

Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích
Katedra výtvarné výchovy

Diplomová práce
MATEŘSTVÍ - volná socha do prostoru
Tereza Vojtíšková

Vedoucí diplomové práce: ak. mal. Věra Vejsová

Prohlášení:

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury, uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce a to v nezkrácené podobě – v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných pedagogickou fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce v databázi kvalifikačních prací Theses.cz, provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem odhalování plagiátů.

2010-07-30

Tereza Vojtíšková

Poděkování:

Děkuji za odborné vedení a pomoc při zpracovávání mé diplomové práce ak. mal. Věře Vejsové.

MATEŘSTVÍ – volná socha do prostoru

MATERNITY – situated outdoors

OBSAH

1.	Anotace	6
2.	Anotation	7
3.	Úvod	8
4.	Auguste Rodin	9
5.	Počátek moderního sochařství v Paříži- reakce, různé názory, různé cesty hledání individuálního sochařského projevu	10
6.	Constantin Brancusi	15
6. 1.	Constantin Brancusi - předchůdce nefigurativního sochařství	15
6. 2.	Constantin Brancusi - Rozbor díla	16
6. 3.	Constantin Brancusi - Shrnutí, přínos pro další generaci	20
7.	Nové zdroje hledání inspirace moderních sochařů v umění přírodních národů	26
7. 1.	Umění přírodních národů	26
7. 2.	Výtvarné prostředky jednotlivých artefaktů	27
7. 3.	Shrnutí	31
8.	Mateřství - idea, hledání symboliky, hledání podstaty	32
9.	Mateřství - postupy při realizaci	35
10.	Materiál	38
11.	Umístění objektu v prostoru	39
12.	Závěr	41
13.	Seznam literatury a pramenů	42
14.	Přílohy	43

1. Anotace

Tato práce ve své teoretické části popisuje různé postupy a hledání nových forem více či méně závislých na vizuální realitě, které pomohly najít cestu k realizaci praktické části.

Zabývá se prvními tvůrci, kteří se odvážili vykročit jinou cestou, než realistickým zobrazením vizuálních podob. Dále se zabývá uměním „primitivních“ národů v Africe, které se stalo velkým objevem na počátku 20. století. Objevení nových rozmanitých forem, zanechávajících si výraz i výtvarnou kvalitu, pomohlo k nástupu nových uměleckých směrů.

Důležitým tvůrcem je významná sochařská osobnost Constantina Brancusiho. Ten stojí u zrodu nefigurativního sochařství, odhaluje tvar na dokonalou základní formu oprostěnou od zbytečných detailů. Svými organickými jednoduchými tvary svých objektů se stává se inspirací pro další generace.

Další část teoretické práce popisuje myšlenky a postupy pro realizaci praktické části diplomové práce. Charakterizuje mateřství, hledá jeho podstatu, jedinečnost. Zabývá se hledáním vhodného zobrazení, volbou forem, tvaroslovím, vhodným k danému tématu, vystihující vztah matky a dítěte v jednoduché a přitom jasné podobě. Svou reálnou podobu nachází v několika variacích, za použití pevné formy a dvou základních tvarových prvků – ovoidů.

V závěru hledá a popisuje vhodný materiál a prostředí v interiéru a exteriéru. Nalézá soulad tématu mateřství v přírodním materiálu, v symbióze s přírodním prostředím.

2. Anotation

In its theoretical part, this thesis describes various principles and seeks new forms more or less dependent upon visual reality, which helped find a way to execution of the practical part.

It is dealt with primal creators who dared fall out and choose a different way of portrayal than the realistic one. It also considers the art of „primitive” nations in Africa, which became an enormous discovery and an object of great interest at the beginning of the 20th century. Inventing varied new forms still retaining both expression and artistic quality helped establish new art styles.

Another subject of the thesis is Constantin Brancusi, an important sculptor who is responsible for the onset of non-figurative sculpture. He reveals shapes to perfect basic forms relieved of all useless details. With the organic and simple shapes of his objects, he became an inspiration for the next generations.

Another section of the theoretical part describes the ideas and principles used for realizing of the practical part of the thesis. It defines maternity, seeks its essence and uniqueness. In addition, it considers exploring new forms of portrayal, choosing forms and suitable phraseology, which would do justice to the relationship of a mother and a child in a simple yet clear and obvious way, and finds the real answer in multiple variations using constant forms and two basic shape elements – ovoids.

In its conclusion, the thesis seeks and describes appropriate materials and settings in both interiors and exteriors. It finds harmony in maternity and natural materials – a symbiosis with a natural environment.

3. Úvod

Zvolila jsem si k diplomové práci téma Mateřství, ztvárněný 3D objektem. Těhotenství mění ženě život, myšlení, postoje, zkrátka všechno. Zaujata momentem zásadní změny v životě i hodnotovém žebříčku, zvolila jsem toto téma i pro diplomovou práci.

Téma mateřství je věčné a stále aktuální tím, že vychází z jednoho ze základních pudů člověka, z rozmnožování. Plodnost a zachování druhu, zázrak stvoření nového života se stával předmětem inspirací už odnepaměti.

Žena je obdarována možností přivést na svět nový život. Mateřství však nespočívá pouze v tom, že žena přivede na svět dítě a stává se biologickou matkou. Úkolem matky je též připravit dítě na život, vytvořit pocit bezpečí, zajistit základní potřeby, tím i pozornost a čas, výchovu, učení. Vztah matky a dítěte je důležitý pro celý život, ovlivňuje vstup do společnosti, jeho postoje, myšlení, chování... O tom, že matky často neplní svou funkci se můžeme přesvědčit v médiích, kde se setkáváme s týráním, odložením dětí. Tím je toto téma aktuální a důležité.

Tématem mé práce je Mateřství. Když se řekne mateřství, jako první si asi člověk představí matku v náručí s dítětem, jak bývá tato tematika nejčastěji pojímána. Nechci ale vytvářet konkrétní podobu matky, ale ztvárnit obecný pojem mateřství.

Cílem mé diplomové práce je ztvárnit vztah matky a dítěte. V průběhu diplomové práce jsem postupným hledáním obsahu i odpovídajícího formálního ztvárnění došla k poznatku, že symbolika obecně srozumitelných forem a jejich prostá jednoduchost je nejlepším nositelem myšlenek o základních lidských hodnotách.

Proto jsem se chtěla rozbořem děl Constantina Brancusiho, sochaře stojícího u zrodu moderní sochařské tvorby poučit, aby výsledek mé práce nebyla jen povrchní stylizovaná forma, ale vnitřně pravdivé zobrazení vztahu matky a dítěte.

Tato teoretická část mé diplomové práce formuluje hledání předchozích generací sochařů, jak nově a silně vyjadřovat svá témata. Mně to pomohlo při uvědomování si, jakými prostředky chci zvolené téma vyjádřit při praktické realizaci.

4. Auguste Rodin

Na počátku 20. století byla Paříž centrem uměleckého dění Evropy. Dá se říci, že sochařství šlo dosud tradiční figurální cestou. Na toto pojetí se však záhy objevují reakce nové, mladší generace sochařů - avantgarda proti konvencím. Posun v těchto tvůrčích postojích je velmi zřetelný, pokud si srovnáme tvorbu dvou osobností tohoto nastupujícího století.

Auguste Rodin (1840-1917) tvoří jeden z pilířů moderního umění. Ve své tvorbě však ještě zcela neopouští tradiční sochařství. Je ale bezesporu spojovacím článkem tradičního sochařství s moderním. (Sám se nazývá realistou.)

Zabývá se figurálním sochařstvím, jeho figury mají velice živou, pulzující modelaci, kterou dociluje expresivního výrazu. Sochy mají pohyb i jakési vnitřní napětí. Pod povrchním dojmem skicovitosti je síla dokonalého modeléra. Je pro něj důležitá hra světla na rozbrázděném povrchu modelací, zachycení citů, vášně, dynamiky, pohybu a energie.

Jedno z jeho stěžejních děl, pomník spisovatele H. de Balzaca je právě ukázkou posunu od popisné reality k hledání, jak výtvarnou formou vyjádřit i filosofický obsah díla. Diagonální kompozice hmot pláště, výrazně a živě modelovaná tvář silného tvůrčího ducha nenašla zprvu u širší veřejnosti porozumění. Velmi však zaujala mladého a velmi talentovaného sochaře C. Brancusiho. Tato socha pro něj znamenala první záchytný bod na cestě za moderním sochařstvím. (Příloha obr. č.1, str. 43)

A. Rodin opovrhoval dokončeností, vyumělkovanou uhlazeností, nechával divákům prostor pro jejich fantazii - nechával některé části děl jen v náznacích. Ovlivnil spousty umělců, někteří ho následovali. Někteří experimentovali více a překonávali ho a někteří sochaři měli protirodinovské reakce. Další výrazné sochařské osobnosti, které ve svém díle neopustily figurální motivy, byly většinou žáky Rodina.

5. Počátek moderního sochařství v Paříži - reakce, různé názory, různé cesty hledání individuálního sochařského projevu

Arstide Maillol (1861-1944)

Byl jedním z těch sochařů, kteří reagovali na Rodina tím, že vypustil živou modelaci povrchu ze svého repertoáru. Kompozice figur má architektonickou povahu, pracuje s rovnováhou hmot. V přípravných kompozicích vycházel z kombinací geometrických obrazců - čtverců, kosočtverců, trojúhelníků, na jejichž základě rozkládal hmotu ženských aktů do prostoru. Povrch forem ženského těla je vždy vypjatý, stažený a víceméně hladký. Podle něho tyto formy působí v prostoru nejlépe. Mezi jeho nejznámější díla patří: Noc (1902-1906), (Příloha obr. č.2, str. 43), Řeka (1943).

Emile - Antoine Bourdelle (1861-1929)

Tématicky se inspiroval antickou a uměním středověkým, nikdy se zcela neoprostil od Rodinova vlivu. Jeho díla jsou tvořena dynamickými formami, které vyjadřují drama zobrazované situace. Nejznámějšími díly jsou: Herakles lučištník (1909), Sappfó, Pomník Adama Mickiewicze.

Henri Matisse (1869-1954)

Hledal novou cestu, zpočátku následuje Rodina, později začíná těla deformovat. Užívá živé modelace, zeštíhluje figury, naznačuje cestu budoucího figurativního sochařství, pronikání prostoru tělem. Jeho portrét Jeanette, pátá verze tohoto portrétu, je velice odvážná, zasahuje do lebky hlubokými rýhami, hmota se přesouvá, vrství, působí energicky. Je plná dynamiky. Působí trochu jako koláž tím, že rozhodil asymetricky tvar hlavy. Tento portrét je skutečně oprostěný od klasické školy. (Příloha obr. č.3, str. 44)

Kromě Constantina Bracusiho tvořilo v Paříži velké množství mladých umělců, kteří také hledali cestu individuálního výtvarného vyjadřování. Rozsah možností hledaných a nalézaných tvůrčích cest můžeme vidět ve výběru následujících osobností.

Kubismus je směr, u jehož vzniku stál Pablo Picasso, Georges Braque. Tento směr hledá stejně jako Brancusi novou formu zobrazování skutečnosti, opouští zrcadlové

předání skutečnosti, perspektivu. Rozkládá objekty na jednotlivé tvary, které poté libovolně spojuje v jeden celek, kde se uplatňuje působení jednotlivých prvků, barev a ploch. V sochařství se kubismus projevil v rozbití objemu. Užívali ostrých řezů, střídání konkávních a konvexních tvarů a ploch. Skládáním jednotlivých tvarů získali nové formy, působící kontrasty světla a stínů, rovných a klenutých ploch, linií a ploch, klenutých a vydutých objemů.

Pablo Picasso (1881-1973)

Ačkoliv je Pablo Picasso znám především jako malíř, byl také výrazným sochařem. Pro jeho vliv na řadu výtvarníků, jak v malbě tak v sochařství, jsem ho zahrnula do výběru mezi významné sochařské osobnosti.

Roku 1909 zhotovil Hlavu ženy. Ve zpracování námětu ženské hlavy jsou fyziognomické formy záměrně roztržštěné. Používá střídavě konkávní a konvexní tvary. Proto bývá tato hlava řazena k raně kubistickým pracím. (Příloha obr. č.4, str. 44)

V jeho tvorbě nacházíme rozmanité pojetí formy, od pevné kompaktní přes roztržštěnost k malým objemům, ke geometrické konstrukci figur z kovových tyček. Nacházíme i prvky „primitivního“ afrického umění. Pracuje tradičním způsobem s materiály užívanými v sochařství – bronzem. Ale spojuje též úštěpky, krabičky, odpadky, papír a kombinuje užitkové předměty jako autíčka, sedačku z kola, atd.

Brancusim je pojí hledání nových forem. Zároveň je však osobnost Picassa protipólem Brancusiho, který hledá stále ucelenou formu, proutvar, zatímco Picasso se vrhá stále do nového způsobu vyjadřování.

Jeho díly jsou například: Konstrukce v železném drátě (1930), Býčí hlava (1943), Žena (1931), Kozí lebka a láhev (1951-1952).

