



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

Magisterská práce

# Figurální stylizace v sochařské tvorbě

(s přihlédnutím k tvorbě vybraných autorů 20. století)

# Figural Stylization in Sculptur Creation

(with regard to realizations of chosen sculptors of 20th  
century)

Vypracoval: František Slovák  
Vedoucí práce: dr. Věra Vejsová ak. mal.

České Budějovice 2017

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracoval 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, 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**

Rád bych poděkoval paní dr. Věře Vejsové, ak. mal. za cenné připomínky, podněty a velkou trpělivost při tvorbě této diplomové práce.

## **Abstrakt**

Tato diplomová práce se zabývá problematikou stylizace ve figurální sochařské tvorbě se zřetelem k realizacím vybraných sochařů 20. století. Práce je rozdělena na část teoretickou a praktickou. Teoretická část pojednává o některých formálních možnostech stylizace a jejich uplatnění v sochařské tvorbě. Základní výtvarné prostředky a některé determinanty sochařské tvorby spolu s neverbálními prostředky jsou rozebrány a užity v charakteristice sochařských děl několika českých autorů 20. století. Praktickou část tvoří série skic, studií a variant figurální stylizace, které aplikují poznatky vzešlé z teoretické části.

**Klíčová slova:** stylizace, figura, sochařská tvorba, výtvarné prostředky, figurální kompozice

Formát bibliografické citace:

SLOVÁK, František. *Figurální stylizace v sochařské tvorbě (s přihlédnutím k tvorbě sochařů 20. století)*. České Budějovice, 2017. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Vedoucí práce dr. Věra Vejsová ak. mal.



## **Abstract**

This thesis deals with the problematics of stylization in figural sculpture creation with regard to realizations of chosen sculptors of 20th century. Thesis is divided into a theoretical part and a practical part. The theoretical part discusses some of the formal possibilities of stylization and its application in sculptural creation. Basic artistic means of expression and some determinants of sculptural creation together with nonverbal means are analyzed and used in characteristics of sculptural artworks of some Czech creators of 20th century. The practical part consists of a series of sketches, studies and variants of figural stylization, that applicates findings emerged from the theoretical part.

**Key words:** stylization, figur, sculpture creation, artistic means of expression, figural composition

# Obsah

I. Teoretická část .....	8
Úvod .....	9
1 Uvedení do kontextu sochařské problematiky počátku 20. století .....	10
1.1 Hildebrandova teorie a její význam pro sochařskou praxi .....	12
1.2 Rodinova tvorba jako impulz pro moderní sochařství .....	14
2 Stručný náhled na figurální sochařskou tvorbu 20. století .....	17
2.1 Figura v tvorbě Antoina Bourdella a Aristida Maillola .....	17
2.2 Specifický přístup k figuře v tvorbě Ernsta Barlacha a Wilhelma Lehmbrucka .....	18
2.3 Figura a její transformace v tvorbě kubistických sochařů .....	19
2.4 Stylizace pohybu lidského těla v podání futurismu .....	23
2.5 Brancusiho syntéza podnětů přímého tesání do kamene a sochařství primitivních kultur .....	25
2.6 Biomorfí formy v tvorbě Hanse Arpa a Henryho Moora .....	26
2.7 Přínos nefigurativních tendencí pro figurální sochařskou tvorbu .....	28
2.8 Proměny figury v tvorbě Julia Gonzálese, Alexandera Caldera a Pabla Gargalla .....	31
2.9 Příklady přístupů k sochařské figurální tvorbě v poválečném období .....	32
3 Výtvarné prostředky jako činitelé výtvarně vyjadřovacího procesu v tvorbě stylizované figury .....	37
3.1 Tvar .....	37
3.2 Objem .....	38
3.3 Prostor .....	39
3.4 Modelace .....	40
3.5 Materiál .....	41

3.6 Světlo .....	42
4 Figurální sochařská kompozice v prostoru.....	44
4.1 Volná socha.....	46
4.2 Socha určená do architektonického prostoru .....	46
5 Příklady stylizovaného ztvárnění figury v tvorbě českých sochařů .....	48
5.1 Vincenc Makovský: Skloněný ženský akt (1932) .....	48
5.2 Zdeněk Němeček: Gymnasta (kol. 1979) .....	49
5.3 Jan Štursa: Melancholické děvče (1906) a Práce (1913) .....	50
5.4 Otto Gutfreund - Studie sedící ženy. (1927).....	52
6 Některé aspekty vzniku teoretického konceptu stylizované figury.....	54
II. Praktická část.....	56
7 Vlastní realizační proces stylizovaného ztvárnění pohybu lidského těla .....	57
Závěr .....	62
Seznam použitých zdrojů .....	63
Seznam příloh .....	66
Zdroje příloh: .....	96

## **I. Teoretická část**

## Úvod

Tato magisterská práce vychází z dlouhodobého zájmu autora o sochařskou tvorbu. Bude se zabývat problematikou stylizovaného sochařského ztvárnění figury s přihlédnutím k tvorbě vybraných autorů dvacátého století. Práce velmi volně navazuje na autorovu bakalářskou práci s názvem Řeč těla v sochařské tvorbě.

Stručný přehled vývoje figurálního sochařství tohoto období zde bude sloužit jako východisko pro následující části práce. Zejména pak souvislosti obsahové a formální stránky děl, přínos jednotlivých autorů ke vzniku či formování směrů, stylů a jejich individuální pojetí, koncepce a způsoby ztvárnění figury.

Důležité jsou výtvarné prostředky, které sochař využívá tak, aby sloužily jeho tvůrčímu záměru. V této části si uvedeme jen některé z nich. Jejich výběr poslouží následnému porovnání tvorby jednotlivých autorů. Také zmíníme souvislosti formálního provedení sochy s prostorem, do kterého je realizována.

V návaznosti na úvodní kapitoly uvedeme několik autorů a konkrétních děl, které následně charakterizujeme po obsahové i formální stránce. Kritériem pro volbu těchto autorů bude jejich rozdílný přístup při tvorbě figury, respektive jejich práce se sochařskými výtvarnými prostředky, způsob a míra stylizace, jakou vzhledem k tvůrčímu záměru u svých figur využívají. Při rozboru bude také nutno zohlednit historický kontext vzniku díla. Historický kontext, respektive kontext vzniku díla, je z hlediska ovlivňování sochařova přístupu k figuře významným činitelem.

Prostředky výtvarné řeči, prostor, tvůrčí záměr, to vše, nehledě na materiálně - technická specifika, musí sochař zohlednit již v rámci tvorby konceptu každé sochy. Stejně tak je tomu i při tvorbě stylizované figury. Některé aspekty tvorby teoretického konceptu takovéto figury vycházející z předchozího textu této práce se stanou závěrečným vyústěním teoretické části a zároveň podkladem pro postup realizace části praktické.

## 1 Uvedení do kontextu sochařské problematiky počátku 20. století

Figura jako sochařské téma existuje již od počátků lidské kultury. Tvorba generací sochařů dvacátého století a její směřování je tedy je spojena s dlouhou historií člověka jako tématu, jako objektu, který vzbuzuje zájem lidského společenství. Sochařská tvorba počátku dvacátého století bývá označována jako moderní sochařství. Vznik těchto tendencí se pochopitelně odvíjel nebo nějakým způsobem reagoval na sochařství devatenáctého století i historii sochařství celkově.<sup>1</sup>

Pro historické období počátku dvacátého století byla typická snaha o nové teoretické uchopení problematiky sochařské tvorby jako takové. Patří sem zejména otázky hmotné realizace sochy. Tyto vyvstávaly z negativní reakce na akademické pojetí sochařství devatenáctého století a byly mimo jiné inspirovány kritikou, kterou ve svém spise *Das Problem der Form* formuloval německý filozof Adolf Hildebrand. Jeho myšlenky se opíraly o teorie Conarda Fiedlera. Conard Fiedler byl německý teoretik umění, který překonal dualistickou propast představy a realizace, ve které umělec nebyl tvůrcem díla jako celku ale pouze jeho myšlenky, představy ztvárněné v modelu, zatímco výslednou sochu realizoval řemeslník. Jeho obrodné řešení spočívalo v návratu umělce jako tvůrce: *„Právě umělec bude si vědom, že vyšší rozvíjení jeho duchovně-uměleckého života začíná až v okamžiku, když tlak jeho představy uvede do pohybu vnější orgány jeho těla, když k činnosti oka a mozku přistoupí činnost ruky. Potom teprve nastupuje dráhu, na níž se z temnoty a omezení povznáší k jasnosti a svobodě. Veškeré jeho nadání, veškerá jeho genialita rozvíjí se až v této vnějškově patrné činnosti, jíž se vykonává ne znázornění, ale vznik uměleckého světa představ.“*<sup>2</sup> Fiedler tak umožnil vznik autonomních děl, která mohla řešit otázky hmotné realizace.<sup>3</sup> Ve svém spise se Hildebrand zabýval právě problematikou hmotné realizace sochy.<sup>4</sup> Nosnou myšlenkou tohoto spisu byl Hildebrandem vznesený

1 [Srov.] WITTLICH, Petr. *České sochařství ve XX. století 1890-1945*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. s. 13.

2 VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. 2. vyd., v Obelisku 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk). s. 54.

3 Tamtéž, s. 54.

4 [Srov.] Tamtéž, s. 54.

požadavek přímého tesání do kamene. Tento přístup později obecně nazývaný jako *Taille directe*, byl specifickým způsobem tvorby, který reprezentuje složitější problematiku, o které se rozepíšeme v další kapitole.

Jedním z hlavních předchůdců moderního sochařství, mnohými autory označovaný dokonce jako jeho zakladatel, je význačný sochař devatenáctého a počátku dvacátého století, Auguste Rodin. Role zakladatele moderního sochařství bývá Rodinovi připisována zejména proto, že se pokusil transformovat poučení z předchozích sochařských tendencí v novou kvalitu.<sup>5</sup> V kontextu vizuální stránky sochařského figurálního díla se ale stále jedná o více či méně klasické pojetí figury, které je výsledkem dlouhého vývoje evropského figurálního sochařství. Z pohledu některých sochařů se tak mohla tato realistická forma figury zdát jako vyčerpaná, nebo podle německého filosofa George Wilhelma Friedricha Hegela dokonce jako marnost.<sup>6</sup> Přestože řada sochařů se v rámci dvacátého století již odpoutala od, z pohledu doby tradičního způsobu ztvárnění figury, najdou se i sochaři, kteří nadále pokračují, nebo nějakým způsobem rozvíjejí, dále formují toto tradiční pojetí. Sousloví tradiční pojetí figury se v tomto smyslu nevztahuje k obsahu díla, ale k formě pro kterou jsou typické antropomorfní tvary, jistou měrou imitující realitu, do kterých je člověk schopen vprojektovat své vlastní myšlenky a představy.

Výraznou změnou a přínosem stran hmotné realizace sochy byl v kontextu dvacátého století odklon od konkrétního, věcného směrem k obecnému. Odklon od tvaru, z pohledu některých sochařů, zatíženého přemírou detailů směrem ke stylizovanému, pevnému, jasně definovanému tvaru.<sup>7</sup> Tvorba některých autorů se počala ubírat směrem k uměleckému vyjádření založenému na autonomní řeči objemů. Vývoj sochařství šel směrem, který se zbavil modelů (myšleno předloh v reálném světě) a dospěl až do podoby stereometrických objektů. Současně ale celá řada sochařů jako například Brancusi, Arp, Moore a mnoho dalších stále využívali živých, organických forem převzatých z přírody.<sup>8</sup>

S úplně novou formou a tedy i novým impulzem nejen pro sochařství jsou spojovány tendence, principy, či teorie založené na návratu ke kořenům

5 [Srov.] VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. 2. vyd., v Obelisku 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk). s. 5.

6 Pijoan s. 58.

7 [Srov.] ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 45.

8 [Srov.] Tamtéž, s. 45.

sochařství, k jeho prapůvodní, primitivní formě. Snahou této iniciativy bylo osvobodit sochu od všeho „akademického“, klasického a tradičního co ji v minulosti svazovalo. To byl moment, kdy se první evropští sochaři a malíři začínali obracet pro inspiraci k mimoevropským primitivním kulturám. Na rozdíl od exoticismů se ale tito autoři nepokoušeli o kopírování formy a obsahu primitivního umění jako celku, ale o poučení, uměleckou transformaci prvků popřípadě přejímání primitivní sochařské formy, jak to učinil Gauguin koncem devatenáctého století.<sup>9</sup> Tohoto inspiračního zdroje využívalo i sochařství kubismu. To zároveň poukázalo na odlišný přístup k přírodnímu modelu. Vyvázalo fyzickou podobu figury z organických souvislostí reálného světa a podřídilo její anatomickou skladbu vlastnímu výtvarnému záměru.<sup>10</sup> Přestože bylo mnoho kubistických zásad skulpturálně orientovaných, existovaly i takové, které měly své uplatnění jen v malířství. Například typická jednopohledovost, která vyplývala z této malířské koncepce. Snaha zachytit, ztvárnit a následně vnímat v jeden okamžik několik pohledů se často v kubistickém sochařství manifestovala prostřednictvím reliéfní realizace motivu, tedy rezignací na ostatní pohledy.<sup>11</sup>

Osvobození figury od imitativnosti umožnilo aby „*byl pročištěn celý formální aparát, objasněny a zpřesněny prostorové hodnoty určitých částí předmětu*“.<sup>12</sup> V důsledku toho bylo možné sochu, respektive celý proces od tvorby po recepci díla divákem, postavit do nových souvislostí kde „*Socha není již ukončeností, ale stimulem.*“<sup>13</sup>

## 1.1 Hildebrandova teorie a její význam pro sochařskou praxi

O uvedení teoretických zásad přímého tesání do kamene do sochařské praxe se největší měrou zasloužil iniciátor hnutí za teille direct Pierre Bernard.<sup>14</sup> Z kontextu tvůrčího procesu vypustil tvorbu hliněného modelu jako předlohy pro

9 [Srov.] VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. 2. vyd., v Obelisku 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk). s. 7.

10 [Srov.] ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 45.

11 [Srov.] Tamtéž, s. 156.

12 VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. 2. vyd., v Obelisku 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk). s. 156.

13 Tamtéž, s. 157.

14 [Srov.] Tamtéž, s. 64.



tesání do kamene. Někteří sochaři přípravné fáze (myšleno plastické varianty, skici a předlohy) dokonce vypustili úplně a ztvárňovali své představy rovnou ve finálním materiálu. Bernard vycházel z toho, že tyto materiály vyžadují naprosto odlišné přístupy, jiné nástroje, jiný realizační postup a tím docilují i jiného výsledného výrazu. Plasticita hlíny a skulptivní charakter kamene byl argumentem proti tvorbě finálního artefaktu z kamene podle modelu z hlíny. Tento nesoulad vlastností hlíny a kamene se Bernardovi podařilo do jisté míry zmírnit tím, že pro tvorbu modelů použil sádra.<sup>15</sup> Sádra jako ztvrdlý amorfni materiál má v blokové formě ke kameni blíže než hlína. Zároveň umožňuje sochaři ubírat materiál (jako u kamene) a pokud je potřeba, také přidávat.

Přesto že Hildebrandovy zásady, alespoň tak, jak byly uplatňovány v kontextu hnutí za *teille directe*, do značné míry ovlivnily moderní sochařství, neosvobodily sochařství od konvenčnosti, což dokládá i kritika, kterou ve své knize *Myšlenky moderních sochařů* formulovala Zdenka Volavková-Skořepová.

*„Ve srovnání s díly Fidlerovými však je Hildebrandova teorie v mnohém nejen rozpracováním jeho myšlenek, ale zároveň jich simplifikací. Jeho závěr o nutnosti přímého tesání sochy v kamení je důležitý zejména jako princip, ve smyslu nezbytnosti dovedení procesu do konce a tím umožnění dozrání představy. Vlastní argumentace i celý široký aparát, který měl Hildebrandovi sloužit k opodstatnění jeho závěrů, má ovšem historizující rámeček a ukazuje spíše meze, než hloubku jeho myšlení. Prokázání neslučitelnosti obou druhů realizačních procesů, ubírání z kamene a přidávání v hlíně, má rovněž objektivní platnost zejména principiální. Jednotlivé zásady vlastní manipulace, které měly podepřít, Hildebrandův spis *Das Problem der Form*, z hlediska sochařství následujících desetiletí však spíš znehodnocují normativním charakterem. Jde zejména o tu část jeho výkladů, v nichž jsou dovozována pravidla práce v kamení z domnělé rekonstrukce Michelangelova postupu, v nichž Hildebrand fixuje stanoviště sochaře při práci tak, že socha je vázána k pozadí a ještě důsledněji vlastně než předtím se sblíží s reliéfem. Podobně málo plodné je konečně i uvažování o plošných plánech sochy, které z předcházejícího vlastně už jen vyplývá.“<sup>16</sup>*

Hildebrandův požadavek tvorby přímo v definitivním materiálu měl přes

15 [Srov.] VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. 2. vyd., v Obelisku 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk). s. 64.

16 Tamtéž, s. 55.

tyto stinné stránky pro moderní sochařství velký význam. Je tomu tak zejména proto, že pokud chce sochař prostřednictvím tohoto principu realizovat svou představu o výsledném díle, musí ji podrobit významné simplifikaci, redukci na podstatné tak, aby byla jeho představa co možná nejjasnější.

Přestože teille directe byl z pohledu sochařů jako například Antoine Bourdelle a Aristide Maillol jasnou protiváhou k akademismu, vůči kterému se sochařství dvacátého století vymezovalo, nebylo prosazování jeho principů úplně hladké. Přímé tesání do kamene, jako princip, má podle Maillola jednu základní podmínku- *„sochař musí znát dokonale formu v kresbě a modelaci; musí umět kreslit! Kdo nezná formu, u toho přímé tesání do kamene nemá větší cenu než obyčejné provádění do kamene průměrným kameníkem.“*<sup>17</sup>

Velký vliv na dořešení problémů hmotné realizace sochy, má v tomto smyslu inspirace mimoevropskými kulturami. Ta zároveň umožnila vymanit otázky hmotné realizace sochy z područí zásad hnutí za teille directe, tak jak je vymezil Bernard/Hildebrandt. Jedním z prvních autorů, kteří domysleli principy tohoto hnutí a zároveň osvobodili sochu od normativních principů sochařství předešlých historických epoch včetně Bernardova hnutí, byl Constantin Brancusi.<sup>18</sup>

## 1.2 Rodinova tvorba jako impulz pro moderní sochařství

Rodin se svou tvorbou a jejími teoretickými východisky vymezoval proti akademismu a klasicizujícímu historismu. Cílem této snahy bylo osvobodit figuru od umělého, idealistického způsobu tvorby prostřednictvím slepého následování pouček a pravidel. Dle Rodina by měl sochař při své tvorbě vycházet z analýzy přírody, respektive studia skutečnosti. A to vyplývá i ze způsobu, jakým o figuře jako výtvarném tématu přemýšlel: *„Místo abych si představoval jednotlivé části těla jako povrchy více méně ploché, díval jsem se na ně jako na výstupky vnitřních objemů. Snažil jsem se, aby pod každou vypuklinou trupu nebo údů bylo cítit dotyk svalů nebo kostí, která se vyvíjí v hloubce pod kůží. A tak pravdivost mých soch nebyla povrchní, ale zdálo se, že se vyvíjí zevnitřku ven jako*

17 VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. 2. vyd., v Obelisku 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk). s. 107.

18 [Srov.] Tamtéž, s. 67.

sám život.<sup>19</sup> Hmotná výstavba sochy je tedy u Rodina vnějším projevem, který reflektuje vnitřní konstrukci. Tvar, který realizuje prostřednictvím modelace, existuje tedy pouze jen jako reakce na vnitřní architekturu sochy.<sup>20</sup>

Rodinova tvorba bývá označována jako zakladatelská zejména díky novému způsobu vnímání figury a způsobu její tvorby, kde už nebyla z pohledu Rodina vnímána primárně jako vyjádření, ztvárnění „literárního obsahu“, tedy pocitů a vášní, ale i jako výtvarný problém.<sup>21</sup> Tento jeho nový přístup je nejvíce patrný v sochařském díle, které bývá pro moderní sochařství označováno jako zakladatelské- Balzac. (1898) (viz Příloha I, obr. 1) V případě podobizny Balzaca Rodin podřídil ztvárnění podoby snaze vyjádřit „vnitřní hloubku“.<sup>22</sup> Camille Mauclair o této soše napsal: „Dojem nevychází z Balzacovy tváře ani z jeho smělé pozice a vůbec z ničeho, co literárního mohl umělec vložit do své práce. Pochází jedině z monumentálnosti forem, z dobře uváženého významu dvou nebo tří hlavních vypuklin, z úplného obrození těchto forem, z nichž není nic odléváno nebo kopírováno podle přírody, ale všechno je vynalezeno, úmyslně rozšířeno, zvětšeno, zdeformováno.“<sup>23</sup>

Torzo, dříve vnímané jako pozůstatek z původní figury, trup bez končetin a hlavy, stalo se v Rodinově tvorbě novým sochařským figurálním tématem. Velký význam pro sochařskou tvorbu také spočívá v Rodinově požadavku rovnocennosti každého pohledu, ze kterého může recipient sochu pozorovat. Socha, jako trojrozměrný objekt, umožňuje vždy, pokud jde o volnou sochu, vnímat ji z několika různých pohledů. Rovnocennost se v jeho pojetí tedy vztahuje k vizuální zajímavosti bez ohledu na to, kde pozorovatel stojí. Pakliže je umělecké dílo možné vnímat z vícero pohledů, musí dle Rodina stejně tak i autor přistupovat k němu při jeho tvorbě ze všech stran a ne fixovat stanoviště sochaře, jak to vychází ze spisu Hildebrandova.

