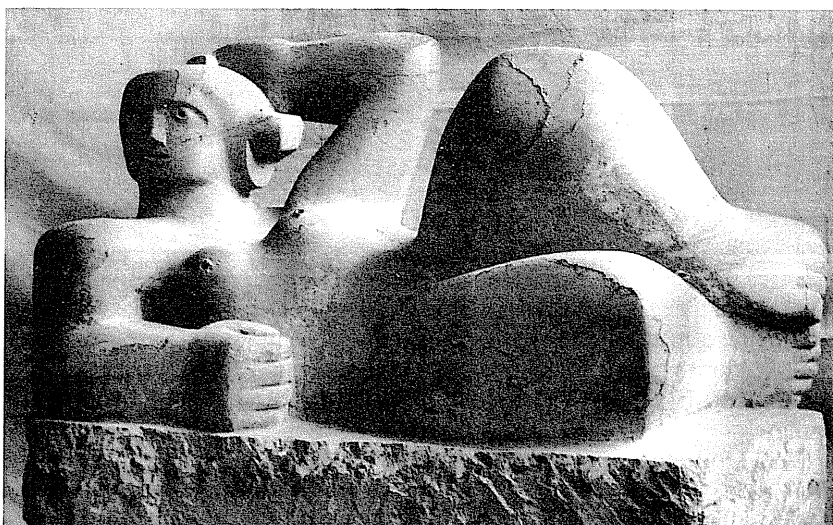


Kultura a umění**Vitalismus v sochařství
(biomorfní a vitalistická plastika)**

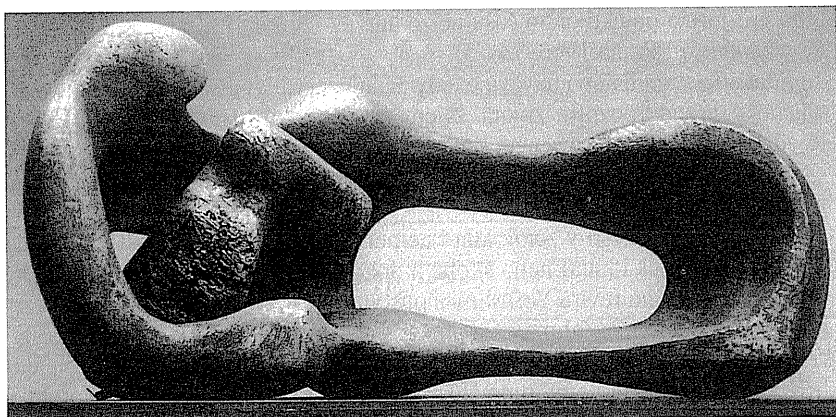
JAROSLAV SEDLÁŘ

Moderní umění měnilo od základů jak pohled na svět a na člověka, tak i metody práce a materiál a hledalo nové formy, významy i smysl své existence. Vedle racionální konstrukce kubistů a konstruktivistů se v moderním sochařství objevila nová tendence, kterou označujeme výrazy biomorfismus a vitalismus.

Bernd Löbach v nejobecnější rovině definuje „biomorfismus jako orientaci na přírodu. Každý její přívrženec usiluje o to dosáhnout harmonie mezi přírodou a kulturou.“ Tato tendence se vyhnula jak dadaismu, tak i automatismu a verismu a na freudovském podvědomí postavenému surrealismu. Nelze ji ovšem přiřadit ani k novému klasicismu. Příznačné je, že běží mezi dvěma základními směry v moderním umění, a to mezi racionálně formovým a expresivním, a že se objevila ve vývoji moderního umění poměrně pozdě. Teprve v roce 1936 totiž použil pojem umělecký kritik Alfred Hamilton Barr. Bylo to v době, kdy sochař Hans Arp opustil dadaismus, Alberto Giacometti surrealismus a kdy začal krystalizovat v sochařství dosud neobvyklý styl Henryho Moora. Pojem biomorfní postupně splynul s pojmem vitalistický a stal se jednou stránkou téže mince. Vitalismus měl také delší tradici. Jeho počátky se obvykle vztahují k Platonovu učení o duši nebo k Aristotelově nauce o entelechií a dále k Plotinovi. Přesněji byl propracován v 17. a 18. stol. v reakci na mechanický materialismus, teoretické střety mechanického a vitalistického pojetí životních procesů však vypukly opět na konci 19. a na začátku 20. století. Tehdy začal francouzský filozof Henri Bergson odlišovat poznání intuitivní od rozumového a v díle *L'Evolution créatrice* (Tvořivý vývoj, 1907) vyhlásil za základ veškerého dění *élan vital* (životní vzlet, rozmach, nadšení), tvořivou hybnou sílu. Ve vývoji duševního života odlišil dvě formy nebo dva typy: instinkt a inteligenci (rozum). Rozum (intelligence) poznává hmotnou realitu, a to z praktických důvodů. V prostorových vztazích hledá řadu jednotlivých momentů. Naopak instinkt a intuice poznávají věci bezprostředně, člověk předmět poznání prožívá, je to sebeuvědoměný instinkt, který nazírá podstatu dění jako souvislý, plynulý proud, jako trvání (*durée*), jež mu splývá se subjektivním prožíváním času. Hmota, fyzický čas a prostor jsou jen jejich vnějšími mechanickými projevy. Život a trvání postihuje toliko intuice, zatímco intelekt, který Bergson ztotožňuje s metafyzickým myšlením, jen reprodukuje mrtvé předměty... Intuice je pravou metodou metafyziky, tvořivou činností, představuje tvořivý růst, psychický dynamismus, který je základem všeho dě-

