malířskou jistotu, nutnou pro vznik každého uměleckého díla.

Počátky své tvorby Milan Kunc nazývá jako „trapný realismus“, kontroverzně-provokativní styl vycházející v určitých ohledech ze socialistického realismu²⁷², z francouzské salonní malby, německého a vídeňského biedermyera.²⁷³ Postupně, ke konci 70. let 20. století, přetavil tato východiska směrem k transformované verzi pop artu, ve východním prostředí známého pod názvem ost pop.²⁷⁴ Časem ustoupil od ostré kritiky totalitních režimů a začal vytvářet známé kompozice smířlivějších obsahů s větším důrazem na malířské provedení obrazu.²⁷⁵ S naprostou lehkostí a samozřejmostí začal využívat výrazových prostředků kýče, které osvobodil z negativního kontextu a posunul je do nové významové roviny nepostrádající estetické kvality. K formování tohoto specifického projevu v počátcích umělecké dráhy autora jistě nejvíce přispělo, kromě jeho osobního vkladu, prostředí spějící k ustanovení nového postmoderního

kolektivních výstav, zejména v Německu. Viz Neautorizováno, Skupina Normal, *Galerie Caesar*, <http://www.galeriecaesar.cz/Galerie%20Okruh/Milan%20Kunc/normal.htm>, vyhledáno 11. 2. 2011. - Stephan von Wiese et. al., (pozn. 11), s. 239.

Marcel Fišer shrnuje pozitivní přínos, který skupina měla pro formování postmoderny, „*Proti vážnosti všech, kteří v umění viděli revoluční nástroj proměny světa, postavili humor, proti zakódovanému jazyku světa umění tradiční obrazovou řeč, společnou celníku Rousseauovi i umělcům rané renesance.*“ Viz Marcel Fišer, Milan Kunc, *Artlist*, <http://www.artlist.cz/?id=4964>, vyhledáno 11. 2. 2010.

²⁷¹ Důležitost zbavení se sevřenosti dobového konceptualistického kánonu, vysvětluje také Alice Mžuková na příkladu Kuncových čtených portrétů: „*Tento formální naivismus ho osvobodil, nesnažil se jím jen prvoplánově provokovat tehdejší smrtelně vážné konceptuální umělce, odpovídá svobodomyšlné filozofii v duchu Die Fröhliche Wissenschaft (Nietzsche), kterou se autor distancuje od modernistických a konceptualistických mantinelů.*“ Viz Stephan von Wiese et. al. (pozn. 12), text na přebalu.

²⁷² Marcel Fišer (pozn. 270).

²⁷³ Alena Malá (ed.), (pozn. 183), s. 446.

²⁷⁴ Marcel Fišer (pozn. 270).

²⁷⁵ Ibidem.

„řádu“ jako celospolečenského názoru a tím i nové nahlížení na umění jako takové. Dílo Milana Kunce jistě nese, takřka ze všech autorů a jejich obrazů zastoupených ve sbírkách MUO, nejvíce styčných bodů s ryzí postmodernou.

Pro olej na plátně s názvem *Amor a Psyche*²⁷⁶ [44], Milan Kunc zvolil pohádkově-názornou formu parafrázování antického příběhu. Obdélníkový tvar podkladu plátna zaplnil dvěma lidskými hlavami z profilu, obličejí obrácenými k sobě, pažemi se dotýkajícími navzájem. Principem podobným surrealistické koláži skládá jednotlivé předměty (např: motýl, šálky kávy, pohled do části obývacího pokoje), a klade je do vzájemného vztahu ke dvěma hlavním lidským polopostavám. Vzniká tak mozaikovitě dílo, které je ale v zásadě díky malířskému zpracování velmi soudržné a kompaktní, blíží se jakémusi vysněnému nadrealismu.

Milan Kunc humornou formu vypráví příběh milostného vzplanutí Amora ke krásné Psýché, milenců, kteří se mohli vídat jedině po setmění. Mistrně zkombinoval obrysový tvar hlavy Amora s jednotlivými vesmírnými prvky. Tmavě modrá barva obličejí ztělesňuje noční oblohu, obočí personifikoval jako srpek měsíce, motiv mléčné dráhy obepíná líce. Komfort, jež Amor milence poskytl ve svém vlastním paláci, když na něj přes den čekala, znázornil na motivu červené sedací soupravy, kterou s typickou nadsázkou vmaloval do vlasů Psýché, náhrdelníkem složeným ze šálek kávy, nebo také schodištěm obtáčejícím její plavé prameny vlasů.

Podobných poukazů a nejednoznačných narážek obsahuje malba více, například svítící lampa, jež se nachází ve vlasech Psýché, patrně odkazuje k svítilně,²⁷⁷ která zapříčila její neštěstí. Další sporný moment obrazu nastává v motivu startující rakety zobrazené na Amorově krku. Východiska tohoto zobrazení jistě musíme hledat v autorově svérázném humoru, jehož obsah ale nese závažnější poselství, raketu můžeme vnímat jako symboliku duše opouštějící tělo. Druhý možný výklad přináší naznačení pomíjivosti

²⁷⁶ *Amor a Psyche*, 1995, olej, plátno, 138 x 183 cm, MUO, inv. č. O 2472.

²⁷⁷ Setkání Amora a Psýché probíhala vždy v noci, Amor Psýché varoval, aby nepátrala po tom, jak vypadá, ona ho neuposlechla, když usnul, namířila na něj světlo z lampy a prohlížela si ho. V jednom okamžiku ukápl horký olej ze svítilny na Amorovo tělo a on se probudil a opustil ji. Příběh po určitých peripetiích končí jejich usmířením a znovushledáním, ale tyto další dějové roviny již nejsou námětem tohoto obrazu. Viz Lucius Apuleius z Madaury, *Proměny čili zlatý osel* (překl. Ferdinand Stiebitz), Praha 1928, s. 109.

přítomného okamžiku, ale pouze za předpokladu, že raketu budeme vnímat jako obrácenou pochodně²⁷⁸ a pomineme-li, že hoří. Námět odlétající rakety užil Milan Kunc například v díle *Žlutá Venuše*²⁷⁹ [45], které navíc doplnil o prvky rozbitých vajec jako ztělesnění zániku pozemského života. Další metaforický obsah představuje motýl, na obraze *Amor a Psýché* zobrazený na krku Amora jako společenský doplněk. V křesťanské tematice značí motýl vzkříšení duše.²⁸⁰ Motýl často doprovází milostné výjevy francouzské salonní malby 19. století, například obraz Williama Bouguereau (1825 – 1905) *Zefyr a Flóra*²⁸¹ [46], nebo malba téhož autora *Amor a Psýché v dětském věku*²⁸² [47], kde nemá motýlí křídla Amor, ale Psýché. Milan Kunc čerpá určité podněty a symboly (motýl, akt venuše, atd.) z tohoto klasicizujícího období, které vkomponovává do svých děl již v duchu svých stylizačních posunů a pop artové vizuality.

Z hlediska kolorismu dílo nijak nevybočuje ze série typicky barevně rozjásaných kompozic autorova vrcholného tvůrčího období. Vyjadřuje se pomocí kultivované barevnosti a dbá, aby mezi jednotlivými barvami vznikala estetická sousedství²⁸³ a vzájemné harmonické vztahy. Podobný kolorismus zvolil Milan Kunc například pro ztvárnění malby *Příjemný večer (Televize)*²⁸⁴ [48] z roku 1987.

Na první pohled se může zdát, že malba *Amor a Psýché* nemá ambice vyrovnávat se s nějakým závažným tématem a spíše směřuje k obecnému

²⁷⁸ Hořící pochodně patří k atributům Kupida (lat. Amor, řec. Erós), jako symbol pomíjivosti pozemských radostí bývá zobrazována již uhašená (což neodpovídá tomuto obrazu) a v blízkosti spícího Amora. Viz James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění* (překl. Allan Plizák), Praha – Litomyšl 2008, s. 241.

²⁷⁹ *Žlutá Venuše*, 1982, olej, plátno, 160 x 240 cm, vlastnictví neznámé, http://www.artnet.com/artists/lotdetailpage.aspx?lot_id=BA17E1E3E590A75F, vyhledáno 30. 3. 2011.

²⁸⁰ James Hall (pozn. 278), s. 286.

²⁸¹ *Zefyr a Flóra*, 1875, olej, plátno, rozměry neuvedeny, vlastnictví neznámé, http://allart.biz/up/photos/album/BC/Bouguereau,%20William%20/bouguereau_william_flora_and_zephyr.jpg, vyhledáno 26. 3. 2011.

²⁸² *Amor a Psýché v dětském věku*, 1889, olej, plátno, 71 x 119,5 cm, soukromá sbírka, <http://www.artrenewal.org/pages/artwork.php?artworkid=21&size=huge>, 26. 3. 2011.

²⁸³ Například blankytná modř x žluto-oranžová, indigo x hnědá, ad.

²⁸⁴ *Příjemný večer (Televize)*, 1987, olej, plátno, 274 x 274 cm, MUO, <http://www.olmuart.cz/?detail=618>, vyhledáno 26. 3. 2011.

pobavení, ale není tomu tak. Milan Kunc dává svobodný prostor každému divákovi, aby si zde našel to, co je mu vlastní, tedy pokud chce vidět pouze formální hledisko, ať si ho vychutná, kdo naopak inklinuje k vyřčení obecných filozofických otázek, také je zde najde. Autor se hravou a groteskní formou snaží upozornit na společenské problémy, nikomu však své postoje nevnucuje a zůstává nad věcí.

3. 12. ROMAN TRABURA (1960)

Mlok, 1995, olej, plátno, 98 x 118 cm, sign: vzadu, uprostřed dole, MUO, získáno od ART CZ GROUP, s.r.o., Praha, v roce 2006, inv. č. O 2484.

Roman Trabura se narodil 21. 7. 1960 ve Vsetíně. Ve svém životopise si uvádí formu vzdělávání Soukromým studiem v letech 1978 – 1990.²⁸⁵ Roku 1992 absolvoval stipendijní pobyt ve Španělsku, následoval další stipendijní pobyt v Anglii (1993). Mezi lety 1990 – 1997 studoval na Akademii výtvarných umění v Praze, v ateliéru monumentální tvorby u Jiřího Načeradského (1939) a Aleše Veselého (1935). Skupinově vystavuje od roku 1985, samostatně od roku 1988.²⁸⁶ Byl členem skupiny Pilky (1988 – 1990). V letech 1992, 1993 a 2001 získal několik ocenění za svou tvorbu.²⁸⁷

Tvorba Romana Trabury vyšla z podnětů tradiční figurativní malby, kterou následně přetavil do expresivně-naivizovaných²⁸⁸ kompozic s bohatou

²⁸⁵ Simona Vladíková et. al., *Portrét roku 2000* (kat. výst.), Galerie U bílého jednorožce v Klatovech 2001 – Galerie Emila Filly v Ústí nad Labem 2001, nestr.

²⁸⁶ Aleš Rezler, *Jenewein – Kutná Hora. Symposium současného výtvarného umění* (kat. výst.), Galerie Felixe Jeneweina v Kutné Hoře 2000, nestr.

²⁸⁷ 1992, Grant od španělské umělecké nadace la Rectoria. - 1993, Grant od nadace Jany a Milana Jelínkových. Viz *Ibidem*. 2001, Výroční cena nakladatelství Mladá fronta za ilustrace knihy *Pohádky z ementálu*. Viz Ivan Hartmann (ed.), *Mezinárodní trienále současného umění 2008* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2008, s.270.

²⁸⁸ Petr Vaňous považuje za základní inspirační východiska tvorby Romana Trabury umělce amerického poválečného expresionismu (Mark Rothko (1903 - 1970), Jackson Pollock (1912 - 1956)) a německé hnutí Die Neue Wilden. Viz Jiří Olič et. al., *České ateliéry. 71 umělců současnosti*, Praha 2005, s. 357.

Expresivní formu postupně zkldňoval zájem Romana Trabury o předešlé klasické malířské projevy. „*Utilitárně pojímané studium dějin umění vyústilo u něj v křížování různých koncepčních linií evropské malby ovlivňujících ex post vývoj jeho malby – umění starých mistrů, barokní krajinomalby, novodobé severské exprese, metafyzického symbolismu či*

narativností. Výstižně charakterizuje malířovo dílo Aleš Rezler: „*Romana Traburu lze řadit mezi autory té větve současné invenční české malby, která obecně řečeno pracuje s tématem jiné reality, při množství jejích poloh...*“²⁸⁹

Roman Trabura pracuje s technickými i výrazovými prostředky olejomalby, zkoumá její možnosti a uplatnění v rámci svých spontánně imaginativních vizí a práci se symboly. Své výjevy ukotvuje do krajinných či městských scénérií, na něž je možno nahlížet z ptačí perspektivy, či z jiných pohledů neobvyklých pro lidské vnímání. Rozličné prostory obývají lidské figurky, jedovatá zvířata,²⁹⁰ nebezpečně vyhlížející rostliny, či pudově-sexuální asociace vyvolávající mutanti. Obrazy Romana Trabury vzbuzují pocity nostalgie, neklidu, cynismu, ironie i ohrožení,²⁹¹ obecně prostupující atmosféru dnešní doby. Autorovy záznamy dějů vyjadřují jakési malířské gesto, ne však ve smyslu tvarové nebo barevné exprese, ale kvůli znatelnému zakotvení v koncepčním přístupu k malbě, skrze něž realizuje své fantazijní pohádkově-hororové grotesky.

Děj obrazu *Mlok*²⁹² [49] Roman Trabura zasadil do krajinného prostředí, pro nějž zvolil formu realisticky pojaté malby štětcem. První plán díla zaujímá skupinka tří jedovatých muchomůrek, v jejichž blízkosti odpočívá zády k nám otočený ještěrovitý plaz – mlok. Muchomůrky a mlok, z našeho pohledu velikostně zanedbatelné zde představují největší objekty na obraze, okolní prostředí spíše dotváří rámeček této kompozice. Výjev se odehrává pravděpodobně na horské louce (v pozadí autor zobrazil osamocenou krávu), která také tvoří hlavní kompoziční diagonálu. Tvar horizontu obepíná husté stromoví, v dále vyčnívají mlhavé vrcholky okolních kopců. Scénu uzavírá světle modré oblačné nebe s naznačenou siluetou slunce.

Malba působí jako celek kompaktně, zelenomodravá barevnost krajinného rámce uklidňuje a navozuje dojem odpolední siesty. Harmonicky kýčovitě prostředí ale narušuje nesourodý až záměrně nevkusně vyznívající prvek

naivistického umění.“ Viz Jiří Machalický – Aleš Rezler, *GFJ 02-12/2000* (kat. výst.), Galerie Felixe Jeneweina v Kutné Hoře 2000, nestr.

²⁸⁹ Ibidem.

²⁹⁰ Ibidem.

²⁹¹ Ibidem.

²⁹² *Mlok*, 1995, olej, plátno, 98 x 118 cm, MUO, inv. č. O 2484.

skupinky muchomůrek s mlokem. Z perspektivního hlediska je scéna nahlížena právě z pohledu mloka a hub, jejichž prostřednictvím i my vstupujeme do obrazového prostoru. Jsme svědky narušení pocitu bezstarostnosti a bezpečí, který způsobuje dvojice „vetřelců“, jedovatý element muchomůrek a křiklavě zbarvený plaz. Je zde vyjádřena i nálada osamělosti a opuštěnosti, jež symbolizuje osamocená kráva uprostřed rozlehlé louky, což může diváka vybízet k asociační projekci svých vlastních zážitků a zkušeností skrze výjev.²⁹³

Roman Trabura vytvořil obraz s obsahovou tematikou přírodního výjevu, jehož vnitřní neklidná atmosféra neguje původní optimistické vyznění díla. Hlavní aktéři tohoto obrazu jsou ve skutečnosti nepatrní svou velikostí, a my jsme nuceni přiblížit se jejich bytostné podstatě a vnímat svět z jejich perspektivy. Jakousi groteskní situaci, v přírodě málo pravděpodobné setkání fauny s flórou, autor vystavěl na principu nekonvenční intervence do běžných krajinných obrazových klišé.

Malbu *Mlok* Roman Trabura znovu zopakoval v roce 2007 stejnojmenným obrazem (*Mlok*²⁹⁴ [50]), totožným způsobem řešil kompoziční uspořádání, obecnou barevnost i rozměr plátna. Srovnání obou děl nabízí pohled na odlišné výrazové vlastnosti olejomalby a malby akrylovými barvami. Obraz *Mlok* z vlastnictví MUO vytvořil autor klasickou metodou lazurního vrstvení barvy, využil přitom přirozených vlastností této techniky, která umožňuje širokou škálu pojetí obrazu od krajního realismu až po gestickou abstrakci. Pro olejomalbu *Mlok* (1995) autor zvolil klasičtější polohu a naturalistickou barevnost bez dramatického rukopisu. O sedm let pozdější kompozice *Mlok* (2007) naopak Roman Trabura vládne uvolněnějším rukopisem a „jedovatou“ barevností, která sice vychází z původního díla (*Mlok*, 1995), ale vzhledem k odlišným technickým prostředkům (akryl) není ničím překvapivým.

²⁹³Speciální estetiku, introspektivní zaměření a zároveň skryté významy autor často zakódovává do svých obrazů. Petr Vaňous shrnuje podstatu jeho tvorby takto: „*Traburova inverzní romantika se přes vložený černý humor a distanc nezříká poutavého obrazového sdělení..., obsahové exaltace..., ani výrazných existenciálních a civilizačních atributů.*“ Viz Helena Staub – Kateřina Tučková – Petr Vaňous, *Nová trpělivost* (kat. výst.), Výstavní síň Mánes v Praze 2007, s. 10.

²⁹⁴ *Mlok*, 2007, akryl plátno, 100 x 120 cm, Prague auctions v Praze, http://www.woxart.com/autori.php?item_id=419&dilo_id=352&&, vyhledáno 7. 4. 2011.

Roman Trabura svými díly často vypráví groteskní příběhy a záměrně čerpá z estetiky kýče, nabízí se proto srovnání s tvorbou Milana Kunce²⁹⁵, jehož obrazový svět naplňuje podobně laděná tematika, ale s příměsí jakési hravé ironie, která není ve vážnější satíře Romana Trabury příliš často přítomna. Společný motiv velikostně naddimenzovaných muchomůrek jako symbolu něčeho nebezpečného použil Milan Kunc například na obraze *Psychedelic odpoledne*²⁹⁶ [51].

Roman Trabura ve své dosavadní tvorbě častěji inklinuje spíše k větší tvarové (ve smyslu odklonu od reálné předlohy) i barevné nadsázce, často směřující k naivismu (například *Prázdniny*²⁹⁷ [52], nebo *Blesk*²⁹⁸ [53]), proto obrazové vyjádření klasicizujícího rázu (*Mlok*, 1995), představuje po stylistické stránce ne příliš typické dílo autora. Smysl malíře pro hladkou až iluzivně nadreálnou malbu dokazuje například dílo *Hadi*²⁹⁹ [54]. Motiv krávy z obrazu *Mlok* se objevuje také na plátně *Prázdniny*, v obou případech lze tento element ztotožnit s jakýmsi ozvukem krávy jako symbolu zneužitého pro reklamu na čokoládu, či sýr.

3.13 RUDOLF FILA (1932)

Grimasa, 1996, olej, plátno, 96 x 96 cm, sign: vzadu, nahoře na napínacím rámu, MUO, získáno od Galerie Caesar, Olomouc, v roce 2009, inv. č. 2589.

²⁹⁵ Milan Kunc viz kapitola 3. 11.

²⁹⁶ *Psychedelic odpoledne*, 1983, akryl, na plátně, 225,4 x 228,5 cm, soukromá sbírka, http://www.artnet.com/artists/lotdetailpage.aspx?lot_id=E6B7E9C56803F08E, vyhledáno 7. 4. 2011.

²⁹⁷ *Prázdniny*, 1992, olej na plátně, 130 x 180 cm, vlastnictví neznámé, http://www.hotely-online.cz/galerie/trabura/rt_46.htm, vyhledáno 7. 4. 2011.

²⁹⁸ *Blesk*, 1997, olej, plátno, 120 x 160 cm, vlastnictví neznámé, http://www.hotely-online.cz/galerie/trabura/rt_14.htm, vyhledáno 7. 4. 2011.

²⁹⁹ *Hadi*, 1996, olej, dřevo, 100 x 200 cm, vlastnictví neznámé, http://www.hotely-online.cz/galerie/trabura/rt_33.htm, vyhledáno 7. 4. 2011.

Rudolf Fila se narodil 19. 7. 1932 v Příbrami na Moravě. Studoval na Střední umělecko-průmyslové škole v Brně (1948 – 1952). Vysokou školu absolvoval v Bratislavě, Vysoká škola výtvarných umění (1952 – 1958) v ateliéru užité malby Bohdana Laciny (1912 - 1971)³⁰⁰ a v ateliéru malby Jána Mudrocha (1909 - 1968). Pedagogicky působil na Střední škole uměleckého průmyslu v Bratislavě (1960 – 1990) a Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě (1990 – 1992), kde získal docenturu.³⁰¹ Skupinově vystavuje do roku 1960, samostatně od roku 1962.³⁰² Mimo malbu také pracuje v oblasti užitého umění a výtvarné teorie.³⁰³ Patřil mezi členy výtvarné skupiny Parabola.³⁰⁴

Tvorba Rudolfa Fily vychází ze zákonitostí klasické olejomalby a estetického prožitku z ní plynoucího. Malba pro něj představuje jediné médium, které dokáže dělat zázraky ve vztazích mezi hmotou a duchem³⁰⁵ a ukojovat tak jeho touhu po globálním uchopení malířské plochy bez epického vysvětlování. Na počátku šedesátých let inklinoval k informelním tendencím strukturální abstrakce, s těmito projevy ho spojuje zejména záliba v hnětení barevné hmoty, nikoli však brutalismus a psychický automatismus provázející tyto gestické principy tvorby.³⁰⁶ Hutnost strukturálního prožitku začal brzy kombinovat s hladce a klidně pojednanou plochou plátna, při tom usiloval o vytvoření vzájemné harmonie, jakési symbiózy mezi hrubostí a lyrikou.

³⁰⁰ Jiří Valoch uvádí, že setkání s Bohdanem Lacinou bylo pro Rudolfa Filu hlavně v jeho malířských začátcích velice důležité. „*Lyrismus autonomního výtvarného záznamu a ryze výtvarná metafora jako odkaz ke světu – to jsou dva póly Lacinových obrazů a kreseb, které se také u Fily reflektují a přehodnocují.*“ Viz Jiří Valoch, *Rudolf Fila* (kat. výst.), Dům umění v Brně 1990, nestr.

³⁰¹ Katarína Bajcurová (ed.), (pozn. 169), s. 249. – Zuzana Bartošová (ed.), *Súčasné slovenské výtvarné umenie* (pozn. 163), s. 72.

³⁰² Valoch, Rudolf Fila (pozn. 300).

³⁰³ Štěpánka Bielešová (ed.), *Nechci v kleci!* (pozn. 10), s. 48.

³⁰⁴ Skupina Parabola vznikla v roce 1963, následně zanikla v roce 1969. Jejími členy byli: Antonín Čalkovský (1933 - 2005), Rudolf Fila (1932), Robert Hliněnský (1908 - 1979), Dalibor Chatrný (1925), Josef Jankovič (1937), Slavoj Kovařík (1923 - 2003), Zdeněk Macháček (1925), Vladimír Materna (1935), Ladislav Novák (1925 - 1999), Eduard Ovčáček (1933), Bohuslav Řehoř (1938), Miroslav Štolfa (1930), Miloš Urbásek (1932 - 1988), Dušan Valocký (1928), Karel Veleba (1931). Viz Alena Potůčková et. al., *Umění zrychleného času* (kat. výst.), České muzeum výtvarných umění v Praze 1999 – Státní galerie výtvarného umění v Chebu 1999, s. 28 – 29. – Radek Horáček – Jana Vránová, *Mezi námi skupinami* (kat. výst.), Dům umění v Brně 2004, s. 12 – 13, 70 - 71. – Václav Zykmond, *Parabola* (kat. výst.), Třebíč 1963, nestr.

³⁰⁵ Rudolf Fila, *Rudolf Fila, Bibliofil*, <http://www.bibliofil.cz/clanky2006-fila.html>, vyhledáno 2. 3. 2011.

³⁰⁶ Katarína Bajcurová – Juraj Mojžíš, *Six from the sixties* (kat. výst.), Muzeum umění v Olomouci 2002, s. 5.

„Základem Filovy malby se tak stal fenomén vrstvení, který reflektoval a komentoval intimní výbuchy umělcova subjektu a současně fenomén dialogu a paradoxu, jimiž se odkrývaly jednotlivé skryté významové roviny jeho malby.“³⁰⁷

V tomto ohledu je pro něj nejvíce inspirativní lidská figura, zejména ženská, z níž si vybírá jednotlivé detaily, které záměrně zvětšuje a tím je také osvobozuje z jejich prvotního významu a vzájemného vztahového kontextu. Rudolf Fila užívá lidskou fyziognomii jako základní prostředek pro malířské vyjádření, jakýsi osobitý podklad, pomocí něhož realizuje kompozice založené na svébytné formální rovině, proto velmi často není ani možné rozeznat o jakou část, či jaký fragment lidského těla se jedná. Do těchto jemně, až pointilisticky zpracovaných ženských inkarnátů, takzvaných „tělovek“,³⁰⁸ jak je sám autor nazývá, vstupuje pastózními tahy štětce a barevnými přemalbami.³⁰⁹ Vzniká tak mnohvrstevnaté dílo nejenom po malířské, ale i intelektové stránce, které charakterizuje napětí mezi kompaktní plochou těla a gestickým akcentem. Rudolf Fila zapojuje strukturálně-pastózní nesourodý element formou, jež připomíná nějakou ozdobu, finální malířský šperk, bez kterého by nedošlo k „rozeznání“ a přívětivého otevření obrazu vůči divákovi. Eva Trojanová rovněž přikládá zvláštní důležitost typické pastě Rudolfa Fily: „*Objavujú sa v podobe širokej stopy štetca, akejsi zväčšeniny grafického znaku. Nie je nepremysleným úderom, ale intelektuálnym zámerom – tvorivým aktom*“³¹⁰

V duchu své specifické optiky často vytváří vlastní interpretace staromistrovských děl, pomocí dlouhých tahů štětce, nebo stříkáním barev také přemalovává³¹¹ staré fotografie a knižní ilustrace.

³⁰⁷ Ibidem.

³⁰⁸ Rudolf Fila (pozn. 305).

³⁰⁹ Vztahy energií uvnitř maleb a přemaleb Rudolfa Fily je možné charakterizovat následující citací: „*Přemalba je vhodným príkladom na to, ako takáto zasunutá energia funguje v rovine malby najmä v štruktúre významov a neskôr sa prosadí ako dominantná.*“ Viz Andrej Šútovec (ed.), *Rudolf Fila*, Bratislava 1997, s. 45.

³¹⁰ Eva Trojanová, *Od intuície k racionalite. Abstraktná malba 1960 – 1985*, in: Zora Rusinová (ed.), *Dějiny slovenského výtvarného umenia 20. storočia*, Bratislava 2000, s. 91.

³¹¹ Rudolf Fila charakterizuje svou tvorbu jako: přemalby, překresby, adaptace, parafráze, posuny, kamufláže, perzifláže, polemiky, dialogy, pocty... Viz Rudolf Fila (pozn. 305).

Pro kompozici malby *Grimasa*³¹² [55]. Rudolf Fila zvolil čtvercový formát plátna, který zaplnil velkou zvětšeninou výřezu ženského těla, pravděpodobně části zad a připažené ruky. Paže se těsně přimyká k bokům a působí jako kompoziční ozvláštňení celkově spíše staticky pojaté malby. Inkarnát propracoval velmi precizně, pomocí postupného promalovávání, tečkování a stříkání barvy, dosáhl vyrovnané kompaktní plochy, proteplené okrově-hnědo-růžovou tonalitu. Poté, přibližně na zlatý řez zprava, nasadil výraznou pastózní hmotu, zhruba kruhovitěho tvaru, která v sobě koncentruje všechny již použité barvy na obraze.

Vnesením barevného a strukturálního akcentu se okamžitě mění charakter celého díla. Pastózní „narušitel“ poutá pozornost a nastoluje nový řád pro naše vnímání. Tento středový bod kompozice představuje jakousi nakoncentrovanou energii, která postupně začne vyzařovat a rozpínat se do stran, prostupovat okolní hladkou plochu. Dvousložkové dílo, přesto, že v sobě nenese žádnou slovně popsatelnou naraci, vypráví příběh vzájemné komunikace a harmonizování podmalby, inspirované ženským tělem, se závěrečnou hutnou přemalbou. Rudolf Fila pracuje způsobem osobního malířského prožitku, pohrává si s obrazovou realitou, ale usiluje o to, aby nebyla příliš závislá na vnějším modelu. Vytváří krajinu vlastní hloubavé reflexe. Zároveň nechává pouze na naši fantazii, zdali a jakým způsobem si promítneme zmíněnou grimasu do nastolené obrazové situace.

Při srovnání malby Rudolfa Fily *Grimasa* například s obrazem *Náhrudník*³¹³ [56] je patrné, že při vzniku obou děl autor uvažoval podobným způsobem. Základ *Grimasy* i *Náhrudníku* představuje pointilisticky zpracovaný ženský inkarnát, který je doplněn o závěrečný šperk pastózního efektu, v případě *Náhrudníku* jde o skutečný význam, nejen o symbolickou rovinu. Obraz *Grimasa* v tvorbě malíře představuje spíše klasičtější polohu hladce pojaté malby doplněné o jemný strukturální akcent. Za protipól tohoto obrazu můžeme považovat například expresivně vyznívající plátno (autor oba typy projevů neustále střídá) *Ohnive znamenie na pleci* (Giorgoneho

³¹² *Grimasa*, 1996, olej, plátno, 96 x 96 cm, MUO, Olomouc, v roce 2009, inv. č. 2589.

³¹³ *Náhrudník*, 2006, olej, lepenka, 80 x 89 cm, vlastnictví neznámé, <http://www.soga.sk/inter/aukcie/dielaDetail.php?id=17008>, vyhledáno 13. 3. 2011.

ticho v búrke)³¹⁴ [57]. Rudolf Fila napříč svým dílem rozvíjí tematiku tělovek, ale neopakuje se, kontinuálně vykazuje kvalitní obrazy, mezi něž jistě patří i malba *Grimasa* z vlastnictví MUO.

3. 14. LUBOMÍR TYPLT (1975)

Kočka s pytlím vody, 1997, olej, plátno, 105 x 140 cm, sign: vlevo dole a vzadu, vpravo dole, MUO, získáno od Galerie Sklenář, Praha, v roce 2007, inv. č. O 256.

Lubomír Typlt se narodil 6. 6. 1975 v Jilemnici. V letech 1989 - 1993 studoval na Výtvarné škole Václava Hollara v Praze, poté 1993 – 1997 na Vysoké škole umělecko-průmyslové, obor ilustrace u Jiřího Šalamouna (1935). Po absolutoriu na Vysoké škole umělecko-průmyslové pokračoval v dalším vzdělávání na Fakultě výtvarných umění v Brně (1997 – 2001), ateliér malby u Jiřího Načeradského (1939). Mezi lety 1998 – 2005 absolvoval důležitý pobyt pro jeho tvorbu na Kunstakademii v Düsseldorfu, pod vedením Markuse Lüpertze (1941), Gerharda Merze (1947), a Ralfa Winklera alias A. R. Pencka (1939). Skupinově vystavuje od roku 1995, samostatně taktéž od roku 1995.³¹⁵ Také vytváří prostorové instalace, které mají blízký vztah k jeho obrazovým kompozicím.

Lubomír Typlt tematicky zpracovává předměty běžného života, u kterých uplatňuje konceptuální přístupy a myšlení. Věci s již ustálenou formou určení a užití úmyslně umísťuje do nových neobvyklých vztahů a tím narušuje naše stereotypní pohledy na danou věc.³¹⁶ Obrazovou plochu se snaží pojímat

³¹⁴ *Ohnive znamenie na pleci (Giorgoneho ticho v búrke)*, 1988, olej, plátno, 95 x 95 cm, vlastnictví neznámé, <http://www.soga.sk/inter/aukcie/dielaDetail.php?id=17009>, vyhledáno 13. 3. 2011.

³¹⁵ Edith Jeřábková (ed.) – Lenka Vítková (ed.), *Lovci lebek* (kat. výst.), Galerie Klatovy/Klenová v Klatovech 2007, nestr.

³¹⁶ Bielešová, *Klasika 2000* (pozn. 4), s. 52.

Petr Vaňous klade jádro tvorby Lubomíra Typlta do blízkého vztahu k avantgardnímu dadaismu Marcela Duchampa (1887 - 1968). „...to, co je z předmětného světa nejprve vybráno a od něho oproštěno, musí být posléze zapojeno do nových kontextů, a tím

realisticky, užité a funkční věci spojuje se šokujícími náměty, například s mrtvým zvířetem. V konečném výsledku malby vznikají na základě vnitřní úvahy autora, kterou prezentuje expresivní formou s pastózními barevnými vstupy.³¹⁷

Druhou polohu tvorby Lubomíra Typlta představují obrazy námětově ukotvené v technické oblasti, kdy autor zaujatě vytváří kompozice inspirované turbínami, nebo jinými technickými tělesy, které mohou vykazovat nějaký pohyb. Konstruktivistické vize tak představují názorový protipól k expresivně laděným obrazům Lubomíra Typlta.³¹⁸

Název díla *Kočka s pytle m vody*³¹⁹ [58] odkazuje ke dvěma hlavním předmětům na obraze, kočce a pytli s vodou. Tělo mrtvé kočky v bezvládné póze autor umístil na zlatý řez, do pravé poloviny plátna. Expresivní červeno-hnědé tahy znázorňující tělo zvířete kontrastují se světle-modro-žlutým náznakem pytle, který tvoří střed kompozice a zleva se těsně přimyká ke koččným tlapkám. Vysoký horizont světle-modro-žluté barevnosti komunikuje s koloritem pytle i se žlutými expresivními „šlehy“ v pozadí.

Malba *Kočka s pytle m vody* je zasazena do přírodního prostředí, či krajinného motivu. Náznak vysokého horizontu, hnědavo-zeleno-modrá tonalita půdy a ležící figura zvířete, patří mezi zobrazovací prvky krajinných scénérií. Klasické hledisko výjevu z přírody zde končí v tom momentu, kdy Lubomír Typlt vkládá další rovinu nepřikrášleného a syrového obsahu, který naznačuje určitou útočnost scény vůči divákovi, ale ne ve smyslu prvoplánového zalíbení, nebo okamžitého zavržení. Autor se nepodbízí ani formou zpracování, usiluje naopak o popření estetické kvality malby ve smyslu dovedného zpracování. Využívá tvarových deformací, ale pouze do té míry, aby nedocházelo ke znečitelnění, či znejasnění objektu, záměrné protažení zadních končetin těla kočky přispívá k většímu umocnění celkové kompozice. Publikum pro tento obraz Lubomír Typlt hledá spíše v okruzích

posunuto do nové významové reality.“ Viz Marie Rakušanová – Petr Vaňous, *Urychlovat nekonečno*, Praha, 2005, nestr.

³¹⁷ Štěpánka Bielezová uvádí jako inspirační zdroje pro formální pojetí obrazů Lubomíra Typlta tvorbu německých malířů Markuse Lüpertz (1941), Karla Horsta Hödickeho (1938) a Rainera Fettinga (1949). Viz Bielezová, *Klasika 2000* (pozn. 4), s. 52.

³¹⁸ Marie Rakušanová – Petr Vaňous (pozn. 316).

³¹⁹ *Kočka s pytle m vody*, 1997, olej, plátno, 105 x 140 cm, MUO, inv. č. O 256.

zkušenějších pozorovatelů současného umění, kteří jsou schopni a ochotni postoupit cestu sblížení s tímto dílem a nalézt, kromě expresivního výrazu a překvapivých souvislostí uvnitř malby, jeho další kvality, spočívající v kompaktnosti malířského díla, racionálního odstupu autora od něj³²⁰ a obecného poselství, které nemusí být na první pohled zřejmé.

V celkovém pojetí obrazu je znát, že autor nepoužívá téma mrtvé kočky samoučelně, a neusiluje o pouhé sdělení brutality, čemuž by odpovídala expresivní forma³²¹ malby a barevnost těla zvířete v červenavých tónech i samotná námětová stránka díla. Lubomír Typlt vložil do malby expresi, kterou pokud chceme, nemusíme vnímat jako pouhý formalismus autora, ale naopak jako otevřenou cestu k dalšímu zamyšlení nad tímto plátnem.

Kočky jsou častým námětem autora, zejména mezi lety 1997 – 2002 namaloval řadu kompozic s touto tematikou. Nejčastěji (podobně jako na obraze *Kočka s pytlím vody*) zobrazuje syrově pojatou scénu, kde hlavní dominantu představuje mrtvé tělo zvířete. Za důležitý znak těchto děl můžeme považovat nejenom totožnou námětovou stránku, ale i zemitou barevnost a tvarovou expresi. Kočku nejčastěji zobrazuje v bezvládné ležící póze (*Oranžové kočky*³²² [59], *Bílá kočka na sudu*³²³ [60], *Dva Barely*³²⁴ [61],

³²⁰ Marie Rakušanová komentuje věcné nazírání na zvolenou problematiku: „*Typlt není fascinován přírodním procesem, konstatováním jeho nevyhnutelnosti nemoralizuje, ani neuronizuje*“. Viz Marie Rakušanová – Petr Vaňous (pozn. 316).

³²¹ Edith Jeřábková vidí východiska Lubomíra Typlta v německé dramatičnosti, která akcentuje figurální témata a tvrdou výrazovost. Viz Edith Jeřábková – Lenka Vítková (pozn. 315), nestr. Tomuto poznatku odpovídá skutečnost, že autor pobýval v letech 1998 – 2005 na studijním pobytu v Düsseldofru. Naopak Marie Rakušanová tvrdí, že by se tato expresivní východiska neměla přeceňovat, podle ní, cílem autora není pouze samoučelná exprese a dramatické rozdrásání povrchu malby, tak jako tomu často bývá v německém prostředí. Viz Marie Rakušanová – Petr Vaňous (pozn. 316).

Lubomír Typlt se k problematice exprese v jeho malbách vyjadřuje takto: „*Dnes se na nás všechno hrne, je to takový goyovský, přepjatý, nekontrolovatelný a částečně agresivní smích, který je asi i v mých věcech. ... Člověk se konfrontuje s nějakou krajností. Mé práce jsou existenciální, důležitá je exprese a interakce s obrazem, který není esteticky příjemný.*“ Viz Ivona Rajmanová, *V prostoru 2000. Generace 1989 – 2009*, Liberec 2009, s. 197.

³²² *Oranžové kočky*, 2000, olej, plátno, 130 x 160 cm, vlastnictví neznámé, <http://www.typlt.com/gallery-detail.php?id=4&ido=178>, vyhledáno 10. 3. 2011.

³²³ *Bílá kočka na sudu*, 2000, olej, plátno, 162 x 140 cm, vlastnictví neznámé, <http://www.typlt.com/gallery-detail.php?id=4&ido=166>, vyhledáno 10. 3. 2011.

³²⁴ *Dva barely*, 2000, olej, plátno, 162 x 130 cm, vlastnictví neznámé, <http://www.typlt.com/gallery-detail.php?id=4&ido=165>, vyhledáno 10. 3. 2011.

ad.). Malbu *Kočka s pytlek vody* ozvláštňuje předmět pytle, což podněcuje divákovo zamyšlení, podobně jako malba *Kočka zabalená v igelitu*³²⁵ [62] doslova vyvolává vlnu představ, co asi předcházelo zobrazené situaci. Při hledání paralelních zobrazení není možné nevzpomenout si na *Utonulou kočku*³²⁶ [63] Jana Štursy (1880 – 1925), který tento motiv podal výrazně expresivním rukopisem. Z hlediska totožného námětu a tvarové deformace vzniká mezi oběma autory silná spojitost. Zřejmě také oba umělci zažili podobnou vizuální situaci, jež posloužila jako inspirace pro tato díla.

3. 15. ROMAN FRANTA (1962)

9. S. II., 1998, akryl, plátno, 130 x 180 cm, sign: vzadu, vpravo nahoře, MUO, získáno ze soukromé sbírky v roce 2007, inv. č. O 2537.

