

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Od krajiny k racionalitě- krajinářská východiska českého nekonstruktivismu

From landscape to rationality – landscape bases of
the Czech neoconstructivism

Karel Dudr

Praha 2016

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

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

V Praze dne 19. srpna 2016

.....
Karel Dudr

Chtěl bych poděkovat doc. PhDr. Marii Klimešové, Ph. D. za vedení mé bakalářské práce, za vstřícný přístup a cenné připomínky.

ABSTRAKT

Tato bakalářská práce se zabývá českými umělci, jejichž dílo implikuje směřování od krajinomalby k racionálním a konstruktivním tendencím. Důraz je přitom položen na čtyři z výrazných konstruktivistů - Zdeňka Sýkoru, Karla Malicha, Vladislava Mirvalda, Kamila Linharta - a jejich výtvarný vývoj do konce 60. let. Distanc od příkladu meziválečných hnutí a odlišnost od soudobé konstruktivní a racionální tvorby v zahraničí dává o to větší význam vlastnímu krajinářskému východisku, o jehož dosahu na specifčnost díla českých konstruktivně orientovaných tvůrců je v této práci pojednáno. V souvislosti s tím se práce zaměřuje na roli tzv. Salcmanovy školy či skupiny Křížovatka. Pro celostní pohled je však pozornost soustředěna i na autory, kteří svým osobitým přístupem ke konstruktivismu a spletitějším směřováním od krajiny k racionalitě představují širší okruh tohoto fenoménu.

Klíčová slova: Zdeněk Sýkora, Karel Malich, Vladislav Mirvald, Kamil Linhart, český neokonstruktivismus, Salcmanova škola, skupina Křížovatka, krajinomalba, české umění 60. let

ABSTRACT

This bachelor thesis deals with Czech artists whose work of art imply the development from landscape-painting to rational and constructivist tendencies. Thus it emphasizes four distinctive constructivist artists – Zdeněk Sýkora, Karel Malich, Vladislav Mirvald and Kamil Linhart – and their development until the end of 1960s. The distance from the interwar movements and difference from foreign simultaneous constructivist and rational creation give even greater importance to the proper landscape basis which influence on the particularity of the work of Czech constructively oriented creators is discussed in this thesis. In connection with it the work focuses on the role of Salcman's school or the group called Křižovatka. For the overall insight the work refers to the artists who represent wider range of this phenomenon due to their individual approach to the constructivism and complicated direction from the landscape to the rationality.

Key words: Zdeněk Sýkora, Karel Malich, Vladislav Mirvald, Kamil Linhart, Czech neoconstructivism, the Salcman school, the Křižovatka (Crossroads) group, landscape-paiting, Czech art in the 1960's

Obsah

1. ÚVOD	7
2. SALCMANOVA ŠKOLA.....	8
3. SKUPINA KŘÍŽOVATKA A KONSTRUKTIVNÍ TENDENCE V KONTEXTU UMĚNÍ 60. LET.....	10
4. ZDENĚK SÝKORA	14
5. VLADISLAV MIRVALD.....	21
6. KAMIL LINHART	29
7. KAREL MALICH.....	33
8. ŠÍŘE SMĚŘOVÁNÍ.....	41
9. ZÁVĚR	44
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	45
KATALOGY VÝSTAV:	45
LITERATURA:	46
DIPLOMOVÉ PRÁCE:	46
INTERNETOVÉ ZDROJE:	46
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	47
Zdeněk Sýkora:	48
Vladislav Mirvald:	54
Kamil Linhart:	62
Karel Malich:	65
SEZNAM OBRAZOVÉ PŘÍLOHY:.....	72

1. ÚVOD

Krajinářské zdroje českých konstruktivně zaměřených umělců 60. let poprvé naznačil Jindřich Chaloupecký, když ve své knize *Nové umění v Čechách*¹ zařadil Zdeňka Sýkoru a Karla Malicha do kapitoly nazvané Poetika přírody zabývající se soudobými autory vztahujícími se k přírodě a krajinářské tradici. Od těch dob jsou krajinářská východiska významné části autorů českého neokonstruktivismu obvykle zmiňována, aniž by jim však byla kdy věnována jakákoli podrobnější analýza. Zároveň jedinou syntézou pojednávající hlouběji o českých konstruktivních tendencích i s vývojovými předpoklady jednotlivých umělců se stala práce Josefa Hlaváčka nazvaná *Český konstruktivismus 60. let a jeho vyznění*,² vydaná v rámci katalogu výstavy *Poesie racionality* uspořádané Českým museem výtvarných umění na přelomu let 1993 a 1994.

Předkládaná práce se právě v podrobném zkoumání individuálního vývoje umělců řazených k tomuto proudu snaží v jejich společné konfrontaci posoudit oprávněnost dané teze a tak nabídnout alespoň v částečné revizi oné syntézy základ k novému celostnímu pohledu na české konstruktivní tendence 60. let, k němuž je dnes, po deseti letech, během nichž vyšla celá řada vyčerpávajících monografií konstruktivně orientovaných tvůrců,³ ta nejvhodnější doba.

Následující text je tak výkladem díla Zdeňka Sýkory, Vladislava Mirvalda, Kamila Linharta a Karla Malicha, jenž je dále rozveden do souvislostí jejich studia u Martina Salcmana, působení ve skupině Křižovatka či uměleckého milieu 60. let a doplněn o reflexi autorů vztahujících se k sledovanému směřování volněji, aby tak byl podán co nejkompaktnější pohled na danou tematiku.

¹ Jindřich CHALUPECKÝ: *Nové umění v Čechách*. Praha 1994.

² Josef HLAVÁČEK: *Český konstruktivismus 60. let a jeho vyznění*. In: Josef HLAVÁČEK /Jan SEKERA: *Poesie racionality* (kat. výst.). Praha 1993.

³ Hana LAVROVÁ (ed.): *Radek Kratina 1928-1999*. Praha 2013; Lenka PASTÝŘÍKOVÁ (ed.): *Hugo Demartini: 1931-2010*. Praha 2013; Tomáš POSPISZYL: *Vladislav Mirvald*. Plzeň 2010; Karel SRP: *Karel Malich 2013*; Lenka SÝKOROVÁ (ed.): *Zdeněk Sýkora: grafika*. Praha 2008; Lenka SÝKOROVÁ (ed.): *Zdeněk Sýkora: rozhovory*. Praha 2009; Alica ŠTEFANČÍKOVÁ: *Kosmos Kamila Linharta*. Louny 2010.

2. SALCMANOVA ŠKOLA

Český malíř Martin Salcman vycházel ve své tvorbě převážně z tradičních žánrových motivů. Byl ovlivněn jednak studiem v ateliéru Jana Preislera, dále svým téměř pětiletým pobytem v Paříži, který se uskutečnil mezi lety 1926 a 1931⁴ a také přátelstvím s Václavem Rabasem,⁵ svým kolegou z Umělecké besedy.⁶ Po 2. světové válce se však začal věnovat především pedagogické činnosti. Od roku 1946 působil na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy, kde byl o rok později jmenován profesorem oboru malířství.⁷ Z jeho žáků však nevzešli pouze výtvarní pedagogové ale také celá řada vynikajících umělců. K jeho nejbližším, již se mu záhy stali asistenty, patřili- Jan Smetana, Zdeněk Sýkora, Kamil Linhart a Jiří Patera. Mezi dalšími, kteří pak mnohdy „*pokračovali ještě dále na uměleckých školách, ale se Salcmanovým vlivem se v té či oné míře setkali*“⁸, lze zmínit Dalibora Chatrného, Karla Malicha, Vladislava Mirvalda, Otakara Slavíka, Milana Knížáka, Adolfa Borna a také dva výtvarné teoretiky- Jiřího Padrtu a Ludmilu Vachtovou.⁹

Salcmanovo pojetí výuky, opírající se o jeho rozsáhlou teoretickou erudici a porozumění modernímu umění, bylo založeno na principech relační malby mající svůj původ v díle Paula Cézanna. Zdrojem těchto principů výstavby obrazu byl Salcmanovi nejen pobyt v Paříži, kde se mimo jiné spřátelil s Františkem Kupkou,¹⁰ ale rovněž jeho učitel Jan Preisler, jenž sám, hlavně v kontextu své pozdější tvorby, zdůrazňoval důležitost „*zdůvodnění každého předmětu a každé formy v obraze použité, zdůvodnění její jako součásti celého organismu a její úlohy v něm.*“¹¹ Martin Salcman díky těmto základům mohl do své pedagogické praxe vnést racionálně uchopitelnou tvůrčí metodu, vztahující se k obrazu jako k autonomnímu uměleckému dílu, organismu vyměňujícímu si vlastní uspořádání, stavební logiku a svébytné neodvozené užívání barev. Viděná skutečnost, s níž se skrze tradiční náměty a zejména krajinomalbu Salcmanovi žáci konfrontovali, jim pak nebyla vzorem vhodným k mimezi ani prostředkem jejich subjektivního výrazu, alebrž příkladem a zprostředkovatelem vlastního strukturálního řádu, jež se měli studenti naučit senzuálně i rozumově nahlédnout.¹² Charakter

⁴ Tomáš BRABEC: *Život a dílo Martina Salcmana*. In: Tomáš BRABEC (ed.): *Martin Salcman 1896-1979* (kat. výst.). Plzeň 2009, 20.

⁵ Daniela KRAMEROVÁ: *Martin Salcman*. In: Anděla HOROVÁ (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*. A – M. Praha 1995, 709.

⁶ „*Vedle Václava Vojtěcha Nováka nebo Lva Šimáka byl 6. července 1927 mimořádným členem jmenován i malíř Martin Salcman.*“ In: BRABEC 2009 (pozn. 4) 12.

⁷ BRABEC 2009 (pozn. 4), 34-35.

⁸ Jaroslav VANČÁT: *Myšlení barvou. Salcmanův pedagogický odkaz české malbě*. In: BRABEC 2009, 59.

⁹ VANČÁT 2009 (pozn. 8), 59.

¹⁰ Tomáš BRABEC: *Martin Salcman 1896-1979* (diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2007, 28.

¹¹ VANČÁT 2009 (pozn. 8), 62.

¹² „*...neučili jsme se dělat obrazy, ale naučili jsme se vidět.*“ In: Jana KOMÁRKOVÁ: *Nekonečné možnosti má tvorba Zdeňka Sýkory*. In: *Rozhovory* 2009 (pozn. 3), 159.

Salcmanovy školy je formován právě těmito učebními a malířskými přístupy, jež utváří vnitřní spojitost mezi učitelem a jeho žáky, kteří jsou jinak ve svém vyzrálém výtvarném projevu navzájem téměř neporovnatelní a z nichž mnozí výrazně překonali umělecké dědictví i význam svého učitele.¹³ Tuto ideovou kontinuitu lze však vést ještě dál, až k Janu Preislerovi, a současně tak utvořit jakousi paralelní linii vývoje českého umění 20. století.¹⁴ V pochopení těchto povahových kvalit Salcmanovy školy se nám ovšem ukazuje i její historiografická rozmlženost a neuchopitelnost vzdalující se tradičnímu chápání tohoto pojmu.¹⁵

Martin Salcman působil na Pedagogické fakultě až do roku 1971.¹⁶ Na jeho učební metody zde navázali jeho dřívější asistenti Zdeněk Sýkora a Kamil Linhart, jimž se podařilo udržet a rozvinout zde svobodné prostředí, kde se stranou pozornosti režimu mohlo otevřeně mluvit a přednášet o současném světovém umění.¹⁷

Salcmanova malířská koncepce zdůrazňující svébytnost a vztahovou provázanost elementů díla, bez toho aby nějak zasahovala do vlastní volby výrazových prostředků, byla jasným impulsem a v rozličných ohledech i kořenem tvorby námi sledovaných autorů.

¹³ VANČÁT 2009 (pozn. 8), 59.

¹⁴ Zbyněk SEDLÁČEK: Nenápadná kontinuita - dílo Martina Salcmana v souvislostech. In: BRABEC 2009 (pozn. 4), 86.

¹⁵ SEDLÁČEK 2009 (pozn. 14), 80.

¹⁶ BRABEC 2007 (pozn. 10), 46.

¹⁷ Pavel KOUKAL: Jubilant posedlý kumštem. In: Rozhovory 2009 (pozn. 3), 129.

3. SKUPINA KŘÍŽOVATKA A KONSTRUKTIVNÍ TENDENCE V KONTEXTU UMĚNÍ 60. LET

Předpokladům a společenským okolnostem konjunktury českého umění 60. let bylo v posledních dvaceti pěti letech věnováno již velké množství pozornosti. Tato práce nemá ambici dané kulturně historické poznatky doplňovat či nějak podstatně přehodnocovat, chce na tomto místě spíše ve stručnosti nastínit kontext, v rámci něhož se rozvíjelo dílo tvůrců, jimiž se budeme posléze zabývat.

Po období politického a společenského tání 2. poloviny 50. let, kdy se nově vznikající výtvarné skupiny snažily mnohdy dosti rozpačitě navrátit k formám klasického modernismu,¹⁸ vyhraňuje se na počátku následujícího desetiletí osobitý směr expresivní strukturální abstrakce mající svůj předčasný vrchol ve dvou neveřejných výstavách Konfrontací, po nichž postupně splývá s širším proudem imaginativního umění rodícím se z různých reziduí surrealismu, jenž tak jako ponorná řeka v 60. letech opět vyvěrá na povrch.¹⁹ Vůči těmto uměleckým tendencím obrážejícím úsilí o niterné sebezpytování, existenciální výpověď, ale i surrealistickou práci s podvědomím a magickými tajemnými obsahy, obohacovaným rovněž o šmidrovskou estetiku divnosti, se v roce 1963 vymezuje skupina Křížovatka, ovšem ne coby konstruktivistická antiteze imaginativního umění, nýbrž jako mnohotvárná alternativa pojící „*lidi různých názorů, které se ve skupině budou křížit.*“²⁰ Vůdčí osobností Křížovatky byl Jiří Kolář, u jehož proslulého stolu v kavárně Slávia také idea jejího založení vznikla. První výstava skupiny proběhla v roce 1964 ve Špálově galerii v Praze a představila díla osmi tvůrců, z nichž se konstruktivní či geometrickou tvorbou zabýval tehdy pouze Zdeněk Sýkora a Karel Malich. Také Jiří Kolář v této době uplatňoval ve svém díle konstruktivní postupy založené na pravidelnosti, variabilitě a multiplikaci, ty však představovaly pouze syntax jeho obrazových básní nikoli jeho konečný význam. Vladislav Mirvald zde tehdy vystavil ještě šest tušových kaňkáží.²¹ Ke skupině patřili a na výstavě se prezentovali i Richard Fremund a Pavla Mautnerová, kteří svým lyrickým a výrazovým dílem do oblasti racionálních tendencí nezapadali vůbec.²² Okruh vystavujících pojil tedy spíše dosti obecný „*pozitivní a optimistický vztah ke světu,*“²³ navzdory tomu měl ale text v katalogu od teoretika Jiřího Padrtý téměř manifestační vyhraněný charakter velmi ostře se stavící,

¹⁸ Vojtěch LAHODA: Krotký modernismus. In: Marie JUDLOVÁ: Ohniska znovuzrození: České umění 1956-1963. Katalog výstavy Galerie hlavního města Prahy, Praha 1994, 17.

¹⁹ Josef HLAVÁČEK: Nová příroda – poesie racionality. In: Umění zrychleného času: česká výtvarná scéna 1958-1968. Praha 1999, 61.

²⁰ Pavel KAPPEL: Tvorba Zdeňka Sýkory a její specifika v rámci konkrétního umění. (Diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2004, 37.

²¹ POSPISZYL 2010 (pozn. 3), 90.

²² HLAVÁČEK 1993 (pozn. 2), 55.

²³ CHALUPECKÝ 1994 (pozn. 1), 27.

abychom užili autorových vlastních slov, proti „převaze romantického sentimentu (...) v dnešním malířství“ a formulující program tzv. objektivních tendencí, jenž by se měl opírat o „důsledné principy konstruktivního pořádku, proporce a čísla zakotvené hluboko v zákonech matematicko-geometrických řad a struktur.“²⁴ Jiří Padrta byl přitom jedním z mála našich tehdejších teoretiků, jenž se dokázal orientovat ve sféře současného světového umění,²⁵ to jej však namnoze vedlo ke zkratkovitému ztotožňování přístupů domácích tvůrců s aktuálním zahraničním děním a tudíž i k jejich nesprávné interpretaci. Odvolává se tak například k myšlenkám teoretika francouzských Nových realistů, Pierra Restanyho, udržujícího v té době živé vztahy s českým prostředím,²⁶ od něhož přejímá důraz na pozitivní přístup k moderní městské civilizaci, nebo hledá paralelu v tvorbě düsseldorfské skupiny Zero. Možná že právě tyto snahy zařadit české geometrické a konstruktivně zaměřené umění do těsné souvislosti mezinárodních objektivních tendencí vedly k oné lehce pošetilé polemice vytykající mu absenci domácí tradice a z toho automaticky vyvozovanou nepůvodnost a módní charakter. České konstruktivní umění je přitom samo o sobě natolik rozmanité, že je vlastně téměř nemožné je jako celek konfrontovat s nějakými zahraničními proudy, natož je z nich vyvozovat. Jedním z mála společných rysů byla alespoň počáteční důvěra většiny jeho protagonistů v tradiční umělecká média, čímž se ovšem zároveň odlišovali od zahraničních racionálně orientovaných tvůrců, jejichž zájem se nově soustřeďoval k prostorovým objektům, stejně jako k práci se světlem, variabilitou, proměnlivostí a nestálostí díla nebo také s jeho bezpředmětným konceptuálním záznamem.²⁷ O rozrůzněnosti českého konstruktivního směřování svědčí i skutečnost, že za celá 60. léta se odehrála pouze jediná výstava snažící se tento fenomén, byť jen částečně, zmapovat. Jednalo se o putovní výstavu Konstruktivní tendence, jež proběhla roku 1966 v Lounech, Roudnici a Jihlavě a jejímž kurátorem byl Jiří Padrta, který se v rámci ní snažil řešit právě onu otázku tradice. Na výstavě tak byly vedle děl současných autorů vystaveny obrazy Františka Kupky, Františka Foltýna či Vojtěcha Preissiga.²⁸ Výběr aktuální tvorby se však soustředil jen na několik umělců nejbližšího Padrtova a Kolářova okruhu.²⁹

Umění 60. let nicméně nelze vnímat, jak by se z dosavadního výkladu mohlo zdát a jak bývá někdy interpretováno, pouze v dvojdimenzionální polaritě imaginativní a objektivizující tvorby, neboť zde vznikala celá řada dalších podobně a snad i více progresivních proudů, z nichž zmíníme aspoň ty nejvýraznější. Se skupinou Křižovatka byli spjatí tvůrci vizuální

²⁴ Jiří PADRTA: Křižovatka (kat. výst.). Praha 1964, nepag.

²⁵ POSPISZYL 2010 (pozn. 3), 90.

²⁶ Josef HLAVÁČEK: Nová citlivost (kat. výst.), Litoměřice 1994, nepag.

²⁷ POSPISZYL 2010 (pozn. 3), 91.

²⁸ Jiří PADRTA: Konstruktivní tendence (kat. výst.), Louny 1966, 13.

²⁹ Na všech třech verzích výstavy se ze soudobých tvůrců představila pouze čtveřice Zdeněk Sýkora, Jiří Kolář, Karel Malich a Hugo Demartini. Na výstavě v Lounech je doplnil ještě Vladislav Mirvald, v Jihlavě pak Běla Kolářová, Radoslav Kratina a Zorka Ságlová. In: <http://abart-full.artarchiv.cz/>, vyhledáno 31. 7. 2016.

poezie, jako Vladimír Burda či Josef Hiršal, jejichž práce s písmem a jeho novou organizací se řadí do širší mezinárodní sféry umění lettrismu. „*Eva Petrová spolu s Ludškem Novákem pak v druhé polovině šedesátých let pomáhala na svět české verzi nové figurace i dalších variant návratu k předmětnosti,*“³⁰ s čímž je spojena i česká reflexe anglosaského pop-artu, která však v zaostalejší socialistické společnosti směřovala spíše „*k absurdní a groteskní metafoře lidské existence.*“³¹ Od roku 1964 se díky Milanu Knižákovi a jeho hnutí Aktual na naší umělecké scéně začalo prosazovat též akční umění, jež ale mělo své počátky už asi o deset let dříve v akcích Vladimíra Boudníka.

Z této plurality se následně rodila zlomová výstava Nové citlivosti, jež byla opět iniciována okruhem Jiřího Koláře. Výstava se uskutečnila v roce 1968 postupně v Brně, Karlových Varech a Praze, přičemž s výjimkou brněnské verze nesla podtitul Křižovatka a hosté, ačkoli takzvaní hosté představovali naprostou většinu z jednatřiceti prezentovaných tvůrců.³² Jiří Padrta coby autor katalogového textu musel sice s ohledem na široké spektrum výtvarných názorů ustoupit od vyhraněného programu racionálních a konstruktivních tendencí, přesto zde stále cítíme působení Pierra Restanyho patrné v akcentu na „*rozchod s organickou přírodou (...) a objev přírody nové vytvářené moderním člověkem a jeho civilizací,*“³³ která si žádá „*nový druh citlivosti (...) otevřený současnému světu, zaujatý jeho viditelnými jevy, ale i skrytými principy,*“³⁴ citlivostí, jež má být svorníkem všech rozmanitých na výstavě představených výtvarných projevů. Toto civilizační nadšení však mnozí umělci popírají nejen svým dílem ale i v odpovědích na anketní otázku v katalogu ptající se: „*Jaký je váš vztah k současné civilizaci a co soudíte o její orientaci z hlediska dnešního umění?*“³⁵ Ani odezva námi sledovaných konstruktivně zaměřených autorů, členů Křižovatky, nepodporuje Padrtovy teze. Odpověď Zdeňka Sýkory je v podstatě neutrální: „*Civilizaci se nelze vyhýbat...Z hlediska umění se stalo její součástí a jde s ní nebo proti ní.*“ Karel Malich svoji oblibu civilizace vyvozuje z jejího přírodního východiska, když říká, že má „*rád tento umělý svět, protože mu předcházelo velké poznání přírody-života a jeho geniálního Tvůrce – odborníky.*“³⁶ Vladislav Mirvald na anketu neodpověděl vůbec. Ona Padrtou proklamovaná nová citlivost byla tedy pojmem velmi fluidním a už nikdy nezavdala příčinu ke společnému vystoupení. V oblasti objektivních a racionálních tendencí sice ještě v roce 1968 vzniklo uskupení nazývané Klub konkréťstů. To ale vzhledem k příliš rozsáhlé členské základně a

³⁰ Alena POTŮČKOVÁ: Umění zrychleného času: česká výtvarná scéna 1958-1968. Praha 1999, 13.

³¹ POTŮČKOVÁ 1999 (pozn. 30) 12.

³² KAPPEL 2004 (pozn. 20), 38-39.

³³ Jiří PADRTA: Nová citlivost (kat. výst.). Brno 1968, nepag.

³⁴ PADRTA 1968 (pozn. 33) nepag.

³⁵ HLAVÁČEK 1994 (pozn. 26), nepag.

³⁶ HLAVÁČEK 1994 (pozn. 26), nepag.

nepřítomnosti jakéhokoli teoretického základu jenom dotvrzovalo a nesourodost tohoto směřování.³⁷

Jak píše Josef Hlaváček, „*český konstruktivismus se začal utvářet (...) v úsilí o obnovu sdělnosti a naléhavosti uměleckého projevu...Mladí umělci chápali abstrakci jako nejlepší způsob jak se přiblížit k realitě, k její podstatě, jak dát svým prožitkům adekvátní výraz.*“³⁸

Lze jistě souhlasit s tvrzením, že umělci se spíše než jako romantičtí osamělí géniové a proroci vnímají coby laboratorní výzkumní pracovníci, už jsou však oproti tzv. první avantgardě daleci jakýchkoli utopických vizí o proměně společnosti a splynutí života s uměním. Stále se jim sice jednalo o nalezení univerzálních absolutních hodnot ovšem již pouze v jasně vymezené symbolické umělecké rovině.

³⁷ KAPPEL 2004 (pozn. 20), 40-41.

³⁸ HLAVÁČEK 1993 (pozn. 2), 54.

4. ZDENĚK SÝKORA

Zdeněk Sýkora, narozen roku 1920 v Lounech, nastoupil po gymnáziu na přání svého otce na Vysokou školu báňskou v Příbrami.³⁹ Po uzavření vysokého školství se však vrátil do Loun, kde přečkal válečná léta u dráhy.⁴⁰ Zároveň se připojil k neformálnímu spolku, jenž se vytvořil kolem knihovníka Jaroslava Janíka⁴¹ a sdružil místní intelektuály, literáty a výtvarníky inklinující tehdy k surrealismu.⁴² Zde se Sýkora seznámil se svými budoucími spolužáky Kamilem Linhartem a Vladislavem Mirvaldem, a v prohlubujícím se zájmu o kulturu a umění začal fotografovat a malovat svoje první surrealismem ovlivněné obrazy.

Po skončení války se už k bývalému studiu nevrátil, nýbrž zamířil do Prahy, kde na Pedagogické fakultě studoval výtvarnou výchovu a deskriptivní geometrii. S poválečnými léty jsou rovněž spjaty jeho kubistické obrazy [1], ve kterých je sice možné spatřovat Sýkorovu náklonnost k autonomnímu chápání obrazové skladby,⁴³ jež však především zůstávají výrazem mladistvého nadšení,⁴⁴ za nímž následně udělal tlustou čáru.

