



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

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

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra

Bakalářská práce

Řeč těla v sochařské tvorbě

Body Language in Sculpture Creation

Vypracoval: František Slovák
Vedoucí práce: Věra Vejsová ak. mal.
České Budějovice 2015

Prohlášení

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

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě - v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných Pedagogickou fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/19 98 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne.....

.....

Podpis studenta

Poděkování

Rád bych poděkoval paní Věře Vejsové, ak. mal. za cenné připomínky, podněty a velkou trpělivost při tvorbě této bakalářské práce.

Abstrakt

Tato bakalářská práce se zabývá vztahem mezi neverbální komunikací (řečí těla) a sochařskou tvorbou. Práce je rozdělena na část teoretickou a praktickou. Teoretická část této práce pojednává o řeči těla v mezilidské komunikaci a jejím uplatnění v rámci sochařské tvorby. Ve vazbě k tomu uvádí také možnosti sochařského vyjádření, aspekty a proces sochařské tvorby, které jsou spolu s neverbálními prostředky následně rozebrány v kontextu rozborů sochařských děl autorů z konce 19. a 20. století. Praktickou část tvoří série skic studií a figurálních kompozičních variant, které aplikují poznatky vzešlé z teoretické části do praxe.

Klíčová slova: neverbální komunikace, sochařská tvorba, řeč těla, figurální kompozice, posturologie

Formát bibliografické citace:

SLOVÁK, František. *Řeč těla v sochařské tvorbě*. České Budějovice, 2015. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce: Věra Vejsová, ak. mal.

Abstract

This bachelor thesis deals with the relationship between non-verbal communication (body language) and sculptural creation. The work is divided into a theoretical and a practical part. The theoretical part of this bachelor thesis deals with body language in interpersonal communication and its application in the context of sculptural creation. In relation to that it also states the possibilities of sculpture expression, aspects and process of the sculptural creation, which together with nonverbal channels are subsequently discussed in the context of the analysis of sculptural creation by authors from the late 19th and 20th centuries. The practical part consists of a series of sketches, studies and figural compositional variants that apply the findings arising from the theoretical concept into practice.

Key words: non-verbal communication, sculptural creation, body talk, figural composition, posturology

Obsah

Úvod	8
I. Teoretická část.....	10
1. Řeč těla v mezilidské komunikaci	11
1.1 Klasifikace neverbální komunikace.....	11
1.2 Proxemika.....	14
1.3 Posturologie	16
1.4 Haptika	17
1.5 Kinezika.....	19
1.6 Gestika.....	19
1.7 Mimika.....	21
1.8 Oční kontakt.....	22
1.9 Sdělování fyzickými a jinými aspekty vlastního zjevu.....	23
2. Lidská figura jako sochařovo sdělení	25
3. Některé výtvarné prostředky a jejich význam pro sochařskou tvorbu	29
3.1 Tvar.....	29
3.2 Objem	30
3.3 Prostor	31
3.4 Modelace.....	31
3.5 Kompozice	31
3.6 Světlo	33
4. Figurální tematika jako volná socha a jako socha v konkrétním architektonickém prostoru	34
5. Proces tvorby sochy s figurálním námětem	37
6. Rozbory vybraných figurálních děl sochařů konce 19. a 20. Století.....	40
6.1 Auguste Rodin a pohyb figur	40
6.2 Josef Mařatka a jeho Inteligence.....	41
6.3 Mrznoucí stařena (Frierende Alte) od Ernsta Barlacha	43
6.4 Motocyklista Otakara Švece	44
6.5 Hermann Zettlitzer: Veslař.....	46

6.6 Zdeněk Němeček, sochař sportovců	47
II. Praktická část	49
1. Tvorba konceptu pro praktickou realizaci na téma: Plastická skica pohybu	50
2. Realizace konceptu	52
Závěr	55
Seznam použitých zdrojů	56
Seznam příloh	59
Přílohy	59
Zdroje příloh	105

Úvod

Řeč lidského těla je neodlučitelnou součástí mezilidské komunikace a lidské osobnosti celkově. Z tohoto důvodu je i neodmyslitelnou součástí sochařské tvorby. Tímto tématem, tedy vztahem řeči lidského těla a sochařské tvorby se bude zabývat tato bakalářská práce.

V úvodu teoretické části se tato práce bude zabývat řečí lidského těla v mezilidské komunikaci. To znamená především významem jednotlivých pohybů a pozic těla v mezilidské komunikaci ve vztahu s psychickým rozpoložením jedince a v souvislosti s typem jeho osobnosti a jinými specifiky. Mezi odborné pojmy týkající se interpretace řeči lidského těla patří: proxemika, posturologie, haptika, kinezika, gestika, mimika, pohledy očí a vzezření (sdělování fyzickými a jinými aspekty vlastního zjevu). Všechny tyto pojmy nacházejí při tvorbě lidské figury své uplatnění a to zejména v prvních fázích tvorby uměleckého díla, kdy sochař hledá způsob jak co nejlépe ztvárnit, definovat, prezentovat myšlenku, vyjádřit pohyb, psychologii osobnosti, stav (jak fyzický tak psychický) ve kterém se nachází apod.

Další část teoretické práce bude věnována právě zkoumání různosti těchto tvůrčích přístupů, toho, co všechno sochaři ztvárněním lidské figury dovedou vyjádřit. Je samozřejmé, že pro tento druh sochařské tvorby je bezpodmínečně nutná dokonalá znalost anatomie, kterou se ale práce nebude blíže zabývat, neboť tato problematika je sama o sobě velmi široká.

Zároveň zde budou uvedeny a popsány základní sochařské pojmy či odborné termíny, se kterými sochař při tvorbě lidské figury pracuje a jejichž znalost a porozumění je při figurální sochařské tvorbě nezbytná.

Pokud sochař nevytváří volnou ateliérovou práci, měl by při koncepci a tvorbě sochařského díla zohlednit i místo, prostor, do kterého bude jeho dílo umístěno. Figurální tematika existuje jako volná socha i jako socha v konkrétním architektonickém prostoru.

Ve stručnosti zde bude uveden příklad procesu tvorby sochy s figurální tematikou. Výběr prací významných autorů 20. století, jejich popis a rozbor tuto šíří možností doloží.

Praktická část práce bude syntetizovat získané znalosti a na jejich základě vytvoří koncept pro realizaci komorní plastiky figury v pohybu.

Průběh realizace zachytí fotodokumentace. Praktickou, výtvarnou část realizace budou tvořit studijní kresby, portfolio pohybových skic, studie anatomických detailů, plastické skici jako varianty prostorových kompozic a finální model v předem určeném měřítku.

I. Teoretická část

1. Řeč těla v mezilidské komunikaci

Neverbální komunikace neboli řeč těla, je dominantním prostředkem lidského vyjadřování. V mezilidské komunikaci zaujímá nezastupitelnou roli. Neverbální komunikace je široký pojem, který zahrnuje veškeré způsoby dorozumívání, u nichž není slovo zprostředkujícím článkem.¹ Její uplatnění v sochařské tvorbě je tedy logickým důsledkem hledání toho jak „naučit sochu mluvit“ aniž by musela říkat slova nebo obsahovat text.

Naše tělo komunikuje pomocí signálů, které jsou fyzickým projevem našeho organismu. Význam těchto signálů spočívá mimo jiné v jejich interpretaci v průběhu konverzace. Interpretace těchto mimoslovních signálů může být v rozdílných kulturách odlišná. Jejich interpretace nezáleží jen na subjektivním pojetí pozorovatele, ale i na kulturním a situačním kontextu.²

Řeč těla nemusí být vždy ve shodě s „řečí slov“. Z větší části je řeč těla nevědomou součástí lidského dorozumívání, která přímo koresponduje s tím, co si doopravdy myslíme. To je příčinou toho, že je v tomto ohledu snazší lhát slovy než tělem. Proto když se v našem vyjadřování dostane verbální a neverbální komunikace do konfliktu, důvěřuje osoba, s níž komunikujeme spíše neverbálnímu projevu komunikace.

1.1 Klasifikace neverbální komunikace

Klasifikovat neverbální komunikaci a její jednotlivé projevy, byť její význam spočívá hlavně v posuzování neverbálního vyjadřování jako „souhrn všech aktuálních neverbálních stavů a projevů v konkrétní situaci“³, je cílem snah různých odborníků už od založení této vědní disciplíny.

Neverbální komunikace se dá na základě její funkce podle Michaela Argyla, anglického psychologa, rozdělit do tří kategorií:

-
- 1 KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Vyd. 2., přeprac. a dopl., V Grada Publishing 1. Praha: Grada Publishing, 2008. s. 218.
 - 2 [Srov.] ČERNÝ, Vojtěch. *Řeč těla: [neverbální komunikace pro obchodníky i běžný život]*. Vyd. 1. Brno: Computer Press, 2007. s. 18.
 - 3 Tamtéž s. 28.

1. Sdělování meziosobních postojů a citů, osobní náklonnosti, zájmu o přiblížení nebo žádosti o zvětšení odstupe a podobně.
2. Podpora verbální komunikace. Hovoříme sice mluvidly, konverzujeme však celým tělem. Mimoslovní exprese tak pomáhá:
 - a) dovršit, obohatit slovní vyjádření pomocí gestických ilustrací a jiných forem chování,
 - b) navodit synchronizaci hovoru, tj. plynulé výměny rolí mluvčího a naslouchajícího pomocí pohledu, kývnutí atd.,
 - c) získání zpětné informace o tom, jak působí naše sdělení, zda nám recipient věří, souhlasí-li nebo je-li překvapen, jestli jsme jej potěšili nebo zklamali atd.,
 - d) signalizovat úroveň pozornosti; naslouchající by neměl při hovoru dřímát nebo si číst, měl by zaujmout určitou vzdálenost od mluvčího, být k němu otočen čelem, zkrátka měl by vykazovat známky pozornosti.
3. Nonverbální komunikace může zcela nahradit řeč, je-li to nutné, potřebné nebo vhodné (např. v hlučném prostředí nebo při neznalosti jazyka).⁴

Stejně jako u verbální komunikace je i u řeči těla výrazovým prostředkem znak. Funkcí a kategorizací nonverbálních znaků jakožto výrazových projevů se zabývali Paul Ekman a Wallace V. Friesen.⁵ Výsledkem jejich počínání je obecná kategorizace výrazových projevů. Rozdělili je na:

Symboly (gestické) jsou ustálená gesta, která mají doslovný překlad, jsou velice dobře čitelná a fungují jako slova či celé fráze. Například palec vzhůru jako symbol dobré práce, či vytvoření písmena „V“ pomocí prstů jako symbol vítězství.⁶

Symboly jsou používány záměrně a vědomě ke sdělení stejných významů, jaké mají příslušná slova. Dost často je tomu tak proto, že dané prostředí neumožňuje použití verbálního sdělení (hluk, vzdálenost aj.). Symboly a jejich význam nelze celosvětově paušalizovat. Mnohé symboly jsou totiž „specifické pro určitou kulturu nebo oblast a nemohou být mimo ni přesně interpretovány.“⁷ Ilustrátory jsou gesta doprovázející verbální sdělení, které svým způsobem obsahově dotvářejí a to tím, že

4 KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Vyd. 2., přeprac. a dopl., V Grada Publishing 1. Praha: Grada Publishing, 2008. s. 219.

5 [Srov.] Tamtéž, s. 219- 220.

6 [Srov.] DEVITO, Joseph A. *Základy mezilidské komunikace*. 1. vyd. Praha: Grada Publishing, 2001. s. 125.

7 ČERNÝ, Vojtěch. *Řeč těla: [neverbální komunikace pro obchodníky i běžný život]*. Vyd. 1. Brno: Computer Press, 2007. s. 32.

verbální sdělení umocňují, nebo doslova ilustrují, pohybem demonstrují, vizualizují obsah sdělení. Směr, kterým gestikulujeme, je ovlivněn vzájemnou pozicí účastníků komunikace v prostoru. Hovoříme-li k někomu, kdo stojí po naší pravici, gestikulujeme také tím směrem. Nejčastěji jsou k tomu používány pohyby rukou, ale také hlavy nebo celého těla. Ilustrátory bývají využívány hlavně k vyjádření prostorových dispozic předmětů (velikost, tvar), které jsou předmětem probíhající konverzace.⁸ Ilustrační gesta tedy zvýrazňují některá tvrzení nebo jejich části, a jejich obsah bez verbálního projevu je relativně chudý. **Afektivní projevy** mohou být mimické projevy, jako jsou úsměv nebo zamračení, ale také gestikulace rukou nebo pohyby celého těla. Strnulý nebo uvolněný postoj, které vyjadřují především emoce komunikujícího jedince. Tyto signály se používají k doplnění, posílení, ale také jako náhrada slovních sdělení s emotivním nábojem. Například když potkáme přítele, kterého rádi vidíme, místo pozdravu se na něj usmějeme.⁹ Pomocí signálů nazvaných **regulátory** je člověk schopen monitorovat, řídit, koordinovat nebo udržovat řeč našeho komunikačního protějšku. Například přikývnutí může signalizovat mluvčímu, aby pokračoval v řeči, naopak pokud posluchač otevře ústa, naznačuje tím, že i on by rád něco řekl.¹⁰ Pomocí **adaptérů** se uspokojuje nějaká osobní potřeba komunikujícího. Příkladem může být třeba odhrnutí vlasů z čela nebo poškrábání místa, které svědí. Mohou tedy uspokojit nějakou fyzickou potřebu, ale většinou jde o reakci na zátěžovou situaci, jejímž cílem je adaptace, způsob zvládnutí této situace. Mezi typické příklady patří: hra s prsty, škrábání se za uchem atd.¹¹ Adaptéry se nemusí zaměřovat jen na vlastní osobu, ale také na člověka, se kterým komunikujeme, např. když seberete smítko z jeho oděvu nebo mu narovnáte kravatu. Adaptéry zaměřené na předměty představují například bezmyšlenkové kreslení nebo trhání kelímku.¹²

Jaro Křivohlavý ve své knize *Jak si navzájem porozumíme*, rozděluje neverbální komunikaci podle toho, jaký kanál byl při komunikaci použit. Mezi kanály neverbální komunikace dle Křivohlavého tak, jak jsou uvedeny v knize *Řeč*

8 [Srov.] DEVITO, Joseph A. *Základy mezilidské komunikace*. 1. vyd. Praha: Grada Publishing, 2001. s. 126.

9 [Srov.] Tamtéž, s. 126.

10 [Srov.] Tamtéž, s. 126.

11 [Srov.] KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Vyd. 2., přeprac. a dopl., V Grada Publishing 1. Praha: Grada Publishing, 2008. str 219-220 KULKA

12 [Srov.] DEVITO, Joseph A. *Základy mezilidské komunikace*. 1. vyd. Praha: Grada Publishing, 2001. s. 126.

těla (V. Černý) patří: sdělování výrazem obličeje (mimika); sdělování oddálením (proxemika); sdělování dotykem (haptika); sdělování postojem (posturologie); sdělování pohyby (kinezika); sdělování gesty (gestika); sdělování pohledy; sdělování tónem řeči (paralingvistika); sdělování fyzickými a jinými aspekty vlastního zjevu.¹³

Oblast mimoslovního sdělování neboli neverbální komunikace patří mezi základní komunikační prostředky. Tyto prostředky najdou své uplatnění jak v rámci komunikace, tak logicky i při tvorbě sochařského díla s figurální tematikou.

Následující část této práce se bude zabývat uvedenými kanály neverbální komunikace (kromě paralingvistiky, která se v sochařské tvorbě nijak neuplatňuje) zejména podle jejich významu pro figurální tvorbu, která pracuje, jak s vyjádřením pohybu, tak s vyjádřením skrze pohyb, kompozici, gesta a jiné neverbální kanály.

1.2 Proxemika

Proxemika se zabývá umístěním a orientací účastníků komunikace v prostoru. Umístění v prostoru a vzdálenost mezi účastníky komunikace je určena mírou osobních sympatií vůči osobě, s níž komunikujeme. Pohlaví, osobnost, etika a kultura, to jsou faktory, které tuto vzdálenost do značné míry ovlivňují. Vzdálenost mezi komunikujícími neboli proximita zároveň ovlivňuje způsob neverbální komunikace, který použijeme. G. Stanley Hall rozdělil tyto vzdálenosti na čtyři tzv. distanční zóny.¹⁴

1. Intimní sféra často přechází v haptický kontakt. Je typická pro přátelské, rodičovské a sexuální vztahy. Tato distanční zóna končí přibližně ve vzdálenosti 40 centimetrů od partnera.
2. Osobní sféra se vzdáleností od 45 do 120 centimetrů stále umožňuje poměrně blízký fyzický kontakt. Mimika je zde hlavním neverbálním komunikačním prostředkem.

13 ČERNÝ, Vojtěch. *Řeč těla: [neverbální komunikace pro obchodníky i běžný život]*. Vyd. 1. Brno: Computer Press, 2007. s. 29.

14 [Srov.] Tamtéž, s. 45.

3. Sociální sféra- tato distance je charakteristická pro většinu formálních nebo skupinových komunikací. Rozmezí, ve kterém se tato sféra pohybuje je ve vzdálenosti od 120 do 360 centimetrů.
4. Veřejná sféra zabírá nejzazší vzdálenost mezilidské komunikace. Horní limit této vzdálenosti je dán hranicí srozumitelnosti verbálních a neverbálních signálů. Příkladem mohou být např. divadelní představení.¹⁵

Jedním z dalších oborů zkoumání proxemiky je teritorialita. Tento původně etologický obor, zabývající se teritoriem zvířat a jejich teritoriálním chováním ve vzájemné interakci, se přenesl i do oblasti studia mezilidské interakce.¹⁶ Stejně jako u zvířat se i u lidí jedná o způsob vystupování, jednání, kterým bráníme svůj prostor, naše osobní vlastnictví vůči těm, kteří by ho chtěli narušit. Teritoriální chování má ve společnosti svůj význam a to především jako regulátor sociální interakce. Zároveň ale může v důsledku nežádoucího narušení našeho osobního prostoru „teritoria“ vyvolat konflikt.¹⁷

Největší rozdíl v jednání následujícím po narušení našeho osobního prostoru, spočívá kromě jiného v tom, zda je narušitel opačného či stejného pohlaví jako my. V prvním případě je toto narušení vnímáno jako vyjádření touhy po sblížení, nebo o dvoření. Je-li ale narušitelem člověk stejného pohlaví, nabývá tato situace zcela jiného významu. Například v mužské variantě této situace je atakování teritoria vnímáno jako útok, či napadení. Také může být vnímáno jako výraz neúcty, bezohlednosti, nebo pokus o degradaci osobnosti. Velikost hranice, jejíž překročení může vyvolat konflikt, je individuální. Obecně čím úzkostnější a uzavřenější osobnost, tím větší je tato zóna.¹⁸ Je tedy jasné, že v sochařské tvorbě bude proxemika důležitá především při komponování sousoší. Ale může hrát svou roli i při umístění sochy v prostoru, tedy při určování vztahu objekt- vnímatel.