Významnou roli v Rodinově sochařství hraje pohyb. Nejedná se však o pohyb skutečný, ale o pohyb ztělesněný a to jak v celku, tak i v detailu. Modelace, jako jeden z nejdůležitějších prvků, které pohyb ztělesňují, dodává

19 VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. 2. vyd., v Obelisku 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk). s. 27-28.

20 [Srov.] Tamtéž, s. 15.

21 [Srov.] Tamtéž, s. 6.

22 [Srov.] ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 26.

23 Tamtéž, s. 26.

jeho sochám zároveň dojem živosti. Tato živost, do značné míry založená na hře světla a stínu, faktoru, který ho dle některých autorů řadí mezi impresionisty, v jeho tvorbě není cílem, ale konstruktivním prostředkem, který využívá. Zatímco Medardo Rosso, právem označovaný jako impresionistický sochař, využívá sochařských výtvarných prostředků proto, aby onu hru světla a stínů podpořil/vyvolal. Rosso je zároveň autorem techniky nedokončování. Smyslem tohoto počínání bylo skrze záměrnou nekompaktnost zpracování hmoty podpořit hru světla.<sup>24</sup>

Rodin podnítil vznik moderního sochařství nejen svou tvorbou, ale i tím, že podobně jako v Čechách Myslbek, „vychoval“ novou generaci sochařů. Patří mezi ně například Bourdelle, náš Josef Mařatka, Nor Vigeland a další.

Vigeland, stejně tak jako někteří další žáci Rodina setrval u více méně tradičního způsobu zobrazování lidského těla. Míra stylizace v případě těchto sochařů nedestruuje hlavní formy přírodního modelu, ale „pouze“ redukuje jejich složitost a množství nepodstatných detailů lidského těla. Vigeland se na rozdíl od ostatních žáků Rodina v rámci své figurální tvorby například ve Frognerových sadech v Oslu (1906) využíval velice nekonvenční kompozice postav. Šlo o jakési spletnice, které byly ale tvořeny na poměry (moderního) figurálního sochařství naprosto klasickým způsobem ztvárněnými postavami.<sup>25</sup>(viz Příloha I, Obr. 2)

V návaznosti na Rodina a následně Bourdella by bylo vhodné vyzdvihnout jejich význam pro českou sochařskou scénu. Jejich tvorba a následně výstavy jich děl v Čechách současně s přílivem další inspirace z Paříže se díky Myslbekově obrodě českého sochařství, které jej dostalo z krize, tvůrčího vakua, vzniklého po odeznění českého baroka, podnítily v českých sochařích zájem o řešení sochařských výtvarných problémů.<sup>26</sup> České sochařství stejně jako to francouzské řešilo otázky hmotné realizace sochy. Figura Jana Štursy *Apassionato* (1906) (viz Příloha I, obr. 3) byla jednou z prvních soch vzniklých ve stylu Hildebrandova přímého tesání do kamene. Pravděpodobně nejvýznamnějším českým sochařem z hlediska vývoje evropského sochařství byl Otto Gutfreund.

24 [Srov.] PIJOAN Y SOTERAS, José. *Dějiny umění. 10.* Vyd. 3. Praha: Odeon, 1991. s. 59.

25 [Srov.] Tamtéž, s. 57.

26 [Srov.] ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem.* Praha: Mladá fronta, 1967. s. 29.

## 2 Stručný náhled na figurální sochařskou tvorbu 20. století

V rámci této kapitoly si uvedeme některé z přístupů, podnětů a východisek pro posun ve vývoji sochařské figurální formy. Klíčem pro výběr konkrétních autorů, stylů, směrů či tendencí není v tomto případě čistě historický význam pro vývoj sochařské tvorby, ale především odlišnost a specifičnost jejich výtvarného přístupu ke ztvárnění lidského těla.

### 2.1 Figura v tvorbě Antoina Bourdella a Aristida Maillola

Bourdelle, podobně jako jeho žák Maillol, se obracel pro inspiraci k sochařství antického Řecka. Na rozdíl od Maillola, se ale Bourdelle obracel k jeho archaickému období. Toto zaujetí se projevovalo i v tematické rovině jeho soch. Forma jeho děl se oproti Rodinově tvorbě, v níž hraje modelace důležitou roli, zaměřovala více na problematiku konstruování objemu a tvaru.<sup>27</sup> Modelaci podřizoval pevnému tvaru zbavenému všech náhodností. Tvaru vystavěnému, podobně jako u Rodina, ve vztahu k vnitřní konstrukci. Určujícím faktorem Bourdellovy tvorby byla redukce vlivu zrakového vjemu v kontextu umělecké transformace motivu. Říkal, že „*lidské oko nerozhoduje*“.<sup>28</sup> Podobným způsobem využíval i nadsázky nějakého konkrétního anatomického detailu, konkrétního objemu, tak aby vyznění figury jako celku korespondovalo s jeho tvůrčím záměrem. (Velký bojovník z Montaubanu, 1900, viz Příloha I, obr. 4) Tento princip, tedy záměrná změna, zdramatizování, či deformace forem za účelem dosažení požadovaného účinku, následně přerostl v základní výrazotvorný prvek exprese v sochařské tvorbě.<sup>29</sup> Při tvorbě sochy vycházel z bloku hlíny, který formoval v přísné architektonicky vystavěné podobě. Po vzoru antické pythagorejské estetiky usiloval, *podobně jako Maillol, o „zevšeobecnění, v němž forma by nabyla povahy obecně sdělitelného znaku“*.<sup>30</sup> Z hlediska teorie vztahující se k řešení otázek hmotné realizace sochy, však Bourdelle setrval v intencích

27 [Srov.] VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. 2. vyd., v Obelisku 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk). s. 82.

28 [Srov.] Tamtéž, s. 83.

29 [Srov.] ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 28.

30 VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. 2. vyd., v Obelisku 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk). s. 82.

Rodinova přístupu.<sup>31</sup>

Dalším z dědiců Rodinova sochařství byl Maillol. Ačkoliv se Maillolova tvorba podobně jako Rodinova neodkláněla příliš od reality a způsobu zobrazování figury z předešlých historických období, ba naopak se přímo odkazuje ke klasickému Řecku a francouzskému klasicismu<sup>32</sup>, je možné v Maillolově tvorbě nalézt některé znaky, které přestože nejsou nikterak revoluční, posouvají alespoň v návaznosti na předešlé historické období tuto formu (s východiskem v reálné podobě člověka) ztvárňování figury směrem k osobitému sochařskému vyjádření. Oproti Rodinově analytickému přístupu ke studiu přírody se Maillol pokoušel vycházet ze syntetizovaných poznatků tak, aby se vyvaroval všech náhodných a individualizujících prvků.<sup>33</sup> Jeho cílem bylo totiž ztvárnit jakousi obecnou myšlenku. Když modeloval například ženskou postavu podle modelu, jeho socha nerefletovala, nevyobrazovala onu konkrétní ženu, ale představovala ženu obecně. Docíloval toho redukcí tvarů na podstatné, syntetizované tak, aby naplnily jeho tvůrčí záměr.<sup>34</sup> Charakteristický způsob, jakým tento autor pracoval s hmotou figury, propůjčuje jeho postavám jistou majestátnost. Výsostné postavení v kontextu tvorby jeho figur zaujímal objem. (Noc, 1904-1906, viz Příloha I, obr. 5) Ve svém zobecňování došel Maillol tak daleko, že objem samotný se stává v jeho tvorbě poprvé v rámci moderního sochařství čistým, pevně uzavřeným, bez jakékoliv výraznější struktury, naprosto oproštěný od pro Rodina tak důležitých stop modelace. Maillol u této „klasické“ podoby figury zůstal i v době kdy už se formovaly první avantgardní tendence jako například expresionismus, kubismus, futurismus, konstruktivismus.

## **2.2 Specifický přístup k figuře v tvorbě Ernsta Barlacha a Wilhelma Lehmbrucka**

Úsilí o oproštění tvorby od naturalističnosti a popisnosti prostřednictvím tvarové stylizace se prosazovalo i v tvorbě německých expresionistů. Jedním z

31 [Srov. VOLAVKOVÁ-SKORĚPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. 2. vyd., v Obelisku 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk). s. 84.

32 [Srov.] Tamtéž, s. 97.

33 [Srov.] Tamtéž, s. 98.

34 [Srov.] Tamtéž, s. 97.

nich byl Ernst Barlach. Jeho figurální tvorba využívala pevných ostře řezaných hmot, zbavených nadbytečných detailů, které někdy kombinoval i s měkkými, klenutými formami.<sup>35</sup> (Mrznoucí stařena, 1937, viz Příloha I, obr. 6) Míra stylizace, podobně jako u Bourdella, Maillola a dalších, byla cílena v jeho tvorbě směrem k obecnosti, nikdy však nepřikročila k hranici deformace přírodního tvaru. Forma jeho děl se obrací k německému gotickému sochařství. Obsah jeho děl byl však inspirován sociálními poměry a rozpory v Rusku a za první světové války.<sup>36</sup> Dalším německým sochařem, který užíval expresivního výrazu, byl Wilhelm Lehmbruck. Oproti Barlachovi ho ale nevyjadřoval prostřednictvím modelace. Jeho figury formálně připomínaly spíše tvorbu Maillolovu. Figury, jako například Sedící mladík (1918), (viz Příloha I, obr. 7), vystavěné pomocí pevných objemových celků, se u Lehmbrucka soustřeďují mimo jiné také na vyjádření expresivního výrazu prostřednictvím kompozice.

### 2.3 Figura a její transformace v tvorbě kubistických sochařů

Jistou přechodovou fází mezi expresionismem a kubismem byla díla, jejichž jádro stále ještě reflektovalo fyzické souvislosti reálného světa, zatímco povrch těchto děl byl deformován a plasticky nadsazen. Jedním z nich je i Gutfreundova socha Úzkost. (1911-1913), (viz Příloha I, obr. 8) Od pravověrného kubismu se kromě anatomicky nedefragmentovaného jádra, liší zejména psychologizujícím podtextem. Ten se však v Gutfreundově tvorbě nevytratil a dal tak vzniknout kuboexpresionismu.

Proti Gutfreundově dramatičnosti postavil Jacques Lipchitz státnost. Pevnými, těžkými geometrickými tvary budoval členitý, přesto uspořádaný objem svých soch.<sup>37</sup> Prostřednictvím kubistických figur sochařů jako byli Lipchitz, Laurenz a další, naplňoval se Rodinův požadavek rovnocennosti všech pohledů poměrně snadno. Sochař už totiž nebyl vázán skutečností, neexistovaly žádné hlavní pohledy, žádný pohled z boku zepředu, zezadu a sochař mohl volně

35 [Srov.] ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 32.

36 [Srov.] Tamtéž, s. 31.

37 [Srov.] ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 36.



kombinovat a sestavovat jednotlivé tvary.<sup>38</sup> Jelikož neexistovaly hlavní pohledy, bylo jen logickým důsledkem, že i tvary konvexní a konkávní, jinak řečeno vypoukliny a prohlubně, dostaly se z explicitně definovaných, k realitě vztahovaných mezí.

Malíři se s cílem vymanit svá díla z područí oné napodobivosti, iluze předmětného světa, bojovali proti jednopohledovosti ale i iluzivnímu ztvárnění prostoru. Socha, ale prostor nenapodobuje, nýbrž ztělesňuje, pokud nejde o reliéf, není ani jednopohledová. Přesto existuje důvod pro to, aby kubistická socha vznikla. Tento důvod, dobře reprezentuje výrok malíře Maurice Denise: „obraz, dříve než představuje koně, nahou ženu, bitvu, nebo jiný příběh, je ve své podstatě plocha pokrytá barvami v určitém uspořádání.“<sup>39</sup> Myšlenka Denisova výroku byla později pro sochařskou tvorbu parafrázována Henrim Laurencem: „Dříve než moje socha něco představovala, byla plastickou skutečností, přesněji řečeno, řadou plastických zážitků v mé představě, řadou odpovědí na požadavky vytváření. Název jí dávám až na konec.“<sup>40</sup> Kombinace pohledů do jednoho tedy v sochařské verzi nebyla nedomyšleným převzetím malířské koncepce, ale chytrým způsobem, jak vymanit sochu z područí klasického způsobu sochařské, figurální tvorby a umožnit tak její rozvoj.

Předchůdcem a zároveň jedním z pramenů kubismu, jehož formální aspekty, tedy architektonizace a konstrukce hmoty, k němu logicky směřovaly, byly Bourdellovy sochařské výtvoary.<sup>41</sup> Touto cestou se ke kubistickému sochařství dostal i jeho žák Gutfreund. Velice zajímavá je v kontextu reliéfní kubistické tvorby řada Gutfreundových Podobizen otce (1911). Počínaje civilní bustou Gutfreund postupně deformoval tvar otcovy podobizny a analytickým postupem redukoval jednotlivé části na základní plastické prvky.<sup>42</sup> Jeho čtvrtá podobizna už byla natolik deformovaná, že už se ani nepodobala původní verzi.(viz Příloha I, obr. 9) Podobně jako Gutfreund i Lipchitz v počátcích své

38 [Srov.] ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 36.

39 Tamtéž, s. 34.

40 ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 34.

41 [Srov.] VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. 2. vyd., v Obelisku 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk). s. 155.

42 [Srov.] WITTLICH, Petr. *České sochařství ve XX. století 1890-1945*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. s. 111.



tvorby orientoval své snahy o řešení kubistických problémů na reliéf. Jeho zátiší, sestávající se z kompozice několika předmětů, odehrává se, na rozdíl od Gutfreundovy Podobizny otce, od základní roviny, plochy reliéfu směrem kupředu. Nesnaží se o jakékoli prolamování plochy do hloubky, jež by mohlo podpořit plasticitu a ponechává potenciál vycházející z Bourdellových reliéfů nedotčen. Povedlo se mu ale zbavit reliéf iluze hlubokého prostoru a skrze pevné lineární členění docílit klidného harmonického vyznění.<sup>43</sup> Oproti tomu Gutfreund, poučený Bourdellovým přístupem, zveličil některé tvary i směrem do hloubky. Podle Petra Wittlicha se čtvrtá podobizna otce odlišuje od snah francouzských kubistů také tím že *„je zbylá hmota vytažena do plochých objemů, stavěných téměř kolmo na rovinu reliéfu, takže svými hranami vytvářejí až prostorovou kresbu.“* A je *„vážným počinem, který ohrožuje tradiční založení sochy v samotných základech. Odhmotnění, kterého je dosahováno dynamickou linearizací objemů, mezi jejichž silokřivkami vznikají negativní prostorové objemy, přesunuje zásadně celý koncept sochy od tradičního hmotného artefaktu na pole mentální a vizuální představy.“*<sup>44</sup>

Dalším autorem, který bývá přiřazován ke kubistickým sochařům, je Alexander Archipenko. Podobně jako Picaso přináší do sochařské tvorby nové materiály a tím i nové výrazové a výtvarné možnosti. Jednou z jeho inovací na poli sochařské tvorby je mezioborová technika nazývaná „sculpto-peinture“.<sup>45</sup> Ta je realizována formou kombinace odlišných, materiálů jako například dřevo, plech a sklo. Sculpto-peintures byly v zásadě kolorované basreliéfy, které ale v sochařství nezanechaly velkou stopu. Tendence sochařů používat nové materiály pramenila jednak z touhy oprostit sochařství od všeho klasického tedy i materiálů jako kámen a bronz a jednak z přínosu, který rozličné materiály pro výtvarné a výrazové možnosti sochy mají.<sup>46</sup> Další Archipenkovou inovací, nebo přímo revolucí, byla změna v koncepci sochařské práce s prostorem. Zatímco sochaři klasické koncepce vytvářeli své sochy na základě pozitivních, v prostoru

43 [Srov.] ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 36.

44 WITTLICH, Petr. *České sochařství ve XX. století 1890-1945*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. s. 112.

45 [Srov.] ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 37.

46 [Srov.] Tamtéž, s. 38.

se prosazujících forem, Archipenkova koncepce pracovala nejen s pozitivními, ale i negativními formami. (Plastika z terakoty, 1916, viz Příloha I, obr. 10) Jeho sochy, vytvořené v duchu této koncepce, byly tvořeny jak plnými, hmatatelnými objemy, tak okolním prázdňným prostorem.<sup>47</sup>

Navzdory Archipenkově snaze pokoušel se Laurens ve své figurální tvorbě zachovat jednotu hmoty. Tato tendence se v jeho podání později (zejména v třicátých letech) rozvinula. Samotnou hmotu členil do velkých, stylizovaných, souhrnných, nadsazených, objemových celků. (Velká hudba, 1938, viz Příloha I, obr. 11) Stejně jako Archipenkova, tak i Laurensova tvorba se v počátcích přenášení problematiky kubismu do sochařské tvorby, soustřeďuje na polychromovaný reliéf.<sup>48</sup> Na rozpor tohoto počínání s obecným směřováním sochařství dvacátého století poukázal Karel Teige: *„To, co kubismus přináší nejrevolučnějšího, to, čím se chlubí jako novotou nejprovokativnější, totiž kolorovaným reliéfem kubisticky formovaným a sestavou plastických emblémů z rozmanitých materiálů, jest... v jádře jakýmsi novým, paradoxním iluzionismem, z něhož se malba naprosto osvobodila.“*<sup>49</sup> Laurens ale polychromii nepoužíval jen u svých reliéfů, ale i u svých plastik. Její použití odůvodňoval takto: *„Vytvořil jsem mnoho polychromovaných plastik, chtěl jsem potlačit dojem světelných proměn v plastice. Domnívám se ostatně, že to byl vždycky úkol, který sochaři dávali polychromii. Když je socha červená, modrá, žlutá – zůstává stále taková. Zato socha, která není barevná, podléhá pohybu světla a stínu a mění se bez přestání. Když používám polychromie, jde mi o to, vytvořit plastiku, která vyzařuje vlastní světlo.“*<sup>50</sup>

Zcela ojedinělým způsobem se dopracoval ke svému specifickému kubistickému způsobu tvorby Ossip Zadkine. Kubismus v jeho tvorbě nevycházel přímo z malířství, ale spíše z jeho zdroje, sochařství černé Afriky. Jeho tvorba na rozdíl od ostatních sochařů kubismu neprošla analytickou fází. Nehledal v lidské postavě geometrické tvary, ani se nepokoušel převádět lidské formy do podoby

47 [Srov.] ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 38.

48 [Srov.] Tamtéž, s. 39.

49 Tamtéž, s. 38- 39.

50 ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 39.

stereometrických těles. Figurální tematika dominující jeho tvorbě přejala z kubismu zejména soustředění několika pohledů do jednoho, které řešil podobně jako ostatní kubističtí sochaři rozrušením hmotné jednoty figury a tvarovou deformací se záměrem znemožnit identifikaci její směrové orientace. Tato metoda nebyla však v Zadkinově pojetí dislokací zakládající se na racionálním, ale na intuitivním postupu, který vycházel ze zpracovávaného tématu.<sup>51</sup> Ve druhém desetiletí se pohyboval v okruhu umělců z hnutí za *teille directe* s nimiž i vystavoval. Otázky hmotné realizace sochy společně s poznáním afrického sochařství daly Zadkinovi možnost pochopit důvod podmanivosti výtvorů těchto primitivních kultur. Ta podle něj spočívá v jejich přírodnosti, výsledku hmotné reálnosti, která se odráží v sepětí formálních aspektů těchto děl s výchozí podobou materiálu, ze kterého byla vytvořena. Materiál se tak v Zadkinově sochařství stal determinantem ovlivňujícím výslednou podobu konkrétních děl. V duchu tohoto poznání nesla tvorba děl jako například *Otrok* (1922), (viz Příloha I, obr. 12) a dalších.<sup>52</sup> Přesto, že podoba těchto figur nese známky kubistického sochařství, nejvýznamnějším determinantem jejich formální výstavby se stal tvar přírodního materiálu, ze kterého vychází - kmen stromu. Dvacátá léta se v kontextu jeho tvorby díky popudu vzešlému z Archipenkových děl nesou ve znamení práce s prázdným prostorem obklopeným hmotou sochy coby výrazotvorným elementem. Prázdnota ohraničená objemy sochy oproti Archipenkovi nabývala v Zadkinově pojetí symbolického významu. (vězení)<sup>53</sup>

## 2.4 Stylizace pohybu lidského těla v podání futurismu

Nedlouho po prvních sochařských dílech kubismu počal se v Itálii formovat směr, který nazýváme futurismus. Futurističtí sochaři těžili z formálního rejstříku kubistických sochařů/ malířů jako byli Archipenko, Braque, nebo Picasso. Oproti kubismu kladli zakladatelé futurismu větší důraz na definování jeho teoretických základů.<sup>54</sup> Stejně jako kubismus usilovalo i futuristické sochařství o odpoutání od imitativnosti s cílem vyhnout se redukci možností nalézt nové výtvarné prostředky. Nové výtvarné prostředky jako

51 [Srov.] VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. 2. vyd., v Obelisku 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk). s. 199.

52 [Srov.] Tamtéž, s. 199.

53 [Srov.] Tamtéž, s. 200.

