

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

Pedagogická fakulta

Katedra výtvarné výchovy

Diplomová práce

BcA. Eliška Pokorná

OPERÁTOR VE VÝROBĚ

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne:

.....
Eliška Pokorná

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji za odborný technický přístup a nebývalou laskavou podporu svému vedoucímu práce panu MgA. Robertu Bučkovi Ph.D.

Jsem vděčná za poskytnuté zázemí ze strany mé rodiny a mých blízkých, bez něhož by tato práce nevznikla.

OBSAH

Úvod	5
1 Teoretická část	6
1.1 Vymezení a osobní reflexe pojmu „operátor ve výrobě“	6
1.2 Současné tendence v sochařství.....	8
1.2.1 Figura	10
1.2.2 Fragment lidské postavy.....	11
1.3 Téma práce v umění	12
1.4 Autoři užívající téma Práce ve své tvorbě	14
Aj Wej Wej	14
Vincenc Makovský	15
Constantin Meunier	16
Jindřich Wielgus	17
Otto Gutfreund	19
Jan Štursa	20
2 Praktická část	22
2.1 Myšlenka na počátku	22
2.2 Pracovní postup	25
2.2.1 Tvarosloví	25
2.2.2 Modelování	26
2.2.3 Lití do sádrových forem	28
2.2.4 Sušení	30
2.2.5 Proces výpalu	33
2.3 Konečná podoba plastiky	35

2.4 Umělecký záměr díla	35
3 Pedagogická část	37
3.1 Jak moje ruce umí pracovat	39
3.1.1 Fotodokumentace	41
3.2 Jak pracují moji rodiče	43
2.2.1 Fotodokumentace	45
3.3 Vytvoř sochu sám/ sama sebe, jak pracuješ	45
2.2.1 Fotodokumentace	46
Závěr	47
Obrazová příloha	48
Seznam použité literatury	51
Anotace	53

ÚVOD

Tato práce slouží jako doprovodný text k mému uměleckému dílu, praktické diplomové práci, jejímž tématem je „Operátor ve výrobě“. Je však jeho nedílnou součástí. Dílo vzniklo jako reakce na mé tříleté působení jako zaměstnanec – brigádník v továrně vyrábějící elektroniku do aut. Jednalo se o pásovou výrobu v nepřetržitém provozu s dvanáctihodinovými směnami. Zážitky na vlastní kůži z tohoto období pro mě byly tak intenzivní, že se nabízely k uměleckému zpracování.

Text je rozdělen do tří hlavních částí. Teoretické, kde se zabývám vymezením tématu své diplomové práce, současnými tendencemi v sochařské tvorbě, největším rozmachem tohoto tématu v době socialismu, a také uvádím několik autorů, kteří se zabývají obdobnými tématy jako já. Soustředila jsem se hlavně na autory, jejichž tvorba mně je blízká. Krom jednoho současného autora to jsou umělci, jenž tvořili v 19. a 20. století, a kromě dalších témat tvořili i sochy pracujícího lidu nebo lidské fragmenty s touto tematikou. Tvořili především z klasických sochařských materiálů, jako je třeba bronz. Já si zvolila záměrně keramickou hmotu, protože je to velmi tvárný materiál, a mám už s ním řadu zkušeností.

V praktické části popisuji svou zdlouhavou a spletitou cestu k danému tématu a dále jak jsem došla ke konečné podobě mého díla. Je to socha ze šamotové hlíny v nadživotní velikosti doplněná o komponenty z litého porcelánu. V této části práce je popsán i proces sušení a výpalu. Každé sochařské dílo prochází vývojem od prvotin až ke konečné fázi, která může být mnohdy úplně jiná, než byl původní záměr.

V závěru textu se nachází pedagogická část, kde popisuji svůj didaktický projekt skládající se ze tří výtvarných aktivit, které jsem realizovala s dětmi v MŠ Jeřabinka Kopřivnice. Zaměřuji se na dětský pohled na práci a na jeho výtvarné zpracování. Text je doplněn řadou fotografií.

1 TEORETICKÁ ČÁST

1.1 VYMEZENÍ A OSOBNÍ REFLEXE POJMU „OPERÁTOR VE VÝROBĚ“

Operativní = *pohotový, iniciativní, účinný, působivý, výkonný. Pracovník obsluhující počítač a řídicí činnost výpočetního systému.* (Petráčková, Kraus a spol., s. 545) Toto je výklad daného pojmu, jak ho uvádí akademický slovník, kde není tento pojem rozebrán z hlediska zaměstnance továrny na výrobu elektroniky, ale dá se pro tuto situaci aplikovat.

Operátor ve výrobě – je oficiální úřední název pracovní pozice v jedné továrně na Moravě (docela běžný název pracovní pozice i v jiných továrnách), jejíž primární zaměření výroby je elektronika do automobilů. Uvádět název zmiňované továrny je pro tuto práci naprosto bezpředmětné.

Operátor ve výrobě je jedna z nejnižších pozic v celé firmě. Je to vlastně levná, nahraditelná pracovní síla. Člověk, co z důvodu pracovního vytížení, téměř nemá osobní život, jelikož pracuje v nepřetržitém provozu na dvanáctihodinové směny a střídá se mu krátký a dlouhý pracovní týden. Jeho život je práce, rodina a vztahy jsou jen okrajová záležitost, kterou se úpěnlivě snaží nadřadit práci v továrně. Po práci chodí domů úplně vyčerpaný. Navíc po noční směně přijde domů ráno a jde se oddat spánku, protože je celkově fyzicky i psychicky zcela vyčerpaný. Takže další den prospí a ve zbývajícím volném čase se znovu připravuje na vstup do pracovního procesu.

Když jste v práci unavení, výrobní proces vám nedovolí odpočinout ani na chvíli. Není možné odejít z výrobní haly a nabrat nové síly. Není možné si ani ve výrobní hale sednout. Pracuje se především ve stoje, ve výrobních halách se většinou židle k odpočinku pro zaměstnance nenacházejí. K pracovnímu výkonu musíte mít oblečen speciální ESD (Electro Static Discharge) plášť a boty. Boty jsou koncipovány jako zdravotní obuv, přesto jsou velmi tvrdé a nepohodlné, a po dvanáctihodinové pracovní směně vás opravdu bolí nohy. Na některých pracovištích jsou pracovníci povinni nosit i síťku na vlasy. Pracovní uniforma se s ročním obdobím nemění. V létě i přesto, že se pohybujete v klimatizovaném prostoru, pro užití umělých vláken v oděvu a nutnost nosit dlouhý plášť až ke kolenům, prožíváte velký diskomfort, je vám úmorné horko.

Rádio a mp3 přehrávače na pracovišti jsou přísně zakázány, takže nemáte možnost relaxovat alespoň při hudbě.

Po celou dobu probíhá práce v rychlém tempu. Na každou hodinu je přesně daná tabulková norma. Počty kusů jsou vysoké a od vás se očekává, že vyrobíte ještě něco navíc. V plném uvědomění si této skutečnosti nastává panika a naprostá frustrace, kdy si pokládáte otázky o smyslu života pro případ, že by měl nadále pokračovat v těchto zaběhlých kolejích.

Každý pracovní den je téměř totožný jako ty předešlé. Výrobní hala je velice prosvětlená a v noci systém zářivek působí natolik přesvědčivě, že netušíte, jestli je noc nebo den. Abyste si zachovali zdravý rozum, je potřeba při práci „vypínat mozek“. Já jsem to řešila rozvažováním nad vlastními problémy, uspořádáváním si myšlenek, a také jsem hrávala hru sama se sebou, která spočívala v přesném vybavování si textů dlouhých slok mých oblíbených písniček. Výborně to trénuje paměť.

Továrna se může pyšnit velkým počtem zaměstnaných žen – operátorek ve výrobě. Muži pravděpodobně nedisponují dostatečnou vytrvalostí a odolností v takovém pracovním prostředí, proto jich najdeme ve výrobních halách jen velmi málo. Velký problém jim také působí monotónnost práce. Proto působí na vyšších pracovních postech, v technických profesích, jako je například technická podpora, systémová obsluha atd.

Nepříjemné jsou také zdejší stravovací návyky. Jíst na pracovišti je výslovně zakázáno, přesto můžete zejména na noční směně postřehnout akt nenápadného uždibování kousků jídla z kapes zaměstnankyň a jejich následné hbité vkládání si kousků jídla do úst. Přestávky jsou rozděleny na tzv. bezpečnostní přestávky, které trvají pouze deset minut, a v zásadě nestihnete nic kromě odchodu na toaletu. Pokud si v automatu zakoupíte v uvedené přestávce kávu, na tři minuty si sednete, přičichnete ke kávě, usrknete, spálíte si jazyk, a se smutným výrazem ji opatrně postavíte na poličku do skříňky, kde si ji studenou o dvě hodiny později o velké přestávce vyzvednete. Na oběd je vyhrazen pouze čas od deseti hodin ráno do půl jedenácté. Kantýna pohltí obrovské množství lidí, co se vynoří z jednotlivých výrobních hal, a tak, když se konečně dostanete na řadu k pokladně, moc času na konzumaci oběda už nezbyvá. Zdálo by se, že je možné alespoň při jídle si trochu pohovořit s jinými lidmi, a přijít tak na jiné myšlenky. Ale monotónnost témat mezi spolupracovnicemi bývá spíš

vyčerpávající, než by vám dodávala energii. Rozhovory mají stále stejná témata: negativní kritika kolegyň, kvalita výrobků z katalogů s kosmetikou, módní doplňky, a v neposlední řadě také starosti s dětmi. To jsou vlastně jediné radosti, které mají potřebu mezi sebou sdílet. Pro uměleckou duši zde nenajdete žádné pochopení.

1.2 SOUČASNÉ TENDENCE V SOCHAŘSTVÍ

Socha se změnila za posledních třicet let více, než za posledních třicet tisíc let své historie, protože jsme se změnili my. Pro pochopení současných trendů je důležité, abychom nahlíželi na tvorbu autorů, na které navazujeme, tj. jedna až dvě generace před námi tedy 60. – 70. léta 20. století. Kritici a historici se snaží dát zmatku v umění řád vytvářením jednotlivých izmů, které však často umělci nerespektují, a reagují na tvorbu svého nejbližšího okolí. V posledních třiceti letech jsme byli svědky vzestupu, pádu a opětovného vzestupu v rámci modernismu, postmodernismu, konceptualismu, minimalismu, postminimalismu, arte poveri, neoexpresionismu, land artu, neokonceptualismu, abstrakce a figurace. (Collins, 2007)

„Umění ve skutečnosti neexistuje. Existují pouze umělci“.

Ernst Hans Gombrich

Tuto myšlenku E. H. Gombricha, že nejsou žádní umělci pouze umění, volně převádí J. Collins v tvrzení, že není žádná socha/ sochařství, pouze sochaři. S čímž do jisté míry souhlasím, ale hloubání nad touto myšlenkou by samo o sobě stačilo k sepsání práce nemalého rozsahu.