15 [Srov.] ČERNÝ, Vojtěch. *Řeč těla: [neverbální komunikace pro obchodníky i běžný život]*. Vyd. 1. Brno: Computer Press, 2007, s. 45.

16 [Srov.] KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *Neverbální komunikace: (řeč pohledů, úsměvů a gest)*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n.p., 1988. s. 100.

17 [Srov.] ČERNÝ, Vojtěch. *Řeč těla: [neverbální komunikace pro obchodníky i běžný život]*. Vyd. 1. Brno: Computer Press, 2007. s. 46.

18 [Srov.] Tamtéž, s. 47.

1.3 Posturologie

Posturologie je jedním z nejdůležitějších neverbálních druhů mezilidské komunikace. Jejími komunikačními prostředky jsou především poloha, držení těla a prostorové uspořádání rukou a nohou. Tělesná poloha, pokud není zaujata záměrně, nebo není projevem nějaké nemoci či fyzických dispozic, je většinou vyjádřením probíhajícího, odeznělého, možná i budoucího (emocionálního) stavu, projevu.¹⁹

Křivohlavý posturologii definuje jako „řeč fyzických postojů, držení těla a polohových konfigurací“ a přirovnává ji k „odborné nauce pro sochaře“, a to proto, že právě sochaři dovedou dávat pozor na to, kde má člověk ruce a nohy, jak a kam naklání hlavu a také na to, na jakou stranu se naklání. „Vidí člověka v celkovém obraze – konfigurace všech jeho částí.“²⁰

Poloha a držení lidského těla je ovlivňována také tím, zda jsme sami, či ve společnosti cizích lidí. Pokud jsme ve společnosti, může poloha vyjadřovat zájem, nezájem, osobní pocit z komunikace s danou osobou, názor na ni či její jednání, přesvědčení atd. Lidé, kteří k sobě mají blízko a mají „podobné myšlení“, zaujímají i podobné fyzické postoje. Křivohlavý to prezentoval na příkladu, kdy v důsledku nějaké situace vznikl zásadní rozpor mezi názory dvou lidí. Každý z nich zaujal pro utvrzení, nebo jako zdůraznění svého tvrzení určitý postoj. Přihlízející účastníci, kteří se této výměny názoru verbálně neúčastnili, dávali i přesto najevo svůj názor (i když ne tak zřetelně jako diskutující) pomocí kongruence poloh neboli zaujetím stejných, nebo podobných poloh jako ten, s jehož názorem souhlasili.²¹

Problematikou držení těla v interpersonálním kontaktu se zabýval také Albert Mehrabian. Vytvořil studii, z které následně vyvodil dva základní rozměry držení těla. Prvním z nich je naléhavost. Ta se vyznačuje především předklonem, dotýkáním se sebe sama, vyhledáváním prostorové blízkosti, častějším pohledem na partnera a tendencí k přímé orientaci směrem k partnerovi. Oproti tomu relaxace se vyznačuje záklonem celého těla, asymetrickou polohou paží a nohou, nakloněním

19 [Srov.] ČERNÝ, Vojtěch. *Řeč těla: [neverbální komunikace pro obchodníky i běžný život]*. Vyd. 1. Brno: Computer Press, 2007. s. 51.

20 KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *Jak si navzájem lépe porozumíme: kapitoly z psychologie sociální komunikace*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1988. s. 58.

21 [Srov.] Tamtéž, s. 53.

na bok a uvolněnými rukama. Tento způsob držení těla může být chápán jako forma nadřazeného vystupování, nebo sebe prezentace.²²

Spokojenost nebo nespokojenost s naším tělem může být také jedním z faktorů ovlivňujících držení těla. Lidé spokojení/nespokojení se svou tělesnou schránkou zaujímají rozdílné polohy se záměrem ukázat nebo skrýt konkrétní část těla.²³

Stejně jako proxemika, i posturologie se při tvorbě uměleckého díla vztahuje především ke kompozici a je zároveň s gestikou nejdůležitějším prvkem tvorby sochy s figurální tematikou. Kompozice spolu s modelací jsou výtvarné prostředky, které mají společnou účast na psychologické účinnosti díla. Kromě kompozice patří mezi východiska vhodná pro uplatnění při tvorbě sochy s figurální tematikou také poloha a držení těla.

1.4 Haptika

Haptika je disciplína, která se zabývá komunikací prostřednictvím dotyku. Je to jeden z prvních ne-li úplně první způsob neverbální komunikace, se kterým se ve svém životě setkáme. V sochařské tvorbě hraje mnohohvrstevnatou roli.

Bývá označována za nejprimitivnější (ve smyslu jednoduchosti) formu neverbální komunikace. Zprostředkovatelem této formy neverbální komunikace je bezprostřední tělesný kontakt s jiným člověkem. Haptická nebo také taktilní komunikace bývá doprovázena velkým množstvím silných pocitů a prožitků, které mají vždy emocionální odezvu. Hmat je informačním zprostředkovatelem haptiky.²⁴ Podle J. Křivohlavého není hmat jen „jedním smyslem, ale celým souborem různých smyslů, které mají společné to, že jejich orgány jsou zakončeny v kůži“. Pomocí těchto kožních smyslů můžeme rozlišit vzdálenost, tvar, mechanické vlastnosti (pružnost pevnost), strukturu povrchu, teplotu, vlhkost a jiné.

Podle Heslina lze taktilní kontakt neboli doteky podle typu (obsahu sdělování) rozdělit do několika kategorií:

22 [Srov.] KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *Jak si navzájem lépe porozumíme: kapitoly z psychologie sociální komunikace*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1988. s. 52.

23 [Srov.] Tamtéž, s. 53.

24 [Srov.] ČERNÝ, Vojtěch. *Řeč těla: [neverbální komunikace pro obchodníky i běžný život]*. Vyd. 1. Brno: Computer Press, 2007. s. 107.

1. Funkčně – profesionální doteky: dotyk jako účel splnění nějakého úkolu-prohlídka u lékaře.
2. Sociální doteky: kulturně zažitě rituály – podání ruky
3. Přátelské doteky: způsob neverbálního sdělení kladného vztahu k osobě, které se dotýkáme.
4. Milostné doteky: vyjadřují hluboký citový vztah, blízkost
5. Sexuální doteky: vyjadřuje fyzickou atraktivitu, přitažlivost, sexuální vzrušení²⁵

Dotek je významným prostředkem komunikace, který využíváme při neverbální komunikaci. Zahrnuje různé typy chování, od podání ruky přes různé doteky, až po objetí či polibek. Podání ruky je typickým haptickým signálem, který vnímáme a hodnotíme. Mezi hodnotící kritéria patří stisk, teplota, vlhkost, třes a další. Těmto signálům následně přiřítáme určitý význam.

Haptický dotek je ve značné míře ovlivňován rituály. Stejně jako u zvířat existuje i u nás celá řada rituálů, které souvisejí s haptikou. Tyto rituály mají určitou posloupnost haptických signálů, jako například námluvy. Námluvy se z hlediska haptiky skládají z několika silně konvecionalizovaných kroků, jako například držení za ruce, polibek atd.²⁶

Z toho vyplývá, že haptický dotek alespoň tak jak ho vnímáme my lidé, nelze v sochařské tvorbě plnou měrou využít jako způsob sdělování. Nemůžeme využít kritéria hodnocení, která se používají v mezilidské komunikaci např. tlak (myšleno tlak doteku), třes a jiné aspekty fyzického projevu. Jedním z případů, kde z hlediska interpretace nachází taktilní kontakt své uplatnění, je při vnímání sochařského díla prostřednictvím hmatu. Jednou z oblastí uplatnění taktilního kontaktu v sochařské tvorbě je sousoší (viz. Příloha 1., obr. 1). Obecně jsou však tyto haptické projevy (z pohledu třetí osoby, pozorovatele) interpretovány spíše jako gesta (podání ruky), nebo jiné složky neverbální komunikace (proxemika, posturologie, atd.).

25 [Srov.] ČERNÝ, Vojtěch. *Řeč těla: [neverbální komunikace pro obchodníky i běžný život]*. Vyd. 1. Brno: Computer Press, 2007. s. 109.

26 [Srov.] ZÁRUBOVÁ-PFEFFERMANNOVÁ, Noemi. *Gesta a mimika: učební texty pro studenty neverbálního komediálního divadla*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, katedra neverbálního a komediálního divadla, 2008. s. 27.

1.5 Kinezika

Kinezika je obecně vnímána jako oblast sociální psychologie, která popisuje význam a smysl dynamických pohybů těla při sdělování.

Pojetí či klasifikace kineziky je v podání jednotlivých teoretiků rozdílná. Liší se klasifikací kineziky buď jako nadřazené všem pohybovým složkám neverbální komunikace (např. haptice, mimice, gestice atd.), rovnocenné s ostatními disciplínami neverbální komunikace, nebo tím, že do předmětu svého studia zahrnuje i jiné druhy pohybu těla a končetin než gesta.

Podle teorie Raye Birdwhistella existuje jistá míra podobnosti mezi pohyby těla- neverbální komunikací a verbální komunikací. A to zejména proto, že v každé konkrétní kultuře při komunikaci využívají omezený slovník obecných znaků.²⁷

Studiem a detailním rozbořením pohybů pomocí zpomalených záznamů mezilidské komunikace se došlo k závěrům, které prokázaly korelaci (souvztažnost) pohybů při rozhovoru, jejich informační obsah a vysokou rychlost reakce na neverbální signály. Dalším zjištěním bylo, že neverbální signály samy o sobě většinou nepodávají plnohodnotnou a hlavně jednoznačnou výpověď, a proto musejí být vždy interpretovány v kontextu ostatních komunikačních kanálů a to zejména verbální komunikace.²⁸

Verbální způsob vyjádření, jako jeden z činitelů, který se podílí, nebo dokonce utváří výsledný význam sdělení, samozřejmě není v rámci sochařského díla uplatnitelný. O to větší důraz musí sochař klást na správnou volbu (vypozorování) neverbálních nositelů informace, sdělení. Kinezika se zabývá hlavně průběhem a provedením pohybů při sdělování, je tedy zřejmé že takovéto pohyby se ve figurální sochařské tvorbě příliš neuplatňují.

1.6 Gestika

Gestika bývá označována jako součást či podobor kineziky.

27 [Srov.] ČERNÝ, Vojtěch. *Řeč těla: [neverbální komunikace pro obchodníky i běžný život]*. Vyd. 1. Brno: Computer Press, 2007. s. 64.

28 [Srov.] ZÁRUBOVÁ-PFEFFERMANNOVÁ, Noemi. *Gesta a mimika: učební texty pro studenty nonverbálního komediálního divadla*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, katedra nonverbálního a komediálního divadla, 2008. s. 31.

Zabývá se studiem lidských gest, pohybů rukou a standardizovaných schémat, která mohou doprovázet, nebo dokonce nahradit verbální projev. Gesta jsou považována za formu lidské komunikace, která je starší než řeč. I přesto že se lidé naučili mluvit, gesta a jiné složky neverbální komunikace nevymizely a stále hrají v mezilidské komunikaci nezastupitelnou roli. Gesta zvýrazňují emoční náboj mluveného slova. Čím mohutnější gesta, tím více emocí je ve hře. Mohou být nositelem informace, která je či není v souladu s verbálním obsahem. Také mohou ilustrovat výpověď, poskytovat zpětnou vazbu, či přinést další informace o výpovědi.²⁹

Velký vliv na náš celkový, tedy i gestický, vyjadřovací repertoár má především naše osobnost a to hlavně pokud jde o gesta, která jsou odrazem našeho emocionálního stavu. Dalším důležitým faktorem je, zda jsou gesta, která používáme volní- tedy záměrně použitá, vědomá- ta, jejichž užívání si uvědomujeme, ale neprošla volním procesem, nebo nevědomá- nevědomě použitá: Z velké části se mezi ně řadí právě ta gesta, která odrážejí emocionální stav jedince a z části jsou také produktem kulturního a sociálního prostředí.³⁰

Četná gesta mají obecně platný charakter, jiná jsou transkulturně podmíněna.

Existuje velká řada konvenčních gest, která mají v dané kultuře konkrétní a pro všechny její členy srozumitelný význam. Takovéto neverbální signály, u nichž existuje přímý verbální překlad, nazýváme dle Ekmanova a Friesena emblémy.³¹ Způsob a intenzita provedení konkrétního gesta jsou nositelem dalších informací, jako jsou například zájem, hloubka a intenzita emocí. Dobrým příkladem takového gesta je podání ruky, délka a intenzita jeho trvání, vzdálenost subjektů, či množství dalších dotyků - to vše jsou signály, které vypovídají o jejich vztahu.³²

Argyle tvrdí, že každý z nás používá pro něj typická gesta, podle kterých je už z dálky snadno rozpoznatelný. Tato pro nás charakteristická gesta, také nazývaná jako základní model gestikulace, zůstávají stejná. Jediné, co se mění, je

29 [Srov.] ČERNÝ, Vojtěch. *Řeč těla: [neverbální komunikace pro obchodníky i běžný život]*. Vyd. 1. Brno: Computer Press, 2007. s. 64, 65.

30 [Srov.] KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *Neverbální komunikace: (řeč pohledů, úsměvů a gest)*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n.p., 1988. s. 95.

31 [Srov.] ČERNÝ, Vojtěch. *Řeč těla: [neverbální komunikace pro obchodníky i běžný život]*. Vyd. 1. Brno: Computer Press, 2007. s. 66.

32 [Srov.] Tamtéž, s. 66.

četnost a expresivita, s jakou tato gesta používáme. Četnost a expresivita našich gestických, ale i jiných způsobů vyjadřování je přímo závislá na naší náladě. Když máme pozitivní, veselou náladu, vykazuje náš gestický projev větší aktivitu a to zejména v oblasti četnosti a dramatickosti používaných gest než třeba v případě deprese.³³

Dobrym příkladem sochařského uplatnění gest je antické Řecko, kde už přibližně od sedmého století před naším letopočtem používali řečtí výtvarníci gesta ve výtvarném umění jako symboly, které sloužily ke "čtení" významu konkrétního výjevu.³⁴

1.7 Mimika

Vedle gestiky bývá mimika označována jako jeden z nečetněji používaných kanálů neverbální komunikace. Jejím zprostředkujícím článkem je výraz obličeje. Mimika je ukazatelem, primárním kanálem, který odráží emoční stav jedince. Pomocí našeho obličeje jsme schopni vyjádřit velké množství emocí, z nichž minimálně šest, označovaných jako primární emoce, jsme schopni bez problému identifikovat. Mezi primární emoce, vyjádřitelné výrazem našeho obličeje, můžeme zařadit: strach, hněv, odpor, překvapení, radost a smutek.

Ekman se k problematice mimiky vyjadřuje takto: „I když je v našem jazyce poměrně omezený počet slovních výrazů pro popis toho, co se děje v lidské tváři (např. úsměv, úsměšek, výsměch, zakabonění apod.), přece jen je možno konstatovat, že svaly v našem obličeji jsou natolik složitým předivem, že nám umožňují více jak tisíc výrazů obličeje. Činnost tohoto přediva svalů v našem obličeji je přitom tak hbitá, že tyto rozmanité výrazy mohou být produkovány v minimálním čase.“³⁵

Mimika má ve figurální tvorbě, zachycující primárně pohyb, podružnou roli a použití jejích signálů se vztahuje k ostatním neverbálním kanálům. Dominantní

33 [Srov.] ČERNÝ, Vojtěch. *Řeč těla: [neverbální komunikace pro obchodníky i běžný život]*. Vyd. 1. Brno: Computer Press, 2007. s. 92.

34 [Srov.] ZÁRUBOVÁ-PFEFFERMANNOVÁ, Noemi. *Gesta a mimika*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2008. s. 74.

35 ČERNÝ, Vojtěch. *Řeč těla: [neverbální komunikace pro obchodníky i běžný život]*. Vyd. 1. Brno: Computer Press, 2007. s. 104.

postavení zaujímá při tvorbě sochařských portrétů kde je hlavním nositelem daného vyjádření.

1.8 Oční kontakt

Oči a jejich pohledy jsou jednou z nejdůležitějších částí mimiky. Naše oči mají dvě funkce. Jednou z nich je příjem informací- sledujeme pohyby a pozice těla, pohyby očí a proměny výrazu v obličeji našeho komunikačního protějšku, nebo jiné komunikující osoby. Druhá funkce našich očí a jejich blízké oblasti, kterými jsou oční víčka a obočí, slouží k vysílání neverbálních signálů ať už záměrnému či nevědomému. Pomocí našich očí dokážeme vyjádřit souhlas, nesouhlas, nervozitu a další. Většinu signálů vysílaných pomocí pohledů očí interpretujeme společně s celkovým výrazem obličeje či ostatními neverbálními kanály.³⁶

Určujícím faktorem, který má v oblasti komunikace pomocí očí asi největší výpovědní hodnotu, je délka a četnost pohledů. Bylo prokázáno, že nejdéle a nejčastěji se díváme na lidi, které máme rádi, ke kterým vzhlížíme, nebo na ty, u nichž je to v dané situaci žádoucí.³⁷

Mehrabian v průběhu jednoho ze svých experimentů, při němž vedl rozhovor s dvěma osobami, dospěl k závěru, že osoba, které se dostává větší míra pozornosti (v podobě větší četnosti pohledů) má pocit, že je vedoucím rozhovoru preferována. Z toho lze vyvodit, že pohled, respektive jeho četnost a délka, může být vyjádřením náklonnosti, zájmu, nebo může sloužit jako důkaz pozornosti.

Samozřejmě to, zda je nám daný pohled či jeho četnost příjemný nebo nepříjemný, je subjektivně a situačně podmíněno. Obecně jsou nám však příjemné především ty pohledy, které jsou časté, ale ne příliš dlouhé. Dlouhý pohled bez přestání, lidově označovaný jako zírání, nebo civění na nás většinou nepůsobí příjemně. Na druhou stranu odvrácení pohledu či absence pohledů vůči naší osobě může působit jako ignorace, nebo lhostejnost.