54 [Srov.] VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. 2. vyd., v Obelisku 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk). s. 231.

výsledek nových plastických možností. Dále pracovalo s kubistickým racionálním přístupem k tvorbě a zajímalo se o architektonický způsob tvorby tak, jak byl znám z Bourdellova sochařského přístupu.<sup>55</sup> Ve své umělecké produkci se vymezovali i proti státnosti jako reziduu klasického sochařství a upínali svůj zájem k pohybu a rychlosti jako nositeli technického pokroku. V návaznosti na Rossa umělci v Manifestu futurismu z roku 1910 znovu vyzdvihli světlo jako prvek, který má společně s pohybem schopnost dematerializovat hmotu.<sup>56</sup>

Snaha o zachycení pohybu je v kontextu figurálního sochařství přítomná už od jeho počátků. Do vzniku futuristického přístupu ke ztvárnění pohybu šlo však o vyjádření pohybu v jednom okamžiku, respektive zachycení konkrétního momentu pohybu v čase. Od prostého gesta, projevujícího se v kompozici figury, přes realistickou anatomickou studii pohybu, barokní dramatické členění hmot až po „zživotňující“ modelaci sochařů jako byl například Rodin, nebo Josef Mařatka. To vše jsou prvky, které se spolupodílejí na vyjádření pohybu sochy. Futuristický inovativní přístup naproti tomu spočíval v zachycení procesu pohybu. Dojem pohybu vyvolává součin určité propustnosti těles a dynamického prolínání a vzájemného pronikání forem.<sup>57</sup> To vyplývá i z manifestu futuristického sochařství, který byl sepsán jeho pravděpodobně nejznámějším sochařem Umberto Boccionim. *„Systematizace světelných vibrací spolu s proniky rovin tvoří základ futuristického sochařství.“* a dále uvádí že: *„Jeho charakter bude architektonický, a to ne pouze z hlediska hmotné konstrukce, ale také proto, že plastický blok bude obsahovat stavební prvky, převzaté z plastického prostředí, ve kterém námět žije.“*<sup>58</sup> Snažili se ztvárnit dynamický vjem, rytmus objektům vlastní. Boccioni na rozdíl od svých malířských protějšků nevyužívá přímých linií, ale jen zakulacených klenutých tvarů. (Jednotné tvary kontinuity v prostoru, 1913, viz Příloha I, obr. 13) Chtěl svou tvorbu oprostít od obrysu jako prvku, který pevně uzavírá tvar. Na opak se zaměřoval na tvar jako „centrum plastických směrů“.<sup>59</sup> Podobnost se smýšlením kubistických sochařů je zřejmá i z

55 [Srov.] VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. 2. vyd., v Obelisku 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk). s. 232.

56 [Srov.] Tamtéž, s. 231.

57 [Srov.] ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 54.

58 Tamtéž, s. 53.

59 Tamtéž, s. 53.

jeho slov: „Můj sochařský celek se rozvíjí v prostoru, který je vytvářen hloubkou objemů, a tím, že z každého pohledu vidíme jeho sílu. Sochařský celek neskýtá tedy sérii určitých fixních pohledů a obrysů. Každý pohled nese v sobě náznak pohledů jiných, těch, které předcházejí a těch, které následují.“<sup>60</sup>

Přes veškeré úsilí, nemělo Boccioniho sochařství přímých následovníků. Jednou z příčin by mohla být první světová válka, v níž Boccioni zemřel a nemohl tak pokračovat ve svém snažení. Významnějším faktorem bylo pravděpodobně to, že figura a veškeré ostatní motivy konkrétního typu, nejsou úplně vhodné pro přesvědčivé vyjádření pohybu. Daleko přesvědčivější bylo užití abstraktních tvarů, nebo nepředmětných forem, jejichž kontrast dopomohl Archipenkovi ztvárnit boxerský pohyb. (Boxerský zápas, 1914, viz Příloha I, obr. 14)<sup>61</sup>

## **2.5 Brancusiho syntéza podnětů přímého tesání do kamene a sochařství primitivních kultur**

Brancusi v reakci na podněty hnutí za *teille directe* a sochařství primitivních kultur oprostil svou tvorbu od všech reminiscencí na klasickou podobu sochařství a to včetně samotného konceptu tvůrčího procesu. Přípravnou práci, respektive model, či předlohu úplně vytěsnil z kontextu tvůrčího procesu. Tento přístup jeho tvorbu do jisté míry přibližuje i výtvorům lidového řezbářství.<sup>62</sup>

Tvůrčí proces oprostěný od přípravných stádií tak, jak se ho snažilo prosadit hnutí za *teille directe*, se významnou měrou podílel na budování nové podoby a nového přístupu při tvorbě sochy. Práce bez modelu, z představy, vyžaduje totiž, jak už bylo uvedeno v předchozím textu, transformaci této představy na nejjednodušší činitele, základní nosné prvky, s kterými musí autor následně pracovat. Jednoduchost sochařské formy, jak to prokázalo sochařství mimoevropských kultur, nesouvisí s bohatostí obsahovou.

Sochařská tvorba autorů jako byl Brancusi, bývá někdy neznalou veřejností označována jako z nouze ctnost, tedy že k těmto jednoduchým, organickým

60 ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 53.

61 [Srov.] Tamtéž, s. 55.

62 [Srov.] VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. 2. vyd., v Obelisku 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk). s. 67.

formám přešel z důvodu toho, že nedokázal vytvořit kvalitní studii skutečnosti. To samozřejmě není pravda, Brancusi jako řada dalších sochařů ke svému tvůrčímu projevu dospěl postupně od kvalitně zpracovaných realistických akademických studií přes různé druhy a formy stylizace až po svůj finální sochařský výraz.<sup>63</sup> Podle Brancusiho se jeho tvorba nezakládá na abstrakci, nebo stylizaci. Jak sám říká: „*mé dílo směřuje především k realismu. Hledám vnitřní skrytou skutečnost, vnitřní bytí věcí v jejich vlastní nezměnitelné podobě.*“<sup>64</sup> Zaměřoval se na hledání čistého tvaru vyjadřujícího mystické, duševní hodnoty. Využíval kvádrů, válců, zašpičatěných tvarů a kolem roku 1909 objevil pro svoji tvorbu zásadní archetypální formu v podobě vejčitého tvaru zvanou ovoid.<sup>65</sup>

## 2.6 Biomorfí formy v tvorbě Hanse Arpa a Henryho Moora

K nepříliš odlišnému formálnímu výrazu od Brancusiho dospěl i Hans Arp. Brancusi i Arp využívali ve své tvorbě nepředmětných forem, které ale nalézaly svůj základ v organických formách reálného světa. Na rozdíl od Brancusiho ale využívá pomocných modelů, které průběžně modifikuje a vytváří jejich varianty, z nichž poté volí onu finální předlohu. Významným fenoménem Arpovy tvorby byla též náhoda, které využíval jako stimulu, popřípadě východiska pro představu, kterou následně formoval a rozvíjel.<sup>66</sup> Figurální plastika v podobě volné sochy se v jeho tvorbě počala objevovat převážně po roce 1930. Charakteristická je pro ně asymetrická organizace do prostoru organicky pronikajících hmot. Forma Arpových figur vždy nějakým způsobem asociuje lidské formy. Ne, že by snad samotné, někdy velice strohé, členění hmot jakkoliv respektovalo reálnou podobu člověka. Jde spíše o jakési seskupení ze sebe vyrůstajících objemů, které ale připomínají lidské formy.<sup>67</sup> Některé z těchto figur Arp nazýval *Concrétion Humaine* v překladu *Lidská konkrece*. (1934, viz Příloha I, obr. 15)

Plastickými problémy shodnými s těmi, které řešili Arp a Brancusi, se

63 [Srov.] ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 42.

64 RUHRBERG, Karl et al. *Umění 20. století: [malířství, sochařství a objekty, nová média, fotografie]*. II. díl. V Praze: Slovart; Köln: Taschen, 2011. s. 425.

65 [Srov.] Tamtéž, s. 425.

66 [Srov.] ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 47.

67 [Srov.] Tamtéž, s. 48.

zabýval ve většině své tvorby i Henry Moore. Jejich přístup k řešení těchto problémů byl však odlišný. Bracusiho tvorba byla historickým předchůdcem tvorby Moorovy. Ne že by snad Moore z Bracusiho přímo vycházel. Vnímal ho spíše jako průkopníka, což dobře dokládá i jeho výrok: *„Od gotiky zarůstalo evropské sochařství mechem, bylím, všemožnou povrchovou vegetací, která úplně skryla tvar. Zvláštním posláním Bracusiho bylo zbavit se tohoto nánosu a umožnit nám, abychom si tvar znovu uvědomili. - Aby to mohl provést, nezbývalo mu než se soustředit na jednoduché, jasné formy: musel dbát, aby plastika byla jakoby z jediného válce, musel zjemnit a uhladit jednoduchý tvar až do přehnané preciznosti... Dnes však již není nutné dále uzavírat a omezovat sochařství na jedinou statickou, tvarovou jednotku. Nyní můžeme komponovat a spojovat několik tvarů různých rozměrů, řezů a směrů do jednoho organického celku.“*<sup>68</sup>

Mooreova tvorba byla podobně jako Picassova mnohostranná. Ani jeden z nich se nevyhraňoval pouze na jeden ze způsobů tvorby. Moore ve své tvorbě zpracovával jak myšlenky abstraktní tvorby, tak smyslové podněty vycházející z předmětnosti reálného světa. Vycházel jak za smyslových podnětů, tak i čistě z představivosti. Jedno mají ale jeho díla společné, a sice jednotu a souznění s krajinným, organickým prostorem, do kterého své sochy instaloval. Figury, vzniklé v návaznosti na podněty předmětného světa, jako jsou například dvě sedící postavy nazývané Král a královna (1952-1953), (viz Příloha I, obr. 17), přes vysokou míru stylizace více méně respektují anatomickou skladbu člověka. Podle Moora však nejsou reakcí na soudobý královský post, či jeho představitele, ale spíše jakousi prastarou, obecnou představou vládce. Častým tématem jeho tvorby byla též ženská postava. Tyto pololežící figury, odkazující se na jeho ranou tvorbu- Ležící figura (1932), (viz Příloha I, obr. 16), byly vybudované skrze proces abstrahování do celistvých, pevných, konkávně - konvexních, asymetrických, organických forem, zkomponovaných v jeden celek. Jistou specifičnost propůjčuje jeho figurám i jeho práce s prostorem. Jak vyplývá z Moorova výroku, jeho přístup se zabíral stejnými problémy jako například Archipenkův či Gaba: *„Kámen může mít díru, aniž je tím oslabován, když je velikost, obrys a směr této díry přesně uvážen. Podle principu kletnutí může si kámen uchovat celou svoji sílu. První díra, kterou sochař vyrazí skrze kámen, je*

68 ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 48.



objevem. Díra spojuje jednu stranu s druhou a činí kámen dokonce více trojdimensionálním. Díra může mít také mnoho tvárného významu jako pevná hmota. Socha ze vzduchu je možná; kámen obepíná jen dutinu, která je vlastně zamýšleným „úmyslným“ tvarem.<sup>69</sup>

Obsah jeho děl charakterizoval Herbert Read jako „vitalismus“. Vycházel při tom z Moorova výroku: „Umělecké dílo musí mít především svou vlastní vitalitu. Nemyslím na napodobení skutečného života, pohybu, tělesné činnosti, na skákající a tančící postavy, ale spíše na to, že dílo má mít vlastní energii, intenzivní vnitřní život, nezávisle na tom, co představuje.“<sup>70</sup>

## 2.7 Přínos nefigurativních tendencí pro figurální sochařskou tvorbu

Ještě před první světovou válkou (1913) počínají se v sochařství objevovat tendence, plně odpoutané od předmětnosti reálného světa. V kontextu nefigurativního umění není figura jako sochařské téma příliš rozvíjeno. Mezi takové směry pařilo hnutí Abstraction- Création a další. Přístup, který do jisté míry dokumentuje důvod eliminace figury jako uměleckého tématu, vyřkl jeden z členů Abstraction- Création Otto Freundlich: „Akt a člověk, stejně jako předmět a předmětný svět, musí být dnes nazírány jako opora zpátečnického ducha a sterilní konvence. Pokus nalézt cestu k revolučním silám života sociálního a duchovního, tím, že se opustí tyto konvence, ztroskotat. Figurativní umění tak, jak je vidíme, to jest příroda a naturalismus, je založeno na principu individualismu stejně jako na uchování vlastního já. Zbylo jen jedno východisko: zbavit se jakékoli individualizace a sestoupit do hloubek čistých sil. Právě tím byly tyto síly uvolněny. Jejich vlastní povaha je společenská a univerzální. Není možné předvídat, jestli tyto síly vytvoří předměty a lidi, a v kterém okamžiku. Důležité je, že tyto osvobozené společenské, universální síly se uskuteční v nové látce. Nemůžeme předvídat, jak se vyvine budoucí utváření, neboť nemáme žádnou možnost srovnání v dějinách politiky ani v dějinách umění.“<sup>71</sup>

Ani konstruktivismus nepatří ke směrům, kde by figura bylo často užívané

69 VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. 2. vyd., v Obelisku 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk). s. 498.

70 ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 49.

71 VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. 2. vyd., v Obelisku 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk). s. 473.



téma. Velkým přínosem bylo však, jak vyplývá z tvorby Vladimíra Tatlina, používání různých materiálů a jejich citlivá práce s nimi. Tatlin si uvědomoval přirozené vlastnosti, kvality jednotlivých materiálů a tak byl schopen využívat jejich výtvarných a vyjadřovacích možností tak, aby pracovaly pro něj. Veškerý plastický objem se v tvorbě jeho a dalších konstruktivistických sochařů proměnil v úsilí o realizaci zcela podřízenou jak vnější tak i vnitřní konstrukci. Ne vždy se však sebevyjadřovací schopnost materiálu stala danou, jasně specifikovatelnou cestou pro práci s ním. Tatlin svým dílem dokázal, že vlastnosti materiálů nemusí být v kontextu tvorby vnímány jako závazné. To znamená, že mohou převzít i formy, které pro ně nejsou úplně přirozené.<sup>72</sup> Tatlin taktéž poukázal na nové možnosti instalace a z toho vycházející nové způsoby a přístupy ke komponování sochařského objektu v prostoru. Sochy jako například Komplexní rohový reliéf z roku 1915 ukázaly na nové možnosti v koncipování sochy, které je zcela odlišné od soch závislých na základně (podstavci).<sup>73</sup>

Z hlediska vývoje figurálního sochařství byli však nejvýznamnějšími konstruktivistickými umělci bratři Naum Gabo a Antoine Pevsner. V jejich Manifestu realismu definovali realitu, respektive realističnost takto: *„Prostor a čas jsou jediné formy, na kterých je založen život a na kterých proto musí být založeno také umění... My víme, že každá věc – židle, stůl, lampa, telefon, kniha, dům – i člověk má svůj vlastní obraz, svou jsoucí podobu, že to vše jsou úplně, celistvé světy, světy sami pro sebe s vlastním rytmem a vlastními drahami planet. Proto ponecháváme jen neměnní se realitu v rytmu sil v ní obsažených... Odmítáme objem (volumen) jako malířskou a plastickou formu prostoru... Takže vezmeme čtyři plochy a z nich budujeme stejné volumen jako ze čtyř tun hmoty. Tak dáváme skulptuře linii jako ukazatel směru zpět a vysvětlujeme tím hloubku k jediné formě prostoru... Rozeznáváme ve výtvarném umění nový element, kinetické rytmy, jako základní formy našeho chápání (vnímání) reálného času...“*<sup>74</sup> Z tohoto textu vyplývá, že jejich usilování bylo spíše idealistické, než realistické. Odnímali to, co bylo pro ně nežádoucí. Svým přístupem dořešili, respektive dále rozvinuli Archipenkovu koncepci aktivní prázdnoty. Jejich tvorba, zakládající se

72 [Srov.] RUHRBERG, Karl et al. Umění 20. století: [malířství, skulptury a objekty, nová média, fotografie]. II. díl. V Praze: Slovart; Köln: Taschen, 2011. s. 446 - 447.

73 [Srov.] Tamtéž, s. 451.

74 RUHRBERG, Karl et al. Umění 20. století: [malířství, skulptury a objekty, nová média, fotografie]. II. díl. V Praze: Slovart; Köln: Taschen, 2011. s. 451.

na liniích tvořených hranami jednotlivých křížících se, nebo na sebe navazujících ploch, či jejich segmentů, využívala prostoru jako základní stavební jednotky v budování sochařského výrazu svých soch.<sup>75</sup> (Torso, 1924-19126, viz Příloha I, obr. 18)

Hnutí Bauhausu a De Stijlu se na sochařskou tvorbu jako takovou příliš nezaměřovalo. Bauhaus se snažil o syntézu výtvarných disciplín.<sup>76</sup> Podobně jako hnutí za *teille directe* i hnutí Bauhausu se zabíralo problematikou hmotné realizace. Jeho cílem však již nebyla obrana sochařské hmoty, ale systematizace konkrétních aspektů sochařské tvorby jako jsou struktura, prostorové vztahy a prvek času. Oskar Schlemmer, vedoucí sochařské dílny Bauhausu, se ve své tvorbě zabýval, mimo jiné, experimenty a úvahami na téma „*delimitace prostoru lidským tělem*“.<sup>77</sup> Jeho snahy se soustřeďovaly na pohyb figury, který dosud byl reprezentován staticky. Posun, odrážející se v pokroku a technické vyspělosti doby, projevil se v Schlemmerově realizaci pohybu prostřednictvím mechanického pohybu figury.

V koncepci školní výuky Bauhausu se plastická tvorba prosazovala ve formě tzv. Vorkurzu, čili přípravného kurzu, v němž se žáci seznamovali s vlastnostmi jednotlivých materiálů a měli tak zesílit svou haptickou citlivost a smysl pro prostor. Historický přínos pro sochařství však z této koncepce, respektive absolventů školy, nevzešel. Prvek, který obohatil sochařskou tvorbu, zatím (myšleno v tvorbě tohoto autora) beze vztahu k figurální tvorbě, bylo umělé světlo. Ve své tvorbě ho použilo více sochařů, mezi nimi třeba i Archipenko. Průkopníkem v užívání této technologie, výtvarného principu je však člen hnutí Bauhausu Moholy – Nagy. Stal se tak prvním mediálním umělcem.<sup>78</sup>

Ve společenství De Stijlu byl jen jeden umělec zabírající se sochařskou tvorbou, a to Georges Vantongerloo. Tento sochař, který se zabýval hlavně geometrickou abstrakcí, pro jedno ze svých děl zvolil jako výchozí bod sedící postavu ženy.

75 [Srov.] RUHRBERG, Karl et al. Umění 20. století: [malířství, sochařství a objekty, nová média, fotografie]. II. díl. V Praze: Slovart; Köln: Taschen, 2011. s. 452.

76 [Srov.] VOLAVKOVÁ-SKOREPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. 2. vyd., v Obelisku 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk). s. 379.

77 Tamtéž, s. 445.

78 [Srov.] RUHRBERG, Karl et al. Umění 20. století: [malířství, sochařství a objekty, nová média, fotografie]. II. díl. V Praze: Slovart; Köln: Taschen, 2011. s. 454.

(Konstrukce v atmosféře, 1918, viz Příloha I, obr. 19) Tato v podstatě figurální plastika reprezentuje ženu v geometricky čistých formách, jako koule, kvádr a trojrozměrná verze trojúhelníku.<sup>79</sup> Ve své tvorbě se snažil o plastiku, která by ve svých vztazích byla matematicky vyjádřitelná.

## 2.8 Proměny figury v tvorbě Julia Gonzálese, Alexandera Caldera a Pabla Gargalla

Jedním ze sochařů, v jejichž tvorbě zaujímal kov jako „nový“ výtvarný materiál výsostné postavení, byl Julio Gonzáles. Ten, podobně jako Zadkine, dostal se ke kubistickému sochařství až v jeho syntetické fázi. Těží tak ze všech výtvarných analytického kubismu a zároveň podnětů afrického umění. V duchu Zadkinova přístupu nese se i práce s formálními podněty kubistického sochařství. Necítil se vázán jeho hranicemi, svobodně postupoval a ve svém syntetizujícím přístupu propůjčoval svým postavám ojedinělý sochařský výraz, který je důsledkem i jeho specifického způsobu práce s kovem.<sup>80</sup> (Kaktusový muž I, 1939, viz Příloha I, obr. 20) Kov u něj jako výchozí materiál zastával roli plastické hmoty, kterou tvaroval, ubíral a přidával prostřednictvím nástrojů uměleckého kovářství. Do popředí tak znovu vystoupila autenticita a osobitost sochařského vyjádření, která přejímala autorův umělecký rukopis.<sup>81</sup> Gonzálesova sochařská tvorba, respektive jeho práce s kovem jako výtvarným materiálem, měla velký význam pro poválečné sochařství. Ne zcela odlišným způsobem používal kov Alexander Calder. Kromě svých mobilů vytvořil i sousoší s názvem Mosazná rodina (1929), jehož nosnými formami byl lineární tvar. (viz Příloha I, obr. 21) Ten byl realizovaný prostřednictvím železného drátu, který tvořil obrysy jednotlivých postav. Jednalo se tak o více méně placaté postavy, které by bylo možné označit jako kresby v prostoru. Jak Gonzáles, tak i Calder vnímali a používali prázdný prostor jako nový stavební prvek.<sup>82</sup>

Prostoru jako stavebního prvku využíval i Pablo Gargallo. Nevyvázal však svoji tvorbu z předmětnosti. Jeho Prorok (1933), (viz Příloha I, obr. 22) je socha,

79 [Srov.] RUHRBERG, Karl et al. Umění 20. století: [malířství, sochařství a objekty, nová média, fotografie]. II. díl. V Praze: Slovart; Köln: Taschen, 2011. s. 455.

80 [Srov.] VOLAVKOVÁ-SKOREPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. 2. vyd., v Obelisku 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk). s. 209.

81 [Srov.] ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 88.

