

Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity
Katedra výtvarné výchovy

Prostory člověka
Moderní jihočeská figurální malba

Autor diplomové práce: Vladimír Frajman
Vedoucí diplomové práce: Ak.mal.Roman Kubička

Knihovna JU - PF



3115172724

České Budějovice, 2006

Prostory člověka Moderní jihočeská figurální malba

*Katedra výtvarné výchovy
Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity
České Budějovice, 2006*

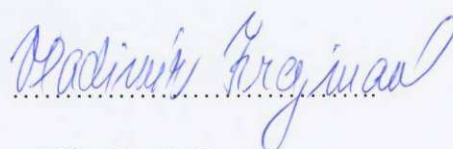
ANOTACE

Tato diplomová práce se skládá celkem ze třech hlavních kapitol s těmito názvy:
KOŘENY A ZDROJE JIHOČESKÉ FIGURÁLNÍ MALBY
2.POLOVINY 20.STOLETÍ; VÝVOJ JIHOČESKÉ FIGURÁLNÍ MALBY PO 2.SVĚTOVÉ
VÁLCE; OSOBNOSTI.

V závěru mé diplomové práce je fotodokumentace praktické části DP.

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem na diplomové práci na téma „PROSTORY ČLOVĚKA, MODERNÍ JIHOČESKÁ FIGURÁLNÍ MALBA“ pracoval naprosto samostatně a použil jsem informace a poznatky pouze z literatury, kterou uvádím v příloženém seznamu.



Vladimír Frajman

Annotation

The face of the South Bohemian figure painting of the 2nd half of the 20th century had its roots in a Decorative style and a Symbolik style (J.Preisler, J.Zrzavý, F.Kobliha, R.Adámek). It was followed by Cubism (E.Filla, B.Kubišta, J.Čapek, A.Procházka). There was found the Association of South Bohemian artists (K.Chochola, J.Baus, O.Matoušek, J.Kojan) in South Bohemia.

Five years later the Avant-garde association was found (E.Pitter, A.Novák, K.Fleischmann). After the World War II a development of South Bohemian figure painting was remarked by a dogmatic approach of a new regime line. A lot of artists didn't adapt themselves to those principles (T.Pchálek, J.Pešťák, O.Matoušek, J.Kojan). The 60s were actualized by a new figuration (M.Cicvárek). The 70s and 80s analyse the question of socialist art again. The generation of artists who were born in the 40s and at the beginning of 50s appeared (J.Ptáček, J.Řeřicha, R.Kubička, E.Prokopcová). The closing part is dedicated to famous representatives of the South Bohemian figure painting (T.Pchálek, J.Pešťák, M.Cicvárek, M.Konrád). The whole work is completed by a photograph documentation of the practical part of the dissertation work.

Anotace

Podoba jihočeské figurální malby 2.pol.20.století měla kořeny v secesi a symbolismu (J.Preisler, J.Zrzavý, F.Kobliha, R.Adámek). Následoval kubismus (E.Filla, B.Kubišta, J.Čapek, A.Procházka). V jižních Čechách vzniká Sdružení jihočeských výtvarníků (K.Chochola, J.Baus, O.Matoušek, J.Kojan). O pět let později vzniká avantgardní sdružení Linie (E.Pitter, A.Novák, K.Fleischmann). Vývoj jihočeské figurální malby po 2.sv.válce byl poznamenán dogmatickým přístupem nově nastupujícího režimu. Mnozí umělci však těmto principům nepodlehli (T.Pchálek, J.Pešťák, O.Matoušek, J.Kojan). Šedesátá léta jsou aktualizována novou figurací (M.Cicvárek). Sedmdesátá a osmdesátá léta znovu rozebírají otázku podoby socialistického umění. Vystupuje generace umělců narozených ve 40. a počátkem 50.let (J.Ptáček, J.Řeřicha, R.Kubička, E.Prokopcová). Závěr je věnován významným představitelům jihočeské figurální malby (T.Pchálek, J.Pešťák, M.Cicvárek, M.Konrád). Vše doplňuje fotografická dokumentace praktické části diplomové práce.

OBSAH

ÚVOD.....	5
1. KOŘENY A ZDROJE JIHOČESKÉ FIGURÁLNÍ MALBY 2.POL.20.STOLETÍ.....	6
1.1 - SECESE A SYMBOLISMUS.....	6
1.2 - SURSUM.....	8
1.3 - KUBISMUS.....	9
1.4 - SDRUŽENÍ JIHOČESKÝCH VÝTVARNÍKŮ.....	11
1.5 - LINIE.....	13
2. VÝVOJ JIHOČESKÉ FIGURÁLNÍ MALBY PO 2.SVĚTOVÉ VÁLCE.....	15
3. OSOBNOSTI.....	18
3.1 - THEODOR PCHÁLEK.....	18
3.2 - JAN PEŠŤÁK.....	20
3.3 - MILOSLAV CICVÁREK.....	21
3.4 - MIROSLAV KONRÁD.....	23
ZÁVĚR.....	25
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	26
FOTODOKUMENTACE PRAKTICKÉ ČÁSTI DIPLOMOVÉ PRÁCE.....	27

Úvod

Člověk, vytvářející jakékoli umělecké dílo, je tímto dílem sám utvářen. Co kdo do společné práce vloží, to se mu vrací zpět, mnohonásobuje ho, obohacuje o zkušenosti, zvláště je-li to dílo, které přispívá k vyšším hodnotám. Pak se k němu přidává i novost pohledu, novost orientace a zvláštní druh životního uspokojení, ne-li rovnou tvůrčí radost. Pro tuto radost, jejíž chuť má neobvyklou moc, je člověk schopen podnikat znovu ono dobrodružství činu, které se nedá ničím nahradit. Novost, není-li samoúčelná, je katalyzátorem vnitřního očišťování, je rozbičem přežitých zvyklostí a kultivací smyslů. Tento proces probíhá pomalu, postupně se upevňuje na určitých pozicích a znovu v jiné kvalitě začíná. Vidět něco nového, slyšet nebo dělat, vytvářet něco nového patří jistě k osobnosti člověka.

„Stojíce uprostřed výstavby soudobého umění, jsme znepokojeni rozpory, jež u nás probouzí mnohonásobný odraz zrcadlového bludiště doby. Stáváme se pro okamžik středem chaosu, který se soustřeďuje v ohnisku divákovy pozornosti. Přísvitem roztržitosti našich dnů se usilovně snažíme rozpoznat cestu zítřka...

Umělec nemůže stát, kráčí, běží, žene se za něčím vždy novým, dokonalým, pravdivým. Jeho věčná touha jest a zůstane chiméra krásna a dobra. Cítí-li, že dosavadní a obecně platným způsobem se nemůže své touze ani o píď přiblížit, hledá nové cesty, možnosti, vztahy a spojky, boří, přelézá, obchází a podkopává ohrady ustálených norem, aby spasil svou duši a uklidnil svědomí, že se nezpronevěřil své nejsvětější touze.“

Těmito slovy zahajoval dr. Karel Fleischman, přední člen avantgardního uměleckého sdružení Linie, jednu z výstav této jihočeské skupiny v Českých Budějovicích v roce 1934. Tato slova mají nadčasovou platnost a stálou aktuálnost. Moderní umění vždy citlivě reaguje na všechny změny, které se odehrávají v nejrůznějších sférách lidské činnosti, Proto nelze očekávat, že v dnešním přetechnizovaném světě, plném rozporů, změn, převratných objevů a ekologických problémů zůstanou výtvarní umělci stranou tohoto civilizačního procesu, který se samozřejmě týká i jihočeského regionu. Pomalu se vytrácí idylická tvář jihočeské krajiny, která byla východiskem tvorby předchůdců dnešních generací jihočeských umělců, aby ustoupila potřebám moderní doby.

Jedním ze základních rysů moderního umění je rozmanitost výtvarných tendencí, jejich protikladnost a antitradicionalistický postoj, kdy se nové avantgardní programy staví do opozice vůči předcházející normě i souběžné působení několika proudů, které se mohou vzájemně ovlivňovat a prolínat nebo si protiřečit.

Tento složitý propletenec různých – ismů, manifestů a experimentů, který nazýváme moderním uměním, je někdy veřejností nepochopen a stavěn do protikladu k realistickému umění minulosti. Nesprávnost takové polarizace je nasnadě, neboť realistické, ovšem nikoli dogmatické – schématické, tendence tvoří jeden z proudů výtvarného umění 20. století.

Netolerantnost a apriorní odmítání snah a pochopení neznámého a nepoznaného postavilo bariéry mezi moderní výtvarníky a diváka. Jedni diváci snobsky a nekriticky přijímají vše nové, ověřené zdáním neoficiality, a druzí zahlcení a neschopní se orientovat, se odvracejí a zavrhuji moderní umění jako celek.

Tato práce by měla být pokusem o souhrnnější pohled na jihočeskou uměleckou tvorbu a hlavně ukázat stav figurální malby jihočeského regionu v druhé polovině 20. století.

1. Kořeny a inspirační zdroje jihočeské figurální malby 2 pol. 20. stol.

Hned od začátku mějme na paměti, že ani sebepodrobnější rozbor různých směrů nezachytí bohatou rozmanitost výtvarného umění danou individualitou umělců, neboť ani dílo umělce zařazeného do určité škatulky –ismu není statické a neustále se vyvíjí, někdy i zcela odlišným směrem. Řada uměleckých osobností se vzpírá zařazení. Skupiny, které vystoupí s určitým programem, dodržují jeho požadavky jen omezenou dobu, nebo se jim v konkrétní tvorbě vytčených cílů nepodaří dosáhnout.

Moderní malba začíná prudkým rozmachem umění na přelomu 19. a 20. století, kdy vznikají secesní hnutí a orientace na francouzské umění (hlásá hlavně S.V.V.Mánes) vytvořily předpoklady pro vznik avantgardních hnutí 1.poloviny 20.století.

Situace v českých podmínkách posledního desetiletí 19. století byla svým způsobem identická se stavem v ostatních středoevropských zemích. V popředí stál plytký akademismus, naturalismus a popisný historismus. Radikálnější zlepšení situace nastává až ve druhé polovině devadesátých let devatenáctého století. V roce 1896 je založen časopis Volné směry, který se stává novou programovou platformou mladých umělců. Již ve druhém ročníku je formulován program a orientace mladé domácí tvorby, pozornost se stále více obrací k zahraničí. Mladá generace umělců se hned od počátku setkává s nepochopením publika i odborné kritiky. Odpovědí je úporná snaha o vytvoření a zavedení nového pohledu, nového výrazu.

1.1 SECESE A SYMBOLISMUS

Na začátku 20. století se v programu nově nastupující generace jasně vydělily dvě základní linie, které probíhají paralelně vedle sebe, někdy se dotýkají, někdy překrývají. Je to linie realisticko – impresionistická a linie secesní, která zároveň zastupovala postimpresionistický stupeň vývoje. Za pozitivní rys tohoto stavu se může považovat fakt, že české malířství nebylo ochuzeno o impresionismus, se svým smyslovým vztahem k barvě bezprostředním zachycením námětu a optickým pojetím skutečností. České secesní malířství bylo do jisté míry značně komplikované a nepřehledné. Česká secese měla malbu Jana Preislera. V době okolo roku 1900 existuje u Preislera stále rozpor mezi obsahovou složkou díla, jež má zřetelně secesní povahu a mezi formou jeho vyjádření, které je narušováno impresivním malířským podáním. Od roku 1903 se datuje nové Preislerovo období. Jeho charakteristickými znaky je potlačení iluzivního prostoru a objemu, tvary jsou vyvinuty plošně a sevřeny volně vedenou dekorativních linií. V olejomalbě Satyr (1903-1904) jsou v ploše, vedle dominantní ženské polopostavy, umístěny čtyři lidské obličejí. Iluze prostoru je vyvolána neutrálně řešeným pozadím. Ve Dvou dívkách, vzniklých kolem roku 1905, přibývá živější barevnosti. Kompozice je vyvinuta v liniích a plochách, temné tóny se střídají v promyšlených protikladech. Je to stále do jisté míry dekorativní řád, který vládne nad formou, ale tvary jsou již naplněny větší životností, objevuje se výraznější plasticita forem.

V další fázi se u Preislera začínají objevovat větší plochy čistých barev, kladených někdy do kontrastů, podřizovaných záměrům skladebným i výrazovým. Dvě varianty koupání (1911 – 1912) se v podstatě zařazují do této charakteristiky. Obrazy s motivem koupání se v Preislerově tvorbě objevují ve třech motivických skupinách. Rozlišují se podle počtu ženských postav na obraze: dvě ženy proti sobě, tři ženy, z nichž prostřední klečí, čtyři ženy, z nichž krajní je vztyčena v poklesu. Jan Preisler zde integroval v tvůrčím procesu naturalismus a symbolismus, čímž vznikla specifická forma secesní syntézy.

