

**Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze**  
**Ústav pro dějiny umění**

Diplomová práce

Josef Šrejma

**Andrej Bělocvětov - Theakston 1923-1997**

Praha, 2009

vedoucí práce: prof. PhDr. Vojtěch Lahoda CSc.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

# ANDREJ BĚLOCVĚTOV – THEAKSTON

1923 – 1997 - Josef Šrejma

## 1. Úvod

Smyslem mé diplomové práce bylo přiblížit život a dílo malíře Andreje Bělocvětova a pokusit se vymezit jeho vývojová a stylová období v kontextu české a světové malby, přihlédnutím k 50. a 60. létům 20. století.

Můj výzkum se zaměřil na průzkum pozůstalosti A. Bělocvětova jak v soukromých sbírkách, především v majetku jeho druhé ženy Magdy Bernardové, tak pozůstalosti po fotografovi Josefu Sudkovi, jež se nachází z části v Národní galerii v Praze a zčásti v Ústavu dějin umění v Praze. Dále jsem vycházel z děl zastoupených v regionálních muzeích a galeriích po celé České republice. Dalším zdrojem poznatků se staly novinové články, recenze a výstavní katalogy. Jelikož je tento malíř v odborné literatuře velice málo zpracován, byl jsem odkázán především na vzpomínky pamětníků a rodinných příslušníků, jejichž výpovědi jsem se snažil doložit a ověřit písemnými prameny. K mé velké lítosti mi byla nápomocna pouze umělcova manželka Magda Bernardová. Ostatní pamětníci jako dcera Andrea Pilařová nebo psychiatr a osobní přítel A. Bělocvětova Ivo Pondělíček mě z nepochopitelných důvodů odmítli poskytnout jakékoli informace.

Kolem osoby A. Bělocvětova se od počátků jeho tvorby vyskytovala celá řada tajemství, nepochopení a mýtů, jež pramenila za prvé z jeho obtížně definovatelného stylového vývoje, za druhé z jeho přímého a často nekompromisního vyjadřování k lidem a kulturním a politickým orgánům tehdejší doby. Další faktor souvisel s jeho těžko přístupným vnitřním světem. O to bylo obtížnější nalézt adekvátní odpovědi a odstranit omyly, jež se během jeho života, ale i po něm objevily. Soustředil jsem se proto na ověření a porovnání všech informací o tomto malíři, jelikož si často vzájemně odporovaly. Zároveň se jasně projevil problém, že se nelze zaměřit jen na 50. a 60. léta 20. století a že je nutné napsat souhrnnou práci o celém uměleckém díle a životě A. Bělocvětova. Vyjmout a zpracovat část díla nějakého umělce lze jen v případě, je-li tato osobnost již v odborné literatuře celistvě zpracována, to se však Bělocvětova netýkalo.

## 2. Rodina, příbuzenstvo a dětství Andreje Bělocvětova

Rozplést rodinné vztahy nebývá nikdy jednoduché. O to komplikovanější to bývá pokud se příbuzenstvo nachází v různých státech světa.

Andres (Andrej) Belotsvetov, umělcův otec, se narodil 7. května 1894 v Petrohradě.<sup>1</sup> Příslušný do Buenos Aires, pravoslavného vyznání, argentinský občan. Jako zaměstnání bylo uvedeno obchodník, ačkoli zřejmě navštěvoval carskou kadetku, zda ji však dokončil není potvrzeno. Byl synem Nikolase (Nikolaje) Belotsvetova z Rigy v Lotyšsku, který byl předsedou představenstva lodní pojišťovací společnosti Salamandra a majitelem loděnice v Rize. Jeho matka se jmenovala Varvara, rozená Theakston, pocházející z britského šlechtického rodu. Odtud pochází i druhé Andrejovo příjmení, které je v některých záznamech uváděno. Tato část rodiny odchází před hrožícími bolševiky do Argentiny a to někdy před rokem 1917 nebo možná už před první světovou válkou.

Lydia Milenko, Andrejova matka, se narodila v Jekatěrinodaru v Rusku 16. ledna 1908, klavírní virtuoska (ve čtrnácti letech absolvovala konzervatoř v Buenos Aires), pravoslavného vyznání. Byla dcerou Ivana Milenko, který se živil jako operní pěvec, ale po ztrátě hlasu se věnoval misionářské činnosti, snad se stal popem. Kolem roku 1910 byl přeložen do Argentiny. O její matce Lydii, rozené Nikolaichenko (Nikolaičenko), nevíme téměř nic. Jen, že pomáhala svému muži v misijní činnosti.

Roku 1923 se v Argentině koná svatba Andrese Belotsvetova a Lydie Milenko. Od otce Nikolase Belotsvetova dostávají jako svatební dar jachtu, kterou plují do Evropy. Zakotvili ve Španělsku a v Paříži se Lydie od známého dovídá o pražské mistrovské klavírní škole. Po příjezdu do Prahy se ubytují v domě č. 36 ve Vodičkově ulici. Jiná rodinná verze mluví o tom, že otec musel uprchnout z Argentiny, aby se vyhnul soudnímu stíhání.

Krátce na to se jim 8. října 1923 narodil syn ANDRES (Andrej) BELOTSVETOV, jak zní oficiální jméno pozdějšího malíře, který byl pokřtěn 2. listopadu 1923. Křest

---

<sup>1</sup> Informace o rodině A. B. jsem čerpal z ověřeného překladu rodného listu A. Bělocvětova, vydaného generálním konzulátem Argentinské republiky.

vykonal Archiepiskop pražský a celého Československa Kir. Savatij. Porodní bába Julie Myslíková z Prahy II.

Celá rodina měla status občanů s argentinskou státní příslušností. Otec pracoval zřejmě jako úředník nebo ředitel v pobočce pojišťovací společnosti Salamandra, sídlící v domě č. 224 na Masarykově nábřeží. Tato informace ale není nijak úředně podložena.

Andres Belotsvetov v roce 1926 odchází od rodiny do USA, kde se později usazuje ve státě Maine. Důvodem byly zřejmě rozpory s manželkou Lydií, s kterou se nedokáže shodnout. Vždy prý dělala pravý opak toho co manžel. Malému Andrejovi jsou tři roky a stěhuje se s matkou na Vinohrady do Hálkovy ulice. Matka se živí hudbou, zprvu pořádá koncerty, později dělá korepetitorku zpěvákům z Národního divadla. Ovládá především italskou operní školu. Manžel jí posílá z Ameriky štědré alimenty, avšak není zvyklá hospodařit, je umělkyně bohémského založení a bojuje s praktickými stránkami běžného života.

Andrej začíná navštěvovat obecnou školu. Od útlého dětství kreslí a maluje, projevuje také hudební nadání, brzy je u něho rozpoznán absolutní hudební sluch. Matka nemá zřejmě pedagogický talent a nevede Andreje systematicky ke hře na klavír.

### **3. Studium, učitelé a profesori.**

V roce 1933 přechází malý Bělocvětov na Ruské gymnázium, které navštěvuje s dětmi ostatních ruských emigrantů. Zhruba v tomto věku si sám hledá učitele kreslení a seznamuje se naturalizovaným Rusem Nikolajem Bakulinem (1896–1962), žákem Vratislava Nechleby z pražské AVU. Bakulin byl zřejmě poměrně dobrý malíř, musel však živit rodinu a tak vytvářel především líbivé obrázky kozáčků a atamanů. Andrej za ním docházel do jeho ateliéru do Strašnic v Praze. Bakulin mu zadával ke kreslení volně sestavovaná zátiší a aby získal větší jistotu v kresbě, portrétuje také Bakulinovy dvě dcery. Sám Bakulin, ač nevyznával modernější pojetí malby, vede Andreje k pochopení hlavně francouzské malby a dává mu za vzory van Gogha, Cézanna a Picassa. Sám ho nabádá, aby si z něho osobně příklad nebral, že se jako malíř proměnil za drobné.

Na gymnáziu potkává Grigorie Musatova (1889–1941), svého profesora kreslení.<sup>2</sup> Musatov se v Čechách usazuje v roce 1920. Jako chlapec pomáhá v dílně svého otce malíře ikon v Samaře. Studuje v Penze, Kyjevě a Moskvě, asi nejvíce byl ovlivněn tvorbou Marca Chagalla. Za I. světové války byl dvakrát mobilizován, dvakrát dezertoval. Přes Vladivostok se mu i jeho ženě podařilo utéct lodí a přes Shanghai a Singapur se dostává do Terstu. Chce odjet do Paříže, ale nemá dostatek finančních prostředků. Využívá možnosti odjet do Československa. Po roce a půl působení s českou divadelní kočovnou společností se náhodně potkává v Havlíčkově Brodě se sestrou Jana Zrzavého. Díky ní se vrací znovu k malování. Od roku 1922 se stává profesorem kreslení na Ruském gymnáziu v Praze, přáteli se s Janem Zrzavým a Josefem Sudkem, také pravidelně vystavuje s Uměleckou besedou, jejímž je členem. Opožděně se dovídá o vyvraždění své rodiny v Rusku neznámými bandity. Stalo se to na louce mezi včelíny. Vyrovnává se s tím na některých obrazech včelařů, postava tuláka je pak jasný symbol bezdomoví. Dlouho maluje ruské motivy krajín vesničanů a městeček svého mládí.

V Andrejovi rozpoznává Musatov výjimečný talent, ale váže je také přátelství, jež má charakter vztahu otce a syna. Možná si byly blízké i vnitřní světy obou umělců, z nichž většinou čerpali. Mezi Andrejovy přátele patřila i jeho dcera, výtvarnice Nora Musatová. Musatov klade velký důraz na dokonalé zvládnutí kresby jako bezpodmínečné nutnosti k ovládnutí malířského řemesla. Vyžaduje od Andreje velkou pracovitost.

Těsně před válkou měl Musatov velký strach z norimberských zákonů, jeho žena byla poloviční židovka, chtěli utéct do Ameriky. Měl slíbené nějaké peníze, které nakonec nedostal, zůstali. Tehdy namaloval obraz Útěk.<sup>3</sup> Po okupaci Sovětského svazu němci 1941, Musatov, který je tím hluboce zasažen dostává první infarkt – 21. června, druhý infarkt již nezvládá a umírá 8. listopadu 1941.

Téměř ve všech základních údajích o Bělocvětovovi se uvádí, že v letech 1938–40 navštěvuje Státní grafickou školu v Praze. Otázkou zůstává, zda řádně dokončil gymnázium nebo je z vlastní vůle opustil. Žádné doklady o tom nemáme, jisté však je, že v roce 1938 mu bylo patnáct a asi je nepravděpodobné, aby dostudoval gymnázium.

---

<sup>2</sup> SLAVICKÁ 1983, nepag.

<sup>3</sup> Z rozhovoru s Norou Musatovovou. NIKLOVÁ 1996, 9.

Na grafické škole studuje hlavně pod vedením jejího ředitele Josefa Solara (1896 – 1977).<sup>4</sup> Solar studoval na UMPRUM v Praze u profesora Františka Kysely, specializoval se na ornamentální kreslení a umělecké písmo. Vedl speciální školu pro uměleckou knižní vazbu, navrhoval ceniny a exlibris, spolupracoval se Svazem českého Díla, s vydavatelstvím Melantrich a s Českou grafickou unií. Pravidelně také psal články do časopisu *Grafická práce*.

Jaká byla přesně struktura Andrejova studia nevíme, jisté však je, že se vzdělával podle svého vlastního uvážení, což Solara často uvádělo do rozpaků a často mu domlouval, aby plnil také ostatní školní povinnosti. Respektoval však jeho talent a ponechával mu jistou volnost. Žádné práce z této doby nejsou bohužel dochovány a nemáme o nich žádné bližší informace.

Před válkou se ozval Andrejův otec s nabídkou studia na námořní škole Eatonu, to však matka odmítá, nechce se syna vzdát.

Roku 1939 posílá argentinská vojenská vláda výzvu svým občanům k schválení svého režimu. Matka Lydia nesouhlasí a ztrácí tedy automaticky se synem nárok na argentinské občanství. Poté získávají tzv. Nansenův pas. Otázka občanství je ostatně další záhadou Andrejova života, vždy se této otázce vyhýbal a až do roku 1968 žil zde zřejmě jako cizinec. Avšak zda jako občan bez státní příslušnosti, argentinský občan, nebo zda měl nárok na ruské občanství není věrohodně doloženo. Zřejmě to nevěděl přesně ani on sám, nepokládal to za důležité, podle výpovědí svědků to k životu nepotřeboval. Po válce si musel pravidelně obnovovat pobyt v Československu jako cizinec.

#### **4. Doba II. světové války, Josef Sudek, Umělecká beseda.**

Během války bydlí s matkou Lydií v Maislově ulici na Starém Městě v Praze, tento fakt lze doložit pohlednicí zaslanou Lydii na tuto adresu. Zde měl také asi svůj první ateliér. Za války nebyl nijak politicky angažován, spíše se snažil vyhýbat úřadům, aby nebyl totálně nasazen. Jednak mu v tom zřejmě pomáhalo, že neměl občanství, a také pomoc známých lékařů, díky nimž se občas ukrýval po nemocnicích. Roku 1940 dochází k důležitému

---

<sup>4</sup> TOMAN 1993, 288.

setkání, dozvídá se o pražském fotografovi a mecenáši výtvarných umělců. Navštěvuje ho tedy, vybaven několika svými pracemi a klepe na jeho ateliér na pražském Újezdě. Nejedná se o nikoho menšího než o Josefa Sudka.<sup>5</sup>

Sudek si podrobně prohlížel jeho práce, mluvili zřejmě o umění, od té doby ho Sudek podporoval. Vedle Bělocvětova zmiňme další podporované malíře, Richarda Fremunda, Františka Tichého, Viléma Plocka, Jana Bendu a Otu Janečka. Andrej navštěvuje u Sudka pravidelné hudební úterky a protože pro oba byla hudba nesmírně důležitá, chodí spolu po válce na koncerty Pražského jara. Sudek kupoval lístky k stání, ale většinou si prý sedli alespoň na schody. Bělocvětov vzpomínal, že díky Sudkovi slyšel poprvé symfonie od Bohuslava Martinů. Spojovalo je nejen umění a hudba, ale zřejmě i fakt, že oba od útlého dětství vyrůstali bez otce, mělo proto i jejich přátelství podobu vztahu otce a syna. Sudek tykal, Andrej vykal.

Do okruhu Sudkových přátel a známých patřily desítky lidí, podle Anny Fárové a Miroslavy Hlaváčkové by se dal jejich vztah vyjádřit asi takto:<sup>6</sup> nejpočetnější skupinu tvořili ti, se kterými se stýkal hlavně pracovně, protože jim reprodukoval dílo pro dokumentární účely, katalogy, časopisy atp.

Sudek uzavřel s některými z těchto umělců hluboké přátelství, stvrzované nejen shodnými zájmy, příbuznými názory, ale i chvílemi trávenými v rodinném kruhu. Sem patřil E. Filla, V. Rada, J. Wagner, B. Vaníček, B. Stefan, H. Wichterlová, architekt Otto Rothmayer a fotograf Jaromír Funke.

Důvěrný, téměř otcovský vztah měl vedle A. Bělocvětova také k Václavu Sivkovi. Méně intenzivně, ale přibližně stejně se projevoval k V. Fukovi, J. Bendovi, V. Plockovi a J. Olexovi, zde hrál roli rádce a podporovatele.

Specifický měl poměr k Františku Tichému, ten pro něho znamenal nalezenou a bedlivě střeženou perlu. Na jeho hudební úterky chodívala velká řada návštěvníků, z mladších např. Fillův asistent Miloš Malina, K. Vysušil, R. Fremund, ze starších Josef Brož, V. Tittelbach, A. Fišárek, R. Wiesner. Za svého dobrého známého pokládal Sudek sochaře J. Jašku, V. Beneše, na určitou dobu i E. Famíru, M. Holého, G. Musatova, K. Dvořáka, K. Pokorného, J. Laudu, A. Ságnera, W. Nowaka, V. Rabase a E. Frintu pokládal za kamaráda. V 50. letech navázal kontakt se Sudkem malíř O. Stritzko a žádal jej o

---

<sup>5</sup> HUBIČKOVÁ 1996, 5.

<sup>6</sup> HLAVÁČKOVÁ – FÁROVÁ 1989, 10.



finanční podporu, A. Bělocvětov jej seznámil s výtvarníky manžely Šrůtkovými, kteří si Sudka vážili, byl v kontaktu i s Janem Zrzavým.

Zvláštní pozornost zasluhuje účast Bělocvětova na členské výstavě Umělecké besedy, jelikož je tato událost opředena řadou mýtů a nesrovnalostí.

Kolem roku 1941 oceňují Andrejovy práce kromě Sudka také Jan Zrzavý a sochař Karel Lidický. Z podnětu Sudka, Zrzavého a Musatova je přizván jako host k účasti na výstavě Umělecké besedy. Sám Bělocvětov v jednom rozhovoru uvádí: „*maloval jsem naprosto realisticky, když mi bylo sedmnáct, chodil jsem do Státní grafické školy, kde mě učil Musatov a ten mi umožnil, abych vystavil své dva obrazy na výstavě Umělecké besedy. A tak se ze mě stal rodinný portrétista.*“<sup>7</sup> Nevíme, zda Musatov učil kromě Ruského gymnázia také na Solarově grafické škole, ale zřejmě Bělocvětova soukromě vyučoval i v této době.

Další popisy této události jsou z katalogu výstavy v ÚKDŽ v roce 1984 od Václava Formánka: „*A. Bělocvětov se v roce 1941 seznamuje na výstavě UB s Josefem Sudkem*“.<sup>8</sup>

Keiko Sei v přehledu z dobových tiskovin převzala část článku Na spolkové výstavě UB, z 17. 11. 1942 (název tiskoviny neuveden, podepsán „mat“).<sup>9</sup> Článek uvádí, že „*vystavoval také autodidakt Andrej Bělocvětov, kterému je teprve 19 let, málokdo vystavuje v tak mladém věku na výstavě takového významu, prodal jeden ze dvou vystavených obrazů, pod druhý napsal skromně neprodejný*“. Kdokoli psal později o Bělocvětovovi, uváděl různá data této výstavy roky 1940, 1941, 1942 nebo 1943.

Podle katalogů UB byl poprvé zastoupen na Členské výstavě ve výstavní síni Svazu českého díla na tehdejší třídě Viktoria 36 (Národní třída) ve dnech 17. 11. 1942 – 10. 1. 1943. Výstavní porotu tvořili C. Majerník, V. Rada, Jan Zrzavý, Josef Brož a Karel Lidický. O námětech vystavených obrazů máme jasno, šlo o *Autoportrét* a *Zátiší s vínem*. Problém je s datací, *Autoportrét* [ **1** ], olej 41 x 50 cm, je podle katalogu datován 1942, koupil ho bývalý italský konzul Smetana, druhý olej *Zátiší s vínem*, (snad [ **2** ]), 62 x 37 cm je rovněž datován v katalogu rokem 1942, zakoupil ho sochař Karel Lidický (cena v katalogu 3000 k). Ve skutečnosti není ani jeden obraz datován. Později, po narození

---

<sup>7</sup> NIKLOVÁ 1991, 6.

<sup>8</sup> FORMÁNEK 1984, nepag.

<sup>9</sup> SEI 1996, 5.

Andrejova syna Dária Smetana *Autoportrét* dobromyslně vrací, aby syn viděl, jak vypadal jeho otec za mlada a vyměňuje ho za novější dílo.

Zřejmě došlo k tomu, že Bělocvětov namaloval zmíněný *Autoportrét* ve svých sedmnácti letech v roce 1940, ale vystavil ho až v prosinci roku 1942. Protože nebyl signovaný, porota ho datovala rokem 1942. Pokud pozměníme význam jeho slov „v sedmnácti jsem vystavoval s Uměleckou besedou“ na „vystavil jsem obraz, který jsem namaloval v sedmnácti“, dostaneme se pravděpodobně k vyluštění celého omylu. Není vyloučeno, že vystavil jiné obrazy i před tímto datem, ale je to velmi nepravděpodobné. Tato zápleтка jakoby předznamenávala komplikovanost a nepřehlednost dalšího umělcova díla a životních osudů. Členem UB se nikdy nestal, měli prý vysoké členské poplatky, přesto tam vystavoval ještě dvakrát.

## 5. Seznámení se surrealismem

Díky již zmíněnému Smetanovi získává Andrej zakázky z movitějších pražských rodin, jedná se vesměs o velice vitální portréty, jako *Portrét ženy (Přítelkyně matky – Božena)* (1943) [3], a o něco více psychologizující *Portrét mladého muže Karla S.* (1943) [4]. Výtvarný názor si tříbí zpracováním městských krajin inspirovaných Prahou a stylově využívá poučení impresionismem [3a,b,c,d,e].

Zajímavějšími se jeví autoportréty, v nichž se autor zobrazuje s přirozenou plachostí, která si je však vědoma svého talentu, např. *Portrét muže (Autoportrét s paletou)* (40. léta) [5]. V následujícím *Autoportrétu A.B. v zimě 1942* [6] se již cítí být umělcem, hrdě hledí na diváka z mírného nadhledu. Zde je signatura psaná azbukou, jako projev hrdosti a vzdoru. V dalším autoportrétu se snaží zbavit tohoto zjevu „sladkého blondáka“ a obrňuje se jakýmsi dandysmem, viz *Portrét muže (Autoportrét)* (kolem 1945) [7], stylizuje se do jakéhosi tmavovlasého grázla. Později o sobě tvrdil: „vypadal jsem jako blbej cherubín.“

Dalším hojně studovaným žánrem nejen v této době bylo zátiší. Práci s ním měl v krvi již od středoškolských let, lze na něm dobře sledovat způsob jeho malířského myšlení. Neustále se snažil experimentovat, pokoušel se srovnávat s ostatními malíři, zda dokáže malovat stejně dobře jako oni. V *Zátiší (Vodní meloun)* (1942–45) [8] lze sledovat chuť po barevnosti, po jakési nedokonalé expresi, *Zátiší konvicí* (1945) [9] má výrazně

cézannovské rysy, *Zátiší s kyticí* (1945) [10] je zřetelně impresionistického charakteru, následující olej *Zátiší s lahvemi* (1945) [11] se jeví stroze geometricky, ale je to pokus o modelaci tvaru a prostoru barvou.

Obdobné experimenty budou typické i v pozdější době, umělcův stylový vývoj lze tedy sledovat jen rámcově a v několika rovinách. Neustále se totiž vrací k předešlým malířským problémům, ale zároveň pracuje souběžně se dvěma až třemi vývojovými liniemi.

V roce 1943 vytváří drátěnou masku pod názvem *Bláznova hlava* [12]. Je zhotovena z hustého pletiva, kterým je vidět nitro hlavy, kde se nalézají malé torzo Krista, rolničky a človíček, který se pohupuje v mírném vánku. Jde tedy o jakýsi Andrejův vnitřní autoportrét, ale také o vyjádření obecného údělu umělce s existenciálním rozměrem. Kristus jako hřích a vykoupení, rolničky symbolizují blázna, šaška a malíře, tedy osoby často stojící mimo společnost, človíček se houpe na nitce osudu. Podobným tématům se později věnuje v cyklech *Sisyfos* a *Šašek a jeho syn*.

Další náměty jeho obrazů jsou pak někdy společné s okruhem Sudkových přátel (Bendy, Filly, Tichého, Sivka, Slavička), především městské krajiny, předměty na zátiších atp.

Současně s tímto realistickým obdobím se stále více začíná zajímat o surrealismus, přesné vztahy s českými surrealisty však neznáme. Zbyněk Havlíček, psychoanalytik a básník vzpomíná na surrealistický večer ve vile Kamilly Neumannové v Praze na Olšanech, 3. dubna 1943, kde se sešly hlavně „spořilovští surrealisté“ na první surrealistické aktivitě a četl se tzv. manifest.<sup>10</sup> Na setkání byli pozváni také socialističtí realisté, již se měli účastnit diskuse.

Robert Kalivoda mluvil o teorii surrealismu, Libor Fára o surrealistickém malířství, Rudolf Altschul o psychoanalýze v surrealismu, Zbyněk Havlíček o poezii a František Jůzek o revoluční praxi. Dále se účastnili Stanislav Neumann, Andrej Bělocvětov, Čestmír Vašák a Pavel Šoltéz. Asi za týden se večer opakoval, skončil však v ostré diskusi a nedorozuměních. Kultovní postavou skupiny byl básník Rudolf Altschul tehdy ani ne šestnáctiletý, přezdívaný „český Rimbaud“. V roce 1944 byl zatčen gestapem, odvezen do Terezína, pak Flossenburgu a zemřel na pochodu smrti v březnu 1945. Jedna z metod, kterou skupina používala, se zakládala na „metodě otázek rychle kladených

---

<sup>10</sup> Jádro skupiny už bylo zformováno v r. 1942. HAVLÍČEK 2003, 471.

v běhu“, měla šokovat a odzbrojovat protivníky. Další surrealistické skupiny se sdružovaly na Žižkově a Michli. Mimo Prahu lze jmenovat Zlín a Brno. Některé práce „spořilovských surrealistů“ lze nalézt ve sborníku UDS.<sup>11</sup>

Někdy kolem roku 1941 přichází za Andrejem malíř Václav Sivko, Andrej ho seznamuje se Sudkem. Podle Anny Fárové oba malíře Sudek přiměl k společnému pracovnímu pobytu v lázních Libnič u Českých Budějovic.<sup>12</sup> Přestože jsou neslučitelných povah, nakonec spolu dokážou vycházet celkem dobře, oba však trpí finanční nouzí, opět vypomáhá Sudek, jak dosvědčuje dopis z lázní adresovaný Sudkovi. Sivko se dokonce stává Sudkovým zaměstnancem, oficiálně od 13. 12. 1944 a zůstává jím až do konce války.

Dále se dovídáme o potvrzení policejního ředitelství v Praze, že Andrej Bělocvětov bojoval na barikádě v Josefské ulici, ve dnech 6 – 9. května 1945.

## 6. Poválečná studia na AVU

Další etapou Andrejova života bylo studium na pražské Akademii výtvarných umění, kam byl těsně po válce přijat bez přijímacích zkoušek. Navštěvoval ateliér Vlastimila Rady a Karla Mináře.

Rada byl dlouholetým členem Umělecké besedy a profesor na AVU v letech 1946–62. Karel Minář, malíř, grafik, sochař, bývá ve všech zmínkách o Bělocvětovovi zaměňován za svého jmenovce Emila.<sup>13</sup> Karel Minář (1901–1973) studoval na AVU v Praze (1926), od roku 1939 zde působil jako pedagog, byl členem Jednoty výtvarných umělců (1931), SČUG Hollar a SVUM v Hodoníně.

Další nesrovnalost se točí kolem faktu, jak dlouho vlastně školu navštěvoval. Byl velmi nespokojen s formou výuky, která se odvíjela od kresby sádrových modelů, tuto etapu měl dávno za sebou a zřejmě houstnoucí politická atmosféra na škole nebyla příliš inspirující. Demonstrativně tedy odešel, ještě se musel dostavit do školy, aby podal

---

<sup>11</sup> DVORSKÝ – EFFENBERGER – KRÁL 1969, 29-270.

<sup>12</sup> FÁROVÁ 1994, 74–77.

<sup>13</sup> Mylně bývá uváděn jako profesor na AVU Emil Minář (1931–88), který nebyl malíř, ale historik umění, studoval dějiny umění na FF UK, Humboldtova univerzita v Berlíně, Bauhaus v Darmstadtu, krátce pracoval v Národní galerii v Praze a od 1970 vedl tiskárnu Díla, zabýval se typografií, grafikou a knižní vazbou. Na AVU v Praze nikdy nepůsobil. PAVLIŇÁK 2002<sup>1</sup>, 326.

vysvětlení, že se zde již nic nového nenaučí a je to pro něho ztráta času. Ve škole byl asi jeden až dva semestry, ale škola ho mohla oficiálně vést jako studenta i rok a půl.

Andrej si uvědomuje, že zakázky na portréty musí omezit, jinak by se z něho stal salónní malíř. Stále se hledá a řeší hlavně výtvarně technické problémy. Mnoho prací z toho období se nezachovalo, musíme si udělat představu z několika studií a olejů. Z roku 1946 pochází dva realistické obrazy *Kočky* [13] a [14], které nejsou důležité kvalitou, ale námětem, ke kterému se později vrátil. Z téhož roku je datován olej *Polopostava dívky* [15] Jak vyplývá z fotografie Boženy Sudkové [16], na které je tento obraz ve společnosti Josefa Sudka a Sonji Bullaty, může se jednat o Sonjin portrét. Byl zřejmě v majetku J. Sudka, než se dostal do Oblastní galerie v Roudnici nad Labem. Sonja Bullaty se po válce vrátila z koncentračního tábora a učila se asi rok fotit u Sudka, který se jí ujal a podporoval. Po jejím odchodu do USA se velmi zasloužila o proslavení Sudkova díla v zahraničí. S Andrejem a jeho ženou Magdou se krátce viděli po roce 1989, než zemřela. Je také možné, že *Portrét* (1946) [15a] se také blíží jejímu zpodobení. Další práce, *Kostelíček* (1949) [17] je opět v impresionistickém duchu, námět připomíná spíše nádražní budovu, vše splývá v barevném oparu. Obraz, převyšující ostatní svou psychologickou a malířskou kvalitou, je bezesporu *Portrét Josefa Sudka z r. 1944* (NG) [20]. Sudkova hlava vystupuje z tmavého pozadí jako když se rodí fotografie při jejím vyvolání, zrod světla vychází z fotografova čela, středu celé kompozice. Odlišné je dílko *Ohníček* asi z let 1942–46 [18], ve stylové poloze podobné G. Musatovovi. Postava jakoby levituje v prostoru za ohněm, barevnost je také odlišná. Opět malá ukázka toho, jak Bělocvětov vstřebával podněty, nikdy nešlo o pouhé kopírování, ale jen o využití techniky malby, musel si vše vyzkoušet.

Na přelomu let 1946 a 1947 se na Slovanském ostrově koná členská výstava Umělecké besedy (11. 12. 1946 – 6. 1. 1947). Jako vždy jde o reprezentativní přehlídku členů Besedy a několika hostů (55 vystavujících, 229 děl). Zde Bělocvětov předkládá dva oleje, *Klavíristku* a *Zelenou kočku* a kresbu *Hlava*, vše z r. 1946. Podle katalogu byla *Zelená kočka* již tehdy v majetku J. Sudka, ale zda jde o jednu ze dvou zmíněných *Koček* viz [13],[14], nevíme.

Poválečná výtvarná scéna znovu ožila výstavní činností a jistě měla vliv i na mladého Andreje. Naoko se ještě udržovala tvůrčí svoboda, ale většinu důležitých míst v řízení státu začali systematicky obsazovat komunisté. Proběhla řada důležitých výstav, kde mohl Bělocvětov čerpat a rozhlížet se. V Alšově síni UB proběhla výstava Britské

moderní umění (1946), v současném termínu se v Mánesu konala výstava Umění republikánského Španělska, kde mohl vidět díla např. Picassa, dále posmrtná výstava Jindřicha Štyrského v Mánesu. V tomtéž roce je v Městské knihovně instalována Výstava moderního anglického malířství z majetku Tate Gallery v Londýně, abych uvedl alespoň ty pražské. Následujícího roku ještě je nutno zmínit výstavu Georgese Roualta v Alšově síni a na Slovanském ostrově se konala přehlídka Umění moderní Ameriky z majetku státního departmentu USA, jež prezentovala široké spektrum výtvarníků. Jako zombie se zjevila přehlídka Obrazy národních umělců SSSR na Slovanském ostrově s 86 obrazy čtyř sovětských umělců (A. Gerasimov, S. Gerasimov, A. Dejneka, A. Plastov) a způsobila mezi kulturní veřejností okamžité bouřlivé negativní reakce. Labutí písní pak zapěla výstava Mezinárodního surrealismu v Topičově salonu. V jejím rámci proběhly doprovodné akce, večer poezie (14. 11.), diskuse o surrealistické ideologii (2. 12.) a v rámci diskusního cyklu Mladá literatura se na Slovanském ostrově v Praze konal večer skupiny Ra a mladších surrealistů.

Po únorovém puči 1948 pořádá UB pravidelnou výroční výstavu na Slovanském ostrově ve dnech 11. 3. – 25. 4., která je obeslána 124 výtvarnými díly. Andrej zde má dva oleje, *Dítě* a *Chlapce s papírem* v ceně 4 a 7 tisíc. U obrazu *Chlapce s papírem* [19] by se dalo předpokládat, že koresponduje s obrazem uvedeným v katalogu; je na něm již patrná tendence k monumentalizaci objemů v obličejí, nepřítomný až tragický výraz obličejí, který reaguje na skličující zprávu, tomu nahrává šedavé tónování portrétu a neurčité pozadí.

Kromě běžného katalogu vychází v edici UB vedené Karlem Šourkem také katalog reprodukcí 37 děl od 37 výtvarníků, kde v úvodní stati vedení výtvarného odboru reaguje na novou politickou situaci. Výstavu sice nepokládá za současnou a slibuje přiblížení realističtějšímu pojetí, ale preferuje hlavně uměleckou kvalitu. Vyznívá snaha přežít a udržet spolkový život.<sup>14</sup>

## 7. Synestézie

Velmi důležitou okolností, utvářející Bělocvětovův výtvarný projev, byla synestézie, v jeho případě šlo o hudbu a barvy, tak zvané barevné slyšení. Za synestézii se pokládá

---

<sup>14</sup> ŠOUREK Karel 1948, 5-6.

fyziologický děj, kdy jakýkoli vjem nebo představa vyvolává požitek i jiného smyslu. Nejčastěji jsou tyto vjemy zvukové, které vyvolávají současně dojmy zrakové, ale i čichové, chuťové, dotykové a naopak. Hovoříme pak o barevném slyšení či hudebním vidění, o fotizmatech či fonizmatech, synopsích nebo opsifoniích, dále o dvojitých či sekundárních pocitech, o jevech, které zahrnujeme pod jeden širší pojem synestézií. Tento poměrně úzce specifikovaný jev, jímž se zabývají psychologové, psychiatři a umělci, stojí na pomezí normy a patologie, může objasnit mnohé z psychologie i psychopatologie a zajímavým způsobem může přispět k problematice uměleckého tvoření. U těchto lidí se objevuje například barevné vnímání jednotlivých tónů, dnů v týdnu, ale i jednotlivých slov a osob. Tato schopnost vzniká v dětství na základě nejrůznějších zážitků.

Hudební nadání bylo u Andreje pozorováno již v nejranějším dětství, sám od sebe si sedával ke klavíru své matky, byl však matkou vždy zahrán, snad aby ho nerozladil, nebo si matka umínila, že syna nezasvětil hudbě. Snad proto se Andrej věnoval kreslení a barvám a mohlo jít o jakousi kompenzaci za hudební zážitky. Hudbě se však věnoval jako náruživý posluchač, měl rád Ravela, francouzskou školu, ale i ruské klasiky. Objevily se i zmínky o jeho pokusech hudbu komponovat. Posoudit míru jeho hudebního vzdělání je dnes poněkud problematické.

Sám říkal, že obraz musí být slyšet a nevnímal kompozici a barvy jen jako odraz skutečných věcí. Cituji z rozhovoru s A. Bělocvětovem: „*Obráz není jenom na dívání nebo na divení, ale je tu především proto, aby se dobral prapodstaty univerza. Proto by měl být vnímán všemi smysly. Proto by také lidi neměli srovnávat realitu obrazu s realitou, která nás obklopuje. I když se za realistu považuju, chci jejím prostřednictvím poznávat vesmír, univerzum. Dobrat se prapodstaty. Tam v té hloubce je všechno – hudba, filozofie, poezie, barvy. A dobrý obraz by měl takové poznání a hlubinné prožitky zprostředkovat.*“<sup>15</sup>

## 8. Padesátá léta

Začátek 50. let se nese ve znamení obtížné existenční situace, ale začínají vznikat zajímavé výtvarné počiny. V roce 1949 se Bělocvětov seznamuje se Stanislavou Pavlíkovou, následujícího roku očekávají narození dcery Andrey. Původně se měla jmenovat Gradiva,

---

<sup>15</sup> NIKLOVÁ 1991, 6.

avšak úřady toto jméno nepovolili úředně zapsat, Andrea je přesto členy rodiny a přáteli oslovována Gradiva.

Postava Gradivy vystupuje ve stejnojmenném literárním dílku (vydáno 1903) Wilhelma Jensena (1837–1911). V něm je popisován sen, jenž se nikdy nezdál a byl vytvořen Jensenem a připsán vymyšlené osobě (mladému archeologu Norbertu Hanoldovi) v rámci vyprávění.<sup>16</sup> Hanold objevuje v jedné antické sbírce v Římě reliéf kráčející dívky, získává jeho odlitek a přitahován dívkou z odlitku jí dává jméno Gradiva, „ta, která kráčí kupředu“. Zároveň si vysnívá její životní příběh a studuje její nezvyklou chůzi skrze pozorování skutečných dívek, k nimž má však velmi rezervovaný přístup. Následně má úzkostný sen, který jej přenesl do Pompejí v den výbuchu, zde potkává Gradivu a je zděšen jejím nadcházejícím osudem, když je pohřbena záplavou popela. Po probuzení má pocit, že na ulici zahlédl opět Gradivu a zraje v něm myšlenka vydat se skutečně do Pompejí. Hanold se opět noří do svých fantazií a halucinací, až k němu dívka promluví německy a prozrazuje mu své jméno Zoë (jméno znamenající život), je totiž jeho sousedkou a dcerou profesora zoologie Richarda Bertganga. Dále se ukazuje, že dívku znal z dětství, ale jako dospělý jí nevěnoval pozornost. Složitou oklikou si Hanold uvědomuje shodu mezi Gradivou a Bertgangovou, protože i toto jméno označuje „tu, jež kráčí skvělým krokem“. Slavným se ovšem tento příběh stal až díky Sigmudu Freudovi, který jej učinil předmětem svého zkoumání. Polemizuje, zda Jensen úmyslně předložil konkrétní psychiatrickou studii, nebo jde „pouze“ o básnickou licenci. Freud dále mluví o snu jako o splněném přání, používá pojmu vytěsněného návratu (vytěsněné sexuality) a předkládá výklad fetišismu, v tomto případě k nohám krásné dívky.<sup>17</sup> Obecně byl tento text populární mezi surrealisty, u Bělocvětova bychom mohli při troše fantazie nalézt také některé výtvarné motivy, čerpající jak od Jensena, tak od Freuda, jako například průrva s dívkou, kanárek v kleci, ženské nohy atp. Jejich rozbor by však byl poněkud zavádějící, jelikož se jedná o příliš obecné pojmy. Zároveň to však nelze ani vyloučit u umělce, který se snažil pojmenovat svou dceru po své oblíbené literární postavě.

---

<sup>16</sup> Další Jensenova díla byla rovněž předmětem zájmu různých psychoanalytiků: *Červený slunečník, V gotickém domě, Cizinci mezi lidmi*.

<sup>17</sup> FREUD 1999, 31–94.



Roku 1952 Andrej dostává přidělen první ateliér na v Praze Újezdě, č. p. 29, ve stejném domě bydlí sochařka Hana Wichterlová. Sudek má ateliér nedaleko. V následujících letech se vzájemně navštěvují, častěji probíhají setkání u Sudka, dlouhá léta se drží tzv. hudební úterky. Z důvodů nemoci dcery Andrey a na doporučení lékařů odjíždí Andrej do Krkonoš, kde se živí chytáním zmijí a prodává je na farmaceutické účely, je to na tehdejší poměry dobře placená práce. Stanislava tam pracuje v kanceláři na ředitelství hotelů. Pobyt musejí ukončit z důvodu provokativního chování Andreje vůči vedení hotelu. Krkonošský pobyt lze vymezit léty 1951–52, zřejmě se zimními pobyty v Praze. V roce 1954 po opětovných žádostech o povolení k sňatku Ministerstvo vnitra definitivně zamítá jejich žádost. Zároveň doporučuje požádat o československé státní občanství, i tato žádost je opětovně zamítána. V letech 1956 a 1957 maluje Andrej spolu s přáteli výtvarníky pro Výrobní družstva na šátky folklorní motivy. Další zpráva se nám zachovala z roku 1956, kdy Bělocvětov píše dopis pobočce společnosti Salamandra v Kodani se žádostí o kontakt na svého otce. Dostává odpověď, že jeho poslední pobyt byl zaznamenán zřejmě na Aljašce a zároveň obdržel kontakt na sestry svého otce, s kterými si on i jeho matka po dlouhá léta dopisovali.

Padesátá léta znamenají pro Andreje příklon k surrealismu, na druhé straně k picassovskému klasicismu a německé nové věčnosti Georga Grosze a Otto Dixe. Vraťme se ještě k roku 1947, kdy byla v lednu v Brně zahájena první výstava skupiny Ra, pokračující v Praze u Topiče, v Hradci Králové a Mladé Boleslavi. Vydaný sborník vytiskl společné programové prohlášení, formulované M. Kunderou a V. Zikmundem. Řešili v něm opět vztah k surrealismu, který považovaly za své východisko, ale s výhradami: „*Namísto automatismu (...) zdůrazňujeme tvárné úsilí a kompozičnost, jsouce přitom vzdáleni suchého konstruktérství; malíři se přiklánějí k čistě výtvarným a malířským prvkům, zamítajíce veškerou lineárnost malby a básníci nezapomínají pro asociace na jazykový materiál.*“<sup>18</sup> Vyjádřili nedůvěru k budování děl „podle psychoanalytických receptů“, vedoucích k užívání předem daných symbolů či dokonce alegorií. Předválečný surrealismus označili za analytický a destruktivní, kdežto nové avantgardní umění chápali jako syntetické a konstruktivní.

Vyhranění názorů mezi českými autory odráželo do jisté míry rozkol mezi Bretonem a novým hnutím revolučních surrealistů, jež založili básníci Christian Dotremont

---

<sup>18</sup> ŠVÁCHA – PLATOVSKÁ 2001, 193.

v Bruselu a Noël Arnaud v Paříži, oba se za války angažovali v ilegální surrealistické skupině s rimbaudovským názvem Ruka s perem.<sup>19</sup>

Výtvarně se Bělocvětov pohybuje na obou těchto pólech, o něco více pozornosti věnoval „tvárnému úsilí, kompozičnosti a výtvarnosti“, což odpovídalo jeho výtvarnému nadání.

