

Kultura a umění

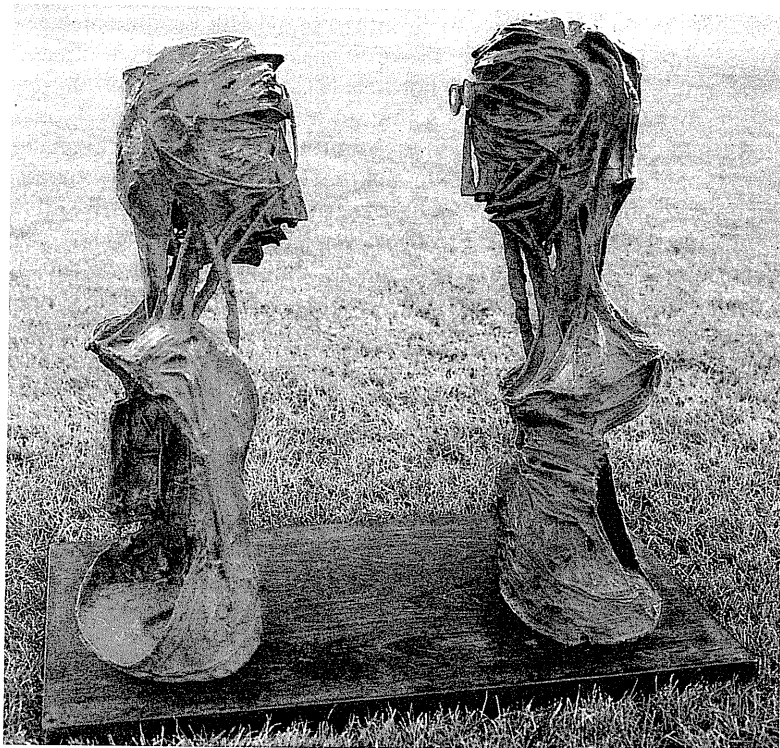
Nová figurace

JAROSLAV SEDLÁR

V šedesátých a sedmdesátých letech 20. století došlo ve výtvarném umění k návratu předmětného umění. Ten směřoval zpočátku k pop-artu a k tzv. novému realismu. Pop-art byl zaměřen na všední svět, na triviální skutečnost a upozorňoval na jednoduchost a vnitřní prázdnotu soudobé spotřební společnosti. Noví realisté kladli důraz na obecně lidskou situaci, ale také na objekt a na sociologii objektu. Umění jako by ovládla touha po těsnějším kontaktu se světem, který reprezentoval rovněž magický a narativní realismus, nový klasicismus, hyperrealismus a s nimi obnovený vztah k figurativnímu umění, které nastupovalo už v poválečném období a vrcholilo právě v šedesátých letech.

Jedním z článků pokračujícího vývoje moderního umění bylo figurativní umění, zaměřené na hledání nových výrazových prostředků, nových nemalířských nebo sochařských postupů a technik; mnohdy usilovalo jen o to najít takové způsoby tvorby, které by co neadekvátněji vyjadřovaly obsah. Pojem nová figurace se objevil v českém prostředí až koncem šedesátých let. Patrně přímým podnětem k jeho přijetí v Československu byla výstava *La Figuration narrative* v Galerii Václava Špály v Praze roku 1966. V roce 1968 reagovali na změny v politickém životě malíři vyznávající figurativní umění a první výstavu s názvem *Nová figurace* zorganizovali v červenci až srpnu roku 1969 v Mánesu v Praze a v lednu až v únoru roku 1970 v Domě umění v Brně a po více než dvaceti letech ji v roce 1993 reprizovali v Litoměřicích, Pardubicích, Brně, Opavě a Jihlavě.

Teoretická východiska nové figurace jsou blízká existenciální filozofii. Nová fi-



Nepraš K., Dialog, 1965

gurace, která není dosud přesně definovaná, nechce pouze konstatovat krizi lidských hodnot, ale chce bojovat proti pseudokonkrétnímu světu, v němž převládá pragmatismus a utilitarismus. Návraty k existenciálnímu pojetí figurálního umění po II. světové válce reprezentuje např. protagonista existenciálně pojaté figurace Alberto Giacometti, švýcarský sochař, kreslíř a malíř. Studoval v Ženevě na Umělecko-průmyslové škole (1919) a pak v ateliéru Émila Antoina Bourdella v Paříži (1922-1925), kde kromě války celý život pracoval a žil. Jeho raná díla, např. *Zwei Figuren* (Dvě figury, 1926) vykazují elementární sílu, zatím co surrealistické prostorové konstrukce, zejména *Palast um vier Uhr morgens* (Palác ve čtyři hodiny ráno, 1933) nebo *La Table* (Stůl, 1933) naznačují budoucí extrémní prodloužení jeho figur a figurálních skupin, které zcela převládlo od roku 1940. Křehkost těchto vzácných a bezútěšných „zápalek-lidí“, např. skupiny *City Square* (Náměstí, 1949), *Place* (Náměstí, 1950), Giacometti dodatečně zdůraznil kompaktním, do středu mírně propadlým soklem, na který své figury upevnil. Takto vytvořené prostorové vztahy měly pak vliv na soudobou plastiku. Giacomettiho tiché, grafickou pavučinou potažené, téměř monochromní malby a kresby, jsou rovněž nejvyšše senzibilními zobrazeními lidí ztracených v prázdném prostoru, *Sitzender Mann* (Sedící muž, 1949).

