

Notes on painting of all ages

Poznámky o malířství všech dob

Tomáš Blažek

Úvod

Malba je komponována formou a obsahem. Každý z těchto dvou elementů se v historii malby neustále vyvíjel a rozvíjel, měl své evoluční, revoluční i devoluční fáze. Známe několik výrazných malířů, kteří platili a mnohdy platí i dodnes za vzory pro generace nástupnické, které na jejich dílo navazují. Okem malíře se chci podívat na celý ten obraz vývoje v jednom momentu a utvořit si tak úhel pohledu, který v mé době je možný zaujmout. Jen tak si může naše generace uvědomit svůj úkol i postavení v nekončící válce o svobodu malby.

Leonardo

Nemůžu jinak než začít u mistra italské renesance, malíře nade všemi umělci, jenž započal éru zobrazivé malby na mistrovské úrovni. Pamatuji si, co říkával můj učitel Gebauer ohledně renesance: „ Měla by být alespoň průměrná díla. Celá renesance byla průměrná. Musela být, a tak mohli přijít ti Leonardové a Michaelangelové.“

U jeho použití techniky olejomalby zbystří oko, neboť používá jen tmavé odstíny a světlo. Černá, hnědá a pro šaty náladové modře a la lapis azuri a narůžovělé kadmia. Budu tomu v odkazech říkat leonardovská paleta. U Jana Křtitele používá formu ozdobenou gestem. To se stane vůdčí u mnoha umělců, zejména jej pak rozvine klasicismus se svým patosem. Náměty jsou nejčastěji jednoduché zobrazení matky s dítětkem podle církevních potřeb a tehdejší oblíbenosti k panně Marii. Léda, to je zase obdobně jako u Botticelli symetricky pojatý akcent v geometrickém středu na nahou krásu ženské postavy. U milánské fresky je Poslední večeře unikátním příspěvkem ve vývoji malby nejen svou geometrií používající jednoúhelníkovou perspektivu, ale hlavně množstvím kompozičně vyvážených postav na „jevišti“. Dá se říct že, jde o teatro mundi.

Už nikdy nebude malba před Leonardem, jako je po něm. Myslím, že se nikdy nevrátí k ničemu, co bylo před ním. Bude to ale chyba, neboť tak uvízne malba v zacyklené smyčce ve stylu da capo al fine.

Raffaello

Nebýt Raffaella, nezískala by malba svůj vrcholný projev, stále by se jen o něco pokoušela. Raffaello zdokonalil řemeslo kresby v malbě. Jeho mistrovství je díky preciznosti a komplikovanosti. To se týká hlavně jeho vývojově nejmladší fáze, tedy před jeho předčasnou smrtí. Ve Stanze Vaticani jsou fresky bohaté nejen na barvy od žluté přes červenou a modrou, ale i na množství prokreslených postav. Většina má svoje místo lineárně tak, jak ostatně už začal umísťovat i Leonardo na poslední večeři. Raffaello tak zdokonaluje mistrovství Leonardovo. Funguje pro vývoj malířství jako vzor, a to až do dvacátého století.

Tizian, Veronese a Tintoretto

Tizian je jakousi paralelou Raffaella, nicméně přichází se světlou paletou. Ta světlost palety omámila celou benátskou malbu a klasicismus a později nenávratně i impressionismus se s ní spojuje v alianci rovněž. Barvy jsou čistší, když modrá, tak blankitná, tyrkysová, už jen lehké tóny. Tizian má však i ještě pár těžkých maleb v tmavých tónech. Jeho zpodobnění tváře dokazuje, že se malba už bude zaobírat jen precizností podoby a příkrášlování tizianovské, nikoli leonardovské. Objevuje navíc podhled. Já jen nazvu žabí malbou, abych ji odlišil od nadhledové perspektivy východní, která bude imptována do evropského malířství až na konci 19. století a rovněž odlišil od klasické perspektivy geometrické (lineární), kterou známe, když si představíme renesanční malbu. Skloubení veškerých

dokonalostí tehdejší doby, tj. pohledu, kompozice, úběžnosti pozadí s velkou architekturou, náboženského motivu a krásy ženské postavy či malebné tváře a důstojností vousatého starce v róbě (která se tehdy nenosila) je právě malba s motivem klanění před Madonou s Ježíškem.

Veronese ukazuje jinou cestu. Na Tiziana navazuje a rozvíjí jeho pohledový žabí styl. Rovněž s ním rozvíjí a rozšiřuje velikost i četnost perspektivní malby geometrické s velkou architekturou. Je nutno podotknout, že jeho benátská architektura tehdy nebyla k vidění. Středověké města v Itálii ze dřeva a chabých stavebních možností neobsahovaly okázalou palladiánskou architekturu. Právě on však měl možnost uměleckou kreativitu v tektonice architektury spatřit, když na jedné vile spolupracoval s architektem Palladiem. Každý den tam chodil malovat své fresky a stavba rostla před jeho očima. Jeho novou architekturu začal zakomponovávat jako celá „paladiánská“ města do svých pozadí, kam ubíhá perspektiva. Jsou pochopitelně sněhově bílá, aby připomínala mramor, ale to množství bílé vyžaduje kontrast. Právě Veronese je otec kontrastu. Pak i tam, kde město nemůže být ani zobrazeno, na nebeských scénách, se objevuje ledově bílý oblak bez přílišného stínování. Jeho „Ceny“, tedy výjevy s tématem večeře a stolování je pak gigantickou ukázkou možností malíře a odpovědnou prací v linii Leonardo-Raffaello. Právě Svatba v Cana je dílem, kde se kloubí kontrastní pestrobarevná paleta s neskutečným až virtuosním množstvím postav. Je to divadlo. Symetrie je pak dovršením stylu, kterému můžeme říkat Benátský styl. Balustráda, korintské sloupy a dvě patra „scény“ jsou dominujícím prvkem. Večeře v domě Leviho je další a z nějakého důvodu lepší variantou na téže téma ve formě i obsahu. Možná právě to, že obsah už nespolehá na imaginární dokonalost jedné dvou nábožných bytostí, nýbrž na hromadnou kompozici jinak nedůležitých postav okolo centra, je cesta, kterou se vydá později i Tiepolo. Veroneseho drama, gestické a dynamické scénky jsou předzvěstí baroka. Bez něho by asi ani nevzniklo.

Carravaggio

Merisi z Carravaggia je oblíbený barokní mistr. Jeho temnosvit je unikátní a pro historii malby nepostradatelná technika, která definuje následující směr: baroko. On přišel s metodou, která předurčila obraz k dokonalosti. Podle výzkumů Roberta Lapucci z Florencie, hypotézy malíře Davida Hockneyho a mnoha dalších hloubkových průzkumů používal Carravaggio něco jako self-made fotoaparát. Nicméně jeho době byla optika na prach bídné úrovni. Sklo vůbec nevypadalo jako dnešní hladké, dokonalé skleněné tabule. Přesto si sestavil ve svém ateliéru systém čoček, zrcadel a projekce, aby reálný svět a jeho přirozenou těžko napodobitelnou dokonalost zkrátka promítl na plátno. K tomu bylo zapotřebí i chemie a pravděpodobně i mazu ze světlošek, kterým potíral plátno, aby fyzické světlo zastavil na plátně a obraz zůstal i po rozsvícení. Není ale důležité jak, ale je důležité to, že z potřeby preciznosti, kterou Raffaello, Veronese a Tizian pilovali ručně, používá nějakou systematickou mechanickou metodu, jak dokonalý svět dokonale reprodukovat. Nebudu marně shazovat jeho talent. On daleko před začátkem používání své technologie maluje dokonalé obrazy. Je umělec, umí, ale není blbý a když si může pomoci, pomůže si. Tato technika je variací na černobílou fotografii z padesátých let 20. století. Novodobou obdobou je Warhol a Rauschenberg, kteří tisknou takové zvětšené fotografie na světlé plátno. To bych as tak připodobnil, abychom si uvědomili, jak asi pracoval Carravaggio ve své vrcholné éře. On vysvětloval. Vzal tmavý interiér, který byl tmavý nedostatkem ambientního osvětlení (uzavřel všechna okna až na malý průzor, kterým vnikalo jednosměrné světlo), do něj umístil model. Modelem byly i prostitutky, kdokoli, kdo nemusí o jeho metodě vědět. Nikdy nenamaloval portrét důležité postavy. Jeho Ježíš je obyčejný, ani svatozář nemá, ani ošacení, které se těmto postavám vždy malovalo. Jeho Madona je obraz obyčejné ženy z ulice. Jen jeho svatí mají ve svých rysech moudrost a odpovídající oblečení. V čem je tedy dále

revoluční? Některé scény naplňuje neskutečným dramatem. Dynamika se rovná zachycení v okamžiku výbuchu. Křik a gesto, pohyb a pnutí těla jsou motivy, se kterými ve svém studiu pracuje. Baroko tak objevuje temnosvitnou malbu s přemírou tmy a osvětlených detailů, dále drama v pohybu na scéně a realismus, doslovné opakování nikoli nadpřirozeného, ale viditelného a běžného. Na jeho realismus odpoví vřele ve zlaté éře holandského malířství. Na drama skočí Rubens, Guido Reni a svým způsobem i Tiepolo a ti co na něj navazují.

Velazquez

Diego Velazquez navazuje plynule na výtvarníky Tiziana a Veroneseho. Přesouvá těžiště malby ven z Itálie. Jeho malba v ohledu vývoje však neukazuje nic, co by se mělo opakovat.

Rubens

Rubens studoval mistry v Římě a jistě viděl rané práce Carravaggia. Jen proto, když se zase vrátil ze studijního pobytu v Itálii zpět do Nizozemí, maluje „barokně“ a ze začátku své kariéry vykresluje výrazný temnosvit. Postupně svoji paletu i obraz zesvětluje a připodobňuje barvy benátským. Navazuje na Tiziana, opakuje styl benátské malby ale formálně se přiklání k dramatu, které jen trochu v omezené míře svého ateliéru vytvářel Carravaggio. Co je ale virtuózní, je jeho práce s lidským tělem. Obdobou nebo slabým odvarem pak budou deformace Ingrese, Schieleho nebo Bacona. Křivkovitost nabobtnalého těla ať už mužského s jeho svaly nebo ženského s jeho robustností dává na obdiv ve spojení s dramatem scény i geometrie, která se diagonálně vzpíná u jeho Snímání s kříže, nebo se jako vír kroutí dokola v jeho Lovu lvů, Posledním soudu nebo Bitvě amazonek. Ve Vraždění neviňátek a v Medičejském cyklu opakuje zase pozadí s velkou architekturou podle vzoru Veroneseho. Jeho barvám dominuje jen klasicky leonardovsko-raffaelovská červená a modrá. Jeho nepochybným přínosem je kompozice obrazu, která již nekoketuje s jednoúběžníkovou perspektivou. Ji překonává. Ovšem málokdo se k Rubensově kompozici chaosu bude vracet.

Rembrandt

Rembrandt je vážný a depresivně chmurný. I jeho paleta se oproti Rubensovi ukrádá o živé tóny. Hnědá, černá a žlutá je východiskem z temnosvitu, který po vzoru Carravaggia používá. Rovněž se blíží i k jeho realismu. Jeho subjekty ani nevypadají vznešeně nebo neobyčejně, jak tomu bylo vždy u Rubense. Je to i absencí antiky v jeho díle. Konečně! Jeho verze snímání z kříže je jiná. Osvětlené je jen svíčkou. Drama vychází ze světla, nikoli z pózy a kompozice. Je to ostatně vždy v jeho díle bodové světlo, které září na postavy. Často tak je tomu zespoda, jakoby nezobrazenou svíčku držely. Je to svým způsobem výsledek amatérské snahy na koleni nastolit stejnou světelnou atmosféru camery lucidy tradičními prostředky. Virtuózní je pak fakt, že pomocí šikovného nasvícení dosahuje výsledku rovnajícího se s Carravaggiem a přitom zůstává plně v důvěře ve vlastní řemeslné schopnosti. Typickým dnes říkáme rembrandtovským nasvícením je ¾ osvětlení z vrchu. Tím jistě přispěl do pokladnice uměleckých prostředků. V jeho Noční hlídce a Hodině anatomie ukazuje dobově oblečené postavy s gestem a dějem uprostřed scény. To se ukáže jako vzorové v celém 19. století, tedy v době kdy se od antičnosti malba odvrátí již natrvalo. Nepostradatelným úkazem jeho génia je ale jeho práce se štětcem. Nanášení vrstev malby a jejich struktura je novým tématem, které se v malbě může rozvíjet na tisíce způsobů. Dříve platilo „Nezanechvejte za sebou viditelné tahy“. Rembrandt je ale Rembrandt jen díky jeho tahům. Charakter malbě svým vedením štětce vtiskne později koneckonců i Monet, Van Gogh a Boccioni. Nakonec se v druhé polovině 20. století gesto malířské stane jedinou silou v obraze. Počátek je již u Rembrandta. Škréta je jeho dílem nadchnut, maluje obdobně a svůj

malířský projev zanechává na plátně. Mnoho dalších napodobovatelů se dá nalézt v barokní malbě Evropy. Rembrandt byl u tehdejších sběratelů koneckonců měřítkem vkusu.

