



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy

Bakalářská práce

Stylizace sochařských portrétů v kubismu a civilismu, v tvorbě Otto Gutfreunda

Stylize sculptural portraits cubism and civilism, developing Otto Gutfreund

Vypracoval: Jan Dubenský
Vedoucí práce: Mgr. Josef Lorenc

České Budějovice 2016

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

Prohlašuji, že v souladu s § 47 b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to 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. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne

.....
Podpis studenta

Poděkování

Mé díky patří především Mgr. Josefu Lorencovi za pomoc, cenné rady, připomínky a odborné vedení při realizaci této bakalářské práce.

Abstrakt

Tato práce se zabývá osobností Otty Gutfreunda jako sochaře, přesněji pak jeho dvěma styly tvorby, kubismem a civilismem. Jejím cílem je seznámit čtenáře s osobností umělce, jeho tvorbou a historickými reáliemi 1. poloviny 20. století. Práce je rozdělena do dvou částí. Teoretická část zahrnuje charakteristiku sochy a sochařského portrétu a rozebírá historické pozadí kubismu a civilismu. Dále obsahuje životopis Otty Gutfreunda a rozbor jeho práce. V praktické části jsou vyhotoveny dva sochařské portréty. Každý v jednom stylu s odkazem na umělce, přenesené do dnešní doby.

Klíčová slova: Otto Gutfreund, avantgardní umění, kubismus, civilismus, sochařský portrét, plastika, keramická hlína

Abstract

This thesis looks into the persona of a sculptor Otto Gutfreund and his two styles of work - cubism and civilism. It aims to introduce to the reader the artist, his work and the historical background of the 1st half of the 20th century. The thesis is divided into two sections. The theoretical segment covers the characteristics of sculpture and sculptural portrait and examines the history of cubism and civilism. Then it further looks into the life of Otto Gutfreund and analyses his work. The practical part of the thesis contains two sculptural portraits. Each in a style reflecting the artist and carried over to the current era.

Keywords: Otto Gutfreund, avant-garde, cubism, civilism, sculptural portrait, plastic art, ceramic

Obsah

| | |
|---|-----------|
| Úvod..... | 8 |
| I. TEORETICKÁ ČÁST..... | 9 |
| 1Filosofie umění..... | 10 |
| 2Sochařství obecně..... | 10 |
| 2.1Sochařský portrét obecně..... | 11 |
| 2.2Hledání tvaru u sochy..... | 11 |
| 2.3Sochařský tvar..... | 12 |
| 2.4Od stylizace k abstraktnímu tvaru..... | 13 |
| 2.5Dějiny sochařství ve 20. století..... | 14 |
| 3Avantgardní umění na počátku 1. poloviny 20. století..... | 15 |
| 3.1Kubismus..... | 15 |
| 3.1.1Analytický kubismus..... | 17 |
| 3.1.2Syntetický kubismus..... | 18 |
| 3.2Další kubisté..... | 18 |
| 4Civilismus..... | 21 |
| 4.1Civilismus v Čechách..... | 22 |
| 5Československo mezi léty 1900 až 1930..... | 24 |
| 5.1Architektura..... | 25 |
| 5.2Sochařství..... | 27 |
| 5.3Malířství..... | 28 |
| 6Konec avantgardy?..... | 30 |
| 7Otto Gutfreund a jeho život..... | 32 |
| 7.1Gutfreundovy myšlenky o sochařství..... | 37 |
| 7.2Gutfreund a sochařské portréty..... | 38 |
| 7.3Gutfreund a jeho sochařská díla..... | 39 |
| II. PRAKTICKÁ ČÁST..... | 44 |
| 8Sochařské provedení..... | 45 |
| 8.1Postup práce na kubistickém portrétu..... | 45 |
| 8.2Postup práce na civilistickém portrétu..... | 46 |

| | |
|--|----|
| Závěr | 48 |
| Monografické zdroje | 49 |
| Internetové zdroje | 50 |
| Seznam příloh | 51 |
| I. Fotografie Gutfreundových prací pořízené v Národní galerii v Praze..... | 52 |
| II. Dokumentace studií pro tvorbu keramických plastik..... | 53 |
| III. Dokumentace postupu výroby plastik..... | 56 |
| Seznam zdrojů obrazové dokumentace | 62 |
| I. Seznam příloh k teoretické části..... | 62 |
| II. Seznam příloh k pracovnímu postupu..... | 62 |

Úvod

Mé rozhodnutí pro výběr tématu bakalářské práce souviselo především s mým velkým zájmem o avangartní umění, ať už české nebo zahraniční. Vždy jsem se na tuto dobu díval lehce s nepochopením, ale zároveň jsem strašně toužil jí porozumět. Otto Gutfreund je pro mě osobností, která mě fascinovala rozmanitostí své práce i svým vlastním životem.

Teoretická část zahrnuje ve zkratce životopis Otty Gutfreunda, výčet jeho prací, konkrétně pak zaměření se na jeho kubistickou tvorbu a období civilismu. Oba tyto směry nesou originální prvky českého umění a neměli by být zastíněny tvorbou velkých zahraničních jmen té doby.

Otázkou zůstává, proč kubismus v nějaké své podobě dokázal přežít dodnes, zatímco civilismus se v krátkém časovém období dotkl své doby a dalo by se říct, že je dnes považován za „mrtvý“. Je to snad tím, co zobrazoval? To bych rád zodpověděl v druhé polovině teoretické části své bakalářské práce.

V praktické části jsem vytvořil dva sochařské portréty. Každý je s odkazem na již zmiňované dva směry. Mým záměrem bylo diváka seznámit s osobností Otty Gutfreunda a za pomoci sochařských portrétů mu předvést praktickou ukázkou s odkazem na jeho tvorbu. Jinak řečeno podnítit v něm zájem o avantgardní umění.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 Filosofie umění

Jak napsal Eduard Goldstücker v prvním čísle *Tváře*: „Budoucnost umění jako taková se stala problémem a mnohdy předmětem hluboké skepse. Všechno umění znamenalo nové vidění, třebaže se vědomí této skutečnosti někdy prosadilo o několik let později. Pojem nové znamená to, co tu ještě není. Pokud se na toto zaměříme, dojdeme tak k budoucnosti umění.“

Nelze popřít, že každé umění nepochybně poznamenalo svou dobu a dalo by se tedy říct, že je tedy odkazem určité dějinné chvíle. Avšak umění nenavazuje jen na svou dobu, ale vychází i ze své minulosti, tedy z umělecké tradice.¹

Čas hraje významnou roli v umělcově tvorbě, protože neprochází jen krátkým okamžikem, ale zasahuje časový rozměr. Z filosofického hlediska by se dalo říct, že si vytváří vlastní čas.²

Socha nebo obraz jednou vytvořené, uprostřed proměnlivých okolností zůstávají nedotčené. Jsou stále tím, čím je autor ustanovil, i když se zub času na nich podepisuje. Pokud má být dílo zachováno, musí být ošetřeno. K tomu nám napomáhá restaurování a nebo výběr vhodného materiálu, jako je například kámen před sádrou.³

2 Sochařství obecně

V této práci se objevuje pojem „forma“. Obecně všichni tento pojem znají, jako např. forma na perník či bábovku, nebo také v továrnách, kde se používá různých druhů forem při práci. S těmi se sochař setká, když se rozhodne svá díla odlít do sádry nebo kovu. My zde budeme mluvit o formě v prostoru, která vzniká při práci. Forma má v mnoha případech stejný význam slova jako tvar. Může být hranatá, nebo měkce zaoblená, jasná nebo nejasná, dokonalá nebo nedokonalá, tápavá a rozpačitá. Podle toho, jestli jsou sochy převzaté z přírodní skutečnosti, nebo jsou vytvořené z představ, je nazýváme buď předmětné (či věcné), nebo bezpředmětné (či abstraktní).⁴

1 [Srov.] HEJDÁNEK, Ladislav. *O umění: stavitelství, sochařství, malířství*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2014. Oikúmené (OIKOYMENH).s. 9.

2 Tamtéž, s. 11.

3 Tamtéž, s. 63.

4 [Srov.] ZHOŘ, Igor. *Klíče k sochám: (čtení o sochách a sochařích)*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1989. Objektív (Albatros). s. 24.

Základ sochy pro umělce tvoří pojem hmota, která označuje dílo jako celek. U některých prací vyvolává hmota dojem, jako by se vydouvala či klenula, zatímco u jiných se propadá, je vyhloubená a dutá. S hmotou je úzce spjatý objem. V sochařství je jím pojmenován celkový tvar sochy. Objem plný a zaklenutý v nás vyvolává pocit klidu a uhlazenosti. Když však rozbrázdíme plastiku rýhami a prohlubeninami, její objem se stane živým a vzrušivým.

V neposlední řadě hraje u sochy svoji roli prostor. Zde mluvíme o okolí, kde se dílo nachází. Jasně si to vysvětleme na dvou příkladech. Členitá socha do svého okolí zasahuje. Mohli bychom říct, že v něm dokonce roste. Sedící nebo schoulená socha na nás naopak dělá dojem, jako by se před prostorem skrývala.

Igor Zhoř ve své knize Klíče k sochám přesně píše: „Mezi dílem malíře a sochou je významný rozdíl v tom, že namalovaný obraz není prostorový; je to plocha, na které můžeme pomocí perspektivy prostor nanejvýš předstírat. Socha je však plně plastická. Nepotřebuje vyvolávat zdání objemu, protože má svou vlastní hmotu. Stojí před námi a my s ní musíme počítat, jako s novou, umělcem vytvořenou hmotnou skutečností.“⁵

2.1 Sochařský portrét obecně

Podle Zhoře vyžaduje tvorba podobizny či portrétu zvláštní nadání. K tomu, aby mrtvá hmota sochy vystihla živou tvář, tak aby z ní vyzařovala i povaha portrétovaného, musí mít umělec mimořádné schopnosti. Při vlastní tvorbě se můžeme zaměřit jen na samotnou tvář (obličejovou masku), někdy na celou hlavu. Pokud připojí i krk, ramena i hrudník, vznikne tak poprsí. V tom případě již mluvíme o bystě (buste, čti bist, francouzsky = poprsí).⁶

2.2 Hledání tvaru u sochy

Když malé děti modelují panáka, nejdřív vyválejí protáhlou hrudku a na tu pak nalepí kuličku jako hlavu. Jakkoliv je to neumělé, každý z nás však pozná, že se jedná o figuru. Bez nohou i rukou je její hmota vztyčena vzhůru. Dalo by se

5 [Srov.] ZHOŘ, Igor. *Klíče k sochám: (čtení o sochách a sochařích)*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1989. Objektív (Albatros). s. 25.

6 Tamtéž, s. 42.

tedy říci, že ke zpodobnění postavy stačí málo, čehož si byli sochaři vědomi už dávno. Příklad můžeme najít na černošských totemech. Někdy byl místo totému vztyčován dlouhý štíhlý kámen, tzv. menhir. Ten zastupoval roli sochy i stavby.

Sochař si vybral jen to nejpodstatnější, totiž svislé uspořádání těla. Vzprímený postoj by se dal nazvat, jako jedním ze znaků „lidskosti“. Staří Římané měli pro sochu i sloup jedno jediné slovo – oběma říkali statua. V českém jazyce máme podobné slovo. Výraz „statutární“, který znamená „sošný“ (soše blízký), ale také pevný a jistý.⁷

Podobně jako s lidskou figurou potýkali se sochaři i se znázorněním lidské hlavy. Přetvářeli ji a zpodobňovali na všechny možné způsoby. Uvažovali o ní jako o důležitém centru vědomí i jako zrcadle, v němž se lze mnohé dozvědět. Ať se snažili sochaři zachytit myšlenky a výraz duševního děje, nebo vytvářeli prostorový útvar vzdáleně podobný vejci nebo kouli, vždy jim byl základem především tvar lebky, členění řadou dutin – očnic, tváří i úst. Ty bývají zdůrazněny i na hlavách značně zjednodušených, jaké vytvářel právě i Otto Gutfreund.

Zhoř definuje hlavu takto: „Střídání oblin, dutin, prohlubní, výčnělků, otvorů a děr dává sochařskému dílu vzrušující rytmus. Vytváří proměny a pohyb hmoty. Sochařův výtvar je pak někdy pevný jako skála a jindy rozvolněný jako mořský příboj. Střídá se tu klid a neklid, světlo a stín. Když se na ty proměny díváme, jsme k nim přitahováni jako k příběhu s četnými zvraty děje, nebo jako k hudbě, v níž se střídá tichá melodie s hlasitými údery bubnu.“⁸

2.3 Sochařský tvar

O pojmu tvar jsme už mluvili v předchozí kapitole. Nyní si ho podrobněji rozebereme. Je logické, že každý umělec musí dát svému dílu tvar. Ten může být odpozorovaný z přírody a přírodu napodobující, nebo volně vymyšlený a uměle sestrojený. Tvar poukazuje na osobnost tvůrce a názory doby, ve které vznikl. Odborník rozezná na první pohled sochu egyptskou od sochy řecké.⁹

7 [Srov.] ZHOŘ, Igor. *Klíče k sochám: (čtení o sochách a sochařích)*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1989. Objektiv (Albatros). s. 50.

8 Tamtéž, s. 54.

9 ZHOŘ, Igor. *Klíče k sochám: (čtení o sochách a sochařích)*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1989. Objektiv (Albatros). s. 82.

O naturalismu (*natura*, latinsky = příroda, přirozenost) mluvíme v případě, když sochař pozorně kopíruje přírodu. Ta je bohatá na podrobnosti. V určitých historických obdobích (např. v helénismu) usilovali umělci o takovou věrnou nápodobu, že to co vymodelovali, bylo k nerozeznání od odlitků přírody. Socha ovšem vždycky zůstane sochou, která nedýchá a nepohybuje se.¹⁰

V klasickém období se umělci také snažili vytvářet formy, které byli z přírody odvozené, zároveň však dokonalejší, než jaké jim sama nabízela. Snažili se přírodní skutečnost dotvořit k souladu a harmonii forem tělesných proporcí. Toužili po idealizovaném tvaru (*idea*, latinsky = vzhled, plán, ideál) a povznést se nad tento svět.

