Skrytí umělci
české geometrické abstrakce

BcA. Marcela Šedivá

Diplomová práce
2015

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Kabinet teoretických studií
akademický rok: 2014/2015

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE
(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení:	BcA. Marcela Šedivá
Osobní číslo:	K13580
Studijní program:	N8206 Výtvarná umění
Studijní obor:	Multimédia a design – Grafický design
Forma studia:	kombinovaná
Téma práce:	Skrytí umělci české geometrické abstrakce

Zásady pro vypracování:

Rozsah teoretické práce minimálně 40 – 45 stran + obrazové přílohy (dokumentace praktické části). Práci odevzdat v elektronické podobě (dle předepsané celouniverzitní šablony viz směrnice rektora č. 7/2014) ve formátu PDF na 1 ks CD (DVD) nosiče, dále odevzdat 2 kusy výtisků elektronické podoby práce a 1 výtisk graficky zpracované práce, která má volnější grafickou podobu.
1. teoretická část:
Mapovaní výtvarných tendencí české geometrické abstrakce, zakladatelů české abstraktní malby s prvky GA, výtvarné umělecké skupiny a hlavních představitelů. Druhá část je věnována skrytým umělcům české geometrické abstrakce.
2. praktická část:
Ediční řada knih MINIGRAFIE: Lubomír Přibyl, Ivan Chatrný, Miloš Urbásek, kterými navazuji na BP o Květě Pacovské. Knihy obsahují díla umělců s krátkým textovým doprovodem.

Dále na samostatném nosiči CD-ROM odevzdejte obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce v minimálním počtu 10 kusů pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do Portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah diplomové práce:	viz. Zásady pro vypracování
Rozsah příloh:	viz. Zásady pro vypracování
Forma zpracování diplomové práce:	tištěná/umělecké dílo

Seznam odborné literatury:

doporučené zdroje:
veškeré knihovnické a jiné fondy s literaturou na území ČR, SK, EU, webové stránky vztahující se k tématu, odborné časopisy a další literatura po konzultaci s vedoucím práce.

Vedoucí diplomové práce:	MgA. Dušan Wolf Kabinet teoretických studií
Datum zadání diplomové práce:	1. prosince 2014
Termín odevzdání diplomové práce:	15. května 2015

Ve Zlíně dne 1. prosince 2014

doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka

L.S.

Mgr. Silvie Stanická, Ph.D.
ředitel ústavu

PROHLÁŠENÍ AUTORA
BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby [1)];
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 [2)];
- podle § 60 [3)] odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 [3)] odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně 8. 4. 2015

MARCELA ŠEDIVÁ Šedivá

Jméno, příjmení, podpis

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevýdělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlížení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacího zařízení (školní dílo).

3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jím dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlédne k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

ABSTRAKT

Diplomová práce nastiňuje vývoj a hlavní myšlenky geometrické abstrakce ve výtvarném umění u nás od začátku dvacátého století po současnost. Dále mapuje činnost uměleckých skupin i jednotlivých autorů zaměřených na geometrickou abstrakci.

Jádro práce pak spočívá ve zpracování popisu tvůrčích aktivit tří umělců, kteří bývají označováni jako skryti, neboť jejich tvorba zůstává poněkud ve stínu známějších generačních vrstevníků.

Klíčová slova: abstrakce, geometrické abstrakce, geometrie, umění, tvůrčí skupiny, Ivan Chatrný, Lubomír Přibyl, Miloš Urbásek.

ABSTRACT

The thesis outlines the development and key concepts of geometric abstraction in Czech fine art with respect to historical circumstances from the beginning of the 20th century to the present day. Moreover, its aim is to survey the activity of several artistic groups and the production of individual artists focused on geometric abstraction.

The core of the thesis consists of a compilation of detailed profiles and creative activity of three artists, who are known as "The Hidden", as their work is somewhat overshadowed by the work of their contemporaries.

Keywords: abstraction, geometric abstraction, geometry, art, creative groups, Ivan Chatrný, Lubomír Přibyl, Miloš Urbásek.

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji za vedení, konzultace a odborné rady MgA. Dušanu Wolfovi.

Dále bych chtěla poděkovat paní Daně Chatrné, Lubomíru Přibylovi a akad. mal. Robertu Urbáskovi za jejich velice ochotný přístup ke spolupráci.

Děkuji MgA. Tomáši Brousilovi za možnost bezplatného použití fontu Tabac Sans.

Velké díky patří mé rodině za trpělivost a ochotu, kterou mi v průběhu zpracovávání diplomové práce věnovala.

OBSAH

ÚVOD **9**

I. TEORETICKÁ ČÁST **10**

1 VÝTVARNÉ TENDENCE ČESKÉ GEOMETRICKÉ ABSTRAKCE **11**

1.1 GEOMETRICKÁ ABSTRAKCE VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ 11

1.1.1 Hlavní myšlenka 11

1.2 TŘICÁTÁ LÉTA 20. STOLETÍ – ZAKLADATELÉ ČESKÉ ABSTRAKTNÍ MALBY S PRVKY GEOMETRICKÉ ABSTRAKCE 12

1.2.1 František Kupka a další 13

1.2.2 Skupina LINIE 15

1.2.3 Zdenek Rykr a další 15

1.3 PADESÁTÁ LÉTA 20. STOLETÍ – POSTUPNÉ UVOLŇOVÁNÍ POVÁLEČNÉ ATMOSFÉRY 16

1.3.1 Výrazové prostředky čerpající z tradice geometrické a konstruktivistické abstrakce a z abstraktního expresionismu 16

1.3.2 Oficiální povolení zakládat tvůrčí skupiny 17

1.4 VÝTVARNÉ UMĚNÍ ČSSR 60. LET – OBDOBÍ „TÁNÍ“ – NÁVRAT K PŘEDVÁLEČNÉMU VÝVOJI A ROZVÍJENÍ NOVÝCH TENDENCÍ 20

1.4.1 Umělecké skupiny 21

1.4.2 Tvůrčí skupina Křižovatka 22

1.4.3 Nová citlivost 27

1.4.4 Umělci Nové citlivosti 28

1.4.5 Klub konkretistů 29

1.4.6 Umělci Klubu konkretistů 30

1.5 SEDMDESÁTÁ A OSMDESÁTÁ LÉTA 20. STOLETÍ – PŘEDSTAVITELÉ ČESKÉ GEOMETRICKÉ ABSTRAKCE 32

2 SKRYTÍ UMĚLCI ČESKÉ GEOMETRICKÉ ABSTRAKCE **35**

2.1 LUBOMÍR PŘIBYL (1937) 35

2.1.1 Výstavy (výběr) 43

2.1.2 Účast na výstavách (výběr) 44

2.1.3 Zastoupení ve sbírkách (výběr) 44

2.1.4 Použité zdroje 45

2.2 IVAN CHATRNÝ (1928–1983) 45

2.2.1 Výstavy (výběr) 51

2.2.2 Účast na výstavách (výběr) 51

2.2.3 Zastoupení ve sbírkách (výběr) 52

2.2.4 Použité zdroje 53

2.3 MILOŠ URBÁSEK (1932–1988) 53

2.3.1 Výstavy (výběr) 62

2.3.2 Účast na výstavách (výběr) 62

2.3.3 Zastoupení ve sbírkách (výběr) 63

2.3.4 Použité zdroje 64

3 ZÁVĚR K TEORETICKÉ ČÁSTI 65

4 OBRAZOVÁ PŘÍLOHA K TEORETICKÉ ČÁSTI 67

4.1 LUBOMÍR PŘIBYL 89

4.2 IVAN CHATRNÝ 100

4.3 MILOŠ URBÁSEK 109

II. PRAKTICKÁ ČÁST 120

5 KOMPOZICE KNIH 121

5.1 MATERIÁL, ROZMĚR KNIH, FONT PÍSMA (K PRAKTICKÉ ČÁSTI) 122

6 ZÁVĚR K PRAKTICKÉ ČÁSTI 123

7 OBRAZOVÁ PŘÍLOHA K PRAKTICKÉ ČÁSTI 124

8 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY 128

ÚVOD

„Geometrie přece byla základem poznání a je součástí i současného myšlení. Geometrie jako autonomní výrazový nástroj má svoji sílu, magii i tajemno. Vyžaduje více senzibility než umění ilustrující pocity či ideje. Jsou ale lidé, kteří potřebují hromadu hnoje, aby vůbec něco cítili.“ (Zdeněk Sýkora)

Inspirací k volbě tématu diplomové práce byla bakalářská práce autorky, která se zaměřila na volnou tvorbu Květy Pacovské. Volná tvorba Květy Pacovské čeká v kontextu českého umění na širší kritické zhodnocení. Autorka začala v této souvislosti hledat umělce, kteří osobitým způsobem užívali jazyka geometrie a stejně jako v případě Pacovské zůstává jejich tvorba veřejnosti relativně málo známá.

Cílem teoretické části této diplomové práce je poskytnutí základního vhledu do vývoje geometrické abstrakce v českých zemích od třicátých do osmdesátých let minulého století.

Praktická část diplomové práce je tvořena sadou autorských knih – MINIGRAFIÍ o **Ivanu Chatrném**, **Miloši Urbáskovi** a **Lubomíru Přibylovi**, které navazují na knihu o **Květě Pacovské.** Celá sada je prezentována jako součást ediční řady *Skrytí umělci české geometrické abstrakce.*

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 VÝTVARNÉ TENDENCE ČESKÉ GEOMETRICKÉ ABSTRAKCE

1.1 Geometrická abstrakce ve výtvarném umění

1.1.1 Hlavní myšlenka

Geometrie jako odvětví matematiky se zabývá vlastnostmi a vztahy jedno, dvou a tří rozměrných objektů. Abstrakce je myšlenkový postup, který odhlíží od jednotlivostí a zvláštností a zjišťuje obecné, podstatné vlastnosti a vztahy.

Abstrakce ve výtvarném umění může být rozdělena na dva hlavní proudy: reduktivní abstrakci a geometrickou abstrakci. Oba zmíněné proudy jsou zaměřeny na symboliku zjednodušených tvarů, které mohou mít širší smysl a mohou vyjadřovat různé reálné věci či myšlenky. V tomto ohledu je kladen důraz na kompozici a barevnost díla.

Reduktivní abstrakce využívá redukce (zjednodušení) tvarů reálných věcí, na tvary schématické.

Geometrická abstrakce využívá zejména základní geometrické prvky (bod, přímka, křivka, plocha). Tyto prvky kombinuje v rozmanitých tvarových a barevných variacích, které vytváří harmonické, nebo také záměrně disharmonické celky. Lze vypozorovat souvislost mezi geometrickou abstrakcí a platónským pojetím geometrie. *„Úsečka, kružnice, přímost, křivost atp. jsou to, co lze na geometrických objektech vidět, co lze na nich uzřít; jsou to určité vidy, určitá vzezření, jsou to ideje“* (Vopěnka, 2000, str. 70).

Vědomé směřování k abstrakci ve výtvarném umění se začalo rozvíjet až ve 20. století jako reakce na kubismus. Abstrakci lze zasadit i do širšího kontextu rozvoje přírodních věd, ale také psychologie. Nové poznatky těchto věd se kromě společenského kontextu pochopitelně dostávaly i do výtvarného umění. Nefigurativní (abstraktní) malířství vzniklo kolem roku 1910 současně v Evropě i ve Spojených státech amerických a rozvíjelo se v různých proudech a variantách např. orfismus, neoplasticismus, suprematismus, geometrická abstrakce, rayonismus (lučismus) a konstruktivismus.

Geometristé se snaží konstruovat harmonii a řád, sledují obecné a vyšší principy. Důležitá je pro ně především forma, vycházející z vlastností geometrických tvarů, ale také z vlastností čísel a numerických funkcí, o nichž předpokládají, že symbolicky vyjadřují všechno tajné vědění světa. Konstruktivismus tohoto umění neřeší realitu, nezmnožuje a nekopíruje ji, nezabývá se zobrazováním živých bytostí. Je zde zřetelný důraz na vazby umění, matematiky

a hudby. Geometrie se vymezuje proti reduktivní abstrakci v umění – zakládá si na přesné definici tvarů v ploše i v prostoru.

Za hlavní osobnost těchto změn ve výtvarném umění lze považovat ruského malíře **Vasilije Vasiljeviče Kandinského** (1866–1944) jehož dílo (***Obraz s kruhem, 1911***) je obvykle spojováno s počátkem abstrakce v umění. Dalšími klíčovými osobnostmi období konstituování geometrické abstrakce jsou ruský umělec **Kazimir Malevič** (1878–1935), autor manifestu suprematismu *„Nepředmětný svět neboli osvobozené nic“* (1915) a protagonisté rayonismu **Michail Larionov** (1881–1964) a **Natalie Gončarovová** (1881–1962).

Pro charakteristiku jednotlivých vývojových období české geometrické abstrakce byla zvolena periodizace:

- Třicátá léta 20. století – zakladatelé české abstraktní malby s prvky geometrické abstrakce
- Padesátá léta 20. století – postupné uvolňování poválečné atmosféry
- Výtvarné umění ČSSR 60. let – období „tání“ – návrat k předválečnému vývoji a rozvíjení nových tendencí
- Sedmdesátá a osmdesátá léta 20. století – představitelé české geometrické abstrakce

1.2 Třicátá léta 20. století – zakladatelé české abstraktní malby s prvky geometrické abstrakce

České podmínky abstraktnímu umění příliš nesvědčily. Tradičně zde bylo umění většinou silně závislé na tématu a abstrakce spíše zůstávala v rovině pokusů ojedinělých umělců. Výsledkem tohoto stavu byly směry využívající v odlišné míře procesu abstrahování reality (kubismus, fauvismus, artificialismus). V první polovině dvacátých let byl pro české prostředí důležitější analytický kubismus a určité reflexe futurismu. Jednalo se však spíše o samostatné formy založené na vzájemných elementárních vztazích výtvarných prostředků. Později lze vidět některé odkazy na neoplasticismus a purismus, po roce 1925 pak geometrie poetistických obrazů a vztah k artificialismu Jindřicha Štyrského a Marie Čermínové (Toyen). Tyto obrazy interpretují podněty z organické a geometrické abstrakce. V Českých zemích kulminuje zájem o abstrakci až po roku 1930.

1.2.1 František Kupka a další

Významnou osobností českého výtvarného umění přelomu 19. a 20. století je **František Kupka** (1871–1957). Většinu svého života působil v zahraničí, přesto se do jeho díla promítly základní tendence české kultury konce 19. století.

Byl ovlivněn teosofií, podobně jako Malevič, Kandinskij nebo Mondrian. Tento filosofický a náboženský směr vychází z teze, že vývoj člověka z fyzického do duchovního stavu probíhá v několika stupních, které lze vyjádřit geometrickými formami (R. Steiner, viz. Goetheanum ad.). Je zřejmé, že Kupka byl vzdělaným intelektuálem propojujícím své umění s filosofií (zejména platonismem a neoplatonismem). Karel Srp ve svém díle *Geometrie myšlenek* konstatuje, že Kupka se nechává ovlivňovat různými systémy: hermetismem, spiritismem, staroegyptskou či indickou mystikou, platónskou filosofií až třeba po Schopenhauera. Sem lze zahrnout i vlivy exaktních oborů – geometrie, fyziky, matematiky.

Kupka však své umění nedefinoval a nepojmenoval, i když jej výrazně inspirovala a v závěru i doslova pohltila geometrie tvarů. Zdůrazňoval symbolistickou analogii mezi tzv. čistou malbou a čistou hudbou. V této souvislosti lze zmínit jeho velké plátno vystavené v Paříži ***Amorfa – Dvoubarevná fuga***, které je označováno za první veřejně vystavený nefigurativní obraz.

Kupkovu tvorbu lze členit na tři hlavní období.

První období je charakterizováno ovlivněním naturalismem procházejícím přes symbolismus až k fauvismu, po roce 1910 toto období vrcholí zásadním popřením zpodobňování přírodních jevů a aplikací abstrakce. Zmíněná Amorfa – Dvoubarevná fuga jako první Kupkovo čistě abstraktní plátno byla vystavena v roce 1912 na pařížském Podzimním salonu. Ve stejném roce namaloval František Kupka další významný obraz – ***Vertikální plány III***. Ten byl vystaven na Salonu nezávislých v roce 1913.

K abstraktní malbě se začal přesouvat kolem roku 1911, ovšem čistoty této formy dosáhl ve třicátých letech. Záměrná čistota abstraktních ploch, rytmů a čar v sérii Vertikální plány (1911–1914) *„jej vede k obsahově nezatíženým dílům čisté abstrakce třicátých let, jako jsou* ***Diagonální plány II.*** *(1931) nebo* ***Eudia*** *(1933), jakási novoplatonská emanace čisté formy“* (Lahoda in Lahoda – Nešlehová – Platovská – Švácha – Havel, 1998, s. 277).

Dvacátá léta a začátek let třicátých lze charakterizovat jako druhé Kupkovo tvůrčí období. Karel Srp je vidí jako období určité umělecké krize, neboť Kupka se vřazuje do směru výtvarného zobrazování strojů a dalších technických vymožeností, tzv. mašinismu. Představiteli

mašinismu jsou například Fernand Léger, Robert Delaunay a Marcel Duchamp. Přesto však Kupka přesahuje mašinistická témata, například výtvarnou reflexí tehdy moderního jazzu. Počátkem třicátých let rozvinul geometrickou abstrakci výrazným vztahem k hudbě až do výtvarného směru zvaného Orfismus nebo též Orfický kubismus.

V březnu 1930 byla založena skupina Cercle et Carré. Jejím programem bylo *„zlidštit geometrii a geometrizovat lidské“*. Není náhodou, že čestným předsedou skupiny byl zvolen František Kupka. Nové zkušenosti abstraktních umělců z kubismu, neoplasticismu a pirismu dovolovaly navracet se ke kořenům ještě z doby před první světovou válkou. Osobnosti, jako byli Kupka, Delaunay, Gleizes nebo Kandinskij, zde vymezily základní abstrakcionistické tendence: geometrickou v návaznosti na neoplasticismus a tzv. konkrétní umění a organickou ovlivněnou křivkovým kubismem čerpající navíc i ze surrealismu a jeho poetického světa.

Třetím obdobím se Kupka navrací k abstrakci a k dopracování originálních geometrických teorií. Dovětkem celé jeho tvorby je plátno ***Tři modré a tři červené***, které datoval rozmezím 1913–1957. Jde o časový interval představující vlastně celou jeho tvorbu, od Amorfy až do roku, kdy zemřel ve francouzském Puteaux.

Vazbu Kupkova díla na světové umění bohužel velmi negativně ovlivnilo složité období po druhé světové válce. Přestože byly uspořádány výstavy našich děl v cizině i zahraniční výstavy u nás, v poválečném období plném jiných naléhavějších témat nevznikla žádná výraznější spolupráce. Významný soubor 54 obrazů zanechala v Národní galerii velkolepá výstava Kupkova díla v roce 1946. Výstava však vzbudila spíše rozpačité reakce na straně výtvarníků. Obrat nastal až v šedesátých letech, kdy začala mít díla Františka Kupky výrazný světový ohlas. Následná výstava v Alšově jihočeské galerii v Písku v roce 1962 a malá kolekce obrazů v instalaci českého moderního umění v Národní galerii zaregistrovaly vysokou vlnu zájmu. (Padrta in Ševčík, 2001, s. 307–308).

Dalším umělcem, spjatým s počátkem české abstraktní malby byl **František Foltýn** (1891–1976). Odjíždí v polovině 20. let do Paříže jako člen skupiny Cercle et Carré, po jejím zániku stál u zrodu mezinárodní skupiny Abstraction-Création. V Paříži vystavoval na dvou výstavách tohoto sdružení v letech 1931 a 1932. V českých zemích mohl své abstrakce prezentovat později (v roce 1935) v Brně v Průmyslovém muzeu (Rousová in Lahoda – Nešlehová – Platovská – Švácha – Havel, 1998, s. 301–306).

Jako další výrazné osobnosti lze zmínit **Jiřího Jelínka** (1901–1941) a **Jaroslava Šefla** (1898–1963). Jelínek přechodně pracoval od roku 1928 jako stipendista v Paříži, kde na něj

zprvu zapůsobil artificialismus Štyrského a Toyen. Později však přejal abstrakci, i když v poněkud svérázné zjednodušené podobě. Pro Jaroslava Šefla byla abstrakce jen kratší mezihrou v celé jeho výtvarné tvorbě.

1.2.2 Skupina LINIE

Specifickou roli při formování meziválečné výtvarné moderny sehrály meziválečné časopisy. Zvláštní místo mezi nimi zaujímá časopis Linie, který začal vycházet v listopadu 1931 v perfektní konstruktivistické úpravě. Kolem něj se formovala skupina literárních a výtvarných umělců, která nepřekročila regionální základy. I svým zaměřením se jednalo o skupinu zabývající se především postimpresionistickou malbou, snad s náznaky expresionismu, kubismu či surrealismu – představovali ji malíři Emil Pittner, Ada Novák, Karel Fleischmann, Richard Lander a Karel Vopátko. Hranice regionálních tradic se pokusili překročit pouze **Josef Bartuška** (1898–1963) a **Oldřich Nouza** (1903–1974), kteří jak ve své volné tvorbě, tak i ve společně koncipovaných knihách přešli až k abstrakci. Kniha ***Infinitivy*** a rukopisná kniha Josefa Bartušky ***Zahradník*** se vyznačuje lyrizovanou geometrickou abstrakcí. Oldřich Nouza využíval geometrické prvky až do roku 1932, o pozdějších dílech však tuto skutečnost nelze jednoznačně konstatovat.

1.2.3 Zdenek Rykr a další

Zajímavou osobností působící zejména ve třicátých letech je bezesporu **Zdenek Rykr** (1900–1940). Než našel svou uměleckou formu, prošel různými etapami vývoje, v nichž zkoušel rozmanité výtvarné prostředky často se vymykající běžné tradici. Je tedy zcela přirozené, že uvažoval i o abstrakci. Své poznatky o rytmizování obrazové kompozice *„plochou, ale i linií“* a *„syntetizujícím obrysem“* ověřil v řadě kvašů a obrazů. V ilustraci k Mluvícímu pásmu Milady Součkové (1939) využil i novou technologii – litý email. Stejně jako v jeho obrazech koupelen dochází až k semiabstraktním prvkům organického původu. Významný je jeho obraz ***Z předměstí*** z roku 1928. Je bohužel znám pouze z reprodukce. Rykr na něm postavil do protikladu ženskou postavu ve formě loutky s geometrickým řešením pusté periferie. Zdenek Rykr se stává roku 1937 členem Salonu nezávislých a spolupracuje s časopisem Delta. Prostředí, v němž se mu konečně dostalo pochopení a uznání, je však zničeno druhou světovou válkou, která ho dohnala v roce 1940 až k sebevraždě.

Na počátku třicátých let namaloval své abstraktní akvarely **Karel Valtera** (1909–2006). Jsou založeny na zajímavém průniku otevřených organických tvarů do geometrických a na dynamicky pojatých vztazích linií barev a ploch. Překvapivá je však zejména závěrečná fáze Valterovy abstrakce v podobě deseti listů s názvem ***Kompozice***. Jedná se patrně o jeden z nejkvalitnějších a nejdůslednějších pokusů o geometrickou abstrakci této doby. Tyto stříkané akvarely jsou založeny na pravoúhlých diagonálních průnicích linek a ploch s kruhy.

Několika díly se mezi abstraktní umělce řadí **Miloš Boria** (1896–1937). Jeho znakové obrazy připomínající Rykrovy krajiny, v nichž je uplatněn Rykrův syntetizující obrys, jsou datovány kolem roku 1930. V těchto dílech sémanticky indiferentní abstrakce lze vysledovat i geometrické modifikace. Boria staví na vzájemných vztazích barev a přesných tvarů v kompozici s plošnou organizací (Rousová in Lahoda – Nešlehová – Platovská – Švácha – Havel, 1998, s. 86, 278, 310–314).

Výraznou osobností poválečné umělecké scény byl také **František Hudeček** (1909–1990). Do své tvorby zařadil maximální tvarovou redukci a prvky geometrické konstrukce, tematicky je spojen s tvorbou Skupiny 42. Soustřeďuje se zejména na motivy města, lidské postavy a hlavy. Hudečkova tvorba se díky chápání těchto motivů vyznačuje úsilím o konstrukci geometrického znaku. To je zásadní argument, proč patří František Hudeček do vývojové linie abstraktního geometrického umění, přestože v šedesátých letech byl chápán jeho protikladný vztah mezi subjektivními snahami a racionálně orientovanými podobami. Hudečka jednoznačně uchvacovala svou přesností geometrická abstrakce (Petrová in Lahoda – Nešlehová – Platovská – Švácha – Havel, 1998, s. 167).

1.3 Padesátá léta 20. století – postupné uvolňování poválečné atmosféry

1.3.1 Výrazové prostředky čerpající z tradice geometrické a konstruktivistické abstrakce a z abstraktního expresionismu

V poválečném období postupně ztrácejí tradiční pojmy prostoru a času vyjadřované pomocí geometrie svůj původní smysl. V souvislosti s vědecko-technickou orientací nabývají nových kvalitativních významů. Čeští umělci v této době chtěli navázat na poměrně dlouhou a bezesporu bohatou předválečnou tradici. Inspiračním zdrojem v tomto období byla díla Pieta Mondriana, sovětského konstruktivismu, holandského neoplasticismu, německého Bauhausu. Kazimir Malevič ovlivnil umělce přiklánějící se ke konstruktivismu. V tvorbě českých abs-

traktních výtvarníků je partný rovněž vliv skupin Cercle et Carré a později i Abstraction-Création.

V podmínkách tehdejšího Československa lze však konstatovat, že posledním obdobím, v němž české umění korespondovalo se světovou úrovní, byl předválečný surrealismus v dílech Štyrského a Toyen. Následovalo období přísného uzavření, v němž se uskutečnilo pouze několik oficiálních zahraničních výstav. Je zřejmé, že za této situace nutně muselo dojít k ustrnutí vývoje a k sestupné tendenci, která trvala až do roku 1955. Neoficiální výtvarné umění první poloviny padesátých let se do určité míry stáhlo do sebe a ztráta možnosti veřejného diskursu byla kompenzována uzavřením do světa subjektivní imaginace. Teprve v druhé polovině padesátých let za částečného uvolnění společenské atmosféry bylo možné navázat na přerušenou kontinuitu vývoje a reflektovat tehdejší evropské umění.

V tomto ovzduší začaly vznikat první poválečné tvůrčí skupiny, které deklarovaly své umělecké teze prostřednictvím řady textů a manifestů. Praktickým důsledkem existence výtvarných skupin byla však i možnost organizace výstav a lepší pozice při schvalování kontrolními orgány Svazu umělců.

V době masivního prosazování socialistického realismu byla abstrakce určitým úhybným manévrem, výrazem odporu a deklarací vztahu k modernímu umění v poválečném období (Primus, 2003, s. 10). Racionální přístup k tvorbě uměleckého díla vyjadřoval směr, jemuž připadl souhrnný název *„konstruktivní tendence“* a jenž se odkazoval na předchůdce i současníky. Jeho zásadními vyjadřovacími prostředky měly být geometrie a abstrakce.

1.3.2 Oficiální povolení zakládat tvůrčí skupiny

V roce 1956 bylo povoleno zakládat umělecké skupiny. Vzhledem k jisté umírněnosti při prosazování svých cílů byla generace výtvarníků označována pojmem *„krotká generace“*.

Skupina TRASA 54

Skupina, která se sformovala v roce 1954 již svým názvem vyjadřuje hledání a vyznačení směru, cesty. V tomto roce se v ateliéru Čestmíra Kafky konala neoficiální výstava, na které se sešlo dvanáct mladých umělců, z nichž většina byla studenty Emila Filly z Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze (Ečerová, 2010, s. 115). Sám Čestmír Kafka, absolovent zlínské Školy umění ve svém díle usiloval o vysoké struktury s doplněním o vrstvený materiál formovaný do abstraktně geometrických tvarů.

Čestmír Kafka (1922–1988) byl jednou z nejvýraznějších osobností skupiny Trasa. Na počátku své tvorby byl ovlivněn kombinací expresionismu a surrealismu v díle Václava Chlada. V padesátých letech se Kafkova tvorba přibližuje klasickému malířskému fauvismu, ale postupně stále více klade důraz na pevné tvary a linie. Na přelomu padesátých a šedesátých let se v tvorbě Čestmíra Kafky se formuje abeceda vizuálních znaků používaných v jeho strukturovaných obrazech a monotypech představených na jeho první samostatné výstavě v pražské Galerii na Karlově náměstí. Konec šedesátých let je ve znamení experimentů s polaritou bílé a černé tzv. ***Bílé obrazy*** (kolem r. 1968), při znázornění již zmizelých architektonických struktur.

Skupina UB 12

Oficiální vznik **Skupiny UB 12** lze datovat rokem 1962. Počátky tohoto uskupení však lze spatřovat už v roce 1957, kdy se v Alšově síni Umělecké besedy konala na návrh Václava Bartovského výstava pěti umělců: sochařů Stanislava Kolíbala a Vlasty Prachatické, malířů Jiřího Johna a Adrieny Šimotové a grafika Františka Buranta. Kromě zmíněných autorů zde byla díla Aloise Vitíka, Václava Bartovského, Aleny Kučerové, Oldřicha Smutného, Václava Boštíka a Jiřího Mrázka. Pětice z Alšovy síně vystavovala v roce 1960 znovu v Umělecké besedě pod názvem Tvůrčí skupina. To byl základ skupiny UB 12, založené v roce 1962, kdy poprvé vystavovala v Galerii Československého spisovatele. Společně s nimi měli vystavovat i Václav Boštík a Jiří Mrázek, ti však byli ještě před začátkem výstavy z expozice vyloučeni, protože členové skupiny se obávali, že půjde v těchto případech o prezentaci nefigurativních projevů.

V roce 1965 se potom uskutečnila největší výstava skupiny UB 12 v Domě umění v Brně. Byla však bohužel výstavou poslední, přestože ji kladně přijala veřejnost i tisk. Mohly k tomu přispět i změny ve vedení SČSVU. Skupina UB 12 byla nucena ukončit svou činnost v souvislosti s událostmi následujících let, zejména zrušením tvůrčích skupin po sovětské okupaci (Ečerová, 2010, s. 17).

Jednou z nejdůležitějších a nejvyspělejších postav skupiny byl bezesporu **Václav Boštík** (1913–2005). V šedesátých letech se stal představitelem nové abstraktní citlivosti (Lahoda in Bregantová, 2007, s. 101). V jeho díle lze vidět i zřetelnou geometrickou tendenci. Česká autentická malba stála v šedesátých letech před problémem, jak rozvrhnout uspořádání obrazové plochy, protože tradiční kompozice se již dost přežila a descartovské prostorové pojetí začalo být považováno za nevyhovující. Geometrický přístup umožňoval opustit perspektivu a potlačit modelaci, rozvíjel tvary do plochy, topologicky řadil předměty vedle sebe a nad sebe.

O těchto principech se Václav Boštík zmiňuje v katalogu výstavy (Boštík, 1989). Na základě uvedených principů a vlastních malířských snah pak vytvořil v šedesátých letech ucelený soubor maleb, ve kterých vyjadřují body a jejich jemné spojnice specifický řád, kdy svislé pruhy symbolizují stoupání a klesání, vodorovné pak vyrovnanost a sladění. Šikmé pruhy signalizují neklid a nestálost celku, zatímco propojené (kruhy a čtverce) vnášejí do kompozice spíše uzavřenost. Naznačené nekonečné přímky a křivky pak evokují neznámé světy (Machalický in Bregantová, 2007, s. 349). U několika kresebných cyklů a obrazů vytvořil Boštík prostředky striktního rýsování lineární struktury s přesným systémem.

Hluboké a přemýšlivé dílo tohoto umělce se pokouší o rekonstrukci rozbitého obrazu vesmíru a jednoty světa. Universum je zde redukováno do několika elementárních figur geometrické povahy: kruh, čtverec, obdélník, hyperbola. Směřuje k vyjádření obecného, podstatného a všem lidem společného, protože na jeho monochromních obrazech prosycených světlem se základní obrazce stávají energetickým polem, harmonickými symboly vnitřního řádu univerza a nehmotnými duchovními entitami (Šmejkal, 1996, s. 550). Valoch (1987, pozn. 124) charakterizuje Boštíkovy malby slovy: *„(...) jejich východiskem je jednotný geometrický řád, ale ten je proměněn individuálními charakteristikami autorského rukopisu; není to striktní geometrie, ale dřív ‚řád v pozadí', který je stále znovu proměňován a aktualizován, řád determinovaný nejen výchozím pravidlem, ale také individuálními možnostmi jeho naplnění."* Stejně tak lze popsat Boštíkovu tvorbu slovy Vojtěcha Lahody. Zmiňuje, že pozornost věnovaná čtverci pramení zejména ze schopnosti zobecnění, podobně jako je tomu i u dalších geometrických útvarů. Není tedy divu, že přitahují Boštíkovu pozornost. Dále dodává: „Užívání obecnin abstraktních pojmů a vzorců je podle Boštíka tendence společná veškerému modernímu úsilí, neboť moderní doba je *„dobou vrcholné organizace"* ve všech sférách. Malíř, který pracuje s obecninami, se podílí na duchu doby" (Lahoda, 1990, s. 5–8).

Skupinu UB 12 významně reprezentovala také tvorba **Jiřího Johna** (1923–1972). Vyznačoval se pozoruhodným smyslem pro barvu. Společně s osobitým malířským rukopisem disponoval prostředky ke ztvárnění někdy až pochmurných, temných a smutných krajinných motivů. V pozdní tvorbě John dospívá k umělecké zralosti – postupně se u něj vytrácí barevnost, dostavuje se úspornější a střídmější projev. Odvrací se podobně jako Šimotová od malebnosti a vzdaluje se estetismu. Tento výraz zrcadlil hlubší obsah a byl kritiky kladně hodnocen (Štruplová, 2011, s. 31). John, ačkoliv byl malíř, používal křehkou linku a jemnou šrafuru, rozsáhlou částí jeho tvorby je grafika, v níž mohl uplatnit své myšlenky ještě úspornější

a čistší formou než v obrazech. John nejvíce preferoval suchou jehlu umožňující postihnout velmi jemné výrazové odstíny (Machalický in Bregantová, 2007, s. 348).

Tvorba dalšího člena skupiny **Stanislava Kolíbala** (1925) reprezentuje hloubavou a vnímavou polohu, v níž vychází z minimalisticko-konceptualistické estetiky (Šmejkal, 1996, s. 550). Nahrazuje nalezenou zárodečnou figurální formu čistým geometrickým minimalismem. Hledá ve svém tvůrčím procesu a zobrazuje ve svých kresbách jednotu protikladů, kontrasty a dualitu, kontrast mezi iluzí a realitou, řádem a porušením řádu, spontánností a přesným rýsováním, plochou a prostorem, planimetrií a stereometrií.

V roce 1961 vstoupila do skupiny UB 12 grafička **Alena Kučerová** (1935). V jejích pozoruhodných suchých jehlách vytvořila geometrické figury ve zvláště citlivém rastru, zdánlivě neracionálním. Napětí geometrické sítě s předmětným stylizovaným tvarem se projevuje ve výjimečných kresbách ilustrujících Šibeniční písně Christiana Morgensterna. Tato její geometrická etapa je reprezentována pavučinovými linkami, souladem a dokonalou jednoduchostí. Vychází z autorčina dětství a je také výsledkem aktuální životní situace.

Třebaže je Kučerová zcela vřazena do souvislostí českého poválečného umění, je chápána více jako solitérní osobnost se svébytným projevem, který představuje v naší grafice mimořádnou hodnotu. Pohybuje se od reálných tvarů ke krajní abstrakci či od křehkých náznaků k výrazné expresi (Machalický in Bregantová, 2007, s. 350).

Blok tvůrčích skupin – Spojení několika skupin, mimo jiné i Trasy a UB 12, mělo v roce 1960 za cíl ovlivnit fungování svazu a proniknout do oficiálních struktur, což se později (1964) i povedlo. Šlo však o neformální sdružení, protože například neexistovalo žádné oficiální členství (Ečerová, 2010, s. 15).

1.4 Výtvarné umění ČSSR 60. let – období „tání“ – návrat k předválečnému vývoji a rozvíjení nových tendencí

Období 60. let je v českém výtvarném umění charakterizováno jako období bouře a vzdoru, v němž se kromě růstu kvantitativního projevovala především kvalitativní změna. Tvůrčí skupiny postupně ovlivňovaly Svaz československých výtvarných umělců, který jako jedna z tzv. společenských organizací měl fungovat jako přenašeč stranické politiky (Šetlík, 1988).

