

Pomajzlová, Alena

Gutfreundova pohybující se plocha

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 2006,
vol. 55, iss. F50, pp. [117]-130

ISBN 80-210-4186-2

ISSN 1211-7390

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110451>

Access Date: 02. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ALENA POMAJSZLOVÁ

GUTFREUNDOVA POHYBUJÍCÍ SE PLOCHA

Slovy „*pohybující se plocha je tvořící se objem*“ začíná snad nejcitovanější výrok Otty Gutfreunda shrnující sochařovy dlouho rozmyšlené úvahy o podstatě a formování moderní plastiky. Stal se významovým jádrem jeho článku *Plocha a prostor* otištěného roku 1913 v *Uměleckém měsíčníku*.¹ Už první uvedená slova této pasáže přes svou zdánlivou jednoduchost vyvolávají otázky po pojetí takto zformulovaného principu utváření sochy. Stojíme před problémem, jak vlastně toto sdělení chápat a jak ho interpretovat: co se rozumí plochou, jaká forma pohybu je zde míněna, jak si představit pohybující se plochu u sochařského díla, jak vnímat „živý objem“. Podstatný je zde také rys nedokončeného děje ve slovesném adjektivu „tvořící se“ – zdůrazňuje se jím nikoliv hotovost, ukončení, definitivní podoba, ale naopak vznikání, proměnlivost, dění, jež se zde ukazují i jako možnost. Pokus o vysvětlení těchto pojmů a poukázání na některé myšlenkové souvislosti a inspirace bude obsahem následujícího textu.

Vycházejme nejdřív ze jmenovaného Gutfreundova článku a dále z Gutfreundových vlastních poznámek. Text úvahy *Plocha a prostor* je shrnutím řady předchozích myšlenek, které si začal formulovat od svého prvního pobytu v Paříži v období 1909–1910.² Pro připomenutí uvádím plnou citaci naznačeného výroku, který uzavírá předposlední odstavec celého článku a ke kterému se bude nadále odkazovat:

„Pohybující se plocha je tvořící se objem a není již více intelektem měřitelné formy; její funkci přejímá pohybující se plocha a socha není již zastavený čas, převedený v prostor, ale socha je výrazem plynulého dění, nepřetržitého pohybu, jehož rytmus je totožný s rytmem myšlenkového procesu tvůrčího, než myšlenka se ustálila v představu. Skutečný, rozumem měřitelný objem je unášen a vymílán v proudu intenzivního vnímání; socha není již pevným konglomerátem objemů při postupném prohlížení zjizvitelných, zkamenělým fragmentem času, ale nepřetržitým vlněním ploch, iluzí objemů, vlněním,

¹ Otto Gutfreund, *Plocha a prostor*, *Umělecký měsíčník* II, 1912–1914, č. 9, s. 240–243.

² Komplexněji o tomto článku a o Gutfreundově teorii viz Petr Wittlich, *Gutfreundův kubismus*, *Umění* XIV, 1966, s. 247–255.

*jehož proud trhá břehy ohraničujícího prostoru a unáší je s sebou, vlněním s víry, které skrze povrch naznačují hloubku, vlněním, jehož proudy, aniž zastavují, zrcadlí zlomky skutečna.*³

Představa objemu jako pohybující se plochy bylo pro Gutfreunda v té době podstatná – ještě se k ní vrátil v pozměněné formě, a to jednak v konceptu nepublikovaného článku *O povaze sochařství* (1913–1914) a v německy psaném fragmentu článku *O povaze umění* (1913–1914). V prvním jmenovaném textu čteme variantní podobu úryvku, která se svými metaforami víc blíží – podobně jako pasáž z článku *Plocha a prostor* – uměleckému textu než strohé formální analýze:

„Pohybující se plocha je tvořící se objem a tak socha nedává nám zastavený čas převedený v prostor; nýbrž socha žije dále jako fikce objemových jednotek. Skutečný objem je unášen a vymlet jako kámen zastavující plynulý proud časového vnímání. Socha stává se tak nepevným [tj. ne pevným; pozn. aut.] konglomerátem objemů při postupném prohlížení zjistitelných, ale nepřetržitým vlněním ploch doplňujících se v iluzivní objemy, vlněním, jehož proud trhá břehy ohraničeného prostoru a unáší je s sebou, vlněním s víry, které dávají tušiti hloubky, vlněním, jehož povrch, aniž se zastavuje proud, zrcadlí zlomky skutečnosti. Je jen fikcí skutečných objemů, odrazem zvyšujícím hloubky stínů a zachycujícím stonásobně paprsek. Tak stává se umělecké dílo množujícím zrcadlem života, nad nímž se klene věčná obloha.“⁴

A nakonec najdeme stručné předznamenání této formulace ještě v *Deníku III* z let 1912–1913, kde se píše:

„Objem je výsledek pohybu plochy. Pohyb plochy stačí k imaginaci objemu. Plocha nemající tendenci k pohybu nemůže nahradit objem a zůstává plochou.“⁵

Z obsahu citovaného textu, z opakování a snahy o nové a přesnější formulování této představy je zřejmé, že jsme u jádra Gutfreundových myšlenek. Pro jejich interpretaci je třeba se nejdříve zaměřit na hlavní pojmy v úryvku obsažené, což je pojem plocha, objem a s tím související pojetí prostoru, pohybu a času.

Plocha, reliéf, objem

Úvahy o ploše najdeme v různých variantách v Gutfreundových publikovaných textech, konceptech článků i denících. Jako rozhodující se ukazuje rok 1912 (nebo maximálně 1911–1912), kdy se vyhraňuje i Gutfreundova sochařská

³ Viz Gutfreund (pozn. 1), citováno podle: *Otto Gutfreund, Zázemí tvorby. Paměti, korespondence, dokumenty*, ed. Jiří Šetlík, Praha 1989, s. 230.

⁴ *Ibidem*, s. 239–240. Třetí, načrtnutá a nedokončená varianta je uvedena takto: *„Pohybující se plocha je vznikajícím objemem. (již není intelektem měřitelná forma, její funkce přebírá pohybující se plocha.) Plastika přestává být přenesením trvání v čase, ale je výrazem neustávajícího dění, nezadržitelného pohybu. Skutečný objem, měřitelný intelektem (tj. rozumem), je odstraněn a rozplývá se v proudu intuitivního pojetí. Socha přestává být pevným souhrnem [nedokončeno]“*, *ibidem*, s. 242.

