

Univerzita Palackého v Olomouci
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy

Výtvarná tvorba se zaměřením na vzdělávání

Lucie Francová

KERAMICKÁ FIGURATIVNÍ SOCHA

Bakalářská práce

Vedoucí bakalářské práce:
DR HAB, MgA. Robert Buček, Ph.D.

Olomouc 2024

„Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní všechny použité zdroje a literaturu.“

V Olomouci dne 18. 4. 2024

Podpis studenta



Poděkování

Na tomto místě chci poděkovat všem, kteří mě podpořili v průběhu tvorby. V první řadě děkuji vedoucímu své bakalářské práce DR HAB, MgA. Robertu Bučkovi, Ph.D. za odborné vedení, podporu a cenné rady zejména při vzniku sochy jako takové. Děkuji své rodině – matce, za nesčetné rozhovory a konzultace obsahové stránky práce a otci za všechny technické dovednosti, které mi během let předal. Nakonec děkuji Emě, za humor i v těch nejzoufalejších chvílích.

Jméno a příjmení	Lucie Francová
Katedra	Katedra výtvarné výchovy
Vedoucí práce	DR HAB, MgA. Robert Buček, Ph.D.
Rok obhajoby	2024
Název práce	Keramická figurativní socha
Název v angličtině	Ceramic figurative sculpture
Zvolený typ práce	Umělecká
Anotace práce	<p>Bakalářská práce se sestává ze dvou složek – praktické a teoretické. Teoretická část rozvíjí umělecky zpracované téma, jeho zrod v kontextu smýšlení autorky a její tvorby. Dále se zabývá teoretickým ukotvením tohoto tématu a zkoumá vztah vzniklé sochy k tvorbě vybraných umělců z obsahového i formálního hlediska. Těžiště práce ovšem spočívá ve složce praktické, tedy v samotné keramické plastice.</p> <p>Figurativní socha pojednává téma negativních emocí nesených tělem, vyplouvajících v myšlenkách, snahu o jejich vyjádření a tíhu selhávání této snahy. Nosičem tohoto obsahu je především expresivní postoj keramické postavy.</p>
Klíčová slova	Figurativní socha, keramická plastika, emoce, exprese
Anotace v angličtině	<p>The bachelor thesis consists of two components – practical and theoretical. The theoretical part develops the artistic theme, its birth in the context of the author's thinking and her work. It further explores the theoretical grounding of this theme and examines the relationship of the resulting sculpture to the work of selected artists in terms of both content and formal aspects. The focus of the work, however, lies in the practical component, the ceramic sculpture itself.</p> <p>The figurative sculpture addresses the theme of negative emotions carried by the body, surfacing in thoughts, the effort to express them and the weight of the failure of this effort. The carrier of this content is especially the expressive posture of the ceramic figure.</p>
Klíčová slova v angličtině	Figurative sculpture, ceramic sculpture, emotion, expression

Přílohy vázané v práci	Obrazová příloha
Rozsah práce	53
Jazyk práce	Čeština

Obsah

1	Úvod	1
2	Teoretická část	2
2.1	Zrod nápadu, téma a úvahy o něm	3
2.2	Emoce, jejich pociťování a projev – ukotvení tématu	5
2.2.1	Darwinova perspektiva	6
2.2.2	Tělesné mapy emocí	7
2.2.3	Exprese	8
2.3	Bakalářská plastika v kontextu mé tvory	11
2.3.1	Obsahová linie	11
2.3.2	Keramická figurální plastika	13
2.4	Ukotvení práce skrze tvorbu vybraných umělců	15
2.4.1	Franz Xaver Messerschmidt	15
2.4.2	Wilhelm Lehmbruck	16
2.4.3	Otto Gutfreund	18
2.4.4	Germaine Richier	21
2.4.5	Jan Hendrych	23
2.4.6	Hana Purkrábková	24
2.4.7	Jiří Středa	26
3	Praktická část – postup práce při tvorbě plastiky	28
3.1	Příprava	28
3.2	Tvorba zmenšeného modelu	30
3.3	Modelování plné plastiky	32
3.4	Řezání, ducení a slepování	34
3.5	Schnutí	35
3.6	Tepelné zpracování	36
3.6.1	Přežah	36
3.6.2	Sagar	37
3.7	Opravy	39
3.8	Výsledná podoba práce	42
3.9	Instalace	47

4	Závěr	48
5	Použité zdroje	49
5.1	Literatura	49
5.2	Internetové zdroje	50
5.3	Seznam obrazových příloh	51
5.3.1	Fotografie a jejich internetové zdroje	51
5.3.2	Autorské fotografie	52

1 Úvod

Jako bakalářskou práci jsem vytvořila figurativní plastiku z keramické hlíny. Vzniklá socha pojednává téma negativních emocí nesených tělem, vyplouvajících v myšlenkách, snahu o jejich vyjádření a tíhu selhávání této snahy. Koncept práce reflektuje mé dlouhodobější smýšlení a témata, která mi leží v hlavě, a již jsem se jimi zabývala v předchozí tvorbě.

Prožívání emocí se mi vždy spojovalo s tělesným projevem, ať už v rámci mimiky, gesta, nebo posturiky. Řeč těla se i v mé bakalářské práci stala komunikátorem obsahu, neboť je nesen především expresivním postojem sochy.

Tato pozice figurální plastiky vychází z mého vlastního intuitivního vyjádření ne přesně pojmenovaných emocí, a zároveň z pocitu jakési křeče či přetlaku, který plyne z toho, že si tyto emoce dlouhodobě nesu v sobě. Práce tedy má i prvky autoportrétu, ačkoli ji za autoportrét v pravém slova smyslu nepovažuji.

V psané části bakalářské práce, dokumentu, který máte před očima, podrobněji rozvíjím zvolené téma včetně jeho stručného teoretického ukotvení. Zabývám se kontextem sochy ve vlastní tvorbě, také v díle vybraných umělců a popisuji technologickou stránku tvorby – proces vzniku sochy.

Tento dokument je doprovodným textem. Těžiště bakalářské práce spočívá ve vzniklé plastice jako takové.

2 Teoretická část

V teoretické části bakalářské práce se věnuji obsahové stránce tvorby. Blíže rozebírám, jak jsem k tématu došla a jak nad ním uvažuji. S tím se pojí i zasazení práce do kontextu mé vlastní předchozí tvorby, a to jak z obsahového hlediska, tak z hlediska formy.

Dále je mým cílem ukotvit koncept práce skrze vybrané tematické teorie a uvést svou bakalářskou plastiku do kontextu tvorby vybraných umělců, opět z formálního i obsahového hlediska.

2.1 Zrod nápadu, téma a úvahy o něm

Asi každý z nás zná chvíle zaplavení akutní emocí. V případě emoce negativní se jedná o velmi nepříjemný moment. Úzkost, smutek, strach, vztek nebo zoufalství jsem mnohokrát intenzivně prožívala, ne vždy jsem je ale dokázala správně zpracovat nebo projevit.

Vzpomínám si na situace, třeba po rozchodu s partnerem, nebo když jsem se dozvěděla o úmrtí v rodině. Jmenované emoce a celkovou beznaděj jsem cítila velmi tělesně. Šlo o jakýsi vnitřní přetlak a svírání hrudi – možná proto se říká, že nás bolí srdce. Bolest začala postupně odcházet, až když jsem se konečně rozbřečela.

Právě tento moment uvolnění skrze fyzický projev se pro mě stal významným. Moment, kdy si člověk přestane říkat, že přece nebude plakat, a dá emoci volný průchod.

Vnímám často, možná ještě intenzivněji jako žena, jakýsi společenský i svůj vlastní tlak na to, jak před ostatními vystupuji, jak se tvářím, chovám a vypadám, když nejsem sama. Slova jako usmívej se, narovnej se a uklidni se, pravděpodobně někdy slyšela většina z nás. Některé projevy prostě asi nejsou líbivé, jakkoli jsou upřímné.

Jistou míru regulace projevů emocí považuji za společensky nutnou, a kde leží hranice této míry, si netroufám určovat. To, jak vypadá člověk, když ho přemůže emoce, nebo když ho nepřemáhá a on jí dá volný průchod, mě však zajímá právě i vzhledem k tomu, že se jedná o projev často nelíbivý, potlačovaný, a proto vzácnější. Myslím, že si lidé nechávají velkou část projevů emocí, zejména těch negativních, do soukromí, nebo je neprojevují vůbec.

Jak vlastně vypadám já sama, když své výrazy, gesta a pohyby nekontroluji, ale nechám je přirozeně se podřídit emoci a s ní spojenému pocitu? To se těžko pozoruje v samotných chvílích akutního emočního vypětí v reakci na aktuální situaci, tehdy na to nemám chuť ani kapacitu. Pozoruji ale, že některé negativní pocity vnímám v těle opakovaně či dokonce trvale a bez oné aktuální příčiny. Toto, například napětí či tlak, je pak často spojeno právě s emocemi – s úzkostí, bezmocí, strachem nebo studem a dalšími, které ve mně jakoby zůstávají, myslím, že právě kvůli jejich předchozímu potlačování, a vynořují se spolu se vzpomínkou na předchozí situaci, nebo jen tak, aniž bych dokázala rozklíčovat jejich původ.

K emoci samotné se zde přidává i jakási křeč. Tíha toho, co si s sebou nesu a neumím to nechat odejít. Ne vždy se umím rozbřečet, nebo mám pocit, že nemůžu křičet. A tak to všechno držím – taková nechtěná sebedestrukce. Možná jde jen o další negativní a frustrující emoci do řady.

Socha, má bakalářská práce, se tedy snaží zejména postojem figury, sekundárně i povrchem plastiky, reflektovat negativní emoce, které ve mně setrvávají, a zároveň neschopnost je pustit.

2.2 Emoce, jejich pocíťování a projev – ukotvení tématu

V této části dokumentu je mým cílem rozvést a ukotvit obsahovou stránku své bakalářské práce. Nástrojem mi k tomu bylo především několik studií, které se zabývají psychologií emocí a jejich expresí. Mou snahou není komplexně pojmout dané problematiky, ale pouze rozšířit uvažování o těchto tématech.

