MASARYKOVA UNIVERZITA

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

Katedra výtvarné výchovy

Předměty v prostoru

Bakalářská práce

Brno 2016

Vedoucí práce: Mgr. et Mgr. MgA. Ondřej Navrátil, PhD.

Autor práce: Magdalena Ostrá

Bibliografický záznam

OSTRÁ, Magdalena. Předměty v prostoru: bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, Fakulta pedagogická, Katedra výtvarné výchovy, 2016. Vedoucí bakalářské práce: Mgr. et Mgr. MgA. Ondřej Navrátil, PhD.

Anotace

Hlavní částí mé bakalářské práce je série maleb na téma Předměty v prostoru. Část praktická je tedy sestavena ze série obrazů, které se postupem času proměňují a je na nich vidět pozvolná změna záměru mé tvorby. Na začátku je to zaujetí více prostorem, poté se zaměřuji spíše na detail předmětu. V mé tvorbě mě především zajímají obyčejné předměty, které v běžném životě vidíme, tyto předměty poté stavím do jiného prostoru, občas i do jiného úhlu, tím vznikají z obyčejných předmětů ty neobyčejné, nad kterými více přemýšlíme. Teoretická část slouží jako doprovodný a vysvětlující text k mé tvorbě. Nejobsáhlejší kapitola mé práce se zaměřuje na sledování vývoje mé tvorby a také přibližuje určité tendence interpretace umění, které mi jsou blízké a shledávám v nich určitou souvislost s mojí vlastní tvorbou. V podkapitolách poté rozebírám vývoj abstrakce a zátiší, které pro mě mají inspirační charakter. Část věnuji i autorům, kteří svojí tvorbou u mě zanechali velký kus obdivu. V kapitole osobního charakteru poté přibližuji moje obrazy a důležité momenty tvorby. Zde se také věnuji vztahu mezi mnou a předměty, prostorem, časem a pojetím dokončenosti.

Annotation

The main part of my work is a series of paintings on the topic of objects in space. The practical part is therefore composed of a series of images that will transform over time and we can see slow change in the intention of my work. At the beginning, it is attracting more with space, then focus more on the detail of the subject. In my work I am particularly interested in the ordinary objects that we see in everyday life, then I put these items into another space, sometimes even in a different angle, that arise from the ordinary things extraordinary, over which more thinking. The theoretical part serves as an accompanying explain text to my work. The most extensive chapter of my work focuses on monitoring the development of my work, and also brings the interpretation of certain tendencies of art that are close to me and I find in them a certain relationship with my own work. In subchapters then analyze the development of abstraction and still life, which for me are inspirational character. Part is also dedicated authors who his oeuvre in my left big piece of admiration. In the chapter of personal character I am approaching then my paintings and important moments of creation. There is also devoted to the relationship between myself and objects, time, space and concept to completion.

Klíčová slova

Cyklus, malba, předmět, prostor, osobitost, abstrakce, zátiší

Keywords

Cyklus, painting, object, space, personality, abstract, still life

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a použila jsem přitom jen uvedenou literaturu, další zdroje v souladu s Disciplinárním řádem pro studenty Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity a zákonem č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů.

V Brně dne 25. března 2015 .....

Magdalena Ostrá

Poznámka:

Hlavní částí této bakalářské práce je praktický umělecký výkon sestávající ze série maleb. Předložený text má doprovodný charakter k praktické části bakalářské práce.

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala především Mgr. et Mgr. MgA. Ondřeji Navrátilovi, PhD., který mi naslouchal, vždy mi dobře poradil a našel si na mě čas. Dále bych ráda poděkovala Mgr. Marianně Petrů, bez níž bych to nikdy nedopracovala do konce, je mi věčnou inspirací a podporou. Mé poděkování patří také rodině a příteli za trpělivost, ochotu a snahu o porozumění.

OBSAH

1. ÚVOD 9

2. CELEK JAKO UMĚNÍ.....10

2.1 SOUČASNÉ UMĚNÍ 10-11

2.2 KOŘENY 12

2.2.1 PROMĚNA ABSTRAKCE 12-17

2.2.2 PROMĚNA ZÁTIŠÍ 17-20

2.3 SOUČASNÍ UMĚLCI 20-21

2.3.1 LUC TUYMANS 21-23

2.3.2 JAN MERTA 23-25

2.3.3 JAN POUPĚ 25-26

3. PROMĚNY 26-28

3.1 PROSTOR 28-29

3.2 PŘEDMĚT 29

3.3 ČAS 30

3.4 DOKONČENOST 31

4. ZÁVĚR 32

5. POUŽITÁ LITERATURA 33-34

6. SEZNAM PŘÍLOH 35

7. PŘÍLOHY 36-45

1. ÚVOD

V mé bakalářské práci se budu snažit přiblížit moji tvorbu v podobě série maleb na téma Předměty v prostoru. Tato část mé praktické části je hlavním bodem a zároveň tažnou silou mojí práce. Cílem mojí práce je nejen přiblížení mojí tvorby, ale také poukázání na určité důležité momenty, které v průběhu nastaly. Ráda bych ukázala, jak obyčejný předmět, který každý z nás vídá denně, je vlastně neobyčejný a jak se nad ním dá dlouze přemýšlet, pokud jej uvedeme do např. jiného prostoru či úhlu, ze kterého není na první pohled úplně pochopitelné, o jaký předmět se jedná. Má díla tak mají přiblížit nejen neobyčejnost obyčejného, ale i touhu zapřemýšlet nad tím, o co se jedná.

Druhou částí mé bakalářské práce je část teoretická, ve které se snažím více vysvětlit a přiblížit moji tvorbu. Je rozdělena na více podkapitol. V první se zamyslím nad současným uměním a nad tím, co v dnešní době představuje, srovnávám své poznatky s knihou Cynthie Freelandové Teorie umění[1]. Poté přecházím k abstraktnímu umění, k jeho kořenům a rozvoji a k zátiší a jeho vývoji v dějinách. Na tuto kapitolu jsem se obzvláště zaměřila, jelikož mi připadá naprosto podstatná pro vysvětlení mé tvorby. Je to právě zátiší a abstrakce, díky kterým rozvíjím téma mojí práce. Část o současných umělcích je zde nepostradatelnou součástí, ve které uvádím osobnosti, kteří mě svoji tvorbou naprosto uhranuli. V tomto bodě se obracím především na monografii Luca Tuymanse[2].

Poté jakoby opouštím naprosto teoretickou část a zaměřuji se více na momenty, které ovlivnily moje malby. Jde především o náhled do mého nitra a toho, jak věci cítím, a jak je vybírám. Představím zde moji tvorbu, čím se zabývám a jak se s postupem času proměňovala. Prostor je podkapitolou, bez které by nedávalo nic smysl. Prostor je v mé práci nutností. Část o předmětech poskytuje prostor nad zamyšlením, že pokud se stane určitý předmět součástí našeho zájmu, je jedno, o jaký předmět se jedná, jsme jím naprosto pohlceni. Do třetí části jsem zahrnula pojem času, jeho plynutí, a jak je důležité, že zrovna v určitém čase něco tvoříme. Poslední textovou částí mé práce, kterou jsem doplnila jako poslední při finální úpravě, je o dokončenosti a vůbec o podstatě dokončenosti. V mé tvorbě jsem totiž zjistila, jak nesnadné je něco do určitého termínu dokončit, pokud je to vlastně vůbec možné.

---

[1] FREELAND, Cynthia A. *Teorie umění*. Praha: Dokořán, 2011, 190 s. ISBN 978-80-7363-164-2

[2] STACK, John. *Luc Tuymans*. V Londýně: PHAIDON PRESS, 2003, 260s, ISBN: 908 0 7148 4298 1

2. CELEK JAKO UMĚNÍ

Umění a co je to umění, to je to, co si v této kapitole kladu. Zda vše, co vidíme a co nám předloží je umění, či je to spíše o osobním cítění a o tom, co považuje my sami za kvalitní. Přece jen, pokud se nám obraz nelíbí, tak si ho nekoupíme ani pokud by nám někdo vykládal, jak je to cenné dílo a za tuto výhodnou cenu se již nikdy neobjeví.

V podkapitolách dále rozebírám rozvoj abstrakce a zátiší, jelikož při svém hledání jsem zjistila, že je třeba zkoumat nejen to, co vidíme dnes, ale i to, jaká je historie díla, co mu předcházelo a jak se vše rozvíjelo. Dále jsou se zaměřila především na současné umělce, jejich tvorbu, styl a co pro mě znamenají. Jedná se hlavně o Luca Tuymanse, který mě svými díly zaujme vždy a znova, i když dané dílo znám už velmi dlouho.

2.1 SOUČASNÉ UMĚNÍ

Současné umění je v dnešní podivné době vnímáno různě. Máme mnoho stylů, ze kterých se umělci inspirují, mnoho ateliérů a výtvarných škol, kde se toto umění učí a ještě více knih, ze kterých můžeme vše vyčíst. Současné umění dává nejen možnosti ztvárnit vše okolo, dává nové možnosti zkoumání, dává nám možnost jiného vidění. Případné umění také můžeme vidět na vlastní oči potažmo kdekoli. Exponáty jsou vystavované v galeriích, ale i na ulicích, na volném prostranství, na golfovém hřišti nebo dokonce existují i galerijní vozy hromadné dopravy. Se současným uměním se tak setkáváme všude a zároveň nikde. Nikde, to je to správné slovo, které to vystihuje. V galeriích je prázdno, okolo soch se lidé fotí jen tehdy, pokud zrovna ztvárňuje pohlavní orgány nebo je zde jiná podoba sexuálních narážek. Na otázku, proč se lidé nevěnují tvorbě soudobých autorů je odpověď téměř vždy stejná, a to taková, že tomu nerozumí. Nerozumí tomu, proč by chodili někam, kde jsou vystavené věci, které by zvládli udělat samy, obrazy, ve kterých nevidí smysl nebo fotografie, na kterých nevidí, nic zvláštního. Ale není současné umění právě o tomto? O tom tajemnu, proč to autor vlastně vytvořil, za jakým účelem, co k tomu použil, a co ho k tomu inspirovalo. Není to o tom, zamyslet se nad tím, proč se nám to vlastně třeba nelíbí, proč nás to až hnusí nebo proč se díky tomuto dílu cítíme tak, jak se cítíme. Je zajímavé, jak lidé dnes musí ve všem mít jasnou odpověď a bez ní se nedokážou hnout dál. Nejspíš když něco nejde dohledat na internetu tak to nestojí za nic a není třeba se nad tím dále zamýšlet. Naštěstí stále nacházím lidi a především děti, které o to mají zájem. Děti se stále ptají proč, ale když cíleně položíte

otázku: „Proč myslíš?", dostanete z dítěte naprosto nečekanou odpověď. Dětská fantazie nezná mezí. Dospělí zase více přemýšlí, hledají a uspokojují svoji potřebu poznání, pokud mají zájem.

