

Nová figurace

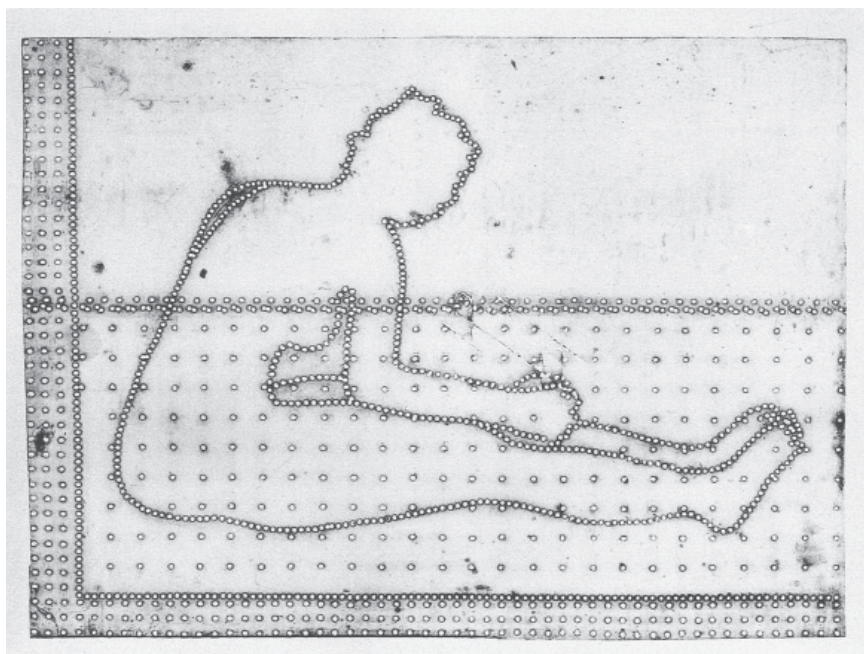
JAROSLAV SEDLÁŘ

Pojem se objevil v době poválečného rozvoje abstraktního umění, jakým bylo např. action-painting, informel, konstruktivismus, kinetismus, v Evropě i v USA, v knize, kterou vydal roku 1959 v Mnichově malíř Hans Platschek, pod názvem *Neue Figurationen, Aus der Werkstatt der heutigen Malerei*. Autor byl přesvědčen, že za viditelnou realitou existuje mnoho předmětných prvků, a proto figurace je šifra, kterou nacházíme v abstraktních obrazech Jacksona Polloka nebo Willema de Kooninga, ve kterých se tyto prvky „figurují“, přibližují se nám, ale realitu nijak blíže neoznačují. Slovo figurace se však začalo brzy používat paradoxně k označení předmětného a figurálního umění, obecně poválečného a specificky rozvíjeného v 60. letech 20. století.

Společensko-politický rámec, ve kterém se umění té doby pohybovalo, byl dán hrozbou vypuknutí jaderné války mezi Spojenými státy a Sovětským svazem v průběhu druhé poloviny 20. století, v letech 1948 až 1949 sovětskou blokádou západního Berlína, mezi roky 1950 až 1953 korejskou válkou, v roce 1956 suezskou krizí a tzv. maďarskými událostmi, za druhé berlínské krize v letech 1958 až 1961 nebo v roce 1962 karibskou krizí, v letech 1955–75 válkou USA ve Vietnamu a protestním hnutím Hippiies, tzv. Pražským jarem a pařížskými květnovými demonstracemi studentů v roce 1968. Na druhé straně 60. léta zvaná často také jako „zlatá šedesátá“ byla obrovským vzednutím např. filmového umění, nejprve italského neorealismu a pak francouzské nové vlny, ale i československé nové vlny, reprezentované generací československých filmových scenáristů a režisérů začínajících tvořit v 60. letech 20. století,



Adriena Šimotová, Muž v dešti, 1972



Alena Kučerová, V koupeli II, 1967

jakými byli Miloš Forman, Věra Chytilová, Ivan Passer, Jaroslav Papoušek, Antonín Máša, Pavel Juráček, Jiří Menzel, Jan Němec, Jaromil Jireš, Evald Schorm, Vojtěch Jasný, Jan Schmidt, Juraj Herz, Juraj Jakubisko, Štefan Uher, Ján Kadár, Elo Havetta a další.

Teoretická východiska nové figurace jsou blízka existenciální filozofii. Nová figurace, 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 chápání figurálního umění po druhé světové válce reprezentuje například protagonista existenciálně pojaté figurace Alberto Giacometti, švýcarský sochař, kreslíř a malíř. Jeho raná díla, *Dvojice* (1926–1927), vykazují elementární sílu, zatímco surrealistické prostorové konstrukce, zejména *Palác ve čtyři hodiny ráno* (1933) nebo *Stůl* (1933) naznačují budoucí extrémní prodloužení figur a figurálních skupin, které od roku 1940 zcela převládlo. Křehkost těchto bezútěšných „zápalek-lidí“ – *Muž přecházející náměstí* (1949), *Náměstí* (1948), *Čtyři ženy na podstavci* (1950) – Giacometti dodatečně upevnil na kompaktní, do středu mírně propadlý sokl. Giacomettiho tiché, grafickou pavučinou potažené, téměř monochromní malby a kresby jsou rovněž nejvýše senzibilními zobrazeními lidí ztracených v prázdném prostoru, např. *Ateliér, stojící velká žena* (1949). Takto vytvořené prostorové vztahy měly pak vliv na soudobou plastiku.