Samotná definice emocí je pro mě, jako pro laika, těžko uchopitelná, jelikož se různí v mnoha teoriích. „...psychologické vymezení pojmu emoce se postupně proměňuje.“¹ Běžně o nich hovoříme v poměrně širokém pojetí, i proto se pro takové účely v posledních letech přistupuje k pojmu „afektivní děje“ nebo „afektivní jevy“. Pojem emoce by pak měl být užíván pro přesněji vymežitelné děje s časovým ohraničením, obsahem a účelem. „Emoce jsou tedy jedním z typů afektivních jevů, vedle např. nálad, citových vztahů apod.“²

Teoretici Nico Frijda a Klaus Scherer jeden z rysů, jak můžeme chápat emoce, formulovali takto: „Emoce připravují organismus na řešení důležitých událostí v životě, a proto mají silnou motivační sílu, která vytváří připravenost k akci.“³

Po svém vyhodnocení emocionální signály vyvolávají sadu reakcí, které zahrnují behaviorální, prožitkové i fyziologické systémy, a teprve sekundárně může nastat snaha jednotlivce modulovat pozorovatelné reakce.⁴

Problematika emocí, jejich tělesného pocíťování a projevů je ve společnosti odvěkým tématem, prosákla až do jazyka, do stylu, jakým o nich mluvíme.⁵ Někdo nese tíhu na bedrech, nerozdýchal to a leží mu to v žaludku. Jinému někdo vrazil nůž do srdce a on zůstal stát jak přikovaný. Dalšímu přeběhl mráz po zádech.

¹ STUHLÍKOVÁ, Iva a MAZEHOVÁ, Yvona. *Expese emocí. Kultura, umění a výchova* [online]. 2017 [cit. 2024-04-12]. ISSN 2336-1824. Dostupné z: <https://www.kuv.upol.cz/post/expese-emoc%C3%AD>

² Viz předchozí

³ FRIJDA, Nico a SCHERER, Klaus. Emotion definitions (psychological perspectives). In: SANDER, David a SCHERER, Klaus. *Oxford Companion to Emotion and the Affective Sciences*. New York: Oxford University Press, 2009. ISBN 9780198569633, s. 143.

⁴ EKMAN, Paul. Universals and cultural differences in facial expressions of emotion. In: COLE, James K. *Nebraska Symposium on Motivation*. University of Nebraska Press, 1971, s. 207-283. ISBN 0803256191. Dostupné také z: <https://paulekmanngroup.wpenginepowered.com/wp-content/uploads/2013/07/Universals-And-Cultural-Differences-In-Facial-Expressions-Of.pdf>. [cit. 2024-03-30]

⁵ KÖVECSSES, Zlotán. *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feelin* [online]. Cambridge: Cambridge University Press, 2000 [cit. 2024-03-31]. ISBN 0-521-64163-2. Dostupné z: https://books.google.cz/books?hl=cs&lr=&id=dnRKu0WAn4sC&oi=fnd&pg=PR11&dq=K%C3%96VECSSES,+Zlot%C3%A1n.+Metaphor+and+Emotion&ots=FQumYEBKzL&sig=LHuzybPNOarQpV3WcPex3Cs4Hf8&redir_esc=y#v=onepage&q=K%C3%96VECSSES%2C%20Zlot%C3%A1n.%20Metaphor%20and%20Emotion&f=false

Ta témata své práce, která mají přesah do psychologie, průběžně diskutuji se svou matkou, která obohacuje moje uvažování o teorii a zkušenosti z dlouholeté praxe terapeutky. Popisuje, že emoce je přirozeně spojená s pocitem v těle, a zároveň s mentální linií, tedy myšlenkami. Například emoce strachu může být vyvolána vzpomínkou na vypjatou situaci a často se projeví pocíťovaným sevřením hrudníku. Nicméně je běžné uvědomovat si pouze některou z těchto složek, nebo vůbec žádnou.

Podobně jako Frijda a Scherer, popisuje máma emoce z určitého úhlu pohledu jako nástroje informující organismus o situaci, kterou vyhodnotí jako důležitou. Fyzický projev emoce lze pak vnímat jako přípravu organismu na danou situaci. Tyto primární přirozené reakce mohou sloužit jako regulátor napětí v těle. Pokud dokážeme a můžeme svoje pocity či emoce přirozeně vyjadřovat, máme k dispozici nástroj, jak udržovat svoji psychiku a tělo v rovnováze. Vzhledem k tomu se zamýšlím nad nerovnováhou, která může vzniknout, pokud tohoto nástroje nevyužíváme, nebo využíváme jen omezeně.

2.2.1 Darwinova perspektiva

Psychologie emocí jako věda má své základy v knize Charlese Darwina *The Expression of the Emotions of Man and Animals*.⁶ V díle je kladen důraz na univerzální podobu výrazu emocí napříč etniky i mezi zvířaty a lidmi. Darwin vychází z rozsáhlého pozorování svého i mnohých spolupracovníků. Na základě toho podrobně popisuje výrazy emocí, včetně jejich anatomických predispozic, a rozvíjí teorii o vývoji emocí v rámci evoluce člověka.

Darwin celkově zastával tzv. funkcionalistické pojetí emocí – emoce a jejich projevy podle něj nejsou náhodné, ale vyvinuly se za určitým účelem.⁷ Například v případě hněvu může zatínání pěstí a čelisti sloužit jako příprava k boji nebo k obraně.⁸

V knize má své místo i komunikační funkce emocí, která se pojí k jejich předpokládané univerzalitě. Projevy emocí získali dle Darwinovi teorie komunikační funkci sekundárně během vývoje člověka.

Soustředila jsem se na kapitolu Skleslost, úzkost, zármutek, sklíčenost, zoufalství, jelikož se mi tyto emoce zdály nejbližší těm, které zkoumám v bakalářské práci. Tato kapitola se zabývá především sešikmením obočí a klesáním ústních koutků při výrazu daných emocí. Zaujalo mě především, že zde Darwin sám zmiňuje provázanost exprese emocí s výtvarným

⁶ DARWIN, Charles. *Výraz emocí u člověka a u zvířat*. Praha: Portál, 2020. ISBN 978-80-262-1583-7.

⁷ STUHLÍKOVÁ, Iva a MAZEHOVÁ, Yvona. *Expresse emocí*. Kultura, umění a výchova. 2017.

⁸ ČERVINKOVÁ, Šárka. *Expresse emocí: pokroky v základní teorii emocí* [online]. Magisterská práce, vedoucí Zuzana Janotková. Praha: Pražská vysoká škola psychosociálních studií, 2020 [cit. 2024-03-31] Dostupné z: https://www.pvpsps.cz/data/2020/07/13/13/cervinkova_sarka.pdf.

uměním. „Staří řeční sochaři byli obeznámeni s tímto výrazem, jak se ukazuje na sochách Laokoonů...“⁹



Obr. 1: Láokoón a jeho synové, 1. století př. n. l.

Darwin a další rané teorie se v rámci emoční exprese zabývají především mimikou, později se pokroky týkaly i dalších složek neverbálního projevu, jako je gestika, kinezika, haptika nebo posturika, na které stojí i má bakalářská práce.

2.2.2 Tělesné mapy emocí

V roce 2014 publikovala Národní akademie věd Spojených států amerických ve svém periodiku výzkum s účastníky ze západní Evropy a východní Asie zabývající se pocíťováním emocí v těle.¹⁰

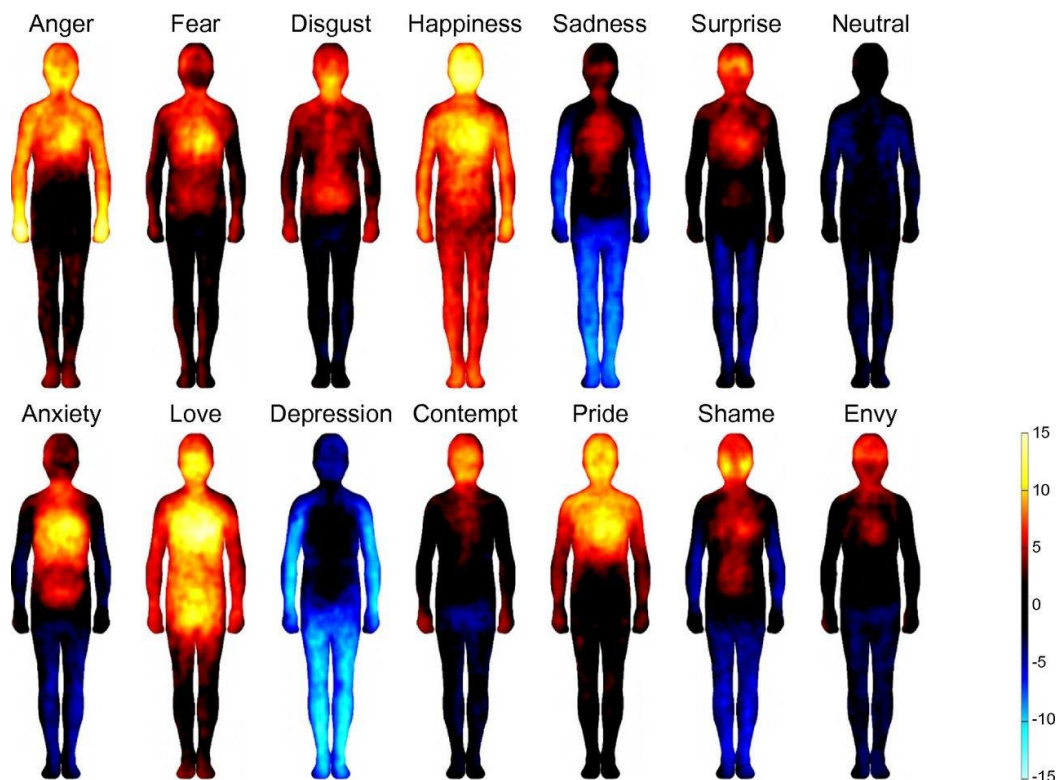
V pěti experimentech byly účastníkům předloženy dvě siluety těl spolu s emotivními slovy, příběhy, filmy nebo výrazy tváře. Byli požádáni, aby vybarvili oblasti těla, jejichž aktivita se při sledování jednotlivých podnětů zvyšovala nebo naopak snižovala.

Hlavním výstupem výzkumu jsou „mapy tělesných pocitů“ spojených s jednotlivými emocemi. Tyto záznamy odhalují vysokou míru konzistentnosti pocíťování emocí napříč

⁹ DARWIN, Charles. *Výraz emocí u člověka a u zvířat*, s. 145.

¹⁰ NUMMENMAA, L.; GLERAN, E.; HARI, R. a HIETANEN, J. K. Bodily maps of emotions. In: *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* [online]. 2014, roč. 111, č. 2. [cit. 2024-03-31] Dostupné z: <https://www.pnas.org/doi/full/10.1073/pnas.1321664111>.

vzorkem účastníků z různých oblastí světa, kteří mluví různými jazyky. Závěry výzkumu hovoří o tom, že vědomě prožívané emoce jsou spojeny s kulturně univerzálními, topograficky odlišnými tělesnými pocity.



Obr. 2: mapy tělesných pocitů spojených s jednotlivými emocemi (zvýšená aktivace – teplé barvy, snížená aktivace – studené barvy)

Tento výzkum mě zaujal mimo jiné díky možnosti porovnávat výsledné „mapy“ s postojem mé bakalářské sochy, a snažit se tak o zpětné rozklíčování emocí, které jsem částečně chtěla vyjádřit v postoji plastiky, aniž bych je jasně pojmenovala. Nechci však tyto výstupy výzkumu předkládat jako univerzální klíč ke své práci.