Vermeer a Van Goyen

Vermeer je asi nejpodivuhodnějším malířem vzhledem k době do které se narodil. Rubens a Rembrandt, italské malířství a temnosvit vládly malbě. Nikdy neproměnil svůj výtvarný styl a nikdy nebyl nikým ovlivněn. Ovšem, v té době v jeho Delftu malovali i jiní obdobně. Oblíbené byly u obyčejných lidí nikoli bohové, antika nebo svatá rodina, ale žánrová malba, zátiší a interiérové scény. Dáma s perlou je portrét neobyčejné krásy. Dívka se ohlíží za námi, už není ani en face, ani ¾. Díky její póze vynikne najednou místo, kam Vermeer mistrovky umísťuje perlu. Světlo hraje v jeho ateliéru hlavní roli. Nicméně není to vůbec temnosvit, co s ním produkuje. Vezměme si třeba obraz Dívka s rudým kloboukem. Je neuvěřitelně malá. Všechny jeho obrazy jsou miniatury v porovnání s velkými italskými freskami. Pidiobrázky musel malovat s lupou. Asi to byl jeho jediný optický nástroj, který jistě musel používat. Na jeho tvorbu ovšem použil i camera obscura. Hlavně se zabýval dopadem světla na detaily dívky a židle. Byl chudým umělcem, maloval stále tytéž místa ve dvou svých rozích bytu. Vidíme stejná okna, stejnou dlažbu, opakuje se nábytek. Vždy ale oproti realitě změní některý aspekt. Proto v některém obraze jsou v okně barevná skla, někde kosočtvercové dělení a jinde je tomu jinak. Vymýšlí variace, aby jeho objekty v obraze nebyly úplně identické. Otevřel okno, nebo jen rozhrnul závěs a nechal subjekt, často líbeznou, avšak vždy čestně oblečenou dívku, plavat ve světelné záři. Proto pochopitelně díky rozptýlenému ambientnímu osvětlení (možná jen díky hrubým tabulím skla v jeho bytě) je scéna i paleta plná barev a světlých odstínů. Dalo by se mylně říci, že jde o benátský kolorit. Po benátské malbě však není žádné stopy. Vůbec se k ní nechce blížit a zůstává ve svém ateliéru. Maluje, co vidí, je realista. Scénu si nevymýšlí, alébrž komponuje v reálu svého kabinetu. Sem umístí klavír, nad něj zavěsí nakloněné zrcadlo. Vše má své místo a musí tam být kvůli zase něčemu jinému v obraze. Namaloval nemnoho obrazů a každý je mistrovským dílem. Je to jeho citlivost, pochopení povahy zobrazeného a záplava mírného světla, co malbě Vermeer dal. Jeho citace reality je opakována a rozvíjena od poloviny 19. století ve Francii.

Van Goyen maluje krajiny vyvedené v realismu a je charakteristickým typem v krajinomalbě. Svým způsobem je obdobou interiérového Vermeera. Nehyperboluje, maluje to, co vidí.

Tiepolo

Tiepolo nepřichází s ničím novým, co by nemohl zpozorovat v italské malbě doposud. Ovšem vše dobré skloubí, a to s hlavním akcentem na benátskou malbu. Zůstává v úctě k Veronesemu. Hyperboluje jeho žabí styl a kompoziční přemíru jeho „Ceny“. Ve freskách Tiepola září barvy jako u nikoho jiného. Jeho dokonalá kresba je pak vyvrcholením snahy výtvarného umění o preciznost a řemeslnou kvalitu. Jako freskař je nejlepší a nikdo jej už nikdy nepřekoná. Líbí se mi jeho použití barev. Jeho škála je téměř bezbřehá, obsahuje i tóny ohnivě oranžové, temně zelené, okrové a béžové. Jeho posedlost nabubřelou velkolepostí a antičností v jeho díle jej však bohužel mírně shazuje. Nicméně byla to doba konce baroka a nástupu klasicismu, který tuto zálibu v pompéznosti rovněž vykazoval. Přínosný je svým talentem, schopností tvorby velkého měřítka a grandiozní efektní atmosféry. Do pokladnice vyjadřovacích prostředků přidal rovnost všech barev a prozářenou paletu. Bude měřítkem pro klasicistní malíře.

Fragonard a Watteau

Fragonard i Watteau patří mezi základní pilíře rokokní malby. Jejich vlivem a působením vznikly nepostradatelné ukázky lehkosti rokokní malby. Co důležitého přinesl do vývoje umění je ale komplikovanou otázkou už proto, že rokoko byla slepá ulička, která ani nehledala ideály malby nebo neotvírala velká témata. Rokoko není samo. Obdobně slepým bylo období i art deca 20. let. Zmiňují se o Fragonardovi hlavně proto, že žánrově malbě vtiskává jasný základ, který bude místy berličkou pro ranou figurální tvorbu impresionistů. Jak daleko má jeho Houpačka od té Renoirovy?

David

Jean Gros, Ingres a Jacques-Louis David přinášejí oslavnou píseň o antice řecké a římské. Přidávají oslavu Napoleona. Jejich výtvarný projev ukazuje, že se už temná paleta nebude objevovat a vítězství benátského koloritu nastolí definici pro výtvarné umění 19. století. Možná. Uvidíme, že romantismus zaútočí na svého předchůdce právě i paletou, ale to jen na krátkou dobu. Co je nejdůležitější v díle Davida je kompozice. Bez ní je jeho dílo nečitelné. PřísaHa Horaziů, Smrt Sókratova i Mars odzbrojený Venuší a třemi Gráciemi jsou geometricky rozčleněny na pásy, které pojednává. Symetrie je zde nepostradatelnou berlou k dosažení nevšednosti a ikoničnosti. Trojdělení není jen architektonické, ale hodí se i na rozdělení pásem podle trojího obsahu. Mars, jeho žena Venuše a skupina Grácií jsou tak od sebe odděleni jen geometricky (kompozičně). Navíc se objevuje téměř výhradně jen jednoúběžníková perspektiva. Je to nejen návrat obsahu, ale i formy k Veronesemu a potažmo i Tiepolovi. Díky jeho nepochybné kráse, vznešenosti i italské tradici se stane klasicismus stálým ukazatelem kvality a bude až křečovitě vyžadován v akademickém prostředí po celé století.

Géricault

Revoluce jménem Vor Medúzy nastává v roce 1819 díky pařížskému Salonu. Není to ničím jiným než pojetím a neskutečnou originalitou, kterou na obraze poprvé spatřili. Bezvýchodnost, bouřlivost a gesto je hybnou silou obrazu. Paleta je nevšední, protože zahrnuje tmou. Není zde zdroj světla, jde o ztroskotaný vor na moři v noci (rozednívá se), a tak mladý Géricault sáhne po leonardovské paletě a v konečné verzi obrazu i po temnosvitné malbě. Ta zvýrazňuje drama barokním způsobem. Počasí vytváří pohyb a pnutí, vlní se krajina moře i plachta a hadry, kterými tonoucí mávají o stošest. Proč je ale Géricault revoluční? Díky tomuto plátnu, které spatří mladý Delacroix, se objeví i v jeho díle rozpoutané peklo na moři a vřava v dusivé atmosféře kouřových clon a mlhavých oparů. Tyto atmosferické, a lépe řečeno komplexní přírodní efekty, způsobují na plátnech Turnera, Delacroixe, Géricaulta i Leutzeho nový způsob oslnění diváka. Místo krásy a něhy, která vládla ve veselí baroka i cti klasicismu stojí majestát přírody. Proto jsou působivá i plátna Caspara Friedricha. Paleta s hnědými zemitými pigmenty je v oblíbenosti Géricaulta až do jeho brzké smrti. Jen uvedu plátna jako Portrét gamblerky, Dostihy, Ztroskotání. Všechna působí patetismem a uvědomění si síly přírody živé i neživé. Tíha života se mračí na plátnech tohoto malíře. Je to tedy obsah, který nově upoutává pozornost v konjunkci s malířskými efekty vycházejících z tajemné přírodní síly. Na jeho Vor Medúzy, který je jediným manifestem, po kterém už nic podobného a velikého nenamaluje, naváže plynule Delacroix.

Delacroix

Eugène Delacroix je chápán ve Francii jako otec francouzské malby. Jeho úspěch tkví ve včasném zachycení něčeho oslnivě nového, čímž byly plátna Géricaulta. Téma temné noční bouře a bárky uplatní v jeho neméně slavném Dantovi a Vergilovi v pekle. Co přidává, je oheň, záře a dusno, které

pohlcuje pozadí až do ztracena. Tyto efekty opakuje v národním obraze Svoboda vede lid na barikády. Zase uvidíme bárku kymácející se v bouřlivých vodách na díle Kristus na Galilejském moři. I na dalším obraze Sirotek na hřbitově z roku 1824 (jen pět let po Géricaultově debutu) se objevuje taktéž leonardovská paleta. Zde alespoň rozjasňuje nebe a přidává bleděmodrou. Nebýt nutné trikolóry na jeho nejslavnějším plátně zachycujícím revoluci, nebyly by zde žádné brilantní barvy. Musíme si ale uvědomit, že jeho bílá je vždy bělostná a není to jen ztlumení barev. Na poprsí vlajkonošky je úplné chiaroscuro, které by například Rembrandt mohl klidně podepsat. Na svém vlastním portrétu si ale moc nehraje s pozadím nebo nepotřebnými detaily na okrajích plátna a tím otevírá cestu možné ledabylosti, kterou začnou jako finální produkt odevzdávat pozdější malíři. Tato cesta vede k impresionismu a vlastně k celému modernímu umění. Na podporu tohoto výroku připomínám obraz Žena v bílých podkolenkách. Na tvorbě Odalisky používá jako pomocníka fotografii. To je bomba. Už nikdy nebude realistické malířství tvořeno bez ní. Nicméně k preciznosti a podobě s vyfocenou modelkou má daleko. Jsou padesátá léta 19. století a v hledáčku je realismus. Ten se vyznačuje přirozeností, obyčejností. Že by díky prostotě fotografie?

Turner

Turnera považuji ze nejgeniálnějšího krajináře. Jeho atmosferické efekty jsou vlastně symbolem romanstismu. Není to asi on, co s tím začne, ale jen díky němu získává malba romanstismu čarovnou náladu, do které je plátno vždy třeba alespoň trochu stylizovat. Na jeho experimenty plynule až naváže kopírováním Monet, na Moneta pak Derain. Jeho význam dobře Monet pochopí a zkratku začne taktéž používat k dosažení bezprostřednosti a svižnosti malby.

Courbet a Corot

Trochu váhám, v čem Courbet přináší novost v technice malby. Vždyť v Portrétu gamblersky Géricault už řekl vše. Charakteristickým znakem je ale práce na poli, řemeslo a podobné sujety. Zničení lidí se pak postupně dostanou v době dekadence a naturalismu do pořadí zájmu. Třeba i Toulouse-Lautrec, Degas a další si volí za téma portréty zbídačených nebo opilých lidí. Role Corota a Courbeta je tedy v rozšíření zájmu o tyto náměty ze života a definitivně tak utnou hlavu historické malbě.

Monet a Renoir

Claude Monet je oblíbený malíř. Nenáročný na pohled, vždy jeho líbivé obrázky potěší oko diváka. Jeho styl, který bezpochyby sám vynalezl jakoby z ničeho nic, se stane formátem v malířství, díky kterému akademická malba zahyne a tím uvolní místo pro něco, co se narodí modernou. Renoir jeho cesty do přírody následuje, má však raději figurální náměty, než samotnou krajinku. Krátké a výstižné malířské doteky jsou technika, která samotný styl definuje. Když skloubíte charakteristický optimistický venkov, dálkový pohled a tuto techniku rychlého nanášení barvy na plátno, máte impresionismus. Kdyby neměl tak veliký ohlas u mladších umělců, asi by brzy s Monetem a jeho přáteli zahynul a akademická malba by i přežila. Tomu nasvědčuje vývojové fáze na samotném sklonku století, kdy preraphaelité a symbolistní malíři hledají tématické východisko v jinak historické akademické malbě. Vyvrcholením a posledním slovem akademické malby, kde roli hraje krása a staré či tradiční hodnoty, je art nouveau. K němu se dostaneme u Muchy a Klimta. Berme tedy v potaz to, že se nyní v době působení impresionistů a post-impresionistů odvíjí dva různé možné způsoby malby. Víme, že jen jeden z nich přežije. Impresionismus neodpovídá nějak reaktivně na realismus. Mohl by vzniknout klidně o století dříve nebo i později. Proto plynulejší rozvoj od Delacroixe, Courbeta vidím v preraphaelitech, kteří orientalismus tak jako u Delacroixe rádi ve spojení s historickou malbou a citem romantismu aplikují v malbě rovněž. Co obrací Monet s Renoirem, je opět paleta.

