

Kultura a umění**Počátky moderního sochařství**

JAROSLAV SEDLÁŘ

Podobně jako při posuzování malířství tak i při zkoumání sochařství konce 19. století se ptáme, zda je máme klást na počátek moderního umění 20. století nebo nikoliv. Stejně jako v případě impresionistického malířství je i sochařství konce 19. století završením umění 19. století. Je nepochybné, že problém zlomu hledáme především u nejvýznamnějšího sochaře té doby, a tím byl Auguste Rodin, který je srovnatelný s malíři, jakými byli Claude Monet, Alfred Sisley, Pierre-Auguste Renoir. Skicovitost a rozbrázdění povrchu sochy vypouklinami a vyhloubeninami, které vyvolávají vibraci světla a stínu, připomínají vskutku impresionismus v malbě. Rodin jako tvůrce figurálního sochařství je ovšem zároveň zahleděn do minulosti, do helenismu, do soch Donatellových, Michelangelových, Berniniho. V žádném případě není jeho dílo zatížené salonním uměním ani literárností. Je sochařem skrz naskrz. Vedle něho upoutal velkou pozornost v Paříži roku 1889 Ital Medardo Rosso, jehož výstava zaujala především avantgardisty: Rodina, Degase, Rouarta (sběratele, kterého Rosso za rok nato, 1890, portrétoval), Clemenceaua, Emila Zolu. Rosso už poté, co byl po dvou letech vyloučen roku 1884 z Accademie Brera, kde studoval sochařství, vymodeloval celou řadu plastik (*Zpívající chodec*, *Uličník*, *Přivrženec Garibaldiho*), které vystavil roku 1882 v Miláně a roku 1883 v Římě. Rosso po svém úspěchu v Paříži vytvořil svá nejslavnější díla: *Smějící se* (1890, Rodinem směněná za *Torzo*), *Dáma s fialkami* (1893), *Nemocné dítě* (1893), *Yvette Guilbertová* (1894), *Paříž v noci* (1895). Rozvíjel nezávisle na Rodinovi a analogicky k impresionistickému malířství sochařský styl, který bazíruje na prchavém působení světla a na malířském pojednání povrchu. Své umělecké názory publikoval v knize *L'impressionismo nella scultura* (1909). Ostatně jak víme, v mládí patřil Medardo Rosso k lombardské impresionistické malířské skupině *scapigliatura artistica milanese*, jejíž ideje ovlivnily jeho sochařskou tvorbu.

Když v roce 1898 vytvořil Rodin svou slavnou sochu *Balzaca*, začali se Rosso a Rodin dohadovat, kdo první z nich uvedl do sochařství impresionismus. To vedlo nakonec k prudkým sporům, které skončily hlubokou roztržkou mezi oběma umělci a k definitivnímu odjezdu Medarda Rossa zpět do Itálie. Rosso pak žil až do své smrti v Miláně, uznávaný jako velký sochař. V roce 1950 uspořádalo benátské Bienále obsáhlou retrospektivu jeho tvorby. Odhlédneme-li od jejich sporů, pak

je jisté, že oba společně nastartovali onen obrat ve vývoji sochařství, ze kterého vyrostlo moderní umění.

Byl to ovšem především Rodin, kterého mladí modernisté nebrali jen jako hrdinu včerejška, nýbrž také jako vsudypřítomnou výzvu. Například jeho *Balzac* oslovil Brancusiho jako mohutný kus skály. Ostatně žádný mladý sochař nemohl Rodina minout. Patriarchovi z Meudonu to bylo zcela jasné, proto se sám nazýval mostem, který spojuje oba břehy – minulost a přítomnost. Jeho *Brána pekla*, tento původní a počáteční kadlub jeho umění, se staví do řady velkých životních cyklů, jakými jsou Balzaco-va *Lidská komedie* (*Comédie humaine*), *Prsten Niebelungův* Richarda Wagnera, Edouardem Manetem plánovaná *Panoráma moderního života*. Ta kondenzuje Rodinovu romantickou vizi tak, jak jeho *Občané z Calais* jsou přímo mistrovským dílem na konci století, dílem plným *mouvement en l'air* (pohybu ve vzduchu, k němuž analogii v malířství tvoří *plain'air*). To, oč mu šlo, vyjadřoval v pojmech *modeller*, *profiler*, kresba ze všech stran, tedy o živoucí vzdouvání a klesání těles a údů, o světlo a stín, které chtěl ukázat v dráhách a hnízdech, ze všech signifikantních, různě „plodných“ pohledů,



