

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2012

Eva Slunečková

**JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ**

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Struktury v malbě Pavla Hayeka

Širší předpoklady strukturalistického východiska

Vedoucí práce: Mgr. Hynek Látal, Ph.D.

Autor práce: Eva Slunečková

Studijní obor: Dějiny umění

Ročník: 3

2012

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

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

České Budějovice, 14. května 2012

.....

PODĚKOVÁNÍ

Ráda bych poděkovala vedoucímu bakalářské práce Mgr. Hynku Látalovi, Ph. D. za vedení této práce, jeho cenné rady, připomínky a trpělivost. Zároveň bych chtěla poděkovat Mgr. Edith Jeřábkové za laskavé poskytnutí konzultace a Pavlu Hayekovi za jeho ochotu a trpělivost. Dále bych chtěla poděkovat rodičům a přátelům za podporu při mém studiu.

ANOTACE

Eva Slunečková

Struktury v malbě Pavla Hayeka: Širší předpoklady strukturalistického východiska

Tématem bakalářské práce je hlubší exkurz do práce brněnského malíře Pavla Hayeka s užším zaměřením na fenomén struktur převládající v jeho dílech. Práce podrobně rozebírá autorova jednotlivá tvůrčí období, která jsou členěna do tří tematických částí. Hlavní část studie zkoumá různé podoby struktur v díle Pavla Hayeka, přičemž autora vystavuje konfrontaci s dalšími umělci. Pojednání se též zabývá exkurzem do podstaty principu repetice a jeho rozdílného využití ve světovém a českém umění. Nejhlubšímu zkoumání je podrobena Haykova tvorba nahodilých a geometrických struktur, jelikož jsou v jeho tvorbě nejmarkantněji zastoupeny. Cílem bakalářské studie je především pojmenování širších předpokladů strukturalistických východisek Hayekových maleb pramenících mimo jiné z nekonstruktivistických tendencí, rozvíjených v českém umění v 60. letech 20. století s důrazem na osobu Zdeňka Sýkory, jehož výstava v roce 1988 silně ovlivnila uměleckou tvorbu Pavla Hayeka. Dále je dílo Pavla Hayeka spojováno se specifickou polohou organické abstrakce v souvislosti s ornamentikou a také s optickým uměním. Text se snaží přiblížit možné zdroje těchto východisek a jejich ojedinělou transformaci do malby Pavla Hayeka.

Vedoucí práce: Mgr. Hynek Látal, Ph.D.

ANNOTATION

Eva Slunečková

Structures in the Paintings by Pavel Hayek: Wider Implications of the Structuralist Background

The Bachelor's thesis examines the work of the painter Pavel Hayek, especially the structure phenomenon, which dominates in his paintings. The three thematic parts of this study consist of individual periods of Hayek's work, which are thoroughly analysed. The main part of the thesis examines various forms of structures in Hayek's paintings and compares him with other artists, with a special emphasis placed on the production of random geometric structures, which occur in Hayek's works most noticeably. The Bachelor's thesis also notices the repetition principle and its different use in Czech and international art. The aim of the thesis is defining the wider implications of structuralist background of Hayek's paintings. Its roots can be seen among others in neoconstructivist tendency of Czech art in the 1960's and particularly in the work of Zdeněk Sýkora, whose exhibition in 1988 had a very strong influence on Hayek's work. The thesis also relates his work with a specific form of an organic abstraction in the context of ornamental and optical art. It attempts to describe possible sources of all these influences and their unique transformation in Pavel Hayek's paintings.

Supervisor: Mgr. Hynek Látal, Ph. D.

OBSAH

1. Úvod	1
2. Životopis Pavla Hayeka.....	3
3. Výtvarná práce Pavla Hayeka.....	5
3.1 Grafiky	5
3.2 Malba struktur	8
3.2.1 Struktura ve světovém kontextu.....	10
3.2.2 Struktura v českém kontextu	12
3.2.3 Nahodilé struktury.....	18
3.2.4 Geometrické struktury.....	20
3.2.4.1 Konstruktivismus.....	21
3.2.4.2 Konkretismus.....	26
3.2.4.3 Organická abstrakce.....	32
3.2.4.4 Op-art.....	34
3.2.5 Makrostruktury.....	37
3.2.6 Stromové struktury	37
3.2.7 Stínované struktury	38
3.2.8 Barevné struktury	38
3.2.9 Zoomorfní struktury	39
3.3 Fotogram a sítotisk.....	40
4. Situace v českém umění 90. let 20. století	42
5. Závěr	45
6. Seznam výstav, zastoupení ve sbírkách a realizací.....	48
6.1 Samostatné výstavy.....	48
6.2 Kolektivní výstavy	49
6.3 Zastoupení ve sbírkách.....	52

6.4 Realizace v architektuře	52
7. Obrazová příloha	53
8. Seznam prací na výstavě Zdeňka Sýkory (1988, Brno, Praha)	103
9. Seznam použité literatury a internetových zdrojů	107
9.1 Literatura	107
9.2 Internetové zdroje.....	109
10. Seznam vyobrazení	110

1. Úvod

Cílem předkládané bakalářské práce je hlubší exkurz do umělecké práce Pavla Hayeka. Tvorba brněnského umělce byla dlouhý čas opomíjena jak v přehledových publikacích českého výtvarného umění, tak neexistencí samostatné monografie či obsáhlejšího výstavního katalogu. Práce se proto zaměří na vystižení základních linií ve vývoji autorova díla, konkrétněji pak na cestu od grafiky a fotogramů k velkoformátové malbě, kterou se Hayek zabývá od počátku devadesátých let dvacátého století až do současnosti. V malbě experimentuje s výrazovostí struktury v různých podobách. Strukturální plátna pak budou podle svého tematického zaměření rozdělena na několik skupin a v rámci nich podrobeny hlubšímu zkoumání. Důraz bude kladen na malby skládaných struktur, dělené podle procenta autorského zásahu do výsledné podoby na struktury nahodilé a geometrické. Na těchto dvou stěžejních zástupcích malířské produkce Pavla Hayeka budou vysvětleny jednotlivé principy, kterými se jeho plátna řídí. Text bakalářské studie bude především intenzivně hledat odpovědi na otázky zdrojů širších východisek těchto principů a blíže zkoumat jejich transformaci do výsledné podoby Hayekových pláten. Pozornost bude zaměřena hlavně na české umění šedesátých let dvacátého století a to v jeho nekonstruktivistické poloze reprezentované například uměleckou skupinou *Křižovatka*, *Klubem konkretistů* či samotnou osobou Zdeňka Sýkory, který měl na počáteční formování umělecké osobnosti Pavla Hayeka markantní vliv. Práce bude zkoumat též propojení Hayekovy tvorby s optickým uměním či organickou abstrakcí. Studie nabídne zapojení autora do širších kontextů v souvislosti s repetitivním principem, kterým je jeho tvorba prostoupena. Část studie se bude blíže věnovat inklinaci k množování prvků ve výtvarném umění, v níž bude nejprve nastíněna samotná definice struktury podléhající principu opakování. Dále bude následovat krátký exkurz do jejího historického používání, který vyvrcholí textem o repetitivním principu užívaném v českém umění. V této části bude pozornost zaměřena především na vyjmenování hlavních zástupců tohoto proudu u nás, kteří budou posléze konfrontováni a srovnáváni s přístupy Pavla Hayeka. Práce také naznačí některé odpovědi na otázky týkající se postavení autora v rámci české umělecké scény devadesátých let dvacátého století a situaci, která v tomto období úzce profilovala samotné uchopení malby jako stagnujícího média i podoby porevolučního výstavnictví.

Nejdůležitějšími bibliografickými zdroji budou pro vznik této studie katalogy k autorovým výstavám, jejichž texty jsou z naprosté většiny psány Haykovým „dvorním“ uměleckým historikem Jiřím Valochem. Dalším ze stěžejních pramenů budou články v odborných periodikách, a to především ve čtrnáctideníku současného výtvarného umění *Atelier*, časopisu *Art and Antiques*, *Umění* a *Revue Art*. Užitečné budou též krátké zmínky v přehledových publikacích zabývajících se českým moderním uměním. Vzhledem k aktuálnosti díla a neexistenci autorovy monografie budu nucena využívat i některé internetové zdroje, ve kterých se ovšem omezím pouze na důvěryhodné uměleckohistorické servery (www.artalk.cz, www.artlist.cz apod.) a oficiální internetové stránky Pavla Hayeka (www.pavelhayek.wz.cz). Dalším neméně důležitým pramenem mi bude setkání se samotným autorem, které proběhne v listopadu roku 2011 v Brně. Jakkoliv však bude toto setkání důležité, moje závěry budou vždy vedeny především touhou po objektivnosti.

2. Životopis Pavla Hayeka

„Příroda tvoří mé obrazy. Všechny tvary, které používám, jsou z ní převzaty. Nic jsem si nevymyslel. Pouze jsem je poskládal a vytvořil z nich černobílé struktury.“

/Pavel Hayek/¹

V životopisných datech mi byly hlavními zdroji, pokud neuvádím jinak, především *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*² a článek Ladislava Daňka *Obrazy šité na míru*, který vyšel v časopise *Revue Art*³.

Pavel Hayek se narodil 10. 3. 1959 v Brně, kde se vyučil dámským krejčím.⁴ Dále studoval v letech 1974 až 1985 Lidovou školu umění Jaroslava Kvapila u profesora Petra Skácela⁵, jejichž společný zájem o reflexi přírody velmi ovlivnil jeho práci. Od roku 1975 do roku 1979 se věnoval malbě realistických námětů a v následujících osmdesátých letech si v grafikách ujasňoval svou individuální uměleckou podobu, přičemž si oblíbil především techniku suché jehly. Většinou se jednalo o ilustrace k prozaickým předlohám.⁶ Svou první výstavu měl v roce 1983 v Galerii mladých, kde vystavoval hlavně portréty a grafiky na motivy Poeova Havrana.⁷ Koncem osmdesátých let v jeho tvorbě převažovaly grafiky s motivy zátiší zdůrazňující jednoduchý stavební řád, v nichž se samo uspořádání stalo námětem Hayekových prací.

Toto téma se v tvorbě Pavla Hayeka stává jakýmsi předstupněm skládaných struktur. Struktur tvořených rádoby náhodným kladením jednoduchých obrysů. Jedná se převážně o suché jehly s motivy různých kuchyňských prvků, například zrněk rýže. V těchto dílech se začíná objevovat dnes už pro Hayeka natolik charakteristická

¹ Kateřina Černá, Pavel Hayek, *Art and Antiques*, 2010, č. 9, s. 50-52.

² JVa [Jiří Valoch], heslo Hayek Pavel, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, A–M, Praha 1995, s. 250.

³ Ladislav Daněk, *Obrazy šité na míru*, *Revue Art*, 2007, č. 1, s. 24-27.

⁴ Horová (pozn. 2), str. 250. – Daněk (pozn. 3), s. 24.

⁵ Petr Skácel (1924–1993) byl malíř, pedagog a ilustrátor.

Alena Malá (ed.), *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950-2005*, Sh-Srov, Ostrava 2005, s. 121.

⁶ Horová (pozn. 2), s. 250.

⁷ Daněk (pozn. 3), s. 24.

tematizace plného a prázdného prostoru. Spočívá především v tom, že motiv má na obraze stejný význam jako pozadí.

Radikální změna v rámci autorova vývoje, kdy byl komorní formát grafického listu nahrazen monumentálnější malířským plátnem, se odehrává na počátku devadesátých let dvacátého století. V té době Hayek vytváří cyklus malovaných černobílých obrazů s přesnou citací obrysů přírodních tvarů- zeleniny, ovoce, listí etc., z jejichž „*půdorysů*“ je vytvářena výsledná kompozice.⁸ Mezi jeho první plátna patří obrazy *Česnek* z roku 1990 (obr. 1), *Cibule* (obr. 2) a *Hrušky* (obr. 3) z roku 1991. „*Motivy často nacházel jen pár kroků od svého sklepního ateliéru. Jednoduše sbíral to, co jiní míjeli bez povšimnutí: větvičky, listy, drobné i větší plody, ale také kořeny.*“⁹ Tyto přírodniny nejprve pečlivě studoval, poté je přesně obkreslil a pomocí pauzovacího papíru je přenášel na rozměrná plátna.¹⁰ Časem rozšířil svůj repertoár námětů, jež jsou svou obyčejností někdy až šokující, např.: koření, listy filodendronu, kořeny etc. Jelikož se podle autora jedná o jeden z možných výřezů z nekonečné struktury, obraz nemá rám.

Mimo skládané struktury se věnuje od roku 2000 i strukturám stromovým. Největší rozdíl je v míře autorské intervence. Umělec v nich nechává vyniknout přirozenou kompozici koruny stromu, kterou posléze jemně zaranžuje a tím vytvoří vzhled výsledného díla. Jako základ mu slouží jeho autorské fotografie, podle kterých poté tyto kompozice maluje. Ty, na rozdíl od skládaných struktur, působí mnohem svobodněji a monumentálněji.

Struktury se úzce dotýkají též problematiky odhmotnění předmětů tzv. „*destilace*“ motivů. Na jeho obrazech vznikají nezobrazující tvary tzv. „*konkréty*“, které dále rozvíjí v experimentech se zvětšováním motivů- makrostruktur. Zkouší tak jaké přiblížení je obraz schopen unést, čímž vznikají zajímavé detaily. Zvětšuje například menší větvičky, které pak vypadají jako kmeny stromů. Zkoumá tak nové možné přístupy k realitě.

⁸ Horová (pozn. 2), s. 250.

⁹ Daněk (pozn. 3), s. 27.

¹⁰ Ibidem, s. 27.

Od roku 1993 se umělec zabývá také fotogramy, které umožňují mnohem jemnější barevné přechody u menších přírodnin (např.: kmín, mák, hřebíček, koření etc.).¹¹

Od roku 1998 je členem *Klubu konkrétistů* a v letech 1990-2001 byl také členem *TT Klubu*. Spolupracuje s galeriemi: *ad astra*, *Lindner*, *Hoffmann a Woxart*.¹² Vystavoval jak samostatně, tak ve spolupráci s řadou českých umělců, ze kterých jmenujme alespoň Jana Kubíčka, Jiřího Šiguta, Ladislava Lezberu či Romana Frantu a Danu Chatrnou. Samostatně vystavoval Pavel Hayek v již zmíněné Galerii mladých v Brně (1983), v Galerii Jaroslava Krále v Domě umění města Brna (1993), ve Výstavní síni Emila Filly v Ústí nad Labem (1996), v Galerii Václava Špály v Praze (2001), v Galerii Hoffmann v Ossenheimu v Německu (2005-6), v Galerii *ad astra* v Kuřimi (2006), ve *Wannieck Gallery* v Brně (2010) a v mnoha dalších.¹³ Hayek je také zastoupen ve sbírkách Národní galerie Praha, ve *Wannieck Gallery* v Brně, *Foundation For Constructive Art* v Calgary, v Nadaci současného umění v Praze i ve sbírkách *National Gallery of Art* ve Washingtonu.¹⁴

Pavel Hayek byl zaměstnán 22 let v Domě umění města Brna, poté v letech 2010-2011 ve *Wannieck gallery* v Brně a od roku 2012 pracuje v *Moravské galerii*.¹⁵

3. Výtvarná práce Pavla Hayeka

3.1 Grafiky

Jak jsem již zmínila v úvodu, ve svých grafikách se Pavel Hayek věnoval většinou ilustraci prózy. Svou výstavní činnost zahájil roku 1983 v Galerii mladých, ale úspěch slavil především na Trienále 15/30¹⁶, kde byly jeho grafické cykly několikrát

¹¹ Černá (pozn. 1), s. 50.

¹² *Ibidem*, s. 52.

¹³ Kompletní seznam výstav Pavla Hayeka viz. Seznam výstav, zastoupení ve sbírkách a realizací, s. 48.

¹⁴ Oficiální internetové stránky Pavla Hayeka, <http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 28.1.2012. – Kompletní seznam sbírek vlastní díla Pavla Hayeka viz. Zastoupení ve sbírkách, s. 52.

¹⁵ Sdělení Pavla Hayeka, 28. 11. 2011.

¹⁶ Přehlídka mladých, neoficiálních výtvarníků, které se Hayek zúčastnil v Brně hned několikrát. Konkrétně pak v letech 1981, 1984, 1987 a 1990.

oceněny.¹⁷ Jejich inspirací byly prózy ruských klasiků, hlavně Čechova a Dostojevského. Zajímavostí je, že jeho první (1980) a poslední (1988) cyklus ilustrací však patřil Havranu Edgara Allana Poea, se kterým se představil veřejnosti právě na své první výstavě v Galerii mladých. Pro tyto listy byla typická práce s nerytými plochami, kde byl často samotný figurální motiv umístěn k jejich okraji, čímž se jeho význam výrazně akcentoval. Roku 1988 však přestaly tyto náměty nadále uspokojovat Hayekovo výtvarné snažení, jakoby se pro něj možnosti této tematiky již vyčerpaly.¹⁸

Novým námětem se pro něj stalo zátiší. Podstatnou v něm byla především jistá běžnost zvolených předmětů, jejich nedůležitost, obyčejnost. Většinou se jednalo o pohledy na několik standardně umístěných věcí na stole, bez předem připravované rafinované kompozice. Nejprve v podobě méně rozsáhlého souboru grafických listů, v nichž byla ještě zcela zachována iluze prostoru, typická pro jeho dosavadní díla. V průběhu času tyto prostorové iluze vystřídal předměty zarovnané do jedné řady, jedné roviny, takže na listech zůstaly ze zobrazovaných předmětů pouze prázdné plochy navzájem vymezené tmavým šrafováním (obr. 4). Postupně se formát Hayekových grafik zvětšoval, až se svými rozměry přiblížil reálné velikosti zobrazovaných předmětů. Roku 1989 vznikaly již grafiky velkého formátu. Hlavním námětem v nich byly nádoby, které Hayek zpočátku jen volně parafrázoval, obměňoval. Později se staly zcela konkrétními a jejich proporce byly přesně vyměřovány. Typickým rysem jeho zátiší byla jejich jednoduchost a prostota. Většinou se jednalo o dvě zavařovací lahve (obr. 5), tři sklenice apod. Tak začaly vznikat suché jehly, které svým vzhledem připomínaly fotogram. Umělci se totiž u modelů poskládaných do řady za sebou podařilo vytvořit dokonalou iluzi toho, že jsou zaznamenány pomocí světla na citlivý papír, jako je tomu u techniky fotogramu, což je však v případě větších trojrozměrných předmětů touto technikou neproveditelné.¹⁹ V kompozicích můžeme spatřovat určitou návaznost na Giorgio Morandiho. Morandi se ve své tvorbě zabýval především poetickým zjednodušováním subjektů v zobrazení meditativních zátiší, čímž se stal důležitým předchůdcem minimalismu. Maloval víceméně stále stejné pohledy z okna či

Oficiální internetové stránky Pavla Hayeka (pozn. 14), vyhledáno 10. 2. 2012.

¹⁷ Daněk (pozn. 3), s. 24.

¹⁸ Obrazová dokumentace těchto grafik se bohužel nedochovala. V popisu grafik čerpám z textu Jiřího Valocha v katalogu k výstavě Pavla Hayeka v Galerii Jaroslava Krále v Domě umění města Brna z roku 1993.

¹⁹ Jirí Valoch, *Pavel Hayek Struktury* (kat. výst.), Galerie Jaroslava Krále, Dům umění města Brna, Brno 1993, nestr. - Kateřina Pietrasová, fotogram, in: <http://artlist.cz/?id=5274>, vyhledáno 15. 2. 2012.

jednoduché předměty jako lahve a krabice. Jeho obrazy jsou velmi nadčasové, protože z lahví odstraňoval jakékoliv etikety, které by naznačovaly jejich původ. Dokázal je tak odosobnit a zobecnit, aby se nedaly zasadit do konkrétního časového úseku či prostoru.²⁰

Grafiky s motivy zátiší se pro Hayekův umělecký vývoj staly naprosto nepostradatelným předstupněm následujícího období a vůbec autorova celoživotního zájmu o fenomén struktury. Již zde se totiž plocha mezi jednotlivými předměty stávala stejně důležitou, ne-li důležitější než ony samy.²¹ O zaujetí touto problematikou svědčily i Hayekovy poslední suché jehly. V nich pozorujeme zájem ani ne tolik o vlastní tvary předmětů, ale o formy, které jsou těmito konkrétními tvary vymezeny. Tak si umělec začal uvědomovat význam a kvalitu vizuálních útvarů vznikajících mezi skutečnými předměty a započal je nadále zkoumat ve svých strukturách.²²

Radikálním přehodnocením Hayekovy předešlé práce se stala grafika vytvořená v roce 1990. Suchá jehla, jež znamenala začátek cesty vedoucí k malbě, sítotisku a fotogramu, předznamenává v jeho práci zcela novou rovinu. Na tomto grafickém listu byla černě vymezena třikrát tři jablka (obr. 6). Prvky zde nejsou zobrazovány jakýmkoliv iluzivním způsobem, ba naopak jsou jednoduše vymezeny jako čisté bílé plochy, jejichž tvar je vyjádřen za pomoci tmavé šrafury vyplňující mezeru mezi jednotlivými jablky. Tímto listem Hayek narušil tradiční estetické normy svých dosavadních kompozic a nahradil je seriálním řazením a opakováním, v nichž má každý jednotlivý element v rámci celku stejný význam. Poprvé se v Haykově díle setkáváme s dalším fenoménem prostupujícím celou jeho budoucí práci, totiž s potenciální nekonečností struktury. Motiv se stává jedním z mnoha možných výřezů, což dosvědčují i jablka, jež svým tvarem přesahují hranice vymezeného formátu média. Od tohoto momentu vzniká v českém výtvarném umění celek děl zabývajících se problematikou vztahu řádu a náhody, elementu a struktury.

Druhým zlomovým dílem byl grafický list, na němž jsou negativně vymezeny průměty volně rozložených paliček česneku, pocházející též z roku 1990 (obr. 7). Zde

²⁰ Daněk (pozn. 3), s. 24. - Italský malíř zátiší Giorgio Morandi žil v letech 1890-1964 v Bologni. PP [Piero Pacini], heslo Morandi Giorgio, in: Jane Turner (ed), *The Dictionary of Art*, 22 Montald to Neufforge, New York 1996, s. 75-77.

²¹ Jirí Valoch, *Pavel Hayek - Jan Kubiček* (kat. výst.), Galerie Aspekt, Brno 1998, nestr.

²² Valoch, Pavel Hayek *Struktury* (pozn. 19), nestr.

pozorujeme další aspekt, jenž je důležitý pro Hayekovo nové výtvarné směřování, a to náhodné, nezáměrné rozložení prvků. Stejněho roku také začal autor s přípravou návrhů pro svůj první malovaný strukturální obraz. Mezitím však ještě vznikl poslední soubor suchých jehel. Na každém listu byly víceméně náhodně rozmístěny spousty nesmírně drobných předmětů, se kterými autor přicházel naprosto běžně do styku. Jednalo se o zrnka rýže, hřebíčku (obr. 8), nového koření nebo kávy (obr. 9). Tento cyklus chápeme jako rozloučení se s metodou jemu po desetiletí nejpřednější, jehož nepopíratelná lyrická kvalita již pro Hayeka nebyla uspokojiví. Plochy grafik byly totiž poznamenány specifickým autorským rukopisem a jejich ohraničení nemohla být nikdy zcela precizní, čímž se stávaly subjektivními díly. Umělec však hledal médium, které mu poskytne neosobní, oproštěný a nezaujatý způsob malby bez jakékoliv stopy autorského vlivu, aby jeho obrazové výpovědi byly co nejméně ovlivněny lidským faktorem a staly se tak naprosto nezaujatými „objektivními“ tvrzeními.²³

3.2 Malba struktur

Strukturu můžeme definovat jako celek, jehož části tím, že do něho vstupují, nabývají speciálního charakteru. Za specifickou vlastnost struktury platí vzájemné vztahy mezi jejími složkami. Považujeme za ní jen takový soubor složek, jehož vnitřní rovnováha se bez ustání porušuje i znovu vytváří a jehož jednota se nám proto jeví jako soubor dialektických protikladů.²⁴

Hayek tvoří strukturu opakováním obrysů individuálně charakterizovaných elementů jednoho biologického druhu abstrahovaných na jejich základní, symbolický tvar. Využívá tak princip seriálních postupů, který platí ve výtvarném umění dvacátého století za mimořádně významný. Už jen posun, jenž je nám schopno nabídnout nahrazení samostatného, nezávislého, jedinečného a neopakovatelného obrazu jeho zmnožením, je výjimečně účinnou strategií při vytváření uměleckých děl. V katalogu výstavy věnující se principu série v českém výtvarném umění se Kaliopi Chamonikolasová vyjadřuje následovně: „*Střet jedinečného a zaměnitelného, určitého a nekonečného, umělecky „pravdivého“ a „uměle“ inscenovaného, originálního*

²³ Valoch, Pavel Hayek Struktury (pozn. 19), nestr.

²⁴ Miroslav Červenka - Milan Jankovič, *Studie I. / Jan Mukařovský*, Brno 2000, s. 26-38.

a multiplicitního jsou některé z pojmových kategorií, v jejichž polaritách se patrně nejčastěji rozvíjejí významové asociace oslovující senzibilitu současného diváka.²⁵

Základ repetitivního principu v jeho nejproštější variantě si definujeme jako „rytmické opakování totožných nebo alespoň velmi podobných partikulárních elementů (aby mohly být jako stejné chápány) a jejich spojování do systematických řad, obrazových systémů a výtvarných konfigurací.“²⁶ Strukturalistické teorie Jana Mukařovského proti sobě staví kategorii obrazu jako symbolu jedinečnosti a ornamentu jako zosobnění opakovatelnosti. Ornament Mukařovský vidí jako předchůdce moderních repetitivních principů určených základními vlastnostmi jakými jsou „pravidelnost, rozvin v ploše nebo v prostoru a zákonitou opakovatelnost, uskutečňující se podle hledisek symetrie, proporcionality nebo rytmu.“²⁷ Vzájemné vztahy prvků v sérii jsou pak definovány určitými pravidly či estetickými normami, podle nichž je obrazový vzorec paralelně, radiálně či jinak rozvíjen. Tím dochází k zesílení dynamiky a rytmizaci obrazu, jenž tak úspěšně zdolá strnulost ojedinelého motivu. „Monotónní, konejšivý klid, pocit trvání, podřízení pravidlům všeobjímajícího vnějšího řádu a jeho hierarchii, perspektiva věčnosti a směřování k rovnováze, uspokojující přirozený lidský pud toužící po harmonii.“²⁸

Sledované metody jsou prostoupeny celým kulturním vlastnictvím lidstva a jsou součástí jeho vrozených předpokladů. Východiska hledáme samozřejmě v přírodě, která sama poskytuje periodické cykly například střídáním ročních období, dne a noci, světla a tmy apod. Celý náš organismus řídí opakující se fáze, rytmicky tluče naše srdce, v pravidelných sekvencích se nadechujeme a vydechujeme apod. Člověk tyto rytmizační jevy vnímá téměř všude, v „soustředných kruzích na hladině, mořském příboji, pohybech vln, větru i pozvolna se měnící kresbě postupujícího stínu.“²⁹ Trefný se zdá citát Gillo Dorfla „možná existuje něco jako velebnější rytmus, který si neuvědomujeme, do něhož jsme však neustále vrháni, v němž se pohybujeme, dýcháme, myslíme a umělecky tvoříme. To nám dovolí představovat si každý estetický jev jako

²⁵ Kaliopi Chamonikolasová, Příběhy bez konce (Princip série v českém výtvarném umění), in: Kaliopi Chamonikolasová – Jiří Kroupa – Igor Zhoř, *Příběhy bez konce: Princip série v českém výtvarném umění (kat. výst.)*, Moravská galerie, Brno 1993, s. 5.

²⁶ Ibidem, s. 5.

²⁷ Karel Srp, Několik poznámek k nevydaným přednáškám Jana Mukařovského, *Umění XXXVI*, 1988, s. 76.

²⁸ Chamonikolasová, Příběhy bez konce (pozn. 25), s. 5.

²⁹ Ibidem, s. 7.

*součást rozlehlé a souvislé vlny.*³⁰ Také Walter Benjamin se k problematice vyjadřuje ve svých esejích o umění ve věku mechanické reprodukovatelnosti: „*Vyloupnout předmět z obalu, do něhož je zahalen, zničit jeho auru, to je znak vnímání, u kterého smysl pro stejné ve světě tak vzrostl, že si prostřednictvím reprodukce vynucuje standardizaci jedinečného. Tak vychází v nazírání najevo to, co se markantně hlásí o slovo v oblasti teoretické jako zvýšený význam statistiky. Realita se musí vyrovnat s masami, masy s realitou a tento proces má dalekosáhlý dosah pro myšlení i nazírání.*“³¹

3.2.1 Struktura ve světovém kontextu

Sériové postupy nejsou výhradní dominantou moderního či současného umění, multiplikační tendence byly formotvornými veličinami v dlouhé tradici obrazového umění. Dokladem může být ornament vzniklý postupným eliminováním z pravidelně se větvičích rostlin, květů či listů na samotný symbolický základ přírodního dekoru (obr. 10). Důležitým předchůdcem repetitivních postupů v moderním umění bylo také kultovní umění starého Egypta, Číny či Indie (obr. 11, 12). Zde sloužilo k projevům nejvyššího jsoucná. Tyto principy nejsou tudíž vázány na specifickou lidskou kulturu nebo prostředí, v průběhu času se měnila pouze jejich vlastní stylistická podoba. Snahy o uplatnění těchto metod pozorujeme již na nejstarších artefaktech naší historie. Pozorujeme ji například na keramice, textiliích, mozaikách, architektonických člancích, výšivkách či řezbách z navzájem odlehlých koutů světa. Tyto předměty spojuje jejich povrch pokrytý vegetabilními, geometrickými či figurálními motivy i opakujícími se obrazci.³² „*Co je za touto zvláštní, takřka zběsilou posedlostí seriálním uspořádáním a zmnožováním jednoho a téhož, seskupováním do řad, které by teoreticky nemusely být vlastně nikdy ukončeny?*“³³ Řešení můžeme nalézt ve „*smyslu pro řád*“ Ernsta Hanse Gombricha. Jedná se o lidskou vlastnost vnášet do přírody určitý řád, smysl, pravidla, které z ní člověk původně přejal.³⁴ Organizující tendence vycházejí především

³⁰ Gillo Dorfles, *Proměny umění*, Praha 1985, s. 47.

³¹ Walter Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979, s. 21.

³² Chamonikolasová, Příběhy bez konce (pozn. 25), s. 5-9.

³³ Ibidem, s. 6.

³⁴ Bohumil Nuska, Rozprava o smyslu pro řád, *Umění XXXIV*, 1986, s. 193-201.

z exaktních disciplín - matematiky a geometrie, které uplatňovali již Řekové v umění a architektuře. Zhoř se v katalogu výstavy zmiňuje o opakování na příkladu mozaik v ravenenské *San Apollinare Nuovo*, v níž jsou umístěny seriální řady v podobě zmnožení zobrazení Svaté panny (obr. 13), obrazu *Korunovace Panny Marie* Jacobella del Fiore ve shluku figur (obr. 14) či na příkladu střeleckých portrétů Dircka Jakobsze (obr. 15). Umělci se již od pradávna snažili přiblížit zákonům přírody, třeba i za pomoci symbolizování jejích prvků.³⁵ Opakováním stejných motivů je prostoupena celá řada historických děl. Důkazem mohou být byzantské ikony, kde jsou hlavy světců zdůrazněny množstvím naprosto totožných kruhových svatozáří (obr. 16). Repetici Zhoř objevuje i v evropských dílech, například v řadě kopí ve Velasquezovo *Předání klíčů od města Bredy* (obr. 17) nebo v sérii identických šípů v Crivelliho *Svatém Šebestiánu* (obr. 18).³⁶

Až moderní umění svým zaměřením k čistým, všeobjímajícím principům však tyto poznatky zhodnotilo. „*Je logické, že v nejobnaženější podobě jsou tyto koncepce uplatňovány, rozvíjeny a také teoreticky sledovány v geometrické, konstruktivistické či minimalistické větvi moderního a současného umění a tam, kde se výtvarná tvorba tomuto pojetí co nejvíce přibližuje.*“³⁷ Význam opakování a řetězení charakterizuje Marshall McLuhan v eseji *Médium je masáž*: „*lidské prostředí je učícím strojem, navrženým k maximalizování percepcí*“³⁸, čímž má na mysli nahrazení původní přírody jakousi „*přírodou umělou*“ v podobě totožných průmyslových výrobků následované nekonečně stereotypní masáží médií. Průmyslově vyráběnými materiály se inspirovalo objektové umění dvacátého století, které stejnost a masovou produkci užívalo k vlastním individuálním sdělením. Na postavení člověka v novém industriálním kontextu upozorňovaly Johnesovy obrazy pивních plechovek (obr. 19), Warholovy polévkové konzervy, množení obrazu Mony Lisy v *Třicet je lepší než jedna* (obr. 20), Armanovo akvárium naplněné plynovými maskami (obr. 21) apod. Autoři jakoby zviditelňovali princip repetice a současně ho zasazovali do významového kontextu upozorněním na námi běžně opomíjené předměty a fakta. Peter Roehr se například

³⁵ Například Mistr Vyšebrodského oltáře používal stereotypních, stále se opakujících motivů listů ve vytváření korun stromů či podobného postupu při utváření plochy země. Taktéž Henri Rousseau postupoval podobným způsobem při tvoření svých džunglí.

³⁶ Igor Zhoř, Princip seriality aneb standardizace jedinečného, in: Chamonikolasová – Kroupa – Zhoř, (pozn. 25), s. 41-44.

³⁷ Chamonikolasová, Příběhy bez konce (pozn. 25), s. 7.

³⁸ Marshall McLuhan - Quentin Fiore, *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*, New York 1967, s. 68.

zabýval opakováním identického fotografického záběru v rámci jednoho celku třeba i třicetkrát (obr. 22). Na Benátském Bienále 1990 se objevilo hned několik děl zabývajících se tímto tématem. Michelangelo Pistoletto zde uvedl svou antickou Venuši bořící se obličejem do hromady ženského šatstva (obr. 23), Raffael Rheinsberg vyrovnal na podlahu pavilónu do řad stovku rozedraných rukavic (obr. 24) a Magdalena Abakanowiczová na něm umístila dnes již legendární soubor čtyřiceti totožných nahých postav z juty (obr. 25).³⁹

3.2.2 Struktura v českém kontextu

V českém umění se tématem opakování zabývá celá řada umělců, kteří ho nejrůzněji individuálně modifikují. Reakce nalézáme v dílech sester Válových (obr. 26, 27), Jiřího Sopka nebo Kurta Gebauera. Skupinou, pro kterou se stala repetice hlavním fenoménem, jsou tzv. *procesualisté*, kteří se soustředí především na samotný proces vzniku díla. Nejčastěji tak vznikají kresby způsobené pravidelnými pohyby vycházející z rituálů, zařikávání či rytmické hudby. Jako příklad zastánců tohoto repetitivního směru jmenujme alespoň Dalibora Chatrného (obr. 28) a Milana Grygara, z mladší generace pak Václava Stratila (obr. 29) a Ivana Kříže.⁴⁰

S metodou opakování také úzce souvisí uplatňování výtvarných složek písma v umění lettrismu, prosazované v českém umění především v šedesátých letech dvacátého století. Čeští umělci v něm navázali na francouzské vzory, v jejichž čele vynikal především Henri Michaux, který na papíře fakticky uspořádával inkoustové skvrny podobných tvarů do specifických rastrů. To můžeme vidět například v jeho obraze *Sans titre* z let 1959-60 (obr. 30). Obraz je podřízen určité dané struktuře, do níž jsou pečlivě kladeny prvky tak, aby vyzněla její vyváženost, harmonie a estetičnost. Elementy jsou tvořeny expresivněji, a proto se také nevyznačují totožnou vizualitou, ale řekli bychom, že si jsou spíše velmi podobné. Hlavními protagonisty lettrismu u nás byli Jiří Kolář, Jiří Balcar, Jan Kubíček, Eduard Ovčáček, Miloš Urbásek či Karel

³⁹ Zhoř (pozn. 36), s. 41-44.

⁴⁰ Chamonikolasová, Princip série v českém výtvarném umění, in: Chamonikolasová – Kroupa – Zhoř (pozn. 25), s. 113-117.

Trinkewitz.⁴¹ Jiří Kolář se zabýval tvořením obrazů a objektů složených z trhaných částí stránek knih nebo pečlivě stříhaných pruhů fotografií či obrazových reprodukcí v podobě tzv. roláží. Jako příklad uveďme alespoň jeho obraz *Fiály* (z cyklu *Katedrála v Remeši*) z roku 1963 (obr. 31), v němž se s určitým repetitivním principem setkáváme ve smyslu opakování jednotlivých pruhů stejných rozměrů podle daných pravidel. Kolářím se v různé poloze věnoval celý svůj život, jednou z jejich podob byla i díla využívající geometrii mnoha stejných sloupců číslic. Kolář experimentoval také s psacím strojem, konkrétně pak s mnohonásobně opakovanými slovy podřizovanými v rámci plochy výtvarným, nikoliv písemným funkcím, v nichž písmo ztratilo svůj původní význam. S tím se setkáváme například v jeho obraze *Pollock z komunisty zakázané knihy Básně ticha* z roku 1970 či ve *Spirále* z roku 1980 (obr. 32). S těmito pokusy úzce souvisely tzv. uzlové básně, které tvořily hranici mezi básní a roláží. Písmo, které v nich dosahuje až ornamentální polohy, je doplněno reprodukcí v podobě roláže a několika předměty související se zobrazovanou tématikou. S uzlovou básní se setkáváme například v díle *Koláž pro parník* (obr. 33), kde je motiv doplněn několika provázky odkazujícími na reprodukovanou loď. Také v jedné z jeho *Předmětných básní* (obr. 34) se opakuje motiv klíče, který je zdůrazňován obrázkovým písmem vytvářejícím v ploše specifická výtvarná schémata. Pro tyto předmětné básně bylo charakteristické jejich doplnění prvky nalezenými v přírodě nebo fragmenty obyčejných předmětů. Ve srovnání s přístupem Pavla Hayeka Kolář elementy pojímal jako doplněk svých výtvarných básní, zatímco pro Hayeka se tyto obyčejné předměty ve specializované podobě přírodnin staly životním tématem. Hayek je nemá potřebu něčím doplňovat či zdůrazňovat. Přistupuje k nim s až náboženskou úctou, pod jejímž vlivem je multiplikuje ke zmnohonásobnění jejich významu. Také v poslední fázi Kolářovy tvorby se setkáváme s tvorbou multiplikovaného umění. Například v podobě série roláží zpracovávající známou fotografii Boženy Němcové (obr. 35).⁴²

Jiným směrem se odvíjel lettrismus v pojetí Jiřího Balcara. V jeho dílech plní písmo pouze zástupnou funkci a není jejich hlavním motivem, většinou je takřka nečitelné. Motiv opakování nacházíme například v jeho *Předsednictvu* z roku 1965 (obr.

⁴¹ Heslo lettrismus, in: Jan Baleka, *Výtvarné umění, výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*, Praha 1997, s. 200-201. – Tisková zpráva k výstavě Lettrismus, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, <http://www.artalk.cz/2008/10/09/tz-lettrismus/>, vyhledáno 3. 4. 2012.

⁴² Susanne Borová - Eva Neumannová, *Jiří Kolář: koláže – objekty* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1993, s. 7-10. – Jiří Valoch, *Jiří Kolář* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1990, nestr.

36), v němž se zabývá multiplikací jedné totožné hlavy.⁴³ Sériovému účinku písma se ve svých dílech věnuje i Jiří Valoch (obr. 37), který však k písmu přistupuje již konceptuálně. Valoch experimentuje jak s estetickou kvalitou struktur, a to nejčastěji v podobě teček nebo střídání dvou až tří totožných elementů, ale i s vizualitou opakujících se slov či vět.⁴⁴

Multiplikací elementů za účelem vyprázdnění jejich významu v souvislosti s uměním pop-artu se zabývá například Rudolf Němec a Zorka Ságlová. Němec ve svém díle mimo jiné modifikuje zásadní díla dějin umění jako Manetovu *Snídani v trávě* či da Vinciho *Monu Lisu* a podřizuje je opakování (obr. 38). Zorka Ságlová se zabývá multiplikací motivu králíka, který je redukován na elementární symbol sebe sama (obr. 39). Nejen to ji spojuje s tvorbou Pavla Hayeka. Oba se se stejnou pečlivostí věnují přesnému vymalování jednotlivých motivů štětcem tak, že výsledný efekt se svou vizualitou přibližuje mechanické sérii. Z následující generace pozorujeme vliv repetyce na díle Jiřího Davida. David se zabývá minimalizací obsahu a symboliky motivu jeho zmnožením či paradoxními vztahy zobrazovaných motivů (obr. 40). Jedná se například o zobrazení růže, siluety republiky, pisoárů, lustrů, ale i ufo apod.⁴⁵

Specificky pojímá opakování i Otakar Slavík v díle *Ležící* z roku 1968 (obr. 41), v němž se po celé ploše obrazu nezadržitelně opakuje jeden, velikostně rozdílně pojímaný prvek kruhu, ve kterém je následně barevně zdůrazněn motiv lidské figury.⁴⁶ Primárním tvarem koule se ve svých dílech zabýval především Hugo Demartini. Člen skupiny *Křižovatka* se nejprve zaměřoval na portréty, figurální plastiku a informální struktury, než se v jeho tvorbě vytříbil smysl pro řád a konstruktivní prostor směřující ke geometrické formě vyjadřování.⁴⁷ Hledáním nové organizace plochy dospěl Demartini ke strukturám z prefabrikovaných prvků. Elementární plochu, většinou čtvercového tvaru podřizoval pravidelnému rastru, do něhož umisťoval nejprve jehly, posléze koule, které se také staly základním prvkem jeho děl. Reliéfní tvary nejprve

⁴³ Julie Weisssová, Jiří Balcar, <http://artlist.cz/index.php?id=5253>, vyhledáno 3. 4. 2012. - Chamonikolasová, Princip série v českém výtvarném umění (pozn. 40), s. 115.