36 [Srov.] ČERNÝ, Vojtěch. *Řeč těla: [neverbální komunikace pro obchodníky i běžný život]*. Vyd. 1. Brno: Computer Press, 2007. s. 117.

37 [Srov.] Tamtéž, s. 118.

Z hlediska interpretace těchto pohledů je však nejdůležitější, kdo nám tyto pohledy věnuje a jaký vztah k němu máme. Největší vliv na výslednou interpretaci konkrétního pohledu má situace, pohlaví, osobnost, věk a vzájemný vztah komunikujících.³⁸

Obdobně jako mimika jsou i pohledy očí doménou hlavně sochařských portrétů. K vyjádření pohledu, stejně jako výrazu, může sochař použít všechny mimické signály vyjádřitelné pomocí mimického svalstva.

1.9 Sdělování fyzickými a jinými aspekty vlastního zjevu

Křivohlavý do své klasifikace neverbální komunikace řadí i komunikaci prostřednictvím našeho vzezření (oblečení, vlasy a jejich barevnost, upravenost atd.). Tento způsob vyjádření probíhá nezávisle na pohybech těla a verbální komunikaci. Prakticky se tedy nejedná o řeč těla. Přesto jde o jednu ze složek neverbální komunikace a to právě proto, že jak už jsme zmínili, neverbální komunikace zahrnuje všechny způsoby komunikace, u nichž není slovo zprostředkujícím článkem.

Hlavní důvod, proč upravujeme svůj vzhled, představuje sebe prezentace. Existuje celá řada typů oděvů, jimž lidé připisují konkrétní sociální, nebo jiný význam. A podle toho volí způsob, jakým se budou prezentovat svému okolí. Naše volba vzhledové sebe prezentace na nás může prozradit naše vlastnosti, osobnostní rysy.³⁹

Bylo prokázáno, že společenší lidé a extroverti inklinují spíše k pestřejším, výraznějším barvám a extravagantnějšímu vzhledu zatímco introverti naopak. Ne vždy však oblečení, či celkové vzezření odráží skutečnost a ne vždy má dané vzezření výpovědní hodnotu. Může jít o snahu zapadnout do kolektivu, nebo se nějak odlišit, učinit zajímavým.⁴⁰

Existuje také celá řada případů, kdy z lidského vzezření nelze vyvodit žádné závěry vztahující se přímo na danou osobu. Mezi nejtypičtější příklady patří nejrůznější instituce, kde mají lidé předepsáno, jak mají vypadat. Gregory P. Stone

38 [Srov.]. ČERNÝ, Vojtěch. *Řeč těla: [neverbální komunikace pro obchodníky i běžný život]*. Vyd. 1. Brno: Computer Press, 2007. s. 118- 119.

39 [Srov.] Tamtéž, s. 134.

40 [Srov.] Tamtéž, s. 134.

uvádí velice zajímavý případ vzhledu bez výpovědní hodnoty nevztahující se k jeho nositeli, a sice malé děti. Jejich vzezření je totiž determinováno vkusem rodičů, a proto vypovídá spíše o rodičích než o dětech. Význam vzhledu spočívá mimo jiné v tom, že slouží jako prostředek identifikace konkrétní osoby. Ta je ovlivněna zejména jeho pohlavím a věkem, které jsou zároveň i první kritéria vzhledového odlišení, se kterými přijdeme do styku. Černý říká, že „vzhled také hraje důležitou úlohu při utváření a udržování vlastního obrazu. Odráží náš názor na sebe samé a produkuje utvrzovací reakce z okolí.“⁴¹

V sochařské tvorbě se využívá jak fyzických aspektů (tělesný vzhled) tak i toho, jak se člověk obléká. Způsob oblékání se váže hlavně k historickým a sociálním reáliím daného námětu.

Řeč těla, ačkoliv její klasifikace a teoretické uchopení je historicky relativně mladou disciplínou, nachází v sochařské tvorbě své uplatnění už v dobách, kdy se sochaři začali zabývat vyjádřením pohybu, gestickou symbolikou atd. Všechny kanály neverbální komunikace, kromě sdělování fyzickými a jinými aspekty vlastního zjevu, jsou více či méně spjaté s pohybem.

41 ČERNÝ, Vojtěch. *Řeč těla: [neverbální komunikace pro obchodníky i běžný život]*. Vyd. 1. Brno: Computer Press, 2007. s. 134.

2. Lidská figura jako sochařovo sdělení

V předchozí části jsme se zabývali jednotlivými složkami neverbální komunikace a jejich významem. Poznatky vycházející z této části jsou velice důležité pro dosažení psychologické reálnosti a hodnověrnosti uměleckého díla. Abychom se vyhnuli mechanickému zpracování těchto poznatků a nedospěli k nesprávným výsledkům, je potřeba zohlednit situační kontext a využít kompletní rejstřík znaků neverbální komunikace, které jsou důležité pro správnou interpretaci dané situace.

V některých případech, jako například u gest, se sice může zdát, že k vyjádření stačí pouze jediný znak, kanál neverbální komunikace, ale není tomu tak. Přestože gesta, jak už bylo uvedeno v kapitole o gestice, mohou nahradit slovní projev a sama o sobě mají schopnost vyjádřit sdělení, tak i tato významově jednoznačná gesta fungují v kooperaci s ostatními neverbálními znaky, jejichž úlohou je zdůraznit, nadlehčit a jinými způsoby dotvořit toto gestické sdělení. A proto ještě jednou zmiňujeme, že znaky neverbální komunikace jak uvádí Černý, mají význam především jako „souhrn všech aktuálních neverbálních stavů a projevů v konkrétní situaci a odděleně je jejich vypovídací hodnota většinou zkrácená nebo nulová.“⁴²

Sochařské ztvárnění lidské postavy nemusí, a dost často také neodpovídá, skutečnosti. A to teď zrovna nemyslíme jistou míru stylizace, která je přirozenou součástí sochařského ztvárnění lidské figury. Mimo ni sochař může konkrétní detaily, nebo dokonce celé části deformovat tak, aby podpořily jeho záměr, vyjádřily obsah, konkrétní pohyb, či přitáhly divákovu pozornost. K těmto účelům používá sochař například tvarové nadsázky, anatomické deformace atd. Důvod použití těchto disproporcí, se může vztahovat i k prostoru, respektive místu, ze kterého bude socha pozorována. (viz. Michelangelův David, Příloha 1., obr. 2) Tato socha byla koncipována pro umístění na vyvýšeném místě (podstavci), tedy pro pozorování z pohledu, a proto se Michelangelo rozhodl některé části sochy (ruce, hlava) rozměrově nadsadit, tak aby navzdory zákonům perspektivy působily přirozeným dojmem.

42 ČERNÝ, Vojtěch. *Řeč těla: [neverbální komunikace pro obchodníky i běžný život]*. Vyd. 1. Brno: Computer Press, 2007. s. 28.

Socha může být kritikou či jakoukoliv jinou reakcí na společnost, historickou událost, nebo epochu se záměrem vyjádřit svůj názor k danému tématu. Z naší historie je však známo mnoho případů, kdy bylo sochařské výpovědi a to hlavně té figurální zneužito (propaganda – tematická a stylová cenzura).

Důležitým prvkem tvorby je **téma** (námět). Téma může sloužit buď jako kritérium třídění uměleckých děl, nebo také jako základní myšlenka, kterou autor dále rozvíjí. Ve Slovníku pojmů z dějin umění, (Blažíček, Kropáček) je námět definován jako motiv, látka, vnější skutečnost, ideje, představy, které autor zpracovává.⁴³ Někdy také bývá označován jako základ tvořivé činnosti. K tématu sochařského díla se pojí jak způsob jeho ztvárnění, tak volba vyjadřovacích prostředků sochařské tvorby. Jedním ze způsobů jak je možné zpracovat realitu (myšleno téma vycházející ze skutečnosti), je stylizace.

Stylizace má v sochařské tvorbě nezastupitelnou roli. Je tomu tak proto, že je do jisté míry součástí každé figurální sochařské realizace. Slovník pojmů z dějin umění ji definuje takto: „Ve figurativní a ornamentální tvorbě snaha o typické a podstatné tvary, zbavené jedinečnosti, nahodilosti, podřízené slohové představě. Abstrahující postupy se obvykle větví a polarizují: vedou k zdůraznění podstatných rysů skutečnosti nebo ke schématickému dekorativnímu pojetí.“⁴⁴ I socha, kterou bychom označili jako realistickou, dozajista prošla procesem stylizace. Cílem sochařství totiž není kopírovat, ale ztvárňovat. Sochař v návaznosti na to, jakým způsobem chce ztvárnit konkrétní motiv, myšlenku, volí způsob stylizace, který by ji co možná nejvíce podpořil, umocnil. Například Gutfreundova Úzkost (viz. Příloha 1., obr. 3) je charakteristická svou stylizací do ostře řezaných objemů. Ty v doprovodu s mimickými a posturologickými prvky na nás působí expresivním, úzkostným dojmem. Tyto stylizované formy jsou tedy nositelem obsahu, stylizovaným zpracováním tématu.

I **expresi** můžeme označit za specifický druh stylizace. Stylizaci do dramatických forem, objemů, struktur, které se významnou měrou podílejí na dramatickosti zpracování daného motivu. Expresse, slovo, které pochází z latinského slova (ex-premó, ex-pressus, výrazný, vyražený), znamená výraz, vyjádření. Paul

43 KROPÁČEK, Jiří. *Slovník pojmů z dějin umění: názvosloví a tvarosloví, architektury, sochařství, malby a užitého umění*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1991. s. 138.

44 Tamtéž, s. 200.

Fechter vnímal expresi jako protiklad imprese. „Místo dojmu z osvětleného povrchu věcí je základem expresionismu citový přístup a zobrazení vnitřního psychického stavu.“⁴⁵ V sochařství využíval expresionismus tvarové nadsázky a deformace tak, aby podpořil dané vyjádření (to je možné pozorovat i na dříve zmiňované Geutfreundově Úzkosti).

Podobně se o expresivním vyjádření zmiňuje i český teoretik Igor Zhoř: „Expresivní účín figury je založen na principech výlučně sochařských, netkví ovšem pouze v detailech, ale spočívá v kontrastech hmot, je obsažen v celkovém stylu modelace.“⁴⁶

Kromě způsobu vyjádření je pro sochařské dílo důležitý také obsah. Obsah může být vyjádřen například narativním způsobem (popisné ztvárnění--vyprávění). Tento povrchní způsob vyjádření je sice snadno interpretovatelný, ale postrádá hloubku. Pokud tedy sochař chce divákovi něco sdělit a chce, aby nad jeho dílem divák přemýšlel, může k tomuto účelu použít např. Symbol.

Symbol v sochařské tvorbě vyjádřený figurou je také často užívaný způsob tvůrčího konceptu. Symbol můžeme definovat jako zástupný znak, který prezentuje pojem nebo osobu. Většinou zastupuje smysly nevnímátnou skutečnost. Interpretace jednotlivých symbolů je kulturně podmíněna. V každé kultuře může být stejný symbol interpretován různě. Znak, který symbol zastupuje, může být v jiné kultuře přiřazen úplně jiný symbol, nebo naopak stejný symbol může mít jiný význam. Bývá předmětem zejména ikonografie a ikonofilie. Lze jej podle typu rozdělit na čtyři skupiny- 1. geometrický nebo také grafický, abstraktní 2. Předmětný - například atributy 3. rostlinný a 4. zvířecí.⁴⁷ Pokud je použit v soše, nebo dokonce vyjádřen sochou, figurou, obohacuje sochu o obsah, který ale nemusí být na první pohled jasný. Z části o neverbální komunikaci jsme se dozvěděli, že i gesto může být symbol. Symbol je také součástí alegorických postav, kde může nějaká konkrétní věc (třeba kniha) symbolizovat pojem, který je předmětem alegorického zpracovávání. (inteligenci, vzdělání) **Alegorie jako figurální ztvárnění nefigurálního námětu** je umělecký způsob, jak ztvárnit nebo vyjádřit obsah, který

45 PAUL FECHTER. Archive. *Der expresionismus*. [online]. 20. 4. 2015 [cit. 2015-04-20]. Dostupné z: <https://archive.org/stream/derexpressionism00fech#page/20/mode/2up>

46 ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 18.

47 [Srov.] KROPÁČEK, Jiří. *Slovník pojmů z dějin umění: názvosloví a tvarosloví, architektury, sochařství, malby a užitého umění*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1991. s. 198.

nemá, nemůže nebo nesmí být vyjádřen přímo. Bývá ztvárněna pomocí smyslově názorných obrazů. Nejčastěji jsou to lidské postavy (personifikace), nebo také zvířata, rostliny, nebo věci (symboly). Je jinotajem a vyznačuje se dvojznačností. Alegorické zobrazení má své počátky už v dobách pravěkých kultů. Jako jednu z odlišností od symbolu je možné uvést, že alegorie je zobrazení, které je možné dokonale slovně přeložit.⁴⁸ Zosobnění bývá spojováno s atributy, jejichž účelem je zpředmětnit daný význam. Bývají to předměty, které svou podstatou vyjadřují, charakterizují, nebo jsou typické pro zosobněné téma. Jako příklad je možné uvést Myslbekovu alegorii hudby (viz Příloha 1, obr. 4), Mařatkovu alegorii inteligence (viz Příloha 1, obr. 6). Konkrétně si rozebereme Mařatkovu Inteligenci v 6. kapitole teoretické části.

48 [Srov.] KROPÁČEK, Jiří. *Slovník pojmů z dějin umění: názvosloví a tvarosloví, architektury, sochařství, malby a užitého umění*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1991. s. 9.

3. Některé výtvarné prostředky a jejich význam pro sochařskou tvorbu

Znalost výtvarných prostředků, které jsou zároveň i nositeli sdělení, obsahu atd., je nedílnou součástí sochařského vyjádření.

O významu vyjadřovacích prostředků, tvárných prvků sochařské tvorby se Igor Zhoř vyjadřuje takto: „Hmota v prostoru, její objem a tvar, obrys, modelace i světlo, jsou tvárnými prvky, které podmiňují práci sochaře od prvobytně pospolných dob. Během času nabývaly různé významy, důraz na jejich uplatňování se proměňoval a střídal, zůstávaly však vždy s plastikou nerozlučně spjaty. Jsou v uměleckém smyslu významnější než téma a motiv, který socha zobrazuje, a v umění dvacátého století je jejich úloha stále patrnější.“⁴⁹

Socha, ať už figurální, nebo nefigurální, je tedy formována procesem tvorby. V průběhu tohoto procesu, kdy sochař hledá tvar, výraz, způsob vyjádření, využívá výtvarné prostředky, pomocí nichž konstruuje sochu. Buduje objemy, komponuje je do prostoru, modeluje objemy, tvary, jimž potom světlo a někdy i prostředí dodávají na významu.

Mezi základní vyjadřovací, komunikační prostředky sochařské tvorby, kterými se bude zabývat následující část této práce, patří: tvar, objem, prostor, modelace, kompozice a světlo.

3.1 Tvar

V sochařství je tvar výsledkem budování hmot a objemů.

Existuje mnoho výtvarných kategorií, které jsou nositelem významu a následně prostředkem interpretace. Jednou z nejvýznamnějších výtvarných kategorií je tvar. Přestože bod, linie, plocha jsou také výtvarné prostředky, jsou tvaru, jakožto celostnému názornému útvaru podřízeny. Z toho vyplývá, že tvar sám

49 ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 15.

o sobě (bez těchto podřízených prostředků) nemůže existovat. A to zejména proto, že jeho existence je výsledkem součinnosti oněch podřízených prostředků.⁵⁰

Tvar můžeme také definovat jako nástroj k odlišení věcí, lidí a všeho co nás obklopuje a je nám zprostředkováváno pomocí našich smyslů (zraku, hmatu). Naopak Aristoteles tvar chápal ne jako nástroj odlišení, ale jako jednotící princip, jinak řečeno společný znak, který je součástí smysly vnímatelného světa a utváří věci kolem nás.⁵¹ Charakteristika tvarů například jako měkkých a tvrdých vychází z tvaru obrysové linie. Ostře zalamované obrysové linie tvoří tvrdé tvary a oblé, klenuté linie tvoří měkké tvary. Tvar má také schopnost podtrhnout, nebo zdůraznit konkrétní objemy.⁵²

3.2 Objem

Objem je výtvarný prostředek, který se vyznačuje především svým bezprostředním vztahem k prostoru. Auguste Rodin, dokonce považoval objem za tak důležitý, že tvrdil, že v sochařské tvorbě neexistují obrysy, pouze objemy. Svým žákům to vysvětloval takto: „Nechť váš duch chápe všechn povrch jako okraj objemu, který jej tlačí zezadu. Představte si formy jako vypjaté k vám. Všechn život vychází z jakéhosi střediska a potom klíčí a roste zevnitř ven. Stejně tak i v krásné soše tušíme vždy nějaký mocný vnitřní impuls.“⁵³ Objemová členitost sochy zároveň ovlivňuje náš dojem ze sochy. Blokovité, objemově nečleněné sochy mohou působit těžkopádným, neprostupným dojmem. Naopak sochy objemově členěné, či rytmizované mohou působit lehkým, či dokonce živým dojmem, zdáním pohybu.⁵⁴ Budování objemů je podmíněno fyzickými vlastnostmi materiálu modelované sochy. Některé materiály, jako například sochařská hlína, umožňují velké množství způsobů povrchového zpracování, modelace (od vysoce členitého až po zpevněný, scelený povrch). Jiné zase nejsou tak tvárné (kámen). Na to musí sochař myslet, když vytváří model určený k reprodukci a objemově ho stylizovat.

50 [Srov.] KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Vyd. 2., přeprac. a dopl., V Grada Publishing 1. Praha: Grada Publishing, 2008. s. 252.

51 [Srov.] Tamtéž, s. 252.

52 [Srov.] Tamtéž, s. 253.

53 Tamtéž, s. 249.

54 [Srov.] ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 11.

3.3 Prostor

Socha je trojrozměrná, tedy prostorová, nemusí se snažit o iluzi prostoru, ale může pracovat s prostorem jako takovým. Ernst Niezvestnyj se ke vztahu sochy a prostoru vyjadřuje takto: „Plastika je trojrozměrná. Prostorová kompozice je schopna vyvolávat v divákovi estetické vzrušení, je-li jeho zrak vychovaný. Pro nepřipraveného diváka je prostor jen prostrannost. V samé plastice objemy, vypukliny a průhledy vytvářejí rytmus, jednou nervózní, jindy vážný, jindy elegický. Usilují zdůraznit tento rytmus a co je hlavní, usilují o kompoziční myšlení, protože kompoziční myšlení je jedním ze základních předpokladů napětí.“⁵⁵

Vztah socha – prostor ale pracuje nejen s prostorem, který souvisí s kompozicí díla, způsobem jeho modelace atd., ale i prostorem, ve kterém se pak sochařský objekt nachází.

