Univerzita Palackého v Olomouci

Pedagogická fakulta

Diplomová práce

Olomouc 2016 Bc. František Javůrek

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

KATEDRA VÝTVARNÉ VÝCHOVY

Diplomová práce

Bc. František Javůrek

PLASTIKA

Olomouc 2016

Vedoucí práce: MgA. Robert Buček, Ph.D

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

V Olomouci dne: …….. ……..

František Javůrek

Děkuji panu MgA. Robertovi Bučkovi, Ph.D za odborné vedení mé diplomové práce a cenné rady při její realizaci.

OBSAH

Úvod 6

1. Teoretická část 8

1.1 Venuše 8

1.2 1. Polovina 20. Století 11

1.3 České avantgardní umění 15

1.4 Symbol 18

1.5 Pohybové umění 19

1.6 Estetika 20

1.7 Keramický výpal 20

2. Praktická čás 22

2.1 Vznik 22

2.2 Plastika jako „Plastika” 27

2.2.1 Postup práce 28

2.2.2 Fotodokumentace 30

2.2.3 Návrh 33

2.3 Sušení 35

2.4. Proces výpalu 35

2.4.1 Redukční výpal 36

2.5 Hmat 37

3. Pedagogická část 38

3.1 fotodokumentace 41

Závěr 42

Obrazová příloha 43

Seznam použitých zdrojů 44

Anotace 45

ÚVOD

Tento text slouží jako doplnění praktické diplomové práce. Tvůrčí proces vzniku práce i její výsledná podoba je zde fotograficky zdokumentována.

Sochařství, jež se mi stalo v průřezu dosavadních studií velice blízké, nabírá na dynamice už začátkem dvacátého století. Objevují se nové formy, směry, tvarosloví. Právě na tento úsek vývoje sochařské tvorby navazuje teoretická část práce. Zaměřuji se na umělce první poloviny dvacátého století, již určovali nové tvarosloví moderního sochařství. Forma, která se rozvíjela i u nás se stala mým inspiračním zdrojem a má tak blízký vztah i k mé diplomové práci. Z historického hlediska jsem navázal na téma Venuše, jako na jeden z prvotních symbolů pravěkého lidu, které je v průběhu času proměňovalo.

Tvar, kterým se zaobírám v diplomové práci, je v určitém procesu. Navazující náhodné myšlenky se postupně ovlivňují a vzniklé asociace se transformují v nové objekty. V praktické části se zaměřuji zejména na vlastní vývoj. Výchozím tvarem se stává člověk. Zaměřuji se na významovost symbolů, estetiky, pohybu, eliminace tvaru, pospolitost a hlavně na samotný proces keramické výroby, jenž ústí v plastický objekt. Snažím se vytvořit především plastiku pozitivně reagující na své okolí.

Diplomová práce je zakončena pedagogickou částí. Zde se zaměřuji na představivost žáků a jejích schopnost ji výtvarně zaznamenat

„Člověk žije a pohybuje se v tom, co vidí, ale vidí jen to, co si představuje."

Paul Valéry

„Náhoda byla vždy součástí mé práce. Právě kvůli této náhodě to nejsou jen umělecká díla a není to jen má práce. Jestliže kresby… mají charakter, pak bez mého přičinění: já se dokonce snažím je potlačit … protože v naších teoriích není nic naléhavého, je to jen půvab."

Édouard Vuillard

1. TEORETICKÁ ČÁST

1.1 VENUŠE

Žena jako symbol. Toto téma se stalo velmi vděčné v mladém paleolitu. biologické nositelky života. Tito pravěcí lidé vytvářeli malé figurky vyobrazujíc ženská torza, které dnes neprávem označujeme jako „Venuše". Také je považujeme za první projevy umění. Tyto sošky byly vyrobeny z mnoha materiálů, mezi které bychom mohli zařadit hlavně kámen, keramiku, kosti, paroží či dostupnou mamutovinu. Období do kterého zařazujeme stáří těchto dochovaných sošek dnes označujeme za dobu mladého Paleolitu. Při vyznačení na časové ose se dostáváme do doby přibližně před 25 tisíci let.

Dnes jsme se již dostali díky archeologickým nálezům k velice vzácným a nádherným vyobrazení ženské postavy z paleolitického období. Mezi níže uvedenými soškami je i nejznámější z „Venuší" slavná „Věstonická Venuše".

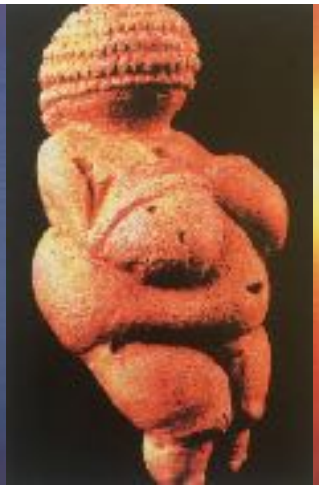
Pravěcí lidé mohli nahlížet na symboliku Venuše v jejím základním smyslu jakožto plnoštíhlé ženské postavy s několika významy. Můžeme zde vystihnout těhotenství, které zpodobňovalo plodnost rodu. Můžeme vidět zvýraznění ňader, hýždí a pohlavního trojúhelníku. V opačném případě se u nich nenacházely další části těla, včetně hlavy, což by mohla mít za příčinu jejich víra. Vyobrazení obličeje mohlo mít za následek odejmutí duše vyobrazovaného.

Zpodobňování „Venuší" bylo různorodé a můžeme najít mezi soškami plných tvarů i štíhlé varianty, které mohou působit více stylizovaně až schematizovaně. Samozřejmě na vzhledu těchto figurek se projevuje zručnost výrobce. Můžeme ale také konstatovat že lze pozorovat i vývoj výtvarného pojetí. S koncem pleistocénu a s nástupem střední doby kamenné (označováno jako mezolit) výskyt „Venuší" ustává.[1] Ženská torza mohla pro pravěké lidi znamenat mnoho. Od amuletu pro vlastní ochranu, až po symboly manželství a těhotenství. Každopádně i jako vzácný

[1] PODBORSKÝ, Vladimír. Náboženství pravěkých Evropanů: Die Religion der Ureuropäer = The religions of the prehistoric Europeans. Brno: Masarykova univerzita, 2006. ISBN 80-210-4178-1.

a umělecký artefakt kmene, rodiny či jedince. Artefakt který jej činil duševně bohatším.

Obr. 1



Obr. 2

Obr. 3

Obr. 4

obr. 1. „Věstonická Venuše" 29000 - 25000 let př. n. l.
obr. 2. „Willendorfská Venuše" 24000 - 22000 let př. n. l.
obr. 3. „Venuše" z Moravan nad Váhom
obr. 4. Petřkovická „Venuše" 23 000 let př. n. l.
obr. 5. „Venuše" z ruských Kostěnek. S náhrdelníkem, opaskem a náramky.

Obr. 5

Kult bohyň z pravěkých let nikdy nevymřel a pokračoval i v mladších dobách. Venuše, jako námět a symbol, byla římskou bohyní lásky a plodnosti (totožná s řeckou Afrodíté). Je to matka Kupida a jejími průvodkyněmi bývají Tři Grácie. *„Zrození Venuše podle Hésioda (Zrození bohů 188 - 200) byla zrozena z mořské pěny vzniklé po dopadu genitálií vykleštěného Úrana do moře. Na břeh doplula na mušli, mírným vánkem, a nakonec přistála v Pafu na Kypru, v jednom z hlavních středisek jejího uctívání v antice."*[2] Jeden z nejstarších nám známých písemných

[2] HALL, James. Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Přeložil Allan PLZÁK. Praha: Paseka, 2008. ISBN 978-80-7185-902-4, s. 477.

dokladů o pravdivosti božstev mezi kterými se objevuje žena, nadpřirozeně krásná, mocná.