V roce 1953 vzniká (zřejmě za pobytu v Krkonoších) důležitý obraz dalíovského ražení *Milenci v horách* [21], odrážející jednotu, ale i bipolárnost světa. Skříň s rybou a rybí kostrou, pod kostrou ohniště, pod rybou je ohniště zakryté. Na skříni dravec, před skříni zvířecí lebka, z útesu se rýsuje ženský akt, za skříni se schovává mužský element v podobě nohy. Tedy protiklady oheň x voda, život x smrt, vzduch x země, muž x žena a „okno“ v podobě otevřené skříně. Jedna z možných interpretací se nabízí v podobě Bleulerova objevu ambivalence příznaků a také S. Freud využíval mechanismu zobrazení protikladů. Dalímu poplatná je též *Průrva* (1958) [22], kde neživé skály tvoří siluetu živé ženské tváře, skalní útes se mění v druhou ženskou siluetu, vše ve vytříbené malířské technice. Stejně téma rozvíjí *Imaginativní kompozice (Hory, Jaro v horách)* [27], opět spojení dívčí tváře s krajinou jako odrazem duševního světa. Jiného druhu jsou díla *Krajina na výšku* (1958) [23] a *Krajina na šířku* (1958), jsou více abstrahovaná, šaty se mění v jakousi skalní krajinu nebo mrtvou skořápku visící v prostoru. *Rybičky* (1958) [24], mají něco v sobě něco zneklidňujícího v podobě zoomorfních tvarů, nevíme, zda jde o živočichy nebo rostliny, ve zrodu či zániku. Až komicky se pak jeví volně plující modrá rybička. Existenciální rozměr ukazuje *Černé kuře na smetišti z roku* (1959) [26]. Těžko říci, zda v *Ofélii* (1958) [25] jde primárně o hamletovské téma nebo jen o volnou asociaci na osudové téma zmaru a smrti. Ostatně sám autor mluvil o tzv. neosurrealismu; i když byl zasvěcen do světa surrealistických postupů a technik, necítil se jimi nikdy nějak svázán, tvořil velmi volně unášen svou představivostí. Kladl zároveň velký důraz na výtvarnou složku obrazu.

Překvapí nás dílo *Louže fobiotiků* (1952) [41], kde jen polovina lidské postavy se plazí za kostlivcem, šílené tahy štětcem a bílá barva působí jedovatě. Podobné fantasmagorie jsou pro Bělocvětova typické, napříč časem, napříč stylem a napříč rukopisem.

---

<sup>19</sup> Ibidem, 193.

Opačně jen tak mimochodem se objevuje *Lesní předvečer* (1952) [42], snad vzpomínka na Musatova.

## 9. Velké portréty

Druhou souběžnou tendencí, již se Bělocvětov v 50. letech zabývá, je picassovský neoklasicismus v kombinaci s novou věcností Georga Grosze a Otto Dixe. U Bělocvětova nejde o sociální a politický apel jako v případě nové věcnosti v Berlíně 20. let, výtvarné shody dochází hlavně v portrétech v podchycení psychologie konkrétních postav. Picasso převládá spíše v obecných postavách. Vliv nové věcnosti je přítomný spíše v zátiších, někdy jdou tyto vlivy souběžně, nelze to jednoznačně oddělit. Ostatně oba proudy si byly ve své době výtvarně příbuzné. Co je třeba zdůraznit, že u něj nešlo o bezduché napodobování nebo kopírování. Po uchopení určitého problému přidává velkou dávku talentu a osobitosti, vzniká tak autonomní výtvarné dílo.

Výrazným souborem, sledujícím tuto tendenci, je téma dětské postavy. *Dítě s moučným fantomem* (1951) [28], vstup do dětského světa, který má vlastní pravidla, fantazie se prolíná s realitou, dospělý nepochopí, nemá sem už přístup. Andrej ho halí do rokokově něžného zbarvení. Poeticky vyznívá *Portrét dítěte (Andrea)* (1953) [29], snící dcera, odpočívá po dětských hrách, skrze její spánek se můžeme dostat do světa nadreálných představ. *Ranní vstávání* (1953) [30], má být probuzením do reality, skořápka a celé vejce mají charakter zrození. Tajemství leze na povrch, ale spící děvče je proti, nevstává, její účes odráží metamorfózu nitek vlasů v ryby, signály z nevědomí se odrážejí do našeho světa. Přejít k psychologickému portrétu, stavům duševního rozpoložení a niterných nálad představují dětské portréty. *Dítě* (1954) [31] si je již vědomo svého budoucího osudu. Tři dětské bytosti, *Dítě s dýní* (1955) [32], *Dítě s dýní na pohovce* (1956) [33], a *Ošklivá holčička* (1956) [34] jakoby odkládaly vedle sebe předměty svých her a stávaly se dospělejšími. Nejvíce je to patrné v obraze *Dítě s červeným balónkem* (1955) [35]. V předchozích dílech se už objevují typické velké objemy paží, akcentované ruce, mandlovité oči, tyto znaky ještě více než u dětské anatomie vynikají u dospělých postav. Zajímavé je, že také Picasso se v portrétech své dcery nevyhne líbeznosti, způsobené citovým zaujetím k modelu.

Předstupněm velkých předdimenzovaných objemů je *Sedící žena* (asi Stanislava) (1949) [36], kde jsou zmíněné znaky zatím jen v zárodku. *Sedící dívka (Portrét ženy)* (1953–55) [37] už má tyto charakteristické vlastnosti, hloubka obrazu je umocněna mírným náklonem dívky, ale je patrná jistá loutkovitost. *Poprsí ženy* (Jiřiny Malinové) (1953) [38] plně rozvíjí zmíněný styl masivních objemů, zejména ve tváři, a ruce jsou až maximálně zbytnělé. Iluzi navíc podtrhuje malý formát obrazu v poměru k objemným tělesným proporcím ženy.

Historička umění Marie Klimešová v katalogu výstavy *Skupina Máj 57* z roku 2007 upozorňuje na vztahy k nové věcnosti a vlivy Picassových a Derainových portrétů z pražské Národní galerie na tvorbu A. Bělocvětova a Roberta Piesena v tomto období. (Pablo Picasso, *Sedící ženský akt*, 1906; *Stojící akt*, 1921; André Derain, *Poprsí ženy*, 1921). M. Klimešová poukazuje na možnost přímé konfrontace s těmito díly, na jejich vysokou sugestivnost a kvalitu: „*Piesena a Bělocvětova u „pražského Picassa“ zajímala tělesnost a mohutné dimenze figury stylizované v mohutných objemech. Pracovali ale i s dalšími prvky, které u Picassa chyběly. (...) Dynamický pohyb Bělocvětovy Ženy u klavíru (1957) [54] předznamenává proces, který zakrátko u tohoto malíře vyústil v expresivním poloabstraktním projevu.*“<sup>20</sup>

Vynikající dva portréty vznikly v první polovině 50. let. Prvním z nich je *Portrét sochařky Hany Wichterlové* (1953–55) [39], s níž se Andrej přátelil. V tomto obraze našel Bělocvětov rovnováhu mezi tělesnými objemy, tlumené bílé tóny kostýmu přecházejí plynule v šedé pozadí. V ruku opřená hlava jakoby představovala spojení nejdůležitějších sochařských nástrojů rukou a hlavy. Vystihl přesně zasněný a laskavý pohled padesátileté umělkyně.

Druhým portrétem se dostáváme opět k Josefu Sudkovi (1952–53) [40], přesný název byl *Portrét pana S.* Fotograf sedí v křesle s nohou přehozenou přes koleno a ruku volně pokládá na stehno, pohled upřený na diváka. Nezdá se ale, že by s divákem příliš komunikoval. Opět je zachována barevná jednota jako v případě podobizny H. Wichterlové, modrofialová se snoubí s hnědou barvou nábytku, objemy jsou modelovány lehce, linka je vedena jistě a uzavírá polopostavu přesně v prostoru. Velká pečlivost je věnována detailům. Závěs v zadním plánu obrazu slouží při zatemnění při fotografování a zahaluje nejspíše fotoaparát. Pomyslné druhé ohnisko po hlavě tvoří ruka, ruka jediná a

---

<sup>20</sup> PRIMUSOVÁ –KLIMEŠOVÁ 2007, 58–60.

důležitá. Zajímavým symbolem je hruška na stole. Může symbolizovat spojení tvůrce obrazu s portrétovaným fotografem.

K tomuto ovoci se pojí dvě historiky, první se váže k Sudkovu rčení, že každý někam chodí na hrušky (pro nápady a inspiraci), ale musí toho včas nechat a vydat se vlastní cestou. Druhá pramení z rozhovoru pro noviny, kdy měl Bělocvětov vybrat jednu vzpomínku na J. Sudka: „*Je to těžké, co vybrat? Sudek měl rád olomoucké syrečky. Já taky. Jednou, bylo to za okupace, jsme šli spolu po ulici na Malé Straně a on je koupil. K tomu kus chleba nebo housku. A najednou vyhlašovaly sirény poplach. Všichni to utíkalo do krytů, ale my šli do Seminářské zahrady na Petřín. Tam jsme si lehli pěkně pod stromy a debužirovali. Navrch na syrečky jsme uložili sesbírané hrušky a povalovali se v trávě, zatímco nad námi hřměly bombardéry. Nám to bylo jedno, udělali jsme si takový soukromý poklid. Kdyby byl tehdy Sudek koupil na zapití „pivolín“ (to bylo za války umělé pivo, které bylo, jak jsme říkali, o půl stupně slabší než voda), tak nevím jak dlouho by nám ta pohoda vydržela...*“<sup>21</sup> Už asi nezjistíme, zda má hruška takový význam a zda stopy po zubech jsou jen maliřskou finesou nebo je to kousnutí do „hrušky poznání“. Dalším impuls pro Andreje mohl představovat Sudkův příklon k nové věčnosti ve 20. letech.

Trochu záhadou je obraz *Žena s dítětem* [43], datovaný rokem 1957, ale stylově do tohoto období příliš nezapadá. Dalo by se usoudit, že jde o Magdu s Dáriusem, ale Andrej se s Magdou potkal až v roce 1959 a Dáriuš je narozen roku 1966. Je možné, že to byl osobní portrét, že nebyl určený k prodeji. Autor neměl potřebu jej datovat, asi tak učinil o mnoho let později a spletl se. Datování bych tedy poopravil na rok 1967, místo původního 57. Srovnání s obrazem *Rodina (Magda s Dáriusem)* (1967) [44] je velmi zajímavé [200].<sup>22</sup> Vyberme nyní tři portréty Stanislavy Pavlíkové. První, *Stanislavu* z roku 1953 [45] můžeme směle přiřadit k portrétům Josefa Sudka a Hany Wichterlové, známe jej však jen z fotografie J. Sudka, kde se nalézá originál, nevíme. *Stanislava* z let 1958–59 [46] zaujme vztahem zelené halenky a červeného stolu, barevnost je neklidnější, vše doplňuje nepřítomný výraz tváře. Obdobnou variantou je potom *Stanislava* (1959) [47], kompozičně i stylově odpovídá předešlému plátnu. Erotické omámení nás pohlcuje z více jak jeden metr vysokého obrazu *Slavuš – Stanislava Pavlíková* z roku 1951 [47a].

---

<sup>21</sup> HUBIČKOVÁ 1996, 5.

<sup>22</sup> Tento obraz byl vystaven na I. Pražském salonu 1967.

Pro srovnání uvádím plátna Otto Dixe, která mohla sloužit jako inspirace, pokud je ovšem Bělocvětov znal. Otto Dix, *Děvče v neděli* (1920) [48]; *Dvě děti* (1921) [49]; *Obraz rodičů I.* (1921) [50], *Obchodnice s uměním Johana Ey* (1924) [51]; *Nelly s hračkou* (1925) [52]; *Ursus* (1931) [53].<sup>23</sup> U již zmíněného díla *Žena u klavíru* (1957) [54] stojí za povšimnutí vztah nahé ženy, inspirované Stanislavou, a klavíru. Může to být klavír Andrejova dětství, který mu byl odpírán, nahota mu v dospělosti už mu odpírána není, ale otázkou je, zda žena klávesnici otvírá nebo uzavírá. Dochází tedy ke spojení Andrejových vášní, hudby, lásky k ženě a malování. Do 50. let patří ještě *Matka s Dítětem* (1961) [55], ale to se začíná nová etapa Andrejova výtvarného projevu. Další obrazy související ještě se Stanislavou viz [55a,b,c]. Nutno však upozornit na návraty jeho tvorby, potkáme se tedy s podobnými obrazy také později.

Neméně zajímavými jsou zátiší z 50. let. Opět můžeme použít dvou pomocných kritérií, tzv. neosurreálního a ovlivnění novou věcností, zde se však hranice obou přístupů více prolínají. Olej *Budík* (datace je špatně čitelná, může jít o roky 1952, 1972 či 1973) [56]. Přestože datace tohoto obrazu je nejistá, obraz je znám pouze z reprodukce, předjímá směřování ovlivněné novou věcností. Na ciferníku budíku se vyjímá silný hustý bílý tah štětcem, vybízí smazat čas, tah je proveden velmi rychle, snad tedy herakleitovské „pantha rhei“ (vše teče, vše plyne), možná až příliš rychle, před budík je však předsazena plechovka, snad s barvou, nutí nás pronést prostě: „čas malovat“. Stylově příbuzný je též další *Budík* (1974) [56a]. Může mezi nimi být rozdíl dvaceti let? Obrazy nesou prvky rukopisu jak z 50., tak ze 70. let a je proto těžké se rozhodnout.

Vybírám nyní tři zátiší, kde hraje ústřední roli chléb. *Zátiší ve fialovém* (1954) [59] trochu klame naše smysly, nejsme si jisti ničím, velikost předmětů je ve správném poměru, přesto se nám zdá, že jsou předimenzované až obrovité. Leží talíř na stole? Může také ležet v krajině s modrofialovou oblohou. Obloha se ale promění v zeď pokoje. Teď už ani nevíme, zda jsou to staré kusy chleba nebo prapodivné části dýně, mohl by to být též kus masa, pak by zážitek z jeho požívání byl mnohem surovější a mohl by vést až surreálnému zážitku požívání krvavého syrového masa. Klam je překvapivě nenápadný, nevtíravý, pro nepozorného diváka nedostupný. *Velký chléb* (1955) [58] byl nejspíš vystaven na výstavě Máje v roce 1957, pod názvem *Bochník*, ze Sudkovy sbírky přešel darem do Národní galerie, kde je uložen pod názvem *Velký chléb*. Téma chleba se objevuje u Bělocvětova již

---

<sup>23</sup> LÖEFFLER 1960, 124.

za války, u jiných umělců je také velmi běžné a jeho ikonografie je velice bohatá. Před tímto starým bochníkem lze rozjímat, o zemi, o půdě, o koloběhu života. Vzpomeňme například na *Zátiší s chlebem* (1924) [58b] od Bedřicha Piskače, který ve 20. letech reaguje na vlnu sociální solidarity a dotváří tak výtvarný protějšek sociální poezie. Známy je taktéž *Pecen II.* (1939) [58c] nebo *Zátiší s chlebem* (1940) od Václava Rabase z jeho rozsáhlého cyklu chleba z let 1939–40, pojatého jako mýtus země živitelky v ohrožení existence republiky.<sup>24</sup> Bělocvětovův *Chléb s nožem* (kolem 1956) [57] by mohl připomínat klasické zátiší, hloubka prostoru je vytvořena skrojením chleba, diagonálně natočeným červeným pekáčem a protichůdným položením nože, řekneme si, klasické iluzivní triky, ale zaujmou nás staré omšelé předměty, deska stolu připomíná vrásky starého muže. Opět čas nás přivádí k rozjímání o pomíjivosti světa, moderní varianta vanitas. Totéž se týká *Zátiší s chlebem a sklenicí* (1956) [58a], tento ikonografický typ odkazuje na náboženský význam, kdy víno a chléb vyjadřovalo večeři Páně, zda to byl úmysl také Bělocvětova, nevíme.

Do stejného období spadá olej *Rukavice* (nedatováno), ty se zdají být ulitami po zmizelých lidských dlaních a prstech, které po sobě zanechávají zbytek pohybu a energie svého majitele. *Zátiší s rukavicí* (1951–52) [61] se liší svou evokací prázdnoty. Sklo, rukavice a vejce již dosloužily, nemají už co říci, zbyl po nich jen podivný příběh. Jak vidíme, malířská technika připomínající novou věčnost se snoubí s neosurreálními podtexty. Výjimkou není ani *Sklenice s mrtvou rybou* (1954) [62], souvislost sklenice bez vody a mrtvých ryb je nasnadě. Budík je násilně přepůlen v polovině, nelze na něm přečíst kolik odměřuje hodin, čas neexistuje a jen barvy se odrážejí od stěn na rybu a z ryby na pochromovaný budík.

Trochu jinak se ubírá *Sklenice* (1952–54) [63], zdá se, že je to jen sklenice, jen předmět, který se běžně pohyboval v Sudkově ateliéru a byl přístupný všem jeho přátelům, na němž se Bělocvětov snažil ukázat svoje malířské kvality (viz lom světla, prasklý lem sklenky) a reagovat na slavný Sudkův cyklus *Skleněná zátiší* [64],[65]. (Je nám též známa Bělocvětovova kresba perem zobrazující okno Sudkova atelieru z r. 1952 [66] a Sudkova fotografie z cyklu *Výhled z mého okna*, 1944–53 [67].)<sup>25</sup> *Sklenice* (1952–54) [63] je vlastně povýšena na portrét, jakýsi „Portrét Sklenice“, znamenající poctu Josefu Sudkovi. Jen

---

<sup>24</sup> TĚTIVA 1988, 151.

<sup>25</sup> FÁROVÁ 1994, 74-77.

z foto reprodukce známe *Zátiší se sklenicí* (1950–60) [68], kde předmět (snad je to podtácek z korálků) před hladkou sklenicí tvoří kontrast mezi plochým a vertikálním.

Druhou polohou zátiší v 50. letech, tzv. neosurreálnou, bychom měli označit spíše jako expresivnější neosurrealismus. Je možné ho chápat jako volný přechod k expresivním formám 60. let. Příkladem je *Zátiší, stolec s květináčem a dýní* z r. 1957 [69], ve kterém pokojová rostlina rozvíjí svými listy dynamický pohyb, dýně má naopak tlumící účinek, hloubka prostoru vytváří expresivní tvary stolku. V *Zátiší s dýmkou* (1957) [70] je modelace objemu dána plochami barevných skvrn, obě zátiší jsou cvičením, ověřením dalších postupů, jako v *Zátiší* (1958) [71], kde malíř objevuje kouzlo svíčky, v pozdější tvorbě hojně využívaný motiv. Dále jmenuji *Zátiší na skříni* (1959) [72], neobvyklé svým námětem. Roku 1959 vzniká *Zátiší s květináčem (Zátiší s uzenáčem)* [73], v tomto obraze si snad měl Andrej vyzkoušet nové barvy. U malíře Oty Janečka viděl malbu ripolínem, nedostupnost a drahota barvy ho vybídla k myšlence zkusit malovat emailem, následovaly zkoušky a experimenty s poměrem mezi emailem a terpentýnem, aby měla barva tu správnou hustotu, aby příliš netekla. *Zátiší se sebevrahem* (1958) [74] má v sobě zárodky pozdějších tendencí, k expresivnímu a výrazovému pojetí malby, které se již projevují v *Zátiší s mrtvou rybou* (1957–61) [75], kde rybí kostry, svíčka a jiné předměty odkazují ještě na reálné předměty, ale objevuje se lití barev, obraz se přímo před námi proměňuje v abstraktní fantazii. Vlastně se jedná o jeden z prvních obrazů, v němž Bělocvětov testuje účinky abstraktního expresionismu.

První polovina 50. let se nesla v obludném prosazování stalinistického tzv. socialistického realismu. Paradoxně směry jako kubismus, fauvismus, surrealismus jsou označovány jako formalistní. Vede se boj jakéhosi pseudo-realismu (soc. realismu) proti formalismu (kubismu, surrealismu apod). Moderní směry jsou zahrnány do ilegality. Ve druhé polovině 50. let sílí snaha po pravdivém a mravním uměleckém výrazu. Tyto snahy nejlépe splňovalo umění popisované jako strukturální abstrakce, v mezinárodní terminologii označované jako informel. V českých zemích mělo řadu podob a ustálil se pojem „český informel“. Vyvinul se postupně obnovou fantazijních složek meziválečného avantgardního umění, Devětsilu, surrealismu a širšího směru označovaného jako „imaginativní umění“. Počátkem 60. let má informel mnoho svébytných poloh. Byl to radikální směr, nekompromisně se vymezující vůči oficiální scéně. Vyhlášený za jedinou



realitu lidskou, existenciální zkušenost a za jediné východisko umělecké práce subjektivitu individua. Četl se J. P. Sartre, A. Camuse, M. Heidegger, F. Kafka. Ohlas měl zejména *První a druhý sešit existencialismu* od Václava Černého (1948).

Někteří další umělci, kteří měli potřebu se vymezit režimu a vydobýt alespoň nějakou uměleckou svobodu, byla ochotna podstoupit mocenské zápasy ve stranických institucích. Bývá někdy označována jako krotká generace. Toto vymezení však postupem času neplatilo striktně, z obou stran se někdo více radikalizoval nebo byl ochoten pro částečné kompromisy. Abstraktní umění, kterého se státní moc obávala, protože bylo nerozluštitelé jejími kódy, mohlo být tolerováno pouze ve spojení s architekturou. Ideologové strany tyto „formalistické experimenty“ odkázali do oblasti užitého umění. Tak mohla např. abstraktní skleněná vitráž Jana Kotíka být součástí Československého pavilonu na výstavě Expo 58 v Bruselu.<sup>26</sup> První vlaštovkou byla První malmuzherciáda, dadaistické soirée studentů AMU a AVU v Jednotě unitářů na pražských Vinohradech (19. 1. 1954). Z výtvarníků jmenujme B. Dlouhého, J. Koblasu, K. Nepraše, Z. Placatku, předvedeny byly skladby J. Bedřicha, J. Klusáka a R. Komorouse, z herců připomeňme L. Munzara a Sehnala.

Výstava jedenácti (Praha, výstavní síň Ars v Melantrichu, 1955) pak znamenala první modernistickou výstavu po osmi letech řádění socialistického realismu, vystavovali L. Dydek, R. Fremund, J. Hájek, M. Hřebeček, E. Kaizr, J. Konečný, J. Martin, R. Piesen, F. Volf, K. Vysušil, a M. Vystrčil, úvodní slovo pronesl F. Dvořák. Následujícího roku dochází k ojedinělé události, František Dvořák zorganizoval v městečku Trauenstein v Německé spolkové republice společnou výstavu R. Fremunda, R. Piesena, J. Martina, Jitky Kolínské a starších přizvaných hostů Kamila Lhotáka a Františka Tichého. Tyto dvě výstavy se staly předstupněm budoucí výstavy Máj v roce 1957 a vytvořily základ této skupiny.

## **10. Výstavy Máje 57 a první samostatná výstava**

K reorganizaci Svazu československých výtvarných umělců pro výběrové umělce došlo ve dnech 27. – 28. 10. 1956. Existovaly tři kategorie výtvarníků: členové s výsadním

---

<sup>26</sup> ŠEVČÍK –MORGANOVÁ –DUŠKOVÁ 2001<sup>1</sup>, 192.

postavením, kandidáti, třetí nejnižší stupeň byly výtvarníci z povolání, kam patřil i Bělocvětov. Mimo jiné bylo povoleno zakládání tvůrčích skupin.<sup>27</sup>

Za oficiální založení skupiny Máj 57 je pokládáno zaslání dopisu (F. Dvořákem a L. Dydkem, 1. 12. 1956) o založení skupiny do Ústředního výboru SČVU a současně redakci Výtvarné práce. Podepsáno 32 umělců, včetně A. Bělocvětova, z různých důvodů nakonec vystavovalo 25 výtvarníků se 180 díly. K otevření výstavy nakonec došlo 31. května 1957 v prostorách Obecního domu v Praze za účasti: J. Balcar, A. Bělocvětov, V. Beneš, B. Čermáková, L. Dydek, L. Fára, R. Fremund, M. Hájek, D. Hendrychová, F. Chaun, M. Chlupáč, J. Kolínská, J. Martin, M. Martinová, J. W. Neprakta, V. Nolč, D. Nováková, Z. Palcr, R. Piesen, J. Rathouský, J. Skřivánek, M. Vystrčil, K. Vysušil, Zbyněk Sekal, S. Podhrázský.<sup>28</sup> Texty v katalogu a úvodní slovo měli na starosti František Dvořák a sochař M. Chlupáč. Skupina byla volným sdružením, založeným na otevřenosti a svobodném výtvarném projevu, členy a díla nevybírala žádná komise, ale umělci sami. Program skupiny byl napsán, aby se vyhovělo stanovám Svazu, ve skutečnosti ale žádný neexistoval, šlo jen o společná umělecká východiska. Umělci se hlásili k odkazu Václava Špály, Rudolfa Kremličky, Bohumila Kubišty, Otto Gutfreunda a Jana Štursy, ze světového umění pak zazněla jména Paul Cézanne, Vincent van Gogh, Henri Matisse a Pablo Picasso, který byl považován za vrchol modernismu.<sup>29</sup>

Význam této události nespočívá v revolučnosti vystavených děl, umělci navazovali na to, co bylo dlouho běžně nepřístupné, ale v relativní svobodě vystavovat. Samozřejmě se vše dělo pod kontrolou Hlavní správy tiskového dohledu, která povolovala nejen knihy a noviny, ale i katalogy a pozvánky. Výstavě hned po jejím zahájení hrozilo zavření, nestalo se tak díky návštěvě prezidenta Antonína Zápotockého, který se přišel z vlastní iniciativy podívat. Rozruch způsobil Vysušilův olej *Ukřižování* (1953–56) a *Zátiší s dopisem / Pocta Shakespeareovi* (1955) Jitky Kolínské s anglickým citátem. Toto zátiší obsahovalo psací brk, který měl údajně připomínat symbol strany Národních socialistů. Zátiší bylo svěšeno a o *Ukřižování* prohlásil Zápotocký: „může zůstat“. Návštěvu prezidenta zprostředkoval Ladislav Dydek, který pracoval jako technik v rozhlase a potkával ho při své práci.

---

<sup>27</sup> Ibidem, 436.

<sup>28</sup> Zbyněk Sekal a Stanislav Podhrázský vystavovali, přestože nebyli uvedeni v katalogu. Také v průběhu výstavy docházelo k některým změnám. DVOŘÁK – CLUPÁČ 1957, nepag.

<sup>29</sup> PRIMUSOVÁ – KLIMEŠOVÁ 2007, 23.

Přestože Zápotocký výtvarnému umění nerozuměl, některá díla se mu líbila. A to byl signál pro úředníky, že je vše v pořádku.<sup>30</sup>

Bělocvětov byl zřejmě uznáván většinou členů skupiny, neboť vystavil dvacet prací tedy nejvíce ze všech, 15 olejů a 5 kreseb.<sup>31</sup> Prezentuje se oleji *Dítě s dýní* (1956), *Portrét pana S.* (Sudka) (1952), *Žena u klavíru* (1957), *Zátiší s rukavicí* (1951–52) a *Bochník* (1955), abychom jmenovali alespoň nejzajímavější díla. Z kreseb portréty Jitky Kolínské a Richarda Fremunda. Recenze na výstavu byly buď negativní a poplatné dobovému tisku (František Pačes v *Rudém právu*; Otakar Mrkvička v *Literárních novinách*<sup>32</sup>) nebo pochvalné, ale trochu opatrné.<sup>33</sup> Předseda SČVU Bohumír Dvorský dokonce osočoval výtvarnou kritiku z názorové dezorientace výtvarníků.<sup>34</sup> Seriózní kritika vyzněla z pera Petra Wittlicha. Bělocvětov je vždy zmíněn jednou nebo dvěma větami. V rozhovoru Anděly Horové s Milošem Chlupáčem a Zdeňkem Palcrem z roku 1998 Chlupáč považuje za jeden spojovací prvek jinak různorodého Máje expresivitu a zjednodušující linii. Zmiňuje se také o Bělocvětovovi: „*Bělocvětov na Máji měl takové velké Chleby, strukturální, až trochu americké.*“<sup>35</sup> V témže článku reaguje Palcr na označení krotký modernismus: „*To je nesmysl, protože v těch podmínkách, v nichž se to konalo, i ty nejkrotčí věci vzbuzovaly nepřítelnej odpor, protože se tam četly jiné významy, než tam byly. Tak příklad se zátiším od Kolínské, kde byl namalovaný sonet od Shakespeara (...)*“. Dále se vyjadřuje k názvu skupiny jako symbolu jara, tání nebo rozkvětu: „*Ten symbolický význam zde není. Máj je úplně náhodné slovo, původně byla skupina založena v březnu, a protože se nikomu nechtělo jmenovat se březňáci a žádné jiné nápady nebyly, tak proto Máj*“.

Jistou rehabilitací kubismu, expresionismu, fauvismu a jiných modernistických směrů byla výstava Zakladatelé moderního českého umění v Domě umění města Brna (říjen 1957), s reprízou v Praze 1958. Miroslav Lamač, Jiří Padrta a Jan Tomeš, kteří pracovali na koncepci a instalaci výstavy, představili dvě linie: expresionisticko-

---

<sup>30</sup> Ibidem, 35.

<sup>31</sup> Nepočítáme-li 41 kreseb a pérovek J. W. Neprakty. DVORŽÁK – CHLUPÁČ 1957.

<sup>32</sup> Pačes 1957; „Mimo komunismus není modernosti“, MRKVIČKA 1957, 5.

<sup>33</sup> VACHTOVÁ 1957, 60.

<sup>34</sup> DVORSKÝ 1957, 2.

<sup>35</sup> HOROVÁ 1998, 2.

fauvistickou v letech 1907–12 a druhou linii kubistickou v letech 1910–20, také připomněli padesát let od první výstavy Osmy. Například vystavili díla Antonína Procházky, Emila Filly, Vincence Beneše, Alfréda Justize, Jana Zrzavého, Bohumila Kubišty aj. Měly ještě následovat dvě výstavy s myšlenkou vyjasnit vývoj české moderny.

V lednu následujícího roku (8. – 21. 1. 1958), ve svých necelých pětácti letech Andrej Bělocvětov poprvé samostatně vystavuje.<sup>36</sup> Příležitost dostal v Galerii mladých (U Řečických), kde představil veřejnosti 60 obrazů, kreseb a kvašů z let 1951–57. Jedná se opět o dva proudy, klasicistně picassovský, např. *Dítě s knihou* (1956–57), *Gradiwa* (1953) a tzv. neosurreální, zastoupený např. díly *Milenci v horách* (1952) a *Krajina na výšku* (1957). Text katalogu napsal Prokop H. Toman.

Následně se objevují v dobovém tisku vesměs pochvalné recenze. Jiří Kotalík v *Literárních novinách* píše: „Nyní dala Galerie mladých slovo malíři A. Bělocvětovovi. Jeho jméno utkvělo v paměti z někdejšího hostování v Umělecké besedě. Nedávno vystavoval se skupinou Máj v Obecním domě. I tam, v rozmanité a neutříděné všehochuti dobrých úmyslů i špatných výsledků, vyznačovala se Bělocvětovova plátna zjevnými, ač trochu podivínskými malířskými kvalitami. Znovu to dokládá jeho soubor. Jako mnohé výstavy jednotlivců před ním, je zbytečně široký, bez náležitého výběru a ucelení v kvalitě i v názorech. Není proto lehké postihnout, kde leží těžiště jeho snažení. Nejspíše tam, kde Bělocvětov spoléhá víc na malbu než na konstruování: v některých portrétech, které se odpoutávají od expresionistické stylisace a jdou k strohé, ale živé a vlastní formaci hmoty a prostoru. Také kvaše ukazují, jak Bělocvětovovi svědčí oprostít se od strojenosti pohledu. V souhrnu svých nejlepších prací objevuje se tak malíř jako jeden z nejpozoruhodnějších mezi novými jmény. Několik vystavených pláten surrealistické orientace zapadá však až po krk do klišé literátské a antikvární symboliky, která přehlušuje výtvarné zřetele. Tu jako by byl při práci někdo jiný, zbezradnělý a odvozený v technice a výrazu.“<sup>37</sup>

Eva Petrová v článku *Mladí malíři* hodnotí Bělocvětova o něco příznivěji: „Andrej Bělocvětov je další z této skupiny (z Máje 57), který mimo její kolektivní výstavu vystavoval i samostatně – v Galerii mladých v lednu 1958 – potvrzuje známou skutečnost, že větší celek obrazů poví o malíři lépe a určitěji. Názor Bělocvětovův, zřetelně a osobitě

---

<sup>36</sup> Katalog Praha 1958, nepag.

<sup>37</sup> KOTALÍK 1958, 7.

vyformovaný, se zakládá na obsahové, významové složce, přesahující až k jisté mystice významovosti – v tom je zapůsobení surrealismu. Ač je zřejmá lekce picassovská, v Bělocvětovově výtvarném citění je i odstín z jiné kulturní scény, přispívající k zvláštnosti celého pojetí, nesporně neseného vážným zaujetím, nikoli touhou po efektu.“<sup>38</sup> Dále Eva Petrová píše o výstavě Máje z roku 1957: „Výstava skupiny Máj 57 jako celek nepředstavovala společné zaměření, dojem byl spíše ten, že se tu výtvarníci chopili příležitosti vystavovat, přičemž hledisko modernosti bylo tu chápáno velmi široce a s licencemi vzhledem k úrovni.“

Luděk Novák se pak snaží o dobový přesah své kritiky: „V Galerii mladých se připojil k obhájcům imaginativních snah A. Bělocvětov. Dotkl se ho zřejmě též umělecký názor jako Tikala, avšak v současné tvorbě dochází k jakémusi voluminismu vycházejícímu z Picassovy tvorby dvacátých let, připomínající však vzdáleně tak trochu i Vodkina. Bělocvětovova tvorba působí sice dost neradostně, avšak upřímně. V obrazech ženy a dítěte nachází jakousi pralátku, kterou formuje vždy znovu a znovu. Jeho velké kompozice nejsou bez formálních nedostatků a tu a tam pronikne také nepříjemná nota exaltované tajuplnosti (Titul k obrazu Slavuš).“ L. Novák netušil, že název obrazu je zdrobnělinou jména Andrejovy první ženy Stanislavy Pavlíkové. Mohlo to být vystavení jednoho velkého portrétu s názvem Slavuš mezi vzpomínkami na dětské léto a ambicemi na lesní královnu 1951,[47a], jež oplývá silným erotickým nábojem a extatickým pohledem portrétované družky.

„Imaginace, obecně vzato, není nějakou věcí z jiného světa a imaginativní složky budou mít jistě své místo i v současné tvorbě. Kritický racionalismus marxismu není suchopárným racionalismem „zdravého rozumu“, na němž bazíruje pragmatismus. Marx kdysi oprávněně poznamenal: Kritika strhla z okovů imaginární květy nikoli proto, aby člověk vlekl bez fantazie bezútesné okovy, nýbrž aby tyto okovy odhodil a utrhl živý květ. Nelze však nevidět, že imaginace sama není s to vytvořit vlastní umění, že vždy zůstane jen silou, umělecký obsah ztvárňující.“<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> PETROVÁ 1958, 117.

<sup>39</sup> Je připojeno vyobrazení *Ranní vstávání* 1953, obr. 30. NOVÁK 1958, 88.

Jana Hofmeisterová recenzuje tuto výstavu v časopise Máj (vyjímám z textu) takto: „(...) souborem obrazů a kreseb, které ukazují jak umělecké nadání, tak určitý neklid, tápání, které umělce, jinak velmi nadaného, svádí k nedost zdravým výbojům, jako jsou např. surrealistická plátna (...) Zajímavost nelze upřít ani jeho krajinám, vycházejícím z jakéhosi postsurrealistického názoru, ale je to zajímavost nezdravá, morbidní, která jen potvrzuje to, že umění, má-li mít smysl, nesmí nikdy ztratit kontakt se životem, se skutečností, kterou nenahradí sebekrásnější a sebevirtuóznější barevnost.“<sup>40</sup>

Jak vidíme, začíná se koncem 50. let probouzet výtvarná kritika a záleželo na benevolenci šéfredaktorů a cenzury, co se nakonec vytisklo, i když třeba až několik měsíců po výstavě. To platí také o schvalování výstavních katalogů, v našem případě katalog Bělocvětovovy výstavy v Galerii mladých, jehož autorem je Prokop H. Toman, který označuje jeho umění za neklidné, a mluví o tom, že Bělocvětov způsob své malby označuje za post surrealistický. Toman dále píše: „Vychází ze surrealistické periody, ale vrací se opět k pevnému tvaru, jehož podkladem je reálno, kotví stále v reálnu, a jeho touhou je překlenout propast mezi tzv. uměním realistickým a uměním snovým, jehož podkladem zůstává skutečnost.“

Mezi řádky stále cítíme dozvuk nekonečných debat o formalismu a realismu z první poloviny 50. let. A jistou opatrnost recenzentů, ale zároveň snahu psát mezi řádky.

Od roku 1957 vzniká řada tvůrčích skupin, což umožňuje větší možnosti vystavovat a podílet se na kulturním dění – mezi nejvýznamnější patřily skupiny Trasa 54 a UB 12.

Trasa 54 se prezentovala výstavou již v roce 1954 a v letech 1955–56 uspořádala několik neveřejných konfrontací. Oficiálně byla založena v listopadu 1957. Teoretikem skupiny byl Arsen Pohribný, jádro skupiny tvořili absolventi VŠUP z ateliéru Emila Filly: V. Heřmanská, V. Jarcovják, Č. Kafka, V. Menčík a K. Válová. Později přistoupili: Z. Fibichová, E. Kmentová, D. Matouš, V. Preclík, K. Vaca, J. Válová, O. Zoubek, E. Burešová, Z. Šimek a O. Čechová. Program jak polemický tak konstruktivní, proces abstrahování vedl ke strukturaci formy a zároveň sémantizaci (Kafka, Jarcovják), k čistotě barevných plánů a jádrových tvarů (K. Vaca a sochař Z. Šimek) a také k novému

---

<sup>40</sup> HOFMEISTROVÁ 1958, 405.

zhodnocení figurálního, jak to činily sestry Válový a E. Kmentová s O. Zoubkem, blízko k nové figuraci měla také grafička O. Čechová.

Trasa 54 se stala určitým protipólem druhého významného seskupení UB 12, které pracovalo s méně komplikovanou strukturou výtvarného díla, ne zcela jednotný program se hlásil k důrazu na křehkou lyrickou konstrukci, na duchovní obsah uměleckého díla, který má být sdělován prostřednictvím subtilních výtvarně čistých prostředků. Činnost skupiny probíhala polooficiálně od roku 1953 (neveřejná konfrontace v bytě Václava Boštíka) až do 1962, kdy skupina vykrytalizovala v soudržný celek a veřejně se představila. V čele skupiny stáli Stanislav Kolíbal a V. Janoušek, další členové se připojovali postupně. Kolem let 1962–64 se pohyb členů ustálil zhruba na tomto složení: Jiří Šetlík a Jaromír Zemina jako teoretici, dále V. Prachatická, A. Šimotová, F. Burant, J. John, S. Kolíbal, V. Bartovský, A. Vitík, V. a V. Janouškovi, D. Mrázková. V. Boštík a J. Mrázek na první výstavě UB 12 nevystavovali pro své směřování k abstrakci.

V roce 1958, v němž proběhla světová výstava Expo 58, byla uspořádána monstrózní akce pod názvem Umění mladých výtvarníků Československa v Domě umění a v Domě pánů z Poděbrad v Brně.<sup>41</sup> Byla to ambiciózní přehlídka „všeho“ co se namanulo. Přesto šlo o docela svobodný výběr zástupců tvůrčích skupin a musíme ocenit snahu o plastické vylíčení dobové výtvarné scény. Z původně 667 přihlášených výtvarníků na konec vystavovalo 477. Návštěvníci mohli spatřit na 858 exponátů. Bělocvětov vystavil jediný obraz, *Dítě s dýní* z roku 1956.

Téhož roku byla 6. května v pražském paláci Dunaj otevřena II. výstava skupiny Máj 57, jejíž osazenstvo bylo zredukováno na osmnáct členů. Prezentovaná díla měla odrážet vznik nových děl od poslední výstavy Máje, tedy pokrok za jeden rok.<sup>42</sup>

(J. Balcar, A. Bělocvětov, V. Beneš, B. Čermáková, L. Dydek, L. Fára, R. Fremund, M. Hájek, M. Chlupáč, J. Kolínská, J. Martin, V. Nolč, Z. Palcr, R. Piesen, M. Vystrčil, K. Vysušil, Z. Sekal, S. Podhrázský). A opravdu, u většiny zúčastněných lze zaznamenat jistý posun k potlačení figurální složky obrazu, k větší hravosti a kreativě

---

<sup>41</sup> CÍSAŘOVSKÝ 1958, nepag.

<sup>42</sup> Katalog byl bez textu, jen seznam a foto vystavených děl.

forem. Bělocvětov ukazuje typ expresivnějšího obrazu, *Mateřství; Ženy a děti; Holubník*. Obraz, který bezpečně známe, je *Zátiší, stolec s květináčem a dýní* z r. 1957 [69], ze kterého si můžeme udělat částečnou představu.

Kritiky jsou o něco příznivější, ale stále je zde tlak z oficiálních míst a volání po realismu. V červnu téhož roku skupina vystavovala v nejprogresivnější galerii ve Varšavě, v Galerii Sztuki Nowoczesnej przy Staromiejskim Domu kultury, známé pod názvem Galeria Krzywe Kolo. Z iniciativy umělců sdružených ve skupině Grupa 55, v čele s Marianem Boguszem, zde začal fungovat Klub Krzywe Kolo, který prezentoval nejnovější umění, všech umělců vyjadřujících se nefigurativně, tedy abstraktně: bez ohledu na to, zda jde o geometrickou nebo expresivní abstrakci, o výraz vycházející z automatismu nebo ze záměrné organizace forem či o strukturální abstrakci, anebo figurativním způsobem opírající se o uměleckou metaforu: surrealismus. Vyloučeno však bylo prosté popisování přírody a postfauvistická či postkubistická stylizace. Kontakty s polskými umělci navázal už za války Zbyněk Sekal s Marianem Boguszem a druhým ze zakladatelů Grupy 55, Zbigniewem Dlubakem. Znali se z koncentračního tábora Mauthausen, kde také 8. 4. 1945 uspořádali výstavu. Další spojení obstarala polská sochařka Alina Szapuszniková, bývalá studentka z Wagnerova ateliéru na VŠUP, která byla po odchodu do Polska v kontaktu se Zdeňkem Palcrem.<sup>43</sup>

Máj 57 se ve Varšavě prezentoval osmnácti umělci s 38 pracemi, šlo o podobnou výstavu jako v Praze téhož roku, jen s malými obměnami. Přibyla některá starší díla z první výstavy (1957), Sekalův *Mlýnek*, Bělocvětovova *Dýně* nebo Vystřčilův model sochy určené pro světovou výstavu v Bruselu. Jednostránkový text katalogu napsal Milos Chlupac, tedy Miroslav Chlupáč, o snaze skupiny pojmout lidskou subjektivitu nezávisle na zvolené formě. Výstava však vyzněla pro Poláky konzervativně, protože tam již několik let vznikala abstraktní a informální malba. Údajně proběhly reprízy v Poznani a Krakově, ale bez výraznějších ohlasů. Bělocvětov tam vystavil dvě díla, *Hlava* a *Dýně*, o jakou *Hlavu* šlo, nevíme, *Dýně* asi bude obraz *Dítě s dýní* (1956). Sám Bělocvětov v Polsku osobně nebyl, v českém tisku se o výstavě mlčelo, byla to soukromá akce a nešla přes svazové orgány.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> PRIMUSOVÁ –KLIMEŠOVÁ 2007, 38–39.

