

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta

Katedra výtvarné výchovy

„METAMORFÓZA FIGURY“

Diplomová práce

Knihovna JU - PF



3115172728

Vedoucí diplomové práce: Josef Geršl, akad. mal.

Autor: Mgr. Petra Vichrová

Datum: v Českých Budějovicích 2006

JIHOČESKÁ UNIVERZITA
V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
PEDAGOGICKÁ FAKULTA
KATEDRA VÝTVARNÉ VÝCHOVY

24. 4. 2006

[Handwritten signature]

South Bohemia University in České Budějovice

Fakulty of pedagogy

Chair of art

„METAMORPHOSIS OF THE FIGURE“

Čestné prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala a písemnou část napsala samostatně s použitím níže uvedené literatury.

V Českých Budějovicích,
dne 28. dubna 2006



Petra Vichrová

Poděkování

Tato diplomová práce je výsledkem mého vlastního úsilí a práce, kterou jsem vypracoval pod vedením akademického malíře Josefovi Geršlovi.

Je zde patrné o Josefovi Geršlovi, který je nejen malířem, ale i učitelem. Jeho práce je plná krásy a umění. Jeho díla jsou plná života a lásky. Jeho díla jsou plná krásy a umění. Jeho díla jsou plná života a lásky.

Poděkování patří také akademickému malíři Z. Beranovi a Mgr. Zdenku Ptákovi za jeho cenné rady a připomínky při tvorbě diplomové práce. Jeho díla jsou plná krásy a umění. Jeho díla jsou plná života a lásky. Jeho díla jsou plná krásy a umění. Jeho díla jsou plná života a lásky.

V závěru bych bych vyjádřila poděkování mému vedoucímu diplomové práce akademickému malíři Josefovi Geršlovi. Rovněž i akad. malíři Z. Beranovi a Mgr. Zdenku Ptákovi za jeho cenné rady a připomínky při tvorbě diplomové práce.

Je zde patrné o Josefovi Geršlovi, který je nejen malířem, ale i učitelem. Jeho práce je plná krásy a umění. Jeho díla jsou plná života a lásky. Jeho díla jsou plná krásy a umění. Jeho díla jsou plná života a lásky.

Poděkování patří také akademickému malíři Z. Beranovi a Mgr. Zdenku Ptákovi za jeho cenné rady a připomínky při tvorbě diplomové práce. Jeho díla jsou plná krásy a umění. Jeho díla jsou plná života a lásky. Jeho díla jsou plná krásy a umění. Jeho díla jsou plná života a lásky.

Poděkování:

Ráda bych vyjádřila poděkování mému vedoucímu diplomové práce akademickému malíři Josefovi Geršlovi. Rovněž i akad. malíři Z. Beranovi a Mgr. Zdenku Ptákovi za jeho cenné rady a připomínky při tvorbě diplomové práce.

Anotace

Teoretická část diplomové práce je zaměřena na prameny nových tendencí ve vývoji figurální tvorby z 60. let minulého století.

Je zde zmínka o „londýnské škole“ a jejích představitelích, jenž stály u zrození nového pohledu na figurální tvorbu, tzv. novou figuraci. Jsou zde blíže charakterizováni její nejvýznamnější zástupci F. Bacon a L. Freud.

Jelikož tyto nové tendence ve výtvarném umění ovlivnily i českou výtvarnou scénu, nechybí zde ani zmínka o vývoji nové figurace u nás. Jsou zde uvedeni někteří představitelé tohoto nového pojetí figurální tvorby s akcentem na jejich styl i umělecký cíl a jejich pokračovatelé zabývající se ve svých dílech figurálním tématem.

Liší se totiž od sebe jak volbou tématu, způsobem vyjádření, tak i rozdílným obsahem svého uměleckého sdělení.

V souvislosti s tématickým zaměřením této teoretické části diplomové práce je zde zmíněna i autorka, jež ve své praktické části rovněž nazírá a řeší figurální tvorbu svým individuálním způsobem.

V příloze diplomové práce jsou zastoupeny reprodukce výtvarných děl uváděných autorů pro dokreslení představ čtenáře.

Soubor obrazů v části praktické je studií osobností dívky v období dospívání. Jsou to nejen portrétní záběry, ale zároveň i fragmenty určitých tělesných atributů dětství. Snahou je zachytit budoucí ženu v její momentálním psychickém rozpoložení. Jedná se o soubor deseti olejomalet s důrazem na detail, podtržený realistickým zpracováním.

Anotation

Theoretical part of the diploma thesis is focused on the development trends in the figural production of the 1960s.

The thesis mentions „London School“ and its representatives who developed new point of view on the figural production. You will take up with the main representatives – F. Bacon and L. Freud.

New trends in the figural production influenced Czech fine art as well, therefore author describes development trends in the figural production in our country including the most significant representatives of this concept.

Practical part of the diploma thesis is focused on author's individual point of view on the figural production. Reader can find a collection of ten oil-paintings that are study of the individuality of an adolescent girl – not only portraits, but also pictures portraying parts of the body. Author's principal aim was to portray a young woman in her momentary state of mind.

Separate supplement of the thesis contains painting reproductions of mentioned authors in order to touch in the reader's imagination.

OBSAH DIPLOMOVÉ PRÁCE

Čestné prohlášení	3
Poděkování	4
Anotace	5
Anotation	6
Obsah diplomové práce	7
NOVÁ FIGURACE	8
Prameny	11
Francis Bacon	13
Lucian Freud	16
Odraz nové figurace u nás – přínos českého umění	20
Nová figurace	23
INSPIRACE	24
František Ronovský	24
Jiří Načeradský	26
Jiří Sopko	27
Jiří Sozanský	28
Michael Rittstein	30
Jiří Petrbok	32
Petra Vichrová	34
Závěr	35
Literatura	36
Citace	37
Obrazové přílohy	

NOVÁ FIGURACE

Co rozumíme pod pojmem figurace? To je otázka, kterou je nutno v úvodu objasnit, než začneme představovat jednotlivé autory. Figurativní umění je ta oblast výtvarného umění, která v protikladu k nefigurativní tvorbě dovádí svou estetickou strukturu k individuálnímu tvaru. Lidská postava patří k útvarům nejzajímavějším a nejsložitějším. Odtud blízkost termínů figurace a figurální tvorba. Figurativní umění v širším slova smyslu reaguje na všechnen konkrétní svět, ale v užším smyslu jím rozumíme především to umění, které se konfrontuje s fenomenalitou člověka.

Staré figurativní umění v podstatě předpokládalo, že cílem umění je esteticky reprodukovat vnější podobu jevů. I když kubismus došel k relativní samostatnosti obrazové skutečnosti, zůstával ve svém celku stále objektivním realismem. Nová figurace chce prostřednictvím struktur podat zprávu o lidském světě člověka, jeho konkrétní situaci, strukturu hodnot, jež vytvářejí pravou realitu lidského bytí.

Je to jedna z uměleckých tendencí, jež v Evropě od konce padesátých let 20.století vystupovaly proti nadvládě abstraktního umění. Přesto nebyli někteří teoretikové abstrakce již daleko svého cíle uzpůsobit základní estetické kategorie tak, aby jakýkoliv prvek figurace byl z výtvarného umění vyloučen. Předmětné zobrazení a zobrazení člověka bylo na první pohled překonanou, esteticky neaktuální záležitostí. Avantgarda splývala jednoznačně s abstrakcí, figurace naproti tomu byla minulost. A přece právě v té době se ve světovém měřítku začala formovat řada směrů, které ve svých důsledcích vrátily figuraci do proudu avantgardních tendencí a dokonce ji aktualizovaly do té míry, že se stala jednou z nejvýraznějších sil světového malířství šedesátých let. Tím samozřejmě není řečeno, že by informelní umění nebo nový konstruktivismus jako nejenergičtější projevy tzv. nefigurativního umění měly být podceněny ve svém významu.

Přitom není potřeba zastírat skutečnou krizi „staré“ figurace. Ta nepochybně souvisela s krizí antropocentrismu a antropomorfismu, charakteristickou pro dobu, kdy renesanční názor na přírodu a na člověka se stále více zpochybňoval spolu s tím, jak se před moderním člověkem otevíral mikrosvět atomu a megasvět vesmíru. V krizi moderního humanismu si jen několik jedinců, zvláštních solitérů, udržovalo sepětí

umělecky autentického projevu s evropskou tradicí humanistického názoru zaujatého obrazem člověka. Jejich koncepce byly však spíše přijímány jako přežitek staré figurace, než aby v nich byly nalezeny náznaky nové vývojové fáze.

Stará koncepce figurace měla ovšem sama dvojí tvář, klasickou a moderní. Základem první byla antika a renesance, základem druhé kubismus. Klasický estetický ideál antický a renesanční vkládal do svobodně viděného tvaru obecnou filozofickou představu, respektoval jednotu času, místa a děje. Kubistická figurace vytvořila novou gramatiku, plnou nezvyklých tvárných dekompozic. Konec konců však mířila k výtvarnému řádu reality, a tak při averzi vůči klasicismu byl kubismus v jistém smyslu klasicismem moderní doby.

Rozpad řádu signalizovaly spíše tendence subjektivně zaměřené. Expresionismus, surrealismus a později informelní umění. Expresie svou důslednou individuální interpretací světa, surrealismus svou negací životní konvence a informelní malba svým patetickým vyjádřením krize moderního člověka. Vycházel-li expresionismus ještě z tradičního konceptu realistického modelu, proměnil jej surrealismus za model vnitřní. V tom se blíží stanovisku nové figurace. Vnitřní představa byla v jistém smyslu náhražkou tradičního námětu a struktura figurativní formy sloužila k jejímu vyjádření. Informel pak rozpustil vnitřní model v proud psychických střetů, jež volně evokují realitu měsíčních či podmořských krajin.

Společné na těchto tendencích je, že reagují v atmosféře padesátých a šedesátých let na vyostřený pocit odcizení, na krizi lidských hodnot.

Nová figurace v našich podmínkách tedy znamená nový či obnovený figurativní výraz. Základem je idea člověka ve fyzické podobě a zároveň v metafyzickém významu, který je prezentován nejen naturalisticky, ale i prostřednictvím užití fotografie, či prostředků art brut, informelu nebo estetiky objektu. Často využívá citací a parafrází ve snaze rozrušit jednotu obrazu člověka. Nová figurace není jen termínem pro stylovou tendenci, ale i termínem pro filozofický obraz světa, zrozený z existenciální tísně, z ohrožení populace komunikačními a informačními systémy a z absurdity doby vůbec. Důležitým momentem nové figurace je otázka čtení. Tvar se

figuruje určitou interpretací, a proto byla do nové figurace zařazována i některá díla na první pohled abstraktní.

Protože jde především o obnovu lidské figury, mělo by se hovořit vlastně o novém figurálním. Nejde však o pouhý návrat k tradičnímu umění. Představitelé nové figurace působí na diváka postavami a předměty jemu důvěrně známými, takže si v těchto pracích vnímatel může číst a „konzumovat“ je pomocí vžitých a podvědomých asociací.

K předchůdcům tohoto hnutí patří F. Bacon, který podal nejpozoruhodnější výklad dobového problému. V jeho díle nejde o sociální či životní kritiku, ale jeho tvorba vychází z existenciální deziluze. Člověk jako symbol pozitivních hodnot je vystřídán vidinou biologického tvora, zmítaného svými vášněmi. Baconova tvorba navazuje na expresionismus, zbavuje obsah objektivitu a formu oprostuje od viditelné skutečnosti. Nástup nové figurace v Latinské Americe je spjat s osobností A. Berniho, který kolem sebe záhy soustředil několik malířů mladší generace. K hlavním představitelům této linie se řadí mimo jiné i E. Arroyo, L. Cremonini, A. Segui a další. V evropském měřítku pojem nové figurace charakterizuje širší figurativní tendence evropské malby s přesahem až k pop artu, přičemž je užíván pojem neoexpresionismus, narativní figurace či nový realismus. V Německu kolem roku 1963 sjednotili tyto tendence ve figurativní tvorbě pod souhrnný pojem „kapitalistický realismus“.

Prameny

Během druhé světové války se v Londýně setkávají malíři z různých konců světa, kteří však mají podobnou vizi umění a tvoří tedy ve stejném duchu. V té době se utváří takzvaná „londýnská škola“, jež se stane jedním z nejvýznamnějších proudů poválečného figurativního malířství.

Samotný termín „londýnská škola“ se poprvé objevil v roce 1976 v textu obsaženém v katalogu k výstavě The Human Clay (Tělesná schránka), která se uskutečnila v londýnské Hayward Galery. Termín se uchytil jako označení pro skupinu malířů, jež v době po druhé světové válce v Londýně a jeho nejbližším okolí působila.

Autorem výrazu je Ronald Kitaj, malíř amerického původu, jenž po dlouhou dobu pobýval v britské metropoli.

„Na tomto nevelkém ostrově žijí vskutku výjimeční umělci, velcí, a jak se domnívám, je jich tu víc, než kdekoli jinde na světě, snad vyjma rozbouřeného amerického uměleckého světa. Jen zde a v okolí se můžeme setkat s minimálně deseti umělci světové úrovně. Jsou mezi nimi také moji přátelé spjatí s abstrakcí. Myslím, že existuje dosti solidní londýnská škola...Pokud by se oněm podivným a fascinujícím osobnostem věnovala alespoň špetka pozornosti a podpory, již se v dnešní době zjevně dostává výhradně provinční a ortodoxní avantgardě, mohla by se Londýnská škola konečně stát více skutečností než mojí představou o ní. Škola v Londýně, Anglii, Evropě, vyrůstající z tohoto divného, prastarého, vyšeptaného, přesto však velice specifického podloží, od níž by se mohli cizinci ještě mnohému naučit.“¹⁾

Bude však třeba počkat ještě deset let, než se Kitajem zavedený pojem znovu objeví a nakonec se dočká akceptace.