⁴⁴ Jakub Hanzl, Jiří Valoch, <http://artlist.cz/?id=1445>, vyhledáno 3. 4. 2012.

⁴⁵ Chamonikolasová, Princip série v českém výtvarném umění (pozn. 40), s. 113-117.

⁴⁶ Oficiální internetové stránky galerie Topičův salon, http://www.topicuvsalon.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=61%3Aotakar-slavik&Itemid=64, vyhledáno 3. 5. 2012.

⁴⁷ Chamonikolasová, Princip série v českém výtvarném umění (pozn. 40), s. 113-117. - Heslo Demartini Hugo, in: Zbyšek Malý (ed.), *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950-2000*, D-G, Ostrava 2000, s. 38.

pojednával v sádře, posléze v chromovaném plechu (obr. 42), který mu umožňoval odrazet vnější pohyb a děj, čímž do díla vnášel úplně nové momenty. Docházelo tak k prohloubení vztahu mezi divákem a dílem i samotných děl navzájem, která se nacházela v okamžiku optické interakce. Zrcadlový povrch též lépe vyjadřoval konstruktivní myšlenky o neosobní povaze uměleckého záměru autora a lze ho chápat i jako odkaz ke světu techniky, k tzv. „*druhé přírodě*“. Polokoule Demartini zanechával buď úplně nebo v různých mírách zbavované svých částí, černobílé nebo barevné. Nový prvek vnášel do děl i jejich umístěním do těžko rozeznatelných ploch, oproti tradičnímu geometricky pojednanému, čistému a nerušivému pozadí. Tento přístup můžeme sledovat v jeho objektu *Reliéf* z roku 1964 (obr. 43). Již zde si všímáme důsledného repetitivního principu v podobě řazení zmnožených různě pojednaných koulí do pevného rastru blízcího se svým tvarem čtverci (8 na 9 polí). Naprosto zlomovým byl pro Demartiniho přesun z galerijního prostředí do krajiny. Ve své *Akci v přírodě* (obr. 44) z roku 1968 položil do oranice několik pochromovaných koulí jako symbolů technické přírody, v nichž se příroda prvotní smutně zrcadlila. Pojem „*druhé přírody*“ úzce souvisí jak s konstruktivismem či přesněji především s konkrétismem, tak i s dílem Pavla Hayeka. Hayekovy organické obrazy by se totiž daly chápat jako vytváření určité „*druhé přírody*“ za pomoci zjednodušení, symbolizování prvků z prvotní přírody vzešlých.⁴⁸ Téhož roku 1968 pokračoval Demartini *Akcemi v prostoru* neboli *Demonstracemi* (obr. 45), v nichž začal pracovat s prvkem náhody a kterému se od roku 1974 začal věnovat naplno. Do vzduchu vyhazoval prvky geometrických podob (čtverce, obdélníky, válce ad.), které v letu i po dopadu vytvářely zajímavé kompozice. Podobně motivovaný byl i cyklus *Projektů* (obr. 46), kde Demartini vycházel z fixace bezděčně dopadnutých elementů. Téma náhody má významný podíl i na vizualitě děl Pavla Hayeka. Hayek k ní de facto přistupuje jako Demartini. Elementům ponechává jejich volnost, která je však nutně podmíněna lidským faktorem jako u Demartiniho. Ten nutně musí vyhodit prvky do vzduchu či upustit na zem, aby jeho dílo vzniklo, a to za pomoci vlastního přičinění, tak jako Hayek vlastnoručně rozsypává prvky po svých plátnech. Za příklad nám mohou sloužit Hayekova plátna *Nové koření* (obr. 47)

⁴⁸ Více k tématu v této práci v kapitole Konkrétismus, s. 26.

pocházející z roku 1999, *Kanadské borůvky* (obr. 48) a *Třešně* (obr. 49) z roku 2001 nebo *Listy jinanu* z roku 2002 (obr. 50).⁴⁹

Podstatným principem je rovněž repetitivnost v díle Vladimíra Kokolii, který se nejprve v první polovině let osmdesátých věnoval figurální kresbě a malbě se silným sociálním podtextem. Postupně se však jeho rukopis uvolňoval a Kokolia začal s hledáním nových přístupů k malbě. V jeho obrazech se setkáváme s popisem konkrétních předmětů ponořených do rozostřené atmosféry. Od roku 1986 se v jeho díle začíná objevovat repetice, například v jemných, až duchovně působících malbách *Jabloň* (obr. 51) nebo *Česká vůle*. Opakované elementy zde však ještě plně nepřevládají a není jim věnována celá plocha obrazu. Dominantní postavení repetitivních prvků se projevuje poprvé v roce 1987 v podobě shluku několika přímek v obraze *Keř* (obr. 52). Problematiku duality řeší Kokolia v díle *Dva stíny* (obr. 53) z roku 1988 a *Preclík* z roku 1998. Krok za krokem tak spěje ke klíčovému postavení zmnožených prvků jako jediných nositelů významu ve svých obrazech. To pozorujeme od následujícího roku 1989 například na plátnech *Zabalené myši* (obr. 54), *Košíky* nebo *Chodba*. Již v roce 1988 se Kokolia začíná zajímat o problematiku ornamentu, který s repeticí úzce souvisí.⁵⁰ Ornament výrazněji vnímáme již v plátnech *Krajina* (obr. 55) a *Náměstí*, ve kterých již samotný motiv natolik ustoupil do pozadí, že jeho podobu můžeme jen vytušit za pomoci naší představivosti. V tradičnější formě se s ním setkáme v obrazech *Pára nad hrncem* (obr. 56) z roku 1990, *Hladina* z roku 1992 nebo *Stébla* z roku 1994. Kokoliova plátna jakoby hledala a rozkrývala tajemství, které však umělec odmítá hledat v sobě nebo svých zkušenostech a soustřeďuje se na neosobní provedení díla. V tomto momentu se blíží Hayekovi. Oba autoři zamýšlejí svými plátny dosáhnout neosobních výpovědí, které nejsou pouze individuálním a subjektivním vyjádřením samotného umělce, ale obecně platnými tvrzeními. Avšak v pojetí této problematiky jsou velmi rozdílní. Pavel Hayek se v malbách snaží vyhnout jakékoliv lyričnosti či expresivitě, tak charakteristické pro Kokoliova díla.⁵¹

⁴⁹ JHl [Josef Hlaváček], heslo Demartini Hugo, in: Horová (pozn. 2), s. 132-133. – Jiří Valoch, *Pavel Hayek: 1990 - 2003* (kat. výst.), Brno 2004, nestr.

⁵⁰ Heslo Kokolia Vladimír, in: Malý (pozn. 47), Ka-Kom, s. 300.

⁵¹ Lhl [Ludvík Hlaváček], heslo Kokolia Vladimír, in: Horová (pozn. 2), s. 370-371.

Ve smyslu opakování specifického prvku se věnuje repetici i Michael Rittstein. Například v obraze *Mechaničtí sekáči* (obr. 57) stereotypně multiplikuje motiv stébel.⁵² Jedním z nejradikálnějších zastánců opakování jednoho a téhož prvku vyúsťující v ornament je Petr Kvíčala. Původním východiskem jeho děl byla příroda, především pak krajina, která se postupně začala podřizovat rytmickým principům. V jeho obrazech se objevovaly repetice detailů, například obrysů kopců, řádek rostlin nebo brázd polí (obr. 58). Časem se rytmus stal důležitějším než samotný námět a na obrazech se od roku 1986 nesetkáváme s ničím zobrazivým. Tématem se stala rytmická skladba prvků, přičemž dominantní postavení již od počátku zaujala vlnovka (obr. 59). Opakování se stalo základem ornamentu, který Kvíčala ve svých malbách detailně zkoumá. Dalo by se říci, že ho objevil jako nové téma geometrického umění a přispěl tak k nové, porevoluční rehabilitaci ornamentu.⁵³ Na opačnou stranu od Kvíčaly, který používá zaběhlé výtvarné vzorce, můžeme stavět právě Pavla Hayeka, jehož východiskem je rytmické opakování přírodních detailů, pomocí nichž své výtvarné ornamenty vytváří. Divák tedy musí proniknout specifickým výtvarným šifrováním, aby se dílu přiblížil. S podobným přístupem se setkáme v díle Libora Jaroše, který v některých svých dílech postupuje velmi podobně jako Hayek, ale svá díla skládá z hřebíků, mrkví či petržele (obr. 60).⁵⁴

Jako nejaktuálnější příklad umělce fascinovaného principy množování uvedme alespoň Tomáše Bujňáka, jehož projekt z počátku roku 2012 pro kancelářský prostor *Spejs* v Praze se zabýval typizováním a vytvářením zástupných symbolů, jež jsou opakovány jednak z důvodu dějovosti a jednak ke zdůraznění jejich významu (obr. 61, 62). Jednalo se o až piktograficky zobrazenou pracovní činnost pomocí symbolu člověka s kolečkem a pracovníka zobrazeného jako šplhajícího člověka. To vše vytvářené na míru jak samotnému prostoru, tak i událostem v něm se odehrávajícím.⁵⁵

⁵² Chamonikolasová, Princip série v českém výtvarném umění (pozn. 40), s. 117.

⁵³ Heslo Kvíčala Petr, in: Malá (pozn. 5), Kon-Ky, s. 488. – Oficiální internetové stránky Petra Kvíčaly, <http://www.petr-kvicala.com/>, vyhledáno 1. 4. 2012.

⁵⁴ Chamonikolasová, Princip série v českém výtvarném umění (pozn. 40), s. 113. – Radek Horáček - Libor Jaroš - Marcela Macharáčková, *Libor Jaroš*. Brno 2009, s. 7-11, 84, 134.

⁵⁵ Tisková zpráva k výstavě Tomáše Bujňáka Work, <http://www.spejs.cz/>, vyhledáno 1. 4. 2012.

3.2.3 Nahodilé struktury

Jeden z nejdůležitějších pohledů na Hayekovo dílo je podle uměleckého historika Jiřího Valocha jeho chápání obrazové plochy jako struktury „*sui generis*“.

„*Výsledkem není žádná kompozice, ale struktura, jejíž všechna místa jsou rovnocenná a v níž jsou všechny možné substruktury a vztahy stejně důležité.*“⁵⁶ Pro Hayeka tudíž neexistuje kompozice, obraz je tvořen vzájemnými vztahy mezi jeho jednotlivými prvky, které jsou náhodně rozloženy po celé ploše (obr. 47-50). Žádnému elementu nejsou ostatní prvky podřízeny, všechny mají stejnou platnost, důležitost. Tyto prvky nejsou nijak upravovány, ba naopak jsou s přesností obkreslovány se všemi svými nepravidelnostmi a individuálními charakteristikami. Samotný obraz je pak přesným zachycením jejich půdorysných obrysů.⁵⁷ „*Hayekovo velké novum-objevil fakt, že takové struktury je možné vytvářet z jedinečných, individualizovaných, nezaměnitelných a (alespoň teoreticky) identifikovatelných či rozlišitelných přírodních útvarů.*“⁵⁸

Motivy jsou pak buď vyplňované černou barvou a plochy mezi nimi zůstávají bílé nebo samotné obrysy zůstávají nedotčené a mezery mezi nimi jsou začernovány.⁵⁹ Hayek zde usiluje o specifický poměr černé a bílé, při kterém obraz působí zvrtně. To, co je na první pohled pozadím, se může po delší době stát motivem a naopak. Jedná se o takzvaný princip reverzibility, který můžeme chápat jako velmi specifickou optickou hru ve vztahu díla a samotného diváka. Čím vyváženější je totiž množství černé a bílé, tím snadněji zraková zvrtnost funguje.⁶⁰ Při pohledu na jeho díla si můžeme pokládat otázky typu: „*Je to, co vidíme, černá malba na bílém plátně nebo to je jenom chaos nepravidelných a neidentifikovatelných plošek na černém pozadí (anebo černých plošek na bílém pozadí)?*“⁶¹ Například černou čáru většinou vnímáme jako kresbu a naopak bílé plátno je pro nás již standardně pozadím.⁶² Hayek tento zažitý stereotyp funkčně boří, když za barvu motivu zvolí bílou a místo mezi nimi vyplňuje černým zbarvením

⁵⁶ Jiří Valoch, *Pavel Hayek* (kat. výst.), Galerie Emila Filly v Ústí nad Labem 1996, nestr.

⁵⁷ Idem, *Pavel Hayek Struktury* (pozn. 19), nestr.

⁵⁸ Idem, *Pavel Hayek* (pozn. 56), nestr.

⁵⁹ Idem, *Pavel Hayek Struktury* (pozn. 19), nestr.

⁶⁰ Daněk (pozn. 3), s. 24. – Jiří Hůla, *Struktury z hrušek, křenů a paprik*, *Lidové noviny* XIV, 2001, č. 51, 1. 3., s. 27.

⁶¹ Ivona Raimanová, *Pavel Hayek*, <http://artlist.cz/?id=553>, vyhledáno 28. 1. 2012.

⁶² Ibidem, vyhledáno 28. 1. 2012.

(obr. 63). „*Tento radikální, jasný kontrast slouží k maximální diferenciaci vizuálních forem, k jejich co nejpřesnějšímu uchopení.*“⁶³

V některých případech se též jedná o diptychy, kdy umělec vytvoří dvě verze obrazu s opačným použitím barev (obr. 63, 64, 103).⁶⁴ Tento přechod z pozitivu do negativu náležitě narušuje tvar zobrazovaných motivů i naše vnímání. Výsledkem je esteticky velmi působivý celek, který tematizuje polaritu struktury jako takové a její možné významové uchopení.

V Hayekových strukturách můžeme pozorovat stálou interakci mezi významem a ne-významem, mezi autonomností struktury a možností určit její prvky. Struktura zde však není anonymní, jak to známe u většiny abstraktních děl, ale naopak odkazuje ke konkrétnosti výchozích prvků.⁶⁵ Hayekova plátna jsou tudíž konkrétními i abstraktními zároveň. Jednotlivé elementy kompozice přísluší vždy jednomu biologickému druhu, pevně si udržují svou předem danou individuální morfologii, přičemž jsou zbaveny veškerých odkazů ke svým plastickým a materiálovým vlastnostem zjednodušením do plošného průmětu sebe sama.⁶⁶ V plátnech se prvky buď dotýkají, když mají výraznější objem, nebo se mohou částečně i překrývat, pokud jsou podlouhlejší či úplně ploché. V prvním případě jsou elementy položením vedle sebe, většinou snadno identifikovatelné (obr. 65). V případě vzájemně se překrývajících prvků může být tato identifikace značně složitější (obr. 66). Obě tyto možnosti autor zkoumá a nadále rozvíjí ve svých obrazech.⁶⁷ Konkrétní uspořádání těchto prvků je však dáno až samotným autorským zásahem, který se snaží maximálně eliminovat jakýkoliv záměr či vliv umělce na výsledné vizuální výsledky zobrazení.⁶⁸ „*Elementy jsou rozmístěny „náhodně“, neintenčně, bez jakýchkoliv estetických či skladebních preferencí, dovolují, aby byly co možná nejpřesněji zaznamenány jejich obrysy a (podle povahy materiálů) jejich dotýkání či překrývání.*“⁶⁹

⁶³ Valoch, Pavel Hayek (pozn. 56), nestr.

⁶⁴ Karel Oujezdský, Mozaika, www.rozhlas.cz/mozaika/vytvarne/_zprava/947356, vyhledáno 26. 11. 2011.

⁶⁵ Horová (pozn. 2), s. 250.

⁶⁶ Valoch, Pavel Hayek (pozn. 56), nestr. – Zbyněk Sedláček, Plody, listy, kořeny Pavla Hayeka, *Atelier*, 1999, č. 14 - 15, 9. 7. , s. 6.

⁶⁷ Valoch, Pavel Hayek Struktury (pozn. 19), nestr.

⁶⁸ Zbyněk Sedláček, Geometrie živého, *Atelier*, 1996, č. 17 - 18, 28. 8. , s. 7.

⁶⁹ Valoch, Pavel Hayek (pozn. 56), nestr.

3.2.4 Geometrické struktury

V polovině devadesátých let do Hayekových děl postupně vstupuje záměrná pravidelnost a uspořádanost. Autor začíná skládat přírodniny do pravidelných struktur a jakoby tím přehodnocoval svůj dosavadní postup usilující o minimalizaci vlastního, autorského zásahu. Jedná se hlavně o řady, sloupce a diagonály, kterým elementy svých děl náhle podřizuje. Do obrazů tak nově vstupuje jistý geometrizující kompoziční princip, jenž úzce souvisí s rostoucím podílem lidského zásahu do struktury. Důsledkem je koncentrace umělce pozornosti na samotnou strukturu a její rytmické členění komplikovanými plošnými útvary, které se v rámci ní cíleně opakují. Použití individualizovaných přírodních prvků, naplňující obecné schéma struktury, podtrhuje již výběr rostlin totožného druhu. V plátnech tedy můžeme pozorovat tvarové odchylky a nepravidelnosti jednotlivých listů, stonků, plodů či kořenů, které jsou však obtížněji identifikovatelné.⁷⁰ „Hayek tu ovšem směřuje nejen ke geometrické libivosti, ale i k tajemství, k šifře. Divákovi dá nejednou značnou práci odhalit, oč vlastně v předloze šlo. Je tedy zřetelné, že je malířem veden k abstraktnímu vnímání zobrazovaných tvarů, k autonomní struktuře obrazu, nezávislé již na zobrazovaném.“⁷¹ Tento způsob uspořádání nás může odkázat k výtvarnému fenoménu ornamentu a jeho předpokládanému vzniku kompozičním seskupováním a abstrakcí reálných prvků. Podle Sedláčka je nutné „...takové směřování (...) vnímat v širším kontextu rehabilitace ornamentu a jeho místa v systému výtvarného umění, včetně osamostatnění ornamentu v kreacích, kde se stává hlavním tématem.“⁷² K ornamentice se Hayekova díla blíží hlavně rytmickým uspořádáním linií, jejich členěním a vzájemným poměrem jejich ploch. „Vidíme zde především souvislost s modelem strukturního schématu používaným ve světovém i českém umění 60. let (V. Vasarely, F. Morellet, Z. Sýkora)...“⁷³ Hayek používá metod nám známých z konstruktivistického umění, které však specificky pojímá ve svou silně individualizovanou polohu a nelze ho proto tak jednoduše zařadit do frekventovaných linií dějin umění.⁷⁴

⁷⁰ Idem, Pavel Hayek Struktury (pozn. 19), nestr.

⁷¹ Zbyněk Fišer, Časy a pohyby Pavla Hayeka, A2, 2006, č. 22, 31. 5., s. 8.

⁷² Zbyněk Sedláček, Pavel Hayek (kat. výst.), Výstavní síň Sokolská 26, Ostrava 1999, nestr.

⁷³ Ibidem, nestr.

⁷⁴ Valoch, Pavel Hayek Struktury (pozn. 19), nestr.

3.2.4.1 Konstruktivismus

Po politických změnách v listopadu 1989 se výrazně proměnila situace ve výtvarném umění.⁷⁵ „*Muzea a galerie otevřely své depozitáře a snažily se dosud utajovaná díla navrátit do povědomí nejširší veřejnosti a obnovit zpřetrhané nitky souvislostí v českém umění.*“⁷⁶ *Vedle presentace jednotlivých umělců se konala řada retrospektivních výstav s obsáhlými katalogy, která znovu upozornila na některá z uměleckohistorického pohledu důležitá hnutí a skupiny (např. Český informel, Novou citlivost, skupiny Trasa, UB 12).*“⁷⁷ Do českého povědomí devadesátých let se tak znovu dostalo umění let předešlých.

Klíčovým impulsem v rámci formování Hayekovy umělecké osobnosti se stalo v roce 1988 jeho setkání s dílem Zdeňka Sýkory, jenž vystavoval v Domě umění města Brna, ve kterém Hayek v té době pracoval. Kořeny Hayekovy tvorby tak můžeme hledat hluboko v šedesátých letech, kdy se v českém výtvarném umění začaly tříbit konstruktivistické tendence. Tyto tendence vycházejí z etapy, která byla v rámci experimentální a nefigurativní tvorby jedním z neplodnějších období v kapitolách československé moderní kulturní historie. Typickým formálním znakem tehdejšího nefigurativního umění byla snaha o enormní zjednodušování výtvarných forem, přičemž jednu z nejdůležitějších rolí sehrál sklon k jejich geometrizaci. Od konce padesátých let vznikaly vedle tzv. informelního, materiálového umění v ateliérech Zdeňka Sýkory, Milana Dobeše a dalších umělců první díla, která v Československu předznamenávala pozdější vznik nekonstruktivistického a konkrétního umění.⁷⁸

Neokonstruktivismus v tehdeším Československu vznikl jako protipól informelnímu směřování umění soustředěného hlavně kolem výstavního hnutí

⁷⁵ Idem, Pavel Hayek (pozn. 56), nestr.

⁷⁶ Vývoj vzkvétajícího českého moderního výtvarného umění byl násilně přerušeno počátkem 70. let, kdy bylo umění rozděleno na takzvané oficiální a zakázané, přičemž výstavní prostory začaly zaplňovat umění režijní propagandy. Tím se přerušila kontinuita vývoje nových uměleckých směrů z 60. let a jejich další progres. Narušeny byly též vztahy mezi širší veřejností a uměleckým prostředím i vztahy mezi umělci samotnými.

⁷⁷ Dagmar Jelínková, Úvodem, in: Dagmar Jelínková – Arsén Pohribný – Jiří Valoch, *Klub konkrétistů*, Praha 1997, s. 3.

⁷⁸ Josef Hlaváček, Český konstruktivismus 60. let a jeho vyznění, 2. Cesty ke konstrukci, in: Josef Hlaváček (et. al.), *Poezie racionality. Konstruktivní tendence v českém výtvarném umění šedesátých let* (kat. výst.), České muzeum výtvarných umění ve spolupráci s Galerii Benedikta Rejta v Lounech, Praha 1993, s. 59-69. - Mahulena Nešlehová, *Poselství jiného výrazu : pojetí "informelu" v českém umění 50. a první poloviny 60. let*, Praha 1997, s. 67.

Konfrontací. Neokonstruktivismus, na rozdíl od *Konfrontací*, cílil ke geometrické abstrakci, jež byla provázena tvarovou a barevnou redukcí. Účelem bylo zobrazování vnější skutečnosti za pomoci stále více zobecňovaných, abstrahovaných forem k vykreslení její samotné podstaty „čistými“ a „oproštěnými“ výtvarnými prostředky. Toto úsilí o čistou řeč navazovalo na cestu vytyčenou v desátých a dvacátých letech dvacátého století Pietem Mondrianem. „Znovu zdůrazňovaná Mondrianova „čistá realita“ či Malevičův „čistý pocit“ byly opět postaveny nad všechno subjektivní, předmětné a náhodné a umění se stalo znovu (v duchu Tatlinova konstruktivismu) předobrazem správného uspořádání společnosti.“⁷⁹

Skupina Křížovatka vznikla v Praze roku 1963 jako vyústění úsilí československé mladé generace o návrat k tradicím geometrické abstrakce z počátku století. Právě v rámci ní byl poprvé formulován program tzv. „objektivních tendencí“, jenž se stal určitým opakem subjektivity informelu. Program skupiny vycházel ze zákonů matematicko-geometrických struktur a později se stal základem celého nového konstruktivistického hnutí. V začátcích nebyla skupina zdaleka tak vyhraněného konstruktivního zaměření. Sešli se v ní umělci z osmi odlišných výtvarných projevů, například Jiří Kolář, Běla Kolářová, Karel Malich, Vladislav Mirvald či Zdeněk Sýkora. Skupina se poprvé společně přihlásila k myšlenkám konstruktivismu, což bylo v zemi bez předchozích přímých tradic tohoto směru až šokující.

Snad nejvíce na sebe uskupení upozornilo výstavou *Nová citlivost*, jež se konala roku 1968 v Brně, Karlových Varech a Praze. Na projektu se sešlo na 31 umělců⁸⁰. Podle Jiřího Padrtý vyjadřoval postoj nové citlivosti rozchod s organickou přírodou a objevení přírody „nové“, vytvořené civilizací.⁸¹ Jiří Valoch vymezuje působnost Nové citlivosti popisem celé škály její tvorby začínající „klasickým konstruktivismem a jeho odvozeninami, ale především jeho obohacením o nové problémy, jako byly tematizace ryze optického sensuálního působení díla (tedy op-art), proměny v čase, které přinášel kinetismus, ať již v něm byla racionální konstrukce více či méně zřejmá nebo ať se ještě dotýkal sféry lyrické abstrakce v amorfních světelných a barevných

⁷⁹ Alžběta Rojková, *Výtvarné uskupení a umělecký kritik Klub konkretistů* (diplomová práce), Pedagogická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci 2009, s. 23.

⁸⁰ Úzkou provázanost konstruktivních tendencí v československém umění dokládá účast členů Klubu konkretistů (Hilmar, Kratina) a skupiny UB 12 (např. Boštík, ale také Kolíbal, Kučerová) na této výstavě.

Josef Hlaváček (et. al.), *Nová citlivost*, Galerie výtvarného umění, Litoměřice 1994, s. 4.

⁸¹ Jiří Padrta, *Křížovatka*, Galerie Václava Špály v Praze 1964, nestr.

proměnách.”⁸² Společné takovému množství rozdílných proudů, jež byly zahrnuty v jeden jediný, byla „*racionální motivace, ale především pozitivní vztah ke světu, k lidskému intelektu a k lidské senzibilitě a možná také preferenci estetických kvalit jako určujících pro umělecké dílo.*“⁸³ Nejen preference jazyka geometrie pak blíže spojuje *Novou citlivost* s konkrétisty. Ta se totiž stejně jako Klub konkrétistů snažila o co nejvyšší možnou oproštěnost a „*směřování k řádu jako k nejvyšší kvalitě.*“⁸⁴

Největší vliv měl na Hayekovo dílo beze sporu člen skupiny Zdeněk Sýkora. Teprve s časovým odstupem si česká společnost uvědomila kvalitu a svébytnost jeho děl. Jiří Valoch se v katalogu Sýkorovy zásadní výstavy, konající se v období mezi 22. 3. a 9. 5. 1988 v Brně a od 15. 9. do 9. 10. 1988 v Praze, vyjadřuje k opomíjenému významu a ojedinelosti umělcova výtvarného projevu. Charakterizuje díla doby, kdy byly přerušeny kontakty se světovým výtvarným uměním, jako typické v kladení důrazu na tvůrce rozvíjející odkaz imaginativního či strukturálního umění. „*Ojedinelý u nás byl přístup Sýkorův, směřující k maximálnímu uplatnění estetických a výrazových kvalit barevné skvrny...*“⁸⁵ Sýkorova díla jsou prostoupena silnou tendencí k oproštěnosti obrazové skladby, směřující k objektivizaci samotného malířského projevu. Tendence, Hayekem objevené právě na této výstavě roku 1988, jakoby se výtvarníkovi staly zlomovým impulsem a výchozí inspirací k jeho novým grafikám a později i malbám, tvořeným od března roku 1990. Jednotícím faktorem umělců se stala snaha o „*... směřování od subjektivního k objektivnímu, od individuálního k obecnému, od osobního k obecně kontrolovatelnému.*“⁸⁶ Společný je jim především kombinatorický přístup k práci s velmi jednoduchými elementy. Tendence k nahrazení subjektivního objektivně platnými zákonitostmi v rámci obrazové skladby vnímáme u Hayeka především v souvislosti s používáním přírodních prvků jednoho druhu. „*Tak uplatnil zkušenosti tvůrců geometrického racionálního umění, kteří tyto metody objevili (...), ale zároveň přehodnotil, proměnil samu povahu vizuálních struktur jejich konkrétním významovým „zakotvením“, tedy bezprostředním a na první pohled zřejmým vztahem k mimo-uměleckému světu živé přírody.*“⁸⁷ Nahrazením Sýkorových zástupných geometrických symbolů Hayekovými konkretizovanými přírodninami

⁸² Hlaváček, *Nová citlivost* (pozn. 80), s. 4.

⁸³ *Ibidem*, s. 4.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 4. - Padrta (pozn. 81), nestr.

⁸⁵ Jiří Valoch, *Zdeněk Sýkora* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1988, nestr.

⁸⁶ *Ibidem*, nestr.

⁸⁷ *Idem*, Pavel Hayek (pozn. 56), nestr.

vzniká posun a aktualizace totožné vyjadřovací formy, vedoucí k obdobně obecně platným podobenstvím.

Sýkora používal základní geometrické tvary jako nejuniverzálnější formu k vyjádření harmonických či naopak záměrně disharmonických ploch. Charakteristická byla pro něj a obecně pro díla geometrické abstrakce konstruktivismu, lineárnost a důraz kladený na vzájemné působení ploch, jejichž vzdáleně omezená barevnost se opírá o estetickou i symbolickou funkci. Podle slov Jiřího Valocha užívá umělec: „*ty nejjednodušší, konstruované, základní geometrické figury. Ale Sýkoru nezajímají jako nositelé určitých vlastních estetických kvalit, ale právě jako prvky, které je možno řadit, opakovat.*“⁸⁸ Repetitivní princip je jedním z dalších důležitých motivů, na který Hayek v díle lounského umělce silně navazuje. Opakováním a zkoumáním vzájemných vztahů jednotlivých prvků se Sýkora zabýval již v jeho prvních geometrických malbách z let 1962-1963, které byly na brněnské a pražské výstavě zastoupeny například díly: *Červená šipka* (obr. 67, 1962), *Šedá struktura* (obr. 68, 1962-3), *Čtverečková struktura* (1963), *Černé čárky* (obr. 69, 1963) a *Bílé čárky* (1963).⁸⁹ Prvním viditelně repetitivním obrazem bylo plátno *Šedá struktura*. Plocha obrazu byla podřízena opakování a kombinování jednoduchých geometrických forem, hlavně trojúhelníků a půlkruhů. Takto vzniklá struktura byla vytvořena určitým omezeným výběrem prvků, v jejichž rámci byla plně zachována jejich neosobní a konstruktivní povaha. Sýkorova struktura podle Jiřího Valocha „... *především vizualizuje vztahy, do nichž mohou vstupovat jejich možné polohy a juxtapozice, zviditelňuje různé kombinatorické možnosti a vyčerpává repertoár vztahů jednotlivých elementů k sobě navzájem, vytváří různé mikrostruktury vizuálně odlišné, ale pevně začleněné do výchozího rastrového půdorysu, do repertoárového a kombinatorického vymezení.*“⁹⁰ Tím se dostáváme k dalšímu výtvarnému inspiračnímu zdroji Pavla Hayeka, a totiž k nekonečnosti struktury s jejími možnými výřezy. Oba umělci totiž chápou obraz jako „*hledání variant v rámci určitého daného systému*“ či jako „*vizualizaci možností v rámci vymežujícího pravidla*“.⁹¹ Smyslem takových obrazů se pak stává neustálé hledání a objevování co nejvíce možných variant umístění jednotlivých prvků a možností jejich kombinací.

⁸⁸ Idem, Zdeněk Sýkora (pozn. 85), nestr.

⁸⁹ Kompletní seznam prezentovaných prací Zdeňka Sýkory na výstavách v roce 1988 v Praze a Brně viz. Seznam prací na výstavě Zdeňka Sýkory (1988, Brno, Praha), str. 103.

⁹⁰ Valoch, Zdeněk Sýkora (pozn. 85), nestr.

⁹¹ Ibidem, nestr.

Kombinatorika se zde stává nástrojem prozkoumávání možných vztahových pout uvnitř děl. Podle Valocha Sýkora „vždy směřoval k chápání obrazu jako řádu: práce s kombinatorickými elementy mu poskytla možnost definovat obraz jako pole možností, determinované výchozím pravidlem a v rámci tohoto pravidla proměnlivé.“⁹²

Pro umění Zdeňka Sýkory je také charakteristická barevná redukce, prostoupená hlavně díly z druhé poloviny šedesátých a počátku sedmdesátých let. V této době si umělec začal uvědomovat důležitost minimalizace použitých barev. Obrazy formoval pomocí radikálního kontrastu černé a bílé, přičemž postupoval od středu plátna rozvíjením černého obrazce v bílé ploše. Na výstavě z tohoto období byla například následující plátna: *Černo-bílá struktura* (obr. 70, 1964), *Černo-bílá struktura* (1965), *Černo-stříbrná struktura* (1967), *Černo-bílá struktura* (obr. 71, 1967/87) a *Šikmá struktura* (obr. 72, 1968/87). S omezením barev také úzce souvisí Sýkorova práce s negativem a pozitivem, kterou se Hayek nesporně také inspiroval. V šedesátých letech jen výjimečně používal jiné barvy než černou, bílou a šedou. S jinou barevností se u Sýkory více setkáváme od roku 1968, kdy začíná pracovat s computerem a od roku 1973, kdy se tato spolupráce rozvíjí v práci s liniemi a principem řízené náhody. Tento typ děl byl na výstavě reprezentován například obrazy *Červeno-modrá struktura* (obr. 73, 1964), *Barevná struktura* (1965), *Barevná struktura* (obr. 74, 1967), *První linie* (obr. 75, 1973), *Tři krátké linie* (obr. 76, 1974), *Linie č. 24-Poslední soud* (obr. 77, 1983/4) či, v té době nejaktuálnějším dílem, *Linie č. 50* (obr. 78, 1988). Naprosto totožně k barevnosti přistupuje Hayek. Ve svých raných dílech používá nejmarkantněji tytéž barvy, přičemž konkrétně šedou začíná používat v malbách až ve své pozdější tvorbě, z počátku se omezuje pouze na černou a bílou. Neexperimentuje sice s barvami tolik jako Sýkora ve svých liniích, ale určité pokusy o použití jiných barev jsou v jeho díle patrné. Například v roce 2003 používá kombinaci světle modré a bílé v obraze *Průhled stromy* (obr. 79) a v roce 2006 se setkáváme s šedivým motivem na světle modrém pozadí na plátně *Obloha* (obr. 80). Většinou se tedy jedná o kombinaci jeho „základních barev“ s velmi jemnými a neagresivními tóny jako světle modrá nebo žlutá. K dílům přistupuje jako k testovaným subjektům, jakoby různými odstíny zkoušel jejich působení. Podobný přístup uplatňuje v plátnech zabývajících se makrostrukturami. Pravděpodobnou inspirací mu byla díla Zdeňka Sýkory, který

⁹² Ibidem, nestr.

makrostruktury ve své tvorbě uplatňoval od roku 1972. Zvětšoval půlkruhové elementy, aby tak docílil intenzivnějšího pocitu otevřenosti a přesáhnutí za rámec média obrazu, čímž výrazně podpořil dojem jeho výřezu z nekonečna. „*Tím přestaly být jednotlivé elementy „čitelné“ pouze jako plošné segmenty a mohly být chápány také jako vymezení linií, spojujících obrysy několika prvků a tvořících rozhraní mezi plochami černé a bílé.*“⁹³ Na Sýkorově výstavě byly tři obrazy zabývající se touto tematikou: *Makrostruktura* z roku 1971 (obr. 81), z roku 1972 (obr. 82) a z roku 1973.

Přístup k náhodě byl u obou umělců po určitý čas velmi podobný. Oba ji pojímali jako prostředek k zachycení možností daného repertoáru v náhodném rozložení prvků v ploše, řízené člověkem. Sýkora však po roce 1972 přistoupil k použití počítače, aby co nejvíce omezil vliv lidské bytosti na náhodném uspořádání linií v obraze. Oproti tomu Hayekovy malby stále částečně ovlivňuje lidský faktor, který se v nich více či méně projevuje. Někdy jsou prvky pečlivě řazeny do určitých systémů⁹⁴, „*jindy se však přírodniny vzeprou a jako rozsypané koření, rozstříklá barva, spadané, rozfoukané listí nebo jako rozhrnuté hromádky kořenů vytvoří entropický znak, majestátní znamení neuspořádanosti, hrdé na svou neopakovatelnost.*“⁹⁵

3.2.4.2 Konkretismus

S hnutím (neo)konstruktivismu úzce souvisí také konkretismus, jehož základním souborem „*vymezení*“ se stal manifest Theo van Doesburga *Základy konkrétního umění* z roku 1930. Mezi jeho přední zásady patří následující body:

1. „*Umění je univerzální.*“
2. „*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.*“
3. „*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“.*“

⁹³ Ibidem, nestr.

⁹⁴ Ibidem, nestr. – Oficiální internetové stránky Pavla Hayeka (pozn. 14), vyhledáno 29. 4. 2012.

⁹⁵ Fišer (pozn. 71), s. 8.

4. „Konstrukce obrazu i jeho prvků by měla být jednoduchá a vizuálně čitelná.“
5. „Technika malby by měla být mechanická, což znamená exaktní, neimpresionistická.“
6. „Úsilí o naprostou čistotu.“⁹⁶

V Čechách se tento směr plně rozvinul koncem šedesátých let, kdy byl roku 1967 založen *Klub konkréťistů*. Klub v katalogu své prvotní výstavy v Jihlavě následujícího roku vyjadřuje názory výše uvedeného Theo van Doesburga a Maxe Billa: „... nehovoříme už-jako to dělali jeho zakladatelé o konkréťním umění jakožto jediném proudu, nýbrž o nových cestách a dimensích. (...) Zatímco konkréťisté ruší proklamují roku 1925 jasnou a funkční předměťnost, Theo van Doesburg (1930) a Max Bill (1945) zakládají svá vymezení na odmítnutí termínu „abstraktní“.“⁹⁷

Mezi přední české tvůrce řadíme jeho zakladatele teoretika Arséna Pohribného, sochaře Jiřího Hilmaru a Radoslava Kratinu, umělce a teoretika Jiřího Valocha či již uvedeného malíře Zdeňka Sýkoru a mnohé další.⁹⁸

„Klub bohužel zanikl⁹⁹ ve chvíli, kdy už scházel jen krůček k tomu, aby se stal jednou z hybných součástí progresivního československého kulturního života. Přestože se nepodařilo činnost Klubu udržet, všichni jeho aktéři si zaslouží uznání. Jejich sílu lze také poměřit faktem, že byli natolik tvůrčí, že jejich konkréťistické myšlenky oslovily v 90. letech mladé umělce, kteří se rozhodli společně se staršími kolegy přenést tyto principy do 21. století.“¹⁰⁰ Po třiceti letech od první výstavy Klubu došlo k obnovení jeho činnosti, tentokrát pod názvem *Klub konkréťistů 2*. V létě roku 1997 bylo založeno občanské hnutí, které vědomě navazovalo na myšlenky a aktivity někdejšího *Klubu konkréťistů*. K roku 2007 *Klub Konkréťistů 2* sdružoval na osmdesát umělců všech

⁹⁶ Amy Dempseyová, *Umělecké styly, školy a hnutí*, Praha 2005, s. 159.

⁹⁷ Arsen Pohribný, *Klub konkréťistů a hosté*, in: Jelínková – Pohribný – Valoch (pozn. 77), s. 136.

⁹⁸ Eduard Antal, Juraj Bartusz, Mária Bartuszová, Ľuba Belohradská, Štefan Belohradský, Drahoslav Beran, Jiří Bielecki, Svatoslav Böhm, Anton Cepka, Miroslav Cícvárek, 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. – *Ibidem*, str. 136.

⁹⁹ Klub se pozvolně rozpadl v letech 1970–1972.