Henry Moore, *Ležící figura*, 1929

ní i jsoucna a život chápe jako neustálý zápas ducha s hmotou, duch proniká hmotou. Bergson vyprovokoval evolucionistický proces a uměleckou tvořivost, síly růstu přírody a tvůrčí pud jako by vyrůstaly ze stejného základu. A byli to právě umělci, od futuristů až po Paula Kleea, kteří obdivovali a uctívali Bergsona jako největší autoritu své doby. Klee hovoří o tom, že místo stromu, potoka, říže zajímají nyní umělce spíše procesy růstu, proudění, rozkvétání, a vyslovuje zásadu: „Umění nemá zobrazovat viditelné, ale činit viditelným.“ A když roku 1917 vydal biolog d’Arcy Wentworth Thompson dvousvazkové dílo *On Growth and Form* (O růstu a formě), ve kterém dokazoval souvislosti mezi růstem a formou a odhaloval zákonitosti růstu, výstavby kostí, svalů, apod., ovládly jeho teorie ve třicátých letech Henryho Moora, který roku 1934 napsal: „Pro mě musí dílo mít nejprve jemu vlastní vitalitu. Nemíním tím reprodukci skutečné živosti, pohybu, tělesného chování, skákajících a tančících postav atd., nýbrž spíše to, že dílo může mít zadržovanou energii, intenzivní vlastní život, nezávislý na tom, co zobrazuje. Má-li takovou mocnou vitalitu, pak s ním nespojujeme pojem krásy. Krása ve smyslu pozdně řeckého umění nebo renesance není cílem mého sochařství. Mezi krásou výrazu a silou výrazu je rozdíl funkce. První usiluje o to líbit se smyslu, druhá má duchovní vitalitu, která mě silněji podněcuje a dotýká se mě více než ryzí smyslovost. Nejedná-li se v díle o reprodukci toho, co se jeví oku, tak to ještě není útěk před životem, nýbrž to může znamenat spíše hlubší proniknutí do skutečnosti... Výraz toho, co život vlastně je, podnět k větší intenzitě života.“ (Cit.: *Herbert Read, Modern Sculpture, 1964, str. 163*: Tento výklad je Moorův příspěvek do svazku s manifesty anglických malířů, sochařů a architektů, který jsem vydal v roce 1934.) Ještě názorněji ohlasy Thompsonových

Henry Moore, **Ležící matka s dítětem**, 1960-61

závěrů zaznívají v dalším Moorově prohlášení: „Nejhlouběji mě zajímá lidská figura, přitom jsem však odhalil zákonitosti formy a rytmu při studiu přírodních výtvorů jakými jsou křemeny, skály, kosti, stromy, rostliny.“ Podobně formuloval biomorfni směr Hans Arp: „My nechceme přírodu napodobovat... Chceme tvořit, jak tvoří rostliny své plody.“ Tak, jak Moore ztělesňuje vitalismus, tak ztělesňuje biomorfismus v oblasti plastiky Hans Arp. Jeho skulptury jsou metaforami pro tvůrčí akt analogický k přírodě. Usiluje o čistou plastickou formu, kterou chce vyjádřit podstatu růstu, kterou se snaží vyjádřit podobstvím evoluční hierarchie od minerálů přes flóru, plody, faunu až k člověku. Cílem tohoto úsilí ovšem je dokázat, že vše v přírodě řídí stejné síly.