3.4 Modelace

Obecně se dá označit jako osobitý způsob práce s materiálem, při definování konkrétních objemů a tvarů. Modelace je jeden z autorsky nejhodnotnějších způsobů sochařského vyjádření. Každý autor má svůj osobitý přístup, jemuž se naučil, nebo k němu dospěl v průběhu života. Podle tohoto přístupu „rukopisu“ je možné rozpoznat tvorbu konkrétního umělce. Současně sochařské dílo obohacuje o celou škálu dalších kvalit, jako jsou živost, dynamičnost, expresivita, atd. V některých případech jde dokonce o psychologicky nejpůsobivější složku uměleckého díla. Modelaci spolu s kompozicí a neverbálními signály sochař využívá a formuje tak, aby dosáhl požadovaného účinku.

3.5 Kompozice

Pokud mluvíme o sochařské kompozici, jedná se vždy o skladbu ve struktuře uměleckého díla vzhledem k jeho celku.⁵⁶ Konkrétně ve figurálním sochařství se jedná o prostorové uspořádání končetin, trupu a hlavy jedné či více figur. Pro nás jako pozorovatele je nejsnazší uvědomit si kompozici (schéma)

55 KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Vyd. 2., přeprac. a dopl., V Grada Publishing 1. Praha: Grada Publishing, 2008. s. 257.

56 [Srov.] Tamtéž, s. 257.

sochařského díla tak, že z centrálně nejvzdálenějších bodů sochy spustíme kolmici na základnu. Vznikne nám tak půdorysný obrazec, který často utváří nějaký geometrický útvar. (například mnohoúhelník, kruh, kříž atd.)

Mezi další části utvářející kompoziční schéma (podle Lidického) patří „různé rotační, protínající se plochy, různé křivky, které tvoří spojení mezi jednotlivými články plastiky. Systematicky stavěné diagonály, vertikály a horizontály, často viditelně mezi sebou skloubeny, dávají určitý kompoziční řád.“⁵⁷ Sochařská kompozice se nejvíce uplatňuje u samostatně stojících soch, nebo sousoší. Tedy objektů, u nichž je vyžadováno, aby byly mnohohledově exponovány. (ze všech stran něčím zajímavé, poutající naši pozornost) V průběhu vývoje sochařské kompozice vznikla celá řada kompozičních schémat, nebo principů, které se vážou k dané historické epoše. Nejsou ale jejich výhradním právem. Stejná nebo podobná kompoziční schémata se využívají bez ohledu na dobu vzniku daného schématu, společenské podmínky, obsah atd. Dokonce ani samotná schémata a jejich podoba by neměla být brána dogmaticky. Karel Lidický tuto problematiku pojednává takto: „Nemohou být definitivní uzavřenou záležitostí. Mění se problém od problému úkol od úkolu a pokaždé má-li sochař vytvořit plastiku, musí si počínat nejen jako uživatel už známých zásad, ale také jako objevitel nových možností.“⁵⁸

Dobře komponovaná socha se pozná také podle toho, jak pracuje s materiálem (citlivost sochařova přístupu k materiálu) a zda využívá jeho předností a zohledňuje jeho fyzikální vlastnosti. Obecně se dá říci, že „to, co si sochař může dovolit v hlíně, nemůže přenést do kamene, jinak musí pracovat s bronzem, aby zazvonila jeho kovovost, jinak s mramorem, abychom využili jeho schopnosti přijímat a odrážet světlo.“⁵⁹ Lidický tvrdí, že: „Základním měřítkem sochařské kompozice a sochařství vůbec zůstává stále jeho přesvědčivost.“⁶⁰

57 LIDICKÝ, Karel. *Modelování pro posluchače výtvarné výchovy na filosofických a pedagogických fakultách*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1967. s. 22.

58 Tamtéž, s. 26.

59 Tamtéž, s. 26.

60 Tamtéž, s. 26.

3.6 Světlo

Přestože sochu je možné vnímat prostřednictvím hmatu, tedy i za tmy, je zrakový vjem při vnímání sochařského díla vždy ten podstatnější. Zrak jako smyslový kanál je totiž schopný nám zprostředkovat mnohem více informací než hmat (haptický vjem). Světlo a stín, konkrétně kontrast mezi nimi, mají obrovský význam pro každé sochařské dílo. Světlo dokáže v závislosti na podmínkách zvýraznit či potlačit plasticitu soch. Je-li socha v exteriéru vystavena slunečnímu svitu, mění se dojem z ní, respektive z jejích plastických forem v závislosti na tom, z jaké strany (vůči naší pozici) a také v jakou část dne sluneční svit na sochu dopadá. Díváme-li se na sochu z prudce osvětlené strany, připadá nám socha plošší než ve skutečnosti je. Naopak socha osvětlená ze strany vyniká svou plasticitou, členitostí a modelací povrchu.⁶¹

Vzhledem k tomu že slunce neosvětluje sochu stále ze stejného místa, ale mění (z pohledu pozorovatele) úhel i intenzitu osvětlení je dobré sochu pozorovat v rozmanitých světelných a klimatických podmínkách tak, abychom byli schopni zachytit i množství nekonečných proměn, kterými sochařské dílo prochází.⁶²

„Světlo a stín dotvářejí konečný obraz plastiky. Teprve ve světle hraje hladká nebo zvrásněná modelace svou nejvlastnější úlohu.“⁶³

61 [Srov.] ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 14.

62 [Srov.] LIDICKÝ, Karel. *Modelování pro posluchače výtvarné výchovy na filosofických a pedagogických fakultách*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1967. s. 46.

63 ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 14.

4. Figurální tematika jako volná socha a jako socha v konkrétním architektonickém prostoru

Jak jsme již upozornili v předchozím textu sochařský výraz (dojem ze sochy) je součinem výtvarných prostředků, mezi které patří i prostor. Ten je možné rozdělit podle prostředí na exteriérový a interiérový a podle umístění v prostoru na volnou a s architekturou svázanou sochu. Prostor a v předchozí větě zmíněné druhy prostoru, mají vliv jak na ostatní výtvarné prostředky (kompozice), tak na měřítko sochy, které pokud je zvoleno správně, ji činí zřetelnou ve vztahu k okolnímu prostoru. Exteriérové a interiérové umístění je dáno měřítkem sochy vůči prostoru, kompozicí, tektonikou, skladbou objemů. Měřítko je determinantem mezi volbou int. a ext. umístění hlavně proto, že kdybychom umístily komorní plastiku (malá soška do 30 cm) v exteriéru ztratí se v prostoru, nebude zřetelná.

Termín **volná socha** je možné interpretovat dvěma způsoby. Buďto se jedná o volnou tvorbu, která vzniká bez vnějšího popudu, jen ze sochařovy intence, nebo jde o vyjádření autonomie objektu, jeho nezávislosti na architektuře.

Volná sochařská tvorba není primárně určena pro žádný prostor. Proto když je potřeba sochu někam umístit (myšleno do konkrétního prostoru), je třeba brát ohled minimálně na její kompozici měřítko a materiál ve vztahu k okolnímu prostoru.

Základním rozměrem, který musí každý sochař při tvorbě sochy nezávislé na architektuře zohlednit, je mnohahledovost. Divák má totiž (většinou) možnost sochu obcházet a vnímat ji ze všech stran. To musí mít sochař na paměti, když takovouto sochu vytváří a koncipovat ji tak, aby každý pohled byl zajímavý. Lidický uvádí, že: „Podle klasických požadavků má mít volná socha alespoň sedm působivých dokonalých pohledů.“⁶⁴ Realitou ale je, že některým pohledům věnuje sochař více péče. Záleží na umístění. Exponovanějším pohledům (uplatňujícím se v prostoru) se dostává více pozornosti, jak sochaře (v podobě propracovanosti), tak diváků.⁶⁵

64 LIDICKÝ, Karel. *Modelování pro posluchače výtvarné výchovy na filosofických a pedagogických fakultách*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1967. s. 7.

65 [Srov.] Tamtéž, s. 7.

Socha určená do architektonického prostoru je také velmi široké téma, zde zmíníme pouze některé aspekty. Architektura a socha jsou si dosti blízké. Obě pracují s třemi rozměry, objemem, kompozicí, světlem a používají i podobné materiály. Sochařská tvorba je odedávna spjatá s architekturou a své uplatnění nachází i jako součást moderní architektury či architektonické zástavby.⁶⁶

Je-li sochařské dílo součástí architektonického konceptu, může se podílet na utváření nového prostředí, nebo může být zakomponováno do již existujícího architektonického prostředí, kde musí sochař zohlednit veškeré zákonitosti spjaté s osazením sochy do architektonického prostředí. Sochařské dílo jako součást architektury, nebo jen architektonické zástavby, je komponováno s ohledem na proporční dispozice a kompozici architektury, s cílem dosáhnout harmonického poměru mezi sochou a architekturou tak, aby bylo dílo čitelné a zřetelné v rámci celku.

Mimo kompozice, je pro harmonické souznění sochy s architekturou podstatná volba materiálů, které spolupracují na tvorbě výsledného dojmu. Důležitá je také barevnost, struktura a objemová skladba materiálů.

Porušení, či neakceptování zákonitostí harmonického vztahu sochy a architektury způsobí, že socha nejenže nebude moci potlačit nedostatky architektury, ale ještě je zdůrazní.

Dále musí sochař také zohlednit přesné místo, ve kterém se bude socha nacházet, z jakých úhlů, popřípadě stran, bude divák sochu pozorovat a podle toho ji i komponovat a modelovat. Bude-li socha umístěna vysoko (perspektivní zkratka), je potřeba tomu podřídit jak měřítko, velikost jednotlivých částí těla (nadsázka), tak i způsob modelace povrchu. (monumentální pojetí – bez nepodstatných detailů)

Dobrym příkladem správného umístění sochy do architektonické zástavby (podle Lidického) je pomník, jezdecká socha sv. Václava na Václavském náměstí (viz Příloha 1., obr. 30), o kterém Lidický uvádí: „Právem je také obdivují a cení umělci celého světa. A je třeba zdůraznit, že tento pomník je také umístěn s neomylným citem v prostoru náměstí i to, jak dokonalé je jeho měřítko k budově Národního

66 [Srov.] BOUŠKA, Pavel. *Výtvarné dílo v architektonické a urbanistické tvorbě*. 1. vyd. Praha: České vysoké učení technické, 1990. s. 11.

musea.⁶⁷ (Je zde ovšem třeba poznamenat, že sama kategorie pomníků jako specifického druhu sochařské tvorby má také svá specifika.)

67 LIDICKÝ, Karel. *Modelování*. Dotisk [2. vyd.]. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1964. s. 35.

5. Proces tvorby sochy s figurálním námětem

V předchozích částech této práce jsme si uvedli, základní možnosti sochařského ztvárnění, některé výtvarné prostředky, které k tomuto účelu můžeme použít a jak se socha uplatňuje v prostoru. Navazující část pojednává samotný proces tvorby a formuluje jej jak z pohledu teoretického, tak praktického.

Z pohledu teorie umění je možné proces tvorby rozdělit do několika navazujících nebo prolínajících se fází. Výsledkem tohoto procesu je umělecké dílo. Jiří Kulka proces tvorby rozděluje takto:⁶⁸

Preparace (příprava) Tato část tvorby probíhá zejména na úrovni získávání informací, studia reálií či souvislostí, pomocí nichž chce autor vyjádřit svůj záměr. Nejobsáhlejší bývá tato část mimo jiné při tvorbě jako formě komunikace. (realizace komunikačního záměru) Tato část může být dle Kulky z procesu vypuštěna, „neboť přinejmenším částí přípravy k tvorbě je vždy celý dosavadní život, veškerá umělecká zkušenost.“⁶⁹ **Inkubace** (zrání) Jedná se o vědomé i nevědomé zpracovávání námětu a tvůrčího záměru vycházející hlavně z imaginativní činnosti. Také funguje jako předstupeň inspirace, který je už obsahově a psychologicky připraven.⁷⁰ **Inspirace** Kulka ji popisuje jako „zvláště intenzivní tvůrčí stav, v jehož rámci dochází k mobilizaci tvůrčích sil“.⁷¹ Citlivost vnímavosti, emocionální otevřenost, pružnost a pohyblivost myšlení- to vše jsou činitelé, jejichž aktivizace a zvýšená činnost je zapříčiněna právě inspirací. Pro upřesnění ještě uvedeme Kulkovo pojetí: „Inspirace je vlastně zvláštním případem estetického zaměření, v jehož rámci zvláště dobře fungují různé tvůrčí apercepce, ať jde o nabídku nápadů (fluence), citlivé vidění problémů nebo o tvůrčí kombinatoriku a variace jednotlivých obrazů.“⁷² **Iluminace** (osvícení) Část tvůrčího procesu, při kterém dochází k osvícení neboli intuitivnímu vhledu, jehož pomocí je autor schopen z množství nápadů a myšlenek vzešlých z fáze inspirace, bez uvědomělého usuzování (za pomoci intuice), zvolit ten správný nápad, myšlenku. Podle Kulky bývá často „vykládána jako bezprostřední zření

68 [Srov.] KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Vyd. 2., přeprac. a dopl., V Grada Publishing 1. Praha: Grada Publishing, 2008. s. 386.

69 [Srov.] Tamtéž, s. 386.

70 [Srov.] Tamtéž, s. 386.

71 Tamtéž, s. 387.

72 Tamtéž, s. 387.

podstaty věcí, jako přímé nazírání pravdy, jako osvětlení.⁷³ K iluminaci může dojít jak ve fázi inspirace tak mimo ni. **Elaborace** (vypracování) jedná se o proces, při kterém dochází k vypracování části, celku, či detailu díla. Pokud autor vypracoval jen část či detail díla, dostává se ke slovu opět inspirace, jako zdroj nových nápadů a podnětů k práci.⁷⁴ Nápad, Kulka označuje za tzv. krystalizační jádro, „na nějž se vrství další myšlenky a představy.“⁷⁵ Současně také vyzdvihuje význam asociace jak při recepci (vnímání) umění, tak při samotné tvorbě. **Evaluace** (hodnocení) Tato fáze následuje bezprostředně po vytvoření anebo také v průběhu vytváření jak samotného díla, tak formulace myšlenky, nápadu a pod.⁷⁶ Jediná těžkost nebo také přednost (záleží na tom, z jakého úhlu pohledu se na tuto problematiku díváte) s kterou se potýká tato fáze, je její subjektivita. **Korekce** (oprava) Poslední částí procesu tvorby je oprava. Ta zahrnuje převážně dodatečné změny, poslední úpravy atp.⁷⁷

Lidický se problematikou tvorby uměleckého díla zabývá z hlediska praktického, ve kterém uplatňuje své poznatky z pedagogické praxe a uvádí: „Při složitém a někdy zdoluhavém procesu vytváření definitivního sochařského díla vzniká často celá řada náčrtů, skic, studií a pomocných modelů, které mohou nezdědkovat i jako samostatná výtvarná díla.“⁷⁸

Po stránce praktické můžeme proces tvorby rozdělit na část, ve které autor vytváří **náčrty, skici** a to jak kresebné tak plastické. Záleží na vývoji tvorby konkrétního díla a preferencích konkrétního sochaře. Někteří sochaři vytvářejí skici rovnou v modelačním materiálu, jindy zas navazují na kresebné skici a plastické skici používají pro otestování, zda působí skutečně tak, jak zamýšleli. Někdy tyto skici mohou sloužit jako rychlý záznam myšlenky, motivu či inspiračního zdroje, se kterým se sochař setkal. Nejčastěji jsou ale používány jako varianty sochařských kompozic jedné či více figur (viz. Příloha 1., obr. 25 – 29). Lidický charakterizuje skici a jejich výrazové kvality takto: „Skici a náčrty některých sochařů, vytvářené velmi rychle, zmocňují se nedočkavě první naléhavé výtvarné představy, bývají

73 [Srov.] KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Vyd. 2., přeprac. a dopl., V Grada Publishing 1. Praha: Grada Publishing, 2008. s. 388.

74 [Srov.] Tamtéž, s. 390.

75 Tamtéž, s. 390.

76 [Srov.] Tamtéž, s. 390.

77 [Srov.] Tamtéž, s. 390.

78 LIDICKÝ, Karel. *Modelování pro posluchače výtvarné výchovy na filosofických a pedagogických fakultách*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1967. s. 16.

svěží, bezprostřední a plně silného výrazu, který se někdy při dalším zpracování vytrácí.“⁷⁹

Ačkoliv skici mohou fungovat jako samostatná výtvarná díla, jejich smysl spočívá zejména v jejich přínosu pro následné zpracování tématu. Jsou charakteristické pro hledání vhodného způsobu vyobrazení kompoziční skladby, či správného vyjádření myšlenky a následného zpracování.

Další částí, která přímo navazuje na předešlý bod, jsou **studie a modely** anatomických detailů, celku a jejich propojení. Od skic se liší tím, že při jejich tvorbě je kladen větší důraz na zachycení anatomicky významných částí postavy.(viz Příloha 1., obr. 13 – 24) Stejně jako skici existují studie jak v podobě kresebné, tak plastické. V obou případech se sochař snaží zachytit konstrukci, kompozici, tvary, linie, objemy, tektoniku zkrátka všechno, co je pro lidské tělo, jeho pózu a pohyb z pohledu sochařského ztvárnění podstatné. (kresba vyznačují se těmito aspekty, bývá označována jako sochařská kresba. Studie mohou sochaři sloužit (pokud nemá k dispozici živý model) jako anatomická předloha, kterou používá ke korekci modelované figury (stejnou úlohu může zastávat i fotografie živého modelu). Někteří sochaři dříve než dospějí ke konečné podobě sochy, vytvoří řadu variant. (varianty Hudby Josefa V. Myslbeka, viz Příloha 1., obr. 4) Z nich poté vyberou jednu (Lidický ji označuje jako definitivní model), kterou následně vyhotoví ve finálním měřítku. **Definitivní model** Lidický formuluje jako konečné řešení plastiky, které pokud je určeno k reprodukci, například do kamene, je vůči výsledné soše v určitém velikostním poměru (např. 1:1, 1:2, 1:3...).