¹⁰⁰ Johana Daňková, *České geometrické a konkréťní umění a Klub konkréťistů 2-Olomouc* (Bakalářská práce), Filosofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně 2008, s. 19.

generací věnujících se dílům podřízeným jazyku geometrie nebo vizuální poezie.¹⁰¹ Vzhledem k velkému množství členů byl klub 14. listopadu 1998 rozdělen do pěti sekcí se sídlem v Praze, Brně, Ostravě, Olomouci a Bratislavě. Na této schůzi se stal členem *Klubu konkrétistů 2* se sídlem v Brně i Pavel Hayek.¹⁰² V brněnské sekci jsou s ním společně autoři Nikos Armutidis, Jan Ambrůz, Jindřich Boška, František Dörfl, Dalibor Chatrný, Zdeněk Halla, Josef Hrdý, Pavel Korbička, Václav Krůček, Tomáš Medek, Petr Nejedlý, Pavel Rudolf, Vladimíra Sedláková, Zdeněk Šplíchal, Jiří Valoch a Pavel Zemčík.¹⁰³

Pavel Hayek není typickým představitelem konkrétismu, netvoří čistě v duchu geometrických forem, ani nezkoumá vizuální poezii. Avšak svými osobitými a ojedinělými idejemi a uměleckými záměry se tomuto hnutí více než přibližuje, což se následovně budu snažit osvětlit za pomoci několika příkladů. Předpokladem mé argumentace je ustanovení charakteristik samotného konkrétismu v jeho „*pravidlech*“ stanovených českým *Klubem konkrétistů* na jihlavské výstavě v roce 1968 a jejich obecně platných východisek v myšlenkách Theo van Doesburga a Maxe Billa tak, jak je interpretoval sám zakladatel tohoto Klubu Arsén Pohribný.¹⁰⁴

I když se konkrétismus může jevit jako umění, jehož hlavním cílem je především nic nepředstavovat, nic neimitovat, ani nic nesymbolizovat, jedná se pouze o jeden pohled na toto hnutí. Jistotou je, že konkrétismus sám i samotné nahlížení na něj, má mnoho různých podob, které se pokusím na následujících stranách nastínit.¹⁰⁵

Pokud aplikujeme již výše zmíněné, obecně platné zásady konkrétismu Theo van Doesburga na Hayekovo dílo, sporným se zdá být především bod číslo dvě a tři. Bodu číslo tři, jenž popírá používání přírodních forem, zatímco Hayek z nich naprosto přiznaně a otevřeně čerpá, se věnují vzápětí. Bod dvě, hlavně pak jeho část „*Nemělo by obsahovat nic z formálních vlastností přírody.*“¹⁰⁶ úzce souvisí s problematikou

¹⁰¹ Ibidem, s. 19-21.

¹⁰² Černá (pozn. 1), s. 52.

¹⁰³ Seznam teoretiků, čestných, řádných a zahraničních členů *Klubu konkrétistů 2* platných k roku 2007. Daňková (pozn. 100), s. 20.

¹⁰⁴ Tvorba Klubu navazovala na několik konstruktivistických škol abstraktního umění, včetně jejich konkrétistických a systémových specializací. Vybírala si z to, co považovala za markantní nebo nadčasové, avšak použitelné i mimo malířství.

Tisková zpráva Klubu konkrétistů, <http://www.artalk.cz/2010/03/15/tz-klub-konkretistu/>, vyhledáno 20. 3. 2012.

¹⁰⁵ Pohribný, Klub konkrétistů a hosté (pozn. 97), s. 138.

¹⁰⁶ Dempseyová (pozn. 96), s. 159.

geometricky koncipovaných konkrétů. Tato otázka byla podrobněji řešena v již zmíněném katalogu k první výstavě Klubu, Arsénem Pohribným¹⁰⁷. „*Theo van Doesburg a Max Bill (...) rozlišují konkrétno „přírodní“ (od něž každé zobrazení méně či více abstrahuje) a konkrétno umělé (malířské), jež konkretizuje ideje čistými výtvarnými prostředky. Definice obou protagonistů se vztahovaly především na geometricky koncipované malířství. Ovšem Bill zahrnul do oblasti konkrétního umění i sochaře, dokonce i ty, kteří „rovněž užívají ageometrické „amorfní“ elementy, tedy prostředky z jiných duchovních sfér, než z postupů matematických a geometrických.“ Max Bill (...) rozšířil takto netušeně pojem konkrétní tvorby od Arpa až vlastně k posledním tendencím Zero nebo Gutai. (...) Je tedy nasnadě, že ke konkretisaci kromě čistých prostředků výtvarných jako je linie, barva, objem, prostor (...) lze užít i prostředků vyrobených, (...) elementárních částí věcí (...). Co rozhoduje, to je koncepce.“¹⁰⁸ Z textu tedy vyplývá, že konkrét může vzniknout více způsoby, než jen novým stvořením. Může vzniknout i novým složením či „vyrobením“. V souvislosti s Hayekovou tvorbou je nasnadě spekulovat o tomto „vyrobení“ ve formě používání elementárních částí přírody, z nichž doslova skládá, a tím vytváří, naprosto nové, primárně nic nevyjadřující prvky. Jedná se o místa mezi přírodninami, tedy mezi konkrétními motivy, která jsou již svou podstatou ageometrická či amorfní. Můžeme se setkat i s jejich definicí jako tzv. „konkrétů“¹⁰⁹. Tím se vysvětluje i další, neméně sporný bod manifestu Theo van Doesburga, označený číslem tři, tedy hlavně jeho tvrzení „*Zobrazující prvek nepřekračuje svým významem „sám sebe“ a obraz pak proto neznamená nic jiného než „sám sebe“.*“¹¹⁰*

S problematikou „konkrétů“ souvisí také tzv. „destilace motivů“, kterou Hayek používá hlavně ve svých aktuálnějších pracích, v nichž se zabývá určitými makrostrukturami, jež vznikají zvětšováním motivů. Samotné téma „konkrétů“ se pak více blíží představám systematického elementarismu, jak ho viděl Arsén Pohribný „*Ideální syntetická představa imanentní elementárnosti (útvárnosti) se dala přirovnat snad k byzantskému acheiropoetonu, ideji absolutního díla bez tvůrce, beze stop rukou a tedy animality, eliminovaných božskou geometričností.*“ S touto představou souvisí též pátý bod manifestu konkretismu, s nímž Hayekova díla naprosto souzní: „*Technika*

¹⁰⁷ Pohribný, Klub konkrétistů a hosté (pozn. 97), s. 136.

¹⁰⁸ Ibidem, s. 136.

¹⁰⁹ Černá (pozn. 1), s. 50.

¹¹⁰ Dempseyová (pozn. 96), s. 159.

malby by měla být mechanická, což znamená exaktní, neimpresionistická.¹¹¹ Pro elementarismus byl totiž příhodný téměř neosobní přístup podmiňovaný neustálou racionální kontrolou.¹¹² Celkový souhrn těchto elementaristických tvrzení by se dal aplikovat na postupy a cíle díla Pavla Hayeka. On sám usiluje o naprosté oproštění od malby podřízené emocím či jiným lidským faktorům. Aktualizuje tak výrok Pohribného: „Jedině eliminováním subjektivních akcentů a vyloučením „nečistot“ zvenčí bylo možno dosáhnout hodnotové dokonalosti.“ a uvádí ho do nových souvislostí.¹¹³

Myšlenky rozdílných koncepcí konkrétního umění jsou nadále v textu katalogu jihlavské výstavy Pohribným rozváděny na několik odlišných přístupů, kde jeden z nich je charakterizován jako: „Pozitivní, optimistická koncepce, které je cizí ona ostentativní výrazovost a neurastenie, se přenáší přes bídu života jasným řádem konkrétních projektů do budoucího světa Rozumnosti. Konkréty mohou být chápány jako kladná parafráze „druhé přírody“ industriální civilizace, přírody stvořené lidskou hromadností.“¹¹⁴ Citace nám poskytuje nový úhel pohledu na obrazy Pavla Hayeka. Odhalujeme v nich jednu z dalších možných významových vrstev, která osobitým způsobem zpracovává optimistickou koncepci konkretismu v poloze jejího chápání jako „druhé přírody“. Konkréty jsou zde interpretovány jako složky podílející se na vytváření „nové industriální přírody“, kterou můžeme chápat jako protiklad ke stávající, stále se proměňující, člověkem neovladatelné přírodě. Tuto skutečnost, tuto civilizovanou přírodu Hayek dále rozvíjí jejím uchopením, za pomoci přebírání typických, neměnných a stereotypních biologických forem a jejich přenášením na plátna v jejich nezměněné, až „uctívané“ poloze. Určitým způsobem tak vytváří také novou realitu, novou „industriální přírodu“, jakýsi konkretistický svět „Rozumnosti“, kde má člověk přírodu pod svou vlastní kontrolou.

Naopak shodu s Doesburgovým konkretismem nalzáme ve všech ostatních bodech, z nichž některé neodmyslitelně patří k základním rysům Hayekových děl. Například tvrzení číslo čtyři¹¹⁵ a šest¹¹⁶ jsou pro ně více než charakteristická.¹¹⁷ Pro

¹¹¹ Ibidem, s. 159.

¹¹² Arsén Pohribný, K problémovému zázemí klubu konkretistů, in: Jelínková - Pohribný – Valoch (pozn. 77), s. 9.

¹¹³ Ibidem, s. 9.

¹¹⁴ Ibidem, s. 9.

¹¹⁵ „Konstrukce obrazu i jeho prvků by měla být jednoduchá a vizuálně čitelná.“

čtvrté ustanovení je pak příznačný především reduktivní princip při hledání určité „*podpovrchové podstaty*“ či při „*sestavování obnažených struktur z očištěných nahých prvků, dominovaných zniternělou geometrií*“.¹¹⁸

Podobnou problematikou se ve svých dílech zabývá představitelka nejmladší umělecké generace, rakousko-italská umělkyně Esther Stocker.¹¹⁹ Stocker se ve svých dílech zajímá o zobrazování prostoru. Klade důraz na vztahy mezi jednotlivými prvky, na porozumění základním, elementárním formám. Podstatou svého přístupu se přibližuje Hayekovi, a to v cílení svého zájmu na elementárnost vybraných prvků a jejich vzájemných vazeb. Stejně jako Hayek i Stocker experimentovala s bohatou barevností, ale zůstala věrna černo-bílo-šedé kombinaci. Její zájem by se dal dále specifikovat jako snaha o absenci konkrétních forem, tedy zájem o vystižení nic nezobrazujících „*konkrétů*“ například v dílech z cyklu *O.T.* (obr 83 a 84, 2011). S tímto přístupem se setkáváme i u Pavla Hayeka v podobě „*mezitvarů*“ vytvářených kladením konkrétních motivů v plátně vedle sebe. Obzvláště čitelné je to především v dílech jakými jsou *Jablka* (obr. 85, 2011) či *Listy fíkusu* (obr. 86, 2002). Na těchto příkladech vidíme, jak jsou „*konkréty*“ v pojetí Stocker a Hayeka tvarově rozdílné. Umělkyně čerpá hlavně z přísně geometrických tvarů, zatímco Hayek přímo vychází z přírody, proto jsou „*mezitvary*“ v jeho pojetí více organické a zaoblené. Každopádně jsou malby Esther Stocker, stejně jako Hayekovy esteticky vysoce působivé. Společný jim je i optický efekt, jenž jejich malby vyvolávají. U Hayeka spíše nechtěně, podvědomě, u Stocker cíleně k účinnějšímu vtažení diváka do struktury, do prostoru, do světa „*konkrétů*“. Podobný postoj umělců můžeme sledovat i z hlediska organizace a anorganizace forem v obraze. Stocker jakoby fascinovala hranice mezi plánováním a nahodilostí struktur, stejně jako to pozorujeme v malbách Pavla Hayeka. V těch jsou prvky občas náhodně rozsypány, občas cíleně řazeny, občas od obojího trochu. Stocker taktéž balancuje na této hranici řazení prvků a zahrává si s divákovým zrakem a vnímáním.¹²⁰

¹¹⁶ „*Úsilí o naprostou čistotu.*“

¹¹⁷ Dempseyová (pozn. 96), s. 159.

¹¹⁸ Pohribný, K problémovému zázemí klubu konkrétistů (pozn. 112), s. 8.

¹¹⁹ Esther Stocker se narodila roku 1974 v Itálii, dnes žije v Rakousku. Studovala v Itálii, USA a Rakousku. V roce 2004 obdržela prestižní cenu Otto Mauera.

¹²⁰ Silvia Eiblmayr – Riccardo Caldura – Jens Emil Sennewald (et. al.), *Esther Stocker*, Galerie im Taxispalais, Innsbruck 2006, s. 6, 109-157.

3.2.4.3 Organická abstrakce

„Rozjímáním nad přírodou se neustále obnovujeme“¹²¹ Barbora Hepworth

Jelikož Hayek pracuje spíše s motivy vycházející z přírodních elementů než s čistě geometrickými formami, mohli bychom tento směr identifikovat jako specifickou polohu organické abstrakce.¹²² Tento směr, někdy též označovaný jako biomorfni či volná abstrakce, je definován *„užitím abstraktních oblých tvarů, odvozených od tvarů v přírodě.“¹²³* Charakteristickým rysem organické abstrakce je úzký vztah k přírodnímu tvarosloví a formám, jež z přírody bezprostředně vycházejí. Nejčastěji tímto pojmem označujeme díla čtyřicátých a padesátých let dvacátého století, zvláště pak umění surrealistů (především Hans Arp, Juan Miró, Yves Tanguy) a britských sochařů (Barbara Hepworth, Henry Moore). Podle Moora *„existují univerzální tvary, jimž jsou všichni podvědomě nakloněni a na něž reagují, pokud je kontrola jejich vědomí nezastaví.“¹²⁴*

V Čechách byly projevy volné abstrakce, až na několik výjimečných osobností jakými byly František Foltýn a František Kupka, velmi ojedinělé. *„V Čechách, kde je umění většinou silně závislé na tématu, nenašla abstrakce, soustředěná především na problematiku formy, dostatečně živnou půdu a zůstala v rovině osobních pokusů jednotlivých umělců ...“¹²⁵* Jmenovaný František Kupka byl členem skupiny *Abstraction-Création*, která byla roku 1931 založena již výše zmíněným Theo van Doesburgem. Název je vysvětlován v úvodním prohlášení prvního čísla časopisu skupiny *Abstraction-Création* takto: *„Abstrakce proto, že někteří umělci dospěli ke koncepci nefigurace postupným abstrahováním přírodních forem.“¹²⁶* Skupina nově zhodnocovala především ideje neoplasticismu a konkrétismu (poloha geometrická abstrakce, František Kupka) či kubismu (poloha organického elementarismu, František

¹²¹ Dempseyová (pozn. 96), s. 181.

¹²² Horová (pozn. 2), s. 250.

¹²³ Dempseyová (pozn. 96), s. 181.

¹²⁴ Ibidem, s. 182.

¹²⁵ Hana Rousová, *Abstrakce 30. let*, in: Vojtěch Lahoda - Marie Nešlehová – Rostislav Švácha (et. al.), *Dějiny českého výtvarného umění IV/2, 1890/1938*, Praha, 1998, s. 301.

¹²⁶ Anna Pravdová, *V centru pařížského dění: abstrakce 1924-1934*, in: Petr Ingerle - Marie Klimešová - Marcela Macharáčková (et. al.), *František Foltýn 1891–1976. Košice–Paříž–Brno* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 2007, s. 87.

Foltýn).¹²⁷ U Františka Foltýna se jednalo o specializovanou polohu organické abstrakce, která usilovala o bezprostřední díla bez rozumového základu podřízená určitému řádu či struktuře.¹²⁸

Organická abstrakce našla uplatnění též ve specifické poloze secesního umění.¹²⁹ Podle Zdeňka Sedláčka v Hayekově díle nacházíme souvislost se sto let starým florálním ornamentem secese, a to zejména „*ve fázi přechodu od dekorativní funkce k vyjádření hlubších významových vrstev.*“¹³⁰ S tímto přístupem se setkáváme v díle Vojtěcha Preissiga¹³¹, který v roce 1898 odešel do Paříže, kde spolupracoval s Alfonsem Muchou. Preissigovo dílo je prostoupeno touhou po „*nalezení nové univerzality výtvarného projevu založené na polaritě duchovních a přírodních elementů,*“¹³² a to za pomoci obrazových znaků. Ornamentální zpracování biomorfních motivů se v jeho díle objevuje hlavně v kvašových návrzích tapet pocházejících z období kolem roku 1900. Důraz je kladen především na zmnožený motiv v rámci jednolitého pozadí. S motivem zde však není jednáno pouze repetitivně, ale je zapojen do složitějších obrazových vztahů v kontextu celé plochy. Dochází tak k řazení motivu do diagonál (obr. 87), specifických obrazců (obr. 88), řad (obr. 89) až k vzájemnému překrývání prvků (obr. 90). Podobný přístup ve svých plátnech sleduje i Hayek. S řazením do diagonál se setkáme v jeho obraze *Šípky* z roku 1999 (obr. 91), do sloupců v plátně *Feferonky* vytvořeném téhož roku (obr. 92), do řad v jeho *Novém koření* z roku 1998 (obr. 93) či v obraze *Kaštanové listy* z roku 1977 (obr. 94), do specifických obrazců v malbě *Akátové lusky* z roku 2000 (obr. 95) a s částečným překrýváním v obraze *Listy jínanu* z roku 2002 (obr. 50). U obou autorů je také podobně řešen v secesi tak populární problém kontrastu naturálního a ideálního ke kýženému splynutí v jednu harmonicky sladěnou syntézu. Cílem Hayeka ani Preissiga není výsledný iluzivní efekt, ten je pouze prostředníkem k výtvarnému rozvoji struktury. Byť nepodmíněně se tento princip v některých konkrétních Hayekových strukturách citelně vynořuje a je třeba na něj podrobněji upozornit v následující kapitole.¹³³

¹²⁷ Rousová (pozn. 125), s. 304.

¹²⁸ Pravdová (pozn. 126), s. 74.

¹²⁹ Dempseyová (pozn. 96), s. 181-182.

¹³⁰ Sedláček, Pavel Hayek (pozn. 72), nestr.

¹³¹ Vojtěch Preissig (1873-1944) byl grafik, malíř a ilustrátor.

¹³² TV [Tomáš Vlček], heslo Preissig Vojtěch, in: Horová (pozn. 2), N-Ž, s. 648.

¹³³ Petr Wittlich, *Česká secese*, Praha 1982, s. 174. – Valoch, Pavel Hayek (pozn. 56), nestr.

3.2.4.4 Op-art

Optické umění se nejvíce prosazovalo v malířství a grafice padesátých let dvacátého století na základě vztahů mezi geometrickými tvary a barvou, jejichž kombinací vznikala díla vyvolávající iluzi pohybu. Směr úzce souvisel s myšlenkami konstruktivismu. Op-art se začal vyvíjet v období nového zájmu o geometrii, barvu, pohyb a světlo, což se odrazilo v okruzích hnutí De Stijl či Bauhaus. Stoupence si našel i ve výše zmíněných jménech Theo van Doesburga i Maxe Billa. Umělci op-artu vycházeli z výsledků skupiny *Abstraction-Création*, spojené především s organickou abstrakcí, přičemž se vyprofilovali ve dvě uskupení s rozdílnými ideály. Úzké souvislosti s dílem Pavla Hayeka nalézáme především v případě první skupiny, která se zaměřovala na původní východiska hnutí a dospívala za jejich pomoci k až matematicky strukturovanému rastru. Pro obrazy byla prioritní rozpoznatelnost struktury, vytvářející iluzi vycházející z výzkumů zákonitostí a příčin zrakových vjemů. Charakteristickým rysem byla její vysoká dekorativnost, z níž plynula i její následná praktická použitelnost děl. Ta se často úspěšně prosazovala v užitém umění, například v grafice, reklamě nebo interiérové architektuře. Mezi její nejvýraznější členy řadíme okruh skupiny *Zero*, Victora Vasarelyho, Richarda Anuszkiewicze, Bridget Riley, Francois Morelleta a mnohé další.¹³⁴

Se skupinou *Zero* Hayeka pojí i východiska již výše zmíněné skupiny *Křižovatka*, která měla velmi blízko především k „virtuální kinetice a vlnění hřebíkových struktur Günthera Ueckera.“¹³⁵ Skupina *Zero* byla založena roku 1957 v Düsseldorfu Otto Pienem a Heinzem Mackem, ke kterým se posléze připojil i Günther Uecker. Kvůli silné subjektivitě znázornění odmítali umělci tehdejší informel a existencialismus. Zajímali se hlavně o nový realismus, mimetismus a světelné umění.¹³⁶ Silnou podobnost můžeme sledovat hlavně u děl Günthera Ueckera a Pavla Hayeka. Společný princip používají umělci při vytváření svých geometrických struktur. Řadí je do přísně vodorovných sloupců, řadí i vlnících se obrazců podmíněných jasným směrem. Především Ueckerovo *Weisses Feld* z roku 1964 (obr. 96), *Weisse Flut* z téhož

¹³⁴ Heslo op-art, in: Baleka (pozn. 41), s. 254.

¹³⁵ Josef Hlaváček, Nová citlivost, in: Vojtěch Lahoda - Marie Nešlehová – Rostislav Švácha (et. al.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/2, 1958/2000*, Praha 2007, s. 226.

¹³⁶ Dempseyová (pozn. 96), s. 295.

roku a *Feld* z roku 1974 (obr. 97) jsou velmi blízké Hayekovým *Jablečným jadérkům* z roku 2008 (obr. 98), *Akátovým luskuům* z roku 2000 (obr. 95) či *Šípkům* pocházejících z roku 1999 (obr. 91). Hayekova plátna jakoby byla pokusem o plošné znázornění Ueckerových „*hřebíkových reliéfů*“, přičemž díla obou autorů silně působí na smysly divákova vnímání. Hlavně obraz *Jablečná jadérka* přejímá téměř totožné vizuální principy, které poskytují Ueckerovy hřebíky v díle *Feld*. Jakoby se samotný divoký příliv nebo vítr chopily vytváření povrchu a zohýbaly pevnou ocel dle své vůle, tak lehce a náhodně reliéf působí. Malba je ve své výrazovosti jasnější a mnohem údernější svou tvarovou jednoznačností a přísným kontrastem použitých barev. Reliéf je jemnější také proto, že jednotlivé výstupky změkčuje stín, který je na dřevěný podklad vrhán. Ueckerovo dílo *Spirale* z roku 1963 (obr. 99) připomíná Hayekův obraz *Akátové lusky*. V reliéfu *Spirale* jsou hřebíky tvarovány po směru hodinových ručiček do nekonečné spirály. Tímto starodávným motivem se inspiroval i Hayek ve vytváření několika navzájem propojených kruhů v plátně s akátovými lusky, jež podřídil danému principu prstence. Podobnost pozorujeme i v díle Günthera Ueckera *Reihung über zwei Lungen* z roku 1958 (obr. 100) a Hayekovým plátnem *Nové koření* z roku 1998 (obr. 93). V obou dílech je patrný naprosto stejný přístup k jejich vizuální skladbě, kdy jsou prvky uspořádány do řad, v nichž je každá první linie totožná se třetí.¹³⁷ U posledních dvou příkladů se však jedná o obecně rozšířené a hojně používané vzorce, tudíž spojovat primárně dva umělce pouze na základě těchto motivů by bylo naivní. I když určitou inspirační spřízněnost vyloučit nemůžeme, pojímejme výše uvedenou ukázkou spíše jako ukazatel výtvarného smýšlení obou autorů.

Dalším východiskem podílející se na formování vkusu a cílů Hayekovy tvorby by mohla být osobnost Victora Vasarelyho. Vasarely je příkladem nové citlivosti spoléhající především na estetické kvality nekonečných možností kombinací ploch a linií. Právě zkoumání černobílé polarity plochy je společným jmenovatelem děl Vasarelyho a Hayeka. Vasarely však primárně usiluje o optickou iluzi jako náplně díla, u Hayeka se s optickou iluzí setkáváme pouze nárazově. Experimenty ve Vasarelyho tvorbě, především z padesátých let, spojujeme pak s pojetím pozitivu a negativu, zkoumáním vztahů a působením jednotlivých barev a tvarů. Vasarelyho *Méandres*

¹³⁷ Dietrich Helms, *Günter Uecker*, Recklinghausen 1970, s. 5-17, 34, 45, 50-51. – Kulturstiftung der Länder, *Heinz Mack. Otto Piene. Günter Uecker. Lichtraum (Hommage á Fontana) 1964 (kat. výst.)*, Berlin, Düsseldorf 1992, s. 5-7.

Belle-Isle z roku 1951 (obr. 101) silně evokuje přístup Hayeka v jeho *Banánech* z roku 2009 (obr. 102). Podobný je i jejich zájem o zkoumání barevného působení struktur, kdy se plocha jednou jeví jako rastr bílých prvků a podruhé jako rastr prvků černých. Vasarely účinek reverzibility zkoumal například v díle *Tau-Ceti* z roku 1955 (obr. 103). Tento efekt je de facto stavebním článkem celého Hayekova díla, v němž autor právě o zvratnost obrazu usiluje. V něm se skrývá ta tajemnost, záhadnost účinku jeho děl, které náš zrak svou vizualitou dokáží tak působivě ošálit. S komponováním obrazu pomocí prefabrikovaných elementů geometrických částí, jež jsou seriálně řazeny podle určitého plánu, úzce souvisí kladení důrazu na objektivitu uměleckého vyjadřování. Vasarelyho nezaujatým prostředníkem se stal sítotisk, zatímco Hayek zůstává většinu svého tvoření věrný malbě, ale nezdráhá se použít jak sérigrafie, tak fotogramu.¹³⁸

Zmnožováním totožných prvků v rámci struktury a zkoumáním jejich vzájemných vztahů se věrně zabývala i Bridget Riley, Richard Anuskiewicz, Gerhardt von Graevenitz a Francois Morellet. Nejblíže Hayekovým plátnům se zdá být Gerhardt von Graevenitz a Francois Morellet. Nejmarkantnější podobnost vidíme v Graevenitzově užití organických tvarů v černobílé struktuře opakující jeden motiv oválu (obr. 104), který však posunuje na úroveň kinetického objektu motorizovaným otáčením jednotlivých prvků, nebo jeho repetitivní experimenty s nejjednoduššími geometrickými tvary (1971, obr. 105).¹³⁹ Morellet se od roku 1952 zabýval nekonečnými výřezy z opakování pomlček řazených stejně jako v Hayekově malbě *Nového koření* (1998, obr. 93) a Ueckerovo *Reihung über zwei Lungen* (1958, obr. 100) do řad, v nichž jsou prvky střídavě uspořádány totožně vždy v lichých a stejně v sudých řadách (obr. 106).¹⁴⁰

¹³⁸ Jiří Valoch, *Victor Vasarely: multiply a grafika* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1987, nestr. – SB [Stephen Bann], heslo Vasarely Victor, in: Turner (pozn. 20), 32, Varnish to Wavere, s. 9-10.

¹³⁹ EMB [Eva Meyer-Hermann], heslo Graevenitz Gerhardt von, in: Turner (pozn. 20), 13, Goodnough To Habsburg, s. 267.

¹⁴⁰ DCB [D. C. Barrett], heslo Morellet Francois, in: Turner (pozn. 20), s. 97.

3.2.5 Makrostruktury

Celou tvorbu Pavla Hayeka prostupuje touha po neustálém experimentování, překračování hranic, testování obrazové plochy. To se týká i tematiky makrostruktur, ve které se zabývá zvětšováním specifických motivů. Rozvíjí tak fenomén „konkrétů“, které jsou mezi motivy najednou více patrné a řekli bychom až „hmatatelné“. Jak jsem již uvedla v části zabývající se dílem Zdeňka Sýkory, zřejmě i zde mu byl jeho umělecký přístup velkou inspirací. Sýkora se sice zabýval především zvětšováním půlkruhových geometrických motivů, zatímco Hayek jakoby si Sýkorův přístup převedl do vlastního jazyka a začal zvětšovat organické přírodniny. Maximalizaci motivů sledujeme nejlépe v diptychu *Listy devětsilu* (obr. 63 a 64, 2000) či *Jablka* (obr. 85, 2011). S náznakem zvětšení se setkáme i v dílech zabývající se fikusovými listy. V nich jsou zachycené motivy sice zvětšené, ale ne tak monumentálním způsobem. Jedná se o obraz (obr. 86, 2002) a instalaci (obr. 107, 2005). S problematikou makrostruktur také úzce souvisí Hayekův zájem o stromové struktury.¹⁴¹

3.2.6 Stromové struktury

Souvislost mezi makrostrukturami a stromovými strukturami nacházíme především v jejich původním východisku. Silným impulsem pro tvorbu stromových struktur bylo Hayekovi totiž zvětšování maleb kořenů až do podoby stromů. Počátky této tvorby můžeme vidět již v malbě *Kořeny* z roku 1994 (obr. 108) či z roku 1996 (obr. 109). S intenzivnějším rozvinutím tématu stromových struktur se v Hayekově tvorbě setkáváme až od roku 2000. Ke strukturám přistupuje z nezájatého hlediska, snažíc se minimalizovat svůj vliv na vizualitu výsledné podoby plátna. Jeho „úkol“ spočívá ve vyfotografování určité části pohledu do koruny stromu, čímž se podílí na výběru výsledné podoby samotné struktury. Dále občas do zachycené kompozice lehce zasáhne, aby byla esteticky důsledněji vypovídající, a tu nakonec přenese pomocí akrylových barev na plátno. Jeho přístup můžeme opět kvalifikovat jako snahu o

¹⁴¹ Valoch, Zdeněk Sýkora (pozn. 85), nestr. – Idem, Pavel Hayek (pozn. 56), nestr.

oproštění lidského zásahu do výsledné struktury, však určitý vliv Hayek na výsledek nepopře. Plochy pojednává opět v černobílé kombinaci, a to například v obrazech *Průhled stromy* z roku 2001 (obr. 110) a 2002 (obr. 111) či v *Černém stromu* z roku 2006 (obr. 112). Barevnou škálu však rozšiřuje například kombinací bílé a modré v plátně *Průhled stromy* (obr. 79, 2003), žluté a nešepsovaného plátna v díle *Letní den* (obr. 113, 2005) nebo v kombinaci modré a nešepsovaného plátna v *Průhledu stromy* z roku 2006 (obr. 114). S maximalizací motivu větve se setkáváme v plátně *Strom* z roku 2006 (obr. 115). Novým experimentem jsou v Hayekově tvorbě kombinace různých pohledů rozvíjené v několika plátnech, jež fungují jako jeden celek společně. Části mezi sebou navzájem komunikují a dále dynamicky rozvíjí tematiku. Jedná se o díla z roku 2008 *Fragmenty* (obr. 116), *Tři možnosti pohledu* (obr. 117) a *Triptych* (obr. 118).¹⁴²

3.2.7 Stínované struktury

I stínované struktury jsou prostoupeny touhou po experimentování a testování různých přístupů v obraze. Hayek již jakoby napevno přidal po roce 2000 ke své klasické černo-bílé barevnosti další prvek, šedou barvu (obr. 50). Ta je vlastně na pomezí mezi jeho stálou barevností bílé a černé. Většinou šedou používá k vybarvení míst vzniklých mezi motivy, jež poté obkrouží parafrází stínu v bílé barvě a motiv začne ze struktury vystupovat (obr. 85 a 119). Efekt trojrozměrnosti, který tak struktury nabývají, není zcela záměrným, spíše se jedná o vedlejší účinek právě proběhlých pokusů.¹⁴³

3.2.8 Barevné struktury

Dalším ze zástupců Hayekových experimentů jsou jeho pokusy s barevností struktur. Opět se jedná o „testování“ účinků a funkce, specificky pak jemných až

¹⁴² Oficiální internetové stránky Pavla Hayeka (pozn. 14), vyhledáno 2. 5. 2012. - Černá (pozn. 1), s. 50.

¹⁴³ Ibidem, vyhledáno 2. 5. 2012.

zasněných barev. Vybočení z rámce černobílého pojetí ploch vnímáme již v roce 1993, kdy se v obraze *Křeny* (obr. 120) neobjevuje jeho klasický přístup k barevnosti, ale nahrazují jej pouze velmi jemné a lehké bílé obrysy motivu na černém plátně. Element zde tedy není zbarven jedním odstínem, opačným k pozadí, ale naopak s pozadím splývá, jen je naznačen v letmém obrysu. S použitím šedé barvy na bílém pozadí se u něj setkáváme již v plátně *Listy jínanu* z roku 2002 (obr. 50) a s použitím opačné barevnosti v diptychu *Banány* z roku 2009 (obr. 102). Jako prostředníka stínování barvu začíná používat až roku 2010 v plátnech s jablky (obr. 85 a 119). Další kombinace barev nalezneme především ve strukturách věnující se stromovým strukturám.¹⁴⁴

3.2.9 Zoomorfní struktury

Testováním optických účinků černobílých kombinací se Hayek zabývá okrajově od roku 2007 v podobě pláten se zoomorfní tematikou. Určitou návazností na Vasarelyho malby zeber by se daly označit plátna zabývající se totožnou tematikou, však jinými způsoby. Ve dvou plátnech *Zebry* z roku 2007 (obr. 121 a 122) zkoumá jak optický účinek barev, tak zkušenosti a vnímavost divákova oka při pozorování nejasné struktury nepřeborného množství zvířecích těl pokrývajících celou plochu obrazu. Motiv Hayek zpracovává jako u přírodních námětů, neustále uplatňuje přístup k obrazu jako k výřezu z nekonečné struktury. Obměňuje pouze námět, na který již však nepohlíží jako na čistě náhodnou, neintenční strukturu, ale jako na silně estetizovanou malbu, která však nepřestává podléhat principu opakování. Tematiku dále rozvíjí zkoumáním působení černých skvrn, kterým se zabývá v plátnech *Jaguár* z roku 2007, *Leopard* (obr. 123), *Pes Freud* nebo *Pes Joggy* (obr. 124) z roku 2008. Obraz *Leopard* tvoří určité pomezí v rámci Hayekova zoomorfního experimentování. Námět totiž tvoří pouhý jeden exemplář zvířete. Umělec zde zkoumá možnou výrazovost podobných, stále se opakujících skvrn, které ve výsledku modelují tělo leoparda. V podstatě se také jedná o strukturu zmnožených prvků, kterými je zaplněna celá plocha plátna představující určitou část jakoby vyjmutou z mnohem většího motivu. Ta je navíc doplněna elementárními obličejovými rysy zvířete pro jeho snadnější identifikaci. Obrazy *Pes Freud* a *Pes Joggy* jsou od dosavadních Hayekových prací diametrálně

¹⁴⁴ Více k tématu v této práci v kapitole Stromové struktury, s. 37.

odlišná. Navzájem je propojuje tentýž přístup k zobrazení, který již není výřezem z nekonečné struktury a nečerpá z pravidla důsledně opakovaných prvků. Naopak se v nich autor zabývá pouze jedním jednoduchým námětem, jenž zpracovává za pomoci elementárních černých skvrn na bílém pozadí. Motivy nejen, že se neopakují, ale ani nepokrývají většinu plochy. Vzniká tak minimalistický zásah do čistoty bílé našepsovaného plátna, který zkoumá jak hranice divácké představivosti, tak i výtvarné možnosti jejich autora.

3.3 Fotogram a sítotisk

Nejprve si charakterizujeme fotogram jako obrazový záznam pořízený přímo na fotografický papír bez kamery jako unikátní obraz.¹⁴⁵ Osvětlením plochy citlivé papíru se objeví záznam v podobě rozptýleného obrysu předmětů, jež jsou na něj v tmavé komoře kladeny. Motivy pak zůstávají bílé či šedé podle stupně jejich osvětlení a také jejich průhlednosti, pozadí je pak temně černé. Zaznamenané elementy mají rozostřené kontury, ale jejich předností je precizně detailní záznam jejich podoby. Fotogram v minulosti nejvíce proslavili takové osobnosti světového umění jako Man Ray či Christian Schad, kteří výsledky svých pokusů dále nazývali „*rayogramy*“ nebo „*schadografie*“. S přírodními motivy však experimentoval jeden z duchovních otců tehdejší vznikající fotografie William Henry Fox Talbot. Ten v letech 1838-1840 prováděl pokusy s fotogramy rostlinných částí (obr. 125).¹⁴⁶ Stejnou problematikou se zabývala i Anna Atkinsová, jenž byla první fotografkou ženského pohlaví (obr. 126). V českém umění byl fotogram nejužívanější v avantgardním umění. Uvedme alespoň Jaroslava Rösslera nebo Jiřího Šiguta, se kterým Hayek taktéž několikrát vystavoval.¹⁴⁷ Jiřího Šiguta na fotogramu fascinuje především jeho um zachytit čas a pohyb. Ponechává citlivý papír v přírodě, aby dosvědčil dopad listů, v řece k zachycení pohybu

¹⁴⁵ Heslo fotogram, in: Baleka (pozn. 41), s. 106.

¹⁴⁶ Heslo fotogram, in: Marianne Bernhard – Gabriele Bodmer – Margit Bogner (et. al.), *Universální lexikon umění: architektura, fotografie, grafika, malířství, osobnosti, sochařství, umělecká řemesla*, Praha 1996, s. 123.

¹⁴⁷ Společné výstavy Pavla Hayeka a Jiřího Šiguta: Galerie Na bidýlku, Brno 1998; Doba-centro culturale, Ceco-Italiano, Torino 1998; „*V rytmu letu bělásků*“, Dům umění, Brno 2004; Malá výstava v muzejní expozici Mendlova muzea v Brně, Brno 2006.

různých přírodnin (obr. 127) či k zaznamenání teplot vlastního těla.¹⁴⁸ Uměním fotogramu se v současnosti zabývá i Luděk Vojtěchovský, jenž vytváří zejména abstraktní kompozice (obr. 128).¹⁴⁹ V současném umění se této tematice nejvíce přiblížili následující autoři- Gabriela Kolčavová výstavou *Vlasové stopy* (Mendelevo muzeum v Brně, 2009), Pavel Sterec výstavním projektem *Nízké napětí* (2009, obr. 129) a Jiří Thýn ve svém cyklu *Positiv Negativ* (2009, obr. 130). Pavel Sterec v projektu kombinoval fotogramy s elektrickými zvonky, reflektory či kovovými číslicemi a Jiří Thýn v projektu *Positiv Negativ* vždy společně prezentoval černobílý fotogram s originální barevnou skleněnou maticí.¹⁵⁰

Pavel Hayek postupem času (roku 1993) logicky rozšířil škálu používaných médií na techniku fotogramu. Na médium, jež se zdá být naprosto ideálním v objektivním záznamu jakkoliv složitých struktur přírodnin.¹⁵¹ Technika fotogramu naplňuje to, co nikdy nemůže být při rukodělné malířské práci plně splněno. Dovoluje totiž přesné znázornění i těch nejdrobnějších prvků nahodilých rytmů struktur (například semínek máku, kmínu, lnu...). V tomto specifickém přístupu je jakýkoliv geometrický záměr kompozice téměř vyloučen, jelikož řazení těchto miniaturních prvků do řad, diagonál či obrazců je prakticky nemožné. Fotogram také umožňuje přesnější zachycení komplikovanějších obrysů přírodnin, které v ručním provedení tolik nevyuniknou. Jedná se například o hřebíček, fenykl (1995, obr. 131) či ochlupené ořechy lísky turecké (1995, obr. 132). Fotogram zde využije různé průhlednosti kladených předmětů a zobrazí je v jemnějších tónech šedé, zatímco Hayek motiv ve svých malbách zobrazuje v razantním kontrastu černé a bílé. Avšak cílem Hayekovy práce nejsou jemné přechody zdůrazňující lyrické kvality struktur, proto se snaží změkčení kontrastu ve fotogramu omezit na minimum. Hayekovým cílem je především přesné zachycení půdorysných obrysů elementů, které není schopen sám ve svých malbách takto exaktně vyjádřit. Zajímavým momentem v jeho fotogramech je hromadění detailů, jež se klidně překrývají a vytvářejí tak zcela nové kompozice. V některých strukturách je obtížnější se orientovat, například v ornamentálně působícím zachycení *Tůje* (1995, obr. 133), *Kopru* (1995, obr. 134) či *Akátových lusků* (obr. 135). Snahou Pavla Hayeka

¹⁴⁸ Lucia L. Fišerová, Jiří Šigut, <http://artlist.cz/?id=551>, vyhledáno 2. 5. 2012.

¹⁴⁹ Luděk Vojtěchovský, http://www.galerieart.cz/vojtechovsky_vystava_2006.htm, vyhledáno 28. 4. 2012.

¹⁵⁰ Hana Buddeus, Jiří Thýn, <http://artlist.cz/?id=3509>, vyhledáno 28. 4. 2012. – Kurátorem výstavy byl Pavel Hayek, <http://www.mendelmuseum.muni.cz/cz/vystavy/hair-identities/>, vyhledáno 28. 4. 2012.