Vitalistický proud skulptury se plně rozvinul u obou jmenovaných sochařů, i když už v době, kdy Thompson publikoval svou knihu. Biologie upouští od teorií a snaží se vyhledávat zákony a rozdíly organických a anorganických systémů a zákony jejich výstavby, čímž dospívá ke kritice vitalismu. Bertalanffy a Dotterweich rozvíjejí *teorii dynamické rovnováhy*. Například oproti krystalu, jehož identita se sebou samým záleží v identitě látky, ze které je vybudován, zůstává živá buňka zachována ve své identitě přes stálou látkovou výměnu. Tuto schopnost vysvětluje Plessner jako pozicinní charakter života: V tom, čím je, se usazuje tím způsobem, že ze sebe asimilací a látkovou výměnou vychází. Neživé těleso je proti tomu jen tam, kam dosahuje prostorově. Organické těleso je vždy nad sebou, přesahuje své prostorové ohraničení. Uexküllovo bádání o životním okolí naproti tomu ukazuje každý ze svého hlediska, korespondenci živého individua se svým prostředím, popřípadě na vyšším stupni se svým životním okolím, a otřásá předpokladem, že život je možno pojímat jako dění, které je sice determinováno neprostorovými činiteli, ale po své fyzikálně-chemické stránce se musí přece jen zásadně odehrávat v jednom absolutním prostoru a v jednom absolutním čase. Tento pojem objektiv-

ního prostoru a objektivního času nelze udržet. (Srovn. L. Landgrebe, *Filoso-
fie přítomnosti*, Praha 1966, 74-75).

Vitalistické sochařství navazuje tedy na konzervativnější směr biologie a vitalistický proud filozofie života. Nicméně anglický historik umění Herbert Read v tom viděl přímo genetický princip moderny, ve kterém se spojují přírodní formy s vitalistickou abstrakcí, a v Henry Moorovi spatřoval jednoho z největších sochařů 20. století.

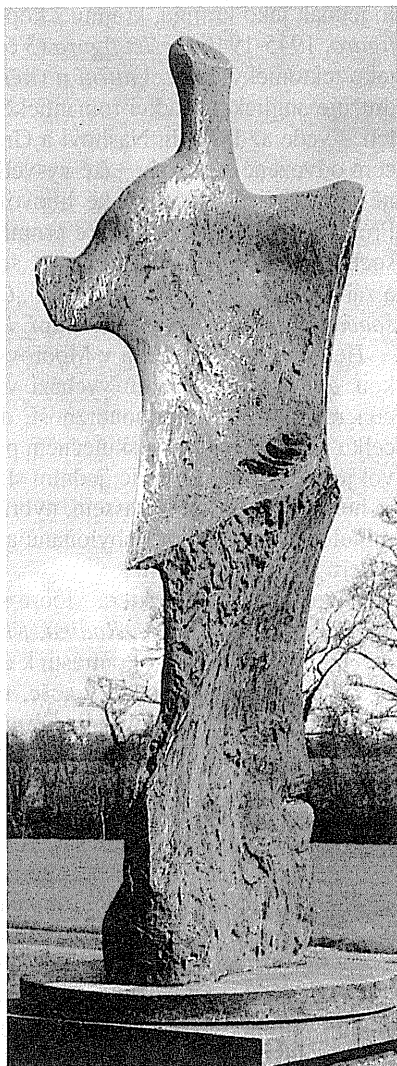
Henry Moor vyrostl v zemi, která neměla téměř žádnou sochařskou tradici ani velká umělecká hnutí nebo školy, a dokonce ani to, že vyrostl v hornické rodině a v uhelném revíru Yorkshire s pustými vřesovišti, nemělo na rozvoj jeho umění žádný vliv. Zajímavé je pouze snad to, že odtud vyšli i další sochaři, totiž Barbara Hepworthová a Kenneth Armitage. Anglie navíc stála v té době zcela na okraji moderního umění a jedině, co tam mohl Moore získat, byla úcta k pracovnímu materiálu, jak ji pěstovali sochaři Gill, Epstein a Dobson. Moore skutečně během celé své kariéry velmi ctil materiál, zase ovšem spíše v technickém ohledu, zatímco rozhodující tvarosloví, které ho ihned zařadilo do moderního evropského umění, našel v archaickém umění přírodních národů, zejména prekolumbijských. Když poznal kontinentální dějiny umění, inspiroval se také dílem zakladatele renesančního malířství Masaccia a dílem vrcholného sochařského umění Michelangela. Nemohl obejít samozřejmě Constantina Brancusiho, kterého si velmi vážil, Alexandra Archipenka, ani Pabla Picassa. Byly to především Picassovy masívní plastiky vytvářené v nově zakoupeném château de Boisgeloup severně od Paříže. Picasso zde vedle ohýbaných drátěných konstrukcí v roce 1928 současně modeloval *Návrh na pomník*. Jak píše Herbert Read: „Existuje jen pár figur od Henryho Moora, které by snad mohly být v přímé souvislosti s Picassovým *Návrhem na pomník* – například *Kompozice* z modrého Horntonského kamene z roku 1931. Moore se však vůbec vyvíjel, i když v obecných uměleckých intencích Picassovi příbuzných, nezávisle na něm. Ve stejném roce, ve kterém Španěl vytvořil *Návrh na pomník* (1928), byl Henry Moore uchvácen staromexickou plastikou v Britském muzeu. Rozhodující byl tento nevyčerpatelný pramen, k tomu podněty z africké a románské plastiky, poznání Brancusiho a Archipenka. Picasso mohl Moora ovlivnit snad i potom, ale to spíše svými obrazy nežli plastikami, a od roku 1929 (tehdy vznikla *Ležící*, dnes v Leeds City Art Gallery) byl Moore již dosti silný, aby nastoupil vlastní cestu, jak ji popsal ve svém příspěvku z roku 1934.“