Roman Franta se narodil 3. 8. 1962 v Táboře. Mezi lety 1990 – 1997 studoval na Akademii výtvarných umění v Praze, (ateliér malby Bedřicha Dlouhého (1932) a ateliér monumentální tvorby Aleše Veselého (1935)). V roce 1993 – 1994 absolvoval zahraniční stáž v San Franciscu, (San Francisco Art Institute, USA, Howard J. Morgan (1949), Julius Hatofsky (1922 - 2006), Kim Anno (?)³²⁷). Skupinově vystavuje od roku 1989, samostatně taktéž od roku 1989.³²⁸ Byl jedním z finalistů Ceny Jindřicha Chalupického pro rok 1997. Od téhož roku působí jako odborný asistent v ateliéru malby Michaela Rittsteina (1949) na Akademii výtvarných umění v Praze, v roce 2008 se tamtéž stal docentem. Za svou tvorbu získal řadu českých i zahraničních cen a ocenění.³²⁹

³²⁵ *Kočka zabalená v igelitu*, 1997, olej, plátno, 105 x 140 cm, vlastnictví neznámé, <http://www.typlt.com/gallery-detail.php?id=4&ido=37>, vyhledáno 10. 3. 2011.

³²⁶ *Utonulá kočka*, 1904, vosk, rozměry neuvedeny, Národní galerie v Praze.

³²⁷ Malířčino datum narození se nepodařilo zjistit.

³²⁸ Aleš Rezler (pozn. 286).

³²⁹ Ceny Romana Franty (výběr): 1995, 1. Cena za malbu v Evropské soutěži SBC, Londýn. – 2000, Ministerstvo kultury ČR, grant. – 2001, 4. Cena za malbu, Bienále současného umění, Florencie, ad. Viz Vlastimil Tetiva, *Roman Franta. Brouk v ruce. Výběr z tvorby 1990 – 2004* (kat. výst.), Alšova Jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou 2004, s. 45.

Roman Franta definoval svůj styl, jako mnohačetné seskupení základního vyjadřovacího elementu stylizovaného brouka, pomocí, kterého mozaikovitě vytváří a znovu vymezuje jinak běžné figurativní či figurální motivy. Postupným „promalováváním“, kdy vyzkoušel různé typy námětů, portréty lidí, zvířat, zátiší, ornamentálně-abstraktní tematiku a přírodním prostředím inspirované kompozice, dospěl k definitivnímu programu, charakteristické práci s detailem³³⁰ a barevností, která pro něj hraje důležitou roli zejména ve vyjádření objemovosti a plasticity. Hravou formou „broučí skládačky“ dovedně rozvádí své konceptualisticky pojímané vize. Usiluje o jednoznačnou rozpoznatelnost podoby jím zobrazovaných objektů a v tom také spočívá vtipnost a překvapivost, kterou chce zaujmout diváka. „*Nedokonalá sítnice lidského oka jakoby se nedokázala rozhodnout, zda chce pro další zpracování vizuální informace zaznamenat spíše jednotlivé brouky, nebo celek vytvářející podobiznu.*“³³¹ Jeho díla se vždy nezabývají konkrétním jedincem, či předmětem, ale pro malbu samu, často vznikají různé variace kompozic, které nemají významové ukotvení figurativního rázu.

Většinou pracuje ve větších obrazových cyklech, které mu umožňují rozvádět své představy v dlouhodobějším časovém horizontu a tříbit si vlastní výtvarný projev. Mezi známé skupiny obrazů patří broučí portréty populárních osobností, ať už z oblasti umění či z politické scény, nebo různé variace kompozic pestrobarevných brouků ornamentálního charakteru. V současné době Roman Franta vystavuje nejnovější tematický soubor maleb s názvem *Beatles na plátně*³³² v Českém muzeu hudby v Praze.

Obraz 9. S. II.³³³ [64] Roman Franta namaloval akrylovými barvami. Malba touto technikou již při první vrstvě získává zářivost jiného charakteru než

³³⁰ Graficky přesně zobrazí každou jednotlivost broučího těla, postupným přidáváním dalších broučích korpusů kumuluje mnohost prvků do okamžiku ustanovení nové vizuálně vnímané reality.

³³¹ Petr Vaňous, *Roman Franta. Vaškova proměna* (kat. výst.), Galerie Brno v Brně 2005, s. 5.

³³² Výstavu obrazů Romana Franty je možno vidět od 12. 1 do 12. 2. 2011. Již do samotného názvu autor umístil slovní hříčku: Beatles – Beeatles, český ekvivalent k anglickému slovu bee znamená včela, čímž autor znejasňuje významové hranice mezi včelou (broukem) a Liverpoolskou hudební skupinou. Viz *Národní muzeum*, http://www.nm.cz/novinka-detail.php?f_id=462, vyhledáno 8. 2. 2011.

³³³ 9. S. II., 1998, akryl, plátno, 130 x 180 cm, MUO, inv. č. O 2537.

lazurní vrstvení olejových barev. Naopak postupné vrstvení akrylu nemá stejné vlastnosti jako u olejomalby. Autor využívá těchto prostředků pro podpoření jakési cílené „umělohmotnosti“ brouků, již dosáhne už u prvního nátěru akrylem. Kompozici stejnoměrně rozvedl po formátu, jednotlivé komponenty – červené berušky záměrně zobrazil v totožné velikosti.

Úplné zaplnění obrazové plochy změtí těl přes sebe přelézajících berušek pohlcuje diváka dovnitř obrazu³³⁴ a vyvolává pocity postupného propadu do nekonečna. Spletitý labyrint totožných berušek symbolizuje princip zmnoženého a neopakovatelného pohybu, přirozené přírodní fyzikálnosti. Ornamentální obraz a záměrná stejnoměrnost prvků si vyžádala značnou malířskou sebekázeň nutnou pro docílení zvoleného programu a v něm spočívající výrazové složce díla.

Obraz 9. S. II. patří do skupiny děl s již vyhraněným malířským projevem Romana Franta, kterým se autor také nejvíce proslavil. Kompozice vystavěné na principu shluku broučích těl, jakémusi zmnožení jediného elementu předcházely malby přírodních struktur, nebo skrumáže různých ovocných plodů, například plátno *Brusinky*³³⁵ [65]. Téma broučích struktur proniklo do autorovy tvorby kolem roku 1996, kdy vytvořil obraz *Modří Brouci*³³⁶ [66], či jiná díla. Mezi lety 1996 – 1998 používá brouky jako základní stavební prvky pro vizuálně exponované kompozice, místy oplývající až op artovými optickými klamy (*O. MB*³³⁷ [67]). Malbu 9. S. II. můžeme zařadit do skupiny těchto prací, odlišuje se však naturalistickou barevností berušek. Po roce 1998 začíná Roman Franta vytvářet broučí portréty známých osobností i

³³⁴ Sugestivností obrazů Romana Franta se také zabýval Tomáš Pospiszyl. „Výsledný efekt má v sobě až psychedelické kvality, naše dvojaké vnímání kopíruje počítačové 3D obrazce, které po minutách zírání na plochou stránku vystoupí do prostoru.“ Viz Tomáš Pospiszyl, Geometrie brouka, in: Tomáš Pospiszyl – Dan Merta – Jiří Valoch, *Roman Franta. Obrazy 1996 – 1999* (kat. výst.), Roman Franta, Praha 2000, s. 6.

³³⁵ *Brusinky*, 1996, akryl, plátno, 100 x 95 cm, majetek autora. Foto převzato: Petr Vaňous, *Roman Franta. Vaškova proměna* (kat. výst.), Galerie Brno v Brně 2005, s. 45.

³³⁶ *Modří Brouci*, 1996, akryl, plátno, 130 x 180 cm, soukromá sbírka, <http://romanfranta.cz/obr-modri-brouci.html>, vyhledáno 3. 4. 2011.

³³⁷ *O. MB*, 1998, akryl, plátno, 120 x 115 cm, Nadace pro současné umění Praha, <http://romanfranta.cz/obr-mo-cm-b.html>, vyhledáno 3. 4. 2011.

vlastních přátel (*Vaškova proměna II.*³³⁸ [68]), kdy začne na své výtvarné prostředky klást požadavek konkrétní zobrazivosti.

3. 16. JIŘÍ PETRBOK (1962)

Anděl, 1999, akryl, sprej, sololit, 245 x 70 cm, sign: vlevo dole, MUO, získáno od autora v roce 2006, inv. č. O 2454.

Letiště (Z cyklu *Teroristi*), 2006, akryl, plátno, 243 x 122,5 cm, sign: vlevo dole, MUO, získáno od autora v roce 2006, inv. č. O 2455.

Jiří Petrbok se narodil 28. 3. 1962 v Kladně. Mezi lety 1984 – 1990 byl posluchačem Akademie výtvarných umění v Praze (ateliér malby, Radomír Kolář (1924 - 1993), ateliér malby, Jiří Sopko (1942)). Tamtéž působí od roku 1995 jako odborný asistent v ateliéru kresby Jitky Svobodové (1941).³³⁹ Na podzim roku 2010 proběhly na Akademii výtvarných umění konkurzy na místa vedoucích pedagogů a odborných asistentů AVU, Jiří Petrbok zvítězil ve výběrovém řízení na pozici vedoucího pedagoga ateliéru kresby, na základě všeobecné dohody se ujme vedení ateliéru od října 2012.³⁴⁰ Skupinově vystavuje od roku 1987, samostatně od roku 1992.³⁴¹

Jiří Petrbok vyšel ve známost zejména díky charakteristicky protáhlým lidským postavám, které zaplňují jeho hravé kompozice. Ve své tvorbě se zaměřuje na figurální a figurativní témata, které pojímá realistickou formou, doplněné o tvůrčí „výstřelky“ různých tvarových deformací a využití odlišných výtvarných technik (s důrazem na kresbu, dále malba, sprej) uvnitř jednoho

³³⁸ *Vaškova proměna II.*, 2005, akryl, plátno, 105 x 90 cm, vlastnictví neznámé, <http://romanfranta.cz/obr-vaskova-promena-ii.html>, vyhledáno 3. 4. 2011.

³³⁹ Blanka Čermáková (ed.) – Kateřina Tučková (ed.), *Transfer* (kat. výst.), Akademie výtvarných umění v Praze 2008, s. 88.

³⁴⁰ Jiří T. Kotalík, Výsledky výběrového řízení na obsazení pedagogických pozic vedoucích pedagogů AVU v Praze, *Úřední deska*, <http://www.avu.cz/document/v%C3%BDsledky-v%C3%BDb%C4%9Brov%C3%A9ho-%C5%99%C3%ADzen%C3%AD-na-obsazen%C3%AD-pedagogick%C3%BDch-pozic-vedouc%C3%ADch-pedagog%C5%AF-avu-v-praze-4>, vyhledáno 4. 2. 2011.

³⁴¹ Aleš Rezler (pozn. 286).

obrazu. Eskamotérsky si pohrává s realitou, někde přiznává, že umí správně prostorově a perspektivně nakreslit určitý předmět, jinde naopak realitu zplošňuje, nebo přidává naivizovaný prvek. Při komponování díla často užívá několik druhů perspektiv a odlišných měřítek³⁴² pro dané zobrazované předměty a staví je do vzájemné konfrontace. Celkový motiv se v konečném důsledku skládá z tříště prvků, které vytvářejí vlastní mikrosvěty a významové vztahy uvnitř malby. Základ koloritu představuje pro autora šedý monochrom citlivě doplněný o pastelové tóny, nebo signální odstíny barev (červená, zelená, oranžová, žlutá). Obrazy Jiřího Petrboka vykazují kresebnou i malířskou dovednost provedenou s lehkostí v kombinaci se záměrnou hravostí a mnohdy otevřeně prezentovanou sexualitou.

Kompozici akrylové malby *Anděl*³⁴³ [69] postavil Jiří Petrbok na efektu fantomaticky protáhlé figury ženy, která na výšku zaujímá celý obdélníkový formát sololitu. Žena-anděl drží v levé ruce jaksi mimochodem stonek se třemi květy lilie. Je oblečena do černé kombinézy, její typicky ženské boty na vysokém podpatku slouží k podpoření efektu bizarní odhmotněnosti figury. Hlavu jí zahaluje kapuce či kukla s otvorem pro obličej, neutrální bezemoční výraz tváře doplňují velké kulaté brýle. Černé rukavice, jež má žena nasazené konvenují s celkovou image ženy-androida.

Po technické stránce autor využil možnosti klasické štětcové malby, kterou zkombinoval s barevným nástřikem. V prvotní fázi podkresby a podmalby Jiří Petrbok vytvořil monochromní šedo-stříbřitou siluetu. Síťovaný vzor na kombinéze přišel na řadu vzápětí, pomocí stříkání černého spreje přes šablonu. Květy lilie včetně stonku autor koloroval velice decentním způsobem pomocí šedé, běloby a okru, rostlina díky této anaturalistické barevnosti získala dojem přízračnosti.

Figura vyvolává pocity nepatřičnosti v tomto světě, nechápeme, odkud přišla, ani kam směřuje. Tato neživotně-deformovaná a odhmotněná

³⁴² Neo Rauch (1960), malíř původem z Lipska, využívá podobného principu prostorových kombinací a spojování nesourodých prvků. Tento spojovací aspekt mezi oběma autory má obecně-výchozí charakter a oba umělci ho dále rozvíjejí s již odlišnými prostředky a cíli. Z podstaty „Rauchovské grotesknosti“ čerpá jiný český malíř - Karel Jerie (1977).

³⁴³ *Anděl*, 1999, akryl, sprej, sololit, 245 x 70 cm, MUO, inv. č. O 2454.

postava, bez jakýchkoli pohlavních znaků ve vizi autora ztělesňuje étericky nehmateľný objekt, který je právě svou duchovní podstatou hůře uchopitelný pro dnešní společnost.

Obraz *Letiště*³⁴⁴ [70] Jiří Petrbok namaloval o 7 let později než kompozici *Anděl*. Z Hlediska formální i stylové stránky oba obrazy vytvářejí kompaktní dvojici děl z nejčerstvější současnosti autora, stylově vyhraněného, kvalitně i kvantitativně bohatého tvůrčího období.

Jádro malby *Letiště* tvoří opět fantomatická lidská figura, tentokrát ale doplněná o další předměty a dějové složky. Narativní aspekt se zde stává velice důležitým faktorem. Obraz můžeme rozdělit na dvě zóny. V prvním plánu nadreálná mužská postava, možná autoportrét Jiřího Petrboka, soustředěně pracuje na okraji formátu plátna s podivným přístrojem podobajícím se zvětšenému rotačnímu kartáčku na zuby, o okolní děj nemá zájem. Ve stejném měřítku jako hlavní lidskou figuru autor zobrazil odstavený vysavač. Druhou dějovou i kompoziční osnovu tvoří stůl nepravidelného tvaru, na němž je ve zmenšeném perspektivním posunu umístěno město se třemi obyvateli, v záměrném výškovém nadpoměru vůči budovám. Nad stolem poletují dvě letadélka a naivizované červené slunce s usmívajícím se obličejem. Tyto pestrobarevné levitující předměty jsou připevněny k jakýmsi drátům vyrůstajícím z desky stolu.

Celý výjev působí při zběžném pohledu hravým dojmem. Po určité době si však divák všimne, že autor umístil do monochromního pozadí dvě levitující siluety střelných zbraní, opět vytvořených pomocí šablony a spreje. V následném vztahu k puškám i nevinná barevná letadélka vyvolávají pocity nejistoty a skryté tísně. Předměty na stole i nad ním sice připomínají dětské hračky, není je ale možné považovat za předměty vytrhnuté z dětského světa, protože vytvářejí příliš svébytný a v konečném důsledku významově hlubší děj, který by se měl odehrávat (i když ve zmenšeném) světě dospělých. Opačná interpretace nabízí tento výklad: ani dětskému světu se nevyhýbají důsledky konání dospělých.

³⁴⁴*Letiště* (Z cyklu *Teroristi*), 2006, akryl, plátno, 243 x 122,5 cm, MUO, inv. č. O 2455.

Barevně Jiří Petrbok opět využil tonality šedého monochromu citlivě doplněného o pastelovou modř, zeleň, žluť i růžovou. Výraznější barevné akcenty nasadil v menších plochách, červeně zdůraznil miniaturizovanou ženskou figuru umístěnou na stole, slunce i letadélko. Tyto lokálně kolorované předměty i přes svou odlišnost dokonale souzní s celkem, jehož vzájemné vztahy autor barevně i kompozičně vyvážil.

Jiří Petrbok rafinovaně komponuje své obrazy, nabízí tak komplikovaně a mnohovýznamově vystavěné dílo. Malba *Letiště* vyjadřuje tříšť zájmů³⁴⁵ a relativní bezpečí v dnešním světě, tak jako se na obraze Jiřího Petrboka mohou bezprostředně vynořit pušky či samopaly, tak i my v pozici „Petrbokovské“ bezúčastné figury znenadání můžeme čelit zpochybnění našich dosavadních jistot.

Obě malby z vlastnictví MUO (*Anděl* i *Letiště*) pocházejí z nedávného tvůrčího období autora (polovina 90. let až dosud), které se nese ve znamení figurálních osobitě stylizovaných obrazů. Svou charakteristickou estetiku protáhlých postav Jiří Petrbok zcela neopustil, ale v poslední době spíše experimentuje s barevností (viz *Hrabičky*³⁴⁶ [71], z cyklu *Duhová*). Malbu *Anděl* i *Letiště* můžeme porovnat s dalšími obrazy cyklu *Teroristi*, například *Srdíčko*³⁴⁷ [72] nebo *Kočárek*³⁴⁸ [73]. Autor zde prakticky totožným postupem rozvíjí tematiku na první pohled odosobněné figury, v níž ale často identifikujeme vlastní autoportrét Jiřího Petrboka. Výše zmíněná díla včetně

³⁴⁵ Petr Vaňous charakterizuje dílo Jiřího Petrboka jako odosobněný prožitek autorova uměleckého vnuknutí, který zároveň reflektuje dnešní společenské konvence a problémy: „*J sme tu svědky pompézního procesu desubjektívace cítění a vzniku nových fantómů súčasnosti, kteří oscilují mezi vzdálenou minulostí (renesance, manýrismus) a neodbytnou súčasností (konzumní společnost, služby, sex).*“ Viz Helena Staub – Kateřina Tučková – Petr Vaňous (pozn. 293), s. 10.

³⁴⁶ *Hrabičky*, 2008, akryl, plátno, 210 x 97 cm, vlastnictví neznámé, <http://artlist.cz/?id=4589>, vyhledáno 9. 4. 2011.

³⁴⁷ *Srdíčko*, 2006, kombinovaná technika, plátno, 135 x 245 cm, Galerie Ad Astra v Kuřimi, [http://www.adastra.cz/fotogal/petrbok/133.c.Terroristi%20\(rdicko\)%202006,135X245,komb.tech.-kni.platno.jpg](http://www.adastra.cz/fotogal/petrbok/133.c.Terroristi%20(rdicko)%202006,135X245,komb.tech.-kni.platno.jpg), vyhledáno 9. 4. 2011.

³⁴⁸ *Kočárek*, 2006, kombinovaná technika, plátno, 120 x 120 cm, Galerie Ad Astra v Kuřimi, [http://www.adastra.cz/fotogal/petrbok/137.c.Terroristi%20\(kocarek\)%202006,120x210,komb.ech.-knihar.platno.jpg](http://www.adastra.cz/fotogal/petrbok/137.c.Terroristi%20(kocarek)%202006,120x210,komb.ech.-knihar.platno.jpg), vyhledáno 9. 4. 2011.

maleb z depozitářů MUO charakterizuje tvarová nadsázka, monochromní barevnost ozvláštěná o vstupy signálními barvami a satirický podtón.

3. 17. JIŘÍ SURŮVKA (1961)

Gilbert & George, 1999, počítačový airbrush, syntetické plátno, 150 x 100 cm, sign: vpravo dole na spodní hraně rámu, MUO, získáno od autora v roce 2005, inv. č. 2421.

Tvůrci války II., 1999, počítačový airbrush, syntetické plátno, 142,5 x 100 cm, sign: vpravo dole na spodní hraně rámu, MUO, získáno od autora v roce 2005, inv. č. O 2422.

Smrtící injekce, 2003, počítačový airbrush, umělohmotná plachta, 337,5 x 199,5 cm, sign: neznačeno, MUO, získáno od autora v roce 2005, inv. č. O 2423.

Jiří Surůvka se narodil 24. 9. 1961 v Ostravě. Studoval osm let (1984 – 1992) na filozofické fakultě Univerzity v Ostravě. Skupinově vystavuje od roku 1983,³⁴⁹ samostatně od roku 1987.³⁵⁰ Mezi lety 1988 – 1992 patřil do umělecké skupiny Přirození, také člen Klubu otevřené kultury občanského sdružení Malamut.³⁵¹ V roce 1997 obdržel Zvláštní cenu poroty I. zlínského salonu mladých. Od roku 2003 vede Jiří Surůvka ateliér Nových médií na Fakultě umění Ostravské univerzity, kde také získal docenturu.³⁵²

Jiří Surůvka využívá širokoúhlé spektrum výtvarných technik a postupů (malba, kresba, počítačový tisk na plátně, videoart, performance), pomocí nichž realizuje své konceptualisticky zaměřené umělecké výstupy. Jeho

³⁴⁹ Petra Příkazská – Martina Vítková, *Magie barev* (kat. výst), Galerie moderního umění v Hradci Králové 2001, nestr.

³⁵⁰ Aleš Rezler (pozn. 286).

³⁵¹ Mezi členy skupiny Přirození dále patří: Daniel Balabán (1957), Janošec Zdeněk Benda (1960), Petr Pastrňák (1962), Hana Puchová (1966), Pavel (1964) a Helena (?) Šmídovi. Viz Neatorizováno, Přirození po dvaceti letech, *Minikino. cz*, http://www.minikino.cz/mkGalerie_t.aspx?iid=30, vyhledáno 2. 2. 2011.

³⁵² Viz Jiří Surůvka, Surůvka Jiří, *Sca-art*, <http://www.sca-art.cz/suruvka/artist.htm>, vyhledáno 12. 2. 2011.

tvorba mívá ironický a parodický podtext, charakteristická je pro něj společenská satyra. „*Ve svých dílech karikuje postupy zábavního průmyslu, kult celebrit, demaskuje autoritářství, a jak sám říká, brání se všudypřítomnému zpovrchňování a zblbnutí.*“³⁵³ Často také využívá citací z předchozích uměleckých počinů.

Následující trojici pláten³⁵⁴ Jiří Surůvka vytvořil formou počítačového tisku. Tato technika v podstatě supluje klasický závěsný obraz s vyloučením rukodělnosti.³⁵⁵ Pomocí grafických a animačních programů³⁵⁶ autor zformoval definitivní dílo vyřešené po kompoziční i barevné stránce. Potom už následuje mechanické vyhotovení potisku plátna. S tímto „prefabrikátem“ autor může ještě dále výtvarně pracovat,³⁵⁷ nebo jej okamžitě veřejně prezentovat. Tato technika nejvíce vyhovuje konceptuálnímu způsobu práce pod souhrnným názvem nová média.

Obrazem *Gilbert & George*³⁵⁸ [74] Jiří Surůvka paroduje stejnojmennou uměleckou dvojici.³⁵⁹ Při sestavování kompozice vyšel z charakteristické sebezprezentace obou umělců, frontality a státnosti. Dvě toporně stojící nahé vyhublé figury autor umístil na agresivně červené pozadí geometrizujícího vzoru. Hlavy obou figur Jiří Surůvka stylizoval jako

³⁵³ Jiří Jůza, *Jiří Surůvka* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Ostravě 2003, s. 3.

³⁵⁴ *Gilbert & George*, 1999. – *Tvůrci války II.*, 1999. – *Smtící injekce*, 2003.

³⁵⁵ Rakouský autor Gottfried Helnwein (1948), vytváří formou tisků velkoformátová plátna (často s tematikou nacistické minulosti), do kterých posléze zakomponovává vlastní barevné vstupy a přemalby štětcem. Viz Petr Nedoma, *Gottfried Helnwein. Angels sleeping* (kat. výst.), Galerie Rudolfinum v Praze 2008. Český autor Pavel Forman, viz kapitola 3. 28., pracuje podobnou technikou pomalování velkoformátových fotografií tištěných na plátně. Viz Jan Vrak, *Identita reality* (kat. výst.), Muzeum v Bruntále 2007.

³⁵⁶ Jiří Surůvka v rozhovoru s Karlem Oujezdským popisuje technické provedení svých děl: „...jsem přivezl také tištěné obrazy, jejichž předlohy jsem nejdříve provedl jako koláž na počítači a pak je přenesl do průmyslové tiskárny, kde se tisknou reklamní billboardy. Tam mi je vytiskli na takovou průsvitnou osnovu, která umožňuje po napnutí na rámy transparentní pohled skrz obraz.“ Viz Karel Oujezdský, Ostravský malíř a performer Jiří Surůvka, *Ateliér*, 1997, roč. 9, č. 7, s. 5.

³⁵⁷ *Ibidem*.

³⁵⁸ *Gilbert & George*, 1999, počítačový airbrush, syntetické plátno, 150 x 100 cm, MUO, inv. č. 2421.

³⁵⁹ Gilbert Proesch (1943) a George Passmore (1942) se proslavili ve Velké Británii jako umělecké duo Gilbert a George. Tvoří v intencích konceptuálního umění doplněného o prvky pop artu. Jejich umělecký program spočívá v popření konvencí v umění, pro tento záměr jim slouží médium fotografie, koláže, videoartu nebo také performance. Svě publikum šokovali také otevřeným a provokativním zobrazením vlastní nahoty. Viz Martina Glenn, Gilbert a George, *Artmuseum*, http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=431, vyhledáno 7. 2. 2011.

naivizované hlavy medvídků z dětských pohádek. Využil prostředků koláže a pomocí počítačové animace spojil nesourodé prvky dohromady.

Konfrontací dětské naivity a nelichotivé nahoty vzniklo dílo přezkoumávající závěry a umělecké počiny tohoto dua: co jsou to umělecké konvence a jakým způsobem se z nich vymanit. Jiří Surůvka zřejmě záměrně naivizuje jejich kontroverzní fotografický cyklus - *Naked Shit Pictures* z roku 1995,³⁶⁰ například počítačový tisk *Piss mooning*³⁶¹ [75]. Z dalších děl, kde se Jiří Surůvka zabývá frontalitou dvou postav je například tisk *Bad girls*³⁶² [76].

Počítačový tisk na plátně s názvem *Tvůrci války II.*³⁶³ [77] Jiří Surůvka kompoziční vertikálou rozdělil na dvě přibližně stejné části. V dolní polovině sedí na židli lidská figura, jejíž hlava je tvořena hruškou. Postava hraje podle způsobu držení instrumentu pravděpodobně na housle, tento hudební nástroj ovšem tvoří podélně rozkrojená hruška, v měřítku odpovídajícímu velikosti hlavy figury (hrušky). Hudebník sedí u stolu nepravidelně oblého tvaru. V horní polovině plátna letí vojenské letadlo, původem možná z druhé světové války.

Jiří Surůvka využil animačních možností počítače, hráč na „housle“ a pomocí nadsázky vytvořil zajímavou kolážovitou kompozici připomínající styl dětských pohádek. Zároveň předpokládal, že divák asociačními či jinými metodami rozšířuje mozaiku předmětů a vyvolá to v něm otázky a následné odpovědi. Tomuto záměru přizpůsobil tvarové i barevné pojetí plátna. Všem předmětům ponechal skutečnou proporčnost bez tvarových deformací, tato proporčnost ale neplatí ve vzájemném vztahu objektů.³⁶⁴ Celková barevná tonalita tisku vychází z vojenské khaki zelené a „maskáčového“ vzoru

³⁶⁰ Ibidem.

³⁶¹ *Piss mooning*, 1996, printisk, 226 x 291 cm, vlastnictví neznámé, <http://blogue.us/2009/08/14/mens-fashion-flashback-gilbert-and-george/>, vyhledáno 9. 4. 2011.

³⁶² *Bad girls*, 1998, počítačový airbrush, syntetické plátno, 150 x 100 cm, vlastnictví neznámé, <http://www.sca-art.cz/suruvka/artist.htm>, vyhledáno 8. 4. 2011.

³⁶³ *Tvůrci války II.*, 1999, počítačový airbrush, syntetické plátno, 142,5 x 100 cm, MUO, inv. č. O 2422.

³⁶⁴ Viz nepoměr velikosti lidského těla k hrušce.

(letadlo i pozadí), obě hrušky, i lidské ruce z hlediska koloritu odpovídají skutečné barevnosti těchto věcí.

Plátno *Tvůrci války II.* pomocí autorovy charakteristické nadsázky otevírá závažné téma lidské historie, současnosti a bohužel i možné budoucnosti. Lidské přizpůsobení se válečné situaci nezbytné pro další přežití. Jiří Surůvka zkoumá otázku, kam až je možné za těchto okolností zajít, při zachování lidské hrdosti a důstojnosti. Zasmušilý výraz obličeje (hrušky) ústřední postavy, hrající na housle (hrušku) vyjadřuje vnější a vnitřní rozpor hudebníka. Něco si sice myslí, ale udělat ani změnit to nemůže, tak se niterně uzavírá a „užírání“. Ví, že musí zpívat „jejich písničku“ pokud chce přežít. Jiří Surůvka nehledá odpovědi jakým způsobem uchopit tento problém, spíše nastoluje otázky typu moc versus podřízenost, na které si každý musí odpovědět sám. Nebo Jiří Surůvka dává smutnému hudebníkovi určitou naději, že pokud zůstane věrný sám sobě, vše dobře dopadne?

Námět *Tvůrci války* autor zpracovával vícekrát formou různých malířských i kresebných variací. Základní kompozice zůstává v těchto případech vždy stejná. Například v roce 2006 namaloval Jiří Surůvka obraz s názvem *Hruška*³⁶⁵ [78], který je v podstatě opakováním kompozice *Tvůrci války* po tvarové i barevné stránce v médiu malby. Plátna naplněná podobným satirickým tónem představují v tvorbě Jiřího Surůvky podstatnou kapitolu (například *Ruské hokejové mužstvo*³⁶⁶ [79], ad.). Obraz *Tvůrci války* patří mezi zásadní díla tohoto společensko-kritického období autora.

Jako podkladu pro rozměrnou kompozici *Smrtící injekce*³⁶⁷ [80] Jiří Surůvka použil umělohmotnou plachtu. Na obdélníkový formát umístil do diagonály lehátko s koženými popruhy, které přidržují lidskou figuru. Ležící postava nejvíce připomíná kamennou sošku ukřižovaného Krista, která byla sejmuta a umístěna do nepatřičného prostředí. U nohou figury zpod

³⁶⁵ *Hruška*, 1996, olej, plátno, 150 x 120 cm, vlastnictví neznámé, <http://www.sca-art.cz/suruvka/artist.htm>, vyhledáno 8. 4. 2011.

³⁶⁶ *Ruské hokejové mužstvo*, 1998, počítačový airbrush, syntetické plátno, 150 x 100 cm, vlastnictví neznámé. <http://www.sca-art.cz/suruvka/artist.htm>, vyhledáno 8. 4. 2011.

³⁶⁷ *Smrtící injekce*, 2003, počítačový airbrush, umělohmotná plachta, 337,5 x 199,5 cm, MUO, inv. č. O 2423.

draperie nenápadně vykukuje pažba zbraně. Hlavní děj se odehrává ve sterilním prostředí vykachlíkované místnosti. Za pravděpodobně proskleným oknem stojí skupinka čtyř přihlížejících také silně připomínající kamenné sošky. Jejich oděvy nejsou soudobé, zahalují je jakési antikizující pláště. Nabízí se prakticky jediné vysvětlení totožnosti těchto asistenčních postav, podle jejich typologie i ikonografie odpovídají Panně Marie, sv. Janovi, a sv. Josefu z Arimatie. Pouze hlava čtvrté figury již zasahuje mimo formát plátna a není tak možná její úplná identifikace, na základě logického úsudku může představovat jednu ze tří Marií, či Nikodéma.

Scéna disponuje reálnou barevností zobrazovaných předmětů, důležitou pro přesnou identifikaci objektů a správnou obsahovou interpretaci. Barva zde má významotvorný charakter, nevytváří další dimenzi výrazovosti ani expresivity.

Autor vytrhl scénu ukřižování z obvyklého kontextu a zasadil ji do dnešního prostředí. Nově vzniklá realita šokuje svou zpřítomněnou aktualizací. Jiří Surůvka nepřímou poukazuje na středověký charakter poprav v Americkém prostředí, zároveň relativizuje náboženské hodnoty, není přece možné přirovnávat mučednictví Krista k formě poprav masového vraha. Ve velmi otevřené konfrontaci pátrá po spojitostech mezi těmito dvěma protipóly, Kristus x terorista (muslimský fanatik) oba se v rámci svého přesvědčení postavili proti názoru tehdejší většinové společnosti, tím ale také veškeré podobnosti končí. Jiří Surůvka sice naznačí, ale nedopovídá, řečeno s lehkým ironickým podtónem, v obecné rovině vzkazuje Americe³⁶⁸, aby svým počínáním v zájmu dobra jako vedlejší produkt nevytvářela novodobé mučedníky.

Počítačový tisk *Smrtící injekce* patří, podobně jako *Tvůrci války* do skupiny děl parodujících negativní jevy ve společnosti a podávajících kritiku mocnářství. Břítý humor Jiřího Surůvky zaujme i po vizuální stránce, své obrazy realizuje nápaditou výtvarnou formou za pomoci nadhledu a nadsázky.

³⁶⁸ Spojené státy americké.

3. 18. MIROSLAV ŠTOLFA (1930)

Světlý monochrom, 1999, olej, plátno, 160 x 140 cm, sign: vpravo dole, MUO, získáno od autora v roce 2005, inv. č. O 2420.

Miroslav Štolfa se narodil 11. 8. 1930 v Brně. Středoškolské vzdělání získal na Reálném gymnáziu v Brně. Poté studoval na Pedagogické fakultě v Brně, obor výtvarné umění (1949 – 1953) u Eduarda Miléna (1891 - 1976), Bohumila Stanislava Urbana (1903 - 1998) a Vincence Makovského (1900 - 1966). Vysokoškolská studia si obohatil o další obor historie na Filozofické fakultě Masarykovi univerzity v Brně (Ferdinand Stiebitz (1894 - 1961), Josef Macůrek (1901 - 1992)). Skupinově vystavuje od roku 1956, samostatně od roku 1955. Mezi lety 1963 – 1979 působil jako odborný asistent na katedře výtvarné teorie a výchovy Univerzity Palackého v Olomouci, roku 1966 se tamtéž stal docentem. V rozmezí let 1979 - 1983 vyučoval malbu na katedře estetické výchovy Masarykovy univerzity v Brně, v roce 1992 stojí při vzniku Fakulty výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně, zde setrvává do roku 1993.³⁶⁹ Také získal členství ve skupině Parabola³⁷⁰ a TT klubu³⁷¹

Těžiště malířské tvorby Miroslava Štolfy spočívá po formální stránce ve výrazových možnostech klasické olejomalby,³⁷² z hlediska námětu, pak ve fascinaci technikou,³⁷³ zejména automobilovým a motocyklovým prostředím. Neusiluje ale o otrocký přepis reality, naopak chladné utilitární formy převádí

³⁶⁹ Vlastimil Tetiva, *Miroslav Štolfa* (kat. výst.), Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou 1997, nestr.

³⁷⁰ Skupina Parabola viz pozn. 304.

³⁷¹ TT Klub viz pozn. 187.

³⁷² Igor Zhoř nachází v díle Miroslava Štolfy spojitosti sahající hluboko do minulosti, (Rogier van der Weyden (1399 - 1464), Hans Memling (1430 - 1494)) čímž není myšleno pouze dovedné formální pojetí, ale i princip tvorby v duchu obecného odkazu těchto autorů. „V tomto originálním světě technických forem nalzáme však překvapující spojitosti s formami starých, ba velmi starých obrazů, i když se může zdát, že jde o podobnosti zcela náhodné a postrádající jakýkoli společný důvod...Právě ty obrovité a složitě nařasené suknice a pláště, jednou temně červené, jindy zářivě modré...jsou nápadně podobné prolamovanému, slisovanému plechu na Štolfových plátnech a najdeme mezi nimi příbuznosti úzce malířskou.“ Viz Igor Zhoř, *Miroslav Štolfa. Obrazy* (kat. výst), Krajské vlastivědné muzeum v Olomouci 1987 – Oblastní galerie výtvarného umění v Olomouci 1987, nestr.

³⁷³ Technické prostředí pronikalo do vnímání Miroslava Štolfy, již do jeho dětství, kdy vyrůstal v atmosféře maloměřické cementárny, zažil bombardování Brna za druhé světové války, později se zajímal o motocyklové závody. Viz Bronislava Gabrielová (red.) – Bohumil Marčák (red.), *Miroslav Štolfa* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1997, 5.

do lyrických kompozic, které se svým charakterem blíží abstrakci. Tragédie deformované kapoty auta nebo pomačkaných plechů vyhozených někde na skládce, je pro něj impulzem k zápasu o nalezení vhodného malířského řešení, k proniknutí vně tyto předměty, v nichž je možné za určitých okolností spatřovat krásu. Tak jako pro Palladia³⁷⁴ znamenala architektura jinou přírodu, hledá Miroslav Štolfa skrze svou technicistní inspiraci novou přírodu³⁷⁵ v oblasti destrukce a zmaru technických výtvarných děl jeho i našeho současného světa. Sám autor přiznává, že je mu občas ze strany diváků vytýkána prázdnota obrazů,³⁷⁶ která vystupuje i přes snahu o estetizaci malby a harmonickou barevnost. Možná má Miroslav Štolfa přece jen v podvědomí zasunutou obecnou lidskou nedůvěru a odtažitost k těmto nepřirodním formám a tvarům, a tak tuto charakteristiku chladně-kovové materiální podstaty nezáměrně vkládá do svých děl.

Raná díla Miroslava Štolfy působí hmotnějším i agresivnějším dojmem. Autor využívá expresivní šlehy a ostrou konturaci kombinovanou s hutností strukturální abstrakce. Postupně dochází ke zjemňování barevných přechodů, kultivace vizuálního účinku kolorismu směrem k lyričnosti a také k jakémusi formálnímu zjihnutí při vytváření různě traktovaných kompozic. Dřívější práce také více přiznávaly inspiraci technicistním světem, pozdější a současné obrazy naopak akcentují spíše dojem a prožitek autora z viděného, jež zhmotňuje v estetický monument. „*Barevné tvary na sebe narážejí, bortí se a prostupují ve vrstvách a rovinách, jež pouze na první pohled, a to jen u některých obrazů cyklu vyvolávají dojem barevného plechu, krytu stroje.*“³⁷⁷

³⁷⁴ Andrea di Pietro della Gondola, zv. Palladio (1508 – 1580).

³⁷⁵ Název Nová příroda nese velká spousta autorových děl. „*Podoby technické civilizace se proměňují v biomorfní útvary nové přírody, což je ostatně Štolfovo pojmenování rozsáhlé oblasti své tvorby.*“ Viz Vlastimil Tetiva, *Podoby fantaskna v českém výtvarném umění 20. století* (kat. výst.), Alšova Jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou 1998, s. 29.

³⁷⁶ Viz náhodné setkání (10. 10. 2010) s Miroslavem Šolfou na jeho retrospektivě *Nakupená roucha světa* v Galerii Ars v Brně. Výstava se konala od 5. 10. do 29. 10. 2010.

³⁷⁷ Ivan Neuman, *Miroslav Štolfa. Malířské dílo 1956 – 2002* (kat. výst.), Muzeum umění v Olomouci 2003, s. 10.

K problematice malby se Miroslav Štolfa vyjadřuje následujícím způsobem: „*Malba je složitá struktura s nespočetnými možnostmi kombinací. U barvy nezáleží jenom na jejím odstínu, velikosti, hmotnosti, či transparentci, ale také na tom jak je ohraničena, jaké barvy jsou v jejím okolí, a v které části obrazové plochy je umístěna.*“ Viz Bronislava Gabrielová (red.) – Bohumil Marčák (red.), (pozn. 373), s. 17.

Monumentalizovaný projev velkoformátového díla *Světlý monochrom*³⁷⁸ [81] vertikálně rozděluje rozostřená červeno-černo-modrá přerušovaná linie. Okolní plochu vyplňuje skladba nepravidelných útvarů sněhobílo-okrové barevnosti, která připomíná záhyby a zlomy, vzniklé při destrukci a namáhání nějakého nepřirodního materiálu. Uklidňující téměř monochromní kolorismus vyvolává pocity souladnosti, harmonie, vatovité hebkosti, ale zároveň také v sobě nese nostalgickou touhu po nespécifikovaných jistotách.