79 LIDICKÝ, Karel. *Modelování pro posluchače výtvarné výchovy na filosofických a pedagogických fakultách*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1967, s. 16.

6. Rozbory vybraných figurálních děl sochařů konce

19. a 20. století

Poté, co jsme si uvedli některé podstatné prvky a pojmy sochařské tvorby, si jich všimneme v rámci sochařských děl vybraných autorů. U každého autora si uvedeme umělecké a životní zkušenosti, školy, osobnosti, další umělce a události, které formovaly sochaře a jeho projev, volbu námětů apod. Kriterium volby autorů není, ačkoliv jde převážně o české autory, národnostně podmíněno. Jde nám především o postižení neverbálních a sochařských prostředků v konkrétních dílech.

6.1 Auguste Rodin a pohyb figur

Francouzský sochař Auguste Rodin se narodil roku 1840 v Paříži. Poprvé přišel do styku s hlinou jako sochařským materiálem na École Impériale de Dessin, kam docházel od svých 14 let. Později byl ovlivněn Antoine-Loisovi Baryem, který dával Rodinovi lekce sochařství. Z finančních důvodů se nechal zaměstnat v ateliéru Alberta-Ernesta Carrièr-Belleuseho. V roce 1875, poté co si uvědomil své umělecké a tvůrčí možnosti a stal se finančně nezávislým na svém zaměstnavateli, odjel za inspirací do Itálie, kde se seznámil s uměním Michelangela, který se následně stal jeho hlavním vzorem. V roce 1877 se Rodin vrátil do Paříže, kde po aféře se sochou *Bronzový věk*, vytvořil volnou sochu *Jana Křtitele* (1877), (viz Příloha 1., obr. 5)⁸⁰

Rodinova tvorba je typická tím, že nepracuje se státností, nadržuje sochy strnulé, ale snaží se o vyjádření pohybu a práci se světlem a stínem.

Socha kráčejiho *Jana Křtitele* je zajímavá mimo jiné svou fyziologickou stavbou, objemy, které působí dojemem prací deformovaného těla (páteř). Tato deformace společně s dalšími fyzickými aspekty vzhledu (zpustlý obličej), působí dojemem člověka, který má za sebou historii, který už něco prožil a jeho tělo je toho důkazem. Z oblasti neverbálního vyjádření je jasně posturologie, ta jež zaujímá největší část v oblasti sdělování, ta, jenž nám nejvíce prozradí, napoví. Kompozičně

⁸⁰ [Srov.] NÉRET, Gilles. *Auguste Rodin: sochy a kresby*. V Praze: Taschen: Slovart, c2005. s. 87-88.

jde o kráčející lidskou postavu, která odporuje antickým tradicím tím, že jednu část (polovinu) pohybově aktivizuje a druhou ponechává ve strnulé pozici (porušuje harmonii). Pravou nohou a rukou atakuje prostor před sebou, přičemž ruka vytváří dojem nějakého druhu gestikulace. Pravda je ale taková, že původně Křtitel touto rukou držel, podpíral kříž. Ten ale podle Rodina okrádal sochu o pohyb, a tak ho odstranil.⁸¹

Na této soše se dá snadno dokázat, jak důležitá je pro něj a jeho sochy role podstavce. Mnoho sochařů používá podstavec, v sochařské terminologii označovaný jako sokl, jen jako propojovací/stabilizační mezičlánek mezi sochou a okolním prostorem. Rodin ale význam podstavce posouvá na novou úroveň. Dynamické vykrojení tvaru soklu, který zdůrazňuje pozici kráčejících nohou, se stává symbolem, který bývá interpretován jako řeka, nebo údolí, které Jan Křtitel překračuje⁸². Tvar i výšková nerovnost podstavce podtrhuje dynamiku kráčející postavy.

Sokl je nízký, nemá charakter pomníkového podstavce, jak bývalo zvykem. Jan Křtitel se dostává do úrovně diváka, a tak na něj působí s nezvyklou naléhavostí.

6.2 Josef Mařatka a jeho Inteligence

Josef Mařatka byl významný český sochař., který se narodil roku 1874 v Praze (zemřel roku 1937 tamtéž). Zde studoval v letech 1889–1896 na Uměleckoprůmyslové škole tehdy pod vedením Celdy Kloučka. Jedním ze dvou umělců, kteří se nejvíce podíleli na tvorbě Mařatkova sochařského projevu, byl Josef Václav Myslbek, u kterého studoval na Akademii výtvarných umění do roku 1899. V roce 1900 po získání Hlávka stipendia odjel na studijní pobyt do Paříže, kde krátce pracoval s druhým velikánem, který jeho tvorbu do značné míry ovlivnil, a to Augustem Rodinem. V roce 1902 zorganizoval s pomocí dalších mladých sochařů v Praze výstavu jeho díla.⁸³ Po návratu z Paříže, se rozhodl, že využije znalosti získané prací u Rodina a vytvořil lidskou postavu, figuru děvčátka, na které mu ale

81 [Srov.] NÉRET, Gilles. *Auguste Rodin: sochy a kresby*. V Praze: Taschen: Slovart, c2005. s. 22.

82 NÁRODNÍ GALERIE NIKDY NEZAVÍRÁ. *Auguste Rodin: Sv. Jan Křtitel*. [online]. 20.4.2015 [cit. 2015-04-20]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/170154-auguste-rodin-sv-jan-krtitel/>

83 WIKIPEDIA. *Josef Mařatka*. [online]. 27.4.2015 [cit. 2015-04-27]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Josef_Ma%C5%99atka

vadilo, že je to jen bezobsažné zpracování motivu. Jako reakci na tuto sochu vytváří Mařatka alegorickou postavu Inteligence. (viz Příloha 1., obr. 6)⁸⁴ Už samotný námět, alegorická postava inteligence, může být chápána jako obsahová stránka díla. Mařatka navíc tomuto dílu přidává další rozměr tím, že se inteligenci snaží ztvárnit nejen pomocí atributů, ale i charakteru (psychologie osobnosti). Mařatka se při hledání tohoto charakteru ztotožňuje s Rodinovým pojetím inteligence respektive vlastnostmi, charakterem lidí, které Rodin označoval za inteligentní. Mařatka ve svých záznamech uvádí, že člověk inteligentní dle Rodinových měřítek „byl vždy člověk nenáročný, slušný, žádný vychloubač, namyšlenec, domýšlivec, ale pravdivý a vážný.“⁸⁵ Ze zkušeností, které získal studiem u Rodina, se Mařatka naučil, že největší přesvědčivosti socha nabývá, pokud její kompozice vychází z přirozeného pohybu. Z toho vyplývá, že velice důležitá je též volba modelu a to takového, který by odpovídal svým charakterem postavě, kterou chce sochař vyobrazit. Model se tudíž nebude muset přetvařovat a bude působit přesvědčivě. To velice zjednodušuje práci sochaře v tom ohledu, že nemusí hledat vhodnou pózu, vytvářet nespočet studií a skic různých lidí, z nichž by vybral tu, která je pro dané vyjádření nejlepší, ale pracuje s pózou, pohybem, který vyplývá z přirozenosti modelu. Na sochaři pak už zbývá tento projev korigovat, či uzpůsobit tak, aby odpovídala ztvárňovanému obsahu, tématu. Realita je bohužel většinou taková, že sochař musí pracovat s tím co má. (málokdy se podaří najít „dokonalý“ model) Proto musí sochař absolvovat maraton v podobě sochařských studií a skic.

Z konečné podoby volné sochy Inteligence můžeme usoudit, že záměr, s jakým autor tuto sochu vytvářel, se podařilo splnit do posledního bodu. Inteligence je alegorická postava, zosobnění. (má tedy obsah) Stojí v přirozené uvolněné póze lehkého kontrastu s hlavou skloněnou, zamyšlenou, v pravé ruce drží knihu, kterou má spolu s celou rukou opřenu o bok. Levá volně visí podél těla. (tím splňuje i záměr vyjádřit inteligenci, tak jak ji interpretoval Rodin) Obzvláště působivá je u Inteligence stejně jako u ostatních Mařatkových děl její modelace. Lehkost, jakou působí draperie, perfektně zvládnutá živá modelace končetin,

84 [Srov.] MASARYKOVÁ, Anna. *Josef Mařatka*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958. s. 41.

85 Tamtéž, s. 41.

způsob jakým tato bronzová socha, lépe řečeno členitost jejího povrchu a materiál pracuje se světlem.

Z rozboru tohoto díla jsme se dozvěděli několik věcí stran vyjádření charakteru osobnosti pomocí figury. Nyní se na charakteristiku figury podíváme z úhlu psychologického v díle Ernsta Barlacha, *Frierende Alte*.

6.3 Mrznoucí stařena (*Frierende Alte*) od Ernsta Barlacha

Ernst Barlach se narodil roku 1870 v Německém městě Wedel (a zemřel 1938 v Rostocku). Studoval na uměleckoprůmyslové škole v Hamburku. Následně na Královské akademii umění v Drážďanech u Roberta Dieze (1891-1895) a nakonec v Paříži na Académie Julian. Roku 1906 odcestoval na dva měsíce do Ruska.⁸⁶ Zde se setkal s markantními sociálními rozdíly, lidmi živořícími, hladovějícími, mrznoucími, bouřícími se proti vrchnosti žijící v blahobytu.⁸⁷ To se stalo inspirací i pro dílo *Mrznoucí stařena* (*Frierende Alte* 1937⁸⁸, viz Příloha 1., obr. 7) V posledních letech svého života se Barlach vrací při tvorbě ke starým skicám a studiím, které může pohodlně zpracovávat v atelieru.

Charakterizace Barlachovy tvorby podle Franze Fühmanna: „Z moderních výtvarných směrů na něj nejvíce zapůsobil expresionismus a kubismus. Najdeme u něho však i mnohé archaické rysy: patrná je například jeho spřízněnost se středověkým uměním, především s německou gotikou. Pro jeho dílo jsou na jedné straně charakteristické velké masy hmoty (jeho postavy jsou většinou zahalené v pláštích), na druhé straně pak častá snaha o zachycení pohybu. Obvykle mu jde spíše o postižení určitých stavů či situací než individuálních rysů.“⁸⁹ Zhoř popisuje Barlachovy sochy jako disproporční postavy zahalené do drapérie. Používá ostře řezanou modelaci, a pokud je to potřeba (*Mrznoucí stařena*) používá i měkké klenuté objemy. Velký důraz klade také na obrysovou linii.⁹⁰ Zhoř dále uvádí záměr,

86 [Srov.] SCHMIDT, Jutta. *Ernst Barlach*. 1. Aufl. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1971. s. 5-6.

87 Tamtéž, s. 70.

88 Frierende Alte. 1937. Dřevo. Výška 55 cm. Güstrow, Nachlass

89 FÜHMANN, Franz. *Vznášející se anděl: epizoda ze života velkého německého sochaře Ernsta Barlacha*. Vyd. 1. Praha: Vyšehrad, 1982. s. 108.

90 [Srov.] ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 32.

s jakým Barlach vytváří svá díla: „Vždy jde především o výraz, všechny formální prostředky podřizují se umělcovu záměru, aby sochy byly „stejně zevně jako uvnitř.“ Jejich vnitřní význam má být vyjádřen zjevně a plastické zpracování má odpovídat myšlence, která je ve hmotě uložena.“⁹¹

Socha *Frierende Alte* (Mrznoucí stařena), stejně jako mnohé další volné sochy tohoto autora, je charakteristická svým pevným a ostře ohraničeným objemem, tvarovou stylizací a nezájmem o popisné detaily. Z hlediska posturologie je možné sochu popsat takto: Stařenka se choulí do klubíčka tak, aby její končetiny byly přitisknuté k tělu a udržovali tak tělesnou teplotu. Jde tedy o fyzický aspekt, instinkt, který je typický právě pro vyjádření pocitu chladu. Věc jiná jsou však její bosé nohy. Ty jsou odkazem spíše k sociálnímu stavu stařenky, který byl zároveň odrazem Barlachovy doby.⁹² Další prvkem neverbální komunikace je stařenčin výraz obličeje, nebo spíše grimasa, která je dána součinností mimického výrazu a dramatické modelace objemů. Ty jsou zároveň spolu s kompozicí nositeli psychologické povahy obsahu.

6.4 Motocyklista Otakara Švece

Narodil se roku 1892 v Praze. Vystudoval Umělecko-průmyslovou školu u Josefa Drahoňovského, poté studoval u Josefa Václava Myslbeka a Jana Štursy. Také pracoval jako pomocník ve Štursově ateliéru a v roce 1919 se stal jeho asistentem na AVU.⁹³

Motocyklista nebo také Sluneční paprsek, jak sochu sochař nazýval podle značky motocyklu, je volná futuristická socha z roku 1924. (viz Příloha 1., obr. 8) Tato socha, je důležitá pro téma této práce zejména svým specifickým vyjádřením pohybu. Socha je charakteristická splynutím člověka a stroje v jeden celek, dynamizací objemu a osovým vychýlením. Bravura, s jakou sochař pracuje s materiálem, proporcemi, a ztvárněním motocyklu jako technického artefaktu, se projevuje mimo jiné perfektním provedením stylizace jak jezdce, tak motocyklu do forem, charakteristických pro daný předmět.

91 ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 32.

92 SCHMIDT, Jutta. *Ernst Barlach*. 1. Aufl. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1971. s. 70.

93 [Srov.] WITTLICH, Petr. *Otakar Švec*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1959. s. 5.

K příčinám vzniku, osobním pohnutkám při volbě námětu a cíli zpracování se v knize „Otakar švec“ teoretik umění Petr Witlich vyjadřuje takto: „Švec byl již od mládí vášnivý motorista, sledující pozorně novinky a sportovní pozadí tohoto moderního fenoménu. K jeho ztělesnění v plastice byl také přiveden výkladem o pohybových problémech antické komposice, kterého se mu dostalo v Římě. Švec tehdy zahlédl zatáčejícího motocyklistu a umínil si vyjádřit staré problémy novým způsobem.“⁹⁴ Dále v této knize Witlich přesným způsobem formuluje a vyzdvihuje kvality tohoto díla. „Na motocyklistovi jistě lze ocenit perfektnost kompoziční skladby, účelné vybrání hlavních hmot a objemů a především dokonalost výrazové zkratky, která vyjádřila proces dynamického pohybu čistými plastickými prostředky a v ryze dobově psychické poloze.“⁹⁵

Na první pohled se může zdát, že v oblasti sportu, v tomto případě motoristického, se neverbální způsob vyjádření v sochařské tvorbě nijak neuplatní. Skutečnost je ale taková, že i když jde o sportovní výkon zaměřený na práci s těžištěm a správnou pozici za říditky, má i tato sportovní póza výpovědní hodnotu. Ta je soustředěna převážně v oblasti charakterizace daného jezdce. Jde hlavně o jeho polohu, která nám prozrazuje jeho osobní zkušenosti či závodnické dovednosti, soustředěnost, napětí, splynutí stroje a člověka v jeden celek. Společně s náklonem motocyklu nám pozice jezdce dává jasnou informaci o tom, jakým směrem a rychlostí se jezdec pohybuje.

Další, byť ne tak důležitý aspekt, ve kterém se dá nalézt propojení s neverbální komunikací, je jeho oděv. Ten charakterizuje, identifikuje lidskou postavu na motorce jako motorkáře (ochranný oděv, helma). Dnes je pro nás však významný tento aspekt i z hlediska historického, kde nám podává, přestože jde o stylizovaný objekt, poměrně jasnou představu o dobovém vzezření motocyklistického nadšence a jeho stroje.

94 WITLICH, Petr. *Otakar Švec*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1959. s. 6.

95 Tamtéž, s. 6.

6.5 Hermann Zettlitzer: Veslař

Hermann Zettlitzer se narodil v Duchcově roku 1901 (zemřel roku 1957 v Bischofswiesenu) Vystudoval Státní odbornou keramickou školu v Teplicích. Následně Uměleckoprůmyslovou školu v Praze jako žák Josefa Mařatky. Ve studiu pokračoval na Akademii výtvarných umění ve Vídni, pod vedením prof. Josefa Müllnera (1920). Ve Vídni zůstal do roku 1930. Poté se vrátil do Duchcova, kde vznikla většina jeho soch. Stejně jako mnohé další sochaře první poloviny 20. století ho nejvíce ovlivnil jeho vzor, Auguste Rodin.

V roce 1937 se jeho tvorba přesunula do Berlína, kde se snažil vytvořit ideální mužský a ženský akt.⁹⁶ (období nacistického Německa se vyznačuje hledáním ideálu krásy árijské rasy) Mezi takové sochy patří zřejmě i Veslař. (viz Příloha 1., obr. 9)

Veslař je volná bronzová realistická socha vytvořená v roce 1938. To, že byl Zettlitzer ovlivněn Rodinem, se dá pozorovat i na této soše a to na způsobu jakým využívá fyzikálních vlastností bronzu spojených s odrazem světla při modelaci objemů jednotlivých svalů a kostí. Socha Veslaře vyplývá kompozičně z pozice veslaře v záběru. Sedící postava s pokrčenými nohama, které se podílejí na záběru tím, že se zapírají o pevnou část lodi a působí tak protichůdnou silou k odporu vesel. Stejně tak se na tomto pohybu podílejí i klenutá záda a natažené ruce. O tom že socha ztvárňuje pohyb a ne jen pózu vypovídá i napjaté svalstvo, které je používáno při tomto sportovním výkonu. Dobře vyzorovaným aspektem tohoto pohybu je též zakloněná hlava. Mimický výraz celé vyznění podporuje a zároveň spolu se zaklonem vyjadřuje kromě úsilí také začínající vyčerpání (pootevřená ústa). Pro téma naší práce je významný především tím jak využívá nadsázky k zachycení pohybu, úsilí a napětí.

Svalová nadsázka (zdůraznění objemů představujících svalstvo), je typická pro sochy mužů, ale nejvýraznější je právě u různých atletů a sportovců, kteří se zaměřují na výkon. (mezi ně patří i veslař) U sportovců zaměřených na výdrž (maratonci), je postava spíše štíhlejšího charakteru s menším objemem svalové hmoty.