Dvacáté století je dobou uměleckých vyhrocených uměleckých osobností. Mluvíme tak o tvůrčí originalitě (*origo*, latinsky = původ) a individualitě (*individuum*, latinsky = jedinec). Člověk se obvykle hlásil k soudobému uměleckému proudu. Názorný příklad je české sochařství po první světové válce. Okolo roku 1920 pronikly do umění myšlenky sociální. Poukazovalo se na život továrních dělníků, horníků, chudých švadlen a myček.¹¹

2.4 Od stylizace k abstraktnímu tvaru

Stylizace (*stylisation*, čti stylizasjon, francouzsky = upravení, přesné vyjádření) znamená úpravu a přizpůsobení výchozího tvaru, jako je třeba lidská figura, kterou sochař určitým způsobem zjednoduší. K tomu mohou vést někdy i důvody technické. Do tvrdého kamene není proveditelné detailní zpracování vrásek, záhybů, nebo vlnitých vlasů. Ke stylizaci však nejčastěji vedly důvody umělecké. To může být například snaha o zvýraznění některého rysu modelu. To vede k nadsázce nebo deformaci tvaru. Měkká okrouhlá forma, bývá označovaná jako organická, pravidelné pevné tvary jsou znakem stylizace geometrické. Někdy se také může jednat o úpravu proporcí.¹²

Kubistická forma, kterou si ještě rozebereme podrobněji v jiné kapitole, je stylizovanou formou, která je podřízena předem daným pravidlům. Základním rysem kubismu (*kubický* = krychlový, zjednodušený do tvaru kostky) je otevření sochy do prostoru. Dynamická forma tak nahrazuje uzavřené objemy. Dynamika

10 [Srov.] ZHOŘ, Igor. *Klíče k sochám: (čtení o sochách a sochařích)*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1989. Objektiv (Albatros). s. 82.

11 Tamtéž, s. 83.

12 Tamtéž, s. 84.

(síla, výbušnost, pohyb) spočívala v tom, že se každý tvar zobrazoval z několika různých pohledů.¹³

Otto Gutfreund se vyjádřil k otázce kubismu takto: „Nové sochařství chce obohatit jeden pohled náznaky ostatních, shrnouti do každého pohledu bohatství celku. Na této cestě dochází k novým formovým možnostem, k novým stavům a novým otázkám.“¹⁴

Kubismus ukázal umělcům, že přírodní tvary mají své zákonitosti, které v nich můžeme odhalit. Přitom není důležité používat jen zrak nebo hmat, ale také rozum. Uvažovat a analyzovat (rozebírat) to, co smysly vnímáme. Tak začalo sochařství hledat podstatu tvarů. Začalo opouštět proměnlivý povrch jevů a snažilo se dobrat jejich geometrického základu.¹⁵

2.5 Dějiny sochařství ve 20. století

Victor Cousin v 19. století definoval umělecko-teoretický princip jako „umění pro umění“, který by mohl být pomyslným mottem k vývoji evropského sochařství za posledních sto let. Evropské sochařství se již dávno odpoutalo od křesťanství, které po mnoha staletí bylo základem umělecké tvorby. Také měšťanstvo, ať už v církevní nebo soukromé oblasti, jako možný mecenáš odpadlo. Rovněž rostoucí industrializace umělcům nepřinášela žádné výnosné zakázky. Pak tedy princip „umění pro umění“ se jeví jako zcela logický, neboť znamenal osvobození od dosavadních vazeb a byl „útekem vpřed“.¹⁶

Auguste Rodin, velký francouzský sochař přelomu století, otevřel evropskému sochařství nové dimenze, neboť v jeho práci došlo k propojení realismu, expresionismu, romantismu a formálních prvků dotýkajících se impresionistického malířství. Brána pekel, na které pracoval přes 30 let, byla jeho vrcholným dílem, představující expresivní obrazy hrůzy.¹⁷

V dílech Rodinových následovníků Aristida Maillola a Charlese Despiau nabylo francouzské sochařství, v němž vystupuje do popředí ryze plastická

13 [Srov.] ZHOŘ, Igor. *Klíče k sochám: (čtení o sochách a sochařích)*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1989. Objektiv (Albatros). s. 85.

14 Tamtéž, s. 86.

15 Tamtéž, s. 87.

16 [Srov.] STADLER, Wolfgang. *Dějiny sochařství: [historie a vývoj sochařského umění v Evropě od pravěku do 21. století]*. 1. vyd. Praha: Rebo Productions, c1996. Objektiv (Albatros). s. 177.

17 Tamtéž, s. 181.

hodnota výrazu a tělesných proporcí. Vracejí se téměř klasicky k pojeté kráse lidského těla.

Evropské sochařství v prvních 20 letech 20. století bylo poznamenáno pocitem obrovského utrpení z první světové války. Na počátku nových uměleckých směrů stojí kubismus, který radikálně začal měnit dosud platné formy umění, dříve než malířství. Předměty a lidské postavy redukoval na základní tvar krychle. Jako příkladem tohoto kubistického „rozbití“ může posloužit plastika *Sedící muž s kytarou* (1918) od Jacquesa Lipchitze.¹⁸

Tvrzení Paula Kleeho: „Umění nereprodukuje viditelné, nýbrž zviditelňuje“. To by nám mělo pomoci při pozorování děl tehdejšího sochařství.¹⁹

3 Avantgardní umění na počátku 1. poloviny 20. století

V období první světové války vzniklo v řadě za sebou několik nových směrů, ze kterých můžeme jmenovat například fauvismus a expresionismus, kubismus, futurismus, abstraktní umění, metafyzická malba, rayonismus, suprematismus, dadaismus a surrealismus. Všechny tyto směry popírali konvence realismu a naturalismu z 19. století. Roste také podíl uměleckého subjektu na tvorbě a zvětšuje se rozpor umění a publika, často vystupňované samotnými umělci. To vše odráželo tehdejší dobu rozmachu věd a nových technologií. S tím je spjata návaznost umění na nové vědecké objevy, jako například teorie relativity, nebo psychoanalýza.²⁰

3.1 Kubismus

Zaměříme se teď nyní pouze na historii kubismu. Daniel Henry Kahnweiler ve svém spise *Cesta ke kubismu*, vydaném v roce 1920 v Mnichově, napsal, že první projev kubismu se objevil na pravé části velkého obrazu Avignonské slečny, který namaloval Pablo Picasso přes zimu roku 1906-1907. Kubismus začal jako studium nových prostředků, jak vyvolat na rovné ploše studium plastičnosti. To se vymykalo zcela všem tradičním postupům. Toto prvenství si vydobyl právě

18 [Srov.] STADLER, Wolfgang. *Dějiny sochařství: [historie a vývoj sochařského umění v Evropě od pravěku do 21. století]*. 1. vyd. Praha: Rebo Productions, c1996. Objektiv (Albatros). s. 185.
19 Tamtéž, s. 188.

20 BOČANOVÁ, Drahomíra. *Dějiny umění - skriptá*. Střední uměleckoprůmyslová škola Bechyně, 2011.

Picasso, který si do té doby prošel několika uměleckými fázemi své tvorby (modré období, růžové období, černošské období).

Na Avignonských slečnách, ale také dalších obrazech menších formátů vytvořené přes zimu v letech 1906-1907, Picasso vytvářel objem za pomoci barevných skvrn, nikoli však barvou jako takovou. To zdánlivě připomínalo Fauvisty, avšak s tím rozdílem, že Picasso objem nepotlačoval, ale naopak zdůrazňoval za pomoci lineárních tahů, vedené tak, aby vyvolali objem reliéfu.²¹

Avšak důležitý člověk, který měl vliv nejen na Picassa, ale také v podstatě na vznik celého kubismu, byl Paul Cézanne. Byl to francouzský malíř. Seznámil se s impresionisty, kteří jeho paletu projasnili barvami. Brzy však impresionismus překonal a začal si tvořit vlastní styl. I přes několik výstav nebyl za svého života příliš znám. Hlavní prvek v Cézannově umění představují barvy, jejichž modulací vytvořil autonomní obrazový prostor. V přírodních tvarech objevil základní geometrickou stavbu (koule, kužel, válec). V tom se stal určujícím předchůdcem kubismu.²²

Picasso v letech 1908 radikálně změnil svůj styl. Osvojil si techniku zcela odlišnou od té předchozí. Vzdal se čistých, intenzivních barev a dále se omezoval pouze na neutrální (hnědě, okry, zeleně a šedě). Možná měl strach, že barevnost uškodí výrazu formálních prvků. Dokonce se vrátil k temnosvitu, který předtím vypustil, jako prostředku modelace objemů, které redukoval na základní tvarové jednotky. Brzy se k němu v jeho snaze přidal i George Braque (1882-1963).²³

Braque byl francouzský malíř a sochař. Jeho první práce byly tvořeny v duchu impresionismu. Později přešel k fauvistům. Výstava v roce 1907 s fauvisty znamenala významný úspěch a posun v jeho umělecké kariéře. V roce 1908 se začal zajímat o geometrické prvky, působení světla a perspektivu v umění. To ho přivedlo k seznámení v roce 1909 s Picassem.²⁴

Oba dva se tak pod Cézannovým vlivem snažili vrátit zobrazovaným předmětům pevnost a hutnost. Pomíjeli podružné detaily předmětů a vytvářeli

21 [Srov.] PIJOÁN, José. *Dějiny umění 9: stavitelství, sochařství, malířství*. Vyd. 4., v Kniž. klubu 1. Praha: Knižní klub, 2000. s. 125.

22 [Srov.] BERNHARD, Marianne. *Universální lexikon umění: architektura, fotografie, grafika, malířství, osobnosti, sochařství, umělecká řemesla*. Vyd. 4., v Kniž. klubu 1. Překlad Otakar Mohyla. Praha: Grafoprint-Neubert, 1996. s. 71.

23 [Srov.] PIJOÁN, José. *Dějiny umění 9: stavitelství, sochařství, malířství*. Vyd. 4., v Kniž. klubu 1. Praha: Knižní klub, 2000. s. 126.

24 Georges Braque [online]. Nová paka: Martina Glenn, 2008 [cit. 2016-04-22]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=181

z nich základní geometrické tvary. V jejich práci hrála zkušenost větší roli, než teoretické uvažování.²⁵

Picasso napsal: „Kubismus si klade plastické cíle. Spatřujeme v něm jen prostředek k vyjádření toho, co vnímáme očima nebo duchem, při využití veškerých možností jež poskytují podstatné vlastnosti kresby nebo barvy. To se nám stalo zdrojem nečekané radosti zdrojem objevů.“²⁶

Samotný výraz kubismus pochází z díla Henriho Matisse (1869-1954) a francouzského novináře a uměleckého kritika Henriho Vauxcellese. V překladu znamená „krychle“.²⁷

3.1.1 Analytický kubismus

Dalo by se říct, že v letech 1910 odstartovala první velká umělecká revoluce. Braque i Picasso zavrhl souvislou objemovou kresbu. To je přivedlo k tomu, že začali větší pozornost věnovat plochám vymezujícím objemy než objemům samým. Jakmile se tedy stali předmětem studia plochy samy o sobě, rozpadla se tělesa v řadu samostatných prvků. Jakmile se oprostili od vžitého celistvého monokulárního vidění, začali zobrazovat tentýž předmět z několika zorných úhlů.

Tento způsob zobrazování měl spoustu předností, přinášel i jisté nevýhody. Rozklad forem vedl k tomu, že nebylo možné rozeznat, ke které ploše daný předmět patří. Ani barva v tomto rozeznání neposkytovala bližší údaje, neboť se omezovala jen okry a šedi. Picasso s Braquem si to brzo uvědomili a snažili se tento problém řešit.²⁸

Od roku 1911 do svých kompozic vkládali stylizované figurativní detaily, které stimulovaly divákovu chápavost, například houslové kolíky dávaly na srozuměnou, že rozložené plochy jsou součástí houslí. Tiskací litery nasvědčovaly, že má divák před sebou vyobrazené noviny. Pro ještě lepší pochopení navazovalo napodobování dřeva nebo mramoru, které daly vzniknout

25 [Srov.] PIJOÁN, José. *Dějiny umění 9: stavitelství, sochařství, malířství*. Vyd. 4., v Kniž. klubu 1. Praha: Knižní klub, 2000. s. 128.

26 GANTEFÜHRER-TRIER, Anne, UTA GROSENICK (ED.) a Sean Gallagher] [ENGLISH TRANSLATION. *Cubism*. Special ed. Hong Kong: Taschen, 2009. s. 6

27 Tamtéž, s. 7.

28 [Srov.] PIJOÁN, José. *Dějiny umění 9: stavitelství, sochařství, malířství*. Vyd. 4., v Kniž. klubu 1. Praha: Knižní klub, 2000. s. 129.

nové technice vlepovaných papírů, kterou si později oblíbili surrealisté a abstraktivisté. V období analytického kubismu přispívala tato technika k lepšímu chápání obrazu.²⁹

3.1.2 Syntetický kubismus

Přes všechny své výtvarné významy vykazoval analytický kubismus jistá úskalí, zejména pak ztrátu homogenosti a hutnosti předmětu, a z toho pak celistvosti, ba dokonce totožnosti. Z tohoto hlediska přišli v roce 1913 Braquei Picasso s novou metodou. Tentokrát nebyla středem pozornosti technika, ale metoda.³⁰

Picasso si jako první uvědomil, že není nutné mít zobrazovaný předmět před očima, že může dobře, dokonce i lépe postihnout jeho podstatné znaky v apriorním obraze. Ovšem jen pokud je tento obraz výsledkem jasného a logického poznání jeho specifičnosti. V další fázi pronikal intuitivně k samé podstatě předmětu, aby ustanovil jeho nezbytné vlastnosti, které podmiňují jeho existenci. Na příkladu obrazu *Zátiší s láhví maraskina* (1914) není sklenice komplexem fragmentů obrysových linií, nýbrž je to sklenice zbavená všech podružných detailů a redukována na podstatné znaky.

Jedna z největších výhod syntetického kubismu se týkala jeho koloritu. Vzhledem k tomu, že barva už byla jen proměnlivým atributem, stala se nezávislou na předmětu, a tak se vymanila z nutnosti lokálního tónu. Braque se z tohoto hlediska vyvíjel pomaleji, než Picasso.³¹

3.2 Další kubisté

Jean Metzinger (1883-1956)

Ke kubismu se přihlásil v roce 1910, nejdříve však okusil neoimpresionistickou etapu. V roce 1911 vystavil svoje dílo *Akt*, natolik ovlivněné Picassem, že kritikové mluvili o plagiátu. Mezi léty 1912-1913 se začal věnovat analytickému

29 [Srov.] PIJOÁN, José. *Dějiny umění 9: stavitelství, sochařství, malířství*. Vyd. 4., v Kniž. klubu 1. Praha: Knižní klub, 2000. s. 131.

