

Kultura a umění**Moderní sochařství
od kubismu k futurismu**

JAROSLAV SEDLÁŘ

Podobně jako Lipchitz také Francouz Henri Laurens objevil sochařskou avantgardu až v roce 1914 nebo 1915, ačkoliv byl spřátelen s Braquem už od roku 1911. Laurens se narodil r. 1885 v Paříži, kde r. 1954 také zemřel. V mládí přestoupil poměrně brzy z lidové školy do ateliéru pro dekoratéry v rue de Rocroi, kde se učil navrhovat stylizované ornamenty a stavební plány. Už o dva roky později pracoval jako kameník na stavbě, aby mohl navštěvovat večerní kurzy kreslení v rue Turgot u Pére Perrina. Trvalo mu celých šest let, než získal v takto tvrdé škole života solidní řemeslnou zručnost, ale i svědomitost a poctivost, které mu daly do vínku, jako málokterému jinému umělci, nesmírně zodpovědný vztah k řemeslu, jež pěstoval vždy vytrvale a trpělivě. Z jeho prvních uměleckých pokusů známe bohužel pouze autoportrét nakreslený uhlem. Teprve když se v roce 1911 seznámil s Georgesem Braquem, s nímž zůstal ve spojení až do jeho smrti, pocítil Laurens podobně jako všichni velcí umělci jeho generace potřebu osvobodit umění z útlaku viditelné skutečnosti, a tak se ponořil do hloubky, ve které bylo možno uchopit realitu v její věčné neproměnlivosti.

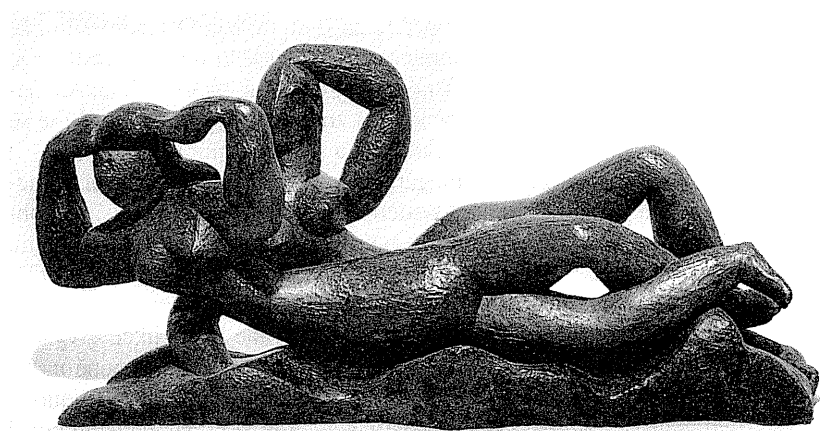
Paralelně k analytickým experimentům Georsege Braquea začal zkoumat koláže, vytvářet konstrukce z pomalovaného dřeva nebo kovu a nakonec sekal polychromované kamenné skulptury, o kterých později řekl: „Barvou jsem chtěl zrušit proměnlivý účinek světla na skulpturách. Ostatně věřím, že tento účinek zkoušelo sochařství pomalováním ve všech dobách. Jestliže je socha červená, modrá nebo žlutá, zůstává vždy červená, modrá, žlutá. Ale nepomalovaná socha je neustále proměňována změnami světla a stínu. Mně se jedná při pomalování soch o to, dát jim takřka jejich vlastní světlo.“

Svůj vztah k Barqueovi a ke kubistům chápal vždy jen tak, aby příliš nepodlehł jejich analytickým přemrštěnostem. Picasso, se kterým navázal kontakty r. 1915, jej seznámil s obchodníkem s uměním Léoncem Rosenbergem. Rosenberg od něho odkoupil několik prací a podporoval ho, a to až do r. 1921, kdy se stal Laurensovým obchodníkem Daniel-Henry Kahnweiler. Kromě Autoportrétu nakresleného uhlem známe jeho dvě rané konstrukce – vysoustruhované dřevěné *Les Clowns* (Klauny, 1915), kterými jednoznačně navazuje na Archipenkova *Médranose*. Teprve potom Laurens zaujalo Braquovo a Picassovo malířství, ale až z doby syntetického kubismu, jak ukazuje koláž *Guitare, verre et pipe* (Kytara, sklenice a fajfka), z roku 1918, oválná jednopohledová kompozice z nalepených, černými a bílými liniemi překreslených

papírů. Dílo předvádí nejen syntézu více materiálů, nýbrž také duchovně obraznou syntézu různých předmětů a lze je chápat jako přínos k syntetickému kubismu. Nové materiály používal Laurens patrně již od roku 1914 i při tvorbě plastik. Uvážíme-li, že koláž chápal plošně, pak kubistickou plastiku nahlížel jako prostorový výtvar přední a zadní strany. Taková je i *La Guitare* (Kytara, 1914-1918), z jejíž kompozice, sestavené z černých železných plechů, se vylupují charakteristické detaily: tvary připomínající tělo, namalované struny, kobylika na hmatníku. Na zadní straně se uplatňuje princip ostře hranatých, fasetově stočených oblých tvarů.