Obraz *Světlý monochrom* charakterizuje dvojjaký přístup. Na počátku je autorova inspirace skutečností, realitou zničeného předmětu, druhý předpoklad je malířův osobní vklad dovednosti a imaginativní schopnosti. Spojením těchto dvou postojů vzniká dílo krystalického charakteru, nezařaditelné do oddílu nápodoby reality, ale ani mezi zákonitostí abstraktní polohy. Miroslav Štolfa nabízí svůj lyrický vhled a rozjímání nad nevyhnutelností zmaru a nalezenou krásou této zkázy.

Dílo *Světlý monochrom* vzniklo vzhledem k autorovu tvůrčímu období poměrně nedávno, proto také vychází z kontinuity prací lyrictějšího ladění (90. léta – dosud). Nabízí se zde srovnání s malbou *Vertikály*³⁷⁹ [82], kde Miroslav Štolfa také usiluje o monochromní barevnost, ale z hlediska tvarového uchopení *Světlý monochrom* inklinuje spíše k duševnímu prožitku autora z viděného. Obraz *Vertikály* přiznává větší zaujatost konkrétní předmětností, ač ji malíř také transformuje do lyrické formy. *Světlý monochrom* z roku 1999 naznačuje pozdější malířský směr Miroslava Štolfy k barevně redukovaným obrazům, často monumentálních rozměrů. Autor zde již nevyužívá možností barevného spektra a inklinuje k monochromní nekomplikovanosti. Malba *Světlý monochrom* se stylizačně blíží k obrazům jako je například *Modrá hlubina*³⁸⁰ [83], ale z hlediska kolorismu naopak předznamenává kompozice typu *Vertikály*.

³⁷⁸ *Světlý monochrom*, 1999, olej, plátno, 160 x 140 cm, MUO, inv. č. O 2420.

³⁷⁹ *Vertikály*, 2000, olej, plátno, 160 x 140 cm, vlastnictví neznámé, <http://www.sca-art.cz/artists/pictures/736.htm>, vyhledáno 12. 4. 2011.

³⁸⁰ *Modrá hlubina*, 1999, olej, plátno, Muzeum města Brna. Foto převzato: Ivan Neuman, *Miroslav Štolfa. Malířské dílo 1956 – 2002* (kat. výst.), Muzeum umění v Olomouci 2003, s. 48.

3. 19. OTTO PLACHT (1962)

Oči, 2002, olej, plátno, 80 x 110 cm, sign: vzadu, vpravo dole, MUO, získáno ze soukromé sbírky v roce 2007, inv. č. O 2536.

Otto Placht se narodil 31. 10. 1962 v Praze. Mezi lety 1982 – 1988 studoval na Akademii výtvarných umění v Praze v ateliéru malby Arnošta Paderlíka (1919 - 1999). V rozmezí let 1990 – 1993 působí jako odborný asistent na Akademii výtvarných umění v Praze v ateliéru monumentální tvorby Jiřího Načeradského (1939).³⁸¹ Roku 1993 odjel do Peru³⁸², kde se setkal s indiánským kmenem Šipibó, což mělo zásadní vliv na jeho uměleckou tvorbu i přehodnocení dosavadního osobního života. Dnes Otto Placht žije střídavě v Čechách a Peru, kde také založil rodinu.³⁸³ Skupinově vystavuje od roku 1997, samostatně od roku 1986.³⁸⁴ Kromě malby vytváří také kresby a instalace, ve kterých zkoumá účinky barevného světla na obrazovou plochu.

Tvorba Otto Plachta vyšla z nové vlny expresionismu³⁸⁵ 80. let 20. století. Od této formy syrových až samoučelných revoltujících kompozic se autor po zážitcích z navštívení jihoamerického Peru záhy odklonil. Jeho malba získala nový rozměr, expresivitu a živelnost obohatila ornamentální poloha. Autor zjemnil a zkultivoval svůj malířský přednes. Začal vytvářet obrazy již s jinými estetickými nároky. Zejména „krásná“ barevnost hraje v současném projevu Otto Plachta důležitou roli. Toky energie, přelévající se formy a mandalovitě útvary vyjadřují touhu po celistvém uchopení světa a možné reinkarnaci.

³⁸¹ Jiří Olič (pozn. 105), s. 375.

³⁸² O Jihoamerickou kulturu, konkrétně umění Peruánských indiánů se Otto Placht začal zajímat poté, co v Miami shlédl výstavu zaměřenou na šamanské vize tohoto etnika. Zjištění určité spojitosti mezi svým dosavadním dílem a kulturou této společnosti ho inspirovalo k osobní návštěvě Peru. Viz Marcel Fišer – Magdaléna Krejčová (pozn. 134), s. 33.

³⁸³ Petra Finfrlová - Martina Vítková, *Stopy zápasu. Gesto a exprese* (kat. výst.), Galerie Moderního umění v Hradci Králové 2005, nestr. - Otto Placht – Jan Placht – Simona Vladíková, *Otto Placht* (kat. výst.), Galerie Klatovy/Klenová v Klatovech 2001, nestr.

³⁸⁴ Aleš Rezler (pozn. 286).

³⁸⁵ Ovlivnění Německým neoexpresionismem začali v 80. letech tvořit Vladimír Skrepl a Martin John. Postupně se k tomuto proudu energicky-spontánní expresivní malby přidávali i jiní umělci „*Obrazy měly podobu vizuálních znaků, spontánně a zběžně podaných zkratk, iluzivní prostor byl redukován, stejně jako technické prostředky budování obrazu.*“ Viz Hlaváček, Rozvíjení osobních přístupů (pozn. 90), s. 720 – 721.

Silně ornamentální kompozice s kaleidoskopickou barevností vznikají nejen v důsledku autorova poznání latinskoamerického umění, ale také vlivem specifického duchovního naladění, které středoevropan Otto Placht načerpal při svých častých pobytech v Peru. Sám autor o svém opojení hovoří takto: „*V džungli je člověk v blízkosti boha. Je totálně uzavřen v jejích přírodních zákonech, v unikátní biosféře. Cítí majestátní duchovní rozměr deštného pralesa-dolní džungle. V rovině spirituální, které někteří šamani říkají el mundo espiritual de ayhuasca, se džungle otevírá nekonečnu v jasném řádu, jež je součástí kolektivních kulturních zkušeností lidstva...*“³⁸⁶

Obraz *Oči*³⁸⁷ [84] vznikl rovnovážným rozvedením motivu po celé ploše plátna. Autor usiloval o symetrii, malba je až na malé výjimky osově souměrná. Střed kompozice tvoří pomyslná středová vertikální osa, kterou živelně obklopuje mozaika různobarevných tvarů inspirovaných rostlinami, či jinými přírodními prvky. Působivá duhová barevnost demonstruje ideu pomíjivosti, kterou známe již z posvátného kruhu tibetského buddhismu - mandaly. Antropomorfizovaný charakter výjevu spolu s poskládáním jednotlivých útvarů do podoby totemu, či šamanské masky, kde pomocí asociací rozeznáme obličej, oči, ústa vyjadřuje rituální podstatu a specifické vnitřní pohnutky spojené se vznikem tohoto díla. Autor vzdává hold přírodě a věčnému koloběhu života.

Děl, jejichž ornamentiku podnítilo indiánské umění, namaloval Otto Placht nespočetné množství, například Galerie Vaňkovka v Brně vlastní kompozici *Brasil*³⁸⁸ [85]. V malbě *Brasil* podobně jako je tomu u plátna *Oči* nalézáme prvky připomínající estetiku šamanských rituálů. Otto Placht také často maluje díla, která jsou zřejmě ovlivněna vizuálními zážitky dostavujícími se po požití nějaké omamné látky. Malby jsou plné barevného víření a přerývaní, dochází ke křížení několika energických směrů (například *Brasil*,

³⁸⁶ Otto Placht – Jan Placht – Simona Vladíková (pozn. 383).

³⁸⁷ *Oči*, 2002, olej, plátno, 80 x 110 cm, MUO, inv. č. O 2536.

³⁸⁸ *Brasil*, 2002, olej, plátno, 150 x 200 cm, Wannieck gallery v Brně, <http://www.wannieckgallery.cz/autor/274/cz/placht-otto>, vyhledáno 16. 4. 2011.

*Lod*³⁸⁹ [86], nebo *Lebka*³⁹⁰ [87]). Naopak plátno *Oči* překvapuje svou symetričností i vymezením obrazového středobodu. Autor zde zřejmě zůstal více zakotven v reálné smyslové zkušenosti, ale na samé hraně jakéhosi psychedelického stavu. Zžitkoval zde také svůj smysl pro expresivní pojetí, což mu umožnilo dynamizovat celé dílo a usměrnit toky energie do požadované podoby.

3. 20. IVAN VÁCLAVEK (1979)

Heaven Hell, 2002, akryl, plátno, 110 x 110 cm, sign: vzadu, na střední příčce napínacího rámu, MUO, získáno ze soukromé sbírky v roce 2007, inv. č. O 2535.

Ivan Václavek se narodil 9. 11. 1979 v Přerově. V letech 1995 – 1998 se vzdělával v oboru sklenář na Středním odborném učilišti v Chomoutově. V roce 1999 absolvoval jednoroční přípravné studium v oboru malba na Soukromé střední umělecko-průmyslové škole v Písku. Skupinově vystavuje od roku 2001, samostatně od roku 2000. Věnuje se malbě, koláži, asambláži, montáži, environmentu a performance.³⁹¹

Tvorba Ivana Václavka má spontánně-živelný charakter. Autor využívá gestických tahů štětcem, agresivní barevnosti i možností kolážových vstupů různými materiály. Do svých obrazů často vpisuje různá hesla a citáty, jeho malířský projev v sobě nese jakousi surovost a nespoutanost. Po formální stránce se pohybuje mezi art-brutem, anti-malbou i pop artem, zejména kvůli vlepování různých reklamních značek na podklad (například obraz

³⁸⁹ *Lod*, nedatováno, olej, plátno, 147 x 120 cm, Galerie Caesar v Olomouci, http://www.woxart.com/polozky.php?item_id=1548, vyhledáno 11. 4. 2011.

³⁹⁰ *Lebka*, 1993, akryl, plátno, rozměry neuvedeny, Wannieck gallery v Brně, <http://hanci.blog.cz/1011/wannieck-gallery-ii>, vyhledáno 11. 4. 2011.

³⁹¹ Miroslav Schubert et. al., *Ivan Václavek. Umění vzpoury* (kat. výst.), Galerie Caesar v Olomouci 2004, nestr.

Converse³⁹² [88]). „Stejně jako plátna a lepenky s chutí a nadšením pomalovává či jinak zpracovává nalezené předměty – krabici od květin s barevným potiskem, kýčovitý vyšívaný obrázek, staré fotografie a pohlednice, výstřižky z časopisů nebo reprodukce výtvarných děl.“³⁹³ Umělecký koncept Ivana Václavka oplývá jistou angažovaností v rámci politiky a jejích soudobých otázek, také podává kritiku totalitních režimů a despotizmu, vymezuje se proti konzumní společnosti.³⁹⁴ Autor tak činí pomocí citování symbolů těchto problematik, vznikají tak díla, která můžeme přirovnat ke společenské satíře Laco Terena.³⁹⁵ Spojitost mezi oběma umělci spočívá spíše v obecné rovině významovosti, oba pracují se znaky a symboly, ale každý jinými formálními postupy a prostředky (Ivan Václavek živelným expresionismem prochnutým art-brutem, Laco Teren surrealistickou malířskou koláží realizovanou klasickou malbou štětcem).

Ivan Václavek sám tvrdí, že nehledal žádné umělecké vzory, které by mohly ovlivňovat jeho vlastní projev,³⁹⁶ přesto lze v jeho malbách i kolážích vystopovat určité stopy důležité pro vřazení jeho výtvarné estetiky do kontextu dnešní doby. Miroslav Schubert hledá paralely k dílu Ivana Václavka v kolážích Jiřího Koláře (1914 – 2002) a street-artové subkultuře Jeana Michela Basquiata.³⁹⁷ Ivan Václavek a Jean Michael Basquiat mají z hlediska experimentálnosti projevu a živelné nespoutanosti jistě mnoho společného. Tento výčet je vhodné ještě obohatit o přímé srovnání s českými současnými autory, kteří se ve své tvorbě zabývají anti-malbou. Například na Akademii výtvarných umění v Praze reprezentuje tendenci anti-malby ve spojení s konceptualistickými posuny Vladimír Skrepl (1955)³⁹⁸, vedoucí pedagog ateliéru malby II., nebo také jeho nedávný absolvent Václav Gírsa (1969). Vladimír Skrepl (například obraz *Miluji svůj život*³⁹⁹ [89]) i Václav

³⁹² Converse, 2002, lepenka, kombinovaná technika, fólie, 69,5 x 55 cm, vlastnictví neznámé. Foto převzato: Miroslav Schubert et. al., *Ivan Václavek* (kat. výst.), Galerie Caesar v Olomouci 2004, nestr.

³⁹³ Miroslav Schubert et. al. (pozn. 391).

³⁹⁴ Ibidem.

³⁹⁵ Laco Teren viz kapitola 3. 5.

³⁹⁶ Miroslav Schubert et. al. (pozn. 391).

³⁹⁷ Ibidem. - Jean Michel Basquiat viz pozn. 459.

³⁹⁸ Vladimír Skrepl viz pozn. 385.

³⁹⁹ *Miluji svůj život*, 2008, akryl, plátno, 120 x 155 cm, Galerie Ad Astra, http://www.ad-astra.cz/fotogal/skrepl/2/01_P1030175.jpg, vyhledáno 27. 3. 2011.

Girsa (například malba *Pissing negros*⁴⁰⁰ [90]) tvoří v intencích bezhraničního, konvencemi nespoutaného uměleckého projevu, využívají street-artové estetiky, neoexpresionismu i dětské malby. Ivan Václavek nechá vznikat své malby v podobném opojení a koncepčním přístupu, ale na druhou stranu akcentuje spíše nefigurální tematiku. Na základě této charakteristiky není možné úplně souhlasit s Jiřím Hůlou, který o Ivanu Václavkovi uvádí: „...díla působí neodvozeně, jako kdyby vznikly bez ohledu na dobové směry a tendence, kdesi na okraji, nebo spíš vedle toho, co se právě ve světě umění děje.“⁴⁰¹ Ivan Václavek svá díla jistě neodvozuje z maleb Vladimíra Skrepla, ale vědomě, či nevědomě se jeho tvorba přibližuje okruhu těchto umělců.

Kompozici obrazu *Heaven Hell*⁴⁰² [91] autor založil na rovnovážném rozesetí znaků a symbolů po celé ploše podkladu. Do pravé poloviny plátna umístil čtverec ohraničený bílými okraji, čtverec rozděluje další linie, dle vysvětlujících anglických nápisů vymezuje dimenzi nebi (modře vybarvené pole) a peklu (červené pole), přičemž nebe získává mírnou převahu. Okolní prostor Ivan Václavek zaplnil různými útvary (stylizované kříže, obdélníky, hvězdy, lineární a dramatické kresebné vstupy), které jsou barevně i tvarově značně expresivně pojaté. Energickou razanci vyjádřil pomocí kombinace červené a černé barvy, tento základ doplňuje o vstupy žlutou, bílou, světle modrou, i zelenou tonalitou. Využívá příznačný rys pro projevy art-brutu - stereotypní opakování prvků a jejich sériové řazení. Princip jakéhosi aditivního kladení symbolů se objevuje v díle autora poměrně často, například u obrazu *Bez názvu*⁴⁰³ [92] posévá obrazový prostor stylizovanými lidskými lebkami

Ivan Václavek v rovině gestického vyjádření usiluje o znázornění věčného souboje mezi dobrem a zlem, nechává vystoupit ze svého podvědomí všechno rozčarování a protichůdné postoje, které posléze svádí souboj na

⁴⁰⁰ *Pissing negros*, 2004, akryl, plátno, 145 x 175 cm, Wannieck Gallery, <http://www.wannieckgallery.cz/autor/251/cz/girsa-vaclav>, vyhledáno 27. 3. 2011.

⁴⁰¹ Miroslav Schubert et. al. (pozn. 391).

⁴⁰² *Heaven Hell*, 2002, akryl, plátno, 110 x 110 cm, MUO, inv. č. O 2535.

⁴⁰³ *Bez názvu*, 1999, akryl, koláž, plátno, 69 x 72,5 cm, vlastnictví neznámé. Foto převzato: Miroslav Schubert et. al., *Ivan Václavek* (kat. výst.), Galerie Caesar v Olomouci 2004, nestr.

jeho plátně. Autora plně zaměstnává pokrytí podkladu expresivními tahy štětce, ovšem základní myšlenku divákovi oznamuje vepsáním slovního spojení – heaven – hell. Doplnování malby o různé nápisy, či citáty využíval již Jean-Michel Basquiat ve své pouliční street-artové estetice. Například Vladimír Skrepl také velmi často své poselství přímo slovně vepíše do obrazu (viz *Miluji svůj život*, nebo *Eat your parents now*⁴⁰⁴ [93]).

Ivan Václavěk podobně jako Vladimír Skrepl neprošel klasickým výtvarným školením. Oba našli svůj výraz v nespoutanosti gesta a v bezohlednosti k výtvarným konvencím. Vladimír Skrepl vnímá umění spíše po stránce intelektuálního konceptualismu, za hlavní výstup jeho tvorby pak není možné považovat jednotlivý umělecký artefakt, ale celý myšlenkový proces provázející vznik díla. Obrazy i objekty Ivana Václavka po formální i koncepční stránce velice podobné anti-malbám Vladimíra Skrepla se občas (například *Heaven Hell*) ještě spíše přidržují art-brutových východisek.

3. 21. OTAKAR HUDEČEK (1954)

Fantaskní květy, 2003, olej, sololit, 61 x 76 cm, sign: vlevo dole, MUO, získáno od autora v roce 2006, inv. č. O 2459.

Krajina s modrými oblouky, 2004, olej, sololit, 61 x 76 cm, sign: vlevo dole, MUO, získáno od autora v roce 2005, inv. č. O 2433.

Kráčející podzim, 2005, olej, plátno, 90 x 70 cm, sign: vlevo dole, MUO, získáno od autora v roce 2006, inv. č. O 2460.

⁴⁰⁴ *Eat your parents now*, 2008, akryl, plátno, 80 x 50 cm, vlastnictví neznámé, <http://www.moravska-galerie.cz/media/626192/eat-your-parents-now-2008-akryl-na-platne-80-x-50-cm-vladimir-skrepl-foto-jiri-thyn.jpg>, vyhledáno 27. 3. 2011.

Otakar Hudeček se narodil 12. 8. 1954 v Přerově. Je autodidaktem, věnuje se výhradně malbě. Skupinově vystavuje od roku 1990, samostatně od roku 1997.⁴⁰⁵

Otakar Hudeček hledá inspiraci pro své malby v rovině imaginace, snů, lidského podvědomí. Pomocí olejových barev usiluje o vyjádření jakési krajiny tohoto prožitku, prchavého dojmu, který člověk zažije pouze na hranici snění a bdění. Svým obrazům často dává názvy odkazující k cestám do nevědomí (například *Fantaskní krajiny*). Otakar Hudeček o svém díle říká: „*Mne nezajímají objekty, které ve snu vidím, ale spíš pocit, který za nimi je. A ten barvou vyjádřit! Zapomene se děj snu, ale zbude pocit, pro nějž nejsou slova.*“⁴⁰⁶ Další okruh jeho tvorby představuje také stylizovaná krajinomalba a pokusy o kopie děl světového malířství.⁴⁰⁷ Jako optimální formu pro svá imaginativní plátna autor volí umělecký projev v mnohém inspirovaný modernistickou malbou⁴⁰⁸ se surrealizujícím nádechem a art-brutovými rysy. Vznikají tak obrazy naplněné specifickou lyrikou a barevností, která připomíná (nejvíce u *Barevného období*, 1996 – 1999) z hlediska kolorismu, lavírování mezi předmětností a abstrakcí ranější díla Vasilije Kandinského (1866 – 1944), zejména z rozmezí let 1912 - 1913 (například *Kompozice IV.*⁴⁰⁹, *Skica k potopě*⁴¹⁰ [94]). Otakar Hudečkovi by se přes veškerou snahu a pozitivní upřímnost jeho projevu dal vytknout mírný stereotyp v přístupu k malířskému výrazivu, který je patrný i u děl z vlastnictví MUO (zejména při srovnání *Fantaskních květů* a *Krajiny s modrými oblouky*).

Obraz *Fantaskní květy*⁴¹¹ [95] Otakar Hudeček založil na principu automatického kladení barevných skvrn s cílem vytvořit kompozici tak, aby zhmotňovala autorovo snové nevědomí. Na plátno umisťuje různé amorfní

⁴⁰⁵ Arsén Pohribný, *Otakar Hudeček. Dvanáctým smyslem* (kat. výst.), Galerie Caesar v Olomouci 2006, nestr.

⁴⁰⁶ Ibidem.

⁴⁰⁷ Bohumír Kolář, V Podkově vystavuje Otakar Hudeček, *Olomouc.cz*, <http://zpravodajstvi.olomouc.cz/view2.php?cislocianku=2004050402>, vyhledáno 3. 4. 2011.

⁴⁰⁸ Arsén Pohribný (pozn. 405).

⁴⁰⁹ *Kompozice IV.*, 1913, olej, plátno, velikost nezjištěná, vlastnictví neznámé.

⁴¹⁰ *Skica k potopě*, 1912, olej, plátno, 43 x 38,7 cm, Národní galerie v Londýně, <http://www.theage.com.au/news/arts/national-gallery-seeks-kandinsky-backer/2005/09/06/1125772503572.html>, vyhledáno 20. 3. 2011.

⁴¹¹ *Fantaskní květy*, 2003, olej, sololit, 61 x 76 cm, MUO, inv. č. O 2459.

tvary v široké škále barevných tonalit (několik druhů modré, červená, oranžová, žlutá, růžová, atd...). Divák i při zběžném pohledu ihned pochopí, že sleduje jakousi surrealistickou krajinu, která ovšem neodvozuje svou zobrazivost z předmětného světa, ale naopak vychází z ryzí obrazotvornosti autora a k hmatatelné podstatě figurativního prožitku se obrací až druhotně. V přírodě neexistující fantastické formy si proto snadno ztotožníme s florou, jejíž životní prostor obývá také zvláštní živočich (v levé části plátna). Obrazový svět autor ponechává v plošném vyznění, neusiluje o prostorovou, či dějovou hloubku. Paralely k této malbě je vhodné hledat, zejména pro bezprostřednost tvůrčího procesu, ve vyjadřovacích možnostech expresionismu, surrealismu, lyrické abstrakce, art-brut a estetiky dětského projevu.

Pro o rok mladší malbu *Krajinu s modrými oblouky*⁴¹² [96] zvolil Otakar Hudeček velmi příbuzný způsob malířského řešení (rovnovážná kompozice, barevnost, tvarové zkratky), jako je tomu u předchozího díla. Ponechává volnost své imaginaci a zcela svobodně zachází s vizualitou díla. Používá oblé lyrické tvary a komplementární barevnost. *Krajinu s modrými oblouky* tvoří zhuštěné množství různorodých motivů, jakýchsi odboček někam do hlubin malířovy duše (například objekt připomínající věž, kopce, jezero). Autor se pohybuje na samé hranici zobrazivosti, kterou je schopen kompozičně ještě udržet pohromadě, kdyby přidal další element, malba by se možná roztříštila do malých nekompaktních celků. Na druhou stranu tyto submotivy jsou formálně podobné modernistickým obrazům například skupiny Der Blaue Reiter⁴¹³ Umělecký vklad Otakara Hudečka v tomto případě můžeme spatřovat v konceptualistické reflexi malby Vasilije Kandinského.

V díle *Kráčející podzim*⁴¹⁴ [97] Otakar Hudeček kombinuje několik rukopisných poloh. Používá lyrické štětcové skvrny, ty posléze doplňuje

⁴¹²*Krajina s modrými oblouky*, 2004, olej, sololit, 61 x 76 cm, MUO, inv. č. O 2433.

⁴¹³ Arsén Pohribný uvádí jako hlavní východisko pro tvorbu Otakara Hudečka skupinu Der Blaue Reiter. Viz Arsén Pohribný (pozn. 405).

⁴¹⁴*Kráčející podzim*, 2005, olej, plátno, 90 x 70 cm, MUO, inv. č. O 2460.

drobnopisnější malbou a přesným konturováním tvarů pomocí černé linie. Kompozici rovnovážně rozprostřel po ploše podkladu s výrazným důrazem na vertikálnítu, kterou vyvažuje horizontem krajiny a některými doplňujícími prvky („surrealističtí“ živočichové). Uprostřed malby stojí osamocená figura s tělem člověka a zvířecí hlavou, okolo ní vyčnívají vzpřímené oranžové květy. Barevné vyznění obrazu autor staví na kontrastu šedé plochy s oranžovo-červenými, žlutými a modrými akcenty. Konfrontace naivizující stylizace připomínající dětský projev s velkoryse pojednanými barevnými plochami vzbuzuje sympatické asociace s ilustracemi dětských knih. Jisté formální příbuznosti k malbě *Kráčející podzim* je možné spatřovat například v raných ilustracích Aleše Lamra (1943)⁴¹⁵ nebo Evy Bednářové (1937 – 1986).⁴¹⁶ Také expresivní dílo *Pissing negros*⁴¹⁷ [90] od Václava Girsy může vertikálním principem a lyrickým kolorismem vzdáleněji připomenout *Kráčející podzim* (ne však po obsahové stránce).

Otakar Hudeček na svých internetových stránkách řadí všechna tři díla z vlastnictví MUO (*Fantaskní květy*, *Krajina s modrými oblouky*, *Kráčející podzim*) do období ohraničeného lety 2003 – 2006. Typickým projevem této série maleb jsou obrazy připomínající přírodní motivy, či snové krajiny. *Fantaskní květy* i *Krajina s modrými oblouky* zapadají do kontextu pozitivně laděných maleb tohoto období. V díle *Kráčející podzim* jakoby autor více experimentoval a hledal definitivní vyjádření i s rizikem nedotažení celé kompozice. *Kráčející podzim* představuje ojedinělejší výtvarný počín v tvorbě Otakara Hudečka, zejména díky úspěšnější práci s koloritem a hloubavé melancholii, kterou ztělesňuje strnulá postava.

3. 22. MICHAL NESÁZAL (1963)

Modré ostrovy, 2003, olej, plátno, 120 x 140 cm, sign: vzadu vpravo nahoře, MUO, získáno od autora v roce 2006, inv. č. O 2463.

⁴¹⁵ Ukázky tvorby Aleše Lamra viz: <http://www.lamr.cz/dilo.html>.

⁴¹⁶ Například v pohádkových ilustracích Evy Bednářové k dětské knize *Firma Hrášek a bernardýn* (Ota Šafránek, *Firma Hrášek a bernardýn*, Praha 1970.).

⁴¹⁷ *Pissing negros*, 2004, akryl, plátno, 145 x 175 cm, Wannieck gallery (vyhledáno 27. 3. 2011).

Bez názvu, 2005, olej, plátno, 30 x 40 cm, sign: vpravo dole, MUO, získáno od autora v roce 2007, inv. č. O 2520.

Michal Nesázal se narodil 26. 6. 1963 v Brně. Studoval na Střední umělecko-průmyslové škole v Praze (1977 – 1981) a poté na Akademii výtvarných umění v Praze (1984 – 1991), v ateliéru malby Jiřího Sopka (1942). Zúčastnil se několika zahraničních stáží.⁴¹⁸ Skupinově vystavuje do roku 1991, samostatně od roku 1989.⁴¹⁹ V roce 1992 získal cenu Jindřicha Chalupického.⁴²⁰ Mimo malbu se také věnuje prostorové tvorbě.⁴²¹ Byl členem umělecké skupiny Pondělí.⁴²²

Michal Nesázal při své tvorbě vychází z konceptuálního přístupu a myšlení, které realizuje pomocí rozličných médií (malba, kresba, fotografie, koláž, asambláž, tvorba objektů, instalace). Charakteristickým rysem autorovy tvorby je také jakási nezařaditelnost a nevyhraněnost vůči nějakému médiu, nebo formálnímu způsobu. Často mění a kombinuje výtvarné prostředky, vytváří hravé kolážovité obrazy (vkládáním barevných sklíček a kamínků) i instalace, námětem se mu stávají ve vlastní fantazii vzniklé emočně odtahité, ale svébytné krajinomalby, nevyčerpatelný motiv koule,⁴²³ či groteskní postavy zvýrazněné psychedelickými barvami. Tuto humornou polohu vzápětí střídá rozvážnými kompozicemi vystavěnými na klasickém akrylovém nebo olejovém principu. „*Na jedné straně autor se vší*

⁴¹⁸1992, Austrálie, University of Western Sydney. – 1993, San Francisco, Headland Center for the Arts, Artist in Residents. - 1993, New Yourk. - 1998, Severní Francie a Monako. - 1999, Srí Lanka, Kandy, Unawatuna, Colombo. Viz Martin Balcar – Michal Nesázal – Marek Pražák et. al., *Jenewein Kutná Hora. IV. symposium současného výtvarného umění* (kat. výst.), Galerie Felixe Jeneweina v Kutné Hoře 2004, nestr.

⁴¹⁹ Petr Vaňous, *Artnow.cz* (kat. výst.), Výstavní síň Mánes v Praze 2003, s. 38.

⁴²⁰ Josef Hlaváček, *Cena Jindřicha Chalupického. Laureáti za rok 1992* (kat. výst.), Unie výtvarných umělců v Praze 1993, nestr.

⁴²¹ Bielešová (ed.), *Nechci v kleci!* (pozn. 10), s. 144.

⁴²² Skupina Pondělí existovala mezi lety 1989 – 1993, jejími členy kromě Michala Nesázala také byli Milena Dopitová (1963), Pavel Humhal (1965), Petr Lysáček (1961), Petr Písařík (1968), Petr Zubek (1967). Viz Kateřina Pietrasová, Pondělí, *Artlist*, <http://www.artlist.cz/?id=323>, vyhledáno 23. 2. 2011. – Pavel Humhal, Pondělí, *Výtvarné umění*, 1991, č. 1, s. 51 – 57.

Členové skupiny Pondělí se znovu sešli při společné výstavě, která proběhla roku 2002. Viz František Kowolowski et. al., *Pondělí. Velká přestávka 2001* (kat. výst), Dům umění města Brna 2002.

⁴²³ Milena Slavická, *Návrat z Elizabeth Bay*, *Výtvarné umění*, 1993, č. 1, s. 54.

*vážností respektuje řemeslnou dokonalost malířského provedení. Na straně druhé pojímá obraz volně, jako jednu ze stanic, kde umění zastavuje.*⁴²⁴

Obrazy s náměty fantazijních krajín⁴²⁵ Michal Nesázal poprvé vystavil na přehlídce *Neoland* v roce 2002 v Klatovech.⁴²⁶ Citovou uměřenost těchto děl výstižně charakterizuje Milena Slavická: „Vypadají jako zahrady, které si vysnil melancholický, plachý, leč mírně misantropní matematik.“⁴²⁷ Následující dvě malířské práce zcela zapadají do kontextu tohoto tvůrčího období autora.

Základ malby *Modré ostrovy*⁴²⁸ [98] tvoří monochromní barevnost a fantazijní stylizace jednotlivých předmětů do jakéhosi celku „měsíčního“ charakteru. Obrazovou plochu zaplňuje neskutečnými rostlinami, stromy, ostrůvky čnicími z vodní hladiny nebo meandrovitým pobřežím. Přibližně na zlatý řez zleva autor umístil dominantní prvek mírně rozvětveného stromu. Tato vertikála je postupně citlivě doplňována dalšími horizontálními i vertikálními objekty. Autor usiluje o rovnováhu a vyváženost jak z hlediska kompozice, tak i po barevné stránce. Přes mnohost komponent a s nimi spojených detailů vyznívá obraz uceleným dojmem, který by za předpokladu vyjmutí některého z prvků mohl tento rys ztratit.

Modré ostrovy, které by dle názvu měly představovat hlavní motiv, jak to většinou bývá obvyklé, autor ztvárnil jako nepatrné ostrůvky v dáli, při zběžném pohledu sotva zaregistrovatelné. Nepřímočarost podání nabízí další prostor k úvahám. Modré ostrovy jsou barevně odlišné od celkového koloritu, velikostně nejmenší, skoro zanedbatelné, tak proč je považovat za nejpodstatnější moment na obraze? „Není všechno zlato, co se třpytí,“ možná si Michal Nesázal v duchu tohoto pořekadla konceptualisticky pohrává s naším vnímáním a viděním, zkouší, jestli nás nachytá již na „naaranžované kašírce,“ nebo jestli dohlédneme až na tyto modré

⁴²⁴ Petr Vaňous, Galerie, *A2 Kulturní týdeník*, 2008, roč. IV., č. 47, s. 27.

⁴²⁵ Další ukázky krajín Michala Nesázala, viz Ilona Vichová – Czako – Milena Slavická, *Ultra space* (kat. výst.), Galerie Brno v Brně 2007.

⁴²⁶ Jiří Olič et al. (pozn. 105), s. 381.

⁴²⁷ Ibidem.

⁴²⁸ *Modré ostrovy*, 2003, olej, plátno, 120 x 140 cm, MUO, inv. č. O 2463.

„diamanty“. Rafinovaným způsobem vystaví složitou surrealistickou kompozici, a až posléze se rozhodne, jaké atributy a určení ji přisoudí.

Další obraz s námětem fantaskní krajiny⁴²⁹ *Bez názvu*⁴³⁰ [99] vytvořil Michal Nesázal technikou klasické olejomalby. Kompoziční rozvržení malby velmi připomíná princip osově souměrnosti. Autor pokrývá plátno jednotlivými prvky, znázorňující přírodní zeleň a až na výjimky dodržuje zásadu osovosti. Pomocí tvarového uchopení krajinné scenerie usiluje o zobrazení prostorovosti. V konečném důsledku vzniká obraz imaginární anaturalistické krajiny rozložené na jednotlivé komponenty, vymezené pomocí lokální barevnosti. Přestože kombinuje několik typů stylizací stromů a rostlin, které záměrně nepropojuje s okolím, malba ve své podstatě vyznívá kompaktně a uceleně.

Autor využívá rafinovanou barevnou skladbu, pomocí níž vytváří estetický rozměr malby. Komplementární akcent oranžové a modré zklidňuje příjemnou šedo-hnědavou tonalitou půdy a nebe, doplněnou o jemné tyrkysové vstupy. Barvy nasazuje pomocí hladkých a splývavých tahů štětce, dochází tak k nakumulování autorovy vnitřní energie, jejíž tok se snaží regulovat neživelným způsobem malby.

Michal Nesázal nám zprostředkovává pohled do jakési snové harmonické krajiny, která působí nehybně-statickým dojmem. Vyzařuje ticho a klid, ale z důvodu tvarové i barevné nadsázky v divákovi nevzbuzuje emoce spojené s přírodním prostředím. Odosobněné surrealisticky uchopené stromy, není možné ztotožnit s nějakými skutečnými přírodninami, autor pracuje výhradně v pojmové a znakové oblasti, na jejímž základě nám předkládá archetypální či mimozemské atributy určitého významu.

Snová krajina *Bez názvu* může připomínat svým pravidelným uspořádáním zahradu francouzského parku. Toto ztotožnění je možné pouze

⁴²⁹ Tématem imaginárně-transformované krajiny, vycházející z reality se zabývá Jaroslav Valečka (1972). Oba autory spojuje snaha o estetické ztvárnění výjevu. Jaroslav Valečka své obrazy záměrně navizuje zatímco Michal Nesázal vytváří snové v reálu neuskutečnitelné vize. Ukázka tvorby Jaroslava Valečky viz Vlastimil Tetiva, *Jaroslav Valečka* (kat. výst.), Alšova Jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou 2010.

⁴³⁰ *Bez názvu*, 2005, olej, plátno, 30 x 40 cm, MUO, inv. č. O 2520.

v symbolické a fantazijní rovině, zřejmě to nebyl záměr autora. Malba *Bez názvu* oplývá estetickými kvalitami, kultivovaným malířským projevem, a také imaginací, jež přesvědčuje svou upřímností.

Svět snových krajin tvoří také podstatnou část tvorby Otakara Hudečka⁴³¹. Oba autoři (Michal Nesázal a Otakar Hudeček) měli společnou výstavu v Galerii Caesar v roce 2006, při níž vyšla najevo blízkost malířského podání této dvojice, spočívající v surrealistickém uchopení prostoru a jakémsi naivismu.

Vyprázdněným krajinám jako jsou *Modré ostrovy* a *Bez názvu* předcházely malby s již vyjasněným rukopisem, například dílo *Modré kopce*⁴³² [100], kde autor pracuje se surrealistickým naivismem. Do okruhu zájmu Michala Nesázala se dostala také lidská obydlí, namaloval několik obrazů, které zobrazují opuštěná městečka, či vesnice (*Vesnice*⁴³³ [101]). Velice příbuzný vztah vzniká mezi některými krajinami Michala Nesázala a Milana Kunce, například podobně stylizačně deformovaná *Toskánská cesta*⁴³⁴ [102] by s malými úpravami mohla být považována za dílo Michala Nesázala. Za zmínku v souvislosti s Michalem Nesázalem stojí i krajinná tvorba Tomáše Císařovského⁴³⁵, například *Pole ve středohoří*⁴³⁶ [103], nebo *Sopka*⁴³⁷ [104]. Michal Nesázal i Tomáš Císařovský pracují zcela volně s anaturalistickou barevností a vlastními tvarovými deformacemi. Obrazy Michala Nesázala jsou nadreálně kultivované, Tomáš Císařovský naopak počítá s jakousi zemitostí, kterou vkládá do svých děl.

⁴³¹ Otakar Hudeček viz kapitola 3. 21.

⁴³² *Modré kopce*, 2002, akryl, plátno, 130 x 160 cm, vlastnictví neznámé, <http://artlist.cz/?id=1611>, vyhledáno 15. 4. 2011.

⁴³³ *Vesnice*, 2001, akryl, plátno, 145 x 95 cm, Galerie Caesar v Olomouci, <http://www.galeriecaesar.cz/Galerie%20Prodej%20vytv.%20del/Nesazal/slides/vesnice%20001.html>, vyhledáno 9. 4. 2011.

⁴³⁴ *Toskánská cesta*, 2003, olej, plátno, 115 x 80 cm, Galerie Caesar v Olomouci, <http://www.galeriecaesar.cz/Galerie%20Prodej%20vytv.%20del/Kunc/Prodej%20Kunc/slides/Toskanska%20cesta.2003,olej,115x80.html>, vyhledáno 9. 4. 2011.

⁴³⁵ Tomáš Císařovský viz kapitola 3. 8.

⁴³⁶ *Pole ve středohoří*, nedatováno, olej, plátno, 60 x 85 cm, Galerie XXL v Lounech, <http://www.galeriexxl.cz/dila/pole-ve-stredohori.php>, vyhledáno 9. 4. 2011.

⁴³⁷ *Sopka*, nedatováno, olej, plátno, 70 x 100 cm, Galerie XXL v Lounech, <http://www.galeriexxl.cz/dila/sopka-5644.php>, vyhledáno 9. 4. 2011.

3. 23. DANA PUCHNAROVÁ (1938)

Tvarový zářič, 2003, olej, plátno, 160 x 120 cm, sign: nesignováno, MUO, získáno od autorky v roce 2007, inv. č. O 2562.

Dana Puchnarová se narodila 22. 1. 1938 v Praze. Studovala na Střední odborné škole výtvarné v Praze (1954 – 1958),⁴³⁸ poté rok v ateliéru Josefa Vodrážky (1894 - 1984).⁴³⁹ V dalším vzdělávání pokračovala na Akademii výtvarných umění v Praze (1959 – 1964) v ateliéru malby Karla Součka (1915 – 1982), Vojtěcha Tittelbacha (1900 - 1971) a v ateliéru grafiky Ladislava Čepeláka (1924 - 2000). Skupinově vystavuje od roku 1964, samostatně od roku 1962.⁴⁴⁰ Absolvovala několik zahraničních cest.⁴⁴¹ Za svou tvorbu také získala několik cen a ocenění.⁴⁴² Vyučovala na katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci (1991 - 2003). V roce 1994 získala docenturu na Akademii výtvarných umění v Praze. Také podnikla cestu do Indie.⁴⁴³ Věnuje se malbě, kresbě, plastice a realizacím do architektury.⁴⁴⁴

Napříč celým dílem Dany Puchnarové prostupuje výtvarný přístup zakotvený svou podstatou v geometrii. Rané práce sice ještě zohledňují strukturální abstrakci 60. let 20. století⁴⁴⁵, postupem času autorka stále více

⁴³⁸ Škola byla roku 1989 přejmenována na Výtvarnou školu Václava Hollara. Viz Jiří Olič (ed.), (pozn. 7), s. 112.