A. Rodin: *Balzac*, 1897

které se však při všech proměnách nakonec vždy zakulatí do klouzavého organického pohybu, jasného vymezení obklopujícího prostoru a meziprostoru jako podstatné části skulptury. Především působil na řadu sochařů, kteří ve 20. století zobrazovali člověka a zůstali ve druhé řadě nebo v expresivitě nebo vystupovali jako noví klasicisté: Rodinův žák Camille Claudel, Charles Despiau a Antoine Bourdelle, Němci Hans

Albiker, Bernhard Hoetger, Georg Kolbe, Nor Gustav Vigeland. Na druhé straně umělci, kteří se odtrhli od Rodina, a přece stále jakoby v záměrné distanci zůstali k němu připoutáni. Vypukliny a trhliny povrchu, hrany, rýhy, skvrny světla a stínu osvobozují sochaře na cestě k abstrakci. Tím, jak měl v Meudonu sbírku sádrových paží, rukou, nohou a torz, uspořádaných podle velikosti, a užíval je jako díly k montáži, možná i něco naznačil do budoucna, ke kolážím a asamblážím.

Dnes se nám jeví především jako zprostředkovatel mezi romantickou estetikou fragmentárnosti a moderním principem montáže. Byl nesporně největším sochařem končícího 19. a začínajícího 20. století. Jeho vliv na soudobé a následující umělce všech zemí byl mimořádně veliký. Rodin zaujímá v dějinách sochařství stejnou pozici jako skupina impresionistů v dějinách malířství: jím končí romantika a začíná moderní umění. Byl schopen zachytit prchavý okamžik jako impresionisté, a přece jeho výtvořiny jsou nadčasové.

Přesto je jisté, že moderní sochařství směřovalo jinam a že ho vymezují dva hlavní směry, a to nový klasicismus a kubismus. Z kubismu vyšla také sochařská avantgarda. Mezi klasicismem a avantgardou uvízlo několik sochařů, v podstatě figuralistů, Giacomo Manzú, Marino Marini, Marcello Mascherini, Emilio Greco, Ernst Barlach, Wilhelm Lehmbruck, Gerhardt Marks, Ewald Mataré. Na rozdíl od nich se s klasickou lidskou postavou v letech 1906 – 1916 rozešli už André Derain, Pablo Picasso, Constantin Brancusi, ale i Umberto Boccioni, Raymond Duchamp-Villon a další, kteří měli odvahu tradici odvrhnout. Nahradi-li ji příklonem k archetypům, k hranolovému nebo čtvercovému kamennému bloku a k hrubě řezanému dřevěnému špalku. Nebyla to ovšem žádná inovace, ale návraty. Sochařství stejně jako malířství v té době hledalo inspiraci v daleké minulosti, ve starověku, v lidových a primitivních kulturách. Kromě toho měly pro moderní umění přímo zakladatelský význam teze Paula Cézanna, který prohlásil, že vše v přírodě se formuje podle koule, kužele a válce.

Ještě razantnější novotou v rámci kubismu bylo zavedení nového sochařského námětu, a to zátiší, které bylo dosud doménou malířství. Picasso a Braque malovali do svých obrazů kytary, sklenice, mísy a jako náhradu za reálné věci vlepovali kusy tapet, noviny, napodobeniny pletených košů, etikety, karty. Těmito *objets trouvés* uvedli do umění objekt. Objekt se stal náhle téměř stejně hodnotným dílem jako socha, zejména později a na počátku druhého desetiletí mohla být proto plastika také konstrukcí ze železa, sádry, kartonu, drátu nebo mohla vyrůst z abstraktního gesta a postupně ji mohlo ve 20. století reprezentovat i světlo, pohyb, zvuk, elektřina nebo pouhý průmyslově vyrobený předmět.