⁵ *Ibidem*, s. 36.

tvorba. Petr Wittlich charakterizoval Gutfreundovo pojetí plochy jako základní formální princip nového sochařství, které se odvrací od naturalistického přepisu reality a snaží se vytvořit svébytné umělecké dílo s vlastními zákonitostmi.⁶ Gutfreund sám uvádí jako první předpoklad moderní sochy požadavek „*odpoutati se od hmoty*“.⁷ Odpoutati se od hmoty ale neznamená – jak bude patrné – zrušit s hmotností také prostor, který stále zůstává jedním z hlavních rysů plastiky. Odhmotnění je tu znakem pro potlačení tělesnosti ve prospěch nově zdůrazňovaných duchovních principů. Paralely a příklady nalézal Gutfreund ve starém umění, především v gotice a v její metodě plošného utváření objemů, tedy reliéfnosti. Opíral se přitom také o četbu umělecko-historických textů věnovaných starému umění⁸ a sám také publikoval článek *Gotické kachle v Muzeu města Prahy*,⁹ kde popisuje vyjádření objemů pomocí plochy a linie. Podstatná pro Gutfreundovo chápání plochy je jeho interpretace Donatella, která je naznačena v Gutfreundových denících a v rukopisných poznámkách k Donatellovi a publikována v článku nazvaném *Dvě poznámky o Donatellovi*.¹⁰ Plocha versus objem se tu nejvíce jeví jako polarita mezi tvorbou a nápodobou, ale má ještě další významové roviny.

Gutfreund zkoumá především Donatellovu sienskou sochu sv. Jana Křtitele, kterou charakterizuje jako sochu vytvářenou podle reliéfního principu. Neznamená to, že by byla skutečným reliéfem, ale že je, podobně jako reliéf, vytvářena pro jeden hlavní pohled, pohled zepředu. Svě tvrzení Gutfreund dokládá poukazem na záměrné natáčení rukou, ramene a nohy do roviny divákova hlavního pohledu. Donatellovu sochu tak charakterizuje jako antinaturalistickou – „*není výslednicí pohybu hmoty, který by určoval její vnější formu*“. Z toho mu plyne zobecnění: „*Socha jest dílem tvůrčí vůle, která existuje mimo ni a staví ji dle svých zákonů, jež jsou jiné než zákony organismu*“.¹¹ Výsledkem je reliéfní pojetí plastiky, kde reliéf ale není „*redukování hloubkových relací vzhledem k nějaké určité ploše, nýbrž vytváření formy vzhledem k diváku*“.¹² Reliéf zde není pro Gutfreunda slovo pro konkrétní uměleckou formu (i když si ji v raném díle také vyzkoušel). Není ani redukcí sochy na základní rovinu podobnou obrazu – aby socha zůstala

⁶ Viz Wittlich (pozn. 2); viz též Petr Wittlich, *České sochařství ve XX. století*, Praha 1978.

⁷ Otto Gutfreund, *Poznámky o Donatellovi (1912–1913)*, in: *Zázemí tvorby* (pozn. 3), s. 225–227.

⁸ V *Deníku I (Zázemí tvorby / pozn. 3)*, s. 23–24) jsou u data 18. ledna 1912 poznámky ke knize Wilhelma Worringer, *Formprobleme der Gotik* (München 1911). Gutfreund zaznamenal zejména redukcí jevové stránky vnějšího světa a potlačení tělesné prostorovosti převedením hloubkové dimenze na plošnou, čímž se podporují hodnoty symbolické, duchovní a niterné.

⁹ Otto Gutfreund, *Gotické kachle v Muzeu města Prahy*, *Umělecký měsíčník I*, 1911–1912, č. 5, s. 140–141.

¹⁰ Viz *Deník III (1912–1913)*, in: *Zázemí tvorby* (pozn. 3), s. 33–35; dále viz *Poznámky o Donatellovi*, ibidem, s. 225–227 a *Dvě poznámky o Donatellovi*, *Umělecký měsíčník II*, 1912–1914, č. 9, s. 240–243.

¹¹ *Zázemí tvorby* (pozn. 3), s. 226.

¹² Ibidem. Podobně i poznámka z rukopisu *O starém a novém umění (1913–1914)*, in: *Zázemí tvorby* (pozn. 3), s. 237: „*Rovina, která je kolmá k směru paprsků dopadajících na sítnici, je stále nejdůležitější a ani Bourdelle nemohl se vystríhati stavěti své figury jen vzhledem k jich ose, ale užívá ploch, přibližujících či oddalujících se od pozorovatele*“.

sochou, nesmí se potlačit hlavní předpoklad sochy, tj. prostor.¹³ Reliéfnost znamená záměrné utváření sochy pro jeden hlavní pohled, na což navazuje zdůraznění stránky optické před hmatovou a odkaz na abstraktní myšlenkovou představu stojící u geneze sochy.

Z teoretické literatury, se kterou se Gutfreund seznámil,¹⁴ je v tomto pojetí a důrazu na specifiku vnímání jasně patrný ozvuk teorie Adolfa Hildebranda,¹⁵ která musela být pro Gutfreunda zvlášť inspirativní, protože se také jedná o teoretickou práci sochaře. Hildebrand se soustřeďuje na problém vnímání a rozlišuje u něj dva způsoby, hmatové a optické, kterým odpovídá forma blízkého a dalekého obrazu. Blízký pohled je ten, z něhož není vidět celek a divák potřebuje více pohledů, které si teprve skládá a spojuje pohledy očí. Pohyby oka jsou přirovnávány ke skutečnému ohmatávání, tedy spíš fyzickému aktu. Prostřednictvím ohmatávání získáváme plastickou představu tvaru. Pokud je divákovo stanoviště vzdálené, není potřeba pro poznání dílčích pohybů oka, naopak v jednom jediném pohledu se získá celkový obraz. Ten je, podle Hildebranda, „čistě dvojrozměrný, protože třetí rozměr, tedy vše, co se na objektu jeví bližší nebo vzdálenější, veškerá modelace, je vnímán pouze prostřednictvím jevící se obrazové plochy jako plošné příznaky, které znamenají větší vzdálenost nebo blízkost“.¹⁶ Podstatné u dalekého obrazu je, že vytváří „jednotný obraz trojrozměrného komplexu“.¹⁷ S těmito formulacemi lze bezprostředně spojit Gutfreundovo pojetí reliéfnosti sochy navazující na polaritu haptické – optické. V *Poznámce o Donatellovi* píše: „Jakmile zbavím diváka možnosti kontrolovati hmatem a hmatovým pohybem oka hloubkové poměry sochy, ztrácí socha pro diváka [...] svoji hmotnost a stává se jen subjektivní představou. Diváka zbavím možnosti kontrolovati hmatem hloubkové poměry, když namísto skutečné, hmatatelné formy dosadím zrakovou představu její, tedy reliéf“.¹⁸ Podobně Hildebrand: „Dokud se plastická figura uplatňuje jako v první řadě kubická, je dosud jen v počátečním stadiu svého utváření, teprve účinkuje-li jako plochá, ačkoli je kubická, získává uměleckou formu, tj. význam pro zrakovou představu.“¹⁹