⁴³⁹ Dana Puchnarová úspěšně složila zkoušky na Akademii výtvarných umění v Praze, ale kvůli machinacím s kvótami žáků jak popisuje Jiří Olič, začne na Avu studovat až o rok později a mezitím navštěvuje přípravku u Josefa Vodrážky. Viz Ibidem.

⁴⁴⁰ Anežka Šimková (ed.), *Blízká vzdálenost. České výtvarné umění 1956 – 1972 ze sbírek Muzea umění Olomouc* (kat. výst), Muzeum umění v Olomouci 2004, s. 122.

⁴⁴¹ 1966, 1967 – Rakousko. 1968 – Francie, Holandsko. 1966, 1968, 1972 Německá demokratická republika. 1976, 1977, 1987 – mezinárodní plenéry v Polsku. Viz Vlastimil Tetiva, *Dana Puchnarová. Obrazy, grafika, kresby, objekty* (kat. výst.), Alšova Jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou 1990, nestr.

⁴⁴² 1966, Folkwang - presse – preis – cena kritika a tisku, Muzeum Folkwang v Essenu. 1966, Cena ministerstva kultury za grafiku, Praha. 1968, Čestné uznání Bienále výzkumy grafiky ČSR, Jihlava. Viz Ibidem.

⁴⁴³ Seznámení s tamějším prostředím a zejména s jógou přineslo do díla Dany Puchnarové obohacení o další duchovně-filozofický rozměr. Viz Jiří Olič (ed.), (pozn. 7), s. 9.

Dana Puchnarová napsala také knihu inspirovanou zážitky z Indie. Viz Dana Puchnarová, *Z Čech do Indie za Satja Sai Bábou*, Olomouc 2009.

⁴⁴⁴ Dana Puchnarová, *Dana Puchnarová. Hledání prostoru* (kat. výst.), Okresní vlastivědné muzeum v Českém Krumlově 1986, nestr.

⁴⁴⁵ Olič (ed.), *Imaginární kosmos Dany Puchnarové* (pozn. 7), s. 11 – 13.

inklinovala k tvarově a barevně harmonizujícím kompozicím zaobírajícím se vyšší duchovní podstatou univerza. Pro tento koncept zvolila formu různých znaků, jejichž proplétání, vlnění, prostupování a rytmizování v symbolické rovině znázorňuje například témata hudby⁴⁴⁶, světla, melancholických nálad, principů nekonečna nebo různých futuristických a konstruktivistických vizí. Další náměty Dany Puchnarové představuje abstraktně myšlenková sféra filozofie a matematiky, zabývání se myšlenkovým prostorem⁴⁴⁷ člověka, okruhem jejího zájmu bylo také ilustrování literárních děl.⁴⁴⁸

Meditativní období (od poloviny 60. let do současnosti)⁴⁴⁹ autorčina tvůrčího procesu, do něhož patří také malba *Tvarový záříč*⁴⁵⁰ [105], výstižně charakterizoval Jiří Olič: „*Jakési symboly přírodních tvarů, které se v Meditativních obrazech v přísném řádu aktivují na obrazové ploše, nejsou autorkou vyděleny z prostředí; objem se svým neznatelným obrysem se vytrácí v tomto stejnorodém prostředí. Světlo nepřichází shora, ale vychází zevnitř.*⁴⁵¹

Kompozici malby *Tvarový záříč* založenou na vzájemných průnicích a dotecích geometrizovaných šestiúhelníků rozložila Dana Puchnarová rovnoměrně po formátu plátna. Vizualní účinek, kterého docílila, svědčí o důkladné podkresbě a uceleném myšlenkovém konceptu. Na těchto základech autorka vystavěla dílo připomínající svým vzhledem krystalickou

⁴⁴⁶V úvodním textu ke kapitole Gesto jako seberealizace v katalogu *Současná minulost* použil Vlastimil Tetiva následující citaci, které měla obecný charakter vztahující se k více autorům tohoto oddílu, velmi dobře ovšem také vystihuje dílo Dany Puchnarové. „*Geometrie být v tomto pojetí pouhým nástrojem dialektiky oddělení. Zprostorňuje sama myšlenku prostoru a přenáší ji na půdu metafor (často se zde vyskytuje souvislost s hudbou).*“ Viz Vlastimil Tetiva, *Současná minulost. Česká postmoderní moderna 1960 – 2000* (kat. výst.), Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou 2000, s. 78.

⁴⁴⁷„*Na toto období pak plynule navazují práce, které se zabývají otázkou prostoru. Nejde tu o prostor smyslově empirický, vyhraněně snový nebo fantaskní, ale o prostor myslí, o prostor psychický.*“ Viz Vlastimil Tetiva, *Nové jistoty Dany Puchnarové, Ateliér*, 1998, roč. 11, č. 6, s. 9.

⁴⁴⁸ Svá témata nacházela v myšlenkové podstatě děl Jacquese Maritaina (1882 – 1973), Alberta Camuse (1913 – 1960), Františka Halase (1901 – 1949) a Franze Kafky (1883 – 1924). Viz Olič (ed.), *Imaginární kosmos Dany Puchnarové* (pozn. 7), s. 9.

⁴⁴⁹ Olič (ed.), *Imaginární kosmos Dany Puchnarové* (pozn. 7), s. 17.

⁴⁵⁰ *Tvarový záříč*, 2003, olej, plátno, 160 x 120 cm, MUO, inv. č. O 2562.

⁴⁵¹ Olič (ed.), *Imaginární kosmos Dany Puchnarové* (pozn. 7), s. 17.

soustavu⁴⁵² nabitou chvějivými toky energie. Jednotlivé šestiúhelníky se vzájemně dotýkají, proplétají, prostřední vertikální, osově souměrný útvar skládající se z trojúhelníků rozděluje plátno na dvě stejnoměrné části. Celkovému konceptu jakési nadpřirozené struktury přizpůsobila Dana Puchnarová i barevnost, světle modré pozadí tvoří podklad pro růžové a modré vstupy, jež zvnějšku obepínají šestiúhelníky a znázorňují jejich světelné záření.

Dílo *Tvarový zářič* představuje produkt autorčina zralého pohledu na svět. Znázorněním nekonečného pohybu, mnohvrstevnatosti struktur, vyjadřuje touhu po dosažení univerzálního principu, jakési nehmotné všeobecně přítomné duchovní podstaty. *Tvarový zářič* proto můžeme chápat jako znak, ztělesnění této vysněné rovnováhy. Již dříve (1994 – dosud) Dana Puchnarová malovala obrazy dotýkající se ryze kontemplativních rovin, o čem svědčí i jejich názvy, například *Šalamounova hvězda*⁴⁵³ [106], *Buddhova síť*⁴⁵⁴ [107]. Malba *Tvarový zářič* je tedy završením a koncentrovaným shrnutím tohoto úsilí, s vyzrálým kompozičním i barevným řešením.

3. 24. JOSEF BOLF (1971)

Holka na mopedu, 2004, akryl, plátno, 200 x 150 cm, sign: nesignováno, MUO, získáno od autora v roce 2006, inv. č. O 2467.

Ovečka a vlk, 2006, akryl, plátno, 65 x 90 cm, sign: vzadu, vpravo nahoře, MUO, získáno od Galerie Sýpka, Brno, v roce 2006, inv. č. O 2482.

⁴⁵² Dana Puchnarová se obecně o svém díle vyjadřuje takto: „*Jde mi o cestu, která vede od amorfní horniny k jednoznačnosti krystalu, jde mi o organizaci, o oddělování podstatného od beztvaré hmoty.*“ Viz Olič (ed.), *Imaginární kosmos Dany Puchnarové* (pozn. 7), s. 12. Z této citace jednoznačně vyplývá autorčino úsilí o propojení čisté geometričnosti s vyššími hodnotami univerza.

⁴⁵³ *Šalamounova hvězda* (Z cyklu Síť), 1997, olej, plátno, 80 x 63 cm, majetek autorky. Foto převzato: Jiří Olič (ed.), *Imaginární kosmos Dany Puchnarové. Práce z let 1960 – 2006* (kat. výst.), Muzeum umění v Olomouci 2007, s. 90.

⁴⁵⁴ *Buddhova síť II*, 1997, olej, plátno, 160 x 140 cm, majetek autorky. Foto převzato: Jiří Olič (ed.), *Imaginární kosmos Dany Puchnarové. Práce z let 1960 – 2006* (kat. výst.), Muzeum umění v Olomouci 2007, s. 92.

Josef Bolf se narodil 7. 10. 1971 v Praze. Strávil osm let na Akademii výtvarných umění v Praze (1990 – 1998), pod vedením Jiřího Načeradského (1939), ateliér figurální a monumentální malby, Vladimíra Kokolii (1956), ateliér grafiky, Vladimíra Skrepla (1955), ateliér malby. Při studiu na Akademii výtvarných umění v Praze absolvoval dvě zahraniční stáže, v roce 1995 na Kongsthögskolan Stockholm, ve Švédsku, v následujícím roce 1996 pobýval na Akademie der bildende Künste, ve Stuttgartu v Německu.⁴⁵⁵ Skupinově vystavuje od roku 1993, samostatně od roku 1998.⁴⁵⁶ Také patřil do umělecké skupiny Bezhlavý Jezdec.⁴⁵⁷ V roce 2004 byl Josef Bolf vybrán mezi finalisty Ceny Jindřicha Chalupického.⁴⁵⁸

Tvorbu Josefa Bolfa charakterizuje narativnost, malířské zpracovávání depresivních až děsivých momentů v souvislosti s lidským prožíváním. Hlavními aktéry jeho nejčastěji vícefurových scén bývají děti, lidé se zvířecími hlavami a všelijací podobní mutanti. Při svém uvedení na uměleckou scénu se Josef Bolf prezentoval obrazy vycházející ze streetartové estetiky, komiksu a konzumní reklamy, který můžeme podle Štěpánky Bielezové přirovnat k tvorbě *Jean – Michela Basquiata*.⁴⁵⁹ Své hrdiny, zasazuje do různých prostředí a vtahuje diváka do nových souvislostí a kontextů. *„Bolf kontrastně předvádí zvířecí a fyzicky zmutované postavy v lidských šatech, které samy vystupují ve smyšlených scénách a snaží se poněkud křečovitě a trapně vtěsnat do gestických a výrazových klíšé známých z módních žurnálů, či pokleslé filmové, televizní a reklamní produkce.*“⁴⁶⁰

⁴⁵⁵ Petr Nedoma, *Spodní proud* (kat. výst.), Galerie Rudolfinum v Praze 2009, s. 77.

⁴⁵⁶ Zuzana Štefková, Josef Bolf, *Artlist*, <http://www.artlist.cz/?id=204>, vyhledáno 4. 10. 2010.

⁴⁵⁷ Skupina Bezhlavý Jezdec existovala v letech 1996 - 2002, jejími členy byli: Josef Bolf (1971), Ján Mančuška (1972), Jan Šerých (1972), Tomáš Vaněk (1966). Viz Jiří Ptáček, Smísení generací, in: Richard Adam – Lenka Lindaurová, Jana Ševčíková et al., *Česká malba 1985 – 2005. Sbírka Richarda Adama*, Brno 2006, s. 21 – 26.

⁴⁵⁸ Laureát Ceny Jindřicha Chalupického v roce 2004 se stal Ján Mančuška (1972).

⁴⁵⁹ Jean Michel Basquiat (1960 – 1988), představitel afroamerický kultury 80. let, jehož dílo je spjato s estetikou streetartu, ve svých obrazech a objektech zpracovával Basquiat výjevy ze života New Yorku, multietnickou a hip - hopovou kulturu, chaos, ruch na ulicích velkoměsta. Jako podkladu využíval plátna, zdí, dveří, oken a nábytku. Charakteristickým rysem jeho tvorby jsou hrubě namalované figury a vepsané citáty. Viz Martina Glenn, Jean – Michael Basquiat, *Artmuseum*, http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=139, vyhledáno 28. 10. 2010.

⁴⁶⁰ Bielezová, *Klasika 2000* (pozn. 4), s. 14.

V poslední době prošel tvůrčí vývoj Josefa Bolfa značnými změnami, zejména po formální stránce, mírně potlačil výrazovou infatilitnost postav, sprejově-okonturované a záměrné anti-malby nahrazuje štětcovou malbou, nebo tušovými proškrabávanými obrazy, ale zároveň dochovává svou typickou stylizaci a melancholickou barevnost spočívající v kombinaci široké škály růžových tónů a černé kontury. Pohádkové a zvířecí postavy Josef Bolf zaměnil za figury malých dětí, které prožívají děsivé okamžiky uvnitř školních budov, hřišť, či sídlišť, což by mohlo naznačovat větší sebereflexivní⁴⁶¹ ponor autora a ztotožnění se s hlavními aktéry jeho obrazů.⁴⁶²

Při tvorbě obrazu *Holka na mopedu*⁴⁶³ [108] Josef Bolf použil redukované množství malířského materiálu i prostředků a vsadil spíše na jednoduchost provedení. Kompozici výškového formátu tvoří dámský moped či skútr, na němž v ladné a vzpřímené póze sedí figura poskládaná z nahého ženského těla, hlavy ovce s dlouhými ušima a obličejem připomínající lidskou lebku. Žena se levou rukou přidržuje říditka motorky a v pravé drží pistoli, kterou si přikládá ke spánku. Černě okonturovanou postavu ženy – ovce a moped Josef Bolf natónoval jemně růžovou barvou s přesahy do pozadí. Barva zde nemá modelační ani prostorotvorný význam, ale slouží jako nositel výrazu.

Přestože ústřední figura ženy je poměrně statická, celkový dojem z obrazu evokuje spíše pocity agrese. Expresivního⁴⁶⁴ vyjádření Josef Bolf dociluje zejména barevností a obsahovostí obrazu. Kombinace nasládle růžové s černou konturou a hrůzostrašné scény, kdy se postava s ženským tělem, hlavou ovce a obličejem podobným odhalené lidské lebce chystá

⁴⁶¹ Poselství, které Josef Bolf nabízí okolí, charakterizuje Petr Vaňous: „*Jeho obrazy v souhře s divákem fungují jako iritující mementa, která zároveň dezinfikují a deratizují autorovo zanesené podvědomí.*“ Viz Petr Vaňous, *Galerie, A2 kulturní týdeník*, 2008, roč. IV., č. 14, s. 27.

⁴⁶² V roce 2009 proběhla v Galerii Rudolfinum výstava s názvem *Spodní proud*. Včetně Josefa Bolfa se jí zúčastnili Jiří Straka (1967), Martin Eder (1968) a Jonathan Meese (1970). Josef Bolf speciálně pro tuto výstavu namaloval tematickou sérii obrazů ze školního prostředí. Jako výchozí materiál mu sloužily vlastnoručně pořízené fotografie prostor základní školy, kterou před lety navštěvoval. Petr Nedoma charakterizuje tento přístup jako: „*Hledání zdrojů, podnětů a inspirace ve vlastním prožitku zahaleném v lehkou nostalgii prošlé minulosti, kdy jen vlastní dětství lze považovat za věrohodný a výsostně osobní zdroj pro tvorbu i emoční seberealizaci...*“ Viz Petr Nedoma (pozn. 455), s. 83.

⁴⁶³ *Holka na mopedu*, 2004, akryl, plátno, 200 x 150 cm, MUO, inv. č. O 2467.

⁴⁶⁴ Edith Jeřábková vnímá „Bolfovskou“ expresi jako příklon k tendenci anglického expresionismu, který klade důraz na zasazení scény do atmosféry a prostředí, pojí do sebe prvky romantismu a zjemnění. Viz Edith Jeřábková – Lenka Vítková (pozn. 315), nestr.

sama sebe zastřelit, vyznívá dosti depresivně až morbidně. Aspekt narativnosti provází Josefa Bolfa prozatím po celou dobu jeho umělecké kariéry, proto i malba *Holka na mopedu* v sobě skrývá temný příběh spíše pro dospělé.

Akrylová malba *Holka na mopedu* nese znaky příznačné pro ranější období (2004 – 2005) Josefa Bolfa – výrazná konturová linka vytvořená pomocí černého spreje, lidská fyziognomie kombinovaná se zvířecí hlavou (například *From the dark forest*⁴⁶⁵ [109]) V obrazech této série se také často opakuje motiv figury chystající se spáchat sebevraždu (*Diablo*,⁴⁶⁶ *Girl with scull*,⁴⁶⁷ *Cat*,⁴⁶⁸ *The end of the world*⁴⁶⁹ [110], ad.) Z hlediska užití skicovitějšího projevu a záměrně nedotažené malby až antimalby je možné vystopovat vliv pedagoga AVU Vladimíra Skrepla, od něhož Josef Bolf při svém studiu načerpal určité přístupy a způsob myšlení, ale po tematické stránce se od něj výrazně odlišuje.

Josef Bolf také často využívá formálních podnětů z knižních ilustrací, dílo nejdřív záměrně pohádkově stylizuje a poté ho opatří dalšími zneklidňujícími, depresivními a děsuplnými významovými rovinami, jako je tomu v případě obrazu *Ovečka a vlk*⁴⁷⁰ [111]. Šířkovou kompozici *Ovečka a vlk* Josef Bolf rovnoměrně zaplnil dvěma polopostavami, vlevo růžově kolorovanou antropomorfizovanou ovečkou, vpravo tmavě-modrou figurou vlka, taktéž polidštěnou. Postava ovečky má typicky „Bolfovsky“ podmalované doširoka rozevřené oči s výraznými řasami a rozpitými očními stíny, které umocňuje motiv volného stékání malby, typický pro většinu autorových děl. Oči i celý obličej jsou podány s jistým naivismem. Autor usiluje o vyjádření emocí, melancholické oči zde slouží jako zprostředkovatel zneklidňujícího pocitu, který ovečka prožívá na základě nějakého vnějšího vjemu, či jejího vnitřního

⁴⁶⁵ *From the dark forest*, 2005, akryl, papír, 210 x 275 cm, vlastnictví neznámé, <http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/fotogalerie/foto/79331/?cid=388910>, vyhledáno 23. 3. 2011.

⁴⁶⁶ *Diablo*, 2004, akryl, plátno, 150 x 110 cm, vlastnictví neznámé.

⁴⁶⁷ *Girl with scull*, 2004, akryl, plátno, vlastnictví neznámé.

⁴⁶⁸ *Cat*, 2004, akryl, plátno, 105 x 85 cm, vlastnictví neznámé.

⁴⁶⁹ *The end of the world*, 2005, akryl, překližka, 93 x 79 cm, Galerie Ad Astra v Kuřimi, <http://www.ad-astra.cz/fotogal/bolf/P2210063.jpg>, vyhledáno 11. 4. 2011.

⁴⁷⁰ *Ovečka a vlk*, 2006, akryl, plátno, 65 x 90 cm, MUO, inv. č. O 2482.

psychického stavu. „Ty figury a tváře jsou ve své strnulé, bolestné názornosti podrobeny jakémusi nevyhnutelnému vnitřnímu pohybu, značícímu nikoli východisko, nýbrž jeho opak.“⁴⁷¹

Vztah mezi oběma hlavními figurami po barevné stránce charakterizuje slovní spojení pozitiv-negativ (ovečka namalovaná světlými tóny, vlk tmavě modrý, splývá s temnotou v pozadí), po významové rovině potom predátor (vlk) a oběť (ovečka). Přenesený význam tohoto obrazu může spočívat v jakési syrově ilustrované bajce, která kritizuje problematické lidské vztahy a soužití mezi lidmi. Polidštěnými zvířecími figurami se Josef Bolf zabývá také v samostatných obrazech, často nesoucí jednoduchý název – *Hlava* (například *Hlava 8*⁴⁷² [112], *Hlava 3*⁴⁷³ [113], *Hlava 2*⁴⁷⁴ [114], ad.). K dílu *Ovečka a vlk* můžeme přirovnat kompozičně i námětově podobnou malbu *Girl with shadow I.*⁴⁷⁵ z roku 2006. Zde Josef Bolf také námětově řeší svízelnou oblast vzájemné mezilidské konfrontace, oproti obrazu *Ovečka a vlk*, ale volí úspornější malířské prostředky spočívající v celistvějším plošném nátěru a nekomplikovaném kontrastu dvou barev (oranžová a černá). Velikost formátu díla *Girl with shadow* by nasvědčovalo tomu, že autor si zde zkoušel jakým způsobem pojednat kompozici *Ovečka a vlk*, anebo také obraz *Girl with shadow* vznikl až posléze jako další rozvíjení tematiky v nové formální rovině.

3. 25. MICHAL CZINEGE (1980)

Už padol, 2004, akryl, plátno, 190 x 240 cm, sign: vlevo dole, MUO, získáno od Galerie Caesar, Olomouc, v roce 2007, inv. č. O 2517.

⁴⁷¹ Petr Jindra, Poznámky k obraznosti Josefa Bolfa a Ivana Pinkavy, in: Petr Vaňous (ed.), *Ještě místo – pustá zem* (kat. výst.), Západočeská galerie v Plzni 2010, s. 17 – 18.

⁴⁷² *Hlava 8*, 2006, akryl, olej, plátno, 25 x 30 cm, Galerie Ad Astra v Kuřimi, http://www.ad-astra.cz/fotogal/bolf/15_P1190028.jpg, vyhledáno 11. 4. 2011.

⁴⁷³ *Hlava 3*, 2006, akryl, olej, plátno, 30 x 30 cm, Galerie Ad Astra v Kuřimi, http://www.ad-astra.cz/fotogal/bolf/21_P1190023.jpg, vyhledáno 11. 4. 2011.

⁴⁷⁴ *Hlava 2*, 2006, akryl, olej, plátno, 30 x 30 cm, Galerie Ad Astra v Kuřimi, http://www.ad-astra.cz/fotogal/bolf/22_P1190022.jpg, vyhledáno 11. 4. 2011.

⁴⁷⁵ *Girl with shadow I.*, 2006, akryl, plátno, 35 x 55 cm, vlastnictví neznámé.

Odraz, 2005, akryl, plátno, 90 x 70 cm, sign: vlevo dole, MUO, získáno od Galerie Caesar, Olomouc, v roce 2007, inv. č. O 2516.

Michal Czinege se narodil 30. 4. 1980 v Bratislavě. Středoškolské vzdělání získal na Škole užitého umění v Bratislavě (1995 – 1999). Poté studoval na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě (2000 – 2006), v ateliéru malby Ivana Csudaie (1959). Skupinově vystavuje od roku 2001, samostatně od roku 2003.⁴⁷⁶ V roce 2006 zvítězil v soutěži *Mal'ba*.⁴⁷⁷

Základní vyjadřovací prostředek pro Michala Czinegeho představuje malba, nejčastěji akrylovými barvami. Své náměty odvozuje z reálného světa, lidských postav, nebo jiných předmětů, které jsou součástí našeho života. Podněty opětovně čerpá z fotografií nebo z filmových sekvencí,⁴⁷⁸ tyto mistry poté převádí do vlastní stylizace a malířského vyjádření, často pomocí počítačových manipulací.⁴⁷⁹ Nachází tak pro sebe optimální kolorismus i tvarové zkratky a deformace. Tímto postupem autor eliminuje pro vlastní tvorbu nepodstatné vizuální souvislosti a usiluje o převedení malby na nositele estetických hodnot. Původní reálnou podstatu téměř vždy transformuje do jakýchsi neurčitých skvrn, takže nezasvěcený divák se může domnívat, že se jedná o abstraktní obraz. *„Odpútáním sa od predlohy vznikajú abstraktné štruktúry, za ktorými síce tušíme reálny predobraz, ale slúži len ako rámec už pre úplne iný jednoducho len a len Czinegeho príbeh.“*⁴⁸⁰ Autor tak v podstatě vytváří jinou realitu,⁴⁸¹ předmětnost převádí do nepředmětnosti, která záhy ustanovuje novou výtvarnou skutečnost.

Michal Czinege pobývá na uměleckém výsluní teprve krátkou dobu (od dob svých studií na vysoké škole od roku 2000), proto je možné vznést

⁴⁷⁶ Ludvík Ševeček et. al., *IV. Zlínský salon mladých* (kat. výst.), Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně 2006, s. 36.

⁴⁷⁷ Nadácia VÚB, *Mal'ba 2009* (kat. výst.), Nadácia VÚB v Bratislavě 2009, nestr.

⁴⁷⁸ Ludvík Ševeček et. al., *V. Zlínský salon mladých* (kat. výst.), Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně 2009, s. 50.

⁴⁷⁹ Ševeček, *IV. Zlínský salon mladých* (pozn. 476).

⁴⁸⁰ *Ibidem*.

⁴⁸¹ *„Na jednej strane teda priznáva inšpiráciu reálnym, na druhej strane jej prepožičiava sebareferenčný rozmer, kedy prostredníctvom farby a linií, teda formy, tvorí nový obraz známej skutočnosti, nový svet.“* Viz Lucia Gavulová (red.), *Aukcia súčasného slovenského umenia* (kat. výst.), Nadácia – centrum súčasného umenia 2010, s. 106.

otázku, jakým dalším směrem povede jeho výtvarná cesta a zda vůbec zůstane u média malby. Autoři mladých a nejmladších generací s oblibou experimentují s různými formami uměleckých technik a přístupů, usilují o multimediálnost i v rámci malovaných obrazů, proto lze někdy hůře rozpoznat rukopis jednotlivých umělců. U Michala Czinege připadá v úvahu eventualita, že bude dále rozvíjet akrylovou i olejovou malbu v intencích konceptuálního umění, tedy zaměřovat se na specifické formy výtvarného myšlení a aplikovat je tak na svá vznikající díla. Již samotné přípravné studie vytvořené pomocí animačních počítačových programů práce naznačují tuto dráhu.

Obraz *Už padol*⁴⁸² [115] Michal Czinege kompozičně nejvíce zatížil na levé straně plátna, kam umístil abstrahovanou lidskou figuru. Kráčejší postava jakoby se snažila pomoci vstát dalšímu objektu, taktéž podobnému člověku, ze kterého vidíme pouze hlavu. Autor obě figury zasadil do blíže nespecifikovaného prostředí, asi nejvíce připomínající krajinný rámeček s náznakem horizontu. Michal Czinege vybízí diváka, aby nechal svůj zrak klouzat po plátně, rozšířoval a přečetl si tak zde zobrazenou narativní scénu. Na realistické východisko tohoto díla upozorňuje i název obrazu *Už padol*, autor tímto způsobem poskytuje jakési vodítko pro naši přesnější orientaci a vhled do motivu.

Po formální stránce obraz nijak nevybočuje z typických abstraktně ztvárněných (například dílo *15 m*, které nyní nabízí k prodeji Galerie Ad Astra v Kuřimi⁴⁸³ [116]) a pomocí počítačového programu (pravděpodobně Corel Photo-Paint) znejasněných figurálních kompozic. V obou případech autor velkoryse využívá mohutných doteků širokými štětci, zcela volně zachází se skvrnami i taženou linií, proto mohou malby při zběžném pohledu působit jako neurčité abstrakce. Kolorit pojímá anaturalisticky, zároveň usiluje o barevně souznící tonalitu a (fialovo-zelené tóny v kombinaci se žlutou a modrou) vyváženost. Plátno *Už Padol* svou lehkostí, expresivitou a stylizací figur, která se blíží nějakému pohádkovému motivu, je také možné

⁴⁸² *Už padol*, 2004, akryl, plátno, 190 x 240 cm, MUO, inv. č. O 2517.

⁴⁸³ *15 m*, 2005, akryl, plátno, 240 x 276 cm, Galerie Ad Astra v Kuřimi, http://www.ad-astra.cz/fotogal/triosk/08_Michal%20Czinege,%202015%20m,%202005,%20akryl,%20platno,%2020240%20x%20270%20cm.jpg, vyhledáno 25. 3. 2011.

přirovnat k dětské malbě, či akvarelu. Naopak *15 m* ač esteticky také vytříbené vyznívá závažnější tematickou rovinou (schoulené postavy, krvavá záře nebe - možný výbuch v pozadí), při využití vlastní fantazie může divák vnímat celou scénu jako blíže neurčený válečný motiv. Pod vlivem tohoto dojmu, s přihlédnutím na konfrontaci obou děl a formální blízkost je vhodné uvažovat i o vzájemné motivické souvislosti. Dvě lidské figury z obrazu *Už padol* mohou symbolizovat vojáky, z nichž jeden, jak napovídá název, již padl. Dílo *15 m* tak představuje další rozvíjení této tematiky i malířských prostředků.

Oproti malbě *Už padol* se další dílo ze sbírky MUO *Odras*⁴⁸⁴ [117] spíše odklání od typické narativní polohy autorovy malířské tvorby. Již nezobrazuje nic, k čemu bychom lehko hledali paralely v předmětném světě, ale dle názvu jakýsi impresivní odraz, či dojem z nějakého objektu. Kompozici autor rozvedl nepravidelně po celém formátu s cílem vyjádřit amorfní podstatu odlesku skutečnosti. Vznikl tak jakýsi chvějivý přízrak, či fantomatický objekt. Malba *Odras* také může vzdáleně připomínat tušové skvrny Rorschachova psychologického testu. *Odras* jistě podobně jako výše zmíněný test podněcuje svou neurčitostí fantazii pozorovatele a vybízí tak k projekci svých vlastních myšlenek a imaginaci.

Barevnou kombinatoriku malby *Odras* autor založil na souzvuku modré a oranžové. Tento komplementární akcent autor nepoužívá příliš často, většinou směřuje tonalitu do vizuálně méně výrazných modro-fialových vztahů. Například v díle *Kivi*⁴⁸⁵ [118], nebo *Okolo rieky*⁴⁸⁶ [119] pojímá Michal Czinege obrazový prostor podobným způsobem založeným na kladení abstraktních skvrn, koloristicky však zůstává spíše zdrženlivější a neusiluje o prvoplánovou optickou údernost.

⁴⁸⁴ *Odras*, 2005, akryl, plátno, 90 x 70 cm, MUO, inv. č. O 2516.

⁴⁸⁵ *Kivi*, 2006, akryl, plátno, 90 x 12 cm, Galerie Ad Astra v Kuřimi, <http://www.ad-astra.cz/fotogal/triosk/Kivi,%20akryl%20na%20platne,%2090x120%20cm,%202006.jpg>, vyhledáno 25. 3. 2011.

⁴⁸⁶ *Okolo rieky*, 2006, akryl, plátno, 40 x 40 cm, Galerie Ad Astra v Kuřimi, http://www.ad-astra.cz/fotogal/triosk/14_zel.jpg, vyhledáno 25. 3. 2011.

Zachycením jakéhosi dojmu, či impresie jakoby se Michal Czinege pouštěl do okomentování impresionistické malby, ale za použití vlastních prostředků, svého rukopisu a chápání malby jako takové. Dílo *Odras* můžeme chápat jako vystižení okamžiku zrcadlení stromů na vodní hladině, neživotnou barevnost vysvětluje kontext postmoderny, impresionistický rozklad autor zceluje velkoryse širokými tahy štětce.

Obě díla *Už padol* i *Odras* pocházejí z autorova raného tvůrčího období, vykazují větší, či menší míru stylizace reálného světa. Michal Czinege dokazuje, že nastoupený výtvarný program je schopen stále rozvíjet a variovat, v poslední době (po roce 2009) obohatil svůj výtvarný program o zkoumání vizuální estetiky redukované monochromní barevnosti⁴⁸⁷ ve spojení s abstraktní formou, ale za použití stále stejných malířských i myšlenkových postupů jako doposud.

3. 26. JANA FARMANOVÁ (1970)

Modrá Ofélia, 2004, akryl, plátno, 55 x 200 cm, sign: nesignováno, MUO, získáno od Galerie Caesar, Olomouc, v roce 2007, inv. č. O 2518.

Jana Farmanová se narodila 13. 9. 1979 v Nitře. Mezi lety 1989 – 1996 studovala na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě. Vzdělání si obohatila o získání způsobilosti na vyučování disciplín výtvarné výchovy (1994 – 1995). Skupinově vystavuje od roku 1990, samostatně od roku 1995.⁴⁸⁸ Věnuje se zejména malbě.

Jana Farmanová vytváří svá umělecká sdělení v médiu malby. Střídá expresivní uvolněný projev s kompozicemi, kde naopak usiluje o přesné zpodobení reality. Základní téma pro autorku představuje člověk, zejména žena, většina jejich kompozic se nějakým způsobem vyrovnává s lidskou figurou. Jana Farmanová má snahu vkládat do obrazů nějakou atmosféru, či

⁴⁸⁷ Nadácia VÚB (pozn. 477).

⁴⁸⁸ Petr Vaňous, *Jana Farmanová. Martin Piaček, Melancholia* (kat. výst.), Galerie Caesar v Olomouci 2006, nestr.

náladu, která nemusí být vyjádřena gesty zpodoběných aktérů, ale spíše celkovým souhrnem obrazových prostředků od kompozice přes barevnost až k rukopisu. „...autorka se zajímá o psychologii jedince, o jeho vědomí i podvědomí, a o to, jak celou tuto problematiku postižitelným a čitelným způsobem transformovat do obrazové zkratky.“⁴⁸⁹

Jana Farmanová pro dílo *Modrá Ofélie*⁴⁹⁰ [120] zvolila neobvyklý úzký, ale zároveň dlouhý formát plátna, který v podstatě předurčil i celkovou kompozici vodorovně ležícího ženského těla, které obklopuje vodní hladina. Ženu posunula do pravé části obrazu, vlevo nechala vyznít akvarelové traktace představující odlesky na vodní hladině. Malbu z kompozičního i barevného hlediska ozvláštnila kulatými skvrnami vytvořenými technikou rozpití a stékání barvy. Tyto lyrické momenty podporují melancholické a meditativní vyznění obrazu. Kombinací zobrazivého motivu ženské figury a abstraktních prvků vzniká v obraze zvláštní napětí. Jana Farmanová volí měkce tažený rukopis, který můžeme označit až slovem ležérní. Akvarelově lehkou formu malířského ztvárnění používá záměrně, pomáhá jí totiž navodit v obraze požadovanou atmosféru.

Námět pro své meditativně laděné dílo načerpala autorka v oblasti literatury, vybrala si postavu z tragédie *Hamlet, princ dánský* od Williama Shakespeara (1564 – 1616). Tento motiv našel své uplatnění zejména v umění 19. století, například prerafaelita John Everett Millais (1829 - 1896) namaloval v roce 1852 svůj známý obraz *Ofélie*⁴⁹¹ [121]. Jana Farmanová je svým pojetím velice blízká ikonografii Johna Millaise, shoduje se s ním v umístění těla Ofélie i atmosféře, byť ji dociluje jinými malířskými prostředky.

K námětu Ofélie se také vyjadřuje Beata Jablonská: *Jej Ofélie sú ženy s tvárou, s konkrétnym tragickým príbehom odvrhutej a opustenej milencom, bratom a otcem. Ich príbehy tichého ženského šialenstva, ktoré*

⁴⁸⁹ Petr Vaňous, Jak zformulovat vlastní zkušenost?, *Jana Farmanová. com*, <http://www.jana-farmanova.com/about/articles/“women-toys“-by-jana-farmanova/>, vyhledáno 11. 4. 2011.

⁴⁹⁰ *Modrá Ofélie*, 2004, akryl, plátno, 55 x 200 cm, MUO, inv. č. O 2518.

⁴⁹¹ *Ofélie*, 1852, olej, plátno, rozměry neuvedeny, Tate gallery v Londýně, <http://raincoaster.com/2010/02/03/what-did-you-do-today-raincoaster-9/>, vyhledáno 25. 3. 2011.

*Jana Farmanová ale podává cez tvár stoicky vyrovnanú, priam blaženú.*⁴⁹²
Tragický motiv utopené ženy je zde zpřítomněn do dnešní doby, přesahy tohoto významu můžeme vnímat až jako kritiku domácího násilí, či jiných negativních situací a osudů žen.

Figurální tematikou i rukopisným ztvárněním se projev Jany Farmanové přibližuje k malířské tvorbě Igora Korpaczewského (1959) nebo i částečně k estetice Pavla Šmída (1963)⁴⁹³. S Igorem Korpaczewským má Jana Farmanová společnou neurčitě rozostřenou rukopisnou polohu, kterou používá. Naopak k Pavlu Šmídovi jí váží některé kompoziční podobnosti a záměry přítomné v jejím díle (viz obraz *Nohy*⁴⁹⁴ [122] Jany Farmanové versus *Německá sukně*⁴⁹⁵ [123] Pavla Šmída). Podobné umělecké řešení jako u *Modré Ofélie* zvolila Jana Farmanová u malby *Ze série Soundtrack*⁴⁹⁶ [124]. Kompozice připomíná dílo *Modrá Ofélie*, zejména jakási bezvládnost těla ženy, ačkoli se jedná o jiný motiv, vyjadřují naopak relaxaci a uvolnění. *Modrá Ofélie* představuje produkt dlouhodobého snažení autorky, která rozvíjí tematiku ženských figur a usiluje o zobrazení jejich problémů i negativních stránek.

3. 27. ALEŠ HUDEČEK (1973)

Copy & Print, 2004, akryl, plátno, 130 x 100 cm, sign: vzadu, uprostřed dole, MUO, získáno od autora v roce 2007, inv. č. O 2539.

⁴⁹² Beata Jablonská, *Sebavedomie, Jana Farmanová. com*, <http://www.janafarmanova.com/about/articles/self-confidence/>, vyhledáno 11. 4. 2011.

⁴⁹³ Pavel Šmíd viz kapitola 3. 30.

⁴⁹⁴ *Nohy*, 2004, akryl, plátno, 82 x 60 cm, Aukční společnost Soga v Bratislavě, http://www.art.cz/polozky.php?item_id=2091, vyhledáno 11. 4. 2011.

⁴⁹⁵ *Německá sukně*, 2002, olej, plátno, 140 x 195 cm, vlastnictví neznámé, <http://www.artlist.cz/?id=1607>, vyhledáno 11. 4. 2011.

⁴⁹⁶ *Ze série Soundtrack*, 2008, olej, plátno, 80 x 50 cm, Courtesy Crocus galéria v Bratislavě, <http://www.viennafair.at/2010/katalog/index.html?modus=11&s=12>, vyhledáno 11. 4. 2011.

Aleš Hudeček se narodil 31. 5. 1973 v Uherském Hradišti. Studoval na Střední umělecko-průmyslové škole v Uherském Hradišti (1987 - 1991). V dalším vzdělávání pokračoval na Katedře výtvarné tvorby na Ostravské univerzitě v Ostravě (1992 – 1997) v ateliéru malby Daniela Balabána (1957). Skupinově vystavuje od roku 1995, samostatně od roku 1996.⁴⁹⁷ Je členem výtvarné skupiny VY3.⁴⁹⁸

Aleš Hudeček námětově pracuje s figurativními tématy. „*Přednost dává spíše tradičnějšímu, rozjímavému pozorování skutečnosti, v níž nachází šablony a vzory, jimiž dále filtruje proud vnitřní imaginace až k definitivnímu obrazovému vyjádření.*“⁴⁹⁹ Různé variace pohledů do interiérů nebo zátiší, nejčastěji poskládaných z porcelánových šálků, talířů, konviček, či voňavkových flakonů, doplňuje lineárně pojímaným dekorem, kaligrafického charakteru, většinou na motivy stylizovaných ženských těl. Využívá přitom postmoderního principu citací z předešlých a již existujících uměleckých děl. Například vzor čajové soupravy zobrazuje motiv vytvořený jiným autorem, který ho také použil v úplně jiné formě a souvislosti. Tímto způsobem nepřepisuje pouze dvourozměrné tvarové skutečnosti z „cizích“ obrazů, ale i sochařská díla, nebo interiéry umělců, jež navštívil.⁵⁰⁰ Jedná se tak o jakési odlesky původní slávy díla a jeho heroizace, velmi podobným způsobem staří Řekové pomocí červenofigurového či černofigurového malířství dekorovali své vázy mytologickými příběhy. Samozřejmě musíme chápat přístup Aleše Hudečka v duchu postmoderní nadsázky a v přímé souvislosti s jistou koncepčností, která do jeho maleb proniká.

Aleš Hudeček přiznává ve svých zátiších zaujetí hladkostí a lesklostí porcelánu, nebo skla jako krásných a ušlechtilých materiálu, ale zároveň se

⁴⁹⁷ Bielešová, Klasika 2000 (pozn. 4), s. 24. – Tomáš Vlček (ed.), *Nejmladší* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2003, s. 64.