1.4.1 Umělecké skupiny

V 60. letech můžeme pozorovat postupné opouštění vypjaté emocionality informelu a užívání spíše racionálnío rozvrhu geometrických útvarů. Politickým podtextem těchto děl je určitá emancipace umění od ideologie. Přesto však tento směr provázely nejrůznější výhrady ze strany teoretiků i umělců, kteří preferovali ve výtvarném umění především literární významy. Stávalo se často, že geometrické umění bylo přijímáno více v zahraničí než u nás. Neoavantgardní koncepce umění, která z konstruktivní tendence vychází, byla v roce 1968 pojmenována souslovím Nová citlivost (název výstavy) a její základnou podporující především geometrické umění se stává skupina Křižovatka. Někteří autoři se však k této linii hlásili, aniž by byli v této skupině organizováni.

Mezi teoretiky a kritiky tohoto období můžeme spatřovat zejména Jiřího Padrtu, Josefa Hlaváčka a Jana Sekeru, později také Jiřího Valocha. Posledně jmenovaný například popisuje proces postupné krystalizace zájmu o novou koncepci výtvarného díla, které dává *„přednost konstrukci a racionálnímu kalkulu, autonomii barvy, jako ryzího estetického poselství, tematizaci světla a pohybu, uplatnění náhody či předjímání rozšířeného pojmu umění před literárními obsahy, dušezpytnou sebeprezentací či zpřítomňováním existenciálních mikrodramat před rádobymoderní expresí či pseudomoderními tvarovými stylizacemi, odkazujícími k zakladatelským generacím moderního umění“* (Valoch, 1994, s. 3).

Období 60. let lze tedy charakterizovat jako tříbení konstruktivistických tendencí, vycházející přitom z jedné z nejplodnějších etap československé výtvarné historie v rámci experimentální a nefigurativní tvorby. Jedním z nejtypičtějších znaků byla snaha o razantní zjednodušování. Nejdůležitější roli sehrál mimo jiné sklon ke geometrizaci. Od konce padesátých let můžeme registrovat v ateliérech Zdeňka Sýkory, Milana Dobeše a dalších díla předznamenávající neokonstruktivistické a konkrétní umění jako protipól informelnímu směřování (Hlaváček in Hlaváček – Sekera, 1997, s. 67).

Určité společenské změny po roce 1953 se promítají i do umění. Období let 1956–1963 je možné nazvat jako rehabilitační – snaží se obnovit hodnoty moderního umění a autonomizovat umělecké prostředky. Nicméně 60. léta přinášejí radikální změnu orientace, neboť umění se internacionalizuje a obrana moderních tradic končí.

Autor hlavních programových statí psaných zejména k výstavám skupiny Křižovatka, Jiří Padrta, se snažil demýtizovat znaky a významy produkované estetikou divnosti a strukturální abstrakce. Široké hnutí zahrnující konstruktivní tendence, konkretismus apod. dávalo přednost

konstruovaným technickým objektům, tzv. *„konkrétům“* (termín použil Arsén Pohribný, 1969). Padrta (Ševčík, Morganová a Dušková, 2001, s. 307) popisují toto období jako proces očištění od destruktivních energií a znovuzískání pozice umělce v moderní civilizaci, která jej pozitivně motivovala a přijímala. Typickým médiem šedesátých let byla také grafika, která nesloužila jen jako testr pro rozměrnější realizace, ale sehrála roli svébytného uměleckého díla.

Na rozdíl od světově převládající potřeby užívat si a konzumovat se v Československu chodilo k Istlerovi, Medkovi a Kotíkovi, u Fleků se četly překlady her. Je to doba Dubčeka, sjezdu spisovatelů a opětovné zařazení Franze Kafky do kontextu české literatury. Grafická tvorba ve své užité formě vytvářela doprovod nejpopulárnějších hudebních nosičů a filmových děl. Atmosféra konce šedesátých let skýtala mnohé naděje. Následná okupace vojsky varšavské smlouvy a rychlý pád do izolace odsoudil do izolace nejen geometrickou abstrakci, ale veškerou modernisticky orientovanou tvorbu.

1.4.2 Tvůrčí skupina Křižovatka

I přes nepříznivé souvislosti celospolečenského vývoje se nadále formují výtvarné skupiny, které ve svém programu zahrnovaly i tendence geometrické abstrakce. Již zmíněná skupina **Křižovatka** (1963) je jedním z nejvýznamnějších uskupení šedesátých let reprezentující nové směřování umění, stejně tak dobově významná výstava **Nová citlivost** (1968).

Jedním z hlavních představitelů Křižovatky byl Karel Malich, pohybující se od pevného řádu až k romantickému spiritualismu. Jeho dílem zasahujícím do nového směru jsou především geometrické reliéfy. Další členové Křižovatky, stejně jako i autoři mimo tuto skupinu téma Křižovatky doplňují ve specifické české verzi op artu – Vladislav Mirvald a Hugo Demartini. Registrujeme zde i racionálního Jana Kubíčka (mimo skupinu) s jeho variamobily (obrazy zavěsitelné na kteroukoliv stranu), počítačového experta Zdeňka Sýkoru vytvářejícího programované struktury, Radoslava Kratinu (mimo skupinu) s jeho originálními dřevěnými hračkami, vzory na textil a plastikami, konstruktivistu-skláře Václava Cíglera (mimo skupinu), stejně jako Františka Dörfla (mimo skupinu) s jeho Řetězovými reakcemi a Ivana Chatrného s orchestrálními partiturami. Rovněž jeho bratr Dalibor Chatrný se zařadil do tohoto směru svými díly vyjadřujícími krásu logických souvislostí narušených iracionálními prvky. K neokonstruktivismu i k lettrismu (spojitosti mezi obrazem a písmem) je obvykle řazen Jiří

Kolář, geometrické vzorníky z banálních předmětů ženských kabelek sestavovala jeho žena Běla Kolářová.

Členové Křižovatky poprvé společně vystavovali svá díla v březnu 1964 v pražské Galerii Václava Špály. Zdeněk Sýkora s kinetickými strukturami, Karel Malich se zmíněnými geometrickými reliéfy a Jiří Kolář s bílými chiasmážemi. V tehdejším převládajícím duchu českého umění se však tímto směrem a antiromantickou orientací dostávají spíše do opozice, a to i s ohledem na tradici. Na počátku 60. let se materiálová malba začala prosazovat vedle konvenční abstrakce i figurace rozmanitých typů. Uvedení tohoto směru do československého uměleckého života bylo obtížné a poměrně nelogické v zemi, kde se vliv suprematismu, konstruktivismu, neoplasticismu a geometrické abstrakce řešil pouze v časopisech. Sýkora, Malich a Kolář se však nepoddávali počáteční kritické nedůvěře a skepsi. Dále se rozvíjeli a posilovali určitou souvislost s tradicí, která nebyla považována za zcela českou, tj. dílo Františka Kupky. Kupkovy černé a bílé Abstraktní malby vzniklé v prostředí pařížského sdružení Abstraction-Création, bohužel neměly pro život v Praze šedesátých let dostatečný vliv (Ševčík, 2001, s. 307).

Jiří Padrta v katalogu pražské výstavy charakterizoval tvorbu členů skupiny takto: *„Takzvané objektivní tendence jsou opačným pólem přemíře subjektivity, obsažení v tomto umění romantického původu, opřeným o důsledné principy konstruktivního pořádku, proporce a čísla, zakotvené hluboko v zákonech, matematicko-geometrických řad a struktur. V tom tkví třebas už jen z vnějškového hlediska jejich určité vývojové oprávnění.“* (Tetiva, 2003, s. 163)

Okruh Nové citlivosti soustřeďoval umělce, kteří byli o významu vlastního uměleckého směřování hluboce přesvědčeni, a také teoretiky s potřebnou erudicí. Je přirozené, že se jednalo kromě členů skupiny Křižovatka a tzv. Klubu konkretistů (o něm bude uvedena zmínka v dalším textu) také o členy skupiny UB 12. Již popsaná historie těchto spolků tedy odráží celkovou situaci českého umění v šedesátých letech. Přitom nelze hovořit přímo o konstruktivismu, ale spíše o konstruktivních tendencích zahrnujících poměrně široký okruh různých kulturních snah (Šosová, 2011, s. 17).

Vraťme se nyní ke členům skupiny Křižovatka a budeme se věnovat podrobněji některým zmíněným osobnostem.

Zdeněk Sýkora (1920–2011) – je spjat s mimoestetickými postupy. Při tvorbě díla si pomáhá počítačovým programem, výsledky výpočtu znázorňuje poté specifickými prostředky. Formu-

lace konstruování emoce v novém umění je důležitým teoretickým prvkem celého směru (Ševčík, 2001, s. 249).

Zdeněk Sýkora (nar. 1920) se během padesátých let věnoval krajinomalbě, jejímž vrcholem je bezesporu cyklus ***Zahrady*** (1958–1960).

Vnitřní potřebu vzdálit se od romantismu přírodních barevných ploch radikálně řeší přechodem k racionální organizaci geometrických elementů. Jeho obrazy se stávají abstraktními kompozicemi hledajícími pouze vztahy mezi tvary a barvami. Původně kruhové struktury se geometrizují na čtverce a jiné mnohoúhelníky. Proměňuje se barevnost obrazů od fauvistického ladění přes hnědou hlinku až k neutrální černé, bílé a šedé s doplňkem čisté červené nebo modré. Autor tyto tendence označuje snahou po vyloučení subjektivního zkreslení a obrazy nazývá velkoplošnou geometrií. Jednou z variant příbuzných reliéfů je Plastická červená struktura prezentovaná na výstavě Křižovatky v roce 1964. Pro Zdeňka Sýkoru je typická neúprosná logika a naléhavost vnitřních vztahů, čímž se odlišuje od jiných umělců v českém konstruktivním umění (Zapletalová, 2014, s. 21).

V souvislosti s velkoplošnou geometrií Sýkora realizuje v letech 1961–1962 geometrické studie. Zpravidla jsou přípravou pro olejové geometrické kompozice formátu 135 × 120 cm. Ve studiích Sýkora pracuje na malém formátu nepřesahujícím A4, na kterém definuje geometrické tvary, jejich vzájemné vztahy a barevné poměry. Jako techniku zde využívá koláže nebo tempery a tuše. Po obvodu formátu rozmisťuje body, které pak spojuje sítí vertikál, horizontál a diagonál. Podobnou techniku můžeme vidět i na návrhu černobílého dekoru železné protipožární opony Fučíkova divadla v Lounech z roku 1962.

Studie lze chápat jako samostatná díla, protože některé z nich nenašly uplatnění v žádném pozdějším obrazu. Některé jsou cenné tím, že tvoří doklad k obrazu, který již neexistuje nebo se dochoval jen jako torzo (např. ***Modré čtverce***, 1962, rozměr 200 × 135 cm, mají dokonce tři studie – tempera/papír, 30 × 20,7 cm, tempera, koláž / papír, 19,8 × 13,3 cm a tempera, koláž / papír, 19,8 × 13,4 cm). Více studií existuje i pro další kompozice – ***Červená šipka*** z roku 1962 (olej/juta, 120 × 120 cm), Bez názvu z téhož roku (olej/plátno, 135 × 120 cm), ***Kompozice I*** (1961, olej/plátno, 135 × 120 cm) či ***Rozvoj černé plochy*** (1960–1961, olej/plátno, 98 × 65 cm). Dalším důvodem, proč studie chápat téměř jako samostatná díla, je skutečnost, že výsledná kompozice není se studií identická, ale představuje vždy pokračování procesu hledání výsledného tvaru. Geometrické studie nejsou veřejnosti příliš známy, protože byly vystaveny pouze dvakrát, a to ještě v úzkém výběru. Pouze ve White Gallery se stávají ústředním tématem výstavy. O významu studií a všeobecně i geometrických kompozic mluví

Sýkora v rozhovoru s Vítem Čapkem v polovině osmdesátých let: *„Ke strukturálním pracím jsem dospěl postupnou ‚objektivizací' a redukcí výrazových prostředků na barevněplošné geometrizované útvary ve všech polohách rovnovážné. Tento znak – element, který jsem omezil v barevnosti na bílou, šedou a černou, abych pokud možno vyloučil asociativnost, přímo vybízel k řazení, otáčení a seskupování. Kleeova definice struktury jako dělitelného, dividuálního, systému byla pak východiskem další práce.“* (www.zdeneksykora.cz, 2015)

Jako zlom v jeho tvorbě lze vidět dílo ***Šedá struktura*** (1963). Redukoval a objektivizoval zde výrazové prostředky, až dospěl k plošným geometrickým tvarům, prvně použil kombinatorický princip, který pak rozvíjel dalších deset let. Využíval základní geometrické tvary jako prvky harmonických nebo i záměrně disharmonických ploch, jejichž barevnost má estetickou, ale i symbolickou funkci. (Zapletalová, 2014, pozn. 85; tamtéž, s. 20).

Ještě na počátku 70. let Sýkora určoval počítačem kombinatorické struktury, ale tuto cestu postupně opouštěl a hledal možnosti dalšího obohacení používaných struktur. Dosud převážně používanou kombinaci černé a bílé doplnil o další barvy, transformoval struktury do podoby zešikmeného výřezu a elementy zvětšoval. Tím více zdůraznil otevřenost a nekonečnost celé struktury a dospěl tím k makrostrukturám, jak je sám nazval. Ty byly esteticky nosné, umožňovaly ale poněkud jiné chápání – místo čisté kombinatoriky akcentují spíše lineární následnosti. Po roce 1974 své přímky kombinované s oblouky postupně zjednodušoval, barevně dospěl až téměř k monochromii a postupně opouští strojově určované konstrukce a nahrazuje je strukturami čistě náhodnými (Valoch in Bregantová, 2007, s. 575–578).

Vladislav Mirvald (1921–2003) – tíhl ke geometrii už od mládí a v jeho tvorbě se začala objevovat už v letech 1958–1959. Jeho zájem o krajinomalbu se postupně transformoval v geometrické kompozice v sériích geometrizovaných figur, portrétů a aktů. Tento proces však nebyl zdaleka přímočarý. Zpočátku tvořil tzv. kaňkáže (jak sám tuto techniku pojmenoval). Přestože lze tato díla na první pohled řadit k surrealismu, abstrakci nebo informelu, Mirvald jejich význam chápe odlišně – v souvislosti s teorií Brownova tepelného pohybu částic s principem náhody. Pro kaňkáže je typická struktura skvrn – mřížka, spirála, kružnice, různoběžky, růžice. Pojetím mají kaňkáže nejblíže k Rombergovým křivkám – chaotický Brownův pohyb částic zde koresponduje s chvěním lidského těla ve snaze udržet rovnováhu (Pospiszyl, 2010, s. 12).

Typickými znaky Mirvaldova díla jsou cylindrická aperspektiva, konstruktivismus vycházející z deskriptivní geometrie (Cicerové kružnice, Garmondové kružnice). Posledním rozsáhlej-

ším projektem byl cyklus geometrických zátiší (***Zátiší s krychlemi***, ***Geometrické zátiší***) vyznačující se bohatou barevností.

Jednou z vynikajících osobností grafiky, a to nejen let šedesátých, je **Karel Malich** (1924). Jeho pevným základem je dokonalé zvládnutí klasických grafických postupů, od nichž pak zejména v šedesátých letech směřoval ke geometrické abstrakci s využitím nejjednodušších prvků – křivek, přímek a bodů (Machalický in Bregantová, 2007, s. 345).

Malich tvoří v reakci na proměnlivé prostředí okolního prostoru, neaplikuje chladná matematická pravidla. Pracuje s intuicí, s geometrií, která je pociťována a jako taková i respektována, přizpůsobena lidskému hledisku. Vytvořil vlastní rejstřík významů jednotlivých geometrických prvků, které působí svou formou na divákovu citlivost. Jeho černý reliéf je nezbytné chápat jako intuitivní geometrii (Šosová, 2011, s. 42–44).

Malichovy reliéfy nesou téma lineární elipsy vymezující geometrickou formu měkkou artikulací. Uzavírají jeho geometrické údobí jako významově a esteticky velmi důležitá díla, obsahující prvky využívané i v pozdějších jinak zaměřených kompozicích (Valoch in Bregantová, 2007, s. 589–590).

Jiří Kolář (1914–2002) ve svém díle spojuje slovo s obrazem. Typickou formou jeho vyjadřování byly koláže a jejich deriváty tzv. roláže (přesné sestavení rozřezaných reprodukcí) a chiasmáže (koláže z tištěných fragmentů). Jako úspěšný básník vnímal čistě zvukovou formu jazyka jako omezující a proto je spojil s výtvarným rozměrem. Typickým příkladem Kolářova díla je prostorová koláž ***Loď'ka*** z roku 1964, vystavená na výstavě Nová citlivost.

Běla Kolářová – používala vynalézavě techniku fotogramů – pracovala s umělými negativy a vytvářela tzv. vegetáže a fotokoláže. V nich lze vysledovat jak informelní, tak i geometrizující uspořádání.

Důležití umělci mimo skupinu Křižovatka.

Variace a uspořádání geometrických tvarů je základním tématem díla **Jana Kubíčka**. Typický je pro něj princip seriality. Vyvinul vlastní techniku šablon, která dala jeho lettrismu pevný geometrický řád.

V rukopisném záznamu Jana Kubíčka z let 1968–1969 nalezneme citaci charakterizující jeho myšlení a tvorbu s tehdy aktuálním principem odečítání či přičítání: *„Důvodem pro to, co dělám a proč to dělám právě tak, je dlouholetou zkušeností získané vědomí, že rozebereme-li všechny složitosti života i myšlení, dojdeme nakonec k základní existenci vztahů klad – protiklad, pozitivní – negativní. V životě stojí málokdy faktory tohoto stavu proti sobě v navzájem*

rovnovážném postavení […]. Při práci na obrazové ploše jsem poznal, že mohu s umělou formou udělat to, co v životě nebývá ani možné, ani logické: postavit je proti sobě jako klad a protiklad, pozitiv a negativ, jako naprosto rovnocenné hodnoty.“

1.4.3 Nová citlivost

Od jara do podzimu 1966 se konala výstava Konstruktivní tendence v Galerii Benedikta Rejta v Lounech. Vystavovali zde čtyři nejvýznamnější umělci – Karel Malich, Zdeněk Sýkora, Jiří Kolář a Hugo Demartini. V textu katalogu výstavy obhajuje Jiří Padrta tyto tendence, ale poukazuje také na návaznost na předválečnou českou tvorbu (František Kupka). Výstava Nová citlivost o dva roky později pak shrnuje umělecké tendence šedesátých let.

Nová citlivost byla již několikrát zmíněna v souvislostech s geometrickými tendencemi a hlavně v souvislosti se skupinou Křižovatka. Konala se v roce 1968 v Praze, v Brně a v Karlových Varech. V brněnském Domě umění byla zahájena 10. března 1968, velkou část zaujímali tvůrci sdružení ve skupině Křižovatka, kteří dali výstavě převažující charakter (Kolíbal, 1994, s. 11). Teoretik Jiří Padrta zmiňuje pojem nové citlivosti jako rozchod s organickou přírodou a objevení *„nové“* přírody vytvořené civilizací (Padrta, 1964).

V Dějinách českého výtvarného umění (2007, s. 221–222) je výstava charakterizována jako poněkud paradoxní – na jedné straně prezentovala snahu o proměněnou senzitivitu, ale v podstatě sumarizovala vybrané tendence krystalizující celé desetiletí. Přesto ovšem otevírala určitý prostor pro budoucí dobu, kde se ke slovu hlásil přístup uznávající náhodu a chaos usilující o účast diváka.

Pojem Nové citlivosti je založen na předpokladu, že dosavadní struktury umění již nevyhovují rychle se měnící době zejména s ohledem na rozvoj vědy a techniky. Jak poznamenává Padrta *„polidštěná geometrie se stává mírou naší příslušnosti k technickým danostem civilizace, a tím i zdrojem vyzařování nové poezie. Je společným klimatem jak pro určitou část ryze abstraktních geometrických spekulací, tak pro nejlepší díl snah nového realismu, mechanického, kinetického či narativního umění.“* (Ševčík, 2001, s. 306, 312). Mění a vyvíjí se umělcův pohled na svět. Chaotická a proměnlivá doba konce šedesátých let takovou reakci vyžadovala.

1.4.4 Umělci Nové citlivosti

Stanislav Kolíbal (1925) – v celém svém díle vytváří obraz existenciální tenze, kdy využívá geometrických konstrukcí, aby je vzápětí zpochybnil (***Křídla,*** 1963). Na konci 60. let je jeho tvorba zaměřena na procesuální charakter času, kdy abstraktní a redukovanou formou naznačuje základní osu – růst, proměnu, zánik. I v 70. letech slouží geometrie Kolíbalovi jako základ, ale vedle konstruktivní iluzivnosti pracuje s narušováním viděného a dopracovává povrch subjektivním rukopisem.

Na základě stipendia DAAD, které Kolíbal dostává v osmdesátých letech má možnost tvořit v Západním Berlíně. Zde vznikají ***Berlínské kresby***, jejichž základním geometrickým jazykem jsou přímky, kružnice a průsečíky v nichž hledá nový řád.

Kamil Linhart (1920–2006) – ve své práci kombinuje geometrii s organickými objekty. Zhruba v polovině šedesátých let tvoří geometrizované reliéfy a kompozice. V následujícím dvacetiletí se umělec zaměřuje na studium astrofyziky a své dílo věnuje kosmické tématice. Vytváří sugestivní a osobité obrazy vyjadřující úžas z nekonečnosti vesmíru, ale také obavy z možných hrozeb.

Celým Linhartovým dílem prostupuje vztah racionality a intuice vyjádřený geometrickým a informálním principem výstavby výtvarného díla. Organické podoby hlavy, stromu nebo améby nabývá archetypální tvar po období osamostatnění dichotomie horizontální plochy a koncentrického útvaru. Plastickoobrazové kompozice z let 1966 a 1967 prochází radikální geometrizací – tvar expanduje do prostoru a zjednodušuje se do kontrastu světlé a tmavé barvy. V letech 1968–71 vznikají Reliéfní kompozice, v nichž minimalizuje ještě více, barevnost redukuje na monochromii, často využívá stříbřité nebo zlaté barvy. Tato barevná volba koresponduje s archetypální povahou díla, neboť odkazuje k přitažlivosti lesku drahých kovů a drahokamů, ve vyšší abstrakci pak k základním pojmům světla a jasu.

Milan Dobeš (1929) – umělec pracující v Bratislavě dokumentuje celorepublikový charakter Nové citlivosti. Je považován za zakladatele československého kinetismu. Koncem padesátých let přechází jeho původně impresionistická tvorba do tzv. *Modrého období,* kdy se centrem umělcova zájmu stávají ostrovy a městská architektura. Zároveň začínají vznikat jeho černobílé geometrické malby tvořené nejjednoduššími možnými prvky. V letech šedesátých plně rozvíjí svůj dynamický konstruktivismus tím, jak porušuje statičnost jednotlivých prvků a vytváří tak v oku diváka dojem *„pohybu nehybného“*.

Jedním z nejdůslednějších představitelů informelního proudu pracujícího s písmovými znaky je **Eduard Ovčáček** (1933). Písmena získávající nový obsahový význam a estetickou hodnotu včleňuje do geometricky uspořádaných polí, ve skladbě znaků se prosazuje kruh, čtverec, obdélník a trojúhelník. Písmo nabývá role základní složky díla (Valoch – Machalický – Mojžíš, 2007).

Jiří Balcar (1929–1968) – malíř a grafik, začal se před rokem 1960 přiklánět k abstrakci, později směřoval k přesnému členění prostoru, úspornému výrazu a lapidárním znakům. V jeho leptech, suchých jehlách a akvatintách se objevují jednoduché geometrické ornamenty připomínající labyrinty. Čára jako nositelka významu zde získává důležitou úlohu.

Dalším umělcům spojeným s výstavou Nové citlivosti – **Miloši Urbáskovi**, **Ivanu Chatrnému** a **Lubomíru Přibylovi** – je věnován zvláštní prostor v druhé části této práce.

1.4.5 Klub konkretistů

Založení Klubu konkretistů je na poli geometrizujícího umění vedle Nové citlivosti další významnou událostí. Klub konkretistů vznikl v roce 1967 a podobně jako jiné skupiny měl základní záměr *„dát o sobě vědět“*. U jeho založení stáli Arsén Pohribný, Radoslav Kratina, Tomáš Rajlich, Miroslav Vystrčil a Jiří Hilmar. Slunečková (2012, s. 26–27) uvádí seznam předních tvůrců v souvislosti s Klubem Konkretistů. Tento seznam je zajímavý i v naší práci, neboť na mnohá jména se na různých místech odvoláváme: Eduard Antal, Juraj Bartusz, Mária Bartuszová, Ľuba Belohradská, Štefan Belohradský, Drahoslav Beran, Jiří Bielecki, Svatoslav Böhm, Anton Cepka, Miroslav Cicvárek, Jarmila Čihánková, Marian Čunderlík, Jan Dušek, Jindřich Gola, Jiří Hampl, Jiří Hilmar, Josef Hrdý, Dalibor a Ivan Chatrní, Alois Klimo, Tamara Klimová, Radoslav Kratina, Zdeněk Kučera, Jarmila Kurandová, František Kyncl, Jaroslav Malina, Pavel Maňka, Anastázia Miertušová, Eduard Ovčáček, František Pavlů, Tomáš Rajlich, Jaroslav Rusek, Zdeněk Rybka, Karel Trinkewitz, Rudolf Valenta, Jiří Valoch a Miroslav Vystrčil.

Konkretismus vychází z abstraktního a konstruktivistického umění a jeho počátky sahají (jak už bylo výše uvedeno) k meziválečné ruské avantgardě, hnutí De Stijl a škole Bauhaus. Teprve po roce 1945 však dochází k rozvíjení jeho idejí a tento proces trvá do konce 60. let. Logickým důsledkem je tedy vznik Klubu konkretistů. Arsén Pohribný, teoretik Klubu, pozitivně přijímá spojitost umění a moderní technické civilizace: *„Civilizaci a její předměty konkretisté nechápou jako nepřátelský protějšek. Svou tvorbou se ztotožňují s jejími po-*

zitivními silami a vedou k této harmonické jednotě i obecenstvo, kromě jiného výzvou k účasti na dotváření díla.“ (Ševčík, 2001, s. 309–310)

Vymezení konkretismu lze spatřovat v manifestu Theo van Doesburga Základy konkrétního umění z roku 1930. Shrnuje je do následujících bodů:

Umění je univerzální.

Umělecké dílo by mělo být před provedením pojato a zformováno výhradně myslí. Nemělo by obsahovat nic z formálních vlastností přírody ani odraz smyslových prožitků a sentiment.

Obraz by měl být konstruován jen z ryze výtvarných prvků, to znamená z ploch a barev. Zobrazující prvek nepřekračuje svým významem *„sám sebe“* a obraz pak proto neznamená nic jiného než *„sám sebe“*.

Geometrii považují konkretisté dodnes za klíčový prostředek komunikace s tzv. *„vyššími silami“* vzbuzujícími touhu po řádu a čistotě forem, za univerzální řeč vyjadřující pravidla hry a veškerého bytí, za osu světa (Pohribný, 1988–1989).

Klub konkretistů zanikl po roce 1968 vlivem dějinných událostí.

1.4.6 Umělci Klubu konkretistů

Radoslav Kratina (1928–1999) – zastával názor, že jeho objekty *„mohou být vrženy do času a prostoru jako míč“* (Kratina, 1988). Svými variabily (skladebnými útvary) z drobných geometrických prvků prezentoval trvalost principů, na nichž jsou založeny. Byl přesvědčen, Byl přesvědčen, že jeho plastiky umožňují účast diváka na jejich podobě.

Od roku 1963 se věnoval volné tvorbě, když předtím vytvářel užité umění – vzory látek, vystřihovánky. Z tzv. monotypů se v polovině šedesátých let vyvinuly reliéfy a variabilní objekty. Sérií geometricky orientovaných sítotisků vytvořených kolem roku 1970 se Kratina navrací ke grafice (Machalický in Bregantová, 2007, s. 344).

Jeho tvorba reflektuje neokonstruktivistické tendence, je založena na principech geometrie a vytváří jejich osobitou verzi. Jako Kratinův hlavní přínos lze vidět především kinetický, variabilní prvek – proměnou jeho postavení lze nekonečně variovat celek. Dílo lze přesně zařadit do geometrického neokonstruktivismu šedesátých let, přestože Kratina byl vždy solitérem.

Jiří Hilmar (1937) tvořil svá díla v rámci konstruktivismu s poněkud rozvolněným tvaroslovím. Typickým znakem jeho děl jsou rozmanité soustavy proužků, sestavované do velkých čtvercových reliéfů. Čtverec je oblíbeným tvarem autora, neboť mu představuje dokonalost a rovnováhu.

Po období zjednodušených geometrických tvarů a konstruktivistických skladeb se ve svém díle ubírá směrem skladebně čistých obrazových struktur **Tomáš Rajlich** (1940). Prosadil se v polovině šedesátých let jako spoluzakladatel Klubu konkretistů. V roce 1969 emigroval do holandského Haagu, kde ve svobodné tvůrčí atmosféře dovedl nové konceptuální přístupy rozvolňování geometrie do absolutně dokonalé formy.

Hugo Demartini (1931–2010) – jeho cesta vedla k nové významovosti, k práci s detaily plasticky zmenšených běžných situací, avšak do ryze geometrické sféry patří soubor reliéfů vzniklých až v polovině sedmdesátých let. Zde navazuje na zkušenosti s vyhazováním geometrických prvků do vzduchu v roce 1968, ve kterých výtvarným způsobem uplatnil prvek náhody.

Další Demartiniho vývoj lze chápat jako dialog s geometrií. Téma ničení, narušení nebo zanikání tvaru, symbolizují objekty podobné archeologickým pozůstatkům odkazujícím na činnost člověka, zároveň nesoucím poselství destrukce samotných výrazových prvků geometrie. (Valoch in Bregantová, 2007, s. 590).

Spojovacím elementem tvorby **Dalibora Chatrného** (1925–2012) je práce se znakem, písmem, slovy i celými texty. Východiska lettrismu šedesátých let dále posouvá v sématické rovině až do polohy experimentálně konceptuální tvorby. Dalším podstatným rysem jeho výtvarné práce je hledání řádu v zjednodušených skladbách soustav geometrickým prvků.

Významná díla vznikla ve spolupráci Chatrného se známým brněnským hudebním skladatelem Aloisem Piňosem. Chatrného výtvarné obrazy tvořené body a liniemi Piňos chápal jako partituru, kterou přepracoval v hudební dílo – jednotlivým elementům přiřadil dlouhé a krátké tóny, hudební šum, glissanda a podobně. Tři díla vzniklá z této spolupráce představují různorodé přístupy. Statická kompozice je odvozena ze statické vizuální složky díla, trvá 13 minut. V její první části zvukový doprovod kopíruje výtvarnou složku, zatímco v druhé polovině se více odpoutává. Geneze a Mříže se odkazují na pohyblivý obraz (Parsch – Piňos – Šťastný, 2004, s. 40).

1.5 Sedmdesátá a osmdesátá léta 20. století – představitelé české geometrické abstrakce

V 70. letech po začátku normalizace nebylo umožněno umělcům starší a střední generace realizovat své představy o užívání jazyka geometrie tak jako v letech šedesátých. Ideologické důvody prezentované normalizačním svazem výtvarníků nedovolovaly prosadit jejich požadavky.

Typickým prostředkem výtvarného vyjádření **Milana Grygara** (1926) je použití rýsovaného rastru. Patří mezi nejvýznamnější představitele minimalismu, české geometrické abstrakce, konceptualismu a umění akce. Zpočátku vytvářel realizace, tzv. *karo-struktury*, v nichž určující složkou bylo opakování identických struktur rýsovaných rastrů s minimálním narušením.

V šedesátých a sedmdesátých letech se věnoval takzvaným akustickým kresbám a tyto *„partitury“* signalizují jistý posun ke geometrickému umění, avšak šlo o *„akustickou geometrii“,* nikoliv geometrii v konstruktivistickém smyslu. Partitury byly určeny zčásti i k hudební realizaci, avšak jejich provedení vyžadovalo improvizaci doplňující geometrickou notaci. V roce 1970 provedl jednu z prvních partitur – ***Partituru směrů zvuku*** – soubor Ensemble Neue Musik der Stuttgarter Hochschule, jehož dirigentem byl komponista a teoretik Erhard Karkoschka. Ten pak některé další Grygarovy partitury uvedl i jinde ve světě.

Koncem 80. let Milan Grygar tvoří obrazy s černým pozadím symbolizujícím ticho a temný, hluboký prostor. Ten je protínán světelnými paprsky ve tvaru modrých a zelených přímek nesoucích opět akustickou sémantiku.

Stanislav Zippe (1943) – dospíval ve svých kompozicích vždy ke zcela oproštěné geometrické organizaci vymezeného prostoru. Divák mohl do tohoto prostoru vstupovat a vnímat jeho členění z různých míst, přičemž se vyjevovala umělcem použitá skladebná pravidla. V osmdesátých letech se zájem Stanislava Zippeho postupně přenáší k počítačové grafice.

V tvorbě **Josky Skalníka** (1948) hraje důležitou roli spojení člověka s přírodou. Ve své tvorbě uplatňuje geometrické tvarosloví v podobě kruhu, obdélníku a čtverce, nejčastěji v typické modré barvě, která mu jak sám říká, připomíná svobodu, volnost. Je autorem řady obrazů, grafik i koláží. Svou tvorbu vnímá jako určitou formu meditace.

Pavel Rudolf (1943) – je představitelem mladší generace období 70. a 80. let. V roce 1978 navázal na své rané pokusy s jednoduchými geometrickými kompozicemi a poměrně rychle si vypracoval svůj přístup v podobě konceptuálního konstruktivismu. Vyjadřoval se prostřednic-

tvím rýsované konstrukce tvořené základními geometrickými útvary nebo také grafémy určitého slova (Valoch in Bregantová, 2007, s. 590–591).

Dalším zástupcem mladší generace osobitě reagující na abstraktní malbu 60. let je **Milan Kozelka** (1948–2014). Do roku 1978 se věnoval performanci. Zřetelnou snahu propojit zkušenost z akčního umění a minimalistickou skladebnost projevil v sérii kresebných projektů elementárních prostorových vymezení geometrické podoby (Valoch in Bregantová, 2007, s. 589).

Malířka **Vladimíra Sedláková** (1952) se věnuje konstruktivní geometrii při převodu technických objektů do abstraktního geometrického umění. Experimentuje přitom s barevností od monochromie černé až k využití barevných prvků.

Ladislav Daněk (1958) – olomoucký umělec, který od počátku 80. let postupně zjednodušoval geometrické útvary přesně zvoleným systémem spojování určitých bodů. Jeho díla kombinují světlo i prostor, někdy zdánlivý. Jeho konstrukce se zároveň může jevit jako transcendentní.

Podstatná část díla **Vítek Čapek** (1954–1988) spadá do osmdesátých let. Jeho výtvarný projev byl čistě minimalistický, vycházející z kruhu, ve kterém opakovaně zkoumal uplatnění geometrických principů. Nejvýznamnější dílem jeho krátkého uměleckého života je rozsáhlý cyklus olejomaleb s názvem *Hladiny*. Další směřování jeho tvorby bohužel ukončila jeho předčasná smrt.

Petr Kvíčala (1950) – jeho dílo charakterizuje opakování základních geometrických forem. Výsledkem je dekorativní ornament využívající různých vztahů jednotlivých prvků kompozice. Systematicky pracuje s abstraktními symbolickými vzory, které zmnožuje, upravuje a konvertuje. Jeho práce často připomínají op art či ozdobný lineární umělecký útvar.

Jindřich Boška (1931) – zkoumal také možnosti ornamentu jako repetitivní struktury. Jeho práce se jeví jako mimořádně závažné. Východiskem jeho maleb, monotypů a koláží je ornament v podobě prefabrikovaných šablon. Navazuje tak na témata související s jazykem geometrie z konce šedesátých let.

Aleš Svoboda (1956) je umělcem důsledně využívajících ve své tvorbě počítačových algoritmů a počítačových postupů – například náhodného řazení tvarů, projekce struktur, uspořádání grafických prvků dle různých typů symetrií, nebo kombinatorických pravidel.

Květa Pacovská (1928) – umělecká osobnost světového formátu, jejíž celoživotní tvorba čeká v českém prostředí na řádné celkové zhodnocení. Autorka pracuje s prostorem, plochou geometrických tvarů a využívá ve svých ilustracích také princip variování. Kombinuje malbu, kresbu, koláže, využívá typické barvy – červenou a černou (Šrut, 2013, s. 31).

Souběžně s ilustracemi postupně Pacovská rozvíjela i volnou tvorbu – grafiky, plakáty, kovové asambláže, papírové a plechové plastiky. Některá z děl se stala předobrazem pro autorské knihy pro děti i dospělé. V 70. letech se orientovala na konceptuální práci s textem a strukturou jazyka a na vizuální poezii. Později v 90. letech vznikl její cyklus obrazů v tradici postmodernismu, geometrické abstrakce a monochromní malby.