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 *Phénoménologie de la perception (Fenomenologie vnímání)*, ve které Merleau Ponty píše o tom, že skutečnost se v našem vnímání proměňuje naprosto konkrétně, situačně. Toho využil autor monografie o Giacomettim 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 se ztrácejí v dálce. Jean-Paul Sartre o vzdálenosti Giacomettiho soch řekl: „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.“

Distanci, vzdálenost v nich vyjádřenou, nebo lépe řečeno spíše potkávání, přímot a intenzitu uskutečňoval sochař modelací figur do výšky, lineárně je ztenčoval, až je před nás postavil v celé jejich vertikalitě, jako vyčouhlé, vysoké a strmé tyčky, zbavené hmotnosti, ohlodané zvnějšku, a tak propojil blízkost s dálkou do frontální strnulosti, „která shrnuje (resumuje) veškeré postoje k světu“, jak prohlásil Albert Camus. Vertikalita a odcizenost neznámá 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 kontury a neostře detaily, ale i modelace soch jsou provedeny přesvědčivě živě a moderně



František Ronovský, *Nehoda*, 1967



Jiří Balcar, *Co koukáte*, 1968

a také jejich rozmístění necílí bezpodmínečně k izolaci, k Sartrově „vrženosti“ do prázdné existence, nýbrž k napětí mezi měřítky a exaktně proponovanými meziprostory. Někdy v nich figury stojí samozřejmě vedle sebe bez jakéhokoliv kontaktu, jako například v sochách nazvaných *Náměstí* (1948), *Les*, sestavený ze 7 figur a 1 hlavy (1950) nebo *Projekt pro banku Chase* na Manhattanu v New Yorku (1958). V pozdním díle je setkávání opět tělesnější, masivnější, naléhavější. V roce 1956 vznikla řada sedmi ženských soch pro Benátky, *Femme de Venise I–VII* (1956), suma ženských typů mezi krajně zašpičatělými tyčkovitými figurami a širokoramennými, širokobokými matkami-bohyněmi, do kterých Giacometti jakoby vložil namísto

vnějškové distance expresivitu. Také pozdější busty, *Annette* (1958–1964), *Buste de Diego* (1960), *Buste de Caroline* (1961), *Buste de Chiavenna* (1964), *Buste d' Elie Lotar* (1964–1965) 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.

Přestože vedle osamělce Giacomettiho 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 senzibilním 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.“ To připomene teorie optického vnímání plastiky jak ji vytvořil vedoucí německý sochař a medailér Adolf von Hildebrand (1847–1921). Je zajímavé, že právě z tohoto Giacomettiho výroku odvozovala své estetické krédo až do sedmdesátých let 20. století také 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 hrozné kreatury a monstra: *Ďábel s drápy* (1952) nebo

v perzonifikace přírody *Bouře* (1948). Její proděravělé, virtuózně zpracované bronzы plné zlomů a trhlin mají humanistický obsah, upadají však příliš často do fatalisticko apokalyptické symboliky a neaktuální bizarnosti, podobně jako figurativní výtvořy jinak hlavního představitele informelu v Německu, Bernarda Schultze, z drátů, textilií, plastiku a olejových barev, které rovněž posilují morbiditu a rozklad ve fantastickém tanci strašidel, která se mu v podobě *Migofa* vynořovala jako trýznivé vzpomínky z dětství. Z trýznivého surrealistického dědictví vyrůstají rovněž ostnaté a agresivní konstrukce bylin Američanů Theodora Roszaka, Herberta Ferbera, Seymoura Liptona.

Zdá se, že figurativní sochařství existenciálně orientované velmi silně ovlivnil také 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 vtlačují podoby lidí do nafouknutých krovek nebo pekáčů (Hladký), aniž by se dostali nad eklektický proud. Vedle nich ještě dnes nejsilněji působí trojrozměrné koláže na způsob robotů Eduarda Paolozziho jednoho z hlavních představitelů pop-artu; ty přebírají vorticistické tradice strojových lidí, roztrhanců, poškozenců, zničenců. Je to především druhé období Paolozziho tvorby, nazývané kritiky magickým nebo fantastickým obdobím, obdobím strojových idolů nebo také periodou robotů. Přestože trvalo jen krátce (1960–1962), je nejzajímavější a právě ta díla, která Paolozzi vytvořil v tomto období, lze počítat k nové figuraci. Proti předcházející tvůrčí periodě znamenala proměnu formy. Známé 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.