Jak již jsem zmínila, je zde v současné době hodně různých stylů, plno variant od kterých se odrazit. Pro mě důležité a podstatné, co v dnešní době vnímám, je fakt, že současné umění je pro každého a každý může tvořit. Je to tak velké oproštění od svázanosti naprosto realistického úhlu pohledu. Je zde volnost tématu, volnost materiálu. Umělci se mohou tak soustředit plně na své pocity, které mohou ztvárnit tak, jak si přejí a ve finále, a tak tomu bylo vždy, jsou oni jediní, kteří mohou dílo sebekriticky zhodnotit. Nemusí se odpovídat nikomu a není zapotřebí vysvětlovat, proč to tak udělali, protože mají možnost volby. Celá tahle cesta vede za poznáním sebe sama a vlastního nitra.

Pokud bych se měla soustředit přímo na fakt, jak umění, ať už jakémukoli, rozumět a jak jej pochopit, líbí se mi nejvíce myšlenka od Cynthie Freelandové v její knize Teorie umění[3]. Zabývá se zde otázkou, co vše musíme znát, abychom dílu mohli porozumět. Také, co je důležitější, jestli fakta o životě autora, nebo jestli znalosti o tom, jak dané dílo vznikalo. Jestli se nemůžeme na dané dílo dívat a užívat si ho, prostě jen tak pro radost. Je zde tvrzení, že umění představuje nejlepší způsob, jak pochopit určitou kulturu. Ať už šáhneme do minulosti a představíme si pravěké malby, jsou to právě ony, které nám pomáhají pochopit kulturu lidí v té době. Jazyk umění samozřejmě není doslovný, je zde použita myšlenka, že porozumět umění je vlastně jako když se pokoušíme porozumět jinému člověku. Milovaného člověka dokážeme pochopit, dokážeme např. z jeho úsměvu vyčíst lásku, ale dokázali bychom popsat, proč zrovna v tomto úsměvu vidíme lásku? Rozumíme mu, díky naší předchozí znalosti, přesně tak můžeme pochopit umění - podle znalosti kultury a kontextu. Interpretace díla je tedy důležitá, jelikož nám pomáhá vysvětlit, jaký byl původní záměr a jak se projevuje. Interpretace samozřejmě může být odlišná, někteří kritici dokonce předkládají kritiku, kterou samotní autoři odmítají. Proto je zde otázka, do jaké míry je interpretace vhodná, pokud ji autor sám neuznává. Zde se s autorkou shoduji na jednom a to je to, že interpretace je vlastně vysvětlení, jak funguje dílo v komunikaci myšlenek, emocí a ideí. Interpretace se má opírat o podložené důvody, důkazy, měla by být smysluplná.[4]

---

[3] FREELAND, Cynthia A. *Teorie umění*. Praha: Dokořán, 2011, 190 s. ISBN 978-80-7363-164-2
[4] FREELAND, Cynthia A. *Teorie umění*. Praha: Dokořán, 2011, s. 123-124

2.2 KOŘENY

V mé dosavadní tvorbě, která se začala patřičně rozvíjet až studiem na vysoké škole, jsem se shledala s několika umělci, kteří mě svojí tvorbou naprosto uhranuli. Většinou se v jejich tvorbě prolíná téměř vše, jsou to malby postav, objektů, jsou zde malby zaměřené na detail i na velký prostor, nacházíme zde díla, které tvořily v delším časovém úseku i ty, které vznikaly mnohem rychleji. Většina z nich se věnuje i fotografiím či instalacím. Tito autoři netvoří žádný samostatný proud nebo směr, jejich díla vychází z jejich nitra, tvoří, jak to cítí a přesto jsou zde některé znaky podobné. Fascinují mě svým projevem a tím, jak se na jejich díla mohu dívat zas a znova. Jsou to především tahy štětcem, stínování a barvy, které jsou tak jemné a přitom tolik výrazné. Jsou to autoři jako Luc Tuymans, Jan Merta, Jan Poupě, František Kupka apod. U těchto autorů jsem poměrně dlouhou dobu hledala, kam je zařadit do historického kontextu, kde mohu hledat počátky jejich tvorby. Shledala jsem, že je nutno hledat spíše kousky, které poté tvoří jejich celek, než pouze jeden určitý směr, z něhož by vycházeli. Jejich podstata vychází z abstrakce a z její proměny, druhým pevným bodem je proměna zátiší.

2.2.1 PROMĚNA ABSTRAKCE

Abstraktní malířství je takový způsob malby, který se oddaluje od jakéhokoli vztahu k viditelné skutečnosti. Opěrnými body jsou zde barva, tvar a linie. Linie a struktura vstupují na místo figurativního předmětu. Takový způsob bezpředmětné malby se stal výrazovým stylem 20. století. Abstraktní umění popisuje také definice francouzského teoretika Michela Seuphora: „Každé umění, které oprávněně posuzujeme pouze z hlediska harmonie, kompozice, řádu nebo disharmonie, dekompozice či svévolného nepořádku, je abstraktní."[5]

K abstraktnímu umění jako takovému ovšem nemůžeme přistupovat s pocitem, že je to jen kompozice barev či linie tvarů. Toto umění není ničím jednoduchým, není tu pouze otázka stylů, nanášení barvy apod. Abstraktní umění je různorodé a nevyvíjelo se souvisle v jedné linii.

Pokud bychom se dožadovali první stopy, kde abstraktní umění můžeme vnímat, byl by to kubismus. Ačkoli Picasso nebyl abstraktním malířem, on i jeho současníci se rozhodli k

[5] BENEŠOVÁ, Naďa. *Malířské umění od A do Z: dějiny malířského umění od počátků civilizace*. 2. vyd. Čestlice: Rebo, 2006, str.8

naprostému rozchodu s klasickou tradicí zobrazování. Picassovo dílo spočívalo v proniknutí vnější skutečnosti, v rozpitvání světa a odhalením něčeho nového a nepoznaného. Picasso i Braque promýšleli malířské prostředky k vytvoření iluze předmětů a prostoru na dvojrozměrných plátnech. Barva je zde redukovaná od škály šedi, hnědi po nevýraznou zelenou. Není zde patrný žádný pevný bod, vše je rozbito. Na tyto obrazy se ani člověk nemůže dívat s vědomím, že nahlíží na svět z jediného bodu, tuto představu oba umělci naprosto popírali. Kubistické obrazy se vystavovaly v malých galeriích v Paříži, kde je mohl spatřit jen omezený počet zájemců, v tomto se naprosto liší druhá skupina italských umělců, známá jako futuristé. Ti se snažili převážně o to, aby oslovili co neširšíi možnou skupinu zájemců, snažili se o vyvolání otázek mezi zájemci, otázky o vztahu mezi uměním a moderním životem. Tento směr zahájil manifest Le Figaro a to 20. října 1909. Futuristický jazyk je přímým výsledkem uměleckých pokusů zaznamenat roztříštěnost městského života, snaha o vnímání rychlosti, kdežto kubistický jazyk je podtrhnut výtvarným rozkladem, ztrátou hranic mezi předměty a prostorem. Toto téma je daleko od kavárenských zátiší nebo figurálních maleb, všechny tyto díla jsou ovšem přímou reakcí na rychle se měnící svět. V této době se rychle nerozvíjí pouze výtvarná scéna, ale také pole vědy, kdy právě v této době přichází známá teorie relativity od Einsteina.[6]

Před první světovou válkou se začalo vyskytovat několik typů abstraktního umění a to převážně v Paříži, která byla vnímána jako hlavní město západní kultury. Právě zde začal vystavovat svá díla Robert Delaunay. V Německu a Rusku se ale začali objevovat malíři, kteří se svojí tvorbou začali naprosto vymykat a odlišovat nejen tím, jak vypadaly, ale také tím, s jakým záměrem byly tvořeny. Osobnost Vasilij Kandinskij poté patří k jedním z těch, které můžeme považovat za tvůrce abstraktního umění. Jeho obrazy, které vytvořil na počátku 20. století mají nesmírnou škálu různých barev a malířských technik. Kandinskij opustil vnější jevy a díky tomu doufal, že bude blíže k divákovi a tyto vnější jevy mu pomohou ve sdělování pocitů. Přibližně ve stejné době se v Rusku objevuje umělec Kazimir Malevič, který fascinoval v uspořádání abstraktních tvarů. Jeho přísná geometrie obrazů se liší od uvolněnosti, kterou oplýval Kandinskij. Právě směr kubismu a futurismu byl inspirací pro Maleviče a z nich se také vytvořila jeho díla. Cíle obou umělců ale byly vlastně stejné, jednalo se o obrat k abstrakci, spatřovali v něm jak duchovní tak umělecké očištění. Malevič i Kandinskij chápali barvy jako pocity, sdíleli stejnou nutnost k obracení se k novému,

[6] STURGIS, Alexander. *Jak rozumět obrazům: malby a jejich náměty*. V Praze: Slovart, c2006, s. 238-241

nezávislému umění, měli zájem o mystické filozofie, chtěli dosáhnout univerzální pravdy. Revoluce v roce 1917 měla dopad na velkou část ruské společnosti, dramatický dopad zaznamenalo také umění. Umění převážně v Rusku tak bylo zpochybněno, nemohlo už být vnímáno stejně, byla zde velmi silná reakce na umělce, obracejícím se k abstrakci a tak umělci, do té doby vnímáni jako géniové, se začali zařazovat mezi nižší vrstvy.[7]

