

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Petra Patlejchová, DiS.

**Soukromé proměny malíře
Martina Šárovce**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Milan Pech

Praha 2012

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci s názvem Soukromé proměny malíře Martina Šárovice napsala samostatně a výhradně s použitím uvedených pramenů a literatury a že jsem ji nevyužila k získání jiného nebo stejného titulu.

Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna pro účely výzkumu a soukromého studia.

V Praze dne

Petra Patlejchová, DiS.

Bibliografická citace

Martin Šárovec: Private Metamorphosis: bakalářská práce – Petra Patlejchová;
vedoucí práce: Mgr. Milan Pech. Praha – 2012 – 86 s.

Anotace

Cílem této práce je zprostředkovat dílo poměrně etablovaného malíře Martina Šárovice (*1977). Jeho projev osciluje mezi kritickým expresionismem a existencionálním realismem. Hlavním pilířem jeho tvorby je lidská tvář, kterou pod dojmem postmoderní mediální kultury transformuje do různých, místy až děsivých podobizen člověka současné společnosti. Vznikají tak groteskní, psychedelické i labilní momentky s vyprázdněnými ikonami současné pop kultury.

Klíčová slova

Martin Šárovec, současná malba, portrét, expresionismus, existencialismus

Abstract

The objective of this work is to provide work rather an established painter Šárovice Martin (* 1977). His critical discourse oscillates between expressionism and realism. The main pillar of his work is the human face, which under the influence of postmodern media culture transforms into different, sometimes even scary human portraits of contemporary society. This creates a grotesque, psychedelic and unstable snapshots with icons vyprázdněným contemporary pop culture.

Keywords

Martin Šárovec, contemporary painting, portrait, expresionism, existencialism

Počet znaků (včetně mezer): 95360

Poděkování

Na tomto místě chci poděkovat Mgr. Milanovi Pechovi za vedení práce a podnětné rady. Za vstřícnost a podporu bych rovněž ráda poděkovala MgA. Martinovi Šárovci a jeho ženě Mgr. Martině Šárovcové, Ph.D..

Obsah

1. Úvod.....	7
2. Přehled literatury.....	9
3. Reflexe soudobého umění.....	12
3.1 Postmoderní generace.....	12
3.1.1 Linie neoexpresionismu.....	12
3.1.2 Linie humoru.....	13
3.2 Postkomunistická generace.....	15
3.2.1 Linie neokonceptuální.....	15
3.2.2 Nová média.....	17
3.2.3 Linie tradice.....	17
3.3 Generace nového tisíciletí.....	18
4. Osobnost Martina Šárovce.....	20
5. Proč malba?.....	26
5.1 Portrét versus figura.....	26
5.2 Inspirační a umělecká východiska.....	30
5.3 Technika, barva, materiál.....	31
5.3.1 Technika.....	31
5.3.2 Barva.....	33
5.3.3 Objekty, recyklace.....	34
6. Životní etapy.....	36
6.1 DAMU 1997–2002.....	36
6.2 VŠUP 2002–2004.....	38
6.3 Vystřízlivění 2005.....	42
6.4 Martina a Kamil 2006.....	43
6.5 Český slavín 2007–2009.....	44
6.6 Proměny 2010.....	47
7. Závěr.....	49
8. Seznam použité literatury a pramenů.....	51
9. Přílohy.....	56
Seznam výstav.....	56
Seznam vyobrazení.....	58
Obrazová příloha.....	60

1. Úvod

Nepochybně zásadní vliv na výběr tématu mé bakalářské práce mělo setkání s dílem, a posléze i s osobností, malíře Martina Šárovice. V druhé řadě toto téma koresponduje s mým dosavadním zájmem o současnou uměleckou scénu v České republice, zaměřeným především na médium malby. Třetím podnětem pro mne byla možnost zmapovat tvorbu umělce, který je poměrně etablovaný na českém uměleckém trhu, a přesto je, dle mého soudu, laickou a především odbornou veřejností opomíjen. Čtvrtý důvod spatřuji v potřebě dokumentovat obsáhlý soubor jeho děl, jelikož jejich dokumentace je v současné době naprosto neuspokojivá.

Martin Šárovec¹ vystudoval v letech 1997–2002 Alternativní a loutkovou scénografii na Divadelní fakultě Akademii múzických umění v Praze (DAMU). V roce 2002 byl přijat na mimořádné studium Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze (VŠUP), do ateliéru Užité malby vedeném Pavlem Nešlehou. Zde následovalo i doktorandské studium a to v letech 2006–2007. Do povědomí se zapsal jako výrazný figuralista a portrétista oscilující mezi expresionismem a existencionalním realismem². Stálým tématem je pro něj jeho soukromý život, nesoucí v sobě všechny prohry, traumata, ale i radosti, životní postřehy a smysl pro nadsázku. Současně reaguje na vliv masmédií a civilizačních hrozeb v podobě konzumu a přílišné závislosti na technologiích.

Jsem si vědoma, že vzhledem k Šárovcově ne příliš dlouhodobé malířské dráze, nebude potřebný časový odstup dostatečný. Přesto se zde pokusím postihnout Šárovcovo dílo v kontextu doby, vymezit inspirační a umělecká východiska a především zaznamenat doposud nevidované informace, které by mohli být nenávratně zapomenuty.

Smysl této práce vnímám především v systematickém zmapování dosavadního uměleckého vývoje autora, který rozdělím do jednotlivých životních etap do roku 2010. Vzhledem k podstatě tvorby Martina Šárovice je nutné představit i jeho život, jelikož se jedná o stěžejní inspirační zdroj jeho práce. Šárovec do svých obrazů promyšleně

¹ Martin Šárovec, narozen roku 1977.

² MICHALOVÁ 2011, 118

tematizuje svůj nejbližší i vzdálenější svět: rodinu, přátele, populární postavy, mediálně známé tváře či zcela anonymní osobnosti.³

Práce respektuje tradiční strukturu odborného textu, proto v první části nastíním reflexi soudobého umění, které konotuje s projevem Martina Šárovce. V jeho díle lze postihnout vícero inspiračních zdrojů. Základní vymezení uměleckých východisek zní existencionální realismus, neoexpresionismus a tradice české grotesky 70. a 80. let.

Autorskou částí uvedu čtenáře do kontaktu s osobností Martina Šárovce, s jeho životem a především s jeho tvorbou. Primárním zdrojem informací byly především soukromé rozhovory s umělcem a s jeho ženou, historičkou umění, Martinou Šárovcovou. V následujících kapitolách definuji náměty obrazů, analyzuji jednotlivé stylové proměny a přístup autora ke klasickému médiu. Dále mne bude zajímat i technologická inovace, která bezesporu přispívá k Šárovcovu osobitému stylu. Tento exkurz do malířova světa završím přehledem popisů jednotlivých cyklů, kterými budu dokládat svá předchozí tvrzení. Série obrazů jsou uspořádány do chronologické řady životních etap, popsány a reprezentovány přiloženou reprodukcí důležitých obrazů.

Tato práce představuje pokus o reflexi či spíše studii o díle i životě malíře Martina Šárovce. Věřím, že má práce obeznámí čtenáře s tvorbou tohoto umělce a stane se snad východiskem odborného textu o této tvůrčí osobnosti.

³ ŠÁROVCOVÁ 2010, nepag.

2. Přehled literatury

Informační zdroje o osobě Martina Šárovce jsou velice sporadické. Chybí zde jakákoli monograficky zaměřená literatura, jež by vedla k podrobnějšímu náhledu na život a dílo malíře zasazené do kontextu doby. Cílem této kapitoly je tedy alespoň základní rešerše dostupné literatury, jež se k tématu vyjadřuje. Obracím se především k literatuře, která se zabývá rozborem českého umění v rozsahu let 1980–2010. Přihlížím k dobovým teoretickým textům, katalogům či recenzím výstav, které mi umožní nahlédnout do současného uvažování o daném tématu. Struktura rešerše kopíruje hlavní osnovu práce.

V teoretické části zabývající se reflexí soudobého umění čerpám především z publikace *Dějiny českého výtvarného umění VI/2* a to zejména ze statí Ludvíka Hlaváčka a Karla Srpa, který se věnují vymezenému období. Důležitým zdrojem informací, pro pochopení jednotlivých etap vývoje, je bezesporu analogie *České umění 1980–2010*. Ta nabízí přehled teoretických textů, dokumentů, manifestů i programových textů. Jde o obsahově i formálně různorodé pramenné dokumenty, jež se pokoušejí objektivně uchopit rámce současné umělecké scény. Pouze úvodní stať knihy *České umění 1980–2010*, z ruky Pavlíny Morganové *Od současné současnosti k minulé minulosti*, se vyjadřuje k vývoji umění a tvoří tak teoretický podklad k vybraným dokumentům.

Pro úplný přehled doplňuji katalogové texty, vztahující se k danému tématu, jež v analogii nebyly uvedené. Stěžejní jsou výstavní katalogy akcí *IV. Bienále mladého umění Zvon* (2002), publikace výstavy *Nejmladší / The Youngest* (2003) s úvodní statí Milana Knižáka či *Perfect Tense, Malba dnes* (2003–2004). Informace o vývoji české grotesky čerpám především z diplomové práce Nikoly Šéřové, *Humor v konceptuálním umění*, obhájené v roce 2011 na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. K tématu zániku média malby konfrontuji článek Mileny Slavické *Poslední obraz ze stejnojmenného katalogu* (1998) se statí Petra Vaňouse *Pluralita mezi rozumem, emocí a kalkulem* publikované v dokumentu *Typický obraz* (2007).

V části věnované osobě Martina Šárovce jsem z velké části odkázána pouze na rozhovory s autorem.

Encyklopedické heslo ve *Slovníku českých a slovenských výtvarných umělců 1950–2006. Šan–Šta.* (2006), poskytuje strohou informací o životopisných datech, vzdělání a základní charakteristiku Šárovcova projevu. Záznam dále odkazuje k možné literatuře vztahující se k autorovi. Ta se týká především článků z odborných periodik či katalogů výstav Figurama 2003 a Figurama 2004.

Za pozornost stojí jistě publikace *Originální & Perspektivní, Exkluzivní výběr ze současného česko-slovenského výtvarného umění*, jehož autorkou je Rea Michalová. Jako cíl si autorka vytyčila představení vůdčích umělců pracujících s médiem malby, mezi nimi i Šárovice. Bohužel však neuvádí kritéria výběru těchto osobností. Taktéž zde postrádám uvedení literárních zdrojů, odkud autorka čerpala. Forma spočívá v krátkém popisu umělcova odborného CV a následné charakteristice tvorby s odkazy k uměleckým východiskům.

Samostatný výstavní katalog od Heleny Staub *Martin Šárovec* z roku 2007, který dostatečně ilustruje období mezi lety 2004–2007 neposkytuje žádné odborné zhodnocení Šárovcovy tvorby. Autorka průvodního textu výstavy tu dává prostor k výpovědi samotného umělce. Skupinový katalog *Mezinárodní trienále současného umění ITCA 2008* poskytuje odborné posouzení kurátora Tomáše Vlčka a Martiny Šárovcové. Cenné informace lze získat i z doprovodných textů následujících výstav, publikovaných především v periodickém tisku či na internetových uměleckých portálech. Do kulturního týdeníku A2 napsala kurátorka výstavy Lenka Sýkorová úvodní slova *Šárovcovo zvedání opony* k výstavě *Tv Show und Video* (22. 4.–15. 7. 2008), jenž byl posléze otištěn v Ateliéru (č. 13/2008). Dále text výstavy *Sweet Little Something* (5. 8.–30. 8. 2009) či soubor děl *Private Metamorphosis* z roku 2010. Tato obrazová řada je též komentována Martinou Šárovcovou, v článku *What's The Great Happiness*. Na expozici z roku 2009 upozornila kurátorka Rea Michalová v textu *Martin Šárovec: C'est la vie*. Výstavu recenzoval Milan Pech v časopise *Ateliér* (č. 9/2009) pod stejnojmenným názvem *C'est la vie*. Podrobnější sondou do Šárovcovy tvorby je drobná publikace zvaná *Navzdory* vydaná vlastním nákladem roku 2008. Autorkou textu je manželka a především kunsthistorička Martina Šárovcová. Text není odborný, nese se v duchu osobního svědectví a reflektuje názory a úvahy autorky nad neuspokojivým vztahem umění a života.

Umělecky zaměřená periodika se o Šárovcovi zmiňují spíše sporadicky formou recenzí či rozhovorů. Časopis *Art&Antiques* (č. 9/2006) otiskl strofu *Martin Šárovec* Lenky

Lindaurové, která ve zkratce informuje o jeho uměleckém projevu. Čtrnáctideník Ateliér informoval o jeho účasti na německém veletrhu Art Karlsruhe 2007 (č. 9/2007) či o výstavě v Galerii Felixe Jeneweina s názvem *Psychedelická reklama na nic!* (č. 24/2005). Šárovcovo uvažování nad soudobou uměleckou scénou ilustrují odpovědi na anketní otázky časopisu *Revue art* (č. 3/2007, č. 4/2007, č. 1/2008, č. 2/2008, č. 4/2008). Přínosné byly i rozhovory o konkrétních výstavách s Karlem Oujezdským v pořadu *Mozaika ČR 1*.

3. Reflexe soudobého umění

Tuto část práce dělím do tří ucelených podkapitol vymezených nastupujícími generacemi umělců. Ač pojednávám o současném malíři, vnímám potřebu reflektovat vývoj malby poněkud obšírněji. Důvodem není „zaplnění místa“, ale postřehnutí tendencí, na které Martin Šárovec svévolně navazuje. Právě tyto tendence či vlivy jsou zakořeněny v zlomovém období 80. a 90. let. Zřejmě díky specifické atmosféře porevolučních chvil, potřebě vyrovnávat se s traumatem normalizační totalitní politiky a reflektovat globální projevy současného umění, vznikl specifický prostor pro formování nového, českého a hlavně svobodného umění. Avšak díky těmto zkušenostem zde převládají jiné priority, jiné postoje a jiná platforma na které umělci staví. Nové i předrevoluční trendy jsou transformovány do nových, osobitých projevů.

3.1 Postmoderní generace

Na přelomu 80. a 90. let dochází v českém vizuálním umění ke zvláštnímu zlomu. Máme-li sledovat vývojovou linii malby, musíme nutně dojít k odvratu od dosavadních ideálů. Tuto tendenci naplňuje postmodernistické experimentování, progresivní neokonceptualismus a především nová média. Na scénu vstupují členové skupiny Tvrdohlaví a jejich generační souputníci. Zároveň však je patrná, a pro Čechy typická, malba konzervativnější povahy. Tuto linii si přirozeně udržují umělecké autority generace 70. let a to především Jiří Sopko, Jiří Načeradský a František Hodonský, ale i příslušníci starší generace jako Pavel Nešleha či Zdeněk Beran. Tato polarizace české malby počátku 90. let je patrná ze sborníku symposia Podoba a smysl v současném umění, který pořádala pražská Akademie výtvarných umění ve dnech 28. a 29. března 1994.⁴ Tyto malířské trendy se zde zprvu jasně vymezují, postupem času však dochází k jejich prolnutí.

3.1.1 Linie neoexpresionismu

V 80. letech, tedy v první fázi domácího postmodernismu, jsou v českém prostředí patrné vlivy a ohlasy západoevropské Transavantgardy, stejně tak německého hnutí Neuen Wilden. Tito „noví divočí“ v podstatě reagují na minimal art, land art, akční umění a

⁴ VAŇOUS 2007, nepag.

konceptuální umění 70. let, hledáním nového uměleckého výrazu prostřednictvím neoexpresivního figurativního stylu. Představují návrat k jednoduchému, nejčastěji figurálnímu námětu, k štětcem malovanému obrazu a výraznému koloritu. Po formální stránce navazují na expresionismus 20 let 20. století spontánním projevem, formální uvolněností, expresivitou a anarchizující revoltou. Nicméně zatímco expresionismus chtěl poukazovat k tajemství individuální existence, neoexpresionismus, skrze stejný postup, poukazuje k realitě a bohatosti sociálních vztahů.⁵ Nejde tu tedy o projev individuality a subjektivismu, ale o nalezení osobní a kulturní identity člověka.