Krajina tedy nebyla bezprostředním východiskem Sýkorových malířských začátků. Dospěl k ní až pod vlivem svých profesorů, hlavně Martina Salcmana, jenž sám v první řadě krajinář pomohl v té době již třicetiletému Sýkorovi najít v krajinomalbě nový počátek jeho tvorby.⁴⁵ Jak už však bylo popsáno dříve, inklinace ke krajinomalbě nepředstavovala v rámci Salcmanovy školy návrat k tradičnímu akademizovanému námětu ani snahu v politicky a společensky vypjatých 50. letech výtvarně zapadnout a tak se vlastně schovat, nýbrž byla motivována úsilím naučit studenty výtvarnému vidění, vnímání vnitřních vztahů, vazeb a zákonitostí skutečnosti.⁴⁶ Krajina a příroda vůbec se Sýkorovi stala zdrojem silných emocionálních prožitků a tvůrčí inspirace. Během 50. let spolu s Vladislavem Mirvaldem vyrážel do okolí Loun, kde v plenéru zpracovával někdy i velmi rozměrná plátna namnoze zobrazující dramatický motiv meandrovitě zakroucené řeky Ohře [2].⁴⁷ Bezprostřední vizuální okouzlení však bylo korigováno, jednak Salcmanem vštípenými principy relační malby, které si Sýkora během 50. let osvojoval, a také postupně nabývaným chápáním přírody v jejích deromantizovaných univerzálních hodnotách, jež, jak bude dále ukázáno, zůstalo vnitřním základem celé jeho další tvorby, nejen krajinářské. Zdeněk Sýkora tak velmi rychle

³⁹ Jan SAMEC (ed.): Zdeněk Sýkora – krajina (kat. výst). Karlovy Vary 2010, 9.

⁴⁰ Vladimír DRÁPAL: Důležité je promyslet se obrazem. In: Rozhovory 2009 (pozn. 3), 247.

⁴¹ Jaroslav Janík (1901-1974), mezi lety 1933 až 1946 lounský knihovník. Filozoficky orientovaný a velmi vzdělaný. Měl zásadní vliv na lounské intelektuální prostředí. Byl přítelem mj. Jindřicha Chaloupeckého, Jiřího Koláře, Jaromíra Funkeho a Konstantina Beibla.. In: Rozhovory 2009 (pozn. 3), 117.

⁴² SAMEC 2009 (pozn. 39), 9.

⁴³ Jiří VALOCH: Zdeněk Sýkora (kat. výst). Brno 1988, nepag.

⁴⁴ Vítek ČAPEK: Rozhovor se Zdeňkem Sýkorou. In: Rozhovory 2009 (pozn. 3), 51.

⁴⁵ KAPPEL 2004 (pozn. 20), 42.

⁴⁶ VALOCH 1988 (pozn. 43), nepag.

⁴⁷ HLAVÁČEK 1993 (pozn. 2), 67.

opustil konvenční realistickou krajinomalbu a „spontánně prošel formovými proměnami, které prodělávala evropská malba v prvních desetiletích 20. století“⁴⁸

V prvotní snaze zhmotnit po vzoru obdivovaného Jindřicha Průchy své cítění a prožívání krajiny začal svůj malířský rukopis uvolňovat k větší barevné nadsázce a impresivnímu rukopisu.⁴⁹ A právě barevná exaltace vedla postupně k odklonu od objemové modelace a k zdůraznění plošnosti malby. Začátkem druhé poloviny 50. let maloval Sýkora inspirován Pierrem Bonnardem a Albertem Marquetem⁵⁰ tvarově rozvolněné a radostně barevné obrazy. Zvláště zajímavé jsou jeho *Pohledy do ulice* [3], v jejichž kosém náhledu viděl Josef Hlaváček zásadní zlom na cestě k autonomizaci obrazové plochy,⁵¹ které jsou však stále ještě hlavně senzuálním záznamem pohledu z kuchyňského okna všímajícím si pouličního ruchu. V dalších plynulých proměnách dochází až k fauvistickému vyostření barevnosti, jež Sýkorovy malby nadobro zbavuje iluzivnosti a dává barvám materiální plošnou kvalitu. S tím se pojí i proměna námětů, hluboký prostor otevřených krajin už totiž dále nevyhovoval úsilí o relační organizaci obrazové plochy.⁵² Přesto však Zdeněk Sýkora nerezignuje na malbu v plenéru, vztah vidění a malířského hledání vnitřního řádu obrazu má pro něj stále svůj silný význam. Vedle motivu stromů tak začíná od roku 1958 malovat zásadní cyklus *zahrad*.

Mělká zákoutí zahrady malovaná z nadhledu střechy garáže⁵³ posloužila v sumarizaci konkrétních přírodních tvarů k zachování plošnosti malby. Kromě všech uměleckých motivů vedla však Sýkoru k námětu zahrady i složitá životní situace, nemoc maminky, která jej daleko víc poutala k domovu. Zásadním zvratem v této obrazové sérii byla mu ovšem, jak sám mnohokrát uvedl, cesta do Ermitáže, uskutečněná v roce 1959,⁵⁴ kde si v konfrontaci s ranými díly H. Matisse uvědomil konstruktivní výrazovou důležitost barvy a linie,⁵⁵ stejně jako analogii vlastního směřování s vývojem moderního umění. To v mnohém uspíšilo jeho další malířskou cestu. Dotýkal-li se Sýkora v prvních *zahradách* viděných, byť už pouze v náznacích ztvárněných, reálií a v některých malbách, jako například v *Černé zahradě* [4], práce se znakem, pak v dalších obrazech směřujících ke stále detailnějším záběrům dospěl k velkým barevným tvarům zbaveným pro diváka jakékoli asociativnosti a malovaným v protikladu k naučenému vnímání krajiny často na výškové formáty. Extatické prožívání přírody se tak transponovalo do samotného aktu malby.⁵⁶ V tomto směřování ovšem nelze

⁴⁸ ČAPEK 2009 (pozn. 44), 51.

⁴⁹ SAMEC 2010 (pozn. 39), 10.

⁵⁰ „reprodukce krajiny tohoto autora mnoho let visela v umělcově ateliéru“ in SAMEC 2010 (pozn. 39), 11.

⁵¹ HLAVÁČEK 1993 (pozn. 2), 61.

⁵² SAMEC 2010 (pozn. 39), 10.

⁵³ Josef HLAVÁČEK: *Memories are memories: vzpomínky na Zdeňka Sýkoru*. Praha 2011. Praha 2011, 13.

⁵⁴ Pavel KAPPEL: *Život a dílo jako otázky a odpovědi*. In: *Rozhovory 2009* (pozn. 3), 18.

⁵⁵ „Setkání s Matissovou kolekcí v Ermitáži znamenalo pro mne osudový zlom, který přinesl soubor obrazů *zahrad*. Zde už mi bylo jasno, co je to barva a čára jako konstruktivní a výrazové prostředky a dále zákonitost vztahu mezi jednotlivými barvami.“ In: ČAPEK 2009 (pozn. 44), 56.

⁵⁶ HLAVÁČEK 1993 (pozn. 2), 62.

spatřovat formální osvobození Sýkorovy tvůrčí práce, neboť barevné plochy si začaly samy klást nároky na své uspořádání.⁵⁷ Sýkora svojí malbou zkoumal zákonitosti skladebných vztahů mezi barvami ve snaze dosíct se vyváženého harmonického celku obrazové plochy. V procesu hledání barvy, jak sám toto své tvůrčí období nazval, narůstaly pak barevné vrstvy, jež však „nebyly úmyslem, ale důsledkem opakovaného opravování a upřesňování barevných vztahů (...) štětec byl přitom nahrazen špachtlí, která umožňovala čistší přenos barvy z palety na plátno“⁵⁸ A právě práce s lakýrnickou špachtlí spolu s důsledným uplatňováním relačních principů vedly Sýkoru ke ztrátě malířského rukopisu a k přechodu k hranatějším a stále jednodušším formám rostoucích barevných ploch. Na začátku 60. let se tak do organického světa zahrad začínají vštěpovat geometrické tvary [5]. Barevné vrstvy posléze "hládnou",⁵⁹ ztenčují se a jasnou barevnost střídají hnědé tóny hlínky.⁶⁰ „Barevné vyvažování nahradilo úsilí o vyvažování elementárních tvarů.“⁶¹ Cyklus zahrad je završen. Malby proměnou ve velkoploché geometrie pozbývají vizuálního východiska v mimoobrazové skutečnosti. Cézannem nastolené relační myšlení se tak stává absolutním hegemonek obrazové organizace. Sýkora však nemířil k abstrakci cílevědomě, sám se později přiznal, že ji v době malování zahrad přímo nenáviděl,⁶² což jen o to víc ukazuje, jak byla jeho malířská cesta organická, soustředěna na výtvarný problém směřující od obrazu k obrazu.

Barevnost geometrických kompozic se dále vyhranila na užívání primárních barev v kombinaci s bílou, černou a šedou. V roce 1962 vznikají experimenty inspirované například Victorem Vasarelym či Augustem Herbinem, jež však nemají se Sýkorovým dílem žádnou hlubší spojitost a hrají v něm tak jen epizodickou roli.⁶³ Sýkora ovšem zároveň nachází svůj svébytný přístup, jenž se ukáže nosným pro jeho další umělecké směřování, v rámci něhož již nezkoumá skladebné zákonitosti přímo na ploše obrazu, nýbrž vytváří tušové a hlavně kolážové studie, na nichž hledá a upravuje vzájemné vztahy elementů.⁶⁴ Nejde však už více o kompozici abstraktních forem, obrazy začínají být konstruované, ztrácejí nahoře a dole. Propojováním bodů rozmístěných na okraji formátu vznikají geometrické tvary, které tak ale zcela postrádají svůj imanentní význam, neboť fungují pouze v relacích bodů a je spojujících linií [6].⁶⁵ Obvyklá Sýkorova práce v sériích zde pomáhá ohledávat variační možnosti a

⁵⁷ Josef HLAVÁČEK: Sýkorovo malování jako natura naturans. In: Josef HLAVÁČEK: Umění je to co dělá život zajímavější než umění (jak praví r. f.). Praha 1999, 252.

⁵⁸ ČAPEK 2009 (pozn. 20), 56.

⁵⁹ HLAVÁČEK 1993 (pozn. 2), 62.

⁶⁰ „(...) jak sám říká v jednom rozhovoru přechod k hlinitému koloritu byl mimo jiné motivován nižší cenou barevného pigmentu hlínky“ In ⁶⁰ Pavel KAPPEL: Zdeněk Sýkora 90 (kat. výst.). Praha 2010, 11.

⁶¹ KAPPEL 2004 (pozn. 20), 44.

⁶² Lenka LINDAUROVÁ: Žárli na mě ti, které jsem přerostl. In: Rozhovory 2009 (pozn. 3), 193.

⁶³ KAPPEL 2004 (pozn. 20), 44.

⁶⁴ Lenka SÝKOROVÁ: Zdeněk Sýkora Geometrické studie (1961-1962) (kat. výst.). Osík u Litomyšle 2011, nepag.

⁶⁵ KAPPEL 2010a (pozn. 60), 12.

vzájemné vztahy jednotlivých řešení, a tak i samotné obrazy pozbývají svoji svébytnost, neboť fungují pouze jako jedna z podob možných řešení.

Roku 1962 byla stejným způsobem pojednána protipožární opona lounského Fučíkova divadla,⁶⁶ jejíž monumentální plocha poskytla prostor pro zmnožení obrazového dělení, a tak pro vytvoření rastru, jehož, byť stále ještě intuitivní, variační pořádání černých a bílých polí bylo již náběhem ke strukturálnímu pojetí plochy.⁶⁷ V tomto kontextu se tedy vznik Šedé struktury [7], Sýkorova prvního strukturálního obrazu, nejeví jako radikální přelom, ale spíše jako logický krok, k němuž jej nasměrovala pasáž z Kleeova pedagogického skicáře⁶⁸ pojednávající o vzniku a divduálním charakteru struktury.⁶⁹ Sýkorův přístup ke struktuře byl však originální a neodvozený, nechápal ji po Kleeově vzoru jako rytmizaci plochy pomocí kombinačního řazení opakujících se prvků, nýbrž v ní nadále řešil své problémy relačního pořádání obrazu.⁷⁰ V Šedé struktuře tudíž nepracoval s kompaktními elementy, ale zvolil pro ni složitý prvek obdélníkového tvaru rozčleněný uvnitř dvěma horizontálně se protínajícími trojúhelníky tvořícími tak ve středu nakoso postavený většinou bíle zbarvený čtverec. Další čtyři takto vzniklé tvary obměňovaly pak černou, světle a tmavě šedou barevnost, podle intuitivně aplikovaného pravidla usilujícího co nejméně opakovat sousedství stejnobarevných elementů.⁷¹ Konečná podoba struktury je tedy výsledkem jí předem daného programu, není však jeho exemplifikací ani vyčerpávajícím souhrnem jím umožněných kombinací, neboť víceúrovňové pořádání struktury, jež se rozpadá na základní barevné tvary a zároveň srůstá ve spojitě plochy stejné barevné hodnoty,⁷² znesnadňuje vnímání základních elementů.⁷³ Struktura navíc není řešením plochy, ale do všech stran se rozvíjejícím nevyčerpatelným polem proměnlivých vztahů, jehož je obraz vlastně libovolným výřezem. Sýkora, spíše než by chtěl nastolený obrazový řád ve svojí práci vizualizovat a jeho objektivizaci dosáhnout nad ním kontroly, dává mu možnost se projevit a ukázat svoji proměnlivost a až organickou mnohotvárnost. Sám sebou vymezen do pozice projektanta výchozích propozic se stává dále jen pozorovatelem zpočátku se velmi podivujícím nad výsledky svého počínání a mimoděk

⁶⁶ SÝKOROVÁ 2011 (pozn. 64), nepag.

⁶⁷ KAPPEL 2010a (pozn. 60), 12.

⁶⁸ „Vladislav Mirvald mi tenkrát věnoval anglický překlad monografie Paula Kleea z pera Wenera Haftmanna. Zaujala mne kapitola o pedagogickém skicáři, a tak jsem ji přeložil a požádal Zdeňka Sýkoru, aby překlad předal dr. Lamačovi pro Výtvarné umění. Lamač překlad odmítl s tím, že jde o překlad z překladu. Sýkoru nicméně asi zaujal – při jízdě autobusem do Prahy se toho nejvíc přečetlo – Kleeův výklad o vzniku struktury.“
In: Hlaváček 2011 (pozn. 53), 16.

⁶⁹ „Element, který sjednocuje povrch a vytváří pohyb je struktura. Tento element se jeví jako strukturální rytmus a může na sebe vzít formu primitivního aranžmá vrstev nebo vysoce komplexních serií akcentů. Jeho nejnvtižnější stránkou je opakování některé jednotky. Části mohou být spojovány nebo oddělovány beze změny rytmického charakteru, který závisí na opakování. Klíčová věta: strukturální charakter je divduální.“
In: KAPPEL 2010a (pozn. 60), 12.

⁷⁰ Jaroslav VANČÁT: Zdeněk Sýkora. In: Sýkora grafika 2009 (pozn.3), 14.

⁷¹ Pavel KAPPEL: Zdeněk Sýkora: Barva a prostor (kat. výst.) Praha 2010, 13.

⁷² VANČÁT 2008 (pozn. 70), 15.

⁷³ Toto víceúrovňové pojetí struktury se nejvíce projevuje v obrazech Černé čárky a Bílé čárky z roku 1963, v nichž se podoba základního elementu zcela ztrácí [8].

vzniklým dojmem pohybu a nestability, pro nějž byly jeho struktury hlavně v 60. letech neprávem přiřazovány k op-artu a spojovány s dílem Victora Vasarelyho.⁷⁴ Proti tomu se Zdeněk Sýkora roku 1968 ohradil v rozhovoru s Josefem Hlaváčkem mimo jiné poukazem na to, že Vasarelyho obrazy se na rozdíl od těch jeho vždy snaží „dosáhnout prostorově pohybových efektů kompozicí výtvarných forem“ a rastry nejsou schopny sčítání.⁷⁵

Ovšem prvotní dojem z výsledného vzhledu *Šedé struktury* vedl Zdeňka Sýkoru k pochybnostem. Nemohl se zbavit dojmu, že se z jeho obrazů vytratila příroda a jakákoli spojitost s ní.⁷⁶ Tak to lze jistě v nejzákladnější rovině vnímat, jako cestu od krajiny k autonomním problémům chladné geometrie. Ze Sýkorova přístupu je však patrné, jak mu na spojení s přírodou a vlastním krajinářským východiskem záleželo.⁷⁷ V hlubším promyšlení a pochopení podstaty svých struktur záhy našel jejich vnitřní sounáležitost s přírodou. Odpoutáním od zobrazení i obrazového komponování mohl se totiž řád strukturálních vztahů stát analogickým řádu skutečnosti, jehož tvůrce se proměnil v samu přírodu⁷⁸ udávající podmínky onoho logického pořádku, jež z prvotvarů utváří stále komplexnější vazby rozpínající se ve svých možnostech do nekonečna. Obraz jako materiální záznam procesů oné tvořivé přírody je obdobně k obrazu krajiny „pars pro toto“ universa.⁷⁹

Sýkorovo směřování, lze tedy vnímat jako snahu o nalezení autonomního vyššího řádu, pro nějž je nutné se zbavit vlastní subjektivní manipulace. Z tohoto důvodu začal roku 1964 spolupracovat s matematikem Jaroslavem Blažkem, s nímž vytvořil systém umožňující zapojit do výpočetního procesu struktury počítač.⁸⁰ V rámci toho došlo ke zformování souboru elementů spočívajícím na variačním dělení a slučování základního geometrického tvaru, čtverce a později především kruhu, ve zredukované barevnosti dvou protikladných tónů, většinou černé a bílé [9]. Úloha počítače byla přitom jasně vymezena do pozice pouhého nástroje, „který při sestavování takto složitých souvislostí dokáže pracovat rychleji než člověk.“⁸¹ Struktury tedy neztratily žádné ze svých dřívějších vlastností. Autor si zachovává svoji tvůrčí roli, stojí vždy na počátku díla, do nějž zcela nezávisle vkládá vstupní elementy a určuje princip jejich následné skladby. Do strojem dopočítaného numerického záznamu struktury ale už žádnými korekcemi nezasahuje, přestože nadále setrvává u jeho

⁷⁴ KAPPEL 2004 (pozn. 20), 58.

⁷⁵ Josef HLAVÁČEK: Otázky pro Zdeňka Sýkoru. In: Rozhovory 2009 (pozn. 3), str. 31.

⁷⁶ KAPPEL 2010a (pozn. 60), 15.

⁷⁷ „Měl jsem pocit, že jsem se ztratil, že dělám něco vyloženě abstraktního, něco, co se dá s přírodou jen těžko konfrontovat.“ Petr VOLF: Na cestě. In: Rozhovory 2009 (pozn. 3), 169.

⁷⁸ HLAVÁČEK 1999 (pozn. 57), 250.

⁷⁹ VALOCH 1988 (pozn. 43), nepag.

⁸⁰ Jaroslav Blažek byl Sýkorův mladší spolužák z lounské reálky. Téměř celý život působil na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy, zde měl k dispozici počítač LGP-30, s nímž pracoval na vypočítávání Sýkorových struktur. Později sám vytvářel počítačovou grafiku. In: KAPPEL 2010a (pozn. 60) 19.

⁸¹ VANČÁT 2008 (pozn. 70), 17.

vlastnoručního pracného malířského provedení.⁸² To mu však poskytuje hlubší vhled do každého obrazu a tak i příležitost promýšlet další rozvoj svého tvůrčího postupu⁸³ a zároveň schopnost neztuhnout na pozici do sebe uzavřeného formalismu. Od roku 1965 zkouší Sýkora malovat struktury i v širší barevné škále, kteréžto Jindřich Chalupecký ve snaze zdůraznit jeho krajinářský původ přirovnává k rozkvetlým krajinám.⁸⁴ Barvy sice rozšiřují kombinační možnosti, tím ale současně příliš komplikují vnitřní vztahy struktury až k narušení její celistvosti.⁸⁵ Nicméně Zdeňku Sýkorovi jde hlavně o zkoumání mezí a skrze ně povahy vlastní metody.⁸⁶ Aby zdůraznil rozpínavost a neodvislost struktury položil její rastr šikmo přes formát obrazu [10]. Počítač přitom stále řešil skladbu pravoúhlého pole prvků, z něž Sýkora až posléze udělal výřez. Zde již byly nasnadě jak experimenty s nepravidelnými a zprohýbanými formáty, ohledávajícími dělivost a prostorovou soudržnost struktur,⁸⁷ tak zejména makrostruktury [11], uzavírající Sýkorovu strukturální tvorbu, v nichž se vrací, byť v omezené míře, intuitivně volená kompozice.⁸⁸ Analogicky k sérii *zahrad* se tu setkáváme se zaměřením na detailní záběr,⁸⁹ jenž byl vytvářen výřezem nikoli z nově programovaných struktur, nýbrž z již hotových obrazů. Sýkorovi šlo o přiblížení elementárního základu struktury⁹⁰ a novou explikaci její kontinuity. Význam rastru je ovšem velikostí prvků výrazně umenšen,⁹¹ ty naopak získávají až figurální kvality a svými výraznými obrysy směřují Sýkoru k liniím, v nichž on pozvolna překračuje dosavadní principy své tvorby a tedy i tematické vymezení této práce.

Pro ucelený pohled na význam krajiny a přírody obecně v díle Zdeňka Sýkory, je třeba zmínit jeho paralelní malířskou polohu, která ve svém vývoji výrazně přesahuje námi sledované období. V polovině 60. let se totiž Sýkora vrátil k volné krajinomalbě,⁹² zpočátku hlavně v rámci své pedagogické činnosti, kdy s univerzitními posluchači vyjížděl na malířská soustředění do přírody učit je po Salcmanově způsobu výtvarnému vidění, a kdy zároveň v Lounech vedl malířský kroužek.⁹³ Přesto nelze toto jeho zaměření redukovat na součást učitelských aktivit, ani jej podceňovat jako odpočinkovou záležitost „nedělního malování“, neboť Zdeňk Sýkora v této poloze neustrnul na místě. Během 70. let dospěl skrze návrat ke špachtlové technice k exaltovaným pastózním malbám redukujícím viděnou krajinu na

⁸² VALOCH 1988 (pozn. 43), nepag.

⁸³ KAPPEL 2010a (pozn. 60), 40.

⁸⁴ CHALUPECKÝ 1994 (pozn. 1), 64.

⁸⁵ KAPPEL 2010b (pozn. 71), 21.

⁸⁶ KAPPEL 2004 (pozn. 20), 55.

⁸⁷ KAPPEL 2010b (pozn. 71), 43.

⁸⁸ HLAVÁČEK 1993 (pozn. 2), 84.

⁸⁹ VANČÁT 2008 (pozn. 76), 18.

⁹⁰ KAPPEL 2010a (pozn. 60), 30.

⁹¹ HLAVÁČEK 1993 (pozn. 2), 84.

⁹² KAPPEL 2010a (pozn. 60), 60.

⁹³ SAMEC 2010 (pozn. 39),

primární obrys horizontu [12].⁹⁴ Uchvácen samotným procesem malby posouvá v 80. letech svoje krajiny znovu na hranici abstrakce. Vizuální zážitek se mu obdobně jako dříve v *zahradách* stává pouhým prvotním impulsem, emocí hledanou v hnětených vrstvách barevné matérie. Z tohoto zaujetí vzejdou následně zcela abstraktní obrazy skvrn soustředující se prostřednictvím jejich informálního charakteru na autonomní kvality barvy.⁹⁵ Jako celé jeho malířské dílo i pozdní krajiny a skvrny se utváří ze vztahu vidění a relačního rozvrhování.⁹⁶ Sýkora tuto svoji paralelní polohu nikdy nezamlčuje ani nebagatelizuje. Ač jsou ve své formě oba přístupy protikladné, mají svůj společný základ v hlubokém prožitku přírody.

Dynamický vývoj Sýkorova malování je hnán právě snahou o zachycení pocitu přírody o nalezení adekvátního výrazu rovnocenného skutečnosti. To motivuje již jeho směřování v 50. letech, kdy opouští realisticky viděnou krajinu, aby se přiblížil jejímu esenciálnímu obsahu. Sám popisuje tuto svoji až platónskou nespokojenost s mimesis takto: „Často po skončení malby v terénu jsem opřel obraz o své vyleštěné závodní kolo a zažíval pocit zklamání z této konfrontace. Kolo bylo krásné, krajina, kterou jsem maloval také, ale obraz byl mdlý. Teprve po 30 letech pilné práce jsem se promaloval k takovému výrazu, kdy mohu říci, že mé obrazy jsou tak krásné jako kolo a jako krajina, ale navzájem se nepodobají.“⁹⁷ Jako by se celou svojí tvorbou snažil přírodě vyrovnat. Racionální konstruktivní postupy, ke kterým v 60. letech dospěl, jsou v mnohém především služebním silného emocionálního náboje, který Sýkora z přírody čerpá a jenž usiluje co nejpřesněji a nejsrozumitelněji vyjádřit. V jeho strukturách nejde totiž o demonstraci matematického systému, i zde, stejně jako později v liniích, roste organismus obrazu z konfrontace jedinečných podmínek a obecného nadosobního řádu. Ani ony tak „nejsou obecninou“, použijeme-li slova, jimiž Lenka Bydžovská popisuje právě Sýkorovy linie, „ale přítomností, s níž se konfrontujeme.“⁹⁸ Příroda zůstává základovou maticí celého jeho uměleckého snažení, v němž se pokouší nastavit zrcadlo universu.

⁹⁴ Karel SRP: Jiné obrazy. In: Zdeněk Sýkora- retrospektiva 1945-1995 (kat. výst.). Praha 1995, 91.

⁹⁵ SRP 1995 (pozn. 94), 91.

⁹⁶ HLAVÁČEK 1999 (pozn. 57), 251.

⁹⁷ KAPPEL 2010a (pozn. 60), 35.

⁹⁸ Lenka BYDŽOVSKÁ: Zdeněk Sýkora (kat. výst.). Karlovy Vary 1993, nepag.