2.2.3 Expresse

Má bakalářská práce, její písemná část i socha samotná, hovoří hojně o expresi. Nebylo by tedy radno opominout expresi jako pojem, který, myslím, dávno prosákl do běžných hovorů, jeho význam však není o nic jednoznačnější a definovanější, než je tomu u pojmu emoce. A především – pojetí exprese se liší v kontextu psychologie a v kontextu umění, přičemž obě tyto hlediska tvoří nosný pilíř mé práce. Na dané téma

publikovaly článek Iva Stuchlíková a Yvona Mazehóová, ten se také stal mým hlavním zdrojem pro tuto část dokumentu.¹¹

„Samotné slovo exprese značí výraz, či zformování obsahu do podoby, která je patrná, zřetelná.“¹² Pojetí psychologie emocí a pojetí teorie umění přitom tvoří dva póly s různými definicemi pojmu exprese, ale s řadou konexí a celým přechodným spektrem mezi sebou. Z pohledu psychologie můžeme expresi chápat, jako „...bezprostřední projev, jehož přirozenou součástí je i spontánní projevení emoce,“¹³ na druhou stranu je v oblasti teorie umění „...exprese chápána, jako autorsky záměrná a kulturou podmíněná tvorba.“¹⁴

V oblasti umění dle Stuchlíkové a Mazehóové hovoříme o „expresi tématu tvorby“, přičemž emoce buď reprezentuje hodnotu ztvárnění tématu, nebo se sama mění v téma, jak je tomu v případě mé bakalářské práce.

Dále hovoří autorky o diferencích nejednoznačného pojmu „exprese emocí“ v rámci pojetí psychologického. Příkladem je rozdíl mezi expresí (čeho) emocí a expresí prostřednictvím emocí.

V případě první zmiňované exprese emocí, tedy výrazu nebo vyjádření emocí, můžeme pozorovat různou míru regulace a reflexe těchto projevů. K tomu se pojí i Darwinovi studie výrazu tváře.¹⁵

Exprese emocí, ve smyslu vyjádření se emocí, se pak pojí nejen s reflexí emoce, ale i se záměrem sdílet a volbou výrazových prostředků ke komunikaci. Těmi mohou být grimasy, gesta, postoje a další. „Tahle rovina je podstatná v uměleckém vyjádření, tj. v expresivní tvorbě: ztvárňování emocí – emoce se stávají tématem tvorby, což je spojeno s volbou nejvhodnějších výrazových prostředků. Volba je spojena s autorstvím.“¹⁶ Zde tedy nacházíme jeden z průniků pojetí psychologického a pojetí teorie umění či estetiky.

Řada autorů, ke kterým se vztahují později v tomto dokumentu, je z řad expresionistů. Expresionismus popsal Paul Fechter v kontrastu s impresionismem takto: „Místo dojmu

¹¹ STUHLÍKOVÁ, Iva a MAZEHOVÁ, Yvona. *Expresie emocí. Kultura, umění a výchova.*

¹² Viz předchozí

¹³ Viz předchozí

¹⁴ Viz předchozí

¹⁵ DARWIN, Charles. *Výraz emocí u člověka a u zvířat.*

¹⁶ STUHLÍKOVÁ, Iva a MAZEHOVÁ, Yvona. *Expresie emocí. Kultura, umění a výchova.*

z osvětleného povrchu věcí je základem expresionismu citový přístup a zobrazení vnitřního psychického stavu.“¹⁷

¹⁷ FECHTER, Paul. *Der expresionismus* [online]. München: R. Piper, 1920 [cit. 2024-04-12]. Dostupné z: <https://archive.org/details/derexpressionism00fech/page/20/mode/2up>

2.3 Bakalářská plastika v kontextu mé tvorby

2.3.1 Obsahová linie

Výše popsané momenty a témata jsem úročila i ve své předchozí tvorbě. Vznikl tak například obraz nebo série autoportrétů. Práce nesou téměř stejný obsah, ale komunikují ho jinak, než má bakalářská plastika. Kromě očividného rozdílu v médiu, se má předchozí plošná tvorba soustředit na konkrétní výraz tváře či gesto rukou, zatímco bakalářská plastika klade důraz na celkový postoj figury.



Obr. 3: Lucie Francová, Bez názvu, 2019



Obr. 4–12: Lucie Francová, Série autoportrétů, 2023

Dalším prvkem mé tvorby na dané téma je různá míra zobrazení sebe sama. Předchozí práce jsem vnímala více jako autoportréty. U menších kreseb jsem vědomě pracovala s myšlenkou, že zobrazuji sebe. Na samotnou bakalářskou plastiku však nahlížím jinak.

Trochu předběhnu a zmíním zde úvodní část postupu práce, který podrobněji popisuji později v tomto dokumentu. První krok byl společný pro sochu i mou tvorbu předchozí – pořízení fotografií nebo videí sebe. Na základě těchto záznamů vznikaly autoportréty, obraz a v případě bakalářské práce přípravné kresby. Podle přípravných kreseb jsem následně zhotovila zmenšený model sochy a výslednou plastiku jsem tvořila až do pokročilé fáze dle modelu.

Myslím, že během modelování jsem nad bakalářskou plastikou přestala přemýšlet jako nad autoportrétem. Možná to bylo několikanásobným přenosem – z videa na kresbu, model, a teprve na samotnou sochu, že se mi vzdálila představa, že modeluji sama sebe. Zároveň pro mě byl takto proces tvorby bezpečnější, ačkoli obsah pro mě zůstal velmi osobním.

Modelovala jsem figuru, postoj, který vychází z mého prožitku, ne vlastní tělo, nebo sebe jako takovou.

2.3.2 Keramická figurální plastika

Ačkoli považuji své předchozí zkušenosti s keramickou i sochařskou tvorbou za velmi omezené, keramické figurální plastice jsem se přeci jen již věnovala. Starší práce má s mou bakalářkou sochou co do obsahu pramálo společného, ale vznikala, kromě odlišného výpalu, stejnou technikou – modelováním plné keramické plastiky a jejím následným ducením. Bylo důležité, že jsem si na menší soše vyzkoušela technologii keramické tvorby i práci s figurou a jejím postojem, který může nést sdělení.

Věřím, že jsem tyto minulé zkušenosti zúročila, a že byly také důvodem, proč jsem se rozhodla figurální plastice znovu věnovat.



Obr. 13: Lucie Francová, Bez názvu, keramická dvoufigura, 2022

2.4 Ukotvení práce skrze tvorbu vybraných umělců

V následující kapitole se snažím o ukotvení kontextu své bakalářské práce, ať už z obsahového, nebo formálního hlediska, prostřednictvím hledání podobností, či naopak rozdílů v práci několika vybraných autorů. Nesnažím se o komplexní reflexi tvorby těchto umělců, spíše vypichuji momenty, které mě zaujaly.

Ačkoli by jistě bylo možné hledat souvislosti i v jiných formách výtvarného umění, rozhodla jsem se svůj průzkum omezit pouze na srovnání se sochařskou tvorbou.

Autoři jsou v následující části textu řazeni chronologicky a jejich práce spojuje zájem o odvěké sochařské téma – lidskou postavu (případně hlavu nebo portrét). Možná stejně odvěký je vztah sochy a umění obecně s emocemi.

2.4.1 Franz Xaver Messerschmidt

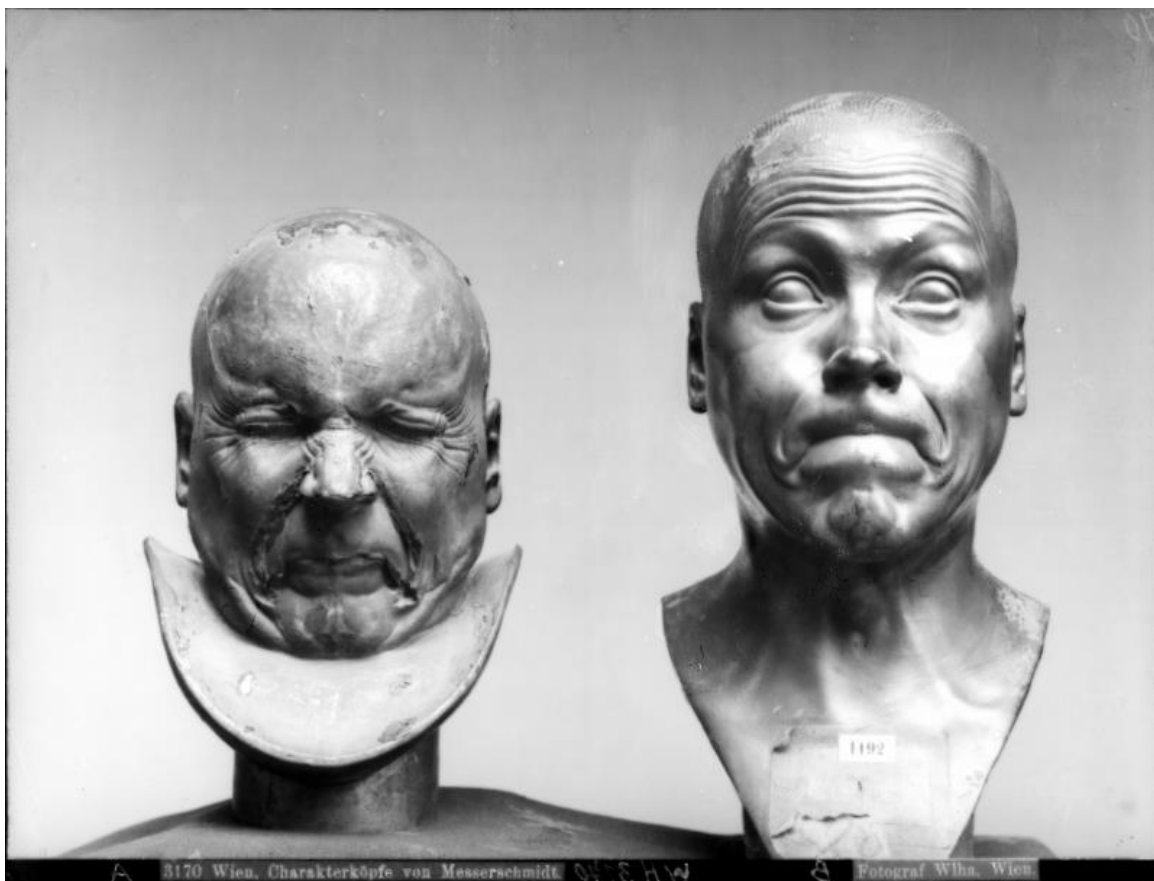
Franz Xaver Messerschmidt (*1736) byl pozdně barokní sochař. Znamé jsou především jeho „charakterové hlavy.“ Jedná se o poměrně rozsáhlou sérii bust se silným výrazem tváře, který často působí znepokojivě. Tato znepokojivost pravděpodobně vychází z nejednoznačnosti výrazu. Nejsme schopni s jistotou poznat proč, nebo za jakých okolností by se člověk mohl takto tvářit.

