

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy

VERONIKA PSOTKOVÁ

IV. ročník - prezenční studium
Obor: Učitelství matematiky a výtvarné výchovy
pro 2. stupeň základní školy

DETSKÁ FIGURÁLNÍ PLASTIKA

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Vedoucí práce: Mgr. David Medek

OLOMOUC 2006

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a použila
uvedené literatury a internetových zdrojů.

V Olomouci dne 7. 4. 2006

Podpis

Anotace diplomové práce

Název práce: *Detská figurálná plastika*

Název práce v anglickém jazyce: *A Child Figurative Sculpture*

Příjmení a jméno: VERONIKA PSOTKOVÁ

Katedra: Výtvarné výchovy PdF UP Olomouc

Obor: Učitelství matematiky a výtvarné výchovy pro 2. st. ZŠ

Vedoucí práce: Mgr. David Medek

Pocet stran: 53

Pocet titulu uvedené literatury: 13

Pocet uvedených internetových zdrojů: 13

Klíčová slova:

socharství, figurální plastika, dítě

Annotation:

I named my theoretical work *A Child Figurative Sculpture*, because I occupy myself with a sculpture from history till contemporary art where children are object of creation. The first chapter contains artwork of men sculptors from Antique to the 21st century. The second chapter is named *Mother and Child* and I introduced there some artworks that I believe are icons of subsequent producing.

The next chapter is engaged especially in women sculptors of the 19th and 20th century, that occupy themselves with a figurative sculpture. The fourth chapter

is about my own artwork that is in its way connected to the theoretical part. I write about associations and feelings that have lead me to do this work. The last part is about my own idea of teaching the thema Figure in basic schools

Podekování:

Děkuji Mgr. Davidu Medkovi za vedení mé práce, za hodnotné připomínky a odbornou pomoc.

Obsah

úvod	7
Kapitola 1 – Od antiky po 21. století.....	8 - 26
Kapitola 2 – Matky a deti.....	27 - 33
Kapitola 3 – Ženy socharky.....	34 - 43
Kapitola 4 – Deti?.....	44 - 50
Kapitola 5 – Figura ve výtvarné výchově.....	51 - 52
Seznam použité literatury a internetových zdrojů.....	53 - 54

Úvod

Téma *detská figurální plastika* pro teoretickou část své diplomové práce jsem zvolila nejen kvůli propojení s částí praktickou, ale také proto, že mne velmi zaujalo a také svým způsobem povzbudilo, že ještě nikdo toto téma nijak komplexněji nezpracoval. Neznamená to, že bych já osobně chtěla vytvořit absolutně přesný výčet socharu, kteří se kdy zabývali detskou tematikou. Jde o přehled významnějších děl a jejich autorů od antiky až po současnost, přičemž jsem se snažila vybrat taková díla, u nichž šlo autorům především o ztvárnění dítěte jako takového, jeho přirozeností i nepřirozeností, jeho radostí i smutku. Jak již naznačuje samo téma, zabývám se zde výhradně tvorbou socharskou. Práci jsem sestavila na základě svého vlastního vkusu a socharského vnímání.

V kapitole *Matka a dítě* jsem představila některá významná díla, která považuji za jisté ikony následného zpracování v pozdějších dobách, tedy jako důležité články historického vývoje detské figurální plastiky. Zvláštní kapitolu jsem pak věnovala *ženám socharkám*, které se obecně dostaly do umeleckého podvědomí především ve dvacátém století a které, i přes „nefigurální“ vývoj umění ve 20. století i v této oblasti vytvořily skvostná díla. V závěrečné kapitole se věnuji své vlastní socharské práci a veškerým pohnutkám, které mě vedly k vytvoření sousoší „*Deti?*“ („*Jakub a Veronika*“), jež je předmětem mé obhajoby.

V závěru své práce se věnuji vlastnímu zpracování tématu „figura“ ve vyučování výtvarné výchovy na ZŠ.

Kapitola 1.

Od antiky k 21. století

Nejstarší civilizace interpretací detské postavy téměř nezabývaly. Pravdepodobne z toho duvodu, že detské období tehdy znamenalo jakousi přípravu na duležitejší období – dospelost. V zobrazeních vládcovských rodin použili zmenšenin figur dospelých, které jakoby symbolizovaly „neúplnost cloveka“. V egyptských reliéfech tomu bylo práve tak. K prvním výrazným zmenám ve zobrazování došlo za 18. dynastie faraonu, kdy za faraona Amenhotepa IV (poté, co zmenil víru v boha Amona na Atona, se prejmenoval na Achnatona) se Egyptský kánon znacne „zakulatil“, postavy získaly na objemu a kresebné linie ztratily svou prísnost a daly volnost ladnejším krivkám. V této dobe také vznikla i malba, kde jsou zachycen faraón, jeho žena Nefertitji a jejich šest dcer, které již nejsou zmenšenými dospelými figurami, ale pusobí opravdu detsky. Stejne jako byl „prevratný“ život tohoto faraóna, nebojím se tvrdit, že i tato malba byla svým zpusobem prevratem v zobrazování detských postav. V jiných civilizacích té doby se jinak vetší zájem o detskou postavu neprojevil.

Detská figurální plastika nalezla svá první velká díla až v helenistickém období antiky. V antice se vedle alegorických námetu z mytologie objevují i kompozice idylického rázu. V helénistické dobe se reprodukovalo množství starých prací z predchozích staletí novým, puvabnejším prízvukem. Helénistictí sochari usilovali o co největší intenzitu plastického úcinu, který se projevuje nejen ve tvarech a pohybu, ale také ve volbe materiálu, zpodobnovali napríklad staré téma mladého bežce [1], který si po závode sedá, aby si vytrhl z nohy trn. Jiné téma, jež se také velmi casto reprodukovalo, predstavuje hošíka zápolícího s husou v puvabném zápase, který vypadá jako



[1] Chlapec vytahující si z nohy trn, cca. 3. st. pr.n.l.



[2] Hoch s husou

parodie atletických scén předchozích staletí. Dítě se snaží husu udusit, ale ta se brání a pokouší se je povalit. *Hoch s Husou* [2] byl mnohokrát kopírován. Originál byl podle tradice dílem helénistického bronzíře Boëtha z Chalkédónu. Nejpoeticejším, ne-li nejcharakteristicejším příkladem této záliby v dětských námětech je sousoší z muzea na Kapitolu, zobrazující dve líbající se děti, identifikované jako *Éros a Psyché* [3]. reprodukce helénistické práce ze 3. st. pr. nl .



[3] *Éros a Psyché*, 3. st. pr.n. l.

V kapitolském sousoší se tyto dve děti nevinne objímají, aniž mely tušení o tajemném puvodu síly, která spojuje jejich rty. Obe tela jsou takrka stejne ženská. Chlapec se pri svém prvním polibku usmívá, zatímco devcátka naklání hlavu,

prekvapena tím zvláštním detinským polaskáním. V nejznámejším helénistickém sousoší Laokón a synové, jsou postavy synu ztvárnené sice výrazne menší, než Laokón sám, ale jde již o vyvrálé muže bez známek detinskosti. Dětské postavy se i nadále objevují na ruzných dobových reliéfech, ale zřídka ve volné plastice.

Na pocátku historického vývoje stredovekého umení je dítě vyjádreno témer výlucne postavou Ježíška, v němž je spojená predstava i láska stredovekého umelce k dítěti stejne tak jako je láska materská i nejvyšší ideál ženy vyjádren postavou Madony (viz. kap. Matka a dítě).

Detská plastika se v dobách renesance dostala spíše do oblasti dekorativní.

Jako děti byli zpodobnováni malí andílci¹, amorci² a cupidové³, většinou malí chlapecci s kridélky, dokreslující hlavní motiv mysticko-duchovných oltárních a jiných scén. Tito andelícci pretrvali jako dekor ješte dve ste let po baroku. Baroko, kdy se tento andílčum říkalo putti⁴ je prepracovalo na ješte baculatejší a rozvlnenejší.



[4] *Lucca della Robia*, Detail z reliéfu Zpevácké tribuny ve florentském dómu

Tyto skupiny jsou nesmírne rozsáhlé, takže v této práci jde pouze o zmínku.

Mimo to se děti ojediněle objevily na reliéfech i bez křidélek a andílkovského vzezření. Krásným příkladem je například 10 reliéfu ze *Zpevácké tribuny* [4] **Lucca del Robia** (1400 – 1482), které vytvořil pro florentský dóm v letech 1431 – 1438 jako protejšek tribuny Donatellovy a kde zobrazil na svých reliéfech sbory zpívajících dětí.

Již v renesanci se objevili i dětské náhrobní plastiky, tedy sochy zemřelých dětí. Jde-li o renesanci, právě během ní byla doplněna *Kapitolská vlčice* [5], symbol Říma, o dvě dětské postavy Romula a Réma.

I baroko poskytuje nějakou výjimku pro dětskou plastiku. Největším socharem baroku byl ovšem sochar **Gian Lorenzo Bernini** (1598-1680), současně architekt, autor např. kostela Sant' Andrea al Quirinale. Současníci ho milovali a vynášeli do nebe,

jakmile však nastala klasicistická reakce, byl ostře kritizován. Pak však přišel čas, kdy historikové umění

opět začali ocenovat Berniniho tvorbu a vážili si jeho svébytných socharských děl, jejichž forma, na všechny strany otevřená, kontrastuje s logicky uzavřenou formou renesancí. Právě tento autor, v době kdy dětská plastika figurovala zejména v podobě baculatých amorků a puttů všude, kde je mohlo do socharské výzdoby vmístit, vytvořil sousoší *Koza Amaltheia* [6]- dva malé chlapce, hrající si s kozou. Bylo mu tehdy sedmnáct let a toto dílo je dokladem jeho výjimečné představitivosti a mistrovské dovednosti při zpracování mramoru.

Dítě kradoucí med [7] z opatského kostela v Birnau na břehu jezera Konstanz je klouček právě přistižen při lízání medu. Není to zrovna ten typ soch, které bychom čekali v kostele, ale bezpochyby chtěl sochar **Joseph Anton Feuchtmayer** (1696 – 1770) morální podtext, okamžik kdy pozorovatel zaregistruje tuto scénu dětské nevinности, kdy si dítě užívá svého ukradeného medu. V této plastice stále vnímáme barokní



[5] Kapitolská vlčice, bronz



[6] Gian Lorenzo Bernini, koza Amaltheia, cca. 1615



[7] J. A. Feuchtmayer, Dítě kradoucí med, 1750, stucco

tendence, zatímco *La Frileuse (Alegorie zimy)* [8] z roku 1783 je již dílem klasicizujícím, ale stále je velmi intenzivně prožitková. Tato kouzelná socha **Jeana Antoina Houdona** (1741 – 1828) nám dává pocítit okamžik překvapení a zmatení z nečekáného chladu, před nímž se mladá dívka snaží ochránit. Její šál je však jen tak velký, aby zakryl horní polovinu těla a hýždě s nožkami nechal odhalené. Jde částečně o choulostivou scénu, kdy je pozorovatel uveden do rozpaku tím, že vlastně sleduje dívku, která se snaží zahalit.



[8]J. F Houdon,
La Frileuse, 1783,
mramor

S nástupem klasicismu se přístup k figurální plastice vrátil k obdivu antiky, barokním uměním se nekdy až opovrhovalo a stejně tak to platilo pro socharství.

Klasicistní obraz člověka, jak to odpovídalo racionálnímu a silnému volnému zámeru vtisknout umění zprvu především funkci poučnou a výchovnou v duchu měšťanské etiky, vycházel z antických umeleckých památek, ze kterých byl racionálně odvozován rovněž estetický ideál doby, poznatelný matematicky a hlavně osvojitelný, např. výukou na umeleckých akademiích (tento názor se udržel na akademiích ještě po celé 19. století). Socharství, jež pro bezprostřední antický názor, zdurazňující uzavřený a neclenený tvar, obrys (význam linie), i pro volbu bílého mramoru a alabastru bylo vudcím umeleckým druhem.



[9]Lorenzo Bartolini,
Elisa Baciocchi,
1812, mramor, 113

Klasickým klasicistním socharem je **Lorenzo Bartolini** (1777 – 1850). Byl oblíbencem Napoleona a právě pro něj vytvořil několik podobizen clenu Napoleonovy rodiny, včetně *Elisy Baciocchi* [9], jeho dcery, jež nechal spodobnit Bartolinim dokonce několikrát. Jedním z jeho zakázek pro Napoleona bylo také sousoší *Elisa a její dcera Napoleonne*. (viz kap.2)

Některé kvalitní plastiky se ujímalý i jako vzory pro dárkové předmety, které se pak vyrábely v manufaktuře a stávaly se předmětem zájmu pro sběratele. Jedním z oblíbených témat se stalo také *Dítko s ptací klecí* [10], které představil **Jean-Baptiste Pigalle** (1714 – 1785) na Salónu roku 1750. Tato jeho práce

byla velmi obdivovaná, leč manufaktura ji použila v podobě, kde místo jednoho dítěte, byly dvě.

