



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra Výtvarné výchovy

Bakalářská práce

Prostorová tvorba Huga Demartiniho

Spatial creation by Hugo Demartini

Vypracovala: Magdaléna Matějková
Vedoucí práce: Mgr. Josef Lorenc, Dr.

České Budějovice 2023

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě – v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných Pedagogickou fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejich internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu závěrečné práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky vedoucího a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby závěrečné práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé závěrečné práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne

.....

Podpis studentky

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucímu mé bakalářské práce Mgr. Josefu Lorencovi, Dr. za rady, které mi poskytl. Dále děkuji ostatním členům Katedry výtvarné výchovy PF JU za cenné rady a zkušenosti, které mi během studia předali. Děkuji své rodině, která mě při vytváření této práce podpořila. V neposlední řadě děkuji panu PhDr. Jiřímu Machalickému, který mi poskytl rozhovor a své osobní spisy a texty o Hugu Demartinim.

Abstrakt

Bakalářská práce s názvem „Prostorová tvorba Huga Demartiniho“ je zpracovaná ve formě teoretické a tvůrčí praktické. Teoretická část se zabývá životem a dílem Huga Demartiniho se zaměřením na strukturální experimenty a prostorovou tvorbu. Součástí bakalářské práce je obrazová příloha, která doplňuje umělcovu tvorbu.

Praktická část bakalářské práce se skládá ze tří plastik s dřevěnými prvky inspirovaných tvorbou Huga Demartiniho.

Klíčová slova: Hugo Demartini, život, dílo, struktura, plastika, experiment, tvar, prostor, objekt, konstruktivismus, abstrakce, abstraktní umění, prostorová tvorba

Formát bibliografické citace práce

MATĚJKOVÁ, Magdaléna. *Prostorová tvorba Huga Demartiniho*. České Budějovice, 2023. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce: Mgr. Josef Lorenc, Dr.

Abstract

The bachelor thesis named 'Spatial creation by Hugo Demartini' is processed in both theoretical and creative, practical parts. The theoretical part of the thesis is devoted to the life and work of Hugo Demartini, with a focus on his structural experiments. One part of the thesis is pictorial supplement, which complements the artist's work.

The practical part of the bachelor thesis is composed of three sculptures with wood elements inspired by the work of art of Hugo Demartini.

Key words: Hugo Demartini, life, work, structure, sculpture, experiment, shape, space, object, constructivism, abstraction, abstract art, spatial creation

Obsah

Úvod	7
I. Teoretická část	10
1 Periodizace a život Huga Demartiniho	11
1.1 Studentská léta Huga Demartiniho	13
1.2 Ranná tvorba Huga Demartiniho v kontextu doby.....	16
1.3 Obecné formulace tvorby Huga Demartiniho, jeho první strukturální reliéfy a plastické kresby	17
1.3.1 Experimentální prostorová tvorba a významný cyklus Červených reliéfů	20
1.3.2 Chromované kovové reliéfy	21
2 Výtvarné akce a demonstrace v krajině Huga Demartiniho	26
2.1 Chromované objekty v krajině – koule a polokoule.....	28
2.2 Experimentální výtvarné činnosti v krajině – <i>Mimo vymezené místo</i>	30
2.3 Prostorové realizace pod názvem <i>Modely, Cyklus místo, Bez názvu</i>	32
II. Praktická část	39
3 Autorská tvorba: „Soubor tří plastik podle experimentů Huga Demartiniho“ 	40
3.1 Technologický proces prostorové tvorby	41
Závěr	44
Seznam použitých zdrojů	46
Seznam Příloh.....	50
Přílohy I. Obrazový materiál k teoretické části.....	51
Přílohy II. Fotodokumentace praktické části	68
Zdroje příloh	82

Úvod

„K vyjádření nových vztahů mezi uměním a skutečností si umění dvacátého století mimo jiné vytvořilo i osobitý druh výtvarného díla a sice objekt, případně malířský a sochařský objekt, pokud se na vzniku objektu podílí i klasické malířské a sochařské cítění, nebo i technika.“¹

Bakalářská práce s názvem „Prostorová tvorba Huga Demartiniho“ si autorka vybrala z několika důvodů. Prvním důvodem je osobní vztah k abstraktnímu umění, který projevuje v každé své práci a dává této umělecké tvorbě značnou důležitost. Nejvíce autorku nadchla sochařova pozdější tvorba, kdy zaujal negativní postoj k figurativnímu umění a přešel do již zmiňované „abstrakce“. Právě zde tvořil v duchu abstrakce a konstruktivních tendencí, kdy vytvářel charakteristické reliéfy a objekty z pochromovaných koulí a podnikal radikální experimenty s náhodnými kompozicemi zasahujícími do oblasti akčního umění.

Dalším důvodem k tomu, proč si autorka práce zvolila právě Huga Demartiniho, byla jeho schopnost přemýšlet nad uměním, například interpretace myšlenky „Zkusím, co to hodí“. Tuto ideu často používali umělci v 60. letech 20. století, kdy také došlo k určitému uvolnění v kultuře. Výrok charakterizuje jejich experimentální práci, která byla založená na ověřování možností materiálu, který volili.² Dalším faktorem pro výběr byl umělcův samotný postoj a hloubání o tvorbě a dílech. Od mládí ho fascinoval Aristoteles, který jednou řekl větu: „O všem pochybuji“. Hugo Demartini za svůj život pronesl mnoho zajímavých výroků, o kterých stojí se zmínit. Tvrdil například, že i to nejdokonalejší dílo má mít chybu, protože by jinak mohlo být nudné.³

Mimo jiné autorku zaujalo sochařovo souhrnné zpracování všech jeho uměleckých děl. Nutnost vyjadřovat se a něco po sobě zanechat. Demartini po celý svůj život prohlašoval: „U výtvarného umělce je obrovská výhoda, že po něm zde něco zůstane“. Říkával tomu „Dotek umění“.

Autorka bakalářské práce seznamuje čtenáře s životem a dílem českého sochaře Huga Demartiniho. Provází vás dílem, které počíná od raného období, kde bylo jeho nejčastějším motivem ukřižování⁴, které se objevovalo v kresbách

¹ Kříž, Jan. *Objekty. Hugo Demartini, Pavel Nešleha*. Praha: Galerie Atrium, 1986.

² [Srov.] HLAVÁČEK, Josef. *Hugo Demartini*. 1991. Praha: Odeon, 1991.

³ [Srov.] MACHALICKÝ, Jiří. *Hugo Demartini, Koule a polokoule. Osobní spisy*.

⁴ Krucifix (lat. crucifixus – ukřižovaný), v křesťanském umění zpodobnění ukřižovaného Krista na kříži, tj. vrcholné fáze z tématu Ukřižování. Je jedním z nejrozšířenějších zobrazení ve všech druzích

a hliněných destičkách. Tvorba pokračovala řadou akvarelů. Z dob studia to byly například portréty hlav a odlévané práce ze sádry. Postupem času vytvářel lepené papírové koláže⁵ a současně také strukturální reliéfy. Pozornost je zde věnována Demartiniho sádrovým podložkám a prvotním strukturám, mezi které patří *Bombírované kresby* a známé *Červené reliéfy*⁶. Dalším důležitým bodem a procesem v jeho práci jsou chromované kovové reliéfy, které se později staly symbolem jeho tvorby.

Druhá kapitola je věnována experimentálním akcím v krajině, jinak také zvaným *Demonstrace v prostoru*, které autor započal svými *Chromovanými objekty v krajině*. Následně pokračoval zavěšováním dutých trubek či nejrůznějších drobných tyčí do přírody, které vyhazoval do vzduchu a na fotografiích poté zachycoval jejich průběh dopadu. Dále ve své tvorbě pokračoval sérií děl *Mimo vymezené místo*, označovaných jako *Projekty*, kde šlo o moment náhody dopadu těles. Pozornost je zaměřena i na další proměny sedmdesátých a osmdesátých let, tj. návratu k prostému sochařskému materiálu v sádrových modelech nazývaných *Cykly místa* a krychlových destruovaných objektech zvaných *Bez názvu*.

Praktická tvůrčí činnost bakalářské práce spočívá v samotném experimentování. Skutečným úkolem je zhotovení tří kompozičních skulptur, v nichž autorka experimentuje jak s materiálem, kterým je dřevo, sádra a keramická hlína, tak s uspořádáním geometrických prvků v estetický a harmonický celek. Autorka si též vyzkoušela pracovat s momentem náhody, který se objevuje ve dvou ze tří plastik.

Cílem bakalářské práce je podrobněji seznámit čtenáře s tvorbou a experimentováním českého sochaře Huga Demartiniho a vtáhnout ho do celkového uvažování, autorových myšlenek, postupu práce a přemýšlení nad materiálem. Literatura autorce poskytla velmi mnoho cenných informací a zajímavých myšlenek, se kterými Demartini pracoval. Během získávání informací se autorka shodou okolností seznámila s panem doktorem PhDr. Jiřím Machalickým, českým teoretikem výtvarného umění, který se s Hugem Demartinim osobně znal a poskytl jí rozhovor a osobní spisy.

monumentálního i užitého umění. (BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: Výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997, s. 189.)

⁵ Koláž (fr. collage – nalepit), v malířství a grafice technika komponující dílo z papírových výstřižků nalepováním na podložku. (BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: Výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997, s. 176.)

⁶ Reliéf (it. rilievo, fr. relief), obor sochařství, v němž figury, zvířata, rostliny, architektura a věci, případně nepředmětné tvary, jsou zpodobeny plasticky nebo skulptivně tak, že zůstávají spojeny se základní plochou materiálu, na němž jsou rozvinuty. (BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: Výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997, s. 306.)

Autorka teoretické části používala přímou citaci historiků a nedovolila si tím zasahovat do jejich autentického rukopisu. Velké díky patří především Prof. PhDr. Josefu Hlaváčkovi, CSc., z jehož knihy „*Hugo Demartini*“ autorka nejvíce čerpala a Prof. PhDr. Petru Wittlichovi, CSc., českému historikovi umění, za obrazovou dokumentaci pořízenou z knihy s názvem „*Z druhé strany sochařství*“.

I. Teoretická část

1 Periodizace a život Huga Demartiniho

„Uvědomuji si, že v našem oboru nestačí jenom talent, pracovitost a cílevědomost, abychom mohli něco vytvářet. Patří tam ta náhoda, to je ta podivnost, ta náhoda!“⁷

Umělecký příběh sochaře a významného profesora Huga Demartiniho, jednoho z předních představitelů generace šedesátých let, se odvíjel od počátku druhé poloviny let padesátých. Jako student Akademie výtvarných umění v Praze postupně objevoval možnosti jazyka moderního umění a abstraktních tendencí.

Hugo Demartini patřil k významným představitelům českých konstruktivních⁸ tendencí 20. století. Stranil se skupinám či spolkům a naplňoval tak beze zbytku své rčení, že „orli létají sami“.⁹

Demartini po celou svou uměleckou dráhu pracoval v cyklech a variacích. V raných pracích a strukturálních experimentech zpracovával plochu v nízkém reliéfu. V roce 1956 pracoval na sádrových reliéfech s biblickými náměty. O dva roky později již lidská figura z jeho díla nadobro vymizela a ovládlo tvorbu abstraktní tvarosloví. Umělec nejprve prošel nedlouhým obdobím informelu, poté jeho výtvarný výraz zcela ovládl precizní geometrický řád. Do dějin evropského moderního sochařství se zapsal svými *Demonstracemi v prostoru* (1968), kdy „tradiční statiku nahradil záznamem dynamického procesu, a zapojil tak do vzniku sochařského objektu veličinu času a moment náhody“.¹⁰

Během studia u profesora Jana Laudy¹¹ byl veden cestou realismu. Po ukončení svého studia na Akademii výtvarných umění se obrátil k abstrakci, k informelu. Následně pracoval v duchu nekonstruktivistické tendence, kterou opustil v období normalizace a začal pracovat se sádrou. Byl ovlivněn

⁷ [Srov.] SKALOVÁ, Hana, Petr SKALA. *Česká televize Výtvarnická konfese: Hugo Demartini*. In Česká televize [online]. 2022 [cit. 2022-08-09]. Dostupné z:

<https://www.ceskatelevize.cz/porady/10267558128-vytvarnicke-konfese/210572233650003/>

⁸ Konstruktivismus (z lat. construere – spojit, skládat, sestavit), v nejširším smyslu racionální rys tvorby vycházející z propočitatelnosti výtvarných prvků a jejich vztahů (modul, zlatý řez). (BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: Výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997, s. 178-179.)

⁹ [Srov.] WAGNER, Radan. *Hugo Demartini: Orel, který létal sám* [online]. 2013. [cit. 2022-19-11]. Dostupné z: http://ceskapozice.lidovky.cz/hugo-demartini-orel-ktery-letal-sam-d63-/recenze.aspx?c=A130328_145923_pozice_107474

¹⁰ MLADIČOVÁ, Iva. *Socha 2 AVU 1990-2016: Demartini, Zeithamml*. 2017. V Praze: Akademie výtvarných umění, 2017. s. 15.

¹¹ Jan Lauda (1898-1959) byl český sochař a vysokoškolský pedagog, byl členem Spolku výtvarných umělců Mánes, jeho dílo je zastoupeno ve sbírkách Národní galerie v Praze a mnoha dalších. (*Jan Lauda*. Horácká galerie [online]. [cit. 2022-18.11]. Dostupné z: <https://www.horackagalerie.cz/jan-lauda>)

myšlenkami Martina Heideggera¹², díky kterým řešil problematiku prostorovosti a téma místa. Demartiniho celoživotní umělecká tvorba počíná informelem a končí monumentálními sochařskými instalacemi.¹³

Hugo Demartini byl druhým jménem Alexej. Narodil se 11. července 1931 v Praze a zemřel 15. září 2010 v Sumrakově, kde ho našel soused v jeho statku ležet bez známek života. Jako malý kluk chtěl být malířem. Od dětství projevoval výtvarné nadání, jeho kresby z dětských let působí až nezvykle vyzrálé. H. D. často chodil se svým otcem do Divoké Šárky, kde maloval okolní krajinu a pozoroval přírodu kolem sebe. Domácí knihovna, kterou sám Demartini nazýval jako „úžasnou“, mu nedovolila dělat typickou „dětskou kresbu“. Jeho kresby svědčily spíše o určitém malířském diletantství.¹⁴

V deseti letech onemocněl záškrtem, který byl v tehdejší době velmi nebezpečný. Umírajícímu chlapci daroval krev voják německého Wehrmachtu, který mu tím zachránil život. Život se mu sice podařilo zachránit, ale dostal nemoc zvanou dětská obrna a skončil na vozíku. Každý den ho matka se sourozenci (bratrem a sestrou) posadila za stůl, po ruce mu nechala tužky, pera, tuš, vodové barvy a někdy i sochařskou hlinu. Malý umělec tak trávil celé dny tím, čemu se dnes říká „arteterapie“¹⁵. Neustále kreslil, maloval a modeloval. Jeho nejčastějším motivem bylo ukřižování, které se objevuje i v Hliněných plastikách.¹⁶ Demartiniho otec měl psychické potíže a skončil v Bohnicích. Malý H. D. s matkou chodili otce každý týden navštěvovat. Jednou při jejich návštěvě měl záchvat šílenství a nejspíše tím šokem, který malý Demartini zažil v psychiatrické léčebně, začal opět chodit. Je možné, že kdyby tohoto šoku nebylo, tak by na vozíku skutečně skončil po celý svůj život.¹⁷

Jeden z Demartiniových prastrýců byl malíř Ludvík Kuba¹⁸. Poté, co mu H. D. ukázal své kresby, řekl, že nebude malíř, ale sochař, protože jeho kresby

¹² Martin Heidegger (1889-1976) byl německý filosof a univerzitní profesor. (Martin Heidegger. Databáze knih [online]. [cit. 2022-18.11]. Dostupné z: <https://www.databazeknih.cz/autori/martin-heidegger-241>)

¹³ [Srov.] MLADIČOVÁ, Iva. *Socha 2 AVU 1990-2016: Demartini, Zeithamml*. 2017. V Praze: Akademie výtvarných umění, 2017. s. 15.

¹⁴ Diletant: amatér (BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: Výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997, s. 81.)

¹⁵ Arteterapie je psychoterapeutická práce s využitím výtvarné tvorby jako prostředku k sebepoznání a cesty psychickému posunu a rozvoje. (Arteterapeutická skupina. *Klinika ambulantní psychiatrie a psychoterapie* [online]. [cit. 2022-18.11]. Dostupné z: <https://www.kappa-praha.cz/arteterapie>)

¹⁶ [Srov.] HLAVÁČEK, Josef. *Hugo Demartini*. 1991. Praha: Odeon, 1991. s.5.

¹⁷ [Srov.] SKALOVÁ, Hana, Petr SKALA. *Česká televize Výtvarnická konfese: Hugo Demartini*. In *Česká televize* [online]. 2022 [cit.2022-08-09]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10267558128-vytvarnicke-konfese/210572233650003/>

¹⁸ Ludvík Kuba (1863-1956) byl český folklorista, spisovatel a malíř, pocházel z chudé zámečnické rodiny. (*Ludvík Kuba*. *Galerie Národní 25* [online]. [cit. 2022-18.11]. Dostupné z: <https://www.galerie-narodni.cz/cs/autori/12-detail/kuba-ludvik/>)

jsou typicky sochařské.¹⁹ Je možné, že tímto výrokiem započaly jeho myšlenky, které dále ovlivňovaly životní rozhodnutí a vedly ho celým životem.

Hugo Demartini pocházel z rodu Martiniů. Výtvarné nadání měl v genech, jeho předkové stavěli komíny a krby po celých Čechách a Moravě. Například Václav Vilém Štech²⁰ psal o jejich pracích na zámku v Bučovicích. Také prarodiče H. D. drželi monopol na tuto živnost, o kterou je připravili až komunisté po roce 1948, přestože je Rudolf II.²¹ povýšil do šlechtického stavu za vynikající práci. Od této doby se začali podepisovat De-Martini. Až za první republiky se jméno změnilo na Demartini. Rodina byla v příbuzenském svazku i se slavným italským sochařem dvacátého století Arturem Martinim^{22, 23}

1.1 Studentská léta Huga Demartiniho

Když za války dokončil školu, přihlásil se roku 1945 do učení k Otakaru Velínskému²⁴ (viz Přílohy I., obr. 1) v Holešovicích. Zde strávil čtyři roky a dostal tovaryšský list kamenosochaře. V knize od Karoliny Jirkalové – *Pořád něco – rozhovory s umělci*, Hugo Demartini říká: „Velínský byl přítel Jana Štursy²⁵ a sekal mu všechny práce do mramoru. A já, protože jsem byl mladý a blbý, říkal jsem si, že sochař se musí naučit sekat do kamene, aby mohl dělat věci jako Michelangelo²⁶ nebo Rodin²⁷. Takže jsem se vyučil kamenosochařem.“²⁸

¹⁹ [Srov.] HLAVÁČEK, Josef. *Hugo Demartini*. 1991. Praha: Odeon, 1991. s. 5.

