

Univerzita Karlova v Praze

Fakulta humanitních studií

## BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Název: Malířské dílo Zdeňka Sýkory: analýza vývoje vyjadřovacích prostředků a vybrané souvislosti se západním uměleckohistorickým a filosofickým myšlením

Název v angličtině: Zdeněk Sýkora's paintings: Analysis of development of means of expression and selected connections with western art historical and philosophical thought

Autor: Vít Urban

Vedoucí práce: doc. PhDr. Jaroslav Vančát, Ph.D.

Místo a rok vypracování: Jiřice 2016-17

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Jiřicích dne 5.1.2017

.....

Na tomto místě bych chtěl poděkovat panu docentovi Jaroslavu Vančátovi za kurzy, které inspirovaly volbu tématu této bakalářské práce, stejně tak jako za její následné odborné vedení.

Rovněž bych zde chtěl vyjádřit poděkování za podporu své rodině.

## Obsah

Úvod	5
Etapa první: Malířské začátky	7
Etapa druhá: Studium přírody ke krajinomalbě	10
Etapa třetí: Krajinomalba s uplatněním autonomních vyjadřovacích prostředků	15
Etapa čtvrtá: Počátky nefigurativní malby a Struktury	19
Etapa pátá: Linie	32
Etapa šestá: Skvrny	45
Shrnutí vývoje Sýkorových vyjadřovacích prostředků	47
Použitá literatura	49

# Malířské dílo Zdeňka Sýkory: analýza vývoje vyjadřovacích prostředků a vybrané souvislosti se západním uměleckohistorickým a filosofickým myšlením

## Úvod

Předmětem této bakalářské práce je malířské dílo významného českého malíře Zdeňka Sýkory, žijícího v letech 1920 – 2011. Tato práce se bude primárně věnovat analýze jím používaných vyjadřovacích prostředků a jejich vývoji. Vedle toho budou zkoumány konsekvence Sýkorova díla v rámci západní umělecké tvorby a myšlení, především pak návaznost na tendence ve vizuálním umění, které významně ovlivnily Sýkorův vývoj.

Tvorba Zdeňka Sýkory reflektuje jeho údiv před kosmem, úžas z nepoznatelného. Jejím prostřednictvím, transponováním vnímané skutečnosti do podoby obrazu, Sýkora poznával vztah vlastní existence ke kosmu. To jsou témata veskrze filosofická. V menší míře se tato práce tedy bude zabývat i souvislostmi jeho díla s vybranými spisy představitelů západního filosofického myšlení.

S ohledem na rozsah se tato práce bude soustředit na Sýkorovo malířské dílo a nebude se blíže věnovat jeho fotografickým začátkům, grafické tvorbě, objektům, dílům integrovaným do architektury či převodu partitur pro liniové obrazy do hudební formy. Ze stejného důvodu se tato práce nebude blíže zabývat životními okolnostmi Sýkorovy tvorby, s výjimkou událostí, které jsou klíčové pro výklad vývoje malířových vyjadřovacích prostředků. Mnoho o životě Zdeňka Sýkory je uvedeno v jeho obsáhlé, několikadílné monografii, která je základním, výchozím zdrojem informací pro tuto práci. Konkrétně se jedná o knihy Lenky Sýkorové a Pavla Kappela *Rozhovory a Zdeněk Sýkora 90*. Především první jmenovaná publikace je cenným pramenem, jelikož je

rozsáhlou sbírkou malířem poskytnutých rozhovorů. V tomto směru je základním pramenem i filmový dokument České televize v režii Jaroslava Brabce, v němž o své tvorbě Sýkora hovoří osobně, nezprostředkovaně. Všechny použité citace z tohoto filmového materiálu jsou pro tuto práci přepsány metodou doslovné transkripce. Kompletní odkazy na použité materiály viz. Použitá literatura.

Pro přehlednost analýzy bude v této práci malířské dílo Zdeňka Sýkory rozčleněno do šesti etap, řazených chronologicky podle data, kdy byly započaty, přičemž některé z nich vyvrcholily přechodem do další etapy a byly završeny, jiné pak paralelně pokračovaly vedle etap nově vzniklých. Pozornost bude věnována zejména strukturálním a liniovým obrazům, v nichž spočívá Sýkorův přínos, přinejmenším v kontextu evropského vizuálního umění. Význam těchto děl lze krátce ilustrovat i jejich umístěním ve sbírkách prestižních uměleckých institucí, mezi které se řadí kupříkladu pařížské Centre Pompidou, Německá národní galerie v Berlíně či vídeňský MUMOK.

Vyjadřovacími prostředky jsou v tomto textu myšleny malířské prostředky, jimiž autor transponuje zvolený námět a s ním související výtvarný záměr do vizuálně vnímatelné podoby. Základním malířským vyjadřovacím prostředkem je v tomto smyslu barevná skvrna a analyzovány jsou její vizuálně vnímatelné vlastnosti jako tvar, barva, pastozita a relace k ostatním použitým vyjadřovacím prostředkům.

## **Etapa první: Malířské začátky**

„Podstatné je, aby člověk dělal to, čím je posedlý.“ říká Zdeněk Sýkora ve filmovém dokumentu Jaroslava Brabce. (Brabec 2001, v čase 53:00) Dle vlastních slov byl fascinován obrazy již od svého dětství. Po prvních aktivních zkušenostech s vizuálním uměním, které získával fotografováním, se počátkem čtyřicátých let začal věnovat i médiu malby. V Lounech, kde žil, se účastnil happeningů, na nichž se seznamoval se současným uměním, filosofií a moderní kulturou obecně. (Sýkorová, Kappel 2009, s. 127, 177, 183, 225) A právě pod tímto vlivem začal inklinovat k surrealismu. „Tenkrát jsme hledali cestu a ten surrealismus je v té době kolem puberty a později takový nejpřístupnější. Je magický, je tam podvědomí, je tam takový chaos, který se v každém člověku vyskytuje.“ (Brabec 2001, v čase 13:15)

Analýze vyjadřovacích prostředků tohoto období Sýkorovy tvorby brání fakt, že se v malířově archivu dochovalo pouze několik menších prací a ty nejsou publikovány. Sýkora měl k této tendenci později odpor a celou svou surrealistickou tvorbu spálil. „Protože jsem cítil, že ten surrealismus je taková umělá, vyloženě pubertální věc.“ (Brabec 2001, v čase 12:35) Na základě rozhovorů a malířova vývoje můžeme tedy jen analyzovat podstatné rysy principů, podle nichž v této etapě tvořil a porovnat je s pozdějšími metodami.

Pro Sýkorovu surrealistickou etapu je charakteristické, že poprvé a naposledy během své tvorby maluje na základě svých pocitů a podvědomí a nekomponuje obrazy na základě rozumu či racionálně podloženého systému, neusiluje o později žádanou objektivitu vyjadřovacích prostředků. „Nikdy jsem ve své tvorbě nechtěl obtěžovat svými subjektivními pocity.“ říká v rozhovoru s Radanem Wagnerem z roku 2006. (Sýkorová, Kappel 2009, s. 218) Po odklonu od této tendence už vždy bude usilovat o vynalezení systému, jak co neobjektivněji transponovat zvolený námět do podoby obrazu. Do takové formy, která není pouhou imitací smyslově zakušeného, ale obrazem – svébytnou entitou, vytvořenou na základě vnímané skutečnosti (k takovému pojetí obrazu se poprvé explicitně hlásili představitelé americké poválečné abstrakce, avšak zárodky takového chápání obrazu můžeme sledovat již od Cézanna;

Sýkora se k tomuto pojetí hlásí např. ve filmovém dokumentu Jaroslava Brabce v souvislosti s vysvětlováním podstaty svých liniových obrazů). Paralelu s hudební partiturou dále v tomto textu dokreslí princip pozdějších strukturních a liniových obrazů. Během této surrealistické etapy si Sýkora prošel prací s tvůrčími metodami, od nichž se posléze distancoval a jak uvádí v rozhovoru s Petrem Volfem, v šedesátých letech, v období působení skupiny Křižovatka měl k této tendenci přímo odpor. (Sýkorová, Kappel 2009, s.168)

V druhé polovině čtyřicátých let začal Sýkora inklinovat ke kubismu. Je velice pravděpodobné, že s mnoha díly avantgardních mistrů, průkopníků této tendence, stejně jako českých malířů, tvořících pod jejich vlivem, se seznámil již během setkání lounských intelektuálů. V rozhovoru s Dušanem Brozmanem a Borisem Kršňákem z roku 2006 zmiňuje, že byl významně inspirován výstavou „Umění republikánského Španělska / Španělští umělci Pařížské školy“, jež se konala počátkem roku 1946 v pražské galerii Mánes. (Sýkorová, Kappel 2009, s. 225) Tam měl možnost osobně se konfrontovat s originály mj. Pabla Picassa.

„Pochopitelně, když mladý člověk začne dělat nějakou úplně novou tendenci, která zrála delší čas, tak je to vždycky amatérství, je to výraz obdivu nebo nadšení k té věci, ale to pochopení přijde až mnohem později. A taky přišlo.“ říká Sýkora o svých experimentech s kubismem v dokumentu České televize. (Brabec 2001, v čase 9:20) Tato slova potvrzuje komparace jeho nejstarších knižně publikovaných kubistických obrazů z roku 1947 (Zátiší s citronem, Zátiší s hruškou, Zátiší s petrolejkou; k vidění in Sýkorová, Kappel 2009, s. 52-53) s díly Picassa a Braqua. Z hlediska zobrazování tvarů viděných předmětů se Sýkora držel principů analytického kubismu: nejsignifikantněji rozkladu objektů na elementární geometrické tvary a související vícehledovosti – v duchu Picassova výroku „Obraz vidíme jen po úsecích. Najednou vždy jen jedno místo. Tak například hlavu, ne tělo, když jde o podobiznu. Nebo oko, ale nikoli nos nebo ústa. Proto je vždy všechno správné. Jakákoli deformace je správná, právě proto.“ (Ganteführer-Trierová 2005, s. 18 a barevnosti, která nutně nemusí odpovídat viděné barvě motivu ve smyslu práce s tzv. lokální barvou. Sýkorova volba zátiší jako motivu je však v kontextu analytického kubismu malířů Pařížské školy spíše raritní. Picasso se ve fázi analytického kubismu, tedy mezi lety 1909 – 1212, čtyři dekády před Sýkorovou



kubistickou etapou, věnoval především figurálním námětům, Braque uplatňoval nové malířské metody hlavně na krajinných motivech. Obdobný výběr námětů můžeme pozorovat i u Gleize, Metzinger, Delauney či Grise. Můžeme snadno vysledovat, že zátiší se dostává do popředí zájmu kubistů až v souvislosti s vývojem a reflexí analytických metod, s obratem k syntetickému kubismu.

S výjimkou Zátiší s citronem pracoval Sýkora na obrazech z roku 1947, po vzoru Picassa a Braqua, metodou potlačení barevné škály do valérů chladných modrošedých a teplých hnědých tónů, aby vynikly zamýšlené tvarové vlastnosti zobrazovaných předmětů. Tento princip práce s tepelným kontrastem jednotlivých barev při zachování plošného neiluzivního obrazového prostoru, stejně jako rozklad zobrazovaných objektů na elementární geometrické tvary, první kubisté odvodili ze studia obrazů Paula Cézanna.

Tento cézannovský způsob nahlížení na ztvárňovaný motiv je ve své podstatě systematickou metodou, jak transponovat viděný námět do formy obrazu. Již v této Sýkorově etapě experimentu s kubismem, kterou on sám považoval za ještě zcela amatérskou, tedy můžeme pozorovat zárodky dvou rysů, které budou pro jeho pozdější tvorbu charakteristické, přestože si jich byl v tomto období patrně vědom jen implicitně. Prvním rysem je právě systematická, metodická povaha jeho tvorby. Druhým rysem je již předznamenané chápání obrazu jako obrazu a ničeho jiného, tedy obrazu jakožto samostatné entity, která má své kořeny ve smyslově zakoušené skutečnosti, ale v žádném ohledu není její ilustrací. Je konstruována na jejím základě. V tomto ohledu, pojmání obrazu jako autonomní entity, má Sýkora blízko k postojům abstraktních expresionistů, představitelů americké poválečné malby.

## **Etapa druhá: Studium přírody ke krajinomalbě**

V závěru čtyřicátých let Zdeněk Sýkora akceptoval rady svých profesorů a namísto dosavadního experimentování s tvaroslovím kubismu začal hledat výchozí body pro svou malířskou tvorbu v přírodě. Jak Sýkora vysvětluje v rozhovoru z roku 1986, vedeném s teoretikem výtvarného umění Vítkem Čapkem, pedagogové a zároveň výtvarníci Martin Salcman, Cyril Bouda a Karel Lidický mu pomohli dopracovat se k názoru, že je třeba stavět na bezprostředním studiu přírody, nikoli na uměleckých dílech, která zákonitě nabízí její interpretaci autorem díla a motiv divákovi zobrazují jen zprostředkovaně. „Studium přírody nemělo ve škole charakter akademického kopírování, ale byla to metoda postupného vizuálního a haptického poznávání skutečnosti, v kresbě, malbě a modelování. Tato metoda nenavozovala žádný určitý výtvarný názor, ale byla vynikající školou výtvarného vidění a cítění. Jelikož jsem tuto metodu přijal i jako svůj výchozí výrazový prostředek, byl jsem vlastně ve svých počátcích na přechodu z barbizonského do impresionistického výtvarného myšlení.“  
objasňuje Sýkora způsob, jak ho malířsky formovala škola. (Sýkorová, Kappel 2009, s. 51) V rozhovoru s Dušanem Brozmanem a Borisem Kršňákem z roku 2006 pak zdůrazňuje, že díky Salcmanovým vyučovací metodám porozuměl zákonitostem plasticko-prostorových vztahů, seznámil se s principy Cézannovy výstavby obrazu a učil se tak malbou, jakožto médiem, budovat hloubku prostoru a rekonstruovat přírodu, vytvořit její obraz. (Sýkorová, Kappel 2009, s. 225)

Toto Sýkorovo studium přírody tedy můžeme chápat jako určité zanevření na apriorní volbu vyjadřovacích prostředků a především obrácení se ke snaze porozumět samotné přírodě. Až z onoho vlastního pochopení přírody následně sami od sebe vyvstanou ty pravé, vhodné, malířské vyjadřovací prostředky. Obdobně jako by mělo v pojetí Merleau-Pontyho vědecké myšlení vycházet z přímého kontaktu se zkoumaným předmětem, měl Sýkora hledat základy svých malířských vyjadřovacích prostředků přímo v přírodě. (Merleau-Ponty 1971, s. 8) Tyto vyjadřovací prostředky jsou poté ekvivalentem viděného, nikoli kopií.

