

PEDAGOGICKÁ FAKULTA JIHOČESKÉ UNIVERZITY
KATEDRA VÝTVARNÉ VÝCHOVY

PSYCHO

Koncepty portrétní malby ve 20.století
(Ch.Soutine, A.Giacometti, F.Bacon, srovnávací studie)

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Vytvořil: Václav Schwammenhöfer

Vedoucí diplomové práce: odb. as. Mgr. Zdeněk Hosman

Knihovna JU-PF



3115178141

České Budějovice, duben 2008

JIHOČESKÁ UNIVERZITA
V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
PEDAGOGICKÁ FAKULTA
KATEDRA VÝTVARNÉ VÝCHOVY
- 34 -

25.4. 2008 *flipkon*

“PSYCHO”

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

Prohlášení

Prohlašuji, že předloženou práci na téma „Psycho“ jsem vytvořil samostatně, pod vedením pana Mgr. Zdeňka Hosmana, vedoucího mé diplomové práce, s použitím literárních pramenů, které uvádím v seznamu literatury.

České Budějovice, duben 2008


.....

Poděkování

Děkuji panu Mgr. Zdeňku Hosmanovi za vytvoření vhodných podmínek pro realizaci této práce.

Anotace

Diplomová práce je řešena ve dvou volně propojených částech. Hlavní částí je soubor maleb na téma Psycho. V doplňující textové části se zabývám portrétní tvorbou tří významných evropských malířů 20. století.

Součástí textu je sebereflexe, ve které interpretuji svoji koncepci malby.

Annotation

Thesis is solved in two freely interconnected parts. The main part is formed by set of paintings on the theme Psycho. In additional text I deal with portrait painting of three significant European painters of the 20th century. Part of text is self - reflection, in which I interpret my conception of portrait painting.

Obsah

1	ÚVOD	8
2	MYŠLENKOVÉ A UMĚLECKÉ OVZDUŠÍ KONCE 19. STOLETÍ.....	10
3	CHAIM SOUTINE 1893-1943.....	15
3.1	ŽIVOTNÍ PŘÍBĚH.....	15
3.2	CHAIM SOUTINE ČLOVĚK.....	19
3.3	TEMPERAMENT UMĚLCE A JEHO TVŮRČÍ TYP	20
3.4	CHAIM SOUTINE MALÍŘ	22
3.5	CHAIM SOUTINE PORTRETISTA	23
3.5.1	<i>Proces malby, popis díla</i>	25
4	ALBERTO GIACOMETTI 1901-1966	26
4.1	ŽIVOTNÍ PŘÍBĚH.....	26
4.2	GIACOMETTI ČLOVĚK	31
4.3	GIACOMETTI MALÍŘ.....	32
4.3.1	<i>Giacometti portrétista</i>	34
4.3.2	<i>Popis díla</i>	35
5	FRANCIS BACON 1909-1992.....	36
5.1	ŽIVOTNÍ PŘÍBĚH.....	36
5.2	FRANCIS BACON ČLOVĚK	37
5.3	FRANCIS BACON MALÍŘ.....	38
5.3.1	<i>Umělecký záměr</i>	40
5.3.2	<i>Inspirační vlivy a předmět tvorby</i>	42
5.4	FRANCIS BACON PORTRÉTISTA	44
5.4.1	<i>Proces tvorby a popis díla</i>	45
6	PSYCHO	48
6.1	UKÁZKA Z TVORBY.	49
6.2	VÝTVARNÉ PROSTŘEDKY	50
7	ZÁVĚR.....	51
8	POUŽITÉ REPRODUKCE.....	52
9	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	53

1 Úvod

Malování lidské tváře vždy bylo oblíbeným uměleckým žánrem. Umění pramení z posedlosti ze života, a protože jsme lidské bytosti, naše největší posedlost se týká nás samých. Proto člověk usedá před malířský stojan a maluje tvář toho druhého či svou vlastní tvář.

Díváme-li se na obrazy či sochy z minulých dob, můžeme si uvědomit, jak způsob záznamu lidské tváře, časově odráží tehdejší společensko-historické podmínky. Řekové, v dobách vlády Perikla, nepotřebovali zachycovat charakteristické rysy jedincovy, spíše hledali ideální typ. Naproti tomu Římanům a jejich renesančním epigonům šlo právě o individualitu. V čase, kdy Kristovo učení zvítězilo, se výtvarnému umění stalo biblické téma jediným obsahem. Portrét tak na jistou dobu vymizel. Výjimkou byly ke konci středověku podobizny klečících donátorů pod Kristem a Pannou Marií. V 15. století ve Flandrech a v Itálii vzniká tzv. slavnostní portrét, který o sto let později vyrostl v kodifikovaný žánr. Mluvíme tak o klasickém portrétu, kde monumentální, jasně čitelná poklidná tvář, nalézala svůj výraz. V 17. století se objevil jezdecký portrét, který byl později vystřídán alegorickým a mytologickým pojetím. Vývoj pokračoval přes Davidův a Ingresův střízlivě uhlazený měšťanský portrét k romantickému, reflektujícímu stav duše.

Ve dvacátých letech 19. století se objevila fotografie, která zvítězila v zápase o věrný záznam skutečnosti. Lidé, od té doby budou dávat přednost fotografům před malíři při touze po záznamu své tváře. Břemeno věrnosti, které fotografie sňala z plátna malíře, umožnilo blahodárné osvobození formy i barvy, které se tak staly účinnými prostředky umělcova zápasu o proniknutí pod povrch zobrazované bytosti. Malíř už nemaluje jenom světelné jevy, skrze něž vidí portrétovaného, ale i děje psychického života. Z maleb lze vycítit i osobnost malíře, jeho citový stav, vyplývající ze vztahu k modelu. Niternost člověka, jako nová kvalita portrétní malby, byla zároveň formována v schopnost vyjadřovat určitý lidský typ. Hovoříme tak o symbolu, který vynáší z nejzazších hlubin lidského bytí odvěká a slovy těžko definovatelná tajemství.

Výtvarné umění, jak již bylo řečeno, je zrcadlem společnosti. První polovina dvacátého století nebyla snadným obdobím pro tehdejšího člověka. Lidé se ztráceli ve složitostech a krutostech doby. Zla světových válek vytvořila v lidech pocit marnosti a beznaděje. Skepse k základním životním jistotám spustila reakci projevující se odcizením

člověka k člověku, ale také k sobě samému. To vše nemohlo neovlivnit výtvarné umění a tedy i charakter malovaného portrétu. Člověk, jako předmět tvorby, jakoby se najednou z umění vytrácel, stával se nezajímavým a nepotřebným. Ke slovu se dostává nepředmětné umění.

Protože každá tendence dříve či později vyvolá protitendenci, objevují se umělci, kteří svojí tvorbou potvrzují ono odcizení a zároveň na něho útočí. Chaim Soutine, Alberto Giacometti a Francis Bacon, jejichž tvorba je především antropocentrická, tyto reakce uskutečňují. Pokud bychom malíře chápali jako jeden celistvý organizmus, pak by délkou svého života pokryli celé dvacáté století. Pro tyto postavy je typická jejich nezařaditelnost. Lze je označit za solitéry, kteří nikdy nesplynuli s dominantními tendencemi, které se tehdy v jejich blízkosti odehrávaly. Každý svým osobitým způsobem rozšířil nové pojetí portrétní malby. Odvolávali se k starým mistrům, k tradici. Ve své tvorbě se snažili zachycovat něco, co stále prchá. Byli fascinováni realitou, která je přitahovala a nutila tvořit. Chtěli prožívat intenzivně svoji skutečnost a zároveň ji zachycovat na plátně. Dalo by se říci, že spíše než samu skutečnost chtěli zachytit svůj vlastní pocit skutečnosti. Přes rozdílnost jejich přístupů k portrétu lze nacházet i vlastnosti, které je spojují.

V 17. století patřilo malířství historie k „vysokým žánrům“. Portrét byl tehdy řazen nižším. To je však již historie. Soutine, Giacometti a Bacon přispěli k rehabilitaci portrétu jako výtvarného žánru.

2 Myšlenkové a umělecké ovzduší konce 19. století

Kletba umělce, je-li po celý život posuzován lidmi, kteří mají méně fantazie, vkusu a citu než on.

¹ Alexander Roda Roda

Psát o výtvarném umění je věc nelehká. Přes veškerou skepsi, kterou pociťujeme, přes můry, jež se v nočních úvahách nad touto materií vynořují z tmavé dálky, kde obrysy forem a obsahů zdají se být tak vzdáleně nedosažitelné, se dopouštíme tohoto studentského počínu, psát o výtvarnu. Nechť je nám oporou a zároveň výzvou názor F.X.Šaldy, nestora naší umělecké kritiky, který volá: „*Kritik, pokud kritikou netrpí, jest jen rafinovaným labužníkem.*“

Při strukturaci látky vycházíme z přesvědčení, že mají-li být obrysy a kontury hlavního motivu co nejvýraznější, nesmíme zapomenout na jeho pozadí. Zůstává v metafoře, nemůžeme nenavštívit periferii a v ní nehledat nové průhledy, skrze něž se hlavní motiv může jevit i docela jinak. Chtěli bychom se tak porozhlédnout po tehdejších bulvárech a nasát tehdejší myšlenkové ovzduší konce století. V této čtvrti zahájíme naši pouť. Jaký je náš cíl? Protože nemáme jeden motiv ale tři, chtěli bychom najít místo, z kterého lze zahlédnout tyto tři umělce současně a pochopit jejich vzájemný vztah.

Věříme v sílu symbolu. Chtěli bychom tedy najít něco či někoho, kdo přenese bezpečně charakter doby, kdo je schopen na sebe zavěsit trápení a radosti tehdejšího člověka. Hledali jsme a našli Francouze Augusta Rodina, jeho dílo, jeho Myslitele.² Proč právě tato socha? Je to svalnatý, atletický až herkulovsky silný, přemýšlivý, ale osamělý člověk, který bez pomoci Boha hledá odpověď na svoje otázky. Všemohoucnost rozumu vyjádřená silou techniky, demiurgická epocha tvůrců světa, hledá smysl své existence.

Časy se mění a lidé s nimi. Vše je v pohybu, vše plyne, vše má své příčiny a následky. Nehodláme se zabývat společenskou realitou konce 19. století, tedy všemi momenty, které hýbaly dobou. Postačí říci, že doba byla prosycena jistým oslabením vazeb člověka k tradici. Máme na mysli evropského člověka a jeho evropskou identitu, která

¹ Alexander Roda Roda, vlastním jménem Alexander/Sándor Friedrich Ladislaus Rosenfeld (1872–1945) byl rakouský židovský spisovatel, satirik.

² F.X. Šalda o umělci řekl: *Dílo Rodinovo svou naléhavostí, svým pathosem ukazovalo ihned, že jest symbolické, že představuje více než sebe, také svou dobu, svůj věk* (F.X.Šalda 1941: 99). Věta je z nekrologu Rodina z prosince 1917, kterou pronesl Šalda na přání „Mánese“. Slavnostní řeč byla publikována ve třetím vydání Boje o zítřek, svazek 3.

vyrostla na antických a dále křesťanských základech. Identitu můžeme označit za stavbu, jež se tehdy začala naklánět, bortit a padat. Pokud stavba padá, znamená to, že základy nebyly pevné a tudíž nebyly sto zadržet nové proudy, které do ní narážely. Nedivme se, vždyť to byla druhá babylonská věž, která se chtěla dotknout nebes. Přirozeně, že spadla a právě nad těmito troskami lze zahlédnout našeho Myslitele. On již neměl Boha. Neměl nic, jen svoji existenci. Existenci, kterou si sám ne zvolil, byl do ní vržen a nucen se s ní vyrovnat. Socha tedy symbolizuje tuto etapu a zároveň ohlašuje budoucnost.

Jak se náš Myslitel zachová? Vstane a půjde dál? Půjde. Půjde dál s vědomím, že pochází z nicoty a zachází v nicotu a přesto říká ano své existenci. Nepřestává se ptát a hledat. Vše je v jeho moci. Je na něm, jak svůj život přijme, čemu ho zasvětit. Umění, vědě, rodině, anarchii? Nebo snad po intenzivní kontemplaci vstane a udělá salto mortale?

Nemůžeme nepostřehnout, že se tu rodí nový životní pocit,³ který můžeme nazvat existenciálním. On je tím pocitem, který přešlapuje tam někde vzadu, v tom nejzazším koutě lidské duše. Neustále se vkrádá a narušuje náš spokojeně plynoucí život. Nezbyvá nic jiného, než jej povolát, smířit se s ním a nechat ho usednout na trůn, protože není ničím jiným, než výzvou pro člověka. Jedině na pozadí nicoty si lze maximálně uvědomit svoji skutečnost.

Výše uvedené můžeme chápat jako jakési variace na existenciální téma, které jsme spontánně napsali. Vnímání metafory chápeme v co nejširším významu. Evropská tradice utvářela nejen vědomí člověka k sobě samému a k okolnímu světu, ale určovala také podobu výtvarného umění. Definovala jeho funkci, hodnotu, jeho výtvarné zákony a normy. Dokonce vymezovala vztah umělce ke společnosti. Ten se nyní radikálně změnil. Umělec už není ve službách a v ochraně. Naopak! Zůstal napospas sám sobě, svému uměleckému svědomí. Stejně jako náš Myslitel. Vzpomeňme na Vincenta van Gogha, který v jednom z mnoha dopisů svému bratru Teovi napsal: „*Mnohým lidem plane v duši obrovský žár. Nikdo však nepřichází, aby se u tohoto ohně ohřál*“ (van Gogh 1955: 91).“ Tento „žalozpěv“ malířského génia můžeme chápat jako normu pro novou roli umělce. Ten je od této chvíle bláznem, mučedníkem, prorokem, knězem dokonce i kriminálníkem. Zrcadlí se v něm velikost a bída člověka srozumitelněji než kdy dříve. Také naši tři malíři neunikli tomuto prokletí. Stejně jako van Gogh se za svého života střetávali

³ Existenciální životní pocit je základní pojem existenciální filozofie. Není místa na definování a vysvětlování této teorie. Chtěl bych především „udeřit“, do ateisticky nihilistické linie jejíž představitelem je Jean-Paul Sartre, která by tak svou vlastní vibrací rozechvěla pocitovou oblast, skrze kterou jsme schopni se více přiblížit našemu problému.

s nepochopením a odsuzováním. Je však pravdou, že tak tragický konec jako van Gogha je nepotkal.