<sup>44</sup> CHLUPÁČ 1958, nepag.



Jednotliví členové skupiny Máj se začali více osamostatňovat, hledali vlastní cesty, soudržnost skupiny začala mít trhliny. Pro neshody s Ladislavem Dydkem odchází teoretik sdružení František Dvořák a s ním odchází Jitka Kolínská, Richard Fremund, Jiří Martin a Robert Piesen, vystoupil i Karel Vysušil, který se začal věnovat grafice a byl členem SČUG Holar. Dále odešli Jiří Balcar, Miroslav Vystrčil a Libor Fára. Andrej Bělocvětov se další výstavy v roce 1961 neúčastní, nevíme sice proč, ale zřejmě se cítil být svázán jakýmkoli pravidly a chtěl se věnovat jen své tvorbě. Přesto se objevuje na poslední páte výstavě Máje v roce 1964.

Pro úplnost uvádím některé další výtvarné skupiny, které vznikly v letech 1958 až 61 a jejich nejznámější tvůrce, nejzásadnější však zůstalo vystoupení tria Máj 57, Trasa 54 a UB 12.

Skupina 58 vzešla z Mánesu tvořena starší generací (J. Brož, A. Kalivoda, J. Smetana a V. Tittelbach), Proměna (M. Albich, K. Malich, P. Pospíšil, M. Rada), Skupina M 57 nebo též Makarská 57 (J. Jíra, V. Preclík, J. Šerých), Tvůrčí skupina Mánes (J. Bauch, A. Hoffeister, V. Makovský, A. Paderlík, K. Černý, B. Stefan, Z. Sklenář, H. Wichterlová, J. Zrzavý). Z brněnských skupin Brno 57, Parabola a M Brno.

Etapa (J. Koliha, F. Ronovský, J. Klimeš), Radar (Z. Mlčoch, F. Gross, F. Hudeček, L. Zívr). Další dvě významné události soukromé výstavy Konfrontace I. a II. v roce 1960. První se konala v ateliéru Jiřího Valenty v Libni a byla definována jako česká verze informelu (Z. Beran, V. Boudník, Č. Janošek, J. Koblasa, A. Málek, A. Tomalík, J. Valenta a A. Veselý).

II. Konfrontace také v roce 1960 proběhla v ateliéru Aleše Veselého na Žižkově (připojili se V. Křížek, Z. Sion, a fotografové K. Kuklík, J. Putta).

V galerii Fronta ve Spálené ulici v Praze byla v listopadu 1960 uspořádána ojedinělá výstava, jejíž název korespondoval s obsahem, „Josef Sudek ve výtvarném umění“. Text katalogu, který napsal Václav Sivko, se zamýšlí nad vznikem 114 vystavených portrétů vznikajících většinou při návštěvě Sudkova ateliéru z iniciativy 22 různorodých umělců, kteří zpodobili fotografa při práci, poslouchání hudby, četbě apod. Zastoupeny byly nejrůznější techniky, včetně tří bust a několika olejových maleb. Nejvíce prací (30) měl V. Sivko, následuje A. Bělocvětov s dvaceti šesti, Vlastimil Rada je zastoupen čtrnácti pracemi, Ota Janeček jedenácti, stejně jako František Tichý, z dalších

vystavujících: J. Brož, J. Fanta, R. Fremund, V. Fuka, J. Hořánek, V. Koutský, M. Lahoda, L. Pichl, M. Malina, P. Rada, M. Salcman, Z. Seydl, V. Tesař, K. Vysušil, K. Vašut, K. Lidický a J. Wagner.

Bělocvětov zde má tři oleje, z toho jeden datovaný rokem 1958, další práce jsou v křídě, inkoustu, tužce i škrabací technikou. Představu si můžeme udělat jen z názvů některých kreseb: *Sudek jako Faun*, *Při práci*, *Sudek s brýlemi*, *S v baretu*, *Sudek jako Bakchus*. Zda byly vystaveny nám známé portréty nevíme, známe však jeden nezařazený abstrahovaný portrét, snad Sudka, je to *Fotograf* z roku 1960 [76], který spojením hlavy fotografa a samotného fotoaparátu, splynutím oka a foto-čočky připomíná metodu sochaře Ladislava Zivra, který spojoval osoby s nástroji své práce v jeden celek, například jeho sochu *Muž s přístrojem* (1945) z patinované sádky (NG v Praze).

## 11. Nástup abstraktního expresionismu

Epizodickou záležitostí byla pro Bělocvětova výstava několika desítek autorů v Krajské galerii v Ostravě s textem Ivana Bednáře (1960).

V roce 1959 nebo 1960 potkává svou druhou ženu Magdu Bernardovou. Podle svého vyprávění viděla kdesi vystavený obraz *Koňská lebka* (1959) [77] a velice ji zaujal. Později se seznamují přes sochaře Langa. Tři roky na to se Andrej žení, ale nejprve se Stanislavou Pavlíkovou, aby jejich dcera Andrea měla jeho příjmení (bylo jim totiž vydáno povolení k sňatku, které jim bylo po dlouhou dobu zamítáno), svědkové první svatby byli fotograf Josef Sudek a sochař Lang, měsíc na to se se Stanislavou rozvádí. S Magdou Bernardovou vstupuje do svazku manželského v témže roce 1962, svědky na svatbě jsou Mudr. Stanislav Drvota a Jiří Tiňtěra. Nejdříve bydlí u Andrejovy matky na Vinohradech a později na Žižkově.

Vraťme se nyní opět k tvorbě Andreje Bělocvětova, na přelomu padesátých a v průběhu let šedesátých, kdy opět můžeme sledovat tři až čtyři výtvarné tendence.

Jsou inspirovány především Jacksonem Pollockem a také Willemem de Kooningem a samozřejmě důležitou veličinou je také vliv domácího prostředí, především tzv. českého informelu. Tehdy začíná experimentovat s drippingem, gestuální malbou a abstraktním

expresionismem. Stále také ale sleduje svou surreálnou linii a někdy se objevují i experimentální pokusy různého ražení.

První poloha pollockovského typu je soustředěna na dripping a rychlé tahy štětcem. Jedním z prvních obrazů tohoto typu je *Bez názvu* (1960) [78], kde na modrém nejasném pozadí použil autor černé tahy štětcem připomínající kaligrafické postupy, které tvoří hloubkový střed prostoru, přes nějž je již použito lití bílé barvy, které nese znaky automatického pohybu bílé barvy. Jde tedy o využití hned několika postupů užívaných abstraktními expresionisty. Starší doklad abstraktní inspirace máme v obraze *Mateřství* (1959) [168], známe jej však jen z nekvalitní reprodukce, ale je to zdařilé dílo a bylo v něm použito ripolínu nebo akrylových barev. To že se nejednalo o ojedinělý pokus, dokládá expresivně pojaté *Zátiší se svíčkou* (1959) [169]. Více se Pollockově pojetí blíží *Jarní večer* (1963) [79], užitím hustých tahů žluté, modré a červené dociluje mohutnosti a monumentálnosti malířského gesta, v omezené míře využívá lití barvy přímo ze štětce a celkový dojem plasticity podtrhuje v některých místech zvrásnění malby, způsobené sesycháním jednotlivých vrstev. Dalším takovýmto příkladem je obraz *Bez názvu* (1963) [80], kde černé a oranžové tahy štětce doplňují světle šedé skvrny. Jednotlivé prostorové plány se vzájemně překrývají. Poněkud harmoničtěji působí *Bez názvu* (1963) [81], jednotlivé modré a žluté plochy jsou pravidelně rytmizovány a černé lití zdůrazňuje krouživý pohyb. *Jarní modřín* (1963) [82] představuje typickou pollockovskou hustou síť litých čar, možná už za podílu automatismu, proces má vlastní dynamiku a připomíná růst jako v přírodě. Tento styl již zcela zřetelně připomíná druhé Pollockovo drippingové období, síť však není natolik hustá jako u Pollocka, jako příklad lze uvést Pollockův *Full Fathom Five* z roku 1947.

Vrcholu působivosti však Bělocvětov dosáhl dílem *Noční vlak* (1963) [83], velikost plátna 136 x 65 cm sice nemá obří pollockovské rozměry, přesto působí impozantně. Scéna na černomodrém pozadí je prosycena pohybem, který je pravidelně rytmizován žlutými a červenými skvrnami, jež volně přecházejí v lité stopy a čáry barvy. Bez použití konkrétních předmětných odkazů vzniká dokonalý vjem rychlosti pohybu, zda jedoucího vlaku či jiného tělesa je v tomto případě zcela jedno. Plasticitu podtrhuje plastické sesychání akrylu a použití dvou vodorovných provázků vkomponovaných nenásilným způsobem do malby. Obdobných principů je též užito v nedatované studii *Noční vlak* –

studie [84]. Za srovnání stojí Pollockův obraz *Modré kůly* (1953) nebo *West* od Jacka Tworkova z roku 1963. *Velké dítě, můra, otec a zoufající matka* (1963) [85] se jeví jako splynutí dvou pollockovských období, totemovitého, převládajícího na levé straně obrazu a drippingového, překrývajícího pravou část díla hustou litou sítí, připomínající například Pollockovo *Number 5* z roku 1948. Zajímavým počinem je též *Bez názvu* (1964) [86], rychlé tahy, jen několik čar připomínající seismografický záznam či kaligrafii nebo možná pokus o automatickou malbu. Prvky exprese, pohybu, velkých barevných ploch a drippingu nese dílo *Slavnost v modřínovém háji* (1965) [87], přes jisté figurální prvky směřuje toto plátno k abstraktnímu pojetí, což podporuje zejména výrazná barevnost.

Druhou souběžnou polohou počátku a průběhu 60. let je inspirace právě totemovitými obrazy Jacksona Pollocka. Ty jsou však střídány nebo volně doplňovány kooningovským zájmem o lidské tělo. Podobnost s Willemem de Kooningem není tolik zřejmá po formální stránce, ale spíše společným zájmem o figuru, zejména ženskou.

V Bělocvětovově obraze *Slepice s kuřaty* (1960) [88] jsou patrné silné expresivní tendence, silné stopy barvy však znesnadňují čitelnost tvarů a snaha po abstrahování objemů je velice silná. Totemovité tendence lze spatřovat v dílech jako *Hlava ženy* (1961) [89], *Tři Grácie* (1961–62) [90], kde styčné body s Pollockovým totemovitým obdobím můžeme hledat například u *Pasiphaë* (1943) nebo u *The She-Wolf* (1943), rozdíl je zejména v tom, že u Bělocvětova se objevují také náznaky lití barvy. Výrazným příkladem pollockovského totemovitého obrazu je *Bez názvu* (nedatováno) [91], jež lze vročit do let kolem 1964. Dalším takovýmto příkladem je *Hlava* (1966) [92], připomínající africkou masku či lidskou lebku. Díla *Dav* (1967) [93], *Ježek* (1965) [94] a *Hlava ženy* (1967) [95] překypují barevností a hutností tahů štětce. V obraze *Mateřství* (1963) [96] můžeme obdivovat smysl pro kompozici, krouživý pohyb matky a dítěte je naznačen jen několika tahy. Ačkoliv toto dílo známe jen z černobílé reprodukce, můžeme předpokládat dominující výraznou barevnost. Ještě výmluvněji je to zřejmé na obraze *Bez názvu (Matka s dítětem)* (1965) [112]. Jako zajímavý pokus se jeví dílo *Havět' na okně* (1965) [97], kde již zmíněný malířský postup je aplikován na rám a plochu obrazu, jež jsou pomocí dřeva a lepenky dotvořeny do tvaru okna či víka od rakve. Svrchní vrstva papírové lepenky je odtržena a na ní je aplikována malba. Setkáváme se tedy s výraznou snahou po plasticitě a prostorovosti. Je to pravý opak toho co hlásal Clement Greenberg o přiznání hlavních

malířských kvalit, barvy a plošnosti. Ke spojení totemovitého přístupu a inspirace drippingem dochází ve trojici obrazů koček (tedy téma z roku 1946 obr. [13] a [14]). *Kočka Zuzka* (1963) [185] používá rozmáchlého malířského gesta, snad je to záznam pohybu černé šelmy, prudký a přitom ladný. Noční tvor se probouzí v dalším obraze, *Kočka* (1966) [186], probouzí se k barvě, která není statická, cítíme pohyb a energii. Třetí ze série je akryl *Kočky* (1965–67) [187], kdy zelená a oranžová barva rytmizují kompozici a nechávají nás na pochybách, zda tahy jsou výsledkem intuice nebo promyšlené stavby obrazu.

Třetím takovým východiskem jsou výtvarná díla opírající se přímo o konkrétní předměty a figury. Jednalo se buď o svébytné artefakty či studie nebo o výchozí body témat a námětů, které jak uvidíme později Bělocvětov rozvíjel často i v průběhu několika let a stále se k nim vracel.

V *Autoportrétu* z roku 1961 [98] osmatřicetiletý malíř použil převažující žlutou a černou barvou k vytvoření kontury. Úsporně, ale přitom živě zpodobnil sebe sama, inspirován kresbou a autoportréty Vincenta van Gogha (obdobně *Autoportrét*, nedatováno, [99]). Na rubové straně obrazu *Zrzka II.* (1962) [100] vidíme ještě realistickou kresbu hlavy ženy, zatímco lícová strana [101] překypuje expresivitou rusovlasé dívky. *Zrzka* zde zastupuje sexuální symbol, náruživost, ale i nevyzpytatelnost. V *Ležící ženě s kočkou* (1962) [102] předkládá svou barevností a ostře řezanými objemy jakousi ozvěnu na tzv. bruselský styl (Expo 58). *Zátiší s hruškou* (1962) [103] musíme zřejmě chápat jako malířské cvičení (viz. šrafura) a dozvuk nové věčnosti. V případě, že postavíme vedle sebe tři zátiší z delšího časového úseku, pochopíme, jak Bělocvětov v některých případech pracoval. Jedná se o *Zátiší s lahví* (1980) [104], *Zátiší s kečupem* (1966–67) [105], stejná kompozice, ale expresivnější jako [105] je *Zátiší* (1966–67) [365] a *Zátiší s lahví* (1980) [106], ve kterých takřka nevidíme výraznější posun, ale při pozornějším zkoumání oceníme rychlé a přesnější tahy štětce u děl z roku 1980 a posun k výrazným akrylovým barvám. Přestože se jedná o díla vytvořená v rozmezí dvaceti let, máme pocit, že mezi jejich vznikem uběhl měsíc, maximálně půl roku. Bělocvětov se tedy vracel ke svým starým dílům, dokázal se napojit na starý styl a posunout ho vždy o kousek dopředu. Takto pracoval na více dílech současně, což vysvětluje zdánlivou chaotičnost jeho malířského vývoje. Další figurativní díla však kombinují spíše biomorfni a zoomorfni tvary. Jde o *Akt*

I. (1966–67) [107], *Akt II.* (1966–67) [108], *Akt III.* (1966–68) [109] a *Akt v trávě* (1976) [110]. První dvě představují milenecké páry a druhé dva pak ženské akty. Stejně dílo v tomto stylu je *Muž a žena* (1975) [112]. Z mohutných objemů těl vyčteme poučení z picassovského neoklasicismu a zdařilé vyjádření pohybu. Autor opět v *Aktu v trávě* z r. 1976 velice plynule navazuje na starší obrazy. Jako jakýsi kompilát se jeví *Žena nad stolem* (1967) [111], pohled ze stropu na stůl s dvěma hlavami, přičemž ženiny vlasy se proměňují v abstraktní kompozici. Další příklad skloubení několika přístupů jsou obrazy se zřejmou podobností k Pollockovu obrazu *The Deep* (1953), mlhovina s černou průrvou ve středu je tvořena od okrajů plátna k jeho středu. Mluvíme o obrazech *Bliženci (Ptáci)* (nedatováno) [113], a *Muž-žena* (nedatováno) [114], nabízí se jasná inspirace Pollockem, avšak Bělocvětov v prvním případě vkládá mlhovinou vytvořenou dvojici ptáků. V druhém případě mužský a ženský profil tvoří obrys kočičí hlavy, do nějž je vložena silueta červeného ptáka. Navazuje tak na starší kompozici dalíovského ražení, *Průrva* (1958) [22]; obdobný motiv vyjádřený jinými výtvarnými prostředky. K tomu je třeba přiřadit obraz *Jaro* (1964) [115], který volně přechází k dalším tématům jako předjaří, zpodobení posledního sněhu apod.

Čtvrtým Bělocvětovovým směřováním byly pokusy o vyzkoušení nejrůznějších výtvarných stylů a technik. K *Zátiší* (1964) [116] přistoupil Bělocvětov jako k revizi nové věčnosti a odkazu Paula Cézanna. Naopak v *Bez názvu*, nedatováno [117], je jasně inspirován Pierrem Soulagesem, který neguje figurativní funkci malby, tvoří pomocí těžkých statických černých pruhů barvy a pocitu hloubky dociluje kontrastem se světlými barvami. Bělocvětov se zřejmě inspiroval též Franzem Kline, jenž rovněž tvořil za pomoci bílé a černé, zanechával však zřetelnější tahy štětcem za pomoci rychlých tahů a tekuté barvy. U Bělocvětova je to spojení obou, přidává ale možnost tušení figurálních prvků. Tedy další důkaz jeho ověřování, kam až se může dostat za pomoci barvy a prostoru. Pro srovnání lze uvést Bělocvětovova díla jako *Bez názvu* (nedatováno) [118] a *Tři figury* (1963) [119], ty už připomínají spíše Pollockovy black and white paintings z let 1950–51. Jako podklad pro *Mold Art* (nedatováno) [120] použil noviny, když přitom na částech obrazu ponechal přiznaný podklad, tedy prvek používaný v nejrůznějších technikách, od analytického kubismu přes surrealistické koláže až po nejrůznější asambláže. Také použití písmen (nápisu –Mold art) jako vazby na konkrétní skutečnost

není u Bělocvětova běžným jevem a zároveň mold (amer.) nebo také mould (brit.) znamená měkký, mazlavý či beztvářý, ale my bychom nápis měli chápat jako způsobné umění, jak uvidíme později v souvislosti s dílem *To čemu se říká hladké* (1991) [665].

Neméně důležitou součástí jeho díla jsou objekty, jichž se zachovalo pohřichu jen torzo. Sochařská práce by ho jistě přitahovala, nedala se však skloubit s malířskou produkcí, nedostatek místa a vytváření prachu a odpadu z tvorby soch a objektů nešlo skloubit s malováním. *Objekt* (1964) [121] je prostorovým ztvárněním jeho obrazů, nachází se na pomezí malovaného obrazu, plastiky a asambláže. Použití dřevěné desky, plechového víčka, dřevěné tyče, provázku jako podkladu pro malbu můžeme také chápat jako zátiší pracovních pomůcek malíře. Oproti tomu *Objekt* (1972) [122] se chová o něco úsporněji a element skla a spodní otvor navozuje dojem architektonického prvku. Ještě bych rád uvedl jeden příklad dvojice prací, *Rozhovor* (1959) [123] a *Rozhovor* (1979) [124]. První akvarel dává více prostoru barevným plochám a objemy hlav se rozplývají v mlhavých barvách akvarelu, u druhého díla se autor opírá o konkrétnější zpodobení hovořících a dialog nese prvky karikatury. Oba rozhovory vykazují přesto silnou příbuznost, to co nás překvapuje, je, že se Bělocvětov po dvaceti letech vyjadřuje silně figurálně, tedy postupuje opačným směrem. Pro úplnost přidávám ještě *Rozhovor* (1995) [125] z devadesátých let, ke kterému se však dostaneme později.

Nyní je nutné přiblížit vliv J. Pollocka na A. Bělocvětova. Podle pamětníků víme, že se s jeho dílem až do osmdesátých let osobně nesetkal, znal Pollocka jen z knih a reprodukcí, které byly často nekvalitní a černobílé. Nikdy nepoužil monumentálních rozměrů Pollockových pláten, přesto dosáhl velké působivosti. To důležité vězí také v inspiraci a kořenech obou umělců.

Pollock byl ovlivněn kubismem, Picassem, svým učitelem Tomasem H. Bentonem, do svých totemovitých obrazů vkládá odkazy na mexické umění v podobě emblémů a kaligrafie (kalendář, měsíce), silná byla též inspirace indiánským uměním kmenů Zuni, Navaho, Hopi a tehdy populární indiánskou filozofií Krishnamutri. Odtud přebírá barvu jako samostatnou výrazovou hodnotu, užití písku v obrazech souvisí se vztahem k indiánským sand-paintings, tedy k elementu země. Například v *Bird* (kolem 1941) sledujeme užití písku, vířivý krouživý pohyb, rudé ďáblovy oči, dvě lidské lebky, obrys

ptáka. Je to obraz na půli cesty k abstraktnímu pojetí. Díla jako *Totem I.* a *Totem II.* (1944–45) vypovídají o užití vertikálních modulů jako lidského měřítka, kde se idea dvou tvarů mění ve třetí. I zde je interpretace mytologie ovlivněná Jungem. Lze vyčíst sexuální spojení spolu s ideou matriarchátu, která je zastoupená motivem měsíce, viz *Two* (1945) a *Male and Female* (1942). V obraze *Cathedral* (1947) poprvé použil stříbrné barvy (metal-paint), kterou jako heraldickou barvu používali indiáni na jihozápadě. Stříbrná fungovala jako prostorový efekt, světlo se od ní odráželo, kompletně tedy artikuloval abstraktní principy.

Bělocvětov byl odchován evropskou tradicí, francouzským moderním uměním, surrealismem a psychoanalýzou. Čistému automatismu při lití barev se nikdy plně neoddal, jeho díla měla spíše existenciální podtext. Lze říci, že měl blíže k lyrické abstrakci a částečně k informelu. Přes mnohé styčné body mezi oběma umělci jsou četné rozdíly, a proto nelze Bělocvětovův vývoj chronologicky poměřovat s vývojem Pollockovým. Dalo by se říci, že s většinou vnějších vlivů Andrej nakládal velice svobodně a volně, nadržel se nikdy dogmaticky systémů jednotlivých stylů.

Tomáš Pospiszyl ve své recenzi k výstavě A. Bělocvětova v pražské Galerii kritiků v roce 2006 píše: „*Neubráníme se dojmu, že Andrej Bělocvětov prošel v šedesátých letech stejnou cestou jako Jackson Pollock v letech čtyřicátých (...), při všech paralelách však nelze obrazy A. B. označit za epigonské. Snad je to způsobeno tím, že vytvořit něco podobného jako Pollock ve čtyřicátých letech vyžaduje obrovský talent nebo přímo kongenialitu.*“<sup>45</sup>

## 12. Malířské cykly Magda, Rodina na výletě a Stará parádnice

Podívejme se nyní na některé cykly, které nám dobře dokreslí způsob a vývoj tvorby Andreje Bělocvětova. Jsou to dlouhodobé cykly, v nichž se objevují témata rodinných výletů, mateřství, portrétů žen a autorovy druhé ženy Magdy Bernardové. Obraz *Rodina na výletě* (1962) [126] připomíná Pollockovu tvorbu z let 1942–45, odkazy na reálné prvky jsou minimální a přes malý formát obrazu působí mohutné tahy masivním dojmem. Tento rok se také Bělocvětov dvakrát žení, jaký to má vliv na tyto cykly nevíme. U dalšího plátna *Rodina s dětmi* (1964) [127] sledujeme slabší, rychlejší tahy a jasnější

---

<sup>45</sup> POSPISZYL 2006, 5.



barevnost za pomoci akrylátových barev. Naopak v díle *Rodina na výletě III.* (1964) [128] je patrná dvojnásobnost figurativních prvků a také přeměna lidských a zvířecích motivů v gesta a znaky.

Dokonce v průběhu jednoho roku lze sledovat proměny výtvarného ladění. V prvním ze čtyř obrazů z roku 1965, *Rodina na výletě I.* [129] vidíme jemnější strukturu prvků, v druhém, *Rodina na výletě II.* [130] převažuje velké zhuštění tahů štětcem, předposlední plátno, *Rodina na výletě III.* [131] koresponduje svou akcentovanou vertikálností s totemovitými obrazy J. Pollocka. A konečně *Rodina* [132] je složena z větších barevných ploch a tvoří kompaktnější celek.

Uvolněná kompozice *Rodina* z roku 1967 [133] působí díky rychlým tahům velice lehce. Zárodky budoucího zjednodušování předmětných prvků, které se objeví v 80. a 90. letech můžeme vypočítat v díle *Rodina na koupališti* (1967) [134], přesto převažuje energičnost a silná emocionalita. Krásným zástupcem drippingové malby je *Rodina na výletě* (1967) [135], kde světle modrý podklad slouží k navození hloubky prostoru a lití černé, bílé a žluté vytváří dokonalou „iluzi“ pohybu. Jedním z posledních řešení tohoto cyklu v tomto období je rozměry malý (25 x 34 cm) *Rodinný výlet* (1970) [136], kde hustá pastózní malba působí zemitým dojmem také díky zvrásnění, způsobenému sesycháním olejové a akrylové barvy. Barvy se mění v pohyblivou hmotu, v jakési záznamy žhavé barevné lávy. *Rodina v cirkuse* (1971) [137] má obdobné kvality, tahy štětce jsou ovšem pod větší kontrolou autora.

Obdobné kvality a příbuzný vývoj mají také cykly *Mateřství*, a *Žena s dítětem*, o kterých pohovořím později v souvislosti se sedmdesátými až devadesátými lety.

Časové rozpětí cyklu starých parádnic můžeme zhruba určit lety 1967–70, avšak jejich časová posloupnost se jeví poněkud nejistě. Hned v roce 1967 vznikají slohově dvě protichůdná díla. *Stará parádnice V.* (1967) [138] představující ženu navlékající si náhrdelník nese expresivně nervní vyjádření, kdy způsob malby přesně odpovídá duševnímu rozpoložení staré ženy. Druhý portrét, *Stará parádnice I. (Žena s perlami)* (1967) [139], naopak míří zpět k picassovskému neoklasicismu, jímž se Bělocvětov zabýval v padesátých letech, kdy žena se zrcátkem vykazuje mohutné předimenzované objemy a typické mandlovité oči. Tyto dvě krajní polohy jsou jako mantinely, ve kterých se pohybují další tři obrazy s tímto námětem, viz *Stará parádnice II.* (nedatováno) [140], *Stará parádnice III.* (nedatováno) [141] a *Stará parádnice IV.* (nedatováno) [142]. Odlišné

jsou i následující dvě ženské podobizny. *Stará parádnice (Žena navlékající si korálky)* (1969) [143] zaujme přesnou ostrou linkou, která drží objem a spolu s měkkými přechody barev vyjadřuje pevný postoj a klidné gesto. Význam ženy, která také mohla úmyslně či omylem šňůru perel (korálků) přetrhnout, neznáme, odkazovat na křesťanskou symboliku jako např. Máří Magdalenu by asi bylo velice povrchní. Poslední nám známá *Stará parádnice* (1970) [144] splývá v dlouhých silných tazích štětce a má blíže k abstrahující karikatuře.

Zcela specifický a nejdéle trvající cyklus (od počátku 60. let až do umělcovy smrti v roce 1997) je portrétní série jeho manželky Magdy Bernardové. S Magdou se Bělocvětov seznámil v roce 1959 nebo 1960 a od roku 1962 s ní byl ve svazku manželském. Tento cyklus vypovídá nejen o jeho stylových polohách v portrétní tvorbě, ale i o citovém rozpoložení při malbě těchto portrétů. Řada z nich není bohužel datována, což nám trochu ztěžuje vytvořit chronologický a stylový přehled. Jedním z prvních je zřejmě *Magda (Portrét ženy)* (1961) [145], jenž je kombinací pollockovských hlav a kubistického poučení z afrického umění. Z následujícího roku se nám dochovaly dvě podobizny. *Magda* (1962) [146] je monochromní, modře laděná studie, autor zde používá štětce téměř kresebným způsobem. Realisticky je pojatá také *Magda* (1962) [147], ale rozložení barevných ploch by samo o sobě mohlo sloužit jako studie k abstraktní kompozici. Střídání realistických zpodobení s abstraktnějšími obrazy je pro tento cyklus typické, přesto lze vysledovat posuny v řešení výtvarných problémů. Tři portréty, z nichž první *Magda* (1963) [148] předvádí vrcholné kresebné kvality, Bělocvětov kreslil dlouhými jistými tahy. Druhá podobizna, z roku 1963 [149], sice není zcela dokončena, přesto oplývá koloristickými kvalitami, teprve ve třetím díle *Magda* (1963) [150] se Bělocvětov částečně odpoutává od modelu a vytváří svébytnou kompozici geometrizujícího charakteru. Další zajímavé řešení nacházíme v obraze *Magda* (1964) [151], kde je pomocí modrých, červených, žlutých a bílých skvrn vytvořen karikující portrét. Důležitou veličinou byla také momentální nálada a aktuální vztah mezi manželi. Často mělo zpodobení přidech rozčarování či naopak lásky a obdivu. Vedle několika reálně podaných prací jako *Magda* 1966, [152], *Magda* 1966, [153], *Magda*, nedatováno, [154], *Magda*, nedatováno, [155], *Magda* 1965, [156], a neoklasicistně picassovské *Magdy* 1965, [157], nalézáme v této periodě několik pozoruhodných prací, jež nejsou sice většinou datovány, ale lze je zde v této souvislosti uvést. *Magda* (nedatováno) [158] je krásným příkladem úsporné expresivní malby. Jen

pomocí několika oválných objemů a rychlého lití černé dokonale vystihl charakteristiku portrétované. Obraz *Magda* (nedatováno) [159] je doveden v tomto smyslu k ještě větší geometrizaci objemů, kdy se jednoduchým skládáním geometrických prvků přiblížil abstraktní kompozici. Obdobné kvality má též podobizna *Magdy* (nedatováno) [160]. Následující příklady jsou typické pro to, jak proměnlivé malířské postupy Bělocvětov používal. Stopy kubistického pojetí bezesporu nese *Magda* (nedatováno) [161], přesto jde spíše o jakousi barevnou fantazii. Jako barevná ozvěna africké masky před námi vystoupí *Magda* (nedatováno) [162], kdežto *Magda* (1966) [163] už připomíná lyrickou abstraktní fantazii. Pěkným příkladem toho, jak si Bělocvětov dokázal pohrávat s detaily, aby dosáhl kýženého efektu, je *Magda* (nedatováno) [164]. Díky protažení očních koutků, uší a části účesu směrem vzhůru a opačným pohybem vlnovek tvořících ústa docílil u portrétované přísně pronikavého a soustředěného pohledu. Drippingovou ozvěnou je *Magda* (1972) [165], polopostava se noří do závoje bílé lité barvy, ale zároveň zdůrazňuje tmavé kontury portrétované. Ke srovnání přidávám dalších deset portrétů umělkyně, viz obrazy *Magda* [170 - 179]. Pro úplnost přidávám ještě portréty z 80. a 90 let, *Magda* 1982, [166], a *Magda* 1997, [167], vrátíme se k nim později v dalším rozboru.

Nelze opomenout rodinné portréty Magdy Bernardové se synem Dáriem. Dárius se narodil roku 1966, ale téma matky s dítětem či mateřství jsou časté již před tímto datem. Tak jak to bývá u portrétů rodinných příslušníků, je i u Bělocvětova zřetelný silný citový náboj. Také zde si musíme povšimnout stylových proměn v krátkém časovém rozpětí. Dva obrazy namalované během dvou let jsou toho důkazem. *Magda s Dáriem* (1967) [180] má v sobě rezidua klasicistně picassovská, pohled Magdy směřuje hrdě a odhodlaně do budoucnosti. *Magda a Dárius* (1966) [181] je abstraktnější variací gotických milostných madon. Zastřený pohled matky směřuje k dítěti, které splývá s tělem Magdy a podtrhuje velmi niterný citový vztah. Jiná poloha je zdůrazněna v portrétu *Magda s Dáriem* (1967) [182], je to starostlivost a vyčerpanost z mateřství a z nelehkého údělu života s umělcem. Prvek civilnosti zde zastupuje obyčejná kovová postel. Někdy kolem roku 1968 vznikl fotografický snímek Magdy a Dária [183], můžeme tedy porovnat obrazy přímo s předlohou. S velkou oblibou vždy přistupoval A. Bělocvětov k portrétování dětí, nejinak tomu bylo v případě vlastního syna. Obraz *Dárius* (nedatováno) [184] zachycuje oslavu druhých narozenin, jak můžeme usoudit podle počtu svíček na narozeninovém dortu.

### 13. Druhá samostatná výstava

Šedesátá léta nebyla jen plodným tvůrčím obdobím, ale též komplikovaným časem v osobním a veřejném životě. Čtvrtá výstava skupiny Máj (již bez označení roku) proběhla v Poděbradech v roce 1961, za účasti deseti členů, ovšem bez účasti A. Bělocvětova. O předmluvu se opět postaral Miloslav Chlupáč, katalog se podařilo vydat, ale kniha zápisů byla zabavena. Tvůrcům šlo v podstatě o to, dát určitou míru a tvar lidské subjektivitě, ať už převažují jakékoli složky, racionální či citové. Výstava v malém lázeňském městě způsobila skandál a byla po třech dnech uzavřena, díky přímé intervenci malíře a svazového funkcionáře Františka Grosse, který se také zasadil o uzavření výstavy Ladislava Dydka ve Špálově galerii v Praze (1962) a to ještě v den vernisáže.<sup>46</sup>

Roku 1962, ještě před svatbou a následným rozvedem se Stanislavou Pavlíkovou musel Bělocvětov podstoupit operaci kvůli vředu a přichází o 4/5 žaludku. V průběhu rekonvalescence mezi dubnem a květnem asi čtyři týdny po operaci dostává žloutenku, kterou se nakazil od dárce krve. Další tragickou událostí tohoto roku je smrt malířů Jiřího Martina a Běly Čermákové ze skupiny Máj 57. Jedinou radostnou událostí je potom podzimní svatba s Magdou Bernardovou.

Rok 1964 znamená konec výtvarné skupiny Máj 57, koná se totiž její pátá a poslední výstava v Nové síni v Praze. O tuto výstavu bylo usilováno již od roku 1962. Koncepti připravila brněnská výtvarná teoretička Alena Konečná, která se ke skupině připojila pouze při této příležitosti. Vystavovalo dvacet umělců, přičemž každý byl zastoupen jedním dílem, v katalogu jsou sice reprodukována všechna díla, chybí však jakýkoli doprovodný text, který zřejmě nebyl povolen.<sup>47</sup> Přibylo osm nových členů, Eva Švankmajerová, Josef Duchoň, Vavro Oravec, fotograf Jan Svoboda, jeho žena grafička Julie Svobodová, Josef Lehoučka, Jaroslav Klápště a Theodor Pištěk. Vystavoval též Jan Švankmajer, který se účastnil již předchozí výstavy v Poděbradech. Celkový výtvarný projev se posunul směrem k abstrakci, někteří zůstali u abstrahování tvarů modernistické malby a jiní ukázali svoji strukturální malbu. Bělocvětov vystavil *Mateřství* (1963) [96].

---

<sup>46</sup> PRIMUSOVÁ –KLIMEŠOVÁ 2007, 49.

<sup>47</sup> KONEČNÁ 1964, nepag.

Téhož roku proběhla také výstava Máje v Teplicích, zřejmě šlo o reprízu té z Nové síně, jsou o ní bohužel jen kusé informace. Skupina se rozpadá, její členové se seskupují v jiných formacích a spolu již dále nevystavují.

Další výstavní počín se naskytl při příležitosti zformování první stálé expozice českého moderního umění ve Středočeské galerii na zámku Nelahozeves. Galerie vznikla roku 1964 a zastoupení sbírek bylo zaměřeno na poslední roky před první světovou válkou, období první republiky a čtyřicátá léta. Pečlivě a kvalitně vybraná díla zastupovala takové umělce jako V. Špálu, B. Kubištu, W. Nowaka, J. Šímu, dále pak Josefa Čapka, Emila Fillu či Jindřich Štyrského, z mladší generace jmenujme alespoň Adrienu Šimotovou, Roberta Piesena, Karla Černého, Josefa Istlera nebo Mikuláše Medka. Výstava byla zahájena v červnu 1965 a celkem představila 137 děl od 73 umělců, v katalogu je pod textem a výběrem exponátů podepsán promovaný historik Jiří Kohoutek. Bělocvětov byl tedy bezesporu v dobré společnosti, vystavil zde jeden obraz *Zátiší s mrtvou rybou* (1959–60) [75], toto dílo je dnes umístěno v depozitáři Českého muzea výtvarných umění v Praze a je také jediným exemplářem A. Bělocvětova v této instituci.

Psal se rok 1965, když byla uspořádána druhá samostatná výstava Andreje Bělocvětova v Nové síni v Praze. Vystavená díla pocházela z let 1962–65 a čítala na 46 obrazů [188], byla vytvořena většinou na papíře nebo na lepence. Jmenujme alespoň *Mateřství* asi [189], *Ježek* [94], *Velké dítě, otec, zoufající matka a mûra* [85], *Život v trávě I.*, *Modřiny*, *Zrzka I.*, *Hlava ženy*. Dále známe ještě práce jako *Homodekakofon* (1965) [85a] a *Jarní večer* (1963) [85b], ale vytaveny byly asi jiné varianty těchto děl. Podle seznamu prací můžeme usoudit, že se jednalo o obrazy s velkou dávkou expresivity a výběr děl byl poměrně odvážný. Ozvěny z dobového tisku nemáme, ale je možné, že byl nějaký článek propašován do nějakého společenského časopisu. Jednu zajímavou informaci podávají fotografie vernisáže z rodinného alba, Bělocvětov je na nich se svou ženou Magdou Bernardovou a fotografem Josefem Sudkem [190] a [191].

Úvodní text katalogu napsal Ivo Pondělíček. Snaží se v něm přiblížit principy tvorby Andreje Bělocvětova a cituje myšlenky z autorova deníku. Bohužel nevíme, zda tento deník existuje, ani jak dlouho si jej autor psal. Podle pamětníků si jistě jakési záznamy dělal, šlo prý většinou o nápady, myšlenky nebo aforismy, ale není známo, jakou formou byly tvořeny. Pondělíček popisuje touhu po duchovní záchraně jako jakýsi útěk z vězení a tato touha bývá realizována uměním. Dále cituje z Bělocvětova deníku: „*Toto*

vězení má vlastnost, že má skuliny, kterými je možno vidět a slyšet hudbu absolutna. Těchto skulin je pro každého člověka individuální počet. V dětství je jich takové množství, že se podobá sférické explozi, kterou jsme oslněni. Tvůrčím typem člověka je ten, kdo si udržuje po celý život touhu tuto explozi znovu určit a uslyšet, avšak je přitom povinován sdělovat lidem světlo několika skulin.“ Další citovaná pasáž z deníku se týká vývoje malířství: „V umění rovněž (abych uvažoval co nejuniverzálněji) nikdy se už neobjevují nové formy. Jsou jen zdánlivě nové formy a těch člověk používá jako svých sdělovacích prostředků.“ Dále Pondělíček poukazuje na rytmus, jakým Bělocvětov své obrazy uspořádává a komponuje, a na chaos, který ale představuje určitou vnitřní nezbytnost a imanentní pořádek. Také popírá, že by se jednalo o „bezradnost automatismu“, právě tak jako se o ní nejednalo na prvních abstraktních obrazech Vasilije Kandinského, který byl prý jeho velkým vzorem.

Jak vidíme, není zmíněno ani slovo o Jacksonu Pollockovi, ani náznak o abstraktním expresionismu a jasné popření jakéhokoli náznaku automatismu, neprošlo by to patrně přes schvalovací orgány. Poslední pasáž charakterizuje Andrejovu životní situaci: „Tento malíř Andrej Bělocvětov, sužovaný svou nemocí a tísněň obtížnými životními podmínkami svého života, cítí se ve svém umění hrdý, sebevědomý a svobodný, protože neustále nalézá „skuliny“, které ho nutí sdělovat světlo.“<sup>48</sup>

Něco o osobnosti malíře vypovídá také vzpomínka historika umění Františka Dvořáka, v níž se zmiňuje, že už ve svých dvaceti byl Bělocvětov pokládán za geniálního malíře pro své mistrovské ztvárnění krajín a portrétů a že jeho umění oceňovali Josef Sudek a Jan Zrzavý. Dvořák jeho malbu pokládá za nesmírně temperamentní. Také mluví o jeho velkém uměleckém vlivu na malíře Roberta Piesena, díky němuž Piesen tak dlouho tíhnul ke klasicismu (než přešel k informelu). Další vzpomínku F. Dvořáka cituji přímo: „(...) jako člověk byl Bělocvětov poněkud obtížný. Často jsem to zažil i sám. Bylo běžné, že náhle přišel na návštěvu v těch nejnevhodnějších chvílích. Jednou v sobotu odpoledne jsem ležel ve vaně a on se nenechal mou ženou odbýt s tím, že mi jde jen něco říct. Sedl si na kraj vany a hustil do mne svoje rozumy, hodiny a hodiny. Skončilo to tak, že odešel z bytu až ve tři hodiny ráno, a to jen proto, že jsem ho osobně vyprovodil ven. Ale ještě na schodišti a znovu před domem mluvil a mluvil. Moje žena už měla strach, že mne někdo

---

<sup>48</sup> PONDĚLÍČEK 1965, nepag.

*venku přepadl, když tak dlouho nejdu. Podobné zážitky s ním má mnoho dalších lidí. Nejčastěji chodil právě k Piesenům (...).*<sup>49</sup>

Tato historka napovídá, že Bělocvětov byl hluboce ponořen do svého umění a velice jej prožíval, bral je jako poslání a okolní svět vnímal svým specifickým způsobem. Později, počátkem sedmdesátých let se jeho výřečnost utlumila a stáhl se do svého vnitřního mikrosvěta.

#### **14. Konkurenti nebo kolegové ?**

Vraťme se nyní ještě k české výtvarné scéně padesátých a šedesátých let a na osobnosti spjaté s naším malířem ať už společensky nebo výtvarným názorem. Nutno ovšem brát na zřetel, že výtvarné projevy tzv. českého informelu a jeho dílčí projevy jako strukturální abstrakce a abstraktní expresionismus či akční malba mají velice rozličné polohy a je poměrně obtížné tato díla souhrnně definovat. Nehledě k tomu, že šlo o skupinu děl nepočetnou a autorů, kteří měli opravdu co říci, bylo zhruba kolem dvaceti. Nacházíme spíše styčné plochy a velký důraz je kladen na originální a zároveň velmi intimní povahu jednotlivých artefaktů.