Návrat k archaickým zdrojům vztahu člověka k přírodě, k archetypům a k mýtům, k původnímu stavu lidské kultury se stal ozdravným

prostředkem proti vlastní akademické tradici, proti historismu 19. století. Zahájil ho ve Francii Paul Gauguin, kterého zpočátku zaujala lidová kultura v Bretani. Postupně však obracel svůj zájem stále více k uměleckému výrazu primitivních národů. Propadl kouzlu východoasijských barevných tisků, stejně jako jeho přátelé Degas a Braquemond. Roku 1867 se objevilo japonské malířství na pařížské světové výstavě, umělci obdivovali na japonských tiscích především dvojrozměrovost, dekorativní arabesku, čisté barvy bez modelace. Za precizními formulacemi Asiátů Gauguin vycítil nadindividuální sílu folkloru a pochopil, že celá evropská kultura je postavena od svého počátku na racionalismu, že tedy výtvarně původní stav je možné nalézt pouze v mimoevropských kulturách, v exotismu, u primitivů a v barbarství. Proto když studoval roku 1883 keramiku Orientálců a roku 1889 na světové výstavě v Paříži skulptury Aztéků pochopil, že tam je podobenství silnější než v přírodě samé, že tam se lidé vyjadřovali tajuplnými parabolami a formami, jež bychom mohli označit slovem deformace, které vzniklo právě v jeho době. Tím vším je odůvodněna tvrdá Gauguinova věta: „Hrubým omylem Řeků bylo, že jejich umění je tak krásné,“ ale i pozdější mučivá a cynická poznámka: „Často jsem se vrátil daleko zpět, dále než ke koním z Parthenonu, až k hračce svého dětství, k dobrému houpacímu koníčkovi.“ Byla to touha po původním stavu, která pobízela Gauguina opustit tuto Evropu *graeculi* a jít k lepším divochům. Už keramiky z Bretagne, které vznikly před jeho první tahitskou cestou roku 1891, vracejí se zpět ke vzpomínkám z dětství v exotickém Peru. *Autoportrét* ve formě hrnce na tabák je reminiscencí na nádoby-hlavy mayské kultury: zhuštěný blok s Gauguinovými rysy obličeje, s palcem v ústech.

Také dřevěný reliéf *Soyez amoureuses vous serez heureuses* (Milujte se budete šťastní, 1889) ukazuje infantilní regresi: dětství a ranou kulturu. Obraz nazvaný *Ta Matete* (Trh, 1892) znázorňuje tahitské princezny zcela plošně podle vzoru egyptského náhrobního reliéfu. Egyptské umění inspirovalo také André Deraina k vytesání sochy *Figure accroupie* (Sedící na bobku, 1907) s hlavou mezi kolena a se sepnutými prsty rukou před nimi. Blok je kubicky tvarován naprosto stejně jako v egyptských stoličkách ve tvaru kostky. Kolem zlomu 19. a 20. století pak můžeme mluvit o explozi zájmu o etnické umění, tedy o umění přírodních národů. Zakladatelem *L'Ethnologie de l'art moderne* (Etnologie moderního umění) byl Carl Einstein, který v úvodním pojednání mluví o africkém umění.

Picasso namaloval černošskou masku do svého obrazu *Les Demoiselles d'Avignon* (Slečny Avignonské) v roce 1907. Henri Matisse se svými přáteli fauvisty obdivoval na Gauguinově posmrtné výstavě v Paříži v roce 1903 jeho obrazy z Tahiti, inspirované domorodým uměním. Koupil rovněž africkou sošku, která zanechala stopy v jeho plastikách

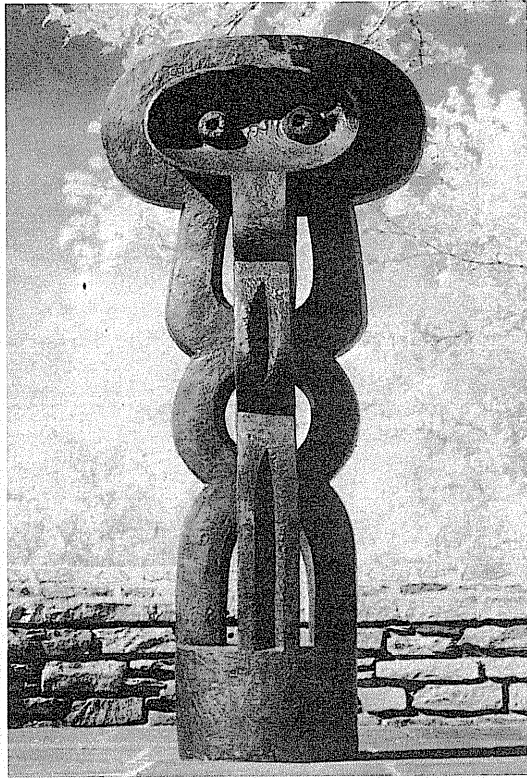
z roku 1906. Podobnou sošku získal v roce 1905 André Derain, jak zaznamenal Guillaume Apollinaire. Ještě dříve, v roce 1904, rok před vystoupením německé expresionistické skupiny Die Brücke, obdivoval oceánské umění v drážďanském Zwingeru Ernst Ludwig Kirchner.