Giacomettiho objev protáhlých a tenkých figur byl naprosto ojedinělý. Trvalo zhruba deset let (od roku 1934 do konce války), než tento objev zpracoval a plně využil. Byl přesvědčen, že každý náš protějšek existuje pouze jako „přelud“ obklopený prostorem. Nacházíme ho v určitém zorném poli a je perspektivně zmenšený. To je ovšem zkušenost, kterou zaznamenalo malířství, a to už v renesanci. Giacometti ji tedy uplatnil vůbec poprvé v sochařství. A tu se vynořuje zajímavá shoda v myšlení té doby. Roku 1945 vyšla v Paříži kniha filozofa Maurice Merleau Pontyho *Fenomenologie vnímání*, ve které Merleau Ponty píše o tom, že skutečnost se v našem vnímání proměňuje naprosto konkrétně, situačně. Toho využil autor monografie o Giaco-

mettim Reinhold Hohl a upozornil na sochařovo využití zkušeností z malířství, aby označil Giacomettiho dílo pojmem „*fenomenologický realismus*“. Sám Giacometti tuto proměnu vnímání vyjádřil, když prohlásil, že umělecké dílo v „životní velikosti neexistuje“, a zmenšoval své figury až na velikost zápalek, takže ty se potom ztrácejí v dálce. O vzdálenosti Giacomettiho soch řekl Jean-Paul Sartre: „A tyto zvláštní sochy mají v sobě svoji specifickou prostorovost, svoji specifickou distanci ve vztahu k divákovi: je to, jako by prostor byl v jistém smyslu přenesen do nich.“

Avšak proč má být člověk z dálky, z perspektivy, skutečnější nežli zblízka? Jakmile Giacometti poznal, že je schopen dát distanci tvar, schematizovat ji, našel pro své archaické stojící a životu přitakající ženy a pro pavoukovitě vyschlé vykračující muže vlastní umělecký styl: distance, vzdálenost v nich vyjádřená nebyla přítom cílem jeho zájmu, ale spíše setkávání, přímst a intenzita. Proto modeloval své figury do výšky, lineárně je ztenčoval, až je před nás postavil v celé jejich vertikalitě, jako vyčouhlé, vysoké a strmé tyčky, zbavené hmotnosti, ohlodané zvnějšíku, a tak propojil blízkost s dálkou do frontální strnulosti, „která shrnuje (rezumuje) veškeré postoje k světu“, jak prohlásil Albert Camus. Vertikalita a odcizenost neznamená jen zanikání v dálce, ale vyjadřuje také symbolicky proměnu umělcova vztahu k světu. Tyto hlavy, busty a figury jako naše protějšky, zachovávají i nadále odstup, zároveň jsou však přičarovány v podobě idolů na své místo. Ztráta tělesnosti je neodmyslitelnou součástí stylu umělcových figur, právě z ní paradoxně sestávají, podobně jako u malovaného obrazu, jeho plastiky.

Giacomettiho sochy lze metaforicky přirovnat k Sartrovu existencialismu, k jeho zrušení kauzality, k idejím odcizení a samoty. Na druhé straně drobní se kontury a neostře detaily, ale i modelace doch jsou provedeny přesvědčivě živě a moderně a také jejich rozmístění necílí bezpodmínečně k izolaci, k Sartrově „vrženosti“ do prázdné existence, nýbrž k napětí mezi měřtky a exaktně proponovanými meziprostory. Někdy v nich figury stojí samozřejmě vedle

sebe bez jakéhokoliv kontaktu, jako např. v sochách nazvaných *Místo* (1948-49), *Les* (1950) nebo v projektu pro banku Chase na Manhattanu v New Yorku (*Project for the Chase Manhattan Bank in New York*, 1958). V pozdním díle je setkávání opět tělesnější, masivnější, naléhavější. V roce 1956 vznikla řada *Sedm žen pro Benátky*, suma ženských typů mezi krajně zašpičatělými tyčkovitými figurami a širokoramennými, širokobokými matkami-bohyněmi, do kterých Giacometti jako by vložil namísto vnějšíkové distance expresivitu. Také pozdější busty (*Diego, Annette, Elie, Lotar*) nechávají za sebou extrémní napětí mezi vzdáleností a blízkostí a vracejí se ke klidnější a vyrovnané siluetě respektující proporce mezi tělem, krkem a hlavou. Vizionářský zůstal pouze pohled strnule upřených očí, které jako by s vypětím posledních sil hleděly do skutečnosti.

Škola vychovala osaměle Giacomettiho, a přestože vedle něho vyrostlo tolik nových sochařů, byl to on, kdo dodal plastice v poválečném období základy nového vidění. Dostal se do opozice ke kubismu a nahradil jeho racionální systém senzi bilním vnímáním, věděním a konkrétní zkušeností, jak to vyjádřil, když řekl: „Místo toho, abych věděl, že kostka má šest stran, zobrazuji čtyři její strany, které vidím.“ Je zajímavé, že právě z tohoto jeho výroku odvozovala své estetické krédo až do sedmdesátých let 20. století ještě minimalistická a postminimalistická plastika.

Ostatní sochaři pouze doplňují tuto zvláštní existenciálně zaměřenou plastiku dílčími příspěvky nebo pod vlivem surrealismu ji odvádějí úplně jinam. Francouzská sochařka Germaine Richierová proměňuje po roce 1940 ohlasy Giacomettiho sochařství v ohrožené a hrozivé kreatury a monstra, *The Devil with Claws* (Dábel s drápy, 1952) nebo v perzoniﬁkace přírody *La Tempête* (Bouře, 1948). Její prodávavěle, virtuózně zpracované bronzy plné zlomů, trhlin mají humanistický obsah, upadají však příliš často do fatalisticko apokalyptické symboliky a neaktuální bizarnosti, podobně jako figurativní výtvořy jinak hlavního představitel informelu v Německu, malíře Bernarda Schultze, například *Bezhlavý ma-*

nekýn (1967), *Kadaver-Paar* (Pár mrtvol, 1979), z drátů, textilií, plastiku a olejových barev, které rovněž posilují morbiditu a rozklad ve fantastickém tanci strašidel. Z trýznivého surrealistického dědictví vyrůstají ostnaté a agresivní konstrukce bylin Američanů Theodora Roszaka, Herberta Ferbera, Seymoura Liptona.