Antonín Tomalík (1939–1968) se snažil o autostylizaci expresivního charakteru v *Ukřižování* (1958), tuto existenciální notu dále rozvíjel, ovšem už s odklonem od figurálních prvků a posouval se k přijetí principů abstraktního expresionismu a hlásil se přímo k J. Pollockovi. Od počátku roku 1959 vytváří dramatické experimenty za pomoci rychlých černých tahů vytvářejících seismografickou síť obalující barevné skvrny a plochy (*Bez názvu*, 1959), nebo v *Černožluté kompozici* (1959), kdy ve středu obrazu dominuje černá barva. Dále experimentoval s asamblážovanými obrazy-objekty, ve kterých používal nejrůznější techniky a materiály. Tento způsob myšlení zaujal i Bělocvětova, i když v daleko mírnějším podání jako použití provázků v obraze *Noční vlak* (1963) [83] nebo přimíchání písku do některých prací.

Jiřího Balcara (1929–1968) jako bývalého druha ze skupiny Máj 57 Bělocvětov jistě znal. Také jeho ovlivnil existencialismus a neorealismus. Nejprve navazoval na

---

<sup>49</sup> DVOŘÁK 2006, 134.

civilismus Skupiny 42 zobrazováním energické stylizace městských motivů expresivního ladění. Kolem roku 1958 se začíná přiklánět k abstrakci (*Náměstí v šest hodin večer (Světla)*, 1957; *Ulice III*, 1957). K rozvinutí barevných expresivních gest se dopracoval zejména po návštěvě Expa 58 v Bruselu a k dalšímu seznámení se soudobými tendencemi došlo v Paříži o rok později. Jeho *Dekrety* (1959–61) pak abstraktní pojetí prohlubují a to jak v malbě, tak v grafice. Osobitost jeho dílům dodával jeho vztah k písmu, latinkové grafémy a nesémantické psaní slouží především k artikulaci existenciální situace samotného člověka. Dekrety stejně jako další cykly, *Rozsudky*, *Labyrinty*, *Zprávy* souvisí s četbou děl Franze Kafky, které mělo na umění šedesátých let velký vliv, tato Balcarova díla jsou jako těžce čitelné artefakty z Kafkova světa.<sup>50</sup> Forma lettrismu byla ještě doplňována principy strukturální abstrakce. K dalšímu procesu abstrahování předmětných prvků dochází v letech 1962–63 (*Události*, *Desky*). Po stipendijním pobytu v USA roku 1964 Balcar znovu nachází problém figurace a pohybuje se na pomezí nové figurace a existenciálně komplikovaného pop-artu. J. Balcar tragicky zemřel 1968 při autonehodě, téhož roku dobrovolně ukončil život také Antonín Tomalík. Společné rysy Balcara s Bělocvětovem lze spatřovat v pocitu osamění, velké dávce intelektuální ironie a smyslu pro sugestivní barevnost. Tento kolorismus se u Balcara projevuje v grafikách a obrazech jako *Předsednictvo* (1965), *Těžko popsatelná společnost* (1966), *Porada* (1968), *Údolí* (1968). Nejpatrnější příklady, kdy se u Balcara objevují pastózní tahy i použití drippingu, jsou obrazy jako *Kaligrafie* (1959–60) [198], *Kompozice* (asi 1959) [199], jde však o něco dále než Bělocvětov a destrukuje barevnou hmotu gestickými zásahy, například vrypy či škrábanci.

Nelze opomenout Balcarova přítele Jana Kubička (nar. 1927), významného představitele racionálního umění, který byl po krajinářských počátcích inspirován fenoménem města. V letech 1960–64 se soustřeďují jeho výtvarné projevy na záznamy detailů stěn a nápisů. Obrazy vznikají kombinací několika technik včetně litého laku, rozmýváním povrchu malby ředidlem a vytvářením nápisů pomocí šablon (*Stěna se znaky*

---

<sup>50</sup> Sám Balcar vystavoval své práce na výstavě dokumentů ze života F. Kafky v Památníku národního písemnictví v roce 1963. Vojtěch Lahoda, V křivém zrcadle a za zrcadlem, in: LAHODA – SRP 1990, 132.



a písmem, 1963–64).<sup>51</sup> Šlo o kombinaci lettrismu a svérázné verze informelu, k jehož repertoáru Kubíček přispěl i technikou kolážovaného papíru, často destruovaného. Podle Zdeňka Primuse rané obrazy Jana Kubíčka jen zdánlivě vypadají jako gestická malba vycházející z Jacksona Pollocka. Primus popírá u Kubíčka princip automatismu, jedná se podle něj o promyšlený proces, kdy každý tah, každý dotek dřívka je přesně zamýšlen, i při používání lití jsou barevné stopy někdy dokonce nosiči tvarů. Tento proces připomíná spíše práce Marka Tobeyho, takovéto abstraktní obrazy vznikaly v letech 1957–59 za pomoci barevných slitých skvrn namalované technikou all-over. Takto vytvořených obrazů bylo ovšem jen málo, o rok později už pracoval s nepravidelnou, skvrnami doprovázenou linií, aby i tu záhy opustil a už na krátký čas se věnoval strukturální malbě. V této době nic nenaznačovalo tomu, k čemu došel Kubíček o pár let později, totiž k přísně pojaté racionální malbě stavěné na geometrickém systému.<sup>52</sup>

Některé Kubíčkovy myšlenky jsou blízké i Bělocvětovovi – oba se při malování soustředili na estetickou dokonalost, vše měli dokonale promyšlené a kladli velký důraz na své mistrovské malířské kvality, které pyšně předváděli opíraje se o klasické malířské školení. Vedle Kubíčkových monochromatických prací se objevují výrazně barevné kreace s dokonalým barevným laděním.

Malířský vývoj Richarda Fremunda (1928–1969) byl ovlivněn tradicí moderny, především Josefem Čapkem, Emilem Fillou a Václavem Špálou. Po figurálním období se ústředním tématem stává vesnická krajina, objevují se ovšem také městské motivy. Vyjadřování je po Matissově výstavě v Paříži r. 1956 zjednodušováno ve znaky a výseče viděného. Také on se počátkem 60. let dotýká některých problémů gestické abstrakce, za pomoci techniky olejomalby v kombinaci s laky. Jeho vývoj se však ubíral jiným směrem, experimentoval s přidáváním ústřížků nebo nejrůznějších předmětů do obrazu.<sup>53</sup> Jako blízký přítel Roberta Piesena a zakládající člen skupiny Máj 57 Bělocvětova jistě znal, výtvarně se sice příliš neprotnuli, ale zřejmě se jistý čas stýkali prostřednictvím R. Piesena.

---

<sup>51</sup> HLAVÁČEK 1995, 416.

<sup>52</sup> PRIMUS 2003, 32.

<sup>53</sup> Zakládající člen skupiny Máj 57; 1949 při komunistických prověrkách vyloučen z AVU, zemřel 1969 při autonehodě.

A právě Robert Piesen (1921–1977) byl Bělocvětovův významný přítel a spřízněná duše. Piesen si utvořil jen omezený počet přátel, mezi které patřil Karel Černý, Richard Fremund, Vojta Nolč, Jiří Martin a Libor Fára. To bylo způsobeno jeho nelehkým životním osudem, kdy jako Žid strávil během války ilegálně tři roky v Berlíně, jeho těžkou srdeční vadou i nedůvěřivou povahou. Koncem padesátých let se stýkal také s Mikulášem Medkem. Podle Piesenova přítele Františka Dvořáka měl Bělocvětov na Piesena velký umělecký vliv a díky tomu prý dlouho tíhnul ke klasicismu (myšleno k picassovskému klasicismu). Byl účastníkem výstavy Jedenácti v roce 1955 v Galerii Ars v Melantrichu a zakládajícím členem Máje 57, také pracoval u Jiřího Trnky. Některé podobizny z poloviny padesátých let připomínaly Richarda Fremunda, časté byly portréty jeho ženy Pavly Mautnerové, obdobně jako Bělocvětova inspirovaly jeho manželky Stanislava a Magda. Piesen se vyznačoval poněkud těžkopádnou monumentalitou, u obou umělců nalzáme shodně použití mandlovitého tvaru očí u portrétovaných. Tato figurální inspirace se týkala také biblických námětů, příbuzných například s Janem Zrzavým, dále stylem a náměty italského quattrocenta (*Poslední večeře*, 1953).

Oba výtvarníci, ostatně jako většina tehdejší progresivní české scény, vycházeli ze surrealistického poučení, podle Marie Klimešové, která zkoumala některé Piesenovy kresby, je zřejmé, že používal surrealistické metody volných asociací a náhodných setkání a ve 40. a 50. letech tvořil surrealistické koláže.<sup>54</sup> Dalším prvkem, který oba malíře spojoval, byl hluboký zájem o hudbu a klasické umění. Piesenovým hlavním tématem se však stala krajina, nejprve z okolí Rejvízu v Jeseníkách a poté krajiny biblické. Od roku 1957 dochází k přechodu k nefigurativní tvorbě, jmenujme alespoň *Labyrint* (1957), *Lovící pták* (1958). Zlom asi nastává v cyklech *Klamotvary* a *Vrpy* (1959) při použití plošných tvarů a světlejších prvků. Motiv Země jako živlu, zde již informelně pojatý nacházíme v cyklech *Vrstvení* a *Vrstvy* (1959). Po roce 1960 se již plně věnuje svým slavným temným monochromům. Arno Pařík rozděluje čtyři základní cykly. *Fibrilace* jsou inspirovány Piesenovou vrozenou srdeční vadou, jež mu někdy nedovolovala vůbec pracovat a připomínala silně pocit smrtelného ohrožení. Momenty zániku a pohlcení jsou přítomny v cyklech *Magma*, *Prostor inexistence* a *Gehinom*. *Magma* objevuje síly z nitra Země, které sugestivně zastupují hnědočervené barevné tóny, otázky lidského bytí řeší

---

<sup>54</sup> Marie KLIMEŠOVÁ – JUDLOVÁ, Piesenovy kresby, in: JUŘÍKOVÁ – RAIMANOVÁ – PAŘÍK – KLIMEŠOVÁ-JUDLOVÁ 2004, 247.

modročervená série *Prostor inexistence*, za patrného vlivu kabalistického učení. Nejslavnější díla jsou zahrnuta v cyklu *Gehinom*, dle A. Paříka „rozvíjí v nich mýtus o *Geheně* (řecký název), jedné představ starozákonního pekla. Název vychází ze jména *Údolí synů Hinnomových na jihovýchodě Jeruzaléma* (Joz 15:18, 16:18), známého v minulosti oběťmi k poctě *Molocha* (2. Kr 23:10). Ústy proroka *Jeremiáše* vyslovuje *Hospodin apokalyptický trest nad modloslužebníky: Údolí synů Hinnomových se stane „údolím vraždění“*, mrtvoly se zde budou povalovat a všichni dosud živi v hrůze raději zvolí smrt.“<sup>55</sup> Peklo je ovšem pro Piesena také jeho přítomnost při bombardování Berlína, peklo je trest, je to boj mezi dobrem a temnotou, v některých světleji laděných obrazech probleskuje světlo Boží z temné plochy.<sup>56</sup> Technicky to vzdáleně připomíná Pollockovo použití stříbrné barvy. Velmi komplikovaná malířská technika se blíží skoro alchymii, mělká plocha je modelována litím a razidly, specifické je použití laků. V lednu 1965 je Piesen vyzván k účasti na mezinárodní výstavě v galerii Bürdecke v Curychu, spolu s Pavlou Mautnerovou emigrují. Žijí nejprve ve Vídni a poté se usazují v umělecké vesnici Ein Hod u Haify založené jeho přítelem, dadaistickým malířem Marcelem Janco. Jeho srdce je úspěšně operováno, poté se jeho obrazy zjasňují a po dvanácti letech v exilu umírá na srdeční infarkt.<sup>57</sup> Jak udržoval vztah s A. Bělocvětovem po svém odchodu do Rakouska a Izraele, bohužel nevíme.

Zajímavé srovnání přináší srovnání Bělocvětova s Mikulášem Medkem (1926–1974). Medek dva roky navštěvoval Grafickou školu v Praze u K. Müllera v letech 1942–44, po válce se nechal zapsat na Akademii výtvarných umění ke Karlu Minářovi a V. Radovi, pobýval tam však jen jeden semestr (1945/46) a je možné, že byl Bělocvětovův spolužák, nebo se jen těsně minuli.<sup>58</sup> Nespokojen s výukou přechází na UMPRUM k prof. F. Muzikovi a posléze zakotví u prof. Františka Tichého, odkud je ovšem při komunistických prověrkách vyhozen. Medek se chtěl původně věnovat biologii a odkazy

---

<sup>55</sup> Více o ikonografii tohoto cyklu viz Arno Pařík, *Biblické inspirace Roberta Piesena*, in: JUŘÍKOVÁ – RAIMANOVÁ – PAŘÍK – KLIMEŠOVÁ-JUDLOVÁ 2004, 213.

<sup>56</sup> A. Pařík také rozebírá Patočkův „negativní platonismus“ ve vztahu k Piesenovu dílu jako zvláštní způsob negace na cestě přiblížení se k totalitě bytí. *Ibidem*, 214.

<sup>57</sup> Díky bedlivé péči a přátelství s lékařem Mishou Seibeldem se podařilo sehnat chirurga prof. Neufelda, který 1966 uskutečňuje úspěšně operaci do té doby téměř neproveditelnou. (The Chaim Sheba Medical Center v Tel Hashomeru).

<sup>58</sup> Medek se rovněž účastnil Pražského povstání v květnu 1945.

tohoto ražení jsou zřejmé i v jeho tvorbě, zprvu kreslil a maloval obtížně a asi nebyl přirozený talent od přírody jako Andrej. Také on vycházel ze surrealistického podhoubí a jeho existenciální stanoviska jsou dobře známa, stejně tak jako jeho umělecký vývoj. M. Medek pocítoval silnou úzkost, trpěl nespavostí a mívával prudké záchvaty deprese. Tyto stavy léčil většinou alkoholem a občas užíval i psychotron. Jeho ateliér se stal jakýmsi centrem schůzek spřízněných přátel, mezi které ovšem Bělocvětov nepatřil, přesto například Zbyněk Sekal, blízký Medkův přítel byl zřejmě v kontaktu i s Bělocvětovem.<sup>59</sup>

Vztah Bělocvětova s Medkem byl nepochybně velmi rezervovaný, ale těžko jej lze díky složitostem povah obou malířů nějak blíže specifikovat. Soustředíme se proto jen na styčné plochy, ve kterých se střetly osudy a výtvarné názory obou umělců. Nejlépe si můžeme udělat představu, pokud listujeme deníky Mikulaše Medka.<sup>60</sup> *Deník 1954*, tedy černý sešit, formát A5, 110 stran obsahuje záznamy z období 6. ledna až po 9. září 1954 a můžeme zde naleznout úvahy o „akademismu“, o portrétu a existencialismu. Záznam z 29. srpna hovoří o fenoménu portrétu, někdy jsou myšlenky zpřeházené a vzájemně si trochu odporují, ale byl to asi prvotní seismografický záznam duševních pochodů a zřejmě deník sloužil také jako forma terapie. Medek píše: *„I plátno portrétu je zónou, na které ve vázaném skupenství explodují nespočetná množství okamžiků, které jsou mojí subjektivní historií. Osoba, kterou portrétuji, ať je mi lhostejná, nebo ne, je mi záminkou k realizaci toho, co představuje můj existenciální „osud“.*

*Žádný dobrý portrét není objektivně přesně zaznamenaná podoba tváře „bližního“.* *Vždy je to řeřavý důvod ke konkretisaci existenciálního „osudu“.* *Vždy je to „já a ti ostatní“ nebo „já a to ostatní“.*<sup>61</sup>

Z této citace chápeme, že pro Medka byl portrét jen jednou ze složek obrazu a to spíše podřízenou celkovému konceptu. Také cítíme Medkův silný pocit se vymezit, vyhranit se vůči ostatním. Jeho nesmiřitelná povaha nezavrhovala zřejmě výtvarníky, kteří mu nebyli po chuti, ale spíše skrze ně pochyboval sám o sobě. A je zajímavé, že k tomuto srovnání si vybírá právě Bělocvětova. Otázka je, zda to byl první malíř, který mu přišel na mysl, nebo představoval na tehdejší scéně nějaký prototyp portrétisty? Těžko říci, ale Medek měl každopádně potřebu se vůči Bělocvětovovi vyslovit. Medek si zaznamenal

---

<sup>59</sup> Medek měl nejprve ateliér na Smíchově a od 1. května 1966 na Letné.

<sup>60</sup> Medek ve svých denících často vynechával sloveso být. Hlavně tvary jako „jsem“, „jsem se“, „byl jsem“. Zda šlo o úmysl či jen o zkrácení záznamu zpráv lze těžko usoudit.

<sup>61</sup> HARTMAN – MRÁZ 1995, 166.

toto: „*Bělocvětov. To jsou obrazy, kde „tvar“ je nasazen nebo kde „tvar“ (forma) objekt obsazuje. Naproti tomu já se domnívám, že tvar, forma, výraz (jak je libo) do objektu vniká a zevnitř jej formuje. Forma či tvar je krystalizace zevnitř, je to „vydouvání“ objektu po jeho vnitřní stěně a nenasazuje se na něj jako klobouk. Toto konfekční ošacení objektu vždy určuje firmu výrobcovu. Je to, čemu se říká osobitý styl. Já tomu říkám špatné mravy vůči objektu.*“<sup>62</sup>

Jak vidíme, není příliš jasné, co chtěl Medek vyjádřit. Považoval zřejmě své vnitřní ideje o malování za důležitější než samotný výsledný namalovaný obraz, ale jak se vyjadřuje později, můžeme vyčíst, že tyto dvě složky jsou i pro něj spjité nádoby. V podstatě je to jeho osobní obhajoba, potvrzování jeho výtvarné filozofie. Odmítal navazování na českou modernu a předválečný vývoj, ale zastává se například Dalího, Magritta a Toyena a v letech 1949–52 tvoří v duchu tzv. magického realismu.

Další úvahy se týkají pojmu akademismus, snaží se jej nově definovat, ale zároveň to bude reakce na tehdejší (polovina 50.let) nesmyslné a nelogické diskuse o realistickém a formalistním druhu umění. Bude zajímavé zde uvést některé jeho glosy nad současným uměním, je to zároveň obhajoba existenciálního pohledu na umění.

„*Domnívám se, že nebezpečí akademismu není zažehnáno tím, že z malířství vyloučíme některá přesně vymezená výrobní odvětví, jako je krajina, portrét, zátiší, církevní motiv atd. Domnívám se, že nebezpečí akademismu tančí odzemek právě tak nad kubistickým obrazem s kytarou, nad abstraktním obrazem nebo „surrealistickou snovostí“ (Janeček, Sychra – u posledního se dokonce obojí prolíná) jako nad portrétem. Akademismus není koza pokojně žeroucí v chlívku, ale přelétavý Pegas.*“ Celou úvahu Medek uzavírá takto: „*Myslím, že moderní obraz už dávno přestal představovat něco takového jako je portrét, zátiší, figurální kompozice nebo krajinu, ale že vždy představuje a bude představovat – ať je jeho předmětem cokoliv (jedná se ovšem o poesii vpravdě autentickou) – konkrétně iracionální a iracionálně konkrétní existenci světa a člověka v extrémně vypjaté mezní situaci.*“<sup>63</sup>

Pro Medka byly hlavními barvami modrá a červená, později i zlatá, zelenou vůbec nepovažoval za barvu a užíval ji pouze, když byl v nějaké osobní či umělecké krizi. Kládl velký důraz na název obrazu, aby vymezil, co obraz nepředstavuje. Obraz se pro něj stával

---

<sup>62</sup> Ibidem, 170.

<sup>63</sup> Ibidem, 173.

předmětnou zprávou o psychické situaci, často mezní. Bělocvětov byl bytostný kolorista, více řešil čistě výtvarné problémy, Medek řešil celý svět. Důležitou složkou děl obou umělců byl humor, u Medka více převažovala ironie, u Bělocvětova jízlivost a úšklebek.<sup>64</sup>

Vedle Medka patří k první vlně českého informelu především Josef Istler (1919–2000) a Jan Kotík (1916–2002). Vztahy Bělocvětova k těmto dvěma malířům nejsou zatím doloženy, ale pro plastické vyličení situace v 50. a 60. letech jsou to klíčové osobnosti. Důležitým se stal text, který byl otištěn v polském časopise *Przekład artystyczny*, č. 3, 1956, s. 112–117.<sup>65</sup> Autoři článku Josef Istler, Jan Kotík a Mikuláš Medek v něm použili termín „imaginativní umění“, kterým souhrnně označili postsurrealistické umění, tašismus a abstraktní tendence.<sup>66</sup> Článek dobře vystihuje názory panující mezi českou výtvarnou scénou té doby.

Uvádím zde dva odstavce zmíněného textu: *„Nadcházející doba se, podle nás nevyznačuje abstrakcí, nýbrž imaginací. Ponechává stranou jak model tak racionalistickou spekulaci. Vychází ze smyslového, nikoli rozumového poznání. Důležitější roli než abstraktní logika, která chtěla ovládnout svět popisem a kompozičním uspořádáním předmětů, hraje instinkt ruky a oka. Hlavním rysem naší doby je odhalování tvarů, které se nacházejí kolem nás, v nás samotných, v naší práci nebo vznikají z „formálního schématu“. Podle nás neexistuje pojem figurální nebo nefigurální, abstraktní nebo konkrétní umění. Mezi představitele imaginativního umění podle našeho názoru patří jak tašisti (Vedova) tak malíři postsurrealismu (Matta, Ian) či malíři překonávající abstrakci (Tomlin, Magnelli, Freundlich). Roli iniciátora, srovnatelnou s úlohou Cézanna v předcházejícím období, bezesporu hrají Klee, Miró, Brancusi a částečně Dalí a Kandinskij.“*

---

<sup>64</sup> Jak dokládá foto z vernisáže výstavy z Lichtenštejnského paláce v Praze 1996, kdy byl přítomen bratr Mikuláše Medka, novinář a bývalý kancléř prezidenta republiky V. Havla Ivan Medek, existovaly nějaké přímé i nepřímé kontakty mezi Mikulášem Medkem a Bělocvětovem, **obr.** 192.

<sup>65</sup> Překlad textu Jan Kotík – Josef Istler – Mikuláš Medek, *Z československého výtvarnictví*, in: ŠEVČÍK – MORGANOVÁ – DUŠKOVÁ 2001<sup>1</sup>, 215.

<sup>66</sup> Více k pojmu imaginativní umění, zavedeného Františkem Šmejkalem a Věrou Linhartovou, označujícímu tendenci přítomnou v českém umění od devětsilské generace až k válečnému a poválečnému surrealismu. Autoři revidují Teigovu teorii vnitřního modelu, snaží se překročit hranice surrealismu a programově spojit avantgardní linii s aktuální tvorbou 60. let. ŠMEJKAL – LINHARTOVÁ 1964, 19–22.

Jejich článek byl jednou z prvních zpráv o československém umění a obsahoval také ukázky tvorby Istlera, Medka, J. Kotíka, Miloslava Tloupa, Bohumíra Matala, a Vladislava Vaculky. Otevřel tak cestu k dalším osobním kontaktům a pozdějším výstavám soudobého českého umění v galerii Krzywe Kolo ve Varšavě, kterých se kromě autorů článku zúčastnili Jiří Balcar, Vladimír Boudník, Jan Koblasa, Robert Piesen, Aleš Veselý, část skupiny Máj 57 a další.

Píše se rok 1941 a Josef Istler se seznamuje s Karlem Teigem a Toyen, což na něj mělo zásadní vliv. O rok později začíná spolupracovat se surrealistickou Skupinou Ra a po válce (1947) je účasten mezinárodní aktivity kolem tzv. Revolučního surrealismu. Spolupracuje také s hnutím COBRA a vedle K. Teigeho patří do okruhu kolem Vratislava Effenbergera. Od 40. let charakterizuje některá jeho díla náznaková předmětnost a utváří si vlastní znakový systém, zároveň se zabývá fantazijní složkou obrazů. Na konci 50. let ho surrealismus podnítl k vytváření malířských objektů, které jsou tvořeny spleť zpola vegetativních a zpola fyziologických útvarů (např. *Objekt*, 1949). Zároveň s těmito obrazy jsou zde však také fantaskní florealní útvary, jakási „zátiší“ reflektující a evokující záhadnou a tajemnou krajinu mořských hlubin.<sup>67</sup> Přelom 50. a 60. pak znamená shrnutí všech malířských tendencí, ze surrealistického východiska se dostává k metodě psychického automatismu, vkládá drobné prostorové prvky, barevné záblesky a částečně používá i dripping, ale vždy se jedná o dobře promyšlenou práci. Dalo by se říci, že jeho tvorba se ubírala na dvou frontách současně, imaginativní (fantaskní) a na abstraktní, která vedla k svébytnému znakovému gestualismu. Stejně jako u Bělocvětova, i u Istlera vidíme snahu po syntéze a velkou vnímavost a pochopení dobových tendencí.

Tím, kdo ovšem bezesporu vládl nepředmětnému způsobu malby v 50. a 60. letech v Čechách, byl Jan Kotík. Na počátku jeho výtvarné cesty stály kupodivu abstraktní výtvarné pokusy, jež tvořil jako malý chlapec. Jeho otec uspořádal v Mladé Boleslavi, kde svého času bydleli, výstavu k desetiletému výročí úmrtí Bohumila Kubišty. Na výstavu přijel Kubištův přítel Vincenc Beneš a bydlel u Kotíků, všimnul si Janova talentu a provedl ho výstavou.<sup>68</sup> Po studiu na UMPRUM se stal členem Skupiny 42 zabývající se

---

<sup>67</sup> TĚTIVA 1998, 38.

<sup>68</sup> Jak uvádí Jan Kotík, jednalo se o výstavu v roce 1918 či 1919, kterou převzala Aventinská mansarda (1929) v Praze a popřela autorství jeho otce Pravoslava. Aventinská mansarda v Purkyňově ulici působila v letech 1927-31 a nakladatel Otakar Štorch-Marien (1897–1974) byl její majitel a vedoucí. VOLF 1999, 22-24.

fenomémem města, po válce vedl oddělení pro industriální design a redigoval časopis *Tvar* (1948–63).

V 50. letech se věnoval užitému umění, především rytému a řezanému sklu. Vrcholem této činnosti pak byla jeho vitráž *Slunce, vzduch, voda* v československém pavilonu na světové výstavě Expo 58 v Bruselu. Několikametrová vitráž – plastika zobrazující stylizované motivy slunce, ptáka a ryby připomínala svou působivostí gotická katedrální okna a stala se jednou z nejdiskutovanějších děl v pavilonu skla. Expo se stalo propagandou československého komunistického režimu a ukázkou „socialistického blahobytu“, naštěstí se na její přípravě a realizaci podíleli vynikající umělci všech oborů. Právě tento rozpor stále vyvolává řadu otázek a ani po padesáti letech nejsme sto plně vysvětlit pozadí celé akce. Pro chápání abstraktního umění v Čechách to však mělo určité důsledky. Těm několika šťastlivcům, kteří Brusel navštívili, se otevřely obzory a mohli srovnat svou tvorbu se světem, avšak abstraktní vyjadřování bylo státními orgány přijatelné pouze v oblasti užitého umění.

Co se týče malby, směřoval Kotíkův vývoj plynule k abstrakci, i když podle svých vlastních slov abstraktně nikdy nemaloval. Hlavní slovo měla barva, dynamické tahy a pohyb barevných ploch. Obdobně jako ostatní tvůrci informelu zajímal se o principy růstu, zanikání a pohybu. Roku 1956 v italské Albisole potkává Asgera Jorna a navazuje kontakt se skupinou COBRA. O dva roky později se u něj objevuje technika rozlévané barvy, tedy prvek náhody a malířské gesto připomíná zkušené kaligrafy. Kolem roku 1960 se zesiluje v jeho dílech psychická aktivita a vznikají obrazy jako *Antarktida* a *Kompozice II*. Po roce 1960 vznikají černé a pak bílé obrazy a cykly jako *Malba*, *Tabule* a *Rastry*, připomínající kaligrafické obrazy, kde je vloženo písmeno nebo znak, dochází i k rušení pravoúhlého formátu a pohrává si s pěti-, šestiúhelníkovými objekty, později je formát již zcela variabilní mnohoúhelník.<sup>69</sup> Kotík považoval abstrakci za stejný zlom jako bylo matematické využití perspektivy v renesanci. Malování pro něj bylo jakousi operací, nikoliv jen záznamem seismografických záblesků. Celý život se silně zajímal o filozofii a je autorem řady teoretických textů. V šedesátých letech mohly být publikovány některé

---

<sup>69</sup> Roku 1969 využívá jednorocní pobyt v Západním Berlíně a později emigruje do Německé spolkové republiky. Jeho pozdější tvorba má konceptuální charakter. V roce 1974 je v nepřítomnosti v ČSSR odsouzen ke třem letům vězení. Do Čech se vrací až po roce 1989. PÁNKOVÁ 1995, 386.



texty o umění čtyřicátých a padesátých let a jeden z nich od Jana Kotíka dobře vystihuje pohledy umělců na tehdejší vývoj.

Vybírám z článku publikovaného ve *Výtvarné práci* 1966 tyto pasáže:<sup>70</sup> „*To skutečně nové, co se objevilo po roce 1945, byl tašismus, informel, l' art autre, gestuální malba – což jsou všechno spíše názvy stanovišť, z nichž byla obzírána nová aktivita, než označení té aktivity samé. Tato se kupodivu zřetězila s tradicí ve svých hraničních projevech: některé projevy abstraktního expresionismu (jak byla také označována gestuální malba) jako by navazovaly na tendence projevené ve skupině „Blaue Reiter“, hlavně v tvorbě Kandinského z let 1910–17; jiné – například aktivita Cobry – se mohly zdát pokračováním expresionismu spíše noldeovské tradice; u Dubuffeta můžeme cítit příbuzenství s Kleeem atp. Ale právě o tyto příbuznosti nejde. (...) Nová tendence svobody a reality, kterou budu dále nazývat tašismus (jednak proto, že je to termín s nejmenším vlastním sémantickým obsahem, jednak proto, že se ho každý zřiká a není vpouštěn v dobré společnosti dál než do předsíně), byla postavena ne na předpokladu formy (vzhledu), ale na metodice tvoření obrazů. Dobrý tašistický obraz nepředpokládá ani ideu obrazu, ani vnitřní model, ale nalezení (či přijetí) určité metody realizace. (...) Lautréamontův sen, že budou jednou umění všichni, našel svoje uskutečnění v reálné možnosti, kterou tašismus dával a která se jen proto neuskutečnila, že umění chtěli dělat opět jenom umělci, nebo ti, kdo jimi chtěli být. (...) Ale také umělci (kromě znalců) nebyli spokojeni. Poznali, že tašismus tvoří materiál v surovém stavu. Ne věc, ne konečný produkt.“ Dále Kotík mluví o nové figuraci a o Hansi Platchekovi: „*A pojednou vidíme, že se obraz počne sám „figurovat“, počnou se zde objevovat tvary, které nabývají symbolické funkce, stávají se figurami.*“ Následující odstavec se věnuje fenoménu času, Kotík vynechává třetí rozměr (hloubku) a věnuje se čtvrtému rozměru – času představujícímu u něj také pohyb: „*Jestliže jsme zůstali u obrazu (jako u věci) na ploše, protože ta je reálným (neiluzivním) faktorem, potom je zde otázka, co se na této ploše děje (nejen že je), jaký je v ní pohyb. Čas, tj. pohyb, je zde však také reálný. Čas, jako realita připjatá ke dvěma rozměrům plochy, to je reálný čas diváka, čas „čtení obrazu“.* V tomto smyslu (i když paralelně jak s gotikou, tak s comics) je plocha partiturou pro divákovu akci.“*

---

<sup>70</sup> KOTÍK 1966, 4; též: ŠEVČÍK –MORGANOVÁ –DUŠKOVÁ 2001<sup>1</sup>, 286.

Zcela výjimečnou osobností, neřízenou střelou, byl Vladimír Boudník (1924–1968), zda se znali s Bělocvětovem netušíme, (možná přes Zbyňka Sekala, ale to není ničím doloženo) ovšem pokud mluvíme o akční malbě a tašismu, nelze ho opomenout. Byl to právě on, kdo se dostal nejbližší k aktuálním dobovým projevům a v mnohém i předběhl svou dobu. Od března roku 1949 píše a rozesílá své manifesty explosionismu a realizuje svou ideu obrazu jako seismografického záznamu nervových impulsů. Každého považoval za potenciálního umělce, pokud odhodí své předsudky a nechá se unášet svou fantazií. Pořádal pouliční diskuse a u oprýskaných zdí vysvětloval svou metodu, vyzýval diváky k používání volných asociací, stal se předchůdcem happeningů a od roku 1955 vytváří aktivní grafiky a je vynálezcem řady originálních výtvarných technik. Působivost jeho sdělení i morální příklad ocenila mladá generace soustředěná kolem obou Konfrontací (1960), zabývající se texturálním informelem.<sup>71</sup> Svou nezkrotnou povahou, svou zuřivostí ve vztahu k výtvarnému umění i tím, jak zazářil jako kometa na výtvarné scéně, by se dal Vladimír Boudník směle přirovnat k Jacksonovi Pollockovi.

Pro větší plasticitu tohoto období připomeňme ještě jména jako Eduard Ovčáček, jenž byl v letech 1959–64 aktivním iniciátorem bratislavských Konfrontací a věnoval se strukturální abstrakci. Některé jeho práce mají blízko k R. Piesenovi a později v jeho práci převažuje použití znaku, písmen, grafémů a propalovaných koláží. Také Pravoslav Kotík na sklonku své umělecké dráhy našel cestu k informelu a tíhнул k abstraktnímu vyjadřování. Existují jistě další vazby k osobě Andreje Bělocvětova v období konce padesátých a v šedesátých letech, ale to už bychom se pohybovali na půdě čisté spekulace.

## **15. Počátky izolace v duchu abstraktního expresionismu**

Pokračujme nyní osudy a dílem samotného Andreje Bělocvětova. Po jeho druhé samostatné výstavě v roce 1965 přichází od příslušných komunistických orgánů zákaz samostatně vystavovat. Během času se ukáže, že tato restrikce trvala až do roku 1984, tedy plných devatenáct let. Kolektivních výstav se však tu a tam účastní, avšak vždy s jedním, maximálně dvěma díly. O rok později se spolu s Magdou Bernardovou stěhují na Vinohrady (v blízkosti hotelu Flora) a očekávají narození syna Dáriuse.

---

<sup>71</sup> Vladimír Boudník, Manifest explosionismu č. 2, in: ŠEVČÍK – MORGANOVÁ – DUŠKOVÁ 2001<sup>1</sup>, 110.

V roce 1967 probíhá v Praze I. pražský salon, se snahou po maximální demokratičnosti celého podniku. Autoři zasílali díla podle vlastního výběru, měli za povinnost uhradit poplatek a dopravit díla na vlastní náklady do výstavních síní (v Parku oddechu a kultury J. Fučíka, v dnes již zaniklém Bruselském pavilonu), byly zároveň vyhlášeny prémie a ceny v oborech malba, plastika a grafika. Například cena ministra kultury a informací Karla Hoffmanna v hodnotě 15 000 Kčs a cena primátora hl. města Prahy Ludvíka Černého (10 000 Kčs), další ceny udělují jednotlivé podniky, organizace a periodika, které si sami určují také své poroty. Je zde patrná snaha napodobit pařížské salony 19. století a zároveň se pokusit o včlenění do mezinárodního programu bienálí a trienálí nejrůznějšího typu a současně měla podpořit nákupy výtvarných děl Galerii hlavního města Prahy. Vize o založení tradice se však neudržela. Stanovy a podmínky salonu i některé členy poroty uvádím viz obr. [193-197]. Počet účastníků lze počítat v řádu stovek, co se týče Bělocvětova, jsme odkázáni na fotografii [200], kde rozeznáváme dva obrazy, *Starou parádnici* a *Magdu s Dáriem (Ženu s dítětem)* [44], další dvě díla menšího formátu mohla také patřit jemu.

Ještě téhož roku (1967) jde Magda na operaci štítné žlázy a je pět týdnů hospitalizována. Následuje předvolání Magdy k výslechu do Bartolomějské ulice, aby přemluvila manžela k účasti na světové výstavě v Montrealu, kterou předtím odmítl. Mohlo ovšem jít o jinou zahraniční výstavu, to dnes již nelze s jistotou říci, nebo to byla jen provokace ze strany STB. Zřejmě, ale po této epizodě došlo k trvalému odmítání a zákazům ze strany komunistického režimu.

Malířský vývoj plynule navazuje na předchozí období, pokračujeme tedy zhruba kolem roku 1965, ale ještě předtím bych rád uvedl některé práce z let 1961–1974, které se přímo vážou k abstraktnímu expresionismu a pokud je seřadíme chronologicky, dostaneme další díl skládačky a můžeme si opět povšimnout, jak se jednotlivé styly u Bělocvětova prolínají, jakýkoli popis je v tomto případě nadbytečný. Sledujme obrazy čísel [201-248].

Jak je patrné, po celá šedesátá léta a počátkem let sedmdesátých vznikají velmi kvalitní díla, blížící se abstrakci za využití lití, drippingu a štětcové malby. Mluvíme stále o té první poloze pollockovského typu, která je soustředěna na gesto a rychlé tahy štětcem. Jedna z možností, jak divák může díla vnímat, je metoda volných asociací, v principu obdobný přístup, jaký hlásal Vladimír Boudník. Obraz *Babí léto* (1967) [249] by se dal

označit při troše fantazie za taštickou krajinu, je zde ale jakoby zachována kompozice klasické krajiny, rozeznáváme tři prostorové plány a vnímáme, kde je nebe a kde by mohla být země, černá skvrna pak tvoří střední plán a rozlévá se do okolí. Obdobně je tomu u díla *Bez názvu* (nedatováno) [250], které by mohlo pocházet z téže doby. Skvrna zde hraje dominantní úlohu, modrá a bílá evokuje zimní krajinu. Pokud se díváme na obr. *Bez názvu* (nedatováno) [251], neubráníme se dojmu, že je před námi šifra k reálné skutečnosti. Z barev, rytmu a pohybu se rodí nebo je naopak pohlcována žena.

Jiného efektu Bělocvětov dosahuje v malbě *Bez názvu* (nedatováno) [252], zde také cítíme figuru, ale jinak, spíše jen její údy nebo lépe řečeno stopy pohybu, jež tyto údy vykonaly. Objevují se i díla, jež takto dešifrovat nemůžeme, jako je *Bez názvu* (nedatováno) [253], jediné co se dá v barevných gestech vytušit, je stísněný pocit prostoru a nejistota. Nejlepší Pollockova díla připomíná *Sít'* (nedatováno) [254], velmi husté předivo litých stop je kladeno neobyčejně rytmicky a dokládá, že Bělocvětov tuto techniku dokonale zvládnul. Jediný rozdíl je ve formátu, jako by byl obří Pollockův formát převeden Bělocvětovem do drobné práce velikosti A3. U Bělocvětova bývá problém se zařazením některých obrazů do jednotlivých cyklů, nebo naopak známe názvy cyklů, ale neodvažujeme se k nim přiřadit byť jen jediný obraz. Někdy to lze, někdy to nelze udělat, někdy můžeme věřit pravosti názvů obrazů, ale často jsme odkázáni jen na vžitě názvy. V případě dvou následujících obrazů se snad mýlit nebudeme, přesto došlo k nelogickému pojmenování v římských číslovkách.

*Život v trávě II.* (1966) [255] a *Život v trávě I.* (1967) [256]. V článku z roku 2006 si Tomáš Pospiszyl klade otázku, zda Bělocvětov mohl vědět, že Pollockův klíčový cyklus z roku 1946 se jmenuje *Zvuky v trávě*.<sup>72</sup> Myslím, že to v tomto případě není příliš podstatné, ale je zřejmá inspirace travnatým mikrosvětlem. Zájem o přírodní jevy, živly a přírodu vůbec se bude u Bělocvětova objevovat pravidelně i v pozdějších letech. Volně se k těmto obrazům pojí *Nekonečno* (1969) [257], kde se dějová linka shoduje s černou čarou, nejsme ovšem přesvědčeni o její nekonečnosti, zda je úmyslně přerušena nebo se proplétá pod perforovanou deskou. K náznaku přeměny tvarů, lépe řečeno malířského jazyka dochází u Bělocvětova v obraze *Večer u stolu* (1972) [258]. Tvary dříve vyjadřované gestem nebo litou čarou se pozvolna přetvářejí v plochy, které jsou spíše organickými objekty a nesou hlavní informaci obrazu. K úplnému vytvoření této tvarové abecedy

---

<sup>72</sup> POSPISZYL 2006, 5.

dochází plně v 90. letech. Během 70. a 80. let se objevují další a neméně důležité výtvarné polohy. *Jarní motiv* (1973) [259] je zajímavým příkladem spojení informální barevné hmoty a černé lité čáry. Dokládá tedy, jak dlouho dokázal Andrej čerpat z těchto výtvarných podnětů.

Druhá již zmiňovaná poloha se v druhé polovině šedesátých let proměňuje. Totemovité tvary jsou zjednodušovány, tvary bývají dost často expresivně pojaté, ustupují neoklasicistní tendence. Od počátku 70. let surrealistické inspirace již nebývají tak patrné. Objevuje se stále více zájem o přírodu, přírodní jevy a cykly, Bělocvětova láká také prostředí lesa.

*Nůše podzimu I.* (1966–67) [260], tvořena koláží-akrylem, tuší a papírem, na první pohled typicky pollockovská inspirace. Při bližším pohledu se zdá, že jde o obraz v obraze. Ano jde, může to být plátno postavené kdesi v plenéru. Jenže pokud se necháme unést názvem obrazu, vidíme skutečně nůši a za ní nepatrnou postavu. A to už nejsme daleko od interpretace, zda nevidíme malíře nesoucí své břímě – Umění. Máme tedy před sebou nějakou alegorii nebo dokonce autoportrét? Vypadá to sice jako čirá spekulace, ale u Bělocvětova se takovéto narážky čas od času objevují. O více než deset let později vzniká další varianta *Nůše podzimu II.* (1978) [261], která nás svádí k obdobnému myšlenkovému pochodu, jsme již ovlivněni předchozím a chceme vidět buď nůši nebo temeno hlavy nosiče. Abstraktnější podání nám však povoluje vyvolat jen jakousi ozvěnu či vzpomínku. Další zájem o čas přeměny v přírodě, o děje, které dávají pouze tušit co se objeví, dokládá obraz *Pomník poslednímu sněhu* (1969) [262], kde bílá a světle modrá volně asociují přeměnu skupenství sněhu na vodu. O sedm let později navazuje na tento motiv v obraze stejného názvu (1976) [263], v němž se objevuje nikoliv pohled na zem, ale průhled do jarního lesa. Akryl na papíře s názvem *Předjaří* nebo též *Výlet* (1965) [264] patří také volně do této skupiny, ale zároveň se váže k cyklu „rodinných výletů“. Vedle již zmíněných aluzí na přírodu si lze v jedné z postav představit Magdu v pozhnaném stavu. Oproti tomu *Předjaří* (1966–67) [264] je zápasem barev, černé a bílé, je to boj sněhu s černou zemí. Trochu jiný pohled na sněhové skupenství představuje *Figura* (1966) [266], kde vidíme sněžného muže nebo sněhuláka se skloněnou hlavou a prosvítající světle modrá dává tušit, že se blíží jeho konec.