Neoplasticismus byl jako termín použit poprvé holandskými malíři Pietem Mondrianem a Theem vam Doesburgerem. Je to označení pro jejich přísné, geometricky abstraktní obrazy. Jejich obrazy tvoří čistě formální nebo výtvarné prvky, barvy, linie a plochy. Neoplasticismus je také směrem, který se objevil po skončení první světové války, je charakteristický pro holandskou volnou skupinu umělců založenou roku 1917 a nazvanou De Stijl, což je v překladu z holandštiny Styl. Skupina byla vedena právě umělci Pietem Mondrianem a Theem vam Doesburgerem. Tento styl se stal ikonou moderní doby právě pro onen čistý výtvarný jazyk. Modrian říkával, že cílem je umění rovnováhy a harmonie, nešlo mu úplně o výtvarný zájem, rovnováhu v obrazech pociťoval jako paralelu ke kosmické harmonii. Univerzální jazyk a schopnost sdělovat duševní pravdu měl společnou s ruským umělcem Kandinskim. Oba malíři také zaujímali, v té době poměrně populární, postoj k theosofii. Na Modriana měl vliv také matematik a mystik dr. Matthieu Schoenmaekers. Ačkoli Modrian s Kandinskim zaujímali stejné postoje, jejich tvorba se lišila. Není možné si toho nevšimnout, když Modrian zaujímal geometrickou strukturu v díle a Kandinskiho svět byl plný subjektivna a gestiky. Neoplasticismus byl uměním idealistickým. Byl to směr, který si přál být velmi nadčasový, přesto však dílo je výtvorem dané doby. Byl ovlivněm první světovou válkou a byly zde znát traumata z války. Tak, jako po první světové válce měl silný vliv na kulturu řád a stabilita, uplatňovaly se tyto dva pojmy i ve výtvarném projevu Modriana a van Doesburgara. Jejich díla tak můžeme vnímat i jako významnou roli při obnově západní civilizace, jako ukazující směr morální i civilizační, kterým měla Evropa vstoupit do nové etapy. Důležité je zmínit i to, že Modrian začal v roce 1942 žít v New Yorku. Po dvaceti letech, zkoumání svého stylu a inspirace velkoměstem se odklání od mezí neoplasticismu.[8]

V 50. letech 20. století dochází k největšímu rozmachu abstraktního expresionismu. Umělci převážně z New Yorku a jeho okolí byli přijati místní kritikou a označeni jako

[7] STURGIS, Alexander. *Jak rozumět obrazům: malby a jejich náměty*. V Praze: Slovart, c2006, s. 242-243
[8] Tamtéž, s. 244-245

významný krok k odlišení se s výtvarnou evropskou tradicí. Je zde vnímáno na první pohled zjednodušení kompozice, barev i tvarů, pozorování různých dosud nepoznaných malířských technik. Všechny tyto fakta zaznamenaly velký úspěch, byla oceňována převážně originalita. Umělci ovšem nepracovali stejně, každý zaujímal naprosto odlišné stanovisko, které ve své tvorbě prosazoval. V určitém slova smyslu „nejpřísnější" abstraktní umělci byli Barnett Newmann a Mark Rothko. Oba dva umělci tvořili na velká plátna, která byla pokryta pouze jednou či dvěma velmi intenzivními barvami. V druhé skupině umělců, kteří zase byli spíše expresionisty, jsou především Jackson Pollock, Franz Kline a Will de Kooning. Známí jsou tako pod označením „akční umělci", především díky svým gestickým technikám, které zdůrazňovaly proces jejich malby. Obě tyto skupiny spojoval typ obsahu, který byl na tehdejší dobu poměrně zvláštní. Jejich díla obsahují postavy z různých mytologických tradic, pokládali se za umělce, kteří mohou sdělovat v současné době nečasové pravdy. Nezajímalo je ilustrovat dobu, která pro ně byla naopak svazující a bez dostatku pravé svobody. Clyford Still v roce 1963 dokonce prohlásil, že této nevidí žádný důvod, proč by měl této mamutí aroganci vzdávat nějakou výtvarnou poctu. Abstraktní expresionisté se tak odvrátili podobně jako předtím Kandinskij a Modrian od hmotného světa. Jackson Pollock byl pro abstraktní expresionismus nejspíš největší osobností. Jeho hlavní myšlenkou při tvoření bylo nevědomí, usiloval o komunikaci přímo ze svého nitra tím, že rozvíjel jiné a neobvyklé malířské techniky. Je zde také termín „automatismus", kdy si umělec na podlahu rozložil plátno a rozstříkával, cákal či vrhal na ně barvy. Barvy poté byly roztírány pomocí holí, ztvrdlých štětců nebo jiných pomůcek, které Pollock objevil. Techniku „drippingu" tedy rozstřikování barev je pro Pollockovu tvorbu naprosto charakteristická, je ztvárněna také ve filmech Hanse Namutha. Tato technika je velice uvolněná, proto může také připomínat až tanec po plátně. Druhou stranou mince Pollockova drippingu byly poté jeho písečné malby severoamerických indiánů, které byly fascinující díky představě tehdejších rituálů a živých tradic. Pollock na sebe vzal tak roli šamana a pomocí svých maleb si očistit nejen sebe, ale celý svět. Právě takové ideály a sny měl i umělec Mark Rothko, jeho malby velkého formátu diváka obklopují, zároveň jsou ale směsí jemného zacházení a barevného harmonizujícího tónu. Jeho obrazy vyzývají k hlubší meditaci, je zde patrný rozdíl mezi teplými a studenými barvami. Tvorba abstraktního expresionismu se tak u každého umělce liší a mám pocit, že právě tady je největší míra interpretací a „návodů", jak si dílo vyložit. Pollock dokonce při rozhovoru v roce 1950 tento návod podal poměrně jasně, prohlásil, že diváci by se měli dívat pasivně, pokoušet se přijmout to, co vidí, a to, co obraz nabízí. Nepřinášet si předem téma nebo

představu o tom, co by měli očekávat. Pokusit se nechat stranou své kulturní návyky i vědomí kontextu a dívat se tak znovu, od počátku.[9]

V šedesátých letech 20. století vznikají v New Yorku minimalistické obrazy. Objevuje se tak zcela odlišná abstrakce. Je zde omezena barva, tvar i struktura, tuto tendenci si už spojujeme s Mondrianem nebo Rothkem. Minimalismus vše posouvá ještě o něco dál a také trochu jinak, ukazuje a nadnáší otázky o tvořivosti a o zkušenosti, s jakou se dívat na umění. Minimalismus také podnítil nová východiska, vnesl do malířství myšlenku času a opakovaný postup. Myšlenkami o kompozici se věnovali především umělci Agnes Martinová a Robert Ryman, jejich malby se vyznačují silnou přítomností soběstačných entit. Sol Le Witt, který se sám pokládal za konceptuálního umělce, poté donesl principy minimalismu do krajnosti. Jeho nástěnné malby působily dojmem, že nepotřebovaly ke svému vzniku snad ani žádného umělce, tyto díla byla ovšem složitě strukturovaná. Malba se v tomto směru hodně lišila, základem bylo rozčlenění prostoru, šlo o postupy založené na myšlence.[10]

„The Responsive Eye" byla výstava v New Yorku, díky které se do mezinárodního podvědomí dostali umělci, kteří tvořili optické umění neboli op-art. Vystavené iluzivní povrchy obrazů měly u diváků rozporuplné reakce. Obrazy vynikaly díky iluzi pohybu, kterou obrazy dosahovaly buď manipulací s geometrickými strukturami nebo kladením intenzivních barev vedle sebe. Nový umělecký fenomén op-art má kořeny z vycházejících vizuálních teorií, které rozpracoval Kandinskij a jiní. Klíčovou postavou v historii op-artu je pak Victor Vasarely. Své umění zamýšlel jako racionální a umění univerzální pro každého. Své umění označoval jako cinetické, které narozdíl od pohybu kinetického, mělo označovat přímo pohyb iluze. Dodnes je op-art přijímán s rozlišnými názory, někteří ho považují za povrchní a označují ho za naprostý nezdar, na druhou stranu podstatou těchto děl je iluze, je možné najít v obrazech i otázky na vizuální pravdy.[11]

Šedesátá léta 20. století často charakterizovali jako „pluralistické", na to mělo vliv hodně různých přístupů. Malířství jako takové zproblematizovala především média. Rozvoj zaznamenalo konceptuální umění, které se vyhýbalo malířskému ztvárnění a přijímali nejrůznější metody jako video, performance nebo multimediální instalace. Konceptuální umění zpochybňovalo hodnoty abstraktního umění, hlavně toho raného. Osmdesátá léta byla

[9] STURGIS, Alexander. *Jak rozumět obrazům: malby a jejich náměty*. V Praze: Slovart, c2006, s. 246-247
[10] Tamtéž, s. 248-249
[11] Tamtéž, s. 250-251

dobou, kdy minimalisté přehodnocovali svoji abstrakci, někteří umělci jako třeba Joan Mitchelová nadále tvořili velice emočně zaměřená díla. Expresionistický styl malby byl vnímán jako velmi autentickým a tak se také stal velmi ceněným. V téže době se začal projevovat zájem o zobrazovací umění, o figuraci. Úspěch opět slavili umělci jako Francis Bacon nebo Lucian Freud. Začal vynikat i Jean-Michel Basquiat. Na konci 20. století se s uměním začal potýkat Gerhard Richter, rané abstraktní umění totiž vznikalo z idealismu, kdežto Richterovo dílo je tvořeno z pochybností. Ke klasickému abstraktnímu umění se vrací Fiona Rae, jejíž obrazy jsou velmi složité a tvořené ve velmi složité době.[12]

2.2.2 PROMĚNA ZÁTIŠÍ

Zátiší jako samostatný druh tvorby se začíná objevovat v 16. století. O jedno století později již dosahuje rozkvětu a to především rukou nizozemských malířů. Pokud bychom se ale precizně zaměřili na to, kdy se zátiší promítá do tvorby malířů, museli bychom hledat ještě mnohem dříve a to ve starověkém Římě, kde se začalo objevovat zátiší především v různých mozaikách. Zde můžeme vnímat potřebu po naprosté dokonalosti a po naprosto realistické podobě, se kterou se malíři snažili svoje díla dokončit. Zátiší celkově je pojem, který zobrazuje malbu především věcí a předmětů, tedy různých sklenic, šperků, váz, květin apod., tyto věci a předměty se poté stávají hlavním tématem celého obrazu. Zátiší není jen snaha o přesný popis skutečnosti, ale v dílech můžeme najít také určité motivy a symboly. To je typické např. pro období baroka, kdy se nejčastěji užívalo motivů marnosti a pomíjivosti lidství (např. v podobě lebky či převrácené sklenice). Nizozemští malíři, kteří si zátiší velmi oblíbili, je na stovky. Díky jejich přesnosti se nejvíce zaměřovali hlavně na botaniku, na přesné zpodobnění rostlin. Poté se v Nizozemí vrací k tématu zátiší až v 19. století, kde je vytvořeno nejspíše nejznámější dílo Slunečnice od Vincenta van Gogha, 20. století je poté zátiší důležité pro kubisty, které v něm vidí možnosti uchopení reality a světa.[13]

V 60. letech 17. století bylo zátiší uznáno Francouzskou malířskou a sochařskou akademií jako samostatný žánr, nicméně jako velmi nízký a nedoceněný. S postupem času ale získávalo stále větší oblibu a to jak u tradičních mecenášů umění, tak především u střední třídy, díky které se umění dostalo větší oblibě na trhu. Tento rozvoj zaznamenalo nejvíce