Shrňme částečný poznatek: Zmíněný heroický pocit člověka se bude od té doby výrazně projevovat v umění. Alberto Giacometti, Francis Bacon a Chaim Soutine jsou toho důkazem. Právě u nich, v jejich obrazech a rozhovorech, které podávali, lze do značné míry vycítit minimálně implicitně existenciální téma. Je to jejich důležitá charakteristika. Polemicky to vyjádřil malíř F. Bacon slovy: „*Také si podle mě člověk uvědomuje, že existuje pouhou náhodou, že je tvor naprosto zbytečný, že tu hru musí dohrát do konce, aniž k tomu má důvod* (Sylvester 1999: 30).“

Určitě se objeví u čtenáře otázka, proč se nezaměříme přímo na malířskou tvorbu a proč jistá část této práce setrvává na tzv. periférii tématu? Lze se domnívat, že pravděpodobně tady začíná tématická stránka portrétní tvorby 20. století. Nejen obsah obrazu, ale i forma. Vidíme tu dokonce i důvod proč malíř maluje, lépe chápeme jejich sebereflexe, pronikáme hlouběji do obrazů tvůrců. Část textu se zabývá vývojem moderního výtvarného umění. Ten je nepostradatelný pro pochopení formální stránky portrétní tvorby 20. století.

Člověk se dostal na počátku 20. století do nových situací, které nemohly nezanechat šrámy na tělech lidských bytostí. Před očima člověka se tak odehrávalo absurdní, stále se zrychlující a permanentně se modifikující drama doby. Jako rentgenový paprsek pronikla k lidské duši psychoanalýza Sigmunda Freuda, která obnažila nevědomí člověka. Albert Einstein svojí speciální a obecnou teorií relativity (1905 a 1916) chrstnul olej do ohně, který již plál v srdcích dekadentů, nihilistů, rebelů, vzbouřenců a anarchistů. Vášně a city doby se rozzářily jako záření alfa či beta fyzika Rutheforda (1911-1913). Hmota i forma v obrazech kubistů se rozbíjela. Barvy v paletách umělců chtěly být co nejsvobodnější, toužily po svobodě stejně jako tehdejší člověk. A mohli bychom pokračovat dále a dále, ale pro náš problém budou snad tyto paralely dostačující. O moderním umění, pokud jej nějak charakterizujeme a odlišujeme od předcházejících období, musíme říci, že právě ono osvobození formy, exprese barvy a rozchod s předmětným světem jsou radikální změny, které přineslo umění 20. století. Ale to vše by nebylo možné bez impresionismu, který jako vývojový mezník mezi „starým“ a „novým“ uměním osvobodil výrazové prostředky malířství. *Impresionismus dovršil realismus, ale zároveň mu zvonil smuteční hranu* (Bláha J. 2001: 47). Ano, impresionismus je revolucí, ale pokud máme být objektivní, nemůžeme opomenout vznik fotografie, která tak velkoryse oprostila malbu od závazku, kterým

zapírala sama sebe, svůj fundament.⁴ Fotografie tak sehrála jakousi mesiášskou službu malířství. Od tohoto času se bude fotografický snímek vetkávat do života malířů, bude jejich přítelem a zároveň nepřítelem. Dokonce ovlivní náš pohled na svět společně s filmem. Ale o tom až později.

Koncem 19. století sehrálo také neméně podstatnou roli japonské umění. Evropa v té době navázala obchodní styky s Východem, který umožnil import uměleckých artefaktů, které podněcovaly evropského umělce stejně jako plastiky primitivních národů. Tu již přicházejí postimpresionisté, aby vytvořili křižovatku cest vedoucí k modernímu umění. Byl to Cézanne, Gauguin a van Gogh. V těchto třech postavách, v jejich naturelu, jež se promítal do jejich tvorby lze vycítit jakési intermezzo moderních směrů, jež zasáhly po r. 1905 evropské umění. To pochopilo svébytnou vyjadřovací schopnost formy a barvy. Mluvíme tak o fauvistech a kubistech ve Francii a o expresionistech v Německu. Tito umělci narušili organickou jednotu přírody, roztříštili celistvost krajiny, přeneseně také člověka, lidské tváře. Šosák těmto umělcům vyčítal ničivou vůli, ale to nebyl ten pravý důvod. Umělec se tu zabýval pevnou formou a silným výrazem. Obsah obrazu byl nyní druhotný. To, oč šlo, byly vlastní zákony obrazu, jako rytmus či výraz. Někteří umělci byli tímto fundamentem malby tak fascinováni, že odmítli vše předmětné. Tak spatřilo světlo světa abstraktní malířství.

Paříž byla v té době centrem umění. Putovali sem umělci z celého světa. Metropole byla prosycena volnomyšlenkářským duchem jež přitahoval všemožné běžence, nespokojence a emigranty, kteří stále rozšiřovali její kosmopolitní klima a kulturní rozmanitost. Směřovali sem například ruští tanečníci, jež v roce 1909 způsobili velký rozruch u pařížského obecnstva. Ruský balet, který agresivně smyslným, nespoutaným tancem, nezvykle vzrušující hudbou, exotickými kostýmy, dráždivými a surově zaměřenými dekoracemi zaburácel.⁵ Jakoby se v reji tanečníků, kteří pod pečlivým vedením Sergeje Ďagileva, přísného impresária ohlašovala expresivita umělce Chaima Soutina, který o čtyři roky později přijíždí do Paříže s neuhasitelnou touhou stát se malířem. *Do Paříže přijel v roce 1913 když cestoval načerno v železničních vagónech*

⁴ Pomineme-li tzv. fotogramy T. Wedgwooda a Daviho tak první negativ vytvořil r. 1816 francouzský fyzik Joseph Niépce. V r. 1827 zhotovil první fotografii. Irelevantní není také vztah impresionistů k fotografii Nadarovi, který jako první ocenil tento nový jev v malířství. Fakt že 15. dubna 1874 poskytl Nadar malířům prostory pro výstavu se dá chápat jako obrazný důkaz velké služby, kterou fot. prokázala malířství.

⁵ Balelet Russes, tak zněl název této podívané, zahájil svou první sezónu v divadle Châtelet. Byla to symbióza tanečníků, avantgardních skladatelů, hudebníků, choreografů, malířů a dekorátorů. Představení plně improvizovaných sólových kreací bylo v přímém protikladu k ustáleným zvykům kl. baletu. S.P. Ďagilev dokázal kolem sebe soustředit nejlepší umělce doby jako např.: Stravinskij, Picasso, Derain, Matisse, Braque, Ernst, Miró, de Chirico.

3 Chaim Soutine 1893-1943

Klíčová slova: *deformace, tradice, exprese, křeč, dynamika, figurace, balance mezi abstrakcí a předmětností, pastózní faktura, barevná smršť, transfigurace, originalita, osamocenosť, opomenutí, reformace klasických žánrů, extatické formy*



3.1 Životní příběh

Hebrejské křestní jméno malíře Chaim se překládá jako „život“. Jako by jméno, které mu bylo dáno předznamenalo to, čím se bude malíř ve své tvorbě zabývat, čím bude fascinován a čím bude trpět. Lidskou tvář, jejím tajemstvím a krásou. Chaim byl žid a emigrant stejně jako Marc Chagall či Amedeo Modigliani. Přestože je pojilo pouto přátelství a teritorium, ve kterém se střetávali s proudy umělecké avantgardy, zůstal každý sám sebou.⁶ Cejch, kterým je kunsthistorikové označují nese název Pařížská škola.⁷

Chaim po příjezdu do Paříže se usazuje na Montparnassu. To bylo tehdy skutečně místem boha Apollóna a jeho múz. Zde se roztáčelo do nejvyšších obrátek soukolí moderního umění. Nebyli to jen malíři, ale i spisovatelé, básníci, ruští revolucionáři a samozřejmě také Američané, kteří tu našli něco zcela jiného, co jim puritánská, prohibiční a staromódní Amerika nemohla nabídnout. *Spisovatel Léon Fargue napsal, že vše nejlepší z umění, veškerou elitu poezie a také generální štáb bohém, bylo možné potkat na úzkém pruhu mezi montparnasským nádražím a křižovatkou bulváru Raspail a Montparnasse.*⁸

Umělci a veškerá bohéma se scházela v proslulých kavárnách Le Dôme, La Rotonde, La Coupule. Tady diskutovali o svých snech, hádali se a usmířovali. Že tyto prostory hrály důležitou roli v životech umělců dokazuje prohlášení Vincenta van Gogha, který jeden svůj obraz komentoval slovy: „*Chtěl jsem vyjádřit, že kavárna je místem, kde se člověk může zruinovat, zbláznit nebo dopustit zločinu.*“ (van Gogh 1955: 145).“

⁶ Avantgarda umění je etapa ve vývoji moderního umění, které je poslední vývojovou fází novodobého umění. Předcházející etapou ve vývoji umění byla moderna, která byla přechodným vývojovým stadiem mezi tradičním uměním 19. století. S modernou je avantgarda spojena společným antitradicionalismem a společenskou revoltou. Etapou následující je postmoderní umění.

⁷ Název pro okruh výt. umělců z celé Evropy, kteří v Paříži našli domov.

⁸ Fiala V.2002: 109.

Umělci především pracovali. Můžeme jejich osud přirovnat k životu pilné včely. To přirovnání dokonale odpovídá místu, kde tito umělci tvořili. Byla to proslulá stavba La Ruche, tedy úl.⁹ Rozprostírala se poblíž vaugirardských jatek, které sehraji poměrně dost důležitou roli v tvorbě našeho rodáka z Bílé Rusi.¹⁰ Vraťme se však ještě k pojmu Pařížská škola.

Charakter uměleckého spektra, který termín zastupuje, není homogenní. Byli to umělci různých světových národností a konfesí, kteří vytvořili výjimečně experimentální ovzduší Paříže. Spektrum probarvovali svými záдумčivými a melancholickými tóny umělci pocházející z východní Evropy. Byli převážně židovského původu. Nabízí se otázka, zda existují nějaké rysy, jež jsou pro tyto umělce z Východu společné. V publikaci Umění 20. století zaznívá:¹¹

- Umění je pro ně především stavem duše a teprve v druhé řadě otázkou formy.
- Obrazy jsou naplněny přemírou citu, horoucí životností a dramatické vášnivosti.
- Nikdo víceméně nepodlehł avantgardním tendencím.
- Jsou nezařaditelní pro svoji jedinečnost, mohli bychom je nazvat židovskými outsidersy.

Uvedené charakteristiky budou hlasitější podíváme-li se na stav výtvarného umění v této době.¹²

Na hrobech Gauguina a van Gogha začali odpalovat v roce 1905 své barevné střely „francouzští divočí“. Výstřely vytvářely barevné nelomené plochy dekorativního charakteru. Touha osvobodit barvu byla veliká. Deformace nebyly ještě expresivní, spíše dekorativní. „Nenechte rozbít formu!“ Tak nějak by mohlo znít poselství Paula Cézanna v roce 1906 když umíral. Kdo ho uslyšel a vzal si jej k srdci byly Avignonské slečny Pabla Picassa. Těchto pět nahých žen v nevěstinci chrstlo terpentýn do očí publika, které pak plivalo oheň. Šlo o zkoumání nových výrazových forem. *„Základním problémem je otázka zobrazení trojrozměrných těles na dvojrozměrném plátně a odmítnutí iluzionizmu*

⁹ Byl to domov a zároveň ateliér nejchudších umělců. Svým zevnějškem připomínal včelí stavbu. Zde se Ch. Soutine seznámil s M.Chagallem, A.Modiglianím, F. Légerem, C. Brancusim, O. Zadkinem a dalšími jinými.

¹⁰ Soutine v letech 1925 realizuje slavnou sérii poražených volů. Předměty tvorby získává z těchto míst.

¹¹ Ruhrberg K. 2004: 89

¹² Jde o velice stručný pohled na stav umění v první pol. 20. st. ve Francii.

(Ruhrberg K. 2004: 67).“ Barva a tvar však toužily po absolutní svobodě. Svobodě kde vládne harmonický princip, zákon veškerého univerza. Zrodilo se tak abstraktní umění Františka Kupky a Roberta Delaunaye.¹³ V roce 1912 byla Paříž seznámena i s italským futurismem, s jeho dynamikou a simultaneitou. Tyto směry a tendence hýbaly tehdejší Paříží, městem do kterého přijíždí Chaim Soutine. On však zůstane sám sebou.

„Na univerzitách se umění nikdy nerodilo ani nikdy rodit nebude (Read H. 1964: 153).“ Soutine tuto pravdu moderního umění částečně potvrzuje. Jako čtrnáctiletý totiž utíká z domova do Minska, kde navštěvuje lekce kreslení u neznámého umělce. Všimněme si, že malíř utíká k umění přes nevělu rodičů. Je jím fascinován od raných let. Učitel rodiče přesvědčí o jeho kvalitách. Je volný, smí se stát malířem. O tři roky později se zapisuje na Školu výtvarného umění ve Vilniusu. Není zde spokojen, touží navštívit Paříž, protože jedině tam se opravdově maluje, vane tam svobodný vítr. V červenci 1913 mu zaplesá srdce radostným nadšením. Nadýchne se pařížského vzduchu. Zapisuje se do Cormonova ateliéru,¹⁴ ale po jisté době tuto cestu k poznání opustí. Od této chvíle bude „almou mater“ Louvre. Tady bude malíř konfrontovat své cítění se starými mistry. Tady bude pokorně naslouchat a klást otázky.