Secese a symbolismus v dalším vývoji českého umění přímo ovlivnily několik umělců z následující generace a mnoha jiným pak připravily půdu myšlenkově i názorově, staly se zároveň přípravným a přechodným obdobím.

(TĚTIVA V., ČESKÉ UMĚNÍ XX.STOLETÍ 1.DÍL/STR.7,39,40,41,42,54)

Nejvýrazněji se projevil secesní vliv na tvorbě umělců sdružujících se ve skupině Sursum. Raná tvorba Jana Zrzavého vychází přímo z myšlenkového i citového světa konce století. Spiritualizace tématu, symbolika, melancholické zasnění, básnické přehodnocení vnitřní vize jsou neklamné secesní prvky, které se teprve v průběhu času přeměňují v novou formu, do jisté míry ovlivněnou kubismem.

Samotná myšlenka založení uměleckého sdružení Sursum má svůj původ v redakci katolických meditací. Mladí umělci Jan Konůpek, Josef Váchal a Jan Zrzavý navštěvovali jejího redaktora Emila Pacovského, který jim, jako zkušený malíř, mohl poskytnout mnohou cenou radu. O něco později se k této skupině přidali ještě další literáti a výtvarníci, z malířů to byli Miroslav Silla, František Kobliha a Rudolf Adámek. Výtvarné působení Sursa trvalo pouhé tři roky. I přes tuto krátkou dobu svého trvání však sehrálo v kontextu českého umění před první světovou válkou významnou úlohu.

Tvorba Rudolfa Adámka nepatří v kontextu českého moderního umění první poloviny dvacátého století k příliš známým a frekventovaným umělcům. Ještě z období před Sursem pochází monumentální plátno *Zasvěcení* (myšlenka) (1906-1907). Je patrné, že již zde se formoval Adámkův názor, směřující k problematice metafyzických kvalit lidské existence.

Adámkově tvorbě byl nejbližší Jan Konůpek. Byl vysloveným solitérem, stál stranou aktuálního uměleckého dění, pracoval převážně ve svém ateliéru. Od počátečních romantických alegorií, majících sklon k narativnosti a romantické lyrice, přešel koncem prvního desetiletí 20. století k symbolističtějšímu obsahu i výtvarnému výrazu. Najdeme u něho podněty z díla Edvarda Muncha, expresivní výraz je v Konůpkově díle patrný v uvolněné formě, částečně osvobozené od secesní dekorativnosti. Realita je vystřídána fantasií, sílí symbolistní akcent. Stejně jako u Adámka, tak i u něho se často objevuje postava Krista, setkáme se také se symbolem osudové ženy, který nakonec byl motivickým fenoménem téměř všech umělců Sursa.

V roce 1908 vstoupil do českého umění František Kobliha, jeden ze stoupenců symbolistní větve. Právě tato symbolistní orientace sblížila Františka Koblihu s uměleckým sdružením Sursum a také s Moderní revuí.

Příslušnost Jana Zrzavého k Sursu byla krátká a dá se říci, že měla pouhý episodní charakter. Jemu osobně přineslo členství ve skupině možnost první prezentace svých děl na veřejnosti a snad i posílilo pocit sounáležitosti s určitým názorovým proudem. Pro obrazy, které jsou malované kolem roku 1930 je charakteristická nápadně zdůrazňovaná obrysová linie, kterou doprovází rembrandtovsky dramatizovaná barevná pasta. Barva se tu stává hlavním nosným prvkem psychického výrazu, interpretem duševního stavu. Hmota nabývá tvar, protiklad světlem a temnem vytvořené hlavy a těla a barevná harmonie symbolizující zpola vědomý, zpola nevědomý stav vnitřního zahloubání.

Tvorba členů sdružení Sursum, vytváří ve svém celku pestrou paletu výtvarných názorů a projevů.

(TĚTIVA V., ČESKÉ UMĚNÍ XX. STOLETÍ I. DÍL / STR. 7, 39, 40, 41, 42, 54)

1.3. KUBISMUS

V článku o E. Bernardovi (Volné směry XIII, 1909 str.80) formulovali Emil Filla a Bohumil Kubišta do jisté míry program tehdy nastupující mladé generace. Novum se projevilo v inovačním způsobu syntetizování předminulých, již praxí ověřených tvůrčích postupů. Oběma umělcům šlo především o nové pojetí výstavby obrazové kompozice. Základním požadavkem této generace byl odklon od impresionismu a návrat k literárnímu principu k výstavbě předmětu barvou pomocí kladných a záporných vlastností tónu. Základem uměleckého tvoření měla být vedle „prostorového chápání“ nutnost psychického působení na diváka. Velkou pozornost věnovali také oba umělci barvě a jejím možnostem. Chtěli, aby se „barva stala pouhým plošným barevným doplňkem lokálních tónů“, k tomuto tvrzení je přivedla právě tvorba Emila Bernarda. A není to jen barva, na kterou byl z jejich strany kladem důraz. Stejnou, možná i větší aktivitu požadovali od linie. Ta měla mít dramatický akcent, řečeno jejich slovy „dramatický náboj“, a to jak mezi jednotlivými obrazi, tak i v barevné skladbě. „Modelace objemu“ měla být docílena především barvou. Za povšimnutí stojí i jejich „návrh“ práce. Malíř si měl nejprve „zvolit myšlenkový a obrazový střed a jemu vše okolí podříditi“. Je tím myšlen i barevný princip výstavby obrazu.

Za počátek kubistických tendencí je možné považovat Kubištův obraz „Koupání mužů“ (1911). Právě rok 1911 byl významný z hlediska jeho respektování a rozvíjení kubistické estetiky. Na tomto obraze se však mnoho kubistických prvků nevyskytuje. Jediným případem, který nese stopy kubistického tvarosloví, je kompozice oka sedící postavy. Je umístěno do trojúhelníku a vypadá z celkového kontextu její tváře. Při komponování tohoto obrazu byl autor inspirován Poussinem, patrný je tu také vliv antického sochařství. V souvislosti s Koupáním mužů je třeba jmenovat ještě další figurální kompozice Jaro (Koupání žen), Paridův soud, Vzkříšení Lazara, kde je také silný vliv Poussena.

V českých podmínkách, u nastupujících členů nové generační vrstvy, převládal v otázce barvy spíše instinkt.

Bohumil Kubišta v tomto konkrétním případě spojil hledání moderních výrazových forem s bezprostředními podněty z umění minulosti. Světelně ostré a tlumené partie jsou rozprostřeny po ploše nerovnoměrně; dalo by se hovořit o určitých strategických bodech.

Problematika kubismu, která má své domovské právo zcela jasně ve Francii, se v Čechách prolíná se specifickou duchovní atmosférou, silně náchylnou k vypjaté expresi. Kubistické tvarosloví je využito v novém obsahovém smyslu. Proto také u Kubišty a jeho generačních druhů nalezneme přísné soustředění se na téma, zvláště figurální kompozice, ať již alegorickou a symbolickou, nebo nadsazující výjevy ze života.

Bohumil Kubišta již ve své době představoval typ racionálně intelektualistický. Snaha po objektivizaci jej vedla k vyhledávání pevných forem, ale také k vystižení dialektického procesu, který vyvolává určitá doba. To je také jednou z příčin, proč je jeho neopakovatelná, objevná a inspirující pro další generace malířů.

Reprezentativnější podobu analytické fáze kubistických tendencí v českém malířství lze spatřit na obrazech Antonína Procházky a Josefa Čapka. Antonín Procházka stejně jako jeho druhové z Osmy, navazoval na analytickou fázi Picassova kubismu. Kubizující stylizace tvaru je spíše zaměřena k výrazu než ke skladbě. Teprve od roku 1913 se začínají na jeho obrazech objevovat, v serii figurálních kompozic, přísné kubistické faktury. Ty, přes své většinou malé formáty, jsou pojednány velkoryse, v přísné syntéze, s důrazem kladeným na řád věcí a organizaci obrazové plochy.

Josef Čapek a jeho první závažnější obrazy (co se týká kvalitativní stránky) se objevují až v roce 1912. Ve srovnání s generačními druhy, kteří problematiku kubismu již studovali a proklamovali dříve, využil Čapek kubistických podnětů k formování vlastního malířského názoru, založeného především na prohloubení některých námětových zdrojů, ke kterým měl blízko i jako spisovatel. Josef Čapek si při práci pomáhá různými atributy a rekvizitami; postavy Námořníků jsou identifikovatelné podle kotvy, pruhovaného trička, stužky vlající z jejich čepic, Sportovec má na prsou hvězdu, cigareta je nezaměnitelným znakem Kuřáka, sklenka a láhev doprovázejí postavu Pijáka, Šašek má обруč a barevné koule na žonglování. Navíc je tu ještě psychologický moment, předznamenávající další fáze jeho vývoje: odstín trpké klaunovské nostalgie, který evokuje expresivnější akcent následující tvorby. Josef Čapek tady nejen polidšťuje geometrii forem, ale jako jeden z prvních vtiskuje svým obrazům pečeť sociálního svědectví.

Václav Špála a jeho obraz *Tři grácie* (1914) se také zařazuje k širšímu, obecně chápanému proudu rozptylující se kubistické problematiky, kde dochází k postupnému křížení s novými tvárnými metodami a tématickými obsahovými postupy. Tento obraz konkrétně představuje návrat k původním předkubistickým zdrojům. Vlastní rytmizace není založena na základní geometrické osnově, ale respektuje ohraničenost lidských těl a tvarů přírody. Analytickou fázi kubismu do jisté míry naznačuje abstrahovanost obrazové transpozice, posílené soudržností jednotlivých tvarů s prostorovými, přesně formulovanými dispozicemi. Nejbližší má Špálova tehdejší tvorba k orfismu, který se rozvíjel v Paříži v okruhu skupiny *Section d'or*.

V roce 1920 se do Prahy vrací Emil Filla. Lyrická podoba kubismu se u něho začala ve zvýšené míře objevovat ve dvacátých letech, kdy začal signifikantně sledovat linii Picassovy tvorby a uváděl k nám inovaci jeho výtvarného jazyka. Emil Filla vytváří dramatické figurální kompozice. Obraz *Sedící žena* (1934) svojí expresivní barevnou složkou i expanzí obrysových linií „splňuje“ již dříve definovanou charakteristiku imaginativního kubismu. Deformované, smyslností nabitě tvary představují ženu jako primitivní božstvo, se zdůrazněnými znaky ženství.

Podobně jako Emil Filla také Alois Wachsman vycházel na počátku třicátých let z díla P. Picassa. Ve dvou variantách obrazů *Ležících žen* (1930) tento příklon připomíná volná stylizace ležící ženské figury, doplněná o iluzivně pojaté pozadí. Obě díla rovněž předznamenávají koloristické bohatství tohoto období, kde autor inklinuje jednak k plochám čistých, pestrých barev, jednak k rafinovaně lomeným tónům.

Imaginativní kubismus byl specificky českou cestou k surrealismu a imaginativnímu umění.

(TĚTIVA V., ČESKÉ UMĚNÍ XX. STOLETÍ I. DÍL; STR. 55; 56; 58; 97; 98)

1.4. SDRUŽENÍ JIHOČESKÝCH VÝTVARNÍKŮ

Jak již bylo napsáno na začátku přelom 19. a 20. století je důležitým předělem ve vývoji české kultury. Vznikající umělecká díla (ve všech oblastech) se stala směrodatným měřítkem tvorby, která roste z tradic a souvislostí domova. Nejinak tomu bylo v Jižních Čechách. V této době formulovali podobu umění tři jihočeští rodáci – Richard Lauda, František Bílek a Josef Jakší. Richard Lauda a František Bílek svým významem výrazně překročili rámec kraje. Předznamenávají pozdější poválečné hnutí v regionu a jsou považováni za jeho patrony.

Richard Lauda, člen avantgardního uměleckého spolku Mánes, se v roce 1901 po studiích na Akademii výtvarných umění (1894 – 1901 u prof. M. Pirnera) usadil v rodné Jistebnici. V časných vývojových fázích svého díla se zařazuje celkem organicky do hlavního uměleckého proudu doby směřujícího za impresionismus, k pevnější obrazové stavbě, k zdůraznění plošnosti a lineárnosti. Vrchol v Laudově díle nastává kolem roku 1908, kde se dobral hlouběji než kdykoli před tím i potom, podstaty drsné a prosté poezie přírody, života i povahy lidí svého kraje. Jedním z nejlepších obrazů této doby je Sbíráání kamene, kde určitou dekorativnost potlačuje syntetická kompozice evokující tvrdou, úmornou práci prostého lidu spojenou se zvláštním kouzlem krajinného výseku. V časných figurálních kompozicích najdeme určité příbuzenství s dalšími „mánésáky“, např. s Karlem Myslbekelem a v pojetí podobizen s Herberkem Masarykem. Jeho dílu nejsou cizí ani tendence besedních „malířů domova“ a sociálního umění 20.let. Richard Lauda je však oproti ostatním výrazně drsnější, rustikálnější, naprosto neintelektuální.