V padesátých letech 20. století se objevil ještě jeden pozoruhodný umělec, v jistém slova smyslu jakýsi Giacomettiho antipod, rakouský kamenosochař Fritz Wotruba. Jako by doplňoval Giacomettiho senzibilní plastiku neporušeností sochy v kameni, jako by budoval baštu nebo katedrálu lidské trvalosti v prostoru. Už od počátku třicátých let vytvářel blokovité figury z kamene a jimi přenašel na další generace stylizovanou lidskou postavu svých předchůdců André Deraina a Constantina Brancusiho. Respektoval přitom klasičtí 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 čtyřicátých letech ještě rozšířil kamenné sochy o bronzové, měkce modelované a pružnou energii naplněné konkávní a kloubovité stély cylindrického zaoblení, doplněné o dřik a článkování. Od padesátých 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 gravitaci determinované kamenné pevnosti a statiky. To vedlo v šedesátých 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 francouzské skupiny Nouveaux Réalistes. K nové figuraci ji řadí stylově například 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, 1968–1969) 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 nepřizpůsobivému rebelantství, aniž by se nechala zlákat feminismem, který chtěl jejího díla zneužít pro své cíle“ (Pontus Hulten).

Četné práce vznikly ve spolupráci s druhým manželem, Jeanem Tinguelym, který 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 návštěvníka 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 nabídla neobyčejný zážitek radosti“ (Niki de Saint Phalle).

Nezvyklé plastické koncepce vytvářel francouzský sochař Jean Robert Ipoustéguy. Od čtyřicátých let se zabýval sakrálními freskami a sklomalbami, 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 studentů proti konzumní společnosti. V obecnější rovině symbolizují vzpouru mladé generace proti zastaralým institucím a autoritám, a to smrti 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 nového způsobu revoluce, která má přinést lidem svobodu, zobrazil ve vedlejší sousoší zcela naturalisticky narození.

K existencialisticky pojaté figuraci vedle Alberta Giacomettiho řadíme anglického malíře Francise Bacona a zčásti snad i Francouze Bernarda Buffeta, člena



Miloslav Chlupáč, Figury I, II, III, 1968

anti-abstraktní skupiny umělců nazvané L'homme Témoin nebo Francise Grubera. Právě oni zobrazovali naprosto nově lidskou figuru, nositele zápasů a bída moderního člověka.

Francis Bacon, narozený roku 1909 v Dublinu, odešel v mládí z domova, aby již trvale žil a tvořil až do své smrti (1992) v Londýně. Zpočátku pracoval jako interiérový architekt, ale už roku 1929 začal jako samouk malovat deformované postavy, a to pod vlivem Pabla Picassa a kolem roku 1930 i pod vlivem surrealistů (stejně jako jeho krajan Graham Sutherland). V roce 1942 zničil většinu svých obrazů a k malování se vrátil až roku 1944. Důležité bylo, že 1933 namaloval obraz *Ukřižování* a studie k němu opět v době, kdy zase začal malovat, tedy v roce 1944. K *Ukřižování* byl údajně inspirován dílem německého malíře 16. století Mathiasse Grünewalda (Mathis Gothart Neithart nebo Nithart), jeho zkroucenými 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 umělceovy nové stylistické fáze. Dalším inspiračním zdrojem byly Eizenštejnovy filmy, zvláště pak sekvence z oděských



Jiří Marek, Hirošima,
1963

schodů z filmu Křížník 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 fotosérie pohybových studií lidí a zvířat Edwarda Muybridge od roku 1950 cyklus obrazů zvířat v chůzi, běhu, skoku apod., podnícený 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 ukřižování a zabíjení zasazena pod vykuchané a rozřezané (ukřižované) dobytče, pod kterým sedí jako pod baldachýnem. Vždy ho hluboce vzrušovaly snímky z jatek a syrového masa; cítil z nich smrt, kterou asocioval s ukřižováním. 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 nátěry 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, zpitvořené a zdeformované. Malíř navíc rozmýval kontury postav, fyziognomii deformoval a překrýval plochami barev. Jednotlivost

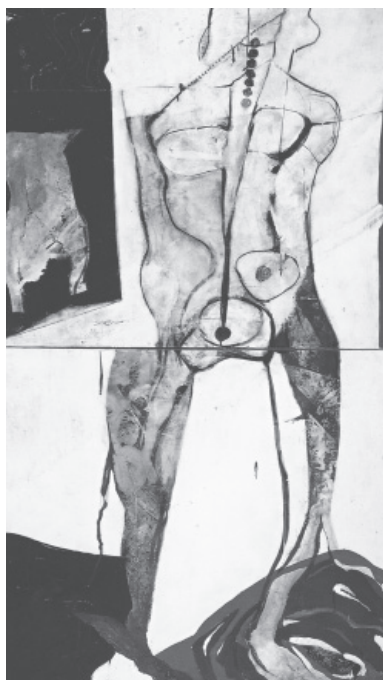
v jeho obrazech ztratila význam, individuální bylo zaměnitelné. Byl to zraněný život, zraněná skutečnost. Umělec je zaklínal malířskými prostředky a přitom tvrdil, že svými obrazy sleduje ryze estetické cíle, protože téma jeho prací, ohrožení člověka, je tak jednoznačné, že nepotřebuje žádné komentáře. Nicméně později o obrazu prohlásil: „Je to jeden z mála obrazů, které jsem schopen dělat v opilosti. Věřím, že pítí 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 vyzraňuje 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 ovšem 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 Velázquez, který Bacon v originálu nikdy neviděl. Podnikl několik cest do Tangeru v Maroku, ale ani při návratu přes Řím, ani za svého římského pobytu se nikdy nechtěl jít 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 konvulzivní hysterii. V roce 1955 vytvořil sérii studií podle sádrového odlitku masky Williama Blakea, 1956 osm obrazů inspirovaných Vincentem 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 těkavou, sotva ještě poznatelné tváře.