5. VLADISLAV MIRVALD

V životních osudech Vladislava Mirvalda a o rok staršího Zdeňka Sýkory lze jistě nalézt mnoho styčných bodů, což by se na první pohled dalo říci i o vývoji jejich díla výtvarného, jak ale bude dále ukázáno, vycházeli oba z velmi odlišných principů a ve svých záměrech a výpovědi se tak zásadně odlišovali.

Vladislav Mirvald se narodil roku 1921 do havířské rodiny v dnes již neexistující severočeské obci Záluží.⁹⁹ Do Loun, s nimiž je jeho život neodmyslitelně spjat,¹⁰⁰ se dostal již jako mladík, když po záboru Sudet přešel sám do vnitrozemí, neboť jeho otec nechtěl opustit zaměstnání. Následně na zdejším gymnáziu dokončil své středoškolské studium a po maturitě v roce 1941 nastoupil, stejně jako Zdeněk Sýkora i celá řada jejich vrstevníků, u dráhy.¹⁰¹ Především však v Lounech našel intelektuální zázemí v okruhu knihovníka Jaroslava Janíka, jenž zde vytvořil mimořádné prostředí, v němž se mohl Mirvald seznámit s moderním uměním či současnou filozofií a nalézt tak svůj první dospělý výtvarný výraz.¹⁰² Tím se mu navzdory lounskému surrealistickému ovzduší stal kubismus, k němuž, jak důkladně osvětluje Tomáš Pospiszyl,¹⁰³ jej nasměrovala celá řada faktorů. Kromě výjimečné role kubismu v českém moderním umění a jeho nové aktualizace způsobené nacistickým zavržením, jím byla zvláště sbírka soudobého umění jednoho z Mirvaldových lounských ochránců, lékaře Vlastimila Jurena, v níž měl příležitost setkat se s obrazy Emila Filly.¹⁰⁴ Jistě však i Mirvaldova povaha a systematické uvažování vedly už od počátku jeho tvorbu namísto k literárním obsahům k problematice vztahu vidění a obrazové skladby. Jestliže pro Sýkoru znamenal kubismus jen krátkodobou, samotným autorem bagatelizovanou fascinaci dokumentovanou pouze několika málo obrazy, pak Mirvaldovi se stal vskutku perspektivním východiskem celého jeho dalšího díla,¹⁰⁵ jemuž se věnoval nejen v průběhu války, ale i v prvních letech svého vysokoškolského studia a to nejméně do roku 1948.¹⁰⁶ Vytvořil tak

⁹⁹ POSPISZYL 2010 (pozn. 3), 13.

¹⁰⁰ S výjimkou let 1961 až 1963, kdy působil jako asistent na Pedagogické fakultě v Ústí nad Labem, byl více než 25 let profesorem deskriptivní geometrie na gymnáziu Lounech, v nichž strávil i zbytek svého života. Pavel KOUKAL: Kouzelná deskriptiva Vladislava Mirvalda. In: Alica ŠTEFANČÍKOVÁ (ed.): Vladislav Mirvald (kat. výst.). Louny 2008, nepag.

¹⁰¹ POSPISZYL 2010 (pozn. 3), 17-19.

¹⁰² „V Lounech na gymnáziu jsme měli ohromné štěstí, že tu byl „guru“, duchovní vůdce knihovník Jaroslav Janík. Ten si nás jako studentíky tahal velice nevině do knihovny na městském úřadě, kde jsme měli balit knížky, ale zatím nás tajně „kádřoval“. Ti, co balit „neuměli“, odpadli, ale my jsme dostávali Heideggera, Jasperse, Klímu a Volné směry, prostě nás ládovl tím nejlepším, co tenkrát bylo, a nepřečetli jsme vlastně jedinou falešnou knížku.“ Koukal 2008 (pozn. 100), nepag.

¹⁰³ POSPISZYL 2010 (pozn. 3), 28.

¹⁰⁴ „(Juren) mi poskytoval nedělní obědy, po kterých následovala přednáška o kubismu a prohlídka jeho sbírky obrazů.“ Vladislav Mirvald v dopise Janu Sekerovi, 20. ledna 2003. Citováno in: POSPISZYL 2010 (pozn. 3), 20.

¹⁰⁵ „Význam kubismu pro vlastní tvorbu si byl sám zřetelně vědom. V dopise z roku 2002, adresovaném historikovi umění Janu Sekerovi, který tehdy připravoval umělcovu monografii, se výslovně dožadoval kapitoly, jež by o kubistické periodě v jeho tvorbě pojednávala.“ In: POSPISZYL 2010 (pozn. 3), 41.

¹⁰⁶ Jiří VALOCH: Vladislav Mirvald (kat. výst.). Karlovy Vary 1996, nepag.

rozsáhlý soubor děl čítající desítky olejomalb, převážně drobných zátiší [13], mnoho kreseb a rovněž několik koláží a kolorovaných sádrových reliéfů, v nichž je ještě jasněji než v malbách artikulováno téma podstatné i pro Mirvaldovu pozdější konstruktivní tvorbu, tedy transpozice objemů a prostoru do obrazové roviny.¹⁰⁷ I přes Mirvaldův dlouhotrvající a soustavný zájem není téměř možné nalézt v jeho kubistických obrazech nějaký vývoj či odchylky od principů analytického kubismu, ty jako by se mu staly závaznou metodou, již si je třeba osvojit a v rámci níž je pak možné zkoumat viděnou realitu a následně i konstruovat autonomní obrazovou skladbu.¹⁰⁸ Výjimečná atmosféra válečných let v Lounech tedy poskytla Mirvaldovi jedinečný vhled do světa moderního umění a iniciovala jeho další směřování ke studiu výtvarné výchovy a deskriptivní geometrie v Praze,¹⁰⁹ na něž se po válce spolu s Kamilem Linhartem a Zdeňkem Sýkorou vydal.

Nástup na vysokou školu vnesl do Mirvaldovy tvorby nové, v mnohém střízlivější, studijní motivy. Ačkoli se už na konci války zabýval realisticky ztvárněnou krajinou,¹¹⁰ stala se mu závažnějším tématem až díky působení profesora Salcmana, jehož chápání krajinomalby mělo mnoho společného s Mirvaldovou z kubismu přejatou koncepcí. „*Takto pojaté a studované krajinářství si na jedné straně silně uvědomovalo nutnost pevné výstavby obrazu, tedy jeho vnitřní konstrukce, a na druhé straně jistou protikladnost jeho zpodobovací funkce vůči této imanentní potřebě pevné organizace obrazové plochy.*“¹¹¹ Spíše tedy než Salcmanovo pojetí obrazu coby svébytného, z vnitřních vztahů vyrůstajícího organismu, jež později tolik ovlivnilo Sýkoru, byl pro Mirvalda podnětější jeho systematický přístup k malbě a nahlížení na zobrazení jako na něco nesamozřejmého. Mirvald si dokonce o metodách a postupech krajinomalby dělal poznámky, které nakonec shrnul do několika bodů, v nichž kladl mimo jiné důraz na racionální předdefinování obrazové kompozice a jejích vnitřních relací.¹¹² Nelze tudíž souhlasit s názorem Jiřího Valocha, že Salcmanem nastolené téma realistické krajinomalby představovalo v Mirvaldově díle pouze přechodovou fázi,¹¹³ vždyť právě díky němu si mohl přesněji formulovat svoje tvůrčí východiska, o čemž svědčí i vývoj jeho tvorby v 50. letech, jenž se odehrával výhradně na poli krajinářství [14].

¹⁰⁷ VALOCH 1996 (pozn. 106), nepag.

¹⁰⁸ POSPISZYL 2010 (pozn. 3), 30-31.

¹⁰⁹ „*Na Vysoké škole architektury při Českém vysokém učení technickém v Praze se spolu se Zdeňkem Sýkorou a Kamilem Linhartem rozhodli pro studium výtvarné výchovy a deskriptivní geometrie, které pak dokončovali v rámci Pedagogické fakulty Karlovy university.*“ In: Jiří MACHALICKÝ: Vladislav Mirvald-Konstruktivní variace (kat. výst.), Praha 2015, 9.

¹¹⁰ POSPISZYL 2010 (pozn. 3), 32.

¹¹¹ Josef HLAVÁČEK: Vladislav Mirvald Komplementární (kat. výst.). Litoměřice 2000, nepag

¹¹² „*Před motivem si říci, v čem to je. Co bude barevné a co náhrávka. A není-li to v motivu jasně řečeno, říci si, jaké to bude. Rozhodnout se o tmavých, světlých, studených, teplých.*“ Co jsem si řekl i pomoci jiných o malování krajin v 50. letech. Citováno in: POSPISZYL 2010 (pozn. 3), 47-48.

¹¹³ „*Realistické kresby a malby měly jistě význam pro umělcevy Lehrjahre, ale musíme si uvědomit, že de facto byly pouze přechodem v již nastoupené cestě.*“ In: VALOCH 1996 (pozn. 106), nepag.

Již během studií, jakož i v průběhu téměř celého následujícího desetiletí, vyražel Vladislav Mirvald spolu se Zdeňkem Sýkorou do plenéru, kde často doslova bok po boku malovali své obrazy. Tehdy více než kdy jindy se jejich výtvarné směřování sblížilo. Společně se odpoutávali od realistické popisnosti a postupně si sami procházeli vývojem moderního malířství. Jestliže se Sýkora snažil vrhnout na rozměrná plátna svůj vnitřní prožitek přírody, pak Mirvald se v menších formátech, jichž dokázal za jeden den zpracovat hned několik, zabýval hlavně variačními obměnami krajinných motivů, jejichž chvatné expresivní zpracování a subjektivně volená, zářivá barevnost vedly k stále větší autonomizaci malířského procesu.¹¹⁴ „*Opakované návraty ke stejným motivům nelze vysvětlit jen patriotickou či estetickou náklonností ke krajině, jež byla Mirvaldovým domovem, ale spíše potřebou kontinuálně řešit problém vidění a malování neustále se proměňující krajiny.*“¹¹⁵ Skrze matissovsky laděné malby vyúsťuje tento vývoj na přelomu 50. a 60. let v sérii akvarelů akcentujících obrazovou plošnost a autonomní skladbu rozpijených barevných skvrn, na kterých se oproti paralelně vznikajícím Sýkorovým *zahradám* osvědčuje gestická práce se štětcem.¹¹⁶ Ta se v té době ještě výrazněji projeví v tušových štětcových kresbách, v nichž je krajina v malířském gestu redukována na pouhý grafický znak oscilující mnohdy na hranici zobrazení a svojí meditativní povahou odrážející něco z krás orientální kaligrafie [15].¹¹⁷ Další promyšlení samotné tušové techniky způsobí v Mirvaldově tvorbě zvrát a otevře mu cestu k experimentálnímu umění. Současně však v roce 1962 vzniká soustředěný soubor více než sta maloformátových výrazně stylizovaných znakových krajin, jež jsou výsledkem Mirvaldova pečlivého a rafinovaného komponování rázných sumarizujících linií spolu s výrazně barevnými plochami [16]. Malby působí svým vzezřením velmi dekorativním grafickým dojmem majícím mnoho společného s estetikou bruselského stylu. Mirvaldův vztah ke znakovému jazyku obrazu, jež se tak výrazně uplatnil v jeho malbách přelomu 50. a 60. let, vyplývá už z jeho kubistických začátků, autor v kontextu s nimi zmiňoval rovněž Ferdinanda Legera, u nějž nalézal analogické pojetí vzájemné nezávislosti dvou základních obrazových komponent, kresby a malby. K tomuto cyklu krajin se ještě pojí formálně příbuzná série figur a portrétů ukazujících tematickou pluralitu Mirvaldova díla, v němž mezitím krajinomalba pozbyla svou vůdčí roli.¹¹⁸

Tím, co Vladislava Mirvalda v této době nejvíce zaměstnávalo, byly ony experimentální tušové práce, jež údajně zásluhou Jiřího Koláře nesou pojmenování *kaňkáže* [17].¹¹⁹ Mirvalda k nim přivábil zájem o zkoumání fyzikálního jevu známého jako Brownův pohyb, kterýžto

¹¹⁴ POSPISZYL 2010 (pozn. 3), 45-46.

¹¹⁵ POSPISZYL 2010 (pozn. 3), 46.

¹¹⁶ POSPISZYL 2010 (pozn. 3), 51.

¹¹⁷ HLAVÁČEK 1993 (pozn. 2), 68.

¹¹⁸ POSPISZYL 2010 (pozn. 3), 60-61.

¹¹⁹ POSPISZYL 2010 (pozn. 3), 63.

spočívá v nepřetržitém pohybu velmi malých částic v plynném či kapalném prostředí.¹²⁰ K jeho zachycení přitom používal zdánlivě prostou metodu rozpíjení tušové barvy na navlhčeném papíře, již postupně v mnohých experimentech dále rozváděl, kupříkladu když nechal ještě mokré *kaňkáže* přes noc na mrazu, aby se na nich utvořila krystalická struktura zmrzlé vody. Svoji technikou jsou tyto Mirvaldovy *zmrzláže* velmi blízké takzvaným mrazovkám, jimiž asi o dva roky později obohatil své informelní dílo Čestmír Janošek.¹²¹ Právě pro fluidnost formy a strukturální kvality bývají někdy *kaňkáže* a *zmrzláže* mylně interpretovány jako Mirvaldův exkurz do světa informelu, ve skutečnosti ovšem představují protipól tohoto introspekčně zaměřeného umění, neboť autorská intence se v nich sama ustraňuje, aby dala tvůrčí prostor přírodním procesům, jež nejsou v těchto dílech nikterak zobrazovány, nýbrž se v nich přímo uskutečňují. V analogii k nim lze zmínit například magnetické kresby Dalibora Chatrného nebo struktury a linie Zdeňka Sýkory, jež jsou rovněž určitým záznamem nadosobních sil. Do původního chaosu čirého experimentu však Vladislav Mirvald začal záhy zasahovat jednak gestickými tahy tuší nasáklého štětce a rovněž stále pečlivější organizací obrazové plochy. V kompozičních variacích a rytmických hrách se *kaňkáže* proměňovaly v kaligrafické ornamentální kresby, jakož i pravidelné mřížkové struktury[18]. Došlo tak ke střetnutí a vzájemné transformaci nepředvídatelného z přírodních zákonů se samovolně rozvíjejícího tvaru a vědomě formované kompozice. Obě zmíněné polohy následně vedly Mirvalda k novému zkoumání znaku v propojení *kaňkáží* s dobově velmi aktuálním proudem lettrismu. Vznik těchto tušových kreseb písmen a číslic dával Mirvald do souvislosti s již dříve vzpomenutou východoasijskou kaligrafií a poesíí,¹²² z čehož vyplývá také charakter těchto prací, v nichž písmo není redukováno na pouhý abstraktní bezobsažný tvar, nýbrž si uchovává svoji referenční hodnotu. To dosvědčují kresby pojednané Mirvaldovými iniciálami, rokem narození či latinskými slovy ale i *kaňkáže* a *zmrzláže*, jež se staly „podkladem pro citáty z díla Jana Amose Komenského, ...útržků staročínských básní nebo lidových písní“¹²³ Svoji sémantickou funkci písmo ztrácí až díky použití šablonových liter, které v seriálním řazení jednoho stále se opakujícího grafému vytváří pravidelné strukturální pole ovšem znejasňované tušovými skvrnami [19]. *Kaňkáže* se tak dostávají do ambivalentní pozice, na jedné straně od počátku reprezentují živelné nepodmanitelné síly přírody, na druhé se zde však dostávají do role autorské intervence, jimiž může on ve své libovůli narušit racionální řád struktury. V úhrnném pohledu nicméně zůstávají především konfrontací lidského uměle konstruujícího a přírodního spontánně plodivého tvoření.

¹²⁰ „Večery jsem trávil četbou, do které mi štěstí postrčilo Laberennovu knihu *O původu světů*, kde jsem narazil na velice krátkou kapitolku *Brownův pohyb*, kde se praví: *Dáme-li do sklenice vody krajně malé zlomky hmoty (rozměrů jedné tisícinny milimetru) ...vidíme, že tyto úlomky se neustále pohybují jakoby věčným pohybem.*“ Vladislav Mirvald, text z ledna 2001, pozůstalost umělce. Citováno in: POSPISZYL 2010 (pozn. 3), 63.

¹²¹ VALOCH 1996 (pozn. 106), nepag.

¹²² POSPISZYL 2010 (pozn. 3), 73.

¹²³ POSPISZYL 2010 (pozn. 3), 74.

Strukturální povaha lettristických děl pak Mirvalda přivede k jazyku čisté geometrie a konstrukce,¹²⁴ zatímco uplatnění neintencionálních fenoménů bude mít v jeho budoucí tvorbě už jen marginální význam.

Leč Mirvaldovu cestu ke konstruktivnímu umění ovlivnila i celá řada další podnětů, než jen autonomní vývoj jeho díla. Sám Mirvald vyprávěl historiku, dle níž jej ke geometrii navedl při jedné debatě Jiří Kolář, když svým kolegům kladl na srdce, aby se každý věnoval tomu, co je mu důvěrně známé a co je mu nejbližší, čímž prý Mirvalda, občanským povoláním profesor deskriptivní geometrie, definitivně nasměroval k rýsovaným kompozicím.¹²⁵ Působit na něj však muselo i dobové milieu a rovněž přátelství se Zdeňkem Sýkorou, který už měl tehdy za sebou první strukturální obrazy a jemuž v roce 1962 pomáhal s realizací jeho návrhu na protipožární oponu lounského divadla.¹²⁶ První Mirvaldovy "hard edge" kompozice jsou přitom konstruovány podle velmi podobných principů jako Sýkorova lounská opona i jeho geometrické abstraktní malby. Obrazovou plochu dělí Mirvald přímkami, jež formují kompozici odvozených tvarů.¹²⁷ Ty ovšem na rozdíl od Sýkory nepojednává barevně, alebrž je v souladu s technikou rýsované kresby rozlišuje pomocí různého sklonu šrafování [20]. Tak vzniká složitý rastr čar a jimi vymezených polí, která jsou na základě nejjednoduššího relačního pořádku, střídání pozitivu a negativu, buď vyplněna tuší, nebo ponechána bílá. Jejich lineární východisko je tím ve výsledném dojmu upozaděno a kresby vyvolávající chvějivé optické efekty nabývají strukturální tvářnosti. Přestože svojí stavbou nemají s Kleeovým ani Sýkorovým pojetím struktury, založeném na opakování či variaci základního elementu, nic společného. Mirvald si však často v procesu tvorby s obrazovou konstrukcí pohrával, „jednotlivá pole podle osy zaměňoval“¹²⁸ a různě přeskupoval, čímž opět dospěl k problematizování role autorského subjektu, tentokrát ve vztahu k racionální konstrukci.

Souběžně s těmito pracemi se Mirvald začal později skutečně zabývat strukturálním pořádkem obrazu. V *Cicerových kružnicích* z roku 1965 člení formát soustavou čtvercových polí, z nichž do každého vpisuje šestici kružnic, které ještě rozděluje úhlopříčkou podkladového čtverce, takto vytvořená struktura je pak ztvárněna dle již předestřené generického principu černou a bílou barvou[21]. Mirvald ale není v uplatňování střídavého rytmu důsledný a vnáší tak do programu anomálie, nadto barevnost podkladových trojúhelníků vzniklých úhlopříčným rozdělením soustavy čtverců variuje pouze na základě vlastního citění. V dalších obrazech „projevují kružnice snahu expandovat mimo vytčený čtverec“¹²⁹ až v sérii zvané *Garmondové kružnice* začnou svým vrstvením, posouváním,

¹²⁴ VALOCH 1996 (pozn. 106), nepag.

¹²⁵ HLAVÁČEK 1993 (pozn. 2), 79.

¹²⁶ POSPISZYL 2010 (pozn. 3), 93.

¹²⁷ POSPISZYL 2010 (pozn. 3), 96.

¹²⁸ POSPISZYL 2010 (pozn. 3), 97.

¹²⁹ HLAVÁČEK 1993 (pozn. 2), 79.

prolínáním a rozpínáním cílevědomě narušovat pravidelnou seriální strukturu[22]. Tím se Mirvald po krátké zkušenosti opět odpoutává od programování, jako metody otevírající dílo vyššímu organizačnímu řádu, a jeho opticky neklidné struktury, ve svých soustředných kružnicích budící mnohdy dojem rozčeřené pulzující hladiny, splynou postupně s proudem, jež můžeme v obecnosti nazvat iluzivním konstruktivismem a jenž se pro Mirvalda ukáže v dalších letech nejnosnějším.

Počátky Mirvaldova opticky klamného iluzivního směřování nicméně můžeme hledat již v roce 1964, tedy v době kdy postupně opouštěl *kaňkáže* a kdy vznikaly jeho první vyspělé "hard edge" kompozice.¹³⁰ Oddělování a řazení jednotlivých směrů Mirvaldova díla je totiž vždy do jisté míry umělou konstrukcí, neboť jeho vývoj se neodvíjel lineárně. Různé postupy a tendence se rozvíjely souběžně, navzájem se prostupovaly a ovlivňovaly, a tak otevíraly svému tvůrci nové možnosti.¹³¹ To dosvědčuje i skutečnost, že k optickým, virtuálně kinetickým a dráždivým efektům dospěl i ve svých "hard edge" malbách a strukturách. Iniciačním obrazem z onoho roku 1964 byla *Aperspektiva krychlí* [23], v níž se Mirvald poprvé dostal k zásadnímu tématu své iluzivně konstruktivní tvorby, tedy k promítání prostorového útvaru do plochy. Jak ale sám její název napovídá je v této iluzi přímo implikováno i její popření či spíše zpochybnění. Zobrazené krychle se navzájem prolínají, neboť jejich boční stěny se pojí hned ke dvěma čelním, divák je tak znejistěn, vybraná plocha může být zároveň vnímána jako horní i dolní, nebo jako levá i pravá. Jejich percepce je tedy v pravém slova smyslu relativní, vycházející vždy ze vztahů, na něž se v danou chvíli zaměříme. Mirvald ještě celou konstrukci komplikuje koncentrickými kružnicemi vyplňujícími a odlišujícími každou z ploch.¹³² Právě kružnice se následně stanou základní stavební jednotkou jeho perspektivních kompozic a i celé jeho další konstruktivní tvorby. V *Aperspektivách válců* a pozdějších *Cylindrických aperspektivách* [24] pracuje Mirvald s řazením plošných kruhových útvarů po přímce, čímž vytváří dojem trojrozměrného válcového objemu, jenž je však obdobně jako v *Aperspektivě krychlí* variabilní. Válce nám ve zvrátané perspektivě dávají vidět obě své základny a kruhové segmenty kolísají mezi konvexním a konkávním působením, takže vyvolávají dojem virtuálního pohybu.¹³³ Řazení kružnic pak Mirvalda vede k promýšlení jejich vrstvení a prolínání utvářející šachovnicové zakřivené rastry, jež celou konstrukci komplikují a zpochybňují její prostorový účín. K znejasnění se v jednotlivých případech dospívá rovněž „tím, že se pojednou zavede zvětšující se a postupně zase zmenšující průměr kružnic opisujících plášť válce, nebo

¹³⁰ VALOCH 1996 (pozn. 106), nepag.

¹³¹ POSPISZYL 2010 (pozn. 3), 55.

¹³² VALOCH 1996 (pozn. 106), nepag.

¹³³ HLAVÁČEK 1993 (pozn. 2), 89.

se...*válce protnou jinou, obrazu cizí soustavou kružnic.*¹³⁴ Josef Hlaváček o takovýchto vstupech mluví jako o porušování řádu,¹³⁵ avšak když se podíváme blíže na genezi Mirvaldových konstruktivních obrazů, zjistíme, že jim předcházejí do detailů promyšlené náčrty a skici doplněné ještě slovními popisy.¹³⁶ Nejedná se tedy jako u struktur o protivy racionálních principů, o narušení algoritmu, nýbrž o předem vymyšlené tvůrčí kompozice, vypointované hříčky, jež ironizují geometrickou konstrukci¹³⁷ a stávají se nositeli nejen kognitivních, ale i vlastních estetických hodnot. Nadto mají aperspektivy i svůj rozměr duchovní, jsou výpovědí o nejistotách a konečnosti našeho poznání. Mirvald v souvislosti s nimi rád zmiňoval „*irskou malbu s jejími dynamickými spirálami, křivkami či vlnovkami a islámský kánon krásy křivek mířících za tajuplnou a nevšední kombinací v ploše.*“¹³⁸ Zároveň odmítal spojování své tvorby s op artem, jak ale píše Tomáš Pospiszyl, šlo spíše o „*obavy, aby jeho práce nezískala nežádoucí charakter módního trendu.*“¹³⁹ Pospiszyl tento Mirvaldův postoj vyvrací a uvádí jeho konstruktivní tvorbu do souvislosti s Bridget Riley, u níž nalézá podobný zájem o zkoumání exaktních principů vyvolávajících obrazovou iluzi.¹⁴⁰

Z aperspektiv vyjde i Mirvaldovo zaujetí moaré efekty, jejichž mihotavou rušivou strukturu utváří pomocí překrývání dvou řetězců hustě řazených oblouků o nestejném průměru a jež se ve svých dalších variacích stanou tématem jeho obrazů následujících dvou desetiletí. Na sklonku 60. let se pak aperspektivy obohacují ještě o další aspekty. Přímá osa válců bývá nahrazena vlnivou sinusoidou. V obrazech *Kontinuálních válců* jsou po uzavřené trajektorii pravidelně pořádané černé a bílé kruhové segmenty,¹⁴¹ čímž vzniká „*meandrující, nekonečný, sám do sebe zakousnutý válec*“¹⁴² nabývající až figurálních kvalit [25]. Obě tyto polohy svými zdynamizovanými tvary povedou Mirvalda k sérii *Undulačních válců* a *Rombergových křivek*, které už leží mimo fokus této práce, ještě nám však pomůžou s lepším nahlédnutím vztahu Mirvaldova konstruktivismu ke krajině a přírodě vůbec.