Zdá se, že figurativní sochařství existenciálně orientované ovlivnil anglický sochař Henry Moore, a to především formálně. Téměř všichni z tzv. pomoorovské generace od něho do svých soch převzali v poměru k tělu malé hlavy, spíše jen modely hlav, jak je už kdysi z tzv. krejčovských panen odvodil Giorgio de Chirico. Angličtí sochaři po Moorovi – Kenneth Armitage, Reg Butler, Lynn Chadwick, kteří patří k frustrovanému pokolení ovládanému *geometrií strachu* (Herbert Read), nasazují svým sochám scvrklé hlavy a hmyzí nohy a vtačují podoby lidí do nafouknutých krovek. Za svůj úspěch vděčí hlavně uměleckořemeslné stylizaci svých soch v duchu doby a odvážné působícím metodám železných konstrukcí. Od šedesátých let se sotva dostali nad eklektický proud. Vedle nich nejsilněji působí ještě dodnes trojrozměrné koláže na způsob robotů jednoho z hlavních představitelů pop-artu Eduarda Paolozziho; ty přebírají vorticistické tradice strojových lidí, rozhranců, poškozenců, zničenců. Je to především druhé období Paolozziho tvorby, nazývané kritiky magickým nebo fantastickým obdobím, obdobím strojových idolů nebo také periódu robotů. Přestože trvalo jen krátce (1960-1962), je nejzajímavější a právě ta díla, která Paolozzi tehdy vytvořil, lze počítat k nové figuraci. Proti předcházející tvůrčí periodě znamená proměnu formy. Znamé jsou realizace *Věž pro Mondriana* a *Kubánský biskup*. Jedná se většinou o masivní a těžké plastiky zhotovené z aluminiových nebo bronzových částí, pestře polychromované a jasně rozlišené. Svou tíží připomínají obrovské lisy nebo frézy, některé také brány nebo věže dětských stavebnic, jež byly přeneseny do monumentálních rozměrů. Cílem umělcovy tvorby byla konfrontace diváka se strojovou civilizací.

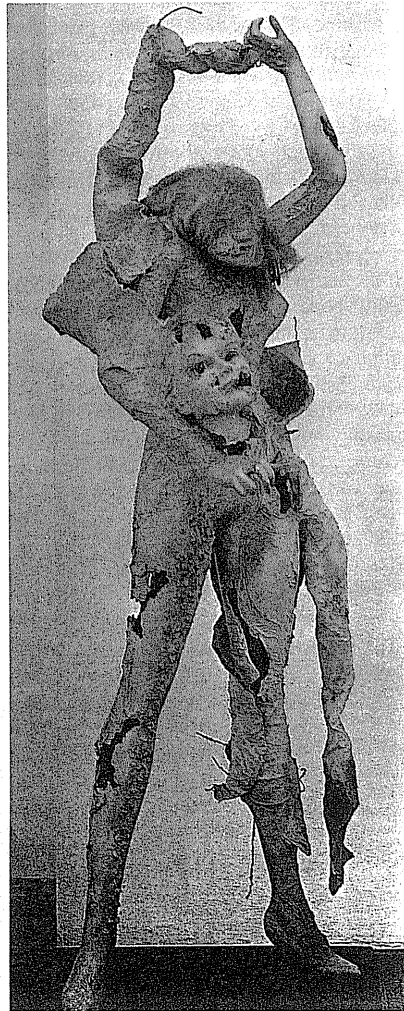
Giacometti je v moderním sochařství ojedinělý. Přesto se vedle něho objevil ve

40. a 50. letech 20. století ještě jeden pozoruhodný umělec, v jistém slova smyslu jakýsi jeho antipod, rakouský kamenosochař Fritz Wotruba. Jako by doplňoval Giacomettiho senzibilní plastiku neporušenosti sochy v kameni, jako by budoval baštu nebo katedrálu lidské trvalosti v prostoru. Už od počátku 30. let vytvářel blokovité figury z kamene a jimi přenášel na další generace stylizovanou lidskou postavu svých předchůdců André Deraina a Constantina Brancusiho. Respektoval přitom klasickou sochařskou statuárnost, kterou spojoval s archaickými formami, aby dospěl kolem roku 1943 ve švýcarském exilu k naprosto osobitým hranatým blokům, které pravidelně vršil na sebe. Ve 40. letech ještě rozšířil kamenné sochy o bronzové, měkce modelované a pružnou energií naplněné konkávní a kloubovité stěly cylindrického zabloukní, doplněné o dřívka a o velkorysý člankování. Od 50. let vytvářel kamenné nebo bronzové dynamické sestavy zachycující *Stání, Chůzi, Sezení, Ležení*. Figury se různě nakláněly, aby byly organičtější, živější, aniž by ovšem ztratily cokoliv ze své gravitací determinované kamenné pevnosti a statiky přírodní zakotvenosti. To vedlo v 60. letech opět k návratu kubistického rytmu architektonického založení, které skládá skulptury do vertikálních vrstev.