¹⁵¹ Valoch, Pavel Hayek Struktury (pozn. 19), nestr.

je spojení přírodního a umělého faktoru, totiž umění definované slovy Jindřicha Chalupického „umění je umělé“¹⁵² v jednu jednotu. Transformací prvků, jež jsou primárními pro nespoutanou, divokou, původní přírodu do vyumělkovaného světa umění, krásy a estetičnosti.¹⁵³

Hayek byl fascinován též technikou sítotisku, a to především v průběhu roku 1992. Nejprve převáděl své obrazy vyřezáváním obrysů do sítotiskové fólie, později pokračoval s prosvěcováním materiálů přímo na sítotiskovém sítu. Spojil tak techniku fotogramu a sítotisku. Cílem obou snah byla co největší přesnost v zaznamenání jednotlivých elementů struktur.¹⁵⁴

4. Situace v českém umění 90. let 20. století

V souvislosti s Hayekovou tvorbou, jež se začala plně rozvíjet právě počátkem devadesátých let dvacátého století, je třeba nastínit „krizi“ média malby a obrazu, která se v tomto období stala nedílnou součástí uměleckohistorického diskurzu. Po sametové revoluci se totiž v Čechách otevřely nové možnosti výtvarného vyjádření, které klasickou malbu zahaly do ústraní.¹⁵⁵ Nové konceptuální směřování umění či vizuálně přitažlivé instalace se zdály progresivnějšími a účinnějšími než klasické, staletými prověřované médium. V nemalé konkurenci nových výtvarných prostředků se začaly objevovat snahy o pojmenování smyslu samotné malby. V roce 1994 zorganizovala Akademie výtvarných umění v Praze symposium *Podoba a smysl malby v současném umění*.¹⁵⁶ Důvody této „malířské stagnace“ si naznačme v několika příspěvcích, přednesených právě na akademickém sympoziu. Například podle vyjádření Zdeňka Berana byl úkolem malířských děl minulosti hlavně „*princip zobrazení*“, který pro moderní umění již primárně směřodatným není, a tak se podle něj malba od svého

¹⁵² Jindřich Chalupický, Umění jest umělé, in: Idem, *Obhajoba umění: 1934-1948*, Praha 1991, s. 75-80.

¹⁵³ Valoch, Pavel Hayek (pozn. 56), nestr.

¹⁵⁴ Idem, Pavel Hayek Struktury (pozn. 19), nestr.

¹⁵⁵ Pevnou pozici získala malba znovu až po roce 2000, kdy se spolu s videoklipem stala nejdůležitějším médiem výtvarného vyjádření.

Tomáš Pospiszyl, Dějiny českého umění v obrysech II. Umění po roce 1989, oficiální internetové stránky časopisu Umělec, https://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=1453, vyhledáno 28. 4. 2012.

¹⁵⁶ Rea Michalová, Natvrdlí, in: Bernard Coty - Rea Michalová, *Natvrdlí* (kat. výst.), Galerie Beseda, Ostrava 2011, s. 6-7.

boomu v padesátých letech dvacátého století „*prakticky umalovala ke své smrti.*“¹⁵⁷ Podle názoru Antonína Střížka, jednoho z dalších účastníků sympozia byl důvodem krize malby stagnující zájem o hledání nových výrazů a upřednostňování individuálnosti, která však ve výsledku splyne v jeden velký dav. Umělecký artefakt se stává znakem, u kterého je mnohdy důležitější jméno jeho autora než dílo samotné. Tento fakt podvědomě podporuje publikum, kterému se současné umění již natolik odcizilo, že mu v rozhodující většině nerozumí. Příkladem „*vytříbeného diváckého vkusu*“ může být nejvyšší návštěvnost výstavy Reona Argondiana v pražském Karolinu za rok 1993. Střížek tedy malbě proklamoval neschopnost další slohotvornosti a divákovi upadající roli kritika či definitivní ztrátu jeho zájmu.¹⁵⁸ Avšak ať už byly domněnky o trvalém zániku či úpadku malby jakékoliv, nakonec se nepotvrdily a malířství překonalo svou, tolika odborníky proklamovanou smrt. Krize však vyvolala ztrátu majoritního postavení malířství v rámci používaných uměleckých prostředků.¹⁵⁹

Vraťme se zpět k dílu Pavla Hayeka. V kontextu diskuze o úloze a podobě postmoderního umění v devadesátých letech dvacátého století se ukazuje Hayekova nejjednodušší pozice právě v době jeho malířských začátků. Svůj podíl na krizi měl totiž i vývoj abstraktního umění, jemuž se ve svém příspěvku na sympoziu věnovala Noemi Smolíková. Podle Smolíkové bylo abstraktnímu malířství vždy přiřazováno příliš mnoho významů. Ve dvacátých letech bylo považováno za důkaz pokrokovosti umění, v letech čtyřicátých bylo spojeno s revolucí, v padesátých letech triumfovalo nad tradičním pojetím obrazu a v letech šedesátých „*náhle kleslo na úroveň dekorativního, průvodního jevu hospodářského rozmachu světa, až náhle zaniklo samo v sobě.*“¹⁶⁰ Načež se abstraktní malířství brzy vyčerpalo a ztratilo svou atraktivitu.¹⁶¹ Otázkou zůstává, zda tento vývoj ovlivnil porevoluční vnímání díla Pavla Hayeka. Problematickým se jeví už samotné čerpání z odkazu nekonstruktivistických tendencí, které byly již v šedesátých letech velmi obtížně přijímány v zemi bez přímých předchůdců a tradic tohoto směru.¹⁶² Transformace principů a znaků umění šedesátých

¹⁵⁷ Zdeněk Beran, Hřebíky do rakve evropské malby, in: Jarmila Kovandová - Jana Ševčíková (ed.), *Podoba a smysl malby v současném umění* (sborník), Akademie výtvarných umění, Praha 1994, s. 9-11. – *Ibidem*, s. 10.

¹⁵⁸ Antonín Střížek, Dnešní postavení, podoba a smysl malířství, in: Kovandová - Ševčíková (pozn. 157), s. 34-35.

¹⁵⁹ Michalová (pozn. 156), s. 6-7.

¹⁶⁰ Noemi Smolíková, Abstrakce odcizená sama sobě, in: Kovandová - Ševčíková (pozn. 157), s. 16.

¹⁶¹ *Ibidem*, s. 16-19.

¹⁶² Padrta (pozn. 81), nestr.

let do umění let devadesátých či současného umění však není v českém prostředí ničím ojedinělým, jelikož toto fenomenální desetiletí českého výtvarného umění zůstává stálou inspirací a ikonou i pro současné umělce. Hayek však k těmto historickým principům přistupuje velmi osobitě a specificky. Kombinuje je s uměním ornamentálního vyjadřování za pomoci organických forem, čímž se hlásí k návratu k přírodě. Vzniká tak silně individualizovaná poloha organické abstrakce s konkrétními základy, čerpající své formy z širokého spektra historicky používaných principů a vytváří tak velmi zajímavou a ojedinělou polohu současného umění.

Další, neméně důležitou roli v postavení nového umělce počátku devadesátých let hrály koncepty, které se v té době v uměleckohistorické sféře nejvíce rozvíjely a usazovaly. Jednalo se především o kurátorsky vyhraněné projekty či instalace typické svým postkonceptuálním myšlením, podporované kurátorkou Milenou Slavickou, či první reflexe nových sociálních funkcí umění po zásadních politických i společenských změnách zosobněné teoretiky Janou a Jiřím Ševčíkovými.¹⁶³ Těmto požadavkům Hayek nikdy vyhovět nemohl. Téma si již stanovil počátkem devadesátých let. Věrnost, s níž zasvětil celý svůj život jedné tématice, může být až obdivuhodná.

Navíc ve věku masové reprodukce nabývá Hayekova tematika dalších významů. Trefnou reakci pozorujeme především v kontextu soudobé společnosti posedlé multiplikací obrazových dat s diváky hladově lačnicími po jedinečné unikátnosti uměleckých výtvorů, potvrzujících jejich vlastní neopakovatelnost neustále tolik zpochybňovanou okolním prostředím.¹⁶⁴ Hayek jakoby na tuto posedlost poukazoval a cíleně množil námi již dávno opomíjené a běžné přírodniny ve svých plátnech. Jakoby snad svými díly narážel na míru zmanipulovatelnosti vkusu konzumního publika a vysmíval se jeho domnívanému pocitu nepřekonatelné jedinečnosti. Avšak za prvoplánově atraktivní estetikou ukrývají Hayekova díla bohatou škálu odkazů k problémům výtvarného umění devadesátých let. Jedná se o reflexi přírody či používání každodenních materiálů, ale i poukazování na významovou rovinu vztahů

¹⁶³ Daněk (pozn. 3), s. 24 - 27.

¹⁶⁴ Ladislav Daniel, *Obraz, který se vrátí, nebo který přijde?*, in: Kovandová - Ševčíková (pozn. 157), s. 22.

obecného a individuálního, svérázně formované přehodnocování strukturního modelu a další složitou spleť historických odkazů.¹⁶⁵

5. Závěr

Předkládaná bakalářská práce nabídla detailní exkurz do výtvarné práce Pavla Hayeka. Jejím cílem bylo především zařazení osobnosti Pavla Hayeka do kontextu českého výtvarného umění s důrazem na pojmenování specifických východisek jeho děl a přiblížení jejich ojedinělé transformace do výsledných maleb. Práce byla strukturována podle použitých technik Hayekova vyjádření na několik kapitol, v nichž se velmi detailně zabývám jejich individuální vizualitou, obsahem i cíly, na grafiku, malbu, fotogram a sítotisk. Stěžejní část studie se zaměřila především na Hayekovu tvorbu strukturálních maleb, které v jeho díle převládají. Snahou bylo uchopení a bližší pojmenování jednotlivých zdrojů Hayekových děl a jejich následný rozbor. Ten umožnil konfrontaci Hayekovy umělecké osobnosti s dalšími umělci či postoji a zprostředkoval tak jeho začlenění do vývojové linie českého umění. Jedním z nejpřínosnějších srovnání byla komparace díla Pavla Hayeka s tvorbou Zdeňka Sýkory. Sýkora ovlivnil Hayeka nejen svými myšlenkami, přístupy a jejich výtvarným zpracováním, ale pojilo je i úzké přátelství. Mezi Hayekovy přátele patřily i další umělci činní hlavně v šedesátých letech jakými jsou Jan Kubíček nebo Vladislav Mirvald. S nimi Hayeka spojovala i určitá konstruktivistická spřízněnost, také proto byla obsáhlá část této práce zasvěcena právě těmto tendencím. Konkrétně pak kapitoly o konstruktivismu a konkrétismu blíže objasnili specifická východiska i rozpory mezi nezobrazivými principy a tvorbou Pavla Hayeka. Hayekova tvorba se ukázala jako velmi individuální a sofistikovaná, jelikož ji není možné přímo zařadit do některé z námi známých výtvarných tendencí či směrů. Zkoumání tedy pokračovalo dále směrem k organické abstrakci. V této kapitole bylo bádání orientováno na problematiku secesního ornamentu a s ním spojenou osobnost Vojtěcha Preissiga. Srovnání nám poskytlo přínosný vhled do situace výtvarného uspořádání plochy u obou sledovaných autorů na příkladu jejich konkrétních děl. Dále se studie věnovala op-artovým kořenům

¹⁶⁵ Sedláček, Pavel Hayek (pozn. 72), nestr.

autorových maleb. Zde byla učiněna komparace s několika zástupci tohoto hnutí, ze kterých bych vyzdvihla hlavně skupinu *Zero* a jejího člena Günthera Ueckera. Porovnání jejich děl přineslo cenné informace o jejich společných výtvarných postupech. Výše zmíněná zkoumání se úzce dotýkala především problematiky Hayekových maleb skládaných geometrických struktur, ale i struktur nahodilých. V těch byl rozveden hlavně Hayekův přístup k náhodnosti a chaosu ve spojení s poměrem lidského zásahu do utvářené plochy obrazu. To mne v práci vedlo k dalšímu médiu, které Hayek ve své tvorbě používá a to k technice fotogramu a sítotisku. Fotogram totiž začal používat kvůli jeho schopnosti přesného a precizního zachycení jakkoli složitých a drobných struktur, obrysů a detailů, které sám ve svých malbách takto důsledně zachytit nedokáže.

Další přínosnou částí, jež blíže zařadila Pavla Hayeka do kontextu českého umění byla část věnující se problematice struktur, jejich definici a vůbec obecnému podchycení tohoto pojmu ve spojení s výtvarným uměním. Zde bylo uvedeno několik teorií zpřesňující pojem struktury jako plochy podléhající repetitivním principům. Z tohoto důvodu byl do práce zařazen exkurz historickým využitím struktur s důrazem na umění druhé poloviny dvacátého století ve spojení s industrializací společnosti a uměním pop-artu. Pro komplexnější představu o problematice zmnožování prvků byl v textu předložen výklad shrnující tyto tendence v českém prostředí. V něm jsem se orientovala především na rozdílné polohy a účel opakování v dílech umělců, jejichž zástupci byli konfrontováni a srovnáváni s přístupem Pavla Hayeka. Z uvedených poloh repetice bych ráda zdůraznila osobu Huga Demartiniho, se kterým Hayeka pojí podobný postoj k objektivnosti výtvarné plochy či zájem o tzv. „*druhou přírodu*“. Dále bych vyzvedla uměleckou postavu Petra Kvíčaly, jejichž společným zájmem byla problematika opakování v poloze ornamentu.

V závěrečné části mé studie uvádím krátký vhled do situace českého umění devadesátých let především prostřednictvím názorů několika uměleckých odborníků účastnících se v roce 1994 symposia *Podoba a smysl malby v současném umění*. V této části práce se také pokouším o vystižení a zhodnocení důležitých momentů ve výtvarném díle Pavla Hayeka.

Důsledným probádáním Hayekových malířských postupů a cílů byla zjištěna jeho nepopíratelná touha po objektivnosti, která by z jeho malířských plátů vytvořila obecně aplikovatelná podobenství. Transformací spletených historických odkazů si Hayek dokázal ve své tvorbě vytvořit velmi specifický, téměř až šifrovaný jazyk,

kterým k nám skrze své malby promlouvá. Cílem této práce bylo alespoň některé z nich poodhalit a přiblížit jejich společné postupy či myšlenky a vyzdvihnout jedinečnost jejich přetváření.

Hayekova unikátnost však nebyla vždy jen výhodou. Autor má za sebou širokou historii výstav, však jeho účast na nich nebyla pokaždé jednoduchá. Pro svou individuálnost, rozdílnost a nezařaditelnost byla jeho díla jen obtížně porovnáвана s jinými. V rámci českého prostředí je jeho dílo rozhodně vzácným počinem a já pevně věřím, že se bude v budoucnosti těšit čím dál většimu obdivu a zájmu ze strany odborné i laické veřejnosti.

6. Seznam výstav, zastoupení ve sbírkách a realizací

6.1 Samostatné výstavy

- 1983 Galerie mladých, Brno
- 1990 Galerie Studánka, Brno
- 1992 Galeria XC, Nové Zámky
- 1993 Galerie Jaroslava Krále, Dům umění města Brna
- 1994 České, kulturní centrum, Vídeň
- 1995 Galerie ASPEKT, Brno (s L. Jarošem a M. Zálešákem)
- 1996 Galerie umenia, Nové Zámky
- Výstavní síň Emila Filly, Ústí nad Labem
 - Dům umění, Opava
 - Galerie CAESAR, Olomouc
- 1998 Galerie Na bidýlku, Brno (s Jiřím Šigutem)
- Doba-centro culturale, Ceco-Italiano, Torino (s Jiřím Šigutem)
 - Galerie ASPEKT, Brno (s Janem Kubíčkem)
 - Malá galerie, Nemocnice Louny
- 1999 Druhá modrá, Lieberzeitova, 14, Brno (s Danou Chatrnou)
- Výstavní síň, Sokolská 26, Ostrava
- 2000 Franta Hayek, Dům umění, České Budějovice (s Romanem Frantou)
- Černobílé obrazy, Galerie Druhá modrá, Lieberzeitova 14, Brno
- 2001 Černobíle, Galerie Václava Špály, Praha
- 2002 Výstavní síň, Telecom, Louny
- Prezentace v Respiriu Uměleckoprůmyslového muzea MG, Brno
- 2003 Galerie Goller, Selb
- 2004 Galerie Ars, Brno, (s Ladislavem Jezberou)
- Doteky přírody, Malá galerie Liberec
- 2005 Galerie Navrátil, Praha
- Galerie Hoffmann, Ossenheim, DE
- 2006 Galerie ad astra, Kuřim
- Galerie umenia, Nové Zámky, SK

- Malá výstava v muzejní expozici Mendlova muzea v Brně (se Z. Sýkorou a J. Šigutem)
- 2008 3x Brno, Galerie města Plzně, (s P. Veselým a T. Medkem).
Bestiář a herbář Pavla Hayeka, Galerie ad astra, Kuřim
- 2009 Obrazy, Galerie Jiřího Jílka, Šumperk
Fotogramy, Geofyzikální ústav AV ČR, Praha
- 2010 Galerie na mostě, Wannieck Gallery, Brno
- 2011 Černou, bílou, šedou, Galerie Petr Novotný, Praha

6.2 Kolektivní výstavy

- 1980, 1986, 1989, 1991 Přehledky mladých Brněnských výtvarníků, Galerie mladých, Brno
- 1981, 1984, 1987, 1990 Trienále 15/30, Dům pánů z Kunštátu, Galerie Stará radnice, Brno
- 1988 Moravská grafika, Dům umění města Brna
- 1989 V. bienále mladých jihomoravských výtvarníků, Dům umění města Brna
- 1991 Mezi křikem a meditací, Dům umění města Brna
- 1993 East meets West, Verlag der Kulturvermittlung, Steiermark, Graz
Ze současné brněnské malby, Dům umění města Brna
Krajina v současném umění, Dům U kamenného zvonu (Sorosovo centrum současného umění), Praha
Příběhy bez konce (Princip série v českém výtvarném umění), Moravská galerie, Brno a Palác Kinských, Praha
15 + 1 mladých z TT Klubu, Znojmo, Boskovice, Galerie mladých U Řečických, Praha
7. mezinárodní bienále grafiky, Varna
- 1994 Přírůstky, Galerie Sýpka, Vlkov
Trienále Praha Graphic '94
- 1995 Opravdické obrazy, symposium v malbě plastelínou, Galerie Sýpka, Vlkov
- 1996 Opravdické obrazy, repríza, Dům umění, Opava
I. Nový zlínský salon, Galerie Zlín
- 1997 Spirála 3, Swieradow Zdroj, Polsko

- 1998 Kresba-obraz-předloha, Malovaný dům, Třebíč
 Labyrint, Trienále grafiky, Praha
 Česká serigrafie, Galerie výtvarného umění, Ostrava-Poruba
- 1999 Umění pro nemocnici, Galerie V. Špály, Praha
 Česká serigrafie - repríza, Staroměstská radnice, Praha, Dům umění, Opava
 Klub konkrétistů, Slovenská národná galerie, Bratislava
 Labyrint - repríza, Pretoria JAR, Káhira Egypt, Ankona Itálie
 II. Nový zlínský salon, Galerie Zlín
 Cronologic in The Planet Art, Kapské Město, JAR
 Podoby sdělení, Bystřice pod Hostýnem
 Mail - art '99, Ostrava
- 2000 Grafika roku, Staroměstská radnice, Praha
 In memoriam Radka Kratiny, Galerie V. Kramáře, Praha
 Druhá modrá, Mánesova 27, Praha
 Pravděpodobná malba, Galerie Mánes, Praha
 Krajina duše, Vianden, Lucembursko
 100, Galerie Caesar, Olomouc
- 2001 Pravděpodobná malba, repríza, České centrum, Berlin
 Klub konkrétistů, Dům umění, Opava
 Klub konkrétistů 2 Brno, Muzeum města Brna, hrad Špilberk
 Serigrafia dall Europa centrale, Merano
- 2002 Podoby sdělení, Ostrava, Karviná
 Divočina, Galerie Klatovy/ Klenová
 III. Nový zlínský salon, Galerie Zlín
- 2003 6 Positionen Konkreter Kunst aus Mähren, Galerie der Stadt Gmünden
- 2004 V rytmu letu bělásků, Dům umění, Brno
 V rytme letu motýlov, Galeria Z, Bratislava
 Konstruktive Kunst aus Tschechien, Stadtbücherei Niebüll
 Im schmetterlingsklang, České centrum, Vídeň
 Vogel kennen keine Grenzen, Goldegg
 Místo Václava Stratila, galerie Ars, Brno
- 2005 V rytmu letu bělásků, Městské muzeum, Benešov
 Použijte modul KK2!, Klub konkrétistů 2, Dům pánů z Kunštátu, Brno
 VI. Nový zlínský salon, Galerie Zlín

- Privátní pohled, sbírka J.Chloupka, Dům pánů z Kunštátu, Brno
 Galerie Šternberk, Mezinárodní umělecké sympozium, zahajovací výstava.
 Galerie G v Olomouci, Místa paměti, výsledky sympozia ve Šternberku.
- 2006 Les, Galerie města Plzně
 Kalendáře pro Jindru Štreita, galerie výtvarného umění v Ostravě
 15 let TT klubu Brno, Muzeum města Brna, hrad Špilberk
 Kunstmesse, Salzburg
 Sběrka R.Adama, Wannieck Gallery, Brno
 Art Cologne, mezinárodní veletrh umění (zastoupen Galerii Hoffmann), Cologne
- 2007 Pocta Kassakovi, Galeria umenia, Nové Zámky
 Viennafaire, mezinárodní veletrh umění, Vídeň
 Galerie Lindner (C.Kaufmann, T. Redl, Y.Sakurai , M. Sedlak, P. Hayek), Vídeň
 Amaro jilo, Dům umění města Brna
 TT-Klub Brno, Künstlerforum Hochstadenring, Bonn
 Až na výjimky nové, Wannieck Gallery
 Hand & fuß und andere geheimnisse..., Galerie Hoffmann, Friedberg
- 2008 V. Nový zlínský salon
 Na bidýlku, Galerie Jelení, Praha
 Velké prádlo, 200. výstava Galerie Caesar, Olomouc
 Neregulováno. Prales ve fotografii, Moravská galerie, Brno
 Druhotvary, interpretace partitur Leoše Janáčka, Památník Leoše Janáčka, Brno
- 2009 Crisscross, Wannieck Gallery, Brno
 Seeking Constructive Concrete Structural 2, Museum Vasarely, Budapest
 Druhotvary, interpretácia partitur L. Janáčka, Dom umenia Piešťany
 Potpourri, Galerie Ars, Brno
 Edgar Allan Poe, Křížová chodba Mendelova muzea MU, Brno
 Barbora Klímová / Naše věc, Galerie U Dobrého pastýře, Brno
- 2010 Art Cologne, mezinárodní veletrh umění (zastoupen Galerii Hoffmann), Cologne
 Vzpomínka na Karla Tutscheho, Art Consulting Brno a Brno Gallery CZ
 Zpřítomnění, Bienále Dolní Kounice 2010, Klášter Rosa Coeli
 Rovnoběžky a průsečíky, Galerie Národní technické knihovny ČVUT, Praha
- 2011 Česká malba generace 90.let, Dům umění, Brno
 VI. Nový zlínský salon, Zlín
 Konkrétisté v HK, Galerie V Přívozu SVK, Hradec Králové

Ornament-Seriality, Museum Vasarely, Budapešť, Maďarsko
...a jiné věci, Galerie Caesar, Olomouc
2012 Pavel Hayek – Oto Zittko, Dům umění, Brno

6.3 Zastoupení ve sbírkách

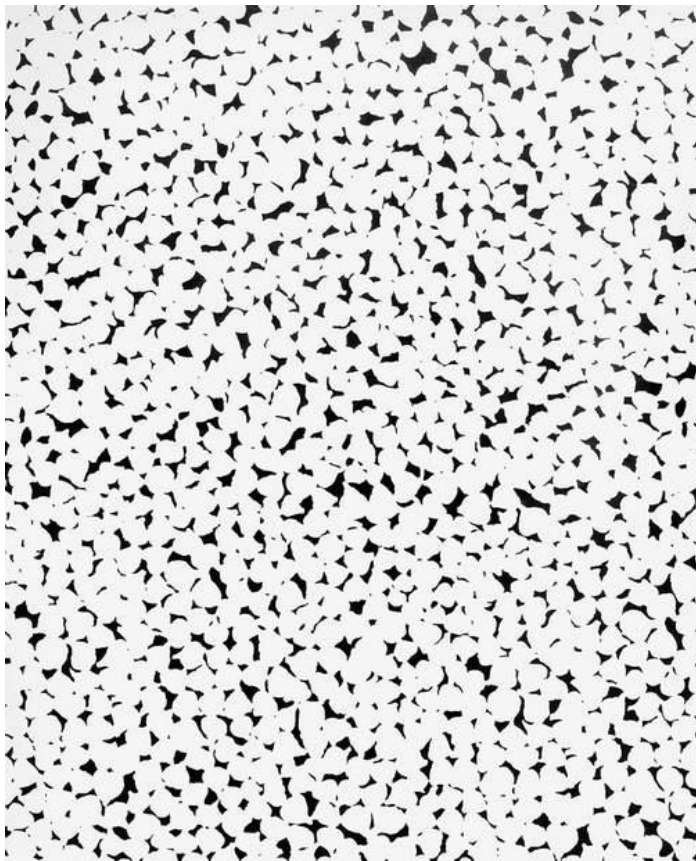
Národní galerie, Praha (sbírka J. Valocha)
Moravská galerie, Brno
Muzeum města Brna
Graphothek der Stadtbücherei, Stuttgart
Foundation For Constructive Art, Calgary
Wannieck Gallery, galerie současného umění, Brno
Galerie a edice Hoffmann, Friedberg
Ministerstvo zahraničí, Praha
Nadace současného umění, Praha
Městské muzeum Benešov
Muzeum umění Olomouc
Sbírka Kreditanstalt für Wiederaufbau, Frankfurt
National Gallery of Art, Washington, DC

6.4 Realizace v architektuře

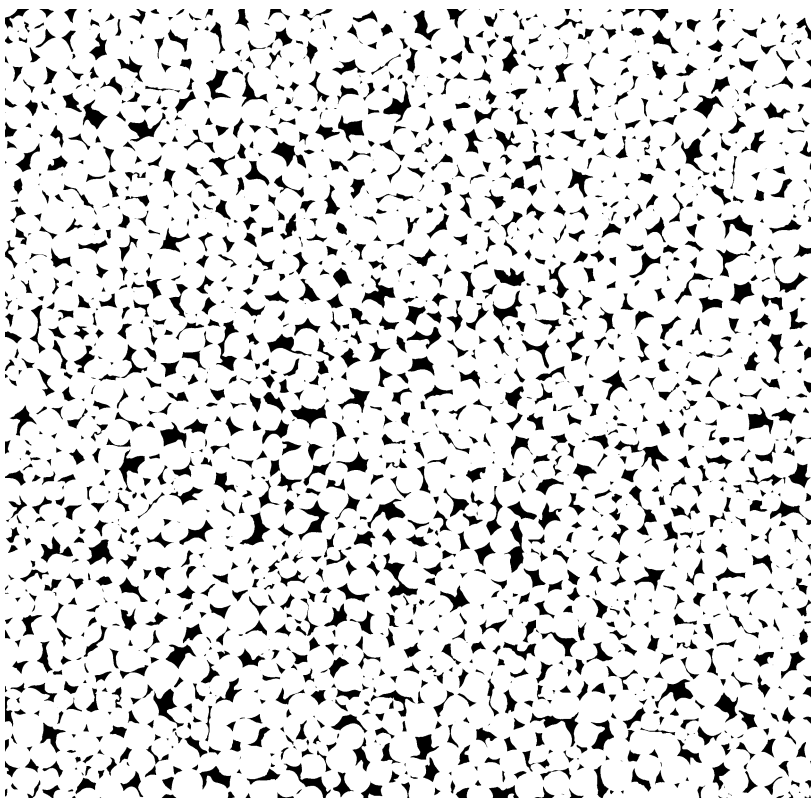
Respirium - Kulturní dům Semilasso, Brno, 2003
Stěna privátního bazénu, 2006¹⁶⁶

¹⁶⁶ Seznam čerpán z oficiálních internetových stránek Pavla Hayeka (pozn. 14), vyhledáno 22.1.2012.

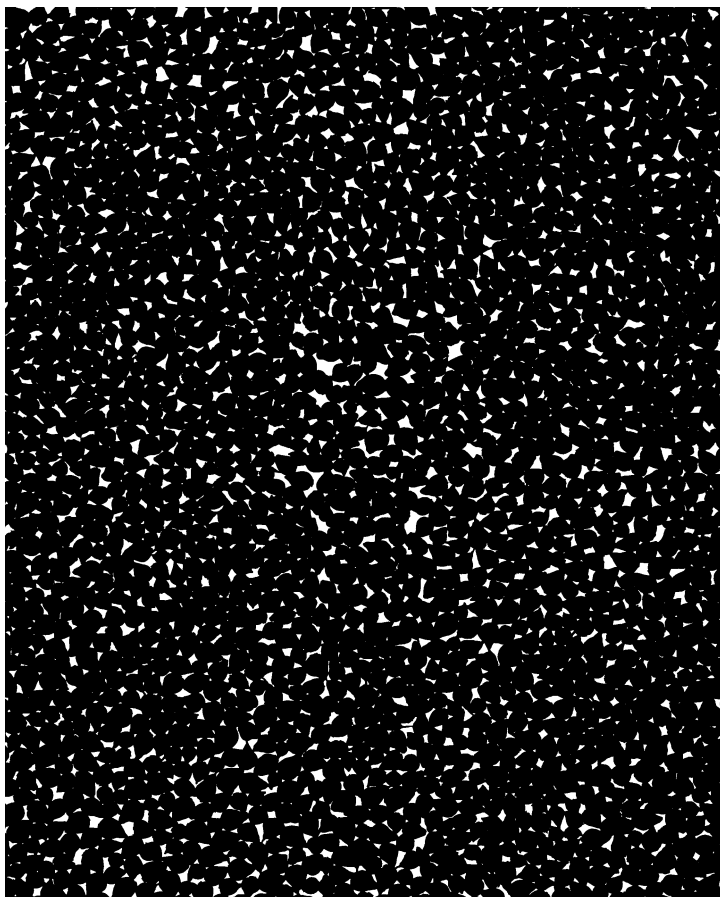
7. Obrazová příloha



Obr. 1, Pavel Hayek- *Česneky* (1990)



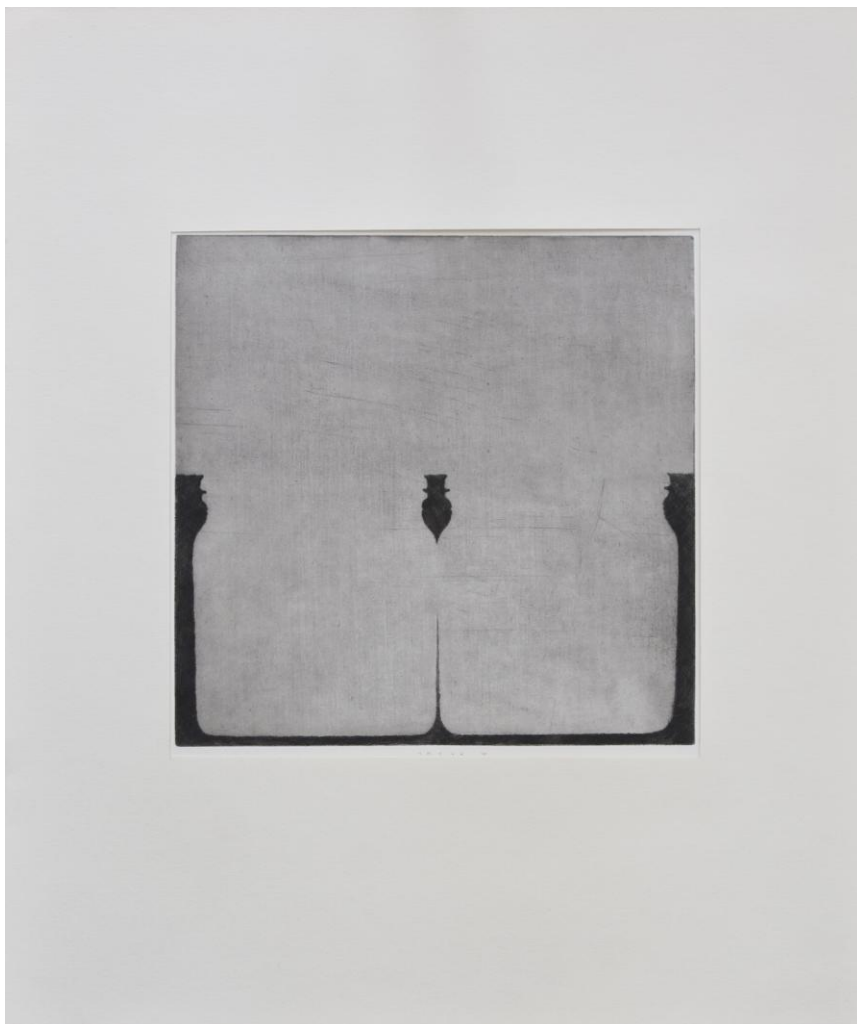
Obr. 2, Pavel Hayek- *Cibule* (1991)



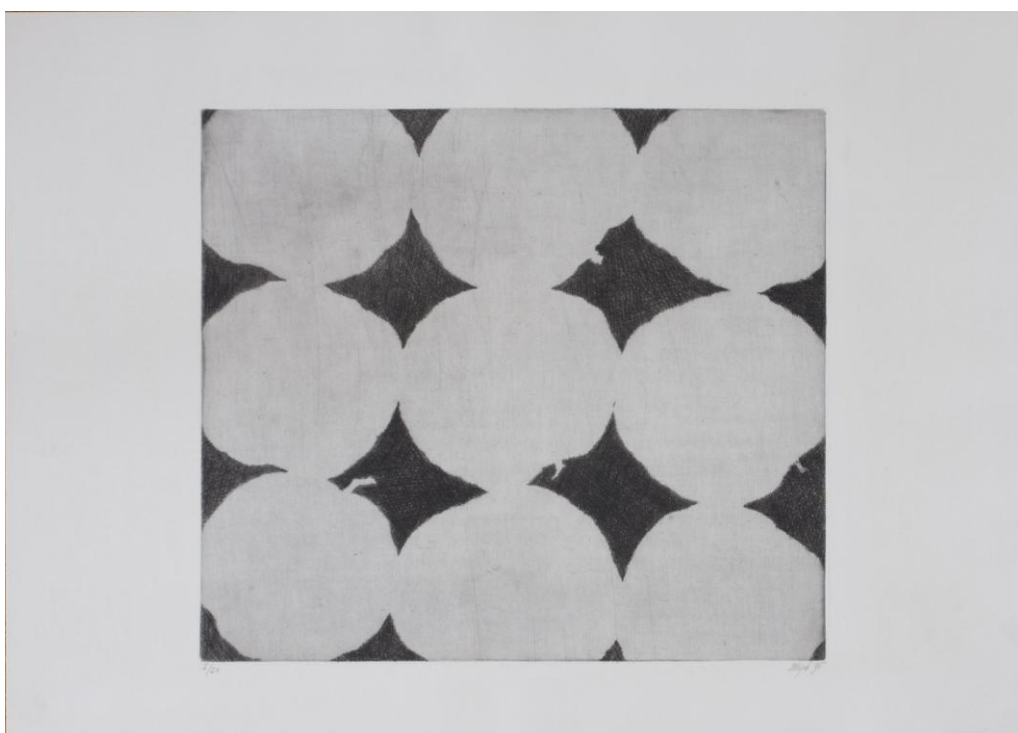
Obr. 3, Pavel Hayek- *Hrušky* (1991)



Obr. 4, Pavel Hayek- *Zátiší s konvicí* (1990)



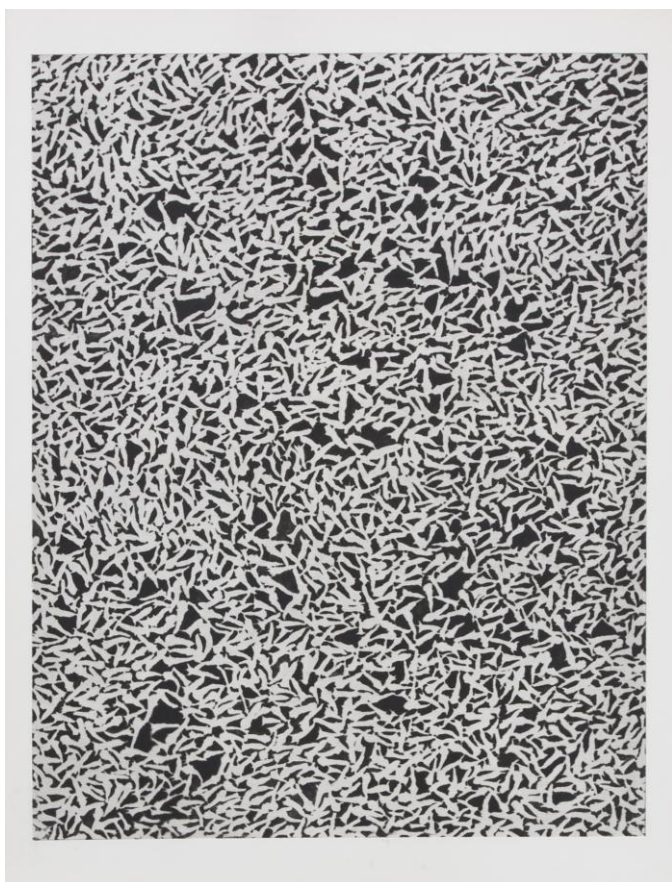
Obr. 5, Pavel Hayek- *Zátiší* (1990)



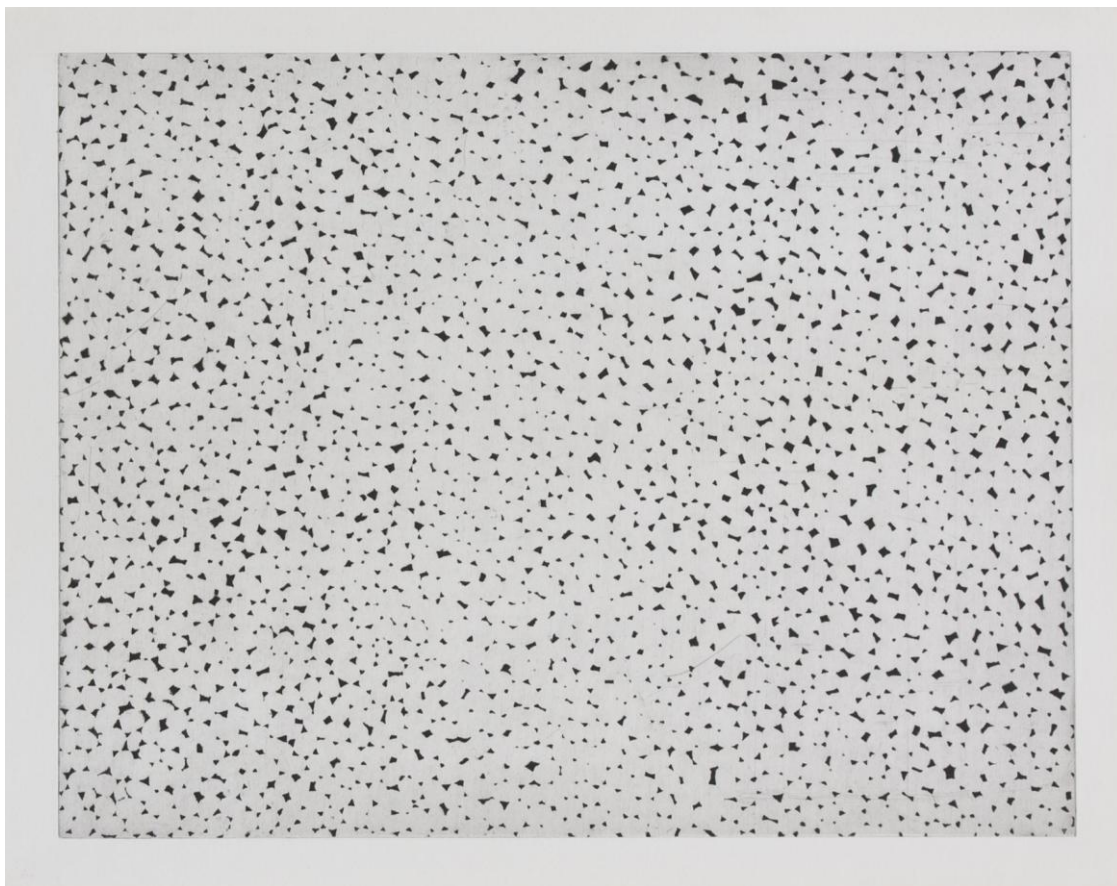
Obr. 6, Pavel Hayek- *Jablka* (1990)



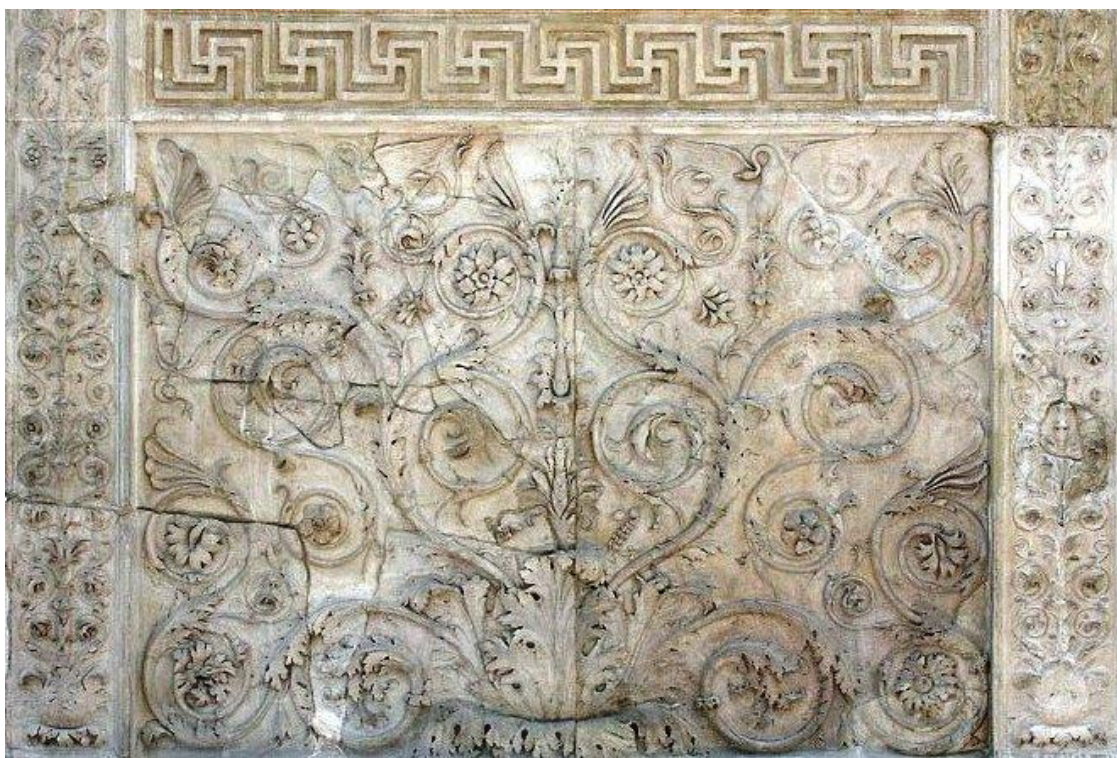
Obr. 7, Pavel Hayek- *Česneky* (1990)



Obr. 8, Pavel Hayek- *Hřebíček* (1990)



Obr. 9, Pavel Hayek- *Zrnka kávy* (1990)



Obr. 10, detail z *Oltáře Augustova míru* (kolem r. 10. př. n. l.)