Obr. 6

Venuše se často vyobrazuje jako pouhé synonymum pro ženský akt v umění, který nemá mytologického a ani symbolického významu, pokud se tedy nevyskytují ve spojení běžných atributů jako jsou zrcadla, či holubice. Taková vyobrazení mohou někdy vykazovat nápodobu manželky či milenky umělce.[3] Nahé Venuše často zaujímají čestné ustálené pozice, at' už ve stoje či vleže. Tyto postavy mohou mít kořeny v antickém náboženském sochařství. Ku příkladu Venus Pudica - Cudná Venuše, kde se setkáváme s Praxitelovou Venuší z Knidu, která se bohužel nedochovala ale byla předlohou pro mnoho dalších umělců co vytvořili několik jejich variant. Můžeme uvést příkladem Venuši Medicejskou (Obr.6), která je připisovaná sochaři Kleomenovi.

Ženy, bohyně plodnosti a krásy provázely po staletí všechny prosté lidi a ti se je pokoušeli zpodobňovat přirozeně a tak, jak jejich symbol krásy vnímali. Pravěké Venuše byly po většinou znázorňovány jako sošky žen kyprých tvarů ale mohli bychom nalézt i figurky představující štíhlejší torza ženských postav „bohyní". S tímto tématem vyobrazování ženské postavy se stále ve výtvarném umění setkáváme. Výtvarní umělci na sebe navazují. V antickém světě to byla pro lid bohyně Venuše. Také známá ze starověkého Řecka jako Afrodíté. Tyto Venuše se objevují také v malířských dílech známých umělců jako „Zrození Venuše" od Botticelliho, kde můžeme vidět podobné držení těla jako u Venuše Medicejské či Giorgione, který vyobrazuje spící Venuši.

1.2 1. POLOVINA 20. STOLETÍ

[3] HALL, James. Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Přeložil Allan PLZÁK. Praha: Paseka, 2008. ISBN 978-80-7185-902-4, s. 477.

V historie se zpodobňování ženského těla velice proměnilo napříč různými výtvarnými styly. Nejvíce mne zajímá a přibližuji se k umění první poloviny dvacátého století, kde se objevují nové tendence se změnami v tradičním pojetí formy. Objevují se nové výtvarné směry zaměřující se více na pocity samotných umělců, něž na zpodobňování reality jako takové.

V raných sochách dvacátých let Henry Moore kopíroval prehistorické vzory ze dřeva a kamene. Schematicky pojatá hlava či celek matky s dítětem připomínající sošku plodnosti. V roce 1930 již ale převažovaly polo abstraktní figury ležící i mateřské. Henry Moore trval na zpodobňování ve třírozměrném provedení. Reliéfy nebyly dostatečně plných tvarů. Henry Moora také ovlivnil Hans Arp, který ve svých pracích propojuje krajinu s tělem. Krajiny těl pod jmenovatelem „biomorfní plastika" se vztahuje více k H.Arpovi. H. Moore příliš dbá na tektonické, konstruktivní řešení. Bohatost díla se ale objevuje z vlivu mimoevropských kultur.

Barbara Hepworthová, Velká a malá forma, 1934, Alabastr, 23 x 37 x 18 cm *Obr.7*

V krátké textu H. Moore z roku 1930 vyjadřuje svůj *„Pohled na sochu" k čemuž dodává že z*ákladní efekt je jednoduše „zprostředkovaný":
„Sochy jsou na světě již nejméně třicet tisíc let. Díky modernímu vývoji komunikace to víme a několik sochařů z asi sta let řecké historie nás nemůže zaslepit vůči sochařských pokladům zbytku lidstva. Paleolitické a neolitické sochařství, sumerské,

babylonské a egyptské, raně řecké, čínské, etruské, indické,mayské, mexické a peruánské, románské, byzantské a gotické, černošské sochařství, sochy v Tichomoří a od severoamerických indiánů, k dostání jsou fotografie všech a umožňují nám světový pohled na sochařství jaký nebyl nikdy možný."

Barbara Hepworthová pocházela ze stejné oblasti, přijímala stejné vlivy a studovala stejnou školu jako Henry Moore. Hepworthová posunula své sochařské vyjadřování až k abstrakci. To se projevilo po narození jejích trojčat (říjen 1934). Začala se zajímat o vztahy v prostoru, ve velikostech, v textuře a váze mezi napětím zpodobněných forem. Doufala, že objeví v sochařských výrazech nějakou podstatu - absolutní podstatu. Nicméně tato její podstata by měla přímo tlumočit „kvalitu lidských vztahů". Nakonec v jejích sochách nepřímo figura úplně nezmizela, více směřovala k obecnosti, univerzálnosti.[4] Na rozdíl od Henryho Moora je její hlavní část výtvarných děl více abstraktní. Její technika a zpracování materiálů bylo mistrovského charakteru. Zvládla harmonicky uspořádat plochy a objemy. Povrch byl utvářen s perfektností. Tím se také stala nadčasovou a vlivnou sochařkou pro mladší generace.[5]

V moderním umění shledáváme změny v nahlížení na svět tak i na člověka. Pozorujeme užití nových metod. Samotný materiál se tak dostával do nové formy významu a smyslu své existence. Objevila se vedle racionální konstrukce kubistů a konstruktivistů nová moderní sochařská tendence, kterou můžeme označovat jako biomorfismus a vitalismus. Bernd Löbach v nejobecnější rovině definuje „*biomorfismus jako orientace na přírodu. Každý její příznivec usiluje o to dosáhnout harmonie mezi přírodou a kulturou."* [6] Vitalistické propojení s umělci můžeme pozorovat už v díle C. Brancusiho. Organická forma vejce vyobrazuje „Prométhea" (1911), s níž je propojena čistota pracně leštěného povrchu mramoru. Výsledná forma zesiluje pocit dokonalosti. Tento motiv se dále objevuje i v dalších dílech. Například „Počátek světa" (bronz, 1924). Brancusi se znovu a znovu vracel ke svým motivům soch proto aby vytvářel další variace z leštěného bronzu, mramoru

---

[4] FOSTER, Hal. Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus. V Praze: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-952-8.

[5] Vitalismus v sochařství. 2007, 40(4). ISSN 1212-8139

[6] Vitalismus v sochařství. 2007, 40(4). ISSN 1212-8139.

Obr.8

Barbara Hepworthová, Postava, šedý alabastr, 1933, soukromá sbírka

Obr. 9

Hans Arp, Ženské torzo, 1953 (podle sádrového modelu 1930)
Bílý mramor, 88 x 34 x 27 cm
Kolín n R., Museum Ludwig, Haubrichova sbírka

nebo alabastru. Tuto návratnost a nutkavé opakování tématu nedělá aby získal další sochu ale ale aby pokročil.

Hans Arp, příznivec dadaismu, surrealismu a abstraktního elementarismu, se stal nakonec jedním z hlavních představitelů vitalismu (biomorfismu) v moderním sochařství. Od třicátých let dvacátého století se více přikláněl k volné soše. Jsou

oblé, vykroužené a vyhlazené, a i přesto se vymykají všem klasicistním předlohám.[7] Sám Arp nazýval své volné sochy „konkretizacemi". Tím se chtěl radikálně odlišovat od všemožné soudobé abstrakce. Tyto „konkretizace" chtěl umist'ovat na místech v lesích, horách, v přírodě. Roku 1934 při vytváření pulzujících organických ženských torz se upíral ke specifičtějšímu pojmenování „lidské konkretizace". Ve vlastních pracích Hans Arp propojuje koncentrovaný život mezi kamenem, rostlinou, zvířetem a torzem.[8]

V Německu se můžeme zaměřit na práce Karla Hartunga a abstraktní tvary do kterých ještě pod vlivem Brancusiho a Arpa vyrývá otvory, vytváří brázdy a přidává vyvřeliny tvarů. Abstraktní umění hledalo formu a hledání psýchy připadalo k surrealismu.[9]

„Nechceme přírodu napodobovat …
Chceme tvořit tak, jako rostlina své
plody vytváří a nezobrazuje je."
Hans Arp

Obr. 10

Karl Hartung, Torzo, bronz, 1950

[7] ARP, Jean a Ludvík KUNDERA. Na jedné noze. Praha: Odeon, 1988.

[8] RUHRBERG, Karl, WALTHER, Ingo F. (ed.). Umění 20. století: [malířství, skulptury a objekty, nová média, fotografie]. V Praze: Slovart, 2011. ISBN 978-80-7391-572-8.