Mezi pop-artem a novou figurací stojí nepochybně dílo francouzské sochařky Niki de Saint Phalle, která v USA absolvovala klášterní výchovu a po návratu do Evropy (1961) vstoupila do skupiny Nouveaux Réalistes. K nové figuraci ji řadí stylově např. moorovsky malé hlavy. Slavnou se stala především svými radostnými, pestře pomalovanými ženskými bytostmi z polyesteru, které pod názvem *Nana* (Galerie Iolas, Paris, 1965), *Černá Nana* (Museum Ludwig, Köln, 1968-69) apod. začala vytvářet od roku 1965. Zobrazují ženu ve všech možných projevech, stojící, sedící, ležící, stojící na hlavě, hrající míčové hry a tancující. Sochařka se jimi snaží uvést diváka do radostné euforie: „Vidím je jako poselkyně nového matriarchálního světa. Reprezentují nezávislé, dobré, dávající a šťastné matky.“ Niki de Saint Phalle „neodděluje nikdy ženskou stránku od mužské.

Má velkou radost z toho, když obě strany smíří tím, že je v určitém okamžiku určí a přidělí jim patřičné místo. Tak zůstává věrna svému nepřízřívobivému rebelantství, aniž by se nechala zlákat feminismem, který chtěl jejího díla zneužít pro své cíle.“ (P. Hulten)

Četné práce vznikly ve spolupráci s druhým manželem, Jeanem Tinguelym, který



Schultze, B., Bezhlavý monelitor, 1967

zemřel roku 1991. V roce 1966 s ním a se švédským umělcem Per Olafem Ultredtem vytvořila ležící průchozí obrovskou Nanu nazvanou *Hon* (švédsky *Ona*) pro velkou vstupní halu Moderna Museet ve Stockholmu, která zve návštěvníky do svého nitra. Tam se nalézají hrací automaty, zlaté rybky a jiné zábavné věci. „Hon je velkolepá figura matky, která přijímá všechny lidi, aby jim nabídlá neobyčejný zážitek radosti.“ (Niki de Saint Phalle)

Roku 1979 začala společně s manželem uskutečňovat svůj životní sen – vytvořit *Zahradu Tarot* v Caravíchio v Toskánsku. Dokončila ji až v roce 1993 do podoby magické zahrady, ve které nalezneme 22 zčásti průchozích a zčásti obytných skulptur, které slouží tajuplným hrám. P. Hulthen je označil za „pomníky radostem ze života a dobrým silám ve světě“.

Nezvyklé plastické koncepce vytvářel francouzský sochař Jean Robert Ipoustéguy. Zabýval se od 40. let sakrálními freskami a sklomalbami a v roce 1949 se obrátil výhradně k sochařství. Po abstraktních počátcích postupně přešel k figuraci a sestavoval velkoformátové scénické skulptury-krajiny, plastiky ze železa, dřeva, mramoru, hlíny, sádry, bronzu, *Země* (1962). Jsou hladké, téměř věrně zobrazují lidskou figuru, obvykle narušenou nečekaným zásahem. V roce 1968 výstavou dvaceti soch reagoval na pařížské květnové demonstrace proti konzumní společnosti. V obecnější rovině symbolizují vzpuru mladé generace proti zastaralým institucím a autoritám, a to smrtí otce, prezidenta, papeže, ministra, zkrátka představitele nejvyšší moci a neomylnosti. Uprostřed hlav otců zobrazil postavu syna zbavujícího se okovů – symbol generačního konfliktu. Jako protiklad a symbol nové formy revoluce, která má přinést lidem svobodu, zobrazil ve vedlejších sousoší zcela naturalisticky narození.

K existencialisticky pojaté figuraci vedle Alberta Giacomettiho řadíme anglického malíře Francise Bacona a zčásti snad i Francouze Bernarda Buffeta, člena anti-abstraktní skupiny umělců nazvané *L'homme Témoin* nebo Francise Grubera. Právě oni zobrazovali nově lidskou figuru, nositele zápasů a bídy moderního člověka.

Francis Bacon, narozený 1909 v Dublinu, který odešel v mládí z domova, aby již trvale žil a tvořil až do smrti (1992) v Londýně, zpočátku pracoval jako interiérový architekt, ale už roku 1929 začal jako samouk malovat deformované postavy, a to pod vlivem Pabla Picasa a kolem roku 1930 i pod vlivem surrealistů (stejně jako jeho krajan Graham Sutherland). V roce 1942 zničil většinu svých obrazů a znovu začal malovat až roku 1944. Důležité bylo, že 1933 namaloval obraz *Ukřížování* a studie k němu opět v době, kdy se k malování vrátil, tedy v roce 1944. K *Ukřížování* byl údajně inspirován dílem německého malíře 16. století Mathiase Grünewalda (Mathis Gothart Neithart nebo Nithart), jeho zkroutěnými údy Krista na Isenheimském oltáři. Téma, které nechápal nábožensky, protože nebyl věřící, se stalo v jeho díle klíčovým. Vrátil se k němu několikrát, ještě například v roce 1962. Z něho vyšel i při malování nejvýznamnějšího obrazu nezaměnitelného osobního stylu nazvaného *Painting* (Malba, 1946, dnes Museum of Modern Art, New York), který stojí na počátku umělcovy nové stylistické fáze. Dalším inspiračním zdrojem byly Eizenštejnovy filmy, zvláště pak sekvence z oděšských schodů z filmu *Křižník Potěmkin*, s křičící ošetřovatelkou. Většina jeho obrazů vznikla podle fotografií nebo filmů, které měl doma. Využíváním fotografií jako předloh pro své malby se stal průkopníkem pop-artu. Podle fotografií namaloval celý cyklus křičících hlav a podle fotosérií pohybových studií lidí a zvířat Edwarda Muybridge od roku 1950 cyklus obrazů zvířat v chůzi, běhu, skoku apod., podněceny návštěvou Krugerova parku v jižní Africe.