82 [Srov.] VOLAVKOVÁ-SKOREPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. 2. vyd., v Obelisku 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk). s. 210.

kteřá jako celek respektuje, popřípadě vychází z reálných forem lidského těla. Gargallo přitom sledoval nosné tvary, které tvoří obrys lidské postavy. Vnitřní hmotu redukoval do podoby prázdneho prostoru. Nejvýraznějším aspektem a zároveň účelem, který tento prázdny prostor Gargallovým sochám propůjčoval, byla jeho práce se světlem. Například u sochy Balerína (1931) (viz Příloha I, obr. 23) a dalších, využíval juxtapozice konkávních a konvexních tvarů, jednotlivých naohýbaných plechů. Ty svým okrajem respektují obrysové linie lidského těla z jednoho konkrétního pohledu, které svým specifickým úhlem modifikují světlo. Tímto způsobem nabylo v jeho tvorbě světlo význam tvárného prvku, prostřednictvím něhož Gargallo vytvářel objem svých soch.<sup>83</sup> Konkrétně se o této problematice vyjadřoval takto: „*V temných místech mají věci tendenci mizet. Ve světlých partiích také. Jen v polostínech můžeme mít skoro správnou míru všech objemů. Vytvořil jsem z komposicí těchto různých plánů mihotání, které by mohlo uspokojit inteligenci, zamilovanou do něčeho, co je více než abstrakce.*“<sup>84</sup>

## **2.9 Příklady přístupů k sochařské figurální tvorbě v poválečném období**

Na rozdíl od poválečného malířství nebyla sochařská tvorba tak formálně vyhraněná. Hranice mezi abstraktním a figurativním sochařstvím začala se postupně zmenšovat. Na jedné straně byli sochaři, jejichž tvorba inklinovala k figurální expresi, jako byl Giacommeti, Germaine Richierová, Marino Marini, na straně druhé autoři, jako například Picaso, jejichž tvorba byla tak rozsáhlá a nejednotná, že ji není možno konkrétně zařadit. Snahy, které se orientovaly výhradně jen na problematiku abstrakce, přestávaly být tak četné a počaly se soustředit zejména na oblast architektury.<sup>85</sup> Zcela charakteristickým a pro budoucí uměleckou tvorbu podstatným se stalo zaměření autorovy pozornosti na obsah díla.

Poválečná doba se v tvorbě některých autorů odráží v reakci na psychologické dopady či existenciální otázky. Takovou autorkou byla například i Germaine Richierová. Ve své sochařské produkci vytvářela expresivně vyhlížející

83 [Srov.] VOLAVKOVÁ-SKOREPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. 2. vyd., v Obelisku 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk). s. 197.

84 Tamtéž, s. 197.

85 DUBY, Georges. *Sculpture: from antiquity to the present day: from the eighth century BC to the twentieth century*. Köln: Taschen, c1991. s. 1067.

postavy, jejichž povrch byl rozdrásán různými prohlubněmi a puklinami. Dalším specifikem její figurální tvorby stal se způsob jakéhosi organického pronikání do prostoru prostřednictvím „větvení“.<sup>86</sup> Tyto postavy, jako např. *Le Berger des Landes* (1952), kombinující lidské a jiné organické formy, obracející se k surrealismu. „Bdělý sen“ se pak v jejím provedení naplňoval úzkostí, strachem, odlidštěním. (viz Příloha I, obr. 24) Tato transformace surrealistického principu se projevovala i v tvorbě Lynna Chadwicka. Podobně jako Richierová, využíval i Chadwick expresivních možností kovu. Oba využívali podobně jako Giacometti výrazně ztenčených končetin, které ale na rozdíl od Giacometiho nesou poměrně robustní těla, která v případě Chadwicka nabývala jednoduchých geometrických forem, jejichž povrch je jako u Richierové uzavřen dramatickou, členitou strukturou. (Strážci 1960, viz Příloha I, obr. 25) Typickým geometrickým útvarem, kterého tento sochař u svých figur využíval a zároveň jim tak propůjčoval dojem tvarového rytmu, byl trojúhelník.<sup>87</sup> Samotný technologický postup při tvorbě těchto figur, přestože využívá odkazu Gonzálesova sochařství, tedy kovu jako výrazově bohatého výtvarného materiálu, nevyužívá plně potenciál, který z jeho tvorby vzešel a kov alespoň tedy ve finální podobě sochy stává se opět licím médiem, parafrází forem vzešlých z jiných materiálů.

Těžiště Gonzálesova přístupu, tedy kov jako přímý sochařský materiál, nositel autorského rukopisu, se uplatňoval i v tvorbě Eduarda Chillidy. Ten kromě práce se dřevem a betonem využíval ve své tvorbě železnou hmotu hranolovité podoby, kterou prostřednictvím kovářských metod tvaroval do těžkých, hranatých, zohýbaných a rytmicky členěných objemů. (Proměna, 1959 - 1963, viz Příloha I, obr. 26)<sup>88</sup>

O existenciálním rozměru se hovoří i ve spojitosti s díly Alberta Giacomettiho. Přibližně kolem roku 1934 opustil Giacometti skupinu surrealistických umělců a svou tvorbu obrátil směrem k figurativní tvorbě. Z pohledu figurálního sochařství je asi nejvýznamnější právě poválečné období jeho tvorby. Tyto postavy jsou charakteristické způsobem hmotné výstavby, která je vyvážena z objemových proporcí člověka až do formy znaku lidské postavy. Existenciální rozměr, který v těchto sochách spatřoval Jean Paul Sartre,

86 ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 90.

87 [Srov.] Tamtéž, s. 91.

88 PIJOAN Y SOTERAS, José. *Dějiny umění*. 10. Vyd. 3. Praha: Odeon, 1991. s. 103.

vznikl součinem povrchových aspektů, tedy prostřednictvím modelace, která je v případě Giacomettiho vázána prakticky přímo k nosné konstrukci sochy a vztahu k prostoru. Jeho osamocené postavy, jako například Kráčející muž (1949), (viz Příloha I, obr. 27), podle Sartera vyjadřují „*existenciální pocity moderního člověka*“<sup>89</sup>

Figura jako sochařské téma se v tvorbě některých autorů v době po druhé světové válce přestávala být subjektivní formou a začala nabývat forem, pro které byl typický jistý symbolický charakter.<sup>90</sup> Zastáncem tohoto přístupu byl Joannis Avramidis. Jeho sochy podobně jako sochy Fritze Wotruby jsou výsledkem přístupu, jehož cílem bylo potlačit subjektivní složku v kontextu tvůrčího procesu a pokusit se ztvárnit námět prostřednictvím objektivních forem. Avramidis se tak v podstatě stává antipodem Giacometiovým, v jehož tvorbě se prosazoval zcela subjektivní přístup. To je dobře patrné i z naprosto odlišného přístupu a vyznění oběma autory zpracovaného tématu kráčejícího muže. Zatímco Giacomettiho Kráčející muž je zcela osobitým vyjádřením poháněným snahou vyjádřit „živou skutečnost“, Avramidisovo pojetí (Kráčející muž 1966, viz Příloha I, obr. 28) sestává z čistě objektivních forem, dvou zvlněných, hranatých sloupů, jejichž kompozice onu fyzickou podobu kroku asociuje.<sup>91</sup>

V pojetí některých autorů nebyl sochařský materiál nositelem jen lidských forem, ale někdy, jako je tomu v případě Eduarda Paolozioho, přejímal i formy technického světa. Již v padesátých letech, kdy modeloval své figury z hlíny, jako například Svatý Sebastian I (1957), (viz Příloha I, obr. 29), objevovala se v jeho tvorbě touha zpředměnit v umělecké tvorbě svůj obdiv k technice a strojním mechanismům. Tato touha se v rámci této hliněné, posléze do bronzu odlité řady stylizovaných figur, projevovala snahou doslova vtisknout konkrétní mechanické prvky a jiné industriální produkty do hmoty figur a dát jim tak ráz mechanického světa.<sup>92</sup> Tuto svou snahu Paolozio později dále rozvinul. Pro

89 VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. 2. vyd., v Obelisku 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk). s. 363.

90 [Srov.] DUBY, Georges. *Sculpture: from antiquity to the present day: from the eighth century BC to the twentieth century*. Köln: Taschen, c1991. s. 1068.

91 [Srov.] Tamtéž, s. 1069

92 [Srov.] ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 92.

naplnění tohoto tvůrčího záměru již nevyužíval otisků v povrchové struktuře, ale přímo konkrétních mechanických objektů, jako například ozubených kol, ložisek atp., které technikou asambláže sestavoval v komplexní mechanické celky bez funkce a účelu. Na rozdíl od umělců surrealismu nebo dadaismu nevyužíval Paolozzi ve své tvorbě odpadu, použitých, nepotřebných a exkludovaných dílů strojního průmyslu, ale nepoškozených součástek, neboť jeho díla „*nejsou odvozeny z trosk industrialismu, ale z řádu technického světa*“.<sup>93</sup> Tyto většinou symetrické výtvořky nazýval idoly. Dalším vývojovým stupněm jeho tvorby se staly výtvořky jako třeba Umělé slunce (1964). V dílech tohoto období upustil i od symetrie a soustředil se na jednoduchou kompozici a formy blízké mechanickému světu, v nichž už figura jako jejich dřívější nositel nenachází své místo.<sup>94</sup>

Úplně odlišným způsobem pracoval s produkty světa techniky César Baldaccini. Paolozziho obdiv k formám vycházejícím z „technického řádu světa“ nahradil César obdivem k expresivním možnostem kovu. Jeho využívání odpadních materiálů v podobě slisovaných automobilů, které bez větších úprav vystavoval, nebylo jen prostým tvůrčím gestem, ale zároveň, řečeno Pierrem Restanym „*první etapou mechanického sochařství*“.<sup>95</sup>

Figurální sochařská tvorba vznikající v šedesátých letech minulého století bývá některými autory označována jako nová figurace. Nejedná se však o žádný styl nebo směr, ale spíše o jakousi obsahovou kategorii. Figurální tematika zde na rozdíl od směrů klasického sochařství nabývá jiné funkce, než jen vytváření modelů nebo parafrázování reálného světa. Snaží se vyjádřit problematiku interakce člověka s jeho dobou a životním prostředím.<sup>96</sup> Nová figurace navazovala na podněty vzešlé z expresionismu a surrealismu. Významným podnětem pro její vznik byla reakce na abstraktní tvorbu a její odosobněnost. Autoři nové figurace se vrátili k sochám akcentujícím lidské rysy a jejich emoční rozměr. Téma lidské postavy se tak znovu stává produktem subjektivity, která se

93 ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 92.

94 [Srov.] ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 92.

95 Tamtéž, s. 93.

96 [Srov.] TETIVA, Vlastimil (ed.). *České malířství a sochařství 2. poloviny 20. století: ze sbírek Alšovy jihočeské galérie*. Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, 1991. s. 156.



společně s existenciálně-sociálním kontextem doby tvoří prostředí, ve kterém socha vzniká. Figura tak byla i nadále obohacována o spektrum nových, výrazových možností.

Jak vyplývá z předchozího textu, sochaři, které v odborné literatuře nalezneme zařazené do nové figurace, se zabývali lidskou postavou nejen jako tématem vhodným pro rozvoj a objevování nových možností formy, ale člověkem, respektive figurou jako obsahově bohatým stimulem pro diváka. Stylizace v tvorbě těchto autorů tedy nevyplývá z lidských forem jako tvárného problému (viz kubismus), ale z konkrétního, obsahově cíleného tvůrčího záměru.<sup>97</sup>

Za předchůdce této obsahové kategorie můžeme považovat např. Giacomettiho, Moora, Chadwicka, Armitage aj. Problematika formálního zpracování se v kontextu sochařství nové figurace pohybuje od archaických idolů (Jean Ipostéguy, Země, 1962, viz Příloha I, obr. 30), přes destrukci lidských forem (César Baldaccini, Pitit Valentin, 1957, viz Příloha I, obr. 31) až po odlitky a otisky lidských těl či jejich částí (.George Segal, The Laundromat, 1966-1967, viz Příloha I, obr. 33)

Díla figurálního sochařství si zachovávala (nehledě na roli figury v kontextu výtvarně vyjadřovacího procesu) svůj vztah k recipientovi.

Podle H. Reada mají sochařská díla navzdory množství variací formy a obsahu a různorodosti tendencí a názorů stále jednu důležitou schopnost a sice: „*stát se předmětem kontemplace nebo fascinace*“<sup>98</sup>

97 [Srov.] NOVÁK, Luděk. *Nová figurace*. Praha: Obelisk, 1970. s. 7.

98 ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 93.



### 3 Výtvarné prostředky jako činitelé výtvarně vyjadřovacího procesu v tvorbě stylizované figury

Výtvarné prostředky byly, jsou a pravděpodobně vždy budou neodlučitelnou součástí výtvarného procesu, tvorby. Jejich význam pro sochařskou tvorbu Igor Zhoř ve své knize „Hledání tvaru“ popisuje takto: *„Hmota v prostoru, její objem a tvar, obrys, modelace i světlo, jsou tvárnými prvky, které podmiňují práci sochaře od prvobytně pospolných dob. Během času nabývaly různé významy, důraz na jejich uplatňování se proměňoval a střídal, zůstávaly však vždy s plastikou nerozlučně spjaty. Jsou v uměleckém smyslu významnější než téma a motiv, který socha zobrazuje, a v umění dvacátého století je jejich úloha stále patrnější.“*<sup>99</sup>

Socha, bez ohledu na to, jestli vznikala jako naturalistický přepis reality, či ryze abstraktní projev, je výsledkem formativních procesů, autorovy invence, která se prostřednictvím jednotlivých výtvarných prostředků naplňuje. Tvar, objem, prostor, modelace, materiál a světlo, to vše jsou některé ze základních výtvarných prostředků, nebo z tvůrčího pohledu významných prvků výtvarně-vyjadřovacího procesu, kterými se v následujícím textu budeme zabývat.

#### 3.1 Tvar

Výtvarných prostředků jako nositelů významu autorem zamýšleného a následně významu recipienty interpretovaného, existuje mnoho. Jedním z nejdůležitějších je tvar. Existence tvaru jako výtvarného prostředku, je podmíněna jemu podřízenými výtvarnými prostředky. Patří mezi ně bod, linie a plocha. Součinem těchto podřízených prostředků tvar jako takový vzniká.<sup>100</sup>

*„Tvar můžeme také definovat jako nástroj k odlišení věcí, lidí a všeho co nás obklopuje a je nám zprostředkováváno pomocí našich smyslů (zraku, hmatu). Naopak Aristoteles tvar chápal ne jako nástroj odlišení, ale jako jednotící princip, jinak řečeno společný znak, který je součástí smysly vnímatelného světa a utváří*

99 ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 15.

100 [Srov.] KULKÁ, Jiří. *Psychologie umění*. Vyd. 2., přeprac. a dopl., V Grada Publishing 1. Praha: Grada Publishing, 2008. s. 252.

věci kolem nás.“<sup>101</sup>

Tvar procházel v kontextu dvacátého století - podobně jako většina ostatních výtvarných prostředků - významnými změnami v pojetí a práci s ním. Rodin mu coby obrysové linii nepřikládal význam a soustředil se na objem. Tvar sám o sobě tedy pro něj nebyl nejpodstatnější. Přesto však tvrdil, že dobře udělané dílo je celkem, obsahujícím všechny sochařem zamýšlené tvary, které jsou tlumočnickem výrazu a „životního pohybu“ oživujícího námět.<sup>102</sup> Pro bratry Pevnsnerovi představoval, alespoň v jejich figurální tvorbě, prostředek, který skrze množství jednotlivých vzájemně propojených ploch, tvarově shodných s konkrétními výseky zobrazovaného motivu a společně s prázdným prostorem mezi jednotlivými plochami, vytvářel celistvý objem.

### 3.2 Objem

Objem, jako výtvarný **prostředek je** typický zejména neodlučitelnou vazbou k prostoru. V Rodinově tvorbě nabýval objem takového významu, že podle něj „v sochařské tvorbě neexistují obrysy, pouze objemy“.<sup>103</sup> To vychází i z Rodinova mentorského výroku: „*Nechť váš duch chápe všechn povrch jako okraj objemu, který jej tlačí zezadu. Představte si formy jako vypjaté k vám. Všechn život vychází z jakéhosi střediska a potom klíčí a roste zevnitř ven. Stejně tak i v krásné soše tušíme vždy nějaký mocný vnitřní impuls.*“<sup>104</sup> Objemová skladba má vliv také na způsob jakým sochu vnímáme. „*Blokovité, objemově nečleněné sochy mohou působit těžkopádným, neprostupným dojmem. Naopak sochy objemově členěné, či rytmizované mohou působit lehkým, či dokonce živým dojmem, zdáním pohybu.*“<sup>105</sup>

Objem a sochařova práce s ním je do značné míry limitována či předurčována materiálem, ve kterém bude výsledná socha realizována. Rozličné tvárné možnosti jednotlivých materiálů by podle hnutí za teille directe měly z pravidla být jedním z určujících faktorů při volbě míry stylizace.

101 SLOVÁK, František. *Řeč těla v sochařské tvorbě*. Č. Budějovice, 2015. s. 30.

102 [Srov.] VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. 2. vyd., v Obelisku 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk). s. 26.

103 [Srov.] Tamtéž, s. 28.

104 KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Vyd. 2., přeprac. a dopl., V Grada Publishing 1. Praha: Grada Publishing, 2008. s. 249.

105 SLOVÁK, František. *Řeč těla v sochařské tvorbě*. Č. Budějovice, 2015. s. 30.

V reakci na historický vývoj výtvarných prostředků by bylo dobré upozornit, že objem tak, jak ho známe z tvorby Rodinovy nebo Maillolovy, prošel během dvacátého století značným vývojem. V zásadě však - podle Moholy - Nagye - můžeme objem rozdělit do tří kategorií, z nichž první je klasický hmatatelný, popsatelný, pozitivně se prosazující objem. Sem bychom mohli zařadit právě zmíněné sochaře Rodina, Maillola, Bourdella, Barlacha atd. Přesto, že objem ve své fyzické podobě byl u těchto sochařů reprezentován stejně, tedy hmotou, jeho smysl byl zcela odlišný. Rodinovy objemy vzešly z analýzy a byly pravdivé a jedinečné, Maillolovy a Bourdellovy objemy vycházely ze syntézy a představovaly obecnou ideu, u expresionistů byl objem projevem nadsázky, deformace a nositelem modelace, expresivního výrazu sochy a kubismus podobně jako i futurismus a další podřídil objemovou skladbu a její účel svým tvůrčím experimentům s prostorem a časem. Druhou kategorií je negativní objem, který se uskutečňuje tak, jak ho známe z tvorby Archipenkovy a Gaboovy - v prázdném prostoru, díře, ohraničeném prostoru, prostřednictvím našeho vizuálního vjemu. Třetí kategorii Moholy - Nagy popisuje takto: *„objem vytvořený pohyby bodů (nejmenšími tělesy) nebo pohyby lineárních prvků nebo větších těles. Výsledkem je virtuální objem, nový prvek plastické tvorby.“*<sup>106</sup>

V konfrontaci s Gargalovou tvorbou bychom mohli ještě Moholy - Nagyovy kategorie rozšířit o mezistupeň první a druhé kategorie, a sice o objem jako výsledek modulace světla. Gargalovy sochy, jako např. Balerína (1931), (viz Příloha I, obr. 23) jsou po taktilní stránce prezentovány konkávními, negativními formami, pokud ale použijeme vizuální vjem, prosazují se tyto formy a objemy díky jejich práci se světlem v prostoru konvexně, pozitivně. (vlastně jde o stejný princip, jakého si můžeme povšimnout, vystavíme-li formu na reliéf bočnímu světlu)

### 3.3 Prostor

Vztah sochy a prostoru Ernst Niezvestnyj ve svém výroku formuloval takto: *„Plastika je trojrozměrná. Prostorová kompozice je schopna vyvolávat v divákovi estetické vzrušení, je-li jeho zrak vychovaný. Pro nepřipraveného diváka je prostor jen prostrannost. V samé plastice objemy, vypukliny a průhledy vytvářejí*

<sup>106</sup>VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. 2. vyd., v Obelisku 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk). s. 463.

určitý rytmus, jednou nervózní, jindy vážný, jindy elegický. Usilují zdůraznit tento rytmus a co je hlavní, usilují o kompoziční myšlení, protože kompoziční myšlení je jedním ze základních předpokladů napětí.<sup>107</sup> Z toho vyplývá, že prostor jako takový nabývá na významu právě v kooperaci s ostatními prvky hmotné realizace sochy.

Významným posunem v kontextu vnímání prostoru byl Archipenkův princip aktivní prázdnoty. Prostor už v jeho pojetí není jen objem, míra, hodnota, kterou socha zabrala, nebo kontext jejího umístění, ale stává se jakýmsi novým materiálem, se kterým sochař pracuje. Prázdný prostor se v dílech sochařů, jako byl například Gabo, Pevsner, Gargalo, Moore, Calder atd. posunul od aspektu, který podle míry jeho využití sochu činí vizuálně těžší a monumentálnější, nebo lehčí, vzdušnější (tuto funkci samozřejmě prázdný prostor neztrácí), k aspektu stavebnímu, významotvornému. Problematika prázdného prostoru se stala významným faktorem ovlivňujícím tvorbu některých sochařů dvacátého století. Giacometti však zastával naprosto odlišné stanovisko: *„Nevěřím na problém prostoru, prostor je vytvářen teprve předměty; předmět, který se pohybuje bez jakéhokoliv vztahu k jinému předmětu, by nemohl zprostředkovat pocit prostoru. Slova křiví myšlenky, psaní zpitvořuje slova – člověk se už nepozná.“*<sup>108</sup>

### 3.4 Modelace

Modelaci bychom mohli označit kvalitou vyjádření objemu při prostorové práci s hmotou. *„Modelace je jeden z autorsky nejhodnotnějších způsobů sochařského vyjádření. Každý autor má svůj osobitý přístup, jemuž se naučil, nebo k němu dospěl v průběhu života. Podle tohoto přístupu „rukopisu“ je možné rozpoznat tvorbu konkrétního umělce. Současně sochařské dílo obohacuje o celou škálu dalších kvalit, jako jsou živost, dynamičnost, expresivita, atd. V některých případech jde dokonce o psychologicky nejpůsobivější složku uměleckého díla.“*<sup>109</sup> Maillol naopak tvrdil, že *„Modelace neexistuje. Jsou jen tvary, které je třeba*

107 KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Vyd. 2., přeprac. a dopl., V Grada Publishing 1. Praha: Grada Publishing, 2008. s. 257.