[9] Tamtéž

1.3 ČESKÉ AVANTGARDNÍ UMĚNÍ

Cesta avantgardy závisela na ideovém a uměleckém novátorství. Experimentování a hledání nové estetické funkce umění a nových možností uměleckého vyjadřování. Avantgardní umění neutíkalo od reality, byla to cesta k realitě i když oklikou od jejího tradičního obrazu, ubírala se novým pojetím a viděním.[10]

České avantgardní sochařství získávalo svoji podobu od poloviny 20. let. Byli to Štursovi žáci. S respektem ke svému učiteli našli další inspiraci mimo jeho sféru a obrátili se směrem k Paříži, centru avantgardního hnutí. Tam byli v popředí Laurens, Lipchitz, Archipenko a hlavně Brancusi.[11]

V českém avantgardním umění se díky Vincentu Makovském objevují vedle organické koncepce i jiné přístupy. Tyto změny můžeme pozorovat v jeho vysokém

Obr. 11
Bedřich Stefan, Torso III, 1929
mramor, v.81,5 cm

Obr.12
Vincent Makovský, Torzo, 1929
žula, v. 40 cm,
sokl - pískovec v.16 cm

[10] CHVATÍK, Květoslav. Strukturalismus a avantgarda. Praha: Československý spisovatel, 1970. Otázky a názory (Československý spisovatel).

[11] BYDŽOVSKÁ, Lenka, Vojtěch LAHODA a Karel SRP. České moderní umění 1900-1960: Národní galerie v Praze: Sbírka moderního umění Veletržní palác : [katalog výstavy]. Praha: Národní galerie, 1995. ISBN 80-7035-095-4.

reliéfu *Ležící žena (1929-1930).* Radikální změna figury. Rozřezaná do masivních navzájem oddělených prvků. Mezi tělesné části z opuky narouboval plechový segment a železnou skobu. V jeho tvorbě je z tohoto období patrný erotický kontext, avšak ne tak přímočaře jako v dílech Toyen a Štyrského. Toto můžeme zaznamenat například v díle *Dívčí sen (1932).*[12] V této době se na výtvarné scéně spolu s Makovským objevují další přední čeští umělci jako Bedřich Stefan, Hana Wichterlová či Josef Wagner.

Po návratu z Francie se Bedřich Stefan stejně jako Otto Gutfreund zaměřoval na abstraktnější sochařské formy, až dospěl k úplné redukci základního tvaru. Na to poukazuje Stefan ve svém *Torzu* z leštěného mramoru (Obr. 11, 1929), kde dosahuje neposkvrněné čistoty elementárního pratvaru.

Karel Tiege se vyjádřil v manifestu poetismu také slovně k programu nového sochařství. To se soustředilo na osvobození estetických hodnot za použití vyvázání plastiky z ideových a tvarových konvencí a tak vyzvedlo své vlastní výrazové prostředky dovolující přímé působení na diváka.[13]

Wichterlová s prostorem a povrchem plastiky pracuje podobně jak její současníci Moore a Heptworthová. K její nejvýznačnější práci meziválečného období patří *Pupen* (1932, mramor, v. 74 cm). Je to první ze čtyř děl, při kterých se inspirovala vegetabilními motivy, kterými se během svého života zabývala. Zbylé tři byly vytvořeny po dlouhé době v tzv. v druhém uměleckém období abstraktní plastiky (*Pecka* 1964, *Lusk* 1967-68, *Jádro*, 1976). Námětem a zpracováním má "*Pupen"* ojedinělé postavení. Objevuje se v něm zkušenost z autorčina pobytu v Paříži, kde se setkala s pracemi C. Brancusiho. V českém sochařství je to vůbec poprvé, kdy hlavním východiskem nebyla zvířecí či lidská postava.[14]

---

[12] BYDŽOVSKÁ, Lenka, Vojtěch LAHODA a Karel SRP. České moderní umění 1900-1960: Národní galerie v Praze: Sbírka moderního umění Veletržní palác : [katalog výstavy]. Praha: Národní galerie, 1995. ISBN 80-7035-095-4.

[13] WITTLICH, Petr. České sochařství ve XX. století: 1890-1945. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978, 246 s. Odborná literatura pro učitele. Řada společenských věd.

[14] BYDŽOVSKÁ, Lenka, Vojtěch LAHODA a Karel SRP. České moderní umění 1900-1960: Národní galerie v Praze: Sbírka moderního umění Veletržní palác : [katalog výstavy]. Praha: Národní galerie, 1995. ISBN 80-7035-095-4.

„Nejhlouběji se zajímám o lidskou postavu, ale zákonitosti o tvaru a rytmu jsem získal při studiu přírodních útvarů, jako jsou oblázky. skály, kosti, stromy, rostliny."

Henry Moore

Barbora Wichterlová, Pupen, 1932, mramor, výška 74 cm

1.4 SYMBOL

Člověk vždy využíval ve svém životě určité symboly. Potřeboval vyjádřit a sdělovat si věci, které pro něj mají velký význam. Nejzákladnějším komunikačním prostředkem je symbolická řeč. Odhaluje ty stránky skutečnosti, které unikají jiným způsobem vyjadřování.[15]

Mé dílo “Plastika” obsahuje osm postav stojících do kruhu. Proč osm? Podle knihy „Encyklopedie tradičních symbolů” se můžeme dozvědět více významových rovin ve kterých je neopomenuta náboženská symbolika tohoto čísla. V duchovní oblasti je osmička cílem zasvěcence, jenž prošel sedmi nebeskými úrovněmi a tak je číslem znovuzískaného ráje. V křest’anství je osmička spojována se znovuzrozením. Křtitelnice je povětšinou osmiúhelníková a symbolizuje tak místo znovuzrození. Existuje také Osm blahoslavených.

Osmiúhelník je počátkem proměny čtverce v kruh a naopak.[16] Výsledná plastika vychází z kruhu. Kruh ale vychází z jedné postavy, která na sebe váže další. Myšlenka osmi nebyla přímým záměrem určité symboliky, ale pouhé symetrie. Symetrie, aby kruh komunikoval. Tím se dostávají postavy do matematického vzorce. Upřednostňoval jsem symetrii a přesnost. Symbolika v čísle osm se stala spíše náhodným předmětem.

Kruh - symbol dokonalosti a celosti. V taoismu symbolizuje nejvyšší absolutno, jež v sobě shrnuje vše.[17] Je to univerzální symbol. Kruhovitost je posvátná jako nejpřirozenější tvar. Představuje veškerý cyklický pohyb.[18] Symbol života. Kruh je natolik signifikantní obrazec, že jej nejde opomenout. V souvislosti s postavami semknutými v jeden celek se jeho symbolika umocňuje. Vyznačuje se lidskou pospolitostí, rovností a úctou k ostatním. Lidé vytváří rodinné, přátelské, pracovní a společenské kruhy ve kterých přichází ke společné konfrontaci. Smysl kruhu je společenského rázu. Potřeba být součástí komunity. Tradice a rituály

---

[15] COOPER, J. C. a Allan PLZÁK. Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů. Praha: Mladá fronta, 1999. ISBN 80-204-0761-8.

[16] Tamtéž.

[17] GUTER, Josef. Bohové a symboly staré Číny: slovník čínské mytologie. Praha: Brána, 2005. ISBN 80-7243-263-X.

[18] COOPER, J. C. a Allan PLZÁK. Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů. Praha: Mladá fronta, 1999. ISBN 80-204-0761-8.

propojují jedince, utváří komunity. Symbol kruhu v plastice osobně cítím jako rituál, sbližování, přátelství a sounáležitost.

1.5 POHYBOVÉ UMĚNÍ

Na pohybové umění se můžeme zaměřit při propojení s určitým druhem pohybových aktivit, jako jsou například balet a tance. Při těchto aktivitách jedinci vystupují jednotlivě nebo vytváří dvojice a skupinky. Koordinované pohyby lidí, kteří mohou vyjadřovat pocity štěstí, smutku, radosti, deprese ale i jiných. Výrazový projev pak působí na pozorovatele a ten nasává danou energii z představení. Tyto taneční, výrazové, pocitové vjemy můžeme pozorovat v každodenním shonu života lidí.