V tomto smyslu, byl spojen s tradicí. Tato charakteristika umělce jej pojí s Giacomettim i Baconem. Také oni studovali tímto způsobem. Giacometti je znám tím, že od dětství kopíroval obrazy slavných mistrů, jako byl Rembrandt, Dürer, van Eyck. Můžeme říci, že tito umělci více naslouchali starým mistrům, než vyučujícím na uměleckých institucích, kteří si byli ve věcech souvisejících s uměním tak jisti. Právě ona jistota je tolik netypická pro tyto postavy. Po celý život byli nejistí vším co vykonali. Soutine veškeré své rané práce sprovedil ze světa.¹⁵ Proto je poměrně složité sledovat umělcův vývoj. Nejistota pravděpodobně pramenila z vysokých nároků, které si umělec na své dílo položil. Důkazem je fakt, že umělec nerad vystavoval své práce. První Soutinova pařížská expozice v soukromé galerii se uskutečnila teprve roku 1937. Byla realizována v rámci skupinové výstavy pod názvem Mistři nezávislého umění 1885-1934.

Od svého příjezdu do Paříže do roku 1917 existenčně strádá. Malíř Modigliani jej seznamuje s polským obchodníkem s uměním Leopoldem Zborowskim, který mu bude

¹³Jde o členy Section d'or (Zlatý řez), která sdružovala výtvarníky snažící se založit své umění na vztazích mezi číslem a mírou. Skupina vystavovala v roce 1912. O rok později básník Apolliner vytváří pojem orfismus. Kupka a Delaunay jsou jeho vykonavatelé. Na jiných místech však v téže době vzniká něco zcela podobného. Tak například v Mnichově vzniká abstrakce u V. Kandinského, v Rusku u K. Maleviče (suprematismus), v Holandsku u P. Mondriana (Neoplasticismus).

¹⁴Krátkou dobu se tu učil van Gogh a Toulouse-Lautrec.

¹⁵Rané díla Bacona mají podobný osud jako obrazy Soutineho. V období 1940-45 ničí pod vlivem válečných zážitků téměř všechna svá raná díla.

šestnáct let oporou. Goerges Waldemar zdůraznil, že rok 1917 je i obratem v jeho tvorbě. Barva získala na samostatnosti, formy se schizofrenně roztančily. Je zajímavé, že k obratu dochází ke konci války, kdy krev, bolest, úzkost, smrt jsou na denním pořádku. Jako by se realita malířova obrazu „nakazila“ tím, čeho lidé byli tehdy schopni. Podobný jev je patrný i v díle Bacona a Giacomettiho. V jejich případě je to však záležitost 2. světové války. V roce 1922 malířovy obrazy putují do Ameriky. Stává se respektovaným malířem. Po jistou dobu bude jeho tvorba známější v Americe. Ta tak získala vděčný studijní materiál pro své umělce typu Willema de Kooniga,¹⁶ kteří ve druhé polovině 20. století ohromí svět.

Úspěšná kariéra malíře byla ukončena náhlou smrtí v roce 1943. Pohřbu se zúčastnil i P. Picasso.

¹⁶ V díle tohoto umělce jsou výrazně čitelné inspirativní vlivy Ch. Soutina.

3.2 Chaim Soutine člověk

V úvodu této práce jsme napsali, že mají-li být obrysy a kontury hlavního motivu co nejvýraznější, nesmí se zapomenout na jeho pozadí. Pozadím by zde mohlo být malířovo dětství, rodinné podmínky a dále pak umělcův temperament.

Člověk svým projevem vždy a všude zanechává stopy své přirozenosti. Nikdo nikdy nepřekročíme svůj vlastní stín. Jsme determinováni jak biologicky, tak socio-kulturně. Alice Millerová¹⁷ ve své knize *Opomíjený klíč* zaměřila svoji psycho-analytickou optiku mimo jiné také na osobnost Chaima Soutina. Pokusila se malířovo dílo uvést v souvislost s jeho traumatickými zážitky z dětství. Jako psycho-analytička vychází z Freudova pojetí traumatu, *což je jakákoli událost, která naruší emoční rovnováhu osoby a uvede do chodu obranné mechanismy*.¹⁸ Jedním z oněch mechanismů je potlačení, a to dle autorky, jedná-li se o *potlačení dětského utrpení, může umělci v případě jeho díla propůjčovat obrovskou intenzitu a sílu výpovědi, aniž by on sám věděl, co vyjadřuje* (Millerová A. 2001: 64).“ Millerová uvedla několik faktů opírajíc se o Andrewa Forgeho,¹⁹ které si dovolíme parafrázovat:

V oblasti, kde se Soutine narodil, panovala protiumělecká nálada. Bylo to místo ortodoxních židů, kteří považovali malování obrazů přímo za kacířství. Druhé Mojžíšovo přikázání: „*Nezobrazíš si Boha zpodoběním ničeho, co je nahoře na nebi, dole na zemi, ve vodách pod zemí,*“ se tu přetavilo v cosi bigotně-fanatického. Chlapec byl za koupi pastelky vězněn ve sklepě. Byl vůbec oběma svými rodiči často bit až do krve za to, že rád kreslil. Jednou dokonce poprosil starého rabína, aby ho mohl portrétovat. Když to z jistil jeho syn, zbil ho do krve.

Právě tady je třeba hledat, dle autora publikace, příčiny umělcova malířského odkazu. Deformované lidské tváře plné strachu a nejistoty, tlející mrtvé tkáně, chvějící se krajiny jakoby v křeči, jsou následky jeho dětských krizí.

Jako celou psychoanalýzu je nutné i tyto závěry chápat s jistým nadhledem. Nelze to však absolutně negovat.

¹⁷ Vystudovala filosofii, psychologii a sociologii v Basileji. Po promoci absolvovala v Curychu psychoanalytické kurzy. Povolání analytičky se věnovala dvacet let. Roku 1980 se vzdala praktické činnosti, aby se mohla věnovat pouze psaní. Ve svých knihách se zabývá výzkumy týkajícími se dětství.

¹⁸ Sillamy N. 2001: 221.

¹⁹ Forge, Andrew: *Soutine*. Londýn 1967.

3.3 Temperament umělce a jeho tvůrčí typ

Herbert Read se v knize *Výchova uměním* při kapitole temperament a projev zabývá typologiemi, kterými pak vysvětluje existenci odlišných směrů v umění. V systému, který je vybudován na Jungově subjektivitě a objektivitě v kombinaci se čtyřmi základními mentálními funkcemi vnímání (myšlení, cítění, čítí a intuice) reprezentuje Soutine introverta s dominujícím čítím. To jej pak řadí k subjektivnímu expresionismu, jako uměleckého typu. Read o této skupině říká, že *samy umělcovy počitky se stávají materiálem, jemuž se má dostat výrazu. Tento typ umění nejdokonaleji představuje haptické kreslení a modelování slepců od narození* (Read H. 1967: 118). Haptický výrazový typ je dle Reada zřejmý u Heckela, de Smeta a také u Soutina. Je to právě Soutinova rozmanitá faktura, jež tak oceňoval Willem de Kooning. Nazval ji transfigurací, neboli umocněním tělesnosti. Expresionisté, stejně tak jako fauvisté, se snaží dát výraz osobním smyslovým zážitkům umělce.

O povaze malíře vypovídá vzpomínka ženy, se kterou určitou dobu žil. Je to Gerda Rothová.²⁰ Ta o umělci řekla: „*Soutine byl šíleně uzavřený a pekelně nedůvěřivý a podezřívavý.*“²¹ Marcelin Castaing v pamětech uchoval také cosi důležitého v otázce umělcova vztahu k člověku. „*Žil v očekávání šoku, jenž prožíval při setkání s modelem. Pod dojmem takového setkání se úplně proměnil.*“²² V knize *Pascin* od Joanna Sfara²³ můžeme číst, že malíř nebyl schopen se dívat lidem do očí, byl plachý a přesto tak toužil po lidském kontaktu.

Maurice Tauchman a Esti Dunow uvádějí malířovy vzpomínky na své vlastní dětství, kterých se nikdy nezbavil: „*Jednou jsem viděl nějakého vesnického řezníka podřezávat krk zvířete. Tekla z něho krev. Chtěl jsem vykřiknout, ale radostný výraz řezníka můj výkřik zarazil. Tento křik jsem tam vždy cítil* (Při jeho tvorbě, při pohledu na mrtvou tkáň). *Když jsem jako dítě maloval portrét svého profesora, snažil jsem se toho křiku zbavit, ale nadarmo. Když jsem maloval hovězí mršinu, byl to stále tento křik, který jsem chtěl osvobodit. Ale dosud neúspěšně* (Tauchman M. 2002: 8).“

Shrňme částečný poznatek: Dílo umělce je vždy do určité míry zasažené ranými událostmi z dětství. Freud to říká zcela srozumitelně a nelze s ním nesouhlasit. Co je potlačeno nezmizí a bude se dále manifestovat navenek v různých formách. Tím chceme

²⁰ O umělci se zachovalo v porovnání s Giacomettim či Baconem velice málo osobních informací.

²¹ Největší malíři, č. 110, str. 6.

²² Největší malíři, č. 110, str. 20.

řící, že do malířovy tvorby vždy propluje něco z jeho nevědomí. Malíř sám o tom často vůbec neví. Pokud mluví o své tvorbě, vyzdvihuje spíše formální momenty. Tvorba je však determinována také temperamentem umělce, který koreluje se vším, co nebylo vrozené, ale získané. U Soutina to byla „nevšední kombinace“, která vytvořila malířský zázrak.

3.4 Chaim Soutine malíř

Malíř, který poměrně dost brzy umírá,²⁴ zanechal po sobě nemálo uměleckých skvostů, jež jsou dnes velice ceněny. V únoru 2005 byl jeden jeho obraz (portrét) v aukční síni Christie's prodán za 5 miliónů liber, tedy skoro za čtvrt miliardy korun. Je to potvrzení staré zkušenosti o kvalitě, jež je společnost s to ocenit většinou až po smrti umělce. Břemeno van Goghů, Gauguinů nespadlo ani z tohoto člověka. Samotný, mající své vlastní představy o malování, v krajní bídě, zápolil s plátnem do konce svého života. Je překvapující, že malíř byl tolik přehlížen. Jak si to lze odůvodnit? Jedním z vysvětlení je, že nikdy nepatřil do žádné skupiny, jako němečtí členové skupin Die Brücke či Der Blaue Reiter. Malíř opomíjel všechny své současníky. Výjimkou byl Bonnard, Vuillard a Rouault.

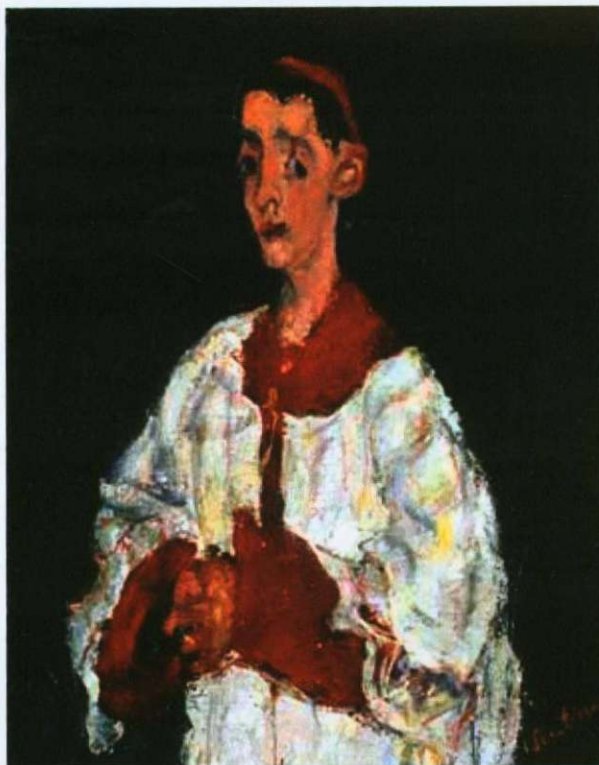
Jak již bylo uvedeno v části, kde se zabýváme temperamentem umělce, vykazuje jeho dílo expresionistické tendence. Svým naturelem je tedy ryzí expresionista. V systému dějin umění se však řadí k Pařížské škole. V publikacích o malíři se vyskytují výrazy, které se pohybují mezi fauvismem a expresionismem. Jeho barva je blízká „šelmám“ a extatické formy expresionistům. To způsobilo, že po jistou dobu bylo snahou zařadit malíře k expresionismu.

Předmětem jeho tvorby je zátiší, krajina a portréty. Ty studoval po celý malířský život. Často se také v rámci žánru věnoval stejnému tématu. Maluje např. několik portrétů cukrářů, ministrantů, poslíčků, komorníků, podobně jako Edgar Degas nespočetněkrát maloval tanečnice v opeře.

²⁴ Umírá 9. srpna roku 1943 v Paříži. Příčinou je prasknutí žaludečního vředu. Lékařská intervence přichází pozdě.

3.5 Chaim Soutine portretista

Na mnoha místech se můžeme dočíst, že portréty patří k jeho nejzdařilejším dílům. S tvrzením lze polemizovat. Krajiny, které namaloval jsou stejně úchvatné jako portréty. Vidíme-li jeho *Alej* (Cesta v lukách nedaleko Chartres) z roku 1935-1936 padají na nás pocity podobné těm, které zažíváme pod klenbou gotické katedrály, deroucí se k Bohu. Je pravděpodobné, že jistou část lidí odrazuje téma jeho zátiší, kde tlející maso mrtvých organizmů evokuje nelibé představy. A právě tímto žánrem se stal nejvíce pokrokový.



Podíváme-li se na jeho *Poraženého* vola z roku 1925 a povzneseme-li se nad skutečností námětu, spatříme, jak říká Kazimir Malevič, ryzí produkt malířství. Uvidíme především krásné vibrující barvy nanášené v silné pastě, které přestávají být iluzivní a stávají se samy sebou. Barva má svěžest²⁵ a lesk. Místy se už ozývají principy Pollockovy.