Stejně jako Sýkora pokračuje Mirvald v 70. letech v malbě krajin, jež se ve zobecnění proměňují v kompozice geometrických tvarů.¹⁴³ V roce 1971 maluje drobný soubor abstraktních prací vycházejících z krajinných motivů. Jedná se o topografické záznamy křivek utvářených ovšem spíše autorskou imaginací než v nějakém vztahu ke krajině [26].¹⁴⁴ Oproti příkladu Zdeňka Sýkory však Mirvaldovy pozdní krajiny nelze vnímat jako výlučný

¹³⁴ HLAVÁČEK 1993 (pozn. 2), 91.

¹³⁵ HLAVÁČEK 1993 (pozn. 2), 91.

¹³⁶ POSPISZYL 2010 (pozn. 3), 123.

¹³⁷ POSPISZYL 2010 (pozn. 3), 122.

¹³⁸ HLAVÁČEK 1993 (pozn. 2), 80.

¹³⁹ POSPISZYL 2010 (pozn. 3), 106.

¹⁴⁰ POSPISZYL 2010 (pozn. 3), 111.

¹⁴¹ VALOCH 1996 (pozn. 106), nepag.

¹⁴² POSPISZYL 2010 (pozn. 3), 111.

¹⁴³ POSPISZYL 2010 (pozn. 3), 125.

¹⁴⁴ MACHALICKÝ 2015 (pozn. 109), 17.

komplementární protipól jeho konstruktivní geometrické tvorby, neboť vznikaly v kontextu mnoha jeho dalších různorodých tendencí. Souběžně s nimi se totiž Mirvaldovo dílo v 70. letech rozrůstá o série fotokoláží, stylizovaných malířských studií zabíjaček nebo geometrických zářivě barevných zátiší.¹⁴⁵ Tato souběžnost principiálně i formálně diametrálně odlišných přístupů byla způsobena Mirvaldovým objevitelským pojetím umění, jež se nepodmiňovalo žádným dogmatům ani trendům, nýbrž se v průzkumnickém zápalu vydávalo nejrůznějšími směry.

Vrátíme-li se v úplném závěru ještě k zhodnocení vlivu krajinářské zkušenosti na charakter Mirvaldovy konstruktivní tvorby, musíme v první řadě konstatovat, že většina badatelů poukazuje na jejich východiska v přírodních zákonitostech a silách. Je ovšem třeba se podívat na povahu těchto východisek, jež se nám nejlépe odhalují v sérii undulačních válců a *Rombergových křivek*, kteréžto ve svých nepravidelných trubicovitých zákrutách v mnohém připomínají lineární obrazy Zdeňka Sýkory. Zatímco jsou ale Sýkorovy Linie určeny náhodným číslem a tedy imanentním zákonem, díky němuž se stávají svébytným vesmírem, představují Mirvaldovy válce spíše vizualizaci určité přírodní síly, kterou Mirvald racionálně uchopuje a autorsky do obrazu aplikuje. Obrazy *Rombergových křivek* [27] znázorňující nepatrné pohyby člověka, jež se se zavřenýma očima snaží udržet rovnováhu,¹⁴⁶ nejsou bezprostředním záznamem tohoto biologického jevu, nýbrž transformací do autorsky zvolené kompozice a systému iluzivního pořádku kružnic. Příroda a přírodní fenomény se u Mirvalda vždy konfrontují s konstrukty mysli, ratia, jako něčeho principiálně lidského. A jestliže sám Mirvald mluví o vlnitých válcích jako o krajinách meditace,¹⁴⁷ lze to chápat spíše v přeneseném slova smyslu, neboť ty jsou ve svých formách blíže organickému světu. Více než o prostor jde v jeho iluzivní geometrické tvorbě o vytváření objemů přeludných válcovitých těles. Krajina tedy není jejich výsadním zdrojem, ale jednou z linií Mirvaldova mnohotvárného díla, kterou do něj vnesl Martin Salcman a která na počátku 60. let pozbyla svoji vůdčí roli.

¹⁴⁵ POSPISZYL 2010 (pozn. 3), 125 – 133.

¹⁴⁶ HLAVÁČEK 1993 (pozn. 2), nepag.

¹⁴⁷ POSPISZYL 2010 (pozn. 3), 123.

6. KAMIL LINHART

Posledním z trojlístku lounských autorů je Kamil Linhart, který se v Lounech v roce 1920 narodil do vzdělané rodiny středoškolského profesora dějepisu. Po absolvování místní obecné školy a reálného gymnázia, kde navštěvoval týž ročník se Zdeňkem Sýkorou, nastoupil Linhart roku 1938 ke studiu architektury vodního stavitelství na VUT v Praze.¹⁴⁸ S uzavřením vysokých škol se nicméně vrátil domů. Na rozdíl od svých budoucích spolužáků však i za války studoval a to na Učitelském ústavu v Lounech, po jehož dokončení začal učit na obecné škole v nedalekém Ročově.¹⁴⁹ Skutečným učitelem mu byl již vícekrát zmiňovaný knihovník Jaroslav Janík, s nímž se Linhart na začátku války seznámil a jemuž se stal v rámci zdejší neformální surrealistické skupiny pravou rukou.¹⁵⁰ K užšímu jádru této skupiny dále patřili například mladý literát Jaroslav Mrnka, budoucí hudební skladatel František Chaun nebo filosof Jiří Navrátil.¹⁵¹ Tato rozmanitost skupinu vedla od tradičních uměleckých médií spíše k pořádání nejrůznějších událostí, v bytech a na půdách se konaly divadelně inscenované večery hudby a poesie či teoretické přednášky. Lounští rovněž vyrazili do volného prostoru, do ulic a do krajiny, kde uskutečňovali performativní akce,¹⁵² v nichž se uplatňoval jejich „*důraz na reálný prostor, akčnost, silné herní a rituální prvky a zapojení krajiny do uměleckého díla.*“¹⁵³ Svými aktivitami se tak v mnohém nevědomky blížili Skupině Ra a jejich surrealistickým hrám, o nichž máme dnes díky fotografické dokumentaci daleko lepší přehled.¹⁵⁴ Z činností lounských surrealistů se kromě nemnoha fragmentárně dochovaných scénářů oněch večerních představení uchoval hlavně „*kompletní světelně kinetický scénář Apollinairova Pásma z pera Kamila Linharta a několik jeho pastelů, které tvořily scénografický doplněk inscenace.*“¹⁵⁵

Linhart byl nejspíš autorem i řady dalších scénických řešení, mimoto mu byla v roce 1940 na půdě jednoho z členů skupiny uspořádána výstava nazvaná příznačně „*Za pavučinami.*“¹⁵⁶ Kusé pozůstatky Linhartovy válečné malířské tvorby sestávající hlavně z pastelových kreseb a temper na papíře vyjevují povětšinou světy surrealistických beztvárných krajin [28], v nichž

¹⁴⁸ Alica ŠTEFANČIKOVÁ: Kamil Linhart (kat. výst.). Louny 2006, 144.

¹⁴⁹ ŠTEFANČIKOVÁ 2006 (pozn. 148), 147.

¹⁵⁰ DRÁPAL 2009 (pozn. 40), 242.

¹⁵¹ Zbyněk SEDLÁČEK: Kamil Linhart, Cesta ke kruhu (kat. výst.). Praha 1996, nepag.

¹⁵² „*Své, lze říci již akce, pořádají venku v krajině, na ulicích, v polích, na stromech, na stránkách- vznikají první happeningy: 1. Happening v Černodolech - Jaroslav Mrnka leží nahý v listí a recituje básně, Kamil Linhart sedí na stromě a publikum prochází kolem. 2. Deset lidí sedí ve tmě proti zdi a recituje, zatímco František Chaun preluduje na harmonium. 3. Noční cesta pěšky Z Peruce do Loun za provozování recitace a mizení v krajině.*“ In: ŠTEFANČIKOVÁ 2006 (pozn. 148), 147.

¹⁵³ SEDLÁČEK 1996 (pozn. 151), nepag.

¹⁵⁴ POSPISZYL 2010 (pozn. 3), 23.

¹⁵⁵ Alica ŠTEFANČIKOVÁ : Surrealismus v Lounech. Louny 2007, nepag.

¹⁵⁶ Lucie ŠIKLOVÁ: Kosmická hra Kamila Linharta. In: Alica ŠTEFANČIKOVÁ: Kosmos Kamila Linharta. Louny 2010, nepag.

se jako na jevišti pořádají anonymní torzální postavy, labilní kulisy a informálně vyhlížející mraky a balvany, jež zahalené v tajemně rozostřeném světle působí až přeludným dojmem. Tak jako pro Sýkoru a Mirvalda znamenají i pro Linharta tyto jeho rané práce spíš osobní vhléd do problematiky moderního umění, než že by přinášely nějak obohacující invenční přístupy. Společně s Mirvaldem a Sýkorou se Kamil Linhart během války také zabýval tvorbou fotografických alb. V součinnosti se Zdeňkem Sýkorou vzniklo například surrealistickou poetikou prodchnuté album *Někam jít*, v němž jsou fotografie popsány Linhartovými básněmi.¹⁵⁷ Po válce se Jaroslav Janík stěhuje zpět do svého domovského Kolína, skupina sice ještě nějaký čas funguje, pak se ale všichni vydávají vlastní cestou.

Poválečné studium v Praze mělo pro intelektuálně vyzrálého Linharta hodnotu především v přátelském vztahu, který navázal s profesorem Salcmanem, v němž našel nejen prostředkovatele hlubšího pochopení vývoje moderního umění, ale i vhodného partnera k diskuzi o záležitostech soudobé filosofie, teorie hudby či poesie.¹⁵⁸ Tak jako ostatní své studenty přivádí Salcman i Linharta k plenérové malbě krajiny, na níž si má osvojit cézannovskou koncepci relační organizace obrazu. Zájem o krajinářství vydrží pak Linhartovi dalších více než patnáct let, během kterých přes malby, jež Josef Hlaváček přirovnává k německému expresionismu,¹⁵⁹ dospěje v 60. letech k tvarově i barevně oproštěným krajinám kulminujícím v roce 1963 cyklem marin inspirovaných pobytem u Baltického moře [29].¹⁶⁰ Tyto jsou ve své kompozici určeny dominantní linií horizontu, přičemž jejich výrazová střídmost vede k osamostatňování krajinných komponent, které se stávají nositeli vlastních významů. Sám Linhart o nich mluvil jako „o *akcentování podstatného v přírodní skutečnosti: přírodních sil a živlů, holého faktu postavení země a oblohy, polí a strání, vod a rybníků, pásů lesů, mračen či moří.*“¹⁶¹ Ve spojitosti s těmito obrazy lze zmínit například abstrahované elementarizované krajinomalby Martina Salcmana vznikající od konce 30. let nebo zpodstatnělé lyrické krajiny Josefa Šímy.¹⁶² Stále větší redukcí však Linhartovy krajiny postupně ztrácejí svou hloubku, až dospívají k základní skladbě založené na vztahu horizontu ke vznášejícímu se rozplývavému tvaru – patrně ještě oblaku.¹⁶³ Označovací schopnost už ale není důležitá, v monochromních pastózních nánosech se vytrácí veškerý senzuální poměr ke skutečnosti a Linhart směřující k lyrické abstrakci, jak sám následující etapu své tvorby

¹⁵⁷ POSPISZYL 2010 (pozn. 3), 32.

¹⁵⁸ „Vidím ho, jak po obnovení našeho studia ještě při Vysoké škole technické v roce 1945 zahajuje výuku malby: asi dvacet posluchačů prvního předválečného ročníku žasne nad smělou koncepcí vyučování, kterou před námi prof. Salcman nastiňuje. Budeme vycházet z úvah o moderním umění v celé jeho šíři, z filosofie od Sokrata po Husserla, z moderních teorií hudby a literatury, budeme rokovat o poesii Baudelairově, Apollinairově, Rilkové (...).“ In: Regiz 1/1998, <http://www.vejr.cz/regiz/archiv/osobnosti/salzman.html>, vyhledáno 20. 7. 2016.

¹⁵⁹ HLAVÁČEK 1993 (pozn. 2), 95.

¹⁶⁰ Jiří PADRTA: Text v katalogovém listu výstavy. Praha 1968. In: ŠTEFANČIKOVÁ 2006 (pozn. 148), 75.

¹⁶¹ Josef HLAVÁČEK: Otázky pro Kamila Linharta In: ŠTEFANČIKOVÁ 2006 (pozn. 148), 15.

¹⁶² ŠIKLOVÁ 2010 (pozn. 156), nepag.

¹⁶³ HLAVÁČEK 1993 (pozn. 2), 95.

označil,¹⁶⁴ soustředí se na hledání prátvaru na „*stanovení jakéhosi základního prvku či prototypu organické stavby*.“¹⁶⁵ Tím se mu stává tvar améby přelévající se v modifikacích do podoby houby, stromu či schématu hlavy [30], nejde ovšem o významy zobrazovaného, nýbrž o prokázání univerzality této primární organické formy, která je dle Linharta daleko všeplatnější než racionálně konstruované geometrické tvary.¹⁶⁶

Hledání podstaty věcí vnímal Kamil Linhart jako jeden ze zásadních údělů lidského bytí.¹⁶⁷ Na poli výtvarném mu cestu k základům obrazové skladby ozřejmil ve své teorii a malířských principech profesor Salcman. Linhart však mířil dál a v souladu s hlubinou psychologií C. G. Junga, k níž jej nasměroval již Jaroslav Janík, chápal ono hledání tvaru coby konstituci archetypu [31], kolektivního východiska lidské psýchy. Zájem o filosofii a východní spiritualitu jej přitom vedl k nahlížení umělecké tvorby jako „*spoluúčasti na univerzálním tvořivé síle*“,¹⁶⁸ v rámci níž dochází k sjednocení člověka, živlů a země.¹⁶⁹ Jeho obrazy tak nejsou jen analogií přírodních forem, ale usilují být dílem přírody samé.

Ve snaze dále „*eliminovat nepodstatné, přebytečné, náhodné a úzce osobní*“¹⁷⁰ dochází v práci s oním biomorfním tvarem k jeho postupnému oprošťování, geometrizaci a následně úplné abstrakci. Touto desemantizací se z nich stávají jevy zcela konkrétní, jež v sérii *plastickoobrazových kompozic* [32], vznikající od roku 1965, nabývají reálného prostorového účinku.¹⁷¹ „*Plastickoobrazové kompozice využívají významové napětí, jehož zdrojem je vztah plochy – v řadě realizací s malbou autora elementárního tvaru – a prostorové konstrukce složené opět ze segmentů tohoto tvaru*.“¹⁷² Linhart ovšem posléze rezignuje na jakékoli malířské pojednání a barevný výraz redukuje na kontrast většinou jedné jasné barvy s černou. Organický tvar se včleňuje do geometrické konstrukce objektu a v řadě variací se rozličně proměňuje, „*v některých kompozicích se deformuje podle nadměrného růstu ve směru vertikály nebo horizontály, rozděluje se na poloviny, vystupuje z plochy diagonálně, popřípadě je tvořen negativně, vztyčenými komplementárními částmi tvaru*.“¹⁷³ Dalším promýšlením a analýzou tohoto elementárního schématu dospívá Linhart k jeho rozložení na dvě souměrné vlnovky, kteréž se stanou výhradním tématem jeho reliéfních kompozic [33].¹⁷⁴ Čistá pravoúhlá plocha obrazu je zde konfrontována s touto z přírody odvozenou formou, jež

¹⁶⁴ SEDLÁČEK 1996 (pozn. 151), nepag.

¹⁶⁵ HLAVÁČEK 2006 (pozn. 161), 15.

¹⁶⁶ SEDLÁČEK 1996 (pozn. 151), nepag.

¹⁶⁷ SEDLÁČEK 1996 (pozn. 151), nepag.

¹⁶⁸ Jiří HŮLA: Myslél jsem si, že jste váš bratr. In: ŠTEFANČIKOVÁ 2006 (pozn. 148), 134.

¹⁶⁹ PADRTA 1968 (pozn. 160), 75.

¹⁷⁰ HLAVÁČEK 2006 (pozn. 161), 14.

¹⁷¹ SEDLÁČEK 1996 (pozn. 151), nepag.

¹⁷² SEDLÁČEK 1996 (pozn. 151), nepag.

¹⁷³ SEDLÁČEK 1996 (pozn. 151), nepag.

¹⁷⁴ „*Při hledání základního tvaru jsem zjistil, že stylizovaná hlava i strom jsou osově souměrné, jejich polovina tvoří část sinusoidy, vlnovky*.“ HŮLA 2006 (pozn. 168), 133.

se do ní vštěpuje, rozděluje ji, překrývá a vrství. *Reliéfy* jsou zpravidla monochromní, většinou ve škále od černé po bílou.¹⁷⁵ Svým geometrickým komponováním a významovou oproštěností se tyto práce z celého Linhartova díla nejvíce blíží umění konstruktivních tendencí, Linhart však na rozdíl od většiny dalších protagonistů nevychází ze základního repertoáru geometrických útvarů,¹⁷⁶ nýbrž postupuje cestou abstrakce přírodních fenoménů. Jedná se tedy o plynulé pokračování jeho lyrických abstraktních maleb, ovšem v nových redukováných formách. Ačkoli Linhart mluví o této své tvorbě jako o „*vytváření konkrétních tvarů, které nechtějí už nic popisovat, nýbrž působit svou vlastní realitou,*“¹⁷⁷ zároveň zdůrazňuje, že umělecký prožitek leží vždy někde za racionálními principy jejich pořádání, v rovině emocionální, mýtotvorné, archetypální, „*kde jsou sečteny naše zkušenosti a prazkušenosti se světem a jeho silami, naše vzpomínky a pravzpomínky, naše postoje i emoce.*“¹⁷⁸

V 70. letech se však Linhart svým dalším směřováním z proudu konstruktivního umění vyděluje. Kosmické krajiny, jež se stanou stěžejním tématem jeho budoucí tvorby, jsou sice komponovány z kruhu a jeho segmentů, ovšem vrací se do nich také práce s barevnou matérií a bohatou texturou, vzbuzující až mystický dojem tajemných vesmírných dálav. Oproti své racionální geometrické tvorbě, u níž poukazoval zejména na antropomorfní východiska forem¹⁷⁹ a jež byla v první řadě cestou za hledáním tvaru, se zde opět vrací ke krajině jako symbolu univerza schopnému obecné výpovědi o podstatách skutečnosti, o vnitřním světě člověka i nadosobním řádu přírody. Výtvarná tvorba byla ale pro Kamila Linharta spíše soukromou osobní záležitostí, během svého života příliš nevystavoval, působil především jako vlivný pedagog a inspirátor studentů výtvarné výchovy na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy. Linhartovo nepočtené dílo vyrůstalo z množství skic a koncepčních návrhů, byl malířem myslitelem, jenž výtvarné umění vnímal jako paralelní cestu k duchovním a filosofickým ideám, na níž se však neustále potýkal s limity vizuálního vyjádření.

¹⁷⁵ SEDLÁČEK 1996 (pozn. 151), nepag.

¹⁷⁶ SEDLÁČEK 1996 (pozn. 151), nepag.

¹⁷⁷ HLAVÁČEK 2006 (pozn. 161), 15.

¹⁷⁸ HLAVÁČEK 2006 (pozn. 161), 16.

¹⁷⁹ „*Reakcí bylo vytvoření cyklu reliéfních kompozic jako variací na prvek vlnovky s asociacemi jak na hlavu, tak na lidskou figuru.*“ In: SEDLÁČEK 1996 (pozn. 151), nepag.

7. KAREL MALICH

Karel Malich se narodil v roce 1924 ve východočeských Holicích, na rozdíl od lounských tak válečná léta prožil ještě jako středoškolský student na reálném gymnáziu v Pardubicích, přesto byl však roku 1943 totálně nasazen ve zbrojovce Junkers-werke ve Dvoře Králové.¹⁸⁰ Vedle výtvarných zájmů vynikal Malich v mládí jako velmi nadaný a všestranný sportovec. Za zmínku rovněž stojí Malichova dětská záliba v konstruování drobných kluzáků, na nichž si zkoušel práci s různými materiály a hlavně osvědčoval svoji vnímavost pro hledání a formování tvarů, jež by fungovaly v harmonii s přírodními zákony a živly. Vazba na dětství, které Karel Malich vnímal jako idylickou dobu prožívanou v niterném sepětí s přírodou a prostředím starých Holic, se stala zdrojem inspirací a východiskem mnoha jeho budoucích tvůrčích směřování.¹⁸¹

Po neúspěšném pokusu o přijetí na Uměleckoprůmyslovou školu v Praze začal Karel Malich, stejně jako lounská trojice, v roce 1945 studovat výtvarnou výchovu na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy, kde se díky Martinu Salcmanovi, ale také zdejšímu profesorovi dějin umění Františku Kovárnovi, dostává poprvé do bližšího kontaktu s problematikou moderního umění.¹⁸² Na jeho nejranější tvorbu mělo ovšem daleko znatelnější vliv následné dvouleté studium na grafické speciálce Akademie výtvarných umění u profesora Václava Silovského.¹⁸³ Věnuje se tehdy převážně leptu a suché jehle, a ačkoli v nich vychází z plenérových záznamů krajiny v okolí Holic a Prahy, jsou tyto grafiky svým precizním realismem velmi blízké stylu profesora Silovského a svým žánrovým začleňováním figurální stafáže v mnohém poplatné své době.¹⁸⁴

Až v 2. polovině 50. let se v Malichově díle uplatňují malířské zásady vštěpované profesorem Salcmanem,¹⁸⁵ kdy si v plenérové krajinomalbě, stejně jako řada dalších jeho žáků, osvojuje přístupy různých modernismů. I když grafika zůstává stále konečným výsledkem Malichovy tvorby, čím dál více se soustřeďuje k malířským a kresebným technikám, jež umožňují mnohem bezprostřednější vztah k námětu a jeho spodobení. V úsilí o nalezení nového obrazového řádu Malich redukuje malířské formy, pracuje s jasně vymezenými elementárními objemy a ostrou komplementární barevností, které zbavují malbu prostorové hloubky a osvobozují ji od přímé relace s empirickou realitou [34]. Malichův další vývoj nelze však, jako u ostatních autorů, vnímat coby jasnou cestu k obrazové autonomizaci,

¹⁸⁰ Tomáš VLČEK: Souhrnný přehled událostí a dat života a díla Karla Malicha. In: Karel Malich Cosmic <http://www.karelmalich.cz/cz/umelec>, vyhledáno 6. 8. 2016.

¹⁸¹ SRP 2013 (pozn. 3), 21.

¹⁸² Tomáš VLČEK: O Malichovi. Praha 2014, 71.

¹⁸³ SRP 2013 (pozn. 3), 32.

¹⁸⁴ SRP 2013 (pozn. 3), 32.

¹⁸⁵ Karel SRP: Karel Malich. In: Karel SRP/ Tomáš VLČEK: Karel Malich (kat. výst.). Karlovy Vary 1988, nepag.

neboť Malich se nikdy neztotožnil se Salcmanovým poměrně racionalizovaným pojetím vztahové výstavby obrazu. Jak lépe uvidíme na jeho krajinách z přelomu desetiletí, Malichova tvorba vždy vyrůstá ze vznětů jeho velmi citlivé vnímavosti a snahy o jejich adekvátní vyjádření. Malich v těchto krajinomalbách nadále vycházel z důvěrně známého prostředí pražské periferie a rodných Holic.¹⁸⁶ Esenciálním námětem se mu přitom stal takzvaný kamenecký kopec nacházející se v těsné blízkosti jeho holického domova, jehož silueta se postupně spolu s dalšími obrazovými komponenty proměňovala v samostatný znakový element, v konstruktivní oblouk charakteristický pro řadu jeho krajin tohoto období.¹⁸⁷ Za zlomové bývají v tomto kontextu považovány dvě *Bílé krajiny* [35], které sice ještě vznikají v přímém kontaktu s malovanou krajinou, jejich tvářnost však již zcela podléhá Malichovu vnitřnímu prožitku.¹⁸⁸ Pestrobarevná letní krajina je tak ztvárněna jako bílé plošné pole protínané šedými a černými tahy, jež jsou ve své traktaci velmi blízké formám analytického kubismu. Sjednocením barevnosti se obraz proměňuje v monochromní plochu, která ztrácí klasické krajinné rozložení do prostorových plánů, ale i horizontální odlišení nebe a země. Krajinné elementy se tak vymaňují ze zemské tíže, osamostatňují se a nabývají znakových kvalit [36]. Malichovi však nešlo o vytvoření symbolického znakového jazyka, do něhož by mohl každý námět převést, ani o hledání tvarových podstat či kolektivních archetypů, jak o tom píše Josef Hlaváček.¹⁸⁹ Tyto obrazové prvky se naopak velmi brzy z jakékoli označující vazby s hmotnými reáliemi osvobozují a proměňují se v dynamické průlety, vibrace a záchvěvy¹⁹⁰ ztělesňující proudící energie a utajené síly přírody. Každá linie se stává událostí¹⁹¹ a krajina se ze statické scenérie mění v něco, co se právě děje, v neustálý dynamický proces vznikání a zanikání, jenž je Malich ve své zjitřené senzibilitě schopen pod povrchními vrstvami reality uvidět. Opakují-li se pak soustavně některé motivy jako trhlina či ovoid, neznamená to, že by se Malichovi jednalo o jejich tvarové zkoumání či symbolickou artikulaci, nýbrž jde spíše o výtvarný záznam opětovně se vracejícího prožitku. Krajina nabyla širšího univerzálnějšího významu, už není pouze otevřeným prostorem, který nás obklopuje, avšak rovněž senzitivním polem formovaným niternými vzruchy. Vnitřní a vnější prostor se Malichovi spojují v jeden nepřetržitý proud energetických siločar. Celé toto směřování svojí dramaticností vrcholí v cyklu *Dráhy, stopy* [38] vznikajícím v letech 1962 a 1963, jehož pozdější Malichovo zpytování nám pomůže ještě lépe pochopit jeho tehdejší záměry. „*Události v prostoru. To je rovněž starý problém... Tenkrát jsem nemohl pochopit,*

¹⁸⁶ Karel SRP: Karel Malich (kat. výst.). Olomouc 2015, 2.