²⁰ Václav Vilém Štech (1885-1974) byl český historik umění, teoretik, kritik a publicista, profesor Akademie výtvarných umění v Praze. (*Václav Vilém Štech*. Slovník české literatury po roce 1945 [online]. [cit. 2022-19-11]. Dostupné z:

<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=575&hl=Vilém+štech+>)

²¹ Rudolf II. (1552-1612) byl jedním z nejvýznamnějších evropských panovníků. Byl římský císař, uherský, český, chorvatský král a rakouský arcivévoda. (*Rudolf II. Habsburský*. Česká televize [online]. [cit. 2022-19-11]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/lide/rudolf-ii-habsbursky/>)

²² Artur Martini (1889-1947) byl předním italským sochařem mezi první a druhou světovou válkou, pohyboval se mezi klasicismem a modernou. (*Artur Martini*. Google Arts & Culture [online]. [cit. 2022-08-09]. Dostupné z: <https://artsandculture.google.com/entity/arturo-martini/m09353j?hl=cs>)

²³ [Srov.] MACHALICKÝ, Jiří. Zemřel český sochař Hugo Demartini. Lidovky [online]. 2022 [cit. 2022-08-09]. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/zemrel-cesky-sochar-hugo-demartini-kral-abstrakce.A100916_080138_lide_ter

²⁴ Otakar Velínský (1879-1959) byl český sochař, kameník a výtvarný pedagog. (*Otakar Velínský*. Středočeská vědecká knihovna v Kladně [online]. [cit. 2022-19-11]. Dostupné z: https://ipac.svkkk.cz/arl-kl/cs/detail/?&idx=kl_us_auth*0279361)

²⁵ Jan Štursa (1880-1925) byl český sochař, jeden ze zakladatelů českého moderního sochařství. (*Jan Štursa*. Horácká galerie v Novém Městě na Moravě [online]. [cit. 2022-19-11]. Dostupné z: <https://www.horackagalerie.cz/jan-stursa>)

²⁶ Michelangelo Buonarroti (1475-1564) byl jedním z nejznámějších představitelů vrcholné italské renesance a manýrismu, proslavil se jako sochař. (*Michelangelo Buonarroti*. Databáze knih [online]. [cit. 2022-19-11]. Dostupné z: <https://www.databazeknih.cz/zivotopis/michelangelo-buonarroti-1126>)

²⁷ Auguste Rodin (1840-1917) byl jedním z největších sochařů 19. století. (*Auguste Rodin*. Mahler foundation [online]. [cit. 2022-19-11]. Dostupné z: <https://cs.mahlerfoundation.org/mahler/contemporaries/auguste-rodin/>)

Všiml si ho zde profesor Jan Lauda²⁹, který se o něj začal zajímat a řekl mu, ať zkusí udělat zkoušku na Akademii výtvarných umění. Jan Lauda měl rád lidi, kteří vycházeli z nějakého řemesla a byli zruční, neměl rád lidi s maturitou. Roku 1949 přišel na akademii (viz Přílohy I., obr. 2) a v roce 1954 úspěšně absolvoval. Byla to pro něj ale těžká doba. Na akademii se nepřednášelo o moderním umění³⁰ a nesmělo se o něm ani mluvit. Václav Vilém Štech, který přednášel dějiny umění, vždy končil barokem³¹. Demartini byl velice zklamaný, protože již jako dítě poznal tvorbu Picassa³² a také impresionistů³³. Na akademii šel hlavně proto, aby se mohl dále rozvíjet v těchto oblastech.

V té době byla takzvaná Sorela – socialistický realismus³⁴, takže se vše točilo kolem figurativního umění³⁵ a socialistického umění³⁶ s tímto obsahem. Už zde se začal ubírat jinou cestou, dostal odpor k figurativnímu umění a přešel do abstrakce, dnes zvané Informel³⁷.

Abstrakce (z latinského slova *Abstractus* – odtažitý), znamená též zobecnění a poznávací proces a současně výsledek tohoto procesu, při kterém jsou jednotlivé prvky smyslově přisvojeny pojmově a k již zmiňovaným zobecněním. Abstrakce nám umožňuje hlubší poznání objektivní reality, procesů a její podstaty.³⁸ Abstrakce je důležitý moment umění a je jeho nedílnou součástí. Lidé abstrakci často nerozumí, a to může být z toho důvodu, že

²⁸ JIRKALOVÁ, Karolína. *Pořád něco: rozhovory s umělci*. Praha: Ambit Media, 2013. s. 34.

²⁹ Jan Lauda (1898-1959) byl český sochař a vysokoškolský pedagog. (Jan Lauda. Horácká galerie v Novém městě na Moravě [online]. [cit.2022-19-11]. Dostupné z: <https://www.horackagalerie.cz/jan-lauda>)

³⁰ Moderní umění – termín používaný dějepisy, teorií a zejm. kritikou výt. um., kterým je označována tvorba spjatá s vývojově aktuálními myšlenkovými a výtvarnými hodnotami. (BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: Výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997, s. 226.)

³¹ Barokní umění, též barok, baroko, (odvozeno snad od řec. *Báros* – tíha, hojnost.) V evropském umění dobový sloh trvající zhruba od poslední čtvrtiny 16. stol. až do pol. 18. stol. (BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: Výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997, s. 39.)

³² Pablo Picasso (1881-1973) byl španělský malíř, sochař a grafik, zakladatel kubismu. (Pablo Picasso. Databáze knih [online]. [cit. 2022-19.11]. Dostupné z: <https://www.databazeknih.cz/zivotopis/pablo-picasso-34575>)

³³ Impresionismus (z fr. *impression* – dojem), v malířství, sochařství a grafice směr, který vznikl a nejlépe se rozvinul v poslední čtvrtině 19. stol. ve Francii. (BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: Výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997, s. 144.)

³⁴ Socialistický realismus – termín označující teorii socialistického realismu a jeho tvůrčí metodu a též umění vytvořené na jeho teoretických a metodických základech. (BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: Výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997, s. 336.)

³⁵ Figurativní umění – figurativnost (lat. *Figura* – podoba, tvar, obrazec, postava), v soudobém dějepise, teorii a zejm. kritice umění malířské, grafické a sochařské zobrazení, jež tvarově vychází ze zrakové zkušenosti. (BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: Výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997, s. 104.)

³⁶ Socialistické umění – ve výt. um. Souhrnné označení proudů, který tematicky a motivicky je obecně spjat se socialistickým světovým názorem jakéhokoli pojetí. (BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: Výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997, s. 336.)

³⁷ Informel: abstraktní umění. (BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: Výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997, s. 148.)

³⁸ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: Výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997, s. 7.

mnohem více než to, co vidí na povrchu, je uchováno uvnitř. Můžeme říci, že umělec omezuje něco viditelného na svou abstraktní podstatu.

Abstrakce pro něj bylo tzv. opoziční gesto proti figurativnímu umění. V této době ale nebylo možné publikovat a ukazovat veřejnosti taková díla. Všechna díla, která nebyla v myšlenke socialistického realismu, byla považována za „dekadentní umění“³⁹. Podobné myšlenky a názor jako Demartini, mělo ještě dalších pár lidí na Akademii, společně tvořili skupinu Nepochopených. H. D. často říkával: *„Povinnost sochaře je být svobodný vyjadřováním. Náhoda je zajímavá záležitost.“*⁴⁰

Demartini byl vynikající kreslíř a výborně uměl realistické portréty. Neopustil figurativní tvorbu proto, že by mu to nešlo nebo to neuměl, ale protože cítil, že to nemá smysl. Něco mu říkalo, aby to opustil.

Kromě školy a četby ho ovlivňovaly reality padesátých let. Ještě jako student na Akademii výtvarných umění si přivydělával na kamenických pracích. Pracoval na generalissimových knoflíčích (viz Přílohy I., obr. 3) ke Stalinovu pomníku⁴¹. Vojenskou službu vykonával v armádním uměleckém studiu, kde vytvořil portréty hlav ve stylu Laudovy výuky.⁴² Z tohoto období prožil také dva měsíce v Brně u Vincence Makovského⁴³, který ho zaujal svým duchovním a spirituálním přemýšlením v umělecké tvorbě.

*„Učednických let se Demartini zhostil na jedničku (viz Přílohy I., obr. 4), však mu také Karel Lidický při přípravě výstavy Skupiny Umělecká beseda v roce 1964, když spatřil jeho konstruktivistické reliéfy, řekl: „Kdybych neznal ty vaše hlavy, měl bych k těmto vašim reliéfům silnou nedůvěru.“*⁴⁴

³⁹ Dekadence ve výtvarném umění, pojem dekadence se objevuje na přelomu 19. a 20. století v souvislosti s novou vlnou umělců, kteří jsou znechuceni stereotypní společností, hledají z ní únik a vytvářejí si svůj vlastní svět. (*Dekadence*. Human Art [online]. [cit.2022-19-11]. Dostupné z: <https://www.humanart.cz/wiki-slovník-457-dekadence.html>)

⁴⁰ SKALOVÁ, Hana, Petr SKALA. *Česká televize Výtvarnická konfese: Hugo Demartini*. In Česká televize [online]. 2022 [cit.2022-22-09]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10267558128-vytvarnicke-konfese/210572233650003/>

⁴¹ Stalinův pomník bylo sousoší v Praze na Letné. Bylo postaveno na počest sovětského vůdce a diktátora Josifa Vissarionoviče Stalina. (*Stalinův pomník na Letné*. Český rozhlas Dvojka [online]. [cit.2022-19-11]. Dostupné z: <https://dvojka.rozhlas.cz/stalinuv-pomnik-na-letne-nejvetsi-skupinove-sousosi-v-evrope-zbourali-po-sedmi-8850618>)

⁴² [Srov.] HLAVÁČEK, Josef. *Hugo Demartini*. 1991. Praha: Odeon, 1991. s.10.

⁴³ Vincenc Makovský (1900-1966) byl český akademický sochař, malíř, designér a pedagog. (Vincenc Makovský. Informační portál, věnovaný modernímu a současnému sochařství v České republice [online]. [cit.2022-19-11]. Dostupné z: <http://socharstvi.info/autori/vincenc-makovsky/>)

⁴⁴ HLAVÁČEK, Josef. *Hugo Demartini*. 1991. Praha: Odeon, 1991. s.10.

1.2 Ranná tvorba Huga Demartiniho v kontextu doby

Za počátek jeho tvorby můžeme považovat období, kdy malý Hugo Demartini bojoval s obrnou a nemohl chodit. Právě tyto dny setrval za stolem, kam ho každý den jeho matka se sourozenci usadila. Jeho nejčastějším motivem bylo již zmiňované ukřižování, které se objevovalo nejen v hliněných plastikách, ale také v jeho kresbách. Kromě kreseb a plastik vytvořil také řadu akvarelů u kterých mu byl inspirací Rouault⁴⁵.

Od mládí tedy kreslil a modeloval. Když se uzdravil, umožnil mu profesor Karel Dvořák⁴⁶ odlévat některé jeho práce do sádry v Umělecko-průmyslové škole v Praze. Často také docházel do soukromých hodin kreslení k malíři Vladimíru Leitnerovi.⁴⁷

Z doby jeho studia na akademii a z doby pobytu v Armádním uměleckém studiu se zachovalo několik portrétních hlav. Avšak největší jeho pýchou z této doby je portrétní hlava (viz Přílohy I., obr. 5) jeho oblíbeného učitele Otakara Velinského. Tato hlava je anatomicky přesná a nese všechny rysy s realistickou přesností a fantastickou dokonalostí. Když se roku 1956 vrátil z prezenční služby, věnoval se ještě malou chvíli portrétním hlavám, ale začínal obracet pozornost od objemu k ploše. Po nějakém čase se vrátil k tématu ukřižování, nikoli však kresbou nebo akvarelem, ale ve formě reliéfu. Krista na kříži (viz Přílohy I., obr. 6) a truchlící Marii a Máří Magdalénu vyrýval negativně do sádry. Tyto reliéfy jsou tvořeny neobvyklým kresebným způsobem a plochy pozadí jsou v jakémsi horror vacui⁴⁸ zaplněna letnými pravoúhlými čarami.⁴⁹

Jak již zde bylo zmíněno, Hugo Demartini zastával názor, že povinnost sochaře je být svobodný vyjadřováním a že posláním umělce je tvořit. Umění, které oslavovalo socialismus nemělo pro H. D. žádný význam, ani duševní obohacení. Po skončení vysoké školy začal pracovat abstraktně a přešel k zmiňovanému Informelu. Zaujala ho práce s geometrickými tvary a tělesy,

⁴⁵ Georges Rouault (1871-1958) byl francouzský malíř a grafik, patří k výjimečným postavám evropského výtvarného umění 20. století. (*Georges Rouault*. Český rozhlas Vltava [online]. [cit.2022-19-11]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/georges-rouault-malirske-klima-tvar-barva-harmonie-5040861>)

⁴⁶ Karel Dvořák (1893-1950) byl český sochař, pedagog, žák Jana Štursy. (*Karel Dvořák*. Informační portál, věnovaný modernímu a současnému sochařství v České republice [online]. [cit.2022-19-11]. Dostupné z: <http://socharstvi.info/autori/karel-dvorak/>)

⁴⁷ [Srov.] HLAVÁČEK, Josef. *Hugo Demartini*. 1991. Praha: Odeon, 1991. s. 6.

⁴⁸ Horror vacui (lat. – strach z prázdného prostoru), ve výt. um. zaplnění celé plochy díla (obrazu, reliéfu) i takovými prvky, které jsou významově s vlastním výjevem jen volně spojeny, či s ním vůbec nesouvisejí. (BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: Výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997, s. 134.)

⁴⁹ [Srov.] HLAVÁČEK, Josef. *Hugo Demartini*. 1991. Praha: Odeon, 1991. s.12.

kteřá v sobě ukrývala určitou symboliku a měla racionálnější význam. Snažil se tvořit tak, aby každé jeho dílo mělo svou myšlenku a své kouzlo.

V roce 1958 tvořil Demartini barevné koláže (viz Přílohy I., obr. 7), kterým ale nevěnoval velkou pozornost. Koláže vznikaly v době, kdy se staral o svou nemocnou matku a musel práci vykonávat z domova. Barevné papíry na své koláže nakupoval u blízkého papírníka. Papíry postupně seskupoval v nepředmětné koláže (viz Přílohy I., obr. 8), které měly sloužit jako studie reliéfů.⁵⁰ Později se ale staly jedním z prvních projevů geometrického umění u nás. Abstraktní geometrické koláže ze stříhaných barevných papírů jsou práce s několika barevnými plány, které se překrývají ve vymezených geometrických formách. Tuto tvorbu bychom mohli přirovnat k obrazům z období tzv. syntetického kubismu⁵¹. Tyto koláže vzbuzují v autorce pocit plošného pojetí kolážové plochy.

1.3 Obecné formulace tvorby Huga Demartiniho, jeho první strukturální reliéfy a plastické kresby

Demartini patřil k průkopníkům abstrakce šedesátých let u nás, do které můžeme zahrnout také cyklus kreseb a koláží z roku 1958, který předznamenával umělcovu další práci uplatněním jazyka geometrie, což bylo tehdy v pohledu na umělce usilující o různé podoby moderního sochařství, unikátní.⁵² Umělcova tvorba se začala formovat teprve během šedesátých let. Do té doby pracoval pouze v jednoduchých cyklech a velmi málo. Další fázi byly strukturální reliéfy, kde jsou již projevy jeho tvorby jasné a provázané. Postupem času začínal objevovat a pracovat s novými výrazovými objekty a tvary, které spolu krásně kooperují a utvářejí geometrickou a jasně čitelnou stavbu.

Reliéf (italsky rilievo, francouzsky relief) je obor sochařství, ve kterém figury, zvířata, rostliny, architektura a věci, případně věci nepředmětné jsou plasticky nebo skulptivně zhotoveny tak, že zůstávají spojeny se základní

⁵⁰ [Srov.] HLAVÁČEK, Josef. *Hugo Demartini*. 1991. Praha: Odeon, 1991. s.15.

⁵¹ Syntetický kubismus je období v kubistickém uměleckém hnutí, které obsahují charakteristiky, jako jsou jednoduché tvary, jasné barvy a jen nepatrné až žádné hloubky. Bylo to také narození kolážového umění, ve kterém byly skutečné objekty začleněny do obrazů. (*Syntetický kubismus*. EFerrit [online]. [cit.2022-19-11]. Dostupné z: <https://cs.eferrit.com/co-je-synteticky-kubismus/>)

⁵² [Srov.] VALOCH, Jiří, Bombírované kresby 1960–62, pátá výstava, minigalerie 6.15

plochou původního materiálu. Plocha reliéfu může být zakřivena například podle obvodu určitého tvaru nebo výklenku.⁵³

Demartini začal obracet svou pozornost od plně budovaného objemu k jeho postupné dematerializaci, a to zejména u reliéfní plastiky. Po barevných papírových kolážích, které bychom mohli považovat za extrémně nízké reliéfy s téměř nulovým plastickým rozponem, přichází na řadu autorem označované Strukturální reliéfy (viz Přílohy I., obr. 9). Jejich základem byl probíjený plech, který byl následně otisknutý do hlíny a potom odlitý do sádry, uzavřený na závěr patinou. *„Tímto postupem Demartini definitivně opustil klasické pojetí reliéfu a vydal se směrem k dalšímu experimentování, opřeném o dosažení „nulového stavu sochařství“.*⁵⁴

V tomto období ho poznamenalo setkání s historikem umění Petrem Wittlichem⁵⁵, ke kterému došlo v roce 1959. Demartini má za sebou své první Strukturální reliéfy (viz Přílohy I., obr. 10). Jeho cesty do Varšavy a Krakova mu pomohly získat cenné informace o kulturní politice a situaci umění ve světě. Dospěl k negaci objemu a ke zdůraznění plochy. *„Sám tu dobu připomíná takto: „Vzpomínám si na výstavu v Bruselu r. 1958. Dostal jsem – snad od Petra Wittliche – katalog, mám ho dodneška. Poprvé jsem se tam seznámil s evropským sochařstvím“.*⁵⁶

K experimentům se uchyloval často, jak se říká v dobových výrocích „zkusím, co to hodí“. K podobnému vývoji se uchýlila i řada dalších umělců mezi které patřil například Zdeněk Sýkora⁵⁷ a Karel Malich⁵⁸. Díky těmto umělcům začala jeho tvorba směřovat ke „konstruktivní tendenci“ (viz Přílohy I., obr. 11).

O konstruktivismu lze zcela kategoricky říci, že odmítá pohodlný předpoklad „dané“ harmonie mezi lidským citem a vnějším světem. Naproti tomu to znamená, že sám člověk je tvůrcem řádu ve světě, který není ani sympatický, ani nepřátelský, a že umělec musí hrát ústřední roli při určování typu řádu, který

⁵³ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: Výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997, s. 306.

⁵⁴ Muzeum umění Olomouc. Google Arts & Culture, [online].2022 [cit.2022-28-09]. Dostupné z: <https://artsandculture.google.com/asset/relief-hugo-demartini/vwGuFEryxSf-RA?hl=cs>

⁵⁵ Petr Wittlich je český historik umění a autor řady odborných publikací v oboru dějiny umění, narozen 23. května 1932 v Českých Budějovicích. (*Petr Wittlich*. Databáze knih [online]. [cit.2022-19-11]. Dostupné z: <https://www.databazeknih.cz/zivotopis/petr-wittlich-12571>)

⁵⁶ HLAVÁČEK, Josef. *Hugo Demartini*. 1991. Praha: Odeon, 1991. s. 16.

⁵⁷ Zdeněk Sýkora (1920-2011) byl český malíř, grafik a pedagog, jeho díla jsou zastoupena v řadě světových i českých sbírek. (*Zdeněk Sýkora*. [online]. [cit.2022-19-11]. Dostupné z: <https://www.zdeneksykora.cz/?s=zivotopis>)

⁵⁸ Karel Malich (1924-2019) byl český sochař, malíř a grafik, byl jedním z nejoriginálnějších českých výtvarníků 20. století, vizionářem a průkopníkem nového zobrazování. (*Karel Malich*. Galerie Zdeněk Sklenář [online]. [cit.2022-19-11]. Dostupné z: <https://www.zdeneksklenar.cz/umelci/karel-malich>)

je mu vnucován. Konstruktivismus tedy zaujímá svůj postoj k povinnostem a aspiracím nového člověka.⁵⁹

V roce 1960 se H. D. sblížil s příštím seskupením „Šmidrů“, kteří prosluli svou estetikou „divnosti“. Nesmíme zde zapomenout uvést umělce Jiřího Koláře⁶⁰, se kterým se setkal v roce 1961. Jiří Kolář taktéž v sochařství zdůrazňoval cestu od objemu k ploše. Tento umělec hrál v životě Demartiniho velmi významnou roli. Demartini se stejně jako Jiří Kolář a mnoho dalších umělců začal obracet k jiné, komplementární problematice, která byla v našem prostředí pojmenována jako nová citlivost.