Na Salonu roku 1833 se vedle sebe sešly dvě sochy mladíku; *Neapolský rybář tancící Torantellu* od F.J. Dureta (1804 – 1865) a *Rybářský chlapec, hrající si s želvou* [11] **Francoise Ruda** (1784 – 1852). Tyto dvě sochy se staly senzací díky své svobodomyšlnosti a šarmu mládí.

U romantici autorům gratulovali za schopnost se povznést nad „zamrzlými sny o ideálu“. Narozdíl od Dureta, Rude ještě v Itálii nikdy před tím nebyl, a tak jeho socha byla především studie mladého chlapce s pozoruhodnou anatomickou precizností a přirozeností spojenou se svežostí a nevinností jeho výrazu. Námet rybářského chlapce se ujal jak v socharství, tak v malířství. Stejně tak se mu venoval i **Jean-Baptiste Carpeaux** (1827 – 1875), považovaný za největšího francouzského socháře té doby. Carpeaux se netajil svým obdivem k italské renesanci a obdivoval především Michelangella. Jeho styl je naturalistický a nabitý emocemi. Jeho *Rybářský chlapec naslouchající mušli* [12] se mezi ostatním množstvím podobných soch v žádném případě neztratil. Podobně ladená je i *Dívka s mušlí* [13].

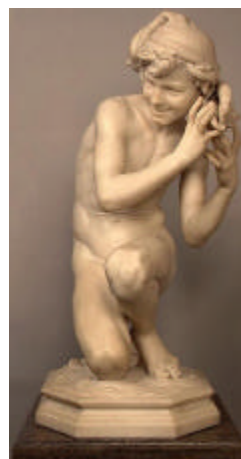
Vliv Canovovy estetiky nezapre také sochar **Francois Joseph Bosio** (1768 – 1845), který na Salonu v roce 1845 vystavil svou poslední sochu *Mladá indiánka*[14]. Prestože byl kritizován za nedostatek originality, je tato okouzující plastika pro svou přirozenou dokonalost a kvalitu považována za nejvýznamnější dílo toho autora.



[10]J. B Pigalle,
Dítě s ptací klecí,
1749, mramor, 48 cm



[11]Francois Rude,
Rybářský chlapec s
želvou, 1833,
mramor, 78 cm



[12, 13]J.B Carpeaux,
Rybářský chlapec naslouchající mušli, 1858,
mramor, 93 cm
Devce s mušlí, mramor, 85 cm

I nekteří zámořští sochari nemohli popřít své evropské vzory (Canova, Thorwaldsen, Houdon). Vypestovali si silný konzervativní styl smerující k Itálii a antice.

William Henry Rinehart (1825 – 1874) je v Americe velmi dobře znám. Z jeho práce bych především uvedla práci *Jesse Tyson* [15], představující malého chlapce ležícího na polštáři (vnuka generála B. C. Howarda).

Už při prvním pohledu na tuto sošku se nelze divit, že svého času se dílo mylně popisovalo jako holčicka ležící na polštáři. V tomto útlém věku je mnohdy velmi těžké rozpoznat pohlavní identitu dítěte. Ta je pak dána i mírou schopnosti a zájmu sochare tyto rozdíly podchytit nebo naopak potlačit a ponechat dítě v určité dětské nevinnosti někdy až přízračné bezpohlavnosti.

Nekterí italové navázali na žánrove hravá témata konce 18. stol. Z generace socharu narozených mezi 1830 – 40 byl jen jeden, který se do konce klasicistního období projevil jako silná osobnost, považuje se také za jednoho z nejduchaplnějších a nejoriginálnějších přes svou krátkou kariéru.

Adriano Cecioni (1838 – 1886) vystudoval florentskou akademii. Jeho prvním velkým dílem byla *Sebevražda* [16] – figura v životní velikosti. Jeho akademictí profesori zamítli vytesání tohoto díla do mramoru, proto po Cecioniho smrti získala akademie pouze sádrový originál. na této práci nebylo pro akademiky nic tak nepřijatelného – forma ani anatomie nebyly nijak zvlášť nekonvenční, jen ten námet. Jemne hororová scéna, kde mladík svírá v ruce dýku opírajíce se o kmen stromu, je velmi vypjatým emocionálním okamžikem, kdy si chce mladík sáhnout na vlastní život. Tuto sochu sám Cecioni považoval za své sbohem akademickému stylu. Nikdy už neudělal nic tak monumentálního. Jeho další výrazná práce *Dítě s kohoutem* [17] zaútočila



[14] F. J. Bosio, Mladá indiánka, 1845, mramor, 70 x 110 cm



[15] W. H. Rinehart, Jesse Tyson, 1872, mramor



[16] Adriano Cecioni, Sebevražda, 1865 - 67, sádra

v novém a vysoce individuálním smeru. Tato scéna z každodenního života, kdy si malý chlapec chtel udelat hracku z kohouta a ten jej ve své obrane rozpláče a autorovi se podarilo zachytit patetický okamžik oboustranné bezmoci, vyvolala pomerne velký rozruch v umeleckých kruzích. Dokladem jeho originality a nekonvencnosti je i plastika s názvem *Prekvapení na schodech* [18] z roku 1880.



[17] Adriano Cecioni, Dítě s kohoutem, 1868, mramor, 80 cm

Vincenzo Gemito (1852 – 1929), mezinárodně nejznámější neapolský sochar pozdního 19. století si vybudoval své renomé ještě před dosažením osmnácti let se sérií velmi citlivě vymodelovaných dětských bust. Jednou z nich je například *Nemocný chlapec* [19] (1870) V letech 1877-1880 vystavoval na pařížském salónu, kde jeho *Fisherboy* (*Rybářský chlapec*) [20] – bronz v životní velikosti, vyvolal smesici šoku a obdivu díky svému nekompromisnímu naturalismu. Mladý chlapec snažící se navléci návnadu na háček svého prutu možná připomnel některé kritiky Cecioniho *Dítete s kohoutem* ze salónu 1872. V roce 1887 byl Gemitova kariéra téměř na 20 let prerušena mentální chorobou, k brilantnosti svého ranného období se již nikdy nedostal.



[18] Adriano Cecioni, Prekvapení na schodech, 1883, bronz, životní velikost

Konec devatenáctého století znamenal konec i pro klasicismus, tyto tendence sice nadále pretrvávali, ale umelcu, kteří se snažili akademismu vzepřít stále přibývalo.

Medardo Rosso (1858 – 1928), „bojovník“ proti akademismu (za své revolucionárské protiakademické chování byl vyloučen z akademie), velmi impresionistický a expresivní sochar, si



[19, 20] Vincenzo Gemito, Nemocný chlapec, 1870, terakota, životní velikost
Rybářský chlapec, 1877, bronz, životní velikost

vytvoril nezamenitelný rukopis. Pracoval v ateliéru sochare Julese Daloua v Paříži několik let, kde se také setkal s Rodinem. Jeho práce byly ve větší oblibe ve Francii než v jeho rodné Itálii. Vytvoril několik jedinečných hlaviček dětí z vosku a sádry [21]. Výraz jeho stylu silně zapusobil například na Marina Mariniho nebo

Giacoma Manzú (1908 – 1991) [22].

Jeden z nejznámějších impresionistických

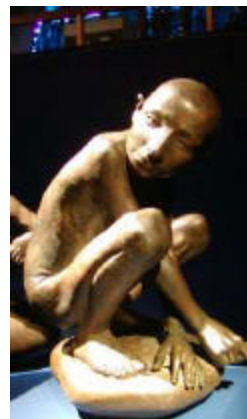
malíru **Edgar Degas** (1834 – 1917) vystavil na 6.

impresionistické výstavě v Paříži v roce 1881 svou první a poslední sochu *Malou tanecnici* [23]. Voskový originál sklidil tvrdou kritiku za tylovou sukénku a saténovou mašli ve vlasech, ale také mu bylo aplaudováno za porušení klasických norem. Je třeba priznat, že byl vůbec první, kdo se opovážil nakombinovat klasickou sochu s textilem. Jeho současník, mistr impresionistického socharství **Auguste Rodin** (1840 -1917) se možná pod vlivem Carpeuxa, který byl nejspíš větší, než se míní, měl vždy vášen pro skicování a modelování dětí. Jeho sousoší *Bratr a sestra* [24] je dokladem Rodinovy bravurnosti a vyzrálosti a je pravdepodobne z nejpuvabnejších a nejdojemnejších skupin, které mistr vytvoril.

Symbolizmus prelomu století si získal i radu socharských příznivců. **Gustav Vigeland** (1869 – 1943) vycházel z Rodinova odkazu především v ranné tvorbě, jeho přístup k figure pozdeji se pak značne odlišil. Sculpture Park v Oslu je souhrnným Vigelandovým dílem. Je zde 192 jeho soch a sousoší, které obsahují více než 600 figur. Jeho styl je přízračný svou monumentalitou a mohutností postav. Mezi plastikami nechybí ani svérázné postavicky malých dětí – napr. *Angry (Naštvaný)* [25].



[21] Medardo Rosso, Židovský chlapec, 1893, vosk na sádre



[22] Giacomo Manzù, Elisa Baciocchi, 1812, mramor, 113 cm



[23] Edgar Degas, Malá tanecnice, 1881, bronz



[24] August Rodin, Bratr a sestra, 1890, bronz

Mezi symbolistní sochare se radí také **Georg Minne** (1866 – 1941), jehož výrazným procítěným dílem je právě *Klecící mládí* [26] z roku 1896.

V českém prostředí si dětská figurální plastika v průběhu 18. a 19. století nezískala příliš pozornosti, kromě dekorativních potřeb. Nejvýznamnější český sochar 19. stol. J. V. Myslbek (1848 – 1922), současník Rodina byl zastáncem akademismu a jeho tvorba se této oblasti týkala jen minimálně. Jinak je

na tom ovšem **Jan Štursa** (1880 – 1925). Jeden ze zakladatelů českého moderního socharství, žák a zároveň protichudce J.V. Myslbeka, autor mnoha ženských aktu.

V roce 1905 vystavoval v Praze své dílo „Násilník snu“ Edvard Munch. V jeho kolekci byl i obraz Puberta z roku 1895, a jeho varianta v grafickém listu z roku 1902.

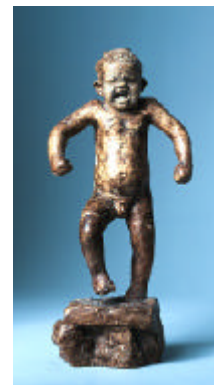
Osudovost Muchova díla zasáhla Štursu bezpochyby do nejcitlivějších míst jeho myšlení a vnímání. Je pravděpodobné, že svou první inspirací k Štursově

Puberte[27] z roku 1905 byl právě tento obraz, který v konfrontaci se skutečným zjevem mladické dívky dal

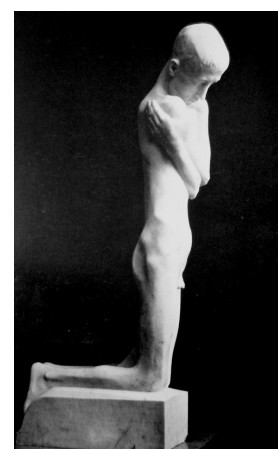
vznik tomuto mimorádnému dílu. Štursa zachytil stojící akt devčete, jakoby udiveného probouzejícími se smysly, se stejnou odvážností jako Munch, i když celou atmosféru posunul do jiné poetické roviny.

Puberta je zároveň vynikající ukázkou jeho modelářského umění a citění plastiky v bronzu. Štíhlost až hubenost údu a těla je korunována mekce modelovanou dívčí hlavou, lemovanou vlnami hustých vlasů secesně citěných. Klidná secesně citěná atmosféra vyzařuje i z díla *Melancholické devče* [28].