Moorovo dílo je zajímavé jak z technického, tak ze stylistického hlediska. Zpočátku zcela v duchu vývoje sochařství 20. století upřednostňoval techniku přímého vysekávání, a to až do vypuknutí druhé světové války v roce 1939, s výjimkou několika terakot, soch v kameni a ve dřevě a několika málo kusů vysekávaných do litého betonu. Vysekávané objekty se objevují i v letech 1939 a 1945, ale Moore začíná více modelovat a pracovat s terakotou. Od roku 1945 převládají bronzy používané jako modely, z nichž jsou významné *Vnitřní a vnější formy*, několikrát přepracované, nejprve v menších modelech,

až nakonec dosáhly velikosti 2,61 m, a to z jilmového dřeva (dnes v Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, USA). Stejně tomu bylo s prolamovaným zábradlím pro budovu *Time-Life-Building* v Londýně (1952), nejprve čtyři sádrové modely, potom bronzový model a nakonec do portlandského kamene vytesaná poprseň. Bronz využíval ovšem i jako definitivní materiál.

Moorovu tvorbu nelze periodizovat jednoduše, protože se stále vrací k základním tématům, která se dále opakují, eventuálně rozvíjejí. Kolem roku 1930 měl už všechna důležitá témata připravená, takže stylistické varianty se překvapivě málo proměňovaly. Rozdíly nacházíme spíše v rozdílném pojednání povrchu než v pojednání masy nebo v důrazu provedení než v rytmu. Zůstaly zachovány mohutné plastické hodnoty, především objemy a napětí ploch. Ke konci se objevila jako novota především vrapovaná kůže na styku kostí a masa. Vyplýne to ze srovnání *Kompozice z Cumberlandského alabastru* (1931) a *Ležící matky s dítětem* (bronz, 1960, 1961) nebo *Ležící figury* (1929-30) s blokem monumentální *Ležící figury* ze tří částí (1961-63). Mohly by se odlišovat ještě použitým materiálem, velikostmi a provedením, přesto jsou to tytéž formy, tytéž náměty. Prohlubuje se v nich však animistická životnost, která oduševňuje nejen organické bytosti, především lidskou figuru, ale také neorganické věci, pokud dostávají svůj tvar

narůstáním (krystaly) nebo přírodními silami (erozí skal větrem nebo vlnami). Ústředním Moorovým tématem byl člověk, především *Ležící figura*, kterou zobrazoval stále znovu v nejrozmanitějších situacích a polohách. Téměř realistická vyobrazení střídá skeletovými abstrakcemi; podle zamýšleného účinku pracuje pak ve dřevě, kameni nebo v kovu. V početných interpretacích lidského těla můžeme rozeznat od roku 1930 dvě hlavní tendence: Moore pojímá tě-