¹⁸⁷ Lenka BYDŽOVSKÁ/ Karel SRP: Lingua angelica. In: Ohniska znovuzrození 1994 (pozn. 18), 216-219.

¹⁸⁸ SRP 2013 (pozn. 3), 34.

¹⁸⁹ „*Malichova lyrická abstrakce je specifická právě tím, že je zprostředkována znaky, jež záhy nabývají zmíněnou archetypální povahu; nejsou to biologické záznamy okamžitého stavu psyché jednotlivce, ale problesky symbolů kolektivních, praznaky pradědů.*“ In: HLAVÁČEK 1993 (pozn. 2), 63.

¹⁹⁰ HLAVÁČEK 1993 (pozn. 2), 62.

¹⁹¹ Karel SRP: Karel Malich (kat. výst.). Louny 2004, nepag.

*když jsem chodil krajinou a pozoroval ji, že všechno, co se v ní událo, již není pravda a všechno vlastně musí být v neviditelném prostoru zaznamenáno. Všechny události. A nejen v prostoru, ale i na zemi. Proto jsem říkal tomu cyklu Dráhy, stopy... Tenkrát jsem ovšem tyto problémy zachycoval na ploše. Vezmu-li zemi a stopy po lidech, ptácích, zvířatech se překrývají, a všechny tvoří prostorový mnohvrstevný povlak.*¹⁹²

Důležitou polohou v rámci Malichovy krajinomalby počátku 60. let byla technika koláže nebo přesněji papier-collé. Malich začal s koláží experimentovat již na konci 50. let, poměrně rychle se však dostal od figurální polohy k jejímu abstraktnímu chápání.¹⁹³ V krajinách pracoval s vlepovanými útržky papíru jako s čistě výtvarnými formami kombinovanými s kvašem, temperou, kresbou úhlem či tužkou, jež tak obohacovaly a rozšiřovaly jeho výrazové rozpětí. Malich „*se vyhýbal ostrým barevným či tvarovým střetům,*“¹⁹⁴ barevné papíry pojímal coby monochromní statická pole představující protiváhu výrazných gestických kresebných a malířských tahů. Později začal do obrazů vlepovat i trojrozměrné hmotné elementy [37], kupříkladu písek, bužírky, nitě nebo kameny, ty se ovšem povětšinou stále měly vztahovat k evokaci krajiny, než že by odkazovaly k svým reálným významům. Nicméně to byly právě tyto práce zacházející s pevnými hmotnými tvary, které přivedly Malicha k nové organizaci obrazu, a tak jej do jisté míry nasměrovaly ke konstruktivně orientované tvorbě.

Vedle krajin se však Malich po polovině 50. let zabýval malováním zátiší a figurativních kompozic, konkrétně ženských aktů zpodobených v erotické vypjatosti a ostrém světle rozrušujícím jejich pevný tělesný základ.¹⁹⁵ Figurální námět pak na počátku 60. let přehodnocuje v obsáhlé sérii nazvané *Vztahy*, jež je založena na konfrontaci mužského a ženského elementu vyjevující v pádných a expresivních tazích jejich psychické a emotivní výměny.¹⁹⁶

V roce 1962 zasáhla Malicha osobní tragédie, smrt otce, která jej přivedla k vytvoření oproštěné geometrické kresby [39], o níž sám autor řekl v jednom rozhovoru následující: „...vznikla kresba perem, bylo to jakési lešení, dvě vertikály s horizontálou a kruh, jehož spodní část klesala pod ni. Nebyla možnost záchrany. Drama bylo zdůrazněno silnou čarou v kruhu. Jejím posunováním se měnil pocit a význam – bylo to podivné zjištění.“¹⁹⁷ Tato kresba nám tady poskytuje mimořádný vhled do Malichova chápání vlastní tvorby, do povahy její sdělnosti a symbolických kvalit. Malich naplňuje geometrické tvary existenciálními významy, přivádí je do přímé souvislosti s vlastní citlivostí a emocemi, přitom je však zcela

¹⁹² Záznam Karla Malicha. Citováno in: Srp 2013 (pozn. 3), 80.

¹⁹³ SRP 1988 (pozn. 185), nepag.

¹⁹⁴ SRP 2013 (pozn. 3), 58.

¹⁹⁵ SRP 2013 (pozn. 3), 32-33.

¹⁹⁶ SRP 2015 (pozn. 186), 2.

¹⁹⁷ Alexej KUSÁK: Hovory 21. Citováno in: HLAVÁČEK 1993 (pozn. 2), 63.

indiferentní k jejich sdílení s divákem, jenž jen těžko může v geometrické kompozici spatřit její tragický význam. Tvoří výhradně z vnitřní potřeby reagovat na svět, ve kterém žije, a sublimovat tak pnutí, jež v něm probouzí.

V následujícím roce dochází pak v Malichově tvorbě k zásadní proměně výrazových prostředků, nejedná se ovšem o změnu přístupu nebo o přehodnocení vlastní výpovědi. Nově vznikající monochromní geometrické reliéfy mají, tak jako jeho předchozí dílo, svůj původ v rozšířeném vnímání skutečnosti a z něj se rodících duševních vznětů. Stejně jako Sýkora se i Malich oproštěných konstruktivních forem dlouho obával, nakonec k nim však dospěl ve snaze o pročištění a ztišení svého výtvarného jazyka, jenž by mu tak umožnil ztvárnění i těch nejjemnějších záchvěvů, prchavých a jinak nezachytitelných prožitků ztrácejících se ve smyslovém bohatství a vzruchu dřívějších obrazů. Reliéfy byly rovněž ambicí o jasnější a pravdivější vyjádření odpoutané od svazujících uměleckých tradic. Zakládají se na subtilních protikladech, pozitivních a negativních, hladkých a zvrásněných ploch vytvářených pomocí vykrajování či lepení rovných a zvlněných lepenkových kartonů.¹⁹⁸ Aby reliéfy působily pouze v těchto prostých plastických vazbách, bývají scelovány jednotným barevným, jen výjimečně do komplementárního dvojakordu rozvinutým, nástřikem, který jim dodává na svébytném, avšak rovněž dosti umělém modelovém vzezření, pro něž bývají mylně interpretovány jako zcela racionálně pojímané konkrétní umění. Malich se však stranil jakýchkoli objektivizovaných přístupů, jež by mohly „vést k seriálnímu opakování, ortogonálním soustavám či variovaným strukturám.“¹⁹⁹ Reliéfy byly chápány jako relační pole, do kterého Malich intuitivně komponoval geometrické prvky tak, aby se co nejlépe přiblížil vnitřně zakoušeným silám, stavům a hnutím. Nadále pracoval v souladu s fenoménem krajiny, ovšem krajiny rozuměné v obecnějším hledisku coby otisky energií v prostoru. Zdá se tedy být poměrně povrchním vidět krajinnou inspiraci pouze u těch reliéfů, které ji svojí tvářností nějakým způsobem asociují a demonstrovat tak na nich Malichovu postupnou cestu k úplné obrazové autonomii. Spjatost s krajinou je u reliéfů hlubší, principiální, ba co víc, je jedním ze základních pojítek celé Malichovy tvorby. On sám o těchto reliéfech zpětně hovořil jako o krajinách, přirovnával je k pohledům na pole z letadla i k půdorysům ideálních urbanistických celků.²⁰⁰

Jedněmi z prvních a přitom nejradikálnějších prací tohoto cyklu vytvořených již v roce 1963 jsou *Bílý* a *Černý reliéf* [40]. V obou je celá plocha vydána monochromnímu homogennímu, v *Bílém* horizontálnímu a v *Černém* diagonálnímu, vlnění. Nelze ovšem jejich strohost vnímat jako jakýsi nultý bod obrazivosti,²⁰¹ Malich oproštěním od kompoziční stavby

¹⁹⁸ HLAVÁČEK 1993 (pozn. 2), 73.

¹⁹⁹ SRP 2015 (pozn. 186), 5.

²⁰⁰ SRP 1988 (pozn. 185), nepag.

²⁰¹ SRP 2013 (pozn. 3), 91.

a vlastního rukopisu neusiloval o jejich absolutní svébytnost, o ikonoklastickou bezmluvnost přetrhávající veškeré významové vazby, i zde totiž čerpal podněty z vlastního intuitivního zření, jejich vyjádření však soustředil výhradně do imateriálního rozpínavého vlnění současně zahlcujícího i vyprazdňujícího obrazovou plochu, čímž svoji senzitivitu ještě o to víc vystupňoval. V kontextu s těmito pracemi bývá často zmiňován Malichův zájem o Kazimira Maleviče, fascinace jeho snahou o artikulaci monochromie i analogický důraz na metafyzické kvality uměleckého díla,²⁰² nebo také unismus Wladislawa Strzeminckého, s jehož dílem se však Malich seznámil až později.²⁰³

Rozhojňování výrazu u dalších reliéfů je jistě cestou od nejhlubší meditativní soustředěnosti *Bílého a Černého reliéfu*, je však cestou v rámci jedněch tvůrčích principů, vedoucích pouze k jiným pocitovým zdrojům. „*Kruhový a oválný tvar se stal na obdélných reliéfech z let 1964-1967 hlavním námětem, umožňujícím fragmentalizaci i vstup dalších abstraktních prvků,*“ k nimž Malich přistupoval jako k libovolně narušitelným celkům, jež „*lze prořezávat, nastavovat, vrstvit, vrásnit prudkými záseky.*“²⁰⁴ V nové drammatizaci, k níž Malich opětovně dospívá, stávají se reliéfy prostorem nepředvídatelných střetů a shluků energií vyjádřených reliéfními tvary, na něž v druhé polovině 60. let plynule naváže v sérii děl nazvaných *koridory*.

V roce 1963 začínají vznikat také Malichovy první prostorové realizace, mezi ně patří i *Bílá plastika* [41], která je sice nenápadným, přesto však velmi důležitým svorníkem Malichovy tvorby 60. let. Svou střídmostí formou čistě bílého kvádrů prořádaných jedinou drobnou skulinou vytvářející v jeho povrchu zkosený eliptický otvor se vztahuje k výrazovému zklidnění Malichových soudobých reliéfů. Zároveň se v ní jasně vyjevuje proměna Malichova ztvárnění vnímaných energetických vznětů z plošných lineárních záznamů v neviditelné silové proudy prorážející a tvarující hmotu, které se stanou hlavním tvůrčím prostředkem jeho následných plastik a hlavně *koridorů*. Vedle toho *Bílá plastika* převádí do třetího rozměru zásadní téma vnitřního prostoru, artikulované už v několika krajinomalbách z počátku 60. let. Malich je dále rozvíjí v trojici *Černobílých plastik*, jež se v interakci s okolním prostorem vyklánějí, otevírají a tak dávají nahlédnout své duté jádro, prázdno, jež je díky bílé pojednaným vnitřním stěnám, plné nehmotného světla.²⁰⁵ Přestože jsou vyjádřením prostoru, postrádají tyto plastiky onu krajinnou šířost a nabývají spíše figurálních forem.

Plastiky 60. let pracují ovšem v převážné většině s otevřeným prostorem a svojí tvářností tudíž jasně odkazují ke krajině, avšak pro své geometrické tvary spíše ke krajině fantaskních futuristických měst [43, 44]. Sám Malich ostatně, jak si ještě dále ozřejmíme, považoval

²⁰² Jiří VALOCH: Karel Malich (kat. výst.), Brno 1989, nepag.

²⁰³ SRP 2013 (pozn. 3), 92.

²⁰⁴ SRP 2013 (pozn. 3), 102-103.

²⁰⁵ SRP 2013 (pozn. 3), 114.

architekturu za konečnou fázi své tehdejší práce.²⁰⁶ Nejčastějším materiálem plastik byl kov, později se však začaly uplatňovat i různé umělé hmoty. Malich s ohledem na povahu jednotlivých tvarů pečlivě promýšlel jejich barevné a dalo by se říci i světelné zpracování, nevytvářel je však sám, alebrž si je nechával vyrobit dle svých dřevěných a papírových modelů [42]. Řada z nich se ale pro nepříznivé dobové okolnosti nedočkala realizace, některé pak byly dodatečně realizovány až v 90. letech. Ačkoli tato díla nazývá plastikami, artikulaci hmoty se v nich zpravidla vyhýbal. V jejich tvorbě postupoval převážně dvěma způsoby, šlo buď o jakési zprostorování ploch²⁰⁷ spočívající v jejich protínání, otevírání a vylamování do prostoru, nebo o komponování stereometrických forem ztvárněných obvykle jen jejich tenkými povrchovými pláští. Plastiky se tak nechaly zcela prostoupit prostorem. Jedním z hlavních motivů těchto prací se přitom stal kruh tvořící namnoze i podkladovou bázi ostatním prvkům. Základní geometrické tvary a tělesa však hrály pouze úlohu určitého výchozího bodu, počátečního klidového stavu, který byl narušen energetickými událostmi proměňujícími a deformujícími jejich ideální podobu. Formy se dynamizovaly, kruh se pod tlakem proměňoval v elipsu a plastiky tak získávaly na dramatickosti,²⁰⁸ staly se hmotným záznamem neopakovatelného unikátního dění, jedinečné zkušenosti, z níž vyplývá i jedinečnost každé této nově vzniklé krajiny.

Souběžně s plastikami vznikaly v 2. polovině 60. let ony už vícekrát zmiňované *koridory*, vešelé z reliéfů, do nichž tak jako v plastikách začaly čím dál více zasahovat proměnlivé tvůrčí i destruktivní síly přírody, zhmotňující se v podobě kovových prvků, ale i různých vrypů a tlaků formujících a prohýbajících jejich nosnou desku [45]. Malich postupně přechází od jejich zavěšování na stěnu k horizontálnímu pokládání do prostoru, čímž ještě více podtrhuje jejich krajinné kvality. Karel Srp v této souvislosti přináší nevšední paralelu, podle níž „*se některé horizontální koridory dají přirovnat k zemnímu umění, prosazenému koncem šedesátých let Robertem Smithsonem a Michaelem Heizerem.*“²⁰⁹ Jedná se tedy v podstatě o vytváření míst. Malich přitom genezi *koridorů* popisuje takto: „*Problém koridorů vznikl z děsivého pocitu nesoustředěnosti. Sedl-li jsem si někde mezi lidi (biograf, divadlo, koncert), cítil jsem neustálé toky energií, které mě bombardovaly. Představil jsem si je jako válcovité nebo věžovité toky energie a udával jsem jim jejich možnosti. Od přímého toku válcem k rušení nastavováním, převáděním až k rozptýlení zcela svobodným způsobem.*“²¹⁰ Z tohoto často citovaného výroku můžeme lépe pochopit některé specifické vlastnosti Malichovy práce s prostorem v 60. letech. Ačkoli nelze souhlasit s názorem, že prostor těchto děl není

²⁰⁶ „Napsal jsem si, že konečnou fází mé práce bude architektura. Bylo to v roce 1964 a hrozně jsem se vyděsil. Uvědomil jsem si, že všechny plastiky jsou, ač nevědomky, do té doby vedeny touto myšlenkou“ Zápis ze skicáku z 23. 8. 1969. Citováno in: SRP 2013 (pozn. 3)200.

²⁰⁷ SRP 2013 (pozn. 3), 139.

²⁰⁸ SRP 2013 (pozn. 3), 139.

²⁰⁹ SRP 2013 (pozn. 3), 147.

²¹⁰ Citováno in: SRP 1988 (pozn. 185), nepag.

orientovaný, neboť většina z nich vychází z určité základové roviny, která může představovat povrch země stejně jako výchozí hladinu vnitřních frekvencí, přesto je to prostor abstrahovaný, autonomizovaný, nově vytvořený pro každé další dílo, prostor odříznutý od konkrétního místa, kteréž formující Malichovy vnitřní prožitky spoluutvářelo výslednou podobu díla. „*Malichův svět není antropocentrický. Člověk v něm patří kosmu, nikoli kosmos člověku (...) Prostorem Malichovým je prostor kinetického těla, který se rozpíná všemi směry a kde se mezi hmotou těla a nesmírností prostoru nerozeznává.*“²¹¹ Z Malichova předchozího výroku se nám jasně ukazuje ještě jedna důležitá vlastnost jeho veškeré, nejen geometrizující, tvorby, Malich není žádným médiem, skrze nějž by se vyjevovaly jinak neviditelné síly, sám určoval na jaké podněty se zaměří, stejně jako jakým způsobem je vyjádří. I to je důvod, proč může tak různorodá tvorba vycházet stále z týchž samých vnitřních principů.

Neodmyslitelnou součástí Malichova díla jsou jeho skicáky představující širokou sféru jeho tvůrčích idejí, z nichž mohl být v 60. letech uskutečněn jen zlomek. Zahrnovaly nejen řadu lineárních abstraktních kreseb sloužících jako východiska pro série jeho grafických listů, jimž se v průběhu celých 60. let stále věnoval,²¹² ale i množství progresivních konceptů. Už v roce 1967 se v nich například začíná zabývat myšlenkou lineárních plastik a závěsných koridorů zkoumající možnost odstranění soklu a „čistého utkvění plastiky v prostoru.“²¹³ Skicáky se rovněž staly prostorem pro projekty přesahující svými dimenzemi a technologickými požadavky tradiční možnosti plastiky.²¹⁴ Malich se dopracoval k problematice architektury [46]. V kresbách a poznámkách promýšlí fantaskní představy vesmírných a podzemních měst, která by se odtrhla od dosavadní, údajně ztěžklé a nesnesitelné, tradice našeho žití.²¹⁵ Více než kdekoli jinde se tedy v těchto návrzích osvědčuje ona Padrtova teze o utopickém optimismu českých nekonstruktivistů, ani tato otázka nicméně není tak jednoznačná, Karel Srp sice píše, že „*hlavním zájmem Malicha nebyl tvar, ale člověk a prostředí, ve kterém žije,*“²¹⁶ Malich sám však toto tvrzení veskrze popírá, když v jednom rozhovoru vzpomíná: „...*skici viděl můj přítel Josef Wagner, říkal: „Musíš pamatovat na to, že se v tom má bydlet, že lidi musí chodit po rovné podlaze.“ Navíc jsem to tenkrát dělal průhledné, což taky nešlo, protože by z budov unikalo teplo,*“²¹⁷ navíc v jiném zase uvádí: „*prostory mě zajímaly a zároveň zneklidňovaly, barák mě zajímal jako tvar a jak na sebe vedle sebe působí, navzájem navazují.*“²¹⁸ Spíše nežli funkční či racionální a

²¹¹ CHALUPECKÝ 1994 (pozn. 1), 68.

²¹² SRP 2013 (pozn. 3), 168.

²¹³ SRP 2013 (pozn. 3), 147.

²¹⁴ VALOCH 1989 (pozn. 202), nepag.

²¹⁵ SRP 2013 (pozn. 3), 175.

²¹⁶ SRP 2013 (pozn. 3), 176.

²¹⁷ Hans-Ulrich OBRIST: Mohu vám říci pár svých zkušeností. In: Oldřich Ševčík: Texty ke Karlu Malichovi. Praha 2013, 41.

²¹⁸ Petr VOLF: Malíř světla, sochař kosmu. In: Karel Malich: Jízdárna Pražského hradu (kat. výst). Praha 2013, nepag.

konstruktivní aspekty architektury, viděl v ní Malich cestu k vytváření prostředí, k reálnému formování krajiny jako sochařského díla, v němž by se člověk mohl pohybovat.²¹⁹ Ve svých rozměrných formách spočívajících v otevřeném prostoru mají být tyto architektury ještě daleko více než plastiky a *koridory* spjaty s mocnými silami přírodních živlů, které se nám tvarujíce jejich podobu vlastně vyjevují. Na konci 60. let nazývá Malich i svoje plastiky projekty, aby tím zdůraznil, že se jedná pouze o zmenšené modely mnohem rozsáhlejších záměrů usilujících o formování krajiny, nadto se tak začíná zpětně dívat i na svoje starší prostorové práce.²²⁰ Vztah k venkovnímu volnému prostoru se na přelomu 60. a 70. let stává čím dál zjevnějším, několik *plastik* v něm najde alespoň dočasné umístění [48], vznikají také série projektů nazvané *Země-Vzduch*, *Země-Voda-Vzduch* a *Země-Voda-Jiná planeta*, kde již horizontální plocha zcela evidentně zastupuje zemi nebo vodní hladinu[47].²²¹ Vedle kovu vstupují do jeho tvorby stále častěji drátěné lineární prvky tvarované do různých závitnic či spirál, ale i umělé hmoty a plexisklo, jež ve své odhmotňující průzračnosti a zrcadlení vedou k splnutí s okolním světem.

Malichův zájem o krajinu se nejjasněji projevuje v 1. polovině 70. let, kdy v lineárních drátěných plastikách nalézá snad nejlepší vyjádření nehmotných přírodních sil a vznětů, jakož i vnitřních prožitků jimi vyvolaných. V soustředění na amorfni, téměř nepostihnutelné fenomény jakými jsou plynoucí vzduch, světlo či mraky, Malich dematerializuje svůj výtvarný projev do prostor ztělesňujících kreseb, současně však ztrácí jakékoli vazby ke geometrickým formám. Ty však byly pro Malicha pouze prostředkem nikoli cílem jeho tvorby, nikdy ostatně ve svém díle neuplatňoval žádné racionální ani objektivizované systémy, vždy je sám nově komponoval. Nešlo mu o svébytnou abstrakci, nýbrž neustále směřoval k přesahu, znovu a znovu se vypořádával s niterným cítěním žitého světa.

²¹⁹ VALOCH 1989 (pozn. 202), nepag.

²²⁰ „Napsal jsem si, že konečnou fází mé práce bude architektura. Bylo to v roce 1967 a hrozně jsem se vyděsil. Uvědomil jsem si, že všechny plastiky jsou, ač nevědomky, do té doby vedeny touto myšlenkou.“ Zápisk ze skicáku. Citováno in: SRP 2013 (pozn. 3), 200.

²²¹ SRP 1988 (pozn. 185), nepag.

8. ŠÍŘE SMĚŘOVÁNÍ

V rámci vymezeného tématu soustředěného na význam krajinářské tvorby jako východiska pro pozdější konstruktivní směřování je pro úplnost třeba vedle zkoumané čtveřice autorů zmínit ještě několik dalších tvůrců, kteří tyto tendence ve svém vývoji alespoň částečně implikují.

Jedním z nejvýznamnějších a nejradikálnějších tvůrců českých konstruktivních tendencí, u něž bývají rovněž často zmiňovány jeho krajinářské počátky, byl **Jan Kubíček** narozený v roce 1927 v Kolíně. Stejně jako na lounskou trojici i na Kubíčka působil v mládí knihovník Jaroslav Janík, který se do Kolína po válce přestěhoval. Kubíčková krajinářská tvorba však byla, hlavně vlivem Skupiny 42 a společné výtvarné cesty s umělecky vyzrálším kolínským přítelem Karlem Balcarem, orientována výhradně na město, jeho kulturu a moderní civilizační rysy. Kubizující a konstruktivně komponované krajiny pak na počátku 60. let nahrazuje zájem o detaily městského prostředí, struktury zdí, nápisy a různé znaky, které jsou zpodobovány pomocí informálních technik lití a vrstvení laků, jejich následné proškrabávání a narušování pomocí ředidel.²²² Práce s písmem a grafickým znakem nicméně vedou Kubíčka stále více k promyšlení výtvarné syntaxe obrazu, až v polovině 60. let dojde k jejich úplnému osamostatnění v desemantizované geometrické útvary definitivně zbavující jeho tvorbu jakýchkoli vnějších, mimovýtvarných obsahů. V racionálních konstruktivních přístupech najde Kubíček konečně svoji vlastní bytostnou polohu a původní uměleckou výpověď. Koncentruje se na zkoumání organizačních systémů obrazu, zajímá ho ztvárnění intelektuálních konceptů, prezentace idejí a principů, jež nelze vyjádřit jinak než vizuálně.²²³ Zabýval se možnostmi elementárních výtvarných vztahů,²²⁴ jako jsou způsoby dělení plochy, kontrasty pozitivu a negativu, procesy multiplikace základních geometrických elementů a jejich variováním. Každý princip přitom zkoumá v důslednosti až do úplného vyčerpání všech obměn. Jasně se nám tedy ukazuje, že krajinomalba byla pouze krátkou periodou Kubíčkovy rané tvorby, a že v ní nikdy nenalézal hlubší univerzálnější vztah ke světu ale pouze prostředek zpodobování městských fenoménů, od něž se na začátku 60. let nadobro odklonil.

Poměrně spletitou cestou od krajinomalby k pevnému obrazovému řádu se vyznačuje dílo **Václava Boštíka**, jenž narozen v roce 1913 patřil spíše ještě ke starší generaci etabloující se na výtvarné scéně již před válkou. Prvé nosné téma Boštík našel právě v domovské, důvěrně známé krajině rodného mlýna v Horním Újezdě.²²⁵ Konstruktivní, důkladně promyšlenou obrazovou skladbou a mléčně stříbřitým corotovským světlem nabývajícím meditativních a

²²² HLAVÁČEK 1993 (pozn. 2), 66-67.

²²³ Jiří VALOCH: Jan Kubíček: principy, systémy, konstrukce (kat. výst.). Brno 1992, nepag.

²²⁴ Jan SEKERA: Racionalita poesie aneb poesie racionality. In: Poesie racionality (pozn. 2), 23.