[12]STURGIS, Alexander. *Jak rozumět obrazům: malby a jejich náměty*. V Praze: Slovart, c2006, s. 252-253

[13] BENEŠOVÁ, Naďa. *Malířské umění od A do Z: dějiny malířského umění od počátků civilizace*. 2. vyd. Čestlice: Rebo, 2006,str. 761-762

Holandsko. Rozkvět v Holandské republice s uměním se časově kryl s velkou změnou společnosti a ekonomiky. Kalvinistická církev ještě ke všemu zakázala zhotovování náboženských obrazů, důsledkem toho bylo samozřejmě omezení poptávky ze strany kostelů, takže malíři se věnovali čistě žánru portrétu, krajiny a zátiší. Volný trh nutil umělce, aby se zaměřovali na určitý druh zátiší, např. květinová zátiší, zátiší marnosti nebo zátiší snídaně či zátiší se zachycením drahý předmětů. 17. století opět požadovalo umění zachycení iluze, umělci museli ve svých dílech zobrazit dovednost zaznamenání nejrůznější tvarů a povrchů, různé efekty jako lesk stříbra nebo průhlednost sklenice. Hlavním cílem bylo tedy oklamat diváka a přesvědčit ho o iluzi toho, co vidí. Znalost perspektivy a umění zobrazit správnou sytost světla se stala pro umělce naprosto nepostradatelnou součástí k vytvoření dokonalého obrazu. Dokázali pomocí toho zobrazit složité optické jevy, jako je průzračnost světla nebo odlesk kovu, nejvyšším stupněm dokonalosti bylo dosáhnout iluze skutečného, mělkého povrchu. Toto umění mělo i svůj název „trompe l´oeil".[14]

K tématům zátiší neprokazatelně patří právě zátiší květinové. Květiny jsou velmi krásné, nicméně ve skutečnosti velmi pomíjivé, proto právě byla obliba jejich zpodobnění na malířském plátně. Některé květiny, jako třeba lilie a kosatce, se ještě ke všemu pojí i s tématy náboženskými, a to s postavou Panny Marie. Stejně jako jiné druhy zátiší, i to květinové má největší rozmach v 17. století, ale objevuje se již na konci 16. století. Počátek 17. století přinesl velký rozmach v botanice a zahradnictví, to souviselo i s tím, že se do Evropy dostaly nové druhy květin. Velké oblibě se těšily především dovezené tulipány z Turecka. V Holandsku vznikla doslova tulipánová mánie, tulipány byly k dostání za neuvěřitelně vysoké částky a jen jedna cibulka dokázala to, že se mnozí zbavovali kvůli ní svého majetku. Právě proto se tulipán v obraze stal v pojetí umělce symbolem hlouposti a chtivosti. Zájem o květinové zátiší vycházel také z toho, že bylo levnější a mohli si ho dovolit i lidé z nižších vrstev. To celkově znamenalo velký vliv na kupování těchto obrazů nižší třídou, ať už květiny nebo zátiší honosných jídel a špeků znamenaly na obraze to, co si lidé nemohli dovolit. Uspokojení potřeby tak zaháněli právě koupí obrazu, kde se na to mohli alespoň dívat. Konec 19. století je poté stoletím série slunečnic v různém stáří, které v jejich celém životním cyklu

[14] STURGIS, Alexander. *Jak rozumět obrazům: malby a jejich náměty*. V Praze: Slovart, c2006, s. 220-225

zachytil Vincent van Gogh. Slunečnice v jeho pojetí měli i velmi osobní význam, a to jeho vztah k Provence, kterou si zamiloval a kde se i usadil. [15]

Dalším oblíbeným druhem zátiší bylo zobrazování předmětů, které měly zpodobňovat motiv marnosti, připomenout divákovi pomíjivost a křehkost života, krátkost lidské existence, upomínku ubíhajícího času. Tyto motivy byly zachyceny do podoby lebek, hodin, svíček, vzácných knih nebo i do hudebních nástrojů. Nesly v sobě, tak jako tulipány, varování před chtivostí majetku a světských zájmů. Lebky také označovaly Golgotu, kde byl ukřižován Ježíš Kristus. Zátiší marnosti měla také silný moralizující tón. Jiná zátiší představují i marnost učení. Pocity marnosti vyhledávali i malíři v 19. století, zavedenost symbolismu a konvence nahradili ale svým osobním a přímým postupem, méně je zajímaly morální následky hmotného bohatství než skutečnost smrti. Studovali také více proces rozpadu. Ani ve 20. století téma smrtelnosti a křehkosti nepominulo a bylo pro umělce zajímavé. Období po španělské válce a před první světovou válkou bylo dobou, kdy Pablo Picasso maloval řadu zátiší, v nichž převzal tradiční symboliku marnosti.[16]

Zobrazování pokrmů v zátiší byly trvalým námětem v zátiší od dob, kdy starořecký malíř Zeuxis realisticky znázornil vinné hrozny. V 17. století se začaly v hojném počtu zobrazovat na plátnech pokrmy, které vzbuzovaly v divákovi chutě. To ovšem znamenalo, že se malíř musel velmi precizně soustředit a přemýšlet nad vyobrazením. Potřeba byla věrně zachytit jak strukturu, tak škálu barevnosti. Převážně v holandské malbě bylo téma zobrazování pokrmů na stole velmi oblíbené. Tato zátiší známá jako „onbijtles" (neboli snídaně) různé podoby a variace. Častý byl zobrazovací motiv shora, kdy byl vidět celý bohatě obložený stůl, což opět bylo lákavé pro nižší třídy, které si takto obložený stůl nemohli dovolit. Holandskými malíři se inspiroval i Jean-Baptiste-Simeón Chardin, který byl specialistou na věrné zachycení obyčejných pokrmů či jednoduchých nádob rozložených na stole či polici. Nicméně Chardin nezobrazuje žádné pocity chutě, ale zobrazuje je věrně v kuchyňském prostředí v podobě přípravy pokrmu. Jeho zdánlivá neuspořádaná kompozice předmětů vyvolává pocit nepořádku, i když všechny jeho předměty byly nachystány vždy s přesnou pečlivostí a dopředu naplánované. Jeho pečlivost např. v zobrazení rybích vnitřností nebo lesknoucí mědi je nejen výbornou iluzí, ale také je patrná pouze z dostatečného odstupu, vyvinul tak naprosto odvážnou malířskou techniku. Impresionismus zase zachycuje předměty

[15] STURGIS, Alexander. *Jak rozumět obrazům: malby a jejich náměty*. V Praze: Slovart, c2006, s. 226-227
[16] Tamtéž, s. 228-229

a pokrmy tak, jak bychom je mohli zhlédnout v reálném světě. Pop-artoví umělci zase zkoumali způsob prodeje, který se stal jejich předním tématem. Padesátá a šedesátá léta 20. století jsou léty konzumní kultury. Např. Campbellovy polévky od Andyho Warhola se tradičnímu zátiší podobají jen velmi zdaleka. Warholova technika a jazyk moderního světa dal podobu novému typu zátiší. [17]

Rozvoj kubismu na počátku 20. století vnesl do umění zátiší něco nového, stále posilovali iluzi s využitím perspektivy, ale začali hlavně experimentovat s různým zobrazením skutečnosti. Byla zde snaha opustit od toho, že oko vnímá svět z jediného hlediska, snažili se ukázat, jak mozek shromažďuje informace z mnoha úhlů pohledu v určité době. Tyto počátky můžeme najít dříve než u Picassa nebo Braqua. Ti se začali inspirovat Cézannem, který měl snahu zobrazit trvalejší rysy světa. Používal kombinaci kontrastních barev, záměrně obraz deformoval. V roce 1907 proběhla rok po jeho smrti výstava jeho děl v Paříži, která měla velký vliv na Picassa i Braqua, kteří začali dále rozvíjet Cézannovy myšlenky. Deformují dále tvary předmětů až se z nich stávají fragmenty. Vyvolávají dojem pohybu jak v čase tak i v prostoru. Hledali způsoby, jak přitáhnout pozornost k ploše obrazu.[18]

V dnešní době je zátiší vnímáno trochu jinak. Obrazy se zátiším květin jsou stále dost oblíbené, nicméně jídlo už v dnešní konzumní společnosti na popularitě upadá, mrtvá zvěřina v době vegetariánů a veganů už vůbec ne. Také zátiší s lebkami a vším, co připomíná lidem, že i s rozvojem lékařství jsou stále smrtelní, se nekupují zrovna ve velkém počtu. V oblibě tak opravdu zůstávají zátiší s květinami, kde ovšem málokdo pozná všechny druhy a také hudební nástroje, knihy apod. [19]

2.3 SOUČASNÍ UMĚLCI

V proměně abstrakce a zátiší vidím hlavní impuls pro tvoření nového osobitého stylu v malbě. Historie těchto dvou oblastí a její vývoj souvisí také s interpretací současných děl a jejich porozumění. Ráda bych se tedy soustředila i na přiblížení tvorby tří autorů, kteří jsou

[17] STURGIS, Alexander. *Jak rozumět obrazům: malby a jejich náměty*. V Praze: Slovart, c2006, s. 232-233
[18] Tamtéž, s.234-235
[19] HOOK, Philip. *Snídaně u Sothebyho: svět výtvarného umění od A do Z*. Vydání druhé. Zlín: Kniha Zlin, 2015, s. 207-208

pro mě důležití jak v charakteru jejich celkové tvorby tak stylem, precizností a osobitostí, se kterou svá díla vytváří.