Malíř Josef Jakší je méně známou osobností té doby. Je to dáno nejen krátkým obdobím jeho života, ale i úmyslnou autorovou izolací od vnějšího světa. Stejně jako Richard Lauda, i on se přiklání více méně k realistickým tradicím. Po studiích na Uměleckoprůmyslové škole a Akademii výtvarných umění v Praze (prof. F.Ženíšek, J.B.Schikaneder, 1891 – 1896) se vrací do rodného Bavorova, kde působí až do své smrti. Jakšího dílo je tvorbou čerpající z denního venkovského života. Těžký život sekáčů, venkovanů a zemědělských dělníků tvoří převážně náměty jeho obrazů. Venkovské prostředí působí svou trudnou prací i přísnou křesťanskou vírou, jež však jen doplňuje vždy převažující sociální myšlenku. Určitý mysticismus se objevuje hlavně v Jakšího počátcích, např. v obrazech Madona, Hle dítě, vedu tě ze sna do života. Pobyt v Mnichově (1903) jej zase seznamuje se secesí, konkrétně zde poznává dílo A. Böcklina a na čas podléhá jeho vlivu. Daň Mnichovu a Böcklinovi splácí v obrazech Sirény a Triton a v klasicky secesním Moři. Ovšem po návratu do Čech se opět vrací k venkovskému námětu : Lamači kamene, Pařezáci. K nim se připojují výjevy z továrního dělnického prostředí. Obraz Kladenských hutí je však již jednou z posledních prací. Josef Jakší svým dílem ; i když ne zcela vyzrálým, přispěl k vývoji realistického umění. V jeho tvorbě se začínají objevovat nevědomky viděné a pouze v náznacích cítěné sociální rozdíly českého venkova, zobrazené v dílech malířů folklóru devadesátých let, měnit v dílo prosycené sociálním realismem. Sociální nota Jakšího tvorby, i když ještě plná symbolismu, má na mysli v první řadě člověka, jeho práci a jeho prostředí.

Kulturní život se zvolna na jihu Čech dostával do popředí po první světové válce. Na střední školy v kraji přicházeli noví profesori, většinou plní zájmu nejen o pedagogickou činnost, ale také o vlastní tvůrčí práci. Byli však roztroušeni po různých místech a brzy začínali tíživě pociťovat izolaci.

Zvláště ti, kteří přišli na svá působiště hned po ukončení studia na Akademii, odkud mohli sledovat kulturní dění hlavního města a kde žili intenzivním kulturním životem.

V roce 1922 došlo z iniciativy dr.ing. Karla Chocholy a Julia Bouse k pokusu o založení výtvarného spolku. K vytvoření spolkové základny však nedošlo, zřejmě z nedostatku vytrvalosti a organizačních zkušeností. Příchodem Oty Matouška a Karla Štiky, se objevily ve zdejšího prostředí dvě osobnosti mající největší zásluhu na založení výtvarného sdružení na jihu Čech. Sdružení jihočeských výtvarníků (SJV) bylo ustanoveno 24.října 1925 a jeho působení trvalo až do roku 1949, kdy pokračování klubové činnosti převzalo nově ustanovené Krajské středisko svazu československých výtvarných umělců (KS SČSVU). Prvním předsedou byl zvolen Emil Pitter, později jej na tomto postě vystřídal hlavní iniciátor založení SJV Ota Matoušek. Spolu s Karlem Chocholou vypracoval stanovy a formuloval program sdružení. Měla jim být podpora všech odvětví umělecké práce a soustředění veškerých tvůrčích sil, působících na území regionu.. Nastolovaly se nejdůležitější otázky a vyhraňovala se teoretická stanoviska. Vedle těchto stanovených zájmů mělo SJV informovat veřejnost o uměleckých otázkách, působilo na ni vlastní tvůrčí i osvětovou prací: výstavami, přednáškami a ediční činností. Svým vztahem k domovu byli členové SJV nejbližší programu domovinného křídla Umělecké besedy, někteří z nich se dokonce před svým vstupem do sdružení na realizaci besedního programu podíleli. Většinu členů SJV se stala ústředním motivem krajina, lidé a jejich práce. Krajina je lákala ve vztahu k lidskému elementu. Ve dvacátých letech se objevila částečně vlna sociálního zájmu. Zazněl tu obdiv a úcta k těžkým sociálním podmínkám prostého lidu.

Malířem, jehož dílo je zasazeno do kousku jihočeské krajiny mezi Budějovicemi a Třeboní, je Jan Kojan. Členem umělecké besedy se stává až v roce 1946, přesto se zdá, jakoby jeho tvorba byla od počátku spjata s osudem generace, která se formovala pod vedením V.Rabase. Ve dvacátých letech objevuje sociální téma na českém venkově. V obraze Večer na vsi (1925) objevuje tichou poezii venkovského odpočinku, jež na sebe bere formu primitivizujícího klasicismu. Prostřednictvím sociální malby z poloviny 20.let sledující život venkovského lidu, se později jeho dílo přimyká k životnímu prostředí jihočeských rybářů. Kojanovo umění zůstává do poslední chvíle sociálním, mění se však jeho obsahovost. Mezníkem v Kojanově tvorbě je studijní cesta do Paříže (1926 – 1930). Velký dojem na něho udělalo dílo Dunoger de Segonzaka. Jeho barevnost a pastózní malování špachtlí bylo Kojanovi impulsem k vyjádření šedé masy vyloveného rybníka i hmoty půdy a jejího charakteru. Neklidné horizontály širokými tahy štětce malovaných rybníků, s kompozicí zdůrazněnou protáhlými postav rybářů, se stává čistě optickou záležitostí. Lidská figura, konkrétně rybáři, prodělávají svůj vývoj k tvarové stylizaci, jež vrcholí po roce 1930 v těžkých, robustních postavách, malovaných ve zjednodušených až ornamentálně pojatých tvarech, konturovaných černou linií. Mezi dvěma pobyty v Paříži a po samostatné výstavě u Topiče, je Jan Kojan vyzván v roce 1929 ke vstupu do SJV. Stává se duchovním vůdcem sdružení, jehož program formuluje ve smyslu jihočeské tematiky. Tak se i jeho přičiněním mění umělecká linie tohoto regionálního spolku k vyšší kvalitě.

Sdružení jihočeských výtvarníků bylo ve své době jedním z nejvýznamnějších regionálních ohnisek v Čechách. Dokládají to nejen četné a hodnotné výstavy, ale i reprezentativní sborník Práce, v jehož prvním ročníku V.V.Štěch hluboce rozebral úlohu regionalismu v tehdejší kulturní dění.

(TĚTIVA V., ČESKÉ UMĚNÍ XX.STOLETÍ I.DÍL, STR.122;123;124;135;136)

1.5 AVANTGARDNÍ SDRUŽENÍ LINIE

O pět let později, než vzniklo SJV, bylo v Českých Budějovicích založeno avantgardně literární umělecké sdružení Linie. První výstava skupiny se konala v roce 1933. Linie stála v jisté opozici k programu Sdružení jihočeských výtvarníků, které ve svém středu shromažďovalo ponejvíce střední a starší generaci výtvarných umělců. V Linii viděli šanci většinou mladí, progresivnější výtvarníci, jež vystupovali ostře proti měšťáctví, bořili jeho paestetiku a stavěli na pranýř konzervatismus a reakčnost.

Základem Linie byla redakční rada sdružená kolem stejnojmenného časopisu. Mluvílo se všeobecně o modernosti a horlilo proti akademismu. Vyslovovala se nová jména světového malířství, sháněly se reprodukce. Jména jako Daumier, Renoir, Manet, Monet, Gogh, Utrillo, Gauguin, Cézanne, Picasso, Braque, Matisse, Derain a jejich díla jsou základy, které můžeme hledat v tvorbě příslušníků Linie. Modernost a novost byla v rozhodnutí skončit s tím, co zobrazovalo viděné a uvést do uměleckého díla své myšlení, svou fantazii, protikonvenčnost svého vidění tvarů a barev.

Vůdcem skupiny Linie byl profesor Emil Pitter. Lidské figury, portréty jsou u něho přechodem ze světa předmětů do světa elementů. Na Pittrových portrétech z 2. poloviny 20. let zaznívá utajená symbolika barev, produševnění hmoty, realistický námět je přetvořen v lidsky hluboký a barevně vyvážený malířský projev. Velice často se objevuje v jeho obrazech téma ženy. Ženské akty v interiéru, Portrét ženy, Sedící ženský akt. K barevné hmotě se zde do rovnoprávného postavení přiřazuje čára. Tyto linie vlastně tvoří kostru obrazu. Mají pružnost, měkkost, plynulost i půvab a nezávislost. Dílo Emila Pittera působí svou prostotou, názorem na život, výtvarnými složkami a odvahou k svobodnému osobnímu projevu.

Dalším malířem sdružení Linie, který se ve své tvorbě také částečně zabýval figurálním námětem, byl Ada Novák. V době činnosti Linie studoval na Akademii výtvarných umění v Praze (prof. W. Nowak, 1930 – 1936). Tak jako u ostatních malířů Linie, i u něho pozorujeme jisté kolísání, je patrný rozpor mezi chtěním a idejí. Pro jeho rukopis jsou v tuto dobu typické drobné, různosměrně vedené skvrny, v převládajících odstínech hnědé barvy, které se často překrývají a vrství ve vysoké nánosy. Základní tendencí se jeví Ada Novák jako realista. Usiluje o uměleckou objektivnost. Není to ovšem realismus naivního názoru, ale je to rekonstrukce skutečnosti, založená na citlivosti barevného provedení. Odtud pak také pramení bytostný rozpor, který vedl a i dále povede, že chápe obraz na jedné straně jako vyjádření a zobrazení života, na druhé jako umělou realitu, vyňatou z životních souvislostí.

Karel Fleischmann vstoupil do známosti veřejnosti svým expresivně laděným grafickým cyklem Nemocnice (1929), na který navázal ve 30. letech cyklem Rybolov. Obrazová tvorba je založena na citlivě řešené barevnosti a pádnosti kresebné linie. Působivé a citlivé jsou práce, které vytvořil v koncentračním táboře Terezín. V nelidských podmínkách ghetta se zrodily záznamy z „denního života“, typy starých lidí, lidé ve frontách na oběd, člověk vězněný a deprimovaný ve své lidské podstatě. Tato díla podávají zprávu o dramatických událostech a o lidských osudech.

Výstavou uspořádanou v roce 1938 končí výtvarná činnost skupiny Linie. Paradoxně, právě v době kdy se rozpadla, se někteří její členové objevili na výstavě v Praze. I když skupina skončila svou činnost, neskončila tvorba většiny jejích členů. Osudy jsou však různé. K. Fleischmann umírá v koncentračním táboře, E. Pitter zemřel v roce 1943 po těžké nemoci.

Ostatní se zapojují po skončení druhé světové války do kontextu jihočeského umění 2. poloviny 20. století. Vedle SJV, které se kromě pár zmiňovaných figuralistů zaměřovalo spíše na regionální krajinářskou tematiku, přinášeli výtvarníci Linie do jižních Čech nové proudy výtvarného umění. Program Linie byl vytvářen pod silným tlakem doby; 30. léta, na jejich počátku světová hospodářská krize, v závěru konec naší samostatnosti. Poslání této literárně výtvarné skupiny bylo na jihu Čech velice aktuální a účinné. Nenásilně organizované hnutí, neobyčejně aktivní a rozvinutá spolupráce programu a tvorby, teorie a praxe, je příznačná právě pro Linii.

(TĚTIVA V., ČESKÉ UMĚNÍ XX.STOLETÍ 1.DÍL, STR.136;137;138;139)

2. Vývoj jihočeské figurální malby po 2. světové válce

Důležitým mezníkem ve vývoji moderního umění je únorové vítězství pracujících v r. 1948. Nově se rodící společnost žádala od umělců podporu v budování vlasti podle nových požadavků. Došlo k postupnému rušení spolků a skupin a k ustanovení Svazu československých výtvarných umělců (1950), který působil podle teritoriálních dělení. V jižních Čechách tomu nebylo jinak.

Umění Padesátých let se mělo stát srozumitelným a dostupným širokým masám. Oslavovalo budovatelskou práci a mělo přispět k výchově nového uvědomělého socialistického člověka. Proto byly vypisovány úkolové akce, při nichž umělci zachycovali budování vodních děl, elektráren, hutí, dolů a továren, ale i slavné okamžiky z historie (husitství), vztahů se SSSR apod. Jako hlavní tvůrčí metoda k dosažení těchto cílů byl vyhlášen socialistický realismus. Vlivem ždanovské normativní estetiky však byl tvůrčí realismus degradován na schématické zachycení lidí a dějů ošperkované nezbytnými atributy socialismu. Formálně se modelem stal akademismus 19. století.