Tendence moderního umění 20. století



[25]Gustav Vigeland, Naštvaný, bronz, Sculpture Park Oslo



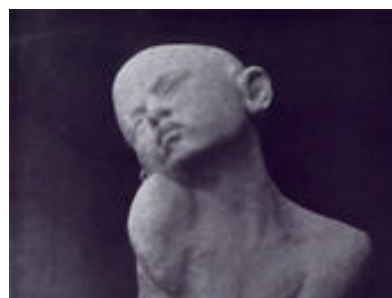
[26]Georg Minne, Klecící mládí, 1896, mramor, 80 cm



[28, 27]Jan Štursa, Melancholické devče, 1908 Puberta, 1905, bronz



se odvraceli od figurální tvorby. Sochar představující naprosté zjednodušení formy a tvaru, inspirace pro mnohé další moderní sochare, Rumun **Constantin Brancusi** (1876 - 1957), vytvořil ještě ve svém ranném období několik chlapeckých bust, nesmírně emotivních a presvedčivých ve svém obsahu. Jedna z nich je



[29] *Constantin Brancusi*,
Utrpení, 1906, 23 cm

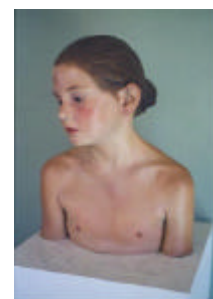
Le Supplice (Utrpení) [29] z roku 1906. Tímto dílem bych uzavřela dětskou plastiku pro prelom století a 1. polovinu století 20.. Na počátku šedesátých let vznikl jako reakce na neosobní abstraktní umění umelecký směr (ne ve svém významu, ale spíše jako definice nového vztahu člověka a skutečnosti) – Nová figurace. Ta našla nové výrazové možnosti ve zduraznění lidské postavy a lidských emocí. Umelec zde zachycuje lidskou postavu ve zcela jiném pojetí než v klasických směrech minulosti. Bezpochyby ale mělo toto nové pojetí vliv na další figurální tendence.

Na prelomu 60. a 70. let se v moderním malířství objevil styl zvaný „fotorealismus“ (hyperrealismus), mezi jehož významné představitele patří např. Chuck Close nebo Richard Estes a který byl úspěšně přijat kritiky. Tento nový styl se tedy nevyhnul ani socharství. Sochari, kteří chtěli tvořit



[30] *Duan Hanson*,
Child With Puzzle, 1979, polyvinyl a kombinovaná
technika, životní velikost

kompletne realistické lidské sochy, odlévali formy přímo z modelu, vytvořili laminátové odlitky, naprosto precizně nabarvili v barve pleti a dodali reálné oblečení, vlasy, skleněné oči a další doplňky. Jedním z nejznámějších je American **Duan Hanson** (1925 - 1996), jehož tvorba je orientována především na běžné lidi ze společnosti. Jeho zájmu neušly ani děti. *Child with Puzzle (Dítě s puzzle)* [30], je krásnou ukázkou dokonalosti Hansonova hyperrealismu.



[31] *John de Andrea*,
Girl, sklolaminát,
životní velikost

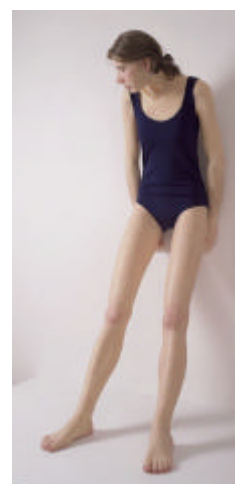
Do stejného okruhu socharu patří o něco mladší **John de Andrea** (*1941). Zatímco Hansonovy skupiny různých typu Americanu můžeme chápat jako humornou reflexi sebe sama, odlévá Andrea dokonalé, mladé a atraktivní modelky a modely, jako zosobnění kultu krásy. Malou výjimkou mezi dospělými modelkami je busta dívky [31].

Hyperrealisty bychom mohli nazvat i mladší sochare **Johna Ahearna** (nar. 1951) a Rigoberta Thorese (nar. 1962). Ti odlévali reliéfní portréty svých přátel z newyorského jižního Bronxu. Jejich práce byly nadšene přijaty v Galeriích, ale také nainstalovány na zdech budov v Bronxu, čímž se doslova vrátily do čtvrti, odkud vzešly. Jedním z takových děl je *The Twins* (Dvojčata) [32] Johna Ahearna.



[32] John Ahearn, The Twins

Tyto generace hyperrealistu byly však stále necím „esteticky neuspokojivé“. Nový rozměr hyperrealismu přinesl právě Australan **Ron Mueck** (1958). Rozměr je přesně to, co je u Muecka tak odlišné. Všichni před ním tvořily figury v životní velikosti. On sám je přesvědčen, že nejlepším dílem v životní velikosti je člověk sám, a tak není důvod se této dokonalosti snažit vyrovnat. Všechny jeho práce jsou vuci životní velikosti buď zvětšené nebo zmenšené. Mueckovi rodiče byli výrobci hraček. Než se stal umelcem, pracoval 20 let v dětské televizi „B4s“, jako specialista na filmové efekty a reklamu. Ve své vlastní společnosti v Londýně později začal dělat modely, které byly fotografovány pro reklamu. Během své reklamní práce pro televizi vytvořil spoustu loutek (panenek), postupně však dostal pocit, „že nastala chvíle pro jejich představení“. Mnoho jich bylo vyrobeno jen pro fotografování a natáčení z určitého úhlu, respektive pro jeden pohled. Mueck došel k přesvědčení, že fotografie značně kazí skutečný vzhled originálního objektu a rozhodl se obrátit celem k umění a socharství. Začátkem devadesátých let dostal objednávku vytvořit něco silně realistického, ale pevnějšího a přesnějšího, než je u filmu obvyklý latex. Inspiroval se na reklamní vývesce jednoho obchodu a začal na svá díla používat sklolaminát. Pryskyřice se mu tedy stala základním tvůrčím materiálem. Poprvé

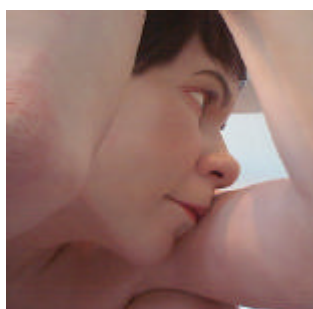


[33] Ron Mueck, The Ghost, 1998, sklolaminát, textil, 195 cm

vzbudil větší pozornost v roce 1997 svou hyperrealistickou sochou *Dead Dad* (*Mrtvý otec*), kterou představil na výstavě „Sensation“ v Royal Academy of Arts. Rok poté představil na Výstavě „Mask“ opět v Londýně kromě gigantické masky svého vlastního obliceje (neoholený vous obliceje byl vytvořen vkládáním jednotlivých vousku - rybářského vlasce - do vlastního otvoru v laminátové masce) a neuvěřitelně citlivé a roztomilé sochy andela, sedícího na vysokém podstavci, podepírající si hlavu rukama. Rovněž zde vystavil plastiku s názvem *The Ghost* (*Duch*) [33]^ř. Dva metry vysoká dospívající dívka ve volných plavkách, jejíž nadměrná výška je výbornou metaforou k jejím hlubokým rozpakům nad vlastním telem. Nekolik dětských soch vytvořil Mueck již v roce 1996. Za jednu z jeho nejpůsobivějších dětských figur považují postavu *Pinnocchio* [34]. Mueck mu vštípil naprosto úžasný filištínský výraz a především to, čemu autor sám říká „ego“, pro mne je to charisma, přesvědčivost. Ve stejném roce vznikla i sada jeho *Big Babies* (Velká nemluvnata) - tedy *Big Baby I, II, III* [38, 39]. Velká nemluvnata, měřící kolem 85 cm, už na mne tak velký dojem neudělaly, možná proto, že se z nich nekam vytratila roztomilost a působí na mě spíš jako malé příšerky než nevinátka. Jeden z Mueckových současných největších pocinů je téměř petimetrová postava s prostým názvem *Boy* (*Chlapec*) [35, 36]. Tato socha je majetkem Aarhus Museum of Art v Dánsku a byla také vystavena na Bienále v Benátkách roku 2001. Jde o obrního dřepícího kluka v zelenkavých kratasech, který jakoby se bránil společnosti pozorovatelu a svůj ostražitý pohled upíral kamsi do nedohledna. Kromě jeho monumentality zaujmou diváka hlavně mistrovsky provedené detaily, struktura kuže, zbarvení, ochlupení, a podobně. Jak si dokáže Mueck pohrát s velikostí svých děl, velmi



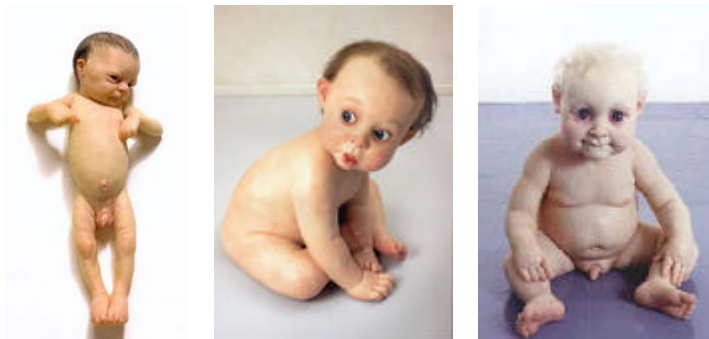
[34] Ron Mueck, Pinnocchio, 1996, sklolaminát, textil, 85 x 71 x 70 cm



dobře představuje dokonale propracovaná deseticentimetrová figura

[35, 36] Ron Mueck, Boy, 2000, pigmentovaná polyesterová pryskyrice, cca 5 m

novorozenete *Baby* [37]. O mistrovství tohoto svérázného Australana tedy není nejmenší pochybnost.



[37, 38, 39] Ron Mueck,
(zleva) *Baby*, 2000, pigmentovaná
polyesterová pryskyřice
Big Baby 1, 1996, 85 x 71 x 70 cm
Big Baby 2, 1996-97, 85 x 71 x 70 cm

Do okruhu fenoménu „YBA“ (Young British Artists), kam patří i oba bratři Chapmanové, se radí množství umelcu žijících v Londýně, ale dnes už i mimo něj Bratři **D. a J. Chapmanové** – starší Din (1962), mladší Jake (1966). Oba dva vystudovali Royal College of Art v Londýně. Prvním společným dílem byla instalace *Jsme umelci* (1992), kde deklarovali svou ideologii a estetiku. Jejich přičiněním se znovu ujal symbolismus. Dílo jako *Hruzy války* (1993) s odkazem na Goyu a *Velké ceny proti mrtvým* (1994) vzbudili nejen pohoršení, ale i velký úspěch na londýnské, posléze i světové umelecké scéně. Svě figury vyrábějí tito sochaři z prefabrikovaných laminátových figurín, běžně používaných ve výkladních skříních obchodu.

Chapmanové je však promenují na posthumanoidní kreatury. V roce 1996 vystavili dílo s názvem *Zygotická akcelerace, biogenetický desublimovaný libidinální model (zvětšeno 1000x)* [40]. Skulptura s predlouhým názvem, narážejícím na genetické manipulace, je tvořena velkým kruhem propojených figurín dětí z vyhrzlými genitáliemi na různých, leč nesprávných místech. Podobný dojem vyvolává i instalace „*Tragic Anatomies*“ (1996).

Všechny figury bratru Chapmanu mají něco podivného a odpudivého už ve své „figurínovské“ realistické formě.



[40] D. a J. Chapmanové,
Zygotická akcelerace,
biogenetický desublimovaný
libidinální model (zvětšeno
1000x), 1995, kombinovaná
technika

V českém prostředí se dětská plastika ve 2. polovině 20. století vyvíjela poněkud jiným směrem. V dobách československého socialistického realismu v 50. letech vznikala množství soch pionýru, dětí vzhlížejících k novým, lepším zítřkům a podobně. V tomto směru bych se nerada zabývala detaily. Jeden z pro mne přijatelných autorů, který tímto obdobím prošel jako mladý nadaný sochař a v jehož tvorbě se mimo pomníky a tématické sochy nachází několik bust i plastik dětí, je



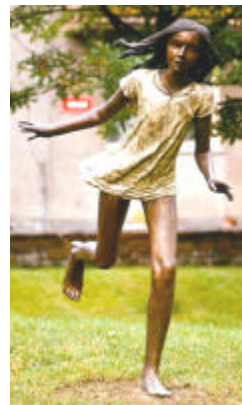
[41, 42] Miroslav Pangrác,
Devce v šátečku, 1955, bronz
Otík, 1956, bronz

Miroslav Pangrác (nar. 1924). Jednou

z nich je například i *Devce v šátečku* [41] nebo *Otík* [42]. Pangrác se dětskou tematikou zabývá i v pozdějších letech. Na jeho sochách mne zaujal zvláštní nepřítomný pohled malých dětí a tím se liší od toho „ideologického“ sochařství své doby.

