



Pedagogická  
fakulta  
Faculty  
of Education

Jihočeská univerzita  
v Českých Budějovicích  
University of South Bohemia  
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta

Katedra výtvarné výchovy

Diplomová práce

## **ABSTRAKTNÍ TENDENCE V ČESKÉM UMĚNÍ**

### **V 70. A 80. LETECH**

Abstracto Tendencies in Czech Art throughout  
the 1970s and 1980s

Vypracovala: Bc. Simona Lazárková

Vedoucí práce: doc. Lenka Vojtová Vilhelmová, ak. mal.

České Budějovice 2022

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě – v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných Pedagogickou fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejich internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne .....

.....

Podpis studentky

## **Poděkování**

Touto cestou bych ráda poděkovala doc. Lence Vojtové Vilhelmové, ak. mal. za její laskavý přístup, trpělivost, cenné rady a odborné vedení mé diplomové práce. V neposlední řadě bych ráda poděkovala rodině a přátelům za podporu během celého studia.

## **Abstrakt**

Diplomová práce s názvem „*Abstraktní tendence v českém umění v 70. a 80. letech*“ je zpracována ve formě teoretické a tvůrčí praktické. V teoretické části jsou předkládány abstraktní tendence v českém umění v 70. a 80. letech 20. století představující tvorbu umělců tvořících s námětem koule a geometrického tvaru kruhu v plošné a prostorové tvorbě. Prostor je dán představitelům – Václavu Boštíkovi, Stanislavu Kolíbalovi, Hugo Demartinimu, Vladimíru Škodovi a Woody Vasulkovi.

Praktická část je prezentována grafickým provedením s kruhovým námětem s následně navazujícím prostorovým řešením v sádrovém vyhotovení. Vše je doprovázeno grafickými zkouškami a sádrovými odlitky kruhových objektů.

**Klíčová slova:** abstrakce, abstraktní umění, 70. a 80. léta 20. století, geometrie, tvar, koule, kruh, plocha, prostor, Václav Boštík, Stanislav Kolíbal, Hugo Demartini, Vladimír Škoda, Woody Vasulka, kresba, grafika, objekt, koncept

## **Formát bibliografické citace práce**

LAZÁRKOVÁ, Simona. *Abstraktní tendence v českém umění v 70. a 80. letech*. České Budějovice, 2022. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce: doc. Lenka Vojtová Vilhelmová, ak. mal.

## **Abstract**

The diploma thesis named 'Abstract Tendencies in Czech Art in the 1970s and 80s' is processed in both, a theoretical and a creative, practical parts. The theoretical part presents abstract tendencies in Czech art during the 1970s and 80s representing the work of artists creating pieces of a ball and a geometrical shape of a circle in both, surface as well as spacial creation. The works of Václav Boštík, Stanislav Kolíbal, Hugo Demartini, Vladimír Škoda and Woody Vasulka are presented and emphasized.

The practical part is presented in the form of a graphic creation including a circular theme with a subsequent area solution in gypsum. Everything is accompanied by drawing studies, graphic examinations and gypsum castings of circular objects.

**Key Words:** abstraction, abstract art, 1970s and 1980s, geometry, shape, ball, circle, surface, space, Václav Boštík, Stanislav Kolíbal, Hugo Demartini, Vladimír Škoda, Woody Vasulka, drawing, graphic design, object, concept

## Obsah

Úvod .....	7
<b>I. Teoretická část .....</b>	<b>9</b>
<b>1 Abstrakce jako poznávací a tvůrčí proces ve výtvarném umění .....</b>	<b>10</b>
1.1 První kroky abstraktního umění .....	11
<b>2 Abstraktní tendence v českém umění v 2. polovině 20. století v 70. a 80. letech .....</b>	<b>17</b>
2.1 Koule a kruh tématem v obrazech Václava Boštíka.....	26
2.2 Nepředmětný svět Stanislava Kolíbala .....	32
2.3 Geometrické tvary Huga Demartiniho .....	40
2.4 Tvůrčí geometrické tendence v díle Vladimíra Škody.....	42
2.5 Woody Vasulka jako průkopník elektronických audiovizuálních světů v umění.....	47
<b>II. Praktická část .....</b>	<b>53</b>
<b>3 Autorská Tvorba: „Ve vlastním kruhu“ .....</b>	<b>54</b>
3.1 Technologický proces plošné a prostorové tvorby.....	55
<b>Závěr .....</b>	<b>59</b>
<b>Seznam použitých zdrojů .....</b>	<b>61</b>
Tištěné zdroje .....	61
Elektronické zdroje .....	62
<b>Seznam Příloh.....</b>	<b>67</b>
<b>Přílohy I. Obrazový materiál k teoretické části.....</b>	<b>68</b>
<b>Přílohy II. Fotodokumentace praktické části.....</b>	<b>105</b>
<b>Zdroje příloh .....</b>	<b>125</b>

## Úvod

*„Neexistuje abstraktní umění. Musíte vždy začít s něčím. Poté můžete odstranit všechny reality.“<sup>1</sup>*

Pablo Picasso

Abstrakce se stává vůdčím fenoménem přinejmenším jedné epochy a umožňuje radě umělců interpretaci významu svých uměleckých počinů prostřednictvím souladu, či nesouladu linií, tvarů, barev a jazykem, jenž je jim vlastní, jejich myšlenky, city a vnitřní život.

Diplomová práce s názvem *„Abstraktní tendence v českém umění v 70. a 80. letech“* se zabývá abstraktními tendencemi v českém umění v 70. a 80. letech 20. století. Práce je rozdělena na teoretickou a praktickou část. První kapitola teoretické části diplomové práce zachycuje začátky a postupný vývoj abstraktních tendencí, které se formovaly na poli českého abstraktního umění v tomto časovém úseku.

Autorka této kvalifikační práce seznamuje čtenáře se základními pojmy abstraktních forem, neboť výtvarné abstrakci v určitém smyslu podléhá celé výtvarné umění bez ohledu na jednotlivé názorové proudy. Vždy zůstává v oblasti smyslového sdělení.<sup>2</sup>

V umění není nic vyčerpáno, žádný námět, materiál či technika. Lze navázat rozvíjejícím způsobem i na formy, které byly vytvořeny tvorbou již před desetiletími. Historie civilizace v minulém století je založena na principech, rovnicích, algoritmech, vzorcích a pravidlech. Lidé se však pokouší neustále hledat jakousi rovnováhu. Na počátku 20. století tak v souvislosti s tím začíná umělecké hnutí, které již nenaslouchá klasickým kánonům umění. Spíše obráceně – začíná poskytovat svobodu chaotickému, zdánlivě bezvýznamnému a dává člověku možnost osvobodit se od určitých dogmat a norem. Neklid této doby způsobí, že se umělec začíná ponořovat do svého vlastního nitra, hledat nové možnosti a výrazové prostředky. Svět tak spatří abstraktní umění, obecně nazývané abstrakcionismus (abstraktivismus). Nejdiskutovanější hnutí, jež doopravdy nikdy neskončilo.

---

<sup>1</sup> *Jak interpretovat abstraktní umění* [online]. [cit. 2022-01-02]. Dostupné z: <https://cs.eferrit.com/jak-interpretovat-abstraktni-umeni/>

<sup>2</sup> [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997, s. 7.

Tento směr je myšlenkově i společensky těsně spjat nejen s citovou a obrazovou sférou lidského individua, ale i s vědními obory fyziky, optiky, psychologie a dalšími, které zkoumají především světla, barvy a schopnosti člověka tyto vjemy chápat.

Analyzovaná forma se dá považovat za projev, který prosákl do umění kromě malířství i do užitého umění, architektury, designu, fotografie a dalších uměleckých oborů a vnímat ho jako prohlubování osobitého projevu a směřování k individualismu. Nechává v umělcích i divácích prostor pro vlastní fantazii, a právě divák je vtahován do umělcovy tvorby. Ovšem nejdůležitější na tomto směru není jen samotné umělecké dílo, ale především samotný proces. Umělec tak nabízí divákům jeho prostřednictvím zcela nové představy.

Druhá kapitola je věnována tématu koule a kruhu v plošné tvorbě, které jsou součástí i praktické části této práce. Zaměřuje se na abstraktní tendence u vybraných českých umělců, tvořících v 70. a 80. letech v oblasti malířství, grafiky, sochařství, fotografie. Prostor je dán představitelům – Václavu Boštíkovi, Stanislavu Kolíbalovi, Hugo Demartinimu, Vladimíru Škodovi a Woody Vasulkovi.

Cílem praktické tvůrčí části diplomové práce je aplikovat poznatky z části teoretické a vytvořit na tomto základě grafické provedení s kruhovým námětem, na který navazuje prostorové řešení v sádrovém provedení. Vše doprovází grafické zkušební tisky až po finální realizaci grafického ztvárnění v kontextu s prostorovým řešením s kruhovými objekty zkoušky a sádrové odlitky kruhových objektů.



## **I. Teoretická část**

# 1 Abstrakce jako poznávací a tvůrčí proces ve výtvarném umění

Autorka práce seznamuje čtenáře nejprve se základními dvěma pojmy, tj. abstrakce a abstraktní umění. Zároveň předkládá obecné řešení s přiblížením problematiky těchto výše uvedených konceptů.

Abstrakce (z latinského slova – odtažitý), též zobecnění, je poznávací proces a zároveň i jeho výsledek, jemuž jsou smyslové konkrétní jednotlivosti přivlastněny také pojmově a již zmiňovaným zobecněním. Abstrakce umožňuje hlubší poznání objektivní reality, její podstaty a procesů.<sup>3</sup> Je tak důležitou součástí umění, že rozhodně stojí za to zabývat se jí blíže.

Výraz „abstrahovat“ má dvojí význam. Prvním smyslem tohoto slova je oddělit, odmyslit znaky od pojmu a druhým smyslem je shrnout. V moderním umění se abstrakce prosazuje v obou významech, avšak první převládá, a je tedy velmi důležité a prospěšné rozlišení mezi dvojitým obvyklým použitím tohoto termínu. Jako příklad může sloužit obraz stromu, kde všechny tendence abstrakce jsou dovedeny až k logické mezi, a proto lze zde najít jen velmi málo z náhodné malířské myšlenky a spontánního zpracování námětu. Je na něm souhrn linií a nakloněných ploch, které pouze odrážejí strukturu stromu, což je druh abstrakce. Obraz je abstrakcí stromu, svou formu odvozuje od stromu, může se tedy říci, že malíř abstrahoval. Avšak jelikož z důvodu odvození vzniklé z daného předmětu je zřetelné a jasné, obraz není abstraktní. V druhém významu tohoto termínu je abstraktní takový obraz, kde se zobrazené tvary neodvozují od daného námětu, ale přímo z prožitků umělce, jeho pojetí účinku vzájemných vztahů mezi tvary a barvami.<sup>4</sup> Příčinou těchto dvou aspektů abstrakce není odchylný způsob vidění, nýbrž různorodé interpretace a odlišné reakce. To vše vede k rozdílnému zdůraznění předmětů a k nestejným uměleckým intencím.<sup>5</sup>

Abstraktní umění je obvykle charakterizováno jako nefigurativní či bezpředmětné. Nezobrazuje totiž předměty a tvary vnějšího světa, ale pomocí výtvarných prvků, linie,

---

<sup>3</sup> [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997, s. 7.

<sup>4</sup> [Srov.] COPPLESTONE, Trewin. *Moderní umění*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965, s. 9.

<sup>5</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 10.

geometrických obrazců, barevných skvrn nebo ploch ztvárňuje životní pocit a vztah ke světu.<sup>6</sup>

## 1.1 První kroky abstraktního umění

Ve výtvarném umění je abstrakcí myšlena odchylka mezi zobrazením a skutečností osvojanou běžnou zkušeností či vědeckými poznatky a jinými způsoby. Tato odchylka je jednou z nepostradatelných podmínek uměleckého odrazu skutečnosti, sdělnosti i zrakové, myšlenkové a citové působivosti. V tomto významu podléhá výtvarné abstrakci celé výtvarné umění bez zřetele na jednotlivé názorové proudy, neboť stále zůstává v oblasti smyslového sdělení. V případě, že se přibližuje zrakové zkušenosti předmětného světa, jako je realismus<sup>7</sup>, verismus<sup>8</sup>, trompe l'oeil<sup>9</sup>. Nebo naopak se od ní vzdaluje – ornament<sup>10</sup>, abstraktní umění.<sup>11</sup>

Abstrakcí je například dvojrozměrnost obrazu a grafického listu, barevnost a světlo, tvarová a prostorová redukce v reliéfu. Její nedílnou součástí jsou též i různé druhy kompozic, které jsou jen historicky podmíněným vyjádřením náhledu na prostor a místo člověka, ponderace<sup>12</sup>, barevnost nebo nebarevnost soch, grafických listů a další elementy výtvarného tvarosloví, podílející se na realizaci uměleckého odrazu skutečnosti. A tím se poté stává mimořádným a neopakovatelným subjektivním obrazem, v němž se umělec zaměřuje k abstraktním prvkům, jako jsou tíha, napětí a rovnováha. Ty se ve světě vyskytují vždy ve spojení s reálnými předměty, ze kterých byly vědním poznáním odvozeny a pojmově autonomizovány. Této spojitosti s předmětností

---

<sup>6</sup> [Srov.] SEDLÁŘ, Jaroslav. *Ismy umění 20. století: s esejem Poznámky k interpretaci umění 20. století*. Montreal: Meridian World Press, 2014, s. 17.

<sup>7</sup> Realismus je termín, který ve výtvarném umění označuje názor, jenž zachovává konkrétnost, individuálnost a jedinečnost skutečnosti z hlediska zrakové zkušenosti. (BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997, s. 304.)

<sup>8</sup> Verismus (z lat. verus – skutečný), umělecký názor založený na znovupodání předmětné skutečnosti. V tomto smyslu má termín charakterizující, ne hodnotící povahu a může být vztahován na všechna umělecká časová období. (Tamtéž, s. 380.)

<sup>9</sup> Trompe l'oeil (fr. zrakový klam), v malířství smyslově úplně věrné podání celého obrazového výjevu, nebo některé jeho části, např. mušky sedící na okraji rámu obrazu – vede k záměně malovaného se skutečností. (Tamtéž, s. 370.)

<sup>10</sup> Ornament (z lat. ornare – zdobit), v malířství, sochařství, grafice, architektuře a také v užitém umění značí ozdobný prvek stejného druhu. (Tamtéž, s. 256.)

<sup>11</sup> [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997, s. 7.

<sup>12</sup> Ponderace (z lat. ponderare – vyvážit), v sochařství vyvážené rozložení těles, hmotnosti k postoji či pohybu postavy. Termín je vztahován též na figurální složky v malířských a grafických dílech, popřípadě i na jejich celkovou kompozici. (Tamtéž, s. 281.)

se nemohou vzdát ani krajně abstrahující proudy. V soustavách např. abstraktního umění jsou totiž předmětností volné geometrické, organické<sup>13</sup>, anorganické<sup>14</sup>, vegetabilní<sup>15</sup> i fantazijní tvary<sup>16</sup> zastoupeny, ačkoli postrádají bezprostřední vztah ke zrakové zkušenosti. Výtvarná abstrakce provází vývoj umění již od pravěku až do současnosti. Je přítomná ve všech výtvarných názorech v míře a významech, jež jsou dány historickým vývojem a je podstatnou složkou tvůrčího procesu.<sup>17</sup>

Projevy zestručnění lze sledovat již od neolitu. Jejich estetický předpoklad, že formy a barvy působí nezávisle na námětu, existuje však již od antiky a po staletí jej umělci teoretikové opakovaně používali. Ale skutečné abstraktní formy nezobrazující rozeznatelné výjevy či objekty a sestává se spíše z tvarů, forem a barev, představující samy sebe, je moderní fenomén, který se začal rozšiřovat až na počátku dvacátého století.<sup>18</sup>

Abstraktní tvorba se může zakládat na něčem nebo být inspirována něčím z reálného světa, anebo naopak může využívat čistě jen barvy a formy, které nemají původ v opticky pozorovatelné realitě. Začleňuje do sebe více různých stylů či spíše individuálních projevů, počínaje od gestické a expresivní malby až po geometrickou a syrovou.<sup>19</sup>

Zárodky nových tendencí lze nalézt již v akademických tradicích devatenáctého století. Toto století se opíralo o estetická témata, motivy stanovené v době renesance, jejichž principy byly po staletích opakovaním znehodnoceny. Umělecká díla se dala definovat jako seskupení postav v heroických pózách, které ilustrovaly jakoukoli historickou či mytologickou událost a vzdalovaly se uměleckým prožitkům. Neuspokojivosti této již vyčerpané estetické stránky porozumělo několik umělců, kteří začali obnovovat zájem o fyzický svět.<sup>20</sup> Impresionisté se odpoutali od většiny dřívějších principů a začali se zajímat o všedního člověka, krajinu a okolní svět kolem sebe.<sup>21</sup> Namísto těžkých tmavých

---

<sup>13</sup> Organické tvary – použití materiálu organického původu, dřevo, půda, jehličí atd. Příkladem může být organická architektura usilující o harmonizaci staveb a přírody. (BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997, s. 7–8.)

<sup>14</sup> Anorganické tvary – použití materiálu anorganického původu jako jsou např. slitiny kovů, minerály, horniny, beton, cihly, sklo, porcelán atd. (Tamtéž, s. 7–8.)

<sup>15</sup> Vegetabilní tvary – výtvarná forma, v níž jsou uplatněny motivy odvozené z tvarů, popř. barev rostlin. Rostlinný ornament byl uplatněn v antických i pozdějších výtvarných stylech – výrazný zejména v secesi. (Tamtéž, s. 378.)

<sup>16</sup> Fantazijní tvary – zobrazení vnitřních fantazijních představ umělce a jeho osobních vjemů a zážitků. (Tamtéž, s. 102.)

<sup>17</sup> [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997, s. 7–8.

<sup>18</sup> [Srov.] KOLEKTIV AUTORŮ. *Kniha umění*. Universum: 2018, s. 302.

<sup>19</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 302.

<sup>20</sup> [Srov.] COPPLESTONE, Trewin. *Moderní umění*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965, s. 11.

<sup>21</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 12.

maleb používali jasnější barvy, snažili se více postihnout věc v daném okamžiku a její určité osvětlení. Jejich umění však bylo více pozorovacím – na úkor emocionální hodnoty daného námětu.<sup>22</sup>

Ve chvíli, kdy přestává být v díle minulosti něco naprosto nového, nastává v pravém slova smyslu moderní nové umění. Ovšem když moderní umění dospělo do tohoto okamžiku, patřilo do procesu revolučního zvratu, který byl charakterizován kritikou impresionismu.<sup>23</sup> Až postimpresionisty začalo přitahovat emocionální téma všedního dne a řád, jenž může ztělesnit postava nebo krajina. Nešlo jen o jeho zobrazení, ale i o možnosti, které se nabízely jako intenzivní zážitek fyzického světa. Příkladem je Vincent van Gogh<sup>24</sup> (viz Přílohy I., obr. 1) a jeho obraz *Žlutá židle* (viz Přílohy I., obr. 2) nebo Paul Cézanne<sup>25</sup> (viz Přílohy I., obr. 3) vytvořením malby *Pohoří Ste-Victoire* (viz Přílohy I., obr. 4), kdy se zabýval uspořádáním světa, které toto téma představovalo. Pokles zájmu umělců o reálnou stránku světa viditelného způsobeným uvolněným vztahem k uměleckým námětům, zvýšil jejich zájem o to, co znamená tento svět, pro jejich vlastní povahu. Poté měli umělci nevyhnutelně větší zájem o díla, která vytvářeli, než o náměty, jež měly představovat. V malířství tak uspořádání barev, které bylo doposud buď jakýmsi příběhem nebo aktem, začalo ztvárňovat jejich pohled na přírodu nebo emocionální reakce na ni. A k tomu již nebylo nutně zapotřebí určitých míst nebo konkrétních osob.<sup>26</sup>

Již v prvních fázích kritiky impresionismu se dívali umělci jako van Gogh vnitřním zrakem a síla vjemu jim otevírala zcela nový svět. Pro tyto prožitky emocionálního citění je charakteristický jeho výrok:<sup>27</sup> „Vidím v celé přírodě, např. ve stromech, výraz, ba i duši.“<sup>28</sup> Vincent van Gogh i Paul Gauguin<sup>29</sup> (viz Přílohy I., obr. 5) neobyčejně odhalili a napomohli

---

<sup>22</sup> [Srov.] COPPLESTONE, Trewin. *Moderní umění*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965, s. 12.

<sup>23</sup> [Srov.] SEDLÁŘ, Jaroslav. *Ismy umění 20. století: s esejem Poznámky k interpretaci umění 20. století*. Montreal: Meridian World Press, 2014, s. 13.

<sup>24</sup> Vincent van Gogh (1851–1890) byl nizozemský malíř. Dodnes je považován za jednu z největších osobností světového malířství. Svým stylem zapadal nejvýrazněji mezi fauvisty, expresionisty, zčásti pak i mezi ranou abstrakci. ([Srov.] *Vincent van Gogh*. National gallery of Art [online]. [cit. 2022-01-02]. Dostupné z: <https://www.nga.gov/collection/artist-info.1349.html>)

<sup>25</sup> Paul Cézanne (1839–1906) byl francouzský postimpresionistický malíř, jehož dílo položilo základy od uměleckého snažení 19. století k novému a radikálně odlišnému světu umění 20. století. (*Paul Cézanne*. Artmuseum [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: [http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art\\_id=218](http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=218))

<sup>26</sup> [Srov.] COPPLESTONE, Trewin. *Moderní umění*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965, s. 12.

<sup>27</sup> [Srov.] SEDLÁŘ, Jaroslav. *Ismy umění 20. století: s esejem Poznámky k interpretaci umění 20. století*. Montreal: Meridian World Press, 2014, s. 13.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>29</sup> Paul Gauguin (1848–1903) byl francouzský malíř a vůdčí osobnost postimpresionismu. (*Paul Gauguin*. National Gallery of Art [online]. [cit. 2022-01-02]. Dostupné z: <https://www.nga.gov/collection/artist-info.1330.html>)

k samostatné psychické schopnosti vyjádřit se výtvarnými prostředky – charakteristické linie v určitý výraz a barvu v barvu výrazu.<sup>30</sup> Další kritika impresionismu představovaná Cézannem vycházela z jeho přesvědčení, že vše se v přírodě modeluje jako „koule, kužel, válec“. Nesouhlasil s pojetím impresionistů o nejistém zachycení prchavého okamžiku, ale naopak se snažil o vyjádření něčeho věčně trvalého. Paul Cézanne tím, že usiloval o převedení bohatství nejrůznějších podob přírody na nejrůznější stereometrické útvary, v podstatě zahájil cestu k abstrakci a vytvořil tak základ k modernímu umění.<sup>31</sup>

V 19. století docházelo k ekonomické struktuře společnosti, novým vědeckým objevům a zároveň i ke krizi umění.<sup>32</sup> To vše ale otevíralo, podobně jako ve vědě, větší potencialitu poznání světa, neboť moderní umění se snažilo o proniknutí k vlastní podstatě jevů.<sup>33</sup> Kořeny soudobých historických změn abstraktního umění však souvisely nejen s myšlenkovou a citovou sférou člověka, ale i s vývojem fyziky, optiky, psychologie a oborů zabývajících se výzkumem světla či barev a toho, jak dalece dosahuje člověk svými vjemovými schopnostmi tyto barevné tvary vnímat. Tehdy se vytvořilo umělecké a literární hnutí francouzských symbolistů, kteří odmítali realistické zobrazení ve prospěch náznaku, vyjádření emočních zkušeností a vytvořili filosofický rámec abstrakce.<sup>34</sup> Moderní umění se tedy rodilo z roztržky s hodnotami devatenáctého století obdobně tak, jako se rodil manýrismus v neshodách s hodnotami renesance.<sup>35</sup>

Přesvědčení o tom, že by umění nemělo být jen zobrazením okolního světa v pravém slova smyslu se ještě silněji projevilo na počátku 20. století v díle kubistů a futuristů. Ti zpracovávali a rozkládali vizuální skutečnost do takových forem, že v nich už téměř nebyla k rozeznání. Zároveň však fauvisté na svých obrazech vymanili barvu od její naturalistické funkce. V letech těsně před první světovou válkou začala vznikat první skutečně abstraktní díla, jež neměla jakýkoli odkaz na svět. Nicméně neexistence identifikovaných věcí rozhodně neznamenala absenci smyslu.<sup>36</sup>

Abstraktní umění – nekonkrétní, neobjektové, nefigurativní, nepředmětné nebo čisté umění, je názorově značně rozrůzněné. Hlavní roli zde hrají tvůrčí postupy, cíle,

---

<sup>30</sup> [Srov.] SEDLÁŘ, Jaroslav. *Ismy umění 20. století: s esejem Poznámky k interpretaci umění 20. století*. Montreal: Meridian World Press, 2014, s. 13.

<sup>31</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 15.

<sup>32</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 12–13.

<sup>33</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 12.

<sup>34</sup> [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997, s. 8.

<sup>35</sup> [Srov.] SEDLÁŘ, Jaroslav. *Ismy umění 20. století: s esejem Poznámky k interpretaci umění 20. století*. Montreal: Meridian World Press, 2014, s. 12.

<sup>36</sup> [Srov.] KOLEKTIV AUTORŮ. *Kniha umění*. Universum: 2018, s. 302.

východiska, představy o společenské funkci díla, jeho výtvarné zobrazení i přístupy k věcné a společenské realitě. Podle těchto aspektů se abstraktní umění rozdělilo a nadále rozděluje do dvou proudů. První proud postupuje při zachycení skutečnosti způsobem od konkrétní, osobité jednotlivosti ke tvarovému, prostorovému či barevnému zjednodušení, jako je například jablko – koule, láhev – válec. Záleží na úrovni abstrakce, kolik souhry se smyslovým zážitkem v díle zanechá. Druhý způsob zobrazení abstraktního díla vychází z křivek, přímek, barvy, prostoru, obrysu či rytmu, světla aj. To vše není vázáno na předměty skutečnosti. Přitom zobrazení ovšem tím neztrácí nic na obsahu, smyslu i funkci. Při použití těchto poznatků, ke kterým umělci docházeli intuitivně i rozumově, velmi důležitou roli sehrála i hudba a literatura.<sup>37</sup>

*„Každý umělecký zážitek, a to i ten nejmenší, obohacuje duši člověka, kultivuje ji a zušlechťuje. A to i tehdy, i když nevíme nic o vývoji výtvarného umění. Ale tento zážitek bude mnohem větší, když o uměleckém díle taky něco víme, když ho vnímáme nejen s potěšením, ale i porozuměním. Zdánlivá chaotičnost a nesrozumitelnost současného umění je založena jen na lidské neschopnosti tyto proudy chápat a proniknout do tajemství tvorby. Zatímco nikoho nezarazí nový technický vynález, a aniž by chápal vědeckou podstatu jeho konstrukce, užívá ho zcela samozřejmě, hodně lidí se pozastavuje nad novým výtvarným pohledem a odsoudí ho jako něco nesmyslného. Málokdo se pokusí soustředit se a pochopit. Umělecké dílo je přece dílem autorovy intuice, jak říká B. Croce<sup>38</sup>, tedy něčím „mezi nebem a zemí“. A dílo abstraktní přináší mnohem více informací než sebelépe namalovaný realistický obraz...“<sup>39</sup>*

Raná abstraktní díla umělců tedy vychází z jejich touhy dospět k jakési základní pravdě, která jsou kdesi za viditelným světem s jeho vnějšími jevy.<sup>40</sup> Zajímavostí je, že v mnoha zemích se začalo rozvíjet abstraktní umění téměř současně. Umělci o svých snahách zpočátku nevěděli, a z toho důvodu také není možné označit ani jednoho z nich za „otce“ abstrakce. V každém případě jedním z nejdůležitějších průkopníků byl ruský malíř Vasilij Kandinskij<sup>41</sup> (viz Přílohy I., obr. 6).<sup>42</sup> I když je Kandinskému mnohdy

<sup>37</sup> [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997, s. 8.

<sup>38</sup> Benedetto Croce (1866–1952) byl italský filosof, historik a politik. (*Benedetto Croce*. Encyklopedia Britannica [online]. [cit. 2022-01-02]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Benedetto-Croce>)

<sup>39</sup> BAUER, Alois. *Cesty výtvarného umění*. Jihlava: Astera G. 1996, s. 251.

<sup>40</sup> [Srov.] KOLEKTIV AUTORŮ. *Kniha umění*. Universum: 2018, s. 302–303.

<sup>41</sup> Vasilij Kandinskij (1866–1944) byl ruský malíř, grafik a teoretik umění, který později žil a pracoval v Německu a ve Francii. Patřil k průkopníkům abstraktního malířství. (*Kandinski Vasily*. Artplus [online]. [cit. 2022-01-02]. Dostupné z: <https://www.artplus.cz/cs/autor/3890-kandinsky-vassily>)

<sup>42</sup> [Srov.] KOLEKTIV AUTORŮ. *Kniha umění*. Universum: 2018, s. 303.

přisuzováno vytvoření prvního čistě abstraktního uměleckého díla, tak i několik dalších evropských umělců před první světovou válkou se na vývoji tohoto stylu podílelo. V Paříži francouzští malíři Robert<sup>43</sup> a Sonia Delaunayovi<sup>44</sup> (viz Přílohy I., obr. 7), kteří studovali teorie barvy a analogie mezi hudbou a malbou, s abstrakcí experimentoval i český rodák František Kupka<sup>45</sup> (viz Přílohy I., obr. 8).<sup>46</sup>

Na začátku 21. století neexistují žádná avantgardní hnutí, převládající tendence či vize, které by ukazovaly k budoucnosti. Umění mediální doby přesáhlo mezníky, přes něž se nelze dovolávat obecně platných hodnot a pravidel. Mezi druhy umění a uměleckými technikami, jakožto i mezi politickými systémy se rozdílly propojují a zároveň mizí. Představa o jakési globální světové kultuře vede k tomu, že se navzájem přibližují, a tím i splývají kultury jak západní, tak též východoevropské, asijské, latinskoamerické a africké. Ohrožení, že kultury především malých národů jsou a budou ochuzovány, je velmi reálné a podceňované. Proto je nutností, aby byly dnes pochopeny zvláštnosti kulturních počínů těchto malých národů a zařadit je do rámce a vztahů k historickým vývojovým směrům.<sup>47</sup>

---

<sup>43</sup> Robert Delaunay (1885–1941) byl francouzský kubistický malíř, představitel abstraktního malířství. (*Robert Delaunay*. TATE [online]. [cit. 2022-01-02]. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/artists/robert-delaunay-992>)

<sup>44</sup> Sonia Delaunay (1885–1979) byla francouzská malířka, scénografka, designérka. Se svým manželem Robertem Delaunay založila umělecké hnutí Orphism, které je známe používáním výrazných barev a geometrických tvarů. (*Sonia Delaunay*. TATE [online]. [cit. 2022-01-02]. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/artists/sonia-delaunay-993>)

<sup>45</sup> František Kupka (1871–1957) byl český malíř, grafik a ilustrátor, jeden ze zakladatelů moderního abstraktního umění. Jeho vztah k hudbě se podílel na vzniku a realizaci dalšího nového výtvarného směru – orfismu. Orfismus přibližoval malířství jiným uměním (hudba, poezie). (*František Kupka*. České galerie [online]. [cit. 2022-01-02]. Dostupné z: <https://ceskegalerie.cz/cs/recenze/frantisek-kupka-a-zrozeni-abstrakce>)

<sup>46</sup> [Srov.] KOLEKTIV AUTORŮ. *Kniha umění*. Universum: 2018, s. 307.

<sup>47</sup> [Srov.] SEDLÁŘ, Jaroslav. *Ismy umění 20. století: s esejem Poznámky k interpretaci umění 20. století*. Montreal: Meridian World Press, 2014, s. 5.



## 2 Abstraktní tendence v českém umění v 2. polovině 20. století v 70. a 80. letech

Hlavní náplní této kapitoly je podat obrysy abstraktních tendencí v českém umění 2. poloviny 20. století, a poté je zaměřit na autory Václava Boštíka, Stanislava Kolíbalu, Huga Demartiniho, Vladimíra Škodu a Woody Vasulku, kteří se ve své umělecké tvorbě zabývali námětem koule a kruhu v plošné a prostorové tvorbě v 70. a 80. letech 20. století. Přesto je nezbytné v hrubých obrysech přiblížit výtvarné tendence předcházející výtvarnému proudu druhé poloviny dvacátého století.

Abstraktní umění, jehož se státní moc stále obávala, protože pro ni bylo nerozluštitelné svými kódy, mohlo být tolerováno pouze s architekturou.<sup>48</sup> Jisté uvolnění nastalo, když bylo dovoleno zakládat opět tvůrčí skupiny. Důvody sdružování byly různé, nelze zde zcela mluvit o vytváření nějakých pevných výtvarných projektů, větší důraz byl kladen na přátelství a vnitřní porozumění. Jedním z příkladů je výstava umělců z roku 1957 bez skupinového názvu a manifestační proklamace, mezi něž se řadil například Stanislav Kolíbal<sup>49</sup> (viz Přílohy I., obr. 9), Adriena Šimotová<sup>50</sup> (viz Přílohy I., obr. 10) či František Burant<sup>51</sup> (viz Přílohy I., obr. 11). Uvedení umělci znovu vystoupili na výstavě v roce 1960 v Umělecké besedě a poté vytvořili skupinu UB 12. Kořeny UB 12 ovšem sahají dále do minulosti, až do roku 1937, kdy bylo toto sdružení založeno Václavem Boštíkem<sup>52</sup> (viz Přílohy I., obr. 12), Jiřím Johnem<sup>53</sup> (viz Přílohy I., obr. 13), Václavem Bartovským<sup>54</sup> (viz Přílohy I., obr. 14) a dalšími.<sup>55</sup>

Za vznikem dalších *tvůrčích skupin* bylo úsilí většiny tehdejších výtvarníků, kteří tak či onak navazovali na modernismus. Seskupení se projevovала coby přímo symbol modernistických aktivit, stála za nimi obhajoba vlastních tezí a manifestů

---

<sup>48</sup> [Srov.] ŠEVČÍK, Jiří, Pavlína MORGANOVÁ a Dagmar DUŠKOVÁ. *České umění 1938–1989: programy, kritické texty, dokumenty*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2001, s. 192.