V této etapě studia přírody se pro Sýkorovu tvorbu stal naprosto esenciálním jeho přímý, bezprostřední kontakt se zobrazovaným námětem, tedy krajinou. Až do roku 1958 maloval všechny své obrazy, bez výjimky, přímo v plenéru. (Sýkorová, Kappel 2009, s. 58)

Zpočátku byly Sýkorovy krajiny realisticky popisné. Lze v nich jasně vyzorovat geometrický konstrukční základ, na němž jsou vystavěny. Na plátnech z let 1950 – 1952 rozeznáváme jednotlivé zobrazované předměty, Sýkora však sleduje spíše vzájemné vztahy jednotlivých zobrazovaných prvků, namísto toho, aby se blíže popisně zabýval jejich detaily, a používá zkratky. Kupříkladu koruny několika vedle sebe stojících stromů sdružuje do jedné větší barevné plochy, dále modulované pouze valéry často jediné barvy, s ohledem na to, jak na vyabstrahovaný celek dopadá světlo. Sýkora v této fázi pracoval s barevnými kvalitami pozorovaného námětu metodou důsledného dodržování lokální barvy viděného, od čehož se odvíjí celkově tlumená, přírodní barevnost těchto obrazů. S tím souvisí i způsob budování hloubky prostoru na základě již zmíněného cézannovského pojetí, s nímž Sýkoru seznámil profesor Salcman. Jak můžeme vysledovat z pozdních Cézannových krajin a přeneseně i Sýkorových obrazů diskutovaného období, tento princip spočívá v tom, že k vybudování prostoru není nutné řídit se např. pozdně renesančními výdobytky práce s perspektivou, stačí citlivě pracovat s tepelným kontrastem a současně udržet vzájemné velikostní proporce zobrazovaných předmětů.

Na obrazech z roku 1953, konkrétně např. Ohře (k vidění in Sýkorová, Kappel 2009, s. 53), je možné vidět moment, kdy se v Sýkorově tvorbě začíná barva osvobozovat od své předlohy v přírodě. „Od realistického popisného malování jsem přešel k impresionismu . Samovolně. Osvobodil jsem barevnost, zjistil jsem, že barva je nezávislý nástroj, který má svůj vlastní jazyk a svůj vlastní smysl, kterým se ale příroda dá interpretovat.“ komentuje Sýkora tento vývoj v rozhovoru s Petrem Volfem. (Sýkorová, Kappel 2009, s. 168) To, jak je obrazová plocha uspořádána je nadále určeno viděným motivem, avšak vztahy barev začínají dostávat vlastní hodnoty. Sýkora se uchyluje k lehké barevné nadsázce, barevnost je v této fázi jeho vývoje určována v kombinaci vizuálního vjemu a emočního prožitku přírody. V rozhovoru s Josefem Hlaváčkem popisuje schéma procesu vzniku obrazu v tomto období jako „Emoce

z přírody – malba – obraz krajiny.“ (Sýkorová, Kappel 2009, s. 24) Na stejném místě zmiňuje, že jeho největšími malířskými vzory v této době byli Slavíček, Prucha, Bonnard a Matisse.

Subjektivní dojem jako výchozí bod však sám o sobě není důvodem, proč o tomto Sýkorovu krajinářském období hovořit jako o impresionistickém. Jako názorná ukázka toho, proč tomu tak je, může posloužit např. již zmíněný obraz Ohře s datací 1953. Sýkora začíná používat techniku malby barevnou skvrnou, z čehož plyne i výsledná pastozita obrazu, a věnuje více pozornosti úloze, jakou v zobrazované krajině sehrává dopad světla. To na diskutovaném obraze můžeme pozorovat na kopcích v zadním prostorovém plánu, nejnápadněji na světle odrážejícím se na hladině řeky ve středním prostorovém plánu a konečně i na světlostně výrazně kontrastnějším prostorovém plánu předním.

Na obrazech vzniklých roku 1956 můžeme pozorovat odklon od práce s barevnou skvrnou, tak jak je typická pro impresionismus. Sýkora barevné skvrny postupně čím dál tím více zvětšuje. Ze skvrny o velikosti tahu používaného štětce se stává menší tvarovaná barevná plocha. Současně osvobozuje barvu od její předlohy v přírodě. Upouští od metody lokální barvy a uchyluje se k výrazné, až expresivní, barevné nadsázce. Z barevnosti pláten z tohoto roku je zřejmé, že se Sýkora v tomto momentu svého malířského vývoje vědomě a cíleně soustředil na způsob budování barevných vztahů, založený především na kombinaci velmi tlumených a velmi intenzivních barevných tónů. V porovnání s obrazy, dodržujícími realistické podání barev mu barevná nadsázka zároveň umožnila dosáhnout většího světlostního kontrastu. (Čerň však Sýkora takřka nepoužívá, supluje ji zejména velice tmavými červenými. Obdobně téměř nepoužívá bílé. Krajiní hodnoty světlostního kontrastu se v porovnání s pozdějšími Sýkorovými díly v tomto období pohybují v menším rozmezí.) Výsledkem toho je možnost vnímat tyto obrazy jako téměř abstraktní kompozice, přestože fakticky se stále jedná o figurativní krajiny, na nichž je možné rozklíčovat motiv. Z obrazu přírody se však v této chvíli v Sýkorově podání stává spíše obraz na základě přírody. Právě na plátnech z roku 1956 je možné vysledovat zárodek tohoto principu, který později plně rozvine v sérii pojmenované Zahrady. Odchýlení se od lokální barvy zobrazovaného a použití adekvátní barevné nadsázky přesně koresponduje

s následujícím výrokem Paula Cézanna. „Barva je místo, kde se setkává náš mozek s vesmírem.“ (Cézanne 2001, s. 37)

K tomuto posunu však nedochází jen v práci s barvou, ale stejně tak i v uspořádání obrazové plochy a způsobu, jakým Sýkora začíná nakládat s tvarem. I v tomto ohledu se jedná o významný krok od zobrazování viděného směrem k autonomnímu obrazu. Nejdůležitějším rysem tohoto období z hlediska zobrazování námětu je tendence vytrácení se prostorovosti. K tomu dochází ze dvou důvodů. Zaprvé zákonitě v souvislosti s použitím barevné nadsázky a rezignací na budování prostorové hloubky prostřednictvím teplotního kontrastu mezi barvami, tak jak bylo vysvětleno výše. Zadruhé pak díky stejnému přístupu k tvaru jako k barvě. I tvar Sýkora osvobozuje od jeho předlohy v přírodě. Již nadále neopakuje viděný tvar jeho transpozicí barvou na plátno, ale namísto toho vytváří nový tvar, novou entitu, jež se opírá o svou předlohu, v přírodě smyslově zakušenou malířem.

Odklon od zobrazování viděného námětu v duchu realismu k vyjadřovacím prostředkům, jež jsou svou povahou méně popisné, současně však svrchovaně malířské a umožňují přesnější ztvárnění motivu než realistické zobrazování, je analogický k Heisenbergově vysvětlení rozdílu mezi klasickou fyzikou a kvantovou teorií (viz. Heisenberg 1966, s. 50-52). Chápání a ztvárnění zvoleného námětu je relevantní i za použití metody hledání adekvátních ryze malířských ekvivalentů, netřeba opět na popisnosti a doslovnosti realismu.

Skutečnosti, že je plošné pojetí obrazové plochy navzdory prostorovému motivu pro Sýkoru přirozenou polohou, nasvědčují zejména skicy pořízené přímo v plenéru, na nichž se, z povahy věci, soustředil na ty krajinné prvky, které považoval za klíčové pro výstavbu obrazu. Tento fakt můžeme dosvědčit na akvarelech s motivy Středohoří z roku 1957 (reprodukce k vidění in Sýkorová, Kappel 2009, s. 186). Pokud budeme chápat členění krajiny v duchu tradice západní krajinomalby a pomyslně si motiv rozdělíme do tří prostorových plánů, Sýkora se na těchto akvarelech přednímu prostorovému plánu detailně prakticky nevěnuje a objekty fakticky se nacházející v malířově blízkosti záměrně nechává splývat s těmi, jejichž místo je v dáli. Dokonce dochází k určité formě spojení předního prostorového plánu s oblohou za horizontem,

fakticky nevdálenějším zobrazovaném místě. Ústřední roli na těchto skicách sehraává horizont, jehož člověkem abstrahovaná linie je v Českém středohoří, rodném kraji Zdeňka Sýkora nevšedně dramatická. Jak uvidíme dále v tomto textu, téma horizontu se v Sýkorově tvorbě naplno rozvine o takřka tři dekády později, v souvislosti s malířovými filosofickými úvahami nad vztahem vlastní existence a kosmu.

Významný krok k plošnějším výrazu a odbourání prostorovosti Sýkora učinil ve chvíli, kdy si roku 1956 zvolil za motiv pohled z okna, strmě dolů do ulice. Výsledkem toho se z těchto obrazů zcela vytrácí horizont a vzdálenost mezi fakticky nejbližším a nejdálenějším zobrazovaným objektem se radikálně zmenšuje. V kombinaci se svobodnějším nakládáním s tvarem a pěstováním malířské zkratky, Sýkora vybírá podstatné zobrazované jednotlivosti a jejich okolí nechává čím dál, tím více splývat a intuitivně se začíná věnovat více vztahům tvarů a barev než nakládání se zobrazovaným v duchu realistických malířských tendencí. Ve své tvorbě tak dosahuje bodu, ve kterém čelí stejným výzvám jako o pár desítek let dříve modernističtí mistři, velmi signifikantně např. Sýkorův velký vzor Henri Matisse. Do popředí zájmu se dostávají elementární malířské vyjadřovací prostředky, barva, linie, jejich vztahy a zákonitosti a způsob, jak s nimi zacházet jako s autonomními entitami, jimiž je možné vyjádřit viděný námět výstižněji, než je v možnostech realistické malby.

Nahlížení na námět z výrazného nadhledu Sýkorovi postupně umožňuje zcela odbourat prostorovost obrazu a současně se soustředit zejména na možnosti nově objevených vyjadřovacích prostředků. Jak výrazný pokrok v této metodě učinil můžeme pozorovat při komparaci kteréhokoli Pohledu do ulice (Sýkora roku 1956 namaloval hned několik obrazů opatřených stejným názvem) s obrazem Ohře u Kystry, vzniklým v roce 1958 (k vidění in Sýkorová, Kappel 2009, s. 53-54). Postupuje k čistším barevným plochám s menší mírou jejich vnitřní modulace, stává se odvážnějším v barevné nadsázce a daří se mu stále více osvobodit barevnost od pozorované předlohy. Na plátně Ohře u Kystry rovněž nesehraává hlavní roli linie horizontu a obloze nad ním je věnován jen malý prostor, což je v porovnání s pozdějšími Sýkorovými krajinami, ve kterých zkoumá vztah sebe jako bytosti a kosmu, velice neobvyklé a jasně demonstruje, že v této fázi se malíř skutečně zabýval především čerstvě objeveným možností práce s elementárními vyjadřovacími prostředky.

### **Etapa třetí: Krajinomalba s uplatněním autonomních vyjadřovacích prostředků**

Tato myšlená etapa Sýkorovy tvorby má svůj počátek v roce 1959 a přímo vychází z malířova dosavadního vývoje. Nekončí však na přelomu let 1961-62, kdy Sýkora začíná inklinovat k abstrakci, avšak dále pokračuje, paralelně vedle nově vznikajících přelomových koncepcí. Krajinomalbě se Zdeněk Sýkora nepřestává věnovat a ještě v devadesátých letech se občas vypraví tvořit přímo v krajině. Prostřednictvím plenérové malby regeneruje od racionálně koncipovaných Struktur a Linií. „Krajina mě pořád inspiruje. Je to můj věčný zdroj, čerpací stanice.“ (Brabec 2001, v čase 19:00)

Roku 1959 došlo k události, kterou nelze při analýze vývoje Sýkorových vyjadřovacích prostředků opominout. Při návštěvě dnešního Petrohradu se v Ermitáži osobně střetává s díly Henriho Matisse. Tamní sbírka je sestavena z děl vzniklých v období, kdy Matisse procházel významnou formální proměnou, jasně ukazuje jeho postupný logický vývoj a Sýkorovi, který se právě nachází v obdobném procesu nacházení nových způsobů práce s barvou a linií, ukáže cestu. Sám Sýkora tento vývoj elementárních vyjadřovacích prostředků definuje jako „logiku moderní malby, závislost kresby a barvy, světla a prostoru.“ (Sýkorová, Kappel 2009, s. 159) Jinde popisuje stejný moment následovně. „Převáděno do jazyka malby je to přechod od barevně lokálního a perspektivního zobrazení postupným očištěním barvy v závislosti na generalizaci kresby a formy k plošnému autonomnímu výrazu. Nebo – od prostorové iluze k plošné transformaci. V interpretaci světla – od valérového světlostního vyjádření k barevné rekonstrukci světla a odtud ke světelné, materiální kvalitě barvy. Tato revoluce vrátila výrazovým prostředkům jejich elementární sílu a umožnila jít dál.“ (Sýkorová, Kappel 2009, s. 53)

Osobní konfrontace s Matissovými díly podstatně uspíšila Sýkorovo vypořádání se s aktuálně řešenými úskalími, jež s sebou přinesly nově objevené malířské metody. „Předtím, než jsem odjel do Leningradu, měl jsem potíže s malováním a nemohl se hnout z místa. Já jsem se vrátil a udělal jsem první Zahradu za odpoledne. Předtím jsem měl obrazy rozdělané dva až tři roky a nebyl jsem schopen je dokončit. Samo se mi to do té práce dostalo, to šlo po kousku. Každý další obraz byl krokem dál od toho

předchozího. To nebyl žádný záměr se dostat dál. Já jsem nevěděl, kde skončím nebo kam spěju.“ (Brabec 2001, v čase 21:00)

Matissovův vliv můžeme v Sýkorově tvorbě náhle vysledovat hned ve třech oblastech. Tou první je posun v barevnosti. Zatímco roku 1958 Sýkora vyvažuje červené komplementárními výraznými zelenými (např. obrazy Ohře u Kystry nebo Černá zahrada), po návratu z Ermitáže vztah těchto barev řeší významně elegantněji, po vzoru francouzského fauvisty nahrazuje zelené modrozelenými, červené inklinují blíže k fialové. Tento krok zjevně považoval i sám autor za harmoničtější řešení, což dokazuje skutečnost, že vztahy právě těchto barev dominují většině jeho děl následujících dvou let. Vedle toho dále eskaluje i světlostní kontrast, v tomto ohledu začíná barvy používat i v jejich krajních polohách, objevují se i bílé a černé. Druhou oblastí, v níž je vliv francouzského modernistického mistra patrný, je Sýkorova reformovaná práce s linií. Princip této změny a podobnosti s Matissovým pojetím je dobře pozorovatelný například na srovnání obrazů Zlaté rybky (Matisse, 1912) a Modrá zahrada (Sýkora, 1959). Třetí oblastí je pak samotná technika malby. Plátna Zdeňka Sýkory, doposud zaplněná hmotou barvy relativně rovnoměrně po celé ploše, se náhle proměňují. Nyní můžeme na jeho obrazech spatřit pastóznější místa, vzniklá přirozeně procesem tvorby, vrstvením, upravováním vztahů barevných ploch, stejně tak jako místa umožňující prosvítání dřívě malovaných vrstev či dokonce surového plátna. Ať už v důsledku práce relativně suchým štětcem či více ředěného oleje. Takovéto zacházení s hmotou barvy je z reprodukcí Matissových obrazů zpozorovatelné, při osobní konfrontaci je však velice nápadné a evidentně zanechalo stopu i v Sýkorovi.