⁴⁹⁸ Členové skupiny VY3: Aleš Hudeček (1973), Jaroslav Koléšek (1974) a Slovenka Katarína Szányová (1974). Viz Neautorizováno, *Skupina VY3. 3tí výstava* (kat. výst), Městská kulturní agentura v Rožnově pod Radhoštěm 1998, nestr.

⁴⁹⁹ Bielešová, Klasika 2000 (pozn. 4), s. 24.

⁵⁰⁰ Aleš Hudeček vysvětluje princip své tvorby: „*Zdobím například užitékové předměty motivy, které vytvářejí ve svých malbách a sochách umělci z Ostravy nebo s Ostravou spjatí. Nezajímá mě přitom tzv. regionální umění, ale především takové, jež je známo i za hranicemi regionu. Znalost ostravských umělců a jejich děl, která je jistým klíčem ke čtení mých maleb, je důležitá, ale není nutnou podmínkou k jejich vstřebání.*“ Viz Martin Mikolášek – Petr Pivoda, *Aleš Hudeček. Utopie* (kat. výst.), Galerie Beseda v Ostravě 2009, nestr.

také nechce popisně držet reality. Klade důraz na estetický zážitek z malby jako takové. Skrze svá díla nám nabízí jakési „růžové brýle“⁵⁰¹, kterými máme vnímat jeho imaginární obrazová uskupení a mikrosvěty. Figurální prvky se postupně vymaňují ze závislosti na původním předmětu a vytvářejí samostatně-svébytné kompozice. Často nevíme, jestli sledujeme zvětšený vzor anilínové barevnosti z čajové soupravy nebo od prvopočátku postavu, polopostavu, či portrét člověka, jistých formálních vztahů k předešlým kompozicím. Statičnost obrazové reality dané již charakterem zobrazovaných předmětů, často porušuje a dynamizuje motivy fragmentace nebo geometrického rozkladu prvků.⁵⁰²

Obraz *Copy & Print*⁵⁰³ [125] Aleš Hudeček namaloval pomocí akrylových barev. Pro něj typickou konturovou linkou naznačil základní motiv – dvě dívky sedící na pohovce, mezi nimiž se vlní had. Celá kompozice je nahlížena z vrchního bočního pohledu. Autor neusiluje o vystižení přesných anatomických detailů, či o správně perspektivně budovaný prostor. V rámci obecnosti stylizuje jednotlivé znaky a charakteristiky do požadovaných výtvarných i obsahových rovin. Barva mu neslouží jako objemotvorný prostředek, tvary předem vymezené výraznou obrysovou linkou koloruje pastelovými tóny, ne však ve smyslu omalovánky, ale spíše akvarelovou metodou, která mu dovoluje navodit požadovanou atmosféru.⁵⁰⁴ Kromě využití růžových, okrových, namodralých a nazelenalých lazur, do obrazu zapojuje také stříkání sprejové barvy, což je patrné zejména na zadním opěradle pohovky.

⁵⁰¹ Ve smyslu barevnosti, kde často využívá růžových tónů, ale také na základě celkového charakteru obrazů, anaturalistických a neskutečně působících entit.

⁵⁰² Na začátku své umělecké kariéry se Aleš Hudeček zabýval geometricky pojímanými obrazy v intencích konceptuálního myšlení. Postupem času zaměnil intelektuální hru s významy za smyslově viděné útržky reality a důraz na dovednější malířské ztvárnění. Viz Bielešová, *Klasika 2000* (pozn. 4), s. 24. Za projev konceptuálního přístupu k malbě můžeme považovat také pronikání a zapojování prvků streetartu, zejména využití sprejového nástřiku.

⁵⁰³ *Copy & Print*, 2004, akryl, plátno, 130 x 100 cm, MUO, inv. č. O 2539.

⁵⁰⁴ Obrazy Aleše Hudečka často jeví jakousi neprovázanost malby s kresbou. V případě obrazu *Copy & Print* autor vytvoří kresebnou linii a posléze začne zcela volně kolorovat větší barevné plochy, ale bez většího významového vztahu k předem vytvořené tvarové konstrukci. Jan Balabán tento jev popsal ve svém článku Skupina VY3. „*Pro obrazy Aleše Hudečka je příznačné napětí generované z rozporu kresby a malby, figurativního a abstraktního, světla a linie.*“ Viz Jan Balabán, Skupina VY3, *Ateliér*, 2002, roč. 15, č. 12, s. 5.

Formou ilustrativního projevu nám autor předkládá jakýsi dějový výřez situace, jejíž smysl bez znalosti souvisejících informací můžeme těžko rozšifrovat. V případě teoretického proniknutí do způsobu tvorby a myšlenkových postupů Aleše Hudečka, například na základě přečtení doprovodného textu katalogu *Utopie*⁵⁰⁵ se nabízí možná interpretace. Plátno *Copy & Print* svým formálním pojetím kontinuálně navazuje na zátiší, ve kterých si Aleš Hudeček pohrává s motivy hrníčků, váz, dóziček a přiřazuje jim specifické dekory. Malba by tak mohla zobrazovat zvětšený motiv vzoru z porcelánového šálku či jiného užitného předmětu. Zejména ve vztahu k celkové kompozici, působí dvě bělobovo-okrové skvrny užitá na levé straně formátu nelogicky a spíše připomínají odlesky světla typické pro porcelán. Není až tak důležité tuto domněnku podkládat nějakými dalšími „svědectvími“, protože autorovým záměrem bylo zcela jistě ponechat diváka napospas vlastní představivosti, fantazii a umožnit mu, hledat si vlastní významy a obsahové vztahy uvnitř malby.

Po formální stránce stylizace anatomii dívek i užití charakteristických zvláštností, jako jsou například účesy, jejich oblečení a celkový způsob perspektivního pojetí díla, z největší pravděpodobnosti čerpá obraz *Copy & Print* z komiksu *Hana a Hana*⁵⁰⁶ [126], jež po určitou dobu vycházel v časopisu *Reflex*. Aleš Hudeček tak parafrázuje a cituje celorepublikově známý „umělecký produkt“ současnosti. Název *Copy & Print* odkazuje k formě vzniku komiksu hromadným vytištěním a následnému zaplavení novinových stánků jednotlivými kopiemi.

Z hlediska způsobu malby a zacházení se štětcem můžeme *Copy & Print* vřadit do okruhu figurálních obrazů (2003 – dosud) jako jsou například *Pohovor*⁵⁰⁷ [127], *Hledání druhů*⁵⁰⁸ [128], nebo *Aleš*⁵⁰⁹ [129]. Autor tato díla

⁵⁰⁵ Martin Mikolášek – Petr Pivoda (pozn. 500).

⁵⁰⁶ Na tvorbě komixového příběhu o dvou pubertálních dívkách s názvem *Hana a Hana* se podílí česko-slovenské duo, Miloš Gašparec (1972), kreslí jednotlivé obrázky a Miloš Čermák (1968), který vytváří scénář každého dílu komixu. Viz Miloš Čermák – Miloš Gašparec, *Hana & Hana. Ty krásno*, Praha 2007. - Miloš Čermák – Miloš Gašparec, *Hana & Hana. Wow*, Praha 2008. Ad.

⁵⁰⁷ *Pohovor*, 2003, akryl, plátno, 120 x 95 cm, vlastnictví neznámé, <http://www.vy3.net/ales/8.html>, vyhledáno 15. 3. 2011.

vytváří pro něj charakteristickým rukopisem, soustřeďuje se na linii a akvarelově rozpitou, anaturalisticky pojatou barevnost. Užívání těchto motivů jako porcelánových dekorů dokládá obraz *Vytříbený vkus III.*⁵¹⁰ [130], kde Aleš Hudeček vytváří ze svých předešlých kompozic jakýsi dekorativní vzor uplatnitelný pro vytvoření iluze porcelánu.

3. 28. PAVEL FORMAN (1977)

Dark–wins–evolution, 2005, akryl, plátno, 200 x 300 cm, sign: vzadu, vlevo dole, MUO, získáno od autora v roce 2007, inv. č. O 2526.

Pavel Forman se narodil 11. 11. 1977 v Bruntále. Studoval na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého, obor učitelství německého jazyka a výtvarné výchovy (1997 – 2001), poté rok pobýval na Humboldt Universität v Berlíně, obor nová německá literatura (2002 – 2003). V letech 2003 – 2006 absolvoval další studijní stáž na Universität die Künste v Berlíně, v ateliéru Wolfganga Knappa (?).⁵¹¹ Skupinově vystavuje od roku 2001, samostatně od roku 1997. Za svou tvorbu získal několik cen.⁵¹² Věnuje se malbě a performance.⁵¹³

Pavel Forman využívá při své tvorbě street-artových prostředků. Pomocí akrylových barev, šablon a stříkání spreji vytváří dynamické kompozice také příbuzné pop-artové estetice a graffiti. Své náměty hledá v možnostech figurativního zobrazení, které doplňuje geometrizovanými útvary. Další dimenzi projevu autora představuje pomalování pláten předem potištěných

⁵⁰⁸ *Hledání druhů*, 2003, akryl, plátno, 120 x 95 cm, vlastnictví neznámé, <http://www.vy3.net/ales/14.html>, vyhledáno 15. 3. 2011.

⁵⁰⁹ *Aleš*, 2003, akryl, plátno, 120 x 95 cm, vlastnictví neznámé, <http://www.vy3.net/ales/15.html>, vyhledáno 15. 3. 2011.

⁵¹⁰ *Vytříbený vkus III.*, 2006, akryl, plátno, 150 x 90 cm, vlastnictví neznámé, <http://artlist.cz/?id=3006>, vyhledáno 15. 3. 2011.

⁵¹¹ Datum narození Wolfganga Knappa se nepodařilo zjistit.

⁵¹² 2009, Art-o-thlon, The European Capital of Culture, Vilnius, Litva. 2009, Bienal de Cerveira, Villa Nova de Cerveira, Portugalsko. Viz Ladislav Daněk – Jiří Hastík – Josef Maliva et. al. (pozn. 252), s. 134.

⁵¹³ Ibidem.

nějakým vzorem,⁵¹⁴ nejčastěji fotografií (viz společná výstava Jindřicha Štreita a Pavla Formana).⁵¹⁵ Zkombinováním agresivní anaturalistické barevnosti a výrazové nezaměnitelnosti připodobňuje často svá obrazová sdělení k ironické nadsázce a výsměchu.⁵¹⁶ Gradaci jeho osobité vizuality z hlediska formální i obsahové stránky výstižně popisuje Štěpánka Bielešová: „*Plochu obrazu navíc pokrývá symboly, ať už pocházející z rejstříku totalitních společností nebo subkulturních hnutí. Výsledkem jsou výbušné obrazy, zachycující škálu společenských či rodinných vztahů.*“⁵¹⁷ Práce se symboly společenských uspořádání, zejména totalitních je charakteristickým rysem pro dílo Laco Terena⁵¹⁸, proto se zde nabízí srovnání tvorby obou autorů. Laco Teren tyto znaky užívá ironicky, jako svébytné jednotky, pomocí nichž usiluje o satirickou kritiku. Obsah děl Pavla Formana taktéž vyznívá ironicky, symboly totalitních politických systémů zde nepředstavují hlavní tematickou ani zobrazovanou rovinu, autor těmito atributy spíše nenápadně doplňuje jednotlivé figurální kompozice a docíluje tak obohacení obrazového prostoru po formální i obsahové rovině (například díla z cyklu *No return*).

Dílo *Dark-wins-evolution*⁵¹⁹ [131] tvoří jakási kolážovitá směs motivů a formálních postupů, jež by divák hledal spíše někde v exteriéru, nejlépe na oprýskané zdi. Pavel Forman vše, co je možno si představit pod pojmem street-art a graffiti (šablonovité zmnožení jednoho prvku – zde karikatura

⁵¹⁴ Více o pomalování počítačových tisků nebo fotografií - viz Jiří Surůvka kapitola 3. 17., také viz pozn. 355.

⁵¹⁵ Ukázka takto koncipovaných prací Pavla Formana viz Jan Vrak, *Jindřich Štreit. Pavel Forman. Identita reality* (kat. výst.), Muzeum v Bruntále 2007, nestr.

Autorovu typickou transformaci vnější reality vyzvedla Štěpánka Bielešová: „Prostý, i když často pod povrchem velmi vážný děj Štreitových fotografií, se nám v podání Pavla Formana mění v dynamický, mnohdy až brutální výjev, zachycující škálu emocí od animálních agresivity až po sentimentální banalitu.“ Viz Štěpánka Bielešová, *Jindřich Štreit. Pavel Forman. Identita reality* (kat. výst.), Galerie U Rytíře v Liberci 2010, nestr.

⁵¹⁶ Jiří Hastík zdůrazňuje, že na ostře vyhranění výtvarný pohled Pavla Formana měly vliv zejména autorovy zážitky z dětství, které prožil na Bruntálsku. „*Zde mohl sociální strukturu kraje, morálku, již často definovalo prosté bytí i bezútěšnost zdevastovaného území, vnímat ostřeji než člověk z vnitrozemí.*“ Viz Ladislav Daněk – Jiří Hastík – Josef Maliva et. al. (pozn. 252), s. 87.

⁵¹⁷ Štěpánka Bielešová (pozn. 515).

⁵¹⁸ Laco Teren viz kapitola 3. 5.

⁵¹⁹ *Dark-wins-evolution*, 2005, akryl, plátno, 200 x 300 cm, MUO, inv. č. O 2526.

muže připomínající malé dítě, nebo graffiti stylizace geometrizovaných znaků) sloučil na jediné plátno. V dalším plánu autor znejasnil dosavadní výtvarné výsledky postupným překrytím určitých partií akrylovými barvami, čímž popřel prvoplánovou estetiku street-artu a nastínil, že chce dále rozvíjet možnosti kombinování těchto technik a jejich výrazových poloh.

Kompozici obrazu *Dark-wins-evolution* pomyslně tvoří dvě diagonály protínající se v levé části plátna, přímo v místě, kam malíř umístil stylizované embryo. Sestupná diagonální linie nese motivy tří opic – šimpanzů. Významový i formální protipól, vzestupnou diagonálu naopak představují tři figury karikovaného člověka s hlavou dospělého muže a tělem batolete. Okolní prostor Pavel Forman vyplnil různými geometrizovanými útvary, které slouží jako momenty k podpoření dramatu odehrávajícího se na plátně. Autor zasadil výjev do expresivně laděného prostředí, své figury v něm nechává volně levitovat, dává průchod tokům vlastní nakoncentrované energie a agresivnímu souboji dvou formálně odlišných postupů – akrylové malby a spreje.

Podoba zde zobrazené mužské hlavy může připomínat některého z marxistických diktátorů minulého století, například Mao Ce-tunga. V obecné rovině zesměšňujícího přirovnání (mocného státníka k šimpanzi) autor podává kritiku totalitarismu. Satirickým způsobem paroduje moc a zpochybňuje jakýsi evoluční vzestup mocných k ještě mocnějším. Odlehčená forma street-artové kultury mu poskytuje vhodné prostředky k nesentimentálnímu vyjádření obludného jevu.

Obraz *Dark-wins-evolution* vytvořil Pavel Forman v rámci cyklu *With stancil and print* (2005 – 2009).⁵²⁰ Díla tohoto cyklu charakterizuje dominantní užití grafity a street-artového výraziva a pop artová práce se symboly. Několikeré užití jednoho motivu vytvořeného pomocí šablony, jako je tomu u *Dark-wins-evolution*, v této sérii děl nacházíme také například u maleb *Future trance*⁵²¹ [132] nebo *Re-flex-less*⁵²² [133]. Pro obraz *Dark-wins-*

⁵²⁰ Pavel Forman, *With stancil and print*, *Pavel Forman. Portfolio*, <http://pavelforman.freepage.cz/nova-stranka-49068/>, vyhledáno 2. 4. 2011.

⁵²¹ *Future trance*, nedatováno, kombinovaná technika, akryl, 200 x 400 cm, vlastnictví neznámé, <http://pavelforman.freepage.cz/nova-stranka-49068/>, vyhledáno 4. 4. 2011.

evolution autor volí formu, kde převažuje graffiti projev nad čistě akrylovými vstupy. Naopak opačný postup užívá v případech, kdy pomalovává předem potištěný podklad (například cyklus *No return*, nebo obrazy představené na výstavě *Identita reality*⁵²³). *Dark-wins-evolution* z roku 2005 obsahově předznamenává právě díla z cyklu *No return* (2008 - 2009), kde autor dále rozvíjí kritiku totalitních společenských uspořádání. Již mu nestačí graffiti a následné přemalby akrylem jako u *Dark-wins-evolution*), ale celkovou kompozici více ukotvuje v realisticko-zobrazivé rovině, pomocí předtisků na plátno (například *No return*⁵²⁴ [134]). Z hlediska formálního provedení (street-artový charakter) má *Dark-wins-evolution* nejbližší k dílům ze série *With stancil and print* (2005 – 2009) a *Site specific paintings* (2004 – 2006).

3. 29. JAN ŠERÝCH (1972)

88 percent of women, 2006, akryl, plátno, 110 x 145 cm, sign: vzadu, vpravo dole, MUO, získáno od autora v roce 2006, inv. č. O 2457.

Jan Šerých se narodil 13. 5. 1972 v Praze. V letech 1992 – 1999 studoval na Akademii výtvarných umění v Praze, v ateliéru grafiky Vladimíra Kokolii (1956), v ateliéru Nových médií Michala Bielického (1954), a v ateliéru malby Vladimíra Skrepla (1955).⁵²⁵ Byl také členem skupiny Bezhlavý Jezdec.⁵²⁶ Skupinově vystavuje do roku 1993, samostatně od roku 1998.⁵²⁷ Vytváří obrazy, kresby, fotografie, instalace a videoarty.

⁵²² *Re-flex-less*, nedatováno, technika neuvědomena, 160 x 220 cm, vlastnictví neznámé, <http://pavelforman.freepage.cz/nova-stranka-49068/>, vyhledáno 4. 4. 2011.

⁵²³ Jan Vrak (pozn. 515).

⁵²⁴ *No return*, 2008, kombinovaná technika na plátně, 100 x 100 cm, vlastnictví neznámé, <http://pavelforman.freepage.cz/nova-stranka-49121/>, vyhledáno 4. 4. 2011.

⁵²⁵ Jiří David – Jiří T. Kotalík, *Diplomanti AVU 1999* (kat. výst), Akademie výtvarných umění v Praze 1999, nestr.

⁵²⁶ Skupina Bezhlavý Jezdec viz pozn. 221.

⁵²⁷ Milan Jelínek – Milan Knížák (pozn. 96), nestr. – Václav Hájek, Jan Šerých, *Artlist*, <http://www.artlist.cz/?id=880>, vyhledáno 15. 3. 2011.

Jan Šerých realizuje svá malířská díla v tendenci konceptuálního umění. Využívá možností počítačové grafiky, pomocí níž si vytvoří návrh budoucího obrazu, který poté převede do média malby. Podle Jiřího Valocha je u Jana Šerých zřejmé, že určité poučení načerpal z minimalismu, jehož formu ovšem přetváří již v souvislosti se zážitkem postmoderního umění.⁵²⁸ Minimalistická východiska jsou patrná zejména z hlediska formální stránky, autor pracuje s geometrickými tvary, s písmem a čísly, jimiž sděluje svá poselství, která často mohou mít inspirační zdroj v aktuálním společenském dění a vzájemné komunikační interakci mezi lidmi. Společenskou zakotvenost a ironickou reflexi dobových problémů nastavuje zrcadlo postmoderní společnosti. Pojetí umění Jana Šerých by se dalo charakterizovat jako racionálně geometrizované a intelektualizované ohlasy vnějšího světa, jež zprostředkovává velice precizní odosobněnou formou geometrie a kultivovanou barevností.⁵²⁹

Akrylová malba *88 percent of women*⁵³⁰ [135] překvapuje jednoduchostí obrazového i kompozičního řešení. Obdélníkový formát plátna, po celé své ploše autor rovnoměrně zaplnil geometricky zjednodušeným nápisem ve znění: „88 percent of wom“. Svá sdělení prezentuje formou psaného slova, nikoli předmětného, či abstraktního výjevu a potenciální divák tak může v obraze doslova číst. Kontury jednotlivých písmen autor narýsoval přímo na plátno, poté je stejnoměrně vybarvil šedým „nátěrem“, okolní zbylou plochu koloroval sytou černou barvou, což opticky scelilo a zvýraznilo celkovou kompozici.

Autorův konceptualistický záměr zde spočívá v kolizi⁵³¹ srozumitelné formy podané pomocí písmen, jež si může každý přečíst a na první pohled nesmyslném textu, jemuž nebude nikdo bez podání patřičného vysvětlení

⁵²⁸ Jiří Valoch, *Jan Šerých* (kat. výst.), Galerie Caesar v Olomouci 2009, nestr.

⁵²⁹ „Pro Jana Šerých to mohou být pasti a labyrinty logického terénu a modely psycho–socio–komunikačních principů.“ Viz Edith Jeřábková, *Zakázané uvolnění* (kat. výst), Wannieck gallery v Brně 2007, nestr.

⁵³⁰ *88 percent of women*, 2006, akryl, plátno, 110 x 145 cm, MUO, inv. č. O 2457.

⁵³¹ Jiří Valoch píše: „Asi od roku 2002 vznikají Šerýchovy lapidární geometrické obrazce, které jsou nesený podobnou mnohoznačností...“ Viz Jiří Ptáček – Jiří Valoch, *Jan Šerých* (kat. výst), Galerie Na bidýlku v Brně 2006, nestr. Malba *88 percent of women* je příkladem právě tohoto tvůrčího období autora, kdy konfrontuje geometrickou realitu s více významovou složkou díla.

rozumět a hlavní význam tak zůstane skrytý. Publikace⁵³² vydaná MUO v jedné větě shrnuje inspirační zdroj a v podstatě i obsahovou rovinu díla. „*Obraz 88 percent of women je mnohonásobně zvětšeným výřezem z předvolebního letáku nejmenované zahraniční politické strany, která v souladu s feministickými názory požaduje více žen do politiky.*“⁵³³ Jan Šerých tedy s nadsázkou vytváří jakousi vývěsní tabuli se společenským vzkazem. Citací této kvóty (ve skutečnosti měl být poměr žen a mužů jistě opačný) ironizuje jakékoli nesmyslné počínání člověka, jenž ve snaze zachování korektnosti nastavuje sám sobě nepotřebné limity. Satirický podtón zde ovšem nespočívá v zesměšňující prezentaci tohoto jevu, nebo jasném negativním vymezení, naopak autorova osobnost zůstává v pozadí a nechává na nás působit odosobněnou syrovost geometrického podání. Teprve skrze uvědomění si absurdní nadsázky zaujme divák své vlastní stanovisko.

Určitému pokusu je zde vystaveno naše vnímání, zdali se dokážeme oprostit od obsahové složky nápisu a nahlížet tak na jednotlivá písmena jako na znaky zbavené svého prvotního významu a více si tak vychutnat samotnou vizuální složku obrazu zcela svobodně a nezatíženě, podobně jako bychom to udělali u čisté geometrie. Dílo *88 percent of women* vykazuje graficky vytříbené podání chladného intelektualismu, jehož sevřená forma a preciznost, je sama o sobě nositelem estetických hodnot.

Jan Šerých vytvořil také další malby, kde se zabývá písmem jako svébytným znakem, ale i jako nositelem nějakého sdělení (například *Beepbeep*⁵³⁴ [136] nebo *Volejte 776 257 109 v 7:30*⁵³⁵ [137]). Také obraz *Telefonní číslo celebrity, ale já dont vědět, který*⁵³⁶ [138] se

⁵³² Kniha je zařazena ve vývoji bádání, kapitola 1. Viz Muzeum umění (pozn. 8).

⁵³³ Ibidem, s. 46.

⁵³⁴ *Beepbeep*, 2007, akryl, plátno, 110 x 140 cm, vlastnictví neznámé, http://artnews.org/gallery.php?i=2645&exi=6650&Hunt_Kastner_Artworks&JAN_SERYCH_Takemehome, vyhledáno 5. 4. 2011.

⁵³⁵ *Volejte 776 257 109 v 7:30*, 2007, akryl, plátno, 110 x 140 cm, vlastnictví neznámé, <http://www.huntkastner.com/en/artists/serych/>, vyhledáno 5. 4. 2011.

⁵³⁶ *Telefonní číslo celebrity, ale já dont vědět, který*, 2007, akryl, plátno, rozměry neuvedeny, Galéria Jána Koniarka v Trnavě, <http://www.gjk.sk/objects/text/showimage.php?height>

konceptualistickým způsobem vyrovnává s výpovědní hodnotou číslic (podobně je tomu u *88 percent of women se slovy*) bez podání patřičného vysvětlení. Takto orientovaným obrazům předcházely kompozice čistě geometrického charakteru (například *Bez názvu*⁵³⁷ [139]), od nichž Jan Šerých přešel k formě slovního, či číselného vyjádření, ale nepostrádající předchozí geometrickou čistotu. V obecné rovině autor neustále střídá obě možnosti projevů, ale po načerpaných zkušenostech dochází k obohacení již zažitých postupů konceptuálního umělce Jana Šerých.

3. 30. PAVEL ŠMÍD (1964)

Kuřačka, 2006, olej, plátno, 150 x 120 cm, sign: vzadu, vlevo nahoře, MUO, získáno od Galerie Caesar, Olomouc, v roce 2007, inv. č. O 2538.

Pavel Šmíd se narodil 18. 3. 1964 v Krnově. Kariéru profesionálního výtvarníka započal na Střední umělecko-průmyslové škole v Praze, kde se vzdělával v letech 1979 – 1982. V roce 1992 absolvoval studijní pobyt v Nottinghamu ve Velké Británii. O pět let později (1990 – 1997) promoval na Akademii výtvarných umění v Praze v ateliéru malby Jiřího Sopka (1942).⁵³⁸ Skupinově vystavuje od roku 1987, samostatně od roku 1986.⁵³⁹ Člen skupiny Přirození.⁵⁴⁰

Pavel Šmíd se ve své tvorbě úzce zaměřuje na figurativní témata. Své objekty zasazuje do různých interiérů, prostředí a atmosfér. Vzápětí svůj program záměrně relativizuje, ukazuje nám pouze výřez z určité scény, kterou nedopoví, nebo také odvádí naši pozornost bohatě malířsky propracovanými vzory na oblečení postav či čalounění interiérového nábytku.

=600&width=800&data=/domain/gjk/files/archiv/intertext/jan-serych-1970-telefonni-cislo-na-celebritu.jpg, vyhledáno 12. 4. 2011.

⁵³⁷ *Bez názvu*, 2001 – 2, akryl, plátno, 110 x 150 cm, Wannieck gallery v Brně, <http://www.wannieckgallery.cz/autor/284/cz/serych-jan>, vyhledáno 12. 4. 2011.

⁵³⁸ Petr Vaňous, *Pavel Šmíd. Příčné řezy* (kat. výst.), Galerie Beseda v Ostravě 2009, nestr.

⁵³⁹ Jan Balabán, *Pavel Šmíd. Zahradníkův rok* (kat. výst.), Galerie Langův dům ve Frýdku Místku 1997, nestr.

⁵⁴⁰ Skupina Přirození viz pozn. 351.

Scény často působí dojmem zastaveného času, zvěčnění obyčejného momentu, jeho figury tak prožívají své osudy ve stereotypu všedního dne.⁵⁴¹

Postavy z autorových obrazů působí zvláštním nehmotným až neživotným dojmem, jakoby se jednalo o přízrakovité odlesky původních skutečných modelů z našeho světa. Mlhovitá clona znejasňující realitu někde vyznívá pouze jako významový aspekt díla, domněle to takto působí na diváka, jinde viditelně rozostří malbu a zahalí ji jakýmsi šedavým oparem. V tomto okamžiku se autor dostává do stylové blízkosti figurálních kompozic německého malíře Gerharda Richtera (1932).⁵⁴²

Kompoziční pojetí obrazu *Kuřačka*⁵⁴³ [140] autor nijak nedramatizoval, vystačil si s vertikálou, jež rovnoměrně vyplňuje celý prostor plátna. Obsah díla založil na zpodobnění jakési ženy, jejíž totožnost však neznáme, protože její hlava, základní identifikační znak člověka, zasahuje mimo formát tohoto plátna. Vidíme tak postavu oblečenou do letních bohatě vzorovaných šatů, která sedí u stolu s prázdným püllitrem piva a v pravé ruce drží cigaretu. „Růžový“ vzor autor ztvárnil pomocí kontrastu červených, oranžových, bílých a zeleně kolorovaných ploch, které doplnil jemně narůžovělým inkarnátem ženinych paží, šedě tónovaným pozadím a restauračním stolkem.

Při tvorbě malby *Kuřačka* Pavel Šmíd vychází z klasicky komponovaného portrétu, jehož svébytnost staví na základě torzovitosti a fragmentu reality. Tím, že nezobrazil ženu obvyklým způsobem, ale záměrně posunul rámeček viděného níže (její hlava již zasahuje mimo formát obrazu), připravil hlavní aktérku o vlastní osobní identitu. Po chvíli divák zjišťuje, že nakonec ani nepotřebuje vědět, kdo ta žena je. Vznikl svébytný profil stereotypní situace, jakési „hospodské idyly“. Autor nepřistupuje k tématu kriticky, vyhýbá se

⁵⁴¹Klasická východiska Pavla Šmída komentuje Petr Vaňous: „Dostává se tak prostřednictvím konkrétní dialektiky nebo nekompromisní přímocarosti do výrazových poloh jakéhosi cynického realismu.“ Viz Vaňous, Pavel Šmíd (pozn. 538). Další ukázky tvorby Pavla Šmída viz Richard Drury – Jiří Machalický – Petr Vaňous, *Typický obraz* (kat. výst.), Galerie Nová síň v Praze 2007, nestr.

⁵⁴²Typicky „rozmazané“ monochromy Gerharda Richtera vyvolávají dojem intimity a nostalgie, jako bychom sledovali autorovy dávné vzpomínky a prožitky. Nejenom po barevné stránce, ale právě i principem aktualizace vzpomínek a zažitých okamžiků se Pavel Šmíd určitým způsobem vztahuje k dílu Gerharda Richtera

⁵⁴³ *Kuřačka*, 2006, olej, plátno, 150 x 120 cm, MUO, inv. č. O 2538.

uspěchaným závěrům a zbrklým soudům, dopřává nám dostatek času, abychom se scénou sžili a tak v tomto mezičase odvádí naši pozornost na bravurně malířsky zpracovaný květovaný vzor šatů ženy. Negativním charakteristikám, cigaretě i půllitru piva, věnuje z malířského hlediska pouze okrajový prostor.

Pavel Šmíd vytvořil jakýsi obecný prototyp určitého životního stylu, společného osamělým jednotlivcům i skupinám lidí, na obraze by mohla být zpodobněna dáma z první republiky, žena z 50. let 20. století, ale klidně i soudobá matka několika dětí. „*Tato hra s hodnotami, hra s velkými tématy je nejen hrou autora, ale i konzumenta, (diváka).*“⁵⁴⁴ „*Výsledkem jsou účelové konfigurace atakující diváka v citlivých místech jeho psychické imunity.*“⁵⁴⁵ Malba *Kuřačka* může v mnohých vzbuzovat reminiscence vlastních vzpomínek, zejména svou nekonkrétností a mnohovýznamovostí. Pavel Šmíd vládne dobrým řemeslným základem, jež obohacuje intelektuálním přístupem a zájmem o netradiční práci s figurálními motivy. *Kuřačku* svérázně zobrazí jako anonymní a dalo by se říci i netělesnou bytost, která je ale naprosto zaujatá svým tělesným bažením a tím také autor naráží na konzumní podstatu člověka.

Malbu s názvem *Kuřačka* také může přirovnat k obrazu Gerharda Richtera *Žena s deštníkem*⁵⁴⁶ [141]. Spojitost mezi oběma díly vzniká zejména v rovině pojetí figury ženy jako odosobněné struktury, jejíž totožnost není důležitá. Tento rys je patrnější u Pavla Šmída, Gerhard Richter do určité míry vytváří obraz, jenž má charakter nějaké dávné vzpomínky zasunuté někde v podvědomí. K této cestě se pomalu obrací i Pavel Šmíd (například *Cyklus sebeobrana*⁵⁴⁷ [142]), *Kuřačka* tuto nastupující cestu signalizuje. Pavel Šmíd po roce 2000 vytvořil i jiné obrazy, které mohou po kompoziční i námětové stránce sloužit jako srovnávací paralely s dílem *Kuřačka*. U pláten

⁵⁴⁴ Aleš Rezler, *Pavel Šmíd. Zajíčci a hvězdy* (kat. výst.), Galerie Felixe Jeneweina v Kutné Hoře 1996, nestr.

⁵⁴⁵ Vaňous, Pavel Šmíd (pozn. 538).

⁵⁴⁶ *Žena s deštníkem*, 1964, olej, plátno, 160 x 95 cm, vlastnictví neznámé, http://www.gerhard-richter.com/exhibitions/detail.php?exID=581&show_per_page=32&page_selected=1&paintID=5499, vyhledáno 10. 4. 2011.

⁵⁴⁷ *Cyklus sebeobrana*, 2005, olej, plátno, 80 x 65 cm, vlastnictví neznámé, <http://www.artlist.cz/?id=1625>, vyhledáno 10. 4. 2011.

jako *Pestré šaty*⁵⁴⁸ [143], nebo *Německá sukně*⁵⁴⁹ [123] se autor zabývá výřezem z reality. Pozornost soustředí na z běžného pohledu neobvyklé zobrazovací skutečnosti figury, malířsky si užívá ztvárnění šatů, látek a vzorů.

3. 31. JULIANA MRVOVÁ (1979)

Espina, 2007, tempera, barevné tuše, plátno, 150 x 190 cm, sign: nesignováno, MUO, získáno od Galerie Caesar, Olomouc, v roce 2007, inv. č. 2519.

Juliana Mrvová se narodila 1979 v Bratislavě. V rozmezí let 1999 - 2005 studovala Vysokou školu výtvarných umění v Bratislavě, v ateliéru malby Daniela Fischera (1950) a poté Ivana Csudaie (1959). Tamtéž získala ve stejném oboru doktorát. Skupinově vystavuje od roku 2001, samostatně od roku 2003.⁵⁵⁰ V roce 2007 zvítězila v soutěži Malba.⁵⁵¹

Juliana Mrvová našla svůj rukopis v typicky tušově rozpitých malbách, které vytváří nejčastěji za použití akrylu, tempery nebo barevných tuší. Dociluje tak jemného vizuálního účinku blížícího se svou estetikou až k jakýmsi japonizujícím projevům, či kaligrafii. Její díla působí jako zabalená do vatovitého obalu, divák může mít pocit, že mezi ním a obrazem se nachází fólie, jež rozostřila jeho vidění. „*Tak trochu prchavá spomienka, možno déjávú, tak trochu maliarske cvičenie, práve možnosti zobrazenia v možných zmysloch slova sú tým, čo do svojich obrazoch přenáša.*“⁵⁵² Náměty si autorka hledá v situacích a předmětech běžného života, takto načerpané podněty poté transformuje do specifiky svého výtvarného vidění a myšlení.

⁵⁴⁸ *Pestré šaty*, 2003, olej, plátno, 190 x 160 cm, vlastnictví neznámé, http://www.art.cz/polozky.php?item_id=3404, vyhledáno 10. 4. 2011.

⁵⁴⁹ *Německá sukně*, 2002, olej, plátno, 140 x 195 cm, vlastnictví neznámé.

⁵⁵⁰ Juliana Mrvová, Životopis, *Juliana Mrvová. com*, <http://www.julianamrvova.com/index.cfm?m1=4>, vyhledáno 12. 4. 2011.

⁵⁵¹ Nadácia VÚB (pozn. 477).

⁵⁵² Ibidem.

Obrazům dává pojmenování, které nejčastěji nalezneme v oblasti nabídky zboží, ale i čisté přírodě (například *Cadmio* – druh dlažby, *Vespa* – portugalsky znamená vosa, také stejnojmenná značka skútru, *Borboleta* – portugalsky znamená motýl).⁵⁵³ Někdy lze dle názvu jejich maleb usuzovat, že se Juliana Mrvová inspirovala vzorníky motivů (například koberců) na jejichž základě vytváří vlastní reflexe těchto prožitků. Přístupem k malbě i manipulací s tematikou se autorka přibližuje konceptuálnímu umění.

Obraz *Espina*⁵⁵⁴ [144] má charakter kaligrafického vzoru, jehož vizuální zázemí spočívá v přírodním prostředí. Ústřední motiv, barevné listy rostliny se pnou shora dolů a vytváří zvláštní ornamentiku odhmotněného vzoru. Kompozičně autorka nejvíce zatížila levou a střední část plátna, kde také dochází k největšímu vertikálnímu pnutí. V malířském projevu zůstává Juliana Mrvová uměřená, akvarelovou metodou pokrývá plochu plátna, nikde nekupí výraznější nánosy pasty. Volí jemné kontrasty barev (červenofialová a šedá), pozadí tónuje do okrově-šedého oparu. Autorka pojímá zvolený námět velkorysou formou, nevymalovává každý lísteček jednotlivě, ale spíše vytváří jakýsi design, byť akvarelového charakteru.

Malba *Espina* v sobě nese decentnost a svěžest danou lehkostí provedení, o které autorka usiluje. Přízračnost skvrn a jejich tvarová ušlechtilost jako by byla inspirována východní filozofií. Naopak pod názvem *Espina* existuje také kobercový vzor, často s rostlinnými motivy. Juliana Mrvová tak zajímavým způsobem pracuje s kontexty, není jasné, zda ona sama je tvůrkyní motivu, který by mohl být použit i na vzor koberce, nebo zdali vytváří kompozici *Espina* na základě předchozí zkušenosti s dekory koberců. Pro diváka není podstatné přesně určit, jakým způsobem autorka k tomuto ztvárnění dospěla, protože obraz sám o sobě slouží jako artefakt dokonalé estetiky, blízký každému svou nevtíravou a ne příliš nápadnou vizualitou.

Podobnou technikou malby připomínající akvarel vytváří svá díla také malíř Jiří Straka (1967). Jeho témata většinou nejsou lyricky laděná jako je

⁵⁵³ *Espina* znamená španělsky páteř, což neodpovídá námětu malby *Espina*.

⁵⁵⁴ *Espina*, 2007, tempera, barevné tuše, plátno, 150 x 190 cm, inv. č. 2519.

tomu u Juliany Mrvové, ale například tušová malba *Samsara*⁵⁵⁵ [145] jeví po formální stránce mnoho společných rysů s obrazem *Espina*, zejména při zacházení se štětcem a barevností. Problematiku rostlinných motivů řeší Juliana Mrvová například u obrazů *Blind point II.*⁵⁵⁶ [146] nebo *Bougenvilea II.*,⁵⁵⁷ ale oproti malbě *Espina* zde více využívá rozpití barev směřující ke znejasnění konturace motivu. Odlišnost v provedení je způsobena i mnohem menší velikostí formátu, ve vztahu k malbě *Espina* můžeme *Blind point* i *Bougenvileu* vnímat jako skici, které ovšem samy o sobě jsou svébytnými malbami. Obraz *Borboleta*⁵⁵⁸ [147] z roku 2008 navazuje na *Espinu* svou touhou po krásném dokonalém objektu. Juliana Mrvová zde více rozvolňuje rukopis a vnáší do malířského projevu i jakousi expresi, která ještě nebyla na obraze *Espina* přítomna.

⁵⁵⁵ *Samsara*, 2007, tuš na papíře, 215 x 474 cm, vlastnictví neznámé, http://www.rozhlas.cz/radiowave/waveculture/_zprava/586598, vyhledáno 3. 4. 2011.

⁵⁵⁶ *Blind point II.*, 2007, tuš, akryl, plátno, 50 x 50 cm, Aukční společnost Soga v Bratislavě, <http://www.soga.sk/inter/aukcie/dielaDetail.php?id=17005>, vyhledáno 12. 4. 2011.

⁵⁵⁷ *Bougenvilea II.*, 2007, tuš, akryl, plátno, 24 x 30 cm, Aukční společnost Soga v Bratislavě, vyhledáno 12. 4. 2011.

⁵⁵⁸ *Borboleta*, 2008, akvarel, tužka, běloba, papír, 20,5 x 29 cm, Aukční společnost Soga v Bratislavě, <http://www.soga.sk/inter/aukcie/dielaDetail.php?id=18328>, vyhledáno 12. 4. 2011.