Donatellův *Sv. Jan Křtitel* se Gutfreundovi stal prototypem „moderní“ sochy, neboť užívá plastickou formu, ale utvářenou vzhledem k divákovi, tedy reliéfním způsobem. Důvodem jeho plošného pojetí je podle Gutfreunda snaha odpoutat se

¹³ Viz deníkový záznam z 29. června 1913, in: *Zázemí tvorby* (pozn. 3), s. 26.

¹⁴ Viz rekonstrukce Gutfreundovy četby, kterou uvádí Jiří Šetlík, Komentář a poznámky k úvahám, studiím, konceptům statí a zprávám, in: *Zázemí tvorby* (pozn. 3), s. 254–255.

¹⁵ Adolf Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strassburg 1893 (česky Praha 2004); Jiří Šetlík (pozn. 14), uvádí že Gutfreunda na tuto knihu upozornil V. V. Štech.

¹⁶ Adolf Hildebrand, *Problém formy ve výtvarném umění*, Praha 2004, s. 15 (překlad David Filip).

¹⁷ *Ibidem*, s. 18.

¹⁸ *Zázemí tvorby* (pozn. 3), s. 226.

¹⁹ Hildebrand (pozn. 16), s. 60; dva druhy vnímání, pomocí oka a hmatu uvádí i Pavel Janák v článku *Obnova průčelí*, *Umělecký měsíčník* II, 1912–1914, č. 3, s. 85–93. Jejich rozdíly jsou vyjádřeny obdobně: oko vnímá celek, vytváří obraz o věci, který je subjektivní; hmat postupným odkrýváním vytváří vědění o věci, které je objektivní.

od naturalismu, nezobrazovat konkrétní motiv, nezůstat u hmotného napodobování, ale vyjádřit myšlenku, „abstraktum“. „*Dáti abstraktní představě konkrétní formu*“,²⁰ je pro Gutfreunda hlavní problém sochařství a plocha je zde vnímána jako předpoklad tohoto přístupu.

Podobně se k otázce reliéfnosti volné sochy postavil i druhý hlavní představitel sochařství před 1. světovou válkou Umberto Boccioni v plastice *Rozvinutí lahve v prostoru* z roku 1912. V analýze Rosalind Krauss²¹ se uvádí, že Boccioniho sochařské zátiší je vytvořeno obdobným způsobem podle principu reliéfu. Socha nabízí jeden hlavní pohled, který má naráz odkrýt celý smysl díla. Z čelního pohledu je vidět vše: konkávní prostor otevřeného jádra plastiky a dynamické rozvíjení tvarů láhve kolem něj. Statičnost divákova jediného pohledu je kompenzována dynamickými fragmentárními tvary, „slupkami“ lahve, které evokují spirálový pohyb jako průnik tvaru a prostoru i iluzi obcházení diváka kolem sochy. Co je zde podle Rosalind Krauss podstatné, je to, jaké sdělení tento způsob vnímání přináší. S futurismem je běžně spojován pohyb a dynamismus, zde je však v centru plastiky statické nehybné jádro, které funguje jako ideální forma, neměnná podstata, nikoliv jako konkrétní a náhodný jev. Je koncentrovanou „myšlenkou“, existující předem jako „koncept“, který se jako podstata (vedle konkrétních dynamicky pojatých tvarů i iluze pohybu) předává divákovi. Je to tedy socha, která vzniká z ideální představy srovnatelné s Gutfreundovým „abstraktem“, „duší sochy“.²²

Třebaže u Boccioniho ona podstata ukazuje na běžnou a banální věc, obecně lze říci, že se toto pojetí týká našeho způsobu poznávání světa a komunikace. Podobně vyzní i Gutfreundova analýza Donatella, kde jeho „abstraktum“, jež se má sdělit divákovi, představa „fanatika ideje“ dostává ještě navíc etický rozměr. Gutfreund dále píše: sochař „*dělá z představy skutečnost*“, „*čerpá z vnitřních fondů, ne ze zrakových vjemů [...] socha je zhmotnění dojmu vyvolaného motivem [...] sochař materializuje bezprostředně vizi obrážející se v jeho duši [...]*“.²³ To vše ukazuje, že tu existuje myšlenka, představa stojící před realizací díla, která jeho se prostřednictvím (materializací myšlenky) předává divákovi.

U pojetí plastiky jako plochy se dále nabízí srovnání sochařství a malířství, které promýšlel i Otto Gutfreund. Při něm se pochopitelně snažil povýšit plastiku a ukázat její specifika.²⁴ Srovnání malířského a sochařského způsobu není náhodné a souvisí i s úsilím vymezit sochařství vůči tehdy dominantnímu výtvarnému projevu, malbě.

²⁰ *Zázemí tvorby* (pozn. 3), s. 34.

²¹ Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge 1981.

²² *Deník I*, záznam z 29. srpna 1912, in: *Zázemí tvorby* (pozn. 3), s. 24: „*Představuji si duši sochy jako cosi pevného uvnitř sochy, kolem čeho se točí všechno a které se sbíhají všechny směry, lépe řečeno ze které vybíhají.*“

²³ V článku *Plocha a prostor*, cit. podle: *Zázemí tvorby* (pozn. 3), s. 229 a dále v textu *O povaze sochařství*, ibidem, s. 239.

²⁴ Malíř podle Gutfreunda vybírá z konkrétního světa objekty a přenáší je do plochy jako prostorové abstrakce. Naproti tomu „*socha není dematerializací skutečnosti jako malba, ale materializací obrazů, vzniklých v nitru*“; viz *Zázemí tvorby* (pozn. 3), s. 229.