První projevy tohoto „divokého“ slohu se objevily na studentské výstavě *I. Konfrontace* v ateliéru Jiřího Davida, 4. července 1984 v Praze na Smíchově. Podle Jiřího Davida tu hrála velkou roli ideová opozice vůči stanovisku starší generace, (Michal Rittstein, Vladimír Novák, Václav Bláha aj.), které bylo chápáno jako estetický formalismus a sociálně sterilní individualismus. Proti němu chtěli mladí umělci oponovat živou spontánní výpovědí o své zkušenosti – o svém životě, který, ač osobní, byl chápán jako sociální událost.⁶ Právě v tomto aspektu spatřuji blízkost Šárovcovy tvorby. Je výpovědí o jeho emocionálním a psychickém prožívání, niternou reflexí jeho soukromého rodinného života, ale zrcadlí i traumatizující osobní zkušenosti a kritiku negativních aspektů dnešní konzumem ovládané a přetechizované společnosti.⁷ Ostatně i jeho výtvarný projev čerpá z tzv. „bad paintings“, neboli špatné malby, jak tato generace ráda nazývala svou tvorbu. Ostrá barevnost, nekompromisní černá obrysová linie, skoro až brutální kresba, deformovaná lidská figura – to vše přejímá z nové vlny expresionismu.

3.1.2 Linie humoru

Odkaz České grotesky 60. a 70. let, absurdního humoru a sarkasmu se pozoruhodně rozvíjí až k současné umělecké scéně. I když zdrojem nebo terčem ironizování jsou odlišné polohy politického, veřejného i soukromého života, odkaz vtipu je živý a neustále schopný konfrontace či nadhledu. Mám-li sledovat českou linii humoru, která je stále patrná v dílech českých umělců včetně Martina Šárovce, je nutné se poohlédnout po zdroji této tendence. Načrtnu zde jednoduchou rekapitulaci české grotesky od 70. let pro lepší

⁵ HLAVÁČEK 2007, 721

⁶ HLAVÁČEK 1996, 147

⁷ MICHALOVÁ 2011, 118

pochopení kontextu Šárovcových východisek. Projev grotesknosti v předchozích etapách tedy není nutné zmiňovat.

Humornost, grotesknost či satira má funkci společenskou, může však fungovat i jako obranný prvek. Tento aspekt humoru nabývá na vážnosti především v českém prostředí v období normalizace. Vstup sovětských vojsk na české území v roce 1968 a následné represivní opatření let 70. značně ovlivnil politický i kulturní vývoj. Zvýšením ideologického úsilí a normativních pravidel bylo autentické umění odsunuto mimo oficiální struktury. Vznikla zde potřeba reflexe soudobého dění a jelikož nebylo možné se vyjádřit oficiální cestou, byli umělci nuceni halit své myšlenky do rovin absurdity, grotesky a ironie. Do středu pozornosti se dostávaly především figurativní způsoby vyjádření zkompromitované ideologickými manipulacemi s kulturním prostředím a s myšlením společnosti.⁸ Jako reprezentanty této etapy českého humoru jmenuji osobnosti jako je Karel Nepraš, Eugen Brikcius (Křížovnická škola čistého humoru bez vtípu), Jiří Sopko, Květa a Jitka Válový, Jiří Načeradský a Michael Rittstein. Každá z osobností zastupuje jednu možnou podobu grotesky od 70. let, počínaje existencialismem, expresivním manýrismem, hyperrealismem, neodadaismem či parodií klasických stylů. Groteska zde většinou působila jako výrazně intelektuální komentář reality. Deformovala skutečnost nadsázkou nebo akcentací drastických stránek tématu.⁹

Po pádu komunistického režimu v době euforie se potřeba vymezit se vůči totalitě stala nepotřebnou. Ovšem i nastupující kapitalistická společnost je založena na konzumních stereotypech a to vyžaduje jistou dávku ironie a společensky kritický postoj. Toho se opět ujímá nastupující generace mladých autorů a pomocí různých forem grotesknosti usvědčují společnost z konzumní totality, z falešné morálky a masmediálního područí. Z jejich tvorby je patrné, že využití humoru je stále aktuální a má se vůči čemu vymezit. Zmíním alespoň autory jako Martin Zet, Kryštof Kintera, Pavel Ryška, Petr Lysáček a Jiří Surůvka.¹⁰ Tento živý fenomén prosakuje i do současné umělecké scény, na což upozorňuje kurátor Jiří Machalický na výstavě s názvem *Absurdita? Groteska? Ironie?*. První část projektu byla uspořádána v pražské galerii NOD 2010, díl druhý 2011 opět v prostorách NODu. Smyslem expozice bylo srovnání rozmanitých výrazových prostředků od obrazů, soch a objektů k videím a instalacím. Mezi vystavenými se nacházela taková

⁸ VLČEK 2010, 110

⁹ KLIMEŠOVÁ 2007, 691

¹⁰ ŠÉFROVÁ 2011, 60

jména jako Lenka Klodová, Luděk Rathouský, Josef Bolf, Jiří Černický a David Černý. Humor a absurdita zůstávají, liší se pouze situace a forma vyjádření.

3.2 Postkomunistická generace

Revoluční rok 1989 přinesl svobodu. Uvolnění politických a společenských poměrů, otevření západních hranic a svoboda projevu bez hrozby represí. V uměleckém světě se projevil velmi záhy. Zasáhl tehdy od institucionální struktury přes individuální tvorbu umělců až k proměnám edukativních programů, a to jak v rovině teoretické i praktické. Probudil se trh s uměním, objevily se soukromě galerie, přibyla zahraniční studijní stipendia. Dokonce i Západ začal projevovat zájem o umění z postkomunistických zemí, kde jistou roli sehráli exulanti, kteří podpořili své kolegy umělce a umožnili jim vystavovat ve svém dosavadním působišti. Mezitím na domácí scéně dochází k ustálení mezi oficiální, neoficiální a exilovou scénou.¹¹ Tvorba i postoje prvních „porevolučních“ generací se poměrně rychle a přirozeně internacionalizovala, a to jak v oblasti individuálních kontaktů s mezinárodním provozem umění i z hlediska forem vizuálního vyjádření.¹²

U absolventů uměleckých škol nastupujících na výtvarnou scénu v druhé polovině 90. let, je již patrná zkušenost ze zahraničních pobytů a stáží. Jejich díla jsou prosta jakéhokoli traumatu a je patrná ochota k experimentům s možnostmi, které nabízí nastupující digitální věk. Nenechávají se omezovat tradičním vnímáním jednotlivých oborů, ba ani vysokoškolská půda je k tomu nenutí. Jde o období velkých možností, které však vedou k fragmentarizaci a pluralitě vnímání vizuální kultury. Paradoxem je, že tato pluralita je vlastně jednotícím prvkem.

3.2.1 Linie neokonceptuální

Tento termín označuje současné konceptuální tendence, tedy vše co vzniklo po „klasickém“ období konceptuálního umění, tedy po roce 1972.¹³ Postkonceptuální umění či neokonceptuální umění můžeme považovat za hybridní konceptuální tendence neprogramově přebírající různé vlivy.¹⁴ V domácím prostředí čerpá kupříkladu z nové figurace či z české grotesky, ale i z ohlasů české avantgardy, dobových tendencí i třeba ze

¹¹ Pojmy neoficiální a exilová scéna vysvětlují svůj vztah k oficiálně uznané umělecké činnosti v době trvání komunistického režimu, tedy do roku 1989.

¹² KOLEČEK 2002, 15

¹³ Toto časové vymezení přebírám od Štěpána Grygara, podle kterého se období konceptuálního umění vymezuje lety 1966–1972. GRYGAR 2004, 15

¹⁴ ŠÉFROVÁ 2011, 45

socialistického realismu. Zároveň však dochází k reflexi české postmoderny nastupující generací studentů z nově vzniklých malířských ateliérů pražské AVU vedených osobnostmi jakými jsou Jiří David, Milan Knížák, Vladimír Skrepl a epizodicky Antonín Střížek.

Hlavními reprezentanty této neokonceptuální generace jsou umělci ze skupiny Pondělí, kteří studovali na Akademii výtvarných umění v Praze v letech 1984–1989. Ve své tvorbě se navracejí k tendencím konceptuálního umění 70. let, které ovšem vstřebávají po svém. Pracují především s myšlenkou a významem díla, jež jsou nadhodnoceny estetické formě. Uměleckou formu vyjádření volí dle záměru, často jde o instalace, objekty, ale i nová média. Svá díla tvoří kombinací obyčejných předmětů, která zasazují do nových kontextů. Posun lze spatřit i v přístupech umělců k samotné tvorbě a ve volbě témat. Ve středu zájmu je obyčejnost, každodennost, civilnost, lokální kontext či osobní identita. Milena Slavická formuluje tento posun na výstavě *Nová Intimita* (1991), kde intuitivně vystihla jemné pokusy na české výtvarné scéně a pojmenovala její stažení se do intimního osobního prostoru, kde velké ideje vystřídalo hledání vlastní identity.¹⁵

Postkonceptuální tendence Mileny Dopitové, Pavla Humhala, Petra Lysáčka, Michala Nesázela a Petra Písaříka ze skupiny Pondělí se ujaly i v druhé polovině 90. let. Plně se ovšem rozvinuly až po roce 2000. Specifikum tohoto uměleckého názoru spočívá v jisté neambicióznosti, chtěné nenápadnosti. Autoři namísto zobrazování obyčejnosti se soustředili na to, jak vytvářet umění obyčejnými prostředky. Opustili proto tradiční umělecká média a začali formulovat nové tvůrčí metody ovlivněné každodenními činnostmi, v nichž uplatňovali užitkové předměty a dostupné levné materiály.¹⁶ Vytvářejí své objekty či instalace z neobvyklých materiálů, často i nalezených. Postrádají smysl pro okázalost, opovrhují tradičními estetickými hodnotami. Předmětem uměleckého zpracování se staly zejména soukromé obsedantní praktiky, jako je sběratelství, vyšívání nebo kutilství.¹⁷ Jmenujeme alespoň Jána Mančušku či Tomáše Vaňka.

Toto „umělecké kutilství“ je též blízké Šárovcovi. Především v cyklu *Ekhkhavt Design* (2010–2011)[56] využívá opotřebovaný materiál jako malířský podklad či jako součást obrazu. Nalezené fragmenty socialistického nábytku v něm i v divákovi evokují, jistou

¹⁵ MORGANOVÁ 2011, 44

¹⁶ MAGID 2011, 61

¹⁷ MAGID 2011, 61

vzpomínku. A tak skládá mozaiku emocí svého života. Prioritou mu v tuto chvíli není estetická hodnota, ale dokument jeho vlastní paměti.

3.2.2 Nová média

Kapitolu nová média zde uvádím pouze pro úplnost přehledu vývoje umělecké scény a to pouze v nejzákladnějších obrysech. Po formální stránce nikterak nesouvisí s tvorbou Martina Šárovice, přesto výrazně ovlivňuje médium, jež Šárovec používá ke svému uměleckému vyjádření.

Umění nových médií, ať už v podobě meziválečné umělecké avantgardy, rozvinutého videoartu nebo pozdějšího počítačového a digitálního umění, obecně identifikujeme jako umění, které buď reflektuje a kritizuje příliš komerční, technické a profesionální aspekty nových technologií anebo se je snaží neobvyklým způsobem používat.¹⁸ Výstupem této umělecké činnosti vnímáme vše od velkoformátové fotografie přes multimediální instalaci až po počítačovou hru či jiný produkt digitální kultury (net art).

V Čechách je patrný nástup nových médií především v první polovině 90. let, kdy jednotlivé technologie se staly dostupnější a tedy častěji patrné v tvorbě porevoluční generace, zejména v pracích Veroniky Bromové či Frederica Díaze. Byl otevřen ateliér Nových médií na pražské AVU, vedený Michaelem Bielickým či Oddělení elektronické animace a multimediální tvorby na FAMU, založeném roku 1990. Trend byl oficiálně podpořen i Sorosovým centrem pro současné umění, kdy za vydatného finančního příspěví, mohli i začínající umělci pracovat s vyspělou technologií a prezentovat tak své práce.

Důsledky tohoto radikálního zlomu v umělecké produkci jsou doposud patrné. Vstup nových médií na výtvarnou scénu radikálně proměnil nejen fyzickou a obsahovou strukturu obrazů, ale i způsob jejich vnímání. Umělecké dílo už nadále není originálem určeným k individuální kontemplaci, ale masovým prostředkem komunikace.¹⁹ Došlo tedy k celkové změně paradigmatu vizuální kultury, která ústí v rozsáhlé diskuzi o konci malby.

3.2.3 Linie tradice

Jak uvádí neutuchající obhájkyně „posledního obrazu“ Milena Slavická v textu k výstavě stejného názvu, díky změně paradigmatu vizuální kultury, došlo k oslabení či znejistění obrazu jako určité umělecké formy. Jde o zpochybnění obrazu ve smyslu

¹⁸ <http://artlist.cz/index.php?id=149>, vyhledáno 14. 5. 2012

¹⁹ MORGANOVÁ 2011, 33

jedinečného typu cítění a myšlení, obrazu jako výrazu určitého způsobu prožívání světa. Tedy o zpochybnění obraznosti.²⁰ Jinak řečeno, díky živému experimentování s formou a námětovou anarchií se z malby vytratila tradiční hodnota. Iluze prostoru, předmětovost, zobrazování skutečnosti. Patrným důsledkem tohoto jevu je samotné zkoumání identity uměleckého díla, což se projeví i v námětech některých výtvarníků. S touto úzkostnou obavou existenčního ohrožení malby digitálním obrazem, multimédií a postkonceptuálními postupy se ovšem část odborné obce není ochotna ztotožnit. Dokládají to příspěvky účastníků symposia Podoba a smysl malby v současném umění, konaném v roce 1994 na AVU. Dochází zde ke konfrontacím zastánců obou mezních pólů, tedy jak k obhajobám klasické malby jakožto „konstanty lidského života“²¹, jež slouží k vyjádření a sdílení myšlenek, tak i k postojům, které vnímají způsob vyjádření se tradičním obrazem za přežitek.

Reakce obhájců klasického obrazu na tuto diskuzi lze spatřit i v několika následných kurátorských počinech. Kupříkladu již výše zmíněná výstava Poslední obraz (Rudolfinum, r. 1997) prezentuje mladé umělce zaměřené na tradiční figurální malbu. Zajímavostí je jistě i vznik Ceny kritiky za mladou malbu v roce 2008 pod taktovkou kurátorky Vlasty Čihákové-Noshiro. Znovuzrození malby snad dokládá i obroda konzervativněji laděné tendence, která se na konci 90. let vrátila k obrazu samotnému a to ve velmi široké formální škále. Zprvu došlo k znovuobjevení euro–amerických postmoderních tendencí, jako je americký realismus, fotorealismus či pop art. Jsou to směry, jež se v době svého nástupu (50.–60. léta) v českém, komunistickou stranou ovlivněném, prostředí sotva mohly rozvinout v plné síle. Dalším překvapivým návratem je rehabilitace předmoderního obrazu. Objevily se klasické techniky, iluzivní malba, hledají se nové možnosti „starého obrazu“ a to paradoxně mladou generací, tedy i Martinem Šárovcem. Svou pozornost od počátku směřuje k tradičnímu obrazu, jehož nosnost a možnosti stále prověřuje. Přirozeně inklinuje k portrétu i figurální malbě.

3.3 Generace nového tisíciletí

Přelom 2. a 3. tisíciletí se nese v duchu „mediální“ mnohvrstevnatosti současného vizuálního umění²². Zdá se, že dříve jasně definované tendence a umělecké strategie se

²⁰ SLAVICKÁ 1997, 7

²¹ MORGANOVÁ 2011, 37

²² SVOBODA 2007, 12

vzájemně prolínají a není tedy možné je vnímat antagonicky. Dochází k jisté „mezioborové interdisciplinaritě“. Tato aktivní spolupráce nových technologií s tradičním médiem přináší nový způsob vnímání a interpretaci reality, ale i změnu paradigmatu vnímání uměleckého díla jako takového. Mění se podstata umění. Tvorba se stává prostorem proměny či specifickým procesem myšlení a samotné dílo je pouze dokladem těchto aktivit. Proměna se odehrává především v posunu umění směrem k publiku, hledají se nové komunikační modely mezi dílem a veřejností, dochází k záměrné demytologizaci uměleckého díla.