4. ZÁVĚR

Kolekce čtyřicetitří obrazů z depozitářů MUO, získaných v rozmezí let 1989 – 2007 slouží jako doklad různorodé výtvarné produkce v posledních dvaceti letech (samozřejmě není a ani nemůže být vyčerpávající a pojmut všechny tendence v oblasti malby) a také umožňuje pomyslný střet několika generací českých i slovenských autorů. V souboru převažují díla českých umělců (37 : 6), obrazy jejich slovenských kolegů jsou v menšině, nashromážděné exponáty spíše podávají svědectví o jejich úsilí a úspěšnosti proniknout na umělecký trh do České republiky (Michal Czinege, Jana Farmanová, Rudolf Fila, Juliana Mrvová, Laco Teren).

Nejstarší generace autorů, která je zastoupena v depozitářích MUO svými díly z let 1989 – 2007, zažila umělecký debut již okolo 60. let 20. století, hledala svá východiska v možnostech informelu a strukturální abstrakce (Václav Boštík, Rudolf Fila, Dana Puchnarová, Adriena Šimotová, Miroslav Štolfa). Každý tyto podněty přehodnotil vlastním způsobem, Václav Boštík a Dana Puchnarová transformovali svůj projev do meditativně geometrické polohy, Adriena Šimotová dodnes uplatňuje estetiku nové figurace, Rudolf Fila a Miroslav Štolfa se uzavřeli do svých vlastních výtvarných světů – strukturální krajiny ženského těla (Rudolf Fila) a nové přírody tvořené technickou destrukcí a zmarem (Miroslav Štolfa).

Nástup postmoderny v kolekci MUO představuje zejména návrat k narativnímu zobrazení a estetiky pop artu ve spojení se surrealistickými možnostmi, kterou zohledňuje ve svém díle Laco Teren, Milan Kunc i Roman Trabura. Bez pop artového přídechu se v imaginativní rovině pohybuje také Michal Nesázal i Otakar Hudeček. Neoxpresionismus, antimalba a street art ve spojení s vlastní fantazií umožnili umělecký rozjezd Josefu Bolfovi, Otto Plachtovi, Lubomíru Typltovi i Pavlu Formanovi a Ivanu Václavkovi. Konceptualistické záměry a vize jsou hlavním stimulem pro Jiřího Kovandu, Jiřího Surůvku a Jana Šerých. O nalezení nového výtvarného jazyka usiluje Vladimír Kokolia (lyrickými prostředky rozkládá realitu), naopak Václav

Malina, Petr Kvíčala, Pavel Hayek i Jiří Lindovský našli poučení v geometrických zákonitostech, jejichž možností využívají k odlišení osobnímu rukopisu. Na jasně rozpoznatelné stylizaci vycházející z pozorování skutečnosti založili svůj program: Tomáš Císařovský, Jiří Petrbok a Roman Franta (Tomáš Císařovský i Jiří Petrbok se úzce specializují na lidskou figuru). Nejmladší generace autorů v kolekci MUO spíše využívá intelektuální zdrženlivost a monumentalizaci malířského gesta v abstraktní rovině (Michal Czinege, Juliana Mrvová) i aplikovanou na figurální tendence (Jana Farmanová, Aleš Hudeček i Pavel Šmíd).

Většinu děl kolekce obrazů ze sbírky MUO lze označit termínem postmoderní, protože jejich tvůrci se nějakým způsobem s postmodernou vyrovnali, či ještě vyrovnávají. Velká část autorů (Josef Bolf, Jana Farmanová, Pavel Forman, Roman Franta, Aleš Hudeček, Michal Nesázal, Jiří Petrbok, Otto Placht, Jan Šerých, Lubomír Typlt) se také etablovala na umělecké scéně v 90. letech 20. století, kdy postmoderna v České republice doháněla své zpoždění za okolními zeměmi. Zůstává otázkou kam zařadit díla nejstarší generace, sama o sobě jistě budou postmodernou také ovlivněna, ale v porovnání s celkovým charakterem kolekce z MUO spíše latentně. Přesné vymezení však není důležité, protože postmoderna proniká i do našeho myšlení a ovlivňuje tak badatelské závěry, proto je možné určitá díla například Adrieny Šimotové vřadit do atmosféry postmoderny, která ovlivnila jejich vznik.

Setkání autorů několika generací ovlivňuje celkové vyznění této na první pohled nesourodé skupiny obrazů. Někteří jsou zde reprezentováni svými vrcholnými až pozdními díly, jiní naopak teprve začínají a další v současnosti prožívají vrchol své slávy i vlivu. Tito umělci by se pravděpodobně nikdy nesečkali (ani nesečkají) na společné výstavě, ačkoli se mezi nimi najdou určité okruhy autorů, u kterých to možné je. Například Vaclav Malina, Petr Kvíčala i Pavel Hayek využívají jazyka geometrie a přesně stanovené konturace svých témat. Živá půda postmoderní atmosféry dosud umožňuje neustálé střety a konfrontace, princip mnohonázorovosti patří mezi nejdůležitější aspekty výtvarného světa, bez kterých by nemohl existovat žádný další vývoj. Spojujícím momentem pro tuto kolekci ze sbírky MUO je

pouze dobové ohraničení vzniku jejich děl v rozmezí let 1989 – 2007. Tvorbu jednotlivých autorů tedy vymezují jakési sinusoidní linie, z nichž každá si běží svým směrem, je jinak orientovaná v čase i prostoru, má jiný počátek a konec, ale v jednom časově vymezitelném okamžiku se střetly a umožnily tak vytvoření sbírky.

Čtyřicet tři obrazů s dobou vzniku mezi lety 1989 - 2007 od třicet jedna umělců, které MUO nashromáždilo v letech 1990 - 2009, tvoří stabilní základ a odrazový můstek pro další rozšiřování kolekce, která by jistě měla směřovat k co největší rozmanitosti děl i jejich autorů, aby po uplynutí určitého časového úseku mohla podat svědectví o zajímavé a různorodé výtvarné produkci 90. let 20. století i naší dnešní současnosti.

5. SEZNAM LITERATURY ABECEDNĚ

Lucius Apuleius z Madaury, *Proměny čili zlatý osel* (překl. Ferdinand Stiebitz), Praha 1928.

Katarína Bajcurová (ed.), *Slovenský obraz (Anti-obraz)*, (kat. výst.), Slovenská národná galéria v Bratislave 2008.

Katarína Bajcurová – Juraj Mojžíš, *Six from the sixties* (kat. výst.), Muzeum umění v Olomouci 2002 – Výstavní síň Mánes v Praze 2002.

Jan Balabán, Skupina VY3, *Ateliér*, 2002, roč. 15, č. 12, s. 5.

Martin Balcar – Michal Nesázal – Marek Pražák et. al., *Jenewein Kutná Hora. IV. symposium současného výtvarného umění* (kat. výst.), Galerie Felixe Jeneweina v Kutné Hoře.

Zuzana Bartošová (ed.), *Súčasnú slovenské výtvarné umenie* (kat. výst.), Slovenská národná galéria v Bratislavě 1990.

Zuzana Bartošová (ed.), *Súčasnú slovenské výtvarné umenie 1960 – 2000* (kat. výst.), Orman Bratislava 2008.

Václav Bělohradský – Martin Dostál – Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, *Tomáš Císařovský. Bez koní* (kat. výst.), Galerie Rudolfinum 1996.

Štěpánka Bielešová – Helena Mrázová, „a co sbírky“, *Přirůstky Muzea umění Olomouc za léta 1985 – 1998* (kat. výst.), Muzeum umění v Olomouci 1999.

Štěpánka Bielešová, *Klasika 2000. Výběr ze současné malířské a sochařské tvorby nejmladší české generace* (kat. výst.), Muzeum umění v Olomouci 2000.

Štěpánka Bielešová (ed.), *Nechci v kleci! České a slovenské umění 1970 – 1989 ze sbírek Muzea umění Olomouc* (kat. výst.), Muzeum umění v Olomouci 2008.

Pavel Brunclík (ed.), *Adriena Šimotová. Retrospektiva 1959 – 2005* (kat. výst.), Muzeum umění v Olomouci 2006 – Národní Galerie v Praze 2006 – Galerie Pecka v Praze 2006.

Blanka Čermáková (ed.) – Kateřina Tučková (ed.), *Transfer* (kat. výst.), Akademie výtvarných umění v Praze 2008.

Ladislav Daněk (ed.), *Jiří Lindovský. Práce z let 1967 – 2002* (kat. výst), Muzeum umění v Olomouci 2003.

Ladislav Daněk – Jiří Hastík – Josef Maliva et. al., *Figurální tvorba umělců Olomouckého kraje*, Olomouc 2010.

Jiří David – Jiří T. Kotalík, *Diplomanti AVU 1999* (kat. výst), Akademie výtvarných umění v Praze 1999.

Martin Dostál, Aristokratické soirré a malíř Tomáš Císařovský, in: Václav Bělohradský – Martin Dostál – Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, *Tomáš Císařovský. Bez koní* (kat. výst.), Galerie Rudolfinum 1996.

Martin Dostál, *Tomáš Císařovský*, Praha 2003.

Richard Drury – Jiří Machalický – Petr Vaňous, *Typický obraz* (kat. výst.), Galerie Nová síň v Praze 2007.

Petra Finfrlová - Martina Vítková, *Stopy zápasu. Gesto a exprese* (kat. výst.), Galerie Moderního umění v Hradci Králové 2005.

Marcel Fišer – Magdaléna Krejčová, *+ - 50, generace osmdesátých let* (kat. výst.), Galerie města Plzně 2006 – galerie U bílého jednorozce v Klatovech 2006.

Bronislava Gabrielová (red.) – Bohumil Marčák (red.), *Miroslav Štolfa* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1997.

Lucia Gavulová (red.), *Aukcia súčasného slovenského umenia* (kat. výst.), Nadácia – centrum súčasného umenia 2010.

Jana Geržová et. al., *Druhý dotek* (kat. výst), Dům umění v Brně 2005.

PH [Pavel Halík], heslo Postmodernismus, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění II*, Praha 1995, s. 639.

James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění* (překl. Allan Plizák), Praha – Litomyšl 2008.

Ivan Hartmann (ed.), *Mezinárodní trienále současného umění 2008* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2008.

Hana Hlaváčková, Boštík, Stratil a obraz světa, in: Lenka Bydžovská – Roman Prahel et. al., *V mužském mozku. Sborník k 70. narozeninám Petra Wittlicha*, Dolní Břežany 2002, s. 139 – 147.

Josef Hlaváček, *Cena Jindřicha Chalupického. Laureáti za rok 1992* (kat. výst.), Unie výtvarných umělců v Praze 1993.

Ludvík Hlaváček, Postmoderna a neoexpresionismus, in: Marie Platovská (ed.) - Rostislav Švácha (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění [VI/2] 1958/2000*, Praha 2007, s. 715 – 727.

Ludvík Hlaváček, Rozvíjení osobních přístupů, nové skupiny a aktivity, in: Marie Platovská (ed.) - Rostislav Švácha (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění [VI/2] 1958/2000*, Praha 2007, s. 729 – 751.

Miroslava Hlaváčková, *Příští stanice Arkádia* (kat. výst.), Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem 2006.

Radek Horáček, Čas vlnovek a spirál, *Výtvarné umění*, 1992, č. 3, s. 40 – 46.

Radek Horáček – Jana Vránová, *Mezi námi skupinami* (kat. výst), Dům umění v Brně 2004.

Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění II*, Praha 1995.

Pavel Humhal, Pondělí, *Výtvarné umění*, 1991, č. 1, s. 51 – 57.

Karel Hvizďala, *Stopy Adrieny Šimotové*, Praha 2005.

Kaliopi Chalmonikola – Jiří Kroupa et. al., *Opakované příběhy. Tradice v novém* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1996.

Beata Jablonská, Malba v postmodernej situácii, in: Zora Rusinová et. al., *Dějiny slovenského výtvarného umenia. 20. storočie*, Bratislava 2000, s. 98 – 106.

Milan Jelínek – Milan Knížák, *Neplánované spojení 1990 – 1998* (kat. výst.), Výstavní síň Mánes v Praze 1999.

Edith Jeřábková, *Zakázané uvolnění* (kat. výst), Wannieck gallery v Brně 2007.

Edith Jeřábková (ed.) – Lenka Vítková (ed.), *Lovci lebek* (kat. výst.), Galerie Klatovy/Klenová v Klatovech 2007.

Petr Jindra, Poznámky k obraznosti Josefa Bolfa a Ivana Pinkavy, in: Petr Vaňous (ed.), *Ještě místo – pustá zem* (kat. výst.), Západočeská galerie v Plzni 2010, s. 14 – 19.

Jiří Jůza, *Jiří Surůvka* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Ostravě 2003.

Marie Klimešová, Česká nová figurace šedesátých let, reflexe pop artu, groteska, asambláž, in: Marie Platovská (ed.) – Rostislav Švácha, *Dějiny českého výtvarného umění [VI/2] 1958/2000*, Praha 2007, s. 143 - 177.

Jana Klusáková, *Rok s Kokoliou*, Brno 2005.

Vladimír Kokolia, *Mémy grafiky 2* (kat. výst.), Alšova Jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou 2009.

Stanislav Kolíbal, K situaci umění u nás i ve světě za posledních 20. let, *Výtvarná kultura*, 1990, č. 3, s. 26 – 32.

František Kowolowski et. al., *Pondělí. Velká přestávka 2001* (kat. výst.), Dům umění města Brna 2002.

Petr Kratochvíl, Postmoderní koncepce architektury, *Výtvarné umění*, 1991, č. 1, s. 58 – 64.

Josef Kroutvor, Cesta k postmodernímu umění, *Výtvarné umění*, 1990, č. 4, s. X.

Vojtěch Lahoda, *Návraty a východiska* (kat. výst.), Západočeská galerie v Plzni 2000.

Konrad Paul Liessmann, *Filozofie moderního umění* (překl. Jiří Horák), Olomouc 2000.

Jiří Lindovský – Dalibor Smutný – Vlastimil Tetiva et. al., *Akademie výtvarných umění. Ateliér grafiky 1. Škola Jiřího Lindovského* (kat. výst.), Alšova Jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou 2005.

Jean Francois Lyotard, *O postmodernismu*, (překl. Jiří Pechar), Praha 1993.

Lenka Lindaurová (ed.), *Česká malba 1985 – 2005. Sbírká Richarda Adama*, Brno 2006.

Jiří Machalický, Panorama grafiky šedesátých let, in: Marie Platovská (ed.) – Rostislav Švácha (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění [VI/1] 1958/2000*, Praha 2007, s. 339 – 355.

Jiří Machalický – Aleš Rezler, *GFJ 02-12/2000* (kat. výst.), Galerie Felixe Jeneweina v Kutné Hoře 2000.

Marcela Macharáčková, *TT klub Brno v Künstlerforu Bonn* (kat. výst.), Muzeum města Brna v Brně 2007.

Alena Malá (ed.), *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950 – 2001/Kon-Ky*, Ostrava 2001.

Václav Malina – Jiří Valoch, *Jasná zpráva, geometrie, ornament, koncept a vizuální poezie na Plzeňsku* (kat. výst.), Galerie města Plzně v Plzni 2007.

Zbyšek Malý (ed.), *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950 – 1999/H*, Ostrava 1999.

Zbyšek Malý (ed.), *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950 – 2000/Ka-Kom*, Ostrava 2000.

Martin Mikolášek – Petr Pivoda, *Aleš Hudeček. Utopie* (kat. výst.), Galerie Beseda v Ostravě 2009.

Muzeum umění, *Výtvarné umění III., Umění 20. století*, Olomouc 2009.

Neautorizováno, *Skupina VY3. 3tí výstava* (kat. výst.), Městská kulturní agentura v Rožnově pod Radhoštěm 1998.

Petr Nedoma, *Laco Teren* (kat. výst.), Galerie Caesar v Olomouci 1995.

Petr Nedoma, Laco Teren, in: Petr Nedoma (ed.), *Pod jednou střechou. Fenomén postmoderny v úvahách o českém výtvarném umění*, Brno 1994, s. 124 – 128.

Petr Nedoma (ed.), *Pod jednou střechou. Fenomén postmoderny v úvahách o českém výtvarném umění*, Brno 1994.

Petr Nedoma, *Spodní proud* (kat. výst.), Galerie Rudolfinum v Praze 2009.

Mahulena Nešlehová, *Cena Jindřicha Chalupického* (kat. výst.), Unie výtvarných umělců v Praze 1991.

Mahulena Nešlehová – Joska Skalník – Jiří Šetlík et. al., *Cena Jindřicha Chalupického* (kat. výst.), Společnost J. Chalupického v Praze 1995.

Ivan Neuman, *Miroslav Štolfa. Malířské dílo 1956 – 2002* (kat. výst.), Muzeum umění v Olomouci 2003.

Jiří Olič et al., *České ateliéry, 71 umělců současnosti*, Praha 2005.

Jiří Olič (ed.), *Imaginární kosmos Dany Puchnarové. Práce z let 1960 – 2006* (kat. výst.), Muzeum umění v Olomouci 2007.

Jiří Olič, *Laco Teren* (kat. výst.), Turčianská galérie v Martine 2008.

Jiří Olič et. al, *Laco Teren* (kat. výst.), Povážská galéria umenia v Žilíně 1994 – Štátná galéria v Banskej Bystrici 1994.

Karel Oujezdský, Ostravský malíř a performer Jiří Surůvka, *Ateliér*, 1997, roč. 9, č. 7, s. 5.

Otto Placht – Jan Placht – Simona Vladíková, *Otto Placht* (kat. výst.), Galerie Klatovy/Klenová v Klatovech 2001.

Marie Platovská (ed.) - Rostislav Švácha (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění [VI/1] 1958/2000*, Praha 2007.

Marie Platovská (ed.) - Rostislav Švácha (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění [VI/2] 1958/2000*, Praha 2007.

Arsén Pohribný, *Otakar Hudeček. Dvanáctým smyslem* (kat. výst.), Galerie Caesar v Olomouci 2006, nestr.

Arsén Pohribný et. al., *Klub Konkrétistů* (kat. výst.), Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě 1997.

Marek Pokorný, *A na co myslíš ty* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy v Praze 2005.

Tomáš Pospiszyl, *Petr Kvíčala* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2002.

Tomáš Pospiszyl – Dan Merta – Jiří Valoch, *Roman Franta. Obrazy 1996 – 1999* (kat. výst.), Roman Franta, Praha 2000.

Alena Potůčková et. al., *Umění zrychleného času* (kat. výst.), České muzeum výtvarných umění v Praze 1999 – Státní galerie výtvarného umění v Chebu 1999.

Petra Příkazská – Martina Vítková, *Magie barev* (kat. výst.), Galerie moderního umění v Hradci Králové 2001.

Jiří Ptáček – Jiří Valoch, *Jan Šerých* (kat. výst.), Galerie Na bidýlku v Brně 2006.

Ivona Rajmanová, *V prostoru 2000. Generace 1989 – 2009*, Liberec 2009.

Marie Rakušanová – Petr Vaňous, *Urychlovat nekonečno* (kat. výst.), Galerie Zdeněk Sklenář v Praze 2005.

Aleš Rezler, *Jenewein – Kutná Hora. Symposium současného výtvarného umění* (kat. výst.), Galerie Felixe Jeneweina v Kutné Hoře 2000.

Aleš Rezler, *Pavel Šmíd. Zajíčci a hvězdy* (kat. výst.), Galerie Felixe Jeneweina v Kutné Hoře 1996.

Nad'a Řeháková, *Vladimír Kokolia. Výběr z nejnovější tvorby* (kat. výst.), Oblastní galerie v Liberci 1995.

Miroslav Schubert et. al., *Ivan Václavek* (kat. výst.), Galerie Caesar v Olomouci 2004.

Milena Slavická, Adriena, *Výtvarné umění*, 1992, č. 2, s. 2 – 19.

Milena Slavická, *Diplomanti AVU 2007* (kat. výst), Akademie výtvarných umění v Praze 2007.

Milena Slavická, Návrat z Elizabeth Bay, *Výtvarné umění*, 1993, č. 1, s. 53 - 58.

Milena Slavická, Několik slov o postmoderní kultuře, *Výtvarné umění*, 1990, č. 4, X – XI.

Milena Slavická, Postmoderní polibek, *Výtvarné umění*, 1991, č. 1, s. 16 – 21.

Milena Slavická et. al., *UB 12. Studie, rozhovory, dokumenty*, Praha 2006.

Ivo Sedláček, *Vladimír Kokolia. Kresby, grafiky, obrazy 1981 – 1988* (kat. výst.), Oblastní galerie výtvarného umění ve Zlíně 1988.

Ivo Sedláček, *Vladimír Kokolia. Nikos Armutidis* (kat. výst), Dům umění ve Zlíně 1999.

Marcela Sedláčková, Co je postmoderní?, *Výtvarné umění*, 1991, č. 1, s. VI – IX.

Zbyněk Sedláček, *Pavel Hayek* (kat. výst.), Centrum kultury a vzdělávání v Ostravě 1999.

Karel Srp, Druhý ostrov Václava Boštíka, *Výtvarné umění*, 1990, č. 4, s. 1 – 4.

Helena Staub – Kateřina Tučková – Petr Vaňous, *Nová trpělivost* (kat. výst.), Výstavní síň Mánes v Praze 2007.

Hans Joachim Störig, *Malé dějiny filozofie*, (překl. Miroslav Petříček – Petr Rezek – Karel Šprunk), Vydří 2007.

Jiří Šetlík, *Šedá cihla 78/1991* (kat. výst.), Galerie Klatovy/Klenová v Klatovech 1991.

Jiří Šetlík – Jaromír Zemina et. al., *UB 12* (kat. výst.), Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem 1994.

Jiří Ševčík – Jana Ševčíková, Malba 80. let v Čechách, in: Petr Nedoma (ed.), *Pod jednou střechou. Fenomén postmoderny v úvahách o českém výtvarném umění*, Brno 1994, s. 50 – 57.

Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, *Popis jednoho zápasu. Česká výtvarná avantgarda 80. let* (kat. výst.), Orlická galerie v Rychnově n. Kněžnou 1989 - Oblastní galerie výtvarného umění v Roudnici n. Labem 1989 - Galerie výtvarného umění v Chebu a Karlových Varech 1989.

Jiří Ševčík – Jana Ševčíková, Umění 80. let, in: Petr Nedoma (ed.), *Pod jednou střechou. Fenomén postmoderny v úvahách o českém výtvarném umění*, Brno 1994, s. 42 – 49.

Jana Ševčíková – Jiří Ševčík – Josef Veselý, Tomáš Císařovský. *Obrazy z deníku dědy legionáře*, Praha 1989.

Ludvík Ševeček et. al., *IV. Zlínský salon mladých* (kat. výst.), Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně 2006, s. 36.

Anežka Šimková (ed.), *Blízká vzdálenost. České výtvarné umění 1956 – 1972 ze sbírek Muzea umění Olomouc* (kat. výst.), Muzeum umění v Olomouci 2004.

Andrej Šútovec (ed.), *Rudolf Fila*, Bratislava 1997.

Vlastimil Tetiva, *České umění 20. století* (kat. výst.), Alšova Jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou 2008, s. 249.

Vlastimil Tetiva, Dana Puchnarová. *Obrazy, grafika, kresby, objekty* (kat. výst.), Alšova Jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou 1990.

Vlastimil Tetiva, Jiří Lindovský. *Retrospektiva* (kat. výst.), Alšova Jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou 2007.

Vlastimil Tetiva et. al., Miroslav Štolfa (kat. výst.), Alšova Jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou 1997.

Vlastimil Tetiva, Nové jistoty Dany Puchnarové, *Ateliér*, 1998, roč. 11, č. 6, s. 9.

Vlastimil Tetiva, *Podoby fantaskna v českém výtvarném umění 20. století* (kat. výst.), Alšova Jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou 1998.

Vlastimil Tetiva, Roman Franta. *Brouk v ruce. Výběr z tvorby 1990 – 2004* (kat. výst.), Alšova Jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou 2004.

Vlastimil Tetiva, *Současná minulost. Česká postmoderní moderna 1960 – 2000* (kat. výst.), Alšova Jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou 2000.

Ladislav Tichý et. al., *Novozákonní motivy v českém umění 20. století* (kat. výst.), Galerie moderního umění v Roudnici na Labem 1996.

Eva Trojanová, Od intuície k racionalite. Abstraktná maľba 1960 – 1985, in: Zora Rusinová (ed.), *Dějiny slovenského výtvarného umenia 20. storočie*, Bratislava 2000, s. 89 – 97.

Jiří Valoch, Jan Šerých (kat. výst.), Galerie Caesar v Olomouci 2009.

Jiří Valoch, *Jiří Lindovský. Kresby a grafika* (kat. výst), Divadlo hudby OKS v Olomouci 1983.

Jiří Valoch, *Pavel Hayek* (kat. výst.), Výstavní síň Emila Filly v Ústí nad Labem - Galerie Caesar v Olomouci - Dům umění v Opavě 1996.

Jiří Valoch, *Písmo v obraze* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1992.

Jiří Valoch, *Rudolf Fila* (kat. výst.), Dům umění v Brně 1990.

Jiří Valoch, *Václav Malina. Cestou necestou* (kat. výst.), Galerie umění Karlovy Vary v Karlových Varech 2005.

Petr Vaňous, *Artnow.cz* (kat. výst.), Výstavní síň Mánes v Praze 2003, s. 38.

Petr Vaňous, Galerie, *A2 kulturní týdeník*, 2008, roč. IV., č. 14, s. 27.

Petr Vaňous, *Jana Farmanová. Martin Piaček, Melancholia* (kat. výst.), Galerie Caesar v Olomouci 2006, nestr.

Petr Vaňous (ed.), *Ještě místo – pustá zem* (kat. výst.), Západočeská galerie v Plzni 2010.

Petr Vaňous, *Pavel Šmíd. Příčné řezy* (kat. výst.), Galerie Beseda v Ostravě 2009.

Petr Vaňous, *Roman Franta. Vaškova proměna* (kat. výst.), Galerie Brno v Brně 2005.

Ilona Vichová – Czako – Milena Slavická, *Ultra space* (kat. výst.), Galerie Brno v Brně 2007.

Simona Vladíková et. al., *Portrét roku 2000* (kat. výst.), Galerie U bílého jednorožce v Klatovech 2001 – Galerie Emila Filly v Ústí nad Labem 2001.

Tomáš Vlček (ed.), *Nejmladší* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2003.

Petr Volf, *Tomáš Císařovský. Obrazy z let 1988 – 2003*, Praha 2004.

Jan Vrak, *Jindřich Štreit. Pavel Forman. Identita reality* (kat. výst.), Muzeum v Bruntále 2007.

Jana Vránová, *Ze současné brněnské malby* (kat. výst), Dům umění v Brně 1993.

Nadácia VÚB, *Malba 2009* (kat. výst.), Nadácia VÚB v Bratislavě 2009.

Wolfgang Welsch, *Naše postmoderní moderna* (překl. Ivan Ozarčuk – Miroslav Petříček jr.), Praha 1994.

Stephan von Wiese et. al., *Milan Kunc. Portréty* (kat. výst.), Muzeum umění v Olomouci, Galerie Klatovy/Klenová v Klatovech 2010 - Kunstverein in Weiden 2010.

Deborah Wye et. al., *Artists & Prints. Masterworks from the Museum of Modern art*, New Yourk 2004.

Jaromír Zemina, *Adriena Šimotová* (kat. výst.), Západočeská galerie v Plzni 1991.

Jaromír Zemina, *Václav Boštík* (kat. výst.), Galerie umění v Karlových Varech 1995.

Jaromír Zemina, *Václav Boštík. Práce z let 1936 - 1989* (kat. výst.), Galerie Výtvarného umění v Litoměřicích 1999 – 2000.

Jaromír Zemina, *Václav Boštík. Osmdesát kreseb* (kat. výst.), Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem 1993.

Igor Zhoř, *Miroslav Štolfa. Obrazy* (kat. výst.), Krajské vlastivědné muzeum v Olomouci 1987 – Oblastní galerie výtvarného umění v Olomouci 1987.

Václav Zykmond, *Parabola* (kat. výst.), Třebíč 1963.

6. SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ ABECEDNĚ

Rudolf Fila, Rudolf Fila, *Bibliofil*, <http://www.bibliofil.cz/clanky2006-fila.html>, vyhledáno 2. 3. 2011.

Marcel Fišer, Milan Kunc, *Artlist*, <http://www.artlist.cz/?id=4964>, vyhledáno 11. 2. 2010.

Marcel Fišer, Václav Malina, *Artlist*, <http://www.artlist.cz/?id=1211>, vyhledáno 26. 3. 2011.

Pavel Forman, With stancil and print, *Pavel Forman. Portfolio*, <http://pavelforman.freepage.cz/nova-stranka-49068/>, vyhledáno 2. 4. 2011.

Martina Glenn, Jean – Michael Basquiat, *Artmuseum*, http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=139, vyhledáno 28. 10. 2010.

Martina Glenn, Gilbert a George, *Artmuseum*, http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=431, vyhledáno 7. 2. 2011.

Václav Hájek, Jan Šerých, *Artlist*, <http://www.artlist.cz/?id=880>, vyhledáno 15. 3. 2011.

Pavel Hayek, Životopis, *Pavel Hayek*, <http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 9. 4. 2011.

Pavel Humhal, Jiří Kovanda, *Artlist*, <http://www.artlist.cz/?id=538>, vyhledáno 23. 3. 2011.

Beata Jablonská, Sebavedomie, *Jana Farmanová. com*, <http://www.janafarmanova.com/about/articles/self-confidence/>, vyhledáno 11. 4. 2011.

Bohumír Kolář, V Podkově vystavuje Otakar Hudeček, *Olomouc.cz*, <http://zpravodajstvi.olomouc.cz/view2.php?cislocclanku=2004050402>, vyhledáno 3. 4. 2011.

Jiří T. Kotalík, Výsledky výběrového řízení na obsazení pedagogických pozic vedoucích pedagogů AVU v Praze, *Úřední deska*, <http://www.avu.cz/document/v%C3%BDsledky-v%C3%BDb%C4%9Brov%C3%A9ho-%C5%99%C3%ADzen%C3%AD-na->

obsazen%C3%AD-pedagogick%C3%BDch-pozic-vedouc%C3%ADch-pedagog%C5%AF-avu-v-praze-4, vyhledáno 4. 2. 2011.

Petr Kvíčala, Červené, černé, bílé, *Petr Kvíčala.com*, <http://www.petr-kvicala.com/paintings.html>, vyhledáno 20. 3. 2011.

Petr Kvíčala, Flow, *Petr Kvíčala.com*, <http://www.petr-kvicala.com/paintings.html>, vyhledáno 20. 3. 2011.

Petr Kvíčala, Tenké proužky – Kódované ornamenty, *Petr Kvíčala.com*, <http://www.petr-kvicala.com/paintings.html>, vyhledáno 20. 3. 2011.

Petr Kvíčala, Vzorníky, *Petr Kvíčala.com*, <http://www.petr-kvicala.com/paintings.html>, vyhledáno 20. 3. 2011.

Václav Malina, Biografie, *Václav Malina*, <http://vaclavmalina.cz/biografie>, vyhledáno 26. 3. 2011.

Juliana Mrvová, Životopis, *Juliana Mrvová.com*, <http://www.julianamrvova.com/index.cfm?m1=4>, vyhledáno 12. 4. 2011.

Národní muzeum, http://www.nm.cz/novinka-detail.php?f_id=462, vyhledáno 8. 2. 2011.

Neautorizováno, Spolek olomouckých výtvarníků, *Informační systém abART*, <http://abart-full.artarchiv.cz/skupiny.php?Fvazba=seznamclenu&IDskupiny=176>, vyhledáno 11. 3. 2011.

Neautorizováno, Petr Kvíčala, *Wikipedie*, http://cs.wikipedia.org/wiki/Petr_Kv%C3%AD%C4%8Dala, vyhledáno 15. 3. 2011.

Neautorizováno, Přirození po dvaceti letech, *Minikino.cz*, http://www.minikino.cz/mkGalerie_t.aspx?iid=30, vyhledáno 2. 2. 2011.

Neautorizováno, Skupina Normal, *Galerie Caesar*, <http://www.galeriecaesar.cz/Galerie%20Okruh/Milan%20Kunc/normal.htm>, vyhledáno 11. 2. 2011.

Neautorizováno, TT klub Brno, *Sca-art*, <http://www.sca-art.cz/artists/groups/96.htm>, vyhledáno 11. 3. 2011.

Neautorizováno, Václav Boštík, *Galerie Jaroslav Krbusek*, <http://www.galeriejaroslavkrbusek.cz/bostik/index.htm>, vyhledáno 18. 2. 2011.

Kateřina Pietrasová, Měkkohlaví, *Artlist*, <http://www.artlist.cz/index.php?id=4901>, vyhledáno 30. 1. 2011.

Markéta Stulířová, Petr Kvíčala. Motivy přírody mě fascinují, *Brněnský deník. cz*,

http://brnensky.denik.cz/rozhovor/kvicala_rozhovor_20071112.html,
vyhledáno 15. 3. 2011.

Jiří Surůvka, Surůvka Jiří, *Sca-art*, <http://www.sca-art.cz/suruvka/artist.htm>, vyhledáno 12. 2. 2011.

Umělecká beseda, <http://www.umeleckabeseda.cz/>, vyhledáno 27. 2. 2011.

Petr Vaňous, Jak zformulovat vlastní zkušenost?, *Jana Farmanová. com*,
<http://www.jana-farmanova.com/about/articles/“women-toys“--by-jana-farmanova/>, vyhledáno 11. 4. 2011.

9. SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH

1. Vladimír Kokolia, *Bez názvu*, 1989, akryl, plátno, 145 x 80 cm, MUO, inv. č. O 2186. Foto: Vladimír Pospíšil.

2. Vladimír Kokolia, *Hladina*, 1992, olej, plátno, rozměry neuvedeny, majetek autora, http://www.kokolia.cz/katalog/dilo_edit.php?ID_D_DILO=637&VAR=L&FROM=0&ROK=1992, vyhledáno 25. 3. 2011.

3. Vladimír Kokolia, *Arkády*, 2003, olej, plátno, rozměry neuvedeny, majetek autora, http://www.kokolia.cz/katalog/dilo_edit.php?ID_D_DILO=243&VAR=L&FROM=0&ROK=2003, vyhledáno 25. 3. 2011.

4. Jasper Johns, *Holandské manželky*, 1977, síťotisk, 110,3 x 142,6, Muzeum moderního umění v New Yorku. Foto převzato: Deborah Wye et al., *Artists & Prints. Masterworks from the Museum of Modern art*, New York 2004, s. 158.

5. Vladimír Kokolia, *Čtveřice*, 1980, olej, plátno, rozměry neuvedeny, majetek autora, http://www.kokolia.cz/katalog/dilo_edit.php?ID_D_DILO=280&VAR=L&FROM=0&ROK=1980, vyhledáno 25. 3. 2011.

6. Jiří Kovanda, *Dětský pokoj*, 1989, olej, plátno, 80 x 80 cm, MUO, inv. č. O 2523. Foto: Vladimír Pospíšil.

7. Jiří Kovanda, *Tulipán*, 1990, akryl, tempera, tuš, plátno, 105 x 105 cm, Wannieck Gallery v Brně, http://www.wannieckgallery.cz/auto_r/259/cz/kovanda-jiri, vyhledáno 27. 3. 2011.

8. Jiří Kovanda, *Svatý, svatá, svaté*, 1989, tempera, plátno, 105,5 x 105,5 cm, Alšova Jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou. Foto převzato: Vlastimil Tetiva, *České umění 20. století* (kat. výst.), Alšova Jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou 2008, s. 261.

9. Jiří Kovanda, *Červený nosorožec*, 1987, technika neuvedena, rozměry neuvedeny, vlastnictví neznámé, <http://artlist.cz/?id=1094>, vyhledáno 27. 3. 2011.

10. Václav Malina, *Vertikální sólo*, 1989, olej, plátno, 200 x 150 cm, MUO, inv. č. O 2469. Foto: Vladimír Pospíšil.

11. Václav Malina, *Červená imprese*, 1991, olej, plátno, 180 x 150 cm, vlastnictví neznámé, <http://artlist.cz/?id=4757>, vyhledáno 27. 3. 2011.

12. Václav Malina, *Stromy a světlo*, 1990, olej, plátno, 193 x 150 cm, MUO, inv. č. O 2468. Foto: Vladimír Pospíšil.

13. Václav Malina, *Jazzová imprese*, 1992, olej, plátno, 200 x 150 cm, vlastnictví neznámé, <http://artlist.cz/?id=4758>, vyhledáno 27. 3. 2011.

14. Adriena Šimotová, *Smíření*, 1989, pastel, grafit, papír, laťovka, 148 x 148 cm, MUO, inv. č. O 2167. Foto: Vladimír Pospíšil.

15. Adriena Šimotová, *Zavřené oči IV*, 2000, grafit, pigment, pauzovací papír, 95,5 x 70 cm, soukromá sbírka. Foto převzato: Pavel Brunclík (ed.), *Adriena Šimotová. Retrospektiva 1959 – 2005* (kat. výst.), Muzeum umění v Olomouci 2006 – Národní Galerie v Praze 2006 – Galerie Pecka v Praze 2006, 219.

16. Adriena Šimotová, *Tvář*, 1986, reliéfní objekt, papír, 45 x 50 cm, MUO. Foto převzato: Pavel Brunclík (ed.), *Adriena Šimotová. Retrospektiva 1959 – 2005* (kat. výst.), Muzeum umění v Olomouci 2006 – Národní Galerie v Praze 2006 – Galerie Pecka v Praze 2006, s. 93.

17. Laco Teren, *Tanec smrti*, 1989, tempera, olej, plátno, 150 x 150 cm, MUO, inv. č. O 2557. Foto: Vladimír Pospíšil.

18. Laco Teren, *Ruža*, 1989, tempera, olej, plátno, 150 x 145, majetek autora. Foto převzato: Jiří Olič et. al, *Laco Teren* (kat. výst.), Povážská galéria umenia v Žilině 1994 – Štátná galéria v Banskej Bystrici 1994, nestr.

19. Laco Teren, *Žatva*, 1988, akryl, plátno, 180 x 220 cm, vlastnictví neznámé, <http://www.sng.sk/?id=7&nid=646&loc=2&ft=907>, vyhledáno 1. 4. 2011.

20. Petr Kvíčala, *Křížové dělení*, 1990, akryl, plátno, 200 x 320 cm, MUO, inv. č. O 2148. Foto: Vladimír Pospíšil.

21. Petr Kvíčala, *Moravská zahrádka*, (diptych) 1990, akryl, plátno, 200 x 320 cm, MUO, inv. č. O 2147. Foto: Vladimír Pospíšil.

22. Petr Kvíčala, *Red black*, 2001, technika neuvedena, 145 x 145 cm, vlastnictví neznámé, http://www.petr-kvicala.com/img_2/paint/red_black/obrazy/145x145_40.html, vyhledáno 20. 3. 2011.

23. Petr Kvíčala, *No. 2*, 2009, technika neuvedena, 45 x 80 cm, vlastnictví neznámé, http://www.petr-kvicala.com/event/22_b_flow/okno.html, vyhledáno 20. 3. 2011.

24. Václav Boštík, *Počátek I.*, 1992, olej, plátno, 132 x 132 cm, MUO, inv. č. O 2181. Foto: Vladimír Pospíšil.

25. Václav Boštík, *Počátek*, 1991, olej, plátno, 132,5 x 132,5 cm, Státní sbírka umění v Drážďanech, http://www.radio.cz/cz/rubrika/udalosti/galerie-hlavniho-mesta-prahy-vystavuje-dilo-vaclava-bostika/pictures/maliri/bostik_vaclav/pocatek1991.jpg#pic, vyhledáno 3. 3. 2011.

26. Václav Boštík, *Turínské plátno*, 1995, olej, plátno, 115 x 115 cm, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, <http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/fotogalerie/foto/338261/?cid=681651>, vyhledáno 25. 3. 2011.

27. Alex Katz, Alex Katz, *Anna Wintour*, 2009, technika neuvedena, rozměry neuvedeny, Národní galerie v Londýně, <http://collabsociety.com/art/artist-alex-katz-and-anna-wintour-the-ice-queens-first-portrait/attachment/alex-katz/>, vyhledáno 28. 2. 2011.

28. Tomáš Císařovský, *Šířka* (z cyklu *Budování kapitalismu v Čechách*), 1992, akryl, plátno, 160 x 145 cm, MUO, inv. č. O 2453. Foto: Vladimír Pospíšil.

29. Tomáš Císařovský, *Kolmost* (Z cyklu *Budování kapitalismu v Čechách*), 1993, olej na plátně, 160 x 145 cm, Wannieck Gallery v Brně. Foto převzato: Richard Adam – Alena Pomajzlová – Jiří Přibáň, *Česká malba generace 80. let*, Wannieck Gallery v Brně 2010, s. 28.