Samotný pohyb nemůžeme odseparovat jen na jeho evidentně patrné formy. Zaměřuje se na celou osobnost (organismus) odhalování lidské existence. Nelze rozdělovat pohyb těla od pohybu lidské existence v jejím sepětí tělesně - duševně - duchovně sociálního rozměru.[19]

Z toho je zřejmé, že pohyb je neoddělitelný od člověka. Pohyb je pro lidské bytí dalším prostředkem komunikačních dovedností a tím se stává integrální součástí jedince.

Obdobně jako obraz musíme vidět a hudbu slyšet tak pohyb bychom měli cítit.

Pohybem k autentickému prožívání

„Sport je autentický do té míry, že dodává smysluplné prostředí v němž a skrze něž osobnost může najít a vytvořit sebe sama. Zatímco reflektivní život je koncentrován na teorie a ideje a přechází od myšlenky k myšlence, praktický život, jehož je sport paradigmatickým případem, postupuje od záměru k akci."[20]

---

[19] JIRÁSEK, Ivo. Filosofická kinantropologie: setkání filosofie, těla a pohybu. Olomouc: Univerzita

[20] JIRÁSEK, Ivo. Filosofická kinantropologie: setkání filosofie, těla a pohybu. Olomouc: Univerzita., str. 141

1.6 ESTETIKA

Estetická hodnota je přímou záležitostí každého člověka a jeho osobního vztahu ke světu. Estetika je výsledek vyhraněného postoje člověka k věcem. Specifické postavení estetiky ve sféře duchovních hodnot tkví v její zvláštní „pozemskosti", smyslovosti, provázanosti s objekty a jejich reálných vlastností, které jsou vnímatelné zrakem, sluchem, hmatem i čichem. Z této smyslové základny se dostáváme až k nejabstraktnějším a nejjemnějším odstínům myšlenky, k podstatě významů lidských smyslů, které nelze úplně převést do pojmového jazyka.[21] Vnímání estetických hodnot je velice individuální záležitostí každého jedince. Soubor smyslové základny je velice široký a i když si všímáme jen těch primárních jako jsou zrak, sluch, hmat, čich tak se nám otvírá spoustu možností jak vnímat, nahlížet a případně komunikovat s okolím.

Tvar objektu je pro mne velice důležitý. Viditelný většinovou populací. lidským zrakem se stává propojeným s vnímáním. To dále působí na jedince. V kapitole hmat navazuji na vnímání objektů po hmatové stránce.

1.7 KERAMICKÝ VÝPAL

Keramické pece rozdělujeme do několika základních kategorií. Hlavním rozdílem je způsob vytápění. Rozdělujeme je na elektrické, na tuhá paliva (dřevo, uhlí), na kapalná paliva a na pece plynové.

Pece při kterých je výrobek v přímém styku s plamenem nelze nijak nahradit za jakoukoliv elektrickou pec.

U nejstarších typů pecí se využívalo především nejvíce dostupné dřevo. Nejjednodušší pece tvořily v podstatě ohraničené topeniště. Postupem času ale vznikala ohniště se vzestupným plamenem. Dokonalost těchto pecí předvedli staří arabští hrnčíři. Pec, kruhového průřezu, měla topeniště umístěné v dolní části. Plamen prochází přímo přes výrobky a odchází komínem nebo jen vytvořeným otvorem ve středu stropu. V tomto typu pecí bylo možno dosáhnout teploty až

[21] CHVATÍK, Květoslav. Strukturalismus a avantgarda. Praha: Československý spisovatel, 1970. Otázky a názory (Československý spisovatel).

1000°C. V Číně, Korei a Vietnamu používali pece mnohem dokonalejší. V těchto pecích bylo možno dosahovat teplot až 1300°C.[22]

K dosáhnutí nejlepšího a nejrovnoměrnějšího rozložení teploty v pálící komoře, bývá označována konstrukce pece se zvratným plamenem. Při výpalu v peci na dřevo se povětšinou stává redukce žádoucí. Bohužel její vysoký teplotní stupeň prodlužuje výpal, zvyšuje se spotřeba paliva a vylučuje se oxid uhelnatý čímž zatěžuje životní prostředí.[23]

[22] RHODES, Daniel. Kilns: design, construction, and operation. Radnor, Pa: Chilton Book Co, 1974. ISBN 0801953588.

[23] ŽÍLA, Karel. Průvodce keramika. Praha: Grada, 2005. ISBN 80-247-0920-1.

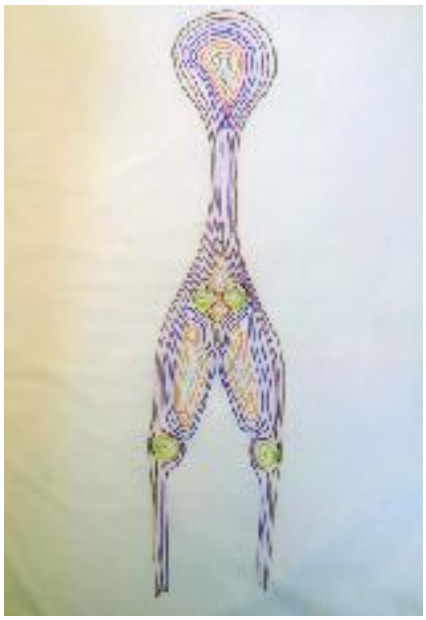
2. PRAKTICKÁ ČÁST

2.1 VZNIK

Diplomová práce jako plastika prošla mnoha změnami. Už jen samotný název „Plastika" sám o sobě nekonkretizuje diplomovou práci. Nicméně proč toto pojmenování ve finální formě cítím jako velmi vhodné uvedu v pozdější kapitole.

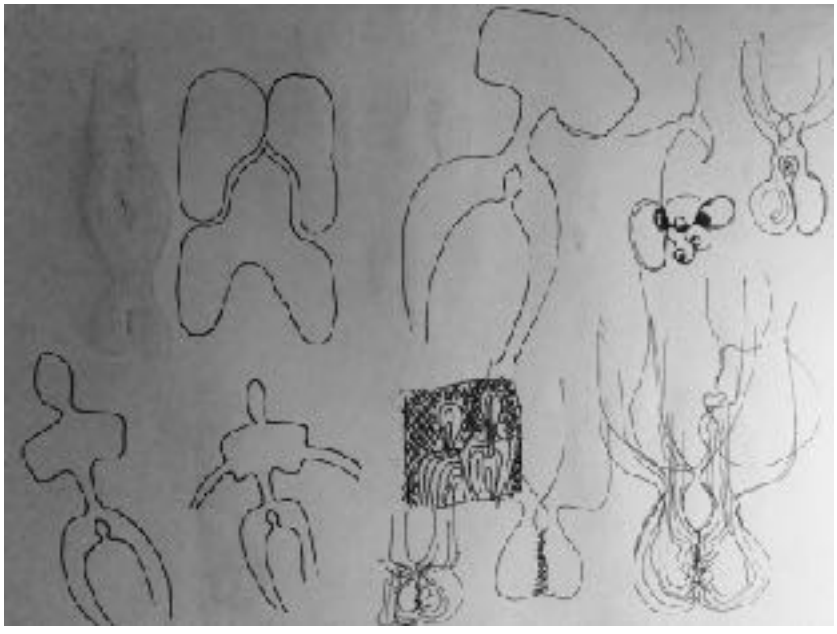
Prvotní tvary, které se objevovaly jako hledání určité formy, vycházely ze spontánních kreseb, které zachycovaly celou postavu. Na kresby a modelování jsem se zprvu zaměřoval jen pro osobní potěchu. Téma se ale začalo postupně rozvíjet a hledání nových proporcí, tvarů a propojování starých tvarů bylo intenzivnější. Od začátku magisterského studia jsem věděl, že moje diplomová práce bude zaměřena na lidskou postavu. Modelování a kreslení žen je obecně příjemná záležitost. Jsem muž a můj zájem o ženy je přirozený. Z toho vyplývá, že když už něco kreslím či modeluji tak to je většinou provázané s nějakou myšlenkou na ženy. Někdy je to obecné zaujetí a někdy zase osobnějšího rázu.