Demartini získal dílnu v Záběhlicích, kde vzniklo několik svařovaných plastik a reliéfů. Od roku 1960 do roku 1962 vznikaly struktury z lepenky. Sám autor tyto práce označoval jako *Bombírované kresby* (viz Přílohy I., obr. 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18), protože byly obdobou kovových realizací, které vznikaly postupným vyklepáváním zezadu, „bombírováním“ kovové plochy. Tato technika ale přinášela mnoho hluku. Bral ohled na své okolí a věděl, že nemůže neustále klepat kladivem do kovové desky. Na uplatnění nového způsobu práce byl dobře připravený. Používal k práci měkkou plstěnou podložku, na které plochy následně zpracovával. Na bombírování používal předměty, které měl po ruce, třeba dlátka nebo hřebíky. Všechny kartonové bombírované kresby jsou přetřeny červenou barvou, která byla charakteristická pro jeho další práce.⁶¹ Tyto Demartiniho kovové a lepenkové reliéfy připomínají autorce tvorbu českého grafika a malíře Vladimíra Boudníka,⁶² autora originálních technik aktivní a strukturální grafiky.

⁵⁹ [Srov.] BANN, Stephen. *Tradition Of Constructivism*. 1990. New York: Hachette Books, 1990.

⁶⁰ Jiří Kolář (1914-2002) byl český básník a výtvarník, založil Skupinu 42 a byl jejím teoretikem. (*Jiří Kolář*. Databáze knih [online]. [cit.2022-19-11]. Dostupné z: <https://www.databazeknih.cz/zivotopis/jiri-kolar-595>)

⁶¹ [Srov.] VALOCH, Jiří, *Bombírované kresby 1960–62*, pátá výstava, minigalerie 6.15

⁶² Vladimír Boudník (1924-1968) byl český grafik a malíř, autor originálních technik aktivní a strukturální grafiky. (*Vladimír Boudník*. Databáze knih [online]. [cit.2022-19-11]. Dostupné z: <https://www.databazeknih.cz/zivotopis/vladimir-boudnik-31904>)

1.3.1 Experimentální prostorová tvorba a významný cyklus *Červených reliéfů*

Velmi častou stížností adresovanou abstraktnímu geometrickému umění je, že nedokáže udržet kontakt s lidstvem. Člověk nedokáže ztotožnit své nehlubší emoce a své nejvzletnější ambice s typem uměleckého vyjádření, které se omezuje na čistotu a neosobnost geometrického umění.⁶³

V následujících letech vznikala v umělcově ateliéru důležitá řada *Červených reliéfů* (viz Přílohy I., obr. 19). Zkoumal zde vztah mezi sochařsky pojímanou plochou a prostorem – dematerializaci geometrické organizace plochy. Tato technika spočívá v otiskování jednoduchých elementů, například krabiček, kousky latí, různých železných součástek, kvádrů nebo čtverců. Díky těmto elementům vznikala vizuálně dramatická struktura a vytvářel se tak dojem pohybu.⁶⁴ Při pohledu na *Červené reliéfy* nabírá autorka dojmu, že se Hugo snažil dosáhnout dynamičnosti a napětí. Statičnost a dynamičnost se také stala autorovým tématem, kterou dále rozvíjel v řadě reliéfů vznikajících od roku 1964. Struktury jako by dýchaly, nesou pocity vlnění a mihotání.

Hugo Demartini často experimentoval také s materiálem a jeho zacházením. Klasickým příkladem takovéto tvůrčí metody je například *Konstruktivní kompozice* z roku 1961 (viz Přílohy I., obr. 20), kdy jsou do sochařské hlíny postupně otiskovány hřebíky a háčky různé délky, hrany prkének s příčně strukturovanými léty, kukuřičné listy a čtvercové průřezy latí, které respektují většinou vertikální a horizontální členění. Tyto otisky vystupují na sádrovém odlitku pozitivně. Sádra je nakonec nabarvena červenou barvou. Výsledkem je komplikovaná struktura elementů vstupujících do mnohočetných vztahů sousedství (viz Přílohy I., obr. 21, 22). Celý reliéf je překryt lakovou lazurou a působí jako tajemná změť organických i anorganických, přírodních i umělých znaků. Snad jako tajemné písmo zmizelé civilizace.⁶⁵

V dalších dílech již tyto vlastnosti a chaos ustupují a do popředí se dostává pouze jeden element, nejčastěji hranolek různých velikostí, který se opakuje různým otiskováním přes sebe. Struktura je ale stále nepravidelná, zároveň v jiném reliéfu z tohoto období se již objevuje pravidelný rytmus opakujících se černých a bílých čtverců, který je na čtyřech místech narušen trojrozměrnými útvary vystupujícími z reliéfní plochy.⁶⁶ Dochází k procesu, kde

⁶³ [Srov.] BANN, Stephen. *Tradition Of Constructivism*. 1990. New York: Hachette Books, 1990.

⁶⁴ Google Arts&Culture, Muzeum umění Olomouc [online].2022 [cit.2022-28-09]. Dostupné z: <https://artsandculture.google.com/asset/relief-hugo-demartini/vwGuFEyxSf-RA?hl=cs>

⁶⁵ [Srov.] HLAVÁČEK, Josef. *Hugo Demartini*. 1991. Praha: Odeon, 1991. s. 26.

⁶⁶ [Srov.] tamtéž, s. 26.-28.

se odehrává velká proměna od objemu k ploše, od kompozice ke struktuře. Z chaotického uspořádání elementů dokázal vytvořit geometricky přesnou opakovanou strukturu.

V reliéfech z let 1960-1964 spatřujeme plošné kompozice, zbavené téměř všech odkazů ke skutečnosti mimo obraz. Jsou to jakési šrafury črtané do suché sádry. Plocha, která nyní již nesugeruje trojrozměrný prostor, přesto stále vyžaduje artikulaci. Autor zde redukoval prostředky, aby byl obraz plochou.⁶⁷

Dalším druhem reliéfů jsou plastiky s rozčleněným pravidelným rastrem. Do jednotlivých polí jsou vkládána geometrická tělesa (viz Přílohy I., obr. 23). Zpočátku to byly různě seříznuté komolé jehlany, pak už výhradně koule (viz Přílohy I., obr. 24, 25, 26) a jejich segmenty. V polovině 60. let už zúžil výběr plastických forem výhradně na téma koule.⁶⁸

Jeho první reliéfy jsou tvořeny z klasických sochařských materiálů, jako je dřevo či sádra s principem kolorování. K materiálům kromě sádry a dřeva začal přidávat i umělou hmotu, plexisklo a za moment zmiňovaný pochromovaný plech.⁶⁹ Dřevěné objekty a reliéfy, v nichž jsou koule znásobovány, deformovány a přísně řazeny do geometrických struktur, předurčují následující etapu, ve které umělec začal pracovat s pochromovanou materií. Koule a polokoule (viz Přílohy I., obr. 27) zrcadlí okolní svět se posléze staly hlavním tématem Demartiniho tvorby.

1.3.2 Chromované kovové reliéfy

„U těch chromovaných leštěných koulí mě fascinovalo především to, že koule má největší plochu ze všech geometrických tvarů. Když jsem z nich udělal zrcadlo, tak se stal divák součástí toho objektu nebo reliéfu a přestal na to myslet jako na umění.“

Hugo Demartini

Chrom má v Demartiniho tvorbě mnohem hlubší podstatu, než může být na první pohled patrné. Ačkoli si můžeme myslet, že jde pouze o zrcadlení a odraz, je tomu jinak. Jde tu hlavně o propojení artefaktu s prostředím, tím se

⁶⁷ [Srov.] HLAVÁČEK, Josef. *Hugo Demartini*. 1991. Praha: Odeon, 1991. s. 24.

⁶⁸ [Srov.] tamtéž, s. 30.

⁶⁹ [Srov.] WAGNER, Radan. *Hugo Demartini: Orel, který létal sám* [online]. 2013. [cit. 2022-19-11]. Dostupné z: http://ceskapozice.lidovky.cz/hugo-demartini-orel-ktery-letal-sam-d63-/recenze.aspx?c=A130328_145923_pozice_107474

mezi nimi ruší jejich bariéry. Dílo je stále v pohybu, protože svým povrchem odráží okolní svět a dění v něm. Na předměty působí nejen lidi a živočichové, ale také světlo, příroda, a vše co je jim blízko. Člověk má zde ale největší vliv, je to tím, že se přibližuje a vzdaluje, ale také jeho celkovými pohyby, reakcemi a gesty. Vzájemně na sebe působí také samotné koule nainstalované vedle sebe, které se svým zrcadlením násobí.⁷⁰

Chromovaný povrch koulí a polokoulí v Demartiniho tvorbě a jeho dílech chápeme jako plochu vypouklých konvexních zrcadel. Zrcadlo je hladký povrch, odrážející světlo, díky kterému vzniká obraz předmětů umístěných před ním. Zrcadlo je v mytologiích také symbol a nástroj meditace, v níž se zrcadlí mnohotvárnost vesmíru. Převážně kruhový tvar zrcadla se dotýká kruhu, který symbolizuje vesmír.⁷¹ Jednoduše můžeme říci, že leštěný povrch kovu nám vytvoří to samé, co zrcadlo. Fascinace zrcadlem je velmi dávného data. Bylo atributem filozofů, kteří se snažili poznat sami sebe. Kinetismus odrazu mění mrtvý objekt v aktivního činitele. Divák se nejenom dívá, ale i diví.

Tvar koule zaujal Demartiniho nejen svým rozměrem, ale také svou plochou. Naše Slunce a planeta Země má přece jen také tvar „koule“. Z těchto koulí vytvářel reliéfy, které byly nejčastěji na čtvercové ploše o rozměru několika metrů. Můžeme říci, že Hugo pomalu přecházel z Informelu do konstruktivní polohy reliéfů.

Konstruktivismus a konstruktivní poloha měly hlavní zájem o jasné a logické uvažování, o dokonalost lidských institucí a o stanovení obecných zákonů založených na vědeckých faktech. El Lissitzky⁷² ale zdůrazňuje, že intuitivní umělecké zvládnutí materiálu vedlo k objevům, na jejichž základě mohou být objekty konstruovány bez ohledu na racionální vědecké metody technologie bez jakýchkoli speciálních konstruktivních znalostí.⁷³

Reliéfy jsou členěny do různých počtů polí, zdůrazněných barevnou lakovou podmalbou (viz Přílohy I., obr. 28), někdy šrafováním (viz Přílohy I., obr. 29), nebo přihrádkami ohraničujícími jednotlivá pole (viz Přílohy I., obr. 30). Některé reliéfy sestávají dokonce z polí, ve kterých jsou různě natočené

⁷⁰ [Srov.] WITTLICH, Petr. Hugo Demartini, Z druhé strany sochařství, prosinec 1980, srpen 1987, Praha 1989. s. 14-17.

⁷¹ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: Výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997, s. 392.

⁷² El Lissitzky (1890-1941) byl ruský malíř, typograf a designér, průkopník nereprezentačního umění na počátku 20. století. Vlivné byly jeho inovace v typografii, reklamě a výstavnictví. (*El Lissitzky. Russian artist/Britannica* [online]. [cit.2022-07-03]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/El-Lissitzky>)

⁷³ [Srov.] BANN, Stephen. *Tradition Of Constructivism*. 1990. New York: Hachette Books, 1990.

hemisféry s různě odříznutými vrchlíky.⁷⁴ Demartini velmi často pracuje v měřítku, kdy chromované koule zvětšuje a začíná experimentovat s různými typy schránek, do kterých je následně vkládá.

V jiné struktuře z roku 1966 se pracuje s překvapivým rytmem přihrádek zaplněných jednou koulí plnou a jiných, vyplněných dvěma polokoulemi řazenými jednou podle svislé, jindy podle vodorovné osy. Zrcadlení je zřejmě součástí působení reliéfu, zůstává však ostatním efektům podřízeno.⁷⁵ Chromované objekty sestavované ze čtyř kulových prvků (viz Přílohy I., obr. 31) proložených rovinou svádí k hlubšímu obsahovému výkladu a tj., že se může jednat o názorné symboly modelu světa založeného na čtyřech elementech.

„Zrcadlení, které se odehrává jak na rovné ploše pozadí reliéfu, tak i na plných polokoulích a na nakloněných ploškách rovin vrchlíků, jako by bylo druhotným produktem prvotního zájmu, kterým se zdá být především neobyčejná variabilita vztahů uvnitř struktury reliéfů.“⁷⁶

Demartini přišel na nový princip uměleckého vyjádření. Svědčí o tom například *Variabilní objekt* (viz Přílohy I., obr. 32) z roku 1964. Rastr s 25 dřevěnými přihrádkami, ve kterých je rozmístěno 5 koulí. Rozmístění je náhodné a dá se měnit. Změnu může provést divák, který je tak vtahován do spoluvytváření díla.⁷⁷ *„Princip participace diváka, variabilnosti, otevřenosti uměleckého díla, to jsou opět momenty, jimiž Demartini souzní se zahraničními tendencemi, o nichž jsme se již zmínili, ale i se začínajícím dílem Radka Kratiny⁷⁸“.*⁷⁹

Umělci to ale nestačilo, snažil se najít způsob, jak zrcadlení zdůraznit. Vyjímá z „mnohotné“ struktury dva-tři detaily, nebo dvě-tři pole a ty poté zvětšuje. Typickou ukázkou takového postupu je *Plastika* z roku 1966 (viz Přílohy I., obr. 33) z majetku Národní galerie v Praze. Oboustranný skelet tří přihrádek nad sebou nese celou kouli o průměru 30 cm. Dole a nahoře proti sobě postavené polokoule, dole uspořádané svisle a nahoře vodorovně. Plná koule odráží svým konvexním zrcadlením celý prostor místnosti před sebou, obě polokoule nahoře si mezi sebe rozdělují zrcadlení horní a dolní půli vnějšího prostoru, dolní polokoule si tento prostor rozdělují na půli levou a pravou. K tomu si můžeme domyslet ještě pohyby diváka. Všechny tyto elementy

⁷⁴ [Srov.] HLAVÁČEK, Josef. *Hugo Demartini*. 1991. Praha: Odeon, 1991. s. 38.

⁷⁵ [Srov.] tamtéž, s. 42.

⁷⁶ Tamtéž, s. 38.

⁷⁷ [Srov.] tamtéž, s. 34.

⁷⁸ Radek Kratina (1928-1999) byl český sochař, grafik, fotograf, malíř a kurátor výstav a tvůrce objektů. Stál u zrodu Klubu konkrétníků, byl členem skupiny Tolerance. (*Radek Kratina*. Databáze knih [online]. [cit.2022-19-11]. Dostupné z: <https://www.databazeknih.cz/knihy/radek-kratina-276997>)

⁷⁹ HLAVÁČEK, Josef. *Hugo Demartini*. 1991. Praha: Odeon, 1991. s. 34.

vytvářejí komplikovanou strukturu. Těchto variací a kombinací k znovuzavedení a problematizování prostoru vyzkouší Demartini ještě mnoho.⁸⁰

Když uvidíte pochromovanou kouli nebo polokouli, přestanete si všímat hmoty, ale najednou zde bude hrát dominantu iluzivní prostor. Nečekaně jste vtáhnutí do hry, začnete si uvědomovat prostor kolem vás, který je počtem koulí a polokoulí vždy znásobený pouze z jednoho úhlu. Říkával, že přesně o to mu šlo.

Demartini ve svých experimentech s koulemi vyzkoušel nespočet variací a kombinací (viz Přílohy I., obr. 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42), kdy kontrastoval s konvexním a konkávním zrcadlením, které nechával vzájemně prostupovat. Umístil svá zrcadlení na neutrální černé pozadí, nebo naopak své koule umístil do kubusu z čirého či barevného skla. Jindy nechal koule vystupovat nebo vedl stěnou koule řez. Někdy také rozložil na zrcadlovou desku různé řezy koulí a nechal je svým zrcadlením dotvářet. Vytvořil také kubus, který místo z organického skla byl vytvořen celý ze zrcadel. V něm následně nechával odrážet jak konkávní polokoule, tak i podlahu a stěny a tvořil tím odrazy odrazů.⁸¹

Jinými slovy hrál s diváky hru, a pokud to opravdu hra byla, byla nesmírně důsledná. Svými experimenty dohnal možnosti výtvarné ideje k maximu. Jako by vycházel z myšlenek blízkých matematickému myšlení, „zprostředkováním elementárních sil smyslově vnímatelným způsobem“. Demartini věřil, že postoj umělce bude mít do budoucna jiný význam než dnes. Věřil, že bude zaměřen k životnímu prostředí, vědě a zařazen k ostatním lidským činnostem.

Na povrchu koulí se odráží náš svět, divák je vtahován do obrazu, vzniká jakási představa naší zakotvenosti v prostoru. Autorka soudí, že objekty v nás občas nesou a mohou vyvolat i momenty existenciálních pochyb.

Vyjádřil tímto naději do budoucnosti plné příslibů technické civilizaci. Chromovaný povrch je inspirován obdivem prvků moderní techniky, automobily, letadla a podobně. Tyto reliéfy kalkulují s konkávním a konvexním momentem zrcadlení, ve kterém se odrážejí momenty prostoru a okolí diváka.⁸² *„Chrom více odpovídá neosobní povaze uměleckého záměru, o níž v konstruktivní tvorbě šlo, a zároveň vnáší nové momenty. Jednak je to odkaz ke světu techniky, k „druhé přírodě“, jak zněl dobový termín, a tedy k soudobé vizualitě (vyjádření). Ještě důležitější je prvek zrcadlení, a to jak samotného diváka, což nastoluje zcela novou*

⁸⁰ [Srov.] HLAVÁČEK, Josef. *Hugo Demartini*. 1991. Praha: Odeon, 1991. s. 42.

⁸¹ [Srov.] tamtéž, s. 46.

⁸² [Srov.] tamtéž, s. 38.

*situaci mezi divákem a dílem, tak i jednotlivých prvků navzájem, které se tím dostávají do vzájemné optické interakce.*⁸³

Chromované objekty nechával podle svých kreseb (viz Přílohy I., obr. 43, 44) a projektů vyrábět odborníky. *„Nebylo snadné najít někoho, kdo by je dokázal podle jeho představ vyrobit. Nakonec se dohodl s mladoboleslavskou Škodovkou, v jejíchž dílnách se samozřejmě vyráběly i reflektory. Tam byla přesnost, kterou potřeboval, samozřejmostí.*“⁸⁴ Jednalo se o lidi z různých výrobních odvětví, tito lidé ve většině případů nevěděli a ani se nezajímali, kam se jejich realizace budou posílat a na jakých slavných projektech se budou nevědomě spoluúčastnit. Odváděli perfektní díl své práce a anonymně se podíleli na projektech. Šlo o umění vyráběné stroji.⁸⁵

Díla, která Hugo Demartini vytvářel, neměla zjev jako obrazy a sochy, které známe. Svůj charakter získávala v procesu tvorby, na základě dění a výtvarných událostí. To znamená, že pochromované kovové koule a polokoule mohly být perfektně vyrobené, ale bez umístění do prostoru s divákem, nebo do přírody postrádaly smysl a význam.