Jak již bylo naznačeno výše, nový způsob chápání elementárních vyjadřovacích prostředků, jež se rodil z přibližně dekadu trvajícího studia přírody a byl završen konfrontací s Matissovou kolekcí, vyvrcholil ve formální proměnu a naplno se projevil v cyklu obrazů označovaném jako Zahrady. Plátna tohoto cyklu se datují mezi roky 1959 – 1961 a bez výjimky byla všechna vytvořena v plenéru. Sýkora tedy stále bezprostředně čelil konkrétnímu přírodnímu motivu a jeho intencí bylo jeho figurativní ztvárnění. Výsledná díla však pro oči diváky v tuto chvíli již představují spíše téměř abstraktní, uvážlivě organizovanou kompozici barevných ploch. V očích autora se však



jedná o obraz krajiny, transponovaný prostřednictvím nově osvojovaných malířských metod. Tímto způsobem Zdeněk Sýkora krajinu ve chvíli vzniku obrazu viděl, takto jí rozuměl.

Jak vyplývá z malířových slov v rozhovoru s Jiřím Davidem, motivem nejsou jen viděné jednotlivosti, ale komplexní vnímání skutečnosti jako výtvarných jevů ve vzájemných vztazích, jež je třeba malířsky uchopit tak, aby z výsledného díla byl cítit intenzivní pocit skutečnosti. (Sýkorová, Kappel 2009, s. 48) Slovy Josefa Hlaváčka, „cyklus Zahrad už představoval malbu, užívající viděnou skutečnost jenom jako podnět k organizaci samostatně existující obrazové plochy, ještě malířsky pojednané, ale složené z velkých organických tvarů“. (Sýkorová, Kappel 2009, s. 24) Obraz krajiny se tedy v Sýkorově podání definitivně vyvíjí do podoby autonomního obrazu, který má svou předlohu v krajině, vnímané v konkrétním jedinečném okamžiku, není však její ilustrací.

Srovnáme-li Zahrady z jednotlivých let, kdy se Sýkora tomuto námětu věnoval, zpozorujeme malířův působivě rychlý vývoj. Zatímco na plátnech z roku 1959 je jasně patrný Matissovův vliv, o rok později se s ním Sýkora již po svém vyrovnává a inklinuje k postupně stále výraznější geometrizaci barevných ploch. Roku 1961 věnuje stále více pozornosti zpřesňování vztahů barevných ploch a propracovává se do abstraktní polohy, o čemž svědčí i názvy obrazů. Tento vývoj dobře ilustruje kupříkladu srovnání obrazů *Modrá zahrada* (1959), *Růžová zahrada* (1960) a *Zahrada / Kompozice* (1961). Tento neplánovaný posun vstříc abstrakci Sýkora komentuje následovně. „Samo se mi to do té práce dostávalo, to šlo po kousku. Každý další obraz byl krokem dál od toho předchozího. To nebyl žádný záměr se dostat dál. To já jsem nevěděl, kde skončím nebo kam spěju.“ (Brabec 2001, v čase 21:50) Barevné skvrny se začínají geometrizovat, jejich dosud divoká fauvistická barevnost přechází v kolorit analogických přírodních barev, jen akcentovaných několika barevnými skvrnami, vrstva barvy vlivem četného upravování vztahů barevných skvrn narůstá. Tato formální proměna se částečně odvíjí i od změny používaného materiálu. Vedle oleje začíná Sýkora používat hlinku, štětec pak nahrazuje lakýrnickou špachtlí. Na jiném místě tento posun ve své tvorbě reflektuje těmito slovy. „Je to paradox. Tím, že se od přírody vizuálně vzdaluji, tak jsem schopen ji jinými, vlastními prostředky malby silněji

interpretovat. Realistické obrazy, které jsou bližší optickému zevnějšku přírody, jsou slabší v pocitu přírody, než ty barevné a barevněplošné.“ (Kappel 2010, s. 11)

Do tohoto momentu, kdy se Zdeněk Sýkora začíná věnovat nefigurativní malbě se vrátíme v následující části textu, zabývající se další etapou jeho tvorby. V zájmu návaznosti analýzy vývoje Sýkorovy krajinářské etapy se nyní budeme krátce věnovat jeho pozdnímu krajinářskému dílu, vznikajícímu paralelně vedle nových abstraktních cyklů.

Krajiny vzniklé po roce 1961 jsou spíše vedlejší kapitolou období, kdy se Sýkora věnuje přelomovým nefigurativním cyklům. Jsou však cenné v tom, že ukazují, jak se vyvíjí malířovo chápání přírody a její výtvarné uchopování. „Pro mne je malba v přírodě naplněnou potřebou volného prostoru. Je to forma malířské kontempace a zdroj síly. Z pocitu krajiny vedla moje cesta k umění. Nemám důvod ji opouštět.“ říká v rozhovoru s Vítkem Čapkem (Sýkorová, Kappel 2009, s. 88)

Nejpozoruhodnější z děl této kategorie jsou patrně krajiny, jež Sýkora vytvořil počátkem osmdesátých let. V kontextu jeho života v době, kdy odešel do důchodu a naplno se začal věnovat velice náročné práci na liniových obrazech. Tyto plátna jsou charakteristická velmi zjednodušující zkratkou, vedoucí k dělení obrazu linií horizontu pouze na to, co je pod ním a co nad ním. Jak vyplývá z Brabcova filmového dokumentu, tyto díla pramení především ze Sýkorova filosofického přemítání nad vztahem jeho vlastní existence ke kosmu a údivu před ním. Když Sýkora vysvětluje, odkud tyto plátna pramení, zachází s pojmy jako „kontakt s universem“ či „pocit nekonečna“. „Od počátku cítím, že to je nepoznatelné, ne nepoznané. My se tomu přibližujeme různými cestami... Kdybych chtěl svoje věci považovat za nějaký výklad toho, tak jen v tom, že to pracuje s nějakými obecnými pravidly, které vytvářejí vztahy, které mají něco podobného tomu úžasu z toho nepoznatelného.“ (Brabec 2001, v čase 19:20)

## **Etapa čtvrtá: Počátky nefigurativní malby a Struktury**

Přechod Zdeňka Sýkory k čistě nefigurativní malbě datujeme k přelomu let 1961-62, kdy započal práci na cyklu obrazů, označovaném jako Šipky. „Zdá se, že intuitivní komponování obrazu ve smyslu postupného upřesňování vztahů jednotlivých ploch přestává stačit a logický rozvrh obrazu začíná Sýkoru přitahovat čím dál více.“ (Kappel 2010, s. 11)

Tento cyklus je výrazným mezníkem v Sýkorově chápání obrazu. Naplno se v něm zhodnocuje průprava figurativní malbou. Pochopení Matissova díla a od toho se odvíjející vlastní způsob vypořádání se s modernistickým přístupem k barvě a linii vyvrcholilo nejen v proměnu vyjadřovacích prostředků, ale rovněž v posun ve věci výběru námětu. Tématem již nadále není smyslově zakoušená příroda, nýbrž samotné malířské vyjadřovací prostředky, malba a její zákonitosti samy o sobě. V kombinaci se stále silněji se projevující potřebou řešit obrazovou plochu logicky, systémově, vystoupit z tendence komponování obrazu výhradně na základě smyslových vjemů a odvíjejících se prožitků, Sýkora přehodnocuje pojetí malby a zcela proměňuje koncepci procesu tvorby obrazu.

Jak můžeme vypožorovat z přípravných prací k Šipkám, kompozice obrazů tohoto cyklu jsou konstruovány na čistě geometrickém základu (kupříkladu Studie k obrazu Červená šipka, 1961, k vidění in Kappel 2010, s. 12). Sýkora nejprve v pravidelných vzdálenostních intervalech označil okraje plátna body. Odtud tedy zbývá již jen malý krok k rozdělení obrazové plochy do pravidelného gridu, k základu vizuální reprezentace struktury (viz. dále v tomto textu). V této chvíli však Sýkora s logickým základem v podobě bodů po obvodu formátu dále zacházel ještě intuitivně. Jednotlivé vybrané body spojil rovnými rýsovanými liniemi. Vzájemné vztahy několika takto vzniklých čar pak vytvořily geometrické elementy, svými tvary připomínající šipky, odtud tedy název tohoto cyklu. Jejich relace Sýkora vyvažoval přiřazováním barev ke každé této ploše. Plátna z tohoto cyklu se odehrávají, řečeno mondrianovskou terminologií, v kombinaci primárních barev a nebarev, přičemž Sýkora tón primární barvy zpravidla mírně posunul a rovněž přidal valéry velmi tmavě šedých. Z hlediska techniky malby

zcela upustil od viditelné stopy štětce a malířský rukopis nechal vymizet ve prospěch vyniknutí tvarů a vztahů barevných elementů. Technika malby zde neměla být akcentována, za výjimku mohou být považovány pouze vybrané barevné plochy, jejichž barva byla očividně připravována až přímo během procesu malby na samotném plátně, nikoli na paletě.

Stejně jako u pozdních Zahrad jsou tedy principem šipkových obrazů vztahy barevných ploch. Tentokrát již však čistě abstraktních, neodvozených od viděné přírody, ale vzniklých geometrickým postupem, propojováním vytyčených bodů pomocí čar, jež ve výsledné podobě díla plní úlohu hranic mezi jednotlivými barevnými plochami - elementy. Toto popření tradičního kompozičního zacházení s obrazovou plochou v důsledku vede k tomu, že pro obrazy tohoto cyklu jsou pojmy jako nahoře či dole fakticky irelevantní a pozice díla vzhledem k pozorovateli není předem definována. Jak vyplývá z některých rozhovorů (např. Brabec 2001) a fotografií z výstav, Sýkora si byl tohoto atypického atributu svých nových maleb již během jejich tvorby vědom a neváhal obrazy otáčet a instalovat je různými způsoby. Otáčení pláten nahrává i jejich čtvercový či v některých případech téměř čtvercový, tedy neutrální formát. Jeho velikost v tomto období současně narůstá. Po přibližně deseti letech strávených v plenéru se s tímto cyklem uchyluje k práci v ateliéru, rozměrnější plátna jsou tím pádem realizovatelnější než v případě krajinomalby. Novinkou v procesu tvorby jsou rovněž kolážovité studie. Porovnáme-li výsledné obrazy s jejich předlohami, zjistíme, že Sýkora mírně korigoval, které body vybere jako základ, tak aby linie získaly požadovaný sklon. V ohledu jejich vzájemných pozic, vykonstruovaných elementů a jejich barevného provedení se většinu případů držel počáteční představy.

Šipky plně odpovídají parametrům aktuální tendence nefigurativní malby šedesátých let dvacátého století, stylu Hard-edge. Pomineme-li pro tuto chvíli amatérské surrealistické a kubistické seznamování s malbou, Sýkora začal krajinomalbou v duchu barbizonské školy, prošel si impresionistickým obdobím, prostřednictvím aktivní tvorby se vypořádal s odkazem revolučních zobrazovacích metod Paula Cézanna a návazně i Henriho Matisse. Zopakoval tedy vývoj malířských vyjadřovacích prostředků za uplynulé století a neplánovaně se propracoval až k nejnovějším soudobým tendencím. Zde však jeho vývoj nekončí, ba právě naopak.

Roku 1962 Zdeněk Sýkora pracoval paralelně vedle pláten z cyklu Šipky na návrhu opony pro Fučíkovo divadlo v Lounech. Jak si všímá Pavel Kappel, jde o kompozici předjímající strukturální pojetí obrazové plochy, přičemž je rozdělena logickým způsobem na pravidelný rastr, jenž je intuitivně vyvažován černou a bílou barvou ve smyslu pozitiv – negativ. (Kappel 2010, s. 12) V tomto momentu, kdy takto rozčleňuje obrazovou plochu na pravidelný grid, se Sýkora setkává s Pedagogickým skicářem Paula Kleea, v němž ho nadchne Švýcarův výklad o struktuře, především pak o její dělivé povaze plynoucí z charakteristického rysu opakování totožných elementů s možností jejich spojování do rozsáhlejších forem či oddělování bez vlivu na celkový rytmus struktury. (Klee 2013, s. 12-15) Krátká pasáž z knihy sepsané pro Bauhaus má zásadní vliv na to, jakým směrem se Sýkora vydá a bude takřka pět dekad vyvíjet svou tvorbu.

Nově objevená možnost kombinatorického přístupu k řešení obrazové plochy rozdělené pravidelným rastrem na strukturální elementy nabízí nespočet dosud nespátřených vizuálních výstupů a vzbudí v Zdeňku Sýkorovi takové zaujetí, že náhle ukončí veškeré práce na šipkových obrazech a začne se naplno zabývat strukturou. Později se zmíní, že v cyklu Šipek by bylo možno logicky dále pokračovat, nikdy k tomu však již nedošlo. (Brabec 2001, v čase 24:00)

Prvním obrazem z cyklu Struktur je Šedá struktura, na níž Sýkora práci započal během roku 1962, dokončena pak byla roku následujícího. Vertikálně orientované plátno o rozměrech 150 × 120 cm malíř nejprve rozdělil do pravidelného gridu, na 18 × 18 rovněž horizontálně orientovaných obdélníků. Do každého z nich posléze vrýsoval základ společný všem elementům v sadě. Rozhodl se tedy pro kombinatoriku jediného elementu, jehož podoba může být dále variována jeho vnitřním uspořádáním až na pět vepsaných tvarů, v závislosti na tom, jaké barvy budou jednotlivým tvarům připsány. Dle Kappela byla podoba elementu volena tak, aby byla pokud možno vyloučena jakákoli asociativnost. (Kappel 2010, s. 15) Barevnost tohoto obrazu tkvěla v možnosti zbarvení každého tvaru jednou ze čtyř předem určených barev, jimiž byly bílá, šedá, tmavě šedá a černá. Světlostní kontrast je tím pádem oproti předchozím Sýkorovým cyklům dále eskalován směrem ke krajním hodnotám.