Pod sochou si představíme nepřeborné množství technik, forem, materiálů, konceptů. Úspěch sochy tedy paradoxně vychází z popírání daných pravidel. Můžeme použít jakýchkoli prostředků, abychom ji vytvořili. V sedmdesátých letech proběhl exponenciální nárůst elektroniky, digitálních technologií, internetu a globální rozvoj komunikačních technologií, jež vedl ke změně způsobu nazírání na okolní svět nás samotných. Tím pádem i nazírání na koncepty místa a času, což jsou klíčové faktory pro vznik sochy. Přístup k místu se změnil. Je více politický a ekonomický, než tomu bylo v dřívějších epochách.

Databáze umění je díky internetu rychle a jednoduše přístupná celosvětovému publiku. Obrazová masa ovlivňuje lidstvo, tedy hlavně umělce. Velká změna proběhla během období od kubismu koncem první světové války po začátky šedesátých let. Ve vedení je modernismus, který nadřazuje malbu nad sochu zabývající se formou a barvou zároveň a popírá akademické a realistické umění. Pro přehled bych uvedla pár jmen z řad známých britských a amerických kritiků, kteří se s touto myšlenkou ztotožňují: Roger Fry, Alfred Barr, Clement Greenberg, Michael Fried. Umělec B. Neuman popisuje sochu jako: „něco, do čeho narazíte, když odstupujete od obrazu, abyste na něj lépe viděli“. (Collins, 2007)

V sedmdesátých letech nastává nová vlna sochařské aktivity zahrnující umělce různého věku, národnosti a pohledu na svět. Pokud bychom chtěli zařadit toto období, jednalo by se o postmodernismus. Jeden z prvních textů zabývající se postmodernismem v sochařství je od historičky umění a kritičky Rosalind Krauss, vydaný v roce 1979. Popisovala změny v sochařství za posledních deset let v kontextu Duchampova pisoáru. Socha přestala být figurální a vertikální, jak jsme ji znali dříve. Sestoupila z podstavce na úroveň člověka. Tradiční materiály a způsoby vytváření byly odmítnuty, a nahrazeny otevřenými médii, které vytvářejí tak vysokou úroveň řemeslných dovedností. Na základě toho vyzývá dílo k diskuzi o originalitě a autenticitě.

Nový přístup k soše měl i P. Picasso, kdy u něj převládalo vrstvení materiálu, což nebylo obvyklé. Na něj navazují figurálisté Jacques Lichik, Alexander Archipenko a Henri Moore. Zjednodušili ženskou figuru. Moore ji začíná rozbíjet na jednotlivé fragmenty, což ho přivádí k dialogu mezi figurou a krajinou. Tato práce s fragmentací („rozbíjením“) navazuje na práci A. Rodina a C. Brancusiho. Na Picassa navazuje, a ještě více rozvíjí jeho práci s plechovými pláty, David Smith. Ještě více odlehčuje sochu svými „vzdušnými kresbami“. Sochaři v období postmoderny začínají experimentovat s možnostmi, jak jejich dílo může být vnímáno (viz. Y. Klein a jeho bíle natřené stěny galerie nebo instalace „stříbrné mraky“ od A. Warhola).

V osmdesátých letech se v soše mění situace, ustupuje význam národnosti a státní příslušnosti autorů. Rozvíjí se genderová problematika, kdy se velké popularitě těšilo nemálo autorek s prostorovými objekty. Šedesátá léta byla ve znamení střetu mezi

Evropou a Amerikou. Sedmdesátá léta jsou zase ve znamení konfrontace mezi mužským a ženským prvkem a devadesátá v duchu multikulturalismu. (Collins, 2007)

Koncem dvacátého století již není postmodernismus dostačujícím pojmem pro popis situace v umění. Vznikají nové izmy. V současnosti je nejdůležitější propojení sítě umělců, kurátorů, překupníků umění, atd.

1.2.2 FIGURA

Hlavním tématem sochy během celé historie byla a je figura. V šedesátých letech byl odklon od figury v důsledku nástupu geometrického nefigurativního sochařství. Koncem sedmdesátých let nastal návrat figury nejprve především tedy v malbě. Tělo už není bráno jako symbol síly, cnosti, vytrvalosti atd. ale například autoři jako je Luise Bourgeois, Kiki Smith, Robert Gober zobrazují tělo jako něco poničeného, trpícího, bez řádu, připoutaného ke své sexualitě, genderu. Opětovný vzestup figurativnosti v soše byl v roce 1990. Neohlíží se na minulost, mýty a symboliku.

Díky přehlcenosti masmédií a populární kulturou není figura v sochařství tak velké téma jako dřív. Stala se pouze jedním z mnoha způsobů možností vyjádření. Devadesátá léta se od osmdesátých vyznačují užitím netradičních materiálů jako jsou třeba kostky cukru, prach s lepidlem, vosk, sádra. Objevuje se i práce s živým tělem, navazující na tradici performance z 60. let. V rámci transavantgardy v Itálii vzniká v osmdesátých letech metafyzická socha jako návrat k dědictví antiky a italské metafyzické malby. (Collins, 2007)

Jako příklad uvádím dílo Mimma Paladina (obr. 1), protože vizuálně velice připomíná mé dílo. Je to vlastně figura s výstupky (ptáci). Kiki Smith zase stejně jako já pracuje s tématem bolesti a utrpení v kontextu s lidským tělem. (Obr. 2)



Obr. 1 Mimmo Paladino. *Cadute a Ragione*, 1995. Bronz
217 x 81.2 x 61 cm



Obr. 2 Kiki Smith. *Ribs*, 1987. Terakota. inkoust. vlákno. nehty. 55.9 x 43.2 x 25.4 cm

1.2.3 FRAGMENT LIDSKÉ POSTAVY

Posledních padesát let převažuje v sochařství téma fragmentace nad tématem celistvosti a plnosti. Modernismus vyzdvihoval kvality jako je koherence, celistvost, návaznost. Kubismus před první světovou válkou nám jako první ukázal možnosti fragmentace. Ale je možné, že jako inspirační zdroj slouží už doba Francouzské revoluce (boření soch a dekapitace). V té době malíři F. Goya a T. Géricault řešili toto téma v malbě. V soše se objevuje fragmentace lidského těla v pozdním 19. století. Studenti umění se v té době učili figurálnímu sochařství na základě fragmentů řeckých a římských soch. Tělo rozložené na části mluví svým vlastním způsobem.



Obr. 3 Isabel De Obaldia. *Fragments of Warriors*. 2002. Pískované lité sklo. Různé rozměry



Obr. 4 Sarah Lucas. *Get Hold of This*.
1994. Sádra.

1.3 TÉMA PRÁCE V UMĚNÍ

Práce bezesporu patří k jedné ze základních činností člověka už od vzniku světa. Dokáží si představit, že když pravěcí lidé malovali na zdi jeskyní, jak loví zvěř, malovali tam konkrétní příslušníky rodiny. Bez práce bychom umřeli hladu. Přesto však dlouho nepatřila mezi ta vznešená témata, která výtvarníci ve svých dílech znázorňovali. Na hodině obrazové analýzy mně bylo řečeno, že první dílo, kde autor zachytil postavy při práci, namaloval španělský barokní malíř D. Velásquez. Když jsem se však o tuto problematiku zajímala více, objevila jsem právě jeskynní malby znázorňující lov zvěře, egyptské malby znázorňující například balzamování, sekání lnu, římské fresky rybářů atd. Největší rozmach tématu práce ve výtvarném umění však přišel až v socialistickém realismu, kdy byla práce opěvována.

Do života nám vstoupil socialismus společně s rétorikou naznačující, že v jeho základech je ideový systém pátrající po podstatě historického bytí člověka. Nalézá ji v evolučním teologicky zaměřeném sociálním hnutí, který známe hlavně v jeho leninovské variantě. Pohyb od nejnižších společensko–ekonomických formací k nejvyšší – komunistické. (Šámal, 2006)

Socialistický realismus (1948 – 1958) spojujeme se sovětskou vizionářskou kulturou začátku prvního komunistického státu. Umění bylo řízeno centrálně, takže panovala značná cenzura. Typické znaky pro socialistické umění je monumentální forma, jež měla umocňovat nadšení a víru v lepší socialistickou budoucnost. Tedy hlavní funkcí socialistického umění byla propagace režimu a výchova občana. Díla byla zjednodušena do co největší srozumitelnosti. Idealizované obrazy budovatelské společnosti – muž

znázorněn jako bojovník, hrdina v třídním zápase, tvůrce vyspělého průmyslu, a žena jako jeho rovnoprávný soudruh. Hlavním motivem bylo také znázornění Stalina jako boha.

Socialismus se snažil o zničení hranice mezi uměním a životem. Inspiraci čerpal z ruského realismu 19. století a carského umění, ale také z antiky a renesance. Množství uměleckých děl, jenž nesloužila k propagaci myšlenek režimu, často bylo soustavně ničeno. Nedostávalo se jim ani uznání v rámci historie. Socialistické umění by mohlo díky jednotvárné produkci se schématickými náměty působit, že bylo vytvářeno podle předem daného estetického kánonu. Touhou socialistických autorů bylo, aby jejich dílo vydrželo věčně.

Nemálo avantgardních umělců se alespoň na čas věnovalo práci na tématech socialistického realismu. Nejspíše kvůli tomu, že avantgardní pohled na svět se velmi podobal utopickému a optimistickému vnímání budoucích časů a vývoje společnosti socialismu. (Petišková, 2002)

„Socialistický realismus je koncepce, která je přesvědčena o tom, že vývoj společnosti spěje nutně k socialismu, a že umělec, který to vidí, má být aktivní součástí tohoto procesu, který uspišuje.“ *Bedřich Václavek*

Oslavu práce bychom mohli nalézt tehdy v každém způsobu výtvarného vyjádření, ať už v malbě, kresbě, grafice, ale hlavně v soše, kvůli níž toho téma zmiňuji ve své teoretické části diplomové práce. Většinou se jednalo o monumentální pomníky pracujícího lidu, který se nikdy nepokořil a nevzdal, třeba se symbolem komunismu – ve zdvižené ruce srp. Nebo menší sochy dělníků různých průmyslových profesí.



Obr. 5 Vera Muchina. 1937. *Dělník a kolchoznice*. Původně v Paříži nyní v Moskvě

1.4 AUTOŘI UŽÍVAJÍCÍ TÉMA PRÁCE VE SVÉ TVORBĚ

AJ WEJ WEJ

Aj Wej Wej je čínský současný multimediální výtvarný umělec, architekt. Narodil se 28. srpna 1957 v Pekingu. Již od mala se potýká s problémy spojenými s politickým režimem v Číně. Před začátkem 60. let 20. století byla celá jejich rodina deportovaná do vzdálených míst na poušti v důsledku toho, že byl jeho otec, významný moderní básník, považován za pravičáka. Rodila žila ve velice bídých podmínkách. Do Pekingu se vrátil až po Kulturní revoluci.