První kresby, které se týkaly tématu mé diplomové práce vznikly již před rokem. Byly to kresby a návrhy, které jsem vytvářel pro práci na Erasmu. Z těchto kreseb jsem po návratu vytvořil pár návrhů, které se ale dále nijak nerozvinuly. Mimo to, vznikly ještě další kresby. Ty už na sebe postupně začaly navazovat. První vznikla ženská postava. Nicméně měl jsem potřebu vytvořit pár. Čistý liniový tvar, který není ničím narušen. Kresby můžou fungovat jednotlivě i v páru. Zdržel jsem se v kreslení



linií pár měsíců. Někdy jsem odbočoval od tématu a jindy jsem se k němu zase vracel. Vyjadřování ploch za pomocí větších či menších rozpalů není tak náročné pro moji představivost. Výšky se dají vrstvit spirálovitým způsobem. Připadalo mi to uvolňující.

Posun v kresbě jsem zaznamenal, když jsem chtěl zachytit polibek dvou lidí (první návrh jsem daroval kamarádům ke svatbě). Tvar - obrys dvou lidí k sobě otočených čelem mě natolik kompozičně zaujal, že netrvalo dlouho a danou kresbu jsem se pokusil vymodelovat. Ještě chvilku jsem představu nosil v hlavě až nakonec získala svoji vlastní trojrozměrnou podobu „polibku". Hlavy byly neúměrně zvětšené k ramenům, zanikla linie která je měla rozdělovat od sebe a objekt se tak stal jednolitý, homogenní. Byl to polibek, ale už tak nevypadal. V podstatě by se dalo říci, že zůstal zachován pouze čistý obrys. Většinou ve tvarech eliminuji věci, které nesou určitý význam, ale na druhou stranu cítím, jak narušují čistotu tvaru.



Objekt se nakonec stal vícevýznamový a tak jsem s tímto tvarem potřeboval dále pracovat. Vznikla řada dalších kresebných a plastických návrhů.

V tomto tvaru je zachycený symbol ženství. Postupně jsem dospěl i k mužskému protějšku. Souběžně vznikaly i kresby, v nichž jsem se zaměřoval na celé lidské postavy. Postavy, které se ale objevovaly na papíru se pro mě stávaly, ve spojení s jejich držením těla, příliš konkrétní. Proto jsem se více vracel k redukovanějšímu tvaru, který získával mnoho podob.

Návrhy, které jsem připravoval k diplomové práci, byly společně provázány. Všechny, co vznikly v průběhu práce, ovlivnily její finální podobu a také mi poskytly spoustu dalších inspiračních cest. Díky řádné selekci a konzultacím s MgA. Robertem Bučkem, Ph.d, se návrhy na plastiku stávaly stále osobitější.

Vznik ženského „sousoší", tak jak jej můžeme vidět ve výsledné formě, provázelo několik slov, které se mi honily hlavou: žena, svatyně, Stonehenge (kruh), přátelství, radost, potěšení, „zadek", dynamika, abstrakce, monumentalita a čistota.

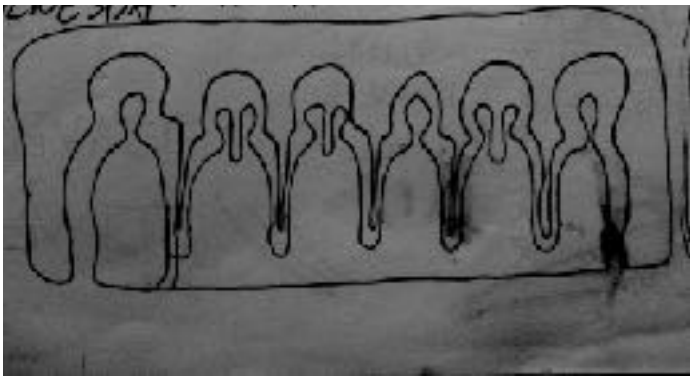
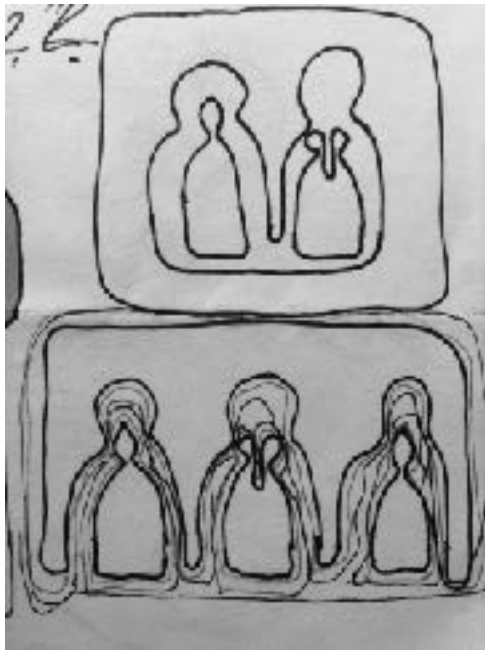
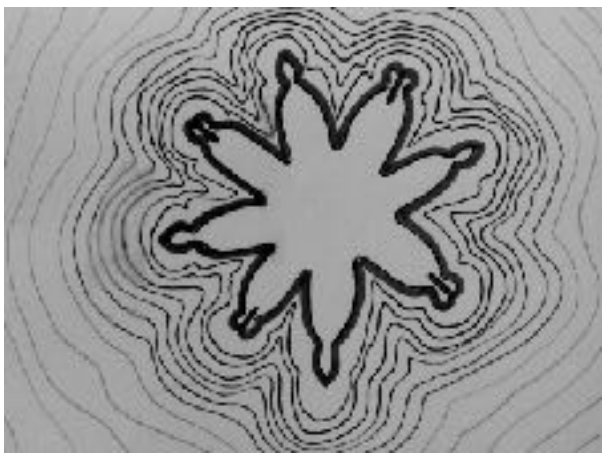
Samostatně stojící žena by mohla být dobrá socha, ale stála by tam sama. Čisté a jednoduchém tvarosloví diplomové práce vychází ze symbolu ženství. Procesem eliminace všech nadbytečných částí jsem ve finální fázi dospěl k jednoduchému tvaru ženské postavy. Jasně figurativní proporce vystihují lidskou osobnost. Kruhový tvar, který se posléze dostal do lehké elipsy, byl inspirován minulostí. Kruh, tedy symbol cyklického života, symbol pospolitosti. Kruh menhirů nastavil moji představivost na monumentálnost „Plastiky" v naprosto nadživotní velikosti. Tato realizace byla nemožná ale symbolika kruhu se v plastice uchovala. Představa této možnosti, být součástí „Plastiky", moci vstoupit do kruhového monumentu a vidět obrovskou lehkost by obsahovala určité vzrušení.

Podstavec jenž je součástí plastiky je kosodélného tvaru, tím se vymyká jakékoliv pravidelnosti. Jeho důležitost tkví v umístění plastiky. Díky této podstavě plastika nijak nebudí dojmu levitace a získává si tak usazení do prostoru. Při odejmutí této postavy bych se zamýšlel pouze při realizaci ve větším měřítku a systematickým výběrem umístnění plastiky v exteriéru.

Tvary jednotlivých postav nabývají dojmu dynamického klidu. Je to tím, jak jsou postavy společně propojeny pulzujícími pohyby tělesa v kontrastu s klidnými postoji. Tyto postavy v kruhu jsou pozitivní nálady a dílo by tak mělo nést funkci veselit divákovo srdce.

2.2 PLASTIKA JAKO „PLASTIKA”

„Všechny sochařské materiály, které je nutno při opracování ubírat, nazýváme dnes materiály sculpturními: kámen, dřevo, kost. Materiály při nichž je základní pracovní možnost nanášení, nazýváme materiály plastickými, nemáme přitom na mysli jen modelovací hmoty jako hlínu, plastelínu, vosk, sádru, štuk, modurit apod., ale také ty, z nichž se vymodelovaná socha odlévá (sádra, kov, beton, syntetické licí

a laminátové hmoty).” [24] Text z odborné literatury jenž vystihuje tyto rozdíly v názvosloví a nim spojených významů.