Moderní umělci hledali u primitivů vnitřní výrazovou sílu, nový řád a upřímnost, která měla nahradit hédonisticky zaměřené salonní malířství, faleš kýče. Figura u mnohých umělců vyrůstá ze zalomených, paralelně postavených nohou v rytmu afrických dřevěných plastik a nahrazuje tak klasický kontrast. Černošské masky také podstatně

proměnily podobu lidského obličeje. Nejdůležitější novotou kolem roku 1900, odvozenou z negerské plastiky, je však technický postup, a to přímé vysekávání sochy z kamene nebo vyřezávání ze dřeva, tzv. *taille directe*, a utváření sochy do bloku nebo do podoby kůlu.

Dřevořezby pěstovali především expresionisté ze skupiny Die Brücke, kteří objevili roku 1906 domorodé umění z Kamerunu. Nejvíce jimi byl ovlivněn Ludwig Kirchner, který po roce 1918 vyřezal více než sto předmětů technikou *taille directe* pro svůj dům v Davosu, např. rám zrcadla, obložení krbu, židle a propojil tak lidové řezby s africkými. Velmi osobitě je pak varioval Karl Schmidt-Rotluff. Dřevořezby hlav prováděl většinou podle vyobrazení otištěných v knize *La Sculpture nègre* (Negerská plastika), kterou vydal roku 1915 Carl Einstein.

Ne všichni zakladatelé moderního sochařství ovšem sledovali otrocky příklad primitivů. Brancusiho plastika *Le baiser* (Polibek, 1912) je v podstatě blok kamene, stejně jako Derainova *Figure accroupie* (Sedící na bobku). Ještě Henry Moor, Fritz Wotruba, *Hockender* (Dřepící, 1950) a Ulrich Rückriem přenášeli jeho a Derainovu blokovitost z ge-



J. Lipschitz: *Postava*, 1926-1930



A. Derain: **Sedící na bobku**, 1907

nerace na generaci do 20. století. Picasso využívá roku 1912 mandlové oči africké masky, kterou doplnil kytarou, k moderní stylizaci zcela v duchu kubismu. Také Jacques Lipschitz, Henri Laurens, Ossip Zadkine napodobili ve svých figurách africké proporce, a to proti antické klasice - krátké nohy, dlouhá těla, velké hlavy, ale nekopírovali je a Amedeo Modigliani odvodil z africké skulptury zjemnělou, rafinovanou a elegantní stylizaci, kterou plně využil ve svém malířství, ale předtím ji vypracoval v sochách, které tesal do vápence od roku 1909 do

roku 1914. Byly to především hlavy, *Tête de femme* (Ženská hlava, 1910-1913), *La Tête* (Hlava, 1911-1912), vertikálně protáhlé, s kresběně narýsovaným obočím, očima a ústy. Vyšly původně také ze západoafrických masek, na rozdíl např. od Kirchnera, ale i od Picassa. V nich Modigliani dospěl k elegantní symetrii, která se kolem roku 1912 jeví jako vůbec nejsobitější transformace primitivistického vzoru, který nyní ovšem připomene spíše hlavy z Velikonočních ostrovů než nigerské masky.

Průkopnické výkony v malířství i v sochařství odvedli Picasso a Braque. Je pozoruhodné, že je uskutečnili nejprve v malířství v podobě experimentů a teprve potom je převedli do plastiky. Od roku 1909-1910 Picasso a Braque rozvinuli analytický kubismus, předmět rozsekali podle Cézannových teorií do plošek, které položili na plátno. A podobným způsobem rozrývá Picasso už v roce 1909 plastiku ženské hlavy takovými ploškami v proslaveném díle *La Tête de femme* [Fernande] (Ženská hlava, [Fernanda]). Je to údajně podobizna jeho přítelkyně Fernandy Olivierové, na druhé straně však socha, ve které se radikálně rozešel s naturalistickým iluzionismem, který nahradil analyticky roztržitými, ostrými hranami a vypuklinami v obličejí a zakončil plasticky oblými vlnami vlasů. Nicméně socha stále ještě vyrůstá tradičně z jádra a plastické modelace. Je pouze povrchově rozčleněna do vypouklých a vpadlých částí. Z jejich kontrastů však vyznačuje napětí, které se stalo východiskem celé pozdější kubistické plastiky, podobně jako obraz *Les Demoiselles d'Avignon* se stal východiskem pozdější kubistické malby.