Mladý Aj Wej Wej pracoval na různých projektech, kde prezentoval své názory. To se však shledávalo s odporem z oficiálních kruhů. V roce 1978 Studoval v Pekingu na Filmové akademii. 1981 odcestoval do Spojených států amerických. Měl možnost střetnout nejvýznamnější osobnosti a proudy v umění.

V současnosti patří mezi velmi populární autory. Působí ve veřejném sektoru a vystupuje proti totalitním praktikám své vlasti. Námětem pro jeho nejslavnější díla byl vztah mezi prudce se modernizující Čínou a její dalekou minulostí. Krom výtvarného umění realizoval i vícero architektonických projektů. (AI, Weiwei, 2016)

Za zmínku stojí i výstava *Zvěrokruh*, která proběhla na území naší republiky, konkrétně tedy v Praze pře Veletržním palácem v roce 2016. Tohoto autora zmiňují ve své práci hlavně kvůli jeho dílu nesoucí název *Sunflower seeds*. Byl to projekt pro londýnskou galerii Tate Modern. Spočíval v instalaci 100 milionů ručně malovaných keramických semínek, které nechal autor rozprostřít po podlaze Turbínové haly. Tyto semínka vyrábělo velké množství dělnic. Poukazují na toto dílo z důvodu spojení dělnické práce a umění což je základ mé plastiky.



Obr. 6 Aj Wej Wej. *Sunflower seeds*. 2010. Malovaný porcelán.

VINCENC MAKOVSKÝ

Sochař Vincenc Makovský se narodil 3. června 1900 v Novém Městě na Moravě. Byl nejstarší ze sedmi dětí. Jeho otec pracoval jako řezník uzenář a měl velkou vášeň pro nakupování a následné opravy nemovitostí, jejíž důsledkem nakonec bylo, že rodina neměla dostatek financí. Další těžkou zkouškou pro rodinu byla brzká úmrtí některých Vincentových sourozenců.

Již ve velmi nízkém věku začal kreslit na mastný papír v otcově řeznickém krámě. Později nastoupil na novoměstskou reálku, kde jeho kreslířský um nebyl podporován. Zajímali jej historické památky, významné osobnosti vědy. Obdivně také vzhlížel k dílu sochaře Jana Štursy. Po ukončení studia měl sen se stát malířem. Toho se však načas musel zdát, protože jej povolali do vojenské služby. Utekl a musel se skrývat. Až koncem války se konečně mohl přihlásit na Akademii výtvarných umění v Praze. Dostal se na speciální malířský ateliér k profesoru Karlu Krattnerovi. Účastnil se se svými spolužáky několika důležitých výstav. Následkem událostí na AVU přestoupil Vincenc Makovský na sochařský ateliér k prof. Janu Štursovi, kde se z něj začal formovat významná osobnost českého moderního umění. Za svou absolventskou práci (*Ženský akt obouvající si střevíc*) získal stipendium a mohl tak odcestovat do Francie. Tam zůstal déle, než původně zamýšlel a získal množství známostí a sochařských zkušeností. Práce vzniklé ve Francii mu později získali členství ve Spolku výtvarných umělců Mánes. V pozdějších letech se stal profesorem brněnské techniky a také profesorem na AVU. Zařazujeme jej jako jednoho z hlavních představitelů meziválečné avantgardy. (Hlušička, Malina, Šebek, 2002)

Prožil obě světové války. Jeho prožitky z pohnutých historických událostí, jež byl svědkem, se odrážely v jeho umělecké tvorbě. Jasně jsou v ní viditelné peripetie, paradoxy i ideály nelehké doby.



Obr. 7 Vincenc Makovský. *Nový věk*. 1958. Bronz

CONSTANTIN MEUNIER

Belgický sochař Constantin Meunier se narodil 12. dubna 1831 na předměstí Bruselu. Díky tomu, že mu záhy zemřel otec, drobný úředník, a Meunier měl dalších pět sourozenců, rodina žila v peněžní nouzi. Na základě toho se nejprve vyučil truhlářem a až později se díky podpoře staršího bratra – rytce dostal v šestnácti letech na Akademii výtvarných umění v Bruselu. Navštěvoval tam sochařský ateliér Charlese Augusta Fraikina. Okolo roku 1854 však toho zanechal a přihlásil se k malíři Francois – Josephu Navezovi. Tehdy navázal přátelství se zakladateli *Svobodné společnosti krásných umění* (Charles de Groux, Luis Dubois, Félicius Rops,...) Brojili proti akademismu. Díky nim se Meunier dostal na kurzy malování podle přírody a podílel se na avantgardním hnutí realismu.

Po odchodu ze sochařského ateliéru se třicet let výlučně věnoval malbě. Nejprve podléhal vlivu Ch. de Grouxe, jež byl ovlivněn Milletem a Courbertem. C. Meunier tak našel zálibu v námětech jako jsou všední životy lidí, jejich postavení, vztah k práci, prostředí. Vzal si klavíristku Léocadii Gourneaux a měl s ní pět dětí. Kolem roku 1875 můžeme najít malby s náboženskou tematikou, historické náměty. Rodinný život ho vybízel ke kreslení a malování své ženy při práci nebo svých dětí v plenkách. Neobjevil však styl, kterým by se prosadil. Řízením osudu se dostal do průmyslových závodů, ohromily jej natolik, že namaloval *Kovový věk* – malby věnované prostředí práce a odlévání oceli. Po odjezdu do Španělka našel C. Meunier sám sebe. Maloval tehdy sevilský život (*Továrna na tabák*).

1844 se umělec vrátil zpátky do Belgie. Vrátil se zase k sochařství, vytvořil známou sochu *Kováře* poté, co v zemi vypukly nepokoje v podobě demonstrace dělníků. Některá jeho díla potom měla revoluční charakter. 1887 se stal kantorem na ateliéru malby na Akademii v Lovani. Tam vznikla jeho významná díla jako třeba *Bolest* (1888). Čerpal náměty se zdejší katastrofy při explozi důlního plynu. Časem dospěl k oproštěné plastické formě. A stal se tak jedním z předních belgických sochařů. Zemřel 4. dubna 1905 v Bruselu. (Baudson, 1985)



Obr. 8 C. Meunier. *Smrt'ák*. 1892



Obr. 9 C. Meunier.
Kameník. 1896. Cín



Obr. 10 C. Meunier.
Le Puddleur.
1884/1887-88. Bronz

JINDŘICH WIELGUS

26. února 1910 přišel na svět Jindřich Wielgus. Narodil se v Karviné do staré rodiny havířů pocházejících z Haliče. Byl nejstarší ze 6 sourozenců. V začátku své studentské dráhy se vyučil řezbářem u Josefa Proseckého, poté se vydal do Brna na Školu uměleckých řemesel z odtamtud putoval do Prahy na Uměleckoprůmyslovou školu k prof. Karlu Dvořákovi. Studia zakončil na pražské Akademii výtvarných umění u prof. Otakara Španiela. Chvilí trávil i v Římě v rámci stipendijního pobytu. Od roku 1939 působil dva roky jako odborný asistent na Státní keramické škole v Praze u prof. Václava Vokálka. Byl členem několika sdružení a svazů.

K modelování a kresbě ho už od dětství vedla jeho matka. Žili v dělnickém domku v havířské kolonii. Oblast kolem byla plná těžebních věží a hald. Toto se zapsalo do jeho občanského postoje a vztahu k umění. Přestože se po studiích nestal členem ani jedné ze dvou uměleckých skupin, co vznikaly (*Sedm v říjnu*, *Skupina 42*), sdílel s jejími stoupenci zájem pro lidsky a sociálně akcentovaný motiv a také pro rozdílnou formu a odpovídající výraz životu. V jeho tvorbě jsou patrné prvky meziválečné avantgardy (objekty seříznuté do ploch a hran), stejně jako inspirace z tvorby K. Pokorného, J. Čapka, O. Gutfreuda a dalších.

Jeho vrcholná díla první etapy tvorby mají náboženský charakter. Uplatnil na nich své dosavadní zkušenosti se zjednodušováním tvarů formou, z které byla jasně citelná duchovní a citová stránka. Vytvořil nemálo prací odlitých do bronzu, cínu. Celá jeho

tvorba je hodně různorodá. Měl určité impulsy. Patrná je jeho snaha o opravdu moderní výraz.

V 60. letech měly J. Wielgusovy práce značně uvolněnou morfologii ze dvou důvodů. Vstoupil do *Skupiny 58*, *Radaru* a sdružení *Index*, a stal se více sebevědomější, což vedlo k rozvoji fantazie. Pracoval s bloky kamene, také téměř se všemi druhy měkkého dřeva. Zajímavé je, jak autor ve svých sádrových plastikách, vyrobených pro pozdější odlití do bronzu, schválně vytvořil iluzi techniky dřevořezby. V roce 1976 jej jmenovali zasloužilým umělcem, o třináct let později už umělcem národním. Zemřel 6. května 1998 v Praze ve věku 88 let. (Procházka, 1990)

Pro mou práci jsou důležité jeho plastiky horníků. Vycházejí přímo z jeho životních zkušeností - jeho životní téma.



Obr. 11 Jindřich Wielgus. *Havířův den* (detail čtyřdílného reliéfu). 1937



Obr. 12 Jindřich Wielgus. *Havíř s kvádrem*. 1945-46

OTTO GUTFREUND

Autor první kubistické sochy Otto Gutfreund se narodil 3. srpna 1889 ve Dvoře Králové nad Labem jako druhé nejmladší z pěti dětí, otec byl barvíř příze, matka domácí švadlena. Od mala ho to táhlo k umění, přestože nebyl k výtvarné tvorbě nijak veden. Rodiče mu nebránili, aby si sám zvolil vzdělání, kde svůj talent užije. Nejprve v roce 1906 absolvoval na keramické škole v Bechyni. Poté odešel do Prahy na Uměleckoprůmyslovou školu, kde navštěvoval speciální oddělení pro figurální a ornamentální modelaci u prof. Josefa Drahaňovského. Nebyl tam však spokojen, díky své představě o umění, preferoval kubismus. A tak v roce 1909 odjíždí do sochařského ateliéru prof. E. A. Bourdella na Académie de la Grande Chaumière v Paříži. Posléze se vydává ještě dál na své poznávací cesty do Anglie a Belgie.

Jeho národní hrdost způsobila, že se přihlásil v průběhu války ve Francii do francouzské Cizinecké legie a jeho umělecké tvorba byla po nějakou dobu v útlumu. Z ní se časem vytvořila první československá jednotka – rota Nazdar. Byl přímým svědkem těžkých bojů. Zážitky z tohoto období se v něm ukotvily navždy. Události kolem roku 1915, kdy O. Gutfreund prohlásil, že raději vystoupí z armády, než aby vstoupil do cizí roty, což bylo bráno jako dezerce, vedly k tomu, že byl dán do vazby. Po svém propuštění díky Národní radě v Paříži, žil ve velice bídných podmínkách. Navrhoval tehdy flakóny na parfémy. Umělcův návrat do Prahy se konal až v roce 1920.