Zde je třeba udělat malou odbočku. Srovnávání malby a sochařství se zde neobjevuje poprvé, naopak má už svou tradici. Navíc pro umělce, který si v době mohutné převahy malby zvolil sochařství, lze tyto úvahy považovat i za jakési ospravedlnění vlastní činnosti. V době, která zejména v českém umění přála kubismu získává malba jako umění realizující se na ploše ještě víc na důležitosti, protože kubistická malba svým způsobem završuje cestu od iluzivního zpodobování a renesanční perspektivy k autonomii výtvarného zobrazení. Malířství je v na přelomu prvního a druhého desetiletí 20. století hlavním výrazovým prostředkem, což je patrné mimo jiné i na velkém počtu kubistických a kubizujících malířů a ojedinělých pokusech ve sféře plastiky, k nimž patří i Otto Gutfreund. Důraz na plochu, zobrazení prostorových kvalit na ploše malby bylo jistě podnětem, výzvou. To, co se dařilo realizovat v malířství jako abstrahování od reality a získávání autonomie výtvarného díla, se Gutfreund snažil vytvořit v plastice.

Co se týče moderního umění najdeme tuto preferenci malířství už kolem poloviny 19. století. Charles Baudelaire v článku *Pourquoi la sculpture est ennuyeuse*²⁵ předznamenal problémy, které budou před avantgardním sochařstvím stát. Sochařství sice označuje za starší než malířství a bližší přírodě, ale popisuje jeho nevýhody: navzdory „věcnosti“ je vágní a neuchopitelné, protože ukazuje příliš mnoho tváří najednou. I když sochař určí hlavní pohledovou stranu, divák sochu stejně obchází a zmnožuje pohledy. Malovaný obraz vidíme jen z jednoho pohledu, tento pohled je v kladném slova smyslu „despotický“, jedinečný a umělecký výraz takto předvedený je velmi silný. Sochařství je naproti tomu umění fyzické, kde jsou možné stovky pohledových úhlů a kde světlo a stín může vytvářet náhodné efekty nezávisle na umělci. Sochařství podle Baudelaira není kontemplativním uměním, protože kolem plastiky se musí chodit dokola a divák k ní musí najít fyzický vztah. Jako by zde byl naznačen onen hmatový, tělesný rozměr blízkého pohledu Adolfa Hildebranda. I řešení, které Baudelaire nabízí je v následných intencích Hildebranda i Gutfreunda – částečné řešení vidí v reliéfu, který se jednopohledovostí blíží malbě.

Role plochy, plošnosti, důrazu na subjektivní preferenci jednoho pohledu je oblast, která bude později v době kubismu v sochařství nově řešena. V kubismu se totiž tento rozdíl ještě víc prohloubil. Malířství přestalo být iluzivním a usilovalo o to, aby se v jednom pohledu mohly naráz vyjevit všechny aspekty zobrazeného předmětu. Spojila se tak malířská přednost jediného určujícího pohledu a komplexní prostorové vnímání předmětu, tzn. že malba dokázala spojit plošnost i plastické a prostorové kvality dohromady. Vyřešila to fragmentací reálných objemů a jejich nové, výtvarné skladby na ploše plátna. Při snahách o kubistickou plastiku se uplatňovala fragmentace povrchu převzatá z malby, ale byla jen přidaným prvkem – nijak neřešila otázku objemovosti a mnohopohledovosti. Toho si všimá i historik umění a obhájce kubismu Vincenc Kramář, který analyzoval Gutfreundovu sochařskou tvorbu v konceptu textu napsaném po Gutfreundově

²⁵ Článek je součástí výtvarných kritik Salonu z roku 1846; otištěno in: Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art*, Paris 1999, s. 228–232.

tragické smrti v roce 1927.²⁶ I on se pohybuje v oblasti srovnávání malířství a sochařství a z těchto dvou výtvarných způsobů dává přednost malbě. Plošnost malby a nové pojetí prostoru na ploše se ukazuje podle něj jako zásadní přednost kubistického malířství: různými pohledy na předmět zachycenými na jedné ploše „*docílila nová malba zhuštěného účinku, jaký dosud ležel mimo všechny možnosti volné plastiky*“.²⁷ Pokud vzniká kubistická plastika, tak jen druhotně, pomocí rozbití souvislého povrchu sochy inspirované malbou, protože plastika nemá zatím vlastní kompoziční řešení: „*Bylo to jakési doznání porážky jestliže plastika přejímala zpět svůj materiál zpracovaný malířstvím*“.²⁸ I Kramář spatřuje řešení v ploše, v pojetí sochy jako soustavy samostatných plošných, vlastně malířských projekcí, které svým optickým charakterem vytvářejí samostatné pohledy bez toho, aby bylo oko „nuceno“ znát i pohledy ostatní, z nichž by si teprve v duchu „složilo celou sochu. Uvádí jako příklad Picassovu *Sklenici absintu* (její fotografii měl už v roce 1914), kdy je snaha do jednoho pohledu vtěsnat i eventuelní pohledy následující – není to tedy podle Kramáře volná plastika v pravém slova smyslu,²⁹ navíc je ještě optický charakter posílen použitím barvy, tedy malířského způsobu, který není sochařství vlastní. Vše je vedeno snahou o odhmotnění moderní plastiky, subjektivizaci tvorby, zduchovnění umění, což jsou tendence celého moderního umění té doby.³⁰

Z toho vyplývá, že v Gutfreundových textech jsou pojmy plocha, plošnost, reliéf vázány spíše než na konkrétní výtvarné formy na projekci divákova pohledu, tedy na vnímání. Na začátku Gutfreundovy sochařské dráhy najdeme ještě reliéfy ve vlastním slova smyslu, kde je konkrétní plocha jako abstrahovaný objem a plošnost se týká díla, je jeho konkrétním, objektivním rysem. U volných soch, které vznikaly souběžně s Gutfreundovými texty, se už objevuje pojetí plochy jako subjektivní pole vnímání, a týká se především recepcce. Gutfreund píše, že reliéfnost je vztah sochy k divákovi, kde plocha je místem styku subjektu, umělce i diváka, se sochou. Sochař vytváří svou kompozici tak, aby vedla diváka ke způsobu, jak se dívat. Redukuje hmotnost a hmatové, fyzické vnímání ve prospěch optického, abstrahovaného. Vnímání sochy jako plošného rozvinutí, plošnosti ukazuje divákovi abstraktní myšlenku sdělovanou sochařem. Socha je „*abstraktum ztělesněné v konkrétní formě, která pro diváka stává se opět abstraktem*“.³¹ Plošnost – abstrakce hmotnosti – je výtvarným způsobem, jak tuto myšlenku sdělit.

26 Vincenc Kramář, Otto Gutfreund, 1927, rukopis uložený z Kramářovy pozůstalosti v oddělení dokumentace a sbírkových fondů Ústavu dějin umění ČAV, Praha.