Po skončení druhé světové války dochází v britské metropoli působením neformální skupiny umělců k revolučnímu obrození malířství. Francis Bacon, Lucian Freud, Franck Auerbach, Ronald Kitaj, Michael Andrews, Leon Kossof – to jsou nejvýznamnější tamní malíři konce čtyřicátých let, jejichž novátorská řešení navazují na tradici, jež má široký základ. Kromě Andrewse jsou všichni buď uprchlíky z jiných zemí, nebo Brity, kteří do hlavního města přišli z nejrůznějších zákoutí ostrova. Utíkají před válkou, jež zuří na kontinentu, nebo se prostě rozhodli opustit provincii. Všichni

ale naleznou v Londýně atmosféru, která přeje jak jejich vnitřnímu rozvoji, tak vypracování vlastního uměleckého stylu. Vítězný Londýn, jediná evropská metropole, jež se vzepřela a ubránila německé agresii, přitahuje tvůrce a dává jim možnost, aby si vytříbili své umělecké aspirace.

Jak zdůraznil Auerbach: „*Je docela možné, že osobní angažovanost byla v Londýně trochu intenzivnější a výraznější vzhledem k fyzickému světu, než tomu bylo kdekoli jinde, a že zde umělci pocítili novou, oživující a hlubokou potřebu zanechat zřetelné stopy své existence. Myslím, že se to v Londýně odehrávalo bezprostředněji a nápaditěji než jinde.*“²⁾

Londýnská škola nebyla ani estetickým, ani výtvarným programem. Umělcům, kteří do ní patřili, doktrína nevytyčovala cestu, nevymezovala žádný tvůrčí postup. Spojoval je především pocit izolace, v níž britské umělecké kruhy vězely již více než sto let. Paradoxem je, že se toto odloučení stalo hnací silou. Umožnilo jim prodělat individuální evoluci daleko od dominantních avantgardních proudů.

V prvních poválečných letech se tito mladí umělci, plní energie a dobré vůle, pravidelně setkávají v londýnské čtvrti Soho. Vysedávají a diskutují v oblíbených barech. Jiným místem setkání mladých umělců od Temže se stává Beaus-Arts Gallery, kde bude většina malířů náležejících k londýnské škole poprvé vystavovat své práce. Do téhle neobyčejně aktivní a na nabídky bohaté galerie přichází v padesátých letech britská veřejnost, aby tu zhlédla díla nejlepších autorů londýnské společnosti.

Třebaže je nespojuje žádná jednotná zásada, mají podobné estetické názory. Všichni jednomyslně vystupují proti „diktatuře avantgardy“ a svojí tvorbou vědomě zpochybňují hodnoty, které vládou umění jejich doby.

Poválečná léta představují období dominance různorodých forem abstrakce, na něž odpovídají velmi rozhodným a osobitým hlasem figurace. Zatímco na americké umělecké scéně neochvějně panuje abstraktní expresionismus, Londýňané se vracejí k figurativní tvorbě.

Britské umění zůstávalo zatvrzele individualistické a udržovalo si odstup od vnějších vlivů. Jeho velcí mistři šli dál svou vlastní, individuální cestou, lhostejní ke

všemu, co by se mohlo odehrávat jinde. Podle Bacona se v londýnské škole sešli umělci, o nichž se všeobecně soudilo, že se sobě příliš nepodobají.

Francis Bacon

Bacon se narodil se v roce 1909 v Dublinu. V šestnácti letech opustil rodinu a žil v Londýně, Berlíně a Paříži. Začíná jako návrhář bytového zařízení pod vlivem německého Bauhausu. Rané obrazy z počátku třicátých let ukazují vlivy F. Légera, P. Picassa a G. Chirica. Maloval pomalu a nesoustavně – ročně čtyři, pět obrazů, neboť hodně obrazů zničil. Stále více totiž podléhal své neukojitelné hráčské vášni. Teprve od roku 1944 se soustředěněji věnuje malířství.

Malířské dílo Francise Bacona zaujímá v umění 20. století zvláštní postavení. V jeho pracích nacházíme už ve třicátých letech podivně deformované postavy. Tyto figury nejsou ryze expresionistické, ačkoliv byl tento umělec za expresionistu označován. Bacon za něco vděčil Picassovi, za něco surrealismu a hodně se poučil z fotografie. Zvláštní atmosféru napětí, někdy i hysterie v jeho dílech však můžeme najít už dříve u Muncha nebo van Gogha. Bacon namaloval v pozdních padesátých letech několik poct van Goghovi a existuje i zcela evidentní spojení mezi Munchovým *Křikem* a Baconovými obrazy křičících papežů z pozdních čtyřicátých let. Velkou část rané produkce zničil a mezinárodní uznání ho čekalo teprve po druhé světové válce. 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. I na jeho dílo je možné vztáhnout větu, kterou pronesl Kafka o Picassovi: „*Ve zkráceném zrcadle umění se skutečnost jeví nezkráceně.*“³⁾

Bacon byl obdivovatelem průkopníků fotografie a filmu, Muybridgeho a Ejzenštejna. Především filmové detailní záběry křižníku v Ejzenštejnově filmu *Křižník Potěmkin* zanechaly v jeho díle zřetelné stopy. Dokládají to do sebe zaklesnuté mužské postavy, stejně jako řada papežů, které jsou reminiscencemi na Velázquezův velkolepý

portrét papeže Inocence X.. Obraz, který Bacon nikdy nechtěl vidět v originále, protože mu velký vzor připadal nedostižný.

Pracoval často podle fotografických předloh. V roce 1950 začíná malovat pohybuující se postavy podle fotografií, zachycující fáze chůze, běhu, skoku apod., ale velkou přednost spatřoval v tom, že struktura malby působí přímočařeji a intenzivněji než u fotografie.

Přestože Bacon tvrdošíjně trval na tom, že navzdory své polemice s abstrakcí, svými obrazy sleduje v první řadě estetické cíle, tématem jeho malovaných obrazů je jednoznačně ohrožení člověka. Lidský obličej a tělo jsou oblíbenými, takřka jedinými náměty Baconových maleb. Zpočátku čerpá inspiraci z obrazů mistrů a fotografií. Teprve později se objeví živý model. Prvním skutečným portrétem je obraz, představující malířova přítele Luciana Freuda. Bacon portrétoval jen osoby, jež jsou mu blízké. „*Kdyby to nebyli moji přátelé, nemohl bych je takhle znásilnit*“⁴⁾, říká. Bacon nikdy nestál před modelem, maloval z paměti, podpořen fotografiemi, které si často za tímto účelem objednával.

Na rozdíl od Picassa nepředvádí Bacon deformaci postavy a portrétu jako drama. Spíše ji zviditelňuje jako odstrašující výsledek diagnózy reality, výsledek ztvárnění několika stavů, jež následují jeden po druhém. Malíř vnesl do portrétu čas, rozměr, jež je pro lidskou existenci tak důležitý. Tyto obrazy mají vynikající uměleckou kvalitu a mimořádně disciplinovaný formální řád. Krom toho jsou dobovými dokumenty velké naléhavosti, přičemž zdroji tvůrčího procesu jsou přesná pozorování a ohromná představivost. Bacon nemoralizuje, ukazuje jen, jak to s člověkem je.

Úzkosti, které v obrazech získávají podobu, jsou našimi vlastními úzkostmi a byly i úzkostmi malířovými. Ohrožený život a poškozená skutečnost jsou vzývány v podobě historických a současných postav často samotného Bacona a mnoha jeho přátel, s rozmanitými konturami, se znetvořenými nebo zastíněnými fyziognomiemi. Bacon je doma ve světě i v podsvětí. Z tohoto hlediska bylo pochopitelné, že ho tolik zajímal zvláště van Gogh jako zástupce typu izolovaného člověka a umělce.

Později maloval Bacon stále znovu triptychy a série s obměňovanými sekvencemi. Důvod naznačil sám: „*Někdy jsou obrazy v sériích lepší než jednotlivě, protože jsem bohužel nikdy nebyl schopen udělat jediný obraz, který by představoval souhrn všech ostatních.*“⁵⁾ Vždy ho také hluboce vzrušovaly snímky jatek a syrového masa. Cítil z nich smrt, kterou asocioval s ukřižováním. O svém díle pak sám prohlásil: „*Je to jeden z mála obrazů, které jsem schopen dělat v opilosti. Věřím, že pití mi pomáhá být trochu svobodnější.*“⁶⁾

Baconovo dílo se pohybuje na poměrně úzké tematické i výrazové základně. Používá až překvapivě jednoduché a prosté malířské techniky. Pracuje na plátně bez podkladu tenkými nátěry několika barev, takže obraz působí dojmem neostré časopisecké reprodukce. Hlavní výrazovou metodou je mu deformace a rozrušení figury.

Svojí malířskou tvorbou navazuje na bohatou tradici evropského umění a současně radikálně inovuje způsob ztvárnění lidské postavy. Bacon objevil tuto „novou“ figuraci dosti specifickým způsobem, bezprostředním dialogem a současně polemikou s fotografií. Třebaže je malířem veskrze moderním, nezanedbává nic z velkého uměleckého dědictví. Vše si prohlédl a prostudoval.

Ještě během života (zemřel roku 1992 v Madridu) se dočkal skutečné mezinárodní proslulosti. Velký podíl na ní měl jistě fakt, že v dobách, kdy světovému umění dominovala abstrakce, on se hlásí k figuraci. Ovšem to, že zůstával určitou dobu stranou hlavních proudů, nebude jeho vliv na další generace malířů nikterak významný. Vzhledem k rozvoji figurativních tendencí v malířství, a také vzrůstající různorodosti způsobů malířské exprese, jako je video, instalace, performance, fotografie a další, je možné, že se jednoho dne zvedne nová vlna zajmu o Baconovu tvorbu. Ale možná už se tak děje.

Lucian Freud

Lucian Freud, vnuk zakladatele psychoanalýzy, se narodil v Berlíně roku 1922. Freudův osobní život, jeho cesta k umělecké slávě i vývoj jeho tvorby jsou zcela osobité.

Od poloviny dvacátých let se nad Německem vznáší stín národního socialismu. V Berlíně, stejně jako na území celého státu, se množí protižidovské provokace a útoky. A tak se Freudovi – rakouští Židé – vydávají r. 1933 do Londýna.

Když Lucian Freud přistane u britských břehů, není mu ještě jedenáct let. V jeho rodině nemá nikdo pochybnosti, že se Lucian stane malířem. On je však zklamán svým učitelem kreslení a celé hodiny tráví v sedle. Po určitou dobu dokonce uvažuje, že se stane žokejem. V uvedeném období vytvoří pouze jedinou sochu, a to trojrozměrného koně z pískovce.

Po krátkém pobytu v lyceu, jež má již klasičtější podobu, se vrátí k umění právě prostřednictvím této sošky koně. Otec představí jeho výtvor v londýnské Central School of Arts and Crafts a chlapec je okamžitě přijat. Roku 1939 získá Lucian Freud britské občanství. Stále více ho pohlcuje malování. Zanedlouho opět změní školu. Instituci v Dedhamu vede v té době malíř Cedric Morris. Vyučování je praktické a konkrétní, což začínajícímu umělci vyhovuje. V raných Freudových pracích nalezneme zřetelné stopy Morrisova stylu. Ani tentokrát se však ve škole dlouho neohřeje. Po vyhoření jedné z učeben od nedopalku cigarety chodí pracovat do mistrova ateliéru. Zde maluje kořenáče s kaktusy a květinami.

Roku 1942 se dobrovolně hlásí do armády a je přidělen k námořnictvu. O několik měsíců později je zraněn a dostává se do nemocnice. Nepřestává ovšem tvořit. Hodně kreslí. Po ukončení války a vyléčení se umělec rozhodne vydat na cestu. Navštíví Řecko, kde vznikají jeho miniaturní zátiší. V Paříži je nadšen tím, že Francouzi berou fakt, že je někdo malířem, velice vážně, akceptují jej s absolutní přirozeností a nevidí na tom nic divného. Francie, a Paříž zvláště, je místo, kam se bude Lucian během života ještě často a rád vracet.

Po válce vzrůstá počet obrazů, které namaluje. Malíř pravidelně navštěvuje londýnská muzea. Je výborně obeznámen s tvorbou malířů 19. století, kopíruje obrazy starých mistrů i svých současníků, aniž by přitom přerušil práci na vlastních plátnech. V jeho malířských experimentech zaujímá nejvýznamnější místo Francie. Kromě francouzského umění nachází Freud inspiraci v německém a vlámském malířství. Živý zájem Luciana Freuda vzbudí rovněž francouzská literatura a filozofie.

Na sklonku čtyřicátých let se seznámí s nejvýznamnějšími londýnskými malíři své generace. V britském hlavním městě se umělec podílí na obnově figurativního malířství, jež se zde po druhé světové válce stane hlavním uměleckým proudem, označovaným jako „Londýnská škola“. Společně s Francisem Baconem, Franckem Auerbachem, Leonem Kossoffem, Michaellem Andrewsem a několika dalšími hlásá Freud návrat postavy do malířské tvorby a obnovu moderního portrétního. Společně diskutují o problémech umění a literatury. Navštěvují tytéž bary a restaurace, společně pracují, vzájemně si pózují. Díky vytrvalosti a umíněnosti majitelky galerie, Helen Lessoreové, mohli vystavovat v Beaux-Art Gallery. Je to pro ně příležitost, jak se představit širší veřejnosti. V roce 1954 reprezentuje Freud spolu s Baconem a Nicholsonem Velkou Británii na benátském Bienále.

Houževnatě a energicky vytváří vlastní estetiku. Pod jeho precizním štětcem získává malířská matérie reálnou konzistenci, obraz sám pak onu skandalizující moc, jíž se vyznačují mistrovská díla.

Jeho tvorba je stále více ceněna, třebaže ji zná pouze omezený okruh publika. Má však možnost dále se rozvíjet. Nejvýznamnější část Freudovy tvorby tvoří portréty. Skutečného ocenění se jeho tvorba dočká teprve v osmdesátých letech. Roku 1983 získá malíř britský titul „Companion of Honour“. V letech 1987 – 1988 je zorganizována velká retrospektivní výstava jeho děl ve Washingtonském Hirshorn Museum a v Musée National d'Art Moderne v Paříži. V devadesátých letech se další výstavy uskutečnily v Londýně, New Yorku a Madridu.