Rozvoj analytického malířství přivedl Picassa i Braqua téměř k abstrakci, a tak kolem roku 1912 vnášejí do obrazu reálný předmět oklikou v podobě *papiers collés*. Braque tehdy vlepil do uhlokresby *Compotier et verre* (Mísa ovoce a sklenice, 1912) odřezky tapet s natištěnými letokruhy dřeva, Picasso do obrazu *Nature morte à la chaise cannée* (Zátiší s rákosovou židlí, 1912) kusy voskovaného plátna. Picasso šel však ještě dále k objektu a v roce 1912-1913 zkonstruoval z plechů kladených přes sebe *La Guitare* (Kytaru). To byl skutečný rozchod s tradicí, i když na druhé straně ještě opatrný průnik do světa věcí, protože teprve Marcel Duchamp otevřel objektu (Ready-made) dveře dokořán. Picasso však touto *Kytarou* zrušil dosavadní klasifikaci umění odlišující plastiku, vznikající přidáváním, a sochařství, odnímáním hmoty, ale také rozhodující prostředky tvorby, a to modelující ruku a dláto. Výstavbu sochy, její objem a prostor, realizované pláty, plochami, rovinami a křivkami, dovedl ještě dále Archipenko, zejména však Tatlin a konstruktivismus.

Picasso zavedl do umění reálný objekt už v roce 1914, když odlil podle voskových modelů šestkrát *Le verre d'Absinthe* (Sklenice absintu) se skutečnými lžicemi, banálními mimouměleckými předměty,

a každou z nich pomaloval jinou barvou. Zasloužil se tím o úplnou svobodu projevu v sochařství, projevu, který ovšem vyrostl z malířských experimentů v ateliéru.

Naopak malíř Henri Matisse, jinak než malíři Gauguin a Picasso, se podílel jen přechodně na historickém pokroku plastiky. Jeho bronzové sošky a hlavy reflektují po roce 1900 motivy a formové problémy Matisse jako malíře. R. 1907 dosáhla jeho plastika ke stupni fauvismu: *La nu couché* (Ležící akt), *La Serpentine* (Serpentine, 1909), pronikl těla prostorem. R. 1910-1911 modeluje pak první čtyři *Les Têtes de Janette* (Hlavy Janetty), pátá, nejodvážnější následovala roku 1913: Ta má stejnou svobodu jako Picassova *La Tête de femme* (Hlava ženy) z roku 1909, bez onoho kubistického systematického facetování, tak jen hledající. Ve významné řadě Hlav od Picassa, Brancusiho, Duchamp-Villona, Modiglianiho, Boccioniho, které značkují průlom k moderní plastice, zauímají ústřední pozici *Janette I - V* (Janety I - V).

Alexandr Archipenko, zpočátku ovlivněný uměním a vědeckými teoriemi Leonarda da Vinciho, studoval po svém příchodu do Paříže v roce 1908 v Louvru egyptské, asyrské, řecké a raně gotické umění. Kromě skulptur, ve kterých se zřekl tradiční objemovosti a ve kterých využíval kubistické stylové prostředky pro šroubovitě figury s klíny, ostrými úhly a lomy, *La Tête* (Hlava, 1913), začal od roku 1912 řešit v sochařství problémy tzv. dutých prostorů. Tehdy také vytvořil osobitou teorii komplementárních sochařských forem, když prohlásil: „Každé vyhloubení plodí svůj imaginární protějšek.“ Za nejodvážnější výsledek této teorie dnes považujeme sochu nazvanou *Figure qui marche* (Kráčející, 1912), kde kromě proniku těla prostorem zobrazil snad poprvé v dějinách plastiky hlavu negativně, jako prázdný prostor. Užívání konkávních místo konvexních forem vyznačuje novost jeho tvůrčích postupů, jak to přesně postihl kritik Ivan Goll, když prohlásil: „Prázdnota je v jeho dílech právě tak viditelná jako hmota.“ Potvrzují to i pozdější práce, např. *Figure debout* (Stojící, 1920), které dokládají jejich přímo revoluční význam pro sochařství 20. století. Archipenko však přinesl ještě jednu novotu, kterou - podobně jako Picasso svou *Kytarou* - ovlivnil patrně i Tatlinův konstruktivismus, a to formu montáže, pestře pomalovanou harlekynizující loutku *Médranos* (1914), s údy ze dřeva, skla, plechu, drátu, koulí, kuželů, válců, kotoučů. A na konec v některých skulpturách, ve kterých maximálně zredukoval formy, *Les Boxes* (Boxeři, 1914), *La Danse* (Tanec, 1922), které jsou navzájem vnitřně propletené nebo naopak leskle vyhlazené, *Le Torse plat* (Plochý torzo, 1914), varianty v mramoru, aluminiu, pozlacené sádře, bronzu a postříbřeném bronzu, dospěl k vyjádření plastiky, ve které již předjímal budoucí antropomorfní tendence.