27 Ibidem.

28 Ibidem.

29 Ve volné plastice je „*každý pohled řešen a také pociťován jako přechod do dalšího pohledu a naše nitro není uspokojeno, dokud jsme neobešli plastiku ze všech stran – tu teprv máme pocit, že jsme vyčerpali její tvárný obsah*“; ibidem.

30 Obdobný princip jednopohledovosti pak spatřuje např. u Gutfreundova *Cellisty*, ale také u *Vlastní podobizny* z roku 1919, která otevírá jinou kapitolu Gutfreundovy tvorby.

31 Poznámky o Donatellovi, in: *Zázemí tvorby* (pozn. 3), s. 227.

Pohyb a prostor

V uvedeném citátu z článku *Plocha a prostor* nalezneme v pouhých dvou větách hned několik pozoruhodných odkazů k pohybu a trvalému nepřerušovanému ději. Vedle pohybující se plochy tvořící objem se objevuje metafora vodního proudu: socha je pro Gutfreunda výrazem plynulého dění a nepřetržitému pohybu či nepřetržitému vlnění ploch, které je ještě dynamizováno víry a které trhá břehy omezujícího prostoru. Socha není zastaveným časem ani součtem následných časových momentů, ale evokací nepřetržitého proudu vnímání. Tento stálý proud dění a vnímání je zároveň pravou podstatou skutečnosti a umělecké dílo má svým pojetím zrcadlit tuto dynamickou realitu.

Základním prvkem citovaného Gutfreundova pojetí moderní plastiky je zde pohyb. Nevyskytuje se u Gutfreunda náhodně, ale jako specifická reakce na koncepci pohybu objevující se v různých podobách ve filozofických spisech, vědeckých pojednáních a uměleckých projevech té doby. Zároveň se v něm rýsuje také Gutfreundovo nové řešení moderní plastiky. Gutfreund byl především sochař a myšlenka pohybu u plastik, které jsou většinou spojovány s hmotou, tíží a stáním, se může na první pohled jevit jako marná a těžko proveditelná. Určitě nešlo o pohyb zobrazený popisným způsobem jako zastavený moment dramatického děje známý z tradiční plastiky.³² Pohyb tu není myšlen ve své běžně chápané, konkrétní podobě (tomu odpovídají např. kritické Gutfreundovy poznámky k baroknímu sochařství i to, že jeho sochy většinou zobrazením pohybu, děje nejsou), ale přesouvá se do oblasti kompozičního řešení a zejména do možných způsobů vnímání sochy, což je pozoruhodný moment Gutfreundových úvah.

V této souvislosti nelze nezmínit, že důraz, který Gutfreund klade na složku pohybu a dynamiky neodpovídá proklamované orientaci českého umění na francouzský kubismus v jeho picassovsko-braqueovské podobě, kde se problém pohybu nijak specificky neřeší. Jiným okruhem, který ale nebyl u nás tak prosazován, je pak skupina kubistů kolem Le Fauconniera, kde se pohyb, čas a simultánnost jako principy tvorby objevují jako paralelní řešení vedle pojetí italských futuristů, a k nimž odkazuje i teoretický spis Alberta Gleizeze a Jeana Metzingerova *Du Cubisme* z roku 1912 (známý i u nás z překladu druhé kapitoly otištěné v *Uměleckém měsíčníku* 1913).³³

Základním principem tvorby se ale pohyb stal především u italských futuristů. Chtěli jím vyjádřit dynamiku moderní doby, odkazovali přitom k novým možnostem techniky a jejich aplikaci na výtvarné umění. Obraz dynamiky skutečného života byl realizován ve dvou základních variantách, z nichž ta první, vycházející z chronofotografie a představující sled pohybových fází (např. raný

³² Už zde zřejmě nepůjde o vystižení příznačného momentu děje, který by v sobě zahrnoval minulost i budoucnost, jak byl popsán Lessingem při srovnání poezie a výtvarného umění. Viz Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, Praha 1960 (první vydání: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Berlin 1766).

³³ Podrobněji viz Robert Mark Antliff, Bergson and Cubism: A Reassessment, *Art Journal* 47, Nr. 4, Winter 1988, s. 341–349.

Giacomo Balla), byla posléze zavrhnuta. Druhou variantu popisoval Umberto Boccioni ve svých teoretických pojednáních o futuristickém umění³⁴ a shrnul ji do několika principů jako např. fyzický transcendentalismus (předmět vnímaný jako donekonečna se rozpínající soubor sil a energií, takže mizí hranice předmětu, místo nich nastupuje průnik předmětu a prostoru, což je nově stvořený dynamický tvar nezávislý na realitě³⁵), simultánnost (spojení vjemu a vzpomínky), dynamismus (spojení relativního – viditelného pohybu a pohybu absolutního, který je podstatou všech věcí), kontinuita forem (sledující pohyb hmoty) a koncepce linií-sil a tvarů-sil jako vnitřních hybných energií všech věcí. Vzniká tak pojetí umění, které není reprodukcí vnějšího vzhledu, které abstrahuje od běžně vnímané skutečnosti a stává se zachycením vlastní dynamické podstaty světa. Nutno podotknout, že zde proklamace a formulace nového pojetí umění v manifestech do určité míry předběhla skutečné realizace. Umberto Boccioni v už zmiňované plastice *Rozvinutí lahve v prostoru* řešil problém dynamiky tím, že kompenzoval statický pohled diváka iluzivním spirálovým pohybem, který naznačuje kontinuitu vnímání předmětu. Postupné obcházení sochy, kterým by divák získal celkový obraz předmětu jsou předvedeny do fragmentární struktury naznačující, jak si má divák sestavit časovou kontinuitu v mysli. Simultánnost pak řešil plastickými průniky figur a prostředí, kde vytvořil pomocí začleňování reálných prvků velmi specifickou a také ve své době velmi kritizovanou formu asambláže. Programovým dílem pak jsou Boccioniovo *Jedinečné formy kontinuity v prostoru* z roku 1913, což je sochařské převedení konceptu dynamiky, spojení relativního a absolutního pohybu, abstraktního předvedení nepřetržitého pohybového kontinua do výtvarného díla. Je výsledkem hledání formy vnitřní síly, která je symbolická a abstraktní.