Zvláštní pozornost zaslouží především nastíněná podoba zvoleného elementu. Dílem své malířské intuice Zdeněk Sýkora zvolil takové vnitřní uspořádání elementu struktury, které skýtalo velký potenciál pro uplatnění kombinatorického principu. V kombinaci se zvolenou barevností bylo možné podobu každého z elementů dále variovat.

Ve srovnání s jinými umělci, kteří později začali malířsky zpracovávat struktury a jako elementy volili kupříkladu jen monochromní čtverce bohatší barevné škály, Sýkorův element je důmyslným a složitějším prvkem, který ve své záměrně limitované barevné škále přináší předem nepředvídatelné vizuální výsledky. Ty pramení z relací elementů, jež spolu sousedí tvary stejné barvy. Vzhledem k tomu, že barevné plochy nejsou akcentovány konturami, v některých případech dochází ke splývání dvou či více sousedících elementů a pro pozorovatelovi oči na plátně vznikají nové tvary, na první letmý pohled snad dokonce nekorespondující s uspořádáním struktury. Jsou však jejím přirozeným výsledkem a plně respektují rytmus strukturálního celku. Tato vlastnost vztahů mezi elementy struktury se naplno projeví v pozdějších strukturálních obrazech, v jejichž organizaci Sýkora začne tento atribut cíleně exponovat. V Šedé struktuře však bylo splývání elementů důsledkem postupného vyčerpávání kombinatorických možností. Záměrem autora pro tento obraz bylo, aby se barevná skladba elementu co nejméně opakovala. Cílem tedy bylo zaznamenat element v co nejvyšším možném počtu podob. (Sýkorová, Kappel 2009, s. 25) Klíčovým rozdílem v porovnání s pozdějšími strukturálními obrazy je fakt, že v případě Šedé struktury Sýkora každý další zpracovávaný element sám mechanicky odvíjel od dosavadního stavu, komponoval obraz na základě své intuice. Při práci na následujících plátnech již byla podoba každého z elementů určována matematickým programem, viz. dále v tomto textu.

Sýkorovy bezprostřední dojmy po dokončení prvního obrazu konstruovaného na základě svých inovativních idejí však nebyly nadšením z vytvoření pokrokového díla, jak bychom si dnes mohli představovat. „Když jsem ten obraz udělal, tak jsem byl úplně per plex. Říkal jsem si, že jsem se zbláznil, kam jsem se to dostal, co mě to napadlo. Měl jsem pocit úplného vykojení a nevěděl jsem, co bude dál.“ (Brabec 2001, v čase 27:55) Později začal v Šedé struktuře nacházet přímou souvislost se svými figurativními obrazy krajín a uvědomovat si, že nový šokující obraz je jejich vyústěním,

korespondujícím s vývojem vlastních vyjadřovacích prostředků. „Pozoroval jsem spontánně bílé tečky na struktuře a uvědomil jsem si, že je to můj archetypální pocit z přírody, kdy světlo tancuje na vodní hladině. Vzpomněl jsem si na obraz z realistické doby z padesátých let, kde jsem se na motivu Loun snažil tento pocit vyjádřit, ale opticky popisným způsobem.“ (Kappel 2010, s. 15) Jestliže uvolnění tvaru a barvy v období fauvistických obrazů s sebou přineslo výstižnější vyjádření autorova smyslového vjemu přírody, než by bylo v možnostech reprezentace tohoto vjemu prostřednictvím realistické malby, strukturálním obrazům můžeme v tomto směru, transponování pocitu z přírody, rozumět jako dalšímu kroku vpřed. V této etapě je však tato transpozice díky Sýkorově evoluci vyjadřovacích prostředků přírodě vizuálně zdánlivě vzdálenější, pro autora s ní však Struktury rezonují silněji, přestože příroda zde již neplní úlohu bezprostředního námětu díla. Sýkora ve své tvorbě dosahuje bodu, v němž se definitivně vypořádává s odkazem svých vzorů a daří se mu objevit zcela vlastní malířské vyjadřovací prostředky.

Výsledná formální podoba Šedé struktury vyplývající z pokrokových tvůrčích metod značí skutečnost, že se Zdeněk Sýkora stává průkopníkem post-painterly abstraction na české výtvarné scéně. Sýkora však sám sebe v kontextu českého umění nepovažoval za pionýra konstruktivního přístupu k malbě. V tomto ohledu své počínání chápal spíše jako návaznost na silný geometrický základ výstavby obrazové plochy, který podle vlastních slov spatřoval v obrazech Antonína Slavíčka či Jana Preislera. (Sýkorová, Kappel 2009, s. 23)

Poučen z Šedé struktury, obeznámen s možnostmi a specifiky nového přístupu k zacházení s obrazovou plochou, pro další strukturální obrazy Sýkora reviduje metodu uspořádávání elementů i jejich podobu. Tato změna pramení z malířovy potřeby dosáhnout logického uspořádání obrazové plochy ve všech ovlivnitelných ohledech. „... instinktivní práce s takovýmito racionálními elementy se mi zdála jako absurdní, že to není logické a nedává to dohromady smysl...“ (Brabec 2001, v čase 28:10) Řešení Sýkora nachází v určování podoby elementů a jejich vzájemném rozmístování pomocí matematikou podloženého řádu, jehož působení na obraz může být malířem korigováno variováním několika výpočetních parametrů.

Sýkorova snaha po logické organizaci elementů struktury vyúsťuje v následující metodu. Pro každý vyjadřovací prvek, v tomto případě tedy pro každou z možných podob elementu pro daný obraz, Sýkora určí číselné označení, ekvivalent použitelný pro matematickou operaci. Následně takto vzniklá číselná označení zadá do výpočetního schématu, jehož výsledkem je zorganizovaná obrazová plocha v podobě partitury. Tu malíř dále realizuje barvou na plátno.

Zprvu Sýkora prováděl výpočty ručně, poté si však uvědomil, že efektivnějším řešením by bylo zapojit do práce počítač. Obrátil se tedy na Jaroslava Blažka, s nímž se znal již ze střední školy a aktuálně oba působili jako přednášející na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy. Blažek měl na Matematicko-fyzikální fakultě přístup k jednomu ze dvou prvních počítačů v československém školství, konkrétně se jednalo o přístroj LGP-30. (Kappel 2010, s. 19)

Aniž by o takové prvenství vědomě usiloval, Sýkora se díky své snaze o objektivizaci vyjadřovacích prostředků stal jedním z prvních vizuálních umělců na světě, zapojujících do vzniku svých děl počítač. (Kappel 2010, s. 19) V případě Zdeňka Sýkory je tento čin o to významnější, že stroj nebyl v procesu tvorby použit až ve fázi realizace obrazu, jeho výroby, ale již během přípravy podoby díla.

Charakteristické atributy počítače tedy spoluutvářely formu uměleckého díla. Převod Sýkorových výtvarných vyjadřovacích prostředků do binárního jazyka byl usnadněn rozdělením obrazové plochy do pravidelného gridu, k němuž Sýkora dospěl již při práci na intuitivně řešených obrazech. Takovéto rozdělení je analogické s paměťovým systémem počítače. (Sýkorová, Kappel 2009, s. 64) V případě postupné práce na Šedé struktuře po řádcích byla však podobnost s počítačovým výpočetním procesem čistě dílem náhody.

Konkrétní projev uplatnění matematického postupu za účelem vyřešení podoby obrazové plochy můžeme demonstrovat kupříkladu na principu série Černo-bílých struktur, které se Zdeněk Sýkora věnuje v rozmezí let 1964 – 65. Program pro tuto sérii malíř vypracoval za pomoci zmíněného matematika Blažka.



Sada elementů těchto strukturálních obrazů obsahuje dvacet možných řešení vnitřního uspořádání čtvercového elementu, zaplňujícího vždy celý prostor mezi sousedícími liniemi gridu obrazu. Všechny variace jsou tvořeny čtvercovým formátem elementu, do něhož je vepsán půlkruh o poloměru totožném se stranou čtverce, přičemž půlkruh svou rovnou stranou vždy leží na jedné ze stran čtverce. Celého kruhu je tedy možné dosáhnout jedině patřičnou kombinací sousedících elementů, nikdy v rámci vnitřního uspořádání jednoho z nich. Čtyři elementy bílého pozadí jsou vyplněny jedním černým půlkruhem, liší se pouze tím, ke které ze stran čtverce půlkruhovitý útvar přiléhá. Další čtyři elementy obsahují dva černé půlkruhy na bílém pozadí, které jsou stranově stejně orientovány. Mezi s sebou se liší opět stranou čtverce, k níž přiléhá půlkruh. Dva elementy jsou poté tvořeny rovněž dvěma černými půlkruhy v bílém pozadí, ty k sobě však tentokrát přiléhají svými kruhovými částmi. Kompletní škálu dvaceti elementů Černo-bílých struktur pak dotváří barevně převrácené verze desítky popsaných prvků, jejich negativy. Podoba těchto malířských vyjadřovacích prvků byla od počátku koncipována tak, aby vyhovovala všem nárokům, jež s sebou přinášelo zadání do počítačového programu.

Několik z těchto elementů Sýkora na základě svého uvážení umístil do schematického znázornění obrazu. Od tohoto stavu dále určoval výběr a rozmístění dalších elementů ve struktuře počítačový program. Ten při tomto procesu postupoval po řádcích, v lichých zleva doprava a v sudých naopak, přičemž se řídil následujícími čtyřmi pravidly o relaci dvou sousedících elementů. Element zaprvé navazuje barvou i tvarem, zadruhé navazuje pouze barvou, zatřetí navazuje pouze tvarem a začtvrté nenavazuje ani barvou, ani tvarem. Tento kombinatorický systém Sýkorovi zároveň umožňoval korigovat výsledek pomocí upřednostnění některého z těchto pravidel, určením koeficientu intenzity přibývání podílu ploch černé barvy a usměrňováním této intenzity požadovaným směrem pomocí znamének plus a minus ve výchozím schématu. (Sýkora, Blažek 1970, s. 409-413)

Počítač v procesu tvorby Sýkorových Struktur primárně plní úlohu nástroje, urychlujícího výpočet mezielementárních vztahů. Jeho opravdová hodnota pro umělecké dílo však spočívá v jeho striktní logice. Stroj totiž „... koriguje některé lidské nedostatky. Člověk má tendenci porušovat pravidla, která si stanovil. Při instinktivním

sestavování struktury bych například nenechal žádný prvek opakovat desetkrát vedle sebe, bránily by mi v tom moje malířské konvence. Stroj žádné takové konvence nemá, dodržuje důsledně stanovený program nebo pravidla.“ (Sýkorová, Kappel 2009, s. 33)

Použití počítače pro Sýkoru současně představuje možnost nechat do malby promítnout „vyšší řád“, v nějž věří, avšak zůstává člověkem nepoznán. „Jistěže jde o snahu přiblížit se nebo vyvolat svou prací pocit řádu, který chápu skutečně jako společný základ všeho.“ (Sýkorová, Kappel 2009, s. 31) Nová metoda je pro autora mimo jiné příležitostí nahlédnout vizuální reprezentace některých zákonitostí tohoto řádu a paralelou k filosofickému uvažování o bytí, o vlastní existenci a jejím vztahu ke kosmu. V tomto kontextu tak můžeme použití počítače ve fázi konstruování podoby díla vnímat jako krok vstříc k co nejméně zkruslenému zobrazení tohoto řádu. Sýkorovo úsilí o objektivizaci malířských vyjadřovacích prvků vedoucí k vytvoření programu na matematické bázi je částečným odbouráním subjektivního komponování obrazové plochy ve prospěch cíleného poskytnutí prostoru obecným objektivním principům, jež se mohou v díle odrazit prostřednictvím onoho kombinatorického programu. Ten se stává přinejmenším tvůrcem neočekávaných a malířským citem nerealizovatelných výsledků, minimálně v očích autora pak i napojením se na principy „vyššího řádu“ a jejich zobrazením. V souvislosti s pohnutkami ke své tvorbě a pocity z jejich výsledků Sýkora často užívá termínů řád či víra (např. v již citovaném filmovém dokumentu Jaroslava Brabce), své chápání vyššího řádu však veřejně nikdy nespecifikuje a na otázku víry v rozhovoru s Vladimírem Drápalem odpovídá, že je věřící, ale blíže se k této věci pro publikační účely vyjadřovat nechce. (Sýkorová, Kappel 2009, s. 254) Nakolik Sýkorou vyvinuté vlastní vyjadřovací prostředky reflektují jeho filosofické založení tím pádem nelze adekvátním způsobem zanalyzovat.

Vzhledem k rozsahu tohoto textu, soustředícího se primárně na analýzu vývoje vyjadřovacích prostředků Zdeňka Sýkory, okrajově pak na souvislosti jeho díla se západním umělecko-historickým a filosofickým myšlením, není možné se na tomto místě do hloubky zabývat existencí zmíněného „vyššího řádu“, popř. tím, co je prostřednictvím programu Sýkory a Blažka zrcadleno.