2.3.1 LUC TUYMANS

Luc Tuymans se narodil roku 1958. Již od dětství měl představu, že by se mohl stát malířem, ale svoji první olejomalbu namaloval až v přelomu svých 16 let. Svým autoportrétem dokonce vyhrál cenu v soutěži mezi několika belgickými akademiemi. Spolu s penězi dostal i knihu Jamesna Ensora s jeho autoportréty, které byly vytvořeny v přibližně stejném věku. Na počátku, kdy to dílo tvořil tři měsíce měl pocit, že vytvořil něco originálního, poté ale zjistil, že se mýlil, a že to bylo nemožné. Po krátké krizi tuto myšlenku odhodil a započal s myšlenkou novou, s tím, že jediné, co může dělat je autentický padělek. Přál si, aby jeho díla vypadala staře už od začátku, jelikož to bylo důležité z hlediska historie. V této sérii maleb je pro něho nejhodnotnější portrét matčina bratra, který zemřel ve válce.[20]

V roce 1982 vytvořil i experimentální filmy Super 8, 16 a 35mm, který nazval jako příběhy bez konce. Některé z jeho maleb i připomínají využití fotografických a filmových postupů (ořezávání, zvětšování, zmenšování apod.). Nachází zde určitou podobnost mezi filmováním a malbou. Filmy stříhal a stříhal, dokud mu vlastně nezbylo něco mnohem zajímavějšího, než samotný film. Dalo mu to mnoho nápadů a jeho první malbou po dvou letech se stala Korespondence, což bylo jeho první konceptuální dílo s příběhem v pozadí a jeho první malba, kde je možné spatřit linky, které se jakoby vynořují. [21]

Pokud bychom hledali nějakého umělce, který by ho inspiroval v začátcích jeho tvorby, nebo by mu byl blízký, hledali bychom těžko. V počátcích ho nikdo nijak výslovně neoslovil, byl naprosto uzavřený. Později se seznámil s pracemi Gerharda Richtera. Nejzajímavější bylo pro něho vidět práci El Greca, která mu ukázala, jaká malba skutečně dokáže být. Některé myšlenky ho spojují s umělcem Leónem Spilliaertem, ačkoli je Tuymansova raná tvorba zrozena spíše z izolace. Tuymansova práce je také více racionální a točí se kolem pojmů lhostejnosti.

V některých malbách je vymalován pocit, jakoby maloval jen na půl, jakoby ani nechtěl, aby vše bylo precizní a vzácné. To můžeme vnímat např. u obrazu The Nape z roku

[20] STACK, John. *Luc Tuymans*. V Londýně: PHAIDON PRESS, 2003, s. 8
[21] Tamtéž, s. 9-11

1987. Tento obraz ale pochází z pocitů, když se k vám někdo otočí zády, což je urážlivé. Přestává tu být pak jakýkoli kontakt, je to velmi silný obraz plný pocitů strohosti a násilí, je velmi intenzivní. Pokud Tuymans tvoří portréty, nestaví je na psychologickou úroveň. Zaměřuje se na individualitu a pouze oddělává tělo jako skořápku, je zaujatý představou masek vytvořenými v odrazu zrcadel. Občas se poté soustředí na samotná těla, např. v obraze Body z roku 1990 nevidíme ani hlavu a ani žádné genitálie. Jsou zde také dvě linie, které nám dávají pocit, jakoby se tělo rozevíralo. Opakem tohoto obrazu je obraz Silence, kde je vyobrazeno tělo nemocného dítěte, jehož tělo se vytratilo a pouze jeho hlava je vlevo. Což pozvolna přechází do období maleb z jeho dětství. Jeho největší sérií maleb jsou poté práce nazvány jako Diagnostický pohled. Série má deset maleb, kde jsou zobrazeni různí lidé, převážně muži ve středním věku. Společný mají nemocný pohled jejich očí. Byla to pro něj nejtěžší série maleb, jelikož portrétoval skutečné lidi, kteří později zemřeli.[22]

Od nemocí v jeho obrazech tvoří i série maleb týkající se smrti. Tyto malby jsou opravdu až hrůzu nahánějící díla. Výjimečnost těchto prací je v tom, že Tuymans tvoří témata jak vážná tak banální a to vše v jednom a v jedné linii. Tuymans v obrazech také zobrazuje témata jako je násilí nebo sex. Proto v jeho malbách nenajdeme některé věci, jako je potěšení. Potěšení tvoří pouze proces tvoření, kdy umělec tvoří, nicméně výsledné dílo nám ho opravdu dopřávat nemusí. Tuymansova díla jsou tako charakteristická tím, že nevznikají v dnech či měsících. Každá malba je vytvořena za den, liší se jen časem, 4 hodiny či 8 hodin i více, nepřekročí to ale celý den. Tvrdí, že pouze v této časové rovině je možné se na obraz absolutně soustředit, je zde vložena i sexualita. Pokud nedosáhne bodu zlomu naprosto přesného a ví, že zklamal, je to pro něj velice silné a hovoří dokonce, že to je ten důvod, proč je to zároveň tak sexuální a připisuje to jako jiný typ vzrušení. [23]

V sériích, které se obracejí na druhou světovou válku je velmi cítit silná kritika fašismu. Zabývá se také otázkou neofašismu a hrozbou, kterou představuje. Je zde také série obrazů The Heritage s užitím různých amerických symbolů, jako je např. basebalová čepice, ale bez hlavy, nechce zobrazovat něčí podobu, jde mu o užití čistě toho symbolu.[24]

Co já nejvíce oceňuji na stylu malby Tuymanse je skutečnost, s jakou užívá povrchu a jak ho dokáže rozdělit, tak poměrně lehce a přitom efektivně. Jeho stínování a užití linií mě budou snad navždy udivovat a přístup, s jakým dokáže obraz vymalovat s tak čistými a

[22] STACK, John. *Luc Tuymans*. V Londýně: PHAIDON PRESS, 2003, s. 15-22
[23] Tamtéž, s. 25-27
[24] Tamtéž, s. 29-31

jemnými odstíny a přitom s tak drsným příběhem je až dech beroucí. Je to člověk, který nepotřebuje body, ze kterých by se odrážel, ale tvoří čistě svým srdcem a svojí individualitou, nepotřebuje se vlastně ani nikomu zamlouvat, potěšení z malby je mu dostatečné a postačující. Když jsem uviděla jeho tvorbu poprvé, nemohla jsem se zpočátku nabažit jeho barvami, poté to byly tahy štětce a teprve ve finále jsem se dokázala soustředit na obraz jako celek. Snažím se ne napodobit jeho styl tvorby, ale dát něco z jeho tvorby do té mé či se o to alespoň pokusit. Vidím, že máme zaujetí pro podobné odstíny barev. I on používá velmi šedou a bílou jako stěžejní barvy. Se zelenou barvou pracuje tak jemně a pečlivě, že si nedokážu představit, jak moc dokáže své obrazy prožívat, a jak mnoho sebe sama do nich vkládá. Při studiu jeho tvorby jsem se taky setkala se zajímavostí, že k některým svým dílům čerpal inspiraci v tiskařské dílně Petera Kneubühlera v Curychu. Ta byla v 70. letech středem zájmu hned několik umělců, bylo to hlavně díky práci Kneubühlera, jeho otevřenosti, inovativnímu přístupu ke klasické technice. Nejen Luc Tuymans, ale i třeba James Turrell, Erik Fischl, a další zde dělali naprosto výjimečné projekty. V devadesátých letech se poté tato informace donesla i mezi české umělce a na pozvání Švýcarsko-českého kulturního fondu zde pracovalo šest českých umělců - Petr Písařík, Milena Dopitová, Irena Jůzová, Markéta Vaňková, Krištof Kintera a Vladimír Skrepl.[25]

2.3.2 JAN MERTA

Jan Merta se narodil v roce 1952 v Šumperku, vystudoval Akademii výtvarných umění. Jeho díla jsou velmi precizně tvořená, některé vytvořené v krátkém časovém úseku, některé v opravdu hodně dlouhé časové rovině. Jsou vlastně velmi chytrá a promyšlená. Formáty jsou různorodé a tak v jeho tvorbě najdeme jak formáty malé tak i velké. Jeho malby jsou velmi citlivé, námět bývá vždy konkrétní a přesný t už jde o šelmy, chaty, límce, skály a další. Na jeho malbách se mi velmi líbí i názvy, které obraz doplňují, a který je vždy podle mě pečlivě vybraný, líbí se mi užití přísloví, která názvy některých obrazů doplňují, je to hra s jazykem a barvou dohromady a dává nám to skvělý celek v podobě unikátního díla.[26]

---

[25] MASON, Rainer Michael. *Image to print: Peter Kneubühler and artists of his studio = Peter Kneubühler a umělci jeho dílny : Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, 5. listopadu - 7. prosince 2003 : Slovenská národná galéria v Bratislave, Esterházyho palác, prosinec 2003 - únor 2004 : Muzeum książąt czartoryskich Kraków, sala arsenału, březen - květen 2004 : [katalog výstavy*. Praha: Arbor vitae, 2003. s. 7-39

[26] MERTA, Jan. *1991-2001*. Vyd. 1. České Budějovice: KANT, 2002, s. 11-12

Přísloví a názvy jeho děl hrají poměrně velkou roli. Jsou jak vtipná tak i filozofická, nad kterými je nutné se zamýšlet. Je zde patrné velmi důkladné relativizování vjemů, které má touhu ironicky posouvat dále. Naprosto výrazně pracuje také s detaily. Téma je pro Mertu nutnost, které ale není jedinou záminkou k tvoření díla. Mezi jeho chatkami např. leží jen bílá propast, jak sám říká, je to „území nikoho". Celek potom vytváří až trojice obraz, autor a divák a to, co je mezi nimi. Otázkou na to, zda je malba tělem obrazu umělec odpovídá, že asi ano a podotýká, že jeho malby jsou spíše organismem, než informací. Téma se tak stává malbou, a tak tomu bylo vždy. Občas nastává problém, že Mertovi obrazy jsou poměrně špatně pochopitelné, bez kontextu je obtížné se za něco chytit. Ale jsou zde i obrazy, které jsou dobře čtitelné i neznalému divákovi, který se v kruzích umění nepohybuje. Nicméně, ani teoretik umění nemusí vždy každý obraz pochopit a nejdůležitější je zde osobitý pohled, který může mít úplně každý.[27]

Merta se ve svých obrazech odvrací od reality a soustředí se na vlastní osobité pojetí. Nemůžeme ovšem říct, že Mertova tvorba je čistou abstrakcí. Jedná se spíš o formu syntézy. První etapa Mertovi tvorby se soustředí plně na symboliku a pro nás tedy tak na hledání klíčů, jak si symboliku vyložit. Často najdeme pouze vyjmutí z celku, které je poté převedené na plátno s využitím velmi jemných barev a převedení do plochy. Najdeme zde témata vnitřní, vycházející ze vnitř, i témata otisku, stínu a figury.[28]

Mezi lety 1992 a 1993 pak Jan Merta namaloval obraz Límec, který považuji za naprosto charakteristický pro popis jeho tvorby. Je to detail oděvu, poměrně běžný, který jak dnes tak hlavně dříve hrál velkou roli ve společnosti. Pro Mertu je typická náladovost jeho tvorby, Merta také redukuje a minimalizuje výtvarné prostředky. jeho postup je neokázalý, prostý. Větší proporce límce vyzvedávají jeho všednost a obyčejnost. Jak již je zmíněno, Merta odstupuje od reality, ale právě pouto s realitou dává konkrétně tomuto dílu nádech zvláštního napětí. Obraz Límce se tak stává nikoli banálním symbolem konzumního světa, ale naopak velmi silným symbolem duchovna a svátosti. Límec levituje v prostoru, není pevně uchycen a postrádá osobu nebo alespoň krk, na kterém by byl „posazen", podobně je tomu i v některých dílech Luce Tuymanse např. v malbě basebalových čepic s názvem The Heritage I, kde je zobrazena linie hlavy, nicméně bez identity. U Mertova Límce je tak příznačná hlavně