Jedním slovem (specifickým názvem) vystihnout podstatu mé diplomové práce bylo náročné, neboť každé slovo, či spojení slov v sobě nese určité konotace a ty právě nebývají dostatečně specifické. Finální podoba názvu „Plastika” v užším slova smyslu naznačuje způsob vytvoření diplomové práce. V širším slova smyslu pod sebou může ukrývat zbylou mnohovýznamovou jednotu symbolů, stylizací a inspirací. Prvotní název, „Stylizace ženské postavy” je svým způsobem obsažen v modelaci, ale nenabyl všech ostatních kontextů, kterých jsem se v konečné fázi práce dotkl. Pojem „Soušoší", který se také nabízí, se zase odvrací od významu, jakým sousoší vnímám. Finální velikost mé práce je 60 cm. Velikost kterou má moje plastika, nepovažuji pro sousoší za dostatečnou. Pokud bych tímto termínem chtěl svou právi označit, musela by být její výška minimálně trojnásobná.

2.2.1 POSTUP PRÁCE

Samotná realizace vycházela z modelu tři krát menšího. Velikost finálního formátu vychází z maximálně dostupné velikosti keramické pece na KVV. Součástí plastiky je kosoúhelníkový podstavec o velikosti přibližně 65 x 70 cm. Tato základna byla prvním prvkem při zvětšování modelu. Zřetel jsem hlavně kladl na lehkost a pevnost tohoto podstavce. Výška je pět centimetrů a spodní část je kompletně systematicky žebrovitě vystavěná. Tak aby vydržela tlak váhy hlíny, který na ni bude působit z figurální kompozice.

Než bylo možné začít modelovat postavy byla potřeba vyčkat jakmile podstavec bude správně zatuhnutý. Tak aby se mi nebortil, ale ne příliš mnoho protože jsem na něj musel navázat s modelací.

Základem správného přenesení (zvětšení) modelu do finální podoby je správné rozměření a nanesení prvních velikostí. Plastiku jsem začal modelovat dutou. Tak abych předešel pozdějšímu rozřezání a průběh práce si trochu ulehčit. Při formování postav do kruhu se nevyskytovali žádné příliš závadné problémy. Hlínu

---

[24] TEPLÝ, Bohumil. O sochařské reprodukci: učebnice pro studijní zaměření Kamenosochařství na středních odborných školách. Praha: SPN, 1973. Učebnice odborných a středních odborných škol., str.7

jsem nahazoval postupně a celou plastiku jsem rovnoměrně modeloval. Dostal jsem se do procesu každodenní sedmihodinové práce a tak bylo důležité se o hlínu řádně starat. V sochařském ateliéru mi připadalo, že pokud pracuji na jedné straně plastiky, druhá strana mi příliš rychle prosychá a bude náročné zase navázat. Stálá kontrola nad šířkami, délkami a výškami byla důležitá. Pokud se stalo že jsem měl určitý dob větší než měl být úměrně se k němu zvětšila navazující část.

Tím jak jsem nebyl přímo důsledný v těchto rozměrech. Se modelování rozvinulo a výška nabyla o 20 cm. V momentu kdy jsem dosáhl přiměřeně požadovaného tvaru bylo zapotřebí správně přeměřit délky a redukování hmoty přišlo na řadu.

V tomto okamžiku to vypadalo, že mi do finální podoby chybí už jen pár dnů. Bohužel, jsem nepředpokládal ultimátní změnu. Teď s odstupem času vidím kde jsem udělal zásadní chybu, když se celá namodelovaná plastika zhroutila. Nepříjemný pocit se nakonec stal velice dobrou zkušeností. Zdeformovaný objekt jsem musel namodelovat celý znovu ale jinak. Chybou se pravděpodobně stala velká vlhkost, váha ke které chyběli potřebné stojánky, úzké části a v neposlední řadě nepřiměřená sebekontrola. Voda se dostala dolů a celá plastika pod vlastní váhou spadla. V příloze níže je zdokumentovaný celkový postup.

Druhý pokus již vyšel bezpečněji. Osvědčili se podpěry, minimální vlhčení za použití textilu. Výsledný tvar získal dvojitou úpravu povrchu. Hlavy postav byly uhlazeny, doleštěny. Důvodem byly jak vizuální kontrasty při kterých se utáhnuté povrchy lesknou v kontrastu se zdrsněním, které světlo více pohlcuje. Povrch je záměrně upraven také kvůli rozdílnosti haptických vjemů.

V průběhu zvětšování “Plastiky” do prezentované velikosti jsem se dostal do diskuze se studenty katedry výtvarné výchovy. Zmiňuji se o tom z toho důvodu, protože v rámci tohoto rozhovoru jsem pocítil narušení intimnosti plastiky. Plastika není v této velikosti modelována pro diváka který se ocitne přímo v kruhu sousoší. Vnitřní prostor nabývá smyslnosti a důležitosti pro diváka až ve chvíli kdy by plastika byla realizována v nadživotní velikosti a pozorovatel by tak měl možnost procházet se přímo v centru díla. Tím by se přímo přenesla sounáležitost mezi prací a pozorovateli.

2.3. SUŠENÍ

Průběh sušení musí být velice organizovaný. Na plastice se nachází velké rozdíly v obsahu hmoty. U nohou jsou to průměry 3 centimetrů a u hlavy až 15 cm. I když je každá postava vydlabaná schnutí musí probíhat maximálně rovnoměrně. V rámci nejšetrnějšího přístupu se konce nohou zabalí zvlášť igelitem a celá plastika dalším. Vrchní pokrytí se denně obrací aby se postupně kondenzovaná voda odpařovala. Výrobek musí být dostatečně vysušený jinak by při předčasném výpalu mohlo dojít k jeho poškození.

2.4. PROCES VÝPALU

Plastika prošla dvěma druhy výpalu. Tím prvním byl výpal v elektrické peci. Nazývá se „přežah". Tento typ výpalu byl naprosto řízený s předem nastavenou pálící křivkou, která končila na teplotě 900°C. Jednoduchost v nastavení a přesnost v pomalé vzestupnosti teploty je pro vypalovaný střep nejbezpečnější. Pří rychlém vzestupu teploty by mohl střep popraskat. Teplota se tak v určitých intervalech zvyšuje a díky tomu z výrobku postupně odchází mechanicky a chemicky vázaná voda. Díky tomu je na konci tohoto výpalu zajištěna pevnost keramického střepu. Po dosažení předem nastaveného programu se pec vypne a začne se pozvolně ochlazovat.

Druhý výpal byl veden v keramické peci na tuhá paliva - především na dřevo. V návaznosti na první výpal je možno u tohoto procesu možnost rychlejšího nárůstu teploty v pálící komoře a tím také rychlejšího výpalu, tedy zkrácení vypalovací křivky. Rozdíl mezi prvním a druhým výpalem je, že teplotní nárůst a křivku výpalu jsem vedl sám postupným přikládáním dřeva do topeniště. Teplota je kontrolována speciálním teploměrem, který je opatřen zásuvným čidlem. Tím bylo jednoduché identifikovat teplotu v peci a tak zajistit klidný nárůst teploty až na 1250 °C. Nevýhodou tohoto výpalu je stálá osobní přítomnost v průběhu výpalu. Sám proces je ale mnohem zajímavější, přírodnější a osobitější.

2.2.2 FOTODOKUMENTACE

2.2.3 NÁVRH

Na moji diplomovou práci jsem použil kameninu z Poštorné. V oblasti jižní Moravy se vyskytují zejména keramické (především kameninové a dlaždicové) jíly. Význačná je obsahem ostřiva a také svojí pevností. Kameninové jíly se vyznačují tím, že slinují při teplotě 1200 - 1300 °C, ale měknou až při podstatně vyšších teplotách a tím zaručují velký vypalovací interval, který nám umožňuje nekomplikovaný výpal i u větších výrobků.

2.4.1 REDUKČNÍ VÝPAL

Jde o vypalování keramik při minimálním přístupu kyslíku.[25] Keramický střep při redukčním výpalu absorbuje do povrchových vrstev atomy uhlíku ze vzniklých spalin a tím výsledný povrch dostává leskle černé až stříbrné zbarvení. Vzniká taktéž větší odolnost proti vodě a celkově se zpevní povrch střepu.