Je podstatné zdůraznit, že Sýkorovým záměrem pro strukturální obrazy nebylo vytvořit racionální kompozici sestavenou z elementů struktury, ale komplexní program relací mezi těmito elementy. Kompoziční přístup k zacházení s obrazovou plochou malíř takto zcela překonává. Cenným materiálem, přinášejícím v této věci reflexi samotného autora, je především rozhovor s Josefem Hlaváčkem (dostupný in Sýkorová, Kappel 2009, s. 21-34). Interview bylo pořízeno roku 1968, kdy Sýkora pracoval na obrazech tohoto cyklu šestým rokem. Byl již tedy detailně seznámen se specifiky i výsledky nových tvůrčích metod a dále je rozvíjel. Na tomto místě malíř definuje princip strukturálních obrazů jako „kombinatoriku vztahů a vzájemných poloh několika základních elementů“. (Sýkorová, Kappel 2009, s. 31) Manipulace jedním elementem v základním programu způsobí proměnu celého organického celku struktury, jejíž hranice nejsou vymezeny okraji obrazu. Struktura pokračuje dál všemi směry, nekonečně, je kontinuem. Její podoba je vyvozována od vybraného místa nacházejícího se v této struktuře, od několika prvotně stanovených elementů. Obraz je tedy možné považovat za zvolený výřez struktury, malířem určený k zobrazení na plátno. Skutečnost, že se struktura neodehrává pouze v rámci obrazu, Sýkora později do svých děl promítá tím, že základní rastr struktury pootočí vůči horizontálně-vertikální orientaci plátna. Elementy nacházející se na samém okraji formátu tak nejsou zobrazeny v celé své ploše, utíkají ven z formátu. Takovýmto řešením se Sýkora přibližuje Preislerovu pojetí obrazu, podle něhož by správně mělo být v obraze vše odůvodněno a nebylo třeba žádného externího výkladu. Obraz vysvětluje sám sebe, existuje a funguje sám o sobě. (Kappel 2010, s. 17)

První element, jehož vnitřní uspořádání je určeno počítačovým programem, v kombinaci s povahou Sýkorovy struktury, která může pokračovat neomezeně do všech stran mimo formát (viz. dále v tomto textu), odpovídá definici „centra struktury“ Jacquese Derridy. (Derrida 1993, s. 177-178) Tato souvislost je však jen analogická, Sýkora ke své metodě pro strukturální obrazy došel ryze malířskou cestou, neopírajíc se o žádné filosofické texty. Derridova koncepce byla navíc poprvé publikována v době, kdy Sýkora na svých Strukturách již několik let pracoval.

Na pozadí výše popsaných nových tvůrčích metod, odpovídajících autorovým aktuálním požadavkům na malířské dílo, Sýkora se ve svých strukturálních obrazech

nadále zabývá především relacemi mezi jednotlivými použitými vyjadřovacími prostředky. Z této perspektivy zcela logicky navazuje na svou předchozí malířskou tvorbu, zejména na cyklus fauvistických Zahrad a z nich se vyvíjejících Kompozic, stejně tak jako na své velké malířské vzory, především Paula Cézanna. Stěžejní námět malby zůstává stejný. Geometrické elementy použitelné v kombinatorickém programu jsou potomky organických barevných skvrn. Půjdeme-li po této vývojové linii dále v protisměru, Sýkorovy Struktury jsou rozvinutým Cézannovým principem výstavby obrazové plochy vhodnou kombinací vztahů několika základních vyjadřovacích prostředků. Sýkora na dílo francouzského mistra vědomě navazuje. V textu vypracovaném pro prestižní magazín Leonardo, v němž společně s Jaroslavem Blažkem vysvětlují podstatu strukturálních obrazů i proces tvorby, na Cézanna odkazuje. Zdůrazňuje zejména metody Francouzovy pozdní tvorby, spočívající v osvobození barevné skvrny od zobrazovaného předmětu a budování obrazu čistě prostřednictvím modulačních kontrastů. (Sýkora, Blažek 1970, s. 409-413)

Ve Strukturách, pro něž Sýkora zvolil polychromní provedení, je patrný vliv i jeho druhého velkého vzoru, Henriho Matisse. Barevná struktura z roku 1965, stejnojmenný obraz z roku 1968 a Polychromní struktura z téhož roku svými barevnými škálami jasně odkazují na paletu mimořádného koloristy Matisse. Pozoruhodné je především posledně jmenované plátno, na kterém Sýkora netypicky zcela vynechal bílou i černou barvu, stejně tak jako velmi tmavé a velmi světlé barevné tóny. Patrně i díky tomuto pojednání světlostního kontrastu ve vztahu k teplotnímu kontrastu použitých barev se v případě tohoto obrazu Sýkorovi podařilo dosáhnout plošného charakteru celé malby. Úskalí některých vícebarevných Struktur totiž spočívá ve vyvolávání prostorově-plastické iluze. Ta je způsobena tepelnými charakteristikami barev v kombinaci s perspektivně působícími geometrickými tvary, prameníci ze splývání sousedících elementů v komplexnější a předem nezamýšlené celky. V tomto směru nežádoucí prostorové vyznění barev můžeme pozorovat kupříkladu na díle z přelomu let 1973 a 1974, opatřeném názvem Rozpad struktury. Pro zvýraznění kombinatorického principu, základu těchto obrazů, se ukázalo být vhodnější černobílé provedení, které prostorovou iluzi nevyvolává a k němuž autor ve většině případů také přistoupil.

Strukturálním obrazům se Zdeněk Sýkora věnoval v rozmezí let 1962 - 1973. V průběhu této tvůrčí etapy vypracoval několik různých sad elementů, jejichž podoba je postupně stále sofistikovanější. Zpočátku se v ní odráží především nezbytnost formulovat elementy tak, aby je bylo možné zadat do kombinatorického programu, později Sýkora definuje vnitřní uspořádání elementů do forem, které ve větší míře zhodnocují nově objevené kvality kombinatorické metody, zejména stékání stejnobarevných částí sousedících prvků.

Porovnáme-li elementy ještě intuitivně řešené Šedé struktury s elementy bezprostředně následujících obrazů Čtverečková struktura a Červeno-zelená struktura (všechna plátna byla dokončena roku 1963), které byly řešeny již výpočetně, zjistíme, že v začátcích práce s kombinatorickým principem budování mezelementárních vztahů Sýkora podobu elementu významně zjednodušil. Patrně tomu tak bylo kvůli potřebě vyzkoušet si novou metodu na snadněji uchopitelných formách. Ještě téhož roku však nabyté zkušenosti uplatňuje na nové sadě elementů, použité na obrazech Černé čárky a Bílé čárky, jejíž podoba už je opět srovnatelně komplikovaná se sadou Šedé struktury. Tato sada vyjadřovacích prostředků je bezesporu výrazným krokem vpřed i z výtvarného z hlediska. Vnitřní uspořádání každého z elementů je členitější a v kontextu vztahů s ostatními prvky umožňuje jak stékání stejnobarevných sousedících ploch do rozvinutých tvarů, tak i jednoznačnější rozlišení jednotlivých elementů. V důsledku jde tedy o důmyslnější a současně čitelnější vizuální reprezentaci kombinatorického principu, základu, od něž se odvíjí uspořádání obrazové plochy díla.

Typickými elementy pro Sýkorovy Struktury jsou však následující dvě sady, jež malíř nejfrekventovaněji používal pro dvoubarevné černo-bílé obrazy, rovněž je však zvolil pro polychromní experimenty i strukturální obrazy s pootočeným gridem. První z nich, tvořená půlkruhy vepsanými do čtverců, vznikla roku 1964 a byla podrobně popsána výše v tomto textu, v části zabývající se metodou konstruování obrazové plochy pomocí kombinatorického výpočetního schématu. Druhou z těchto sad, někdy označovanou jako stromkovou kvůli podobnosti některých elementů s jednoduchým grafickým znázorněním stromu, Sýkora vytvořil roku 1966. Elementy tohoto druhu jsou opět čtvercové a od předešlých se odlišují svým vnitřním uspořádáním. Každý z prvků je čtyřmi liniemi rozčleněn na devět čtverců, které v některých případech protínají

úhlopříčky. Výsledné elementy jsou tedy různými sestavami barevně kontrastních čtverců, trojúhelníků a tvarů plynoucích ze sousedství těchto tvarů totožné barvy. Ve výsledném díle tak dochází k rozsáhlým formacím splývajících elementů, případně jejich segmentů. K vrcholům cyklu této sady vyjadřovacích prostředků můžeme řadit kupříkladu již zmíněnou Polychromní strukturu z roku 1968.

Navzdory některým čistě racionálním dílčím postupům v rámci metody, kterou Sýkora konstruoval Struktury, nikdy nepřestal být na prvním místě malířem. Při tvorbě elementů i definování kombinatorických pravidel, podle nichž byly vypočítávány jejich relace, vždy upřednostňoval vizuální účinek, výtvarné hledisko bylo nadřazeno technickému. (Sýkorová, Kappel 2009, s. 109) „Strukturální princip není nový, jasně vystupuje již v minulosti: Michelangelo, Bach, Cézanne jsou příklady z řady jiných. Strukturální princip je vždy vázán na určitou typologickou kvalitu umělce. Za přirozenou vlastnost lidské psychiky lze považovat vztah mezi oblastí racionální a oblastí citění. Neznám žádný projev, kde by jedna nebo druhá složka chyběla. Jde zřejmě o jejich vzájemnou proporci a sled. Důležitá je asi otázka, kdy je v tvůrčím procesu která složka určující.“ (Sýkorová, Kappel 2009, s. 78)

Podobu struktury v Sýkorově podání můžeme považovat za podobnou pojetí Gillesse Deleuzeho, který povahu struktury charakterizuje na příkladu jazyka. Roli pojmu „označující“ z Deleuzeho pojetí v případě Sýkorových strukturálních obrazů plní výpočetní zadání, roli „označovaného“ pak element čekající na určení své podoby. Nahlíženo z této perspektivy, Sýkorovy Struktury odpovídají Deleuzeho definici i v tom ohledu, že hodnota každého strukturálního elementu plyne ze vzájemných relací s ostatními elementy. (Deleuze 2013, s. 59-62)

Na počátku sedmdesátých let u Sýkory dochází k posunu v tvorbě, začíná se věnovat cyklu Makrostruktur. Z malířova vyprávění ve filmovém dokumentu Jaroslava Brabce plyne, že s principem, na jehož základě byly strukturální obrazy konstruovány byl autor spokojen, avšak finální realizace děl ho uspokojovala čím dál, tím méně, metoda se mu zdála být bez rizika. (Brabec 2001, v čase 34:15) Neutuchající zájem o stávající princip a potřeba změny se v malbě promítají přiblížením pohledu k několika vybraným elementům a jejich vztahům. Za použití rámečku Sýkora hledá v již dokončených

Strukturách nové motivy, dílčí výřezy. (Kappel 2010, s. 30) „Makrostruktury vznikly na závěr programovaných struktur. Byly výrazem mých snah dát jednoznačně najevo jejich kombinatorickou povahu. Makrostruktury navíc zdůraznily elementový základ.“ vysvětluje autor v rozhovoru s Vítkem Čapkem. (Sýkorová, Kappel 2009, s. 74) Evidentním předstupněm nové tvůrčí etapy se jeví být obraz Makrostruktura, vytvořený roku 1973. V případě tohoto plátna Sýkora přiblížil pohled na zvolené elementy natolik, že se do formátu vmístit grid mnohonásobně menšího počtu elementů, než tomu bylo u obrazů vzniklých za uplynulou dekádu. Tento konkrétní zvolený motiv je specifický také velmi nápadnou kresbou okrajů kontrastních barevných ploch, které vytvářejí vizuálně dominantní sestavu linií. A právě toto styčné místo mezi barevnými plochami, projevující se jako čára, malíře hledajícího kudy pokračovat zaujme a určí směr jeho výtvarného počínání na další přibližně tři desetiletí. Přípravené podklady pro další strukturální obrazy zůstávají nezrealizovány. Metodu struktur Sýkora dále několikrát uplatní pouze v zakázkových intervencích do architektury, které vznikají na pozadí práce na nových plátnech.

## **Etapa pátá: Linie**

Nosným tématem nového cyklu obrazů Zdeňka Sýkora se roku 1973 stává linie. Ta se objevila v předcházejících Makrostrukturách jako výsledek splývání sousedících elementů, obsahujících půlkruhové prvky.

Konstrukční základ nových obrazů malíř vysvětluje v rozhovoru Vítko Čapka. Z předchozího cyklu se do prvních pokusů s liniemi přenáší grid, v pravidelných vzdálenostních intervalech rozdělující obrazovou plochu na čtverce. V případě liniových obrazů je dále doplněn o diagonály, které protínají vrcholy čtverců. Jednotlivá pole však již nadále nejsou vyplňována elementy v celé své ploše. Čáry, jež je ohraničují, nově slouží jako tečny pro následně řešené linie. Konkrétní polohy pomocných čar jsou pak voleny na základě metodické práce s náhodností, která bude objasněna dále v textu. Ponechání rastrového základu však mělo na výsledné vzezření linií příliš svazující vliv, sám autor považoval výsledek za nežádoucně stereotypní. (Sýkorová, Kappel 2009, s. 74)

Tento způsob konstruování linií na základě předem připraveného gridu můžeme chápat jako experiment s novými tvůrčími postupy a předstupeň následně vznikajících liniových obrazů výrazně uvolněnějšího charakteru. Jak objasňuje Pavel Kappel, malíř této metody užil při práci na prvních čtyřech liniových obrazech. Konkrétně se jedná o První linie, obraz Renata, skládající se ze dvou pláten, atypicky pojmenovaný podle dne, kdy na něm byla započata práce a svátek právě měla Renata, dále Pět krátkých linií a Tři linie. (Sýkorová, Kappel 2009, s.155; Kappel 2010, s. 76)

Ve snaze o uvolněnější výraz, roku 1974 Zdeněk Sýkora přichází s novým systémem, jak určit směr, jímž se bude každá jednotlivá linie ubírat. Přichází s nápadem konstruovat pomocné tečny z místa, ve kterém končí tečna předcházející, přičemž první umístění je voleno náhodně. Tento bod poslouží jako střed pomyslného hodinového ciferníku z něhož je rovněž náhodně zvolen jeden z dvanácti základních směrů, jímž následně pomocná tečna směřuje. Každému takto vzniklému úhlu pak přísluší přesně dané parametry oblouku výsledné linie. Výsledky tohoto postupu stanovování směru se



osvědčí a Sýkora jeho princip v rámci tvorby liniových obrazů již neopustí. V roce 1980, po desítky pláten vzniklých tímto způsobem, navýší počet možných směrů tečny na dvojnásobek. Pohyb linií tak koresponduje se slovy Henriho Bergsona, „křivá čára mění směr v každém okamžiku, ale každý nový směr byl naznačen ve směru předchozím“.  
(Bergson 1994, s. 19)

Tímto krokem se linie osvobozují od gridu, který už nadále nedělí obrazovou plochu a současně i od formátu této plochy. (Sýkorová, Kappel 2009, s. 74) V důsledku tak nově vzniká i příležitost k tomu, aby linie částečně či dokonce v celém svém průběhu obrazovou plochu opustily. Podobně jako Sýkorovy strukturální obrazy byly zvoleným výřezem z nekonečně rozsáhlé struktury a mohly by pokračovat libovolně daleko všemi směry, také plocha, na níž se odehrávají Linie je kontinuem, které ze své podstaty nemá rozměrové limity a podoba obrazové plochy s liniemi by mohla být odvíjena donekonečna dále kterýmkoli směrem. Formát obrazu, v němž jsou linie zobrazovány pak sám autor chápe jako ohnisko této nekonečné plochy. (Sýkorová, Kappel 2009, s. 204)

Z rozhovoru, který Sýkora poskytl roku 1995 Adéle a Jaroslavu Krbůškovým, můžeme vyvodit, že takováto otevřenost prostoru je jeho intenzivním pocitem ze života a její zakomponování do malby prostřednictvím koncepce otevřené obrazové plochy pramení z vnímání zasazení sebe sama do okolní krajiny. (Sýkorová, Kappel 2009, s. 135) Výsledný obraz tedy lze chápat jako selekci z kontinua, v němž jsou linie konstruovány na základě pravidel a omezení, jež byly na počátku tvorby každého z pláten nadefinovány malířem. Specifičtěji o určování takových podmínek dále v tomto textu.