²²⁵ Karel SRP: Václav Boštík (kat. výst.), 1913 -2005. Praha 2010, 9.

leckdy až spirituálních kvalit tyto krajiny v mnohém předznamenávají budoucí Boštíkovo směřování.²²⁶ Na začátku 40. let pak dospěje nejen zásluhou krajin na pomezí teprve se formující lyrické abstrakce, zároveň se však spolu se sochařem Janem Křížkem začne zajímat o archaické výtvarné projevy, které jej dovedou k problémům znakovosti, symbolu a archetypu, jimiž se bude zabývat až do druhé poloviny 50. let. Redukce objemu spolu s autonomizací výtvarných prostředků přivádějí následně Boštíka k zájmu o abstrakci a novou organizaci obrazové plochy.²²⁷ V oproštění barevnosti a zákonitým obrazovým řádu hledá cestu nejen k podstatám výtvarným a zobrazovacím, ale vůbec k původům kosmu a bytí. „Boštíkovy obrazy začínají ze záření světla a kmitání barvy, až se ustalují v průsvitné a nepevně ohraničené barevné konfiguraci, vlnění a vrstvení, kruhy a čtverce, skvrny a síť, nebo dokonce v kresbách na rastrovaném papíru v pouhé chvění světla.“²²⁸ Chápáním plochy obrazu coby silového prostorového pole a spěním k vyšším univerzálním kosmickým obsahům nabývá Boštíkovo dílo v 60. letech výrazných krajinářských kvalit, ve své výpovědi v lecčems blízké Zdeňku Sýkorovi nebo Karlu Malichovi. Boštíkova tvorba však přesahuje i tak dost širokou sféru tehdejších konstruktivních tendencí, neboť se neomezuje na práci s ostře vymezenými geometrickými a konstruktivními prvky, nýbrž se rodí z osobité chvějivé malířské faktury, jejíž světelné kvality nesou u silně duchovně založeného Václava Boštíka hluboké spirituální hodnoty.

Svým raným vývojem byl čtveřici námi sledovaných autorů velmi blízký v Bratislavě usedlý **Milan Dobeš**, který se v 50. letech během studia na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě začal věnovat krajinomalbě. Shodně přitom prošel zaujetím pro moderní styly impresionismu a expresionismu, aby poté skrze kubistickou stylizaci dospěl k úplné autonomizaci obrazu.²²⁹ Na konci 50. let pak „začal pod vlivem světové výstavy Expo 1958 v Bruselu experimentovat s novými materiály a novými způsoby tvorby.“²³⁰ V roce 1960 vytváří první kinetické a optické objekty a počíná se věnovat také zakázkám pro architekturu.²³¹ K jeho nejznámějším dílům 60. let patří série kinetických objektů z kovu a skla nazývaných *Pulsující rytmy* a *Majáky*, v nichž pracoval s proudy chvějivého a odráženého světla, současně se však v kresbách, grafikách a kolážích zabýval i virtuálním pohybem.²³² Jedním z pomyslných vrcholů jeho tvorby se na počátku 70. let stane několik monumentálních programovaných světelně-kinetických realizací vytvářených nejen pro

²²⁶ Karel SRP: Václav Boštík. In: Anděla HOROVÁ (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění. A – M. Praha 1995, 80.

²²⁷ BYDŽOVSKÁ/SRP 1994 (pozn. 187), 214.

²²⁸ CHALUPECKÝ 1994 (pozn. 1), 59.

²²⁹ Jiří VALOCH: Milan Dobeš. In: Anděla HOROVÁ (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění. A – M. Praha 1995, 142.

²³⁰ HLAVÁČEK 1993 (pozn. 2), 96.

²³¹ HLAVÁČEK 1993 (pozn. 2), 96.

²³² HLAVÁČEK 1993 (pozn. 2), 96.

domáci ale rovněž pro zahraniční, především zámořské, prostředí.²³³ Ačkoli lze v Dobešově práci se světlem v 60. letech nalézt zájem o zkoumání přírodních jevů a zákonitostí, přesto není možné tuto vazbu v jeho díle paušalizovat a už vůbec ne vztahovat ke krajinářské tvorbě, která pro něj představovala cestu k aktuálnímu výtvarnému výrazu, v rámci něhož se pak snažil vyjádřit především svoji fascinaci moderní civilizací.

Z dalších tvůrců, kteří do sledovaného proudu patří jen velmi okrajově, můžeme připomenout **Františka Hudečka**, významného představitele válečné generace a člena Skupiny 42, který v zájmu o vlastnosti světla dospěl v roce 1964 k optické retinální poloze konstruktivního umění. Současně však v 60. letech namaloval řadu fantaskních bohatě modelovaných obrazů. Jeho starší tvorbu nadto nelze zdaleka redukovat pouze na krajinomalbu, byť městská, hlavně noční, krajina v ní měla zvláště ve 40. letech velmi důležité místo. Ze starší generace sem spadá ještě **Pavel Laška**, který ve svém mnohotvárném a bohatém díle na konci 60. let dospěl nakrátko k oproštěné geometrizující poloze vycházející namnoze z jeho předchozí krajinářské zkušenosti.²³⁴ Nikdy se však nevzdal svého malířského rukopisu, který i tyto práce posouvá na pomezí lyrické abstrakce. Oscilací mezi mimezí a abstrakcí můžeme najít v díle **Jiřího Mrázka**, pro nějž byla krajina, ať už senzuálně vnímaná nebo imaginativní, odpoutaná od vazby na reálný model, jedním ze stěžejních námětů. Struktury, jimiž se Mrázek od poloviny 60. let v odkazu na Paula Klee zabýval, měly ovšem daleko ke konstruktivní výstavbě, neboť vznikaly převážně spontánně se zapojením náhodných prvků a autorských zásahů, jež vnášely do pravoúhlého rastru organické a ornamentální formy.²³⁵ V 70. letech se do rozpětí mezi krajinou a geometrií dostává ve svých vyčištěných, graficky černobílých malbách také **Čestmír Kafka**, obě komponenty jsou přitom v jeho tvorbě obsaženy trvale a přirozeně, nicméně jeho směřování je diametrálně odlišné od autorů, kterými jsme se zde zabývali. Jednou z nejsilnějších konfrontací abstraktních konstruktivních forem s krajinou pak představují *Prostorové demonstrace* **Huga Demartiniho**, ty už však zcela přesahují vymezené téma této práce.

²³³ *Hra světla a stínů* na Expo 70 (Osaka), kinetická věž a kinetický program v *Pulzující rytmus XXII* v Piešťanech (1970), 1971 světelně-kinetický program pro American Wind Symphony Orchestra, světelně-kinetická plastika na dálnici u Montevidea.

²³⁴ SEKERA 1993 (pozn. 224), 42.

²³⁵ Zbyněk SEDLÁČEK: Jiří Mrázek (kat. výst.). Praha 1998, 13-15.

9. ZÁVĚR

V detailním náhledu do vývoje tvorby jednotlivých autorů se projevila rozdílnost jejich tvůrčích přístupů jen znovu potvrzující rozvolněnost a nevyhraněnost českých konstruktivních tendencí. V tomto dalším zpochybnění českého nekonstruktivismu jako uměnovědné kategorie se však otevírá jeho nové pochopení coby dobového, kulturně historického fenoménu, kde může umělecky silná osobnost Karla Malicha stát v jejím středu, ačkoli je jejím největším heretikem.²³⁶ To rovněž vede k nalezení jiných vývojových zdrojů a k vyzdvižení paralelní, kontinuální tradice vinoucí se až k Janu Preislerovi, kterou ve svých textech zdůrazňoval Zbyněk Sedláček.²³⁷

Jestliže se ještě vrátíme k zhodnocení důsažnosti krajinářských východisek na tvorbu námi sledovaných autorů, musíme konstatovat, že krajina byla pro všechny zásadním a neodmyslitelným tématem jejich díla, i když u Mirvalda a Linharta pozbyla v jejich konstruktivních pracích svoji vůdčí roli. Zdeněk Sýkora a Karel Malich však byli rozenými krajináři, jež tato spjatost pojí snad více než sdílený geometrický jazyk. Obecně lze říci, že krajina a geometrie ve svém vztahu k prostoru a univerzalitě směřují namnoze k velmi spřízněným významům, a tak zavdávají podněty k mnohým syntetizujícím výtvarným snahám, jak se to například vyjevuje v částečném přerodu amerického minimalismu do land artu, jež však výrazně překračují vymezení této práce.

Na závěr je ještě třeba zdůraznit prokázanou soudržnost konstruktivně orientovaného díla v rámci tvorby daných autorů, o kterém se dříve soudilo, že v něm sice oni tvůrci našli cestu k aktuálnímu výtvarnému výrazu, ovšem za cenu rezignace na svou osobitou výtvarnou výpověď. Ukázalo se však, že konstruktivní formy byly vnímány pouze jako prostředek často velice rozličných sdělení, což nás v uvědomění důležitosti kontextu a obsahové nosnosti výtvarných forem může vést k obecnějším otázkám po povaze umělecké originality.

²³⁶ SRP 2013 (pozn. 3), 174.

²³⁷ SEDLÁČEK 2009 (pozn. 11), 80.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

KATALOGY VÝSTAV:

- Tomáš BRABEC (ed.): Martin Salcman 1896-1979. Katalog výstavy Západočeské galerie v Plzni, Plzeň 2009.
- Lenka BYDŽOVSKÁ: Zdeněk Sýkora. Katalog výstavy Galerie umění v Karlových Varech, Karlovy Vary 1993.
- Josef HLAVÁČEK: Nová citlivost. Katalog výstavy Galerie výtvarného umění Litoměřice, Litoměřice 1994.
- Josef HLAVÁČEK /Jan SEKERA: Poesie racionality. Katalog výstavy Českého muzea výtvarného umění, Praha 1993.
- Josef HLAVÁČEK: Vladislav Mirvald Komplementární. Katalog výstavy Galerie výtvarného umění Litoměřice, Litoměřice 2000.
- Marie JUDLOVÁ (ed.): Ohniska znovuzrození: České umění 1956-1963. Katalog výstavy Galerie hlavního města Prahy, Praha 1994.
- Pavel KAPPEL: Zdeněk Sýkora 90. Katalog výstavy Galerie hlavního města Prahy, Praha 2010.
- Pavel KAPPEL: Zdeněk Sýkora: Barva a prostor. Katalog výstavy Muzea umění Olomouc. Praha 2010.
- Jiří MACHALICKÝ: Vladislav Mirvald-Konstruktivní variace. Katalog výstavy Musea Kampa, Praha 2015.
- Jiří PADRTA: Konstruktivní tendence. Katalog výstavy Galerie Benedikta Rejta, Louny 1966.
- Jiří PADRTA: Křižovatka. Katalog výstavy Galerie Václava Špály, Praha 1964.
- Jiří PADRTA: Nová citlivost. Katalog výstavy Domu umění města Brna, Brno 1968.
- Jan SAMEC (ed.): Zdeněk Sýkora–krajina. Katalog výstavy Galerie umění v Karlových Varech. Karlovy Vary 2010.
- Zbyněk SEDLÁČEK: Jiří Mrázek. Katalog výstavy Výstavní síň Husova 19-21. Praha 1998.
- Zbyněk SEDLÁČEK: Kamil Linhart, Cesta ke kruhu. Katalog výstavy Českého muzea výtvarných umění, Praha 1996.
- Karel SRP: Karel Malich. Katalog výstavy Muzea umění Olomouc. Olomouc 2015.
- Karel SRP: Karel Malich. In: Karel SRP/ Tomáš VLČEK: Karel Malich. Katalog výstavy Galerie umění v Karlových Varech. Karlovy Vary 1988.
- Karel SRP: Václav Boštík, 1913 -2005. Katalog výstavy Galerie Zdeňka Sklenáře. Praha 2010.
- Lenka SÝKOROVÁ: Zdeněk Sýkora Geometrické studie (1961-1962). Katalog výstavy White gallery. Osík u Litomyšle 2011.
- Alica ŠTEFANČIKOVÁ (ed.): Kamil Linhart. Katalog výstavy Galerie Benedikta Rejta. Louny 2006.
- Alica ŠTEFANČIKOVÁ (ed.): Vladislav Mirvald. Katalog výstavy Galerie Benedikta Rejda. Louny 2008.
- Alica ŠTEFANČIKOVÁ : Surrealismus v Lounech. Katalog výstavy Galerie Benedikta Rejta. Louny 2007.
- Jiří VALOCH: Zdeněk Sýkora. Katalog výstavy Domu umění v Brně. Brno 1988.
- Jiří VALOCH: Vladislav Mirvald. Katalog výstavy Galerie umění v Karlových Varech. Karlovy Vary 1996.

Jiří VALOCH: Jan Kubiček: principy, systémy, konstrukce. Katalog výstavy Domu umění města Brna, Brno 1992.

Umění zrychleného času. Česká výtvarná scéna 1958-1968. Katalog výstavy Českého muzea výtvarných umění, Praha 1999.

Zdeněk Sýkora- retrospektiva 1945-1995. Katalog výstavy Galerii hlavního města Prahy, Praha 1995.

LITERATURA:

Josef HLAVÁČEK: Memories are memories: vzpomínky na Zdeňka Sýkoru. Praha 2011.

Josef HLAVÁČEK: Umění je to co dělá život zajímavější než umění (jak praví r. f.). Praha 1999.

Jindřich CHALUPECKÝ: Nové umění v Čechách. Praha 1994.

Tomáš POSPISZYL: Vladislav Mirvald. Plzeň 2010.

Karel SRP: Karel Malich. Praha 2013.

Lenka SÝKOROVÁ (ed.): Zdeněk Sýkora: grafika. Praha 2008.

Lenka SÝKOROVÁ (ed.): Zdeněk Sýkora: rozhovory. Praha 2009.

Oldřich ŠEVČÍK (ed.): Texty ke Karlu Malichovi. Praha 2013.

Alica ŠTEFANČIKOVÁ (ed.): Kosmos Kamila Linharta. Louny 2010.

Tomáš VLČEK: O Malichovi. Praha 2014.

DIPLOMOVÉ PRÁCE:

Tomáš BRABEC: Martin Salcman 1896-1979 (diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2007.

Pavel KAPPEL: Tvorba Zdeňka Sýkory a její specifika v rámci konkrétního umění (Diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2004.

INTERNETOVÉ ZDROJE:

<http://abart-full.artarchiv.cz/>, vyhledáno 31. 7. 2016.

Regiz 1/1998, <http://www.vejr.cz/regiz/archiv/osobnosti/salzman.html>, vyhledáno 20. 7. 2016.

Tomáš VLČEK: Souhrnný přehled událostí a dat života a díla Karla Malicha. In: Karel Malich Cosmic <http://www.karelmalich.cz/cz/umelec>, vyhledáno 6. 8. 2016.

ENCYKLOPEDIE:

Anděla HOROVÁ (ed.), Nová encyklopedie českého výtvarného umění. A – M. Praha 1995.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

Zdeněk Sýkora:

1. Zátíší se skleničkou, 1949, olej,
plátno na lepence, 28 × 18 cm

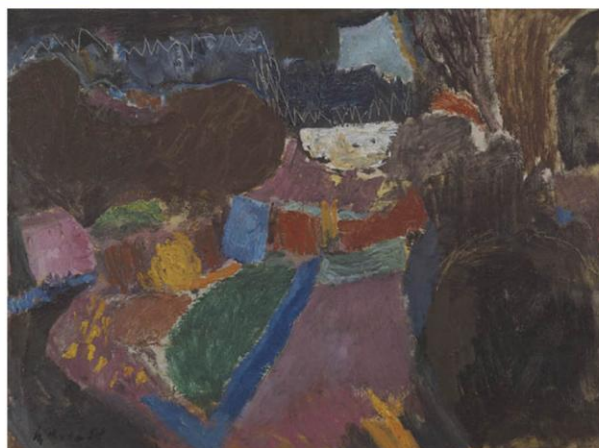
2. Vršovice, 1953, olej, plátno,
145 x 200 cm



3. Pohled do ulice, 1956, olej,
plátno, 60 x 75 cm, Galerie
Benedikta Rejta v Lounech



4. Černá zahrada, 1958, olej,
plátno, 60 x 60 cm



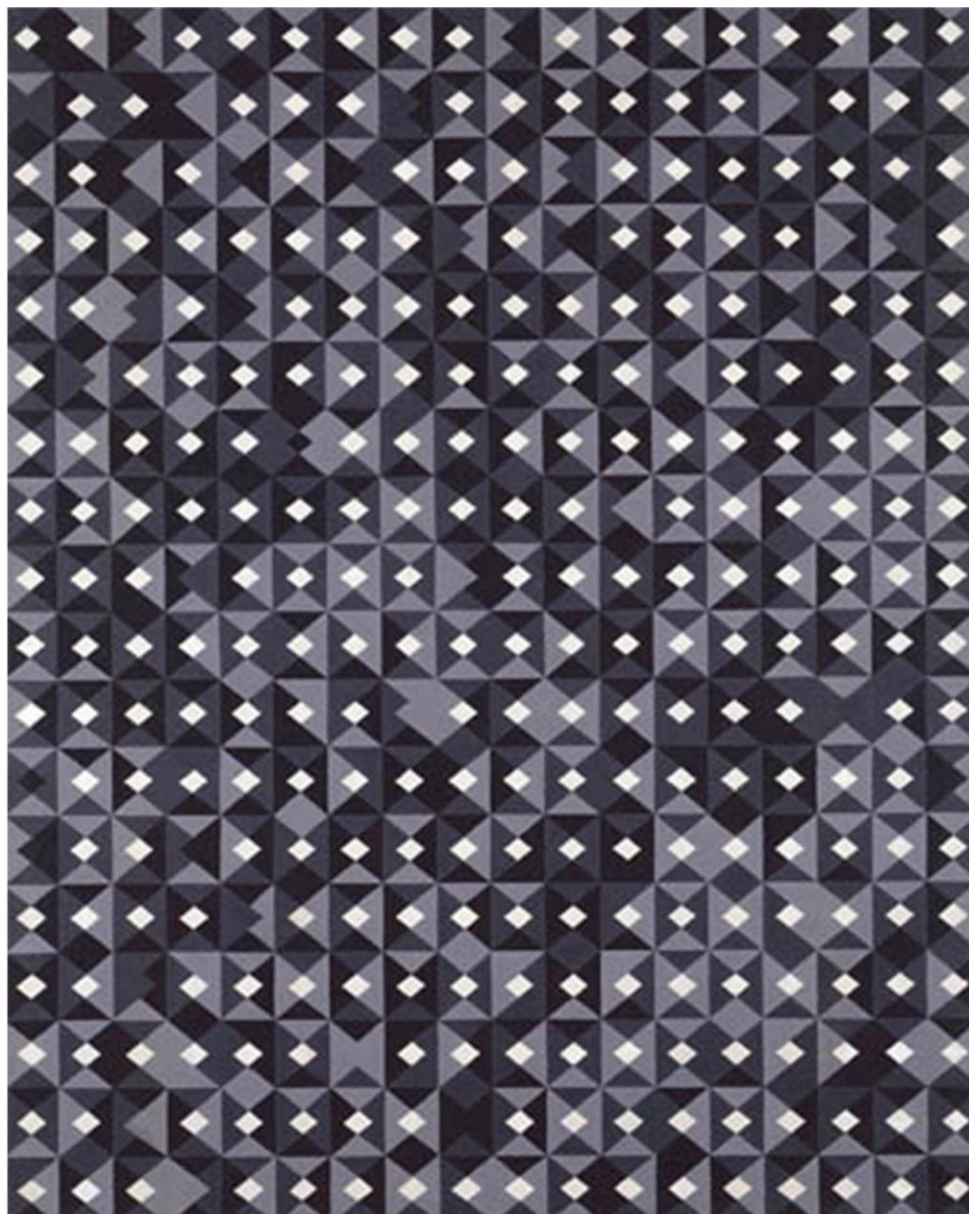
5. Zahrada (se čtvercem), 1960,
olej, plátno, 97 x 78 cm



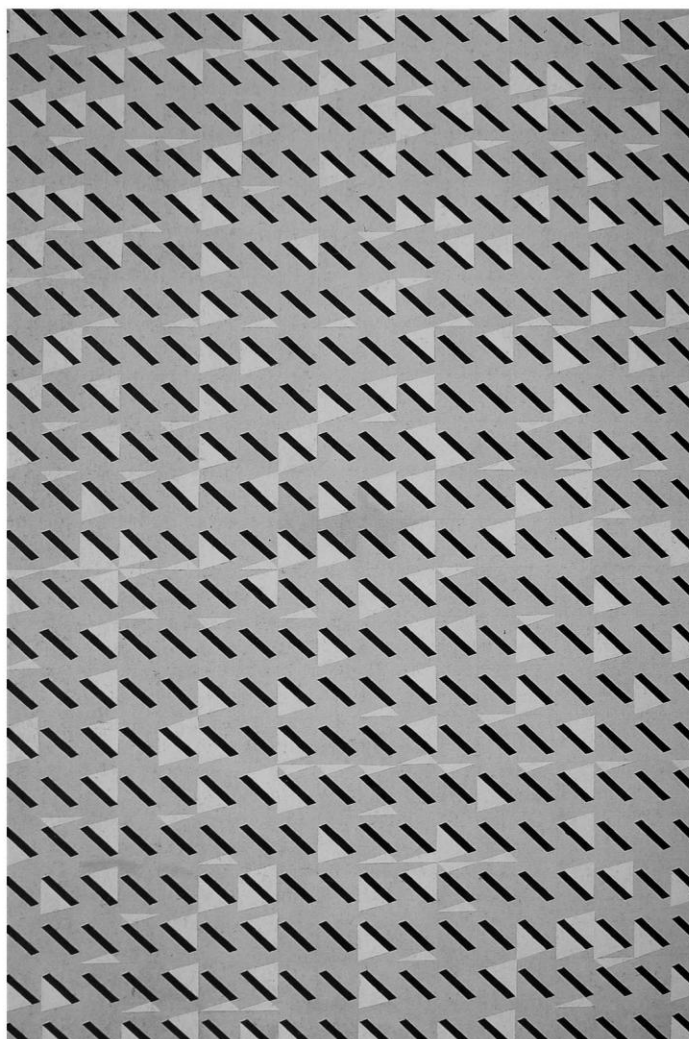
7. Šedá struktura, 1962-1963, olej,
plátno, 150 x 120 cm, Galerie
Benedikta Rejta v Lounech



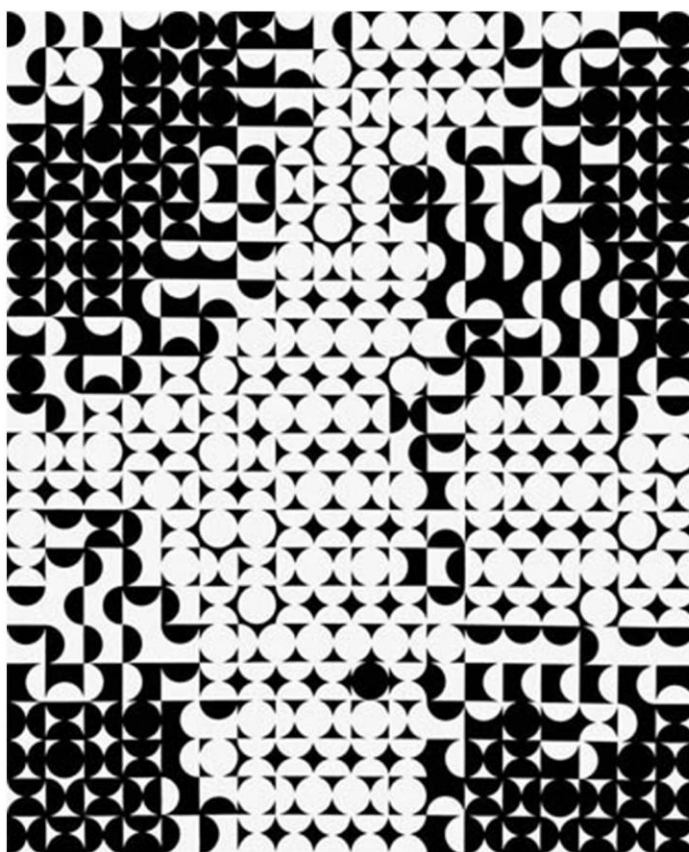
6. Červená šipka, 1962,
olej, juta, 120 x 120 cm,
Galerie Benedikta Rejta v
Lounech



8. Černé čárky, 1963, olej, plátno,
200 x 135 cm, Muzeum Olomouc



9. Černo-bílá struktura, 1964, olej,
plátno, 100 x 100 cm





10. Polychromní struktura, 1968,
olej, plátno, 220 x 110 cm,
Národní galerie v Praze

11. Makrostruktura, 1973, olej,
plátno, 150 x 150 cm, soukromá
sbírka



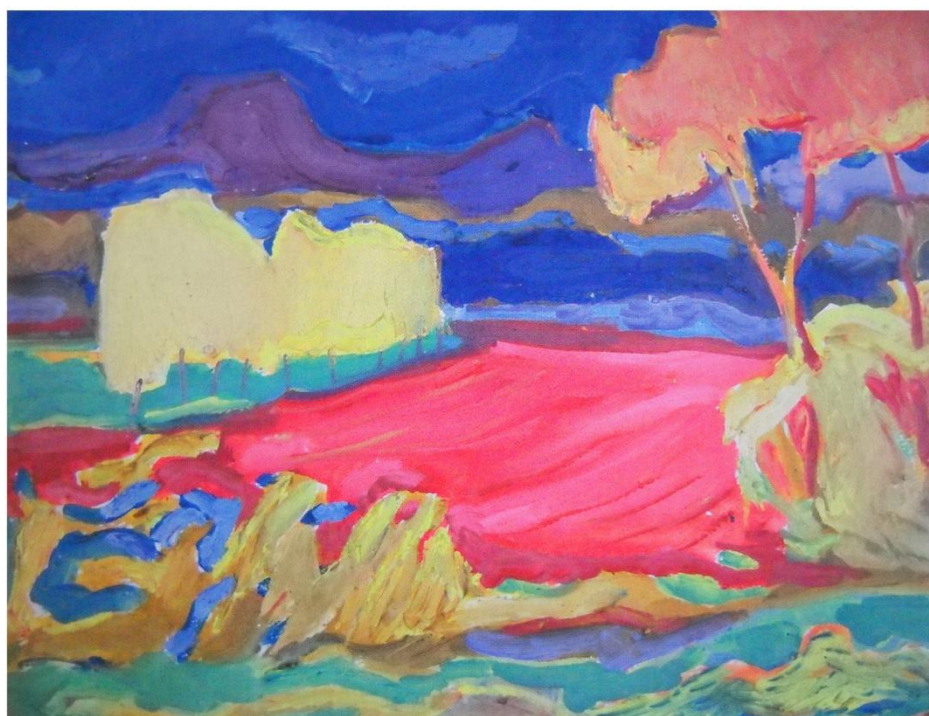
12. Žluté pole,
1980, olej, plátno,
65 x 65 cm