Laurens se však už roku 1917 obrátil ke kameni, aby mohl lépe uchopit kubusy, hrany, koule, blok a masu, *La Tête* (Hlava, 1918). Kromě soch vytvořil náhrobek pro letce Toucharda na Montparnasském hřbitově, sloupovou halu a kašnu pro Jaquese Douceta, sloup a komín pro Vicomta de Noailles a konečně dekoraci z litiny pro světovou výstavu v San Franciscu. Byl neúnavně činný i v jiném ohledu, kreslil, ilustroval knihy, navrhoval jevištní výpravy, například k *Le Train bleu* (Modrý vlak) pro ruský balet (1924).

Roku 1927 náhle skončila jeho geometrická perioda, linie se stala ohebnější, forma plnější; tak vznikla série plastik *Les Ondines* (Víly, 1933), 1937 nádherná série *Les Sirénes* (Sirény, 1937). Rovněž roku 1937 vytvořil sochu *Le petit Amphion* (Malý Amfion) a čtyři vysoké reliéfy: z pískovce *La Terre et L'Eau* (Země a voda) pro Pavillon de Sèvres a ze sádry *La vie et la mort* (Život a smrt) pro Palais de la Découverte na výstavách v Paříži (1937). Poslední velkoformátová konstrukce byla zavěšena ve stanu od Corbusiera na pařížské světové výstavě roku 1937. Vytvořena ze dřeva, železa a kartapesta (papírmaše), byla jediným dílem tohoto období, které připomínalo experimenty z jeho rané umělecké periody. Od roku 1927 nahrazoval předchozí geometrické tvary také větším zaoblením, pohybem a mimoosovostí, které uplatňo-



Henri Laurens: Dvě víly, 1933

val i v bronzu, *Femme drapée* (Zahalená žena, 1927), *La femme au miroir* (Žena před zrcadlem, 1931), série *Les Femmes couchées* (Ležící ženy, 1932).

Laurens se obracel stále více k plastickým a organickým formám, zobrazoval ženské figury nebo mýtické postavy, *Grande Musicienne* (Velká hudebnice, 1938), *Flora* (Jaro, 1939), *Figure accroupie* (Schoulená, 1941), *Dormeuse* (Spící, 1943). Tato čtyři mistrovská díla a jejich mohutné plastické vyklenutí charakterizuje zejména *Schoulenou*, která jako by připomněla Aristida Maillola nebo Constantina Bracusiho, kteří se v odmítnutí Rodina rovněž přiklonili k blokovitě schoulené figuře. Na rozdíl od jejich plastických energií, které zůstaly uvězněné uvnitř, ukazují Laurensovy figury snahu vyklenout se ven.

Po kubistickém uvolnění sochař usiluje i v pozdním díle o plastické hodnoty figury. Jeho sochy působí klidem, usilují spíše o harmonické kompozice než o pohyb. Laurens ctí jejich plastické zákony, systém objemů, které se navzájem podmiňují, prázdné prostory doplňuje prostory plnými, aby dal sochám stabilitu. Ty nám náhle připomenou ženské idoly plodnosti z doby předhistorické a raně historické, jsou naplněné humanismem a Laurens se v nich projevuje jako největší, nejsvévolněji zobrazovatel (sochař) žen moderny. Jeho vítální *Hommage à la femme* (pocta ženě) byla překonána snad pouze Piccassem. Laurens tehdy upřednostňuje už většinou jen bronz, který mu pomáhá vytvářet díla lyrická, podřízená plně zákonitostem rytmu života, díla, která vznikla po jeho návratu do Paříže po roce 1942, *L'Adieu* (Rozloučení, 1942), *Le Matin* (Ráno, 1944), *La Grande Sirène* (Velká Siréna, 1945), *La Baigneuse* (Koupající se, 1947), *La Grand Nuit* (Velká noc, 1951), *La Femme à la grappe* (Žena s hrozny, 1952), zvětšená replika *d'Amphion* (Amfion), zhotovená na objednávku univerzitního města Caracasu. Jako všechny jeho výtvořky jsou také plastiky této doby odvážně koncipované, silně provedené, zároveň však uměřené. Není těžké nalézt v nich příbuznost se vzdáleným uměním velkých epoch, s archaickým řeckým sochařstvím, s etruským, galiským, románským a dokonce i s africkým uměním. A přece mají jeho výtvořky něco naprosto nového, moderního. Laurens nebyl jen sochař, ilustroval četné knihy kvalitními kresbami, šlo o literární díla slavného Theokrita, Lúkiána ze Samosaty, Pierra Reverdyho, Paula Eluarda.