30 Tamtéž, s. 134.

31 Tamtéž, s. 137.

kubismu, který se však značně lišil od kubismu Picassa a Braqua. Metzingerovi nešlo o analýzu předmětu, ale námětu, jež rozkládal na části s navzájem si odporujícími perspektivami.

Albert Gleizes (1881-1953)

Ke kubismu se dostal díky Cézannovské etapě. Tíhl více k figurativní malbě. V letech 1912-1914 si prošel podobným obdobím jako Metzinger, kterou definoval slovy „analýza námětu ztvárněného a námětu viděného“.

Henri Le Fauconnier (1881-1946)

Byl dost podobně založený jako Gleizes, který ve svých vzpomínkách přiznal, že jím byl ovlivněn. Le Fauconnier se stal tvůrcem jakéhosi kubistického impresionismu, když se věnoval studiu objemů, které modeloval se zřetelem na světlo. Byl to svérázný styl, nicméně velmi nevyrovnaný, jak dokládá obraz *Hojnost* (1910-1911).³²

Fernand Léger (1881-1955)

Byl ovlivněn Cézannem. Zpočátku věnoval hlavní zájem formě, nejvíce pak její plastičnosti (*Šička, Akty v lese*). Dával svým dílům dynamický charakter. Od roku 1911 dal na svých obrazech vyniknout kontrastům forem (*Svatba, Kuřáci, Žena v modrém*). Šlo o protiklady velkých barevných ploch a tříštění objemů vzniklé rozbitím znázorňovaných postav nebo předmětů. Na jeho vývojové cestě se shledáváme s prací z let 1913-1914 (*Lampa, Schodiště, Žena v červeném a zeleném*), která se vyznačuje živými, často až zářivými a velice dynamickými barvami.³³

Robert Delaunay (1885-1941)

V roce 1906 si uvědomil, že světlo rozrušuje obrysy předmětů a začal tento jev vyjadřovat jakýmsi světelným kruhem obklopujícím objekty nejjasněji osvětlené (*kostel Saint-Severin*). Proces rozkladu formy je jasně vidět na jeho obrazech *Eiffelovy věže* z let 1909-1911. Obraz se působením světla roztránil na fragmenty, podané často v různých perspektivách. Ve svých *Městech* 1910-1911 se uchýlil k neoimpresionistické dělené skvrně, se kterou začínal. Vymezoval tak tvary bez

32 [Srov.] PIJOÁN, José. *Dějiny umění 9: stavitelství, sochařství, malířství*. Vyd. 4., v Kniž. klubu 1. Praha: Knižní klub, 2000. s. 143.

33 Tamtéž, s. 150.

pomoci kresby. V Laonských krajinách z roku 1912 si osvojil techniku, při které věci znázorňoval pouze konfrontací barevných ploch a prostoru.³⁴

Marcel Duchamp (1887-1968)

„Francouzský malíř, bratr malíře J. Villona a sochaře R. Duchamp Villona. Po počátečním malířském expresionismu se kolem 1909 přiklonil k stylové směsi kubismu a futurismu. Ve svých jasně členěných obrazech se snažil mimo jiné zachytit sukcesivní pohyb postavy překrýváním jednotlivých fází pohybu (*Akt sestupující se schodů*, 1912). Roku 1915 vytvořil v duchu dadaismu své první ready-made, průmyslově spotřební předměty, jež povýšil na umělecká díla. Kolem 1928 se odloučil od malířství a věnoval se především psaní, pracoval také jako organizátor výstav, např. mezinárodní surrealistické výstavy v Paříži, již připravoval spolu A. Bretonem. Byl jedním z nejvšestrannějších umělců moderního umění a jeho díla způsobila radikální průlom do tradičního umění.“³⁵

Duchamp-Villon, Raymond (1876-1918)

„Francouzský sochař, bratr M. Duchampa a J. Villona. Byl sochařem samoukem. Roku 1910 se připojil ke skupině kubistů a 1912 se stal zakladatelem Section d'Or. Vycházejí ze studia pohybu (zřejmě i za pomoci fotografií E. Muybridgese), zabýval se od roku 1914 především tématem koně. Nešlo mu ani tak o zobrazení pohybu, ale o ztvárnění této energie, transportované do dynamických kompozic, skládajících se z konkávních a konvexních forem.“³⁶

Gaston Duchamp/ Jacques Villon (1875-1963)

Do kubistických experimentů ho zasvětil jeho bratr Marcel. Nejprve se několik let věnoval ilustrační kresbě. Roku 1911 se zaměřil na studium objemů a v následujícím roce se zaměřil na pyramidovou výstavbu, kterou čerpal ze spisů Leonarda Da Vinci (*Prostřený stůl, Hudební nástroje*). Rád se sám nazýval „impresionistickým kubistou“. Zaměřoval se na studium přírody a vytvářel harmonické, příjemně působící kompozice.³⁷

34 [Srov.] PIJOÁN, José. *Dějiny umění 9: stavitelství, sochařství, malířství*. Vyd. 4., v Kniž. klubu 1. Praha: Knižní klub, 2000. s. 152.

35 BERNHARD, Marianne. *Univerzální lexikon umění: architektura, fotografie, grafika, malířství, osobnosti, sochařství, umělecká řemesla*. Vyd. 4., v Kniž. klubu 1. Překlad Otakar Mohyla. Praha: Grafoprint-Neubert, 1996. s. 107.

36 Tamtéž, s. 107.

37 [Srov.] PIJOÁN, José. *Dějiny umění 9: stavitelství, sochařství, malířství*. Vyd. 4., v Kniž. klubu 1. Praha: Knižní klub, 2000. s. 153.

Laurens, Henri (1885-1954)

„Francouzský sochař, vyučený kameník, umělecký autodidakt. Podnícen uměním G. Braquea a P. Picassa přenesl principy kubismu do plastiky. Tvořil konstrukce sestavené z rozdílných materiálů (Klaun, 1915). Souběžně s malířstvím se zabýval myšlenkami koláže, které prováděl v reliéfech z kamene a terakoty. Ve 20. letech se oprostil do kubismu a tvořil plastiky zaoblených forem, většinou ženské akty (*Sirény*, 1944).“³⁸

4 Civilismus

Civilismus jako takový vznikl na přelomu 19. a 20. století v Americe. K příčinám vzniku vedlo ustálení většinového volebního systému prezidenta, boj proti otroctví a nebývalý rozvoj zemědělství, obchodu a průmyslu. To vše podpořilo demokracii a technický pokrok, ale také řešení sociálních problémů. V této souvislosti zobrazoval hlavně technické vymoženosti, stroje, továrny, komunikace, automobily, mrakodrapy, oceňování lidské práce, demokracie a svobody. Průkopníkem civilismu a zároveň zakladatel moderní americké poezie byl Walt Whitman (1819-1892). Ten v roce 1855 vydal svoji sbírku *Stébla trávy*, zbavenou všech konvenčních básnických prostředků, v níž se snažil dojít k novému pojetí krásy a pravdivosti. Vyzdvihuje v něm člověka, jeho družnost, moderní život a jeho protiklady, lidskou práci, všední věci, rozmanitost světa a přírody. Pásmem dojmů a představ nám nastínil představu krásy a radosti novou formou a obrazností. Toto dílo bylo přijímáno s rozpaky, avšak podnítilo evropský symbolismus a civilismus.³⁹

Motivy civilismu se často čerpaly z každodenního života. Celé evropské umění tehdejší doby tíhlo k realitě. Útrapy z první světové války vyjádřil za všechny Emil Filla, zmíněný v následující kapitole, po návratu z emigrace slovy: „Zbývá nám dnes opět jen holá věc... Chceme být a zůstat realisty života.“ Civilismus se prosazoval především v poezii, odkud ho u nás převzal například Jiří Wolker (například *Poštovní schránka, Věci*), představitel proletářské poezie,

38 BERNHARD, Marianne. *Universální lexikon umění: architektura, fotografie, grafika, malířství, osobnosti, sochařství, umělecká řemesla*. Vyd. 4., v Kniž. klubu 1. Překlad Otakar Mohyla. Praha: Grafoprint-Neubert, 1996. s. 253.

39 [Srov.] SEDLÁŘ, Jaroslav. *Sochařství civilismu*. *Universitas - revue Masarykovy univerzity*. 2014, 47(1), 13. s. 33.

a to i k pojmenování sochařství slovem sociální civilismus na počátku 20. let 20. století.⁴⁰

4.1 Civilismus v Čechách

Civilismus zasáhl nejen výtvarné umění, ale také literaturu. Ovšem je mezi nimi významný rozdíl, tkvící ve specifických znacích, ve vyjadřovacích prostředcích a materiálu. Dalo by se říct, že výtvarný projev měl mnohem pozvolnější tempo. A tak když literatura opouštěla půdu proletářského umění, plastika teprve dozrávala ke svému definitivnímu výrazu. Takto popsal periodikum civilismu v knize *Josef Wagner* Jan Tomeš.

Umělecké snahy ve 20. letech 20. století, nejvíce pak v sochařství, byly rozsáhlé. V civilismu se setkáme s významnými umělci, jako byl například Josef Jiříkovský, Zdeněk Pešánek, Hana Wichterlová, Otakar Švec, Josef Wagner, Vincenc Makovský, Václav Žalud, Břetislav Benda, Jan Lauda, Marie Durasová, Marta Jirásková a Marie Wagnerová. Tito všichni studovali v Ateliéru Jana Štursy na Akademii výtvarného umění v Praze. Byla to doba, kdy nešlo navázat na dřívější styly, ani na tehdejší analytický kubismus. Byl to právě Otto Gutfreund, který se stal iniciátorem stylu, na který navázali někteří Štursovi žáci. Sociální civilismus kulminoval v letech 1923-1925 a nabídl na chvíli východisko z krize, kam se tehdejší sochařství dostalo.⁴¹

U Štursových žáků civilismus rezonoval v letech 1923-1925. Přitažlivost Gutfreunda byla ovlivněna právě tím, že v sochařství přestal vyhovovat předmět tvorby známý už od antiky, a to ženský akt. To lze nejlépe vidět na námětu *Toalety* od Pešánka. Široce rozkročená žena si nad umyvadlem myje svoje vlasy. Nejsou na ní patrné ideální proporce, ba právě naopak. Například naběhlé žíly na nohou jsou jen jedním z příkladu naturalistických detailů. Motiv toalety zkoušeli i jiní umělci (Bedřich Stefan a Josef Wagner).

Sádrové a terakotové sošky sociálních sochařů po roce 1920 byly pokus o únik z vlivu Myslbeka. Vedle Gutfreunda a Štursy stál Jan Lauda (1898-1959). Svou nejlepší práci nazval *Myčka* (1923). Má naprosto civilistický námět z tehdejšího života se sociálním podtextem. Formálně šlo o zakulacený tvar

40 [Srov.] SEDLÁŘ, Jaroslav. *Sochařství civilismu. Universitas - revue Masarykovy univerzity*. 2014, 47(1), 13. s. 34.

41 Tamtéž, s. 35.

loutkovité figury s krátkýma nohama, kriticky hodnotící záznam o tehdejší životě.

Kromě Laudy se v civilismu výrazně prosadil Bedřich Stefan. Jeho socha *Zpívající děvčátko* ukazovalo lyrickou část civilistického vyznání s jemným humorem, ale bez sociálního rysu významu. Sousoší je kvalitně provedené, ovšem nejvýznamnějším dílem od Stefana je *Dívka s absintem* (1924). Socha je výborně propracovaná, ať tvarově a nebo barevně, naplněná francouzskou noblesou.⁴²

V civilismu se objevily tendence, které nebyly u sochařů tak silné a jednoznačné jako v malířství. Jednou z tehdejších sociálních skupin byli malíři Ho-Ho-Ko-Ko.

Josef Jiříkovský (1892 – 1950) započal svá studia u Josefa Václava Myslbeka v letech 1911-1914. Po přerušení válkou je dokončil u Jana Štursy v letech 1919-1921. Tvořil hlavně drobnější díla, například *Česající se dívka* (1923) a *Boxeři* (1924), obě v barevné sádře. Opakuje se v nich motiv krátkých nohou a stylizace dokulata.⁴³

Jedním z nejúspěšnějších civilistických sochařů byl Karel Dvořák. Důkazem jsou jeho četné plastiky na průčelí pražských paláců a škol, například čtyři figury na průčelí bývalé Obchodní školy v Praze (1925). Jeho civilistické období bylo občas přerušované expresionistickými pokusy. Nejlépe ho reprezentuje jeho dílo nazvané *Do Ameriky* (1924). Poněkud tvar deformující zobrazený pár odpočívající někde na parníku byl nejspíše inspirován Picassovým obrazem *Spící sedláci* (1919).⁴⁴

Kromě témat průmyslu a obchodu do civilismu pronikal také sport a motorismus, který byl ve dvacátých letech mimořádně oblíbený. Jako příklad může posloužit Švecův *Sluneční paprsek/Motocyklista* (1924). Byla to doba, kdy civilismus vrcholil ve svých monumentálních plastikách.

Mezi léty 1925-1928 se mimo technickou sféru daleko více rozvíjela lyričtější plastika. Práce Josefa Wagnera byla od počátku naplněna citem a sochařským umem, doplněná ovšem i excelentním řemeslem. Je to například *Podobizna Paní M. Šamanové* (1928), která se řadila do 20. let svým dobovým ženským typem, oblečením, ale hlavně modelací podobizny. Na dalších jeho

42 [Srov.] SEDLÁŘ, Jaroslav. *Sochařství civilismu. Universitas - revue Masarykovy univerzity*. 2014, 47(1), 13. s. 41.