Tím se dostaneme ke třetí poloze, v níž se Bělocvětov věnoval lidské postavě a také realističtějšímu zobrazení běžných předmětů, ale podle toho, co již víme, nelze toto rozdělení uplatňovat příliš striktně.

## 16. Sedmdesátá léta, oživená figurace a proměny zátiší.

Lidské tělo je koncem 60. a počátkem 70. let silně karikováno, v některých případech až sarkasticky. Figurativní prvky se objevují v obraze *Bez názvu* (kolem 1970) [267], kde prostor a předmětné prvky jsou rozloženy a znovu poskládány obdobným způsobem používaným například kubisty. Připomíná zároveň zátiší i jakousi figurativní scénu.

Dílo nazvané *Smutná žena* (1972) [268] nese v sobě odkazy k osobnímu životu malíře. Ženská sedící postava tvořená objemy z černé barvy má namísto hlavy nasazen tvar připomínající paletu anebo kus masa, čemuž by zase odpovídala rudá barva tohoto předmětu. Žena je námětem i dalšího obraz z cyklu *Válka, Žena s mrtvým dítětem* (1972) [269]. Zde je jako podklad použita tmavá štětcová malba a její tvary jsou akcentovány technikou lití bílé, šedé a černé barvy, čímž autor dosahuje kýženého emotivního účinku. Podobnou emoční hodnotou oplývá *Žena s mrtvým dítětem* (1976) z téhož cyklu [270], smrt je zde představována bílou barvou, barvou nemocničního prostředí, barvou jež i například v čínské kultuře nosí smrt. Křehkost života ještě podtrhuje mrtvé ptáče v popředí, tedy motiv, který se u Bělocvětova objevuje v různých modifikacích i v jiných dílech. Dva obrazy na stejné téma, *Matka s mrtvým dítětem* (1972) [272] a *Matka s mrtvým dítětem* (1972) [271] jasně dokazují, jak Andrej přistupoval k jednotlivým námětům a přepracovával je v různých manýrách, kdežto kompoziční rozložení hmot se měnilo jen málo. Výjimkou je pak *Žena s mrtvým dítětem* (1972) [273], kde smrt již porazila jak matku – černá, tak dítě – bílá, ale nelze s určitostí tvrdit, že je ze stejného cyklu *Válka*. Obdobně to může být také v obraze *Milenci* (1972) [277].

Přestože následující dílo *Na výletě* (1973) [274] nese na první pohled pollockovské rysy, je to figurální scéna ženy se svíčkou a má přímou návaznost na pozdější obrazy typu *Odchod* nebo *Odcházení*. Nejvíce se svou kompozicí blíží akrylu *Odchod* z roku 1992, o kterém budeme mluvit později. Snad se tedy vžil chybný název *Na výletě* namísto *Odchodu* a je vidět, jak v některých případech je třeba opatrnosti ve spojování názvu díla s

jeho skutečným obsahem. Expresivně pojatý výjev *Stařec na výletě* (1971) [275], zobrazující starého vozíčkáře, má s největší pravděpodobností autoportrétní charakter a souvisí s počínajícím životem v izolaci a lesním prostředím jako inspirativním zdrojem, tedy prostorem, kde člověk může nalézt samotu a soustředění. Obdobné téma nese *Stáří Viléma Tella* (1971) [275a] a je možné, že oba obrazy patří do stejného cyklu o V. Tellovi. Tíživou materiální nouzi v těchto letech vnímáme u obrazu *Malířova štědrovečerní večeře* (1972) [276], prázdný talíř vidíme přesně očima malíře a podle vyprávění Magdy Bernardové se ten rok podařilo obstarat pouze dva kusy ryby pro tři osoby. Další ukázky [278-296] více či méně zapadají do výše zmíněných mantinelů.<sup>73</sup>

Opět jako v předchozí periodě objevují se na konci 60. a počátku 70. let experimenty, citace jiných mistrů nebo jen zkušební práce, ale ani ty nepostrádají na zajímavosti.

To, co nás na první pohled zaujme na díle *Bez názvu* (nedatováno) [301], je zřetelná inspirace abstraktní kompozicí Františka Kupky, *Amorfa, dvoubarevná fuga* (1912), jíž předcházela Kupkův slavný obraz *Děvčátka s míčem* (1908). Dalo by se říci, že obdobným způsobem, jakým vznikala *Amorfa*, tedy zabstraktněním figury děvčátka a jejím splynutím s míčem a okolním světem, tvořil některá díla i Bělocvětov. Také on věřil v kosmologii, přírodní zákony, vnímal vazby mezi makrosvětem a mikrosvětem. Další patrný kompoziční prvek je zábradlí a jsme na rozpacích, zda jej můžeme chápat jako citaci dějin umění a vybaví se nám *Skupina na balkóně* (1810–15) od Francesca Goyi nebo *Balkón* (1869) od Edouarda Maneta, který rovněž použil opěradlo lavičky (*Zimní zahrada*, 1879) jako dělicí prvek v rozhovoru mezi stojícím mužem a sedící ženou. Bělocvětov použil balkóny dva, mezi nimi probíhá komunikace, pod balkóny rozeznáváme další dva objekty a dochází k vzájemné interakci jednotlivých prvků. Otázka zní, zda užití citace můžeme u Bělocvětova chápat v postmoderním slova smyslu. Jak vidíme, nešlo o pouhé kopírování, ale přetvoření v novou vizuální informaci, o svébytný výklad dějin umění. Bude jistě záležet na úhlu metodologického pohledu, jakým bude na tuto otázku pohlíženo, ale i tomuto obrazu musíme přiznat své kvality.

---

<sup>73</sup> Důkaz, jaká panuje nejistota v názvech obrazů A.B., je dílo číslo 294 vystavené v Galerii kritiků v Praze roku 2006 pod názvem *Hlava* a na repríze výstavy v Karlových Varech je stejné dílo uvedeno pod názvem *Nakousnutá houska*.

Další neznáčené dílko se trochu vymyká tomu na co jsme byli u Bělocvětova zvyklí. *Bez názvu* (nedatováno) [302] je tvořeno čtyřmi svislými červenými pruhy na bílé desce. Pruhy jsou vytvořeny podle jedné šablony asi sítotiskem nebo stříkáním barvy, přičemž druhý a čtvrtý pruh je pootočen o 180 stupňů, tak aby vznikly dva páry. Poněkud bizarní je samotná šablona s vánoční motivem stromečků a hvězdiček. Jedna z možností je, že se Bělocvětov pokusil o jakýsi žert a parodoval geometrické útvary, zejména čtverce Kazimira Maleviče (první práce od 1913) a jeho hnutí suprematismu, které díky geometrickým tvarům, které nelze nalézt nikde v přírodě symbolizovalo nadvládu světa vyššího nad světem vjemů. Bělocvětov nikdy k tomuto druhu umění ani ke geometrické abstrakci či optickému umění nepřilnul, nemělo pro něho zřejmě příslušnou výtvarnou hodnotu. Obraz číslo [302] ale také může být pouhým grafickým návrhem pro tapetu nebo obal, avšak vzhledem k tomu, že se žádné jiné práce tohoto druhu ještě nenašly, není to zatím pravděpodobné.

Zatímco artefakt *Bez názvu* (nedatováno) [303] je téměř abstraktního charakteru a překvapuje pouze svou dvoubarevností, pak nezvyklost obrazu *Bez názvu* (nedatováno) [304] spočívá pro Bělocvětova v užití písmene a grafému zakomponovaného do abstraktního obrazu. Jedná se o ojedinělý pokus a nemůžeme z něj proto vyvozovat nějaké hlubší zaujetí lettristickým hnutím.

Ještě než se budeme věnovat druhé polovině 70. let, přibližme si několik životopisných informací.

Roku 1968 získává Andrej s Magdou podnájem v části vily v ulici V zahrádkách 65, tragickou událostí je smrt tchýně Marie Bernardové, která po zlomenině kyčlí byla po šest let upoutána na lůžko až do své smrti, kdy podlehla španělské chřipce. Bělocvětov vždy prohlašoval, že žádné státní občanství k životu nepotřebuje, ale přesto získává tohoto roku české občanství. Šlo jednoznačně o racionální rozhodnutí, kde hrála hlavní roli obava ze sovětských okupačních vojsk.

Nejistou informací se jeví jeho účast na výstavě 300 malířů, sochařů, grafiků, 5 generací, k 50 letům republiky v Praze. Ani katalog výstavy *Mizející krajina očima pražských výtvarníků v Galerii U Řečických* (nebo též *Galerie Mladých*) v Praze nepodává úplný výčet vystavujících a není tudíž jistá Bělocvětovova účast.



Po roce 1968 se Bělocvětov stahuje do izolace a vytváří si svůj vlastní svět, do něhož má přístup jen velmi omezený počet lidí. Roku 1971 je přítomen na svatbě své dcery Andrey a o dva roky později se narodila jeho vnučka Eliška.

V říjnu roku 1973 pořádá Andrej ve svém ateliéru soukromou výstavu u příležitosti svých padesátých narozenin. Následujícího roku končí hudební úterky v ateliéru Josefa Sudka. Andrej se objevuje na výstavě Expozice českého malířství XX. století ze sbírek Oblastní galerie v Liberci, kde je zastoupen obrazem *Mateřství II.* (1967) [305], který byl ovšem v té době v OG Liberec (od roku 1968), není tedy jisté, zda Bělocvětov o výstavě vůbec věděl.<sup>74</sup> To bylo ostatně až do roku 1984 běžné, pokud se pořádala nějaká kolektivní výstava, byl Bělocvětov zastoupen jedním maximálně dvěma obrazy a téměř vždy z majetku některé krajské nebo oblastní galerie, většinou nebylo dílo vyžádáno přímo od autora.

Rok 1974 s sebou přináší nemoc. Andrej onemocněl odvápněním páteře a tak se postupně během let stává předčasně z vysokého muže shrbený stařík. Poté následuje poslední stěhování, do bytu v Ježkově ulici 14 na pražském Žižkově.

Přibližme si nyní dva spřízněné cykly, *Mateřství* a *Matka a dítě*. Bělocvětov se těmito tématům věnoval téměř celý svůj život a je tedy přínosné sledovat proměnu jednoho tématu v průběhu několika let. Obrazy číslo [306-311] z let 1962–72 jsou typické svou pollockovskou inspirací, ale předchází jim ještě picassovsky laděný dvojportrét Andrey a Stanislavy *Mateřství* (1958) [304a]. V sedmdesátých letech je toto téma podáváno figurálně a převládá kombinace expresivního pojetí s klasicistním poučením. Není tolik karikováno jako u ostatních prací tohoto období. Snad jako by se autor obracel jak ke svému dětství, tak se snažil zachytit okamžiky ze svého současného rodinného života – některé postavy se vyznačují rysy rodinných příslušníků. Na druhou stranu je cítit obecnější rozměr rodinných vazeb – [312-318], 1972–78. Tato vazba je pak posunuta v obraze *Hlad* (1977) [319] do vztahu matka země a hladové dítě. Vzhledem ke stylu a kompozici lze dílo přiřadit k již zmíněnému cyklu *Válka*. Jen z černobílé reprodukce známe práci *Rodina* (1979) [320], ale jak se zdá, nejde o radostné domácí štěstí, ale psychologickou sondu.

---

<sup>74</sup> Kupní cena je uvedena částkou 5250 Kčs, není však jisté, zda prodej proběhl přímo od autora.

Vedle dlouhodobých cyklů jako *Magda*, *Mateřství*, *Rodinné výlety* a *Staré parádnice*, které Bělocvětov vlastně průběžně doplňuje celý život, objevují se nová témata a cykly. Do počátku a průběhu 70. let klademe série jako již zmíněná *Matka s mrtvým dítětem (Válka)*, *Spoutanci*, *Stáří Viléma Tella* (1971), *Pomník poslednímu sněhu*, *Dlouhý, široký a bystrozraký* (1969). Na zátiších se objevují ve větší míře prvky kuchyňského zařízení. Objevují se také motivy předjaří, přírodních živlů a neopomíná ani portréty. Problémem stále zůstává zařazení jednotlivých prací do cyklů anebo zda jde o třeba dvojici či trojici nám dnes známých a dochovaných prací nazývat cykly, naopak některé názvy obrazů nebo cyklů známe pouze ze soupisu vystavených děl v katalogích a není snadné k nim přiřadit dochovaná díla.

Než se ale budeme věnovat těmto cyklům, podívejme se na jeden důležitý portrét. Je to poslední Bělocvětovův portrét fotografa Josefa Sudka, známý pod názvem *Šeříkový Sudek* (1974) [321]. Sudek je zpodoběn jako klaun s červeným nosem. Uši ve tvaru trumpet a šišatá hlava jsou rovněž červené, celou hlavu pak lemují stylizované květy šeříku připomínající aureolu, která je orámována kamenným výklenkem či oknem. Přimhouřené oko vyvolává úšklebek z hustého plnovousu, celkově připomíná svatého klauna co má za ušima. Ze stejného roku pochází obraz *Josef Sudek* (1974) [321a], který působí jako by se předchozí portrét ztrácel a rozpíjel v abstraktní stylizaci.

I když se Bělocvětov v rozhovoru s Libuší Hubičkovou v roce 1996 se o těchto obrazech přímo nezmiňuje, máme k dispozici jeho charakteristiku Sudkovy osobnosti: „*Byl to samorost. Když někoho nesnášel, dokázal mu to sdělit v rukavičkách, ale jasně. Pokud si někoho oblíbil, dával to bez zábran najevo. I když jeho tvář vypadá zasmušile, je za ní ukryt nejen smysl pro humor, ale i něco vzácnějšího – schopnost unést i špičkování na jeho účet. Víte, ten škleb asi způsobilo jeho oko, věčně přivřené kvůli zaostřenému vidění. A to měl později přivřené i když nezaostřoval. To pochopitelně trochu zkreslí tvář, Sudek tak vždycky vyhlížel trochu pirátsky, ale to nemělo nic společného s jeho jemnou a citlivou duší. Ani s tím, že dovedl být v obchodech kulantní. Nemyslete si ovšem, že byl jenom hodný a dobrotivý mecenáš, on si dovedl velice vytříbeně vybírat kresby a obrázky a choval se k nim i k vám jako obchodník. Přesto ho považuju za jednoho z nejvelkorysejších lidí, které jsem v životě potkal.*“<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> HUBIČKOVÁ 1996, 5.

Ani ostatní Sudkovy portréty od ostatních malířů pro něj nevyznívají příliš lichotivě, například ty od Františka Tichého, Oty Janečka, Václava Sivka a Karla Vašuta viz obr. č. [322–325], a ani se příliš neliší od Andrejovy kresby uhlem *Portrét fotografa Josefa Sudka* [326]. Naposledy se zřejmě oba muži sešli na sklonku léta 1976, Sudek se prý stavil jak bylo jeho zvykem u Andreje na obrázky a karbanátky, 15. září 1976 Josef Sudek umírá.<sup>76</sup> Velkou kolekci Bělocvětových obrazů, kterou nasbíral, odkázal Národní galerii, část z nich prý zmizela neznámo kam.

Dva roky po Sudkově smrti proběhla výstava Josef Sudek a výtvarné dílo pořádaná Národní galerií v Praze v prostorách Městské knihovny (červenec – září 1978). Jako páté Sudkova sběratelství byla představena díla Františka Tichého, Jana Bendy a Andreje Bělocvětova. Václav Formánek byl komisařem expozice i autorem textu a vyzdvihl právě tyto tři autory.<sup>77</sup>

Pokud jsme mluvili o Sudkovi, je nutné zmínit některé portréty vytvořené Andrejem Bělocvětovem a vyfotografované Josefem Sudkem. Bohužel nevíme, zda tyto portréty jen fotografoval nebo je někdy a některé také vlastnil. Nejde jen o fotografické reprodukce, ale o převedení barevných obrazů na černobílé fotografie pořízené ze skleněných negativů. Získáváme tak výtvoř se svébytnou uměleckou hodnotou.<sup>78</sup> Vrátime se k nim ale později v souvislosti s celou Andrejovou portrétní tvorbou.

Počátkem 70. let tedy vznikají zátiší, portréty, popisy přírodních dramát a koncem 70. let se objevuje i společensko-politická nota, karikatury a vtipy. Dobíhá ovšem i pollockovské období ze 60. let a překrývá se s prvky inspirovanými Picassem a surrealismem, je to jakési přechodné období v němž se pomalu začínají rodit prvky předznamenávající styl 90. let.

Ještě typicky pollockovský je portrét *Starý muž* (1972) [327]. Oproti tomu *Portrét muže s brýlemi I.* [328] a *Portrét muže s brýlemi II.* [329] (oba 1972) poměrně realisticky

---

<sup>76</sup> V roce 1965 byl odvysílán jedenáctiminutový dokument o Josefu Sudkovi (vyroben Československou televizí 1963), v němž je zachycen Bělocvětov při poslechu hudby v Sudkově ateliéru. Dále záběr na Bělocvětovův Portrét J. Sudka z r. 1952-53, **obr.** 40; zachyceno je též, jak Bělocvětov portrétuje Sudka ve svém ateliéru, jde o neznámý portrét ve stylu Portrétu Fr, Čápa z r. 1964, **obr.** 528.

<sup>77</sup> Jedná se pouze o dvojlist s textem, počet ani názvy děl nejsou uvedeny. FORMÁNEK 1978.

<sup>78</sup> Díky Anně Fárové byly dány Sudkovy negativy zachycující umělecká díla i jiných výtvarných umělců k dispozici Ústavu dějin umění v Praze.

zachycují psychologii muže, v němž se snoubí přísnost, zamyšlení a smutek. Silné a přitom přesné tahy štětce přesně vymezují fyziognomii tváře, použitím černé, šedé a bílé vytváří Bělocvětov barevnou škálu připomínající černobílou fotografii. Obdobného účinku dosahuje také v *Portrétu muže* (nedatováno) [330], i když obličejové rysy nejsou tak hrubé a cítíme pouze přísnost. V porovnání s tvářemi klasicistně piccasovských postav z 50. let tyto práce nepůsobí loutkovitým dojmem, spíše cítíme karikaturní zkratku. Silné brýle za kterými se oči takřka ztrácejí, definují *Portrét muže* (nedatováno) [331], vrací se barevnost ovšem poněkud jedovatá. Bělocvětov maloval v této době (asi od r. 1974) také obrazy z nemocničního prostředí a při pohledu na tohoto muže si docela dobře vybavíme například ošetřujícího lékaře a nepříjemné nemocniční vzpomínky. Andrejův zdravotní stav se také odráží v portrétech pacienta, doktorky a zdravotní sestry [331a,b,c,d,e].

*Portrét* (1972) [245] má opět pollockovský charakter, nutno ale zdůraznit, že Jackson Pollock podobné portréty netvořil, Bělocvětov se nechal jen inspirovat technikou malby. Pokud chceme hledat mezi abstraktními expresionisty někoho se stejným zaujetím pro figuru, je to především Willem de Kooning, ale ten zase s postavou a to hlavně ženskou pracoval jiným způsobem. Na Picassa a jeho postavy mínotaurů reaguje Bělocvětov v kresbách jako *Milenci II.* (1974) [332], kdy se hrud' muže (asi Andreje) proměňuje v hlavu býka, a *Milenci I.* (1974) [333], i v akrylo-oleji *Rodina na výletě* (1973) [334]. Figura se též objevuje v sarkasticky laděném žánrovém pohledu *Hospoda* (1979) [335].<sup>79</sup> Pivní tematikou se zabývá rovněž stylizovaná *Pijačka piva* (1979) [336] a také fantazijní výjev *Pivo* (1982) [337].

## 17. Skromný návrat po devatenácti letech

Speciální Andrejovou disciplínou bylo vždy zátiší a proto vyberme několik zátiší z minulosti a sledujme proměny až do 80. let. Čtyřicátá léta jsou zastoupena zátišími číslo [338–356] a zaměřují se především na lahve, džbány, talíře a ovoce, typický je pro ně ještě školní charakter a věrné kopírování předlohy.

---

<sup>79</sup> Obraz vystaven na výstavě s pivní tematikou Prazdroj české kultury v roce 2003. Kurátor Petr Řehoř, odbor. poradci Jiří T. Kotalík, J. Machalický, Vladimír Merta. Zastoupeno 41 autorů, A. Bělocvětov zastoupen obrazem *Hospoda*, 1979, 14.

Vedle již zmíněných prací 50. let jako [56–75], připomeňme ještě zátiší č. [357–361], která jsou charakteristická svým neosurreálním podtextem a inspirací stylem nové figurace.

Do 60. let pak řadíme nepříliš početnou skupinu, ale je možné že mnoho zátiší z této doby neznáme. Z řady č. [362–368], vyberme *Zátiší* (1966–67) [365], které je kompozičně zcela shodné se *Zátiším s kečupem* (1966–67) [105], ale vyniká svou expresivitou a stylově předznamenává sedmdesátá léta. Další zajímavé srovnání přinášejí dva obrazy zobrazující jídelní stůl, *Malířův oběd* (1952) [367a] a *Zátiší s talířem* (1967) [367]. Pomineme-li stylovou proměnu, zaujme nás právě talíř, tentýž talíř používaný i po patnácti letech jak pro každodenní potřebu, tak jako předmět malířovy inspirace.

Část děl věnovaných zátiším se ještě nese ve znamení abstraktního expresionismu a jeho dozvuků, jako například *Interiér* (1970) [369], *Zátiší* (nedatováno) [370] a *Kuchyňské zátiší* (1976) [371], další obraz *Kuchyň* [372] je sice obtížně datovatelný, ale patří sem minimálně tématicky. Od těchto děl se odvíjí zájem o prostor pokojů, kuchyní a jejich vybavení a souvisí s Andrejovým odmlčením se před veřejností a postupně se projevujícím životem v izolaci. *Zátiší s talířem* (1972) [373] a *Zátiší s lahví a dýní* (1972) [374] jsou dvě varianty vycházející volně také z gestické malby, zato následující *Truhla s dýní a lahví* (1973) [375] je stylově příbuzná a volně navazuje na novofigurativní zátiší z 50. let, jen kontury jsou silnější a výtvarný projev se zjednodušuje.

*Ostnatá láhev* (1976) [376] je jakýmsi symbiontem stylů a Bělocvětov se snaží syntetizovat své znalosti. Zajímavá a poměrně vyhraněná se jeví *Konvice* (1979) [377] a *Konvice na sporáku* (1979) [378]. Pokud je srovnáme s portréty *Muže s brýlemi I. a II.* (1972), [328–329] a s díly jako *Zátiší s lahví* (1980) [104] nebo *Zátiší s lahví* (1980) [106], *Sklenice v okně* (1981) [379] a *Sklenice s brýlemi* (1983) [380], jasně vidíme stylovou jednotu napříč námětem, tahy štětce jsou rychlé, ale přitom jisté a přesné, stačí minimum tahů, aby vyjádřil přesný tvar. Brýle jsou autorovýmá očima, jimiž pozoruje svět z uzavřené místnosti, stejně jako by byl vložen do zavařovací sklenice, ale současně odložené brýle mu berou ostrost pohledu a realita je vnímána skrze jeho imaginaci. Vše má své jasné místo v prostoru a přes silnější linku působí předměty živým, skoro až hybným dojmem. Z tohoto zasazení věcí do prostoru se později v 90. letech vyvine svérázné výtvarné tvarosloví. Do stejné skupiny patří též některá zátiší se svíčkou z roku 1980, snad by se z ní dala vytvořit samostatná podskupina, která je významnou součástí díla. Seřadíme

tedy tato díla v pomyslnou řadu [381–391] a přiřaďme k ní ještě *Zátiší* (1958) [72], s trochu surreálním přídechem a *Zátiší se svíčkou* (1959) [169], které se řadí mezi první obrazy, v nichž se snoubí zaujetí abstraktním expresionismem a informelem.

Z témat o přírodě si Bělocvětov často vybíral jevy nebo události, kdy něco zaniká a současně se pomalu rodí nové, jsou to děje, které mají v sobě jistou dramatickou notu boje a zápasu. Výše jsme již zmínili *Pomník poslednímu sněhu* (1976) [263] a dvojznačně vyznívající *Nůši podzimu* (1978) [261] i tématicky stejný *Podzim* (1979) [392]. Objevuje se i živel ohně, obraz *Plamen* (1977) [392] předznamenává cyklus z 80. let *Plamen a voda* a obraz *Bez názvu* (1976) [394] je přímým předchůdcem díla *Rybniček* z roku 1983. K těmto dílům se později váže také akryl *Vodní živel (Vodní had), (Mořské dno)* (1981) [394a]. Pokud se v malbách A. Bělocvětova objevuje nějaké zvíře, je to bezesporu nejčastěji pták, někdy jen jako drobná stafáž, někdy jako hlavní prvek, jako v případě obrazu *Bez názvu – Pták* (1974) [395]. Pro větší dokreslení situace v 70. letech je třeba připomenout i kubizující *Ženu před zrcadlem* (1974) [396]. Syntézou neosurrealismu, klasicizujících prvků a gestické malby je obraz *Tíseň v prostoru* (1975) [397], který zaujme nejen svým nezvyklým tvarem nepravidelného šestiúhelníku, ale téměř až surreálnou melancholií. Tyto své malířské zkušenosti zúročil v cyklech, jež vznikly v letech 1980–84.

V září a říjnu roku 1979 byla uspořádána svazová výstava k mezinárodnímu dni dítěte s podtitulem *Výtvarní umělci dětem* a v Praze k tomuto účelu posloužily tři výstavní síně, Mánes, Nová síň a Galerie U Řečických. Pod nic neříkajícím textem plným hesel a frází bylo podepsáno předsednictvo SČSVU (Svaz československých výtvarných umělců). Bělocvětovovi vystavili jen *Mlád'ata* (1979). Roku 1980 se dceři Andree Pilařové narodila dcera Tereza, druhá Andrejova vnučka. Bohužel téhož roku umírá Andrejova matka Lydia Milenko, [398 - 400]. O tři roky později zemřela Andrejova první žena Stanislava Belotsvetovová, rozená Pavlíková.

Již jsme mluvili o tom, že po celá 70. léta Bělocvětov téměř nevycházel z bytu. Okolní svět vnímal skrze rozhlas a později i sledováním televize a ven vycházel jen výjimečně a pokud možno většinou do lesa. V 80. letech se dostavuje ke všemu krize a utlumení tvůrčí aktivity, avšak i kolem toho panuje řada nejasností. Krize měla vrcholit před odjezdem do Paříže, kam Andrej s Magdou odjeli za peníze zděděné po otci, výjezdní doložku dostal až jako důchodce. Magda mluví o tom, že cesta do Paříže se uskutečnila roku 1984 a dosvědčuje to fotografie v rodinném albu [542], v katalogu výstavy z roku

2006 se mluví o roku 1982.<sup>80</sup> Jiné zdroje uvádějí až rok 1987. Vladimír Franz klade období krize a přehodnocování do let 1986–89. Bohužel jsem neměl k dispozici rodinné písemnosti k ověření této události. Všichni se ale shodují, že tato cesta znamenala pro Bělocvětova nový impuls k tvořivé práci, a těžko určit, ve kterém období se objevuje méně obrazů.

Drama přírodních dějů se stalo jedním ze základních rámců pražské výstavy v Ústředním kulturním domě železničářů na Náměstí míru v roce 1984. Po dlouhých devatenácti letech to byla třetí samostatná výstava. Právě Václav Formánek, který uspořádal i výstavu Josef Sudek a výtvarné dílo (1978), vybojoval tento výstavní prostor a byl Bělocvětovovým velkým příznivcem propagátorem. Byla to vlastně opožděná výstava k Andrejovým šedesátým narozeninám a sám Formánek ji označil za malou. Vystaveno bylo 35 děl a představeny cykly z let 1980–84 *Plamen a voda*, *Malý konec světa*, *Jak dlouho vzniká praživot*, *Suché jehly* 1980–81. Seznam děl viz [401] z toho se mi podařilo nalézt 25 obrazů, které s největší pravděpodobností visely v galerii, viz čísla [402-23], a dílo *Rodina* 1979, [320]. V textu katalogu V. Formánek vzpomíná na počátky tvorby melancholickým dílkem v „lehkém oparu lomených barev s altánkem“ – jak se zdá, mohlo by jít o obraz z NG pod názvem *U jezírka* (1942) [424].

Také krátce hodnotí malířův vývoj, dále cituji: „*Tvary v těchto obrazech i ve figurálních kompozicích a v portrétech hledají cestu ven, do tajemné svobody, kde panuje podstatně víc rozměrů než dva.*“ Dále popisuje celoživotní zápas s rozměry a o rozměrech a pokračuje: „*Ale spíš už jen vcítěním pochopíme, jak se do toho zvířeného, vichrného světa tvarů občas – ne vždy – protne příval bizarní až absurdní poezie v krkolomných významových přesmyčkách, kterým korunu nasadí název obrazu: gramofonové šasí poháněné mlékem. Je z toho možno vycítit přirozenou kompenzaci sebe ironizujícího vtipu, kterým autor ulevuje od tlaku přísné tvárné rehole a intelektuálně založené přetvářecí aktivity.*“ Text je zakončen těmito slovy: „*Někomu se možná přece jen nebudou líbit [obrazy], oplývají přes všechnu záměrnou bizarnost a intelektuální grotesku vestavěnou tak ve vážné autentické a životné poselství, že by konec konců nebylo divu.*“<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> ŠIMON – KNÍŽÁK – FILIP – SADIL – HATTERSLEY 2006, nepag.

<sup>81</sup> FORMÁNEK 1984, nepag.

Vraťme se nyní ještě do 70. let a ukažme si další část tvorby. Jsou to nejrůznější práce mající politickou nebo sociálně kulturní tematiku a některé kresby se plně vyrovnají nejlepším českým karikaturistům a humoristům.

Jako noční můra prožívaná v období normalizace nám připadá obraz *Malý drak v nás* (1976) [425], kde skřet požívá lidskou kost v troskách rozpadajícího se domu. Společnost byla Bělocvětovem vykreslována jako hmyz, co se snaží přežít a požívá sama sebe, jak dokládá práce *Lidská havěť* (1977) [426]. Člověk uvězněn ve sklenici je námětem dalších dvou obrazů, v nichž je obsažena nejen prostorová tíseň, ale hlavně duševní bezmoc a bezradnost – *Takový je život* (1977) [427] a *Život ve zkumavce* (1977) [428]. Jedna z možností jak přežít je sklonit se a spolupracovat, podepsat, zapojit se. Takový je také obsah díla *Ráčil jste se už napít?* (1974) [429], kde šálek na kávu je naplněn krví a dvě pera připravena k podpisu zároveň fungují jako čertovské rohy. Má být křížek na smlouvě symbolem naděje nebo je zde v podřízené roli?

V některých článcích po roce 1989 se objevují názory, že Bělocvětov nebyl primárně politicky zaujatý a to snad ve snaze, aby jeho tvorba nebyla chápána jen protikomunisticky a nebyly opomíjeny jeho malířské kvality. Je třeba si říci, že socialistické zřízení bytostně nenáviděl a nebyl schopen jakýchkoli ústupků vůči stranickému aparátu, což se také odráželo v této části jeho tvorby. Jedna z forem obrany a vzdoru je humor a karikatura, jak dokládá *Státní návštěva* (1978) [430], ve které je nejen vládní činitel ověšen řády a metály, ale i jeho automobil je celý včetně pneumatik ozdoben státními vyznamenáními. Bezduché blábolení na stranických schůzích před otupělým davem, kdy řečník manipuluje s pravdou a předvádí svou hloupost je obsahem obrazu *Jak jsem již nanas souzi* (1978) [431], v němž se velký soudruh předvádí svým soudruhům. Velká ústa a červený nos řečníka dominují nad pulťkem ovíjeným posluchači v podobě hadů, ještěřů a draků. Tento pocit bezmoci a frustrace je ještě vystupňován ve výjevu *Smog nad Prahou...a nikam se člověk nedovolá!* (kolem 1980) [432], jemuž dominuje skutečně velký černý mrak. Poněkud jednoduchou a přímě poddanou ikonografií mezi opravdovým ekologickým znečištěním a společenskou šedí a deziluzí asi nemusíme dále vysvětlovat.

Obdobných výtvarných prostředků využil Andrej i v obraze *Dotěra* (1981) [433]. Právě personifikaci či karikování určitých lidských vlastností a jejich připodobnění k výkvětu stranické elity se Bělocvětov věnoval v dílech jako *Podleza* (1980) [434],



*Chameleón* (1980) [435], *Podleza* (1980) [436], a *Podleza* (1986) [437]. Karikovaná velkohubá hlava s extrémně silnými brýlemi, brýle, které odkazují k charakterové a duševní slepotě. Pokud by někdo spatřil tento obraz v době normalizace, tak by ani nemusel číst mezi řádky, aby pochopil, že se jedná o nějakého tehdejšího prominenta, například prezidenta Gustava Husáka, na jehož pověstné brýle kolovala mezi lidem neuvěřitelná spousta vtipů. Neméně zajímavé je sledovat výtvarnou proměnu těchto čtyř obrazů. *Výměna civilizace* (1980) [438] by nám vzdáleně mohla připomínat Picassovu *Guernicu* nebo halucinogenní vize Salvadora Dalího, společná těmto dílům je lidská brutalita. Kůň požírající zvířecí hlavu (beránka či jehněte), ptačí hlava a lidské údy, to vše zasazeno do jakési polární noci symbolizované měsícem nám ještě podtrhuje mrazivě modrá a bílá barva přinášející smrt. Ještě zmiňme na tomto místě jednu práci z počátku 90. let – *Stranický metabolismus* (1992) [439], mající trochu obecnější charakter. Vidíme úřednické razítko nebo sešíváčku na listiny, jež se sápe po lidské ruce a za ním uzavřenou zavařovací sklenici, v níž je uvězněn pták. Netřeba tuto sestavu věcí nijak blíže specifikovat, je sama dosti výmluvná.

Následující kresby nejsou většinou datovány, ale vznikaly v 70. a 80. letech. Jejich náměty jsou často vtipné glosy politického, kulturního i rodinného rázu a je třeba ocenit nejen kreslířský talent, ale také vyváženost textové a obrazové části. Velká část politických vtipů a karikatur se bohužel ztratila, snad časem bude možnost je zhodnotit. Dvacet čtyři kreseb [440–473] věnoval Bělocvětov takovým jevům jako kádrování občanů, nedostatku zboží v obchodech, stavu oficiálního umění, úplatkářství, slovními hříčkám a aforismům. Za zmínku stojí kresba č. [453], kde slepí výtvarní funkcionáři vycházejí z budovy sjezdu výtvarných umělců.

## 18. Osmdesátá léta. Pády a vzestupy

Zastavme se ale ještě u souboru prací kolem roku 1980, jsou to námětově různá díla, ač převažuje zátiší (kuchyňské zátiší), spojuje je však výrazná stylová jednota. Vedle již zmíněných obrazů jako *Konvice* (1979) [377], *Konvice na sporáku* (1979) [378], *Pijačka piva* (1979) [336], *Zátiší s telefonem* (1979) [380a], *Zátiší s lahví* (1980) [104], *Zátiší s lahví* (1980) [106], *Zátiší s lahví a pórkem* (1980) [106a], *Sklenice v okně* (1981) [379], *Zátiší se svíci a cibulí* (1980) [386], *Zátiší s kaštanem* (1980) [387], *Svíčka* (1980) [388],

*Svíčka a cibule* (1980) [389] přiřaďme ještě díla jako *Ptačí žena* (1980) [390], *Vodní živel (Vodní had, Mořské dno)* (1981) [394a], *Podleza* (1980) [434] a *Mateřství* (1980) [474], které se kompozicí řadí k typu matky s mrtvým dítětem, zde je ale před námi spíše výjev kojení, tedy oslava života, což naznačuje i zvednutá hlavička kojence. Trochu expresivněji vyznívá *Zátiší se sklenicí (a lžičkou)* (1980) [475], v němž je v těchto letech často frekventovaný motiv, kdy Bělocvětov využívá optického klamu, při němž předmět ponořený z poloviny do vody se jeví jako zlomený. Lžička je však zalomena hned několikrát a dokonce prochází sklenicí a vytváří tak různé prostorové dimenze.

Boření prostoru najdeme i v *Ženě s ptákem před zrcadlem* (kolem 1980) [476]. Motiv zrcadla není u Bělocvětova vůbec běžný, snad je to dokonce jediné zpodobení tohoto druhu. Silueta ptáčka v ženině dlani splývá s jejími prsty, které tvoří pendant s druhou rukou, jako by se jednalo o stínohru. Čemu nakonec máme věřit, stínu, nebo odrazu v zrcadle? Zdá se, že jde o surreálnou stínovou hříčku, jakých používala například Marie Čermínová alias Toyen. Nejistí prostorem jsme též u díla *Pták – Zátiší* (1981) [477], vše je rozčtvrceno, otočíme-li vodního ptáka (volavku) vzhůru nohama, mění se v podivnou létací rybu a vidlička na maso snad upomíná k loveckému zátiší. Poslední v této řadě by mohl být obraz *Žokej* (nedatováno) [478], který nese všechny atributy tohoto stylu. Zajímavé je, že v krátkém časovém období vznikl tak ucelený soubor, v němž Andrej odstranil vše nepodstatné, zbyla jen čára co vymezuje prostor a tvar, přesně tak jak si to vždy přál. Vznikla vlastně štetcová kresba, kresba barvou, symbióza dvou výtvarných technik.

Již jsme mluvili o oslabení tvůrčí aktivity v letech 1983–87, podle dochovaných prací můžeme vymezit toto údobí také lety 1985–89. Přesto začal poměrně často vystavovat, první příležitost se naskytla roku 1985 na monstrózní akci *Vyznání životu a míru*, výstavě ke čtyřicátému výročí osvobození, pořádané v květnu až srpnu v Praze a v září až říjnu v Bratislavě. Výstava probíhala současně v jedenácti výstavních síních, celkový počet prací 2 876. Bělocvětov vystavil *Předjaří* (1981) a *Interiér* (1985). Snad to mohl být jeden z dvou nám známých *Interiérů* z let 1984–85 [488] a [489].

Celkově čtvrtá samostatná výstava a první retrospektivní se konala v Novém Bydžově roku 1985. Obrazy z let 1942–82 představil publiku (3. 11.) Ivo Kořán. Následující sezónu (květen–červen 1986) byla uspořádána obdoba předchozí výstavy v Sobotce, v rodném statku Václava Šolce, opět s textem Ivo Kořána.

Jediná pražská výstava do roku 1989 proběhla v Galerii bratří Čapků na Vinohradech, s názvem Výběr z malířské tvorby (14. 8. – 21. 9. 1986, komisař galerie Jaroslav Kříž, text katalogu Ivo Kořán). Podle katalogu víme o 54 dílech z let 1943–86. Kořán v něm představuje polozapomenutého malíře, mluví krátce o jeho školení a vývoji a oceňuje jeho kvality takto: „*V celé naší moderní malbě lze jen stěží najít malíře, který se tak organicky, urputně a bez ohledu k sobě samému rval k živému podání tvaru...*“<sup>82</sup>

Ivo Pondělíček byl velkým propagátorem díla A. Bělocvětova téměř celoživotně, obdobný jeho text se objevil i v katalogu Okresního muzea v Jindřichově Hradci, kde měl Bělocvětov výstavu Průřez tvorbou za 45 let (18. 9. – 15. 10.), 57 obrazů z let 1942–86, obdoba výstavy pražské.<sup>83</sup> Podle seznamu exponátů výstav v Praze a Jindřichově Hradci [479], [480] a [480a] si můžeme udělat představu o tom, co Andrej ještě vytvořil v těchto letech. *Hmyzí žena* (1982) [481] je opět podivná bytost typu Chameleón. Další dvě ženy, *Stará šansoniérka* (1983) [482] a *Jazzová zpěvačka* (1986) [483] na nás také nevzhlízejí příliš optimisticky. Této skepsi se nevyhneme ani při pohledu na následující *Zpěv I.* [484] a *Zpěv II.* [485]; přiřaďme k nim ještě dvojici *Spekulant I.* (1986) [486] a *Spekulant II.* (1986) [487]. Dnes už si můžeme jen domýšlet, v jakém zdravotním a duševním rozpoložení se autor při jejich vytváření nacházel.

Následujícího roku 1987 byly uspořádány ještě dvě retrospektivní výstavy v Táboře a Jičíně, ke kterým bohužel nevyšel katalog. To, co bylo těmto výstavám (Nový Bydžov, Sobotka, Praha, Jindřichův Hradec, Tábor a Jičín) společné, byla snaha po rehabilitaci, neustále se mluvilo o talentu, dluzích k umělci, nedocenění, avšak představovat umělce v jeho šedesáti dvou letech je poněkud obtížné, výtvarná scéna měla již jiné hrdiny. Po roce 1989 tato aktivita pokračovala a vlastně trvá dodnes.

## 19. Portréty a utajená poselství

Právě teď, když máme před sebou poslední tvůrčí období umělcova života, se pokusím představit jeho portrétní a autoportrétní činnost ve větším celku a na pozadí nám známých

---

<sup>82</sup> KOŘÁN 1986c, nepag.

<sup>83</sup> KOŘÁN 1985, nepag., KOŘÁN 1986a, nepag., KOŘÁN 1986b, nepag., KOŘÁN 1986c, nepag. Texty v těchto katalozích jsou si velice podobné a kromě básnických obrátů nám nepřinášejí žádné nové informace.

informací lépe pochopíme její obsah. Zařazují k ní i fotografie a díla, která se bližším způsobem dotýkají umělcovy osobnosti.