Navazoval na tradici realistického aktu. Podobně jako Courbet si přál stanout proti panující pruderii a pokrytectví. I pro něho je zásadním tématem člověk, jeho fyziognomie – včetně vlastní – a tělo, mužské i ženské v extrémně intimních situacích,

odhalující pravou osobnost portrétované postavy. Protože odmítá práci s profesionálními modely, maluje pouze osoby, k nimž má osobní vztah. V neposlední řadě jsou to jeho dcery, protože ty, jak říká: „*se nemusejí stydět*“.⁷⁾ Malíř přikládá velký význam technické stránce, neboť barva a materiál představují dva prvky, díky nimž se téma obrazu zhmotňuje a ožívá. Základ tu tvoří silná, pečlivě vypracovaná vrstva barvy.

Ve Freudově malířské tvorbě se úvodní studie k obrazu objevují spíše zřídka. Nejčastěji umělec kreslí přímo na plátno. Při malování těl dosahuje použitím kremnické běloby toho, že barva působí jako maso. Tento těžký pigment tvoří hrudky, jimž malíř říká atomy. Svoji směs Freud nanáší rychlými tahy štětce a nechává na plátně čmouhy, které připomínají výstavbu tkání.

Freud byl nadaný předčasně zralý kreslíř. Brzy si tedy získal jméno jako člen skupiny neoromantických umělců, která působila v Británii bezprostředně po válce. V tomto období byl přítelem i soupeřem Francise Bacona, který byl asi o dvanáct let starší, ale zpočátku méně známý. Jejich situace se však v průběhu padesátých let změnila. Zatímco Bacon se postupně stával slavnějším, přestože byl vždy kontroverzní, Freud se z hlavního proudu uměleckého vývoje vytratil. V roce 1951 mu sice byla v rámci akce Festival of Britain udělena hlavní cena, na konci tohoto desetiletí jej však už úplně zastínil nejen Bacon, ale i noví umělci, kteří pak ovládli britskou výtvarnou scénu v šedesátých letech, např. Hockney.

V té době našel stálé zákazníky v malém aristokratickém kroužku, velmi vzdáleném od okruhu tvůrců veřejného vkusu. Svému příteli Baconovi byl blízký spíše existenciálním postojem, než malířsky a formálně. Nezanedbatelnou roli při tom jistě sehrál jeho židovský původ a osud emigranta.

V tomto meziobdobí Freud modifikoval a zcela obnovil svůj styl. Tvary s ostrými konturami, typické pro jeho ranou, neoromantickou tvorbu, nyní nahradila energická malířská modelace postavená na práci štětce. Jeho tvorba neměla expresionistický ráz.

Freudův význam pro britskou uměleckou scénu však spočíval spíše v jiném aspektu jeho tvorby – v aspektu, který je na jedné straně zřejmý, na druhé straně však

snadno přehlédnutelný. Freud je malíř, který je zcela vázán na svůj ateliér a který zobrazuje pouze to, co vidí před sebou. V jeho tvorbě není vzlet podobný tomu, jaký spatřujeme v imaginaci Baconových děl. S tímto důrazem na význam viděné věci se můžeme setkat i v tvorbě britských umělců, jejichž umělecké zázemí se od Freuda velice liší. Umělec tvořil a žil převážně v Londýně. Jeho díla jsou do značné míry uzavřena v soukromých sbírkách, a proto je jeho tvorba dosud jen málo známá.

Odraz nové figurace u nás – přínos českého umění

V roce 1969 připravili Eva Petrová a Luděk Novák výstavu, která prezentovala umělce náležející k nové figuraci, jež se vedle konstruktivních tendencí stala důležitým výtvarným proudem druhé poloviny 60. let. V úvodním textu katalogu Eva Petrová novou figuraci charakterizuje jako „*prolínání a syntézu stylů od surrealismu, art-brutu, informelu až k pop-artu. Kořeny hledá v tvorbě českých válečných skupin a ve vývoji poválečného umění na Západě*“. ⁸⁾

Také v českém malířství, sochařství a grafice po několik let krystalizuje jev, který směřuje k všeobecným aspektům nové figurace. Po nedlouhé hegemonii abstrakce se začala vynořovat předmětnost, figurativnost a přímo figurálnost, fenomenalita se stala předmětem experimentace. Co tento proces znamenal? Jaké jsou jeho důvody?

Jistě ne pouhá obhajoba figurativnosti. Proč by ostatně figurace sama o sobě měla být hodnotnější než nefigurace? O to, zdá se, nešlo. Celosvětový vývoj signalizoval, že člověk se dobývá po zobrazení ve své tělesné podobě a neurčitém významu.

Proces, který probíhá od šedesátých let a který pokračuje v jistém smyslu dále, objevil celou složitost situace současného člověka. „*Obrovské kolosy politické moci, kontrasty bohatých a chudých zemí, intelektuální i skutečné drogy, vyostřená erotika, víra i nevíra, skepse a krize moderního člověka, jeho znovu zakoušené naděje, vyostřené sobectví a slovní altruismus, kontrast humanismu a konzumní idolatrie zboží*“ ⁹⁾ – to všechno se vyhrnulo na scénu v poněkud jiné podobě, než v ostatním světě.

Američtí umělci mají tendenci provokovat konzumní společnost (pop art), jihoameričtí uplatňují sociální akcenty a lidovou fantastiku, slepenec dnešní pařížské školy je naladěn k nespokojenosti, Italové rychle a s tradiční lehkou elegancí postihli absurditu každodennosti, Španělé ji vidí hlouběji a těžkomyslněji, severští umělci ponechávají figuraci prvky exprese, angličtí ji ladí do polohy cool a díky Baconovi dosahují dna existenciálních propastí.

U nás jsme nemohli zůstat stranou onoho procesu, v němž se lidé začali znovu a autentičtěji zamýšlet nad smyslem lidského bytí a řádem hodnot. V kritické a existenciální situaci se octlo české umění vícekrát a zjitřený zájem o osud člověka přivolával jeho přítomnost do obrazu.

Časově se před objevením nové figurace pohybovala figurativnost, orientovaná k tradici avantgardy, v rozmezí exprese, kubismu a surrealismu a v přímém či nepřímém vztahu k Picassovi. Tyto velmi rozmanité kombinace a modifikace, přiklánějící se jednou k elementarizaci figury, kdy se postava stává symbolem konstruktivních hodnot, jindy k fantazijnímu pólu různých nesurrealistických verzí, nepředstavují ještě novou figuraci, i když mohou vydat díla původní a vysoké úrovně.

Na novou problematiku pop artu a nové figurace zareagovali ze starší generace Hejna, Jiroušek a Jiří Kolář. Nejosobitější náběhy a později i realizace najdeme v malířském a grafickém díle Květy a Jitky Válových. Z mladších výtvarníků, kteří vycházeli spíše z tradice surrealismu, dospěli k nové poloze figurativního projevu především Bedřich Dlouhý a Jaroslav Vožniak. Klasickým vývojem, sledujícím teze negace a návratu na vyšším stupni prošel František Ronovský. Jeho jediné téma byl člověk, jeho život mezi narozením a smrtí. Josef Jíra naproti tomu došel k nové figuraci přímo. Nicméně nejprůkaznější a stylově nejvyhraněnější práce přinesli příslušníci nejmladší generace. Jiří Načeradský, který vychrlil celou sérii osobitých děl, parodujících plakátovým figurálním a tematikou sportovních vystoupení nenáročnou povrchnost masového diváka. Rudolf Němec transponoval otisky figur do barevných, až jedovatých tónin. Jiří Anderle došel k nové figuraci od fantaskní vize, zatímco Jiří Balcar jí uzavřel své životní dílo. Provokativně věcná až popartistická je grafika Naděždy Plíškové. Z dalších autorů to jsou Oldřich Kulháněk, Jan Krejčí a jiní. Nová figurace zaujala ostatně celou řadu mladších výtvarníků a lze říci, že dala této generaci celkový vzhled.

To, co označujeme pojmem nové figurace, nelze ovšem úzce definovat a ohraničit, také nelze předem vyloučit žádnou z cest, dokonce ani ty, které se donedávna zdály zcela neschůdné. Nová figurace se nezříká nejvulgárnějšího

naturalismu, fotografií a dokumentarismu, ale vychází také z dubuffetovského art brut, informelu a estetiky objektu a posléze se ocitá na protilehlém pólu optických struktur, sérií a rastrů. Žádný z těchto faktorů nevylučuje současnou přítomnost druhého. Všechny citace a parafráze, obrazy z obrazů, obrazy v obrazech, sestřihy, fragmenty, multiplikace, aplikace textů a nápisů, deformace, odlitky, otisky, odpoutaná barevnost, užití mechanických reprodukčních technik a experimentálních materiálů, zkrátka vše, na co se tato figurace vrhá, má rozrušit jednotu obrazu člověka a zároveň podat jej komplexněji a syntetičtěji, než tomu bylo v analytické tradici avantgard. Na rozdíl od určitého avantgardního purismu není odmítavá vůči umělecké minulosti, všežravě spotřebuje všechno, z čeho mentálně vzešel dnešní svět a k čemu se instinktivně vrací v pudu sebezáchovy, avšak současně paroduje z fetišizované představy. Nová figurace je tedy i novou psychickou a pocitovou kategorií. Grimasu a křeč střídá chladná konstelace, která záměrně nechce poučovat a nabádat, aby se dobrala k pravdě o celém člověku. Je zřejmé, že tento směr v umění nechce meškat, ale chce naskočit do rozjetého vlaku emotivních výkřiků. Nechce se opozdit.

Nová figurace vyrostla na půdě krizového stavu moderního světa. Má v sobě cosi z tíživého pocitu životní absurdity, rozpadu hodnotových hierarchií, ale tím současně i zvláštní svobodomyšlnost, jdoucí za hranice abstraktní řehole. Nesnaží se hodnoty znovu kodifikovat v nehybný filozofický nebo estetický systém. V tom je její nepochybné vývojové pozitivum.

Nová figurace

Výstava pod tímto názvem se uskutečnila v červenci roku 1969 ve výstavní Síni Mánes a v poněkud pozměněné verzi v Domě umění v Brně, v lednu – únoru 1970. Sešli se na ní malíři, sochaři a grafici, nehledě na generační a skupinovou příslušnost, či různost stylových východisek. Nevycházeli ze společného programu, spontánně inklinovali nebo se hlásili k proudu rehabilitujícímu význam předmětnosti, figurace i přímo figurálnosti. Exponáty, většinou z let 1967 – 68, dokládaly zájem o výtvarné a sémantické zřetele, s nimiž přicházela nová figurace. České umění se stalo svým způsobem podílníkem na tomto celosvětovém trendu. Vědomí přináležitosti k němu bylo v té době silné. Koncepce výstavy také zpočátku počítala s mezinárodní účastí. Odstartovala jí v roce 1966 výstava narativní figurace v Galerii V. Špály, která byla aktuální informací o tendencích současné pařížské školy. Zájem zahraničních umělců o vystavování v Praze svědčil o rostoucí prestiži zdejšího uměleckého prostředí. K uměleckému porovnávání českých a zahraničních umělců však nedošlo v důsledku změněných okolností po r. 1968. Ostatně výstava Nová figurace byla jedním z posledních projevů umělecky svobodných. Některá díla bezprostředně reagovala na tehdejší situaci. Časový odstup potvrdil význam a místo nové figurace v časovém úseku 2. poloviny šedesátých let.

Z iniciativy GVU Litoměřice byla v červnu – září 1993 uspořádána výstava, připomínající tuto tvorbu již v názvu, „Nová figurace“. I když na ní byli zastoupeni někteří umělci týmiž díly jako na výstavách z 60. let, nebyla to přímo retrospektiva. Také sestava jmen byla obměněna. Ve verzích opět modifikovaných obešla výstava Nová figurace další galerie: VČG Pardubice, MG Brno, Dům umění Opava, OGV Jihlava.

INSPIRACE

František Ronovský

Narodil se 11. ledna 1929 v Praze. Akademii výtvarných umění studoval u profesorů M. Holého a K. Součka v letech 1948 – 1953.

Do výtvarného života vstoupil na sklonku 50. let, kdy se české umění po těžkých letech znovu vracelo k odkazu moderního umění. V tomto čase „rekapitulace“ vznikla řada výtvarných skupin, které hrály významnou roli při návratu našeho umění k tradicím modernismu. Jeho výtvarný zájem se od počátku soustředil k figuře a jejím vztahům v obrazové kompozici. Na konci padesátých let vznikla jednak řada obrazů kaváren, v jejichž civilním námětu rezonuje spojení s tvorbou umělců 40. let, jednak řada obrazů dívčích aktů a milenců, u nichž již užil techniky enkaustiky. Ta pak plně zazněla ve zřídka vystavovaných obrazech *Kalvárii*, kde jako by již vyznačoval svou cestu k obrazu jako scéně osudového lidského dramatu. Přesto, že byl cele soustředěn na situaci figury v obraze, ani on se v 60. letech nevyhnul aktuálnímu problému abstrakce. Před polovinou šedesátých let se vrátil k figurální kompozici v řadě obrazů z Paříže (s hlubokou barevností) a v sériích *Vzpomínek* a *Loučení*. V těchto imaginárních skupinových portrétech, hluboce citových, v nichž vládne slavnostní klid, jako by se připravoval k prvním enkaustickým triptychům, v nichž ovšem zavládne vzruch, pohyb a drama. Dramatismus přešel i na velké jednotlivé obrazy. Tehdy jako by cele absorboval a zároveň překročil prameny svých začátků, vyznačené dílem Degasovým, Rouaultovým a předkubistickou tvorbou Picassovou. Sedmdesátá léta přinášejí nejvýraznější vzepětí jeho tvorby. Setkání s díly umělců rané renesance otevřelo jeho malbě nové dimenze. Znovu se vrátil k obrazům z Paříže, objevují se však i náměty všednější, s motivem rybích trhů a odpočinků, hody, venkovské svatby i rodinný život. Všechny tyto námětové polohy jsou spojeny ve velké osudové drama lidského života.. V podstatě to jsou žánrové motivy přetavované imaginací ve vnitřní pravdu příběhů a prožitků. Naplno se tu Ronovský projevuje jako malíř, jehož talent směřuje k monumentálnímu podobenství o lidském životě. Je to jakási kronika života

sdělovaná malbou. Osmdesátá léta přinášejí novou techniku akrylu a načas odklon od rozměrných triptychů. Souvisí to jistě i s přípravou na realizaci velké zakázky, která se nakonec neuskutečnila. V následující tvorbě užívá vyváženě obou technik ve volně řazených cyklech intimnějšího charakteru, v němž se koncentrují zkušenosti dosavadní tvorby ze všedního prostředí, jež Ronovský vždy dokázal proměnit v divadlo světa.