<sup>49</sup> Stanislav Kolíbal (\*1925) je český sochař, malíř, scénograf, ilustrátor a pedagog. (*Stanislav Kolíbal*. Česká televize [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/lide/stanislav-kolibal/>)

<sup>50</sup> Adriena Šimotová (1926–2014) byla česká malířka, grafička a sochařka. (*Adriena Šimotová*. Česká televize [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/lide/adriena-simotova/>)

<sup>51</sup> František Burant (1924–2001) byl český sklář a grafik. (*Burant František*. Artplus [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.artplus.cz/cs/autor/484-burant-frantisek>)

<sup>52</sup> Václav Boštík (1913–2005) byl český malíř, grafik a ilustrátor. (*Václav Boštík*. Česká televize [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10400768228-vaclav-bostik/>)

<sup>53</sup> Jiří John (1923–1972) byl český malíř a ilustrátor. (*Jiří John – velký básník přírody*. Iumění [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.iumeni.cz/clanky-recenze/umeni-a-design/2016-jiri-john-velky-basnik-prirody/>)

<sup>54</sup> Václav Bartovský (1903–1961) byl český malíř, teoretik umění, ilustrátor a typograf. (*Bartovský Václav*. Artplus [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.artplus.cz/cs/autor/1405-bartovsky-vaclav>)

<sup>55</sup> [Srov.] LAHODA, Vojtěch. *Rozvoj tvůrčích skupin 1958–1970: každodenní modernismus*. In ŠVÁCHA, Rostislav et al. *Dějiny českého výtvarného umění [VI/1] 1958–2000*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007, s. 99.

jako utopických nástrojů uvnitř moderního umění a snaha vytvořit spontánní opozici vůči výhradnímu výtvarnému uskupení – výběrovému Svazu československých umělců.<sup>56</sup>

Na počátku šedesátých let, obdobně jako ostatní abstraktní tendence, se začal formovat český nekonstruktivismus. „Nový konstruktivismus“ než aby se držel příkladu některých geometrických a konstruktivních hnutí a kinetismu z první poloviny dvacátého století, se spíše ohrazoval informelním projevem, který byl předveden na ateliérových výstavách Konfrontací v roce 1960. Samozřejmě tu byly příklady velkých osobností jako např. František Kupka, ale nekonstruktivisté je však nepovažovali za aktuální. Nezbylo jim nic jiného než opakovat cestu ke geometrické abstrakci známou od abstraktivistů z počátku dvacátého století, která byla provázená tvarovým a barevným omezením, zobrazováním vnější skutečnosti za pomoci abstrahované reality až po vystižení její podstaty čistými výtvarnými prostředky.<sup>57</sup>

Začátek šedesátých let znamená zlom například i ve tvorbě Karla Malicha<sup>58</sup> (viz Přílohy I., obr. 15), který se vymaňuje ve svých krajinách z dřívější popisnosti a ve svém vidění prostoru vytváří fyzikální a spirituální energii v obrazce, které se mění v symboliku kruhů a čtverců.<sup>59</sup> Malíř Zdeněk Sýkora<sup>60</sup> (viz Přílohy I., obr. 16) začal pomalu přecházet od zobrazování krajin k řešení výsledku samostatné organizace obrazové plochy a poté v tomto procesu dospěl k obrazu jako souboru několika geometrických tvarů. Sochař Hugo Demartini (viz Přílohy I., obr. 17) došel v řadě prací se sakrálními náměty až k plošnosti reliéfu, jenž začal pojímat informelně, podobně jako Bedřich Dlouhý<sup>61</sup> (viz Přílohy I., obr. 18) ve svých dílech z té doby. Důležitá byla základní proměna – od objemu přestupuje k ploše a od kompozice ke struktuře. Řada koulí

---

<sup>56</sup> [Srov.] LAHODA, Vojtěch. *Rozvoj tvůrčích skupin 1958–1970: každodenní modernismus*. In ŠVÁCHA, Rostislav et al. *Dějiny českého výtvarného umění* [VI/1] 1958–2000. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007, s. 99.

<sup>57</sup> [Srov.] HLAVÁČEK, Josef. *Neokonstruktivismus a kinetismus*. In ŠVÁCHA, Rostislav et al. *Dějiny českého výtvarného umění* [VI/1] 1958–2000. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007, s. 207.

<sup>58</sup> Karel Malich (1924–2019) byl český malíř, kreslíř, grafik a sochař, jehož dílo bylo řazeno do širšího proudu neokonstruktivistických tendencí, v Čechách označujících jako „Nová citlivost“. (*Karel Malich*. Galerie Zdeněk Sklenář [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://zdeneksklenar.cz/umelci/karel-malich>)

<sup>59</sup> [Srov.] HLAVÁČEK, Josef. *Neokonstruktivismus a kinetismus*. In ŠVÁCHA, Rostislav et al. *Dějiny českého výtvarného umění* [VI/1] 1958–2000. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007, s. 211.

<sup>60</sup> Zdeněk Sýkora (1920–2011) byl český malíř, jehož práce jsou zastoupeny v mnoha významných sbírkách moderního světového umění. Patří ke světovým průkopníkům využití počítače při přípravě výtvarného díla. (*Sýkora Zdeněk*. Galerie Kroupa [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.galeriekroupa.cz/autor/158/sykora-zdenek-1920-2011>)

<sup>61</sup> Bedřich Dlouhý (\*1932) je český malíř a bývalý profesor Akademie výtvarných umění v Praze. (*Bedřich dlouhý moje gusto*. Galerie hlavního města Prahy [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.ghmp.cz/vystavy/bedrich-dlouhy-moje-gusto/>)

nestejného tvaru, uspořádání, různě natočená je umístěna do vertikální a horizontální struktury či dřevěných přihrádek.<sup>62</sup>

Krajinář Vladimír Mirvald<sup>63</sup> (viz Přílohy I., obr. 19) vystavil ještě na první expozici skupiny Křížovatka taštické kresby, ale brzy je začíná strukturovat do vertikálních řad, nakonec je prokládá vertikálně – horizontálními soustavami šablonovitých písmen a číslic. Později připomínají jeho prvky soustředných kružnic uspořádaných do geometrických sítí a vlnění povrchu těchto kresek komplementaritu kružnic. U výše jmenovaných autorů je *kinetismus* ve smyslu virtuálním<sup>64</sup>.

Konstruktivistických tendencí se dotkla řada tvůrců, kteří u nich ale nezůstali. Například Stanislav Kolíbal užívá v celé své tvorbě geometrických souher, aby je vzápětí zpochybnil a vytvářel tak obraz existenciálního napětí.<sup>65</sup> Světelný kinetismus, který využívá nejen virtuální, ale i aktuální reálný pohyb, je v druhé polovině šedesátých let zastoupen především Milanem Dobešem<sup>66</sup> (viz Přílohy I., obr. 20) nebo Stanislavem Zippem<sup>67</sup> (viz Přílohy I., obr. 21). Jisté místo zastupuje i *Klub konkretistů*, jejichž program byl založen na „*modelech strukturálně dynamického způsobu chápání světa*“.<sup>68</sup> Zde je již možno říci, že jejich výstavní činnost z konce šedesátých let byla spolu s řadou představitelů nekonstruktivismu jakýmsi pomyslným koncem. Normalizace tvrdě potlačila veřejně činnost racionálně orientovaného umění. Jako jeden z momentů zápasu o nové výtvarné uchopení světa a obrazu se jeví nekonstruktivismus a kinetismus (podobně jako předcházející informel) a našel pomocí svých prostředků nové řešení obrazu či reliéfu.<sup>69</sup>

---

<sup>62</sup> [Srov.] HLAVÁČEK, Josef. *Neokonstruktivismus a kinetismus*. In ŠVÁCHA, Rostislav et al. *Dějiny českého výtvarného umění [VI/1] 1958–2000*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007, s. 214.

<sup>63</sup> Vladislav Mirvald (1921–2003) byl český výtvarník, pedagog a fotograf a člen významné skupiny Křížovatka. Řadí se mezi jednoho z klíčových osobností českého konstruktivního umění. Vynalezl nové výtvarné postupy - kaňkáž, zmrzláž. (*Mirvald, Vladislav*. Knihovna Památníku národního písemnictví [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: [https://arl.pamatniknarodnihopisemnictvi.cz/arl-pnp/cs/detail-pnp\\_us\\_auth-0043616-Mirvald-Vladislav-19212003/?iset=1&qt=mg](https://arl.pamatniknarodnihopisemnictvi.cz/arl-pnp/cs/detail-pnp_us_auth-0043616-Mirvald-Vladislav-19212003/?iset=1&qt=mg))

<sup>64</sup> tj. kinetismus zrakových klamů způsobených střídáním protikladně zbarvených prvků nebo tvarů, které se geometrizují.

<sup>65</sup> [Srov.] HLAVÁČEK, Josef. *Neokonstruktivismus a kinetismus*. In ŠVÁCHA, Rostislav, Marie PLATOVSKÁ. *Dějiny českého výtvarného umění [VI/1] 1958–2000*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007, s. 217.

<sup>66</sup> Milan Dobeš (\*1929) je slovenský malíř, grafik, tvůrce instalací a objektů, momentálně žije a tvoří v Bratislavě. (*Dobeš Milan*. Artplus [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.artplus.cz/cs/autor/941-dobes-milan>)

<sup>67</sup> Stanislav Zippe (\*1943) je český výtvarník, malíř, sochař a jeden z předních představitelů kinetického umění v Čechách. (*Stanislav Zippe*. Artlist – Centrum pro současné umění Praha [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/stanislav-zippe-344/>)

<sup>68</sup> [Srov.] HLAVÁČEK, Josef. *Neokonstruktivismus a kinetismus*. In ŠVÁCHA, Rostislav et al. *Dějiny českého výtvarného umění [VI/1] 1958–2000*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007, s. 218.

<sup>69</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 219.

Výstava *Nová citlivost* uskutečněná v roce 1968 v sobě nesla několik paradoxů. Původním záměrem byl manifest proměněné senzitivity, ovšem ve své souběžnosti byla především jakýmsi souhrnem uměleckých tendencí šedesátých let. Velkou část zaujímal tvůrci ze skupiny *Křižovatka*, čímž byl dán z větší části profil výstavy, ale objevila se tu však díla nejen konstruktivistická.<sup>70</sup> „*Tak se v Nové citlivosti sešly geometrické tendence, pop-art, akustické kresby, čistá abstrakce, stejně jako náznaky konceptu a umění environmentu nebo projevy vůbec nezařaditelné.*“<sup>71</sup>

Více tedy než prezentací konkrétního teoretického programu byla *Nová citlivost* reakcí na soudobé umění a civilizaci. Jiří Padrta<sup>72</sup>, autor programové statě, se v textu věnoval tomu, co mělo jednotlivé umělce spojovat:<sup>73</sup> „*Rozchod s organickou přírodou, která byla pro rozmanité verze poválečného lyrického umění hlavním centrem tvůrčích zájmů a objev přírody nové, vytvořené moderním člověkem a jeho civilizací.*“<sup>74</sup> Jako hlavní změnu vztahu umění versus člověk uvedl vztah umělce k civilizaci, jenž se stal pro umění základem. *Novou citlivost* ovšem necharakterizoval jako dogma, spíše jako všeobecné předpoklady a tendence současných umělců, z nichž některé byly představeny. Někteří umělci však nesdíleli zcela tento Padrtův názor k civilizaci, jako např. Václav Boštík, který ve své odpovědi na anketní otázku uvedl:<sup>75</sup> „*Obdivuju ji, ale současně si uvědomuji i obrovské nebezpečí, které civilizace představuje, je-li ponechána sama sobě. Důležité je to, co ji bude řídit. A to by měl být filosofický výklad světa a živelná potřeba estetického řádu.*“<sup>76</sup> Na titulu katalogu výstavy bylo uvedeno devatenáct umělců – Václav Boštík, Hugo Demartini, Stanislav Kolíbal, Jan Kotík<sup>77</sup> (viz Přílohy I, obr. 22), Karel Malich,

---

<sup>70</sup> [Srov.] HLAVÁČEK, Josef. *Nová citlivost*. In ŠVÁCHA, Rostislav et al. *Dějiny českého výtvarného umění [VI/1] 1958–2000*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007, s. 221.

<sup>71</sup> KOLÍBAL, Stanislav. *K problémům Nové citlivosti*. In *Nová citlivost. Sborník příspěvků k diskusi o šedesátých letech*. Galerie výtvarného umění Litoměřice 1994, s. 11.

<sup>72</sup> Jiří Padrta (1929–1978) byl český teoretik umění, kurátor, výtvarný kritik, redaktor a překladatel. (*Jiří Padrta*. Artlist – Centrum pro současné umění Praha [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/teoretici/jiri-padrta-108429/>)

<sup>73</sup> [Srov.] HLAVÁČEK, Josef. *Nová citlivost*. In ŠVÁCHA, Rostislav et al. *Dějiny českého výtvarného umění [VI/1] 1958–2000*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007, s. 221.

<sup>74</sup> Tamtéž, s. 221.

<sup>75</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 221

<sup>76</sup> Václav Boštík – Odpověď na anketní otázku. In Padrta, Jiří. *Nová citlivost* (kat. výst.) Dům umění města Brna 1968, Oblastní galerie Karlovy Vary 1968. Nestr.

<sup>77</sup> Jan Kotík (1916–2002) byl český malíř, grafik, průmyslový výtvarník a pedagog, který se vyučil typografem. (*Kotík Jan*. Galerie Národní 25 [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.galerie-narodni.cz/cs/autori/1363-detail/kotik-jan/>)

Vladislav Mirvald a další. Kromě nich jsou zmíněni lettristé a tvůrci konkrétní poezie, např. Josef Hiršal<sup>78</sup> (viz Přílohy I., obr. 23), Vladimír Burda<sup>79</sup> (viz Přílohy I., obr. 24) a jiní.

V sedmdesátých letech kromě výstav *Nové citlivosti* doznívaly ještě záblesky i jiných expozic, které se konaly v Praze, Olomouci, Brně, Karlových Varech, Pardubicích aj. Ovšem s nástupem normalizace a společenských pořádků nastoupila kontrolovaná kultura, řízená shůry ideology komunistické strany a přinesla s sebou direktivní zákazy. Výstavní programy v kulturních centrech vybledly a jen málokdy byly osvěženy pracemi mladých umělců.<sup>80</sup>

V běhu dějin není neobvyklé, že umění přítomnosti boří ustálené estetické normy. Ovšem ve zřízení totalitních společností, v nichž si vláda podřizuje kulturu a umění, historický děj probíhá odlišně. Mimoúrovňový faktor vztahu umělců k moci podmiňuje do velké míry vlastní dispozice tvorby. A to se jednoznačně opět ukázalo na osudu českého umění v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století.<sup>81</sup>

Umění vzpírajícímu se režimu lze označit za umění nonkonformní, a tedy neoficiální. Větší vrstva nonkonformních umělců se v různé míře identifikovala s programem občanského vzdoru proti komunistickému režimu a rozmnožovala tak zázemí politického disentu. Ovšem to neopravňuje k tomu, aby byla komplexně označena za disidentské umění. Přesnější je volit pro ni pojem *paralelní* či *alternativní* kultura. Její hodnotu velmi zdůraznila skutečnost, že k představitelům nonkonformního umění patřili většinou nejvýznamnější umělci poválečné generace, k nimž se přidali noví nastupující výtvarníci. Připojili se nejen autentickou povahou svých tvůrčích projevů, ale i postoji sobě vlastními. Z daného vzoru však nelze automaticky odvozovat garanci tvůrčích hodnot.<sup>82</sup>

V tomto klimatu – tzv. efektu akvária – nerozhodovala příslušnost ke směru, skupině či generační souznění. Důležitá byla hodnota projevující se individuálností názoru,

---

<sup>78</sup> Josef Hiršal (1920–2003) byl český básník a překladatel. (*Josef Hiršal*. Databáze knih [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.databazeknih.cz/zivotopis/josef-hirsal-552>)

<sup>79</sup> Vladimír Burda (1934–1970) byl český překladatel, kritik, básník a publicista, který rozvinul metodu vizualizace psaného projevu pod hnutím Fluxus. (*Vladimír Burda*. Wikipedia [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Vladim%C3%ADr\\_Burda](https://cs.wikipedia.org/wiki/Vladim%C3%ADr_Burda))

<sup>80</sup> [Srov.] ŠEVČÍK, Jiří, Pavlína MORGANOVÁ, Dagmar, DUŠKOVÁ. *České umění 1938–1989, programy, kritické texty, dokumenty*. Praha: Academia, 2001, s. 309–310.

<sup>81</sup> [Srov.] ŠETLÍK, Jiří. *Léta sedmdesátá a osmdesátá*. In ŠVÁCHA, Rostislav et al. *Dějiny českého výtvarného umění [VI/1] 1958–2000*. Praha: Academia, 2007, s. 373.

<sup>82</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 373.

jež nebyla poplatná ideologicko – politickým názorům ani formálně modernistickým měřítkům.<sup>83</sup>

Umělci starší a střední generace, kteří rozvíjeli v sedmdesátých a osmdesátých letech různé formy geometrického jazyka, logicky navazovali na to, čím se profilovali v šedesátých letech. Normalizačním svazem výtvarníků prezentované ideologické podmínky prakticky vylučovaly po většinu zmiňovaného období, aby se tyto druhy umění objevovaly na oficiálních výstavách. Pouze na samém počátku 70. let se pár takových expozic uskutečnilo. Koncem 80. let (kdy cenzurní tlak zmírnil napětí) se až podařilo realizovat některou z individuálních výstav nejdůležitějších osobností.<sup>84</sup>

Geometričtí a další kvalitní tvůrci tudíž byli z velké části odkázáni na klauzury svých ateliérů. Vznikalo v nich mnohé, co dál rozvíjelo problematiku, kterou jednotliví autoři již rozpracovávali v minulém desetiletí. Jednalo se převážně o umělce, kteří se coby členové skupin Křižovatka, Klubu konkretistů a Syntézy spolupodíleli na dřívějším intenzivním nástupu nové citlivosti.<sup>85</sup>

Kromě umělců zmíněných v další části této práce se jeví jako nutnost připomenout i několik autorů, kteří se též řadili mezi klíčové osobnosti sedmdesátých a osmdesátých let. Patřil mezi ně například Zdeněk Sýkora, představitel konstruktivního myšlení, v jehož díle můžeme sledovat velmi osobitou stopu. Počátkem sedmdesátých let pracoval na strukturách, jejichž skladbu určoval počítač. Tvorba soustav byla nejdříve zpracovávána intuitivně, později se však její smysl vytrácel ve skutečném vyčerpání kombinatorických možností vzájemných a vlastních poloh základní řady elementů.<sup>86</sup>

Umělec časem tuto problematiku považoval za uzavřenou a v sedmdesátých až osmdesátých letech proto hledal možnosti, jak podoby struktur ještě více obohatit. Začal tedy volit určité zešíkmené výřezy, které potom daleko více implikovaly otevřenost a nekonečnost celého uspořádání. Zejména tak nastalo zvětšení složek, v tomto případě půlkruhů, jejichž následkem začaly vznikat *makrostruktury* – jak je sám nazýval. Počet malých elementů se zúžil a více se uplatnily estetické kvality spojitostí mezi nimi. Zpřítomnil se vztah mezi bílou a černou a podstatnými se staly i hranice, které kruhové

---

<sup>83</sup> [Srov.] SRP, Karel. *Bez zábran. Objekty, instalace a environmenty v českém umění sedmdesátých a osmdesátých letech*. In ŠVÁCHA, Rostislav et al. *Dějiny českého výtvarného umění [VI/1] 1958–2000*. Praha: Academia, 2007, s. 463.

<sup>84</sup> [Srov.] VALOCH, Jiří. *Jazyk geometrie*. In ŠVÁCHA, Rostislav et al. *Dějiny českého výtvarného umění [VI/2] 1958–2000*. Praha: Academia, 2007, s. 575–576.

<sup>85</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 575–576.

<sup>86</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 575–576.

a půlkruhové formy tvarovaly. Více než skladba prvků v ploše upoutávaly pozornost křivky a postavení dvou rovin realit vedle sebe – **Makrostruktura 1971** (viz Přílohy I., obr. 25). V dalších letech docházelo u Sýkory k dalším proměnám, kdy začal pracovat s paletami barev a liniemi, jejichž průběh určovala náhoda.<sup>87</sup>

Sedmdesátá a osmdesátá léta se stala obdobím nebývalého rozkvětu kresby. Důvodem zvýšeného zájmu umělců o ni byl význam avantgard, neboť právě ony mají podíl na osvobození kresby od malby a na prosazení její nezávislosti. Navíc kresba je schopna provokovat umělce k dalším cílům, a umožňuje dokonce přejít do třetí dimenze – do reliéfu i objektu. Zní to paradoxně, ale přesto je nutno poznamenat, že jejímu rozvoji napomohla i normalizační doba, která neumožňovala realizace a vynucovala si provizornost. Pouze kresba nejvíce dovolila prezentovat myšlenku, což přispívalo k tomu, že se stala v českém umění přímo fenoménem.<sup>88</sup>

Ve své tvorbě se jí věnovali nejen malíři, grafici, sochaři, ale též konceptuální umělci a stoupenci minimalismu. Velmi podstatná je i skutečnost, že spolu s grafikou byla kresba médiem, jehož prostřednictvím se zachovávaly kontakty, i když s velkými obtížemi a rizikem, se západními zeměmi a světovým uměním. Obesílání některých děl na důležité výstavy ve světě probíhalo individuálně a samozřejmě bez souhlasu oficiálních míst. Uznání a ceny, jež někteří zdejší umělci za svou tvorbu obdrželi, byly více než povzbudivé. Pro postavení českého umění bylo i podstatné, že se tímto způsobem mnohé práce umisťovaly do západních sbírek, a tím se udržovala jeho spojitost se světovým uměním.<sup>89</sup>

Z tohoto období stále pokračující tvorby mnohých autorů lze například připomenout významnou osobnost nejstaršího tvůrčí generace, konceptuálního umělce a malíře Dalibora Chatrného<sup>90</sup> (viz Přílohy I., obr. 26). Aktivita tohoto výtvarníka byla velmi rozmanitá. Její podstatnou součástí byla kresba, kterou vytvářel v podobě kresebných záznamů projektů, v uplatnění frotáže<sup>91</sup>, rukopisném psaní a v práci s texty, v záznamech

---

<sup>87</sup> [Srov.] VALOCH, Jiří. *Jazyk geometrie*. In ŠVÁCHA, Rostislav et al. *Dějiny českého výtvarného umění [VI/2] 1958–2000*. Praha: Academia, 2007, s. 575–576.

<sup>88</sup> [Srov.] NEŠLEHOVÁ, Mahulena. *Umění kresby*. In ŠVÁCHA, Rostislav et al. *Dějiny českého výtvarného umění [VI/2] 1958–2000*. Praha: Academia, 2007, s. 597.

<sup>89</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 597.

<sup>90</sup> Dalibor Chatrný (1925–2012) byl český výtvarník, konceptuální umělec, malíř, grafik a pedagog. (*Dalibor Chatrný*. Galerie v IBC [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.galerieivbc.cz/autori/chatrny/>)

<sup>91</sup> Frotáž je umělecká technika, kde se přenáší otisk reliéfní struktury podložky měkkou tužkou na papír. (BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997, s. 108.)

grafémů<sup>92</sup> nebo v zapojování netradičních postupů. V této spojitosti připomeňme jeho novátorské metody principu zrcadlení a symetrie aplikovaných v kresbách tvořených současně oběma rukama – **Identita prostoru 1979** (viz Přílohy I., obr. 27).<sup>93</sup>

Osobností a experimentátorem v minimalistickém projevu byl i další z Chatrného souputníků Milan Grygar<sup>94</sup> (viz Přílohy I., obr. 28), který vytvořil v sedmdesátých letech hojně soubory rozměrných minimalistických kreseb. Navázal jimi na akustické kresby a partitury z dřívějšího období. Nadále v nich zpřesňoval svůj osobní program, který se zakládal na aktivní vazbě kresby a zvuku, jenž mu otevíral stále nové možnosti. Jedním z nových elementů se stalo užití kombinací jednoduché lineární rýsované struktury, tvořící homogenní zvukovou souvislost a vstupního prvku, který narušoval, či přerušoval tuto stejnorodost. Tato díla autor nazval *Zvukoplastickými kresbami*. Od roku 1976 na ně navázaly **Lineární partitury** (viz Přílohy I., obr. 29), které byly také akusticky interpretovatelné a Milan Grygar v nich projevil neobyčejnou invenci – **Akustický prostor 1982** (viz Přílohy I., obr. 30).<sup>95</sup>

Z nastupující generace mladších umělců tvořících v tomto údobí můžeme uvést například Aleše Lamra<sup>96</sup> (viz Přílohy I., obr. 31), jehož malířskou tvorbu doprovázela také kresba. Umělcův kreslířský projev se vyznačuje pevnou obrysovou linií, která jasně konkretizuje a vytyčuje barevné znaky, jimiž Lamr abstrahoval a dynamizoval své představy. Autorovým tématem se staly metafory života a obyčejných věcí – stylizoval je do osobité podoby „groteskní reportáže“, blízké kresbám comics – **Slavnost na tartanu 1976** (viz Přílohy I., obr. 32).<sup>97</sup>

Zorný úhel úvah o skutečnosti se pro změnu promítal v kresebných realizacích dalšího z mladších autorů, grafika Jiřího Lindovského (viz Přílohy I., obr. 33). Autor se soustředoval na vztah k předmětům technického světa. Prostřednictvím jemné tužkové

---

<sup>92</sup> Grafém je v lingvistice a typografii nejmenší a dále již nedělitelná jednotka psaného jazyka. Grafémy zahrnují písmena abecedy, znaky či piktogramy znakového písma, číslice a interpunkční či jiná znaménka (*Grafém*. Wikipedia [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Graf%C3%A9m>

<sup>93</sup> [Srov.] NEŠLEHOVÁ, Mahulena. *Umění kresby*. In ŠVÁCHA, Rostislav et al. *Dějiny českého výtvarného umění [VI/2] 1958–2000*. Praha: Academia, 2007, s. 618.

<sup>94</sup> Milan Grygar (\*1926) je česko – slovenský audiovizuální umělec a malíř. (Milan Grygar. Artlist – Centrum pro současné umění Praha [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/milan-grygar-2554/>)

<sup>95</sup> [Srov.] NEŠLEHOVÁ, Mahulena. *Umění kresby*. In ŠVÁCHA, Rostislav et al. *Dějiny českého výtvarného umění [VI/2] 1958–2000*. Praha: Academia, 2007, s. 617.

<sup>96</sup> Aleš Lamr (\*1943) je český malíř, sochař, grafik, keramik, autor nástěnných maleb a keramických reliéfů. (*Lamr Aleš*. Toga Galerie [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.galerietoga.cz/autori/lamr-ales>)

<sup>97</sup> [Srov.] NEŠLEHOVÁ, Mahulena. *Umění kresby*. In ŠVÁCHA, Rostislav et al. *Dějiny českého výtvarného umění [VI/2] 1958–2000*. Praha: Academia, 2007, s. 613.



kresby zacílené zářivou umělou barvou parafrázoval tento svět – *Žhavící těleso 1980* (viz Přílohy I., obr. 34).<sup>98</sup>

V zastoupení nejmladší generace zaujmou díla Václava Stratila<sup>99</sup> (viz Přílohy I., obr. 35). Rozměrné, černé, minimalisticky strohé tušové kresby, kterým se věnoval v osmdesátých letech, vyjadřují znepokojení nad otázkou bytí. Tuto myšlenku zde obsahují samy linie husté sítě pravidelně vedle sebe a přes sebe rostoucí struktury čar. Pokud jde v díle o existenciální hledisko, potom vnitřní světlo a řád čar, jejich neodbytná opakovatelnost vedoucí k soustředění a meditaci, i symbolika čtverce uvnitř černých ploch, jsou více než výmluvné – *Bez názvu 1986* (viz Přílohy I., obr. 36).<sup>100</sup>

V osmdesátých letech docházelo k názorovému střetávání umělců uvnitř generačních vrstev. Častým jevem mladých autorů se stalo ztotožnění postmodernismu s neoexpresionismem. Všeobecný odklon dřívějších představitelů neoexpresionismu od dosavadních ideálů lze vnímat jako určitou sebekritiku a mnohdy vyjádřenou coby kritika postmoderny vůbec.<sup>101</sup>

Jedním z prezentovaných názorů byla skutečnost, že postmoderna měla sice velmi dobré důvody ke svému vzniku, ale byla postavena na příliš mělkém základě, a proto se rychle vyčerpala. Nové přístupy v tomto údobí přinášely formy dosti odlišné od neoexpresionistické ustálenosti. V novodobém uměleckém programu nacházeli mladí umělci široké spektrum možností individuální tvůrčí práce. Vědomí, že v podstatě v novém slohu neoexpresionismus logicky pokračuje dále a současné názory by bez něho nebyly myslitelné, ustoupilo do pozadí.<sup>102</sup>

Zřetelnou slohovou změnu umělci vysvětlovali vícero způsoby. Zastávali mínění, že dosavadní spontánní pochopení uměleckých sdělení již narazilo na své meze a jejich snaha vytvářet sdělná díla směřuje jen k početně malé generační skupině. Tato realita dala

---

<sup>98</sup> [Srov.] NEŠLEHOVÁ, Mahulena. *Umění kresby*. In ŠVÁCHA, Rostislav et al. *Dějiny českého výtvarného umění [VI/2] 1958–2000*. Praha: Academia, 2007, s. 615.

<sup>99</sup> Václav Stratil (\*1950) je současný český malíř, kreslíř, výtvarný fotograf, performer a hudebník. (Václav Stratil. Databáze knih [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.databazeknih.cz/zivotopis/vaclav-stratil-133861/>)

<sup>100</sup> [Srov.] NEŠLEHOVÁ, Mahulena. *Umění kresby*. In ŠVÁCHA, Rostislav et al. *Dějiny českého výtvarného umění [VI/2] 1958–2000*. Praha: Academia, 2007, s. 598.

<sup>101</sup> [Srov.] HLAVÁČEK, Ludvík. *Rozvíjení osobních přístupů, nové skupiny a aktivity*. In ŠVÁCHA, Rostislav et al. *Dějiny českého výtvarného umění [VI/2] 1958–2000*. Praha: Academia, 2007, s. 729.

<sup>102</sup> [Srov.] Tamtéž, 729.

podnět k přezkoumání stávajících představ o rozsahu a možnostech obecně srozumitelného výtvarného jazyka.<sup>103</sup>

Další ze způsobů interpretace se týkal nutnosti prohloubit příliš povrchní názorový záběr. Vyhnout se záměrně hrubé formě v očekávání, že vyloučením individuální myšlenkové koncentrace a neuznání estetických principů kultivovaného projevu zobrazí právě to, co nás všechny propojuje – obecně lidský psychický i kulturní základ. Bylo tedy nutné se zamyslet nad dosavadním uměleckým módem sdělování a zaujmout samostatný postoj. Důraz na osobní zkušenost ovšem neignoroval návrat k modernímu individualismu. Základní teze mezilidské komunikace o společných kulturních hodnotách pořád zůstávaly vůdčí iniciativou uměleckého postoje. Nejčastějším tématem příznačným pro osmdesátá léta se tak proto stávala otázka jazyka jakožto fenoménu, který je společný jak pro subjektivní prožitky, tak i principy výtvarnosti a svébytnosti estetické hodnoty.<sup>104</sup>

## 2.1 Koule a kruh tématem v obrazech Václava Boštíka

*„Uchopit neuchopitelné, vyslovit nevyslovitelné, dát tvar beztvaremu, pochopit nepochopitelné“*, čtyři řádky slovních spojení zapsané Václavem Boštíkem, která lze vztáhnout na jeho více než šedesátiletou uměleckou tvorbu. Zdánlivě paradoxní výroky vyjadřují až skoro nesplnitelná předsevzetí, na jejichž uskutečnění umělec dlouhodobě pracoval a z dílčích úhlů je i postihoval.<sup>105</sup>

Malíř a grafik **Václav Boštík** (1913–2005) (viz Přílohy I., obr. 12) byl jedním z nejvýraznějších představitelů lyrické poválečné abstrakce. Meditativně – minimalistický výraz, k němuž od počátků své malířské tvorby směřoval, v sobě zahrnoval pro něho důležitá filozofická a teologická východiska. V průběhu své tvůrčí dráhy hledal Boštík univerzální, nadosobní řád, jednotnost člověka s Bohem a přírodou a čím dál více tíhl k objektivitě a potlačení svého individua. Postupně dospíval k malbě, ve které se podle

---

<sup>103</sup> [Srov.] HLAVÁČEK, Ludvík. *Rozvíjení osobních přístupů, nové skupiny a aktivity*. In ŠVÁCHA, Rostislav et al. *Dějiny českého výtvarného umění [VI/2] 1958–2000*. Praha: Academia, 2007, s. 729.

<sup>104</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 729.

<sup>105</sup> [Srov.] SRP, Karel. *Václav Boštík*. Praha: Galerie Zdeněk Sklenář, 2011, s. 41.

vlastního vyjádření vyhýbal „*popisné služebnosti, expresivní deformaci a subjektivnímu zneužití*“.<sup>106</sup>

To vše souvisí se skutečností, že z obsáhlého díla Václava Boštíka vystupují obrazy, které se zabývají jednoduchými geometrickými tvary. Krychle a kruh, obdélník a ovál, bod s přímkou mají tak jednoznačnou podobu, že autorovi nezbývalo nic jiného než podržet jejich vzhled a pokaždé je malířsky ztvárnit jinak. Významově však přesahovaly rámec role základních obrazců a v jeho interpretaci nabyly nové smyslové podoby. Svě myšlenky a úvahy soustředil do dvou stěžejních děl. Jedná se o obrazy z roku 1941 s námětem krychle (viz Přílohy I., obr. 37) a z roku 1967 věnující se syžetu kruhu. I když oba zapadají do jeho tvorby, dají se z ní vyjmout a označit za mez, jež byla určitým kulminačním bodem Boštíkovy soustavné rozumové rozvahy. Zahrnují v sobě symbolické souvislosti nabyté během staletí, především v kosmogonických a geometrických úvahách čínských a řeckých myslitelů. To však neznamená, že by na základě výjimečnosti těchto obrazů, a navíc pocházející z malířových nejdůležitějších období, znamenalo zúžení celé jeho tvorby. K oběma základním tvarům se vztahoval rozdílně. Krychlí se zabýval jen jednou, aby se následně věnoval čtverci, který se stal od osmdesátých let jedním z jeho ústředních motivů na obrazech a pastelech. Boštíka však námět kruhu stále provázel během celé malířské dráhy, aby se k němu vracel čím dál důsledněji a důrazněji. Dokonce i v závěru tvorby v devadesátých letech na trojrozměrných obrazech přitahovaly umělce tvarové polarity.<sup>107</sup>

Obrazy ***Prostor v kruhu 1967*** (viz Přílohy I., obr. 38) a ***Struktura čtverce 1967*** (viz Přílohy I., obr. 39) zastupují mezní polohu jeho tehdejší malířské práce. Ztvárňují základní geometrické obrazce, a i když dostaly oba stejný formát, z hlediska obsahového si nemohly být vzdálenější. *Prostor kruhu* vyjadřoval představu celku a *Struktura čtverce* sdělovala jednoduché členění zachycující dění a pohyb. Pro Boštíka byl opravdu *Prostor v kruhu* považovaný za jeden z nejdůležitějších obrazů, které vytvořil za svoji kariéru, neboť ho neváhal připomenout ve svých rozhovorech:<sup>108</sup> „...*kruh je opravdu symbolem nekonečnosti, nemá začátek ani konec. Jenomže vesmír je omezený, není nekonečně velký a věci v něm se vrací ke kružnicím různých poloměrů. Můj kruh souvisí s určitým výkladem*

---

<sup>106</sup> [Srov.] Václav Boštík [online]. Artlist – Centrum pro současné umění Praha [cit. 2022-03-22]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/vaclav-bostik-1186/>

<sup>107</sup> [Srov.] SRP, Karel. *Václav Boštík*. Praha: Galerie Zdeněk Sklenář, 2011, s. 44.

<sup>108</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 44.