Pro diplomovou práci jsem se rozhodl plastiku vypálit redukčně. S keramickou hmotou z Poštorné mám zkušenosti a tento materiál je pro daný typ výpalu velice vhodný. Redukční výpal u tohoto typu kameniny zachovává na neglazovaném střepu velice čisté zemité odstíny. Objevují se i přímo leskle stříbrné pasáže.

Pro mne osobně je toto zprostředkování pro diváka důležité. Výsledná plastika přírodních tvarů a kolorace se tak dostává k upřímnosti a nezaobalenosti mezi osobní zkušeností s daným materiálem. Také není povrch narušen žádnou krustou jakékoliv glazury která mění osobní zkušenost s daným materiálem.

Důležitým prvkem na této plastice se stává její povrch. Ten není opatřen žádnou glazurou a tak zůstává v čistě naturálním vzhledu redukčního výpalu. Rád bych touto cestou zprostředkoval a vyvolal v divákovi takový pocit, který jej naláká ke kontaktu s daným materiálem. Leskle glazované či skelnaté věci budí dojmu křehkosti a tím také mohou odradit diváky se těchto věcí bez ostychu dotýkat. Jejich vzhled vyvolává nejistotu a tím odrazuje možný kontakt s daným materiálem.

---

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

2.5 HMAT

Zrak je pro některé jedince smyslem neznámým. Chtěl jsem se tedy zaměřit i na vnímání zrakově postižených. Zabýval jsem se myšlenkou, jak bych je mohl ovlivnit při konfrontaci s mojí plastikou. Nevidomí to nemají vůbec jednoduché. Vše co děláme, kudy chodíme, co se učíme poznáváme z větší části naším smyslem vidění. Právě materiál, který je použit lahodí oku. Chtěl bych aby keramická hmota, kamenina, kterou jsem použil, lahodila i při doteku. Nejde jen o povrchovou úpravu plastiky, která je členěná. Hladké plochy střídají ty hrubé. Větší objemy navazují na menší.

Z mojí vlastní zkušenosti je keramika nejpříjemnější na dotek přímo po prvním výpalu, kdy už nám dostatečně vychladla, ale ještě má takovou teplotu aby nám příjemně ohřála dlaň. S tím souvisí i její tvar. Pokud má blízko vejčitému tvaru, více se umocňuje pocit, že nám výrobek lépe „padne do ruky" a hřeje ji po celé ploše dlaně. Čistota doteku navazuje též na neglazovaný střep.

Manipulace s takovouhle plastikou není jednoduchá. Rád bych zajistil takové podmínky aby plastika byla vyhřívaná v průběhu prezentace. Systém ohřívání musí být vymyšlený takovým způsobem aby hlavně nenarušoval okolí a prostor, ve kterém bude plastika instalována. Existuje několik možností pro přímé ohřívání předmětu. Z možností se nám nabízí elektrické topidlo instalované do podstavce sochy. Nevýhodou ale může být rychlé ochlazení vrchních částí plastiky. Další možností je technologie sálavého topidla. U tohoto typu ohřevu vzniká nadbytek barevného světla a tak by mohl znehodnotit vizuální světelnou čistotu a narušovat tak harmonii instalace v „čistém" prostoru. Záleží ale vždy na místě prezentace, tudíž nemohu přímo říct, který typ vyhřívání bude nejlepší.

Myšlenka propojení vizuálně - tepelně - haptického vjemu mě napadla při výstavě v rámci projektu „Neviditelná Olomouc". Zde jsem poprvé prezentoval mé práce pro zrakově postižené jedince. Měli k dispozici „vidět" mé výtvory vlastní cestou. Při této výstavě jsem si uvědomil obrovský rozměr našeho společného prostředí na který občas zapomínám.

3. PEDAGOGICKÁ ČÁST

Ve své pedagogické praxi jsem se zaměřil na vlastní tvorbu, která mi byla nápomocná při práci s žáky na základní umělecké škole. Jako téma jsem si zvolil abstraktní umění, biomorfní skulptury, abstrahované objekty, které jsem chtěl žákům představit a seznámit je tak s těmito významy. Společná komunikace na toto téma byla jednou z výchovně vzdělávacích cílů. Představivost byla pro mne také velice důležitá. Oblé tvary navazují na hrany, tvary navazují na prázdné místa a prázdná místa navazují na představy a tak vznikají pro každého jedince jiné, nové tvarové kompozice. Díky tomu je představivost v podstatě bezedná.

Obr. 14

Děti jsou ze začátku vyučování motivováni rozhovorem, který jsme vedli na téma abstrakce. Předložil jsem jim několik obrazů prací známých umělců, mezi které jsem zahrnul skulptury a plastiky Alexandra Archipenka (Obr. 14, např: Kráčející, bronz 1912), Henryho Moora (například: Matka s dítětem, bronz 1960-61), Ladislava Zívra (Obr. 15, Objetí, pálená hlína, 1946) a Karla Hartunga (Torso, bronz 1950). Dále jsem žákům ukázal vlastní dílo (Torzo, pálená hlína, 2015, výška 79 cm). Proběhla krátká diskuze, při které jsem jim záměrně neřekl, co daný objekt představuje, abych je neovlivňoval při následné tvorbě. Díky tomu otevírají vlastní představivost a zpracovávají téma bez vnějších vlivů. Výtvarnou technikou jím byla kresba uhlem a formát papíru jsem zvolil velikosti A1, dostatečně velký pro jejich osobní prostor. Žáci se snažili zachytit z čeho jsem při tvorbě plastiky mohl vycházet. Co stálo před vznikem abstraktního tvaru, či kde jsem vzal inspiraci. Tím tak vytvořili vlastní představu o zachyceném výjevu. Díky tomu rozvíjí žáci vlastní představivost při přímé konfrontaci s abstrahovaným uměním.

Na toto téma jsme měli s žáky k dispozici tři vyučovací hodiny.
Cílovou skupinou pro tuto práci se stali žáci v rozmezí 9 -10 let.

Obr. 15

Téma této práce nebylo pro žáky ze začátku úplně jednoduché. Kresba objektu geometrických tvarů skrývala spousty náročných tvarových spojitostí. Hlavní překážkou se stala perspektiva. Pro žáky této věkové kategorie je složitá. Ale při pohledech z profilu a přímo z čelního pohledu se dostali žáci k lepším pohledům. Možnosti vyobrazení kresby se staly zábavnější a jednoduší. Díky tomu měli méně problémů s přemýšlením nad zkratkami a perspektivou. Bohužel, učebna nedisponovalo dostatkem prostoru aby si každý žák vybral pohled, který by mu nejvíce vyhovoval. Nedalo se nijak zajistit pro každého žáka individuální, ideální pohled se kterým by se rád „popral". Počet žáků na danou velikost třídy mi připadal velký.

Model představoval sedící ženské torzo, ale představivost žáků se většinou ubíhala ke zvířecím motivům. Za příčinu vzniklých zvířecích motivů považuji věkovou kategorii žáků. Finální výtvory nakonec dopadly velice dobře. Žáky práce bavila a jejich představivost ve zvířecím světě byla velice široká.

Moje dřívější práce byly více geometrického charakteru. Objevovaly se kontrasty čistě ostrých hran, kvádrů a trojúhelníků, které jsem se snažil určitým způsobem propojit s menší oválnou plochou. Tím mohla má práce působit na žáky

více agresivnějším charakterem. Také u nich mohla tato kompozice vyvolávat pocit při kterém se zaměřili na vyobrazení smyšlených zvířat se zuby, ostny.

Tvarosloví mé diplomové práce není, pro mne, v agresivním tvaru aby vyvolávala byt' i trochu nepříjemný pocit. Oblé tvary jsou jednoduchého charakteru, fyzických symbolů až organických forem. Odlišnost v tvarosloví by na žáky mohla mít zásadní vliv v chápání samotného tvaru a působení na pocity. V jejich představivosti se můžeme setkat s mnoha významy pochopení tvarů. Tím bychom mohli rozvíjet jejich osobní představivost a cíleně se zaměřit na zkušenost z propojování symbolů, různých objektů. Působením na jejich osobnosti tak rozvíjet osobní zkušenosti s představivostí.