Otto Gutfreund (1889-1927)

Tohoto sochaře českého původu jsem zařadila do svého výběru, jelikož jde o osobnost, která vešla do povědomí evropské kultury. Jako jeden z mála Čechů bývá uváděn v souhrnech evropských dějin umění.

V Paříži studoval a pracoval sice jen chvíli, ale byl tímto pobytem, tvorbou pařížské avantgardy a především Picassem ovlivněn. Do Paříže odešel na studijní pobyt v roce 1909, aby se tam se seznámil dílem Rodina i s Bourdelovou tvorbou. Byl tedy v Paříži tři roky po vzniku Avignonských slečen, byl pochopitelně ovlivněn raným Picassem, byl v pravý čas na pravém místě. Po ročním pobytu ve Francii se vrátil do Prahy. Jako

jeden z mála v Evropě se začal zabývat ve své tvorbě aplikací filosofie kubistického přístupu ke ztvárnění objektů. „Picasso rozkládá v obraze objekty do plochy, v sochařství lze rozkládat objekt do prostoru“¹, řekl sám Otto Gutfreund. (Jako první ze středoevropských sochařů pochopil myšlenku kubismu. V koncepci své tvorby se dostal ještě dál. Začal si všímat pohybu, jehož problematiku řešili futuristé. V podstatě v některých svých dílech syntetizoval oba přístupy – kubistů i futuristů, čímž dosáhl výrazu určité exprese, nikdy před ním použitého.

Po roce 1919 se věnoval sociálním a civilistním tématům. Po první světové válce se totiž Češi snaží o národní kulturu, své vlastní umění, a tak se jeho styl mění na čitelné formy, zobrazení obyčejných, prostých lidí.

Don Quijote (1911) - jedno z jeho nejznámějších děl již předznamenává kubismus, ačkoliv jde o dílo spíše ještě pouze expresivní. V silné deformaci, ve vychýlení os částí obličeje, v prolamování hmoty, v ostrých, hlubokých rýhách, v modelaci a tím pádem i v kontrastu světla a stínů můžeme vidět nakročení sochaře ke kubismu. (Příloha obr. č.5, str. 44)

Cellista (1912 – 1913) - dílo je již skutečně kubistické. Rozkládá celkový tvar, spojuje tvary tak, že vzniká hra tvarů vystouplých a prolomených, podpořená ostrými hranami. Jde o zobrazení hráče a jeho hudebního nástroje violoncella při hře. Spojil zde dva objekty v jeden celek tak, že ačkoliv jde o splynutí živé bytosti s předmětem, vznikl jeden objekt celistvý, nedělitelný. Vynechává zde zbytečné detaily, opisnosti, základní tvary rozložil. Tím vznikla sice plastika pro oko bohatá svou hrou světla, ale oprostil figuru od podružných detailů. To ho spojuje s Brancusim.

Portrét Viky - je to hlava ženy, v jejichž rozevlátých vlasech vidíme vyjádření pohybu. Toto je cílem futurismu, vyjádřit pohyb, rychlost. Zároveň si pohrával autor s kubistickými tvary, konkávními a konvexními formami. Tím, že spojil tyto dva přístupy, vytvořil jedinečnou hlavu se silným výrazem.² (Příloha obr. č.6, str. 44)

Alexandr Archipenko (1887-1964)

Přišel do Paříže v roce 1908. Používá stylizované figury, jeho socha Kráčející (1912) je sestavená z plátů různých tvarů, vytváří ostré úhly, vnitřek těla otvírá dutinou do

¹ Zhoř I., Hledání tvaru, Mladá fronta, Praha, 1967

² Tento portrét oslovil našeho sochaře Vladimíra Preclíka, který ho zahrnul do své knihy o významných portrétech v sochařství (s názvem Paměť sochařského portrétu, Akademia, 2003). Ve výrazu , v rozbujelosti, v uvolnění formy, ve vášni hlavy zpodobené své milované, vidí pokračování baroka, přesněji příbuznost s portrétem Františka I.D'Este od barokního sochaře Berniniho

prostoru. Hlava je ztvárněná negativními formami. Autor se inspiruje kubisty a hlavně Picassem. Hraje si s prostorem, světly a stíny. Užívá kontrastu rovných ploch, ostrých hran a plynulých linií. (Příloha obr. č.7, str. 45)

Umberto Boccioni (1882-1916)

V roce 1912 vydal Manifest futurismu. Obdivuje rychlost pohyb, modernost, dynamiku. Jeho nejznámější dílo Jedinečné souvislé tvary v prostoru (1913) je socha plná dynamiky, jakoby sestavená z technických dílů. Používá konkávní a konvexní tvary, diagonála vše dává do pohybu. Hmota vyčnívá z obrysu, jako by vlály svaly za tělem, ruší tak obrysovou linii. (Příloha obr. č.8, str. 44)

Raymond Duchamp - Villon (1876-1918)

Také je Rodinovým žákem, ale v roce 1910 se setkává s kubismem, který ho silně ovlivnil. Ve svých pracích vyjadřuje dynamiku hmoty. Různé verze Koně (1914) jsou považovány za vrchol analytického kubismu. Je to plastika dynamická, vykloněná do prostoru, seskládaná z různých tvarů. Kombinuje zde konkávní i konvexní prvky, rovné, ostré tvary s plynule oblými, kruh s přímkou, používá kontrast světla, tvaru a organických forem. (Příloha obr. č.9, str. 45)

Jacques Lipschitz (1891-1973)

Počáteční tvorba je kubistická, ovlivněná Picassovou plošnou konstrukcí. Poté začíná zhutňovat formu, zjednodušovat. Rytmus forem se postupně zvolňuje, až kubismus zcela opouští.

Socha Postava (1926-30) působí jako symbolické ztvárnění rostlinného motivu, upouští v podstatě od forem anatomie těla. Trochu mi připomíná totemy. Bude to nejspíš zvláštní stylizací obličejové části, která působí jako maska ducha. (Příloha obr. č.10, str. 46)

Výrazný objekt je i Žena s kytarou (1927), tvořená z úzkých plátů, které vytváří příjemné linie, do jejichž objemů proniká prostor. Je to taková kresba do prostoru. (Příloha obr. č.11, str. 46)

Henri Laurens (1885–1954)

Zpočátku byl ovlivněn Archipenkovou tvorbou, kubismem, ale jeho tvorba se v letech 1926-1927 od geometrie odvrací. Stále více tíhnul k harmonii tvarů. Do jeho kompozic

se postupně stále více dostává oblost forem. Ženské figury z bronzu a kamene vyjadřují plynulý pohyb.

Jeho dílem je např. Hlava (1918), zde se setkáváme s kubistickým pojetím. V objektu Žena před zrcadlem (1931) je již v zaoblených formách, Malý Amfion (1937), je dílo tvořené oblými plnými tvary s elegantními liniemi. Je odlehčené otvory do prostoru. (Příloha obr. č.12, str. 46)

Siréna (1945) je žena v oblých plných tvarech v pohybu. (Příloha obr. č.13, str. 46)

6. Constantin Brancusi

Výrazná tvůrčí osobnost Constantina Brancusiho a jeho vliv na mladou generaci sochařů a na rozvoj moderního sochařství.

Přesto, že je C. Brancusi tak výrazně odlišná tvůrčí osobnost od svých současníků, myslím, že mu odborná literatura stále věnuje málo pozornosti. V hledání sochařských forem, kterými bych nejlépe vyjádřila zpracovávané téma Mateřství, mi byl vzorem usilovného hledání, jak téma ztvárnit.

6. 1. Constantin Brancusi – předchůdce nefigurativního sochařství

Constantin Brancusi

V roce 1903 dorazil do Paříže, bylo mu něco přes třicet. Usídlil se v ulici Montparnasse, kde bydlela většina moderních umělců (Picasso, Archipenko, Modigliani, Mondrian, Caldeler, Braque...).

Navštěvoval kurzy Národní školy krásných umění. Zde se setkal s Augustem Rodinem, už tehdy uznávaným sochařem. Od něho dostal nabídku pracovat jako jeho asistent. Posléze toto místo opustil, chtěl se totiž odpoutat od Rodinova vlivu („...ve stínu velkého stromu nic nevyroste“)³. Na Brancusiho raných pracích je znát Rodinův vliv, například dílo Spočínutí, kdy socha vystupuje přímo z kamene.

Po opuštění Rodinova atelieru nastal v jeho práci obrat. Snažil se o syntézu forem, to mu mimo jiné umožňovala i práce s tvrdými materiály. Nešel cestou kubismu, jak by se mohlo zdát při pohledu na sochu Polibek, která má tvar krychle. Jemu zde šlo zobrazení tématu minimálními prostředky, o výtvarnou zkratku.

Jeho sochy nejsou komplikovaně rozsekané formy, jsou obrazem jednoduchosti a čistoty. Figurální téma Polibku je spolu s několika ženskými hlavami (Múza, Princezna X) v podstatě výjimkou.

Při hledání témat i tvarosloví se často inspiroval přírodou (vejce, ryba, pták). Jeho dílo nemá nic společného s povrchní stylizací. Hledal vnitřní skutečnost, jinou realitu, snaží se “vyložit souhrn vnitřního bytí“. Hledal prarod. “Hlava, pták, labuť, ryba a tuleň – všechno jsou variace živého tvaru, vyjádřeného v ovoidu, ve vejci.“⁴

³ Pijoan J., Dějiny umění 11, Knižní klub, Balila, Odeon, Praha, 2000

⁴ Ruhrberg, Schneckenburger a kol., Umění 20. století, Taschen, 2004

6. 2. Constantin Brancusi - Rozbor vybraných děl

Jeho důležitá tvůrčí etapa je datována od roku 1906 do roku 1910. Základním dílem v tomto období je *Spící múza* (1912).

Spící múza (1912)

Vzniklo několik variant. Postupně zjednodušoval formu ženské hlavy, komponované netradičně jako ležící, možná zasněnou. Zbavoval jí individuálních rysů, až vznikl vejčité protažený tvar s jemným náznakem ucha, hřebenem nosu a mírnou prohlubní očnic a drobnými rty. Velkorysé pojetí tohoto ovoidu vyvolává v divákovi pocit harmonie. (Příloha obr. č.14, str. 47)

Polibek (1912)

U tohoto tématu je zásadní rozdíl ve zpracování Brancusim a Rodinem už tím, že místo složité, dynamické kompozice a bohaté modelaci se světelnými kontrasty, jak je typické pro Rodina, volí Brancusi jako základní tvar objektu krychli, kubus, do kterého téměř jen „vpisuje“ dva milence, jejich splynutí. Stávají se jedním tělem, součástí jeden druhého. Toto pojetí nám může připomenout primitivní umění, protože se vrací k primárním tvarům, ke zjednodušené formě. Před rozkládáním objemu, jak to bylo u kubistů zvykem, dal Brancusi přednost čistotě oblého tvaru, sumárnímu obrysu. (příloha obr. č.15, str. 47)

„Ve všech věcech je něco podstatného. Abychom to našli, je třeba se osvobodit od sebe samého.“ Další pozdější výrok: „Prostota není cílem umění, ale k prostotě docházíme nutně tím, že se blížíme ke skutečnému smyslu věcí.“⁵ Tyto jeho myšlenky vystihují jeho tvorbu, záměr, vytáhnout z námětu to podstatné.

Již zmíněný vejčitý tvar - ovoid byl prvním ze základních tvarů jeho plastické řeči. Použil jej vícekrát, pro jeho dokonalost ve své nikde neukončené uzavřenosti, hladký povrch, napětí, jež pochází zevnitř.

Pro Brancusiho byl ovoid zajímavější než dokonalost koule. Preferuje tedy organické tvary přírody. Vejce pro něho bylo symbolem pro zem, život, zrození i smrt. Ovoid u Brancusiho se opakuje v dílech *Prométheus* (1911), *Novorozeně* (1915), *Socha pro slepého* (1920), *Počátek světa* (1924). (Příloha obr. č.18, str. 47)

⁵Zhoř I., Hledání tvaru, Mladá fronta Praha, 1967

Dále byl Brancusiho častým motivem pták. Štíhlé parabolické formy evokují dynamiku letu, vytvářejí dojem dematerializace, odhmotnění. Ve vyleštěném povrchu kamene nebo mosazi se odráží světlo.

Pták v prostoru 1941 (Zlatý pták)

Plastika je považována za nejdokonalejší z cyklu, která se zabývá podstatou letu. Autor nechtěl zobrazit pouze letícího ptáčka na obloze, toho každý vidí ve skutečnosti. Hledal podstatu, vyjádření překonání tíže hmoty. Je to úzký vertikálně vychýlený, štíhlý, protáhlý tvar. Plastika připomíná stéblo trávy, snad se jí i inspiroval. Zajímavý je detail přetnutí plynulé formy. Může to znamenat touhu překonat tíhnutí k zemi, uskutečnit vzlet až do nebes. Vypjatý oblouk tvaru upoutává náš zrak dokonale vyleštěným povrchem, ve kterém se odráží světlo zpět do prostoru. (Příloha obr. č.19, str. 48)

Pták v prostoru z roku 1928

Je komponován podobně, ale forma prohnutého oblouku je o něco silnější, mohutnější. (Příloha obr. č.20, str. 48)

Pro celou Brancusiho tvorbu je příznačné, že se k základním tématům neustále vrací, vytváří varianty, které dokumentují jeho usilovné hledání ideálního ztvárnění.