Co se nám snaží umělci jako Rembrandt, Courbet, Soutine nebo Bacon říci, když namalují kus mrtvé tkáně? Pravděpodobně to, že i taková věc jako je vyvržený vůl, může být namalována krásnými barvami. Chtějí abychom nepřistupovali k plátnům s předsudky, ale abychom oceňovali především fundament malby. Tím je především barevná hmota.

Malíř byl tradiční v tom smyslu, že usedl před model a začal jej malovat. Maloval to, co viděl a to, co cítil. Živý model byl pro něho nezbytností. Malíř často využíval námětů velkých mistrů, které objevil v Louvru. Byl jimi tak fascinován, že nemohl jejich odkaz znovu nezpřítomnit na svém plátně. Tak například tento Ministrant přichází k Soutinovi skrze Gustava Courbeta, který malého chlapce oděného do bílé rochety jako dětská duše nechal ministrovat na slavném pohřbu v Ornans.²⁶ Tyto vlivy lze různě pojmenovávat. Lze je třeba nazývat poctami, inspiracemi, výzvami. Tento jev je typický také pro Francise Bacona, pro jeho posedlost Valázquezem či van Goghem.

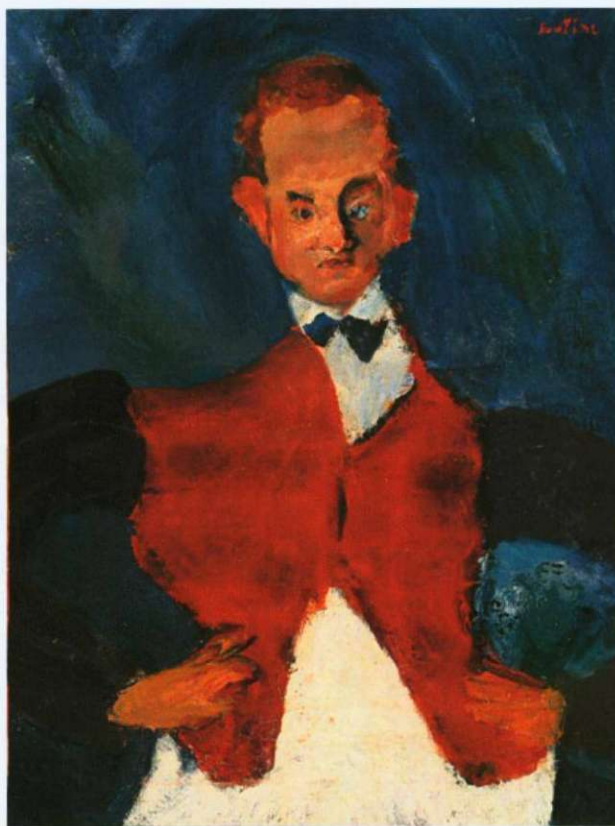
²⁵ Malíř údajně nikdy nemaloval dvakrát stejným štětcem. Vždy jej vyhazoval po prvním použití. To je příčinou jeho svěží palety.

²⁶ Obraz *Pohřeb z Ornans* namaloval Gustav Courbet v letech 1849.

Proč právě tento ministrant oslovil Soutina? Je důležité si uvědomit, že jde o postavu dítěte, která je svědkem situace, kterou zasáhla smrt. Ono vlastně celé jeho dílo krouží v těchto sférách, které souvisejí se smrtí, úzkostí, smutkem, melancholií a brutalitou života. Míříme k tomu, co jsme uvedli v části, kde se zabýváme dětstvím umělce. Dítě má sepnuté ruce, vyžaduje se od něho kázeň a podřízenost. Jako kdyby si malíř vzpomněl na své dětství, na to, jak musel plnit striktní judaistická pravidla, pro které nemohl mít jako dítě pochopení.

Pro malíře je vlastní, že často maloval lidi vykonávající povolání související se službou, nejčastěji v livrejích. Máme tak možnost vidět komorníky, poslíčky, majordomy, panské, lokaje, pokojské či kuchaře. Proč? Měl pravděpodobně pochopení pro tyto sociální skupiny lidí. Důležitou roli tu sehrála bezesporu i přímočarost uniformy, tedy čistě formálních důvody. Mohlo to být ale i jinak.

Malíř, když portrétoval, chtěl se dostat k podstatě člověka. Nechtěl zachytit jenom jeho vizáž, ale jeho povahu, temperament, typ. Člověk vykonávající povolání majordoma nemůže být neovlivněn svým povoláním. To bylo to, co chtěl zachytit a máme dojem, že se mu to povedlo. *V nejlepších portrétech zachází malíř nebo sochař za individuální charakter svého modelu k určitým univerzálním závěrům* (Read H. 1964: 30). Tento portrét majordoma dokonale naplňuje výrok Herberta Reada. Velký Angličan



to potvrzuje na Shakespearových postavách, které jsou dokonalými prototypy vášní a prototypy úsilí lidstva vůbec. Pro nás je tento majordomus zcela pravdivý. Vysoké čelo, oči, ze kterých šlehá absolutní odevzdanost vůči pánovi a pedantský přístup k služebnému personálu.

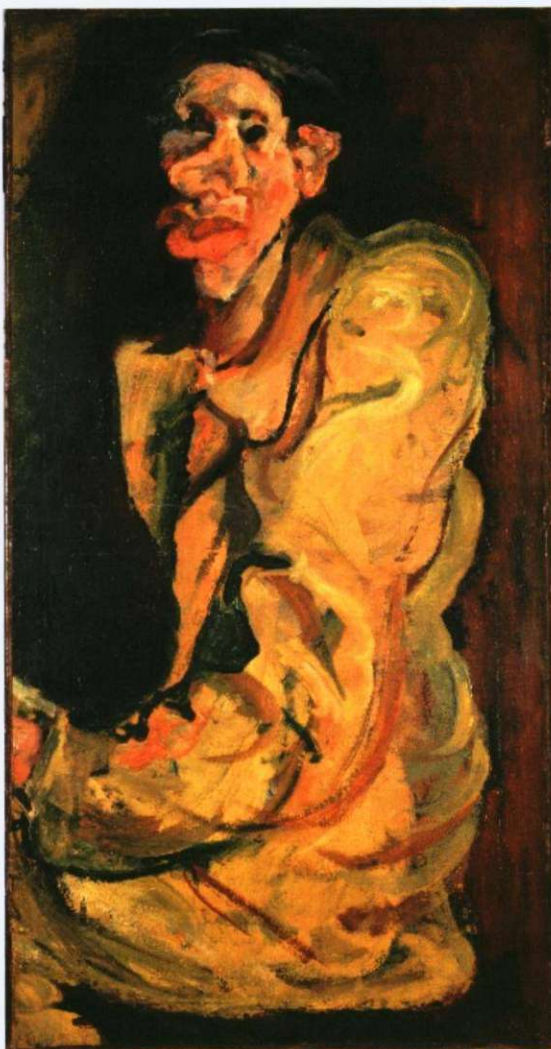
3.5.1 Proces malby, popis díla

Bylo by zážitkem sledovat umělce při práci. Zažívali bychom asi něco podobného co zažívali ti, co viděli malovat George Mathieu. Trans, extáze, šok, zápal, křeč. Takové a jiné výrazy nás napadají, vidíme-li jeho dílo. Postupujme tak, jak probíhá malba sama.

Malíř pracoval ala prima víceméně bez předchozích příprav. Udělal si pouhou kresbu úhlem na plátno a potom se pustil přímo do barvy. Maloval často na stará použitá plátna, která nenapínal na rám. Přibíjel je však na pevnou desku. To mu umožnilo během práce měnit formát. Domníváme se také, že pevná deska, na které bylo plátno napnuto, umožňovala malíři více se do malby opřít. Barvy nanášel v silných pastách. Místy jeho malba připomíná reliéf. V paletě malíře se nejčastěji nachází červená a bílá. Soutin byl rozený kolorista. Barva sama je základním principem jeho malby. Tím se vzdaluje Giacomettimu a naopak přibližuje Baconovi. S Irem jej pojila také deformace forem.

Malíř portrétované vizuálně izoluje tím, že je umísťuje do temného, neurčitého pozadí. Neurčité pozadí jej spojuje s Baconem. Giacometti, který se naopak zabýval existencí postavy v prostoru, pozadí daleko více řešil.

Na ukázce vidíme umělcův autoportrét. V porovnání s výše uvedenou ukázkou je tato tvář více deformovaná. Ohlašuje se v ní již Baconův portrétní princip. Tváře, které maloval mají melancholický výraz.



4 Alberto Giacometti 1901-1966

Klíčová slova: *skutečnost, dobrodružství vidění, prostor, vztah k tradici, kresba jako základ malby i plastiky, umění jako prostředek k vidění, fenomenologický realismus.*



4.1 Životní příběh

Dílo Alberta Giacomettiho je pro nás v porovnání s rodákem ze Smilovače a velkým Irem nejvíce problematické. Nesnáze se týkají umělcova vizuálního vnímání, které se jistým způsobem vyvíjelo a ovlivňovalo umělcovu tvorbu. Naše úroveň jistoty v interpretaci díla umělcova se spíše pohybuje v relaci tušení.

Tato postava se do povědomí lidí vryla především svojí sochařskou tvorbou, která reprezentuje moderní plastiku 20. století. Každý, alespoň minimálně průměrně vzdělaný člověk, zahlédl v nějaké knize jeho vyzáblou, seschlou, osamocenou, v pocitu zoufalství a strachu do neurčitých dálek kráčející postavu, jež evokuje svým výrazem tvář tehdejšího člověka.

Umělec se však souběžně s plastikou trápil i s malbou, grafikou a kresbou. Tyto tři poslední výtvarné činnosti bývají neprávem sochařskou tvorbou zastíněny. A právě jedna druhé byla ve skutečnosti oporou. Sdělovaly si své objevy, své prohry své možnosti. Jedna bez druhé neudělala ani krok. Snažíme se říci, že vývoj Giacomettiho plastiky se promítal současně do jeho malby a naopak. Celou svou tvorbou sledoval tento umělec velice podobné cíle.²⁷ Popisovat vývoj jeho malby znamená současně popisovat vývoj jeho plastiky. Těsné spojení zmíněných výtvarných přístupů je v obrazech, sochách či grafikách čitelné i po formální stránce. Odvážíme se říci, že společným formálním jmenovatelem je u tohoto umělce kresba.

²⁷ Přes umělcovu posedlost zmocnit se reality, tedy namalovat či plasticky ztvárnit to co vidí, říká, že socha je jen to, co se dá vyjádřit sochou. Naopak vše, co se dá vyjádřit malbou, je lepší namalovat (Giacometti 1998: 21).

Giacometti se narodil v roce 1901 v malé vsi Bargonovo obestřené horami a lesy. Alberto neprožívá vypjaté dětství jako jeho dva kolegové, naopak. Jeho rodina je harmonická, mající smysl pro umění. Otec byl postimpresionistickým malířem. Za kmotra při křtu mu šel otcův malířský kolega fauvista. Moc dobrý kmotr to asi nebyl, jelikož divokost a barevná smršť „šelem“ jeho dílo v budoucnu nezasáhne. V porovnání se Soutinem a Baconem, s brutalitou forem, jenž vykazují díla těchto dvou „rebelů“, je tvorba Švýcara poklidnější a statičtější. Můžeme jeho vysvětlení hledat právě v jeho pokojném dětství? Nebo snad v jeho temperamentu? Pravděpodobně v obojím.

Poměrně brzy začíná s výtvarnou činností. Kreslí, maluje a modeluje podle skutečnosti. Ta se mu v dospělosti stane osudovou. V této rané době (1911-1914) vznikají jeho první portréty členů rodiny. Sám vzpomíná, že jeho první kresba byla ilustrací k pohádce. Ilustrace se týkala mrtvé Sněhurky ležící v truhle. Není tematika této prvotiny předznamenání jeho melancholické, věčně zadumané duše, řešící podstatu bytí, která z malíře vyzařovala?

Alberto začíná velice brzo „pošilhávat po velkých mistrech“, které vídá v knihách svého otce. Malíř, ke své rané zkušenosti s velkým uměním říká: „*Odjakživa, od dětství jsem kopíroval, a to naprosto všechno, co se mi dostalo do ruky, obrazy, sochy všech dob, a postupně mě zajímalo nebo vábilo skoro všechno, co kdy bylo vytvořeno* (Giacometti 1998: 25).“ Staré umění dalo mu sílu, aby ho pak mohl sám malíř překročit, pokořit, oprostít se od něho a jít svou vlastní cestou. Odehrává se tu opět velice podobný příběh jako u Bacona a Soutina. Albertův talent je rodiči rozpoznám a dále rozvíjen na uměleckých školách. V devatenácti letech uzří na vlastní oči Tintoretta i Giotta, když s otcem cestuje do Benátek a Padovy. Tintorettovy štíhlé, protáhlé tvary se zapijí hluboko do Albertovy obraznosti, které se pak v jeho vrcholné tvorbě ohlásí.

V roce 1922 putuje tam, kde to umělecky vře a kde si podávají ruce ti největší umělci z celého světa. Zapisuje se na Acedémie de la Grande- Chaumiére do sochařské dílny žáka autora našeho Myslitele.