František Ronovský se figury nemohl zřici (odpoutal se od ní jen nakrátko). Všechno, co měl na srdci, co viděl, zažil, měl rád i nemiloval, všechno, čím se vztahoval ke světu, svěřoval postavám svých obrazů.

Byl epik. Epičnost je distinktivní vlastnost nové figurace. Svému názoru dal i slovní podobu: „*Myslím, že právě v této zmatené době, plné převratů a nejistot, je nutnost nové figurace zřejmá. Nové napětí, vyplývající podle mého názoru ze střetnutí lidské postavy a věcí, přes svůj původ v surrealismu, může vyjádřit něco ze současnosti. Tato ‚volná hra‘ je, myslím, jednou z možností.*“¹⁰⁾

Ronovský si vždy dával náročné úkoly v námětech, v kompozičním řešení i v provedení. Jeho obrazy jsou místem dějů, které vypovídají o vztazích postav v jednom, často tragickém okamžiku. Nemůžeme jim rozumět, ale promlouvají k nám existenciální atmosférou fixované scény.

Témata k svým rozměrným obrazům čerpal ze svého života. Někdy jsou to skutečné scény, jež ho překvapily, jindy vzpomínky na blízké lidi z jeho života a mládí, na jejich prostředí a osudy. Divák si však brzy uvědomí, že s tímto realismem není něco v pořádku. Zdaleka to není popis. Události se ocitly v jiném čase. Výjevy v obraze se stávají neskutečnými, tváře jsou zaměněny, scénérie přemístěny, ničím si tu nemůžeme být jisti. K tomu si vypracoval Ronovský zvláštní pojetí obrazového prostoru. Jakkoli jeho tvarosloví má blízko k barokním realistům, jeho prostor je docela nebarokní. Používal nehlubokého, uzavřeného a neperspektivního prostoru, v kterém lidé a věci spíše plují, než aby zaujíмали určité místo. Jejich pohyb není ani dramaticky zachycený na vrcholu, ani strnulý, jako je tomu na vytrženém okénku z filmu, ale utkvívá v neskutečnu. Je to snový realismus.

František Ronovský zemřel náhle, při práci ve svém ateliéru 17. března 2006. Co víc si může umělec přát? Síla až do konce. Ve chvíli své smrti vstoupil do svého díla definitivně.

Jiří Načeradský

Narodil se 9. září 1939 v Sedlci. V letech 1957 – 1964 studoval AVU v Praze u prof. Vlastimila Rady.

Jiří Načeradský je výjimečně pracovitý malíř, sršící nápady, výpady i trefnými glosami. Jeho exaltované bohémství doprovázející různé životní etapy se překvapivě snoubí s pravidelným tvůrčím režimem.

Načeradský kreslí stále a zřejmě s až extatickým vytržením, také se vzácnou sebeironií, v strhujícím tempu, ale i s laskavým a vnímavým pohledem. Jiří Načeradský je nespoutaný, mimořádně plodný živel, svérázný, zpravidla laskavý člověk a živý spontánní diskutér. Jeho oba pražské ateliéry jsou jím doslova nasyceny.

Za studií na Jiřího Načeradského silně působil magický realismus a surrealismus, později navázal na evropskou klasickou modernu i některé poválečné směry. Vyšel také z poznání starých mistrů. Od počátků uplatňuje svůj vyhraněný smysl pro grotesknost, kterou kořenil i své obrazy, a jeho tvorbou tak prorůstá ostrá ironie. Figura procházela jeho extenzivní malbou častými proměnami od picassovského zamyšlení raných obrazů k dubuffetovským přebujelým ženám. Potom se tvary rozpoutaly v rozmáchlých gestech a zase se objevily jako piktografy ve „Zdech“. Před polovinou šedesátých let se přiblížil nové figuraci a brzy se stal jedním z jejích nejvýraznějších představitelů. Pozoruhodný je soubor rozměrných obrazů s nadsázkou přepisujících fotografie a rozostřených jakoby filmovou projekcí. Byl to záměr vědomě provokativní, avšak v souladu s novým pojetím obrazu, do něhož se skutečnost dostala zprostředkovaně, fenomenalitou reprodukovanou. Z nich zřejmě nejznámější jsou motivy běžců či cyklistů. Načeradského nazí běžci a nahé běžkyně bojovali svůj závod s časem, jako ho bojoval sám autor, který se nerozpakoval zpodobit se v aktu. V první polovině sedmdesátých let vznikala plátna s náměty strojů, do nichž se promítají paradoxy technické civilizace i společnosti. Malíř v nich navázal na myšlenky a představy členů Skupiny 42, které rozvinul v reakci na proměny doby. Kolem poloviny desetiletí směřoval ke konstruktivně stavěným obrazům. Inspiroval se také komiksovou tvorbou, k níž přistupoval s ironickým nadhledem. Jeho malba i

kresebné cykly mají drsný erotický podtext. Jiří Načeradský pracuje velmi intenzivně a jeho rozsáhlé dílo má jasný a logický vývoj.

Jiří Sopko

Narodil se 20. února 1942 v Dubovém na Podkarpatské Rusi. Vystudoval Akademii výtvarných umění v letech 1960 – 1966 v malířském ateliéru profesora Antonína Pelce.

Odraz Součkova temného expresivního kolorismu, který na něj v mládí zapůsobil, rozpoznáme v jeho raných figurativních obrazech z roku 1966, krátce nato se ale v jeho práci prosadila zářivá barevná škála a přes nedlouhou etapu biomorfní abstrakce se už v roce 1967 dostal k aktuálně cítené nové figuraci. Přestože figuraci zůstal věrný po všechny následné etapy své tvorby, jeho malba prošla řadou proměn. Zatímco na konci šedesátých let ji charakterizuje jemná kresebnost, pastelová barevnost a melancholická metafora, o něco pozdější práce formulují nový figurativní kánon manipulovaného člověka a směřují tvarem, barvou i ostrou obrazovou pointou k malířské grotesce. Sopko v těchto obrazech a kresbách reagoval na společenskou i osobní krizi přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. V 80. letech se ale znovu obrátil k obecnější filozofické reflexi existence, malba ztratila agresivní barevnost a objevila se i nová témata. Ve své současné tvorbě, rozvíjené v řadě rozměrných obrazů, ale také ve výjimečně drobných a atypických formátech i v nových sériích akvarelových kreseb, se vedle figurativních námětů objevuje i krajina a město. Mimořádný smysl pro významovou lapidárnost, úsporná tvarová stylizace, radikální barevné a světelné řešení, dekorativní kvality a poetická síla těchto zralých prací z posledních let potvrzují Sopkovo významné místo v soudobé české malbě.

Jiří Sopko proměnil před dvaceti lety krásný byt na pražském nábřeží takřka úplně v ateliér a skladiště. Jiné východisko nebylo. Musel si vydobýt prostor, protože tvorba zaujímá dodnes v jeho životě základní postavení. Dnes má dva ateliéry, do kterých se uzavírá, když může opustit své povinnosti profesora a rektora AVU.

Jiří Sopko je melancholický pochybovačný člověk s tichým humorem. Svět vnímá jako složité a tísnivé silové pole, jehož fascinující agresivní vliv na člověka už léta pojmenovává. Cítí se jím ohrožován, nalézá ale i jeho směšné stránky. Jeho ateliéry jsou místem, kde dochází k proměně těchto pocitů v koncentrovaný vizuální tvar. Tady se malíř odpoutává od tlaku každodennosti a nalézá obrazy, v nichž s odstupem stále překvapivěji spojuje grotesknost s meditací, pamětí a symbolickou hodnotou. Zde dochází k výtvarným proměnám, které testuje řadou kreseb a malých formátů a které poté rozprostírá na plochu velkých pláten.

Jiří Sozanský

Narozen 27. června 1946 v Praze. Studoval v ateliéru malíře Františka Jiroudka a grafika Ladislava Čepeláka na AVU v Praze (1967 – 1973).

Jiří Sozanský je umělcem, který již skoro třicet let zneklidňuje českou výtvarnou scénu. Jeho výrazný, výtvarný rukopis, nabitý dynamickou expresí, ztvárňující věčné téma člověka v mezní situaci, se prostřednictvím jeho tvorby v aktualizované podobě opakovaně vrací. Se svými díly putuje za divákem do neočekávaných prostředí, kde ho oslovuje svou výpovědí, jejíž sílu násobí atmosféra místa.

Patřil k umělcům, kteří, poučení novou figurací, odkrývali přerušenu kontinuitu vývoje českého moderního umění a v dialogu s oficiálními uměleckými svazy usilovali o svobodu uměleckého výrazu.

Jeho mnohostranná činnost má základ ve znalosti materiálů a řemesla. Zároveň je typ koncepční. Myšlenku si obvykle ujasňuje v kresbách, které nejen předcházejí náročným realizacím, ale jsou sami o sobě díly zcela autonomními. Kreslířské schopnosti mu dovolují obsáhnout velkou námětovou šíři: krajiny (především Mostecko), portréty, architektonické konstrukce s postavami, mnohofigurální kompozice. Jemnou fakturu kresby tužkou obvykle doplňuje barevnými akcenty, jimiž

stupňuje dramaticčnost a dynamiku formy. S oblibou pracuje v cyklech (cyklus obrazů: *Bojiště, Pád*). Svými výtvarnými projekty vypovídá o lidství poznamenaném válkou a totalitními režimy. Práce jsou soustředěny na člověka v mezních situacích a místa, v nichž k nim došlo a jež mu dávají silné impulsy. V konkrétním prostředí uskutečnil řadu akcí. Výtvarné aktivity, jejichž hlavním tématem bylo trauma oběti násilí, zahájily dvě výstavy v Malé pevnosti v Terezíně v letech 1976 a 1980. Ty stály na počátku dlouhé řady obdobných akcí, které přirozeně tehdejší režim chápal jako politickou demonstraci a které později poloilegálně pokračovaly. Ve zdevastovaném městě Most těsně před jeho likvidací, ve vyhořelém Veletržním paláci v Praze, ve věznici ve Valdicích a jinde. V akcích propojil výtvarné obory v komplexnosti práce malířské a sochařské spolu s objekty, fotografií, filmem, instalací i fyzickou akcí. S obrovským nasazením prezentoval rozsáhlé multimediální akce, které mimo oficiální výtvarné síně rozvíjely odvěké téma člověka v jeho prostředí.

V druhé polovině devadesátých let jezdil do válečného i poválečného Sarajeva a ve vyhořelé sarajevské knihovně uskutečnil projekt *Forum Populi*. Inicioval různé typy spolupráce, např. s francouzským mimem D. C. Maurinem. Roku 1999 jej zaujal samizdatový opis díla básníka Jana Zahradníčka, který ho inspiroval k vytvoření série leptů, svérázně pracujících s básnickým textem. Téma lidského těla obklopeného zdmi je zde krajně dramatizováno, výtvarné a literární prostředky propojeny. Obecně vychází jeho výtvarný projev z akce těla, tělesného pohybu a jeho expresivity, čímž chce zároveň vyjádřit vnitřní napětí, touhu po zduchovnění.

Projekty Jiřího Sozanského obecně charakterizuje aktualizace zvoleného tématu, komplexní pojetí a promyšlená realizace. Dosah těchto projektů je vzhledem k jejich programově nekomerčnímu zaměření a směřování k širokému publiku svým způsobem osobitou, ale významnou a potřebnou výpovědí o vztahu umělce a společnosti.

Michael Rittstein

Narodil se 17. září 1949 v Praze, V letech 1968 – 1974 studoval AVU v Praze v ateliéru prof. Arnošta Paderlíka.

Rittstein maluje denně. V kondici se udržuje plaváním. Tradiční součástí setkávání kunsthistoriků a kritiků v ateliéru bývá jeho zvolání: “*Co děláš, kde se flákáš, nic o tobě nevím!*“.¹¹⁾ Právo na lenost a požitkářství odpírá Rittstein nejen sobě, ale tak trochu lidstvu obecně. Nezbyvá než si přiznat, že i my jsme groteskními figurkami jeho lokálních historek a globálních mýtů.

Rittsteinova malba se vyhraňovala už v závěru studií na pražské AVU, živena příklady starého i současného umění, které poznával na studijních cestách ve velkých evropských galeriích, ale i tvorbou současníků. Velké slohy minulosti ho poutaly skladebností a uchopením prostoru, moderna a soudobé umění pak odvážnou expresí a uvolněnou surrealistickou imaginací. Přečetl objevnou Pondělíčkovu knihu *Fantaskní umění*, jeho vývoj a souvislosti, navštívil důležité výstavy z přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Blízké autory s jejich absurdními paradoxy našel v okruhu skupiny Šmidrů v Křížovnické škole a v tzv. Nové figuraci, jež kritika později označí za autory české grotesky.

Rittstein kladl od počátku důraz jak na osobité téma, které dokázal variovat v rámci jednoho velkého cyklu, tak i na skladebné kvality prací, vyznačující se syntézou velmi podrobné kresby a barevné struktury, kterou doplňuje pletivem, pískem, fáčem. Tyto postupy odpovídají jeho stylu karikujícího, groteskního realismu a jsou zároveň reakcí na strukturální malbu. Později se stavba obrazů komplikuje. Velké formáty autor skládá v polyptychy nebo trojrozměrné objekty, které vytvářejí až manýristicky zakřivený časoprostor, znejistňovaný motivem obrazu v obrazu, kulis v kulisách, blízce sousedících s jakoby fokusem přiblíženou dálkou. Objevuje se i vlepování látek, realita se stává divadelním jevištěm. Malíř dospívá od konkrétních situací k mnohvrstevnatým polyfonním skladbám a k apokalyptickému panoramatu.