Tímto dogmatickým přístupem, podle něhož všechno ostatní námětové i formální hledání bylo projevem buržoazního rozkladu a подрывání, byly přetřhány vazby s předválečnou avantgardou i s dalším vývojem evropského a světového umění. Vytvořila se umělá popularita – oficiální umění proti umění tzv. zapovězenému, ke kterému převážně patřilo umění experimentující a hledající nové formy a pohledy – a došlo tak k situaci, s níž jsme se ještě dosud nevyrovnali.

Byla znesnadněna možnost veřejné konfrontace a objektivního kritického zhodnocení současného umění. To je důvodem zprofanovanosti socialistického realismu, neboť spojí-li se dnes cokoli s označením „oficiální“, dostává přídomek nezajímavý, nudný, a naopak vše „zakázané“ je hned hodné pozornosti, dokonalé, objevné. Ovšem takový přístup nemůže být měřítkem umění. Jednak proto, že časem se mění i rozvrstvení a na tzv. oficiální umění a neplatí rovnítka státem přijímané jako špatné a nekvalitní, a jednak proto, že je nutné kritické zhodnocení nonkonformního umění a odlišných trvalých hodnot, které posunují vývoj umění, od módních a komerčních tendencí. Jedině dialektickým zhodnocením protikladných uměleckých tendencí si můžeme vytvořit správná hodnotící měřítka.

Všichni umělci dobovému schematismu nepodlehli. Byli to převážně ti tvůrci, kteří i v minulosti navázali na české realistické tradice a vyšli z hodnot sociálního umění, neklasicistních, impresivně – koloristických a expresivně – figurativních přístupů umění první poloviny 20. století. Z jihočeských figuralistů můžeme jmenovat alespoň T. Pchálka, J. Pešťáka, O. Matouška, J. Kojana.

V polovině 50. let vyvstala nutnost přehodnotit stávající situaci. Znovu se diskutuje pojem socialistický realismus a dochází k jeho postupnému rozšiřování až je díky výstavám Zakladatelé moderního umění (1957) a Umění bojující (1959) nově zhodnocena úloha meziválečné avantgardy a zapojena do kontextu socialistického umění.

Také světová výstava Expo 58 v Bruselu, kde Československo sklízí velké úspěchy, a s ní souběžná výstava 50 let moderního umění dala některým jihočeským umělcům potřebné impulsy.

Změna stavu se v celém českém umění, jižní Čechy nevyjímaje odrazila i v opětovné skupinové aktivitě, vše však v rámci SČVU. Vznikají skupiny Říjen, Trasa, Máj, M 57, UB 12, skupina 58. V roce 1965 zakládají T. Pchálek, O. Matoušek, K. Štěch, F. Mrázek a A. Träger tvůrčí skupinu JIH.

Figurální umění, které má na jihu Čech bohatou tradici, bylo od poloviny 60. let aktualizováno vlnou tzv. nové figurace. Pozornost je obrácena na současného člověka. Postavy lidí, prožívající všední i dramatické příhody, se pohybují většinou v indiferentním prostředí. Formálně je patrný vliv strukturální malby i expresivních tendencí minulosti. Z Jihočechů jmenujme např. M. Cicvářka. Z celorepublikové tvorby se objevují v obrazech Jiřího Načeradského a Jiřího Sopka prvky nové figurace a pop – artu.

V tomto období však mnohdy došlo k druhému extrému, na pranýři hanby se ocitlo umění a některá díla padesátých let byla zničena. Přesto vznikaly skupiny výtvarníků orientujících se na realistický výraz, které se snažily o jeho znovunavrácení na výtvarnou scénu.

Šedesátá léta se uzavřela dramatickou politickou krizí let 1968 – 1969, v nichž doznělo údobí činnorodého hledání.

Sedmdesátá a osmdesátá léta vstoupila do historie jako období konsolidačního procesu a upevňování socialismu, ale také jako doba, kdy byrokratický přístup omezil tvůrčího ducha a podnikavost, což vedlo ke stagnaci ve všech oblastech života společnosti.

Celý proces se negativně odrazil i v oblasti umělecké. Opět začalo třídění na „oficiální“ umění a umění nevhodné pro socialistickou společnost a zanikla možnost veřejné diskuse, kritiky a konfrontace názorů ve výstavních síních. Hodnocení moderního umění se omezilo pouze na první polovinu 20. století. Určitý vliv na jihočeské figuralisty měl expresivně figurativní program skupiny 7 v říjnu a skupiny 42, jež byl povoleným vrcholem pro moderní socialistické umění.

V sedmdesátých a osmdesátých letech vystoupila na Jihočeskou výtvarnou scénu generace umělců narozených ve 40. a počátkem 50. let. Je to generace, která podstatně ovlivnila podobu výtvarné tvorby následujících let v jihočeském regionu.

Jsou to většinou odchovanci profesorů K. Součka, A. Paderlíka, J. Smetany, F. Jiroudka a A. Fišárka.

Výrazná je aktualizace figurální malby, která začala již, „novou figurací“ a měla zachytit člověka v celé složitosti člověka. Neděje se tak ovšem důrazem na epičnost obrazového děje, ale pomocí vyjádření vnitřních vztahů a citového světa postav odrážejících se nebo tušených v sugestivní mimice tváří a emotivních gestech. K vystižení tohoto obsahu zvolili mladí výtvarníci expresivní kresebné formy, bohatou barevnou strukturu prolínání rovin a úhlů pohledu, vypuštění všech nepodstatných detailů. Silným expresivním akcentem jsou nabitý obrazy Jiřího Řeřichy. Výrazné, strukturální nánosy barevné hmoty vytvářejí na ploše obrazu siluety lidských postav a předmětů. Z celé plochy obrazu pak vyzařuje bohatý kolorismus, především v intenzitě a v prudkých kontrastech barev. Se smyslem pro barvu i se smyslem pro plastičnost se u Jiřího Řeřichy spojuje záliba v husté malířské hmotě. Výtvarnou podobou těchto jeho „setkání se životem“ je vždy nějaká figurální kompozice. Nejde o portréty, a proto je rozlišení figur jen velmi letmé a povrchní. O koho vlastně jde, tu není důležité. Nejsou tu také zachyceny jen tak náhodné příběhy či líbivé momenty, nýbrž svým způsobem základní, modelové situace, určité a závažné chvíle, s nimiž se ve svém životě tak či onak setkal, k nimž se dal sám podnět, v nichž studoval i jimž pouze přihlížel.

Další z mladých nastupujících výtvarníků té doby je žák profesora Arnošta Paderlíka na pražské Akademii Jiří Ptáček. Ptáček usiluje o zkratku, v níž hlavními komponenty jsou jemně odstíněné barevné plochy, náznaková čára a střídavě nasazená pasta. V jeho obrazech se setkáváme s krajinou. Hledáme zde tvarovou mnohoznačnost a dospíváme ke kompoziční jednotě v objektech, v nichž podle zákona přírody slučuje momenty organického růstu s lidskou postavou – výtvarným synonymem mnohoznačnosti projevů života přírody a její existence.

Také Miroslav Konrád, Eva Prokopcová a Roman Kubička se ve své tvorbě z větší části věnují problémům figurace, zamýšlejí se nad postavením člověka a nad pocity mladé generace.

Z generace dříve narozených umělců v té době usilovně tvoří malíř Theodor Pchálek. Vytváří figurální kompozice prostých lidí zachycených ve chvílích odpočinku, v klidu po práci, v intimní samotě rozjímání a snění, provedené ve strohém, barevně utlumeném expresivním stylu.

Určitě by bylo dobré připomenout i pár výtvarníků z řad celorepublikové provenience. Jmenujme např. malíře Tomáše Kofla, Antonína Kroču. V obrazech těchto dvou malířů jsou civilní typy dnešních lidí podány jednoduchými, přesto však působivými prostředky. Malíři využívají výrazných expresivních prvků. Charakteristický je také uvolněný rukopis a jasný barevný kolorit.

Michal Rittstein nepředkládá divákovi pouhé prvky technicko – průmyslové civilizace, ale integruje je nejprůbojnějšími moderními výtvarnými hledisky. Vyjádření tlaku, kterým moderní civilizace působí na individuální vědomí, je tak sugestivní, že autorovi nejde ani o pouhé podání sociálně psychické skutečnosti, ani o samotné umění. Obraz se vztahuje, jak k životu, tak k umění. To vytváří napětí v samotné existenci formy.

Dramatická režie koloritu obrazů Vladimíra Kokolji není jen formálním komponentem obrazu, ale velmi aktivně a působivě spoluvytváří obsah. Prchavé figurální tvary, podané v monochromatických barevných odstínech, vyplňují otevřený prostor. Spolu s expresivní, náznakově pojatou kresbou vytváří osobitý, úderný a vyhrocený výraz.

3.1 THEODOR PCHÁLEK

Narodil se 7. prosince 1904 v Pavlovicích. V letech 1924 – 1929 studium na Akademii výtvarných umění v Praze. Roku 1928 na studijním pobytu v Paříži. V roce 1938 se trvale usazuje v Českých Budějovicích. Roku 1965 spoluzakladatel tvůrčí skupiny JIH. Zemřel v roce 1989.

Životní osudy Theodora Pchálka jsou dosti charakteristické pro umělce tvořícího mimo hlavní kulturní centrum země. Výtvarné umění mu obživu poskytovalo jen zprostředkovaně v občanském zaměstnání výtvarného pedagoga.

Soustavná a soustředěná práce mu byla značně ztížena. Obtížnost situace ještě umocňovalo téměř výhradní zaměření na malbu figurální v jihočeském prostředí, které si tak značně oblíbilo krajinomalbu. Tento kout české země působí zřejmě do té míry silným, až fascinujícím vlivem na malíře a diváky, že zde byla do nedávna naprosto převažujícím žánrem. Svědčí o Pchálkově houževnatosti a nadosobní síle talentu, že rezignoval a přes všechny překážky ve své tvorbě pokračoval.

Pchálkovo figuralistické zaměření našlo účinnou podporu, jež při studiu na Pražské Akademii v atelieru Jakuba Obrovského. Užitečný byl solidní technický základ, kterého se mu zde dostalo. Některé příbuznosti námětové jsou zpravidla vnějšího rázu, neboť životní zkušenosti vedly mladého malíře k úplně jinému vyjadřování, drsnějšímu, ba někdy přímo nelibivému.

Z těžkého života a napjaté atmosféry třicátých let minulého století, v čase společenských i hospodářských krizí s otřesnými následky vznikají obrazy a kresby s tematikou, jež jsme zvyklí označovat jako sociální, které míří dále a podržují si nadčasovou platnost. Pchálek většinou zachycuje postavy z chudého a bedného prostředí, existence vysunuté na okraj společnosti, nevšimáné a opomíjené, často ve svém údělu osamocené. Postavy jeho pastevců a cikánů nejsou idealizovány, ale viděny s věcnou účastí. Pchálkovo vidění se přitom povznáší nad pouhý reportážní záznam a žánrovitost a dosahuje často i v drobných pracích jisté monumentality.

Tragické události válečných katastrof nezůstaly samozřejmě bez vlivu na malířovo dílo. Leckteré obrazy působí až nezvykle dramaticky, což umožňuje i časté užívání technik tempéry a kvaše, jejichž drsnější a neefektivní faktura poskytuje adekvátnější možnosti vyjádření. Koncem čtyřicátých let se tematika rozšiřuje o pracovní náměty, které však projdou později zvláštním vývojem.

Už v samých počátcích, i za války a pak stále častěji se objevují motivy ležících nebo spících lidí, postav mužů a hlavně žen schoulených v sobě ztrnulých v tichém smutku či zamyšlení. Příznačný výběr námětů, jež se táhnou jako červená nit celým dílem a vyvolávající dojem téměř obsedantní představy, je jedním z nejzajímavějších a nejpřitažlivějších znaků Pchálkovy tvorby.

Samo výtvarné podání leckdy naznačuje pojetí tvaru v hranicích hmotnosti a snahu je překonat. Robustní tvary, zjednodušené a často omezené na rudimentální objemy, jakoby se ani nevešly do plochy vymezené obrazovým rámem. Vyhrazený prostor je jim těsný, narážející na okraje, jež je téměř nestačí udržet. Lapidární, výrazná linie, objímající různé modelované formy, sugeruje dynamické prostorové rozpětí i ve stavu klidu. Projevuje se tak zesílené směřování k přísnému obrazovému řádu, k pevnému, až geometricky cítěnému tvaru. Robustní, až drsný primitivismus, zájem sociální skutečnosti městského a venkovského života, monumentalizace všedního života a věcí a jejich posun do obecně lidské roviny, sbližují Pchálka s některými názory a postupy kubismu a hlavně frankoflámského expresionismu.

Theodoru Pchálkovi přineslo více vnější slávy jeho veřejné působení než lepší část jeho umělecké tvorby. Ta zůstává na okraji zájmu, ale přesto vážná a nezanedbatelná, s nárokem na pevné místo v dějinách jihočeského umění.