Tato Boccioniova realizace, stejně jako jeho teoretické koncepty měly oporu ve francouzském filosofovi Henri Bergsonovi, který byl – podle Jiřího Padrty³⁶ – i „povinnou literaturou“ pro české avantgardní umělce soustředěné kolem *Uměleckého měsíčníku*. V myšlenkách Otty Gutfreunda se odrazila velmi konkrétně a výrazně, což napovídá i citát, který stál na počátku těchto úvah.³⁷

³⁴ Viz Umberto Boccioni, *Pittura e scultura futuriste*, Milano 1997 (první vydání 1914).

³⁵ Pro Boccioniovo bylo popření pevného tvaru těles inspirované jak spiritismem, tak vědeckými objevy jedním z možných přístupů, jak zachytit pohyb a s ním i prvek času ve výtvarném díle. Toto spojení spiritismu a vědy není v umění avantgardy ojedinělé, píše o něm např. Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art* Princeton 1983, nebo *Duchamp in Context. Science and Technology in the Large Glass and Related Works*, Princeton 1998. Do českého umění té doby se navíc promítla silná orientace na duchovní rozměr tvorby – např. i Gutfreund hovoří – podobně jako Boccioni – o popření empiricky získaných fyzických zákonů o neprostupnosti těles, ale chce je nahradit zákony „vyššími, duchovými“.

³⁶ Jiří Padrta, *Osma a Skupina výtvarných umělců. Teorie. Kritika. Polemika*, Praha 1992.

³⁷ Paralely mezi Boccionim a Gutfreundem nejsou zcela neopodstatněné: Boccioni působil v předválečné době nejen jako malíř, ale i jako sochař a jeho sochařské práce se s Gutfreundovými řadí mezi jediné cíleně rozpracované sochařské projevy té doby. Vedle toho oba umělci byli schopni i teoretického uvažování, zobecnění problémů moderního sochařství a dokázali rozpracovat jeho základní principy. Oba se také opírali o Bergsonovu filozofii, každý s poně-

Jaké jsou tedy hlavní myšlenkové zdroje uměleckých teorií inspirované Bergsonem, které měly vliv na formování představ o moderním umění?

V první řadě je to Bergsonova základní premisa, že pohyb a stávání se nejsou atributy reality, ale realitou samou. Podstata skutečnosti spočívá v pohybu a změně.³⁸ Vnímání pohybu bylo dříve prezentováno „rozumově“, na základě vnějšího, intelektuálního přístupu k času: čas byl převeden na sérii „zastavení“, na „řadu pozic“. Čas však podle Bergsona nelze zastavit, je nepřerušovaný, trvá v kontinuitě. „*Skutečné nejsou stavy, pouhé momentky, které snímáme v průběhu změny. Skutečný je naopak proud, kontinuita přechodu, změna sama. Tato změna je nedělitelná, je přímo substanciální.*“³⁹ Čas je specifický – „*jeho podstatou je plynout: žádná z jeho částí tu ještě není a již se ukazuje další.*“⁴⁰ Z toho plyne, že racionální a matematické přístupy k fenoménu času, které ho zastavují, aby ho změřily a uchopily, jsou zavádějící a podstata času jim proto uniká. Bergson chce překonat tuto intelektuální představu, která pohyb zachycuje jako řadu za sebou jdoucích pozic, a vnímat ho jako celek. Říká, že podstatou času je uplývání, že čas existuje jako trvání. Jako takový je nedělitelný, tvoří jednotu a všechno dělení a měření je jen umělé.

Když se vrátíme zpět ke Gutfreundovi, jako kdybychom pokračovali ve stejné zaměřených úvahách: co jiného než bergsonovské pojetí času jsou formulace z článku *Plocha a prostor* jako: „[...] není již intelektem měřitelné formy [...] rozumem měřitelný objem je unášen a vymilán v proudu intenzivního vnímání [...] socha není již pevným konglomerátem objemů při postupném prohlížení zjištěných, zkamenělým fragmentem času [...]“ atd. Skepsi k rozumovému uchopení reality je možné najít i v úvodu Gutfreundova článku, který shrnuje typy lidského poznání světa. Říká: „*Rozumové poznatky jsou tuhnoucími částmi v uplynulém proudu života, jsou pevnou substancí dění, jsou solemi vyloučenými z živých vod intuice.*“⁴¹ Racionální snaha pochopit smysl světa v zastavených momentech časového proudu je tedy i u Gutfreunda zpochybněná.

Bergson staví proti rozumovému uchopení skutečnosti, které je v případě pojetí času zcela zkreslené, neboť pracuje jenom s „přeludem času“, jinou metodu, a to metodu intuice. Pojem intuice se vyskytuje, jak je vidět, i u Gutfreunda, kde je také protikladem intelektuálního přístupu. Zůstaneme-li u pohybu a času, pak u Bergsona je intuice metodou, která není viděním zkoumaného fenoménu v jednotlivých postupných krocích, v zastavených momentech a jejich sřetení, ale v „bezprostředním nazření“ celku. Není to rekonstrukce pohybu z nehybných

kud jinými akcenty, ale fakt, že měli stejná či obdobná východiska, je v jejich názorech (méně už v samotných sochařských projevech) patrný. Boccioni konkrétně uvádí ve svých poznámkách knihy *Matière et mémoire* (1896), z níž si dělal i výpisky, *L'évolution créatrice* (1907), a *L'intuition philosophique* (1911); u Gutfreunda je konkrétní zmínka o knize Haralda Höffdinga, Bergsonova filozofie (1916), in: *Zázemí tvorby* (pozn. 3), Jiří Šetlík (pozn. 14) uvádí znalost Bergsonovy *L'évolution créatrice* z roku 1907.

38 Josef Fulka, *Bergson a problém paměti. Filosofie Henri Bergsona*, Praha 2003, s. 19.

39 Henri Bergson, *Myšlení a pohyb*, Praha 2003, s. 17.

40 Ibidem, s. 12.

41 *Zázemí tvorby* (pozn. 3), s. 228.

částí seřazených vedle sebe, která pracuje se sumou předem existujících prvků. „*Myslet intuitivně znamená myslet v trvání.*“⁴² Intuice vychází z pohybu, je pro ni podstatná změna, kontinuita narůstání nového. Není myšlena jako něco vágního a nepřesného, naopak je metodou, která se snaží odstranit zažitě návyky v nahlížení na realitu a vidět ji ve své dynamické komplexnosti.