Podívejme se nejprve na autoportréty a portréty ze 40. let, na období umělcovy přeměny pubertálního chlapce v dospělého člověka. Někdy je opravdu těžké rozhodnout, zda se jedná o portrét modelu nebo o autoportrét, brání nám v tom fyziognomické změny v Andrejově tváři, jistá míra stylizace, ale i to, že některé společné rysy se objevují také na různých odlišných modelech. Podobně tomu bylo i později u portrétování Magdy, kdy se její rysy objevovaly i na tvářích jiných žen nebo postav. Jeden z nejranějších obrazů je *Autoportrét* (kolem 1940) [490], rembrantovského stylu a zpodobňuje ještě chlapce, sice odhodlaného nicméně plného pochybností. V *Autoportrétu* (1941–42) [491] se již jeví jako vzdorovitý dandy a navazuje na díla jako *Vlastní podobizna* (1902–03) od Jana Preislera (chybí ovšem Preislerova cigaretka) nebo vzpomeňme *Trojportrét* (1907) od Bohumila Kubišty, s nímž se shoduje jak výraz tváře, tak účes obou umělců. Noblesněji, s výrazem šlechtice umění k nám shlíží *Autoportrét A. B.* (1942) [492], kdy vysoký límec košile ještě podtrhuje jeho přímé držení těla. Mírně odlišnou polohu zvolil Bělocvětov v *Portrétu muže (Autoportrét)* (1942) [493], v němž spatřujeme sice výrazné rysy Andrejovy tváře, ale přesto se musíme opravdu soustředit, abychom poznali, že jde skutečně o Bělocvětova. Právě tato nejistota panuje v *Portrétu muže* (1942) [494], zřejmě jde o neznámého mladíka, ale nepopíratelná je i přítomnost Andrejových obličejových partií. Do tohoto období spadají také následující díla *Portrét starého muže* (1943) [495], *Portrét ženy* (1943) [496], *Portrét* (1943) [497], čtyři studie k portrétu [499–502]. Důležitým dokumentem je fotografie Boženy Sudkové, *Skupinový portrét* (1941) [498]. Zajímavý je také *Nemocný* (kolem 1943) [503], kde je opět do rembrantovsky tmavého prostoru zasazen duševně nemocný muž. Snad toto dílo může souviset s válečným obdobím, kdy se měl Bělocvětov údajně skrývat před úřady v psychiatrických ústavech či nemocnicích.

Kolem roku 1945 nacházíme jisté snahy po technických a stylových experimentech, kdy převládá impresionistická a postimpresionistická manýra, viz portréty [504–509]. V *Polopostavě dívky* (kolem 1945) [510] naopak vidíme mírný nádech kubistického tvarosloví. *Autoportrét v modré čepici* (kolem 1945) [511] je již vyzrálým dílem a ukazuje malířovu sílu osobnosti.

Již před rokem 1950 začíná období, v němž si Bělocvětov osvojuje surrealistické postupy a zlepšuje se v realisticky pojatém malířském řemesle. *Portrét Boženy Sudkové*

(kolem 1950) [512] není sice datován, ale patří do tohoto období, v němž Andrej podává jímavý psychologický snímek obětavé sestry slavného fotografa. Také přítele ze skupiny Máj 57 grafika Karla Vysušila (1956) [513] vylíčil s opravdovým pochopením psychologie postavy. Jako pohled do podvědomí autora nebo jako snová fantazie nám připadá *Žena v pokoji* (nedatováno) [516]. Dívka jako zástupné téma zpodobňující obecně malířovu múzu, inspiraci, tajemství, ale i strach a pochyby se objevuje v obrazech *Dívka* (asi 1950–56) [517], *Portrét dívky* (1954) [518], *Akt v moři (Trošečnice)* (1958) [519], které jsou inspirovány Picassem a S. Dalím.

V roce 1960 vytvořil Bělocvětov působivý *Autoportrét* [520], k němuž přiřazujeme další dva již dříve zmíněné [98] a [99]. Při portrétování sebe sama umělec nejčastěji volí tříčtvrteční profil nebo en face, dívá se přes zrcadlo na sebe a poté přímým pohledem komunikuje s divákem. Zde však nehledí na nás, ale kamsi mimo rám obrazu, je soustředěn do sebe, pohled směřuje do nitra. Obdobně se nám jeví *Autoportrét* (1966) [521].

*Tři grácie* (1960–61) [90], neboli Charitky (Aglaiá, Eufrosiné a Thaliá), byly průvodkyně Venuše, symbolizovaly trojitou stránku štědrosti či dobrodiní – dávání, přijímání a opětování. V renesanci jsou vykládány jako tři stádia lásky. V našem případě se ovšem jedná o tři bohyně osudu (u Řeků Moiry, u Římanů Parky), předoucí nit života a rozhodující o osudu člověka při jeho narození. Klóthó má přeslici nebo kolovrátek, Lachesis drží vřeteno a nejošklivější Atropos se chystá nit přestříhnout.<sup>84</sup> Košík s vřeteny leží obvykle vedle nich.<sup>85</sup> Zde je však proutěný košík otočen dnem vzhůru a slouží jako podesta pod kolovrátek, stejný košík se objevuje u Bělocvětova i v *Ofélii v koši mléka* ap. Bělocvětov si byl jistý svým osudovým předurčením stát se malířem, věděl, že se tomu nedá vyhnout ani odporovat, zdánlivě se může zdát, že má člověk v životě na výběr z mnoha možností, Bělocvětov jako Paris volil lásku (malování), přestože nakonec vedla k válce. Sám o malování mluvil takto: „*Když to mám před sebou, podobá se to fyzické lásce se ženou, ta příprava na to, že se s tím budete intimně stýkat, tak to svým způsobem předčí prvky samotného pohlavního styku a dochází až k určitému zklamání, byť znovu*

---

<sup>84</sup> Tři ženy označují, jsou-li oblečeny, Moiry (Sudičky), jsou-li nahé, Hóry, koupou-li se, Nymfy. ARTEMIDÓROS 1974, kniha 2, kapitola 44, 169.

<sup>85</sup> HALL 1991, 454.

opakovanému. Je to vlastně takovej moment kdy se zakládá život.“<sup>86</sup> Dva obrazy *Ofelie v koši mléka* (1965 a 1979) [522], [523] opět souvisí s Andrejovou osobností. Hamlet omylem zabije Polonia, otce milované Ofélie a s pocitem viny nemůže dojít naplnění své lásky. Ofélie steskem ze smrti otce a ztráty Hamletovy lásky zešílí a utone. Bělocvětov zde se surreálnou nadsázkou paroduje tento příběh, ale zároveň je to jeho výpověď o smyslu života a naplnění jeho malířského osudu. Následně stejný koš objevíme v úplně obyčejném zátiší *Ošatka s hruškou* [524], což ukazuje jeden způsobů Bělocvětovovy imaginace.

Fotografie z katalogu výstavy v Nové síni v Praze 1965 [525] ukazuje Bělocvětova v radostném rozmaru. Je vyfotografován s rukou podpírající hlavu, obdobnou pózu najdeme u Sudka [526] i u Magdy [527], ale lze těžko říci, zda to má nějakou hlubší souvislost. Souvislosti lze ovšem najít u fotografa tohoto snímku Františka Čápa, kterého Bělocvětov portrétoval roku 1964 [528], vznikl tak zajímavý vztah uměleckých pozic mezi portrétistou a portrétovaným a jejich vzájemným prohozením. Bělocvětov Čápa vymaloval s notnou dávkou ironie a my se jen dohadujeme, zda má fotograf o jedno oko navíc, díky své fotografické čočce, nebo zda má posunuté zorné pole svého vidění.

Pokud jsme mluvili o touze, vášni a melancholii, máme další dobrý příklad Andrejova pohledu na svět v díle *Dulcinea a Don Quijote* (1969) [529]. Nevíme, zda se s tímto příběhem identifikoval, možná jde také o ironizující notu, ale téma nezlomné touhy, pokus dosáhnout nemožné a vyjádření rozporu mezi iluzí a skutečností mu muselo v jeho životním postavení být blízké.<sup>87</sup> Doplňme ještě, že obraz *Stařec a zoufalá žena* (nedatováno) [530] by mohl mít rovněž autoportrétní význam, ale to už asi nebude nikdy potvrzeno.

Svůj malířský osud vyjadřoval Bělocvětov vyloženě sarkasticky, někdy trochu prvoplánově a objevují se i díla morbidní povahy, jako v případě *Mrtvé ženy* [531], kdy černá tvář zemřelé a zhasnutá lampa odkazují k smrti a zániku. Jako vlastní podobiznu musíme chápat také výtvar *Moje pravá ruka* (1972) [532]. Umělcova ruka volně leží unavena prací nebo se odevzdaně poddává mrtvolnému ztuhnutí, je sice obalena masem, ale cítíme spíše kostru bez známek života. A pokud maloval přímo podle předlohy, znamená to, že toto dílko vytvořil levou rukou. Další dílo čerpá znovu z mýtické literární

---

<sup>86</sup> *Portrét malíře*, televizní dokument z roku 1993, odvysílaný 3. dubna 1993 v rámci velikonočního koncertu z Rudolfiny, režie Ivan Kuťák, kamera Marek Diviš.

<sup>87</sup> Jmenujme jen některé umělce, kteří se tímto tématem zabývali: Gustav Doré, Vicente Blasco Ibañez, Pablo Picasso, Cyprián Majerník a Salvador Dalí ilustroval celou knihu.

předlohy a dochází k jeho ztotožnění s tvůrcem. *Ikarův pád* (1976) [533] se jeví na první pohled být abstraktní záležitostí, ovšem po rozeznání kopečků mírné české krajiny nás oslní ohnivá koule, z níž vyšlehně malířova rozpálená ruka. Očividně jej přitahovala tragika antických bájí, v nichž hrdina podléhá vůli osudu a bohů a zbude po něm pouze příběh. Chtěl opravdu Bělocvětov po sobě zanechat takovou legendu o snaze vylétnout výše než mu bylo vymezeno společností? Asi ano. Ikarus se po pádu nakonec utopil, stejně jako Ofélie a také vzpomeňme na tragickou postavu Mínótaura (*Milenci II.*, 1974, [332]). Nejsou potom některé Andrejovy obrazy jakési labyrinty, v nichž se ztrácíme a těžce nacházíme cestu?

Křesťanských motivů najdeme jen velice málo. V kresbě *Santa Maria* [534] si vyzkoušel šrafuru v picassovském stylu a připsal na okraj svůj citát – Andrej Bělocvětov: „Hrdinou je dobrý člověk“. Jelikož kresba vznikla v době normalizace, nepotřebuje komentář, snad jen zdůraznit ironii celého přípisu.

Velkou dávku sebeironie prokázal Bělocvětov v následujících kresbách. V *Múze* [535] spatřujeme obézní komickou ženu s potlačenými mimickými gesty stojící s pohárem či plechovkou před prázdnými plátny. Co si počít s takovou inspirací? Snad raději nemalovat. Nebo se pokusit přivábit jinou, půvabnější postavu.

Dva motivy vedly k perokresbě *Umělcův hlad* [536], za první zdravotní stav související s operací žaludku a za druhé materiální nouze. Snad vytvoření této anekdoty přineslo úlevu, byť jen dočasnou.

To, jak se díval na oficiální výtvarnou scénu, dobře dokresluje *Chameleón* [537], jež sedí v pohodlném křesle, je dobře oblečen a mění malířské styly podle poptávky jako ponožky. Ovšem nepouštěl se jen do svého okolí, nešetřil především sám sebe. V *Autoportrétu* (1978) [538] se podíval trochu do budoucnosti, to lze usoudit z toho, že nebyl nikdy plešatý. Představme si jak by svou vlastní podobiznu asi komentoval: „Takhle dopadnu až budu starej a dojde mi dech.“

*Tři grácie* (1982) [539], které se objevují v osmdesátých letech, nepřinášejí radostné události. Vidíme propletenec tří útvarů, v nichž převládá šedá barva, i věci, lidé a ovzduší bylo šedé, grácie či věštkyně jsou jako šedivá noční můra, není úniku, zbývá jen svět, který si vytvořil sám v sobě. Z roku 1980 pochází obraz *Zoufalství* [540] a připomíná nám jakoby *Podlezu*, zde se šklebí a je zkroucen v křeči. Charakterizovat dílo *Šašek a jeho*

syn (1984–85) [541] lze slovy – zoufalý výkřik do tmy. Napůl člověk, napůl pták vyzývá nebesa a vyje na měsíc jako pes.

V tomto období se Andrej seznamuje s Vladimírem Franzem.<sup>88</sup> Franz vzpomíná na jejich setkání takto: „*Já jsem ho potkal v období, kdy už na něj přeci jen padla jistá únava. Andreje jsem tehdy vždy snesl ze schodů – zapomněl totiž po všech těch letech chodit, naložil jsem jej do svého automobilu Trabant a vyvážel do přírody. Naše společné procházky se tak postupně prodlužovaly. Jednou jsme na brdském palouku objevili posed a Andrej se schoval do trávy, začal si hrát na partyzány a střílet po nás. Patřilo to k jeho zvláštnímu smyslu pro humor, jenž však dokázal být i mnohem drastičtější. Andrej nebyl navzdory svému jménu Rus. Jisté geny tohoto typu se tu však přeci jen objevovaly. Měl v sobě skryté zvláštní běsy.*“ V. Franz byl jedním z mála lidí, který se dokázal k Bělocvětovovi přiblížit a jedním ze styčných bodů byla bezpochyby hudba. Stal se jeho obdivovatelem a propagátorem jeho díla, později se rovněž velmi zasloužil o pořádání Andrejových výstav.

Dále vzpomíná na jeho životní situaci: „*Andrej si zřejmě vytvořil jakýsi svůj energetický kód a koncentraci, které nikdo nerozuměl a která udržovala pohromadě vše, co dělal – v neposlední řadě i jeho tělo. Vlivem svého divokého, často sebezničujícího způsobu života se Andrej ocitl na absolutním prahu svého bytí. Z lékařského pohledu totiž od padesátého roku svého života "přesluhoval". Dokázal však svoji vůli zkrotit do vzácného energetického proudu. Přestože byla jeho energie pozitivní, byl Andrej člověk vnitřně velice dramatický. Jeho vyhrocená senzibilita a velice bystrý pohled na svět jej musely nepochybně bolet. Proto je jeho dílo zároveň i druhem reportáže o tomto světě.*“<sup>89</sup>

Ještě než se dostaneme k cestě do Paříže, odcituji sen, na který Andrej vzpomínal v dokumentárním filmu Ivana Kuřáka: „*Ocitám se na Hlavním nádraží, po cestě vlakem*

---

<sup>88</sup> Vladimír Franz se narodil dne 25. května 1959 v Praze. Během svých studií na Právnické fakultě Univerzity Karlovy (1978–82) studoval soukromě malbu u Karla Součka a Andreje Bělocvětova, skladbu u Miroslava Raichla a Vladimíra Sommera, dějiny umění soukromě u Jaromíra Homolky a dějiny hudby u Jaromíra Kincla. V letech 1981–84 byl spoluzakladatelem, scénografem, výtvarníkem a skladatelem autorského divadla Kytka. Magda Bernardová mluví o jejím seznámení s Franzem po studiích práv – když brigádnicky pracoval v Dětském domě na Příkopech a následně jej seznámila s A. Bělocvětovem. KURKA, 7-159.

<sup>89</sup> Ibidem 2004, 149.



vystupuji v Berouně a poté přecházím most, projdu jakousi mosteckou (nebo Mosteckou) věží a ocitám se v Paříži, kde jsou slunečníky a lidé popíjejí víno.“ Jako důchodci mu společně s Magdou bylo povoleno konečně vycestovat a samozřejmě si oba zvolili své vysněné místo Paříž. Využito bylo peněz zděděných po smrti Andrejova otce.

Konečně mohl spatřit na vlastní oči všechny své oblíbené umělce a není třeba je zde všechny jmenovat. Známe fotografii z rodinného alba, zachycující Bělocvětova v Centre national d'Art et de Culture Georges Pompidou jak pózuje před *Harlekýnem* od Pabla Picassa z roku 1923 [542]. Tento portrét asi znal již dlouho z reprodukcí a byl jeho oblíbeným, obdivoval jeho techniku a to, jak pomocí šrafování Picasso Harlekýna přímo vymodeloval [544]. Důkazem by mohl být *Harlekýn* [543], silně připomínající Andrejovu mladistvou vlastní podobiznu, jež se přes nečitelnou signaturu dá zařadit kolem roku 1945. Trochu nás mate pierotský límec, jež má Bělocvětov coby Harlekýn, jemuž většinou přináleží kostým se čtvercovým pestrým vzorem, různobarevně sešitý bez límce a bývá obdařen rohatou čepicí. Postava pierota byla odvozena ve Francii z commedie dell'arte a francouzského lidového divadla, bývá oděna v bílý šat, většinou volného střihu s velkými knoflíky se širokým baretem a jeho obličej je rovněž nalíčen na bílo. Objevuje se často v pantomimě a mívá obvykle komický charakter smutného obsahu. Harlekýn jako postava z commedie dell'arte bývá chytrý sluha, veselé povahy, jemuž se často podaří napálit pána, oklamat kamarády a dokáže si podmanit srdce Kolombíny. Musíme také zmínit Picassova *Harlekýna* (1908–09) z pražské NG, jenž byl zakoupen dr. Vincencem Kramářem (1911) a roku 1962 odkoupen Národní galerií [545]. Zda ho Bělocvětov znal, nevíme, ale Kramář tu a tam vodil studenty a známé do své sbírky.<sup>90</sup> Obecně oblíbeným bývalo i pierotské téma, uveďme alespoň Bohumila Kubištu a jeho *Pierota* z roku 1911.<sup>91</sup>

Picasso dokonce ve 20. a 30. letech používal Harlekýna jako svůj osobní symbol, jeho časté variace vystřídal jako hlavní motiv Mínotaurus a to snad i vlivem surrealistů, kteří ho používali jako svého symbolu.

Bělocvětov se stylizoval do Picassa skrze jeho symbol Harlekýna, nebo se vcit'oval do jeho modelu, ale proč límec? U Kubišty a jeho Pierota šlo spíše o pocit vydědění, [546], [547]. Chtěl Andrej být tím Picassem, také on byl přece obdařen talentem, tak proč

---

<sup>90</sup> Některé kvaše z r. 1920 zobrazují Pierota a Harlekýna jako dvojici. Musée Picasso, Paříž a soukromé sbírky.

<sup>91</sup> *Pierota* od B. Kubišty věnoval V. Kramář darem Národní galerií roku 1960. Studie *Pierota* B. Kubišty z r. 1911 se nachází v GVVU Litoměřice.

nepřišel úspěch a sláva, ocitnul se na špatném místě ve špatném čase? Může pierotský límeček u Bělocvětova být narážkou na osudovou podřízenost Picassovi? Význam není jednoznačný, má mnoho podob a nepochybně přidejme ještě – hommage a Pablo Picasso.

Zcela jiného druhu je Andrejova karikatura P. Picassa z roku 1978 [548], vytvořil ji rychlými nervními tahy a jak se sluší na správnou karikaturu, nechybí obří nos, velká hlava a zakrnělé tělíčko. Jedna ruka visí zcela volně podél těla, ale druhá se mění v pařát s drápy a Picasso ji podává někomu mimo výseč kresby, bude to patrně Bělocvětov a není to přátelské potřesení rukou, je to stisk bolestný a nepříjemný. Zkarikována však není pouze postava, ale i umělcovo příjmení, místo PICASSO napsal Bělocvětov PICISSO a dal je do rámečku. Chyba? Disgrafie? Takzvaný „chybný úkon“ podle S. Freuda (přepsání, přeřeknutí)? Nikoliv! Zkomolení jména bylo záměrné, mohl přeci chybu elegantně odstranit pouhým přepsáním „I“ v „A“. Úmyslné zkomolení příjmení bylo zřejmě znechucením ze svého velkého vzoru, znechucením z dobové situace a znechucením z malování. Musel si ulevit, něco jako arteterapie. Prostě řečeno, přišel okamžik, kdy mu nemohl přijít na jméno a nápis PICISSO je velmi podobný skutečnému Picassovu podpisu, jako narážka na jeho neuvěřitelnou nadprodukcí a příjmení jako trade mark – obchodní značku. Bělocvětovova signatura je oproti nápisu PICISSO třikrát větší, což je také dosti výmluvné. Ale šlo jen o dočasnou erupci a ke smíření s velkým Španělem přeci jen došlo, usuzuji tak podle snímku Ivana Kutáka z roku 1996, na němž Bělocvětov čte jakousi knihu [549]. Nejde o momentku, ale stylizovaný fotografický portrét, podle přebalu knihy se dá usoudit, že se jedná o Picassovo literární dílo od Maria de Micheli, vydané Odeonem v Praze 1967. Přebal, grafickou úpravu a vazbu navrhl Zbyněk Sekal. Také další snímky této řady mají silnou vypovídající hodnotu viz Bělocvětov s cigaretou [550], se štětcem [551], před ptačí klecí [552].

Přestože jsme devadesátá léta ještě patřičně nezhodnotili, pokračujme v autoportrétních dílech i nadále. Následující kresba matky s dítětem z 90. let [553] je zajímavá svým přípisem: „*Byl to talentovaný malíř, ale musel odpadnout! Sochat ani nemohl zkusit! Mohl by oboje, ale raději nic!*“. Jako by si Bělocvětov psal svůj vlastní nekrolog nebo nápis na náhrobní kámen. Trochu dvojznačně působí dvojice *Sisyfů* (1989) [554], [555]. Korintský král Sisyfos byl za svou licoměrnost a úskočnost odsouzen k valení balvanu do kopce. Tedy na jedné straně spravedlivý trest za hříchy a neduhy společnosti, na druhé straně možná Andrejova identifikace se s marnou a nikdy nekončící prací. Ještě

nezvykleji působí *Sisyfos (I.)* (1989) [556], mající ženské tělesné tvary. Nicotnost a marnost je znásobena transformací námětu do hmyzí říše viz *Hmyzí Sisyfos* (1990) [557]. Známe také *Autoportrét* (1990) [558], v němž se Andrej vymaloval s podivným vousem tvořícím jak knír, tak ústa a zároveň nám připomíná zábradlí, mříž nebo pomocnou trojnožku k chůzi. Jde o splynutí tváře s krajinou jako vzpomínku na S. Dalího.

Při pohledu na *Svatého Šebestiána* (1990–91) [559] se neubráníme označení vlastní podobizna. Nejspíše záda světce jsou probodána skutečnými barevnými špalíčky připomínajícími pastelky. Malíř je zraňován svými vlastními nástroji obživy. Při pohledu na následující práci se asi neubráníme úsměvu. *Dvě hlavy* (1995) [560] jsou zároveň zajímavou sebestylizací autora a jeho díla. Zatímco malíř ukazuje rukou na sebe, šipka ho spojuje s kresbou hlavy. Vytváří tak vlastně druhou dimenzi, jiný časoprostor, on je ten tvůrce, on to všechno stvořil a je na to náležitě pyšný. Zároveň karikuje sebe a pasuje se do role komického mága umění. Stylově se zmíněnou kresbou koresponduje *Konfrontace* (1995) [561], která je tvořena dvojicí hmyzích hlav čekajících na probarvení a na přestup do jiné, plastičtější dimenze. O čem vypovídají předešlá díla? Kladou nám především otázky. Objevují se před námi stíny umělecké osobnosti, díky zrcadlu můžeme uvažovat o možnosti dvojníka, nějakého alter ega. Je to i otázka poměru mezi uměleckým sebezpoznáním a samolibostí.

Pro úplnost ještě uvádím některé fotografie a jeden portrét Františka Kudláče, [562-568].

Není nikterak známo, že by Bělocvětov měl nějaké žáky nebo následovníky, kromě jediného – Vladimíra Franze. Franz se alespoň částí své tvorby skutečně dotýká odkazu Andreje Bělocvětova a míru jeho vlivu můžeme posoudit na některých jeho obrazech jako [569–572]. Franzovy vzpomínky na tuto část jeho tvorby jsou následující: „*Bělocvětovův nepřímý pedagogický vliv na mne byl značný. Nebyla to forma vyučování, kdy by mi říkal, co mám dělat. Stejně bych učinil pravý opak, než bych zjistil, že měl vlastně pravdu. Naopak. Přátelsky jsme se setkávali a hovořili jsme o všem možném, což bylo z pedagogického hlediska daleko účinnější a příjemnější. Naučil mne tak základním věcem – především rozlišovat, co je a co není dekorativní, a uvědomit si elementární skutečnost, že obraz je charakteristika. Obraz byl pro Andreje v první řadě fyzickým aktem, souloží, zprávou o bolestech světa a zároveň hrdinským činem. Jak se praví v monografii Jiřího*

*Trnky: "Ve stánku s uměním nelze kupčit." Doba nás poučila, že lze. Patrně to však není ta správná cesta.*"<sup>92</sup>

## 20. Devadesátá léta

Dostáváme se do poslední vývojové fáze malířského díla Andreje Bělocvětova. Stojíme na prahu 90. let 20. století, pokusme se vyjmout některé blízké momenty z uplynulého téměř stoletého vývoje umění a porovnat je s úsilím a myšlením našeho malíře, které vykrystalizovalo právě v těchto letech.

Začněme Wassilem Kandinským a jeho základní tezí o vztazích základních výtvarných forem: bodu – linie – plochy. Bod a čára již definují plochu a bod chápal jako prapůvodní prvek. Pomineme-li nedostatky v jeho teoriích i jeho současníky a předchůdce zabývající se obdobnými problémy jako Paula Klee – *Pedagogický náčrtník* (1925); Johanese Ittena či Pieta Mondriana ap. a soustředíme se na problémy, jimiž se zabýval, najdeme zajímavé podobnosti. Poukazoval na to, že hudba svou „vědu“ – nauku o harmonii již dávno vytvořila, zatímco výtvarnému umění tento systém stále chybí.<sup>93</sup> Jeden z jeho výroků zní takto: „*Bod – klid. Linie – dynamické vnitřní napětí, z něhož se rodí pohyb. Dva elementy – jejich kombinováním a prostupováním se rodí samostatný „jazyk“, který je verbálními prostředky nepostižitelný. Odstraníme-li všechny „přísady“, které vnitřní znění tohoto jazyka potlačují a zatemňují, dosáhneme maximálně hutného a přesného malířského výrazu. Ryzí forma pak bude nést živý obsah.*“<sup>94</sup> Kandinsky k tomu dochází logicky, svým svérázným matematickým způsobem s odkazem na hudbu a malování přirovnává ke komponování barev a tvarů. Bělocvětov se snaží používat spíše svou intuici a praxi. Vzpomeňme na výrok o čáře co přesně vymezuje prostor a tvar i jeho vztah k hudbě.

Alexander Calder, ač byl především sochař, má ve svém díle rovněž několik momentů porovnatelných s Bělocvětovem. Kolem roku 1930 opouští Calder své drátěné sochy a zaměřuje se na abstraktní konstrukce, jeho ideou bylo vše rozpohybovat, inspirací

---

<sup>92</sup> KURKA 2004, 150.

<sup>93</sup> Doslov Pavly PEČINKOVÉ in: KANDINSKY 2000, 173.

<sup>94</sup> Ibidem, 174.

byly vesmírné sféry, ale i motivy z ptačí říše. Ve svém kinetismu přikládal důležitou úlohu barvě, hlavně červené, pak žluté a modré, k těmto základním barvám pak přiřazoval černou a bílou. Právě červená souvisí s jeho působením jako požárníka na lodi v Guatemale, kdy u pobřeží za zvláštních atmosférických podmínek uviděl červené Slunce a stříbrný Měsíc, což na něho mělo silný transcendentální dopad.<sup>95</sup> Vybereme dvě Calderova díla, mobil *Form against Yellow* (1936) [573] a olej *Bez názvu* (kolem 1950) [574]. Porovnáme-li jejich biomorfické tvary s tím, co Bělocvětov vytvořil v 90. letech, dojdeme k určité shodě.

Třetím umělcem světového významu, jenž má blízko k Andrejovi a to nejen po formální stránce, byl Joan Miró. Po svém herioickém období 1921–27 v ateliéru v rue Blomet, ve kterém postupně dospívá do jednoduchých geometrických forem, kdy méně je více, Miró sleduje tento trend a odlehčuje obraz *Lovec (Katalánská krajina)* (1923–24) [575] do té míry, že na něm zůstanou pouze nejvýraznější detaily. Opět hledá rovnováhu a vzájemné působení jednotlivých částí. Tyto části se vznášejí natolik volně, že připomínají některé mobily jeho přítele Caldera, které však byly zkonstruovány o několik let později.<sup>96</sup> Tento velký kolorista vzešlý z kubismu, fauvismu a surrealismu v roce 1920 prohlásil: „*Směřuji k takové koncepci umění jež chápe realitu jako pouhé východisko, nikoli jako konečný cíl.*“<sup>97</sup> Po návštěvě Holandska a Belgie maluje *Podobiznu paní Millisové v roce 1750* (1929) [576].<sup>98</sup> Podle malých papírových koláží vznikaly velkoformátové malby, jež byly převodem do abstraktních tvarů v zářivých barvách a v nichž předměty technické povahy uváděl do světa svých biomorfních představ, příkladem může být *Malířství* (1933) [577]. Zhruba po tomto datu se znovu postupně objevují figurální a předmětné prvky, Miró reaguje svými díly na politickou situaci v Španělsku, maluje zmučené ženy, zátiší se sociálními významy, jako olej *Muž a žena před hromadou výkalů* (1936) [578]. V letech 1942–44 se Miró zabýval hlavně náměty žen, ptáku a hvězd. Neuvedl jsem tyto klasiky umění jen abych porovnal Bělocvětova po formální stránce, ale mou snahou bude naznačit podobný způsob uvažování a řešení malířských problémů, k nimž tito tři muži dospěli a to,

---

<sup>95</sup> BAAL-THESUVA 2002, 25.

<sup>96</sup> MINK 2004, 38.

<sup>97</sup> BAAL-THESUVA 2002, 39.

<sup>98</sup> Na podobizně je dobře patrný přechod k abstraktnějším tvarům, patří do cyklu imaginárních portrétů podle historických podobizen, v našem případě podle Constabla. Stejným způsobem Miró přetvořil „Holandské interiéry“, kdy mu za předlohu sloužily pohlednice. Ibidem, 43.

že Bělocvětov, ať vědomě či nevědomě, prošel obdobnou cestou a snažil se navazovat tam, kde oni skončili.

Devadesátá léta znamenala pro Bělocvětova opět stylový posun, který měl svou vnitřní logiku, byť je někdy těžko slovně postižitelná. Jako příklad použijeme tři jeho častých motivů: zpodobení hlav, žen a ptáků.

Postupujme nyní chronologicky a v řadě hlav [579–590] můžeme sledovat obdivuhodné stylové proměny od čtyřicátých let až do počátku let devadesátých. V *Portrétu (Magda)* (1992) [591] vidíme poprsí Magdy a její odraz nebo negativ na podivném objektu, z něhož vylétá ptáček, možná nesoucí zprávu a možné je i vyjádření jakéhosi vnitřního zraku. Pro toto období je trochu netypický svým realističtějším ztvárněním. Naopak *Portrét Magdy* [592] z téhož roku je asi jedna z nejvíce kuriózních podobizen umělkovy manželky, jakou kdy Andrej udělal. Další hlava pod názvem *Mateřství* (1995) [593] má podobu robustní slepice se zobákem ve tvaru obrácené pyramidy a ochranným gestem si hlídá svá kuřata. Z poměrně jednoduchých forem *Mateřství (Hlava ženy)* (1997) [594] jsme poměrně rychle vyvedeni a máme nutkání obrazem otáčet, hledat správný úhel pohledu a zjistit zda vidíme hlavu, celé tělo, ať stojící či ležící, nebo dvě postavy na sobě. V obraze *Bába* (1997) [595] se mísí podněty jako stylizované masky ze 60. let [583], podležů a spekulantů z let 80., přičemž obličej je složen z podlouhlých jednoduchých biomorfních tvarů.

Žena jako stálá inspirace, jako věčný symbol provázel celou tvorbu A. Bělocvětova. Zpočátku šlo většinou o vnímání ženy coby klasického modelu [596–603], později dochází ke vkládání jiných významů a otevírají se jiné možnosti ať již kompoziční, stylové nebo významové. V šedesátých letech se objevují kompozice jako *Hmyzí královna* (1962) [605] nebo *Motýlí královna* (1968) [606]. Svým pojetím připomínají bronzovou plastiku vytvořenou Joanem Miró v roce 1968, známou jako *Hmyzí žena* [607], která je v literatuře vnímána jako ohlas na dílo Alberta Giacomettiho. Další podobnost lze pozorovat u Andrejova akrylu *Vdova* (1992) [612] a Miróovy *Ženy před sluncem* (1950) [613], u obou máme před sebou stylizované šaty a ptačí hlavu. Černé vlasy jsou u Miróa jen protáhlé linky korespondující s tvarem nohou, u Bělocvětova mají ještě funkci černého smutečního závěsu. Červené slunce využil Miró jako protipól ke žluté hlavě s okem, zatímco Andrej

položil červený bod do středu ptačí hlavy a využil k zobrazení nadhledu, složil tak více možných pohledu na plochu obrazu.

V obraze *Smutná žena* (1991) [610] vidíme, jak Bělocvětov dokázal využít své vlastní předešlé kompozice obrazu *Žena (Matka) s mrtvým dítětem* [270] z cyklu *Válka* (1976) a zredukoval ji na několik jednoduchých prvků. *Smutná žena* je tedy tvořena jakýmsi oblakem, který obepíná beztvárovou hmotu v podobě louže zastupující mrtvé dítě. Zároveň nám ale kompozice může evokovat pohled do krajiny a právě tato dvojznačnost a obtížné čtení obrazu jsou pro devadesátá léta typické. Další ženy jsou rovněž vytvořeny obdobnými postupy, kdy z poměrně reálných tvarů vyrůstají biomorfni prvky nebo náznaky těchto prvků, [611], [614] až [621]. Vzniká tak svébytná abeceda, kterou lze jen obtížně dešifrovat, což ovšem není na škodu, ale v některých případech se prolomení šifry můžeme alespoň přiblížit. Poslouží nám k tomu další cykly inspirované ženským elementem.

V roce 1992 vznikl cyklus *Odchodů*, avšak předchází mu jedno dílo z roku 1973, *Na výletě (Odchod)* [274] v doznívajícím pollockovském stylu, mající stejnou kompozici odcházející ženy se svíčkou v ruce a přesně koresponduje s *Odchodem I.* [622]. V dalších variantách *Odchodů* [623–626] lze krásně sledovat zjednodušování a proměnu objemů při zachování stejného kompozičního schématu. Volně na tento cyklus ještě navazují díla *Kráčející* (1996) [627] a *Ozbrojenec – rozhněvaný muž* (1993) [628].

Také další řada *Zahradnic* z roku 1994 [629–632] nám dobře ukazuje proměnu jednoho tématu od figurálního pojetí ke skládání obrazu z jakési biomorfni geometrie. Zvláště u *Zahradnice IV.* [632] se zdá, že jde o pohled shora, o nárys, o zkoumání tématu téměř technickým způsobem vyžadujícím dobrou prostorovou představivost.

Ženský element vstupuje i do tří obrazů *Tři grácií* z let 1995 a 1996 [633–635]. Objekty symbolizující tři postavy v čistých barvách světelného spektra, zastoupených základními barvami žlutou, červenou a modrou jsou jasným odkazem k osudovosti barev, jež jako bohyně provázející život Andreje Bělocvětova a rozhodují o něm [635].

Po celé období profesního života provázel Bělocvětova fenomén ptačí říše a to nejen jako výtvarný námět, ale sám ptáky také choval. Používal ptáky jako prostředek k vyjádření různějších pocitů, asociací a stavů mysli, byl to pro něho běžný nástroj, kterým vyjadřoval nebo doplňoval poselství obrazu [636–654]. Přetvářel tak peří, zobáky, hlavy, pařáty a křídla ve zprávy o zmaru a smrti, ale i o volnosti a radosti. Objevují se

témata šťastné ptačí rodiny nebo se povalují mrtvolná tělíčka, dochází také k míšení prvků, stejně tak jako byly smíšené jeho vlastní pocity. Bělocvětov mohl rozložit ptačí siluetu a volně si s ní pohrávat a tvořit vznášející se tvary, ale často se cítil jako pták v kleci, který nemá již sílu vyjít ze své vnitřní izolace. Někdy dochází k míšení motivu ženy a létavého tvora, jako na obrazech *Ptačí žena* (1997) [654] nebo *Dívka pod listem* (1996) [652]. Stejně zaujetí světem ptáků najdeme u A. Caldera a Joana Miró. Calder dovedl tuto myšlenku až k několikametrovým stabilům a Miró spojoval ptáky, ženy a hvězdy po velkou část své tvůrčí aktivity, vyberme například obrazy jako *Postava házející kamenem po ptáku* (1926), *Vlaštovka / Láska* (1934), *Slavičí píseň o půlnoci* (1940), *Ženy, ptáci, hvězdy* (1942) či *Postavy, ptáci, hvězdy* (1978). Jeho dílo završuje odhalení monumentální plastiky *Postava a pták* v Houstonu v roce 1982; téhož roku byla instalována rovněž velká plastika *Žena a pták* v barcelonském parku. Nejen výtvarný projev J. Miró je Andrejovi blízký, ale i názvy některých obrazů, jako *Ptáci poletující kolem třívlasé ženy v měsíční noci* (1968), i když nutno přiznat, že Bělocvětov byl v tomto ohledu mnohem méně poetický a byl více orientován v rovině sarkasmu a ironie. Také obraz *Bez názvu* (1992–95) [655] si v ničem nezadá s Miróovými kompozicemi na modrém pozadí, rozdíl spočívá v tom, že Miró používal plošných prvků většinou jednoznačného určení, měsíc byl měsíc, vlnovka symbolizovala například pohyb ocasu papírového draka, malý detail měl význam hlavního motivu atp. Bělocvětov zato pracoval v jiných intencích, jeho kompoziční prvky vyjadřovaly nejenom tvar, ale i objem, jeho tvarová abeceda prošla komplikovaným vývojem, nešlo jen o zjednodušení útvarů, každá část na obraze má více funkcí a vyjadřuje většinou nějakou dvojnácnost. Každý prvek autor natáčel a obracel, poté jej skládal a následně zkoumal různé úhly pohledu, aby vytvořil několik variant obrazu, ke kterým se po nějaké době vracel a pokračoval tam kde před časem skončil.

Po roce 1989 měla přijít kýžená rehabilitace, ocenění a sláva, nová politická situace přinesla novou vzpruhu, Bělocvětov však byl již unaven a trápily jej zdravotní problémy, neměl dostatek sil k sebeprosazování, všechny síly vrhnul pouze do malování. Do jeho smrti proběhlo pět samostatných výstav, stále byl publiku představován jako zapomenutý umělec s těžkým životním osudem, jehož je třeba znovuobjevit a ocenit. Totéž se objevuje i v tisku při recenzování jeho výstav, ale uvedení do širšího povědomí publika je zdoluhavý proces. Jeho obrazy se začaly skupovat jako investice, která se za pár let určitě



zhodnotí, našla se ovšem jen hrstka lidí, jež by se skutečně blíže zajímali o hloubku tvorby A. Bělocvětova a neviděli jen dobrou obchodní příležitost.

Od počátku 90. let začalo období završení, malíř dokončoval dlouholeté cykly a pracoval na tématech souvisejících s přírodou, se smrtí a vzkříšením, zabýval se i náměty odchodů či zmaru, ale důležitá jsou i politická témata nebo spíše společensko-kulturní náměty. A samozřejmě znovu vystávají výjevy žen, ptáků, mateřství, šašků, hmyzí říše a skřetů. Dalo by se říci, že již neobjevoval nové náměty, pracoval na starých a čerpal sám ze sebe. Proměnil se však jeho styl, prostor se prosvěttil, akrylové barvy se rozjasnily a začaly zářit, v tvarosloví se zaměřil jen na to podstatné.

Některé práce vykazují známky existenciálních, politických a osobních narážek na chod lidské společnosti. Akryl *Ze špatných vzpomínek* (1990) [657] by mohl být reakcí na listopadové události roku 1989. Vidíme něco jako velkou ruku s malými lidskými postavkami stojící proti jakési hrázi se čtyřmi otvory, jež je bráněna štíty připomínajícími krovky brouků. Vzájemné vztahy těchto elementů nejsou zcela vyhraněny, ale výjev nese znaky nějaké demonstrace nebo hmyzí války. Obraz *Po devastaci* (1990) [658] vykazuje spíše osobní polohu autorova pohledu na skutečnost. Tři ulomené nohy od klavíru se válí v kaluži krve nebo červené barvy. Může to znamenat, že hudba utichla, je mrtva a múzy mlčí nebo se to týká vztahu malíře k hudbě a k matce klavírní virtuózně, těžko říci. Ze stejného roku pochází *Malý konec světa* [659], který je pokračováním cyklu z počátku 80. let, ale více nám připomíná sisyfovské téma, zde je však Sisyfos protažen a přetržen ve dvě části. Stejnou dvojnáčnost najdeme v díle *Jsme* (1991) [660], v němž velký růžový červ nebo pijavice sedí v místnosti za velkým stolem pokrytým menšími pijavicemi. Jsme tedy my lidé obecně ubohé pijavice, co žijí na úkor druhých, nebo to je narážka na vládnoucí třídu? Ani další obrazy se nevyjadřují lichotivě k lidské existenci, jsou na nich zrůdní srstnatci vybírající si vši nebo požírající červy a pijavice a i názvy jako *Srst zloby, závisti a nenávisti* (1991) [661-663] tomu odpovídají. Tato lidská malost je patrná i na *Velkém idolu* (1991) [664], který leží ušlápnutý na velké těžké desce, asi podstavci své domnělé slávy. Zprvu jako nesrozumitelná se jeví práce *To čemu se říká hladké* (1991) [665], jsou na ní jen skvrny a žluté stopy po lití barvy. Souvisí to zřejmě s Andrejovým výrokem, že mu bylo razeno kamarády, aby takhle nemaloval, že musí malovat tak nějak způsobněji. Způsobná, hladká a milá malba se mu však přičila, obraz je tedy odezvou na tato provolání

a ukázkou, jak se tedy má správně malovat. Obdobný bude i význam obrazu *Mold Art* (nedatováno) [120].

Následující série *Stíny* (1991) [666-668] obsahuje téměř surrealistickou poetiku blízkou René Magrittovi a jeho „gramatiku vidění“, ale Bělocvětov má vlastní slovník. Vržený stín se zdá být reálnější než jeho objekt, reálný nakonec zůstává jen odkaz na skořepinu lidské nohy, vše ostatní jakoby patřilo do jiného příběhu.

Trochu zvláštní názvy nesou výjevy *Obrus* (1991) [669] a *Nábrus* (1991) [670], a skutečně díky bílé barvě lidské siluety vypadají jako obroušené, vymazané z obrazu. Mizí ze světa a zůstávají jen negativy. V obdobných intencích se pohybuje dílo známé pod třemi názvy *Divoká smečka nad hořící vodou* nebo *Zmrtvýchvstání* (1992) [671]; I. Kořán uvádí název *Statečná smečka nad hořící vodou*, ale bez datace a bližšího určení.

Kdybychom zařizovali jeden z kabinetů s obrazy Andreje Bělocvětova, pak bychom následující obrazy asi nazvali přírodniny. Náměty jsou sice rozličné, i technika se mění, ale právě téma přírody je spojuje. Podívejme se trochu do minulosti a najdeme inspiraci v rostlinách, lesu, hmyzu, blízké mu bylo především předjaří, [672–688]. Oblevy, tání, očekávání souboje nového růstu se živly měl ostatně společně i s Josefem Sudkem.