(RULÍŠEK H., THEODOR PCHÁLEK – OBRAZY A KRESBY – AJG 1989)

Narodil se 30. srpna 1910 v Nezdicích na Šumavě. Pracoval nejdříve jako zaměstnanec poštovního úřadu, potom spořitelny. Od poloviny třicátých let se stýkal s malíři Aloisem Moravcem, Bohumilem Ullrychem, Václavem Polívkou aj. Často navštěvoval výstavy výtvarného umění jak v jižních Čechách tak v Praze. Od r. 1938 se plně věnoval umělecké práci. Od roku 1939 byl členem SJV, od roku 1940 též Jednoty umělců výtvarných v Praze. Od roku 1990 členem Unie výtvarných umělců. Zemřel v roce 2003.

V době kdy vrcholilo expresionistické hnutí, se narodil Jihočeský malíř Jan Pešťák. Původ v chudém prostředí šumavské vesnice mu cestu k umění nijak neulehčoval. Zděděná pracovitost a až tvrdošijná houževnatost, podmanivá krása šumavské přírody a též poutní mariánský chrám v nedalekém Strašíně. Barokní oltáře, gotická socha Madony s Ježíškem působily silně na citlivou duši vnímavého chlapce.

Cenné rady a podněty mu poskytl v třicátých letech, kdy už sám intenzivně kreslil a maloval, jeho umělečtí přátelé a známí, se kterými chodíval i za motivem – Alois Moravec, Jan Kojan, Karel Štěch. Mnoho získal navštěvováním pražských výstav. Byl přemlouván, aby vstoupil na Akademii výtvarných umění, ale on odmítl. A tak nakonec studoval po válce jeden rok soukromě u profesora Obrovského.

Brzy si našel své náměty, jimž zůstal věrný po celý život. Krajina, lidé v ní, lidská práce, portrét, zátiší. Jeho ranější figurální práce mají silný sociální podtext. Lidé Pešťákových obrazů nevystupují do popředí, splývají se svým prostředím, krajinou i předměty, v jednotlivém celku. Tomuto napomáhají i čistě formální prostředky, jako tmavý, zemitý kolorit s převahou hnědé a zelené barvy a jen se záblesky pestřejších tónů. Způsob vedení štětce i hledání tvaru několika tahy, spíše jen napovídajícími, vyhýbající se kontuře, považované se Cézannem za nepřirozenou a všechno navzájem příliš oddělující.

Během dlouhých desetiletí se Pešťákovy vyjadřování různě proměňovalo, ale díky naznačeným konstantám bylo vždy autorsky určité, i když malíř často své obrazy nesignoval. Do konce čtyřicátých let dosáhla jeho práce dobré úrovně. Padesátá léta znamenala určitý pokles, z části vysvětlitelný vnějším tlakem. Přesto se dají zjistit pozitiva – prosvětlení palety a zvýšený zájem o dětské motivy. Rukopis je však utaženější, zobrazení konvenčnější. Poučení na tvorbu impresionistů, postimpresionistů i některých expresionistů hrálo v umělecké formaci Pešťákově větší úlohu, než bychom usuzovali podle jeho vnějších osudů. Konec 50. let a následující desetiletí přináší novou kvalitu. Bohatší a nové koloristické zkušenosti spěje k tvarovému oproštění s větším zdůrazněním konstruktivní vůle. Barevnost je vzdušnější, křehčí až nabývá jakési mlhavosti, transparentnosti.

Sedmdesátá léta neznamenají nějaký předěl jako u jiných autorů. Rozvíjí dále svůj osobní styl. Pešťákovy projevy se stávají ještě vzdušnější, křehčí, vyznačují se měkkostí podání. Tvar není rozdroben atmosférou, barva si stále zachovává hmotnost a prostorotvornou funkci. Prostor je budován harmonizací barev, gradací světla a stínů spíše než liniemi a obrysy. Toto rozostření obrysů naznačuje i hlubší významy – vzájemné propojení jednotlivostí s prostředím, sepětí člověka a země, bytosti a věcí.

Malíř vyjadřuje čistě vizuálními prostředky to, co moderní filozof nazval „prostorovostí lidského bytí“, že člověk je určen svým vztahem k nějakému prostoru, v němž se může rozvinout tím, že jej vytváří a kolem sebe rozevírá.

Narodil se 1. října 1927 v Písku. Autodidakt. V roce 1959 byl přijat za člena Svazu jihočeských výtvarných umělců. Od roku 1995 je členem vídeňské skupiny Gesellschaft bildender Kunstler Österreichs – Kunstlerhaus

Cicvárkův první kontakt s výtvarným uměním se dostavil při studiu na píseckém reálném gymnasiu. Působil tam tehdy profesor Jaroslav Divíšek, který studentům zpřístupňoval první základní poznatky o moderním umění, respektive umění vůbec. To byla teorie. Praxe následovala záhy. V roce 1943 navštívil Miloslav Cicvárek v Praze výstavu Skupiny 42, jež zahajovala podzimní sezónu v Topičově salónu. Přehlídka představila skupinu v jejích záměrech a poetice se všemi charakteristickými znaky a základními díly. Miloslav Cicvárek jí byl fascinován. První, vážně myšlené malířské pokusy, se tehdy objevují na počátku padesátých let. Jsou to povětšinou krajinářské motivy, mající ale již ve svém kompozičním schématu neokázalou jednoduchost motivů. Umění bylo v té době vystaveno tlaku vulgárních koncepcí primitivního aspektivního realismu, provozovaného jako jedině možný nástroj a systém. I když Miloslav Cicvárek je autodidakt, přesto lze i jeho zapojit do generační vrstvy, která také nastupovala na tehdejší jeviště české výtvarné scény. Ti se snažili najít způsob k překonání jednostranně působícího umění, nedrželi se přesně stanovených šablon a dogmat. A mezi hesla této generace se zapisují dva pojmy: poezie a výtvarnost. V tom, jako by se naplňovala dvojí stránka umělecké specifičnosti této doby: specifičnost umělecké senzibility lomené humanismem, pocitem vnitřní svobody, osvobození ducha, a specifičnost díla, smysl pro materiál, lhostejno zda v klasických nebo neklasických výtvarných projevech. Se vši vážností vstoupil na uměleckou scénu koncem padesátých let. V situaci, kdy v českém umění docházelo k určitému uvolnění. Již v roce 1955 se začínají v tomto prostředí formovat první tvůrčí skupiny, které ve velké většině zahrnují ve svém středu umělce nastupující generace, končící studium na výtvarných školách v první polovině padesátých let. Tehdejší umění v desítkách jmen i děl hledalo a pozvolna také začalo nacházet návaznost na tradice českého předválečného umění, v několika případech pokračovalo v nástupu započatém v roce 1945. Samotná tvorba vytváří širokou vlnu vlastního chápání výtvarného projevu, který do značné míry sleduje nové cesty uprostřed skutečnosti světa, věcí a života. Větší množství umělců tohoto období se etabluje v postupu, který spočívá v přeměně vzhledu, přírodní či předmětné předlohy v obraz. Do této široké plejády malířů se zařazuje i Miloslav Cicvárek. Jeho malba vychází od samého začátku ze zásady tektonického, rytmického učlenění obrazového celku a směřuje ke klidu, rovnováze – ke statickému výslednému efektu. Začal malovat scény z každodenního života, z kterých je na první pohled patrná snaha o vyjádření prostých lidských dějů a vztahů. Nešlo mu jenom o věcné zobrazení postav a jejich prostředí, ale především o výraz vlastního citového prožitku.

Charakter Cicvárkovy tvorby z konce padesátých a počátkem šedesátých let lze charakterizovat, s ohledem na jeho další vývoj, jako polohu, založenou na dvou klasických filosofických principech, platných analogicky i v umění. Na konkrétním racionalismu a na konkrétní smyslnosti. Obě tyto veličiny se mu staly do další cesty póly, mezi kterými se pohyboval jeho další vývoj. Je pochopitelné, že šlo o proces, který probíhal vždy na nové, neopakovatelné rovině, a který byl determinován střídavým příklonem k jedné nebo druhé koncepci, případně i úsilím o překonání jejich protikladnosti.

Na konci šedesátých let začínají vznikat v ateliéru Miloslava Cicvářky obrazy, kde se objevují siluety lidských postav ve svém základním obrysovém kánonu. Pokusy o překročení možností daných dvojrozměrným obrazem jej vedou k vytvoření obrazů – objektů. Lidské postavy jsou vyřízle do plochy podkladové desky; pomocí tohoto navrstvení jednotlivých plánů se prohlubuje a zmnožuje prostor a násobí i účinek formy. Někdy je plocha děje (obrazu) ohraničena rámem, jindy svobodně svými plány přesahuje mimo klasicky chápaný rámec. Stejnou anatomii funkce jako tvar tu získává i barva, která přechází v plochách z jedné vrstvy na druhou, kladená v ostrých a živých kontrastech.

Svými figurálními kompozicemi, vznikajícími na konci šedesátých a počátkem sedmdesátých let, se Miloslav Cicvářek vřazuje do širokého proudu „nové figurace“, která ovládla část tehdejší umělecké scény. S odstupem doby lez říci, že jej již figurální téma neopustí.

Po roce 1980 podruhé navštívil Paříž. Kolem roku 1981 začal vznikat cyklus obrazů, jejichž námětem se stalo město nad Seinou, podmaňující si snad každého návštěvníka. Obrazy, které vznikly na základě autorových zážitků, mají vlastně dvě etapy svého vzniku. Za prvé je to fotografický záznam skutečnosti.

Pak je tu druhá etapa; malíř přenese tento zachycený okamžik na plochu plátna. Dojde ke spojení abstraktního s konkrétním, časového s aktuálním, historického s civilizačním a přírodním, informální s geometrickým v nový obrazový celek.

Cicvářkův erotický akcent se naplno uplatňuje v obrazech tzv. Červeného cyklu. Jejich kompozičně – obsahové schéma je postaveno na erotičnosti. Z tohoto pohledu a měřítka se tyto obrazy musí brát a chápat jako struktura, jež ovšem není zcela nezávislá; závisí jak na své genezi i na funkci.

V letech 1990 – 1993, tak trochu v návaznosti, trochu v paralele s Červeným cyklem, se objevují obrazy pojmenované autorem, jednotlivým názvem Malíř a model. Jestliže v Červeném cyklu se jedná o vyobrazení zvětšených detailů povětšinou ženských tváří, zde je malíř zaujat krásou ženského těla. I zde se objevuje červená barva, ne však v takovém rozsahu a intenzitě. Její agresivitu tlumí různé odstíny modré, některé partie se „skrývají“ pod neutrální šedí. Vedle nahých ženských postav se objeví i tělo muže, pojednané v mírné karikaturní póze.

V posledních letech vzniká v Cicvářkově ateliéru cyklus olejomalb, nazvaný Šedá v šedé. Jedná se o figurální kompozice, hlavními osobami na ploše jsou ženy, respektive jejich akty. Již název cyklu Šedá v šedé upozorňuje na to, že vše se odehrává vlastně v intencích monochromních odstínů šedé barvy. Pojetí barvy na těchto obrazech není odvozeno z optických kvalit předmětné reálnosti. Barva tu přichází zevnitř. Barevné plochy jsou kladený na plochu plátna jako procítěná a prožitá kvalita. Estetika a symbolika barvy se posunují hlouběji do neznáma, mimo metodu a teorii.

Rukopis obrazu z cyklu Šedá v šedé se zklidnil, jejich barevnost zestručněla a ustálila se v neutrálních tóninách šedí. Samotné téma nabylo na jedné straně na symboličnosti, ale na druhé straně tvar až na hranici abstraktního obrazu. Jakoby se vracel na začátek vlastní cesty, do poloviny šedesátých let, kdy jeho geometrické „pocty kruhu“ prosycuje výrazná meditativní nota, směřování k hloubce, tichu, k uměřenému vyvážení, k vážnosti, klidu a reflexe.

Není to obrat v autorově tvorbě, je to jen postupné dospívání. Snad se tu maličko vzepřel bezpečí dosažených jistot a zformoval svou autorskou totožnost na poněkud jiných autonomních základech. Bude jistě zajímavé, kam se bude další Cicvářkova cesta v budoucnu ubírat.

3.4 MIROSLAV KONRÁD

Narodil se 17. června 1945 v Českých Budějovicích, v roce 1969 podniká studijní cestu do Paříže na pozvání Jeana Bazaina.

1970 – 1976 studia na Akademii výtvarných umění v Praze u profesora Jana Smetany.

V současné době se věnuje volné tvorbě a prezentaci své práce.