Henry Moore, *Stojící figura*, 1961

lo jednak jako krajinu, krajinu s kopci a údolími, skalami a jeskyněmi, *Ležící figura*, 1945-1946, *Ležící figura* (3 části), 1961-1962, a pak jako architekturu, jako tektonický útvar, *Vnitřní a vnější formy*, 1953-1954. V tom smyslu prodlužuje anglickou tradici romantické krajinomalby, která – vzniklá v 18. století – vede až k Paulu Nashovi a Grahamu Sutherlandovi. Toto pojetí, umělcem odvozené z přírody, také vysvětluje, proč chtěl vidět své výtvořky ve volné přírodě, „raději v nějaké libovolné přírodě než v nejkrásnější budově“. Projevuje se to tak, že Moore promítá do *Ležící figury* vícehledovost a do sochy prolamuje vyduťte prostory, sochy se zvedají a klesají v rytmu kopců a zářezů údolí. Moore o tom říká: „*Chtěl bych v podobě lidské figury vyjádřit současně mimolidský rozměr, např. krajinu.*“

Herbert Read shledává v Moorových sochách dvě síly, vitální a mytickou. Z vitálních proniců vychází všechno, co Hans Arp označoval slovem *concrétion* – formální soudržnost, dynamický rytmus, realizace uzavřeného celku výtvarné masy ve skutečném prostoru. Z mytického vychází tajuplný život jeho figur a kompozic, jedním slovem jejich *magie*. A to je ta kvalita, která ho spojuje nejen s Picassem, nýbrž také s magií a rituály vázanými uměním minulosti – s uměním Babyloňanů a Sumerů, Egypťanů a Egejských, Mexika a Peru, Afriky a Oceánie.

Důležitými tématy, která Moore stále znovu zobrazoval, jsou vedle *Ležící* především *Matka a dítě*, *Rodina*, *Král a královna*, *Stojící figura*, *Válečník se štítem*, lidská postava v kontrastu k určitému orámování (zdi, zábradlí, houpačí židle) a konečně socha v soše, např. *Přilba z kovu* (1951) nebo *Vnitřní a vnější formy* (1953 až 1954), *Glenkilnský kříž*, který vyznačuje sochařský řád, ale forma zůstává nepravidelná – samotný kříž je stočen do sebe a blíží se lidské postavě, sokl a dřív jsou deformovány. U takových prokazatelných monumentů však nesmíme řád zaměňovat za pravidelnost nebo symetrii; existuje řád, který vychází z rovnováhy nebo ze smysluplného aranžmá nepravidelných prvků. Všeobecně se dnes ukazuje také v jiných uměních, např. v poezii nebo v hudbě, projevuje se záliba v principu neurčitosti, ve formách spíše dynamického než statického charakteru. Kromě těchto figurativních soch Moore vytvořil ještě řadu bezpředmětných plastik.

Druhým nejvýznamnějším představitelem vitalismu (biomorfismu) v moderním sochařství byl ve Štrasburku narozený Hans (Jean) Arp, někdejší přívrženec dadaismu, surrealismu a abstraktního elementarismu. Poté, co se oženil roku 1922 se Sophií Täuberovou a odešel s ní v roce 1926 do Meudonu v jižní Francii, postupně opustil dadaismus i surrealismus a mondrianovský elementarismus a od roku 1929 se obracel stále více a více od reliéfů k volné soše. Z počátečních skupinových kompozic (sklenice, zvonky apod.), *Amfora*, 1931, které tematicky odpovídají reliéfům a grafikám, vznikají stále dojemnější velkorysé organické sestavy, které prozrazují také nový světonázorový postoj, *Jeden velký a dva malí*, 1931, *Ženské torzo*, 1953 (podle sádrového modelu z roku 1930), *Konfigurace* (Tři formy přesunuté na jednu velkou, 1932). Tyto kompozice nebyly již postaveny na roztržce mezi člověkem a přírodou,

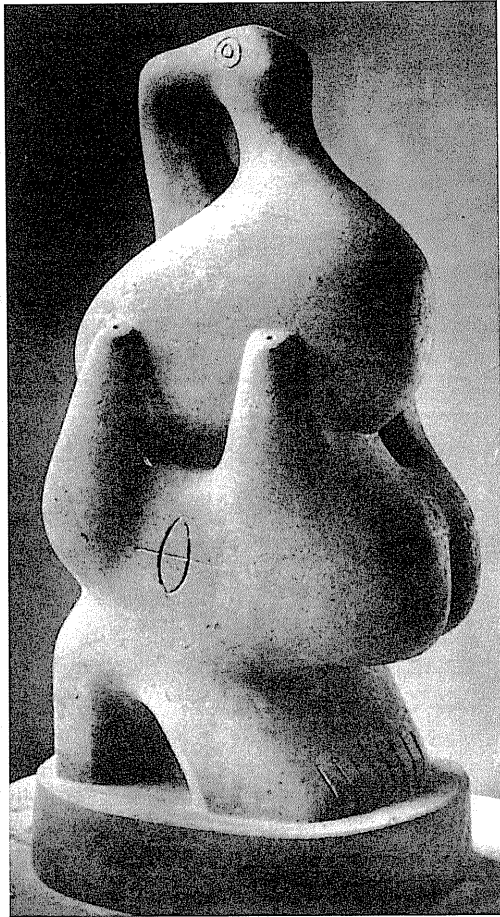
nýbrž na bezpodmínečném splnutí s ní. Vtipná a groteskní nota, která byla přítomná v jeho dadaistickém díle, již nedominovala. Nahradil ji silný pud k obdivu síly a velkoleposti přírody a života.