Taťána Štěpanovičová o tvorbě Květy Pacovské píše: *„Styl tvorby Květy Pacovské je nápaditý a vyznačuje se odvahou k experimentu, ale současně i snahou o proporční vyváženost. Rozsahem sahá od minimalismu přes koncepty, koláže, asambláže, kaligrafii, geometrii, dekonstruktivismus až po zářivě pestré kompozice.“* Pacovská svá díla často doplňuje texty a matematickými výrazy. Propojují se tak nejrůznější kontrasty – kaligrafické a verbální, verbální a vizuální, civilní a poetické, obyčejné a významné. Tím se díla často dotýkají hlubokých vrstev lidské psychiky. (www.grapheion.cz, 2015)

Do výčtu tvůrců pracujících s geometrickou abstrakcí lze zařadit i exilové umělce Františka Kyncla, Tomáše Rajlicha a Rudolfa Valentu, z mladší generace pak Miloše Cvacha, Václava Krůčka, Karla Novosada a Vladimíra Škodu.

2 SKRYTÍ UMĚLCI ČESKÉ GEOMETRICKÉ ABSTRAKCE

2.1 Lubomír Přibyl (1937)

Lubomír Přibyl se narodil 27. 6. 1937 v Praze. Na Výtvarné škole v Praze studoval v letech 1952–56. Hledá přímý a jednoduchý výraz, přičemž se inspiruje organickou přírodou, dělá zoomorfní nebo antropomorfní figury (cyklus ***Mythy***).

V roce 1957 začíná studovat na Akademii výtvarných umění v Praze v ateliéru Vlastimila Rady. Zde ovšem pobývá pouze jeden rok. Neakceptuje systém akademické výuky a je po roce ze školy vyloučen. Poté nastupuje jako grafik v propagaci závodu ČKD Přístroje ve Vysočanech. Zde pracuje dva roky a v tomto prostředí nachází výraznou inspiraci moderní technikou a industriálním okolím. To korespondovalo s jeho uměleckými zájmy, v nichž se stále častěji obracel na techniku, geometrii a fyzikální zákony. Nevyhýbá se ve své tvorbě poměrně rozměrným formátům (160×130 cm, případně 120 cm na výšku). V těchto dílech si již od poloviny padesátých let začíná ověřovat novou geometrickou problematiku.

„V prvním období mě hodně ovlivnilo pravěké umění, umění mínojské civilizace a oceánie. Také mě vždy zajímal prostor. Průhlednost, prostupnost. Už jako malého kluka mě fascinovaly kanály na Petříně, kde jsem vyrůstal. Ten prostor pod mříží, to tajemno. Na začátku mé tvorby to ještě nebyla geometrie v pravém slova smyslu, ale ten řád, to skládání, to už byla předzvěst geometrie. Ta náhodnost, která vytváří určitý řád, ta mě lákala.“ (Rozhovor autorky s L. P., listopad 2013)

První samostatnou výstavu má v divadle Rokoko (1959). Zde je vystaven výběr z cyklu Mythy, jeden z obrazů (**Les**, olej, 1958,) (7) získává do své sbírky Jiří Kolář. (lubomirpribyl.cz)

Přibyla nezajímalo zprostředkovávat metaforický obraz okolního světa, proto netvořil v duchu informelu, který byl v první polovině šedesátých let v českých zemích populární a s jehož představiteli se znal ještě z Akademie. Naopak kladl důraz na systematičnost a vnitřní vývojovou logiku výtvarné formy. Výrazové prostředky dost omezoval, čímž se přibližoval minimalismu, ale na druhé straně se blížil i op artu. (Pospiszyl, 2007) Používaný materiál nevnímá jako hmotu, kterou je potřeba při výtvarném projevu propracovávat, zasahovat do ní a naplňovat dramatem, naopak tento materiál využíval spíše jako prostředek objektivizace výtvarné tvorby a přímého vyjádření (Víchová, 2012). Přibyl byl přesvědčen, že lze jít jinou cestou než cestou českého informelu.

„Člověk žil v informelu. Tady všichni dělali Informel. Já jsem však věděl, že už nemá perspektivu, a hledal jsem nové cesty k vyjádření.“ (Rozhovor autorky s L. P., srpen 2014)

Cyklus ***Rovnováha*** (5, 6) práce složené ze dvou jednoduchých geometrických elementů, segmentů, parabol nebo hrotů ve vyvážené kontrapozici vzniká jako reflexe zájmu o techniku, fyzikální a geometrické zákony a světlo jako fenomén. Tento zájem je inspirován monumentálními přístroji geometrických tvarů obklopených světlem elektrických výbojů, které poznal ve zkušebně přístrojů vysokého napětí v Běchovicích. Přibyl zde postupně opouští tradiční malbu. Jeho obrazy nabývají charakteru objektů, protože je tvoří jako nízké monochromní černé reliéfy, v nichž používá písek spojený s barvou, později (od roku 1964) některé práce pokrývá hliníkovou fólií (stříbrné monochromy). Rovněž série ***Šroubů*** a ***Spirál*** systematicky rozvíjená v následujících letech je inspirována továrním prostředím. Monochromie systematicky dodržovaná v takové šíři celého díla je v našich podmínkách naprostým unikátem, žádný umělec z ní neučinil koncept, který se podstatně podílí na celkovém vnímání obrazu.

„Pro mě hrála dobře náhoda. V roce 1958 jsem byl vyhozen z Akademie, a zatímco jiní to brali jako velkou tragédii, já nikoliv. Bylo mi jasné, že jakmile bych dokončil školu, následovalo by několik let, kdy bych se musel ucházet o přijetí do svazu jako kandidát – předkládat ideově zaměřené práce, potom jako na vojně kariéra od kandidáta k národnímu umělci, dělat někde mozaiku rudoarmějce v kasárnách, pořád nějaké komise, pletichy… Tomuto jsem se vyhnul. Shodou okolností jsem měl na jaře roku 1959 výstavu, kterou mi zařídil dr. Dvořák (uspořádal už v roce 1957 výstavu Máj – první přehlídku nonkonformního umění). Znali jsme se z Akademie kde byl asistentem. Potkal jsem ho na ulici a on se mě zeptal, zda bych nechtěl vystavovat v Rokoku, že tam budou mladí umělci. Rád jsem souhlasil. Na této výstavě jsem se seznámil s Jiřím Kolářem, ale také např. s dr. Holubem (vědec, básník), který mi nabídl spolupráci pro časopis Vesmír, ve kterém dělal výkonného redaktora. Domluvili jsme se, že budu dělat tzv. načerno grafickou úpravu zejména kulturní přílohy na konci časopisu. Byl jsem rád, protože jsem měl alespoň nějaký stálý příjem, kromě toho že jsem sem tam prodal nějaké své dílo.“ (Rozhovor autorky s L. P., srpen 2014)

Přibylovy obrazy vznikající po roce 1959 byly v československém prostředí něčím zcela novým – objevují se na nich elementární geometrické formy nejčastěji v podobě symetrické dvojice útvarů, kolem nichž jsou znázorněny jisté energetické vztahy. Takové kompozice lze chápat jako první geometrické obrazy vzniklé u nás po válce a představují originální příspěvek k tomuto výtvarnému směru. Navíc se Přibyl snaží o spojení geometrických útvarů a dějů,

které je obklopují. Jeho obrazy působí jistým dynamickým způsobem. Poselstvím vzájemného vztahu je vyslovení útvarů a jejich příslušných vazeb.

„Jedna z nejstarších diagonál z šedesátých let, rozvinutí diagonálního principu, jsou dva vzájemně se prolínající jehlany.“ (Rozhovor autorky s L. P., listopad 2013)

Podobnou skutečnost konstatuje rovněž Pospiszyl (2007) a dodává, že na obrazech velkorysého měřítka Přibyl experimentuje se škrábáním nebo překrýváním vrstev, což představuje určitý zájem o vlastnosti třírozměrného povrchu obrazu.

V šedesátých letech Přibyl velmi intenzivně zkoumá a rozvíjí problematiku, kterou na jejich samém počátku objevil. Zařadil se tak do směru uměleckého myšlení nazvaného příznačně *„nová citlivost“*, do kterého bylo možné slučovat všechny výtvarné kategorie stavějící se pozitivně k soudobému světu včetně jazyka geometrie.

Jak už bylo uvedeno, pracoval Přibyl s materiálovými tisky, kdy na plochu matric fixoval epoxidovým lepidlem písek a upravoval jej do jednoduchých geometrických tvarů (obdélníků, linií, trojúhelníků) nebo do figurálních forem (masek, archetypálních znaků, totemických zvířat, antropomorfních figur). V tom můžeme nalézat inspiraci v umění primitivních národů, k němuž se zakladatelé moderny již také odvolávali. V polovině šedesátých let figurální forma ustupuje otiskům zvrásněného papíru, šňůr nebo rybářských sítí. Tyto náhodně nalezené předměty fungují nikoliv jako vazba k nějaké konkrétní figuře, ale jako přímá stopa reality bez prvků subjektivity a autorského rukopisu. Otisk sítí se navíc v obrazové ploše uplatnil jako řád, který vychází ze systému pravidelné nebo i deformované mřížky. Nakonec v celé Přibylově tvorbě můžeme spatřovat to, co zde má své začátky – zájem o princip danosti a jemu doplňkový princip aleatorní. Navíc je princip náhodnosti doplňován i poznatkem, že každá náhoda v sobě nese prvky nezaměnitelné zákonitosti, například každý dodatečný posun volně padlé šňůry poruší celkový obrazový systém (Víchová, 2012).

V tomto období Lubomír Přibyl také začíná experimentovat s efekty modulace síťových prvků. Jejich ředěním a zhušťováním navozuje pocit zborceného prostoru a pohybu. Obraz se stává jevištěm, jehož děj se odvíjí od vzájemné polohy obrazu, diváka a osvětlení. Prvky jeho sítí tvoří často různé prostorivé artefakty, které instaluje na překližku. Díla této skupiny se váží k tématu časoprostoru, kde okamžitý stav věcí je funkcí nejen jejich polohy, ale i času. Téma sítí se stalo vůdčím motivem jeho další tvorby.

„Mám rád, když se dílo může uplatnit v prostoru. (…) Jeden motiv zkouším různě. Varianty zlomených sítí jsou navázáním na mé nejstarší tisky z koláží.“ (Rozhovor autorky s L. P., listopad 2013)

V roce 1961 se konala výstava Bienále v Ljubljani. Oficiální kolekce svazu umělců byla tamní porotou odmítnuta, ale přesto zde byla po dlouhé době neoficiální účast českých výtvarníků. Společně s Přibylem zde byla prezentována díla Boudníkova, Fremundova a Istlerova. Přibylův list z cyklu Mythy (Insekt, 1959) si na výstavě vybrala International Graphics Arts Society z New Yorku k vydání. O dva roky později zde Přibyl získal čestné uznání za list Figura (juta, písek, 1961–62).

„Název cyklu Mythy tehdy vymyslel Dr. František Dvořák pro mé obrazy a grafiky z padesátých let. Chtěl je nějak souhrnně pojmenovat pro mé tehdejší první výstavy a také pro prezentaci děl při vstupu do spolku Hollar. Názvy konkrétních obrazů rovněž vymýšlel on, a to čistě z technických důvodů. Já jsem práce nepojmenovával, neboť jsem nechtěl nijak konkretizovat své vizuální představy.“ (Rozhovor autorky s L. P., listopad 2013)

V letech 1962–63 se Přibyl stal hostem a členem Sdružení českých umělců grafiků Hollar. V této době rozvíjí cyklus Prostorových diagonál, který vytváří za použití různých netradičních materiálů. Jedna z nejkomplexnějších konstrukcí se uplatňuje jako základ monochromu (***Prostorová konfigurace čtyř parabol a čtyř segmentů***), ale dílo je zároveň výrazem minimalistického elementarismu Prostorové diagonály. Začíná také pracovat s materiálovými otisky textur mačkaného papíru fixovaného na desce matrice. Samostatným tématem bylo členění podle organizující diagonály nebo vertikály, ale také technika rýsování geometrických elementů – linek a kružnic – na papíře, který byl potom zmačkán a sloužil jako tisková matrice. Zde Přibyl zkoumá kontrast beztvarého materiálu s rýsovanou geometrickou linií, která tento materiál různě protíná a prostorově otevírá. Vznikají tak diagonály různých druhů – písečné, hadrové (9) a papírové.

„Základní schéma byl zmačkaný papír. Nakreslil jsem si paralely, linky a potom jsem to zmačkal a zajímalo mě, co z toho vyjde.“ (Rozhovor autorky s L. P., srpen 2014)

Mačkaný nebo skládaný papír je základem cyklu prostorových konceptů: ***Triangl*** (10), ***Dva hroty*** (11), ***Diagonální zlom*** (12) a dalších. Přibyla navštívil Dietrich Mahlow nadšený pracemi tohoto druhu a zve ho k účasti na lettristické výstavě s názvem Illustrationen konané v Baden-Badenu. Lubomír Přibyl na toto pozvání reaguje vytvořením listu ***Deformace textu***

(13). Jedná se prakticky o jeho jediný lettristický experiment. Geometrickým základem díla je kruh – kruhové uspořádání graficky parafrázovaných neskutečných znaků.

„V roce 1962 jsem opět potkal dr. Františka Dvořáka, který tehdy působil jako teoretik v Hollaru a redigoval také časopis Hollar. Ptal se mě, zda bych nechtěl do Hollaru vstoupit. Že mu už účast přislíbili Kubíček, Malich, Aleš Veselý a další. Řekl: ‚vybereme nějaké vaše práce tak, aby to ti staří pánové strávili' (žáci Švabinského). A tak jsem se stal členem Hollaru. Ve své mladické nerozvážnosti jsem si však vůbec neuvědomil, že Hollar už není nezávislý, ale že byl znárodněn, a je tudíž součástí SČSVU (Svazu čs. výtvarných umělců), kam jsem nikdy patřit nechtěl. Takže – paradoxně ač jsem o to vůbec nestál a hlavně bez podlézání výběrové komisi, což byla tehdy běžná praxe, stal jsem se také členem SČSVU." (Rozhovor autorky s L. P., listopad 2013)

V roce 1964 se konala Přibylova výstava ve výstavní síni Fronta. Vymykala se všemu, co u nás bylo v té době vytvořeno – působila jako manifest geometrického modernismu a minimalismu, vyznačovala se radikálností abstraktního výtvarného konceptu i působivostí velkých formátů. Kriticko-teoretická platforma, která by význam této koncepce plně rozpoznala, ovšem u nás v tehdejší době bohužel ještě neexistovala (Pospiszyl, 2007). Karel Miler v katalogu této výstavy píše: *„Během desetiletého vývoje Přibylova malířství se čistokrevná malba pracující s optickou strukturou změnila postupně v dílo, kde hmota a světlo, vyplňující organizovanou plochu obrazu, vytlačily barvu a malířskou dikci…"* (Miler, 1964). V recenzi Jaromíra Pečírky se uvádí: *„Přibylovy obrazy nejsou ornamentem. Je v nich jádro čehosi přírodního, čehosi, co se v záření teprve dlouze tvaruje, je v nich zakletý klid dlouhých časových rozloh. Chcete na ně sáhnout – jejich vrstvený povrch k tomu svádí. Jsou jako báseň utvořená z temných slov, jež mají žhavé jádro. A jsou schůdnou cestou, jak se přiblížit k dnešnímu mladému umění, jehož osobitou a výraznou větev obrazy Přibylovy představují."*

V roce 1964 Lubomír Přibyl vystavuje svoje papírové koncepty na Trienále v Grenchenu. Zároveň se účastní výstavy Pratt Graphic Centra v New Yorku.

V této době začíná pracovat s provazy a sítěmi (14). Využívá jejich tvarovou proměnlivost a různou možnost zpracování zahrnující úplnou amorfnost i striktní geometrickou organizaci, další vlastností je prostupnost navozující dojem prostoru. Díla se síťovými prostorovými koncepty vystavuje v roce 1965 na Bienále v Lublani. Z této výstavy zakupuje jeden z jeho listů Kongresová knihovna ve Washingtonu. Sítě dané nalezenými materiály stále častěji nahrazuje vlastními rastry – zpočátku jednoduchými vypnutými v paralelních řadách, později i horizontálních a vertikálních, nebo také zcela amorfními aloatorními texturami.

„Aleatorní síť – vzniká změnou rigidního geometrického řádu v chaos. I když tyto sítě vznikají náhodně, tvoří určitý řád. Bílá místa mezi provazy vytvářejí rytmus. (...) Také vznikají zhušťované lomené sítě, kdy se barva z jedné desky částečně setře a nechá se to jako černý slepotisk.“ (Rozhovor autorky s L. P., srpen 2014)

Od roku 1965 se Přibylovým dílem systematicky začíná zabývat Jiří Valoch. Tuto skutečnost Lubomír Přibyl konstatuje i ve svých rozhovorech.

K barvě v grafice: *„Můj záměr byl vždy čistě technický. Potřeboval jsem, aby barva dobře schla. Věděl jsem, že pařížská modř schne dobře, a tak jsem ji míchal do černé. Nechtěl jsem užívat hnědé, ta se mi zdála staromistrovská. Proto jsou některá má novější díla víc do modra, protože ještě nezčernala.“* (Rozhovor autorky s L. P., listopad 2013)

Lineární rastry mají svůj protipól v dílech, jejichž tématem jsou křivky – Sinusoidy, Segmenty, Paraboly, Šroubovice. Objekty z provazů pokračují cyklem variací ***Prostorové diagonály***. V roce 1968 vystavuje Přibyl grafické verze Prostorových diagonál na Bienále v Buenos Aires. Ve stejném roce vydává International Graphic Arts Society v New Yorku jednu z prvních Přibylových šroubovic.

Roku 1967 se Přibyl účastní výstavy Nové výtvarné postupy v Domě umění města Brna. Jiří Valoch (1967) k tomu v katalogu píše: *„Lubomír Přibyl se ve svých konkrétních grafikách soustředil na vizuální iluzivně prostorovou interpretaci strukturální desky, tvořené stejnoměrnou materiálovou vrstvou. V čistých kontrastech černé a bílé, respektive v jejich přechodech se vytváří estetický kontrast plochy a prostoru.“*

V katalogu výstavy Sex fran Prag (Kunstforum Norrkoping) z roku 1968, jíž se zúčastnili Jiří Načeradský, Karel Pauzer, Naděžda Plíšková, Lubomír Přibyl, Otakar Slavík a Dana Štormová, píše Antonín Hartmann o Lubomíru Přibylovi, že se pokouší vstoupit tam, kde je geometrická abstrakce nezávislá na op artu. V jeho dílech je všechno součástí pevně organizovaného celku – symetrie, její narušování, přesné umístění linií a dynamika. Přibyl dříve zobrazoval v sobě uzavřený organický svět, ale současné polyvalentní prostorové síťové konstrukce vznikající matematickou cestou jsou bohaté světlem a plynou v nekonečném prostoru a čase (Hartmann, 1968).

Přibyl rozvíjí v letech 1969–71 práci s provazy. Jako matematický základ využívá systém řad narůstajících intervalů, čímž pracím dodává vnitřní dynamiku.

V sedmdesátých letech Přibyl v Československu nevystavuje, pravidelně se však účastní výstav v zahraničí, např. české grafiky pořádaných emigranty Libuší Brožkovou a Arsénem Po-

hribným. Protože však sám nemůže vycestovat, snaží se posílat svá díla poštou. Při existující cenzuře je však v roce 1972 zásilka prací na Bienále v Ibize českou poštou zadržena a vrácena. Na této výstavě jsou tedy chybějící díla doplněna ze zahraničních zdrojů – Přibylovy ***Segmenty***, Kupkovy a Istlerovy grafiky.

Normalizace na počátku sedmdesátých let znamenala odchod Lubomíra Přibyla z veřejného prostoru tehdejšího Československa. Pro nastolený politický kurs nebyla přijatelná autorova originální čistá geometrická abstrakce, která vyzývala k nové výtvarné vnímavosti. Přibyl se stahuje do sebe a svou tvorbu prezentuje pololegálně na přehlídkách mimo tehdejší ČSSR.

„Účastnil jsem se Biennale v Ljubljani. Na první Ljubljanu jsem však neměl razítko z SČSVU, a tak jsem tam svá díla poslal tzv. načerno. Posílal jsem je z různých pošt v Praze pod záminkou, že posílám kalendáře. Věděl jsem, že na hlavní poště byla cenzura a namátkově vybírají balíky a prohlíží. Kdo neměl potvrzení svazu, nepustili jeho práce dál. Zkusil jsem tedy hlavní nádraží. Představte si, že jsem zjistil, že odtud šly balíky už přímo na letiště, tudíž jsem příště nezkoušel nic jiného a využíval pouze tento poštovní kanál. To byla skoro až konspirační činnost.“ (Rozhovor autorky s L. P., listopad 2013)

I v nepříznivých politických podmínkách výtvarník dále rozvíjel a modifikoval svou problematiku. V oficiální instituci se výstavy mohl účastnit jen zcela výjimečně. Někdy se podařilo vystavit nějaké dílo v neoficiálních nebo polooficiálních a alternativních prostorách. Výzkumu se sice nevěnoval s takovou intenzitou jako v šedesátých letech, ale postupně dílo obohacoval, proměňoval konstrukce získal tak nové typy textur.

V období 1972–76 vzniká nová série ***Šroubů***, pro niž nachází inspiraci v technických výkresech. Používá jak písek (***Rotační plochy***) (17), tak provazy (***Rotační sítě***). Do cyklu Šroubovic zařadil několik variant díla inspirovaného schématem molekuly DNA – Dvojité spirály. Vytváří několik dalších aleatorních sítí vytvořených tentokrát množstvím náhodně křížených přímek, a dále diptych ***Segmentových zlomů*** (úběžníkový a paralelní). Reflexe ze zahraničí přichází z pařížské galerie Jean-Roberta Arnauda, který ho konfrontuje s pracemi průkopníka materiálového tisku Jamese Guiteta.

V letech 1977–82 umělec pracuje na nové verzi ***Zkosených hranolů*** (18). Vytváří i v několika variantách sérii Zkosených, Lomených a Zhuštěných sítí – ***Zrcadlově lomené sítě, Nedokončené sítě.***

„Diptych zkosené hranoly tvoří krychle stereometricky řezané několika řezy napříč i podélně.“ (Rozhovor autorky s L. P., listopad 2013)

Pracnost Přibylových děl je stále větší, některá jsou až na hranici technické proveditelnosti. Jejich realizace vyžaduje značné časové nároky. Objevují se však i velice oproštěné realizace. Jde například o ***Zakřivenou plochu*** z roku 1981 (19, 20) a ***Zakřivenou plochu*** z roku 1985 (21).

Již od šedesátých let umělec stále modifikuje a variuje výchozí princip sítě. Například ***Diagonální síť*** (22) vytvořená v devadesátých letech představuje nesmírně lapidární repetitivní texturu, ovšem osobitě pojímanou a dynamickou díky typické aktualizované diagonále z pravého horního do levého dolního rohu, což lze charakterizovat jako umělcovu *„ochrannou známku“*. Další možnosti zahušťování sítě podle určitého skladebného pravidla uplatnil také ve variacích ***Vertikální lomená síť*** a ***Ohnutá lomená síť*** z roku 1998. Uvedená díla zapůsobí vždy na první pohled svou jasnou lineární geometrickou skladbou tvořenou sestavením jednotlivých linií z mnoha segmentů. V každém díle je vidět vnitřní napětí mezi pregnantností, striktností a jedinečností výrazu, což je dáno jemu vlastními, osobitými prostředky. Takto zaměřený umělec bohužel musí v našem prostředí přijmout roli outsidera. Lubomír Přibyl tak zůstal osamělým solitérem. Přitom všem uniklo, že tento autor prezentuje nový koncept ve formě vztahu mezi individuálně vyjádřenou materiálovou strukturou a geometrickým půdorysem.

Umělcova tvorba nikdy neustrnula, což je dáno jeho důsledností a věrností monochromii. Funguje zde jednak náhoda jako hlavní téma i náhoda v detailu, naproti tomu striktní geometrická přesnost. Do dneška platí, že jakmile nahradil tradiční malování a rytí prací s novými texturami (nejprve pískem, pak provazy, provázky i nitěmi), měla charakter náhodného procesu, protože s těmito materiály není možno dosáhnout přesné linie či ohraničené plochy. Náhoda tedy hraje v Přibylově geometrické tvorbě roli, kterou si již od počátku uvědomoval a je jednou z komplementarit jeho díla.

„Lidé často říkají, že jsem konzervativní, že dělám stále to samé, že se nevyvíjím, ale to není pravda. Jak správně napsal dr. Tomáš Pospiszyl, vývoj se uzavřel v roce 1967. Jako mladý jsem experimentoval a hledal různé formy vyjádření. Když jsem je našel, rozvíjím je stále dál.“ (Rozhovor autorky s L. P., listopad 2013)

Celkově lze říci, že Lubomír Přibyl do svých 27 let objevil vše podstatné, co mohl celou následující kariéru rozvíjet (Pospiszyl, 2007). Jeho práce je založena na nadosobním řádu geometrických vztahů a odlišuje se od obsahového kontextu, který je v českém umění obvyklý.

2.1.1 Výstavy (výběr)

2012 Topičův klub, Praha
2011 1. Art Consulting Brno, Brno Gallery CZ
2011 Muzeum a galerie zámek Chrast, Chrast
2011 Galerie FONS, Pradubice
2011 Galerie moderního umění Hradec Králové, Hradec Králové
2009 Galerie DION, Praha
2009 Haus der Moderner Kunst, Staufen
2009 Galerie AMB, Sbor kněze Ambrože, Hradec Králové
2007 Geofyzikální ústav AV ČR, Praha
2006 Galerie Gambit, Praha
2005 Oblastní galerie v Liberci, Liberec
2002 Galerie IC University Palackého, Olomouc
2001 Galerie výtvarného umění v Chebu, Cheb
1999 Hala IPB, Praha
1999 Lounská výstavní síň Telecom, Louny
1998 Galerie Goller, Selb
1998 Galerie Hollar, Praha
1995 Galerie bratří Čapků, Praha
1989 Ústav makromolekulární chemie ČSAV, Praha
1976 Centro d'Arte-Galeria Antelami, Parma
1974 Stedelijke Openbare Bibliotheek, Deventer
1972 International Gallery, New York
1971 Galerie Tangente, Mannheim
1970 Galerie Tangente, Heidelberg
1969 Pratt Graphic Center, New York
1969 Pratt Graphic Center, New York
1965 Galerie Lambert, Paříž
1965 Viola, Praha
1964 Síň Fronta, Praha
1964 Gallery RG, Curacao, Nederlands Antilles
1959 Divadlo Rokoko, Praha

2.1.2 Účast na výstavách (výběr)

2011 Galerie U Přívozu, Hradec Králové

2010 Grafik ohne Grenzen, Oldenburg

2008 International Print Exhibition, Yunnan

2005 Cincinnati Art Museum, Cincinnati

2005 Les arts graphiques theques, Galerie Audabiac, Audabiac

2004 Horst Janssen Museum, Oldenburg

2003 Galerie K, Staufen

2002 České muzeum výtvarných umění, Praha

2000 České centrum, Stockholm

1999 Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

1999 Galerie Mole Vanvitelliana, Ancona

1997 Muzeum umění, Olomouc

1992 Národní technické muzeum, Praha

1989 Mánes, Praha

2.1.3 Zastoupení ve sbírkách (výběr)

Art Gallery, Maribor

Cincinnati Art Museum, Cincinnati

Galerie Haus Metternich, Koblenz

Galerie Lambert, Paříž

Galerie moderního umění Hradec Králové

Galerie Středočeského kraje, Kutná Hora

Galerie Tangente, Heidelberg

Galerie výtvarného umění v Chebu, Cheb

Geofyzikální ústav AV ČR, Praha

Graphische Sammlung, Hamburg

Guanlan Art Museum, Guanlan

Haus der Moderner Kunst, Staufen

International Graphic Arts Society, New York

International Print Triennial Society, Krakov

János Xántus Múzeum, Györ

Karlova univerzita, Praha

Library of Congress, Washington, D.C.
Městské muzeum a galerie Břeclav, Břeclav
Oregon State University, Corvallis
Patrimonio cultural, Madrid
Pratt Graphic Center, New York
Soukromé sbírky v ČR i zahraničí

2.1.4 Použité zdroje

Lubomír Přibyl. Praha: Gallery, 2006. ISBN 80-8699-002-8.
Lubomír Přibyl: grafika 1959–1998. Cheb: Galerie výtvarného umění, 2006. ISBN 80-85016-56-7.
Lubomír Přibyl: Grafika 1959–2001. Liberec: Oblastní galerie v Liberci, 2005. ISBN 80-85050-47-1.
Lubomír Přibyl: Morfomatické sítě. Výběr grafiky z let 1964–2003.
Lubomír Přibyl: Grafika, objekty. ISBN 978-80-85025-91-0.
Lubomír Přibyl: Galery. ISBN 80-86990-02-8.
[online]. [cit. 2014-06-23]. Dostupné z: http://1url.cz/wkAM
[online]. [cit. 2014-06-23]. Dostupné z: http://1url.cz/5kAK
[online]. [cit. 2014-06-23]. Dostupné z: http://1url.cz/dkAr
[online]. [cit. 2014-06-23]. Dostupné z: http://1url.cz/skAu
[online]. [cit. 2014-06-23]. Dostupné z: http://1url.cz/pkAJ
[online]. [cit. 2014-06-23]. Dostupné z: http://1url.cz/2kAe

2.2 Ivan Chatrný (1928–1983)

Ivan Chatrný se věnoval malbě, fotografii i grafice. Narodil se 14. června roku 1928 ve Vysokých Popovicích. V letech 1943 až 1946 studoval na Škole uměleckých řemesel v Brně. Od roku 1946 se pak učil litografem v litografické dílně Bilík a učení úspěšně zakončil v roce 1949. Poté pracoval až do roku 1968 jako fotograf v Grafii Brno. Od roku 1969 učil na Škole uměleckých řemesel v Brně (později Střední umělecko-průmyslová škola), kde pedagogicky působil i jeho bratr Dalibor. Ivan Chatrný zde byl učitelem grafických dílen a své studenty seznamoval s možnostmi sítotisku. Byl velmi dobrý pedagog, jenž pozvedával roušku tajemství výtvarných či řemeslných dovedností známých umělců.

Pro Chatrného usilování měla rozhodující význam druhá polovina 60. let, kdy už měl za sebou i osmnáctiletou praxi reprodukčního litografa, tedy tiskaře, který ovládal všechny finesy svého řemesla. Tehdy si uvědomil, že to, co ho na výtvarném umění zajímá, není imitace, tedy zobrazení viděného (nápodoba – mimesis). Uvědomil si, že mu nejde o vytváření iluze skutečnosti na ploše papíru tak, jak ji vidí oko. K výtvarné tvorbě přistoupil tak, že na základě určitých výchozích elementů – v jeho případě jednoduchých geometrických obrazců (kruhu, čtverce, elipsy) – lze vytvářet zcela samostatné výtvarné skladby nezávislé na viděné skutečnosti, pokusit se tvořit v souladu se zákonitostmi světa a ne jen napodobovat jeho jevové stránky.

Ivan Chatrný již jako muž středního věku a virtuózní tiskař v tichu svého ateliéru a v duchu požadavků na hledání zákonitostí vyššího řádu rozvinul neobvykle inovativní práci s tiskárenskými rastry. To vše dokázal v době, kdy osobní počítač a grafický software byly v oblasti polygrafického průmyslu věcí zcela neznámou.

Umělecká tvorba Ivana Chatrného není příliš známá, a to i proto, že on sám neměl touhu vystavovat a tvořil spíše pro vlastní potěchu. Přesto na konci šedesátých let, kdy jeho umění začalo dosahovat vysokých kvalit, se podílel na výstavní činnosti, a to převážně v součinnosti s Klubem konkrétistů, jehož členem se stal v roce 1968. Jeho listy zobrazovaly velice osobitá řešení vytváření nové reality konkrétu při zapojení geometrie, což spojovalo všechny v Klubu konkrétistů, ale také dle Jiřího Valocha přesahovaly pouhou reakci na dobovou problematiku. Práce Ivana Chatrného mají totiž i po letech stále svou estetickou i komunikační hodnotu.

První dvě desetiletí Chatrného tvorby nejsou příliš dobře zmapována, ani se nezachovalo mnoho děl z tohoto umělcova údobí. Ovšem i z toho mála lze vypozorovat, že již v počátcích tvorby měla díla určité rysy, jež se staly chrakteristickými znaky celé jeho práce. Ve svých dílech omezoval používání barev, nejčastěji na černou a bílou, zachycovaný model zobrazoval velmi zjednodušeně, často pouze v obrysech. Přesto se mu dařilo vystihnout podstatnou charakteristiku objektu. Barvy a tvary posuzoval vždy podle jejich vzájemného vztahu. Přes maximální zjednodušení tvarů a redukci barev jsou jeho díla velmi různorodá.

V některých dílech přeměňoval figurální motivy do několika základních geometrických ploch. V první polovině padesátých let se ještě věnoval krajinářským studiím, které však byly také velmi zjednodušené jak barevně, tak i tvarově a krajinu vystihoval pouze v podstatných znacích. V první polovině šedesátých let přešel k abstrakci figurálního motivu. Používal formální prostředky k vyjádření nepředmětného umění, vytvářel abstraktní kompozice geometrických struktur. (1)

Podkladem jeho práce se staly praelementy, základní geometrické tvary, jež v sobě dle konkretistů nesly zakódované významy harmonie a řádu světa.

Mnoho kreseb vytvářel Ivan Chatrný *„mechanických opakováním určitého rytmického gesta, jednoduchého záznamu, linie či plošky“* (Valoch, 1997, s. 2). Ke své tvorbě využíval tužku, pero, tuhu, či netradiční nástroje, jež mohly nějakým způsobem zanechat po sobě stopu – například kolečko, stěrku či provázek. Chatrný se pokoušel překonat subjektivnost informelní tvorby a snažil se uplatnit korigující a organizující řád. Tento řád pak určuje celou strukturu jeho díla, zároveň však není natolik přísný, aby umělec nemohl zakomponovat individuální odchylky a detaily.

V kresbách první poloviny šedesátých let již můžeme vypozorovat metodu, kterou pak umělec použil při tvorbě největšího souboru svých prací, a to grafických listů, které vycházejí *„z mechanického řazení prvků v rastru a z možnosti jeho narušení“*. (Valoch, 1997, s. 2) (2, 3)

Svými díly z druhé poloviny šedesátých let se Chatrný přiblížil soudobému minimálnímu umění, ale dál se snažil o důslednější prosazení geometrického řádu. Vychází z čtvercových ploch, do nichž zasazuje různé varianty vazeb černých a bílých polí. Tyto čtvercové plochy jej pak inspirovaly pro použití rastru ve svých dalších pracích. Následující období Ivana Chatrného označuje Jiří Valoch autorovým údobím zralosti. Uvědomil si, co je podstatné pro jeho typ talentu a tvořil svým osobitým způsobem, jenž se zcela odlišoval od ostatních československých umělců. Nevnímal rastr jako estetickou kvalitu samu o sobě, ale bral ji jako východisko pro další tvoření.

Opustil tradiční malbu a kresbu a svá díla vytvářel z fotografických filmů, na nichž měl zachyceny rastry. Tyto filmy pak různě překrýval, vrstvil a otáčením, kombinoval pozitivy a negativy. Výslednou podobu filmu pak vyvolal a zvětšil, přenesl na síto a pak tiskl. Vznikaly tak rozličné grafické listy.

Nejčastěji vycházel z jednoduchého rastru čtverců či kruhů, případně elips. Jejich opakováním v ploše, kombinací pozitivu a negativu, různým vrstvením atd. vznikaly rozličné struktury a Chatrný objevoval jejich možnosti. Jelikož své struktury kopíroval na ofsetovou tiskovou matrici nebo na sérigrafické síto, bylo možné výsledné dílo *„multiplikovat právě těmito novými, aktuálními grafickými technikami. Neexistoval zde žádný originál, sám proces vzniku díla podmínil jeho multiplikovatelnost.“* (Valoch, 1997, s. 3) Toto vše realizoval v době, kdy se možnosti sítotisku a multiplu stávaly fenomény poznamenávající moderní umění. Ačkoli

při tomto postupu záleželo hodně na náhodě, Chatrný sám výsledek hodně ovlivňoval a promítal do něj své pocity a výsledná podoba díla byla plně pod jeho kontrolou.