Obdobnou formou je Ryba, protáhlý, plochý mramorový ovál, broušený a leštěný prý celých deset let. Je vyvažovaný tak, aby se nad svým soklem vznášel, podepřený v jediném bodě. Někdy používal rytmické řady zubořezů a obloučků a to zejména u dřevěných plastik.

Brancusi, průkopník moderního sochařského umění, se nesnaží jako jeden z prvních popisovat vnější podobu podle modelu. Jde za ní, odvrhuje každou nahodilost.

Jak jsem již zmínila, vymanil se z vlivu Rodinovy osobnosti. Stejně jako Rodin před lety přestává mít i on úspěch u širší veřejnosti. Je to tím, že jeho radikálně stylizované formy jsou pro diváky velmi nezvyklé.

Princezna X (1920)

V roce 1920 vystavil v Salonu nezávislých bronzovou plastiku - Princeznu X, jejíž táhlý organický tvar vzbudil odpor publika. Plastika kombinovaná z několika tvarů tvoří portrét bez jakéhokoliv detailu. Tato kompozice v době, kdy ještě sochařství vycházelo ze zobrazování reality (vnější podoby), působila příliš obscénně, připomínala publiku

falos. Dokonce byl požádán, aby sochu pro klid odstranil z expozice. Vyhověl a už nerad vystavoval v Paříži. (Příloha obr. č.16, str. 48) Dnes by to nikoho nepohoršovalo, erotikou jsme obkloповáni téměř na každém kroku. Tato plastika kombinovaná z několika tvarů tvoří portrét bez jakéhokoliv detailu.

Portrét slečny Pogonyové (1912-1920)

Tímto portrétem se zabýval opět v několika variantách. V odborných publikacích je možné dohledat čtyři možná vypočtení této slavné tanečnice. Všechny vycházejí z oválných forem. (Příloha obr. č.21, str. 49, příloha obr. č.22, str. 49, příloha obr. č.24, str. 49, příloha 25 obr. č.25, str. 49)

První portrét z roku 1912 je z ostatních nejpopisnější, ačkoliv už zde je výrazné zjednodušení. Tvoří jej oválná hlava s naznačeným uchem, s vypouklýma očima, nosem tvořeným ostrou hranou. Hlava je skloněná, leží na dlouhém krku, ruce má sepjaté, přiložené k hlavě, celková kompozice je uzavřená v oválném tvaru.

U druhé použil protáhlou formu, oválná hlava se symetricky vedenými rýhami v místech nadočnicového oblouku, vedoucích k špičce nosu, která je jen tak v náznaku. Hlava sedí na mohutném, protáhlém krku. Je tvořen dvěma štíhlými, mírně prohnutými tvary. Ty dodávají hlavě jinak spíš strnulé a strohé pohyby, jakoby se na nás zrovna otočila. Působí na mě dynamičtěji než třetí verze.

Hlava ve třetí verzi je nakloněna, krk mírně nahnut, jejich vzájemné osy se protínají. Autor tím opět dosáhl dojmu živosti. Jemným detailem, naznačeným jemnou vystouplou linií nosu a nadočnicových oblouků, minimální rýhou pro ztvárnění rtů získal obličej. Tímto portrétem dosáhl harmonie, dojmu křehkosti žen. Zvolením jemného vystouplého detailu, kterým nenarušuje oblou formu, docílil silného výtvarného účinku. U těchto děl je vidět, jak se snažil stále více odpoutat od popisných tvarů a detailů tak, aby obsah zůstal stejný. Usiloval o nalezení té správné a pravdivé formy.

S figurální kompozicí se můžeme C. Brancusiho setkat ojediněle. Mezi lety 1913-1923 vytesal do dřeva postavy s názvy Adam a Eva, Chiméra, Ztracený syn. Pojetí témat těchto objektů se vymyká.

Ztracený syn (1915)

Touha po čisté formě je zde vidět také, výrazná stylizace do několika jednoduchých tvarů, architektonicky vystavěných, připomínající architektonický princip architrávu a

kladí. Celkem uzavřená kompozice se otvírá jen malým “průchodem“ mezi jednotlivými sloupy. Seříznutý ovál stojí na třech hranolech. Připomíná mi kubistická díla tím, jaké tvarosloví se zde objevuje. Střídání ploch, hran, oblých konkávních tvarů s konvexními a působení světla. U C. Brancusiho nejde však o kubismus jako takový, použité formy odkazují na jeho původní řemeslo - tesařství. Objekt svými mohutnými tvary, sevřenou kompozicí a tvarovou jednoduchostí působí monumentálně, ačkoliv jde o sochu 44, 5 cm vysokou.(Příloha obr. č.26, str. 50)

Torzo mladého muže (1932)

Je to jeden z mála figurativních motivů v jeho tvorbě, tento objekt je opět v jednoduchých válcovitých formách. Pracuje s rovnováhou torza, postavil ho na dvě hrany krátkých válců, které tvoří průnik s delším válcem vertikálně postaveným. (Příloha obr. č.27, str. 50)

Specifickou skupinu tvoří vertikálně komponované objekty Král králů (1937) a Nekončící sloupy (1916-1918). Jsou tvarovou syntézou, přestože jsou členěny tradičními tesařskými zásahy, které v dubovém dřevě zanechávají specifické stopy.

I zde používá výtvarnou zkratku. Můžeme říct, že se zde projevuje syntéza řemesla vyučeného tesaře a vliv lidového umění jeho rodného Rumunska.

Nekončící sloupy (1916-1918)

V kompozici Nekončících sloupů zdánlivě porušuje tektoniku, protože násobení jednoho prvku vytváří dojem, jakoby sloup rostl. Vytváří dojem, že články směrem nahoru se zmenšují a dosahují až na nebe. Z pyramid, jež staví špičkami na sebe, utváří pravidelný rytmus stavby, který dotváří hra světla. Světlo dopadá na ostré hrany i na plochy, kde se lomí a tvoří tak na sloupu světelné kontrasty. Zajímavé je umístění tohoto díla. Sloup je instalován v přírodním prostředí, v Brancusiho rodišti. Vypíná se na rovině, vyčnívá, a tím se zdá ještě vyšší, než je. Důkazem jeho architektonické dokonalé vyváženosti je, že sloup o výšce třiceti metrů stojí jen nepatrně vložen do země bez jakékoliv opory. (Příloha obr. č.29, str. 50)

I na konci třicátých let vytvořil monumentální plastiky. První dílo umístěné v Přední Indii zůstalo nedokončeno. Jedná se o zahradní projekt s názvem Svatyně meditace.

Druhá plastika v Torbu Jiu v Rumunsku je dokončena. Tvoří ji skupina objektů - Nekončící sloup, Stůl mlčení, Bránu polibku, Duch Budhy.

Brána polibku (1937-1938)

Je to vlastně architektonická stavba, reliéfně zdobená, autor se inspirací dekoru vrací zpět ke svému původu. (Příloha obr. č.28, str. 50)

Duch Budhy (1937)

Tato socha je též architektonicky vystavěná, skládá se tvarově různých článků s různým dekorem jako totem. Vydlabané ovály tvoří základnu, následuje tordovaný dřík, což je šroubovitě stočený dřík sloupu a kvádr s jednou stranou pokrytou výžlabky. Krk ve tvaru seříznutého kuželu završuje hlava oválné formy s dvěma vyhloubenými očima a s korunou připomínající květ. Použitým tvaroslovím, dekorem se vrací k tradici rodného venkova. (Příloha obr. č.30, str. 50)

6. 3. Constantin Brancusi - Shrnutí - Přínos pro další generaci

Když se zamyslíme nad tím, co jeho díla spojuje, musíme dojít k závěru, že to není to jen jednoduchost forem. Byl skvělý modelér, podle jeho figury se ještě dlouhá léta učila anatomie. Když poznal, že už dospěl na konec svých dosavadních výrazových možností, začal hledat nové. Cestou hledání dospěl k oněm pratvarům, k symbolickým podstatám života. Typické pro tohoto sochaře je upřednostňování základní formy před detailem. Překonával sám sebe jako tvůrce, překonával tektoniku, zápasil se stabilitou a vyvažováním hmoty. Takže můžeme říci, že jeho díla překonávají vlastně sama sebe nekončícím úsilím svého tvůrce.

Ve svém díle se Brancusi vrací k sochařským projevům dob, než vzniklo umění antiky. Tehdy umělci usilovali o trvale platný tvar. Nešlo jim o zobrazování konkrétní, reálné podoby člověka.

Tím, že s Brancusi jako autor neustále vrací k základům bytí a usiluje o vystižení jádra

či podstaty věcí, odpoutává se od detailů a podrobností. Jeho přístup k tvorbě je vlastně konstruktivně rozumový, nepracuje spontánně. Z jeho děl nevyčteme citové napětí, rozrušení, ale klid, rovnováhu, dokonalost, harmonii, pořádek, řád, vnitřní stabilitu. Vlastně usilování o hodnoty s trvalou, věčnou platností.

Svou tvorbou Brancusi ovlivnil například sochaře Hanse Arpa a Henryho Moora, Barbaru Hepworthovou. Ti šli též tvůrčí cestou syntetických tvarů, zjednodušování forem i originálního použití organických tvarů.

Henry Moore (1898-1986)

Tvořil biomorfní monumentální skulptury. Snažil se respektovat kámen jako materiál a jeho vlastnosti citlivě spojovat se svými tvůrčími záměry. Téma jeho děl i způsob formálního ztvárnění bylo inspirováno výrazně, přímo kusem, tvarem kamene, který před ním stál - „co sám kámen chce“.⁶ Jeho tvorba je prostoupená jak figurálními motivy, tak nefigurativními. Sochař zachovává masívnost a jednoduchost kamene, souzní s přírodou.

Jeho sochy jsou monumentální. Tvarovou inspiraci Henry Moore nachází přímo v tvarech přírody, jimiž jsou oblázky, kosti, lastury. Forma jeho děl též připomíná tvary krajiny jako jsou kopce, údolí... Symetrie je mu cizí, je nepřírozená.

V několika dílech pracuje s dutinou. „První díra vyhloubená do kamene pro mne byla objevem“, zní jeho výrok.⁷

S vyhlubováním zachází ještě dál, kdy vytváří obal s otvory, jež uvnitř skrývá další objekt, jádro. Otvíráním soch do prostoru získal provzdušnění a odlehčení celé hmoty. Dutina je zásadní a nově filosoficky i obsahově aplikovaný prvek sochařství 20. stol. S vyhloubeným tvarem, dutinou, se setkáváme i v kubistických dílech. Hledáním rovnováhy sochy s prostředím, propojením hmoty a okolním světem, se zabývali ve dvacátém století i další umělci například: Barbara Hepworthová, Pablo Gargallo, Alexandr Archipenko atd.

V jeho tvorbě nalezneme též nový výtvarný prostředek – dráty, které napíná mezi póly. Jako C. Brancusi hledal pratyry, jako obecně platný tvarový symbol, hledá Henry Moore praformy projevů života.

Významnými díly jsou: Sedící postavy (1952-1953), (Příloha obr. č.31, str. 51), Žena

⁶ Gombrich E.H., Příběh umění, Argo, MF 1995

⁷ Hazan F., Od Rodina po Moora, Tatran, Bratislava, 1973

(1957), Hlava bojovníka (1953).

Hans Arp (1887-1966)

Tento sochař pocházející ze Štrasburku, působil ve svých počátcích ve skupině Dada, která byla založena v Curychu. Jeho tvorba se sestávala z dřevěných kolorovaných reliéfů. Po válce v Paříži se od umění dada odvrátil. Šel cestou organických tvarů jako Brancusi. Jeho cílem nebyl dokonalý tvar. Jeho objekty nemají nic ze staticnosti soch Brancusiho. V jeho objektech je život, jakoby rostly, je v nich pnutí, pohyb, jednotlivé prvky jakoby srůstaly do sebe, oddělovaly se. Zachycuje proces růstu, vývoje, proces nějaké proměny.