Obr. 11, *Chakrasamvara Mandala* (kolem 1. poloviny 14. století)



Obr. 12, *Procesí Maharaa Ram Sing II. z Koty* (kolem 1850)



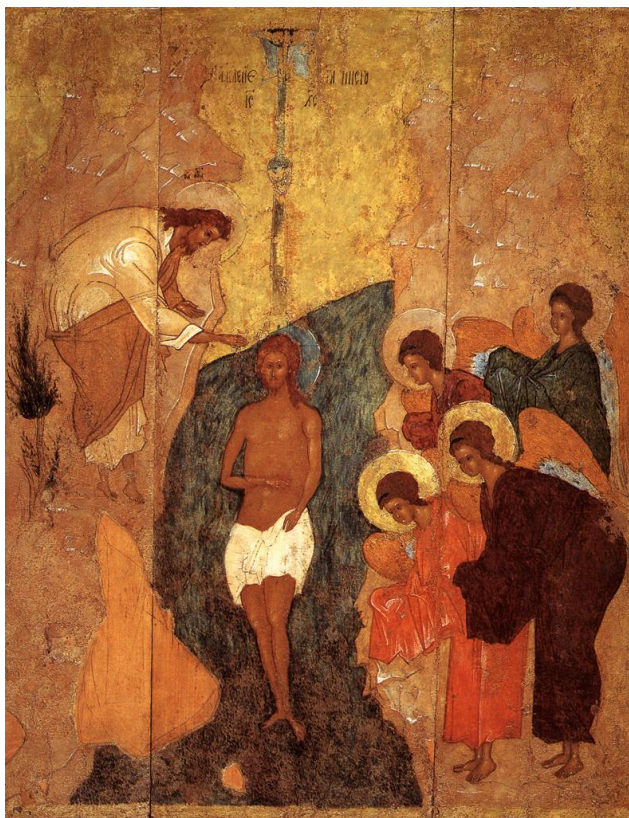
Obr. 13, *mozaiky v kostele San Apollinaire Nuovo, Ravenna* (kolem r. 500 n. l.)



Obr. 14, Jacobello del Fiore- *Korunovace Panny Marie* (1438)



Obr. 15, Dirck Jakobsz- *Skupinový portrét* (1532)



Obr. 16, *Křest Krista* (kolem 1450)



Obr. 17, Diego Velazquez- *Předání klíčů od města Bredy*
(1634-35)

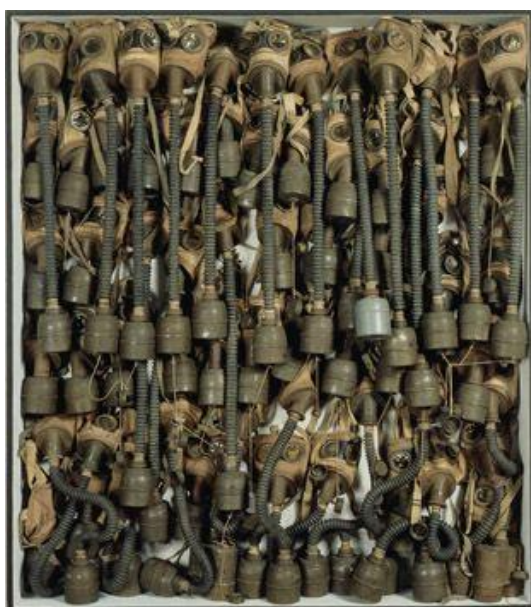
Obr. 18, Carlo Crivelli- *Sv. Šebestián* (1490-1500)



Obr. 19, Jasper Johns- *Pivní plechovky* (1960)



Obr. 20, Andy Warhol- *Třicet je lepší než jedna* (1963)



Obr. 21, Arman- *Domove, sladký domove* (1960)



Obr. 22, Peter Roehr- *o.T. (FO-82)* (1966)



Obr. 23, Michelangelo Pistoletto- *Venuše z hadrů* (1967)



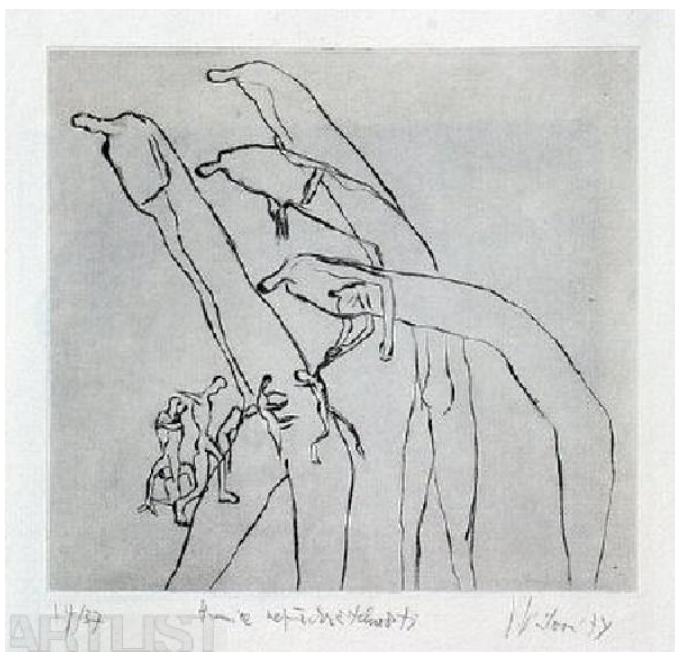
Obr. 24, Raffael Rheinsberg- *Ruka a noha* (1980)



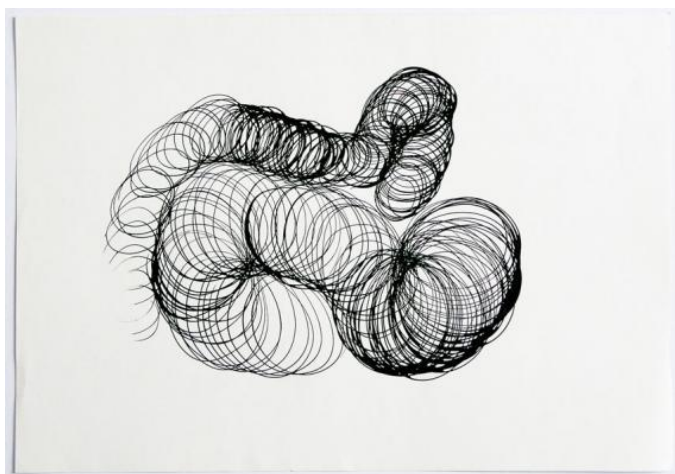
Obr. 25, Magdalena Abakanowicz- *Zástup* (z cyklu *Ragazzi*) (1990)



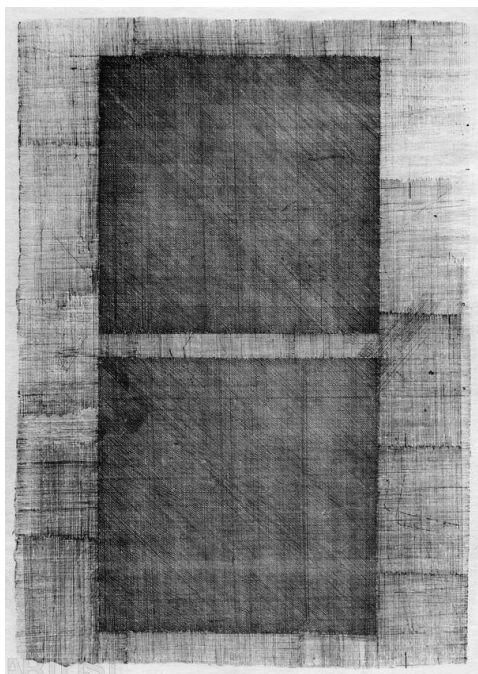
Obr. 26, Květa Válová- *Poznání a údiv* (1969)



Obr. 27, Jitka Válová- *Hranice nepřekročitelnosti* (1968)



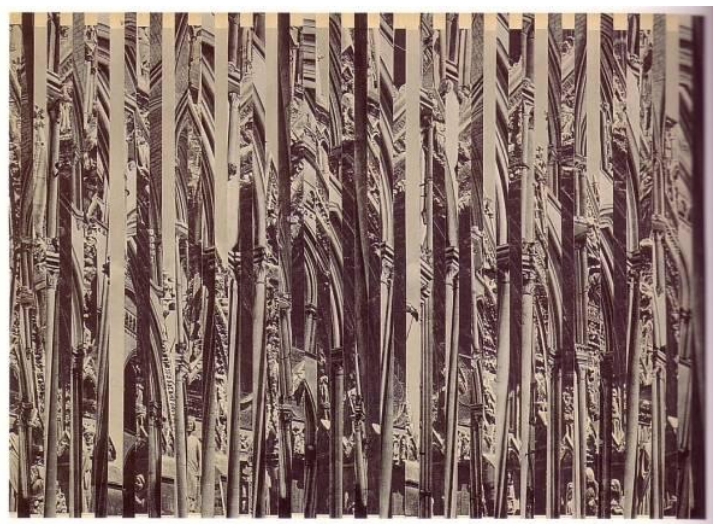
Obr. 28, Dalibor Chatrný- kresba z cyklu obouručních realizací (1985)



Obr. 29, Václav Stratil- *Kresba I* (1982)



Obr. 30, Henri Michaux- *Sans titre* (1959-60)



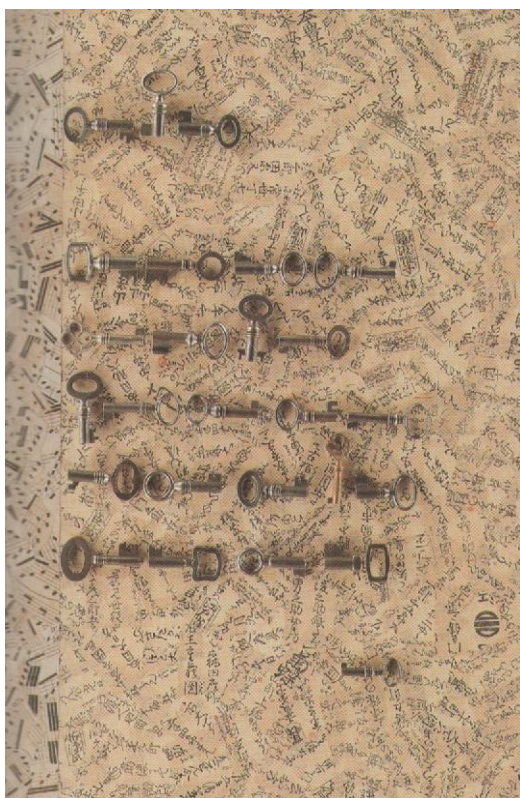
Obr. 31, Jiří Kolář- *Fialy* (z cyklu *Katedrála v Remeši*) (1963)



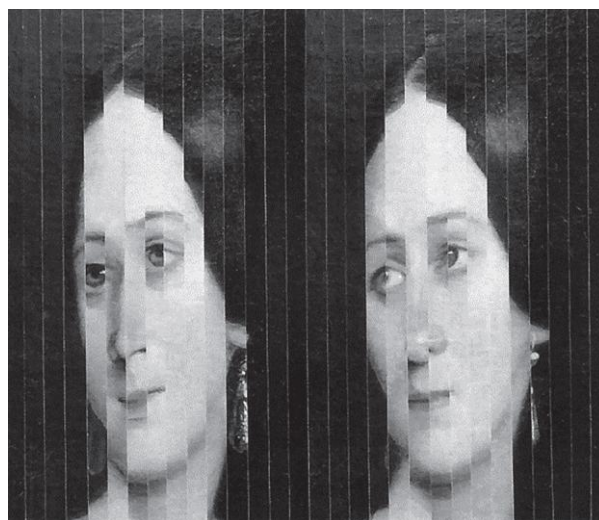
Obr. 32, Jiří Kolář- *Spirála* (1980)



Obr. 33, Jiří Kolář- *Koláž pro parník (?)*



Obr. 34, Jiří Kolář- ukázka z cyklu *Předmětné básně* (1971-2002)



Obr. 35, Jiří Kolář- roláž z cyklu *Pocta Boženské Němcové* (1997)



Obr. 36, Jiří Balcar- *Předsednictvo* (1965)



Obr. 37, Jiří Valoch- *In Modo Classico* (1986/87)



Obr. 38, Jiří David- obraz z cyklu *30 x 30* (2008)

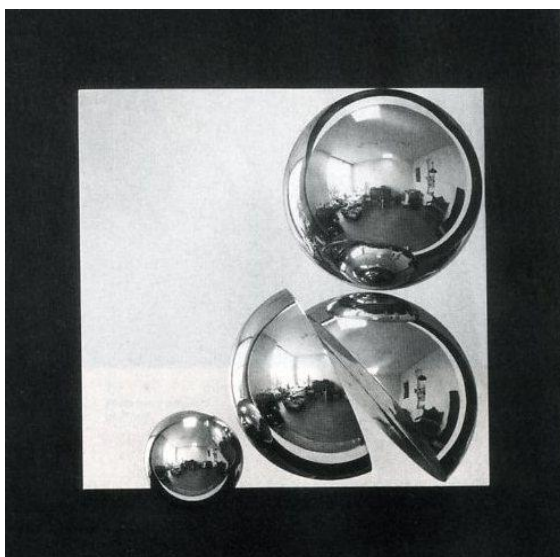


Obr. 39, Rudolf Němec- *Vzpomínka na Maneta* (1983)

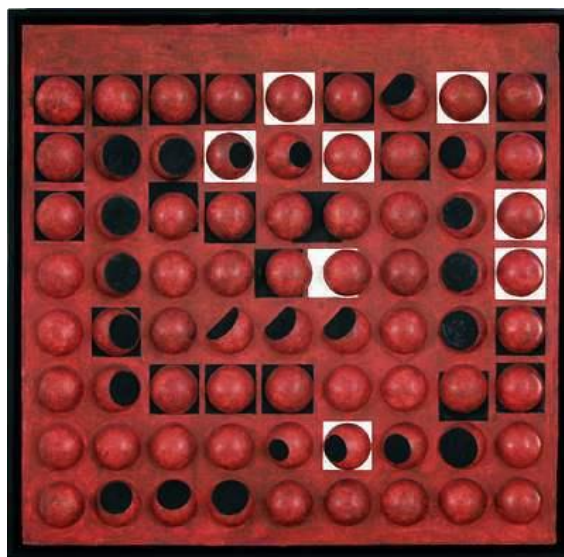
Obr. 40, Zorka Ságlová- *2209 králiků* (1984)



Obr. 41, Otakar Slavík- *Ležící* (1968)



Obr. 42, Hugo Demartini- *Reliéf* (1967)



Obr. 43, Hugo Demartini- *Reliéf* (1964)



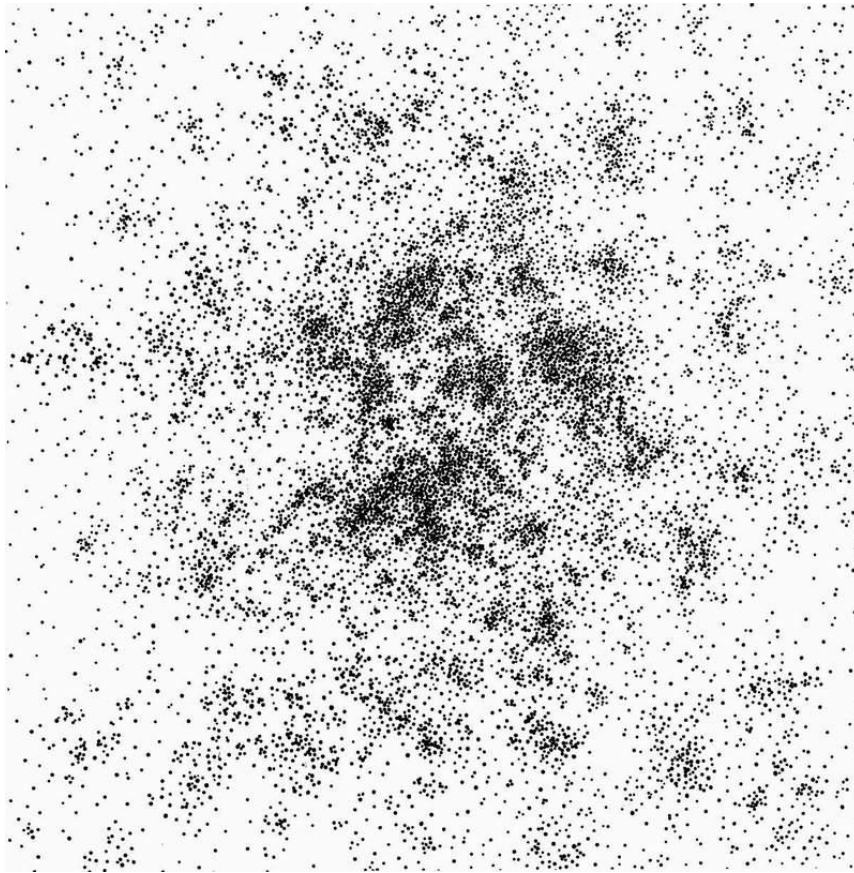
Obr. 44, Hugo Demartini- *Akce v přírodě* (1968)



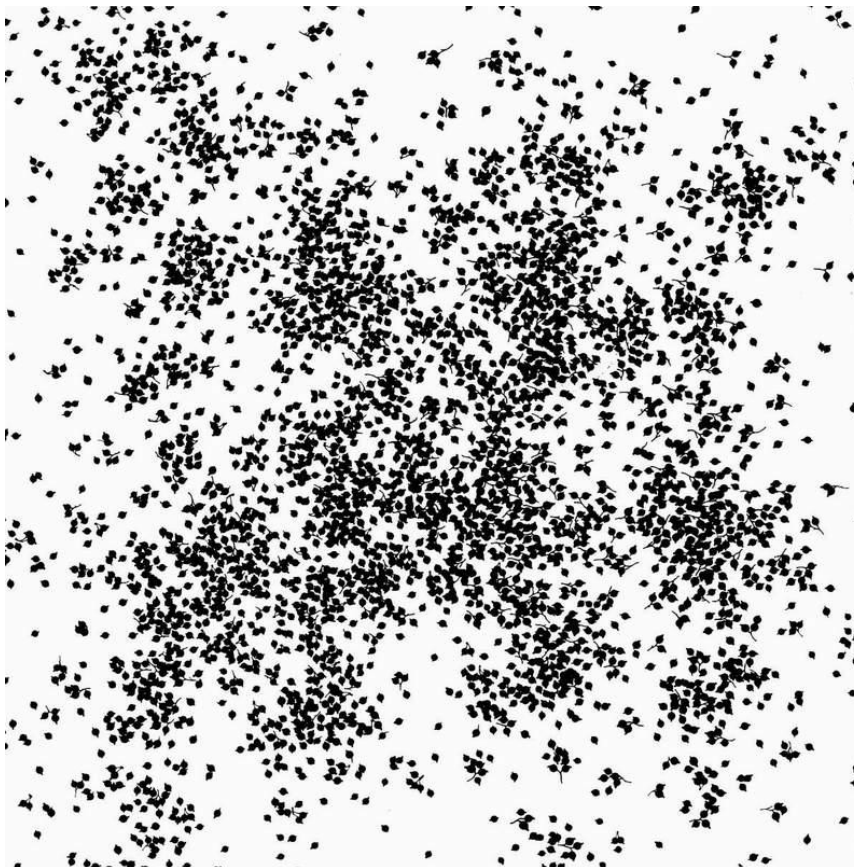
Obr. 45, Hugo Demartini- *Akce v prostoru neboli Demonstrace* (1968)



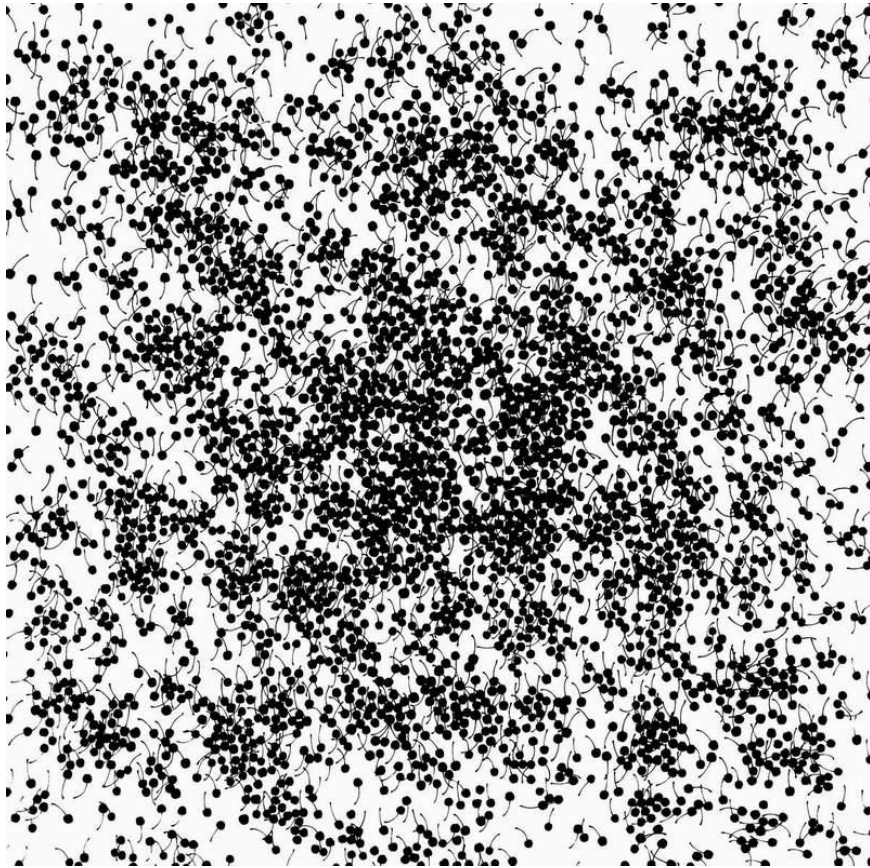
Obr. 46, Hugo Demartini- *Mimo vymezené místo* (cyklus *Projektů*, 1976-77)



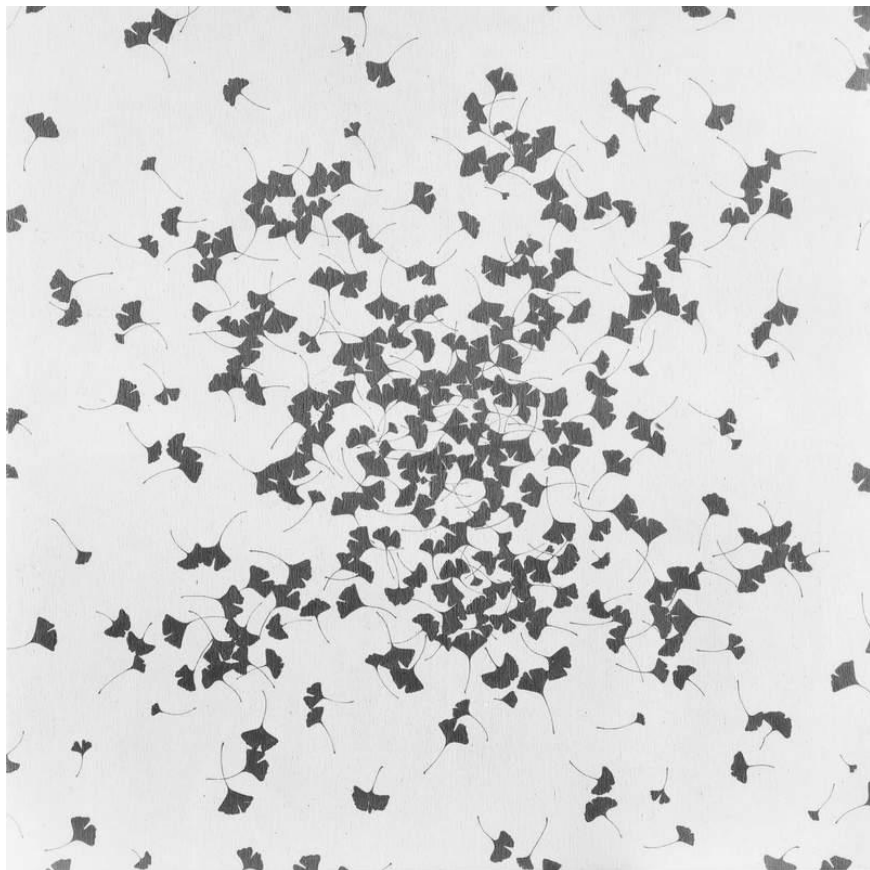
Obr. 47, Pavel Hayek- *Nové kořeni* (1999)



Obr. 48, Pavel Hayek- *Kanadské borůvky* (2001)



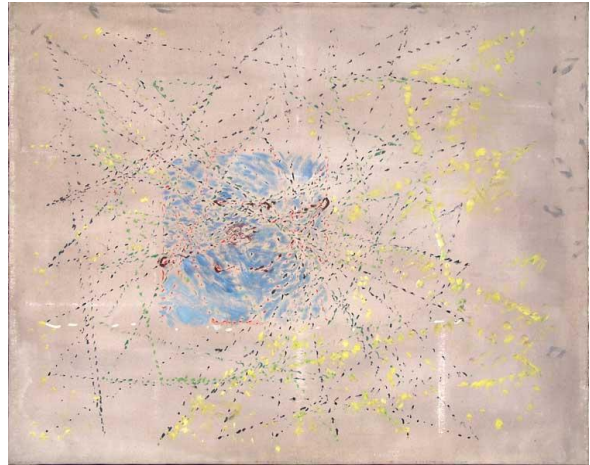
Obr. 49, Pavel Hayek- *Třešně* (2001)



Obr. 50, Pavel Hayek- *Listy jinanu* (2002)



Obr. 51, Vladimír Kokolia- *Jabloň* (1986)



Obr. 52, Vladimír Kokolia- *Keř* (1987)



Obr. 53, Vladimír Kokolia- *Dva stíny* (1988)



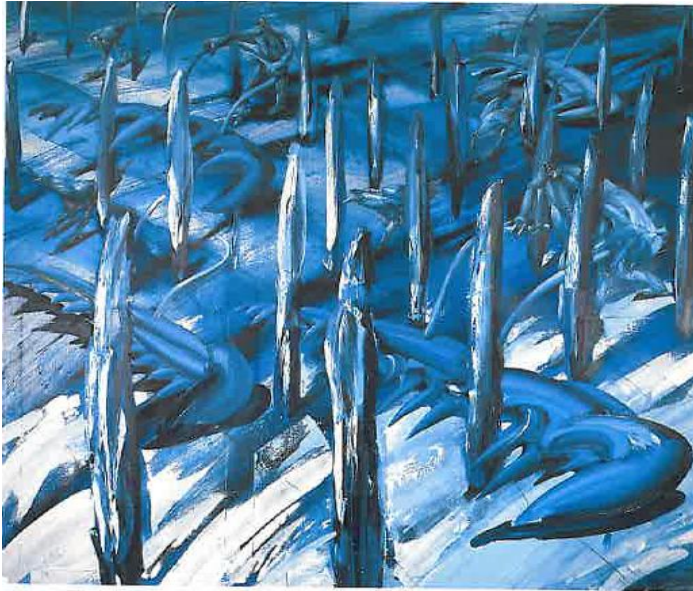
Obr. 54, Vladimír Kokolia- *Zabalené myši* (1989)



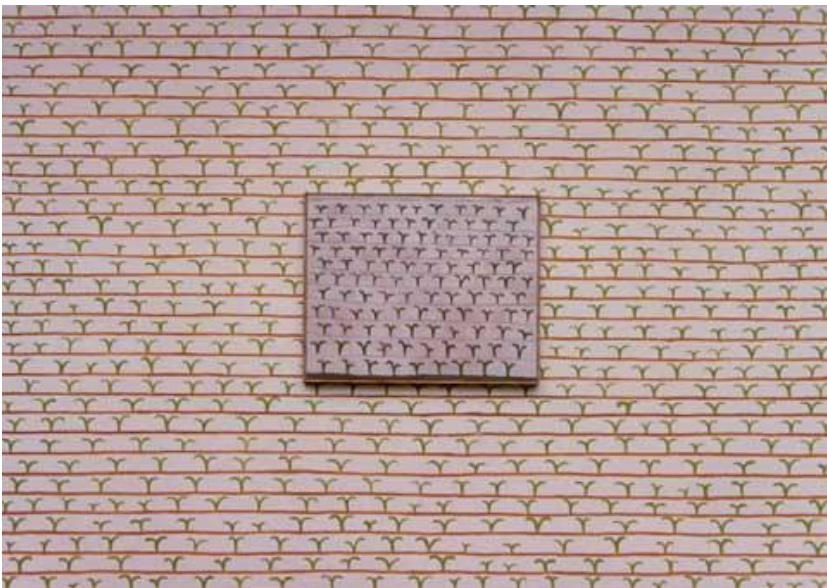
Obr. 55, Vladimír Kokolia- *Krajina* (1988)



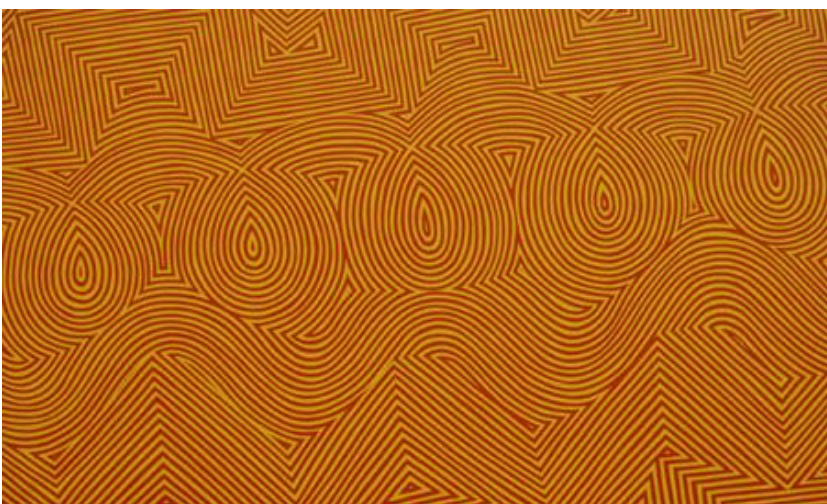
Obr. 56, Vladimír Kokolia- *Pára nad hrncem* (1990)



Obr. 57, Michael Rittstein- *Mechaničtí sekáči* (1984-85)



Obr. 58, Petr Kvíčala- *Pole s mladou kukuřicí* (1985)



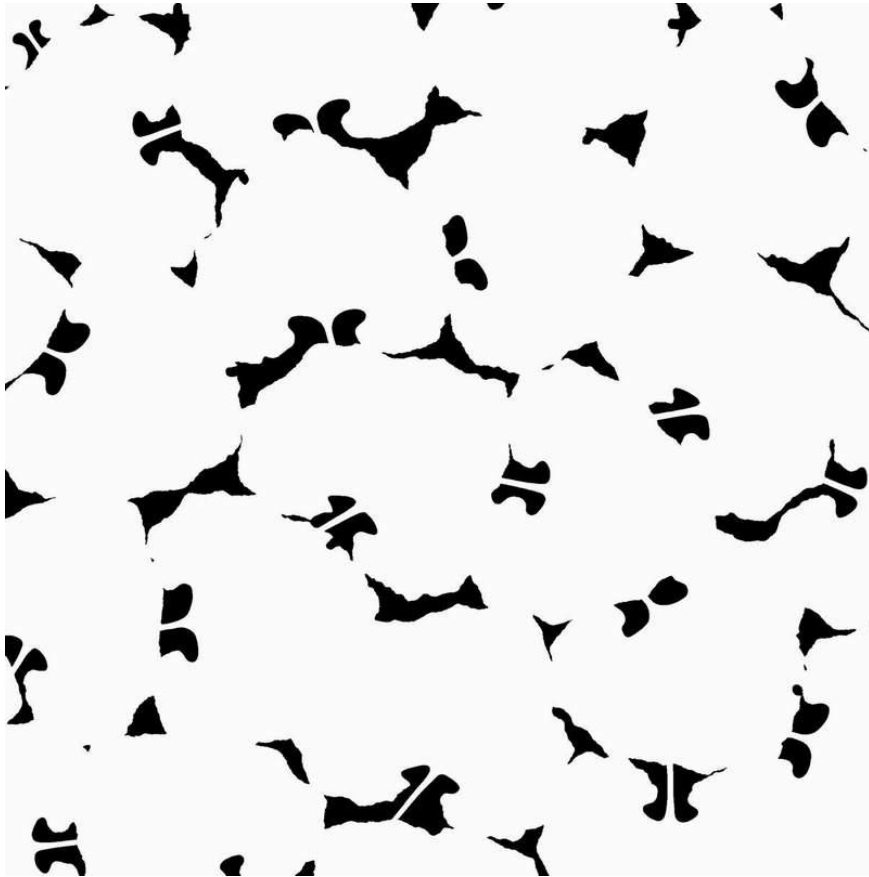
Obr. 59, Petr Kvíčala- *No01* (2007)



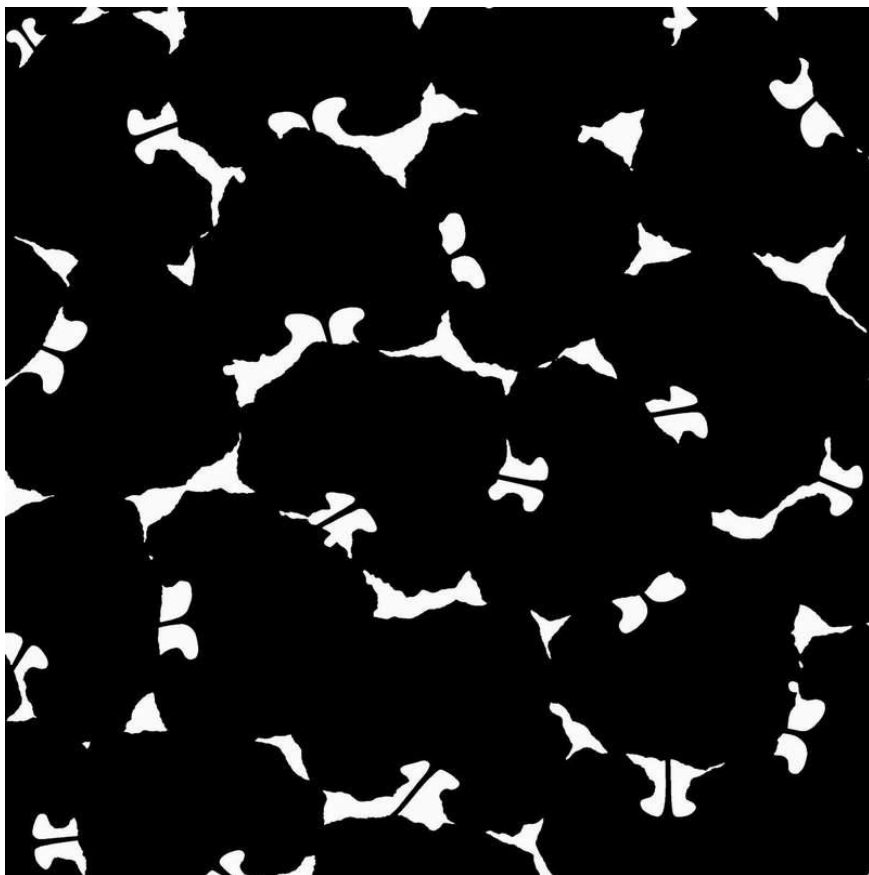
Obr. 60, Libor Jaroš- *Petržele* (2007)



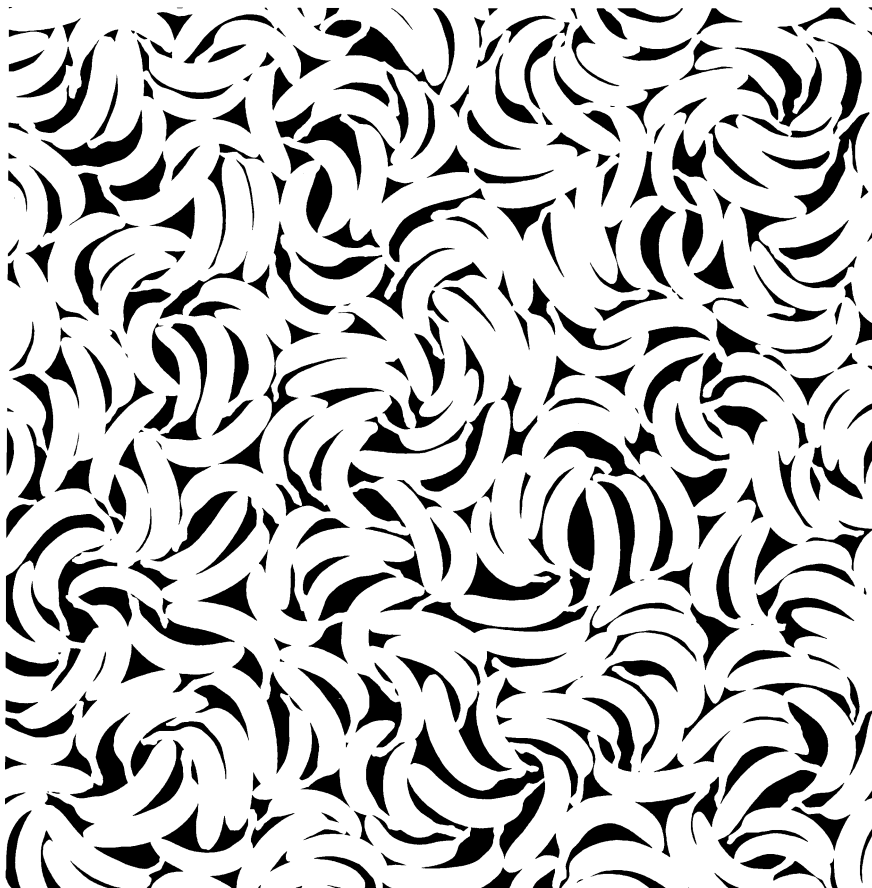
Obr. 61 a 62, Tomáš Bujňák- *instalace pro galerii Spejs* (2012)



Obr. 63, Pavel Hayek- *Listy dřevětsilu* (2000)



Obr. 64, Pavel Hayek- *Listy dřevětsilu* (2000)



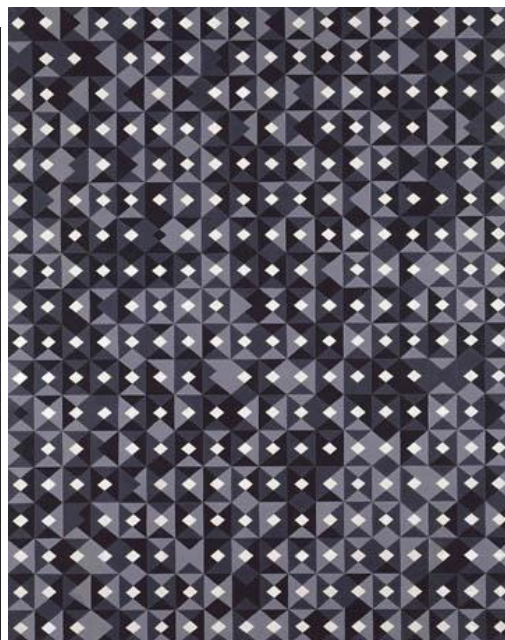
Obr. 65, Pavel Hayek- *Banány* (1991)