První série takových sítotisků vznikla v roce 1968. Tyto poprvé datoval a signoval, neboť předtím svá díla nepodepisoval. Jednotlivým kompozicím většinou Ivan Chatrný nedával nějaká jména, jen názvy celých cyklů naznačoval způsob jejich vzniku – například ***Průniky kruhů a čtverců***, ***Prolínání oválných segmentů***, ***Oblouky a pravé úhly***, ***Segmentované ovály***, ***Rozfázovaný segment***, ***Eventuality čtverce***, ***Skladba orchestru***, ***Děj v negativu***. (4, 5)

Od roku 1968 začal Chatrný poměrně hodně vystavovat, což byla ve srovnání s jeho uzavřeností v počátcích jeho tvorby velká změna. Doba byla k vystavování příznivá a sám umělec dospěl dle Valocha k názoru, že jeho dílo již přesáhlo privátní charakter. Autorovy práce v tomto období se vyznačovaly tím, že výsledné dílo mělo podobu struktury různých geometrických útvarů, v nichž je patrný rastrový základ, ať již čtvercový či kruhový.

V roce 1970 vytvořil sérii ***Eventuality čtverce***. Tato série se skládá pouze ze tří grafických listů, přesto se řadí k jeho nejzdařilejším dílům. (6, 7, 8) Velmi netypicky Chatrný použil při jejich tvorbě odstíny zelené barvy. Základem kompozice je pravidelná čtvercová síť, na kterou položil napříč síť jinou. *„Chatrný užil dvou valérů, které při svém soutisku vytvořily další, třetí odstín zelené. Výsledkem se pak stal senzitivní souzvuk zelení, svědčící o Chatrného citlivém zacházení s barvou.“* (Sýkorová, 2012, s. 8)

Ačkoli Chatrného práce využívá geometrie a neokonstruktivistické způsoby, jeho projev je díky jeho používaným metodám velice osobitý. Navíc nalezl cestu, jak překročit *„hranici lidských možností“* (Valoch, 1997, s. 4) právě originálním použitím a zpracováním výchozího materiálu. Dosáhl výsledků, jichž by lidská představivost nikdy nebyla schopna.

Podstatné je, že Ivan Chatrný tyto tiskárenské rastry, sítě či mřížky využil proti jejich původnímu *„podvodnému“* určení a naopak je ve svém díle *„přiznal“*. Velkým zvětšením rastrů, jejich převedením do negativu, překrýváním, vrstvením, posouváním a posléze i rozmnožováním sítotiskem vytvářel překvapivě působivé, esteticky zajímavé kompozice. Výtvarné skladby vycházející ze samotné podstaty rastru, grafické listy, jejichž podobu nebylo možné dopředu přesně určit, promyslet či propočítat, přesto však uspokojující člověka s rozvinutým grafickým cítěním. Nadchnou jistě i milovníky písmařské tvorby, kteří dovedou ocenit vnitřní a vnější světlost písma a jeho přezařování a prožít způsob, jakým čerň kresby odebírá světlo papíru.

Zpracováváním rastru vytvořil Chatrný desítky sérií ofsetových či sérigrafických ofsetových tisků. Většina z nich je černobílá, občas použil však i barvy – červenou, hnědou či zelenou – na bílém papíře.

To, co je na těchto grafických cyklech esteticky snad nejvíc působivé, je rytmus vznikající opakováním, vrstvením, překrýváním, dělením či zanikáním výtvarných segmentů barevně omezených většinou jen na vztahy černé a bílé. Tento kontrapunkt, toto „nepatřičné použití" běžné ofsetové technologie tisku dalo vzniknout i mnoha listům překvapivých *„hudebních kvalit,"* které dává výtvarná kritika do souvislosti s usilováním hudebních skladatelů 20. století, jako byli P. Hindemith, A. Schönberg, A. Honegger, z našich J. Rychlík nebo B. Martinů. Mezi další oblíbené skladatele Ivana Chatrného pak patřili N. A. Rimskij-Korsakov, M. P. Musorgskij, C. Debussy, L. Janáček a J. S. Bach.

Ostatně, sám Ivan Chatrný navrhl obaly na asi 20 LP desek, na nichž si ověřil výtvarnou nosnost svých grafických kompozic. (9, 10, 11)

V roce 1970 vytvořil i soubor ***Skladba orchestru***, kde kompozice navozují hudební asociace. (12, 13, 14) S hudbou je pak provázána i série ***Děj v negativu***. (15, 16) Výřez jedné z grafik použil umělec jako návrh gramofonové obálky ke skladbě ***African Cycle*** Jana Rychlíka (17) a výřez ze série ***Skladba orchestru*** (1970 – 18). Na bílém podkladě jsou umístěny rozpínající se černé plochy, které evokují rozvíjející se skladbu. Je zřejmé, že hudba Chatrného velmi ovlivňovala.

V roce 1972 vytvořil Chatrný několik grafických sérií, kde místo rastru použil jako východisko řadu vertikál.

Po zániku Klubu konkrétistů v roce 1971 tiskl Chatrný některé své série na malý formát A5, které pak spojil v kartonovém obalu. V deskách býval vložen i komentář či vizuální báseň Jiřího Valocha. Vznikl tak soubor jednotně upravených knížek, přesněji tedy obalů s vloženými listy. Když pak ubývalo možností na vystavování jeho děl z důvodu nastupující normalizační cenzury, mohl knížky už jen posílat poštou zájemcům o české konstruktivní a konceptuální umění.

Obálku nazvanou ***Segmenty čtverce a kruhu*** (19, 20) doplnil Jiří Valoch v roce 1971 sedmi body, jimiž naprosto přesně vystihl základní principy tvorby Ivana Chatrného. Šlo o následující:

1) základní geometrické tvary
2) kombinování

3) jednoduché segmenty
4) vztah přímých a obloukových vymezení
5) vydělování bílých segmentů plochy
6) vztah bílých a černých segmentů
7) proměnný charakter plochy (Sýkorová, 2012, s. 10)

Serialita je klíčovým a společným rysem jeho nepředmětné tvorby. Serialita v umění se prosazovala výrazněji v sedmdesátých letech 20. století, avšak v dějinách umění ji můžeme pozorovat už od neolitu. Tím, že Chatrný při své práci na sebe vrstvil podobné nebo stejné rastry, vytvořil tak na jednom listu seriální vrstvu. Tím, jak s těmito rastry dále pracoval a manipuloval, vytvořil *„další tematickou variaci. Serialitu tedy umocnil.“* (Sýkorová, 2012, s. 10)

V roce 1971 vytvořil několik prostorových objektů, jejichž stěny pokrýval předem připravenými strukturami.

Některá svá prostorová díla představil v roce 1971 na jihlavské *„trojvýstavě“*. Tato díla vznikla rovněž při práci s rastry, kdy vzniklé elementy přenesl na stěny dřevěných kostek. Jednalo se však o ojedinělý umělecký počin, po něm už v prostorových dílech dále nepokračoval.

V letech 1972 až 1979 měl Chatrný ve své tvorbě pauzu. V letech 1979 až 1983 nastoupila umělcova poslední etapa – lettrismus. Ač časově nejkratší, na množství děl byla tato etapa nejbohatší. Na konci sedmdesátých let sice navázal na své práce z konkrétistického období, ale k těmto principům přidal nové prvky a skladebné možnosti. Od osmdesátých let pak vytvářel listy, jejichž základem byl zjednodušený písmový znak, ručně psaný grafém. I tento základ pak různě kombinoval, vrstvil, modifikoval a násobil. Na malý negativ nakreslil jedním tahem štětce základní motiv, s nímž pak dále pracoval. Některé znaky vycházely z latinky, jiné z východoasijského kaligrafického umění. Ty druhé použil pouze jako inspiraci k vytváření nových tvarů.

Chatrným izolované grafémy působily dle Sýkorové jako vizuální poetika. K této vizuální poezii lze zařadit jedinou sérii s názvem ***Oblaka***. (21, 22) Umělec zde výjimečně spojil jednotlivé litery do plnovýznamového slova a sémantickou hodnotu tohoto slova zdůraznil jeho optickými kvalitami. Výsledný tvar vznikl manipulací se slovem oblaka.

„Spontánnost jako východisko a vizuální operování jako metoda“ (Valoch, 1997, s. 6) jsou základní principy Chatrného pozdního díla, jež bylo však přerušeno jeho předčasnou smrtí v roce 1983.

2.2.1 Výstavy (výběr)

2002 Moravská galerie v Brně, Brno
1997 České muzeum výtvarných umění v Praze, Praha
1986 Dům pánů z Kunštátu, Brno
1983 Stavoprojekt, Brno /s D. Chatrným/
1982 MKS Galerie v předsálí, Blansko
1974 Mappenwerke, Niederdonberg /s D. Chatrným/
1972 Oblastní galerie Vysočiny, Jihlava /s D. Chatrným a J. Valochem/
1971 kino Družba, Brno
1970 Alšova síň, Praha /s D. Chatrným/
1969 Výstavní síň Muzea v Krnově, Krnov /s D. Chatrným a J. Valochem/

2.2.2 Účast na výstavách (výběr)

2014 Galerie U Betlémské kaple, Praha
2013 Café Steiner, Brno
2011 Galerie Moderna, Praha
2010 Galerie moderního umění v Hradci Králové, Hradec Králové
2008 Galerie U Betlémské kaple, Praha
2008 Muzeum umění Olomouc, Olomouc
2007 Oblastní galerie v Liberci, Liberec
2003 Dům U Kamenného zvonu, Praha
2003 Uměleckoprůmyslové muzeum, Brno
2002 Mánes, Praha
2001 Muzeum města Brna, Brno
2008 Dům umění v Opavě, Opava
1998 Alšova jihočeská galerie, hlavní sál, Hluboká nad Vltavou
2008 Oblastní galerie v Liberci, Liberec
2008 Mánes, Praha
1997 Dům umění, Zlín
2008 Trojlodí, Olomouc
1996 Dům umění města Brna, Brno
1994 Palác Kinských, Praha

1993 Valdštejnská jízdárna, Praha

1991 Mánes, Praha

1990 Kupferstichkabinett, Drážďany

1987 Galerie Rafay, Kronberg

1979 Galerie Institutu průmyslového designu, Praha

1971 Centraal Museum Utrecht, Utrecht

1970 Willard Gallery, New York

2008 Galerie de Bazuin, Harlingen

2008 Heineken Galerij, Amsterdam

1969 Kabinet grafiky, Olomouc

2008 Studio d'informazione estetica, Turín

2008 Galerie umění Karlovy Vary, Karlovy Vary

1968 Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě, Jihlava

2.2.3 Zastoupení ve sbírkách (výběr)

Galerie Benedikta Rejta, Louny

Galerie moderního umění v Hradci Králové, Hradec Králové

Galerie Středočeského kraje, Kutná Hora

Galerie výtvarného umění v Hodoníně, Hodonín

Staatliche Kunstsammlungen-Kupferstichtkabinet, Dresden

Moravská galerie v Brně, Brno

Muzeum města Brna, Brno

Muzeum umění Olomouc, Olomouc

Nadace Jana a Medy Mládkových, Museum Kampa, Praha

Národní galerie v Praze, Praha

Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě, Jihlava

Oblastní galerie v Liberci, Liberec

Východočeská galerie v Pardubicích, Pardubice

Galéria Zirc, Zirc.

2.2.4 Použité zdroje

Ivan Chatrný. Praha: ČMVU v Praze, 1997. ISBN 80-7056-063-0.

Ivan Chatrný: Možnosti systému. Louny: Galerie Benedikta Rejta v Lounech, 2012. ISBN 978-80-850551-19-3.

[online]. [cit. 2014-06-23]. Dostupné z: http://1url.cz/4kxA

[online]. [cit. 2014-06-23]. Dostupné z: http://1url.cz/Tkxm

[online]. [cit. 2014-06-23]. Dostupné z: http://1url.cz/9kx7

[online]. [cit. 2014-06-23]. Dostupné z: http://1url.cz/ukAL

2.3 Miloš Urbásek (1932–1988)

Miloš Urbásek se narodil se v Ostravě Zábřehu 28. 7. 1932. V letech 1947–50 se učil ve Vítkovických železárnách v oboru strojní zámečník. Technické znalosti a preciznost z této výuky později zúročil v cyklech serigrafií a maleb latexem. Záhy se u něj projevil výtvarný talent. V roce 1950 zkoušel štěstí na Akademii výtvarných umění v Praze, ale na nátlak rodičů nakonec do školy nenastoupil. Touha po nezávislosti ho přivedla do Uherského Hradiště. Zde do roku 1953 studoval na Škole důstojnického dorostu a poté na Šturmanském spojovacím učilišti. Po celou dobu pobytu v Uherském Hradišti maloval a kreslil. Už tehdy se dalo z jeho děl vytušit, že se jedná o zcela vyhraněného a svébytného tvůrce, citlivě reagujícího na dobové problémy. Začátky jeho tvorby byly ve znamení individuálního studia a seznamování se s principy moderního umění. V roce 1954 definitivně opouští armádu, aby se mohl plně věnovat umění. Za dva roky nato už poprvé vystavuje v budově Místního národního výboru v Líních své studie k ilustracím a 19 figurálních kreseb. Od roku 1957 pracuje jako aranžér v podniku Pramen-Mléko.

V této době se seznamuje se dvěma dalšími adepty, kteří stejně jako on chtěli navázat na dílo zakladatelských osobností českého předválečného umění. Těmito umělci byli Eduard Ovčáček, pozdější protagonista lettrismu, a Rudolf Valenta, představitel neokonstruktivistické geometrie. Všichni tři usilovali o obnovení vazby k modernímu umění v té podobě, v jaké vznikalo mezi lety 1910–1939 a po II. světové válce se svou celou šíří názorových přístupů. Pro Urbáska byl stejně jako pro mnohé další východiskem umění kubismus.

Uvědomil si, že je potřeba usilovat o autonomii obrazové skladby, a podrobně studoval kompoziční metody Bohumila Kubišty. Uplatňování kubistické transpozice modelu a kubištovské analýzy vytvořily Urbáskovi předpoklady k úplné autonomii obrazu, tvořeného jen barevným

záznamem, vylučující jakýkoliv mimezis viděného. Ještě v době, kdy pobýval v Ostravě, vytvořil řadu studií i výsledných maleb v kubistickém duchu, což můžeme vnímat jako jeho vlastní praktickou školu (1).

Od roku 1958 studuje v Bratislavě na Vysoké škole výtvarných umění, kde jeho práce vykazující jasné geometrické útvary ovlivněné expresionismem zaujaly prof. Hložníka. Urbásek se intenzivně zabývá konstrukcí obrazu a zařazuje se do proudu těch, kteří hledali nové směry uměleckého vyjádření. V Bratislavě zůstává až do konce života.

První zralé tvořivé období můžeme vymezit léty 1960–1964, kdy se jeho zájem soustředil na nové uplatnění materiálových struktur – estetická aktualizace materiálu a maximální zhodnocení jeho imanentních kvalit, které umělec chápe jako svébytné poselství.

V roce 1960 se s Eduardem Ovčáčkem účastní *II. pražské Konfrontace* (de facto ilegální ateliérové výstavy mladých autorů) v ateliéru sochaře Aleše Veselého, což vede k definitivnímu rozhodnutí zorganizovat podobné setkání v Bratislavě.

Vzájemné kontakty mezi Bratislavou a Prahou byly navázány prakticky okamžitě a pro Urbáska byl zvlášť důležitý vztah k jejich nejstaršímu účastníkovi, Vladimíru Boudníkovi.

V Bratislavě byla názorová platforma aktuálního umění na samém počátku šedesátých let v porovnání s Prahou užší a chyběly v ní *„osobnosti předchůdců“*. V roce 1961 spoluorganizuje v Bratislavě *I. Konfrontáciu*, na které umělci reprezentují celou škálu abstraktní tvorby, od strukturální po geometrickou. Miloš Urbásek zde vystavuje své první strukturální malby a grafiky.

Konfrontácie představovaly první a jedinou platformu abstraktního, nezobrazujícího umění vůbec. Spojujícím prvkem všech vystavujících umělců byla potřeba vymanit se z pout nejen tradičního realismu, ale také různých modifikací *„moderního realismu*“.

V této době byl již Urbásek zcela vyhraněný v úsilí o vlastní podobu strukturální abstrakce – jeho první abstraktní obraz pochází z roku 1959 (2). Klade důraz především na objektivizaci procesu tvorby (Valoch, 2000).

Nešlo mu o čistě subjektivní záznam, o výtvarné dílo jako psychogram vlastní senzitivity. Šlo mu spíš o nalezení nových možností artikulace obrazu jako určité skladebné kvality.

V roce 1962 se koná II. konfrontácia v Podunajských Biskupicích, kde Urbásek představuje strukturální malby na plátně, kombinované litými a vypalovanými laky. Jeho dílo tehdy vý-

razně tendovalo k monochromii a představuje v kontextu bratislavských i pražských Konfrontací přístup mimořádně autentický, výrazně odlišný od záměrů i výsledků jeho kolegů.

V letech 1963–64 se obrazy proměnily v nejradikálnější řešení – vertikální skladbou tvořenou dvěma poli lišících se kvalitou použitého materiálu. Vertikálnost a její důsledné uplatnění zvyšovala důraz na obraz jako autonomní realitu. Určitým protějškem v grafice lze nazvat soubor leptů ***Lept*** z roku 1964 (3, 4), v němž vzniká téma souvztažnosti mezi náhodně vzniklou strukturou s minimalistickým lineárním vymezením (Valoch, 2000).

Od roku 1964 ustupuje spontánnost a nahodilost matematické přesnosti. Obrazy z tohoto období užívají důsledně vertikální kompozice; tam, kde se obě materie střetávají, vzniká hranice, nehmotná kolmice, oddělující dvě různě široké plochy. Striktně plošné členění můžeme považovat za předzvěst umělcových dalších tvořivých období, v kterých začal užívat jazyka geometrie. Příkladem může být soubor grafických listů z roku 1964, ve kterém je nenápadná informelní struktura konfrontována s lineárním minimalistickým členěním, jednou v podobě vyrýsovaných diagonál, jindy horizontály a vertikály apod. Tím byl vyjádřen Urbáskův vztah k možnostem informelu aktuálního v českém i slovenském prostředí, a zároveň naznačeno směřování ke koncepci spjaté s *„novou citlivostí“,* která se dostávala v celém evropském prostoru ke slovu (Valoch, 2000).

Kolem roku 1965 dále Urbásek postupuje cestou redukce, racionálnější skladby a k repetici jednoduchého elementu (Valoch, 1989).

Již v této době můžeme pozorovat u Urbáskovy strukturální grafiky tvořené jednoduchým řazením několika kusů dřevěných destiček nebo lišt seriální řazení, které se zanedlouho stane umělcovým dominantním tématem v období písmových a geometrických realizací.

Rozměrná koláž ***B-A-C-H*** (5) z roku 1965 je poctou obdivovanému skladateli. V koláži ***Pomník, oltář, útočiště*** (6) zase pracuje s iniciálami vlastních dětí, které posouvá do dynamického vztahu. Zde už definitivně prosadil princip seriální skladby, který dále rozvíjel v leptech a obrazech z roku 1966. Spojuje v nich konstruktivní i nekonstruktivní skladbu s prvky písmové povahy operacemi jako je fázování, řazení fragmentů, postupné narůstání, mizení a podobně. Dospívá tak k silnému estetickému účinku. Díla této série představují vrcholné výkony československého umění této doby. (Valoch, 2000).

Postupem času Urbásek sahá k dominantnímu tématu v podobě písma, využívá izolované prvky vyvazované z kontextu a představované jako hlavní téma grafického listu, kresby nebo obrazu. Dílo Osvobozená písmena v podobě samostatné komunikační kvality je postaveno

buď na asémantických skrumážích (razítkované kresby) (7, 8), nebo v podobě monumentálních, izolovaných prvků představujících nové estetické poselství přesahující jazykovou komunikaci, ale zároveň ji reflektující (Valoch, 2000).

Písmo se uplatňovalo v díle Miloše Urbáska už dříve, a tak se zhodnocovalo v prvních cyklech jeho koláží jako kvalita čistě estetická a komunikační, jako konkrétní informace i odkaz k světu jazykových poselství vůbec. Pro Urbáska přestávaly být fragmenty plakátů s texty pouhou strukturou a stávaly se především *„osvobozeným písmem“*, písmem vytrhnutým z obvyklého komunikačního kontextu a schopným stát se svébytným poselstvím. Zájem o písmo a psaní v nejrůznějších podobách, od čistě expresivní, spontánní až po racionální – konstruktivní, byl v šedesátých letech velmi intenzivně pociťovaný v celém evropském kulturním prostředí. Téma písma jako jediné a dominující výpovědi výtvarného díla podporovalo formování nové vnímavosti k výtvarnému umění.

Pro Miloše Urbáska bylo písmo moderním civilizačním elementem, jehož utilitární tvarovost bylo možné absolutizovat a zhodnotit v autonomní rovině obrazu. V kolážích se písmo objevuje v roce 1963, v jeho grafice se písmo objevuje poprvé roku 1964, ještě v kombinaci s materiální strukturou (cyklus ***Tabulky***) (9), výhradním motivem se ale stává až v roce následujícím. V rychlém sledu tak vznikají cykly monotypů, kreseb, maleb, leptů a vrstvených koláží z polotransparentního papíru.

Ke strukturálním východiskům se váží grafické listy ***Šifry*** (1965) (10) a ***Šifrovací stroje*** (1965) (11); v nich se na ploše listu kombinují nejčastější kruhové destičky s písmovými sekvencemi a strukturálními detaily.

V řadě kreseb z roku 1965 se jednotlivé grafémy seskupují, zahušťují – přitom si však stále zachovávají individuální tvarové charakteristiky. V dalších se uplatňuje seriální řazení jednoho, v ploše mnohokrát se opakujícího znaku. Někdy je tato struktura ještě konfrontována s jedním velkým izolovaným grafémem. V nejradikálnějších případech se jediným motivem monotypu či kresby stává pouze jeden velký grafém, rozlišený na monochromní ploše. Škálu nových kompozičních možností objevil výtvarník zejména v leptech, vrstvených kolážích a malbách. Není to však syntax tradičního lineárního textu. Není to ani plošná distribuce, jak ji známe z vizuální poezie. Je to skladba plynoucí z čistě výtvarných vizuálních operací, a to operací v nejvšeobecnějším smyslu konstruktivního charakteru. Důležité je fázování, díky němu se jediný znak postupně objevuje na ploše obrazu a zase mizí, jindy se znak vizuálně analyzuje, rozložený na identifikovatelné fragmenty, znaky se také mohou uspořádat do kruhu, překrývat, vrstvit apod. V této souvislosti můžeme mluvit o přechodu k druhé etapě

Urbáskovy tvorby, jejímž cílem bylo otevřít další inovativní kapitolu jeho díla. Základem celého vyjádření tvorby se stalo neosobní traktování – na bílá plátna pomocí připravených šablon umělec zaznamenával různé formy izolovaných grafémů (Valoch, 1989).

V roce 1965 začíná také experimentovat s technikou serigrafie. Spolu s Janem Kubíčkem patří k průkopníkům této nové metody.

Intenzivní zájem o zkoumání možností serigrafie, spojené s pregnantností neosobní artikulace geometrických tvarů, dovolil Urbáskovi realizovat od poloviny šedesátých let práce právě tohoto charakteru. Témata se postupně modifikovala – od manipulace se segmentem písemného či numerického znaku (1967) až po nahrazení kombinatoriky morfologické kombinatorikou barevnou. Ta se poprvé tematizuje v roce 1969, například v ***O-5*** (12), ve které tvoří základ nejelementárnější skladba, jaká může vzniknout při vepsání čtvrtkruhu do čtvercové plochy: jedna část dominantní – široký čtvrtkruh, druhá část – čtvrtkruh uvnitř, opticky působící jako jádro.

Urbásek si tehdy uvědomil, že jeho obrazy jsou latentní součástí vyššího syntaktického celku a je možné je variovat v konkrétním prostoru. Zjednodušil téma obrazu na izolované grafémy či jejich fragmenty, vždy na stále stejném formátu, a nabídl divákovi artefakt v jeho různých syntaktických variantách.

Používal šablony, které si zhotovoval sám. Za určité ozvláštnění lze považovat uplatnění stop po barvě vzniklých náhodně při manipulaci se šablonami. Zabýval se také prozkoumáním možností písma, především grafému ***O*** (písmeno O nebo číslice 0) (13). Vyústění této cesty je ještě oproštěnější útvar – černá kružnice. Jejím členěním podle os získal prvky, které je možno kombinovat různými systémy (1968).

Od roku 1967 redukuje písmeno na prvky, které postupem času oprostí na pouhé úseky, většinou kruhové segmenty jako částice (makrodetaily) rozloženého absolutního tvaru, nebo přímky ukotvené do dokonalé, intenzivně barevné, neosobní plochy.

Kromě grafémů abecedy se v umělcových dílech začaly objevovat také číslice – i s nimi se daly vytvářet jednoduché vizuální operace, řadit je vedle sebe či pod sebou, překrývat, vrstvit. V letech 1965 a 1967 vzniká rozsáhlý soubor obrazů s jediným námětem znaku ***O***. Díky šabloně se skládá ze dvou zrcadlově stejných částí, a právě toto rozdělení je východiskem celého řádu proměn. Souborem ***Téma O*** (14, 15) Urbáskova práce s písmenem vrcholí – ukázalo se, že písmové znaky mohou *„fungovat“* nejrůznějším způsobem, každý je vizualizací určitého myšlenkového procesu.

Názorově měl tehdy nejblíž k českým umělcům, kteří se sdružili ve skupině Křižovatka. S některými z nich se v roce 1968 sešel na programové výstavě Nová citlivost.

Urbásek začíná v této době s důsledným systematizováním tvarů a znaků, které bezvýhradně respektují ideální obrys. Z Urbáska se stává – alespoň na určitou dobu – bezvýhradný zastánce systémové tvorby. Začínají vznikat grafická alba a až do konce svého života zůstane sítotisk jeho prakticky výhradní grafickou technikou. První systémové grafické a obrazové série jsou důsledně černobílé. Jejich jediným tématem se stávají kombinatorické možnosti elementů odvozených od široké kružnice. *„Přechod“* od znaku O k černé kružnici byl po vyčerpání všech možností, které pro O považoval za stěžejní, úplně samozřejmý. Urbásek dává přednost takovým syntaktickým možnostem, které jsou východiskem implicitního dělení – dovolují divákovi nechat se fascinovat morfologickými přeměnami i jednotlivými substrukturami, které se postupně objevují. Kružnice je jediným materiálem umělcových černobílých maleb a serigrafií z konce šedesátých let. Postupně se z nich stávají kruhové a čtvrtkruhové plochy, každá izolovaná na celé ploše grafického listu nebo obrazu.

Barvu jako objekt seriální skladby poprvé uplatnil v roce 1968. Přitom základní minimalistický útvar zůstal tvarově stejný – čtvrtkruh nebo kruh s jádrem. Barevných variant bylo nalezeno množství, včetně různých možností jejich obměn. To bylo jádrem estetického poselství. (Miloš Urbásek, 2000)

Téma kruhu či jeho segmentu různě modifikuje a rozvíjí jeho základní téma. Už v roce 1969 vznikl cyklus vytvořený postupným fázovým střídáním různých odstínů šedé. K systematice tvarů tak přibyla systematika barev, u Urbáska doposud většinou vždy tlumených, s častým uplatňováním černé, šedé a modré, ke kterým se později přidala také žlutá, hnědá a červená.

V tomto období do jeho soustředění na kombinatorické kruhové segmenty vstupuje ještě jeden aspekt (zejména díky přátelství s Alexem Mlynárčikem), a tím jsou akční prvky. Vznikají tak monumentální projekce akce – slavnosti, na kterých se Urbásek podílí a které mají za úkol aktivní zapojením diváka.

Roku 1969 dostává pozvání od Fordovy nadace na šestiměsíční studijní pobyt v USA, který mu však československé úřady nepovolily.

Na konci šedesátých let se seznamuje s technikou serigrafie a vědom si významu nové technologie experimentuje s jejími možnostmi. Roku 1970 vydává vlastní cykly serigrafií a multiplikát (***Znásobení originálu***).

Cílem autorova úsilí se staly nuly, kruhy a jejich dělení. V době, kdy Urbáskova aktivita nebyla už tolik dynamická, rozehrává sérii variací, které opět mohou fungovat izolovaně, jako solitéry, ale jejichž hlavní smysl je v kontextu celku. Sérii ***O-VIII*** (16), tvoří obdobná kombinatorika kruhu s rozšířeným středem, znovu s množstvím barevných transmutací. Urbásek nachází další a další řešení ve sféře neokonstruktivní, či přesněji minimalistické artikulace. V této souvislosti jsou zajímavé dva soubory serigrafií, které jsou důkazem toho, jak výrazně si uvědomoval, do jakého kontextu jeho tvorba patří, i když to byl kontext, který v Československu nikoho moc nezajímal a po roku 1970 jen těžko nacházel možnosti prezentace. ***Pocta Albersovi*** (1973) (17) – pocta slavnému německému abstraktnímu tvůrci Josefu Albersovi (1888–1976) vychází morfologicky z jeho skutečně slavného velkého souboru prací s názvem Pocta čtverci s charakteristickým proporčním členěním. Toto Albersovo členění Urbásek přenesl do kruhů, a tak si prakticky ověřil, že proporční schéma v kruhové skladbě jako estetická informace také funguje, a současně vzdal hold uznávanému umělci.

Jiná situace byla v případě ***Pocty El Lisickému*** (1972) (18) kde v sérii velmi odlišných kompozic vlastně parafrázoval různé užívání jazyka geometrie v konstruktivistické syntaxi, s převahou jeho nejoblíbenějších prvků, oblouků, kruhů atd.

Začátkem 70. let Urbáskovo dílo získávalo již oprávněné mezinárodní renomé, propracoval se k velmi originální problematice na pomezí minimal artu a konkrétního umění. Zásah do celé československé kulturní politiky po sovětské okupaci v roce 1968 a po nástupu normalizace v roce 1972 byl pro umělce Urbáskova typu ranou, jež mohla být v konečném důsledku i jedním z důvodů jeho předčasné smrti (Valoch, 1989). Od roku 1973 začal velký nátlak státní moci na některé nekonjunkturální výtvarníky, včetně Miloše Urbáska, který se projevil například dehonestujícím článkem o blízkém příteli Hansi-Peteru Riesemu. Ten od 60. let 20. století popularizoval české umění v německých médiích a zasloužil se o zveřejnění Charty 77 ve světovém tisku (Mašková a Vojtek, 2011).

Pro oficiální kruhy v Československu přestal Miloš Urbásek existovat. Jeho výstavní aktivita se soustředila na neoficiální prostory, v zahraničí na kolekce tamějších sběratelů umění, nebo oficiálně exportovaná díla přes Art Centrum Praha a později přes Slovart, profitujících z obchodu s uměním, a na práce, které vznikly v čase jeho pracovních pobytů v zahraničí.

V tomto období vytváří geometrické kompozice, ve kterých rozvíjí problém světla s programem *„individuální stopy“*. Postup od vrstvení automatického řádkového rukopisu, v pravolevé diagonále přes kresby na barevném serigrafickém podtisku, vyúsťuje do mnohovrstevné malby akrylem. Důsledná se stává technika pastelu, kde dává vzniknout novodobé folium

rescriptum. Hladkou plochu s minimálním geometrickým členěním, ověřenou v serigrafiích, doposud realizoval na plátně malbou akrylem. Zároveň začínal systematicky pracovat na kresbách v pastelech, ve kterých volné šikmé tahy štětce, uspořádané jako metascript, organizují geometrickou strukturu kompozice. Vznikají horizontálně a vertikálně členěné pastely a malby akrylem v měkkých tónech, kde nízká, ale transparentní hmota absorbuje i vydává utajené světlo (19).

V celé první polovině let sedmdesátých pokračuje ve zkoumání dalších estetických a komunikačních kvalit dvojdílných nebo čtyřdílných sestav, které vedly k objevování nových aspektů tzv. otevřeného díla představujícího výzvu k divákovi. Autorem vymezená pravidla – různé kombinatorické možnosti – byla spjata s konstruktivní organizací, ale také s křehkou barevností. Kombinatorika kruhových segmentů se měnila přes složitější skladebnost až k dalšímu principu lineární oproštěnosti (Valoch, 2000).

Soubory obrazů jsou zásadně pojmenovány vždy ***O*** s indexem roku a pořadím a barevné serigrafie značeny stejnou metodou za písmenem ***S*** (20). Je paradoxní, že především v letech normalizace (1970–1989), kdy oficiální výstavy plnily konjunkturální obrazy, mu spolupráce na ryze geometricky řešených doplňcích architektury umožňovala relativní svobodu a materiální zabezpečení.

Přítomnost světla v geometricky strukturované vrstvené barevné hmotě v pastelech, malbách a kresbách zkoumá od roku 1978. Obrazy a kresby, na nichž pracuje v roce 1980, mají společný vzorec v podobě geometrického členění plochy vytvářené stopami mnoha těsně vedle sebe následujících tahu olejovou barvou nebo pastelem. Tím se vrací do díla originální rukopis vymezující plochy. Významem těchto děl je pravděpodobně polarita mezi neosobním řádem a jeho individuálním naplněním, mezi obecností daného pravidla a konkrétním řešením v realizaci. Kresby často využívají specifického řádkování ve struktuře papíru Ingres vytvářejícího požadovaný řád a opakující se pravidlo, na něž může umělec reagovat (Valoch, 1989).

Poslední desetiletí ukončené předčasnou smrtí je stejně závažné a kvalitní jako období předcházející. Jedná se o období, v němž se postupně modifikuje způsob užívání geometrického jazyka. Větší důraz je kladen na jedinečnost a nezaměnitelnost zkušeností z předcházejících období a možnosti nového uplatnění.

Tematická škála umělcovy tvorby se rozšiřuje – zkoumá různé aspekty barvou artikulované plochy, v pastelech počínaje například monochromní strukturou rytmického psaní bez jakého-

koliv ohraničení, přes zdůraznění některých gest až po dotyky a prolínání několika různobarevných záznamů, nebo po valérové narůstání intenzity v některé části kresby.

Jazyk geometrie, kterému zůstává stále věren, je nyní součástí složitějšího a diferencovanějšího poselství. Ke slovně vyjádřitelnému obsahu díla to ovšem nevede, vše se odehrává ve vlastním vyjádření díla a jeho prvků. Samostatnost obrazové skladby je nyní podpořena jednoduchým skripturálním záznamem, který ovšem na rozdíl od kodifikované podoby grafému z let šedesátých přechází v záznam vlastní motorice lidské ruky, v minimální psací gesto a individualizovanou vizuální promluvu, která je pak součástí vyššího syntaktického celku. Jedná se o novou aktualizaci zájmu o písmo. Charakterizovat to lze opět jako souvztažnost mezi neosobním řádem a jeho individuálním naplněním, mezi obecností pravidla a jedinečností jeho realizace (Miloš Urbásek, 2000).

Ve svém díle suverénně zachází se všemi prostředky, které v předešlých tvořivých fázích systematicky vypracoval. Jeho třetí tvůrčí období je tak ve znamení osvobození se od formy velkého znaku, získaného z písmena (číslice), která ho ve skutečnosti svazovala. Plošné dělení na horizontální a vertikální pásy jako základu a nositele malby, rozvíjející se sice volně, ale ve své mechanice obsahující cosi z exaktnosti rané konstruktivní a seriální metodiky, vytváří dílo pohybující se v souladu s celoevropským vývojem umění (21).

Roku 1984 zkoumá, jak determinuje změna formátu povahu a působení obrazu, tvořeného jen z červené barvy. Ve stejném roce tematizuje narušení monochromní plochy ostrůvky barvy z podmalby. Na pastelech datovaných roku 1987, podobně jako v některých malbách z roku 1984, vytváří vnitřní, velmi subtilně diferencovanou křehkou strukturu, která je vnímána jako úhrn v celé ploše, navzdory tomu, že vznikla z několika barev – svou barvou i subtilností připomíná jeho monotypy datované o čtvrtstoletí dřív.

V řadě pastelů z roku 1988 se v složitější geometrické osnově s hustější, terpentýnem lazurovanou barevnou hmotou, zjevuje nový druh plošné analýzy. Výsledkem je rovnováha konstrukce, barvy a světla jako duchovního principu tvorby (22).

I v této poslední tvůrčí fázi Miloš Urbásek potvrdil, že období, kdy se věnoval seriálním přechodům tvarů, nebylo ztrátou ani konečným bodem, ale že připravil cestu, na které se rozvinula nová umělecká svoboda.