[27]MERTA, Jan. *1991-2001*. Vyd. 1. České Budějovice: KANT, 2002, s. 12-40
[28] HÁJEK, Václav. *Jan Merta.* HÁJEK, Václav. *Artlist.cz* [online]. 2015-2016 [cit. 2016-03-01]. Dostupné z: http://www.artlist.cz/jan-merta-326/

jeho tajemnost a beztížná hustá atmosféra, kterou z obrazu cítíme, nastává zde také napětí mezi tušením a rozpoznáním dané věci, ten přechod mezi abstraktním a konkrétním, který mě na Mertových dílech tolik fascinuje. Jeho tlumená barevnost podtrhuje nejistotu okamžiku.[29]

Jan Merta byl pro mě naprosto neznámým umělcem v začátcích mého studia. Poprvé jsem o něm zaslechla na přednáškách se současného umění a aniž bych viděla zlomek jeho tvorby, objednala jsem si dostupnou autobiografii s jeho malbami. Upřímně, jsem byla naprosto v šoku, jelikož tohle bylo přesně to, co jsem si představovala. Jemnost a úvodní jednoduchost s tahy a rozložením v prostoru, na druhé straně nemožnost něco tak jednoduše sestaveného napodobit. Z Jana Merty jsem si k srdci vzala především tu pečlivost, s jakou tvoří a snahu ji zachytit.

2.3.3 JAN POUPĚ

Jan Poupě je mladým umělcem, který se narodil roku 1988. Ve svých dvaceti šesti letech se stal laureátem sedmého ročníku Cen kritiky pro mladou malbu. V jeho ranější tvorbě zaznamenáváme letadla, jeho pilotní průkaz mu umožňoval pohlížet na krajinu z nadhledu. Již zde vidíme jasnou fascinaci krajinou. Název jednoho s jeho obrazů, Solaris, jehož název je převzat z knihy sci-fi Stanislawa Lema, nás přivádí k jeho pobytu v Islandu, jehož krajinu pokrývají ledovce. Ocitáme se tak na fiktivní planetce pokryté oceánem gelové hmoty. [30]

V roce 2011 se Jan Poupě při pobytu ve Španělsku inspiroval horou, kterou každý den pohlížel z okna, stala se pro něj silným symbolem - elementem, se kterým nejde pohnout ani jej změnit našimi silami. Obcházel ji tedy a každé tři metry udělal fotografii místa, v jehož středu stála právě tato hora. Z těchto fotografií pak vyhotovil video[31] zrodil se tak jeho projekt Pohyb v prostoru, v němž se hora otáčí. Jeho další projekt Pozorovatel z roku 2012 se také zabývá krajinou, krajinu zkoumá pomocí draka, na kterém měl zachycenou kameru.[32]

---

[29] KROUPA,Jiří; CHAMONIKOLA, Kaliopi. *Opakované příběhy: tradice v novém : [katalog výstavy] : Moravská galerie v Brně, Místodržitelský palác : 29.2.-19.5.1996 : Národní galerie v Praze, sbírka starého umění, Šternberský palác, 27.6.-1.9.1996*. Brno: Moravská galerie, 1996, s. 81

[30]POUPĚ, Jan. *Solaris*. Produkce Aleš Rataj, 2014/2015, s. 40-41

[31] POUPĚ, Jan. *Janprojectos.blogspot.cz* [online]. 2012 [cit. 2016-03-01]. Dostupné z: http://janprojectos.blogspot.cz/

[32]POUPĚ, Jan. *Solaris*. Produkce Aleš Rataj, 2014/2015, s. 40-41

Poupěte zajímá nejen poznávání krajiny, ale také geomorfologie místa. Zajímají ho obrysy, reliéfy, skryté děje. Jeho pohyb se doplňuje i řádem a strukturou místa. Vytvořil série abstraktním dějem, děje uvnitř místa jsou skryty v malbě. Pomocí svých maleb nás tak pouští do svého světa, udává nám profil jeho místa a otevírá možnosti, jakými jeho malbu pochopit a zároveň dospět k poznání vlastnímu. [33]

Jan Poupě je pro mě umělcem, který používá převážně šedou barvu a svými chladnými barvami, precizností a propojeností s krajinou se tak stává unikátním malířem v současné české výtvarné sféře. Je také malířem, který pracuje s vrstvami a s chybou, která je vždy v obraze zobrazena s vypočítavostí a s naprostou vědomostí. Asi proto mě jeho tvorba tolik přitahuje. Práce s chybou a zároveň užití šedé barvy, to je to, co nás spojuje, když ne výkonem, alespoň myšlenkou.

3. PROMĚNY

Má tvorba se začala rodit až studiem na vysoké škole. Do té doby jsem chodila pouze jako dítě do ateliéru, kam jsem, po snaze jim trochu vylepšit akčním uměním toaletu, už nikdy nedošla. Vždy mě to ale táhlo tímto směrem a vlastně vždy jsem se zajímala spíše o prostor a předměty, než třeba o figuru či potřebu udělat vždy přesně to, co vidím. Nicméně jsem dlouho hledala nejen směr, ale spíše osobitost. Mé první výkony byly opravdu o hledání, jestli se dát směrem úplné abstrakce, ponechávat uzdu fantazie. Až při prvním zaměření na detail, kdy jsem namalovala malířský stojan jen z půlky mi došlo, jak moc mě tato skutečnost zajímá, a jak je to to, co chci tvořit. V hlavě se mi rojily myšlenky, jak se dívat na běžné předměty, vnímala jsem najednou i cestu šalinou jinak než doposud. Všímala jsem si rohů, zaoblení, lesku, vše najednou bylo nové a nepoznané, i když se jednalo o věci, které jsem vídala denně.

Mé první plátno se sloupy je jedno z nejlepších, co jsem podle mě kdy vytvořila. Naprostá soustředěnost, rychlost a zaujetí pro věc mi přinesli výsledek v podobě dokončení díla za několik hodin. Zde jsem objevila smysl šedé barvy, která se stala nepostradatelnou součástí pro mé další práce. Doteď nejsem šedou barvou a jejími odstíny naprosto nabažena, a tak nehodlám tvrdit, že i někdy budu. V podobném časovém intervalu vzniklo i dílo výklenku

[33] POUPĚ, Jan. *Solaris*. Produkce Aleš Rataj, 2014/2015, s 40-41

s křížem, který nicméně není o hledání smyslu křesťanství, jako spíše o ironii. Opravdu mě k tomuto výklenku táhla jen představa barev, světla, prostoru a stínu než smysl kříže jako symbolu. Poté se má tvorba na chvíli utišila dala se pouze do fáze hledání a zkoumání, více jsem začala přemýšlet o tom, co vytvořím, jestli to má cenu a jakou to popřípadě má cenu a smysl pro mě. Najednou jsem se odepnula od většího prostoru, který je v předchozích dvou a zaměřovala jsem se více na detail a představu zasazení předmětu do jiného prostoru. V této přibližně půl roční časové linii vznikalo několik pláten i papíru, které nicméně neměli hodnotu, šlo mi čistě o hledání stínů a jak je najít, jelikož jsem vlastně neměla žádný základ ze střední školy jako mnozí spolužáci, na kterém bych mohla stavět. Po této pauze vzniká série s prášky. První plátno se třemi ibalginy jsem započala přibližně před rokem a půl a dokončila je začátkem tohoto roku. Druhé se zelenou tobolkou bylo rychlejší a způsob byl mnohem efektivnější, jelikož se mi s odstíny zelených barev a s leskem pracovalo mnohem snadněji než s růžovou. To byl asi důvod, proč jsem nakonec od růžové opustila a dala opět větší prostor barvě šedé, se kterou jsem spokojenější a i výsledné dílo mi pak připadá mnohem zajímavější. Třetí obraz s práškem je už spíše přechodem a zkoumání dřeva, který se projevuje patřičně obrazem s trámem.

V další přibližně stejné časové linii vzniká plátno s vypínačem, které je snad nejdiskutovanějším plátnem. Je zajímavé, že někomu doopravdy připomíná kabelku, což by mě opravdu nikdy nenapadlo. Menším dílem je zásuvka, která opět vznikla ve velmi malém čase, nicméně se mi líbí hra barev, jak v rohu přechází žlutá, červená i modrá zároveň, proto jsem potom už necítila potřebu dílo dokončovat. Naopak od těchto děl vzniká větší formátové plátno s rozprašovačem, ke kterému jsem se po dobu přibližně osmi měsíců neustále vracela a měnila jsem barvu. Od zelené, přes čistě šedou, fialovou a růžovou má finální barvu růžovo šedou, která místy přechází do ztracena. Toto dílo pro mě bylo vlastně hodně experimentem, jelikož jsem po většinu času vůbec netušila, co s ním mám dělat a vždy po nějaké snaze jsem je odsunula hodně dozadu s pocitem, že to nikdy nebude ono. Jednoho večera jsem se rozhodla, že toho mám dost a byla připravena dílo dokončit i za cenu, že je zničím a budu muset šepsovat. Nakonec jsem s barvami spokojena a temnější odstíny mu dodávají tajemnosti. Větším plátnem, které stále nepovažuji za dokončené je obraz se sloupem, nad kterým jsem přemýšlela přibližně rok, než jsem dokázala přenést na patřičně velké plátno, vybrat určité barvy a určitý úhel, který použiju. Myslím, že u tohoto díla bude následovat stejný postup jako u rozprašovače - a to ten, že musím být připravena ho zničit, nicméně v této fázi ještě nejsem a proto dokončené ještě není.

Po větším formátu jsem měla potřebu se trochu zmenšit a začala jsem pracovat s formáty o hodně menšími. Vznikly tři malé plátna, dvě v rozměrech čtverce. Na těchto je velmi znatelné, že se má tvorba opět postupně liší. Na začátku to byl na prvním místě prostor, poté je prostor v pozadí a nastupuje fascinace předmětem a detailem, ve třetí fázi nyní opět předmět ustupuje a přichází prostor. Vlastně to jsou plátna, kdy ani já s úplnou přesností nedokážu říct, co představují. Počáteční téma jsem měla a to hory, sloupy a kuličku, ale mám pocit, že se postupně změnili a představují spíše opravdu ten prostor, než to, co to je.