Sýkora veškeré své linie umístil na monochromní pozadí, vždy tvořené bílým plátnem. Takto vymezená část prostoru, určená k zobrazení, v malířově pojetí představuje „prázdno jako přirozené prostředí pro náhodnost“. (Sýkorová, Kappel 2009, s. 74)

Právě náhodnost a metodické zacházení s ní je podstatou Sýkorova nového tvůrčího postupu a druhým faktorem, jenž dává každé z linií možnost nacházet se mimo obrazovou plochu. Nová metoda působí na podobu užitých vyjadřovacích prostředků

ve více směrech, nejprve se však soustředíme na malířovu motivaci, proč pracovat právě s principem náhodnosti.

Snahu o objektivizaci vyjadřovacích prostředků a jejich vzájemných vztahů jsme mohli vysledovat již v předcházejících etapách díla Zdeňka Sýkory. Jestliže se zpočátku s touto problematikou pokoušel vypořádat opírajíc se o svou intuici a následně v případě struktur zkoumal zákonitosti vyjadřovacích prostředků na základě matematického řádu, který měl dle malířových slov lépe odrážet povahu předpokládaného určujícího principu, slovy malíře tzv. „vyššího řádu“, základ, o němž se opírá konstruování liniových obrazů měl být dalším krokem vstříc autorem požadovanému pokročilejšímu stupni objektivity. Sýkora tedy přistoupil k metodickému zacházení s náhodou.

Patrně nejvýstižnějším vysvětlením tohoto Sýkorova kroku je jeho obsáhlá odpověď na jednu z otázek Vítka Čapka. „Jsou situace a jevy nepředpokládané a nevysvětlitelné, které z nouze definujeme jako náhodné. Zdá se paradoxní, že právě v exaktních vědách nabyl pojem náhodnosti takové plasticity. Náhodnost podmiňuje příliš mnoho situací. Jsme nuceni jí prokazovat stále více důvěry. Každá náhodnost je vázána na elementy, které jsou schopné vytvářet vztahy. Není tedy náhody „o sobě“, jsou jen velice složité proměnlivé nepředvídatelné vztahy. Je asi nějaký „vyšší řád“, který nemůžeme pochopit, ale o to silněji jej můžeme cítit. Myslím, že vztah chápání – cítění je rozhodující pro pocit svobody. Pro moji současnou práci má využití náhody klíčový význam. (rozhovor byl pořázen roku 1986, současnou prací tedy Sýkora skutečně myslí zde diskutované liniové obrazy, pozn. autora) Od roku 1960 začíná moje úsilí o stále větší objektivitu. Tehdy vyhovovalo přísné programování, kde náhodnost byla téměř eliminována. Nyní vidím v náhodnosti vyšší stupeň objektivity. Mám pocit, jako by náhodnost byla jednou kvalitou možnosti přímého kontaktu s univerzem. Náhodnost v širším smyslu osvětluje moje dosud instinktivní vztahy k zen a tao. Jaká je tedy hodnota a smysl náhodnosti: v umění od počátku století fungovala jako očištný nástroj. Byla základem logiky dadaismu a surrealismu. Nebyl jediný obor umění, kde by výrazně nezasáhla. Pojem náhodnost obsahuje více filozofických, sémantických a matematických záležitostí než kterýkoli jiný. Neposkytuje žádné jistoty. Ale i v té nejproblematičtější podobě je bohatým zdrojem svobody.“ (Sýkorová, Kappel 2009, s. 80)

Postup tvorby liniiových obrazů byl tedy v jednotlivých fázích protkán metodickým užíváním náhodnosti. Zdeněk Sýkora vytvořil metodu tvorby obrazu, v jejímž rámci nejprve na základě svého malířského záměru definoval konkrétní pravidla a omezení, následně poskytl prostor náhodnosti, aby rozhodla o jednotlivých dílčích atributech zvolených vyjadřovacích prostředků - linií, a tímto způsobem získanou partituru na závěr narýsoval přímo na plátno a zpracoval tradiční malířskou technikou, nanášením barvy za použití štětce. Technicky pokračoval v trendu plošné malby bez pastozity a znatelného rukopisu, který započal již během prací na hard-edge Šipkách a pokračoval v něm napříč celou strukturální etapou. Výjimkou ve věci záměrně neakcentovaného malířského rukopisu je v případě Linií zachování tužkové konstrukce, ponechané i ve finálním stavu děl. Tato konstrukce se skládá z rýsovaného základu pro následně kolorované linie, konkrétně tedy z pomocných tečen, os i kontur výsledných linií, a z číselných označení jednotlivých prvků, jejichž ponechání bylo při komplikovanosti motivu nezbytné pro bezchybné dokončení obrazu. V rozhovoru s Radanem Wagnerem Sýkora zmiňuje, že pracovní přípravná tužková konstrukce je často tak komplikovaná, že jednotlivé linie nejsou čitelné až do chvíle, kdy jsou kolorovány. Barva tak současně nechává časově náročný geometrický základ částečně zmizet. (Sýkorová, Kappel 2009, s. 220)

Vycházejíc z výsledku předchozí malby Sýkora na úplném počátku procesu tvorby nového obrazu určí formát plátna, barevnou škálu vyjádřenou konkrétním výčtem použitelných barev a několik číselných parametrů, majících omezující vliv na chování linií dle zamýšlené výchozí představy o obraze. V některých případech je náhodně stanovován i počet linií. Tyto parametry jsou následně zadány do speciálně navrženého počítačového programu, jenž je schopen generovat skutečně náhodná čísla. (Sýkorová, Kappel 2009, s. 226) Pro každou z linií pak počítač provede následující výpočty.

Nejprve počítač určí výchozí bod každé z linií. Pro tento účel vybere souřadnici ze škály celých čísel, jejichž hodnota odpovídá rozměrům plátna v centimetrech. Jedno číslo reprezentuje horizontální a druhé vertikální umístění. Poté je generován úhel, ve kterém z tohoto výchozího bodu bude směřovat pomocná tečna linie. Na výběr je sto osmdesát směrů, všechny sudé hodnoty v úhlových stupních. Následně je počítačem určena délka pomocné tečny. Rozsah možných délek je jedním z omezení, stanovených

na úplném počátku procesu tvorby obrazu. Odpovídající podoby oblouků výsledných linií jsou poté na základě těchto náhodně určených parametrů počítány ručně. Počítačový generátor náhodných čísel rovněž stanoví šířku a délku každé z linií. V obou případech opět v rozmezí Sýkorou určených hodnot.

Dalším atributem, o němž v mezích nastavených pravidel a omezení rozhoduje náhoda, je barevnost linií. V této věci slouží jako podklad Sýkorou určená škála barev, z nichž každá je opatřena číselným znakem. Ve formě těchto čísel počítač vygeneruje barevnou podobu linií. Zatímco zpočátku byly voleny jen jednotlivé barvy, později malíř přichází s komplikovanějším postupem, který nabízí mnohonásobně více možností. Tento postup spočívá v možnosti smíchání až šesti barevných tónů z celkového počtu třiceti. Generátor tak nejprve pro každý jednotlivý případ rozhodne o tom, zda-li barevnost linie bude tvořena jednou ze základních barev, anebo vznikne smícháním několika z nich, přičemž stanoví i přesnou skladbu těchto složek. Třetí možností je smíchání jedné barvy ze základního spektra s černou. Ve všech případech je poté výsledná barva míchána z rovnoměrného podílu dílčích barev, kupříkladu tedy v poměru jedna ku jedné ku jedné v případě složení obsahujícího barvy tři.

Popsanou cestou vzniklé záznamy o podobě jednotlivých vyjadřovacích prvků liniiových obrazů slouží jako základ pro následnou realizaci malby. Sýkora tyto materiály označoval pojmem partitury, pro nápadnou podobnost jejich role v rámci nové malířské metody se zápisem hudební skladby. Partitury včetně veškerých výpočtů byly archivovány a teoreticky by tedy bylo možné obraz namalovat znovu, autor ale této možnosti nakloněn nebyl. (Sýkorová, Kappel 2009, s. 241) Pro analýzu obrazů tohoto cyklu jsou partitury cenným materiálem především pro zkoumání zmíněné možnosti linií, nacházejících se mimo obrazovou plochu. Partitury totiž nabízejí záznam o pohybu linie i za hranicemi formátu.

Posledním polem působnosti principu náhodnosti v určování podoby obrazu je moment křížení linií. Ačkoli by se mohlo zdát, že se jedná o drobný krok v obsáhlém systému konstruování obrazu, vliv křížení na výsledné vzezření malby je klíčový. Sýkora v mnoha případech pracoval s představou linií, které byly vzhledem ke zvolenému formátu obrazu relativně velmi široké. Tomuto záměru tedy přizpůsobil i pravidla a

podmínky, na jejichž základě byly jednotlivé vyjadřovací prvky dále specifikovány již náhodně, generátorem. Ve chvíli, kdy se pohyb takovéto široké linie odehrává v prostoru obrazové plochy a kříží ostatní linie tak, že zůstává viditelným, vytváří rozsáhlé dominantní barevné plochy zakrývající ostatní linie, jež procházejí stejným místem. Tento případ můžeme ilustrovat kupříkladu na obraze Linie č. 210, dokončeném roku 2002. Křížení linií není obsaženo v prvotní partituře, je řešeno až při samotné malbě, opět však prostřednictvím náhodně vygenerovaných hodnot.

Popis Sýkorova metodického nakládání s náhodností při konstruování liniových obrazů, uvedený v předcházejících čtyřech odstavcích, je sestaven z několika rozhovorů, v nichž byl malíř na tento postup tázán. Zdeněk Sýkora však ve všech případech objasňoval jen určitou část celého procesu, jež byla relevantní v kontextu vedeného interview.

Komplexní popis diskutované metody v tomto textu se zakládá na rozhovorech s Vítem Petrjanošem, Lenkou Lindaurovou, Jiřím Hůlou, Hansem Ulrichem Obristem, Dušanem Brozmanem a Borisem Kršňákem. (Všechny vybrané rozhovory publikovány in Sýkorová, Kappel 2009.)

Parametry linií stanovené prostřednictvím takovéto metodické práce s náhodností Sýkora důsledně dodržoval. „Tahle důslednost je základním principem mé práce. I kombinace, která se zdála nezajímavá, nakonec může vyjít tak, že jsem překvapen. Náhodnost člověka obohacuje: zabraňuje mu upadnout do stereotypu. Z každého obrazu jsem nakonec já ten nejvíce šokovaný, přestože dopředu alespoň trochu vím, co asi vznikne.“ (Sýkorová, Kappel 2009, s. 111) Z charakteru procesu tvorby liniových obrazů tak plyne, že jedinou vizualizací výsledku teprve vznikajícího díla je autorova představa. Sýkorovy malířské konvence v rámci této metody musely bezpodmínečně ustoupit nastaveným pravidlům. To potvrzují malířova slova v rozhovoru s Adélou a Jaroslavem Krbůškovými. „Pořád nějaké překvapení. Na některé obrazy si musím postupně zvykat, což je úžasné. Moment náhodnosti, který mě zaskočí a je svobodotvorným elementem. Pak je nutné odbourávat vlastní konvence.“ (Sýkorová, Kappel 2009, s. 137)

Důsledné respektování partitury tak s sebou hypoteticky přinášelo možnost vzniku bílého monochromu. Zaprvé jako celé bílé obrazové plochy bez jakéhokoli zásahu

barvou v případě, že by se všechny linie měly nacházet mimo formát, anebo zadruhé v situaci, ve které budou zobrazované linie bílé. Výsledná Sýkorova malba tedy mohla být z formálního hlediska velice blízká výstupům zcela odlišných tvůrčích metod. Za všechny, kteří k takovému výsledku došli, zmiňme např. Kazimira Maleviče či celou řadu konceptuálních umělců, jejichž cesta k bílému monochromu vedla z mnoha rozličných směrů. Metoda Zdeňka Sýkora však nakonec tuto variantu nikdy nepřinesla. Naopak bylo nutné si na alespoň jednu bílou linii několik let počkat. Ačkoli pravidla pro generování barevnosti linií obsahovala možnost bílé linie již na konci sedmdesátých let, poprvé se vyjadřovací prostředek v takovéto podobě v Sýkorově práci objevil až roku 1982, v partituře k obrazu Linie č. 20, na němž se nakonec nachází bílé linie hned tři. (Sýkorová, Kappel 2009, s. 241)

Jedinou přípustnou cestou jak ovlivnit výsledné vzezření malby tedy bylo nové zadání, spoluurčující podobu dalšího obrazu. Takovýto postupný vývoj, skutečnost, že každé nové plátno vznikalo jako reakce na dílo předchozí, je charakteristickým rysem pro celou tvorbu Zdeňka Sýkory. Toto směřování můžeme vyzorovat již u cyklu Zahrad a Struktur, nejsignifikantněji o něm však vypovídají právě liniové obrazy. Jak bylo nastíněno, jejich vývoj pramení ze Sýkorova respektu k nastavenému principu, z vlastních estetických požadavků na obraz a současně z potřeby experimentovat, objevovat nová řešení. Právě tato malířova potřeba nového dříve také stála za posunem od Makrostruktur k Liniím.