Vrací se tedy zase k brilantním barvám, ve stínech dokonce odmítají čern. Charakteristický dotek je pak rozvinutím toho, čím se zabýval už Rembrandt. Moneta poznáte podle jeho tahů, Renoir je má zase trochu jiná a tak bych mohl pokračovat. Ubývá tím ale dokonalost a propracovanost, čímž hlavně nechtěně zaútočili na akademismus. Plátna akademiků však nejsou osobitá, jen precizní. Můžete mít jen jedno, nebo druhé.

Gauguin a Van Gogh

Paul Gauguin se zabýval cloisonismem podle Bernarda poté, co jeho éra impresionisty vzala za své. Jistě měl na jeho experimentování veliký vliv Van Gogh, který s ním žil a je na mnoha jeho plátech i vyobrazen. Gauguin nenašel tuto cestu mimo civilizaci, to je mylný dojem. Odcestoval do tichomoří až poté, co si svoji novou techniku osvojil. Někdy na konci 80. let, kdy žije v Arles s Van Goghem, přechází jeho experiment ve styl, ze kterého už neunikne. Uzavření barvy v kontuře tmavou čarou je pak vidět i u Van Gogha v posledním období. Jeden na druhého vzájemně zapůsobili. Gauguin navíc osvobozuje barvu. Nebýt něho, žádná moderna by nebyla. Fauvismus a německý expresionismus mu vděčí za život. Gauguin a Van Gogh mají něco nového společného, tvar je ledabylý a neodpovídá přesně realitě. Není to výplod amatérství, je to póza. Tuto manýru degradující řemeslnou kvalitu malířství převezme celá moderna a začne být známkou modernosti. Je to ubohost, ne modernost. Není přece moderní to, co vypadá dětsky. A přeci každý modernista maluje jako nějaké dítě a považuje to za známku stylu. Gauguin je ale moderní kvůli něčemu jinému. Používá nevšední barvy. Strom už nemusí být zelený, moře už není modré a tělo může být žluté jako slunce. Je tak novátorský, že strhne zájem mladých malířů po přelomu století. Van Gogh je ukázkou originality malířského projevu vycházejícího z impresionismu. Změnil si ho ale podle svého a silné tahy pastózní barvy jsou charakteristické natolik, že každý z jeho nespočtu pláten (vytvořil jich přes 900) poznáte, že je jeho. Jeho malba není komplikovaná, nezabývá se doslovnou podobností s realitou, jak to ještě takový Monet dělá. Aplikuje i doplňkové barvy a komplementární barvy, aby docílil barevného souladu. Chaotická paleta Gauguina získává řád. Ten pak převezme Matisse a způsobí tím revoluci v malbě na podzimním salónu 1905.

Redon

Iracionálně a myšlenku dobře ztvárnil Redon ve svých fantaskních scénách. Dávno před upouštěním od hmoty surrealistů, Redon kreslí Oko jako podivný balon směřuje k nekonečnu. O mnoho let předstihl i tendence směřující i k lyrické abstrakci a tachismu. Podívejme se v tomto ohledu na Žena a květ, nebo lépe Zrození Venuše. Jen lehounká kontura připomíná téma obrazu, ze kterého pramení název. Neexistuje tu ani modelace, ani křiklavost barev. Vše Redon odstranil. Nejen, že téma aneb obsah už nepramení z nudné akademické doktríny historismu jako tomu je třeba u Moreaua a prerafaelitů, ale navíc nevychází ani z reálna. Každodenní realita a okolní příroda se staly totiž v té době obecně náhradou za historičnost scén. Vsadili na tuto výměnu jak realisti, impresionisti, tak i fauvisti. Když srovnáme jeho Ofélii se stejnojmenným plátnem od Millaise, vyjde najevo podstatný vědomý odklon od tradice zobrazovacích metod. Zatímco Milais sází na vykreslení éterické scény s přesností akademismu, Odilon Redon vytvoří citlivou skicu s pomocí pastelových tónů. Hraje si zde i s technikou malby samotné, struktura není dána tahy umělce, ale náhodou splývání barevných skvrn na klenbě. Vyříznout horní polovinu obrazu, dostaneme se k metodě práce třeba takového Wolse anebo Landfied. Jeho symbolismus zkrátka nevisí na niti mezi historickou malbou á la Bouguereau a secesním okrášením á la Mucha či Sartorio. V něčem je inovativní.

Munch

Norský malíř používá střídou temnou paletu která od černé pokračuje plynule k červené. Munch vykresluje realitu impresionisticky, ale použití barev je neimpresionistické. Je do jisté míry podobný Degasovi. Přijde ale okamžik, kdy namaluje Výkřik. Není to mýlka v tvorbě. Je to promyšlená kompozice, kterou maloval snad dtkrát, než dospěl k finální verzi. Uvolněnost narušující čitelnost jeho forem na pravé části obrazu je svérázná, manipulující. Na jeho deformaci křivky naváže Klimt i futuristi.

Whistler

Americká malba by nebyla významná do příchodu evropského moderního umění mezi světovými válkami, nebýt Jamese Whistlera. Co ale udělal jako Američan žijící v anglickém Londýně? Zasáhl svět umění svým poetickým druhem malby. Přilákal pozornost na neevropské umělecké tradice, především na japonskou tvorbu. Pomohl založit i Freerovu sbírku východního umění. Je mezi symbolismem, impresionismem a secesí. Oživil techniky grafiky jako je lept. V těchto technikách vytvořil četná mistrovská díla, která uvolňují rukopis a techniku kresby ve prospěch skicovitosti a dokumentace záchvěvu nálady umělce. Nejpozoruhodnější jsou právě ty práce, ve kterých se místo sujetu objeví hudební název a nejasnost zobrazeného. Například Nokturno v černé a modré je hrou tmy, blikavých světýlek a už lze říci prvním abstraktním obrazem. Když přírodu zobrazuje s očištěním na základní smyslový vjem, dosahuje abstraktnosti samotného plátna.

Mucha, Klimt a Schiele

V Paříži se objeví akademická přesnost ve spojení s konturovou kresbou kolem roku 1894. Ve stejné době na témže místě architekt Hector Guimard začne architekturu křivkovitě tvarovat jako floru. Mucha přezme konturovku a litografickou techniku od Chéreta, přidá Guimardovské linie a celé to uzavře do geometrického rámce plného dekoru a opakovaných elementů jako jsou hvězdy, listy a podobně. Kompoziční schema z jeho debutu Gismondy (1894) aplikuje donekonečna. Zjistí, že to, co dělá není malba a vrhne se už zestárlý na gigantická plátna v akademickém historickém stylu. Je epilogem akademismu a zároveň prvním modernistou. Ve Vídni se totiž krátce na to semkne skupina svobodným umělců pod názvem Secese (odtržení). Jde o odtržení od akademismu ve prospěch svobody umění. Dekor tak, jako u Muchy, vládne pozadí děl Klimta. Ten je však nový v tom, že jeho plátna jsou plochá. Zaniká třetí dimenze. To díky valérování, které omezuje jen na lehké změny tónu v partiích tváře. Ostatně barevná litografie Muchy a jeho napodobovatelů včetně De Feureho, Livemonta a dalších taky v ideálním případě nepoužívá valérování a stínování. Kontura řekne vše. To jistě přišlo importem z dálného východu. V Paříži musel art nouveau vzniknout kvůli oblibě japonských tisků mezi impresionisty i generaci následující. Jak se dostal do Vídně je otázka pravděpodobného ovlivnění ze svobodné Paříže. Klimt je odlišný od Hodlera, Mosera a dalších. Právem se stává hlavou secesní skupiny. Na plátno aplikuje zlato. Jsou to jakoby polychromované obrazy. Naposledy to bylo zvykem středověké malby a mozaiky. Klimtova kresba a vedení linií je osobitá a nelze ji vysvětlovat ničím jiným než pozorováním a pochopením limitů a možností deformace cizorodou křivkou. Na Klimta navazuje Schiele. Jejich konturová kresba je charakteristická. Schiele však už používá jen omezenou paletu a tím se odliší. Deformuje části těla bez ovlivnění křivkami. Vychází jen ze samotného pozorování. Když se zaměří na jednu část těla, uzpůsobí jí tvar a velikost podle jejího významu, nikoli podle kánonu proporcí celku. Volí si také jiná témata, než jen ženy. Nahota a tělesnost je však jeho dominantním sujetem. Deformace křivek, protahování částí těl

a nervózní absence vybroušené plynulosti jeho kresbu charakterizuje. Nestínuje. Na místo toho vykresluje. Na jeho realismus odpoví ale až za padesát let Lucian Freud.

Vlaminck

Maurice Vlaminck se po boku Deraina stává významným malířem a je to podle mého pátrání první fauvista. Nebyl nikdy nikým školen a o historii malby se nezabýval. Jen ho upoutalo kouzlo Van Gogha, tak na něj navázal. Jeho barvy jsou tak brutální, že nasměrovali nejen Deraina, ale i Matisse. Je však tak, jako Van Gogh především krajinář. Expresionistická malba vděčí právě jemu za to, že barva není jen výplní objektu, ale samostaným osvobozeným subjektem. Můžeme tedy říct, že Vlaminck přichází s nekonvenční malbou sám od sebe. Když spojíme pak vliv nejen Van Gogha, ale i Cézanna a Gauguina, dostaneme výchozí arsenál moderny. Jejich vlivy kulminují v kubismu a expresionismu. Co Vlaminck vylepší po Van Goghovi je také to, jak perspektiva může změnou úhlu pohledu či přehnaností vygradovat estetický účinek obrazu. Například Řeka Seine je pohled na bárku z takové výšky, že by jí snad musel tvar vymýšlet z hlavy, jak asi vypadá z jiného úhlu, ačkoli se na ní pravděpodobně díval z kopce. Zrovna tak Rybáři v Nantere jsou zobrazeni z ptáčích perspektivy, i když jde o jinak krajinářské dílo povětšinou zobrazované z výšky očí člověka.

Matisse

Oproti bouřícímu se Vlamincku je Matisse střídmejší a i jeho malba je přísnější. Má svůj systém, založený na rovnosti barev. Jedna předurčuje použití druhé. Tím je charakteristický třeba jeho nejlepší dílo Madame Matisse, portrét se zelenou čarou z famózního roku 1905. Sám Matisse se rád vyjadřoval k systému používání jeho palety. Pokud použije modrou na stůl, není to proto, že je stůl modrý, ale proto, že rovnováha barev na plátně vyžaduje modrou skvrnu. Navíc vychází z Van Goghovy poučky komplementárních barev. Tu rozšiřuje na použití sousedních tónů a jejich alterací.

Braque

Někdy v roce 1907 Braque všechno viditelné přetváří na plátně v „cubes“. L'estaque je dílem asi prvním, kde kubismus vzniká. Picasso maluje Avignonské slečny a krajinu pojímá, jako to dělá Braque. Je zvláštností, že fauvismus má tak blízko ke kubismu, ačkoliv fauvismu jde o abstrakci barvy, zatímco druhému proudu o abstrakci tvaru. Každopádně Braque jeden rok maluje různobarevně Olivovníky, druhý rok Domy v l'estaque. Myslím, že ho obojí způsob analýzy přírody baví stejně. Kubismus se ale stane pojmem, přiláká spoustu pozornosti. Jen díky raketovému vzletu kubismu i za hranice je moderní výtvarné umění tak úspěšně přijato ve svých počátcích. Především jde o vliv na mladší umělce.

Picasso

Pablo Picasso nabil Paříž španělským elánem. Vytvoří po boku Braqua nejen kubismus, ale dotkne se různých stylů od reálných po brutálně abstraktní a vždy je jejich mistrem. Otevírá i cestu surrealismu. Koneckonců Dalí své první opravdu surrealistické obrazy, jako například Neokubistická akademie, pojímá ještě s tvaroslovím Picassova neoklasicismu a syntetického kubismu. Jeho umělecké experimenty ho dovedou až k vytváření soch. Používá nesochořské materiály. Řešit v těchto poznámkách vývoj sochařství, vypíchl bych jeho experimenty s papírem, kovem a materiály, které stříhá, lepí, komponuje tak, aby dílo dostalo více rozměrů tak, jako vtiskává neexistující třetí a čtvrtý rozměr i do svých pláten. Vynalezne techniku koláže. Objeví se pak asambláž. Nepostradatelný je to vklad do pokladnice výtvarného umění. Nejvlivnější byl jeho analytický styl. Pokud na něj někdo navazoval a kopíroval jej, bylo to v kubizující analýze prostoru. Skloubením s křivkami dynamického

futurismu se objeví cesta, která svede mnoho umělců. Čistota a rioróznost hermetického kubismu je víc než jen experimentem. Je to deklarace názoru a stylizace. Za velmi povedený považují Portrét Vollarda. Beru jej jako vrcholnou ukázkou nejoriginálnějšího experimentálního období, kterým prošel ve své kariéře. Zaútočil na formu a ovládl ji. Tím otevřel cestu modernímu umění a abstrakci. Není otcem moderního umění, ale pokud něčím je, tak nejstarším synem, aneb tím, na koho se upírají zraky. Vždy se jeho bezradní kolegové ptali, co asi tak nového Picasso tvoří. Byl jim vzorem. Když po době adaptace na jeho styl začaly davy malířů tvořit jako Picasso, samotný Picasso již tvořil zas jinak. Jeho umění bylo zkrátka o krok před avant-gardou.