Miroslav Konrád vstoupil na českou výtvarnou scénu začátkem druhé poloviny sedmdesátých let jako nadaný kolorista, se zaměřením na figurální tematiku. V roce 1969 se poprvé dostal do Francie. Francie byla a stále je jedním z inspirujících katalyzátorů počátků Konrádovy tvorby, za ten druhý pak můžeme považovat osobu jeho profesora na Akademii výtvarných umění v Praze, kde studoval v letech 1970 – 1976. Tou osobností, která se silně podepsala na jeho tehdejší a nakonec i budoucím malířském projevu, byl profesor Jan Smetana.

Miroslav Konrád zpodobuje na svých plátnech s ironickým úšklebkem lidi „dneška“, lidi kteří nežijí, leč se pouze vyskytují, život pouze podstupují. Zachycuje člověka ve skutečnosti pohlcené jazykem, ve skutečnosti srostlé s dobou.

Jeho obrazy vznikají od počátku devadesátých let, mají často filosofický podtext; daly by se také nazvat výtvarným zájmem o lidských vlastnostech a údelech, o postavení člověka v lidské společnosti. V tvorbě Miroslava Konráda se vlastně již od samého začátku otevírá problém plurality lidské osobnosti, mnohohrstevnosti lidského vědomí, vůle, spontaneity a trpkosti, problematiky žitého času, problematiky světa kolem nás.

Vyškolen v tradici moderny, umění výtvarné formy, šel na svém začátku dál cestou malby. Brzy však pocítil potřebu radikální změny, zásahu do koncepce moderny; potřebu „rozbití“ obrazu. Ruší obrazovou formu a dosahuje „vzorcovou“ figuru, jako nástroj ozřejmění současného světa. Konrádovy figury vstupují do prostoru barevných kontrastů ve věčné, poněkud destruované podobě. Jejich hlavním tvarem se stává gesto. Figura se stává tématem. Je zobrazením člověka, zachycením jeho tělesné činnosti. A je také zároveň duchovním gestem, poukazem tělesnosti.

Jednou ze základních ekvivalentů Konrádovy tvorby je otázka prostorové vazby na lidskou postavu. V každém jednotlivém obrazovém zpracování je objevení se lidského aspektu jakýmsi vpádem hmotného živlu do imaginárního, prostorového prázdna. Umístění figur na ploše plátna v poněkud chaotickém seskupení, vytváří někdy dojem ztracenosti. Vždy je ale nakonec sugerován dojem monumentu, sebestřednosti. Jakoby se na okamžik zastavila nepřetržitá série dynamických akcí výseku životní reality. Úmyslná deformace tělesných tvarů, vidíme pouze animálně traktované části těla, vede k důrazu na drobný fragment materiálního, předmětného světa, který funguje jako jistota nezkreslené existence. Svou prostotou stojí mimo oblast masové komunikace a manipulace a jsou často i předmětem projekce osobních zážitků. Jejich sdělnost ovšem zůstává ohraničená a přístupná více v odkazu na hodnotu komunikace, než na dešifraci jeho konkrétních odkazů. Obrazy Miroslava Konráda jsou procesem dlouholetého procesu zrání, v němž krystalizuje zpodobení člověka v přitažlivosti pro „určitou živočišnost“.

Výraznou a nepřehlédnutelnou úlohu hraje barva. V Konrádově barevné škále bychom mohli najít určitou paralelu k přírodě. Nemaluje v žádném případě dopad světla na jednotlivé objemy, ale „vybudovává“ figura a předmětné formy z barvy stejně, jako jsou v realitě tvořeny z rozmanitých hmot. Objemy jsou modelovány z barvy nereproduktivně, modulací barevných kvalit, ne světlem a stínem. Není zde viditelné ustupování do hloubky, pouze jakési prostorové napětí bez určitých distancí.

Skutečnost, že se tradiční pojetí figury objevuje ve fragmentární podobě, lze u Konráda chápat jako reziduum poetiky osmdesátých let, ale přítomnou dobu je přinejmenším stejně závažné, že se obraz pohybuje mezi vlastním zpracováním motivu a citací; tzv. mezi obrazem „posvátného“ a obrazem obrazu. Ikonografická pravidla navíc podléhají syntaktickým normám: obraz se pohybuje v rovině fragmentárního omezování nebo volného přiskupování figurativních prvků, které se jako ve skládance setkávají na jedné ploše. Plocha obrazu tak má v tomto případě funkci rámce omezujícího výtvarnou strukturu ve smyslu dekompozice nebo překročení okraje motivem. Kromě takové fragmentizace rozehrávající napětí mezi celkem a detailem.

Nelze obecnými úvahami přebíhat další vývojové děje Konrádovy tvorby. Avšak to, co prezentují díla, vzniklá v průběhu posledních let, má nepochybně svoji další perspektivu. Dosahuje sfér, v nichž animálnost erotiky přerůstá v symboliku života, někdy agresivní tužby, jindy jen snění o plnosti žití, o sahání si až na dno svých možností.

(TĚTIVA V., MIROSLAV KONRÁD, AJG 2005)

Závěr

Během této diplomové práce jsem se seznámil s vývojem jihočeské figurální malby 20. století. Bylo velmi zajímavé sledovat tento vývoj proto, že malba na jihu Čech vždy víceméně inklinovala ke ztvárnění krajiny, už jen proto bylo pro mě příjemné zjištění, že zde vyčnívá několik figuralistů, kteří významně zasáhli do uměleckého dění na jihu Čech. Několika z nich jsem věnoval pár posledních stránek této diplomové práce. Vždyť figurální malba tohoto regionu má dlouholetou tradici a hraje nezastupitelnou úlohu ve výtvarném umění Jihočeského kraje.

Seznam použité literatury

- DOBEŠOVÁ H.: ČESKÝ JIH 1990, SOUČASNÉ JIH. UMĚNÍ 1980 – 1990
- AJG 1990
- TĚTIVA V., ČESKÉ UMĚNÍ XX. STOLETÍ 1. DÍL, AJG 2003 – 2004
- TĚTIVA V., ČESKÉ UMĚNÍ 20. STOLETÍ, AJG 1986 – 1987
- TĚTIVA V., MILOSLAV CÍCVÁREK, AJG 2002
- TĚTIVA V., MIROSLAV KONRÁD, AJG 2005
- RULÍŠEK M., JAN PEŠŤÁK, AJG 1990
- RULÍŠEK M., THEODOR PCHÁLEK, AJG 1989
- TĚTIVA V., SKUTEČNOST A ILUZE, TENDENCE ČESKÉHO RADIKÁLNÍHO REALISMU, AJG 1993
- POCHÉ E., ENCYKLOPEDIE ČESKÉHO VÝTVARNÉHO UMĚNÍ, ACADEMIA PHA. 1975

Praktická část diplomové práce

Na praktické části diplomové práce jsem pracoval více jak dva roky. Zaměřil jsem se na postavení člověka v dnešním světě a v jeho přirozeném prostředí. Je zajímavé jak je toto prostředí na různých místech naší planety odlišné. Mnoho dnešních „moderních“ lidí, žijících v přetechnizovaném světě si ani neuvědomuje, že na této zemi existují místa, kde je životní prostor lidí velice zúžený. Lidé jsou odkázáni na každodenní tvrdou práci, která jim zajišťuje alespoň minimální životní úroveň. Někdy se o úrovni ani nedá hovořit, spíše jde o každodenní boj o přežití. Čas jakoby se zastavil, a my se vrátili o několik staletí zpátky do dob dávno minulých. Je až k nevíře, že někdo může v dnešní době takto žít. Vše je dáno i odlišností kultur a náboženství. Právě jiné kultury a silná náboženská vyznání, která mají velký vliv na postavení dnešního člověka ve světě, mě zaujali natolik, že jsem se právě na toto téma rozhodl zpracovat svou praktickou část diplomové práce. Proto jsem zvolil náměty, které o tomto problému vypovídají.

Na první pohled se může zdát, že obrazy spolu nikterak nesouvisejí, ale opak je pravdou. Stále je na nich zobrazen člověk a nezáleží na tom jestli je křesťanem, muslimem nebo zda má bílou či černou barvu pleti. Je to stále lidská bytost, která prožívá každodenní radosti, zármutky a jiné pocity jako každý z nás.

První práce, které vznikaly (Beznaděj, Ladžvar, Tradice) jsem maloval v ryze realistické podobě. V tuto dobu se to zdálo jako nejlepší řešení jak co nejvěrněji zachytit konkrétní postavy v jejich přirozeném prostředí. Využil jsem světelné kompozice, kdy světlem ozářené postavy ostře kontrastují s tmavým pozadím a divák se tedy může plně soustředit na to co právě v tento okamžik prožívají. Postupem času jsem dospěl k názoru, že pokud chci něco konkrétního zachytit nemusím se omezovat jen na realistické ztvárnění. Začal jsem experimentovat. Předchozí světelné kompozice, kdy dominantní barvou byla černá některá z teplých tónů mě ujistili, že se mohu omezit na použití pouhých dvou odstínů barev. Díky tomu jsem došel až k jakési expresivní poloze. Jsem patřil obrazy s názvy Huamba, Evropa a Žebrácká Madona.

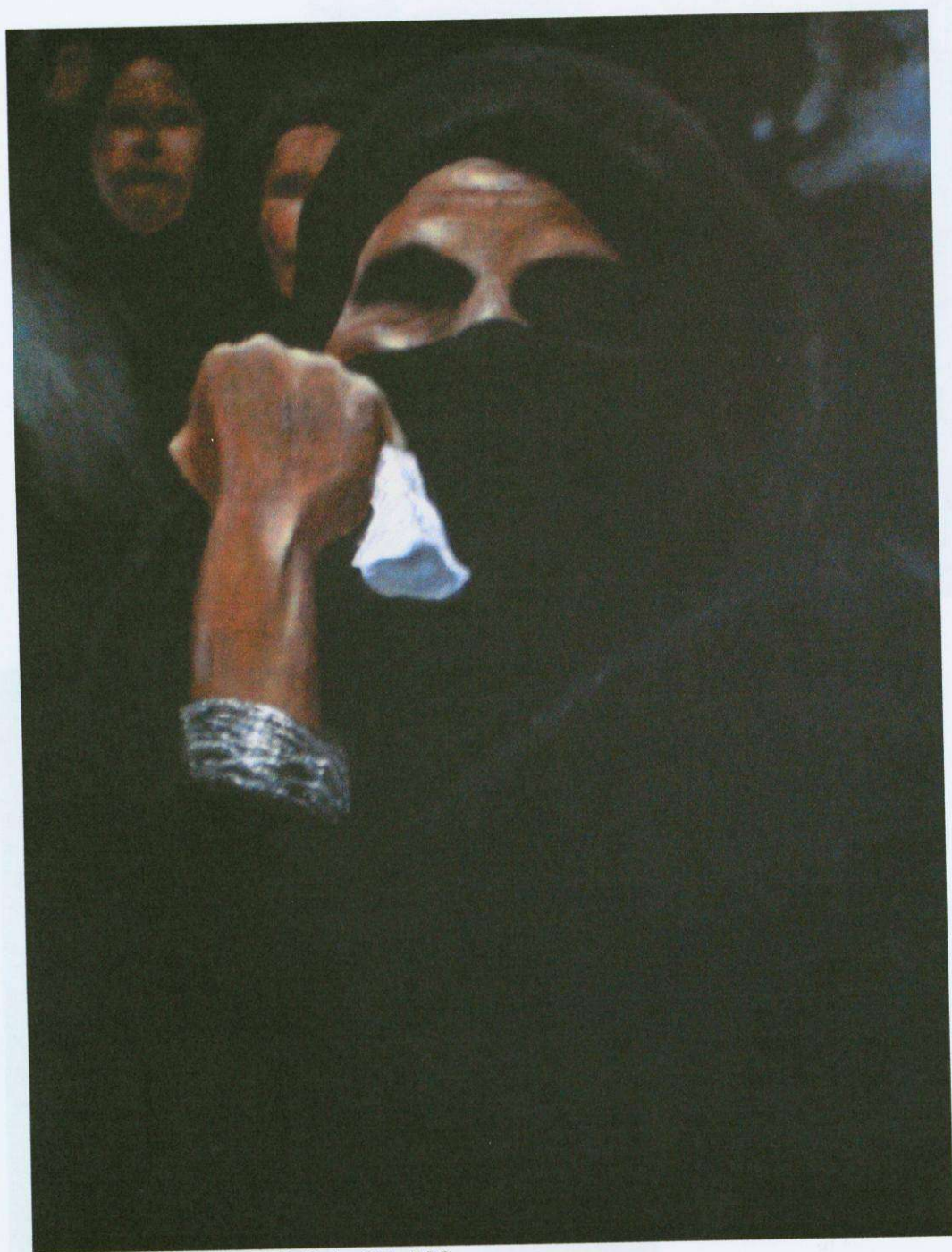
Po celou dobu práce jsem se snažil o to, aby v konečném výsledku obrazy spolu nějakým způsobem komunikovali. Obrazy Tradice a Evropa nemají na první pohled mnoho společného, avšak použitím dominantní oranžové barvy, která se objevuje v obou případech spolu najednou začínají obrazy komunikovat a jsou schopny spolu vytvořit jeden zajímavý celek. Stejně tak se mohou chovat další dva obrazy Beznaděj a Žebrácká Madona. Nespojuje je společný barevný tón, mají však společný motiv a tím je znázornění napřážené ruky. V obraze Beznaděj je ruka zatřata v pěst čímž dává najevo, že je vše ztraceno a nic nebude jako dříve. Oproti tomu Žebrácká Madona má dlaň rozevřenou a tak dává naději

na zlepšení životní situace. Obrazy spolu poukazují na různorodost našich osudů.