Zmíněné Sýkorovy tendence se při zpětném pohledu na liniovou etapu jeho malířského díla projevují střídáním období, v nichž se autor zabýval několika dílčími náměty. Můžeme tak pozorovat období, kdy zadaná pravidla a omezení pro generátor umožňovala vznik rozmanitých linií z hlediska jejich barevnosti, šířek i délek. Stejně tak však v Sýkorově díle nalezneme minisérie krátkých, velmi dlouhých, tenkých či naopak velice širokých linií. Na liniových obrazech vzniklých v devadesátých letech je patrná snaha o takové zadání, jehož výsledkem budou linie, jež díky povaze svého pohybu fungují jako jednolitě barevné skvrny. Obdobně Sýkora napříč celou touto etapou zacházel s barevnou škálou, jejíž výše popsaná rozmanitá variabilita byla v případě některých pláten záměrně potlačena na škálu černých, dále modulovaných pouze příměsí výchozích třiceti barev.

Sýkorova metoda konstruování linií se vyznačovala neobyčejně velkou časovou náročností. Vytvořit další liniiový obraz pro malíře znamenalo intenzivní několikaměsíční práci. Takové nároky na čas plynoucí ze zvoleného tvůrčího postupu nejsou v dějinách umění ničím neobvyklým, v kontextu Sýkorových současníků se však jedná o enormní hodnoty. Proces byl ve fázi přípravy partitury navíc významně urychlen použitím generátoru náhodných čísel, ruční náhodné určování atributů linií, kupříkladu za použití losování čísel či házení kostkou, by s sebou neslo další čas navíc. Metoda v používané podobě byla náročná především ve fázi přerýsování partitury na plátno. V rozhovoru se švýcarským kunsthistorikem a kurátorem Hansem Ulrichem Obristem malíř zmiňuje, že v případě obrazu Linie č. 220, na němž v době pořizování interview pracoval, zabrala příprava partitury kolem čtyř dní a rýsování tužkové konstrukce si vyžádalo přibližně šedesát dní práce. (Sýkorová, Kappel 2009, s. 201) Až následně mohlo dojít k použití barvy. Z rozhovoru, který o rok později malíř poskytl Zdeňku A. Tichému vyplývá, že práce na tomto konkrétním plátně se nechýlila ke konci ani po čtyřech měsících každodenního úsilí. (Sýkorová, Kappel 2009, s. 212) Na obraze Linie č. 220 se nachází 67 linií a jak v poznámce Tichého rozhovoru uvádí Pavel Kappel, vedle Linií č. 134 z roku 1996 a Linií č. 187, vzniklých o pět let později, se jedná o jeden z nejkomplicovanějších Sýkorových liniiových obrazů. „Je to skutečně krásně pracné.“ popisuje proces sám autor. (Sýkorová, Kappel 2009, s. 112)

Proces tvorby byl podstatně urychlen také spoluprací s Lenkou Sýkorovou, malířovou životní partnerkou, jež se roku 1985 stává i spoluautorkou děl. Oficiálně však byla pod realizací podepsána jako spoluautorka až v roce 2005. (Sýkorová, Kappel 2009, s. 250) Budeme-li se soustředit pouze na kooperaci při samotné tvorbě, dělba práce probíhala následovně. Zatímco Zdeněk Sýkora rozhodoval o koncepčním směřování, o počtu linií, jejich možném rozsahu parametrů a formátu, Lenka Sýkorová zajišťovala sestavení partitury a při realizaci na plátno diktovala vygenerované údaje. V některých případech pak spolupracovala i na malbě obrazu. „Je spousta současných malířských způsobů, kde to jedinec sám nemůže vůbec dělat. Týmová práce je dneska naprosto běžná, jako je ve filmu, tak je to ve výtvarném umění určitého typu.“ (Brabec 2001, v čase 11:40)

Vedle spolupráce s matematikem Jaroslavem Blažkem se jedná o druhý případ v Sýkorově díle, kdy má malířova tvorba charakter týmové práce. U strukturálních i

liniových obrazů byl autorem koncepce Sýkora, jeho spolupracovníci mu pomáhali především s částí procesu tvorby, v níž figurovalo použití počítače. Role stroje se však v jednotlivých etapách liší, stejně tak jako princip obrazů. Struktury byly založeny na kombinatorickém zacházení se vztahy zvolených vyjadřovacích prostředků a počítač měl určující vliv na jejich uspořádání, přímo ovlivňoval podobu obrazu. Oproti tomu Linie jsou výsledkem soustavy náhod, vycházejících z nastavených pravidel a omezení, přičemž počítač pouze urychluje generování náhodných parametrů. V tomto ohledu je jeho použití efektivnější, než jakékoli jiné řešení. V případě liniových obrazů počítač sám o sobě nemá určující vliv na podobu obrazu, je jen pomůckou v jedné z fází procesu tvorby, při přípravě partitury založené na Sýkorově malířském záměru. Specifika počítače nijak neovlivňují princip této metody, která svou povahou zůstává čistě malířská. Takovouto povahu užití počítače při vzniku Linií potvrzují i slova samotného autora v rozhovoru z roku 1991, kde mimo jiné vysvětluje, že na rozdíl od drtivé většiny ostatních umělců, kteří do své tvorby implementovaly počítač, se nenechává svazovat počítačovými postupy a zůstává především malířem, nesvázaným omezeními techniky, kterou používá jen pro dílčí kroky komplexnější metody. (Sýkorová, Kappel 2009, s. 112)

Náhodnost v rámci Sýkorovy metody pro Linie sehrávala úlohu při určování konkrétních projevů zvolených vyjadřovacích prvků. Ostatní atributy obrazu malíř určoval svobodnou vůlí, s ohledem ke svým tvůrčím záměrům, což se týká i velikosti plátna. „Linie nejsou závislé na formátu. Často se stane, že ho opustí a pak se tam znovu vrátí. Nejradši mám čtverec, protože to je naprosto neutrální formát, nic tam není preferované. A mám rád velké formáty, dvoumetrový čtverec je ideální prostor pro život linií!“ (Sýkorová, Kappel 2009, s. 227) Sýkora vždy inklinoval k větším formátům. Během jeho krajinářské etapy však byly takové rozměry plátna nepraktické, už jen z toho důvodu, že se za motivem vydával většinou na kole. Již roku 1952 však Emil Filla, který navštívil Sýkorovu první výstavu, nechal tehdy mladému malíři vzkázat, že z jeho obrazů je patrné nadání pro velkoplošnou malbu a měl by se tedy věnovat zejména velkým formátům. (Sýkorová, Kappel 2009, s. 135) V ohledu rozměru plátna, který považoval za optimální, se Sýkora shoduje s ideály mnohých představitelů americké poválečné malby. Čtvercový formát o straně délky dvou metrů se zdá být



vhodný minimálně vzhledem k velikostnímu poměru k lidskému tělu. Malíř i divák jsou konfrontováni s formátem, jež je v lidských možnostech uchopit a současně nemá převahu ani člověk, ani formát.

U prvních tří etap tvorby Zdeňka Sýkory je relevantní sledovat konsekvence díla českého malíře s dalšími umělci či tendencemi ve vizuálním umění. Sýkora hledal svůj autentický jazyk, vlastní vyjadřovací prostředky a vycházel z odkazu svých oblíbených malířů. Posledním přímým vnějším vlivem byl zmíněný Kleeův výklad o struktuře. Na jeho popud Sýkora přichází s vlastní formou vyjadřovacích prostředků, kterou dále rozvíjí napříč etapami strukturálních a liniových obrazů. V případě těchto dvou etap tedy můžeme sledovat spíše podobnosti, než přímé vlivy na tvorbu. Následující citace je Sýkorovou odpovědí na jednu z otázek Vítka Čapka a je zřejmě nejlepší dohledatelnou ukázkou toho, jaké souvislosti s liniovými obrazy vnímal sám jejich autor. Navzdory jeho vlastním dojmům z těchto děl, které podněcují uvažování spíše filosofického charakteru (rovněž dále v textu), sám Sýkora aktivně sledoval především konsekvence s různými obory exaktních věd.

„Tyto vztahy převážně existují jen na úrovni pocitů a poněkud ve způsobu myšlení. V situaci, kdy jsem došel ve své malbě k jednoduchým stavebním prvkům, které bylo možno bezpečně popsat, a tudíž s nimi racionálně manipulovat, otevřela se moje práce komunikaci s celou řadou vědních oborů. Byli to právě pracovníci oborů genetiky, lingvistiky, biologie, fyziky, medicíny, u kterých jsem našel nečekané, ale logické porozumění. Toto platí jak o strukturách, tak o liniích. Tato komunikace existuje pochopitelně jen v oblasti analogií. Jiná je otázka vlivu vědeckého poznání. Nic z mé práce nevznikalo na základě vědecké teorie ani pod jejím vlivem, zůstávám stále malířem. Postupuji od jednoho plátna k druhému, vše mě napadá při práci. Faktem ale je, že postupy a výsledky vědeckého poznání, např. myšlenkové postupy v kybernetice, teorii informací, teoretické fyzice a astronomii, mě fascinují. Mohu tedy říci, že prožívání myšlenkových dobrodružství vědeckého poznávání má pro mne stejnou emotivní sílu jako smyslové prožívání přírody.“ (Sýkorová, Kappel 2009, s. 86)

V jiném rozhovoru malíř vyjadřuje potěšení z toho, že ve své tvorbě dochází k takové formě vyjadřovacích prostředků, která odpovídá dobovým výsledkům mnoha vědních

oborů, zdůrazňuje pak především rezonanci svého díla s východisky teorie chaosu. Sýkora vysvětluje, že prostřednictvím mnohaleté metodické práci s náhodností dochází ke zjištění, že v náhodě je řád a díky chaosu se přibližuje „základnímu principu“.

(Sýkorová, Kappel 2009, s. 139) „Má zkušenost z vlastní práce potvrzuje, že chaos je předpokladem nějakého řádu; to, že považujeme náhodnost za něco nedefinovatelného, je jenom naše neschopnost pochopit nějaký ten vyšší princip. Pradávně, ještě za války, jsem u Nietzscheho četl větu: „Jen chaos může zrodit tančící hvězdu.“ A teď, na stará kolena, jsem se k tomu přiblížil svou vlastní prací.“ (Sýkorová, Kappel 2009, s. 99)

Tento autorův dojem ukazuje, že cesta za objektivizací vyjadřovacích prostředků, na níž se vydal počátkem šedesátých let, postupným a neplánovaným vývojem vedla k žádanému výsledku. Princip vynalezených vyjadřovacích prostředků nabízí více než expresivní malba kupříkladu krajinného motivu, v níž se spojuje autorův subjektivní pohled na viděný námět, jeho dojmy a použitá metoda transponování námětu do podoby malby. Sýkorou vynalezená metoda, uplatněná na liniových obrazech, přináší autonomní vyjadřovací prostředky, které díky způsobu, jakým jsou utvářeny, mají schopnost zobrazovat zákonitosti chaosu a související náhodnosti.

V důsledku se tedy jedná o velice pokročilou transpozici námětu, jenž se nachází mimo autora, nejde např. o vizuální reprezentaci malířových pocitů a ničeho jiného, vnějšího. Námět je autorem pozorován a autor se současně nachází uvnitř tohoto námětu. V principu jde tedy o totéž, o co v krajinomalbě, v níž má Sýkora své malířské kořeny. Malíř ztvárňuje pohled do krajiny, v níž se zároveň nachází, sám je její součástí.

V porovnání s realistickou či fauvistickou krajinomalbou však liniové obrazy nejsou pouhou malířskou transpozicí viděné skutečnosti, ale transpozicí obecných principů, které mají vliv na bytí a přeneseně tedy i na krajinu, jež může být malována. Sýkorovy nové vyjadřovací prostředky umožňují zacházet více do hloubky zobrazovaného, nepohybovat se pouze v rovině vizuálně zakoušeného, ale odhalovat některé vnitřní principy plynoucí z náhodnosti.

Takto výrazný vývoj Sýkorových vyjadřovacích prostředků byl umožněn výše popsaným malířovým způsobem práce, spočívajícím v tom, že každý nově vznikající obraz se

odvíjel od výsledku toho předchozího. Z hlediska dlouhodobého směřování své tvorby Sýkora žádný takovýto posun neplánoval, nevěděl kam ho nově objeované skutečnosti vedou. Ostatně hned v několika rozhovorech zmínil, že v období, kdy se věnoval figurativní tvorbě, měl k abstraktní malbě přímo odpor, viz. Sýkorová, Kappel 2009. Obdobně, jak Sýkora vypráví ve filmovém dokumentu Jaroslava Brabce, by během etapy strukturálních obrazů považoval principy, na nichž se zakládají obrazy liniové, za naprostý nesmysl. (Brabec 2001, v čase 20:50) V kontextu postupně objeovaných nových možností a z nich plynoucích jednotlivých proměn se však jedná o zcela logický a koherentní vývoj vyjadřovacích prostředků. Na otázku Vladimíra Drápala, zda-li se může i liniová tvorba dále vyvíjet, malíř roku 2009 odpovídá, že takový vývoj je možný, není ho však možné předpovídat. Sýkora sám tento pokrok chápal jako jakýsi volný tok myšlenek. (Sýkorová, Kappel 2009, s. 239)

Návaznost liniových obrazů na krajinářské začátky a skutečnost, že jsou pokročilou transpozicí přírodního námětu do formy obrazu, dokládají i malířova slova z textu Vztah vědy a umění. „... až tu okolo za dva měsíce zežloutnou stromy, tak se všechno úplně spojí, obrazy a příroda, a to je pro mě obrovská satisfakce. Už vím, že celou dobu, co linie dělám, jsem se opravdu zase vrátil do přírody, přestože postupy jsou úplně idiotsky složité a racionální a studené, tak i přes takový systém docházím k ještě volnějším věcem, které jsou přírodě vlastní. Jako bychom byli bratři.“ (Sýkorová, Kappel 2009, s. 204) Na jiném místě Sýkora o svých liniích řekl, že „vitalita obrazů je důsledkem spolupůsobení systému a náhodnosti. Tedy nejinak než v přírodě.“ (Sýkorová, Kappel 2009, s. 135)

Dle pojetí Miroslava Petříčka je linie rozdělením dosud nerozlišeného prostoru a pro každou jeho část, vzniklou vytvořením linie, je „základem jejich identity“. Současně však není hranicí, ale pouhou „re-prezentací“ hranice, která zde již byla před vznikem této čáry. Linie je zpřítomněním této již existující hranice. (Petříček 2009, s. 82) Toto Petříčkovo obecné pojetí čáry lze bezpochyby vztáhnout i na Sýkorovy liniové obrazy. Linie Zdeňka Sýkory je však zároveň možné chápat i jiným způsobem, než jako zobrazení hranice. Sýkorovy linie jsou rozvinutou barevnou skvrnou, základním malířským vyjadřovacím prostředkem v sofistikované podobě. Lze je chápat jako autonomní entity, které díky metodě, prostřednictvím níž vznikly, svou nabytou

podobou odráží jinak nepozorovatelné, jsou zobrazením projevů náhodnosti, možná dokonce jejích zákonitostí.