Byl řazen mezi přední představitele českého sochařského umění. Od toho se odvíjela tematika jeho pozdějších zakázek. 1922 – 1923 vytvářel s Janem Štursou výzdobu průčelí pražské Legiobanky (architekt Jan Gočár). Vytvořil tam reliéf *Návrat legií* inspirovaný antikou s lidovými prvky. Znázorňoval symbol nové republiky. Velké změny v jeho tvorbě nalezneme po skončení první světové války. Oprostil se od neoklasicistních a kubistických forem předválečného období. Styl, kterým pak tvořil, bývá nazýváno „sociálním civilismem“.

Vytváří dřevěné polychromované sochy československých legií, kde hledá realistické ideály. I legionář se dá pojmout jako pracující člověk. Tedy socha zchváceného legionáře má přínos pro mou práci. Autor do svých soch vojáků vnáší své vnitřní zážitky z období věznění a války. Otto Gutfreund zemřel tragickou smrtí 2. července 1927 v Praze. (Kupka, 2012)



Obr. 13 Otto Gutfreund.

Plastika příslušníka roty

Nazdar. 1923 – 26.

Polychromované dřevo



Obr. 14 Otto Gutfreund . Reliéf Legiobanky. 1921 - 1939

JAN ŠTURSA

Jan Štursa se narodil 15. května 1880 v Novém Městě na Moravě. Dostal se k učíteli kreslení a rýsování Josefu Šimkovi, který jej značně ovlivnil. Otec chtěl, aby se jeho syn stal krejčím. Na doporučení učitele však šel studovat sochařko – kamenickou školu v Hořicích. Tehdejší ředitel školy svědomitě vybíral učitele pro svou školu. Kresbu, rýsování a modelování vyučoval mladého Štursu akad. mal. Václav Křeh. Poznatky z těchto hodin uplatňoval i v dalších letech své tvorby. Dalším důležitým pedagogem, co vystupoval na tamní škole, byl akad. soch. Mořic Černil. Po ukončení školy začal pracovat v kamenické dílně, potom odešel do Berlína. Skici z toho období ukazují jeho moderní přístup.

Během práce v Německu naspořil peníze, aby mohl studovat u prof. J. V. Myslbeka na Akademii výtvarných umění. Jeho naturalistické studie se poté změnily spíše k modernistickým skicám. Kolem roku 1903 začíná jeho vlastní sochařská tvorba. O rok později byly zaznamenány jeho pokusy o neformální expresivitu pomocí práce s voskem (*Utopená kočka, Polibek*). Přesto však mezi jeho základní materiály patří bronz a kámen. V roce 1904 vstoupil mezi představitele Spolku výtvarných umělců Mánes, jeho díla byla vystavována na spolkových výstavách. Tam se setkal s architektem Janem Kotěrou. Získal cestovní stipendium Hlávkovy nadace, díky němuž mohl cestovat po Evropě. Přes více měst se dostal až do Paříže, kde strávil nějaký čas. Hodně kreslil a navštěvoval muzea.

Během války patřil do jihlavského pluku a ocitl se i na frontě u Haliče. Během té doby byl však jmenován prof. na Akademii výtvarných umění a časem nastoupil na místo po J. V. Myslbekovi. Za svůj život vytvořil řadu především figurálních soch. Zemřel poměrně mlád ve věku 44 let v Praze. (Wittlich, 2008)



Obr. 15 Jan Štursa. *Raněný*. 1916.
Bronz. 49.5 cm



Obr. 16 Jan Štursa. *Třetinový model
hlavice francouzského odboje pro
Legiobanku*. 1922. Sádra. 76 cm

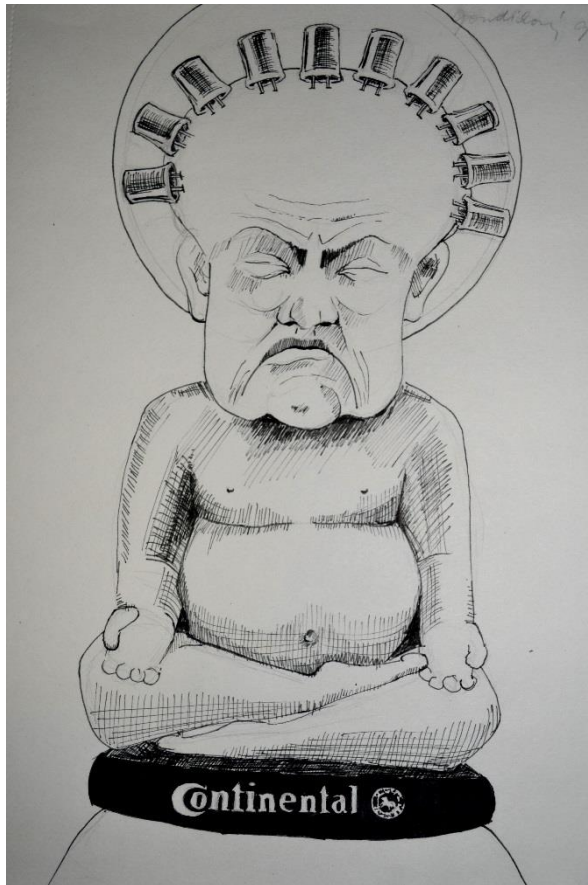
2. PRAKTICKÁ ČÁST

2.1 MYŠLENKA NA POČÁTKU

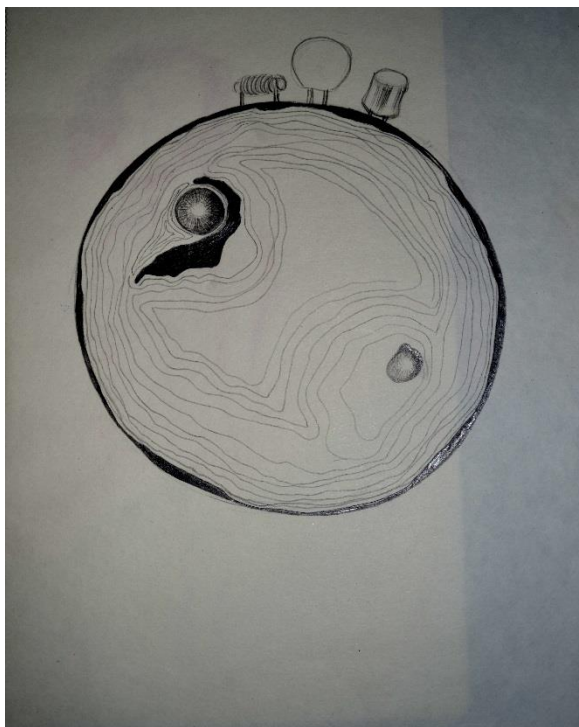
Na začátku veškeré umělecké tvorby stojí myšlenka, řekněme určitý nápad – cesta, která umělce nasměruje tam, kam se ve svém díle bude ubírat. Většinou se vývoj ubírá přes různé zákruty nápadů a pracovních omylů. Kolikrát se musíme vrátit úplně na začátek a udělat tlustou čáru za tím, co už jsme vytvořili, aby nás to posunulo zase o krok blíže cíli, ve kterém nalezneme uspokojení. A tak je tomu i v keramické/sochařské tvorbě. Použití kresby nám pomůže přenést myšlenku na papír. Každý keramik, sochař či designer by měl být především zdatný kreslíř. Na základě kresebných skic následně vytváříme skici keramické. Malé modely, díky kterým si uvědomíme nové souvislosti – mnohohledovost, kterou právě umožňuje prostorová tvorba.

Když jsem uvažovala nad tím, jak budu koncipovat svou diplomovou práci, byla jsem doslova utopená v nabízejících se možnostech. Můžete udělat téměř cokoliv z jakéhokoliv materiálu.

Keramická hlína byla blízká mému srdci, mám k ní úzký vztah, a mám s ní již určité zkušenosti (jsem absolventkou umělecky zaměřené střední školy oboru Výtvarné zpracování keramiky a porcelánu). Když jsem si tedy zvolila materiál, se kterým bych chtěla pracovat, pustila jsem se do vytváření kresebných skic, abych našla téma, které budu zpracovávat. Mapování myšlenek mě zavedlo všemožnými směry. Nejzajímavější však byly kresby, které vznikly jako reakce na mou brigádu v továrně na výrobu elektroniky do aut. Na papírech dominovaly kondenzátory, ale záměr mé práce se teprve formoval. Jednou z prvotin byla třeba pocta pracovním normám, které představují v továrně jakýsi druh božstva. Každý k němu vzhlíží a děsí se, že jeho výkonem nebude potěšeno. Dle mé představy je to veliká zavalitá postava připomínající Buddhu, jež si spokojeně sedí na svém divanu, který nese značku dané továrny. Jeho hlavu zdobí božská svatozář sestavená z kondenzátorů (Obr.17). Továrna je vlastně takový malý svět sám pro sebe, a jak by mohl vypadat ukazovala má další kresba s tematikou kondenzátorů (Obr 18).



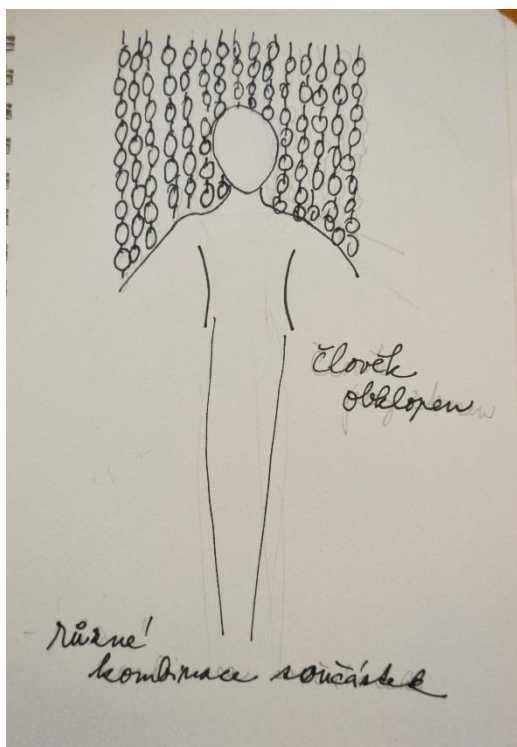
Obr. 17



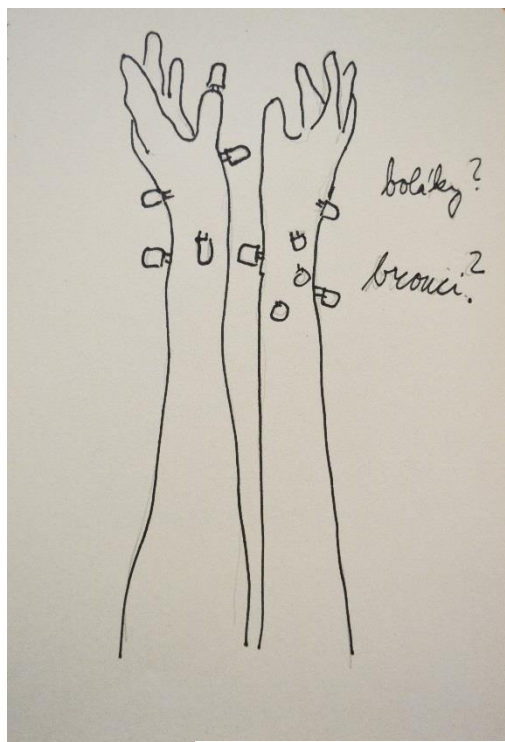
Obr. 18

Tyto kresby mi vlastně ukázaly směr, kterým jsem se vydala. Prioritou se pro mě stalo vytvořit dílo, které bude reagovat na mé tříleté působení ve zmiňované továrně. Při vytváření přípravných skic jsem chtěla vyjádřit hlavně přímo fyzické spojení lidského těla s elektrickými součástkami a celou emocionální stránku pásové výroby. Jsou to pocity frustrace, naprostého vyčerpání, utápění se, bolesti, prázdnoty, bezcennosti. Vlastní údy trnou a dostávají se do křečí.