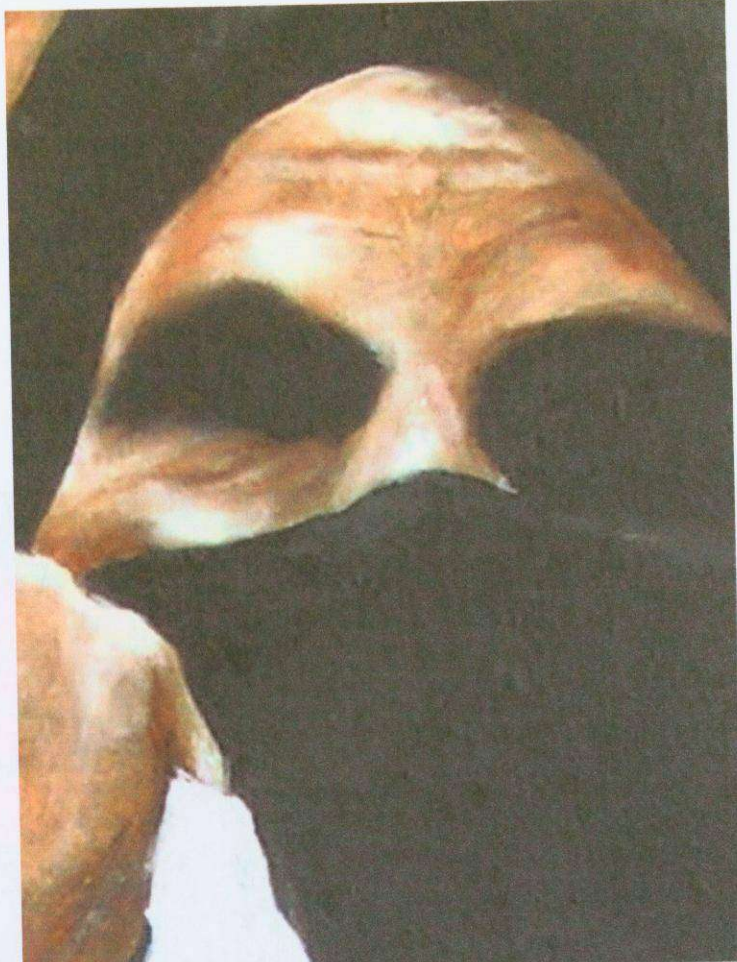
Tím, že jsem opustil realistickou podobu ztvárnění a dospěl až k jakési expresivní poloze jsem přesvědčen, že jsem jim tím dodal smysl i myšlenku, která nejlépe vystihuje člověka v jeho vlastním životním prostoru.

Vladimír Frajman

Fotodokumentace praktické části diplomové práce



BEZNADĚJ, 2005, olej/pl., 95x100



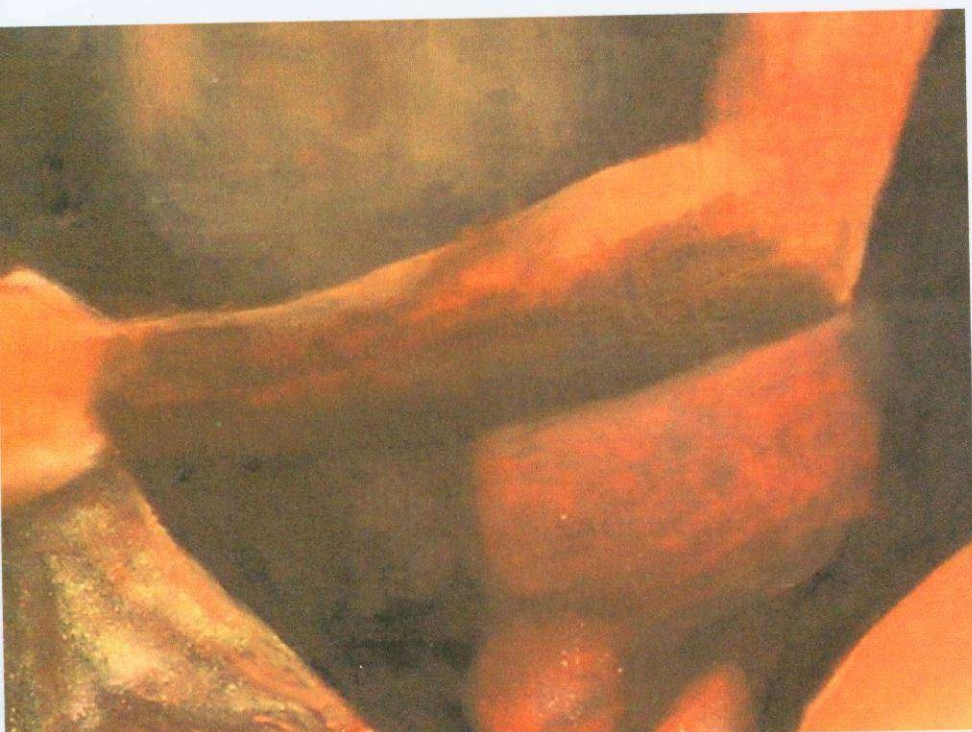
BEZNADEJ, 2005, olej/pl., 95x100 (detail)



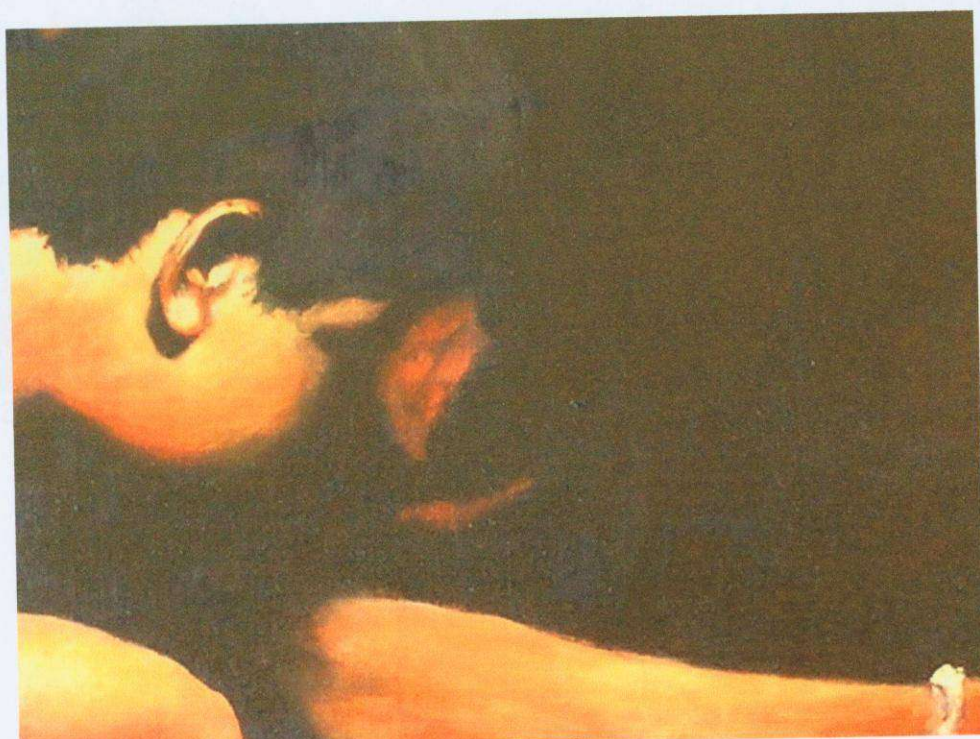
BEZNADEJ, 2005, olej/pl., 95x100 (detail)



TRADICE, 2005, olej/pl., 135x200



TRADICE, 2005, olej/pl., 135x200 (detail)



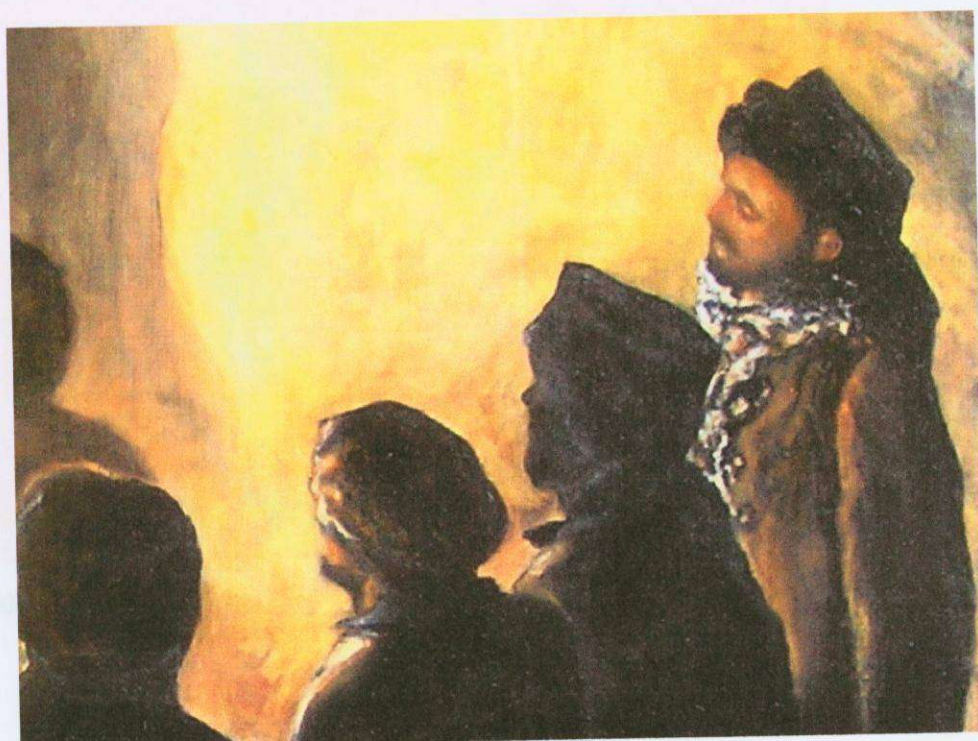
TRADICE, 2005, olej/pl., 135x200 (detail)



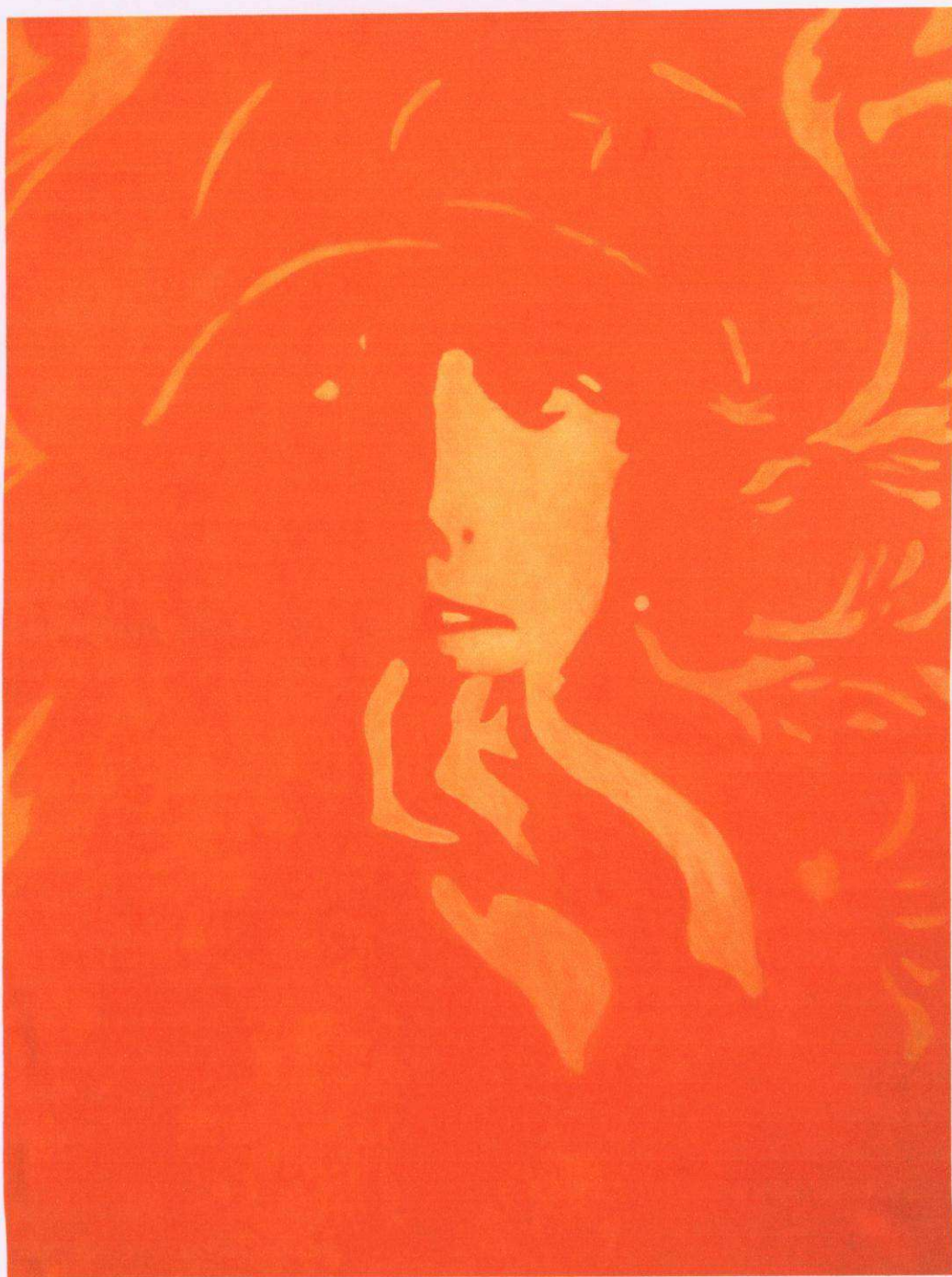
LADŽVAR, 2005, olej/pl., 130x200



LADŽVAR, 2005, olej/pl., 130x200 (detail)