Obr. 66, Pavel Hayek- *Višňové kořeny* (1994)



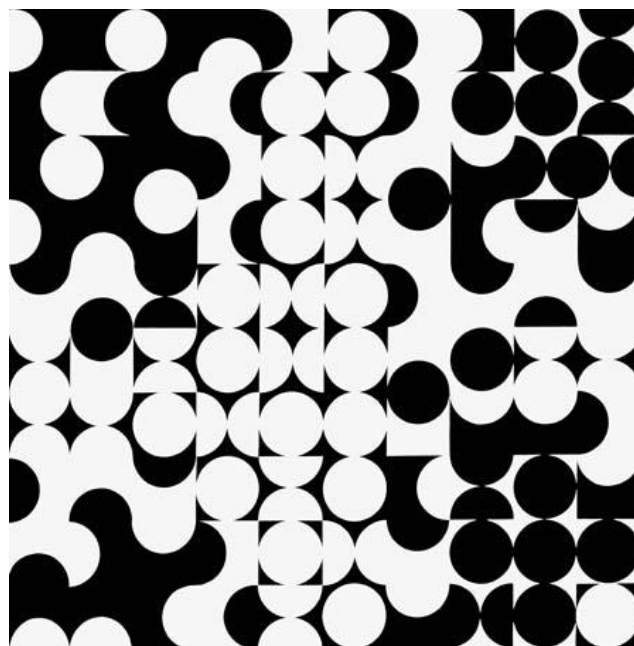
Obr. 67, Zdeněk Sýkora- *Červená šipka* (1962)



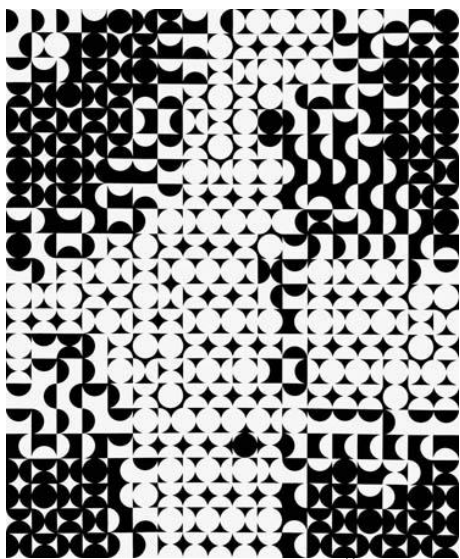
Obr. 68, Zdeněk Sýkora- *Šedá struktura* (1962-3)



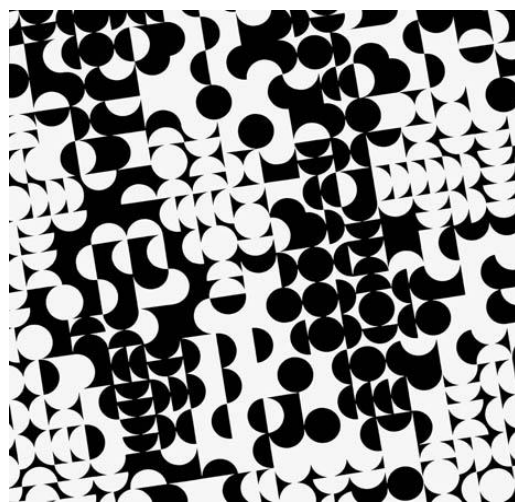
Obr. 69, Zdeněk Sýkora- *Černé čárky* (1963)



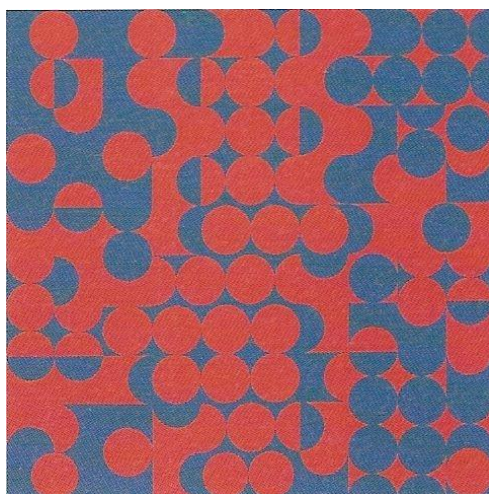
Obr. 70, Zdeněk Sýkora- *Černo-bílá struktura* (1964),



Obr. 71, Zdeněk Sýkora- *Černo-bílá struktura* (1965)



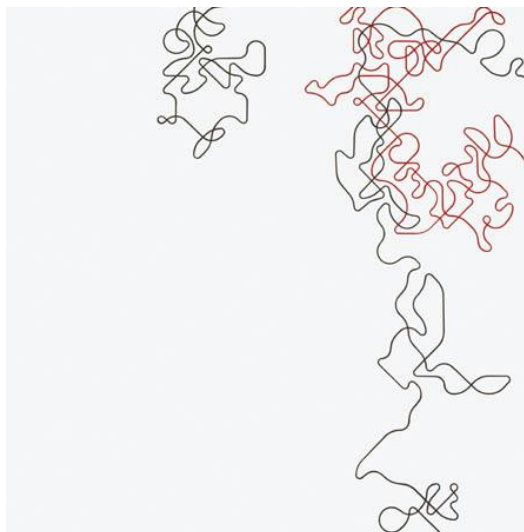
Obr. 72, Zdeněk Sýkora- *Šikmá struktura* (1968/87)



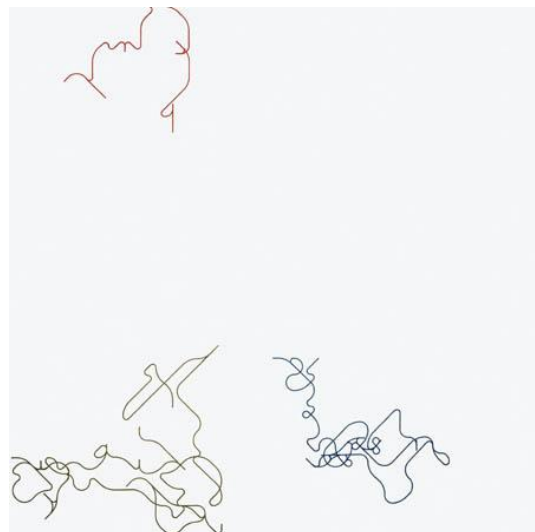
Obr. 73, Zdeněk Sýkora- *Červeno-modrá struktura* (1964)



Obr. 74, Zdeněk Sýkora- *Barevná struktura* (1967/2009)



Obr. 75, Zdeněk Sýkora- *První linie* (1973)



Obr. 76, Zdeněk Sýkora- *Tři krátké linie* (1974)



Obr. 77, Zdeněk Sýkora- *Linie č. 24-Poslední soud* (1983/4)



Obr. 78, Zdeněk Sýkora- *Linie č. 50* (1988)



Obr. 79, Pavel Hayek- *Průhled stromy* (2003)



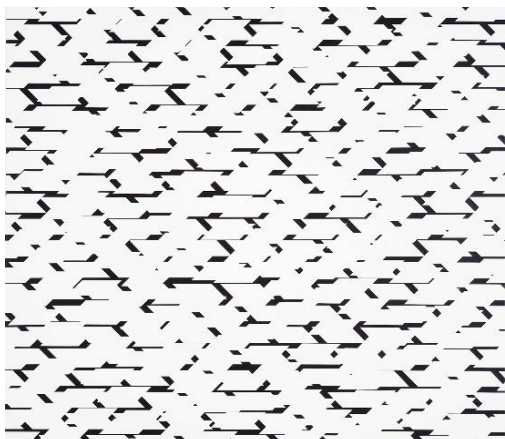
Obr. 80, Pavel Hayek- *Obloha* (2006)



Obr. 81, Zdeněk Sýkora-*Makrostruktura* (1971)



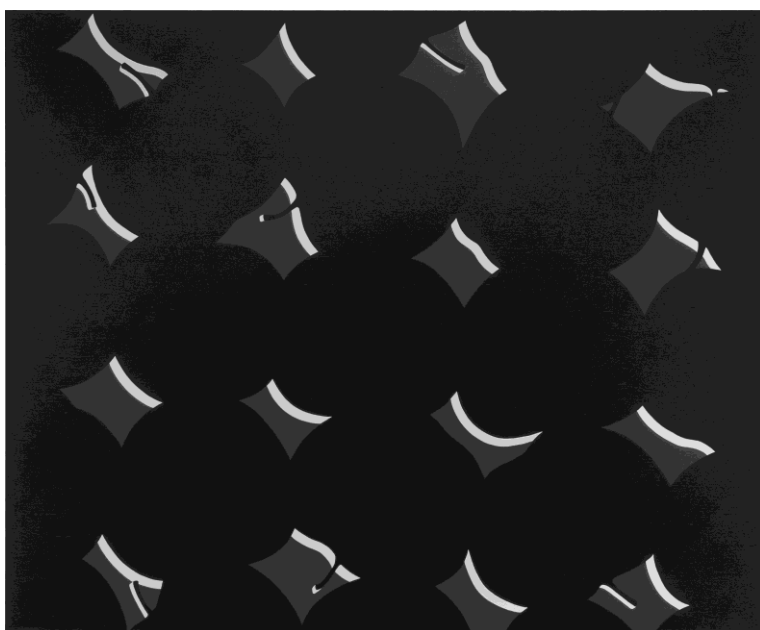
Obr. 82, Zdeněk Sýkora- *Makrostruktura* (1972)



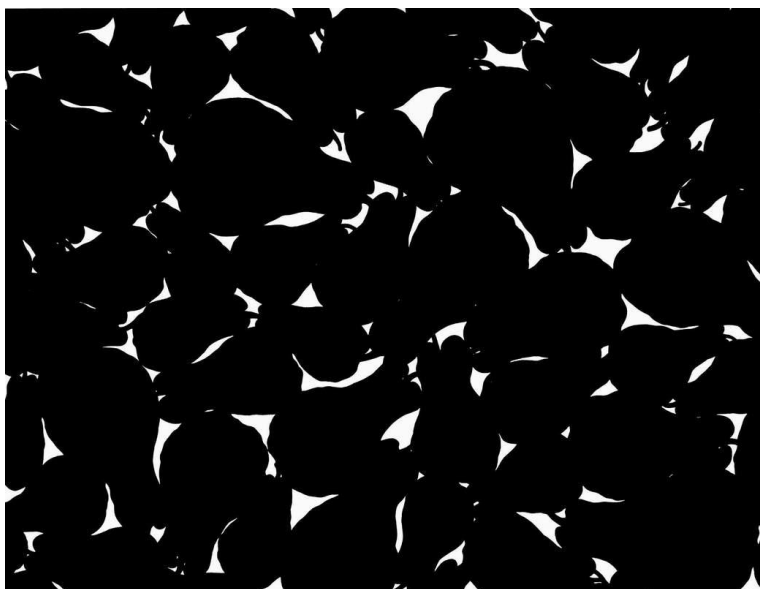
Obr. 83, Esther Stocker- *obraz z cyklu O. T.* (2011)



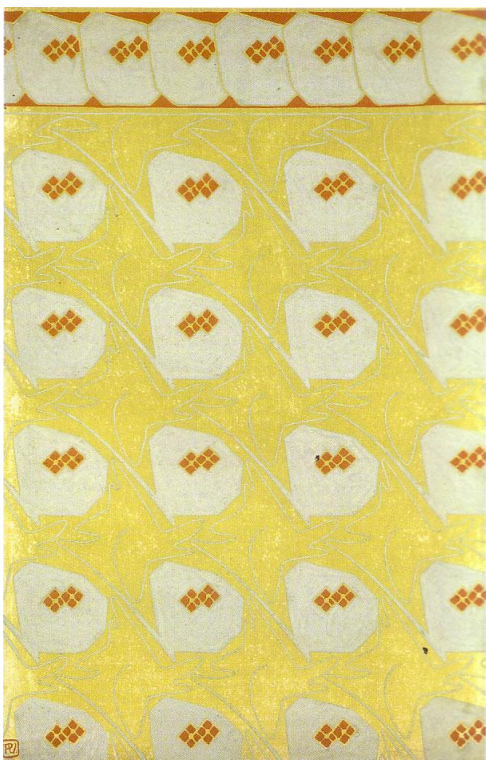
Obr 84, Esther Stocker- *obraz z cyklu O. T.* (2011)



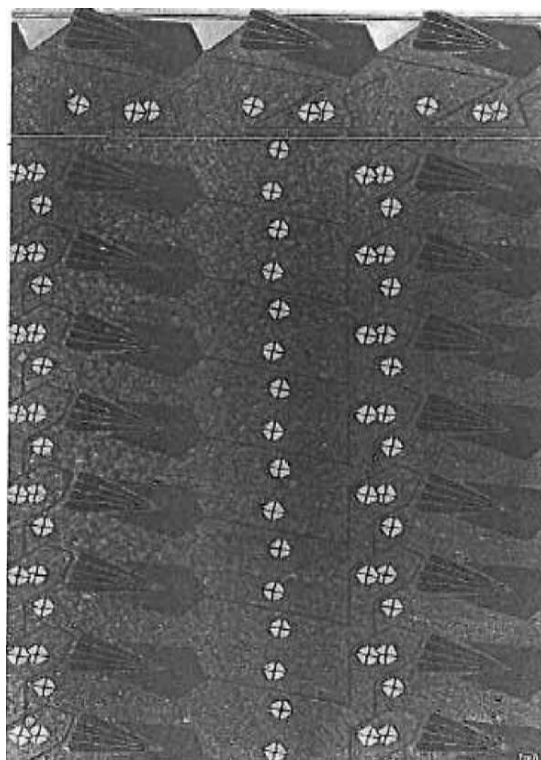
Obr. 85, Pavel Hayek- *Jablka* (2011)



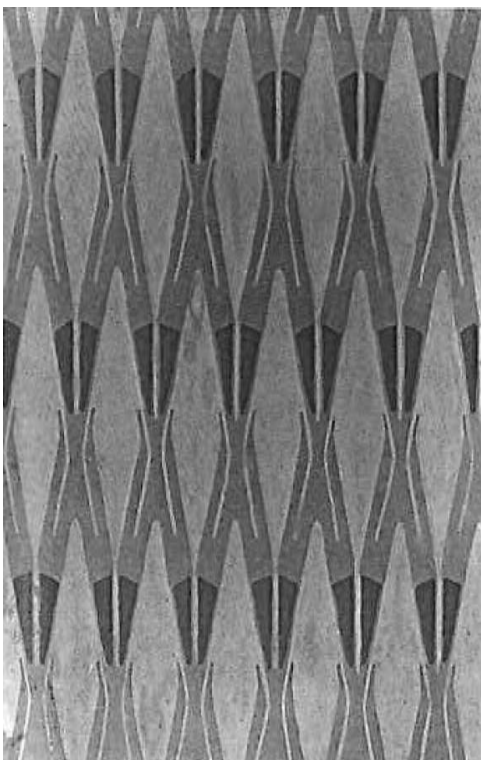
Obr. 86, Pavel Hayek, *Listy figusu* (2002)



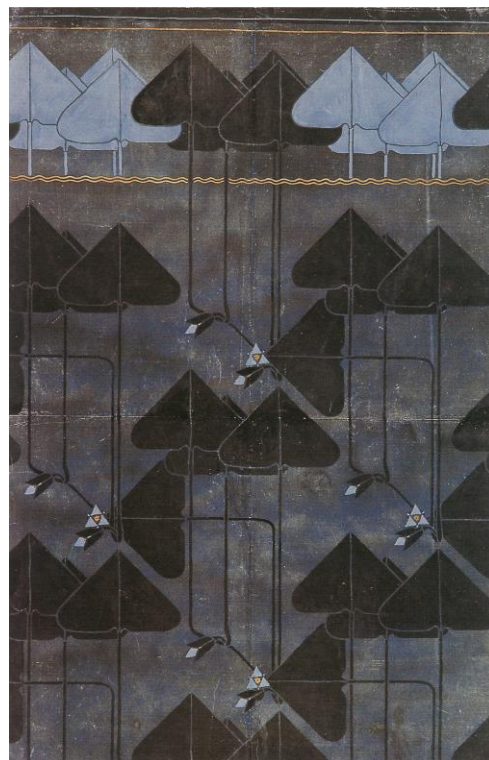
Obr. 87, Vojtěch Preissig- návrh na tapetu (po 1900)



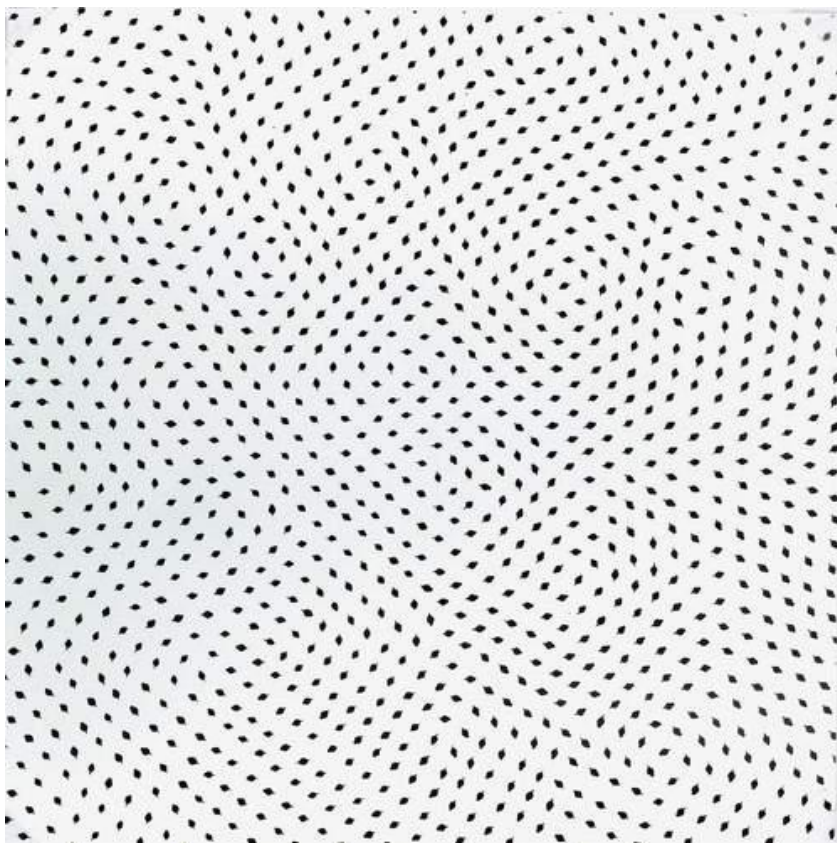
Obr. 88, Vojtěch Preissig- návrh na tapetu (po 1900)



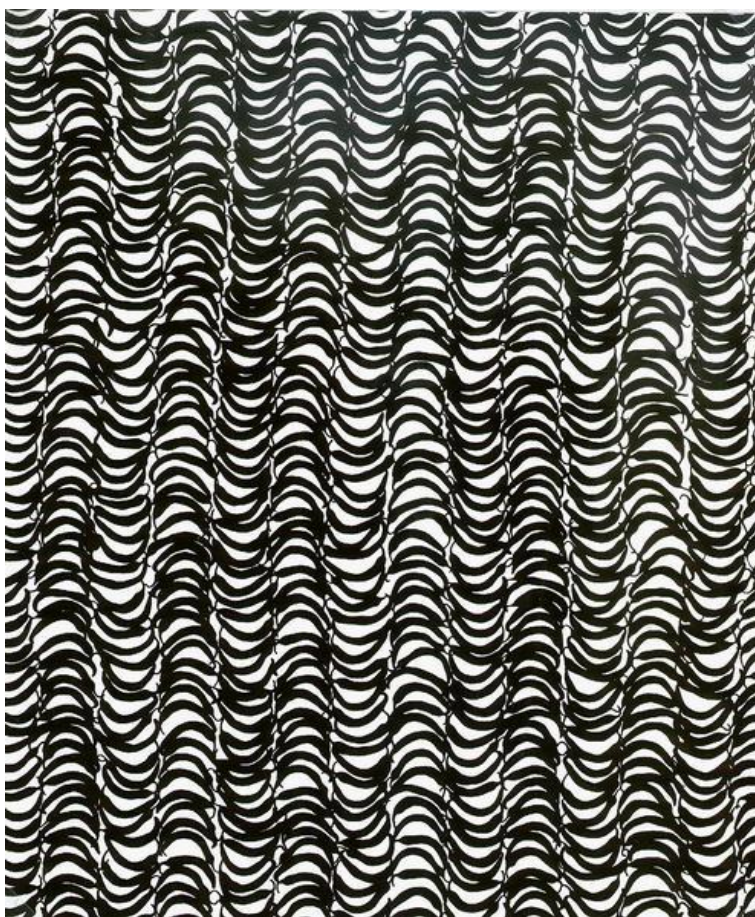
Obr. 89, Vojtěch Preissig- návrh na tapetu (po 1900)



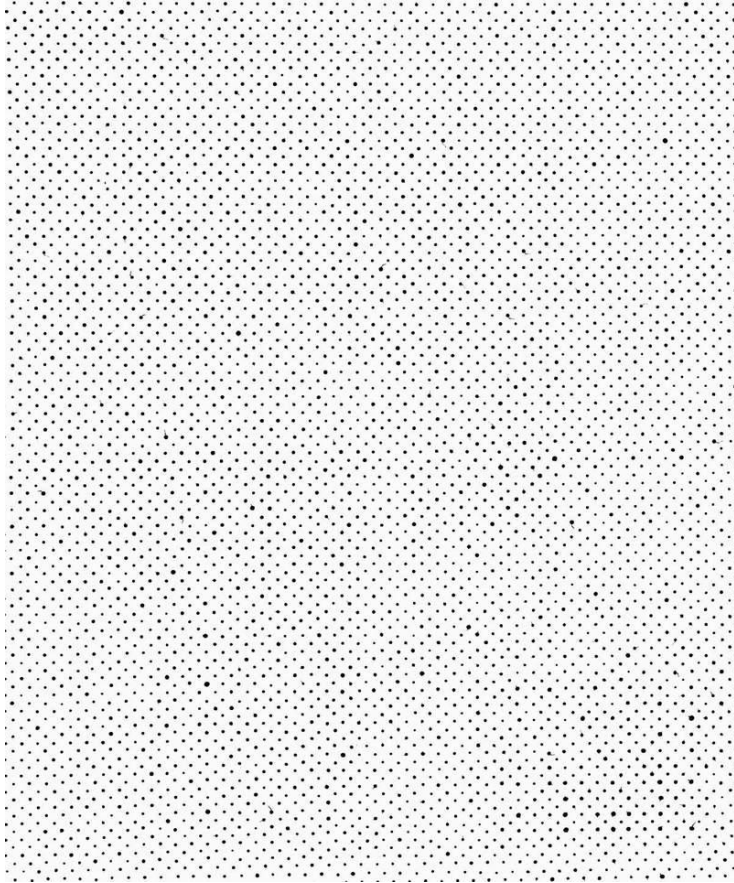
Obr. 90, Vojtěch Preissig- návrh na tapetu (1899)



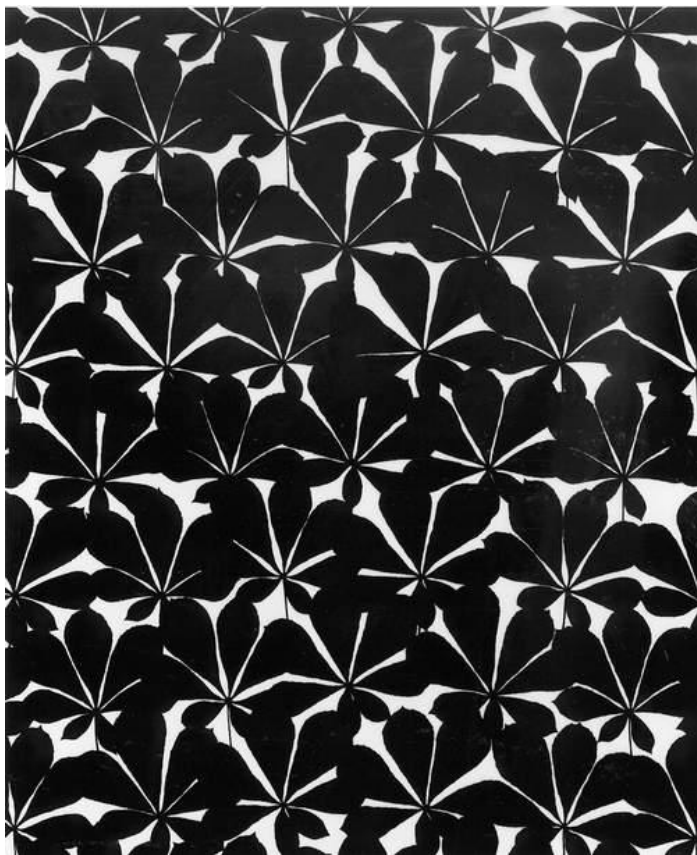
Obr. 91, Pavel Hayek- *Šípky* (1999)



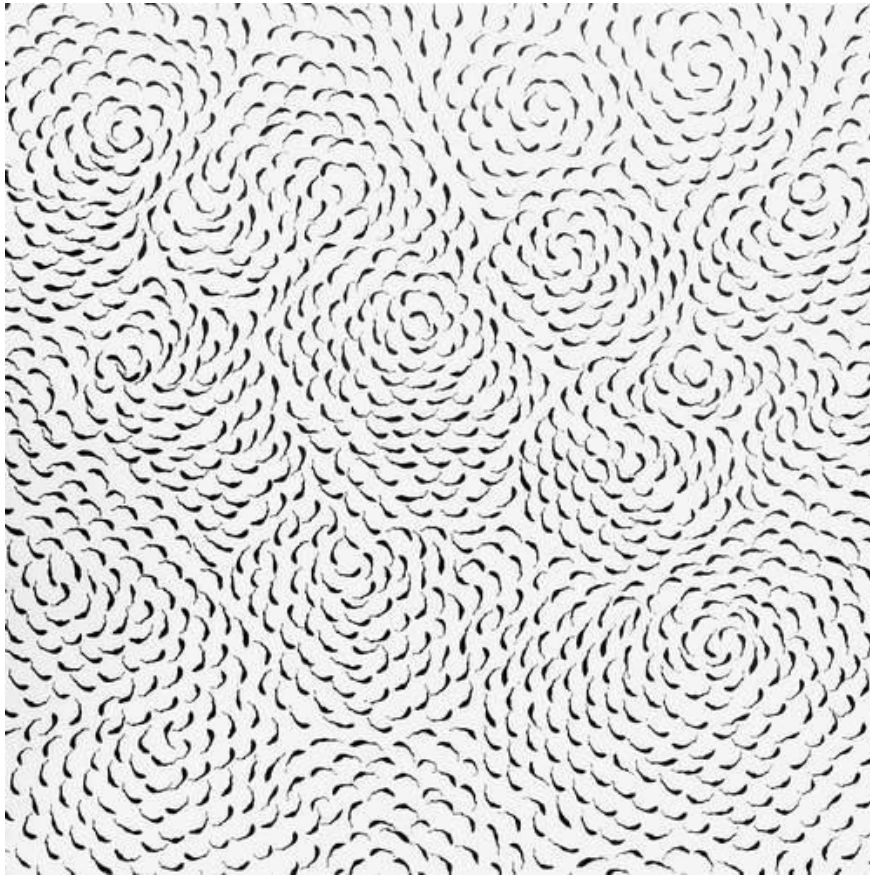
Obr. 92, Pavel Hayek- *Feferonky* (1999)



Obr. 93, Pavel Hayek- *Nové kořeni* (1998)



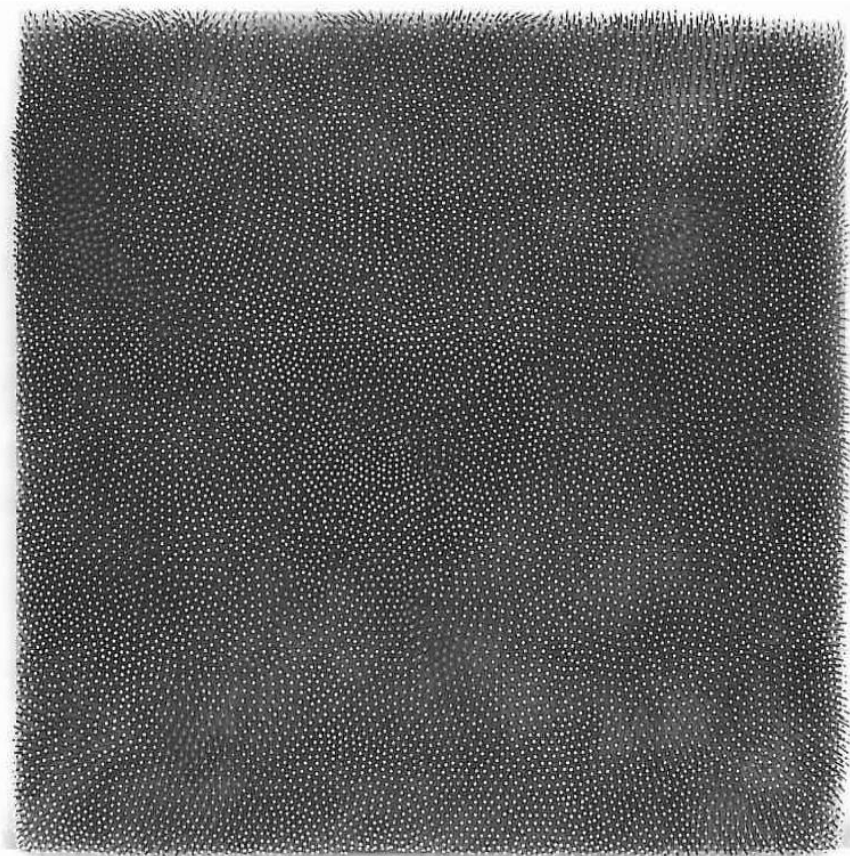
Obr. 94, Pavel Hayek- *Kaštanové listy* (1997)



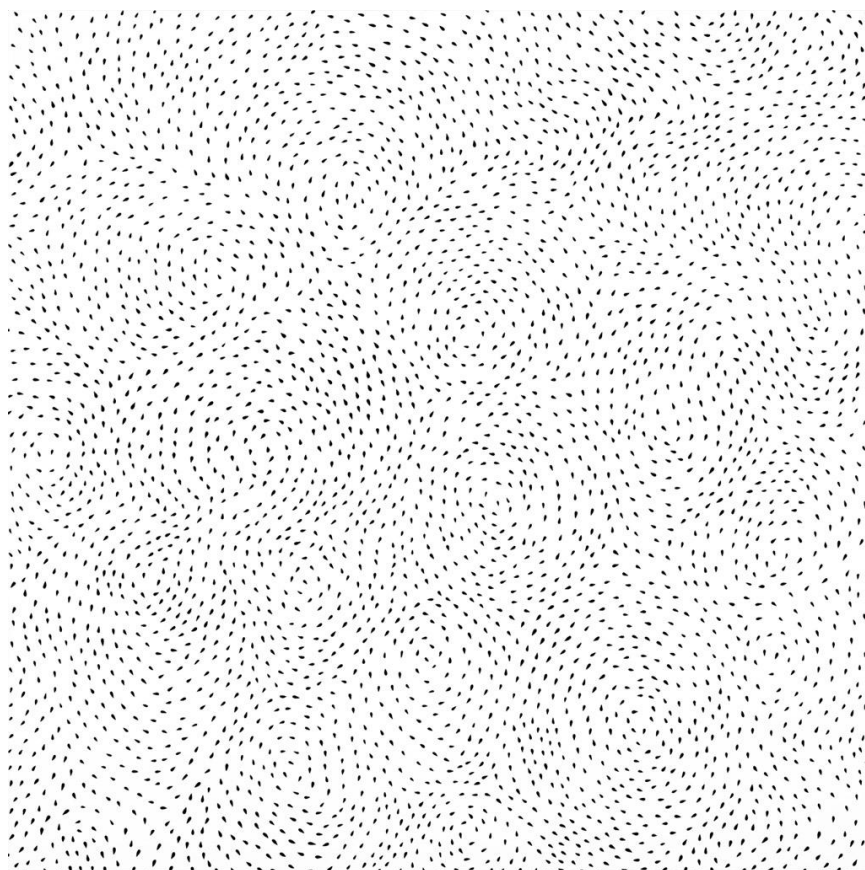
Obr. 95, Pavel Hayek- *Akátové lusky* (2000)



Obr. 96, Günther Uecker- *Weisses Feld* (1964)



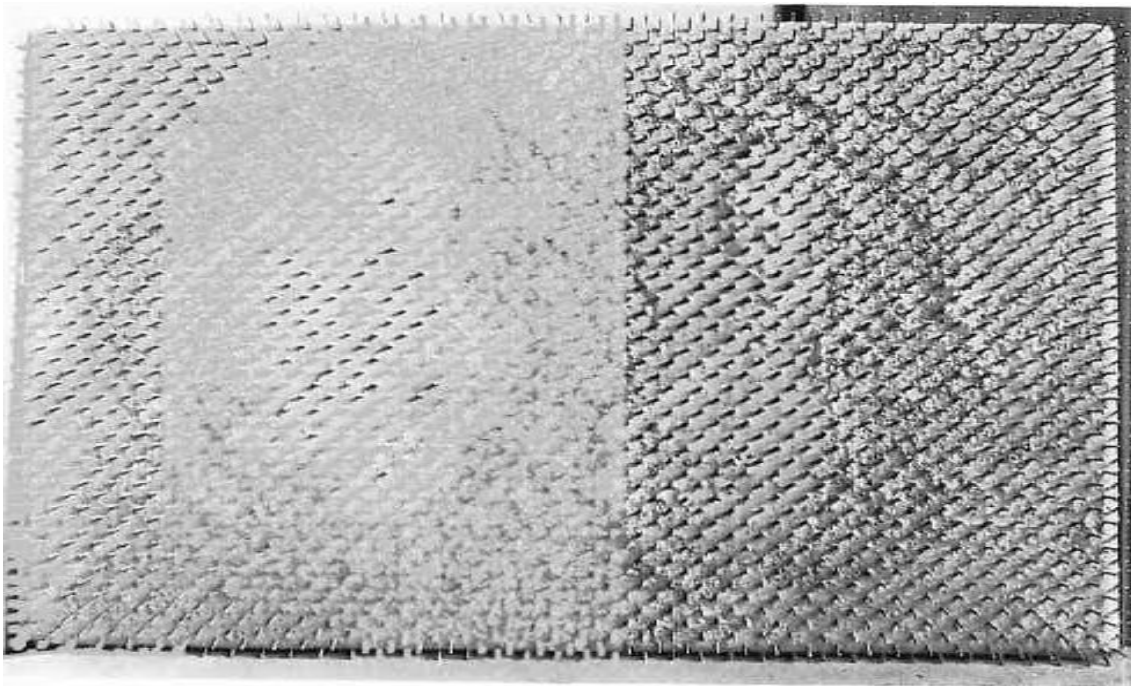
Obr. 97, Günther Uecker- *Feld* (1974)



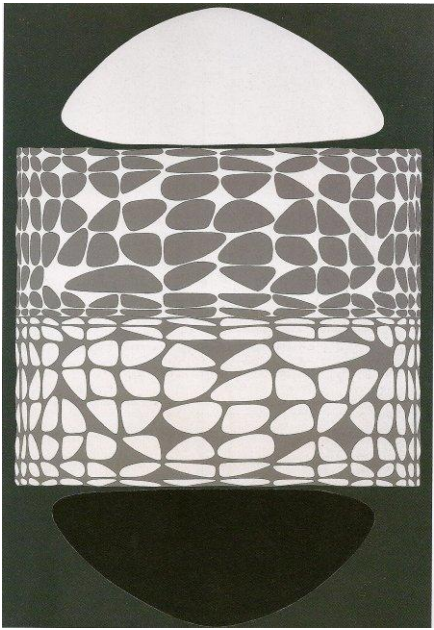
Obr. 98, Pavel Hayek- *Jablečná jádérka* (2008)



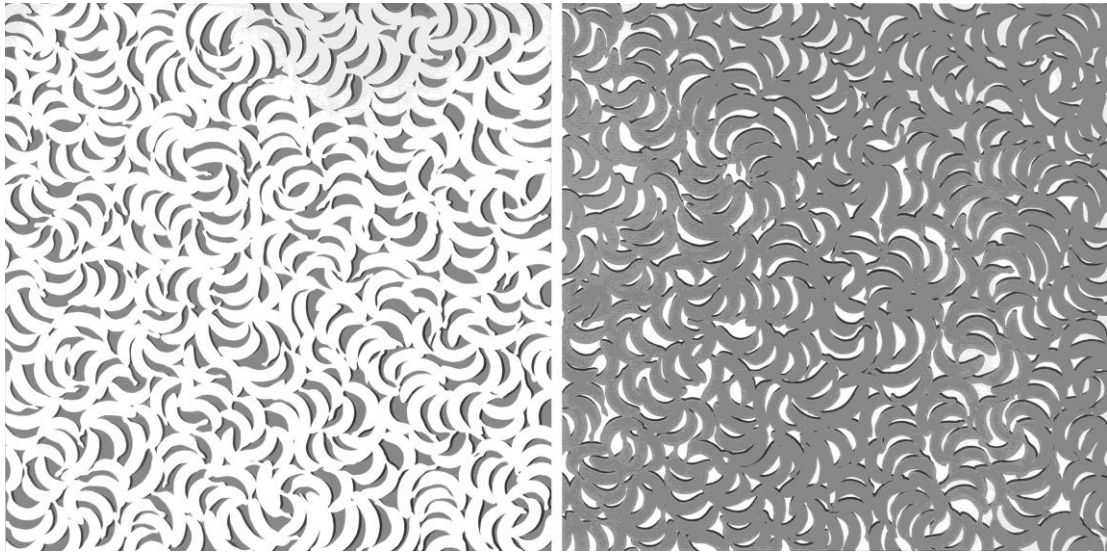
Obr. 99, Günther Uecker- *Spirale* (verze z roku 1998)



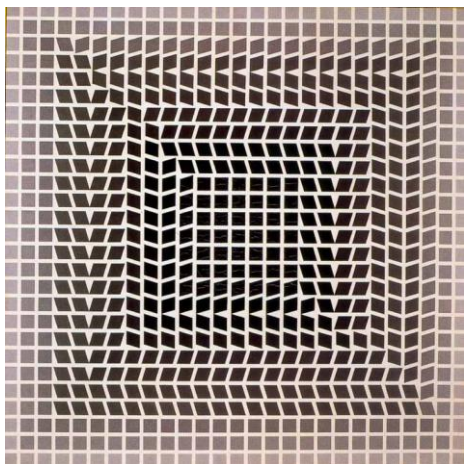
Obr. 100, Günther Uecker- *Reihung über zwei Lungen* (1958)



Obr. 101, Victor Vasarely- *Belle-Isle* (1951)



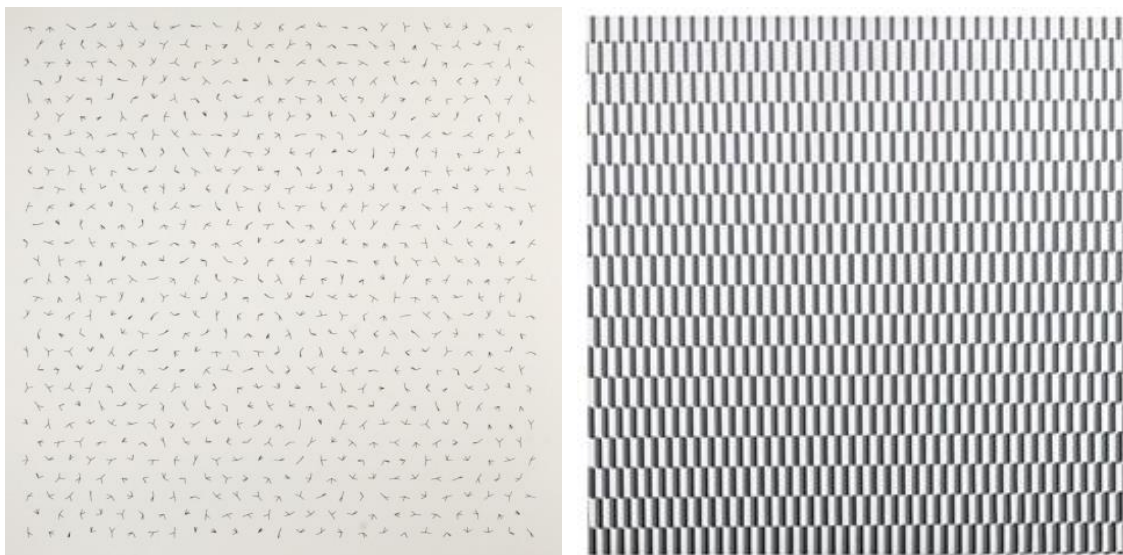
Obr. 102, Pavel Hayek- *Banány* (2009)



Obr. 103, Victor Vasarely- *Tau-Ceti* (1955)