43 Tamtéž, s. 42.

44 Tamtéž, s. 43.

pracích *Podobizna dr. Zdeňka Macka* (1929) a *architekta Jana Sokola* (1929) je jasně vidět, jak do tváří proniká psychologie a dušezpytná charakteristika, která nikdy nepatřila k znakům civilismu. Ovšem přímo se sociálním civilismem souvisí jeho první veřejné úkoly *Památník letce Jendy Hofmana ve Velké Jesenici* (1926-1927) a *Památník odboje na Ostré Hůrce* u Opavy ve Slezsku (1928-1929). Jsou charakterizována slohovými a kompozičními zásadami sociálního umění dvacátých let a mají plné znaky civilismu.⁴⁵

5 Československo mezi léty 1900 až 1930

Tato doba přinesla v českém umění pro umělce nové povědomí o morální hodnotě uměleckého díla jako nejcennějšího statku české kultury. To se již neupínalo jen k národním hodnotám, ale získalo mezinárodní smysl. Myšlenkou umělců se stala snaha podílet se vlastními silami na celkovém rozvoji lidstva. Smysl pro pokrok v umění se tak spojoval se smyslem pro růst demokracie a sociální spravedlnosti.⁴⁶

Tehdejší malířství ze zrodilo v dílech generace Osmy a Skupiny. Vyjádřilo nejprve expresionistický zápal, následně pak kubistickou snahu konstruovat nový svět. Kromě tohoto nechyběli v českém umění projevy vycházející z tradičního smyslového propojení s realitou. Mezníkem se pak stala první světová válka, která zchladila mnohým předválečným programům jejich idealismus a přivedla je k mnohem skromnějšímu a reálnějšímu vztahu ke skutečnosti.

Českému umění nastala velmi obtížná doba zápasu o humanistický smysl umění, vzdorující fašistické hrozbě národní a světové kultuře. Výtvarníci protestovali nejdříve otevřeně přes kreslené karikatury až po velká sousoší. Později v době okupace pak alespoň v alegoriích. Mnoho českých umělců a teoretiků bylo tehdy vězněno.⁴⁷

45 [Srov.] SEDLÁŘ, Jaroslav. *Sochařství civilismu. Universitas - revue Masarykovy univerzity*. 2014, 47(1), 13. s. 45.

46 [Srov.] PAVEL, Jakub. *Dějiny umění v Československu: stavitelství, sochařství, malířství*. 2. vyd. Praha: Práce, 1978. s. 204.

47 Tamtéž, s. 205.

5.1 Architektura

Na samém začátku 20. století secesní styl umožnil sjednocení českého architektonického projevu. Ačkoliv však slavil velký úspěch, objevily se v prvním desetiletí kritické hlasy požadující, aby se moderní architektura osvobodila od výzdobně dekorativního pojetí.

Jan Kotěra (1871-1923) zamířil od secesní výpravnosti k věcnější představitivosti. Tato změna přišla v druhém pětiletí 20. století, kdy ve své práci usměrňoval dekorativní stránku a využíval nezakrytý charakter a krásu stavebního materiálu. Jako příklad můžeme uvést muzeum v Hradci Králové (1906-1912), nebo vodárenskou věž v Praze-Nuslích (1907). To ho přivedlo k prostým, ale rytmickým kubusům vlastní vily v Praze-Vinohradech (1909) a důmyslně členěné fasádě Laichtrova domu (1909). Tyto dvě stavby vytvořily stavební typy pro novou architekturu. Kotěra se kromě individuálních staveb snažil vyrovnat i s kladenými urbanistickými problémy. Tak vznikl plán na urbanismus v Hradci Králové. Roku 1909 navrhl dělnickou kolonii v Lounech.

Požadavek stylovosti a vyrovnání se s tradicí v té době byl stále silný. Kotěra, podobně jako celá tehdejší evropská architektura, projevoval obnovený zájem o klasicismus, který vedl k opětovnému nastolení symetrie v kompozici. Sem patří úprava zámku v Ratiboři (1911-1913), přestavba vily Bianca v Praze-Bubenči, novostavba vídeňského paláce Lembergova a mnoho jiných.⁴⁸

Nový slohový pokus byl nalezen v kubistickém výtvarném zázemí, pronikajícím z Francie hlavně prostřednictvím malby. Roku 1907 byla založena revue *Styl* a na jejích stránkách se brzy začali uplatňovat mnozí zastánci architektonického kubismu, který měl organizační centrum ve Skupině, založené roku 1911. Teoretickými mluvčími kubismu se stali Pavel Janák (1882-1956) a Vlastislav Hoffman. Důležitými kubistickými představami byly v Praze Janákův Hlávkův most, dům u Černé matky boží v Celestné ulici od Josefa Gočára (1880-1945). Na druhém příkladu bylo krásně vidět, že i tento nový směr se dokázal přizpůsobit historickému prostředí. Dále pak to byla skupina vil pod Vyšehradem, navržená Josefem Chocholem. Tyto stavby byly realizovány vesměs okolo roku 1912-1913. S prací architektů byla spojena snaha, přizpůsobit k jednotlivým stavbám i interiéry. A tak vznikly pražské umělecké dílny,

48 [Srov.] PAVEL, Jakub. *Dějiny umění v Československu: stavitelství, sochařství, malířství*. 2. vyd. Praha: Práce, 1978. s. 207.

navazující na činnost pozdně secesního Artělu. Nová kubistická tvarová formule založená hlavně na zhybnění hmoty pomocí sestav sférických trojúhelníků, kterou se snažil prosadit Janák ve spolupráci s Gutfreundem do oblasti monumentální tvorby, je vyobrazena na jejich soutěžním návrhu pomníku Jana Žižky z Trocnova pro Vítkov (1912-1913). Český architektonický kubismus byl pozoruhodným pokusem, ojedinělým v celé Evropě.⁴⁹

Následovala konstruktivistická a funkcionalistická architektura dvacátých a třicátých let, která se zrodila z krize hodnot vyhrocené otřesem první světové války. Po válce načas ještě ožil kubismus, avšak buď v příliš expresionistických formách, nebo v pojetí, které stále více zacházelo do dekorativismu. K tomu jako příklad můžeme uvést Janákovo krematorium v Pardubicích (1921-1923), Gočárovu Legiobanku v Praze na Poříčí (1922) a Janákův palác společnosti Riunione Adriatica v Praze (1922), realizovaný s architektem J. Zaschem.

Proti nim se zdvihal odpor českých architektů, kteří viděli budoucnost vývoje v purismu, který do Čech pronikal v navázání na A. Loose a vzrůstající světovou autoritou Le Corbusierem. Dále do Čech zasahoval sovětský konstruktivismus. Později architekti z Bauhausu. Bedřich Feuerstein (1892-1936), společně s Bohumilem Slámou, navrhli v puristickém duchu krematorium v Nymburce (1922). Šlo jim hlavně o čistotu formy. Naopak Alois Špalek ve svých stavbách, Hlavův patologický ústav v Praze (1920) a Purkyňův fyziologický ústav v Praze (1925), zdůrazňoval hlavně účelnost jako druhý bod nové estetiky. Mladá architektura si svou zásadovostí získala i příslušníky starší generace, jako byl třeba Josef Gočár.⁵⁰

Funkcionalistické pojetí stavby si dávalo za přívlastek kladný přístup k technologickým vymoženostem, který umožňoval ekonomicky dosahovat nového standartu bydlení a estetické krásy. V Praze pro novou architekturu byla zprvu nejpřístupnější oblast obchodu a služeb (například Obchodní dům Olympic od Jaromíra Krejčara v Praze-Novém Městě roku 1925; rozsáhlá stavba paláce Pražských vzorkových veletrhů od Josefa Fuchse a Oldřicha Tyla roku 1924-1925; obchodní dům Baťa na Václavském náměstí od Ludvíka Kysely roku 1929). Postupně se dostalo do všech stavebních typů. K rozšíření nového vkusu pro individuální bytovou výstavbu napomohla v třicátých letech výstavba vilové kolonie Baba, v oboru nájemného a spolkového domu Dívčí dům YWCA od

49 [Srov.] PAVEL, Jakub. *Dějiny umění v Československu: stavitelství, sochařství, malířství*. 2. vyd. Praha: Práce, 1978. s. 208.

50 Tamtéž, s. 208.

Oldřicha Tyla v Praze-Novém Městě v roce 1928; domy pro chudé obce pražské od Antonína Černého v Praze-Vršovicích a Na Maninách v roce 1936. V třicátých letech se nový styl se už stal samozřejmostí.⁵¹

5.2 Sochařství

Tato kapitola doplňuje informace z předchozí kapitoly civilismus v Čechách. K rozvoji českého sochařství na přelomu 19. a 20. století přispěli, kromě J. V. Myslbeka a jeho žáků, například Bílek. Rozšířili obsahový repertoár českého sochařství o soudobé výdobytky tehdejšího francouzského sochařství, z něhož vystupovalo dílo Augusta Rodina. Česká plastika vyrovnala krok s cizinou a získala, v rámci evropské tvorby, pozoruhodnou kvalitu.

K tomu dobře posloužila poptávka od velkých pomníků přes architektonickou plastiku až po intimní sochy a portréty, ke které umělci přistupovali se stejnou uměleckou vážností, a tak i velké oficiální zakázky získávaly citovou bezprostřednost a jistou nekonvenčnost. Příkladem může posloužit Suchardův pomník Palackého (1912) a Šalounův pražský pomník Jana Husa (1915).⁵²

K reorientaci sochařství významně přispěla osobnost Emila Ant. Bourdella a jeho výstava uskutečněná v Čechách v roce 1909. Bourdelle byl Rodinovým žákem a spolupracovníkem a jeho ateliér byl místem poučení pro řadu českých sochařů.

Jan Štursa (1880-1925) se stal hlavním představitelem vývoje českého sochařství na začátku století. Našel se, po období symbolisticko-secesním, ve zdůraznění vitalistických obsahových rysů, které vidíme na sérii plastik věnovaných k tématu pevně stavěného a dynamickým pohybem oživeného ženského těla (*Eva*, 1908; *Sulamit Rahu*, 1910-1911; *Žena s delfínem*, 1912-1913). V Odpočívající tanečnici v roce 1913 našel vyvážení citových a konstruktivních složek. V duchu novoklasicismu vytvořil nadživotní sousoší Práce a Humanita pro pražský Hlávkův most (1912-1913). V letech okolo roku 1910 získal novoklasicismus v českém sochařství své upevnění.⁵³

51 [Srov.] PAVEL, Jakub. *Dějiny umění v Československu: stavitelství, sochařství, malířství*. 2. vyd. Praha: Práce, 1978. s. 209.

52 Tamtéž, s. 212.

53 Tamtéž, s. 213.

Naproti tomu všemu stála díla právě Otty Gutfreunda, jehož život a dílo jsou sepsány v následující kapitole. Ten se stal ve dvacátých letech „protihráčem“ Štursy, kdy se odpoutal od kubistické tvarové analýzy k novému způsobu sdělení. Tak jako Gutfreund i Štursa umírá předčasně, ale oba významně poznamenali nastupující generaci.⁵⁴

5.3 Malířství

Díky impresionistickým a symbolickým proudům, které přicházely hlavně z Paříže, ožilo na začátku 20. století české malířství. Teprve v prvním desetiletí začala činnost spolku Mánes soustavně informovat o aktualitách a přinášela početnější soubory originálů zakladatelských osobností moderní malby.

Hlavní základní myšlenkou byl životní pocit, který se odkláněl od dosavadní cesty, a směřoval k otevřenosti vnitřního prožitku. Obraz jako celek se neřešil jen po stránce kompoziční, ale hlavně po stránce barvy. Ta se osvobozovala od galerijních hnědí, tak aby zaujala oko diváka. To nám ukazuje například Slavičkova modrá Praha. Barevná skladba nabývala rázu hudební orchestrace a volnosti.

Nejvýraznějším projevem další generační vlny byly dvě výstavy skupiny Osma (podle vystavujících osmi výtvarníků) v roce 1907-1908. Vystoupili na nich lidé, které očarovala Munchova tvorba z let 1905. Vyjadřovali dramatický prožitek současnosti v expresionistické formě barev. Z jejich členů můžeme jmenovat Emila Fillu (1882-1953), Bohumila Kubištu (1884-1918), Antonína Procházku (1882-1945). Jako klidnější křídlo se ve skupině projeví Otakar Kubín a (1883-1969) a Willi Nowak (1886-1977). Později ji ještě doplnili Bedřich Feigl, Max Horb, Alois Pittermann, Vincenc Beneš a Linka Schithauerová.⁵⁵

Roku 1910 poznal Bohumil Kubišta v Paříži Picassův a Braqueův kubismus, který se stal inspirací mladým malířům, kteří našli své místo ve Skupině umělců výtvarných (založené v roce 1911). Toto sdružení zahrnovalo i architektky a literáty (Emil Filla, Vincenc Beneš, Josef Čapek, Antonín Procházka, Václav Špála a Ladislav Šíma). Nedlouho po jejím založení však došlo ve Skupině

54 [Srov.] PAVEL, Jakub. *Dějiny umění v Československu: stavitelství, sochařství, malířství*. 2. vyd. Praha: Práce, 1978. s. 214.

55 Tamtéž, s. 219.

k rozdělení na dvě strany. Jedna zastávala pravověrný Picassův kubismus (Filla, Beneš, teoretik Kramář, sochař Gutfreund). Druhá chápala kubismus jen jako volnou metodu.

Česká malba v tomto období se někdy nazývá spíše kuboexpresionismus, protože přicházela s náměty, které pařížskému kubismu byly cizí a patřily spíše do slovníku expresionistického. Příkladem jsou práce Kubištovy v jeho vrcholném období (*Zátiší s lebkou*, 1912; *Polibek smrti*, 1912; *Oběšený*, 1915). Pokusy v malbě potlačovaly barevnost ve prospěch plastičnosti a snažily se zachytit v obraze prostorovočasovou dimenzi předmětu. V tomto směru byl nejdůležitější Emil Filla, který se od prací skoro až abstraktních z roku 1912 posunul do kubistické polohy v obrazech věnovaných zátiší, například *Zátiší s rybou* z roku 1914. Pro většinu ostatních malířů byl však kubismus jen jako tvarová formule, pomáhající zdůraznit zobrazovaný předmět a přizpůsobit ho obrazové ploše, přičemž slovo dostala i barva (Josef Čapek).⁵⁶

Kromě kubismu byly v předválečné generaci zastoupeny i jiné směry. Společně se Skupinou vystavovalo souběžně sdružení Sursum a shromáždilo tak na kratší dobu symbolisty druhé generace. Nejdůležitější osobností tohoto uskupení byl Jan Zrzavý, který byl vynikající kolorista, i když dokázal s barvou zacházet velmi úsporně. To vytvářelo atmosféru duchovně laděným představám (*Kázání na hoře*, 1912; *Zátiší s konvalinkami*, 1913; *Meditace*, 1915). Pro celou předválečnou generaci malířů bylo příznačné vnitřní napětí, které si prošlo za několik let velkým vývojem, a které postavilo malbu na zcela novou úroveň.⁵⁷

Vývojovým mezníkem pro české umění byla první světová válka. Pozornost se obrátila na všední, ale podstatné věci. Největší ohlas našla v dílech grafiků, kteří v duchu civilismu zobrazovali v cyklech život lidí na periférii velkoměsta (Jan Rambousek, Vladimír Silovský).