K nejvýznamnějším rysům soudobého umění patří pomyslný i skutečný přesun tvorby mladé generace do veřejného prostoru.²³ Přímymi účastníky tohoto „sociálního obratu“²⁴ jsou skupiny Ládví či PAS – Produkce aktivit současnosti, které se otevřeně hlásí k zúčastněné, veřejně prospěšné činnosti. Jejich práce připomínají spíše sociologický průzkum, který komentuje zažitá společenská koncepty a nenápadným posunem zpochybňuje stávající jistoty. Dalším uměleckým východiskem z mnoha je např. dokumentaristika či umělecká archeologie. Tato specifická kulturní archeologie se projevuje přisvojováním si existujících uměleckých děl nebo produktů z širěji pochopené moderní kultury, které jsou v pracích těchto autorů přenášeny do odlišných kontextů a postupně analyzovány tak, aby získaly výpovědní hodnotu pro současnost.²⁵ Obdobným způsobem pracuje i Šárovec, kdy využívá všeobecné známosti populárních osobností, módních značek, reklam, herců či scén z klasických hororových filmů. Pracuje s nimi jako s atributy moderní kultury, které parafrázuje a vsazuje do zcela jiného, nepřirozeného kontextu. Pro pochopení takového díla je od diváka vyžadována alespoň základní kulturní orientace a schopnost rozpoznat implicitní zdroj díla, filmové scény či mediálního produktu.

Závěrem lze snad říci, že ač v přelomovém období došlo k jistému vystřízlivění z ambic 90. let, současná umělecká scéna pro sebe objevila nová umělecká východiska, nové strategie. Jejich předmětem zkoumání se stává samo umění, zkoumání je předpokladem výtvaru a to si vyžaduje určitou participaci ze strany publika. Je nutné, abychom se adaptovali na zcela přirozený, nenucený vývoj a nekladli zbytečné mantinely jen z pozice tradice a naší utkvělé představy o umění.

²³ SRP 2007, 952

²⁴ Pojem „sociální obrat“ přebírám od anglické teoretičky a kurátorky Claire Bishop. BISHOP 2007, 10

²⁵ CÍSAŘ 2010, 56

4. Osobnost Martina Šárovice

Psát životopis tak mladého člověka se může zdát na první pohled lehce absurdní. Propojíme-li však život obyčejného smrtelníka se zkušenostmi, zážitky, pocity a vjemy tvůrčí osobnosti, získáme tak zcela určitě jiný náhled na Martina Šárovice i na jeho tvorbu. Pochopíme kupříkladu, proč se nechává strhnout divadelním patosem, kdy se v něm probudila láska k tvorbě jako takové a kde bere inspirační zdroje pro svá díla. Základem těchto informací, jež zde uvádím, byly naše rozsáhlé rozhovory o jeho práci, životě a názorech. Dosud není k dispozici literatura, kterou bych jednotlivá tvrzení mohla doložit.

Martin Šárovec je rodilý Pražan narozený U Apolináře roku 1977. Nepochází z umělecké rodiny, svou cestu si musel najít a posléze vydobýt sám. Jeho otec pracoval jako automechanik na tehdejší ministerstvu zemědělství, jeho práce mu však byla spíše vášní, než pouhým zdrojem obživy. Automobilismus byl častým tématem, jež utvrzoval vztah mezi Šárovcem a jeho otcem. Později uvedu, jaké zajímavé konotace z těchto zážitků můžeme nalézt v Šárovcově tvorbě. Od maminky získal vztah ke křesťanství, sám je katolického vyznání a i toto téma se projeví v jeho tvorbě. Rodina ho plně podporovala. Zaplacením mimořádného studia na VŠUP mu rodiče splnili životní sen. Kde se však ten sen vzal, neví ani sám Šárovec. Odpověděl mi: „V 7 letech jsem prostě věděl, že budu akademickým malířem. Když jsem se v 9 letech dostal na základní lidovou školu, ten titul akademický malíř jsem k pobavení všech používal zcela přirozeně“.²⁶ Vzhledem k Šárovcovu chatrnému zdraví a častému upoutání na lůžko mu skicák a barevné tužky byly přirozenými společníky. Samozřejmě že kreslil kovboje, auta a podobná „dětské témata“, k tomu se však přidružily motivy hřbitovů, mrtvol a kostelů. Zdroj těchto dekadentních tendencí je zcela prozaický, je jím televize. Občas se mu poštěstilo shlédnout film pro dospělé, francouzskou či německou detektivku, kdy byl naprosto fascinován krvelačnými scénami a tzv. „střílečkami“.²⁷ Sám tvrdí, že veškerá masmédia na něj měla a dosud mají obrovský vliv a on je nasává jako houba s vyvinutou pamětí.²⁸

²⁶ Rozhovor dne 24. 5. 2011

²⁷ Rozhovor dne 24. 5. 2011

²⁸ STAUB 2007, 10

Tato raná fáze autorova projevu je specifická jeho obdivem ke klasické malbě. V tomto čase Šárovec doslova hltal veškerou dostupnou životopisnou literaturu umělců. Četl klasicky známé tituly jako *Kámen a bolest*, *Žízeň po životě*, *Já*, *Rembrandt*. Výsledkem tohoto samostudia byly volné kopie klasických mistrů – Tiziana, Vincenta van Gogha, Gustava Klimta, Henri Tolouse–Lautreca, Edgara Degase aj.. Ač nejde o volný tvůrčí projev, přínos je vnímán v procvičování techniky malby akrylovými barvami. Výběr osobností uměleckých velikánů prozrazuje inklinaci k expresivněji laděnému rukopisu.

Když v roce 1993 nastoupil na SUPŠ v Praze, překvapivě si zvolil obor Scénická technika pod vedením Michala Nevařila a Pavla Kovaříka. Důvodem tohoto „scestí“ od vytožené malby je osobnost akad. sochařky Věry Roeselové, jež ho vedla na Základní umělecké škole (ZUŠ)²⁹. Dle jejího odborného úsudku, Šárovcova bujná fantazie a neobvyklá obrazotvornost se hodila spíše pro divadelní scénografii. Autor na základě tohoto doporučení, i přes úspěšné složení přijímacích zkoušek na Střední uměleckou školu Václava Hollara (SUŠ), se vydal tímto směrem. Zde je důležité podotknout, že podmínkou přijetí na SUŠ bylo zvládnutí portrétu. Martin Šárovec tuto část nepodcenil, jako žák ZUŠ docházel na přípravný večerní kurz k akademickému malíři Veškrnovi právě na SUŠ V. Hollara. Zde došlo k prvnímu studijnímu setkání s portrétem, zprvu s klasickou studií dle sádrového odlitku, později podle živého modelu. Neustálá vášeň skicovat lidské tváře provází Šárovice od prvopočátků jeho malířské dráhy. Studoval množství grimas, mimickou hru svalů, projev emocí a jak zaznamenat charakter osobnosti. Jinak SUPŠ, dle jeho slov, pro něj neměla zásadní formotvorný význam. Snad jen setkáním s osobnostmi mezi spolužáky jako jsou Daniel Pitín, David Koutecký či Petr Hampl, se kterými mohl vášnivě diskutovat a rozebírat uměleckou tvorbu, to mělo vliv na další posuny v jeho práci. Bylo to také období, kdy velmi intenzivně maloval a výsledkem tohoto úsilí byla první samostatná výstava v roce 1994 s názvem „Letní práce SUPŠ“. Po maturitní zkoušce v roce 1997, následovaly jako další logický krok přijímací zkoušky na DAMU a to na obor jak klasické tak i alternativní a loutkové scénografie.

Období pětiletého studia na DAMU přineslo zajímavý rozvoj Šárovcových dovedností. V prvé řadě byl nucen myslet konceptuálně. Reagovat na text, konfrontovat svou představu s režisérem a ovládnout třidimenzionální prostor. Jistě tato zkušenost vytříbila citlivost, představivost a způsob myšlení. Divadlo ovlivnilo Šárovcovu tvorbu zejména ve volbě

²⁹ ZUŠ Biskupská 12, Praha 1

výtvarného výrazu, tedy v patosu a expresivitě. Konceptuální smýšlení je patrné zejména v cykličnosti námětů či v dekodování předmětů, kdy vytržením z kontextu dostávají obsahově nový význam, nový kód.

Během studia se živil jako sociální pracovník (streetworker) pro nízkoprahový klub Jižní pól, kde hlavním smyslem bylo oslovování bezprizorních teenagerů a vyzývání je k nějaké smysluplné volnočasové aktivitě. Tuto práci hodnotí jako velmi zajímavou zkušenost, která je nezbytná právě pro jeho současnou pedagogickou činnost na Střední průmyslové škole oděvní (VOŠONSPŠO). Neméně důležitou příležitostí byla jistě spolupráce s Dejvickým divadlem, respektive s režisérem Miroslavem Krobotem a výtvarníkem Martinem Chocholouškem. V roce 1999, tedy při studiu DAMU, měl možnost výtvarně zpracovat scénu hry „Neuvěřitelný a tklivý příběh o bezelstné Elvíře a její ukrutné babičce“ od autora Gabriela Garcíi Márqueze.

Na DAMU u něho i nadále přetrvával zájem o malbu a díky pochopení docenta Pavla Kalfuse se Martin Šárovec mohl intenzivně věnovat svému projevu. Svě práce později konzultoval s prof. Zdeňkem Beranem, v té době učícím na AVU. Ač mu byl stále velmi blízký realistický projev, sám Zdeněk Beran okomentoval jeho inklinaci k expresivitě slovy: „Pane kolego, to je expresionismus, k realismu máte daleko...“³⁰ Zajímavostí jistě je i jeho stáž, kterou absolvoval v letním semestru 2001, a to v ateliéru Pavla Nešlehy na VŠUP. Výsledkem bylo pevné rozhodnutí malbu studovat právě zde a ne na AVU, jelikož ke klasické malbě neinklinoval.

Vzhledem ke svému předchozímu vysokoškolskému vzdělání byl na VŠUP přijat v roce 2002 k mimořádnému studiu, tedy na pouhé čtyři semestry pod vedením Pavla Nešlehy, posléze Stanislava Diviše. Toto období bylo pro Šarovce velmi plodné, zcela se koncentroval na tvorbu, velmi živelně zaznamenával vše, co se dělo kolem jeho osoby. Bavil ho kolektiv spolužáků, učitelů, uvolněné diskuze nad díly, vzájemné konfrontace mezi soupeřícími, zkrátka žil školou. Svůj vyjadřovací repertoár rozšířil i o kresbu. V rámci povinně volitelných předmětů navštěvoval Ateliér figurální kresby vedený Borisem Jirků (fakultativně tento kurz navštěvoval i během studia na DAMU). Prvním úspěchem bylo druhé místo za kresbu v soutěži VŠUP v mezinárodním projektu FIGURAMA 2003, což je akce zaměřená na figurální tvorbu (kresba, malba, socha) s cílem mapovat a porovnávat

³⁰ Rozhovor dne 3. 6. 2011

přístup ke ztvárnění lidského těla na jednotlivých participujících vysokých školách.³¹ V této době si také pořídil první ateliér v Čáslavské ulici na Vinohradech, který sdílel se spolužákem Matoušem Karlem Zavadilem. Mimořádné studium zakončil závěrečnou klauzurou v roce 2004. Ač není absolventem, i přesto měl možnost se zúčastnit výstavy závěrečných prací absolventů v budově VŠUP. K dispozici měl celou místnost, kde vystavil pětaticetidílný cyklus zvaný *Nadpřirození* (2004).

Během studia neabsolvoval žádnou zahraniční stáž, podnikl pouze soukromou cestu do Polska v srpnu roku 2002. Důvodem byla návštěva jeho rodiny z matčiny strany. Tato cesta svým způsobem studijní byla. Zrodil se zde Šárovcův vztah k realistickým krajinám s melancholickým, dalo by se říci až kontemplativním rozměrem. Později rozvinu, jak zásadní úlohu tyto obrazy mají.

K Polsku má velice kladný vztah a to nejenom rodinný. Zajímá se o polský naturel, bedlivě sleduje vývoj této země, její vztah k církvi, popřípadě tragické události, jako byla letecká nehoda polského prezidenta ve Smolensku. Vše dokumentuje a zaznamenává s nebývalou pečlivostí.

Po ukončení studijní etapy, tedy v červnu 2004, nastalo pro Šárovce ne zrovna příznivé období. Odchod z tvůrčího prostředí, finanční nestálost, vykořenění, období bez zakázek a bez ateliéru, to vše vede k frustraci a k ironickému náhledu na svět. Aby udržel životní řád a pracovní morálku, navštěvoval VŠUP na zapřenou. V té době pracoval na volném cyklu zvaném *Kukli Kukly* (2004–2005), kde byly patrné projevy existenciální tísně, sarkasmu a jízlivosti. Podkladem pro tento cyklus byly maloformátové skicy životních situací a zejména portrétů neznámých účastníků, v rychlosti črtaných při cestách městskou hromadnou dopravou či v kavárnách. Zároveň se však vrátil k loutkám. Kupříkladu v říjnu 2004 vyrobil sérii loutek pro divadelní představení *Teatro Plyšolino* v rámci festivalu NEXT WAVE. V listopadu téhož roku vyšla kniha s Martinovými ilustracemi „*Toulky Pražským hradem*“ od Františka Dvořáka. Výtvarně pojednal i knihu „*Výprava za českými čerty*“ autorů Jaromíra Štětiny a Pavly Hájkové. Obě knihy vydalo nakladatelství Lidové noviny v rozmezí let 2004–2005. I přesto byly tyto nárazové práce existenčně nedostačující a proto zvolil opět práci kontaktního pracovníka v klubu B–Side při obvodní části Prahy 5. K tomu vedl kurzy individuální výtvarné přípravy studentů na výtvarné

³¹ <http://figurama.cz/figurama/neco-o-me>, vyhledáno 3. 6. 2011

školy. Během těchto aktivit byl stále velmi produktivním malířem. Dále se rozvíjel, pokračoval v práci na cyklu *Kukli Kukly*, přidal nové téma módního světa.

V tomto období potkal Martinu, svou budoucí ženu. Zdá se, že tímto zlomovým setkáním získal Šárovcův život a tedy i práce na intenzitě. V osobním životě tato etapa vyvrcholila sňatkem v roce 2006. V pracovní rovině začal pracovat na cyklu *Ňufka*, což je velmi rozsáhlá série Martininých portrétů, obsahující cca 40 ks studií a variant její tváře. Na této řadě pracoval v období říjen 2005–duben 2006. Charakteristické pro tento cyklus je emotivní změť vzorů, prorůstající do hlavního motivu, tedy obličejů. Mísí se zde prvky pop artu, neosurrealismu a specificky pojaté, živelné barevnosti. V tomto čase nastoupil jako středoškolský učitel na VOŠONSPŠO, kde zprvu přednášel teorii dějin umění, posléze taje figurální kresby a výtvarnou přípravu. Vedl středoškolské studenty i studenty VOŠ. Sám přiznává, že bez předchozích zkušeností streetworkera a následné individuální výuky by tuto práci nemohl vykonávat. Činnost mu přináší nejenom existenční zajištění, ale je zdrojem inspirace a „mladistvého náhledu“. Potřeba vyjadřovat se před studenty vedla k jistějšímu a jasnějšímu popisu jeho práce, čímž se více otevírá nám, divákům. Snaží se svým žákům zprostředkovat hlavně soudobé umělecké tendence a to nejenom na české scéně. Drážďanská či Lipská škola, Neo Rauch či Martin Kippenberger, to jsou pojmy, které lze zaslechnout jen na málokteré střední škole.

Ovšem toto šťastné období mělo ještě jeden převratný vrchol, tím bylo narození syna Kamila roku 2006. Od této chvíle se jeho středobodem stala rodina – Martina a Kamil – a to jak v životě tak i v tvorbě. Následovaly cykly *Martina a Kamil Mišity* či *Krky Krky*. V tomto roce nastoupil na doktorandské studium opět na VŠUP do ateliéru Malby, stále pod vedením Stanislava Diviše. Bohužel vzhledem k vytížení v zaměstnání a rodinou se nezládl plně soustředit na studium a po roce z VŠUP odešel.