Obr. 104, Gerhardt von Graevenitz- *16 schwarze ovale auf weiss* (1965)

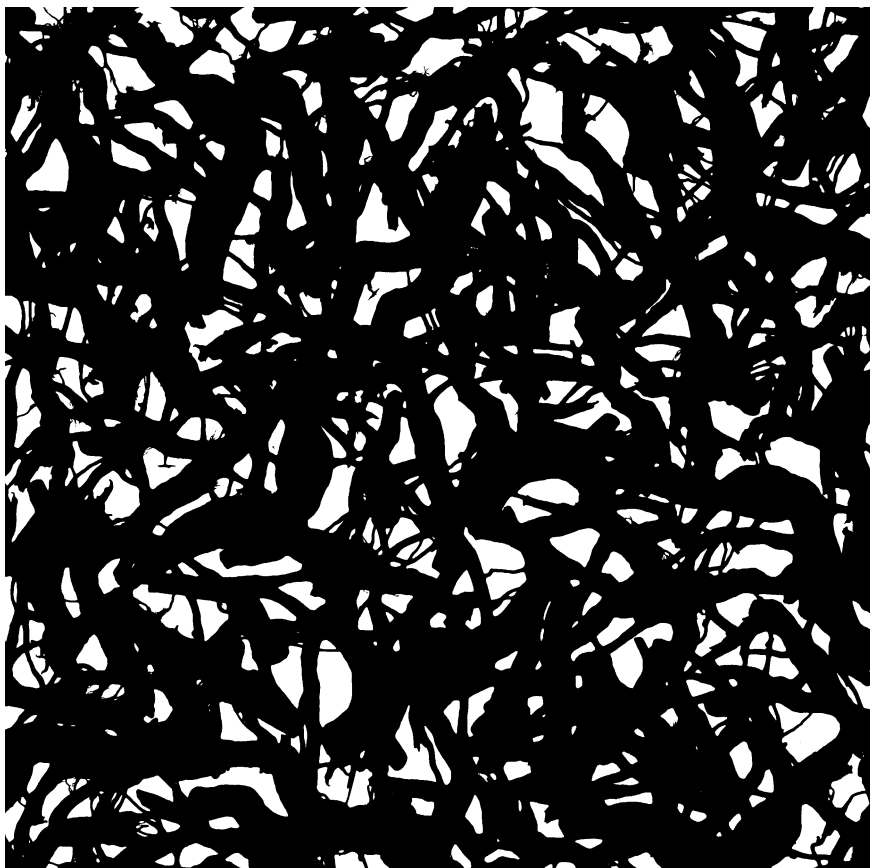


Obr. 105, Gerhardt von Graevenitz- *obraz z cyklu Series IV.* (1971)

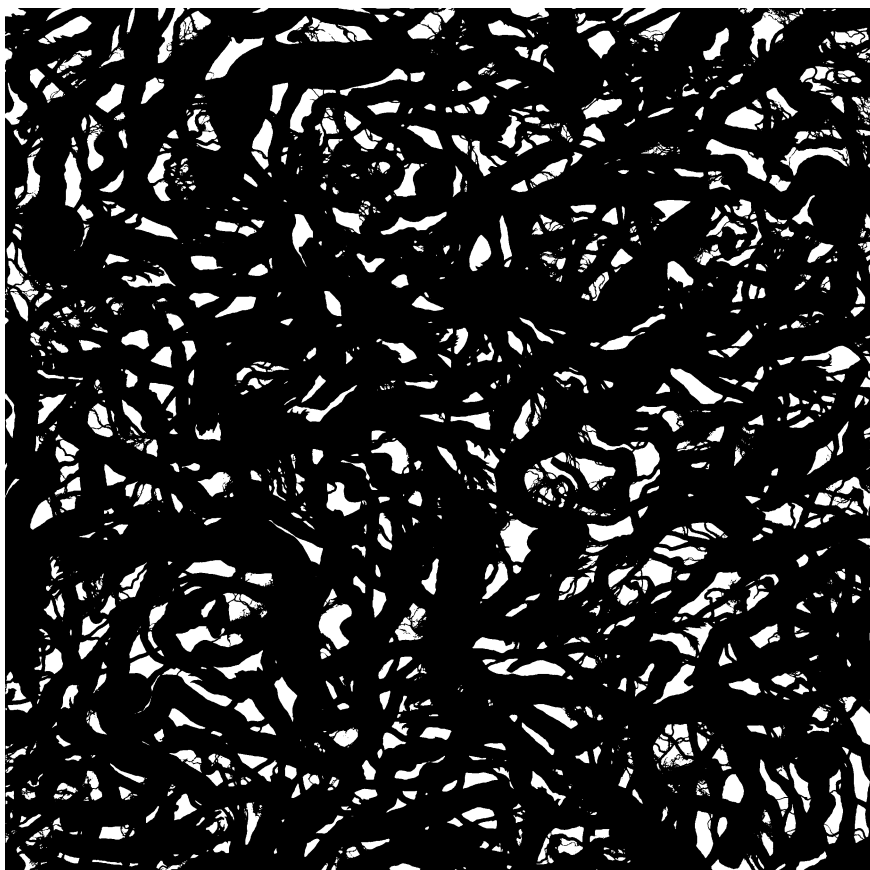
Obr. 106, Francois Morellet- *2 Trames de Tirets Superposées en Pivotant sur un Côté*
(1971)



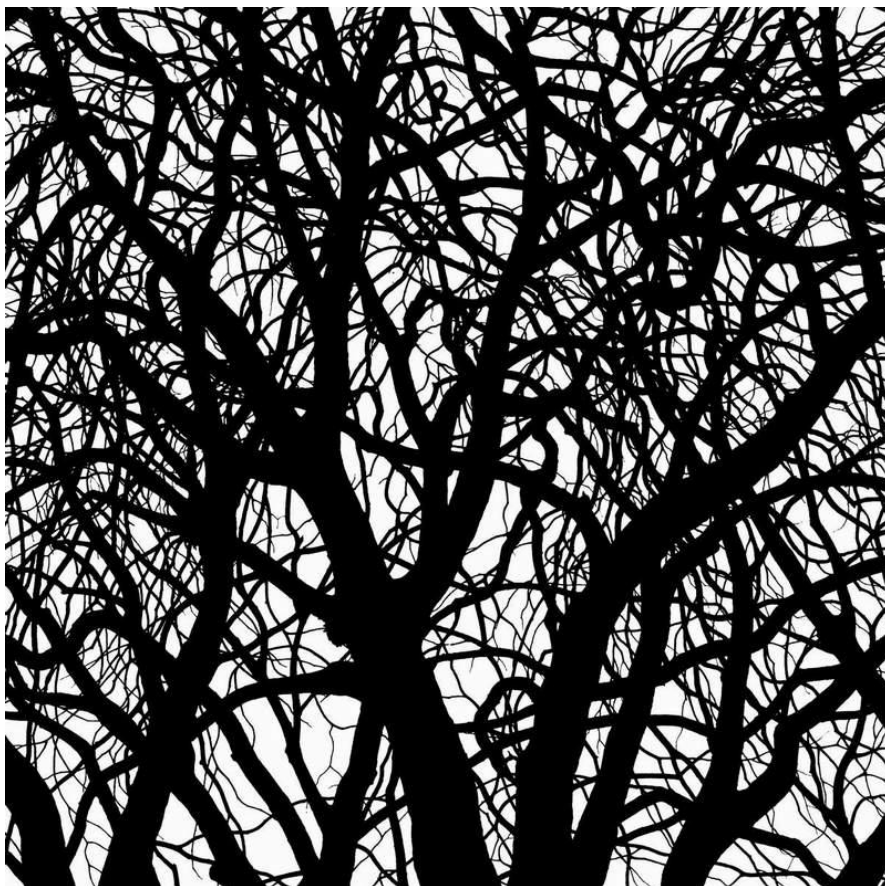
Obr. 107, Pavel Hayek- instalace *Fikusové listy* (2005)



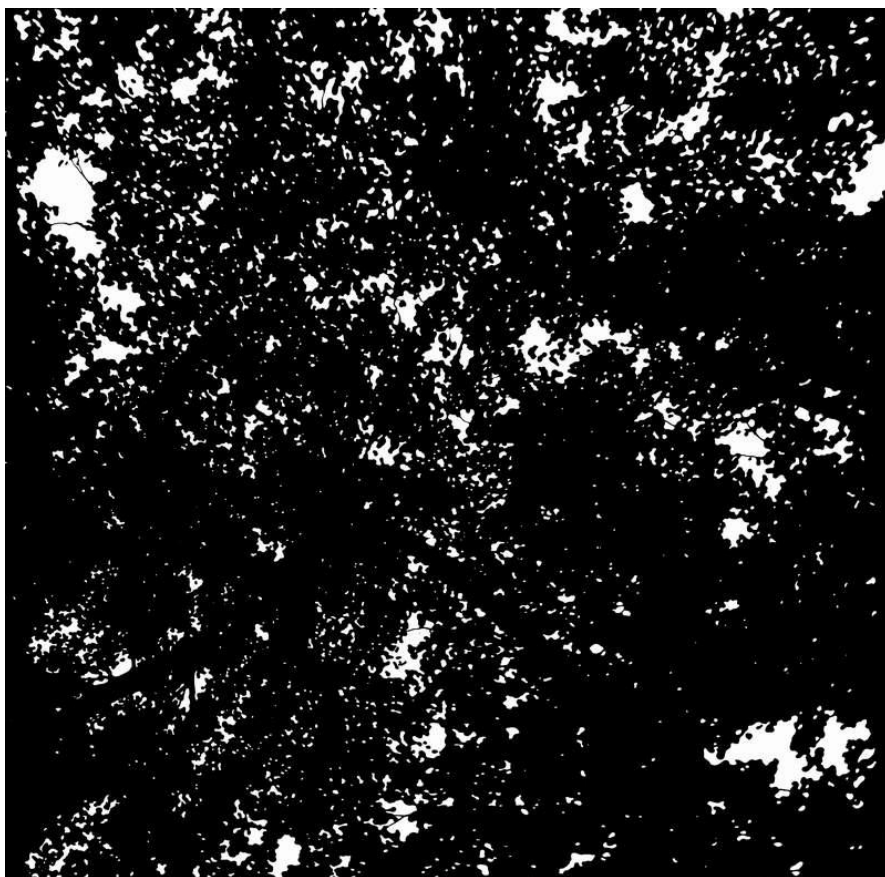
Obr. 108, Pavel Hayek- *Kořeny* (1994)



Obr. 109, Pavel Hayek- *Kořeny* (1996)



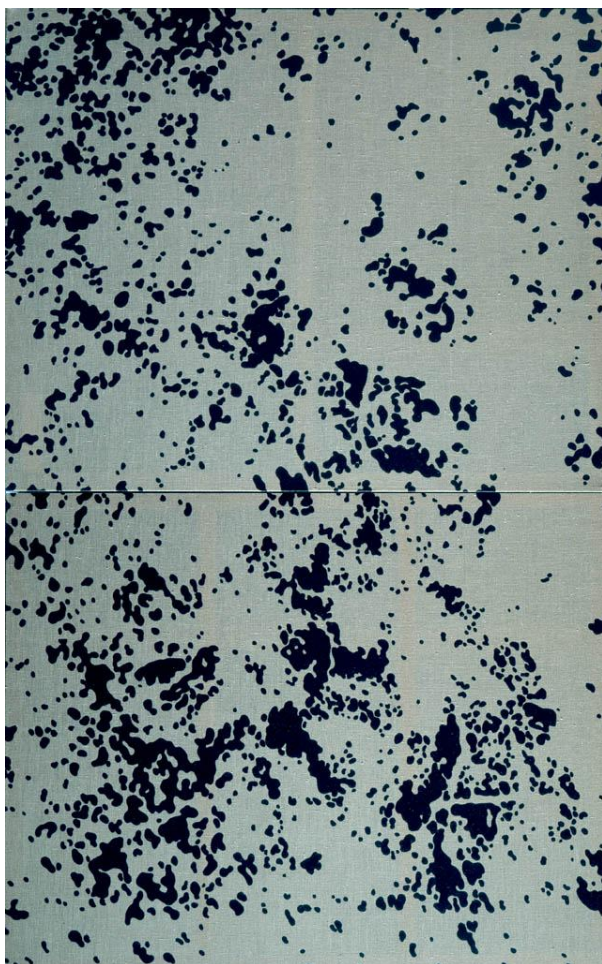
Obr. 110, Pavel Hayek- *Průhled stromy* (2001)



Obr. 111, Pavel Hayek- *Průhled stromy* (2002)



Obr. 112, Pavel Hayek- *Letní den* (2005)



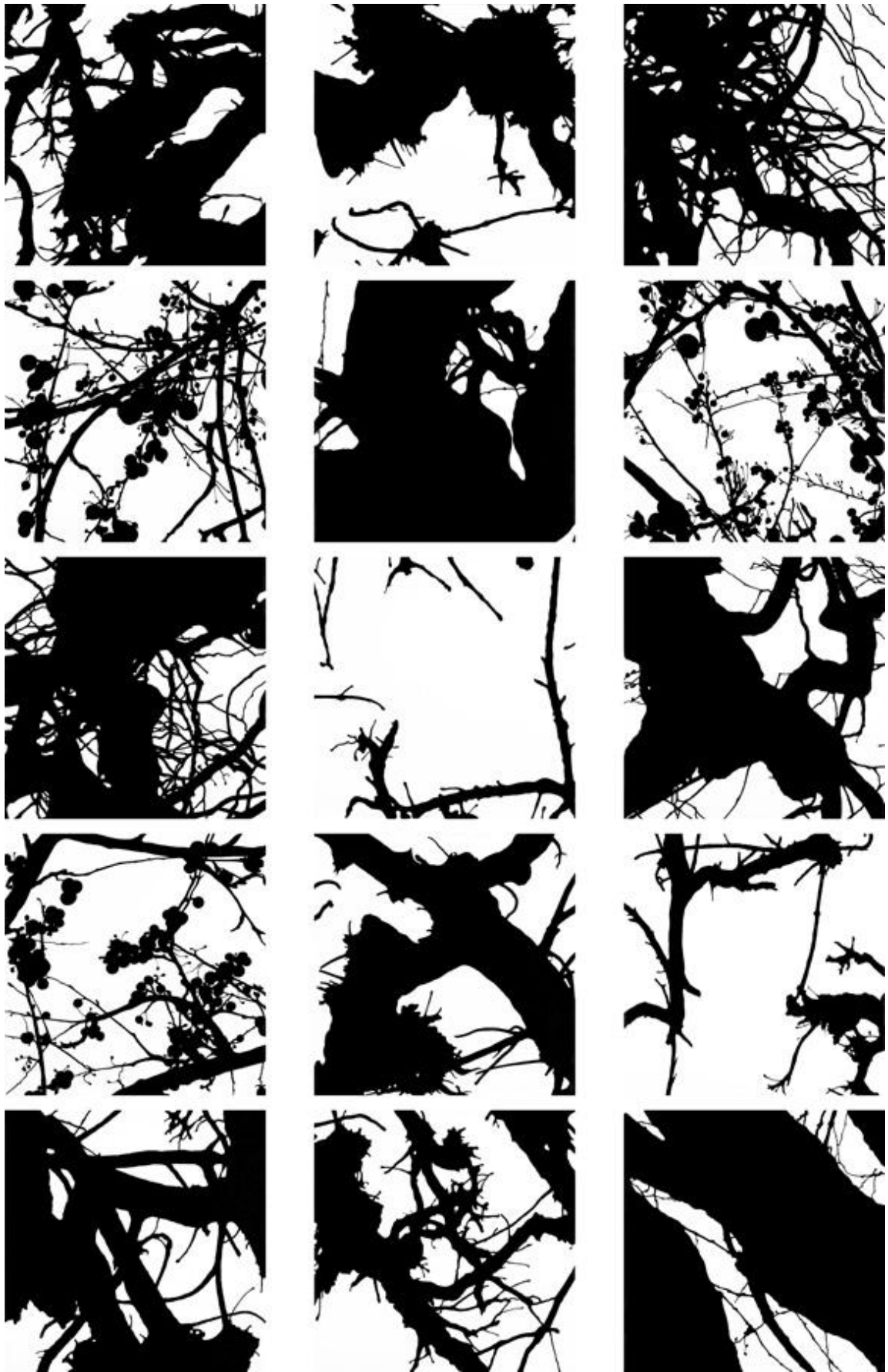
Obr. 113, Pavel Hayek- *Průhled stromy* (2006)



Obr. 114, Pavel Hayek- *Černý strom* (2006)



Obr. 115, Pavel Hayek- *Strom* (2006)



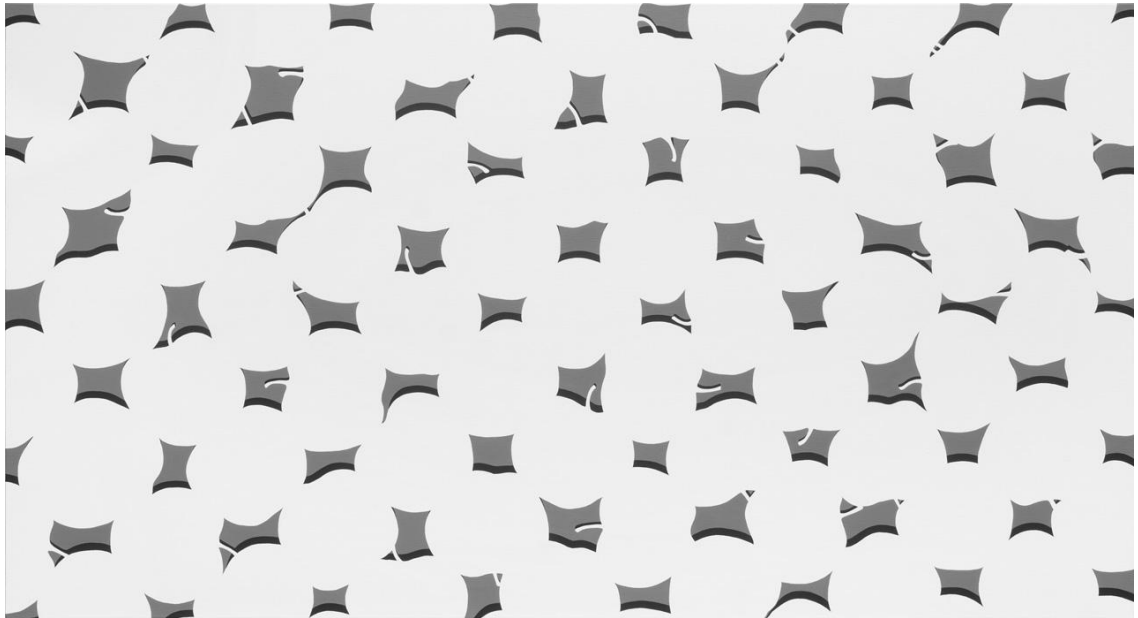
Obr. 116, Pavel Hayek- *Fragmenty* (2008)



Obr. 117, Pavel Hayek- *Tři možnosti pohledu* (2008)



Obr. 118, Pavel Hayek- *Triptych* (2008)



Obr. 119, Pavel Hayek- *Jablka* (2011)



Obr. 120, Pavel Hayek- *Křeny* (1993)



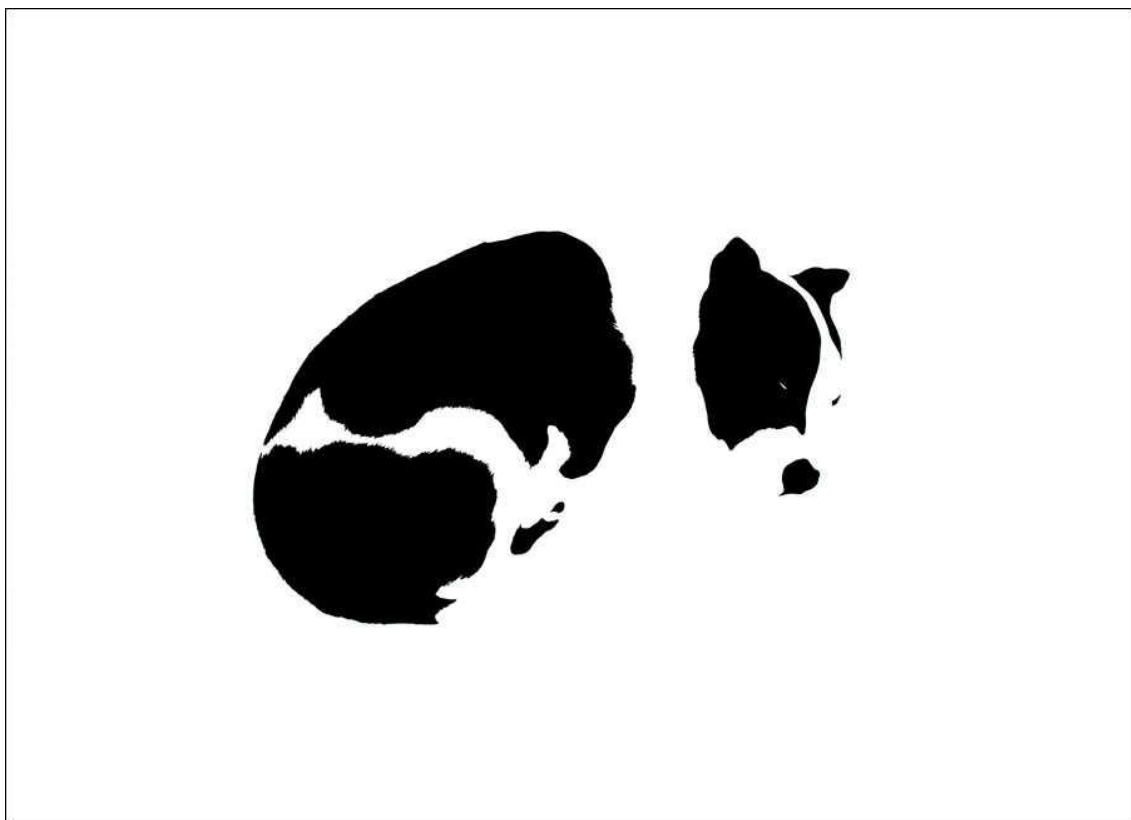
Obr. 121, Pavel Hayek- *Zebra* (2007)



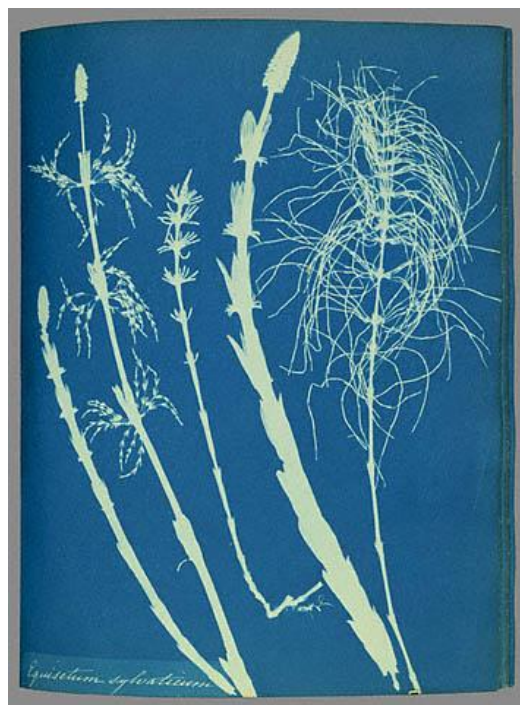
Obr. 122, Pavel Hayek- *Zebra* (2007)



Obr. 123, Pavel Hayek- *Leopard* (2008)

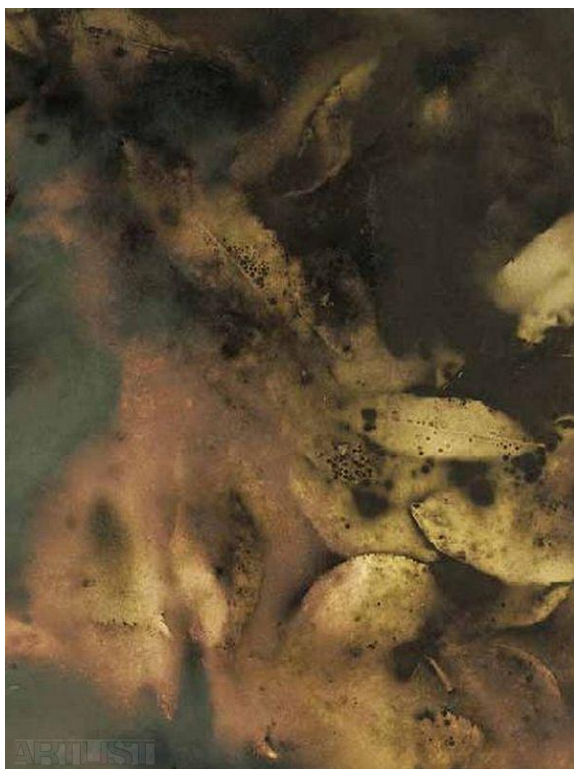


Obr. 124, Pavel Hayek- *Pes Joggy* (2008)

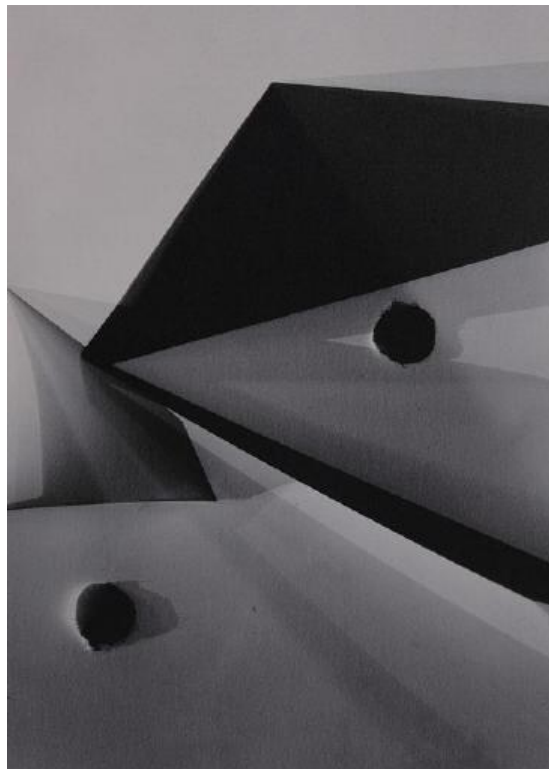


Obr. 125, William Henry Fox Talbot- *Fotogenická kresba* (1839)

Obr. 126, Anna Atkinsová- *Kyanotypický fotogram přesličky lesní* (1853)



Obr. 127, Jiří Šigut- *Hladina* (2000)



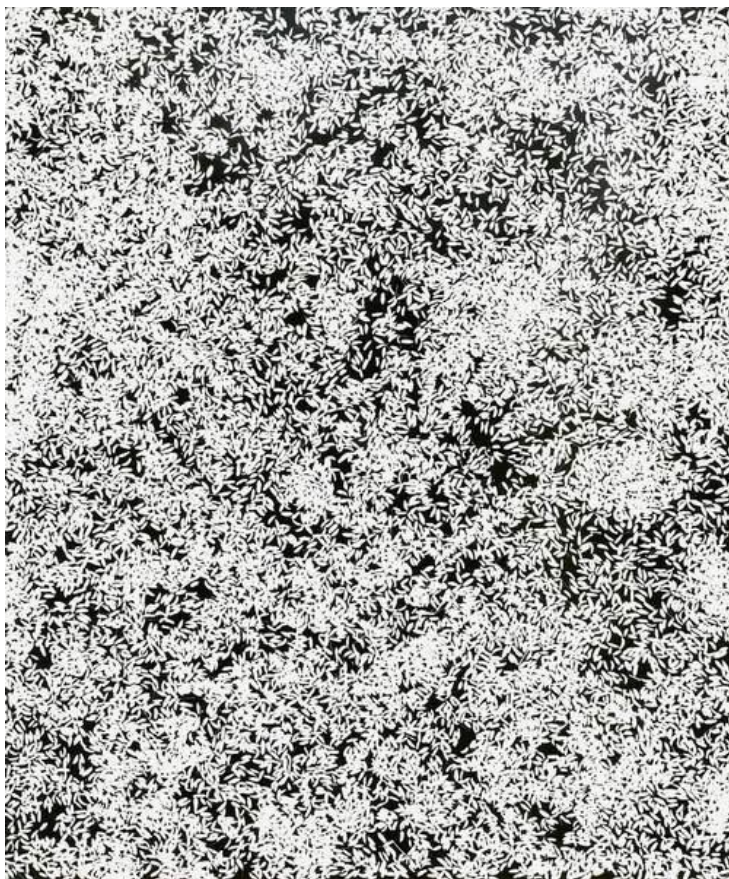
Obr. 128, Luděk Vojtěchovský- *Bez názvu* (2005)



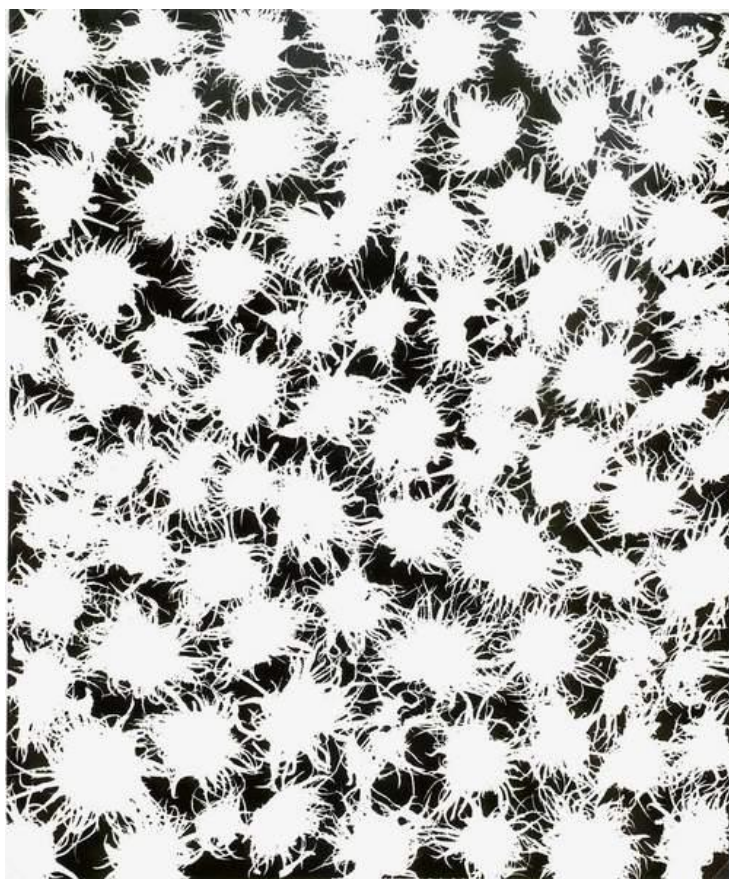
Obr. 129, Pavel Sterec- projekt *Nízké napětí* v Galerii Mladých, Brno (2009)



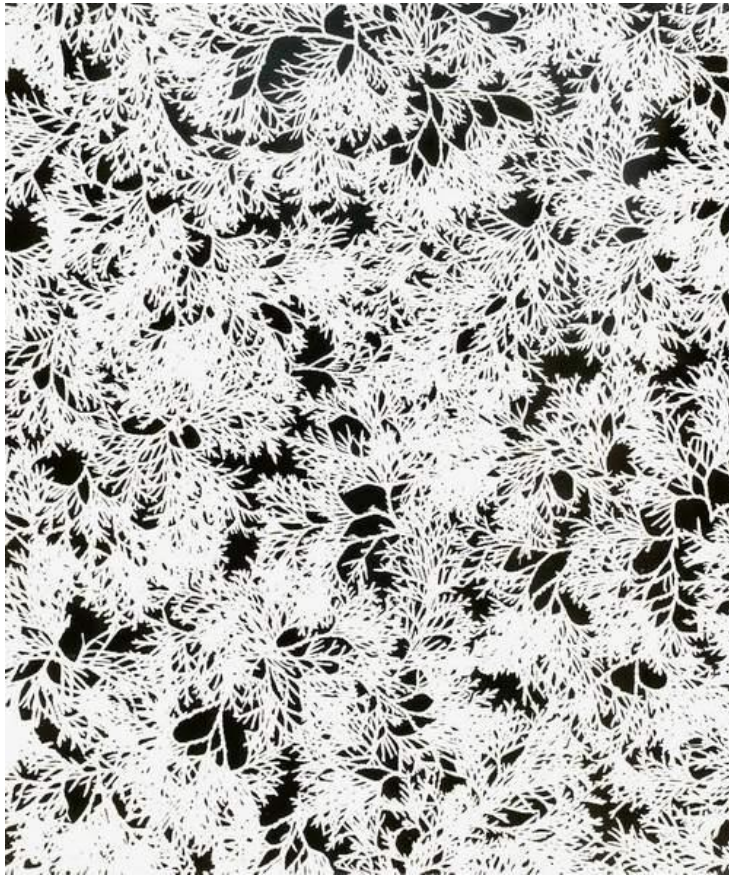
Obr. 130, Jiří Thýn- cyklus *Positiv Negativ* v galerii 35 m2 Praha (2009)



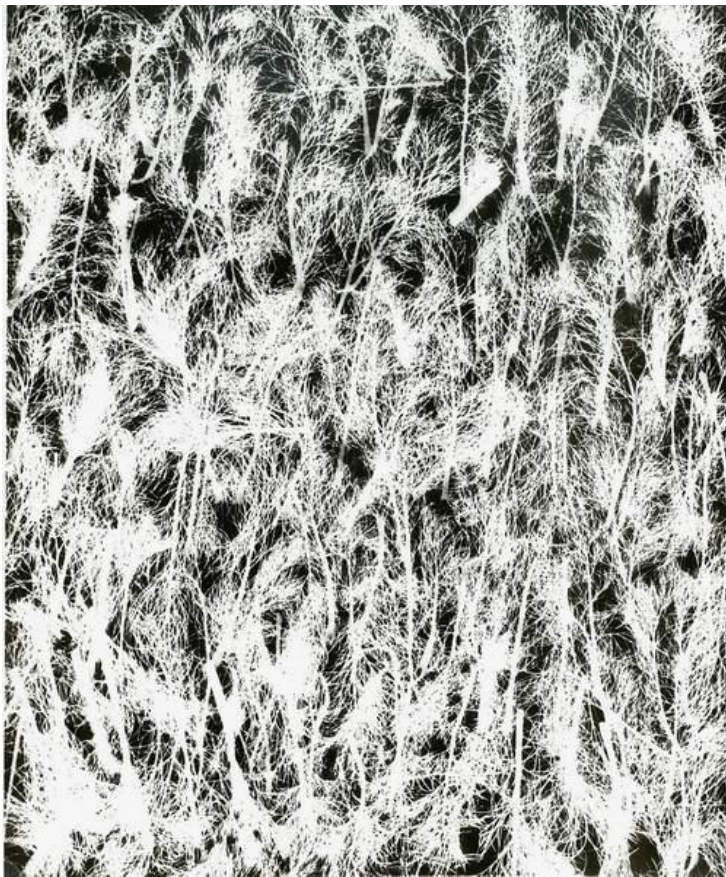
Obr. 131, Pavel Hayek- *Fenykl* (1995)



Obr. 132, Pavel Hayek- *Liska* (1995)



Obr. 133, Pavel Hayek- *Túje* (1995)



Obr. 134, Pavel Hayek- *Kopr* (1995)



Obr. 135, Pavel Hayek- *Akátové lusky* (1995)

8. Seznam prací na výstavě Zdeňka Sýkory (1988, Brno, Praha)

1. *Zátiší s petrolejkou* (1947), olej, plátno, 60 x 78 cm
2. *Zátiší s hruškou* (1947), olej, plátno, 55 x 70 cm
3. *Lodě* (1947), olej, plátno, 60 x 75 cm
4. *Zátiší s púllitrem* (1948), olej, plátno, 45 x 39 cm
5. *Zátiší s jeřabinou* (1948), olej, plátno, 45 x 39 cm
6. *Tři růže* (1949), olej, plátno, 41 x 33 cm
7. *Vršovice* (1953), olej, plátno, 145 x 200 cm
8. *Alej u Lužerad* (1953), olej, plátno, 110 x 155 cm, Pavel Hynek, Žatec
9. *Krajina s Ohří* (1953), olej, plátno, 98 x 120 cm, Pavel Hynek, Žatec
10. *Jaro pod Smolnicí* (1954), olej, plátno, 98 x 120 cm
11. *Kalvárie* (1954), olej, plátno, 98 x 120 cm
12. *Pohled do ulice* (1956), olej, plátno, 60 x 70 cm, Galerie Benedikta Rejta, Louny
13. *Zahrada (prádlo)* (1958), olej, plátno, 60 x 80 cm
14. *Černá zahrada* (1958), olej, plátno, 60 x 80 cm
15. *Zahrada* (1959), olej, plátno, 50 x 61 cm
16. *Oranžová zahrada* (1959), olej, plátno, 73 x 97 cm, Galerie Benedikta Rejta, Louny
17. *Zahrada* (1959), olej, plátno, 98 x 75 cm, Galerie Benedikta Rejta, Louny
18. *Modrá zahrada* (1959), olej, plátno, 120 x 98 cm, Galerie Benedikta Rejta, Louny
19. *Krajina* (1960), olej, plátno, 60 x 70 cm, Národní Galerie, Praha
20. *Zahrada* (1960), olej, plátno, 93 x 75 cm, Národní Galerie, Praha
21. *Růžová zahrada* (1960), olej, plátno, 50 x 50 cm
22. *Podzimní les* (1960), olej, plátno, 60 x 80 cm
23. *Zahrada* (1960), olej, plátno, 98 x 70 cm
24. *Zahrada* (1960), olej, plátno, 98 x 70 cm
25. *Modrá zahrada* (1960), olej, plátno, 98 x 120 cm
26. *Krajina* (1960), olej, plátno, 40 x 45 cm
27. *Zahrada* (1960), olej, plátno, 65 x 93 cm
28. *Květen* (1960), olej, plátno, 50 x 43 cm
29. *Zahrada* (1960), olej, plátno, 98 x 70 cm, Zdeněk Ladra, Louny
30. *Hnědá kompozice* (1960), olej, sololit, 60 x 76 cm,

31. *Rozvoj černé plochy* (1960), olej, plátno, 100 x 65 cm, Galerie Benedikta Rejta, Loun
32. *Kompozice hnědá* (1960), olej, plátno, 98 x 120 cm, Galerie Benedikta Rejta, Louny
33. *Zahrada* (1961), olej, plátno, 70 x 60 cm
34. *Zahrada* (1961), olej, plátno, 98 x 74 cm
35. *Kompozice* (1961), olej, plátno, 70 x 60 cm
36. *Geometrická kompozice* (1961), olej, plátno, 120 x 120 cm
37. *Kompozice* (1961), olej, plátno, 135 x 120 cm, Vratislav Havel, Brno
38. *Kompozice* (1961), latex, plátno, 150 x 120 cm
39. *Bez názvu* (1961), olej, plátno, 135 x 120 cm, Dr. Jan Sekera, Louny
40. *Kompozice* (1962), olej, plátno, 135 x 120 cm, Galerie Benedikta Rejta, Louny
41. *Červená šipka* (1962), olej, plátno, 120 x 120 cm
42. *Červené čtverce* (1962), olej, plátno, 200 x 135 cm
43. *Šedá struktura* (1962/3), olej, plátno, 150 x 120 cm, Galerie Benedikta Rejta, Louny
44. *Čtverečková struktura* (1963), olej, plátno, 136 x 100 cm
45. *Černé čárky* (1963), olej, plátno, 200 x 135 cm
46. *Bílé čárky* (1963), olej, plátno, 200 x 135 cm
47. *Červeno-modrá struktura* (1963), olej, plátno, 168 x 92 cm, Jiří Valoch, Brno
48. *Černo-bílá struktura* (1964), olej, plátno, 100 x 100 cm, Galerie Benedikta Rejta, Louny
49. *Červeno-modrá struktura* (1964), olej, plátno, 100 x 100 cm, Galerie Benedikta Rejta, Louny
50. *Černo-bílá struktura* (1965), olej, plátno, 100 x 100 cm, Doc. Jaroslav Blažek, Praha
51. *Barevná struktura* (1965), olej, plátno, 220 x 180 cm, Galerie Benedikta Rejta, Louny
52. *Barevná struktura* (1967), olej, plátno, 220 x 170 cm
53. *Černo-stříbrná struktura* (1967), olej, syntetický hliník, plátno, 220 x 140 cm, Galerie Benedikta Rejta, Louny
54. *Černo-bílá struktura* (1967/87), olej, plátno, 145 x 145 cm
55. *Černo-stříbrná struktura* (1967), olej, syntetický hliník, plátno, 200 x 140 cm, Národní Galerie, Praha
56. *Barevná struktura* (1968), olej, plátno, 220 x 110 cm, Národní Galerie, Praha
57. *Šikmá struktura* (1968/87), olej, plátno, 145 x 145 cm

58. *Šikmá struktura* (1968/87), olej, plátno, 145 x 145 cm
59. *Barevná struktura* (1968), novodur, sololit, 260 x 240 cm
60. *Makrostruktura* (1971), olej, plátno, 120 x 110 cm
61. *Makrostruktura* (1972), olej, plátno, 120 x 120 cm, Jiří Valoch, Brno
62. *Makrostruktura* (1972), olej, plátno, 150 x 150 cm
63. *První linie* (1973), olej, plátno, 150 x 150 cm, Galerie Benedikta Rejta, Louny
64. *Renata* (1973/4), olej, plátno, 150 x 300 cm
65. *Tři krátké linie* (1974), olej, plátno, 150 x 150 cm
66. *Linie č. 2 - 81 linií* (1975), olej, plátno, 150 x 150 cm, Galerie Benedikta Rejta, Louny
67. *Linie č. 6 - 170 linií* (1977), olej, plátno, 170 x 170 cm, Galerie Benedikta Rejta, Louny
68. *Linie č. 24 – Poslední soud* (1983/4), olej, plátno, 300 x 300 cm
69. *Linie č. 26* (1984), olej, plátno, 150 x 150 cm
70. *Linie č. 28* (1985), olej, plátno, 150 x 150 cm
71. *Linie č. 35* (1986), olej, plátno, 145 x 145 cm
72. *Linie č. 37* (1986), olej, plátno, 145 x 145 cm
73. *Linie č. 38* (1986), olej, plátno, 150 x 150 cm
74. *Linie č. 39* (1986), olej, plátno, 150 x 150 cm
75. *Linie č. 41* (1986), olej, plátno, 150 x 150 cm
76. *Linie č. 42* (1987), olej, plátno, 150 x 150 cm
77. *Linie č. 43* (1987), olej, plátno, 150 x 150 cm
78. *Linie č. 44* (1987), olej, plátno, 145 x 145 cm
79. *Linie č. 45* (1987), olej, plátno, 150 x 150 cm
80. *Linie č. 46* (1987), olej, plátno, 150 x 150 cm
81. *Linie č. 47* (1987), olej, plátno, 150 x 150 cm
82. *Linie č. 48* (1987), olej, plátno, 150 x 150 cm
83. *Linie č. 49* (1987), olej, plátno, 150 x 150 cm
84. *Linie č. 50* (1988), olej, plátno, 200 x 200 cm

Prostorové struktury:

85. *Struktura sinusová* (1965), dřevo, 90 x 80 x 30 cm
86. *Struktura pravidelná* (1967), dřevo, 80 x 80 x 25 cm, Národní Galerie, Praha
87. *Šikmá struktura* (1968), novodur, 70 x 80 x 8 cm

88. *Struktura pravidelná* (1968), novodur, 60 x 60 x 8 cm
89. *Topologická struktura* (1969), plech, 120 x 185 x 95 cm
90. *Topologická struktura* (1969), plech, 105 x 175 x 80 cm
91. *Spirálová struktura* (1972), dřevo, 32 x 35 x 32 cm
92. *Zavinutá struktura* (1972), dřevo, 35 x 40 x 40 cm
93. *Svinutá struktura* (1972), dřevo, 27 x 22 x 22 cm
94. *Růžová struktura* (1972), dřevo, 62 x 52 x 38 cm, Jiří Valoch, Brno
95. *Modrá struktura* (1972), dřevo, 38 x 100 x 50 cm, Galerie Benedikta Rejta, Louny
96. *Šikmá struktura* (1972), dřevo, 35 x 40 x 30 cm, Emil Juliš, Most¹⁶⁷

¹⁶⁷ Valoch, Zdeněk Sýkora (Pozn. 84), nestr.