Lidé jako Pravoslav Kotík (1889-1970), Miloslav Holý (1897-1974) a Karel Holan (1893-1953) malovali obrazy s prostými výjevy sociálního života směrem k naivnímu primitivismu, který můžeme vidět v knize Josefa Čapka *Nejskromnější umění*. Bedřich Piskač a Václav Rabas se zaměřovali v krajinomalbě na prostá monumentální zátiší, s odkazem na Cézanna. Josef Lada (1887-1957) ve svých ilustracích a obrazech ukázal českou vesnici z pohledu dítěte, navazoval tak na práci Mikoláše Alše.

56 [Srov.] PAVEL, Jakub. *Dějiny umění v Československu: stavitelství, sochařství, malířství*. 2. vyd. Praha: Práce, 1978. s. 220.

57 Tamtéž, s. 221.

Roku 1917 byl založen českými grafiky spolek Hollar. Nejprve starší generace zažívala oživení grafických technik na přelomu století. František T. Šimon a jeho barevný lept, Hugo Boettinger jako portrétista a karikaturista, ilustrátor Adolf Kašpar a mnozí další. Zájem se soustředil na rozvoj knihy a grafického dekorativního umění. Jednou z velkých osobností, které přišly do Hollaru později, byl Max Švabinský (1873-1962). Nejvíce působil svojí grafikou, ve které plně rozvinul vizi vitálního prožitku světa (cykly dřevorytů *Rajské sonáty*, 1917-1920; lepty z cyklu *Satyr*, 1938).

Ve dvacátých letech se kromě civilismu rozvíjel směr navazující na klasicismus. Toho se ujala jména jako Vincenc Beneš, Václav Špála a Otakar Nejedlý. Rudolf Kremlička (1886-1932) ve svých Myčkách a Pradlenách došel ke spojení smyslovosti a klasicismu. Vliv novoklasicismu byl posílen poválečným rozvojem ve Francii. Antonín Procházka vystoupil výše ve figurální malbě v duchu novoklasicismu, jenž vycházel z mytologických představ (obraz *Zlatý věk a Prométheus přináší lidstvu oheň*).

Jan Zrzavý a Josef Šíma ve svých krajinomalbách zobrazovali oblast poetického snu. Část poválečné generace našla svůj program v duchu surrealismu, zdůrazňující psychologický význam fragmentů snových představ. V přední linii surrealistů v Česku stál Jindřich Štýrský (1889-1942) a Toyen (Marie Čermínová, 1902-1980).⁵⁸

Nová vlna v malbě nastala ve 30. letech, která se vyznačovala vzrušenou dobou výrazovosti. Prostoupila tvorbu autorů různého stylového zaměření. Emil Filla namaloval obrazový cyklus *Boje a zápasy*, ve kterém využíval zoomorfni metafory. Antonín Pelc (1895-1967) ve svých karikaturách útočil na představitele fašismu. Josef Čapek ve svém cyklu *Oheň*, protestoval proti předání Československa nacisty.⁵⁹

6 Konec avantgardy?

V březnu 1937 se vyjádřil k silicím pochybnostem o avantgardě Karel Teige. Využil k tomu První výstavu D 37. Svému textu dal název *K otázce avantgardy a nástupu nové generace*. Avantgardu v ní definoval takto:

58 [Srov.] PAVEL, Jakub. *Dějiny umění v Československu: stavitelství, sochařství, malířství*. 2. vyd. Praha: Práce, 1978. s. 223.

59 Tamtéž, s. 224.

„Avantgarda – předvoj, přední stráž; slovo z vojenského názvosloví vžilo se jako označení pro novátorské skupiny, oponující konzervativní umělecké produkci... V politické a sociální oblasti označuje frakci bojující za uplatnění revolučních systémů a ideologií.“ V dubnu pak svá slova ještě upřesnil v článku *Moderní francouzské umění*: „Umění, které otevíralo nové cesty vývoji, bylo vždy frontou, bylo vždy ožívováno duchem opozice a revolty. ... Kontakt obecnstva s avantgardním uměním se děje v čase budoucím a nikoliv v prostoru současném, neboť živoucí dílo, které je novým objevem, předpokládá postupné překonání odporu.“⁶⁰

Tím kdo se stal teoretikem tvorby umělců sdružených ve Skupině 42, byl Jindřich Chaloupecký. Ten uvažoval v otázkách: „Avantgardní utopie selhaly. Čeho je vlastně umění svědkem, proč se jím člověk zabývá, je to nějaký typ závazku a pokud ano, tak vůči komu?“ V následujícím roce se pokusil na ně dát odpověď: „Člověk se věnuje umělecké činnosti, poněvadž to pokládá za svou povinnost. Je to povinnost vůči sobě i ostatním, i když umění nevzniká ze společnosti, z jejího požadavku, nýbrž v naprosté samotě z důvodů zcela osobních. Ten, kdo je vytváří, není však zcela samotný, předpokládá stále obecnou platnost svého díla. Platnost teď a tady.“⁶¹

Generační problém, kterého už si povšiml Teige v roce 1937, nabyl postupem času zásadního významu. Mladí umělci stále více postupovali jinak, než jejich starší kolegové, leckdy i proti nim. Pro debaty mladých umělců a teoretiků první poloviny 40 let se avantgarda zdála vyčerpanou teorií. Když Kamil Bednář ve *Slovu k mladým* vyhlásil její konec v roce 1940, nikoho to tehdy ani nepřekvapilo.⁶²

Po druhé světové válce nastalo obrození avantgardy. Rok 1946 byl pro Teigeho čas jejího vzkříšení. Byl přesvědčen: „Mezi -ismy a směry, které vstoupily na jeviště našeho století, je surrealismus Kolumbem kontinentu poesie, jako byl Kubismus Kolumbem tvaru.“⁶³

60 ROUSOVÁ, Hana. *Konec avantgardy?: od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*. Vyd. 1. Překlad Otakar Mohyla. V Řevnicích: Arbor vitae, 2011. s. 12.

61 Tamtéž, s. 13.

62 Tamtéž, s. 16.

63 Tamtéž, s. 22.

7 Otto Gutfreund a jeho život

Život Otty Gutfreunda je jak vystřižený z dobrodružného románu, který jako by si říkal o zfilmování. Přesto, že už existuje několik publikací, zabývající tvorbou tohoto muže (nejvíce pak jeho kubistickým obdobím), stále se zdá být jako by ve stínů. Stačí se projít po ulici a zeptat se náhodných kolemjdoucích, jestli ví, kdo to byl Picasso a následně se zeptat na Gutfreunda. Valná většina Vám dokáže aspoň přibližně zařadit Picassa, ovšem Gutfreunda nikoliv. A přitom, co se týče zásahu do tehdejšího umění, mají tito dva velikáni k sobě velice blízko.

Gutfreund se narodil 3. srpna 1889 ve Dvoře Králové nad Labem do židovské středostavovské rodiny Karla a Emilie Gutfreundových. Byl čtvrtý v pořadí z pěti dětí. Již od mládí byl veden k tomu se vzdělávat. Svým rodičům vděčil i za svoji lásku k umění, převážně pak k hudbě a literatuře.⁶⁴

V letech 1895-1900 docházel do obecné školy ve Dvoře Králové. Když absolvoval nižší třídy gymnasia Františka Josefa I., přešel do keramického ateliéru oboru hrnčířského na Škole výtvarného umění v Bechyni, kde působil od roku 1903-1906. Zde se setkal s modelováním, které bylo na škole pouze druhotným předmětem. Poté přechází na pražskou Umělecko-průmyslovou školu do všeobecného a speciálního oddělení pro figurální a ornamentální modelování u profesora Josefa Drahaňovského, kde je až do roku 1909. Tradiční studijní program na škole však umělci nevyhovoval⁶⁵

Jedním z významných mezníků Gutfreundovy tvorby byla jeho studijní cesta do Paříže, která se uskutečnila v roce 1909. Zde se poprvé setkává s francouzským umělcem E. A. Bordellerem. V Paříži poznává moderní svět umění, seznamuje se s díly průkopníků moderní plastiky. Nejvíce pak obdivuje práce Augusta Rodina.⁶⁶

Jeho nadšení pak vyvrcholilo studiem na pařížské soukromé škole Académie de la Grande Chaumiére v sochařském ateliéru, který vedl sám Bourdeller. Během svého ročního studia se seznámil s dalšími českými umělci působící v Paříži, např. s Bohumilem Kubištou, Antonínem Matějčkem nebo Otakarem Španielem. Důkladněji zkoumá sbírky v pařížských galeriích.⁶⁷ Antonín Matějček pronesl o Ottu Gutfreundovi: „Co překvapovalo u tohoto

64 Gutfreund Otto (1889-1927) [online]. Praha: CREATIVO a.s., 2014 [cit. 2016-04-22]. Dostupné z: <http://sophisticagallery.cz/gutfreund-otto-1889-1927/>

65 Tamtéž

66 Tamtéž

67 Tamtéž

mladého sochaře, byla jeho neobyčejná inteligence, literární vzdělání, jistota soudu a vyvinutý smysl pro všechny hodnoty kulturní... Tehdy jsem mohl ocenit po prvé onu míru sebekázně a soustavnosti, jíž se vyznačoval celý pozdější život Gutfreundův, tehdy jsem mohl, ne bez jisté závisti, obdivovat houževnatost soustředěnost a píli kamaráda, jenž dovedl využít svého času s rozvahou nesnášející se téměř s jeho mládím...“⁶⁸

Gutfreund napsal svým rodičům o Bourdellerovi. Je zřejmé, že k němu cítil velkou úctu: V Paříži 7. 11. 1909.

Drazí rodiče!

Píši Vám již potřetí tento týden, doufám, že to postačí všechno přečíst. Přišel jsem právě od Bourdella. Byl jsem tam se Španielem. Bourdelle nás velmi roztomile přijal. Poněvadž byla neděle, tak tam bylo více lidí. Bourdelle mi říkal také, že bude nejlépe, vstoupím-li do té školy alespoň pro první čas, dokud se nenaučím francouzsky. Říkal, abych tam hned zítra vstoupil. Půjdu tam zítra ráno, ačkoliv nevím ještě, jak to udělám, protože nemám 50 fr na školné. Paní Bourdellová vzpomínala s velkým nadšením na Prahu a na Kutnou Horu, zvláště jak jeli v Kutné Hoře na saních. Ukazovala nám též fotografie věcí, které Monsieur, jak tady ženy říkají o svých mužích, dělal teď na venkově. Pak tam také přišel rytíř z Čenkova a mluvilo se o uskutečnění české výstavy v Paříži, kde by se vystavovaly sochy, obrazy, výšivky, staré nábytky, majoliky slovenské a jiné věci. Mluví se již dlouho o tom, ale nemají ještě dost peněz. Bourdelle má mnoho nových krásných věcí. Také jsme dostali čokoládu a šli jsme domů. Byli jsme tam přes hodinu. Španiel tvrdí, že Bourdelle je žid. Tohle snad je pravda, ačkoliv Španiel tvrdí mnoho věcí velice podivných, takže myslím, že mě někdy lakuje. Spěchám, abych dokončil psaní, abych ho ještě dostal včas na poštu, ačkoliv myslím, že již bude pozdě. Kamna dostanu teprve v pondělí, zítra, tak tu mám velikou zimu. Byl jsem včera v Salóně.

Zdravím všechny

Váš Otto⁶⁹

68 [Srov.] CÍSAŘOVSKÝ, Josef. *Oto Gutfreund: stavitelství, sochařství, malířství*. 2. vyd. Praha: Práce, 1962. s. 14.

69 GUTFREUND, Otto. *Zázemí tvorby: stavitelství, sochařství, malířství*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1989. s. 82.

V roce 1910 se pustil Gutfreund na cestu po západní Evropě ve společnosti Matějčka. Společně navštívili převážně londýská, belgická a holandská muzea. Po této vyčerpávající cestě se vrací Gutfreund zpět do Čech plný dojmů a silných osobních zážitků. V této době se v jeho tvorbě objevil expresionistický nádech, který odpovídal tehdejšímu smyšlení umělců a poukazoval na konec secese a akademické prvky archaické stylizace.

Námětem jeho prací se staly expresivně laděné biblické motivy nebo reliéfní podobizny (*Job*, 1911, *Autoportrét*, 1911). Dalším významnou osobností v Gutfreundově životě se stal Bohumil Kubišta, jenž ho přivedl do čelní pozice kubistického sochařství. V následujících letech si prošel jak analytickou, tak syntetickou fází své tvorby. Důkazem toho jsou například *Dvě postavy* a *Koncert* z let 1912.

V roce 1911 se stal zakládajícím členem Skupiny výtvarných umělců, jež vznikla na protest proti politice spolku výtvarných umělců Mánes a jeho volným směrům. Ta ho brzy jmenovala předsedou skupiny. Naplno se věnoval výstavní tvorbě.⁷⁰

Skupina vydávala svůj časopis *Umělecký měsíčník* (I. Ročník 1911-1912, II. Ročník 1912-1913, III. ročník jen několik čísel), který představoval praktickou a teoretickou činnost. Měla snahu vyrovnat české umění se světovými proudy, přehodnotit a oživit tradici světové kultury. Řada závažných myšlenek, psaná většinou samotnými výtvarníky, svědčí o neobyčejné systematickosti a důkladnosti. Prostředí Skupiny, zaměřené především na analýzu, získává s Gutfreundem i velkého syntetika.⁷¹ V krystalisaci a ideových bojích této Skupiny a ostatní avantgardy i opozicí proti ní se formovaly názory Gutfreunda a celého proudu onoho předválečného civilně sociálního uměleckého programu.⁷²

Na počátku 1914 odjel opět do Paříže, kde se stýkal s Emilem Fillou. Otázkou zůstává, jak by pokračovala jeho tvorba dál, kdyby nebyla přerušena první světovou válkou. Gutfreund se dobrovolně přihlásil do armády a byl zařazen do cizinecké legie. V roce 1915 podepsal s ostatními rakousko-uherskými spolubojovníky žádost o včlenění do francouzské armády. Ta však byla nejednou zamítnuta. Po demobilizaci v roce 1916 byl zatčen a navzdory svým vojenským úspěchům uvězněn v táboře Saint Michael de Frigolet a později

70 Gutfreund Otto (1889-1927) [online]. Praha: CREATIVO a.s., 2014 [cit. 2016-04-22]. Dostupné z: <http://sophisticagallery.cz/gutfreund-otto-1889-1927/>

71 [Srov.] CÍSAŘOVSKÝ, Josef. *Oto Gutfreund: stavitelství, sochařství, malířství*. 2. vyd. Praha: Práce, 1962. s. 33

72 Tamtéž, s. 48

v Blanze. Z dopisů známým a rodině víme, že se snažil tvořit i zde, bohužel jediné plastické dílo, které se dochovalo z koncentračního tábora, je sedící žena. Roku 1919 byl natrvalo propuštěn z tábora a vrací se do Paříže.^{73'}

Zde je dopis Otty Gutfreunda z tábora: St. Michel de Frigolet 28. 2. 1917

Drahá Maminko!