Plastiky Henriho Laurensa byly odvážně koncipované, silně sochařsky provedené, při vši vypjaté dynamice zdrženlivé, naplněné mírou a lidským porozuměním, jako byl i celý Laurensův život. Přesto žil osaměle, bez hlubšího porozumění okolí. Za celý svůj život nepoznal úspěch ani ocenění. Oficiální místa se o jeho tvorbu nezajímala právě tak jako široká veřejnost. Roku 1950 mu benátské Bienále odepřelo Grand Prix, pouze Henri Matisse to napravil tím, že se s Laurenssem podělil o cenu, která byla udělena jemu. Podobnou ránu dostal o tři roky později, když mu Bienále v Sao Paulo udělilo nejvyšší vyznamenání, které však na poslední chvíli bylo pouze přislíbeno. A hned nato 5. května 1954 Laurens náhle zemřel, na ulici, mezi lidmi, kteří ho ani neznali.



Issip Zadkine: *Homo sapiens*, 1935

Přitom musíme říci, že Laurens patřil mezi největší sochaře 20. století. Ve svých počátcích byl ovlivněn odvážnými experimenty malířů, se kterými se spřátelil; jeho konstrukce z kamene, dřeva a bronzu to jasně dokládají. Avšak v okamžiku, kdy začal tvořit objemové plastiky, dospěl k velmi osobitému a nesmírně poctivě vypracovanému sochařství. Z přírody si vybíral pouze prvky, jež byly nutné, aby je konkretizoval do obrazů, které se vynořovaly před jeho duchovníma očima. Tak dospěl k nejjednodušším, jasným formám, které působí na diváka zcela bezprostředně. Lobo, jeho nejoddanější žák, popsal tvůrčí proces Henriho Laurensa následovně: „V první fázi jeho práce je vše spontánní a nevědomé: zde se projevuje celá jeho poetická osobnost. Tou fází prošla všechna jeho díla. Avšak zatímco jiní umělci by se s ní spokojili, Laurens hledal dále, sekal, pořádal, jako by chtěl zahladit každou stopu lidské ruky. Jeden objem vedl k druhému, ten k třetímu a tak pořád dále.“

Druhým sochařem, který reagoval na kubismus, byl Ossip Zadkine. Narodil se roku 1890 ve Smolensku. V 16 letech odešel do Sunderlandu v Anglii, aby tam dokončil školní vzdělání. Zajímal se ale více o umění, a proto začal navštěvovat večerní kurzy kresby a sochařství. Pak odešel do Londýna, kde navázal kontakty s uměleckými kruhy a roku 1909 konečně do Paříže. Vstoupil na École des Beaux-Arts, ale rozhodující umělecké podněty pro svou tvorbu získal u Augusta Rodina, kubistů Picassa, Delaunaye, Lipchitze. Tento kubismus však zůstal povrchní, bez konstruktivního prohloubení, poznamenaný expresionismem a citem, *Forme féminine* (Ženský tvar, 1918), *La Mère et l'enfant* (Matka a dítě, 1918). Chtěl se vypořádat s kubistickým rozbitím forem, ale také s futuristickou dynamikou a fauvistickou vůlí po výrazu; vedle toho studoval románskou plastiku a umění primitivních národů, které se v jeho pracích neustále obráželo. Ve svém pozdním díle nepřevzal kubistickou formuli jako dogma, nýbrž jako základ pro východisko k syntéze tvořivých protikladů. Nicméně už v roce 1920 se vzdal přísného kubismu, kombinoval konkávní a konvexní tvary v duchu Archipenkově, *La Femme debout* (Stojící žena, 1920), *Trois musiciens* (Tři muzikanti, 1924) a zobrazoval měkčím a osobitějším stylem mytologická *Orphée* (Orfeus, 1928) a obecně lidská témata *Homo sapiens* (1935). Podstatnou roli začal v jeho díle hrát materiál, hlavně dřevo, které ho přimělo k tomu, že se vrátil k tradiční formě bloku, k jednoduchým konturám a objemům, které mají s kubistickými principy jen velmi málo společného. Na druhé straně dal blok, jádro, jeho dílům stabilitu. Roku 1930 podlehl nastupující dobové barokizaci, *Hommage à J. S. Bach* (Pocta J. S. Bachovi, 1932). Tehdy vycházel z interpretace lidského těla a místo izolovaných postav předchozího období tvorby vytvářel skupiny soch, jakási sousoší, ve kterých uplatňoval bohatost sochařských forem. Proto využíval poddajnou a lehce zpracovatelnou sádru; rytmus díla od nynějška neurčoval tvar dřevěného nebo kamenného bloku, nýbrž výhradně poetická umělcova inspirace.