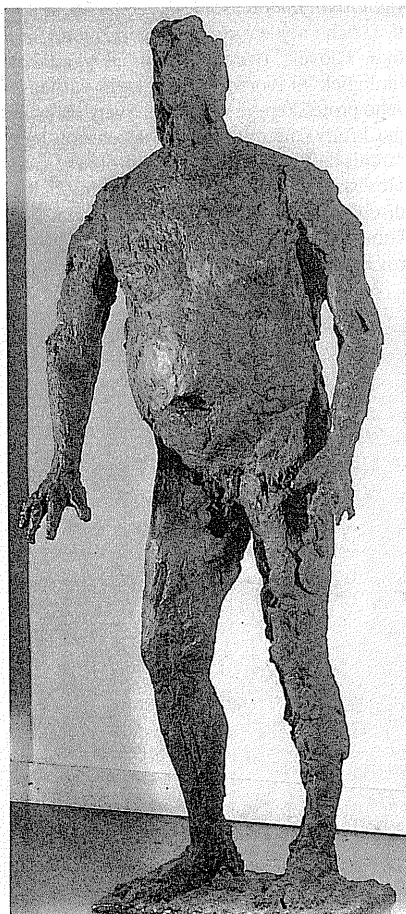
Z Eizenštejnova filmu si vypůjčil do obrazu *Painting* (Malba) křičící ústa pro postavu řečníka v černé sutaně, která je v podobě analogie ukřížování a zabíjení zasazená pod vykuchané a rozřezané (ukřížované) dobytče, pod kterým sedí jako pod baldachýnem. Vždy do hluboce vzrušovaly snímky z jatek a syrového masa; cítil z nich smrt, kterou asocioval s ukřížováním. Z postavy vyzařuje hrůza, strach a křik. Figura je výrazně deformovaná a rozrušená. Malíř přitom použil jednoduchý a prostý způsob

malby, kterou provedl na plátně bez podkladu, tenkými nátery barev, takže obraz působí dojmem neobvyklé jednoduchosti a přímosti. Jím dosáhl mezinárodní proslulosti jako nejvýznamnější reprezentant vizionářského malířství naplněného existenciálním strachem ze smrti a beznaděje. Jeho figury jsou většinou uzavřeny do prázdných prostorů vymezených zábradlím nebo do ulit podobných klecím, jsou zkroucené, zpitvověné a zdeformované. Malíř navíc rozmýval kontury postav, fyziognomii deformoval a překrýval plochami barev. Jednotlivost v jeho obrazech ztratila význam, individuální bylo zaměnitelné. Byl to zraněný život, zraněná skutečnost. Umělec je zaklínal malířskými prostředky a přitom tvrdil, že svými obrazy sleduje ryze estetické cíle, protože téma jeho prací, ohrožení člověka, je tak jednoznačné, že nepotřebuje žádné komentáře. Nicméně později o obrazu prohlásil: „Je to jeden z mála obrazů, které jsem schopen dělat v opilosti. Věřím že pití mi pomáhá být trochu svobodnější.“

Obraz *Painting* (Malba, 1971, Ludwigovo muzeum v Kolíně nad Rýnem) provedl ještě jednou jako druhou verzi. Nicméně i z ní vyznačuje brutalita a zabíjení první verze. Je zde opět postava sedící pod rozřezaným dobytčetem, nyní však již mírněji vyhlížející, s deštníkem nad hlavou, v městském vycházkovém obleku. Tvář už není deformována křičícími ústy, zato je rozmazaná jako na rozostřené fotografii. Figura jako by visela v prostoru. Zábradlí, které ji obklopuje, izolaci muže ještě podtrhuje. Na rozdíl od původního obrazu zde nacházíme studenou barevnost a v zjednodušeném pozadí kompoziční napětí, které nyní vyzvedá pohyb figury.

Film *Křížník Potěmkin stál i u prvního Portrétu papeže Inocence X.* (1949), namalovaného podle fotografie obrazu španělského malíře 17. století Diega Velázquezé, který Bacon v originálu nikdy neviděl. Podnikl několik cest do Tangeru v Maroku, avšak za svého římského pobytu odmítl jít se podívat na originál portrétu papeže Innocence X. do Palazzo Doria Pamphilli. Roku 1953 namaloval dosud největší cyklus studií papeže (8 obrazů), jež začínají vážným a klidným postojem a končí v konvul-

zivní hysterii. 1955 vytvořil sérii studií podle sádrového odlitku masky *W. Blakea*, 1956 osm obrazů inspirovaných *V. van Goghem*, kterého chápal jako izolovaného umělce a bratra v duchu, i když se později od svých variací o Goghovi distancoval. Ze silně barevných obrazů, provedených expresivní gestikou, je to především třetí studie, která ukazuje osamělého malíře *Vincenta na cestě do práce* jako strašidelnou stínovou bytost, jakoby v rozkladu, pod ochranou stromů, před lesknoucím se světlem v krajině, neklidnou a těkovou, sotva ještě poznatelné tváře.