Dostal jsem Emilův dopis, datovaný 15. 2., psaný česky, který mne velmi zaujal. Můžete mi psát taky česky, což jde daleko rychleji než předtím. Před několika dny jsem také dostal z Bernu 29,30 fr od Tebe a 57 fr od strýce Pavla, za což děkuji. 26. 2. jsem dostal z banky v Montreux 29,30 fr bez uvedení odesilatele. Daří se mi stále dobře, což Ti píši z hlediska mého venkovského pobytu. Mohla bys mi poslat trochu cukru? Prý to doručí a je mi toho zapotřebí. Časopis, který mi Emil slíbil poslat, ještě nepřišel. Zdravím všechny a tobě posílám mnoho polibků.

Tvůj Ota⁷⁴

V dalších měsících cestoval mezi Prahou, Dvorem Králové a Paříží. Na konci roku 1919 se stal Gutfreund členem výtvarných umělců Mánes. Věnoval se opět naplno výtvarné činnosti, zpočátku menším figurálním kompozicím a portrétům (*Vlastní podobizna*, 1919; *Podobizna matky*, 1920).⁷⁵ Toto byli jeho první civilistické sochy. Je možné, že inspiraci našel v tehdejší pařížské Art decu. Jednalo se o zjednodušenou modelační syntézu bez modelačních fines, bez psychologizace a s použitím hladké, dokulata vymodelované formy.⁷⁶

V roce 1920 opustil Gutfreund nadobro Paříž a usadil se střídavě v Praze a Dvoře Králové, kde intenzivně pracoval. Úspěchu dosáhl veřejnými plastikami (Pomník Babičky Boženy Němcové v Ratibořicích, reliéf pro Gočárovu Legoibanku). Bylo to krátce potom, co vznikl Československý stát a tyto Gutfreundovy práce si v něm našly své suverénní místo. Tyto oficiální zakázky

73 Gutfreund Otto (1889-1927) [online]. Praha: CREATIVO a.s., 2014 [cit. 2016-04-22]. Dostupné z: <http://sophisticagallery.cz/gutfreund-otto-1889-1927/>

74 GUTFREUND, Otto. *Zázemí tvorby: stavitelství, sochařství, malířství*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1989. s. 125.

75 Gutfreund Otto (1889-1927) [online]. Praha: CREATIVO a.s., 2014 [cit. 2016-04-22]. Dostupné z: <http://sophisticagallery.cz/gutfreund-otto-1889-1927/>

76 SEDLÁŘ, Jaroslav. *Sochařství civilismu*. *Universitas - revue Masarykovy univerzity*. 2014, 47(1), 13. s. 35.

však přivedly jeho styl k určité rozbředlosti, spočívající v kolísající kvalitě jeho monumentální tvorby.⁷⁷ Zanedlouho musel řešit sochař dilema, zda se po smrti Jana Štursy má stát prvním sochařem republiky nebo spíše následovat nejistotu svobodné tvorby. Nakonec dal přednost nezávislé tvorbě.

V následujících letech obesílal pravidelně členské výstavy. V roce 1921 byl dokonce zastoupen na třetí výstavě Tvrdošijných a v roce 1924 na výstavě československého moderního umění v Paříži. V roce 1926 se Gutfreund oženil s Miladou Linderovou a v témže roce se stal profesorem na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. Nedokázal se smířit s novým proudem v sochařství, kterým byl neoklasicismus. Znovu se chtěl začít věnovat práci v ateliéru. Slibné začátky ukončil však nečekaný umělcův skon. V roce 2. června 1927 za zcela nejasných okolností utonul ve Vltavě, poblíž Střeleckého ostrova.⁷⁸

Toto napsal Emil Filla v kondolenčním dopisu Gutfreundově matce: V Praze dne 4. 6. 1927.

Milostivá paní,

Prosím přijměte od nás nejhlubší soustrast. Ztratila jste svého drahého syna, našeho milovaného Otíčka, naši chloubu, naději a našeho nejlepšího umělce. Proč byl osud vůči němu tak krutý, proč příroda tak zákeřně ho přepadla? Proč tento nelogický konec? A těchto proč je bez počtu a bez odpovědí. Hluboce cítím, jak osud nespravedlivě si zahrál s Vámi, že Vám vyrval tak vzorného syna, muže ušlechtilého, člověka vznešeného, dobrého a milého. Rána za ránou padá na mé zmučené srdce a bol za bolem šíří mou duši při myšlence, že ho více nespatriím a nebudu poslouchat jeho něžného hlasu. Dovolte prosím, milostivá paní, abychom se i my svěřili Vám se svou opuštěností. Bylo nám tak teple v jeho přítomnosti, byla to moje jediná záštita, můj ochránce. Na něm jsem visel celým svým životem, na jeho očích četl jsem každičkého dne, proč a jak mám myslet, žít a pracovat. Jeho radosti a úspěchy mne blažily a jeho nespokojenost a jemu činěné křivdy byly mým zármutkem a zároveň povzbuzením v boji proti nespravedlnosti a krutosti života i lidí. Býval sám k sobě kritický, přísný a neoblomný ve svých

77 SEDLÁŘ, Jaroslav. *Sochařství civilismu. Universitas - revue Masarykovy univerzity*. 2014, 47(1), 13. s. 34.

78 Gutfreund Otto (1889-1927) [online]. Praha: CREATIVO a.s., 2014 [cit. 2016-04-22]. Dostupné z: <http://sophisticagallery.cz/gutfreund-otto-1889-1927/>

zásadách. Nepotřeboval a nepřipouštěl nikdy zasloužené chvály a lichocení – a teď zdá se mi – a to si vyčítám - , že jsem přesto se s ním měl mazlit. Kéž bych Ti, Otíčku, mohl ještě jednou říci, jak si Tě vážím, jak Tě miluji ; teď teprve bych ti šeptat nejsladší slova uznání a oddanosti – teď, když jsi nás opustil a zanechal osiřelé! Kéž mohl by se utěšit aspoň tím vědomím, že osud mně byl přízniv a vyhledal mně v Otíčkově nejlepším kamarádě, jaký se vůbec mezi lidmi může najít, že dopřál mně po čtrnáct let den jak den býti s ním pohromadě, pracovat a jednat jen s jeho milým příkyvováním a býti šťasten z jeho moudrých, dumavých a něžných očí. Přijměte, milostivá paní, ujištění naší hluboké úcty, oddanosti a rukou políbení.

Emil Filla, Hana Fillová.⁷⁹

7.1 Gutfreundovy myšlenky o sochařství

Otto Gutfreund napsal do poznámky ve svém rukopisu z roku 1912 s názvem *Plocha a prostor* toto: „... Tragika zápasu mezi pohybem a tíží. Ve všech rozměrech stálý kontakt mezi všemi body plastiky. Jako elektrická jiskra přeskakuje zrak z bodu na bod. Tíže nesmí překonávat nikdy pohyb vzhůru, vítězství je snadné, jinak by skončil boj a nastával klid, protože pohyb jsem já a klid je věčnost.“⁸⁰

Podle něho umělec potřebuje ke své práci metafory, nejen aby se mohl vyjádřit, ale aby poznal stav své duše. Jinak řečeno vlastními smysly poznáváme svět a vytváříme si tak vnitřní obraz o něm. Ten pak chápeme a hodnotíme podle svého nitra. I když je u malíře i sochaře tentýž smysl médiem mezi subjektem a objektem, tedy zrak, nejsou výsledky stejné. Socha totiž není dematerializací skutečnosti jako malba, ale materializací obrazů, vzniklých v nitru. Stejně jako tanečník může čerpat z hudebních motivů, tak sochař může čerpat např. z literárních. Výsledek, tedy socha, je pak zhmotnění dojmu vyvolaného motivem.⁸¹

V každé etapě sochařství se snažili umělci zachytit ducha své doby. Později se v umění rozvinula individualita, která zachycovala duševní pocity a převáděla

79 GUTFREUND, Otto. *Zázemí tvorby: stavitelství, sochařství, malířství*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1989. s. 189.

80 Tamtéž, s. 227.

81 Tamtéž, s. 229.

je v prostor. Konkrétně u řeckých sochařů to byly imaginární představy, které stvořily hmatatelné bohy. A stejně tak, jak byl *Kovový věk* od Rodina pro impresionismus, byl i Donatellův *David* pro renesanci symbolem své doby. A takovýchto příkladů bychom mohli najít nespočet.⁸²

Picasso rozkládal ve svých pracích objekt do plochy. V sochařství je možné rozkládat objekt do prostoru. Důležité je u obou vzájemné upevnění poměru objektu k jeho okolí, ať k ploše nebo, prostoru. Abychom pochopili třetí (hloubkovou) dimenzi, je nutná předběžná znalost objektu, tedy subjektivní chápání. Abstrakce je odvrácení se od všeho, co mělo svá centra (své osy), v přetvoření něčeho věcného, nežijící svým životem. Picasso tak ve své práci rozbíjel skutečný organismus, rozložil ho na soustavu malých částí a utvořil z něj organismus nový.

Proces vnímání sochy je jen sčítání pohledů, které pak v mysli diváka tvoří jednotný obraz. Jinak řečeno, je to tedy rozložený organismus, který se rozvine v představách. V malířství rozkládáme do plochy, u sochařství pak do prostoru. Pokud tedy výsledkem sochařovi vize je plošné nazírání, u abstraktního pojetí sochaře je výsledek kombinací dvou složek, tedy geometrické těleso jako zbytek vidiny a skutečná forma.⁸³

7.2 Gutfreund a sochařské portréty

Otto se od počátku odmítal stát profesionálním portrétistou, i když měl k tomu prostředky i schopnosti. Proto oficiální portrétní zakázky, vytvořené jím za celý život, spočítáme na prstech jedné ruky. Nepodlehl jako mnozí jiní, způsobu snadného výdělku. I tak je jeho portrétní galerie rozsáhlá. Vytvořil 37 portrétů, bust a poprsí v nejrůznějších materiálech (kolorovaná pálená hlína, sádra a bronz). Většinou se jedná o rodinu, přátele apod⁸⁴

Vždy v portrétu hledal celého člověka. Protože lidi, které zobrazoval, dobře znal, je z jeho děl cítit upřímnost a sdílnost. Jeho práce jsou neobyčejně rozmanité, bohaté na novost plastických idejí. Nejsou omezeny metodami tradičního realismu, ale vychází z jeho představ. Tak zde najdeme imaginární

82 [Srov.] GUTFREUND, Otto. *Zázemí tvorby: stavitelství, sochařství, malířství*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1989. s. 230.

83 Tamtéž, s. 236.

84 [Srov.] CÍSAŘOVSKÝ, Josef. *Oto Gutfreund: stavitelství, sochařství, malířství*. 2. vyd. Praha: Práce, 1962. s. 75.

portréty s volnými znaky podoby, naplněné civilní poetičností doby, s tvarem očištěným a zjednodušeným na samoznaky. Forma je souhrnná, hladká, bez valérových detailů, povrch jemně opracovaný. Portrétní *busta manželů Sochorových* (1923) je zase opakem. Tvrdá modelace tvarů, do nich je vrypem zakreslen výrazný detail okolo očí, vlasy jsou hmotně tvarované, připomínající tradici římských portrétů z dob republiky. Forma je prolnta modelací valérů, počítající s účinky světla, je však hladká a souhrnná. Od roku 1924 je patrná v Gutfreundově tvorbě syntéza jeho vlastní imaginace představ se smyslovou a charakterizační konkrétností objektu.⁸⁵

7.3 Gutfreund a jeho sochařská díla

Josef Císařovský ve své knize o Ottu Gutfreundovi napsal: „Gutfreundova anonymita není předstíraná, není však také projevem života málo bohatého. Právě naopak. Gutfreundův život je beze zbytku uložen více než u jiného umělce v jeho velikém a rozsáhlém díle, opuštěném v osmatřiceti letech. Život a dílo splynuly tak dokonale a uceleně, že Gutfreundův životopis nalezneme jediné v jeho práci.“⁸⁶ Zde je jen pouhý výtažek z jeho tvorby.

Cihláři (1911)

V tomto díle vyjadřuje svět plný nové pozitivní síly a víry. Zobrazuje v něm nového člověka civilně sociální skutečnosti. Je to originální nové řešení tehdejší doby, obrazné představy pracujícího dělníka v pojetí reliéfu.⁸⁷

Adam a Eva (1911)

Dvě postavy (1911-1912)

Podobizna otce III. (1911)

Reliéf je vyznačen silnou expresivností tvarů, hlubokých kontrastů světél a stínů. Hluboké zešikmené zásahy do desky, vedené od krajů do středu, vytvářejí ostré

85 [Srov.] CÍSAŘOVSKÝ, Josef. *Oto Gutfreund: stavitelství, sochařství, malířství*. 2. vyd. Praha: Práce, 1962. s. 76.