30. Pavel Hayek, *Filodendron*, 1992, akryl, plátno, 162 x 162 cm, MUO, inv. č. O 2528. Foto: Vladimír Pospíšil.

31. Pavel Hayek, *Kopr*, 1995, fotogram, 55 x 45 cm, Galerie Ad Astra v Kuřimi, <http://www.ad-astra.cz/fotogal/hayek/Imag e28.jpg>, vyhledáno 9. 4. 2011.

32. Pavel Hayek, *Tuje*, 1995, fotogram, 55 x 45 cm, Galerie Ad Astra v Kuřimi, <http://www.ad-astra.cz/fotogal/hayek/Image30.jpg>, vyhledáno 9. 4. 2011.

33. Pavel Hayek, *Javorové listy*, 1994, olej, plátno, 160 x 120 cm, MUO, inv. č. O 2527. Foto: Vladimír Pospíšil.

34. Pavel Hayek, *Zebry*, 2007, akryl, plátno, 180 x 180 cm, Galerie Ad Astra v Kuřimi, http://www.ad-astra.cz/fotogal/hayek/2/06_P1010158.jpg, vyhledáno 9. 4. 2011.

35. Pavel Hayek, *Feferonky*, 1992, serigrafie, 44 x 36 cm, Galerie Ad Astra v Kuřimi, <http://www.ad-astra.cz/fotogal/hayek/PA230015.jpg>, vyhledáno 9. 4. 2011.

36. Pavel Hayek, *Fikusové listy*, 2005, akryl, instalace, 280 x 280 cm, Galerie Ad Astra v Kuřimi, <http://www.ad-astra.cz/fotogal/hayek/vystava/01P1070164.jpg>, vyhledáno 9. 4. 2011.

37. Jiří Lindovský, *Dělení*, 1993, tužka, umělohmotná fólie, 100 x 70 cm, MUO, inv. č. O 2381. Foto: Vladimír Pospíšil.

38. Jiří Lindovský, *Elektromotor*, 1992, vyřezávaná a vrstvená umělohmotná fólie, tužka, pastel, 108 x 77 cm, majetek autora. Foto převzato: Ladislav Daněk (ed.), *Jiří Lindovský. Práce z let 1967 – 2002* (kat. výst), Muzeum umění v Olomouci 2003, s. 96.

39. Jiří Lindovský, *Hybrid*, 1996, vyřezávaná a vrstvená umělohmotná fólie, rytá kresba jehlou, tužka, 85 x 105 cm, majetek autora. Foto převzato: Ladislav Daněk (ed.), *Jiří Lindovský. Práce z let 1967 – 2002* (kat. výst), Muzeum umění v Olomouci 2003, s. 100.

40. Jiří Lindovský, *Věž*, 1993, vyřezávaná a vrstvená umělohmotná fólie, tužka, pastel, 108 x 77 cm. Foto převzato: Ladislav Daněk (ed.), *Jiří Lindovský. Práce z let 1967 – 2002* (kat. výst), Muzeum umění v Olomouci 2003, s. 101.

41. Jiří Lindovský, *Měšťanské zátiší*, 1997, tužka, pastel, umělohmotná fólie, 70 x 100 cm, MUO, inv. č. O 2382. Foto: Vladimír Pospíšil.

42. Jiří Lindovský, *Venkovské zátiší*, 1997 – 1998, vrstvená umělohmotná fólie, tužka, uhel, 25 x 28,5 cm, majetek autora. Foto převzato: Ladislav Daněk (ed.), *Jiří Lindovský. Práce z let 1967 – 2002* (kat. výst), Muzeum umění v Olomouci 2003, s. 28.

43. Jiří Lindovský, *Zátiší s aspikem*, 1999, vrstvená umělohmotná fólie, rytá kresba jehlou, uhel, pastel, 50 x 70 cm, majetek autora. Foto převzato: Ladislav Daněk (ed.), *Jiří Lindovský. Práce z let 1967 – 2002* (kat. výst), Muzeum umění v Olomouci 2003, s. 30.

44. Milan Kunc, *Amor a Psyché*, 1995, olej, plátno, 138 x 183 cm, MUO, inv. č. O 2472. Foto: Vladimír Pospíšil.

45. Milan Kunc, *Žlutá Venuše*, 1982, olej, plátno, 160 x 240 cm, vlastnictví neznámé, http://www.artnet.com/artists/lotdetailpage.aspx?lot_id=BA17E1E3E590A75F, vyhledáno 30. 4. 2011.

46. Williama Bouguereau, *Zefyr a Flóra*, 1875, olej, plátno, rozměry neuvedeny, vlastnictví neznámé, http://allart.biz/up/photos/album/B-C/Bouguereau,%20William%20bouguereau_william_flora_and_zephyr.jpg, vyhledáno 26. 3. 2011.

47. Williama Bouguereau, *Amor a Psýché v dětském věku*, 1889, olej, plátno, 71 x 119,5 cm, soukromá sbírka, <http://www.artrenewal.org/pages/artwork.php?artworkid=21&size=huge>, vyhledáno 26. 3. 2011.

48. Milan Kunc, *Příjemný večer (Televize)*, 1987, olej, plátno, 274 x 274 cm, MUO, <http://www.olmuart.cz/?detail=618>, vyhledáno 26. 3. 2011.

49. Roman Trabura, *Mlok*, 1995, olej, plátno, 98 x 118 cm, MUO, inv. č. O 2484. Foto: Vladimír Pospíšil.

50. Roman Trabura, *Mlok*, 2007, akryl plátno, 100 x 120 cm, Prague auctions v Praze, http://www.woxart.com/autori.php?item_id=419&dilo_id=352&&, vyhledáno 7. 4. 2011.

51. Milan Kunc, *Psychedelic odpoledne*, 1983, akryl, na plátně, 225,4 x 228,5 cm, soukromá sbírka, http://www.artnet.com/artists/l/otdetailpage.aspx?lot_id=E6B7E9C56803F08E, vyhledáno 7. 4. 2011.
52. Roman Trabura, *Prázdniny*, 1992, olej na plátně, 130 x 180 cm, vlastnictví neznámé, http://www.hotely-on-line.cz/galerie/trabura/rt_46.htm, vyhledáno 7. 4. 2011.
53. Roman Trabura, *Blesk*, 1997, olej, plátno, 120 x 160 cm, vlastnictví neznámé, http://www.hotely-on-line.cz/galerie/trabura/rt_14.htm, vyhledáno 7. 4. 2011.
54. Roman Trabura, *Hadí*, 1996, olej, dřevo, 100 x 200 cm, vlastnictví neznámé, http://www.hotely-on-line.cz/galerie/trabura/rt_33.htm, vyhledávání 7. 4. 2011.
- 55. Rudolf Fila, *Grimasa***, 1996, olej, plátno, 96 x 96 cm, MUO, Olomouc, v roce 2009, inv. č. 2589. Foto: Vladimír Pospíšil.
56. Rudolf Fila, *Náhrudník*, 2006, olej, lepenka, 80 x 89 cm, vlastnictví neznámé, <http://www.soga.sk/inter/aukcie/dielaDetail.php?id=17008>, vyhledáno 13. 3. 2011.
57. Rudolf Fila, *Ohnive znamenie na pleci (Giorgoneho ticho v búrke)*, 1988, olej, plátno, 95 x 95 cm, vlastnictví neznámé. <http://www.soga.sk/inter/aukcie/dielaDetail.php?id=17009>, vyhledáno 13. 3. 2011.
- 58. Lubomír Typlt, *Kočka s pytlek vody***, 1997, olej, plátno, 105 x 140 cm, MUO, inv. č. O 256. Foto: Vladimír Pospíšil.
59. Lubomír Typlt, *Oranžové kočky*, 2000, olej, plátno, 130 x 160 cm, vlastnictví neznámé, <http://www.typlt.com/gallery-detail.php?id=4&ido=178>, vyhledáno 10. 3. 2011.
60. Lubomír Typlt, *Bílá kočka na sudu*, 2000, olej, plátno, 162 x 140 cm, vlastnictví neznámé, <http://www.typlt.com/gallery-detail.php?id=4&ido=166>, vyhledáno 10. 3. 2011.

61. Lubomír Typlt, *Dva barely*, 2000, olej, plátno, 162 x 130 cm, vlastnictví neznámé, <http://www.typlt.com/gallery-detail.php?id=4&ido=165>, vyhledáno 10. 3. 2011.
62. Lubomír Typlt, *Kočka zabalená v igelitu*, 1997, olej, plátno, 105 x 140 cm, vlastnictví neznámé, <http://www.typlt.com/gallery-detail.php?id=4&ido=37>, vyhledáno 10. 3. 2011.
63. Jan Štursa, *Utonulá kočka*, 1904, vosk, rozměry neuvedeny, Národní galerie v Praze.
- 64. Roman Franta, 9. S. II.**, 1998, akryl, plátno, 130 x 180 cm, MUO, inv. č. O 2537. Foto: Vladimír Pospíšil.
65. Roman Franta, *Brusinky*, 1996, akryl, plátno, 100 x 95 cm, majetek autora. Foto převzato: Petr Vaňous, *Roman Franta. Vaškova proměna* (kat. výst.), Galerie Brno v Brně 2005, s. 45.
66. Roman Franta, *Modří Brouci*, 1996, akryl, plátno, 130 x 180 cm, soukromá sbírka, <http://romanfranta.cz/obr-modri-brouci.html>, vyhledáno 3. 4. 2011.
67. Roman Franta, *O. MB*, 1998, akryl, plátno, 120 x 115 cm, Nadace pro současné umění Praha, <http://romanfranta.cz/obr-mo-cm-b.html>, vyhledáno 3. 4. 2011.
68. Roman Franta, *Vaškova proměna II.*, 2005, akryl, plátno, 105 x 90 cm, vlastnictví neznámé, <http://romanfranta.cz/obr-vaskova-promena-ii.html>, vyhledávání 3. 4. 2011.
- 69. Jiří Petrbok, Anděl**, 1999, akryl, sprej, sololit, 245 x 70 cm, MUO, inv. č. O 2454. Foto: Vladimír Pospíšil.
- 70. Jiří Petrbok, Letiště** (Z cyklu *Teroristi*), 2006, akryl, plátno, 243 x 122,5 cm, MUO, inv. č. O 2455. Foto: Vladimír Pospíšil.
71. Jiří Petrbok, *Hrabičky*, 2008, akryl, plátno, 210 x 97 cm, vlastnictví neznámé, <http://artlist.cz/?id=4589>, vyhledáno 9. 4. 2011.

72. Jiří Petrbok, *Srdíčko*, 2006, kombinovaná technika, plátno, 135 x 245 cm, Galerie Ad Astra v Kuřimi, [http://www.ad-astra.cz/fotogal/petrbok/133.c.Terroristi%20\(rdicko\)%202006,135X245,komb.tech.-kni.platno.jpg](http://www.ad-astra.cz/fotogal/petrbok/133.c.Terroristi%20(rdicko)%202006,135X245,komb.tech.-kni.platno.jpg), vyhledáno 9. 4. 2011.

73. Jiří Petrbok, *Kočárek*, 2006, kombinovaná technika, plátno, 120 x 120 cm, Galerie Ad Astra v Kuřimi, [http://www.ad-astra.cz/fotogal/petrbok/137.c.Terroristi%20\(kocarek\)%202006,120x120,komb.tech.-knihar.platno.jpg](http://www.ad-astra.cz/fotogal/petrbok/137.c.Terroristi%20(kocarek)%202006,120x120,komb.tech.-knihar.platno.jpg), vyhledáno 9. 4. 2011.

vyhledáno 9. 4. 2011.

74. Jiří Surůvka, *Gilbert & George*, 1999, počítačový airbrush, syntetické plátno, 150 x 100 cm, MUO, inv. č. 2421. Foto: Vladimír Pospíšil.

75. Gilbert a George, *Piss mooning*, 1996, printisk, 226 x 291 cm, vlastnictví neznámé, <http://blogue.us/2009/08/14/mens-fashion-flashback-gilbert-and-george/>, vyhledáno 9. 4. 2011.

76. Jiří Surůvka, *Bad girls*, 1998, počítačový airbrush, syntetické plátno, 150 x 100 cm, vlastnictví neznámé, <http://www.sca-art.cz/suruvka/artist.htm>, 8. 4. 2011.

77. Jiří Surůvka, *Tvůrci války II.*, 1999, počítačový airbrush, syntetické plátno, 142,5 x 100 cm, MUO, inv. č. O 2422. Foto: Vladimír Pospíšil.

78. Jiří Surůvka, *Hruška*, 1996, olej, plátno, 150 x 120 cm, vlastnictví neznámé, <http://www.sca-art.cz/suruvka/artist.htm>, vyhledáno 8. 4. 2011.

79. Jiří Surůvka, *Ruské hokejové mužstvo*, 1998, počítačový airbrush, syntetické plátno, 150 x 100 cm, vlastnictví neznámé, <http://www.sca-art.cz/suruvka/artist.htm>, vyhledáno 8. 4. 2011.

80. Jiří Surůvka, *Smrtící injekce*, 2003, počítačový airbrush, umělohmotná plachta, 337,5 x 199,5 cm, MUO, inv. č. O 2423. Foto: Vladimír Pospíšil.

81. Miroslav Štolfa, *Světlý monochrom*, 1999, olej, plátno, 160 x 140 cm, MUO, inv. č. O 2420. Foto: Vladimír Pospíšil.

82. Miroslav Štolfa, *Vertikály*, 2000, olej, plátno, 160 x 140 cm, vlastnictví neznámé, <http://www.sca-art.cz/artists/pictures/736.htm>, vyhledáno 12. 4. 2011.
83. Miroslav Štolfa, *Modrá hlubina*, 1999, olej, plátno, Muzeum města Brna. Foto převzato: Ivan Neuman, *Miroslav Štolfa. Malířské dílo 1956 – 2002* (kat. výst.), Muzeum umění v Olomouci 2003, s. 48.
- 84. Otto Placht, *Oči***, 2002, olej, plátno, 80 x 110 cm, MUO, inv. č. O 2536. Foto: Vladimír Pospíšil.
85. Otto Placht, *Brasil*, 2002, olej, plátno, 150 x 200 cm, Wannieck gallery v Brně, <http://www.wannieckgallery.cz/autor/274/cz/placht-otto>, vyhledáno 16. 4. 2011.
86. Otto Placht, *Lod'*, nedatováno, olej, plátno, 147 x 120 cm, Galerie Caesar v Olomouci, http://www.woxart.com/polozky.php?item_id=1548, vyhledáno 11. 4. 2011.
87. Otto Placht, *Lebka*, 1993, akryl, plátno, rozměry neuvedeny, Wannieck gallery v Brně, <http://hanci.blog.cz/1011/wannieck-gallery-ii>, vyhledáno 11. 4. 2011.
88. Ivan Václavek, *Converse*, 2002, lepenka, kombinovaná technika, fólie, 69,5 x 55 cm, vlastnictví neznámé. Foto převzato: Miroslav Schubert et. al., *Ivan Václavek* (kat. výst.), Galerie Caesar v Olomouci 2004, nestr.
89. Vladimír Skrepl, *Miluji svůj život*, 2008, akryl, plátno, 120 x 155 cm, Galerie Ad Astra, http://www.ad-astra.cz/fotogal/skrepl/2/01_P1030175.jpg, vyhledáno 27. 3. 2011.
90. Václav Girsá, *Pissing negros*, 2004, akryl, plátno, 145 x 175 cm, Wannieck gallery, <http://www.wannieckgallery.cz/autor/251/cz/girsa-vaclav>, vyhledáno 27. 3. 2011.
- 91. Ivan Václavek, *Heaven Hell***, 2002, akryl, plátno, 110 x 110 cm, MUO, inv. č. O 2535. Foto: Vladimír Pospíšil.

92. Ivan Václavek, *Bez názvu*, 1999, akryl, koláž, plátno, 69 x 72,5 cm, vlastnictví neznámé. Foto převzato: Miroslav Schubert et. al., *Ivan Václavek* (kat. výst.), Galerie Caesar v Olomouci 2004, nestr.
93. Vladimír Skrepl, *Eat your parents now*, 2008, akryl, plátno, 80 x 50 cm, vlastnictví neznámé, <http://www.moravska-galerie.cz/media/626192/eat-your-parents-now-2008-akryl-na-platne-80-x-50-cm-vladimir-skrepl-foto-jiri-thyn.jpg>, vyhledáno 27. 3. 2011.
94. Vasilij Kandinskij, *Skica k potopě*, 1912, olej, plátno, 43 x 38,7 cm, Národní galerie v Londýně, <http://www.theage.com.au/news/arts/national-gallery-seeks-kandinsky-backer/2005/09/06/1125772503572.html>, vyhledáno 20. 3. 2011.
- 95. Otakar Hudeček, *Fantaskní květy***, 2003, olej, sololit, 61 x 76 cm, MUO, inv. č. O 2459. Foto: Vladimír Pospíšil.
- 96. Otakar Hudeček, *Krajina s modrými oblouky***, 2004, olej, sololit, 61 x 76 cm, MUO, inv. č. O 2433. Foto: Vladimír Pospíšil.
- 97. Otakar Hudeček, *Kráčející podzim***, 2005, olej, plátno, 90 x 70 cm, MUO, inv. č. O 2460. Foto: Vladimír Pospíšil.
- 98. Michal Nesázal, *Modré ostrovy***, 2003, olej, plátno, 120 x 140 cm, MUO, inv. č. O 2463. Foto: Vladimír Pospíšil.
- 99. Michal Nesázal, *Bez názvu***, 2005, olej, plátno, 30 x 40 cm, MUO, inv. č. O 2520. Foto: Vladimír Pospíšil.
100. Michal Nesázal, *Modré kopce*, 2002, akryl, plátno, 130 x 160 cm, vlastnictví neznámé, <http://artlist.cz/?id=1611>, vyhledáno 15. 4. 2011.
101. Michal Nesázal, *Vesnice*, 2001, akryl, plátno, 145 x 95 cm, Galerie Caesar v Olomouci, <http://www.galeriecaesar.cz/Galerie%20Prodej%20vytvoreny%20del/Nesazal/slides/vesnice%202001.html>, vyhledáno 9. 4. 2011.
102. Milan Kunc, *Toskánská cesta*, 2003, olej, plátno, 115 x 80 cm, Galerie Caesar v Olomouci, http://www.galeriecaesar.cz/Galerie%20Prodej%20vytvoreny%20del/Kunc/Toskanska_cesta.html, vyhledáno 9. 4. 2011.

v.%20del/Kunc/Prodej%20Kunc/slides/Toskanska%20cesta.2003,olej,115x80.html, vyhledáno 9. 4. 2011.

103. Tomáš Císařovský, *Pole ve středohoří*, nedatováno, olej, plátno, 60 x 85 cm, Galerie XXL v Lounech, <http://www.galeriexl.cz/dila/pole-ve-stredohori>.php, vyhledáno 9. 4. 2011.

104. Tomáš Císařovský, *Sopka*, nedatováno, olej, plátno, 70 x 100 cm, Galerie XXL v Lounech, <http://www.galeriexl.cz/dila/sopka-5644.php>, vyhledáno 9. 4. 2011.

105. Dana Puchnarová, *Tvarový zářič*, 2003, olej, plátno, 160 x 120 cm, MUO, inv. č. O 2562. Foto: Vladimír Pospíšil.

106. Dana Puchnarová, *Šalamounova hvězda* (Z cyklu Síť), 1997, olej, plátno, 80 x 63 cm, majetek autorky. Foto převzato: Jiří Olič (ed.), *Imaginární kosmos Dany Puchnarové. Práce z let 1960 – 2006* (kat. výst.), Muzeum umění v Olomouci 2007, s. 90.

107. Dana Puchnarová, *Buddhova síť II*, 1997, olej, plátno, 160 x 140 cm, majetek autorky. Foto převzato: Jiří Olič (ed.), *Imaginární kosmos Dany Puchnarové. Práce z let 1960 – 2006* (kat. výst.), Muzeum umění v Olomouci 2007, s. 92.

108. Josef Bolf, *Holka na mopedu*, 2004, akryl, plátno, 200 x 150 cm, MUO, inv. č. O 2467. Foto: Vladimír Pospíšil.

109. Josef Bolf, *From the dark forest*, 2005, akryl, papír, 210 x 275 cm, vlastnictví neznámé, http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/foto_galerie/foto/79331/?cid=388910, 23. 3. 2011.

110. Josef Bolf, *The end of the world*, 2005, akryl, překližka, 93 x 79 cm, Galerie Ad Astra v Kuřimi, http://www.ad-astra.cz/fotogal/bolf/P2_21_0063.jpg, vyhledáno 11. 4. 2011.

111. Josef Bolf, *Ovečka a vlk*, 2006, akryl, plátno, 65 x 90 cm, MUO, inv. č. O 2482. Foto: Vladimír Pospíšil.

112. Josef Bolf, *Hlava 8*, 2006, akryl, olej, plátno, 25 x 30 cm, Galerie Ad Astra v Kuřimi, http://www.ad-astra.cz/fotogal/bolf/15_2P1190028.jpg, vyhledáno 11. 4. 2011.

113. Josef Bolf, *Hlava 3*, 2006, akryl, olej, plátno, 30 x 30 cm, Galerie Ad Astra v Kuřimi, http://www.ad-astra.cz/fotogal/bolf/21_P1190023.jpg, vyhledáno 11. 4. 2011.

114. Josef Bolf, *Hlava 2*, 2006, akryl, olej, plátno, 30 x 30 cm, Galerie Ad Astra v Kuřimi, 114, http://www.ad-astra.cz/fotogal/bolf/22_P1190022.jpg, vyhledáno 11. 4. 2011.

115. Michal Czinege, *Už padol*, 2004, akryl, plátno, 190 x 240 cm, MUO, inv. č. O 2517. Foto: Vladimír Pospíšil.

116. Michal Czinege, *15 m*, 2005, akryl, plátno, 240 x 276 cm, Galerie Ad Astra v Kuřim, http://www.ad-astra.cz/fotogal/triosk/08_Michal%20Czinege,%2015%20m,%202005,%20akryl,%20platno,%20240%20x%20270%20cm.jpg, vyhledáno 25. 3. 2011.

117. Michal Czinege, *Odras*, 2005, akryl, plátno, 90 x 70 cm, MUO, inv. č. O 2516. Foto: Vladimír Pospíšil.

118. Michal Czinege, *Kivi*, 2006, akryl, plátno, 90 x 12 cm, Galerie Ad Astra v Kuřimi <http://www.ad-astra.cz/fotogal/triosk/Kivi,%20akryl%20na%20platne,%2090x120%20cm,%202006.jpg>, vyhledáno 25. 3. 2011.

119. Michal Czinege, *Okolo rieky*, 2006, akryl, plátno, 40 x 40 cm, Galerie Ad Astra v Kuřimi, http://www.ad-astra.cz/fotogal/triosk/14_zel.jpg, vyhledáno 25. 3. 2011.

120. Jana Farmanová, *Modrá Ofélia*, 2004, akryl, plátno, 55 x 200 cm, MUO, inv. č. O 2518. Foto: Vladimír Pospíšil.

121. Jana Farmanová, *Ofélie*, 1852, olej, plátno, rozměry neuvedeny, Tate gallery v Londýně, <http://raincoaster.com/2010/02/03/what-did-you-do-today-raincoaster-9/>, vyhledáno 25. 3. 2011.

122. Jana Farmanová, *Nohy*, 2004, akryl, plátno, 82 x 60 cm, Aukční společnost Soga v Bratislavě, vyhledáno 11. 4. 2011.

123. Pavel Šmíd, *Německá sukně*, 2002, olej, plátno, 140 x 195 cm, vlastnictví neznámé, <http://www.artlist.cz/?id=1607>, vyhledávání 11. 4. 2011.

124. Jana Farmanová, *Ze série Soundtrack*, 2008, olej, plátno, 80 x 50 cm, Courtesy Crocus galéria v Bratislavě, <http://www.viennafair.at/2010/katalog/index.html?modus=11&s=12>, vyhledáno 11. 4. 2011.

125. Aleš Hudeček, *Copy & Print*, 2004, akryl, plátno, 130 x 100 cm, MUO, inv. č. O 2539. Foto: Vladimír Pospíšil.

126. Miloš Čermák - Miloš Gašparec, *Hana a Hana. O historických filmech*, 2007, komix, http://www.google.cz/imgres?imgurl=http://extra.cz/blog/uploaded_images/h%2Bh_o_historickych_filmech-788092.jpg &imgrefurl=http://extra.cz/blog/2007/12/o-historickch-filmech.html&usq=__fLo-foaQOvoioegb3IAw7k9ET3M=&h=825&w=1600&sz=221&hl=cs&start=0&zoom=1&tbnid=OBJ3aNIzmpENmM:&tbnh=97&tbnw=189&ei=cCDBTbCSKMrlsgbPtuxCBQ&prev=/search%3Fq%3Dhana%2Ba%2Bhana%2Bo%2Bhistorick%25C3%25BDch%2Bfilmech%26um%3D1%26hl%3Dcs%26safe%3Dactive%26sa%3DN%26rlz%3D1R2GGLL_cs%26biw%3D1366%26bih%3D602%26tbn%3Disch&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=104&vpy=201&dur=1282&hovh=161&hovw=313&tx=165&ty=88&page=1&ndsp=22&ved=1t:429,r:0,s:0, vyhledáno 8. 3. 2011.

127. Aleš Hudeček, *Pohovor*, 2003, akryl, plátno, 120 x 95 cm, vlastnictví neznámé, <http://www.vy3.net/ales/8.html>, vyhledáno 15. 3. 2011.

128. Aleš Hudeček, *Hledání druhů*, 2003, akryl, plátno, 120 x 95 cm, vlastnictví neznámé, <http://www.vy3.net/ales/14.html>, vyhledáno 15. 3. 2011.

129. Aleš Hudeček, *Aleš*, 2003, akryl, plátno, 120 x 95 cm, vlastnictví neznámé, <http://www.vy3.net/ales/15.html>, vyhledáno 15. 3. 2011.

130. Aleš Hudeček, *Vytříbený vkus III.*, 2006, akryl, plátno, 150 x 90 cm, vlastnictví neznámé, <http://artlist.cz/?id=3006>, vyhledáno 15. 3. 2011.

131. Pavel Forman, *Dark-wins-evolution*, 2005, akryl, plátno, 200 x 300 cm, MUO, inv. č. O 2526. Foto: Vladimír Pospíšil.

132. Pavel Forman, *Future trance*, nedatováno, kombinovaná technika, akryl, 200 x 400 cm, vlastnictví neznámé, <http://pavelforman.freepage.cz/nova-stranka-49068/>, vyhledáno 4. 4. 2011.

133. Pavel Forman, *Re-flex-less*, nedatováno, technika neuvedena, 160 x 220 cm, vlastnictví neznámé, <http://pavelforman.freepage.cz/nova-stranka-49068/>, vyhledáno 4. 4. 2011.

134. Pavel Forman, *No return*, 2008, kombinovaná technika na plátně, 100 x 100 cm, vlastnictví neznámé, <http://pavelforman.freepage.cz/nova-stranka-49121/>, vyhledáno 4. 4. 2011.

135. Jan Šerých, *88 percent of women*, 2006, akryl, plátno, 110 x 145 cm, MUO, inv. č. O 2457. Foto: Vladimír Pospíšil.

136. Jan Šerých, *Beepbeep*, 2007, akryl, plátno, 110 x 140 cm, vlastnictví neznámé, http://artnews.org/gallery.php?i=2645&exi=6650&Hunt_Kastner_Artworks&JAN_SERYCH_Takemehome, vyhledáno 5. 4. 2011.

137. Jan Šerých, *Volejte 776 257 109 v 7:30*, 2007, akryl, plátno, 110 x 140 cm, vlastnictví neznámé, <http://www.huntkastner.com/en/artists/serych/>, vyhledáno 5. 4. 2011.

138. Jan Šerých, *Telefonní číslo celebrity, ale já dont vědět, který*, 2007, akryl, plátno, rozměry neuvedeny, Galéria Jána Koniarka v Trnavě, <http://www.gjk.sk/objects/text/showimage.php?height=600&width=800&data=/domai n/gjk/files/archiv/intertext/jan-serych-1970-telefonni-cislo-na-celebritu.jpg>, vyhledáno 12. 4. 2011.

139. Jan Šerých, *Bez názvu*, 2001 – 2, akryl, plátno, 110 x 150 cm, Wannieck gallery v Brně, <http://www.wannieckgallery.cz/autor/284/cz/serych-jan>, vyhledáno 12. 4. 2011.

140. Pavel Šmíd, *Kuřačka*, 2006, olej, plátno, 150 x 120 cm, MUO, inv. č. O 2538. Foto: Vladimír Pospíšil.

141. Gerhard Richter, *Žena s deštníkem*, 1964, olej, plátno, 160 x 95 cm, vlastnictví neznámé, http://www.gerhard-richter.com/exhibitions/detail.php?exID=581&show_per_page=32&page_selected=1&paintID=5499, vyhledáno 10. 4. 2011.

142. Pavel Šmíd, *Cyklus sebeobrana*, 2005, olej, plátno, 80 x 65 cm, vlastnictví neznámé, <http://www.artlist.cz/?id=1625>, vyhledáno 10. 4. 2011.

143. Pavel Šmíd, *Pestré šaty*, 2003, olej, plátno, 190 x 160 cm, vlastnictví neznámé, http://www.art.cz/polozky.php?item_id=3404, vyhledáno 10. 4. 2011.

144. Juliana Mrvová, *Espina*, 2007, tempera, barevné tuše, plátno, 150 x 190 cm, inv. č. 2519. Foto: Vladimír Pospíšil.

145. Jiří Straka, *Samsara*, 2007, tuš na papíře, 215 x 474 cm, vlastnictví neznámé, http://www.rozhlas.cz/radiowave/waveculture/_zprava/586598, vyhledáno 3. 4. 2011.

146. Juliana Mrvová, *Blind point II.*, 2007, tuš, akryl, plátno, 50 x 50 cm, Aukční společnost Soga v Bratislavě, <http://www.soga.sk/inter/aukcie/dielaDetail.php?id=17005>, vyhledáno 12. 4. 2011.

147. Juliana Mrvová, *Borboleta*, 2008, akvarel, tužka, běloba, papír, 20,5 x 29 cm, Aukční společnost Soga v Bratislavě, <http://www.soga.sk/inter/aukcie/dielaDetail.php?id=18328>, vyhledáno 12. 4. 2011.

10. OBRAZOVÉ PŘÍLOHY



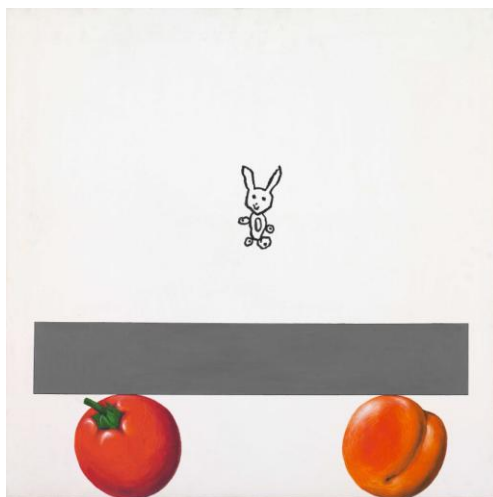
1. Vladimír Kokolia, *Bez názvu*, 1989, akryl, plátno, 145 x 80 cm.



3. Vladimír Kokolia, *Arkády*, 2003, olej, plátno, rozměry neuvedeny.



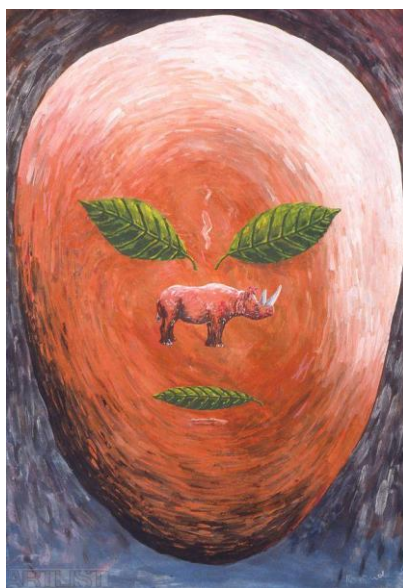
4. Jasper Johns, *Holandské manželky*, 1977, síťotisk, 110,3 x 142,6.



6. Jiří Kovanda, *Dětský pokoj*, 1989, olej, plátno, 80 x 80 cm.



7. Jiří Kovanda, *Tulipán*, 1990, akryl, tempera, tuš, plátno, 105 x 105 cm.



9. Jiří Kovanda, *Červený nosorožec*, 1987, technika neuvedena, rozměry neuvedeny.



10. Václav Malina, *Vertikální sólo*, 1989, olej, plátno, 200 x 150 cm.



11. Václav Malina, *Červená imprese*, 1991, olej, plátno, 180 x 150 cm.



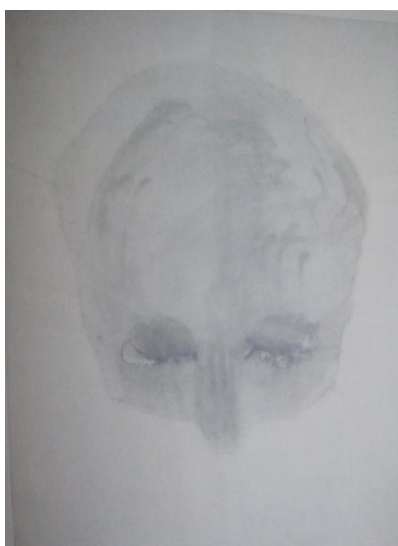
12. Václav Malina, *Stromy a světlo*, 1990, olej, plátno, 193 x 150 cm.



13. Václav Malina, *Jazzová imprese*, 1992, olej, plátno, 200 x 150 cm.



14. Adriena Šimotová, *Smiření*, 1989, pastel, grafit, papír, laťovka, 148 x 148 cm.



15. Adriena Šimotová, *Zavřené oči IV*, 2000, grafit, pigment, pauzovací papír, 95,5 x 70 cm.



16. Adriena Šimotová, *Tvář*, 1986, reliéfní objekt, papír, 45 x 50 cm.



17. Laco Teren, *Tanec smrti*, 1989, tempera, olej, plátno, 150 x 150 cm.



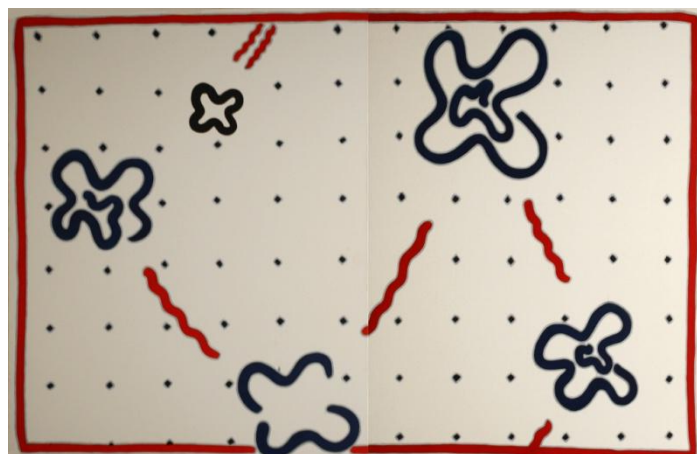
18. Laco Teren, *Ruža*, 1989, tempera, olej, plátno, 150 x 145.



19. Laco Teren, *Žatva*, 1988, akryl, plátno, 180 x 220 cm.



20. Petr Kvičala, *Křížové dělení*, 1990, akryl, plátno, 200 x 320 cm.



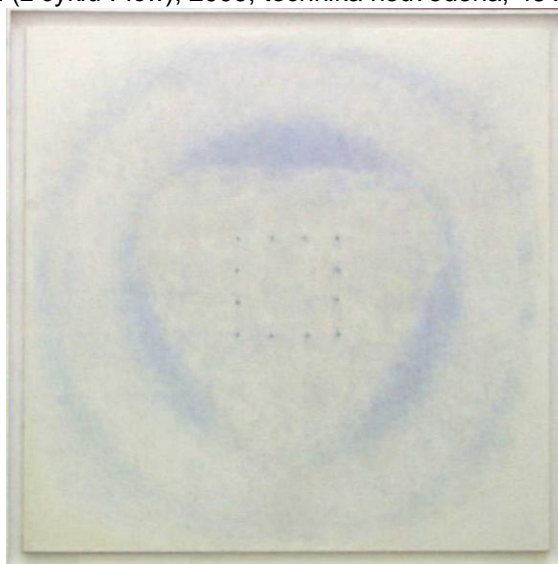
21. Petr Kvičala, *Moravská zahrádka*, (diptych) 1990, akryl, plátno, 200 x 320 cm.



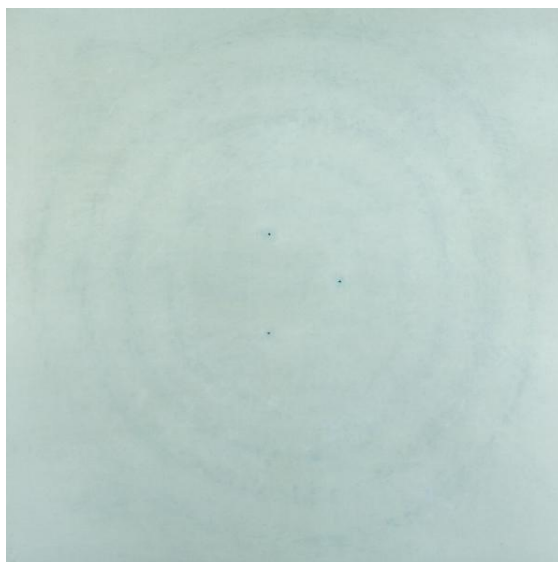
22. Petr Kvíčala, *Red Black* (z cyklu Červené, černé, bílé), 2001, technika neuvedena, 145 x 145 cm.



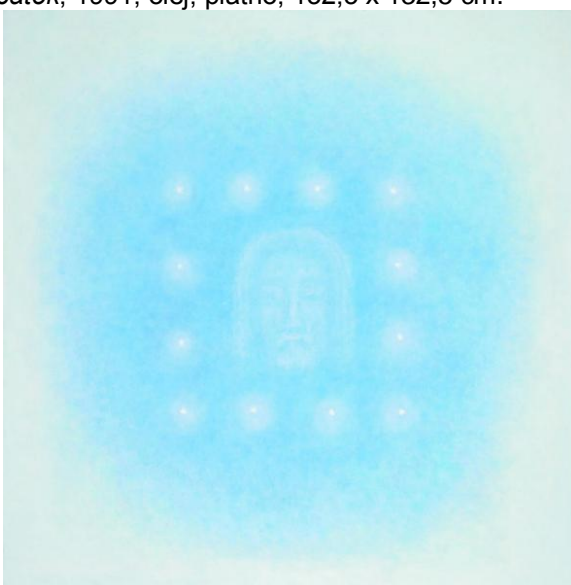
23. Petr Kvíčala, *No. 2* (z cyklu *Flow*), 2009, technika neuvedena, 45 x 80 cm.



24. Václav Boštík, *Počátek I.*, 1992, olej, plátno, 132 x 132 cm.



25. Václav Boštík, *Počátek*, 1991, olej, plátno, 132,5 x 132,5 cm.



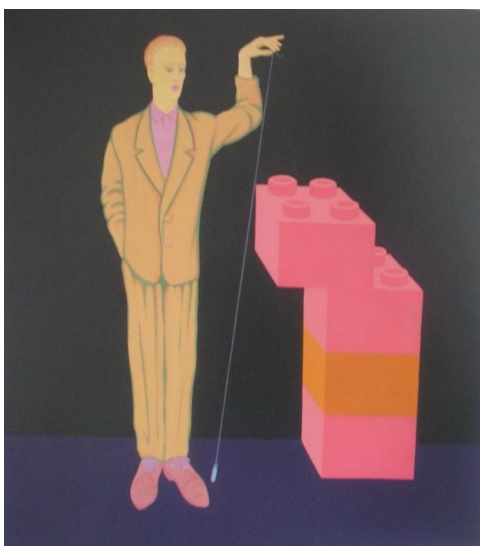
26. Václav Boštík, *Turinské plátno*, 1995, olej, plátno, 115 x 115 cm.