V obrazech sousedí výstižná, až staromistrovsky analytická kresba s expresivně plnou, vrstvenou malbou. Proměny rytmu a časoprostoru, v němž převládá pohyb a tvarová rozevlátost, jsou dokonale zvládnuty. Fragmenty, tříšť detailů a citací se pojí

se zalidněnými interiéry a nebezpečně oživlou přírodou. Nepřetržitý proud kreseb a obrazů věrný tématům lokální historiky logicky vplynul do devadesátých let, aby se v jejich závěru obohatil o samostatné motivy přírody klidnějšího rytmu. Rittsteinovy práce spojuje téma existenciální úzkosti, zmrtvění času a prostoru přehrávané v eruptivně halasných obrazech smýkaného, osamělého jedince. Ten není vládcem dějů, ale jen typem, artikulovanou masou, hmyzem, robotem, kterému malíř uděluje různou roli a rychlost, inscenuje podivuhodné srážky, nehody a setkání. Rittsteinova groteska užívá především prvky drastické, bizarně absurdní komiky a pitoreskní deformace. Za jeho plátny stojí velikán S. Freud, který ve své studii *O zlověstném* (1919), odkrývá v pojmu domácí, familiární i ono tajné a nebezpečné, které mělo zůstat skryto, ale vyplouvá na povrch. Zdrojem zlověstnosti je mu živá bytost proměněná v automat a neorganické jsoucno, které ožívá. Je jím důvěrná cizost, nutkavé opakování. Rittsteinova tvorba není jen výkřikem z časů normalizace, ale malířsky velkolepým labyrintem příběhů o povaze lidského bytí.

Jiří Petrbok

Narodil se 28. března 1962 v Kladně. Studoval u profesorů R. Koláře J. Sopka na AVU v Praze (1985 – 1991). V současné době působí na Akademii výtvarných umění jako asistent v ateliéru kresby.

Od konce 80. let, kdy se vyrovnal s dopadem vlny expresivní malby se intenzivně zabývá zkoumáním a pozorováním hlubinných procesů vědomí existence života. Oblast Petrbokova zájmu otevřely potměšlé malby pohybů a vnitřních biostruktur živočichů – ptáků, myši a netopýrů. Proces pohybu, chápaný jako určující a jednotící základ života i neživé hmoty, se pro něho stal východiskem v malířské práci. K tématu ruky, jejíž proměny sledoval cyklus *Paměti těla*, se v současnosti připojuje zpracování předmětů obvyčejné věcnosti zbavených vžitého kontextu. Prostřednictvím automatické kresby je hmotnost znázorňovaných věcí převáděna v hybné pole záznamů paměti (*Útržky skutečnosti*). Způsob Petrbokovy práce naplňuje intuitivní senzibilita, syrová neefektivnost a výrazová spontánnost, kterou nejednou násobí gestický, automatický zásah rytí a škrábání do povrchu sololitových desek, jež používá. K myšlenkovému – až meditativnímu – soustředění napomáhá téměř monochromní barevnost, v níž převažují černě, šedě a zemité okry.

Základním pramenem tvorby Jiřího Petrboka je příběh. Velmi modifikovaný, který mění čas, místo, děj i autorovu paměť. Důležitým momentem jeho tvorby je imaginární hranice mezi realitou a sněním. Objevování reálného v neskutečném a naopak.

Petrbok se nyní zabývá převážně figurální tematikou. Jeho protáhlé postavy jsou často znázorňované s dýchacími přístroji, odkazujícími vnímatele k autorově vtírající se představě dýchání jako elementární životní funkci. Působí dojmem prožitých nebo hrozících traumat a nebezpečí. Petrbokův způsob malby je do určité míry založen na metodě tvůrčího automatismu a součinnosti s podvědomými, podprahovými podněty. Přesný význam vizuálních výstupů je někdy autor schopen dešifrovat až zpětně. Na jeho obrazech jsou zachyceni různí tvorové jako vystřižení ze sci-fi filmů či seriálů. Jsou stejně děsiví jako okouzující, a zdá se, že se ještě definitivně nerozhodli pro určité pohlaví. Petrbokova imaginace vynáší z hlubin i jiné

podivné tvory, kteří se zabydleli v kalně šedém příšeří jeho dalších malířských prací. Snažíme-li se objevit, proč se Petrbokovi daří sdělovat to, co se rodí z fantazie bez obvyklých iluzivních kliše, připadá nám, že horizont jeho obrazů tvoří distance k budoucnosti, která dává za určitých okolností neuzavřené obrysy těla spolu s pohyblivou aurou duší. Jeho hermafroditní tvorové jako by vynalezli nějaký alchymický způsob, jak si zachovat původní dispozici být především bytostmi. Přizpůsobili tomu nejspíš i své pohlaví, aby mezi možnostmi být mužem nebo ženou existovaly ještě další početné a jen velmi malé rozdíly. Jemné a přesné posuny v této škále jejich zvláštního eroticky tlumeného sexu jako by teprve umožnily zaznamenat neoddělenou tělesnou a duchovní stránku živých tvorů.

Je zřejmé, že působivost Petrbokových obrazů je založena na jiném pohledu na člověka, který se děje mimo rámec tradiční akademické malby. Kompozice jeho obrazů nepřipomíná novověké jeviště s různě posunutými souřadnicemi místa a času, jaké bývá obvykle použito v imaginativní malbě. Je spíš zvláštní točnou kruhového času, na níž nelze rozlišit tradiční subjekt a objekt a neplatí na ní běžné prostorové konvence. Petrbokovy postavy jako by byly jen zkusmo a načas zakotveny nějakým neznámým a nejspíš nepředstavitelným sledem událostí. Podobně jako přízraky se objevují jen za určitých podmínek, když se naplní jejich čas. Potom vystupují ze zvláštní, možná podzemní nebo ponorné dimenze prostoru a ztělesňují archetypy budoucí kultury, o níž přinášejí první zprávy. Nevíme sice, proč skrývají tváře za svými maskami, ale poznáme, že se pro nás stávají nosiči neznámých emocí a dějů, které se v neustálém matečném prostředí přítomnosti právě zhmotňují.

Petra Vichrová

Narodila se v roce 1978 v Počátkách. Je absolventkou Univerzity v Hradci Králové, obor učitelství pro 1. stupeň. V současnosti zakončuje studium výtvarné výchovy pro ZUŠ na Univerzitě v Českých Budějovicích. Zároveň je posluchačkou 1. ročníku AVU v Praze, ateliéru klasických malířských technik u prof. Z. Berana.

Má za sebou několik samostatných výstav v Č. Budějovicích, J. Hradci, Hradci Králové, Svitavách. Účastnila se i několika společných výstav. Svou tvorbu v současnosti zaměřuje rovněž do oblasti figurace. Inspiraci čerpá právě u již v předchozím textu zmíněných autorů. Nejde však jen o pouhé následování příkladů. Snaží se najít svou vlastní cestu, kterou staví na pečlivých základech realistické malby. Pro svou tvorbu si vybírá netradiční lidské typy, u nichž se snaží zachytit vnitřní nepokoj, rozpolcení.

Toto téma zpracovává i ve své diplomové práci, již představuje soubor olejomalb pod soukromým názvem „Pětá“. Jedná se o vícenáhledový portrét nezralé dospívající dívky, v kterém se snaží zachytit budoucí ženu v jejích současných náladách a psychickém rozpoložení. Jde o pokus vyjádřit její ego nejen mimikou tváře, ale i mimikou prostě oblečeného těla a skryté duše, jež jsou pro tento věk tak charakteristické. Snaží se ukázat osobnost vybraného modelu nejen pomocí portrétových záběrů, ale i pomocí tělesných fragmentů. Syntézou je soubor olejomalb komorního ladění s nepřehlédnutelným důrazem na detail. Výsledkem je téměř fotografická realita zachycená barvami na plátno. Náladu obrazů podtrhuje strohá volba prostředí, které tak vyzdvihuje precizní zpracování figurálního motivu.

Z. Pták

Závěr

Figurální tvorba si opět prorazila svou cestu k divákovi, kterého tak obohacuje novými prožitky, neboť figura je vnímána jako objekt, jenž vypovídá o svém vnitřním, na první pohled nespátřitelném prožitku, pohnutí a naladění. Moderní doba přináší i nové technologické postupy, přičemž se stále více dostává opět do popředí fotografie.

Tam, kde se jedná o prosté obkreslování fotografických předloh bez formálních a interpretačních změn, lze skutečně hovořit o běžné manýře. Fotografická studie, nebo spíš fotografická série je zde tak důležitá, jako pro jiné malíře skicák.

Umělecká práce začíná už u volby motivu a výběru snímků většinou vlastní výroby. Malíři přitom samozřejmě profitují z vymožeností profesionální fotografie, která si postupně také vybojovávala uměleckou autonomii, v čemž jí pomáhala i řada výtvarníků. V tomto procesu hraje významnou roli vývoj barevné fotografie. Vždyť už impresionisté se inspirovali černobílými fotografiemi tehdejší doby, aby z nich pak vytvořili něco úplně jiného. Je známý také vliv technicky rozvinuté fotografie na naturalismus, na Duchampa a na dadaismus. Nelze tedy nic namítat proti tomu, že malíři - a nejen realističtí, když si uvědomíme vzájemné vztahy mezi „subjektivní fotografií a abstraktním uměním - používají toto médium při výběru a přípravě svých obrazů

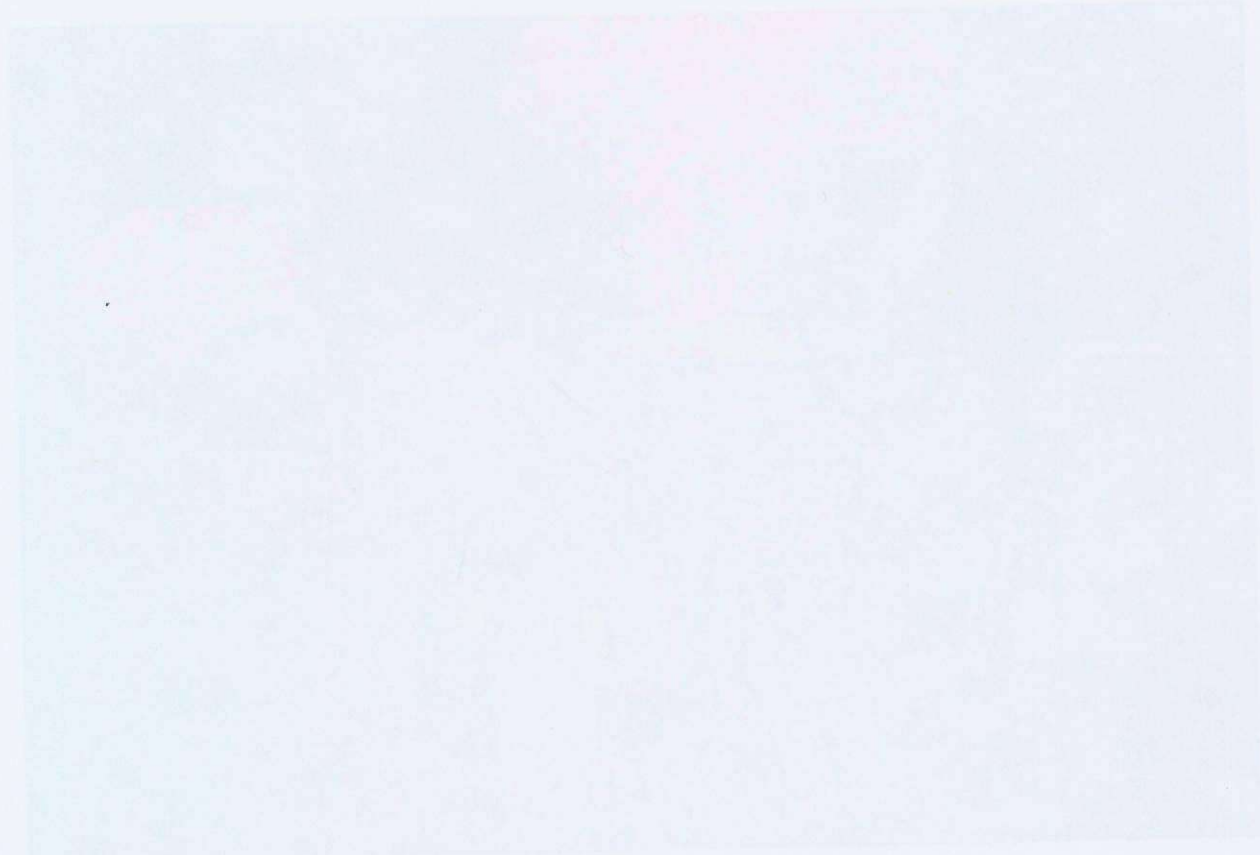
Nikdo zřejmě neodhadne, kudy se bude dále ubírat výtvarné umění. Vedle sebe tu najednou existuje několik výtvarných proudů, směrů, tendencí, linií či jak to nazvat, ale je potěšitelné, že stejně jako renesance i naše doba se vrací k člověku a jeho přirozenosti. Od abstrakce se opět, snad ne na chvíli, vracíme k realistickému až naturalistickému zpracování života okolo nás. Ale i když se to zdá být nemožné, přesto ještě před námi stojí mnoho nepoznaného, zatím i netušeného.