Balla

Giacomo Balla byl tím, kdo vymyslel futurismus. Dovolím si toto tvrdit, neboť jsem v Itálii pečlivě studoval jeho cestu k futurismu, tak jako i u ostatních futuristů. Vyšel z rayonismu. Prvním plátnem, které zachycuje nějakou dynamiku, je Lampa. Zde paprsky jsou vlastně jakési jiskřičky ubíhající do všech stran, a tak zachycují pohyb světla. To je dáno i formou. Překrývají se lazurními tahy a mají tvar V. To je už sám o sobě dynamický tvar. Jeho dynamismus je originální a začlení se přirozeně do vznikajícího futurismu, který staví na dynamice formy a kresby. Dívka na balkoně ještě obsahuje techniku pointilismu a paleta jí odpovídá pestrými základními barvami. Kdežto Let vlaštovky a Dynamismus psa na řetízku již plně absorbovaly vliv Picassovy kubistické palety. Černá a hnědé tóny dominují na bílém podkladu. Gino Severini a Carlo Carra vystoupí se spíše depresivní paletou odpovídající barvám Bally, ale přidají sem tam opravdovou ráznou modř či červeně. Třeba Tanec v Moulin Rouge doprovází ultramarínová, čímž způsobuje dynamiku i v barevné rovině. Ještě dále je Delaunay. K němu se obrátím zanedlouho. Boccioni, který futuristům jaksi vévodil, dospěl k abstrahujícímu typu abstrakce přes slavné Město se probouzí. Zde se na rozdíl od zbytku futuristů vyjadřuje pestrobarevnou paletou vycházející zjevně z expressionismu Drážďan. Motiv koní je zřejmý a barva každého je červené a bílá. Nejsou to ale plné barvy v plochách, jak by to udělal takový Vlaminck a Derain, ale v impresionistických tazích. Je vidět, že technikou štetcové malby nahuštěných tahů různých tónů futuristi vyšli z Francie 19. století. Balla jde ještě dál, když se kolem roku 1912 objeví v Německu, kde dospěje jeho dynamismus až k abstrakci. Jenže z jiného úhlu, než kudy k ní dospěli Kandinskij a Kupka. Přechází jeho převzetí Boccioniho kresby a doplnění o zjednodušení tvarů směrem k dynamickým trojúhelným formám. Manipuluje s nimi po plátně a dochází k jakémusi patchworku přesahujících se obrazců. Teorie skládání barvy subtraktivní a aditivní je jakýmsi předobrazem, jak přebarvovat jednotlivá vzniklá pole. Jeho abstrakce je čistě tedy geometrická, symetrická a repetitivní. To je jeho přínos. Ani Kupka, který geometrizuje velice dlouho až k ryzím obdélníkům ve 20. letech, ani Kandinskij, ani Picabia, neřadí svoje formy v architektonických, nebo i dekorativních vztazích. Ve skutečnosti se k těmto řazením dostane až abstrakce v druhé polovině modernistického století. Předně asi minimalismus a colorfield painting.

Delaunay

Futurismus podle Boccioniho, kubismus podle Picassa a barvy expressionismu jsou elementy, které se nějak musí objevit v dílech tvůrců rané moderny. Ale až Delaunay dokáže tyto na první pohled jednoznačné způsoby malby syntetizovat. Jeho styl je tak syntetický, že je až originální a svébytný. Podaří se někomu rovněž spojit abstrakci s dadaismem, které pohládnou desetiletí následujícímu? Delaunay tímto dovršuje snahy raného modernismu. Je epilogem jak kubismu, tak i futurismu. Dosahuje i abstrakce, takže pohledem na jeho dílo vlastně shlédneme celou senzaci nástupu mnoha

stylů najednou. Žádný z těchto výstřelů nemá dlouhého trvání nebo zakotvení ve způsobech malby. Jen abstrakce přežije déle než pouhé desetiletí.

Kirchner

Je nutné zastavit se na okamžik u německých počátků moderního umění. Abychom ukázali novost přístupu Kirchnera, musíme vyložit přístup Die Brücke. Čtyři studenti architektury založí skupinu v Drážďanech, když nastoupí na studia architektury. Malují. Pechstein je vodítkem k fauvismu. On navštíví Paříž a své dojmy a jistě i ukázky vyloží ostatním. Je rok 1909 a Max Pechstein totálně změní svůj styl ve prospěch kopírování vzoru Matisse. Dívka v červeném se slunečníkem je krásným dílkem již přestárlého realistického zobrazování, pečuje zde o konturu a přesnost. O rok později (1910) vzniklé dílo Koupající se v Moritzburgu sahá po vyjadřovacích prostředcích podle Matisse. Srovnáme tuto malbu s obdobnou od Heckela, dalšího z hnutí, ze stejného roku. Totožné. Je vidět, že od suvenýru Pechsteina se dá infikovat. V tomto roce Matisse maluje jinak, než před pěti lety. Namaluje třeba Hudbu a Tanec. Uvažme jeho deformaci a barvy Vlamincka. Přestože hlavní díla většiny z hnutí vznikají kolem roku 1910, zahájí svoji činnost už 1907. Kirchner majule slavnou Ulici již 1908 a je plně expresionistická. Franzi se jmenuje dílo Kirchnera, které přináší pohled na fauvismus z jiné perspektivy. Barvy i ptačí perspektiva sledují francouzský vliv. Říká se, že Kirchner maluje expresivně ještě dříve, než se do Německa dostane cokoli z Paříže. Ulice v Drážďanech od něj je zajímavá svojí paletou a zahuštěním. V něčem mi připomíná Munchův Výkřik. Zatímco favistická plátna mají na své ploše zachytit spíše prostor, než objekt, postavy na Kirchnerově plátně přesahují rámec obrazu. To samé platí i pro Vojáka s useknutou rukou (autoportrét jako voják). Jeho depresivní či útočná kresba očí a těla je nová, neozkoušená. Ostré hrany Franzi jsou východiskem z fauvismu. Můžeme mluvit o samostatném stylu Die Brücke. Tomu svůj import přizpůsobí i ostatní. Třeba Heckelovo další koupání, tentokrát z roku 1912 již obsahuje základní Kirchnerovy aspekty ostrých kontur a význam černé barvy v obraze. V době francouzské verze moderny a italské dynamické verze se objevuje i autentická německá. Na Drážďany odpoví Modrý jezdec, tedy Jawlensky, Kandinskij a Marc. 1911 mají až poprvé společnou výstavu.

Kandinskij a Kupka

Tito, v době svých uměleckých aktivit směřujících k abstrakci, staří malíři měli na své mladší současníky obrovský vliv. Nebyl třeba tak přímý, jako vliv Picassův, ale cesta, které vydláždili povrch, se stala pozvolna slohem 20. století v malbě i sochařství. Kandinskij se rád sdružoval ve spolcích a skupinách, které vznikaly a zanikaly. Nejznámější nebo nejúspěšnější byla, v pořadí již třetí, Der Blaue Reiter. Navázala na favistickou obrodu barvou a své konkurující uskupení Die Brücke z Drážďan, které ale již vše podstatné řeklo, když Modrý jezdec teprve vznikal. Kandinskij tedy přináší jinou osvětu, než pouhý expressionismus. Ten byl jen cestou, po které šel, aby našel svůj finální styl, osobitý a bezkonkurenčně novátorský. Přišel stejně jako Kupka, oba však nezávisle na sobě, k abstrakci. Nejprve k abstrakci abstrahující, později k totální. František Kupka maluje Velký akt ještě před rokem 1910, a tato experimentální cesta ho postupně zavede až k Ocel Píje nebo k Sólu hnědé čáry. Jsou to mistrovská plátna abstraktního umění. Nikoli abstrakce jako výsledek nejasné koncepce, ale dynamický shluk obrazců a barev evokující mnoho stavů a stálou příbuznost s realitou, přestože nic reálného nezobrazuje. Už samotné názvy prozrazují, kdy už jde o úplnou abstrakci. Kupka k ní dojde nekonečným zjednodušováním geometrických a barevných forem z předešlých obrazů ve stylu realismu, respektive symbolismu. Kandinskij ke svým kompozicím přichází nejprve pomocí volné kresby a akvarelu, který propůjčuje volným tvarům barevný charakter. Až později se objeví

definovaná abstrakce. Vždy je mentální projekcí. Alespoň v případě Kandinského ano. Abstraktní umění může díky těmto novátorům plně rozkvést do různorodých forem. A těší se mu zájem až do dneška.

Malevič a Mondrian

Kazimir Malevič se zobrazuje jako černý, žlutý a modrý čtyřúhelník. Je to autoportrét? Abstrakce pro něj a rusko znamená absenci. Jen znak je třeba vyjádřit. Proto může být ochoten umístit prachspřstý Černý čtverec na bílém pozadí. Obdobně geometrizaruje čtyřúhelník i Mondrian. Začne se ale donekonečna opakovat. Stane se mu i celé geometrické abstrakci obecně to, co kdysi jeden malíř předznamenal: „Abstrakce je cesta čar a kouzel a brzy narazíte do zdi.“ Nakonec do tohoto druhu abstraktního umění dospěje i Kupka. Mondrian tvaruje všechno do pravoúhlých čtyřúhelníků základních barev RYB (červená, žlutá, modrá). Bere je jen jako výplně jeho opakované mřížky s T spoji. Van Doesburg se nezmůže na nic víc, než jen maximálně obraz pootočit o 45 stupňů.

Ernst

Zakládá s Tzarou hnutí dada. Vytváří prototyp dadaistické malby. Obsahuje něco jako strojní elementy a pokud možno nesmysl. Pak i Schwitters vytvoří Konstrukce pro urozené slečny a Picabia Zamilovanou parádu. Vymyslí i několik technik, jak nakládat s obrazem a jeho povrchem jako dekalk, používá koláž, frotáž, a další metody, jak obzvláštnit malbu. Malá písťala, která dělá tik tak je vtipný název i zapeklité schéma jakéhosi asi přístroje. Co se týče barev, používá ty, co se právě hodí. Neřeší jejich význam jako mnoho předchůdců. Slon Celebes je taky hříčka s formou slona a kamen. Vidíme v něm ale postavu. Je vystínovaná a nadreálná, chybí jí hlava. Ta nás zavádí na témata, která se rozvinou až v surrealismu a jsou silně zkotvena v díle velikého De Chirica.

De Chirico

Mozek dítěte je z roku 1914. Vládne kubismus a všechny druhy abstrahujících forem a v Německu ladí barvy a formu. Itálie je plná futurismu. Do toho vstoupí něco, co je nevšedně banální, originální, neabstrahující a cítí úctu k tradici, k hledání krásy a kompozice, avšak moderním jazykem. Je moderní svým rukopisem a stylem zobrazování. Tajemství a melancholie ulice nás zavádí někam, kde je prázdno a není to jakoby z tohoto světa. Vrací se zavržená perspektiva i stínování. Metafyzicky protáhlé nekonečné arkády jsou motivem, který jakoby velmi volně odkazoval k benátské malbě renesance. Na plátně Italské náměstí se sochou se opět zabírá lehkou deformací perspektivy. Nese konturovou kresbu podle pravítka, do které vyplňuje dané barvy. Jen komín v pozadí je stínovaný jako válec. U svého autoportrétu si dává záležet na realističnosti a přesvědčivé řemeslné práci. Vsazuje sem druhou svoji podobiznu jako sochu. Antičnost je z ní cítit. Odhrnutý zelený závěs může evokovat plátna Vermeera stejně jako Rafaela. To tu nebylo od doby nástupu moderního umění, které tyto vztahy potlačilo! Je dadaistický svým nepochopitelným slučováním motivů a téměř realistickou kresbou. Používá picassovskou paletu hnědých tónů. Je to přemýšlivá práce, na kterou může navázat Magritte a Dalí. Zahazuje druhou vlnu avantgardy. První destruovala, druhá staví.

Delvaux

Po boku snah De Chirica o rehabilitaci perspektivy a klasičnosti stojí Paul Delvaux. Na obraze Růžové mašle anebo na mnohem mladším plátnu Schodiště se značí italská renesance s její perspektivou, ale tak, jako u rádoby nepřesného De Chirica staví hned trojí horizont a perspektiva jakoby kulhá. Destabilizuje tím obraz i vnímání diváka. Jeho pojetí klasicizujících aktů a klenby nostalgické architektury nás jako retro zavádí do nitra a zpět.