Máme silný sklon předpokládat, že obličej by měl odhalovat vnitřní rozpoložení člověka, nebo záměry mysli. „Pokud nedokážeme číst myšlenky prostřednictvím tváře, často si myslíme, že mysl sama musí být poškozená.“¹⁸ Messerschmidtovo dílo se skutečně stalo předmětem mnoha stále trvajících diskuzí o inspiraci či motivaci autora. Řada z těchto názorů předpokládá, že sochař trpěl psychickou nemocí.¹⁹

Ačkoli dílo Franze Xavera Messerschmidta je od mé bakalářské plastiky velmi odlišné, zaujala mě obsahová spojitost, nebo možná naopak rozdíl. Výše v tomto dokumentu se letmo zabývám expresí emocí ve tváři s předpokladem její relativní čitelnosti a univerzálnosti. Připadá mi zajímavý kontrast se sochařskou tvorbou, která pracuje s nejednoznačnou, nebo špatně čitelnou mimikou.

¹⁸ YONAN, Michael. The Man behind the Mask? Looking at Franz Xaver Messerschmidt. In: *Eighteenth-Century Studies* [online]. 2009, roč. 42, č. 3, s. 432 [cit. 2024-04-01]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/40264221>, volně přeloženo

¹⁹ YONAN, Michael. *The Man behind the Mask? Looking at Franz Xaver Messerschmidt*.



Obr. 14: Franz Xaver Messerschmidt, Charakterová hlava č. 24 a č. 28, foto: Josef Wlha

2.4.2 Wilhelm Lehmbruck

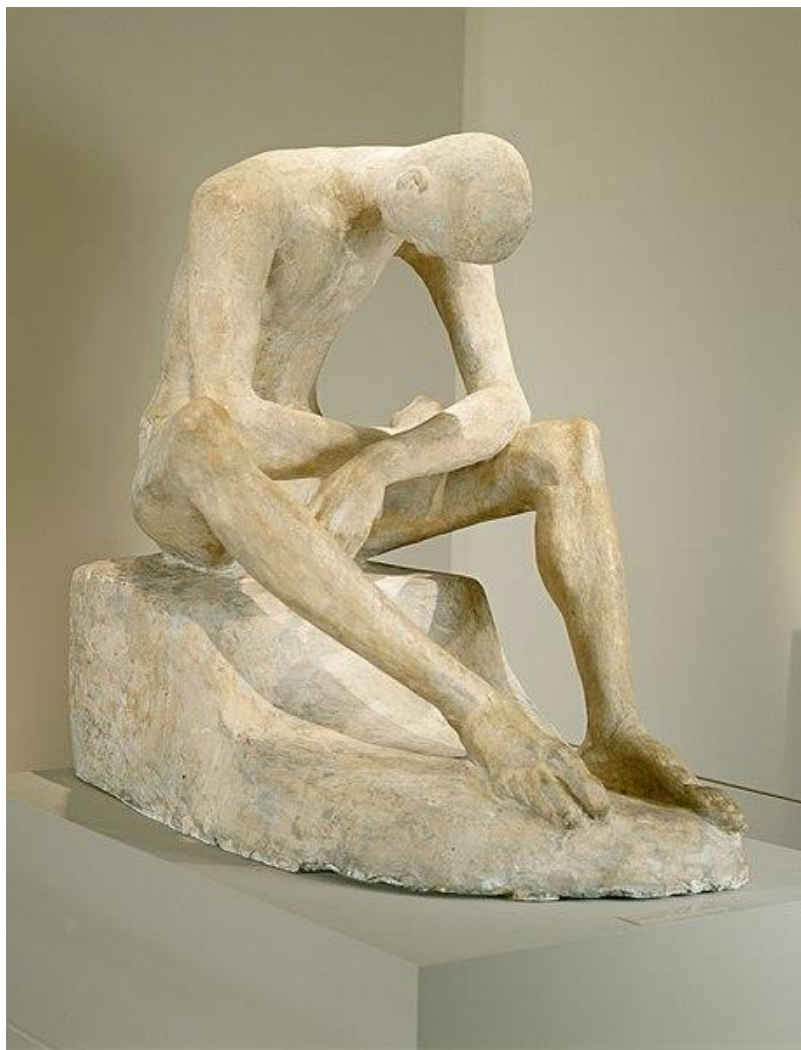
Wilhelm Lehmbruck (*1881) byl německým sochařem moderny. Jeho nejvýznamnější dílo vzniká po příklonu k expresionismu a je silně poznamenáno existencialismem.²⁰

Wilhelm Lehmbruck se, podle vlastních slov, zabývá otázkou, jak něco nehmotného vyjádřit materiálem. To se promítá v jeho tvorbě už v předválečných letech, kdy pobýval v Paříži.

Po začátku první světové války tvoří Wilhelm Lehmbruck v Berlíně díla reflektující lidské zoufalství a utrpení. Právě v této tvorbě nacházím nejbližší vztah s mou vlastní plastikou. Podobnost sahá od snahy vyjádřit nehmotné hmotou, přes fakt, že k tomuto vyjádření autor využívá lidskou figuru, až po některé konkrétní znaky práce se sochou. A samozřejmě z obsahového hlediska – Wilhelm Lehmbruck se v tvorbě z dob první světové války zabývá negativními a útrpnými prožitky, ačkoli mají jiné prameny, než v případě mé bakalářské práce.

²⁰ VRÁNOVÁ, Jana, 2013. Wilhelm Lehmbruck (1881 – 1919). In: *Dům umění města Brna* [online]. 2013 [cit. 2024-04-01]. Dostupné z: <https://www.dum-umeni.cz/wilhelm-lehmbruck-1881-1919/t8513>

U sochy Seated Youth pracuje autor s deformací (prodloužení končetin či krku), do jisté míry potlačuje detaily a z celkové pozice figury je cítit silný vnitřní prožitek.



Obr. 15: Wilhelm Lehmbruck, Seated Youth, 1917

Později vznikla například Hlava Myslitele – reakce na legendárního Myslitele Rodinova. Lehmbruck oproti Rodinovi úplně upustil od těla postavy a plně se soustředí na vyjádření myšlenkových pochodů v naddimenzované hlavě se svráštělým čelem.²¹

²¹ BORNSCHEUER, Marion. Wilhelm Lehmbruck. In: TIMO, SKRANDIES a BETTINA, PAUST. *Joseph Beuys-Handbuch: Leben - Werk – Wirkung* [online]. J. B. Metzler Verlag, 2021, s. 275-279. [cit. 2024-04-17]. ISBN 978-3-476-05792-1. Dostupné z: <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-476-05792-1>.



Obr. 16: Wilhelm Lehmbruck, Hlava Myslitele, 1918

2.4.3 Otto Gutfreund

Otto Gutfreund (*1889) byl český sochař známí především jako průkopník kubismu. Jeho tvorba se dá rozdělit na dvě období. Kuboexpresionistické a kubistické období a pozdější období sociálního civilismu.²²

Gutfreundova socha, připomínající postavu z Fimfára Jana Wericha, Don Quijote spadá do kuboexpresionistického období. Jedná se o interpretaci klasické literární postavy, která pravděpodobně odráží autorovo vlastní prožívání. Tragikomický Don Quijote má ztělesňovat Gutfreundovi existenciální nejistoty.²³

²²POMAJZLOVÁ, Alena. *Otto Gutfreund – sochař*. Plzeň: Západočeská galerie v Plzni, 2017. ISBN 978-80-88027-21-8.

²³ SBÍRKY NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE. Don Quijote Otto Gutfreund. sbirky.ngprague. [online]. ©2024 [cit. 2024-04-07]. Dostupné z: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.P_4259.



Obr. 17: Otto Gutfreund, Hlava Dona Quijota, 1911 – 1912

Socha Úzkost je také plodem první tvůrčí fáze. „Úzkost představuje vrchol kuboexpresionistického období, během něhož Gutfreund spojoval expresivní výraz se zalamováním povrchu plastiky do hran a ploch. Klasické figurální téma proměňoval kubizující tvarovou deformací a psychologickými motivy vnitřního dramatu.“²⁴

Gutfreund tedy odlišným jazykem pojednává téma velmi blízké tomu mému. I výraz tváře a gesto rukou jsou důležitým předávacím prostředkem Úzkosti.

²⁴ SBÍRKY NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE. Úzkost Otto Gutfreund. sbirky.ngprague. [online]. ©2024 [cit. 2024-04-07]. Dostupné z: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.P_4259.



Obr. 18: Otto Gutfreund, Úzkost, 1911- 1912

Okolo roku 1920 se Gutfreund přiklonil k civilismu. Tématem se stala oslava všedních dní člověka. Věnoval se portrétům v kolorované pálené hlíně. Upouštěl od detailů a zobrazuje individualitu člověka zobecněně v uzavřeném hladkém tvaru.

Kromě portrétů zkoumá i žánr, v rámci kterého nejdříve úročí kubistické formy, postupně však přechází k oblým, abstrahovaným tvarům, válcovitým figurám a potlačuje detaily, stejně jako u portrétu. Často pracuje s patinovanou sádkou a vzniká řada figur na témata práce (Tiskař, Sukařka...) nebo například sousoší Milenci a Rodina.²⁵

²⁵ SEDLÁŘ, Jaroslav. Sochařství civilismu. In: *Universitas* [online]. 2014, č. 1, s. 33 - 40 [cit. 2024-04-09]. ISSN 1212-8139. Dostupné z: <https://journals.muni.cz/universitas/article/view/1414/1041>



Obr. 19: Otto Gutfreund, Rodina, 1925

V díle Otto Gutfreunda nacházím několik podobností s mou bakalářskou prací. V jeho kuboexpresionistické fázi vidím obsahové konexe – psychologické motivy, vnitřní lidské drama vyjádřené figurou nebo interpretací literárních postav. V pozdější fázi civilistní se mé práci Gutfreund obsahově vzdaluje, nicméně formálně přibližuje.

2.4.4 Germaine Richier

Germaine Richier (*1902) byla francouzská sochařka. Proslula především bronzovými odlitky organických forem, které kombinovaly lidské, zvířecí a rostlinné tvary. Ve své tvorbě po přechodu k expresionismu odráží lidskost zraněnou válkou. Richier prohlašovala, že chce zobrazovat živou a proměnlivou stránku člověka.²⁶ K zraněnosti válkou a lidskosti obecně bezpochyby patří i negativní emoce a vnitřní prožitky, a tak opět nacházím obsahové konexe mé bakalářské plastiky s tvorbou Germaine Richier.