Seznam použité literatury a pramenů

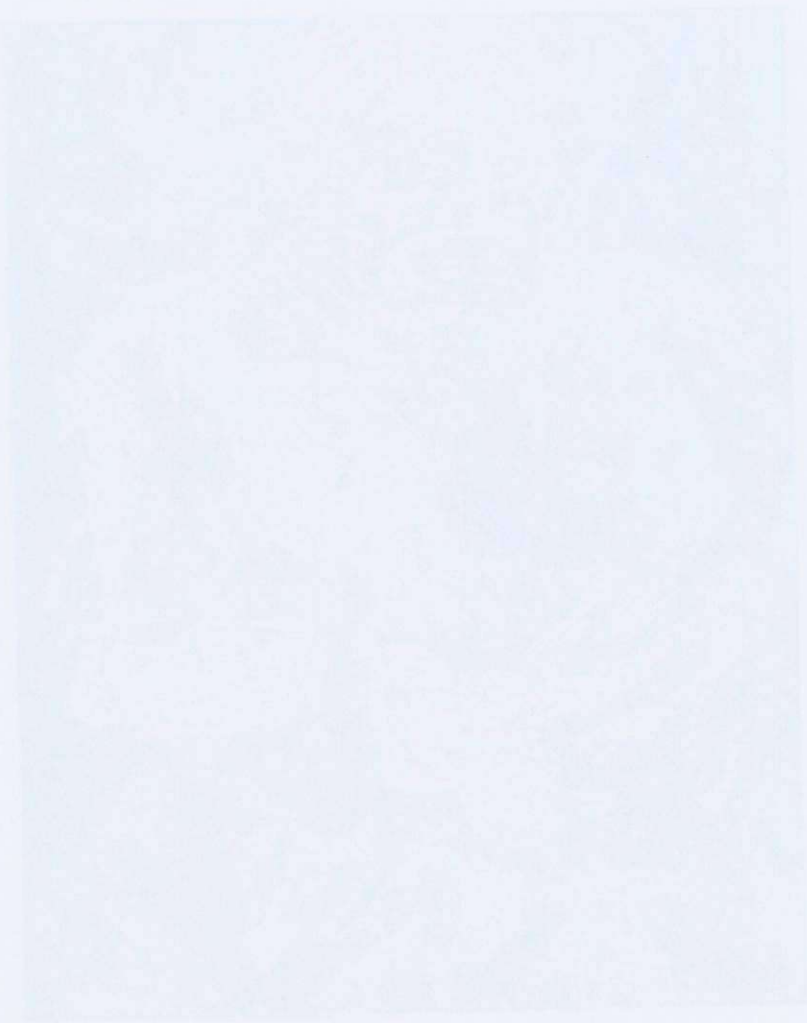
- Chalupecký, J.: **Nové umění v Čechách**, H+H, Praha 1995
- Jirousová, V.: Bytosti nukleárního věku. v: Ateliér 1999, č. 8
- Klimeš, L.: **Slovník cizích slov**, SPN, Praha 1995
- Kolektiv: **České ateliéry**, Art CZ, v. o. s., Praha 2005
- Kolektiv: **Sopko**, katalog, Gema art, 2002
- Kolektiv: **Nová encyklopedie českého výtvarného umění**, Academia, Praha 1995
- Kolektiv: **Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950 – 2005**,
Chagall, Ostrava 2005
- Kříž, J.: **Michael Rittstein**, Monografie, Orbis pictus, Praha 1993
- Lucie-Smith, E.: **Artoday**, Slovart, Praha 1996
- Mašín, J.: **František Ronovský**, katalog, Galerie Nová síň, Praha 1980
- Mráz, B., Mrázová, M.: **Encyklopedie světového malířství**, Academia, Praha 1988
- Netopil, P.: Zimní zahrada, v: Ateliér 2005, č. 13
- Novák, L.: **Nová figurace**, Obelisk, Praha 1970
- Pesch, M.: Deník pacienta, v: Ateliér 2006, č. 8.
- Petrová, E.: **Nová figurace**, Katalog, Galerie výtvarného umění a nakladatelství
Oswald, Litoměřice 1993
- Ruhrberg, Schneckenburger, Frickeová, Honnef: **Umění 20. století**, Slovart,
Bratislava 2004
- Ševčík, J., Morganová, P., Dušková, D.: **České umění 1938 – 1989**
/programy/kritické texty/dokumenty/, Akademia, Praha, 2001
- Časopisy:**
- Největší malíři – život, inspirace a dílo, č. 130
- Největší malíři – život, inspirace a dílo, č. 112

Citace

- 1) Největší malíři – život, inspirace a dílo, č. 130, s. 28
- 2) Největší malíři – život, inspirace a dílo, č. 130, s. 29
- 3) Ruhrberg, Schneckenburger, Frickeová, Honnef: Umění 20. století, Slovart, Bratislava 2004, s. 330
- 4) Největší malíři, č.112, s. 7
- 5) Ruhrberg, Schneckenburger, Frickeová, Honnef: Umění 20. století, Slovart, Bratislava 2004, s. 332
- 6) Mráz, B., Mrázová, M.: Encyklopedie světového malířství, Academia, Praha 1988, s.32
- 7) Ruhrberg, Schneckenburger, Frickeová, Honnef: Umění 20. století, Slovart, Bratislava 2004, s. 332
- 8) Petrová, E.: Nová figurace, v: České umění 1938 – 1989 /programy/kritické texty/dokumenty/, Akademia, Praha, 2001, s. 318
- 9) Petrová, E.: Nová figurace, v: České umění 1938 – 1989 /programy/kritické texty/dokumenty/, Akademia, Praha, 2001, s. 319
- 10) Kolektiv: Nová figurace, Galerie výtvarného umění, Litoměřice 1993, s.51
- 11) Kolektiv: České ateliéry, Art CZ, v. o. s., Praha 2005, s.207



OBRAZOVÉ PŘÍLOHY





Antonio Berni
Zaslíbená země Juanita Laguny, 1962, koláž na vlnité lepence, 300x400



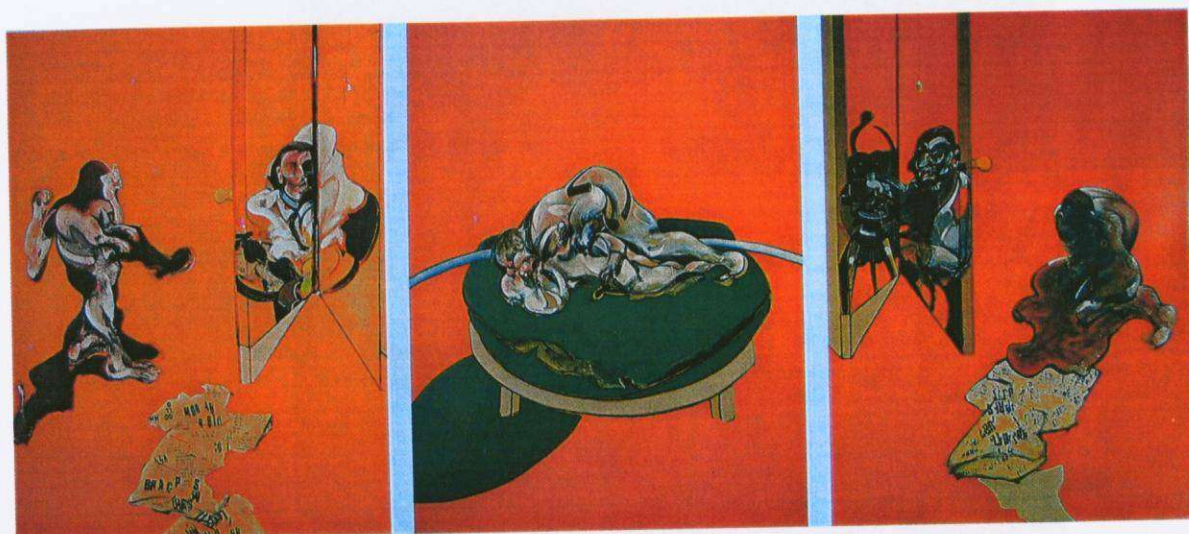
Leon Kossof
Portrét otce, 1972, olej, plátno, 152,4x121,9



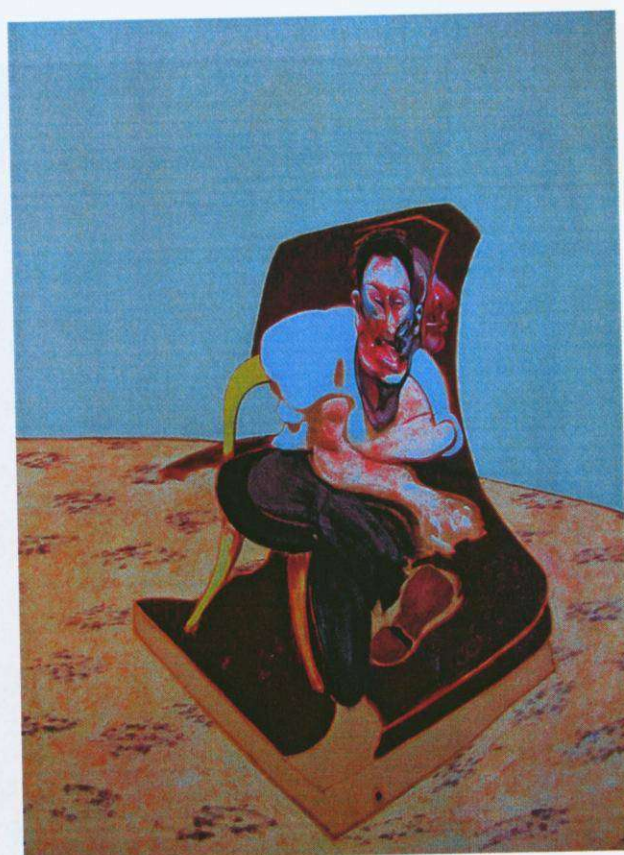
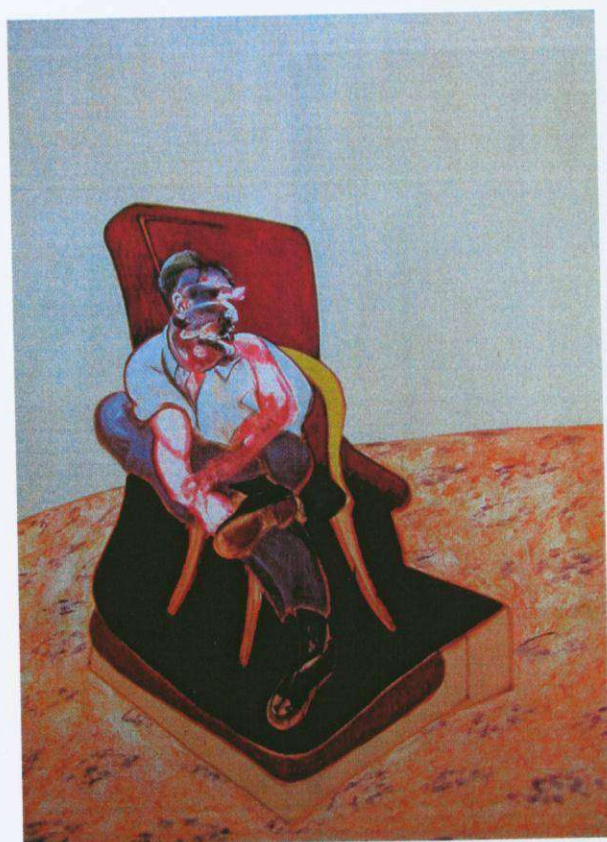
R. B. Kitaj
Z Londýna, 1975-77, olej, plátno, 152,4x243,8



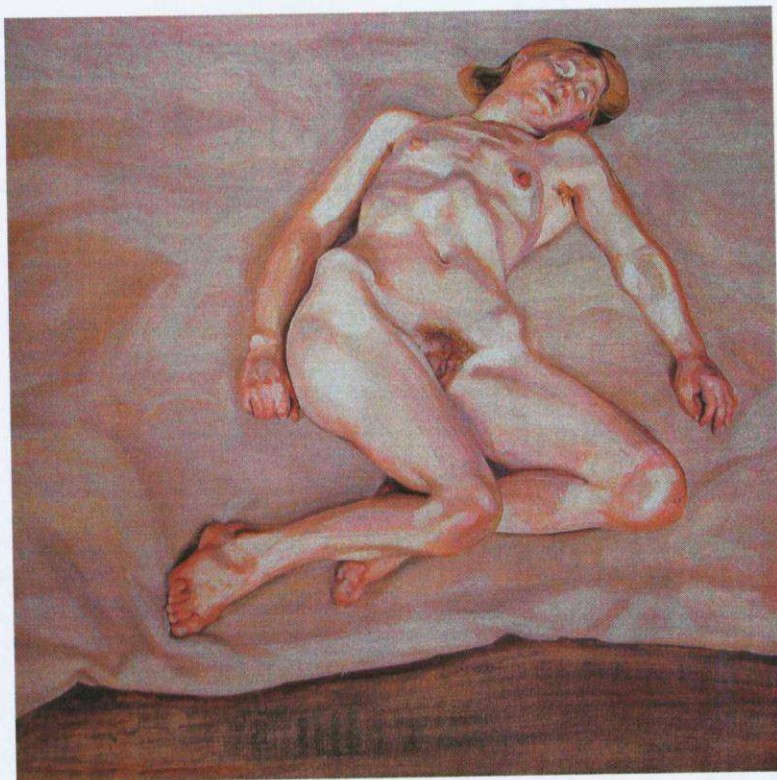
Franck Auerbach
J. Y. M. I, 1981, olej, plátno, 73,2x68,2