96 [Srov.] KOUKAL, Pavel. Regionální knihovna Teplice. *Osobnosti*. [online]. 19. 4. 2015 [cit. 2015-04-19]. Dostupné z: [http://www.knihovna-teplice.cz/index.php?scname=osobnosti&stranka\[\]=30&letter=Z&person=2681](http://www.knihovna-teplice.cz/index.php?scname=osobnosti&stranka[]=30&letter=Z&person=2681)

6.6 Zdeněk Němeček, sochař sportovců

Zdeněk Němeček se narodil v roce 1931 v Luži u Chrudimi. (zemřel roku 1989) Vyučený keramik vystudoval Střední uměleckoprůmyslovou školu ve Zlíně a Akademii výtvarných umění v Praze u profesorů Jana Laudy a Vincence Makovského (1959).⁹⁷

Tvorba Zdeňka Němečka je pro téma této práce významná jak svým zpracováním draperie, vyjádřením pohybu, tak schopnosti vystihnout napětí, soustředěnost, zápal pro hru. Sochařem sportovců je označen proto, že ústředním tématem jeho tvorby byli převážně sportovci. Patří mezi ně různí míčovní hráči, hokejista, gymnasta, cyklisté a mnoho dalších.

Jeho stylizované objekty, stylově na pomezí realismu a futurismu, se vyznačují dobrým odpozorováním skutečnosti.⁹⁸ Důkazem toho jsou především kompozice, posturologické informace, které jsou v těchto dílech obsaženy. Vyjádření forem nesoucích pohyb pomocí objemů a tvarů. Jeho stylizace je snahou o zachycení objemů, které jsou z hlediska anatomie charakteristické pro daný pohyb.

Míčový kouzelník (basketbalista) je volná laminátová socha z roku 1983 (viz Příloha 1., obr. 10). Tato socha je ztvárnění mladého basketbalisty v zápalu hry. Kompozice této figury je velice dynamická. Hlava se soustředí na pohyb pravé ruky, kterou zrovna odráží míč směrem k zemi. Nohy a trup nám naznačují, jakým směrem se basketbalista chystá pokračovat. Kompozice nohou a hlavně té pravé, která se přesouvá směrem doleva, vypadá, jakoby měl hráč v příštích okamžicích zahrnout vpravo. Zajímavý je také způsob, jakým Němeček pracuje s draperií. Ta jako by byla celá nasáklá potem a lne k tělu. Je to samozřejmě sochařův záměr, jehož cílem je zcela podřít draperii objemové struktuře těla.

Další volnou sochou, kterou Němeček vytvořil je Hokejista. 1985 (viz Příloha 1., obr. 11). Proces zrodu této sochy, jejíž zmenšená podoba Zlatá hokejka se stala oceněním pro nejlepšího hokejistu roku, sestával z tvorby několika variant, z nichž se Němečkovi zdála nejlepší ta poslední. Odehrává se bezprostředně po vstřelení gólu, kdy hráč zdvihá ruku s hokejkou jako vítězné gesto. Toto gesto doprovází i mimický výraz v podobě vítězného křiku (pootevřená ústa). Póza tohoto

97 [Srov.] VETŘELCI A VOLAVKY. *Zdeněk Němeček*. [online]. 27.4.2015 [cit. 2015-04-27]. Dostupné z: <http://www.vetrelciavolavky.cz/sochari/zdenek-nemecek>

98 [Srov.] Tamtéž, Dostupné z: <http://www.vetrelciavolavky.cz/sochari/zdenek-nemecek>

jezdce není statická. Působí velice dynamickým dojmem. To je způsobeno především náklonem celé postavy doprava a zároveň přenesením váhy na pravou nohu, což je přesně to, co hokejista dělá, když chce zatočit a vyhnout se tak mantinelu, který je za brankou. To nám opět dokazuje, jak důležité je dobré odpozorování skutečnosti.⁹⁹

99 [Srov.] ZLATÁ HOKEJKA. *Pánové se zlatou hokejkou*. [online]. 27.4.2015 [cit. 2015-04-27]. Dostupné z: <http://zlatahokejka.eu/panove-se-zlatou-hokejkou/>

II. Praktická část

1. Tvorba konceptu pro praktickou realizaci: Plastická skica pohybu

Ze studia neverbálních a sochařských vyjadřovacích prostředků jsme se dozvěděli, že z neverbální komunikace se ve figurální sochařské tvorbě nejvíce uplatňuje posturologie. Posturologické aspekty jsou totiž obsaženy v každé figurální kompozici. Používají se jak k vyjádření fyzických či psychických stavů, tak k vyjádření charakteru. (Mařatkova Intelligence) Mařatkova tvorba byla pro praktickou část velkou inspirací Okouzlení jeho živou citlivou modelací, která přesně vystihuje ztvárňované téma. A tím nemyslíme jen vizuální podobu, ale především charakter, jaký dokázal vtisknout svým dílům. Tento přístup je v Mařatkově tvorbě patrný už před jeho studijním pobytem v Paříži. (Ledaři, viz Příloha 1., Obr. 12) Podobný přístup zastával i Rodin, který říkal, že „hlavní je výraz hmoty a pohyb a pak charakter. Vše co má charakter je krásné!“¹⁰⁰ Mařatkovu tvorbu, inspirační zdroj, ze kterého vychází praktická část této práce, Anna Masaryková popisuje takto: „Forma tvořená plasticky a výraz vyjádřený pohybem, nejen snad prudkým gestem, nýbrž sklonem hlavy, jejím nasazením, charakteristickým úklonem, postojem či jen sevřením ruky.“¹⁰¹

Důležitým poznatkem vyplývajícím z Mařatkova studia u Rodina je také to, že kompoziční schéma nabývá na přesvědčivosti, pokud vychází z přirozenosti (přirozeného pohybu). Jelikož cílem praktické části má být vytvoření série pohybových variant, z nichž každá může fungovat jako model k tvorbě volné sochy, je důležité koncipovat je tak, aby každý pohled byl zajímavý. Kromě Mařatkovy tvorby nám byla inspirací i díla některých dalších sochařů (viz Příloha 1., obr. 31-40) včetně jejich studií a skic (viz Příloha 1., obr. 13-29).

Při tvorbě oblečené postavy je potřeba přizpůsobit draperii tělu takovým způsobem, aby nezanikly anatomicky významné partie a vynikly partie, které jsou charakteristické pro dané vyjádření, pohyb. Důležitá je také svalová nadsázka (zdůraznění), zvláště pokud jde o muže, sportovce. Použití podstavce, byť jen jako

100 MASARYKOVÁ, Anna. *Josef Mařatka*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958. s. 24.

101 Tamtéž, s. 25.

spojovacího mezičlánku, se ukazuje být jako příhodné řešení, obzvláště pokud jde o volnou tvorbu. Takže ať sochu postavíte kamkoli (samozřejmě s ohledem na její dispozice), vždy bude existovat nějaký mezičlánek mezi samotnou sochou a plochou, na kterou sochu umístíme. Vyhneme se tak problémům s různými materiály a jejich souzněním/nesouzněním.

Stejně jako u neverbální komunikace je zárukou kvality vyjádření, použití všech výtvarných prostředků (v případě neverbální komunikace, komunikačních kanálů), které by mohly podpořit dané vyjádření. Při tvorbě pohybových variant, plastických skic a studií se z důvodu jejich malého měřítka a uplatnění jako pomocných modelů či rychlého záznamu nápadu, myšlenky, motivu, sochař zaměřuje hlavně na kompozici (ve které jsou obsaženy posturologické, gestické a proxemické aspekty) a pak také modelaci objemů významných pro dané téma. Stejný způsob zpracování bude aplikován i v rámci tvorby praktické části této práce a to včetně procesu hledání působivého, přirozeného kompozičního uspořádání (formou série variant) ve vazbě k jednomu tématu.

2. Realizace konceptu

Tvorba praktické části této práce vychází z poznatků vzešlých z teoretické části. Cílem bylo najít takovou pozici, v níž by se mísily jak poznatky neverbální komunikace, tak sochařského vyjádření. Již od počátku, který se odvíjel od pohybových skic náhodných pozic všednodenního života, převažovala spíše orientace na pohybové aktivity, dále odpočinek a jeden psychologizující motiv v podobě melancholické postavy (viz Příloha 2., obr. 1-19) Některé z těchto pohybových skic byly dále zpracovávány (melancholická postava), většina z nich ale sloužila jako inspirace a nástroj selekce konkrétního tématu. Jak jsme již uvedli, nejvíce skic se tematicky věnovalo pohybovým aktivitám

V oblasti pohybových aktivit a sportu obecně nebývá pohyb těla, alespoň v průběhu této činnosti, vnímán jako způsob komunikace (neverbálního vyjádření). Z toho důvodu bylo rozhodnuto, že nejvhodnější pro sochařské zpracování budou fáze napětí, soustředění a uvolnění, odpočinku, kde je do jisté míry možné poznatky vzešlé z oblasti neverbální komunikace uplatnit.

Jedna z pohybových variant uvolněné pózy (viz Příloha 2., obr. 34 - 35) vzbudila další asociaci - a to ve formě percepce raněného fotbalisty. Tento aspekt je v rámci tvorby uměleckého díla dle Kulky možné označit, jako fázi osvětlení (viz. Kap. 5. Proces tvorby). Fázi, kdy dojde k volbě vhodného námětu (z pohledu autora). V tomto případě došlo k identifikaci tohoto námětu jako ideálního z toho důvodu, že se v něm kombinuje jak posturologické vyjádření (afektivní reakce na bolest), identifikace podle vzezření (dres, kopačky), tak zajímavé kompoziční možnosti. Figurky, sloužící jako varianty sochařských kompozic, byly modelovány ze sochařské hlíny technikou postupného přidávání materiálu. Sochařská hlína byla nanášena na podstavec velikostně odpovídající dané figurce a vyrobený z téhož materiálu. Jak už jsme uvedli v tvorbě konceptu, slouží zde jako, spojovací mezičlánek mezi sochou a okolním prostorem/materiály sochy a podkladu. Jeho další funkcí je stabilizace a zpevnění daného malého modelu. „Nahozený“ objem byl poté u většiny modelů zpevněn dřevěnou špachtlí tak, aby nepůsobil necelistvým dojmem a zároveň ani utahaným, neživým dojmem. Při tvorbě první kompoziční varianty ležící figury (raněného) se vyskytl problém v podobě hledání správné

pozice nohou, naklonění ramen, pánve, apod. Přistoupilo se proto ke klasickému hledání správné kompozice formou série kompozičních variant, z nichž se vyvine nebo zvolí ta nejlepší, podle které se poté vymodeluje figura ve zvětšeném měřítku. Tyto kompoziční varianty vycházely z póz, vyzorovaných při skicovitém zaznamenávání polohy živého modelu a z vlastních zkušeností z prožívání fyzické bolesti. Konečná varianta této polohy, lépe řečeno její fyzické aspekty, anatomické detaily bylo nutné pro tvorbu plastické studie zaznamenat několika kresebnými studii tak, aby tvorba plastické studie nebyla odkázána pouze na paměť. Podmínkou při vytváření těchto studií, byla jejich praktičnost, použitelnost jako studijního materiálu. Z toho důvodu byl pro jejich tvorbu zvolen formát A2 (viz Příloha 2., obr. 20 -22).

Tvorba postavy raněného fotbalisty ve zvětšeném měřítku, byla započata hrubým nanesením hmot nohou, trupu a hlavy prostorově uspořádaných do dané kompozice na nízký podstavec (ruce měly být doplněny po namodelování trupu), (viz Příloha 2., obr. 45). Takto „nahozená“ hmota působila velice živým a díky správnému rozmístění hmot v prostoru i vcelku přesvědčivým dojmem. Rozhodl jsem se proto, že plastiku ponechám bez rukou (torzo s nohami a hlavou) a budu se soustředit na zachování této živosti a anatomické a posturologické přesvědčivosti.

Z toho důvodu jsem také odstoupil od záměru vytvořit oblečenou postavu. Oblečení by totiž zbytečně ubíralo soše buď na živosti, nebo na objemové a anatomické přesvědčivosti. Jelikož tento model má představovat fotbalistu, tedy atleta, jehož sportovní aktivita se týká především nohou, bylo vhodné použít nadsázky tak, aby jeho nohy v rámci celku vynikaly a zdůrazňovaly to, co je podstatné. To je mimochodem druhý důvod toho, proč jsem se rozhodl u této figury nevymodelovat ruce. Ruce by totiž překrývaly nohu a trup a strhávaly tak na sebe pozornost diváka. Nadsázka, které jsem využil v oblasti stehen, kolen a holení není jen rozměrová, ale i objemová. Dalším aspektem, který byl pro tento záměr využit, byla propracovanost dané části těla. Tvorba této figury probíhala hlavně pomocí prstů, jejichž předností je velká citlivost při práci s materiálem. U částí, které jsou při této pozici napjaté nebo pevné (klouby apod.), bylo použito sochařské špachtle tak, aby i na soše byly tyto objemy pevné. Ke korekci byly používány již zmíněné studie a to jak ty kresebné, tak plastické. Dobrým pomocníkem při hledání anatomicky správného ztvárnění, byly i kresby z knihy „Anatomie pro výtvarníky“

od anglického autora Toma Flinta (viz Příloha 2., obr. 54 - 56). Prostorová a povrchová členitost figury byla důvodem, proč jsem se rozhodl sochu nechat v materiálu, pro který jsou tyto formy typické: sochařské hlíně (viz Příloha 2., obr. 57 - 59).

Závěr

Cílem této práce bylo ujasnění, jaký vztah je mezi neverbální komunikací a sochařskou tvorbou. Z části o mezilidské komunikaci, která se zabývala jednotlivými složkami neverbální komunikace a významem konkrétních signálů, jsme se dozvěděli, že ačkoliv jde o neverbální komunikaci (řeč těla), ne všechny její kanály a signály jsou uplatnitelné v sochařské tvorbě. Jednoznačným poznatkem, který vzešel z této části je, že pokud chceme interpretovat nějaký neverbální signál, je třeba ho posuzovat v kontextu ostatních neverbálních signálů a především situace a kulturněhistorického kontextu a to platí jak pro mezilidskou komunikaci, tak využití neverbální komunikace v sochařské tvorbě. Následovalo pojednání o tom, jakým způsobem sochař těchto poznatků využívá ve prospěch svého záměru a jakým způsobem, formou, je může ztvárnit. Další části popsaly některé výtvarné prostředky, které k tomuto účelu sochař využívá. Dále také vliv jaký má na jejich užití prostor, do kterého je socha určena a také zde byl uveden proces tvorby a to jak z pohledu teoretického, tak praktického. Rozbor sochařských děl, který se zaměřoval na postižení neverbálních a sochařských prostředků v konkrétních dílech dospěl k závěru, že majoritním kanálem uplatňujícím se při tvorbě lidské postavy je posturologie. To je dáno zejména její souvztažností s kompozicí. V praktické části došlo k syntetizaci těchto poznatků a na jejich základě byl vytvořen cyklus sochařských studií, skic a kompozičních variant. Ty byly jak ve formě kresebné, tak plastické. V návaznosti na kapitulu o procesu tvorby byla vytvořena série plastických kompozičních variant, jejichž poslední varianta byla vyhotovena ve zvětšeném měřítku.

Seznam použitých zdrojů

Literární zdroje:

BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1997. 429 s. ISBN 80-200-0609-5.

BOUŠKA, Pavel. *Výtvarné dílo v architektonické a urbanistické tvorbě*. 1. vyd. Praha: České vysoké učení technické, 1990, 101 s.

ČERNÝ, Vojtěch. *Řeč těla: [neverbální komunikace pro obchodníky i běžný život]*. Vyd. 1. Brno: Computer Press, 2007, x, 254 s. ISBN 978-80-251-1658-6.

DEVITO, Joseph A. *Základy mezilidské komunikace*. 1. vyd. Praha: Grada, 2001, 420 s. Expert (Grada). ISBN 80-7169-988-8.

FÜHMANN, Franz. *Vznášející se anděl: epizoda ze života velkého německého sochaře Ernsta Barlacha*. 1. vyd. Editor Jiří Munzar. Praha: Vyšehrad, 1982, 113 s., [17] obr. na příl.

KROPÁČEK, Jiří. *Slovník pojmů z dějin umění: názvosloví a tvarosloví, architektury, sochařství, malby a užitého umění*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1991. 246 s. ISBN 80-207-0246-6.

KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *Jak si navzájem lépe porozumíme: kapitoly z psychologie sociální komunikace*. Vyd. 1. Praha: Svoboda, 1988, 235 s. Členská knižnice (Svoboda).

KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *Neverbální komunikace*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, 147 s.

KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Vyd. 2., přeprac. a dopl., V Grada Publishing 1. Praha: Grada, 2008, 435 s. Psyché (Grada). ISBN 978-80-247-2329-7.

LIDICKÝ, Karel. *Modelování pro posluchače výtvarné výchovy na filosofických a pedagogických fakultách*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1967. 80 s.

MASARYKOVÁ, Anna. *Josef Mařatka*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958. 85 s., [160] s. obr. příl.

NÉRET, Gilles. *Auguste Rodin: sochy a kresby*. V Praze: Slovart, c2005, 92 s. ISBN 80-7209-673-7.

SCHMIDT, Jutta. *Ernst Barlach*. 1. Aufl. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1971. 70 s.

WITTLICH, Petr. *Otakar Švec*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1959, 10 s., [24] s. obr. příl. Současné profily.

ZÁRUBOVÁ-PFEFFERMANNOVÁ, Noemi. *Gesta a mimika: učební texty pro studenty nonverbálního a komediálního divadla*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, katedra nonverbálního a komediálního divadla, 2008, 110 s. ISBN 978-80-7331-128-5.

ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, 93, [64] s. obr. Příl.