86 Tamtéž, s. 9.

87 Tamtéž, s. 19.

liniové kontury hlavy, která vypouklými nepřevyšuje rozponu nejhlubších míst desky.⁸⁸

Hlava, autoportrét (1911)

Úzkost (1911-1912)

Tato socha zosobňuje ducha kultury, která sleduje veliký dějinný zápas. Figura je statická, bez vychýlení rovnováhy, s pevným jádrem. Forma je pevná a konstrukční, nikoliv objemová, uzavřená.⁸⁹

Hamlet II. (1911-1912)

Idea vznikla z přetlaku kritického zkoumání soudobé společnosti. Společně s Donem Quijotem jsou výrazem dramatismu, podobně jako Cihláři. Jeho Hamlet není popřením přírody, citových analogií člověka k její skutečnosti, ale je jejím využitím a přetvořením v syntetický novotvar.⁹⁰

Hlava Dona Quijota (1911-1912)

Cellista (1912-1913)

Společně s dílem Koncert, Ležící žena s pohárem, Hlava rytíře a návrh na Žižkův pomník, je toto dílo ve světovém sochařství první skutečnou kubistickou plastikou. (Obr. 1)⁹¹

Koncert (1912-1913)

Ženská hlava (1912-1913)

Viki (1912-1913)

V posteli, ležící žena s pohárem (1913)

88 CÍSAŘOVSKÝ, Josef. *Oto Gutfreund: stavitelství, sochařství, malířství*. 2. vyd. Praha: Práce, 1962. s. 41

89 [Srov.] CÍSAŘOVSKÝ, Josef. *Oto Gutfreund: stavitelství, sochařství, malířství*. 2. vyd. Praha: Práce, 1962. s. 20.

90 Tamtéž, s. 42.

91 Tamtéž, s. 40.

Hlava s kloboukem, hlava muže; kubistické poprsí (1913-1914) (Obr. 2)

Skupina, milenci; objímající se postavy (1913-1914) (Obr. 3)

Hlava (1916)

Sedící žena (1916)

Z války se zachoval jako jediný plastický projev. Je tvořena ze dřevěk.⁹²

Hlava ženy (1919)

Námořník s dívkou na klíně (1919)

Touto plastikou započal Gutfreund nové období, avšak stále s odkazem na kubismus. Civilní a všední motiv, viděný v jedné v pařížských hospůdek.⁹³

Maska s náhrdelníkem (1919-1920)

Ná této soše jsou potlačeny všechny charakteristické znaky a zbývá pouze maska/tvář s vyřiznutýma očima a ústy. Tvář je zcelena do velkého zaobleného tvaru.⁹⁴

Švadlena (1919-1920)

Postava prostého pracujícího člověka. Iluze zobrazená skutečností je pravdivá, ale protinaturalistická. Přirozený vzhled je popřeno, plastika je naprosto výrazem představy. Stala se prototypem prací z následujících let.⁹⁵

92 [Srov.] CÍSAŘOVSKÝ, Josef. *Oto Gutfreund: stavitelství, sochařství, malířství*. 2. vyd. Praha: Práce, 1962. s. 61.

93 Tamtéž, s. 61.

94 [Srov.] SEDLÁŘ, Jaroslav. *Sochařství civilismu. Universitas - revue Masarykovy univerzity*. 2014, 47(1), 13. s. 38.

95 [Srov.] CÍSAŘOVSKÝ, Josef. *Oto Gutfreund: stavitelství, sochařství, malířství*. 2. vyd. Praha: Práce, 1962. s. 62.

Vlastní podobizna (1919)

První jeho vlastní plně civilistická socha. Autoportrét vypálený z kolorované hlíny, pojat neobyčejně prostě, bez jakákoliv idealizace. Vše v uhlazených tvarech. (Obr. 4)⁹⁶

Podobizna umělcovy matky (1919-1920)

Formou má blízko k vlastní podobizně. Tato práce je jedna z prvních, vyjadřující umělcovy styky s domovem. Umělec našel nové tvarové elementy, přitom těžil ze svých dřívějších prací *Fabrička* a *Cihláři*.⁹⁷

Pomník Boženy Němcové (1921-1922)

Reliéfní vlys Návrat legií pro budovu Legiobanky (1921-1922)

Sukařka (1921)

Černoch, česač bavlny (1921)

Žánrová kompozice civilismu. Většina detailů se koncentruje na hlavní stavební prvky, na geometrická tělesa doplněná v konečném realizaci o základní rysy tváře, gesta a detail oděvu. Ve stejném duchu jsou vytvořeny sochy *Muž u selfatoru*, *Tiskař* a *Sukařka*.⁹⁸

Voják z roty Nazdar (1924-1925)

Obchod a Průmysl (1923)

Vrchol Gutfreundova civilního vyjádření moderní doby a civilního člověka. Jedná se umělcův pohled na nové jevy poválečné civilizace. Obě sousoší jsou pečlivě sestavena a zároveň odkazují na tehdejší dobu narosto přesvědčivě. (Obr. 5)⁹⁹

96 [Srov.] SEDLÁŘ, Jaroslav. *Sochařství civilismu. Universitas - revue Masarykovy univerzity*. 2014, 47(1), 13. s. 36.

97 [Srov.] ČÍSAŘOVSKÝ, Josef. *Oto Gutfreund: stavitelství, sochařství, malířství*. 2. vyd. Praha: Práce, 1962. s. 61.

98 [Srov.] SEDLÁŘ, Jaroslav. *Sochařství civilismu. Universitas - revue Masarykovy univerzity*. 2014, 47(1), 13. s. 38.

99 Tamtéž, s. 38.

Podobizna Milady Lindnerové (1923)

Zachycená v módním klobouku, s mírně zvednutou hlavou. Vymodelovaná jako busta je plně civilní a koresponduje s Vlastní podobiznou a Podobiznou matky. (Obr. 6)¹⁰⁰

Vzhlížející (1924)

Stejně jako Děvče s růží a Dívka s řasami má poetický tón založený na formujícím se poetismu Devětsilu.¹⁰¹

Rodina (1925)

Monumentálně uzavřené sousoší ženy s děckem a mužem, která nevznikla na základě veřejné objednávky, ale jako výtvar autorovy potřeby. Plastika je nahlížitelná ze všech stran. Sousoší působí velmi přirozeně, bez sentimentality, ale také bez hlubokomyslné obsahovosti. (Obr. 7)¹⁰²

Vlys pro síň čs. Bytové kultury na Mezinárodní výstavě dekorativního umění v Paříži (1925)

Z druhé série návrhů pro průčelí paláce Riunione Adratica (1924-1925)

Dvě studie aktů, Žena s rukama v bok a Žena s rukama nad hlavou (1926-1927)

Sedící žena I. (1926-1927)

Model plastiky pro atiku budovy Škodových závodů (1926-1927)¹⁰³

100 [Srov.] SEDLÁŘ, Jaroslav. *Sochařství civilismu. Universitas - revue Masarykovy univerzity*. 2014, 47(1), 13. s. 37.

101 Tamtéž, s. 37.

102 [Srov.] CÍSAŘOVSKÝ, Josef. *Oto Gutfreund: stavitelství, sochařství, malířství*. 2. vyd. Praha: Práce, 1962. s. 74.

103 [Srov.] GUTFREUND, Otto. *Zázemí tvorby: stavitelství, sochařství, malířství*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1989. s. 288.

II. PRAKTICKÁ ČÁST

8 Sochařské provedení

Abych splnil cíl své práce a seznámil tak diváky s prací Otty Gutfreunda, vytvořil jsem dva sochařské portréty, každý v naprosto odlišném pojetí. Jako inspirací mi byli hlavně Gutfreundovy práce vystavené v Národní galerii v Praze. Ovšem nešlo o to vytvořit přesné kopie, ale pokusit se přenést tehdejší pojetí do dnešní doby a zjistit, zda mají ještě vůbec uplatnění.

Obě dvě práce představovaly každá výzvu a vytvářely jinou skupinu otázek a problémů. Zatímco u kubistického portrétu bylo nutné zobrazovanou skutečnost rozložit na jednoduché geometrické tvary a obsáhnout všechny pohledy, tak aby výsledek působil stále jako celek. U druhého portrétu s odkazem na sochařství v letech 1920 – 1930 s civilní tematikou byl problém nejdříve objevit vůbec vhodný námět, který by dokázal oku diváka vysvětlit, o co se vlastně jedná. Posléze pak najít vhodnou míru stylizace.

Keramická pálená hlína byla vybrána jako materiál pro její výhody, tedy plastičnost, tvarovou paměť, snadnou povrchovou úpravu a možnost barevné úpravy glazurou.

8.1 Postup práce na kubistickém portrétu

Portrét muže, který jako by měl dvě tváře. Každý na něj může nahlížet z jiného úhlu, mít jinou představu o jeho podstatě. Ovšem dokonalý obraz získáme jen, pokud nahlédneme na portrét jako na celek. Nešlo tak jen o vytvoření konkrétní podoby, ale také o vnitřní pocit z ní, zachycené mým vlastním pohledem. S touto myšlenkou začala práce na první soše.

Přes první návrhy převážně vytvořené na počítači se došlo až k počítačovému modelu ve 3D programu, který udával jasnou představu o celém objektu. Levá strana seříznutá do roviny s náznakem oka zjednodušeného do kruhu. Pravé straně dominující vytrčená brada vpřed, předsunuté oko z ánfasu a nadsazené čelo s nosem, vše zjednodušené do základních tvaru ostrých hran. Během práce samotné došlo k několika úpravám v detailech, základ však již zůstal stejný.

Po postavení hmoty do výšky cca. 35 cm vzniklo tělo s půdorysem pravoúhlého trojúhelníku, na které se připevnilo čelo s nosem. Brada ze svého

půlkruhového tvaru postupně nabyla podoby dvou zkosených hran. Byla zavrhnuta myšlenka naznačit ústa, neboť to neodpovídalo kubistickému pojetí. Jako poslední vznikaly oči, u kterých se zůstalo u původního návrhu. V této fázi působil portrét dost mohutně a „neotesaně“.

Dalším krokem bylo seříznutí objektu na šířku o polovinu, které značně ulehčilo formátu. Tak se stalo, že oko vystoupilo ze své poloviny délky do prostoru. Po prohlédnutí sochy ze všech stran bylo nutné upravit zadní stranu portrétu, která působila „chudě“. A tak vznikl zkosený výrůstek na šířku cca. 2 cm dlouhý, který dodal soše třetí rozměr. Poslední konstrukční úpravou bylo zkosení hrany na pravém boku portrétu.

Po skončení „kultivování“ sochy, nastaly finální úpravy před samotným výpalem v peci. Rozříznutí a vydlabání sochy do dutého střepu a následné slepení zpět do původního stavu. Plastika nemá působit dynamicky, ale v blocích poukázat na neprostupnost a váhu portrétu. K tomu koncept mnoha pohledů a ostré hrany mají odrážet kubismus. Je určena do vnitřních prostor místnosti, tak aby na ni bodové světlo dopadalo přirozeně z vrchu.

Přežah v peci měl 900 stupňů Celsia. Po zchladnutí plastiky a vyjmutí z pece byl na sochu nanesen oxid železitý tak, že prášek v kombinaci s trochou vody se za pomoci houbičky nanese na celý portrét. Když nanesená vrstva uschla, byl celý objekt očištěn suchou houbičkou od přebytečného prášku a vložen do pece na finální výpal, který měl 1200 stupňů Celsia.

8.2 Postup práce na civilistickém portrétu

U druhého portrétu bylo nutné klást mnohem větší důraz na správnou anatomii hlavy. Práce byla pro mě o to těžší, že šlo o vlastní autoportrét. Přes několik málo náčrtků a souboru fotografií začala práce s ne úplně jasnou představou o finálním výsledku.

Začátek práce provázely obtíže. Po nanesení základní hmoty na kůl začala práce na rysech obličeje. První pokusy působily až příliš ploše a nerealisticky. Nápad s vlnkou ve vlasech dával člověku dojem karikatury, než důstojného portrétu. Vše tedy bylo smeteno ze stolu a začalo se znovu.

Napodruhé již šlo vše o mnoho lépe. S větší pozorností na anatomii hlavy, začal vyrůstat z beztvaré hmoty pomalu obličej. Když byl základ hotový,

pozornost se upřela na detaily tváře. Nejvíc času zabrala tvorba očí, respektive očních víček, a lehké mimiky úst. Vlasy jsou řešeny bez detailu pouze jako „helma“. Stejně tak i uši. Nos je naddimenzovaný skutečnosti. Jako poslední byla k portrétu vytvarována ramena. Při pohledu na celou práci, vidíte obraz muže se současným pojetím účesu a úpravou vousů, který je zachycen prostě, bez idealizace, v uzavřené dokulata modelované formě. Kombinuje se zde stylizace s volnými znaky podoby. Všechny tyto prvky dávají portrétu civilistické pojetí. Toto dílo nemá být přesnou kopií Gutfreundova autoportrétu, ale jedná se o jeho odkaz přenesený do dnešní doby.

Po přezahu v peci, který měl 900 stupňů Celsia, byl stejným postupem jako u první sochy nanesen oxid měďnatý s kombinací bílé glazury a trochou vody. Následoval pak finální výpal v peci s 1200 stupni Celsia, který soše dal tmavě modrý až černý nádech lesklé barvy. Poslední úpravou na portrétu byla oprava dvou drobných prasklin, které se objevily po výpalu, za pomoci sádry a akrylových barev. Stejně jako u první sochy, i zde je plastika určena primárně do vnitřních prostor s přirozeným dopadem světla na ni z vrchu.

Závěr

Cílem této práce bylo nahlédnout do historického pozadí v umění 1. poloviny 20. století a seznámit se s osobností člověka, který se může zdát v měřítku evropských dějin umění upozaděný. Nikdo však nemůže popřít, že život Otty Gutfreunda byl plný dobrodružství a jeho nejcennějším odkazem je pro nás jeho obrovská sbírka prací.

Při práci jsem se seznámil s historickým pozadím 1. poloviny 20. století a vzniku dvou jedinečných výtvarných směrů, kubismu a civilismu. Obzvlášť v kubismu jsem si našel osobní zalíbení, protože podle mého názoru se odpoutal od tradičních technik a otevřel tvůrčí hodnotu díla. Mohl tak posloužit jako odrazový můstek nově vznikajícím směrům, a i v dnešních dílech současných umělců můžeme najít jeho odkaz. Nemohu se zbavit pocitu, že civilismus v porovnání s kubismem, působí o něco chudším dojmem. Směr, který si našel své místo po vzniku první Československé republiky v souladu s tehdejšími životními stylem a politickým programem. Myslím však, že mnoho umělců pro něj v dnešní době nenajde pochopení.

Jako úspěch této práce hodnotím výsledek praktické části, tvorbu dvou plastik, které jedna druhou doplňují a jsou reálnou ukázkou obou směrů s odkazem na Ottu Gutfreunda. Snadněji tak seznamují diváka s teoretickou látkou a nutí ho k zamyšlení.