V této životní etapě dochází k radikálnímu otřesu²⁸ Albertova vidění. Umělec, jak již bylo řečeno, od raných let tvořil podle skutečnosti. Jak sám vzpomíná: „*Byl jsem pánem svého vidění, byl to ráj, a to u mě trvalo asi do osmnácti nebo devatenácti let. Tehdy jsem měl pocit, že neumím znázornit vůbec nic!.... Zkoušel jsem udělat autoportrét podle*

²⁸ Radikální otřes vidění, nechť je chápán spíše jako začátek procesu, který vyvrcholil v roce 1944, kdy dochází k rozkolu mezi tzv. fotografickým pohledem a jeho vlastním pohledem.

skutečnosti, ale byl jsem si vědom, že je to naprosto nemožné, abych dal to, co vidím na plátno (Giacometti 1998: 26).“

Tento bolestný proces umělcova vnímání vyvrcholil na Akademii, kdy na jistou dobu skončuje s marným bojem zachytit viděnou skutečnost. Vrhá se do tvorby z představy, experimentuje s kubistickými formami a současně svými díly vzbuzuje pozornost surrealistů, kteří na jeho díla zavěšují termíny jako obsese, strach, sexuální pudovost. Těchto a jiných konotací se již Alberto nikdy nezabývá. Naopak přibudou ještě přívlastky s existenciální tematikou.²⁹

"Asi do roku 1935 jsem se pokoušel o nejružnější konstrukce, až po abstrakci (Giacometti 1998: 39).“ Alberto tak v porovnání se Soutinem a Baconem na jistou dobu abstrakci³⁰ přece jenom podlehně. Zmocňoval se tak světa ne nápodobou, ale obrazností, rozumem a pamětí. V porovnání se svými dvěma kolegy je jeho umělecký profil daleko bohatší. Plastika, kresba, malba, grafika. Byl schopen i literárně zpracovávat své umělecké snažení. Jako grafik ilustroval knihy svých přátel. Giacomettiho litografie, jejich originalitu oceňoval s úžasem Francis Bacon. Jistou dobu z existenčních důvodů dokonce navrhoval užitékové předměty.

Když jsme se na počátku této kapitoly vyznávali ze skepse, kterou pociťujeme v pochopení díla umělce, měli jsme na mysli především jeho vizuální vnímání. Jak je možné, že člověk, který od dětství v kresbě „roztáčí do nejvyšších obráték“ svoji vnímavost, propadne takovému zoufalství? Vždyť přece kresba otevírá lidem oči! Učí zrakové syntéze a analýze! Nutí člověka prostorově přemýšlet! Jak si to lze vysvětlit?

S velikou pravděpodobností nešlo o žádné poškození zrakového vnímání. Domníváme se, že vnímání Giacomettiho se zdokonalilo a rozvinulo do takové míry, že si okamžitě uvědomil tu velkou propast mezi realitou a veškerým uměleckým snažením zachytit ji. Jeho zrak se stal pravděpodobně vysoce citlivým. Byl sto rozpoznat složitost viděného, která se tak stále prohlubovala. Při pohledu na lidskou tvář viděl příliš mnoho vrstev, příliš mnoho rovin, které nemohl nikdy všechny postihnout.

Giacometti v roce 1935 narazil ve své abstraktně zaměřené tvorbě na zeď. Jeho imaginace se vyčerpala, přestala být pro něho dobrodružstvím. V této době po deseti letech si najímá živý model a propadá nad ním v zoufalství. *“Po čtrnácti dnech jsem zjistil, stejně jako před deseti lety, že to není v mé moci* (Giacometti: 1998: 41).“ Složitost lidské tváře

²⁹ Toto tvrzením považoval sám umělec za dost omezené hledisko. Tvrdil, že se jen pokouší zachytit to co vidí. Přispěly k tomu i těsné vztahy J. P. Sartrem.

³⁰ Na abstraktní umění měl však podobný názor jako Bacon. Říkal o něm, že představuje pouze citovost malíře.

v něm vyvolala strach a paniku. Musel se od ní vzdálit. Ona se stále a stále zmenšovala, až nakonec zcela zmizela. Rozpadla se mu mezi prsty, jako těla lidí v krematoriích tehdejších nacistických táborů.³¹

Do tohoto místa jsme schopni chápat malířův problém zrakového vnímání. To, že se jeho plastiky stále zmenšovaly si vysvětlujeme tím, že nebyl pravděpodobně schopen, při zachycování tváře člověka, pro detail postihnout celek. Byl jím doslova pohlcen. Aby se vytrhnul z jeho pout, musel odstoupit, tedy zmenšit formát. Opravdový problém pro nás však znamená Albertův „zážitek v kině Actualités v roce 1946, kdy se proměňuje umělcovo vidění reality. Ten bývá v monografiích o umělci považován za klíčový v jeho tvorbě. Malíř doslova říká: „*Nastal u mě totální rozkol mezi fotografickým pohledem na svět a mým vlastním pohledem. Když jsem dřív vycházel z kina, nic se nedělo, tj. návyk na plátno se promítal do běžného vidění skutečnosti. Pak přišel radikální zlom. To, co se dělo na plátně, se už ničemu nepodobalo a já se díval na lidi v sále, jako bych je byl nikdy neviděl* (Giacometti 1998: 47).“

Alberto se nám tu snaží pravděpodobně říci, že náš pohled na svět je fotografický. Když se zadíváme na nějakou věc, nevidíme ji prý samu o sobě, ale vždy ji vidíme přes nějaké projekční plátno. Ve dvacátém století projekčním plátnem byl film a fotografie.³² Svým způsobem to říká i F. Bacon: „*Když se na něco zadíváte, nevidíte to jen přímo, ale také prostřednictvím toho, čím vás fotografie a film už před tím zasáhly* (Sylvester 1999: 33).“

Jsme schopni pochopit, že film či fotografie dokáží svou masovostí otupit lidské smysly. Lidské vnímání je jimi jistě unaveno. Přijmeme i názor, že fotografie a film pěstují v lidech měřítko k posuzování toho, co je či není realita. Pokud to Giacometti a Bacon takto chápou, souhlasíme a rozumíme. Zůstává tu však jedna nejasnost. Stále nevíme, zda náš způsob vnímání, kteří oni nazývají fotografickým, je sám o sobě přirozený, tedy vrozený, nebo zda byl až následně ovlivněn vznikem fotografie a filmu. Jestli tedy lidé např. v 18. století dívající se do tváře člověka, viděli něco jiného než my v současnosti?

Vrcholem nejasností je následek Giacomettiho vizuálně-vizionářského zážitku v kině, který zásadně změnil jeho vnímání osob a věcí v prostoru. „*A pak jsem najednou viděl všechno kolem jinak...jakoby pohyb byl už jenom sled nehybných bodů. Když nějaká*

³¹ „Hlavy, které se pokoušel zobrazovat z odstupu, se stále zmenšovaly, až vznikly malé figurky, které se potom vměstnaly do krabiček od zápalek (Jirmusová 2006: 80).“

³² Giacometti dodává, že i charakter dominantního umění ovlivňuje vnímání člověka. Jako příklad uvádí impresionismus, který zásadně změnil pohled na krajinu.

osoba mluvila, nebyl to už pohyb, byly to nehybnosti, které následovaly jedna po druhé...(Giacometti 1998: 30).“

Zážitek v kině bývá v Giacomettiho tvorbě považován za mezník, od něhož se začíná realizovat to, čemu říkáme zralý styl Giacomettiho. Je dobou, kdy malíř začíná intenzivně malovat. Vznikají jeho mistrovské portrétní malby.

Pokud bychom měli uzavřít záležitost jeho vizuálního vývoje, řekli bychom: Veškeré změny vidění, které se u něho odehrály, chápeme jako pokračování toho, co jej potkalo v devatenácti letech. V té době zjistil, že není schopen zachytit to, co vidí. Vše, co zachycuje je jenom část viděného, nikdy se nemůže zmocnit všeho. Je si vědom, že zaznamenává pouze představu, která je vždy pochybná a neúplná. Domníváme se, že zážitek v kině byl vyvrcholením jeho vývoje vnímání, které bylo pak vysoce citlivé. Důležitou roli tu sehrála i umělcova tendence pochopit své vnímání, analyzovat ho. Byl jím posedlý. Vidění světa vezdejšího se tak stalo velikým a stále tajemným dobrodružstvím. Alberto se tak bude po zbytek svého života oddávat umění jen pro opojný pocit, pramenící z dobrodružství vidění. Sám to jednou nazval povznášejícím deliriem.

V poválečném období objevil Giacometti jednu důležitou věc, která je pro náš problém důležitá. Sám doslova říká: „*Všiml jsem si, že čím je dílo pravdivější, tím víc má styl. Což je zvláštní, poněvadž styl není pravdivost zevnějšku...*“ (Giacometti 1998: 42).“

Alberto se odvolává na egyptské, chaldejské a čínské hlavy, které nejsou realistické a přesto u nich má pocit, že jsou nejvíce podobné lidem, které každodenně potkává na ulici. Pochopil tak jeden starý jev: „*Největší invence jde podle mě ruku v ruce s největší podobností*“ (Giacometti 1998: 42).“ Toto vše se odehrává po již zmíněném zážitku v kině. Je to čas, kdy se v jeho stenografických kresbách rýsuje nový styl, který se promítá do plastiky a zároveň do malby.

Giacomettiho poválečné dílo bývá spojováno s existenciálním pocitem. Lidé v jeho osamocených, zoufalých, smutných a seschlých postavách, spatřují člověka zbídačeného válkou. Giacometti však tyto spekulace odmítá. Je ale pravda, že umělec v roce 1940 sleduje v jižní Francii nálety s mnoha mrtvými, které nemohou být nikdy zapomenuty. Díla vzniklá po roce 1945 se staly základem jeho fenomenologického realismu.



4.2 Giacometti člověk

Zazněla již malá zmínka o dětství, které s velikou pravděpodobností nebylo nijak vypjaté. Můžeme říci, že Alberto netrpěl psychickou deprivací jako Soutine a Bacon. Vidíme to i v jeho tvorbě, která není v porovnání s Irem a Rusem tak drastická a nervní. Je spíše statická. Deprimované dítě, s hlubokou ránou v srdci, s velikou pravděpodobností zatouží po satisfakci. Ta může mít několik forem. V případě malíře to může být příkoří, které činí portrétovaným deformací. Násilí je tak pácháno nepřímo.

Giacometti se obracel k člověku z poněkud jiných důvodů. Člověk byl pro něho veliké tajemství, odehrávající se v prostoru. Nejenom člověk, ale celé stvoření, celá skutečnost jej znepokojovala svou neznámostí a nádherou. Jeho snažení bylo nepřetržitou otázkou kladenou vesmíru a sobě samému. Disponoval filozofickým způsobem myšlení. Byl spíše apollinský než dionýský. Můžeme říci, že umění nebylo pro něho cílem, ale prostředkem jak přijít věcem na kloub. „*Ano, umění mě velmi zajímá, ale nekonečně víc mě zajímá pravda*“ (Giacometti 1998: 33).“

To, co jej pojí se Soutinem je pravděpodobně introvertní postoj ke světu. Bacon vykazuje spíše extrovertní příznaky. To, že po celý život soupeřil s realitou především na vizuální úrovni, by jej řadilo v systému H. Reada ke skupině subjektivně myslících. Tím by jeho dílo bylo zařazeno do tzv. subjektivního realismu.³³ Přiklonění k tomuto typu přispěla právě jeho snaha zachycovat to, co vidí. To v mnoha rozhovorech neustále zdůrazňoval. Domníváme se, že typologický systém, který užívá Read je pro tuto postavu nedostačující. Spíše bychom použili termín vizuální typ od Viktora Löwenfelda a Ludvíka Münze. Ti o vizuálním typu říkají: „*Vychází z okolí a ze svých vizuálních zkušeností buduje syntetické zpodobení svých náhodných vjemů*“ (Read 1967: 108).“ Potvrzení jeho vizuálního přístupu nacházíme v jeho výpovědích, především však v jeho díle.

Typická je pro Giacomettiho jeho nejistota k vlastní tvorbě. Z rozhovorů, která podával je cítit, že si nebyl jist doslova ničím, co vykonal.

³³ „*Umělec je stále zaměřen k objektu, ale objekt není již pevným jevem, skutečností, která má být vymezena myšlením spolu s pozorováním. Je jevem, jež třeba bezprostředně uchopit v jeho okamžitých aspektech tak, jak jej zaznamenávají umělcovy smysly*“ (Read 1967: 116).“

4.3 Giacometti malíř



Kdybychom spočítali všechny jeho malby a porovnali to s počtem plastik, pravděpodobně bychom dospěli k závěru, že Giacometti méně maloval. Je pravda, že v dobách, kdy studoval u Antoina Bourdella, věnoval větší pozornost prostorové tvorbě. Neznamená to však, že by plátno zcela opustil. Malování bylo vždy rovnocenným partnerem jeho prostorové tvorbě. Co přispělo k nižšímu počtu maleb v porovnání s ostatní tvorbou je umělcova sebekritičnost, která se projevovala ničením všeho, s čím nebyl malíř spokojen. „*S úpornou posedlostí pracoval vždy jen na jednom obraze. Většinou večer zničil to, co přes den namaloval. Obrazy, jež přetrvaly, mají tedy výjimečnou hodnotu* (Wrightová 1996: 365).“ Nic nám nebrání věřit, že s malováním to Giacometti myslel opravdu vážně.

Proč Giacometti maloval? V roce 1957 napsal:³⁴ „*Odjakživa, to jest ode dne, kdy jsem začal kreslit nebo malovat, dělám obrazy a sochy rozhodně proto, abych zdolával skutečnost.....* (Giacometti 1998: 7).“ Spojení „zdolávat skutečnost“ můžeme nahradit spojením pronikat do reality. Realita byla pro malíře tím nejpodstatnějším. Alberto neustále opakoval, že umělecká činnost mu byla prostředkem, jak zdokonalovat své vidění, jak pronikat hlouběji do reality. Chtěl vidět stále víc a víc. Tvořil proto, aby každý den, když opouštěl svůj malý a zchátralý ateliér, zažíval stejný pocit, jaký prožil v Aktualitách na Montparnassu. „*Když jsem vyšel na bulvár, měl jsem dojem, že stojím před něčím, co jsem ještě nikdy neviděl, úplné neznámo, nádherné. Bulvár Montparnasse obestřela krása*

³⁴ Odpověď na anketu Pierra Volboudta *Každému jeho skutečnost*, XX siècle, č. 9, červen 1957.

Tisíce a jedné noci, fantastická, úplně neznámá...a přitom ticho, jakési neuvěřitelné ticho (Giacometti 1998: 29).“ Jeho přístup k malbě nebyl tedy v žádném případě dekorativní.