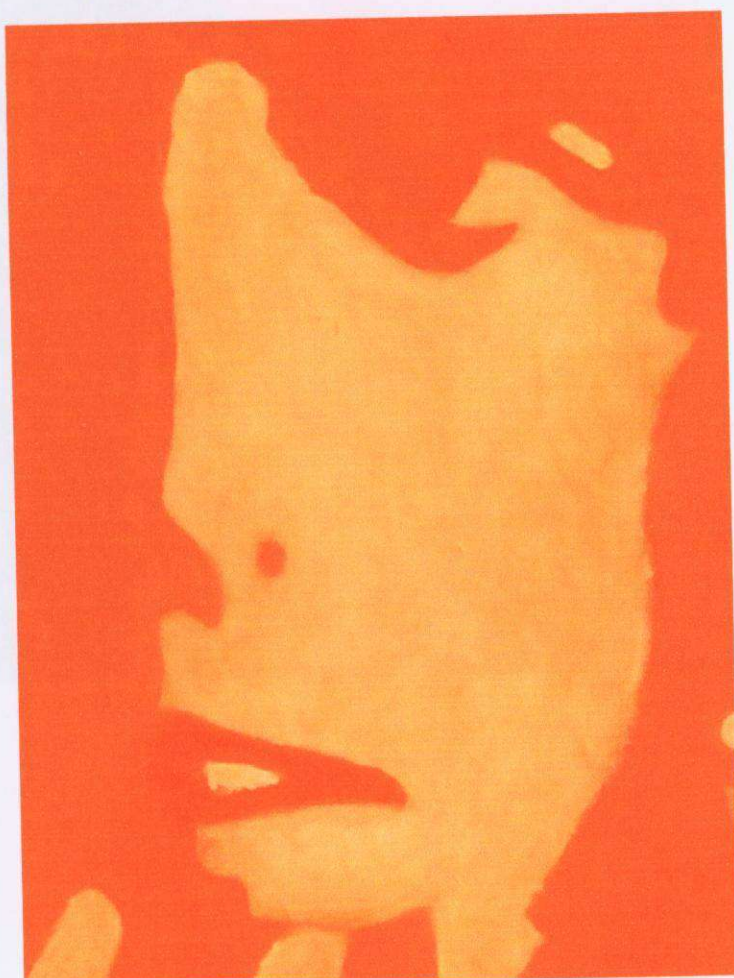
LADZVAR, 2005, olej/pl., 130x200 (detail)



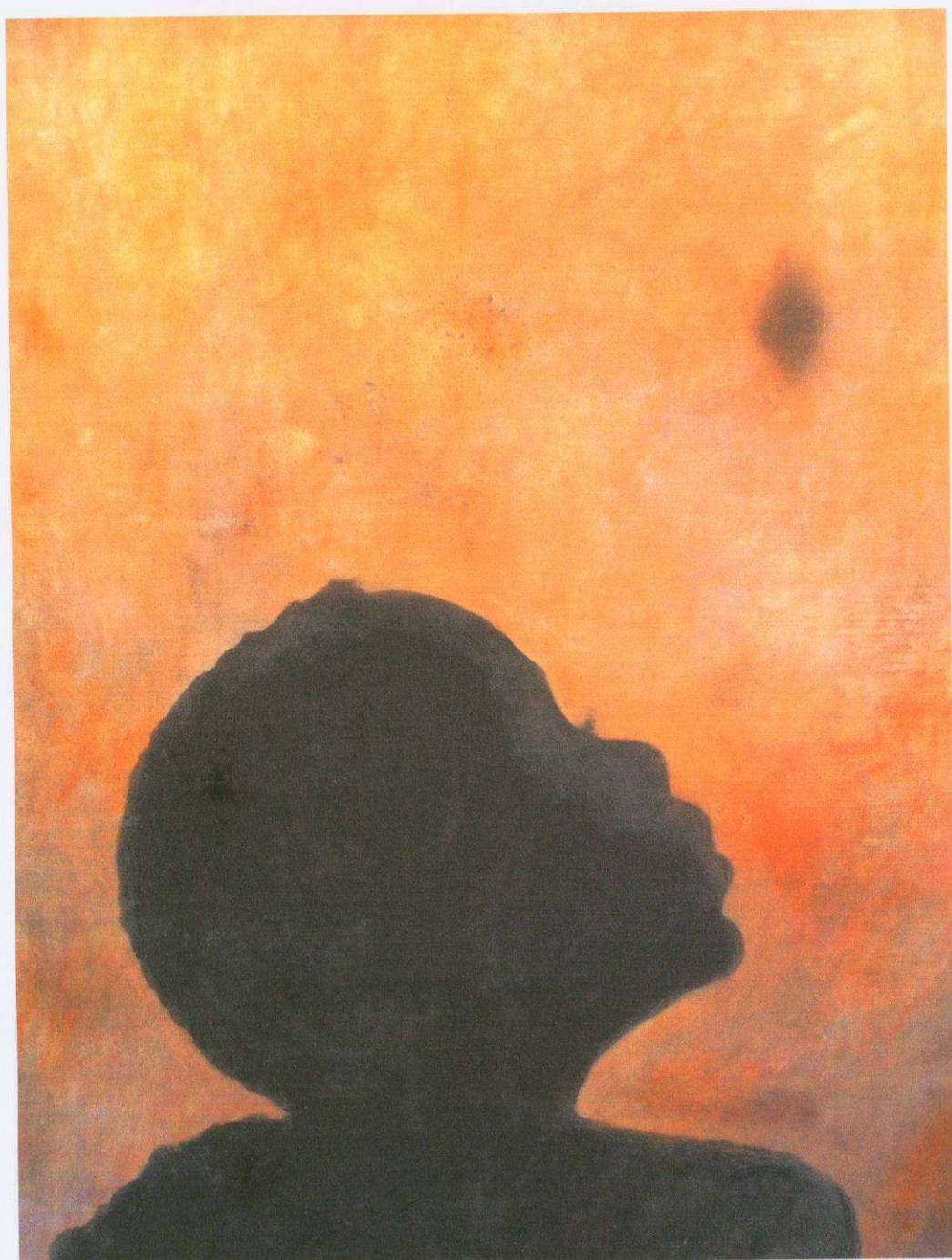
EVROPA, 2005, olej/pl., 100x130



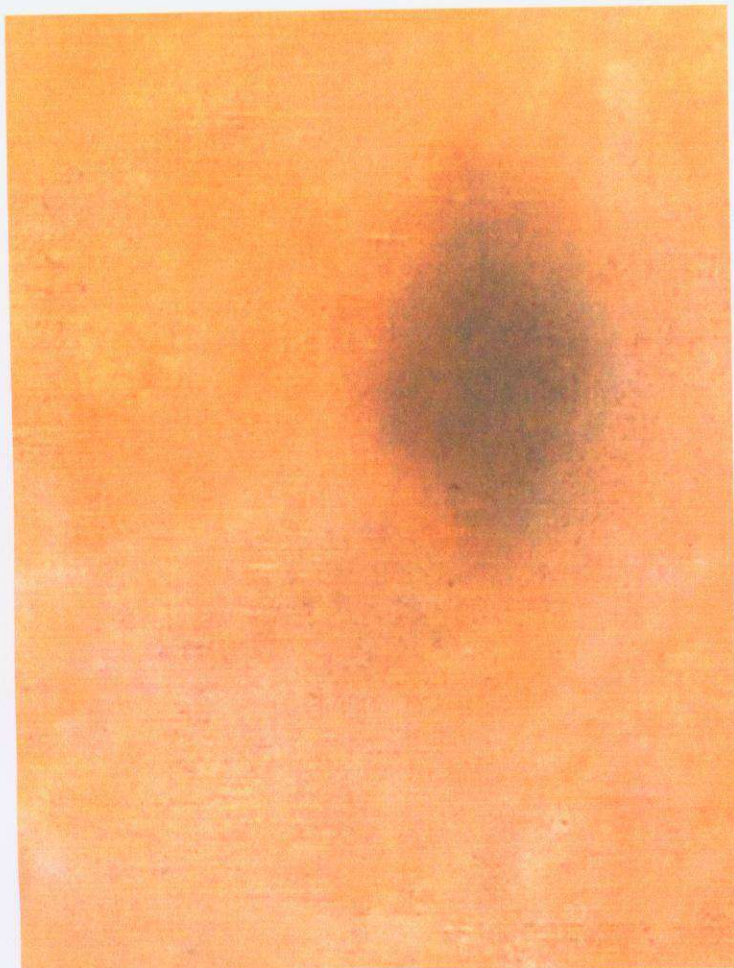
EVROPA, 2005, olej/pl., 100x130 (detail)



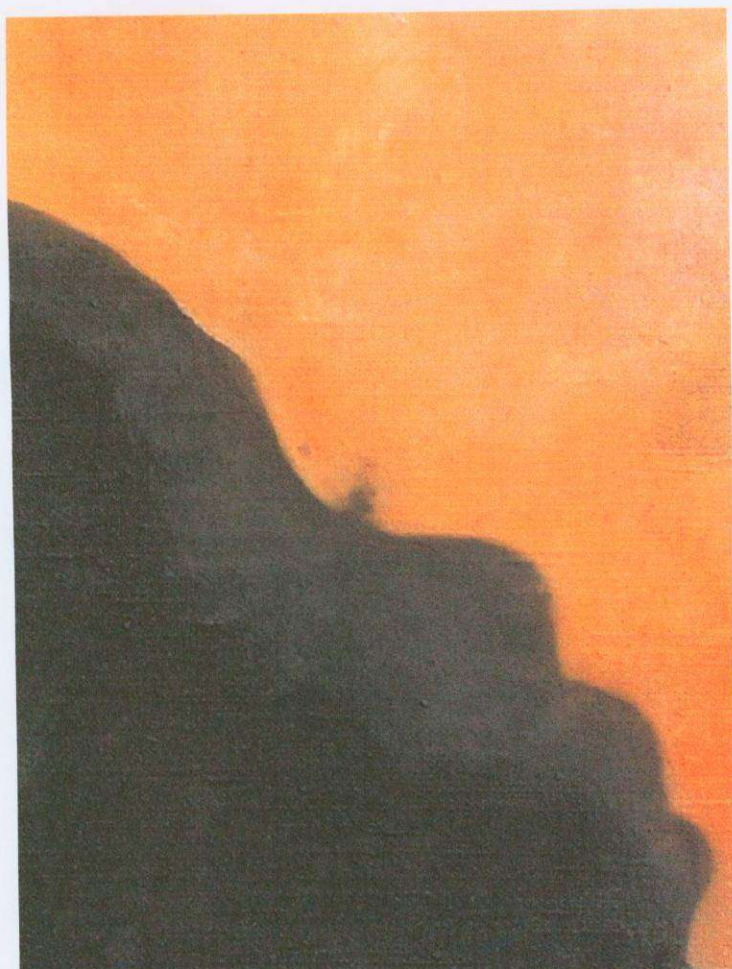
EVROPA, 2005, olej/pl., 100x130 (detail)



HUAMBA, 2005, olej/pl., 65x130



HUAMBA, 2005, olej/pl., 65x130 (detail)



HUAMBA, 2005, olej/pl., 65x130 (detail)