*světa nebo vesmíru. Kruh pro mne mnoho symbolizuje. Ale to je těžké předávat či vysvětlovat. Je to takové moje vidění věci.*<sup>109</sup>

I když v námětu kruhu pokračoval ještě dalších několik let, v roce 1967 se již od své souhrnné myšlenky oprostil na malbách **Členění kruhu a Vlnění** (viz Přílohy I., obr. 40). Vlnění ztvárnil čtyřmi soustřednými prstenci v modrém poli, které připomínají ohyb paprsků. Členění kruhu vyjádřil vycházejícími paprsky z absentujícího středu, a to pokračovalo ještě jako motiv ve třech menších **Členěních** – žlutomodrém, fialovém, modrozeleném z roku 1971 (viz Přílohy I., obr. 41, obr. 42, obr. 43). Jen ve zvláštních případech umělec zobrazil kruh bez vlastního středu, a to na obrazech a pastelech z osmdesátých let.<sup>110</sup>

Boštík se ve svých úvahách často věnoval poznatkům o vesmíru a představy o něm ztvárnil například v malbě **Kruhové pole 1969** (viz Přílohy I., obr. 44), na němž dospěl k vzájemnému symetrickému vyrovnání. Větší body na plátně se stejnosměrně rozestupují od středu až po nepatrné velikosti k jeho okraji. Pojetí polí bylo tak zřejmou analogií k vesmíru a tento námět použil několikrát i v následné tvorbě.<sup>111</sup>

Přístupy, které Boštík prohluboval v šedesátých letech, se odrážely v jeho následných kresbách a obrazech, aniž by pro něj znamenaly jakákoli omezení. Na začátku sedmdesátých let nastalo období zdánlivého klidu, kdy nesměl, obdobně jako v padesátých letech, své práce zveřejňovat. Bez nutnosti v pokračování přišel čas na vlastní úvahy a promýšlení o dalším pojetí své tvorby. Po roce 1971 stáhl svůj smyslový rozsah, dospěl k formálnímu spojení kruhu a vodorovnému rýhování a vytvořil si tak základní vztah, který propojuje důležité motivy. Toto sjednocení se poté stalo východiskem mnoha pastelů a obrazů ze sedmdesátých a osmdesátých let.<sup>112</sup>

Další výraznou změnou bylo po zkušenostech s modrou barvou, jejíž rozpětí vyvrcholilo na dvou rozměrných modrých **Rýhování** z roku **1973** (viz Přílohy I., obr. 45 a obr. 46). Dále do některých obrazů a pastelů včlenil základní i doplňkové barvy, a tím jednotlivé přechody uvnitř polí zvrstvoval. Předcházející monochromní díla tak byla nahrazena kontrastem modré, červené, fialové a zelené – **Rýhování zelené a fialové 1974** (viz Přílohy I., obr. 47). V polovině sedmdesátých let dokončil Boštík obrazy, v nichž se objevila naplno jeho představivost a imaginace. Obrazy **Vrásnění 1974–1975**

<sup>109</sup> SRP, Karel. *Václav Boštík*. Praha: Galerie Zdeněk Sklenář, 2011, s. 44.

<sup>110</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 277.

<sup>111</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 279.

<sup>112</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 319.

(viz Přílohy I., obr. 48 a obr. 49) a rozměrné monochromní plátno **Velké rýhování 1978** (viz Přílohy I., obr. 50) v sobě nesou letitý zájem o vrásnění se pole a shrnují jeho myšlenky, které se dotýkají prvotního vyslovení počátku a utváření světa. Základní napětí zde vytváří rozkmit zhmotňování a odhmotňování propojující navzájem světlo a tmu, lehkost i tíži.<sup>113</sup>

Koncem sedmdesátých let došel Boštík k novému pojetí závěsného obrazu. Vedle motivů geometrického členění plochy namaloval několik menších pláten, které byly otištěny v pařížské *Revue K* a které pokládal za počátek nové cesty. Rozhodl se k odlišnému kroku pozměňující jeho přístup k obrazům, jež mu dávaly odpovědi ohledně technických otázek souvisejících s olejovou malbou. Čtyřem verzím **Vznikání I-IV 1980** (viz Přílohy I., obr. 51), **První dělení 1980** (viz Přílohy I., obr. 52) a **Vlnění 1980** (viz Přílohy I., obr. 53) předcházela monochromní kruh na plátně 50 x 50 cm (u Boštíka nejčastější rozměr), v němž se ve středu stýká svislá a vodorovná přímka. Oproti tomu na ploše čtyřech *Vznikání* se do středu kruhu sbíhají vlnící se linie, které vyjadřují až jakýsi záznam průběhu měření v laboratoři. Podstatné bylo spojení kruhu a středu jako průsečíku lineárních os a pozvolné posunování barevnosti, kdy se jednotlivé tóny lomily do ojedinělých odstínů.<sup>114</sup> Na obraze *První dělení* Boštík oprostil lineární osy od vlnovek, a naopak v díle *Vlnění* osamocenými vlnovkami pronikavě rytmizoval plochu. Během osmdesátých let se malíř vrátil též k obrazu **Prostor kruhu 1967** (viz Přílohy I., obr. 38). V obraze **Kruh** (viz Přílohy I., obr. 54) z roku 1983 zřetelně rozvolnil vztah kruhu a středu, který je tak nevýrazný, že nabývá až dojmu jeho absence.<sup>115</sup>

V druhé polovině sedmdesátých let a v průběhu dalších dekád do Boštíkovy tvorby vstoupil změkčující pastel. Zřejmě málokterý malíř pracoval v tak těsném prolnutí obrazu a kresby jako on. Nakonec sám autor uváděl „že naše výtvořiny jsou někdy jenom více malbou a jindy zase jen více kresbou.“ Tato technika mu umožnila rozprostřít široký výrazový rejstřík a přiváděla ho i do oblastí, od nichž si dříve udržoval odstup. Nyní kruh a čtverec začal zastupovat jakési názorné vodítko k uchování soudržnosti temných až monochromních výrazových tahů a zároveň tím umožňoval proměnlivý zrakový prožitek. Od začátku osmdesátých let se začal Boštík výrazně zaměřovat na motiv vznikání. Vnitřní prostor obrazů tvořila barevná hmota, která byla rámována kruhem nebo čtvercem, okraj měl stejný či kontrastní tón, čímž autor přímo tematizoval proces probíhajícího dění.

---

<sup>113</sup> [Srov.] SRP, Karel. *Václav Boštík*. Praha: Galerie Zdeněk Sklenář, 2011, s. 319.

<sup>114</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 341.

<sup>115</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 342.

Kruh a čtverec tak nabyl stejnou hodnotu, ačkoliv oba tvary měly v jeho dřívějších zpracováních zřetelně protichůdný obsah.<sup>116</sup>

Boštík uskutečňoval pastely od osmdesátých let více než dvě desetiletí a pastel se dokonce stal jedním z hlavních nositelů jeho uměleckých podnětů.<sup>117</sup> Pomohly mu rozvíjet představy, kterými se zabýval na obrazech a docílit nejen pronikavého odhmotnění, ale i zvrstvování a přecházení světelnosti. Zároveň přes určité body roztroušené po ploše umožnily ztvárnění uzavřeného jednoduchého geometrického tvaru kruhu a čtverce. Boštík opakovaně používal tentýž motiv, který prováděl jak v oleji, tak i pastelu. Ovšem i přes svoji vzájemnou blízkost byly rozdíly patrné, dokonce tak, že ve výsledku působil pastel výrazněji než olej. I přes vracení se ke stejnému motivu a neuznávání hranic jim dal autor více než silný smyslný zážitek.<sup>118</sup> V obsáhlém souboru pastelů z osmdesátých let s náměty kruhu a čtverce se prosazují všechny složky umělcovy osobnosti v dokonalé rovnováze. Bytostný minimalista Boštík omezil své výrazivo někdy až nepostižitelnosti.<sup>119</sup>

Po polovině osmdesátých let ustoupily pastely obrazům, jejichž podnětem byla spolupráce s pařížskou Galeríí L'Amagnere Saint-Germain. Zde měl na přelomu osmdesátých a devadesátých let Václav Boštík tři samostatné výstavy. Během let 1986–1987 umělec namaloval několik obrazů rozpínajících a zároveň tvarujících se do kruhů – *Mlhoviny* (viz Přílohy I, obr. 55 a obr. 56). Malíř se v nich vrátil ke své myšlence modifikujícího se pole, které má vždy jinou podobu, ale jeho vnitřní základ zůstává stále stejný. Tím se vlastně znovu vyslovil ke své ideji o počátku, jež byla spojena vždy se světlem a souvisela se Starým a Novým zákonem. Více než kdykoli předtím se pohyboval na poli beztvorosti, jehož hraniční mezí se stal kruh (čtverec) a vnější pohyb nahradil vnitřní proměnou. Jádro *Mlhovin* bylo prosvětleno tak, že vyjadřovalo určité poselství, zatímco jejich kruhový obvod byl prozařován od spodních vrstev. Začátek kapitoly podle sv. Jana (kap. I, I–3): „*A to světlo v temnostech svítí, ale tmy ho neobsáhly.*“ Slovo a světlo se pro Boštíka staly synonymem pro vyjádření Boha.<sup>120</sup>

Od poloviny osmdesátých let začal malíř rozvíjet i další výrazný pozdní motiv, který již použil ve čtyřicátých letech při tvorbě abstraktních motivů. Tentokrát

---

<sup>116</sup> [Srov.] SRP, Karel. *Václav Boštík*. Praha: Galerie Zdeněk Sklenář, 2011, s. 356.

<sup>117</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 349.

<sup>118</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 356.

<sup>119</sup> [Srov.] ZEMINA, Jaromír. *Václav Boštík: české kresba 4*. Karlovy Vary: Galerie umění, 1995, s. 2.

<sup>120</sup> [Srov.] SRP, Karel. *Václav Boštík*. Praha: Galerie Zdeněk Sklenář, 2011, s. 365.

ho však značně osamostatnil a zdůraznil vlastní téma, kterým se i nadále zabýval na mnoha pozdějších malbách a kresbách. Do kruhu zasadil čtverec, jenž se však nedotýkal obvodu kruhu. Ve dvou dílech **Počátek 1986** (viz Přílohy I., obr. 57) a **In principio 1989** (viz Přílohy I., obr. 58) namalovaných do konce osmdesátých let dostala plátna poměrně stejná kompoziční řešení a odlišovala se pouze rukopisem a svým zvětšujícím formátem. Do těchto obrazů umístil do několikanásobně odstupňovaného oválu čtverec. Jejich rozdíly jsou vyjádřeny právě čtverci umístěnými uprostřed nich. Na prvním obraze *Počátek* je čtverec temný, jako by se za ním odráželo prázdno za plátnem. U obraze *In Principio* se již objevuje vyvážený protiklad mezi přechody. V těchto dvou případech Boštík rozváděl neoplatonovskou představu země coby krychle a nebe jako rozpínající se mlhovina do kruhu či oválu. Je nutno ještě zmínit jeden obraz, který byl součástí tohoto triptychu, a to s názvem **Genesis** z roku 1995 (viz Přílohy I., obr. 59 a obr. 60). Význam těchto děl mírně odstínil názvy – třetí plátno odkazoval přímo na úvod Genesis: „*Na počátku stvořil Bůh nebe a zemi.*“<sup>121</sup>

Boštíkův zájem o fyziku, prolínající se s křesťanskou tematikou, se projevil koncem osmdesátých let. V té době totiž pronikla do několika jeho pastelů a olejových barev paleta duhových barev, odkazující na víru, že duha představuje smlouvu s Bohem. U autora mohla být propojena i s myšlenkou na Newtonův rozklad světelného paprsku. Své duhové spektrum Boštík rozvinul jednak na duhových kruzích a oválech, kdy střed vyplňovalo bílé světlo a jednotlivé barvy okolo něj vyjadřovaly kruh či ovál, a jednak dvěma díly **Nebeský Jeruzalém 1989** (viz Přílohy I., obr. 61 a obr. 62). V obou *Nebeských Jeruzalémech* se projevila autorova pozornost obrácená kvnitřnímu prostoru – buď kruhovému nebo čtvercovému – v němž bylo soustředěné světlo na pozadí duhového spektra. Václav Boštík se tím dostával k obrazu „Ráje“ v jako „říši Boží“ a navracel se ke své dlouhodobé myšlence o počátku.<sup>122</sup>

Malířova životní dráha se uzavřela roku 2005, jeho umělecká tvorba byla po roce 1989 oficiálně uznána jako významný vklad ke kulturnímu životu. Dočkal se státních vyznamenání – v roce 1991 byl ve Francii jmenován Rytířem řádu umění a literatury (Chevalier de l'Ordre de Arts et des Lettres) udělovaným francouzským ministrem kultury a v roce 2004 mu udělil prezident České republiky medaili „Za zásluhu o stát v oblasti

---

<sup>121</sup> [Srov.] SRP, Karel. *Václav Boštík*. Praha: Galerie Zdeněk Sklenář, 2011, s. 379.

<sup>122</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 387–389.

umění“. Vliv Václava Boštíka na umění druhé poloviny dvacátého století je hodnotný a neměnný.<sup>123</sup>

## 2.2 Nepředmětný svět Stanislava Kolíbala

„O většího k menšímu, k prázdnu. Od čtverce ke kruhu, k jiné možnosti. Od pevného jako je železo, k čáře. O nejistého, tušeného k přesnému...“.<sup>124</sup> Desítky let uměleckého vývoje, od experimentů dle příkladu Duchampových<sup>125</sup> ready-made<sup>126</sup> (viz Přílohy I., obr. 63), přes sochařskou figuraci, ušlechtilost a informel, až po minimalistický a postminimalistický přístup k formě, myšlence a materiálu.<sup>127</sup> Takový je tvůrčí proces Stanislava Kolíbala, kterému dal a dodnes dává umělec zaznít ve všech formách a jazycích.

**Stanislav Kolíbal** (\*1925) (viz Přílohy I., obr. 9) je zcela jistě jeden z nejvýznamnějších protagonistů českého umění druhé poloviny dvacátého století a vzhledem k jeho více než úctyhodnému věku, s přesahem až do století jednadvacátého.<sup>128</sup> Vnímáme ho jako klíčového představitele českého vizuálního umění, který jako z nemnoha našich umělců skutečně pronikl i na mezinárodní scénu.

U Stanislava Kolíbala jde o dílo, které dodnes rezonuje s aktuálními světovými tendencemi a v mnohých případech je také anticipuje. Forma Kolíbalova uměleckého vyjadřování, stejně jako u Huga Demartiniho, přispěla podstatným způsobem k proměně vnímání a fungování sochařské práce. Výsledkem obsahujícím dnes již běžně užívané pojmy

---

<sup>123</sup> (RODINA) Boštíkovi. *Fenomén Boštík: [Václav Boštík a jeho rodinní výtvarní souputníci z Ležákova mlýna v Horním Újezdu]*. Regionální muzeum v Litomyšli, 2014, s. 39.

<sup>124</sup> BOGNER, Dieter et al. *Stanislav Kolíbal – Bývalé, nejisté, tušené*. Praha: Nadace Stanislava Kolíbala. Národní galerie Praha, Galerie Miroslava Kubíka v Litomyšli, 2020, s. 218.

<sup>125</sup> Marcel Duchamp byl francouzský výtvarník a šachista, který většinu života prožil v USA. Byl ovlivněn futurismem a kubismem. (*Marcel Duchamp*. Artmuseum [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: [http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art\\_id=502](http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=502))

<sup>126</sup> Ready-made je hotový umělecký předmět z jiných vyrobených předmětů. Termín poprvé použil Marcel Duchamp k popisu uměleckých děl. (READYMADE. TATE [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/r/readymade>)

<sup>127</sup> [Srov.] BOGNER, Dieter et al. *Stanislav Kolíbal – Bývalé, nejisté, tušené*. Praha: Nadace Stanislava Kolíbala. Národní galerie Praha, Galerie Miroslava Kubíka v Litomyšli, 2020, s. 218.

<sup>128</sup> [Srov.] *Stanislav Kolíbal* [online]. Artlist – Centrum pro současné umění Praha [cit. 2022-04-04]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/stanislav-kolibal-937/>



jako objekt nebo instalace, je mimořádný proces, který autor systematicky a po svém rozvíjel a dál rozvíjí.<sup>129</sup>

Počátky Kolíbalovy dráhy jsou spojeny s kresbou. Ta se také stane v průběhu celoživotní umělecké aktivity rozhodujícím nástrojem, díky níž se odehrají a zároveň dokončí zlomové okamžiky jeho tvůrčího pohybu. Kresba se stane pro něho nejen samostatnou uměleckou podstatou, ale též základem pro domyšlení jejích možností v prostoru.<sup>130</sup>

Kolíbalova tvorba z jakéhokoliv období je fascinujícím dokladem zdokonalování daností, které řešil a řeší v jejich vrstevnaté komplexnosti. Bylo tomu i v letech druhé půlky 20. století, kdy se ve svých pracích zaměřoval tvarovou redukcí lidské postavy. Zde osvědčil způsobilost maximální koncentrace na určitý motiv, domyšlení postupné morfologie a přítomnost záměrné nedokončenosti. Nakonec právě ona se stane zásadním rysem pro jeho vizuálního uvažování, vytváření napětí nejen uvnitř díla, ale i generování principu pohybu, dění a průběhu. To vše se naplno projeví od počátku 60. let, kdy Kolíbal rozvine svůj vysoce kreativní styl. Začne používat jazyk abstrakce a jeho tvorba se stane součástí přehodnocování minimálního a konceptuálního umění dvacátého století.<sup>131</sup>

Umělcovy dvoj či trojrozměrné práce stírají hranice mezi kresbou, malbou, sochou a architekturou. Vyjadřují polohy stability, labity, pocitu nepredikovatelnosti lidské existence a kritického vnímání sociálního a politického kontextu. Příkladem může být plastika **Poodklopení 1968** (viz Přílohy I., obr. 64), která se skládá z částečně zdvižené postříbřené polokoule, umístěné na válci z betonu. Dílo bylo představeno i s jinými objekty ve speciálním sále v Tokijském metropolitním muzeu umění v roce 1970.<sup>132</sup>

Slibně rozvíjející období se počátkem sedmdesátých let bohužel uzavřelo a Kolíbal byl donucen z politických důvodů omezit svou tvorbu pouze na práci v ateliéru a jen zřídka se mu naskytly příležitosti k vystavování. Dokonce v několika případech musel svá díla pro expozice vytvořit přímo v zahraničí, kdy mohl vycestovat jen na turistické vízum.

---

<sup>129</sup> [Srov.] DOSTÁL, Martin, Stanislav, KOLÍBAL. *Stanislav Kolíbal – Čtyři fáze*. Galerie Miroslava Kubíka v Litomyšli, nakladatelství KANT, Praha, 2014, s. 2–3.

<sup>130</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 2–3.

<sup>131</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 2–3.

<sup>132</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 2–3.

Soustředění se na práci v soukromí ho vedlo k hlubšímu rozvinutí instalací, jejichž významnou součástí byl konkrétní prostor.<sup>133</sup>

S určitou proměnou, konceptuální charakter prací z těchto let, předznamenává svým výrazným projevem dílo *Na tomto místě 1969* (viz Přílohy I., obr. 65). Dva sádrové objekty jsou vytvořeny bez podstavce přímo na zemi, kolem nichž je nakreslena křídlová linie ve tvaru kruhu. Ve středu jsou umístěny dvě amorfnní masy na jejichž špicích je naznačen zrod jednoduché formy. Prostorově oddělenému prvku ovšem tato možnost rozvoje chybí a je tedy pouze na divákovi, aby si ho ve svých představách dotvořil. Čára nakreslená křídou určující místo možného dění nachází se v prostoru pozorovatele, přičemž křídlová linie diváka udržuje v minimálním odstupu. Její jedinou funkcí tedy je přiřadit objektu místo a zaměřit na něho svou pozornost. Proces tvorby je téměř neznatelný, práce nemá žádnou jasně předepsanou podobu a je modifikovaná v závislosti přímo na místě. Dílo *Na tomto místě* se vyznačuje prvky současného italského směru *arte povera*<sup>134,135</sup>

Nazvat Stanislava Kolíbala pouze sochařem by bylo velmi nepřesným zjednodušením. Nejen proto, že svou prací zcela souzní s podněty světové avantgardy, pro níž plastika přestala mít roli hmotného kánonu, ale především pro jeho mimořádnou kresebnou formu pohybující se mezi hranicemi existenciální fikce a geometrické souladnosti. Kresbami se navzájem prolíná přesnost, myšlení i citovost, které při rozmanitosti vývojových etap rezonují vždy po svém a s aktuálním stavem výtvarného média.<sup>136</sup> Dává přednost kulatým tvarům, kruhům či koulím, hranatým nebo zakřiveným drahám zamotaným do choreografie zohýbaných forem a klikaticích se čar geometrické přesnosti.<sup>137</sup>

---

<sup>133</sup> [Srov.] NEKVINDOVÁ, Terezie. *Umělec v rozšířeném poli*. In BOGNER, Dieter et al. *Stanislav Kolíbal – Bývalé nejisté tušené*. Praha: Nadace Stanislava Kolíbala, 2020, s. 257.

<sup>134</sup> *Arte povera* (ital. chudé umění) je označení pro tvorbu, která koncem šedesátých let 20. stol se rozvinula z pomezí z konceptuálního a minimálního umění. Programová chudoba umění se vztahovala na použití nejobyčejnějších materiálů, jež se dosud v umění nepoužívaly – např. guma, plastické, olovo a měkké materiály. Zároveň tím byla znovu oceněna předmětovost a věcnost, jimiž se proud odkláněl od dokonalosti forem minimálního umění. (BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997, s. 30.)

<sup>135</sup> [Srov.] BOGNER, Dieter et al. *Stanislav Kolíbal – Bývalé, nejisté, tušené*. Praha: Nadace Stanislava Kolíbala. Národní galerie Praha, Galerie Miroslava Kubíka v Litomyšli, 2020, s. 76.

<sup>136</sup> [Srov.] DOSTÁL, Martin. *Stanislav Kolíbal – Bílé kresby 1968–1976* [online]. [cit. 2022-04-04]. Dostupné z: <http://www.whitegallery.cz/exhibition/obrazy-stanislav-kolibal>

<sup>137</sup> [Srov.] BOGNER, Dieter et al. *Stanislav Kolíbal – Bývalé, nejisté, tušené*. Praha: Nadace Stanislava Kolíbala. Národní galerie Praha, Galerie Miroslava Kubíka v Litomyšli, 2020, s. 219.

Cyklus *Bílé kresby* vznikl mezi roky 1968–1976. V těchto letech, pro Kolíbalu umělecky klíčovým obdobím, dochází v jeho díle k vyslovování základních tematických a výrazových otázek, jež podmiňují jeho tvorbu na desetiletí. Autor zde rozehrává za pomoci geometrických linek a křivek neobvykle nápaditou vizuální hru a zásadním významem překračuje formální hlediska geometrické abstrakce a minimalismu, ke kterým by mohl být přiřazován.<sup>138</sup>

Začátkem roku 1968 dostal Stanislav Kolíbal pozvání k tříměsíčnímu tvůrčímu pobytu do Vence ve Francii, kde rozvinul své téma labilnosti či relativnosti tvaru a času nejen v bílých sochách, ale také v kresbách. Bílou miloval a byla pro něho tou nejlogičtější možností oproštěnosti spojenou s čistotou. Navíc se již tehdy úzce sblížil se zahraniční uměleckou scénou, která ho vnímala jako důležitého autora.<sup>139</sup>

Stanislav Kolíbal o své práci ve Vence píše, že první necelé dva měsíce nemohl využít, protože v celé Francii byl neklid, muzea byla zavřená a nekonala žádná výstavní činnost. Přesto v poměrně krátkém čase ve Vence vytvořil sedm plastik a sérii kreseb, které nazval „Bílé“, a které se staly jakýmsi pokračování syžetu tehdejších soch.<sup>140</sup>

*...jde o námět času. Jeho plynutí, mizení, pomíjivost, anebo porušení časem se staly základním principem mé práce, ať v sochách nebo Bílých kresbách. Jde o první kresby, které jsem udělal nezávisle, jako samostatný útvar. Nejsou ani studiemí, ani přípravnými skicami pro další zpracování, i když lze najít spojitost s tím, co jsem vytvářel v prostoru. Dominuje v nich záměrně běh papíru. Vše, co jsem chtěl jimi vyjádřit je vytvářeno linkou. To, jaká je, silná nebo slabá, opakovaná nebo zborcená, co ohraničuje, nebo nedosahuje, to všechno se stalo nikoli věcí formy, ale obsahu. Vznikl tím systém možností, zdánlivě zúžený, nicméně přesný a schopný předat divákovi můj záměr. Pokračoval jsem v těch kresbách i v následujících letech, s různými odmlkami až do roku 1976. Zkušenost s linkou se někdy promítla i do použití provázku nebo niti. Nebo kovových drátů či tyčí. Co však zůstává nejpodstatnější, bylo téma času“.*<sup>141</sup>

V sedmdesátých letech nastala situace, že nesměla vycestovat i Kolíbalova díla. Jak již bylo výše uvedeno, okolnosti, které izolovaly umělce do místa jakéhosi vnitřního

---

<sup>138</sup> [Srov.] DOSTÁL, Martin. *Stanislav Kolíbal – Bílé kresby 1968–1976* [online]. [cit. 2022-04-04]. Dostupné z: <http://www.whitegallery.cz/exhibition/obrazy-stanislav-kolibal>

<sup>139</sup> [Srov.] VALOCH, Jiří. *Stanislav Kolíbal: HLEDÁNÍ ŘÁDU A JEHO PROMĚNY* [online]. 2012 [cit. 2022-04-04]. Dostupné z: <https://flashart.cz/2012/04/11/stanislav-kolibal-hledani-radu-a-jeho-promeny>

<sup>140</sup> [Srov.] Tamtéž.

<sup>141</sup> DOSTÁL, Martin. *Stanislav Kolíbal – Bílé kresby 1968–1976* [online]. [cit. 2022-04-04]. Dostupné z: <http://www.whitegallery.cz/exhibition/obrazy-stanislav-kolibal>

exilu, byly ovšem pro něho velmi podnětné a paradoxně vedly k novému objevu výtvarné formy, instalaci. V ateliéru se zaměřil na samostatné skládání určitých prvků do volných struktur se vztahem k danému prostoru.<sup>142</sup>

Nové pracovní období Stanislava Kolíbala je částečně založeno na konceptu prvních *Bílých kreseb*, které vznikly v roce 1968. Umělec již tedy netvoří bílé sochy stojící ve volném prostoru, ale objekty a instalace připevněné na zeď, které vnímá jako „kresby“, i přestože mají charakter reliéfu nebo se dále rozprostírají do prostoru. Zpočátku vzniká skupina bílých minimalistických obrazových tabulí, na něž za pomoci tužky nebo provázků připevněných na plochu, a které jsou buď napnuté či z něj volně visí, autor „kreslí“ více či méně narušené geometrické tvary. Není zcela jasné, zda se kompozice nacházejí ve stavu rozpadu nebo nejsou ještě dohotoveny.<sup>143</sup> Využívají jazyk geometrie a abstrakce a kolísají mezi iluzí a skutečností. Pečlivě narýsované linie, volně a nenuceně osvobozené nitě odráží dualitu přemýšlení a touhy spojit a narušovat. Autor rozlišuje dva základní aspekty těchto výjevů. Čára tužkou nahrazená nití znázorňuje skutečnou kresbu a převádí plán do objektivního světa hmotné reality. Na druhé straně fyzické vlastnosti nitě (schopností se roztrhnou a volně viset) se stávají kompozičními prvky.<sup>144</sup> Tyto práce znázorňují Kolíbalův zájem o propojení dvou vrstev skutečností – reality zdi a reality trojrozměrného objektu, který je na ni připevněn.<sup>145</sup> Obdobně jako v předcházejících dílech, jeho záměrem je „vyjádřit bytí, ono zvláštní prolnutí dokonalosti s nedostatečností. To, co se mění, roste a chátrá a co netrvá.“<sup>146</sup>

Uvedené téma je i nadále pro Kolíbala inspirací, kdy se k těmto pracím z raných sedmdesátých let stále čas od času vrací. Což dokazuje, jak velký význam měly tyto „kresby“ v jeho uměleckém přemýšlení a umělecké činnosti v následujícím čase. Pro další instalace v prostoru v redukci svých výtvarných prostředků se posouvá ještě o krok dále.<sup>147</sup>

V té době také v jeho pracích formálně přibývá více rafinovanosti v kompozici prvků, kdy objevuje materiály jako jsou dřevo, sklo, kusy železa, překližka.<sup>148</sup> Opouští bílou tabuli, která nese provázek a připevňuje ji spolu s opřeny tyčemi přímo na bílou zeď

---

<sup>142</sup> [Srov.] *Stanislav Kolibal* [online]. Artlist – Centrum pro současné umění Praha [cit. 2022-04-04]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/stanislav-kolibal-937/>

<sup>143</sup> [Srov.] BOGNER, Dieter et al. *Stanislav Kolibal – Bývalé nejisté tušené*. Praha: Nadace Stanislava Kolíbala, 2020, s. 82.

<sup>144</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 218–219.

<sup>145</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 82.

<sup>146</sup> Tamtéž, s. 82.

<sup>147</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 88–89.

<sup>148</sup> [Srov.] *Stanislav Kolibal* [online]. Artlist – Centrum pro současné umění Praha [cit. 2022-03-22]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/stanislav-kolibal-937/>

ateliéru, na niž kreslí tužkou další linie např. kruh – dílo *Směrem k dokonalému 1975* (viz Přílohy I., obr. 66). Stěna a podlaha se stávají základními prvky jeho prací „nemající žádná prostorová ani plošná omezení a jsou pevně spjaty s místem tvorby“, jak říká autor sám. V těchto dílech Kolíbal přirozeně rozvíjí optickou iluzi, pohrává si se smyslovými klamy a imaginárně „kreslená“ linie o různých geometrických tvarech má materiálovou podobu – *Dvojí možnosti 1974* (viz Přílohy I., obr. 67).<sup>149</sup>

I přes politický zákaz výjezdu v průběhu sedmdesátých let se koná v zahraničí spousta expozic prací Stanislava Kolíbala. Krom jedné turistické cesty do Říma, kde mu jeho dlouholetý přítel umožní pracovat na replikách svých soch ze sedmdesátých let, žádné z těchto výstav se umělec neúčastní.<sup>150</sup> V tomto období vzniká první série šesti kreseb, nazvaných *Geometrická cvičení I. – Iluze a fikce 1977–1980* (viz Přílohy I., obr. 68 a obr. 69), které tematizují prostorovou iluzivnost a koncentrovaně ukazují způsob autorova myšlení a logické rozvíjení daného námětu. Inspirací mu byly perské miniatury z Hératu.<sup>151</sup>

Novou skupinu děl, která jsou předzvěstí následné dlouholeté Kolíbalovy tvorby, vystavuje umělec v osmdesátých letech již u nás, ovšem mimo okruh Prahy. Tyto práce označí prostě *Geometrická cvičení 1988* (viz Přílohy I., obr. 70 a obr. 71), což je konec narativních názvů děl z šedesátých a sedmdesátých let.<sup>152</sup> „Používám obyčejnou tužku a tenké železné tyče. V centru mého zájmu stály spojnice a průsečíky. Právě vyhledáváním těchto průsečíků vznikala další rovina v opozici k rovině hmotného a existujícího – rovina napovězeného a nedořečeného. Obsahově tvoří tento cyklus jistý zvrat. Dřívější metaforičnost byla opuštěna. Tyto práce nepotřebovaly už žádný titul“.<sup>153</sup>

Autor pokládá *Geometrická cvičení* za prostorové kresby, které rozvádí ve dvou a později i více rovinách. Za pomoci reliéfního vrstvení rozplétá geometrická spojení do jednotlivě oddělených prvků a prvotní kompozice se objevuje až tehdy, kdy ji divák

---

<sup>149</sup> [Srov.] Stanislav Kolíbal [online]. Artlist – Centrum pro současné umění Praha [cit. 2022-03-22]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/stanislav-kolibal-937/>

<sup>150</sup> [Srov.] BOGNER, Dieter et al. *Stanislav Kolíbal – Bývalé nejisté tušené*. Praha: Nadace Stanislava Kolíbala, 2020, s. 101–102.

<sup>151</sup> [Srov.] BUDAK, Adam a Martin, DOSTÁL. *Stanislav Kolíbal: Kresba za kresbou (drawing by drawing), katalog u příležitosti výstavy Stanislava Kolíbala kresba za kresbou*. Národní galerie Praha, 2015, s. 27.

<sup>152</sup> [Srov.] BOGNER, Dieter et al. *Stanislav Kolíbal – Bývalé nejisté tušené*. Praha: Nadace Stanislava Kolíbala, 2020, s. 105–106.

<sup>153</sup> Tamtéž, s. 105–106.

znovu rekonstruuje svým vizuálním vnímáním. Kolíbal tak rozvíjí dichotomii<sup>154</sup> jako základní složku své výtvarné tvorby. Cyklus kreseb může být považován jako rezultat formální redukce, konstrukce instalací na stěně a v prostoru ze sedmdesátých let a velkých reliéfních děl, která autor vystavoval v New Yorku a Miláně. Uvedený soubor dodnes tvoří základ stále trvající tvůrčí fáze a je pokládán za předobraz stovce dalších prací téhož jména, ale tentokrát nazvaných pod titulem *Berlínské kresby 1988* (viz Přílohy I., obr. 72, obr. 73, obr. 74, obr. 75).<sup>155</sup>

Ke konci sedmdesátých let začíná uvolňovat kulturněpolitická situace v Československu a Stanislav Kolíbal může konečně vycestovat do zahraničí. Naváže kontakt s galeriemi, sám instaluje výstavy a je mu umožněno pozorovat své práce v nových uměleckých kontextech.<sup>156</sup>

Pokud lze umělcovy práce od šedesátých až osmdesátých let charakterizovat jakýmsi rozrušováním řádu a dekonstrukcí, tak od konce osmdesátých let dochází k zásadní proměně umělcova díla. Podstatným urychlením této změny byl fakt, že mu byl umožněn roční stipendijní pobyt v západním Berlíně v letech 1988 a 1989. V prostředí berlínského ateliéru vznikají důležité série *Berlínských kreseb*, ve kterých se Kolíbal zaměří na hledání řádu a rozvíjení různorodých formátů geometrických kreseb. Pomocí přímek, průsečíků, čtverců, napůl nakreslených čar a kruhů dohledává určitou harmonii, či smysl souhlasnosti. Jejich konstruktivní fikce jde pomyslně proti smyslu tehdejších převažujících tendencí, ovšem časem se ukáže jako nadčasová.<sup>157</sup>

*„Na počátku rozdělují formát papíru na poloviny, a ty se pak stávají poloměry mých kružnic. Podle toho ovšem, který ze čtyř bodů právě vzniklých obdélníků si vyberu jako jejich střed, vzniká hned dvacet osm možností“*<sup>158</sup>

*„25 let jsem se zabýval pomíjivostí, labilitou a zranitelností řádu, nyní se snažím o uskutečnění řádu. V čem spočívá zněna? Vnímám ji v jednom zcela malém detailu. Některé z mých ploch končí na hraně, která se kryje s hranou jiné plochy. Přestože se ve skutečnosti vůbec nekryjí a ani krýt nemohou. Totéž platí o bodu, z nichž tyto*

---

<sup>154</sup> Dichotomie (z řec. *dicha* – nadvákrát, *tome* – řez) je obecně jakékoli rozdělení celku do dvou vzájemně nepřekrývajících částí. Jiná definice – rozlišení dvou kvalitativně odlišných stavů jevu nebo vlastnosti. (Dichtometie. Wikipedia [online]. [cit. 2021-04-09]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Dichotomie>)

<sup>155</sup> [Srov.] BOGNER, Dieter a spol. *Stanislav Kolíbal – Bývalé nejisté tušené*. Praha: Nadace Stanislava Kolíbala, Národní galerie Praha, Galerie Miroslava Kubíka v Litomyšli, 2020, s. 105–106.

<sup>156</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 102.