Paralelně samozřejmě tvorili umělci i v avantgardních směrech. Vznikala různá umělecká sdružení. Ještě před koncem války byla založena *Skupina 42*, která sdružovala výtvarníky i literáty, vycházela z tradice českého meziválečného umění a dá se říct, že ovlivnila dení na pozdější české výtvarné i literární scéně. V roce 1948 však svou aktivní působnost ukončila. Významným sdružením byla také skupina *Trasa*, která vznikla v první polovině padesátých let, byla důležitým generacním sdružením lidsky i umělecky spřízněných malířů a sochařů, jako např. Zdena Fibichová, Eva Kmentová, Vladimír Preclík, Karel Vaca, Jitka a Květa Válový, Olbram Zoubek. Svůj význam v té době měla i *Umelecká Beseda*, která má své místo na výtvarném poli již od roku 1863. V krátkém období relativní svobody po válce 1945-47 navázala úspěšně na své předválečné tradice. Získala prostory pražského Žofína, v němž mohla uvádět i velké mezinárodní výstavy, vydávala i nadále *Život a Tempo*, nově i literární revue *Doba* a po ní *Listy pro umění a filozofii*. Pokračovala v linii svých úterků i dalších tradičních podniků. Únor 1948 přivodil konec besedních časopisů i mnoha dalších svobodných aktivit: nějakou dobu však ještě Beseda pořádala své výstavy a Úterky, fungovala i Maticе. To se radikálně změnilo po roce 1951, kdy vyšel zákon o zákazu všech samosprávných spolků. Umelecká beseda bojovala o existenci dál (mj. zásluhou starosty L. Vycpálka, skladatelů M.

Kabeláce a K. Slavického, výtvarníku V. Bartovského, V. Boštíka, K. Lhotáka, spisovatelu J. Koláře, J. Weila, J. Weisse aj.). Prežila ještě pokus o svou likvidaci v roce 1963, ale nástup normalizace znamenal její definitivní konec. V roce 1972 byla prinucena k rozpuštění a k jejímu obnovení došlo až po revoluci v roce 1989. Práce výtvarníku v těchto skupinách a dalších víceméne odrážely dení ve svete, takže ani u nás nemela figura, pro velký zájem o nové možnosti výtvarného vyjadrování, nijak velké zastání. Stejne tak se i v našem prostredí vytvorily podmínky pro Novou figuraci (v socharství napr: Jan Pauzer, Peter Orišek). K návratu k figurálnímu socharství vycházejícího z reality už nebylo daleko. Detské sochy si našly místo i u českých socharu, Možná je dobre, že se v našem prostredí neobjevil příliš velký zájem o hyperrealismus a tak mohly vzniknout příjemná díla, která nesou rukopisy svých autoru.



[43] Kurt Gebauer, Utíkající dívka, 1976, polychromovaný bronz, 175 cm, před Domem Umení v Opave

Výjimkou není ani český sochar **Kurt Gebauer** (nar. 1941). Studoval na AVU v Praze (prof. V. Makovský a K. Lidický), v současné době je vedoucím ateliéru socharství na VŠUP v Praze. Na výtvarnou scénu se dostal již na konci 60. let. V té době vytvoril



[44] Kurt Gebauer, Devce na židli, 1980, polychromovaný bronz, 190 cm

nekolik textilních a gumových plastik (mekké plastiky). Jednou z pozdějších je i *Utíkající dívka* [43] - plastika z textilu v nadživotní velikosti, která byla odlita do bronzu pro Opavu, Middelheim-Antverpy a NG v Praze. Další realizace je v Ostrave - Harbuvce z roku 1980. Je to bronzová socha



[45] Bohumil Zemánek, Cenda a Pepina, bronz, životní velikost, Praha 2 - park Folimanka



Devce na židli [44]. I presto, že k Utíkající dívce mám osobní vztah z detství, kdy jsme se u ní scházeli před začátkem „výtvarky v Lidušce“ u Domu Umení

v Opave, působí na mne Devce na židli opravdoveji a připomíná mi dobu, kdy mi všechno kolem přišlo až příliš velké.

Když jsem se zmínila o scházení se dětí, v Praze 2 přímo pod Nuselským mostem v parku na Folimance vytvořil vrstevník Kurta Gebauera, sochar **Bohumil Zemánek** (nar. 1942) sousoší čtyř dětí v kašnách s názvem *Cenda a Pepina* [45]. Jde o skupinu tří poměrně baculatých dětí - možná spíše adolescentu, kteří společně tráví odpoledne, vše probíhá v absolutní pohodě a bezstarostnosti. Jedna samostatná figura sedí opodál na zídce, z níž původně tekla proud vody. Kašna je bohužel ve špatném stavu, údajně se v ní čas od času pouští voda. V Americe vytvořil sochar **George Lundeen** (nar. 1948) také určitý typ kašny, kde figurují sochy dětí. Toto sousoší nazval *Summer Showers* (Letní sprchy) [46, 47]. Jeho konečné práce jsou až na výjimky v bronzu.



[46, 47] George Lundeen, Summer Showers, mírně nadživotní velikost

Toto sousoší nejsou jediné sochy dětí v jeho portfoliu. Přestože tvoří velmi realisticky, je pro mne těžké definovat, proč na mě většina jeho tvorby působí velmi kýčovitě narozdíl od jiných již zmíněných autorů. Tato fontána je podle mne nejlepším pocinem z dětských plastik.

Malým „pokladem“ v české dětské figurální plastice je soška *Adam* [48] **Michala Gabriela**

(nar. 1960) - vystudoval AVU v Praze a

v současné době je vedoucím ateliéru socharství na FaVU VUT v Brně. Adam je zlatá asi 12

centimetrová plastika lidského plodu se safírovými očima. Na tomto díle se odráží mystika některých Gabrielových dřívějších prací, určitá nedotknutelnost a pocit, že je před vámi opravdový poklad, čím takovýto malý skutečný zázrak doopravdy je.



[48] Michal Gabriel
Adam, 1997, zlato 18 karátů a kolumbijské safíry, délka 12,5 cm

S telíčky nemluvnat pracoval také umelec s širokým rozjetím zájmu, kontroverzní postava současného i dřívějšího kulturního dení a současný reditel Národní Galerie v Praze **Milan Knížák** (nar. 1940). Vytvoril

soubor modrých dětských postavicek - spíše panenek, které mají některé části těla nahrazeny za jiné, nerezové s „novým designem“, nebo mají na tele nerezové výrůstky různých pravidelných tvaru. Tento soubor nese název filmu s Arnoldem Schwarzenegrem - *Terminátor (I – IV)* [49]. Uvedomila jsem si, že na tento soubor mám



[49] Milan Knížák
Terminátor I

dva náhledy a názory. Jako žena, citlivé stvoření a „materský typ“ vnímám určité rozhorčení i zlost, přemýšlím nad drzostí autora. Jako výtvarník se na tyto práce ovšem dívám s nadhledem. Tyto promeny telíček mi připomínají již zmíněné bratry Chapmany. Sleduji preciznost práce, barevné kombinace a propojení materiálu. Nevnímám postavy jako děti, ale jako „panenky budoucnosti“, hracky, které místo, aby vytvářeli dobré vlastnosti, mají efekt opacný. Pravděpodobně je ale zámerem autora především



[50] David Černý,
Miminka, 1999,
laminát, 350 x 260 cm

šokovat a vyvolávat tyto emoce a evidentně se mu to darí. Tyto zdeformované figury mi velmi připomínají *Miminka* [50] sochare **David** **Cerného** (nar. 1967). V současné době probíhá jejich instalace na žižkovské veži v Praze (pravděpodobně stálá instalace). Jde o



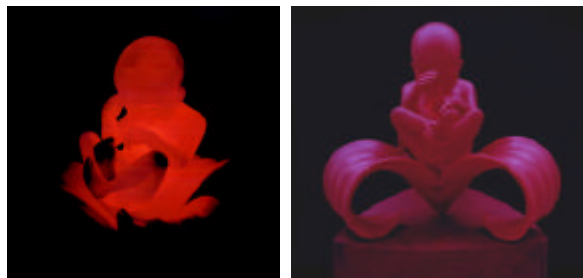
[51] David Moješčík,
Andílek II, 2001, polyester,
57 x 22 x 25 cm

10 obrích miminek v černé barvě se zdeformovanými obličejí (připomínající obtisk žehličky). Jde bezpochyby o monumentální práci a také „pražskou atrakci“ pro turisty.

V souvislosti s dětskou figurální plastikou bych uvedla i díla několika velmi mladých současných autorů, absolventů ateliéru figurálního socharství Michala Gabriela, kteří mají ve svém portfoliu velmi puvabné práce.

S odkazem na hyperrealismus představil **David Moješčík** (nar. 1974) svého *Andílka* [51], velmi jemnou a citlivou práci. Andílek - malé devcátko ležící schoulené na zemi evokuje k jemnému pohlazení, máte pocit, že by

potrebovalo zahrát. Naopak velmi hřejivým dojmem působí plastika **Jana Benedíka** (nar. 1977) *Svetlo ve tme II* [52] - lidský plod, skrcený jako v deloze, na listech velkého kvetu. Plastika má světelné srdce a jeho tlukot reaguje na pohyb



[52] Jan Benedík, *Svetlo ve tme II*, 2001, polyester, diody, cidla pohybu, baterie, 50 cm

diváka. Vnímáte krehkost, nežnost, ale i nesmírnou energii.

Velmi příjemnou prací sledávám také *Devčátko* [53]

David Pláška (nar. 1973). Socha dívky stojící s panenkou v ruce na ružovém koberečku pro mne představuje čistou práci, jak kompozicně, tak i pokud jde o modelaci. Autor zde podle mého názoru našel sympatický poměr mezi detailem a pevnou formou, vytvořil tak přirozeně fungující plastiku.



[53] David Plášek, *Devčátko*, 2002, polyester, textil, 40 x 30 x 120

Kapitola 1

Ad. 1: Anđel - V raném stredoveku byli anđelé zpodobováni bez křidel jako jinoši s červenou tváří; červená barva vyjadřovala jejich duchovní podstatu. Cca ve 12. století vznikl dětský anđel putto, nahý nebo s bederní rouškou, často zobrazovaný s barevnými křidélky, zvláště se rozšířil v renesanci. Renaissance se také odklonila od zobrazování jinošského anđela a přiblížila vzezření anđelu dívkám (Fra Angelico) odeným do bílého roucha (bílá barva symbolizovala nevinnost), knežské dalmatiky nebo pluvíálu, hlavy mely zdobeny diadémý nebo kvetinovými vencí.

Ad. 2: Amorek, (amoret či erot, malý chlapec s křidélky, lukem a toulcem s šípý. Amorkové byli podle antického bájesloví děti bohyne Venuše.

Ad. 3: Cupido - Eros – Amor - (lat.) v antické mythologii syn Arese a Afrodity, bratr Anterota, lucištník boh lásky a přátelství zrozený z chaosu, podle Hesioda kosmický princip slucující protiklady. přemáhal bohy a lidi opetovanou láskou, zasáhl -li šípem se zlatým hrotem, nebo láskou neopetovanou, vystrelil-li šíp s oloveným hrotem; sám podlehl lásce k Psyché. Bývá zpodobován s lukem a toulcem šípu jako okřídlený jinoch, často po boku Afrodity. V helénismu je zachován jako dítě nebo skupina dětí Erotu (gemy, mince, reliéfy nádob). Motiv prejal i

stredovek, který Erosa často zpodobňoval se zavázanými očima. Renesance oživila antickou představu, jež v amoretech a putti přežila až k prelomu 19. a 20. století.

Ad. 4: Putto (pl.putti) (it. dítě, chlapec) ve výtvarném umění malý chlapec s křídélky, nebo bez nich Jeho předobrazem byli antictí amorkové (eroti) a rane renesanční pretvorení detských andelícku

(Baleka. J., *Výtvarné umění -výkladový slovník*, Praha: Academia, 1997, ISBN 80-200-0609-5)

Ad. 5: www.jamescohan.com

Kapitola 2

Matky a deti

V této kapitole se venuji specifické oblasti, v níž nefiguruje dítě samotné, ale je součástí sousoší. Zabývám se díly, kde má dítě hlavní roli a není jen součástí kompozice, či dokreslení scény, je ústředním motivem a bez jeho přítomnosti by dílo nemelo smysl. Kapitola jsem nazvala Matky a deti, nebot jsou to predevším „materská sousoší“.