Vytvořila jsem několik kresebných návrhů, jak zpracovat tuto tematiku. Po konzultaci s panem MgA. Robertem Bučkem Ph.D. jsme vybrali dva, které nejlépe odpovídaly mým výtvarným záměrům. První návrh byl dlouhý závěs na stěnu sestavený z odlévaných porcelánových tvarů připomínajících kondenzátory, který by měl uprostřed záměrně vynechaný otvor ve tvaru siluety lidské postavy. Idea byla taková, že člověk, který by si stoupl do otvoru v závěsu, by byl fyzicky obklopen a omezen velkým množstvím kondenzátorů. Tím by mu bylo obrazně zprostředkováno, jak se cítí člověk pásově vyrábějící elektroniku do aut. Druhý návrh byla plastika tonoucích rukou, do kterých byly zapíchnány kondenzátory jako paraziti. Původně jsem chtěla oba tyto návrhy realizovat a prezentovat. Nakonec jsme z hlediska časové náročnosti, ale hlavně vypovídající hodnotě jednotlivých nápadů, vybrali plastiku rukou, protože je více vypovídající a pro můj výtvarný záměr naprosto dostačující.



Obr. 20



Obr. 19

2.2 PRACOVNÍ POSTUP

2.2.1 TVAROSLOVÍ

Jakmile jsem měla jasno jakým, směrem se ve své práci ubírat, pustila jsem se do hry s tvaroslovím. Vytvořila jsem cca osm malých modelů, na kterých jsem zkoušela, jak různé polohy a kompozice lidských rukou působí vzhledem k dané tématice. První byl, pochopitelně, model tonoucích rukou, který se zdál fungující hlavně díky pocitu tonutí a bezmoci, který z něj vyzařoval. Následovalo několik pokusů, kterým stále jako by něco chybělo. Jeden z posledních modelů, které jsem udělala, mě posunul od vertikálního pojetí díla k horizontálnímu. Vycházela jsem z přímé pracovní pozice při osazování kondenzátorů do desek plošných spojů, které následně putují do pájecí vlny. Lidské ruce manipulují součástkami před cestou do pájecí vlny, ale také poté, kdy je vyndávají z masky, položí nové díly, osadí a opět posílají k zapájení. Tento nekonečný koloběh byl nejčastějším pohybem mých rukou během pracovního procesu. Model jsem vytvořila ještě ve dvou různých variantách, kdy jsem se snažila strnulost ruky oživit pohybem.



Obr. 21 Modely

2.2.2 MODELOVÁNÍ

Samotná realizace vycházela z mého posledního modelu 5 krát menšího než výsledná realizace. Při počátečních propočtech jsem byla omezena velikostí pece v ateliéru keramiky na katedře výtvarné výchovy. Ta měří cca 70 x 60 cm. Šířku pece jsem vydělila šířkou podstavy malého modelu a daný výsledek pak násobila jednotlivými mírami, které jsem získala při poměřování modelu. Technika, kterou jsem vytvářela svou plastiku, se nazývá modelování z ruky. Pro tak velké objekty, jako je má práce, musí sochař/ keramik volit hlíny s tzv. křemenným ostřivem. To sice snižuje plastičnost hmoty, ale zato znatelně snižuje smrštění výrobku, a zvyšuje její tavitelnost. (Rada, 1997). Proto jsem zvolila šamotovou hlínu s poměrně velkým ostřivem (2 mm) značky Pávek, se kterou mám dobré zkušenosti. Vybrala jsem záměrně velice tmavou hlínu, aby její barevnost vytvářela kontrast s bílými porcelánovými doplňky.



Obr. 22



Obr. 23



Obr. 24



Obr. 25



Obr. 26



Obr. 27



Obr. 28

Před začátkem modelování jsem si vyráběla velký rošt, aby z podstavce plastiky mohly lépe odcházet vodní páry, a tím mohl lépe vysychat. V práci se dá pokračovat jedině, pokud hlína průběžně částečně prosychá, a tím se stává tužší, drží tvar. Nejprve jsem takzvaně „nabouchala“ podstavec 41 x 60 cm za použití pěstí a prkna, karty, metru a úhelníku. Hned od začátku jsem počítala se smrštěním hmoty sušením a výpalem. U tohoto druhu hlíny to bývá minimálně 8 %.

Snažila jsem se o maximální propracování hmoty v jednotlivých vrstvách, jelikož vzduchové kapsy uvězněné v hmotě vykazují riziko exploze při výpalu. Podstavec jsem později odlehčila a poctivě vybavila systémem žeber, která slouží k opoře celé plastiky. Po řádném namodelování podstavce jsem se pustila do vytváření samotných rukou. Protože mým záměrem bylo vytvořit do určité míry realistickou zvětšeninu mých vlastních rukou, potřebovala jsem si vytvořit fotografickou dokumentaci, z níž jsem pak částečně vycházela při modelování. Nejvíce jsem sledovala křivky svých rukou přímým pozorováním. Ty jsem pak modelovala za pomoci špachtle a keramického očka přidáváním a ubíráním hmoty.

Až jsem byla spokojena s tvary plastiky rukou, a hlína byla v tzv. „koženém stavu“, pustila jsem se do vydlabávání vnitřních dutin od začátku záprstních kostí směrem k lokti. Horní část rukou jsem odřízla strunou, vydlabáním vytvořila dutinu, propíchala, aby v případě ukrytých vzduchových kapes, vzduch odešel. Pro kvalitní spojení odříznuté části předloktí jsem rozrušila povrch spoje, natřela jej šlikrem, přilepila obě části zpátky na sebe a zaretušovala.



Obr. 29



Obr. 30



Obr. 31



Obr. 32



Obr. 33

2.2.3 LITÍ DO SÁDROVÝCH FOREM

Má práce se skládá ze dvou zvlášť vyráběných částí – šamotové plastiky rukou a porcelánových tvarů vycházejících z tvarosloví elektrických součástek – kondenzátorů. S těmito součástkami jsem se v rámci své brigády setkávala nejčastěji.

Porcelánové prvky – mají tři různé tvary, na plastice jsou umístěny v počtu osmi kusů. Jedná se o dva téměř totožné válcovité tvary se zaoblením v horní části a mělkou drážkou ve čtvrtině délky výrobku. Tyto dva tvary se odlišují pouze průměrem. Třetí druh má zcela jiný tvar. Je poměrně plochý, kulatý, se dvěma výstupky v dolní části, připomínajícími nožky. Upozorňuji na to, že všechny porcelánové prvky nemají přesný

průmyslový tvar, ale jsou upraveny podle mých pocitů z konkrétních elektrických součástí.

Tyto porcelánové prvky jsem vytvářela technikou, která se nazývá *lití do sádrových forem*. Jedná se o jeden z nejnovějších způsobů vytváření keramiky. Poprvé se začal využívat v 19. století Sévres ve Francii. U nás se rozšířil po objevení ztekucovací licí hmoty. (Rada, 1997) Nyní je tento způsob výroby keramiky nejvíce užíván díky poměrně rychlému způsobu rozmnožování stejných kusů výrobku především v průmyslu.

Abych mohla porcelán odlévat, musela jsem si nejdříve vyrobit sádrové formy. Odlila jsem si tři bloky sádry a z nich jsem pomocí nástrojů vysoustružila požadované tvary kondenzátorů. Pro pozdější snadnou separaci modelů od jednotlivých částí forem se hotový sádrový model musí natřít několika vrstvami šelaku. Ty se nechají zaschnout. Šelak ucpe póry v sádře a v kombinaci s mýdlem vytvoří na povrchu nepropustný film. Počet částí forem a jejich způsob vytváření se volí podle náročnosti tvaru výrobku. Platí pravidlo, že abychom mohli z formy výrobek vyjmout, musí mít forma kónický tvar. Díky tvarové nenáročnosti užívaných modelů jsem se rozhodla pro dvoudílné formy. Volila jsem klasický způsob formování. Narýsovala jsem si přesnou polovinu na model a vodorovně ji zamodelovala do bloku hlíny, kolem kterého jsem postavila ohrádku z lakovaných desek, abych jej mohla zalít sádrou. Až nalitá sádra zatuhla a vychladla, opracovala jsem blok do požadovaných tvarů a vytvořila kulaté zámky pomocí techniky hloubení mincí. Opracovaný blok sádry i sádrový model jsem natřela mýdlem, aby jednotlivé části formy šly od sebe oddělit, a zalila je dalším blokem sádry. Tímto způsobem jsem vytvořila všechny tři sádrové formy a nechala je řádně vyschnout.

Do suchých forem jsem začala odlévat porcelánovou licí břechku. K tvorbě střepeu dochází díky vlastnosti sádry odsávat vodu z nalité hmoty. Ta se přilepí k okrajům formy a tuhne. Při dostatečné tloušťce střepeu, což bývá 2 mm, aby se zachovala průsvitnost střepeu, se přebytečná neztuhlá licí hmota vylévá zpátky do nádoby. Forma se staví dnem vzhůru v šikmém úhlu, aby přebytečná licí hmota volně otekla, odkapala. Kraje výrobku se ještě ve formě začistí nožem. Poté se výrobek nechává ve formě, aby více zatuhnul, a aby při procesu vyjmutí nedocházelo k deformaci či poškození. Po rozebrání formy a vyjmutí následuje jeho sušení. Případné retuše

a začištění spoje probíhá až poté, co je výrobek zcela suchý, to je těsně před prvním výpalem.