Ohledně prosazení se na mezinárodní scéně byla podstatná jeho účast na jednom z největších německých veletrhů s uměním Art Karlsruhe, který umožňuje umělcům představit se co největšímu počtu evropských galerií. Zde byl zastoupen v roce 2007 hannoverskou Galeríí Vera Lindbeck spolu s J. Knapem, P. Angermanem, M. Krajcem, M. Gabrielem a Romanem Frantou³². V oficiálním katalogu je prezentován obrazem *Oscar Shining* (2005), kterým komentoval masmédií oslavovanou událost.

³² FRANTA 2007, 8

Co se týče tuzemských aktivit, v roce 2006 se poprvé zúčastnil soutěže o cenu Jindřicha Chalupeckého. Tuto soutěž obesílá každoročně, zatím však neúspěšně. Ovšem v roce 2008 získal příležitost na Mezinárodním trienále současného umění pořádaným Národní galerií v Praze, pod kurátorskou taktovkou Tomáše Vlčka³³. Zde vystavil cyklus *Wild Wild East* z roku 2007. O obraz *Klaun 3* (2007) [40] projevil zájem Tomáš Vlček, portrét *Marlyna Mansona* (2007) [37] zaujal Milana Knížíka³⁴. Zastoupení ve sbírce v NG by potvrdilo statut poměrně etablovaného umělce na české scéně. Bohužel z tohoto záměru sešlo bez jakéhokoli vysvětlení. A tak nezbylo než se vrátit k práci. Nezdolná cílevědomost, kterou malíř Martin Šárovec oplývá, mu umožnila vytrvat v neustálém tvoření, leckdy na úkor času pro rodinu nebo spánku. Vykonávat paralelně dvě zaměstnání, pedagoga a malíře, s sebou nese časté vyčerpání jak fyzické tak i psychické povahy. Svůj dosavadní život, existenční nejistoty a vnitřní běsy zhmotňuje ve své práci.

V roce 2010 obdržel Cenu hejtmána Plzeňského kraje na VI. Ročníku Bienále kresby v Plzni. Zde uspěl s cyklem *Animal Syndrom* (2010), který svou znepokojující atmosférou potvrzuje a dokazuje má výše uvedená slova. Martin Šárovec dále čerpá ze svých životních zkušeností a nezůstává laxní k současnému dění.

³³ Doc. PhDr. Tomáš Vlček, CSc, ředitel Sbírkou moderního a současného umění Národní galerie v Praze.

³⁴ Prof. Milan Knížík, do května 2011 byl ředitelem Národní galerie v Praze.

5. Proč malba?

Vývoj tohoto tradičního média byl několikrát v nedávné době označen jako definitivně skončený. Malba byla popisována jako anachronismus, který ve vztahu k novým médiím jako je fotografie, digitální záznam či nová média neobstojí. Malba byla vnímána jako přežitý způsob vyjadřování, který neunes výpověď o dnešním světě. Nejen Šárovcova tvorba nás však přesvědčuje o opaku. Malba zažívá takřka znovuzrození a to jak v odborných, tak i veřejných sférách. Zůstává „aristokratem“ mezi ostatními výtvarnými obory a to i přes svůj údajný zánik, různé krize či velkou konkurenci digitálních obrazů.

Martin Šárovec, jehož malířské cykly jsou řazeny do neoexpresionistického proudu současné české malby, používá toto médium k přímé výpovědi. Malbu vnímá jako naprosto osvobozující volný proces vedoucí k osobní katarzi. Svou zuřivostí připomíná Šárovcova malba německé expresivní umění 80. let, blíží se i některým projevům nynější symbolistní německé tvorby.³⁵ Současně se však vrací k etapě české grotesky 70. a 80. let, kdy volně navazuje na figurální deformaci. Stěžejním motivem jeho tvorby jsou lidské tváře, především jeho nejbližších, ale i série portrétů známých osobností, kde směle můžeme mluvit o konceptuálním přístupu.

5.1 Portrét versus figura

V pořadu Mozaika Českého rozhlasu – Vltava se Karel Oujezdský Martina Šárovice zeptal, proč už od počátku své tvorby setrvává u portrétního žánru. Malíř odpověděl: *„Lidská tvář je pro mne stěžejní. Když se bavím s člověkem, první zaregistruji jeho tvář. Tvář vnímám od svého dětství, kdy v šesti či sedmi letech jsem začal kreslit podobizny. Lidská tvář je pro mne neuvěřitelně inspirativní, už od dětství jsem jí přímo posedlý.“*³⁶

Martin Šárovec zaznamenává svůj život ve vizuálním časosběrném dokumentu složeném ze svých obrazů. Maluje, skicuje a fotí lidi ze svého okolí, z filmů, z televize či z různých divadelních představení. Fascinuje ho lidská tvář, nespočet grimas a záchvěvů mimických svalů, kterými disponuje. Sám inklinuje k divadelnímu patosu a teatrálnosti a proto zaznamenávání lidských emocí, projevených ve tvářích, je pro něj zcela přirozené.

³⁵ LINDAUROVÁ 2006, 84

³⁶ http://www.rozhlas.cz/mozaika/vytvarne/_zprava/715069, vyhledáno 5. 5. 2011

Patrné to je zejména u podobizen herců, kteří své mimické svaly dokážou neuvěřitelně ovládat. Jako příklad za všechny uvedu podobiznu herce *Klausa Kinského* (2007) [38], kterého Šárovec rád studoval pro jeho neuvěřitelné spektrum grimas.³⁷ V zaznamenávání hereckých či televizních osobností pokračuje v cyklu zvaném *XX MAS* (2007) [33], kdy podle knižně vydané fotografické předlohy zobrazuje obličej televizních stálic, „*které na obrazkách Tesly našeho dětství doslova bydlely.*“ Ovšem tyto televizní portréty mají skrytou identitu.³⁸

Logicky celá tato plejáda hereckých podobizen vyúsťuje v celoživotní koncept, nazvaný s ironickým nadhledem „český slavín“, což nám evokuje dílo vynikajícího portrétisty Maxe Švabinského, který zdokumentoval významné osobnosti své doby. Šárovec se zcela vědomě snaží zmapovat známé české osobnosti a to především z politické a umělecké scény. Záměr vnímá jako dokument, k některým jedincům se vrací opakovaně a zachycuje je v rozličných životních etapách (kupříkladu fotografku Báru Prášilovou). Výběrovým kritériem jsou subjektivní sympatie k dotyčným, dále jistá „estetičnost“ a zajímavost obličejů a v neposlední řadě popularita.³⁹ Dosud se zabývá několika konkrétními osobnostmi, ovšem v roce 2009 přijímá nabídku portrétovat celý kolektiv. Jde o velkoformátové zobrazení tváří účinkujících v divadelním představení *Nový Cirkus*. Cyklus *La Putyka* (2009) tak nese název dle jejich divácky nejúspěšnějšího představení. Série *Local Portrait* (2009) [50] je volným pokračováním „českého slavína“. Objevují se zde osobnosti jako Milan Knížák, Jiří David, aj.. Portrétoval dokonce baskytaristu rockové skupiny *Rolling Stones* Ronieho Woodse či českou herečku Aňu Geislerovou, autorku Báru Nesvadbovou, sopranistku Alenu MIRO a mnoho dalších.

Tendence zaznamenávat tváře slavných je pro Šárovcovu tvorbu typická už od prvopočátku, tady připomínám obraz *Rej Čárls I.* (2004) [19] či cyklus *Wild Wild East* (2007) [40]. Ovšem velká pozornost patří i nadále jeho nejbližším, manželce Martině a synovi Kamilovi, nebo příbuzným žijícím v Polsku. Tyto obrazy jsou pro něj silnou emocionální záležitostí, což se projevuje ve výtvarném výrazu. Plátna hýjí barvami a energií [27]. Svě blízké zachycuje v rozličných životních situacích, zajímají ho emoce. Někdy cítíte štěstí a lásku, jindy vás zaskočí existenciální nejistota a strach v očích malého Kamila.

³⁷ STAUB 2007, 9

³⁸ STAUB 2007, 10

³⁹ Rozhovor dne 9. 2. 2011

Ač jsem portrétní škálu naznačila ve dvou liniích – veřejně známé osobnosti a rodina – v Martinových sériích se často tyto dvě linie prolínají. Nerozlišuje, zda portrétovaného zná z reálného života či z televizní obrazovky. Prostě zaznamenává cokoli a kohokoli, kdo jej zaujme – teď!

Portrét a portrétní umění patří k nejnáročnějším malířským oborům. Jeho podstatou je vystižení individuální podoby v její tělesné a duchovní jedinečnosti.⁴⁰ V průběhu dějin se setkáváme především s portrétním uměním služebným, tj. s portréty, jež slouží k reprezentaci. Důraz je tu především kladen na dokonalé vystižení individuálních rysů člověka, což vede k akademické dokonalosti. Vráťm-li se však k portrétům Martina Šárovice, zjistíme absenci této funkce. Jde mu spíše o spontánní projev zachycující niterná hnutí a stavy lidské existence.⁴¹ Diváka tak vystavuje velmi sugestivnímu zážitku, který umocňuje kompozičním pohledem en face (frontální pohled). Hlava zobrazeného často vyplňuje celý formát obrazu, oči hledí přímo na nás, čímž dochází k bezprostřednímu kontaktu. Tato konfrontace s rozměrnou lidskou tváří, jakožto nositelkou emoce, je psychologicky velmi náročná. Někdy nechává plný dojem pouze na tváři a druhý plán se snaží co nejvíce upozadit.⁴² Jindy obrazový plán zaplní motivy, tvary či pouze barevnými plochami, které prorůstají do ústředního motivu.⁴³

Šárovice nevnímám jako klasického portrétistu, i když jisté konotace k tradičnímu portrétu u něho existují. Jeho výtvarné pojetí portrétu má několik rozmanitých poloh. Dokáže naprosto hyperrealisticky zaznamenat lidskou tvář. Sám však přiznává, že pouhé obkreslování reality jej neuspokojuje ani nezajímá,⁴⁴ postrádá v tom smysl. A tak se pokouší o přesah reality. V jeho tvorbě jsou patrné vypjaté expresivní, gestickými tahy namalované tváře, destruované až na samou hranici čitelnosti [35]. V sérii *La Putyka* (2009), kde zaznamenává jednotlivé tváře účinkujících herců či akrobatů v představení Nový cirkus, používá skoro až psychedelicky vyhraněný výraz s prvky pop artu. Martin Šárovec permanentně osciluje mezi realistickým podáním, expresivní zkratkou a psychedelickou náladovostí. Do portrétu vstupuje svou momentální naladěností či vcítěním se do portrétovaného a plynule vše podrobí výtvarné transformaci.

⁴⁰ Jan BALEKA: Portrét. In: Výkladový slovník Výtvarné umění, Praha 1997, 282

⁴¹ Jan BALEKA: Portrét. In: Výkladový slovník Výtvarné umění, Praha 1997, 283

⁴² STAUB 2007, 10

⁴³ STAUB 2007, 10

⁴⁴ STAUB 2007, 9

Portrét má jednu nevýhodu: umožňuje odpoutání od reality jen do jisté míry, mimetický element se úplně vytratit nemůže a nesmí, má-li artefakt zůstat portrétem konkrétní tváře.⁴⁵ V Šárovcově díle se často setkáme se záznamem obličeje, nicméně jej nemůžeme klasifikovat jako portrét, jelikož nejde o zprostředkování konkrétní tváře. Kupříkladu již zmiňovaný obraz *Rej Čárls I* (2004) [19] je pouhým citovým projevem zármutku nad smrtí tohoto skvělého hudebníka. Velmi expresivně pojatá tvář nemá rysy reálného Raye Charlese. Díky rukopisu a barvě cítíme živelnost, energičnost projevu zpěváka. Jsou zde použity atributy, jakými jsou typický výraz ve tváři a charakteristické černé brýle. Ovšem zásadní informaci o statutu individua nám sděluje až nápis v levé části obrazu. Heslovité nápisy organicky začleněné do malířské kompozice podrobněji rozvedu v následující kapitole.

Portrét není jediným Šárovcovým projevem, paralelně rozvíjí i náměty celofigurální a překvapivě i krajinomalby. Celé figury uplatnil zejména ve své závěrečné práci na VŠUP v roce 2004 v cyklu *Nadpřirození* [14]. Postavy motocyklových závodníků, oblečených do typických kombinéz, zabírají většinu obrazového prostoru. Figury jsou velmi stylizované, v podstatě vymezené jednolitou barevnou plochou, bez jakéhokoli náznaku objemu. Šárovci zde nejde o reálný popis situace, dění pouze naznačuje (často jde o záznamy prožívaného štěstí z výhry) a vše dotváří „bytostmi“ či jejich částmi, které označuje jako „nadpřirozený“. Co evokují *Nadpřirození*, ponechám fantazii diváka, cílem této práce není doslovný výklad obrazů Martina Šárovice.

Nadpřirození se objevují i v „polské tvorbě“, respektive v cyklu *The Polish Emotion Sunday* z let 2004–2005, kde zachycuje náladu rodinného setkání po nedělní návštěvě kostela. Lidské postavy opět nenesou žádnou individualitu, sice rozpoznáme zda jde o muže či ženu, ale už jen stěží zjistíme stáří či její momentální psychické rozpoložení [25]. Šárovec jde až na samu hranici maximálně sdělného zjednodušení. Výmluvná jsou však gesta, barva a znejist'ující „cosi“ za účastníky rodinného svátečního setkání.

Vzhledem k jeho touze dokumentovat lidi kolem sebe a tvořit tzv. emotivní deníky,⁴⁶ se zaznamenání lidské tváře stalo stěžejním momentem Šárovcovy tvorby. Další náměty, jakými jsou celofigurální výjevy či krajiny, si ponechává jako únikovou cestu, občasné rozptýlení ze kterého se však stále věrně vrací k portrétu.

⁴⁵ PETRUŠEK 2007, 15

⁴⁶ STAUB 2007, 9

5.2 Inspirační a umělecká východiska

Martin Šárovec se od představitelů klasické portrétní malby (Františka Ženíška, Vojtěcha Hynaise, Maxe Švabinského) liší tím, že místo okolního světa mapuje prostřednictvím tvorby svůj svět vnitřní, ve kterém přes osobitou transformaci projevuje své životní zkušenosti i každodenní prožitky. Na plátno promítá pocity naplněné existenciálními strachy, zneklidněním ze současného života i ironizováním masmediální konzumní kultury. Pocity materializuje do obrovských pláten, jejichž prostor zcela vyplňuje monumentální lidská tvář s intenzivním výrazem. Samotný proces tvoření je Šárovcovou obsesí, touhou vymalovat se z negativních zážitků a různých úvah, kdy zcela pudově nanáší barvy na svá plátna. Obrací se k postmodernímu životu společnosti, jenž se téměř stoprocentně přemístil do masových médií a virtuálních komunikačních kanálů (televize, internet, bulvární tisk, digitální zábava).⁴⁷ Sám se s těmito tendencemi konfrontuje a potýká při každodenní práci. Zřejmě díky neustálému kontaktu s mladými lidmi si toto nebezpečí úniku do virtuálního světa uvědomuje ještě intenzivněji. Na nové generaci je velmi patrný důsledek konzumu – posedlost značkami, osobními kulty (image), honbou za ideálem krásy a z toho pramenící tlaky na výkonnost a úspěšnost, což ji odvádí od podstaty naší existence. Velkým tématem Šárovcovy tvorby je konfrontace masmediální a konzumní totality s lidskou existencí. Pojem existencialismu zde nabývá zcela jiného rozměru – už nejde o projev jedince izolovaného od společnosti i dějinného vývoje, který přemýšlí nad svým bytím, ale o strach člověka zcela pohlceného možnostmi moderního světa, který o své existenci přestává vědět.