108 VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. 2. vyd., v Obelisku 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk). s. 365.

109 SLOVÁK, František. *Řeč těla v sochařské tvorbě*. Č. Budějovice, 2015. s. 31.

správně umístit.“<sup>110</sup>

### 3.5 Materiál

Materiál jako nositel sochařského výrazu se stal v kontextu sochařství dvacátého století jedním z nejpodstatnějších zdrojů pro následný vývoj sochařské formy. Nové materiály, jako například ocel, plexisklo, apod. podnítily a umožnily rozvoj sochařské tvorby tím, že překročily limity tradičních materiálů, jako byl kámen a sochařská hlína. Díky specifickým vlastnostem jednotlivých materiálů mohla figura nabývat nových významů a podob. Podle Moholy – Nagyho můžeme tyto specifické vlastnosti v závislosti na rozličných sestavách nebo uskupeních materiálů rozdělit na strukturu (vnitřní řád, složení hmoty konkrétního materiálu), texturu (projev struktury reprezentovaný její přirozenou, vnějšími vlivy nezměněnou povrchovou vrstvou) a fakturu (smyly zaznamatelný projev, doklad, důkaz tvůrčí činnosti, který je nám zprostředkován autorovým zásahem změněnou podobou daného materiálu).<sup>111</sup> V tvorbě, kde sochaři využívali specifických vlastností materiálů tak, aby podpořily jejich záměr, jako tomu bylo v tvorbě Tatlina, počala se dostávat do popředí v sochařství známá problematika citlivého přístupu ke konkrétnímu materiálu. Tedy stylizování jako modifikace forem pro specifické možnosti jednotlivých materiálů. Moore tuto problematiku, do jisté míry ovlivněnou přístupem *hnutím teille directe*, popisoval takto: *„Každá látka má individuální vlastnosti. Jen když sochař pracuje rovnou do materiálu, když vstoupí do aktivního poměru k materiálu, může mít materiál podíl na znázornění ideje. Kámen je např. hustý a neměl by být proto zfalšován, aby znázorňoval měkké maso, neměl by být násilím nucen k něčemu, co neodpovídá jeho struktuře a tak oslabován. Kámen má mít možnost uchovat si tvrdý a hustý charakter kamennosti.“*<sup>112</sup>

Zajímavá z hlediska historie sochařské tvorby je i problematika kovové plastiky. Kov jako materiál nabízí širokou škálu výtvarných a tvárných možností a je součástí sochařství již od jeho počátků. Do popředí se v sochařství dvacátého století počal dostávat kov nově jako industriální produkt, posléze odpad, který

110 VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. 2. vyd., v Obelisku 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk). s. 106.

111 [Srov.] MOHOLY-NAGY, László. *Od materiálu k architektuře*. Praha: Triáda, 2002. s. 34.

112 VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. 2. vyd., v Obelisku 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk). s. 496.

má svoji historii a tím i specifický estetický výraz a účinek. Kov se začal používat již ne jako licí hmota, materiál, který díky své resilienci vůči korozi v exteriéru existoval zejména jako možnost, jak učinit dílo vymodelované v sochařské hlině trvalým, ale jako materiál, bohatý svými tvárnými možnostmi a výrazem, který dílům propůjčuje.

Dalším přínosem byl vztah výchozího tvaru, podoby hmoty materiálu, ze kterého byla socha tvořena, k její výsledné podobě. V případě Moora to byl blok kamene, který případně mohl přejímat formy jiných, organických, přírodními procesy tvarovaných kamenů, kterými se sochař inspiroval, v tvorbě Zadkina to byl zase kmen stromu, jehož formy výsledné sochy respektují.

### 3.6 Světlo

Z hlediska uměleckého vývoje je světlo jako výtvarný prostředek nejvýznamnější zejména ve smyslu nového uměleckého media. Z perspektivy sochařské tvorby však světlo zastává konzervativnější polohu: *„Přestože sochu je možné vnímat prostřednictvím hmatu, tedy i za tmy, je zrakový vjem při vnímání sochařského díla vždy ten podstatnější. Zrak jako smyslový kanál je totiž schopný nám zprostředkovat mnohem více informací než hmat (haptický vjem). Světlo a stín, konkrétně kontrast mezi nimi, mají obrovský význam pro každé sochařské dílo. Světlo dokáže v závislosti na podmínkách zvýraznit či potlačit plasticitu soch. Je-li socha v exteriéru vystavena slunečnímu svitu, mění se dojem z ní, respektive z jejích plastických forem v závislosti na tom, z jaké strany (vůči naší pozici) a také v jakou část dne sluneční svit na sochu dopadá. Díváme-li se na sochu z prudce osvětlené strany, připadá nám socha plošší než ve skutečnosti je. Naopak socha osvětlená ze strany vyniká svou plasticitou, členitostí a modelací povrchu.“*<sup>113</sup>

Světlo bylo v rámci sochařské tvorby dvacátého století (a stále je) převážně vnímáno jako podmínka vizuální recipience sochařského díla. Podnět, který v závislosti na naší vizuální zkušenosti umožňuje plné uplatnění našich taktilních vjemů a dává tak život vizuální podobě hry objemů a prostoru.<sup>114</sup>

Jistou odlišností je tvorba autorů, jako byl například Gargallo, který využíval světelných plánů, moduloval světlo tak, aby vytvářelo v zásadě fiktivní objemy. Úplně jinak je tomu v tvorbě autorů sochařů, kteří dali ve své tvorbě světlu roli

113 SLOVÁK, František. *Řeč těla v sochařské tvorbě*. Č. Budějovice, 2015. s. 33.

114 [Srov.] VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. 2. vyd., v Obelisku 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk). s. 499.

nového výtvarného média. Mezi takové autory patří například Moholy – Nagy, Zdeněk Pešánek a další. Moholy – Nagy využíval ve své sochařské tvorbě umělých zdrojů světla, které v jeho sofisticky konstruovaných dílech zastávaly úlohu prostorové projekce. Světlo v jeho pojetí sloužilo k vytváření virtuálního objemu.<sup>115</sup>

115 [Srov.] VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. 2. vyd., v Obelisku 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk). s. 453.

## 4 Figurální sochařská kompozice v prostoru

V předchozí kapitole uvedené prostředky, byť jsou popisovány jednotlivě, nemají samy o sobě samozřejmě v žádném díle výhradní zastoupení. Vždy tvoří tvůrcem zamýšlený celek. Jednotlivé prostředky na sobě navzájem závisí. Výsadní postavení v jejich organizaci náleží kompozičním schopnostem sochaře. Kompozice je prvek, kterého sochař využívá, když kompiluje jednotlivé vymodelované, materiálem determinované objemy do prostoru. Jejich pospolitost utváří hmatatelný tvar a objem, kterému pak světlo umožní vizuálně uskutečnit estetický a psychologický účín všech uvedených prostředků. Vývoj sochařství nám také ukázal, že jednotlivé prostředky mohou v pojetí jednotlivých sochařů nabývat různých významů. Obecně však platí, že: *„Pokud mluvíme o sochařské kompozici, jedná se vždy o skladbu ve struktuře uměleckého díla vzhledem k jeho celku. Konkrétně ve figurálním sochařství se jedná o prostorové uspořádání končetin, trupu a hlavy jedné či více figur.“*<sup>116</sup>

Podle Lidického platí, že pokud si chceme uvědomit kompozici, či kompoziční schéma sochařského díla, je pro nás jako pozorovatele nejsnazší zaměřit se na od středu nejvzdálenější části figury a spustit z těchto bodů linii kolmo k základně. Výsledkem takto spuštěných kolmic bude půdorysný obrazec, který často tvoří určitý geometrický tvar. (může to být mnohoúhelník, kříž atd.)<sup>117</sup> Lidický dále uvádí, že mezi součinitele, které tvoří konkrétní kompoziční schéma, patří: *„různé rotační, protínající se plochy, různé křivky, které tvoří spojení mezi jednotlivými články plastiky. Systematicky stavěné diagonály, vertikály a horizontály, často viditelně mezi sebou skloubeny, dávají určitý kompoziční řád.“*<sup>118</sup>

Názory na správné provedení kompozice se různí. V tvorbě některých sochařů je kladen důraz na zachování jednoty hmoty. Jindy je zase tato jednota porušena, končetinami atakujícími okolní prostor. Rozhodne-li se sochař pro jakýkoliv kompoziční přístup, měl by ho v rámci konkrétního díla dodržet. Na celistvosti založená kompozice sochy, by neměla být narušována opačným přístupem. (např. ruka trčící do prostoru) A stejně tak pokud je podstatou sochy

116 SLOVÁK, František. *Řeč těla v sochařské tvorbě*. Č. Budějovice, 2015. s. 31.

117 [Srov.] LIDICKÝ, Karel. *Modelování pro posluchače výtvarné výchovy na filosofických a pedagogických fakultách*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1967. s. 22.

118 Tamtéž, s. 22.



jistá „rozevlátost“, měl by ji sochař promítnout do všech jejích částí.<sup>119</sup>

Přesto, že z historie sochařství je známo mnoho kompozičních schémat či principů, které jsou dědictvím konkrétních epoch historie sochařství, neměl by brát sochař jejich podobu dogmaticky. Ba právě naopak, jak Lidický poznamenal, že kompoziční schémata: *„Nemohou být definitivní uzavřenou záležitostí. Mění se problém od problému úkol od úkolu a pokaždé má-li sochař vytvořit plastiku, musí si počínat nejen jako uživatel už známých zásad, ale také jako objevitel nových možností.“*<sup>120</sup>

Dobrym příkladem může být třeba proces tvorby Rodinovy sochy Taneční pohyb (1910-1911), (viz Příloha I, obr. 32). Model v jeho ateliéru nezaujímal přesnou Rodinem stanovenou pózu, ale pohyboval se a ono konkrétní „kompoziční schéma“, respektive póza, byla ne příčinou, ale následkem pohybu. Cílem tohoto počínání bylo, aby ona výsledná póza působila přesvědčivě, přirozeně.<sup>121</sup> S tímto přístupem je totožné i Lidického tvrzení: *„Základním měřítkem sochařské kompozice a sochařství vůbec zůstává stále jeho přesvědčivost.“*<sup>122</sup>

Důležitost správného zakomponování sochy do prostoru a významu prostoru obecně dobře vyjadřuje Le Corbusierův výrok: *„Zmocnění se prostoru je prvním činem živoucí věci, lidí a zvířat, rostlin a oblaků, základní projev rovnováhy a trvání. Zabraní prostoru je první zkouška existence. Květina, rostlina, strom, hora dále stojí, existující v určitém prostředí. Jestliže jednoho dne upoutají k sobě pozornost pro své přesvědčivé a nezávislé tvary, je to proto, že jsou viděny izolované od svého kontextu a působících vlivů kolem sebe. Zarazíme se, ohromeni takovou vzájemnou souvislostí v přírodě a zíráme vzrušení touto vznešenou prostorovou orchestrací, a zjišťujeme, že se díváme na odraz světla. Architektura, sochařství a malířství jsou specificky závislé na prostoru, spjaté s nutností ovládat prostor, každá z těchto disciplín svými vlastními přiměřenými prostředky. To důležité, co v této souvislosti má být řečeno, je skutečnost, že uvolnění estetického vzrušení je specifickou funkcí prostoru.“*<sup>123</sup>

119[Srov.] ZHOŘ, Igor. *Klíče k sochám: (čtení o sochách a sochařích)*. Praha: Albatros, 1989. s. 59.

120LIDICKÝ, Karel. *Modelování pro posluchače výtvarné výchovy na filosofických a pedagogických fakultách*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1967. s. 26.

121[Srov.] VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. 2. vyd., v Obelisku 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk). s. 17.

122LIDICKÝ, Karel. *Modelování pro posluchače výtvarné výchovy na filosofických a pedagogických fakultách*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1967. s. 26.

123VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. 2. vyd., v Obelisku 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk). s. 469.

Podle umístění v prostoru rozlišujeme sochu volnou a do architektury implementovanou. Umístění sochy je zásadní faktor, který má vliv jak na výtvarné prostředky, měřítko, tak i míru stylizace.

#### 4.1 Volná socha

Sousloví volná socha si je možné vyložit dvěma způsoby. Může se jednat buď o tvorbu vnějšími popudy a požadavky nedeterminovanou, nebo se jedná o vyjádření, které se vztahuje k autonomii díla a jeho vyvázanosti z architektonického objektu.

Ve vztahu k volné sochařské tvorbě je třeba mít na paměti, že: *„Volná sochařská tvorba není primárně určena pro žádný prostor. Proto když je potřeba sochu někam umístit (myšleno do konkrétního prostoru), je třeba brát ohled minimálně na její kompozici, měřítko a materiál ve vztahu k okolnímu prostoru.“*<sup>124</sup> Sochařská kompozice, výtvarný prostředek specifický svým vztahem k prostoru, má největší uplatnění u soch, které vznikají jako volně stojící artefakty. Ty, pokud umožňují, aby mohly být divákem pozorovány z více stran, kladou větší nároky na sochařovu kompoziční iniciativu orientovanou směrem k mnohohledové zajímavosti sochy.

Ve vztahu k mnohohledové orientaci sochy Lidický uvádí, že: *„Podle klasických požadavků má mít volná socha alespoň sedm působivých dokonalých pohledů.“*<sup>125</sup> Ve skutečnosti se sochař přednostně orientuje na exponovanější pohledy. Vše se odvíjí od místa kde bude socha umístěna. Propracovanost jednotlivých částí je tak přímo úměrná počtu pohledových možností, ze kterých může recipient vnímat dílo.<sup>126</sup>

#### 4.2 Socha určená do architektonického prostoru

Socha a architektura jsou si v mnohé podobné. Jsou trojrozměrné, jejich autoři využívají podobných materiálů a formují je v objemech, které komponují do prostoru. Figura jako sochařské dílo má dlouhou historii coby prvek, který je spjatý s architekturou. Své uplatnění může mít socha jak v samotném konceptu

124 SLOVÁK, František. *Řeč těla v sochařské tvorbě*. Č. Budějovice, 2015. s. 34.

125 LIDICKÝ, Karel. *Modelování pro posluchače výtvarné výchovy na filosofických a pedagogických fakultách*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1967. s. 7.

126 [Srov.] Tamtéž, s. 7.

nově vznikající stavby, popřípadě architektonické zástavby, tak ve stávajícím prostředí.<sup>127</sup>

Henri Laurens se o vztahu prostoru a sochy vyjadřuje takto: *„Sochařské dílo má svůj vlastní skutečný prostor; prostor, který zaujímá, a prostor, který na díle závisí tím, že se z něj šíří jako neoddělitelná část díla. To jest, dílo nemá být potlačované svým okolím nebo se v něm ztrácet.“*<sup>128</sup> Podle Laurensa je socha výtvar, který by neměl být vytvářen pro muzea či galerie, ale měla by mít účast v běžném lidském životě, měla by být spojencem architektury.<sup>129</sup>

V případě, že se pokoušíme vhodně začlenit jakékoliv sochařské dílo konkrétního prostoru, je potřeba zohlednit mnoho různých faktorů, které ovlivňují vztah sochy a architektury: *„Sochařské dílo jako součást architektury, nebo jen architektonické zástavby, je komponováno s ohledem na proporční dispozice a kompozici architektury, s cílem dosáhnout harmonického poměru mezi sochou a architekturou tak, aby bylo dílo čitelné a zřetelné v rámci celku. Mimo kompozice je pro harmonické souznění sochy s architekturou podstatná volba materiálů, které spolupracují na tvorbě výsledného dojmu. /účinku díla/ Důležitá je také barevnost, struktura a objemová skladba materiálů.*

*Porušení, či neakceptování zákonitostí harmonického vztahu sochy a architektury způsobí, že socha nejenže nebude moci potlačit nedostatky architektury, ale ještě je zdůrazní. Dále musí sochař také zohlednit přesné místo, ve kterém se bude socha nacházet, z jakých úhlů, popřípadě stran, bude divák sochu pozorovat a podle toho ji i komponovat a modelovat. Bude-li socha umístěna vysoko (perspektivní zkratka), je potřeba tomu podřídít jak měřítko, velikost jednotlivých částí těla (nadsázka), tak i způsob modelace povrchu. (monumentální pojetí – bez nepodstatných detailů)“*<sup>130</sup>

127 [Srov.] BOUŠKA, Pavel. *Výtvarné dílo v architektonické a urbanistické tvorbě*. 1. vyd. Praha: České vysoké učení technické, 1990. s. 11.

128 VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. 2. vyd., v Obelisku 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk). s. 182.

129 [Srov.] Tamtéž, s. 184.

130 SLOVÁK, František. *Řeč těla v sochařské tvorbě*. Č. Budějovice, 2015. s. 35.

## 5 Příklady stylizovaného ztvárnění figury v tvorbě českých sochařů

V této kapitole si představíme několik vybraných českých sochařů, zastoupených konkrétními díly figurálního sochařství, u kterých proces stylizace v souvztažnosti s jednotlivými výtvarnými prostředky zásadním způsobem ovlivňuje výslednou podobu popisovaných artefaktů.

### 5.1 Vincenc Makovský: Skloněný ženský akt (1932)

Po první světové válce studoval na Akademii výtvarných umění v Praze. Jejím absolventem se stal roku 1926. V době svého studia na Akademii pracoval v ateliérech Jakuba Obrovského, Karla Krattnera, Bohumila Kafky a Jana Štursy. V následujících letech 1926–1930 působil v ateliéru Antoina Bourdella v Paříži.<sup>131</sup> V roce 1932 vytvořil Vincenc Makovský Skloněný ženský akt (viz Příloha I, obr. 34 a 35), který přesto, že je v kontextu české sochařské produkce svou osobitou formou vcelku ojedinělý, vznikl v reakci na podněty české výtvarné avantgardy třicátých let. Konkrétně vznikl podobně jako některá jeho další díla, (Návrh plastiky pro fontánu, 1932, viz Příloha I, obr. 36) v návaznosti na problematiku „významově exponované struktury díla“<sup>132</sup> Po formální stránce bychom mohli sochu Skloněný ženský akt společně s ostatními jmenovanými zařadit mezi díla imaginativního kubismu.<sup>133</sup> Podoba této sochy těžší z napětí mezi formami výtvarně stylizovanými a jejich výchozími skutečnými formami. Stylizované objemy, které přesto, že vycházejí z morfologického rejstříku kubismu, nezaobírají se v Makovského pojetí problematikou simultánnosti vnímání všech pohledů z jednoho místa, ale zachovávají i přes značnou deformitu původní, z reality odvozené jádro postavy.<sup>134</sup>

Z hlediska problematiky prostoru a jeho role v tomto sochařském díle se Makovský drží podobně jako třeba Maillol a mnoho dalších sochařů tradičního

131 [Srov.] HLUŠIČKA, Jiří, Jiří ŠEBEK a Jaroslav MALINA. *Vincenc Makovský*. Brno: Nadace Universitas Masarykiana, 2002. s. 273.

132 HLUŠIČKA, Jiří, Jiří ŠEBEK a Jaroslav MALINA. *Vincenc Makovský*. Brno: Nadace Universitas Masarykiana, 2002. str. 37.

133 [Srov.] Tamtéž, s. 37.

134 [Srov.] Tamtéž, s. 35.

pojetí. Makovský tedy nekoncepčuje svou figuru se záměrem využít prostoru jako stavebního prvku. Kompozice této figury připomíná svou obrysovou křivkou organický, zerodovaný tvar kamene, jako by to byl původní objem, ze kterého byla jakoby vytažena. Dříve, než byla vytesána z kamene, existovala ve formě sádrové plastiky, následně odlité do bronzu. Kamenná varianta této sochy vznikla až v roce 1966.<sup>135</sup>

Ačkoliv hlavní, a v tomto případě i významově nosné formy, jimž jejich kompozice propůjčuje jistý psychologický účín, jsou u obou - jak kamenné, tak bronzové verze prakticky totožné, je v jejich povrchovém zpracování dobře viditelný odlišný přístup, který respektuje realizační materiál. Konkrétní objemy, svým monumentálním charakterem zcela patřičné pro provedení v kameni, získávají v jak v bronzové - sádrové, tak kamenné verzi specifický charakter pramenící z odlišných nástrojů a práce s materiálem jako takovým.