Richier ve své tvorbě vytvářela „...originální vesmír, který zpochybňoval tradiční zobrazení mužů a žen.“²⁷ Myslím, že v mé době je již toto tradiční zobrazování zpochybňováno poměrně běžně a nejen v umění. Dle mého názoru je ho třeba zpochybňovat nadále.

²⁶ DA COSTA, Valérie. *Germaine Richier*. Paříž: Norma editions, 2006. ISBN 2-915542-01-5, s. 14, volně přeloženo

²⁷ DEBECQUE-MICHEL, Laurence. Germaine Richier. In: *Ligeia* [online]. 2023, roč. 37, č. 205, s. 152 [cit. 2024-04-05]. ISSN 09896023, volně přeloženo

Má vlastní socha asi nereprezentuje ženu v tradičním pojetí. Mnoho z těch, se kterými svou práci diskutuji, mluví o figuře jako o muži. Snad je tomu tak kvůli hrubé a těžké stavbě těla této postavy. Já sama o ní od začátku a nadále přemýšlím jako o ženě. Tento rozpor mě vede k řadě úvah, které se dotýkají i velmi aktuálních otázek genderu. Nejsem si jistá, jestli má autor pravomoc rozhodovat o genderu svého díla. Docházím k závěru, že vzhledem k tomu, že se k těmto otázkám má socha nemůže vyjádřit sama, nechám problematiku jejího genderu otevřenou.

Zaujalo mě také, že řada figur Germaine Richier stojí v jakési stabilní nerovnováze. Naklánějí se dopředu, dozadu, do strany, nebo se prohýbají. Působí to na mě dojmem silného vnitřního tlaku, jakoby se chtěli odtrhnout od soklu a vykročit, přepadnout, nebo se prostě tak nějak roztrhnout. Pozoruji to například na legendárních sochách L'Ouragane a L'Orage, které mají také prapodivným způsobem mírně nadzvednuté ruce, zdá se mi, že si tak chtějí pomoci a pohnout se, ale nejde to, jakkoli silně tlačí. Jakoby sochy někdo zmrazil v jejich pohybech a ony se vši silou snažily zase rozhýbat. Vidím silné pnutí, které dodává figurám život.

O takové oživující pnutí jsem se nějakým způsobem snažila i já. V určité fázi tvorby se moje bakalářská socha výrazně nakláněla dopředu, jakoby měla přepadnout. Shrbená horní polovina těla ji převažovala. Přišlo mi, že to vypadá výborně, podtrhuje to tíživost pocitů, které se snažím reflektovat, pne to a tím oživuje. Nicméně jsem se začala obávat, že by to nemuselo skončit u chtěného efektu nerovnováhy, že by socha mohla převážít doopravdy. To by z obsahového hlediska možná vůbec nebylo špatné, ale přeci jen by mi mé práce bylo líto. Seřízla jsem zadní část soklu, socha se zaklonila a stabilizovala.



Obr. 20: Germaine Richier, L'Ouragane a L'Orage, 1948 – 49, foto: Jean-Pierre Dalbéra

2.4.5 Jan Hendrych

Jan Hendrych (*1936) je český sochař, malíř a dlouholetý pedagog AVU. Pro jeho dílo je esenciální lidská figura, zejména pak ženský akt.

Hendrychovi postavy se vyznačují výraznou tělesností, jsou velmi hmotné, ženské akty tak připomínají bohyně plodnosti. Postoje figur jsou klidné, bez výrazných gest či pohybů, ale díky dramaticky modelovanému povrchu působí vlastně dynamicky.²⁸

Dalším znakem Hendrychových soch je slovy Richarda Druryho „...oprošťování ode všeho druhotného směrem k existenciální rovině lidského prožívání světa.“²⁹ Autor potlačuje anatomické detaily, pracuje s deformací, figurám však přesto zůstává pevná stavba těla, nebo torza – řada Hendrychových soch nemá ruce.

Postavy Jana Hendrycha instalované na oválných soklech na mě působí až metafyzicky, jako nějací věční strážci v bezčase. Sokly jakoby byly podiem pro drama odehrávající se ve figurách.

²⁸ DRURY, Richard a ŠTÍBR, Jan. *Jan Hendrych, Richard Konvička: Maso a kost. Dvě podoby figurace*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2010. ISBN 978-80-85090-77-2, s. 5-6.

²⁹ DRURY, Richard a ŠTÍBR, Jan. *Jan Hendrych, Richard Konvička: Maso a kost. Dvě podoby figurace*, s. 8

Podobnost Hendrychových soch s mou vlastní bakalářskou plastikou vnímám zejména v hmotnosti a tělesnosti figur. Stejně jako Hendrych, i já jsem pracovala s potlačením detailů a deformací, i když mírnější. Líbilo by se mi myslet si, že dramatickost, kterou u Hendrycha zajišťuje dynamická modelace, v mé soše odráží postoj figury.



Obr. 21: Jan Hendrych, výstava GMU Roudnice, foto: Jindřich Nosek

2.4.6 Hana Purkrábková

Hana Purkrábková (*1936) byla česká keramička a sochařka. Původně se věnovala i užité keramické tvorbě, později však v jejím díle jednoznačně převládla lidská figura. Začala „...ve výmluvných, souhrnných zkratkách plastikou pojímat bezděčné, banální situace každodenního života.“³⁰

V jejím díle hraje velkou roli pozorování. Zobrazovala pak náhodné výrazy tváří či mimoděčná gesta a pozice těl. Její práce nepředstavují pouze lidské postavy, ale i nejrůznější, částečně lidské bytosti a bizarní tvory. Výrazným prvkem tvorby Hany Purkrábkové je humor a témata, jako nuda, lidská pokleslost, zvědavost nebo šibalství.

³⁰ NEŠLEHOVÁ, Mahulena a PAUZER, Karel. *Hana Purkrábková: ze života*. Praha: Museum Kampa - Nadace Jana a Medy Mládkových, 2023. ISBN 978-80-87344-68-2, s. 7.

S mou bakalářskou prací pojí tvorbu Hany Purkrábkové bezpochyby materiál, tedy keramická hlína. Povrch jejích soch není zahlazený, ponechává si stopy zásahů při modelování, často je však aspoň částečně polychromován.

Zaujala mě série plastik žen sedících na židli, které Purkrábková shlukuje do různých tichých uskupení. „Osaměle sedící ženy nepoutal v jejím podání žádný vzájemný vztah, plně soustředěné do sebe sami mlčenlivě spočívali na svých židlích.“³¹ Z mnoha témat, které Hana Purkrábková zpracovává, vidím právě v tomto momentu podobnost s mou plastikou – upírání pozornosti do sebe, jakási introspekce.



Obr. 22: Hana Purkrábková, V čekárně, 1995–2012, foto: Jindřich Nosek

³¹ NEŠLEHOVÁ, Mahulena, *Hana Purkrábková: ze života*, s. 11.

2.4.7 Jiří Středa

Jiří Středa (*1956) je český sochař, který studoval na uměleckoprůmyslové sochařské a kamenické škole v Hořicích a později sochařství na AVU. Převládajícím předmětem Středových soch je postava.

„Rozumové i emoční zázemí formuluje v pozicích figur, v jejich pohybech, gestech.“³² Takto tvorbu Jiřího Středy popsal Jan Kapusta v textu k výstavě v Galerii výtvarného umění v Náchodě, a právě v tom vnímám základní podobnost s mou vlastní sochou – nositelem obsahu je pozice postavy. „Pro Středovy figury je charakteristické zachycení člověka v klíčovém okamžiku, kdy emoční pohnutí vrcholí v symbolickém výrazu držení těla a gesta.“³³ Připadá mi však, že okamžiky, které zachycuje Jiří Středa, vyznívají univerzálněji a rozhodně méně útrpně.

Středovy postavy jsou zobecněné, čisté, s hladkým, klidným a napjatým povrchem. Zde se od mé sochy liší. Ačkoli pracuji s jakýmsi abstrahováním, řekla bych, že je v porovnání s tvorbou Jiřího Středy výrazně méně promyšlené. Povrch sochy je v mé práci tvořen řadou nahodilých intuitivních zásahů. Z hlediska tvarového místo detailů volím zkratky vniklé například boucháním prknem, zatímco Jiří Středa své sochy sice od některých detailů oprostuje, ale velice plánovitě a promyšleně. Povrch figur zachovává Středa hladký a čistý, zatímco já nezahlašuji stopy po práci a nástrojích. Z hlediska polychromie Středa s barvou pracuje opět velmi uváženě a většinou celoplošně, já jsem se naopak rozhodla barevnost do velké míry ponechat náhodě zprostředkované výpalem v sagaru.

³² BROZMAN, Dušan; GRODL, Jaroslav a KAPUSTA, Jan. *Jiří Středa*. Náchod: Galerie výtvarného umění v Náchodě v spolupráci s Oblastní galerií Vysočiny v Jihlavě, 2016. ISBN 978-80-87069-68-4, s. 7-8.

³³ BROZMAN, Dušan; GRODL, Jaroslav a KAPUSTA, Jan. *Jiří Středa*, s. 23.



Obr. 23: Jiří Středa, Na slunci, 2014

3 Praktická část – postup práce při tvorbě plastiky

V následující kapitole popisuji krok po kroku postup při tvorbě bakalářské práce. Celý proces zabral několik měsíců nerovnoměrného pracovního nasazení. Významný časový úsek zabíraly také technologické pauzy, například kvůli schnutí plastiky.

3.1 Příprava

Byla jsem si jistá, že se chci věnovat figurativní plastice dříve, než jsem měla jasno o obsahové stránce práce. Keramickou figurou jsem se již zabývala a práce na ní mě naplňovala. Při snaze najít zaměření sochy jsem skicovala přehršel postav v náhodných pozicích.

Koncept pro mě byl takové Kolumbovo vejce, ne a ne na nic přijít. V jistou chvíli mi ale v hlavě vykryštovalo spojení s mými předchozími pracemi, které se zabývají emocemi a osobními vnitřními prožitky, a rázem jsem měla představu jasnou, ačkoli její formulace do slov ještě dlouho pokulhávala.

Věděla jsem tedy jaksí intuitivně, co chci předat, a že to chci předat prostřednictvím figurální plastiky. Dříve, než jsem se začala věnovat přesné formulaci obsahu, věnovala jsem se samotné plastice.