Magritte

René Magritte je klasik umění. Jeho návrat k hledání krásy je ukázkový. Jeho pojetí malby je návrat k řemeslné práci, stínování, valérování, přesvědčivosti a adekvátnosti barev. Černá magie je obraz, ve kterém se ukazuje jeho stále se opakující ideé fixe. Jde o prolínání reálného obrazu s jeho inverzí. V okrovém těle se plynule mění valér v nebeskou modř. Ta je i v pozadí včetně mraků. Kdo naposledy zobrazoval mračna? Už to, že se nahá žena opírá o drapérii, je příznak klasického umění, nikoli moderního. Přesto surrealismus je jediný nový avantgardní modernistický směr 20. let. Jinak tu máme ještě art deco, plné dekorace a jakési volné pokračování secese. Mnoho umělců se navíc vrací k osvědčeným formám a jsou i různorodé verze jakéhosi neoklasicismu či neorealismu třeba v dílech Deraina, Picassa, Picabii a dalších. Magritte tedy maluje také více klasicky, nežli experimentálně. Na Důvtipu umístí dadaistický motiv příčiny a důsledku. Je to portrét umělce malujícího ptáka podle modelu vejce. Jak daleko má od autoportrétu Chirica se sochou Magrittovo plátno Paměť? Obsahuje i tytéž elementy jako je lísteček pod bílou bustou, odhrnutý závěs a pozadí. Na plátně Velké století zahaluje oblaka do formy starého stropu v bleděmodrých tónech, takže jen z blízka pochopíme vtip obrazu. Objevuje se zde jeho příznačné postavy muže v buňce, kterému téměř niky není vidět do tváře. Magritte rehabilituje malbu, ale nedělal by to, pokud by se s modernistickým automatismem Massona a Miró nerozešel Salvador Dalí.

Dalí

Narodil se 1905. To je o celou generaci mladší než moderní malíři. Proto už nemůže opakovat jejich principy. Má neobyčejný talent a tak ho používá k realistickému vykreslování příběhů pod vlivem své manželky, která říká: „Musíš malovat jako staří mistři, perfektně.“ Preciznost a reprezentace je po desetiletích dětinského stylu kresby opět zpátky. Je jistě zpočátku ovlivněn neoklasicismem Picassa z 20. let ale díky De Chiricovi objevuje sílu harmonické krásy. Doplnuje vše o surreálný základ, který je nikoli ve formě, ale obsahu. Proto koneckonců můžou vzniknout obě větve surrealismu, jak toho veristického, který je zobrazivý, tak toho abstraktního vycházejícího z automatismu. Ještě trochu dada je Měkká konstrukce s fazolemi. Jak vykresluje mraky je známkou historické malby. Jeho stíny jsou ale vždy abnormální ať už barevně kvůli světlosti, anebo formálně svým ostrým protáhlým zjevem podle vzoru De Chirica. Používá taktéž hnědé tóny a temnou paletu, alespoň na stínech se značí její kvality. Nebojí se ale použít běžné barvy z reálného světa. Perspektiva se omezí na a pozadí bez žádného popředí nebo středního plánu. Je jen horizont. Pouštní necharakteristická krajina, nebo mořská hladina narážejí na hranici s nebem. Na tomto těstě vyrůstají postavy a zvířata, či tvarové sestavy odkazující se a metamorfující. Například Stroj na touhu je zasazený do před chvílí vyloženého prostředí a metamorfuje v žlutých odstínech z rozteklé tváře v proděravělý kámen. Vytvoří stejný motiv i v rozteklých hodinách na Stálosti paměti. Tři věky ukazují jeho řekněme vynález. Říká tomu kriticko-paranoická metoda. Je kritická, protože analyzuje a paranoická, protože se míhají nesourodé myšlenky a zjevy dohromady jakoby v paranoie. Díky ověřování a zachycování svých iracionálních představ může zahrnout jinak nesourodé prvky v jeden uzavřený celek na obraze. V jednom motivu se už rýsuje druhý, který je mu nějak podobný tvarově. Oba se zároveň ukáží na stejném plátně. Jeho způsob práce je jiný než u Magritta v tom, že Magritte neopouští viditelné. Dalí navíc ke svým amorfním srostlicím v krajině přidává i nahromadění motivů jeden vedle druhého. Nejmarkatnější je to asi v Halucinačním toreadoru. Dalším takovým dílem je Neviditelný muž. Plátno je poseto malými figurkami, kombinuje vícero obrazů, takže na jednom plátně jsou různě veliké postavy a vícero horizontů v různých částech plátna. V pokročilém věku zdokonaluje svou kresbu ve prospěch řemeslné kvality. Sluneční stůl nebo Madonna z Port Ligat jsou díla směřující k dokonalosti. Používá

fotografii, pochopitelně věrně kopíruje realitu. Podle přání své manželky v padesátých letech přichází k ovlivnění Leonardem a hledá zakleté vztahy geometrie a kompozice, jak je patrné z plátna Léda a labuť, které formoval na podkladě pentagonu a kruhu symetricky na plátně. Symetrie je i v Madoně z Port Ligat (obě verze), tak i v mistrovském plátně Kristus svatého Jana na kříži, kde si dokonce bere vykopírovaný motiv rybáře ze starých mistrů. Dalí se tak, jako Picasso stane celebritou, hlavně tedy v USA.

Miró

Je první z color field malířů. Ještě dávno před americkou abstraktní malbou na svých plátnech rozděluje barvy do uzavřených ploch dokonale čisté barvy. Katalánská krajina není žádné krajinářské dílo. To jen na pozadí žluté a pod horizontem okrové pokládá geometrická tělesa a tvary za pomoci kubisty vynalezeného písma v obraze a Massonovské automatické perokresby. Každá barva má však vždy jasnou a zřetelnou hranici. Někde potvrzenou černou klasickou konturou, někde bez ní. Holandský interiér je zase plný drobných objektů. Nadreálně jsou rozeseta po plátně. Vždy něco nebo někoho velmi abstrahovaně a přeneseně zobrazují. Zde třeba asi tlustého hráče na kytaru, psa a několik dalších věcí, které nelze už ani blíže určit. Je však zakotvený a zaseknutý v technice kresby. Není ani tak malíř, jako kreslíř.

Debuffet a De Kooning

Debuffet přináší nový směr malby gestické a triviální. Jeho brutální charakteristiky mu předurčují název. Destrukce druhé světové války má jistě vliv na tvorbu malířů této generace. V malbě Grafitti se objevují různě posázené hlavy a postavy dětsky namalované jen primitivní konturou s picassovskými motivy destrukce formy. Nové je to použitím brutálního stylu štetcové malby, nebývalá ledabylost kladení barevných vrstev a přetírání obrazu. Vzniká shluk koláže několika pásem a témat. Útočný styl malby se rozvine v akční malbě v USA. De Kooning již v prostředí USA klade stejné témata, ale vyvaruje se již vlivu Picassa. Tvary zaobluje a nechává plné plochy barvy přecházet edna přes druhou. To vezme jako východisko i slavnější Pollock. Možnost překrývání ploch barvy se koneckonců stane základem americké abstrakce.

Bacon

Bacon je také gestický při formování malby. Sahá ale po tradičních prostředcích zobrazovní. Tuto metodu však gestem a nekonstruktivním tahem špalety nebo štětce naruší. Vzniká tak třeba klasicky i neklasicky zároveň pojatý portrét papeže. Vyvěrá z tmavého pozadí jakoby šerosvitu a nad jeho hlavou surrealisticky zakomponuje ledabylyle útočné rozřezané poloviny vepřového. Malba mu i stéká a nechává to tak. Proces malby je mu jistě důležitějším, než výsledek. V jeho deformacích, jako je na slavném triptychu, se dá volně odkazovat k surrealismu Dalího a jeho měkkých konstrukcí. Je to ryze evropský způsob, jak pokračovat v malbě po surrealismu.

Appel

„Umění musí šokovat!“ To je výrok Appela. Sám přichází ve spojení s umělci z Kodaně, Amsterodamu a Bruselu k malbě sahající po výrazných barvách a abstrakci, sledující vývoj v evropském umění po surrealismu. Jistě jim je vzorem Jean Debuffet a blízký americký Still a Poliakoff. Nebýt však vynálezů volných obrazců a barev v cyklu Improvizací od Kandinského na začátku desátých let, nebyla by žádná CoBrA. Pokračuje v útočnosti malby.

Pollock

Jackson Pollock je umělcem, ke kterému celá historie malby směřuje. Jiná byla před ním a jiná po něm. Úžas spadne nad metodou práce. Ta už předurčuje výsledek. Nezáleží již na způsobu samotného malíře, ale metoda, jak plátno „maluje“. Není malíř. Nepoužívá tradiční štětec ani špachtli. Lije barvu přímo z plechovek. Nezajímá ho výsledek, nedělá žádné přípravné skicy. Obraz je jen východiskem náhody. Náhoda je prvek v umění, který započal u dadaistů. Dripping nevynalezl, ale obratně jej používá. Absolutně nevázaně a při tanci a poslechu free jazzu rovněž improvizuje, tentokrát na plátně. Tančí s barvou nad plátnem na svém dvorku. Používá obrovská plátna, aby to mělo smysl. Výsledek je ale fascinující. Překrývají se volné neštětcové, a tedy v tehdejší uměleckém světě nové, linie a plochy satureovaných barev. Jelikož proces opakuje několik barevných pásem, vzniká vrstevnatá malba, kde se jednotlivé již zaschlé plochy uzavírají těmi mladšími. Rozdrobený obraz je v galeriích senzací. Gesticky a náhodně začnou malbu komponovat i ostatní umělci v USA.

Wols

Wols je dalším zajímavým malířem náhody. Také nemaluje, ale míchá chemicky barvy v jakýsi pokus na plátně, který „vulkanizuje“ ve strukturu, kterou by malíř nevymyslel. Má svoje výtvarné kvality. Připomíná strukturu kamene a neživé přírody. Například Sans titre (bez názvu) je jakýsi dekalk v informální, tedy neobsahové, abstrakci. Používá jen jednu barvu, ale její zahuštěnost nebo světlost dosahuje změn, které formují obraz. Dávají mu formu, kterou by musel jinak nahradit třeba geometrií, nebo tahy štětce. Tento způsob neformální malby je velmi příbuzný Pollockovi, ale je plynulý a valérující. Je součástí ryze evropské větve abstraktního expresionismu, který kunsthistorici nazývají informel.

Hartung, Kline a Hofmann

Hartungovy Trsy jsou tušovou malbou, která má svůj počátek ve východním umění. Ovšem písmena, která píšou mistři kaligrafie ve velkém, opakuje na galerijní plátno jako abstraktní obrazec. Tah velkého štětce a jeho nemnohé pohyby po plátně jsou pak výsledkem inspirace neevropským uměním. Je to moderní ale nikoli autentické, jako v případě Pollocka. Obdobně Kline, i když se zdá ne stoprocentně příbuzný, sahá po velké tušové malbě černou na bíle pozadí. Bez názvu z roku 1957 je toho důkazem. Že se jedná o abstrakci hned ozřejmí fakt, že je to barva na plátně visící v galerii. Obdobně ale postupuje i u méně kaligrafických děl. A Hofmann? Na přelomu šedesátých let maluje tím, že stříká olej na plátno nebo papír. Ten zanechává žlutavý otisk okolo barvy. Kaňky, kaňky, nic než kaňky různých barev a velikostí. Na bílém podkladu říkají totéž, co díla Hartunga a Klineho. Jinde klade barevné obrazce jeden přes druhý a někde mírně valéruje.

Rothko

Je mistrem amerického poválečného umění. Dlouho se dívá na tabula rasa. Nedělá přípravu, své kompozice cítí a právem je možné jimi zdobit církevní chrámy. Nábožnost je obsažena v nekonečnu a totální harmonii, klidu. Může zdobit i budhistické chrámy, neboť divák může dosáhnout pomalu nirvány. Klid a harmonie je dána základním tvarem vycházejícím z formy plátna, které je obdélné na výšku. Rohy a okraje barvy lehce rozmazává, čímž vytváří plynulejší přechod. Podstatné a variabilní říká umístěním barev. Je to jen jedna, nebo dvě barvy nad sebou. Dává tomu i název jako třeba Modrá, oranžová, červená, který je z roku 1961. Kopírovat ho ale přesnějšími okraji i přesnějšími geometrickými obrazci bude Noland a svým způsobem i vzdáleně Stella.

Fontana

Fontana řeže do svých jednobarevných pláten, pracuje s otvory a objekty, které se na plátno přidají. Je závěrem malby. Jeho způsob nazývá spacialismem, protože tím otevírá trojrozměrné kvality malby.