27. Alex Katz, *Anna Wintour*, 2009, technika neuvedena, rozměry neuvedeny.



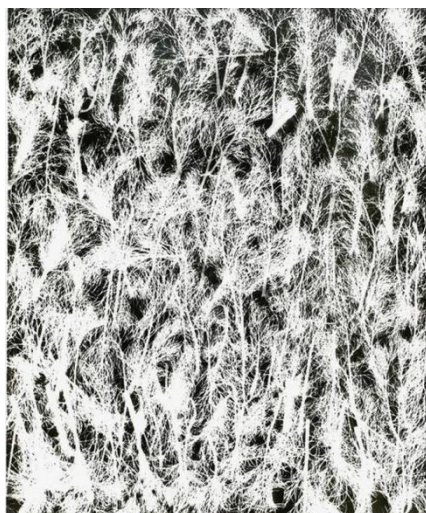
28. Tomáš Císařovský, *Šírka* (z cyklu *Budování kapitalismu v Čechách*), 1992, akryl, plátno, 160 x 145 cm.



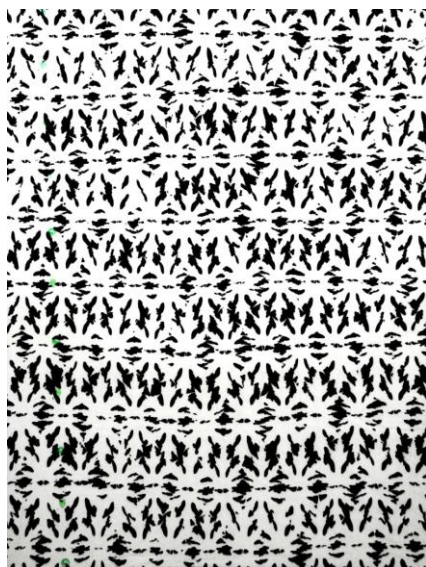
29. Tomáš Císařovský, *Kolmost* (Z cyklu *Budování kapitalismu v Čechách*), 1993, olej na plátně, 160 x 145 cm.



30. Pavel Hayek, *Filodendron*, 1992, akryl, plátno, 162 x 162 cm.



31. Pavel Hayek, *Kopr*, 1995, fotogram, 55 x 45 cm.



33. Pavel Hayek, *Javorové listy*, 1994, olej, plátno, 160 x 120 cm.



34. Pavel Hayek, *Zebry*, 2007, akryl, plátno, 180 x 180 cm.



35. Pavel Hayek, *Feferonky*, 1992, serigrafie, 44 x 36 cm.



37. Jiří Lindovský, *Dělení*, 1993, tužka, umělohmotná fólie, 100 x 70 cm.



38. Jiří Lindovský, *Elektromotor*, 1992, vyřezávaná a vrstvená umělohmotná fólie, tužka, pastel, 108 x 77 cm.



41. Jiří Lindovský, *Měšťanské zátiší*, 1997, tužka, pastel, umělohmotná fólie, 70 x 100 cm.



42. Jiří Lindovský, *Venkovské zátiší*, 1997 – 1998, vrstvená umělohmotná fólie, tužka, uhl, 25 x 28,5 cm.



44. Milan Kunc, *Amor a Psyché*, 1995, olej, plátno, 138 x 183 cm.



45. Milan Kunc, *Žlutá Venuše*, 1982, olej, plátno, 160 x 240 cm.



46. William Bouguereau, *Zefyr a Flóra*, 1875, olej, plátno, rozměry neuvedeny.



48. Milan Kunc, *Příjemný večer (Televize)*, 1987, olej, plátno, 274 x 274 cm.



49. Roman Trabura, *Mlok*, 1995, olej, plátno, 98 x 118 cm.



50. Roman Trabura, *Mlok*, 2007, akryl plátno, 100 x 120 cm.



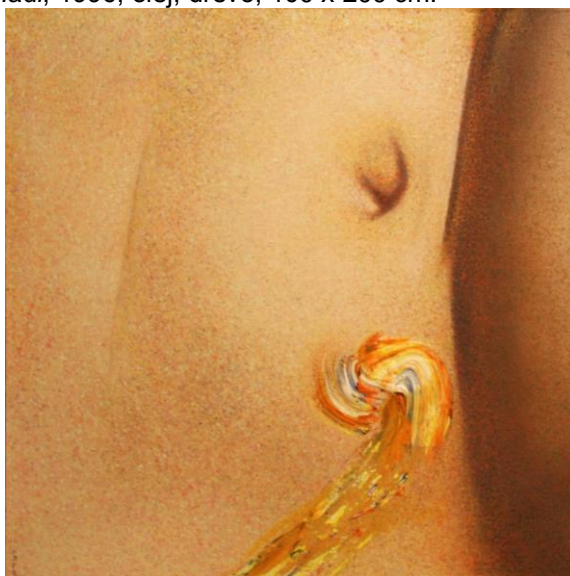
51. Milan Kunc, *Psychedelic odpoledne*, 1983, akryl, na plátně, 225,4 x 228,5 cm.



52. Roman Trabura, *Prázdniny*, 1992, olej na plátně, 130 x 180 cm.



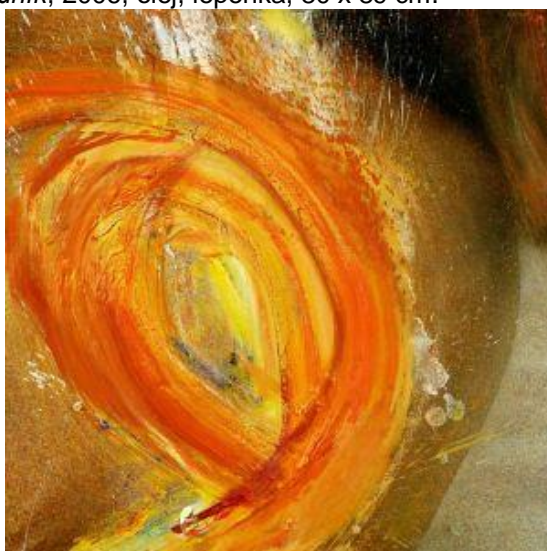
54. Roman Trabura, *Hadi*, 1996, olej, dřevo, 100 x 200 cm.



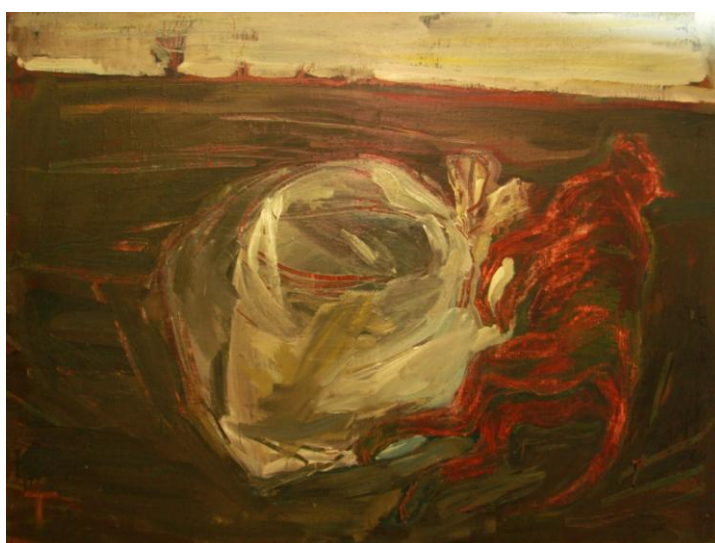
55. Rudolf Fila, *Grimasa*, 1996, olej, plátno, 96 x 96 cm.



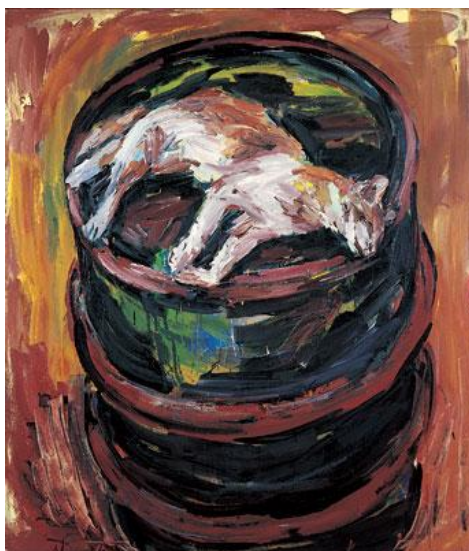
56. Rudolf Fila, *Náhrudník*, 2006, olej, lepenka, 80 x 89 cm.



57. Rudolf Fila, *Ohnive znamenie na pleci (Giorgoneho ticho v búrke)*, 1988, olej, plátno, 95 x 95 cm.



58. Lubomír Typlt, *Kočka s pytlek vody*, 1997, olej, plátno, 105 x 140 cm.



60. Lubomír Typlt, *Bílá kočka na sudu*, 2000, olej, plátno, 162 x 140 cm.



62. Lubomír Typlt, *Kočka zabalená v igelitu*, 1997, olej, plátno, 105 x 140 cm.



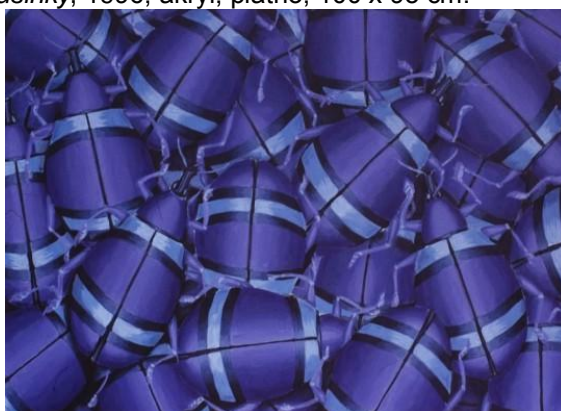
63. Jan Štursa, *Utonulá kočka*, 1904, vosk, rozměry neuvedeny.



64. Roman Franta, *9. S. II.*, 1998, akryl, plátno, 130 x 180 cm.



65. Roman Franta, *Brusinky*, 1996, akryl, plátno, 100 x 95 cm.



66. Roman Franta, *Modří Brouci*, 1996, akryl, plátno, 130 x 180 cm.



68. Roman Franta, *Vaškova proměna II.*, 2005, akryl, plátno, 105 x 90 cm.



69. Jiří Petrbok, *Anděl*, 1999, akryl, sprej, sololit, 245 x 70 cm.



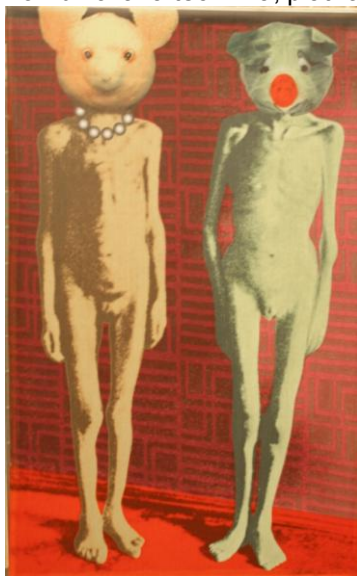
70. Jiří Petrbok, *Letiště* (Z cyklu *Teroristi*), 2006, akryl, plátno, 243 x 122,5 cm.



71. Jiří Petrbok, *Hrabičky*, 2008, akryl, plátno, 210 x 97 cm.



72. Jiří Petrbok, *Srdíčko*, 2006, kombinovaná technika, plátno, 135 x 245 cm.



74. Jiří Surůvka, *Gilbert & George*, 1999, počítačový airbrush, syntetické plátno, 150 x 100 cm.



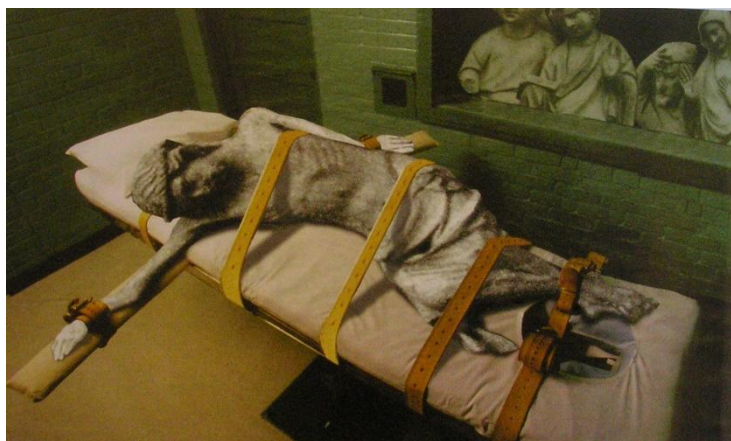
76. Jiří Surůvka, *Bad girls*, 1998, počítačový airbrush, syntetické plátno, 150 x 100 cm.



77. Jiří Surůvka, *Tvůrci války II.*, 1999, počítačový airbrush, syntetické plátno, 142,5 x 100 cm.



78. Jiří Surůvka, *Hruška*, 1996, olej, plátno, 150 x 120 cm.



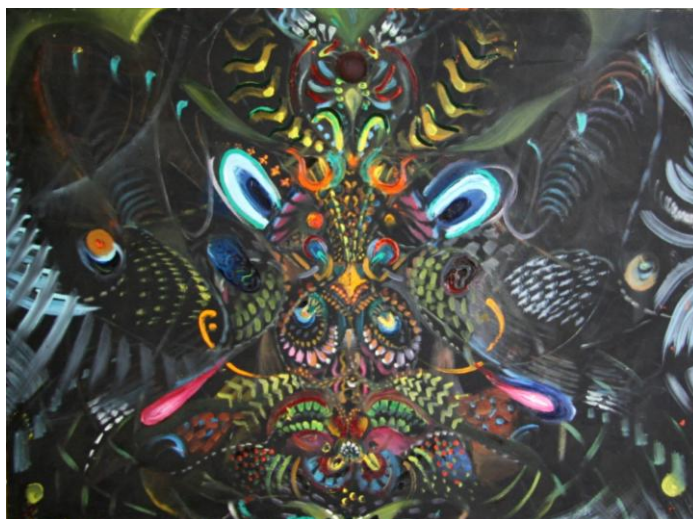
80. Jiří Surůvka, *Smrtící injekce*, 2003, počítačový airbrush, umělohmotná plachta, 337,5 x 199,5 cm.



81. Miroslav Štolfa, *Světlý monochrom*, 1999, olej, plátno, 160 x 140 cm.



82. Miroslav Štolfa, *Vertikály*, 2000, olej, plátno, 160 x 140 cm.



84. Otto Placht, *Oči*, 2002, olej, plátno, 80 x 110 cm.



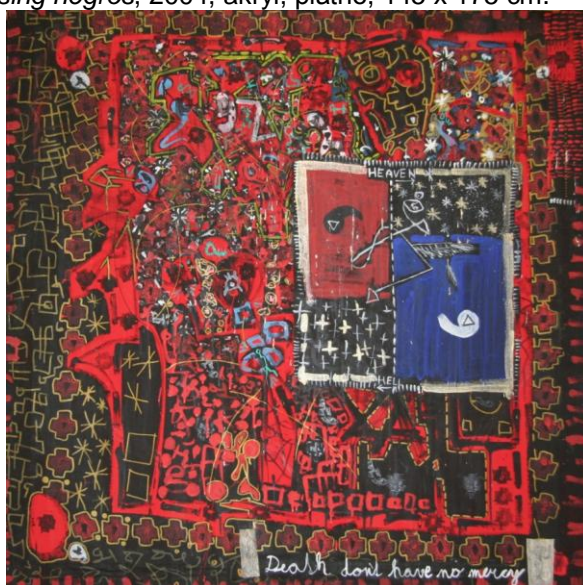
85. Otto Placht, *Brasil*, 2002, olej, plátno, 150 x 200 cm.



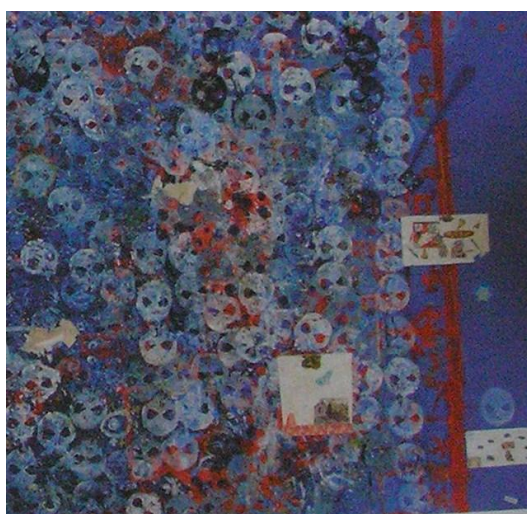
87. Otto Placht, *Lebka*, 1993, akryl, plátno, rozměry neuvedeny.



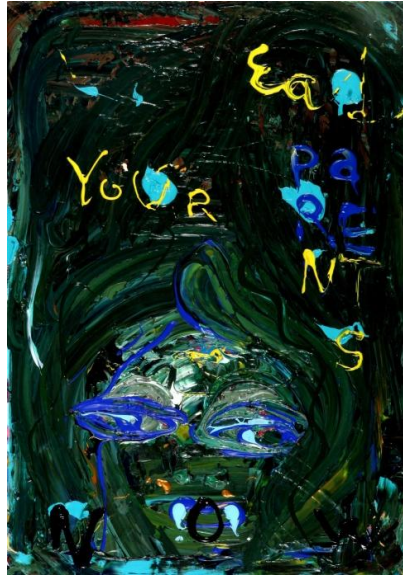
90. Václav Girsá, *Pissing negros*, 2004, akryl, plátno, 145 x 175 cm.



91. Ivan Václavek, *Heaven Hell*, 2002, akryl, plátno, 110 x 110 cm.



92. Ivan Václavek, *Bez názvu*, 1999, akryl, koláž, plátno, 69 x 72,5 cm.



93. Vladimír Skrepl, *Eat your parents now*, 2008, akryl, plátno, 80 x 50 cm.



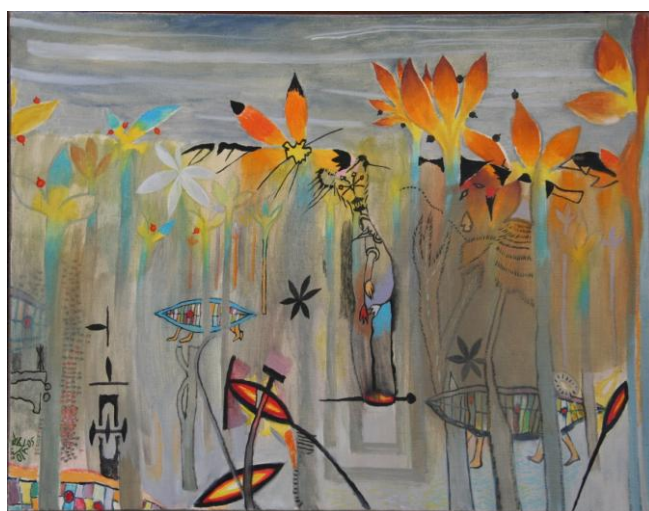
94. Vasilij Kandinskij, *Skica k potopě*, 1912, olej, plátno, 43 x 38,7 cm.



95. Otakar Hudeček, *Fantaskní květy*, 2003, olej, sololit, 61 x 76 cm.



96. Otakar Hudeček, *Krajina s modrými oblouky*, 2004, olej, sololit, 61 x 76 cm.



97. Otakar Hudeček, *Kráčející podzim*, 2005, olej, plátno, 90 x 70 cm.



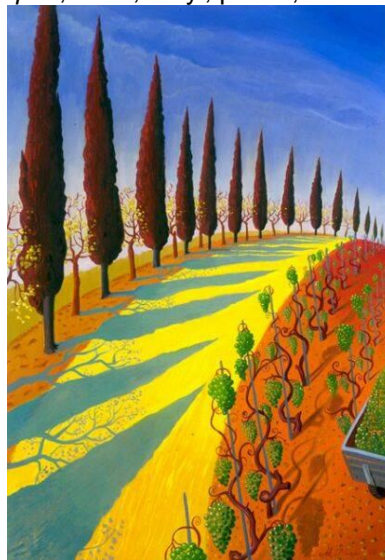
98. Michal Nesázal, *Modré ostrovy*, 2003, olej, plátno, 120 x 140 cm.



99. Michal Nesázal, *Bez názvu*, 2005, olej, plátno, 30 x 40 cm.



100. Michal Nesázal, *Modré kopce*, 2002, akryl, plátno, 130 x 160 cm.



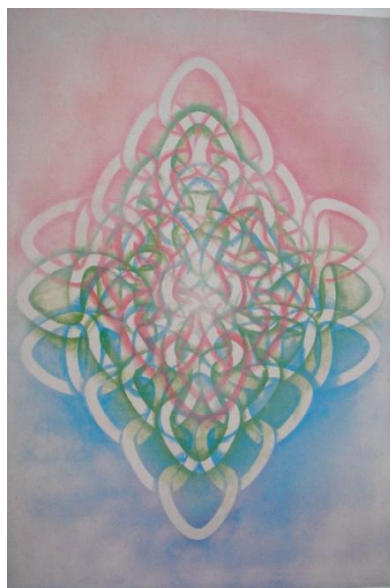
102. Milan Kunc, *Toskánská cesta*, 2003, olej, plátno, 115 x 80 cm.



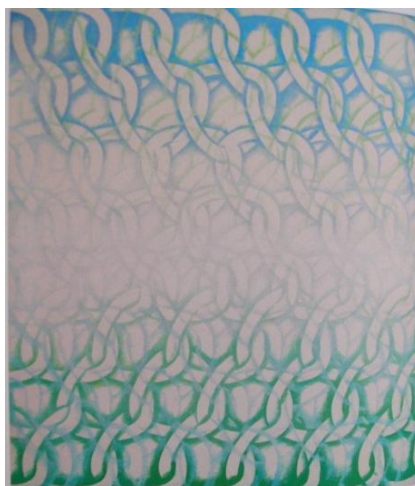
104. Tomáš Císařovský, *Sopka*, nedatováno, olej, plátno, 70 x 100 cm.



105. Dana Puchnarová, *Tvarový zářič*, 2003, olej, plátno, 160 x 120 cm.



106. Dana Puchnarová, *Šalamounova hvězda* (Z cyklu Sítě), 1997, olej, plátno, 80 x 63 cm.



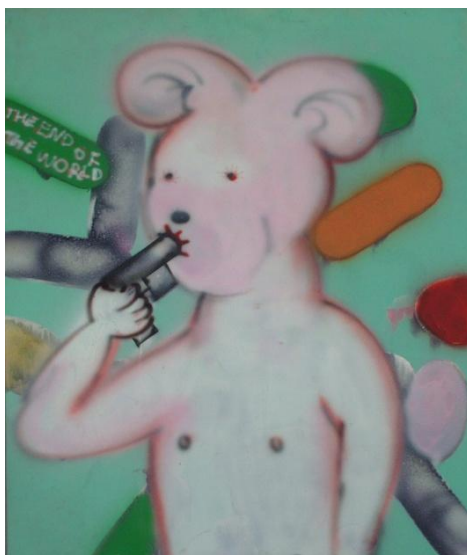
107. Dana Puchnarová, *Buddhova síť II*, 1997, olej, plátno, 160 x 140 cm.



108. Josef Bolf, *Holka na mopedu*, 2004, akryl, plátno, 200 x 150 cm.



109. Josef Bolf, *From the dark forest*, 2005, akryl, papír, 210 x 275 cm.



110. Josef Bolf, *The end of the world*, 2005, akryl, překližka, 93 x 79 cm.



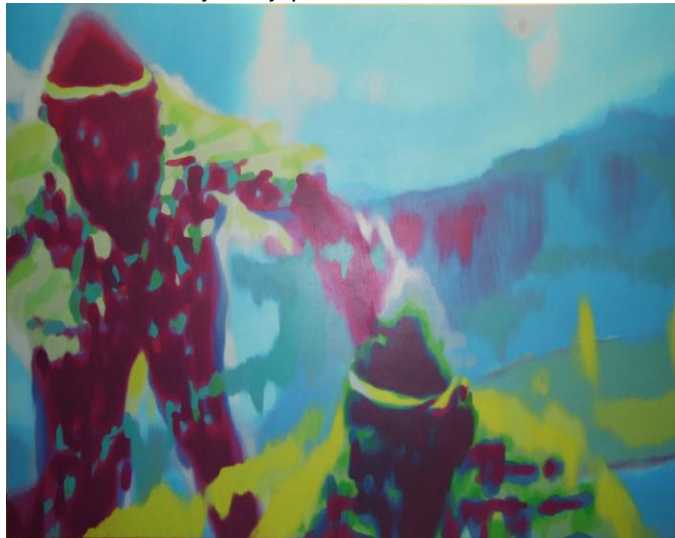
111. Josef Bolf, *Ovečka a vlk*, 2006, akryl, plátno, 65 x 90 cm.



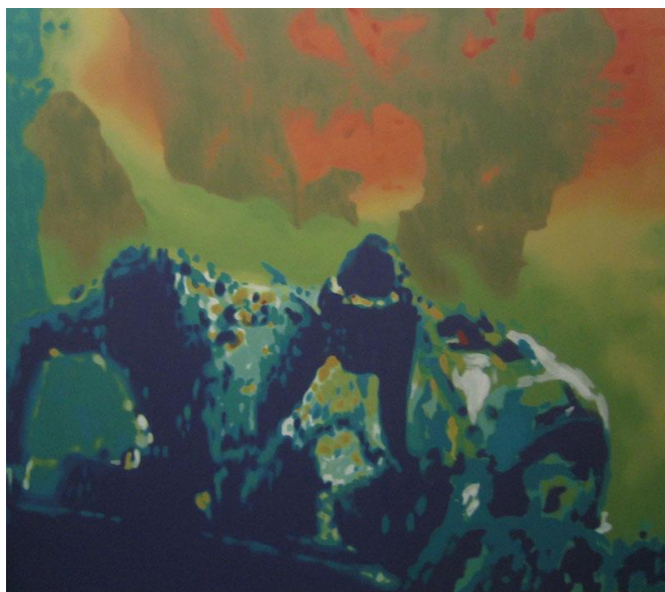
112. Josef Bolf, *Hlava 8*, 2006, akryl, olej, plátno, 25 x 30 cm.



114. Josef Bolf, *Hlava 2*, 2006, akryl, olej, plátno, 30 x 30 cm.



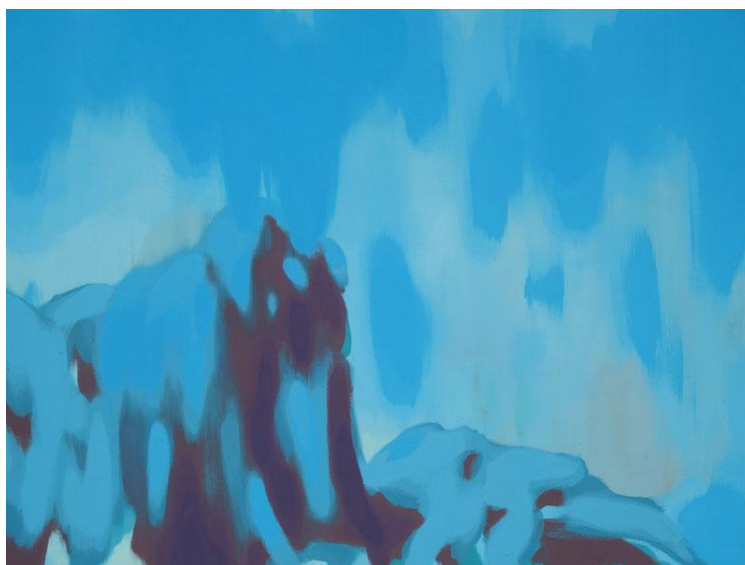
115. Michal Czinege, *Už padol*, 2004, akryl, plátno, 190 x 240 cm.



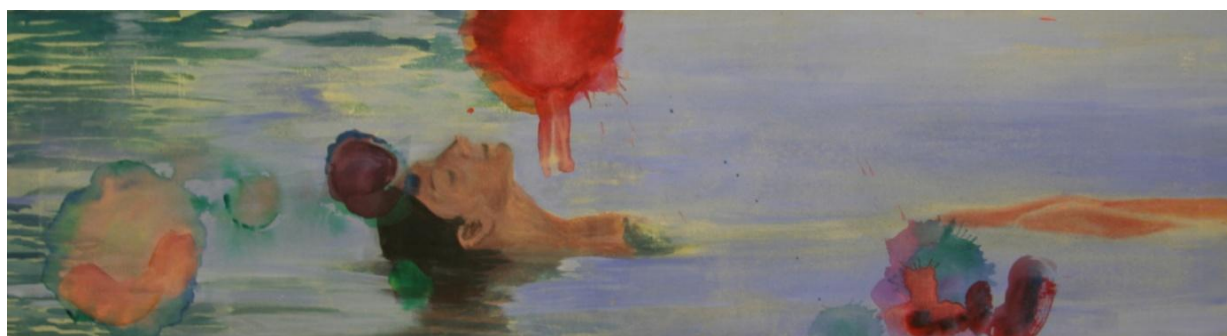
116. Michal Czinege, *15 m*, 2005, akryl, plátno, 240 x 276 cm.



117. Michal Czinege, *Odráz*, 2005, akryl, plátno, 90 x 70 cm.



118. Michal Czinege, *Kivi*, 2006, akryl, plátno, 90 x 12 cm.



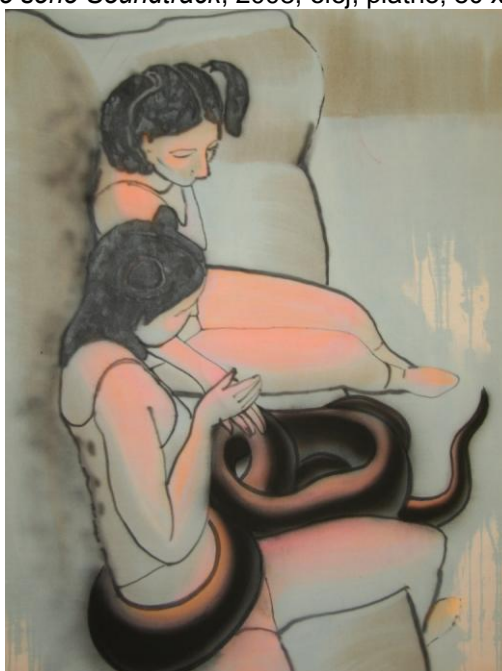
120. Jana Farmanová, *Modrá Ofélia*, 2004, akryl, plátno, 55 x 200 cm.



121. John Everett Millais, *Ofélie*, 1852, olej, plátno, rozměry neuvedeny.



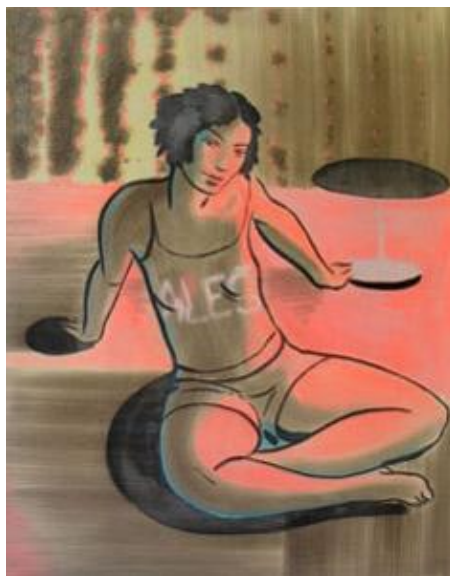
124. Jana Farmanová, *Ze série Soundtrack*, 2008, olej, plátno, 80 x 50 cm.



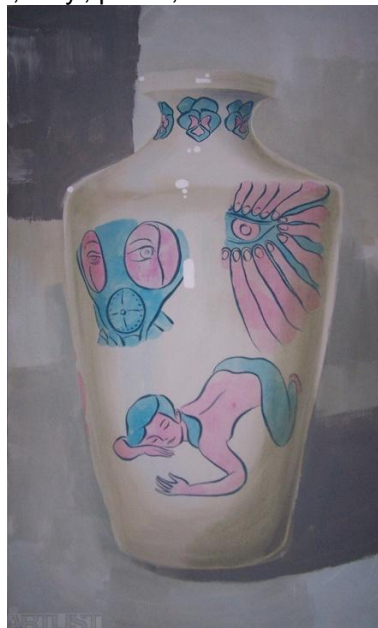
125. Aleš Hudeček, *Copy & Print*, 2004, akryl, plátno, 130 x 100 cm.



126. Miloš Čermák - Miloš Gašparec, *Hana a Hana. O historických filmech*, 2007, komix.



127. Aleš Hudeček, *Aleš*, 2003, akryl, plátno, 120 x 95 cm.



130. Aleš Hudeček, *Vytříbený vkus III.*, 2006, akryl, plátno, 150 x 90 cm.



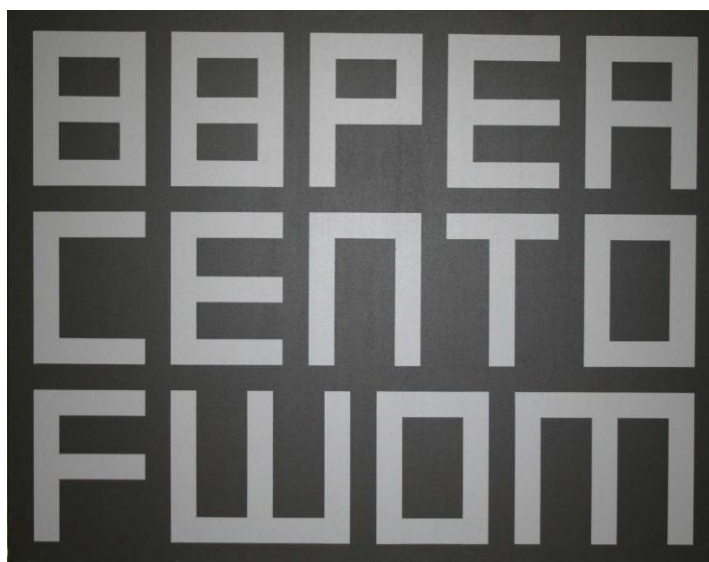
131. Pavel Forman, *Dark-wins-evolution*, 2005, akryl, plátno, 200 x 300 cm.



133. Pavel Forman, *Re-flex-less*, nedatováno, technika neuvedena, 160 x 220 cm.



134. Pavel Forman, *No return*, 2008, kombinovaná technika na plátně, 100 x 100 cm.



135. Jan Šerých, *88 percent of women*, 2006, akryl, plátno, 110 x 145 cm,



137. Jan Šerých, *Volejte 776 257 109 v 7:30*, 2007, akryl, plátno, 110 x 140 cm.



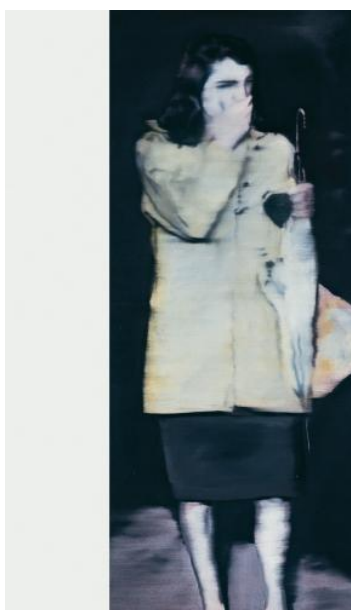
138. Jan Šerých, *Telefonní číslo celebrity, ale já don't vědět, který*, 2007, akryl, plátno, rozměry neuvedeny.



139. Jan Šerých, *Bez názvu*, 2001 – 2, akryl, plátno, 110 x 150 cm.



140. Pavel Šmíd, *Kuřačka*, 2006, olej, plátno, 150 x 120 cm.



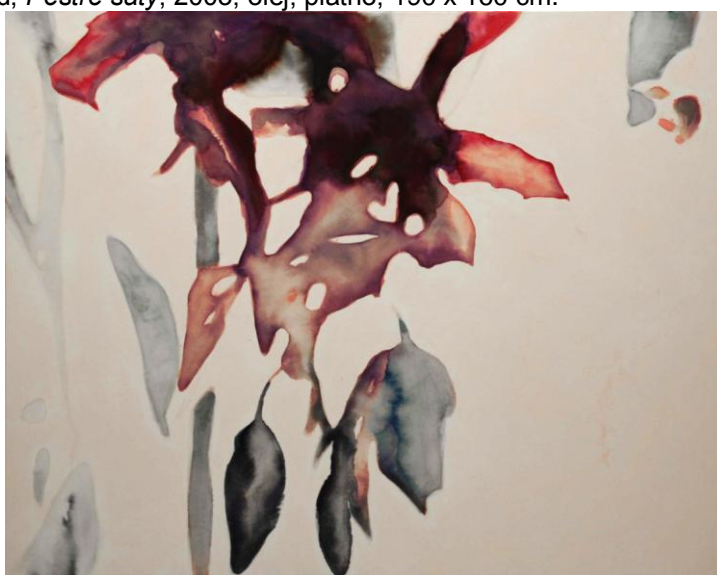
141. Gerhard Richter, *Žena s deštníkem*, 1964, olej, plátno, 160 x 95 cm.



142. Pavel Šmíd, *Cyklus sebeobrana*, 2005, olej, plátno, 80 x 65 cm.



143. Pavel Šmíd, *Pestré šaty*, 2003, olej, plátno, 190 x 160 cm.



144. Juliana Mrvová, *Espina*, 2007, tempera, barevné tuše, plátno, 150 x 190 cm.



145. Jiří Straka, *Samsara*, 2007, tuš na papíře, 215 x 474 cm.



146. Juliana Mrvová, *Blind point II.*, 2007, tuš, akryl, plátno, 50 x 50 cm.



147. Juliana Mrvová, *Borboleta*, 2008, akvarel, tužka, běloba, papír, 20,5 x 29 cm.

11. SUMMARY

Fourty paintings and three computer prints from the collection of the Museum of modern in Olomouc (MUO) art were created between the years 1989 – 2007. MUO gets these exponates between the years 1990 – 2007. All artworks come from twentysix Czech authors and six Slovak authors.

In 1989 were painted pictures from: Vladimír Kokolia (1956), *Untitled*, 1989, Jiří Kovanda (1953), *Children´s room*, 1989, Václav Malina (1950), *Vertical solo*, 1989, Adriena Šimotová (1926), *Reconciliation*, 1989, and Laco Teren (1960), *Dance of death*, 1989.

From 1990 come following paintings: Petr Kvíčala (1960), *Cross cutting*, 1990, Petr Kvíčala (1960), *Moravian garden*, 1990, and Václav Malina (1950), *Trees and light*, 1990.

Year 1992 are marked with pictures: Václav Boštík (1913 – 2005), *Rise I.*, 1992, Tomáš Císařovský (1962), *Width*, 1992, and Pavel Hayek, *Philodendron*, 1992.

Between the years 1993 – 1996 were created following artworks: Jiří Lindovský (1948), *Division*, 1993, Pavel Hayek (1959), *Maple leaves*, 1994, Milan Kunc (1944), *Amor and Psyche*, 1995, and Roman Trabura (1960), *Salamander*, 1995.

Over the years 1996 – 1998 were painted these images: Rudolf Fila (1932), *Grimace*, 1996, Jiří Lindovský (1948), *Bourgeois still life*, 1997, Lubomír Typlt (1975), *Cat with a sack of water*, 1997, and Roman Franta (1962), *9.S.II.*, 1998.

In terms of dating is more frequent year 1999: Jiří Petrbok (1962), *Angel*, 1999, Jiří Surůvka (1961), *Gilbert & George*, 1999, Jiří Surůvka (1961), *War makers II.*, 1999, and Miroslav Štolfa (1930), *Bright monochrome*, 1999.

Between the years 2002 – 2003 were done following paintings: Otto Placht (1962), *Eyes*, 2002, Ivan Václavek (1979), *Heaven Hell*, 2002, Otakar Hudeček (1954), *Fantasy flowers*, 2003, Michal Nesázal (1963), *Blue islands*, 2003, Dana Puchnarová (1938), *Emitter shape*, 2003, and Jiří Surůvka (1961), *Death injection*, 2003.

Year 2004 includes works: Josef Bolf (1971), *Girl on moped*, 2004, Michal Czinege, *It fell*, 2004, Jana Farmanová (1970), *Blue Ophelia*, 2004, Aleš Hudeček (1973), *Copy & Print*, 2004, and Otakar Hudeček (1954), *Landscape with blue arches*, 2004.

Between the years 2005 – 2007 were created these pictures: Michal Czinege (1980), *Reflection*, 2005, Pavel Forman (1977), *Dark-wins-evolution*, 2005, Otakar Hudeček (1954), *Walking autumn*, 2005, Michal Nesázal (1963), *Untitled*, 2005, Josef Bolf (1971), *Sheep and wolf*, 2006, Jiří Petrbok (1962), *Airport*, 2006, Jan Šerých (1972), *88 percent of women*, 2006, Pavel Šmíd (1964), *Smoker*, 2006, and Juliana Mrvová (1979), *Espina*, 2007.