Obr. 34



Obr. 35



Obr. 36



Obr. 37

2.2.4 SUŠENÍ

Každý keramický výrobek vyžaduje řízené a opatrné postupné sušení, aby se předešlo případným deformacím výrobku a následným možným komplikacím při výpalu. Během sušení se hmota nejvíce smršťuje v důsledku odpařování vody z gelových obalů jílových částíček. Již zmiňované ostřívo vytváří tak v hlíně při smrštění kanálky, jimiž voda snadněji odchází. (Rada, 1997)

Účinnou alternativou je pro sušení podstavců soch a hladkých podložek dna nádob použití hedvábného či novinového papíru, který se shrnuje zároveň se sesychajícím dnem výrobku, a tím zabraňuje možným deformacím. (Rada, 1996)

Hotovou plastiku jsem sušila téměř měsíc, abych měla jistotu, že je skutečně suchá, a že ji odcházející vlhkost během výpalu neroztrhá. K tomu, aby se uvolnila vlhkost ze spodních částí výrobku, pomohl rošt. V počáteční fázi byl výrobek lehce přikryt igelitem. V místech, kde je střepeň tenčí, dochází zpravidla k rychlejšímu schnutí, a mohlo by se stát, že se suché části od mokrého zbytku plastiky zcela oddělí. Než jsem dala dílo vypálit, bylo potřeba vyvrtat otvory pro připevnění porcelánových prvků. Používala jsem nejprve ruční vrták o průměru 3 mm a poté jsem pracovala s akumulátorovým vrtacím šroubovákem. Stejně otvory jsem vyvrtala i do porcelánových kondenzátorů.



Obr. 38



Obr. 39



Obr. 40



Obr. 41

2.2.5 PROCES VÝPALU

V průběhu vytváření keramického díla může v autorových představách dojít ke značným změnám. Tak tomu bylo i v případě výpalu mé plastiky. Běžný postup je, že keramika prochází dvěma výpaly. První je znám pod pojmem přežah (800 – 1100 °C podle typu hlíny) a druhý jako dožah nebo také ostrý výpal. Ten mívá vyšší teplotu (800 – 1400°C). V průběhu tohoto procesu může dojít k rizikovým situacím. Přežah bývá rizikový z důvodu odchodu fyzikálně a chemicky vázané vody (cca 650°C) ve střepu a později také kvůli modifikaci křemene (kolem 500°C). (Rada 1997) Takto vypálená hlína je připravena na glazování. Druhý výpal nese podstatně menší rizika. Výrobek praská jen v případě použití velké vrstvy glazury či při přemočení střepu. Glazury je potřeba užít jen přiměřené množství, která se při ostrém výpalu změní na skelný povlak.

Při promýšlení postupu výroby keramické plastiky jsme s mým vedoucím diplomové práce od začátku počítali s výpalem v elektrické peci. V průběhu práce jsme však postupně došli k závěru, že se mé dílo bude pálit jednožárově, tzn. pouze jeden výpal. Bylo v plánu nastavit pálící křivku výpalu na pomalejší náběh (třeba i dvanácti hodinový výpal), protože pomalé přidávání stupňů dopomáhá k dosychání výrobku. To bylo naším záměrem. Začali jsme zvažovat využití jiného druhu pece.

Existuje celá řada alternativních pecí a způsobu výpalu. Jednotlivé pece můžeme rozdělit podle směru postupujícího plamenu ke komínu pece. Ty rozčlenit na pece se stoupajícím, zvrtným a vodorovným plamenem, muflové pece a poslední jsou elektrické a plynové pece. (Rada, 1996) V každé z těchto pecí lze docílit jiného výsledného efektu na výrobku. Právě proto, jsme se rozhodli použít pec se zvrtným plamenem. Právě díky plamenům a popelu by mohly vzniknout krásné efekty.

Nebáli jsme se experimentovat, protože experimenty v keramice dopadají často velmi zajímavě. Rozhodli jsme se pro alternativní způsob jednožárového výpalu ve venkovní peci na dřevo. Přímý kontakt keramického výrobku s ohněm vytváří velice efektní zabarvení. Někdy dochází i ke vzniku popelavé glazury. Suchý výrobek jsme naložili do pece spolu s porcelánovými komponenty, které už ale byly po přežahu.

Výpal trval asi 5 hodin za odborné asistence MgA. Roberta Bučka Ph.D. Osobně jsem přikládala dřevo do ohně a sledovala nárůst teploty v peci s využitím speciálního teploměru. Bylo nutné dodržet pravidelné stoupání teploty v peci, čehož jsme dosáhli

řízeným přikládáním dřeva. Opticky lze kontrolovat teplotu výpalu podle barvy rozpálených výrobků. Ke kontrole slouží hledítko v boční části pece. Pec by nikdy během výpalu neměla být otevírána. (Buček, 2015) Po dosažení požadované teploty jsme ji udržovali ještě asi jednu hodinu. Poté jsme zamezili přístupu vzduchu, čímž nastalo pozvolné ochlazování výrobků. Výsledek výpalu stál za veškerou námahu při jeho realizaci. Došlo při něm i k zvláštnímu prohnutí podstavce, které přispívá k zajímavosti celého díla, ale je svým způsobem dílem náhody. Umělec, především tedy keramik a sochař musí s náhodou počítat, je pro něho přínosná a často vede k objevování nových způsobů uměleckého vyjádření.



Obr. 42



Obr. 43



Obr. 44

2.3 KONEČNÁ PODOBA PLASTIKY

Po vyjmutí vychladlých výrobků z pece začalo jejich kompletování do finální podoby. Bylo potřeba nařezat nerezový svařovací drát k upevnění porcelánových prvků na plastiku.

Výsledná plastika velká 60 x 40 x 20 cm představuje mé vlastní ruce při práci. Tedy v základní pracovní pozici při osazování desek plošných spojů elektrickými součástkami. Do rukou jsou zabodnuty porcelánové komponenty vycházející z tvarů elektrických součástek. Jsou doplněny o kovové části – svařovací nerezový drát. Jsou připevněny způsobem, který má připomínat zapájení součástek do desky plošných spojů. Bylo použito silikonové lepidlo a barevný tmel.



Obr. 45 Konečná podoba díla

2.4. UMĚLECKÝ ZÁMĚR DÍLA

V celkovém dojmu působí porcelánové komponenty na plastice rukou jako odporní paraziti. Dílo evokuje práci s elektrickými součástkami v továrně, která přináší fyzickou bolest. Kvůli únavě a dvanáctihodinovému stání na nohou či nepohodlné pracovní pozici dochází k vyčerpání, ale také k prožívání bolesti, když se součástky

skutečně zapichují do rukou a dostávají se pod nehty, jak se ve spěchu snažíte nějakou vytáhnout z plné přepravky, kde jsou jich stovky.

Při realizaci díla jsem všechny hodiny strávené v továrně prožívala znovu a neméně intenzivně.

Plastika má díky výpalu v ohni nezaměnitelný lesk, přestože jsem na ni předtím nenanesla vrstvu glazury. Na první pohled působí jako odlitá z bronzu. Na některých porcelánových komponentech můžeme pozorovat krásnou popelavou glazuru, která dodává porcelánu lehce naoranžovělou barevnost. Experimentální výpal bohužel způsobil lehké prohnutí a popraskání podstavce, což však nijak nenarušuje žádoucí podobu díla či jeho významovou hodnotu. Vznikl tak jakýsi „oslavný pomník nenáviděné práci.“



Obr. 46

3. PEDAGOGICKÁ ČÁST

Během posledních dvou let jsem měla možnost vyzkoušet si své pedagogické výtvarné působení mezi osobami různého věku. Už ze začátku magisterského studia jsem ke své velké radosti získala místo jedné z vedoucích zájmového výtvarného kroužku *Paletka* v Domě dětí a mládeže Olomouc, kam dochází menší skupinka dětí ve věku od 4 do 10 let. Velké věkové rozpětí dětí logicky přináší i velké rozdíly mezi jejich jednotlivými výtvarnými pracemi. Od září minulého roku mně byla nabídnuto vedení dalšího zájmového kroužku v Domě dětí a mládeže Olomouc, tentokrát ryze zaměřený na práci s keramickou hlinou pro dospělé osoby. V rámci praxe, kterou nám umožnila univerzita, jsem měla možnost vyzkoušet si práci se studenty na soukromé střední umělecky zaměřené škole, a také na základní umělecké škole, kam jsem kdysi sama docházela jako dítě. Také některé své výtvarné nápady zkusím realizovat s dětmi v mateřské škole, kde jako speciální pedagog a učitelka působí moje matka. V minulosti jsem tam s předškolními dětmi realizovala artefietickou aktivitu, kde děti impulzivně malovaly temperovými barvami na velký formát rytmickou hudbu přímo podle poslechu. Místo štětců používaly vlastní ruce a proužky papíru namísto špachtlí.

Když se teď zpětně podívám za nabytými zkušenostmi, práce s různými věkovými skupinami je odlišná, a má své kladné i stinné stránky. Ostatně jako cokoli jiného na tomto světě. Co se týče práce pro DDM musela jsem udělat důležité rozhodnutí, že se nechci ubírat ve výtvarné tvorbě amatérským směrem, ale chci poskytnout dětem veškeré znalosti a dovednosti, které je dovedou ke kvalitní umělecké tvorbě. Rozhodla jsem se pro plnohodnotné výtvarné vzdělávání dětí, i když se musím potýkat se značnými překážkami ve svém okolí, které tíhne ke kýčovitému zpracování zážitků. V případě vedení *keramiky pro dospělé* jsem se však smířila s tím, že mé pedagogické působení se bude pohybovat jen v mezích technologického poradce. Lidé, především ženy, co tam docházejí, berou tyto hodiny jako něco odpočinkového, kde si budou moci vyrobit vázu do kuchyně a udělá jim to radost. Je to jakási forma artefietiky. Což vůbec není na škodu, jelikož si uvědomuji její význam pro utrápenou duši lidí, co jsou od rána do večera v náročném zaměstnání, a toto je forma jejich odpočinku a úniku z toho koloběhu. Do budoucna bych ráda pracovala se skupinou dospělých, kteří chtějí získat kvalitní umělecké vzdělání.

Pedagogické praxe v rámci studia na univerzitě vnímám jako velice přínosné, bohužel jsou časově nedostatečné pro získání hlubších zkušeností. Mám zkušenosti, že na soukromé umělecké střední škole je množství studentů, kteří nejsou dostatečně motivováni pro kvalitní uměleckou tvorbu. Kdo je za to zodpovědný? Nejspíše nejsou dostatečně motivováni ani jejich pedagogové. Praxe na základní umělecké škole byla pro mě velmi radostná záležitost. Děti tam docházejí s velkým zájmem, jsou velmi tvořivé, nejsou zatíženy výtvarnými stereotypy, jejich tvorba je plná fantazie a výtvarného experimentování. A já jsem zjistila, že je to věková skupina, která je mi velmi blízká, právě pro tuto kreativitu.

V době, kdy probíhaly mé školní pedagogické praxe, jsem ještě neměla ucelenou koncepci své diplomové práce, abych mohla podobné nebo totožné téma zadat studentům nebo dětem, aby ho ztvárnili. Tematický plán byl předem určen a nebyl prostor pro realizaci mých výtvarných projektů. Proto jsem se rozhodla sestavit pár výtvarných projektů, které by vycházely z tematiky mé diplomové práce, a ty vyzkoušet realizovat se třídou předškolních dětí v mateřské škole, kde působí moje matka. Pro realizaci takových aktivit tam mám vždy dveře otevřené. Děti jsou velmi přístupné, učenlivé a nadšené z jakékoliv zajímavé činnosti. Usoudila jsem, na základě předešlých zkušeností, že to bude pro můj záměr nejlepší pracovní prostředí.