Daleko víc než u Gutfreunda, kde je intuice zmíněna, je tato metoda rozpracována v teoriích Umberta Boccionioho. Boccioni ji který stává kategoricky proti racionalitě, spojovanou navíc s kubismem, proti němuž se futurismus chtěl výrazně vymezit. Kubismus je z pozice futuristů vnímán jako způsob, který podává předmět jako sumu všech jeho prvků, což je prezentováno jako zastavení života, zabítí předmětu, pitvání mrtvol. Boccioni navazuje na Bergsonovo rozlišení relativního poznání, kdy stojím mimo objekt a analyzuji, a absolutní poznání, kdy „vstupuji“ do předmětu, vcítuji se do něj, představuji se jeho vnitřní život.⁴³ Při vytváření uměleckého díla nejde o to, zachytit tvar nebo linii, reprodukovat vnější aspekty trojrozměrného světa, ale pomocí forem kontinuity najít sumu možných rozvinutí pohybu ve třech známých rozměrech, vytvořit projekci sil a tvarů v neustálém dění. Boccioni prosazoval hledání vnitřní síly pomocí intuice, nešlo mu o konečný, statický stav, ale o symbolické a abstraktní předvedení nezměřitelnosti a neuchopitelnosti vnitřní dynamiky vlastní celé přírodě. Do této souvislosti lze zařadit i Gutfreundovy „živé vody intuice“, které se staví proti „rozumem měřitelnému objemu“.

Z Gutfreundových názorů na moderní sochařství je patrné, že primárně řešil otázky objemu a prostoru, ale v úzké souvislosti s Bergsonem inspirovanou koncepcí pohybu a času. Prvek pohybu není při interpretacích Gutfreunda příliš často zmiňován, nicméně je na něm založena analýza Václava Nebeského v knize *L'art moderne tchécoslovaque* v kapitole věnované Gutfreudovi.⁴⁴ Nebeský vychází z Gutfreundova metaforického přirovnání sochaře s tanečníkem, který „*abstraktními prostředky rytmu a dynamiky pohybu vyjadřuje žádosti a vášně*“ a „*dává diváku názorně a hmotně výraz duševních afektů*“.⁴⁵ Nebeský se zaměřuje na téma, které nebylo u Gutfreunda výslovně zmíněné jako u futuristů, ale které se přesto silně v podtextu ozývá. Už u raného reliéfu *Cihláři* vidí pokus o evokaci pohybu nikoliv v zobrazeném motivu, ale v uspořádání prostorových vlastností díla. Vztah reálného a zobrazeného prostoru a jeho vazba na pohyb jej dovede také – jako např. Baudelaira či Kramáře – ke srovnání principů malířství a sochařství.

Vedle rozdílů v materiálu a formě, v níž se daný materiál užívá, si Nebeský všimá rozdílů ve vztahu k prostoru. Prostor v malířství popisuje jako čistě myšlen-

⁴² Bergson (pozn. 39), s. 37.

⁴³ Henri Bergson, Úvod do metafyziky, in: Bergson (pozn. 39), s. 172–220.

⁴⁴ Václav Nebeský, *L'art moderne tchécoslovaque (1905 – 1933)*, Paris 1937. Nebeského úvahy o pojetí plastiky Otty Gutfreunda budou konfrontovány s jeho teoretickou státi Prostor ve výtvarném umění, publikovanou ve *Volných směrech* 1942–1944; přetištěno in: Václav Nebeský, *Smysl modernosti*, ed. Karel Srp, Praha 2001, s. 175–207.

⁴⁵ Plocha a prostor, in: *Zázemí tvorby* (pozn. 3), s. 229.

kový řád: existence třetího rozměru je fikce. U sochařství je trojrozměrnost dána fyzickými vlastnostmi hmotného tělesa, prostor není zachycen fiktivně, ale existuje ve své konkrétnosti. Rozdíl je Nebeským ještě dále specifikován: u malířství nemůžeme systém tří prostorových rovin (výšku, šířku, hloubku) zrekonstruovat, nelze převést kompozici obrazu do reálného prostoru. Existuje jen soubor dílčích prostorových systémů, které odpovídají částem předmětu. V sochařství určuje systém tří prostorových rovin hmotné těleso, které už má tři reálné rozměry. Tento systém je na rozdíl od malířství dominantní, dílčí prostorové systémy určující různé části předmětu se mu musí podřídít. V malířství spadá prostor do oblasti zobrazení, šíření tvarů do prostoru je bez hranic. U sochařství existuje reálný prostor a šíření tvarů do prostoru je přísně limitováno a nemůže zasahovat dál, než co dovoluje plastická soudržnost objektu zobrazení. V malbě se myšlenka prostoru uskutečňuje projekcí konkrétního postavení jedné části předmětu vzhledem k části druhé a jejich umístěním v nevymezeném, obecném prostoru. Sochařství naopak verifikuje a posiluje konkrétní postavení částí, takové, jaké ve skutečnosti je. Nicméně tyto prvky ztrácejí všechnu vazbu na skutečný model a jsou obrazem vnitřní představy.

Hlavní odlišnost malby a sochařství u Gutfreunda je však myšlenka pohybu. Cesta, jak určit a dokázat vzájemné postavení částí předmětu v plastice, je podle Nebeského svázat je pohybem. Pohyb je spojnicí mezi přechody plánů, na nichž se příslušné části nalézají. Gutfreundova pohybující se plocha je tedy plocha schopná vytvořit objem i s prostorem, který zahrnuje, právě díky schopnosti pohybu. Prvky pak mohou přecházet z jednoho plánu do druhého nezávisle na konkrétní struktuře reálného předmětu. Pohyb je podstatný prvkem utváření Gutfreundových plastik.

Ukazuje se zde ještě další význam Gutfreundovy pohybující se plochy, který je patrný na protikladu mezi dynamickým pohybem a statickým objemem. Gutfreund ho názorně ukázal na srovnání Maillolových a Donatellových plastik. Maillol ve svých pracích usiluje o absolutní uzavřenou formu, Gutfreund k němu dokonce velmi kriticky poznamenává, že *„jediná síla, která oživuje jeho sochy, je jen síla tělesa ponořeného do vody, vytlačiti určité její množství“*.⁴⁶ Donatello naproti tomu pracuje dynamicky s okolním prostorem, vtahuje ho do soch: *„forma se uhybá dovnitř, aby jinde vyběhla, figura se stává centrem, které v sobě poutá a váže okolní prostor – znásilňuje jej“*.⁴⁷ Dynamiku tvaru a prostoru pak Gutfreund vyjádřil jejich vzájemným pronikáním: *„Sochař podřídí si i okolní prostor, začaruje jej a vtáhne mezi vyčněliny svých soch, socha stává se turbinou, která uvádí v pohyb a smršť okolní prostor. Objem sám není schopen další přeměny v pohyb, je výsledek pohybu a nemůže také vytvořiti pohyb. Pohyb je nejvyšší akce života.“*⁴⁸

⁴⁶ Otto Gutfreund, Maillolův vliv (1912), in: *Zázemí tvorby* (pozn. 3), s. 224.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ *Deník III* (1912–1913), in: *Zázemí tvorby* (pozn. 3), s. 36.