Počátky takovýchto zobrazování vychází již z ranne krestanské doby, kdy je matka Bohorodicka se zobrazením Ježíše jako dítěte, významným prvkem soucasných ikon. Byzantské umení melo bezesporu velmi duležitou roli v šíření krestanství a práve z Byzance pocházejí nekterá významná díla krestanského umení která ovlivnila zobrazování pro další staletí.

Po obrazoboreckém prevratu se ve volné soše spatrovalo jeste vetší nebezpečí než v reliéfu, ale i pred ním se dávala prednost malbe. Proto udivuje, že kopie velkých zázracných ikon vyvážené z Byzance nebyly malované, ale provedené v nízkém reliéfu. V Byzanci bylo známo v jaké oblibe má západní krestanstvo sochy a reliéfy zpodobující Krista i svaté. Nekteré byzantské ikony jsou zrejme velmi staré, protože predstavují stejné typy postav jako malby v katakombách. K orantum s pozdviženými pažemi se radí také ikona *Chalkoprateia* [54], na které má postava Bohorodicky na hrudi medailón s podobou spasitele. Na Západe nemely tyto byzantské bohorodicky s rozpjatými pažemi zvláštní ohlas. Zato stojící Matka boží, *Hodegetria* [55], se stala vzorem pro všechny sochy P. Marie s Ježíškem v náručí. Ikona *Hodegetria* patrivala chrámu v Hodégónu, kapli pruvodcu a poslu, kteří se tu zastavovali, dríve než se svými žoky dopisu odešli do vzdálených koncin ríše a nekdy také do barbarských



[54] Bohorodicka v postoji orantky, pocházející pravdep. z Konstantinopole



[55] Hodegetria, 10.st.

království na Severu či na Západe. Hodegetria je jednou z mála dokonale zachovalých byzantských volných soch ze slonoviny. Jemně zpracované drapérie a tváře svědčí o tom, že autor tohoto díla patřil k největším umelcům 10. století. Bohorodice drží v náručí malého Krista Pantokrátora, který svírá v ruce svitek Nového zákona. Průvodci šířili při svých cestách kult této ikony pro její název (Ukazatelka cesty). Tak se dostala Hodegetria na Západ k Rýnu a do Itálie dříve než jiné ikonografické mariánské typy. Západ však nepochopil smysl této ikony, posadil Marii na hlavu korunu jako královne a vládkyněho spasitele změnil v dítětko, které drží v ruce namísto zákona jablko, holubici nebo květinu nebo jiný předmět. Jiná nescetnekrát opakovaná ikona zobrazuje matku boží na trůně ze slonové kosti. Kristus na jejím klíně drží i zde v ruce svitek Nového zákona.

Takovéto zpodobňování Madon s dítětkem se podle Byzantského vzoru rozšířilo do celého křesťanského světa. Krásný sloh - vrcholná gotika se jejich interpretací zabývala velmi intenzivně a dovedla je k dokonalosti, ale i období románské přineslo v této oblasti své skvosty. Je jen málo tak subtilních románských děl jako je mladická P. Marie s jemně tesanými dlouhými vlasy spletenými do copu, kdysi patrně pozlacenými. Jde o *Madonu* z křížové chodby katedrály v Solsoně v Katalánsku [56] (nyní v katedrální kapli sv. Marie) je považována za mistrovské dílo románského umění. Je připisována sochaři Gislebertovi a odhaduje se tedy na polovinu 12. století.

Od románských madon se tedy dostáváme k období vrcholné gotiky, kdy kromě socharské výzdoby gotických chrámů a katedrál vznikaly i unikátní volné plastiky, jak jsem již předeslala - krásné Madony. Tento nový sloh je nazýván krásným, jednak proto, že je smyslová krása jedním z jeho cílů, jednak také proto, že bývají jeho výtvoři v současných pramenech takto nazývány. Charakteristická je taky nežná sladkost výrazu Madon. Ráda bych charakterizovala alespoň některé z významných Madon pocházejících z našich krajů.

Nejvýznamnější sochy tohoto slohu jsou z kamene, jemnozrné opuky, velmi vhodné pro cizelářsky precizní práci dřátem, která je vyznačuje. Sám jejich



[56] Madona z křížové chodby katedrály v Solsoně,

materiál dává tušit, že tu jsou jisté vazby na hutní praxi, třebaž žádá nevznikla jako součást architektonického díla, leda snad kamenného oltáře. Těchto prací vrcholné kvality, které se ojediněle zachovaly na různých místech Čech a Moravy a Slezska, je velmi málo, poněvadž se patrně právě proti jejich sladké smyslovosti obracela obrazoborecká vášně. Dnes lze mezi nimi rozlišit dvě dosti výrazné skupiny: jednu, která se kupí kolem *Krumlovské Madony* [57] a druhou, která je svázána s *Torunskou madonou* [58]. Práce z první skupiny pocházejí z jižních a západních Čech a západní Moravy, kdežto druhá je zastoupena na severní Moravě, ve Slezsku a na území rádu německých rytířů. Z tohoto geografického nelze však činit bezpečné závěry na rozmístění dílen, v nichž sochy tohoto druhu vznikaly.



[58] *Madona torunská*,
Dríve Torun, kostel sv.
Jana. Kolem 1400

Základní rysy obou těchto souborů jsou tyto: pro skupinu Krumlovské madony krehkost formy, štíhlost proporcí, projevující se také v podlouhlých tvářích, diagonální pozice ležícího nebo pololežícího dítěte oběma Mariinými rukama podepřeného, jeho důsledné umístění nad nosnou nohou, kompozice založená na křížících se diagonálách, plošný průmět ve formě nerovnoramenného trojúhelníka jednou svislou stranou; pro soubor torunské madony mohutné, do šířky a do hloubky rozvedené proporce, jimž odpovídají široké tváře, poměrně malé sedící nebo pololežící děti, podepřené jednou Mariinou rukou a vždy umístěné nad volnou nohou, kompozice určená krouživým pohybem mohutných záhybů, jehož ohniskem je jablko, ústřední kompoziční a ideový bod, plošný průmět ve formě rovnoramenného trojúhelníka, jehož vrchol je v nejvyšším hrotu Mariiny velké a hmotné koruny. Základní rozdíl je také v rozložení hmoty; v prvním případě je asymetrické a v druhém, symetrické. Také drobnější rysy tyto skupiny odlišují. Prsty Marií první skupiny jsou zaboreny do mekké kuže dítěte, čímž je neobyčejně zvýšena smyslová účinnost, prsty Marií druhé skupiny se dítěte jen lehce dotýkají.



[57] *Krumlovská madona*.
Víden Umeleckohistorické
muzeum. před 1400

typickými nebo spíše ideálními představiteli těchto souborů jsou na jedné straně madony z Krumlova a Plzně, na druhé straně z Toruna a Vratislavi. Jsou ovšem i takové které se pohybují mezi oběma soubory. Mezi nejvýznamnější *Madony* Čech a Moravy se také řadí *Trebonská* a *Šternberská*.

Marie s Ježíškem se jako křesťanské symboly vytvářely ještě další staletí a prošly různými proměnami ve zpracování. V pozdní gotice i renesanci se u nás i ve světě objevily dokonce i kojící Madony, kdy se Ježíšek stává opravdovým dítětem, sajícím mléko z matčina prsu. Jednou z nich je *Kojící Madona* [59], provedená kolem roku 1343 pro pisánský kostel Santa Maria della Spina. Podle některých badatelů ji vytvořil **Andrea Pisano** ve spolupráci se svým synem **Ninem** (po 1300 – před 1368), jiní ji považují za samostatné dílo Ninovo. Jedna z skvostných Madon vyvedených v reliéfu je ranné dílo právě renesančního mistra **Donatella** (1386? - 1466). Jeho *Madonna Pazzi* [60] je považována za okouzlující, citlivé dílo. Donatello zde nastínil techniku plochého reliéfu. Je zde cítit ještě „tuhou“ perspektivu a levá ruka Panny Marie působí příliš ploše, ale jemné kontury a přirozená jednoduchost z tohoto díla dělá poutavou a láskyplnou skupinku.

Když se podíváme jakým vývojem madony prošly, je možné odvodit, jak se menil vztah člověka v nahlížení na víru a jeho vztah k pozemskému životu. Od naprosto zbožstělých Marií s dítětem spíše jako symbolem, který měl vždy více nebeský výraz než aby měl něco společného s opravdovou detinskostí v rané křesťanské době, až po Madony, kde je Ježíšek



[59] *Kojící Madona*,
Andrea a Nino Pisano, kolem 1343



[60] *Donatello*,
Madonna Pazzi, cca. 1420
mramorový reliéf, 75 x 70 cm

výraz než aby měl něco společného s opravdovou detinskostí v raně křesťanské době, až po Madony, kde je Ježíšek opravdu dítětem a z Marie vyzařuje materský cit v gotice, renesanci a později.

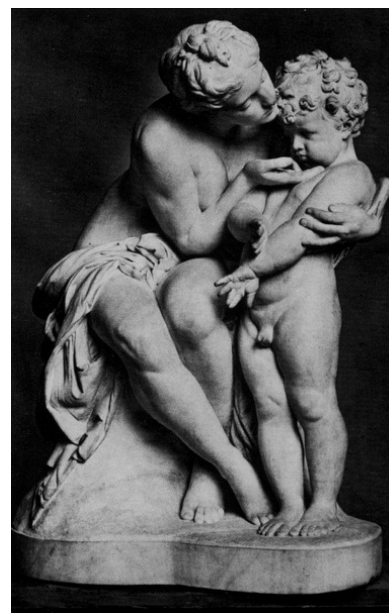
V této práci je ovšem považuji za jistý archetypální vzor dalších plastik, kde figurují matka s dítětem a jejich vztah - materská láska a důvěra jsou z následujících prací více než patrné. Většina uvedených autorů byla zmíněna již v předchozí kapitole a údaje této kapitoly význam jejich tvorby v tomto tématickém okruhu ještě upřesňuje a doplňuje. Komentář je k některým pracím naprosto zbytečný, tudíž doplnuji „pouze“ obrazovou dokumentací.

Reinhold Begas (1831 – 1911) Jeho *Venuše utišující Cupida* [61] představuje sousoší dvou figur, které je podáno jako osobní mekké, tělesné, typicky nebarokní dílo. Jde sice o postavy z antické mytologie, přesto však nemůžeme nevnímat materskou hebkost se, kterou Venuše baculatého Cupida hladí po tváři. Další ukázkou je *Rolnická matka s dítětem* [62] **Julese Daloua** (1838 – 1902), *Triumf Flóry* [63] **Jeana Carpeauxe**, *Cecioniho Matka s dítětem*, *Matcino objetí* [64] **Gustava Vigelanda**

Medardo Rosso, vytvořil svým nezamenitelným stylem, expresivitou a niterností plastiku *Behold The Child (Konejšit dítě)* [65], dvojportrét matky a dítěte., , *Rodina* [66] českého symbolisty **Františka Bílka** (1872 – 1941). Ze současných autorů uvádím **Johna Ahearna** – sochaře Bronxu se sochou *Veronika a její matka* [67] a nesmím vynechat **Rona Muecka**, který svou plastikou *Matka a dítě* [68] předčil veškerý realismus autorů před ním. Socha je údajně to nejrealističtější ztvárnění ženy, které kdy bylo vytvořeno. Povolené břicho, malý ještě ošklivý



[61] *Dominique Florentin* (1506-1570), Charita, kámen, kostel St. Pantaleón, Troyes



[61] *Reinhold Begas*, *Venuše utišující Cupida*. mramor, 111 cm, Nationale Galerie, Berlin

tvoreček se krcí na bříšku své matky, se kterou je stále propojen pupeční šnurou.

Kapitola by mohla být samozřejmě mnohem rozsáhlejší, ale pro vytvoření si určité představy je to, myslím si akorát.



[62] *Jules Dalou*,
Rolnická matka s dítětem.
terakota, 125 cm



[63] *Adriano Cecioni*,
Matka s dítětem, mramor



[64] *J. B. Carpeaux*,
Triumf Flóry, 1863 orig. sádra,
176 cm



[65] *Gustav Vigeland*,
Matcino objetí, bronz



[66] *František Bílek*,
Rodina, 1935, bronz, 42 cm



[66] *Medardo Rosso*,
Konejšit dítě, 1896, vosk na sádre



[67] *John Ahearn*,
Veroinka a její matka,
1988 olej, laminát, 180cm



[68] *Ron Mueck*,
Matka a dítě, 2001, kombinované
materiály, 24 x 89x 38 cm

Kapitola 3

Ženy socharky

Je treba podotknout, že z žen socharek, zabývajících se dětskou tematikou jsem doposud žádnou nezmínila. Je faktem, že do dvacátého století nemelo mnoho žen (až na několik světlých výjimek na konci devatenáctého století) možnost se v oblasti umění prosadit, což bylo samozřejmě způsobeno jejich postavením ve společnosti. Dvacáté století, kdy se ženy jako umelkyne staly více či méně rovnoprávnými se svými mužskými kolegy, se vyznačuje především neustálým vytvářením nových stylů, nalézáním nových technik a vůbec možností výtvarného tvorení (viz. pozn. Ženy v umění¹). Ženy umelkyne tedy získaly nová volná pole působnosti a dokázaly je skvěle využít. Chci proto venovat jednu kapitolu výhradně ženám.