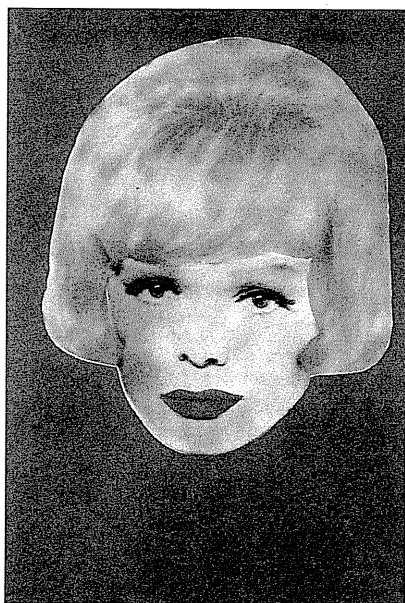
Richierová, G., Bouře, 1948

Portrét papeže Inocence X. byl prvním obrazem zdeformovaných a do sebe schoulených mužských postav a první z osmi podobizen papežů, které maloval podle fotografií. Byl přesvědčen o tom, že textura malovaného obrazu působí příměji a intenzivněji než fotografie, a proto má v umění přednost, protože lépe vyjádří ohrožený život, deformovanou skutečnost. Základním Baconovým pocitem je každodenní hrůza ze smrti. Přitahovaly ho jatky, lékařské knihy a fotografie z denního tisku, ale i obrazy Hieronyma Bosche, Heinricha Füßliho a Vincenta van Gogha. V tomto duchu byl Bacon vzorem pro psychologizující figurativní malbu osmdesátých let 20. století. U něho nejde o sociální nebo životní kritiku. Člověk, tvůrce hodnot, je vystřídán biologickým tvorem formovaným vášněmi. Jeho protějškem je kardinál a Svätý otec hájící kruté a nemilosrdně společenskou hierarchii na úkor individua. Tyto obrazy jsou přes skvělé estetické kvality a mimořádně disciplinovaný formální řád dobovými dokumenty velké důraznosti, přesného pozorování a nesmírné síly představivosti, pra-

menem tvůrčího procesu. Bacon nemoralizuje, jeho vědomé zřeknutí se komentované výpovědi a záměrně „lidského významu“ se vrací na jedné straně k věcnosti bez frází, na druhé straně k odmítnutí všeho anekdotického. Poškozený (ohrožený) život, poškozená skutečnost jsou zaklínány ryze uměleckými prostředky. Hrůza a děs, zničené a ničící, zneuctěný člověk a vypasené zvíře nebyly předvedeny dosud se zlověstnější tvrdostí; nejen svět obrazů, i skutečnost je křehká. Úzkosti, které dostávají na obrazech tvar a podobu, jsou našimi vlastními úzkostmi a byly úzkostmi také malířovými. Pomocí obrazů zaklínal historické i současné osobnosti, své přátele i sebe, opět s rozmazanými konturami, se zpřitořenými nebo zastíněnými fyziognomiemi. V nich Bacon, který je stejně doma v horním jako v dolním patře, říká vždy pravdu. Jeho dílo je proniknuté antropocentrickým humanismem, jak to vyjádřil i slovně, když řekl: „Jestliže jsme ještě lidskými bytostmi, pak platí hlavní zájem nám samým, potom snad zvířatům a pak krajinám. Z tohoto hlediska jsou papežové i sám ukřižovaný Kristus našimi současníky. Pokud neexistují nové mýty, musíme starou, dále každou tradovanou religiozitu, stále znova interpretovat.“

Na druhé straně, i když používá klasickou malířskou techniku, jeho způsob malby je fotografický. Pracuje s rozostřeným obrazem, s prvky fotomontáže, s expresivní a symbolickou barvou, soustředí se na detail, na momentky. Deformací tvaru a zkratkou iluzivního prostoru zůstává klasickým malířem. Důležité bylo, že nepodlehł módním směrům a zůstal věrný figurálnímu malířství. Lze ho proto označit za nejvýznamnějšího realistu mezi moderními umělci a je možné na něho vztáhnout větu, kterou o Picassovi vyřkl Franz Kafka: „V křivém zrcadle umění objevil skutečný svět.“

Baconovi byl blízký svými spíše existenciálními postoji, vyprovokovanými osudy emigranta a vyjádřenými v jeho obrazech, než malířsky a formálně, Lucien Freud – vnuk Sigmunda Freuda. Bacon namaloval jeho portrét. Luciena Freuda, podobně jako Bacona, zajímal především člověk, jeho fyziognomie, jeho tělo – ať mužské nebo ženské. Protože odmítl pracovat



Raysse M., *Ona*, 1962

s profesionálními modely, maloval pouze lidi, ke kterým měl osobní vztah, především svoji dceru, protože ta, jak říkal se *nemusí před ničím stydět*.

V nové figuraci kromě existenciálních postojů existuje ještě snaha po bezprostředním styku s realitou. Výrazem tohoto úsilí jsou tzv. antropometrie, jak je v sochařství představuje Američan George Segal a v malířství Francouz Yves Klein. Segal, zařazovaný ovšem spíše do pop-artu, vytvářel úděsné sádrové odlitky živých lidských těl při různých činnostech a zasazoval je do reálného prostředí. Nachází-li se takový odlietek mimo hlavní osu pohledu, buď nevěrohodná sádra dojem živé lidské bytosti. Nejde však o barokní verismus, proto nejsou antropometrie polychromovány.

Ze skupiny nových realistů, založené ve Francii roku 1960 kritikem Pierrem Restanym, nepochybně mezi nové figuralisty jednou částí své tvorby náleží nejpозорuhodnější osobnost francouzského nového realismu Yves Klein. Svě dílo založil na realistické intuici podle zásady, že novému světu odpovídá nový člověk. Na úsvitu druhé průmyslové revoluce směřujeme podle Kleina k novému humanismu. Pierre Restany o něm prohlásil: „Změny, kterými prochází lidský rod, zasahují především oblast senzibility, citění, vnímání“. Prvním prostředkem, jehož užil Klein k tomu, aby dal hmotnou podobu senzibilním intuicím vymykajícím se kontrole rozumu, byla barva. Barva je jednak realitou, ustaluje se v ní obraz, který stvořil tvůrce ve svém vědomí, a navíc má schopnost působit na naši smyslovost, provokuje nás nebo nás okouzluje, vybízí k přemýšlení nebo ke snění; řečeno Kleinovými slovy „prosycuje nás“. Tato myšlenka se stala základem jeho monochromie. Soustředil se na ultramarínovou modř IKB (International Klein Blue), kterou si dal roku 1957 patentovat a která se mu stala výtvarným nositelem emocí a vyjádřením kosmu. Užíval ovšem i zlatou barvu v podobě fólií, méně pak červenou nebo růžovou.