## 5.2 Zdeněk Němeček: Gymnasta (kol. 1979)

Svá studia Němeček započal na keramické škole. Později navštěvoval Střední uměleckoprůmyslovou školu ve Zlíně. Roku 1959 dostudoval Akademii výtvarných umění v Praze, kde pracoval v ateliérech Jana Laudy a Vincence Makovského.<sup>136</sup> Z historie českého sochařství je znám zejména coby tvůrce mnoha soch se sportovní tematikou.<sup>137</sup>

Kolem roku 1979 vytvořil sochu s názvem Gymnasta (viz Příloha I, obr. 37). Tato figura existuje ve dvou variantách. Jedna je bronzová a nachází se v Jindřichově Hradci před Domem sportu a druhá byla vytvořena z laminátu a nachází se před Němečkovým bývalým ateliérem v Praze. Stylizace se v jeho podání projevuje jednoduchými, čistými formami, které plně respektují, popřípadě nadsazením vyzdvihují konkrétní aspekty této gymnastické pózy. Samotným objemům nepřipisuje Němeček význam prvků tlumočících stylizovanou podobu vzešlé z analýzy reálného. Naopak, jednotlivé formy jsou zobecněné, nevyobrazují konkrétního sportovce a jeho výkon, nejsou pomníkovou plastikou, ale ztvárňují jistou obecnou představu gymnasty.

135 [Srov.] HLUŠIČKA, Jiří, Jiří ŠEBEK a Jaroslav MALINA. *Vincenc Makovský*. Brno: Nadace Universitas Masarykiana, 2002. s. 35.

136 [Srov.] VETŘELCI A VOLAVKY. *Zdeněk Němeček*. [online]. 20.4.2017 [cit. 2017-04-20]. Dostupné z: <http://www.vetrelciavolavky.cz/sochari/zdenek-nemecek>

137 [Srov.] VETŘELCI Tamtéž, Dostupné z: <http://www.vetrelciavolavky.cz/sochari/zdenek-nemecek>

Kompozice této postavy nabývá tvaru písmene V. Konkrétní póza vychází pravděpodobně z nějakého gymnastického cviku. Použití laminátu jako finálního sochařského materiálu není v jeho figurální tvorbě ojedinělou záležitostí. Z laminátu bylo vytvořeno například i sousoší Závod (viz Příloha I, obr. 38) Role laminátu coby sochařského materiálu nezaujímá v Němečkově pojetí formu inovativního aspektu, možnosti využití nových výtvarně vyjadřovacích a intermediálních vlastností (např. průsvitnost - práce s umělým světlem). Jedinou přirozenou vlastností tohoto materiálu, kterou tento sochař využívá, je jeho nízká váha. Tato vlastnost umožnila Němečkovi bez přemíry komplikovaných konstrukčních řešení vytvářet kompozice, které nevyžadují mohutný podstavec coby stabilní základnu a mohou být jako Gymnasta ukotveny k zemi pouze v jednom bodě. Oproštění figury od těžkého, rozměrného podstavce pomohlo Němečkovi redukovat statický dojem, kterým mohou některé sochy homogenním materiálem prezentovanou postavou a s podstavcem působit. Tento faktor je zvláště důležitý, uvědomíme-li si tematickou rovinu jeho děl. (sportovci a jejich pohyb)

### 5.3 Jan Štursa: Melancholické děvče (1906) a Práce (1913)

Roku 1898 absolvoval kamenosochařskou školu v Hořicích, následně krátce pracoval v kamenické dílně bratří Zeidlerů v Berlíně. V roce 1899 byl přijat na Akademii výtvarných umění v Praze, kde studoval pod vedením Josefa Václava Myslbeka.<sup>138</sup> Roku 1906 vytvořil Štursa Melancholické děvče, Ráno, Před koupelí a Appassionato. Appassionato je socha, která byla vytvořena technikou přímého tesání do kamene. Podle Volavkové - Skořepové však vznik této a některých dalších soch nebyl přímo podnícen Brenardovou tvorbou a jeho hnutím, ale byl výsledkem Štursovy souběžné snahy podnícené jeho kamenosochařskými studii, společně z inspirací vzešlou z jeho cesty do Paříže.<sup>139</sup>

Socha Melancholického děvčete (viz Příloha I, obr. 39) obdobně jako Lehmmbruckovy sochy je reakcí na historický kontext doby a její psychologické rozpoložení. Na rozdíl od Lehmmbruckových soch, které se svým obsahem odkazují

138[Srov.] VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. 2. vyd., v Obelisku 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk). s. 134.

139[Srov.] Tamtéž, s. 65.

k německému středověku, není Štursovo Melancholické děvče vyjádřením trpkosti, patosu, ale je v zásadě motivem vycházejícím z všednodennosti, drobného smutku jako součásti života.<sup>140</sup> Formální stránka tohoto díla by mohla být podle Wittlicha inspirována utvářením nového stylu reprezentovaného syntetizujícími snahami Maillolovými. Maillolova snaha by mohla být dobře vystižena výrokem Dominiqua Ingrese: „*abychom docílili krásy formy, musíme modelovati kulaté a bez vnitřních detailů. Neboť krásná forma jest právě plocha se zakulacením.*“<sup>141</sup> Bez ohledu na zdroj, ztotožňují se Štursovy snahy s Maillolem v sochařském vzezření této figury definovaném scelováním objemů, jejich stylizací, zbavením naturalistických detailů. V intencích Maillolova přístupu zůstává Štursa i ve vztahu k prostoru. Stylizace se v případě Melancholické dívky neprojevovala jen v provedení jednotlivých forem, ale i v jejich uspořádání. Kompozice je zde navzdory nepřirozenosti podřízena plynulosti, dynamice pohybu.<sup>142</sup> Horní končetiny Melancholického děvčete, z nichž jedna hlavu obepíná a druhá jí podpírá, přimykají se k tělu a tvoří tak jednu plynulou, perforací neporušenou, esovitě zahnutou hmotu. Nejvíce patrná je tato scelující snaha zejména v oblasti levého lokte, který je přitisknut k tělu tak, aby onu esovitou kompozici podpořil.<sup>143</sup>

Navzdory Štursově schopnosti pracovat přímo ve v kameni bez nutnosti vytvářet hliněné studie (viz *Apassionato*), byly součástí tvůrčího procesu této sochy jak kresebné, tak plastické skici. Prvním plastickým materiálem, který přejal formy tohoto díla, byla sochařská hlína. Hliněná postava Štursovi pro realizaci v kameni nesloužila jako předloha, ale pravděpodobně jako pomocný model. (Kamenná socha v jeho pojetí nepřejímá specifickou povrchovou strukturu hliněného modelu.)

Kromě soch, které nevznikaly ve vztahu ke konkrétnímu místu, vytvořil Štursa i sochy, jejichž podobu daný kontext jejího umístění do značné míry ovlivnil. V letech 1911-1913, kdy architekt Hlávka mostu Pavel Janák formoval před-kubisticky tvarované mostní budky, oslovil Štursu, aby na jejich vrchní část, zakončenou kosočtvercovou plochou, vytvořil sochy. Tématy zvolenými pro

140[Srov.] VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. 2. vyd., v Obelisku 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk). s. 129.

141 WITTLICH, Petr. *České sochařství ve XX. století 1890-1945*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. s. 79

142 MAŠÍN, Jiří. *Jan Štursa 1880-1925: geneze díla*. Praha: Odeon, 1981. s. 14.

143[Srov.] WITTLICH, Petr. *Jan Štursa*. Praha: Academia, 2008. s. 66.



tato dvě sochařské díla byla Humanita a Práce.<sup>144</sup> Obě témata se Štursa rozhodl ztvárnit figurálním sousoším. Pro Práci (1912), (viz Příloha I, obr. 40) se po několika kompozičních variantách rozhodl využít kompozice tří stojících a jedné klečící figury. Z kompozice těchto figur je dobře patrná snaha zohlednit prostor, do kterého bude socha instalována. Figury jsou koncipovány tak, aby socha jako volně stojící objekt byla zajímavá ze všech stran. Dalším faktorem ovlivňujícím realizaci byla velikost sousoší ve vztahu k otevřenosti prostoru, dimenzím okolního prostředí a mostu samotného. Štursa se proto rozhodl vytvořit monumentálně pojaté sochy v nadživotní velikosti.<sup>145</sup> Dobře patrná je např. také svalová nadsázka, využitá pro mužské postavy vztahující se k tématu práce.

#### **5.4 Otto Gutfreund - Studie sedící ženy. (1927)**

V letech 1903-1906 navštěvoval keramický ateliér na Škole výtvarných umění v Bechyni. V letech 1905-1909 studoval na Uměleckoprůmyslovou školu v Praze. V listopadu roku 1909 odcestoval do Paříže, kde se účastnil Bourdellových sochařských kurzů. Bourdellův ateliér opustil v roce 1910.<sup>146</sup> Dvě díla, kterými se budeme zabývat, vznikla dlouho po první světové válce, po jeho civilismem determinované tvorbě, v samém závěru jeho života.

Podle Wittlicha by mohl jedním z důvodů Gutfreundova návratu ke kubistickým formám být zájem a zvědavost jeho žáků, zejména však Bedřicha Stefana, s nímž byl Gutfreund v blízkém vztahu. Tato souvztažnost se odráží i v jejich tvorbě, konkrétně v tematické rovině jejich děl. Jednalo se hlavně o akty v různých polohách (ležící, sedící, stojící).<sup>147</sup> Gutfreundovy studie sedící ženy jsou dvě varianty pojmenované Studie sedící ženy I a Studie sedící ženy II. Tato dvě díla jeho tvorbu formálně navracejí ke kubismu. Přesto však vystupují z Gutfreundova typického kubistického pojetí.

Obě verze Studie sedící ženy (1927), (viz Příloha I, obr. 41 a 42), podobně jako třeba již zmiňovaná série podobizen otce, vychází z analýzy skutečnosti.<sup>148</sup> Obě také ztvárňují postavu ženy ve stejné póze. Liší se jen v míře stylizace.

144 [Srov.] WITTLICH, Petr. *Jan Štursa*. Praha: Academia, 2008. s. 114.

145 [Srov.] Tamtéž, s. 114.

146 [Srov.] ŠETLÍK, Jiří. *Otto Gutfreund: cesta ke kubismu*. Praha: Gallery, 2012. s. 15-32.

147 [Srov.] WITTLICH, Petr. *České sochařství ve XX. století 1890-1945*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. s. 161.

148 Tamtéž, s. 160.



Studie sedící ženy I, v někdy označovaná jako Sedící žena II je výrazně stylizovanější, než Studie sedící ženy II, někdy označované jako Sedící žena I. Studie sedící ženy II je stylizovaná do takové míry, že se z původních klenutých, organických objemů staly čisté jednoduché geometrizované formy. Důležité pro vyznění této sochy je, že Gutfreund nestylizoval jednotlivé objemy nebo objemové celky, jeho snaha se neorientuje na jednotlivé končetiny, trup a hlavu, ale soustřeďuje se na figuru jako celek. Všimá si, co je pro danou pózu podstatné, charakteristické a tomu podřizuje i způsob stylizace. Původní formu připomíná kromě jednotlivých forem i kresba, kterou v povrchu materiálu sochař zanechal.

Studie sedící ženy II je svou podobou mnohem bližší realitě. V kubisticky stylizovaných objemech jsou dobře patrné jednotlivé končetiny, hlava, trup a jejich kompozice. Obě tyto figury mají společné to, že v centru autorova zájmu nestál obsah jako determinant formy, ale velmi pravděpodobně forma samotná.

## 6 Některé aspekty vzniku teoretického konceptu stylizované figury

Dříve než se dostaneme k jednotlivým aspektům tvorby stylizované figury, bylo by dobré položit si otázku, co je stylizace a jak se může v sochařské tvorbě projevat. Ve Slovníku pojmů z dějin umění je stylizace definována takto: „*Ve figurativní a ornamentální tvorbě snaha o typické a podstatné tvary, zbavené jedinečnosti, nahodilosti, podřízené slohové představě. Abstrahující postupy se obvykle větví a polarizují: vedou k zdůraznění podstatných rysů skutečnosti nebo ke schematickému dekorativnímu pojetí.*“<sup>149</sup> Z předchozích kapitol bychom také mohli odvodit některé další souvislosti stylizace.

Jednou z nich je její souvislost podoby sochy s kontextem jejího vzniku. V některých případech je tvůrčí proces usazen do užších, formálně a obsahově definovaných souvislostí, které ho ovlivňují a v určitých ohledech usnadňují. Někdy totiž autor, zejména člen některého ze směru dvacátého století, například kubismu, má už daná některá specifika, která do jisté míry předurčují způsob ztvárnění jeho díla.

Pokud jde sochaři o přímý přenos jeho představy do finálního materiálu, jak usilovalo hnutí za *teille directe*, stává se představa, příčinou sochařské stylizace motivu. Jak už jsme uvedli, představa, proto, aby mohla být realizována přímo ve finálním materiálu, musí být podrobena výrazné simplifikaci, s cílem učinit onu představu co možná nejjednodušší, nejjasnější. Podmínkou tohoto přístupu je sochařova formální zkušenost. Formální podoba sochy je tak dozajista ovlivněna specifičností přímého tesání do kamene. Práci bez modelu, z představy, bychom mohly v zásadě označit za syntetizující proces, v němž sochař využívá svých vizuálních a plastických zkušeností.

Také prostředí, do kterého bude socha instalována, zásadním způsobem ovlivňuje stylizaci sochy. Pokud má být například jako Mařatkovy sochy na Nové radnici umístěna na střeše, je důležité sochu stylizovat do monumentálních forem a velikostně ji dimenzovat tak, aby bylo možné ji pozorovat ze země bez toho, aby její proporce byly deformovány perspektivní zkratkou.

149 BLAŽÍČEK, Oldřich J. a JIŘÍ KROPÁČEK. *Slovník pojmů z dějin umění: názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění*. Ilustroval Zdeněk NETOPIIL, ilustroval Jaroslav STANĚK. Praha: Odeon, 1991. s. 200.

Další je souvislost stylizace s vlastnostmi materiálu, pramenící z ohledu k jeho přirozeným formám, přednostem a výrazovým schopnostem. (Teille directe, Zadkine, Moore, Tatlin) Igor Zhoř také poukazuje na technické vlastnosti materiálu jako další důvod stylizace (žula - tvrdý materiál znemožňující naturalistickou parafrázi konkrétních detailů lidského těla.)<sup>150</sup>

V konfrontaci s tvorbou jednotlivých uvedených autorů jsme si také mohli povšimnout, že *„Sochařské ztvárnění lidské postavy nemusí, a dost často také neodpovídá skutečnosti. A to teď zrovna nemyslíme jistou míru stylizace, která je přirozenou součástí sochařského ztvárnění lidské figury. Mimo ni sochař může konkrétní detaily, nebo dokonce celé části deformovat tak, aby podpořily jeho záměr, vyjádřily obsah, konkrétní pohyb, či přitáhly divákovu pozornost. K těmto účelům používá sochař například tvarové nadsázky, anatomické deformace atd.“*<sup>151</sup>

I kdyby se sochař bláhově prostřednictvím jednoho materiálu pokoušel o kopii reálné podoby člověka, narazil by na neschopnost materiálu tlumočit veškeré reálné formy a aspekty lidského těla a výsledný výtvar by tak byl stejně stylizovaný. *„Cílem sochařství totiž není kopírovat, ale ztvárňovat. Sochař v návaznosti na to, jakým způsobem chce ztvárnit konkrétní motiv, myšlenku, volí způsob stylizace, který by ji co možná nejvíce podpořil, umocnil. Například Gutfreundova Úzkost je charakteristická svou stylizací do ostře řezaných objemů. Ty v doprovodu s mimickými a posturologickými prvky na nás působí expresivním, úzkostným dojmem. Tyto stylizované formy jsou tedy nositelem obsahu, stylizovaným zpracováním tématu.“*<sup>152</sup>

150[Srov.] ZHOŘ, Igor. *Klíče k sochám: (čtení o sochách a sochařích)*. Praha: Albatros, 1989. s. 84.

151SLOVÁK, František. *Řeč těla v sochařské tvorbě*. Č. Budějovice, 2015. s. 25.

152Tamtéž, s. 26.

## **II. Praktická část**

## 7 Vlastní realizační proces stylizovaného ztvárnění pohybu lidského těla

Základem praktické části práce se staly figurální kresebné skici a studie. Byly to v zásadě kompoziční varianty lidského těla v pohybu, u kterých byl kladen důraz především na způsob, jakým se prosazují v prostoru. (viz Příloha II, obr. 1 - 8) Jako nejzajímavější se z tohoto hlediska jeví uzavřené, schoulené sedící postavy. (viz Příloha II, obr. 3 - 4 a 7 - 8) Určující se v tomto případě staly hliněné modely, navazující na kresebné skici. V plastickém provedení totiž sochař plně vnímá, jak konkrétní póza působí a v kompozici postupně stylizovaných forem s ní pracuje tak, aby byla vícehledová.

Vybraný druh pohybu – do sebe uzavřená, schoulená postava (viz, Příloha II, obr. 8) byla postupně stylizována ve variantách, které použily různé stylizační přístupy.

Proces jejich realizace začal přípravou plochy základny - dřevěné desky. Na tu byla plastickou metodou přidáváním materiálu nanášena vrstva hlíny, sloužící jako podstavec. Jelikož kompozice a velikost figur odpovídala nosné schopnosti použitého materiálu (sochařská hlína), nebylo zapotřebí vytvářet pro ně podpůrnou konstrukci. Postupným přidáváním hmoty, její korekcí a formováním konkrétních objemů nabývaly figury zamýšlené podoby. Figura samotná byla vytvářena prostřednictvím stejného principu jako podstavec, s tím rozdílem, že v této fázi už bylo zapotřebí formovat hmotu takovým způsobem, aby jako celek naplnila účel plastické skici/studie. To znamená, že její objemy byly uspořádány tak, aby respektovaly zamýšlenou kompozici a zároveň ve stylizované podobě akceptovaly anatomické zákonitosti lidského těla.

Důležitý ve smyslu konstruování sochy je též obecný princip, který Maillol popisoval takto: *„Pracuji pořád na všech partiích. Nikdy, až do poslední chvíle, není žádný detail hotový. Tvary na sebe navazují.“*<sup>153</sup> A dále k této problematice uvedl, že: *„U sochy se postupuje od jedné partie k druhé. Všechno je spojeno, všechno souvisí. Změníte-li něco tady, změníte všechno ostatní. Nesmíte si všímat, jestli jste pracovali tady nebo tam. Musíte vidět změny, jimiž prochází celek a jimiž podléhá život vaší sochy.“*<sup>154</sup>

Sochařská hlína, ze které byly tyto postavy vytvořeny, se však nestala

153 VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. 2. vyd., v Obelisku 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk). s. 105.

154 Tamtéž, s. 106.

materiálem finálním. Po vymodelování těchto figur následovalo jejich odlití do sádry. Vzhledem ke složitému postupu, jaký by obnášelo odlití figur této velikosti a kompozice prostřednictvím vícedílných typů sádrových forem, nabízelo se požití jednodité slepé formy, (která se po zatvrdnutí rozřízne nebo odseká), jako nejschůdnější řešení.

Tvorba formy následovala hned po očištění a nanesení separační vrstvy na dřevěnou desku, aplikováním první vrstvy sádry. Pro první vrstvu je důležité, aby při jejím nanášení měla viskozitu podobnou jako smetana. Účelem je dostat sádru do všech zákoutí plastiky, s cílem vyvarovat se nedokonalostem, jaké může způsobit například vzduchová kapsa, nebo bublina uvězněná mezi sádrou a hliněným modelem. Často se do první sádrové vrstvy přidává barevný pigment, který při odsekávání již vylité formy slouží jako indikátor vzdálenosti od sádrového odlitku. Tento krok však není nutností a v případě tvorby těchto konkrétních forem ani nebyl využit. Druhá nanášená vrstva už mohla mít hustší konzistenci a mohla tak být aplikována ve větší vrstvě. Na závěr byla přidána třetí sádrová vrstva, která sloužila jako vrstva scelovací, finální.

Po zatvrdnutí sádry bylo nutné formu rozdělit tak, aby bylo možné vyjmout hliněný model. K tomuto účelu bylo požití pilového listu. Řez byl veden sagitální rovinou figury směrem kolmo k podložce. Vlivem nepříznivě dlouhého časového úseku, který dělil fázi tvorby formy a fázi jejího dělení, byla hliněná postava v tužším stavu, než by bylo pro její dělení vhodné. Provedení řezu bylo proto problematické. Neuvážené rozhodnutí vedlo k ponoření celé formy i s modelem do nádoby s vodou. Cílem bylo, umožnit změknutí a tím i snazší operaci s hliněným vnitřkem a to jak při jeho dělení tak i při jeho vyjímání z formy. Voda však kromě měknutí způsobuje zároveň expanzi sochařské hlíny, která následně díky vzrůstajícímu tlaku na formu zapříčinila odlomení sádrových částí zalitých do členité hliněné postavy.

Po pečlivém odstranění hliněného modelu byla forma vymyta společně s odlomenými kousky. Dříve než došlo na vytvoření separační vrstvy formy, která slouží pro snazší oddělení formy od odlitku, muselo dojít k opravě poškozených částí formy. Do odlomených částí přiložených na původní místo byla vyvrtána díra, do které byl následně vložen spojovací čep zafixovaný retušerskou sádrou. (sádra nasypaná do vody- nezamíchaná) Připevněné úlomky společně se zbytkem formy byly následně opatřeny separační vrstvou, která bývá tvořena mixem různých adhezi porušujících aditiv. (většinou jádrové mýdlo, vosk, olej atp.)

Tvorba separační vrstvy proběhla několikanásobným opakováním aplikace a vymytí přebytků separátoru.

Následně byla za použití juty namočené v řídké sádře zacelena dělicí rovina dvou k sobě přiložených částí formy.

Před tím, než se do formy začala lít sádra, bylo třeba se ujistit, zda je spoj řádně zatuhlý a forma dostatečně vlhká. Nedostatečně navlhčená forma by onu chybějící vlhkost začala vysávat z nalévané sádry a vytvářela by na povrchu odlitku kazy v podobě množství drobných bublinek.