Po čase mu proces zacházení naznačoval, že se možnosti struktur chromovaných sfér a hemisfér pomalu vyčerpávají. Východisko hledal nejspíše už roku 1965, z něhož pocházela *Láhev* (viz Přílohy I., obr. 45), nalezený objekt (v průhledné láhvi naplněné asi do poloviny vodou plovaly barevné míčky, jež si při zatřesení lahvi vyměňovaly místa). Právě tato věc vedla Demartiniho k myšlence náhody. Byla-li láhev „předznamenáním“, stala se zkušenost z roku 1967 „spouští“ akcí a demonstrací z let 1968-1969.⁸⁶

Demartini se na pozvání italského teoretika Umbra Apollonia⁸⁷ zúčastnil bienále v San Marinu. Právě zde v přímořském místě Marina di Pisa spatřil podivné kulovité útvary řas, s nimiž si do nekonečna a naprosto náhodně pohrávalo moře. O tomto silném italském zážitku svědčí i velká řada kreseb, které dokumentují a postupně přecházejí k návrhům a projektům akcí-demonstrací.⁸⁸ Demartini nejdříve navrhoval různé sestavy koulí, které náhodným pohybem vlnění vody mění své pozice (viz Přílohy I., obr. 46). Různé

⁸³ FIŠER, Marcel. Hugo Demartini, 2010, [online]. [cit.2022-09-10]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/hugo-demartini-1187/>

⁸⁴ MACHALICKÝ, Jiří. Hugo Demartini, Koule a polokoule. Osobní spisy.

⁸⁵ [Srov.] HLAVÁČEK, Josef. *Hugo Demartini*. 1991. Praha: Odeon, 1991. s. 38.

⁸⁶ [Srov.] tamtéž, s. 66.

⁸⁷ Umbro Apollonio (1911-1981) teoretik a kurátor benátského bienále. (Umbro Apollonio. Center for art and media Karlsruhe [online]. [cit.2022-30-11]. Dostupné z: <https://zkm.de/en/person/umbro-apollonio>)

⁸⁸ [Srov.] HLAVÁČEK, Josef. *Hugo Demartini*. 1991. Praha: Odeon, 1991. s. 70.

varianty vznášejících se těles na hladině vody nebo vypouštění barevných balónků, které měl ve svých skicách, nebyly nikdy provedeny.⁸⁹

2 Výtvarné akce a demonstrace v krajině Huga Demartiniho

Experimentální výtvarné činnosti vykonával v různých transformacích, které měl zapsané a popsané v poznámkovém bloku. Zkoumal jak se chovají a jak reagují jednotlivé předměty, někdy dokonce více předmětů najednou. Zkoušel je vyhazovat samostatně i společně.

Demartini celý život uvažoval nad tím, jak by mohl zrealizovat něco dynamického, rozpořbovaného a proto musel opustit galerijní prostor a odejít ven do přírody. Zpočátku to byl úplný protipól toho, kde pracoval předtím. Vznikl kontrast mezi přírodními nepravidelnými prvky a organizovanými dokonalými instalacemi.

Kolem roku 1968 začal uskutečňovat akce v krajině, mezi které patří například *Chromované objekty v přírodě* (viz Přílohy I., obr. 47), které již nesouvisely s předcházejícími objekty a reliéfy, jejichž hlavní skladebný prvek představovaly.⁹⁰ *Chromované objekty v přírodě* byly počáteční instalací založenou na *Demonstracích v prostoru*. Objekty byly rozmístovány většinou někde na cestě, oranici nebo na ploše zapadané listím. Vždy měl přesně vybraný prostor, do kterého instalace umístil.

Následně zavěšoval do krajiny duté trubky či nejrůznější drobné tyče, jež dokonce vyhazoval do vzduchu a na fotografiích zachycoval průběh jejich dopadu (viz Přílohy I., obr. 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54). Byly to akce zvané *Demonstrace v prostoru*.

Tyto *Demonstrace v prostoru* probíhaly vždy mezi čtyřma očima, bez publika, jak popisuje Hugo Demartini: „*Ne, jenom fotograf – já jsem to házel a on ležel na zemi a všechno mu to padalo na hlavu a na foťák, to moc ocenil...*“⁹¹ „*Vy té struktury neurčujete žádné estetické normy, ne, vy to jenom vezmete a teď se to motá v tom prostoru až do určitého zlomového bodu, ve kterém se střetne vznik, existence a zánik. A když to vyfotíte, tak je to strašně krásné a estetické. V čem to*

⁸⁹ [Srov.] HLAVÁČEK, Josef. *Hugo Demartini*. 1991. Praha: Odeon, 1991. s. 70.

⁹⁰ [Srov.] Kolektiv autorů. *Histoire de l'art, Dějiny umění / 12*. Praha: Balios (EUROMEDIA GROUP, a.s.), 2002, s. 37.

⁹¹ JIRKALOVÁ, Karolína. *Pořád něco: rozhovory s umělci*. Praha: Ambit Media, 2013, s. 36.

*jenom já?*⁹² Nicméně i tyto prvky, nezávislé na pevné základně, byly Demartini mu stále příliš hmotné.

Teprve v momentě, kdy sáhl po barevných konfetách, dospěl k mezi, při níž mizí téměř jakýkoli pevný relikt. Volně rozházené konfety v krajině nemají žádný určitý rámec, samy se rozprostraňují podle momentálních povětrnostních podmínek.⁹³

Právě v tomto experimentu stojí proti sobě přírodní procesy a technicistní chladný řád a v další řadě nahodilost proti pravidlu.⁹⁴ „*Tvorba přestává být násilným vykonávaným podle předem daného záměru na pasivním materiálu (což může být jedna z definic struktury).*“⁹⁵ Umělec je zde pouze prvním hybatelem, pak už se podrobuje a oddává řádu věcí, zákonům volného pádu, přírodním podmínkám a již nezasahuje do díla.⁹⁶

V době svého vzniku byla tato nová zkušenost pro umělce zarážející, nedovedl si představit, kam by ho mohla vést, ale nechtěl se jí ani vzdát. Roku 1976 si jako neprodejný soukromý tisk vydal fotografie těchto akcí. Právě toto zproblematizovalo další tvorbu z pochromovaných koulí a polokoulí, strukturu posunul k tzv. neosobnosti náhody. Neosobnost tvorby, která se projevovala v absenci rukopisu se posunula k neosobnosti náhody.⁹⁷

Přístup Demartiniho k dematerializaci je učebnicovou ukázkou, jak zbavit umělecké dílo jeho předcházející celistvosti a stálosti a jak jej redukovat na nejnezbytnější částice. Obdobně pojímal dematerializaci také Carl Andre⁹⁸, který pohazoval po podlaze drobné prvky, jež si sám vyráběl a uschoval v tašce. Taška se stala součástí vlastního díla, na rozdíl od Demartiniho, který si konfety kupoval a přenechával je po realizaci jejich osudu.⁹⁹ „*Tímto činem dovedl Demartini umělecké dílo po fyzickou mez jeho existence.*“¹⁰⁰

⁹² JIRKALOVÁ, Karolína. *Pořád něco: rozhovory s umělci*. Praha: Ambit Media, 2013, s. 36.

⁹³ [Srov.] Kolektiv autorů. *Histoire de l'art, Dějiny umění / 12*. Praha: Balios (EUROMEDIA GROUP, a.s.), 2002, s. 37.

⁹⁴ [Srov.] HLAVÁČEK, Josef. *Hugo Demartini*. 1991. Praha: Odeon, 1991. s. 74.

⁹⁵ Tamtéž, s. 74.

⁹⁶ [Srov.] tamtéž, s. 74.

⁹⁷ [Srov.] tamtéž, s. 74.

⁹⁸ Carl Andre (1935 - žijící) je americký minimalistický sochař a básník. Psal poezii a dělal abstraktní sochy z plexiskla a dřeva s geometrickými tvary. (Carl Andre. Ronald Alley, *Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works by British Artists*, Tate Gallery and Sotheby Parke-Bernet, London 1981, p.9 [online]. [cit.2022-30-11]. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/artists/carl-andre-648>)

⁹⁹ [Srov.] Kolektiv autorů. *Histoire de l'art, Dějiny umění / 12*. Praha: Balios (EUROMEDIA GROUP, a.s.), 2002, s. 37.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 37.

Při své práci s naleštěnými pochromovanými koulemi a také při práci s předměty, které byly vyhazovány do vzduchu, zkoumal určitou problematiku, přičemž kladl velký důraz na estetickou stránku díla. Oba experimenty v sobě ukrývají jinou podstatu, než se může na první pohled zdát. Mají sice různou vizuální stránku, ale stejně se odlišují od jeho předešlých a následujících děl. Svým pragmatickým přístupem se snažil jít s dobou současného a rozumového výtvarného umění. Ve své tvorbě, jako konstruktivisté, se snažil využívat pouze ty nejprimárnější geometrické tvary.

2.1 Chromované objekty v krajině – koule a polokoule

Důležitým bodem pro jeho tvorbu je proces zacházení s materiálem. Rozmístit technologii v přírodě, tímto experimentem překonává odcizení mezi člověkem a přírodou. Chrom jako materiál je velmi neosobní pokud se týká uměleckého cíle, a o to v konstruktivismu šlo. Zároveň je to ale i něčím novým, přibližuje se ke světu techniky a vědy a tím navazuje na industrializaci.¹⁰¹

Po reliéfech ve čtvercové ploše přešel do fáze, kdy začal pochromované koule ve zvětšené podobě umísťovat do přírody (viz Přílohy I., obr. 55, 56) a vytvářet již zmíněné „demonstrace“. Snažil se zrušit nedotknutelnost umění – zeď mezi divákem a objektem. Tím, že chromované koule vystavoval ve volném prostoru, umožnil divákovi pohrát si s možnostmi a vidět objekt z jiných stran.¹⁰²

Konečně se dostáváme k jeho nejzásadnějšímu experimentu, který spočívá v tom, že objekty odtrhl od čistého geometrického pozadí podložky a galerijního prostoru a přenesl je do krajiny. Tyto Land-artové akce se začaly uskutečňovat od roku 1968. Lesklé, svítivé, chromované objekty koulí umísťoval například do mokré oranice, na opuštěné lesní cesty, na louky, podmáčené půdy, nebo na další místa v přírodě. Vystavoval jejich estetiku s přímou interakcí s přírodou. Ostrý kontrast chromovaných koulí vytvářel v rozbahněné přírodě zvláštní napětí, které je cítit i z dochovaných fotografií.

¹⁰¹ Industrializace je proces, během něhož dochází k proměně předprůmyslové společnosti, založené převážně na zemědělské (agrární) a řemeslné výrobě, ve společnost industriální, založenou na strojní, průmyslové výrobě. (Industrializace. *Wikipedia* [online]. [cit.2023-19-02]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Industrialisation>

¹⁰² [Srov.] WITTLICH, Petr, Josef Hlaváček. *Hugo Demartini: [katalog]: Dům umění města Brna, 1994. s. 13-37.*

„Ty velké chromované koule jsem jen tak položil do hlíny a najednou se stal zázrak, najednou tam je obloha, krajina a všechno se to v těch koulích hýbalo, letěla tam oblaka... Tak si člověk uvědomil, že tou statickou cestou dál jít nelze.“¹⁰³

„Svým zrcadlením vnucuje prostoru svou kulovitost, a než se nadějeme, jsme v kouli uzavřeni. Nepozorujeme již zrcadlo a dokonalý tvar, ale sami sebe v jakémisi odcizeném mikrokosmu, sami jsme se stali onou pozorovanou koulí. Ale ona se vlastně uskutečnila teprve námi“.¹⁰⁴ Je to hádanka prostoru a existence. Uvnitř tohoto záhadného a proměnlivého dění mezi námi a plastikami se rozpadá představa naší zakotvenosti v prostoru a objevuje se naopak vědomí, že prostor našeho života je zakotven v nás a v našem vztahu k daným věcem. Každá koule je chápána jako umělé slunce, a všechno se točí kolem nás.¹⁰⁵ Chromované objekty v sobě možná nesou i moment existenciálních pochyb. Umělecká tvorba je zde obrazem všeho otevřeného, tvůrčího vztahu ke světu.

Jednoznačně se zde sugerovalo srovnání s tendencemi amerického land-artu¹⁰⁶, a zvláště s díly jeho snad nejinspirativnějšího představitele Roberta Smithsona¹⁰⁷. Ten rozestavoval svá zrcadla do džungle Yucatánu roku 1969. Land-art byl svým způsobem vyzněním minimalismu¹⁰⁸ a konceptualismu¹⁰⁹, které se pokoušelo překonat odcizení mezi člověkem a přírodou a také najít místo pro umění někde jinde než ve výstavní síni.¹¹⁰

¹⁰³ JIRKALOVÁ, Karolína. *Pořád něco: rozhovory s umělci*. Praha: Ambit Media, 2013. s. 37.

¹⁰⁴ HLAVÁČEK, Josef. *Hugo Demartini*. 1991. Praha: Odeon, 1991. s. 56.

¹⁰⁵ [Srov.] tamtéž, s. 56.

¹⁰⁶ Land-art (angl. land – země, art – umění), v 60. a 70. letech 20. století v americkém a evropském umění směr, který své výt. a filozofické představy uskutečňoval ztvárněním přírody. (BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: Výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997, s. 197.)

¹⁰⁷ Robert Smithson (1938-1973) byl americký landartový umělec, který rozšířil to, co umění může být a kde jej lze nalézt. Více než 50 let jeho práce a myšlenky ovlivňovaly umělce a myslitele, ze kterých vyrostlo současné umění. (Robert Smithson. *Holt Smithson Foundation* [online]. [cit.2022-30-11]. Dostupné z: <https://holtsmithsonfoundation.org/biography-robert-smithson>)

¹⁰⁸ Minimal art (angl. minimal – minimální, art – umění), též minimální umění, v sochařství 60. a 70. let 20. stol. směr soustředěný na zřetelné, strukturální, filozofické aj. problémy prostoru v dílech řešených minimalitou výtvarných prostředků. (BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: Výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997, s. 224.)

¹⁰⁹ Konceptuální umění (lat. conceptio – početí, nápad, myšlenka), koncem šedesátých let 20. stol. vedle minimálního umění. Chápe výtvarné dílo více jako myšlenkový koncept než jako předmětnou, smyslovou realizaci. (BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: Výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997, s. 178.)

¹¹⁰ [Srov.] HLAVÁČEK, Josef. *Hugo Demartini*. 1991. Praha: Odeon, 1991. s. 70.

2.2 Experimentální výtvarné činnosti v krajině – *Mimo vymezené místo*

„Zkusím, co to hodí,“ pronášeli často umělci v 60. letech 20. století. Tento výrok dokonale charakterizuje jejich práci experimentální povahy založenou na ověřování možností různých materiálů a ovlivňování výsledku postupy, které volili.

Další fáze jeho tvorby, kterým autor v 70. letech vyhradil pojmenování *Projekty*, jsou neméně zajímavé a pro svou mezní polohu příznačné experimenty zvané *Mimo vymezené místo* (viz Přílohy I., obr. 57, 58, 59, 60, 61, 62). Avšak *Projekty* to v pravém slova smyslu ovšem nebyly. Vznikaly na podobném principu jako předešlé *Demonstrace v prostoru*. Umělec se zde zcela vystavoval náhodě, která si dělala co chtěla. Iniciativu společně s autorem zde převzala nahodilá síla přírody. Inspirací pro práci s náhodou pro něho byli hlavně zahraniční konstruktivisté.

Zajímal ho zde jeden zvláštní moment. Daná struktura má vznik, poté krátkou existenci, která trvá jen zlomek sekundy a v poslední řadě jakýsi zánik. Hugo měl vždy představu, kam by předměty měly dopadnout, ale pokaždé dopadly jinak, než kam chtěl. Demartini jako výtvarník si říkal: „*Co kdybych to tady trochu posunul a tady to dal pryč*“. Zjistil, že umístění předmětů poté neodpovídá skutečnosti a nesplňuje estetické ani přírodní zákonitosti. Pokoušel se přidávat prvky, ale najednou to nedávalo smysl. Poznal, že s geometrickými tvary, které dopadly na plochu, již není možné hýbat, a naopak předměty dopadajícími mimo místo už není potřeba se zabývat. Objekty mají zvláštní dynamiku, jakési napětí, které není autor nikdy schopen rozumově nebo pocitově udělat.¹¹¹

Další věc, která Demartiniho zajímala, bylo ustavování struktur vyhozených tvarů, jejich postupné proměňování během letu a pádu, i jejich nahodilá podoba, která vznikla po dopadu na předem vymezené místo. Tyto experimenty značně připomínají tvorbu El Lisického.¹¹²

Hugo je sám popisoval následně: „*Vzal jsem věci, většinou různé dřevěné odřezky a podobně, vyhodil jsem je do vzduchu... A jak to dopadlo, tak jsem to přilepil. Jakmile jsem tam chtěl něco změnit, tak se z toho najednou stala blbost. Má to úplně jinou zákonitost, než když třeba sochař modeluje reliéf, kdy pracuje*

¹¹¹ [Srov.] SKALOVÁ, Hana, Petr SKALA. *Česká televize Výtvarnická konfese: Hugo Demartini*. In Česká televize [online]. 2022 [cit.2022-06-02].

¹¹² Lazar Markovič Lisickij (1890-1941) byl ruský a sovětský výtvarný umělec, malíř a architekt, jeden z představitelů ruského konstruktivismu. Vrcholem Lisického výzkumu prostorových elementů jsou jeho „prouny“, kompozice těles ovládajících prostor. (*Lazar Markovič Lisickij. Art+, vše o trhu s uměním* [online]. [cit.2023-19-02]. Dostupné z: <https://www.artplus.cz/cs/aukce/108305-abstraktni-kompozice-proun-a-lazar-markovic-lisickij-el-lisickij-pripsano>)

s určitými zákony, s kompozicí... Tady to zkrátka buď necháte, nebo zničíte. Jiná možnost není. Je to založeno na náhodě, která má však určitou fyzikální zákonitost. Díky tomu má výsledek dynamičnost, kterou byste nikdy nemohl vymyslet.“¹¹³ „Zvláštní na tom je to, že kdybys to dělal za sto let, tak to bude stejné. Jen se bude měnit ta struktura.“¹¹⁴

Projekt *Mimo vymezené místo* se ve většině případech uskutečňoval na sololitové desce, která byla vypnutá v rámu. Vyhozené prvky se od takto vzniklé membrány odrazily a dopadaly „mimo vymezené místo“. Pokud zde bylo něco projektováno, byl to sám umělec a jeho záměr, který se stal něčím zhola nezáměrným, avšak právě to byl ten záměr. Opět zde vidíme práci a zacházení s materiálem, která byla pro Demartiniho zásadní. Umělec materiálu naslouchá, odevzdává se dění a nechává se jím určovat.¹¹⁵

Cyklus *Projektů* má většinou formát 110x110 cm, kdy na tmavé desce tohoto rozměru je připevněna bílá deska menšího rozměru. Na bílé desce jsou poté připevněny náhodně padlé prvky. Převážně jsou to odřezky nebo zbytky z modelů veřejných realizací. Odřezky mají nejčastěji bílou barvu, ale objevovaly se i zbytky jiných barev. Náhodnou konstelaci tvarů na bílé ploše někdy doplňuje lehká kresba tužkou, která má za úkol upřesnit tvar projektovaného místa dopadu.¹¹⁶

Sochař zde také experimentoval s již známým materiálem v tradiční technologii chromovaného plechu (viz Přílohy I., obr. 63). Několik trubek a kulatých tyčí je zachyceno při náhodném dopadu, který se jen z části uskutečnil na ploše připravené čtvercové desky.¹¹⁷

Zkoumal, jestli je to opravdu náhoda, nebo to má nějakou zákonitost. Matematici tvrdí, že i ta náhoda má nějakou zákonitost. Náhoda má odpovídající sílu.¹¹⁸

Umění se zde stává podivnou meditací, vše se odehrává povětšinou ve vyprázdněných bílých prostorách (viz Přílohy I., obr. 64), inventářem je ve všech případech velmi omezený počet tvarů. Takový je případ například Čestmíra Kafky¹¹⁹, svým způsobem vrcholící v krajině nazvané *Bílé pole*, nebo Stanislava

¹¹³ JIRKALOVÁ, Karolína. *Pořád něco: rozhovory s umělci*. Praha: Ambit Media, 2013, s. 36.