Rovněž formální východiska Šárovcova díla podléhají subjektivním životním zkušenostem. V rané fázi jej zcela pohltit realistický záznam skutečnosti. Oslovil ho výtvarný projev českých tradičních malířů, ale i avantgardisty Františka Kupky, symbolisty Josefa Šímy a surrealistky Toyen. Ještě při studiu na DAMU inklinoval spíše k realistickému projevu. Své práce konzultoval s profesorem Zdeňkem Beranem. K uvolňování rukopisu a celkového malířského projevu dochází po zkušenostech s živým modelem pod vedením pedagoga Borise Jirků. Jeho studentské práce na VŠUP již vypovídají o Šárovcově expresivním, lehce patetickém naturelu. Tomu odpovídá místy tlumená, místy exaltická barevnost, gestická malba, která svou spontánní divokostí není schopna se udržet v mantinelech vymezené podkladovou kresbou. Svou zuřivostí

⁴⁷ HÁJEK 2005, 6

připomíná Šárovцова malba německé expresivní umění 80. let.⁴⁸ Především je patrná lekce malířů z Die Neuen Wilden, zejména Martina Kippenbergera, přetransformovaná českou postmodernou. Fenomén existenciální sklíčenosti, hledání osobní a kulturní identity člověka sděluje umělec rovněž skrze neoexpresivní figuraci.

Poučen však je i tzv. českou groteskou 70. a 80. let z doby komunistického režimu.⁴⁹ a jejím následným vývojem. Groteskní deformací figur vyjadřuje svůj kritický komentář ke konzumním stereotypům a masmediální totalitě vedoucí k narušení individuality, obdobnými výrazovými prostředky. Deformuje skutečnost s ironickou nadsázkou, akcentuje mediální obraz uznávaných pop ikon na samou hranici absurdity. Excesy popové hvězdy Britney Spears komentuje obrazem *Už nikdy nie bede idiotka*.

Pro ilustraci Šárovцова uměleckého rozsahu zde uvádím obraz *Kindlich* (2005) [22] z cyklu *Kukli Kukly*, který autor stále dotváří. Plátno reprezentuje další polohu autorova výtvarného projevu, kde inklinuje k projevům čirého neosurrealismu, místy připomínajícím až malířský přístup art-brut. Jednotlivé motivy jsou automaticky nanášené na sololitový podklad, absolutně bez jakéhokoli koncepčního omezení. Naprosto podvědomě a s absencí jakékoli kontroly.

5.3 Technika, barva, materiál

Šárovcovy pracovní postupy vychází z improvizace. Malíř si velmi zakládá na neotřelém přístupu k jednotlivým tématům, a proto materiál, techniku i barevnost většinou uzpůsobí momentálnímu, pudovému rozpoložení svého malířského alter ega. Často improvizuje ve stylu divadla *Vizita*⁵⁰, jenže ve formátu 2D.⁵¹ Jistá nahodilost je pro malířovu tvorbu typická.

5.3.1 Technika

Akt předcházející samotné malbě se liší v naléhavosti tématu. Někdy jde o fotografickou předlohu, která svou kompozicí či náladovostí Šárovce přesvědčí o realizaci. Z fotografie pouze vychází, bere si podnět, který pak podléhá osobité výtvarné

⁴⁸ LINDAUROVÁ 2006, 84

⁴⁹ HARTMANN/MICHAJLOVÁ/RYBKOVÁ 2008, 437

⁵⁰ Představení divadla *Vizita* jsou založena na principu přímé improvizace herce, zde především Jaroslava Duška. Nadnesená témata, často i za participace publika, v momentě rozvíjí do neuvěřitelných konstrukcí, které často mají smysl a hloubku, ale není to pravidlem.

⁵¹ STAUB 2007, 9

transformaci. Zde je nutné podotknout, že Šárovec je vášnivým fotografem – amatérem. Fotí zejména na svůj mobilní telefon momentky, které dokumentují celý jeho den. Druhým přístupem je přípravná skica gelovým perem na obyčejnou A4 a není-li po ruce, vystačí si i s reklamním letákem. Někdy je ovšem touha projevit se tak prudká, že bez předchozí přípravy přistupuje rovnou k plátnu či sololitu. Podkresba či kresebná podmalba je na jeho obrazech patrná, občas je tak stržen malbou, že mu prostor vymezený linkou nestačí a jednoduše si nárokuje další místo. Maluje zejména akrylovými barvami, které kombinuje se sprejem, někdy i emailem. Sprej nastříkaný na vlhký podklad mu umožňuje dále pracovat se strukturou barevné plochy, kterou strhává štětcem. Ve výsledku získá práce neotřelý grafický nádech. Samozřejmě využívá efektů emailových barev a to zejména při potřebě zdůraznit konkrétní motiv obrazu. Posledním objevem je tzv. lesnická křída, laicky řečeno mastný uhel, kterým dělá podkresby. Pigment z lesnické křídly smíchá s emailovou barvou přímo na plátně a to vše rozpíjí či spíše rozvolňuje vrstvou terpentýnu, čímž navozuje zastřenou snovou atmosféru výjevu. Výsledným efektem je neobvyklé prolnutí kresby s malbou. Podkresba se tu dostává na povrch a stává se tak rovnocenným partnerem malby.

Samotná kresba Šárovcovi umožnila naprosto spontánní projev jeho subjektivní fantazie bez jakéhokoli omezení. Je pro něj relaxací i inspirací. Postupně přešel od povinných školních studií k volnějším, řekněme autorskému projevu. A to zejména pod formálním vlivem malíře Borise Jirků na kurzu Figurální kresby VŠUP. Některé z těchto prací byly oceněny porotou mezinárodního projektu *FIGURAMA 2003*⁵², kde získal druhé místo. Oceněné kresby byly zpracovány technikou malby suchým štětcem, jenž slouží jako prostředek stupňování výrazu. Specifičnost Šárovcova kresebného projevu spočívá v neomezování se pouze na tradiční kreslicí nástroje. Prolínání více výrazových prostředků jako jsou např. malba a kresba, je pro Martina Šárovice určující. Svým experimentováním s litografickou či lesnickou křídou a jejich následným rozmělnováním terpentýnem, dochází až k malířskému působení kresby. Neobvyklé postupy uplatňuje, jak ve svých plátnech, tak i na kreslířských čtvrtkách. V obrazech kresbu kombinuje s akrylovým či emailovým pigmentem.

V souboru zvaném *Litografie* (2008) [47], pracuje především s litografickou křídou. Jde o kresbu na kartonu, kdy pomocí terpentýnu nanesenému štětcem či válečkem, rozvolňuje

⁵² DIMTER/JIRKŮ/POKORNÝ 2003, 56

jednotlivé linie kresby do měkkých tónů. Tématem mu zůstává rodina, fotograficky zachycena v momentálním okamžiku. Způsob vyjádření, tedy deformace či akcentace jednotlivých rysů, mu opět umožňuje vypořádat se s negativními prožitky. Druhým motivem jsou postavy z tzv. „béčkových“ hororů, tedy snímků podružné kvality, kdy uplatňuje svou slabost pro divadelní patos. Obdobný přístup zaregistrujeme i v druhém kresebném cyklu *Animal Syndrom* (2010), který zaznamenal velký ohlas na VII. ročníku mezinárodního Bienále kresby v Plzni 2010. Cyklus zde získal Cenu hejtmána Plzeňského kraje. Oceněné kartony opět vycházejí z postmoderní mediální kultury. První zaznamenává herce Klause Kinského v hororovém snímku *Upír Nosferatu* (1979), dalším je kupříkladu americký režisér a fotograf, malíř i herec Denis Hooper [48].

V tomto kresebném cyklu používá litografickou i lesnickou křidu a opět rozmělnuje některé části kresby terpentýnem. V závěru však zdůrazňuje některé části obyčejnou gumou. Ta mu umožňuje kreslit negativně či transparentně, přičemž guma zanechává na podkladu specifický, rozmazaný efekt. Šárovec jej využil k výtvarnému projevu a graduje tak napětí a patetičnost.

Volba techniky umocňuje psychologické působení Šárovcových obrazů. Často nechává působit i čisté plátno. Malíř nechce vše pokrýt barvou, naopak nechává věci otevřené, nejisté, nedořečené až znejistující. Staví na síle výrazu. Odpadá zde zaujaté hledání formy a avantgardní experimentátorství, umělec se nezabývá zkoumáním různých aspektů vnímáním obrazové či znakové reprezentace, ale poměrně neplánovitě zpracovává každý motiv případ od případu v jeho okamžité podobě a výtvarné transformaci.⁵³

5.3.2 Barva

Barva v Šárovcově tvorbě není odrazem reality, ale emoce, výrazu a exaltace. Umožňuje divákovi vcítit se a následně pochopit jeho specifický projev. U Šárovice vnímám dvě polohy projevu. Dokáže pozorovatele přímo zahltnout hýřivostí a sytostí koloritu, zvláště je to patrné u témat blízkých jeho osobě. Kupříkladu níže zmíněný cyklus *Martina* (2006) [27], tedy portrétní série jeho ženy, je jasným dokladem náladovosti ve volbě barevného spektra. Následující řada *XX MAS* (2007) [34] nás však překvapí výrazně omezeným koloritem, kdy se soustředí pouze na hlavní motiv obrazového prostoru. Pro

⁵³ HÁJEK 2005, 6

ničím nerušený vjem používá základní černo–bílou kombinaci. Jedinou „extravagancí“ v tomto cyklu je akcent fluorescentní žluté a růžové.⁵⁴ Jak jsem již podotkla, Šárovec rád vstřebává dojmy z různých masmédií (především z filmu), aby je následně mohl parafrázovat. Což se samozřejmě odráží i v barevném spektru jeho obrazů. Inspirujícím zdrojem omezené barevnosti cyklu *XX MAS* je snímek *Sin City* mexického režiséra Roberta Rodrigueze.⁵⁵ Tuto atypickou monochromatickou barevnost aplikuje i v pozdějším cyklu zvaném *Private Metamorphosis* (2010) [54], kde ovšem žlutou nahrazuje velmi dominantní jasně červená barva, jež může evokovat krev. Kombinuje zde černou, bílou a červenou, případně valéry jednotlivých barev.

5.3.3 Objekty, recyklace

V době Šárovcovy existenční krize se projeví sklony k improvizaci. Finanční nejistota mu neumožnila nakupovat výtvarné nezbytnosti v takové míře, jak umělec s potřebou každodenního malířského záznamu vyžaduje. Vedlo to ovšem k inovaci, ze které v tvorbě čerpá dodnes. Zejména v podkladu využívá nepřeberné množství materiálů, ať už jde o starý nábytek, okenní roletu, tapetu určenou k vyhození, plexisklo, koberec, závěsy, aj.. Fascinují ho podklady, které když spatříme, vytane nám na mysl nějaká zapomenutá vzpomínka. Tento rozměr použitého materiálu vědomě rozvíjí a tematicky na něj navazuje nebo jej vytrhává z kontextu a zasazuje jinam. V podstatě dekóduje významy věcí a dává jim nový obsah. Zkušenost s těmito materiály v Šárovcovi oživila někdejší zájem o třetí dimenzi (scénografii, loutky).

V současné době Šárovec začal pracovat i s objekty a instalacemi, kde využívá porůznu nalezených obyčejných věcí, obsahujících všeobecně platné reminiscence. Ty pak dotváří a podpoří tak možnou vzpomínku anebo je formuje v úplně jiných intencích, než je známe. Příkladem je *Ekhlhvt Design I* (2010–2011) [56]. Absurdní je, jak materiály právě z doby socialismu, kupříkladu sololit či překližka, přežívají v českých domácnostech obdobně jako někteří představitelé minulého režimu v české politice i ve společnosti obecně. Šárovec tuto politicko–sociální situaci reflektuje a častokrát i za použití jemného smyslu pro humor kritizuje. V této souvislosti bych opět připomněla Šárovcovu tendenci k české grotesce, ke které se blíží volbou kritizujícího aparátu i shodným cílem.

⁵⁴ STAUB 2007, 9

⁵⁵ STAUB 2007, 10

Šárovcovy obrazy a objekty jsou výsledkem myšlenkových procesů kreativního tvůrce. Jsou formou, kterou naplňuje novým expresivním, zároveň i humorným výrazem původně obyčejných věcí či zážitků.

6. Životní etapy

Přistupujeme k jedné z posledních kapitol, jejímž cílem je ozřejmit umělecký vývoj malíře Martina Šárovice. Zvolila jsem poněkud neobvyklou strukturu, a to chronologii životních etap, jelikož se domnívám, že nejlépe odpovídá rozvoji tohoto umělce. Skladba textu se snaží zachytit malířův vývoj tak, jak přímo vyplývá z malířova života, který je stěžejní náplní jeho práce. Můžeme tedy sledovat vliv konkrétních událostí (studium, rodina, narození syna), kterak se promítají do jeho umělecké tvorby a ovlivňují ji co do změn námětů i stylového projevu.

Přiznám se, že vzhledem k ne příliš dlouhé malířově profesní dráze, jsem z počátku váhala, jak k dílu komplexně přistoupit. Zřejmě z nedostatku časového odstupu, mi nebyly zcela patrné jednotlivé formální etapy vývoje. Vnímám zde spíše několik paralelních rovin uměleckého projevu, které se vzájemně prolínají, nezávisle na omezení cyklem. Jelikož sám autor vnímá cykly jako záznamy určitého období, jinými slovy jako časoběrné dokumenty, převezmu tuto strukturu a v těchto intencích vylíčím proměnlivost Šárovcovy malby. Na pozadí jednotlivých cyklů budu prezentovat proměnlivost formální, obsahovou i výrazovou.

6.1 DAMU 1997–2002

V době prvních malířských pokusů Šárovec tenduje k hodně realistickému projevu. Netají svůj obdiv k tvorbě tehdejších studentů v ateliéru Zdeňka Berana. Dokonce své práce s panem profesorem konzultuje a právě on potvrdil Šárovcovu tendenci spíše k expresivně laděnému projevu.

K postupnému uvolnění rukopisu dochází po zkušenosti s živým modelem, kdy realistický záznam graduje. Paralelně však dochází i k expresivním studiím. Šárovec projeví zájem o přesah reality v co nejvěrnějším zachycení podoby dotyčného, především však ve vystižení jeho charakteru, jeho individuality. Zpracovává množství výtvarných „psychologických studií“, zejména svých spolužáků. Odtud název cyklu *Přátelé* (1998–1999), kdy nejvýraznějším dílem této série je *Autoportrét* (1998) či portrét spolužáka *Petra Hampla* (1998) [1]. Jde o výbornou psychologickou sondu tohoto malíře,

zachyceném s charakteristickým výrazem a v typické póze. Podobizna je stále v intencích realistického záznamu, přesto můžeme mluvit o jistém uvolnění, které je patrné zejména v živosti očí a gestu rukou. Z hlediska permanentního střetu mezi realismem a expresivním výrazem v Šárovcově tvorbě je zajímavá série portrétů fotografky Bány Prášilové. Řada je pozoruhodná jak stylovou mnohovrstevnatostí tak i rozsahem. Je to jeden z časosběrných dokumentů týkajících se konkrétní osobnosti od roku 1999 do roku 2005 a zároveň je výborným dokladem neuvěřitelného výtvarného rozsahu malíře. Jednotlivé podobizny se od sebe liší formátem, stylem i obsahem. Osobu sleduje při prožívání různých pocitů. Pozoruje proměnu její mimiky. Zaznamenává ji v různých životních etapách. Obraz *Bára* (2000) [4] je stále realistický, místy má sklon až k hyperrealistickému detailu. Zachycuje ji v bezprostředním pohybu a s daleko živější paletou barev, zejména v pozadí. Paralelně vzniká celofigurální kompozice *Bára* (2000) [3] s vášnivou, energickou malbou. Akt postrádá jakékoli charakteristické prvky, figura je značně deformována kontrastním světlem a celkový kolorit ztemní. Malíř dotváří celkový výraz velmi zemitými tóny. V tomto duchu pojednává i obraz *Bára* (2001) [15], kdy se díváme do křečovitě otevřených úst, jakoby ve výkřiku. Tvář ženy vyplňuje celý formát plátna. Oči má upřené na diváka, zbylé části obličeje v náznaku jen tušíme, jelikož je narušen tmavými neurčitými trhlinami.