Internetové zdroje:

NÁRODNÍ GALERIE NIKDY NEZAVÍRÁ. *Auguste Rodin: Sv. Jan Křtitel*. [online]. 20.4.2015 [cit. 2015-04-20]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/170154-auguste-rodin-sv-jan-krtitel/>

PAUL FECHTER. *Archive. Der expresionismus*. [online]. 20.4.2015 [cit. 2015-04-20]. Dostupné z: <https://archive.org/stream/derexpressionism00fech#page/20/mode/2up>

PAVEL KOUKAL. Regionální knihovna Teplice. *Osobnosti*. [online]. 19.4.2015 [cit. 2015-04-19]. Dostupné z: [http://www.knihovna-teplice.cz/index.php?scname=osobnosti&stranka\[\]=30&letter=Z&person=2681](http://www.knihovna-teplice.cz/index.php?scname=osobnosti&stranka[]=30&letter=Z&person=2681)

VETŘELCI A VOLAVKY. *Zdeněk Němeček*. [online]. 27.4.2015 [cit. 2015-04-27]. Dostupné z: <http://www.vetrelciavolavky.cz/sochari/zdenek-nemecek>

WIKIPEDIA. *Ernst Barlach*. [online]. 20.4.2015 [cit. 2015-04-20]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Ernst_Barlach

WIKIPEDIA. *Josef Mařatka*. [online]. 27.4.2015 [cit. 2015-04-27]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Josef_Ma%C5%99atka

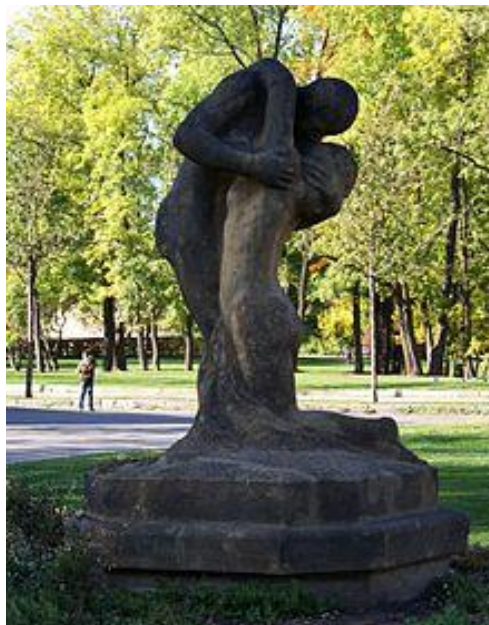
ZLATÁ HOKEJKA. *Pánové se zlatou hokejkou*. [online]. 27.4.2015 [cit. 2015-04-27]. Dostupné z: <http://zlatahokejka.eu/panove-se-zlatou-hokejkou/>

Seznam příloh

Příloha 1. - Obrázky k teoretické části.....	59
Příloha 2. - Fotodokumentace praktické části.....	80
1) Kresebné studie a skici.....	80
2) Plastické studie a skici.....	87

Přílohy

Příloha 1. - Fotodokumentace k teoretické části: Sochy



Obr. 1. Josef Mařatka, Polibek, 1909 – 1910.



Obr. 2. Michelangelo Buonarroti, David, 1501 – 1504.



Obr. 3. Otto Gutfreund, Úzkost, 1911 – 1913.



Obr. 4. Josef Václav Myslbek, Hudba, 1907 – 1912.



Obr. 5. Auguste Rodin, Jan Křtitel, 1878.



Obr. 6. Josef Mařatka, Inteligence, cca 1910.



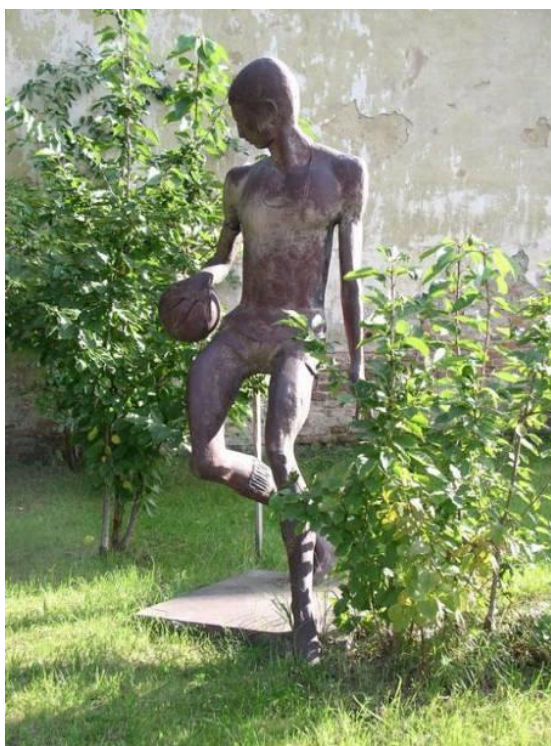
Obr. 7. Ernst Barlach, Mrznoucí stařena, 1937.



Obr. 8. Otakar Švec, Motocyklista, 1924.



Obr. 9. Herman Zettlitzer, Veslař, 1938.



Obr. 10. Zdeněk Němeček, Basketbalista, 1983.



Obr. 11. Zdeněk Němeček, Hokejista, 1985.



Obr. 12. Josef Mařatka, Ledaři, 1900.

Plastické studie a skici



Obr. 13. Auguste Rodin, Skrčená žena, 1880-1892.



Obr. 14. Auguste Rodin, Stará žena, 1880-1883.



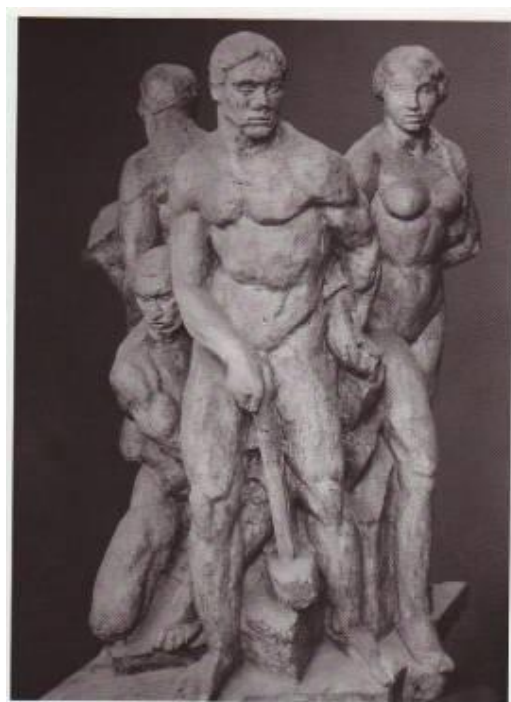
Obr. 15. Auguste Rodin, Fugit amor, kol. 1887.



Obr. 16. Vincenc Makovský, Aristoteles, 1937-1938.



Obr. 17. Vincenc Makovský, Pascal, 1937-1938.



Obr. 18. Jan Štursa, Model ke skupině Práce, 1912.



Obr. 20. Jan Štursa, Studie pomníku selského vzbouření, 1914.



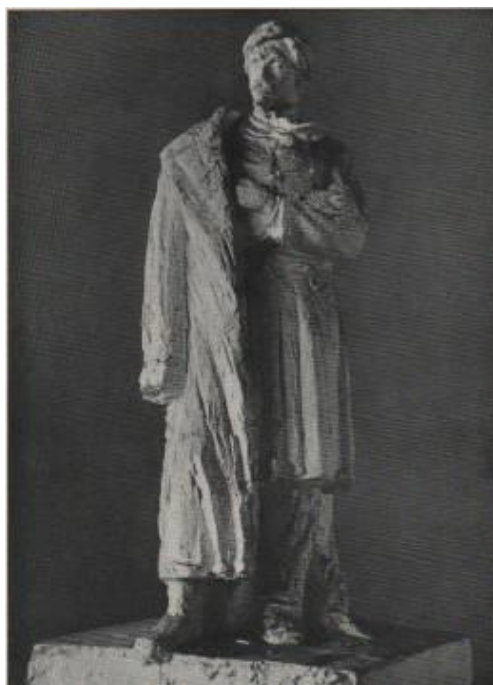
Obr. 19. Jan Štursa, Studie k pomníku Hany Kvapilové, 1909.



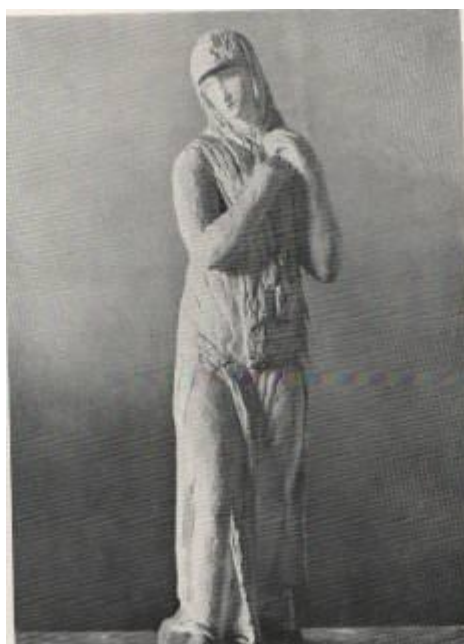
Obr. 21. Josef Mařatka, Carmen, španělská tanečnice, 1902.



Obr. 22. Josef Mařatka, Španělská tanečnice, 1902.



Obr. 23. Josef Mařatka, Studie k pomníku Karla Havlíčka, 1930.



Obr. 24. Josef Mařatka, Noc, 1929.

Kresebné studie a skici



Obr. 25. Vincenc Makovský, Studie k pomníku T. G. Masaryka pro Pražský hrad, 1938.



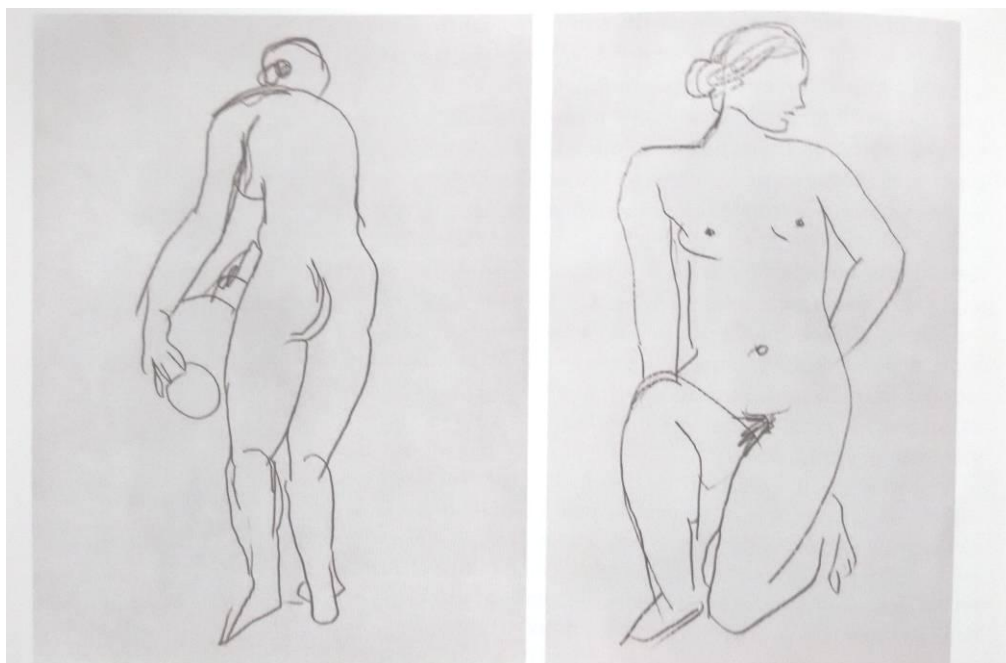
Obr. 26. Josef Mařatka, Přicházející, 1912.



Obr. 27. Josef Mařatka, Studie ženského aktu, 1932.



Obr. 28. Ernst Barlach, Die Verlassen, 1912.



Obr. 29. Jan Štursa, Kresby ženského aktu, po 1920.



Obr. 30. Josef Václav Myslbek, pomník sv. Václava, 1887 – 1924.

Inspirace pro praktickou část



Obr. 31. Zdeněk Němeček, Gymnasta, 1979.



Obr. 32. Jaroslav Hladký, Kladina, 1984.



Obr. 33. Ernst Barlach, Russische Bettlerin, 1907.



Obr. 34. Václav Frýdecký, Gymnastka, 1981.



Obr. 35. Jan Štursa, Odpočívající tanečnice, 1913 – 1914.



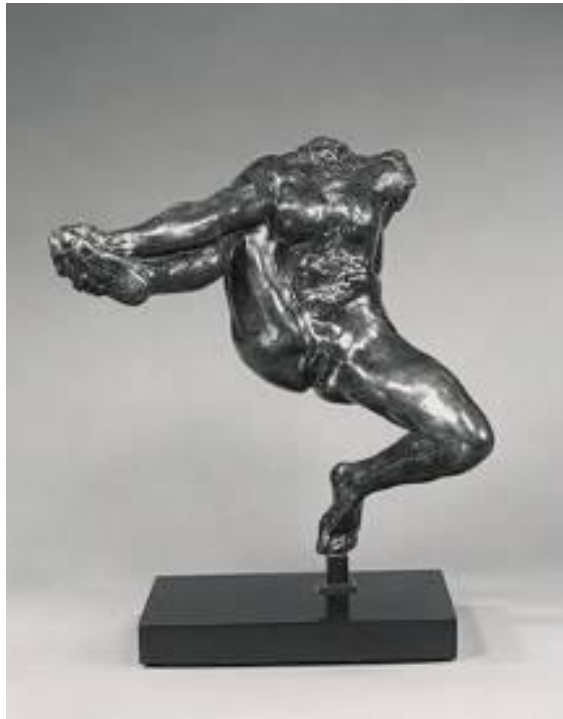
Obr. 36. Josef Mařatka, Atlet.



Obr. 37. Josef Mařatka, Opuštěná Ariadna, 1903.



Obr. 38. Ernst Barlach, Lachende Alte, 1937.



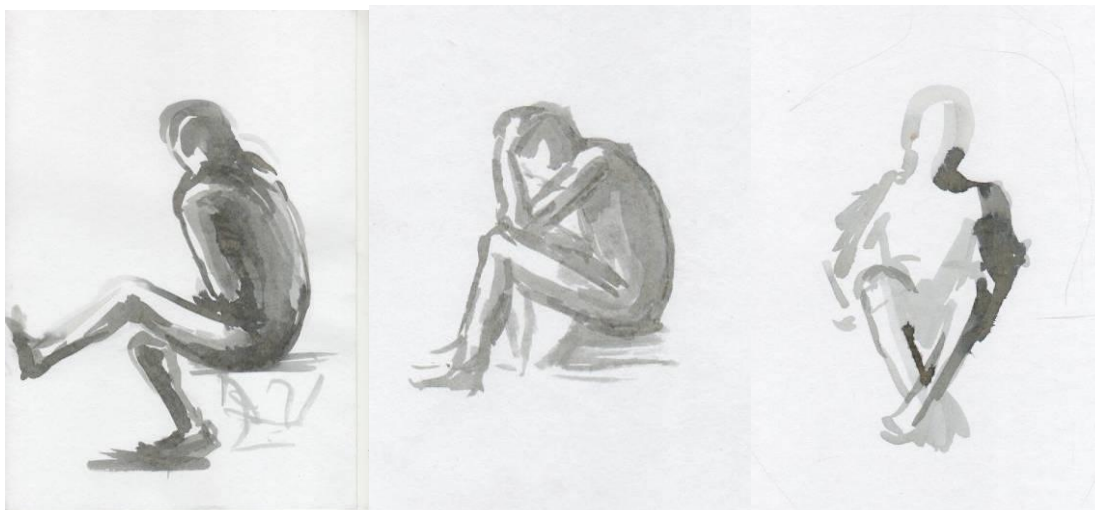
Obr. 39. Auguste Rodin, Iris, 1895.



Obr. 40. Auguste Rodin, Myslitel, 1880.

Příloha 2. - Fotodokumentace praktické části

1) Kresebné studie a skici



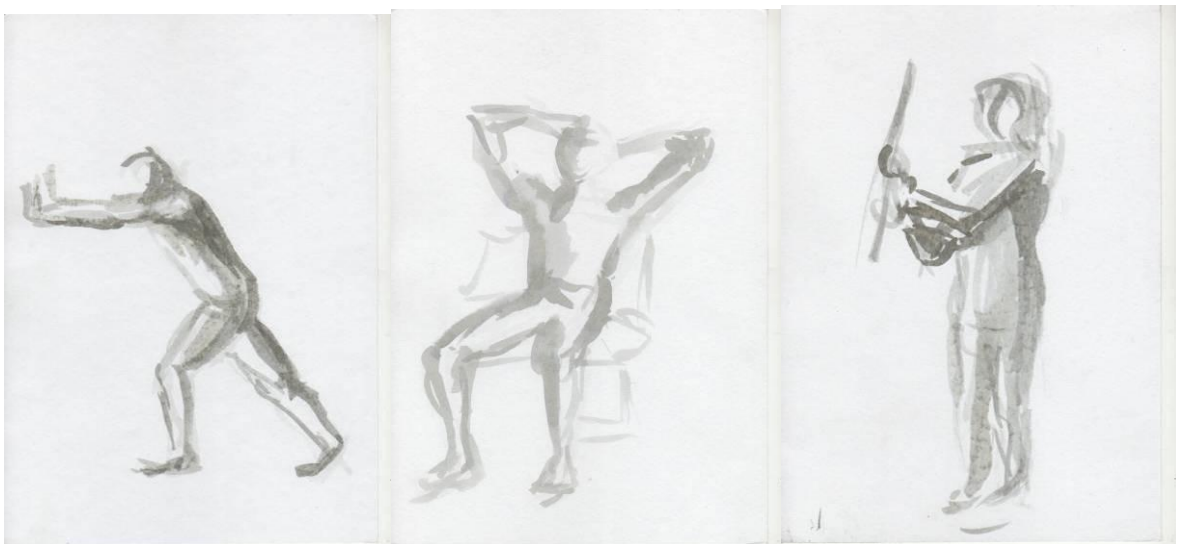
Obr. 1. – 3. Kresby sedících postav.



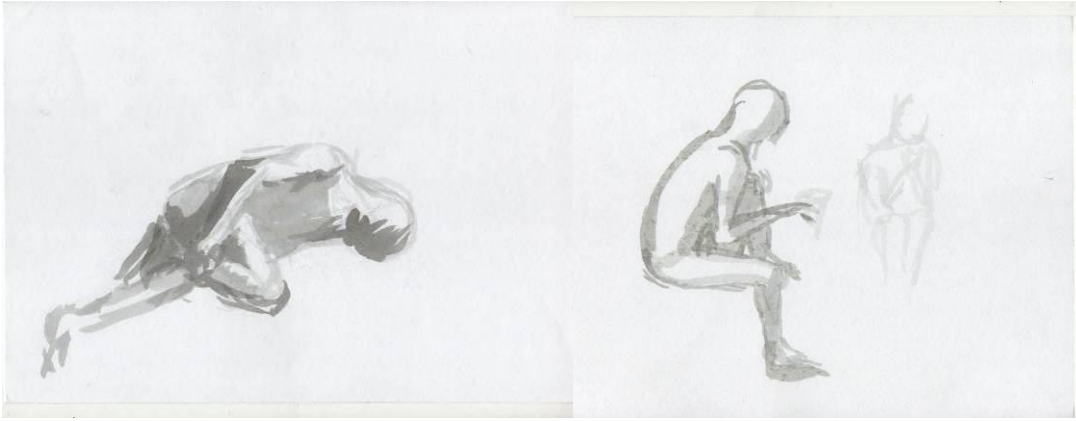
Obr. 4. – 6. Pohybové skici.