¹¹⁴ HLAVÁČEK, Josef. *Hugo Demartini*. 1991. Praha: Odeon, 1991. s. 78.

¹¹⁵ [Srov.] tamtéž, s. 37.

¹¹⁶ [Srov.] tamtéž, s. 78.

¹¹⁷ [Srov.] tamtéž, s. 74.

¹¹⁸ [Srov.] SKALOVÁ, Hana, Petr SKALA. *Česká televize Výtvarnická konfese: Hugo Demartini*. In Česká televize [online]. 2022 [cit.2022-06-02].

¹¹⁹ Čestmír Kafka (1922-1988) byl český malíř a grafik, zajímal se také o literaturu, zejména surrealistickou, a též o výtvarnou teorii. (*Čestmír Kafka*. Art list – Centrum pro současné umění Praha [online]. [cit.2023-19-02]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/cestmir-kafka-922/>)

Kolíbala¹²⁰ z posledních dvou třetin sedmdesátých let, kde geometrické tvary a tělesa vstupují do formálních her a optických klamů, které zvolna přesahují silným existenciálním významem. Všechny tyto „krajiny“, ať už jde o kteréhokoli umělce, působí zvláštní cizotou a prázdnotou. Jako by někdo tato místa již dávno opustil.¹²¹

2.3 Prostorové realizace pod názvem *Modely, Cyklus místo, Bez názvu*

*„Dnes nemůže umění existovat, pokud neohromuje“.*¹²²

Michel Tapié, 1952

Nelze opominout, že objekt přichází na scénu i v souvislosti s krizí sebedůvěry umění. Věcná skutečnost již není interpretovaná tradičními iluzivními prostředky umění, ale je vtahovaná do díla buď přímo, včleněním kusu reality do díla, povýšením samotné reality do díla, povýšením samotné předmětnosti na umělecký výtvar silou její prezentace, či modelováním reality rafinovanějšími prostředky imitace. Umění jako by se vzdávalo svého práva nadhledu a zároveň tuto zdánlivou i skutečnou odevzdanost dovádí až k bodu hazardního ztotožnění s praktickou předmětností.¹²³

Podle Demartiniho nemá umění za žádných okolností smysl, a tak často říkával: *„Umění tu je a že by to mělo nějaký smysl nebo poslání, to je nesmysl.“*¹²⁴

*„Poslední projekty, které Demartini datuje lety 1974-75, už onu houpačku dvojznačnosti do značné míry opouštějí a připouštějí možnost chápat a vykládat tyto reliéfy jako portréty imaginárních dávnověkých krajin, tajemných sice, protože jimi opět vane prázdnota věčná, přesto však už opouštějících roviny svého náhodného vzniku. Zde vzniká další moment, který bude Demartiniho provázet až po naše dny: totiž moment označovaný jako „scénografický“ a mnohdy kladený jako výtka.“*¹²⁵ Do popředí sochařových úvah se dostávají otázky na souvislost času a prostoru, které se z různých stran formují jako vědomí bytí.

¹²⁰ Stanislav Kolíbal (11. prosince 1925, Orlová) je český sochař, malíř, scénograf, ilustrátor a pedagog, patří k nejvýznamnějším protagonistům českého, ale i mezinárodního umění druhé poloviny dvacátého století. (*Stanislav Kolíbal*. Art list – Centrum pro současné umění Praha [online]. [cit.2023-19-02]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/stanislav-kolibal-937/>)

¹²¹ [Srov.] HLAVÁČEK, Josef. *Hugo Demartini*. 1991. Praha: Odeon, 1991. s. 84.

¹²² BERNARDOVÁ, Edina. *Moderní umění*. Praha: Paseka, 2000. s. 184.

¹²³ [Srov.] Kříž, Jan. *Objekty*. Hugo Demartini, Pavel Nešleha. Praha: Galerie Atrium, 1986.

¹²⁴ [Srov.] SKALOVÁ, Hana, Petr SKALA. *Česká televize Výtvarnická konfese: Hugo Demartini*. In *Česká televize* [online].2022 [cit.2023-28-02].

¹²⁵ HLAVÁČEK, Josef. *Hugo Demartini*. 1991. Praha: Odeon, 1991. s. 84.

Autor používal objektu jako vyjádření myšlenek vyplývajících z hlubšího zamyšlení nad cenou lidského snažení. Využíval motivy zřícenin, trosek, nebo věci odepsaných a dávno odsloužilých, vymknutých se z vazeb konkrétního času. Můžeme zde mluvit možná i o spekulativním roman-tismu^{126,127} V jisté podobě je představují právě plastiky *Modelů*, jimiž se sochař zabýval ve dvou okruzích, které se liší jistým způsobem pojetí.¹²⁸

První fáze *Modelů* vypovídá o klasické sochařské modelaci předmětů. Tuto fázi zřejmě ovlivnila Demartiniho účast na výzdobě muzea Bahmán v Teheránu, kde pracoval v roce 1976 na kašně vstupního prostoru a v prostorách Mramorového paláce realizoval *Stůl zákonů*.¹²⁹

Demartini již předtím realizoval nespočet zakázek, které vznikaly především doma v Sumrakově. V knihách, popisujících jeho tvorbu, se o nich většinou nezmiňovali. Respektovali totiž názor autora, že veřejné zakázky ve většině případech neposouvaly výtvarné problémy dopředu, jak o to usiloval Demartini, ale byly pouze záležitostmi perfektně odvedené práce na zakázku.

Jinak tomu nebylo ani v případě zakázek, které Demartini a i další čeští výtvarníci prováděli v Íránu. Ze všeho nejdůležitější bylo místo, kde se práce uskutečňovaly. Například stará Persie, kolébka civilizace. Umělci se mohli seznámit s opuštěnými pozůstatky starověkých měst v poušti. Musely to být zážitky velmi hluboké a poznamenávající, přinesly dílu jakousi dimenzi času.¹³⁰

Demartini zde začínal využívat náhodného skladu prvků (látek, tyčí, struktur, sypkých hromad apod.) a poklop z organického skla, do kterého byly tyto prvky následně uzavřeny (viz Přílohy I., obr. 65, 66, 67, 68, 69). Tato cesta se uplatňuje především v *Modelech*, kde se objevuje téma například výkopu, evokují se situace, které jsou zdánlivě odpozorovány z běžného denního života a jeho okamžiků. Podivné sestavy stěn a podlah jsou doplněny repertoárem nejrůznějších drapérií, zábradlí, žebříků a opřených tyčí. Náhodné seskupení těchto předmětů doplňují hromady písku, rozbité omítky či sádry.¹³¹ „*Místa*

¹²⁶ Romantismus (od angl. romantic – románový, pojem byl vztahován ke středověkému rytířskému románu), ve výtvarném umění různorodý směr z konce 18. a poč. 19. stol. (BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: Výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997, s. 81.)

¹²⁷ [Srov.] HLAVÁČEK, Josef. *Hugo Demartini*. 1991. Praha: Odeon, 1991. s. 84.

¹²⁸ [Srov.] DEMARTINI, Hugo a Jiří ŠETLÍK. *Hugo Demartini: [katalog výstavy] : Oblastní galerie v Liberci, 22.6.-10.9.2000 : Státní galerie výtvarného umění v Chebu, 21.9.-12.11.2000*. 2000. Liberec: Oblastní galerie, 2000.

¹²⁹ [Srov.] HLAVÁČEK, Josef. *Hugo Demartini*. 1991. Praha: Odeon, 1991. s. 84.

¹³⁰ [Srov.] tamtéž, s. 86.

¹³¹ [Srov.] tamtéž, s. 86.

*poukazují na zmenšené výseky jeviště života, které působí tajuplnou prázdnotou a z kterých číší tísnivá beznaděj opuštěných míst, v nichž se zastavil čas.*¹³²

Předměty se vyhýbají dynamickému napětí, jsou položeny, opřeny nebo nanejvýše zavěšeny. *„Modely začínají ztrácet svůj hmotný charakter. Opadávající omítka, zabedněný výklenek, obestavěný výkop intenzivně evokují proces pomalého zániku.*¹³³ Stavby se stávají jevištěm, které nenapodobují architekturu, ale ztvárňují nám pocit zcizenosti a osamělosti.

*„V uplynulých deseti letech se zde od geometrických elementů, založených na spekulativním formálním řádu, začalo přecházet k elementům přírodním (viz Přílohy I., obr. 70), předkládaným divákovi často v surovém, neuspořádaném stavu.*¹³⁴ Demartini tímto počinem poprvé představoval sérii sádrových sochařských objektů, které představovaly konkrétní předmětné reality bez praktického určení. Objevuje se zde návrat modelace spojený s návratem tradičního sochařského materiálu, kterým je sádra. Svou roli tu hraje také vitrína z organického skla.

Stěny, podlahy a vše, co se zde nachází, je skvěle sochařsky promodelováno. Autor se vracel k tradicím řemesla a dával pryč vše, co má souvislost s technikou a chromem. Používal pouze to nejzákladnější z tradiční sochařské techniky, snažil se být co nejvíce prostý. Postačil mu kus země, domu, draperie a čistá bílá sádra.

Autorovi šlo o obsah, chromované koule a demonstrace v prostoru mu najednou připadaly povrchní. Fascinovala ho sádra svou chudostí, levností a pokorou. *„Sádra nikdy nebývala konečným materiálem, a já jsem z ní ten konečný materiál udělal.*¹³⁵

Sádrové modely jsou jakýmsi protikladem chromových koulí. U pochromovaných elementů šlo o hmotu a povrch, ale tady jde o prázdny prostor, opuštěné místo, kde kdysi něco bývalo, ale nyní je to pryč.

Demartini k tomu říkal následovně: *„Model má prostor, vědomě přísně vymezený autorem, uzavřený plexisklem. Model si prostor nese s sebou. Je jeho nedílnou součástí. Tím je model do jisté míry nezávislý na svém okolí. Tento prostor (v modelu) má stejný význam jako pomlka mezi mluveným slovem. Mezi*

¹³² DEMARTINI, Hugo a Jiří ŠETLÍK. *Hugo Demartini: [katalog výstavy] : Oblastní galerie v Liberci, 22.6.-10.9.2000 : Státní galerie výtvarného umění v Chebu, 21.9.-12.11.2000.* 2000. Liberec: Oblastní galerie, 2000.

¹³³ HLAVÁČEK, Josef. *Hugo Demartini.* 1991. Praha: Odeon, 1991. s. 90.

¹³⁴ Tamtéž, s. 90.

¹³⁵ [Srov.] JIRKALOVÁ, Karolína. *Pořád něco: rozhovory s umělci.* Praha: Ambit Media, 2013, s. 38.

pomlkou a slovem vzniká jisté napětí. S délkou pomlky lze pracovat a ovlivňovat slovo, které následuje. Pomlka je stejně důležitá jako slovo.¹³⁶

Autor se věnoval místu, v tomto ohledu byl ovlivněný Heideggerem, který se zajímal o to, co je to místo. Heidegger tvrdil, že každý člověk má nějaké místo, a když to místo ztratí, tak přijme jakoukoli ideologii.¹³⁷

H. D. zjišťoval, jaký je pro nás vlastně význam takového díla. Uznal, že si nikdy nebudeme jisti, zda výklad je úplný a konečný. Máme před sebou „otevřené dílo“, jakési ‘work in progress’, které se odehrává právě tím, že my jsme ti, kteří se snaží nalézt smysl díla. A ono zřejmě ten daný smysl opravdu nemá.

Perfektně se zde hodí citát od Giorgia De Chirica z roku 1913. *„Aby se dílo stalo opravdu nesmrtelným, musí uniknout všem lidským hranicím: logika a zdravý rozum mohou jen vadit*“.¹³⁸

Druhý okruh *Modelů* (viz Přílohy I., obr. 71, 72) z jistého hlediska navazuje na varianty *Projektů*. Demartini se zde přiblížil principům konceptuálního umění a ve vztahu k tvaru též minimalismu. Většinou se jedná o reliéfy, horizontálně umístěné, jejichž rozměry se podstatně zvětšily. Výchozí skladba je zde opět svěřena náhodě, která určuje dopad prvků z vyhozených přepravek na zeleninu. Prvky jsou opět vyhozeny a po jejich náhodném dopadu jsou fixovány přibitím nebo přilepením. Materiál a výsledný sklad elementů opět manifestují svou bezúčelnost. Je zde však nový významový prvek a tím je proražený otvor, který je na okrajích vyztužený. Vyvolává v nás představy neznámé hlubiny.¹³⁹

„Pokud přítomnost tísnilo prázdno prvního z okruhu Modelů, jejich nové podoby (v cyklech, označených počínaje osmdesátými léty jako Modely místa nebo jen Místa) poukazují k trvání času minulosti v představách člověka, jehož rod přetrvává“.¹⁴⁰

Demartiniho následující tvorba architektonických modelů ruin (viz Přílohy I., obr. 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79) připomíná pustou opuštěnou krajinu, či dávnou opuštěnou civilizaci. Vzhledem k tomu, že v našem podvědomí je stále za klasického konstruktivistu, těmito instalacemi zřícenin radikálně překvapuje. Je to další výsledek vývoje jeho sochařské experimentální tvorby.

¹³⁶ HLAVÁČEK, Josef. *Hugo Demartini*. 1991. Praha: Odeon, 1991. s. 92, 94.

¹³⁷ [Srov.] JIRKALOVÁ, Karolína. *Pořád něco: rozhovory s umělci*. Praha: Ambit Media, 2013, s. 38.

¹³⁸ DEMPSEYOVÁ, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí*. Praha: Slováry, 2005, s. 109.

¹³⁹ [Srov.] DEMARTINI, Hugo a Jiří ŠETLÍK. *Hugo Demartini: [katalog výstavy] : Oblastní galerie v Liberci, 22.6.-10.9.2000 : Státní galerie výtvarného umění v Chebu, 21.9.-12.11.2000*. 2000. Liberec: Oblastní galerie, 2000.

¹⁴⁰ Tamtéž.

Právě zde se nám oproti známému řádu, geometričnosti a pravidlu začíná objevovat chaos jako nový neobyčejně dynamický jev. Jeho inspirací k tvorbě „ruin“ předznamenaly modely výkopových prací, jejichž ústředním motivem byly otevřené šachty. Odtud se nesla cesta k archeologii zřícených, demolovaných kubických objektů.¹⁴¹

Vše se odehrává na obdélníkové nebo čtvercové desce, kde nám vyrůstají pozůstatky řádu a logiky, zůstávají zde jen nízké hřebeny rozvalin. Kolem rozvalin jsou neuspořádaně roztroušené zbytky drobného staviva.

Autor zde zdvihl zabeďněné okraje jam nad horizont, vyznačil jejich půdorys stěnami ve čtverci, obdélníku nebo kruhu. Základní kompozici zpevnil tekutou sádrrou. Než stačila zcela ztuhnout, rozrušil ji použitím náčiní do formy ruin obklopených různě velkými úlomky použitého materiálu, který opět pokryl sádrrou a scelil barvou bílého latexu.¹⁴²

*„Již sama sochařská technologie počítá s vytvářením umělých, ale přitom opravdových trosek. Plánovaná a skutečně provedená destrukce je součástí sochařského výrazu i významu“.*¹⁴³

Konečná povrchová úprava zbytku stavby i okolí vyvolává dojem pusté opuštěné měsíční krajiny. Není to živelná katastrofa, ani se tudy nepřehnala smršť války. I když vše tohle bereme v úvahu, je to plastická metafora dechu a dopadu. Ruiny znamenají zničení lidského díla, ale také vítěznou expanzi kosmického prázdna. To přináší prvek bezčasí, věčného ticha a duchovní transcendence.¹⁴⁴

Sochaři šlo o připomínání různých míst, jimiž vedou naše cesty, míst poznamenaných činností neustálého stavění a boření.¹⁴⁵ Můžeme přemýšlet i o tom, že sochař nedokončeností svých objektů vybízí diváka, aby je ve své představivosti a imaginaci dostavěl.

Demartini se již dříve zamýšlel nad kontrasty vypuklého a vydutého tvaru. Tento dřívější systém konstruktivistické povahy pouze ustoupil složitější motivaci a symbolice hlubší životní zkušenosti. Symbolika trosek je dvojznačná.

¹⁴¹ [Srov.] Kříž, Jan. *Objekty*. Hugo Demartini, Pavel Nešleha. Praha: Galerie Atrium, 1986.

¹⁴² [Srov.] DEMARTINI, Hugo a Jiří ŠETLÍK. *Hugo Demartini: [katalog výstavy] : Oblastní galerie v Liberci, 22.6.-10.9.2000 : Státní galerie výtvarného umění v Chebu, 21.9.-12.11.2000*. 2000. Liberec: Oblastní galerie, 2000.

¹⁴³ Kříž, Jan. *Objekty*. Hugo Demartini, Pavel Nešleha. Praha: Galerie Atrium, 1986.

¹⁴⁴ [Srov.] tamtéž.

¹⁴⁵ [Srov.] DEMARTINI, Hugo a Jiří ŠETLÍK. *Hugo Demartini: [katalog výstavy] : Oblastní galerie v Liberci, 22.6.-10.9.2000 : Státní galerie výtvarného umění v Chebu, 21.9.-12.11.2000*. 2000. Liberec: Oblastní galerie, 2000.

Vyjadřuje touhu po obnově, a na druhé straně mají tyto objekty, respektive tyto náznaky prostředí, blízko k literárnímu žánru, který nazýváme negativní utopie. V negativní utopii se také setkáváme se skličujícími momenty chátrání životního prostředí. V souvislosti s výtvarnou realizací dostávají tyto zkušenosti nový smysl.

*„Je to člověk, divák i spoluúčastník děje, před jehož zrakem se otevírají průhledy do hlubin prostoru, je to on, který se má v příznačné neurčitosti měřítka ocitnout uprostřed zříceného objektu stavby“.*¹⁴⁶

*„V ateliéru v Braníku jsem měl rozdělaný velký sádrový objekt, a tak jsem na tom pracoval, kolem toho jsem měl noviny, kelímky, sádry, špachtle a další bordel. A když jsem měl pocit, že je to hotové, tak jsem to vzal a odtáhl to nahoru do čistšího prostředí, tam jsem si zapálil cigáro a dívám se na to... Pak jsem přišel dolů a koukám na to prázdné místo – najednou jsem viděl, že to co jsem udělal, je úplné hovno, a tady tohle že je ono. Kdyby sem přišel kriminalista, tak mi přesně řekne, co se tady odehrálo, tohle byl přímý svědek, stopa... Mělo to obrovskou dynamičnost, zatímco to nahoře byla jen chcíplotina. A totéž jsem se potom snažil dostat do těch reliéfů, proto jsou některé věci jakoby omlácené kladivem a ty kusy sádry, jak to napadalo kolem, jsou zafixované latexem, protože to se nedá vymodelovat“.*¹⁴⁷

Poslední autorovu tvorbu, která představuje bělostné sádrové monumentální objekty ohromných rozměrů, sochař pojmenoval *Bez názvu* (viz Přílohy I., obr. 80, 81, 82, 83, 84). Svou hmotností zaujmají prostor kolem sebe a oslovují nás prázdnotou vnitřního prostoru, který je přístupný proraženým otvorem nebo zborceným povrchem.¹⁴⁸ Byly to duté krychle různých velikostí, které měly kladivem roztloukané rohy. Tyto modely nic nepředstírají ani nic nenapodobují, možná však nesou skryté poselství o osamělosti člověka a jeho rozpravě s časem.

Hugo Demartini často vzpomínal na Chalupeckého, který vždy chodil po ateliérech a říkal: *„Proč to děláte? Nevystavujete to, neprodáváte, máte s tím jenom problémy a vydání... No, možná, že je to umění...“* To se vždy říkalo, když je to absolutně k ničemu, tak je to umění. Hugo říkával: *„No prostě máte tu nutnost*

¹⁴⁶ Kříž, Jan. *Objekty*. Hugo Demartini, Pavel Nešleha. Praha: Galerie Atrium, 1986.