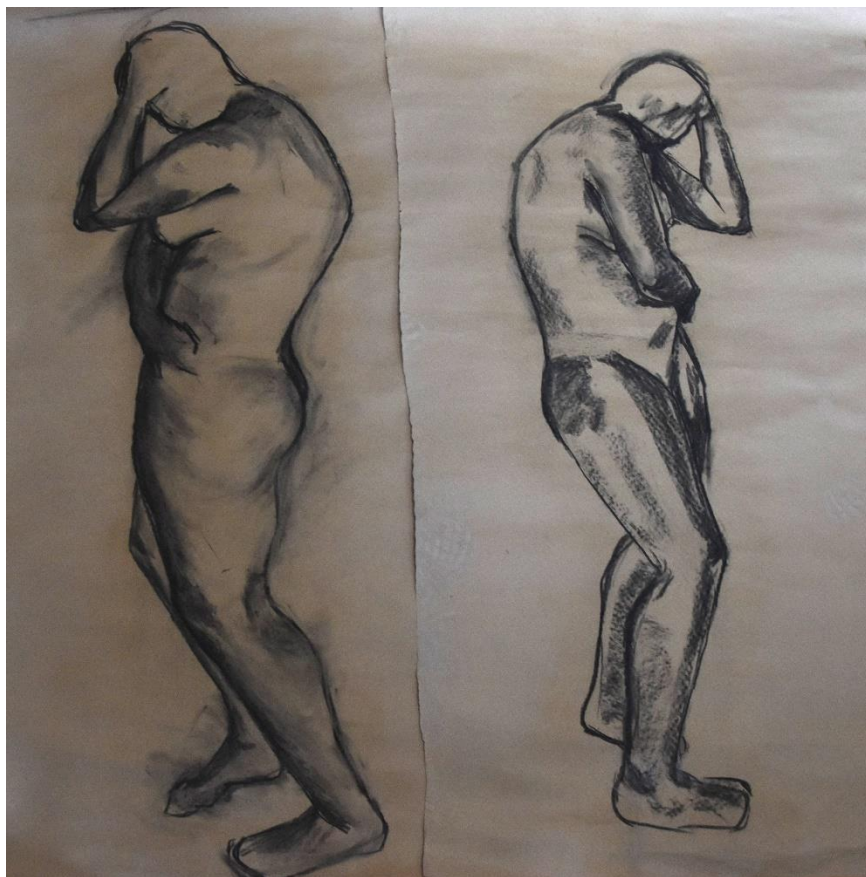
Následujícím krokem tedy bylo hledání přesné pozice, do které budu postavu modelovat. Snažila jsem se klást důraz na upřímné vyjádření skrze postoj, ale zároveň na jeho vizuální funkčnost. Tento dílčí proces představoval hodiny mentálního i fyzického cvičení, při kterém jsem se natáčela ze čtyř stran na telefony vypůjčené od všech členů rodiny. To se totiž z několika důvodů ukázalo být lepší metodou, než pořizování fotek.

K focení bych potřebovala něčí asistenci, a to pro mě vzhledem k citlivosti procesu nepřipadalo v úvahu. Také jsem brzy zjistila, že vydržet v některých křečovitých pozicích dostatečně dlouho na to, aby mohly být pořízeny čtyři fotografie, není dost dobře možné. To bylo také jedním z důvodů, proč jsem již dávno vyloučila z úvah tvoření podle živého modelu – i kdybych byla někomu schopna vysvětlit, jakou pozici má zaujmout, o čemž pochybuji, tak by v ní pravděpodobně dlouho nevydržel.

Během tohoto cvičení jsem si také hnula něčím v zádech, což na pár dní omezilo mojí pohyblivost, ale naštěstí ne natolik, abych v pořízených videích nemohla hledat správnou pozici. Tehdy vzniklo několik variant a jejich malých skic, z nichž jsem nakonec jednu variantu zvolila a reprodukovala ji na větší formát.



Obr. 24–25: malé přípravné kresby – hledání pozice



Obr. 26: velké přípravné kresby 1



Obr. 27: velké přípravné kresby 2

3.2 Tvorba zmenšeného modelu

Následujícím krokem v procesu bylo vytvoření drátěné kostry a svaření malého sochařského háku, to proběhlo bez úhony a mohla jsem se pustit do modelování menší postavy ze sochařské hlíny dle přípravných kreseb.

Ačkoli model byl vysoký asi jen 40 cm, převod skic do prostoru mi zabral překvapivě hodně času. Možná proto jsem se také měla v pozdější fázi problém od modelu odpoutat.

Během tvorby zmenšeného modelu došlo k zásadní změně plánu. Doposud jsem totiž chtěla modelovat i výslednou plastiku ze sochařské hlíny, sádrovat ji a do vzniklé formy odlévat z betonu. Zdálo se však, že keramická hlína mě při tvorbě lépe podpoří ve správné míře abstrahování a potlačení detailů. Hlína sochařská mě totiž až příliš „poslouchala“ a já se zaměřovala na detaily těla, které dohromady působily nesoudržně, odváděli mou pozornost od celkového postoje, a k tomu jsem je ani neuměla namodelovat přesvědčivě.

Tato změna plánu ve mně ze začátku vyvolávala obavy. Vzhledem k nedostatku zkušeností, a zároveň vzhledem k některým zkušenostem, které jsem už měla, jsem se obávala toho, jak bude keramická plastika vlastní vahou sesedat, případně praskat, obzvláště přihlédneme-li k tomu, že vnitřní drátěná konstrukce v ní musí být vyjmutelná, tedy například nemůže zasahovat do rukou, na rozdíl od případu modelování ze sochařské hlíny a následného formování. Trochu mě děsil i celý proces řezání, ducení a slepování keramiky zpět dohromady. Některé z mých obav se ukázaly jako oprávněné, ale o tom až později.



Obr. 28–29: zmenšený model v procesu



Obr. 30: hotový zmenšený model

3.3 Modelování plné plastiky

„Tato metoda je bližší sochařství – tzn. že máme zcela volnou ruku a můžeme modelovat a přidávat a odebírat z hmoty plastiky, jak chceme. Jediným omezením je nosnost a tektoničnost samotného materiálu...“³⁴

Svařila jsem větší sochařský hák, udržovala vnitřní opěrnou kostru a pustila se do modelování výsledné plastiky ze světlé ostřené hlíny. Od soklu, přes nohy nahoru.

Během celého procesu jsem figuru opatřovala různými podpěrami a zakrývala igelitem i mokřými hadry, abych předešla praskání v důsledku nerovnoměrného schnutí, přílišnému sesedání sochy vlastní vahou, nebo jejímu zřícení. Přes všechny tyto mé kroky nese na výsledné podobě plastiky zásluhu i samovolná činnost hmoty během modelování a schnutí.

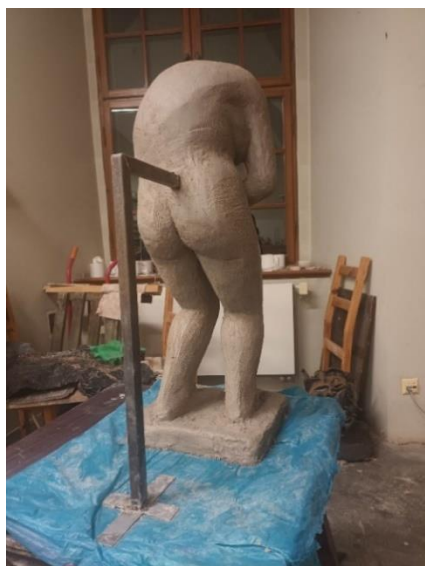
Výška sochy byla limitována velikostí pece, ve které se měla pálit, tedy cca 80 cm. Ačkoli jsem tento rozměr v určitých fázích modelování překročila, horní polovina těla figury se vlastní vahou neustále ohýbala, snižovala, a tak nebyla výsledná výška problém.

Proces práce dále dokumentuji prostřednictvím následujících fotografií.

³⁴ BUČEK, Robert. *Technologie keramické výroby*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2015. ISBN 978-80-244-4757-5. Dostupné také z: <https://kvv.upol.cz/images/upload/files/Robert%20Bucek.pdf> [cit. 2024-03-30], s. 22.



Obr. 31–32: plastika v počátečních fázích práce



Obr. 33–36: plastika v různých fázích modelování

3.4 Řezání, ducení a slepování

Fáze, ze které jsem se od začátku měla respekt. Vymodelovanou plastiku poté, co do správné míry zatuhla, bylo třeba rozřezat na několik dílů tak, abych mohla všechny části figury vydlabat, spojit zpět dohromady, a přitom zachovat propojenou dutinu uvnitř celé sochy.

Před provedením řezů jsem plastiku opatřila značkami, aby bylo při slepování jasné, jak na sebe mají díly pasovat. Od hlavy dolů jsem postupně odřezávala jednotlivé díly tak, aby každý z nich mohl být úplně vyducen. Citlivou částí bylo také vyjmutí podpůrné konstrukce – drátěné opěrné kostry a sochařského háku.



Obr. 37–39: řezání plastiky

Po vydlabání všech dílů včetně soklu následovalo slepování pomocí šlikru, který jsem nanasla na zdrsňný povrch řezů.

„Jednotlivé díly k sobě spojíme a jemně přitlačíme, abychom vytlačili ve všech místech šlikr ven. Přebytečný šlikr otřeme a dřevěnou špachtlí narýhujeme do kříže drážky přes spoj až na oba lepené díly. Z hmoty, kterou jsme vydlabali z jednotlivých dílů, si uválíme šňůrku a tu vtlačíme do místa spoje a zahladíme špachtlí, popř. zatlučeme.“³⁵

Od této chvíle musela plastika stát bez podpůrných drátů a háku, proto bylo nutné ji řádně ukotvit mezi dvě desky a několika dalšími podpěrami.



Obr. 40–41: slepování a kotvení vydučených dílů

3.5 Schnutí

„Sušení je pochod, při němž se výrobky zbavují mechanicky vázané vody, v převážné míře povrchovým odpařováním.“³⁶ Pro mě tato fáze znamenala čekání a občasnou kontrolu, případně výměnu podpěr, vzhledem ke smršťování sochy.

³⁵ BUČEK, Robert. *Technologie keramické výroby*, s. 24.

³⁶ BUČEK, Robert. *Technologie keramické výroby*, s. 27.



Obr. 42–43: plastika během sušení

3.6 Tepelné zpracování

Po několikátýdenním schnutí následovalo tepelné zpracování výrobku. V případě mé plastiky mělo toto zpracování dvě části – přežah a nízkoteplotní výpal v sagaru v elektrické peci.

3.6.1 Přežah

„Je tepelné zpracování usušených keramických výrobků na teplotu, při níž jsou zbaveny veškeré vody.“³⁷ Dříve než však k přežahu mohlo dojít, naplnily se mé obavy a při přenosu do pece praskla plastika v kotnících, a to v místě lepeného spoje. Chodidla se spolu se soklem oddělila od zbytku figury, a ta se od té doby situovala ve vertikální pozici na zádech až do opravy po druhém výpalu.

³⁷ BUČEK, Robert. *Technologie keramické výroby*, s. 31.



Obr. 44: plastika v peci po přezahu

3.6.2 Sagar

Výpal v sagaru jsem zvolila z mnoha možností, a to především z estetických důvodů. Během tohoto nízkoteplotního výpalu se v peci částečně vytváří redukční atmosféra. To, v kombinaci s několika ingrediencemi nanesenými na sochu, zajišťuje povrchovou barevnou úpravu plastiky.