Do počátku devadesátých let spadá pokračování cyklu *Plamen a voda* (1992), vyznění obrazové symboliky již je natolik volné, že umožňuje vícenásobné čtení. Například, když pootočíme obraz o 90°, spatříme profil tváře s vyplazeným jazykem. V *Saturnech* (1992) [690 a 691] Bělocvětov spatřoval nebo si představoval, dle vlastních slov, nějaké mravence. Pomineme-li širokou ikonografii o Saturnovi (Kronovi), budeme jej chápat jako personifikaci času, času prchavého a ničivého. Spojení Saturna s malým drobným mravencem a jeho titěrným pachtěním by mohlo naznačovat, jak Andrej chápal význam svého a lidského snažení, kdy něco zdánlivě velkého je s odstupem považováno za bezvýznamné.

Tento mravenčí shon se objevuje i na dalších dílech A. Bělocvětova, jako například *Bez názvu* (1992) [692], kdy motiv drobného hemžení paroží v šedém pásu obepíná mohutné, výrazně červené parohy. Trochu tragikomicky působí zápas dvou prazvláštních červů v díle *Bez názvu* (1995) [694]. S otázkou po významu času by mohly souviset i práce zobrazující želvu, slona, psí hlavu a přírodní děje odehrávající se na pláži [695–699].

Další téma završující se v devadesátých letech souvisí s významem emocí, lidského chování, osudu a situací, v nichž se nachází člověk. Dochází k prolínání tvarů, ale i témat.

Na obraze *Bez názvu* (kolem 1990) [700] dochází k souboji dvou srostlých kostěných struktur, evokuje v nás odkaz na dílo *Malý drak v nás* z roku 1976 [425]; útočně působí i hadovitý útvar v obraze *Agresivní osoby* (1991) [702], naopak *Malá odaliska* (1991) [703] je trochu komické ztvárnění mohutného těla s vzezřením velryby. Na obrazech *Lesní mateřství*, *Mateřství* a *Žena*, [704–707] se prolíná lidský svět se světem ptáků a hmyzu, stejně jako v kompozici *Líná moucha, aligátor a striptérka* (1992) [711], v němž je hlavním mottem asi stopa zanechaná po pohybu této nesourodé trojice. U následujícího obrazu rovněž splývá název s jeho obsahem, kdy *Knihomol* (1991) [708] je myšlen na jednu stranu jak nějaký druh hmyzu a na druhou jako skutečná osoba. U jeho druhé varianty, *Knihomol* (1991–95) [709] je znám i jiný název, a to *Myslitel*.

Vedle různých variant šašků a dětí [713–717] se objevují zvláštní složeniny podobné maskám [718–723]. Je na nich patrný celý umělecký vývoj A. Bělocvětova, v tomto období se zdá, že už tvoří v odlehčené atmosféře, velice lehce pohrává si s kompozicí a tvary, jež se vznášejí a přitom mají přesně určenou pozici a místo. Dobrým příkladem je *Bez názvu* (1996) [720], v němž je tvar masky vymezen i prázdným prostorem a tři volné prvky pod ní mohou masku doplňovat ve funkci lících kostí a úst nebo mít význam dětí či kuřat ve vztahu k velké matce nebo kvočně. Uvedeme ještě jeden příklad a to *Masku* (1997) [721], která působí velmi uceleným dojmem stejně jako *Bába* (1997) [594], ale navíc je takovou Andrejovou osobní značkou, v níž najdeme jeho oblíbené motivy. Pod ústy ve funkci brady spatřujeme sedící ženu, jeho věčné téma, vpravo z lící kosti vystupuje silueta ptáka a levá lící kost připomíná odalisku.

Po roce 1989 se poměrně často objevuje záhrobní tematika, výjevy smrti se však vyskytovaly po většinu tvůrčího života A. Bělocvětova. Vzpomeňme například na fantasmagorickou vizi v *Louži fobiotiků* (1952) [41], *Zátiší s mrtvou rybou* (1959) [75], *Slavnost v modřínovém háji* (1965) [87], nebo cyklus *Matky s mrtvým dítětem* [269–273]. Smrt je přítomna i ve dvou obrazech *Ofélie v koši mléka* (1965 a 1979) [522 a 523] a standardně v motivech ptáků, jako v *Zátiší s mrtvým ptákem* (1972) [639]. Bělocvětov měl asi vždy potřebu se takto vyjadřovat, v dřívějších obdobích se ke smrti staví jako nezúčastněný pozorovatel a jeho obrazy připomínají zlé sny nebo noční můry, ve kterých se nám zjevují reje kostlivců nebo jen šklebicích se lebek prosvítajících z abstraktního pozadí. Na obrazech jako *Klauni* (1961) [724], *Kostlivci* (1967) [725], *Slavnost*

v *modřínovém háji* (1965) a v díle *Velké dítě, otec, zoufající otec a můra* (1965–70) [728] máme pocit, že se lebky umrlců samy od sebe zhmotňují z barevné pasty.

V devadesátých letech se neubráníme dojmu z většího osobního zaujetí, teď již to není jen vize, smrt je stále blíž a je třeba se s ní poprat a vyrovnat. Ale nebyl by to Bělocvětov, kdyby nás nenechal pochybovat, zase vidíme škleb, snahu po morbidním humoru, po výsměchu. Takovou hříčkou je koláž *Kostijem* (1990) [729]. Když slouží tapety k vymezení jímky na kosti, nejsou pak naše vytapetované příbytky také jen prostorem pro naše kosti? Již v *Tancovačce* (1965) [730] spatřujeme rej podivných přízraků nebo masopustních masek, který se přemění v tanec smrti. Tance kostlivců, zobrazované zvláště v 15. století, ilustrují představu o rovnosti všech před smrtí. Lidé různého společenského postavení bývali ve společnosti kostlivců vedeni ke hrobu. Tanec kostlivců (dance macabre), je odlišný od tance smrti, ve středověku bylo obecně rozšířeno, že mrtví vstávají o půlnoci z hrobů a pouštějí se do tance na hřbitově před tím, než se začnou dožadovat čerstvých obětí mezi živými.<sup>99</sup>

V *Tanci smrti I.* (1992) [731] spatřujeme do stran protáhlou masku a tři spojené a zároveň barevně rozdělené útvary. V legendách východního původu se mluví o setkání tří princů navracejících se z lovu se třemi mrtvými, nebo jim poustevník ukazuje tři rakve s mrtvolami a váže se k němu úsloví: „*Sum quod eris, quod es olim fuit*“, tedy volně přeložená věta o pomíjivosti lidského bytí: „*Já jsem co ty budeš, co jsi, kdysi bylo*“. Číslo tři má obdobnou osudovou symboliku jako u Tří Grácií (Tří bohyň), Bělocvětov, použil tři odvozených barev vzniklých míšením barev základních: fialové, oranžové a zelené. Tyto akrylátové barvy jsou ředitelné vodou na rozdíl od barev olejových a trochu jinak reagují na světlo.

V *Tanci mrtvých II.* (1992) [732] noční obloha naznačuje, že jde o tanec smrti a tři kostlivci již tančí odděleně. Zelená, fialová a oranžová mohou poukazovat na význam odvozených barev jako barev mrtvých. Používání všech barev bylo však u Bělocvětova po pravdě velmi pestré a neměl žádnou přesnou hierarchii, i když přesně věděl, jak je použít a jaké jsou jejich účinky. Jde spíše o filozofické zamyšlení o správně zvolené životní cestě. *Tanec mrtvých III.* (1992) [733] je spojením několika motivů. Červený trojúhelník s černým bodem má blízko ke kompozičnímu rozvrhu *Srsti zloby, závisť a nenávist* (1991) [661] a zobrazuje červené ruce a černou hlavu. Další motivy jsou ptáci a lebky, a je

---

<sup>99</sup> HALL 1991, 413.

užito základních barev spolu s šedou, černou a bílou. Jak je vidno, Andrej se nikdy nespokojil jen s jediným řešením vyslovené otázky.

Milena Niklová ve svém článku popisuje živý sen A. Bělocvětova, když mu bylo dvanáct: „*Stál u okna a díval se na okouzleně na hvězdnou oblohu, a najednou vidí, jak padá jedna hvězda za druhou přímo k němu do okna, a když ho otevřel, našel tam několik balónků s nápisem Baťa. Mnohem později usoudil, že je to jakési poselství, že musí propojit poznávání univerza, vesmíru, s všedním životem.*“<sup>100</sup>

Následující obrazy jsou rovněž obdařeny výše zmíněnou charakteristikou. *Opuštěná* (1994) [734] zobrazuje biomorfni tvar zdánlivě plný života, jenž je v půli jemně nalomen a černá uvnitř dává tušit že jde jen o mrtvou ulitu. Nejvhodnější interpretací obrazu *Pegas* (1995) [735] je připodobnění k Herkulově volbě mezi dvěma ženskými postavami alegorizujícími ctnost a neřest. Herkules volil ctnost, zobrazovanou jako kamenitou cestu, u které stojí okřídlený Pegas symbolizující slávu. Andrejův Pegas ale s mohutně otevřenou tlamou řve, sláva nepřišla, není výsledkem ctnosti. Mýtus o Titánovi byl inspirací k dílu *Prométheovy děti* (1996) [736]. Prométheus stvořil z hlíny prvního člověka, ukradl bohům oheň a daroval jej lidem. V různých dobách symbolizoval umělce, jenž získal oheň tvůrčí inspirace. Bělocvětov se opět uchyluje k mýtu a postavy mohou připomínat trojramenný svícen nebo tři svíce mající nepřeborné množství symbolických významů.

Přímý dotek smrti pocítíme při zkoumání díla *Pieta* (1996) [737], která svým celkovým dojmem působí jako magická maska využívající efektů barevné perspektivy. Podrobnější pohled prozrazuje mnoho osobních významů. Předimenzovaná maska nadnáší v růžových dlaních tělo zemřelého, pod kterým rozeznáváme profil rakve. U nohou zemřelého se rýsuje negativ dětské hlavičky. Je zde zřejmá návaznost na cyklus *Matky s mrtvým dítětem*, ale v ptačí podobě. Může vyjadřovat předtuchu blízké smrti a zobrazuje Magdu s Andrejem. Ale ukládá Magda Andreje do hrobu nebo přijímá jeho duši k sobě? Jsou snad spolu v okamžiku jeho smrti a provádí Magda obřad loučení? Nelze vyloučit ani význam obětování, ale přesné okolnosti vzniku této *Piety* asi zůstanou zahaleny. *Ostrov mrtvých* (1996) [738] je vlastně nepravidelná deska plující volně v bílém prostoru nebo po jedné ze čtyř podsvětích řek (Acherón, Styx, Pyripléthos a Kókýtos), které Dante odstupňoval podle výše trestu pro duše v pekle. Tomu by odpovídala i fialová deska na

---

<sup>100</sup> NIKLOVÁ 1991, 6.

modrozeleném pozadí v obraze *Bez názvu* (1996) [739]. Pokud skutečně tyto dva obrazy spolu souvisí, nabízí se další možnost, že jde o Plutónovu (Hádovu) podsvětní ponuru říši plnou přízraků, později rozdělenou na Tartar pro provinilce a Elisum, rajske místo pro hrdiny a oblíbence bohů.<sup>101</sup> Bělocvětovovi užil představy z řeckých bájí jako východisko, které spojoval s Freudovým výkladem a svým surreálným cítěním. Přetvářel si tyto vize do své vlastní mytologie a tvarové abecedy.

Vladimír Franz vzpomíná na poslední Andrejův obraz, který se ovšem zatím nepodařilo přesně určit: „*Na konci svého života se dobral do podobného stádia jako Josef Váchal. Své tělo již zcela ovládal a dokázal je libovolně vypnout. Andrej Bělocvětov se tedy jednou rozhodl, že už nebude v této marné pozemské komedii pokračovat. Odpoledne si ještě povídal s kanárkem, namaloval svůj poslední, velice vitální obraz v bleděmodré a oranžové kombinaci (později jsem zjistil, že jde o zobrazení schématu lidské DNA), večer se vypnul a odešel. Andrej Bělocvětov, jemuž předpovídali, že zemře v padesáti letech, tak sublimoval tepelnou energii do energie světelné. Byla to zvláštní bytost.*“ Bleděmodrou a oranžovou kombinaci má obraz *Hádanka pro Magdu* (1997) [740], ale není jisté, zda je to onen poslední obraz. Otočením o 180° se před námi vynoří maskovitý obličej, v němž lehce rozeznáme přivřené oko, které Bělocvětov použil v jiném díle *Bez názvu* (nedatováno) [741], kde siluetu oka nahradil ústy v podobě zubatého úšklebku. Obdobné schéma vyčteme i z díla *Smutek* (1997) [742]. Potom by se jednalo o vzpomínku na přátelství s Josefem Sudkem, které Bělocvětov beze sporu považoval za osudové, což by ještě zdůrazňoval modrý předmět vedle úst [740], připomínající kolovrátek jako na obraze *Přadleny* (nedatováno) [743].

Jako by Andrej předvídal svůj konec, namaloval ještě tvář *Smutné ženy* (1997) [744] a *Zoufalou ženu* (1997) [745], ležící na břiše s rozpaženými rukama, skrývající svůj pláč do polštáře. A na portrétu *Magdy* (1997) [167] se Andrej zobrazil jako mrtvý pták ležící pod Magdinou hlavou.

Nechme nyní promluvit manželku Magdu Bernardovou, obětavou ženu, bez jejíž podpory by Andrej nemohl tvořit a jíž věnoval i jeden z posledních portrétů: „*Andrej říkal, že za života umělce stejně nikdo nedokáže opravdově zhodnotit jeho talent a dílo. Chechtal se, že to zbejvá na nás, pozůstalých, abychom mu pak přišli říci tam nahoru, jak to*

---

<sup>101</sup> Tuto oblibu řecké mytologie lze porovnat s částí české meziválečné avantgardy a s Josefem Šímou. SRP –BYDŽOVSKÁ 2006, 102.

*dopadlo. Poslední obraz podepsal ve čtvrtek. Podepisování pro něj bylo nejhorší – podpis je taková hnusná skvrna na obraze, říkával. Tenkrát napsal Bělocvětov a udělal za jménem tečku. Co to má znamenat? Ptala jsem se. To jako, že Bělocvětov odchází a tečka, odpověděl. Dokážeš si představit jak třeba sedím na vozíku a maluju jak slečna z penzionátu? To bych nedokázal. U malování se musí stát! Na druhý den zemřel.“<sup>102</sup>*

Malíř Andrej Bělocvětov zemřel v sobotu 19. dubna roku 1997 ve dvě hodiny ráno, končilo právě předjaří.

## 21. Ohlasy na tvorbu A.B.

V roce 1988 bylo uspořádáno kolokvium v Galerii hlavního města Prahy u příležitosti retrospektivy Jiřího Balcara pod názvem Česká kultura na přelomu 50. a 60. let, které se stalo důležitým předělem ve zkoumání této etapy poválečného umění.

Pod vedením Mahuleny Nešlehové proběhla významná výstava Poselství jiného výrazu, Pojetí „informelu“ v českém umění 50. a první poloviny 60. let. A. Bělocvětov byl zastoupen dílem *Bez názvu* (1963) [81], ale v katalogu nebyla jeho role nijak více upřesněna.

Samostatná výstava A. Bělocvětova v Galerii Bratří Čapků se uskutečnila v roce 1991 s textem Vladimíra Franze. Předvedla práce z let 1989–91, tedy dosud nikdy nevystavené obrazy, kromě jednoho. O rok později, opět díky iniciativě Vladimíra Franze byla otevřena výstava ve Státní galerii výtvarného umění v Mostě. Následuje Galerie Magnus na Smíchově roku 1993.

Roku 1994 (3. dubna) byl odvysílán již zmíněný televizní dokument *Portrét malíře* z r. 1993, v rámci velikonočního koncertu z Rudolfiny, režie Ivan Kuťák, kamera Marek Diviš.

Téhož roku byla představena výstava Ohniska znovuzrození, České umění 1956–63, GHMP, Městská knihovna, Praha. Autoři textů Marie Judlová-Klimešová a Vojtěch Lahoda. Byla vystavena Bělocvětovova díla *Ofelie* (1958) [25] a *Zátiší s květináčem* (1959) [73].

---

<sup>102</sup> Archiv Magdy Bernardové.

Ještě dvě důležité výstavy se uskutečnily v roce 1996, Pomník vůle a úzkosti v Lichtenštejnském paláci v Praze s reprízou v Mostě a velká retrospektivní výstava v Olomouci v rámci knižního veletrhu Libri Olomouc s kurátorkou Keiko Sei.

Po roce 1989 se začaly objevovat také ohlasy v tisku, a to buď jako reportáže z ateliéru zapomenutého malíře, nebo jako recenze výstav. Články však měly jen stručný informativní charakter a některé byly nadepsány ve stylu: Nedoceněný malíř; Pozapomenutý a znovu objevený; Talent a charakter; Utajený klasik; Zemřel zapomínaný malíř a grafik; atp. Petr Volf napsal článek pro společenský časopis *Playboy* s titulem Mistr mezi outsidersy. Velké propagaci se těšila výstava v Olomouci a to díky organizátorům výstavy v *Literárních novinách*, které dokonce otiskly 90 černobílých reprodukcí z výstavy A. Bělocvětova. Mezi tyto mediální propagátory patří například Irena Šabovičová, Vladimíra Šumberová, Libuše Hubičková, Keiko Sei, Ivo Kořán, Vladimír Franz aj.

Po malířově smrti se v letech 1997–2009 uskutečnilo osm samostatných a šest kolektivních výstav. Většího ohlasu se dočkala výstava zaměřená hlavně na Andrejův abstraktní expresionismus v Galerii kritiků 2006 v Praze.

Vyberme některé nejzajímavější postřehy výtvarných kritiků. Například multimediální umělkyně Keiko Sei, která byla vybrána jako kurátorka na Olomouckou výstavu 1996, píše: „*I řada jeho obrazů jakoby znázorňovala odchod nebo příchod na jinou planetu, sféru, oceán či prostor. Pokud jsem správně porozuměla, pak v jednom ze svých posledních snů viděl, jak se odkudsi z vesmíru přiblížily dva kulaté objekty, které ho neměly odnést, ale doručit mu zprávu, a jeho posláním bylo ji přijmout. Po přečtení této předmluvy si mnozí, kdo znají Bělocvětovy práce, pravděpodobně spojí jeho malby se světovou počítačovou sítí Internet – nekonečným kyberprostorem, který nabízí kdekoli vstup či výstup do jiných sites (uzlů), organickou síťovou strukturou neviditelně propojující širý prostor. Jinými slovy, vše je tu někde – v jistém bodě – implikováno.*“<sup>103</sup>

Zdeněk Primus na výstavě Umění je abstrakce (2003), zařadil Bělocvětova na stejnou úroveň s ostatními 31 umělci působících v 60. letech a zmiňuje se o něm takto:

„*Bělocvětov se ve skutečnosti po celý život nebyl schopen rozhodnout pro logický kontinuální vývoj a už vůbec ne pro jeden styl. Vlastně byl nevědomky předčasným*

---

<sup>103</sup> SEI 1997, 1–5.



*příkladem postmodernistického umělce par excellence. Jak diváci tak profesionální kritici byli rozděleni do dvou skupin: první pro něj měla pochopení, protože jeho díla měla vždy silnou vnitřní, ale i vizuální působivost, a druhá jeho divé přeskokování, přičemž se nezastavil ani před picassovským meziválečným klasicismem, považovala za nerozhodnost, za akt uměleckého oportunismu. (...) V bývalém Československu nebyl jiný Pollockův následovník než s občasnými sympatiemi stále znovu a znovu vedený Andrej Bělocvětov. V mnoha variacích opakovaně přesvědčivě propracované přiblížení se mistru abstraktního expresionismu Bělocvětov pravděpodobně nemyslel jinak než jako Hommage, kterých vyslal směrem k Picassovi, de Chiricovi nebo surrealistům třicátých a čtyřicátých let a jiným velkým mistrům víc než dost.“<sup>104</sup>*

Po výstavě v Galerii kritiků (2006) reagoval v Mladé frontě Tomáš Pospiszyl, známý svým zaujetím pro zapomenuté umělce, outsidersy a okrajové formy umění, srovnáním Bělocvětova s Jacksonem Pollockem a označil Andreje za kongeniálního s americkým abstraktním expresionistou. Dále pokračuje: „Čím dál zřetelněji se ukazuje, že informel nebyl v šedesátých letech tou jedinou, ani tou nej kvalitnější podobou české abstraktní malby. Svědčí o tom nejen obrazy A. Bělocvětova, ale i díla tradičně obtížně zařaditelného Jana Kotíka, Karla Malicha nebo nedávno znovuobjevené Ludmily Padrtové. (...) Vedle odkazů na minulost světové malby musíme zmínit i Bělocvětovovu souvislost s uměním současným. Jeho malby z devadesátých let – to mu byl sedmdesát – působí svěžím, elegantním dojmem, o který se o několik let později budou pokoušet mladí malíři včele s Petrem Písaříkem.“<sup>105</sup>

Jeden z nejvýraznějších současných umělců reagujících na abstraktní expresionismus je Evžen Šimera, který v roce 2003 představil projekt Akční malba. Jednalo se o remake amerických akčních expresionistů metodou hodiny tělocviku v němž za pomoci tří cvičenců ověšených molitanem nasáklého barvou vzniklo pět pláten potřísněných barvou. Šlo tedy o jakousi variantu Antropometrií Yvese Kleina. Postupem času si Šimera vypracoval svou techniku new drippingu, kdy pomocí kapátka s barvou vytváří stékané obrazy op artového charakteru a pohrává si fyzikálními zákony a

---

<sup>104</sup> PRIMUS –DANĚK 2003, 109.

<sup>105</sup> POSPISZYL 2006, 5.

představami o malířských technikách a schopnostech znázornění, čímž se spíše přibližuje ke konceptuálnímu přístupu ve svých dílech.

Jak je vidět, otázka již vlastně nezní jenom, kam máme těžko zařaditelného Bělocvětova umístit, ale co vlastně chceme od umění obecně? Co požadujeme od umělců? Jak se mají chovat? Jak se mají vyvíjet? Co bude pro nás přínosem? Bělocvětov bude jistě důležitou osobností pro studie v oblasti psychologie umění, sociologických bádání a bude jistě patřit do okruhu umělců, již budou znovu zařazováni do nových souvislostí poválečného umění. To, co je mu je dnes vytýkáno, bude následující generací znovu přehodnoceno a jistě po právu kladně přijato.

Vedle malířské kvality a umělecké neústupnosti je si třeba uvědomit fakt, že v jeho osobě se našel někdo, kdo byl po dlouhá léta schopen navazovat na euro-americkou výtvarnou tradici, bez ohledu na nesmiřitelný odpor komunistických úřadů proti západním vlivům. V těch nejtemnějších dobách se vlastně vedla kulturní válka socialistického realismu a projevů abstraktního umění.

Osobnost Andreje Bělocvětova se již dostala do podvědomí části odborné veřejnosti a někteří odborníci volají po souhrnné práci, kromě sepsání několika předmluv v katalozích se zatím nikdo o nic podobného nepokusil. Jedinou prací podávající více informací je dvousvazkový katalog z roku 2008 u příležitosti výstav A. Bělocvětova v Klenové (kresby) a v Plzni (obrazy). V prvním díle věnovaném malířské tvorbě se Dušan Brozman v krátkém textu (cca 22 stran) pokouší v několika bodech nastínit výtvarný vývoj tvůrce, ale základních problémů se dotýká pouze okrajovým způsobem. Tomáš Pospiszyl se ve své šesti stránkové studii, otištěné v druhém díle, zaměřil na pollockovské vlivy na českou výtvarnou scénu 50. a 60. let a stejný časový úsek věnuje srovnání Pollocka s Bělocvětovem. Můj příspěvek v katalogu se týkal shromáždění a ověřování životopisných údajů, seznamu výstav a bibliografie.<sup>106</sup>

Svou diplomovou prací jsem se pokusil shromáždit veškerou dostupnou malířskou produkci A. Bělocvětova čítající přes osm set položek a vytvořit plastický portrét tohoto umělce.

---

<sup>106</sup> BROZMAN –POSPISZYL –ŠREJMA 2008.

## 22. Shrnutí diplomové práce

Andrej Bělocvětov se nejprve intenzivně věnuje šerosvitnému zátiší a portrétům, často s těžkým pastózním rukopisem a využívá inspirace Franse Halse a Rembranta. Vytváří také městské krajiny a zátiší v různých impresionistických variacích.

Velmi důležitou okolností, utvářející výtvarný projev byla Andrejova synestézie, v jeho případě šlo o hudbu a barvy, tak zvané barevné slyšení.

Padesátá léta znamenají pro Andreje příklon k surrealismu, na druhé straně k picassovskému klasicismu a německé nové věčnosti Geoga Grosze a Otto Dixe, vytváří portréty žen a dětí a také se věnuje zátiší. Je mu diagnostikována těžká epilepsie. Bělocvětovovy zdravotní problémy kulminují v padesátých letech a přetrvávají i po celá léta šedesátá. Sám autor mluvil o tzv. neosurrealismu, i když byl zasvěcen do světa surrealistických postupů a technik, necítil se jimi nikdy nějak svázán, tvořil velmi volně unášen svou představivostí. Kládł zároveň velký důraz na výtvarnou složku obrazu.

Účastní se kolektivních výstav skupiny Máj 57 v Praze 1957, 1958, ve Varšavě 1958 však není osobně přítomen, a 1964 v Praze.

Roku 1958 má první samostatnou výstavu v Galerii mladých (U řečických) v Praze. Předkládá veřejnosti 60 obrazů, kvašů a kreseb z let 1957-59.

V jeho malířském rukopise se projevuje sklon k pastózní malbě. V surrealistických kompozicích začíná rozvíjet syntézu klasicistického tvarosloví a gestického rukopisu, což se projevuje v neosurreálných a expresivnějších zátiších.

Na přelomu padesátých a v průběhu let šedesátých, začíná Andrejova etapa abstraktního expresionismu a můžeme sledovat tři až čtyři výtvarné tendence.

První poloha pollockovského typu je soustředěna na dripping a rychlé tahy štětcem. Plátna sice nemají obří pollockovské rozměry, přesto působí impozantně.

Druhou souběžnou polohou počátku a průběhu šedesátých let je inspirace právě totemovitými obrazy Jacksona Pollocka. Ty jsou však střídány nebo volně doplňovány koonigovským zájmem o lidské tělo.

Třetím takovým východiskem jsou výtvarná díla opírající se přímo o konkrétní předměty a figury. Jednalo se buď o svébytné artefakty či sloužily jako studie nebo o výchozí body témat a námětů, které jak uvidíme později Bělocvětov rozvíjel často i v průběhu několika let a stále se k nim vracel.

Čtvrtým směřováním byly pokusy o vyzkoušení nejrůznějších výtvarných stylů a technik inspirovaných Paulem Cezannem, Pierrem Soulages a Franzem Klineem.

Neméně důležitou součástí jeho díla jsou objekty, jichž se zachovalo pohříchu jen torzo. Sochařská práce by ho jistě přitahovala, nedala se však skloubit s malířskou produkcí, nedostatek místa a vytváření prachu a odpadu z tvorby soch a objektů nešlo skloubit s malováním. Objekt 1964 je prostorovým ztvárněním jeho obrazů, nachází se na pomezí malovaného obrazu, plastiky a asambláže.

Po jeho druhé samostatné výstavě Nové síni v Praze roku 1965, díla z let 1962-65, přichází od příslušných komunistických orgánů zákaz samostatně vystavovat. Během času se ukáže, že tato restrikce trvala až do roku 1984, tedy plných devatenáct let. Kolektivních výstav se však tu a tam účastní avšak vždy s jedním maximálně dvěmi díly.

Opět kombinuje surreálné tendence jako Dlouhý, široký a bystrozraký 1969, Stáří Viléma Tella, ale vznikají i neoklasicistní díla jako Žena s perlami (Stará parádnice) 1967.

Souběžně používá formy blízké abstraktnímu expresionismu. Začátkem sedmdesátých let vzniká několik cyklů: Spoutanci, Stáří Viléma Tella, Mrtvý pták, Mrtvá žena, Válka, Matka s mrtvým dítětem a také navazuje na kuchyňská zátiší. Stále častěji se stahuje se do ústraní, začíná žít v dobrovolně zvolené izolaci ve svém bytě a roku 1975 se stěhuje na pražský Žižkov .

Lidské tělo je koncem 60. a počátkem 70. let silně karikováno, v některých případech až sarkasticky a kde prostor a předmětné prvky jsou rozloženy a znovu poskládány obdobným způsobem používaným například kubisty.

Stále častěji se objevují návraty k figurálním prvkům, kreslí politické vtipy a maluje cykly Předjaří, Válka, Dlouhý, široký a bystrozraký, maluje obrazy z nemocničního prostředí a opět se věnuje zátiší.

Z témat o přírodě si Bělocvětov často vybíral jevy nebo události, kdy něco zaniká a současně se pomalu rodí nové, jsou to děje které mají v sobě jistú dramatickou notu boje a zápasu. Po 19 ti letech (1984) je uspořádána 3. samostatná výstava v Ústředním kulturním domě železničářů v Praze. V 70. a 80 letech Bělocvětov téměř nevycházal z bytu. Okolní svět vnímal skrze rozhlas a později i sledováním televize a ven vycházel jen výjimečně a pokud možno většinou do lesa. Kolem poloviny 80. let se dostavuje ke všemu krize a utlumení tvůrčí aktivity, krize měla vrcholit před odjezdem do Paříže, kam Andrej s Magdou odjeli za peníze zděděné po otci, výjezdni doložku dostal až jako důchodce.

Nešetří ani sám sebe a karikuje svůj malířský osud v nejrůznějších variacích. U souboru prací kolem roku 1980, jsou to námětově různá díla ač převažuje kuchyňské zátiší spojuje je výrazná stylová jednota a vzniká svébytný lineární styl – jakási štětcová kresba a snaha po rozbití prostoru. Následuje jedna samostatná výstava v Praze (1986) a výstavy mimo Prahu, Nový Bydžov, Sobotka, Jindřichův Hradec, Tábor a Jičín.

Po roce 1989 dochází k barevnému prosvětlení palety, zjednodušování tvarů, kombinace různých výtvarných přístupů ze své tvorby, částečně také navazuje na díla A. Caldera, J. Miró a V. Kandinského. Doprňuje celoživotní cykly, hlavně se objevují motivy žen, ptáků, mateřství, odchodů, Sisyfů, Saturnů, Vznikají obrazy jako Zahradnice, Odalisky, Stíny, Tanců smrti a Tanců mrtvých. Dokončuje poslední cykly obrazů Tří grácií, Zoufalých a Smutných žen. Převažují motivy sebereflexe a smrti.

Při zkoumání obrazů A. Bělocvětova máme pocit, že dostáváme lekci z dějin umění, vždy měl potřebu se vyrovnat s okolní malířskou produkcí a předvést, že to také zvládne. Vybral si vždy to podstatné a inspirující a převedl to do svého osobitého výtvarného jazyka. Tento téměř postmoderní přístup však nenašel ve své době potřebný důraz a drzost, aby vynikl. Zároveň zaznívá sarkastická nota jeho pohnutého životního osudu, jeho osobnost prošla etapami od sebevědomého mladíka a nesmiřitelného diskutéra přes nemocemi sužovaného umělce středních let. V sedmdesátých letech raději volí dobrovolnou samoizolaci, aby se v závěru života ještě vzepjal a odešel smířen se svým osudem. V 50. a 60. letech si dokázal najít své místo na slunci, ale po zbytek života žil ve stínu, v ústraní. Přesto dokázal najít sílu a stále tvořil, bojoval hlavně sám se sebou, protože okolní svět vytěsnil, nevnímal jej. Stal se vlastně jakýmsi malířským mnichem uzavřeným nikoli v cele při modlitbách, ale v ateliéru při malování. O jeho přímém vlivu na českou scénu se asi mluvit nedá, existuje však jeho příběh, jež se postupem času mění v legendickou záležitost opředenou mýty a jeho tvorba je pomalu představována širší kulturní veřejnosti.

### **23. Summary**

Thesis Executive Summary: Andrej Belocvetov – Theakston (1923 – 1997)

Andrej Belocvetov first dedicated his efforts to *chiaroscuro* still life paintings and portraits, often using heavy, pasty brushstrokes. He let himself be inspired by the work of

Frans Hals and Rembrandt. He also paints urban landscapes and still life work in various impressionistic variations.

A very important factor influencing the artistic expression of Andrej's life was his synesthesia – in his case it was a neural connection between music and colours, the so-called coloured hearing.

For Andrej, the fifties were a period of surrealist tendencies on the one hand, and to Picasso-like Classicism and the new German Objectivity of George Grosz and Otto Dix. Andrej paints portraits of women and children and still life paintings. He is diagnosed with severe epilepsy. Belocetov's health problems culminate in the fifties and persist during the sixties. The author himself spoke about "Neosurrealism", and even though he was familiar with Surrealist methods and techniques, he never really felt bound by them. He created freely, guided only by his imagination. He also put a great emphasis on the graphic aspect of the painting.

He participates in group exhibitions of the Máj 57 movement in 1957 and 1958 in Prague, in 1958 in Warsaw (where he is not personally present), and in 1964 in Prague.

In 1958, he has his first solo exhibition in Galerie mladých (U řečických) in Prague. He shows 60 paintings, *gouaches* and drawings from the period 1957-59.

His artistic handwriting shows an inclination to *impasto* painting. His Surrealist compositions explore the synthesis of Classicist accident and gestic signature which is demonstrated in Neosurrealist and expressionistic still life paintings.

At the end of the fifties and during the sixties, Andrej explores abstract Expressionism; three to four style tendencies can be seen in his work from this period.

The first – resembling Pollock – concentrates on dripping and impatient brush strokes. The canvasses are not of the immense dimensions of Pollock, yet they are still very impressive.

The second parallel style that became discernible in early sixties and continued is the inspiration of totem-like paintings of Jackson Pollock. These are interspersed and freely enhanced with interest in the human body in the style of Kooning.

The third such distinct group is formed of paintings of specific objects or figures. These are either autonomous artefacts or sketches for further exploration of themes; as we will see later, Belocvetov often explored a theme over a course of several years, periodically revisiting it.

The fourth direction led Belocvetov to try various styles and techniques inspired by Paul Cezanne, Pierre Soulages and Franz Kline.

An equally important part of his legacy are objects of which, sadly, only a mere fraction is left. Sculpture was clearly an attraction to him, but one that was difficult to combine with painting – for the lack of space and abundance of dust entailed in sculpture did not mesh well with painting. The work *Objekt 1964* is a spatial translation of his paintings; it is borderline painting, sculpture and assemblage.

After his second solo exhibition in 1965 in Nová síň in Prague, where he showed his work from the period 1962-65, the Communist authorities prohibited him from exhibiting solo. It turned out that the restriction lasted until 1984 – a full nineteen years. He did, however, participate in group exhibitions from time to time, but he never showed more than one or two paintings.

His Surrealist tendencies can be seen again in works *Dlouhý, široký a bystrozraký* 1969, *Stáří Viléma Tella*, but he also painted in Neo-Classicist style – see *Žena s perlami (Stará parádnice)* 1967.

At the same time he uses forms akin to abstract Expressionism. In early seventies he produced several series: *Spoutanci*, *Stáří Viléma Tella*, *Mrtvý pták*, *Mrtvá žena*, *Válka*, *Matka s mrtvým dítětem*, and he revisits his still life paintings of kitchen compositions. He becomes increasingly reclusive, opting for voluntary isolation in his flat, and in 1975 he moves to the Prague district of Žižkov.

In his work from the end of the sixties and the beginning of the seventies, the human body is severely caricatured, often with much sarcasm, and the object and its parts are disassembled and re-assembled in a way reminiscent of Cubism.

With increasing frequency, Belocvetov revisits figural themes; he also draws political satire and produces the series *Předjaří*, *Válka*, *Dlouhý, široký a bystrozraký*, paints works from the hospital environment and, again, still life paintings.

Among nature themes, Belocvetov often chose phenomena or events when something is dying to make way for something new; these are stories charged with the drama of struggle and fight. After 19 years, his third solo exhibition is held in the Railway Union Art and Culture House in Prague in 1984. During the seventies and eighties, Belocvetov almost never left his flat. He received news about the outside world through radio, later through television, and he only very rarely ventured out – if he did, he went to

the woods. In mid-80s he goes through a personal crisis which results in a loss of artistic drive; the crisis culminated before the departure for Paris, a trip Andrej and Magda paid for with money inherited from his father. Belocvetov was given the necessary permit to travel already in his retirement. Belocvetov is equally merciless towards himself as he paints his painter's lot in its various guises. His work from around 1980 explores various themes, but kitchen still life paintings prevail. They have a distinct and unified style, giving birth to an autonomous linear style – a drawing by brush of sorts – and we can discern an effort to break-up space. Next comes another solo exhibition in Prague (1986) and exhibitions out of Prague - Nový Bydžov, Sobotka, Jindřichův Hradec, Tábor and Jičín.

After 1989, Belocvetov's palette becomes more vivid, his shapes are simpler, and he combines various techniques he used in his past work; we see reflections on the work of Alexander Calder, Joan Miró and Vassily Kandinsky. He completes his life-long series and we begin to see the motifs of women, birds, motherhood, departures, Sisyphus, Saturns... Paintings like *Zahradnice*, *Odalisky*, *Stíny*, *Tanec mrtvých* and *Tanec smrti*. He finishes the last series of *Tříi grácie*, *Zoufalá žena* and *Smutná žena*. Themes of reflection upon one's life and death prevail.

When looking at the paintings of Andrej Belocvetov we feel that we are treated to a lesson in the history of art; he always felt the need to match himself against the surrounding production of art and show that he, too, can do it. He always chose for himself the consequential and inspiring, which he translated into his unique artistic language. His almost Post-modern approach did not, however, command enough push and insolence in order to stand out. He also plays the sarcastic note of his own difficult life – his personality evolved from being a much-too-confident young man and an implacable debater into a middle aged artist plagued by illness. In the seventies he even opted for voluntary confinement, only to rebel once more and depart at peace with himself. In the fifties and the sixties he still could find his place under the sun, but for the rest of his life he lived in the shadow, as a recluse. Yet, he always found the strength to work and create – he was struggling mainly with himself, because he did not have a place in his life for the outside world, he ignored it. He became a painter-monk, confined not to his prayer cell, but to his studio. He is probably not a direct influence on the Czech scene, but there is the story which is gradually becoming a legend, giving birth to numerous myths, as Belocvetov's work is slowly becoming known to the cultural community.



## 24. Andrej Bělocvětov v datech

**1894** 7. května v Petrohradě narozen otec A.B. ANDRES (Andrej) BELOTSVETOV, obchodník, příslušný do Buenos Aires, Argentinský občan, pravoslavného vyznání. Byl synem Nikolase (Nikolaje) Belotsvetova z Rigy, předsedy představenstva lodní pojišťovací společnosti Salamandra a. s. a majitel loděnice v Rize. Jeho matka Varvara rozená Theakston pocházející z britského šlechtického rodu .

**1908** 16. ledna v Jekatěrinodaru v Rusku narozena matka A.B. LYDIA MILENKO, klavírní virtuoska (ve 14-ti absolvovala konzervatoř v Buenos Aires) , pravoslavného vyznání. Byla dcerou Ivana Milenko (pův. zpěvák, barytonista v carské opeře, který po onemocnění tyfem ztratil hlas a odešel do Argentiny) a Lydie, rozené Nicolaichenko (Nikolaičenko) z Buenos Aires (působili v Argentině jako pravoslavní misionáři).

**1923** Svatba Andrease (Andreje) Belotsvetova a Lydie Milenko. Svatební cesta jachtou do Evropy. Jachta byla zřejmě svatebním darem. Lydie se doslechla o pražské mistrovské klavírní škole. Příjezd do Prahy. První bydliště ve Vodičkově ulici č. 36.

8. října se jim narodil syn ANDRES (Andrej) BELOTSVETOV, pokřtěn 2. listopadu 1923, křest vykonal Archiepiskop pražský a celého Československa Kir. Savatij. Porodní bába Julie Myslíková z Prahy II. Všichni měli argentinskou státní příslušnost. Otec pracuje jako úředník, pravděpodobně v pobočce pojišťovací společnost svého otce, sídlící v domě č 224. na Masarykově nábřeží.

**1926 - 33** Otec odchází od rodiny, do USA, usazuje se ve státu Maine. Andrejovi jsou tři roky. Posílá ze zahraničí štědré alimenty, ale matka není zvyklá hospodařit. Matka s malým Andrejem se stěhuje na Vinohrady do Hálkovy ulice. Andrej začíná navštěvovat obecnou školu. Od útlého dětství kreslí a projevuje hudební nadání. Má absolutní hudební sluch. Matkou však asi není veden ke hře na klavír. V tomto období onemocněl křivicí.

**1933 - 38** Andrej přechází na Ruské gymnázium, které navštěvuje s dětmi ostatních ruských emigrantů. Zhruba v tomto věku si sám hledá učitele kreslení a seznamuje se s aklimatizovaným Rusem Nikolajem Bakulinem, žákem Vratislava Nechleby.

Bakulin se živí malbou kozáčků a atamanů, přesto vede Andreje především k francouzské moderní malbě (Cezanne, van Gogh, Picasso). Učí se hlavně kresbou volně sestavovaných zátiší a portrétováním Bakulinových dvou dcer.

Na gymnáziu potkává Grigorje Musatova (1889-1941) svého profesora kreslení. Musatov se v Čechách usazuje v roce 1920. Jako chlapec pomáhá v dílně svého otce, malíře ikon v Samaře. Studuje v Penze, Kyjevě a Moskvě, asi nejvíce byl ovlivněn dílem Marca Chagalla, za I. svět války dvakrát mobilizován, dvakrát dezertoval. Po asi dvouletém působení s českou divadelní kočovnou společností, se díky setkání s sestrou Jana Zrzavého vrací k malování. Od roku 1922 se stává prof. kreslení na Ruském gymnáziu. Vystavuje v Umělecké besedě, přáteli se s Janem Zrzavým, Josefem Sudkem V Andrejovi rozpoznává výjimečný talent, ale také je váže přátelství, jež má charakter vztahu otce a syna. Možná si byly blízké i vnitřní světy obou umělců z nichž většinou čerpali. Mezi jeho přátele patří i jeho dcera Nora Musatova. Musatov klade velký důraz na dokonalé zvládnutí klasické kresby a vyžaduje od Andreje velkou pracovitost. Musatov má slíbené nějaké peníze, hodlá s rodinou odjet do USA, bojí se norimberských zákonů, jeho žena je poloviční Židovka, peníze však nedostává, zůstává v Československu.

**1938 – 40** Andrej studuje na Státní grafické škole v Praze u jejího ředitele Josefa Solara (1896 – 1977). Solar studoval na UMPRUM v Praze u prof. Kysely, specializoval se na ornamentální kreslení a umělecké písmo, vedl speciální školu pro uměleckou knižní vazbu, navrhoval mj. ceniny a exlibris, spolupracoval se Svazem čs. Díla, vydavatelstvím Melantrich a s Českou grafickou unií. Psal do časopisu Grafická práce.

Jaká byla přesně struktura Andrejovy práce nevíme. Jisté však je že se většinou vzdělával podle svého vlastního uvážení, což Solara často uvádělo do rozpaků, ale respektoval Andrejův talent a ponechával mu jistou volnost, Nejvíce se věnuje portrétům a autoportrétům po vzoru holandských mistrů, v pražských scénériím a zátiší.