3.1 PROSTOR

Když přemýšlím nad svými obrazy a nad tím, co vlastně znamenají a tedy jestli vůbec něco znamenají, uvědomuji si více než kdy jindy, že v obraze je část mě a je jedno, jestli tomu někdo rozumí, nebo jestli rodina pozná, co vlastně na obraze vidím já. Když bych rozebrala svá díla a své pocity, dostala bych se i k otázce prostoru, prostorovosti a její roli.

Když jsem u popisu prostoru, nedá mi to jinak než začít si celkově umění spojovat s filozofií a přemýšlením nad tím, co vlastně ten můj prostor znamená. Zda vůbec nějaký prostor je, a kde se rozprostírá. S prostorem a uvažováním je samozřejmě spjato mnoho filozofů, pro Kanta je prostor spolu s časem základní podmínkou každé vnější zkušenosti, Descartes má matematiku a své tři dimenze, u Newtona zase najdeme jeho absolutní a nekončící prostor a pak tu máme relativistické vidění, že prostor je jen tam, kde něco je.[34] Rozhodně mám pocit, že otázka prostoru, kde je a kde se nachází je velmi složitá a proto vlastně nechápu, jak bych přímo na plátno měla prostor zachytit přímo tak, jak ho cítím, a jak ho vnímám já. Nejspíše proto se mi líbí hlavně myšlenka, že prostor je rozlehlé prázdno, v němž se předměty nachází vlastně jako v určité schránce. Vzniká tu vztah k rozlehlosti skutečných těles, přesto však vztah není úplný a úplně se neshoduje. Prostor tu tedy je, i když neobsahuje žádný předmět a nastává prázdno. Nicméně souhlasím s Kantem, že se musí rozlišovat mezi prostorem, jakožto představou naší obrazotvornosti, jako pojmem a jako o sobě jsoucím předmětem. Představa dotváří všechny naše smyslové představy o vnějším světě.[35] Což se po této velké filozofické úvaze dá i vysvětlit fakt, proč přítel nikdy v mém

[34] SOKOL, Jan. *Malá filosofie člověka: a Slovník filosofických pojmů*. 5., rozš. vyd., (Ve Vyšehradu 3.). Praha: Vyšehrad, 2007, s. 348
[35] BRUGGER, Walter. *Filosofický slovník*. Praha: Naše vojsko, 2006, s. 339-340

obrazu nevidí skutečnost, kterou jsem se pokusila zachytit v daném prostoru - jak by ji taky mohl znát, když podle filozofie to ani znát nemůže.

Prostor tak mým obrazům dodává nejen tu nutnost předměty někam usadit, ale i část mé představy, kde zrovna předměty vidím, a v jakém nekonečném prostoru se právě nacházejí.

3.2 PŘEDMĚT

Co by to bylo za prostor, když bych do něj a do pláten neusadila nějaký předmět. Ani nevím, proč jsem se začala zaměřovat právě na určité předměty, které takto samy o sobě nejsou ani ničím zvláštním, nejsou lesklé a vábivé, často ani hezké a při myšlence, že bych si můj obraz s práškem pověsila třeba do jídelny mě více než děsí (obr. 3), ale něco mě vždy k tomu předmětu přitáhne a nejde jinak, než ho na to plátno usadit. Např. vždy, když jdu do práce a vystoupím z šaliny, vidím pouliční lampu a ten její oprýskaný držák. Chodím okolo té lampy už tři roky, tři roky mi ten držák ležel v hlavě, až jsem nad ním začala přemýšlet jinak - z pozice předmětu v prostoru na plátně a jednou v noci jsem se vzbudila a prostě ho na to plátno usadila. Výsledkem je, že opravdu si není zrovna podobný, ale v mé hlavě vznikal opravdu dlouhou dobu (obr. 9).

Z filozofického hlediska je předmět opravdu cílem našeho zájmu, naší intence, která jej pak vyzvedá z horizontu světla.[36] Opět se zde, podobně jako je tomu prostoru, objevuje myšlenka, že předmětem můžeme nazvat pouze to, co je poznané, a co je chtěné. [37] Proto se není čemu divit, že sloup lampy, který byl předmětem mého zájmu, je pro ostatní, kteří tam prochází stejně jako já, prostě jen přehlédnutelnou součástí prostoru a pokud bych se zeptala, zda ví, o kterou lampu se jedná, asi by jen pokrčili rameny a nevěnovali tomu pozornost.

Co tím chci říct, je to, že předměty jsou pro mě něčím naprosto výjimečným a nemyslím si, že bych jejím pozorováním ztrácela čas. I to, že bych si je nepověsila do kuchyně neznamená, že pro mě nejsou cenné a nevážím si jich. Jsou mojí součástí, kouskem mého myšlení a dokonce kouskem mého života a času, kterým se zabývám myšlenkami na ně. Pokud tak pozorujete mé obrazy, nesnažím se jen o zachycení předmětu v prostoru, snažím se zachytit i to, co na první pohled viditelné mnohdy není.

---

[36] SOKOL, Jan. *Malá filosofie člověka: a Slovník filosofických pojmů*. 5., rozš. vyd., (Ve Vyšehradu 3.). Praha: Vyšehrad, 2007, s. 349
[37] BRUGGER, Walter. *Filosofický slovník*. Praha: Naše vojsko, 2006, s. 345

3.3 ČAS

Když jsem přemýšlela nad rozložením mé teoretické práce, čas bylo asi to první, co mě napadlo, že tam musím dát. Tak, jak je pro mě a moji tvorbu podstatný prostor a jak hodně dbám na výběr předmětů, je to především čas, který o všem rozhoduje. Čas je mým největším nepřítelem, jelikož většinou nad vším neuvěřitelně dlouho přemýšlím, neuvěřitelně mnoho věcí si beru osobně a neuvěřitelně dlouho mi trvá než něco udělám do konce. Nemluvím teď přímo o bakalářské práci, která se nepochybně nabízí jako nepřítel času, ale o celkové mé tvorbě. Samozřejmě v mé časové tísni jsou i díla, která vznikala v rozmezí pár hodin, a se kterými jsem byla hned spokojená, nicméně těch opravdu není moc a převládají plátna, která se mi jen kupí a kupí a vlastně z nich není hotové potažmo nic.

Díky mé přemýšlivosti nad nesmrtelností brouka se tedy ani nedivím, že mě to tolik táhne k filozofii, jelikož, kde jinde si můžu hezky utvrdit názor, že nejsem sama, kdo je tak neuvěřitelně líný a raději přemýšlí nad významem času, než nad štětcem a mícháním barvy. Čas ubíhá stále a stále, i když zrovna píši tyto řádky a i když je nejspíš asi někdo bude jednoho dne číst a tím ztrácet svůj čas. Doufám tedy, že se někdo dostane až sem, i když jsem na začátku trávila hodně času nad teoretickým uměním. Nicméně v mých filozofických knihách z knihovny, se mi zalíbil poznatek, že čas vlastně není objektivní, ani reálný, není ani substance, ani případek, ani vztah, je to nutná podmínka v každé lidské mysli. Nedá se rozumově odvodit a ani vyložit, protože jako samotný je více než předpokládaný. [38] Čas tak není uchopitelný, a je vlastně poměrně tajemný, jelikož všichni víme, co znamená a stejně to nedokážeme vysvětlit. Úsměvná mi přišla kapitola o čase, jako čase k něčemu, kdy se máme rozhodnout, jestli teď nebo nikdy. U mě to znamená, že pokud teď udělám tento tah štětce, může to znamenat, že celý obraz pokazím a nebo o stupeň vylepším. Pokud bych nebrala příklad mě a mé tvorby, čas teď nebo nikdy by asi znamenal, že teď přijdu někam konečně včas, no a nebo taky ne. Pak je tu i myšlenka, že má člověk vytrvat a čekat, až přijde jeho chvíle, jeho hodina, jeho den D. Otázkou nezodpovězenou, kterou si ale kladu já je, jak poznáme, že je právě naše chvíle, a jak zajistit, abychom ji nepromeškali. [39]

---

[38] SOKOL, Jan. *Čas a rytmus*. Vyd. 1. Praha: Oikoymenh, 1996, s. 122-123
[39] Tamtéž, s. 17-23

3.4 DOKONČENOST

Asi jako každý, který má těsně před termínem dokončení své práce, ať už studijního typu nebo objednanou zakázkovou malbu či se blíží datum výstavy, zjišťuje, že je opravdu obtížné určit, zda je obraz dokončený a připravený nebo jestli mu ještě něco chybí. Můj zásadní problém není ten, že bych obrazy nerada dokončovala, ale že opravdu nevím, kdy dokončené jsou. Kdy je ten správný moment už přestat a dál nic nedělat, kdy je ten moment, kdy zariskovat a i za cenu toho, že se tím tahem dílo zkazí, ten tah udělat. Naštěstí svá díla nepovažuji za natolik významná, aby mi tolik vadilo, že je zkazím, na druhou stranu se mi občas stane, že je dílo naprosto přehlcené barvou a letí v nejlepším případě do hodně zadní linie ke stěně.

Při studiu a vybírání knížek, čtením a filozofováním jsem zjistila, že i dokončenost u umělců má svůj vývoj a svoji historii. V devatenáctém století Delacroix lituje, že obsažená spontaneita v díle je třeba obětovat, aby bylo dílo vlastně dokončené v souladu s tehdejší společností - publikem. Dokonce napsal, že umělec musí část obětovat, aby bylo dílo dokončeno, je třeba ho trochu zkazit. Umělci dvacátého století zase nebyli natolik vázáni společností, aby jejich finální dílo bylo opravdu dokončeno. Nicméně zase měli starosti jiné, zabývali se otázkou, aby se obraz nedostal do bodu, kdy se změní v něco úplně jiného a jeho podstata se tedy rozpadne. Naprosto se ztotožňuji s myšlenkou, že každý obraz má vlastně vadu, která kdyby se odstranila, zničila by celý obraz a celý jeho smysl. Freud v roce 2004 zase razil myšlenku, že dokončení na obraze, je to nejdůležitější, obraz považoval za dokončený ve chvíli, kdy měl pocit, že maloval obraz někoho jiného. Rothko hledal své barvy a obraz považoval za dokončený v momentě, kdy měl pocit, že do sebe prostě všechno naprosto zapadá.[40]

Mám tedy pocit, že v dnešní době máme neskutečné štěstí v podobě možnosti dokončit nedokončený obraz.