Výsledkem jeho práce jsou přirozené tvary v jednoduchých hladkých, oblých formách. Z neživé hmoty – kamene či bronzu se stává živá. Inspiruje se živou přírodou. Jako Brancusi se snaží o vyjádření podstaty zobrazovaného. Pro Arpa se podstatou v jeho výtvarném díle stává život. Projevy života jsou růst, rozmnožování, dýchání, pulz... a to vše v jeho tvorbě nacházíme. Jak sám o sobě napsal: „Nechceme kopírovat přírodu, nechceme reprodukovat, chceme produkovat jako rostlina, jež produkuje plody...“⁸ Rozdíl mezi Brancusim a Arpem je vyjádřen velice výstižným citátem: „Brancusi z organického světa vycházel, Arp se mu přiblížil.“⁹

Arpovými významnými díly jsou: Konfigurace (1932), Snící hvězda, Torzo (1953). (Příloha obr. č.32, str. 51)

Barbara Hepworthová (1903-1975)

Zpočátku šla ve šlépějích Brancusiho, můžeme nalézt též vejcovité tvary například v díle Oválná struktura (1943). Jde o objekt ve tvaru ovoidu, tento plný uzavřený tvar je otevřen vyhlubováním. Ve vejci vytváří negativní oválné tvary, oválné otvory tvoří negativní obraz, tvoří tak oválnou strukturu. Struktura je pod povrchem, autorka nás tak otevřením nechává pod ten povrch nahlédnout. Uvnitř vzniká síla, která pojí póly vejce a to podporuje dojem pnutí. Odkrývá povrch, nechává nás nahlédnout dovnitř, skrz sochu. (Příloha obr. č.33, str. 51)

Vyhlubováním získává objekt na hloubce, otvory skrz hmotu mění se působení světla,

⁸ Hazan F., Od Rodina po Moora, Tatran, 1973

⁹ Zhoř I., Hledání tvaru, ČSM, 1967

světlo se od sochy odráží, ale i prochází, a zároveň se vytváří různé průhledy. Vyhroubené objemy se pro tuto sochařku staly typickými. Prázdný prostor se stává též nositelem významu. Prostoupením světla objektem do prostoru, negativními tvary, získala ve svých objektech odhmotnění, objektům se dostává křehkost, vzdušnost. Její díla vyjadřuje její výrok: „Pevné těleso může být nakonec už jen kostrou určitého objemu.“¹⁰

Od dokonalého tvaru vejce postupně dospěla k asymetrickým vitalizujícím tvarům. Tvary, vycházející proměn života - růst, pohyb.

Dva tvary v jedné rovině (1961), toto dílo tvoří dva objekty navzájem působících organických tvarů stojící vedle sebe. Oba objekty jsou jednoduchých, celistvých, oblých forem asymetricky vypnutých, otevřených do prostoru, vydutých tak, že tvoří jakousi křehkou slupku či schránku. (Příloha obr. č.34, str. 51)

V díle Pelagos (1946) naplnila v dutině tenká vlákna pro znázornění vztahů. Jakoby vlákna držela tuto kompozici v celku, vlákna působí jako komunikace, jde o napětí sil mezi ní a prostředím.

V díle Dvě postavy, Menhiry, (1955) se setkáváme se dvěma formami oblých a protáhlých tvarů s vyhloubenými vnitřky, natřenými na bílo. Zde mohu uvést komentář samotné autorky: „Byla jsem lidskou bytostí v krajině. Barva konkávních tvarů na mých sochách mě ponořila do hlubin vod, jeskyň, tůní o hodně hlouběji než samotné konkávní tvary.“¹¹ Ačkoliv jde o postavy, vizuální realitu zde nenalezneme, opravdu spíše představují menhiry. Opět jde o vyjadřování vztahů dvou forem, z nichž jedna je vyšší, více zaoblená, se třemi vyhloubenými oválnými tvary a s malými otvory pod sebou. Druhý objekt je nižší, se dvěma negativními tvary vertikálních otvorů umístěných vedle sebe, téměř osově souměrných. (Příloha obr. č.35, str. 52)

Ve své tvorbě podle Slovníku západoevropského sochařství 20. století: Od Rodina po Moora, v doslovu od Dr. Lubomíra Hlaváčka zachází tato sochařka až k abstrakci.

Při charakteristice díla B. Heptworthové pro mne vyvstala otázka: Co je abstraktní umění? Zde nacházíme několik přístupů k výkladu tohoto pojmu a z něj odvozených.

Abstrakce (z lat. abstrahere – odtáhnout) je umělecká tvorba, při níž autor záměrně opouští napodobování skutečnosti a vychází spíše z myšlení, z představy, vytváří si svou vlastní skutečnost odlišnou od reality. Pracuje přitom s výtvarnými prvky

¹⁰ Pijoan J., Dějiny umění, Odeon 1984

¹¹ Hazan ., Od Rodina po Moora, Tatran, 1973

používanými i při běžné tvorbě realistické (barva, linie, prostor, plocha). Z této definice z Lexikonu výtvarného umění (Alois Bauer, Nakladatelství Fin) se však zdá celá tvorba avantgardních umělců abstraktní. Hledání nové reality, zavrnutí napodobování vizuální reality je předmětem většiny moderních umělců, u kterých se s pojmem abstraktní umění nesetkáváme.

Tato otázka mne přivedla k výkladu tohoto pojmu od Maxe Billa, který chápe abstraktní umění jako výsledek procesu abstrakce, tedy výsledek myšlení, při kterém je určitý jev vyjímán ze souvislostí. Abstrahovat podle něho znamená: prostřednictvím analytického myšlení odhlížet od nahodilého a zvláštního ve prospěch obecného, podstatného. Toto umění bývá též nazýváno jako nefigurativní či nepředmětné.¹² S tímto pojmem Max Bill polemizuje, ve svém výkladu staví proti sobě pojmy nepředmětné a předmětné. Nepředmětné jako pojem pro abstraktní umění popírá.

Z hlediska ideového základu má každé umělecké dílo svou ideu, tedy obsah. Proto pro něj nemůže existovat nepředmětné umění. Můžeme však v nepředmětném umění vidět též umění, které neznázorňuje žádný skutečný předmět, ani ho nepřipomíná. Kdy předmětem nechápeme obsah díla, ale skutečný předmět, objekt.

Když se tedy setkáváme s pojmem abstrakce u Barbary Heptworthové, může tím být myšlena míra abstrakce, která se v jejím díle objevuje a na níž je dílo postaveno.

Porovnáme-li Barbaru Heptworthovou s Constantinem Brancusim, pracuje sice Brancusi s abstrakcí, snaží se oprostit dílo od detailů, od jeho opisnosti, ale stále vychází z vizuální reality, zobrazuje ptáka, obličej, torzo muže. Tuto reálnou podobu poté přetváří do nejjednodušší formy, prataru. Spíš stylizuje, očišťuje tvar.

B. Heptworthová na abstrakci své dílo postavila, její objekty vycházející z tvarů přírody, kdy se zabývá vztahem mezi jednotlivými formami. Formy přejaté z přírody vyjímá ze skutečné reality, vyčlenila je. Tím, že Barbara Heptworthová hledá realitu v jednoduchých tvarech oproštěných od nahodilosti, které neznázorňují skutečný konkrétní předmět a přitom vychází z přírodních forem a jejich vztahů, zachází až do skutečné abstrakce (podle definice Maxe Billa z výňatku O smyslu pojmů v moderním umění).

Brancusi proti Heptworthové může působit trochu strnulým dojmem, dokonalost jeho tvarů snad až vyumělkovaně, či chladně. Jeho zobrazení jsou jasná, více čitelná.

U Barbary Heptworthové je dílo téměř zabaleno v její myšlence, nutí člověka si

¹² Výňatek z Maxe Billa: Worte rund um Malerei und Plastik, na základě pojmů vydaných 1944 – 45 v bulletinu Abstrakt- Konkret

domýšlet, co tím chtěla říci. V tom já také nalézám podstatu a sílu abstraktního umění. Nutí člověka přemýšlet, snažit se pochopit autora, nebo nechat volnost představivosti.

Jistě bychom našli více sochařských osobností, které hledaly své výtvarné vyjadřování v jednoduchých formách vycházejících přírodních forem, pro mou práci je však tento výběr postačující. Jejich tvorba poskytuje řadu možných řešení, náhledů na problematiku jednoduché formy.

7. Nové zdroje hledání inspirace moderních sochařů v umění přírodních národů

7. 1. Umění afrických přírodních národů

Umění přírodních národů se do střední Evropy dostávalo už v 15. století, dostávaly se sem různé předměty jako sošky, masky atd. Byly spíše vnímány jako kuriozity, něco zvláštního, ale ne jako umění. Až na přelomu 19. a 20. století se zvýšil zájem o tyto předměty.

Objev afrického umění se připisuje avantgardním umělcům. Brancusi, stejně jako jeho současníci, hledal novou cestu zobrazování. Všichni se chtěli odpoutat od tradičního umění, akademismu, zobrazování vizuálního dojmu.

V černošské tvorbě nacházeli spřízněnost s jejich tvorbou, svobodu ve vyjadřování, bez jakýchkoliv kánonů, oproštěné od popisného realismu.

U černošského umění se setkáváme s maskami, figurami, ale nejsou to, až na výjimky, díla anatomicky přesná. Bude to nejspíš tím, že se jejich tvůrci nesnažili vypodobnit konkrétní postavu. Umělecké předměty většinou souvisely s rituály, s uctíváním předků, vyvoláváním duchů, neměly je pouze představovat, ale vyvolat. Pomocí těchto předmětů při rituálech promlouvají příslušníci kmene s duchy. Zobrazili tedy to, co bylo pro ně, pro ducha, pro rituál podstatné.

Brancusi se též snažil ve své tvorbě omezit popisnou realitu a zobrazit jen to podstatné. To tvoří spojitost s africkou tvorbou. Rozdíl může být pro nás v tom, že pro Brancusiho je to cíl, pro afrického sochaře pouze prostředek.

Brancusi se ubírá ve své tvorbě až zcela k základnímu, dokonalému tvaru, jednomu symbolu, praveku. Zatímco černošská tvorba užívá různých symbolických tvarů k vyjádření podstaty zobrazovaného.

Oproti Brancusiho tvorbě jsou sochy Afričanů více zdobené, dekorativní. Je to dáno cílem, který sochař má. Brancusi znázorňuje vlastní myšlenky, tvorba afrických sochařů je ovlivněna společenskými požadavky, náboženstvím. Nezobrazuje vlastní myšlenku volně, ale pro jistý účel. Jejich umělecké předměty jsou spojeny s funkčností. Africké umění není jednotné, můžeme zde sledovat rozdíly v dekorativnosti, v proporcích,

někde se blíží více realismu, jinde zas vidíme předměty jednoduché až geometrické stylizace.

Charakteristika afrického umění je složitá, rozmanitá jako samotný tento světadíl. Pro pochopení jejich tvorby je potřeba intenzivního, dlouhého zkoumání a studování celé kultury, ne jen z hlediska výtvarného. O tom se lze přesvědčit při studování literatury k této tématice. Afrika se skládá z mnoha kmenů. Kultura jednotlivých kmenů se liší, používají různé výrazové prostředky, které jsou pro ně typické, trvale platné. Přenášejí se z generace na generaci.

Pro mne je důležité najít souvislost s tvorbou Constantina Brancusiho. Po stránce ideové se umění afrických sochařů s Brancusiho pojetím rozchází. Constantin Brancusi hledá ideální tvar, proutek. Afričan nehledá ideální tvar. Zobrazuje podobu ducha, tak jak ho vnímá, podle tradic dané společnosti. Africké dílo je ovlivněno už jeho funkcí, dále náboženstvím, společenstvím. Brancusi i africký umělec používají symboly. Africký sochař pomocí symbolů tvoří, Brancusi jakoby symbol hledal, vytvářel.

Podobu africké tvorby s Brancusiho můžeme též hledat ve výrazových prostředcích, v náznacích, ve zjednodušení, v plných oblých formách objektů. Pro srovnání výtvarných prostředků afrického umění a tvorby evropského umělce si můžeme vybrat několik ukázek.

7. 2. Výtvarné prostředky jednotlivých artefaktů

Postava ženy z kmene Dogon z oblasti Mali

Vybrala jsem si pro její jednoduchost. Zde je vidět ztvárnění v jiných proporcích, než odpovídá skutečné fyziognomii lidského těla. Hlava se stává jednou čtvrtinou těla, žena zachycená v kleče působí strnule, bez pohybu, tomu odpovídá i výraz tváře, která je jen v náznaku. (Příloha obr. č.37, str. 55)

Ženská maska kmene Bapendů z oblasti Konga

Je z malovaného dřeva. Tvarovou stylizací do geometrických tvarů a použití konkávních a konvexních úhlů připomíná umění kubistické. I v něm nacházím jednoduchost tvarů, vyčlenění nepodstatných detailů, řád. Oproti kubismu je forma jemná, cítíme v masce něžnost žen, celková forma je pevná a působí harmonickým dojmem, s tím se setkáváme i u Constantina Brancusiho. (Příloha obr. č.38, str. 55)

Postava ženy řezaná ve dřevě z oblasti Baluba, Urna, Kongo

Opět zde jde o figuru typických afrických proporcí, žena je zobrazena v sedě, s typickým zdobením pro tuto oblast – účes, zvrásnění břicha. Vidíme plnost objemů, které autor použil ke zpodobení ženy. Povrch dřeva je dokonale opracovaný, to podtrhává tvarovou jednoduchost. Oválná hlava mi připomíná oblíbené tvarosloví Brancusiho – jeho ovoidy.

I v obličeji jsou podobnosti, ztvárnění velkých očí, naznačených rýhami připomíná tato socha Brancusiho Slečnu Pogonyovou. Ačkoliv i africký sochař použil náznaku rtů, šířka úsměvu a vyčnívající čelist vypovídá o původu sochaře a pojetí jeho ideálu ženské krásy.