2.3.1 Výstavy (výběr)

1963 Galeria sztuki nowoczesnej Krzywe Kolo, Warszawa
1966 Klub výtvarných umělců, Brno
1966 Forum-Stadtpark, Graz
1967 Galerie Raymonde Cazenave, Paris
1968 Galerie Teufel, Koblen
1969 Galerie Germannen Presse, Wildeshausen
1970 Galerie Teufel, Köln
1971 Museum Folkwang, Essen
1974 Kunsthalle, Wilhelmshaven
1977 Galerie Lara Vincy, Paris
1978 Kunstverein, Unna
1981 Galerie Circulus, Bonn
1984 SŠUP, Bratislava
1985 Museum Folkwang, Essen
1988 Galéria hlavného mesta Bratislavy, Bratislava
1992 Národní galerie, Městská knihovna, Praha
1998 Galéria Z, Zichyho palác, Bratislava
2002 Galéria Slovenskej sporiteľne, Bratislava
2008 Galerie výtvarného umění v Ostravě, Ostrava
2012 Galerie Závodný, Mikulov

2.3.2 Účast na výstavách (výběr)

1958 Dům umění města Brna, Brno
1959 Dům umění, Ostrava
1962 Dům umění, Ostrava
1965 Dům pánů z Kunštátu, Brno
1966 Galerie Václava Špály, Praha
1969 Kleine Grafik-Galerie, Bremen
1972 Galerie Lara Vincy, Paris
1978 Dům umění města Brna, Brno
1984 Kleines Augusteum, Oldenburg
1987 Muzej savremennej umetnosti, Skopje

1988 Kassák Múzeum, Budapest

1991 Galerie hlavního města Prahy, Praha

1995 Galéria mesta Bratislavy, Bratislava

2000 Horst-Janssen-Museum Oldenburg, Oldenburg

2002 Kunsthalle Exnergasse, Wien

2007 Galerie Moderna, Praha

2012 Angermuseum, Erfurt

2013 Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg

2.3.3 Zastoupení ve sbírkách (výběr)

Galéria mesta Bratislavy, Bratislava

Slovenská národná galéria BratislavaStedelijk Museum Amsterdam, Holandsko

Akademie voor beeldende Kunsten Arnhem, Holandsko

Graphothek Berlin, SRN

Museum Bochum, SRN

Josef Albers Museum Bottrop, SRN

El Museo de Arte Moderno Jesús Soto Ciudad Bolívar, Venezuela

Galerie výtvarného umění Ostrava

Národní galerie Praha

České muzeum výtvarných umění Praha

Oregon State University, Corvallis, U.S.A.

Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, SRN

Leopold-Hoesch-Museum Düren, SRN

Kunstmuseum Düsseldorf, SRN

Museum Folkwang Essen, SRN

Muzeum Okregowę Chełm, Poľsko

Museum für Konkrete Kunst Ingolstadt, SRN

Muzeum umění V. M. Vasněcova Kirov, Rusko

Mittelrhein Museum Koblenz, SRN

Artothek Köln, SRN

Muzeum Koszalińske Koszalin, Poľsko

Overbeck-Gesellschaft Lübeck, SRN

2.3.4 Použité zdroje

Miloš Urbásek. Bratislava: Slovenský Tatran, 2000.

ISBN 80-222-0490-0.

Miloš Urbásek. Brno: Dům umění města Brna.

ISBN ISBN 80-7009-004-9.

Miloš Urbásek: Grafika. Ostrava: Galerie Kruh v Ostravě.

Miloš Urbásek. Ostrava: Galerie výtvarného umění v Ostravě.

ISBN ISBN 978-80-85091-83-0.

Miloš Urbásek. Vydavatelstvo Slovenský Tatran.

ISBN ISBN 80-222-0490-0.

[online]. [cit. 2014-06-20]. Dostupné z: http://1url.cz/OkxZ

[online]. [cit. 2014-06-20]. Dostupné z: http://1url.cz/JkxC

[online]. [cit. 2014-06-20]. Dostupné z: http://1url.cz/kkxd

[online]. [cit. 2014-06-20]. Dostupné z: http://1url.cz/hkx4

[online]. [cit. 2014-06-20]. Dostupné z: http://1url.cz/5kxD

[online]. [cit. 2014-06-20]. Dostupné z: http://1url.cz/Vkxh

[online]. [cit. 2014-06-20]. Dostupné z: http://1url.cz/Jkxf

[online]. [cit. 2014-06-20]. Dostupné z: http://1url.cz/xkxI

[online]. [cit. 2014-06-20]. Dostupné z: http://1url.cz/hkx4

[online]. [cit. 2014-06-20]. Dostupné z: http://1url.cz/dkxg

[online]. [cit. 2014-06-20]. Dostupné z: http://1url.cz/1kx0

[online]. [cit. 2014-06-20]. Dostupné z: http://1url.cz/1kxv

[online]. [cit. 2014-06-23]. Dostupné z: http://1url.cz/8kxX

3 ZÁVĚR K TEORETICKÉ ČÁSTI

Česká geometrická abstrakce se ve dvacátém století vyvíjela v několika zcela odlišných periodách:

- meziválečná perioda – 30. léta 20. století (vznik a rozvoj jednotlivých proudů geometrické abstrakce)
- první poválečná perioda (50. léta 20. století)
- druhá poválečná perioda (60. léta 20. století, období „tání“)
- třetí poválečná perioda (70. a 80. léta 20. století, období normalizace)
- porevoluční perioda (poslední dekáda 20. století, návrat k meziválečné tvůrčí svobodě)

Pro téma Skrytých umělců geometrické abstrakce je relevantní právě druhá a třetí poválečná perioda, tedy šedesátá až sedmdesátá léta 20. století.

Hlavní představitelé této periody jsou poměrně dobře známí a jejich dílo je již podrobně zmapováno. Jde zejména o Václava Boštíka, Zdeňka Sýkoru, Vladislava Mirvalda, Jana Kubíčka, Radka Kratinu, Milana Grygara, Huga Demartiniho a také o Dalibora Chatrného.

Vedle nich však v tomto období působili i umělci, kteří navzdory vysoké kvalitě svého díla tvořili stranou veřejného zájmu.

Mezi ně bezesporu patří Lubomír Přibyl, Ivan Chatrný a Miloš Urbásek. Pracovali ve sféře konkrétního umění díky užívání jazyka geometrie.

Lubomír Přibyl – je příkladem věrnosti jasně vymezeného programu, který naplňoval od počátku šedesátých let. Přibylovo jméno se dostalo do povědomí zahraničních historiků umění a galeristů hned po roce 1961, kdy se účastnil bienále v Ljubljani, zatímco u nás nebyl po celou dobu adekvátně reflektován. Jak poznamenává Zdeněk Sedláček v katalogovém listu k výstavě v Lounské výstavní síni (1999), určitá přezíravost k jeho dílu může být způsobena právě stabilitou základních principů, která jakoby nereaguje na aktuální vývoj, velkými nároky kladenými na koncepci a technologii jeho tvorby, a také nároky na diváka, od něhož vyžaduje schopnost rozlišovat mezi zdánlivě stejnými strukturami.

Důvody, proč je **Ivan Chatrný** málo znám, lze spatřovat v tom, že jeho díla vznikala v umělcově ateliéru a v posledních letech jeho života prakticky bez naděje na publicitu. Navíc byl možná i ve stínu svého bratra Dalibora, který se však snažil Ivanovu tvorbu připomínat. Jeho dílo si zcela určitě zaslouží rozsáhlejší publikaci, vystavování, převedení a zasazení do dobo-

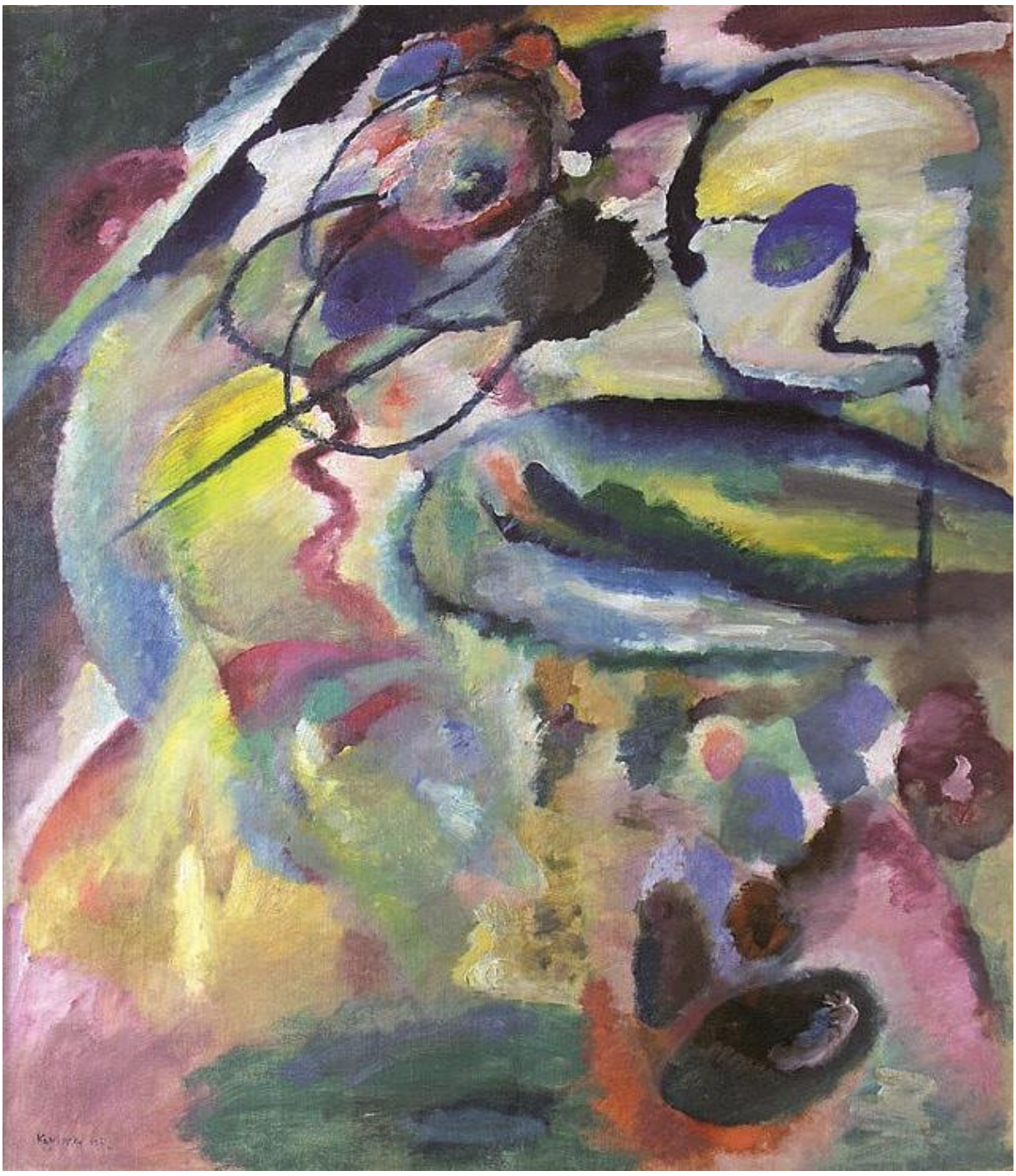
vého kontextu, protože prezentuje nezaměnitelné výtvarné výsledky obohacující tvářnost tehdejšího usilování (Valoch, 1997).

Miloš Urbásek je výtvarník, který již v šedesátých letech navozoval prekonceptualistický vztah zjednodušené geometrické skladby. Postupem času se však možnost interakce s tím, co dělají ostatní, stala politicky nežádoucí, ačkoliv to byla pro Miloše Urbáska zásadní pozitivní hodnota. V protikladu stupňujícího se tlaku politické moci pracuje v izolaci svého ateliéru s občasnými kontakty s cizinou a výstavami v pololegálních a ilegálních prostorách. Tyto okolnosti pravděpodobně přispěly i k jeho předčasnému úmrtí a nedovolují jeho dílu prezentovat tak jeho mimořádný umělecký projev.

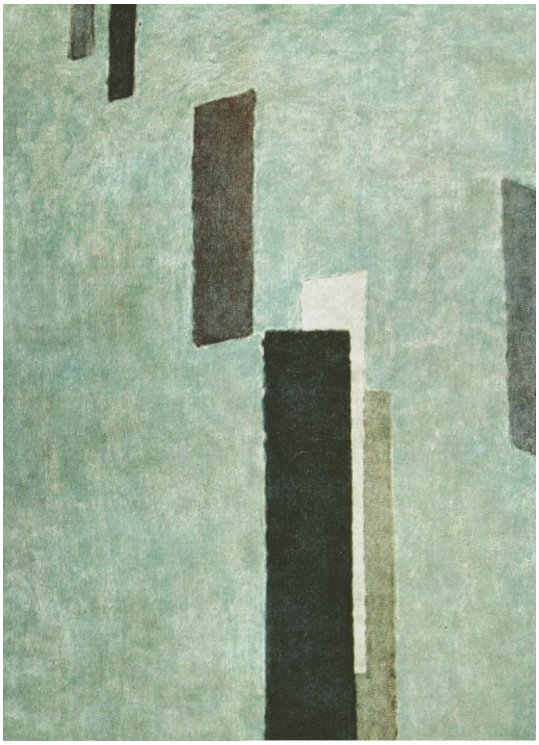
Všichni tři umělci patří ke generaci, která považovala za svoji povinnost najít si poctivou cestu ke skutečným kořenům moderní výtvarné tvorby a přetavit je v něco autentického, rovnocenného tomu, co se odehrávalo v západní Evropě a v Americe. Patřili ke generaci, která nejen morálně, ale i tvůrčí praxí odmítala tehdy v Československu prosazovanou ideologii socialistického realismu.

Osud všech tří umělců spojuje nedůvodné opomíjení jejich tvorby, přetrvávající až do současnosti a to navzdory tomu, že všichni tři prokázali ve svých dílech, že jazyk geometrické abstrakce je nosný pro vyjádření jejich uměleckých záměrů. Nezbývá než doufat, že jejich dílo bude postupně znovuobjeveno a solidně zhodnoceno. Tato diplomová práce chce být skromným příspěvkem k tomuto cíli.

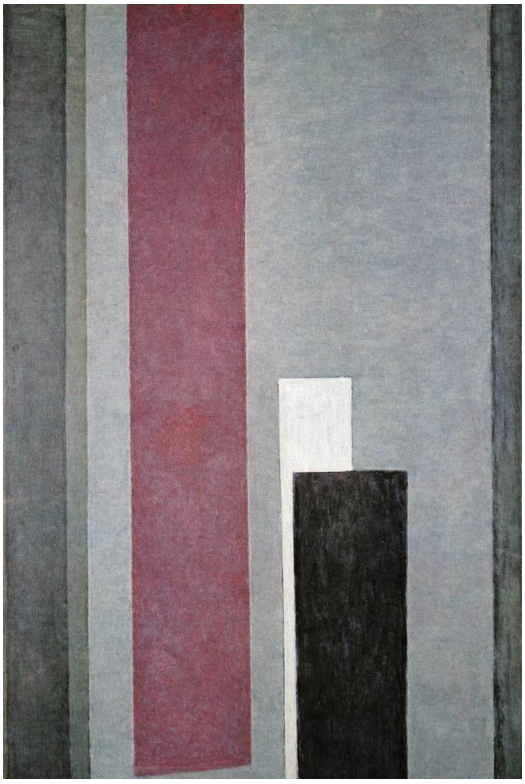
4 OBRAZOVÁ PŘÍLOHA K TEORETICKÉ ČÁSTI



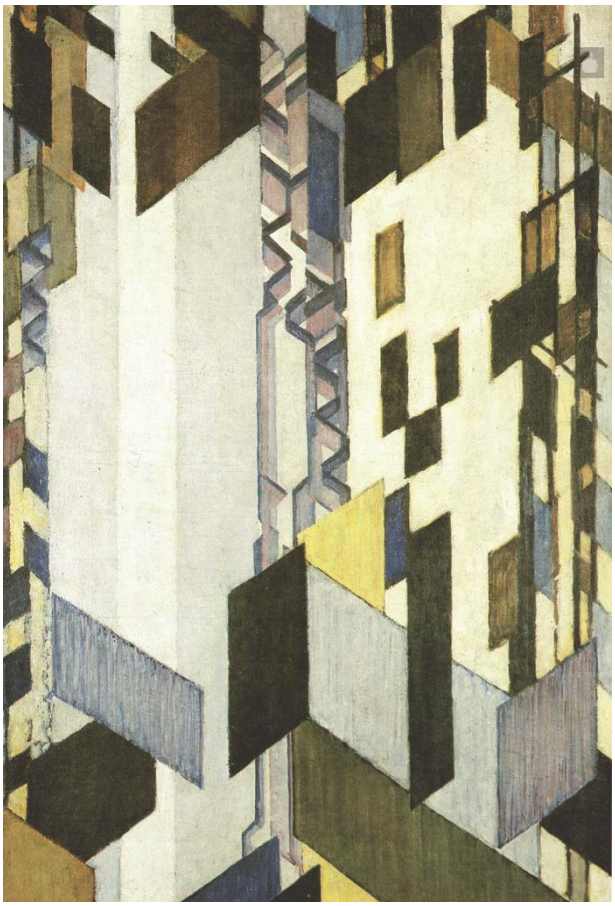
VASILIJ KANDINSKIJ, Obraz s kruhem, 1911



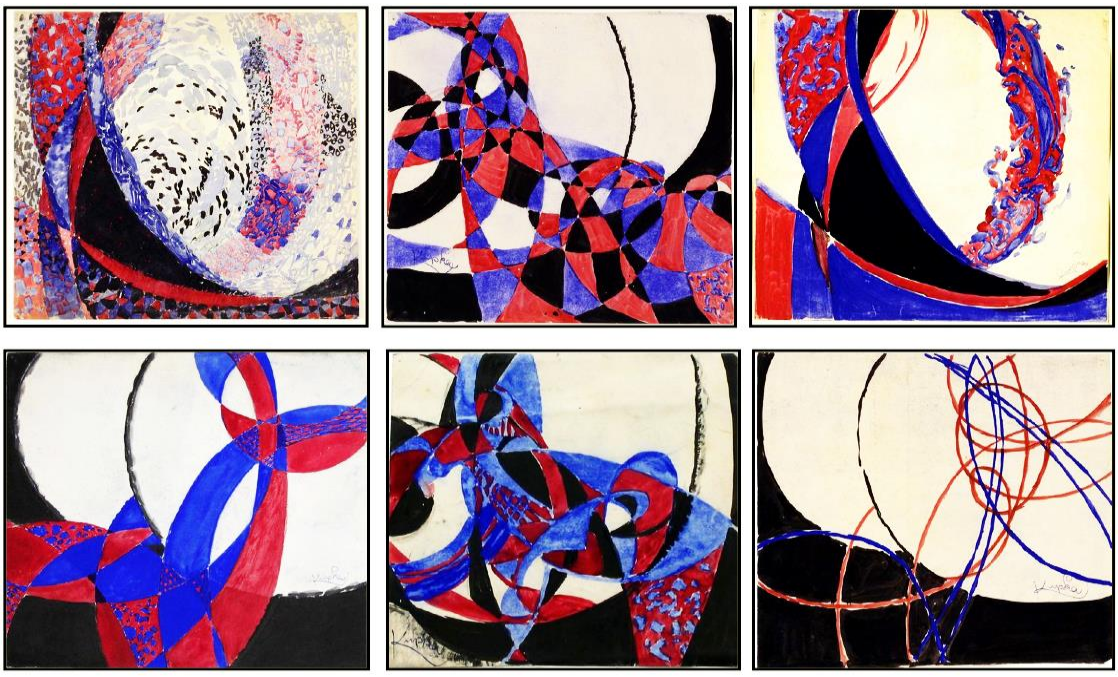
FRANTIŠEK KUPKA, vertikální plány I, 1912



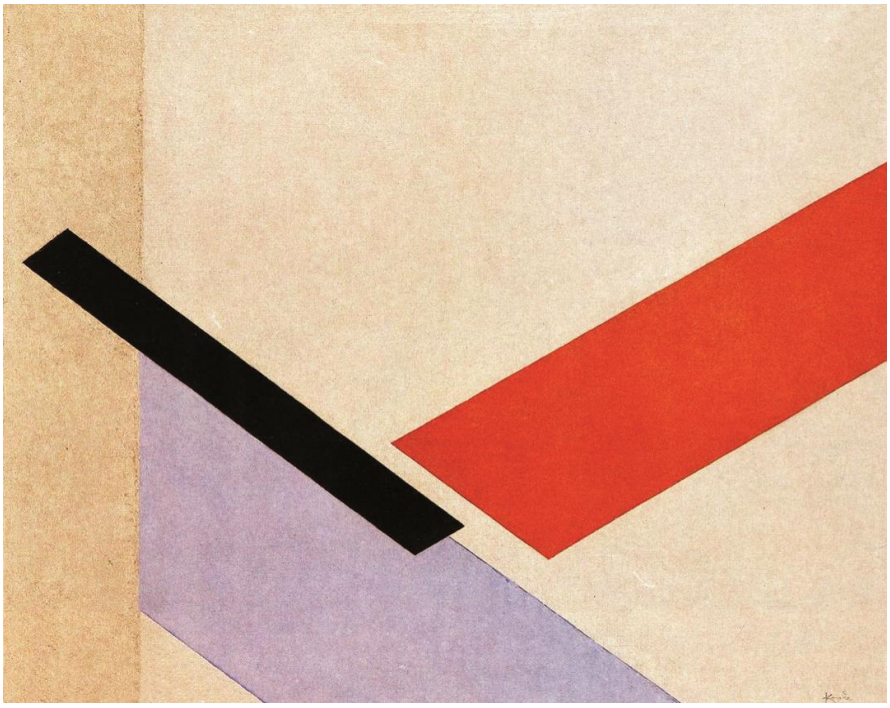
FRANTIŠEK KUPKA, vertikální plány III, 1912–1913



FRANTIŠEK KUPKA, Vertikální a diagonální plány, 1913–1923

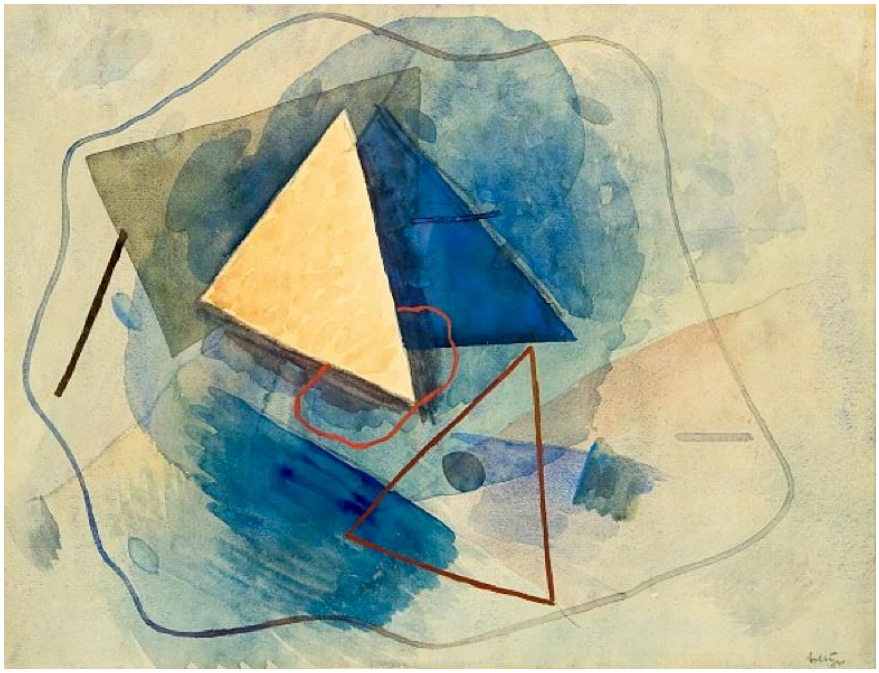


FRANTIŠEK KUPKA, AMORFA Dvoubarevná fuga

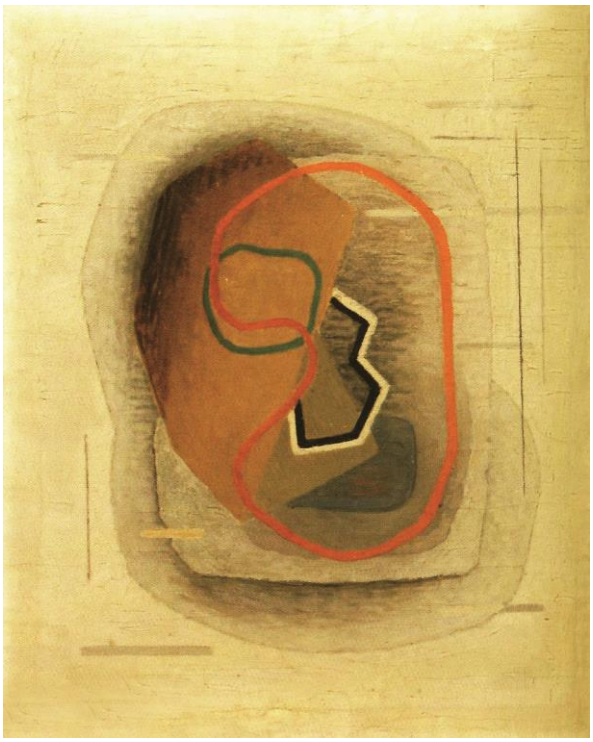


FRANTIŠEK KUPKA, Diagonální plány II, 1931

FRANTIŠEK FOLTÝN, Členění formalit, 1927



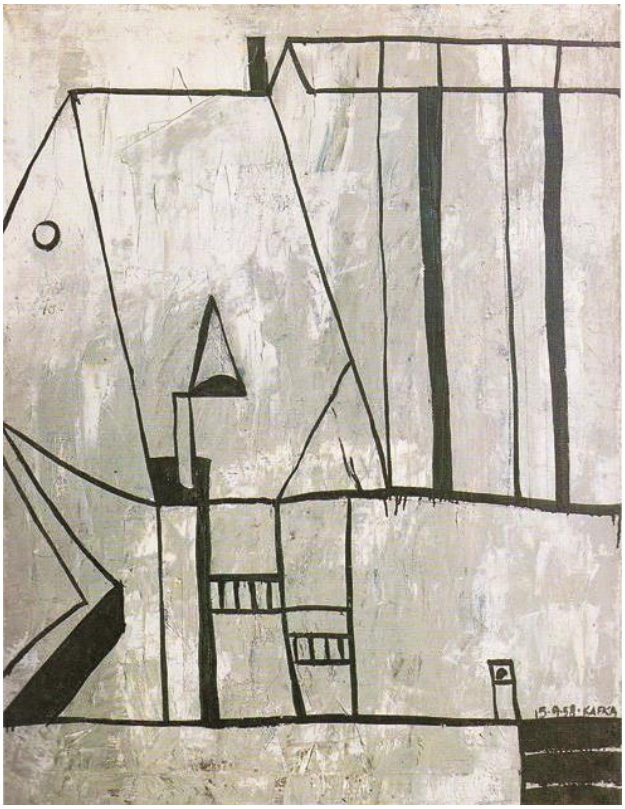
FRANTIŠEK FOLTÝN, Abstraktní kompozice, 1935



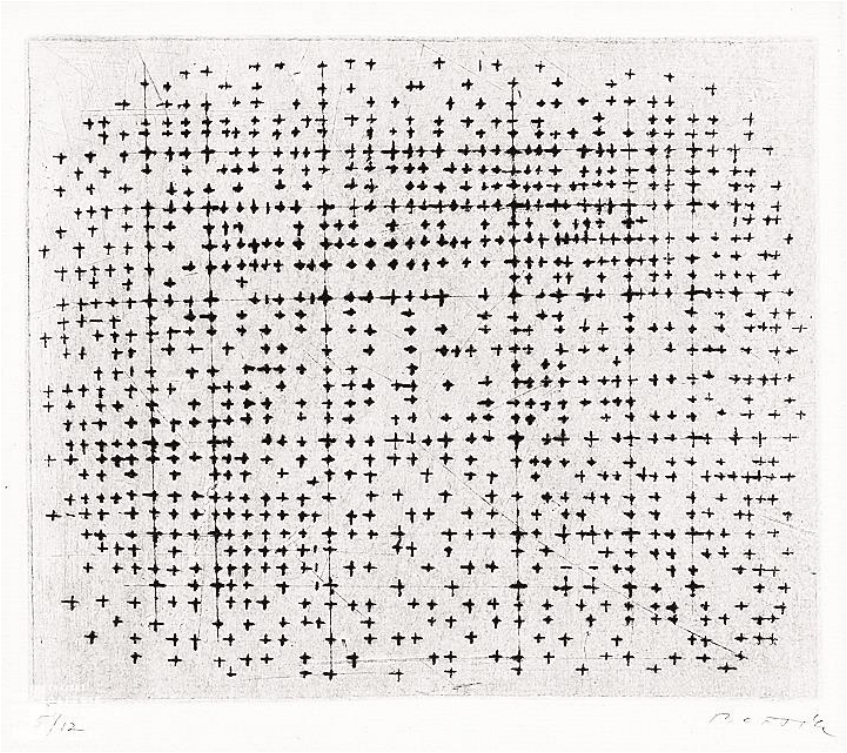
JIŘÍ JELÍNEK, Kompozice, 1930

MILOŠ BORIA, Prostorová kompozice, 1929

FRANTIŠEK HUDEČEK, Kompozice, 1932

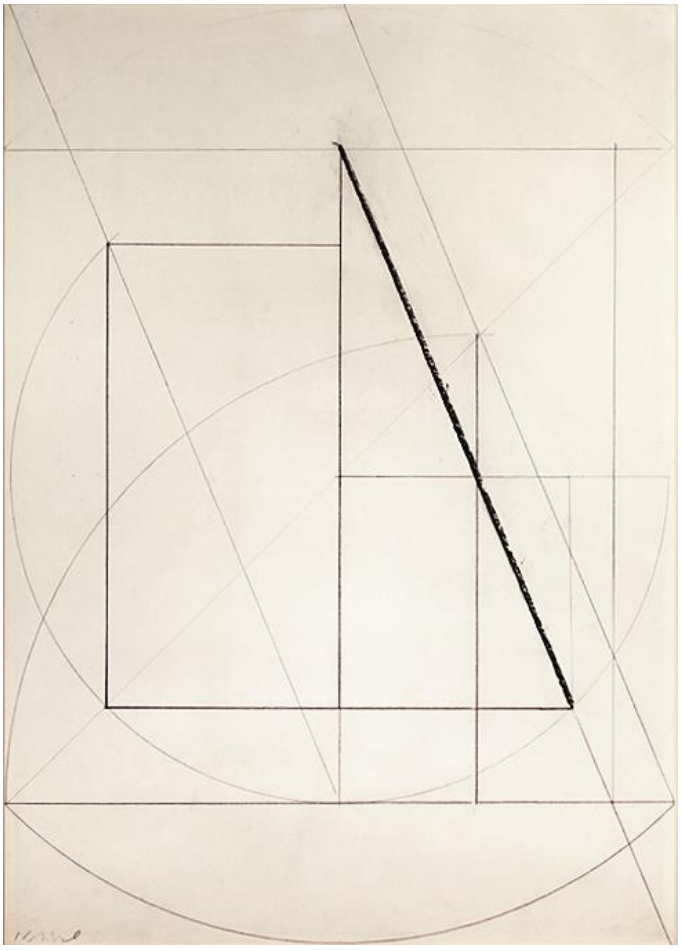


ČESTMÍR KAFKA, Střechy, 1958

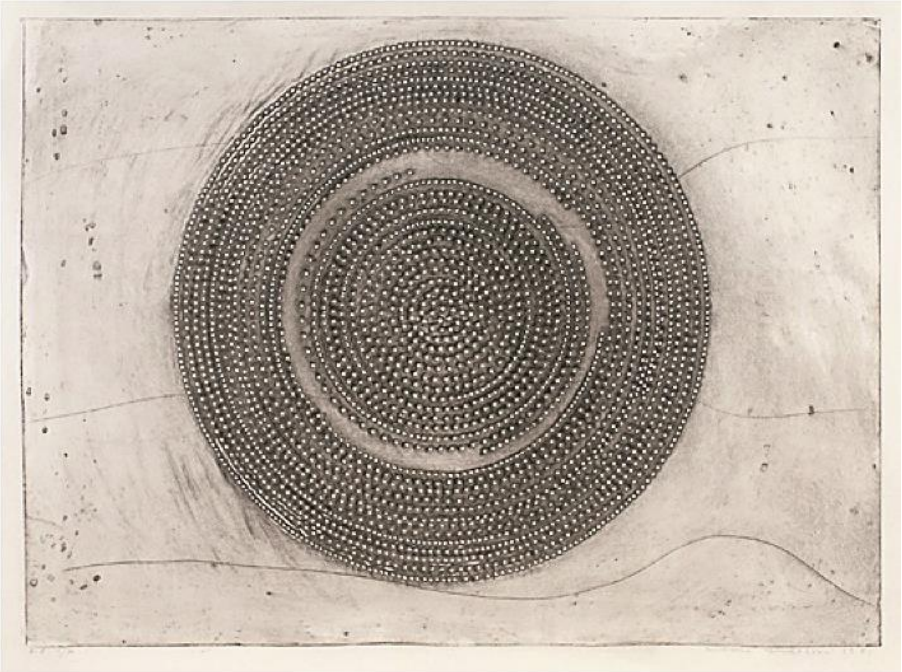


VÁCLAV BOŠTÍK, Pole III., 1. polovina 60. let

JIŘÍ JOHN, Růst, 1963



STANISLAV KOLÍBAL, Přímky, nedatováno

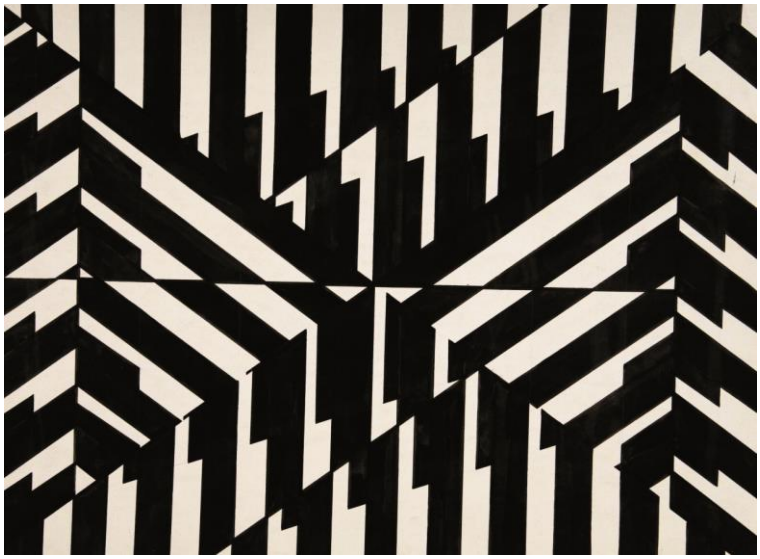


ALENA KUČEROVÁ, Disk, 1965

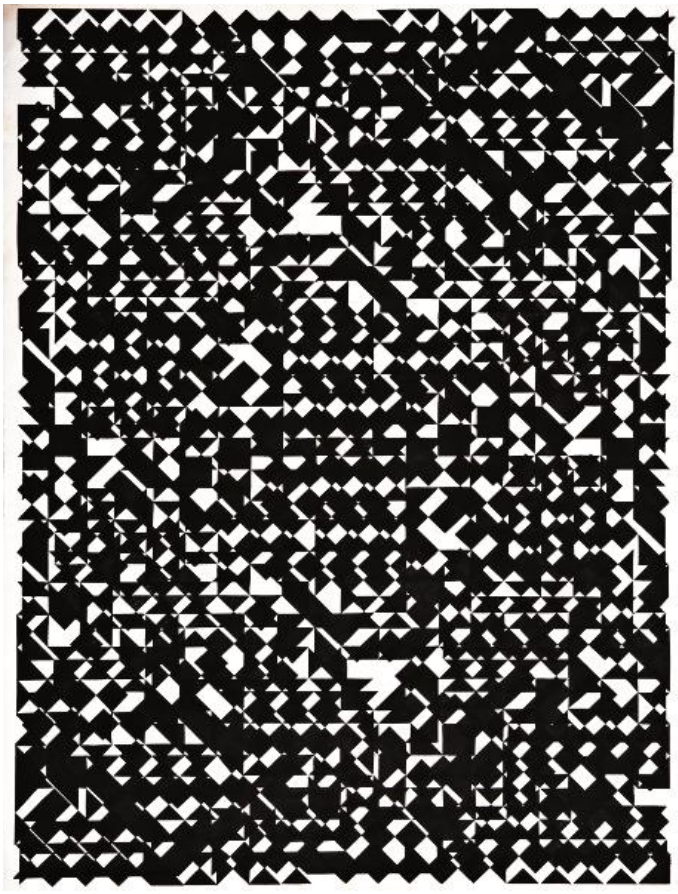
VLADIMÍR KOPECKÝ, Žluté pilíře, 60. léta