Arp nazývá své oblé skulptury konkretizacemi, ty chtěl „umístit na prostých místech, v lesích, horách, v přírodě“. Svá torza, připomínající pulzující organickou formu, označoval od roku 1934 pojmem „lidské konkretizace“. Pojem *Concretion humaine* se vynořuje stále znovu a má, jak Arp napsal ve svých vzpomínkách *Unsern täglichen Traum* (1955): „vzvat síly, které tak jak spojují zemi a hvězdy, mají spojit masy kameňů, rostlin, zvířat, lidí. *Concretion* je něco, co roste...“

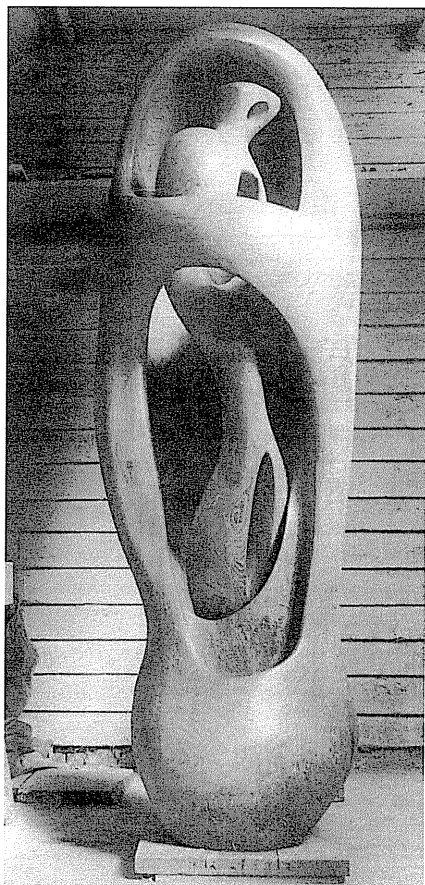
Objemovost jeho plastik, která se projevuje často v překvapivých sestavách nebo i v pohádkových podobách, *Buste de Lutin*, *Petit Sphinx*, *Tête sur Griffes* apod., jej stále vede k tvůrčí

činnosti, k jasným a zářícím sochám z mramoru, které vyrůstají z mediteránní tradice. Anorganický kámen nebo hladký bronz jsou ožívovány zevnitř, kůže pulzuje jako membrána, která je pohybována silami, mízou a rytmy, pružně vypjatá, zaokrouhleně vyčnívající. Nyní hraje svou úlohu v rytmu sochy také podstavec (sokl). V sochách byl vyjádřen růst.

Tak, jak se Arp cítil být domovem v klasické jižní Francii a v děsu prožíval své poslední Arkadie společně se Sophií Täuberovou uprostřed válečné vířavy (1941-1942), tak ho později přitahovalo archaické Řecko. Jeho mimořádnému zájmu se těšila předsokratovská přírodní filozofie a archaická plastika. Vezmeme-li v úvahu z tohoto hlediska různé mediteránní plastické skupiny a jednotlivé skulptury, *Cypriana* (1951), *List* (1941), *Orfický sen* (1941), *Idol*