V předešlých dvou kapitolách jsme se zmínili o vzájemných vztazích plastiky a malby v jeho tvorbě, kdy jedna v druhé se vzájemně odrážejí. To, co umožňuje odraz je kresba, její charakter. Ta je formálním principem celé umělcovy tvorby. Podíváme-li se na uvedenou dvojici portrétů, nemůžeme přehlednout rukopis umělce. Víme jistě, že uvedená kresba nevznikla dříve než po roce 1945, ve kterém Giacometti všechny kresby spálil. V roce 1946 se právě z těchto stenografických kreseb vytvářel umělcův nový³⁵ sochařský a malířský výraz. Roli kresby v díle sám umělec komentuje: „*Nutno říci, a věřím tomu, že ať jde o plastiku, nebo o obraz, záleží opravdu jen na kresbě. Je třeba se chytit jedině, výlučně kresby. Kdyby člověk slušně ovládal kresbu, udělal by všechno ostatní*“ (Giacometti 1998:18).“

Umělec se tak opíral v plastice i malbě o kresbu. Malíř Giacometti nebyl koloristou jako Soutine a Bacon. Barva nikdy nebyla cílem jeho malby. Prozářenost Soutinovy palety nenalezla nikdy místa na jeho plátně. Vystačí si s odstíny hnědé a bílé, které jsou místy oživené červenou. Někdy máme pocit, že barva sochařské hlíny „umazala“ malířovu paletu.

Proces malby byl zahájen kresbou, kdy černé tahy štětce v rychlých gestech zachycovaly viděné. Vznikla tak kresba podobná výše uvedené, která pak vzápětí byla doplněna barvou, se kterou splynula v tmavý valér. Ztrácející se kontury motivu byly po celou dobu malby „nalézány“ kresbou. V porovnání se Soutinem a Baconem tu stojíme před zcela odlišným postupem.

Z výše uvedené trojice ukázek je patrné, jak malba, kresba a plastika byly úzce spjaty.

³⁵ Ve dvacátých letech, kdy se usadil v Paříži, jsou v jeho malbě patrné surrealistické stopy, které působí agresivním a zneklidňujícím dojmem. Většinu těchto obrazů Giacometti zničil. Jeho zralý malířský styl začíná po roce 1948.

4.3.1 Giacometti portrétista

Portréty malíře vždy s naprostou jistotou rozpoznáme mezi ostatními. Kdybychom znali pouze plastiky a kresby umělce, s velikou pravděpodobností bychom rozpoznali i jeho malby, které nemohou zapřít umělcův rukopis. Zmínili jsme se již o malířově vztahu k člověku a o jeho snaze zachytit to, co vidí. Popsali jsem také jeho vizuální vývoj. Tím jsme si připravili vhodné podmínky pro sledování portrétní tvorby umělce.

Théodore Géricault byl posedlý koňmi, Paul Cézanne horou Sainte Victore, Alberto Giacometti lidskou hlavou. Ta byla jeho životním motivem. Vztah umělce k hlavě pravděpodobně souvisí s jeho vztahem k lidské bytosti, k životu, k zázraku lidské existence. Alberto, když mluví o lidské hlavě, používá spojení zadržená síla a vypjatá forma. Sílu cítí z celé skutečnosti, která jej obklopuje. Zcela mimořádně to pociťuje před lidskou hlavou. Když namaluje či vymodeluje hlavu, vše se změní podle jeho slov ve vypjatou formu, ve které je zadržená síla.

Za tím vším můžeme vidět rozvinutou vnímavost umělce k formám, obsahům a ke všemu, co ho zahrnuje. Giacomettiho vnímavost můžeme rozšířit spojením vcítit se do objektu.

Umělci, jsou-li osloveni, aby verbalizovali svoji tvorbu, většinou podlehnou nejistotám.

Alberto nebyl výjimkou. „Proč mám potřebu, ano potřebu, malovat lidskou tvář? Proč jsem...jak bych to řekl...skoro halucinovaný lidskou tváří, a to odjakživa....jako nějakým neznámým znakem? Jako by se v ní projevovalo něco, co člověk na první pohled nevidí, že? Proč? (Giacometti 1998: 25).“ „Proč mám odjakživa chuť dělat hlavy? Proč jsem malíř? Proč jsem sochař? Nemám zdání (Giacometti 1998: 37).“ Posedlost lidskou tváří je mu samotnému hádankou.

Giacometti portrétoval vždy tváře, které znal. Na fotografii máme možnost vidět malíře při práci před živým modelem, kterým je jeho žena Anette, objekt umělcova neutuchajícího vtvárněného zájmu. Portrétování blízkých jej spojuje s Baconem. Ne však se



Soutinem. Giacometti maloval vždy podle živého modelu. Na fotografii vidíme, jak se portrétovaná osoba dívá malíři přímo do očí. Malířův pohled osciluje mezi plátnem a očima modelu. Vše probíhá v klidu, malíř pečlivě studuje. Oči jsou pro malíře to nejpodstatnější. Skrze ně odhaluje tajemství osobnosti, tajemství jejího bytí. Jímí proniká, aby pochopil. Proces malby se tak povyšuje na něco zcela intimního, nevšedního.

Oči a pohled byly pro malíře tím, čím ústa a výkřik pro Francise Bacona, V rozhovorech se vyjadřoval, že maluje a dělá sochy jedine kvůli očím. Oči byly pro něho projevem života. Proto portrétuje lidi z en face. Giacometti obdivoval plastiky z Nových Hebrid právě pro jejich pohled, který u antické sochy postrádal. Důležitou kvalitou jeho díla je jeho pojetí prostoru.

4.3.2 Popis díla

V porovnání se Soutinem a Baconem jsou portréty nejbližší k věrnému zobrazení skutečnosti. Deformaci malíř neuplatňuje. Tím nejdůležitějším je pohled portrétovaného a jeho umístění v prostoru. Hlavy bývají vždy téměř napřímené v hluboké koncentraci, hledící do očí diváka. Malíř často umísťuje hlavu portrétu do spodní části. Tím evokuje tíhu prostoru, se kterou se postava potýká. Portrétovaní na malířově plátně téměř vždy sedí. Giacometti pracuje v porovnání s Francisem Baconem tradičním způsobem. Používá klasické štětce a olejové barvy.



5 Francis Bacon 1909-1992

Klíčová slova: *deformace, náhoda jako tvůrčí princip, neilustrativní malba, dynamika, fotografie jako inspirace, tradice, násilí v obrazech, realita, nová figurace, představa.*



5.1 Životní příběh

„Dnes tu není naprosto nikdo, s kým by se dalo mluvit. Možná, že nemám takové štěstí a že takové lidi neznám. Ty, které znám, se ode mne svými postoji velice liší (Sylvester 1999: 62).“ Těmito slovy si postesknul Francis Bacon v květnu 1966 při rozhovoru s Davidem Sylvestrem. Osamělý, přemýšlivý, proti všem proudům plující malíř, jež svými obrazy šokoval umělecký svět. Naplňuje tak náš úvodní obraz Myslitele. Na malíře se zavěšují termíny jako nová figurace³⁶ či nový expresionismus. Počátky jeho tvorby spadají do doby, kde pro tyto pojmy ještě nebylo místa. *Nepřipojil se k módním dobovým proudům, zůstal víc než půl století věrný figurální malbě a lze ho považovat za nejvýznamnějšího a nejmnohostrannějšího realistu své doby* (Ruhrberg K. 2004: 330).

Malíř se narodil v roce 1909 v Dublinu. Ve stejném roce vykřičeli do světa italští umělci svůj Futuristický manifest. F.T. Marinetti opěvující lásku k rychlosti, k revoltě, k energii a smělosti, jako by vložil do malíře svoji nespoutanost.³⁷ Doba, kdy je vržen do světa, je velice dynamická. Přichází první světová válka a Francis Bacon se stěhuje se svými rodiči do Londýna. Válka svou krutostí zanechá v citlivém dítěti šrámy, které se nikdy nezhojí. V dospělosti to bude často popisovat jako období, kdy zažíval silný pocit ohrožení a nejistoty. Rodinné podmínky neměl malíř příliš výhodné. S rodiči si nerozuměl, často se s nimi hádal. S otcem se přímo nesnášel. V roce 1925 jej otec vyhodí z domova. Přistihl totiž syna, jak si zkouší matčino prádlo. Malíř odchází do Londýna, aby z něj mohl po roce odjet a navštívit Berlín, který v té době prožíval vrchol dekadence.³⁸ Poté odjíždí do Francie, kde spatří výstavu P. Picassa.³⁹ Ta jej navždy připoutá k malování. Po návratu do Londýna pracuje jako bytový architekt, který současně i maluje. Malba začíná stále více dominovat v jeho tvorbě.

³⁶ Nová figurace vznikla na počátku 60. let jako reakce na neosobní abstrakci, která v té době dominovala.

³⁸ Berlín byl, dle malíře, velmi citově násilný.

³⁹ Picasso v té době maloval surrealisticky. Osamocené, deformované postavy na pláži malíře fascinovaly.

5.2 Francis Bacon člověk

Zážitky z raného dětství jsou zvláště důležité v pochopení malířovy tvorby. Jeho dětství nebylo harmonické. Svým způsobem se tu opakuje stejný příběh jako u Chaima Soutina. Citlivé dítě postrádající lásku rodičů, zejména otce. K tomu všemu se přidává silný pocit ohrožení způsobený válkou. To vše nemůže neovlivnit člověka, zvláště pokud je více citlivý a vnímavý. Bacon byl homosexuál.⁴⁰ Tyto uvedené skutečnosti v malířově životě se přetavily do obrazů, které maloval. Tezi autorky knihy *Opomíjený klíč*, kterou jsme použili u Chaima Soutina, můžeme aplikovat i u irského malíře.

Chmury války a celková brutalita života v kombinaci s umělcovým naturelem vytvořily osobnost, která nebyla všední. Malíř přesto, že o sobě prohlašoval, že jako dítě byl nesmírně plachý, sál plnými doušky realitu života. Měl dokonalý profil bohéma, který neopomenul okusit veškeré rozkoše. Absolutně volný a žádnou konvencí nespoutaný člověk, který miloval lidskou společnost, člověka, lidskou tvář. Byl družný a brilantně výřečný. Přesto, že nenavštěvoval pro své zdravotní problémy žádnou veřejnou školu, byl velice moudrý. Snad pro jeho vnímavost a citlivost z něho ona přirozená inteligence přímo sálala.

Když jsme uváděli tzv. „variaci na existenciální téma“ v kapitole *Myšlenkové ovzduší konce století*, mysleli jsme na tohoto malíře. Francis Bacon to však řekl trochu jinak. Řekl: *„Vzpomínám si, jak jsem zahlédl na chodníku psí lejno a najednou jsem si uvědomil, že tady to všechno je – tady vidím, co je život.....člověk vteřinku žije, a pak ho to smete jako mouchy ze zdi.“* Řekl ještě: *„Podle mě život jako takový nemá smysl, dáváme mu smysl až v průběhu let.“* (Sylvester 1999:123). „To je přece něco úžasného, to není žádné rouhání, ale skutečná výzva pro moderního člověka. Povrchní člověk možná řekne, že je to něco scestného, nihilistického, snad i provokujícího, ale tak tomu není. Je to realistické, jako celé jeho dílo. Je to pravda o lidském osudu.“

⁴⁰ Nejčastější příčinou homosexuality jsou podle většiny psychologů nesprávné vzájemné vztahy rodičů nebo naprostá absence jednoho z nich, nejčastěji otce. V případě chlapce je to obvykle lhostejný nebo nepřátelsky se chovající otec. Matka je zato velice často ve vztahu k synovi příliš sobecká, touží po jeho naprosté závislosti na sobě a zároveň ho izoluje od otce (Boczkowski K., *Homosexualita*, PZWL Warszawa 1988, str.8).

5.3 Francis Bacon malíř

„Myslím si, že umění je posedlost životem, a jelikož jsme koneckonců lidské bytosti, naše největší posedlost se týká nás samých. Pak možná zvířat, a teprve pak krajín (Sylvester 1999: 58).“ Tak vyjádřil irský malíř svůj umělecký program. Člověk a realita je to, co malíře zajímá. Fantazie a veškerá abstrakce jde mimo něj. Vždy se bude odvolávat k tradici. Prohlášení můžeme chápat i jako důvod, proč se věnoval portrétu. V cestě za poznáním zvolí podobnou cestu jako Chaim Soutine. Bude stejně jako on křížovat sbírky galerií a naslouchat starým mistrům. Nebude nikoho, koho by malíř ze svých součastníků uctíval. Výjimkou je Alberto Giacometti⁴¹ a snad i Američan Willem de Kooning. Vždy ho budou více přitahovat legendy jako Michelangelo, Rembrandt, Grünewald, van Gogh, ale také i Chaim Soutine. „Bacon se domníval, že velká díla jsou ta, která obsahují vše, co jim předcházelo.“⁴²

Ve výčtu uvedených umělců se zrcadlí několik důležitých charakteristik. Svým způsobem tito umělci přistupovali k umění stejným způsobem. Můžeme mluvit o smyslovém nebo také expresivním umění. Víme, že veškeré typologie jsou křehké, ale v těchto případech jsou téměř jisté. Estetický přístup ke skutečnosti nebyl jediným společným jmenovatelem těchto umělců. Bylo to taky jejich specifické postavení, které v době, ve které žili, zaujímal. Byli to osamocení lidé, kteří se nepřiklonili k trendu, který prosycoval danou dobu. Byli to outsideři. Vrátime-li se ještě k typologii, můžeme jejich umění nazvat termínem F. Nietzscheho „dionýským“. Francis Bacon je tak pokračovatelem či vykonavatelem stejných uměleckých ideálů. Uvedená pouta malíře k tradici však nejsou jediná.