ZDENĚK SÝKORA, Tři čtverce, 1962

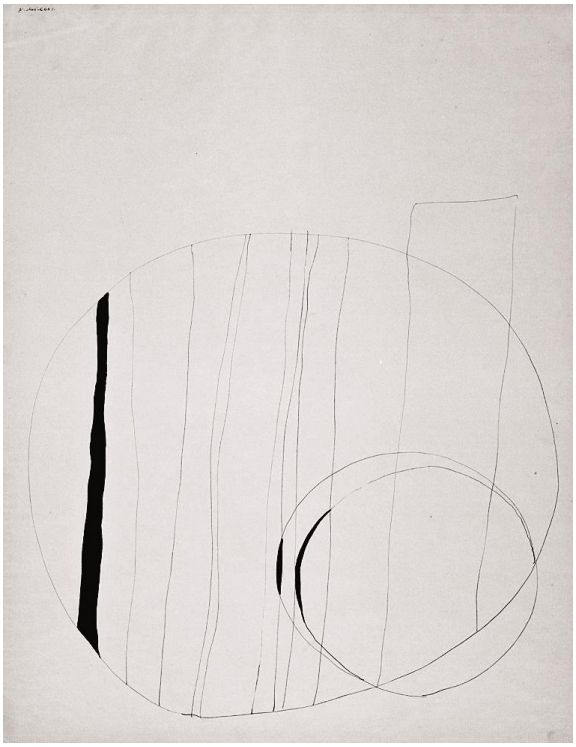
ZDENĚK SÝKORA, Červená šipka, 1962



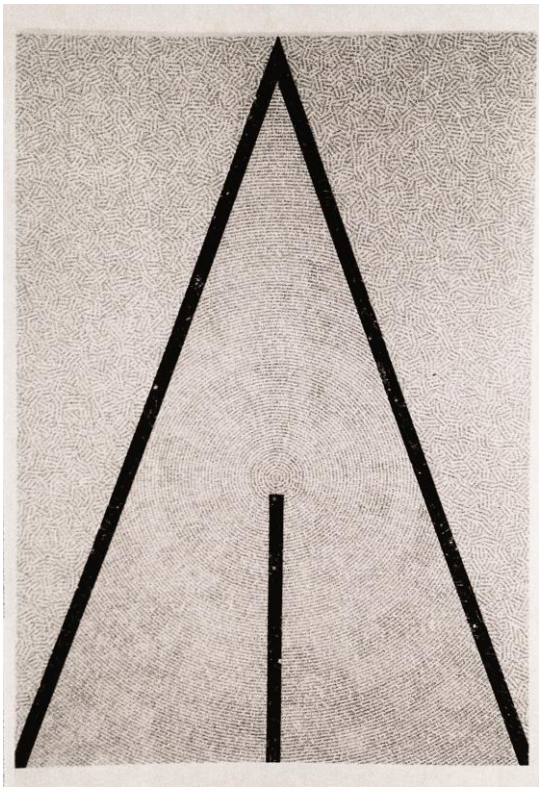
ZDENĚK SÝKORA, Černobílá struktura, 1964



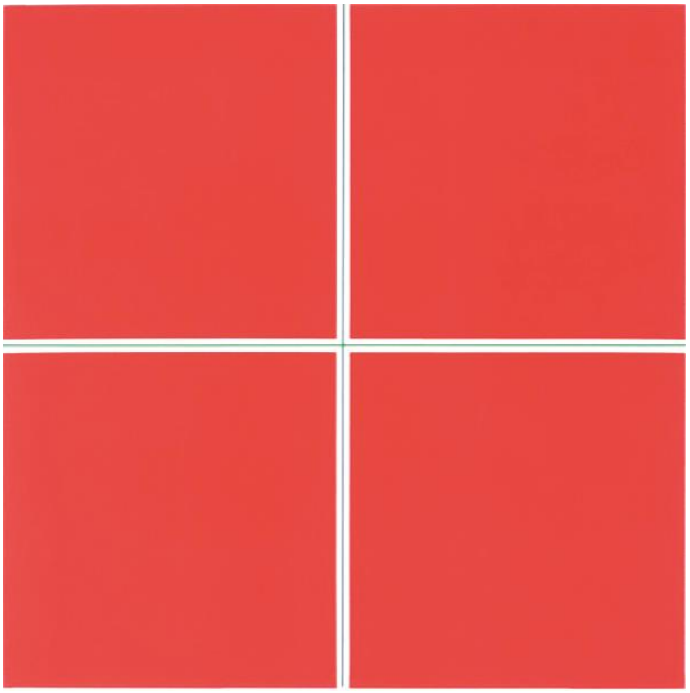
VLADISLAV MIRVALD, Trojúhelníky, 1964



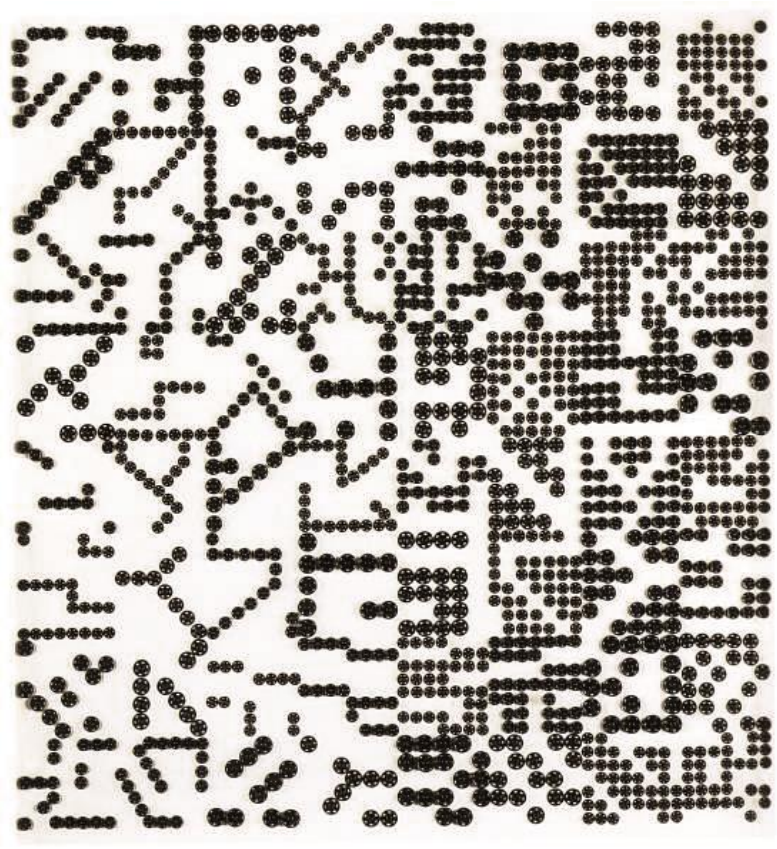
KAREL MALICH, Bez názvu, 1963



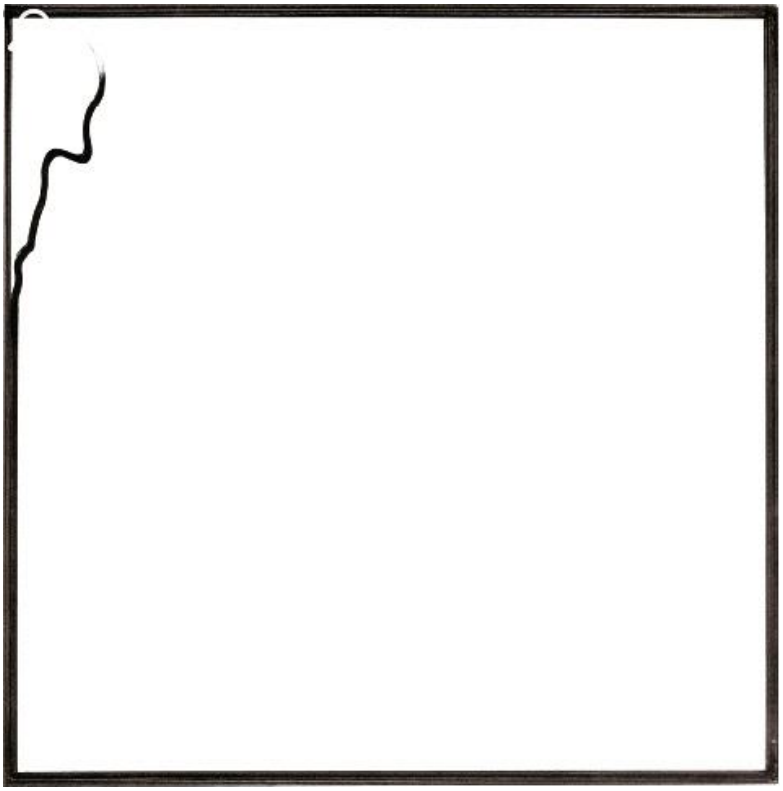
JIŘÍ KOLÁŘ, Zrození geometrie, 1965



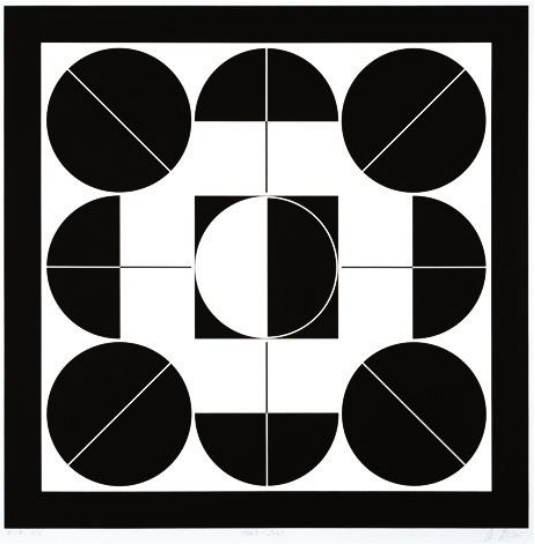
JAN KUBÍČEK, Kompozice, 1968 – 1969



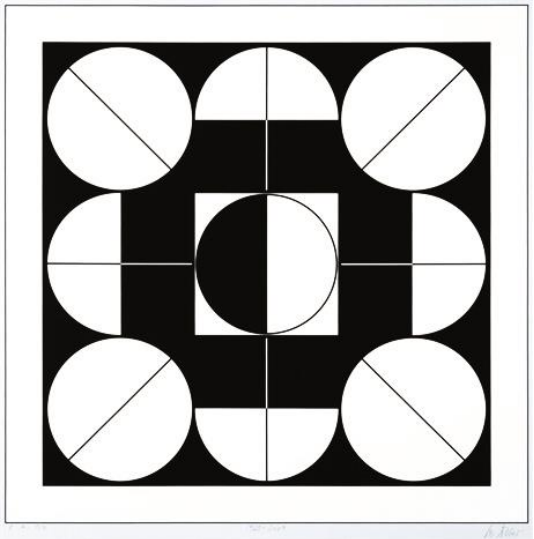
BĚLA KOLÁŘOVÁ, Negativ – Pozitiv, 1965



STANISLAV KOLÍBAL, Geometrická kompozice, 1971

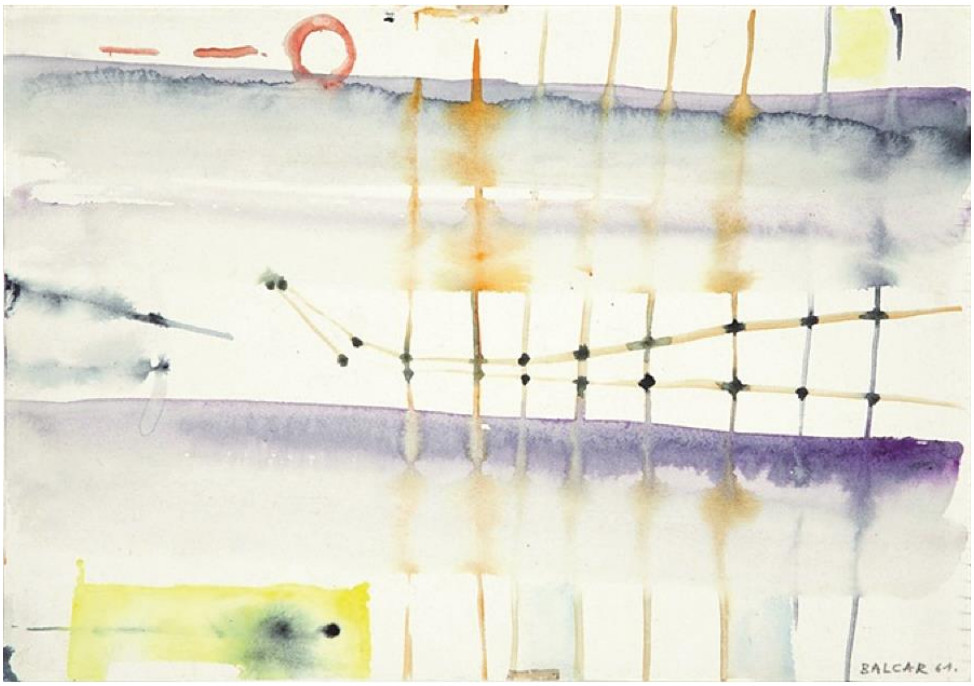


MILAN DOBEŠ, Negativ, 1963

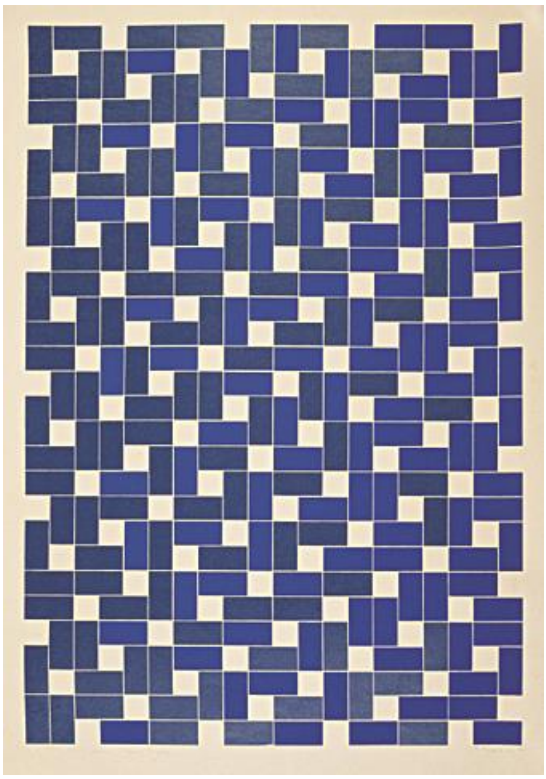


MILAN DOBEŠ, Pozitiv, 1963

EDUARD OVČÁČEK, Kruh, 1966

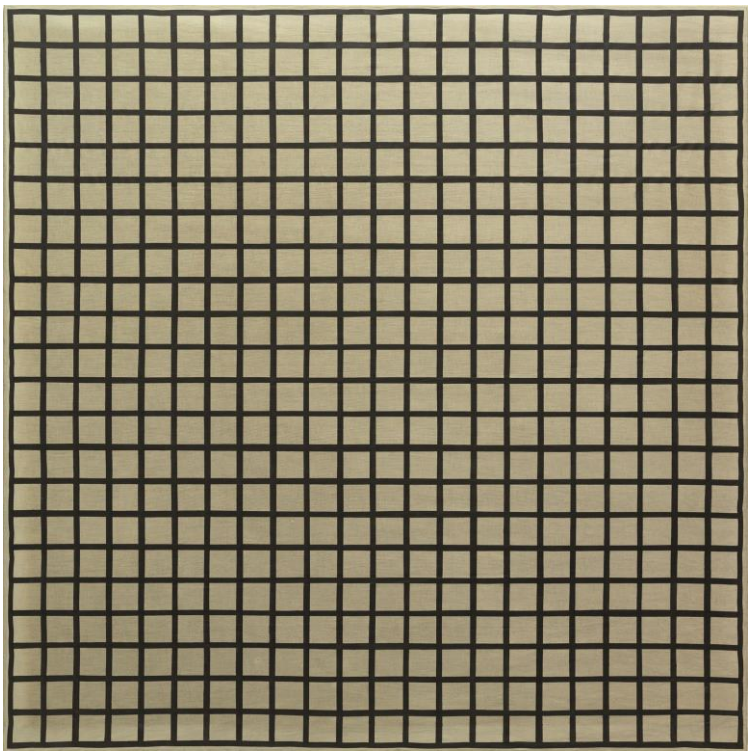


JIŘÍ BALCAR, Kompozice 1309, 1961

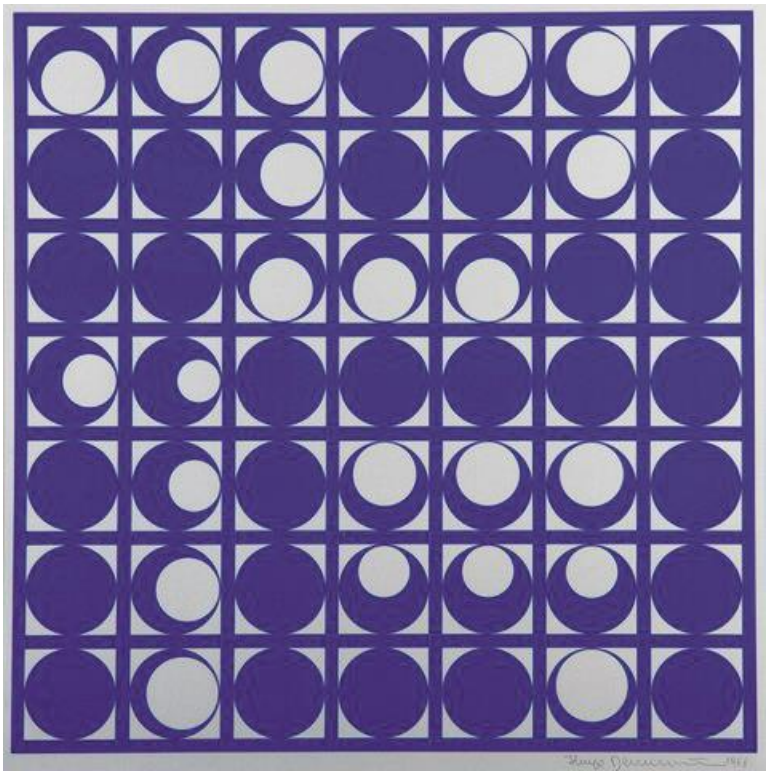


RADOSLAV KRATINA, Bez názvu, 1970

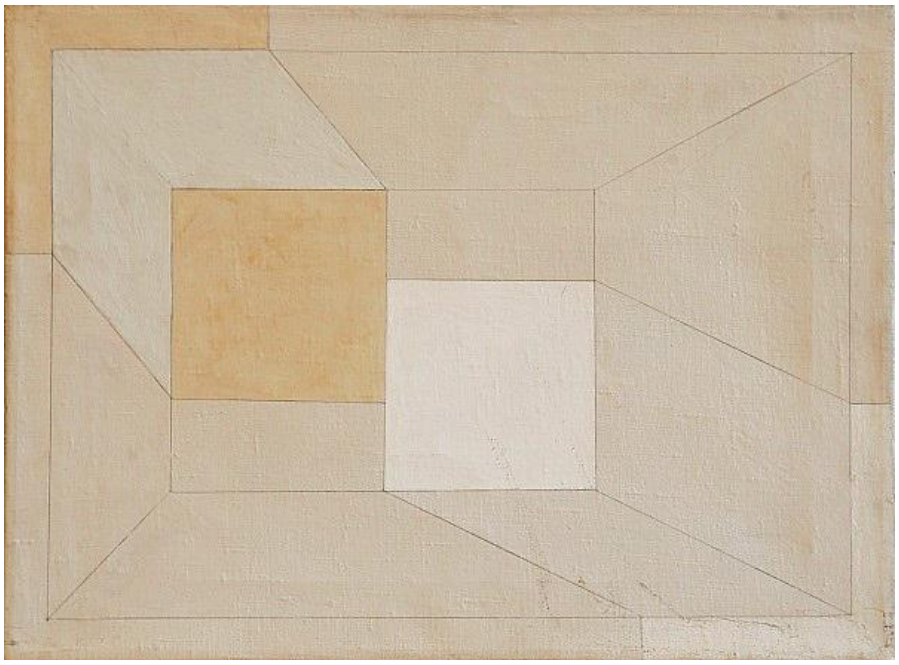
JIŘÍ HILMAR, Optický reliéf II., 1968



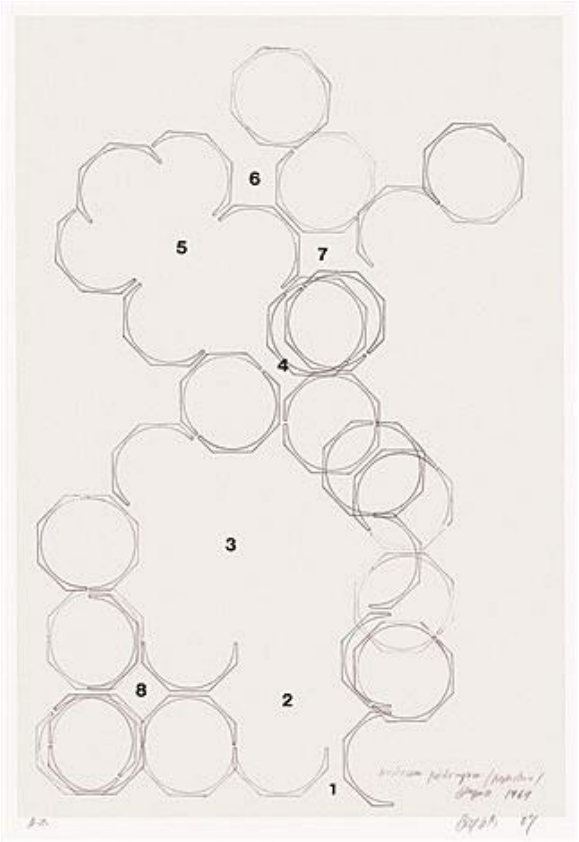
TOMÁŠ RAJLICH, Dimenze, 1969



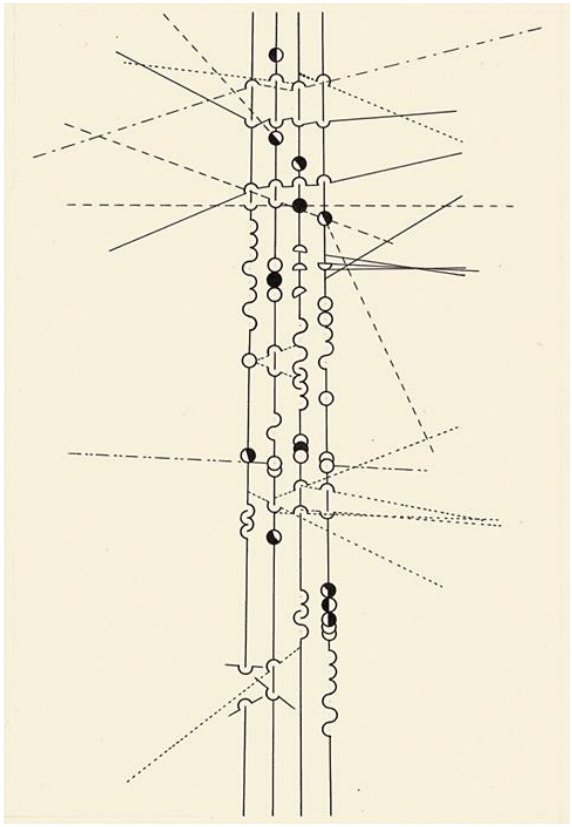
HUGO DEMARTINI, Kruhová struktura, 1968



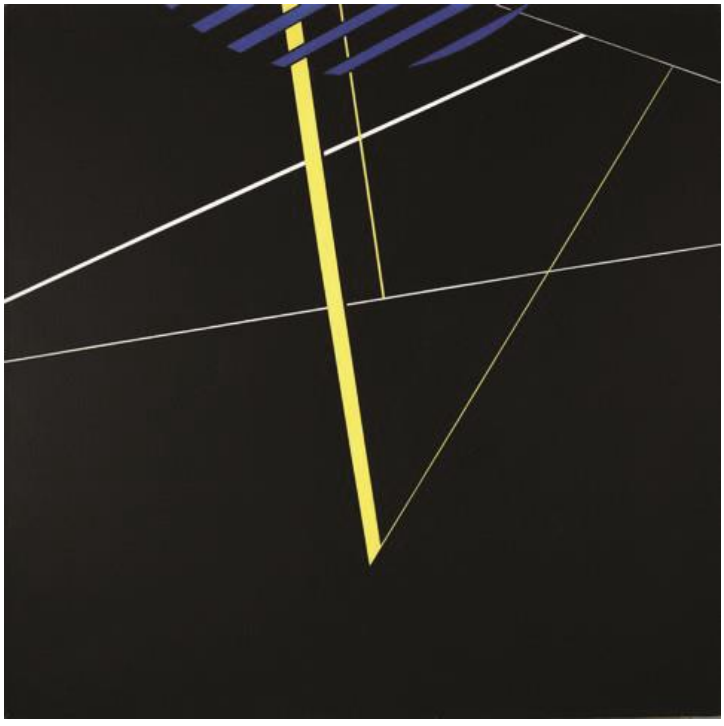
DALIBOR CHATRNÝ, Korelace prostoru, 1972



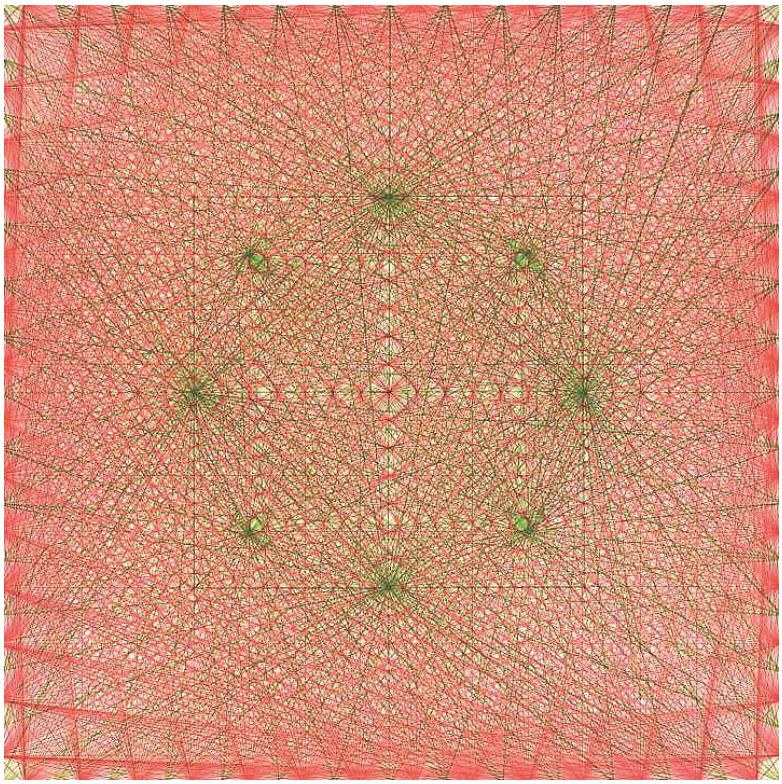
MILAN GRYGAR, Prostorová partitura, 1969



PAVEL RUDOLF, Pro housle, 1984

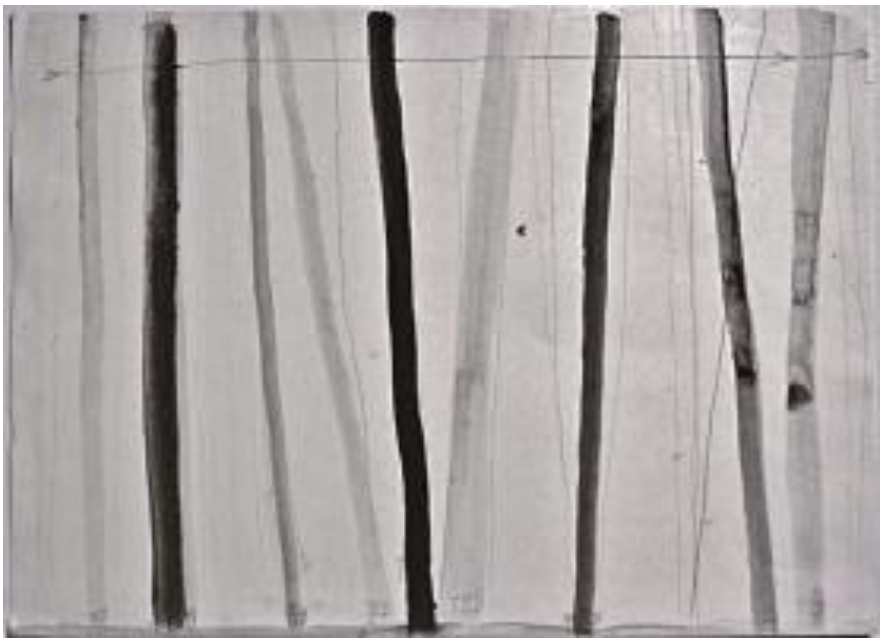


VLADIMÍRA SEDLÁKOVÁ, Bez názvu, 1988

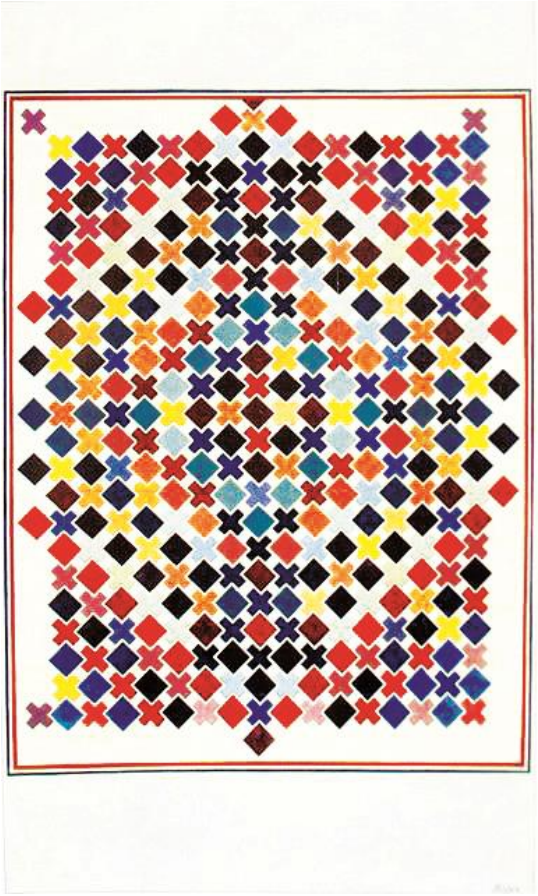


LADISLAV DANĚK, Bez názvu, 80. léta

VÍTEK ČAPEK, Z cyklu Hladiny, začátek 80. let



PETR KVÍČALA, Les, 80. léta



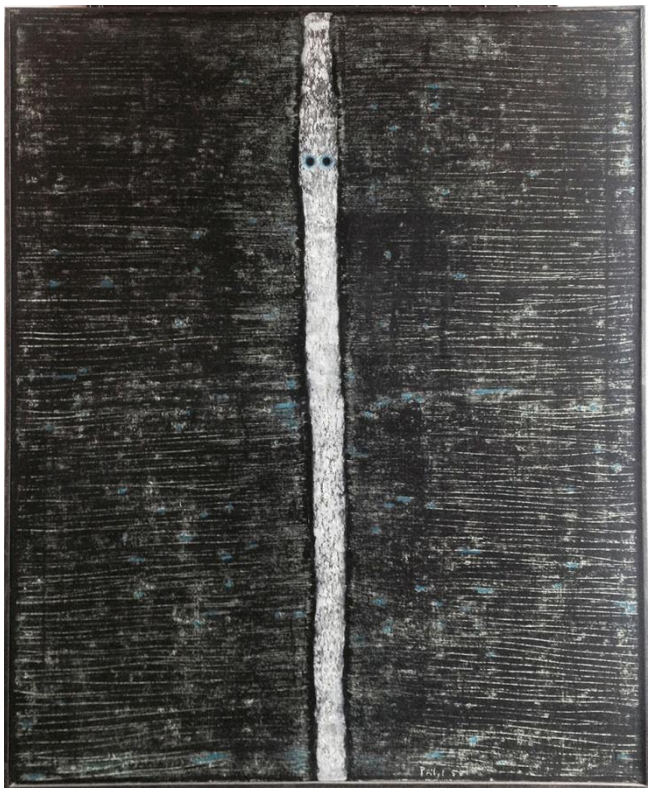
JINDŘICH BOŠKA, Variace III, 1974

KVĚTA PACOVSKÁ, Křížení, 1994

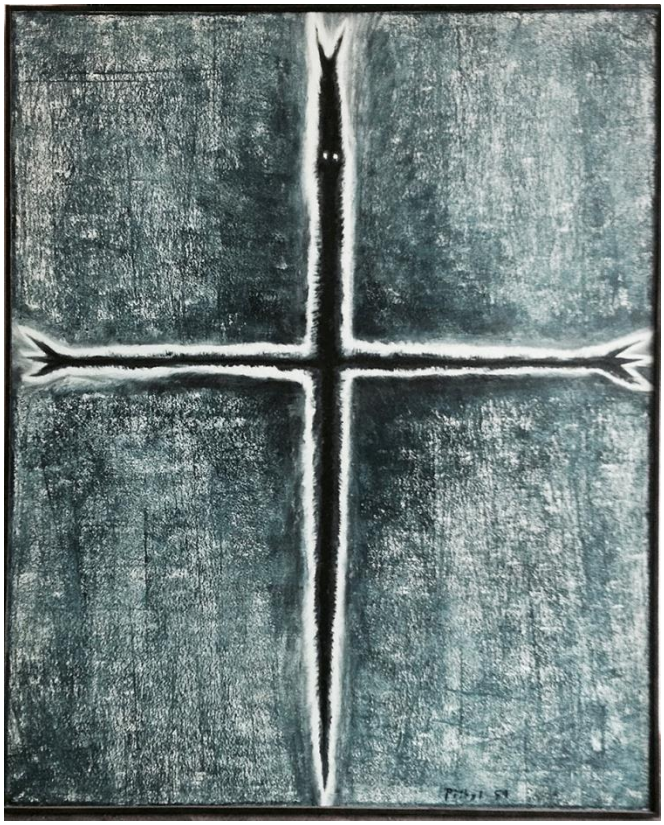
4.1 Lubomír Přibyl

Obr. 1. Metamorfosy III, olej, plátno, 1959, 95 × 75 cm

Obr. 2. Ptačí strom, olej, plátno, 1959, 46 × 55 cm



Obr. 3. Figura, olej, plátno, 1955, 162 × 130 cm



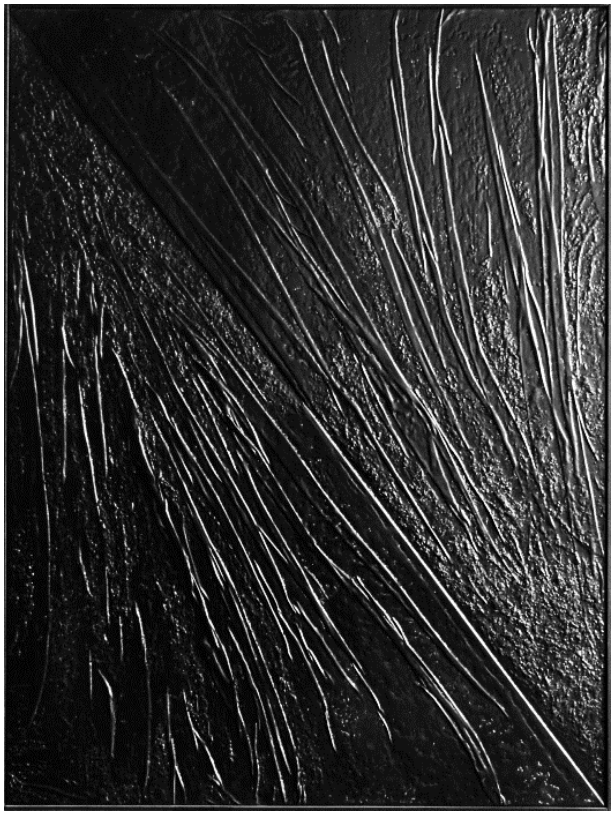
Obr. 4. Antropomorfní figura, olej, plátno, 1959, 162 × 130 cm

Obr. 5. Rovnováha – Dvojice parabol (detail),
olej, písek, překližka, 1962–1963, 162 × 122 cm

Obr. 6. Rovnováha – Dvojice parabol,
olej, písek, překližka, 1962–1963, 162 × 122 cm