Tapiéz

Jako příklad jeho malby si vzpomeňme na Písmeno A. Motiv textu velkého psaného písmene A kombinuje s gestickou malbou jakéhosi ledabylého rámu žlutozlaté barvy. Doplnuje to stříkanci barvy černé, a tak celý obraz stahuje na dvě barvy, kde bílá je podkladem. Přináší z Ameriky import v podobě náhody a nemalovaného obrazu. Objevuje se také struktura místo plochy plátna a písková malba. Při pohledu třeba na toto konkrétní dílo, vyvěrá na povrch takový Rothko a Kline.

Still a Poliakoff

Clifford Still přichází s west coast hard edge. Malba je chaoticky rozvržena na barevné plošky. Jejich hranice není podpořena linií, ale jsou od sebe zřetelně odděleny. Nemíchá barvy a abstrakci volnou pojímá barevně. Serge Poliakoff toto dělá zpravidla, atak pestrobarevně, skoro až mondrianovsky rozvrhuje formu na plátně. Ta vychází z geometrických ploch, ale není rigidní.

Stella a Newman

O Newmanovi není třeba mluvit dlouho, jen opakuje Rothka s ozdílem tím, že pruhy anebo pásma barev klade vedle sebe a nikoli nad sebou. Přísnější je i po vzoru minimalismu jejich hranice a pravidelnost. Stella tyto pruhy barev bere ale jako hru a mnohokrát je vede jako soustředné pásma podle geometrie hvězdice anebo půlkruhu. Ty se navzájem překrývají, když narazí na sousední útvar a tím vzniká podle vzoru adice a subtrakce barev barva jiná. Vzpomeňme si, jak Giacomo Balla tuto prolínající hru barevných geometrických obrazců rozvíjel o půlstoletí dříve.

Vasarely

Viktor Vasarely je ukzkovým příkladem, kam se geometrická abstrakce začala ubírat po jistém prvotním vyčerpání. Mnoho umělců přešlo k optickým klamům vzájemně kontrastních pásem barvy. Nejčastěji tedy černá a bílá koliduje s vnímáním oka. Nuance, kterými ozvláštňuje své pravidelné rastrování pak odpovídá nějakému druhému obrazu, například motivu zebry, jak je tomu v díle Zebra. Často opakuje pravoúhlý opakující se rastr a valéruje jej do maxima a minima. Rastr navíc deformuje jako kouli, a tak uprostřed obrazu jsou dílky původního rastru i dvojnásobně veliké.

Escher

Escher si také vyzkouší optické zázraky v motivu koule, a to na svém autoportrétu. Jinak je to kreslíř, který dělá grafiky s abnormálně realistickou kresbou, která ale naráží na optický nesmysl tím, že jakoby realisticky zobrazuje trojrozměrné nesmysly. Ty jsou jen možné v 2D promítání. Například Vodopád je ptačí pohled na hrad, který obsahuje jakoby klesající vodoteč, ovšem tvořenou vodorovnými díly. Na díle Metamorfóza zase z původního hradu postupnou adicí a deformací přechází přes krychličky k listům a nakonec k panáčkovi. Čteme obraz jako knihu zleva doprava. Využívá kontrastu černé a bílé, což přirozeně jde ruku v ruce s grafickou technikou kresby.

Riley

Bridget Riley ve všem opakuje černobílý styl Eschera a grafiku Vasarelyho. Je vrcholnou představitelkou optického stylu. Je zcela abstraktní. Je skromná v paletě, tvar je důležitý.

Rauschenberg a Johns

Jasper Johns je v přímém mileneckém kontaktu s Robertem Rauschenbergem. Oba tvoří neo-dada a jsou předzvěstí nástupu amerického pop-art. Jejich plátna obsahují upatlaný styl barevných ploch, jak je to vidět na několikrát opakovaném motivu americké vlajky u Johnse. Rauschenberg oživuje grafiku i posouvá možnosti malby, kdy na plátno přitiskává fotografický materiál serigraficky, anebo i připevňuje objekty a věci na plátno, jak je tomu třeba u úžasné asambláže Gran Canyon. Nebýt jich, americká avantgarda by bylo ochuzena o nové způsoby nazírání na malířské plátno. Třeba Johns umísťuje hned tři jak matřošku na sebe. Johns je ale o mnoho víc grafický nežli Rauschenberg. Oba svým grafickým a ikonickým způsobem malby a tiskařskou technikou objeví záležitost, které později budeme říkat pop-art.

Hamilton

Grafický tisk bere jako materiál, ze kterého lze dadaisticky poskládat mozaiku. Ovšem nikoli náhodně a nesmyslně, ale tak, že je vtipný a zobrazivý. Slavná je jeho koláž z novinových ústřížků *Why are modern flats so tempting?* Použití cizích obrázků a fotografií ve vlastním díle pak umožní cestu do galerií Lichtensteinovi, který kopíruje nalezený komiks, tak i Warholovi, který tiskne mnohdy nevlastní černobílé fotografie na umělecké plátno.

Lichtenstein

Roy Lichtenstein je vrchol pop artu. Naučí se kopírovat komix. Jeho nenáročné kresebné předlohy opakuje doslovně na obrovském plátně. Netiskne je, zvětšuje je pomocí štětce. Opět se vrací doba metody přesného opakování viděného pomocí štětce. *Whaam!* je dílo řešící nejen válečné události korejské války, ale je i vtipným komiksem .

Warhol

Andy Warhol ze začátku je velmi špatný kreslíř, snažící se o místo v reklamní grafice. Uvidí malby Jonese a Rauschenberga, nějak ho to nakopne, aby vystavoval také v galerii. Co udělá ve svém ateliéru? Nejdřív zvětšuje komiksy na plátna. Zjistí ale zanedlouho, že není sám, koho to napadlo. Brzy se setká s dílem soupevníka Lichtensteina, o kterém veřejně řekne, že „Lichtenstein maluje komiksy až příliš dobře.“ Tím zanechá tuto oblast jemu jako poražený a vrhne se na konzumní objekty potravinářské a nikoli grafické. Začne kopírovat běžné produkty i na plátno. Nejprve to je láhev Coca-Coly v černé a bílé. Jakoby se snaží o to, aby jeho štětcem vytvořená grafika vypadala, jako tištěná. Nesnaží se ani o žádnou uměleckou manipulaci s předlohou, jak by to udělal Rauschenberg. Udělá dvě verze a obě nechá zhlédnout. Je mu dána rada, že to, které vypadá více tiskařsky, než malířsky je lepší. Od té doby začne i tisknout na plátno. Tiskne pomocí serigrafie fotografie. Jsou to obsahově třeba portréty slavných osobností doby, nebo je to cyklus tabu smrti jako *Elektrické křeslo*, *Autonehoda*, a další. Na galerijní půdě se dostane se svým cyklem *Cambellovy polévky*, kterých udělá 32. Každá je stejná až na malý detail textu druhu polévky. Je úsporný, použije jen černou jako komiksový typ konturové kresby. Stínování řeší vyčerněním hodně stínových partií objektu, jak to ostatně dělá i Lichtenstein. Grafiku doplní jen o velkou plochu červené na obalu. Jeho malba je tak jednoduchá, jako samotná předloha, tedy výtisk obalu na konzumní potravinu.

Rosenquist

Realistická malba je rehabilitována popartistou Jamesem Rosenquistem v době, kdy se jakýkoli výplod realismu v galeriích neukazuje. Ovšem spojením několika motivů a nakonec i pláten vzniká úžasná díla natolik, že jeho realistickou malbu vykreslující i detaily uznají i v galeriích moderního umění. Obrovskou prací je F 101. Obraz dokonce zabíhá za roh galerijní místnosti. Je tvořen jako koláž malířsky namalovaných sekcí. Objevuje se zde motiv stíhačky, atomového hříbu i prezidenta. V něčem je podobný právě zmíněnému Whaam! od Lichtensteina a zároveň Retroactive od Rauschenberga. Rosenquist má talent a celý život maluje povedené obrazy.

Hockney a Freud

Hockney se zabývá realismem, ale stále užívá deformaci podle modernistického vzoru. Je lehký na pohled. Nezobrazuje násilí nebo tajemnost. Jeho plátna jsou naivní i profesionální zároveň. Díky němu se vrací realita na plátno v Evropě a už jinak, než k ní přistupoval Bacon. Lucian Freud ale realismu podřídí vše a zobrazuje ateliérové scény, jakoby to dělal Schiele. Jeho technika stínování je zajímavá a charakterizuje jej.

Parrish

Maxfield Parrish je secesní a fotorealistický. Objevuje opět zájem o antiku a nevšední krásu ženy a přírody. V jeho plátnech se objevuje vždy žena, jejíž šat se chvěje ve větru oslněn slunečním žářem. Na plátně může být i romantická zahrada s bílou vznešenou architekturou a dórskými sloupy. Promítá dataprojektorem obraz na plátno, na kterém obkresluje. Má příbuznost metody práce Lichtensteina, Warhola a je blízký svým druhem fotografického realismu s Estesem, Baederem a Closem. Malířský rukopis se blíží ale Rockwellovi a americké obálkové ilustraci 50. a 60. let.

Hopper a Rockwell

Tajemné městské krajinomalby Hoppera by nebyly ničím úžasným samy o sobě. Jsou podmanivá jednoduchostí, se kterou zobrazuje i paletou. Zároveň neopakuje úplně realistický způsob malby. Táhne velké plochy jedné barvy jen lehce valérující. Navazuje na De Chirica, ale není už metafyzický, je realistický. Používá tlumenou paletu a tmavé odstíny slabě saturované zelené, hnědé a všude vládne šedá města. Norman Rockwell je talentovaný kreslíř a jeho díla jsou nejen ilustracemi, ale krásnými ukázkami moderního realismu. Na díle Runaway je velmi přesně zachycen dialog mezi chlapcem, který má po boku raneček, a policistou, jenž se k němu ze své barové židle naklání. Úsměv barmana je přitažlivý. Je na cestě k hyperrealismu. Hopper také přinesl něco, z čeho bude fotorealista Estes plně zásobován.

Estes

Dnes se ukazuje jako přední představitel amerického hnutí, které reagovalo na totální abstrakci subjektivní i objektivní. Vzalo si za cíl obrátit pozornost od malířského gesta a tvaru. Na rozdíl od Pop artu a evropského realismu se ještě mnohem více přiblíží realitě. Estes stejně tak, jako Baeder, Close a jiní vzali barevnou fotografii, několikrát ji zvětšili a detailně okopírovali pomocí štětce a barvy, případně jemnějšího airbrushu. Taková technika vyžaduje preciznost provedení, které se musí realitě přiblížit natolik, že nepoznáme rozdíl mezi malířským plátnem a fotografií, která nejlépe vystihuje viděnou realitu. Estes je mistrem tohoto stylu. Nepřináší vůbec žádná umělecká témata, nezobrazuje jako umělec, zobrazuje jako dokumentarista ulic. Město a jeho výkladní skříně, moderní ulice plná

automobilů a efekty odrazů skla a kovu se stalo tématem jeho práce. Fotografuje ulice a pak přenáší na plátno. Jeho malba je dokonalá. Není figuralista, je to moderní krajinář.



Close

Chuck Close je vrcholným představitelem fotorealismu. Dokázal tímto způsobem malby změnit umění. On však přichází s uměleckou parafrází, která se může ukazovat, jako jisté východisko z rigidní práce. Jeho celou tvorbou ukazuje portrét. Detailně vykresluje podobizny lidí. V pozdější fázi svého vývoje dělí obraz na malé rytmické díly v podobě jakýchsi pixelů, které pojednává zvlášť, ale zachovává jim barevnost, která danému dílu celku má odpovídat. Proto třeba na jeho monumentálních plátnech, jako je i jeho Autoportrét, čtverečky pojednává jako dvou až tříbarevné miniobrázky, často se základním tvarem kulatého terče potřebné barvy, a z těchto čtverců skládá celkový portrét. Na toto naváže mnoho tvůrců tak, že z malých obrázků skládají mozaiku velkého obrazu. Ve slavném gigantickém plátně Portrét(muž s brýlemi) se daří pomocí airbrushu a dokonalých precizních tahů vykreslit tak detailní a věrohodný portrét, že jsou vidět jednotlivá vlákna a struktura kůže, jednotlivé vlasy. Zde simuluje i rozostření původní fotografie na spodní části. Pak vystává otázka, proč malovat, když je to vlastně fotografie se všemi jejími kvalitami i chybami? Touto pochybností zaútočil bezesporu na vnímání výtvarného díla v uměleckých kruzích. Zároveň ukázal na dlouho opomíjený fakt, že i současní tvůrci dokážou malovat mistrně. Řemeslná práce a preciznost je pak staronové téma, které fotorealismus a následný méně rigidní hyperrealismus obnovil v historii umění.