Použila jsem chlorid železitý, který způsobuje zbarvení do červeno-růžova, ocelové okuje zbarvující do tmava až černá, cukr zanechávající světlé stopy a koňské žíně, díky kterým by na povrchu plastiky měla vzniknout lineární kresba.



Obr. 45: plastika před výpalem v sagaru

Po přidání všech činidel jsem sochu zabalila do silnostěnné hliníkové folie, ve které absolvovala výpal.



Obr. 46: plastika v hliníkové folii připravena k výpalu v elektrické peci

Jak bude socha nakonec vypadat, pro mě bylo záhadou. Přesná podoba povrchu je při výpalech tohoto typu dílem mnoha okolností a náhody. Byla jsem příjemně překvapena. Náhoda zapracovala podle mých představ a utvořila nepravidelné zbarvení.

Největším překvapením pro mě byla výrazná stopa zanechaná ocelovými okujemi, které se pravděpodobně při vysoké teplotě roztekli díky naleptání chloridem železitým. Naopak koňské žíně povrch příliš nepoznamenali.

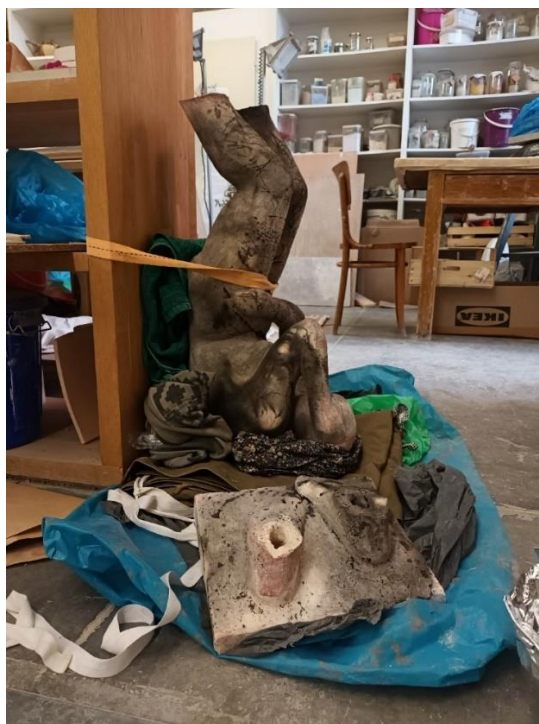
Zbarvení do červena, které vzniká v místech s vyšší koncentrací chloridu železitého, jsem se trochu obávala možná proto, že jsem si již od dob, kdy jsem plastiku plánovala odlévat z betonu, představovala povrch v tmavých barvách. Toto temné zbarvení mělo podpořit jistou tíhu obsahu, fakt že zpracovávám negativní emoce a jejich (ne)vyjadřování. Nicméně když se dívám na lokální červenavé zbarvení, které socha ve výsledku získala, připomíná jakési odřeniny nebo pohmožděniny. Figura jakoby díky němu získala na tělesnosti. Tíživé nemusí být celé tmavé.



Obr. 47: vypálená socha po otevření hliníkové folie

3.7 Opravy

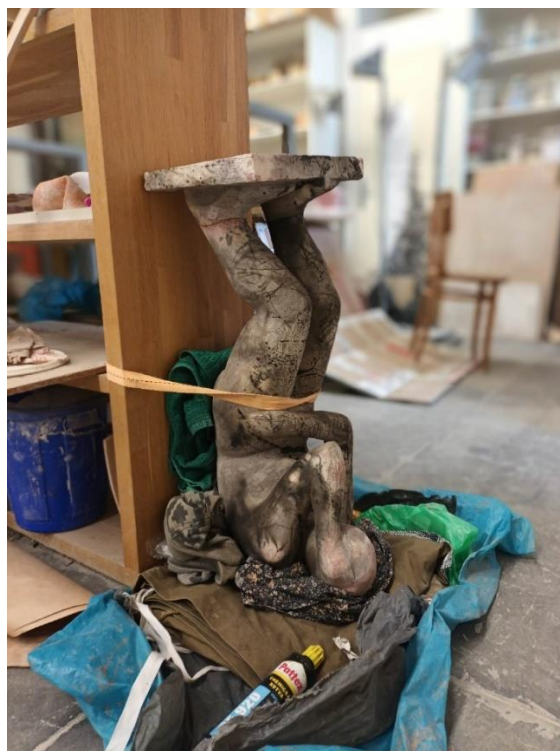
Poslední fází procesu byla náprava vzniklých škod. Kvůli přidělení soklu s chodidly zpět ke zbytku sochy musela plastika opět změnit polohu – tentokrát se na týden postavila na hlavu.



Obr. 48: plastika připravená k opravě

Prvně jsem obě části slepila chemickou kotvou, další vyztužování jsem realizovala spíše pro jistotu a vzhledem k menší prasklině, kterou jsem objevila v koleni jedné nohy (opět zhruba v místě spoje).

Do obou nohou jsem otvorem ze spodu soklu vsunula kovové pruty naohýbané tak, aby dosáhly co možná nehlouběji do končetin. Následně jsem nohy zalila betonem. Aby zbytečně nezatekl do celé figury, vpěchovala jsem do sochy napřed papírové kuličky, které utvořily zarážku zhruba v oblasti kolen.



Obr. 49: socha po slepení chemickou kotvou

Po vytvrdnutí betonu provedla socha, doufám, poslední obrat a znovu se postavila na nohy.



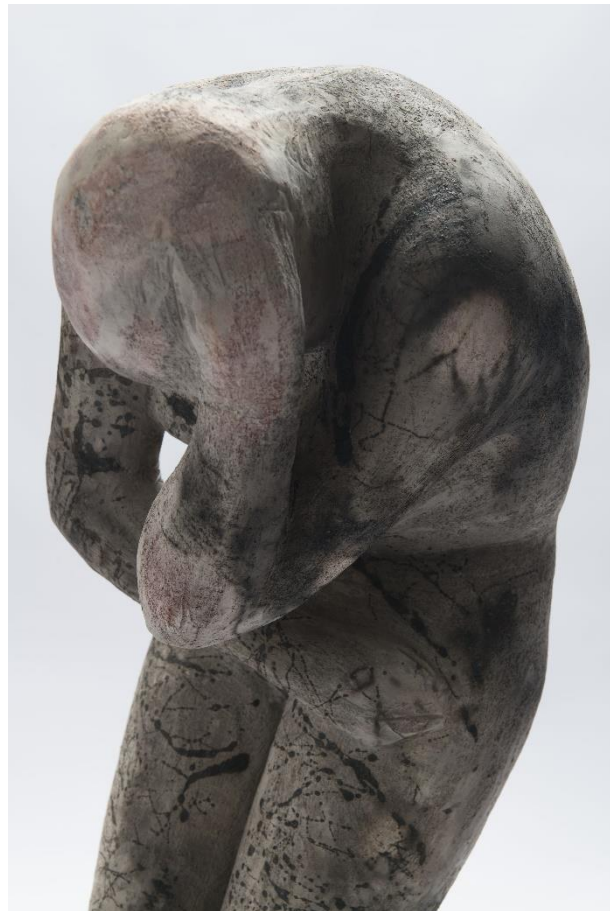
Obr. 50–51: pohled na otvory v soklu zalité betonem a detail spoje v kotnících plastiky

3.8 Výsledná podoba práce











Obr. 52–60: Lucie Francová, Bez názvu (hotová socha), 2024

3.9 Instalace

Závěrečným krokem procesu bude instalace sochy, kterou plánuji v jednoduché klasické podobě. Plastika bude stát na neutrálním soklu v prostoru.

4 Závěr

Tvorba pro mě byla procesuální, zahrnovala několik obrátů, doslovných i obrazných a většinu času mě bavila. Forma i obsah mé bakalářské práce postupně krystalizovali.

Jelikož mě dané téma provází už relativně dlouho, bylo pro mě důležité konečně ho řádně formulovat, přičemž jsem často nenalézala vhodná slova. Úplně snadné nebylo, a není, ani téma sdílet, připadám si přitom tak nějak obnaženě. Místy jsem tvorbu vnímala, jako jistou formu arteterapie. Teoretická část práce, moje socha i já sama – všechny jsme procházely procesem, který byl v lecčem podobný.

Plastika je hotová a já jsem z výsledku mile překvapená, zejména vzhledem k omezeným zkušenostem s prací podobného typu. Mimo jiné mě těší vizuál vzniklý experimentálním výpalem, který byl z velké části sázkou na náhodu.

Významné pro mě je také uvědomění, že proces i vzniklá socha mě inspirují a motivují k další tvorbě. Objevila jsem několik nových možností keramické práce, které chci dále zkoumat a využívat.

5 Použité zdroje

5.1 Literatura

BROZMAN, Dušan; GRODL, Jaroslav a KAPUSTA, Jan. *Jiří Středa*. Náchod: Galerie výtvarného umění v Náchodě v spolupráci s Oblastní galerií Vysočiny v Jihlavě, 2016. ISBN 978-80-87069-68-4.

BUČEK, Robert. *Technologie keramické výroby*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2015. ISBN 978-80-244-4757-5. Dostupné také z: <https://kvv.upol.cz/images/upload/files/Robert%20Bucek.pdf> [cit. 2024-03-30]

DA COSTA, Valérie. *Germaine Richier*. Paříž: Norma editions, 2006. ISBN 2-915542-01-5. Dostupné také z: https://books.google.cz/books?hl=cs&lr=&id=PxxVcHOo5OEC&oi=fnd&pg=PA9&dq=DA+COSTA,+Val%C3%A9rie.+Germaine+Richier&ots=xPOzBWxcN2&sig=iKtTBakLB0zxJT0Tr7QZNgfAQ8o&redir_esc=y#v=onepage&q=DA%20COSTA%2C%20Val%C3%A9rie.%20Germaine%20Richier&f=false [cit. 2024-03-30]

DARWIN, Charles. *Výraz emocí u člověka a u zvířat*. Praha: Portál, 2020. ISBN 978-80-262-1583-7.

DRURY, Richard a ŠTÍBR, Jan. *Jan Hendrych, Richard Konvička: Maso a kost. Dvě podoby figurace*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2010. ISBN 978-80-85090-77-2.

EKMAN, Paul. Universals and cultural differences in facial expressions of emotion. In: COLE, James K. *Nebraska Symposium on Motivation*. University of Nebraska Press, 1971, s. 207-283. ISBN 0803256191. Dostupné také z: <https://paulekmangroup.wpenginepowered.com/wp-content/uploads/2013/07/Universals-And-Cultural-Differences-In-Facial-Expressions-Of.pdf>. [cit. 2024-03-30]

FRIJDA, Nico a SCHERER, Klaus. Emotion definitions (psychological perspectives). In: SANDER, David a SCHERER, Klaus. *Oxford Companion to Emotion and the Affective Sciences*. New York: Oxford University Press, 2009, s. 142-144. ISBN 9780198569633.