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. Přitahovala ho jatka, 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 Svatý Otec, hájící krutě 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, pramenem tvůrčího procesu.

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



Rudolf Volráb, Kánon, 60. léta
20. stol.

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“.

Spíše než malířsky a formálně byl Baconovi blízký, svými existenciálními postoji vyprovokovanými osudy emigranta a vyjádřenými v jeho obrazech, 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 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, vytvá-

řel sádrové odlitky živých lidských těl při různých činnostech a zasazoval je do reálného prostředí. Nachází-li se takový odlitek mimo hlavní osu pohledu, budí 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 figurality jednou částí své tvorby náleží nejpozoruhodnější osobnost francouzského nového realismu Yves Klein. Své 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),

kteou si nechal 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 štetci chtěl umělec integrovat do obrazu vitalitu lidského těla a původnost své tvůrčí představivosti, *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 portrétu jeho nejbližšího přítele, Fernandez Armana na zlatém pozadí, zůstala série bohužel nedokončena. Klein chtěl ve svém díle pomoci nových materiálů, způsobů 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 zaujetím, současným životem v jeho různých podobách. Jako většina umělců patřících k nové figuraci používal také Monory chladnou a neosobní malířskou techniku působící dojmem 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 střelách. 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. 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 zděšen před kulkami neznámého střelce. Někdy zůstávají na obraze jen krvavé stopy a otvory po střelách jako němé svědectví zločinu. 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 nejhorsších 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 bažen s nafukovacími předměty a fotografiemi plavkyň v životní velikosti, opatřené poprvé neonovými světly, která použil jako pulzující neonové plastiky například také v Praze, v díle nazvaném *Zahrada srdcí*. Yves Klein ho inspiroval k využití zářivých barev, které rozprašoval na fotografie 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 obrysů 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 probuzení, 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 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 magického realismu nebo narativní figurace, pak k nové figuraci můžeme přiřadit 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 *Comizio Nro 2* (Stranická schůze číslo 2, 1965), byly zobrazeny jako individuality nezávislé jedna na druhé, takže to vypadá, jako by existovaly ve vakuu. „Smyslem a cílem mých zrcadlových obrazů bylo přivést umění až na pokraj života,“ prohlásil Pistoletto.

V šedesátých letech se také u nás po obdivu k předválečným klasikům a po umírněném modernismu projevil zájem o poválečné západní umělecké proudy, které zvolna formovaly vedle abstrakce i novou koncepci figurace, pro niž zde

byla již tradičně příhodná půda. Přispěla k tomu intenzivnější informovanost a možnost cestování umělců jako důsledek oslabení politické izolace. Pojem nová figurace se objevil v českém prostředí až koncem šedesátých let. Patrně přímým podnětem k jejímu přijetí v Československu byla výstava *La Figuration narrative* v Galerii Václava Špály v Praze roku 1966. Již v roce 1965 otevřel teoretik Gérard Gassiot-Talabot v Paříži výstavu *La Figuration narrative*. Zařadil na ni všechny hlavní druhy narativního umění. Do katalogu napsal studii *Obraz jako vyprávění*, která byla v roce 1966 otištěna i ve *Výtvarném umění*. V roce 1968 malíři vyznávající figurativní umění reagovali na změny v politickém životě a v červenci a srpnu roku 1969 uspořádali v pražském Mánesu první výstavu s názvem *Nová figurace*. V lednu a únoru roku 1970 ji opakovali v *Domě umění* v Brně a po více než dvaceti letech v roce 1993 v Litoměřicích, Pardubicích, Brně, Opavě a Jihlavě.

Mezi autory dozrávající před polovinou šedesátých let k novofigurativní tvorbě patřili Eva Kmentová, Věra Janoušková, Jitka a Květa Válový, Olbram Zoubek, Jaroslav Vožniak, Bedřich Dlouhý, Karel Nepraš. K nim se postupně přidávali i autoři mladší, mezi nimi Jiří Načeradský.

Pevnou pozici si v českém prostředí této doby vybojovalo téma, které představovalo meditativnější figurativní tvorbu, zároveň však i silící hodnotovou krizi konce šedesátých let. Byla to často prázdná silueta, opuštěný člověk vydaný agresi světa, marně hledající místo ve světě. Patřili sem hlavně ti, kteří znali J. P. Sartra, Alberta Camuse a jejich existencialismus, ale i ti, kteří své postoje teprve budovali na cestách za uměním.

Například Jiří Balcar spojoval existenciální postoje s mondénním světem a pozlátkem konzumní společnosti, potlačoval osobní rysy a v letech 1966–68 definoval člověka jako manipulovaného zajatce, rušil jeho identitu, přeškrtoval jeho tvář, kterou měnil v masku.