Současně autor vytvoří řadu portrétů na formátu B4, kde je naopak Bářina tvář jasně čitelná. Strhává na sebe pozornost růzností grimas, působících velmi teatrálně. Pohled je veden pouze k její tváři, k jejím očím, pozadí řeší kontrastní černou barvou. Poslední obraz Bány Prášilové, jenž zde zmíním, je hyperrealistický portrét *Bára* (2001) [2]. Podkladem mu byla fotografie pořízená ve tmě, která zachytila velmi intenzivní pohled očí. Ostré osvětlení bleskem vedené směrem vzhůru mu dodává na síle výrazu a neobvyklosti. Cyklus portrétů Bány Prášilové jsem zcela nevyčerpala, ale i tak rozhodně dokládá široké rozmezí stylů v jakém je Martin Šárovec schopen tvořit.

I když je autor bytostným portrétistou, pokusí se občas vyjádřit i jiným způsobem než předmětovou malbou. Narážím zde na Šárovcovy pokusy s abstraktní tvorbou, on sám však velmi rychle pochopil, že tudy jeho cesta nevede, alespoň ne prozatím. Jelikož se zde pohybují především v rovině jeho školních prací a studií, zmíním tu obraz zvaný *Mononukleosa* (1998), který tento pokus jasně dokumentuje.

Za zmínku jistě stojí i obraz zvaný *XVI. sjezd KSČM* (1981) [6], který Šárovec prezentoval na přijímacích zkouškách na VŠUP. Skvěle uzavírá „kapitolu“ věnovanou

realistické vývojové etapě před malířovým školením u Pavla Nešlehy. Jedná se o záznam televizního přenosu komunistického sjezdu, což je častý zdroj pro obrazové téma. Na první pohled zjistíme, že zobrazeným je tehdejší prezident republiky Gustav Husák. Je zaznamenán v typickém postoji při projevu, rudé pozadí pouze dotváří vážnost situace. Ovšem důstojnost se pomalu vytrácí, prohlédneme-li si detailně jeho tvář. Zde Šárovec využil svůj um a dokázal vnést do jeho tváře ne zrovna lichotivý výraz, navíc umocněný deformací očí zvětšených silnými brýlemi. Podobizna je dokonale realistická, ale vnímám zde opět lehký nádech grotesknosti, tolik typický pro Šárovcův projev.

6.2 VŠUP 2002–2004

Přínos VŠUP pro svoji tvorbu spatřuje Martin Šárovec spíše v možnosti osobního rozvoje. Vzhledem k dlouhodobému onemocnění jeho pedagoga Pavla Nešlehy, nedocházelo k tak častým intervencím ze strany učitele vůči studentovi. Veškerá výuka se proto odehrávala v rovině zadávání témat a následných konzultací. Takže o přímém vlivu učitele na žáka nemůžeme mluvit. I přesto došlo v Šárovcově tvorbě k velice zajímavému posunu. Nešleha Šárovice vyzval k opuštění figurálního námětu. Zadání krajinomalby na téma dočasnosti v jednotném formátu, přivádí Šárovice k cyklu polských krajin. Čerpá převážně z fotografií, pořízených při soukromé návštěvě Polska. Zadání zpracovává v oleji, téma dočasnosti naznačí změnou barevného spektra [7]. Zaznamenává rodinnou tragédii, ochrnutí strýce, který na obraze vstává z invalidního vozíku a odchází. Postava je k divákovi otočena zády, z části kryta postavou ženy, jež se naopak na pozorovatele dívá. Celkem tři ženy a odcházející strýc ve volné, horizontem naznačené krajině. To jsou jediní účastníci zachyceného momentu. Opět jde o vyjádření pocitu. Malíř neprojevil zájem o reálné detaily obličejů a nechává vše nedořečené. Tento obraz ovšem uvozuje sérii krajin, což je pro Šárovice neobvyklý a nový námět. Vrcholí plátnem *Totální melancholie* (2002) [8], kde hlavním tématem je jen nálada v krajině. Nositelem emoce je pouze expresivní použití barvy. Kombinace černého lesa, fialově potmělého nebe a louky v odstínech tlumené zelené, to vše vytváří velmi pochmurný dojem. Atmosféru přenesl i do posledního obrazu série s názvem *Břízy* (2002) [9]. Zde je jeho projev ještě více snivý, nezřetelné obrysy stromů, jakoby se rozpíjely do okolí, potmělá paleta, to vše umocňuje tíživý pocit nejistoty a úzkosti.

V této době navíc souběžně studuje pod dohledem Borise Jirků v Ateliéru figurální kresby na VŠUP. Jak jsem již uvedla, tento kurz navštěvoval od roku 1996, tedy i během svého studia na DAMU. Osobnost umělce Borise Jirků má patrný vliv na jeho výtvarný projev především v uvolnění rukopisu, v jisté kresebnosti a především v tvarové deformaci figur. V Šárovcových pracích se náhle projevuje expresivní existencialismus ovlivněný právě rukopisem profesora Borise Jirků. Získává úplně jiné formální vyjádření, používá daleko živější, skoro až agresivní, syté barvy, které nechává působit v kontrastech. Nový způsob vyjádření sám komentuje slovem „zabloudění“.⁵⁶ Přesto mu právě tyto práce přináší ocenění v projektu *Figurama' 03*, kde získává druhé místo za kresbu. Vyjadřuje se velmi spontánními tahy, jakoby kreslil štětcem. Impozantní je i formát vítězných obrazů 200 x 106 cm a jako techniku volí akryl na kartonu. Důležité ovšem je, že se navrácí k figurálnímu projevu, lidská tvář je pro něj stále směrodatná, jen ji prezentuje v jiné formě. Pro ilustraci zde uvedu pohled do instalace výstavy následující po klauzurách VŠUP 2003 [10].

V roce 2003 se vedoucím ateliéru Malby na VŠUP stává Stanislav Diviš. Pro Šárovec je změna vedení nepodstatná. I mimo školu velmi intenzivně rozvíjí a ukotvuje svůj osobitý rukopis. Je ovšem s podivem, jak rozsáhlého repertoáru je schopen. V dané době můžeme sledovat několik linií. V obraze *Svaté přijímání* (2003) [11] se navrácí k uvolněnému realismu. Předlohou mu byla fotografie jeho polské sestřenice ze 70. let, kdy jej zaujala důstojnost chvíle i specifická barevnost. Pokusil se tedy zachytit co nejvěrohodněji tuto souhru dojmů. Zároveň však pracuje na klauzurním zadání figurální kompozice v prostoru. Výsledkem je plátno *Pionýři* (2003) [12], kdy zcela jednoznačně parafrázuje formu socialistického realismu. Dvě děti, dívka a chlapec, oblečeny v pionýrské uniformě, leží na diagonální ose v prostoru obrazu. Hoch je zcela oddán knize o ruském vesmírném programu. Pohyb, alespoň ten dějový, vnímáme u dívky, která předstírá zájem o učebnici přírodovědy. Pozornému divákovi však neunikne její pohyb očí, jenž je věnován chlapci. Šárovec v obraze vzpomíná na své dětství. Nadměrná stylizace obličejových částí a zejména zlomů na oblečení dětí je typickým projevem ideologické tzv. Sorely.⁵⁷ V duchu socialistického realismu, respektive jeho parafrází je i polofigura malého chlapce s holubicí zvaná *9. května 1945* (2001) [13]. Téma je zcela v duchu komunistické propagandy, ovšem

⁵⁶ Rozhovor dne 10. 6. 2011

⁵⁷ Socialistický realismus, zkráceně Sorela, je umělecký směr, který byl schválen roku 1932 Ústředním výborem Komunistické strany SSSR jako oficiální směrnice pro literaturu, výtvarné umění a hudbu.

forma době neodpovídá. Realisticky vyvedená tvář hochy je v kontrastu s velmi stylizovaným, expresivně působícím oblečením, které rozhodně nemůžeme označit za dobové. Kontrast černé a bílé jen umocňuje roztřesenost linky. Obě části spolu nekorespondují a vnášejí tak určitý zmatek do chápání obrazu.

Vzhledem k mimořádnému studiu je Šárovcovo působení na VŠUP omezeno na pouhé dva roky. Svá studia tedy neuzavírá diplomovou prací, nýbrž závěrečnou. Avšak jeho konečná práce dosáhla takové kvality, že na vyzvání Stanislava Diviše ji mohl vystavit spolu s absolventy.

Cyklu *The Supernaturals / Nadpřirození* (2004) předcházelo dílo, které lze označit za zlomové [16], ač jde stále o školní práci. Posun nespočívá ve změně námětu, stále se drží figurálních kompozic, změna však proběhla v obsahové rovině. Nadpřirozené lze rozdělit do dvou skupin. První je ještě čitelná, hlavním tématem jsou závodníci, což je pro Šárovice obsedantní motiv. Tímto světem je fascinován už od dětství a stále jej zpracovává. Vidíme zde přehlídku nejznámějších pilotů *Formule 1* [14], kteří jsou oblečeni v tradičních jezdeckých kombinézách znázorněni v plném soustředění či v klasických postojích vítězů. Obraz *The Last Season* (2004) [Chyba: zdroj odkazu nenalezen] zaznamenává poslední sezónu velkého závodníka Nikiho Laudy. Je zastižen v momentě přemýšlivého rozpoložení, nepřítomně hledí na zem a přemítá o svém úspěšném životě pilota F1. Ví, že jde o poslední závod, tedy završení kariéry. Figura pilota je k nám otočena z profilu, výmluvný je už sám postoj a pohyb ramene. Prsty nanášená barva na jutovinu nedovolila malíři zacházet do přílišných detailů. I přes jistou zkratkovitost je obraz výmluvný, jelikož díky značnému zjednodušení divákově pozornosti neunikne zvláštní tvar „vyrůstající“ z jezdcovy hlavy. Ten je pojícím prvkem celého cyklu.

Druhé skupině se naplno setkáváme s „Nadpřirozenými“. Abstraktní bytosti nás znejistňují svou existencí. V první řadě nevíme, kdo jsou a co pro nás znamenají. Na podkladu se vzájemně prolínají, čímž jen umocňují svou nereálnost. Konkrétní není ani jejich forma, ústa i oči jsou pouze v náznaku. Figury jsou poloprůhledné a bez objemové modelace, vnímáme pouze plochu modré, červené či žluté barvy. Rozeznáme-li ústa, často bývají stažena v úzkostné grimase a ruce bývají napřaženy do obranného gesta. Jsou zde i taci, jež se na nás vcelku přátelsky usmívají. Stojíte před obrazem a nevíte co si myslet. V tom vidím další zlomový krok v autorově práci. Hraje na náš podvědomý strach z neznáma, z nejistoty, vědomě s touto emocí pracuje, ale dokáže ji i zlehčit.

Cyklus doplňuje plátno menšího formátu s názvem *Ehm* (2004) [17]. Přímo na surové, nešepsované jutě je prsty namalován jeden z „Nadpřirozených“. Vymyká se svou barevností, výrazem i expresivní pastózností tahů. Není zde patrná podkresba, jde o přímou, rychlou a energickou malbu. Použité tóny barev umocňují dojem, jdou ruku v ruce s celkovým vzezřením bytosti. Konfrontuje se zde černá, červená a teple žlutá s akcentem studené zelené. Opět vidíme abstrahovanou tvář, mimika nám je pouze naznačena. Cyklus *Nadpřirození* vrcholí obrazem [18] velkého formátu, kdy ústředním motivem je pět abstrahovaných tváří „Nadpřirozených“. Tentokrát jsou jejich emoce snadněji rozpoznatelné, opravdu se na nás přátelsky usmívají. Z tváře jasně vidíme pouze úsměv, oči opět pouze tušíme. Černé pozadí s bílými liniemi umocňuje průhlednost a tedy nereálnost „Nadpřirozených“.

Cyklem *The Supernaturals / Nadpřirození* (2004) ukončil malíř mimořádné studium na VŠUP. Byli prvním autorským projevem, volnou tvorbou, ve které se projevil Šárovcův naturel a přirozené vyjádřování. Ve figurální tvorbě nadále pokračuje, tentokrát však do děl vkládá daleko více osobních prožitků. Kupříkladu série *Kukli Kukly* (2004–2005) vytvořil v ne příliš šťastném období. Citelně tu rezonuje frustrace a uzavření se do svého světa. *Kladivoun in My Head, Houby in My Heart* [20] a *Vejce in My Eyes* [21], tyto obrazy mu slouží jako osobní výpověď z neuskutečněného vztahu, z pocitu bezprizornosti. Převažuje na nich ostrá červená barva, polopostavy jsou hodně destruované, v podstatě jde o halucinace. Důležité ovšem je užití nápisů – komentářů přímo v obraze. Jakoby se mu malířské vyjádření stalo nedostatečným. Šárovec psal poetické hravé texty a volné verše již na DAMU, ale v prostředí obrazu jsou něčím novým.

Samotné téma vychází z jeho momentálního rozpoložení, ale například plátno *The Amfetamin Doctor Feelgood* ilustruje mediální rozruch kolem osobního lékaře J.F. Kennedyho, kterému se pro neomezený přísun amfetaminu přezdívalo Dr. Amfetamin. Masmédia podrobují ironické kritice, bere si témata v té době aktuální, jako excesy populární zpěvačky Britney Spears. Obrazu dal název *Už nikdy nie bede idiotka*. Jízlivou část cyklu prezentuje i dílo *Der Expressionistische Knedl*, který ironizuje zažité autority zejména v kultuře a v umění, legraci si tu dělá i sám ze sebe. Fascinuje ho absurdita nechápavých obličejů.

Stěžejní cykly této etapy, *The Supernaturals* a *Kukli Kukly*, jsou prvními doklady malířovy svobodné tvorby. Naprosto spontánní projev místy působí jako automatický

záznam autorova podvědomí. Což potvrzují slova Lenky Lindaurové, která Šárovcovu tvorbu přirovnala k současným německým neosurrealistům.⁵⁸

Do této doby spadá i soubor obrazů zvaný *Fetish Zone* (2005). Šlo o komerčně úspěšnou skupinu, kterou vystavil v galerii Felixe Jeneweina v Kutné Hoře v roce 2005. Chtěl zpracovat erotické téma bez klišé, což se jeví celkem jako obtížný úkol. Šárovec si vybral formu fetišismu, tedy pozornost upřel na ty části ženského těla, jež probouzejí touhu, ovšem nezasvěceného nepobuřují. Ženské nohy či chodidla jsou volně stylizovány, místy se dají spíše vytušit. Po formální stránce jde o velmi syrovou, monochromní malbu, která opět dává prostor představivosti.

6.3 Vystřízlivění 2005

Móda! Móda, tak nazval konceptuálně řešenou skupinu portrétů modelek, prezentujících svět módy. Obchod založený na kráse lidského těla a tváře, touha po dokonalosti a mediální zájem, to jsou lákadla, která Šárovec nemohl nechat bez povšimnutí. Fascinuje ho ta absolutní prodejnost, suverenita a zároveň touha po exkluzivitě věhlasných módních značek. Paradoxně tento luxusní svět namaloval na vyřazenou sololitovou desku právě z bývalého ministerstva zemědělství, kde pracoval jeho otec. Zadáme-li se na konkrétní hlavy modelek, zjistíme, že malířovým záměrem nebylo reálné vystižení krásy modelky. Spíše naopak, hlavy „krásek“ vyplňují celý obrazový prostor, jsou výrazně abstrahovány a deformovány, převažují spíše siluety. Informaci o námětu nám poskytují názvy jednotlivých módních domů, včleněné přímo do obrazové kompozice. Jednotlivé desky vyznívají velmi jednoduše a neobvykle klidně. Převažují barvy chladné, celkově je barevný projev umírněn, pigment autor nanesl v ploše bez sebemenšího zneklidnění [23]. I malířův typický rukopis je upozaděn. Nosná tu je především kompozice, barevná plocha a obrysová linie jednotlivých fragmentů [24].

Soubor rodinných portrétů, s ústředním obrazem *Babička* [26], pojmenoval *From Poland* (2005). Tvář staré polské ženy s charakteristickým šátkem jasně dokládá mnohostylovost, které je autor schopen. Portrét vystihuje malířovu babičku zcela přesvědčivě. Zachytil nejen reálnou podobu tváře a povahové rysy, ale podařilo se mu vtisknout do obrazu pocit, který při setkání s babičkou zažíval. Subjektivní rovina prožitku z obrazu je sice nepřenosná na diváka, nicméně i tak je její tvář zajímavá. I přes upřený,

⁵⁸ LINDAUROVÁ 2006, 84

ostrý pohled a stažené rty, cítíme vlídnost a tušíme, že jde o „babičku“. Šárovec se tak prezentuje jako schopný a vnímavý portrétista, jenž dokáže zaznamenat těkavý lidský vjem do matérie barev a plátna.