Relikviářová postava strážce, kmene Fang - Jaunde z oblasti Gabonu

Je to strnulá postava s pokrčenými válcovitými nohama, s dlouhým trupem zužujícím se směrem dolů, navazujícím na šířku krku, hlava vychází ze šířky krku, obličej tvoří vydutý tvar s hranatou bradou bez naznačení úst. Vypouklé čelo přechází plynule ve vlasy seříznuté do roviny jako brada, uši jsou jen v náznaku, oči tvoří jen drobné kuličky a spolu s nosem vytváří výraz obličeje. Tato silně zjednodušená figura ve mně vyvolala vzpomínku na Jacquesa Lipchitze a jeho Postavu z roku 1926–1930, snad pro svou statičnost připomínající totem. Se sochou připomínající totem se setkáváme i u Brancusiho např. v jeho díle Duch Buddyho.

Soška – fetiš kmene Kotoků

Fetiše jsou sošky sloužící k uložení různých předmětů, které mají nadpřirozenou sílu, pomocí kouzelníků ovlivňují tyto síly podle potřeby. Tato figura je hodně zjednodušená. Ovál zde znázorňuje obličej. Oči jsou v podobě kuliček se zvýrazněnými zornicemi, na bocích dvě křídla, nad hlavou měsíčitý tvar. Pod hlavou vidíme rozpažené ruce ve tvaru přímky, ukončené tělo je prázdným kosočtvercem. Tato soška je až geometricky

pojednaná, osově souměrná. Je ještě dozdobena drobným dekorem. Tím, že africký sochař zde používá minimálně prostředků, můžeme ho porovnávat s Brancusim.

V použitých konkávních a konvexních tvarech, v hranách, můžeme vidět kubistické tvarosloví. Strnulost, osová souměrnost, jednoduchost tvarů mi připomíná opět pozdější tvorbu J. Lipchitze, stejně jako Brancusiho. (Příloha obr. č.39, str. 55)

Hermafroditní socha kmene Dogonů z Mali

Tato socha je vytesána z kmene stromu, vyznačuje se štíhlostí a prodlouženou formou. S prodlouženými figurami se setkáváme též ve dvacátém století u sochaře Alberta Giacomettiho, který zachází k ještě větší stylizaci, ztenčuje údy postav až k nitkovitosti. Povrch postavy je zvrásněn živou modelací, obrys sochy tak působí rozostřeně. Také africký sochař neponechává povrch hladký, zvrásnil ho rýhami, těmi též zvýraznil obličej, celkový obrys sochy však nepůsobí rozostřeně. Tvoří esovitou hladkou linii. Ve ztvárnění figury se zde setkáváme se značným zjednodušením. Obličej je lineárně naznačen v jemných detailech, ostrým seříznutím je oddělen krk od hlavy a od trupu, tělo plynule přechází v nohy. Podobné pojetí figury, esovitě prohnutá prodloužená forma se v Evropě objevila ještě před objevem africké kultury. Setkáváme se s ní v gotice. Jednoduchým celkovým tvarem, figurou v náznacích ji opět můžeme přirovnávat k Brancusimu, kterému ani štíhlá protažená forma není cizí, např. Pták vychází rovněž z protáhlé formy.

Obličejová maska z oblasti Nigerie kmene Ibibio

Tato maska je radikální stylizací obličejové části hlavy. Autor si vystačil s oválným vypuklým tvarem, do něho vyřízl otvory pro oči ve tvaru úzkých obloučků, s nosem ve tvaru kapky, rýha od špičky nosu vede ke kruhovitému konkávnímu tvaru pro naznačení úst. Maska je tenkými vystouplými liniemi rozdělena na tři části. Celá je pokryta jemnými rýhami v různých směrech. Uši jsou po straně jen v náznaku. Po tvarové stránce se zdá tato maska Brancusimu velice blízká. Africký sochař zde použil minimum prostředků k vystižení obličejce. (Příloha obr. č.40, str. 55)

Do výběru jsem zařadila i sochu muže a ženy kmene Dogonů z Mali.

V této soše ztvárnil africký umělec figurální motiv, skládající se ze dvou postav opačného pohlaví. Brancusi se potýkal se stejným tématem, jeho Polibek je rovněž kompozicí muže a ženy. Africký sochař spojil postavy zády k sobě tak, že tvoří

kompaktní celek. V místě spojení můžeme vidět vertikálně vedenou osu, podle níž jsou figury téměř osově souměrné. Odchytky tvoří jen velikost prsů, plastický dekorativní pás na hrudníku muže, velikost hlav (ženy hlava je mírně zvětšená), tvaru břicha (žena má břicho víc vypouklé než muž). Postavy jsou zachyceny v kleče s rukama pokrčenýma, přilehlým k tělu. Pupíky jsou vystouplé. Jsou zde opět použity zjednodušené formy geometricky stylizované, (geometrickou stylizaci použil také Brancusi u Polibku, který ztvárnil do tvaru krychle), obličejové jsou plasticky naznačené. Obě sochy (Brancusiho Polibek i socha afrického sochaře) jsou ve statickém klidu. Africká socha je tvarově bohatší, u Brancusiho nacházíme větší zkratku, ale to byl jeho záměr. Afričanova socha musela být jasná, čitelná pro společnost daného kmene. Nehledal zkratku, užil výrazových prostředků pro kmen typických. Spojitost s Brancusim zde nacházíme v podobném motivu, jednoduchosti, v harmonii celku, kompaktnosti objektu.

V zobrazení muže a ženy můžeme vidět též souvislost s tématem této diplomové práce. Též pracuji se dvěma subjekty, (ačkoliv jde v mém případě o matku a dítě), i já spojuji dvě jednotlivé formy v jeden celek. (Příloha obr. č.41, str. 56)

Obličejová maska kmene Kwele z oblasti Gabonu

Maska je zpracována opravdu jen v náznacích. Do oválné horizontálně položené formy je jemně vtlačen srdcovitý obrys obličejové. Nos má trojúhelníkový tvar, velké přimhouřené oči s víčky tvaru měsíce. Jemnou rýhou jsou naznačena ústa. Setkáváme se zde opět s krajní jednoduchostí, kdy je použito minimum prvků jednoduchých tvarů k vystižení obličejové. Působí na nás optimistickým, usměvavým výrazem. (Příloha obr. č.42, str. 56)

Obličejová maska kmene Punu – Lumbo z Gabonu

Ačkoliv jde o stejnou oblast jako u předešlého objektu, vidíme zřetelné odlišení. Oválný obličej zdobí vysoký účes, dotvořený rýhovaním. Tím se oválný tvar obličejové prodlužuje. Umělec zde dodržuje proporce obličejové, jednotlivé tvary jsou jen v mírné stylizaci, oči zešikmené, otvory v nich tvoří jen úzkou škvírku, na čele je plastický ornament, též tváře má zdobené vlnkovitými výběžky. Tato maska nám může připomenout Brancusiho Spící Venuši, kde Brancusi zachovává proporce obličejové, v jemných náznacích tvarů vpisuje do oválného obličejové tvář. (Příloha obr. č.43, str. 56)

7. 3. Shrnutí

Při studiu k této teoretické části jsem zjistila, na jak složitou kapitolu v dějinách umění jsem narazila – rozmanitost kultur, tvořených jednotlivými kmeny s odlišnou mentalitou, náboženstvím, životem je opravdu velká.

V jejich zkoumání jsem přistoupila jen z hlediska použitých výtvarných forem. Pozorováním reprodukcí v různých pramenech se můžeme přesvědčit o zručnosti tamních sochařů. Africký sochař třebaže žije v „primitivních podmínkách“ a vlastní tedy i „primitivní nástroje“, bez vzdělání na akademiích, bez znalosti dějin umění vytváří jedinečná díla, v různých formách od téměř naturalistického realismu po nejrůznější stylizace, která oslovila nejednoho významného umělce ve 20. století. Nacházíme zde skládání několika jednoduchých tvarových prvků v jeden celek, použití jednoduchých pevných forem, popření nepodstatných detailů.

Objev kvalit afrického umění ve 20. století jistě přispěl k odvratu od tradičního evropského pojetí zobrazování. Celkově africká tvorba sice není bohatá na náměty, zato svou různorodostí forem. Hledání nových forem, nového vyjádření, nové pravdy je předmětem moderního sochařství 20. století. Snad proto se i evropské moderní umění stalo různorodým, proto nalézáme přízněnost moderního umění s africkým.

8. Mateřství - idea, hledání symboliky, hledání podstaty

Je to téma, které se objevuje už v dávném umění, je věčné. Myslím si, že dokud se budou rodit děti přirozenou cestou, bude to znovu a znovu inspirací v umění. Je to přirozené, že rozmnožování je pro každý biologický druh důležité. Lidé to věděli už v pravěku, kdy uctívali kult matky a vznikaly známé Venuše. Tvary jejich postav se nepodobaly postavám modelek současné doby, měly postavy matky s výraznými sexuálními znaky, jež symbolizují plodnost.

Ženy si už v těhotenství začínají uvědomovat, že jsou nositelkami další bytosti. Toto je podle mne základní, čím se změní - začne si uvědomovat, že není už jen Já, ale My. Vědomí, že už není žena sama, je u všech vrstev obyvatel, u všech ras, národností stejné. Proběhne porod, plod se vydere ven. Matka a dítě jsou spolu, ale jako dva samostatní jedinci. Učí se spolu žít.

Nejprve jsem pojala téma mateřství jako období těhotenství, kdy se dítě vyvíjí. Ale v tom můžeme vidět, že jsem se zabývala spíš procesem, kdy se z jednoho stávají dva, tedy porodem. Mé zvolené téma není zrod, nebo narození, ale mateřství. To trvá mnohem déle, jde tedy o to, vyjádřit vztah mezi matkou a dítětem.

Od zvolení tématu k jeho ztvárnění následovala řada kresebných i plastických skic, stála přede mnou otázka, jak?

Zdali se ubírat cestou realismu a ztvárnit motiv břicha nebo proces porodu nebo tradičně matku s dítětem v náručí? Navíc tím, že nazvu Madonu s dítětem v náručí Mateřství, mohl by to někdo také pochopit opačně. Matka, které není umožněno držet dítě v náručí, ať už z jakéhokoliv důvodu, není matkou?

To bych měla potom nazvat konkrétněji, např. Porod. Mateřství je širší téma, obsahuje jak těhotenství, tak porod i matku s dítětem (nejen s miminkem – vztah dítě a matka trvají celý jejich život).

Chtěla jsem vyjádřit především vztah mezi matkou a dítětem, proto jsem se rozhodla pro cestu stylizace.

Vycházela jsem ze symboliky oválných tvarů, připomínajících oblé tvary matky v očekávání, nalitých prsů mlékem, zaobleného tělíčka miminka.

A postupně jsem došla k vejcovitému tvaru stejně jako Brancusi, jež použil tyto tvary v dílech „Spící múzy“. Tvary, které jsou symbolem všeho, co je trvalé a

universální, zahrnujícím v sobě všechny tvary ostatní.

Ačkoliv jsem tohoto sochaře samozřejmě znala, nechtěla jsem ho napodobovat. K tvarům ovoidu jsem pro toto téma dospěla postupným zjednodušováním formy, která by asociovala mnou zamýšlený obsah.

Již před započítím diplomové práce jsem ztvárnila podobné téma. Jelikož zde šlo o reliéf umístěný v kapličce, šlo zde o klasické téma Madony s dítětem. Už zde jsem volila mírnou stylizaci. Oválné, jemné, plynulé tvary jsem volila spíš citem. Výrazné lomené linie či tvary by vzhledem k motivu působily agresivně. Proto jsem zvolila kompozici tvořenou z oblín, a křivek. Ty jsou totiž spojeny s ženskou, levou stranou, stejně tak konkávní a konvexní tvary, s biomorfními, vegetabilními tvary, s křivkou je spojena též dutost lůna. Zkrátka, k tvaru ovoidu jsem došla intuitivně, až v momentu, kdy jsem se snažila vystihnout, co je pro téma podstatné.

Začala jsem se tedy o tento symbol více zajímat. Původně jsem brala vejce jako symbol zrození, asi kvůli velikonočním svátkům (vajička ženy, vejce ptáků i jiných živočichů). Ovoid je také ochrannou slupkou, která chrání plod, úkryt pro bezbranného jedince, příjemný, neagresivní tvar. Tvar, který evokuje ve mne klid. Vejce jako dokonalý ovál je symbol všeho, co je trvalé, zahrnující v sobě všechny tvary ostatní. Byla jsem nadšená, protože tyto přívlastky můžeme přiřadit pojmu mateřství.

Inspiraci můžeme najít i u rumunského sochaře Brancusiho, šel po jednoduchých formách, oprostil se od popisného realismu. Stejně i já jsem došla k závěru, že vlastně nejpůsobivější forma sdělení mnohovýznamového obsahu mého objektu nebude popisný realismus.