Teprve kolem roku 1940, kdy se jeho styl opět proměnil, můžeme hovořit o uplatnění kubistické inspirace. Tehdy uvolňoval formu prohlubnění a pro-

lomeninami a odstupňoval roviny do hloubky, spojoval kubistické párování předního a bočního pohledu, aby po II. světové válce opět využíval více prvků odvozených z reality. V plastice nazvané *Orpheus* (1949) vyrůstá z těla pěvce lyra. Právě tato poslední fáze jeho uměleckého vývoje dokazuje, že Zadkine nepodlehł módě; zatímco abstraktní umění po válce usilovalo o to, dospět bezpředmětnou formovou mluvou k absolutnu, vytvářel umělec určitý druh abstrakce z prvků, které si vybíral ze skutečnosti. Se svým upřednostňovaným materiálem, dřevem, přišel do styku už jako dítě. Vyrostlý v zalesněné krajině, získal k této látce hluboký vztah, který ho neopustil ani v jeho pozdní tvůrčí periodě a který vynesl velký počet plastik, především z ebenového dřeva. Torza žen plná graciézní zdrženlivosti, která upomínají na dřevěný kmen, probouzejí tichý život. Jednou takovou prací, v níž zůstal dokonce věrný figuře, je *L'Intimité (Narziß)* (Důvěrnost, Narcis, 1950). Skulptura pochází ze skupiny dvou a tří figurových kompozic, které si ještě uchovávají kubistické stylové prostředky. Symetrickým řezem, osou uprostřed, symbolizují zobrazené figury harmonii a blízkost, a tak jeho dílo zůstalo srozumitelné dodnes, *Les visiteurs du soir* (Večerní návštěvníci, 1956).

Tomuto stylu již zůstal Zadkine věrný, ale i když jeho formální vývoj se v posledních letech nedá přesněji definovat, přesto lze říci, že nakonec k další změně přece jen došlo, a to v obsahu jeho umění, zejména právě v období po druhé světové válce, jak dokládá *Monument commémoratif de la destruction de Rotterdam* (Památník zničeného Rotterdamu, 1953-1954), jeden z nejvzácnějších příkladů vypořádání se s válkou, ve kterém Zadkine spojil zkušenosti kubismu a expresionismu. V něm nezobrazil zničené město, nýbrž člověka s roztrhaným tělem, který křičí bolestí.

Ossipa Zadkina uvedly ve známost četné výstavy jeho díla, které proběhly v celém světě, 1948 v Bruselu a Amsterodamu, 1949 v Paříži, 1952 v Londýně, 1953 v Darmstadtu, 1954 v Tokiu, 1958 v obsáhlé retrospektivě v pařížském *Maison de la Pensée Française*, 1960 v Bochumi a v Kolíně nad Rýnem. Umělci byly uděleny četné ceny a pocty. Od konce války vyučoval na *Académie de la Grande-Chaumière* v Paříži a ve svém vlastním ateliéru.

Futuristé a také konstruktivisté, např. Vladimír Tatlin, odsuzovali na kubismu jeho statičnost, v tom směru byli nepochybně ovlivněni soudobými vědeckými teoriemi časoprostoru. Ideu pohybu prosazovali i v sochařství především futuristé. Umberto Boccioni tu vystupuje jako naprosto mimořádná osobnost. Narodil se roku 1882 v Reggio di Calabria, zemřel roku 1916 v Sorte u Verony, když se po vstupu Itálie do první světové války přihlásil jako dobrovolník do armády a na manévrech spadl tak nešťastně z koně, že svému zranění podlehł.