<sup>157</sup> [Srov.] DOSTÁL, Martin, Stanislav, KOLÍBAL. *Stanislav Kolíbal – Čtyři fáze*. Galerie Miroslava Kubíka v Litomyšli, nakladatelství KANT, Praha, 2014, s. 3.

<sup>158</sup> Tamtéž, s. 111.

hrany vybíhají. Usiluji o zvláštní způsob jednoty. Je to také důvod překvapení, radost a uspokojení. Někomu se to může zdát jako hra. Je to však podstata řádu a harmonie.<sup>159</sup>

Zde také znovu umělec expanduje do prostoru a vytváří o něco později trojrozměrné objekty – **Stavby 1988** (viz Přílohy I., obr. 76) z dřevěných desek. Tyto úzce propojené nové soubory děl stojí na základě principech prostorových *Berlínských kreseb*, které Kolíbal definuje v různých textech. Na bázi jedné *Kresby* nejprve vytvoří schéma z kartonu, jež poté proporcčně zvětší za pomoci dřevěných desek. Podobně jako *Geometrických tvarů* a různě vysokých prvků zcela ruší plošné vztahy půdorysu kresby a konečnou výšku objektu určí až během průběhu procesu. Autor umožňuje obcházet díla ze všech stran a objevovat různé vizuální souvislosti. *Stavbám* je tak vlastní míra neurčitosti, která otevírá prostor pro divákovu interpretaci a rozvíjí pole mezi kresbou jako prostorem. Pro díla je charakterizující nerozlučná syntéza kategorií *Kresby*, sochy a architektury, kdy se navzájem tyto formy kříží. Jedná se vlastně o určitou transformaci *Kreseb* mající svou uměleckou hodnotu.<sup>160</sup>

Ve tvorbě Stanislava Kolíbala dominuje vášeň pro čistou geometrii. Kompozice matematicky uspořádaných tvarů, čar a všudypřítomný kruh znamenají pro něho hlavní princip zákonitosti pořádku, času i „poetiku prostoru“. Umělcovy instalace, reliéfy a sochy jsou mikrosvěty utopického myšlení, sférou intimity a dokonalými obrysy záhadných a dosud nerealizovatelných objektů.<sup>161</sup>

Přestože se se Stanislav Kolíbal účastnil významných mezinárodních výstav například v *Sculpture from Twenty Nations* – Guggenheim, *Transforming Chronologies* – MoMa, a *Other Primary Structure* – Jewish Museum v New Yorku, *Between Man and Matter*, Metropolitan Art Gallery v Tokiu, *Konstrukcja w procese* v Lodži a samostatných výstav v *Padiglione d'Arte Contemporanea* v Miláně, *Národní galerii* Praha a *Deichtorhallen* v Hamburku, není stále jeho dílo dostatečně reprezentováno a stále čeká na kontextualizaci v širším měřítku.<sup>162</sup>

---

<sup>159</sup> DOSTÁL, Martin, Stanislav, KOLÍBAL. *Stanislav Kolíbal – Čtyři fáze*. Galerie Miroslava Kubíka v Litomyšli, nakladatelství KANT, Praha, 2014, s. 108.

<sup>160</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 109.

<sup>161</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 219.

<sup>162</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 220.

## 2.3 Geometrické tvary Huga Demartiniho

*„U těch chromovaných leštěných koulí mě především fascinovalo to, že koule má největší plochu ze všech geometrických tvarů. Když jsem z nich udělal zrcadlo, tak se stal divák součástí toho objektu nebo reliéfu a přestal na to myslet jako na umění.“<sup>163</sup>*

Tato interpretace myšlenky Huga Demartiniho (viz Přílohy I., obr. 17) vystihuje jeho příznačný svět kulových zrcadel vtahující do plastiky okolní prostor i přihlížející, který dalece přesahuje obdiv k zdánlivě bájně „druhé přírodě“ – technické civilizaci. Zároveň souzní se slovy T. S. Eliota<sup>164</sup>: *„Čas přítomný a minulý čas jsou snad zahrnuty v čase budoucím a budoucí čas obsažen už v minulosti.“<sup>165</sup>*

Sochař **Hugo Demartini** (1931–2010) patřil k výrazným českým představitelům konstruktivních tendencí 20. století. Jeho celoživotní umělecká produkce má však daleko větší rozsah, počínaje informelem a konče monumentálními sochařskými instalacemi (viz Přílohy I., obr. 77).<sup>166</sup>

Demartiniho tvorba se začala formovat během šedesátých let. Po celou svou dráhu pracoval v cyklech a variacích a dílo není příliš rozsáhlé. Čas však prověřil jeho evidentní kvalitu a umělcovo důležité místo na mapě českého umění. Přes koláže z červených papírů, které měly původně sloužit jako studie reliéfů a později se staly jedním z prvních projevů geometrického umění u nás, projde však ještě vlivem informního umění, než se pustí cestou abstrakce. Proměny tvorby jsou jasné, pevně provázané a postupně se začínají objevovat nové výrazové rejstříky – artikule tvarů se zpřesňuje a geometrická stavba je již jasně čitelná. K materiálům se kromě sádry přidává i umělá hmota, dřevo či pochromovaný plech. V Demartiniho geometrické poloze se začíná objevovat i základní stavební prvek, kterým se stala koule, polokoule a její segmenty.<sup>167</sup>

---

<sup>163</sup> JIRKALOVÁ, Karolína a Jan SKŘIVÁNEK. *V tom bude nějaké šamanství. Hovory s Hugem Demartinim.*

Art&Antiques, 2008, č.2, s. 34 [online]. [cit. 2022-03-28]. Dostupné z: <https://citaty.net/citaty/268381/history/97>

<sup>164</sup> Thomas Stearns Eliot (1888–1965) byl anglický básník, esejista a dramatik amerického původu, nositel Nobelovy ceny za literaturu za rok 1948. (*Thomas Stearns Eliot*. Databáze knih [online]. [cit. 2022-03-28]. Dostupné z: <https://www.databazeknih.cz/autori/thomas-stearns-eliot-503>)

<sup>165</sup> HLAVÁČEK, Josef. *Hugo Demartini*. Praha Odeon, 1991, s. 52.

<sup>166</sup> [Srov.] *Hugo Demartini* [online]. Artlist – Centrum pro současné umění Praha [cit. 2022-03-28]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/en/hugo-demartini-101187/>

<sup>167</sup> [Srov.] WAGNER, Radan. *Hugo Demartini: Orel, který létal sám* [online]. 2013. [cit. 2022-03-28]. Dostupné z: [http://ceskapozice.lidovky.cz/hugo-demartini-orel-ktery-letal-sam-d63-/recenze.aspx?c=A130328\\_145923\\_pozice\\_107474](http://ceskapozice.lidovky.cz/hugo-demartini-orel-ktery-letal-sam-d63-/recenze.aspx?c=A130328_145923_pozice_107474)



Tvar koule sochaře fascinoval nejen svou plochou a rozměry, ale také jako symbol Země a Slunce, tj. absolutní tvar, který představuje soulad vztahů, zákonů a řádu.<sup>168</sup>

Nejzásadnější demontáž klasických představ o sochařském díle v Demartiniho tvorbě znázorňují chromované reliéfy a objekty ze šedesátých a sedmdesátých let, jimiž se také nejvíce zapsal do povědomí veřejnosti. Jeví se, že jeho naděje vkládané do budoucnosti obsahovaly přísliby technické civilizace, nemohly být vysloveny otevřeněji a příměji. Demartini omezil plastiky na relativně nízké reliéfy nanejvíc zjednodušených a abstrahovaných tvarů – koulí a polokoulí, jež jsou uspořádány ve struktuře vzájemných vztahů. Výsledek tvůrčího postupu, ve kterém zašel umělec nejdále, vzniká z prefabrikátů na základě racionálního projektu ve výrobním procesu.<sup>169</sup>

*„Moje práce v ateliéru spočívá převážně v ověřování si možností (malé sádrové modely, návrhy, skici, konečné výsledky projektují jako konstruktér. Moje práce podle mých kreseb a projektů vyrábějí odborníci – řada lidí z různých výrobních odvětví. Nejde zde o kolektiv (skupinu, tým), který na práci společně pracuje. Většina těchto lidí se navzájem vůbec nezná a ani je v mnoha případech nezajímá, kam směřuje podíl na jejich realizaci. Odvádějí perfektní díl své práce, a tak se anonymně podílejí na mých projektech. Jde o umění vyráběné na stroji. Mé práce nemají za cíl být jedinečností.“<sup>170</sup>* Podstatným rysem umělcových prací z tohoto období je již zmíněný chromovaný povrch. Hemisféry, které jsou různě natočené a s různě seříznutými vrchlíky, se seskupují do vícečetných struktur. Zrcadlení se odehrává jak na rovné ploše pozadí reliéfu, tak i na plných polokoulích či na jejich seříznutých a nakloněných ploškách.<sup>171</sup>

Demartini poté nalézá způsob, jak ještě zrcadlení zdůraznit. Ve své tvorbě vyzkouší nespočet variací a kombinací ztvárnění prostoru pomocí svých zrcadlových sfér, například vyjmutím ze struktur dvou až tři polí s detaily, které poté zvětší. Na povrch ocelového plechu čtvercového charakteru umístí různé řezy koulí v rozdílné kompozici – **Reliéfy** (viz Přílohy I., obr. 78) a nechá odlesk kubusu jeho tvary dotvářet.<sup>172</sup> V kreaci **Bez názvu 1974** (viz Přílohy I., obr. 79) zhmotní krychli původně vytvářenou z organického skla v krychli zrcadlovou a nechává v ní zachycovat obraz sestavy různě

<sup>168</sup> [Srov.] WITTLICH, Petr, Josef HLAVÁČEK. *Hugo Demartini: [katalog]*: Dům umění města Brna, 1994, s. 13–37.

<sup>169</sup> [Srov.] HLAVÁČEK, Josef. *Hugo Demartini*. Praha Odeon, 1991, s. 34.

<sup>170</sup> Tamtéž, s. 38.

<sup>171</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 38.

<sup>172</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 42.

velkých vypouklých a dutých polokoulí. Ty jsou jakoby náhodně rozhozeny na její horní stěně i podlaze bočních stěn, a tím tak vzniká odraz odrazů.<sup>173</sup>

Progresivní a autentická umělecká tvorba Huga Demartiniho pokračovala i v dalších letech, kdy sochař dokázal učinit plastiku mytickým a magickým místem rozvažování o dalších směrech uměleckého a společenského pohybu, a tak zůstane navždy významně zapsán v dějinách českého umění a evropského druhé půle dvacátého století.<sup>174</sup>

## 2.4 Tvůrčí geometrické tendence v díle Vladimíra Škody

*„Instinktivně jsem začal objevovat, že geometrie koule je jiná než geometrie na kusu papíru nebo na zemi. A tak jsem vyleštil kouli na zrcadlo a najednou jsem se dostal t vnitřního prostoru na vnější prostor, protože odraz není žádná hmota“<sup>175</sup>* seznamuje se svým dílem sochař Vladimír Škoda (viz Přílohy I., obr. 80).

Dokonalým tělesem pro Vladimíra Škodu je koule, která se stala poznávacím znamením jeho tvorby, stejně jako dlouhotrvající zájem o vesmír. Začal se jím zabývat už v osmdesátých letech, ale předtím si musel osvojit fyzikální zákony a rozpoznat, co vlastně skrývá hmota, s níž pracuje.<sup>176</sup>

Profesor **Vladimír Škoda** (\*1942) odešel do Francie v roce 1968. V tehdejší Československu mu nebylo umožněno vystudovat vysokou školu, místo toho pracoval jako frézař. Zpočátku soukromě studoval kresbu, později se zajímal i o malbu. Po příchodu do Francie si podal přihlášku na výtvarnou školu École Nationale Supérieure des Beaux – Arts v Paříži, kam byl okamžitě přijat a přešel od malby k sochařství. Děd Vladimíra Škody si všiml francouzský sochař Cesar Baldaccini<sup>177</sup> (viz Přílohy I., obr. 81), který byl představitelem nového realismu na Akademii, autor proslaveného

---

<sup>173</sup> [Srov.] HLAVÁČEK, Josef. *Hugo Demartini*. Praha Odeon, 1991, s. 46.

<sup>174</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 106.

<sup>175</sup> BENEDIKTOVÁ, Jana. *Sochař Vladimír Škoda to umí s hmotou i jejím odrazem skoulet*. [online] 2018 [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/2429017-sochar-vladimir-skoda-umi-s-hmotou-i-jejim-odrazem-skoulet>

<sup>176</sup> [Srov.] Tamtéž.

<sup>177</sup> César Baldaccini zvaný César (1921–1998), byl francouzský sochař, člen skupiny Nouveaux réalistes (Noví realisté), tvůrce francouzského filmového ocenění César, které od roku 1976 uděluje Filmová umělecká akademie (César Baldaccini: Master of Compression. DailyArt Magazine [online]. [cit. 2021-04-09]. Dostupné z: <https://www.dailyartmagazine.com/cesar-baldaccini/>)

*Palce*<sup>178</sup> (viz Přílohy I., obr. 82) a ikonických kompresí a nabídl mu místo ve svém prestižním ateliéru. Škoda i se svojí ženou Marií – Claude nakonec pod jeho vedením strávili rok. Během práce v Césarově ateliéru se stále více začínal věnovat drátěným objektům – ***Ruka (transformace objemu) 1974*** (viz Přílohy I., obr. 83), **16 720:10 096** z roku 1974 (viz Přílohy I., obr. 84).<sup>179</sup>

César byl přesvědčen o nadání manželů a prosazoval jejich díla na prestižní soutěž Prix de Rome. Napodruhé toto ocenění se ženou získal, a navíc k ní i byla připojena dvouletá stáž v Itálii.<sup>180</sup> A právě Cesare Baldaccini říká, že Vladimír Škoda je člověk, který u něho vždy vzbuzoval kladné pocity, vyjadřuje obdiv k jeho leonardovské podobě a především k velkému talentu: „...*je to nesmírně houževnatý člověk, který pochází z Východu, jejíž moderní politická situace nebyla jednoduchá, a lidé pocházejících z takových zemí nejsou rozmarní, jsou jako já, a navíc, když ti někdo nakope zadek, má to vliv i na tvoji povahu. Je to člověk, který má svou hlavu, srdce na pravém místě a pořádné tělo. Vždy jsem jej choval v úctě, jelikož je navíc velmi stydlivý. Ve vztahu k okolí je zcela jiný než já, já jsem slyšet všude, on je rezervovaný. Poznal jsem jej na akademii, je to dobrý sochař. Má talent i vůli, je to skutečný umělec. Umí tvořit, má potřebné znalosti, a to je základ. Nejedná se o koncepčního umělce, jelikož má jak mozek, tak tělo. K dílu přistupuje fyzicky, a ne pouze hlavou. A právě proto umí vyjádřit skutečnost, která je pro mne v umění nezbytná, a tou je přítomnost věcí. Pokud vezmeš kouli, položíš ji na nějaké místo, tak tam bude žít dál svým životem. Právě jsem se vrátil z Egypta, tam je to stejné. Pokud umístíš Sfingu nebo skarabea nebo Giacomettiho či jakoukoliv jinou sochu na la Défence (Paříž), tak tam okamžitě najdou svoje místo...Pokud si necháš vytvořit dílo firmou, aniž bys měl s ním bezprostřední kontakt, jedná se o zakázku. Ale sochařina je o osmóze a u Škody nalezneme osmózu mezi materiálem, jeho hlavou a tělem, která vytváří přítomnost, dává dílu život. Může být klidně kovářem, svářečem či může lepit svorky, vždy tomu tak bude. Kování může odkazovat*

---

<sup>178</sup> Palec – roku 1965 byl César přizván k účasti na skupinové výstavě s tématem „Ruka, od Rodina k Picassovi“, začal experimentovat s plasty a nejprve tvořil otisky částí lidských těl a jejich zvětšeniny. V té době představil slavný model svého palce, zvětšený na 1,85 m. (César Baldaccini. MOMA [online]. [cit. 2021-04-09]. Dostupné z: <https://www.moma.org/artists/1052>)

<sup>179</sup> [Srov.] JUNGWIRTHOVÁ, Rút. *Vladimír Škoda* [online] 2016 [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.memoryofnations.eu/cs/skoda-vladimir-20161220-0>

<sup>180</sup> [Srov.] HÁJEK, Miroslav et al. *Vladimír Škoda. Mysterium Cosmographicum. Johannes Kepler*. Katalog výstavy de l'intérieur Muzea moderního umění města Paříže, 1987. Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových, 2018, s. 20.

na minulost, ale není to zajímavá část. Jeho dílo připomíná egyptské sochy, nejsou historií, ale žijí v přítomnosti...“<sup>181</sup>

V letech 1973 až 1975 působil Škoda v Římě ve Ville Medici, kde vytvářel sérii soch ze železného drátu. Mezi typickými ranými pracemi je například *Rukavice*, či velké sousoší *Oblečení pro Golema*, volně stojící v prostoru, jejichž význam je čitelný z každé strany. Pro svoji tvorbu využívá umělec železný drát, který splétá. Drát vyniká svou jednoznačností, a především se otevřeně hlásí k předmětům vyrobeným rukama. K pochopení a k proniknutí tvorby Vladimíra Škody je nutno mít na paměti právě tuto stálou přítomnost manuálně vytvořeného díla.<sup>182</sup>

Po návratu z Itálie se Škoda i nadále věnoval sochařské práci, ovšem od drátěných konstrukcí přesunul svůj zájem k hmotě jako takové, ve formě kovaného železa. V podstatě se vrátil do mladších let, ke svému zájmu o matematiku, fyziku a využil svých znalostí v soustružení – instalace zavlnutých kovových kruhů – *Pět Bodů Cinq points Five Points 1975* (viz Přílohy I., obr. 85).<sup>183</sup>

V prvním tvůrčím období vnímáme v autorových sochách setkání – střet mezi lidskou silou a odporem hmoty. Nejdříve pracuje s kovovým kladivem a kovadlinkou, poté plánovitě zvyšuje množství aplikované síly, když si na pomoc přibírá mechanické kladivo a časem se jeho díla vyvíjí v dokonalé koule. V této fázi práce se téměř zdá, že Škoda kondenzuje a přeměňuje interní strukturu atomů hmoty, jejichž hustotu lze pociťovat díky fascinující surovosti zpracovávaného kovu. Zkoumá každou možnost tvaru na povrchu vnitřní molekulární hmoty, odhaluje její skrytá tajemství. Na těchto sochařských tělesech zásah kování umocňuje svědectví vitality materiálu ještě více. Celoživotní inspirací a filozofií je Škodovi badatelská činnost Jana Keplera<sup>184</sup>. Sférická a kruhová forma je základem celého konceptu kosmické harmonie a navozuje základní estetické znaky, které umožňují vypracovat strukturu vesmíru, jež je použitelná ve výtvarném umění dle vlastních představ.<sup>185</sup>

---

<sup>181</sup> Vladimír Škoda [online]. 2016 [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.memoryofnations.eu/cs/skoda-vladimir-20161220-0>

<sup>182</sup> [Srov.] HÁJEK, Miroslav et al. *Vladimír Škoda. Mysterium Cosmographicum. Johannes Kepler*. Katalog výstavy de l'intérieur Muzea moderního umění města Paříže, 1987. Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových, 2018, s. 17.

<sup>183</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 17.

<sup>184</sup> Johannes Kepler (1571–1630) byl německý astronom, astrolog a matematik. (*Johannes Kepler*. Knihovna Akademie věd ČR [online]. 2016 [cit. 2022-04-11]. Dostupné z: [https://www.lib.cas.cz/casopis\\_informace/johannes-kepler/](https://www.lib.cas.cz/casopis_informace/johannes-kepler/))

<sup>185</sup> [Srov.] Vladimír Škoda. *Sculpture Line* [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.sculptureline.cz/cs/umelci/vladimir-skoda.54>

Základním materiálem pro umělce tvorbou je tedy převážně kov a pro dokonalost a originalitu používá neobvyklé metody metalurgického zpracování. Hmotu pro její zpracování a následné formování je nutno nejdříve v peci rozžhavit do běla. Tato hmota – energie probuzená v oceli teplem – nejdříve znemožňovala umělci vidět přesnou původní formu právě tvořeného díla.<sup>186</sup>

Následně až další vývoj jeho práce dospěl vzestupně ke kulovité podobě. Autor později začal do vnitra koulí vsazovat i jiné kovy, například měď a začal opracovávat jejich povrch rýhováním a leštěním – **Bez názvu 1980** (viz Přílohy I., obr. 86), **Bez názvu 1982** (viz Přílohy I., obr. 87), **Bez názvu 1988** (viz Přílohy I., obr. 88). Koule nejrůznějších velikostí poté sestavil v nahodilou „vesmírnou instalaci“. Tvar kompozic formoval na základě pocitů a prožitků z geometrie a matematiky a divákům tak umožnil odhalit neobvyklé pohledy na vnější i vnitřní svět vesmíru. Po dlouhé kovářské praxi se objevila dokonalá instalace série kovaných koulí, kterou poprvé představil na samostatné výstavě v Musée d'Art Moderne v Paříži v 1987, nazvanou **Z nitra – de l'intérieur 1987** (viz Přílohy I., obr. 89 a obr. 90). Škodův neutuchající zájem o exploraci vztahu mezi mikrokosmem a makrokosmem vyvrcholil v díle nazvaném *Entropia*, jež by samo o sobě mohlo ilustrovat teorii Giordana Bruna<sup>187</sup> nekonečných nekonečen.<sup>188</sup>

V následujícím vývojovém období začíná umělec postupně přecházet z okruhu černé matnosti absorbující jas – *Bez názvu 1989–1990*, *Bez názvu 1989–1993*, *Dvě paralelní díry č. 3. 1991* a v jeho kreativní oblasti je přítomna nejen kovaná ocel, ale i zrcadlově leštěná nerezová ocel. Dokonalá oblast s lesklým povrchem, která zachycuje obraz proměněného vnějšího světa *Sféry 1992*.<sup>189</sup>

V osmdesátých letech začal Vladimír Škoda používat ve své práci i rtuť, což je kovový prvek, který sám o sobě přijímá sférický tvar. Zcela určitě se dá považovat za živější, a snad i více znepokojující komponent. Jeho nestálost a nestabilita nás upomíná na staré alchymistické experimenty a povrch reflektuje vnější prostředí vysvětlované

---

<sup>186</sup> [Srov.] HÁJEK, Miroslav et al. *Vladimír Škoda. Mysterium Cosmographicum. Johannes Kepler*. Katalog výstavy de l'intérieur Muzea moderního umění města Paříže, 1987. Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových, 2018, s. 17.

<sup>187</sup> Giordano Bruno (154–1600) byl renesanční filozof, který zastával názor, že vesmír je nekonečný a planety jsou světy podobné naší zemi. ([Srov.] *Giorgiano bruno*. Encyklopedie fyziky [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <http://fyzika.jreichl.com/main/article/view/1581-giordano-bruno>)

<sup>188</sup> [Srov.] HÁJEK, Miroslav et al. *Vladimír Škoda. Mysterium Cosmographicum. Johannes Kepler*. Katalog výstavy de l'intérieur Muzea moderního umění města Paříže, 1987. Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových, 2018, s. 21.

<sup>189</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 90.

samotnou podstatou tohoto materiálu. Umělec vkládá rtuť do skořepiny z kované oceli, čímž nastane srovnání drsného povrchu pohlcující světlo a povrchu hladkého, které odráží jas do nekonečna – *Tři dimenze 1991*. Využitím optických efektů autor konstruuje určité relace nejen mezi danými objekty, ale i prostředím ve kterém se nachází.<sup>190</sup>

Koncem osmdesátých let pracuje Škoda na první verzi sochy ***Pět platónských těles*** (viz Přílohy I., obr. 91) z chromované oceli a mědi. Vedle této verze existuje také ***Pět platónských těles z černé oceli 2001*** (viz Přílohy I., obr. 92). Plastika v sobě zahrnuje souhvězdí pěti sfér a platónská tělesa v postupu. Autor je vždy sestavuje do pětiúhelníkových kompozic. V segmentech odrazů, které se vynořují z lesklých koulí z chromované oceli se vnitřní obrazy protínají s vnějšími scénami, jako by chtěly dokládat Keplerovu teorii. Podle astrologova tehdejšího učení se šest známých planet pohybovalo okolo Slunce po kulových plochách vepsaných či opsaných pravidelným mnohostěnům.<sup>191</sup>

Zajímavé je poznamenat, že v roce 1596 Johannes Kepler napsal:<sup>192</sup> „*Chci dokázat, že Bůh, který vytváří vesmír a upravuje pořádek vesmíru, měl na mysli pět pravidelných geometrických těles, známých od dob Pythagora a Platona a že v souladu s těmito rozměry stanovil počet nebes, jejich proporce a vztahy jejich pohybů.*“<sup>193</sup> Škoda tuto teorii nezkrsluje ale naopak zdokonaluje její přítomnost. Vzájemným působením s minulostí se pokouší vytvořit jakési komunikační spojení přes otevřené kosmické časoprostory. Jeho umění se snaží o symbolické utváření pravidel v procesu obnovení potencionálu vědecké i historické paměti, které jsou přenesené do simulovaného nekonečného prostoru.<sup>194</sup>

Vladimír Škoda během své kariéry dlouhodobě působil jako profesor na uměleckých školách v Marseille, v Le Havru a ve Strasbourgu. Svě kosmické objekty na pomezí umění, alchymie a vědy prezentoval v mnoha významných muzeích i na krásných přírodních či historických místech.<sup>195</sup>

Jeho tvorba je zastoupena například ve sbírkách Centre de Pompidou a Musée d'Art Moderne v Paříži, Gemaldegalerie Neue Meister v Drážďanech, Národní galerie v Praze,

---

<sup>190</sup> [Srov.] HÁJEK, Miroslav et al. *Vladimír Škoda. Mysterium Cosmographicum. Johannes Kepler*. Katalog výstavy de l'intérieur Muzea moderního umění města Paříže, 1987. Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových, 2018, s. 91.

<sup>191</sup> [Srov.] Tamtéž, 56–57.

<sup>192</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 56–57.

<sup>193</sup> Tamtéž, s. 56–57.

<sup>194</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 56–57.

<sup>195</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 9.

GASK v Kutné Hoře, tak jako v mnoha veřejných i soukromých sbírkách ve Francii, Německu, Belgii a České republice.<sup>196</sup>

Vladimír Škoda nabízí nový pohled na pojetí sochařství, jež se často podřizuje skutečností, z nichž se Škoda po celý život snažil vymanit. Stojí tak u zrodu zcela nového a důmyslného dialogu mezi materiálem a sny umělce. Vytváří svět dialogu mezi prostorem a časem.<sup>197</sup>

## 2.5 Woody Vasulka jako průkopník elektronických audiovizuálních světů v umění

Tato poslední kapitola je věnována jednomu ze světových představitelů videoartu českého původu Woody Vasulkovi.

**Woody Vasulka** (viz Přílohy I., obr. 93) (česky Bohuslav Vašulka 1937–2019) byl brněnský rodák a absolvent Katedry dokumentu na pražské FAMU. Patří mezi první generaci experimentátorů s videem a zároveň k nejvýraznějším průkopníkům elektronických audiovizuálních světů umění. Během studií se seznámil se svou manželkou Island'ankou Steinou, která vystudovala na pražské konzervatoři hru na housle a hudební teorii. Po společné emigraci z tehdejšího Československa do USA v roce 1965 se usadili v New Yorku, kde Woody pracoval zprvu jako asistent stříhu a později jako designér a editor filmů pro Harvey Lloyd Productions<sup>198</sup>. Díky tomu měl přístup k vybavení a mohl experimentovat se stroboskopickými projekcemi a světelně aktivovanými plátny. Později opustil omezení kinematografického zařízení a plynule přešel ke zkoumání elektronického materiálu. S manželkou Steinou začali dokumentovat newyorskou nezávislou uměleckou scénu, vytvářet první skici a video performance.<sup>199</sup>

---

<sup>196</sup> [Srov.] *Vladimír Škoda/virtuální prostor* [online] 2015 [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.iumeni.cz/clanky-recenze/udalosti/2015-vladimir-skoda-virtualni-prostor/>

<sup>197</sup> [Srov.] HÁJEK, Miroslav et al. *Vladimír Škoda. Mysterium Cosmographicum. Johannes Kepler*. Katalog výstavy de l'intérieur Muzea moderního umění města Paříže, 1987. Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových, 2018, s. 140.

<sup>198</sup> Harvey Lloyd (\*1926) je americký fotograf a vůdčí osobnost abstraktního expresionistického fotografického hnutí „Breaking the Light“. Je dobře známý pro svou realistickou i abstraktní fotografii. V 50. letech založil vlastní společnost, kde se věnoval tradičnímu grafickému designu. (Harvey Lloyd. Wikipedia [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Harvey\\_Lloyd](https://en.wikipedia.org/wiki/Harvey_Lloyd))

<sup>199</sup> [Srov.] *Woody Vasulka* [online]. Artlist – Centrum pro současné umění Praha [cit. 2022-04-12]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/woody-vasulka-1697/>

Důležitá je také organizátorská činnost dvojice, která započala v roce 1971 založením divadla mediálního umění nazvaného *The Kitchen* v kuchyni bývalého hotelu Broadway Central, a sběratelů – archivářů. Zde, jako jedni z prvních, začali zkoumat možnosti elektronického obrazu, vizuálních efektů a jejich nástroji byly filmová a video kamera, housle, „digitální housle“. Dále oscilátory<sup>200</sup>, syntetizátory<sup>201</sup>, kolorizéry, přepínače, pohyblivé stativy, zrcadlové koule, sestavy televizních monitorů, zpětná vazba videa, řádkovací procesor, artikulátor digitálního obrazu<sup>202</sup>, součástky válečných strojů nebo audiovizuální softwarové nástroje. Většinu z nich sami či ve spolupráci s dalšími „nadšenci“ vynalezli, sestrojili anebo upravili. Od šedesátých let minulého století zvládli obsáhnout kvantum technik s videem. Od dokumentů z newyorské umělecké scény přešli k experimentům s prvními nástroji pro manipulaci video obrazu, syntetizátory a oscilátory a pustili se do zkoumání vztahu zvuku a obrazu.<sup>203</sup>

Rané pásky Woodyho a Steiny, které již tehdy vykazovaly odlišné zájmy od zájmů většiny tehdejších tvůrců videa, byly konsekvencí důsledného průzkumu elektronického obrazu. Ostatně Vasulka popsal proces jejich práce jako bližší výzkumníkovi než umělci.<sup>204</sup> Experimentování se většinou projevovalo formou živých audiovizuálních představení či multimonitorových instalací a občas měl výstup podobu videopásky. Umělci v druhé půli sedmdesátých let přecházejí od analogového k digitálnímu médiu a od osmdesátých let pak vznikají komplexnější instalace.<sup>205</sup>

K video materiálu přistupoval Woody jako k plastické hmotě, ze které je možno vyčleňovat struktury, jež jsou přístupné vizuálním a sluchovým smyslům pozorovatelů. Zabývali se elektronickým obrazem a jejich představa obsahovala dva stavy jeho existence. Primární – virtuální stav, což je skrytá existence obrazu v podobě kódovaného signálu, a sekundární neboli aktuální, což je stav viditelný. Úkolem autora při práci s elektronickým

---

<sup>200</sup> Oscilátor je systém nebo zařízení schopné kmitavého opakujícího se pohybu. ([Srov.] *Oscilátor*. Wikipedia [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Oscil%C3%A1tor>)

<sup>201</sup> Syntetizátor je elektronický hudební nástroj, který tvoří výsledný zvuk syntézou. (*Syntetizátor*. Wikipedia [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Syntez%C3%A1tor>)

<sup>202</sup> Artikulátor digitálního obrazu je přístroj, který vytvořili Woody a Steina Vasulkovi, pro práci s obrazy v reálném čase. ([Srov.] *Dvě hlavy, čtyři ruce*. Vašulka Kitchen Brno – Centrum umění nových médií [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://vasulkakitchen.org/cs/dve-hlavy-ctyri-ruce>)

<sup>203</sup> [Srov.] DOLANOVÁ, Lenka. *Steina a Woody Vasulkovi, Dialog s démony nástrojů*. Nakladatelství AMU v Praze a JSAF, 2011, s. 13.

<sup>204</sup> [Srov.] MINKOWSKY, John. *Několik poznámek k videu Vasulkových v letech 1973–1974*. In *Illuminace*. Praha: Národní filmový archiv, 2006, R 18, č 2., s. 32.

<sup>205</sup> [Srov.] DOLANOVÁ, Lenka. *Steina a Woody Vasulkovi, Dialog s démony nástrojů*. Nakladatelství AMU v Praze a JSAF, 2011, s. 13–14.



materiálem je nastavit polohu, zvolit počáteční parametry, čímž dává impuls ke vzniku viditelného zobrazení a stroj pak daný impuls rozvíjí.<sup>206</sup>

Vasulkovi tedy patřili k tvůrcům elektronických obrazů, kteří se soustředili na zkoumání vnitřních a specifických vlastností videa. Dále byla pro ně typická snaha, v rámci zpracovávání obrazů, snažit se zkoumat parametry elektronického signálu záměrným zaváděním chyb, aby odhalili jeho strukturuující vlastnosti. Woody přisuzoval velký význam náhodě, na pozadí jeho racionálního přístupu byla představa o nedostatečnosti a neúplnosti racionálního uspořádání.<sup>207</sup>

Pro ostatní umělce byla videokamera základním zdrojem obrazu, pro Vasulkovy však byla jen dalším kusem hardwaru, který využívali. Nebránil jim v jejich sklonu k abstrakci a nenutil je pracovat ve znázorňujících a zejména v narativních polohách. Skutečné obrazy natočené kamerou jim více poskytovaly konkrétní referenční body, na jejichž pozadí mohli více uvažovat o radikální povaze zpracování elektronického obrazu.<sup>208</sup>

Woody a Steina se i nadále koncentrovali na rozvíjení obraznosti videa do prostor. Ve svém divadle „Elektronická kuchyně“ pořádali video performance, které kombinovaly s vizuální a zvukovou složkou v reálném čase. Zároveň navázali spolupráci s inženýry na vývoji dalších nástrojů pro tvorbu videa. V roce 1972 získávají první videosyntetizátory. Ty jsou založené na systému modulů, které vytváří anebo mění video zobrazení ve skutečném čase a jsou velmi úzce spřízněny s hudebními syntetizátory.<sup>209</sup> Woodyho a jeho ženu vždy spojitost zvuku a obrazu fascinovala. Časem dospěli k názoru, že tyto dvě složky nelze od sebe oddělovat a trvali na tom, aby jejich díla byla interaktivní. Uměleckou formou doby se stala živá audiovizuální performance. Téměř všechna díla Vasulkových na začátku 70. let vznikala za použití audiosyntetizátorů a oscilátorů. Například u díla *Calligrams* a *Tissues 1970*.<sup>210</sup>

V roce 1971 navrhuje manželé společně se svým spolupracovníkem Georgem Brownem další nástroj. Vyvinuli přepínač neboli sekvencér, aby bylo možno oddělit snímky

---

<sup>206</sup> [Srov.] DOLANOVÁ, Lenka. *Steina a Woody Vasulkovi, Dialog s démony nástrojů*. Nakladatelství AMU v Praze a JSAF, 2011, s. 83.

<sup>207</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 107.

<sup>208</sup> [Srov.] MINKOWSKY, John. *Několik poznámek k videu Vasulkových v letech 1973–1974*. In *Illuminace*. Praha: Národní filmový archiv, 2006, R 18, č 2., s. 32.