Francis Bacon
Triptych - studie lidského těla, 1970, 198x147,5



Francis Bacon
dvě studie k portrétu Luciana Freuda, 1966, 198x147,5



Lucian Freud
Spící nahá dívka I, 1967, 61x61



Lucia Freud
Spící nahá dívka II, 1968, 55,8x55,8



František Ronovský
Nehoda, 1965, enkaustika, sololit, 208x169,5



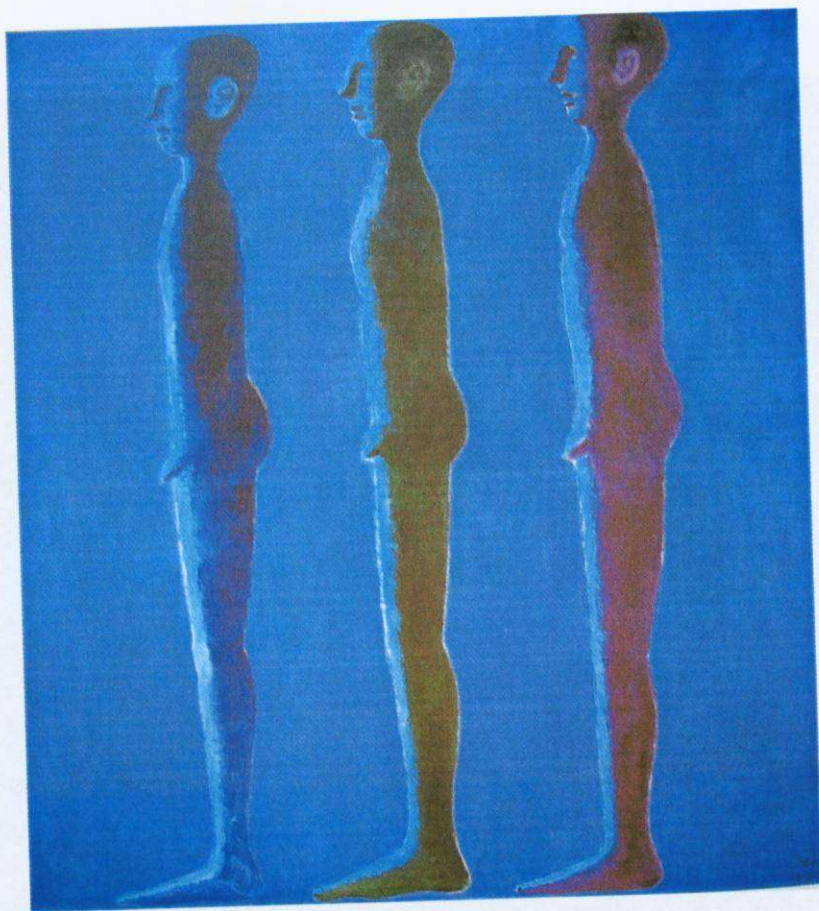
František Ronovský
Rybí trh, 1977, enkaustika, sololit, 209x170



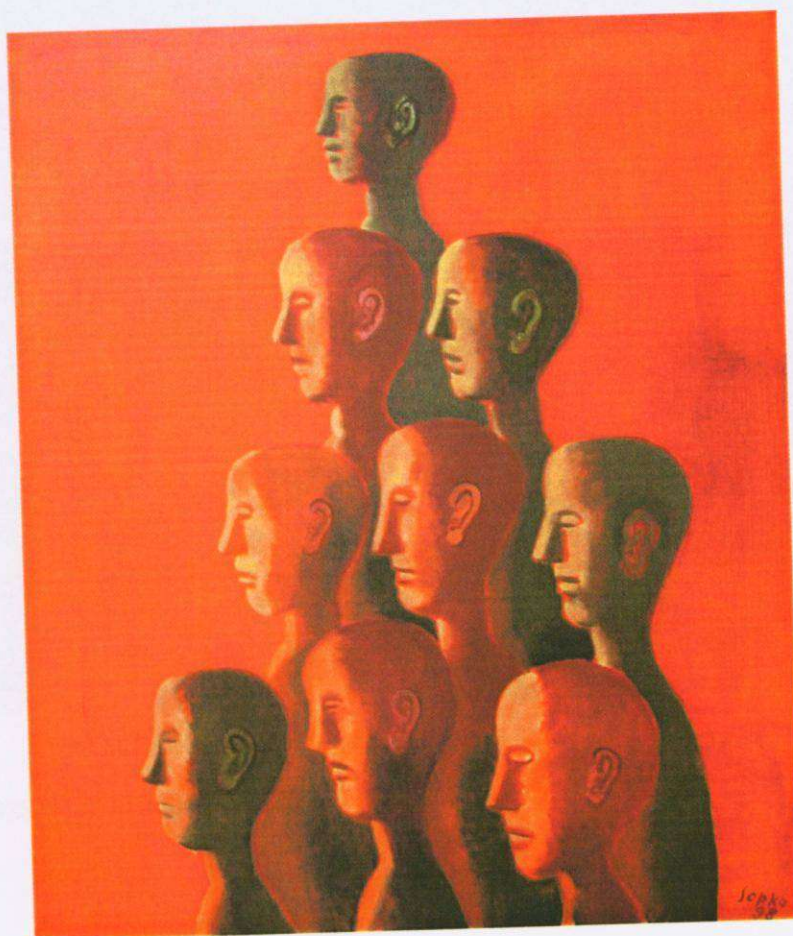
Jiří Načeradský
Štrajchpudlíci, 1967, olej, plátno, 180x190



Jiří Načeradský
Běžící dívky, 1967, olej, plátno, 179x238



Jiří sopko
Trojice, 1998, akryl, plátno, 200x170



Jiří Sopko
Pyramida, 1998, akryl, plátno, 200x170



Jiří Sozanský
série Incident, 1988, olej, plátno, 235x170



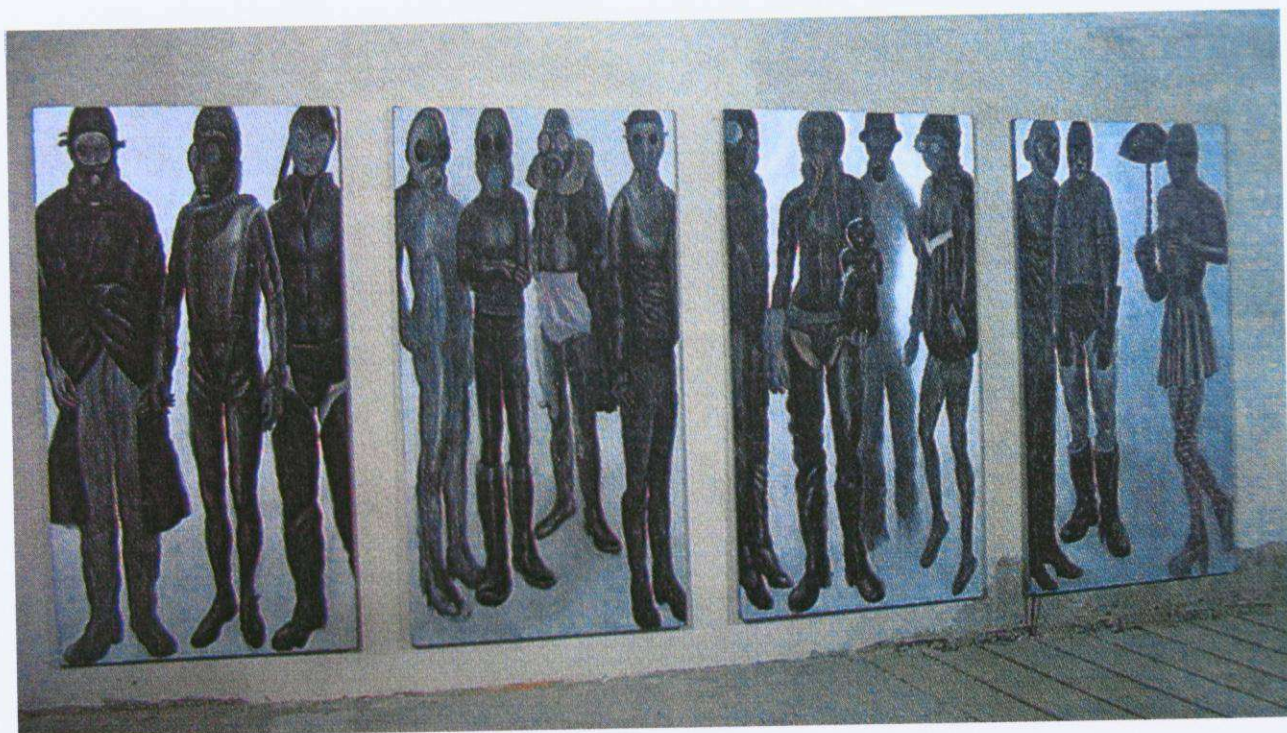
Jiří Sozanský
série Incident, 1987-88, olej, plátno, 235x170



Michael Rittstein
Antré, 1978, komb. technika, akvarel, pero, 35x53



Michael Rittstein
Penalta II, 1988-9, olej, plátno, 100x120



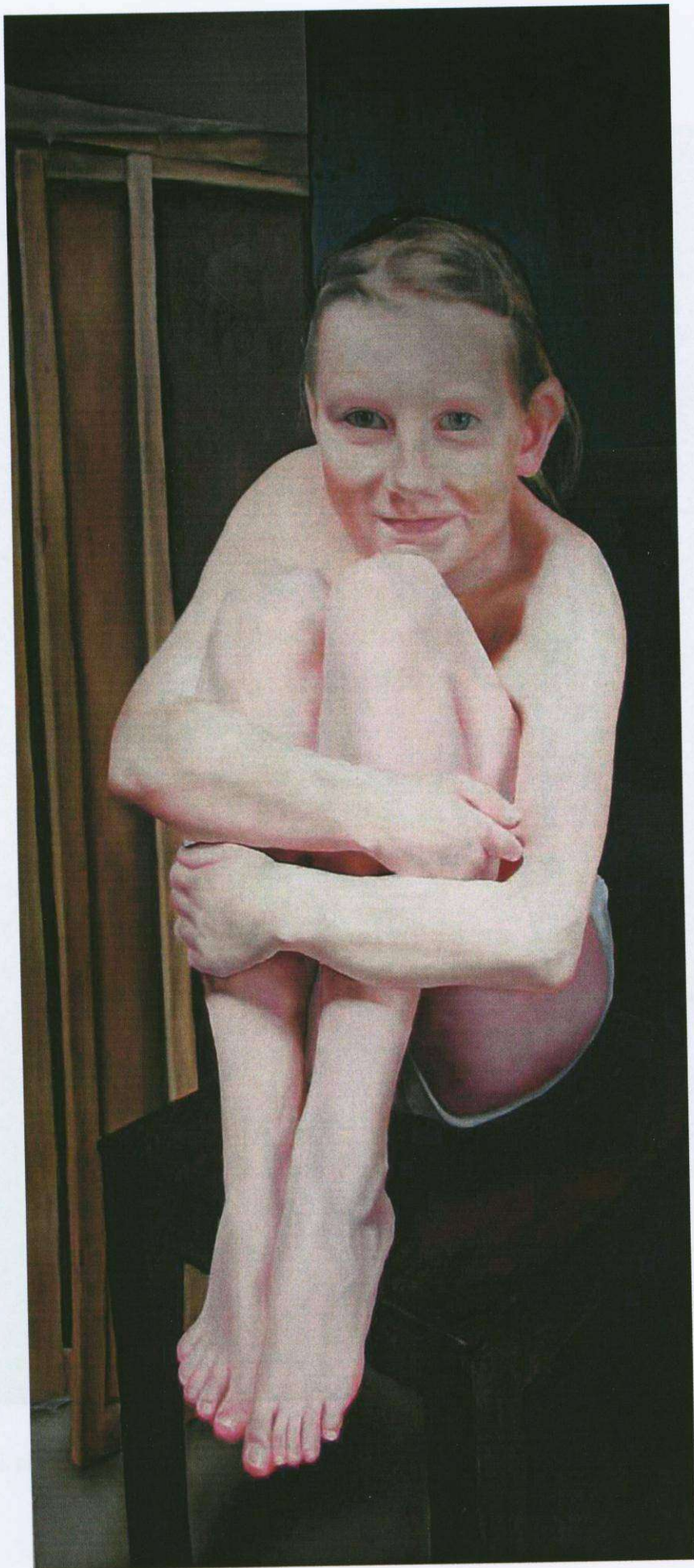
Jiří Petrbok
Nukleární věk (kvarteto), 1998, komb. technika, 240x122 (4x)



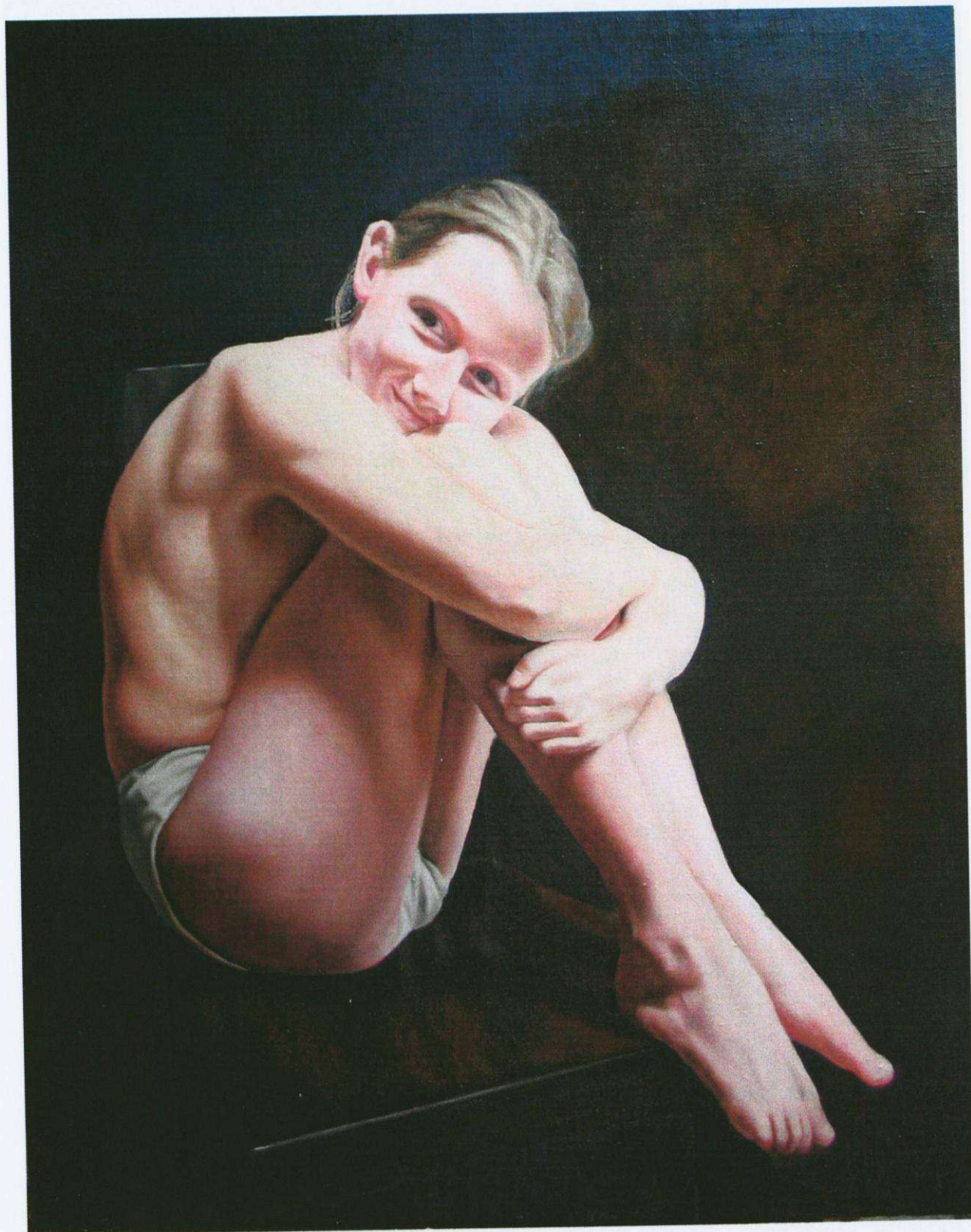
Jiří Petrbok
Vítači mimozemšťanů, 1999-2000, z cyklu Velké hračky, akryl, sprej, tuba, sololit, 245x97 (3x)