Oproti Balcarově intelektuální a ironizující interpretaci, odrážející krizi společenských hodnot, řešili problém redukce člověka v podobném smyslu



Květa Válová, Valcíř, 1963

i další čeští umělci. Ti však řešili spíše ztrátu identity v křehkých vyobrazeních osamělosti člověka a v hledání humanity, jako například Eva Kmentová, která v 60. letech ve své sochařské tvorbě zhodnocovala podněty, které přinesl do světové tvorby George Segal nebo akční otisky na plátnech Yvesa Kleina. Nepřevzala však ani klidně věčný projev a instalační charakter Segalovy tvorby, ani Kleinovu akční výrazovost. V sádrových, betonových a bronzových odlitcích rozvinula téma tělesnosti, v němž projevila osobní účast. Rozhodující v sochařské tvorbě Evy Kmentové bylo *Lidské vejce* (1968), v podstatě negativní odlitek jejího schouleného těla, symbol zrození a bytí chránící se před světem. Také Evu Kmentovou fascinovala bílá sádra a Kleinova modrá barva.

S Adrienu Šimotovou spojovalo Kmentovou už v šedesátých letech úsilí vyjádřit ženskou intimitu. Eva Kmentová však později pod tíhou nemoci sochařské realizace opustila a obrátila se ke kresbě a papírovým objektům. Rovněž Adriana Šimotová v sedmdesátých letech řešila otázku smyslu živého otisku duše do tělesného tvaru.

Převažovala-li ve většině figurálních obrazů idea, podobenství a metafora s melancholickým podtextem, pak problémy lidské existence řešil v 60. letech i Bohdan Lacina, a to už v obraze *Karyatida torzo* (1965). Malíř zde dospěl ke krajní redukci tvaru, po které pouze povšechný obrys, náznak hlavy, boků a prsou identifikuje lidskou postavu, skelet nebo naznačuje život uvnitř. Zdá se, že Bohdan Lacina se tu vrátil záměrně ke kaligrafickému krasopisu, kterému odpovídá i manýristicky protáhlé a elegantní tělo. Podobně jako v *Poutnicích* směřoval Lacina i v *Karyatidě torzo* k záměrné neurčitosti, aby zdůraznil lyrismus, poezii vyobrazení. *Karyatida torzo* stojí na počátku řady obrazů, které mají jednak svůj vlastní obsah, jednak tvoří obsahově uzavřený celek. Jde v nich o cyklické sekvence. Po ní následuje *Karyatida I*, ze které vyzařuje melancholie. Potom následuje *Karyatida nekroforos*, *Karyatida bolestná*, *Karyatida Niké* a *Karyatida bóje*, všechny z roku 1967. Obsahové struktury jsou zde pouze naznačeny, malíř vyjadřuje myšlenku věčného koloběhu přírody. Jeho ženské akty v podobě karyatid mu splynuly s věčným pohybem světového prostoru, vzestupem a úpadkem, s růstem a klesáním, se zrozením a smrtí a vynesly tak na povrch starý symbol lidství, který vyjadřoval všechny stupně života. Vedle karyatid vzniklo ještě několik figurálních obrazů. K posledním lze přiřadit například obraz *Lidé terč* nebo *Pascalovo početí*, zčásti *Prázdné oči*, *Samovazbu*, *Ecce humanum*, *Netvář*, *Zapečetěnou*, *Melancholii* aj. Patří sem i plátno *Niobé* z roku 1966, kde se tvar nohou i těla vrací k umělcovým torzům. Neurčitost a melancholii vyjadřuje i torzovitost figury bez nohou a rukou a bez hlavy. Proto bychom Niobé mohli přiřadit ke *Karyatidám*.

V protikladu k osudové vážnosti tvorby Evy Kmentové, Adrieny Šimotové a Bohdana Laciny je typickým rysem tvorby Věry Janouškové hravost, ba až humor a groteska. Už v první polovině šedesátých let vytváří ve svých figurálních objektech ve stylu asambláže, vzdáleně spřízněných kupříkladu s ranou tvorbou nového realisty Pierra Fernandez Armana, figurativní sestavy. Hned od počátku



Sylva Lacinová-Jilková, *Vinaři*, 1967

desetiletí se obracela k figurální asambláži, využívající nalezený materiál. První asambláže, z roku 1961, jsou složené z různých prvků a od roku 1963 z otlučných smaltovaných předmětů, ze kterých komponuje sádrové, osinkocementové nebo svařováním plechů groteskně destruované totemické figury. Modrá a červená barva džbánů, konví a mís s černými švy vyvolává groteskní vzhled, který nepopře ohlasy na nové realisty, ale i na dílo art brut Jeana Dubuffeta. Paralelně tvořila také betonové plastiky, jak ukazuje socha nazvaná *Totem* (1963) a osinkocementem obalovala plechové jádro jako základ tvaru často obludných figurálních výtvorů.