9. Seznam použité literatury a internetových zdrojů

9.1 Literatura

Baleka Jan, *Výtvarné umění, výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*, Praha 1997.

Benjamin Walter, *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979.

Bernhard Marianne (et. al.), *Universální lexikon umění: architektura, fotografie, grafika, malířství, osobnosti, sochařství, umělecká řemesla*, Praha 1996.

Borová Susanne - Neumannová Eva, *Jiří Kolář : koláže – objekty* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1993.

Coty Bernard - Michalová Rea, *Natvrdlí* (kat. výst.), Galerie Beseda, Ostrava 2011.

Černá Kateřina, Pavel Hayek, *Art and Antiques*, 2010, č. 9, s. 50-52.

Červenka Miroslav - Jankovič Milan, *Studie I. / Jan Mukařovský*, Brno 2000.

Daněk Ladislav, *Obrazy šité na míru*, *Revue Art*, 2007, č. 1, s. 24-27.

Daňková Johana, *České geometrické a konkrétní umění a Klub konkrétníků 2-Olomouc* (Bakalářská práce), Filosofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně 2008.

Dempseyová Amy, *Umělecké styly, školy a hnutí*, Praha 2005.

Dorfles Gillo, *Proměny umění*, Praha 1985.

Eiblmayr Silvia –Caldura Riccardo –Sennewald Jens Emil (et. al.), *Esther Stocker*, Galerie im Taxispalais, Innsbruck 2006.

Fišer Zbyněk, *Časy a pohyby Pavla Hayeka*, A2, 2006, č. 22, 31. 5., s. 8.

Helms Dietrich, *Günter Uecker*, Recklinghausen 1970.

Hlaváček Josef (et. al.), *Nová citlivost*, Galerie výtvarného umění, Litoměřice 1994.

Hlaváček Josef (et. al.), *Poezie racionality. Konstruktivní tendence v českém výtvarném umění šedesátých let* (kat. výst.), České muzeum výtvarných umění ve spolupráci s Galerií Benedikta Rejta v Lounech, Praha 1993.

Horáček Radek - Jaroš Libor - Macharáčková Marcela, *Libor Jaroš*, Brno 2009.

Horová Anděla (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění, A–M, N–Ž*, Praha 1995.

Hůla Jiří, *Struktury z hrušek, křenů a paprik*, *Lidové noviny XIV*, 2001, č. 51, 1. 3., s. 27.

Chalupecký Jindřich, *Obhajoba umění: 1934-1948*, Praha 1991.

- Chamonikolasová Kaliopi –Kroupa Jiří –Zhoř Igor, *Příběhy bez konce: Princip série v českém výtvarném umění (kat. výst.)*, Moravská galerie, Brno 1993.
- Ingerle Petr - Klimešová Marie - Macharáčková Marcela (et. al.), *František Foltýn 1891–1976. Košice–Paříž–Brno* (kat. výst.), Moravská galerie, Brno, 2007.
- Jelínková Dagmar –Pohribný Arsén –Valoch Jiří, *Klub konkrétistů*, Praha 1997.
- Kovandová Jarmila - Ševčíková Jana (ed.), *Podoba a smysl malby v současném umění* (sborník), Akademie výtvarných umění, Praha 1994.
- Kulturstiftung der Länder, *Heinz Mack. Otto Piene. Günter Uecker. Lichtraum (Hommage á Fontana) 1964* (kat. výst.), Berlin, Düsseldorf 1992.
- Lahoda Vojtěch - Nešlehová Marie –Švácha Rostislav (et. al.), *Dějiny českého výtvarného umění IV/2, 1890/1938*, Praha, 1998.
- Lahoda Vojtěch - Nešlehová Marie –Švácha Rostislav (et. al.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/2, 1958/2000*, Praha 2007.
- Malá Alena (ed.), *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950-2005*, Sh-Srov, Kon-Ky, Ostrava 2005.
- Malý Zbyšek (ed.), *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950-2000*, D-G, Ka-Kom, Ostrava 2000.
- McLuhan Marshall - Fiore Quentin, *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*, New York 1967.
- Nešlehová Mahulena, *Poselství jiného výrazu : pojetí "informelu" v českém umění 50. a první poloviny 60. let*. Praha 1997.
- Nuska Bohumil, Rozprava o smyslu pro řád, *Umění XXXIV*, 1986, s. 193-201.
- Padrta Jiří, *Křížovatka*, Galerie Václava Špály, Praha 1964.
- Rojková Alžběta, *Výtvarné uskupení a umělecký kritik Klub konkrétistů* (diplomová práce), Pedagogická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci 2009.
- Sdělení Pavla Hayeka, 28. 11. 2011.
- Sedláček Zbyněk, Geometrie živého, *Atelier*, 1996, č. 17-18, 28.8., s. 7.
- Sedláček Zbyněk, *Pavel Hayek* (kat. výst.), Výstavní síň Sokolská 26, Ostrava 1999.
- Sedláček Zbyněk, Plody, listy, kořeny Pavla Hayeka, *Atelier*, 1999, č. 14-15, 9. 7., s. 6.
- Srp Karel, Několik poznámek k nevydaným přednáškám Jana Mukařovského, *Umění XXXVI*, 1988, s. 76.
- Turner Jane (ed), *The Dictionary of Art*, 22 Montald to Neufforge; 32, Varnish to Wavere; 13, Goodnough To Habsburg; New York 1996.
- Valoch Jiří, *Jiří Kolář* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1990.

Valoch Jiří, *Pavel Hayek* (kat. výst.), Galerie Emila Filly v Ústí nad Labem 1996.
Valoch Jiří, *Pavel Hayek: 1990 - 2003* (kat. výst.), Brno 2004.
Valoch Jiří, *Pavel Hayek - Jan Kubiček* (kat. výst.), Galerie Aspekt, Brno 1998.
Valoch Jiří, *Pavel Hayek Struktury* (kat. výst.), Galerie Jaroslava Krále, Dům umění města Brna 1993.
Valoch Jiří, *Victor Vasarely: multiply a grafika* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1987.
Valoch Jiří, *Zdeněk Sýkora* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1988.
Wittlich Petr, *Česká secese*, Praha 1982.

9.2 Internetové zdroje

<http://www.artalk.cz/2010/03/15/tz-klub-konkretistu/>, vyhledáno 20. 3. 2012.
<http://www.artalk.cz/2008/10/09/tz-lettrismus/>, vyhledáno 3. 4. 2012.
<http://artlist.cz/?id=553>, vyhledáno 28. 1. 2012.
<http://artlist.cz/?id=5274>, vyhledáno 15. 2. 2012.
<http://artlist.cz/?id=1445>, vyhledáno 3. 4. 2012.
<http://artlist.cz/index.php?id=5253>, vyhledáno 3. 4. 2012.
<http://artlist.cz/?id=3509>, vyhledáno 28. 4. 2012.
<http://artlist.cz/?id=551>, vyhledáno 2. 5. 2012.
https://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=1453, vyhledáno 28. 4. 2012.
http://www.galerieart.cz/vojtechovsky_vystava_2006.htm, vyhledáno 28. 4. 2012.
<http://www.mendelmuseum.muni.cz/cz/vystavy/hair-identities/>, vyhledáno 28. 4. 2012.
<http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 28.1.2012, 10. 2. 2012, 29. 4. 2012, 2. 5. 2012.
<http://www.petr-kvicala.com/>, vyhledáno 1. 4. 2012.
www.rozhlas.cz/mozaika/vytvarne/_zprava/947356, vyhledáno 26.11.2011.
<http://www.spejs.cz/>, vyhledáno 1. 4. 2012.
http://www.topicuvsalon.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=61%3Aotakar-slavik&Itemid=64, vyhledáno 3. 5. 2012.

10. Seznam vyobrazení

- Obr. 1, Pavel Hayek- *Česneky* (1990), olej, plátno, 146 x 116 cm.
[zdroj:<http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 28. 4. 2012.]
- Obr. 2, Pavel Hayek- *Cibule* (1990), olej, plátno, 280 x 280 cm.
[zdroj:archiv Pavla Hayeka]
- Obr. 3, Pavel Hayek- *Hrušky* (1990), olej, plátno, 146 x 116 cm.
[zdroj:archiv Pavla Hayeka]
- Obr. 4, Pavel Hayek- *Zátiší s konvicí* (1990), grafika, suchá jehla, 28 x 31 cm.
[zdroj:archiv Pavla Hayeka]
- Obr. 5, Pavel Hayek- *Zátiší* (1990), grafika, suchá jehla, 30 x 30 cm.
[zdroj:archiv Pavla Hayeka]
- Obr.6, Pavel Hayek- *Jablka* (1990), grafika, suchá jehla, 23 x 25,5 cm.
[zdroj:archiv Pavla Hayeka]
- Obr. 7, Pavel Hayek- *Česneky* (1990), grafika, suchá jehla, 65 x 50 cm.
[zdroj:archiv Pavla Hayeka]
- Obr. 8, Pavel Hayek- *Hřebíček* (1990), grafika, suchá jehla, 40 x 32 cm.
[zdroj:archiv Pavla Hayeka]
- Obr. 9, Pavel Hayek- *Zrnka kávy* (1990), grafika, suchá jehla, 40 x 32 cm.
[zdroj:archiv Pavla Hayeka]
- Obr. 10, detail z *Oltáře Augustova míru* (kolem r. 10. př. n. l.), vegetabilní reliéf, mramor, 11 x 10 m, Museo dell'Ara Pacis, Řím.
[zdroj:<http://cdm.reed.edu/ara-pacis/altar/back-entrance-east/vegetal-relief-lower-left-1/>, vyhledáno 3. 5. 2012]
- Obr. 11, *Chakrasamvara Mandala* (kolem 1. poloviny 14. století), tempera, plátno, 68,6 x 57,2 cm, Centrální Tibet, Pritzker Collection.
[zdroj:<http://www.asianart.com/exhibitions/svision/i32.html>, vyhledáno 28. 4. 2012]
- Obr. 12, *Procesí Maharaa Ram Sing II. z Koty* (kolem 1850), vodové barvy, papír, rozměry neznámé, Victoria and Albert Museum, Londýn.
[zdroj:<http://www.asianart.org/maharajagallery/maharajagallery.html>, vyhledáno 28. 4. 2012]
- Obr. 13, *mozaiky v kostele San Apollinaire Nuovo* (kolem r. 500 n. l.), rozměry neznámé, severní stěna kostela, Ravenna.
[zdroj:<http://www.ou.edu/class/ahi4263/byzhtml/p03-04.html>, vyhledáno 28. 4. 2012]
- Obr. 14, Jacobello del Fiore- *Korunovace Panny Marie* (1438), tempera, dřevo, 283 x 303 cm, Gallerie dell'Accademia, Benátky.

[zdroj:<http://www.wga.hu/index1.html>, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 15, Dirck Jakobsz- *Skupinový portrét* (1532), olej, plátno, 160 x 115 cm, Hermitage, St. Petersburg.

[zdroj:<https://www.myartprints.cz/a/jakobsz-dirck/group-portrait-of-the-sho.html>, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 16, *Křest Krista* (kolem 1450), tempera, dřevo, 103 x 81,5 cm, Národní muzeum, Moskva.

[zdroj:http://www.iconsexplained.com/iec/iec_idb5s_gal1_fm.html, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 17, Diego Velazquez- *Předání klíčů od města Bredy* (1634-35), olej, plátno, 307 x 367 cm, Museo del Prado, Madrid.

[zdroj:<http://www.wga.hu/index1.html>, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 18, Carlo Crivelli- *Sv. Šebestián* (1490-1500), tempera, dřevo, 49 x 16,6 cm, Museo Poldi Pezzoli, Milán.

[zdroj:<http://www.museopoldipezzoli.it/en/node/661>, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 19, Jasper Johns- *Pivní plechovky* (1960), malovaný bronz, 14 x 20,3 x 12,1 cm, Kunstmuseum Basel, Basilej.

[zdroj:<http://www.artchive.com/artchive/J/johns/ale.jpg.html>, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 20, Andy Warhol- *Třicet je lepší než jedna* (1963), sítotisk, plátno, 279,4 x 240 cm, soukromá sbírka.

[zdroj:<http://www.aiwaz.net/gallery/Thirty-Are-Better-Than-One/gi1625c234>, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 21, Arman- *Domove, sladký domove* (1960), objekty v boxu, 160 x 140 x 20 cm, Centre Pompidou, Paříž.

[zdroj:http://www.arman.com/fernandez-arman-home_sweet_home-241-3-17-ch.html, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 22, Peter Roehr- *o.T. (FO-82)* (1966), umělá hmota, papír, 38 x 37,5 cm, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main.

[zdroj:<http://www.grapheion.cz/index.php?akce=vypis&link=2010020026>, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 23, Michelangelo Pistoletto- *Zlatá Venuše z hadrů* (1967), betonový odlitek sochy klasické Venuše, hadry, slída, 150 x 280 x 100 cm, Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli.

[zdroj:<http://www.pistoletto.it/eng/gallerie/artepovera00.html>, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 24, Raffael Rheinsberg- *Ruka a noha* (1980), instalace z bot dělníků II. světové války, rozměry neznámé.

[zdroj:<http://3rdofmay.tumblr.com/post/3052442247/the-art-raffael-rheinsberg-hand-and-foot-1980>, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 25, Magdalena Abakanowiczová- *Zástup* (z cyklu *Ragazzi*) (1990), pryskyřice, pytlovina, 140 x 30 x 40 cm, vlastnictví autora.
[zdroj:<http://www.abakanowicz.art.pl/crowds/Ragazzi-detail.php>, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 26, Květa Válová- *Poznání a údiv* (1969), olej, plátno, 161 x 200 cm, NG, Praha.
[zdroj:<http://artlist.cz/?id=5148>, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 27, Jitka Válová- *Hranice nepřekročitelnosti* (1968), suchá jehla, 21 x 19,5 cm, GalerieArt, Chrudim.
[zdroj:<http://artlist.cz/index.php?id=5075>, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 28, Dalibor Chatrný- kresba z cyklu obouručních realizací (1985), perokresba tuší, papír, 210 x 290 cm.
[zdroj:http://www.chatrny.cz/v/PraCeNaPapiReTextilii1980-1990/ObourucniRealizace/PerokresbyTuz/1985_210X290_TuzPapiR_ObourucniPerokresba_S_R_P_25.jpg.html, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 29, Václav Stratil- *Kresba I* (1982), kresba perem, papír, 42 x 30 cm.
[zdroj:<http://artlist.cz/?id=4001>, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 30, Henri Michaux- *Sans titre* (1959-60), inkoust, papír, 74.5 x 105 cm, soukromá sbírka.
[zdroj:http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5403948, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 31, Jiří Kolář- *Fiály* (z cyklu *Katedrála v Remeši*) (1963), proláž z papíru, 24 x 16 cm, GHMP, Praha.
[zdroj:<http://ghmp.cz/cs/web/guest/katalog/-/dila/detail/CZK:GHMP:US.K-3069;jsessionid=35D92CBBA1162928BD6C9AD76D7E6672>, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 32, Jiří Kolář- *Spirála* (1980), koláž, papír, rozměry neznámé.
[zdroj:<http://82.114.195.35:90/ProjektModerniUmeni/2.pol.20.stol/Umění%20po%20světové%20válce/Konceptuální%20umění,%20Čechy/Jiří%20Kolář-%20Spirála,%201980.jpg>, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 33, Jiří Kolář- *Koláž pro parník* (?), rozměry neznámé.
[zdroj:<http://82.114.195.35:90/ProjektModerniUmeni/2.pol.20.stol/Umění%20po%20světové%20válce/Konceptuální%20umění,%20Čechy/Jiří%20Kolář-%20Koláž%20pro%20parník,%20uzlovka.jpg>, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 34, Jiří Kolář- ukázka z cyklu *Předmětné básně* (1971-2002), rozměry neznámé.
[zdroj:<http://82.114.195.35:90/ProjektModerniUmeni/2.pol.20.stol/Umění%20po%20světové%20válce/Konceptuální%20umění,%20Čechy/Jiří%20Kolář-%20Předmětná%20báseň.jpg>, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 35, Jiří Kolář- roláž z cyklu *Pocta Boženě Němcové* (1997), koláž, papír, rozměry neznámé.
[zdroj: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/kongres/tretiIII/23.pdf>, vyhledáno 29. 4. 2012]

- Obr. 36, Jiří Balcar- *Předsednictvo* (1965), akvatinta, 32 x 16,5 cm, NG, Praha.
[zdroj: <http://udu.ff.cuni.cz/soubory/galerie/01%20Cechy/Klimesova%20-%20ceske%20umeni%201940-1970/slides/Jiri%20Balcar,%20Predsednictvo,%201965.html>, vyhledáno 29. 4. 2012]
- Obr. 37, Jiří Valoch- *In Modo Classico* (1986/87), papír, rozměry neznámé, Artist's Edition, Brno.
[zdroj: https://www.divus.cz/umelec/image_viewer.php?img_link=images/photo/2007/1/valochknih5.jpg, vyhledáno 29. 4. 2012]
- Obr. 38, Jiří David- obraz z cyklu *30 x 30* (2008), kombinovaná technika, plátno, 30 x 30 cm, vlastnictví autora.
[zdroj: <http://www.ad-astra.cz/umelci/jiri-david>, vyhledáno 29. 4. 2012]
- Obr. 39, Rudolf Němec- *Vzpomínka na Maneta* (1983), akryl, olej, email, plátno, 195 x 110 cm.
[zdroj: Kaliopi Chamonikolasová – Jiří Kroupa – Igor Zhoř, *Příběhy bez konce: Princip série v českém výtvarném umění (kat. výst.)*, Moravská galerie, Brno 1993, s. 71]
- Obr. 40, Zorka Ságlová- *2209 králiků* (1984), akryl, plátno, 95 x 95 cm.
[zdroj: <http://artlist.cz/?id=508>, vyhledáno 29. 4. 2012]
- Obr. 41, Otakar Slavík- *Ležící* (1968), olej, plátno, 150 x 200 cm.
[zdroj: <http://udu.ff.cuni.cz/soubory/galerie/01%20Cechy/Klimesova%20-%20ceske%20umeni%201940-1970/slides/Ota%20Slavik,%20Lezici,%201968.html>, vyhledáno 29. 4. 2012]
- Obr. 42, Hugo Demartini- *Reliéf* (1967), chromovaný plech, organické sklo, 70 x 70 cm.
[zdroj: <http://artlist.cz/?id=6139>, vyhledáno 29. 4. 2012]
- Obr. 43, Hugo Demartini- *Reliéf* (1964), patinovaná sádra, 74 x 72 cm.
[zdroj: <http://artlist.cz/?id=6136>, vyhledáno 29. 4. 2012]
- Obr. 44, Hugo Demartini- *Akce v přírodě* (1968)
[zdroj: <http://artlist.cz/?id=6132>, vyhledáno 29. 4. 2012]
- Obr. 45, Hugo Demartini- *Akce v prostoru neboli Demonstrace* (1968)
[zdroj: <http://artlist.cz/?id=6133>, vyhledáno 29. 4. 2012]
- Obr. 46, Hugo Demartini- *Mimo vymezené místo (cyklus Projektů, 1976-77)*, dřevo, sololit, kov, barva, 116 x 116 cm.
[zdroj: <http://artlist.cz/?id=6140>, vyhledáno 29. 4. 2012]
- Obr. 47, Pavel Hayek- *Nové koření* (1999), akryl, plátno, 160 x 160 cm.
[zdroj: <http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 29. 4. 2012]
- Obr. 48, Pavel Hayek- *Kanadské borůvky* (2001), akryl, plátno, 170 x 170 cm.
[zdroj: <http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 29. 4. 2012]

- Obr. 49, Pavel Hayek- *Třešně* (2001), akryl, plátno, 170 x 170 cm.
[zdroj:<http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 29. 4. 2012]
- Obr. 50, Pavel Hayek- *Listy jínanu* (2002), akryl, email, plátno, 190 x 190 cm.
[zdroj:<http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 29. 4. 2012]
- Obr. 51, Vladimír Kokolia- *Jabloň* (1986), olej, plátno, rozměry neznámé.
[zdroj:http://www.kokolia.cz/katalog/dilo_edit.php?ID_D_DILO=634&VAR=L&FROM=0&ROK=1986, vyhledáno 29. 4. 2012]
- Obr. 52, Vladimír Kokolia- *Keř* (1987), olej, plátno, rozměry neznámé.
[zdroj:http://www.kokolia.cz/katalog/dilo_edit.php?ID_D_DILO=671&VAR=L&FROM=0&ROK=1987, vyhledáno 29. 4. 2012]
- Obr. 53, Vladimír Kokolia- *Dva stíny* (1988), akryl, sololit, rozměry neznámé.
[zdroj:http://www.kokolia.cz/katalog/dilo_edit.php?ID_D_DILO=181&VAR=L&FROM=0&ROK=1988, vyhledáno 29. 4. 2012]
- Obr. 54, Vladimír Kokolia- *Zabalené myši* (1989), olej, plátno, rozměry neznámé.
[zdroj:http://www.kokolia.cz/katalog/dilo_edit.php?ID_D_DILO=692&VAR=L&FROM=0&ROK=1989, vyhledáno 29. 4. 2012]
- Obr. 55, Vladimír Kokolia- *Krajina* (1988), olej, plátno, rozměry neznámé.
[zdroj:http://www.kokolia.cz/katalog/dilo_edit.php?ID_D_DILO=239&VAR=L&FROM=0&ROK=1988, vyhledáno 29. 4. 2012]
- Obr. 56, Vladimír Kokolia- *Pára nad hrncem* (1990), olej, plátno, rozměry neznámé.
[zdroj:http://kokolia.cz/katalog/dilo_edit.php?ID_D_DILO=686&VAR=L&FROM=0&ROK=1990, vyhledáno 29. 4. 2012]
- Obr. 57, Michael Rittstein- *Mechaničtí sekáči* (1984-85), olej, plátno, 200 x 250 cm.
[zdroj:Kaliopi Chamonikolasová – Jiří Kroupa – Igor Zhoř, *Příběhy bez konce: Princip série v českém výtvarném umění (kat. výst.)*, Moravská galerie, Brno 1993, str. 85]
- Obr. 58, Petr Kvíčala- *Pole s mladou kukuřicí* (1985), 145 x 200 cm.
[zdroj:<http://www.petr-kvicala.com/paintings.html>, vyhledáno 29. 4. 2012]
- Obr. 59, Petr Kvíčala- *No01* (2007), 180 x 300 cm.
[zdroj:<http://www.petr-kvicala.com/paintings.html>, vyhledáno 29. 4. 2012]
- Obr. 60, Libor Jaroš- *Petržele* (2007), akryl, plátno, 24 x 41,5 cm.
[zdroj:http://www.galerie-dolmen.cz/v_zobraz.php?jm=j17.jpg, vyhledáno 29. 4. 2012]
- Obr. 61 a 62, Tomáš Bujňák- *instalace pro galerii Spejs* (2012), videoprojekce.
[zdroj:<http://www.artalk.cz/2012/03/12/bezna-situace-se-zvlastni-situaci/>, vyhledáno 29. 4. 2012]
- Obr. 63, Pavel Hayek- *Listy dřevětsilu* (2000) (bílý motiv, část diptychu), akryl, plátno, 190 x 190 cm, Moravská galerie.
[zdroj:<http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 29. 4. 2012]

Obr. 64, Pavel Hayek- *Listy dřevětsilu* (2000) (černý motiv, část diptychu), akryl, plátno, 190 x 190 cm, Moravská galerie.

[zdroj:<http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 29. 4. 2012]

Obr. 65, Pavel Hayek- *Banány* (1991), olej, plátno, 140 x 140 cm.

[zdroj:<http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 29. 4. 2012]

Obr. 66, Pavel Hayek- *Višňové kořeny* (1994), akryl, plátno, 160 x 160 cm.

[zdroj:<http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 29. 4. 2012]

Obr. 67, Zdeněk Sýkora- *Červená šipka* (1962), olej, juta, 120 x 120 cm.

[zdroj:http://www.zdeneksykora.cz/?s=galerie&id_galerie=7, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 68, Zdeněk Sýkora- *Šedá struktura* (1962-3), olej, plátno, 150 x 120 cm.

[zdroj:http://www.zdeneksykora.cz/?s=galerie&id_galerie=7, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 69, Zdeněk Sýkora- *Černé čárky* (1963), olej, plátno, 200 x 135 cm.

[zdroj:<http://www.olmuart.cz/?detail=177>, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 70, Zdeněk Sýkora- *Černo-bílá struktura* (1964), olej, plátno, 100 x 100 cm, Galerie Benedikta Rejta, Louny.

[zdroj:http://www.zdeneksykora.cz/?s=galerie&id_galerie=7, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 71, Zdeněk Sýkora- *Černo-bílá struktura* (1965), olej, plátno, 100 x 100 cm, soukromá sbírka.

[zdroj:http://www.zdeneksykora.cz/?s=galerie&id_galerie=7, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 72, Zdeněk Sýkora- *Šikmá struktura* (1968/87), olej, plátno, 145 x 145 cm.

[zdroj:http://www.zdeneksykora.cz/?s=galerie&id_galerie=7, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 73, Zdeněk Sýkora- *Červeno-modrá struktura* (1964), serigrafie, papír, 60 x 60 cm.

[zdroj:<http://www.galeriemoderna.cz/cz/paint.php?paint=1374&collection=35>, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 74, Zdeněk Sýkora- *Barevná struktura* (1967/2009), serigrafie, papír, 70 x 70 cm,

[zdroj:http://www.zdeneksykora.cz/?s=galerie&id_galerie=6, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 75, Zdeněk Sýkora- *První linie* (1973), olej, plátno, 150 x 150 cm.

[zdroj: http://www.zdeneksykora.cz/?s=galerie&id_galerie=8, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 76, Zdeněk Sýkora- *Tři krátké linie* (1974), olej, plátno, 150 x 150 cm.

[zdroj: http://www.zdeneksykora.cz/?s=galerie&id_galerie=8, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 77, Zdeněk Sýkora- *Linie č. 24-Poslední soud* (1983/4), olej, plátno, 300 x 300 cm.

[zdroj:http://www.zdeneksykora.cz/?s=galerie&id_galerie=10, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 78, Zdeněk Sýkora- *Linie č. 50* (1988), olej, plátno, 200 x 200 cm.
[zdroj:<http://www.fcca.cz/shared/events/orbisfictus/ofzdeneksykora4.html>, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 79, Pavel Hayek- *Průhled stromy* (2003), akryl, plátno, 180 x 180 cm.
[zdroj:<http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 80, Pavel Hayek- *Obloha* (2006), akryl, plátno, 180 x 180 cm.
[zdroj:<http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 81, Zdeněk Sýkora-*Makrostruktura* (1971), akryl, plátno, 120 x 119 cm.
[zdroj:<http://www.artplus.cz/web/uploads/image/Sykora05-Makrostruktury.jpg>, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 82, Zdeněk Sýkora- *Makrostruktura* (1972), olej, plátno, 150 × 150 cm.
[zdroj:<http://dada.compart-bremen.de/node/2864>, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 83, Esther Stocker- obraz z cyklu *O. T.* (2011), akryl, plátno, rozměry neznámé.
[zdroj:<http://www.estherstocker.net/>, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 84, Esther Stocker- obraz z cyklu *O. T.* (2011), akryl, plátno, rozměry neznámé.
[zdroj:<http://www.estherstocker.net/>, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 85, Pavel Hayek- *Jablka* (2011), akryl, plátno, 180 x 220 cm.
[zdroj:<http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 86, Pavel Hayek, *Listy fikusu* (2002), akryl, plátno, 195 x 150 cm.
[zdroj:<http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 87, Vojtěch Preissig- návrh na tapetu (po 1900), kvaš, 487 x 306 cm, NG, Praha.
[zdroj:<http://www.flickr.com/photos/calypsospots/3228138557/in/set-72157612984605269>, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 88, Vojtěch Preissig- návrh na tapetu (po 1900), kvaš, rozměry neznámé.
[zdroj:WITTLICH, P: *Česká secese*. Praha, 1982, obr. 141]

Obr. 89, Vojtěch Preissig- návrh na tapetu (po 1900), kvaš, rozměry neznámé.
[zdroj:WITTLICH, P: *Česká secese*. Praha, 1982, obr. 140]

Obr. 90, Vojtěch Preissig- návrh na tapetu (1899), kvaš, rozměry neznámé, UPM, Praha.
[zdroj:<http://www.flickr.com/photos/calypsospots/3233118484/in/set-72157612984605269>, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 91, Pavel Hayek- *Šípky* (1999), akryl, plátno, 160 x 160 cm.
[zdroj:<http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 92, Pavel Hayek- *Feferonky* (1999), akryl, plátno, 160 x 190 cm.
[zdroj:<http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 28. 4. 2012]

- Obr. 93, Pavel Hayek- *Nové kořeni* (1998), akryl, plátno, 170 x 140 cm.
[zdroj:<http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 28. 4. 2012]
- Obr. 94, Pavel Hayek- *Kaštanové listy* (1997), akryl, plátno, 195 x 160 cm.
[zdroj:<http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 28. 4. 2012]
- Obr. 95, Pavel Hayek- *Akátové lusky* (2000), akryl, plátno, 160 x 160 cm, soukromá sbírka.
[zdroj:<http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 28. 4. 2012]
- Obr. 96, Günther Uecker- *Weisses Feld* (1964), malované hřebíky, plátno, 87,2 x 87,2 x 6,8 cm, MoMa, New York.
[zdroj:http://www.moma.org/collection_images/resized/827/w500h420/CRI_149827.jpg, vyhledáno 28. 4. 2012]
- Obr. 97, Günther Uecker- *Feld* (1974), hřebíky, dřevo, 160 x 160 cm.
[zdroj:Richard W. Gassen – Berndhard Holeczek, *Uecker*, Heidelberg 1983, s. 118]
- Obr. 98, Pavel Hayek- *Jablečná jádérka* (2008), akryl, plátno, 130 x 130 cm,
[zdroj:<http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 28. 4. 2012]
- Obr. 99, Günther Uecker- *Spirale* (verze z roku 1998), 90 x 90 cm, Galerie van der Koelen, Mainz.
[zdroj:<http://www.kettererkunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=101001782&anummer=369>, vyhledáno 28. 4. 2012]
- Obr. 100, Günther Uecker- *Reihung über zwei Lungen* (1958), hřebíky, dřevo, rozměry neznámé.
[zdroj: Dietrich Helms, *Günter Uecker*, Recklinghausen 1970, s. 34]
- Obr. 101, Victor Vasarely- *Belle-Isle* (1951), olej, plátno, 150 x 102 cm.
[zdroj:<http://www.op-art.co.uk/op-art-gallery/victor-vasarely/meandres-belle-isle>, vyhledáno 28. 4. 2012]
- Obr. 102, Pavel Hayek- *Banány* (2009), akryl, plátno, rozměry neznámé.
[zdroj:archiv Pavla Hayeka]
- Obr. 103, Victor Vasarely- *Tau-Ceti* (1955), akryl, plátno, rozměry neznámé.
[zdroj:http://www.lasalle.es/santanderapuntos/arte/siglo_xx/pintura/despues_de_1945/vasarely_obras_varias_negro.htm, vyhledáno 28. 4. 2012]
- Obr. 104, Gerhardt von Graevenitz- *16 schwarze ovale auf weiss* (1965 – 1973), kov, dřevo, kinetický objekt, 81,7 x 81,7 x 10 cm.
[zdroj:http://www.artnet.com/artists/lotdetailpage.aspx?lot_id=57669057D7FD4CFB7F0B299360AB505A, vyhledáno 28. 4. 2012]
- Obr. 105, Gerhardt von Graevenitz- obraz z cyklu *Series IV.* (1971), sítotisk, rozměry neznámé, Auckland Art Gallery.
[zdroj:<http://www.aucklandartgallery.com/the-collection/browse-artists/323/gerhardt-von-graevenitz>, vyhledáno 28. 4. 2012]

- Obr. 106, Francois Morellet- *2 Trames de Tirets Superposées en Pivotant sur un Côté* (1971), akryl, deska, 80 x 80 cm.
[zdroj:<http://www.mutualart.com/Artwork/2-TRAMES-DE-TIRETS-SUPERPOSÉES-EN-PIVOTA/781117A75E9B9D79>, vyhledáno 28. 4. 2012]
- Obr. 107, Pavel Hayek- instalace *Fikusové listy* (2005), akryl, dřevotřísková deska, instalace, 280 x 280 cm.
[zdroj:<http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 28. 4. 2012]
- Obr. 108, Pavel Hayek- *Kořeny* (1994), akryl, plátno, 160 x 160 cm, Muzeum města Brna.
[zdroj:archiv Pavla Hayeka]
- Obr. 109, Pavel Hayek- *Kořeny* (1996), akryl, plátno, 160 x 160 cm, soukromá sbírka.
[zdroj: archiv Pavla Hayeka]
- Obr. 110, Pavel Hayek- *Průhled stromy* (2001), akryl, plátno, 240 x 240 cm.
[zdroj:<http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 28. 4. 2012]
- Obr. 111, Pavel Hayek- *Průhled stromy* (2002), akryl, plátno, 190 x 190 cm.
[zdroj:<http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 28. 4. 2012]
- Obr. 112, Pavel Hayek- *Černý strom* (2006), akryl, plátno, 180 x 200 cm.
[zdroj:<http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 28. 4. 2012]
- Obr. 113, Pavel Hayek- *Letní den* (2005), akryl, nešepsované plátno, 180 x 180 cm.
[zdroj:<http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 28. 4. 2012]
- Obr. 114, Pavel Hayek- *Průhled stromy* (2006), akryl, nešepsované plátno, 260 x 130 cm.
[zdroj:<http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 28. 4. 2012]
- Obr. 115, Pavel Hayek- *Strom* (2006), akryl, plátno, 190 x 190 cm.
[zdroj:<http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 28. 4. 2012]
- Obr. 116, Pavel Hayek- *Fragmenty* (2008), akryl, plátno, 15 ks 30 x 30 cm.
[zdroj:<http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 28. 4. 2012]
- Obr. 117, Pavel Hayek- *Tři možnosti pohledu* (2008), akryl, plátno, 3 ks 220 x 170 cm.
[zdroj:<http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 28. 4. 2012]
- Obr. 118, Pavel Hayek- *Triptych* (2008), akryl, plátno, 490 x 190 cm.
[zdroj:<http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 28. 4. 2012]
- Obr. 119, Pavel Hayek- *Jablka* (2011), akryl, 180 x 330 cm.
[zdroj:<http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 28. 4. 2012]
- Obr. 120, Pavel Hayek- *Křeny* (1993), akryl, plátno, 200 x 146 cm.
[zdroj:archiv Pavla Hayeka]

- Obr. 121, Pavel Hayek- *Zebry* (2007), akryl, plátno, 180 x 180 cm.
[zdroj:<http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 28. 4. 2012]
- Obr. 122, Pavel Hayek- *Zebry* (2007), akryl, plátno, 180 x 180 cm.
[zdroj:<http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 28. 4. 2012]
- Obr. 123, Pavel Hayek- *Leopard* (2008), akryl, plátno, 100 x 100 cm.
[zdroj:<http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 28. 4. 2012]
- Obr. 124, Pavel Hayek- *Pes Joggy* (2008), akryl, plátno, 70 x 91 cm.
[zdroj:<http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 28. 4. 2012]
- Obr. 125, William Henry Fox Talbot- *Fotogenická kresba* (1839), rozměry neznámé.
[zdroj:http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6e/Talbot_Fotogramm.jpg, vyhledáno 28. 4. 2012]
- Obr. 126, Anna Atkinsová- *Kyanotypický fotogram přesličky lesní* z knihy *Cyanotypes of British and Foreign Ferns*, Atkins a Dixon (1853), rozměry neznámé.
[zdroj:http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e2/Anna_Atkins_woodhorsetail_cyanotype.jpg, vyhledáno 28. 4. 2012]
- Obr. 127, Jiří Šigut- *Hladina* (2000), černobílý fotografický papír, 18 x 24 cm.
[zdroj:<http://artlist.cz/?id=971>, vyhledáno 28. 4. 2012]
- Obr. 128, Luděk Vojtěchovský- *Bez názvu* (2005), fotogram, 28 x 20 cm.
[zdroj:http://www.galerieart.cz/vojtechovsky_vystava_2006_3.htm, vyhledáno 28. 4. 2012]
- Obr. 129, Pavel Sterec- projekt *Nízké napětí* (2009), fotogramy, elektrické zvonky, reflektory, kovové číslice, Galerie Mladých, Brno.
[zdroj:<http://artlist.cz/?id=5563>, vyhledáno 28. 4. 2012]
- Obr. 130, Jiří Thýn- cyklus *Positiv Negativ* (2009), černobílý fotogram na barytovém papíře, sítotisk na skle, 40 x 30 cm.
[zdroj:<http://artlist.cz/?id=3659>, vyhledáno 28. 4. 2012]
- Obr. 131, Pavel Hayek- *Fenykl* (1995), fotogram, 45x55 cm.
[zdroj:<http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 28. 4. 2012]
- Obr. 132, Pavel Hayek- *Líska* (1995), fotogram, 45x55 cm.
[zdroj:<http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 28. 4. 2012]
- Obr. 133, Pavel Hayek- *Tůje* (1995), fotogram, 45x55 cm.
[zdroj:<http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 28. 4. 2012]
- Obr. 134, Pavel Hayek- *Kopru* (1995), fotogram, 45x55 cm
[zdroj:<http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 28. 4. 2012]

Obr. 135, Pavel Hayek- *Akátové lusky* (1995), fotogram, 45x55 cm,
[zdroj:<http://www.pavelhayek.wz.cz/main.htm>, vyhledáno 28. 4. 2012]