Henry Moore, *Kompozice*, 1931



Henry Moore, *Vnitřní a vnější formy*,
1953-54

(1950), pak cítíme jejich rozvážlivou jasnost a vnitřní důstojnost, která vyzařuje z jejich poslední prostoty. Arp směřuje v mnoha svých pozdějších dílech, ve volných skulpturách právě tak jako v reliéfech, od masivu k otevřené formě, aby je v objemech a vzdušném prostoru aktivoval a resumoval (*Hvězda* 1939, *Ptolemaios* 1953). Zejména v soše *Ptolemaios* přešel k otevřené formě. Prolomil její masu, aby obklopil prázdný prostor skořepinou, a vyjádřil tak úctu řeckým filozofům a jejich učení o zákönitostech kosmu. Poslední dílo se konečně rozvíjí, paralelně k přírodě, jako obměny a syntézy toho, co kdysi zvolil jako praformu – *Symetrický triptychon*, 1950, *Hlava hvězdy*, 1964. Arpovo dílo se spojuje v mnoha bodech s dílem Moorovým, především ve využívání organických forem. Ve čtyřicátých a padesátých letech se dá vystopovat dokonce vzájemné ovlivňování. Sem patří rovněž kovové reliéfy pro *Univerzitu v Caracasu* (1956), které se vznášejí před zdí jako východní písemné znaky, které ozřejmují toto plastické pojednání, zatímco roku 1950 vzniklé vybavení *Graduate*

Center na Harvardské univerzitě horizontálně člení stěny kompaktními prvky a dynamicky oživují plochy.

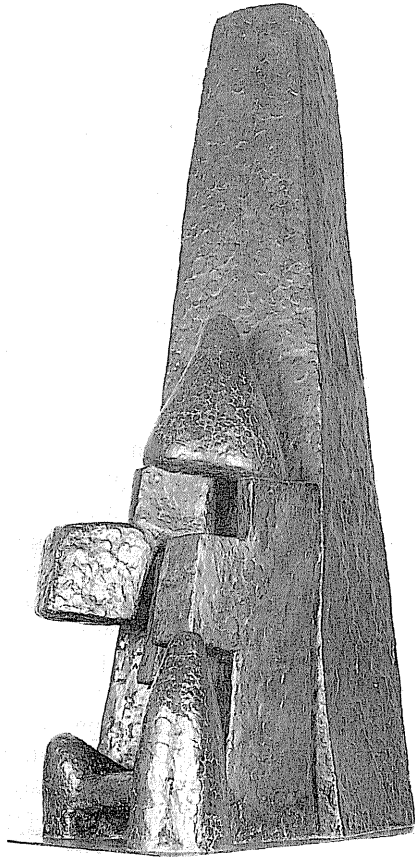
Třetí představitelkou vitalistické plastiky je Barbara Hepworthová. Už proto, že pocházela ze stejné oblasti, navštěvovala stejnou školu a přijímala tytéž vlivy jako Moore, je přirozené hledat mezi jejími díly a tvorbou Henryho Moora shody. Dlouhou dobu, a to od počátku, zejména však od roku 1930 probíhal jejich umělecký vývoj paralelně, *Skulptura s profilem*, 1932. Podobně jeden jako druhý usilovali o oživení kompaktní masu materiálu performacemi a dutými formami, *Prolomená forma*, 1931, 1962. Lze ovšem podotknout, že Barbara Hepworthová tento problém řešila odvážněji, nepoužívala ale tak často jako Moore protikladné formy. U ní lze rovněž určitěji rozpoznat vlivy díla Brancusiho, Mondriana a Arpa, ovšem i např. Waltera Gropia, Naum Gaba

a Moholy-Nagye, a to z doby, kdy pobývali před druhou světovou válkou v Anglii. Na rozdíl od Moora je také hlavní část jejího díla úplně abstraktní; od roku 1934 se v jejím díle objevilo téma lidské postavy jen velmi sporadicky.

V letech 1934-1939 sledovala především vztahy a vzájemné působení geometrických forem, *Tři formy*, 1935, *Jednoduchá forma*, 1937, *Dvě formy*, 1937. V roce 1939 přesídlila do Saint Ives in Cornwall; nové okolí propůjčilo jejímu umění nový švih a tak mezi lety 1943 a 1947 vzniklo několik lyrických děl otevřených dutých forem s napnutými dráty (podobně jako u Moora), většinou ve dřevě nebo také s vyhloubeninami pomalovanými jasnými barvami, *Pelagos*, 1946. Později se nachází opět několik narážek na lidskou figuru, ale také tyto práce, i když jsou někdy na hranicích mezi abstrakcí a předmětností, nemohou být označeny jako figurální. Roku 1951 vznikla skupina monolitických figur velké hustoty. V nejmladší době se však umělkyně vrátila zpět k méně kompaktním abstraktním formám, *Forma z jednoho kusu* (Památník), 1961-1962, a vytvořila především v kovu řadu velkoformátových kompozic.

Barbara Hepworthová ovládla mistrovsky techniku a zpracovávaný materiál. Uměla harmonicky uspořádat plochy a objemy, povrch dokázala utvářet se vzácnou perfektností z nejjednodušších forem vyvážených konstrukcí. Její nejlepší práce jsou nadčasově dokonalé. Měla nepopíratelný vliv na mladou sochařskou generaci.