Seznam použitých zdrojů

Monografické zdroje

BERNHARD, Marianne. *Universální lexikon umění: architektura, fotografie, grafika, malířství, osobnosti, sochařství, umělecká řemesla*. Vyd. 4., v Kniž. klubu 1. Překlad Otakar Mohyla. Praha: Grafoprint-Neubert, 1996, 491 s. ISBN 80-717-6393-4.

BOČANOVÁ, Drahomíra. *Dějiny umění - skripta*. Střední uměleckoprůmyslová škola Bechyně, 2011.

CÍSAŘOVSKÝ, Josef. *Oto Gutfreund: stavitelství, sochařství, malířství*. 2. vyd. Praha: Práce, 1962, 111 s. ISBN 80-858-1567-2.

GANTEFÜHRER-TRIER, Anne, UTA GROSENICK (ED.) a Sean Gallagher] [ENGLISH TRANSLATION. *Cubism*. Special ed. Hong Kong: Taschen, 2009, 95 p. ISBN 978-383-6513-920.

GUTFREUND, Otto. *Zázemí tvorby: stavitelství, sochařství, malířství*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1989, 332 s. ISBN 80-207-0038-2.

HEJDÁNEK, Ladislav. *O umění: stavitelství, sochařství, malířství*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2014, 141 s. ISBN 978-80-7298-499-2.

PAVEL, Jakub. *Dějiny umění v Československu: stavitelství, sochařství, malířství*. 2. vyd. Praha: Práce, 1978, 269 s. ISBN 80-858-1567-2.

PIJOÁN, José. *Dějiny umění 9: stavitelství, sochařství, malířství*. Vyd. 4., v Kniž. klubu 1. Praha: Knižní klub, 2000, 336 s. ISBN 80-717-6765-4.

ROUSOVÁ, Hana. *Konec avantgardy?: od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*. Vyd. 1. Překlad Otakar Mohyla. V Řevnicích: Arbor vitae, 2011, 337 s. ISBN 978-80-87164-64-8.

SEDLÁŘ, Jaroslav. Sochařství civilismu. Universitas - revue Masarykovy univerzity. 2014, 47(1), 13. ISSN 1212-8139.

STADLER, Wolfgang. *Dějiny sochařství: [historie a vývoj sochařského umění v Evropě od pravěku do 21. století]*. 1. vyd. Praha: Rebo Productions, c1996, 198 s. ISBN 80-858-1567-2.

ZHOŘ, Igor. *Klíče k sochám: (čtení o sochách a sochařích)*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1989, 184 s.

Internetové zdroje

Gutfreund Otto (1889-1927) [online]. Praha: CREATIVO a.s., 2014 [cit. 2016-04-22]. Dostupné z: <http://sophisticagallery.cz/gutfreund-otto-1889-1927/>

Georges Braque [online]. Nová paka: Martina Glenn, 2008 [cit. 2016-04-22]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=181

Seznam příloh

- I. Fotografie Gutfreundových prací pořízené v Národní galerii v Praze
- II. Dokumentace studií pro tvorbu keramických plastik
- III. Dokumentace postupu výroby plastik

I. Fotografie Gutfreundových prací pořízené v Národní galerii v Praze



Obr. 1: Cellista



Obr. 2: Kubistické poprsí



Obr. 3: Milenci



Obr. 4: Autoportrét



Obr. 5: Obchod a Průmysl

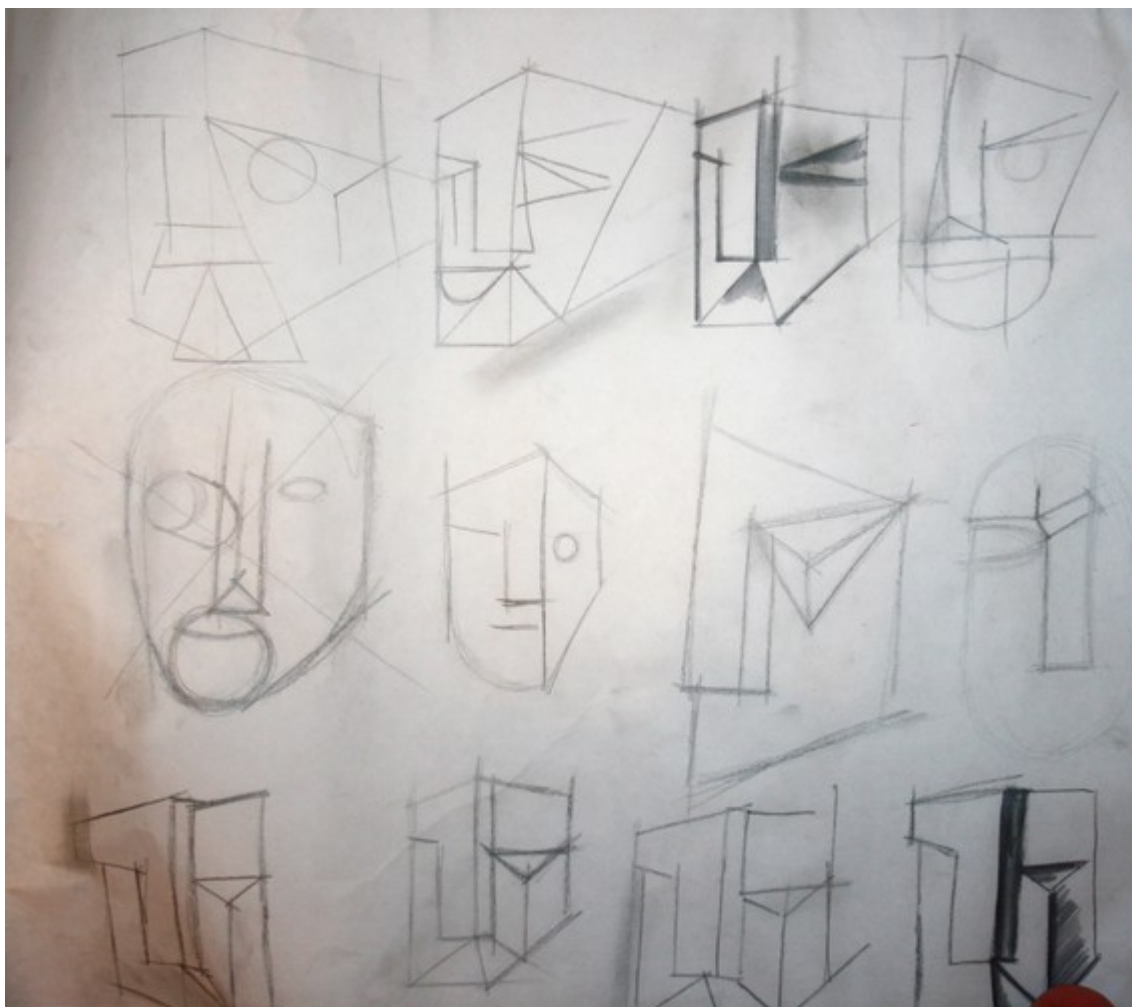


Obr. 6: Podobizna Milady Linderové

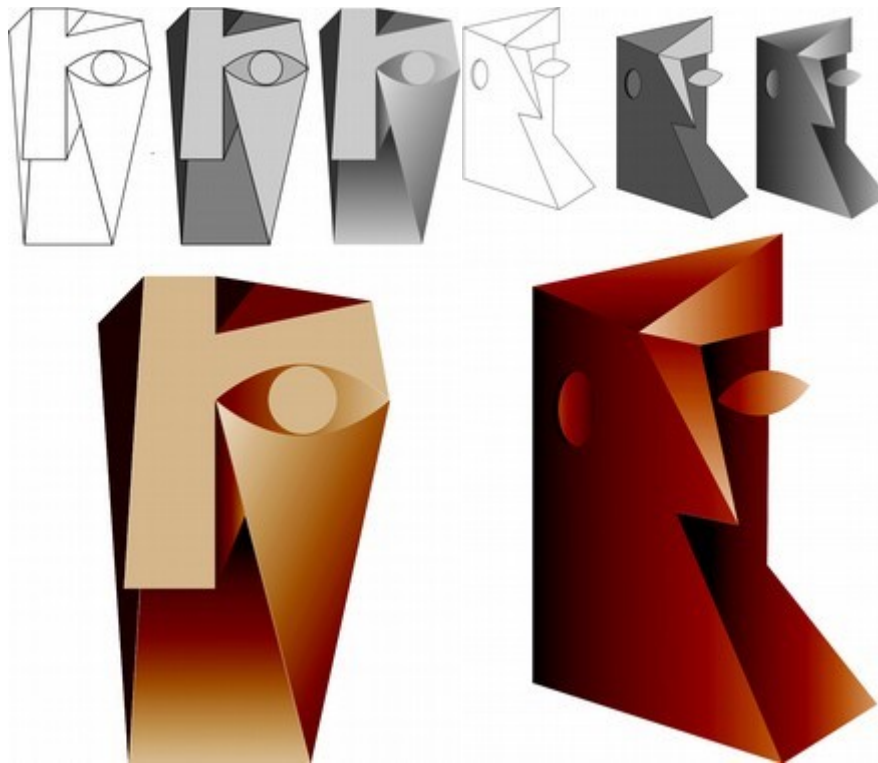


Obr. 7: Rodina

II. Dokumentace studií pro tvorbu keramických plastik

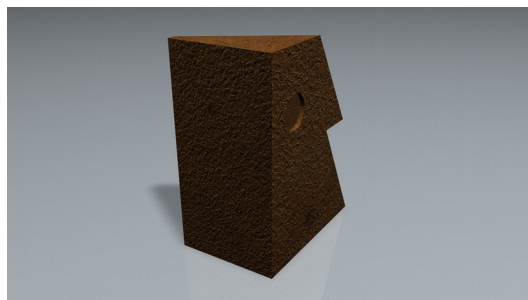


Obr. 8: Návrh 1 - Kubismus



Obr. 9: Návrh 2- Kubismus

Obr. 10: Návrh 3 - Kubismus



Obr. 11: 3D návrh z více pohledů - Kubismus



Obr. 12: Návrh 1 - Civilismus

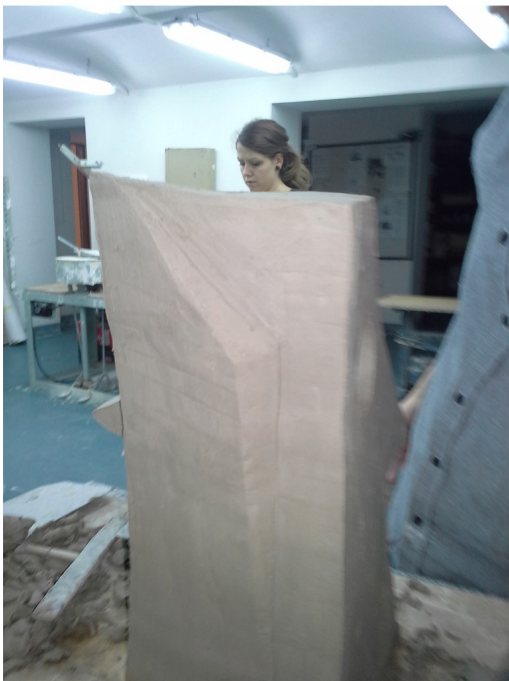


Obr. 13: Návrh 2 - Civilismus

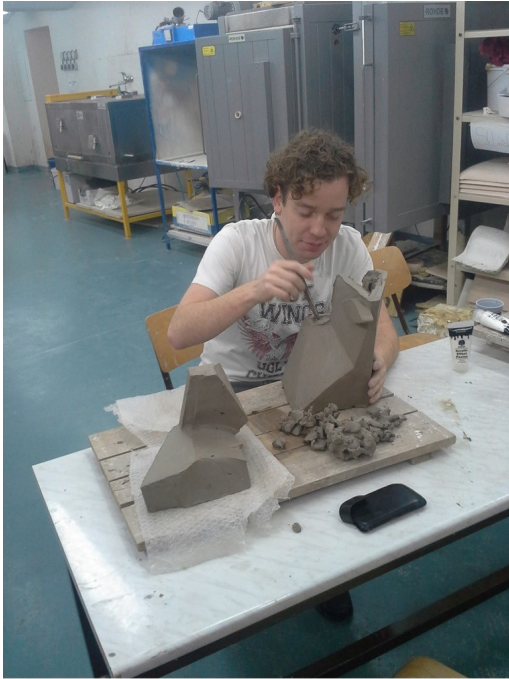
III. Dokumentace postupu výroby plastik



Obr. 14: Postup práce 1. fáze - Kubismus



Obr. 15: Postup práce 2. fáze - Kubismus



Obr. 16: Postup práce 3. fáze - finální úpravy - Kubismus



Obr. 17: Postup práce 1. fáze - Civilismus



Obr. 18: Postup práce 2. fáze - Civilismus



Obr. 19: Postup práce 3. fáze - Civilismus - finální úpravy

Seznam zdrojů obrazové dokumentace

I. Seznam příloh k teoretické části

1. Archiv autora, Obr. 1: Cellista
2. Archiv autora, Obr. 2: Kubistické poprsí
3. Archiv autora, Obr. 3: Milenci
4. Archiv autora, Obr. 4: Vlastní podobizna
5. Archiv autora, Obr. 5: Obchod a průmysl
6. Archiv autora, Obr. 6: podobizna Milady Linderové
7. Archiv autora, Obr. 7: Rodina

II. Seznam příloh k pracovnímu postupu

1. Archiv autora, Obr. 8: Návrh 1 – Kubismus
2. Archiv autora, Obr. 9: Návrh 2 – Kubismus
3. Archiv autora, Obr. 10: Návrh 3 – Kubismus
4. Archiv autora, Obr. 11: 3D návrh z více pohledů – Kubismus
5. Archiv autora, Obr. 12: Návrh 1 – Civilismus
6. Archiv autora, Obr. 13: Návrh 2 – Civilismus
7. Archiv autora, Obr. 14: Postup práce 1. fáze – Kubismus
8. Archiv autora, Obr. 15: Postup práce 2. fáze – Kubismus
9. Archiv autora, Obr. 16: Postup práce 3. fáze – finální provedení – Kubismus
10. Archiv autora, Obr. 17: Postup práce 1. fáze – civilismus
11. Archiv autora, Obr. 18: Postup práce 2. fáze – civilismus
12. Archiv autora, Obr. 19: Postup práce 3. fáze – finální provedení - Civilismus