Dále jsem se zabývala úvahami: Jestliže se stane žena matkou, kdy jí přestává být? Stejně jak roste dítě, vyvíjí se, vyvíjí se i vztah, ale on nikdy nekončí. Vznikne početím a skončí smrtí obou. Nemůžu tedy přestat být matkou. A tato úvaha se stala předmětem mé práce. Ztvárnit trvalý vztah dítěte a matky.

Pak si můžeme klást otázky, co se v tomto vztahu mění a co ne. Především se mění závislost dítěte na matce. Jak se dítě vyvíjí, roste, stává se samostatnějším až se osamostatní úplně. Jde plynulý vývoj, který můžeme sledovat od počátku. Už narozením, kdy dítě opouští tělo své matky, první kroky, mateřská školka...

Bylo nutné si ujasnit, co je pro mne ve vztahu matky a dítěte nejdůležitější. V čem je podstata mateřství.

Vztah mezi matkou a dítětem se samozřejmě vyvíjí, vzniká pouto, které obsahuje lásku, vzpomínky, úctu, respekt, pocit jistoty, oporu, strach, něhu, radost, ale i

samostatnost, prostor, volnost. Ta je v každém vztahu důležitá, tedy i mezi matkou a dítětem. Ačkoliv mne na tento motiv přivedla osobní zkušenost a práce je tedy mou osobní výpovědí, byl mým záměrem zobrazit obsah každého dobrého vztahu matky a dítěte.

Stanovila jsem si, že stejně jako je vztah matky a dítěte trvalý, a samotné téma je trvalé, měl by i objekt, který zrealizuji, mít trvalou a všeobecně platnou srozumitelnost.

Toto téma je důležité i proto, že se v dnešní době mít dítě často odkládá. Do popředí se dostává kariéra a pohodlný životní styl. Což je dáno obecným klimatem společnosti, jejími prioritami. Podmínky pro „spokojený život“ jsou finanční jistota, zabezpečení, zvyšování komfortu. Je to jednou z příčin, že naše populace stárne. U všech živočišných druhů je rozmnožování jednou z priorit. Je to zcela přirozené, zajišťuje se tím přežití druhu. V naší moderní společnosti jsou prioritou peníze, kariéra, zábava a pak teprve dítě. Je to proti přírodním zákonům, kterým bychom měli rozumět a také je respektovat.

9. Mateřství - postupy při realizaci

Zpočátku jsem tápala, snažila jsem se formulovat, co to mateřství znamená. V čem se liší od vztahů jiných. Co je jeho podstatou. Šlo o to, co z tohoto vztahu zobrazovat a také jakou formou. Cesta k výsledným objektům byla poměrně dlouhá. Od malých skic základních forem ke studiím v měřítku zhruba 1:2. Pak jsem vytvořila množství pomocných modelů z hlíny, kde jsem variovala některé plastické a kompoziční principy. (Příloha 49, obr. 50-64, str. 60-62)

Před ujasněním, o co jde ve vztahu mezi matkou a dítětem, kombinovala jsem vejčité tvary spíše po stránce formální, výtvarné. Výsledkem mé práce by neměla být jen „hezká“ plastika. Měla by mít obsah, něco sdělovat.

Když jsem si plně uvědomila tuto hlavní zásadu, snažila jsem se zformulovat onu pro mne důležitou podstatu mateřství. Tím se pro mne stal zpočátku porod, proces, kdy plod opouští tělo matky. Dále pak obavy matky o dítě a její instinkt ochránitelky.

K těmto úvahám jsem začala ve svých návrzích hledat odpovídající formy plastického vyjádření.

Základním tvarem se symbolickým obsahem se stal ovoid, kterým jsem různými směry v různých částech vedla prasklinu. Uvnitř se skrýval ovoid menší, ten symbolizoval dítě. Různými způsoby jsem ji rozevírala, aby vznikl dojem, že dítě se dere ven, či těla matky chránící dítě. Pukající vejce evokuje změnu, napětí, vývoj, růst. Při úvahách, jestli má spíše ve ztvárnění matka plod chránit, zdali bude plod více schovaný nebo se bude tlačit ven ze skořápky, jsem začala znovu přehodnocovat hlavní myšlenku. Téma, které je podstatné a chci se jím zabývat.

Zde nastal obrat. Když jsem vše přehodnotila, opustila jsem téma pohybu a procesu. Určila jsem si jako stěžejní téma pouto mezi matkou a dítětem. Je to vztah trvajících po celou dobu života dítěte i matky. Je průběhem času pochopitelně proměnlivý.

Chtěla jsem do své práce dostat všechny své myšlenky, stručně a jasně, přitom ponechat divákovi prostor pro vlastní úvahy. Oprostit objekt od zbytečností, které mají funkci jen estetizující, pro výsledek nepodstatný. Jak se říká, v jednoduchosti je krása - tato věta má svou pravdu.

Dále jsem přemýšlela: Pouto váže vždy dva články, proto jsem i nadále pracovala se dvěma ovoidy.

S vejčitým tvarem jsem byla od počátku zadaného tématu spokojená, sám v sobě zahrnuje harmonii, pnutí, zrod. Je to dokonalý přírodní tvar. Pomocí skládání jeho organických forem jsem se snažila docílit pocitu, že je mezi nimi pouto. Zkoušela jsem různé kombinace, průniky, nakonec jsem došla k dvěma cestám, které se mi zdají pro toto zadání optimální. „Prostota není cílem umění, ale k prostotě docházíme nutně tím, že se blížíme ke skutečnému smyslu věcí.“¹³ Tento Brancusiho výrok jsem uvedla, protože vystihuje mou práci.

Dokud jsem tápala, nemohla jsem se zbavit zbytečných, podružných, dekorativních prvků, jakmile jsem přišla na to, co je podstatné, mohla jsem tvar očistit od zbytečností. Myšlenka potřeby návratů k jistotám mateřské náruče mě přivedl k variantě řešení - otevřít „náruč“ vejci. Úplnou perforaci ovoidu jsem zavrhla, ale vytvořila velmi razantní a osově vychýlenou dutinu, která je vkloubená, vpáčená do mateřské formy. Hmota, obklopující negativní tvar, tak vlastně tvoří pouto mezi obrysem vlastního ovoidu i konkávně vloženého. Dutinou přitom vznikl příjemný kontrast světla a stínu, hloubka, i výtvarně příjemné odlehčení formy. Kontrast hmot je zvýrazněn linií ostré hrany, která obkružuje tvar konkávní formy. Vychýlení vyhloubeného ovoidu z osy základního tvaru se projevuje i v nesymetrickém posazení tohoto otvoru a tak vzniká dojem pohybu, rotace, života. Výsledný tvar v nás může evokovat již zmíněnou otevřenou náruč matky nebo kolébku (symbolu mateřství), která se houpe ze strany na stranu, nahoru a dolů, stejně jako se s námi pohrává osud – jednou jsme nahoře, jednou dole. Může symbolizovat i matku, kterou potomek opouští. (Příloha obr. č.44, str. 57, příloha obr. č.45, str. 57).

Další řešení vzniklo spojením dvou prvků ovoidů, ale jiným způsobem. Jsou to dvě formy, které se od sebe zdánlivě odklání a přesto jsou spojeny, přitahují se k sobě. Pohyb je naznačen v různých směrech os použitých tvarů a rytmizací forem plastické, horizontálně řešené kompozice. Tím, že jsem pracovala s jemnými, vlnícími se obrysovými liniemi, vznikl dojem pohybu, vývoje, ale také určité harmonie celkového objektu. (Příloha obr. č.47, str. 58)

U této varianty působí celková forma dynamičtěji, zdá se mi i čitelnější, pouto mezi matkou a dítětem je otevřenější, zřetelnější. Podařilo se mi spojit dva prvky různé velikosti, různě vychýlených, do jednoho organického celku.

¹³ Zhoř I., Hledání tvaru, Mladá fronta, Praha, 1967

Třetí variace na toto téma sestává opět z dvou hlavních prvků - ovoidů různých velikostí, spojených do oválné formy, ve které se choulí k sobě. Přitisknuté tvary jsou vychýlené osami směrem od sebe. Tím jsem naznačila blízkost a zároveň osamostatňování, pohyb a hledání vlastní cesty. Na vrcholcích forem je k sobě táhne pouto konkávního tvaru, které je zvládně ostrou hranou. Tím jsem dosáhla kontrastu mezi oblými a plnými tvary dvou osobností, dvou životních cest a něčeho, co je k sobě pojí, ale nevězní. Je zde zahrnuto objetí, kolébka, úkryt, volnost. Ačkoliv jsem tento model nezvolila pro realizaci do dřeva, myslím, že obsah je v tomto spojení použitých tvarů vyjádřen. (Příloha obr. č.48, str. 59)

Další model k danému tématu, který obsahuje myšlenku mateřství v jednoduché formě, je opět kombinace dvou ovoidů různých velikostí, kdy větší k sobě poutá menší. Jde o průnik dvou ovoidů, kdy menší, aby se prosadilo, mohlo žít samostatně, potřebuje volnou cestu. Zároveň však pouto mezi matkou a dítětem zůstává. Směr řezu otvorů, značí otevírání, změnu, vývoj, růst, stejně jako vychýlení osy menšího vajíčka. Stále něco poutá k sobě, pouto matky a dítěte, naznačené linií - pásem vedoucím přes menší ovoid, který plynule splývá s povrchem většího ovoidu. Oválná forma působí klidným, harmonickým dojmem, dojmem celistvosti. Hrana – zlom má způsobit narušení, jako u pukání vejce, kdy se plod dere na svět. Kontrastem vzniklým vypouklou formou, plynulostí a vyhloubeným otvorem s ostrou hranou je naznačen i rozpor ve vztahu, který dospíváním dítěte nastává. Přesto, že je mezi matkou a dítětem pouto, je přirozené, že dítě domov opouští. (Příloha obr. č.46, str. 57)

Pohlédneme-li na modely, vidíme výrazové výtvarné prostředky, které je spojují. Oválné formy, ovoidy a pevné formy jsou nositeli myšlenky pevnosti vztahu, pouta, výrazem klidu a harmonie.

Vychýlení jednotlivých objemů z osy vyjadřuje pohyb, posun, vývoj, samostatnost, jedinečnost. Ostré hrany narušují vypjatost celistvého objemu. Značí strach, změnu.

10. Materiál

Ačkoliv by čistota tvaru vynikla asi nejvíce v lesklém kovu nebo v leštěném kamenu, kov i kámen vzbuzuje pocit exaktnosti, chladu a to neodpovídá obsahu, tématu mé práce.

Dřevo je ze stromu a strom je živý, jeho růst je zaznamenán v jeho létech. Léta u stromu a jejich symbolika podpoří životnost modelu. V létech se odráží i léta matky s plodem, zkušenosti, zážitky, nová poznání, nezdary, jejich život...

Dítěti v je v matčině náruči teplo, cítí vůni své matky, tep jejího srdce, cítí se v bezpečí. Myslím, že uvedením citátu od sochaře Vladimíra Preclíka bude vysvětleno, proč jsem si vybrala tento materiál: "... Dřevo je podobné člověku. Vyrostlo, je teplé, voní, churaví jako on."¹⁴.

Dřevo ve mně vzbuzuje též pocit domova. Podlaha, skříň, židle, stůl, postel, ale i vařečka, prkénko na krájení, tužka, štětec..., kterým směrem se člověk podívá, všude je dřevo, jeho vůně, příjemný vzhled. Proto se mi zdá pro téma mateřství vhodné. Matka nemůže být jako skála, mít srdce z kamene. Když se řekne srdce z kamene, neznamená to lásku, ale naopak. Proto jsem se přiklonila ke dřevu, které svou živou strukturou a kresbou let podtrhne obsah, myšlenku a způsob mého ztvárnění tématu mateřství.

Vybrala jsem dřevo pro realizaci své práce jako teplý, přírodní, materiál.

Pro výtvarnou práci se užívají nejčastěji dřeva z listnatých stromů. Z toho jsem vycházela a můj výběr se zúžil tím, co jsem měla k dispozici, na lipové a dubové dřevo. Obecně se o listnatých dřevěch píše, že má všechny druhy dřevních buněk, mají viditelné dřevné paprsky, letokruhy nejsou tak ostře ohraničeny, skladba je složitější než u jehličnatých.

Lipové dřevo je stejnoměrně husté, velmi měkké, snadno štípatelné, lehké. Ale silně sesychá, je málo trvanlivé. Je bělavé až nažloutlé barvy, ve vlhku zelená. Ačkoliv se lipové skulptury často polychromují, nechávám povrch přírodní.

Dubové dřevo je husté, tvrdé, těžké, snadno štípatelné, pružné, pevné, trvalé. Je žlutobílé až do nejtmašších červenohnědých odstínů. Obsahuje množství tříslovin, proto ve vodě černá.

¹⁴ Preclík V., Vladimír Preclík sochař, Orbis pictus, 1991

11. Umístění objektu v prostoru

Vztah matky a dítěte je ovlivňován také prostředím. Stejně tak působí prostředí i na objekty. Symbolika, myšlenka objektu, jeho formální ztvárnění, velikost, měřítko, to vše by mělo být zohledněno při výběru místa, prostoru, kde bude objekt umístěn. Může tvořit záměrný kontrast nebo se začlenit do prostředí, které je v souladu s objektem. V mém případě jsem hledala pro plastiku onen soulad.