¹⁴⁷ JIRKALOVÁ, Karolína. *Pořád něco: rozhovory s umělci*. Praha: Ambit Media, 2013, s. 38.

¹⁴⁸ [Srov.] DEMARTINI, Hugo a Jiří ŠETLÍK. *Hugo Demartini: [katalog výstavy] : Oblastní galerie v Liberci, 22.6.-10.9.2000 : Státní galerie výtvarného umění v Chebu, 21.9.-12.11.2000*. 2000. Liberec: Oblastní galerie, 2000.

*to dělat. Ten důvod není, že se tím chcete živit nebo prodávat nebo že to vystavíte... Máte nutnost to sdělit.*¹⁴⁹

V roce 1989 nastoupil Hugo Demartini na Akademii výtvarných umění v Praze, kde působil až do roku 1996, postupně jako odborný asistent, docent a později jako profesor. Kromě českých sbírek v Národní galerii v Praze, Moravské galerii, Brně a na dalších jiných místech, jsou jeho díla zastoupena například v Centre Georges Pompidou v Paříži.¹⁵⁰

Demartini byl zkrátka elegantní muž s neodmyslitelnou dýmkou a vytríbeným smyslem pro humor. Bral život s ironií i zdravou sebekritikou. Přesto byl aktivní a činorodý, za svůj život zorganizoval mnohá přátelská setkání umělců, avšak ze všeho nejraději pobýval na svém statku v Sumrakově. Jeho sochařské dílo, je významným a originálním příspěvkem českému umění druhé poloviny 20. století.¹⁵¹

¹⁴⁹ [Srov.] JIRKALOVÁ, Karolína. *Pořád něco: rozhovory s umělci*. Praha: Ambit Media, 2013, s. 38.

¹⁵⁰ [Srov.] tamtéž, s. 39.

¹⁵¹ [Srov.] WAGNER, Radan. *Hugo Demartini: Orel, který létal sám* [online]. 2013. [cit. 2023-11-03]. Dostupné z: http://ceskapozice.lidovky.cz/hugo-demartini-orel-ktery-letal-sam-d63-/recenze.aspx?c=A130328_145923_pozice_107474

II. Praktická část

3 Autorská tvorba: „Soubor tří plastik podle experimentů Huga Demartiniho“

Tvůrčí praktická část bakalářské práce je inspirovaná experimentální prostorovou tvorbou českého sochaře abstraktních tendencí Huga Demartiniho. Práce je motivovaná zájmem o abstraktní umění, které je pro autorku velmi osobní a sympatickou záležitostí, kterou projevuje i ve své osobní tvorbě.

Autorka pracovala s různými prostorovými materiály, kterými byly sádra, keramická hlína a dřevo. Se vším uvedeným pracoval také sochař Hugo Demartini. Experimentovala zde jak se zacházením s různorodými hmotami, tak s uspořádáním prvků a vytvořením harmonických struktur a kompozic. Autorka tvořila v duchu Demartiniho, vyzkoušela si také „moment náhody“ dopadu geometrických těles, který probíhá vždy podle matematických zákonitostí. Nejedná se o repliky prací, ale o autorčiny vlastní práce se stejnými prostředky jeho tvorby. Cílem praktické části bylo zhotovení tří instalací (plastik) inspirovaných Demartiniho experimenty.

První prostorovou instalací je kompoziční plastika, která interpretuje moment náhody dopadu geometrických dřevěných prvků a částic. Jde o projekt ze série *Mimo vymezené místo*. Pro první plastiku bylo zvoleno dřevo jako základní materiál.

Druhé prostorové dílo tvoří koule instalované do kompozice, kterou autorka nazvala *Čas*. V instalaci můžeme cítit, že zde svoji úlohu hraje právě zmiňovaný čas, který svým působením zanechal stopu rozkladu. Jsou zde spojeny dvě zásadní věci, které se objevují v tvorbě Huga Demartiniho. Je to téma „koule“ a téma „moment destrukce – rozpadu“. Plastika je zhotovena kombinací materiálu dřeva a sádry. Dřevo je zde využito v případě podložky, na které jsou následně rozmístěné koule jako typický umělcův znak. Koule a polokoule jsou pomocí sádrových forem různých velikostí odlévány ze sádry.

Poslední práce je vlastní strukturální kompozice, kde jde opět o moment náhody při dopadu těles. Autorka zde hledala východisko a inspiraci v *Projektech* zvaných *Mimo vymezené místo*. V této plastice byla využita keramická hlína jako základní a také poslední ze tří zvolených materiálů pro tvorbu. Plastika je zhotovena pomocí dřevěných geometrických prvků, které po hodů do vzduchu a náhodnému dopadu na keramickou hmotu zanechaly otisk. Otisk dřevěných tvarů je výsledným experimentálním dílem.

Záměrem a cílem bylo vytvořit tři prostorová díla podle experimentální tvorby českého sochaře Huga Demartiniho. Autorka se symbolicky držela čísla „tři“ a pracovala se třemi prostorovými materiály, kterými byly dřevo, sádra a keramická hlína. Výsledné prostorové instalace jsou závislé na umělcově tvorbě, navzájem se doplňují a nesou v sobě sochařovo poselství.

3.1 Technologický proces prostorové tvorby

Demartiniho tvorba spočívala převážně v experimentování a momentu náhody, proto je skicový materiál k praktické části velmi omezený. Dvě instalace se skládají právě z momentu náhody dopadu geometrických těles, a z toho důvodu nemohly být vytvořeny skici, které by předpovídaly další postup a vývoj výsledných skulptur. Pouze druhou skulpturní instalaci doprovázely předem připravené návrhy a skicové materiály.

„Zkusím, co to hodí“. Před realizací první prostorové „demonstrace“ si autorka vyzkoušela prostorové skici ve formě vzniku, existence a následného dopadu na předem připravený podklad. Forma zmiňovaných prostorových skic (viz Přílohy II., obr. 89-102) spočívala v hození a následném dopadu na podložku. Prostorová instalace zde vychází z Demartiniho tvorby v 70. letech 20. století, která nesla název *Projekty*, jinak nazvané jako experimenty *Mimo vymezené místo*.

Samotný proces započal tvorbou různorodých geometrických prvků ze dřeva. Prvky následně autorka brousila a lakovala bezbarvým přírodním lakem. Následoval výběr dřevěné desky, která byla pomocí přímočaré pily uříznuta do velikosti 380x380 mm (viz Přílohy II., obr. 103). Pro dokonalou reprezentaci byla vyretušovaná tmelem (viz Přílohy II., obr. 104) a následně nalakovaná bílým lakem (viz Přílohy II., obr. 105). Další krok nesl již důležitý hod geometrických dřevěných elementů (viz Přílohy II., obr. 107) a jejich předem neznámý dopad na bílou desku. Dopadlé prvky byly následně fixovány pevným lepidlem (viz Přílohy II., obr. 108).

Druhá prostorová instalace se nese ve znamení koulí. Pro výrobu koulí a jejich segmentů bylo potřeba vyrobit sádrové formy na odlévání. Nejprve byla pořízena sádra jako materiál pro tvorbu. Sádra pochází od stejného výrobce kvůli odstínu a barevnosti. Autorka si následně vytvořila rozebírací formy různých velikostí (viz Přílohy II., obr. 111), které se skládaly vždy z pěti kusů dřeva. Pro zhotovení sádrových forem byly vždy vyrobeny dvě půlky formy na budoucí

koule. Při výrobě forem byly využity polystyrenové míčky různých velikostí. Sádra byla nalita do první poloviny formy (viz Přílohy II., obr. 112), nechala se trochu ztuhnout, a poté byl míček umístěn do formy. Polystyrenový míček byl po dobu tvrdnutí sádry přidržován do té doby, než byla sádra dostatečně tuhá a míček již „neplaval“. Následně byla dřevěná forma rozebraná a polovina formy vyndaná. Polystyrenový míček byl bez problému vyjmut, na formě byly vytvořeny polohovací zámky (viz Přílohy II., obr. 114).

Druhá polovina formy byla zhotovena podobným způsobem. Opět byl poskládán dřevěný obal, do kterého byla následně vložena již polovina hotové formy a míček. Všechny plochy sádry se musely následně velmi důkladně promazat, jinak by se sádrová forma s novou sádrovou spojily dohromady. Autorka zde použila Indulonou (viz Přílohy II., obr. 115). Následně se rozmíchala další sádra a byla vylita do zbytku dřevěné formy (viz Přílohy II., obr. 116). Sádrová forma se nechala po dobu jedné hodiny tvrdnout, a pak byl dřevěný obal odstraněn (viz Přílohy II., obr. 117). Forma byla otevřena a polystyrenový míček vyjmut (viz Přílohy II., obr. 119). V další fázi po proschnutí formy byl vyvrtán otvor (viz Přílohy II., obr. 120) pro odlévání koulí. Po důkladném proschnutí formy (viz Přílohy II., obr. 121) již byla připravena k dalšímu odlévání. Stejným způsobem byly vytvořeny i ostatní formy pro menší koule.

Následující den se přistoupilo k výrobě samotných sádrových koulí. Bylo zhotoveno celkem třináct koulí a dvě polokoule různých velikostí. Formy byly vždy pečlivě vymazány Indulonou a skvěle do sebe zapadávaly pomocí polohovacích zámků. Pro nálev sádry byla při každém odlévání použita plastová nálevka neboli „trychtýř“. Forma se po nalití sádry mírně poklepávala, aby se docílilo odstranění bublin v sádře, tím se rozlila sádra do celé plochy a nevznikla tak „dutá“ místa. Sádra se nechávala tvrdnout přibližně třicet minut. Postup výroby polokoulí byl téměř totožný, lišil se pouze v množství sádry.

Všechny kulovité segmenty se nechaly po dobu tří dnů proschnout (viz Přílohy II., obr. 122-123), dále pak následovala úprava a broušení. Objekty byly broušeny brusnými papíry (viz Přílohy II., obr. 124-125) různých zrnitostí, hrany koulí byly poté vyhlazeny a zbroušeny ruční bruskou. Jako další krok následovalo natírání barvou Silber Bronze (viz Přílohy II., obr. 126) od značky Kreul a lakování koulí bezbarvým lakem. Některé koule zůstaly bez nátěru barvy. Autorka u dvou natřených koulí vyzkoušela moment destrukce tím způsobem, že daný lak s barvou narušila a „oloupala“.

V poslední řadě následoval výběr dřevěné desky o velikosti 210x420 milimetrů a posléze lakování přírodním bezbarvým lakem. Rozmístění a fixování kulovitých segmentů autorka přizpůsobila skicám a estetickému citění. Sádrové

koule byly přilepeny silným vteřinovým lepidlem a kvůli zpevnění zčásti vždy provrtány a nasazeny na dřevěné kolíky. Výsledná plastika nese název *Čas*.

Poslední ze tří skulptur je autorčin experiment založený již v druhém případě na „momentu náhody dopadu geometrických těles“. V této plastice se pracovalo s keramickou hlínou jako materiálem pro tvorbu, a s dřevěnými prvky, které v první plastice dopadly mimo vymezené místo, a zde nám posloužily jako pomůcka pro otisk na budoucí strukturu. Jako první krok byla válečkem rozválená hlína přibližně o tloušťce necelého centimetru (viz Přílohy II., obr. 140-141), následně byl kružátkem narýsován kruh o velikosti 340 mm (viz Přílohy II., obr. 142). Kruh byl vyříznut ostrým nožem a strany byly uhlazeny. Následoval hod dřevěných prvků (viz Přílohy II., obr. 143) na podložku. Dopadlé předměty byly mírně zatlačeny, aby byla struktura znatelnější. Výsledné dílo se nechalo v pokojové teplotě pod igelitovým sáčkem týden prosychat.

Vyschlá plastika prošla přežahem pro zajištění mechanické pevnosti keramického výrobku. Přežah se obvykle pálí při teplotách od 850 do 900 stupňů. Dále následovala práce s oxidem železa a oxidem mědi, který se tupoval štětcem do struktury a následně jemnými tahy vymýval (viz Přílohy II., obr. 146-147). Jako další krok přišla na řadu práce s olovnato-olovičitým oxidem (viz Přílohy II., obr. 148), přesněji tetraoxidem diolovnato-olovičitým, jinak nazývaným také suřík nebo minium pro „starobylý“ efekt. *„Suřík jako červený pigment znali již staří Římané, ve středověku byl jedním z pigmentů, používaných při iluminování rukopisů miniaturními kresbami a kolorovanými iniciálami.“*¹⁵² Po použití oxidů se práce nechala vypálit v peci. Výsledná podoba plastiky vychází z autorčina experimentování v důsledku Demartiniho tvorby.

¹⁵² *Wikipedie: Otevřená encyklopedie: Oxid olovnato-olovičitý* [online]. c2023 [citováno 27. 03. 2023]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Oxid_olovnato-olovi%C4%8Dit%C3%BD&oldid=22573759>

Závěr

Cílem bakalářské práce s názvem „Prostorová tvorba Huga Demartiniho“ bylo prozkoumat experimentální produkci a přemýšlení nad tvorbou a materiály českého sochaře Huga Demartiniho.

Součástí teoretické části je obrazová příloha, která připomíná umělcův život a studia na akademii, plošnou a reliéfní tvorbu, výtvarné akce v krajině a mohutná prostorová díla.

Práce stručně představuje sochařův život a dále se věnuje převážně prostorovému tvoření. Po postupném pronikání do Hugových myšlenek autorka odkrývá mnoho zajímavých poznatků a skutečností, kterými se sochař nechával celou svou uměleckou dráhu provázet, a bez kterých by jeho dílo nedosáhlo takového rozměru, jaký má dnes.

Demartini usiloval v proudu nových tendencí od sklonku padesátých let o osvobození se od limitů autorské subjektivity. Na počátku jeho výtvarné cesty stály geometrické koláže a monochromní červené struktury vytvořené otiskováním nejrůznějších předmětů do hliněné matrice a následně odlité do sádry. Řád, který uplatňoval, se stal námětem jeho dalších děl, kdy od poloviny 60. let pracoval s dřevěnými objekty a reliéfy, ve kterých využíval rytmus koulí umístovaných do pravoúhlých systémů. Ty předznamenávaly autorův další vývoj v tvorbě, kterým se staly chromované objekty z let 1965 – 1977, ve kterých je značný princip zrcadlení. Jde o sestavy koulí, které jsou buď celé nebo seříznuté, a polokoulí konvexních anebo konkávních, následně ukotvených na desce nebo v trojrozměrném boxu. Na jejich chromovaném plášti se odráží okolní svět a pohyb v něm. Divák je zde vtažen do díla a stává se tak jeho aktivní součástí. Koule se později staly symbolem Demartiniho tvorby.

Autor neměl daleko ani k land-artovým akcím. Zde nelze opomenout akci z roku 1968, kdy umělec lesklé chromované koule vynesl z galerijní místnosti do přírody a vystavoval je přímé interakci s přírodními ději. Další ze série land-artových akcí je aktivnější, jde o takzvané *Demonstrace v prostoru*, ve kterých vyhazoval různé lineární útvary do vzduchu. Jednalo se například o dřevěné tyčky, špejle a později dokonce také o barevné papírové konfety. V procesu hození, pádu a konečného dopadu na zem si autor ověřoval možnosti a proměny v uspořádání prvků a vznik nových skladebných variací. Průběh celého děje byl zachycován na fotografiích. Byl zde záměr a princip náhody a dotýkal se problematiky pohybu, jeho vzniku a plynutí v rámci vymezeného časového limitu.

V návaznosti na *Demonstrace v prostoru* autor vytvářel od první poloviny 70. let cyklus reliéfů *Mimo vymezené místo*, označovaných jako *Projekty*. Zde si autorka jako sochař vyzkoušela práci s momentem náhody, kdy vyhozené geometrické prvky fixovala na dřevěné desce přesně tak, jak dopadly. Odkazoval k principu, že i náhoda v sobě nese určité zákonitosti.

Demartiniho experimentální cesta sedmdesátých let pokračovala a procházela oblastí *Modelů*, jakýchsi mikrosvětů uzavřených v boxech z organického skla. Postupně tato vyprázdňovaná jeviště opouštěla box a získala archeologický charakter opuštěných míst. Před polovinou 80. let ústily modely do monumentálních sádrových realizací zvaných *Cykly místa*, ve kterých myšlenka rozpadu směřovala k meditativním otázkám pomíjivosti a prázdnoty.

Autorka v praktické části napodobuje experimentální pojetí v tvorbě českého sochaře Huga Demartiniho. Pracuje s materiály a tvary, které jsou pro něho typické, a také s momentem náhody často využívaným v jeho tvorbě. Experimentální práce zahrnuje zkoušku s různými druhy sochařských materiálů, kterými je dřevo, sádra a keramická hlína. Autorka čtenáři v této kvalifikační práci představuje tři prostorové objekty vycházející z Demartiniho tvorby.

Celá práce je pro autorku přínosem, především díky získání znalostí v teoretické části a následného propojení do autorské tvorby v části praktické.

Seznam použitých zdrojů

Tištěné zdroje

- BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: Výkladový slovník*. (malířství, sochařství, grafika). Praha: Academia, 1997. ISBN 978-80-200-1909-7.
- BANN, Stephen. *Tradition Of Constructivism*. 1990. New York: Hachette Books, 1990. ISBN 0306803968.
- DEMARTINI, Hugo a Jiří ŠETLÍK. *Hugo Demartini: [katalog výstavy] : Oblastní galerie v Liberci, 22.6.-10.9.2000 : Státní galerie výtvarného umění v Chebu, 21.9.-12.11.2000*. 2000. Liberec: Oblastní galerie, 2000. ISBN 80-85050-24-2.
- DEMPSEYOVÁ, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí*. Praha: Slováry, 2005. ISBN 8072094025.
- HLAVÁČEK, Josef. *Hugo Demartini*. 1991. Praha: Odeon, 1991. ISBN 80-207-0279-2.
- JIRKALOVÁ, Karolína. *Pořád něco: rozhovory s umělci*. Praha: Ambit Media, 2013. ISBN 9788090459670.
- Kolektiv autorů. *Histoire de l'art, Dějiny umění / 12*. Praha: Balios (EUROMEDIA GROUP, a.s.), 2002. ISBN. 80-242-0720-6 (12.díl)
- Kříž, Jan. *Objekty. Hugo Demartini, Pavel Nešleha*. Praha: Galerie Atrium, 1986.
- MACHALICKÝ, Jiří. *Hugo Demartini, Koule a polokoule. Osobní spisy*.
- MLADIČOVÁ, Iva. *Socha 2 AVU 1990-2016: Demartini, Zeithamml*. 2017. V Praze: Akademie výtvarných umění, 2017. ISBN 978-80-87108-69-7.
- VALOCH, Jiří, *Bombírované kresby 1960-62, pátá výstava, minigalerie 6.15*
- WITTLICH, Petr, Josef Hlaváček. *Hugo Demartini: [katalog]: Dům umění města Brna, 1994*.

- WITTLICH, Petr. Hugo Demartini, Z druhé strany sochařství, prosinec 1980, srpen 1987, Praha 1989.