FOTODOKUMENTACE

Nové Věstořky
Městský úřad, 2014, 60x120



Petra Vichrová
Malá Pěťá, 2004, olej, sololit, 60x130



Petra Vichrová
Intimno, 2004, olej, plátno, 90x110

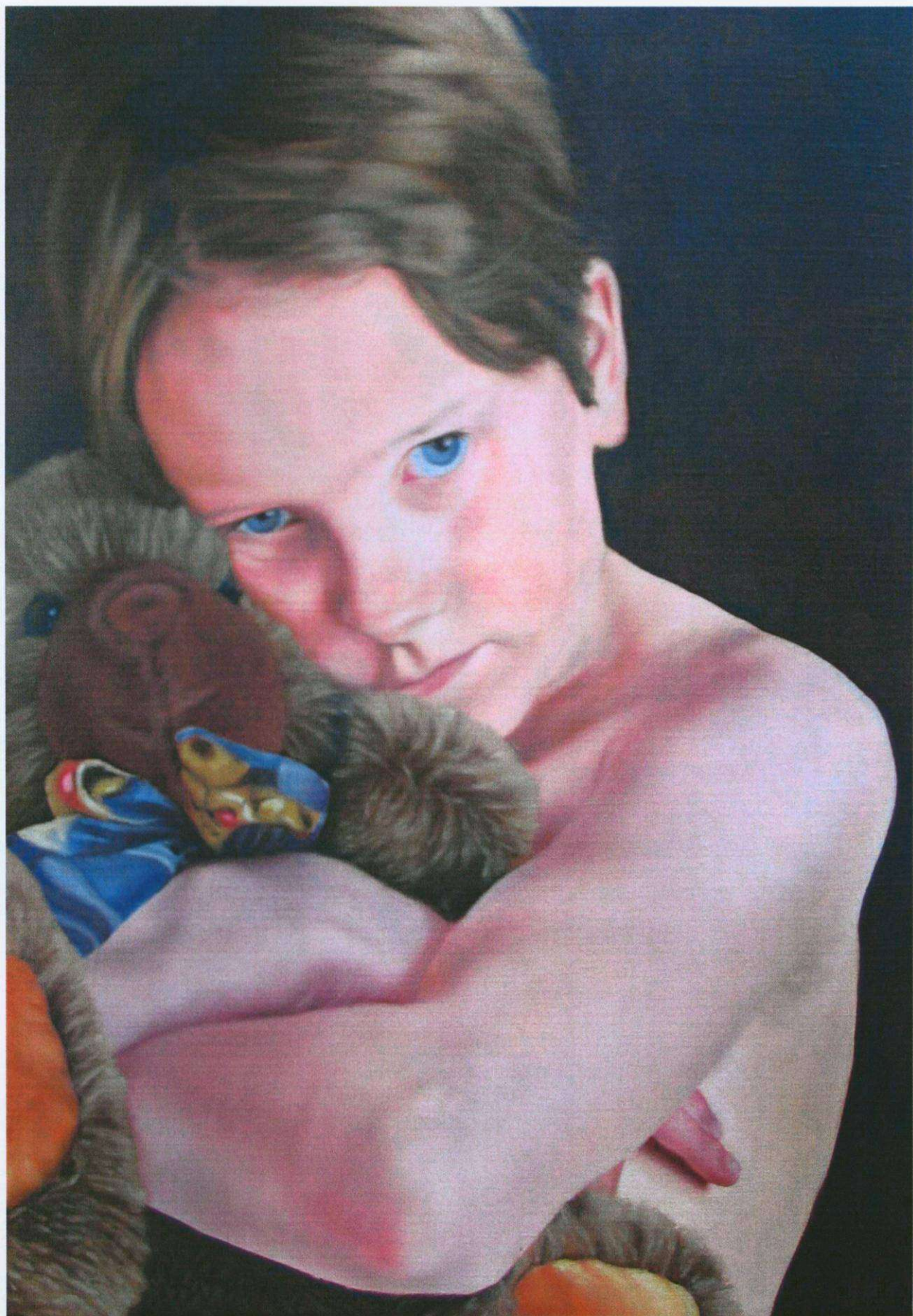
Petra Vichrová
Intimno, 2004, olej, plátno, 90x110



Petra Vichrová
Kompromis, 2004, olej, plátno, 55x75



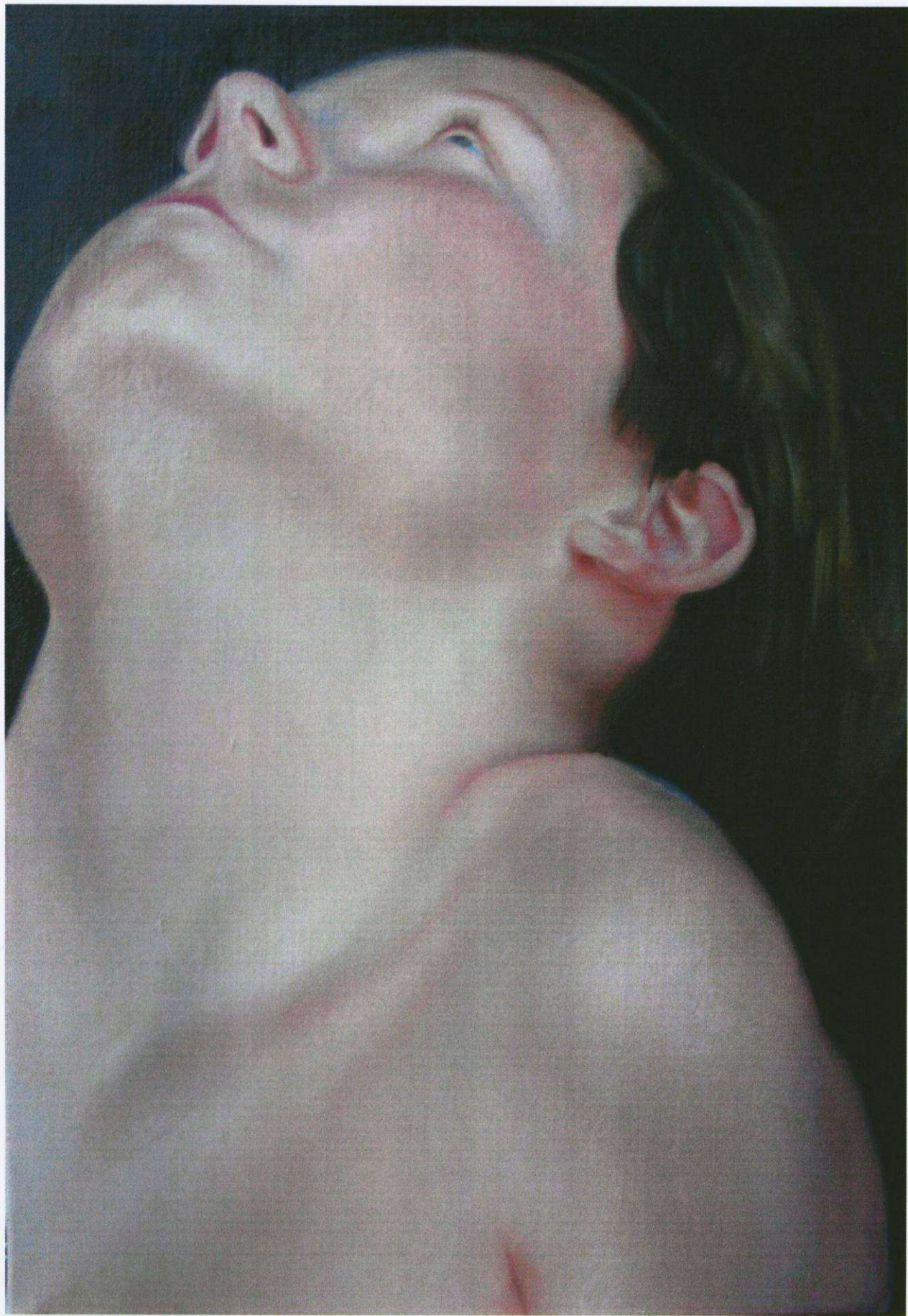
Petra Vichrová
Píša, 2005, olej, plátno, 55x75



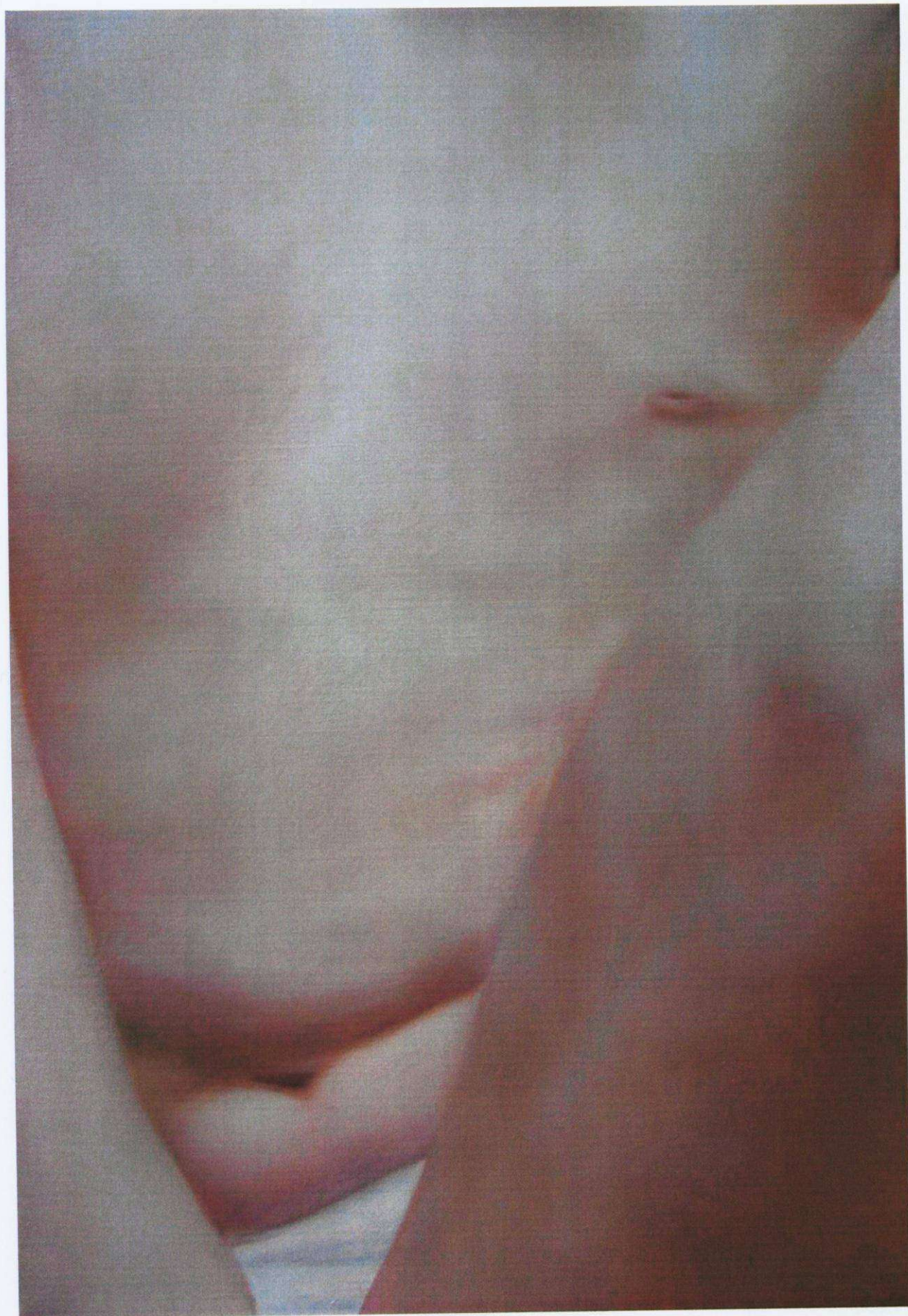
Petra Vichrová
Zlomky dětství, 2005, olej, plátno, 55x75



Petra Vichrová
Tajemství, 2005, olej, plátno, 55x75



Petra Vichrová
Očekávání, 2006, olej, plátno, 55x75



Petra Vichrová
Hranice studu, 2005, olej, plátno, 55x75



Petra Vichrová
Úzko, 2006, olej, plátno, 55x75



Petra Vichrová
Postrach, 2006, olej, plátno, 55x75