Redukce objemu se u Gutfreunda tedy děje nejméně ze dvou důvodů: prvním je snaha po odhmotnění jako výraz antinaturalismu, odhmotnění, které klade důraz na vnitřní myšlenkové a duchovní kvality díla. Toto odhmotnění vede k pojetí plošnosti a reliéfnosti díla, proto se hovoří o ploše jako předpokladu, který je vázán především na oblast optického vnímání díla.

Druhým důvodem pro potlačení objemovosti plastiky je staticčnost objemu: podle Gutfreunda je objem výsledkem pohybu: objem pohyb sám netvoří, je konečným zastaveným výsledkem pohybu a děje. Představuje „*zastavený čas, převedený v prostor*“, „*zkamenělý fragment času*“.⁴⁹ Dynamicky je naopak vnímána plocha, která – pokud je v ní prvek pohybu – je schopna vytvářet iluzivní objem. Iluzivní proto, aby se zachovala jeho dynamika, aby nebyl pokládán za konečné statické stadium pohybu. Iluzivní objem také ponechává prostor aktivnímu vnímání, které je – stejně jako pohybující se plocha – myšlené jako nekonečný proud. „*Skutečný objem je unášen a vymlet jako kámen zastavující plynulý proud časového vnímání*“.⁵⁰ Pohybující se plochu tvořící objem můžeme vidět i jako paralelu Boccioniho „*jedinečných forem kontinuity v prostoru*“, které jsou materializací pohybu jeho sil a energií. U Gutfreunda jde spíše o materializované zachycení představy pomocí iluzivního objemu, tvořeného abstraktním, myšleným pohybem plochy.

Gutfreund realizoval svá první dynamická díla jako reliéfy ve vlastním slova smyslu: v konkrétní formě se soustředil na plochu, která se vlní a překrývá; na rozdíl od pozdějších volných plastik, kde vzrůstá podíl konstrukce, je u nich prvek pohybu dominantní. Snad je to i tím, že prostor, Bergsonův konkurent času, je relativně omezen. V reliéfech jako *Podobizna otce IV.* nebo *Koncert* je kompozice dynamizována výraznými přechody vystupujících a vhloubených částí s ostrými hranami, které rozhýbávají plochu do energických linií, světlených segmentů a kontrastních stínů. Zobrazení zcela zaniká v pohybu abstrahovaných energií, tématem je spíše pohyb než statické zobrazení. Dynamika reliéfu napomáhá k imaginaci objemu: plocha uvedená v pohyb nahrazuje iluzi pevného objemu, statické formy. Místo ní nabízí „*nepřetržitý pohyb, jehož rytmus je totožný s rytmem myšlenkového procesu tvůrčího, než myšlenka se ustálila v představu*“.

Ukazuje se, že myšlenka pohybu je pro novou specifikaci sochařství této doby klíčová a díky ní se sochařství zbavuje své závislosti na malbě a vytváří vlast-

⁴⁹ Zde je opět patrná vazba na Bergsonovy myšlenky, konkrétně na jeho kritiku předchozích analýz času. Problém spatřuje Bergson v tom, že se obě kategorie – čas a prostor – směšují, že jsou stavěny na stejnou rovinu, že termíny popisující čas jsou vypůjčené z jazyka prostoru. Čas je nedělitelná kontinuita trvání jednota přítomnosti a minulosti, nepřerušovaný časový sled. Pokud rozlišíme předtím a potom, vytváříme dva oddělené momenty, které jsou postaveny vedle sebe, což Bergson chápe jako záměna času za prostor. „*V kontinuitě pohybu či trvání nelze jednotlivé stavy odlišit, a pokud k tomu dochází, jde vždy o ingerenci prostoru, o promítání prostoru do času. A naopak: tam, kde dochází ke sjednocování a pronikání různého, jde o časové trvání ve smyslu mentální syntézy založené na paměti, jejímž výsledkem je jedinečná heterogenní kvalita*.“ Viz Pavel Kouba, *Pohyb mezi časem a prostorem*, in: *Filozofie Henri Bergsona*, Praha 2003, s. 93.

⁵⁰ Viz pozn. 3.

ní výtvarný systém. Podobně jako malba řešila otázku prostoru na ploše, tak se v zapojení prvku pohybu do sochy řeší otázka času. Gutfreund se snažil ve své tvorbě syntetizovat a domýšlet problematiku prostoru, objemu, plochy a pohybu a spojoval dva výtvarné principy, které popisoval už Václav Nebeský: jednak je to autonomní řád výtvarných forem, který se ztotožňuje s konstrukcí (kde není vzdálená ani přesnost spojovaná s konstrukcí strojů), jež dodává plastice obecný význam, a jednak pohyb zvláštních sil oživujících sochu; ty představují sumu života, lidskou hodnotu, která je u Gutfreundových děl podstatná.⁵¹ Míra užití obou principů je pak v Gutfreundových sochařských realizacích variabilní.

GUTFREUND'S PLANE IN MOTION

This text is inspired by the well known quotation from the cubist sculptor Otto Gutfreund, commencing with "A plane in motion is a forming volume" and shows the meanings and relations among the used terms, such as plane, space, volume, motion and time. The requirement for plane and relief is the key aspect here: with sculpture, it is determined by the departure from the naturalistic transcription of reality, a new sculpture is built on the art work's own rules. The approach for plane suppresses the tactile qualities of the sculpture and emphasizes the visual values which suit better to convey an abstract idea. For the third, the aspect of plane provides inspiration from cubist painting which specifically resolved this problem of space and plane.

The next part of the article focuses on the aspect of motion. There is a straight parallel to the Italian futurism, which used motion as the key principle of art. If we follow the ideas and resources of the futurist motion concepts, we arrive at the philosophy of Henri Bergson who also had a substantial influence on Gutfreund's theories. It was the concept of a plane in motion which originates here and can be compared with the futurist forms of continuity. The static dimension is rejected in sculpture, it represents standstill transformed into space, and contradicts the dynamic apprehension of the world and its actions. The idea of motion is thus seen as a substantial component of modern sculpture in terms of meaning and art, which liberates it from the bond to painting.

⁵¹ Viz Nebeský (pozn. 44), s. 61.