Po několika cestách do ciziny se Boccioni usadil roku 1908 v Miláně, kde poznal Marinettiho, a inspirován Marinettiho Futuristickým manifestem z roku 1909 uveřejnil 11. února roku 1910 *Manifesto dei Pittori futuristi* (Manifest futuristických malířů) a už 11. dubna téhož roku doplněk k němu *La pittura futurista. Manifesto tecnico* (Futuristické malířství. Technický manifest).

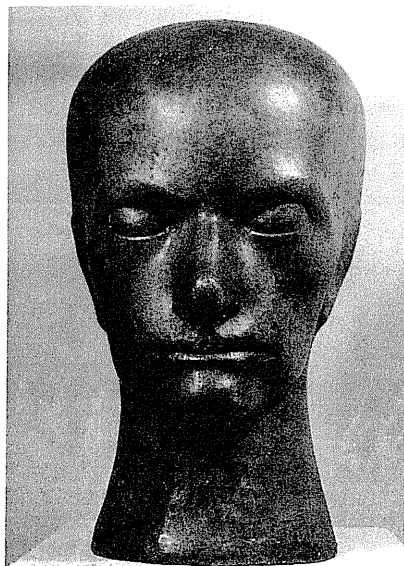
Podepsali jej Carlo Carrà, Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Luigi Russolo a Gino Severini, kteří 11. dubna 1912, u příležitosti výstavy v Paříži vyhlásili prostřednictvím Umberta Boccioniho *Manifesto tecnico della scultura futurista*, *Manifeste technique de la sculpture futuriste* (Technický manifest futuristického sochařství). Boccioni vystavoval roku 1912 na První výstavě futuristického umění v Paříži a r. 1914 sepsal a vydal ideály tohoto uměleckého směru ve své knize *Pittura, scultura futurista: dinamismo plastico* (Futuristické malířství a sochařství: plastický dynamismus). Ve svém malířství a sochařství usiloval o syntézu času, místa, formy, barvy a tónu, o simultaneitu všech smyslových dojmů, které zahrnují objekt a okolní svět.

V Paříži poznal kubisty, zejména Archipenka, Brancusiho a Duchamp-Villona a první výstavu svých plastik předvedl roku 1913 v pařížské galerii La Boétie. Večer při vernisáži došlo k prudkým hádkám mezi publikem, takže jedna práce ze sádry byla rozbita na kusy. Výstava byla potom přenesena do Říma, do Galeria Sprovieri na via del Tritone, která se později stala „stálou galerií futurismu“. Na každé takové výstavě probíhaly veřejné přednášky s následnými diskusemi, které řídili Marinetti, Boccioni a jiní členové skupiny.

Boccioni vyhlásil ve svém manifestu futuristického sochařství, že figura a pozadí splývají, prostupují celým okolním světem. Impulz k tomu našel u subtilního impresionistického sochaře Medarda Rossa, obdivoval kontinuitu těla a prostoru v jeho malých skulpturách. Zajímavé je, že manifest futuristického sochařství zprostředkovává daleko hlubší pochopení futurismu než jeho spisy o malířství. Boccioni vytvářel také odvážnější a svobodnější plastiky než obrazy, směřoval jimi k dematerializaci tělesnosti. Pochopil, že objekt lze přiblížit více životu, když ho zapojíme do prostoru. V prvním období své tvorby připravoval téměř každou plastiku řadou pečlivých kreseb a návrhů, např. pro *Portrait de sa mère* (Portrét jeho matky, 1912) vytvořil sérii studií, tzv. *Antigraziosi*. Tak dospěl ke zcela novému systému vztahů mezi hmotou a prostorem, *Volumini orizzontali* (Horizontální objemy, 1912), ke střídavě hře konkávního a konvexního vypouklí, která jsou zcela vtažena do prostoru.



Umberto Boccioni:
Jedinečné formy
v prostorové kontinuitě, 1913



Raymond Duchamp-Villon:
Hlava Baudelaira,
 (1911) replika .1957

Myšlenky manifestu futuristického sochařství Boccioni reprezentuje zejména skulpturou *Développement d'une bouteille dans l'espace* (Rozvíjení sklenice v prostoru, 1912-1913). Nejen že jejím prostřednictvím obměňuje kubismus v oblasti pro něj netypičtější, a to v zátiší, které sestavuje ze stolu, talíře, láhve, sklenice, ale jako všichni futuristé nahrazuje také kubistickou státnost dynamikou, kterou zároveň chápe jako metaforu pokroku a modernity. S pohybem vstupuje do umění čas jako viditelná dimenze prostoru. Proto kolem vysoce vztyčeného jádra, sklenice, rotují jak konkávní, tak konvexní formy; její nitro je nakrojeno a otevřeno jako u kubistů, prohlubně a výdutě se vzájemně pronikají. Frontálně fixovanou sklenici vnímáme jako pohyblivý (pohybující se) předmět, jako model světa, do kterého je zavlečen absolutní pohyb –