LUCIE-SMITH, Edward. *Artoday: současné světové umění*. Praha: Slovart, 1996. ISBN 8085871971.

NEŠLEHOVÁ, Mahulena a PAUZER, Karel. *Hana Purkrábková: ze života*. Praha: Museum Kampa - Nadace Jana a Medy Mládkových, 2023. ISBN 978-80-87344-68-2.

POMAJZLOVÁ, Alena (ed.). *Expresionismus a české umění: 1905-1927*. Praha: Národní galerie v Praze, 1994. ISBN 80-7035-81-4.

POMAJZLOVÁ, Alena. *Otto Gutfreund – sochař*. Plzeň: Západočeská galerie v Plzni, 2017. ISBN 978-80-88027-21-8.

ŠETLÍK, Jiří. *Otto Gutfreund: cesta ke kubismu*. Praha: Gallery, 2012. ISBN 978-80-86990-20-0.

5.2 Internetové zdroje

BORNSCHEUER, Marion. Wilhelm Lehmbruck. In: TIMO, SKRANDIES a BETTINA, PAUST. *Joseph Beuys-Handbuch: Leben - Werk – Wirkung* [online]. J. B. Metzler Verlag, 2021, s. 275-279. [cit. 2024-04-17]. ISBN 978-3-476-05792-1. Dostupné z: <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-476-05792-1>.

ČERVINKOVÁ, Šárka. *Expresie emocí: pokroky v základní teorii emocí* [online]. Magisterská práce, vedoucí Zuzana Janotková. Praha: Pražská vysoká škola psychosociálních studií, 2020 [cit. 2024-03-31] Dostupné z: https://www.pvpsps.cz/data/2020/07/13/13/cervinkova_sarka.pdf.

DEBECQUE-MICHEL, Laurence. Germaine Richier. In: *Ligeia* [online]. 2023, roč. 37, č. 205, s. 152 [cit. 2024-04-05]. ISSN 09896023. Dostupné z: <https://www.proquest.com/docview/2861893649/fulltextPDF/365285CCD3F24411PQ/1?accountid=16730&sourcetype=Scholarly%20Journals>

FECHTER, Paul. *Der expressionismus* [online]. München: R. Piper, 1920 [cit. 2024-04-12]. Dostupné z: <https://archive.org/details/derexpressionism00fech/page/20/mode/2up>

KÖVECSES, Zoltán. *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling* [online]. Cambridge: Cambridge University Press, 2000 [cit. 2024-03-31]. ISBN 0-521-64163-2. Dostupné z: https://books.google.cz/books?hl=cs&lr=&id=dnRku0WAn4sC&oi=fnd&pg=PR11&dq=K%C3%96VECSSES,+Zlot%C3%A1n.+Metaphor+and+Emotion&ots=FQumYEBKzL&sig=LHuzybPNOarQpV3WcPex3Cs4Hf8&redir_esc=y#v=onepage&q=K%C3%96VECSSES%2C%20Zlot%C3%A1n.%20Metaphor%20and%20Emotion&f=false

NUMMENMAA, L.; GLERAN, E.; HARI, R. a HIETANEN, J. K. Bodily maps of emotions. In: *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* [online]. 2014, roč. 111, č. 2. [cit. 2024-03-31] Dostupné z: <https://www.pnas.org/doi/full/10.1073/pnas.1321664111>.

SBÍRKY NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE. Don Quijote Otto Gutfreund. sbirky.ngprague. [online]. ©2024 [cit. 2024-04-07]. Dostupné z: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.P_4259.

SBÍRKY NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE. Úzkost Otto Gutfreund. sbirky.ngprague. [online]. ©2024 [cit. 2024-04-07]. Dostupné z: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.P_4259.

SEDLÁŘ, Jaroslav. Sochařství civilismu. In: *Universitas* [online]. 2014, č. 1, s. 33 - 40 [cit. 2024-04-09]. ISSN 1212-8139. Dostupné z: <https://journals.muni.cz/universitas/article/view/1414/1041>

STUHLÍKOVÁ, Iva a MAZEHOVÁ, Yvona. *Expres emocií. Kultura, umění a výchova* [online]. 2017 [cit. 2024-04-12]. ISSN 2336-1824. Dostupné z: <https://www.kuv.upol.cz/post/expres-emoc%C3%AD>

VRÁNOVÁ, Jana, 2013. Wilhelm Lehmbruck (1881 – 1919). In: *Dům umění města Brna* [online]. 2013 [cit. 2024-04-01]. Dostupné z: <https://www.dum-umeni.cz/wilhelm-lehmbruck-1881-1919/t8513>

YONAN, Michael. The Man behind the Mask? Looking at Franz Xaver Messerschmidt. In: *Eighteenth-Century Studies* [online]. 2009, roč. 42, č. 3, s. 431-451 [cit. 2024-04-01]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/40264221>

5.3 Seznam obrazových příloh

5.3.1 Fotografie a jejich internetové zdroje

Obr. 1: *Láokoón a jeho synové*, 1. století př. n. l. In: Wikimedia Commons [online] [cit. 2024-04-12] Dostupné z:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bd/Laocoon_and_His_Sons.jpg

Obr. 2: *Mapy tělesných pocitů spojených s jednotlivými emocemi*. In: PNAS [online] [cit. 2024-04-12] Dostupné z: <https://www.pnas.org/doi/full/10.1073/pnas.1321664111>

Obr. 14: Franz Xaver Messerschmidt, *Charakterová hlava č. 24 a č. 28*, foto: Josef Wlha. In: Wikimedia Commons [online] [cit. 2024-04-12] Dostupné z:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franz_Xaver_Messerschmidt__Character_heads_No._24_and_No._28_\(Josef_Wlha,_1906\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franz_Xaver_Messerschmidt__Character_heads_No._24_and_No._28_(Josef_Wlha,_1906).jpg)

Obr. 15: Wilhelm Lehmbruck, *Seated Youth*, 1917. In: Wikimedia Commons [online] [cit. 2024-04-12] Dostupné z:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wilhelm_Lehmbruck,_Seated_Youth,_1917,_NGA_54383.jpg

Obr. 16: Wilhelm Lehmbruck, *Hlava Myslitele*, 1918. In: Wikimedia Commons [online] [cit. 2024-04-12] Dostupné z:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kopf_eines_Denkers_\(mit_Hand\)_\(Wilhelm_Lehmbruck,_1918\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kopf_eines_Denkers_(mit_Hand)_(Wilhelm_Lehmbruck,_1918).jpg)

Obr. 17: Otto Gutfreund, *Hlava Dona Quijota*, 1911 – 1912. In: Sbírky národní galerie v Praze [online] [cit. 2024-04-12] Dostupné z:

https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.P_1390

Obr. 18: Otto Gutfreund, *Úzkost*, 1911- 1912. In: Wikimedia Commons [online] [cit. 2024-04-12] Dostupné z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Passion_Leidenschaft-Gutfreund-Angst_DSC7298.jpg

Obr. 19: Otto Gutfreund, *Rodina*, 1925. In: Horácká galerie v Novém Městě na Moravě [online] [cit. 2024-04-12] Dostupné z:

<https://www.horackagalerie.cz/file.php?nid=8046&oid=5703730>

Obr. 20: Germaine Richier, *L'Ouragane a L'Orage*, 1948 – 49, foto: Jean-Pierre Dalbéra. In: Flickr [online] [cit. 2024-04-12] Dostupné za:

<https://www.flickr.com/photos/dalbera/52900941648/in/photostream/>

Obr. 21: Jan Hendrych, *výstava GMU Roudnice*, foto: Jindřich Nosek. In: Wikimedia Commons [online] [cit. 2024-04-12] Dostupné z:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Hendrych,_v%C3%BDstava_GMU_Roudnice_I.jpg

Obr. 22: Hana Purkrábková, *V čekárně*, 1995–2012, foto: Jindřich Nosek. In: Wikimedia Commons [online] [cit. 2024-04-12] Dostupné z:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hana_Purkr%C3%A1bkov%C3%A1,_V_%C4%8Dek%C3%A1rn%C4%9B_\(1995-2012\)_e.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hana_Purkr%C3%A1bkov%C3%A1,_V_%C4%8Dek%C3%A1rn%C4%9B_(1995-2012)_e.jpg)

Obr. 23: Jiří Středa, *Na slunci*, 2014. In: Jiří Středa [online] [cit. 2024-04-12] Dostupné z:

<http://jiristreda.cz/homepage/realizace>

5.3.2 Autorské fotografie

Obr. 3: Lucie Francová, *Bez názvu*, 2019, archiv autorky

Obr. 4–12: Lucie Francová, *Série autoportrétů*, 2023, archiv autorky

Obr. 13: Lucie Francová, *Bez názvu* (keramická dvoufigura), 2022, archiv autorky

Obr. 24–25: Lucie Francová, *malé přípravné kresby – hledání pozice*, 2023, archiv autorky

Obr. 26: Lucie Francová, *velké přípravné kresby 1*, 2023, archiv autorky

Obr. 27: Lucie Francová, *velké přípravné kresby 2*, 2023, archiv autorky

Obr. 28–29: Lucie Francová, *zmenšený model v procesu*, 2023, archiv autorky

Obr. 30: Lucie Francová, *hotový zmenšený model*, 2023, archiv autorky

Obr. 31–32: Lucie Francová, *plastika v počátečních fázích práce*, 2023, archiv autorky

Obr. 33–36: Lucie Francová, *plastika v různých fázích modelování*, 2023–2024, archiv autorky

Obr. 37–39: Lucie Francová, *řezání plastiky*, 2024, archiv autorky

Obr. 40–41: Lucie Francová, *slepování a kotvení vydučených dílů*, 2024, archiv autorky

Obr. 42–43: Lucie Francová, *plastika během sušení*, 2024, archiv autorky

Obr. 44: Lucie Francová, *plastika v peci po přezahu*, 2024, archiv autorky

Obr. 45: Lucie Francová, *plastika před výpalem v sagaru*, 2024, archiv autorky

Obr. 46: Lucie Francová, *plastika v hliníkové folii připravena k výpalu v elektrické peci*, 2024, archiv autorky

Obr. 47: Lucie Francová, *vypálená socha po otevření hliníkové folie*, 2024, archiv autorky

Obr. 48: Lucie Francová, *plastika připravená k opravě*, 2024, archiv autorky

Obr. 49: Lucie Francová, *socha po slepení chemickou kotvou*, 2024, archiv autorky

Obr. 50–51: Lucie Francová, *pohled na otvory v soklu zalité betonem a detail spoje v kotvicích plastiky*, 2024, archiv autorky

Obr. 52–60: Lucie Francová, *Bez názvu* (hotová socha), 2024, archiv autorky