Kounellis a Pistoletto

V tvorbě italské arte povera se značí jistý klid. Uspořádané formy neuměleckých objektů jsou znamením doby po pop artu a neodada. Na plátnech se Kounellis, narozený 1936, vyjadřuje v podstatě jako v sochařství, neboť používá objektovou asambláž tak, jak ji známe ostatně už u Rauschenberga. Je typické, že směry exprese i absolutna se do Evropy dostávají zase zpět. Tapiéz a Rauschenberg jsou předstupněm k tvorbě Pistoletta i Kounellise. V sedmdesátých letech zaútočili na galerie nejen v Itálii. Jejich díla nejsou malbou. Zařazují je sem avšak proto, abych ukázal možné směry deformace malby jako takové vedle Fontany a jiných. U současných umělců je třeba hledat, v čem rozšiřují svět, v čem je síla jejich umu v malířství. To doplní obrázky jejich malby. Pistoletto i Kounellis mezi takové současníky, byť starší patří. Pistoletto je konceptuální tak, jak jeho díla známe z výstav arte povera. Má i své akční chvíle. Ovšem v jiné části jeho tvorby se značí ohromný respekt k realitě a figuře, zkrátka respekt k malířské tradici. Obnovuje plně velikou figuru a usazuje ji do amorfního prostředí bílých stěn. V galerii jsou tak plátna okénkem do jakési jiné galerie. Totéž ještě více aktivně působí na obrazech malovaných na zrcadlo. Motivy, které plně neobsáhnou celou plochu zrcadla se ta volnými místy zrcadlí v jiných dílech. Zajímá mne ale ta jeho figura. Není vůbec daleko od pojetí velkého návratu k figurálnímu malířství, jak ho v dnešních dobách ukazuje skupina někdy pojmenovávaná Neue leipzigerschulle. Holduje abstrakci zrovna tak, jako figurálnímu umění. Jeho ležící figura z roku 1967 je třeba do moderny převlečená Olympie ze starých dob. Bílé pozadí je úplně volné bez žádné barvy. Provedení postavy je řemeslné a ukázkové. Nejde o fotorealistické zobrazení, spíše o starou dobrou akademickou malbu. Její konkrétní podoba z ruky Pistoletta je však bližší malířskému rukopisu Ernsta a Magritta. Pracuje podle fotografické předlohy, je realista a ničím malbu modernisticky neobzvláštňuje, čímž jeho opravdu jen výsek děl je třeba chápat jako první ukázkou návratu velké malby, která se nepojí ani s modernou, ani s postmodernou.

Pistoletto je nový Michaelangelo.

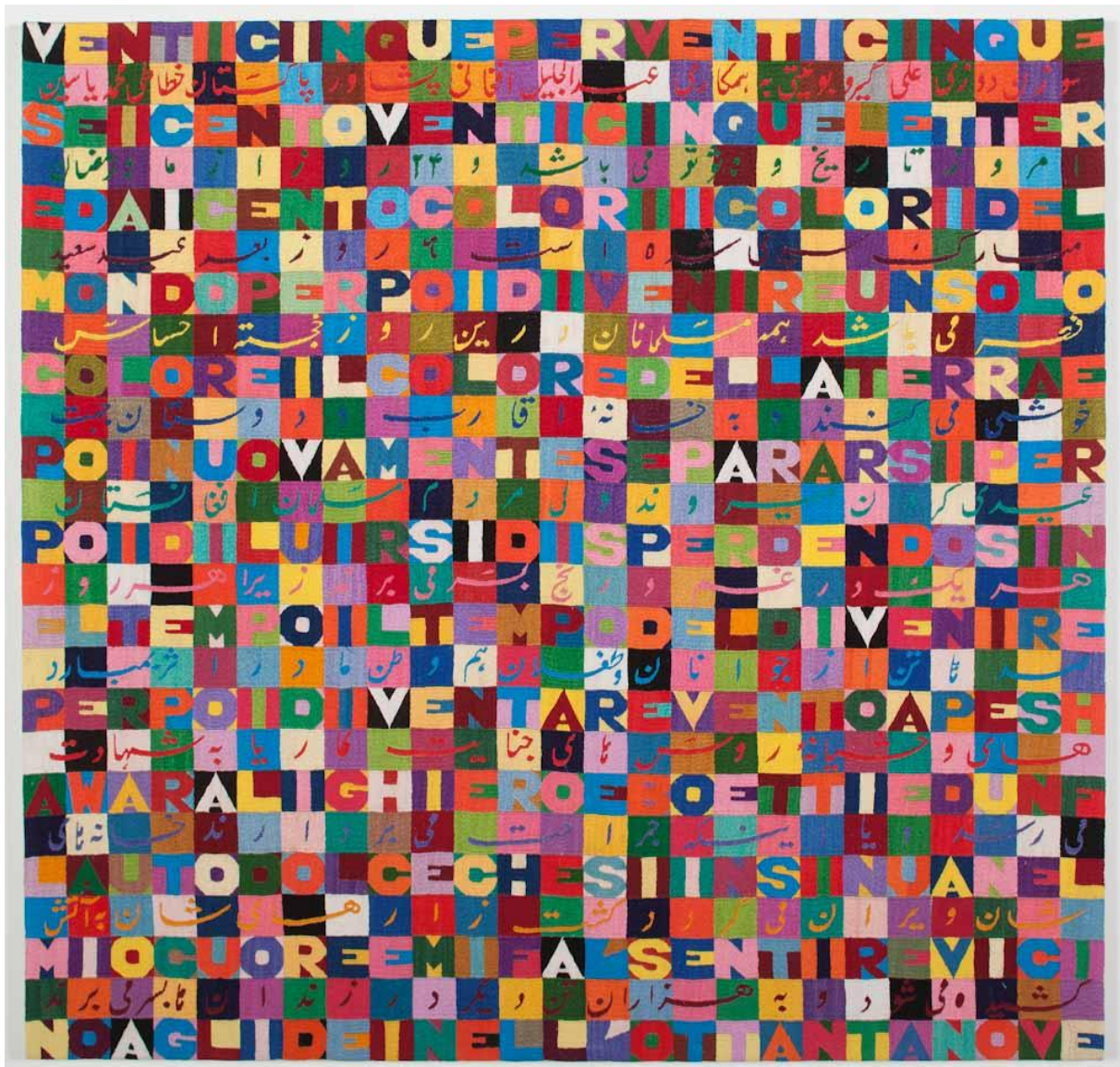


Kounellis se však obrací jen a pouze k výtvarným neo-dada. Obsahuje však geometrický mód importovaný z USA.



Boetti

Boetti je řazen k Pistolettovi, ale jeho tvorba je o něčem jiném. V mapách reaguje na vlajky Johnse. Ovšem principům neo-dada a asambláže, koláže a tisku je vzdálen. Používá tak, jako ostatní ze skupiny nemalířský povrch. Místo plátna ukazuje své figurativní a lettristické abstrakce, velmi živě kolorované ve smyslu hard edge, jako výšivky. Mají někdy omalovánkový charakter, ale jsou velmi propracované. Jde vždy o kombinaci téhož tématu či motivu a opakující se rámeček jisté sekvence tak, jak ji známe v hudbě minimalismu. Motivem je třeba písmeno, které má mnoho variací, a tento motiv shlukne v geometrické mřížce anebo kolážovitě jakoby nahodile. Na jeho díla udělá četně téměř remake třeba někteří z tzv. Young British Artists. Opakování v geometrické mřížce, ovšem různorodých variací políček také využívá v Československu Sýkora. Systém se tak ukazuje jako ústřední tahoun malířského díla, není to už umělec sám a jeho vyjadřovaná nálada, nýbrž definovaná struktura. Nahodilost a nesprávnost lingvistická je převzata od lettristů a jejich velmi akční poezie. Písmena netvoří žádná konkrétní slova nebo alespoň jejich části tak, jak si vzpomeneme u kubistů nebo poetistů. Náhoda jak v motivu, tedy formě, tak v barvě, svým způsobem obsahu, dohromady v poskládání připomíná kupodivu plátna expresivně lité barvy Pollocka. Boettiho chápu tedy jako volné pokračování snah abstraktního expresionismu.



Basquiat

Umělec Basquiat umřel mladý, ale jeho dílo se stačilo etablovat ve vysokém umění, přestože jeho dílo vychází z primitivní kresby a amatérského street artu. Je brutální a vrací se k osvědčeným postupům Jeana Debuffeta. Zajímavý je snad jen svojí depresivitou. Podobné kousky pak tvoří i u nás třeba Petrbock, Bolf a mladý Vejdovský, ovšem tentorát již bez toho překonaného výtvarného brutalismu.

Koons

Ačkoli je spojován především se sochařstvím přelomu milénia, jeho dvojrozměrná díla jsou také dobrou ukázkou doby a jedinečným vkladem do bohatství malby. Ukazuje další větev stromu, postmoderní větev, která balancuje na hraně kýče a vysokého umění. Kombinuje banální motivy hraček, postaviček a levných motivů v jakési fotomontáži. Používá obří plátna a na jejich tvorbě se podílí mnoho mladších výtvarníků. Jeho fotografický styl malby a koláže se velmi blíží pop artistovi Rosenquistovi. Koons je neo pop devadesátých let.



Hirst

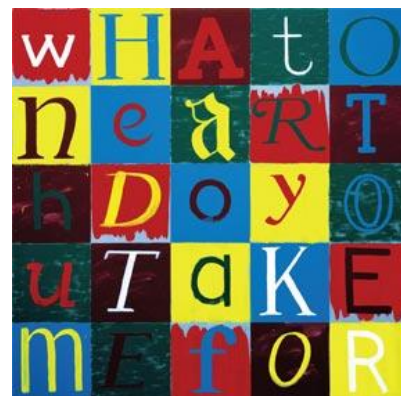
Asi největší hvězdou ve výtvarném umění se po slávě Picassa a Dalího pyšní Damien Hirst. Když nahlédneme do jeho díla, poznáme, zda je oprávněná, anebo falešná. Je jistě silným hráčem na poli postmoderního sochařství, v tom také upozornil na své jméno. Ovšem v malbě, která je různorodá, se nedá jeho originalita nebo přínos moc nalézt. Mnoho jeho děl a motivů i způsobu malby je vykopírováním děl starších cizích prací. Tak je tomu u jeho tečkovaných pláten, u jeho tzv. spin-painting, která vznikají tekoucí barvou za pomoci kinetické energie a koneckonců jeho fotorealistická díla z prostředí nemocnice jsou opakováním amerického fotorealismu 70. a 80. let. On je nicméně

ukázkou doby a vůdcem celé britské generace. Jde mu vždy o precizní provedení bez chyb a nedokonalostí. To má společné s Koonsem. Něčím nová jsou jeho ornamentální hmyzí plátna.



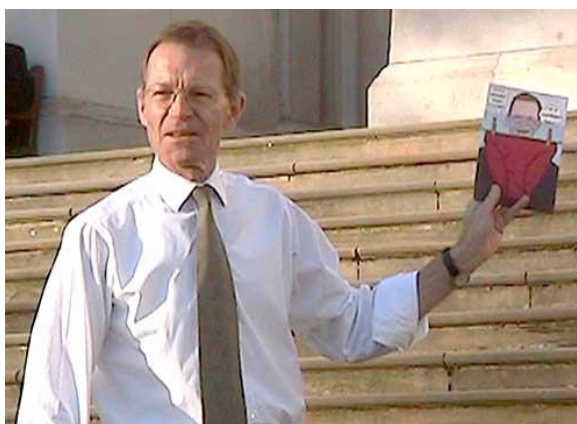
Wallinger

Narodil se 1959 a spolu s Damienem Hirstem zaútočil na britské umění na výstavách Freeze a Sensation v devadesátých letech. Nemá v malbě svůj charakteristický styl o nic více než jeho kolega. Ovšem práce to jsou kvalitní. Mezi díla patří jednoduché dvojrozměrné a symetricky zobrazované motivy jako schéma bludiště, londýňanům dobře známý obrázek značky metra, kaligrafie písmen i remake Boettiho tvorby. Je však rovněž brilantním sochařem, který slaví triumf návratu figurálního umění a kvality realismu.