frontálně vzpřímený pohyb rozložené sklenice – a relativní pohyb – kroužící fragmenty – vše neoddělitelně spojeno. Naopak *dinamismo moderno* ve smyslu téměř ilustrací Marinettiho pojetí budoucnosti nacházíme v poněkud fantastické plastice *Forme uniche della continuità nello spazio* (Jedinečné formy v prostorové kontinuitě, 1913). Je to plastika, která se protaženinami svalů, podobnými křídílům a klouby, podobnými kuličkovými ložiskům, ale i četnými hrboly vystupujícími vpřed nebo ustupujícími vzad, jeví jako symbol neklidu 20. století, jako syntéza letící novodobé Niké (v duchu srovnání s Marinettiho závodním autem ?) a figurativního fantomu rychlosti. Tyto ideje rychlosti závodního auta převedl už do abstrakce Giacomo Balla, druhý velký futurista, a to ve svém díle *Pugno di Boccioni* (Pěst Boccioniho, 1915), které sestavil z červeně pomalovaného kartonu. Teprve později bylo dílo odlišeno do bronzu. Jeho linie force jsou odvozeny z rychlosti auta, letadla, z letu vlaštoky, *Linee di velocità + frastuono* (Linie rychlosti + hřmot, 1914), *Velocità Automobile-luci-rumori* (Rychlost automobilu-světa-hluku, 1913). Giacomo Balla a Fortunato Depero tehdy vytvářeli společně tzv. *complessi plastici*, objekty nebo plastiky z papíru, látek, staniolu, drátů, zrcadel a barevných skel, kterými předjímalí pozdější dadaistické asambláže a konstruktivistické montáže, a to zcela v duchu Boccioniho díla *Développement d'une bouteille dans l'espace*, které je první asambláží materiálové skulptury vytvořené podle tezí vyhlášených právě Boccionim v manifestu futuristického sochařství:

„My odmítáme výhradní užívání jednoho jediného materiálu... Tvrdíme, že v jednom jediném díle může být využito také 20 různých materiálů k dosažení výtvarné emoce: sklo, dřevo, papír, železo, cement, žíně, kůže, látka, zrcadlo, elektrické světlo etc.“ Balla dílem *Pěst Boccioniho* a *Linee di velocità + frastuono* (Linie rychlosti + hřmot, 1914), *Velocità Automobile-luci-rumori* (Rychlost automobilu-světla-hluku, 1913) učinil rozhodný krok k abstraktní plastice, v protikladu k Deperovi, jehož pestře pomalované plastiky jsou aditivně skládané a do moderního sochařství zavádějí pestrost a naivní šarm.

K futuristům se připojil rovněž Raymond Duchamp-Villon, bratr Marcela Duchampa. Jako všichni ostatní i on, autodidakt, obdivoval zpočátku Augusta Rodina. Kubismus objevil kolem roku 1910, ale hned nato také dílo Alexandra Archipenka, v jehož duchu koncipoval svou hlavní kubistickou sochu z bronzu, kterou je *Le Cheval* (Kůň, 1914, tři repliky). Zkomponoval ji z dutin a vypouklin, ze spirál, křivek a přímek, a to tak, že ze šroubovitéch pístů vznikla jakási umělá, robotu podobná zmechanizovaná figura zvířete, která je nabitá dynamickou energií, výraznější než jakou nacházíme u Archipenka nebo Boccioniho, který do moderního sochařství uvedl ideu dynamiky naprosto cílevědomě.

K hlavním dílům Duchamp-Villona počítáme též *Femme assise* (Sedící žena, 1914-1915). I zde jsou údy v duchu kubistické manýry stylizovány, takže socha nám připomene loutku, kterou by bylo možné mechanicky pohybovat. Duchamp-Villon, aby oslabil téměř strojovou podstatu sochy, bronzovou figuru pozlatil, a tím ji povýšil do oblasti umění. I přesto však socha vykazuje určitou labilitu, napětí mezi klidem a pohybem, což opět evokuje ideje dynamismu.



Raymond Duchamp-Villon:
Sedící žena, 1914