<sup>209</sup> [Srov.] DOLANOVÁ, Lenka. *Steina a Woody Vasulkovi: Dialog s démony nástrojů*. Nakladatelství AMU v Praze a JSAF, 2011, s. 97.

<sup>210</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 105.

ve videu. Video obraz totiž vzniká ve dvou pulsničkách, které jdou následně za sebou a tvoří rámec. Sekvencér tak umožnil utvořit dva výstupy, a tím získat dva oddělené pulsničky. Poté již bylo možno s nimi pracovat samostatně a opětovně je kombinovat. Toto digitálně ovládané přepínání se dalo provádět při různých rychlostech a na základě různých měřítek, jako je rytmus či zvukové vibrace. Postup přepínání mohl být ovládán i z vnějšího audio nebo videosignálu, který vytvářel jiný přístroj. V půli sedmdesátých let tak vzniká jedno z nejznámějších Vasulkových děl *Noisefields (Pole šumu 1974)* (viz Přílohy I., obr. 94), v němž se mění obrazy pozadí a v jejich středu je umístěn kruh, který tvoří stejný vizuální obsah díla. Jeden z úseků je vždy vyplněn barvou, zatímco druhý zahrnuje video „šum“. V tomto případě má každý pulsniček zcela odlišný charakter a dochází zde k vzájemnému ovlivňování zvukové a obrazové složky. Georg Brown sestrojil v roce 1973 další vícevrstvý klíčovač, který umožňoval na rozdíl od toho předcházejícího manipulovat s více obrazovými vrstvami paralelně. Předcházející přístroje měly vstup dvouvrstvý a toto analogové zařízení dalo možnost pracovat zároveň i se šesti vstupy.<sup>211</sup>

Nový sekvencér tedy přijímal a řadil singulární vstupy a třídil je do obrazových ploch, jež měly různé prostorové vztahy. Tím bylo umožněno sestřihávat různé části obrazů a zaměňovat je jinými. Toto zařízení současně pracuje na základě komparace hodnot napětí, kdy si uživatel zvolí krajní hladinu jasu a segment obrazu s nižším či vyšším jasem je nahrazen odlišným obrazovým vstupem. Klíčovač byl použit v další Vasulkově práci nazvané *Vocabulary (Slovník 1973)* (viz Přílohy I., obr. 95). V něm se elektronické textury navzájem prolínají s obrazem koule a Woodyho ruky, která se pohybuje nad ní. Jde o významné dílo – ve své jednoduchosti přesně demonstruje vasulkovské rané pojetí a jeho ohlasy se objeví i v některých následujících dílech. Dialog s nástrojem prezentovaný na příkladu zobrazení umělcovy ruky, která se prolíná s jiným objektem zásluhou příbuzné roviny jasu či na sebe zachycuje elektronický paprsek, jako by ztvárňovala vábení k dalšímu pronikání do elektronických sfér. Použití obraznosti vlastního těla je ostatně pro Vasulkovy přímo charakteristické.<sup>212</sup>

V roce 1974 se Vasulkovi přestěhovali do Buffala, Woody získal práci na State University of New York, kde bylo přidružené Centrum pro mediální studia, jež mu poskytlo potřebné technické vybavení. Zde měli manželé více času na rozpracování myšlenek z předchozích let a začali pracovat na sestřihu a uspořádání svých starších děl,

---

<sup>211</sup> [Srov.] DOLANOVÁ, Lenka. *Steina a Woody Vasulkovi, Dialog s démony nástrojů*. Nakladatelství AMU v Praze a JSAF, 2011, s. 107.

<sup>212</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 108.

které chtěli představit veřejnosti. V tomto období se také jejich tvůrčí dráhy rozcházejí a Woody se zhloubává do teorie a praxe elektronického obrazu a vytváří díla „praktické filosofie“.<sup>213</sup>

Mezitím Vasulkovi vytvořili v roce 1974 další důležitou práci **Telč 1974** (viz Přílohy I, obr. 96), za pomoci použití řádkovacího procesoru, kdy dochází k efektu vertikálního natahování řádků a vytváření dojmu 3D tvarů. Při tvorbě za pomoci tohoto přístroje Woody objevuje nový vztah mezi obrazem a zvukem – zatímco vizuální část prochází deformací, zvuk se zachová beze změny. Což v podstatě znamená, že zvukové a obrazové složky se neovlivňují, ale naopak kontrastují a zvuk tedy stále zůstává spojnicí s realitou.<sup>214</sup>

Ve druhé polovině sedmdesátých let Vasulkovi vyvinuli zařízení nazvané artikulátor digitálního obrazu. Jeho konstrukce byla hlavním projektem z tohoto období a umožňovala zpracovat kódované obrazce v reálném čase převodem analogových obrazů v digitální. Práci s artikulátorem zřejmě nejlépe dokumentuje páska **Artifacts (Artefakty 1980)** (viz Přílohy I, obr. 97, obr. 98, obr. 99, obr. 100).<sup>215</sup>

Přechod do digitální oblasti je prováděn za pomoci záběru koule, který je podroben pixelizaci, jednotlivé části koule jsou postupně po vrstvách odloupávány. Poté se objeví plocha, na které se chvílemi zastaví kruhová výseč či obrys kruhu a současně je slyšet Woodyho komentář. V něm rozvádí myšlenku kreativního procesu a nabádá diváky, aby pohybovali hlavou, mrkali, při sledování pásky chvílemi zastavovali, a tím se tedy metaforicky účastnili vzniku obrazu. V další sekci se objeví Woodyho zobrazená ruka, jejíž obrysy se rozpínají na obrazovce, až ji vyplní celou. Poté se ruka stává opět pohyblivou strukturou vynořující se z pixelového pozadí. První část této pásky připomíná svým vztahem kruhové plochy či ruky a pozadí dílo *Noisefields* z roku 1974. Následující barevná sekce s rukou Woodyho před koulí je zase odkazem k práci *Vocabulary* z roku 1973, kde se též objevuje ruka interagující s koulí.<sup>216</sup>

Woody Vasulka zemřel v roce 2019, ovšem jeho tvůrčí odkaz stále rezonuje. Umělcovo pojetí umění videa jako praktické filosofie a umění vidění nám stále ukazuje nové

---

<sup>213</sup> [Srov.] DOLANOVÁ, Lenka. *Steina a Woody Vasulkovi, Dialog s démony nástrojů*. Nakladatelství AMU v Praze a JSAF, 2011, s. 116.

<sup>214</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 118.

<sup>215</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 136.

<sup>216</sup> [Srov.] Tamtéž, 137–138.

souvislosti. A i když o sobě tvrdil, že je ateista, v jeho dílech lze nalézt spoustu témat hledání podstaty a smyslu bytí.<sup>217</sup>

---

<sup>217</sup> [Srov.] STULÍROVÁ, Markéta. *Woody Vasulka byl velký vizionář přesvědčený o tom, že změní pohled na umění* [online]. 2022 [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.phil.muni.cz/aktuality/woody-vasulka-byl-velky-vizionar-presvedceny-o-tom-ze-zmeni-pohled-na-umeni#horakova>

## **II. Praktická část**

### 3 Autorská Tvorba: „Ve vlastním kruhu“

Tvůrčí praktická část je motivována láskou k papírovému médiu, bílé a červené barvě a v neposlední řadě k tvaru kruhu, potažmo kouli. Haptický dojem z papíru, jeho šustění, struktura, měkkost, pevnost, poddajnost poskytuje značnou inspiraci samo o sobě. Bělost sádry, ze které je možno vytvořit pevný tvar a její nekonečná variabilita se dobře pojí s prací s papírem. Papír i sádra nesou váhu lidské historie. Tyto látky jsou pomocným klíčem k vyprávění o kruhu a kouli. Výsledný plošný a prostorový artefakt je možno pojmenovat pracovním názvem „*Ve vlastním kruhu*“. Obě části jsou na sobě závislé, doplňují se, a tím dokreslují myšlenku autorky.

Jan Baleka ve svém Výkladovém slovníku doslova uvádí: „*Kruh, kružnice, symbol univerza, uzavřenosti, věčnosti bez začátku a konce, návratnosti kosmického dění (oběh nebeských těles, roční a denní doby, vegetační cyklus), klidu bez napětí a bez dynamiky. Zahrnuje všechny geometrické obrazce, trojúhelník, čtverec atd., má tím i všechny jejich významy. Symbolizuje nebe, splývá s vědomím plynoucího, ale současně stojícího času, v solárních představách splývá se sluncem a světlem. Kruhu odpovídá významově i koule.*“<sup>218</sup>

Záměrem a zároveň i cílem bylo vytvořit instalaci ze sádrových odlitků koulí a polokoulí pod širým nebem. Myšlenka zabývat se geometrickou nepředmětnou tvorbou vznikla na základě představení výše jmenovaných autorů v teoretické části, pracujících s námětem koule a kruhu v 70. a 80. letech. Hlavním impulzem pro vytvoření sádrových koulí a polokoulí bylo seznámení se s uměleckým vyjádřením Vladimíra Škody a Huga Demartiniho. Prostorová instalace, která byla vytvořena, se posléze doplnila plošným obrazem s motivy kruhu skládajícího se z papírových dílů, jež ve svém celku tvoří tvar elipsy.

Hugo Demartini, zabývající se geometrickou abstrakcí, kladl důraz na strohou geometrii, prostý materiál a čistý výraz. V určitém období autorovy umělecké tvorby se zužuje výběr plastických forem na téma koule. Pochromované koule se staly doslova Demartiniho symbolem a jeden z jeho nejzásadnějších experimentů spočíval v tom, že koule odtrhnul od neutrálního geometrického pozadí v galerijním prostředí a přenesl je do venkovních prostor. Další inspirací pro mou práci byla Demartiniho série nízkých reliéfů, vzniklých otiskováním drobných elementů do hlíny, poté odlitých do sádry

---

<sup>218</sup> BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997, s. 190.

a zvýrazněných červenou barvou. Všechny tyto aspekty vytvořily dojem pohybu s nevšední vizuální dramatickou strukturou.

Vladimír Škoda ve své tvorbě nabízí nový pohled na pojetí sochařství vytvářením geometrickými tělesy a odkrýváním nové vizuální symboliky. Jeho poznávacím znamením, stejně jako u Huga Demartiniho, se stala koule. Lidstvo chápe pojem nekonečna velmi obtížně a koule tento úkol usnadňuje. I když je omezená, její povrch je však neohraničený, a to je právě důvod, proč vždy hrála důležitou roli v popisu vesmíru. Vladimír Škoda se tomuto tématu věnuje během celé své tvůrčí aktivity. Pomocí koulí nejen z kované, ale i zrcadlově leštěné nerezové oceli vytváří prostředí předpokládaných souhvězdí a seskupení. V prostoru, kde je divák ponořený do modelu imaginárního kosmu, jenž nás obklopuje. Ve Škodově díle se setkáváme s dynamikou sochařství, kterou autor získává metodami, neuplatňovanými v kinetickém umění. Jeho intuice je doplněna hlubokými znalostmi o vzdálených světech. Vladimír Škoda nám svou dosavadní prací dokázal nastínit vizuálně neznámou skutečnost a formovat prostorové vědomí, k němuž se lidstvo stále více přibližuje.

### **3.1 Technologický proces plošné a prostorové tvorby**

Před finální realizací prostorové a plošné tvorby byly vytvořeny skici, které jsou součástí odevzdávaného souboru. Formou skic (viz Přílohy II., obr. 101–109) byly vyhotoveny plošné kruhové kompozice z běžně dostupných materiálů – např. bublinkové fólie, brčka, kruhové plastové formičky či toaletní ruličky. Důvodem k užití tohoto materiálu byl jejich kruhovitý tvar. Dále byly zhotoveny šablony z papíru ve tvaru kruhu. K jejich předkreslení na papír posloužily kelímky a víka od různě velkých nádob.

Tisk pomocí šablony z papíru probíhal technikou otiskování materiálu. Byly použity měditiskové barvy v odstínech černá a červená (viz Přílohy II., obr. 110). Barvy se rozetřely špachtlí na skleněné podložce a k zjemnění hmoty barvy se přidalo trochu petroleje. Následně byly válečkem nanесeny na kruhové šablony a otisknuty na papír. Ve výsledku vznikly kruhové kompozice.

Tato technika byla též využita na finální realizaci plošné tvorby (viz Přílohy II., obr. 111). V počátcích bylo původním záměrem nastříhat kruhové tvary z igelitu. Bohužel

při prvním pokusu, ve chvíli, kdy byla na igelit naválena barva grafickým válečkem, se zmuchlal a bylo nemožné ho otisknout. Byla proto zvolena alternativní šablona z papíru, pomocí níž bylo dosaženo požadovaného výsledku. Nejprve na jednotlivé díly papíru byly položeny kruhové šablony z papíru tak, aby otisknutá část na jednom papíru navazovala na další papír a dohromady vytvořily elipsu. Barva byla naválena válečkem přes okraje papírové šablony a díky tomu vznikl negativ otisknutého materiálu (viz Přílohy II., obr. 112, 113). Místy byly otisknuty i celé kruhové šablony a vznikl pozitiv otisknuté kruhové šablony (viz Přílohy II., obr. 114, 115). Výsledkem byly tři papíry velikosti A2 (viz Přílohy II., obr. 116–118) a čtyři papíry velikosti A1, jejichž spojením vzniklo velkoformátové dílo tvořící elipsu z otisknutého materiálu (viz Přílohy II., obr. 119).

Postup při výrobě koulí a polokoulí probíhal následovně. Nejprve byl nakoupen pracovní materiál – sádra (viz Přílohy II., obr. 120). Podstatné bylo, aby více kusů balení sádry pocházelo od stejného výrobce, neboť jsou velké rozdíly v jejich odstínech. Po nákupu materiálu byly připraveny pomůcky pro vlastní tvorbu formy. Jednalo se o nářadí, nádoby, svorky, vhodné mazivo a nakonec o samotný model pro odlití koule, v daném případě míče.

Pro zhotovení formy musely být vyrobeny dvě půlky formy na koule, jejichž součástí se stal míč o průměru 15 cm (viz Přílohy II., obr. 121). Při výrobě formy byl použit plechový rozebíratelný obal (viz Přílohy II., obr. 122, 123), který rozměrově odpovídal míči, avšak přibližně s dvoucentimetrovou odchylkou navíc. Potom byla rozmíchána sádra, jež sloužila na zhotovení první poloviny formy. Byla nalita do obalu, přičemž byla znovu zachována dvoucentimetrová odchylka od vrchního kraje. Sádra se nechala trochu ztuhnout a následovně byl míč umístěn do formy opět přibližně dva centimetry od kraje. Poté následovalo dolití sádry do jedné poloviny míče a hmota se nechala znovu ztvrdnout (viz Přílohy II., obr. 124). Po celou dobu vlévání sádry do formy byl míč lehce přidržován, aby nezačal ve formě „plavat“ a to do té doby, dokud sádra nebyla dostatečně tuhá. Ve chvíli, kdy sádra ve formě zcela ztuhla, plechový obal se rozebral, míč se bez problému vyjmul a první půle formy ze sádry byla téměř hotova (viz Přílohy II., obr. 125). Spodní polovina musela být upravena následujícím způsobem, aby byla docílena přesně polovina míče ve formě. Po obou částech formy byly zhotoveny polohovací zámky a polovina nalévacího vtoku (viz Přílohy II., obr. 126). Formu bylo nutno důkladně usušit.

Při zhotovení druhé formy bylo postupováno obdobným způsobem. Znovu byl poskládán plechový obal, do něho vložena první polovina sádrové formy a zpět umístěn model (míč) (viz Přílohy II., obr. 127). Všechny plochy, jež se měly později mezi sebou



dotýkat (sádra na sádru), se musely důkladně promazat, v našem případě byl použit krém Indulona. Následně se namíchala další sádra k vyhotovení druhé poloviny formy. V tomto případě byla vlita jen do tři čtvrtě výšky míče, a to z důvodu jeho upevnění. Až poté byl míč zalit opět cca dva centimetry nad povrch a forma byla zpevněna svorkami, aby nedošlo k rozpadnutí plechového obalu (viz Přílohy II., obr. 128). Po dobu jedné hodiny se nechala forma dostatečně ztvrdnout a potom byl plechový obal odstraněn (viz Přílohy II., obr. 129). Pomocí dřevěných klínek a gumové paličky (viz Přílohy II., obr. 130) byla forma opatrně otevřena (viz Přílohy II., obr. 131) a model (míč) byl vyjmut (viz Přílohy II., obr. 132). V další fázi bylo nutné nanovo upravit místo pro nalévání sádry, nechat ho důkladně vysušit a ztuhnout. Muselo se počítat s tím, že forma o dvou půlích nebude stačit k vyjmutí sádrové koule, proto byla připravena pilka k dělení formy na čtyři části.

Následující den byla forma připravena na odlévání a přistoupeno k vlastní výrobě odlitků koulí ze sádry. Forma byla znovu dostatečně vymazána Indulonou (viz Přílohy II., obr. 133). Obě půlky formy byly postaveny proti sobě, znovu dostatečně vymazány krémem a pečlivě zapolohovány pomocí zámků. Do vtoku formy byla umístěna nálevka vyrobená z PET lahve a forma ze sádry stažena vhodnou svorkou (viz Přílohy II., obr. 134). Následně byla sádra namíchána v potřebném množství do vhodné hustoty a začala se nalévat přes již zmiňovaný „trychtýř“ do formy. Mírnými poklepy na bok formy bylo dosaženo odstranění co největšího množství bublin, tím se hmota rozlila po celé ploše uvnitř formy a po patnácti minutách se mohla rozevřít (viz Přílohy II., obr. 135). Vznikl první odlitek (viz Přílohy II., obr. 136) a tímto způsobem bylo celkem zhotoveno pět koulí. Při každém rozebírání formy docházelo k poškození hran formy, které musely být opraveny a znovu promazány.

Po zhotovení pěti koulí byla započata výroba polokoulí, kdy postup byl téměř totožný (viz Přílohy II., obr. 137). Lišil se pouze v tom, že bylo použito poloviční množství sádry. Polokoulí bylo zhotoveno celkem 6. V konečné fázi se forma zcela rozpadla a nebyla nadále použitelná (viz Přílohy II., obr. 138).

Všechny koule a polokoule se musely nechat usušit po dobu jednoho dne. Dále následovala úprava povrchu, která začala tím, že byl uříznut nálietek vtoku (viz Přílohy II., obr. 139) a objekty byly začištěny půlkruhovým nástrojem. Vytvarované polokoule se lépe upravovaly, neboť nebyl již instalovaný vtok. Dokud nebyla sádra suchá, nemohl být použitý smirkový papír z důvodu jeho okamžitého zalepení od vlhké hmoty. Teprve zcela suché koule jím mohly být uhlazeny, přičemž byla zvolena vhodná zrnitost

papíru. Půlky byly zabroušeny na požadovanou výšku za použití brusného kamene (viz Přílohy II., obr. 140, 141). Celkem bylo vytvořeno pět koulí a šest polokoulí (viz Přílohy II., obr. 142–150).

Výsledný projekt byl instalován pod širým nebem v prostorách Pedagogické fakulty Jihočeské univerzity (viz Přílohy II., obr. 151–156). Instalace, jak již bylo zmíněno, je inspirována tvorbou Vladimíra Škody a Huga Demartiniho, kteří vystavovali i mimo galerijní prostory.

## Závěr

„Pokus při vizualizaci čtvrté dimenze: vezměte bod, natáhněte jej do přímky, zatočte ji do tvaru kružnice, zkrutěte ji v kouli a tu vrhněte do prostoru.“<sup>219</sup>

Albert Einstein

Diplomová práce reagující na téma *Abstraktní tendence v českém umění v 70. a 80. letech* je zpracována jako teoreticko – praktická práce a zabývá se abstraktními tendencemi v českém umění v 70. a 80. letech 20. století. V první části jsme se nejprve seznámili se základními pojmy abstraktních forem, prvotních začátků a postupného vývoje abstraktních tendencí na poli českého abstraktního umění, které se vytvářely v tomto časovém údobí.

V další části práce bylo hlavní náplní podat obrysy abstraktních tendencí druhé poloviny 20. století, přičemž bylo nezbytné nastínit výtvarné tendence, které předcházely tomuto výtvarnému proudu. Nedílnou součástí další kapitoly je odkaz na autory Václava Boštíka, Stanislava Kolíbalu, Huga Demartiniho, Vladimíra Škodu a Woodyho Vasulku, kteří se ve své umělecké produkci zabývali námětem kruhu a koule v plošné a prostorové tvorbě v 70. a 80. letech 20. století. Jejich umělecká tvorba se stala námětem pro mou praktickou část.

Kruh a koule jako objekt se řadí k důležitým uměleckým tématům v dějinách dvacátého století svou archetypovou formou, odkazující ke kosmu i k lidskému bytí. Evokují svět, jenž je na samém začátku, původ a vznik pojmu časoprostoru, poetické vize i jemy, které k sobě váží – energii, světlo, hmotu.

Praktická část je věnována plošné a prostorové tvorbě s námětem kruhu a koule nazvaná „*V mém kruhu*“ a nabízí projekt s grafickým provedením s kruhovým námětem a následně navazujícím prostorovým řešením v sádrovém vyhotovení. Vše je doprovázeno grafickými zkouškami a sádrovými odlitky kruhových objektů. Projekt byl instalován pod širým nebem v prostorách Pedagogické fakulty Jihočeské univerzity. Instalace je inspirována tvorbou Vladimíra Škody a Huga Demartiniho.

Tato práce snad poukázala na určitou specifičnost a komplikovanost abstraktních tendencí odehrávajících se na české scéně výtvarného umění a upozornila na vynikající

---

<sup>219</sup> SLÁMA, Bohumil. *O lásce k moudrosti. Vrcholný modernismus 4, Einstein a Dreiser* [online]. 2021 [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://blog.aktualne.cz/blogy/bohumil-slama.php?itemid=41110>

umělce, kteří v tvorbě dokázali, že české umění lze zařadit do umění dle světového měřítka. Česká výtvarná scéna nabízí mnoho mimořádných umělců zabývajících se ve své tvorbě abstraktními tendencemi. Uvedení autoři byli vybráni především ve spojitosti mé praktické části.

Orientaci ve velkém množství podkladů k textu diplomové práce poskytla publikace Dějiny českého výtvarného umění 1958–2000 VI/1 a VI/2. Tyto knihy představují tak široký obsah informací od různých autorů, že v textu zazní jen některé části z nich. Dále je v diplomové práci dán prostor i jiným knihám a autorům ve snaze o širší skladbu použité literatury. Tyto knihy jsou stěžejní hlavně pro kapitoly, které se vztahují ke konkrétním autorům výše uvedeným v teoretické části diplomové práce.

## Seznam použitých zdrojů

### Tištěné zdroje

- (RODINA) Boštíkovi. *Fenomén Boštík: [Václav Boštík a jeho rodinní výtvarní souputníci z Ležákova mlýna v Horním Újezdu]*. Regionální muzeum v Litomyšli, 2014. ISBN 978-80-905617-0-0.
- BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997. ISBN 80-200-0609-5.
- BAUER, Alois. *Cesty výtvarného umění*. Jihlava: Astera G, 1996.
- BOGNER, Dieter et al. *Stanislav Kolíbal: bývalé nejisté tušené*. [Praha]: Nadace Stanislava Kolíbala, 2020. ISBN 978-80-270-7392-4.
- COPPLESTONE, Trewin. *Moderní umění*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965.
- DOLANOVÁ, Lenka. *Steina a Woody Vasulkovi, Dialog s démémony nástrojů*. Nakladatelství AMU v Praze a JSAF, 2011. ISBN 978-80-7331-317-3.
- DOSTÁL, Martin, Stanislav, KOLÍBAL. *Stanislav Kolíbal - Čtyři fáze*. V Litomyšli: Galerie Miroslava Kubíka ve spolupráci s nakl. KANT v Praze, 2014. 79 s. ISBN 978-80-7437-137-0.
- HÁJEK, Miroslav et al. *Vladimír Škoda. Mysterium Cosmographicum. Johannes Kepler*. Katalog výstavy de l'intériuer Muzea moderního umění města Paříže, 1987. Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových, 2018. ISBN 978-80-7437-250-6.
- HLAVÁČEK, Josef. *Hugo Demartini*. Odeon, 1991. ISBN: 80-207-0279-2.
- KOLEKTIV AUTORŮ. *Kniha umění*. Universum: 2018. ISBN 978-80-242-5936-9.
- KOLÍBAL, Stanislav. *Sochy a projekty*. Vyd. 1. V Řevnicích: Arbor vitae, 2012. ISBN 978-80-87164-40-2.
- MINKOWSKY, John. *Několik poznámek k videu Vasulkových v letech 1973 – 1974*. In *Illuminace*. Praha: Národní filmový archiv, 2006. R. 18, č. 2. S. 31 – 40. ISSN 0862-397X.
- *Nová citlivost (kat. výst.)*. Dům umění města Brna 1968. Oblastní galerie Karlovy Vary 1968.
- *Nová citlivost: [Sborník příspěvků k diskusi o 60. letech, Litoměřice 13. - 14. září 1994]*. Litoměřice: Galerie výtvarného umění, 1994. ISBN 80-85090-19-8.

- NOVOTNÁ, Zuzana et al. *Stanislav kolíbal: Kresba za kresbou (drawing by drawing)*. Národní galerie Praha, 2015. ISBN 978-80-7035-576-3.
- SEDLÁŘ, Jaroslav. *Ismy umění 20. století: s esejem Poznámky k interpretaci umění 20. století*. Montreal: Meridian World Press, 2014. ISBN 978-0-9685293-5-5.
- SRP, Karel. *Václav Boštík*. Vyd. 1. Praha: Galerie Zdeněk Sklenář, 2011. ISBN 978-80-87430-05-7.
- SRP, Karel. *Václav Boštík: o něm a s ním*. Vyd. 1. Praha: Galerie Zdeněk Sklenář, 2013. ISBN 978-80-87430-07-1.
- ŠEVČÍK, Jiří, Pavlína MORGANOVÁ a Dagmar DUŠKOVÁ. *České umění 1938–1989: programy, kritické texty, dokumenty*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2001. ISBN 80-200-0930-2.
- ŠVÁCHA, Rostislav et al. *Dějiny českého výtvarného umění [VI/2] 1958/2000*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1488-8.
- ŠVÁCHA, Rostislav et al. *Dějiny českého výtvarného umění [VI/1] 1958/2000*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1487-X.
- WITTLICH, Petr, Josef HLAVÁČEK. *Hugo Demartini: [katalog]: Dům umění města Brna*, 1994.
- ZEMINA, Jaromír. *Václav Boštík: česká kresba 4*. Karlovy Vary: Galerie umění, 1995. s. ISBN 80-85014-25-4.

## Elektronické zdroje

- *Adriena Šimotová*. Česká televize [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/lide/adriena-simotova/>
- *Bartovský Václav*. Artplus [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.artplus.cz/cs/autor/1405-bartovsky-vaclav>
- *Bedřich dlouhý moje gusto*. Galerie hlavního města Prahy [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.ghmp.cz/vystavy/bedrich-dlouhy-moje-gusto/>
- *Benedetto Croce*. Encyklopedia Britannica [online]. [cit. 2022-01-02]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Benedetto-Croce>
- BENEDIKTOVÁ, Jana. *Sochař Vladimír Škoda to umí s hmotou i jejím odrazem skoulet*. [online] 2018 [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/2429017-sochar-vladimir-skoda-umi-s-hmotou-i-jejim-odrazem-skoulet>

- *Burant František*. Artplus [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.artplus.cz/cs/autor/484-burant-frantisek>
- César Baldaccini. MOMA [online]. [cit. 2021-04-09]. Dostupné z: <https://www.moma.org/artists/1052>
- César Baldaccini: Master of Compression. DailyArt Magazine [online]. [cit. 2021-04-09]. Dostupné z: <https://www.dailyartmagazine.com/cesar-baldaccini/>
- *Dalibor Chatrný*. Galerie v IBC. [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.galerievibc.cz/autori/chatrny/>
- *Dichtometie*. Wikipedia. [online]. [cit. 2021-04-09]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Dichotomie>
- *Dobeš Milan*. Artplus. [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.artplus.cz/cs/autor/941-dobes-milan>
- DOSTÁL Martin. *Stanislav Kolíbal – Bílé kresby 1968–1976* [online]. [cit. 2022-04-04]. Dostupné z: <http://www.whitegallery.cz/exhibition/obrazy-stanislav-kolibal>
- *Dvě hlavy, čtyři ruce*. Vašulka Kitchen Brno – Centrum umění nových médií [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://vasulkakitchen.org/cs/dve-hlavy-ctyri-ruce>
- *František Kupka*. České galerie [online]. [cit. 2022-01-02]. Dostupné z: <https://ceskegalerie.cz/cs/recenze/frantisek-kupka-a-zrozeni-abstrakce>
- *Giorgiano bruno*. Encyklopedie fyziky. [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <http://fyzika.jreichl.com/main.article/view/1581-giordano-bruno>
- *Grafém*. Wikipedia. [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Graf%C3%A9m>
- *Harvey Lloyd*. Wikipedia. [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Harvey\\_Lloyd](https://en.wikipedia.org/wiki/Harvey_Lloyd)
- *Hugo Demartini* [online]. Artlist – Centrum pro současné umění Praha [cit. 2022-03-28]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/en/hugo-demartini-101187/>
- *Jak interpretovat abstraktní umění*. [online]. [cit. 2022-01-02]. Dostupné z: <https://cs.eferrit.com/jak-interpretovat-abstraktni-umeni/>
- JIRKALOVÁ, Karolína, Jan SKŘIVÁNEK. *V tom bude nějaké šamanství. Hovory s Hugem Demartinim*. Art&Antiques, 2008, č.2, s.34. [online]. [cit. 2022-03-28]. Dostupné z: <https://citaty.net/citaty/268381/history/>
- Jiří John – velký básník přírody. Iumění. [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.iumeni.cz/clanky-recenze/umeni-a-design/2016-jiri-john-velky-basnik-prirody/>

- *Jiří Padrta*. Artlist – Centrum pro současné umění Praha. [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/teoretici/jiri-padrta-108429/>
- *Josef Hiršal*. Databáze knih. [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.databazeknih.cz/zivotopis/josef-hirsal-552>
- *Johannes Kepler*. Knihovna Akademie věd ČR [online]. 2016 [ cit. 2022-04-11]. Dostupné z: [https://www.lib.cas.cz/casopis\\_informace/johannes-kepler/](https://www.lib.cas.cz/casopis_informace/johannes-kepler/)
- JUNGWIRTHOVÁ, Rút. *Vladimír Škoda*. [online] 2016 [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.memoryofnations.eu/cs/skoda-vladimir-20161220-0>
- *Kandinski Vasily*. Artplus [online]. [cit. 2022-01-02]. Dostupné z: <https://www.artplus.cz/cs/autor/3890-kandinsky-vassily>
- *Karel Malich*. Galerie Zdeněk Sklenář. [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://zdeneksklenar.cz/umelci/karel-malich>
- *Kotík Jan*. Galerie Národní 25. [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.galerie-narodni.cz/cs/autori/1363-detail/kotik-jan/>
- *Lamr Aleš*. Toga Galerie [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.galerietoga.cz/autori/lamr-ales>
- *Marcel Duchamp*. Artmuseum. [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: [http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art\\_id=502](http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=502)
- *Milan Grygar*. Artlist. [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/milan-grygar-2554/>
- *Mirvald Vladislav*. Knihovna Památníku národního písemnictví [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: [https://arl.pamatniknarodnihopisemnictvi.cz/arl-pnp/cs/detail-pnp\\_us\\_auth-0043616-Mirvald-Vladislav-19212003/?iset=1&qt=mg](https://arl.pamatniknarodnihopisemnictvi.cz/arl-pnp/cs/detail-pnp_us_auth-0043616-Mirvald-Vladislav-19212003/?iset=1&qt=mg)
- *Oscilátor*. Wikipedia [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Oscil%C3%A1tor>
- *Paul Cézanne*. Artmuseum. [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: [http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art\\_id=218](http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=218)
- *Paul Gauguin*. National Galery of Art. [online]. [cit. 2022-01-02]. Dostupné z: <https://www.nga.gov/collection/artist-info.1330.html>
- READYMADE. TATE [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/r/readymade>
- *Robert Delaunay*. TATE [online]. [cit. 2022-01-02]. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/artists/robert-delaunay-992>



- Sonia *Delaunay*. TATE [online]. [cit. 2022-01-02]. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/artists/sonia-delaunay-993>
- *Stanislav Kolíbal* [online]. Artlist – Centrum pro současné umění Praha [cit. 2022-04-04]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz>
- *Stanislav Kolíbal*. Česká televize [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/lide/stanislav-kolibal/>
- *Stanislav Zippe*. Artlist – Centrum pro současné umění Praha [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/stanislav-zippe-344/>
- STULÍROVÁ, Markéta. *Woody Vašulka byl velký vizionář přesvědčený o tom, že změní pohled na umění*. [online]. 2022 [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.phil.muni.cz/aktuality/woody-vasulka-byl-velky-vizionar-presvedceny-o-tom-ze-zmeni-pohled-na-umeni#horakova>
- *Syntetizátor*. Wikipedia [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Synte%C3%A1tor>
- *Sýkora Zdeněk*. Galerie Kroupa. [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.galeriekroupa.cz/autor/158/sykora-zdenek-1920-2011>
- *Thomas Stearns Eliot*. Databáze knih. [online]. [cit. 2022-03-28]. Dostupné z: <https://www.databazeknih.cz/autori/thomas-stearns-eliot-503>
- *Václav Boštík*. Česká televize [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10400768228-vaclav-bostik/>
- *Václav Stratil*. Databáze knih. [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.databazeknih.cz/zivotopis/vaclav-stratil-133861>
- VALOCH, Jiří. *Stanislav Kolíbal: HLEDÁNÍ ŘÁDU A JEHO PROMĚNY*, 2012. [online]. [cit. 2022-04-04]. Dostupné z: <https://flashart.cz/2012/04/11/stanislav-kolibal-hledani-radu-a-jeho-promeny>
- *Vincent van Gog*. National gallery of Art. [online]. [cit. 2022-01-02]. Dostupné z: <https://www.nga.gov/collection/artist-info.1349.html>
- *Vladimír Burda*. Wikipedia. [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Vladim%C3%ADr\\_Burda](https://cs.wikipedia.org/wiki/Vladim%C3%ADr_Burda)
- *Vladimír Škoda* [online] 2016 [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.memoryofnations.eu/cs/skoda-vladimir-20161220-0>
- Vladimír Škoda. *Sculpture Line*. [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.sculptureline.cz/cs/umelci/vladimir-skoda.54>

- *Vladimír Škoda/virtuální prostor*. [online] 2015 [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.iumeni.cz/clanky-recenze/udalosti/2015-vladimir-skoda-virtualni-prostor/>
- WAGNER, Radan. Hugo Demartini: Orel, který létal sám [online]. 2013. [cit. 2022-03-28]. Dostupné z: [http://ceskapozice.lidovky.cz/hugo-demartini-orel-ktery-letal-sam-d63-/recenze.aspx?c=A130328\\_145923\\_pozice\\_107474](http://ceskapozice.lidovky.cz/hugo-demartini-orel-ktery-letal-sam-d63-/recenze.aspx?c=A130328_145923_pozice_107474)
- *Woody Vasulka* [online]. Artlist – Centrum pro současné umění Praha [cit. 2022-04-12]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/woody-vasulka-1697/>