Elektronické zdroje

- http://ceskapozice.lidovky.cz/hugo-demartini-orel-ktery-letal-sam-d63-/recenze.aspx?c=A130328_145923_pozice_107474
- <http://socharstvi.info/autori/karel-dvorak/>
- <http://socharstvi.info/autori/vincenc-makovsky/>
- <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=575&hl=Vilém+štech+>
- <https://artsandculture.google.com/asset/relief-hugo-demartini/vwGuFEryxSf-RA?hl=cs>
- <https://artsandculture.google.com/entity/arturo-martini/m09353j?hl=cs>
- <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10267558128-vytvarnicke-konfese/210572233650003/>
- <https://cs.eferrit.com/co-je-synteticky-kubismus/>
- <https://cs.mahlerfoundation.org/mahler/contemporaries/auguste-rodin/>
- <https://dvojka.rozhlas.cz/stalinuv-pomnik-na-letne-nejvetsi-skupinove-sousosi-v-evrope-zbourali-po-sedmi-8850618>
- <https://en.wikipedia.org/wiki/Industrialisation>
- <https://holtsmithsonfoundation.org/biography-robert-smithson>
- https://ipac.svkkk.cz/arl-kl/cs/detail/?&idx=kl_us_auth*0279361
- <https://vltava.rozhlas.cz/georges-rouault-malirske-klima-tvar-barva-harmonie-5040861>
- <https://www.artlist.cz/cestmir-kafka-922/>
- <https://www.artlist.cz/hugo-demartini-1187/>
- <https://www.artlist.cz/stanislav-kolibal-937/>

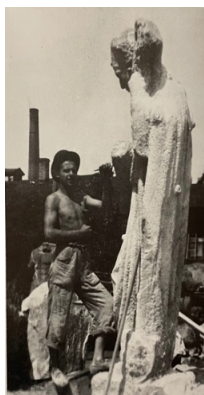
- <https://www.artplus.cz/cs/aukce/108305-abstraktni-kompozice-proun-a-lazar-markovic-lisickij-el-lisickij-pripsano>
- <https://www.britannica.com/biography/El-Lissitzky>
- <https://www.ceskatelevize.cz/lide/rudolf-ii-habsbursky/>
- <https://www.databazeknih.cz/autori/martin-heidegger-241>
- <https://www.databazeknih.cz/knihy/radek-kratina-276997>
- <https://www.databazeknih.cz/zivotopis/jiri-kolar-595>
- <https://www.databazeknih.cz/zivotopis/michelangelo-buonarroti-1126>
- <https://www.databazeknih.cz/zivotopis/pablo-picasso-34575>
- <https://www.databazeknih.cz/zivotopis/petr-wittlich-12571>
- <https://www.databazeknih.cz/zivotopis/vladimir-boudnik-31904>
- <https://www.galerie-narodni.cz/cs/autori/12-detail/kuba-ludvik/>
- <https://www.horackagalerie.cz/jan-lauda>
- <https://www.horackagalerie.cz/jan-stursa>
- <https://www.humanart.cz/wiki-slovník-457-dekadence.html>
- <https://www.kappa-praha.cz/arteterapie>
- https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/zemrel-cesky-sochar-hugo-demartini-kral-abstrakce.A100916_080138_lide_ter
- <https://www.tate.org.uk/art/artists/carl-andre-648>
- <https://www.zdeneksklenar.cz/umelci/karel-malich>
- <https://www.zdeneksykora.cz/?s=zivotopis>
- <https://zkm.de/en/person/umbro-apollo>
- https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Oxid_olovnatolovi%C4%8Dit%C3%BD&oldid=22573759

Seznam Příloh

Přílohy I. Obrazový materiál k teoretické části

Přílohy II. Fotodokumentace praktické části

Přílohy I. Obrazový materiál k teoretické části



Obr. 1

V dílně Otakara Velínského, Praha 1948



Obr. 2

Posluchači prof. Jana Laudy



Obr. 3

S kameníky a kamenosochaři při práci na pomníku
J. V. Stalina, Praha 1953 (H.D. sedící vpravo dole)
Reliéf 1960/61



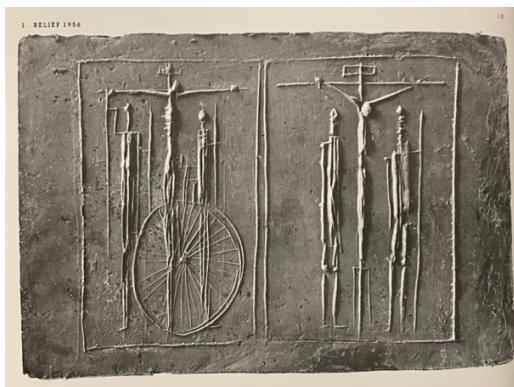
Obr. 4

Na akademii výtvarných umění v Praze,
1953

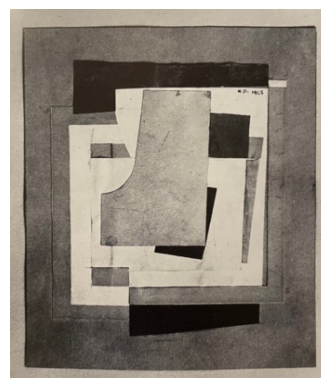


Obr. 5

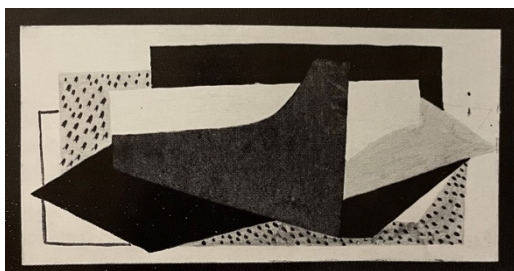
Při práci na bustě Otakara Velínského,
Smíchovský ateliér Praha 1956



Obr. 6
Reliéf, 1956



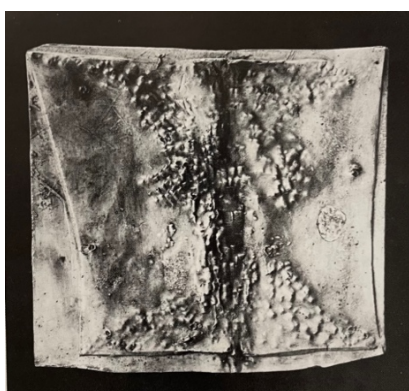
Obr. 7
Koláž, 1958



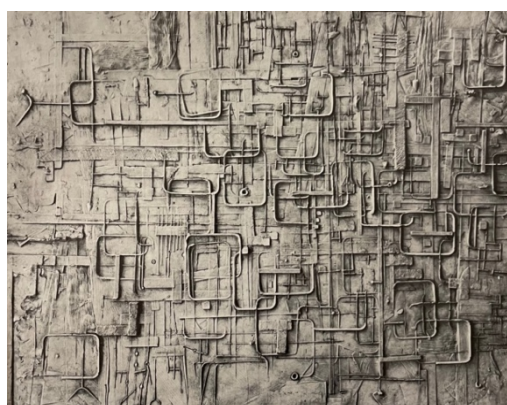
Obr. 8
Koláž, 1958



Obr. 9
Reliéf, 1960/61



Obr. 10
Reliéf, 1960.



Obr. 11
Konstruktivní kompozice, 1961/62



Obr. 12

Bombírované kresba, 1960



Obr. 13

Z cyklu Bombírované kresby, 1960/62



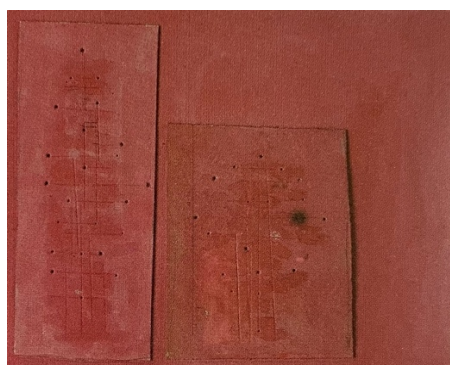
Obr. 14

Z cyklu Bombírované kresby, 1960/62



Obr. 15

Z cyklu Bombírované kresby, 1960/62



Obr. 16

Z cyklu Bombírované kresby, 1960/62



Obr. 17

Z cyklu Bombírované kresby, 1960/62



Obr. 18

Z cyklu Bombírované kresby, 1960/62



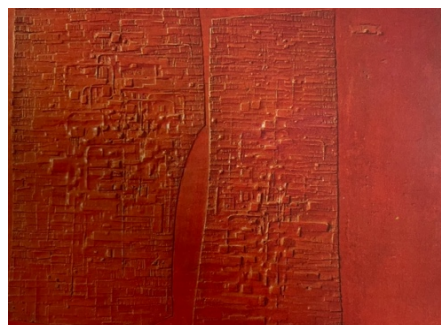
Obr. 19

Červená struktura, 1962/63



Obr. 20

Konstruktivní kompozice, 1961



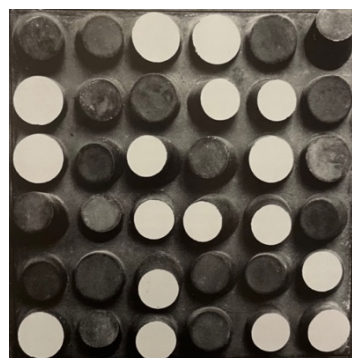
Obr. 21

Červený reliéf, 1962



Obr. 22

Červený reliéf, 1962

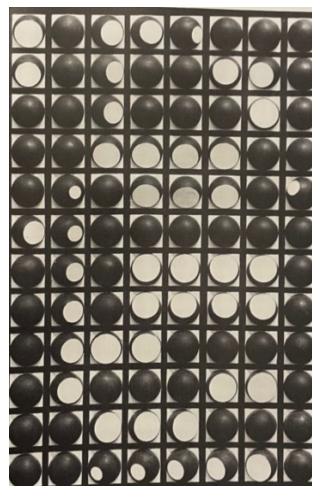


Obr. 23

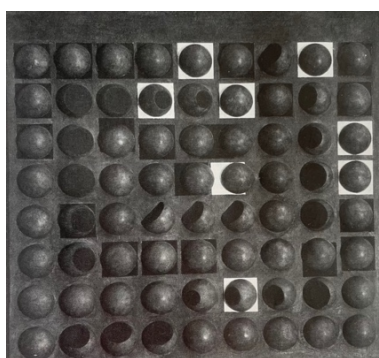
Reliéf (Červený a černý), 1964



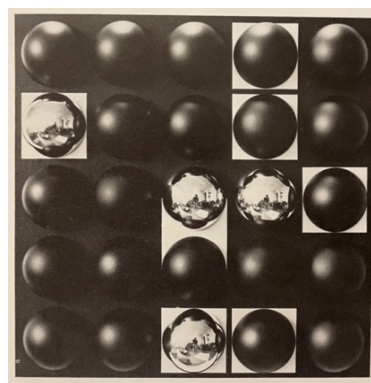
Obr. 24
Reliéf, 1964



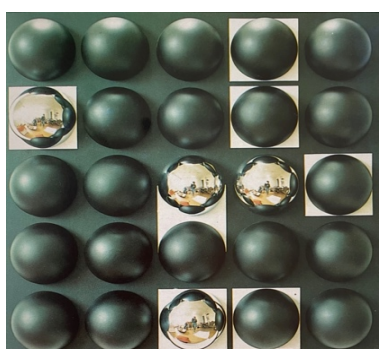
Obr. 25
Reliéf II., 1964



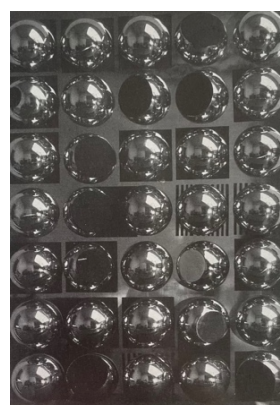
Obr. 26
Objekt (Černý), 1965



Obr. 27
Reliéf, 1965



Obr. 28
Reliéf, 1965



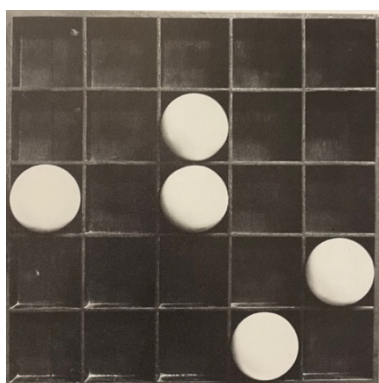
Obr. 29
Reliéf, 1965



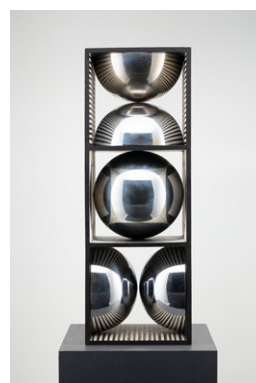
Obr. 30
Objekt, 1965



Obr. 31
Prostorový projekt, 1968



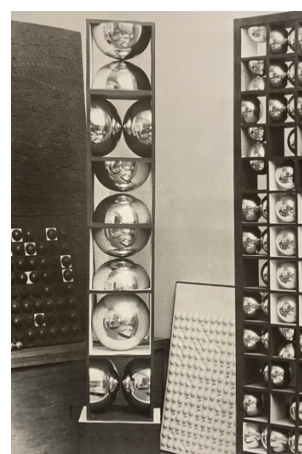
Obr. 32
Objekt (Černý), 1964



Obr. 33
Plastika, 1966, NG Praha



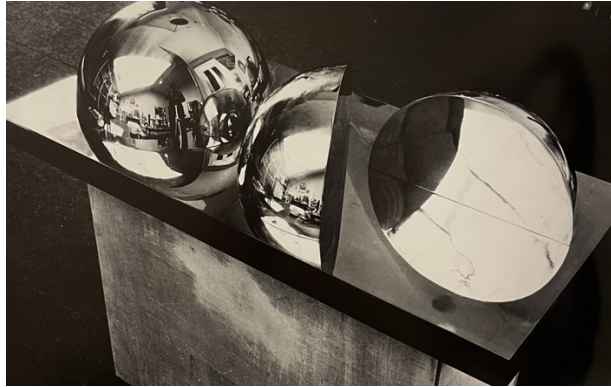
Obr. 34
Černá krychle, 1965



Obr. 35
Variace konvexních zrcadel, 1967



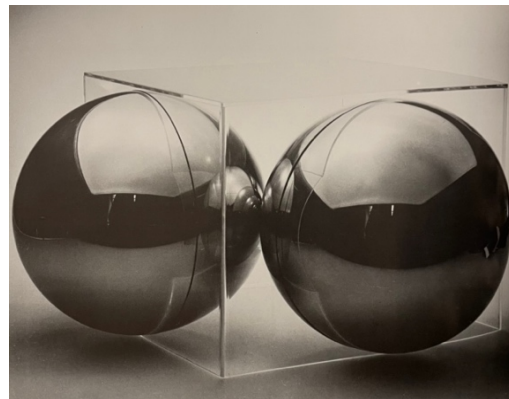
Obr. 36
Reliéf, 1965



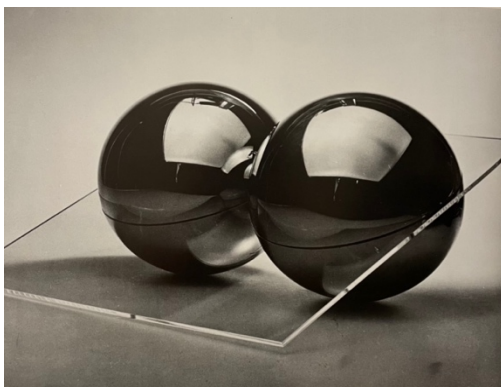
Obr. 37
Prostorový projekt, 1967



Obr. 38
Reliéf, 1967/68



Obr. 39
Objekt, 1969



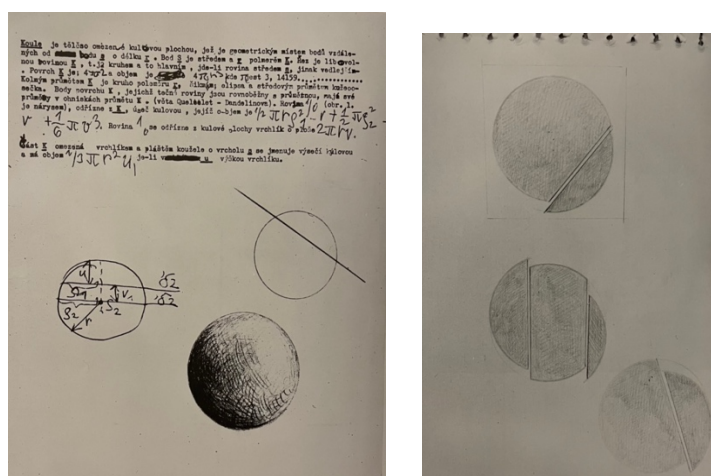
Obr. 40
Objekt, 1969



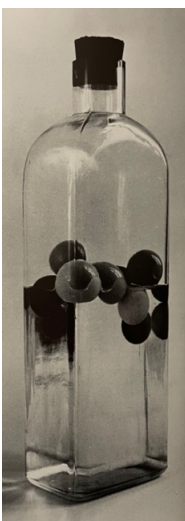
Obr. 41
Reliéf, 1969



Obr. 42
Objekt, 1973



Obr. 43, 44
Z poznámkového bloku



Obr. 45
Láhev



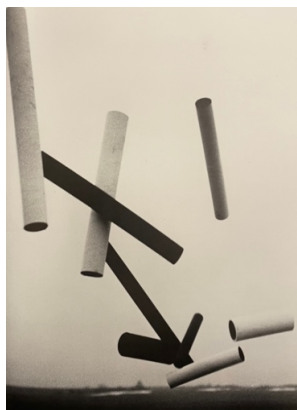
Obr. 46

Kresba ze skicáku, 1967



Obr. 47

Chromované objekty v přírodě



Obr. 48



Obr. 49

Demonstrace v prostoru



Obr. 50



Obr. 51

Demonstrace v prostoru

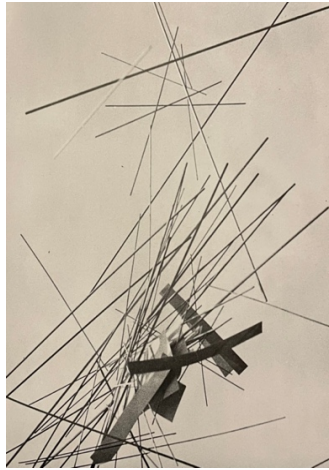


Obr. 52



Obr. 53

Demonstrace v prostoru



Obr. 54

Demonstrace v prostoru



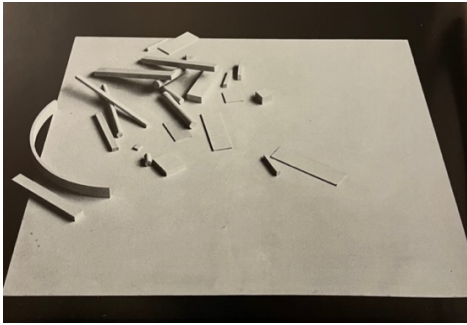
Obr. 55

V krajině



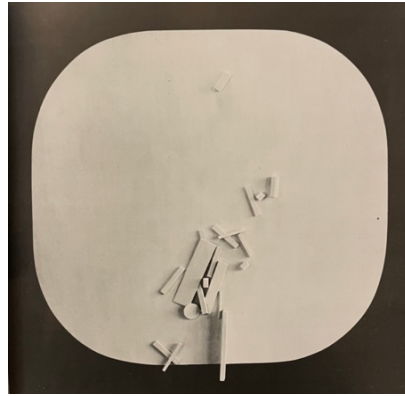
Obr. 56

Akce v krajině



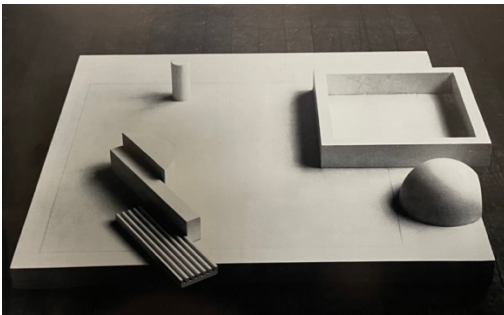
Obr. 57

Mimo vymezené místo, 1975 (Objekt)