Podle vývojové psychologie je dítě v předškolním věku nejvíce tvárné. Dívá se kolem sebe a nasává všechny podněty, všechno zkoumá, na všechno se zeptá, má bohatý vnitřní svět. Proto je dobré dítě co nejvíce naučit i v rámci výtvarné výchovy, než přijde do puberty, kdy už se může díky biologickým změnám dostat do vnitřního vzdoru a jeho zápal pro uměleckou činnost může zcela vymizet.

Hodiny výtvarné výchovy probíhají z pravidla zcela odlišně oproti klasickému školnímu vyučování sestávajícího ze sezení v lavicích, opisování z tabule a výkladu učitele, jako je tomu třeba v hodinách matematiky, dějepisu a občanské výchovy. Malé děti se pořádně nedají usměrňovat ve svém uměleckém počínání, jako je tomu třeba u starších žáků na základní škole. Dítě v mateřské škole můžeme pouze motivovat, aby se začalo umělecky projevovat. Dětský grafický projev nám může připomenout nemálo důležitých skutečností, které nám už mohou unikat v důsledku rychlého životního tempa a přehnané vážnosti všedního života. Úžasná je schopnost dětí

jednoduše, minimalisticky, a přesto zcela výstižně vyjádřit to, co by dospělý člověk ani množstvím slov popsat nedokázal. (Stehlíková – Babyrádová, 2014)

3.1 JAK MOJE RUCE UMÍ PRACOVAT

V již zmiňované mateřské škole jsou děti zvyklé pracovat ve skupinách. Pro realizaci mého prvního úkolu mi byla svěřena skupinka čtrnácti dětí ve věku 5 – 6 let. Časové vymezení pro daný úkol jsem určila hodinu a třicet minut na základě denního rozvrhu dané třídy. Vymyslela jsem téma v návaznosti na mou diplomovou práci a to: „Jak moje ruce umí pracovat“. Ačkoli by se mohlo zdát, že má diplomová práce zaujímá na dané téma dosti negativní stanovisko, a je to tak do značné míry i zamýšleno, cílem výtvarného úkolu pro děti MŠ bylo, aby měly kladný vztah k práci. Aby si dokázaly uvědomit její důležitost pro život, možnosti pomoci blízkým lidem, možnosti vytváření něčeho krásného a prospěšného. A jak jsem se mohla znovu přesvědčit, dětská představivost je úchvatná. Vytváří zcela nové náhledy do života.

Nejprve jsem děti vybidla, aby se posadily do kruhu, a požádala je, aby mně po řadě povyprávěly, jakou práci doma pomáhají rodičům vykonávat, jaké jsou jejich domácí povinnosti, jakou práci dělají rády, jakou práci naopak dělají nerady. Na jednotlivé odpovědi jsem navázala dalšími otázkami. Například když dítě řeklo, že pomáhá babičce na zahradě zalévat květiny, zeptala jsem se v rámci kolektivu, jaké práce ještě můžeme dělat na zahradě, popřípadě jaké k tomu používáme nástroje. Diskuze na začátku a na konci doplňuje daný úkol i o kognitivní a afektivní cíle. Překvapilo mě, že se našli jedinci, kteří doma nedělají vůbec žádnou práci, a byli velice překvapení mou otázkou, proč rodičům doma nepomáhají. U těchto dětí to vnímám jako velkou výchovnou chybu rodičů. Tyto děti byly také méně motivovány pro výtvarné zadání, které jsem jim předložila. V podstatě neměly co kreslit, protože neměly osobní zkušenosti s prací. Po skončení diskuze dostaly děti za úkol nakreslit, jak jejich ruce umí pracovat, měly nakreslit jak, pomáhají doma při domácích pracích. Dostaly v kresebném projevu naprostou volnost. Některé děti pracovaly u stolu, jiné na zemi. Kresebné prostředky si také volily samy. Používaly tužky, rudky, voskové pastely, suché pastely, pastelky.

Výsledné kresby byly především figurativního charakteru, jednalo se hlavně o dokumentární autoportréty zachycující autory kreseb spolu s jejich příbuznými při určitých domácích pracích. Dětská kresba může sloužit i jako výborný diagnostický nástroj. Na první pohled můžeme vidět rozdíly ve vývoji kresby mezi jednotlivými dětskými autory. Tomu se však v této práci věnovat nechci. Je to natolik zajímavé a obsáhlé téma, že by si zasloužilo samostatnou kvalifikační práci.

Podle výsledků kreseb jsem zjistila, že nejvíce dětí pomáhá doma rodičům s vysáváním, přestože by se mohlo zdát, že šestileté dítě je tak malé a drobné, že velký vysavač nemůže utáhnout. Četné opakování tohoto námětu je nejspíše do jisté míry ovlivněno dětskými tendencemi kopírovat kresebné náměty od ostatních dětí. Figury, znázorňující povětšinou jejich další rodinné příslušníky, byly umístěny do interiéru jejich domovů, v případě práce venku zase děti neopomněly nakreslit trávu, na které postavy stály, slunce, mraky a další části konkrétní scenérie. Dalším velmi častým námětem bylo utírání prachu či práce na zahradě. Mou pozornost však nejvíce upoutaly kresby netradičních námětů. Šestiletá dívka se pustila do tak náročného výjevu, že sama bych měla i se svým uměleckým vzděláním problém jej zřetelně znázornit. Ona se však toho nebála a výsledek byl velmi zdařilý. Jednalo se o dokumentaci vyvazování mladých větviček vrby do drátěné konstrukce brány, které dívka prováděla se svým tatínkem. V zápalu radostného výčtu, s čím vším doma dívka pomáhá svým rodičům, začala na výkres přidávat i další výjevy z jejího života, jako je třeba umývání auta, či oprava střechy rodinné chatičky (Obr. 47). Celou svou výtvarnou činnost dívka bohatě komentovala a vysvětlovala významy jednotlivých kresebných momentů.



Obr. 47. dívka 6 let. pastelky. A2

Jiný pětiletý chlapec se zase nebál nakreslit, jak pomáhal dědovi a tátovi stavět nový chodník na zahradě. Dědu i tátu však nakreslit opomněl. Zajímavě nakreslil také používaný pracovní nástroj, ale při popisu obrázku se jednou vyjádřil, že jsou to hrábě, ale podruhé to byla metla k zametání. Na mou otázku odpověděl, že používal nástroje oba. Přesto jej nakreslil jen jednou (Obr. 48).



Obr. 48 . chlapec 5 let. suchý pastel. A3

Na závěr si děti opět sedly do kroužku a v krátkosti mně popsaly, co na svůj výkres nakreslily.

3.1.1. FOTODOKUMENTACE



Obr. 49



Obr. 50



Obr. 51



Obr. 52



Obr. 53



Obr. 54



Obr. 55



Obr. 56



Obr. 57



Obr. 58



Obr. 59



Obr. 60



Obr. 61

3.2 JAK PRACUJÍ MOJI RODIČE

Druhým výtvarným úkolem, který jsem dětem v MŠ zadala v návaznosti na ten předchozí bylo, aby nakreslily, jak pracují jejich rodiče. Oproti předešlému dni bylo dětí z důvodu infekčního onemocnění ve školce podstatně méně. Samotné kresbě opět předcházela krátká diskuse, obdobná té z minulého dne, s tím rozdílem, že děti nemluvily o sobě, ale o pracovní náplni svých rodičů v zaměstnání. Poté opět při stejných podmínkách a dostupných výtvarných materiálech dostaly pokyn k zahájení

práce. Na výsledky jsem se velice těšila. Zajímalo mě, jak velkou mají představivost o tom, co jejich rodiče v práci dělají. Dokáže to rodič, co má nějakou netradiční hodně technicky založenou práci, malému dítěti dobře vysvětlit?

Výsledné kresby byly rovněž hodně vydařené. Opět panovala značná rozdílnost mezi jednotlivými kresbami v jejich vývoji, výtvarných prostředcích i námětech. Mou největší pozornost si zasloužilo dílo šestiletého chlapce, který kreslil svou maminku pracující v továrně, kde se vyrábějí auta. Shodou okolností, jsem se dozvěděla, že jeho matka pracuje v téže továrně, kde jsem pracovala i já jako brigádník. Chlapec se byl zřejmě podívat, kde maminka pracuje u příležitosti *Dne otevřených dveří*, protože jeho kresba naprosto přesně odpovídá realitě (Obr. 62). Chlapec zdařile popsal výrobní prostředí.



Obr. 62. chlapec 6 let. Rudka. A3

V závěru aktivity děti opět v kroužku popsaly, co nakreslily.

3.2.1. FOTODOKUMENTACE



Obr. 63



Obr. 64

3.3 VYTVOŘ SOCHU SÁM/ SAMA SEBE, JAK PRACUJEŠ

Poslední tvořivá aktivita, kterou jsem se svěřenými dětmi realizovala, nesla název „Vytvoř sochu sám/ sama sebe, jak pracuješ“. Šlo spíše už jen o odpočinkovou aktivitu, na základě které, si vyzkoušely jiný způsob zpracování tématu. Všechno je jinak, když převedete něco z 2D do 3D. Dílčím cílem činnosti bylo procvičení jejich prostorového vnímání a uplatnění prostorové představivosti. Z technických důvodů jsem nevolila práci s keramickou hlinou, ale záměrně jsem vybrala materiál, který není tolik náročný na pracovní zázemí a vybavení, a to barevnou plastelínu. U předškolních dětí nelze očekávat, že se dokážou dlouhodobě držet jednoho výtvarného tématu. Míra motivace u těchto dětí nebývá ještě dostatečná ke zvládnutí dlouhodobého úkolu. Do poslední fáze úkolu se práce účastnily buď děti nejstarší ze třídy, nebo děti výtvarně nadané, které prožívají při umělecké činnosti velké uspokojení.

Vznikly krásně deformované figurální sošky povětšinou s vysavačem. Líbila se mně předimenzovanost doplňujícího předmětu ve srovnání s figurou. Jeden chlapec například vymodeloval sebe, jak pije z hrnku, a ten hrnek byl tak obrovský oproti té malé figurce, že to vypadalo, jako by stál u studny. Vytvářením hrnku v úvodu práce byl tak zaujatý, že spotřeboval většinu výtvarného materiálu a také většinu časové dotace určené pro práci. Na figurku vlastní osoby tedy zbylo už jen málo hmoty a málo času.



Obr. 65. chlapec 5 let. plastelina cca 8 cm

3.3.1 FOTODOKUMENTACE



Obr. 66



Obr. 67



Obr. 68

ZÁVĚR

Jsem velice vděčná za tvůrčí období, ve které jsem se věnovala své diplomové práci. Nejen, že jsem na sobě mohla pozorovat blahodárné artefietické účinky práce s keramickou hlínou, ale nabyla jsem opět velké množství nových pracovních technologických zkušeností. Nebylo to vždy úplně jednoduché. Během časového období, kdy jsem se práci věnovala, jsem musela řešit spoustu nepředpokládaných situací a musela jsem se pružně rozhodovat pro různá řešení. Hrozilo také, že dojde k technologickým problémům. Ale to k práci umělců patří. Zvláště během výpalu mé plastiky v peci jsem trnula strachy, aby se neozvala obrovská rána značící explozi, což by znamenalo veškerý zmar mé dosavadní práce.