Pro odlévání byla opět namíchána sádra o viskozitě smetany. V případě rozměrnějších odlitků se postupuje tak, že se do formy nalije malé množství sádry (u bust třeba čtvrtinu jejího objemu) a s formou se krouží tak, aby sádra zatekla do všech částí. Tento proces se několikrát opakuje. V situaci, kdy se jako v tomto případě odlévala figura malé velikosti (do 20cm), bylo možné formu naplnit až po okraj, umístit ji do stabilizované, pokud možno vodorovné polohy (nalévacím otvorem směrem vzhůru) a nechat sádro ztuhnout. Po ztvdnutí sádry se mohlo přistoupit k další fázi, kterou je odsekání formy. Vzhledem k velké členitosti odlitku bylo jasné, že odstranění veškeré hmoty sádrové formy bude zdlouhavý proces. Forma se odsekávala od nejvyššího místa figury. První osekání ploška odlitku se stala indikátorem pro vedení následujících úderů dláta. Eventuelní poškození se opravují retušerskou sádro.

Z vymodelovaných a následně odlitých plastických skic (viz obr) je dobře patrné, jak málo stačí (změna gesta) aby výsledná póza zásadním způsobem změnila psychologický dojem, jakým na diváka působí. (viz, Příloha II, obr. 12, 13)

V návaznosti na jednu z plastických skic byly vytvořeny další více stylizované varianty těžé pózy. První varianta byla inspirována Archipenkovým pojetím tzv. aktivní prázdnoty. Pracovala s výrazným kontrastem konkávních a konvexních forem. (viz, Příloha II, obr.14) V této fázi práce si autor nejlépe uvědomuje, že formy na papíře zdánlivě funkční se mohou v sochařském materiálu ukázat jako problematické.

Tvorba zvětšené verze této figury probíhala stejně jako u plastických skic, avšak jednotlivé formy byly více zpevněny a proporčně upraveny. (viz, Příloha II, obr. 16, 17)

K odlití této figury do sádry bylo využito trojdílné sádrové formy s želatinovými klíny. Než byl podniknut jakýkoliv krok směrem k formování, bylo zapotřebí nechat hliněnou postavu pozvolně částečně proschnout. Smyslem tohoto kroku

bylo učinit hliněný model o něco odolnější vůči poškození a zároveň zbavit hlínu částečně vlhkosti tak, aby bylo možné aplikovat izolační voskovou vrstvu. (viz Příloha II, obr.18, 19) Čím sušší hlína je, tím více vosku je schopná absorbovat. Izolace hliněného modelu sloužila k zamezení jakýchkoliv změn vlhkosti hliněného modelu. (suchá hlína po přidání vody, které je v želatině značné množství, zvětší svůj objem a může poškodit formu) Vosk byl rozpuštěn v parafínu a štětcem nanesen na model. Po odpaření parafínu se na povrchu modelu vytvořila souvislá, velice tenká vrstva vosku. Následujícím krokem bylo opatřit vnitřní partie sochy, problematické pro použití sádrové formy, hliněným klínem, který bude později prostorem, do kterého se nalije želatina. Při tvorbě hliněných klínů je nutné myslet na to, že budou flexibilní a bude je potřeba nějakým způsobem ukotvit ve formě. Zároveň musí být deformovatelné a umožňovat tak jejich snadné vyjmutí z hliněného modelu. Z tohoto důvodu byly v hliněné předloze pro klíny vytvořeny konkávní prohlubně, které umožní ukotvení klínů do formy a snadnou kompletaci a dekompletaci formy. (viz Příloha II, obr. 20) Dále následovalo vytvoření sádrové části formy. Byly vytvořeny tři prohlubně, každá orientovaná jiným směrem. Z toho logicky plyne, že forma bude muset mít nejméně tři díly. Pro první díl bylo nutné v sagitální rovině figury připevnit po jejím obvodu pásek hlíny (vysoký cca. 2cm) tvořící budoucí dělicí rovinu. (viz Příloha II, obr. 21) Následně byl navoskovaný model, v místě prvního dílu, natřen separátorem a byla vytvořena první část sádrové formy. Po zatvrdnutí sádry byla hliněná dělicí rovina přemístěna na místo, kde se setkávají druhé dva díly. Povrch modelu, na který měl přijít druhý díl sádrové formy, byl včetně styčné plochy prvního dílu naseparován. Opakovaného procesu odejmutí hliněné dělicí roviny, naseparování a vytvoření sádrového krytu se využilo i na poslední díl formy. Po odejmutí sádrových dílů z modelu se přistoupilo k odejmutí hliněných klínů. Sádrová forma byla následně znovu umístěna na hliněný model a spojena gázou namočenou v sádře. Před aplikací želatiny, naboptnané ve vodě a ohřáté na šedesát stupňů Celsia, bylo nutno vytvořit v hliněném modelu nalévací a odvodušňovací otvory. (odvodušňovací otvory se vyvrtávají v těch nejvýše položených místech) Želatina se musí nalévat pomalu, aby nepěníla a pak se nechává v chladném prostředí vystydnout a ztuhnout. Aby bylo možné vytvořit sádrový odlitek modelu, musely se nejprve sejmut sádrové dílce a vyjmout želatinové klíny. (viz Příloha II, obr.22, 23) Klíny je před naseparováním vhodné zbavit přebytečného materiálu v místech



vstupních a ovzdušňovacích otvorů. Sádrové díly podstoupily očištění a několikanásobný proces separace a vymytí. Asemblovaná forma spojená opět gázou namočenou v sádře byla po vytvrnutí spojů připravena k použití. (viz Příloha II, obr. 24) Proces lití probíhal stejně jako u předchozích skic. Z praktických a ekonomických důvodů se však při tvorbě figur této velikosti nevyplňuje forma sádrou celá, ale kroužením se nechává zatéct do všech částí vnitřku formy. Tento postup se opakuje, dokud nedosáhne stěna odlitku požadované tloušťky.

Velkou výhodou této formy je, že pokud je správně provedená, není třeba sádru odsekávat a někdy je jí možné použít opakovaně. (Dekompletace formy probíhá odstraněním spojovacího materiálu, vlhčením praskliny, vzniklé v místě dělicí roviny a jemným páčením v prostoru mezi dvěma díly formy.)

Odlitek, vyjmutý z formy, bylo nutné zbavit želatinového klínu a sádrových výčnělků vzniklých v místech dělicích rovin. (viz Příloha II, obr. 25, 26)

Eventuelní defekty se stejně jako v předchozím případě opravují retušerskou sádrou.

Kresebná skica této varianty byla vytvořena později, aby v grafické podobě ověřila vývoj formálního pojetí stylizované figury. Po realizaci první stylizované verze této pózy následovaly ještě dvě další (viz Příloha II, obr. 9 - 11)

Inspirací pro tyto kresebné skici však už nebyla aktivní prázdnota, ale hledání forem, které by byly přirozeným východiskem konkrétních objemových celků a jejich kompozice. Jejich hledání probíhalo po vzoru Gutfreundovy Studie sedící ženy. Akceptovány byly hlavně formy podstatné a ostatní byly buď potlačeny, nebo sjednoceny, či propojeny s objemy významově nosnými.

## Závěr

Cílem této práce bylo představit a objasnit v základních rysech problematiku stylizovaného ztvárnění lidské postavy, prezentovanou v pojetí několika vybraných sochařů minulého století. Smyslem tohoto výběru přitom nebylo doložit vývoj ani obsáhnout komplexní rejstřík všech variací a možností stylizace, ale uvést reprezentativní příklady figurálních děl autorů, kteří konzistentní povahou své tvorby v rámci určitého období představují určitý přístup, specifický svým vztahem ke stylizaci a vytvořit tak náhled na rozsah možností a způsobů realizace figurální stylizace.

Vzhledem k tomu, že všechna sochařská díla užívají stejného výtvarného jazyka, nemohla ani v kontextu této práce chybět část obsahující výčet některých základních výtvarných prostředků, neodmyslitelné součásti výtvarně-vyjadřovacího procesu. Výtvarné prostředky zde zároveň sloužily jako prostředek komparace děl jednotlivých autorů.

Významným aspektem a také determinantem užití některých výtvarných prostředků a stylizace, byl v následující kapitole pojednaný prostor, do kterého je socha určena.

Jednotlivé teoretické výstupy, u výtvarných prostředků navíc doložené vývojem jejich pojetí v dílech sochařů minulého století, následně našly své uplatnění v rozboru děl některých českých sochařů.

Uplatnění výtvarných prostředků ve vztahu ke stylizaci, tvůrčímu záměru a kontextu vzniku díla - to vše bylo předmětem zájmu v rámci rozborů děl, jejichž výběr byl podmíněn diferencíalitou jednotlivých stylizačních přístupů.

Závěr teoretické části pak tvořil souhrn některých aspektů tvorby teoretického konceptu stylizované figury. Jak úvod práce předpokládal, posloužil jako teoretický podklad pro část praktickou, která v průběhu realizačního procesu přinesla autorovi nové konkrétní zkušenosti a poznatky.

## Seznam použitých zdrojů

### Literární zdroje:

BLAŽÍČEK, Oldřich J. a Jiří KROPÁČEK. *Slovník pojmů z dějin umění: názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění*. Ilustroval Zdeněk NETOPIL, ilustroval Jaroslav STANĚK. Praha: Odeon, 1991. ISBN 80-207-0246-6.

BOUŠKA, Pavel. *Výtvarné dílo v architektonické a urbanistické tvorbě*. Praha: České vysoké učení technické, 1990.

DUBY, Georges. *Sculpture: from antiquity to the present day: from the eighth century BC to the twentieth century*. Köln: Taschen, c1991. 1151 s. ISBN 3-8228-1662-0.

HLUŠIČKA, Jiří, Jiří ŠEBEK a Jaroslav MALINA. *Vincenc Makovský*. Brno: Nadace Universitas Masarykiana, 2002. Osobnosti (Nadace Universitas Masarykiana). ISBN 80-7204-204-1.

LIDICKÝ, Karel. *Modelování pro posluchače výtvarné výchovy na pedagogických fakultách*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1980.

MAŠÍN, Jiří. *Jan Štursa 1880-1925: geneze díla*. Praha: Odeon, 1981. *Modelování pro posluchače výtvarné výchovy na filosofických a pedagogických fakultách*. Praha, 1967.

MOHOLY-NAGY, László. *Od materiálu k architektuře*. Praha: Triáda, 2002. Delfín (Triáda). ISBN 80-86138-29-1.

NOVÁK, Luděk. *Nová figurace*. Praha: Obelisk, 1970. Situace.

PIJOAN Y SOTERAS, José. *Dějiny umění*. 10. Vyd. 2. Praha: Odeon, 1986. 300 s.

PIJOAN Y SOTERAS, José. *Dějiny umění*. 10. Vyd. 3. Praha: Odeon, 1991. 300 s.

Světové umění; sv. 110. ISBN 80-207-0133-8.

PIJOAN, José. *Dejiny umenia 10*. 1. vyd. Přeložila Anna ŠKORUPOVÁ. Bratislava: IKAR, 2000. ISBN 80-7178-828-7.

RUHRBERG, Karl et al. *Umění 20. století: [malířství, sochařství a objekty, nová média, fotografie]*. II. díl. V Praze: Slovart; Köln: Taschen, 2011. s. 407-840. ISBN 978-80-7391-572-8.

ŠETLÍK, Jiří. *Otto Gutfreund: cesta ke kubismu*. Praha: Gallery, 2012. ISBN 978-80-86990-20-0.

TETIVA, Vlastimil (ed.). *České malířství a sochařství 2. poloviny 20. století: ze sbírek Alšovy jihočeské galérie*. Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, 1991. ISBN 80-900633-0-6.

VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. 2. vyd., v Obelisku 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk).

WITTLICH, Petr. *České sochařství ve XX. století 1890-1945*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978.

WITTLICH, Petr. *Jan Štursa*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1624-9.

ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. Praha: Mladá fronta, 1967.

ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. Praha: Mladá fronta, 1967.

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

### **Ostatní zdroje:**

SLOVÁK, František. *Řeč těla v sochařské tvorbě*. České Budějovice, 2015. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Vedoucí práce Věra Vejsová ak. mal.

VETŘELCI A VOLAVKY. *Zdeněk Němeček*. [online]. 20.4.2017 [cit. 2017-04-20]. Dostupné z: <http://www.vetrelciavolavky.cz/sochari/zdenek-nemecek>

## Seznam příloh

Příloha I. - Obrázky k teoretické části.....	62
Plastické studie a.....	70
Příloha II. - Fotodokumentace praktické části.....	73
Kresebné studie a skici .....	73
Plastické studie a skici .....	78

## Příloha I. - Obrázky k teoretické části



*Obr. 1. Auguste Rodin, Balzac,  
1898.*



*Obr. 2. Nor Vigeland, název neznámý,  
1906*



*Obr. 3. Jan Štursa,  
Apassionato, 1906*



*Obr. 4 Antoine Bourdelle, Velký bojovník z  
Montaubanu, 1900*





*Obr. 5 Aristide Maillol, Noc, 1902-1906*



*Obr. 6 Ernst Barlach, Mrznoucí stařena, 1937*



*Obr. 7 Wilhelm Lehmbruck, Sedící mladík, 1918*



*Obr. 8 Otto Gutfreund, Úzkost, 1911-1913*

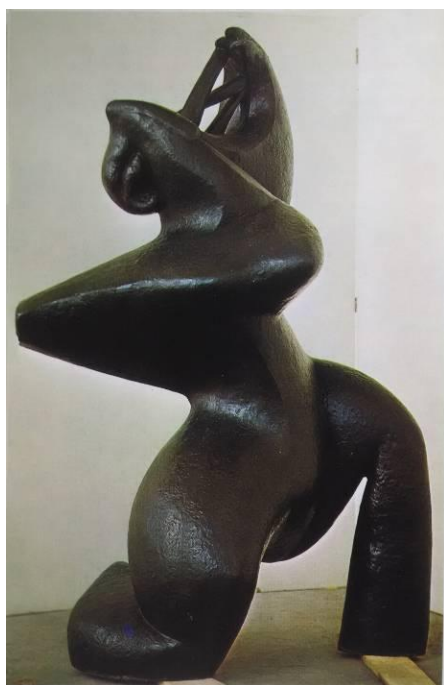




*Obr. 9. Otto Gutfreund, Hlava IV.,  
1911*



*Obr. 10. Alexander Archipenko,  
Plastika z terakoty, 1916*



*Obr. 11. Henri Laurens, Velká  
hudba, 1983*



*Obr. 12. Osip Zadkine, Otrok, 1922*



*Obr. 13. Umberto Boccioni,  
Jednotné tvary kontinuity v  
prostoru, 1913*



*Obr. 14. Alexander Archipenko,  
Boxerský zápas, 1914*



*Obr. 15. Hans Arp, Lidská konkréce, 1934*



*Obr. 16. Henry Moore, Ležící figura, 1932*



*Obr. 17. Henry Moore, Král a královna, 1952-1953*

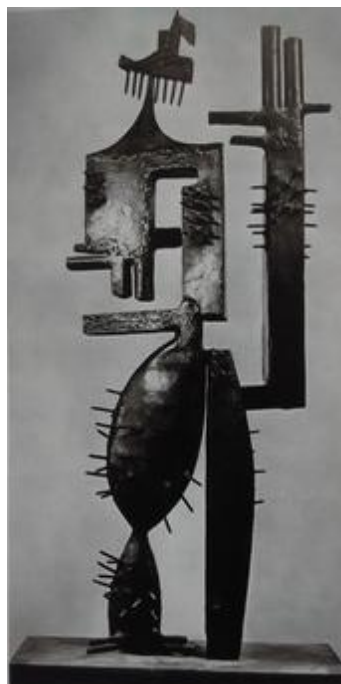


*Obr. 18. Antoine Pevsner, Torso, 1924-1926*

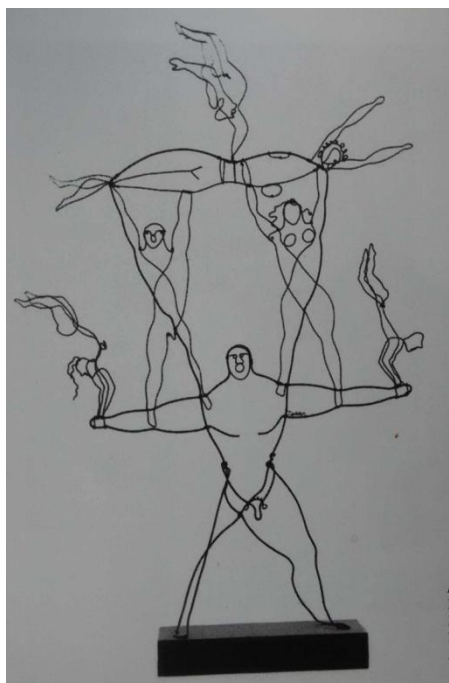




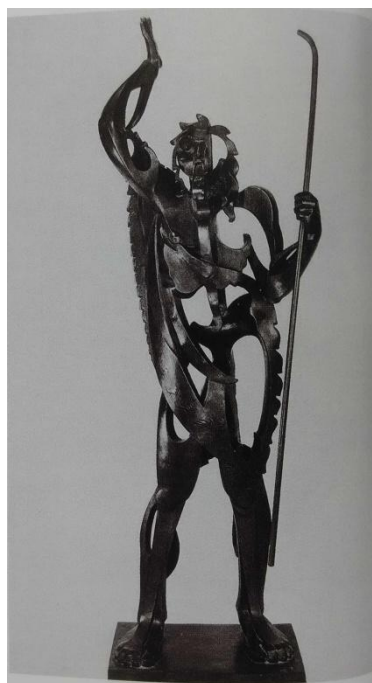
*Obr. 19. Georges Vantongeloo,  
Konstrukce v atmosféře, 1918*



*Obr. 20. Julio Gonzáles,  
Kaktusový muž, 1939*



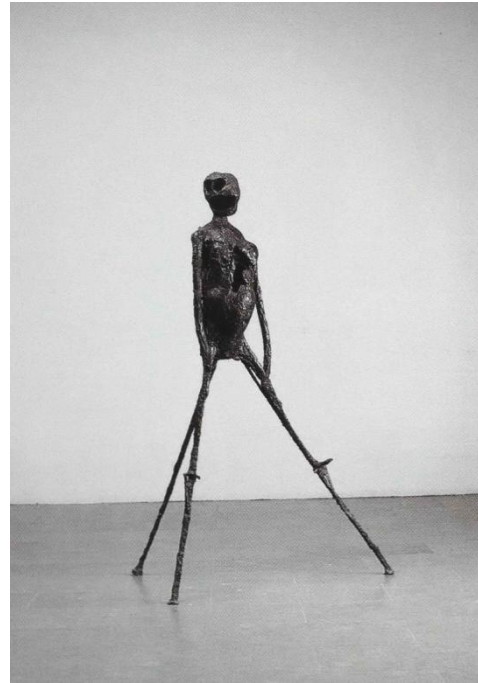
*Obr. 21. Alexander Calder,  
Mosazná rodina, 1929*