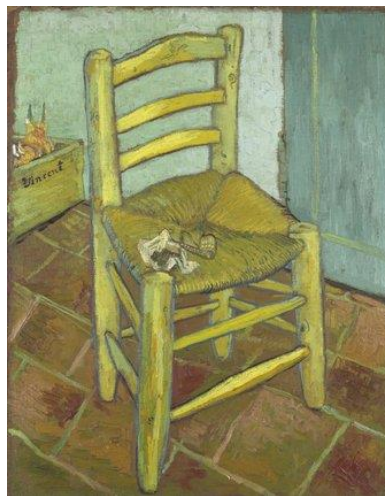
## **Seznam Příloh**

- Přílohy I.      Obrazový materiál k teoretické části  
Přílohy II.     Fotodokumentace praktické části

## Přílohy I. Obrazový materiál k teoretické části



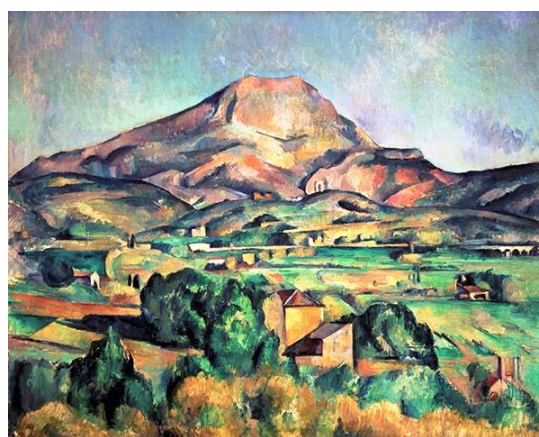
**Obr. 1**  
Vincent van Gogh



**Obr. 2**  
Vincent van Gogh, Žlutá židle



**Obr. 3**  
Paul Cézanne



**Obr. 4**  
Paul Cézanne, Pohoří Ste-Victoire



**Obr. 5**  
Paul Gauguin



**Obr. 6**  
Vasilij Kandinskij



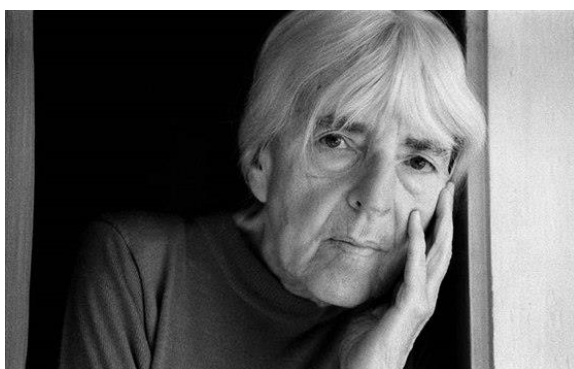
**Obr. 7**  
Robert a Sonia Delaunay



**Obr. 8**  
František Kupka



**Obr. 9**  
Stanislav Kolíbal



**Obr. 10**  
Adriena Šimotová



**Obr. 11**  
František Burant



**Obr. 12**  
Václav Boštík



**Obr. 13**  
Jiří John



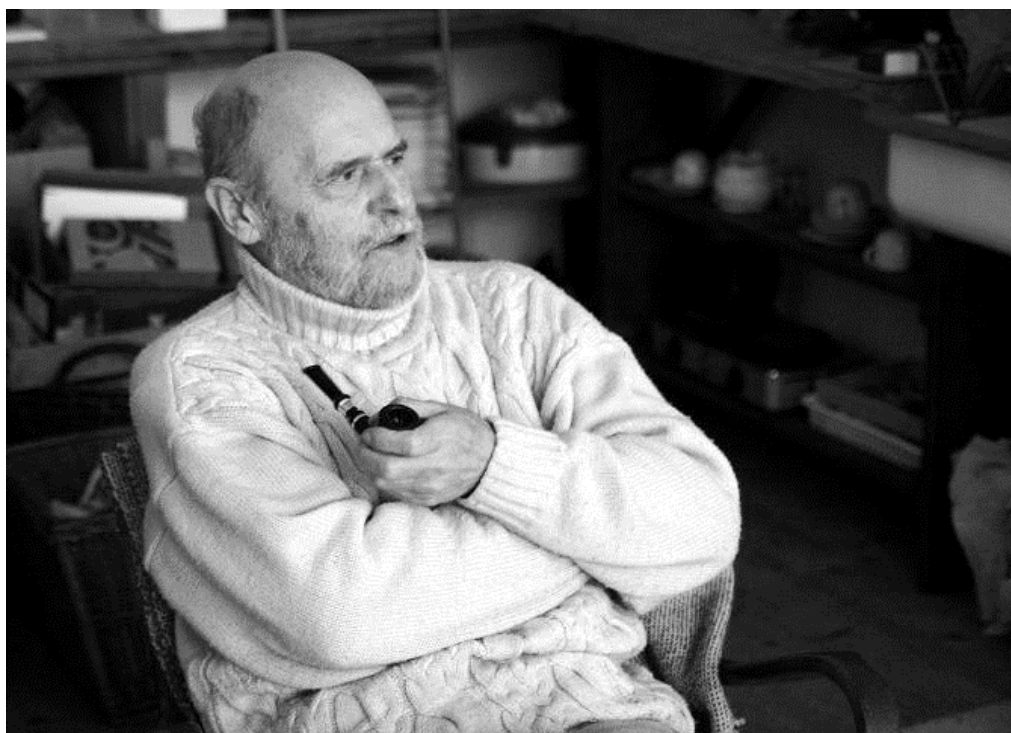
**Obr. 14**  
Václav Bartovský



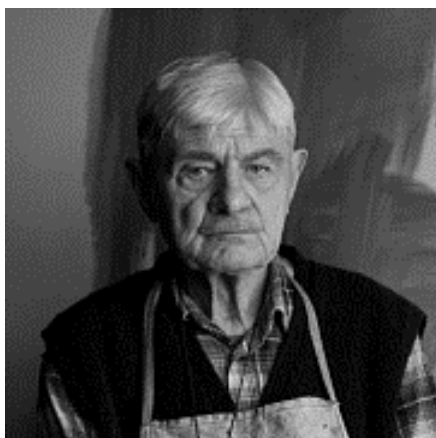
**Obr. 15**  
Karel Malich



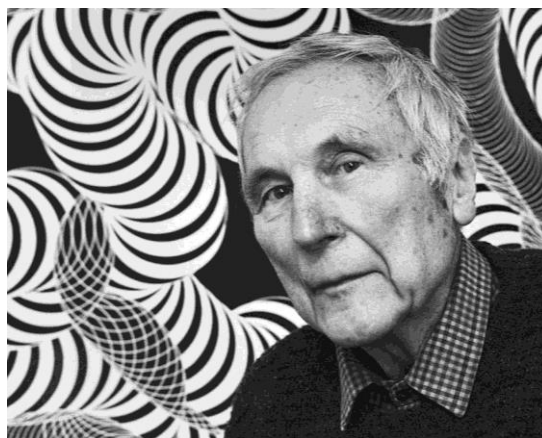
**Obr. 16**  
Zdeněk Sýkora



**Obr. 17**  
Hugo Demartini



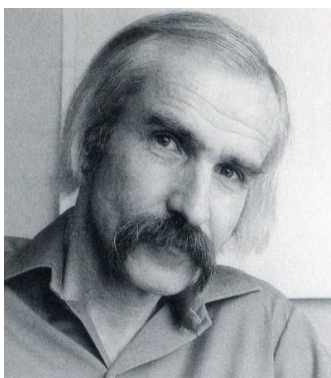
**Obr. 18**  
Bedřich Dlouhý



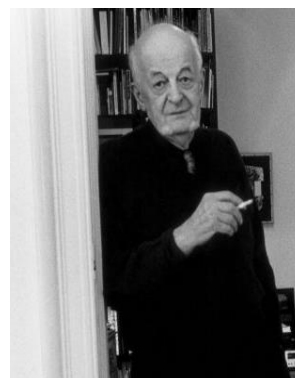
**Obr. 19**  
Vladimír Mirvald



**Obr. 20**  
Milan Dobeš



**Obr. 21**  
Stanislav Zippe



**Obr. 22**  
Jan Kotík



**Obr. 23**  
Josef Hiršal

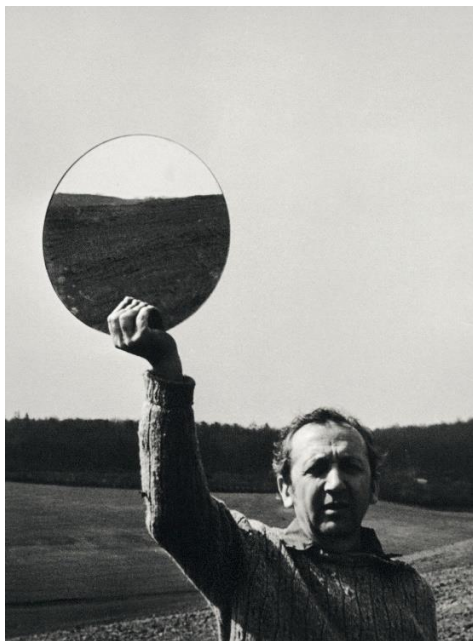


**Obr. 24**  
Vladimír Burda





**Obr. 25**  
Zdeněk Sýkora, Makrostruktura, 1971



**Obr. 26**  
Dalibor Chatrný



**Obr. 27**  
Dalibor Chatrný, Identita prostoru, 1979



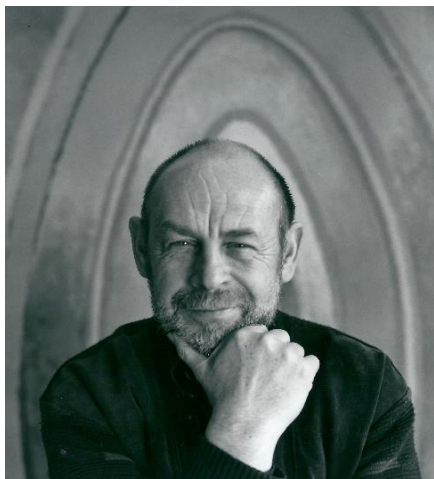
**Obr. 28**  
Milan Grygar



**Obr. 29**  
Milan Grygar, Lineární partitura III.



**Obr. 30**  
Milan Grygar, Akustický prostor,  
1982, pero, tuš, papír, 88 x 62,5 cm



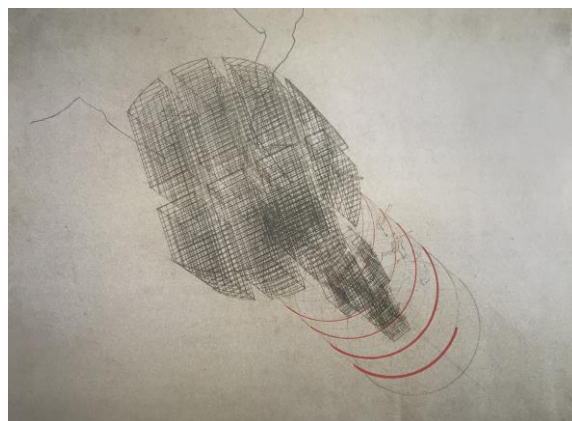
**Obr. 31**  
Aleš Lamr



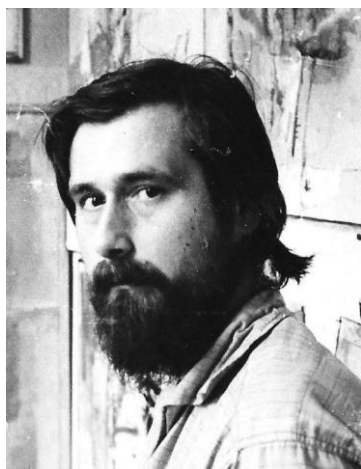
**Obr. 32**  
Aleš Lamr, Slavnost na tartanu, 1976,  
pero, tuš, barevné tuše, papír, 58,2 x 41,5 cm



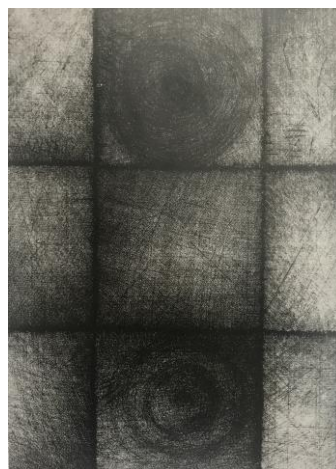
**Obr. 33**  
Jiří Lindovský



**Obr. 34**  
Jiří Lindovský, Žhavící těleso, 1980,  
tužka, akryl, papír, 46,3 x 62,4 cm



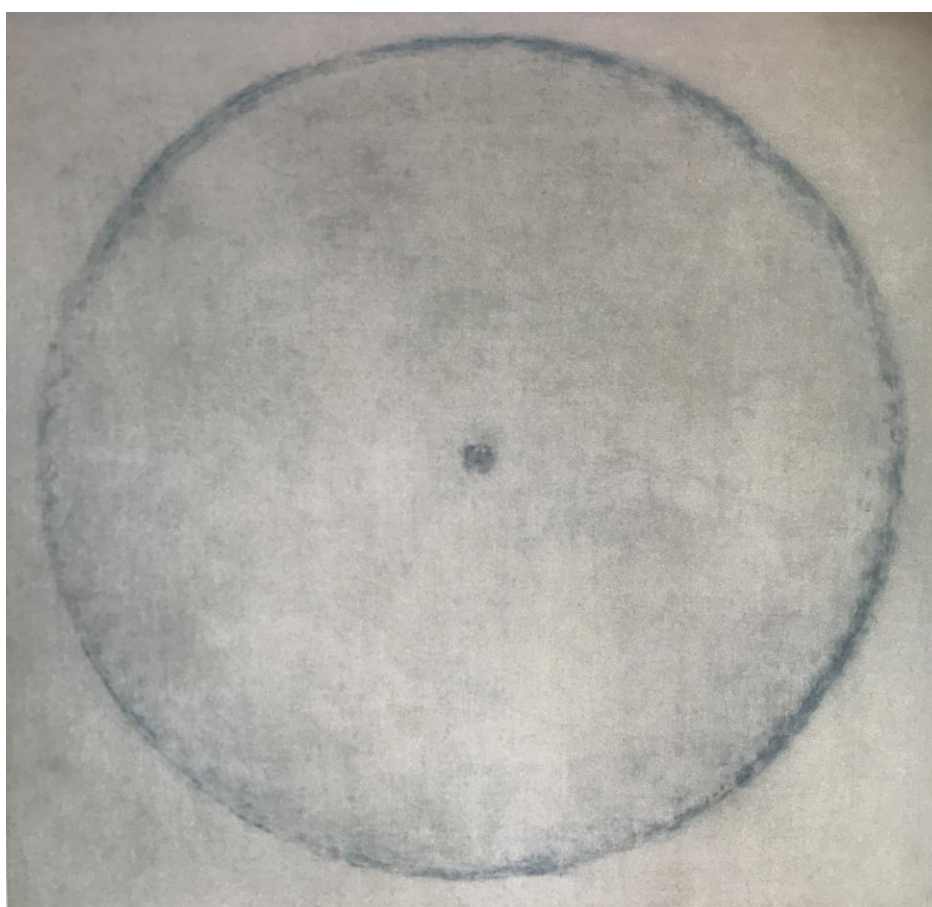
**Obr. 35**  
Václav Stratil



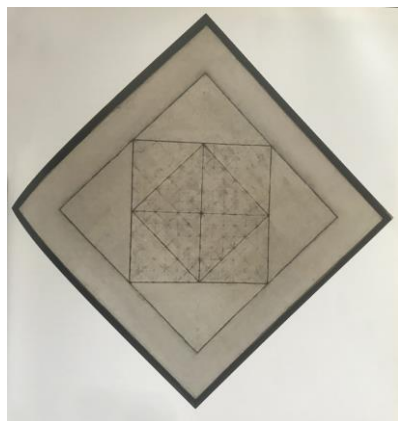
**Obr. 36**  
Václav Stratil, Bez názvu, 1986,  
pero, tuš, papír, 88 x 62 cm



**Obr. 37**  
Václav Boštík, Krychle, 1941, olej, lepenka, 49 x 41 cm

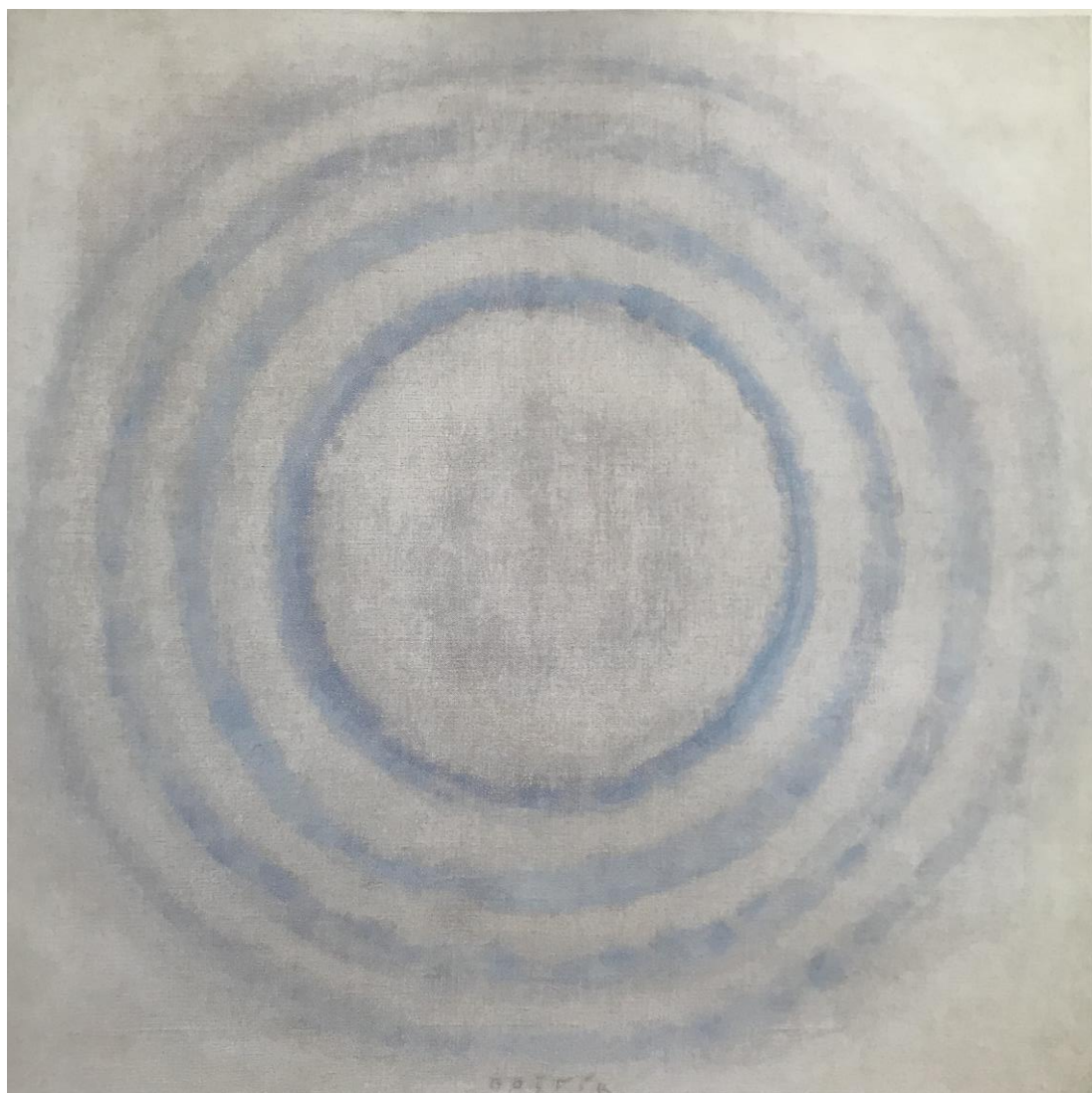


**Obr. 38**  
Václav Boštík, Prostor kruhu, olej, plátno, 50 x 50 cm



**Obr. 39**

Václav Boštík, Struktura čtverce, olej, plátno, 50 x 50 cm

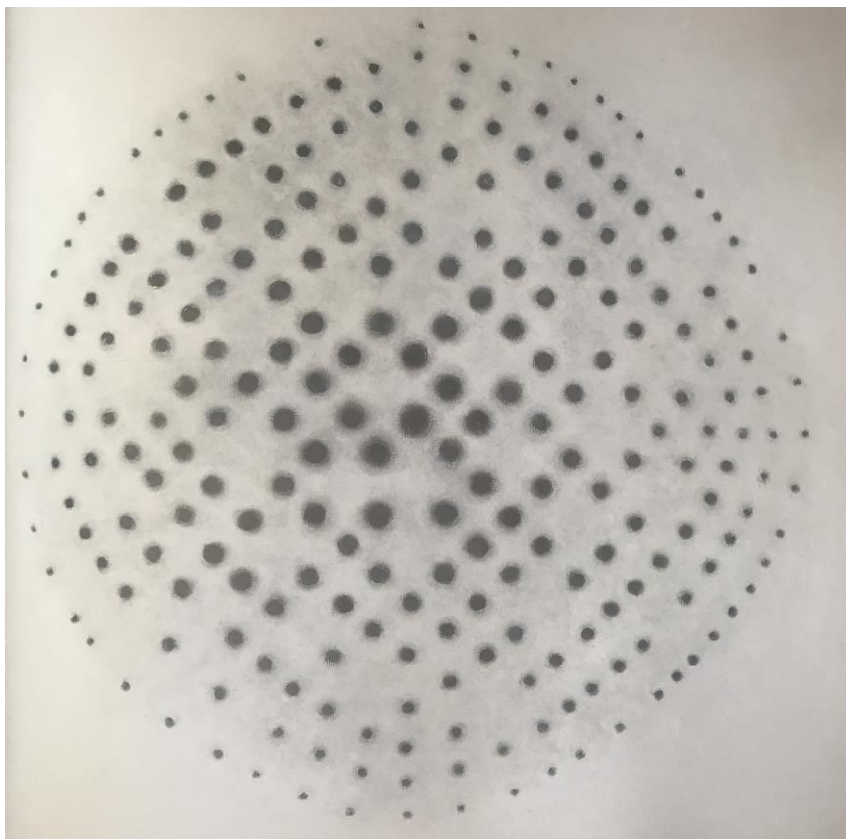


**Obr. 40**

Václav Boštík, Vlnění, olej, plátno, 62 x 62 cm



**Obr. 41, Obr. 42, Obr. 43**  
Václav Boštík – Členění I–IV, 1971, olej, plátno, 26 x 26 cm



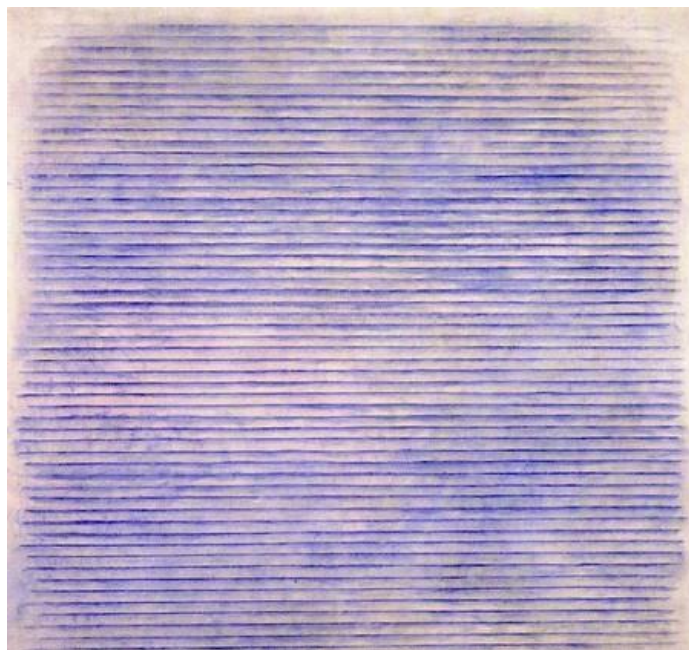
**Obr. 44**

Václav Boštík, Kruhové pole, 1969, olej, plátno, 100 x 100 cm



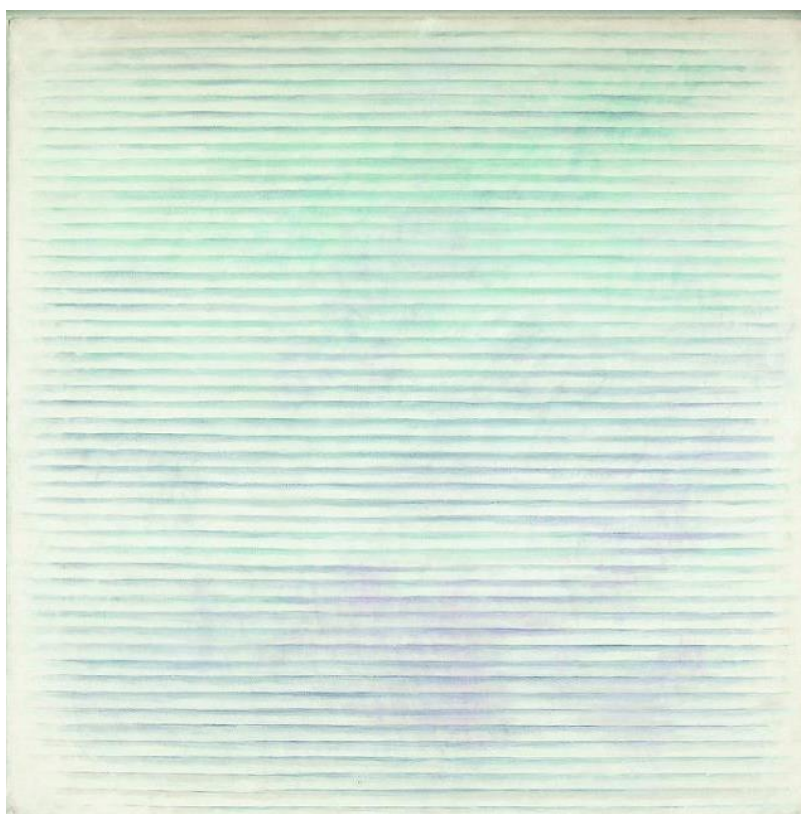
**Obr. 45**

Václav Boštík, Modré Rýhování, 1973, olej, plátno, 87 x 100 cm



**Obr. 45**

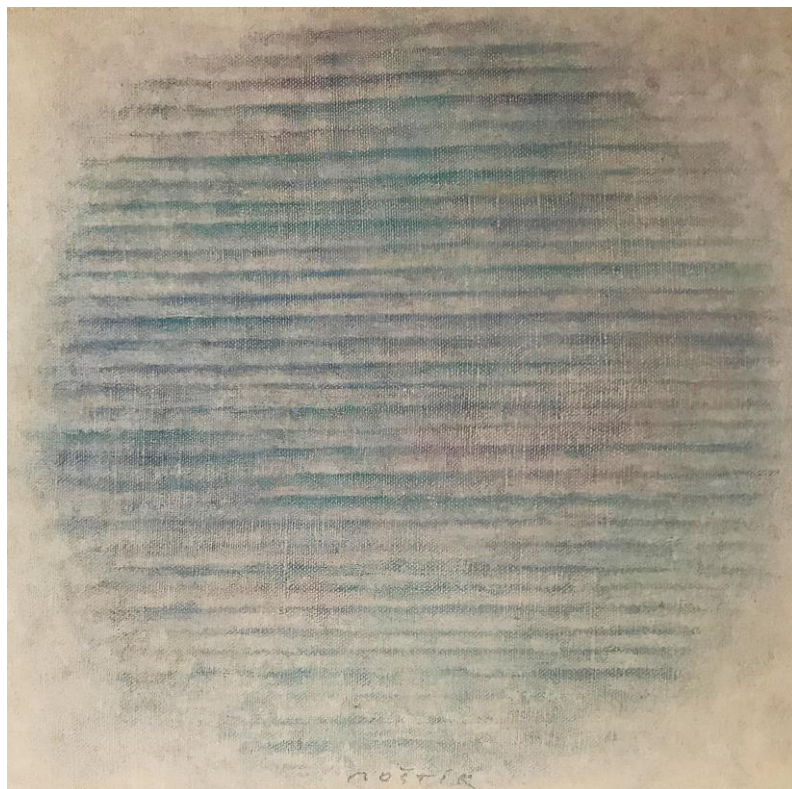
Václav Boštík, Modré rýhování, 1973, olej, plátno, 123 x 123 cm



**Obr. 47**

Václav Boštík, Rýhování zelené a fialové, 1974, olej, plátno, 100 x 100 cm





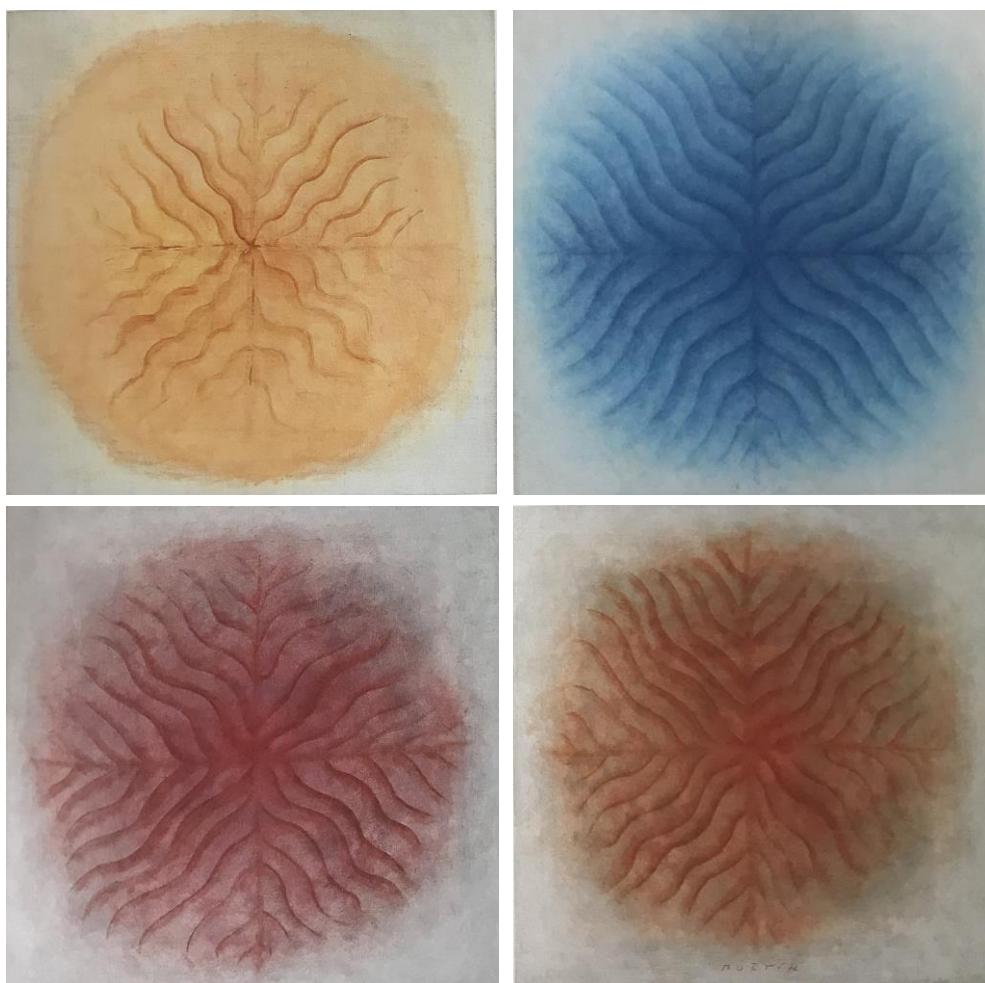
**Obr. 48, Obr. 49**

Václav boštík Vrásnění, 1974–1975, olej, plátno, 20 x 20 cm;  
Václav Boštík 1974–1975, olej, plátno 50 x 50 cm