Ještě před koncem 19. století se do socharského okruhu dostala **Camille Claudel** (1864-1943). Tato modelka, žacka a milenka A. Rodina (1840-1917), ještě před definitivním rozchodem s ním, kdy vůči němu zaujala až posedlé nepřátelství, vytvořila několik realistickým, velmi nežných portrétů malého dítěte [69]. Pro socharství udala tón portrétování dětí, který následovali sochari po téměř další půlstoletí. Práce Camille Claudel byly po její smrti vystavovány jen velmi zřídka, ale její kariéra, protože byla velmi krátká, byla poměrně intenzivní. Nehlede na to jak moc ovlivnila samotného Rodina, byla pravděpodobně jednou z nejvýraznějších a nejvlivnějších žen socharek na několik dalších desetiletí.



[69] Camille Claudel, La Petite chatelaine, mezi 1893-1896, mramor, 33x28x22

Vzhledem k dalšímu vývoji umění se ani v „ženském“ okruhu umelkyn neobjevil nikdo, kdo by se zabýval výhradně figurální tvorbou vycházející z realismu. Nový zájem o figuru (mimo soc. realismus) se objevil až v průběhu šedesátých a sedmdesátých let.

Jeden z největších souborů soch dětí vůbec vytvořila česká socharka **Marie Uchytlová** (1924 – 1989). Marie Uchytlová vystudovala Akademii výtvarných umění v Praze (1945-1950) a od roku 1952 působila jako profesorka na Střední výtvarné škole v Praze na Hollarově náměstí. V roce 1950 se hned po absolutoriu stala členkou Svazu výtvarných umělců. Významná část jejího díla

je zastoupena ve stálé expozici muzea v Mariánské Týnici. Socharka, ve svých začátcích prezentovaná zvláště medailovou tvorbou (patří ke generaci žáku prukopníka českého medailérství Otakara Španihela), se proslavila i radou portrétu a pomníkovou tvorbou. Je autorkou celé rady pametních medailí a především návrhu jednokorunové mince [70], která byla nejrozšířenějším poválečným československým platidlem. V socharském díle autorky prevažuje dětská tematika. Nejznámějším a také největším dílem Marie Uchytlové, jak už jsem predešlala, je pomník *Detským obetem válek* [71, 72], který predstavuje sousoší 82 lidických dětí. Je tak venován detem, které byly popraveny na ceste do polského Chelмна v roce 1942. Má však být symbolem všech dětských obetí válek. Marie Uchytlová tak vytvořila naprosto ojedinělé socharské dílo, které se stalo připomínkou nebo spíše protestem proti všem válečným konfliktům. Dětské postavy, především jejich obliceje, mi připomínají loutky Jirího Trnky. Skrze velké, výrazné oči a baculaté tváricky malých dětí je cítit strach, smutek i zmatek. Myslím, že celková kompozice pomníku je velmi zdarilá a dojem z nej velice silný. Osobne nemám jinou možnost, než socharku s její nesmírnou vůlí a odhodláním vytvořit dílo, příběh dětí, v takovém rozsahu, obdivovat. Tomuto monumentálnímu dílu, které vznikalo v autorčině ateliéru v Praze – Hodkovickách, venovala přes dvacet let svého života. Jeho konečné realizace v bronzu, ke které došlo teprve v roce 2000 v Lidicích, se již nedockala. V roce 1995 stálo na místě prvních tricet soch. K realizacím jednotlivých figur docházelo postupne, financne se na ní podílelo nekolik různých státu, které organizovaly pro realizaci pomníku sbírky. Socharka sama se v sedmdesátých letech v období normalizace dostala do „nemilosti“ státu a práce na památníku si financovala sama. Když v roce 1989 umřela, jakoby její dílo upadlo v zapomnění. Dosud neexistují souborné popisné katalogy jejích socharských ani ražných prací. Na realizaci má velký podíl její manžel sochar Jirí Václav Hampl, který zorganizoval rozsáhlé práce na získávání sponzorských daru. Originální model pomníku má své místo v kostele



[70] Marie Uchytlová,
jednokorunová mince,
1957

v Mariánském Týnci.



[71, 72] Marie Uchytlová,
Pomník dětským obetm
válek, 2000, bronz

Autorka se venovala také literární tvorbě. Napsala několik sbírek básní, kde se venovala stejným pohnutkám jako u svých soch. Malým úryvkem z její tvorby je motto k výše zmíněnému pomníku:

*„Postujte lidé a slyšte poselství
detí zavraždených válkou!
A pospešte říci ostatním,
že všechno visí na pavoucím vlákne!
Vím to! Ale neumím delat nic jiné ho, než sochy dětí – jak
nejlépe umím...“*

(Z básně „Dokud jsou na svete ještě otevrené dvere“
akademické socharky Marie Uchytlové 1987)



[73] Marie Chytilová,
Lidická matka, bronz,
instalováno 2000

Neméne pusobivá jsou i další díla připomínající největší tragédii tohoto století, a sice *Lidická matka* [73] a *Vezen 20. století*, který je rovněž spodobnen jako

malý chlapec. Socha matky lidických dětí stojí symbolicky tam, kde děti ztratila, a to u vrat do dvora kladenského gymnázia. Žena tiskne na hrud novorozene, které tam není, ale zůstal jeho otisk na matčině hrudi a stejně tak zůstal i otisk na matčině sukni po druhém dítěti. Otisk je vytvořen jako negativní reliéf dítěte a dítě vyvolává iluzi, že vás sleduje, ať se postavíte kamkoliv. Socha lidické matky mě zaujala především tím, že figury dětí zde nejsou fyzicky přítomny, ale o to více jejich negativní obrazy podporují celkové emoční vyznění celé sochy - symbol utrpení a bolesti. Dílo instaloval teprve v roce 2000 manžel socharky Jirí Václav Hampl.

Pro mě nejzajímavější socharkou současnosti je Američanka **Judy Fox** (nar. 1957). Její tvorba je zejména orientovaná na velmi realistické sochy dětí v životní velikosti. Všechny figury vytváří s velkým smyslem pro detail z terakoty a poté velice pečlivě potírá přirozeným, jemně ružovým nebo hnědým kaseinem. Když byla Fox ještě studentka, zeptal se jí její učitel, proč by měl v současné době dělat někdo lidská těla z hlíny. Ona mu na to odpověděla, že zjišťuje, že odpověď na to, jak vrátit význam figuraci, není v modernismu, nýbrž v historii umění.

Její sochy ve své podstatě představují kulturní ikony, přičemž jim Fox dává charakter bytostí z pohádek, bible, mytologie, historie a umění. Mění charakter dospělých v dětské, tedy charakter dospělého vtělí dětské figure. Sochy dle jejích slov usilují o ideál, krásu a božství. Tvorí sochy dětí, jelikož je přesvědčena, že právě ony mohou představovat okamžik v case, což už dospělí tak dobře nemohou – okamžik před nahromaděním příliš mnoha myšlenek, ideálů a zkušeností. Domnívá se, že tělo jako takové je povrchový odraz vnitřních pohnutek. Podle autorky nejsou figury jen těla, ale vnější obraz individualit, které vypadají tak, jak vypadají díky tomu, čím jsou, jak přemýšlejí. Judy Fox zkoumá dětské tělo jako sjednocení božství a erotiky. Její postavy existují někde mezi realitou a imaginací.

Každá figura vzniká jako studie individuálního charakteru. Autorka je ovšem sestavuje do různých seskupení, přičemž mezi nimi vznikají nové specifické vztahové roviny. Dává velký důraz na samotnou instalaci, protože právě ta pak podtrhne význam a geniální provedení jednotlivých figur a umožní prožití jakési probíhající situace mezi jednotlivými charaktery.

Judy Fox vystavuje od roku 1985 a od roku 1994 mezinárodně. Rozhodla jsem se uvést čtyři její instalace, které me zaujaly. Je třeba podotknout, že výstavní činnost Judy Fox je velmi rozsáhlá a tímto výběrem bych chtěla představit většinu z dětských figur z autorky tvorby.

V roce 1997 představila na výstavě s názvem „*My Little Pretty*“ v Chicagském Muzeu současného umění spolu s dalšími ženskými autorkami, zabývajícími se dětskou tematikou, soubor dívčích soch, který nazvala „*wild girls*“.

S rozepjatými pažemi a až neskutečně prohnutými zády, zde Fox představila *Sphinx* [74], připomínající pózu převzatou z dekorativních nožek stolu luxusních vyřezávaných kusu nábytku, nebo pózu gymnastky ze závěru jejího vystoupení. V řecké mytologii je sfinga (sphinx) okřídlený tvor s hlavou ženy, tělem lva, který zničí všechny, kdo nedokáží odpovědět na její hádanku. Fox touto figurou demonstruje vnitřní sílu tohoto symbolu. Okruh figur s jejich charakterem obohatila o *Delilah* a *Olympii*, ženy, které jsou interpretovány jako cílevědomé a agresivní. *Delilah* je filisténská podvodnice a nepřímo i vražedkyně a *Olympia* z Manetovi malby je nestoudná francouzská prostitutka. Ve společnosti perfektně ucesané *Cinderelly (Popelky)* [75], která nejisté sleduje svůj útok a současně se uklání, vytvářejí tyto sochy jistý soubor ženských archetypů, které jsou historicky definované na základě vztahu s muži a budou vždy spojovány s nesmírnou krásou, která poutá oči a srdce opačného pohlaví a přináší jim štěstí a úspěch. Jejich dotčené a váhavé výrazy a gesta směřovala přímo k divákovi a jakoby naznačovaly, že ony samy se ve své zranitelnosti musí dělit o svůj prostor s cizinci.

V roce 2000 představila v P.P.O.W v New Yorku výstavu nazvanou „*Satyr's Daughters*“ („*Satyrové dcery*“) [81]². V jedné místnosti byly na vysokých podstavcích nainstalovány čtyři figury sedmiletých dívek v životní velikosti, každá reprezentující jiné etnikum – africké,



[74] Judy Fox
Sphinx, 1990-1992,
terakota a kasein,
129x76x36 cm

[75] Judy Fox
Cinderella(Popelka),
1991, terakota a kasein

indické, cínské a belošské. Pozorovateľ k nim v podstate vzhližel. Témer v druhej miestnosti, ale dost blízko, aby mohl dívky sledovať svým klidným pohľadom, bola v životnej veľkosti figura nahého muža neurčitej rasy - *Satyra*, jak ľadne balansuje na jednej nohe a hraje na neviditeľnou flétnu.

Dívky pôsobili jako tanecnice alebo společníce, a jakoby úmyslné udržovali túto strednú vzdálenosť medzi nimi a Satyrom a byly si plne vedomy síly jejich mládí a nekonečných možností. Ale prítomnosť jejich společníka se zdála jako nepříjemná připomínka toho, že jakkoliv jsou vitální v jejich mladosti, jejich puvab a síla odejde s mládím. Každá z dívek stojí v jakési tanecní póze, držíce paže v synchronizované symetrii. Ve výrazu se jim nevýrazně projevují emoce a z vlasu mají pečlivé vytvorený stylizovaný účes. Africká *Onile* [77] má prohnutá záda a pritažené paže k hrudi v energickém pohybu, připomínajícím africký kmenový tanec. Nejvíce kontrastně působí vůči postavě typu evropského – *Rapunzel* [78], která jakoby právě vystoupila z renesančního obrazu. Indická bohyně blahobytu *Laksmi* [76] má hlavu otocenu ve směru nohy a ruce v pozici smyslné – symbolického gestu.