Vladislav Mirvald:

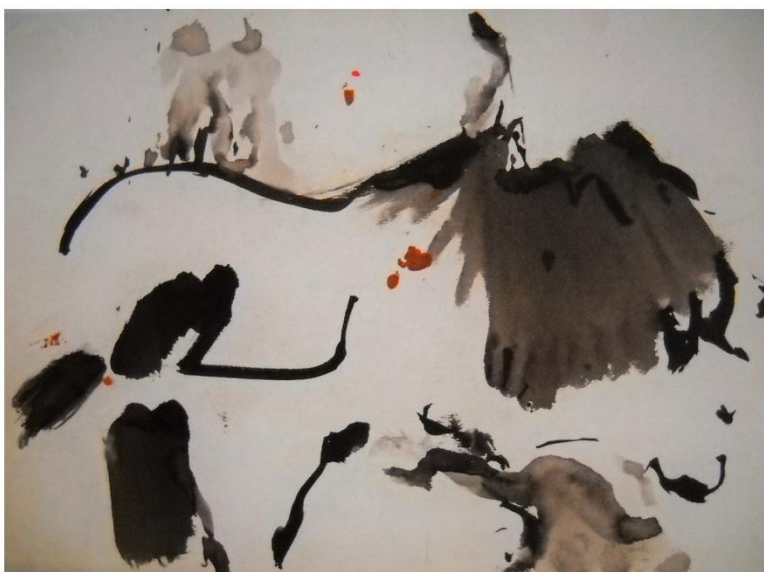


13. Olejová lampička, 1945, olej,
karton, 30 x 18,5 cm



14. Pole u Obory, 1959,
olej, karton, 25 x 31 cm,
soukromá sbírka

15. U Ohře, 1961, tuš, papír, 30 x 42 cm, soukromá sbírka



16. Oblík, 1962, olej, karton, 33 x 45 cm, soukromá sbírka



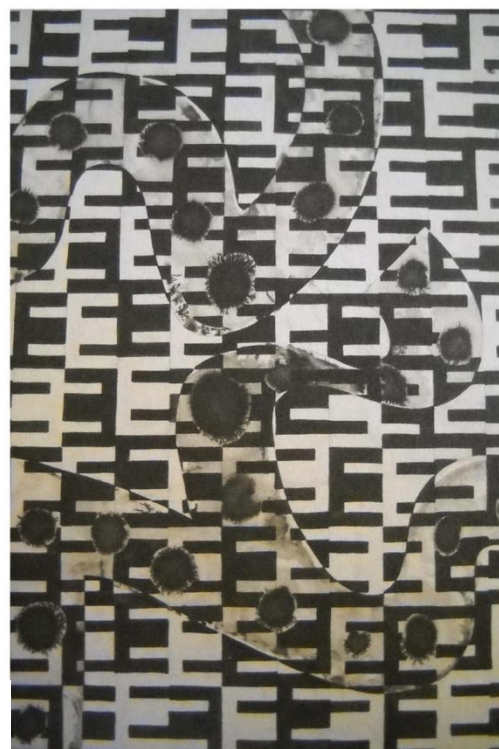
17. Kaňkáž, 1962, tuš, papír, 45 x 33 cm, soukromá sbírka

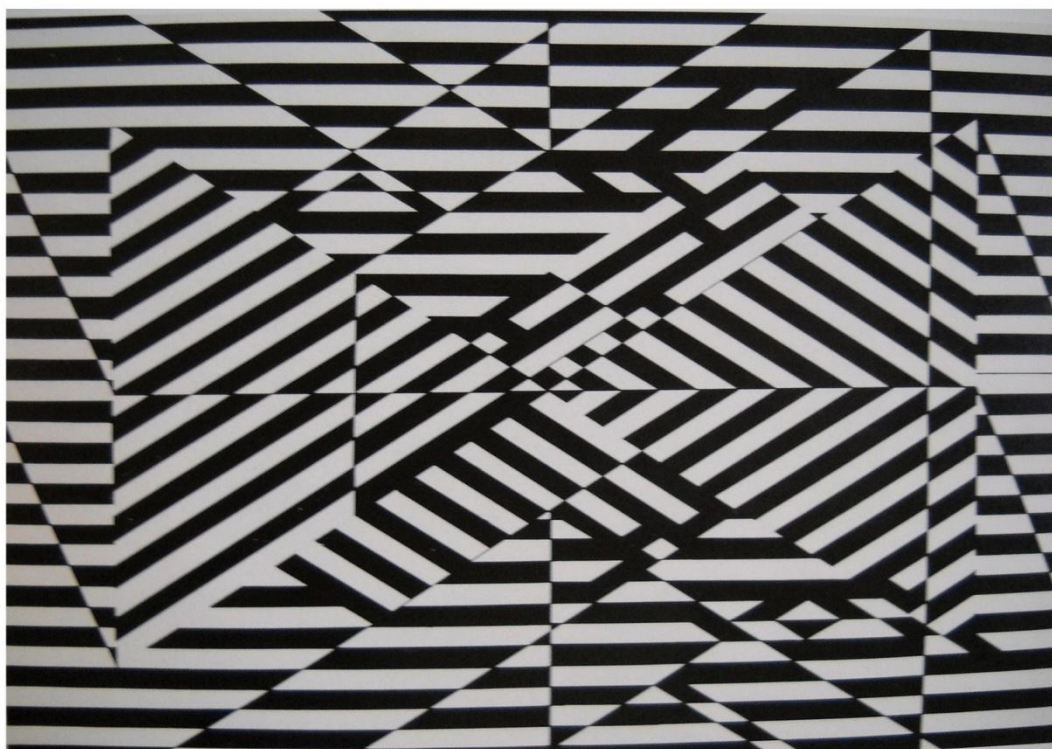


18. Kaňkáž, 1962, tuš, akvarel,
papír, 62 x 44 cm, soukromá
sbírka

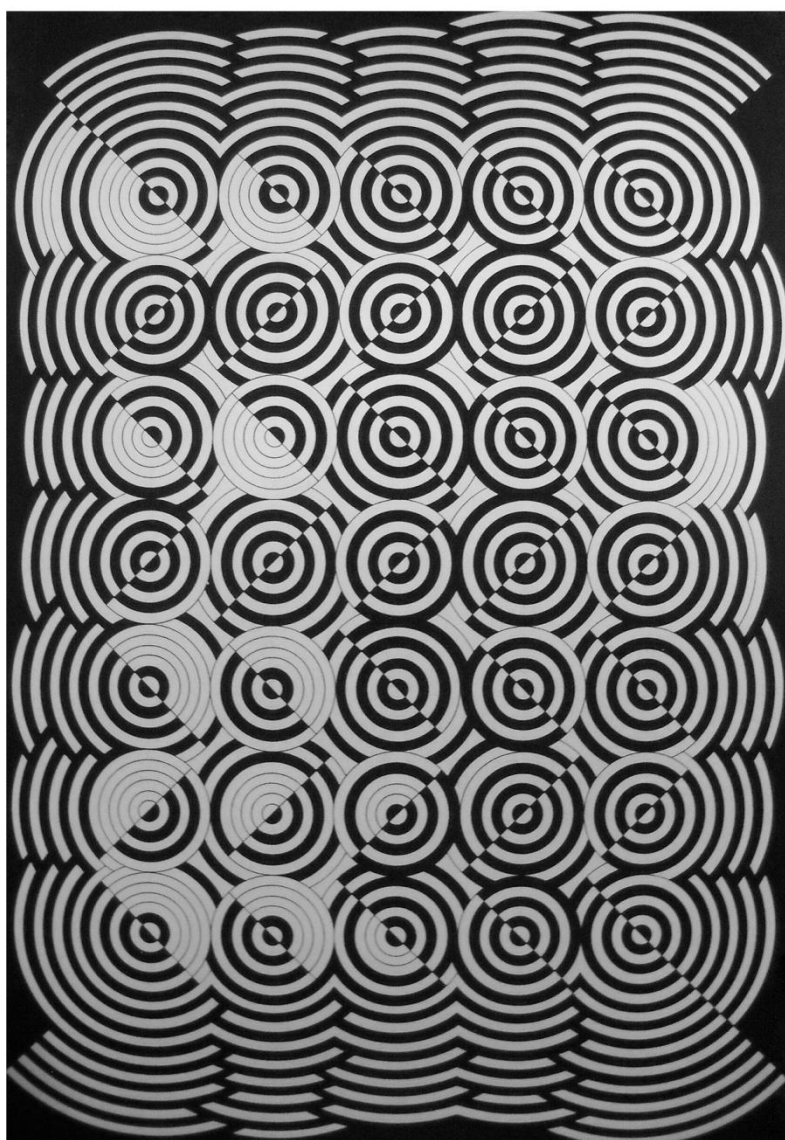


19. Struktura z písmene E, 1964,
tuš, papír, 59 x 42 cm





20. Tři směry rovnoběžek, 1964,
tuš, papír, 51 x 73 cm, Galerie
umění v Karlových Varech



21. Třicicerové oblouky, 1966,
olej, plátno, 160 x 110 cm, Galerie
Benedikta Rejta v Lounech

22. Dvougramondové kružnice,
1967, olej, karton, 62 x 44 cm,
soukromá sbírka



23. Aperspektiva krychlí, 1964-
1965, tuš, karton, 67,5 x 50,5 cm,
Severočeská galerie výtvarných
umění v Litoměřicích





24. Cylindrická perspektiva, 1969,
šeps, tuš, sololit, 152 x 115,5 cm,
Galerie moderního umění
v Hradci Králové



25. Kontinuální válce anuloidního tvaru, 1968, tuš, papír, 69,3 x 49,8 cm, soukromá sbírka



26. Topografie krajiny křivek, 1971, olej, karton, 50 x 40 cm

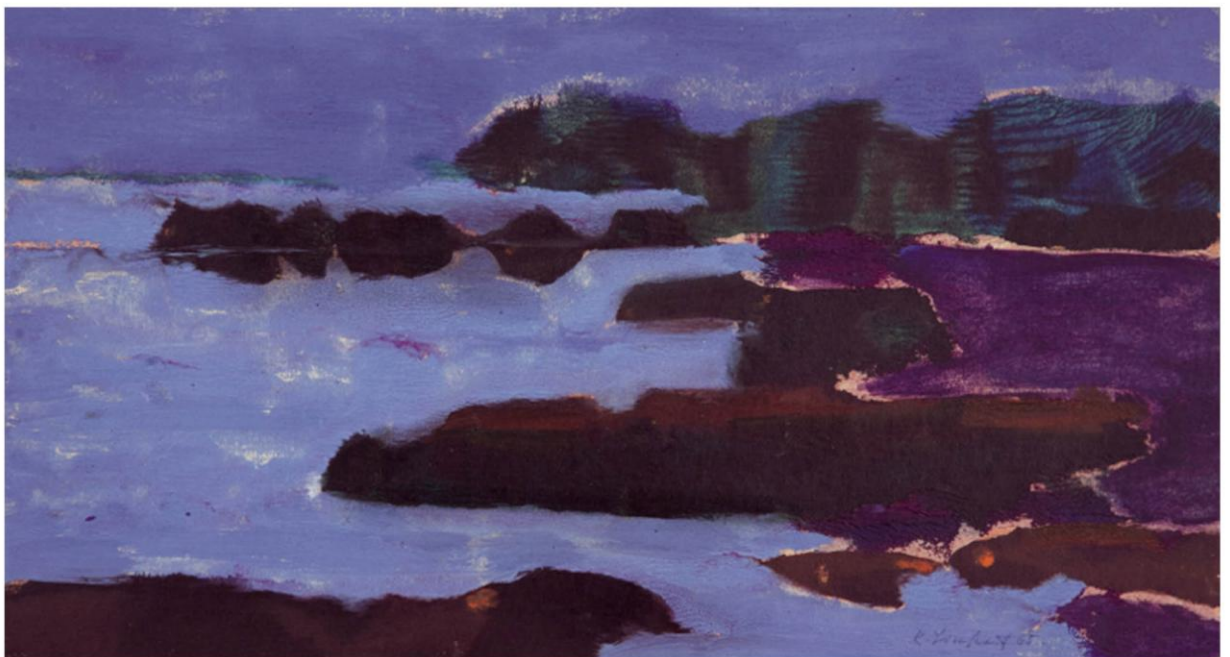


27. Rombergova křivka, 1989,
akryl, karton, 70,5 x 49,5 cm,
soukromá sbírka

Kamil Linhart:

28. Bez názvu, nedatováno,
pastel, papír, 18 x 13 cm

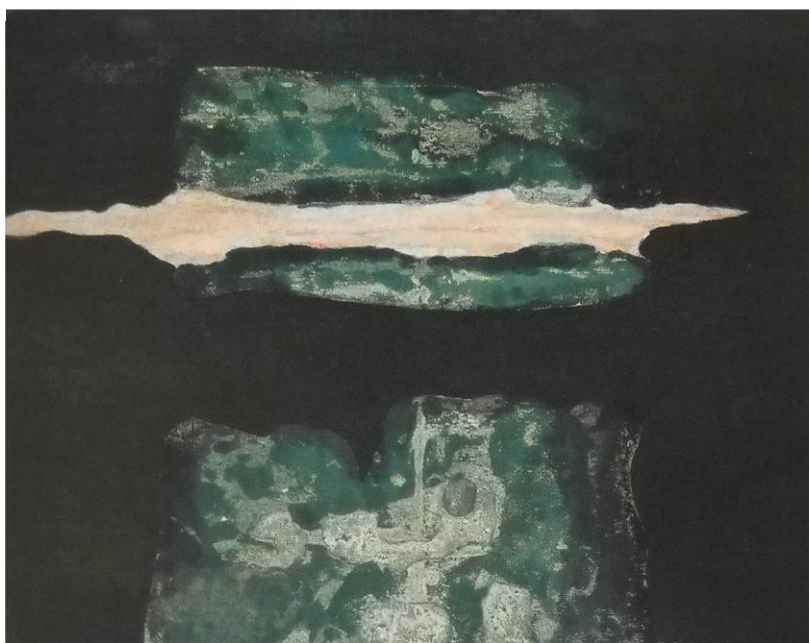
29. Loďky, 1960, olej, lepenka, 40
x 52,5 cm soukromá sbírka



30. Odjinud, 1964, 74 x 104 cm

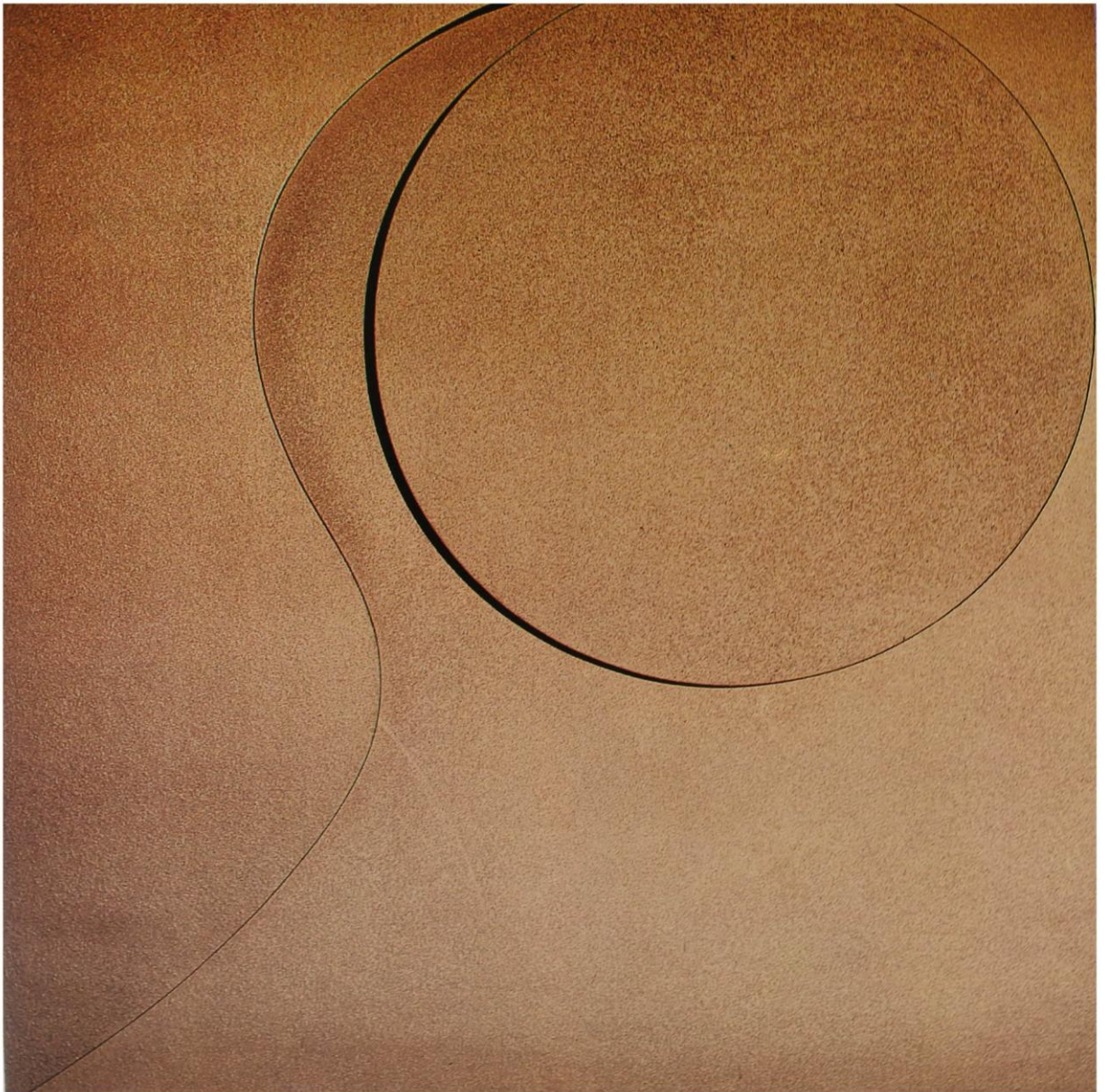


31. Archetyp I, 1964,
kombinovaná technika,
lepenka, 74 x 92 cm, Galerie
Benedikta Rejta



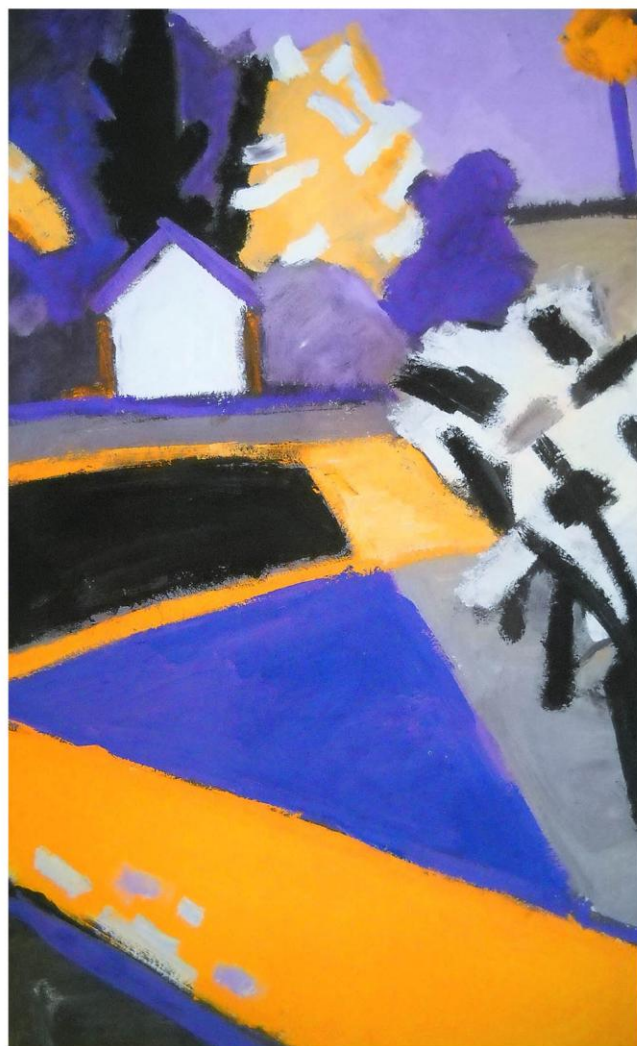
32. Prostorová kompozice,
1967, 73 x 100 x 20 cm





33. Reliéf XXVI, 1968, dřevo,
latex, sololit, Galerie Benedikta
Rejta

Karel Malich:



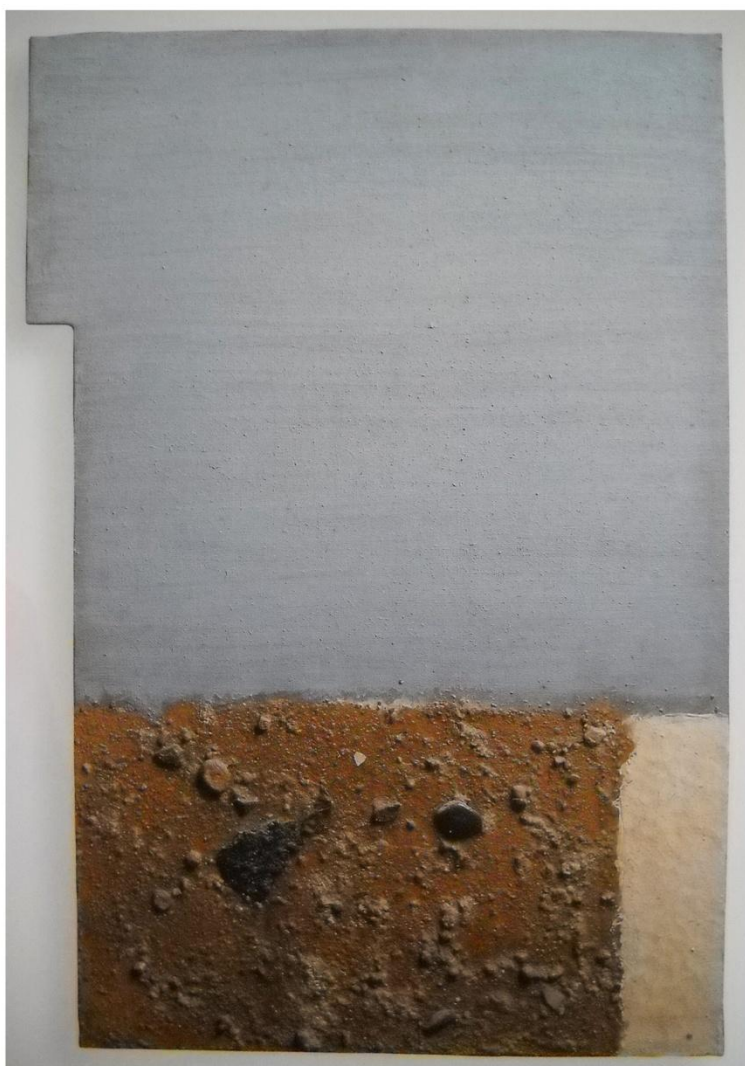
34. Krajina, 1958, tempera, papír,
82 x 53 cm, soukromá sbírka



35. Bílá krajina I,
1960, tempera,
papír, 46,5 x 62,5
cm, Národní galerie
v Praze



36. Jarní krajina, 1960, tempera,
papír, 43,5 x 65,5 cm, soukromá
sbírka

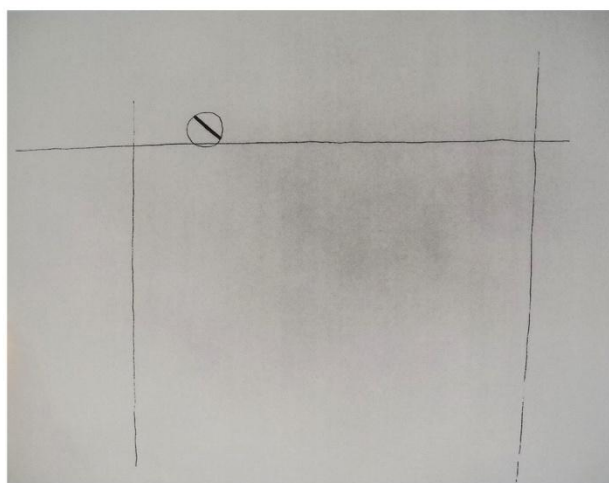


37. Krajina, 1963, tempera,
akronex, písek, kov, kámen, 55 x
37,5, soukromá sbírka

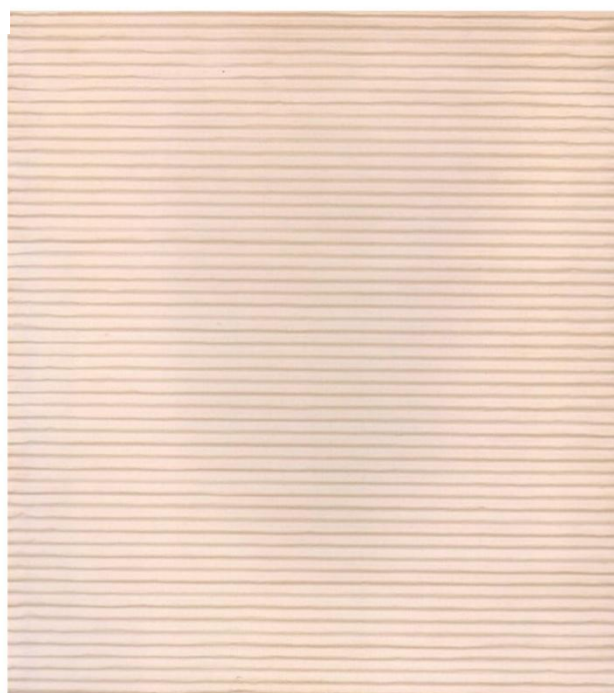
38. Bez názvu, 1962,
tempera, kvaš, papír, 45 x
62 cm, soukromá sbírka