Těšila mě práce v zázemí útulného ateliéru, kdy jsem si ji nejvíce vychutnávala, když tam nikdo nebyl, a já mohla snít o tom, jak třeba jednou sama povedu podobný ateliér a budu povzbuzovat studenty, aby beze strachu realizovali své gigantické výtvarné nápady. Ráda bych jim předala své nadšení z keramické hlíny, protože to je nádherný materiál s potenciálem pro tvorbu unikátních děl. Láká mě se pouštět hlouběji do tajů sochařství a experimentálních výpalů.

Samozřejmě bez podpory, kterou jsem měla v ochotných spolužácích, bych nezvládla tak náročné dílo dotáhnout až do konce. Přestože se výrobek sušil na dosti frekventovaném místě, chovali se k němu všichni ohleduplně, takže nepřišel k úhoně. Nikdy se mi nestalo, že by se na mě někdo podíval zle, když jsem ho pořádala o pomoc při manipulaci s výrobkem.

Věřím, že v areálu továrny by každý umělec našel své vyžití. Přemýšlela jsem i nad tvorbou objektů z rozbitých nebo špatných DPS (deska plošných spojů) či objektů z pravých a funkčních kondenzátorů. Možná se k tomuto tématu v pozdějších letech vrátím.

Plastika dopadla ještě lépe, než jsme očekávali, a mám z toho upřímnou radost. Doufám, že v budoucnu se mi povede vytvořit další pozoruhodné práce.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

Obr. 1 COLLINS, Judith. Sculpture today. London: Phaidon Press Limited, 2007. ISBN 978-0-7148-4314-8. str. 19

Obr. 2 COLLINS, Judith. Sculpture today. London: Phaidon Press Limited, 2007. ISBN 978-0-7148-4314-8. str. 61

Obr. 3 COLLINS, Judith. Sculpture today. London: Phaidon Press Limited, 2007. ISBN 978-0-7148-4314-8. str. 66

Obr. 4 COLLINS, Judith. Sculpture today. London: Phaidon Press Limited, 2007. ISBN 978-0-7148-4314-8. str. 72

Obr. 5 Dostupné z: <http://contactpro.ru/8-uslugi-kompanii/13-span-restavratsiya-span-fasadov>

Obr. 6 Dostupné z: <http://www.nytimes.com/2010/10/19/arts/design/19sunflower.html>

Obr. 7 Dostupné z: <http://muzeum3000.nm.cz/nejnovejsi/restaurovani-sousosi-novy-vek-od-vincence-makovskeho>

Obr. 8 Dostupné z: <http://textespretextes.blogs.lalibre.be/archive/2014/10/11/meunier-peintre-et-sculpteur-1135578.html>

Obr. 9 Dostupné z: <https://cz.pinterest.com/fajalo/constantin-meunier/>

Obr. 10 Dostupné z: <http://www.koregos.org/fr/gustave-vanzype-constantin-meunier/>

Obr. 11 PROCHÁZKA, Václav. Národní umělec Jindřich Wielgus. Ostrava: Severomoravská galerie výtvarných umění, 1990. [katalog výstavy] str. 9

Obr. 12 PROCHÁZKA, Václav. Národní umělec Jindřich Wielgus. Ostrava: Severomoravská galerie výtvarných umění, 1990. [katalog výstavy] str. 14

Obr. 13 Dostupné z: <http://www.acr.army.cz/informacni-servis/fotogalerie/?df=20140224&dt=20140302&pg=3>

Obr. 14 Dostupné z: <http://www.alamy.com/stock-photo/csob.html>

Obr. 15 WITTLICH, Petr. Jan Štursa. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1624-9. str. 197

Obr. 16 WITTLICH, Petr. Jan Štursa. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1624-9. str. 163

Obr. 17 Vlastní fotografie

Obr. 18 Vlastní fotografie

Obr. 19 Vlastní fotografie

Obr. 20 Vlastní fotografie

Obr. 21 Vlastní fotografie

Obr. 22 Vlastní fotografie

Obr. 23 Vlastní fotografie

Obr. 24 Vlastní fotografie

Obr. 25 Vlastní fotografie

Obr. 26 Vlastní fotografie
Obr. 27 Vlastní fotografie
Obr. 28 Vlastní fotografie
Obr. 29 Vlastní fotografie
Obr. 30 Vlastní fotografie
Obr. 31 Vlastní fotografie
Obr. 32 Vlastní fotografie
Obr. 33 Vlastní fotografie
Obr. 34 Vlastní fotografie
Obr. 35 Vlastní fotografie
Obr. 36 Vlastní fotografie
Obr. 37 Vlastní fotografie
Obr. 38 Vlastní fotografie
Obr. 39 Vlastní fotografie
Obr. 40 Vlastní fotografie
Obr. 41 Vlastní fotografie
Obr. 42 Vlastní fotografie
Obr. 43 Vlastní fotografie
Obr. 44 Vlastní fotografie
Obr. 45 Vlastní fotografie
Obr. 46 Vlastní fotografie
Obr. 47 Vlastní fotografie
Obr. 48 Vlastní fotografie
Obr. 49 Vlastní fotografie
Obr. 50 Vlastní fotografie
Obr. 51 Vlastní fotografie
Obr. 52 Vlastní fotografie
Obr. 53 Vlastní fotografie
Obr. 54 Vlastní fotografie
Obr. 55 Vlastní fotografie
Obr. 56 Vlastní fotografie
Obr. 57 Vlastní fotografie
Obr. 58 Vlastní fotografie
Obr. 59 Vlastní fotografie
Obr. 60 Vlastní fotografie
Obr. 61 Vlastní fotografie

Obr. 62 Vlastní fotografie

Obr. 63 Vlastní fotografie

Obr. 64 Vlastní fotografie

Obr. 65 Vlastní fotografie

Obr. 66 Vlastní fotografie

Obr. 67 Vlastní fotografie

Obr. 68 Vlastní fotografie

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Akademický slovník cizích slov: [A-Ž]. Dotisk. Praha: Academia, 1997. ISBN 80-200-0607-9.

COLLINS, Judith. Sculpture today. London: Phaidon Press Limited, 2007. ISBN 978-0-7148-4314-8.

GOMBRICH, E. H. Příběh umění. Praha: Odeon, 1992. Klub čtenářů. ISBN 80-207-0416-7. (s.15)

ŠÁMAL, Petr, ed. Literatura socialistického realismu: východiska, struktury a kontexty totalitního umění: sborník příspěvků ze symposia pořádaného Ústavem pro českou literaturu AV ČR ve spolupráci s Ústavem slovenskej literatúry SAV a Slovenským inštitútom v Praze 11. a 12. října 2006. Praha: ÚČL AV ČR, 2009. ISBN 978-80-85778-64-5.

PETIŠKOVÁ, Tereza. Československý socialistický realismus 1948-1958. Praha: Gallery, 2002. ISBN 80-86010-61-9. [katalog výstavy]

AI, Weiwei. Aj Wej-wej: zvěrokruh = Ai Weiwei : zodiac heads : 6.2.-31.8.2016, Národní galerie v Praze, Veletržní palác. Přeložil Hana LOGAN, přeložil Martina NERADOVÁ. V Praze: Národní galerie, 2016. ISBN 978-80-7035-607-4. [katalog výstavy]

HLUŠIČKA, Jiří, Jaroslav MALINA a Jiří ŠEBEK. Vincenc Makovský. Brno: CERM, 2002. Osobnosti. ISBN 80-210-2666-9.

Constantin Meunier (1831-1905). Plastiky, obrazy, kresby: [Katalog výstavy]. Praha, 1985.

PROCHÁZKA, Václav. Národní umělec Jindřich Wielgus. Ostrava: Severomoravská galerie výtvarných umění, 1990. [katalog výstavy]

KUPKA, František. František Kupka - Otto Gutfreund: umění ve službách národa (1914-1918) : Galerie moderního umění v Hradci Králové, 20. září - 30. prosince 2012. V Hradci Králové: Galerie moderního umění ve spolupráci s Vojenským historickým ústavem Praha, 2012. ISBN 978-80-87605-02-8.

WITTLICH, Petr. Jan Štursa. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1624-9.

RADA, Pravoslav. Slabikář keramika. Praha: Grada, 1997. ISBN 80-7169-419-3.

RADA, Pravoslav. Techniky keramiky. Vyd. 2. Praha: Aventinum, 1996. Umělcova dílna. ISBN 80-85277-88-3.

BUČEK, Robert. Technologie keramické výroby. V Olomouci: Univerzita Palackého, 2015. ISBN 978-80-244-4757-5.

STEHLÍKOVÁ BABYRÁDOVÁ, Hana. *Výtvarný projev dítěte předškolního věku v jednadvacátém století*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. ISBN 978-80-244-3818-4.

INTERNETOVÉ ZDROJE

Otto Gutfreund - Město Bechyně. Město Bechyně [online]. Copyright © 2000 [cit. 17.04.2017]. Dostupné z: <http://www.mestobechyne.cz/cs/mesto-bechyne/osobnosti/otto-gutfreund.html>

ANOTACE

Jméno a příjmení:	BcA. Eliška Pokorná
Katedra:	Katedra výtvarné výchovy
Vedoucí práce:	MgA. Robert Buček, Ph.D
Rok obhajoby:	2017

Název práce:	Operátor ve výrobě
Title:	Operator in production
Anotace práce:	Tato diplomová práce je doprovodný text k mému dílu, což je keramická plastika znázorňující lidské ruce při práci. V textu je jak popis samotného díla, tak proces jeho výroby od prvotních skic k výsledné soše, včetně způsobu výpalu. Uvádím zde také několik autorů, jenž mě inspirovali. V závěru práce naleznete popis edukačního projektu, který jsem realizovala s dětmi MŠ Jeřabinka Kopřivnice, a který si kladl za cíl rozvíjet dětskou představivost a nastavit kladný vztah k práci.
Klíčová slova:	plastika, keramika, práce v umění, sochařství, figura
Annotation:	This thesis serves as an accompanying text for the author's artwork, i.e., the ceramic sculpture depicting human hands during work. The thesis describes the artwork as such and the process of creating the sculpture starting from the primary sketches, including the firing type. Furthermore, several authors who served as an inspiration are cited as well. In the final part of the thesis is a description of an educational project that was realized with the children attending the kindergarten Jeřabinka in Kopřivnice. This project was aiming at the development of their imagination and creation of positive attitude of children towards work.
Keywords:	sculpture, ceramics, theme of work in art, statuary, figure
Přílohy vázané v práci:	68 fotografií
Jazyk práce:	Čeština