Judy Fox

[76] Laksmi, 1999, terakota a kasein, 129x66x36 cm

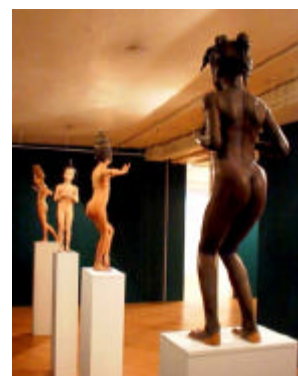
[77] Onile, 1999, terakota a kasein, 127x40x36 cm

[78] Rapunzel, 1999, terakota a kasein, 144x67x46 cm

[79] Court Lady, 1999, terakota a kasein, 132x36x28 cm

[80] Satyr, 1999, pryskyřice, umělý mramor, kasein, 173x76x63 cm

Cínská *Court Lady (Kurtizána)* [79] tlačí ruce k hrudi v ostýchavé pokornosti. Obnažená dívčí těla v realistickém provedení, kontrast rasových typů a nedaleký pozorovateľ stredného veku – *Satyr* [80], který bezostyšně sleduje nahá devčata – to vše dodává erotický náboj celé této scéně a zkouší diváka



[81] Satyr's Daughters, instalace, 2000

z představ o slušnosti, voayerství i sexu.

Laksmi a Rapuntzel společně s Delilah a dalšími čtyřmi plastikami chlapce (bojovníku) se objevili na výstavě s názvem „*Love and War*“ (Láska a válka) z přelomu let 2001/02. Seskupení těchto individualit v určitém směru zosobňuje tyto abstraktní, přesto od věku známé pojetí.

Poslední velká instalace autorky Judy Fox byla představena v roce 2005 pod názvem „*Power Figures*“ (Vládci) [86]³. Instalace byla sestavena z pěti soch v životní velikosti: čtyři chlapci strežící kyprou dospelou ženu. Tato sestava svým pojetím navazuje na výstavu „*Satyrová dcery*“ (2000). V „*Power Figures*“ jsou děti chlapci a každý z nich má zdviženou pravou paži jako běžný projev mužské prevahy a autority, navzdory různého původu jejich póz. Jde o sochy: *Nkondi* [82], *Divine Warrior (Božský bojovník)* [83], *Ayatollah* [84], *Holy man (Svatý muž)* [85],

Tato ctverice věnuje pozornost žene, která má netypicky historizující úces ve tvaru klobouku, který jí zakrývá oči, a ona sama se nepohodlně „krcí“ na špičkách chodidel a působí značně zmatene, stydlive a nezakrývá vlastní trapnost této situace.



Judy Fox
(zleva)

- [82] Nkondi, 2004, 137x56x30.5 cm
- [83] Divine warrior, 2004, 129x46x28 cm
- [84] Ayatollah, 2004, 129x51x43 cm
- [85] Holy man, 2004, 122x41x33 cm
- [86] Power figures, instalace 2005

Zajímavou mladou autorkou současné prostorové tvorby je také **Silvia B.**

pocházející z Nizozemí (jinak autorka zůstává v anonymitě) V letech 1983-1986 studovala na Art Royal Academy v Rotterdamu módní návrhářství a socharství. Silvia B. si ve své tvorbě pohrává s hranicemi zvířecího a lidského světa, s našimi estetickými hodnotami. Její „kríženci“ mají stejně daleko k našim zvířecím předkům stejně tak jako překročeným hranicím v medicínské technologii moderního zkrášlování. Práce *Les*

Bêtes noires (*Cerná zvířátka*) [88] a *Sweet Honey* (*Zlatíčko*) [87] jsou pro mne stejně tak krásné jako odpudivé, politováníhodné, přesto roztomilé. Jak o sobě sama autorka tvrdí, pohybuje se na hranici krásy, kombinuje rušivé elementy a naráží tak na koncepci našeho estetického vnímání⁴.

Do této série autorek, jsem se rozhodla zaradit ty, které mají pravděpodobně celou socharskou kariéru před sebou. Nedá se říct, že by se zabývali výhradně figurální tvorbou, přesto si myslím, že díla, která vytvořily, mají svůj puvab a bez pochyb i umeleckou hodnotu. **Jana Smelíková** a **Markéta Prášková** jsou studentkami socharského ateliéru Michala Gabriela na FaVU VUT v Brně. Socha *Veronika* [89] Markéty Práškové, působí velice krehce a klidně. Jde o postavu dospívající dívky, sedící na velkém modrém balónu. Socha je v bílé barvě a na hlavě má modrý kvetinový venec, který dotváří jak celou kompozici, tak dodává této práci na nežnosti a odkazuje k dívčím hrám.

Naprosto opacným dojmem působí bakalářská práce Jany Smelíkové (1982) s názvem *Andílci* [90]. Jde o



[87] Silvia B., Sweet Honey, 2004, konská srst a lidské vlasy na sádře, umělé oči, zuby, rasy a rovnátka, 36 x 44 x 20cm



[88] Silvia B., Les Bêtes noires, 2000, vlasy a ovčí vlna na laminátu, rasy, barva, 84 x 32 x 18 cm a 90 x 46 x 18 cm.



[89] Markéta Prášková, Veronika, 2001, polyesterová pryskyřice, 70 cm

soubor čtyř nahých dětských figur, mezi nimiž probíhá jakási hra současnosti. Jedno dítě klečí na zemi a s pistolí míří na druhou figuru která uniká po stropě s panenkou „Bárbí“ v ruce, jiné dítě zase uniká s míčem a čtvrté se na boční stěně zaklání jakoby v hrůze z dostižení. Celá scéna působí jak vytržená z počítačové hry, z akčního filmu nebo „Matrixu“. Chladný tón celé instalaci udává také jistá bezpohlavnost a „pohublost“ všech figur, přestože jsou všechny podle přirození dívkami. „Andílci“ reagují na nebezpečné hry dětí současnosti, odosobnování od přírody.



[90] Jana Smelíková,
Andílci, 2005, polyestrová pryskyřice,
životní velikost

Kapitola 3

Ad. 1: Ženy v umění

Už na počátku 20. Století mohly umelkyne využívat mnohých práv, o než vedly zápas jejich spolubojovnice ještě v 19. Století. Mohly studovat na týchž umeleckých školách jako muži, asistovat při kresbách aktu, účastnit se soutěží, získávat ceny a žádat o stipendia. Mohly své práce vystavovat a prodávat v galeriích. V Amsterdamu se roku 1884 konala výstava výlučně ženských kreseb, roku 1908 a 1913 následovaly další dvě výstavy v Paříži, jichž se mohly účastnit výhradně ženy. Na první pohled tedy mezi umelci a umelkyněmi žádné závažné rozdíly neexistovaly. Prevládal názor, že se „skutečný talent prosadí a kdo je nadaný, bude také mít úspěch“. Ve skutečnosti se takto proklamovaná možnost šancí ukázala být klamná. Na umeleckých školách přednášelo jen málo žen, stejně málo jich bylo členkami akademií, na výstavách byly zastupovány méně často a jejich práce se do veřejných nebo soukromých sbírek či do literatury o umění dostávaly také poměrně zřídka.

V prvních desetiletích 20. Století se za velice krátké období vyvinuly tak rozmanité směry jako secese, expresionismus, fauvismus, kubismus, futurismus, konstruktivismus, dada, abstraktní malířství, nová vecnost, či surrealismus, což vedlo k nové, až nepředstavitelné pluralitě stylů. K tomu přistoupila nová média, fotografie a film, postupně se prosadivší jako umelecké formy, a ta značně přispěla ke změně způsobu vidění. I když ženy nyní měly přístup ke vzdělávacím zařízením a nebyly už tolik omežovány společenskými konvencemi, v cestě za úspěchem byly

casto odkázány na využívaní kontaktu s muži etablovanými v umelecké oblasti. V avantgarde z počátku 20. Století byly mnoho umelkyn, které si svůj styl vytvořily na ruských umeleckých školách a pak ho zdokonalovaly při studiu v Paříži. V druhém desetiletí 20. století byly ženy svými obrazy a sovkulturami zastoupeny ve všech směrech výtvarného umění. Za první světové války vznikla umelecká skupina dadaistu zameraná anarchisticky a pacifisticky. V třicátých a čtyřicátých letech několik umelkyn pro sebe objevilo surrealismus, pro jehož vizuální metaforiku byla důležitější poetická představivost než technika, a dostalo se jim značného uznání. Ani socharství již nebylo výhradně mužskou oblastí.

V padesátých letech se pomocí osobních kontaktu s umelci a kritiky úspěšně prosadilo jen několik malírek z okruhu amerického expresionismu. V šedesátých letech došlo k podstatnému roztržení tradičního pojetí umění a k ještě rozmanitejšího spolupůsobení četných smeru. Pop art, op art, koncepční umění, land art, minimalismus, happeningy a Fluxus, performance a body art vznikly takřka zároveň, a ve všech těchto směrech působily také ženy. V bouřlivých studentských náladách konce šedesátých let znovu zesílil také feminismus. Umelkyne šly na barikády za rovnoprávnost mezi mužem a ženou v muzeích a akademiích, pořádaly vlastní výstavy, vedly galerie a autonomní umelecké třídy. Kromě toho hledaly, jakých politických možností by k průlomů do struktur s dominujícími muži mohly použít. Umelkyne performance demonstrovaly své sebeuvědomění a sebeurčení především na vlastním tele. V sedmdesátých letech intenzivněji prozkoumávaly společenská klišé, jimž se podvolovaly jakožto ženy, a pokoušely se je demontovat. V osmdesátých letech převládalo u většiny zklamání nad pomalostí procesu sexuální diferenciace a nad tím, že k žádoucí emancipaci zdaleka nedošlo ještě ani v kulturním kontextu. Mladší generace sebevedome využívala vřdobytku feministek a pristupovala k otázkám pohlaví a identity hraveji. V devadesátých letech začaly jednotlivým soudobým umelkyním poradat výstavy také nevřznamnější kulturní instituce, roku 1993 byla prestižní Turnerova cena pro mladé umelce londýnské Tate Gallery poprvé udelená ženě a na trhu s umením se práce několika žen prodávaly za nejvyšší ceny. Fotografie jako samostatné umelecké médium zažila netušený boom a četné autorky na sebe upozornily osobitým pohledem, s jakým dovedly zaměřovat svůj objektiv. Od konce devadesátých let se čím dál víc umelkyn venuje také digitálním médiím.

V novém tisíciletí jsou na vysokých umeleckých školách zřizovány katedry pro „gender – studies“, neboť strettávání s významem vlastního a druhého pohlaví nabývá čím dál víc na důležitosti. Zatímco anglickým (pocházejícím ovšem z latiny.) slovem „sex“ je označován malý biologický rozdíl, zabývá se „gender“ jeho velkými sociálními důsledky.

(Grosenická. U., *Ženy v umění 20. a 21. století*: Praha, Slovart, 2004)

Ad. 2: www.ppowgallery.com/exhibitions/2005fox/pr.html

Ad.3, 4: www.sculpture.org; July/ August 2005 Vol24 No. 6

Kapitola 4

Deti?

Prostorová tvorba me velmi zaujala již na střední škole a na vysoké škole jsem si byla jistá, který obor je mi nejbližší a jakým směrem by se má volná tvorba mohla odvíjet. Poslední tři roky se většina mých výtvarných prací pohybuje v oblasti socharství, výber oboru pro diplomovou práci tedy nebyl vůbec těžký. Již dříve jsem se venovala spíše realistickému zpracování objektu. Lidské tělo jako takové mi přináší velkou inspiraci, nejsem první ani poslední, to je jisté. I tak mi jeho „studium“ dodává určité potešení. Dřívejší práce byly spíše segmenty těla, tedy portréty, kompozice rukou, torza. Vedela jsem, že v rámci diplomové práce bych chtěla zpracovat figuru celou.

V akademickém roce 2004/05 jsem nastoupila na FaVU VUT v Brně, oboru socharství. Určitý směr mé práci určilo zadání ateliérového úkolu na letní semestr a to „autoportrét“. Jedna část byl autoportrét studie, což samozřejmě znamenalo vytvořit bustu sebe sama v poměru 1:1, a což také znamenalo dívat se na sebe denne - na fotografie, do zrcadla, zepředu, zezadu, z profilu, z výšky...Sledovala jsem se ve výlohách (podstatně více než kdykoliv předtím), v oknech aut, dveří, přízemních bytu, zkrátka všude, kde bylo jen možné spatřit svůj vlastní obraz. Zjistila jsem, že se jen velmi málo znám, že jen tu a tam se vidím v zrcadle a vidím se úplně jinak, než me vidí lidé kolem me. Overila jsem si tvrzení jiných socharu, že nejtežším portrétem je ten vlastní.

V tomto duchu se odvíjela i druhá část zadání a to autoportrét volný.