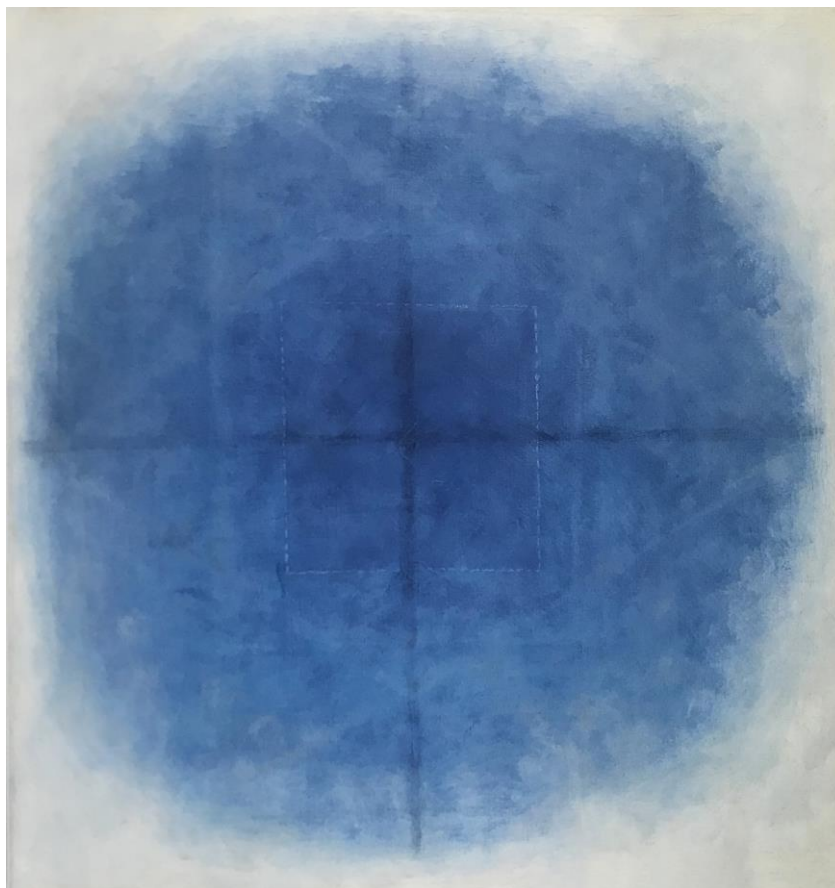
**Obr. 50**

Václav Boštík, Velké rýhování, 1978, olej, plátno, 115 x 141 cm



**Obr. 51**

Václav Boštík, Vznikání I-IV, 1980, olej, plátno, 50 x 50 cm



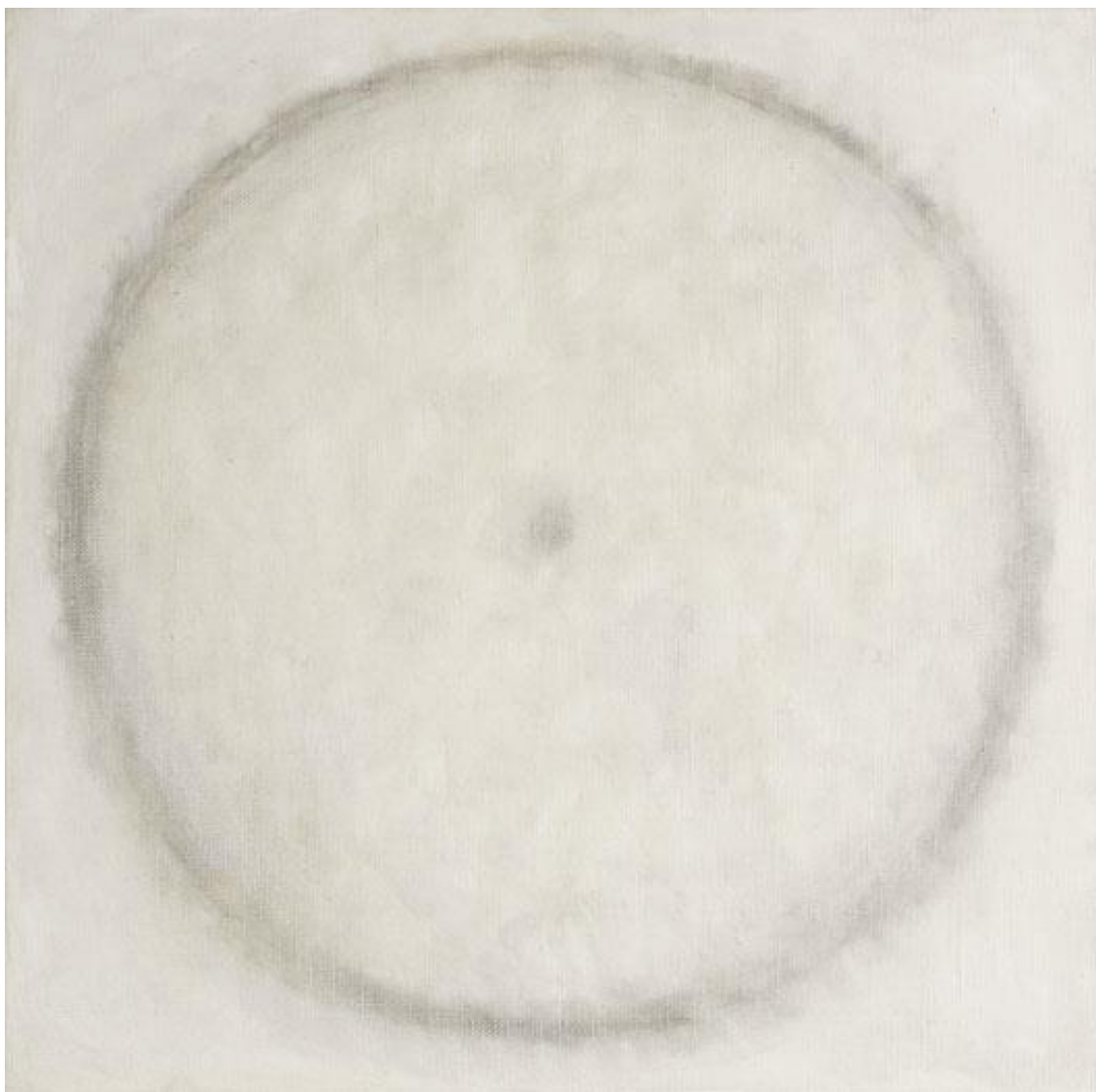
**Obr. 52**

Václav Boštík, První dělení, 1980, olej, plátno, 51 x 51 cm



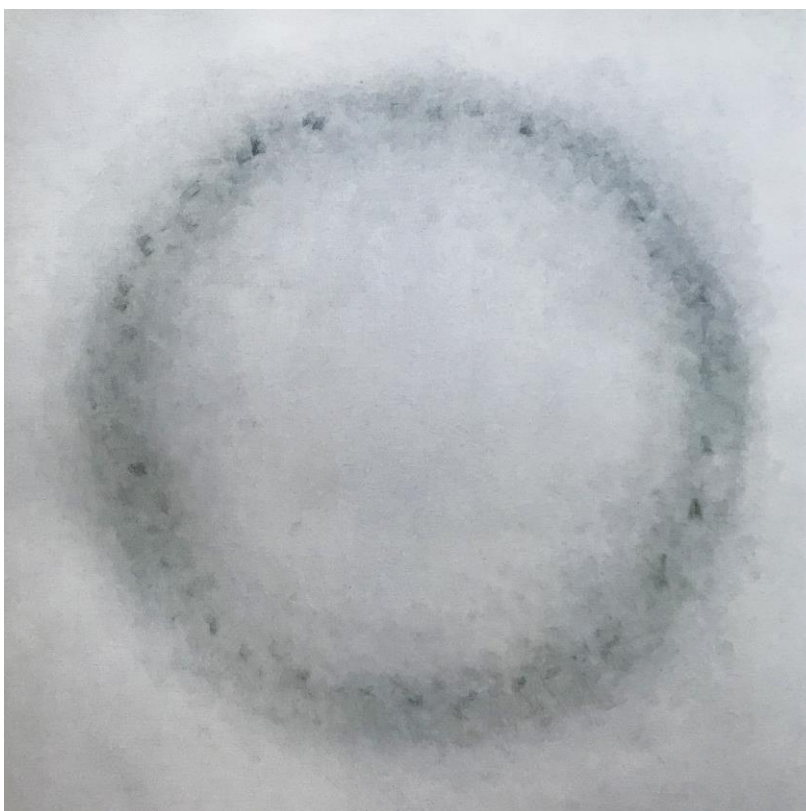
**Obr. 53**

Václav Boštík, Vlnění, 1980, olej, plátno, 70 x 81 cm



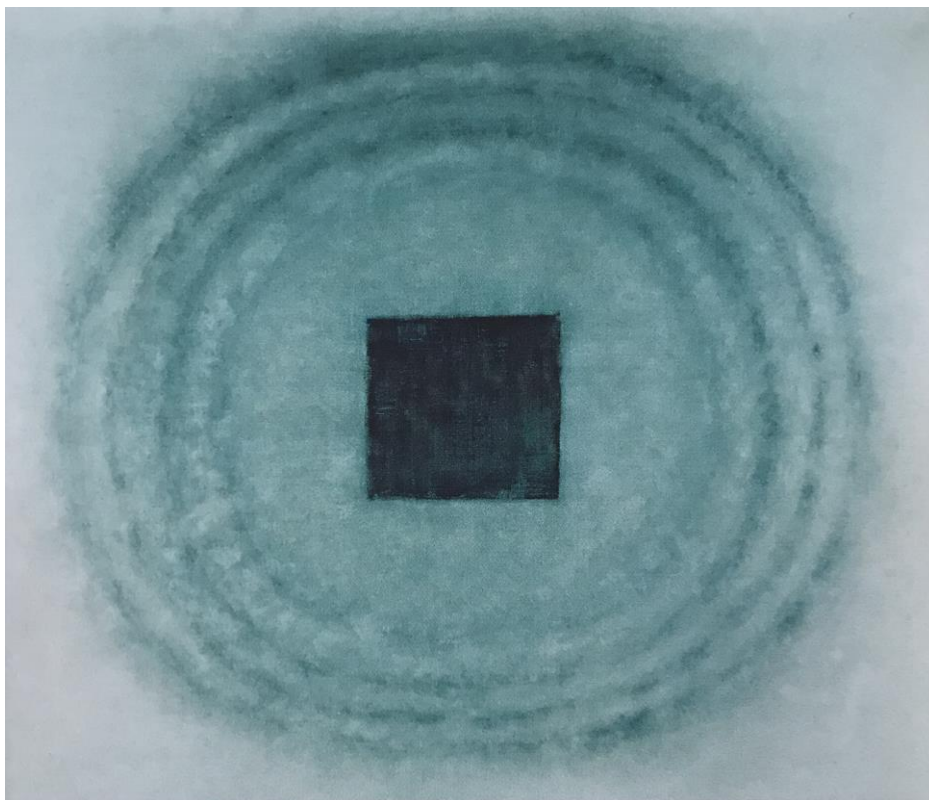
**Obr. 54**

Václav Boštík, Kruh, 1983, olej, plátno, 58 x 58 cm



**Obr. 55, Obr. 56**

Václav Boštík, Červená mlhovina, 1986, olej, plátno, 115 x 115 cm;  
Václav Boštík, Mlhovina 1986-1987, olej, plátno, 115 x 115 cm



**Obr. 57**

Václav Boštík, Počátek, 1986, olej, plátno, 100 x 115 cm



**Obr. 58**

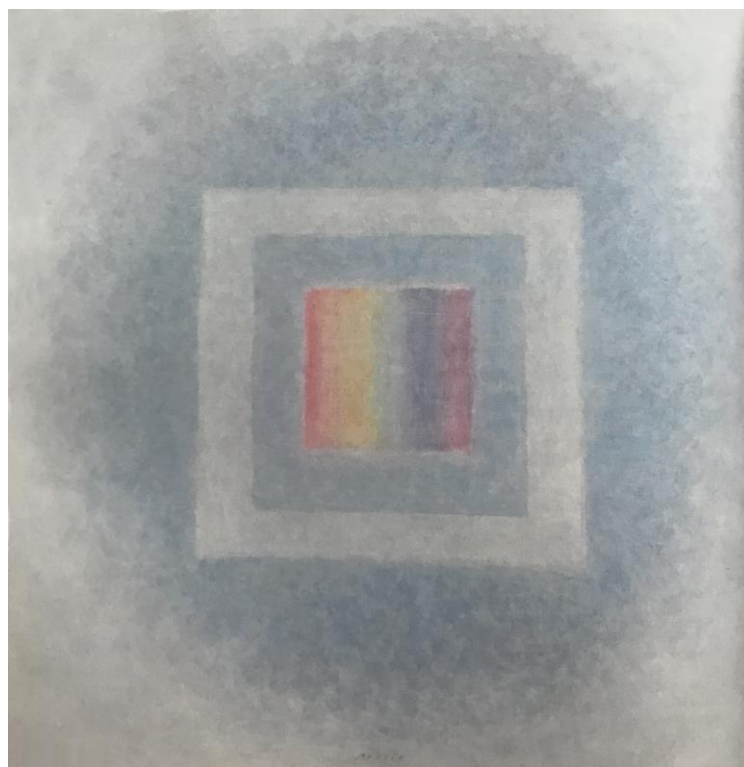
Václav Boštík, In principio, 1989, olej, plátno, 115 x 141 cm



**Obr. 59, Obr. 60**

Václav Boštík, Genesis, olej, plátno, 100 x 125 cm;

Václav Boštík, Genesis, olej, plátno, 100 x 112 cm



**Obr. 61, Obr. 62**

Václav Boštík, Nebeský Jeruzalém, 1989, olej, plátno, 115 x 115 cm;

Václav Boštík, Nebeský Jeruzalém, 1989, olej, plátno, 40 x 40 cm

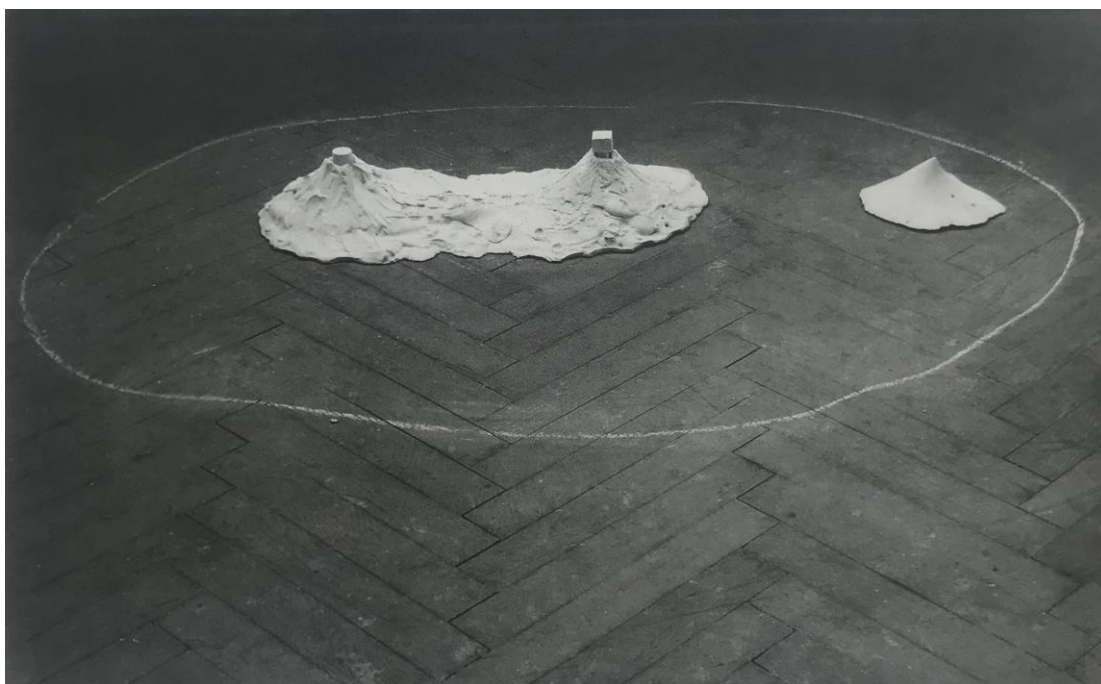




**Obr. 63**  
Marcel Duchamp, ready-made, Kola Kola

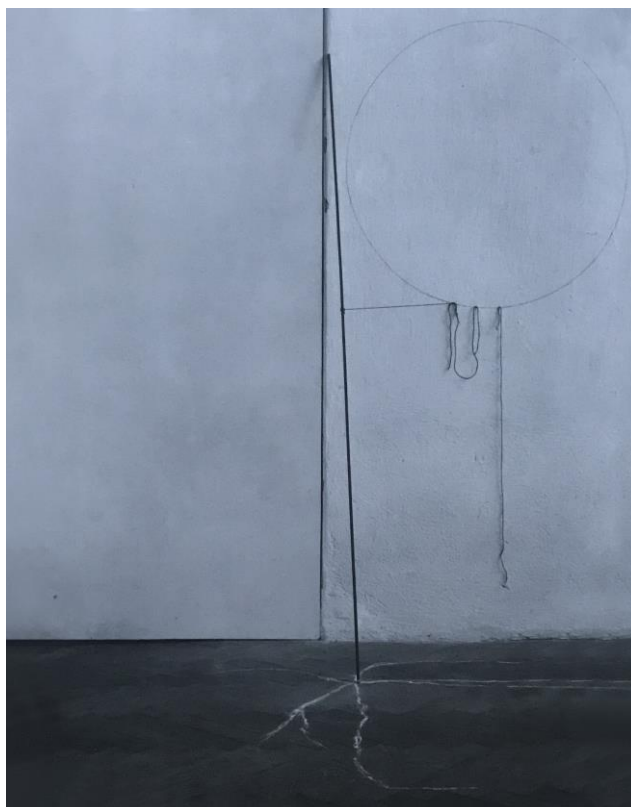


**Obr. 64**  
Stanislav Kolíbal, Poodklopení, postříbřený bronz, beton, 164 x 26 x 26 cm



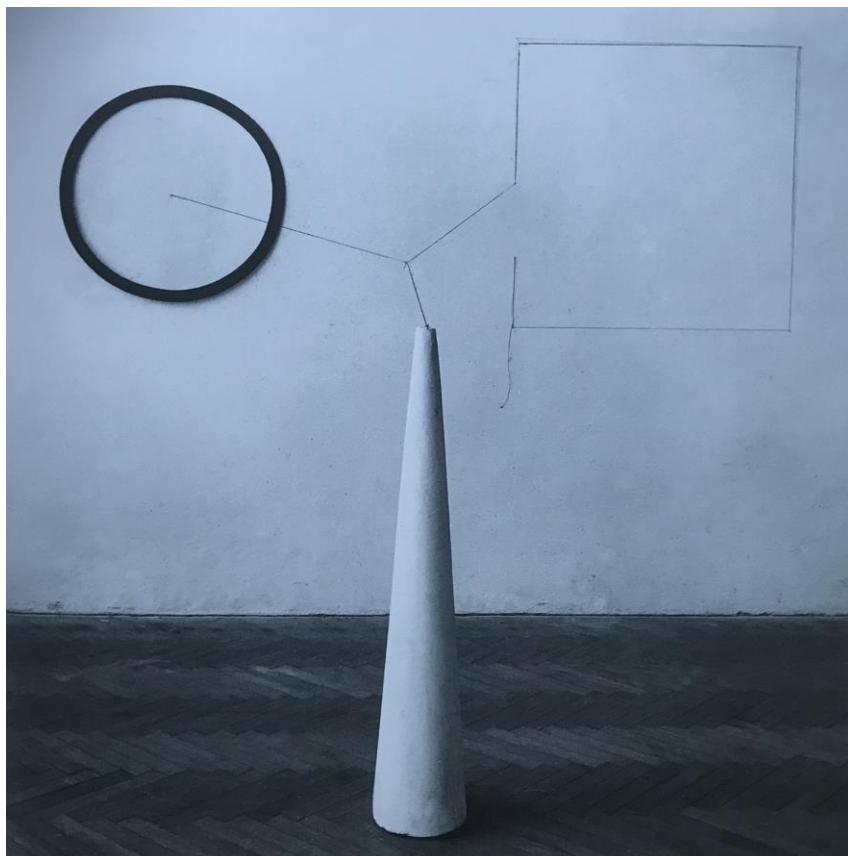
**Obr. 65**

Stanislav Kolíbal, Na tomto místě, 1969, sádra, kresba křídou na podlaze, 18 x 83 x 130 cm



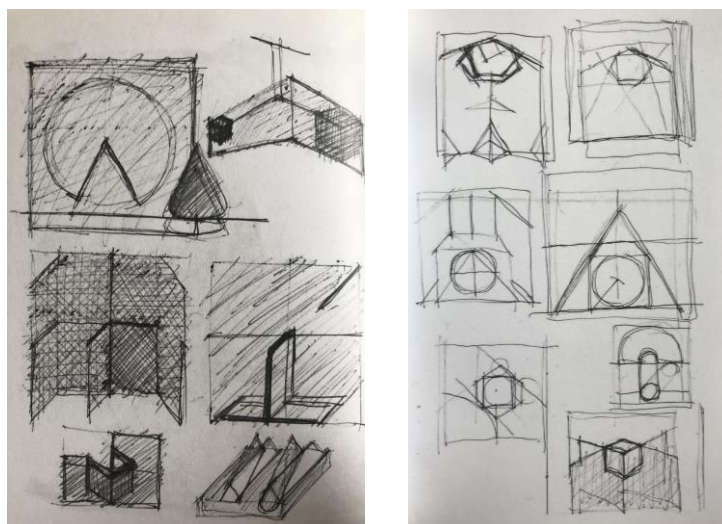
**Obr. 66**

Stanislav Kolíbal, Směrem k dokonalému,  
železo, provázek, kresba křídou a tužkou, Ø 71 cm



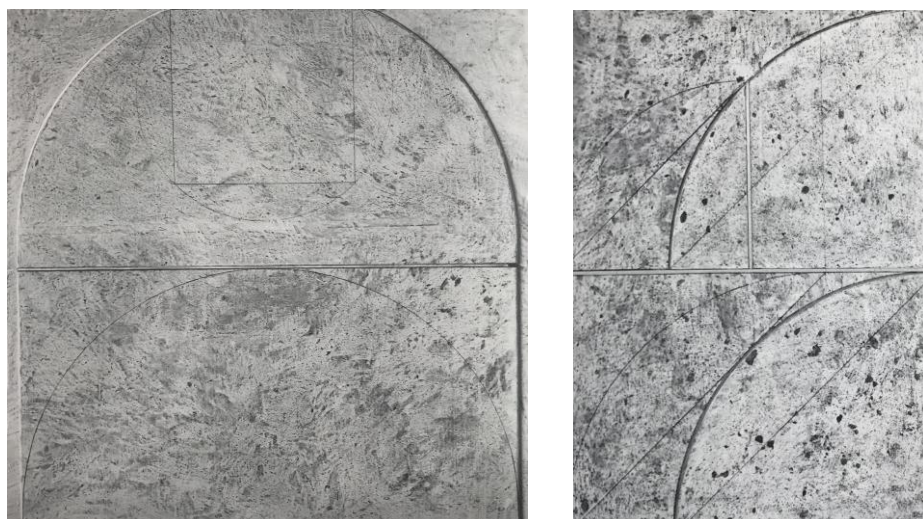
**Obr. 67**

Stanislav Kolíbal, Dvojí možnosti, 1974, sádra (dřevo), železo, provázek, Ø 71 cm



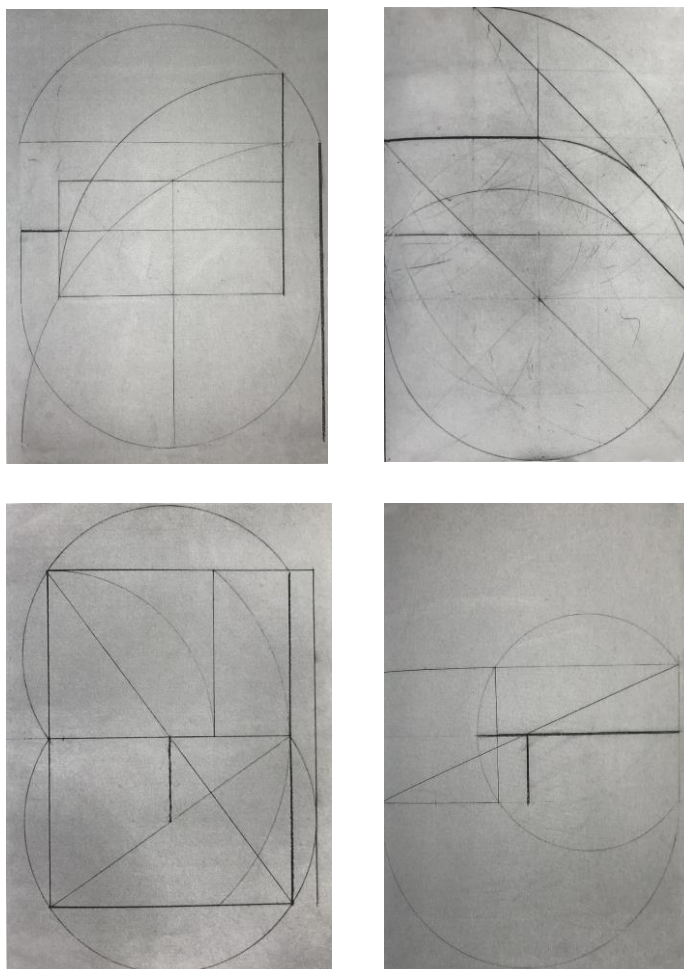
**Obr. 68, Obr. 69**

Stanislav Kolíbal, Skici, Geometrická cvičení I. – Iluze a fikce, 1977–1980

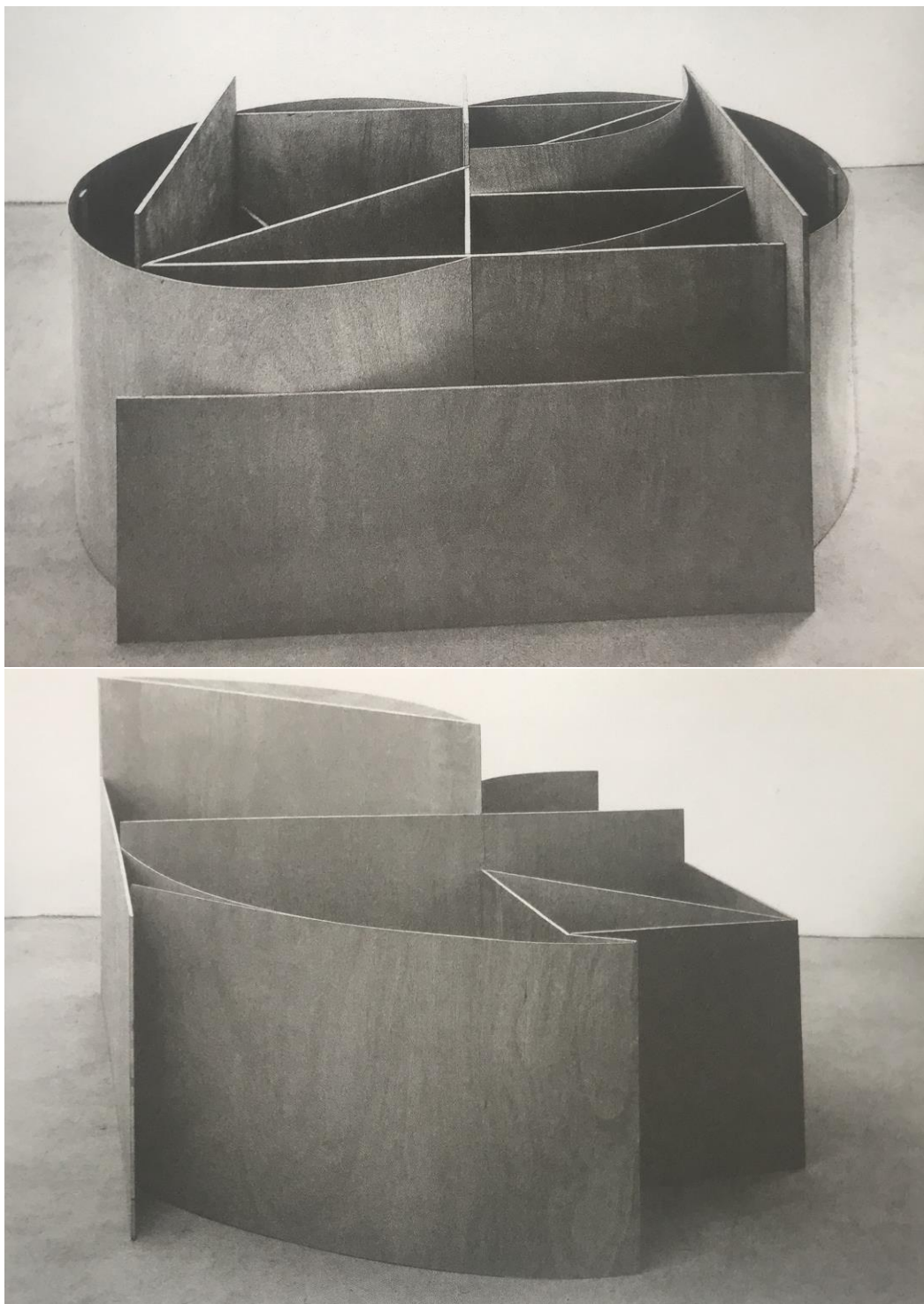


**Obr. 70, Obr. 71**

Stanislav Kolíbal, Geometrická cvičení, 1988, dřevo, tmel, železo, 120 x 120 cm



**Obr. 72, Obr. 73, Obr. 74, Obr. 75**  
Stanislav Kolíbal, Berlínské kresby, 1988

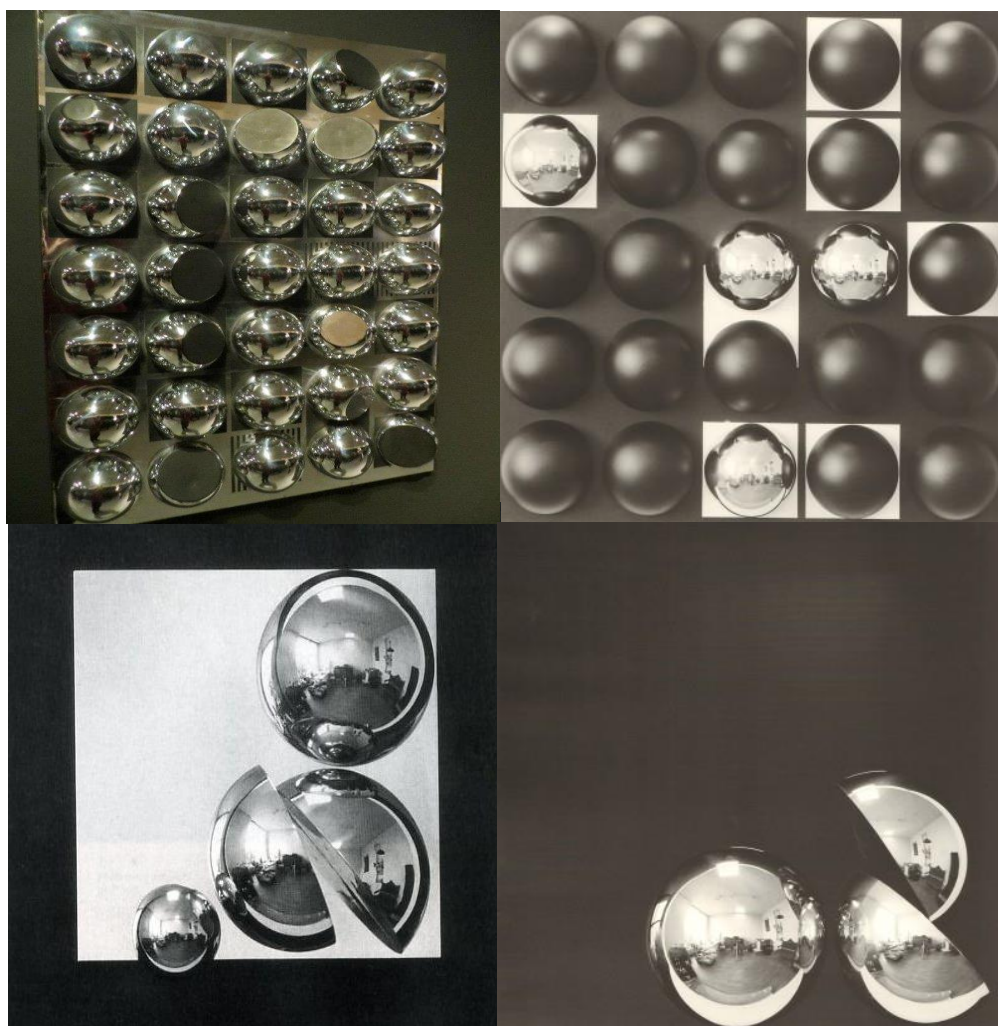


**Obr. 76**

Stanislav Kolíbal, Stavba č. III, 1988, dřevo 100 x 270 x 355 cm;  
Stanislav Kolíbal, Stavba č. I, dřevo, 140 x 270 x 220 cm



**Obr. 77**  
Hugo Demartini, Akce v krajině



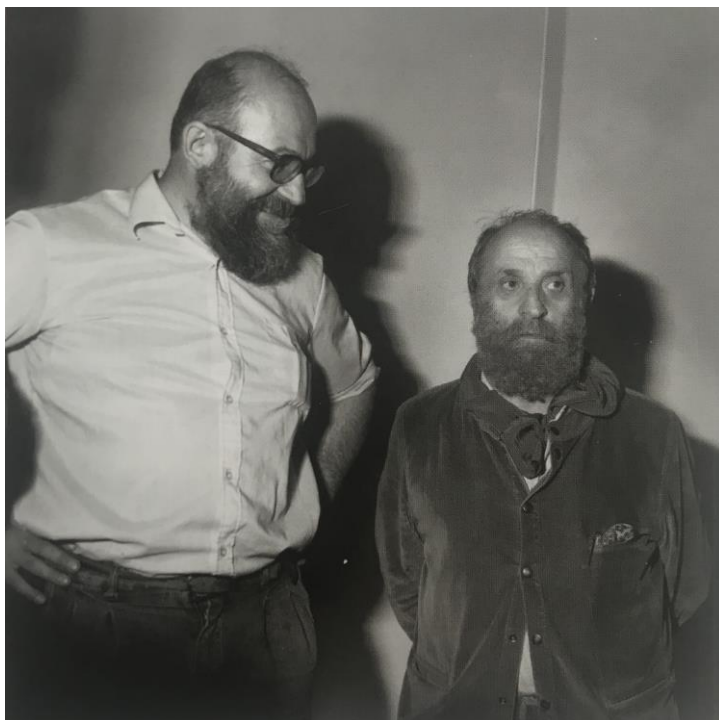
**Obr. 78**  
Hugo Demartini, Reliéfy



**Obr. 79**  
Hugo Demartini, Bez názvu, 1974



**Obr. 80**  
Vladimír Škoda



**Obr. 81**

Vladimír Škoda a César Baldacinni (vpravo)  
během vernisáže výstavy Vladimíra škody 1975



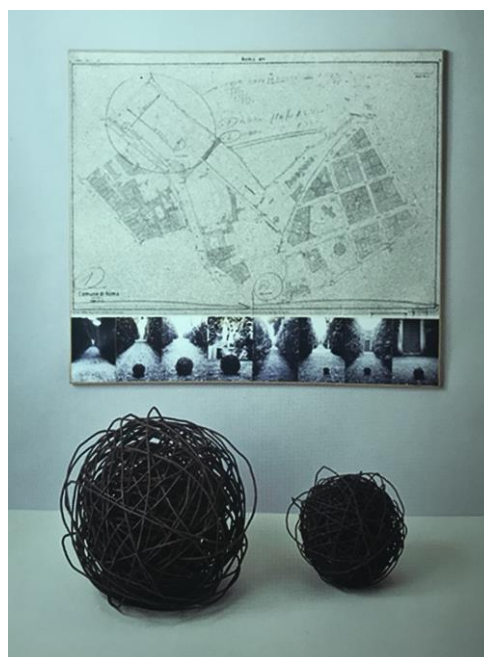
**Obr. 82**

César Baldacinni, Palec, 1,85 m

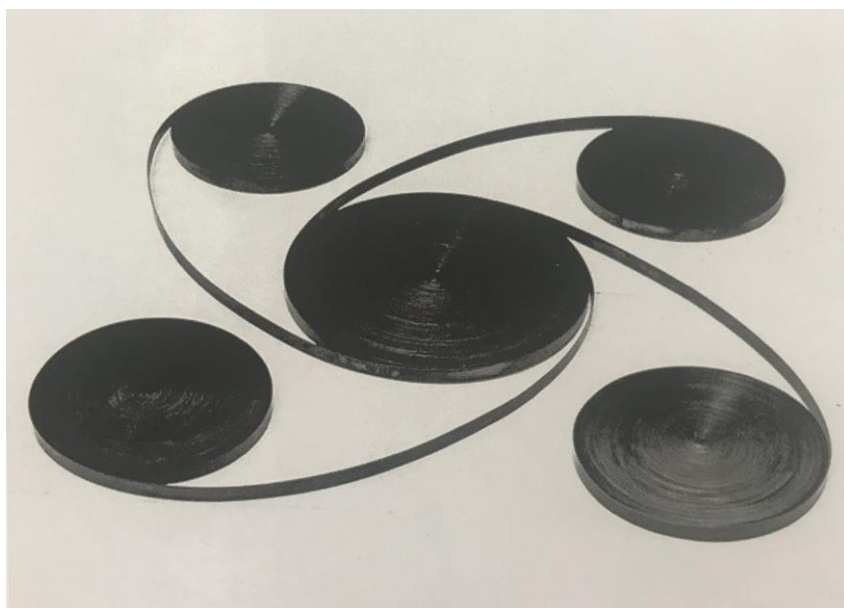




**Obr. 83**  
Vladimír Škoda, Ruka (transformace objemu), 1974



**Obr. 84**  
Vladimír Škoda, 16 720:10 096, 1974



**Obr. 85**

Vladimír Škoda, Pět Bodů Cinq points Five Points, 1975



**Obr. 86**

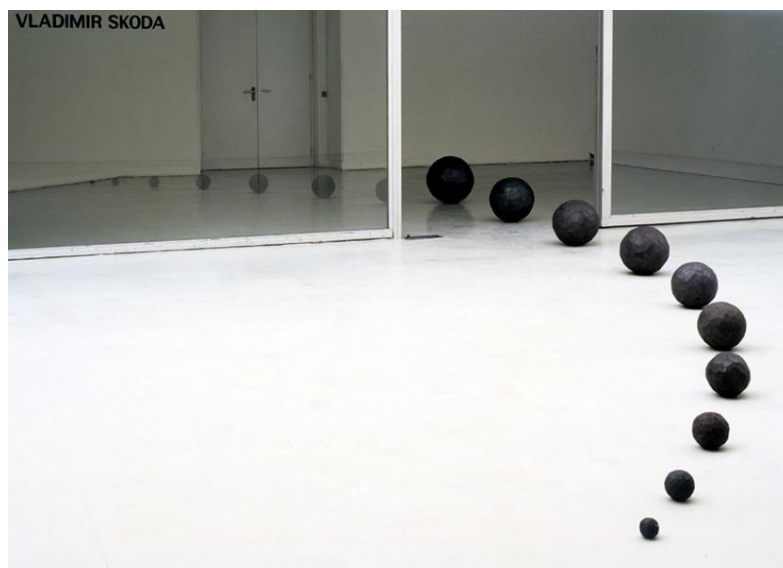
Vladimír Škoda, Bez názvu, 1980



**Obr. 87**  
Vladimír Škoda, Bez názvu, 1982



**Obr. 88**  
Vladimír Škoda, Bez názvu, 1988



**Obr. 89, Obr. 90**  
Vladimír Škoda, Z nitra – de l'intérieur, 1987



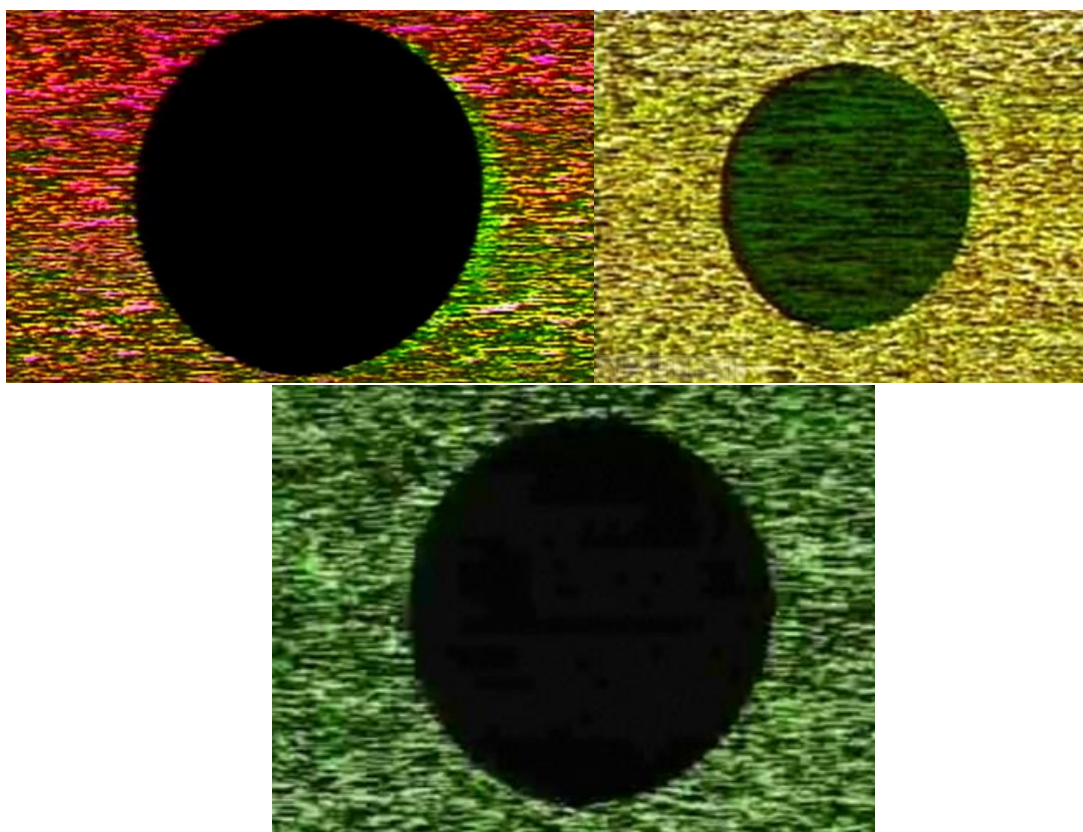
**Obr. 91**  
Vladimír Škoda, Pět platónských těles