3.1 FOTODOKUMENTACE

ZÁVĚR

Realizace mé diplomové práce mi přinesla spoustu nových technologických a pracovních poznatků. Samotný proces tvorby návrhů, příprava a realizace mi dali kus tvůrčího období. „Plastika" těchto rozměrů již není jednoduchou záležitostí. Náročnost roste úměrně s velikostí. Komplikace které nastaly v průběhu práce byly právě tím dobrým poznatkem a posunem kupředu. Výsledné proporce a čistota tvarů diplomové práce vyšly na druhý pokus lépe. Získal jsem zase o kus více schopností si umět podmanit tento přírodní materiál. Materiál který v sobě nese nejstarší vzpomínky na lidstvo.

Tato realizace byla pro mě dosavadně největší prací, kterou jsem kdy tvořil z keramické hmoty a také v keramické hmotě zůstala. Za tuto práci jsem velice rád.

Když ale ještě nakonec zavzpomínám při první představě nad diplomovou prací, vybaví se mi jak jsem přemýšlel o soše alespoň metr sedmdesát vysoké. Samozřejmě v keramické hlíně. Teď jsem vytvořil menší a bylo to hodně práce a jsem nakonec rád, že byla trochu menší. Do budoucna ale metr sedmdesát bude mít.

Doufám, že realizace keramických plastik mne bude provázet i nadále.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

---

obrázek číslo:

1. Foto:J.Špaček, archiv ÚAM FF MU Brno
2. Podle: Vialou 1992
3. Podle: propagační tisk AÚ SAV v Nitře
4. Podle: Valoch 1993
5. Podle: Vialou 1992
6. PIJOÁN, José, Dějiny umění. 2. vyd. Praha: Odeon, 1986. sv. 10. ISBN 01-502-86., str. 126
7. FOSTER, Hal. Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus. V Praze: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-952-8., str. 269
8. Dostupné z: http://barbarahepworth.org.uk/sculptures/1933/figure/
9. RUHRBERG, Karl, WALTHER, Ingo F. (ed.). Umění 20. století: [malířství, skulptury a objekty, nová média, fotografie]. V Praze: Slovart, 2011. ISBN 978-80-7391-572-8., str. 481
10. Dostupné z: https://www.bluffton.edu/homepages/facstaff/sullivanm/viennamuseum/viennamuseum.html
11. BYDŽOVSKÁ, Lenka, Vojtěch LAHODA a Karel SRP. České moderní umění 1900-1960: Národní galerie v Praze: Sbírka moderního umění Veletržní palác : [katalog výstavy]. Praha: Národní galerie, 1995. ISBN 80-7035-095-4., str. 177
12. BYDŽOVSKÁ, Lenka, Vojtěch LAHODA a Karel SRP. České moderní umění 1900-1960: Národní galerie v Praze: Sbírka moderního umění Veletržní palác : [katalog výstavy]. Praha: Národní galerie, 1995. ISBN 80-7035-095-4., str. 177
13. BYDŽOVSKÁ, Lenka, Vojtěch LAHODA a Karel SRP. České moderní umění 1900-1960: Národní galerie v Praze: Sbírka moderního umění Veletržní palác : [katalog výstavy]. Praha: Národní galerie, 1995. ISBN 80-7035-095-4., str. 180
14. RUHRBERG, Karl, WALTHER, Ingo F. (ed.). Umění 20. století: [malířství, skulptury a objekty, nová média, fotografie]. V Praze: Slovart, 2011. ISBN 978-80-7391-572-8., str. 431
15. http://www.artplus.cz/cs/aukcni-zpravodajstvi/1/skupinovy-ladislav-zivr-aspirace-na-rekord

Strana: 22. - 34. Vlastní fotografie

41. Vlastní fotografie

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

ARP, Jean a Ludvík KUNDERA. Na jedné noze. Praha: Odeon, 1988.

BYDŽOVSKÁ, Lenka, Vojtěch LAHODA a Karel SRP. České moderní umění 1900-1960: Národní galerie v Praze: Sbírka moderního umění Veletržní palác : [katalog výstavy]. Praha: Národní galerie, 1995. ISBN 80-7035-095-4.

COOPER, J. C. a Allan PLZÁK. Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů. Praha: Mladá fronta, 1999. ISBN 80-204-0761-8.

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

GUTER, Josef. Bohové a symboly staré Číny: slovník čínské mytologie. Praha: Brána, 2005. ISBN 80-7243-263-X.

CHVATÍK, Květoslav. Strukturalismus a avantgarda. Praha: Československý spisovatel, 1970. Otázky a názory (Československý spisovatel).

FOSTER, Hal. Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus. V Praze: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-952-8.

HALL, James. Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Přeložil Allan PLZÁK. Praha: Paseka, 2008. ISBN 978-80-7185-902-4.

JIRÁSEK, Ivo. Filosofická kinantropologie: setkání filosofie, těla a pohybu. Olomouc: Univerzita Palackého, 2005. ISBN 80-244-1176-8

LUCIE-SMITH, Edward. Artoday. Repr. in paperback. London [u.a.]: Phaidon, 2002. ISBN 9780714838885.

PIJOÁN, José, Dějiny umění. 1. vyd. Praha: Euromedia Group-Knižní klub a Balila, 2000. 264s. ISBN 80-242-0449-5

PIJOÁN, José, Dějiny umění. 2. vyd. Praha: Odeon, 1986. sv. 10. ISBN 01-502-86

PODBORSKÝ, Vladimír. Náboženství pravěkých Evropanů. Brno: Masarykova univerzita, 2006. ISBN 80-210-4178-1.

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

RHODES, Daniel. Kilns: design, construction, and operation. Radnor, Pa: Chilton Book Co, 1974. ISBN 0801953588.

RUHRBERG, Karl, WALTHER, Ingo F. (ed.). Umění 20. století: [malířství, skulptury a objekty, nová média, fotografie]. V Praze: Slovart, 2011. ISBN 978-80-7391-572-8.

RUHRBERG, Karl, WALTHER, Ingo F. (ed.). Umění 20. století: [malířství, skulptury a objekty, nová média, fotografie]. Köln: Taschen, 2011. ISBN 978-3-8365-3519-9.

TEPLÝ, Bohumil. O sochařské reprodukci: učebnice pro studijní zaměření Kamenosochařství na středních odborných školách. Praha: SPN, 1973. Učebnice odborných a středních odborných škol.

Vitalismus v sochařství. 2007, 40(4). ISSN 1212-8139.

WITTLICH, Petr. České sochařství ve XX. století: 1890-1945. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978, 246 s. Odborná literatura pro učitele. Řada společenských věd.

ZRZAVÝ, Josef, Anatomie pro výtvarníky. 1. vyd. Praha: Avicenum, zdravotnické nakladatelství, 1977. ISBN 08-017-77

ŽÍLA, Karel. Průvodce keramika. Praha: Grada, 2005. ISBN 80-247-0920-1.

ANOTACE

Jméno a příjmení:	Bc. František Javůrek
Katedra:	Katedra výtvarné výchovy
Vedoucí práce:	MgA. Robert Buček, Ph.D
Rok obhajoby:	2017

Název práce:	Plastika
Title:	Sculpture
Anotace práce:	Diplomová práce s názvem „Plastika” je doprovodný text k dílu, které je v textu popsáno. Dotýkám se zde mých inspiračních zdrojů jako jsou: pravěké „Venuše”, Henry Moore, Hans Arp. Dále zde popisuji průběh výpalu, který jsem zvolil a celý proces tvorby, od návrhů na papíře až k finální 60 cm velké soše. Diplomová práce také obsahuje pedagogickou část, ve které jsem své sochy použil při edukačním procesu s dětmi na ZUŠ při rozvoji jejich představivosti.
Klíčová slova:	plastika, Venuše, keramika, sochařství, symbol, žena
Annotation:	The title of my thesis is “Sculpture”. This is the accompanying text for a practice part of the thesis. I touched here of my sources of inspiration, such as: a prehistoric “Venus”, Henry Moore, Hans Arp. I described the process of firing which I chose and whole process of creation. From drawings on paper up to the final 60 cm high sculpture. Diploma thesis also includes an educational section in which my sculptures are used for the educational process with the children to develop their imagination at the Basic Art School.
Keywords:	sculpture, Venus, ceramics, statuary, symbol, women
Přílohy vázané v práci:	65 fotografií
Jazyk práce:	Čeština