Chtěla bych umístit objekt Mateřství do prostoru, které bude symbolicky souviset s tématem. Bude s objektem tvořit harmonii, jako matka a dítě. Jsem si vědoma, že prostředí dílo dotváří. Člověk je součástí přírody, rozmnožování a vztahy mezi matkou a dítětem také. Proto jako přirozené prostředí pro instalaci mé práce považuji prostory přírodního charakteru. Hledání vhodného umístění jsem pojala, jako hledání prostoru vztahujícího se k mé osobě, mně blízkému a zároveň však zajímavému z hlediska tvaru, hloubky, prostoru.

Umístěním ovoиду v areálu Nemocnice v Českém Krumlově jsem našla symbolického spojení objektu s prostředím (místo zrození nového života i úmrtí), ale také spojení s přírodním prostorem. Tento volný prostor umožňuje nahlížet na objekt ze všech stran, působí přirozeným světlem, dojem hloubky prostoru zde dotváří řady stromů, které se sbíhají. Ačkoliv okolní budovy nemocnice zajímavé z hlediska architektury nejsou, z hlediska výtvarného objekt v tomto koutku „přírody“ neruší, ba naopak. Kout působí jako ochrana a vzniká zde intimní prostor. Podstatou je, že plní tento prostor funkci symbolickou. Tím, že mne k tomuto místu váží osobní zkušenosti, nabývá pro mne toto umístění další význam. (Příloha 51, obr. č.76, str. 66)

Symbolické místo k danému tématu, např. symboliku domova můžeme hledat i v přírodním prostředí. Mohou ji vytvářet samotné přírodní prvky, jako v tomto případě břízy vysázené téměř do kruhu. To můžeme chápat jako symbol úkrytu, domova nebo jakési svatyně. Strom jsou zároveň odlišnou přírodní formou. Celková kompozice je vytvářena vertikálními, úzkými, protáhlými tvary, v protikladu k horizontální ose objektu, který nese znaky pohybu. Zatímco kmeny stromu jsou prvkem statickým. Břízy vytváří uzavřený prostor ve volné přírodě, který umožňuje rovněž nazírat na objekt z různých stran, poskytuje tak více pohledů na sochu. (Příloha 52, obr. č.77, str. 67)

Zasazení do volné přírody samozřejmě vyžaduje větší reálné rozměry objektu, proto chápu mé realizované objekty jako modely.

Použitím jednoduchých tvarů jsem získala objekty, které snesou různá měřítka, tedy i různá prostředí.

Jelikož jsou modely ve zmenšeném měřítku, hledala jsem variantu prostředí i pro komorní plastiku - v mém případě skulpturu. Hledala jsem místo intimní atmosféry, jednoduchého interiéru, nerušivého, jemně osvětleného, nejlépe s prvky přírodního materiálu. To vše jsem objevila v hotelu Besídka ve Slavonicích. (Příloha 54, obr. č.79, str. 69) Prostor, který jsem vybrala jako vhodný, je podkroví. Světlo a měkké křivky, zvolené při přestavbě půdních jehlanových prostorů, vytváří dojem velmi útulného pokoje. Kam jinam tedy umístit objekt s obsahem vyjadřující mateřství. Měkké křivky klenby vytváří s oválným tvarem vajíčka souhru.

Forma ovoidu snese různá měřítka, může tedy být instalována v exteriéru i interiéru.

12. Závěr

Zvolila jsem téma všem lidem známé, jasné, mnohokrát a různými způsoby zpracované, ale zároveň stále aktuální a tím nevyčerpatelné.

Teoretickou částí této práce jsem objevila pro sebe nový přístup k ztvárňování, nové formy, přinesla mi též novou zkušenost s materiálem. Ale pro mě je asi nejpodstatnější, že jsem pro sebe našla čas uvědomit si a přemýšlet nad úlohou matky v životě dítěte, nad zázrakem, ale také obrovskou zodpovědností, kterou jsou ženy obdarovány. Co znamená, být matkou!

Hledala jsem podstatu obsahu mateřství, hledala jsem, co je v tomto vztahu jedinečné. Odpoutáním od vizuální reality, od podoby matky a dítěte, jsem se dostala k zobrazování vztahu mezi nimi. Od povrchní stylizace jsem se dostala k zobrazování abstraktního pojmu.

Jestliže jsem tedy odhlížela od nahodilého ve prospěch obecného, podstatného prostřednictvím myšlení, použila jsem abstrakci, abych našla to podstatné – pouto, jež je pojmem abstraktním. Vyvstává tedy otázka, je-li tedy mé zobrazení mateřství abstraktním ztvárněním.

Na závěr bych si dovolila uvést citaci od výše zmiňovaného Maxe Billa: „... Aby nedošlo k nedorozumění, chtěl bych závěrem ještě zdůraznit, že ani exaktní myšlení, ani sebezpřesnější pojmové definice ještě nejsou dostatečným předpokladem k tomu, aby mohlo vzniknout umělecké dílo. Ani jedno, ani druhé nelze pominout, je to asi stejně důležité jako zvolený materiál. Jedině tvůrčí myšlenka, odpovědná práce, disciplinovanost a talent jsou předpoklady pro vznik skutečného uměleckého díla v rámci různých malířských a sochařských směrů.“¹⁵

Myslím, že tato věta na závěr shrnuje tvorbu všech uměleckých osobností. Všechny splňují tyto předpoklady, zanechaly za sebou svou tvorbu - jako učebnici rozmanitých výrazových forem používaných v sochařství.

¹⁵ Výňatek z Maxe Billa: Worte rund um Malerei und Plastik, na základě pojmů vydaných 1944 – 45 v bulletinu Abstrakt- Konkret

13. Seznam literatury a pramenů

- BALEKA, J.: *Vlevo a vpravo ve výtvarném umění*, Akademia 2005
- BAUER, A.: *Lexikon výtvarného umění*, Fin, 1996
- BILL, M.: *Worte rund um Materie und Plastik, Katalog výstavy Maxe Billa, Praha, Valdštejnská jízdárna, NG v Praze, 1987)*
- GOMBRICH, E.H.: *Příběh umění*, Mladá fronta, Argo, 1995
- HAZAN, F.: *Od Rodina po Moora*, Tatran, Bratislava, 1973
- CHATALETA, A., GROSLIER B.P., A KOL.: *Světové dějiny umění*, Larousse s.a. 1990
- KRÁLÍČEK, J.: *Supervize – Besídka tvarů, Hotel ve Slavonicích, časopis Dolce vita, červen 2005*
- LOMELL, A.: *Pravěk a umění přírodních národů*, Artia 1972
- NEBESKÝ, V.: *Smysl modernosti*, VŠUP, 2001
- RUHRBERG, SCHNECKENBURGER.: *Umění 20. století*, Taschen, Slovart 2004
- PIJOAN, J.: *Dějiny umění*, Salva Editores s.a., Barcelona, Odeon, Praha 1984.
- PRECLÍK, V.: *Paměť sochařského portrétu*, Akademia 2003
- PRECLÍK, V.: *Vladimír Preclík sochař, prology Šiktanc K.*, Orbis Pictus, 1991
- SPRÁVA PRAŽSKÉHO HRADU: *Sbírka Rainera Kreislera, Africké umění, Praha 2002*
- ŠEDÝ, V.: *Práce se dřevem*, SPN, 1983
- ZHOŘ, I.: *Hledání tvaru*, Mladá fronta, Praha, 1967

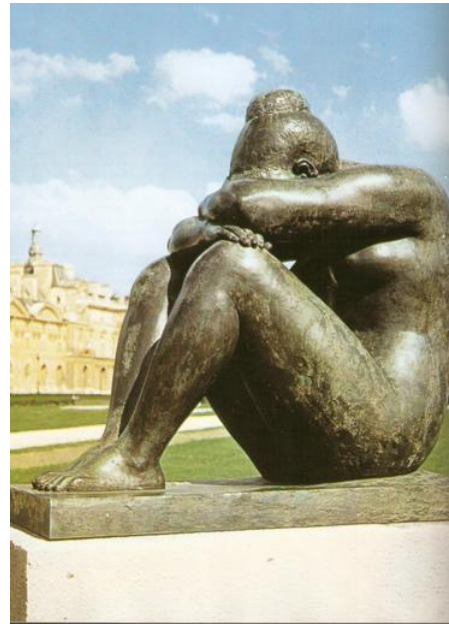
14. Přílohy

Přílohy k teoretické části



1

Příloha 1 Auguste Rodin, Pomník H. De Balzaca, 1987



2

Příloha 2 Aristide Maioll, Noc, 1900



3



4

příloha 3 Henri Matisse, Jeanette, 1913
příloha 4 Pablo Picasso, Hlava ženy, 1890



5



6

příloha 5 Otto Gutfreund, Don Quijote, 1911
příloha 6 Otto Gutfreund, Viky, 1911-1913



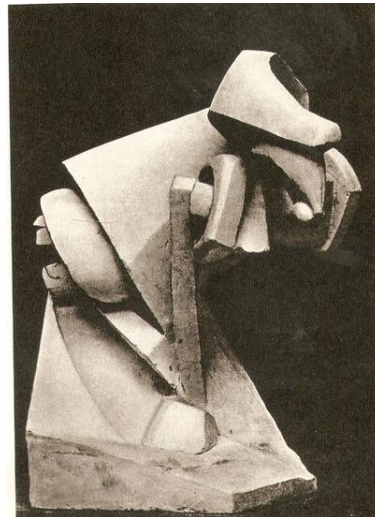
7

příloha 7 Alexandr Archipenko, Kráčející, 1912



8

příloha 8 Umberto Boccioni, Jedinečné souvislé tvary v prostoru, 1913



9

příloha 9 Raymond Duchamp Villon, Koně, 1914



10

příloha 10 Jacques Lipschitz, Figura, 1930



11

příloha 11 Jacques Lipschitz, Žena s kytarou, 1927



12

příloha 12 H. Laurens, Malý Amnion, 1937



13

příloha 13 H. Laurens, Siréna, 1945



14

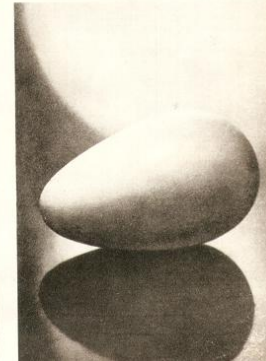
příloha 14 C. Brancusi, Spící múza, 1912



15

příloha 15 C. Brancusi, Polibek, 1912

Constantin Brancusi: Princezna X, mramor, 1916
Constantin Brancusi: Zázrak, mramor, 1936
Constantin Brancusi: Počátek světa, mramor, 1924



16

17

18

příloha 16 C. Brancusi, Princezna X, 1916
příloha 17 C. Brancusi, Zázrak, 1936
příloha 18 C. Brancusi, Počátek světa, 1924



19

příloha 19 C. Brancusi, Pták v prostoru 1941

příloha 20 C. Brancusi, Pták v prostoru ,1928



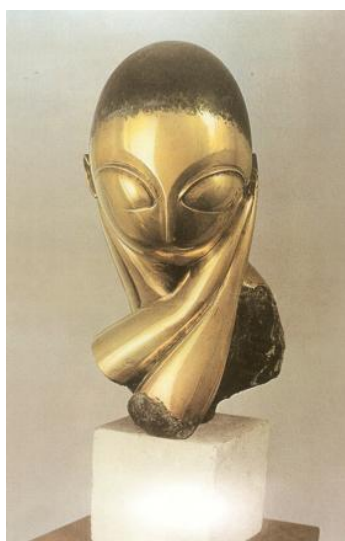
20



21



23



24



25

příloha 21 C. Brancusi, Slečna Pogonyová
příloha 22 C. Brancusi, Slečna Pogonyová, 1919-20
příloha 23 C. Brancusi, Léda
příloha 24 C. Brancusi, Slečna Pogonyová,
příloha 25 C. Brancusi, Slečna Pogonyová, 1912



26

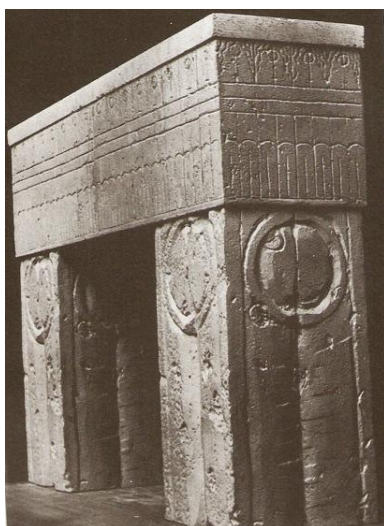
příloha 26 C. Brancusi, Ztracený syn, 1913-23



Brancusi, Torzo mladého muža. 1932. Javor. Museum of Art, Philadelphia.