[40] HOOK, Philip. *Snídaně u Sothebyho: svět výtvarného umění od A do Z*. Vydání druhé. Zlín: Kniha Zlin, 2015, s. 238-241

4. ZÁVĚR

V mé bakalářské práci mi šlo především o objevení sama sebe a toho, co dokážu. Během pozorování různých předmětů jsem zjistila mnoho věcí, které jsem se poté snažila předat v obrazech. Teoretická část tak sloužila jako vysvětlení a doplnění mé tvorby, dala mi možnost vysvětlit, proč vlastně se zabývám obyčejnými předměty a i proč přecházím ke konci více k prostoru. Dala mi tak možnost se i zamyslet nad mými obrazy jinak a všímat si věcí, které jsem původně neviděla a to ty, že se mé obrazy opravdu mění, a že to má nějaký smysl. Na počátku studia jsem nevěřila, že bych mohla vůbec moje malby použít jako součást bakalářské práce. Nikdy bych také neřekla, že se mi opravdu povede psát o tom, čím se zabývám a co mě naplňuje.

Současné umění je na jednu stranu velmi uvolňující v tématu, na druhou stranu mám občas pocit, že se na umělce neustále tlačí, aby vymýšleli něco nového, něco šokujícího a ve finále ještě něco, co dovede lidi do galerií. Proto jsem také zahrnula kapitolu o rozvoji abstraktního umění a zátiší, jelikož mám pocit, že je třeba stále hledat kořeny a hledat v dějinách, abychom mohli pochopit celkový kontext. Když bychom nebyli otevření a přístupní všem možnostem, nemohli bychom ve finále ani pochopit díla Luca Tuymanse nebo Jana Merty. Svoji osobitost a cit do pláten vtěluje i Jan Poupě.

Prostor, předmět a čas. To jsou slova, která mají neuvěřitelnou váhu a sílu. Uvědomila jsem si to nejen při malbě, ale hlavně poté, kdy jsem se na díla dívala. Konečně mi došlo, že pokud dílo naplňuje mě, nezáleží na tom, jestli se bude líbit ostatním. Nezáleží na tom, jestli na mém obrazu vypínače uvidí peněženku, nebo jestli jim mé sloupy budou připadat jako jezdící schody v Olympii. Dřív mě to rozčilovalo, že se nejspíš nepodařilo zachytit ten naprosto přesný moment, který jsem chtěla, ale vlastně se mi podařilo něco mnohem víc a hlavně něco, co je mnohem cennější - a to potřebu nad mým dílem diskutovat. Celá má rodina se okolo hodiny dohadovala nad mými obrazy, nad tím, co jsem vlastně namalovala. Přišlo mi to naprosto dokonalé a pochopila jsem, že mé obrazy nemusí být dokonalé, ale pokud se nad nimi někdo zastaví, přemýšlí a má potřebu své názory ventilovat a obhajovat, je to přesně to, co má obraz ve finále splňovat.

5. POUŽITÁ LITERATURA

FREELAND, Cynthia A. *Teorie umění*. Praha: Dokořán, 2011, 190 s. ISBN 978-80-7363-164-2

BENEŠOVÁ, Naďa. *Malířské umění od A do Z: dějiny malířského umění od počátků civilizace*. 2. vyd. Čestlice: Rebo, 2006, 766s., ISBN 978-80-7234-643-1

BRUGGER, Walter. *Filosofický slovník*. Praha: Naše vojsko, 2006, 639s. ISBN 80-206-0409-X

HOOK, Philip. *Snídaně u Sothebyho: svět výtvarného umění od A do Z*. Vydání druhé. Zlín: Kniha Zlin, 2015, 397s. ISBN 978-80-7473-369-7

KROUPA,Jiří; CHAMONIKOLA, Kaliopi. *Opakované příběhy: tradice v novém* : [katalog výstavy] : Moravská galerie v Brně, Místodržitelský palác : 29.2.-19.5.1996 : Národní galerie v Praze, sbírka starého umění, Šternberský palác, 27.6.-1.9.1996. Brno: Moravská galerie, 1996, 116s., ISBN: 80-7027-047-0

MASON, Rainer Michael. *Image to print: Peter Kneubühler and artists of his studio = Peter Kneubühler a umělci jeho dílny : Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, 5. listopadu - 7. prosince 2003 : Slovenská národná galéria v Bratislave, Esterházyho palác, prosinec 2003 - únor 2004 : Muzeum książąt czartoryskich Kraków, sala arsenału, březen - květen 2004 : [katalog výstavy*. Praha: Arbor vitae, 2003. 94s. ISBN: 80-86300-42-0

MERTA, Jan. *1991-2001*. Vyd. 1. České Budějovice: KANT, 2002, 54s., ISBN: 80-86217-42-6

POUPĚ, Jan. *Solaris*. Produkce Aleš Rataj, 2014/2015, 47s., ISBN: 978-80-902371-6-2

SOKOL, Jan. *Čas a rytmus*. Vyd. 1. Praha: Oikoymenh, 1996, 291s. ISBN: 80-86005-15-1

SOKOL, Jan. *Malá filosofie člověka: a Slovník filosofických pojmů*. 5., rozš. vyd., (Ve Vyšehradu 3.). Praha: Vyšehrad, 2007, 411s. ISBN: 80-7021-253-5

STACK, John. *Luc Tuymans*. V Londýně: PHAIDON PRESS, 2003, 260s., ISBN: 908 0 7148 4298 1

STURGIS, Alexander. *Jak rozumět obrazům: malby a jejich náměty*. V Praze: Slovart, c2006, 272s. ISBN 80-7209-786-5

ELEKTRONICKÉ ZDROJE

HÁJEK, Václav. *Jan Merta.* HÁJEK, Václav. *Artlist.cz* [online]. 2015-2016 [cit. 2016-03-01]. Dostupné z: http://www.artlist.cz/jan-merta-326/

POUPĚ, Jan. *Janprojectos.blogspot.cz* [online]. 2012 [cit. 2016-03-01]. Dostupné z: http://janprojectos.blogspot.cz/

6. SEZNAM PŘÍLOH

Obr. 1, SLOUPY, 2014, 120x100, akryl na plátně

Obr. 2, VÝKLENEK, 2014, 75x110, akryl na plátně

Obr. 3, IBALGINY, 2015, 120x80, akryl na plátně

Obr. 4, TOBOLKA, 2015, 80x40, akryl na plátně

Obr. 5, PRÁŠEK, 2015, 50x70, akryl na plátně

Obr. 6, TRÁMY, 2015, 70x50, akryl na plátně

Obr. 7, ZÁSUVKA, 2015, 70x50, akryl na plátně

Obr. 8, ROZPRAŠOVAČ, 2015, 80x60, akryl na plátně

Obr. 9, SLOUP, 2016, 120x70, akryl na plátně

Obr. 10, VYPÍNAČ, 2016, 70x50, akryl na plátně

Obr. 11, TYČE, 2016, 60x20, akryl na plátně

Obr. 12, HORY, 2016, 40x40. akryl na plátně

Obr. 13, KULIČKA, 2016, 60x20, akryl na plátně

7. PŘÍLOHY

Obr. 1

Obr. 2

Obr. 3

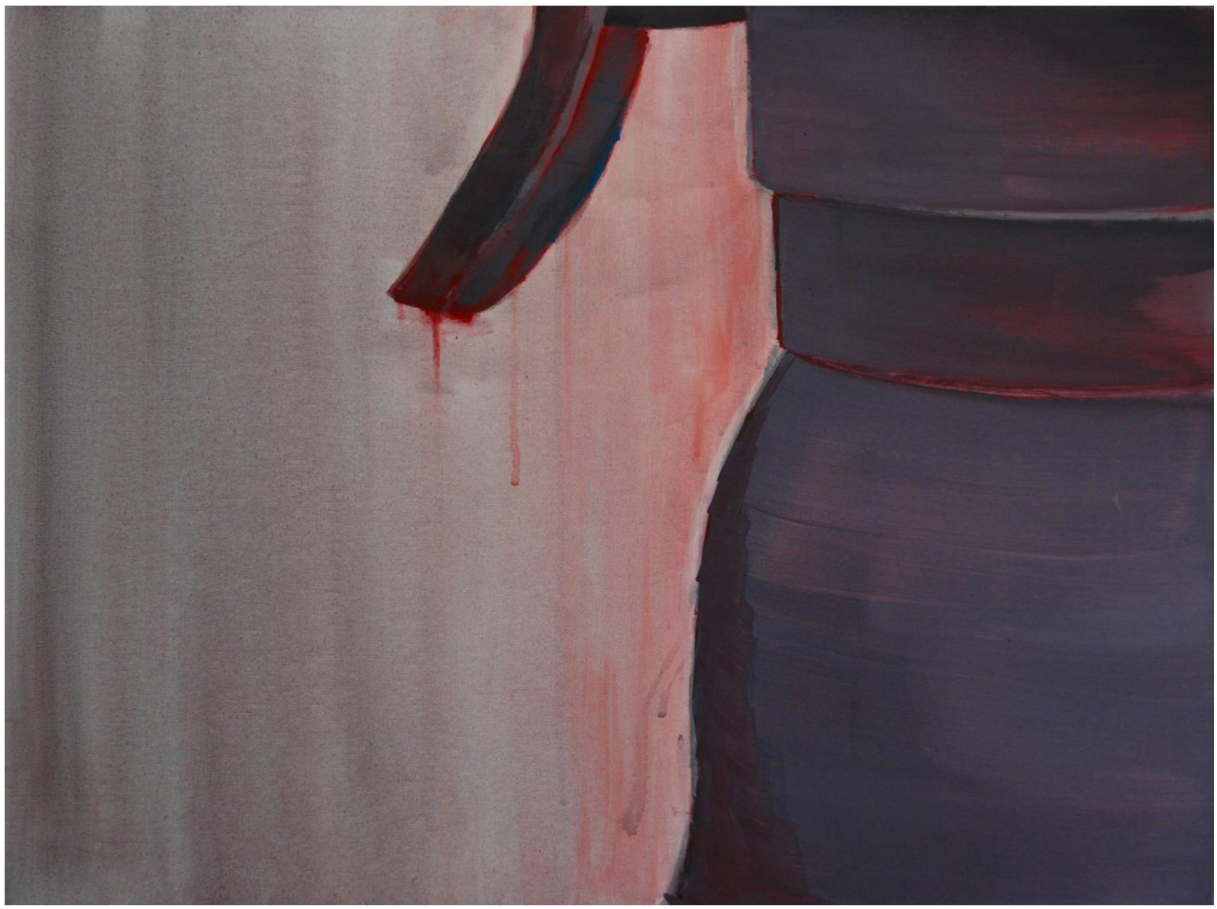
Obr. 4

Obr. 5

Obr. 6

Obr. 7

Obr. 8



Obr. 9

Obr. 10

Obr. 11

Obr. 12

Obr. 12