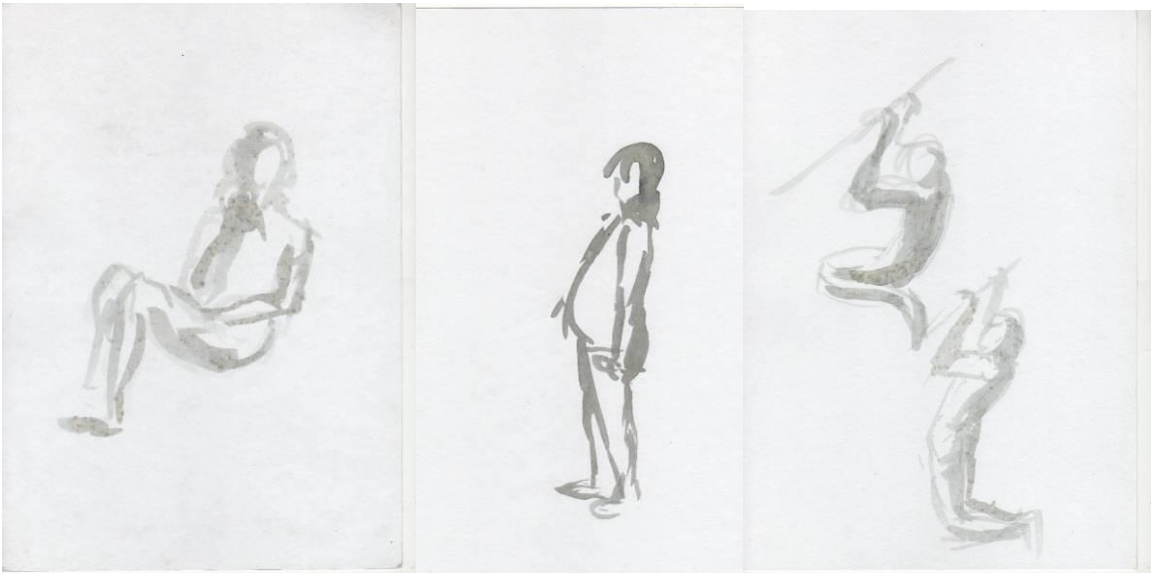
Obr. 7. – 8. Pohybové skici.



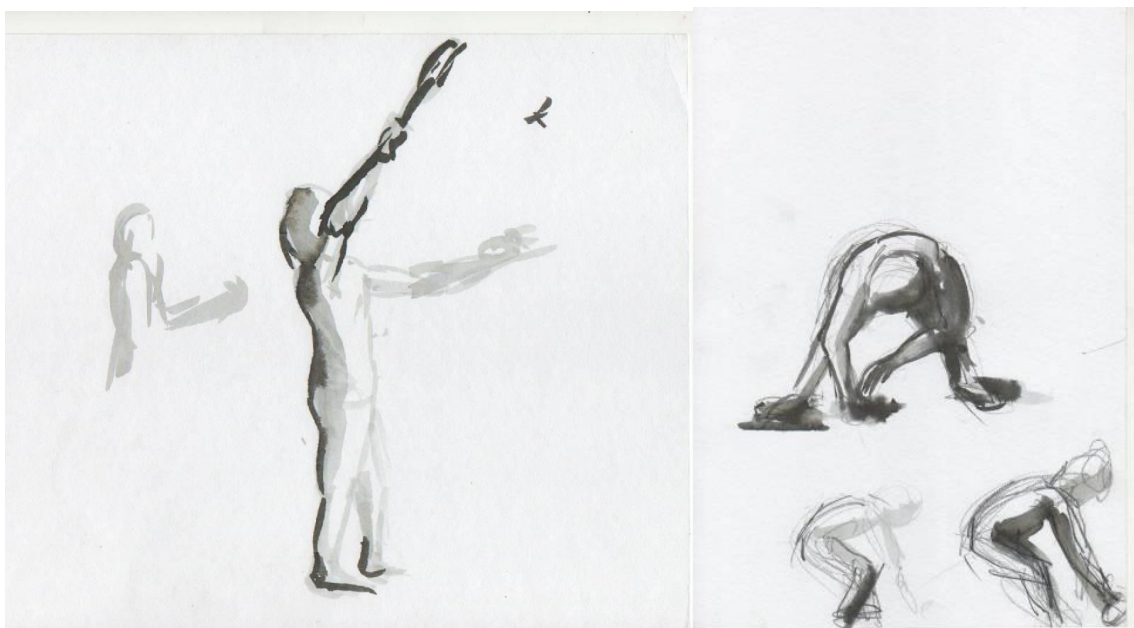
Obr. 9. – 11. Pohybové skici.



Obr. 12. – 13. Skici.



Obr. 14. – 16. Skici.



Obr. 17. – 18. Pohybové skici.



Obr. 19. Pohybová skica.



Obr. 20. Studie raněného.



Obr. 21. Studie kolena.



Obr. 22. Studie zad.



Obr. 23. Studie rukou.



Obr. 24. Studie.

2) Plastické studie a skici

Sprinter, obr. 25 – 27.



Obr. 25.



Obr. 26.



Obr. 27.



Obr. 28: Vyčerpání.



Obr. 29: Melancholie.



Obr. 30: Melancholie.

Sedící raněný, obr. 31 – 33.



Obr. 31.



Obr. 32.



Obr. 33.



Obr. 34: Schoulená postava.



Obr. 35: Schoulená postava.

Raněný, verze 1, obr. 36 – 42.



Obr. 36.



Obr. 37.



Obr. 38.



Obr. 39.



Obr. 40. Raněný, verze 2.

Raněný, verze 3, obr. 41-44.



Obr. 41.



Obr. 42.



Obr. 43.



Obr. 44.

Raněný fotbalista ve zvětšeném měřítku, obr. 45-56.



Obr. 45.



Obr. 46.



Obr. 47.



Obr. 48.



Obr. 49.



Obr. 50.



Obr. 51.



Obr. 52.



Obr. 53.



Obr. 54.



Obr. 55.

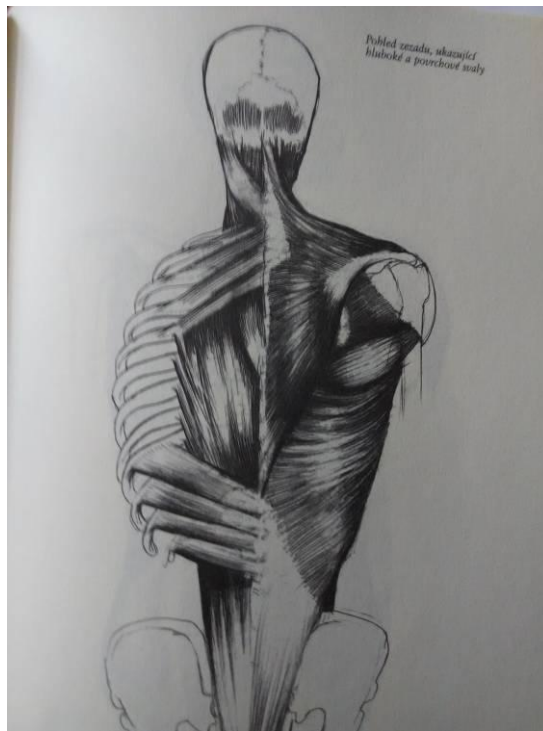


Obr. 56.

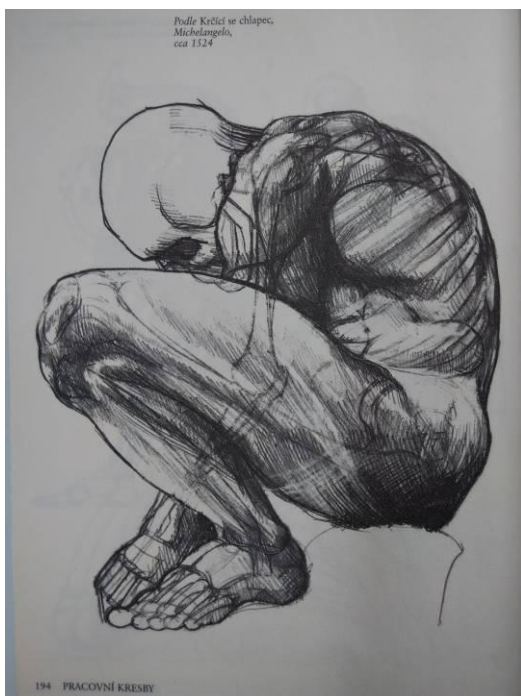
Anatomická schémata, obr. 60 – 62.



Obr. 57.



Obr. 58.



Obr. 59.

Zdroje příloh:

- Obr. 1. Josef Mařatka, Polibek, 1909 - 1910, Dostupné z:
http://cs.wikipedia.org/wiki/R%C5%AF%C5%BEov%C3%BD_sad
- Obr. 2. Michelangelo Buonarroti, David, 1501 - 1504, Dostupné z:
<http://www.vam.ac.uk/content/articles/d/davids-fig-leaf/>
- Obr. 3. Otto Gutfreund, Úzkost, 1911 - 1913, Dostupné z:
<https://www.flickr.com/photos/44893811@N05/5493169558/in/photostream/>
- Obr. 4. Josef Václav Myslbek, Hudba, 1907 - 1912, Dostupné z:
<http://udu.ff.cuni.cz/soubory/galerie/01%20Cechy/Praha%20-%20socharstvi%2019%20stoleti/05%20Myslbek/slides/06%20myslbek,%20hudba%20-%20modely,%20varianty%20a%20definitiva,%201891-%20a%201907-.html>
- Obr. 5. Auguste Rodin, Jan Křtitel, 1878, Dostupné z: http://www.allposters.cz/-sp/St-John-the-Baptist-1878-80-Plakaty_i4051975_.htm
- Obr. 6. Josef Mařatka, Inteligence, cca 1910, Dostupné z: <http://www.socharstvi.info/realizace/inteligence/?f>
- Obr. 7. Ernst Barlach, Mrznoucí stařena, 1937, Dostupné z: <http://kultur-online.net/node/7523>
- Obr. 8. Otakar Švec, Motocyklista, 1924, Dostupné z: <http://twowheelsplus.blogspot.cz/2011/08/otakar-svec.html>
- Obr. 9. Herman Zettlitz, Veslař, 1938, Dostupné z: <http://hlubokanadvltavou.info/pamatky/hitlerovy-sochy-v-zameckem-parku/>
- Obr. 10. Zdeněk němeček, Basketbalista, 1983, Dostupné z: <http://www.vetrelciavolavky.cz/sochy/micovy-kouzelnik-basketbalista>
- Obr. 11. Zdeněk Němeček, Hokejista, 1985, Dostupné z: <http://www.vetrelciavolavky.cz/sochy/hokejista>
- Obr. 12. Mařatka Josef, Ledaři, 1900, Dostupné z: <http://ces.mkcr.cz/cz/psb.php?idpsb=1288>
- Obr. 13. Auguste Rodin, Skrčená žena, 1880-1892, zdroj: NÉRET, Gilles, Jiří ŠEBEK a Jaroslav MALINA. *Auguste Rodin: sochy a kresby*. České vyd. Překlad Jitka

- Kňourková. Brno: Slovart, c2005, 92 s. Osobnosti (Nadace Universitas Masarykiana). ISBN 80-720-9673-7. s. 44.
- Obr. 14. Auguste Rodin, Stará žena, 1880-1883, zdroj: NÉRET, Gilles, Jiří ŠEBEK a Jaroslav MALINA. *Auguste Rodin: sochy a kresby*. České vyd. Překlad Jitka Kňourková. Brno: Slovart, c2005, 92 s. Osobnosti (Nadace Universitas Masarykiana). ISBN 80-720-9673-7. s. 45.
- Obr. 15. Auguste Rodin, Fugit amor, kol. 1887, zdroj: NÉRET, Gilles, Jiří ŠEBEK a Jaroslav MALINA. *Auguste Rodin: sochy a kresby*. České vyd. Překlad Jitka Kňourková. Brno: Slovart, c2005, 92 s. Osobnosti (Nadace Universitas Masarykiana). ISBN 80-720-9673-7. s. 46.
- Obr. 16. Vincenc Makovský, Aristoteles, 1937-1938, zdroj: HLUŠIČKA, Jiří, Jiří ŠEBEK a Jaroslav MALINA. *Vincenc Makovský*. Brno: Nadace Universitas Masarykiana, 2002, 350 s. Osobnosti (Nadace Universitas Masarykiana). ISBN 80-720-4204-1. s. 108.
- Obr. 17. Vincenc Makovský, Pascal, 1937-1938, zdroj: HLUŠIČKA, Jiří, Jiří ŠEBEK a Jaroslav MALINA. *Vincenc Makovský*. Brno: Nadace Universitas Masarykiana, 2002, 350 s. Osobnosti (Nadace Universitas Masarykiana). ISBN 80-720-4204-1. s. 110.
- Obr. 18. Jan Štursa, Model ke skupině práce, 1912, zdroj: WITTLICH, Petr. *Jan Štursa*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2008, 251 s., [32] s. barev. obr. příl. ISBN 978-80-200-1624-9. nečíslováno.
- Obr. 19. Jan Štursa, Studie pomníku selského vzbouření, 1914, zdroj: WITTLICH, Petr. *Jan Štursa*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2008, 251 s., [32] s. barev. obr. příl. ISBN 978-80-200-1624-9. nečíslováno.
- Obr. 20. Jan Štursa, Studie k pomníku Hany Kvapilové, 1909, zdroj: WITTLICH, Petr. *Jan Štursa*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2008, 251 s., [32] s. barev. obr. příl. ISBN 978-80-200-1624-9. nečíslováno.
- Obr. 21. Josef Mařatka, Carmen, španělská tanečnice, 1902, zdroj: MASARYKOVÁ, Anna. *Josef Mařatka*. Vyd 1. Praha: Státní nakladatelství literatury, hudby a umění, 1958, 85 s., s. 25.
- Obr. 22. Josef Mařatka, Španělská tanečnice, 1902, zdroj: MASARYKOVÁ, Anna. *Josef Mařatka*. Vyd 1. Praha: Státní nakladatelství literatury, hudby a umění, 1958, 85 s., s. 24.

- Obr. 23. Josef Mařatka, Studie k pomníku Karla Havlíčka, 1930, zdroj: MASARYKOVÁ, Anna. *Josef Mařatka*. Vyd 1. Praha: Státní nakladatelství literatury, hudby a umění, 1958, 85 s., s. 106.
- Obr. 24. Josef Mařatka, Noc, 1929, zdroj: MASARYKOVÁ, Anna. *Josef Mařatka*. Vyd 1. Praha: Státní nakladatelství literatury, hudby a umění, 1958, 85 s., s. 105.
- Obr. 25. Vincenc Makovský, Studie k pomníku T. G. Masaryka pro Pražský hrad, 1938, zdroj: HLUŠIČKA, Jiří, Jiří ŠEBEK a Jaroslav MALINA. *Vincenc Makovský*. Brno: Nadace Universitas Masarykiana, 2002, 350 s. Osobnosti (Nadace Universitas Masarykiana). ISBN 80-720-4204-1. s. 49.
- Obr. 26. Josef Mařatka, Přicházející, 1912, zdroj: MASARYKOVÁ, Anna. *Josef Mařatka*. Vyd 1. Praha: Státní nakladatelství literatury, hudby a umění, 1958, 85 s., Kresby s. 9.
- Obr. 27. Josef Mařatka, Studie ženského aktu, 1932, zdroj: MASARYKOVÁ, Anna. *Josef Mařatka*. Vyd 1. Praha: Státní nakladatelství literatury, hudby a umění, 1958, 85 s., Kresby s. 23.
- Obr. 28. Ernst Barlach, Die Verlassen, 1912, zdroj: SCHMIDT, Jutta. *Welt der Kunst: Ernst Barlach*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1971, 71 s., s. 25.
- Obr. 29. Jan Štursa, Kresby ženského aktu, po 1920, zdroj: WITTLICH, Petr. *Jan Štursa*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2008, 251 s., [32] s. barev. obr. příl. ISBN 978-80-200-1624-9., s. 200.
- Obr. 30. Josef Václav Myslbek, pomník sv. Václava, 1887 - 1924, Dostupné z: <http://cz.prague-stay.com/lifestyle/clanek/244-socha-sv-vaclava/>
- Obr. 31. Zdeněk Němeček, Gymnasta, 1979, Dostupné z: <http://www.vetrelciavolavky.cz/sochy/gymnasta-0>
- Obr. 32. Hladký Jaroslav, Kladina, 1984
- Obr. 33. Ernst-Barlach, Russische Bettlerin, 1907, Dostupné z: <http://www.explosiamanes.cz/clenove/strednigenerace/hladky/hladkytvorba/hladkytvorba.html>
- Obr. 34. Frýdecký, Gymnastka, 1981
- Obr. 35. Jan Štursa, odpočívající tanečnice, 1913 - 1914, Dostupné z: <http://www.ilovefiguresculpture.com/masters/czech/frydecky1.jpg>
- Obr. 36. Josef Mařatka, Atlet, Dostupné z: <http://www.ghmp.cz/online-sbirky/detail/12729/?#artwork>

- Obr. 37. Josef Mařatka, Opuštěná Ariadna, 1903, Dostupné
z: <https://udalosti.signaly.cz/1104/maratka-josef>
- Obr. 38. Ernst Barlach, Lachende Alte, 1937, Dostupné
z: <http://www.artvalue.com/.htm>
- Obr. 39. Auguste Rodin, Iris, 1895, Dostupné
z: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/great-works/great-works-iris-messenger-of-the-gods-circa-1895-auguste-rodin-2143734.html>
- Obr. 40. Auguste Rodin, Myslitel, 1880, Dostupné
z: <http://tourtofrance.net/kultura/zhivopis/velikij-frantsuzskij-skulptor-ogyust-roden.html>
- Obr. 65. - 66. Anatomické předlohy, zdroj: FLINT, Tom. *Anatomie pro výtvarníky: dynamika lidských forem : [charakteristiky a tvůrčí možnosti ztvárnění lidského těla]*. 1. české vyd. Praha: Svojtka & Co., 2005, 208 s. ISBN 80-7352-243-8.