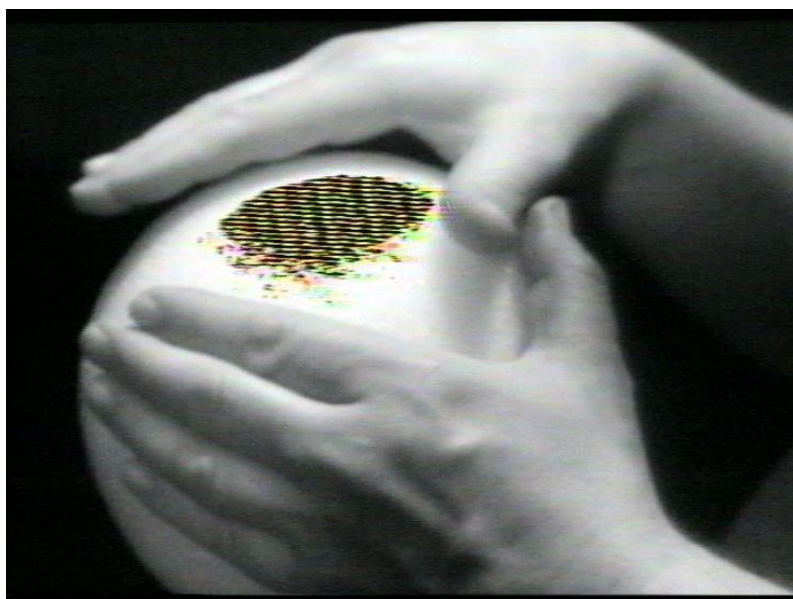
**Obr. 92**  
Vladimír Škoda, Pět platónských těles III, 2001



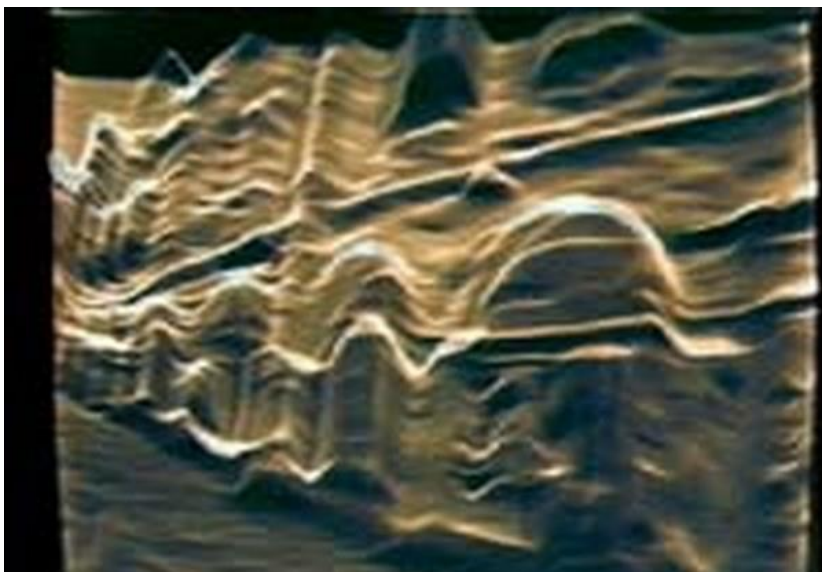
**Obr. 93**  
Woody Vasulka



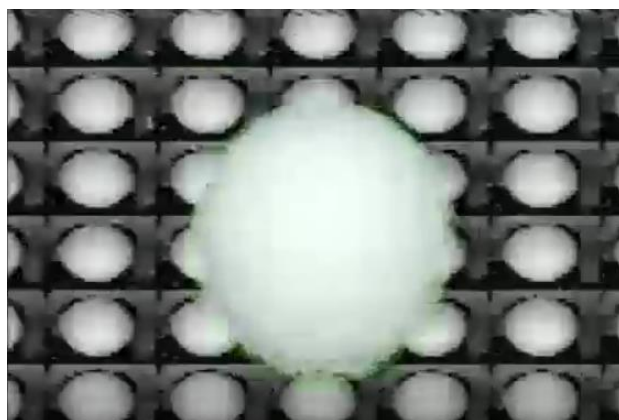
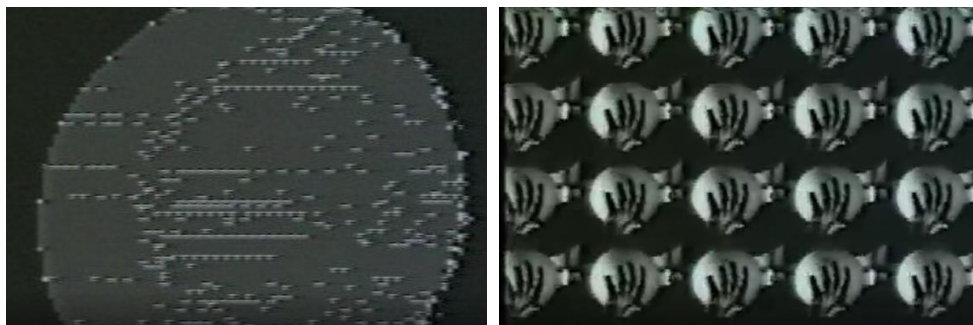
**Obr. 94**  
Woody Vasulka, Noisefields, 1974



**Obr. 95**  
Woody Vasulka, Vocabulary, 1973



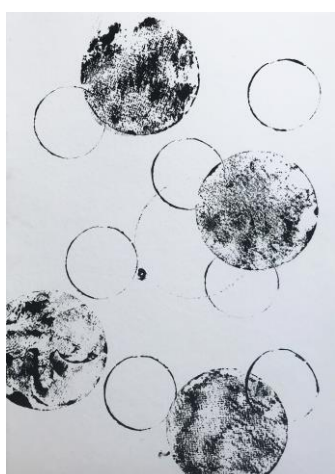
**Obr. 96**  
Woody Vasulka, Telč, 1974



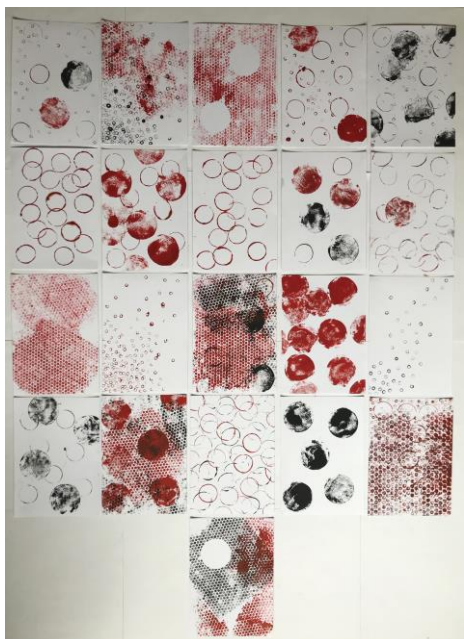
**Obr. 97, Obr. 98, Obr. 99, Obr. 100**  
Woody Vasulka, Artifacts, 1980



## Přílohy II. Fotodokumentace praktické části



Obr. 101, Obr. 102, Obr. 103, Obr. 104, Obr. 105, Obr. 106, Obr. 107, Obr. 108  
Skici



**Obr. 109**  
Soubor skic



**Obr. 110**  
Měditiskové barvy, odstín červená a černá



**Obr. 111**  
Finální realizace plošné tvorby



**Obr. 112**  
Válení barvy přes okraje papíru



**Obr. 113**  
Negativ otisknutého materiálu



**Obr. 114, Obr. 115**  
Pozitiv otisknuté kruhové šablony



**Obr. 116, Obr. 117, Obr. 118**  
Tři formáty A2



**Obr. 119**  
Velkoformátové dílo tvořící elipsu



**Obr. 120**  
Materiál – sádra



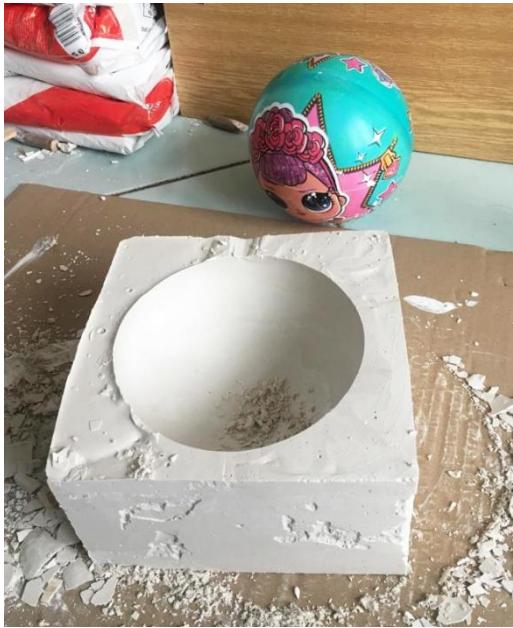
**Obr. 121**  
Míč



**Obr. 122, Obr. 123**  
Rozebíratelný plechový obal



**Obr. 124**  
Sádra v jedné polovině míče



**Obr. 125**  
Vyjmutý míč z první poloviny formy



**Obr. 126**  
Polohovací zámký a polovina nalévacího vtoku



**Obr. 127**  
Zhotovení druhé formy



**Obr. 128**  
Zpevnění formy svorkami

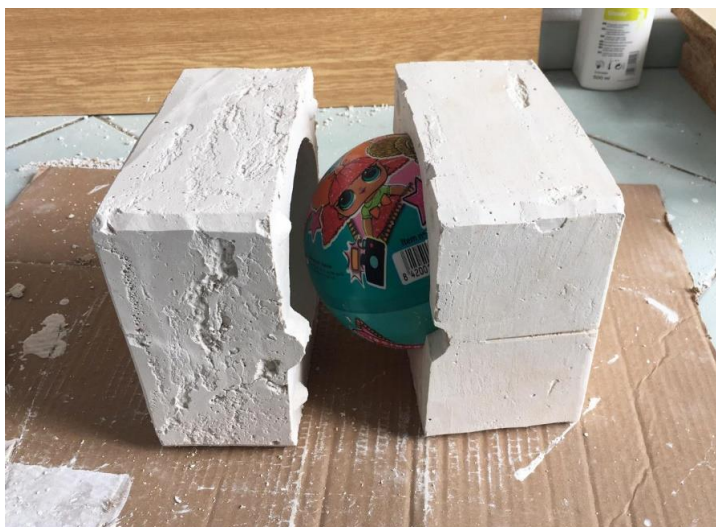


**Obr. 129**  
Odstranění plechového obalu



**Obr. 130**  
Dřevěné klínky a gumová palička





**Obr. 131**  
Otevření formy



**Obr. 132**  
Otevřená forma



**Obr. 133**  
Vymazání formy Indulonou



**Obr. 134**  
Nálevka vyrobená z pet lahve



**Obr. 135**  
Otevření formy



**Obr. 136**  
První odlitek sádrové koule



**Obr. 137**  
Výroba polokoule



**Obr. 138**  
Rozpadlá forma



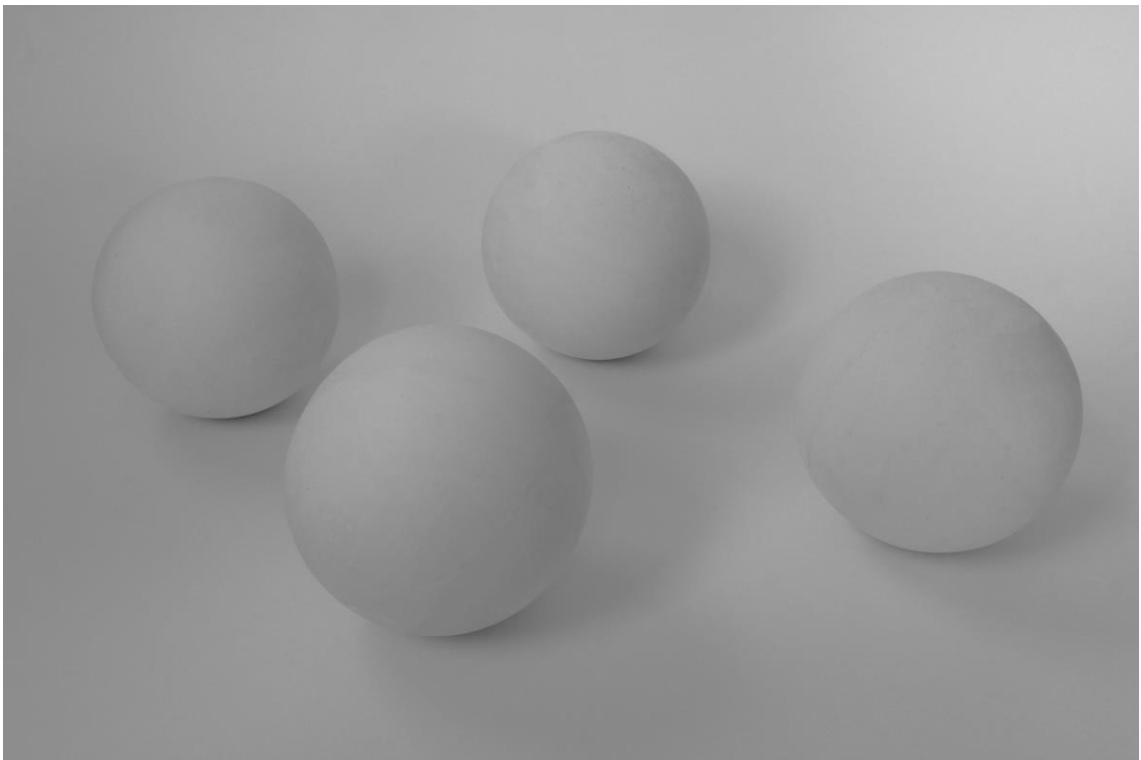
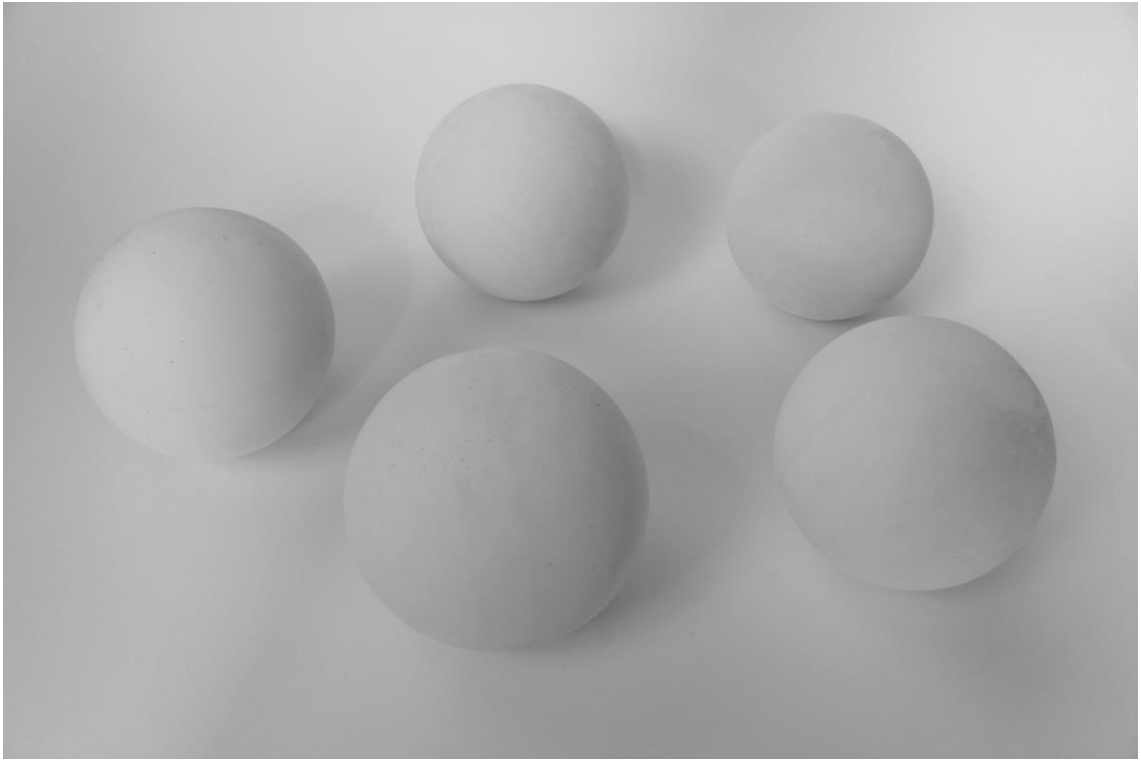
**Obr. 139**  
Náletek vtoku



**Obr. 140, Obr. 141**  
Broušení polokoulí na brusném kameni



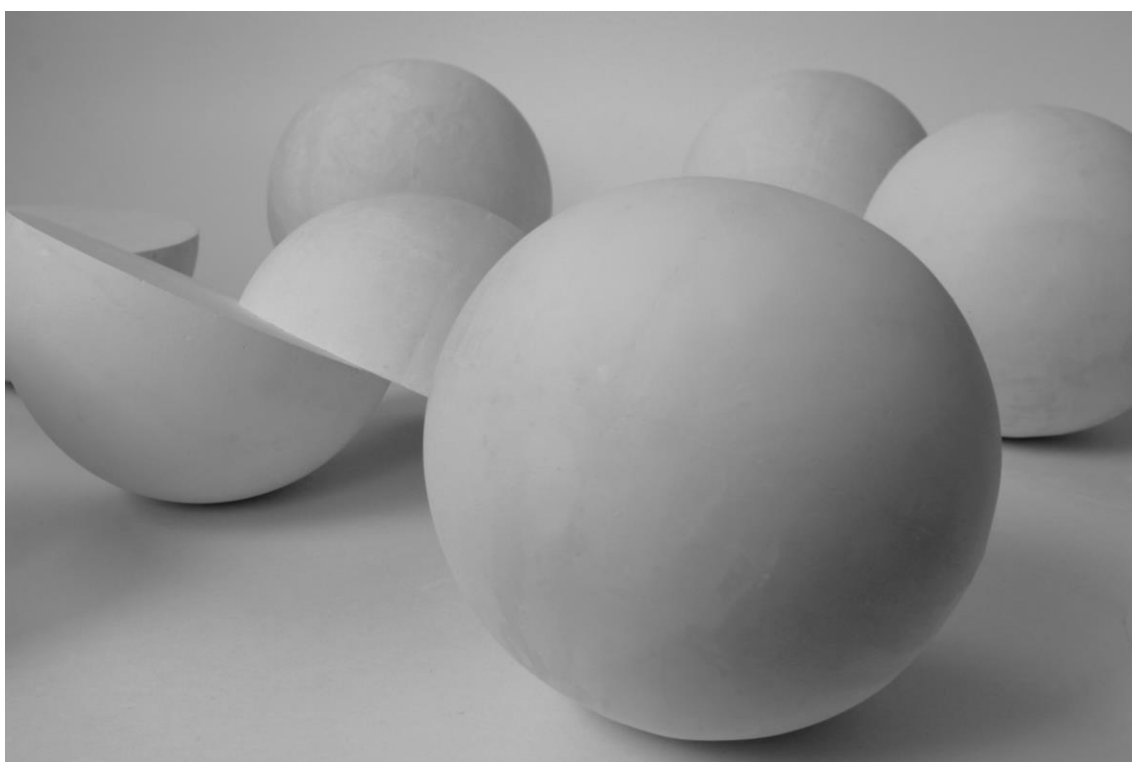
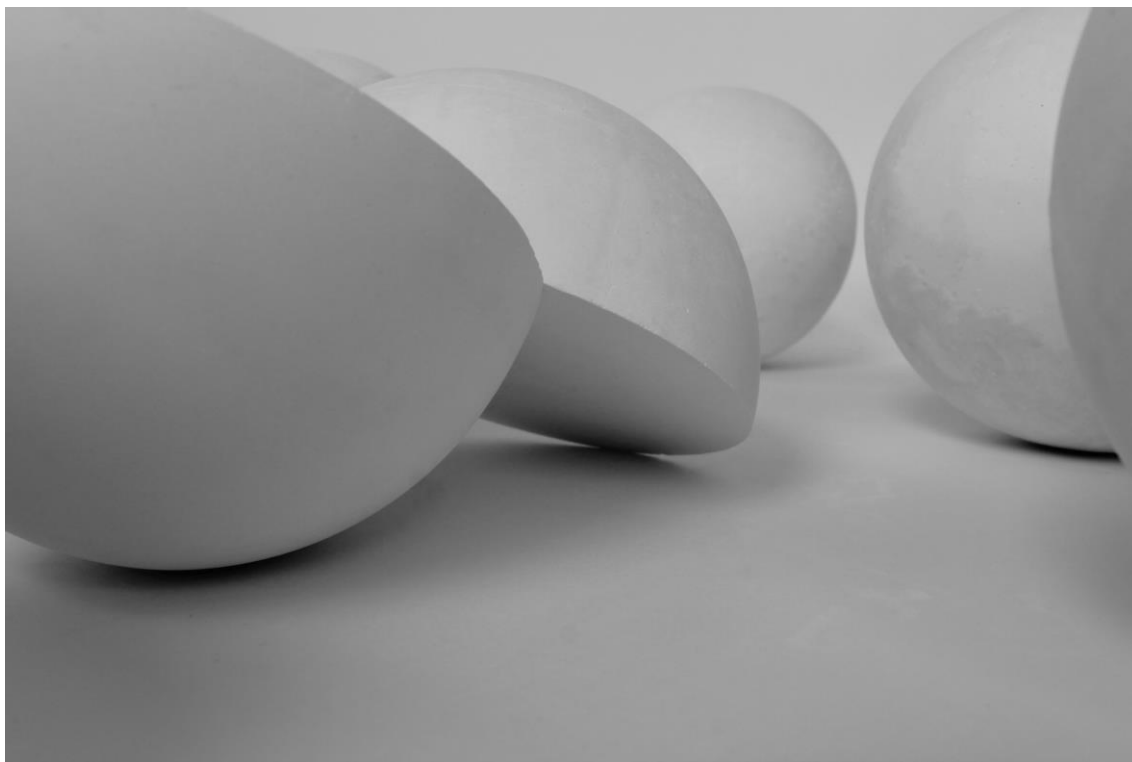
**Obr. 142**  
Sušení koulí a polokoulí



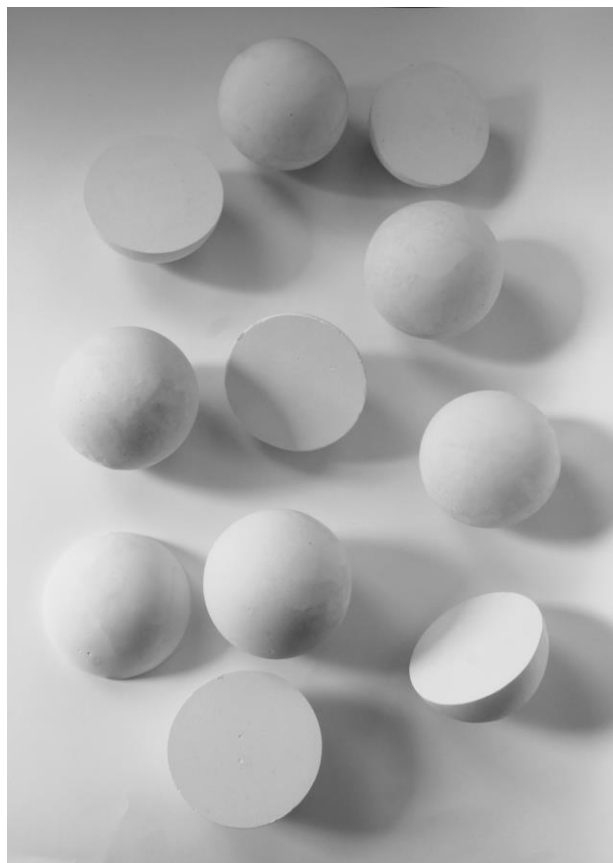
**Obr. 143, Obr. 144**  
Koule



**Obr. 145, Obr. 146**  
Koule a polokoule



**Obr. 147, Obr. 148**  
Koule a polokoule



**Obr. 149, Obr. 150**  
Koule a polokoule





**Obr. 151**  
Výsledná instalace „V mém kruhu“



**Obr. 152**  
Výsledná instalace „V mém kruhu“



**Obr. 153, Obr. 154**  
Výsledná instalace „V mém kruhu“



**Obr. 155, Obr. 156**  
Detail výsledné instalace „V mém kruhu“

## Zdroje příloh

Obr. 1

<https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1556977-van-goghuv-smutek-trva-i-po-125-letech>

Obr. 2

<https://www.vincent-van-gogh.net/van-goghs-chair/>

Obr. 3

<http://www.moreeuw.com/histoire-art/biographie-paul-cezanne.htm>

Obr. 4

[http://www.artmuseum.cz/reprodukce2\\_pohled.php?dilo\\_id=4242](http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=4242)

Obr. 5

<https://www.biography.com/artist/paul-gauguin>

Obr. 6

<https://www.singularart.com/en/collection/inspired-by-kandinsky-1079>

Obr. 7

<https://www.virtosuart.com/blog/robert-delaunay-art-and-paintings>

Obr. 8

<https://vesmir.cz/cz/casopis/archiv-casopisu/1998/cislo-4/poutnik-mezi-dvema-rady.html>

Obr. 9

<https://www.mujrozhlaz.cz/momenty/je-treba-mnoho-veci-poznavat-prozit-ale-take-zapomenout-rika-sochar-stanislav-kolibal>

Obr. 10

[https://www.idnes.cz/kultura/vytvarne-umeni/zemrela-vytvarnice-adriena-simotova.A140519\\_140833\\_vytvarne-umeni\\_vha](https://www.idnes.cz/kultura/vytvarne-umeni/zemrela-vytvarnice-adriena-simotova.A140519_140833_vytvarne-umeni_vha)

Obr. 11

<https://www.artforgood.cz/cs/umelec/frantisek-burant>

Obr. 12

<https://www.galerieubetlemskekaple.cz/umelci/vaclav-bostik/>

Obr. 13

<https://cs.isabart.org/person/85>

Obr. 14

<https://cs.isabart.org/person/2033>

Obr. 15

[https://www.idnes.cz/kultura/literatura/kniha-malich.A130826\\_110122\\_literatura\\_ts](https://www.idnes.cz/kultura/literatura/kniha-malich.A130826_110122_literatura_ts)

Obr. 16

<https://www.zdeneksykora.cz/?s=zivotopis>

Obr. 17

[https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/zemrel-cesky-sochar-hugo-demartini-kral-abstrakce.A100916\\_080138\\_lide\\_ter](https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/zemrel-cesky-sochar-hugo-demartini-kral-abstrakce.A100916_080138_lide_ter)

Obr. 18

<https://galeriemoderna.cz/author/detail/322?page=4>

Obr. 19

<https://vikend.hn.cz/c1-66961680-maliri-mirvald-a-kalab-prosli-branou-do-vesmiru-vchod-je-dvermi-galerie-villa-pelle-v-praze-6>

Obr. 20

<https://www.milandobes.com/mdm>

Obr. 21

<https://cs.isabart.org/person/1974>

Obr. 22

<https://archiv.krajane.net/articleDetail.view?id=2929>

Obr. 23

<https://www.baobab-books.net/author/josef-hirsal>

Obr. 24

[http://biography.hiu.cas.cz/Personal/index.php/BURDA\\_Vladim%C3%ADr\\_25.1.1934-23.10.1970](http://biography.hiu.cas.cz/Personal/index.php/BURDA_Vladim%C3%ADr_25.1.1934-23.10.1970)

Obr. 25

<https://www.artplus.cz/cs/aukcni-zpravodajstvi/1/top-10-sykora>

Obr. 26

<https://www.muoz.cz/vystavy-2011/dalibor-chatrny-tak-ted-tu--354/>

Obr. 27, obr. 30, obr. 32, obr. 34, obr. 36

ŠVÁCHA, Rostislav et al. Dějiny českého výtvarného umění [VI/2] 1958/2000. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007. s. 618., s. 617, s. 613, s. 615, s. 598.

Obr. 28

[https://www.idnes.cz/kultura/vytvarne-umeni/stari-mistri-malir-milgrygar.A160201\\_164350\\_vytvarne-umeni\\_jb](https://www.idnes.cz/kultura/vytvarne-umeni/stari-mistri-malir-milgrygar.A160201_164350_vytvarne-umeni_jb)

Obr. 29

<http://www.artnet.com/artists/milan-grygar/line%C3%A1rn%C3%AD-partitura-iii-slvRUa6ZQLHVYy4djMKNUg2>

Obr. 31

<https://www.pametnaroda.cz/cs/lamr-ales-1943>

Obr. 33

<https://cs.isabart.org/person/11575>

Obr. 35

<https://www.pametnaroda.cz/cs/stratil-vaclav-1950>

Obr. 37, obr. 38, obr. 39, obr. 40, obr. 41, obr. 42, obr. 43, obr. 44, obr. 45, obr. 46, obr. 47, obr. 48, obr. 49, obr. 50, obr. 51, obr. 52, obr. 53, obr. 54, obr. 55, obr. 56, obr. 57, obr. 58, obr. 59, obr. 60, obr. 61, obr. 62

SRP, Karel. Václav Boštík. Praha: Galerie Zdeněk Sklenář, 2011. s. 111, s. 272, s. 275, s. 273, s. 314, s. 308, s. 320, s. 318, s. 322, s. 323, s. 337, s. 343, s. 347, s. 346, s. 354, s. 364, s. 368, s. 377, s. 376, s. 415, s. 416, s. 386, s. 385.

Obr. 63

<https://stylowi.pl/47246853>

Obr. 64, obr. 65, obr. 66, obr. 67, obr. 70, obr. 71

KOLÍBAL, Stanislav. Sochy a projekty. Vyd. 1. V Řevnicích: Arbor vitae, 2012. s. 32, s. 29, s. 42, s. 47, s. 80, s. 83.

Obr. 68, obr. 69, obr. 72, obr. 73, obr. 74, obr. 75, obr. 76

NOVOTNÁ, Zuzana et al. Stanislav kolíbal: Kresba za kresbou (drawing by drawing). Národní galerie Praha, 2015. s. 54, s. 55, s. 59, s. 60, s. 62, s. 65, s. 84.

Obr. 77, obr. 78

<https://www.artist.cz/hugo-demartini-1187/>

Obr. 79

<https://sophisticagallery.cz/autori/demartini-hugo>

Obr. 80

<https://www.vosgesmatin.fr/actualite/2017/09/21/dans-l-univers-cosmique-de-vladimir-skoda>

Obr. 81, obr. 83, obr. 84, obr. 85, obr. 86, obr. 87, obr. 88, obr. 89, obr. 90, obr. 91, obr. 92

HÁJEK, Miroslav et al. Vladimír Škoda. *Mysterium Cosmographicum. Johannes Kepler. Katalog výstavy de l'intériuer Muzea moderního umění města Paříže, 1987. Museum Kampa-Nadace Jana a Medy Mládkových, 2018. s. 12, s. 27., s. 28, s. 30, s. 53, s. 52, s. 49, s. 55, s. 54, s. 72, s. 79.*

Obr. 82

[https://ceskapozice.lidovky.cz/recenze/cesar-dobyl-parizske-centre-pompidou.A180209\\_104523\\_pozice-recenze\\_houd](https://ceskapozice.lidovky.cz/recenze/cesar-dobyl-parizske-centre-pompidou.A180209_104523_pozice-recenze_houd)

Obr. 93

<https://zkm.de/en/person/woody-vasulka>

Obr. 94

<https://mubi.com/films/noisefields>

Obr. 95

<https://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/woody-vasulka/vocabulary-fragment/18271>

Obr. 96

<https://www.moma.org/collection/works/118537>

Obr. 97, obr. 98, obr. 99, obr. 100

<https://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=489>

**Obr. 101–156 Fotografie autorky**