Polskou tvorbu doplňuje i soubor obrazů *The Polish Emocional Sunday* (2004–2005) [25], který svým uskupením evokuje křesťanský oltář. Skládá se ze 3–4 desek završených podélně orientovaným plátnem. Dominantou celého souboru je právě vrchní obraz se siluetou žehnajícího papeže Jana Pavla II.. Autor tu konfrontuje symbol katolického Polska se svou věřící rodinou. Zaznamenává atmosféru rodinného nedělního setkání, právě po návštěvě kázání, v momentě kdy dochází k rodinnému střetu. Náladu dotváří výmluvnými gesty, přímo do obrazu vpisuje slovo emotion (emoce). Vše graduje v křičících ústech „bytosti“ stojící za hlavními aktéry plátna.

6.4 Martina a Kamil 2006

Šárovcovou obsesí je zaznamenávat veškeré dění kolem sebe. Seběmenší vzruch je podroben analýze, zda nestojí alespoň za menší skicu. Pochopme tedy, že v momentě, kdy mu do života vstoupila jeho budoucí žena Martina, byl jí naprosto uchvácen. Toto okouzlení se samozřejmě velmi radikálně projevilo v jeho plátcích. Vznikla tak obsáhlá portrétní řada *Ňufka* (2005–2006). Na první pohled se odlišuje od ostatních cyklů především svou hýřivostí barev, hravostí ornamentů a různých nedefinovatelných tvarů prorůstajících do hlavního motivu plátna. Tím jest tvář Martiny, většinou znázorněna v pohledu en face. V obraze *Martina* (2006) [27] konfrontuje idealisticky viděnou (avšak s reálnými rysy) tvář s naprosto spontánním projevem uvolněné mysli malíře. Veselost, hravost a bezprostřednost organických motivů odkazují k neodadaistické tendenci. Ke slovu se dostává i text, který stylově koresponduje s dojmem celého obrazu. Jindy od bezprostřednosti ustupuje a vrací se k více expresivnímu výrazu. Nechává na nás hledět bledou tvář s rudými rty, zahalenou do červeného hávu, čímž výsledný dojem ještě více vynikne. Divák netuší zda jde o tvář jeho ženy, domněnku mu potvrdí až text. Druhý plán obrazu *Martina VII.* (2006) [28] zcela samovolně dotváří fantaskní skrumáží barev a tvarů.

Kamil, Šárovcův syn, se narodil roku 2006. Od této chvíle mu patří veškerá otcova pozornost, včetně té tvůrčí. Ostatní tatínkové fotí, Šárovec maluje. Vzniká tak cyklus maleb s hravými názvy jako *Kamil Krky Krky* (2006) či *Kamil Mišity* (2006). Na první pohled je patrné o jak silnou emocionální záležitost jde. Možná zarazí, s jak silným

patosem Šárovec svého syna zachytil. Kamilovy oči jako by v sobě neměly nic dětského, jsou temné, upřeně se dívají na svět a naléhavě se dožadují naší účasti (*Kamil I.* [29]). Dokonce v portrétu *Kamil IV.* (2006) [31] místo očí nechává temný prázdný stín a široce otevřená, v křiku zachycená ústa. Snad ani nelze mluvit o portrétu dítěte. Tvář je rozptýlená, znejistňující a nečitelná. Nechává tu prolínat vrstvu černé a růžové barvy. V tomto duchu vyzní i plátno *Kamil VIII.* (2006) [30]. Jednou z charakteristik této etapy jsou lineární tahy, které umocňují expresivní rukopis. Postřehneme je na plátně *Kamil III.* [32], *Kamil a Martina*, *Kamil Krky Krky*, vše z roku 2006. Opět tu konfrontuje realisticky zachycené rysy ztvárněné specifickým a velmi osobitým stylem. Tváře pomocí zvolené barevnosti a ucelenosti tak vystupují z jinak chaoticky uspořádaného obrazového pozadí. Plátno zcela zaplní emotivní změní linek, barevných ploch a slov. Tato plátna jsou hravá, naivní, včetně doplňujících textů, které simulují projev malého dítěte.

6.5 Český slavník 2007–2009

Radikální omezení barevného spektra postřehneme v již zmiňovaném cyklu *XX MASS* (2007). Hlavním námětem stále zůstává lidská tvář, jež vyplňuje celý obrazový prostor. Že se jedná o ústřední motiv obrazu svědčí střídmá paleta, v podstatě abstrahována na černou, bílou, valéry šedé v kontrastu s fluorescentní zelenou barvou. Naše pozornost je tak vedena k ne zcela jasně čitelným tvářím, které jakoby skrývají svou identitu [33].⁵⁹ Ač tušíme, že jde o známou tvář, nejsme si zcela jisti. Předlohou vánoční řady podobizen je výroční kniha fotografií známých televizních osobností z osmdesátých let. Podobizny si charakter fotografie zachovávají, jsou černobílé, mají známé rysy, ale jsou jaksi rozmělněné. Žádný detail není konkrétní, malíř v rychlém sledu nanáší plošné tahy, občas se objeví určující linka, ovšem nejistá podobnost tu je hlavním smyslem [34]. Občas zajde až na samou hranici čitelnosti, malíř destrukuje prostor tváře k nepoznání [35]. Součástí televizních portrétů jsou i obrazy inspirované fotografiemi jeho ženy z dětských let, kdy jako batole pózuje ve vánočních dekoracích mezi nerozbalenými dárky.⁶⁰ Zběsilost malby, střídmá paleta a „bodové“ oči dítěte jsou v přímém kontrastu s vánoční atmosférou. Autor nechává místy vyniknout podkladové plátno i stékající barvy. Opravdu nehledí na učenou formu výjevu. Jde o syrový, bezprostřední záznam jeho momentálního prožitku Vánoc.

⁵⁹ STAUB 2007, 11

⁶⁰ STAUB 2007, 11

Bezesporu nejúspěšnějším souborem prací je již zmiňovaný *Wild Wild East* (2007). Na první pohled nás zaujmou svým formátem (200 x 200 cm) a monumentalitou hlav. Z pláten na nás hledí známé i neznámé tváře osobností. Do popředí se tu opět dostávají barvy, i když v sytém odstínu, přesto nejde o chaotickou hýřivost jako u portrétu Martiny či Kamila. Barva neodpovídá reálnému záznamu, spíše má funkci výrazovou. Obličejové jsou často v nepřirozeném červeném či černém tónu bez jakýchkoli vystihujících detailů. Světlá místa napovídají, že jde o oči, ostatní je velmi neostré až rozmazané. I přesto jsme schopni občas zachytit známou tvář, kupříkladu známého rapera *Snoop Dogga* (2007) [36] nebo obraz *Marilyn Manson* (2007) [37]. Plátina jsou často přemalbou staršího obrazu, přičemž původní motiv Šárovec nechává prorůstat do nové malby. Změnil se tu nejen barevný kánon, ale zejména celkový přístup k práci. Tvář již nemá s realitou nic společného, je stylizována, zbavena lidskosti, zůstal jí jen často nic neříkající syrový výraz [39]. Přívětivějším dojmem jistě působí usmívající se *Klaun 3* (2007) [40], který je opět dokladem malířovy tendence k realismu, konfrontovaného s prvky pop-artu. Všimněme si, že obrazy jsou přímo na plátně signovány názvem celého cyklu *Wild Wild East*.

U Šárovice jsme uvykli na velkoformátové expresivní i realistické portréty, ovšem v cyklu *Holiday, Summer Day* z léta 2008 dochází k zásadní změně námětu. Jsou tu krajiny a především interiéry, což je pro malíře naprosto neobvyklé. Obměna tématu pro vyčerpání byla nutná, jak sám podotýká v rozhovoru s Karlem Oujezdským.⁶¹ Krajiny i interiéry jsou projekcí dojmů z rodinné návštěvy v Polsku. Pokoje jsou konkrétní místnosti, ke kterým má osobní vztah [41]. Zaznamenává všudypřítomné kříže odkazující k silné religiozitě [42]. Dokonce v obraze *Krucifix* (2008) ponechává obrazový prostor zcela tématu Ukřižování.

K námětu polské krajiny se dostává již podruhé. Tentokrát však ponechává paletu odstínům zelené barvy. Ač jsou plátina melancholická, zádušností dosahuje skrze rukopisný záznam než paletou barev [43]. Místa nechává prosvítat podkladový materiál. Realitu rozmělnuje až k samému prahu abstrakce [44]. V celé tématické řadě cítíme jistou proměnlivost nálady a tedy i výtvarného vyjádření. Šárovec je pudový malíř, někdy vznětlivý, výbušný jindy zase melancholický. Jeho plátina jsou záznamem momentálního emocionálního stavu.

⁶¹ http://zpravy.rozhlas.cz/mozaika/vytvarne/_zprava/martin-sarovec-obrazy--495984, vyhledáno 5. 5. 2011

Se změnou tématu patrného v předchozím cyklu souvisí i obrazy ze souboru *C'est la vie* (2008). Dětské hračky tu slouží jako atribut malířovy reminiscence jeho dětství. Pokouší se nám skrze dřevěné kolotoče, kačera na provázku, autíčka či panenky, připomenout naše, již dávno zapomenuté dětství. Oživuje tak skrze svá plátna naše vzpomínky. Ale pokračuje dál. Svým hračkám, zejména panenkám, propůjčuje lidské emoce. Opět se tu vyjadřuje skrze obličej, které se upřeně dívají, naléhají a sledují [45]. Dynamická malba, jež nerespektuje podkresbu, syrovost projevu a stékající barva, která tento tíživý dojem pouze podtrhává. Svérázný přístup k obrazu a jeho přesahu dokládají obrazy – objekty. Autor tu evokuje prizma dětské postýlky, skrz které jsme nuceni nahlédnout do dětského světa. Recykluje čelo dětské postýlky, pod které vloží samotný obraz. Celý objekt v nás vyvolává dojem mříže, za kterou se odehrává pro nás uzavřený svět [46].⁶²

Posedlost lidskou tváří Šárovce přiměje vrátit se opět k portrétu. V roce 2008 začíná pracovat na řadě podobizen *Local Portraits*. Cyklus otevírají tváře jeho ženy Martiny a syna Kamila. Ač monumentální hlavy vyplňují celý obrazový prostor, dochází tu k výrazové proměně. Výrazné protažení tváří a intenzivní barevnost spolu s mimořádně živoucí technikou malby suchým štětcem tu slouží jako prostředek stupňování výrazu.⁶³ Druhý plán je co nejvíce upozaděný, koncentrace je soustředěna především na hlavní motiv, tedy tvář. Soubor je dalším z časosběrných dokumentů, na kterém pracuje přes dva roky. Linií rodinných portrétů rozšířil o podobizny mediálně známých lidí, kupříkladu Milana Knížáka [50], Jiřího Davida, Vladimíra Skrepla a Jiřího Ptáčka. Tváře zachycuje v prchavém okamžiku, jakoby v momentce s lehce deformujícím protažením. Prudkost malířova rukopisu napovídá o naléhavosti vyjádřit lidskou identitu.

Tv Show und Video (2009) je řada obrazů, na jejichž plátně se setkáme se symboly postmoderní mediální kultury, ovšem v trochu jiném světle. Autor zřetelně vnímá sílu a zároveň líbivost populární kultury, vliv masmédií, uměle vybudovaných pop–ikon, filmů, a reklam. Tento deformovaný a deformující svět analyzuje a osobitě reflektuje. Vytrhává jednotlivé znaky pop–kultury a přetransformává jejich výpověď. Často je vkládá do jiných souvislostí nebo jim ponechává známé rysy, ale paroduje jejich obsah. Jako formu pro vyjádření opět volí lidskou tvář. Používá tváře známých celebrit, herců i zpěváků či populárních idolů z filmů. Vyjadřuje se velmi expresivní, zjitřující formou, deformuje

⁶² PECH 2009, 5

⁶³ <http://jlbjlt.net/event/4215>, vyhledáno 11. 6. 2011

fyzionomii obličejů a snaží se proniknout za strojenou přetvářku, kde hledá zbytky lidské identity. Z obrazu tak číší děsivý, obnažený portrét člověka, podrobený společenské kritice. Příkladem může být jak obraz *Karel Gott* (2009) [51] tak i *Oidipus Rex* (2009) [52]. Šárovcův styl lze odvozovat z české grotesky 70.–80. let, i když zde nejde o přímo zacílenou karikaturu absurdity komunistického režimu, ale o parodii konzumní společnosti, založené na kapitálu a prioritě ekonomických hodnotách.⁶⁴

Blížkost k divadelně - cirkusovému prostředí reflektuje projekt *La Putyka* (2009) ve kterém umělec zachytil herce tohoto divadelního uskupení. Zajímá se o výrazy a mimiku všech účinkujících, ale zde svou fascinaci lidskou tváří převede až do psychedelické roviny. Vít Novák, kurátor stejnojmenné výstavy, díla komentuje slovy: „Ze Šárovcových parodizujících portrétů jde doslova děs, je to pohled za zrcadlo samé lidskosti, vyprázdněných pop ikon či křehkých bytostí bičovaných každodenní životní realitou.“⁶⁵ Šárovec se tu koncentruje na samotný výraz tváře, jímž zcela vyplňuje vymezený obrazový prostor. Nepřirozená protáhlost obličeje, groteskní deformace, kontrastní použití vrženého světla, to jsou výrazové prostředky do krajnosti vypjatého portrétu. Paleta barev tuto expresivitu jen potvrzuje (*Rostislav Novák* (2009) [53]). Přesto stále můžeme mluvit o portrétu, jelikož identitu dotyčného autor zaznamenal. Součástí expozice byl i obraz *Klaun IV.* (2008) [49], který atmosféru silně dotváří svým intenzivním „pološilným“ pohledem. Jsou to němí psychedelictí svědci, zastaveni v čase a prostoru se strnulým spalujícím pohledem.⁶⁶

6.6 Proměny 2010

Období životních proměn malíře Martina Šárovice se jasně zrcadlí v jeho výtvarném projevu. Změny si všimneme nejen ve formě, ale i v omezené paletě.

Private Metamorphosis z roku 2010, tedy soubor děl reflektujících Šárovcovu osobní katarzi, reaguje na reálné podněty ve svém životě. Hrozí mu operace oka, je nucen řešit mezilidské vztahy, je zatížen existenční nejistotou. To vše jej vystavuje tlaku ze kterého má potřebu se vymalovat. Výraznou formální proměnu postřehneme na třech velkoformátových deskách, kde se ústředním tématem stává právě hrozící operace očí [54]. Zřetelná stylizace dává prostor samotné kresbě, jež tu má hlavní výpovědní hodnotu. V

⁶⁴ <http://www.advojka.cz/archiv/2008/23/tv-show-und-video>, vyhledáno dne 11. 6. 2011

⁶⁵ <http://www.laputyka.cz/cz/tiskove-zpravy-radost>, vyhledáno dne 11. 6. 2011

⁶⁶ <http://www.laputyka.cz/cz/tiskove-zpravy-radost>, vyhledáno dne 11. 6. 2011

podstatě jde o neosurrealistickou kompozici složenou ze strachů, prožitků a nočních můr, které automaticky vyplouvají ze Šárovcova podvědomí. Výrazová síla jednotlivých obrazů s vyděšenými a zmutovanými obličejí je umocňována abstrahovanou barevností.⁶⁷ Šárovec se tu navrácí k černé a bílé, zjitřených agresivní červenou barvou. Zároveň pracuje se strukturou podkladového materiálu. Možná jej k tomu vedla finanční tíseň, možná inspirace, ale výsledkem je dekonstruovaný starý nábytek z jeho dětství, který následně pomalovává svou výpovědí. Transformace staré překližky či dvířek skříně v malbu posouvá tvorbu Martina Šárovice od klasické malby k postkonceptuálním postupům užívaných v současném vizuálním umění.⁶⁸

Výrazná úloha kresby je patrná v navazující řadě portrétů *New La Putyka* (2010). Opětovně se vrací k portrétování herců z tzv. nového cirkusu, kdy dále přetransformovává jejich psychologický portrét. Šárovec deformuje obličej na jednotlivé fragmenty pomocí organických tvarů, které umocní linkou či barevnou odlišností. Důležitou roli tak nese kresebná linie, jež zintenzivňuje celkový vjem. Fragmentarizaci obličejí ještě zesílil v obrazech *Shveyck* (2010) [55] nebo *Pophelka* (2010). Sám tento umělecký projev nazývá „zone cubism“⁶⁹, jelikož lidskou tvář rozkládá na jednotlivé geometrické tvary.