Roku 1960, když se stal členem skupiny Nouveaux Réalistes, přešel k tzv. *antropometriím*. Termín vymyslel zcela spontánně Pierre Restany dne 23. února 1960, kdy Klein poprvé otiskl na papír nahý ženský

akt pomalovaný modrou barvou. Těmito tzv. *živými štětcí* chtěl umělec integrovat do obrazu vitalitu lidského těla a původnost své tvůrčí představitivosti, *ANT 130* (Antropometrie 130, 1960), *ANT 63* (Antropometrie 63, 1961) *Suaire* (Rubáš, 1962). Posledním Kleinovým odkazem v rovině nové figurace je série přímých sádrových odlitků *Blue Venus* (Modrá Venuše, 1962), včetně reliéfních portrétů, z nichž kromě modrého portréту jeho nejbližšího přítele (*Fernandez Arman na zlatém pozadí*) zůstala série bohužel nedokončena. Klein chtěl ve svém díle pomoci nových materiálů, způsobí a prostředků zachytit změny, které nastaly ve vnímání člověka kosmického věku.

Jiným významným představitelem francouzské nové, ale též narativní figurace je Jacques Monory. V mnohém navazoval na surrealistickou tradici, byl však důsledný ve svém zaujetí současným životem v jeho různých podobách. Jako většina umělců patřících k nové figuraci používal také Monory chladnou a neosobní malířskou techniku působící dojemem fotografie. Aby zdůraznil, že předměty v jeho obrazech jsou symboly skutečnosti, maloval je většinou jednou, nejčastěji modrou, barvou a přes téměř fotografickou věrnost docíloval snového, až neskutečného charakteru malby. Podobný cíl jako monochromie jeho obrazů má i zvětšené měřítko předmětů, naklonění pohledových úhlů, rozčlenění plochy do několika fází jako na filmovém pásu nebo relativizace iluzivního prostoru obrazu konfrontací se skutečnými předměty, kombinací plátna se zrcadlem nebo otvory po stělech. Použití různých prvků je vždy odůvodněno přesným záměrem, není samoúčelné. Do tohoto prostředí pak Monory maluje události, které se ho plně dotýkají, osoby, které zná a miluje. Lyrická a melancholická forma jeho obrazů je vždy vyrovnána dramatickostí. Jeho tvorba není výrazem intimních citových vztahů, ale zrcadlem dnešního nelítostně krutého světa. Na společenskou brutalitu reagoval obrazy násilí, které završil v roce 1968 sérií zobrazující vraždy. Obětí většinou neznámého vraha bývá anonymní muž, jindy sám autor nebo dav prchající zděšeně před kulkami neznámého střelce. Někdy zůstávají na ob-

raze jen krvavé stopy a otvory po střelách jako němě svědecký zločin. Na posledním z obrazů této série *Mord Nr. 10/1* (Vražda č. 10/1, 1968) vidíme pouze rozstřílené zrcadlo a nohu prchajícího vraha, obětí se stává v tom zrcadle divák sám. Oběťmi dnešní civilizace, která je schopna nejhorších zločinů, jsme podle Monoryho všichni.

Další francouzský umělec, který ovšem jen jednou částí svého díla přispěl k rozvoji nové figurace, byl Martial Raysse, další člen skupiny Nouveaux Réalistes. V roce 1969 dokonce vystavoval v Národní galerii v Praze. Patří především k tzv. asamblážistům, blízkým americkému pop-artu, a to hromaděním konzumních výrobků z výkladních skříní obchodních domů a ze světa reklamy. K nové figuraci se přiklonil patrně výstavou v amsterdamském Stedelijk muzeu v roce 1962, kde vystavil environment nazvaný *Raysse beach*. Nebyla to pláž, ale bazén s nafukovacími předměty a fotografiemi plavkyň v životní velikosti, opatřeny poprvé neonovými světly, která použil jako pulzující neonové plastiky např. také v Praze v díle nazvaném *Zahrada srdcí*. Yves Klein ho inspiroval k využití zářivých barev, které rozprašoval na fotografii a na vyřezávané figury nebo siluety, jak ukazuje obraz *Elle* (Ona, 1962), s vyřezanou fotografií na pozadí fluoreskující červeně. Vlasy jsou zeleně a obličej modře nepravidelně přestříkány sprejem. Barevnost je optimistická. Soudobá kritika ho označila za hlasatele mýtu štěstí a krásy, za umělce, který s aseptickou precizností vytěsnil ze svého díla smrt a rozklad a který se pohybuje v prostředí snu a iluze, hledá ztracený ráj, který nikdy neexistoval a ve kterém je všechno umělé – umělé světlo, umělé barvy, umělé květiny i umělé ženy.

Rovněž Itálie přispěla k upřesnění obrysu nové figurace. Byl to na prvním místě Leonardo Cremonini, který ve svých obrazech využíval tradiční olejomalbu a perspektivní zkratky jako vzdálený ohlas díla renesančního malíře Andrey Mantegny. Lidskou postavu zobrazoval ve spánku, při nejrůznějších činnostech, při probouzení, při hře, tedy v akci, podobně jako Monory. Důležité ovšem je to, že mezi postavami nebo i mezi objekty hledal vztahy, které dokonce připomenou práci filmového režiséra

Michelangela Antonioniho. V mnoha případech jako by se v jeho obrazech zastavil čas, jako by došlo k psychickému napětí, z kterého vyzařuje úzkost a osudovost. Jde rovněž o zachycení existenciálních pocitů, které nalezneme v obrazech opuštěných dětských pokojů s převrnutými židlemi a roztrhanými panenkami jako symboly neznámých tragédií. Jsou to svědectví o ohrožené době, v šedesátých letech stupňovaná atomovým nebezpečím. To podtrhují i některé vnější znaky, stékající barva, připomínající surrealismus, nebo geometrické panely jako odlesk abstrakce.