John Russel o vztahu umělce k tradici řekl: „Bacon buď přistupoval k minulosti s velkým nadšením nebo s naprostou lhostejností.“⁴³ Domníváme se, že tam kde nebylo místa pro minulost, byl malířův nový přínos světovému malířství. Tam byla originalita malíře. Příkladem odklonu od tradice je Baconův názor na akademickou uměleckou přípravu. Nechtěl s ní mít nic společného. Byli by ho tam naučili klasické malířské techniky. On chtěl najít svou vlastní techniku, pracovat svým osobitým způsobem. Byl autodidaktikem a jedinou cestou jak docílit něčeho nového byla pro něho metoda pokusu a omylu.

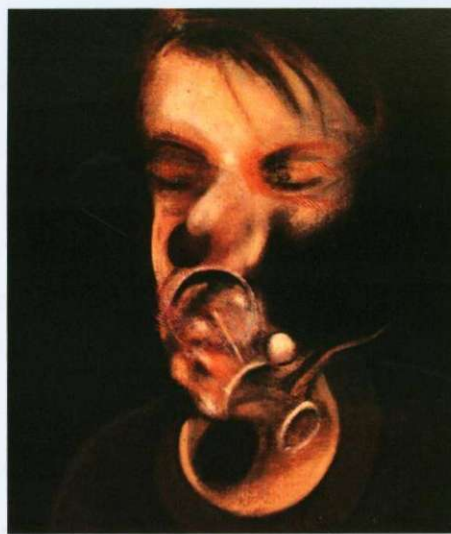
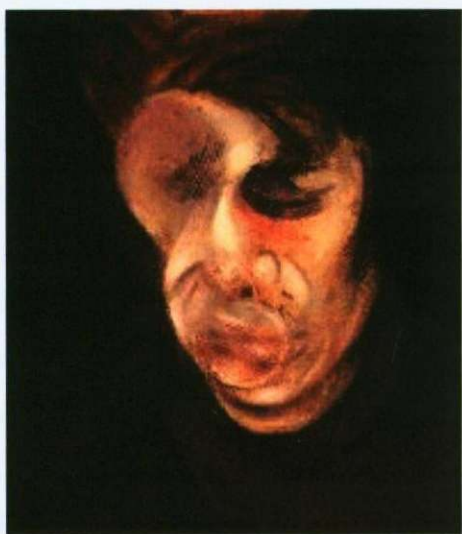
⁴¹ Malíře nefascinovali ani ne tak jeho sochy, jako jeho litografie, kterým se po dlouhou dobu nedostávalo ocenění.

⁴² Největší malíři, život, inspirace a dílo, č.112, str. 28.

⁴³ Největší malíři, život, inspirace a dílo, č.112, str. 28.

U Francise Bacona je fascinující jeho schopnost verbalizovat svůj vlastní proces malby. Používá velice citlivě výrazy z oboru psychologie. V porovnání z Giacomettim, který byl více literárnější, jsou výpovědi Ira myšlenkově srozumitelnější.

5.3.1 Umělecký záměr



Malíře zajímá realita. Realita jako pojem je v malířství ovšem velice diskutabilní. U malíře je realitou to, co vidí. Jeho snahou je tuto skutečnost, která ho nějak zaujme přetvořit, přetvořit v jiné umění. Malíř ve své tvorbě řeší výhradně figuru a portrét. „*Je to pokus vpravit tu figurální věc do nervového systému agresivněji a naléhavěji* (Sylvester 1999: 1).“ Zní to poměrně jednoduše, ale ve skutečnosti je to velice složitý proces. Jeho přesvědčením bylo, že nemůže přece jenom ilustrovat, protože to za něj udělá lépe kamera nebo fotoaparát. V britském dokumentu, který odvysílala Česká televize, malíř o své snaze v tvorbě řekl: „*Neilustrovat realitu, ale vytvářet realistické představy, ty jsou koncentrovanou realitou a stenografický záznam vnímání.*“ Bacon se tu snaží definovat novou roli figurální malby, kterou osvobodila fotografie a film. „*Malíř se dnes musí, pokud chce za něco stát, pokoušet prostřednictvím obrazu vyburcovat vnímavost.*“ A Bacon dále dodává k této nové roli malby: „*Dnes se z celého umění stala hra, kterou budou muset hrát umělci s co největším nasazením* (Sylvester 1999:31).“

V malířově procesu malby je poměrně složitou otázkou role „reálné představy.“ Je otázkou zda představa může být reálná. Malíř se snaží polapit skutečnost do obrazu, která pak v divákovi bude schopna vyvolávat nové pocitové oblasti, které ho vrátí zpět do života s větší razancí. Tuhle poslední větu o pocitových oblastech můžeme chápat jako estetickou teorii malíře, která může být velice sympatická. Nevyplývá z ní sice způsob jak k tomu dochází, ale je jisté, že se obejde bez slov typu krásný, hezký, ošklivý. Blížíme se tak k tomu nejdůležitějšímu, co malíře po celý tvůrčí život znepokojovalo.

Rodák z Dublinu deformuje a reformuje skutečnost. Tvarová deformace je pro něho prostředkem jak oněch vysokých cílů dosáhnout. Definovat samotnou deformaci, je zcela zbytečné. Stačí se podívat např. na jeho autoportrét (v tomto případě diptych). Každému je naprosto jasné, že se tu nejedná o věrné spodobnění lidské tváře, ale o její radikální, snad i násilné přetvoření. Malíř k problému říká: „*Nikdo ještě neodhalil příčinu toho, proč je tenhle zvláštní způsob malby výraznější než názorné zobrazení* (Sylvester 1999:16).“

Figuralista Bacon, když uvažuje nad tímto „tajemstvím malby“ se nezapomene nikdy odvolat na velkého umělce z Nizozemí. Tím nebyl nikdo jiný než samotný Rembrandt, který ve svých pozdních autoportrétech deformoval svoji vlastní tvář. Deformace nebyla u malíře z Nizozemí tak radikální a excesivní jako u Ira. Rembrandt namaloval několik autoportrétů, kdy se u každého jednotlivého obrazu kontury obličeje změní, ačkoliv mají takřkajíc Rembrandtovu podobu. Bacon dodává: „*Těmito změnami vás vtahuje do odlišných pocitových oblastí* (Sylvester 1999: 29).“ Při pokusu vysvětlit, proč tenhle způsob malování má tak silný účinek, Bacon s velkou nejistotou říká: „*Patrně je to proto, že žije zcela vlastním životem. Žije si po svém, a proto přenáší esenci obrazu výrazněji* (Sylvester 1999: 45).“

V závěru můžeme říci, že malíř chce aby divák, který se postaví před jeho plátno, uviděl realitu (můžeme říci malířovu reálnou představu), která ho šokuje. Při pohledu na obraz by měl prožít řečeno malířovými slovy vizuální šok. Vizuální šok je druh šoku, který působí přímo na nervový systém. Nejde tu o šok, který by pramenil z nějakého příběhu. Tomu se malíř vyhýbal. On neměl nic na vyprávění. Chtěl zachytit či polapit jenom výjev. Chtěl nás vrhnout zpět s větší vehemencí do skutečnosti. To je přece veliká služba malíře.

5.3.2 Inspirační vlivy a předmět tvorby

Baconova tvorba byla především antropocentrická. Nikdy však neusedl před model přímo. Na rozdíl od Chaima Soutina a Alberta Giacomettiho nemaloval nikdy přítomný živý model. Malíř nikdy nevzal plenérový stojan a nešel malovat krajinu. Byl sám ze sebou ve svém malém ateliéru, kde se soustředil na své představy. Jak říká: „*Pokaždé když maluji snažím se zkoncentrovat, snažím se soustředit na svoje představy.*“⁴⁴ Představa byla pro něho koncentrovanou realitou, stenografickým záznamem vnímání. Nemůžeme jej však označit za malíře malujícího z představy. To by bylo v jeho případě velice povrchní a jednoduché hledisko.

Pro vyvolání představy používal specifické prostředky. Tím byly fotografické snímky. Fotografie s různou tematikou, včetně obscénních. Byly mezi nimi i reprodukce „velkých mistrů.“ Bacon se netajil tím, že fotografie jsou pro něho to, co konvenční výtvarníci nazývají modelem či předmětem tvorby. Umělec tvrdil, že v devadesáti procentech jsou fotografie mnohem zajímavější než abstraktní i figurativní malby, jelikož jej svou lehkou odtážitostí od skutečnosti vrací zpět s větší razancí. Říká také, že fotografie u něho spouští myšlenky. Používal fotografie divokých zvířat, zápasníků. V jeho figurativní malbě sehrála důležitou roli kniha, týkající se poloh lidského těla při rentgenování a také Muybridgeovy snímky.⁴⁵



Malíř se snaží ve své tvorbě „polapit“ bezprostřední skutečnost. Když říká, že ho fotografie zajímají právě proto, že navazují na specifický čas a že tato bezprostřední nezcizitelná skutečnost se nám zdá pravdivější než cokoli jiného, vypovídá zároveň o cíli své malířské činnosti. Výjev na fotografii je tu sám o sobě a není tam nic jiného. Malíř by rád svými obrazy docílil podobného účinku.

⁴⁴ Z britského dokumentu, který odvysílala Česká televize.

⁴⁵ Tento fotograf se zabýval pohybem a deformací lidských těl, který malíře velice zajímal. Pohyb vůbec hraje v jeho tvorbě důležitou roli.

Portrét Studie podle Velázquezova portrétu Inocence X. vyjadřuje poměrně dobře malířovu tvorbu. Říká nám, že malíř byl posedlý Velazquezovým originálem, který ve skutečnosti nikdy v životě nespátl na vlastní oči. Křičící ústa potvrzují Baconovo poznamenání filmem Křižník Potěmkin od S. Ejzenštejna a obrazem „nejkrásnějšího lidského výkřiku“ od N. Poussina.⁴⁶ Posedlost lidskými ústy zapříčinila také kniha, jež si v mládí koupil. Byla to kniha o nemocech dutiny ústní s krásnými ručně kolorovanými obrázky.

⁴⁶ Nicolas Poussin namaloval v letech 1630-1631 obraz Vraždění neviňátek.

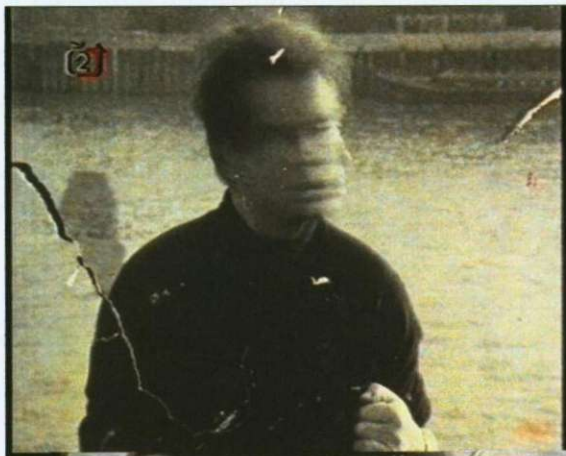
5.4 Francis Bacon portrétista

Portrét zastupuje v jeho tvorbě významnou polohu. Od 60. let se malíř začíná věnovat portrétování svých přátel. Lidé, které maluje, jsou vždy jeho blízcí. Jde o tváře, s kterými se vídá v baru v Colony Romm v londýnském Soho. Tam je stálým zákazníkem. Nikdy mu však tito „píjáci“ a svým způsobem vždy nějak zvláštní lidé, jak malíř podotknul, nesedí modelem. Absence živého modelu souvisí s deformací, kterou malíř „znásilňuje“ portrétovaného. Bacon se nechával slyšet, že by nemohl činit takové příkoří živému modelu. Maluje z představy a fotografii používá jako oporu. Nejedná se však o oporu v konvenčním slova smyslu, ale o zcela specifické používání fotografie. Tak například, když portrétoval Davida Sylvestera, používal fotografie divokých zvířat, konkrétně nosorožce. Podobným způsobem postupoval u portrétování malíře Luciana Freuda. U něho použil fotografii Franze Kafky. Kafka kdysi na adresu jednoho umělce řekl fantastickou větu, která by mohla být bernou mincí u Irského malíře. Ta věta zněla: „*Ve zkrasleném zrcadle umění se skutečnost jeví nezkrasleně.*“

Každý si položí otázku, proč se Bacon díval na snímek divokého zvířete? Francis řekl, že měl tehdy pocit, že tkáň tváře malovaného by měla být mnohem hmotnější. Proto využil kůži nosorožce na snímku, která mu umožnila více přemýšlet o lidské tkáni.

Je velice těžké popisovat proces, kdy fotografie atakuje umělcovu tvorbu. Lze říci, že fotografie mu byly zásobárnami forem, které mohl kdykoli použít.

Bacon měl osobního fotografa, který mu své budoucí modely zachycoval. Fotil i samotného malíře. Na uvedené černobílé reprodukci lze vidět Baconovu tvář, která se, jak se běžně říká „hnula“ při snímkování. Malíř toho neopomenul využít ve své malbě. Pohyb, který je vlastní jeho portrétům, může mít právě tady své počátky. Fotografie se „volně povalovaly“ po jeho atelieru, kde vládnul neuvěřitelný nepořádek a chaos. Malíř přiznává, že chaos v něm probouzí nové představy, které mohou stát u zrodu nového obrazu. Mohou se stát třeba motivem, kompozicí. Dokonce i barvou mohou inspirovat. Přesuňme ale pozornost k samotnému procesu malby malíře.



5.4.1 Proces tvorby a popis díla

Francis Bacon říká, že v okamžiku, kdy předstoupí před prázdné plátno, má v obraznosti zcela konkrétní představu. Neví však jak ji provést. Předběžné skici nikdy nedělá a pouští se do plátna přímo barvou. Říká, že pokud by si udělal předběžnou skicu, pak by pouze ilustroval. Jeho malba má být neilustrativní. Rozdíl mezi ilustrativní a neilustrativní malbou sám definuje takto: „*Ilustrativní forma vám prostřednictvím rozumu okamžitě vypoví, o čem je, kdežto neilustrativní forma působí nejprve na smysly, a teprve pak zvolna proniká zpátky ke skutečnosti. Proč se to takhle děje, to nevíme. Možná to souvisí s tím, že skutečnost sama je nejednoznačná, že vzezření bývá nejednoznačné, a tento způsob zaznamenávání formy je právě pro svou nejednoznačnost skutečnosti bližší* (Sylvester 1999: 52).“ Lze říci, že tu malíř popisuje ono „tajemství figurální malby“, ke kterému jsme se již vyjádřili.