Obr. 7. Les, olej, plátno, 1958, 100 × 75 cm

Obr. 8. Figura, materiálový tisk (juta, písek), 1959–1962, 70 × 54 cm



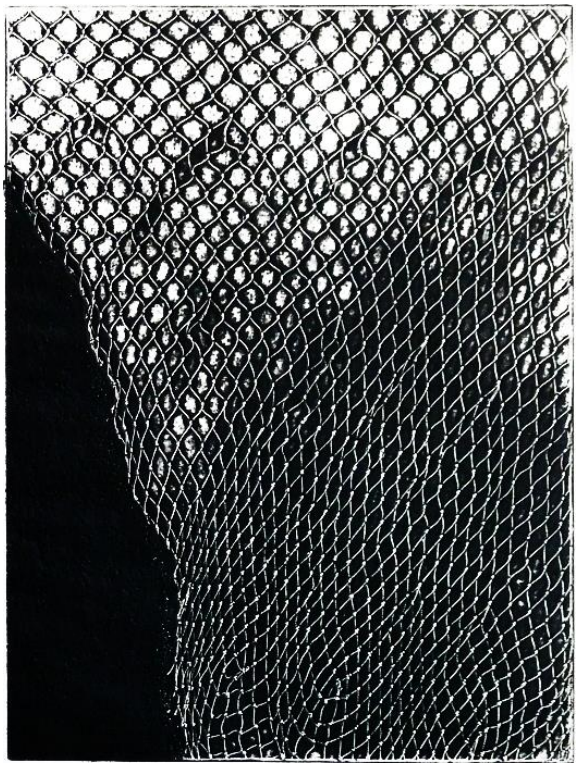
Obr. 9. Prostorová diagonála (Hadrová diagonála), olej, textil, písek, překližka,1963, 162 × 122 cm

Obr. 10. Triangl, materiálový tisk (papír, písek), 1962, 77 × 57 cm

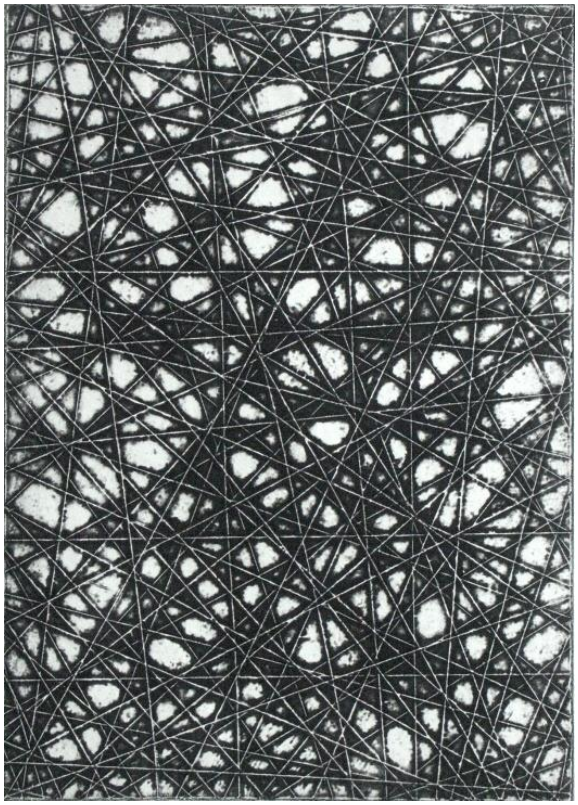
Obr. 11. Dva hroty v diagonále,
materiálový tisk (papír, písek), 1963, 77 × 59 cm

Obr. 12. Diagonální zlom,
materiálový tisk (papír, písek), 1963, 76 × 57 cm

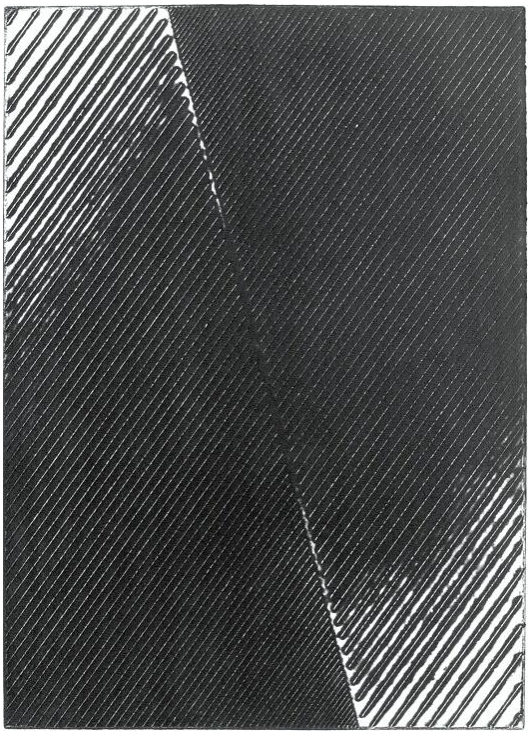
Obr. 13. Deformace textu, materiálový tisk (papír, písek), 1963, 78 × 54 cm



Obr. 14. Nalezená síť (odhrnutá), materiálový tisk (síť, písek), 1964, 76 × 56 cm

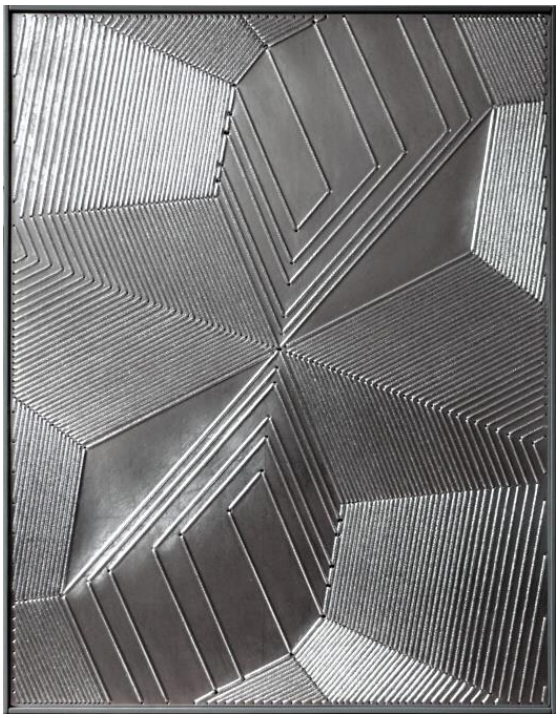


Obr. 15. Aleatorní síť, materiálový tisk (provaz), 1972, 78 × 56 cm



Obr. 16. Prostorová diagonála, materiálový tisk, 1967, 78 × 56 cm

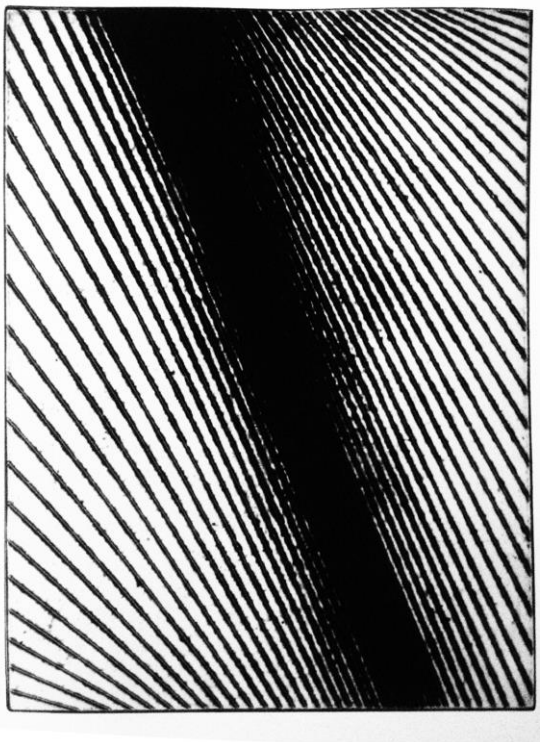
Obr. 17. Rotační plocha, materiálový tisk (písek), 1976, 79 × 55 cm



Obr. 18. Zkosené hranoly (podélný řez),
olej, provaz, aluminium, překližka, 1977, 125 × 97 cm

Obr. 19. Dvě zakřivené plochy, materiálový tisk (provaz), 1981, 78 × 56 cm

Obr. 20. Dvě zakřivené plochy, materiálový tisk (provaz), 1981, 78 × 56 cm

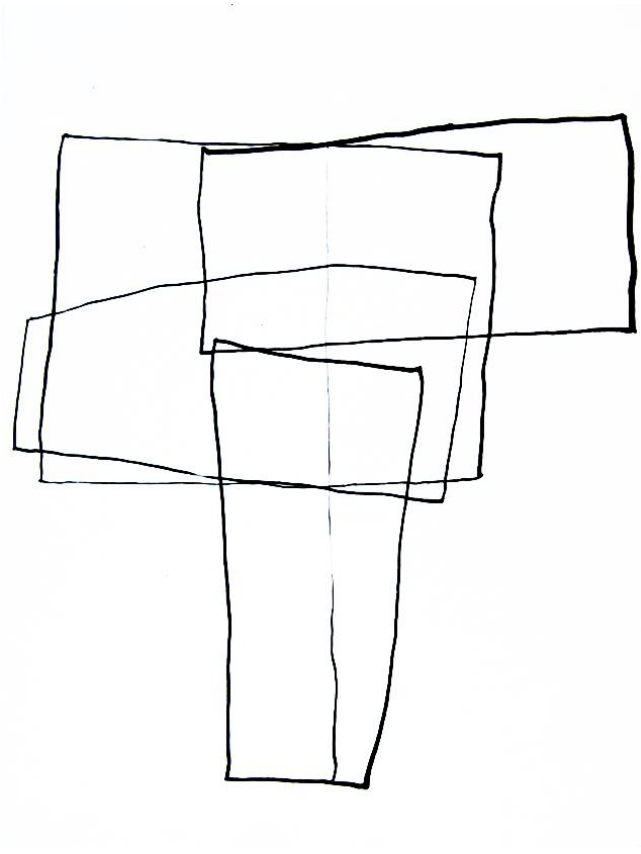


Obr. 21. Zakřivená plocha, materiálový tisk (provaz), 1985, 77 × 56 cm

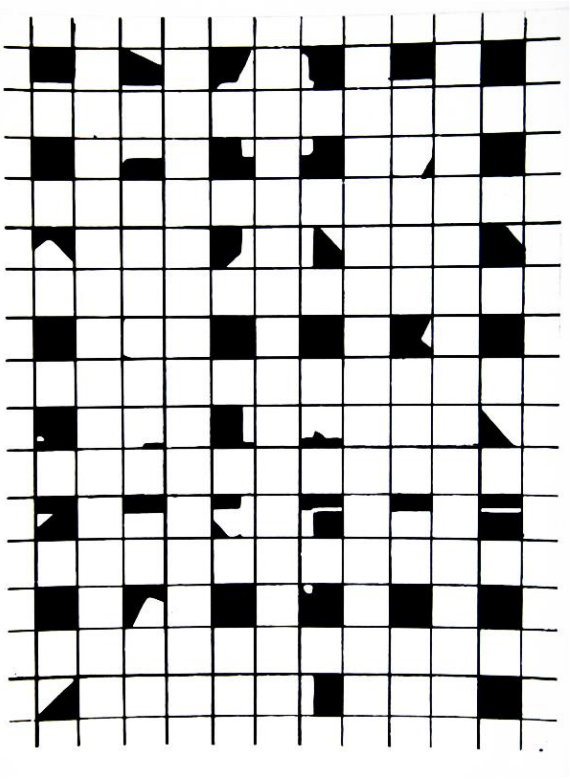
Obr. 22. Diagonální zhuštěná lomená síť, materiálový tisk (provaz), 1990, 78 × 56 cm

4.2 Ivan Chatrný

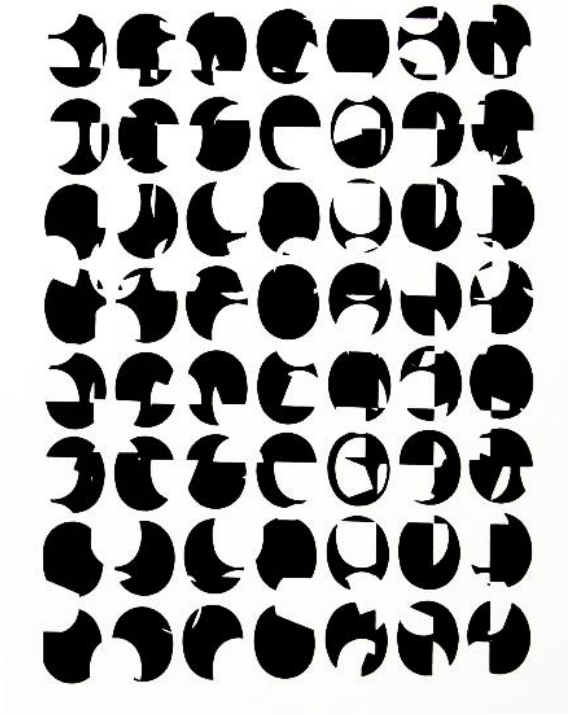
Obr. 1. Bez názvu, akvarel, po roce 1960, 35,3 × 24,8 cm



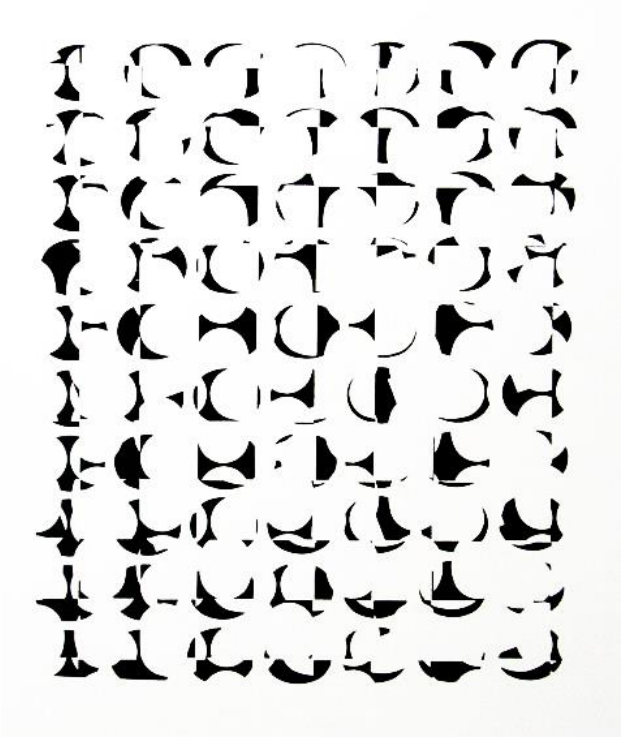
Obr. 2. Bez názvu, perokresba, druhá pol. 60. let, 35 × 31 cm



Obr. 3. Bez názvu, kresba tuší na fotografii, konec 60. let, 27 × 20 cm

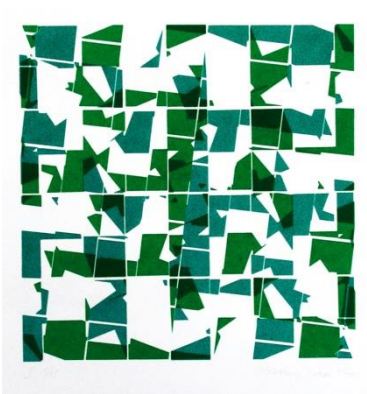


Obr. 4. Segmentované ovály I, sítotisk, 1969, 26,4 × 19,3 cm

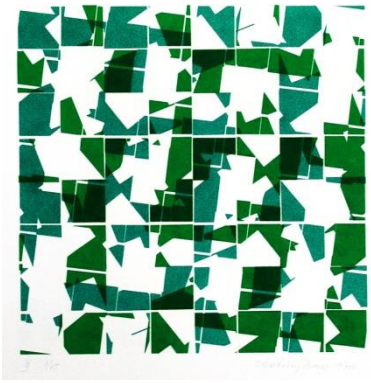


Obr. 5. Segmentované ovály IV, sítotisk, 1969, 25 × 20,8 cm

Obr. 6. Bez názvu I., sítotisk, 1970, 21,7 × 21,7 cm



Obr. 7. Bez názvu II., sítotisk, 1970, 21,7 × 21,7 cm

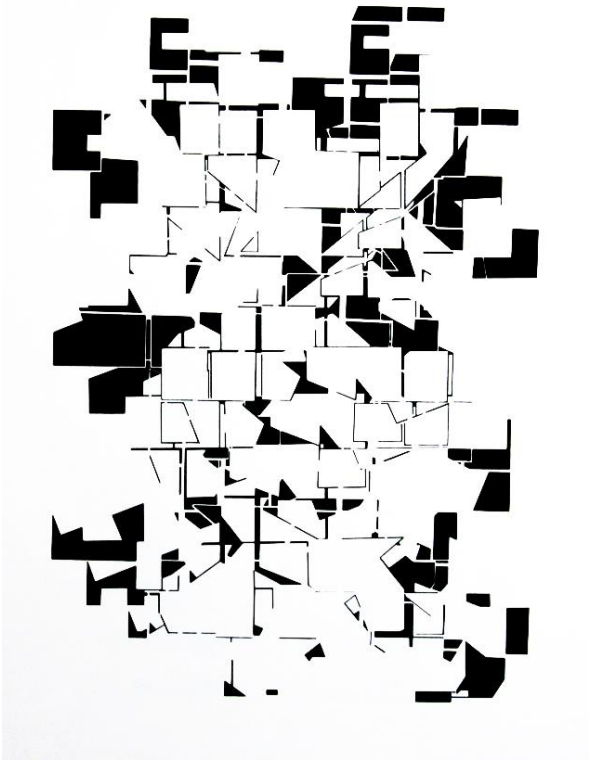


Obr. 8. Bez názvu III., sítotisk, 1970, 21,7 × 21,7 cm

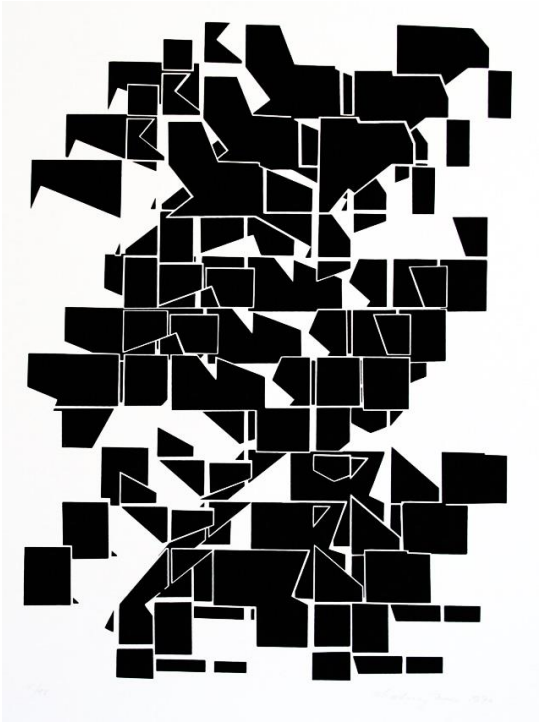
Obr. 9. Návrhy na obaly gramogonových desek, 70. léta, 25 × 25 cm

Obr. 10. Návrhy na obaly gramogonových desek, 70. léta, 26 × 26 cm

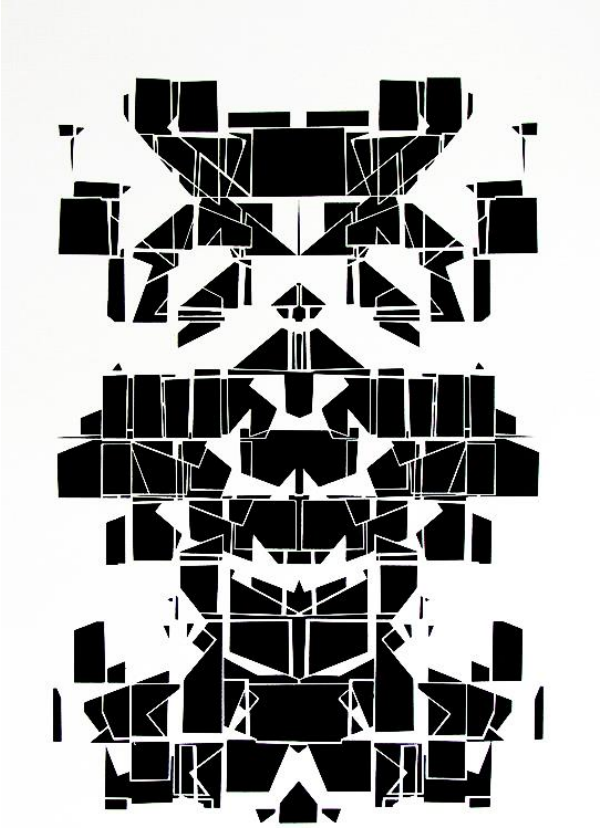
Obr. 11. Návrhy na obaly gramogonových desek, 70. léta, 29 × 29 cm



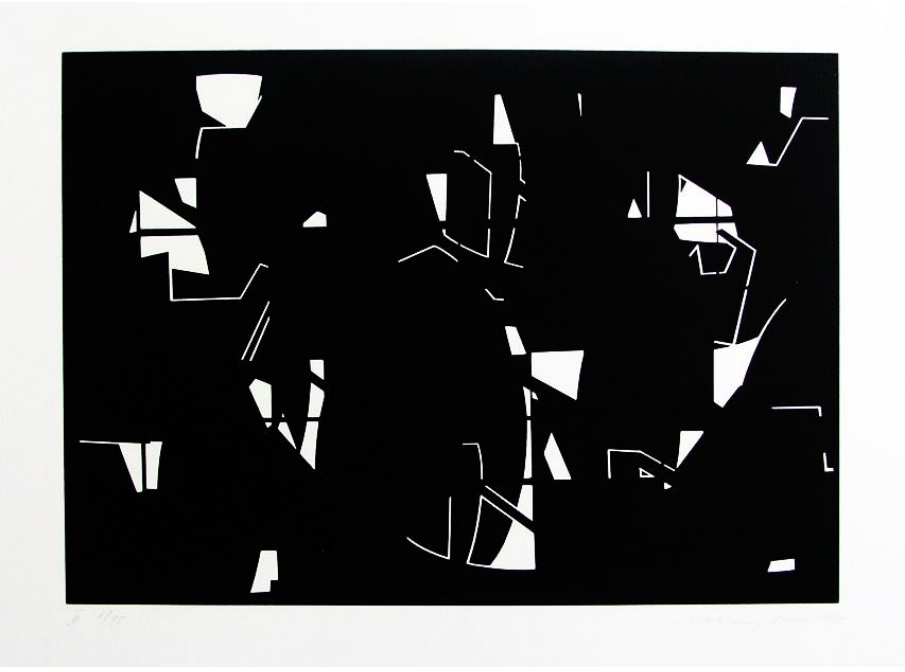
Obr. 12. Bez názvu, sítotisk, 1970, 37,5 × 24,7 cm



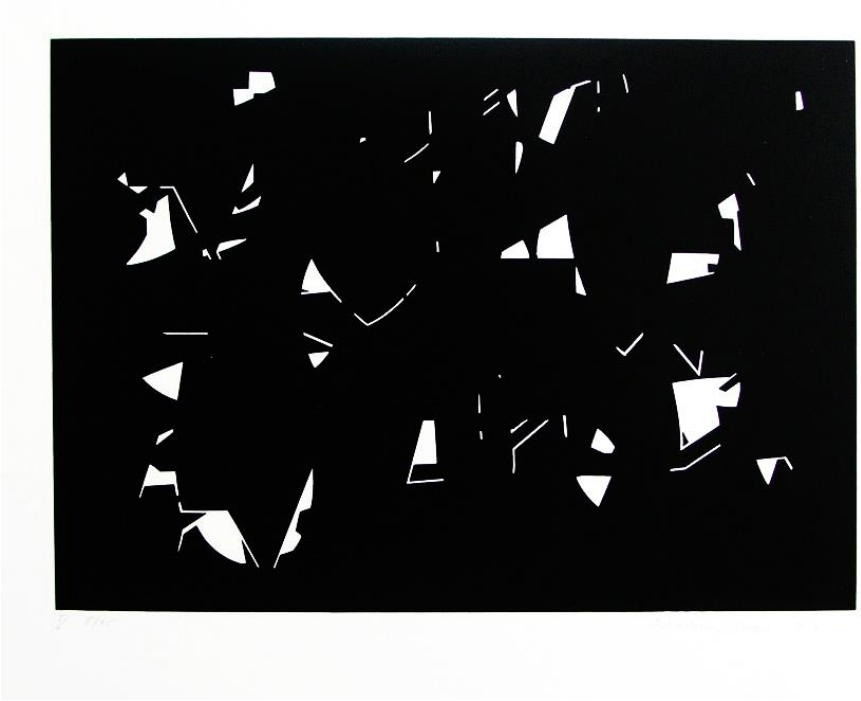
Obr. 13. Bez názvu, sítotisk, 1970, 36,2 × 26,5 cm



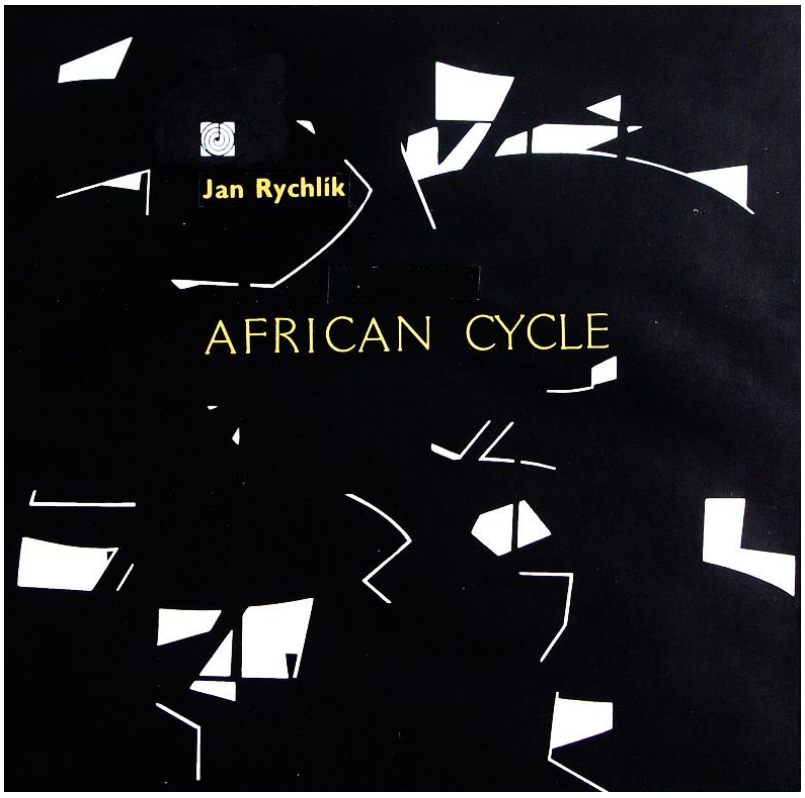
Obr. 14. Bez názvu, sítotisk, 1970, 33 × 21,8 cm



Obr. 15. Bez názvu II., sítotisk, 1970, 23,5 × 33 cm

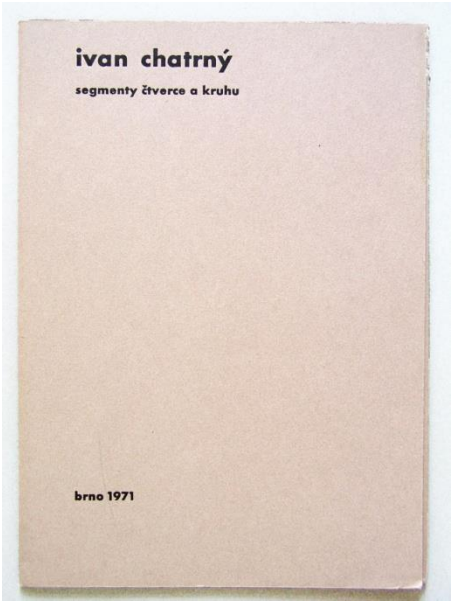


Obr. 16. Bez názvu V., sítotisk, 1970, 23 × 33 cm

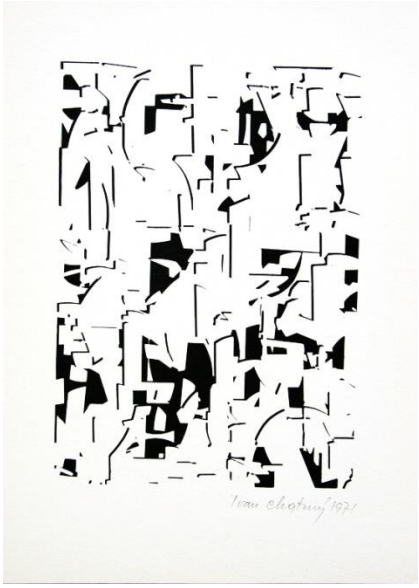


Obr. 17. Návrhy na obaly gramogonových desek, 70. léta, 24 × 24 cm

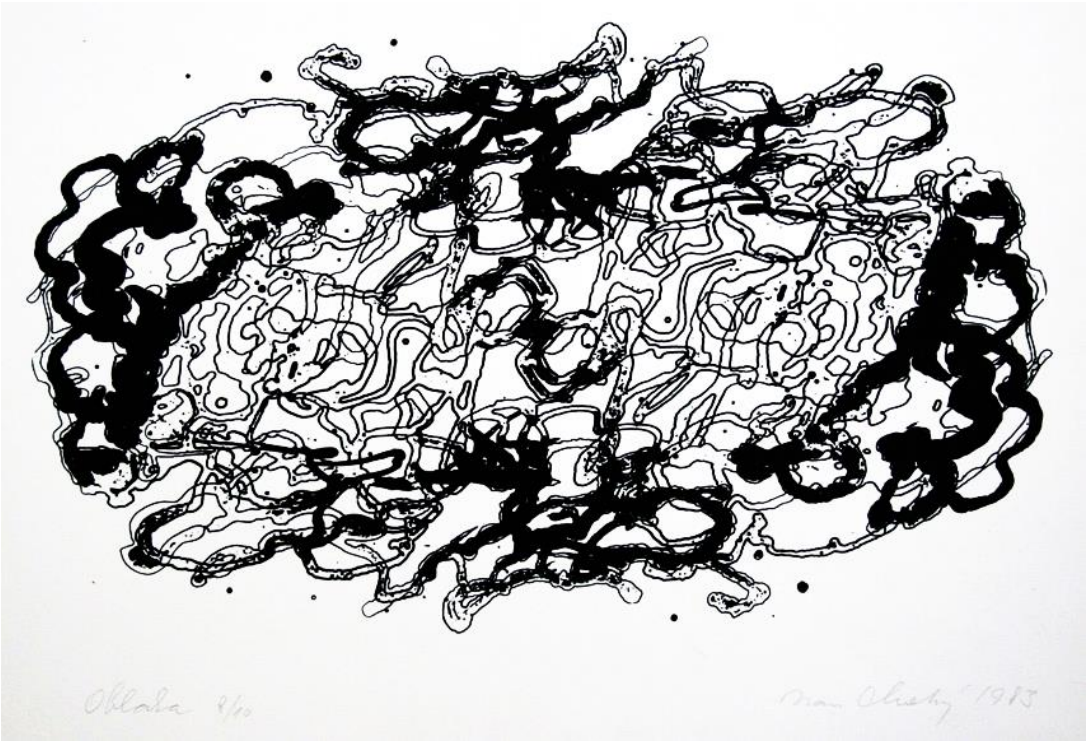
Obr. 18. Návrhy na obaly gramogonových desek, 70. léta, 26 × 26 cm



Obr. 19. Segmenty čtverce a kruhu soukromý tisk, 1971, 21 × 15 cm



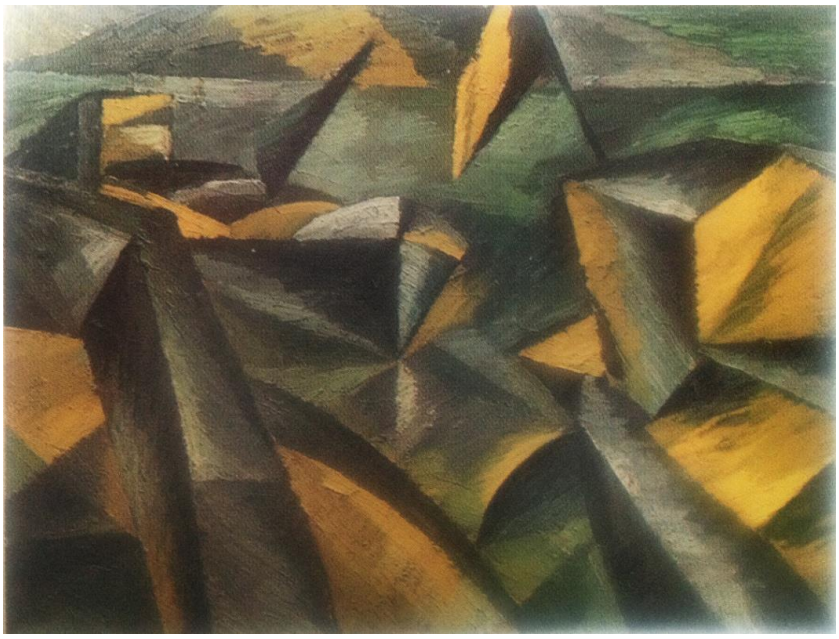
Obr. 20. Segmenty čtverce a kruhu, soukromý tisk, 1971, 21 × 15 cm



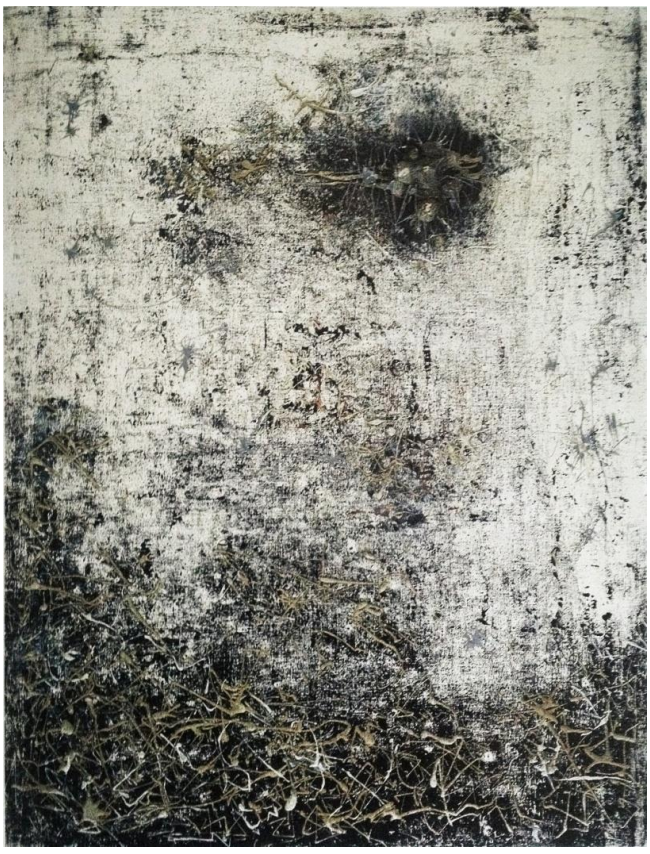
Obr. 21. Oblaka, sítotisk, 1983, 28,8 × 48 cm

Obr. 22. Oblaka, sítotisk, 1983, 24 × 36,3 cm

4.3 Miloš Urbásek



Obr. 1. Přístav, olej, plátno, 1959, 49,5 × 64,5 cm



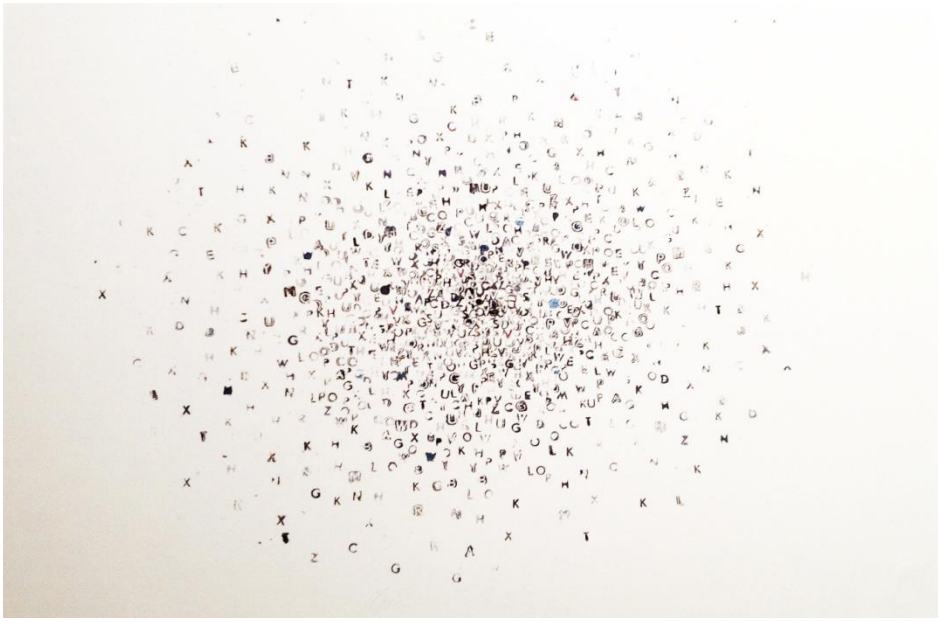
Obr. 2. Obraz, dripping, syntetické laky, olej, písek, plátno, 1959, 72,5 × 60 cm