Obr. 58

Mimo vymezené místo, 1976



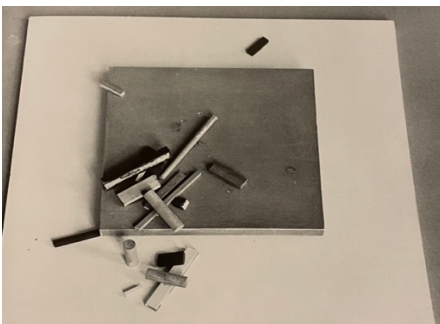
Obr. 59

Mimo vymezené místo, 1974



Obr. 60

Mimo vymezené místo, 1976 (Reliéf)



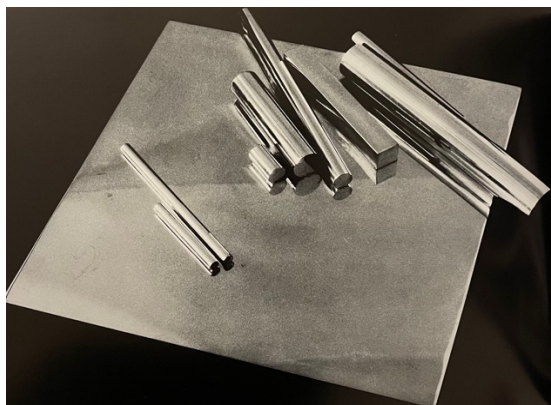
Obr. 61

Mimo vymezené místo, 1975



Obr. 62

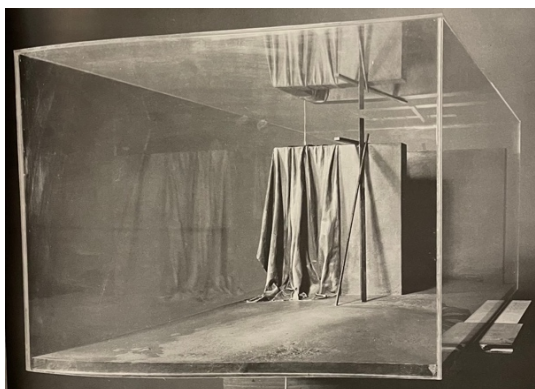
Mimo vymezené místo



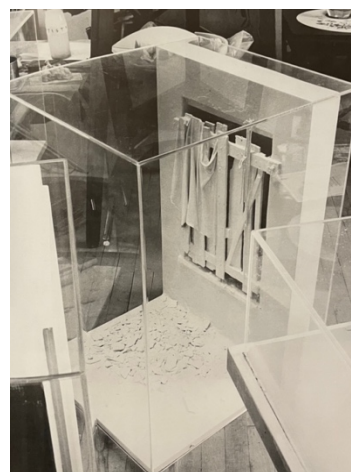
Obr. 63
Objekt, 1973



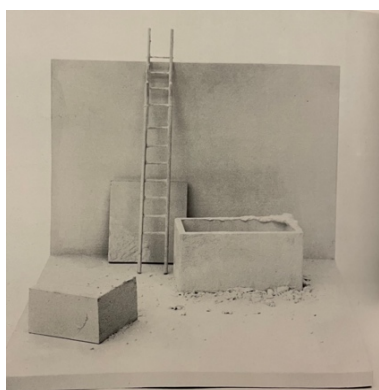
Obr. 64
V ateliéru



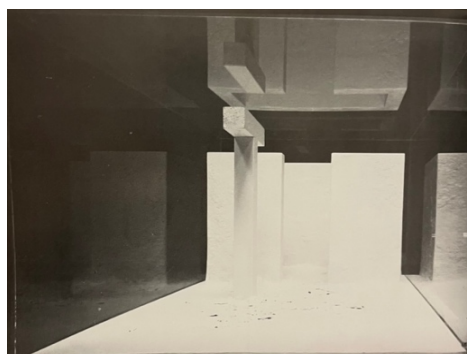
Obr. 65
Model, 1979



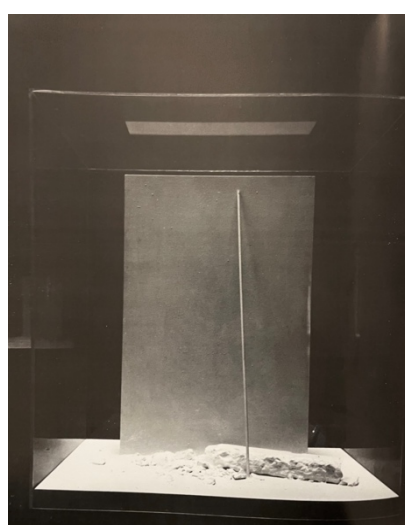
Obr. 66
Pohled do atelieru, 1979



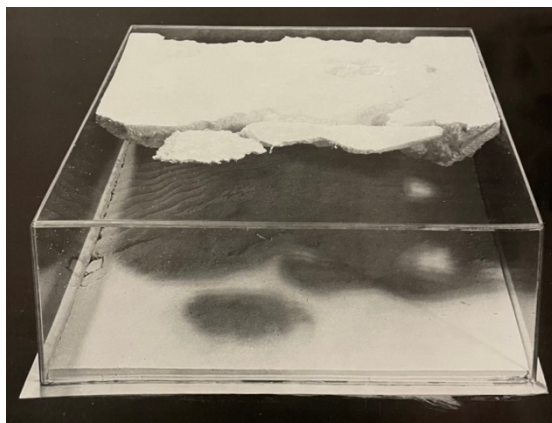
Obr. 67
Pomocný pracovní model, 1985



Obr. 68
Model, 1982



Obr. 69
Model, 1981



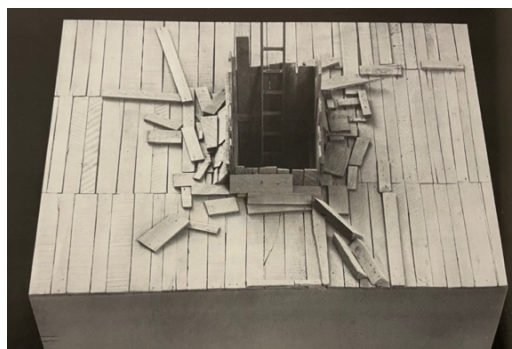
Obr. 70

Model, 1977 (Krajina, oblaka, stín)



Obr. 71

Model, 1983



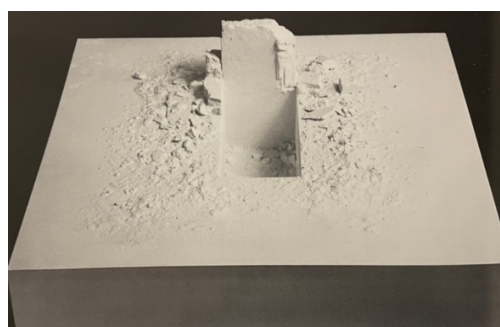
Obr. 72

Model, 1983



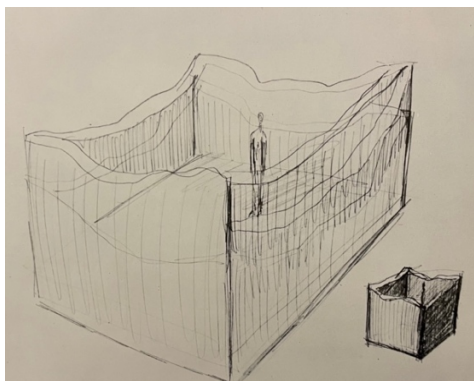
Obr. 73

Model místa, 1984



Obr. 74

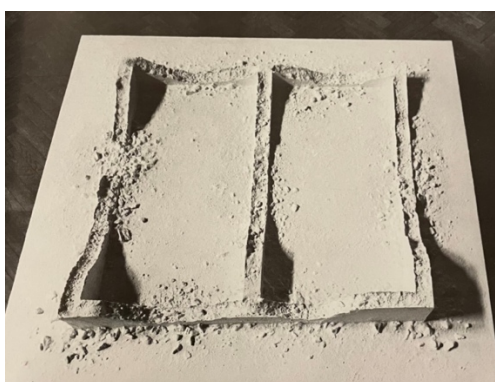
Model místa, 1983



Obr. 75
Kresba



Obr. 76
Ze skicáku, 1985



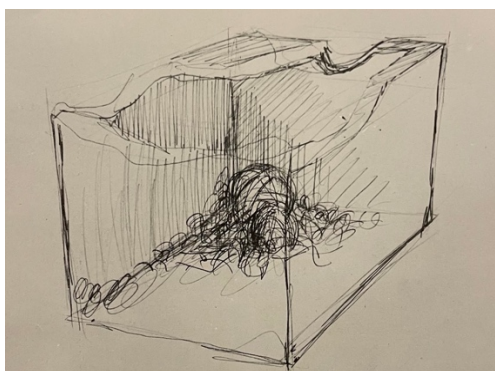
Obr. 77
Místo, 1985



Obr. 78
Cyklus místo, 1984



Obr. 79
Pohled do ateliéru



Obr. 80

Kresba, 1984



Obr. 81

Bez názvu, 1984 (pomocný model)



Obr. 82

Bez názvu, 1987/88



Obr. 83

Pohled do ateliéru



Obr. 84

Bez názvu



Obr. 85

Pohled do ateliéru



Obr. 86

Pohled do ateliéru

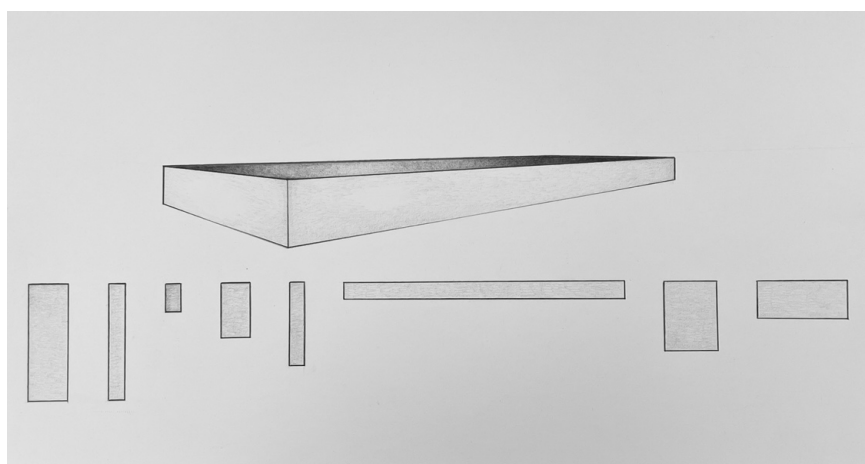
Přílohy II. Fotodokumentace praktické části



Obr. 87

Portrét Huga Demartini, tužka, A3

1. Plastika:



Obr. 88

Skica 1. plastika



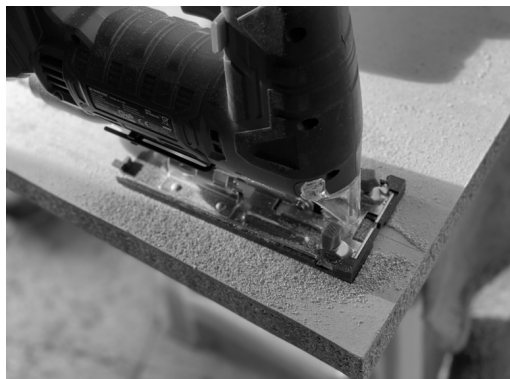
Obr. 89, Obr. 90, Obr. 91, Obr. 92, Obr. 93, Obr. 94, Obr. 95, Obr. 96, Obr. 97,
Obr. 98, Obr. 99

Soubor prostorových skic, „pokusy náhody“



Obr. 100, Obr. 101, Obr. 102

Soubor skic, „pokusy náhody“ v prostoru



Obr. 103

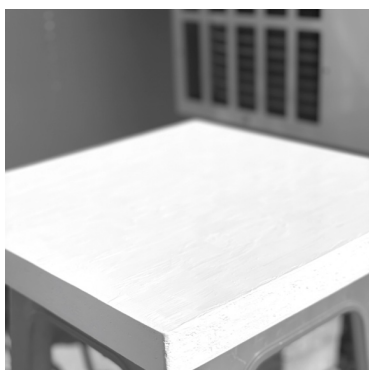
Výběr dřeva, řezání do určené velikosti



Obr. 104
Zatmelování dřeva



Obr. 105
Natírání dřeva



Obr. 106
Nabarvená dřevěná deska



Obr. 107
Dopad geometrických těles



Obr. 108
Lepení dopadnutých geometrických těles

Fotografie výsledné instalace první plastiky:

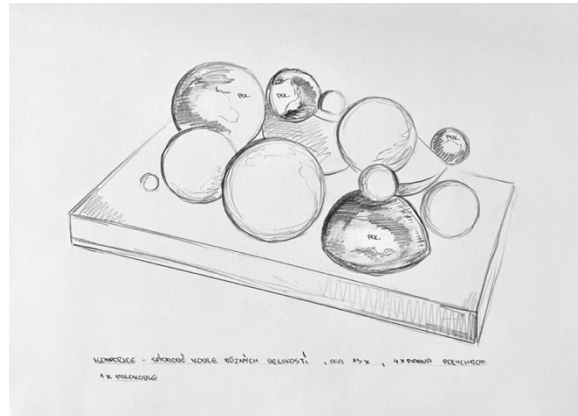
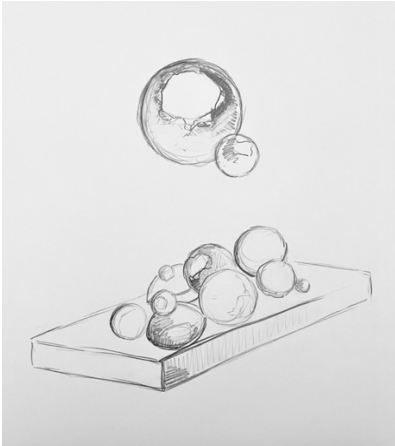


Obr. 109



Obr. 110

2. Plastika:



Skicový materiál



Obr. 111

Výroba dřevěného rozebíratelného obalu



Obr. 112

Sádra v 1/2



Obr. 113

Materiál sádra



Obr. 114

½ sádry + polohovací zámky



Obr. 115

Namazání indulonou



Obr. 116

Proces zhotovení druhé formy



Obr. 117

Odstranění dřevěného obalu



Obr. 118

Neupravená odlévací forma



Obr. 119

Otevření formy a vyndání polystyrenové koule



Obr. 120

Vyvrtnání otvoru pro nalévání sádry



Obr. 121

Proces schnutí forem



Obr. 122

Proces schnutí odlitých koulí
a polokoulí



Obr. 123

Proces schnutí



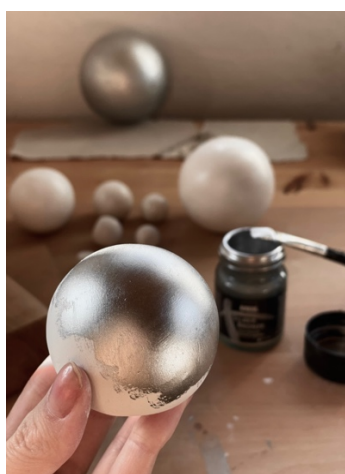
Obr. 124

Broušení koulí a polokoulí



Obr. 125

Proces broušení



Obr. 126

Natírání koulí a polokoulí



Obr. 127

Proces schnutí



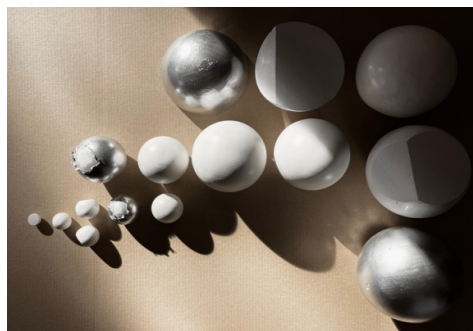
Obr. 128

Koule



Obr. 129

Hotové koule



Obr. 130

Výsledné sádrové koule



Obr. 131

Lakování dřevěné desky



Obr. 132

Proces schnutí vybrané desky

Fotografie výsledné instalace druhé plastiky:



Obr. 133

3. Plastika:



Obr. 134

Vyvalování a tvorba plátu



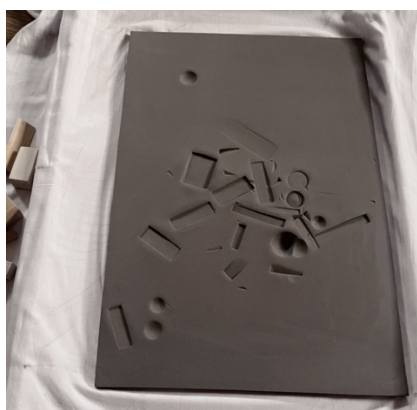
Obr. 135

Připravené geometrické prvky na hod



Obr. 136

Dopad geometrických prvků



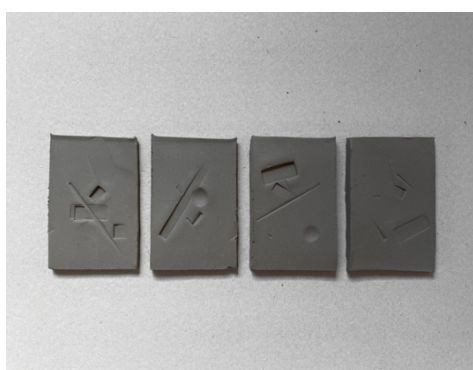
Obr. 137

Výsledná struktura



Obr. 138

Výsledná struktura bez výpalu
Nezdařilý pokus č. 1



Obr. 139

Výroba vzorníků pro glazuru



Obr. 140



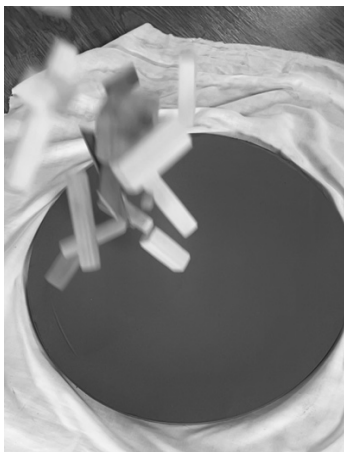
Obr. 141

Výroba a tvorba plátu, pokus č.2

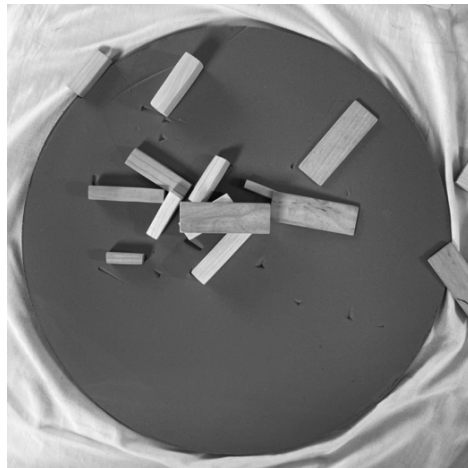


Obr. 142

Vyválený a oříznutý plát



Obr. 143



Obr. 144

Moment náhody dopadu geometrických těles



Obr. 145

Výsledná struktura



Obr. 146

Proces glazury



Obr. 147

Proces glazury



Obr. 148

Nátěr olovnato-olovičitým oxidem

Fotografie výsledné instalace třetí plastiky:



Obr. 149

Zdroje příloh

Přílohy I. Obrazový materiál k teoretické části

Obr. 1-12

WITTLICH, Petr. Hugo Demartini, Z druhé strany sochařství, prosinec 1980, srpen 1987, Praha 1989.

Obr. 13-22

VALOCH, Jiří, Bombírované kresby 1960–62, pátá výstava, minigalerie 6.15

Obr. 23-32

WITTLICH, Petr. Hugo Demartini, Z druhé strany sochařství, prosinec 1980, srpen 1987, Praha 1989.

Obr. 33

https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.P_5326

Obr. 34-86

WITTLICH, Petr. Hugo Demartini, Z druhé strany sochařství, prosinec 1980, srpen 1987, Praha 1989.

Přílohy II. Fotodokumentace praktické části

Obr. 87-149

Autorčiny fotografie