Thomson

Charles Thomson je lídrem uskupení ženoucí se sociálně i programově proti konceptuálnímu umění. Na nesrozumitelnou složitost konceptuálního umění útočí po boku Childishe a Harveyho dětsky jednoduchou malbou připomínající komiks. Harvey je v tomto ohledu dál, komiks je jádrem jeho tvorby, takže v malbě přirozeně vystupuje. Thomson se narodil v Anglii v roce 1953, je tak současníkem generace Young British Artists. Přesto je stuckismus a celé hnutí okolo Thomsona spíše mladším uměním, rodícím se až po přelomu milénia. V Česku zakládají stuckistickou skupinu až v druhé polovině dekády. Když sejmeme onen společenský cíl změny umění pro řemeslo, obrát k subjektivitě a expresi, ve formálních aspektech Thomsonova malba ukazuje nový druh směřování. Stylizace do kolorované kresby je jasná, méně zřejmá je pak práce s motivy. Stuckisté si vybírají nenáročné vyobrazení postrádající detail a množství. Namísto objektové modelace je použita vylitá barva ohraničená hard edge. Kontury vykreslují detail, znázorňují, zatímco barva slouží jen jako výplň. Nehraje vůbec samostatný part. Umění je to opět figurální, čímž asi nejvíce zaujme a čím nevíce obrátí směr v malířství své doby. Pro jednoduchost, srozumitelnost a aktuálnost (reaguje na společenské klima, používá známé nebo aktuální charakteristiky) se stal stuckismus řekněme dobře stravitelným a oblíbeným. Jistě tím otevřel Thomson dveře novým směrům v malířství, neboť na rozdíl od smrti, vzkřísil jméno malířství jako takového.



Harvey

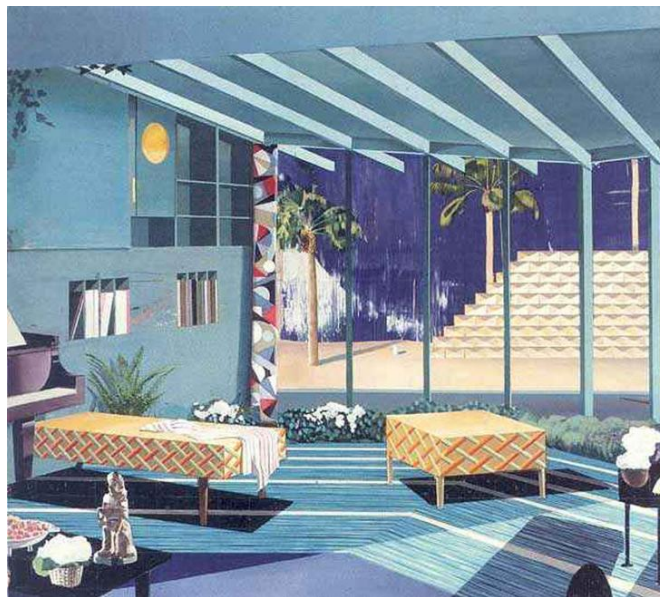
Paul Harvey je talent narozený 1960 a tvořící na venkově poblíž Londýna. S respektem k zakladatelům stuckistické skupiny se k nim přiřadil několik let po vzniku a stal se jejich vůdčím členem. Má úspěch s vykrádáním Alfonse Muchy a kompilací s Thomsonovou komiksovou technikou malby. Jeho díla jsou plná tradiční krásy, klasického pojetí figury, přírody a barev. V čem exceluje nad svými kolegy ze skupiny, je fakt, že vykresluje portréty a figury s přesností a v tazích nezanechává chyby. Je reprezentativní a díla oslavují dobu.



Rauch a Weischer

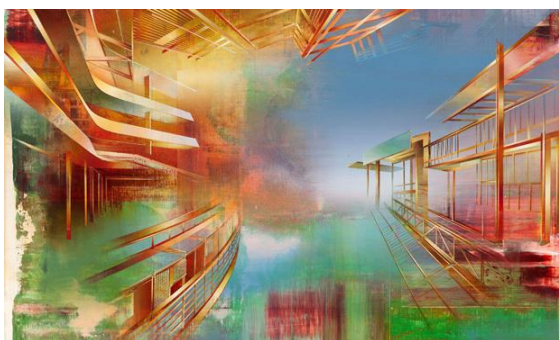
Jde o umělce z tzv. Nové lipské školy, kteří malují a tím vrací po boku stuckistů malbě opět svoji silnou tvář. Nejranější úspěch mezi studenty a absolventy navštěvujícími totožný ateliér malby v Leipzig se nese s Neo Rauchem. Maluje expresivně pojatý realismus, který někteří vidí jako subjektivní realitu umělce z východního bloku, který svými obrazy reaguje na pád železné opony, kde zobrazuje komunismem zničené osoby v ponuré atmosféře. Jeho malba je blízká realistům poloviny století a je tak spojnicí s dávnou malbou. Ostatně systém výuky na výtvarné škole v Leipzig napomáhá obrodě řemesla a hraje roli klasická kompozice, perspektiva a valér. Ruckhaberle i Baumgartel jsou ve shodě s jeho malbou a taktéž operují s navitou malby. Ve shodném temném tónování a dekonstrukci reality se objevují pohledy od Weischera. Proto spatřujeme i v díle Weischera, který se spíše zaměřuje na interiér, než na figuru, sensitivní návrat ke klasické malbě, ovšem obohacené o geometrii a špetku geometrické abstrakce vestavěné do iluzivní malby. Jeho interiérové scény se

trochu bortí a nenechávají diváka ustrnout v pohledu. Weischer ale více používá vystřihovánkový zjednodušující styl, navíc obohacený o barvy, kde je znát hard edge, na rozdíl od Raucha a jeho dvou kolegů kteří valérují temnou šed'.



Schnell a Kobe

David Schnell je dle mého názoru nejdůmyslnější krajinář. V jeho díle, které vděčí za svůj um i škole výtvarných umění Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig, se reviduje krajinomalba jako taková. Musíme si přiznat, že jeho transkripce krajiny a percepce reality trochu připomíná Václava Špálu, kterého jsem dříve nezmínil, i přestože jeho originalita hraničí s mezinárodním významem. Oproti analytickému pohledu českého kubo-expressionisty je ten Schnellův plně zahleděn do lineární perspektivy, bez které se jeho dílo zkrátka neobejde. Jde o architektonické rysy v barvě s trochou destrukce abstraktními geometriemi. Tu něco i lítá. Často tak pracuje s jednoúběžníkovou přehnanou perspektivou. Zobrazuje rostliny, stromořadí, listí, horizont, je zkrátka krajinář a dělá krajinu takovou, jakou ji můžeme zažít jen na jeho plátnech. Tak jako Schnell, i jeho spolužák z ročníku Kobe se věnuje krajině. Martin Kobe se narodil 1973, dva roky po Schnellovi a setkali se v ateliéru vedoucího Arno Rinka. Z jeho řad pocházejí z téže doby i Rauch, Weischer, Baumgartel, Ruckhaberle a další. Kobe přistupuje k vykreslování prostoru tak, jak by se dalo předpokládat až na tu záležitost, že krajina je to abstraktní. Nikoli tím, že by používal nějakou abstrahující transkripci, jako to dělá třeba Schnell, ale tím, že kombinuje tradiční perspektivu s abstraktními objekty a prostředím. Je to vizuální hra valérování v rámci ploch, které ve vzájemné konstelaci utváření dojem trojrozměrnosti, aniž by jimi zobrazoval nějaký konkrétně definovatelný předmět. Jeho linie se až počítačově přesně kroutí, zahýbají a vynořují. Pro potřeby definování perspektivy užívá jako pomocníka duplikaci, a proto se za sebou řadí nespočet plošek v ubíhající linii. Kombinuje jen valéry dané barvy a málokdy jsou plátna trojbarevná a vícebarevná. Počítačový abstraktní charakter dodává práce s přímým gradientem barvy. Podobně jako Schnell využívá jediného uběžníku. V jejím světě neexistuje gravitace, a rádoby architektonické konstrukce létají v barvě. Celá skupina začne vystavovat až 2006, šest let po absolutoriu, kdy většina studovala od roku 1995 do 2000, dříve jen Rauch a Kalazis.



Eitel a Kalaizis

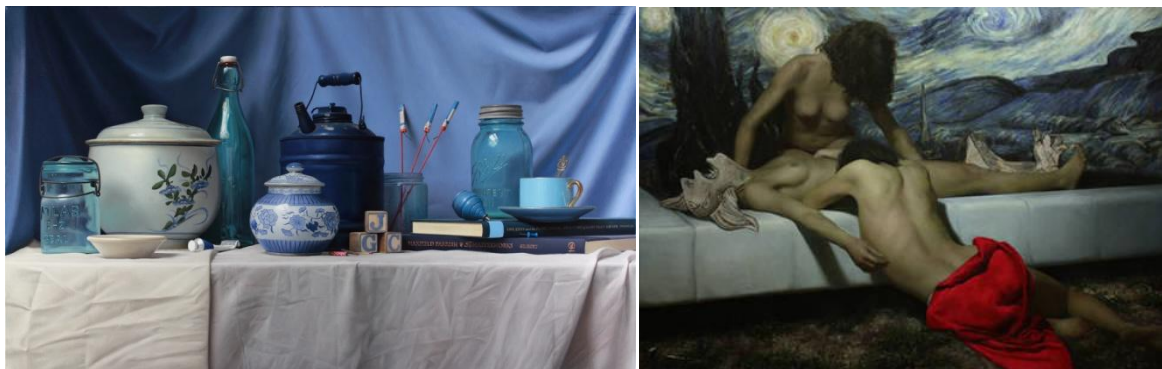
Tim Eitel, narozený v roce 1971 a díky svému studiu řadící se k Nové lipské škole, je věrný figuraci a čistotě převedení reality na plátno. Omezuje své výrazové prostředky a vytváří pohledy, ve kterých svojí architekturou (často jde o záběry vyprázdněných interiérů s postavami) přidává téměř geometrickou abstrakci. Na takovém základě někde umístí postavu. Mnohdy se od nás odvrací. Chce, abychom ho v jeho pohledu následovali. Jeho zjednodušující paleta, absence klasického valérování a přitom jasná korelace s realitou fotografickou je příkladná a ovlivňuje, jak jsem si všiml mezi mými současníky, i generaci nastupující po té jeho, a to i v Česku. Z Lipska pochází i Aris Kalaizis, který postupuje u figurální malby tradičně, mohli bychom říci až staromilsky. Díky trienále v Guangzhou se jeho jméno objevilo za hranicemi Německa. Jeho náměty se zpátky vrací do dob baroka a maluje např. Umučení svatého Bartoloměje. Používá klasickou valérující paletu a gesta a pózy.





Collins, Curanaj, Watwood a Parrish

Předchozím umělcem jsme se dostali ve vývoji malířství k něčemu, co vyvěrá z touhy návratu k dobré malbě našich předků. Ovšem absolutně bez zahrnutí moderny a vývoje před světovými válkami se někteří umělci upínají k akademismu, historismu a řemeslu iluzivní malby. Jejich práce štětcem je dokonalá, bezchybná, a tak jejich práce nabízí útěchu v dobře zvládnuté technice malby a ob stojí ve srovnání s mistry. Je to důvod, proč je o směr soudobý realismus (contemporary realism) stále zájem i přesto, že se nepodílí na vývoji a rozvoji malby. Už Collins maluje své akademické akty v 90. letech a podílí se na založení školy the Grand Central Academy of Art, která po vzoru francouzských „ecole“ z dob fin de siècle dbá na průpravě svých studentů v klasických médiích a malbě podle živého modelu. V těchto institucích působí i další jako je Graydon Parrish, nebo Tony Curanaj. Curanajovo zalíbení v zátiších a klasicizující vyváženosti kompozice je projevem silné disciplíny. Tito umělci nechtějí nic nového vymýšlet, jen se tváří v tvář postavit velké slavné éře minulé a konfrontovat svůj um se starými mistry. Podle ideje post-postmodernismu jde o reconstructionist art. Existuje uskupení, které nese výtvarný směr metamoderní klasicismus a do něho patří vedle Graydona Parrishe, Adama Millera a Billyho Norbyho a dalších i Patricia Watwood. Ta zpracovává klasické motivy figurálních kompozic. Skvěle ovládá akt. Celé hnutí zpracovává téma mytologie v moderní době v rekonstrukci estetiky klasického umění. Příkladem je i malba Aftermath od Santose.



Vettriano

Jack Vettriano, rodným jménem Hoggan, je známý původně amatérský výtvarník díky svým kýčovitým obrázkům pohody na pláži i v domovech v zákalu retra 20. a 30.let Všechny jeho postavy mají dobové kostýmy a buď vesele tančí, nebo jde o jinou romantickou chvíli. Obrázky se jistě dobře prodávají. Třeba obraz Singing Butler z roku 1992 se prodal v aukci za 800 000 britských liber a trhl rekordy. O aktuálnosti a soudobosti jeho tvorby však mezi umělci a uměleckou kritikou panuje vysoké rozčarování.



Saville

Tato umělkyně z Velké Británie maluje rovněž jako předchozí iluzivní malbu. Rekonstruuje realitu a do do až takové míry, že lze hovořit o fotorealismu. Ovšem po vzoru jiného slavného brita, Francise Bacona, své postavy deformuje, případně si vybírá modely, které trpí fyzickým handicapem. Malby pak působí ohavně i krásně zároveň. Jenny Saville je zkušenou a nadanou malířkou. Zaměřila se ovšem na akty. I přesto, že jsou moderní a soudobé, její tvorba má klasický ráz a nemůže posunout malbu jako takovou dále, než je.