Přitažlivost vitalismu mezi umělci byla dána nepochybně i tím, že umění mělo vždy vztah k přírodě, k organickým formám. Už Constantin Brancusi využíval ve svých skulpturách formu vejce, konstruktivista Vladimír Tatlin sestrojil nefunkční letadlo nazvané Letatlin podle křídla ptáka, surrealista Yves Tanguy vytváří fantastické, oblázkům podobné útvary roztroušené po virtuálních plázech. Od třicátých let se snahy o organický projev vehementně rozši-



Otto Freundlich,
Architektonická skulptura, 1934-35

řují. V Anglii Reg Butler už svými prvními pracemi jasně dokládá, že vychází z architektury. Jsou to především z kujného železa tepané kovářské struktury veliké vitality, současně trojrozměrné arabesky, které dovolují myslet na Paula Nashe a Grahama Sutherlanda. Potom vytvořil sérii hmyzích nestvůr, které jsou opět obdařeny mimořádně vitální silou. Vytvářel i plastiky z jiných materiálů, jak dokládá *Studie k velké věži*, 1963.

V Německu otevírá Karl Hartung pod vlivem Brancusiho a Arpa své abstraktní a vitalismu blízké skulptury. Hartung, který během třetí říše pracoval v ústraní, mohl ihned po roce 1945 vystoupit s dílem, které svědčilo o nové výrazovosti a mnohovrstevnatosti, tehdy v Německu ještě neobvyklé. Byl zde první, který po druhé světové válce vystoupil s abstraktní plastikou. Vedle geometricky jednoduchých výtvorů, v nichž se tvrdě setkávaly konkávní a konvexní formy, tvořil ovšem i metodicky promyšlenou figurativní abstrakci, která se přidržovala lidské postavy ve zhuštěné formě. V soše *Kytarista*, 1945, dozívají ještě ohlasy kubismu, i když v masivně zobrazené postavě cítíme jen vzdálený vzor. Už v dalších plastikách, *Situace*, 1946, *Organické formy I a Organické formy II*, obě 1947, a v díle nazvaném *Kulovitá forma*, 1948, se Hartung rozhodl pro plastiku bez vzpomínky na předmět. Lze v nich nalézt ohlasy jak díla Brancusiho, tak díla Arpova a zálibu pro krásu materiálu, ať mramoru, žuly, vyhlazovaného dřeva nebo leštěného bronzu. Také Otto Freundlich patří v Německu k prvním přívržencům vitalismu. Oba, Hartung i Freundlich, se zde stávají silnými oporami biomorfních tendencí. Otto Freundlich ukazuje celé rozpětí biomorfní polarity – růst kontra konstrukce. Byl osamělcem mezi abstrakcí, architektonikou a minerálovou analogií. Jeho hlavní dílo *Aufstieg* (Vzestup, 1929, sbírka Ludwig, Kolín nad Rýnem) je modelem „společenského procesu jako sjednocení samostatných jednotlivých forem v živoucí společitost“. S biomorfní skulpturou ji nespojují pouze skalní, jakoby od vody ohlazené jednotlivé části s plošně jakoby špachtli nanášené chomáčky hlíny, které destilují dopadající světlo. Biomorfně působí především cirkulující energie, která probíhá všemi částmi, překonává a spojuje se do jednotící struktury. Z Francie sem můžeme zahrnout Henri Etienne-Martina, s jeho čistými formacemi imaginárních obytných labyrintů (*Demeures*) chtonického původu architektury, nebo v Buenos Aires narozenou Alicii Panalbu, která hněte z hlíny exoticky vábivé erotické symboly.

V české plastice 20. století příklon k organickému tvaru zaznamenáváme v díle sochařky Hany Wichterlové, která v úsilí o syntetický tvar vytvořila jednu z nejzávažnějších soch českého sochařství meziválečného období, *Pupen*, 1932, a v tzv. druhém uměleckém období abstraktní plastiky *Pecka*, 1964, *Lusk*, 1967-1968, *Jádro*, 1977, které vždy čerpaly své náměty z přírodního prostředí. Obdiv k Moorovu dílu projevil také Sylva Lacinová a Jiří Marek; ten vytvořil před polikliniku v Blansku proděravělou abstraktní plastiku nazvanou *Buňka*. Kruhovým otvorem v plochém bloku kamene připomene ovšem i Barbaru Hepworthovou.