Postprodukční metoda tzv. kultury užití zpracovává již opotřebované kódy v kódy nové.⁷⁰ Martin Šárovec u dekodování obsahů setrvává i v cyklu zvaném *I remeber you* (2010). Využívá tu porůznu nalezené ručně tkané obrazy, zářné reprezentanty lidového umění doby socialistické. Důležité je, že jejich kód je všeobecně známý, jsou znakem komunistických domácností a jednoduše nám tato souvislost vyplyne i při letmém pohledu. Šárovec tuto dobu evokuje svou malbou, kde jako podklad volí právě tyto ručně tkané obrazy. Jako hlavní námět si zvolil Leonida Iljiče Brežněva, jakožto čelního představitele SSSR. Tyto dva symboly totalitní doby, Brežněva a v té době populární tkané obrazy, zde konfrontuje. Zároveň však připomíná téma bývalé totality a její přenesené pokračování v dnešní sofistikovanější totalitě masmédií a konzumerismu.

⁶⁷ <http://www.artmap.cz/event/15/what-s-the-great-happiness>, vyhledáno dne 11. 6. 2011

⁶⁸ <http://www.vsup.cz/en/exhibitions-and-lectures-outside-aad/2824-martin-sarovec-private-metamorphosis>, vyhledáno dne 11. 6. 2011

⁶⁹ Rozhovor dne 10. 6. 2011

⁷⁰ <http://www.vsup.cz/en/exhibitions-and-lectures-outside-aad/2824-martin-sarovec-private-metamorphosis>, vyhledáno dne 11. 6. 2011

7. Závěr

Tvorba Martina Šárovice, absolventa Divadelní fakulty Akademie múzických umění a Vysoké školy uměleckoprůmyslové, není experimentální ve smyslu zvoleného média, neboť autor pracuje převážně tradičními malířskými a kreslířskými technikami. Neobvyklý je však, zejména v současném českém výtvarném prostředí, jeho způsob konceptuálního přístupu k portrétu. Volí formu časosběrného dokumentu, kdy bedlivě sleduje konkrétní osoby, stále se k nim vrací a zaznamenává jednotlivé etapy jejich života (cykly Bára Prášilová, Martina Šárovcová). Tyto cykly pro něj plní funkci emotivních deníků. Současně buduje tzv. „český slavín“, tedy jakousi portrétní galerii osobností, kde mapuje soudobou uměleckou, ale i politickou scénu (cykly Wild Wild East, Local Portraits, La Putyka).

Šárovec paralelně pracuje i s objekty a instalacemi, kde využívá porůznu zahozených obyčejných věcí, obsahujících všeobecně platné reminiscence, které následně dotváří či naopak dekoduje a dává jim nový obsah. V trojrozměrném prostoru buduje vlastní konstrukce ze známých i banálních věcí (starý nábytek, hračky z dětství), jež ale vzájemně propojuje novými vztahy (Eklhavt Design). Recykluje předměty i svou vlastní paměť.

Šárovcův umělecký projev je vystavěn na vášnivé energické malbě, syrové asketické barevnosti a uvolněném rukopisu, místy připomínajícím až malířský přístup art-brut. Svou spontánní zuřivostí připomíná Šárovcova malba německé neoexpresivní umění 80. let, přetransformované českou postmodernou. Patrné je však i volné navázání na tradici české grotesky, ústící až do lehce surrealistických a symbolistních poloh.

Samotný proces tvoření vnímá Šárovec jako svou obsesi, touhu vymalovat se z negativních zážitků a emocionálních vzruchů. Na plátno promítá pocity naplněné existenciálními strachy, zneklidněním ze současného způsobu žití i ironizací masmediální konzumní kultury. Nechává se strhnout svým momentálním prožitkem. Často zcela pudově nanáší barvu prsty přímo na plátno. V rychlém sledu kombinuje akryl a email s kresbou lesnické křídly, jejíž kresbu následně rozmělnuje válečkem namočeným v terpentýnu. Tato charakteristická technika, kombinující malbu s kresbou, mu umožňuje pohotový záznam nutkavých myšlenek. Tuto techniku i nadále inovuje a obohacuje. Do obrazu či kresby

zasahuje např. obyčejnou gumou, která mu umožňuje kreslit negativně či transparentně, přičemž guma zanechává specifický, rozmazaný efekt, který akcentuje vybrané části.

Jak jsem ukázala, dílo Martina Šárovice zcela jasně reprezentuje současnou českou malbu. Zásadní přínos této tvůrčí osoby spatřuji především v obrodě klasického námětu tj. portrétu a jeho velice osobitého přístupu k němu. Teprve při zasazení malířovy tvorby do současného uměleckého dění vyplynula všechna umělecká východiska a inspirační zdroje jeho tvorby. „Bytostný portrétista“ Martin Šárovec je však malíř mnohem širšího námětového rejstříku. Překvapivým zjištěním pro mne byly jeho figurální kompozice či krajinná tvorba, ve které reflektuje svůj vztah především k Polsku, kde žije část jeho rodiny (The Polish Emotion Sunday, Holiday, Summer Day).

V rámci práce jsem se taktéž pokusila shromáždit veškeré dostupné informace o Šárovcovi a zmapovat jeho tvorbu. Tyto dokumenty jsem získala přímo od autora. Vytvořila jsem tak archiv systematicky uspořádaných informací, které v první řadě slouží přímo malíři a v druhé řadě jako východisko pro následující studii díla tohoto solitérního a osobitého umělce - Martina Šárovice.

8. Seznam použité literatury a pramenů

Seznam zkráceně citované literatury

- BALEKA 1997, 282–283
BISHOP 2007, 9–36
CÍSAŘ 2010, 48–62
FRANTA 2007, 8
GRYGAR 2004, 20–119
HÁJEK 2005, 6
HARTMANN/MICHAJLOVÁ/RYBKOVÁ 2008, 436–437
HLAVÁČEK 1996, 145–152
HLAVÁČEK 2007, 715–729
KLIMEŠOVÁ 2007, 691–713
KOLEČEK 2002, 15
LINDAUROVÁ 2006, 84–85
MAGID 2011, 58–66
MICHALOVÁ 2011, 118
MORGANOVÁ 2011, 23–54
PECH 2009, 5
PETRUŠEK 2007, 15
SLAVICKÁ 1997, 5–37
SRP 2007, 929–952
STAUB 2007, 5–15
SVOBODA 2007, 12
ŠÁROVCOVÁ 2010, nepag.
ŠÉFROVÁ 2011, 45–60
VAŇOUS 2007, nepag.
VLČEK 2008, 437

Seznam použité literatury

Publikace

CÍSAŘ 2010 — Karel CÍSAŘ: Věci o kterých s nikým nemluví. Praha 2010, 48–62

GRYGAR 2004 — Štěpán GRYGAR: Konceptuální umění a fotografie. Praha 2004, 20–119

HLAVÁČEK 2007 — Ludvík HLAVÁČEK: Postmoderna a neoexpresionismus.
In: ŠVÁCHA/PLATOVSKÁ 2007, 715–729

KLIMEŠOVÁ 2007 — Marie KLIMEŠOVÁ: Od nové figurace k nové expresi a grotesce,
12/15. In: ŠVÁCHA/PLATOVSKÁ 2007, 691–713

KNÍŽÁK/VLČEK/VALOCH 2003 — Milan KNÍŽÁK / Tomáš VLČEK / Jiří VALOCH:
Nejmladší: přehledka výtvarného umění nejmladší generace z let 1995-2003. Praha 2003,
9 - 156

KUSÁ 2007 — Zdena KUSÁ (ed.): Tvár jako sociálny nástroj: pocta Dilbar Alijevovej.
Bratislava 2007, 10–18

MALÁ/SRP/VAŇOUS 2003 — Olga MALÁ / Karel SRP / Petr VAŇOUS: Perfect tense: malba
dnes. Praha 2003, 7–127

MICHALOVÁ 2011 — Rea MICHALOVÁ: Originální & Perspektivní. Exkluzivní výběr ze
současného česko-slovenského výtvarného umění. Praha 2011, 118

MORGANOVÁ 2012 — Pavlína MORGANOVÁ: Od současné současnosti k minulé minulosti.
In: ŠEVČÍK/MORGANOVÁ/NEKVIDOVÁ/SVATOŠOVÁ 2011, 23–54

PACHMANOVÁ/PRAŽANOVÁ 2005 — Martina PACHMANOVÁ / Markéta PRAŽANOVÁ (eds.):
Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 1885–2005. Praha 2005, 225

PAVLIŇÁK 2005 — Petr PAVLIŇÁK (ed.): Slovník českých a slovenských výtvarných
umělců 1950–2006. Šan - Šta. Ostrava 2005, 28

PETRUSEK 2007 — Miloslav PETRUSEK: Josefína a český Slavin. Portrét jako nástroj
zobrazení člověka a deformace společenského vědomí. In: KUSÁ 2007, 15

ŠÁROVCOVÁ 2010 — Martina ŠÁROVCOVÁ (ed.): Navzdory. Praha 2010, nepag.

ŠEVČÍK/MORGANOVÁ/NEKVIDOVÁ/SVATOŠOVÁ 2011 — Jiří ŠEVČÍK / Pavlína Morganová
/ Terezie Nekvidová / Dagmar Svatošová (eds.): České umění 1980–2010. Praha 2011

SRP 2007 — Karel SRP: Aktuální umění devadesátých let. In: ŠVÁCHA/PLATOVSKÁ 2007,
929–952

ŠVÁCHA/PLATOVSKÁ 2007 — Rostislav ŠVÁCHA / Marie PLATOVSKÁ (eds.): Dějiny českého výtvarného umění 1958/2000 [VI/2]. Praha 2007

Katalogy výstav

DIMTER/JIRKŮ/POKORNÝ 2003 — Tomáš DIMTER / Boris JIRKŮ / Karel POKORNÝ (konc.): Figurama 2003. Katalog výstavy Galerie VŠUP. Praha 2003, 56–59

HARTMANN/MICHAJLOVÁ/RYSKOVÁ 2008 — Ivan HARTMANN / Světlana MICHAJLOVÁ / Katarína RYSKOVÁ (eds.): Martin Šárovec. In: Mezinárodní trienále současného umění ITCA, Praha 2008, 436–437

KOLEČEK 2002 — Michal KOLEČEK: Současné české výtvarné umění. In: VÁŇA/KOLEČEK/PACHMANOVÁ 2002, 15

MACHALICKÝ 2007 – Jiří MACHALICKÝ (ed.): Typický obraz. Katalog výstavy Galerie Nová síň, 19. 1.–15. 2. 2007. Praha 2007, 9–258

SLAVICKÁ 1998 — Milena SLAVICKÁ (ed.): Poslední obraz. Katalog výstavy Galerie Rudolfinum, 18. 12. 1997–8. 2. 1998. Praha 1997, 5–37

STAUB 2007 — Helena STAUB: Martin Šárovec. Katalog výstavy Icon Gallery, 11. 7.–3. 9. 2007. Praha 2007, 5–15

STAUB/VAŇOUS/TUČKOVÁ 2007 — Helena STAUB / Petr VAŇOUS / Kateřina TUČKOVÁ: Nová trpělivost. Katalog výstavy Výstavní síň Mánes, 5. 2.–4. 3. 2007. Praha 2007, 5–24

VAŇOUS 2007 — Petr VAŇOUS: Pluralita mezi rozumem, emocí a kalkulem. In: MACHALICKÝ 2007, nepag.

VÁŇA/KOLEČEK/PACHMANOVÁ 2002 — Radek VÁŇA / Michal KOLEČEK / Martina PACHMANOVÁ (eds.): IV. bienále mladého umění Zvon 2002. Katalog výstavy Galerie hlavního města Prahy, 20. 2. – 5. 5. 2002. Praha 2002, 7–79

VLČEK 2010 — Tomáš VLČEK (ed.): České moderní a současné umění 1890–2010. Katalog stálé expozice Sbírký moderního a současného umění Národní galerie v Praze; Díl 2. Praha 2010, 6–188

Diplomová/disertační práce

ŠÉFROVÁ 2011 — Nikola ŠÉFROVÁ: Humor v konceptuálním umění (diplomová práce na Filosofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2011, 7–95

Odborná periodika

Bishop 2007 — Claire Bishop: Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění. Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 1–2, 2007, 9–36

FRANTA 2007 — Roman FRANTA (rec.): Art Karlsruhe. In: Ateliér 9, 2007, 8

FRANTA 2007 — Roman FRANTA (rec.): KVO, Psychedelic screen saver. In: A2 32, 2007, 3

HÁJEK 2005 — Václav HÁJEK (rec.): Martin Šárovec: Psychedelická reklama na nic. In: Ateliér 24, 2005, 6

HLAVÁČEK 1996 — Ludvík HLAVÁČEK: Konfrontace – spontánní umělecký výraz 80. let. In: Výtvarné umění 1-2, 1996, 145–152

LINDAUROVÁ 2006 — Lenka LINDAUROVÁ: Talent: Martin Šárovec. In: Art&Antiques 9, 2006, 84-85

MAGID 2006 — Václav MAGID: Krize „nenápadné tendence“. In: Umělec 10/3, 2006, 58–66

PECH 2009 — Milan PECH (rec.): C' est la vie. In: Ateliér 9, 2009, 5

SVOBODA 2007 — Aleš SVOBODA (rec.): Praguebiennale 3. In: Ateliér číslo 13, 2007, 12

Internetové zdroje

KERA 2012 — Denisa KERA: Nová média. In: Artlist, <http://artlist.cz/index.php?id=149>, vyhledáno dne: 14. 5. 2012

MICHALOVÁ 2009 — Rea MICHALOVÁ: C'EST LA VIE. In: jlbjlt, <http://jlbjlt.net/event/4215>, vyhledáno dne 11. 6. 2011

Novák 2011 — Vít Novák: Radost až na kost. In: La Putyka, <http://www.laputyka.cz/cz/tiskove-zpravy-radost>, vyhledáno dne 11. 6. 2011

PECH 2009 — Milan PECH: Martinka & Martin Šárovec: MAN GO. In: A2, <http://www.advojka.cz/archiv/2009/19/man-go>, vyhledáno dne 8. 4. 2011

OUJEZDSKÝ 2008 — Karel OUJEZDSKÝ: Martin Šárovec: Obrazy. In: Český rozhlas, http://zpravy.rozhlas.cz/mozaika/vytvarne/_zprava/martin-sarovec-obrazy--495984, vyhledáno dne: 5. 5. 2011

OUJEZDSKÝ 2010 — Karel OUJEZDSKÝ: Private Metamorfosis. In: Český rozhlas, http://www.rozhlas.cz/mozaika/vytvarne/_zprava/715069, vyhledáno 5. 5. 2011

ŠÁROVCOVÁ 2010 — Martina ŠÁROVCOVÁ: What's the Great Happiness. In: Galerie České pojišťovny, <http://www.galerieceskepojistovny.cz/cz/archiv-vystav/whats-the-great-happiness.html2010>, vyhledáno 8. 4. 2011

SÝKOROVÁ 2008 — Lenka SÝKOROVÁ: Šárovcovo zvedání opony. In: A2, <http://www.advojka.cz/archiv/2008/23/tv-show-und-video>, vyhledáno dne 11. 6. 2011

SÝKOROVÁ 2010 — Lenka SÝKOROVÁ: Private Metamorfosis. In: VŠUP, <http://www.vsup.cz/en/exhibitions-and-lectures-outside-aad/2824-martin-sarovec-private-metamorphosis>, vyhledáno dne 11. 6. 2011

ŠÁROVCOVÁ 2010 — Martina ŠÁROVCOVÁ: What's the great happiness. In: Artmap, <http://www.artmap.cz/event/15/what-s-the-great-happiness>, vyhledáno dne 11. 6. 2011