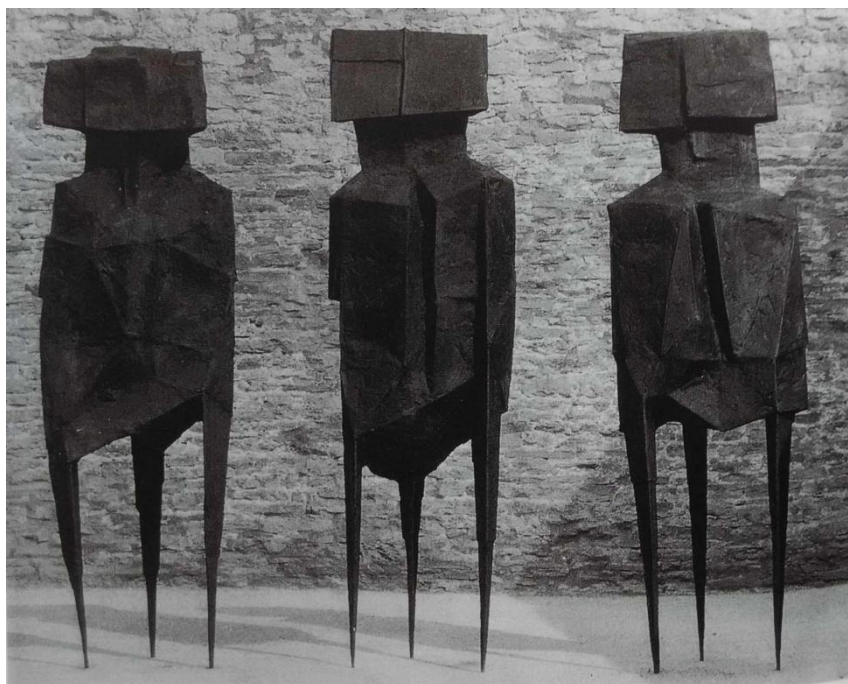
*Obr. 22. Pablo Gargallo, Prorok, 1933*



*Obr. 23. Pablo Gargallo, Balerína, 1931*



*Obr. 24. Germaine Richierová, Le Berger des Landes, 1952*



*Obr. 25. Lynn Chadwick, Strážci, 1960*



*Obr. 26. Eduard Chillida, Proměna, 1959-1963*



*Obr. 27. Alberto Giacometti,  
Kráčející muž, 1949*



*Obr. 28. Joannis Avramidis, Kráčející  
muž, 1966*





*Obr. 29. Eduardo Paolozzi, St. Sebastian, 1957*



*Obr. 30. Jean Ipostéguy, Země, 1962*



*Obr. 31. César Baldaccini, Petit Valentin, 1957*



*Obr. 32. Auguste Rodin, Taneční pohyb, 1910-1911*

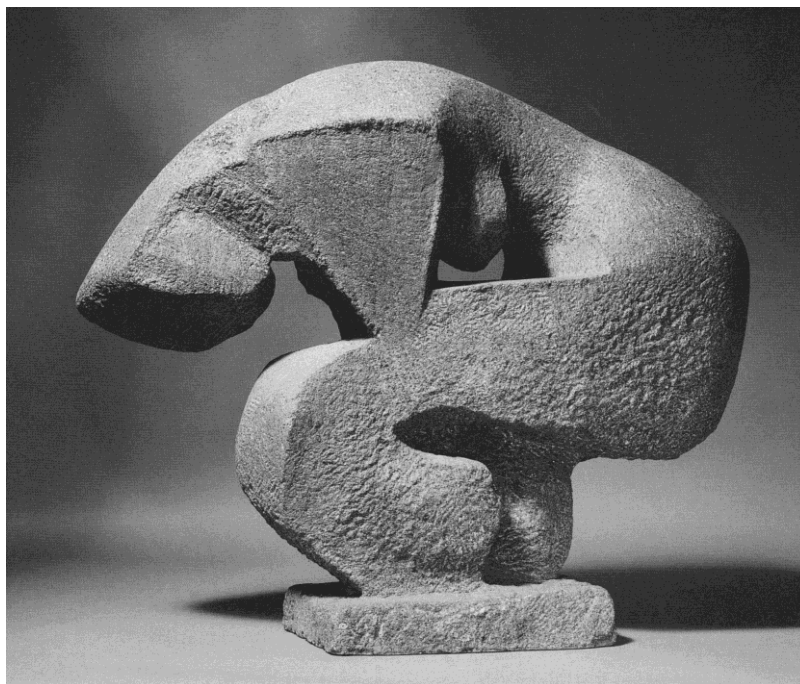


*Obr. 33. George Segal, The Laundromat, 1966-1967*



*Obr. 34. Vincenc Makovský, Skloněný ženský akt, 1932*





*Obr. 35. Vincenc Makovský, Skloněný ženský akt, 1932*



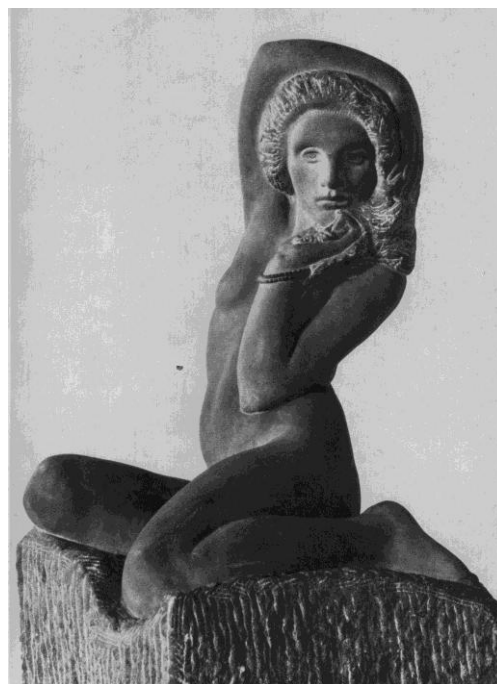
*Obr. 36. Vincenc Makovský, Návrh plastiky na fontánu, 1932*



*Obr. 37. Zdeněk Němeček, Gymnasta, 1979*



*Obr. 38. Zdeněk Němeček, Závod,*



*Obr. 39. Jan Štursa, Melancholické  
děvče, 1906*





*Obr. 40. Jan Štursa, Práce, 1912*



*Obr. 41. Otto Gutfreund, Studie sedící ženy I, 1927*



*Obr. 42. Otto Gutfreund, Studie sedící ženy II, 1927*

## **Příloha II. - Fotodokumentace praktické části**

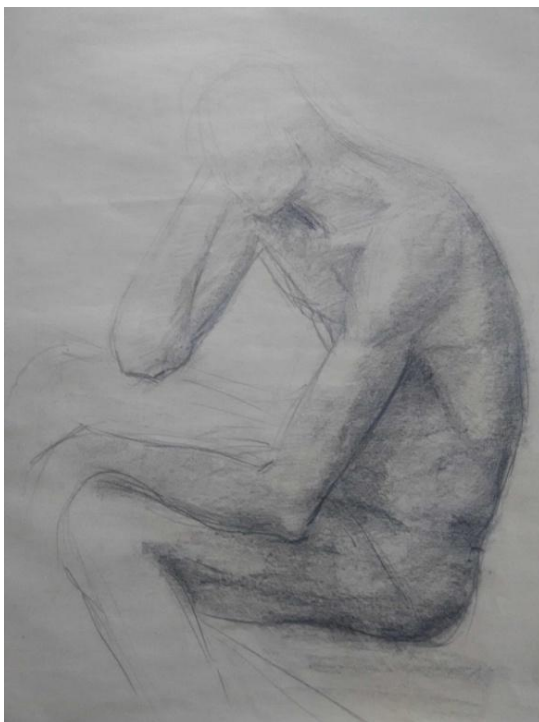
### **Kresebné studie a skici**



**Obr. 1. Pohybová skica**



**Obr. 2. Pohybová skica**



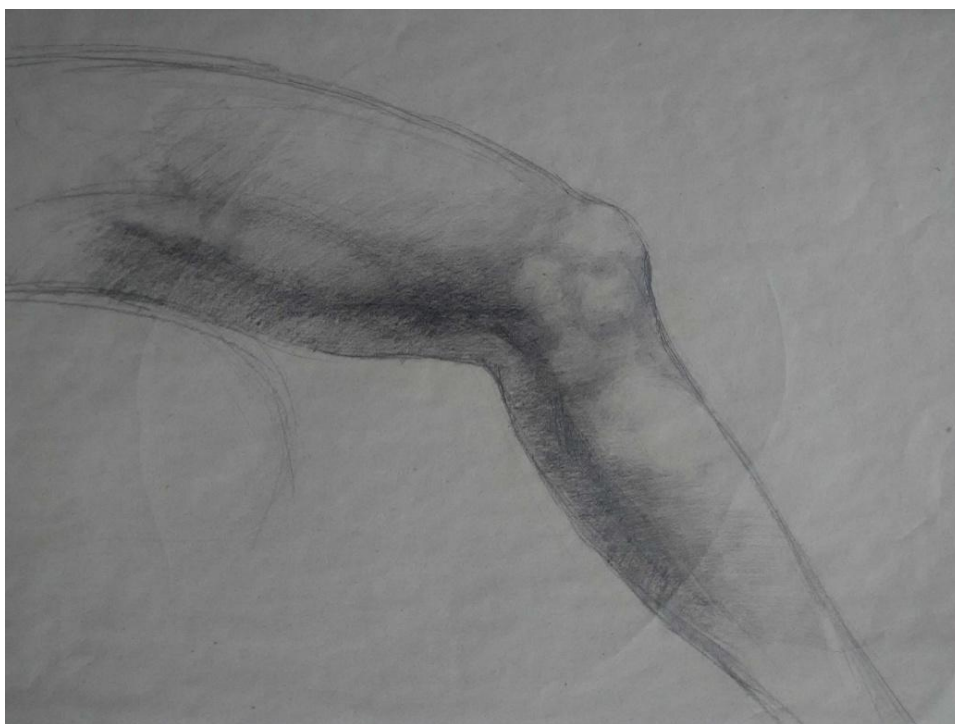
**Obr. 3. Studie sedící postavy**



**Obr. 4. Studie sedící postavy**



**Obr. 5. Studie detailu**



**Obr. 6. Studie detailu**



**Obr. 7. Kompoziční skica**



**Obr. 8. Kompoziční skica**



**Obr. 9. Stylizace varianta 1**



**Obr. 10. Stylizace varianta 2**





**Obr. 11. Stylizace varianta 3**

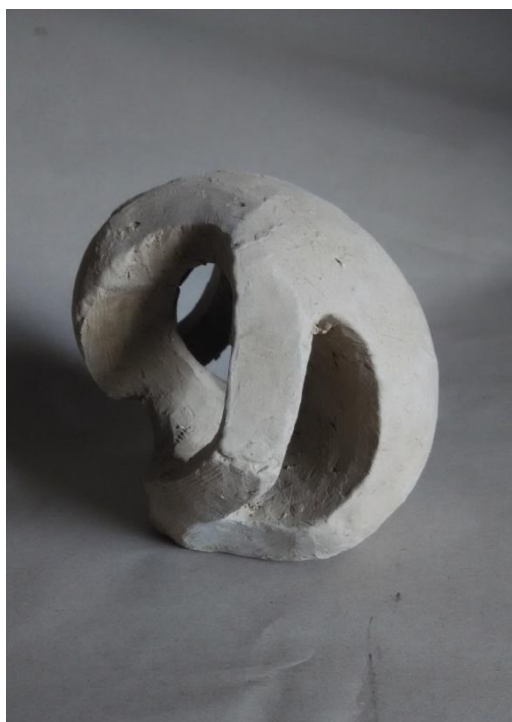
## Plastické studie a skici



**Obr. 12. Plastická skica 1**



**Obr. 13. Plastická skica 2**



**Obr. 14. Model k variantě 1**



**Obr. 15. Model k variantě 3**

**Stylizovaná varianta – zvětšené měřítko**



**Obr. 16. Model**



**Obr. 17. Model**



**Obr. 18. První vosková vrstva**



**Obr. 19. Druhá vosková vrstva**



**Obr. 20. Hliněná předloha pro želatinový klín**



**Obr. 21. Hliněná dělicí rovina**





**Obr. 22. Díly sádrové části formy**



**Obr. 23. Želatinové klíny**



**Obr. 24. Sestavená forma**



**Obr. 25. Odlitek s želatinovými klíny**





**Obr. 26. Odlitek s želatinovými klíny**



**Obr. 27. Odlitek**



**Obr. 28. Odlietk**



**Obr. 29. Odlietk**



**Obr. 30. Odlitek**

## Zdroje příloh:

**Obr. 1. Auguste Rodin, Balzac, 1898, zdroj:**

DUBY, Georges. Sculpture: from antiquity to the present day: from the eighth century BC to the twentieth century. Köln: Taschen, c1991. 1151 s. ISBN 3-8228-1662-0. s. 1898

**Obr. 2. Nor Vigeland, název neznámý, 1906, zdroj: PIJOAN Y SOTERAS, José.**

Dějiny umění. 10. Vyd. 3. Praha: Odeon, 1991. 300 s. Světové umění; sv. 110. ISBN 80-207-0133-8. s. 58

**Obr. 3. Jan Štursa, Apassionato, 1906, zdroj:**

MAŠÍN, Jiří. *Jan Štursa 1880-1925: geneze díla*. Praha: Odeon, 1981.

*Modelování pro posluchače výtvarné výchovy na filosofických a pedagogických fakultách*. Praha, 1967.

**Obr. 4 Antoine Bourdelle, Velký bojovník z Montaubanu, 1900, zdroj:**

[https://cs.wikipedia.org/wiki/Antoine\\_Bourdelle#/media/File:The\\_Great\\_Warrior\\_of\\_Montauban\\_-\\_Washington,\\_D.C..jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/Antoine_Bourdelle#/media/File:The_Great_Warrior_of_Montauban_-_Washington,_D.C..jpg)

**Obr. 5 Aristide Maillol, Noc, 1902-1906, zdroj:**

PIJOAN Y SOTERAS, José. Dějiny umění. 10. Vyd. 3. Praha: Odeon, 1991. 300 s. Světové umění; sv. 110. ISBN 80-207-0133-8. s. 54

**Obr. 6. Ernst Barlach, Mrznoucí stařena, 1937, zdroj:**

[http://www.kultur-online.net/files/exhibition/01\\_767.jpg](http://www.kultur-online.net/files/exhibition/01_767.jpg)

**Obr. 7. Wilhelm Lehmbruck, Sedící mladík, 1918, zdroj:**

RUHRBERG, Karl et al. Umění 20. století: [malířství, sochařství a objekty, nová média, fotografie]. II. díl. V Praze: Slovart; Köln: Taschen, 2011. s. 407-840. ISBN 978-80-7391-572-8. s.415

**Obr. 8. Otto Gutfreund, Úzkost, 1911-1913, zdroj:**

[https://c1.staticflickr.com/6/5292/5493169558\\_8a4118a0f2\\_b.jpg](https://c1.staticflickr.com/6/5292/5493169558_8a4118a0f2_b.jpg)

**Obr. 9. Otto Gutfreund, Hlava IV., 1911, zdroj:**

DUBY, Georges. Sculpture: from antiquity to the present day: from the eighth century BC to the twentieth century. Köln: Taschen, c1991. 1151 s. ISBN 3-8228-1662-0. s. 969

**Obr. 10. Alexander Archipenko, Plastika z terakoty, 1916, zdroj:**

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/34/9b/7d/349b7d3091b760647c35e17c3177e320.jpg>

**Obr. 11. Henri Laurens, Velká hudba, 1983, zdroj:**

PIJOAN Y SOTERAS, José. Dějiny umění. 10. Vyd. 3. Praha: Odeon, 1991. 300 s. Světové umění; sv. 110. ISBN 80-207-0133-8. s. 72

**Obr. 12. Osip Zadkine, Otok, 1922, zdroj:**

<https://www.zadkine.com/sculpture/14>

**Obr. 13. Umberto Boccioni, Jednotné tvary kontinuity v prostoru, 1913, zdroj:**

PIJOAN Y SOTERAS, José. Dějiny umění. 10. Vyd. 3. Praha: Odeon, 1991. 300 s. Světové umění; sv. 110. ISBN 80-207-0133-8. s. 60

**Obr. 14. Alexander Archipenko, Boxerský zápas, 1914, zdroj:**

<https://classconnection.s3.amazonaws.com/720/flashcards/484720/jpg/slide041336946325089.jpg>

**Obr. 15. Hans Arp, Lidská konkrce, 1934, zdroj:**

[https://dg19s6hp6ufoh.cloudfront.net/pictures/612939335/large/concretion\\_839\\_t.jpeg?1456847114](https://dg19s6hp6ufoh.cloudfront.net/pictures/612939335/large/concretion_839_t.jpeg?1456847114)

**Obr. 16. Henry Moore, Ležící figura, 1932, zdroj:**

RUHRBERG, Karl et al. Umění 20. století: [malířství, soulptury a objekty, nová média, fotografie]. II. díl. V Praze: Slovart; Köln: Taschen, 2011. s. 407-840. ISBN 978-80-7391-572-8. s. 482

**Obr. 17. Henry Moore, Král a královna, 1952-1953, zdroj:**

PIJOAN Y SOTERAS, José. Dějiny umění. 10. Vyd. 3. Praha: Odeon, 1991. 300 s. Světové umění; sv. 110. ISBN 80-207-0133-8. s. 81

**Obr. 18. Antoine Pevsner, Torso, 1924-1926, zdroj:**

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/a4/fe/e1/a4fee1f63f29c1b26ff5014a624bce0b.jpg>

**Obr. 19. Georges Vantongeloo, Konstrukce v atmosféře, 1918, zdroj:**

RUHRBERG, Karl et al. Umění 20. století: [malířství, soulptury a objekty, nová média, fotografie]. II. díl. V Praze: Slovart; Köln: Taschen, 2011. s. 407-840. ISBN 978-80-7391-572-8. s. 454

**Obr. 20. Julio Gonzáles, Kaktusový muž, 1939, zdroj:**

RUHRBERG, Karl et al. Umění 20. století: [malířství, sochařství a objekty, nová média, fotografie]. II. díl. V Praze: Slovart; Köln: Taschen, 2011. s. 407-840. ISBN 978-80-7391-572-8. s. 472

**Obr. 21. Alexander Calder, Mosazná rodina, 1929, zdroj:**

RUHRBERG, Karl et al. Umění 20. století: [malířství, sochařství a objekty, nová média, fotografie]. II. díl. V Praze: Slovart; Köln: Taschen, 2011. s. 407-840. ISBN 978-80-7391-572-8. s. 471

**Obr. 22. Pablo Gargallo, Prorok, 1933, zdroj:**

RUHRBERG, Karl et al. Umění 20. století: [malířství, sochařství a objekty, nová média, fotografie]. II. díl. V Praze: Slovart; Köln: Taschen, 2011. s. 407-840. ISBN 978-80-7391-572-8. s. 474

**Obr. 23. Pablo Gargallo, Balerína, 1931, zdroj:**

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/a2/b0/78/a2b078133dfd4d3e85fb5d687c9239f1.jpg>

**Obr. 24. Germaine Richierová, Le Berger des Landes, 1952, zdroj:**

RUHRBERG, Karl et al. Umění 20. století: [malířství, sochařství a objekty, nová média, fotografie]. II. díl. V Praze: Slovart; Köln: Taschen, 2011. s. 407-840. ISBN 978-80-7391-572-8. s. 490

**Obr. 25. Lynn Chadwick, Strážci, 1960, zdroj:**

DUBY, Georges. Sculpture: from antiquity to the present day: from the eighth century BC to the twentieth century. Köln: Taschen, c1991. 1151 s. ISBN 3-8228-1662-0, s. 1068

**Obr. 26. Eduard Chillida, Proměna, 1959-1963, zdroj:**

PIJOAN Y SOTERAS, José. Dějiny umění. 10. Vyd. 3. Praha: Odeon, 1991. 300 s. Světové umění; sv. 110. ISBN 80-207-0133-8. s. 102

**Obr. 27. Alberto Giacometti, Kráčeující muž, 1949, zdroj:**

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/ca/55/5e/ca555ea2f4fc428ad606c8c34a9c9b9a.jpg>

**Obr. 28. Joanis Avramidis, Kráčeující muž, 1966, zdroj:**

DUBY, Georges. Sculpture: from antiquity to the present day: from the eighth century BC to the twentieth century. Köln: Taschen, c1991. 1151 s. ISBN 3-8228-1662-0. s. 1960

**Obr. 29. Eduardo Paolozzi, St. Sebastian, 1957, zdroj:**

<https://www.nationalgalleries.org/sites/default/files/styles/postcard/public/externals/41355.jpg?itok=AS4D9FXC>

**Obr. 30. Jean Ipostéguy, Země, 1962, zdroj:**

[http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T00/T00681\\_10.jpg](http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T00/T00681_10.jpg)

**Obr. 31. César Baldaccini, Petit Valentin, 1957, zdroj:**

[http://www.mchampetier.com/sitephp/images/hd/9s\\_Cesar\\_mai112.jpg](http://www.mchampetier.com/sitephp/images/hd/9s_Cesar_mai112.jpg)

**Obr. 32. Auguste Rodin, Taneční pohyb, 1910-1911, zdroj:**

<http://www.hayhillgallery.com/rodin/guastini/full/r28g.jpg>

**Obr. 33. George Segal, The Laundromat, 1966-1967, zdroj:**

<https://pbs.twimg.com/media/CDLVIZPWIAEnU30.jpg>

**Obr. 34. Vincenc Makovský, Skloněný ženský akt, 1932, zdroj:**

HLUŠIČKA, Jiří, Jiří ŠEBEK a Jaroslav MALINA. *Vincenc Makovský*. Brno: Nadace Universitas Masarykiana, 2002. Osobnosti (Nadace Universitas Masarykiana). ISBN 80-7204-204-1. s. 68

**Obr. 35. Vincenc Makovský, Skloněný ženský akt, 1932, zdroj:**

HLUŠIČKA, Jiří, Jiří ŠEBEK a Jaroslav MALINA. *Vincenc Makovský*. Brno: Nadace Universitas Masarykiana, 2002. Osobnosti (Nadace Universitas Masarykiana). ISBN 80-7204-204-1. s. 69

**Obr. 36. Vincenc Makovský, Návrh plastiky na fontánu, 1932, zdroj:**

HLUŠIČKA, Jiří, Jiří ŠEBEK a Jaroslav MALINA. *Vincenc Makovský*. Brno: Nadace Universitas Masarykiana, 2002. Osobnosti (Nadace Universitas Masarykiana). ISBN 80-7204-204-1. s. 70

**Obr. 37. Zdeněk Němeček, Gymnasta, 1979, zdroj:**

<http://www.vetrelciavolavky.cz/sochy/gymnasta-0>

**Obr. 38. Zdeněk Němeček, Závod, zdroj:**

<http://www.vetrelciavolavky.cz/en/sochy/zavod>

**Obr. 39. Jan Štursa, Melancholické děvče, 1906, zdroj:** MAŠÍN, Jiří. *Jan Štursa 1880-1925: geneze díla*. Praha: Odeon, 1981.

*Modelování pro posluchače výtvarné výchovy na filosofických a pedagogických fakultách*. Praha, 1967.

**Obr. 40. Jan Štursa, Práce, zdroj:**

MAŠÍN, Jiří. *Jan Štursa 1880-1925: geneze díla*. Praha: Odeon, 1981.

*Modelování pro posluchače výtvarné výchovy na filosofických a pedagogických*

*fakultách*. Praha, 1967. s.

**Obr. 41. Otto Gutfreund, Studie sedící ženy I, 1927, zdroj:**

[https://axioart.com/images/live\\_images/200/360/162.jpg](https://axioart.com/images/live_images/200/360/162.jpg)

**Obr. 42. Otto Gutfreund, Studie sedící ženy II, 1927, zdroj:**

[http://abart-full.artarchiv.cz/obrazky/d\\_100606\\_\\_0001.jpg](http://abart-full.artarchiv.cz/obrazky/d_100606__0001.jpg)