Zůstala-li Věra Janoušková věrná především smaltům, její generační vrstevník Zbyněk Sekal používal k vnitřní výstavbě svých figurálních plastik především objet tróuvé (nalezený předmět) a v roce 1963 otevřel svůj celoživotní volný cyklus obrazových, většinou monomateriálových asambláží z nalezených předmětů, v nichž se objevuje téma utrpení, existenciální tísně a filozofické meditace.

Kmentová, Janoušková i Sekal reagovali současnými výtvarnými prostředky každý po svém na aktuální svět a pozici člověka. Jejich výpověď oscilovala mezi intimní vážností a groteskní deformací. Velmi původní a obzvláště expresivní



Bohdan Lacina, Karyatida
torzo, 1965

výpověď přinesla také figurativní tvorba Jitky a Květy Válových, která vycházela z modernistických pozic, ale brzy je překonala autentickým, zcela osobitým výtvarným názorem. Tvorba obou malířek reagovala na obecnou existenciální krizi, aby koncem šedesátých let zaujímala postoje i ke konkrétní aktuální situaci ohrožení lidské svobody. Toto téma vyjadřovala zvláště výrazně jejich velká plátna s multiplikovanými figurami nebo jejich segmenty. Obrazy sester Válových už tehdy udivovaly odvážnou monumentalitou a vážností.

„Na rozdíl od Evy Kmentové a Věry Janouškové působí tvorba výsadního sochaře-figuralisty Olbrama Zoubka menší intenzitou. Zoubek, jehož první velká betonová socha *Zastřelený* (1959) se pokouší o problematicky velkoformátovou variaci na stylizační metodu současných Angličanů (Armitage, Lynn Chadwick), se přes krátkou etapu brutalismu (*Svědék*) a gutfreundovského civilismu, stala obdobím životního a tvůrčího zlomu. Přivedl ji k tázání po smyslu lidské existence a k vracejícímu se tématu otisku lidské duše do tělesného tvaru. Poučen secesní zdobností, používá Zoubek výrazné lokální zclacení

a šmolkově modrou polychromii blízkou plastikám Yvese Kleina. V této konfúzi inspiračních zdrojů je typickým představitelem našeho regionu. S dlouhodobým procesem sblížování kultur až k dnešní terminologii ‚globální vesnice‘ se může otevřít i nový prostor pro hodnocení hybridního středoevropského umění. Do určité míry se tak v českém umění můžeme obecně vyrovnat s určitou mírou latentní nepůvodnosti. Jako skutečný problém Zoubkovy plastiky se však jeví její vnitřní strnulost, prvoplánovost, která se stala hlavním předpokladem jejího poměrně rychlého vývoje od volné tvorby k efektnímu dekorativismu. Vzhledem k politickým okolnostem se však Olbram Zoubek nestal už na konci šedesátých let oficiálním, reprezentativním autorem. Jeho sochy nesly své vážné, ale v podstatě jednoduché, stereotypní poselství o víře v důstojnost lidské existence až do začátku let osmdesátých. Na rozdíl od nejzajímavějších osobností generace však už potom umělec nedokázal zareagovat na dynamické myšlenkové proměny soudobé společnosti a jeho tvorba vyústila ve vnitřně pasivní dekorativismus.“ (viz Akademické dějiny českého výtvarného umění). Podobně také daleko mladší Jiří Marek usiloval o novou figurální tvorbu, jak dokládá jeho socha *Hirošima* a Sylva Lacinová-Jílková navazovala naprosto přesvědčivě na figurální sochařství Henryho

Moora, jehož dílo studovala za svého pobytu přímo ve Velké Británii, jak dokládá například i sousoší *Vinaři* (1967), stylizované do velkých tvarů postav s typickými malými hlavami.

Zcela osobitou sochařskou tvorbu realizoval Karel Nepraš. Už v padesátých letech se jeho tvorba vymykala tradičnímu dobovému umírněnému modernismu – jeho dvě figurální stély z roku 1959 mají daleko blíže k objektovému chápání plastiky u surrealistů a hnutí dada. V letech šedesátých se Nepraš vyhraňuje v jednu z nejvýraznějších osobností české výtvarné scény. Jeho agresivní sochařský projev spojuje drastickou představu „obnažené existence“ transparentního člověka, komponovaného ze struktury šlach a kostí, se signální rudou barevností, jejíž politické asociace režim přesně vnímal. Stavebním materiálem těchto prací byly i zde nalezené prvky, mezi nimi hrál stále větší roli především litinový instalatérský materiál, tzv. fitinky. Nepraš tak spojil surrealistický princip asambláže formou transformace v předmět nového poetického významu, s velmi osobitou groteskou. Klíčové Neprašovo dílo šedesátých let *Velký dialog* (1966) intenzivní vizuální formou exponovalo základní trauma doby. V průběhu desetiletí se potom Neprašova koncepce figury dále radikalizovala a posunula se v mobilních objektech k představě člověka jako manipulovaného mechanismu, jak ukazuje sousoší *Rodina, Račte točit* (1970).