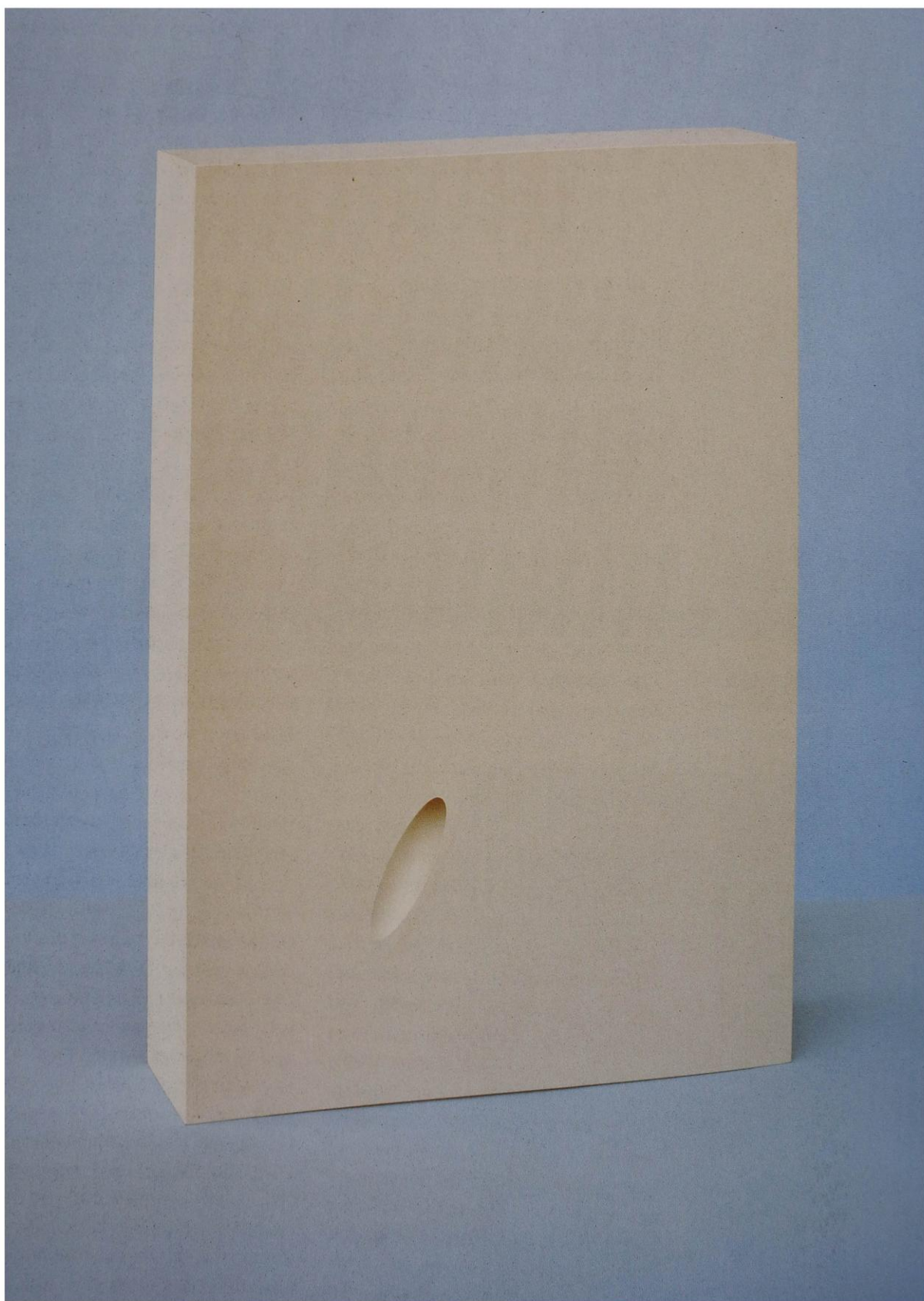


39. Otcova smrt, 1962, tuš, papír,
48 x 62 cm, soukromá sbírka



40. Bílý reliéf, 1963, tempera,
akronex, vlnitý papír, plátno, 53 x
47 cm, Galerie Benedikta Rejta v
Lounech





41. Bílá plastika, 1963,
pryskyřice, křída, 43 x 30 x 8 cm,
Národní galerie v Praze

42. Červená plastika, 1964,
lepenka, dřevo, barva, v. 65 cm,
soukromá sbírka



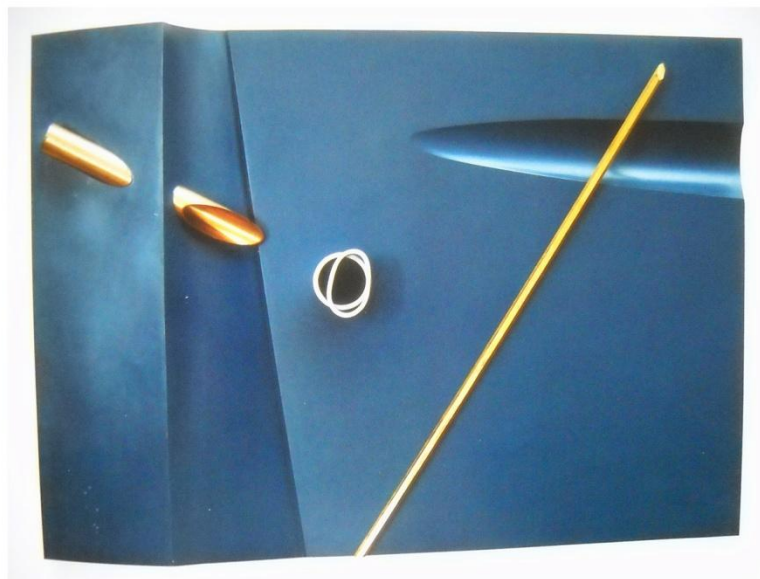
43. Prostorová plastika, 1967,
kov, v. 50 cm, Galerie Benedikta
Rejta v Lounech



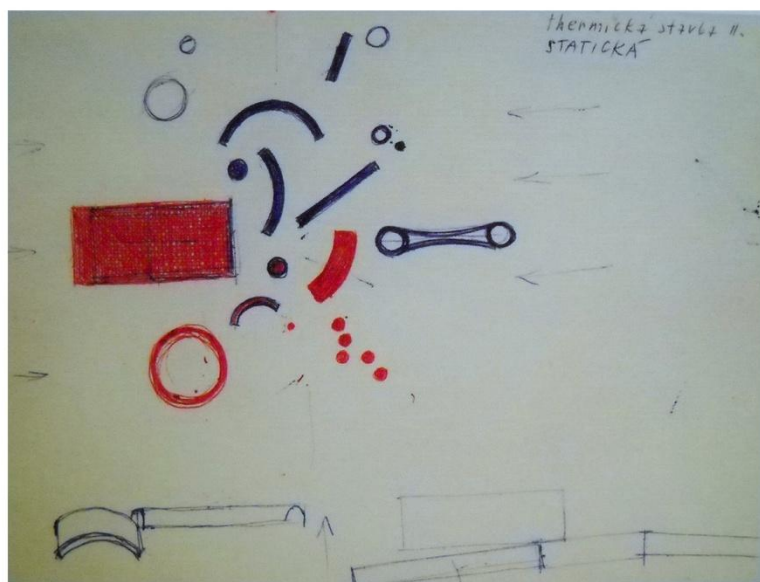
44. Kruhový projekt, 1968 – 1969,
hliník, písek, 100 x 100 cm,
Alšova jihočeská galerie Hluboká
nad Vltavou



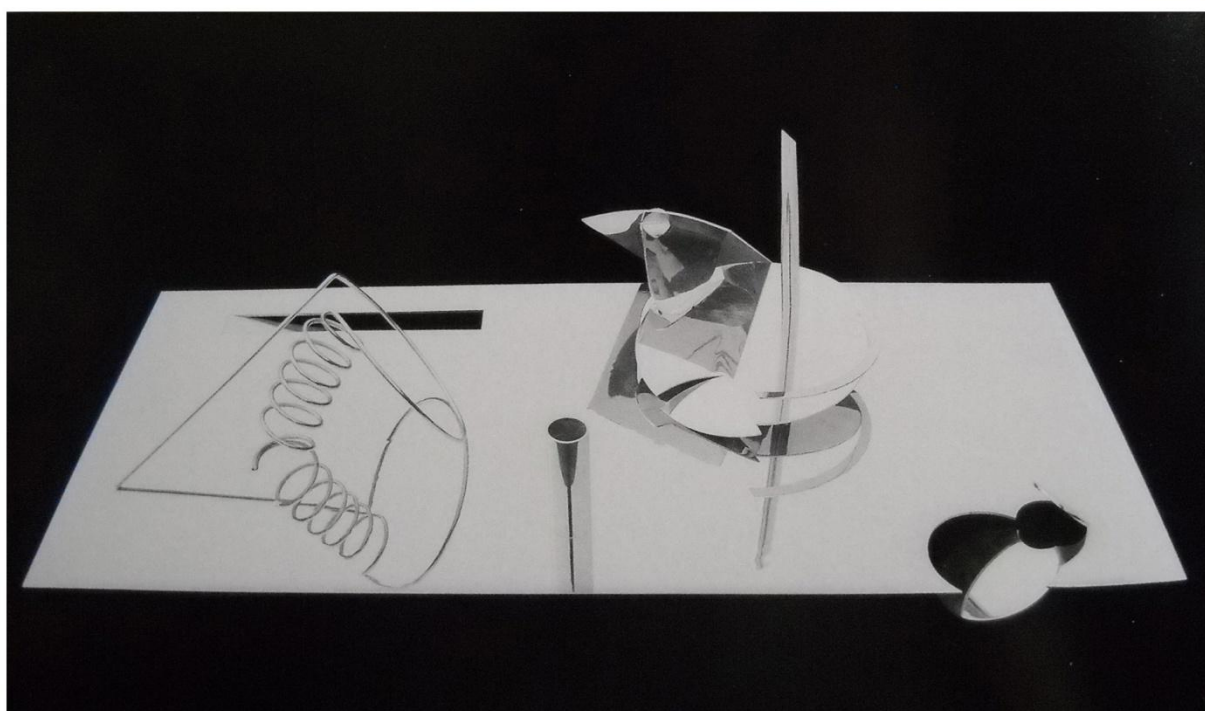
45. Modrozlatý koridor, 1967,
dřevo, umělá hmota, barva, kov,
67, 5 x 106 cm, České museum
výtvarných umění v Praze

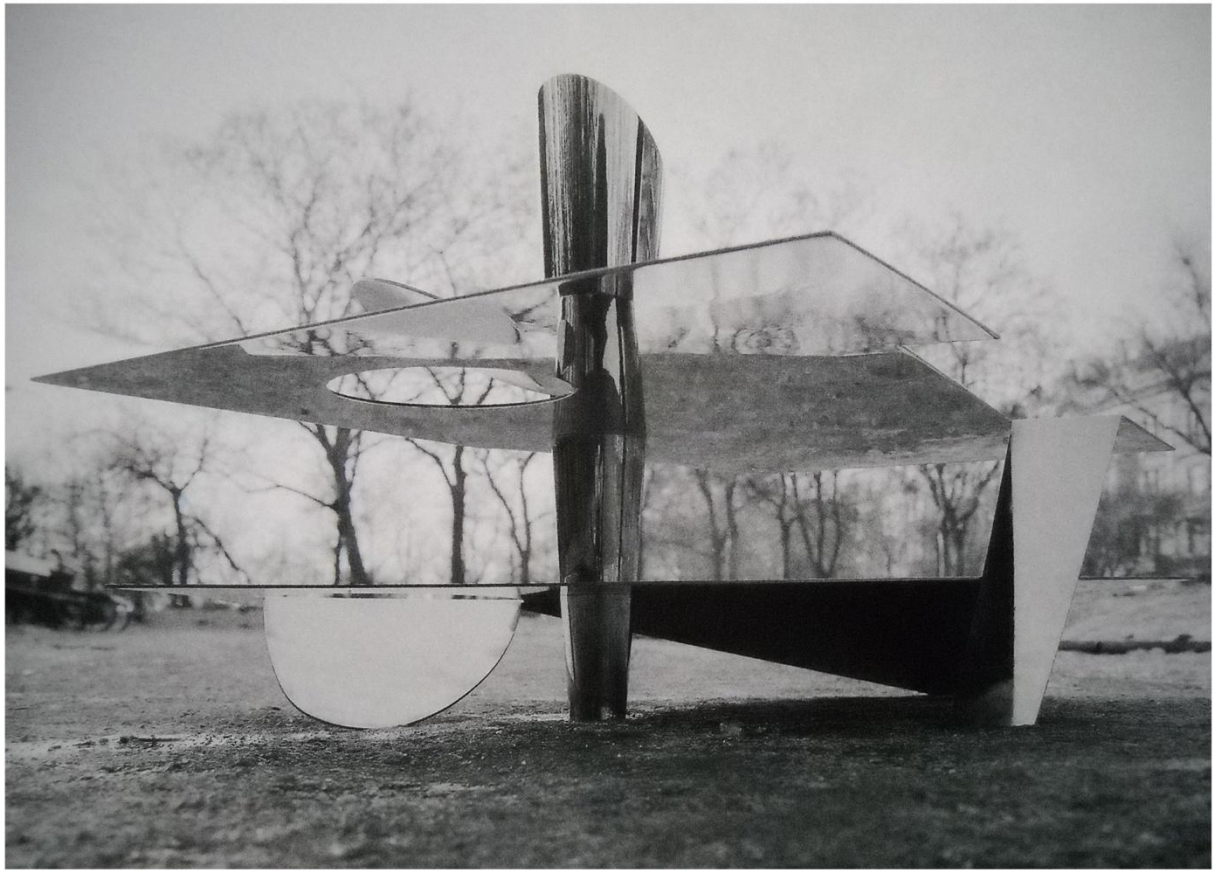


46. Termická stavba II, 1967,
(kresba ve skicáku) propisovací
tužka, papír, 15 x 21 cm, soukromá
sbírka



47. Projekt Země-Vzduch, 1969-
1970, chromová mosaz, dřevo,
červená barva, 125 x 96 x 35 cm





48. Stříbrný projekt, 1969-1970,
chromová mosaz, 41 x 79 x 74 cm,
Museum Sztuku, Lodž

SEZNAM OBRAZOVÉ PŘÍLOHY:

1. Zdeněk Sýkora, Zátíší se skleničkou, 1949, olej, plátno na lepence, 28 × 18 cm. In:
http://www.zdeneksykora.cz/?s=galerie&id_galerie=17, vyhledáno 18. 8. 2016.
2. Zdeněk Sýkora, Vršovice, 1953, olej, plátno, 145 x 200 cm. In:
http://www.zdeneksykora.cz/?s=galerie&id_galerie=9, vyhledáno 18. 8. 2016.
3. Zdeněk Sýkora, Pohled do ulice, 1956, olej, plátno, 60 x 75 cm, Galerie Benedikta Rejta v Lounech. In:
http://www.zdeneksykora.cz/?s=galerie&id_galerie=9, vyhledáno 18. 8. 2016.
4. Zdeněk Sýkora, Černá zahrada, 1958, olej, plátno, 60 x 60 cm. In:
http://www.zdeneksykora.cz/?s=galerie&id_galerie=9, vyhledáno 18. 8. 2016.
5. Zdeněk Sýkora, Zahrada (se čtvercem), 1960, olej, plátno, 97 x 78 cm. In:
http://www.zdeneksykora.cz/?s=galerie&id_galerie=7, vyhledáno 18. 8. 2016.
6. Zdeněk Sýkora, Červená šipka, 1962, olej, juta, 120 x 120 cm, Galerie Benedikta Rejta v Lounech. In:
http://www.zdeneksykora.cz/?s=galerie&id_galerie=7, vyhledáno 18. 8. 2016.
7. Zdeněk Sýkora, Šedá struktura, 1962-1963, olej, plátno, 150 x 120 cm, Galerie Benedikta Rejta v Lounech. In: http://www.zdeneksykora.cz/?s=galerie&id_galerie=7, vyhledáno 18. 8. 2016.
8. Zdeněk Sýkora, Černé čárky, 1963, olej, plátno, 200 x 135 cm, Muzeum Olomouc. Reprodukce z knihy: Marie JUDLOVÁ (ed.): Ohniska znovuzrození: České umění 1956-1963. Katalog výstavy Galerie hlavního města Prahy, Praha 1994.
9. Zdeněk Sýkora, Černo-bílá struktura, 1964, olej, plátno, 100 x 100 cm. In:
http://www.zdeneksykora.cz/?s=galerie&id_galerie=7, vyhledáno 18. 8. 2016.
10. Zdeněk Sýkora, Polychromní struktura, 1968, olej, plátno, 220 x 110 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Lenka SÝKOROVÁ (ed.): Zdeněk Sýkora: rozhovory. Praha 2009.
11. Zdeněk Sýkora, Makrostruktura, 1973, olej, plátno, 150 x 150 cm, soukromá sbírka. In: vyhledáno 18. 8. 2016.
12. Zdeněk Sýkora, Žluté pole, 1980, olej, plátno, 65 x 65 cm. Reprodukce z knihy: Lenka SÝKOROVÁ (ed.): Zdeněk Sýkora: rozhovory. Praha 2009.
13. Vladislav Mirvald, Olejová lampička, 1945, olej, karton, 30 x 18,5 cm. Reprodukce z knihy: Jiří MACHALICKÝ: Vladislav Mirvald-Konstruktivní variace. Katalog výstavy Musea Kampa, Praha 2015.
14. Vladislav Mirvald, Pole u Obory, 1959, olej, karton, 25 x 31 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Tomáš POSPISZYL: Vladislav Mirvald. Plzeň 2010.
15. Vladislav Mirvald, U Ohře, 1961, tuš, papír, 30 x 42 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Tomáš POSPISZYL: Vladislav Mirvald. Plzeň 2010.
16. Vladislav Mirvald, Oblík, 1962, olej, karton, 33 x 45 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Tomáš POSPISZYL: Vladislav Mirvald. Plzeň 2010.

17. Vladislav Mirvald, Kaňkáž, 1962, tuš, papír, 45 x 33 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Tomáš POSPISZYL: Vladislav Mirvald. Plzeň 2010.
18. Vladislav Mirvald, Kaňkáž, 1962, tuš, akvarel, papír, 62 x 44 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Tomáš POSPISZYL: Vladislav Mirvald. Plzeň 2010.
19. Vladislav Mirvald, Struktura z písmene E, 1964, tuš, papír, 59 x 42 cm. Reprodukce z knihy: Jiří MACHALICKÝ: Vladislav Mirvald-Konstruktivní variace. Katalog výstavy Musea Kampa, Praha 2015.
20. Vladislav Mirvald, Tři směry rovnoběžek, 1964, tuš, papír, 51 x 73 cm, Galerie umění v Karlových Varech. Reprodukce z knihy: Tomáš POSPISZYL: Vladislav Mirvald. Plzeň 2010.
21. Vladislav Mirvald, Třícicerové oblouky, 1966, olej, plátno, 160 x 110 cm, Galerie Benedikta Rejta v Lounech. Reprodukce z knihy: Tomáš POSPISZYL: Vladislav Mirvald. Plzeň 2010.
22. Vladislav Mirvald, Dvougramondové kružnice, 1967, olej, karton, 62 x 44 cm, soukromá sbírka
23. Vladislav Mirvald, Aperspektiva krychlí, 1964-1965, tuš, karton, 67,5 x 50,5 cm, Severočeská galerie výtvarných umění v Litoměřicích. Reprodukce z knihy: Tomáš POSPISZYL: Vladislav Mirvald. Plzeň 2010.
24. Vladislav Mirvald, Cylindrická perspektiva, 1969, šeps, tuš, sololit, 152 x 115,5 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové. Reprodukce z knihy: Tomáš POSPISZYL: Vladislav Mirvald. Plzeň 2010.
25. Vladislav Mirvald, Kontinuální válce anuloidního tvaru, 1968, tuš, papír, 69,3 x 49,8 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Tomáš POSPISZYL: Vladislav Mirvald. Plzeň 2010.
26. Vladislav Mirvald, Topografie krajiny křivek, 1971, olej, karton, 50 x 40 cm. Reprodukce z knihy: Jiří MACHALICKÝ: Vladislav Mirvald-Konstruktivní variace. Katalog výstavy Musea Kampa, Praha 2015.
27. Vladislav Mirvald, Rombergova křivka, 1989, akryl, karton, 70,5 x 49,5 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Tomáš POSPISZYL: Vladislav Mirvald. Plzeň 2010.
28. Kamil Linhart, Bez názvu, nedatováno, pastel, papír, 18 x 13 cm. Reprodukce z knihy: Alica ŠTEFANČIKOVÁ : Surrealismus v Lounech. Katalog výstavy Galerie Benedikta Rejta. Louny 2007.
29. Kamil Linhart, Loďky, 1960, olej, lepenka, 40 x 52,5 cm soukromá sbírka. In: <http://acb.cz/Linhart-Kamil-Lodky-43204>.
30. Kamil Linhart, Odjinud, 1964, 74 x 104 cm. Reprodukce z knihy: Zbyněk SEDLÁČEK: Kamil Linhart, Cesta ke kruhu. Katalog výstavy Českého muzea výtvarných umění, Praha 1996.
31. Kamil Linhart, Archetyp i, 1964, kombinovaná technika, lepenka, 74 x 92 cm, Galerie Benedikta Rejta: Reprodukce z knihy: Rostislav ŠVÁCHA, Marie PLATOVSKÁ eds., Dějiny českého výtvarného umění VI/1., 1958-2000, Praha 2007.
32. Kamil Linhart, Prostorová kompozice, 1967, 73 x 100 x 20 cm. Reprodukce z knihy: Zbyněk SEDLÁČEK: Kamil Linhart, Cesta ke kruhu. Katalog výstavy Českého muzea výtvarných umění, Praha 1996.
33. Kamil Linhart, Reliéf XXVI, 1968, dřevo, latex, sololit, Galerie Benedikta Rejta. Reprodukce z knihy: Josef HLAVÁČEK /Jan SEKERA: Poesie racionality. Katalog výstavy Českého muzea výtvarného umění, Praha 1993.
34. Karel Malich, Krajina, 1958, tempera, papír, 82 x 53 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Karel SRP: Karel Malich. Praha 2013.

35. Karel Malich, Bílá krajina I, 1960, tempera, papír, 46,5 x 62,5 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Karel SRP: Karel Malich. Praha 2013.
36. Karel Malich, Jarní krajina, 1960, tempera, papír, 43,5 x 65,5 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Karel SRP: Karel Malich. Praha 2013.
37. Karel Malich, Krajina, 1963, tempera, akronex, písek, kov, kámen, 55 x 37,5, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Karel SRP: Karel Malich. Praha 2013.
38. Karel Malich, Bez názvu, 1962, tempera, kvaš, papír, 45 x 62 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Karel SRP: Karel Malich. Praha 2013.
39. Karel Malich, Otcova smrt, 1962, tuš, papír, 48 x 62 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Karel SRP: Karel Malich. Praha 2013.
40. Karel Malich, Bílý reliéf, 1963, tempera, akronex, vlnitý papír, plátno, 53 x 47 cm, Galerie Benedikta Rejta v Lounech. In: <http://www.artlist.cz/dila/krajina-bily-relief-5211/>, vyhledáno 18. 8. 2016.
41. Karel Malich, Bílá plastika, 1963, pryskyřice, křída, 43 x 30 x 8 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Marie JUDLOVÁ (ed.): Ohniska znovuzrození: České umění 1956-1963. Katalog výstavy Galerie hlavního města Prahy, Praha 1994.
42. Karel Malich, Červená plastika, 1964, lepenka, dřevo, barva, v. 65 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Karel SRP: Karel Malich. Praha 2013.
43. Karel Malich, Prostorová plastika, 1967, kov, v. 50 cm, Galerie Benedikta Rejta v Lounech. Reprodukce z knihy: Karel SRP: Karel Malich. Praha 2013.
45. Karel Malich, Modrozlatý koridor, 1967, dřevo, umělá hmota, barva, kov, 67, 5 x 106 cm, České museum výtvarných umění v Praze. Reprodukce z knihy: Karel SRP: Karel Malich. Praha 2013.
46. Karel Malich, Termická stavba II, 1967, (kresba ve skicáku) propisovací tužka, papír, 15 x 21 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Karel SRP: Karel Malich. Praha 2013.
47. Karel Malich, Projekt Země-Vzduch, 1969-1970, chromová mosaz, dřevo, červená barva, 125 x 96 x 35 cm. Reprodukce z knihy: Karel SRP: Karel Malich. Praha 2013.
48. Karel Malich, Stříbrný projekt, 1969-1970, chromová mosaz, 41 x 79 x 74 cm, Museum Sztuku, Lodž. Reprodukce z knihy: Karel SRP: Karel Malich. Praha 2013.