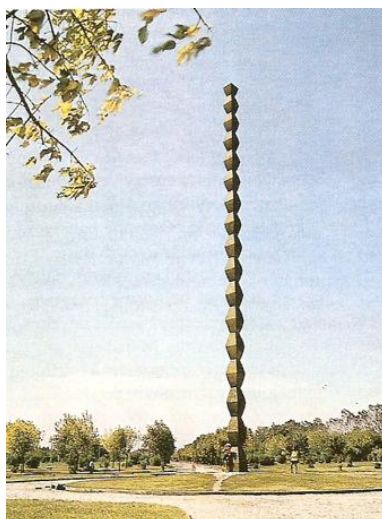
27

příloha 27 C. Brancusi, Torzo mladého muža, 1932



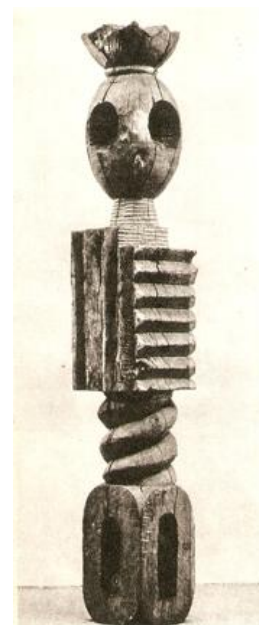
28

příloha 28 C. Brancusi, Brána polibku, 1939-1938



29

příloha 29 C. Brancusi, Nekončící sloup, 1916-1918



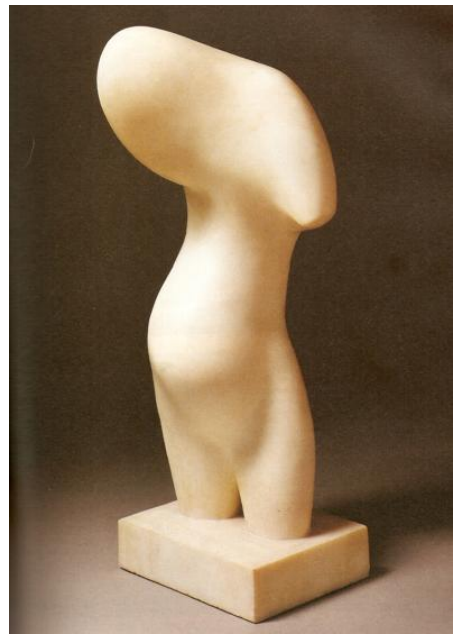
30

příloha 30 C. Brancusi, Duch Budhy, 1937



31

příloha 31 Henry Moore, Sedící postavy (Král a královna), 1952-1953



32

příloha 32 Hans Arp, Ženské torzo, 1953



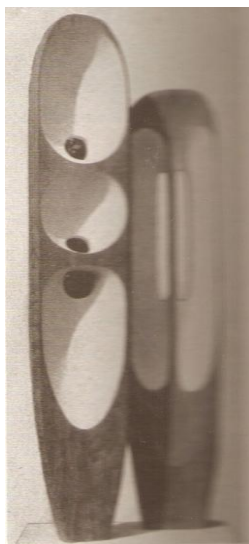
33

příloha 33 Barbara Hepworthová, Oválná struktura, 1943



34

příloha 34 Barbara Hepworthová, Dva tvary v jedné rovině, 1961



35

příloha 35 B. Hepworthová, Menhiry, 1955

Rozdělení africké tvorby podle oblasti kulturního vlivu podle Světových dějin umění, Chateleta A. a kol., Larrousse s. A. 1990.

Západ súdánského pásu

Zde tesají ze dřeva prodloužené štíhlé figury, křivky těla a plochy se protínají. Povrch je pokryt rýhami, které znázorňovali šperky, detaily, tvář nebo tetování.

U masek nacházíme kombinaci zvířecích motivu a lidských rysů, jejich geometrické ozdoby se opakují na nástavcích různých barev. Patří sem umění Dogonů, Bambarů, Senufů.

Guinejské pobřeží

Zde jsou linie uměleckých předmětů jednoduché. Používali oblé, sevřené tvary. Předměty jsou pomalované tmavými barvami a pečlivě vyleštěné neopomínající detail. Umělci užívají často proporce užívané v Africe, kdy hlava je třetinou celkové výšky postavy. Masky jsou menších rozměrů, obličejové spíše s lidskými rysy. U kmene Baulů se můžeme setkat s maskami značně naturalistickými.

Nigerie

V této oblasti je nejednotný styl, jižní část Nigerie patří k oblasti guinejského kulturního vlivu.

S největším naturalismem se v Africe setkáme u řad portrétů vládců v jorubské oblasti: terakotová hlava pocházející z Ife z 12. století, bronzová hlava nigerijského náčelníka, také z Ife. Tyto portréty byly nalezeny v ifské oblasti. Podle M. W. Fagga je tvorba ovlivněná núbijskou kulturou, tedy egyptskou a předhelénskou tradicí, to bylo způsobeno migrací Jorubů, tvůrců ifského umění oblasti horního toku Nilu.

Umění Beninu, zde je pojetí umění spíše naturalistické, ačkoliv proporce odpovídají charakteristickému zobrazování v Africe, tvoří okázalá díla, precizně opracovaná.

Umění v jihovýchodních oblastech je nejednotný, hustý prales je příčinou vzniku malých nezávislých vesniček s různými uměleckými styly. Výjimku tvoří rozšíření nástavcových masek ve tvaru lidské hlavy, potažené kůží.

Rovníková Afrika

Nejvýznamnějšími jsou kmeny Bamumů a Bamikele.

Tyto oblasti se vyznačují jednotou stylu. Sochařská tvorba je zde poměrně často začleněná do architektury, vyznačuje se monumentálností. Masky a sochy jsou často v lidských měřítkách, jsou zdobeny korálky. U nástavcových masek užívají zoomorfní i antropomorfní volné reliéfy s hladkou povrchovou úpravou. Snahu o dynamiku můžeme nalézt v zakřivených liniích těla.

Umění z oblasti Gabonu bývá považováno v Evropě za stylově nejhodnotnější.

Sošky nejsou stylově jednotné. Sochaři kmene Kotů pojaly figuru zjednodušeně, oválná deska představovala tvář, po bocích jsou dvě křídla a nahoře půlměsíc, podstavec má znázorňovat ramena, celá postava je pokrytá kovem.

U kmene Fangů převládá figurativní naturalismus s živou barevností, sošky se vyznačují souměrností, oblými tvary.

Nejnámější masky z gabonské oblasti jsou bílé barvy, vyznačují se asiatským vzhledem, především šikmými očima. Další skupinu masek tvoří masky s geometrickou stylizací obličeje.

Střední Afrika

V této oblasti je různorodost veliká.

Kmen Kubů zobrazoval především své panovníky, v jejich zobrazení jsou figury vždy sedě se zkříženými nohama, se znaky božské moci.

Kmen Luba, zde se setkáváme s označením autora jménem – Mistr z Buli, připisují se mu sochy se znaky: hranatý obličej, nafouklé tváře, přivřené oči, utáhlé obočí, hrbolatý nos, široké nosní dírky, špičatá brada.

Ludsko - Tshokwetská tvorba má společné znaky s uměním Kubů. Obohacuje však předměty o kresbu geometrického rázu.

Kmen Regů zobrazuje figuru geometrickými tvary, znakem je jednoduchost, ostré hrany bez dekorace.

Východní a jižní Afrika

I zde je tvorba jednotlivých kmenů velice rozmanitá.

U Nilotů se vyskytují předměty nahrubo opracované, jedná se o mužské postavy se zvýrazněným přirozením.

V Tanzanii u kmene Konde se vyskytují figury s naturalistickými rysy, s oblými plnými objemy.

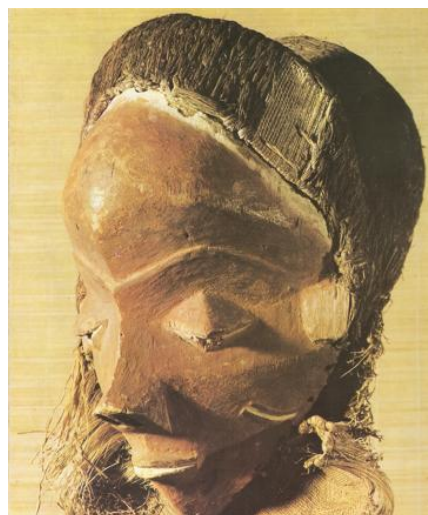
V Zimbabwe se našly kamenné postavy s ptačí podobou. Umění v této oblasti je schematické, geometrické, falického tvaru.

Kmen Zulů ztvárňoval protáhlé figury, pro něž je typická strnulost.



37

příloha 37 Postava ženy kmene Dogonů z oblasti Mali



38

příloha 38 Ženská maska kmene Bapendiů z oblasti Konga



39

příloha 39 Fetiš kmene Kotoků

příloha 40 Obličejová maska z oblasti Nigerie kmene Ibibio



40



41

příloha 41 Socha muže a ženy kmene Dogonů z Mali



42

příloha 42 Obličejová maska kmene Kwele z oblasti Gabonu



43

příloha 43 Obličejová maska kmene Punu – Lumbo z oblasti Gabonu

Přílohy k praktické části

Postup práce: přípravné modely pro realizaci



44

příloha 44 varianta - model pro realizaci



45

příloha 45 varianta - model pro realizaci



46

příloha 46 varianta - model pro realizaci



47



48

příloha 47 varianta - model pro realizaci



49

příloha 48 varianta – model pro realizaci

Ostatní modely
příloha 49



50



51



52



53



54



55



56



57



58



59



60



61



62

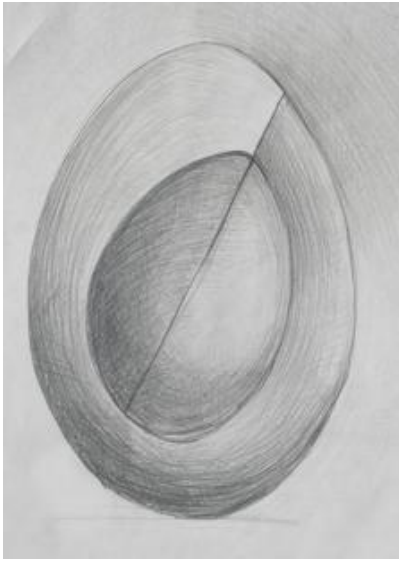


63



64

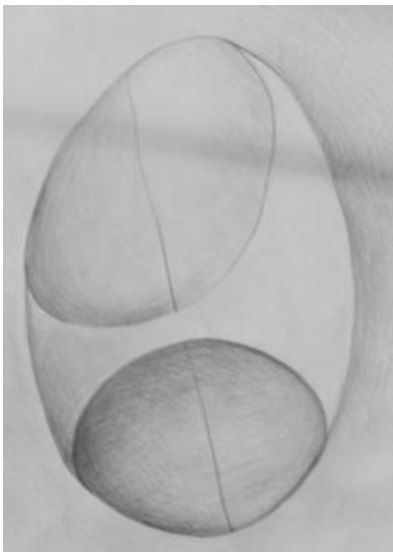
Přípravné kresby:
příloha 50



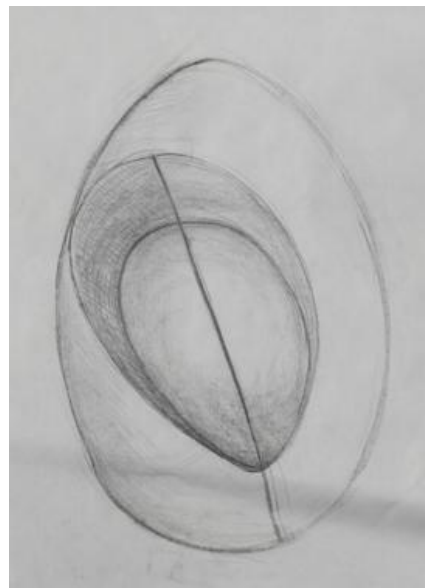
65



66



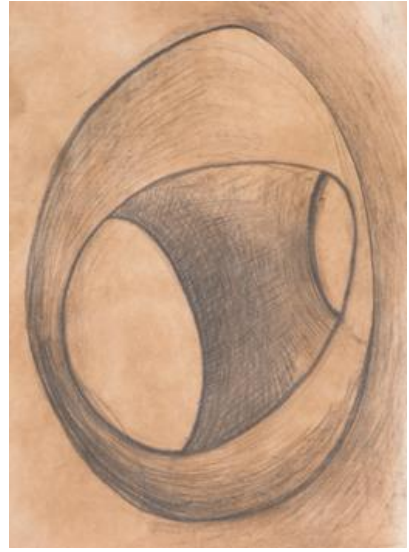
67



68



69



70



71



72



73



74



75

Přílohy: Umístění objektů do prostoru



76

příloha 51 Vizualizace objektu do areálu Nemocnice Č. Krumlov



77

příloha 52 Vizualizace objektu v parku Jelenka v Č. Krumlově



78

příloha 53 Vizualizace objektu v architektuře - Náměstí Svornosti v Č. Krumlově



79

příloha 54 Vizualizace objektu v interiéru – Hotel ve Slavonicích

Přílohy: Rozpracovaný výsledný model – lípa



80



81



82

Přílohy: Rozpracovaný výsledný model – dub



83



84