Grafička Alena Kučerová už za studií cítila figurální téma s aktuální citlivostí. Na konci padesátých let v cyklu *V lázni* (1959) stylizovala člověka do obrysově koncipovaného znaku. Mezi roky 1961–1965 se soustředila na abstraktní projev. Ve figuraci však podstatných výsledků dosáhla až v druhé polovině šedesátých let, kdy se začala zabývat lapidární plošnou figurací, teprve od roku 1965 pracuje s postavou, *Čtyři figury* (1965–1966), kterou umísťuje technikou slepotisku na bodově perforovaný plech a otiskuje pak na papír. Vedle tisků tak vznikly i výrazné plechové reliéfní desky, které autorka později barvila a vydávala i jako samostatná díla. Jednoduchá obrysovost figur má styčné formální body s Balcarovou vyprázdňenou figurací i se siluetou figur Evy Kmentové, liší se však od nich specifickou věcností, s níž autorka staví své kompozice. Právě tato odlišná pozice vedla Kučerovou v roce 1968 k účasti na *Nové citlivosti*.

Rovněž malíř Otakar Slavík (1931) se začal po nedlouhých modernistických pokusech kolem roku 1960 zabývat figurou vtěsnanou do geometrického rastru složenou z pastózně malovaných bodů, v nichž se člověk stává souřadnicí univerza. V českém figurativním umění šedesátých let, které reflektovalo především krizi hodnot lidské existence, působila zářivá barevnost jeho malířsky signálních obrazů velkou intenzitou.

Specifickou součástí nové figurace v českém prostředí je tvorba Jaroslava Vožniaka a Bedřicha Dlouhého. Vožniak a Dlouhý posilovali své zálibení v mystifikaci, ve hře s pop-ikonami a s dekadencí, vybrušovali svoje formální mistrovství a pohybovali se, zejména Vožniak, velmi blízko pozdně surrealistické koketérii s temnými tóny. Jejich tvorba z šedesátých let prokazuje mnoho styčných



Vladimír Janoušek,
Jeden den – nájemník, 1967

bodů s dílem rumunsko-francouzského neodadaisty Daniela Spoerriho, jehož *Obrazy-pastí*, deskové asambláže z první poloviny šedesátých let, patří k zajímavým fenoménům evropského pop-artu a demonstrují jeho úzkou vazbu na surrealismus. Spoerri, mísící východoevropskou vnímavost se západní kulturní tradicí, měl pro české autory, a to asi nejen pro Vožniaka a Dlouhého, podobnou znepokojivou přitažlivost jako koncem čtyřicátých let jiný rumunsko-francouzský surrealista Viktor Brauner.

Vožniak i Dlouhý se na počátku šedesátých let krátce věnovali problematice imaginativní abstrakce. Od ní se potom znovu vraceli k figuraci.

Pop-art vstoupil i do pozoruhodných obrazových desek dalšího malíře Bedřicha Dlouhého. Dlouhý i Vožniak ve svých asamblážových malbách polemizovali

s dobovou „těžkou“ abstrakcí. Erotické téma v tvorbě mladších autorů už postrádalo Vožniakovy temné tóny i Dlouhého hybridnost, a ovšem také komplikovaně surrealistickou genezi. Zůstávalo více na povrchu a módní erotika nových pseudosurrealistických prací se soustřeďovala na bravurnost techniky, pracující s fotografickou předlohou. Velkou figurální kompozici zobrazující lidskou osudovost, vzpomínky, nehody, předtuchy a smutné události vzkřísil zcela v duchu nové figurace František Ronovský (*Nehoda*, 1967) a úzké vztahy k soudobým uměleckým proudům od lettrismu, přes pop-art až k nové figuraci pěstoval i Ladislav Novák. Dobového úspěchu dosáhli podobně orientovanou tvorbou jako Vožniak a Dlouhý ve svých kresbách a grafikách Oldřich Kulhánek, Jan Krejčí a Jiří Anderle, kterého ovšem můžeme zařadit také do narativní figurace s jeho vzpomínkami na minulost prezentovanou fotografiemi vojáků z první světové války a doplněné pavučinovitě jemnou kresbou portrétů a podobizen na nich. Kulhánek i Krejčí už patří k nové generační vrstvě, vstupující na výtvarnou scénu před polovinou šedesátých let.

Novou generaci zasáhl modernismus jen okrajově, respektive parafrázovala velké mistry modernismu s parodujícím nadhledem. Zde získávala silné pozice malba Jiřího Načeradského. Ještě za studia ovlivnila tohoto malíře raná Picassova tvorba. Brzy se však seznámil i s možnostmi informelu a s brutální groteskou Jeana Dubuffeta. Ve své figurální malbě, jejíž počátky sahají rovněž do roku 1964, reflektuje Načeradský tyto tři vlivy až do podoby groteskních citací. V časovém rozmezí zhruba tří let (1964–1967) vzniká řada aktivních, inteligentních obrazů,

v nichž se umělec zabývá možnostmi deformace figury a v nichž zároveň syrově zachycuje určité dobové reálie české společnosti. Vedle monumentalizovaných figurálních obrazů, *Hysterický dvojportrét*, vznikají i malované seriální retáblí fázující proces deformace, *Proměny upírovy*, event. *Štraichpuhlíci* (1959). Způsob organizace plochy obrazu umožňuje manipulaci s tématem, které podléhá zcizení. Pracemi tohoto typu, například obrazem *Noc*, se Načeradský prezentoval na biennále mladých v Paříži roku 1967. Dobová konvence narativní kompozice, hojně využívaná Načeradským i jinými autory, navazovala nejen na starou tradici například středověké malby, ale i na její novodobé varianty, k nimž mimo jiné patříly obrazy Viktora Braunera ze třicátých let.