Sýkorovy liniové obrazy nic neilustrují. Jsou autonomní entitou. Jsou hodnotou samy o sobě. Avšak v jiném smyslu, než kupříkladu slova v pojetí Clauda Lévi-Strausse, který je považuje rovněž za hodnoty samy o sobě, ovšem takové, jež samy o sobě nemají smysl a jsou schopny smysl přijmou za účelem plnění označovací funkce. (Lévi-Strauss 1950, s. 48-49) Neilustrativní charakter Sýkorových děl (liniových a taktéž strukturálních) s tímto pojetím slov dle Lévi-Strausse tak pojí jen fragment jeho definice, týkající se „nulové symbolické hodnoty“ (Lévi-Strauss 1950, s.49) Zdeněk Sýkora sám svým obrazům žádnou symboliku ani významy nepřipisoval, avšak přijímal skutečnost, že někteří diváci v nich jistou symboliku spatřují. V Brabcově filmovém dokumentu malíř zmiňuje, že Jiří Kolář a Josef Hiršal, kteří navštívili jeho ateliér, linie považovali za vizuální reprezentaci lidských osudů, majících různé parametry a přicházejících do vzájemných vztahů. (Brabec 2001, v čase 40:35)

## **Etapa šestá: Skvrny**

Vedle práce na liniových obrazech se Zdeněk Sýkora v druhé polovině let osmdesátých a v letech devadesátých věnuje tvorbě pláten, nazývaných Skvrny. Tato etapa Sýkorovy tvorby tedy existuje paralelně vedle etapy Linií.

Skvrny jsou intuitivně řešenými kompozicemi, malířovou regenerací od náročného postupu, jež s sebou nesla liniová tvorba. Význam Sýkorova díla spočívá především v racionálně založených sériích, Skvrny jsou však cenným materiálem pro analýzu toho, jakým způsobem se vyvinula autorova intuitivní práce s vyjadřovacími prostředky v průběhu období, kdy se zabýval systémově řešenými Strukturami a Liniemi.

Skvrny formálně navazují na poslední předchozí Sýkorovy intuitivně řešené kompozice z přelomu padesátých a šedesátých let, postupně stále abstraktnější malby z konce etapy fauvistických Zahrad. Tato návaznost je nejpatrnější v technice malby a podobě použitých vyjadřovacích prostředků. Finální podoba většiny děl ze série Skvrn vyplývá z vrstvení malby, z postupného upravování vzájemných vztahů jednotlivých barevných ploch. Podobně jako u Zahrad a pozdních krajinomaleb jsou některá z pláten namísto štětce malována pomocí špachtle, jež vytváří charakteristický pastózní povrch. Jak poznamenává Pavel Kappel, na některých Skvrnách malíř průběžně pracoval i několik let a pod viditelnou vrstvou barvy je skryto i několik dalších kvalitních kompozic, Sýkora však obrazy vytrvale přemaloval, dokud neodpovídaly jeho představě o vyvážené kompozici. (Kappel 2010, s. 60)

Název celé série je odvozen od podoby použitých vyjadřovacích prostředků, barevných skvrn, silně odkazujících na etapu Zahrad. Skvrny si uchovaly svou organickou, elipsovitou formu. Jejich hrany se odvíjejí od Sýkorovy uvolněné techniky malby, ve srovnání s paralelně vznikajícími Liniemi vyniká jejich surovost. Na způsobu seskupování barevných skvrn některých obrazů je patrné, že malířovým dílčím tématem v rámci liniové tvorby byly výše popsané linie, tvořící uzavřené rozsáhlé barevné plochy. V rámci Skvrn bylo možné si takové spolupůsobení vyjadřovacích prostředků ověřit. Proporčnost skvrn a jejich vzájemné rozmístění v jiných kompozicích

má naopak blíže k Sýkorovým plátnům z období přechodu od figurativní tvorby k abstrakci. Pro toto srovnání dobře slouží např. reprodukce na stranách 92 a 93 v knize Rozhovory. (Sýkorová, Kappel 2009)

Jednotlivé barevné skvrny jsou tvořeny jedinou barvou, k vnitřní modulaci dochází pouze prosvítáním spodních vrstev barvy. Barevná škála se v porovnání se Zahradami významně proměnila. Částečně i vlivem toho, že na Skvrny Sýkora používal zbytky barev z liniových obrazů, jejichž složení bylo určováno náhodným generováním hodnot. Jejich konkrétní použití v relacích s ostatními barvami je však v rámci Skvrn v plné míře dílem malířova záměru. Mnohé z obrazů této série jsou tvořeny barevnými skvrnami na bílém pozadí, jež se v Zahradách nevyskytovalo, bylo přeneseno z liniových obrazů. Formát je ve srovnání s Liniemi podstatně menší, většinou se jedná o čtverec o straně délky jednoho metru.

## **Shrnutí vývoje Sýkorových vyjadřovacích prostředků**

Díla Zdeňka Sýkory z první etapy jeho tvorby vyjadřovacími prostředky odpovídají výtvarným tendencím, pod jejichž vlivem byla vytvořena, surrealismu a kubismu. Následně, ve druhé etapě, se malíř od těchto přímých formálních vlivů oproštuje a vydává se na cestu hledání vlastních autentických vyjadřovacích prostředků, vyvozených ze studia přírody. Pohledy do krajiny zprvu uchopuje popisnou realistickou malbou, od níž se posunuje k metodě zobrazování založené na principech impresionismu. V tomto období jsou Sýkorovými vyjadřovacími prostředky barevné skvrny, odpovídající lokální barevnosti zvoleného motivu. Ty s sebou přinášejí postupně stále menší míru popisnosti a větší důraz na malířskou zkratku, hledání adekvátních malířských ekvivalentů pro viděný námět. Sýkorova potřeba plošného charakteru malby a odbourání tradičních perspektivních metod v kombinaci se stále nižší mírou vizuální podobnosti barevné skvrny s jejím předobrazem v přírodě vede k období malby v duchu fauvismu. Vyjadřovací prostředky třetí etapy tvorby Zdeňka Sýkory jsou nadále zobrazením konkrétního krajinného motivu, jejich forma je však od vizuální podobnosti s tímto motivem výrazně uvolněná. Sýkorovy obrazy jsou v této fázi jeho malířského vývoje autonomními entitami, které mají základ své podoby v autorem vnímané přírodě, ale již ji nepopisují, jsou jejími malířskými ekvivalenty. Na konci této etapy malíř inklinuje k objektivnějšímu způsobu organizování vyjadřovacích prostředků v obrazové ploše, má potřebu překonat intuitivní přístup k malbě. Vyjadřovací prostředky postupně převádí do podoby elementárních geometrických tvarů, předloha pohledu do krajiny mizí stejně tak jako veškerá ilustrativnost a Sýkora se začíná věnovat nezobrazivé malbě, abstrakci.

Cíl v podobě logického uspořádání obrazové plochy Sýkoru přivádí k jejímu rozčlenění na pravidelný grid. Takto vzniklý strukturální základ je vyplňován sadou určených elementů, nových vyjadřovacích prostředků. O jejich rozmístění kombinatoricky rozhoduje na míru vytvořený počítačový program. Během této, čtvrté, etapy tvorby se tak Zdeněk Sýkora stává průkopníkem použití počítače v procesu vzniku uměleckého díla v kontextu celosvětového vizuálního umění. V této strukturální etapě Sýkora

rovněž přichází s koncepcí otevřené obrazové plochy, jejíž podoba může být programem dále odvíjena jakýmkoli směrem za hranice formátu obrazu. Podoba jedné ze sad strukturálních elementů, tvořící křivky na okrajích jednotlivých barevných ploch, Sýkoru přivede k linii jako námětu a vyjadřovacímu prvku následující etapy tvorby. Parametry možných podob linií jsou určeny parametry, vycházejícími ze Sýkorova záměru, konkrétní forma linií je však určena metodickým zacházením s náhodností. Linie jsou rozvinutou barevnou skvrnou, která má schopnost vizualizovat projevy náhodnosti a v mnohém tak rezonuje s tématy, jimiž se zabývá dobová věda. V liniiových obrazech Sýkora současně dále zpracovává koncepci otevřené obrazové plochy. Paralelně existující šestá etapa Skvrn pak ukazuje, jakým způsobem se vyvinulo malířovo nakládání s uzavřenou a intuitivně komponovanou obrazovou plochu v období práce na Strukturách a Liniích, sériích, v nichž Sýkora metodicky umožnil principům kombinatoriky a náhodnosti působit na podobu malby.

Od okamžiku, kdy se vydal cestou zkoumání přírody, Zdeněk Sýkora prošel vývojem vyjadřovacích prostředků, jež je analogický k vývoji, který prodělala modernistická malba od svých zárodků v devatenáctém století po avantgardní tendence počátku století dvacátého, načež navázal tvorbou strukturálních a liniiových obrazů, které díky svým inovativním koncepcím a tvůrčím metodám zaujímají v kontextu západního vizuálního umění významné místo.



## Použitá literatura

Bergson, Henri, Čas a svoboda. O bezprostředních danostech vědomí, Praha 1994.

(Bergson 1994)

Brabec, Jaroslav, Zdeněk Sýkora (filmový dokument České televize z cyklu Evropané),

Praha 2001. (Brabec 2001)

Brozman, Dušan; Kršňák, Boris, Nejradši mám čtverce, 2006. In Sýkorová, Lenka;

Kappel, Pavel, Rozhovory, Praha 2009. (Sýkorová, Kappel 2009)

Cézanne, Paul, Čist přírodu, Praha 2001. (Cézanne 2001)

Čapek, Vítěk, Rozhovor se Zdeňkem Sýkorou, 1986. In Sýkorová, Lenka; Kappel, Pavel,

Rozhovory, Praha 2009. (Sýkorová, Kappel 2009)

David, Jiří, Zdeněk Sýkora 60, 1980. In Sýkorová, Lenka; Kappel, Pavel, Rozhovory,

Praha 2009. (Sýkorová, Kappel 2009)

Deleuze, Gilles, Logika smyslu, Praha 2013. (Deleuze 2013)

Derrida, Jacques, Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967-72, Bratislava 1993. (Derrida

1993)

Drápal, Vladimír, Důležité je promyslet se obrazem, 2009. In Sýkorová, Lenka; Kappel,

Pavel, Rozhovory, Praha 2009. (Sýkorová, Kappel 2009)

Ganteführer-Trierová, Anne, Kubismus, Praha 2005. (Ganteführer-Trierová 2005)

Hlaváček, Josef, Otázky pro Zdeňka Sýkoru, 1968. In Sýkorová, Lenka; Kappel, Pavel,

Rozhovory, Praha 2009. (Sýkorová, Kappel 2009)

Heisenberg, Werner, Fyzika a filosofie, Praha 1966. (Heisenberg 1966)

Hůla, Jiří, Životní dílo malíře Zdeňka Sýkory v Městské knihovně, 1995. In Sýkorová,

Lenka; Kappel, Pavel, Rozhovory, Praha 2009. (Sýkorová, Kappel 2009)

Kalčík, Pavel, Lounský malíř Zdeněk Sýkora oslavil nedávno osmdesátku, 2000. In Sýkorová, Lenka; Kappel, Pavel, Rozhovory, Praha 2009. (Sýkorová, Kappel 2009)

Kappel, Pavel, Zdeněk Sýkora 90, Praha 2010. (Kappel 2010)

Klee, Paul, Pedagogický náčrtník, Praha 2013. (Klee 2013)

Komárková, Jana, Nekonečně možností má tvorba malíře Zdeňka Sýkory, 1997. In Sýkorová, Lenka; Kappel, Pavel, Rozhovory, Praha 2009. (Sýkorová, Kappel 2009)

Koukal, Pavel, Jubilant posedlý kumštem, 1995. In Sýkorová, Lenka; Kappel, Pavel, Rozhovory, Praha 2009. (Sýkorová, Kappel 2009)

Koukal, Pavel, Vystavoval s Leonardem, 2000. In Sýkorová, Lenka; Kappel, Pavel, Rozhovory, Praha 2009. (Sýkorová, Kappel 2009)

Krbůšková, Adéla; Krbůšek, Jaroslav, Rozmluvy v ateliéru Zdeňka Sýkory, 1995. In Sýkorová, Lenka; Kappel, Pavel, Rozhovory, Praha 2009. (Sýkorová, Kappel 2009)

Lévi-Strauss, Claude, Introduction à Sociologie et Anthropologie de Marcel Mauss, Paříž 1950. (Lévi-Strauss 1950)

Lindaurová, Lenka, Žárlí na mě ti, které jsem přerostl, 2002. In Sýkorová, Lenka; Kappel, Pavel, Rozhovory, Praha 2009. (Sýkorová, Kappel 2009)

Merleau-Ponty, Maurice, Oko a duch a jiné eseje, Praha 1971. (Merleau-Ponty 1971)

Obrist, Hans Ulrich, Vztah umění a vědy, 2003. In Sýkorová, Lenka; Kappel, Pavel, Rozhovory, Praha 2009. (Sýkorová, Kappel 2009)

Petrjanoš, Vít, Počítačové umění?, 1991. In Sýkorová, Lenka; Kappel, Pavel, Rozhovory, Praha 2009. (Sýkorová, Kappel 2009)

Petříček, Miroslav, Myšlení obrazem, Praha 2009. (Petříček 2009)

Svoboda, Aleš, Nový rozhovor se Zdeňkem Sýkorou, 1991. In Sýkorová, Lenka; Kappel, Pavel, Rozhovory, Praha 2009. (Sýkorová, Kappel 2009)

Sýkora, Zdeněk; Blažek, Jaroslav, Computer-aided Multi-element Geometrical Abstract Paintings, Leonardo, 1970, roč. 3, s. 409-413. (Sýkora, Blažek 1970)

Tichý, Zdeněk A., Sýkora: Vidět, to pro mě znamená žít, 2004. In Sýkorová, Lenka; Kappel, Pavel, Rozhovory, Praha 2009. (Sýkorová, Kappel 2009)

Volf, Petr, Na cestě, 1998. In Sýkorová, Lenka; Kappel, Pavel, Rozhovory, Praha 2009. (Sýkorová, Kappel 2009)

Wagner, Radan, (Ne)očekávané náhody, 2006. In Sýkorová, Lenka; Kappel, Pavel, Rozhovory, Praha 2009. (Sýkorová, Kappel 2009)