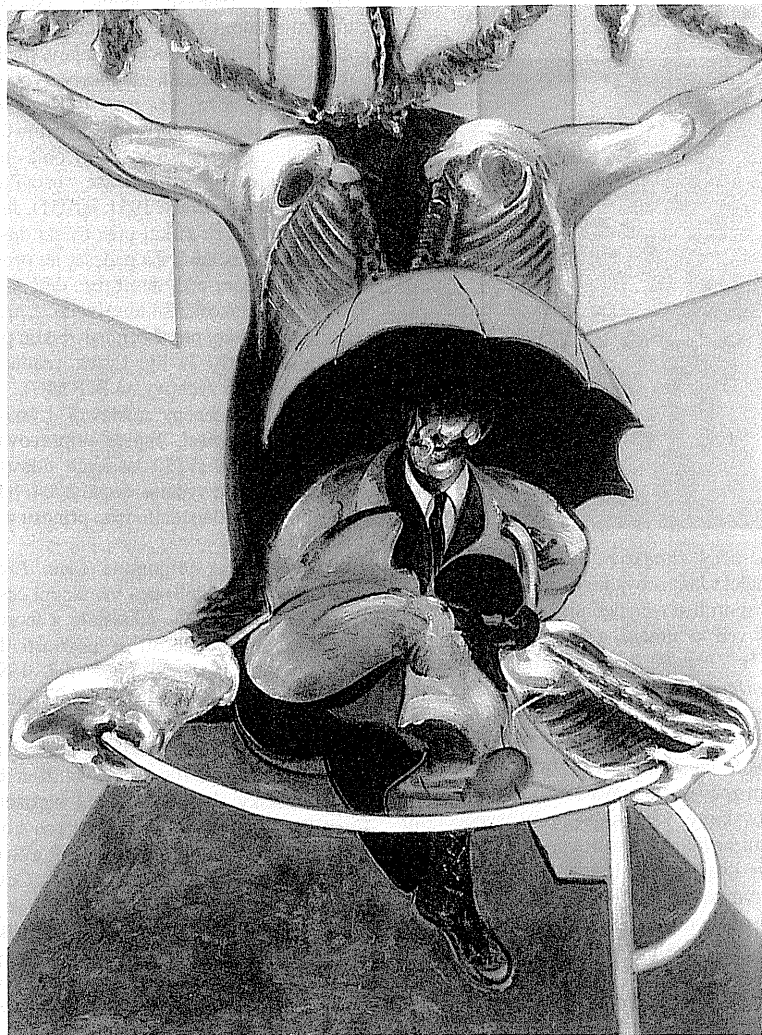
Ani láska není v jeho díle krásná, jako ostatně život člověka vůbec. Skutečnou a nelichotivou podobu lidí, zejména žen, odhalují zrcadla, která na rozdíl od Monoryho nejsou skutečná, nýbrž namalovaná na plátně a svými reflexy problematizují obrazový prostor a tím i skutečnost.

Pomineme-li protagonisty narativní figurace, do které jsou zařazováni Eduardo Arroyo, Antonio Recalcati, Öyvind Fahlström, Bernard Rancillac, Hervé Télémaque a mnozí další, pak k nové figuraci můžeme přidat ještě Antonia Seguiho a zejména Michelangela Pistoletta. Pistoletto vtahoval diváky do svých uměleckých kompozic tak, že zpodoboval figury v životních velikostech, zevšeobecňoval je a odosobňoval. Staly se archetypy osamělosti, trpnými účastníky událostí, do kterých se dostaly, byly izolovány od svého okolí, a jak ukazuje například koláž *Stranická schůze číslo 2* (1965), byly zobrazeny jako individuality nezávislé jedna na druhé, takže to vypadá, jako by existovaly ve vakuu. „Smyslem a cílem umění zrcadlových obrazů bylo přivést umění až na pokraj života,“ prohlásil Pistoletto.

Někteří kritici vyhrazují pojem nová figurace pouze evropskému umění a podobné tendence v Americe nazývají pop-artem. Jiní však pojmem pop-art rozumějí určitý druh neodadaismu, který vychází z městského folkloru. Pop-art považují jen za východisko nové figurace. Americké umění je rozhodně něco víc než jen neodadaismus, řeší podobnou problematiku jako evropské umění, nicméně tvoří samostatnou kapitolu v dějinném kontextu šedesátých let 20. století.

Z českých umělců nové figurace můžeme připomenout ty, kteří jsou k nové figuraci kritiky a historiky umění přiřazováni nebo se objevili na jejich výstavách. Jsou to Jiří Balcar, Vladimír Jarcovják, Jiří Kolář, Jitka a Květa Válovy, Olga Čechová, Vladimír Janoušek, Věra Janoušková, Adriana Šimotová, Eva Kmentová, Valerián Karoušek, Oldřich Kulhánek, Naděžda Plíšková, Otakar Slavík, Peter Orišek, Petra Orišek-

ková, Jan Krejčí, Alena Kučerová, surrealismem a dadaismem ovlivnění Karel Nepraš a Rudolf Němec, čelný představitel Jiří Načeradský, částečně i Olbram Zoubek, někdy Jiří Sopko, Jiří Anderle, Rudolf Volráb, Jaroslava Pešicová, Jan Hendrych, Karel Pauzer, Hana Purkrábková, Jan Severa a František Ronovský, Kurt Gebauer. Můžeme je zařadit ovšem také jinam.



Bacon, F., Malba, II. verze 1971