Je zajímavé, že nejrychlejší odezva na kubismus přišla z východní Evropy. Oto Gutfreund, Čech, který pracoval přechodně v Paříži, převe-

dl jako první Picassovo raně kubistické učení do portrétu, *Viky* (Viky, kubistická hlava, 1911-1913) a Maďar Joseph Csáky do sochy *La Tête* (Hlava, 1914). Csáky však pěstoval i nadále především syntetický kubismus, který modifikoval do vypjatého geometrického stylismu, *La Stèle* (Pomník, 1929) nebo *La Pureté* (Čistota, 1958). Nejvášnivější, nejproměnlivější a nejbohatší v modifikacích kubismu mezi těmito pionýry byl ovšem Jacques Lipchitz. Do Paříže přišel roku 1909 jako dvacetiletý podruh z Vilnius, z Litvy. V Paříži přes Alexandra Archipenka, Pabla Picassa a přátelské povzbuzování Juanem Grísem i Diegem Riverou začal tvořit první kubistická díla teprve v roce 1913. Nedokázal v nich však ještě překonat plošnost a frontalitu. Teprve od roku 1915 sekal přímo do kamene přísně architektonicky členěné kubistické skulptury, otevřené do prostoru a skládané ze samostatných uskupení tvarů, většinou redukováných na základní geometrické formy. Ve svých figurách a hlavách rezignoval na detaily, jak ukazuje často reprodukováná *La Tête* (Hlava, 1915-1916). Tehdy vytvářel po vzoru kubistických malířů také ploché reliéfy, ve kterých přetvářel objekty podle malířských postupů, *Nature morte à la guitare* (Zátiší s kytarou, 1919), v nichž se formy sice rozplývají, jsou však od sebe odděleny konturami a uspořádány rytmicky. Lipchitz se nyní již zcela osvobodil od akademických počátků, ale také od příliš abstrahujícího analytického kubismu, *Jouer de guitare* (Hráč na kytaru, 1918). V kompozicích můžeme zaznamenat klikatkový rytmus evokující nekolid, který nám vzdáleně připomene Boccioniho futurismus nebo dynamiku baroka, rovněž figura je konkrétnější, její tvary syntetičtější, složené z větších ploch, *Femme qui lit* (Čtenářka, 1919). Kolem roku 1925 ho zaujalo dekorativní vplývání prostoru do hmoty, kterou provrtává prázdnými otvory podobně jako kdysi Archipenko, *Personnage* (Postava, 1926-1930). Zůstal sice věrný kubismu, podstatně ho však uvolnil a zdynamizoval, do soch vkládal stále více citu a expresivity, *Le Couple* (Pár), *L'Enfant prodigue* (Marnotratný syn), *La Mère et l'enfant* (Matka a dítě), 1928-1930. Od roku 1928 často redukoval tělesné objemy do úzkých svazků a hadovitých dutin, kterými kreslil v prostoru vlnící se arabesky, *Tête de femme* (Hlava ženy, 1930), *L'Enlèvement d'Europe* (Únos Evropy, 1938), nebo se blížil organickému pojetí sochy, jak dokládá plastika *Le Prométhée* (Prometheus), komponovaná pro l'Exposition Internationale de 1937 à Paris a v letech 1942-1944 použitá pro fasádu budovy Ministère de l'Education Nationale v Rio de Janeiro. Dynamismus až barokního výrazu s prvky surrealismu se pak v jeho skulpturách stupňoval, zejména po odchodu do USA po roce 1941. V jeho duchu vytvořil ještě pro l'Église d'Assy v Jižní Francii sochu *La Vierge* (Panna, 1948).