To, že si malíř nechce udělat předběžnou studii souvisí s tím, že malba, která by na ni navazovala, byla by spoutána. Nemohla by se rozvíjet podle vlastních zákonitostí, jak říká Paul Klee. Nemohl by se tu odehrát onen „zázrak“, s kterým si intelekt nedokáže poradit, jako právě náhoda. Malíř říká, že skoro celé jeho malování podléhá náhodě. U portrétu je to zcela náhodné.

Připravit dobré podmínky pro náhodu znamená pracovat z počátku nekontrolovatelně, freneticky a v transu. „*Já to doslova stírám hadrem nebo použiji štětec nebo to něčím seškrabuji, čímkoliv, nebo na to hodím terpentýn a barvu a co mě napadne, jen abych zlomil to chtěné členění obrazu, tak aby ten obraz vznikl spontánně, v rámci své vlastní, a ne moje struktury.*“ (Sylvester 1999: 141).“ V okamžiku, kdy malířův instinkt ucítí nějakou možnost, které je možné se zachytit, začíná malíř přenos barev na plátno kontrolovat. Schematicky by se to dalo znázornit asi takto:

PŘEDSTAVA V OBRAZNOSTI→PROBLÉM JAKO TO UDĚLAT? →NÁHODA
→INTUICE (INSTINKT, UMĚLCOVA AUTOKRITIKA = OBRAZ)

Představa, že by malování obrazu bylo takto schematické, je na pováženou. Je to velmi složité a slovy těžko vyjádřitelné. Kritičnost umělce je neustále v patách náhodě.

NÁHODILOST x KRITIČNOST

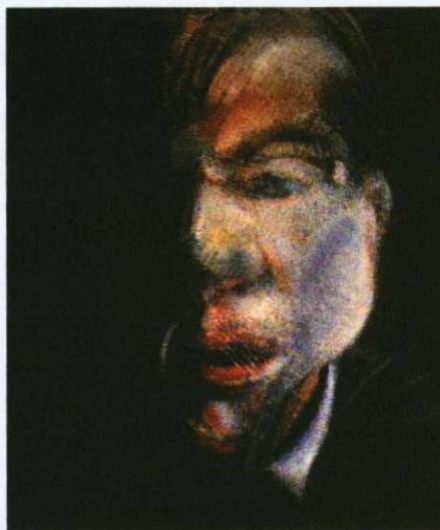
V okamžiku, kdy malíř proces nekontroluje, mají možnost proplout jeho nevědomé obsahy na povrch, aniž by o tom on sám věděl. Tady vězí pravděpodobně příčina

nedorozumění, kdy interpretace diváka, uvažujícího nad jeho dílem, se zásadně liší s výpovědí umělce. Divák má tendenci jeho obrazy interpretovat ve významové rovině, tzn. hledá odpověď na to, proč např. malíř své blízké při portrétování deformuje a tím jim činí příkoří. Ptá se proč maluje neustále kopulující postavy. Proč připíchnul ležící postavu k posteli injekční stříkačkou. Proč je tak posedlý portrétem Inocence X.

Lidé si umělcovu posedlost papežem vysvětlovali jeho narušeným vztahem k otci. V jeho deformaci ve tvářích portrétovaných viděli perversní sexuální sklony. Malíř ale stále zdůrazňuje, že svými obrazy sleduje především estetické cíle. Říká: „*Ve skutečnosti se nepokouším pochopit svoji vlastní práci, vím jenom, co to pro mě znamená formálně.*“⁴⁷

Jak tuto disproporci názorů vyřešit? Platón v dialogu Ión napsal, že sami básníci nejméně ze všeho vědí, jak vlastně tvoří.⁴⁸ Pravdu tak mají obě strany. Máme za to, že malířova posedlost „Inocencem X“ pramenila skutečně z nádhery samotného obrazu. Bacon byl veliký umělec s citlivým vnímáním, nemohl tedy tyto kvality přehlédnout. Zároveň si však myslíme, že v jeho tvorbě podvědomí silně zaznívá. U Francise Bacona je důležité mít pořád na mysli, že to byl především malíř, jež byl fascinován fundamentem malby, tedy tvarem a barevnou hmotou.

Portréty malíře se vyznačují silnou tvarovou deformací. Ta je veřejností vnímána jako projev násilí, které malíř vykonává na tvářích ostatních lidí. Uvedená ukázka je pravým křídlem z triptychu z roku 1979. Jedná se o autoportrét. Ten hraje důležitou roli v jeho tvorbě. Malíř říká, že maluje svoji tvář jedině proto, že lidi, které měl rád a které rád maloval začali najednou umírat. Malovat mrtvé bylo pro něho nepřijatelné, a proto sáhl po vlastní tváři. Z plátna je patrná nekonvenční malířská technika malíře. Malíř volně vrhá barvu na plátno, kterou potom roztírá hadrem, který je současně napuštěn barvou. Vznikají tak zcela specifické barevné stopy, ve kterých se barvy volně mísí a prolínají. Pro Bacona je typické, že portrétované zachycuje v pohybu. Ten je čitelný především v oblasti úst. Je-li Giacometti fascinován okem člověka, tak Bacon především lidskými ústy. Malíř se nechal slyšet, že



⁴⁷ Z britského dokumentu, který odvysílala Česká televize

⁴⁸ L.S.Vygotskij, Psychologie umění, str. 71.

jeho vztah k dutině ústní nesouvisí s ničím jiným než s její formální kvalitou. Líbily se mu barevné vibrace mezi jazykem a zuby. Celá část vnitřní strany úst jej přitahovala. Připomínala mu paletu Turnera a Moneta. Malíř umisťuje, stejně jako Soutine, své portréty do neurčitého pozadí. V porovnání se Soutienem je jeho pozadí daleko více plošší a neurčité. Jelikož malíř ve své obraznosti vidí své obrazy v cyklech, maluje často triptychy.

Svou tvorbou je Bacon blíže Chaimovi Soutinovi. Je koloristou.

6 Psycho

A já již pluji na jiných vlnách. Nové vlny, vlny které mne unášejí k novým pocitovým oblastem. Oblastem, kde vše je nové, kde vane jiný vítr, svítí jiné slunce. Nové vlny, nový vítr. Nový způsob vnímání světa vezdejšího.

Část svého života jsem nepřilíš intenzivně vnímal svoji skutečnost. Byla to doba jakési existenční povrchnosti, ve které vše splývalo v obyčejnost. Metaforou jsem tak vyjádřil svůj radikální obrat, explozi životního módu. Explozi, kterou vyvolalo výtvarné umění⁴⁹. Nechtěl bych, aby ona exploze byla chápána jako přerod mé osoby v umělce. To naprosto ne! Jde o nový pohled, novou orientaci, tedy o proces!

Proč to vše uvádím? Protože, jedině tak lze pochopit smysl a charakter této práce! Je klíčem k pochopení a zároveň poděkováním všem těm, kdo napnuli moje plachty. Plachty, které mne vytáhly z mělčiny. Děkuji.

Chtěl jsem namalovat portrét člověka intenzivně zmítaného emocí. Charakter emoce, který by vyplýval z výrazu portrétovaného, svědčil by o citově vypjatých stavech pohybujících se mezi bolestí a radostným či extatickým opojením. Chtěl jsem namalovat všechno v člověku, jen ne všednost, klid a spokojenost. Nesouhlasím s J. Tuwimem, který napsal, že tvář je to, co vyrostlo okolo nosu. To není pravda! Ve tváři je úplně všechno. Všechno, co je v člověku, proniká skrze ni ven z nitra přirozenosti. Radost, bolest, vztek, nenávisť dokonce i lež uvidíme ve tváři člověka. Nemůžeme se skrýt, jelikož máme svou tvář!

To vše jsem chtěl přenést na plátno, ale nikdo takový tu nebyl. Nebyl nikdo, kdo by se zmítal v upřímné bolesti přede mnou, nikdo, kdo by se radostným pocitem proměnil v něco, co by skutečně stálo za to zachytit. Expres v lidech byla nedosažitelná. Někdy jsem měl dojem, že tvář dnešního člověka je snad unifikovaná, kdy jenom umělý usměv bezproblémového plynutí života je jedinou jeho polohou. Zjistil jsem také, že pokud maluji živý model, nejsem schopen se uvolnit. Těch několik málo lidí, kteří přede mnou seděli mě svou přítomností a svým očekáváním zneklidňovali. Pociťoval jsem pravděpodobně něco podobného co Chaim Soutine a Francis Bacon. Živý model jsem tedy opustil a vrhnul se do své imaginace.

⁴⁹ Výtvarno určitě nebylo jediným mým zachráncem. Také hudba a dramatická činnost se opřela a vůbec celý sám život ve své rozmanitosti zaburácel.

Využíval jsem všechny možné fotografie, ve kterých jsem hledal vhodný motiv budoucího obrazu. Chápal jsem to všechno jako velký slovník vizuálních forem, kterých se člověk může zachytit. Fotografie ve mně vzbuzovaly fantastické nápady. Velkým problémem bylo tyto představy namalovat. V průběhu malby se všechno změnilo. Nevím jestli k lepšímu nebo k horšímu. Nikdy se mi nepovedlo namalovat to, co jsem původně zamýšlel. Zjistil jsem, že je dobré nechat růst obraz podle jeho vlastních zákonitostí a využívat náhody, která, pokud je využita, může vytvořit dokonalý obraz.

Nad celým procesem malby se vznášely dvě pravdy, které jsem převzal od Francise Bacona a Alberta Giacomettiho. Bacon říká, že obraz je neustálé balancování na laně mezi tím, čemu se říká figurativní malba a tím, čemu se říká abstrakce. Giacometti dodává, že největší invence jde ruku v ruce s největší podobností.

Můžu říci, že jsem si vzal tyto pravdy k srdci, řídil se jimi a chtěl jich dosáhnout. Je to však velmi těžké, je to umění. Pokud by alespoň v některém z obrazů divák našel stopu po oněch pravdách, byl bych spokojen.

Předkládané obrazy jsou po výtvarné stránce nesourodé. Vytvořil jsem dvojice či trojice obrazů, které spojuje jisté formální pouto.

6.1 Ukázka z tvorby.



6.2 Výtvarné prostředky

Maloval jsem na sololitové desky a využíval jejich hladkou i hrubou stranu. Zjistil jsem, že je pro mě příjemnější malovat na hrubou stranu, která je svojí strukturou blízká plátnu. Osvědčilo se mi malovat do vlhkého podkladu, který tak snáze přijal novou barvu. Maloval jsem temperou a akrylátem. Ten jsem používal k vrchním vrstvám, pro jejich lesk a povrchovou kvalitu. K docílení pastózní báze barev jsem používal speciálního media, ale i obyčejného sádrokartonového plnicího tmelu. K nanášení barev jsem využíval tradiční štětce a malířské špachtle.

7 Závěr

Maloval jsem, četl a také psal. Pomocí tří sloves mohu vyjádřit náplň diplomové práce. Obraz je však téměř nečitelný. Pokud se nepřiblížíme, nemůžeme uvidět slova jako hledal, nechápal, přemýšlel, nalézal, radoval se, trápil se, tušil, nesouhlasil, protestoval, ničil, vracel se, pokoušel se a mnoho dalších jiných, které se po jistou dobu naplňovaly v mém životě.

Prostudoval jsem životy tří významných malířských solitérů. Hledal jsem jejich rozdílnosti a spojitosti. Byl jsem nucen podívat se i na periferii jejich životů. Zhlédl jsem tak něco úžasného, můj pohled se rozšířil.

Každá činnost, není-li reflektována, je neúčinná. Člověk se musí naučit o věcech přemýšlet jistým způsobem. Stejně je to i u malování. Za velký přínos, kterého jsem dosáhl, je právě schopnost uvažovat a přemýšlet nad uměleckým procesem. Měl jsem veliké štěstí, že jsem se setkal s knihou Davida Sylvestera, ve které jsou zachyceny rozhovory s Francisem Baconem. V kapitole o Baconovi jsem napsal, že mě fascinuje jeho schopnost verbalizovat umělecký proces a jeho způsob myšlení. Pro mne, jako budoucího učitele výtvarné výchovy, je tento způsob uvažování zcela nepostradatelný. Svou malířskou tvorbou jsem tak lépe chápal díla Soutina, Giacomettiho a Bacona, a zároveň skrze ně jsem hlouběji pronikal do svého malování.

8 Použité reprodukce

Na straně:

- 23. *Chaim Soutine: Ministrant, 1926, 69 x 40cm.*
- 24. *Chaim Soutine: Komorník, 1928, 87 x 66cm.*
- 25. *Chaim Soutine: Groteskní (Autoportrét) 1937, 81 x 43cm.*
- 30. *Alberto Giacometti: Diego, 1954*
- 32. *Alberto Giacometti: Diego: 1956, 45 x 35cm.*
- 32. *Alberto Giacometti: Diego, 1954*
- 32. *Alberto Giacometti: Diego 1957*
- 35. *Alberto Giacometti: Jean Ganet, 1955, 65 x 54cm.*
- 40. *Francis Bacon: Autoportrét (diptych), 1977, 35 x 30cm.*
- 42. *Francis Bacon: Studie Velázquezova portrétu papeže Inocence X. 1953, 198 x 137cm.*
- 46. *Francis Bacon: Tři studie k autoportrétu (pravá strana), 1979, 35,5 x 30,5cm.*
- 49. *Václav Schwammenhöfer :Domorodec, 2008, 90 x 72cm.*
- 49. *Václav Schwammenhöfer: Vodní rej, 2008, 100 x 85cm.*