**1939** Posílají úřady argentinské vojenské diktatury výzvu svým občanům k schválení svého režimu. Matka nesouhlasí, ztrácí spolu se synem automaticky argentinské občanství. Poté se stávají jako občané bez státní příslušnosti (emigranti) držiteli Nansenova pasu.

**1940 – 45** Během války bydlí Andrej s matkou v Maislově ulici na Starém městě v Praze. Navštěvuje Josefa Sudka v jeho ateliéru na Újezdě.

Kolem roku 1941 oceňují jeho práce Jan Zrzavý a Josef Sudek. Po okupaci Sovětského svazu němci v červnu 1941 dostává Musatov první infarkt-21. června. Druhý infarkt již nezvládá a umírá 8.listopadu 1941. Bělocvětov se intenzivně věnuje šerosvitnému zátiší často s těžkým pastózním rukopisem a využívá inspirace Franse Halse a Rembranta. V městských krajinách je silný vliv impresionismu, ale i kubistického poučení.

Z podnětu Sudka, Zrzavého a Musatova, vystavuje Andrej Bělocvětov ( jeho původní jméno z ruštiny, poté pozmeněno argentinskou transkripcí - psané však česky) poprvé v Umělecké besedě. Dále ho podpořili V.Rada a sochař K. Lidický.

**1942** První datovaný obraz – Autoportrét.

Členská výstava UB se konala 17.11. 1942 – 10.1. 1943. Andrej vystavoval jako host a představil se oleji Vlastní podobizna (koupil konzul Smetana) a Zátiším s vínem (koupil sochař K. Lidický), oba z roku 1942. Členem UB se nikdy nestal. Ve 40 tých letech se objevují pokusy o hudební kompozice. Jakého druhu to bohužel nevíme.

Vytváří surrealistický objekt, drátěnou masku Bláznova hlava z r.1943.

Prohlubuje se přátelství s Josefem Sudkem, stává se jeho přítelem a mecenášem. Maluje hodně portrétů, žije se jako portrétista, vytváří zátiší a impresionistické městské krajiny. Další náměty obrazů jsou často společné s okruhem přátel kolem J. Sudka. (Bendy, Filly, Tichého, Sivka, Slavíčka).

**1943** – 3.dubna Účast na surrealistickém večeru ve vile Kamilly Neumannové na Olšanech v Praze, za přítomnosti asi 20 lidí. Četl se tzv. „manifest“, Robert Kalivoda mluvil o teorii surrealismu, Libor Fára o surrealistickém malířství, Rudolf Altschul o psychoanalýze a surrealismu, Zbyněk Havlíček o poezii a František Jůzek o revoluční praxi. Dále účast Stanislava Neumanna, Čestmíra Vašáka a Pavla Šoltéze.

Přízeň sběratele Smetany (bývalého československého konzula v Itálii), Andrejovi zprostředkovává portrétování lépe situovaných pražských rodin.

**1944** Za A.B přichází Václav Sivko, poté ho Andrej seznamuje s Jos. Sudkem. Následuje společný pracovní pobyt v lázních Libnič u Českých Budějovic. 13.12.1944 V.Sivko se stává Sudkovým zaměstnancem.

**1945** Potvrzení policejního ředitelství o tom že Andrej bojoval na barikádě v Josefské ulici ve dnech 6. – 9. května.

**1945 – 46** Přijat na pražskou Akademii výt. umění k prof. Vlastimilu Radovy a Karlovi Minářovi. V. Rada člen Umělecké besedy, profesor na AVU v letech 1946-62. Nespokojen se způsobem výuky dobrovolně opouští AVU po jednom či dvou semestrech. Karel Minář (1901 – 1973), malíř, grafik a sochař, studoval na AVU (1926), člen Jednoty výtvarných umělců (1931), od roku 1939 jako pedagog na AVU.

Seznámení s fotografkou Sonjou Bullaty, pracující v Sudkově ateliéru jako učmuč. (učedník mučedník- toto oslovení pochází od J. Sudka, oslovoval tak své žáky)

**1946/11.12.- 1947/6.1.** Vystavuje na členské výstavě Umělecké besedy (Slovanský ostrov), dva oleje Zelená kočka, Klavíristka, kresba Hlava, vše z r. 1946.

**1948/11.3.-25.4.** Účastní se výroční výstavy Umělecké besedy UB 48, vystavuje dva oleje Dítě a Chlapce s papírem oba datovány 1948.

Kolem těchto let se objevují častěji surreálné tendence.

**1948 – 49** Seznamuje se studentkou medicíny a budoucí družkou a později manželkou Stanislavou Pavlíkovou (studium medicíny později přerušila).

**1950** Narození dcery Andrey (Původně se měla jmenovat Gradiva – nepovoleno úřady, rodiči však tímto jménem oslovována)

**1951 – 52** Pobyt v Krkonoších na doporučení lékařů, z důvodu onemocnění dcery Andrey. Zde maluje významný obraz surrealistického období – „Milenci v horách“. Také se v Krkonoších živí chytáním zmijí a prodáváním je na protilátky. Stanislava pracuje v kanceláři ředitelství hotelů, kde je spolu s politicky nepohodlnými lidmi, vyhoštěnými

režimem. Pobyt musejí ukončit v důsledku politicky provokativního chování Andreje – návrat do Prahy. Ovlivněn klasicistní tvorbou P. Picassa a surrealismem (S. Dalí). Plus vliv nové věčnosti. V tomto duchu vytváří portréty žen a dětí a také se věnuje zátiší.

**1952** Dostává první ateliér, Újezd 29 v Praze, (původně kartonážní provozovna), nedaleko ateliéru Josefa Sudka, zde také se svou rodinou do roku 1962 bydlí. Seznamuje se sochařkou Hanou Wichterlovou, která bydlí ve stejném domě na Újezdě. Tvoří portréty Stanislavy a Andrey, také Wichterrlové a Sudka a tzv. neosurreální kompozice.

**1954** Po opětovných žádostech o povolení k sňatku se Stanislavou, je žádost Ministerstvem vnitra definitivně zamítnuta z důvodu, že Andrej není československý občan. Zároveň je jím doporučeno požádat o československé občanství, avšak i tato žádost je opětovně zamítána.

**1956 – 1957** Spolu se Stanislavou a přáteli výtvarníky maluje šátky na hlavu s folklórními motivy a květinami pro různá výrobní družstva. V průběhu padesátých let vzniklo několik obrazů inspirovaných básnickou tvorbou Stanislavy. Po stránce umělecké se oba partneři navzájem ovlivňují. Do jejich bytu na Újezdě dochází mnoho přátel - výtvarníků, literátů a hudebníků, poslouchá se vážná hudba a vedou se debaty o umění.

**1956** A. B. píše dopis pobočce společnosti Salamandra v Copenhagenu se žádostí o kontakt na svého otce. Dostává odpověď že jeho poslední pobyt je zřejmě na Aljašce. Dostává kontakt na sestry svého otce. S nimi si poté dlouhá léta A.B. i jeho matka dopisují.

**1956** 6. prosince je z rozhodnutí soudu nařízeno, aby byl Andrej po dobu šesti měsíců zadržen na psychiatrické klinice v Praze 2 na základě diagnózy těžké epilepsie. Opatrovníkem k ochraně jeho práv v zadržovacím řízení je ustanovena Stanislava. Bělocvětovovy zdravotní problémy kulminují v padesátých letech a přetrvávají i po celá léta šedesátá. Nesmí být ponecháván o samotě, protože je nebezpečí, že se při epileptických záchvatech může těžce poranit. Je nucen podstupovat drastickou

medikamentózní léčbu a je pravidelně hospitalizován na psychiatrické klinice.

**1951-57** Opět dva směry klasicistně picassovský (Dítě s knihou 1956-57, Gradiva 1953) a tzv. neosurreální (Milenci v horách 1952, Krajina na výšku 1957). V Ranním vstávání v zimě 1953 se oba přístupy volně doplňují.

**1957/31.4.** 1. Výstava skupiny Máj 57 v Obecním domě v Praze. A.B. se prezentuje oleji Dítě s Dýní-1956, Portrét pana S.(J.Sudka)-1952-53, Žena u klavíru-1957, ovlivněno picassovským klasicismem a novou věcností Otto Dixe a Georga Grosze. Druhou polohou jsou zátiší, Zátiší s rukavicí-1951-52 a Bochník- 1955, tlumené barvy, omšelost, lehce surreálního ladění. Celkem vystavuje na 15 olejů a 5 kreseb (kreslené portréty J. Kolínské a R. Fremunda).

Skupinu zastupuje historik umění Fr. Dvořáka a sochař M. Chlupáč. Objevilo se zde na 180 obrazů od 25 umělců. J. Balcar, A. Bělocvětov, V. Beneš, B. Čermáková, L. Dydek, L. Fára, R. Fremund, M. Hájek, D. Hendrychová, F. Chaun, M. Chlupáč, J. Kolínská, J. Martin, M. Martinová, J. W. Neprakta, V. Nolč, D. Nováková, Z. Palcr, R. Piesen, J. Rathouský, J. Skřivánek, M. Vystrčil, K. Vysušil, Zbyňek Sekal, St. Podhrázský.

**1958/8.-21.1.** První samostatná výstava v Galerii mladých (U řečických) ve Vodičkově ulici č.10 v Praze.

Text v katalogu Prokop H. Toman. Předkládá veřejnosti 60 obrazů, kvašů a kreseb z let

**1957-59** V jeho malířském rukopise se projevuje sklon k pastózní malbě. V surrealistických kompozicích začíná rozvíjet syntézu klasicistického tvarosloví a gestického rukopisu, což se projevuje v neosurreálních a expresivnějších zátiších.

**1958** Výstava Umění mladých výtvarníků Československa v Domě umění v Brně. (Pokus o velkolepou přehlídku mladého umění ,477 umělců – 858 exponátů, původně přihlášeno 667 výtvarníků, ale s relativně svobodným výběrem děl). Andrej vystavuje Dítě s dýní z r. 1956. Text katalogu Josef Císařovský.

**1958/6.5.** 2. výstava Máj 57 v paláci Dunaj. Skupina zredukovaná na 18 umělců, (asi 37 děl), kteří představují nové práce vzniklé po první výstavě. Bělocvětov ukazuje typ expresivního obrazu, ale i figurativní věci. (Zátiší, stolec s květináčem a dýní; Mateřství; Ženy a děti; Holubník; kresby)

**1958** 3. výstava Máj 57 ve Varšavě, Galeria Sztuki Nowoczesnej Krzywe Kolo. Obdoba druhé výstavy v paláci Dunaj, ale vystaveny také starší práce z první výstavy. Úvod katalogu M. Chlupáč.

Zastoupeno 18 autorů s 38 díly. Andrejovi zde vystavili Hlavu a Dýni. Nebyl v Polsku osobně přítomen. Údajně proběhly reprízy v Poznani a Krakově.

**1959** Maluje obraz Koňská lebka. Pronikavě se zhoršuje jeho zdravotní stav. 18. února umírá jeho chůva Anna Benešová, s níž si dopisoval i v dospělosti.

Píše testament.

**1959 - 60** Seznamuje se s výtvarnicí Magdou Bernardovou přes sochaře Jiřího Langa.

**1960** Výstava 114 portrétů fotografa Josefa Sudka od čes. výtvarníků. Galerie Fronta, Praha (Bělocvětov 26 z toho 3 oleje, V. Sivko 30, Fr. Tichý 11, dále Jos. Brož, Rich. Fremund, Vl. Rada a další. Text Václav Sivko.

**1960** Soudobé české umění, Dům umění, KG Ostrava, text Ivan Bednář.

**1960** Ovlivněn Jacksonem Pollockem a Willemem de Kooningem. Experimentuje s gestuální malbou, drippingem a vlivy abstraktního expresionismu, také ovlivněn informelem. Obrazy Zátiší s figurínou 1960, Hlava 1962, Hmyzí královna 1962, Jarní modřín 1963, Jarní večer 1963, Kočka Zuzka 1963, Kočka 1966.

První malby a kresby emailem, případně s příměsí terpentýnu. Nadále rozvíjí i neoklasicistickou figurální tvorbu a zkouší ji kombinovat s drippingem.

Opakovaně kreslí a maluje Magdu z čehož se vyvine rozsáhlý celoživotní cyklus. Vzniká

také celá řada obrazů rodiny na výletě a atmosférické obrazy krajiny.

**1961/30.7.** 4. výstava Máj 57 v Poděbradech, účast deseti členů. Předmluva M. Chupáč. Skandál. Po 3 dnech uzavřena. Zasadil se o to František Gross. Bělocvětov se výstavy neúčastnil.

**1962** Vřed na ústí žaludku. Operace. Přišel o 4/5 žaludku. Čtyři týdny po operaci dostává žloutenku od dárce krve (duben-květen).

**1962** Andrejovi a Stanislavě je konečně vydáno povolení k sňatku, takže mohou legalizovat své dlouholeté soužití a dcera Andrea tím získává otcovo jméno. Svědkové svatby – fotograf Josef Sudek a sochař Jiří Lang (18. září). Ještě téhož roku se žení s M. Bernardovou (11. října) nebo (10. listopadu). Svědkové Mudr. Stanislav Drvota a Jiří Titěra. Bydlí u Andrejovy matky na Vinohradech v Hálkově ul., krátce poté se stěhují na Žižkov, Rokycanova 41.

**1962** Zkouší malovat emailem s příměsí terpentýnu.

**1962** Umírá Jiří Martin a tragicky zemřela Běla Čermáková.

**1964** 5. výstava Máj v Nové síni v Praze. 20 výtvarníků vystavuje 20 výtvarných děl. Skupina obsahuje 8 nových členů. Výt. teoretička Alena Konečná. Andrej představil pollockovské Mateřství z r. 1963. Téhož roku výstava Máje v Teplicích, jen kusé zprávy. Skupina už dále nevystavuje.

**1965** červen-červenec. 2. samostatná výstava v Nové síni, Voršilská 3, Praha. Úvodní text Ivo Pondělíček. Díla z let 1962-65, 46 obrazů, většinou na papíře a na lepence. Díla jsou více abstrahovná, používá rychlé tahy štětcem a lití barev. (Mateřství, Ježek, Velké dítě, otec, zoufající matka a můra, Život v trávě I., Modřiny, Zrzka I., Hlava ženy.

**1965** červen-červenec. České moderní malířství. Expozice Středočeské galerie. Zámek Nelahozeves. Výstava 73 umělců, 137 děl. Andrej zastoupen Zátěším s mrtvou rybou z r. 1959-60. Text a výběr Jiří Kohoutek.



**1965-84** Po několika roztržkách se státní mocí, přichází definitivní zákaz samostatně vystavovat.

**1966** Stěhuje se s Magdou na Vinohrady (u hotelu Flora).

**1966** Narození syna Dária (22. května) - syn Magdy

**1967** I. pražský salon. PKOJF, Bruselský pavilon. Jar. Vaculík. Text Předsednictvo MO SČSVU(20.7.-25.8)

**1967** Magda jde na operaci štítné žlázy. 5 týdnů hospitalizována.

**1967** Andrej odmítá nabídku vystavovat na Světové výstavě v Montrealu. Magda předvolána k výslechu do Bartolomějské ul., aby přemluvila manžela k účasti v Montrealu. Podle dcery Andrey, byl zájem o vystavení jeho děl z francouzské strany, ale nepodařilo se jim Bělocvětova kontaktovat. Nedoloženo písemnými prameny.

**1968** Podnámám ve vile v ul. V zahrádkách 65. Umírá tchýně Marie Bernardová na španělskou chřipku, 6 let ležela po zlomenině kyčlí.

**1968** Výstava 300 malířů, sochů, grafiků, 5 generací, k 50 letům republiky, Praha – účast A.B. –neuveden v katalogu.

Opět surreálné tendence. Dlouhý, široký a bystrozraký 1969, Stáří Viléma Tella. Ale i neoklasicistní Žena s perlami (Stará parádnice) 1967. A souběžně používá formy blízké abstraktnímu expresionismu. Dostává české občanství. Začátkem sedmdesátých let vzniká několik cyklů:

Spoutanci, Stáří Viléma Tella, Mrtvý pták, Mrtvá žena, Válka, Matka s mrtvým dítětem a také navazuje na kuchyňská zátiší. Obrazy v rámci jednotlivých cyklů Stále častěji se stahuje se do ústraní, začíná žít v izolaci.

**1971** Andrej na svatbě své dcery Andrey

**1972** Výstava Mizející krajina očima pražských výtvarníků, Galerie U Řečických (Galerie mladých), Praha,- účast nejistá

**1973** Narození vnučky Elišky, dcery Andrey

**1973** Soukromá výstava v ateliéru V zahrádkách 65, u příležitosti Andrejových padesátin. (20.-22. a 27.-30. t.m.) tohoto měsíce, tedy asi října.

**1974** Konec hudebních úterků v ateliéru Josefa Sudka

A.B. onemocněl odvápněním páteře, jako dítě měl křivici.

**1974** Expozice českého malířství XX. století ze sbírek Oblastní galerie v Liberci.

Bělocvětov zastoupen obrazem Mateřství 1967.

Návraty k figurálním prvkům, kreslí politické vtipy a maluje cykly Předjaří, Válka, Dlouhý, široký a bystrozraký, také se věnuje zátiší.

**1975** Stěhování do bytu na Žižkov, Praha, Ježkova 14. (3 pokoje s ateliérem) .

Bělocvětov maluje obrazy z nemocničního prostředí.

**1976** Umírá Josef Sudek – 15. září.

**1977** Umírá Jan Zrzavý – 10. října.

**1978** Výstava Josef Sudek a výtvarné dílo. Národní galerie v Praze, Městská knihovna červenec – září 1978. Jsou vystavena díla Fr. Tichého, Jana Bendy a Andreje Bělocvětova. Text Václav Formánek.

**1979** Výstava k mezinárodnímu dni dítěte, Výtvarní umělci dětem, Mánes, Nová síň, Gal. U Řečických, Praha, září-říjen. A.B. vystavuje Mlád'ata 1979.

**1980** Narození druhé vnučky Terezy - dcera Andrey.

Umírá matka Lydia Milenko

Vytváří osobitý lineární styl – Zátiší se svíčkou, s lahví, Konvice, věnuje se tématu přírodních dějů a živelů. Cykly Srstnatců, Chameleónů, Spekulantů, Sisyfů, existenciální témata.

**1982** 31.3.Zemřel sochař Bedřich Štefán, manžel Hany Wichterlové.

Znechucen dobovou situací, maluje málo, kreslí politické vtipy které se, ale objevují již v 70. letech.

**1984** Po měsíční cestě do Paříže nový impuls k malování. Cesta mohla proběhnout také 1982 nebo až v roce 1987, cestuje s Magdou do Paříže za peníze zděděné po otci.

**1983-87** Oslabení tvůrčí aktivity. Potkává Vladimíra Franze.

**1983** Umírá Stanislava Pavlíková – rozená Pavlíková (17. prosince)

**1984** 3. samostatná výstava po 19 ti letech v Ústředním kulturním domě železničářů, Vinohrady, Praha. Organizace a úvodní slovo Václav Formánek. Práce z let 1980 – 84, vystavuje cykly Plamen a voda, Malý konec světa, Jak dlouho vzniká praživot, Suché jehly 80-81. Celkem 35 děl.

**1985** Vyznání životu a míru, výstava k 40 výročí osvobození květen-srpen, Praha / září-říjen, Bratislava. Současně v 11 výstavních síních, celkový počet prací 2 876. A.B. Předjaří 1981, Interiér 1985.

**1985** 4. samostatná výstava. Nový Bydžov. Obrazy z let 1942-82, zahájil (3.11) Ivo Kořán, hudební doprovod žáci LŠU v Novém Bydžově.

**1986** 5. samostatná výstava -Sobotka, rodný statek Václava Šolce, květen-červen, text Ivo Kořán.

**1986** 6. samostatná výstava, Galerie bratří Čapků, Praha, Výběr z malířské tvorby, 14.srpna – 21. září, komisař galerie Jaroslav Kříž, text katalogu Ivo Kořán. 54 prací z let 1943 – 1986.

**1986** 7.samostatná výstava. Okr. muzeum v Jindřichově Hradci, průřez tvorbou za 45 let. 18.9.-15.10, text Ivo Kořán, 57 obrazů z let 1942-86.

**1987** 8. samostatná výstava. Obrazy. Muzeum husitského revolučního hnutí, Tábor.

**1987** 9. samostatná výstava. Okresní muzeum v Jičíně, 19.3.-19.4., na flétnu zahrál Miroslav Matějka.

**1989** Výstava Josef Sudek, Sběratel českého moderního umění. Dar Boženy Sudkové Roudnické galerii, Roudnice n. L. květen 1989; Most, březen 1990; Pardubice 1990, Text Miroslava Hlaváčková, Anna Fárová. A.B. vyst. Zátíší s ovocem, džbánem a Drapérií 1944, Portrét Soni 1946, Zátíší s dýní, nesignováno.

1989 Dochází k barevnému prosvětlení palety, zjednodušování tvarů, kombinace různých výtvarných přístupů ze své tvorby. Dovršuje celoživotní cykly, hlavně se objevují motivy žen, ptáků, mateřství, odchodů, Sisyfů, Saturnů. Částečně navazuje na díla A. Caldera, J. Miró a V. Kandinského.

**1990** Zemřela Hana Wichterlová (29.8.)

**1991** Poselství jiného výrazu, Pojetí „informelu“ v českém umění 50. a první poloviny 60. let. Text a koncepce Mahulena Nešlehová. A.B. zastoupen dílem Bez názvu 1963.

**1991** 10. samostatná výstava. Galerie Bratří Čapků, 7.11.- 8.12., text Vladimír Franz. Práce z let 1989 –91. Nikdy nevystavené obrazy, kromě jednoho. Pracuje na cyklech Odalisek, Stínů, Tanců smrti, často nastoluje téma osudu a smrti.

**1992** 11. samostatná výstava. Státní galerie výt. umění, Most. Zahájení výstavy Vladimír Franz a ředitel galerie Petr Svoboda.

**1993** 12. samostatná výstava. Galerie Magnus, Smíchov, Praha. 8.10-29.10.

**1994** Odvysílán televizní dokument Portrét malíře z r. 1993 (3. dubna), v rámci velikonočního koncertu z Rudolfiny, režie Ivan Kuřák, kamera Marek Diviš. V tomto roce vytvořil cyklus Zahradnice. Inspirován opět výjevy z přírody.

**1994** Ohniska znovuzrození, výstava České umění 1956-63, GHLMP, Městská knihovna,

Praha. 28.7.-23.10. Autoři textů Marie Judlová – Klimešová a Vojtěch Lahoda.  
A.B. vystaveno – Ofelie 1958, Zátíší s květináčem 1959.

**1996-97** Dokončuje poslední cykly obrazů Tří grácií, Zoufalých a Smutných žen.  
Převažují motivy sebereflexe a smrti.

**1996** 13. samostatná výstava. Pomník vůle a úzkosti. Lichtenštejnský palác, Praha, říjen.  
Text Vladimír Franz, hudební doprovod klavírista Moravec.

**1996** 14. samostat. výst. Libri Olomouc, 24.-26. října, retrospektivní výst., kurátorka  
Keiko Sei, 90 obrazů z let 1940/42 – 96.

#### **19. 4. 1997 Umírá malíř ANDREJ BĚLOCVĚTOV**

**1999** Credit Lyonees Bank, Praha. Katalog nevydán.  
České centrum v Bratislavě, repríza výstavy z Credit Lyonees Bank v Praze.

**1999** Galerie v Lazarské, Lazarská 7, Kresby A.B., 1. března, úvodní slovo Fr. Dvořák,  
Blanka a Petr Lukešovi.

**1999** Umění zrychleného času, Praha ČMVU /SGVU Cheb, 2000. Mateřství 1967,  
Pomník poslednímu sněhu 1967.

**1999** Zlomky malířské tvorby, Galerie U prstenu, Praha, Nadace Věry Procházkové,  
texty Jiří Šetlík, Magda Bernardová, Marek Hlavica.

**2001** Galerie 9, Kresby, Obecní dům ve Vysočanech, 4.6. – 22.7.

**2003** Prazdroj české kultury, Mánes. Kurátor Petr Řehoř, obor. Poradci Jiří T. Kotalík,  
J. Machalický, Vladimír Merta. 41 autorů, A. B. zastoupen – Hospoda 1979.

- 2003** Z depozitáře Nadace Český fond umění, Galerie Václava Špály, Praha.
- 2003** Umění je abstrakce – Česká vizuální kultura 60. let, koncepce a text Zdeněk Primus, Ladislav Daněk, účast 31 umělců.  
A.B. – Bez názvu 1963, Jízdárna Pražského hradu-27.2., UMPRUM Brno-12.7,  
Muzeum umění Olomouc 9.10., Pinakothek des Moderne München 2004.
- 2006** A. B., Galerie kritiků, text Patrik Šimon, M. Knížák, průřez hl. 60-tými léty.
- 2007** Skupina Máj 57, Úsilí o uměleckou svobodu na přel. 50. a 60. let. (17.8. – 15.12)  
Císařská konírna Pražského hradu, texty Adriana Primusová a Marie Klimešová.
- 2007-08** A. B., Galerie umění Karlovy Vary, (22.11. 2007 – 6.1. 2008), Text Jan Samec.  
(repríza výstavy z Galerie kritiků v Praze)
- 2008** 30 let Žižkovské avantgardy – 13. 2. / 14. 3. 2008, Atrium na Žižkově,  
Čajkovského 12, Praha 3, vystavovali Jan Sekal, Josef Haring, František Kudláč,  
Andrej Bělocvětov – Pomník poslednímu sněhu 1969, dvě kresby.
- 2008** Kresby, A. Bělocvětov, 7. 9. / 31. 10. 2008, Galerie Klatovy / Klenová
- 2008-09** Obrazy, A. Bělocvětov, 17. 10. 2008 / 11. 1. 2009, Masné krámy Plzeň. ZČG.

Poznámka : Na některých souborech obrazů – cyklů pracoval Bělocvětov po většinu svého života, proto je nelze přesně časově vymezit a často díky jejich proměnlivosti ani přesně zařadit do daného cyklu. Obrazová dokumentace je sesbírána z nejrůznějších zdrojů a

v některých případech byla k dispozici pouze fotografie v elektronické podobě a tak nebylo možno určit rozměry a původ díla. Tam kde jsem našel více reprodukcí od jednoho díla a jejich barevnost se výrazně lišila uvedl jsem alespoň dvě varianty. Jako obrazová příloha k diplomové práci je přiložen na CD soubor ve formátu JPG, tento formát bohužel neumožňuje zobrazení některých znaků v popiskách a zároveň má omezenou kapacitu textu. K diplomové práci je proto přiložen výběr obrazů v programu Word s náležitými popiskami. Word, ale na druhou stranu neumožňuje uložení většího počtu fotografií. Díla [746-809] jsou dodatky k obrazové části. Fotografie [810-853] obsahují vybrané písemné dokumenty.

## 25. Seznam použité literatury

ARTEMIDÓROS 1974

ARTEMIDÓROS, *Snář*, Praha 1974.

BAAL-THESUVA 2002

Jacob BAAL-THESUVA, *Alexander Calder*, Köln 2002.

BRABCOVÁ 1995

JB [Jana BRABCOVÁ], heslo Rada, Vlastimil, in: Anděla HOROVÁ (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění II*, Praha 1995, 667–668.

BROZMAN – POSPISZYL – ŠREJMA 2008

Dušan BROZMAN – Tomáš POSPISZYL – Josef ŠREJMA, *Andrej Bělocvětov 1923-1997, I. Obrazy, II. Kresby*, Klatovy 2008.

CÍSAŘOVSKÝ 1958

Josef CÍSAŘOVSKÝ, *Umění mladých výtvarníků Československa* (kat. výst.), Brno 1958.

DE MICHELI 1967

Mario DE MICHELI, *Picassovo literární dílo*, Praha 1967.

DVORSKÝ 1957

Bohumír DVORSKÝ, Referát předsedy SČSVU, *Výtvarná práce V*, 1957, č. 13, 2.

DVORSKÝ – EFFENBERGER – KKRÁL 1969

Stanislav DVORSKÝ – Vratislav EFFENBERGER – Petr KRÁL, *Surrealistické východisko 1938–1968*, Praha 1969.



DVOŘÁK – CHLUPÁČ 1957

František DVOŘÁK – Miloslav CHLUPÁČ, *Máj 57* (kat. výst.), Obecní dům, Praha 1957.

DVOŘÁK 2006

František DVOŘÁK, *Můj život s uměním*. Praha 2006.

FÁROVÁ 1994

Anna FÁROVÁ, *Josef Sudek*, Praha 1994.

FELIX – HARTMAN – HAVRÁNEK – ŠEVČÍK 2002

Zdeněk FELIX – Antonín HARTMAN – Vít HAVRÁNEK – Jiří ŠEVČÍK, *Mikuláš Medek. Uzavřený problém nebo aktuální fenomén českého umění?*, Praha 2002.

FORMÁNEK 1978

Václav FORMÁNEK, *Josef Sudek a výtvarné dílo* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, Praha 1978.

FORMÁNEK 1984

Václav FORMÁNEK, *Andrej Bělocvětov. Obrazy z let 1980–84* (kat. výst.), Ústřední kulturní dům železničářů. Praha 1984.

FRANZ – SVOBODA 1996

Vladimír FRANZ – Petr SVOBODA, *Pomník vůle a úzkosti* (kat. výst.), SGVU, Most 1996.

FRANZ 1998

Vladimír FRANZ, Nedoceněný malíř, *Lidové noviny* XI, 1998, č. 236, 13.

FREUD 1999

Sigmund FREUD, *Sebrané spisy z let 1906–1909, sedmá kniha*, Praha 1999.

HALL 1991

James HALL, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 1991.

HARTMAN – MRÁZ 1995

Antonín HARTMAN – Bohumír MRÁZ, *Mikuláš Medek. Texty*, Praha 1995.

HAVLÍČEK 2003

Zbyněk HAVLÍČEK, *Skutečnost snu*, Stanislav DVORSKÝ (ed.), Praha 2003.

HLAVÁČEK 1995

JHl [Josef Hlaváček], heslo Kubíček, Jan, in: Anděla HOROVÁ (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění I*, Praha 1995, 416–417.

HLAVÁČKOVÁ – FÁROVÁ 1989

Miroslava HLAVÁČKOVÁ – Anna FÁROVÁ, *Josef Sudek, sběratel českého moderního umění*. (kat. výst.), Roudnická galerie, Roudnice nad Labem 1989, Most 1990, Pardubice 1990.

HOFMEISTROVÁ 1958

Jana HOFMEISTROVÁ, Andrej Bělocvětov, *Květen III*, 1958, 405.

HOROVÁ 1998

Anděla HOROVÁ, Skupina Máj 57, *Ateliér XI*, 1998, č. 14–15, 2.

HUBIČKOVÁ 1996

Libuše HUBIČKOVÁ, Šeříkový Sudek ve vzpomínkách malíře, in: *Svobodné slovo*, 22.4. 1996, č. 94, 5.

HUBIČKOVÁ 1997

Libuše HUBIČKOVÁ, Za Andrejem Bělocvětovem, *Slovo LXXXIX*, 1997, č. 94, 22. 4., 13.

#### CHLUPÁČ 1958

Miroslav CHLUPÁČ, *Wystawa grupy Maj 57* (kat. výst.), Varšava 1958.

#### JUŘÍKOVÁ – RAIMANOVÁ – PAŘÍK – KLIMEŠOVÁ-JUDLOVÁ 2004

Magdalena JUŘÍKOVÁ – Ivona RAIMANOVÁ – Arno PAŘÍK –  
Marie KLIMEŠOVÁ-JUDLOVÁ,  
*Robert Piesen* (kat. výst.), Galerie Zlatá husa, Praha 2004.

#### KANDINSKY 2000

Wassily KANDINSKY, *Bod, linie, plocha*, Praha 2000.

#### Katalog Praha 1943–44

*Členská výstava Umělecké besedy* (kat. výst.), 17.11.- 10.1., Praha 1943–44.

#### Katalog Praha 1946–47

*Členská výstava Umělecké besedy* (kat. výst.), 11.12.- 6.1., Praha 1946–47.

#### Katalog Praha 1948a

*Malíři a sochaři Umělecké besedy UB 48* (kat. výst.), 11.3.-25.4., Praha 1948.

#### Katalog Praha 1958

*Andrej Bělocvětov* (kat. výst.), Galerie mladých, Praha 1958.

#### KONEČNÁ 1964

Alena KONEČNÁ, *Skupina Máj* (kat. výst.), Nová síň, Praha 1964.

#### KOŘÁN 1985

Ivo KOŘÁN, *Andrej Bělocvětov. Obrazy z let 1942–82* (kat. výst.),  
Nový Bydžov 1985.

#### KOŘÁN 1986a

Ivo KOŘÁN, *Andrej Bělocvětov. Obrazy. Text na skládance*. 1986.

KOŘÁN 1986b

Ivo KOŘÁN, *Andrej Bělocvětov. Průřez tvorbou za 45 let* (kat. výst.), Okresní muzeum, Jindřichův Hradec 1986.

KOŘÁN 1986c

Ivo KOŘÁN, *Andrej Bělocvětov. Výběr z malířské tvorby* (kat. výst.), SČVU, Galerie Bratří Čapků, Praha 1986.

KOŘÁN 1993

Ivo KOŘÁN, Andrej Bělocvětov, *Ateliér VI*, 1993, č. 6, 12.

KOŘÁN 1995

IK [Ivo KOŘÁN], heslo Bělocvětov, Andrej, in: Anděla HOROVÁ (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění I*, Praha 1995, 57.

KOTALÍK 1958

Jiří KOTALÍK, Z pražských výstav, *Literární noviny VII*, 1958, č. 3, 7.

KOTÍK 1966

Jan KOTÍK, Pohled zpátky, *Výtvarná práce XIV*, č. 2, 1966, 4.

KURKA 2004

Petr KURKA, *Vladimír Franz – Rozhovory*, Praha 2004.

KUŤÁK 1993

Ivan KUŤÁK, *Portrét malíře*. Televizní dokument z r. 1993 (3. dubna), v rámci velikonočního koncertu z Rudolfiny, režie Ivan KUŤÁK, kamera Marek DIVIŠ.

LAHODA – SRP 1990

Vojtěch LAHODA – Karel SRP, *České umění 1900-1990* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, Praha 1990.

LÖEFFLER 1960

Fritz LÖEFFLER, *Otto Dix. Leben und Werk*, Dresden 1960.

MACHALICKÝ 1995

JM [Jiří MACHALICKÝ], heslo Sivko, Václav, in: Anděla HOROVÁ (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění II*, Praha 1995, 743.

MINK 2004

Janis MINK, *Joan Miró*, Praha 2004.

Mladá fronta Dnes 1997

An., Zemřel zapomínaný malíř a grafik Andrej Bělocvětov, *Mladá fronta Dnes* VIII, 1997, č. 93, 11.

MRKVIČKA 1957

Otakar MRKVIČKA, Mladí z Máje 57, *Literární noviny* VI, 1957, 29.6.

[M.Š.] 1996

[M.Š.], Z dobových tiskovin, *Literární noviny* VII, 1996, č. 43, Příloha Na kulturu, 5.

NIKLOVÁ 1991a

Milena NIKLOVÁ, Inventura malíře Andreje Bělocvětova. *Právo lidu* XCIV, 1991, č. 222, 23. 11., 6.

NIKLOVÁ 1991b

Milena NIKLOVÁ, Obraz musí být slyšet, in: *Lidová demokracie* XLVII, 25. 11.1991, 6.

NIKLOVÁ 1996

Milena NIKLOVÁ, Na skle malované, *Slovo* LXXXVIII, 1996, 29. 3., 9.

NOVÁK 1958

Luděk NOVÁK, Na okraj zimní výstavní sezóny, *Praha VIII*, 1958, č. 2, 88.

NOVÁK 1995

LN [Luděk NOVÁK], heslo Musatov, Grigorij, in: Anděla HOROVÁ (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění I*, Praha 1995, 540.

ONDRAČKA 1997

Pavel ONDRAČKA, Obrazy en passant, *Ateliér X*, 1997, č. 2, 5.

PAČES 1957

František PAČES, Mladé umění. Na okraj skupiny Máj 57, *Rudé právo XXXVIII*, 1957, 22. 7.

PÁNKOVÁ 1995

MaP [Marcela PÁNKOVÁ], heslo Kotík, Jan, in: Anděla HOROVÁ (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění II*, Praha 1995, 386.

PAVLIŇÁK 2000

Petr PAVLIŇÁK, *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců VIII.*, Ostrava 2000<sup>1</sup>.

PETROVÁ 1958

Eva PETROVÁ, Mladí malíři, *Výtvarné umění VIII*, 1958, č. 4., 117.

PONDĚLÍČEK 1965

Ivo PONDĚLÍČEK, *Andrej Bělocvětov* (kat. výst.), Nová síň, Praha 1965.

PONDĚLÍČEK – FRANZ 1993

Ivo PONDĚLÍČEK – Vladimír FRANZ, Několik poznámek na okraj díla Andreje Bělocvětova, *Labyrint revue*, 1993, č. 8, 17–18.

POSPISZYL 2006

Tomáš POSPISZYL, Utajený klasik Andrej Bělocvětov, *Mladá fronta Dnes*, 2006, 26. 9., 5.

PRIMUS – DANĚK 2003

Zdeněk PRIMUS – Ladislav DANĚK, *Umění je abstrakce. Česká vizuální kultura 60. let (kat. výst.)*, Jízdárna Pražského hradu, Praha 2003.

PRIMUSOVÁ – KLIMEŠOVÁ 2007

Adriana PRIMUSOVÁ – Marie KLIMEŠOVÁ, *Skupina Máj 57. Úsilí o uměleckou svobodu na přelomu 50. a 60. let (kat. výst.)*, Císařská konírna pražského hradu, Praha 2007.

ŘEHOŘ 2003

Petr ŘEHOŘ, *Prazdroj české kultury (kat. výst.)*, Mánes, Praha 2003.

SAMEC 2008

Jan SAMEC, Andrej Bělocvětov, *Art & Antiques VI*, 2008, č. 12, 74.

SEI 1996a

Keiko SEI, Bělocvětov a obraz pro masy, *Literární noviny VII*, 1996, č. 43, Příloha Na kulturu, 1.

SEI 1996b

Keiko SEI, Z dobových tiskovin, in: *Literární noviny VII*, 23. 11. 1996, Příloha Na kulturu, 5.

SEI 1997

Keiko SEI, Andrej Bělocvětov, *Literární noviny VIII*, 1997, č. 18, Příloha Na kulturu, 1–5.

SLAVICKÁ 1983

Milena SLAVICKÁ, *Grigorij Musatov 1889 – 1941*, (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, Praha 1983.

SRP – BYDŽOVSKÁ 2006

Karel SRP – Lenka BYDŽOVSKÁ, *Josef Šíma, Théseův návrat*, Praha 2006.

ŠABOVIČOVÁ 1993

Irena ŠABOVIČOVÁ, Talent a charakter, *Telegraf II*, 1993, č. 238, 16.

ŠETLÍK – BERNARDOVÁ – HLAVICA 1999

Jiří ŠETLÍK – Magda BERNARDOVÁ – Marek HLAVICA, *Zlomky malířské tvorby* (kat. výst.), Galerie U prstenu, Nadace Věry Procházkové, Praha 1999.

ŠEVČÍK – MORGANOVÁ 2000

Jiří ŠEVČÍK – Pavlína MORGANOVÁ, *České umění 1939–1999. Programy a impulzy*, Praha 2000.

ŠEVČÍK – MORGANOVÁ – DUŠKOVÁ 2001

Jiří ŠEVČÍK – Pavlína MORGANOVÁ – Dagmar DUŠKOVÁ, *České umění 1938 –1989*, Praha 2001<sup>1</sup>.

ŠIMON – KNÍŽÁK – FILIP – SADIL – HATTERSLEY 2006

Patrik ŠIMON – Milan KNÍŽÁK – Pavel FILIP – Christopher SADIL – Stephen HATTERSLEY, *Andrej Bělocvětov 1923–1997*, (kat. výst.), Galerie kritiků, Praha 2006.

ŠMEJKAL – LINHARTOVÁ 1964

František ŠMEJKAL – Věra LINHARTOVÁ, Imaginativní malířství, *Tvar XVI*, 1964, č. 8, 19-22.



ŠOUREK Karel 1948

*Malíři a sochaři Umělecké besedy UB 48. Soubor 37 reprodukcí (kat. výst.),*  
Praha 1948.

ŠUMBEROVÁ 2006

Vladimíra ŠUMBEROVÁ, Pozapomenutý a znovuobjevený Andrej Bělocvětov,  
*Mladá fronta Dnes XVII*, 2006, č. 223, Kulturní scéna, 11.

ŠVÁCHA – PLATOVSKÁ 2001

Rostislav ŠVÁCHA – Marie PLATOVSKÁ (ed.),  
*Dějiny českého výtvarného umění VI/1*, Praha 2001.

TĚTIVA 1988

Vlastimil TĚTIVA, *Zátiší v českém výtvarném umění* (kat.výst.), Alšova jihočeská  
galerie, Hluboká nad Vltavou 1988.

TĚTIVA 1998

Vlastimil TĚTIVA, *Podoby fantaskna v českém výtvarném umění 20. století* (kat.  
výst.), Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou 1998.

TOMAN 1993

Prokop TOMAN, heslo Solar, Josef, in: idem, *Nový slovník československých  
výtvarných umělců II*, Ostrava 1993, 288.

TUČKOVÁ 1997

Kateřina TUČKOVÁ, Andrej Bělocvětov chybí, *Literární noviny VIII.*,  
1997, č. 41, 13.

TUČKOVÁ 2006

Kateřina TUČKOVÁ, Andrej Bělocvětov, *Ateliér XIX*, 2006, č. 21, 3.

UHROVÁ – LAHODA 2000

Olga UHROVÁ – Vojtěch LAHODA, *Vincenc Kramář. Od starých mistrů k Picassovi* (kat. výst.), Národní galerie, Praha 2000.

VACHTOVÁ 1957

Ludmila VACHTOVÁ, Máj, *Tvar IX*, 1957, 60.

Večerník Praha 1994

*Večerník Praha* 1994, roč. IV, č. 65, Příloha TV duha, roč. II, č. 14, 6.

[VJ] 1996

[VJ], Proměnlivé tvary stálých citů, *Lidové noviny IX*, 1996, č. 256, 12.

[VJ] 1997

[VJ], Zemřel Andrej Bělocvětov, *Lidové noviny X*, 1997, č. 93, 10.

VOLF 1999

Petr VOLF, Náhody mají smysl, *Reflex X*, 1999, č. 48, 2. 12, 22-24.

VOLF1994

Petr VOLF, Mistr mezi outsidersy, *Playboy IV*, 1994, č. 12, 26–27.