V reakci na tvorbu Gerharda Richtera zaujala v roce 1967 Načeradského možnost malířské transformace fotografie a problematika rozostřeného pohybu jako stavební součásti významové struktury obrazu. Rozměrnými plátny z konce šedesátých let, v nichž malířsky přepracovával dokumentární novinové fotografie ze sportovní rubriky, získal Načeradský velkou proslulost. „Monumentální monochromní sportovní výjevy, držené ve škále modří, lze chápat i jako parodický dialog s Kleinovými antropometriemi. Hlavně však vydávají přízračné svědectví o současném člověku, násobené nelichotivou naturalistickou nahotou těchto běžců.“ Ve své době znamenaly tyto obrazy v českém prostředí mimořádné malířské výkony. V obtížné politické situaci zároveň patřily mezi ta díla, v nichž se umělci pokoušeli o neretorickou základní úvahu o člověku a míře jeho svobody. *Gesto Červenec útěk do hor* (1968) bylo pro českou společnost významově bohaté.

Načeradského generační vrstevník a v jistém smyslu konkurent Jiří Sopko dospěl k figuraci později. Pro něho už picassovská lekce ztratila význam; názorovou příbuznost pro počátky jeho figurativní tvorby nalezneme spíše u Modiglianiho portrétů, u Dubuffeta a také, jak se nejčastěji konstatuje, u belgického symbolisty Ensora. Zatímco Načeradský vždy směřoval k intelektuální spekulaci o tvaru, jehož vyhraněnou možností je figura, pro Sopka má zobrazení člověka centrální význam. V šedesátých letech se jeho člověk podobá klaunovi, který pod hýřivou barevností vnímá svět melancholicky,



Ivan Theimer, *Hlava III*, 1966

s vědomím jeho tíživosti. Jemná pastelová barevnost, lehká malba a graciózní tvary postav pohybujících se v prázdném prostoru, vytvářejí emotivně bohatou strukturu obrazů a vyznačují se velkou malířskou kulturou. Paralelně vznikající kresby (ale i některé obrazy, například *Červená krajina*, 1967) a pozoruhodně naznačují cestu Jiřího Sopka k figuře, vedoucí od biologické amorfní abstrakce z poloviny šedesátých let k expresivní grotesce konce desetiletí. Znovu nám připomenou pozoruhodnou skutečnost, že nová figurace u nás plynule navazuje na existenciální koncepci české strukturální abstrakce předchozích let. Sopkova samostatná výstava v Nové síni (1970) se stala jednou z posledních výtvarných událostí normalizační Prahy.

Vedle Načeradského a Sopka se musíme zmínit o malíři Rudolfu Němcovi, kterého uhranula metoda otisků nahého či oblečeného lidského těla do obrazu, rozvíjená Kleinem anebo později Antoniem Recalcatim. Zatímco základ Kleinových antropometrií tvořily dadaisticky stylizované performance modelek, které v příjemném rytmu salonní hudby otiskovaly na obrovská plátna svá nahá těla pomalovaná „mezinárodní Kleinovou modrou barvou“, Němec otiskuje na plátna, pokrytá temnými jedovatými tóny zelené, modré či fialové, oblečené muže (většinou sám sebe) v expresivních pozicích, skrčené nebo s rozpaženýma rukama v gestu oběti, a vytváří figurální znaky ohrožení a agresivity.

Agresivní polohu přineslo také výrazné dílo konce desetiletí, nevelký objekt Jaroslava Hladkého s nevinným názvem *Pekáček* (1968), přímo parafrázující dílo Kennetha Armitage, *Ležící akt* (1958–1959), brouka připomínajícího ležící ženskou postavu, kterou jakoby Hladký přenesl na reálný smaltovaný pekáč, na který stěsnal lidskou figuru s nohama trčícíma vzhůru, drasticky ironickou vizi člověka. Drastické prvky má ve stejné době rovněž sochařská práce Petra Oriěška, který vytváří jakési „vnitřní figurální asambláže“. Ve svých figurálních pracích využívá obnažujících vhlédů do lidského nitra a exponuje zde expresivní barevnou změť vnitřností, jako například v plastice *Figura* z roku 1968. Jde o vyústění existenciálního tématu zhnusení, posunuté už do ironizující polohy uměleckého projevu, který prošel zeizující lekcí pop-artu.

Němec, Sopko, Načeradský, Hladký i Oriěšek patřili ke generační vrstvě, pro niž znamenala nová figurace s určitou licencí výchozí názor. Výstava Nová figurace a několik výstav mladých přinesly na konci šedesátých let široké panorama této generace, jejíž vnitřní klima události po roce 1968 zcela rozvrátily.