Obr. 3. Lept, lept, akvantita, ruční papír, 1964, 31,5 × 31,5 cm

Obr. 4. Lept,lept, akvantita, ruční papír, 1964, 31,8 × 31,2 cm

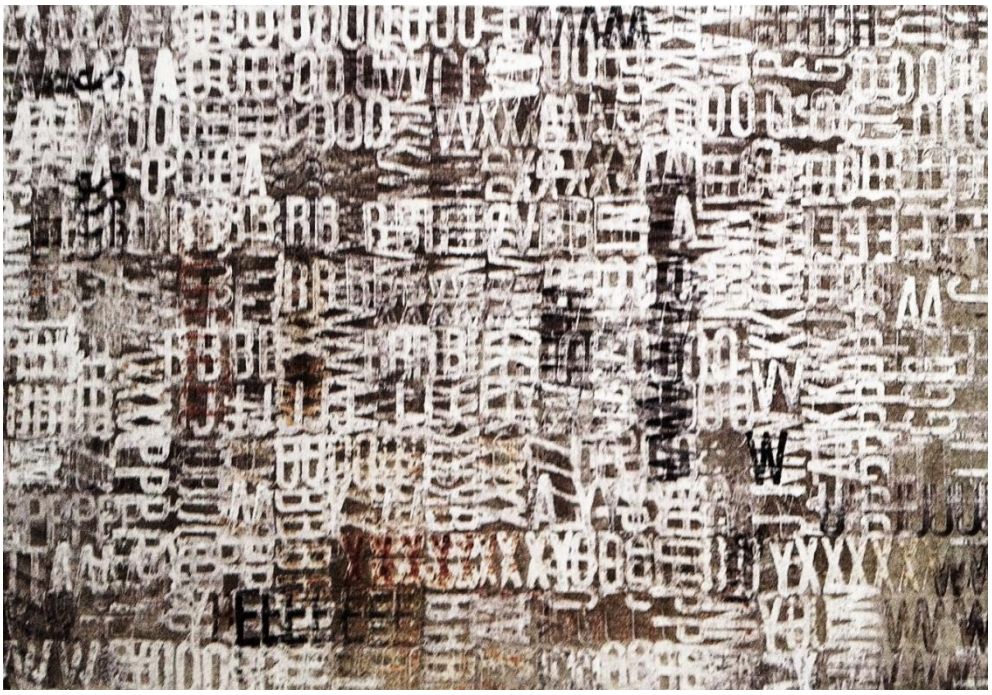
Obr. 5. Sei Solo (B-A-C-H), koláž, sololit, 1965, 129,6 × 99,5 cm

Obr. 6. Pomník, oltář, útočiště, koláž, sololit, 1965, 118 × 150 cm



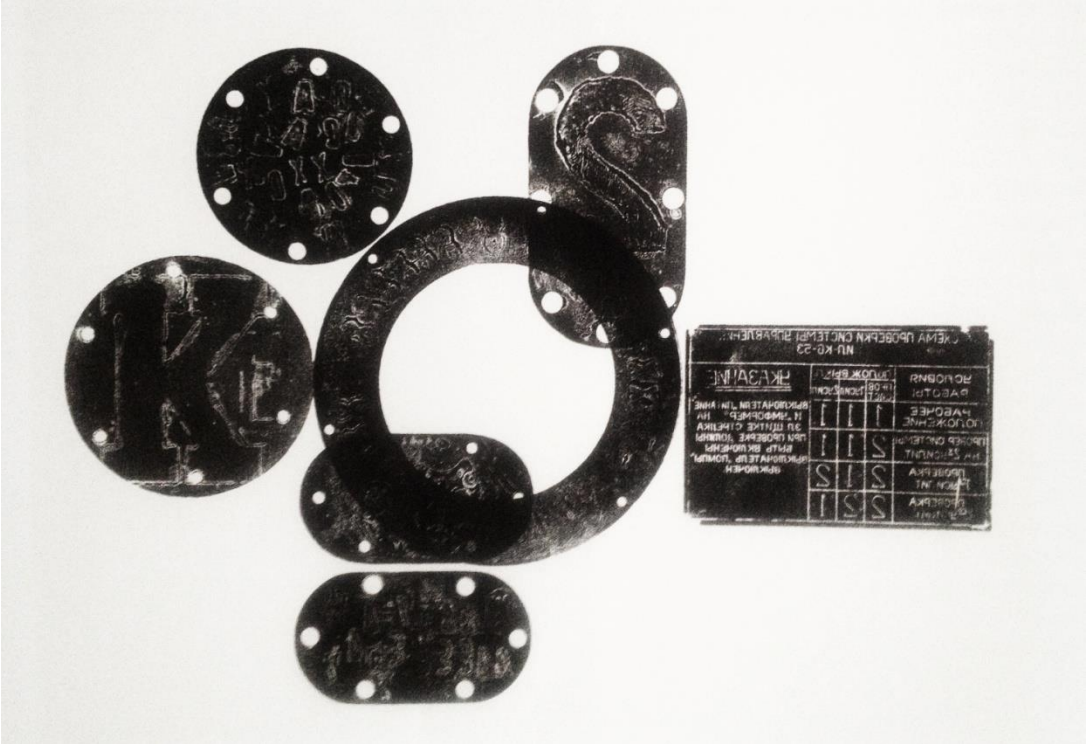
Obr. 7. Pole, razítkový monotyp, ruční papír, 1965, 42 × 59,8 cm

Obr. 8. Razítkový monotyp, monotyp, ruční papír, 1965, 59,8 × 41,3 cm

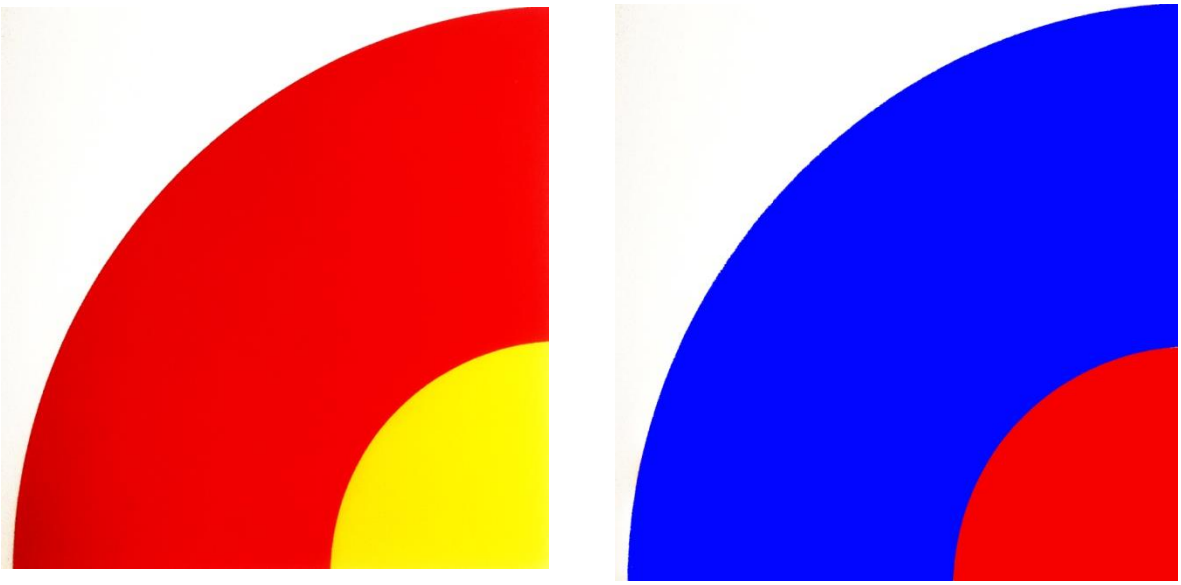


Obr. 9. Čtvrtá tabulka, razítkový monotyp, ruční papír, 1965, 41,5 × 60 cm

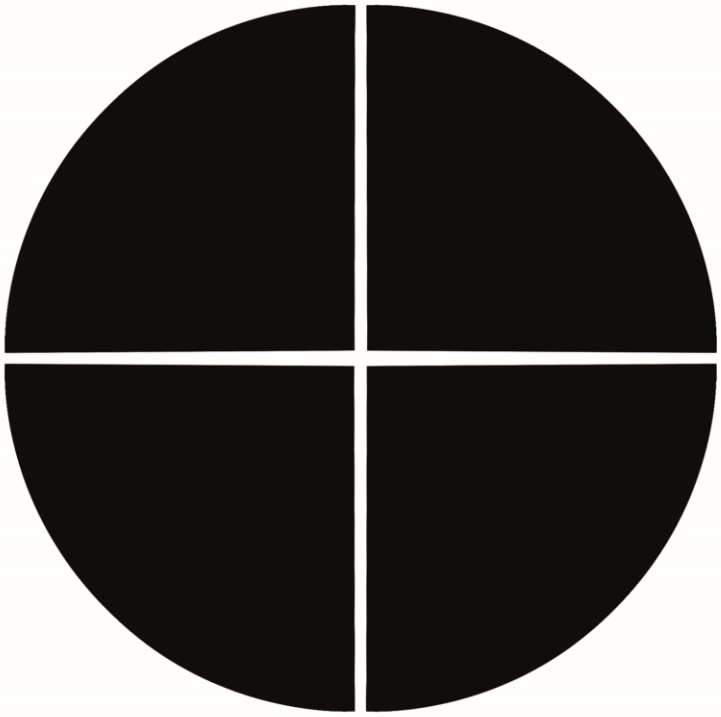
Obr. 10. Šifra XIV, monotyp, ruční papír, 32 × 43,5 cm



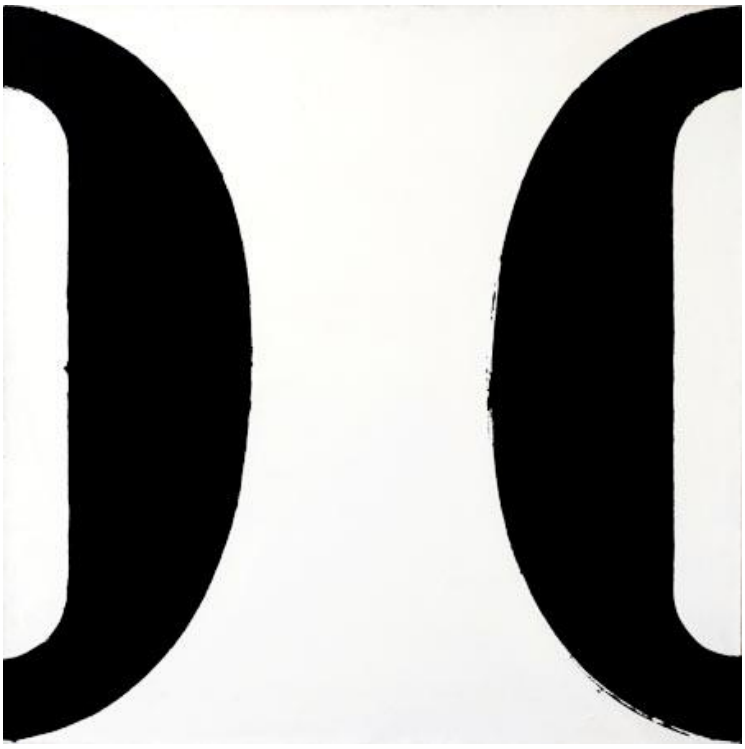
Obr. 11. Šifrovací stroj II, monotyp, ruční papír, 1965, 36,5 × 50,5 cm



Obr. 12. Série O–5, serigrafie, karton, 1969, 59,3 × 59,3 cm

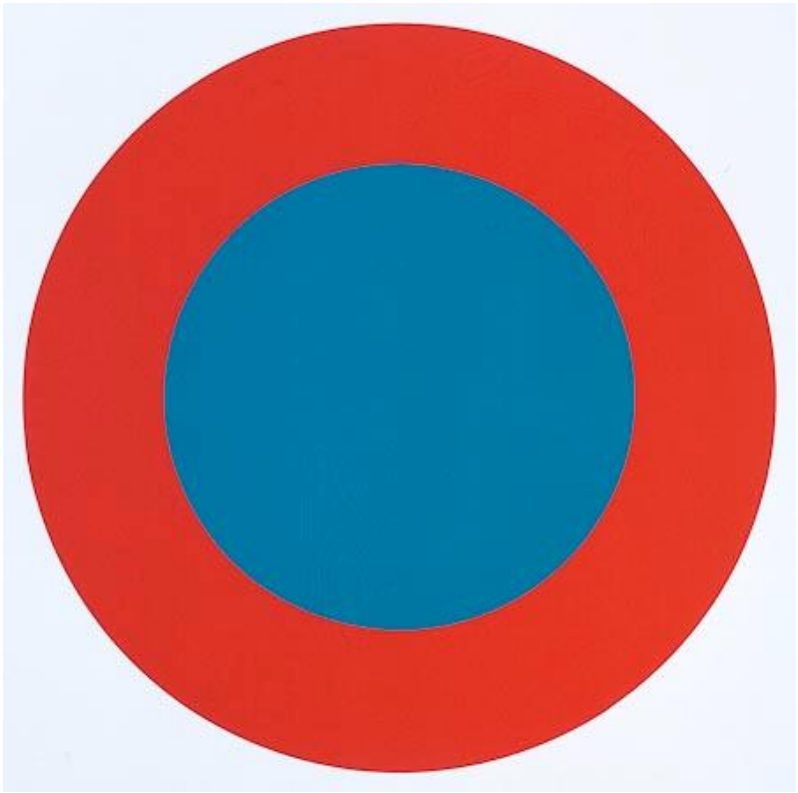


Obr. 13. Série O-III, serigrafie, karton, 1968–1969, 70 × 70 cm



Obr. 14. Téma O, latex, plátno, 1965, 97 × 97 cm

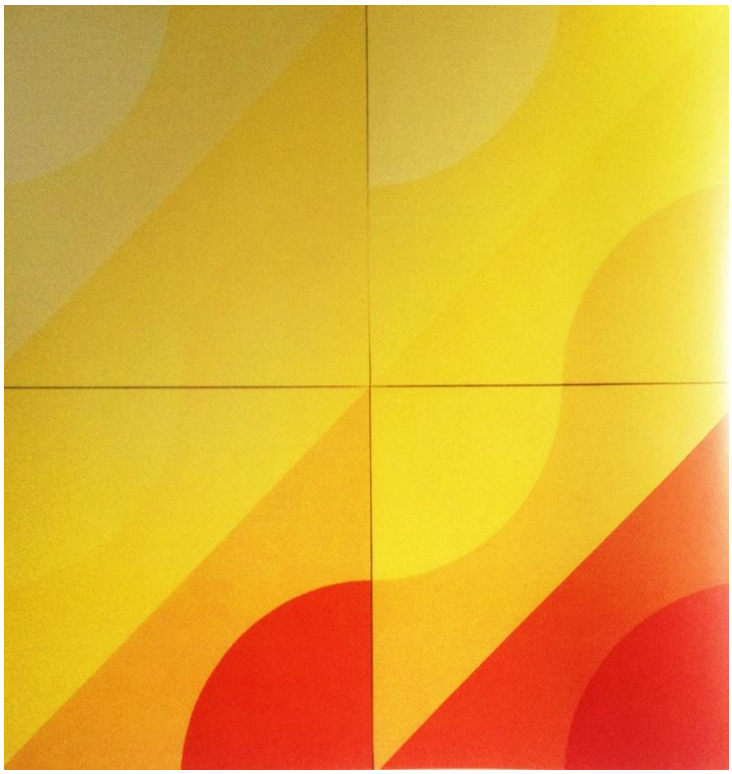
Obr. 15. Téma O, latex, plátno, 1966, 95 × 94 cm



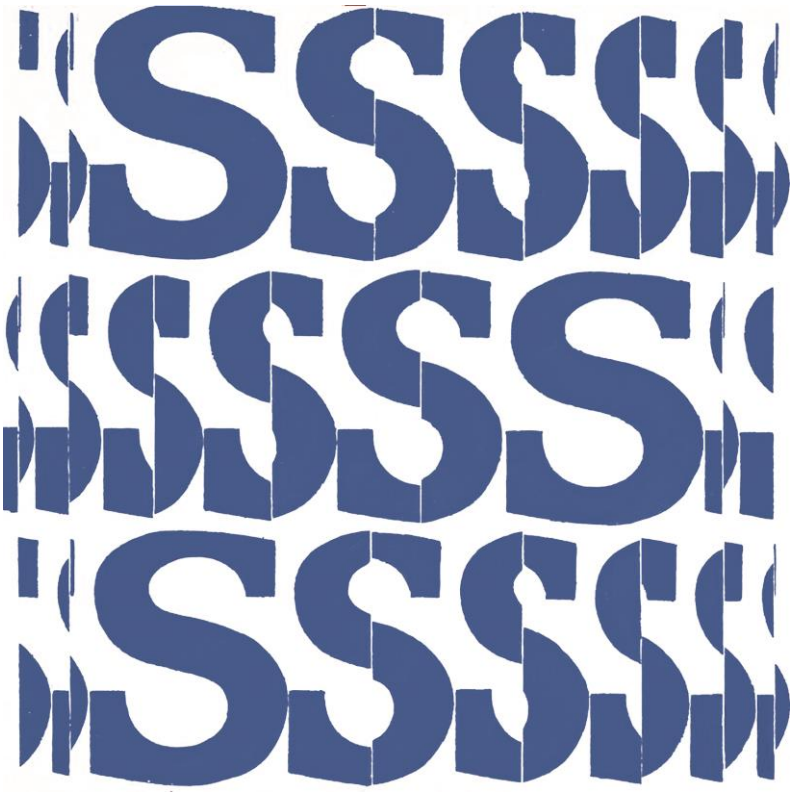
Obr. 16. Serie 0–VIII, serigrafie, karton, 1970, 70 × 70 cm

Obr. 17. Pocta Albersovi, serigrafie, karton, 1973, 70,5 × 70,5 cm

Obr. 18. Z mapy Pocta El Lisickému, serigrafie, karton, 1972, 59,3 × 59,3 cm

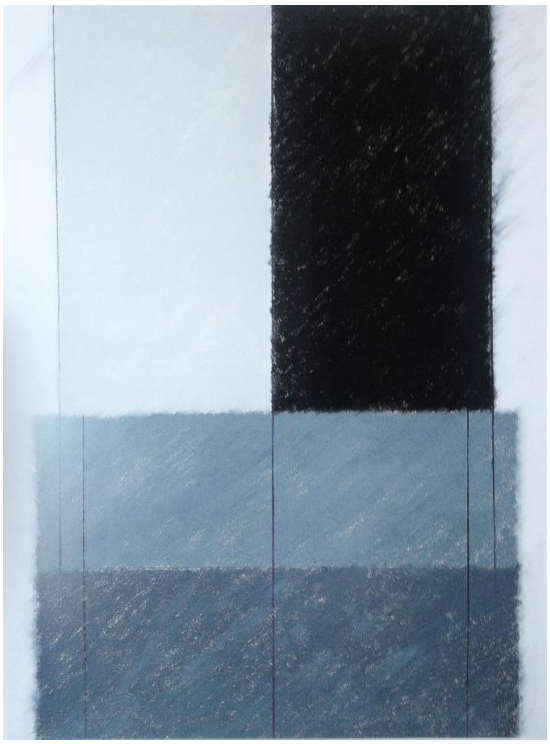


Obr. 19. Východ-Západ I–IV, akryl, plátno, 1976, 200 × 200 cm



Obr. 20. Téma S – V, latex, plátno, 1965, 95,5 × 96,5 cm

Obr. 21. K-84-27, olejový pastel, ruční karton, 1984, 100 × 70 cm



Obr. 22. K-88-04, olejový pastel, ruční papír, 1988, 107 × 78,5 cm

II. PRAKTICKÁ ČÁST
EDIČNÍ ŘADA KNIH MINIGRAFIE

5 KOMPOZICE KNIH

„MINIGAFIE – *Skrytí umělci české geometrické abstrakce“* je koncipována jako ediční řada autorských knih o Ivanu Chatrném, Miloši Urbáskovi a Lubomíru Přibylovi, které navazují na knihu o Květě Pacovské. Celkem se tedy jedná se o čtyři knihy, kdy první kniha o Květě Pacovské byla vytvořena v rámci bakalářské práce, zbylé tři knihy jsou dílem práce diplomové. Knihy představují mono (mini) nahlédnutí do duše umělců, které obdivuji a jejichž originalita a význam zatím nejsou adekvátně doceněny.

Důležitou součástí tvorby MINIGRAFIE bylo detailní studium jazyka vyjadřovacích prostředků jednotlivých osobností. Tento jazyk se potom odrazil ve volbě barevnosti, typu materiálu, charakteristická typografii a ostatních atributů knihy.

Všechny čtyři knihy jsou součástí knižního boxu.

Každá kniha se skládá z desek a knižního bloku. Na hřbetu knihy je uveden název MINIGRAFIE a příslušné jméno výtvarníka.

Obálka obsahuje jméno umělce v grafické podobě, zpracované výsekem. Předsádka není tvořena obvyklým dvojlistem, nýbrž trojlistem 160 × 160 × 156 mm. Přední a zadní předsádka má atypickou klopu, která po složení směrem dovnitř mění barvu výseku na obálce/deskách knihy. U Ivana Chatrného byla zvolena barva bílá, u Lubomíra Přibyla barva stříbrná a u Miloše Urbáska potom barva černá.

Klopa přední předsádky obsahuje vždy fotografii umělce a stručnou charakteristiku jeho tvorby. Na klopě zadní předsádky je rovněž fotografie a krátký text o MINIGRAFII.

Součástí knihy je několik vakátů, v předním i v zadním díle knihy.

Knižní blok obsahuje všechny potřebné náležitosti, včetně copyrightového záznamu. Lichá strana je věnována úryvkům z rozhovorů a článků, mající za cíl charakterizovat daného umělce, a popis díla, které vidí divák na straně sudé. Poslední listy knihy uvádějí vždy stručný životopis výtvarníka, výběr ocenění, výběr z výstav, zastoupení ve sbírkách a použité zdroje.

5.1 Materiál, rozměr knih, font písma (k praktické části)

Pro tisk knižního bloku jsem zvolila papír Munken Polar Rought gramáž 170. Obálka a knižní box jsou tištěny na papíru Munken Polar Rought 300 g.

Každá kniha obsahuje 54 listů včetně vakátů. Rozměr knihy je 160 × 160 mm. Uvnitř knižního bloku je dvakrát použit trojlist 160 × 160 × 156 mm.

Font písma je totožný s tím, který jsem použila u první knihy o Květě Pacovské, tj. bezpatkový font Tabac Sans od Tomáše Brousila.

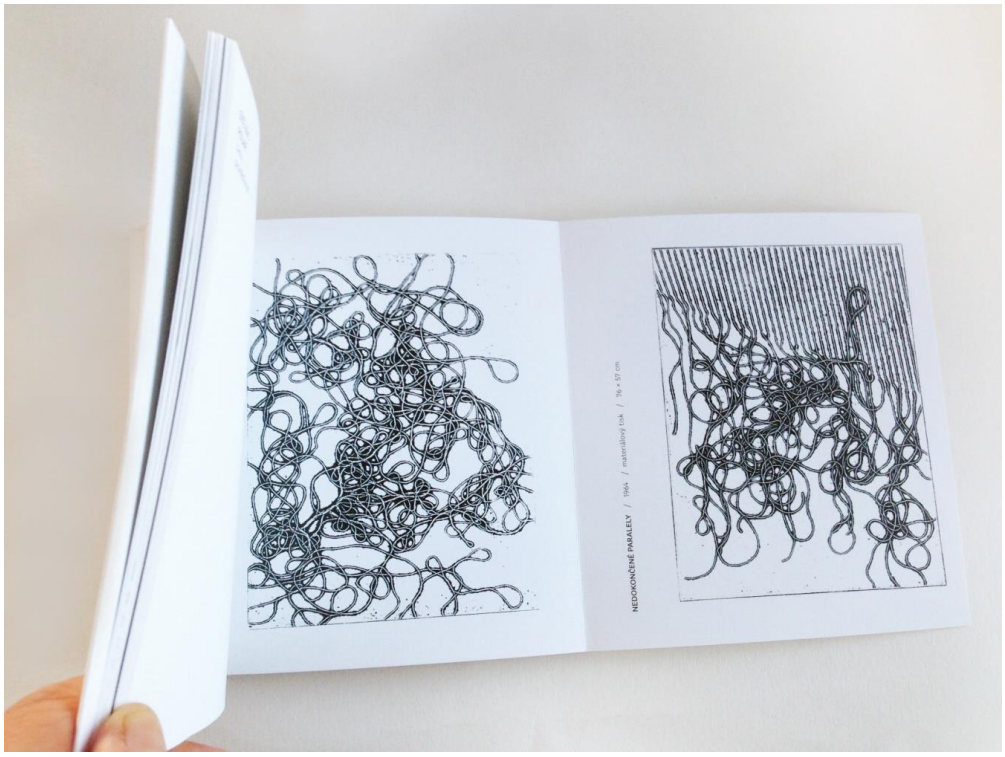
6 ZÁVĚR K PRAKTICKÉ ČÁSTI

Cílem ediční řady „MINIGAFIE – *Skrytí umělci české geometrické abstrakce*“ je předložit čtenáři vizuální medailon charakterizující každého z umělců minimalistickou grafickou formou.

7 OBRAZOVÁ PŘÍLOHA K PRAKTICKÉ ČÁSTI

ROZMNOŽITELNOST
A SERIÁLNOST

LUBOMÍR PŘIBYL
Určujícím rysem tvorby Lubomíra Přibyla jsou rozměrné
monumentální reliéfy, ale také grafické listy.
Jako jedinou materiál si autor zvolil serielně vypínané sítě a provazy.
V netradičních grafických materiálových matricích je nahradily
stěny nebo nitě.
V letech 1959–2012 uspořádal třicet dva samostatných výstav.
Práce Lubomíra Přibyla jsou zastoupeny v řadě domácích
a zahraničních galerií i v soukromých sbírkách.
Žije v Praze.


NEDOKONČENÉ PARALELY / 1994 / materiálový tisk / 76 × 57 cm

PACOVSKÁ

Květa Pacovská | MINIGRAFIE
Miloš Urbásek | MINIGRAFIE
Ivan Chatrný | MINIGRAFIE
Lubomír Přibyl | MINIGRAFIE

8 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

BRABLCOVÁ, Natalie. 1997. *Ivan Chatrný*. 195 s. ISBN ISBN 978-808-5051-193

BREGANTOVÁ, Polana. Dějiny českého výtvarného umění. Vyd. 1. Editor Rostislav Švácha, Marie Platovská. Praha: Academia, 2007, s. 537–1140. ISBN 80-200-1488-8.

DAŇKOVÁ, Johana. *České geometrické a konkrétní umění a Klub konkretistů 2* – Olomouc. 2008. Bakalářské práce.

Dějiny umění. Malířství. Sochařství. Architektura. 1. vyd. Praha: Argo, 1998, 319 s. ISBN 80-720-3076-0.

EČEROVÁ, Michaela. Výstava Nová citlivost. 2010. Bakalářská práce.

FIALA, Jiří a Jiří VALOCH. *Lubomír Přibyl*. Fotografie Štěpán Aussenberg. Překlady do angličtiny Richard Drury. Praha: Gallery, 2006. 373 s. ISBN 80-86990-02-8.

HARTMAN, Ivan. *Nechodím se dívat do Národní galerie, jestli můj obraz svěsili, říká malíř Stanislav Diviš* [online]. 2010, aktualizováno 2014. [vid. 20. 4. 2015] Dostupné na http://art.ihned.cz/c1-43517940-nechodim-se-divat-do-narodni-galerie-jestli-muj-obraz-svesili-rika-malir-stanislav-divis

HARTMANN, Antonín. *Katalog výstavy Sex fran Prag (Načeradský, Pauzer, Plíšková, Přibyl, Slavík, Štormová)*. Konstforum Norrköping, 1968.

HEJDÁNEK, Ladislav. O umění. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2014, 141 s. ISBN 978-80-7298-499-2.

HLAVÁČEK, Josef a Jan SEKERA. *Český konstruktivismus 60. let a jeho vyznění: Poesie racionality / Konstruktivní tendence v českém umění šedesátých let.* 1994

CHÁRA, Jan. *Joska Skalník – Rapsodie v modré* [online]. [vid. 2015-04-24]. Dostupné z: http://www.panelplus.cz/cz/268.joska-skalnik-rapsodie-v-modre

JAROŠOVÁ ŠTRUPLOVÁ, Soňa. Tvorba Adrieny Šimotové. 2011. Diplomové práce.

JŮZA, Jiří (ed.). *Miloš Urbásek*. Publikace u příležitosti stejnojmenné výstavy. Texty: Kamil Drabina, Eduard Ovčáček, Jiří Valoch. Ostrava: Galerie výtvarného umění v Ostravě, 2008. ISBN 978-80-85091-83-0.

KOLÍBAL, Stanislav. *K problémům Nové citlivosti.: Sborník příspěvků k diskusi o šedesátých letech.* Galerie výtvarného umění Litoměřice, 1994.

KRATINA, Radoslav. *Skutečný pohyb jako možnost: Katalog společné výstavy se Zdeňkem Sýkorou.* Praha: 1988.

LAHODA, Vojtěch. *Od kamene ke světlu: K rané tvorbě Václava Boštíka*. 1990.

LAHODA, Vojtěch, Mahulena NEŠLEHOVÁ, Marie PLATOVSKÁ, Rostislav ŠVÁCHA a Jaroslav HAVEL. Dějiny českého výtvarného umění 1899 - 1938. 1. vyd. Praha: Academia, 1998, 393 s. ISBN 80-200-0587-0.

MAŠKOVÁ, Martina a Marián VOJTEK. *Novinář Hans-Peter Riese: Od podpory umění k Chartě 77* [online]. 15. 6. 2011. [vid. 20. 4. 2015]. Dostupné na http://www.rozhlas.cz/radio_cesko/kultura/_zprava/novinar-hanspeter-riese-od-podpory-umeni-k-charte-77--908284.

MILER, Karel. *Katalog samostatné výstavy v Síni Fronta*. Praha, listopad 1964.

NEŠLEHOVÁ, Mahulena. *Poselství jiného výrazu: pojetí „informelu" v českém umění 50. a první poloviny 60. let.* Praha: Base, 1997, 286 s. ISBN 80-902-4810-1.

PADRTA, Jiří. Křižovatka. Galerie Václava Špály v Praze, 1964.

PARSCH, Arnošt, Alois PIŇOS a Jaroslav ŠŤASTNÝ. *Náhoda, princip, systém, řád: Poznámky k odrazu přírody v současné hudbě.* Brno: 2004.

PEČÍRKA, Jaromír. *O diagonálách. Recenze výstavy v Síni Fronta*. Týdeník Květy, roč. 15, č. 1, 9. ledna 1965.

PODHRÁZSKÁ DUŠKOVÁ, Lucie. *Výtvarník a grafik Josef Skalník v galerii ST.VOL* [online]. [vid. 2015-04-24]. Dostupné z: http://www.nekultura.cz/vytvarne-umeni-pozvanka/vytvarnik-a-grafik-josef-skalnik-v-galerii-st-vol.html

POHRIBNÝ, Arsén. KK po dvaceti letech. In: 1989.

POSPISZYL, Tomáš. Přibylova úhlopříčka – Poodkrytí dějin českého modernismu. *Kulturní týdeník A2*, č. 11, 14. 3. 2007.

PRIMUS, Zdeněk. Umění je abstrakce: česká vizuální kultura 60. let. 1. vyd. Praha: Kant, 2003, 328 s. ISBN 80-862-1730-2.

RAINOVÁ, Gabriela. *Geometrické formy v nekonečném množství tvarových variací.* 2013. Diplomová práce.

ROJKOVÁ, Alžběta. *Výtvarné uskupení a umělecký kritik: Klub konkretistů*. 2009. Diplomová práce.

Rozhovory autorky s Lubomírem Přibylem, 13. 11. 2013, 7. 8. 2014.

SLUNEČKOVÁ, Eva. *Struktury v malbě Pavla Hayeka – Širší předpoklady strukturalistického východiska*. 2012. Bakalářská práce.

SMOLÍKOVÁ, Noemi. *Abstrakce odcizená sama sobě: Podoba a smysl malby v současném umění.* Praha: Akademie výtvarných umění, 1994.

Současné české umění – Generační paralely II, Galerie MIRO, soubor formátu PDF. [online]. [vid. 2015-04-24].

SÝKOROVÁ, Natalie. *Ivan Chatrný*. 1. vyd. Louny: Galerie Benedikta Rejta, 2012, 199 s. GBR, 12. sv. ISBN 978-808-5051-193.

ŠETLÍK, Jiří. *Počátky činnosti tvůrčích skupin a jejich význam: Česká kultura na přelomu 50 a 60. let*. Praha: GHMP, 1988.

ŠEVČÍK, Jiří, Pavlína MORGANOVÁ a Dagmar SVATOŠOVÁ (eds.). České umění 1938–1989: (programy, kritické texty, dokumenty). 1. vyd. Praha: Academia, 2001, 520 s. ISBN 80-200-0930-2.

ŠMEJKAL, František. České imaginativní umění. 1. vyd. Praha: Rudolfinum, 1996, 693 s. ISBN 80-902-1941-1.

ŠOSOVÁ, Jitka. *Vliv Kazimíra Maleviče na české výtvarné umění šedesátých let*. 2011. Bakalářská práce.

ŠRUT, Pavel. Příšerky a příšeři – Ilustrace knihy. 2013. Bakalářská práce.

TETIVA, Vlastimil. České umění XX. století. [Díl II], 1940–1970: 6. 5. – 29. 10. 2006. Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou, 2003.

Tisková zpráva k výstavě International Prints, Pratt Graphic Center, New York, 1965.

VALOCH, Jiří. *Katalog výstavy Nové výtvarné postupy*. Brno: Dům umění města Brna, 1967.

VALOCH, Jiří. 1989. *Miloš Urbásek*. Brno: Dům umění, nestr. ISBN 80-700-9004-9.

VALOCH, Jiří. *Výstava Nová citlivost: Sborník příspěvků k diskusi o šedesátých letech*. Litoměřice: Galerie výtvarného umění Litoměřice, 1994.

VALOCH, Jiří. *Ivan Chatrný: katalog k výstavě Ivana Chatrného a Dalibora Chatrného, Praha 14. října – 30. listopadu 1997*. Praha: České muzeum výtvarných umění, 1997, 55 s. ISBN 80-705-6063-0.

VALOCH, Jiří. *Dílo Miloše Urbáska* [online]. Brno, 1989, Bratislava, 2000. Dokument formátu PDF (nestr.) [vid. 20. 4. 2015]. Dostupné na http://urbasek.com/jiri-valoch-dilo-milose-urbaska.pdf

VALOCH, Jiří. *Grapheion.cz*, internetové noviny o umění grafiky, knihy, tisku a papíru [online]. 2007. [vid. 20. 4. 2015] Dostupné na www.grapheion.cz.

VALOCH, Jiří, Jiří MACHALICKÝ a Juraj MOJŽÍŠ. Eduard Ovčáček 1956–2006. Praha, 2007.

VÍCHOVÁ, Ilona. *Lubomír Přibyl, obrazy a materiálové tisky od šedesátých let po současnost*. [online] Text k výstavě v Topičově salonu, 2012 [vid. 20. 4. 2015] Dostupné na http://www.grapheion.cz/index.php?akce=vypis&link=2012010027.

[online]. [cit. 2015-04-24]. Dostupné z: http://www.panelplus.cz/cz/268.joska-skalnik-rapsodie-v-modre

[online]. [cit. 2015-04-24]. Dostupné z: http://www.nekultura.cz/vytvarne-umeni-pozvanka/vytvarnik-a-grafik-josef-skalnik-v-galerii-st-vol.html

[online]. [cit. 2015-05-13]. Dostupné z: http://lubomirpribyl.cz/

[online]. [cit. 2015-05-13]. Dostupné z: http://ivan.chatrny.cz/

[online]. [cit. 2015-05-13]. Dostupné z: http://urbasek.com/

[online]. [cit. 2015-05-13]. Dostupné z: www.grapheion.cz

[online]. [cit. 2015-05-13]. Dostupné z: www.h-aluze.cz

[online]. Vyd. 1. 291 s. [cit. 2015-05-13]. ISBN 80-716-9608-0. Dostupné z: www.creativoas.cz/autori/132-jiri-hilmar

[online]. [cit. 2015-05-13]. Dostupné z: www.zdeneksykora.cz