Svou práci jsem nazvala

Photoopportunity [91] a její

součástí je krátký text, který

v podstatě shrnuje můj vztah k vizuálnímu vnímání sebe sama, nechut být zachycena hledáčkem fotoaparátu a být tak vystavena svému reálnému obrazu, můj vztah k iluzi o svém vlastním zevnějšku, kterou si chci ponechat . Masky



[91] Veronika Psočková,
Photoopportunity, 2005, polyesterová pryskyřice,
dřevotřísková deska - 65x50 cm

jsou mé vlastní úšklebky, které mají zkreslit reálný pohled na me, tedy abych na fotografii nebyla já, ale já jak se šklebím, tedy já jak doopravdy nevypadám. Z textu pripojuji závěrečný odstavec:

„Tri masky, které jsem vytvorila jsou teatrálním symbolem mé vlastní pretvářky vuci me samotné. Té pretvářky, kterou bych videla radeji namísto mého reálného vzhledu a ponechala si tu sladkou iluzi...“

Zabývala jsem se interpretací sebe sama natolik, že už pro mne nebylo možné se preorientovat na jiné téma pro mou diplomovou práci.

Sousoší *Deti? (Jakub a Veronika) [92]*, je výsledkem různých vlivu, které na me v posledním roce pusobily. Velmi zásadní vliv na me melo narození syna mé sestry a soužití naší rodiny s tímto malým clovíckem. Nehlede na to, jak se všichni v jeho přítomnosti prizpusobují jeho veku, vyvolal u me množství otázek ohledne mého vlastního vztahu k detem vubec. . .

Jestli chci deti, kdy, proc, muže je mít? Jsem já dítě, jak moc, jak dlouho ještě budu dítě, kdy už dítě nebudu?Je muj přítel dítě? Jsme deti, když spolu žijeme? Jsme už dospelí? Uvedomila jsem si, že hledat a nacházet v sobe dítě, i presto že se už léta presvedcujete a všichni kolem vás vás presvedcují, že jste dost starí na to, aby... cokoliv, je pomerne zábavné. Chtela bych v sobe to „dítě“ nacházet stále. Dívám se kolem sebe a vidím spoustu dětí, které si hrají na dospelé a spoustu dospelých, kteří si hrají na ještě dospelější. Vetšinou je ovšem ta hra myšlena príliš vážne, než aby byla myšlena ve smyslu hry.

Neustálým pozorováním sebe sama, mých nejbližších, ale i všech lidí kolem sebe jsem zjistila, že jsou drobné okamžiky, treba i každý den, které jsou takovými drobnými návraty k detinskosti. Nemyslím ty, kdy si tatínkové zámerne hrají se svými detmi na deti, ale ty, kdy i seriózní diplomat muže mít výraz , postoj, nebo gesto malého dítěte, aniž by sám cokoliv vnímal. Jsou to naprosto bezdecné momenty. Nekdy se mi stává, že se sama v takovém okamžiku pristihnu a uvedomím si jak v tu chvíli vypadám infantilne a stejne tak si i pripadám, jako malá holcicka...

Zdá se mi velmi zvláštní, jak si clovek nejakým zpusobem tyto detské vlastnosti udrží, že se casem nevytratí, tak jako spousta jiných.

Chtela jsem takovýto okamžik zachytit ve své práci. Mým zámerem bylo vytvorit urcitou prostorovou montáž, ve které jsem zachytila mne a mého partnera

v takovýchto detinských vzezřeních, a třebaže Kuba zrovna našel něco důležitého na podlaze a já jsem zrovna dokončila své večerní cvičení , „vystrižení“ z těchto obrazů a „vlození“ do úplně jiného prostředí, jako je v tomto případě pískoviště, jsme vytvořili zcela novou situaci.

Pro mě, jako autorku, jde o sousoší mne a mého partnera, jak si spolu hrajeme na písku. Já se na něj usmívám a on si všímá své hromádky písku, což jsem si uvedomila později, když už byly figury lépe rozpracovány a poměrně jsem se pobavila. Divák, který nás nezná, je tak uveden do nového prostoru, kde si muž a žena se všemi svými pohlavními znaky, vyspelostí, u ženy svým „zakulacením“, hrají na pískovišti. Když jsem na těchto figurách pracovala, ozývaly se od mých přátel a kolegů, různé názory na to, co by „to“ nakonec mohlo být. Málokdo viděl obe figury odhalené současně, tak padaly možnosti pro každou zvlášť. Mezi

nejčastějšími se objevily tipy na domorodce, mentálně postižené, polidštěné opicky a podobně. Musím přiznat, že všechny tyto varianty mě svým způsobem potěšily, protože podstatu detiskosti mají všechny. Jde-li o celkovou formu této práce, tedy velikost, materiál a barvu, měla jsem konkrétní představu již od začátku. Figury mají cca $\frac{3}{4}$

velikost lidské postavy , tedy přibližně 150cm (Kuba) a 140 cm (Veronika). Záměrně jsem zvolila zmenšené měřítko, protože menší figury už sami osobe působí nežněji. Jako materiál jsem zvolila polyesterovou pryskyřici (sklolaminát), je možné říct, že z čisté praktického hlediska – tedy vlastnostmi, které tento materiál poskytuje (velmi lehký, dobře zpracovatelný, snadno retušovatelný, barvitelný, dostupný a relativně levný). Za velmi důležitou považuji barvu. Použila jsem barvu slonové kosti. Chtěla jsem podpořit příjemnou atmosféru situace a zároveň navodit pocit, že by mohlo jít o materiál jako je mramor. Pískoviště evokuje a jakoby



[92] Veronika Psočková,
Jakub a Veronika, 2005/2006, digitální návrh pro
provedení v laminátu, Jakub – 53 x 83 cm, Veronika –
54 x 70 cm

ohranicuje prostor dětských her a je zároveň v tuto chvíli hlavním pojítkem těchto dvou figur.



[93, 94, 95, 96] modelovaná verze v socharské hlině



[97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104] sádrové odlitky





[105, 106, 107] *Veronika Psočková*,
Jakub a Veronika, 2005/2006, digitální návrh pro provedení v laminátu,
Jakub – 53 x 83 cm, Veronika – 54 x 70 cm





Kapitola 5

Figura ve výtvarné výchově

Vzhledem k tomu, že se má diplomová práce zabývat figurativní tvorbou, měla jsem potřebu se tomuto tématu venovat i jako začínající pedagog. Toto téma jsem tedy na své pedagogické praxi zaradila do výuky, a to v trojrozměrné podobě - zvolila jsem tedy techniku v podstatě socharskou.

Trída: 7.D, sportovní trída

Téma: Lidská postava - Sportovci

Rozsah: 4 vyučovací jednotky (2+2 vyuč.hodiny)

Výukový cíl: Žáci by měli být schopni během prvního bloku vytvořit jednoduchý model lidské postavy pomocí novinového papíru a lepicí pásky.

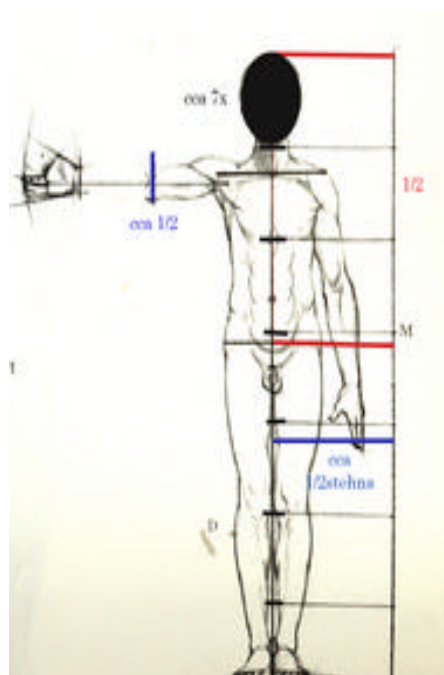
Žáci by měli být schopni „obléct“ postavu pomocí temperových barev do reprezentativního dresu v barvách trikolory.

Potreby a pomůcky: 1. blok - novinový papír, krepová lepicí páska (šíře 1,5 cm)

2. blok - temperové barvy - červená, modrá, bílá (ideální jsou velké tuby, žáci dostanou přídel barev), karton (paleta), štetce, kelímky na vymývání štetce

Forma výuky: Žáci pracují ve dvojici v lavici na jedné postavě.

Mým zámerem bylo detem ukázat jednoduchý model lidské postavy, který neresí proporce detailne, ale zabývá se jen temi nejzákladnějšími. Žáci měli za úkol z šesti částí „lidského tela“ - hlava, trup, 2 nohy a 2 ruce, které si sami vyrobili, slepit model postavy. Celý postup vytváření částí i jejich následné spojování jsem detem názorne ukázala - především jak a jaké množství novin krcit, co je lepší poskládat nebo pokrcit a poté obalit novinami a hlavne jak pracovat s lepicí páskou (prirovnala jsem



ji k obvazu). Po celou dobu jsem samozřejmě o jejich výtvorech nehovorila o modelu postavy, ale o postavě sportovce - reprezentanta. V druhém bloku měli žáci za úkol svou postavu obléct do reprezentacího dresu v národních barvách, tedy pomocí pastózních nánosu tempéry zakrýt původní materiál a dát tedy svému dílku závěrečnou podobu.

Žáci pracovali s poměrně velkým zaujetím a někteří i s velkou pečlivostí.

Většina dvojic zvládla své figury proporcne velmi dobře a někteří žáci si pohráli i s ohýbáním končetin. Byly ovšem i dvojice, které se ani přes velkou snahu nedokázaly s proporcemi a vůbec se základním schématem vyrovnat. Pokud jde o práci s temperami, tak žákům dělalo největší problém zřít se míchání barev a neredení je s vodou. Každá dvojice se s tímto úkolem vyrovnala víc než svérázne (jedna dvojice se dokonce rozhodla vytvořit paralympijského reprezentanta na vozíčku).

Když celou práci zhodnotím, tak bych příště nejspíš zaradila tuto činnost do výuky osmé třídy, i když jsem přesvědčena, že tyto žáci nic podobného dříve nedělali a že žáky samotné prostorová práce velmi zaujala a také bavila.

Donutila je spolupracovat se spolužákem a dělat kompromisy při společné činnosti. Každopádně jsem ráda, že jsem tyto hodiny odučila, protože pro mě měly velký přínos jak pro celkovou organizaci ve výuce, tak nacasování různých činností a přístupu k motivaci na začátku i v průběhu hodiny.



Seznam použité literatury:

Bruneau, P. a kol., *Sculpture - The Great Art of Antiquity from the Eight Century bc to the Fifth Century ad*, Geneva: Editions d'Albert Skira S.A., 1991

Bruneau, P. a kol., *Sculpture - The Great Art of the Middle Ages from the Fifth Century to the Fifteenth Century*, Geneva: Editions d'Albert Skira S.A., 1991

Bruneau, P. a kol., *Sculpture - The Great Tradition of Sculpture from the Fifteenth Century to the Eighteenth Century*, Geneva: Editions d'Albert Skira S.A., 1991

Bruneau, P. a kol., *Sculpture - The Adventure of Modern Sculpture in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Geneva: Editions d'Albert Skira S.A., 1991

Janson, H. W., *19th Century Sculpture*, New York: Harry N. Abrams, Inc., 1985

Kol. pracovníků Ústavu teorie a dějin umění CSAV, *Dějiny českého výtvarného umění 1/1*, Praha: Academia, 1984

Novotný, V., *Dítě v umění výtvarném*, Praha: Orbis, 1941

Grosenická, U., *Ženy v umění 20. a 21. století*, Praha: Slovart, 2004

Baleka, J., *Výtvarné umění - výkladový slovník*, Praha: Academia, 1997

Pijoan, J., *Dějiny umění 1, 2, 3, 5, 7*, Praha: Odeon, 1990

Grosenická, U., *Ženy v umění 20. a 21. století*: Praha, Slovart, 2004

Mašín, J., *Jan Štursa*, Praha: Odeon, 1981

Dempseyová, A., *Umelecké styly, školy a hnutí*, Praha: Slovart, 2002

Seznam internetových zdrojů :

www.sculptrure.org

www.artmuseum.cz

www.artcyclopedia.com

www.jamescohan.com/getpdf627.pdf

www.jamescohan.com/artists/ronmueck/index.htm

www.ppowgallery.com/exhibitions/2005fox/pr.htm

www.wikipedia.org

www.ppowgallery.com/exhibitions/2005fox/pr.html

www.signormori.clarence.com/archive/2003_12.html

www.gs.bergen.hl.no/~eidsvag-b/skulptur/1.htm

www.lidice.cz/obec/historie/pamatnik_sochy/deti.html

www.quovadimus.org/norway/vigeland/6.html

www.creativepooldesign.de/mood_art/mueck.html

a další