

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta

Katedra výtvarné výchovy

Diplomová práce

Běžící muž

Soubor kovových plastik

Diplomant: Krakowitzner Vojtěch

Studijní obor: Učitelství pro 2. stupeň ZŠ (občanská výchova – výtvarná výchova)

Vedoucí práce: Mgr. Josef Lorenc

České Budějovice 2006

Knihovna JU - PF



3 1 1 5 1 7 2 4 3 9

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Fakulta pedagogická

Katedra výtvarné výchovy

Akademický rok: 2004/2005

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: Vojtěch KRAKOWITZER

Studijní program: M7503 Učitelství pro základní školy

Studijní obory: občanská výchova
výtvarná výchova
společný základ

Název tématu: Soubor kovových plastik na téma "Běžící muž"

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Diplomant navrhne a vytvoří soubor plastik, které propojí ztvárnění pohybu lidské figury.

Diplomant předloží:

4-5 ks kovových plastik samostatně adjustovaných, rozměru do 50 cm. Ty budou doloženy kresebnými skicami s návrhem barevného řešení.

Teoretická část diplomové práce bude dokladovat ideové a motivační zdroje diplomové práce, s přihlédnutím k směru futurismu a bude obsahovat příklady řešení pohybu v plastice.

Součástí teoretické části diplomové práce bude fotodokumentace pevně svázaná s knihou

Rozsah práce: 25 stran
Rozsah příloh: 4-5 ks kov.plastik,kres.skici
Forma zpracování diplomové práce: tištěná

Seznam odborné literatury:

Dle vlastního výběru, který bude případně doplněn o bibliografii konzultovanou s vedoucím diplomové práce.

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Josef Lorenc
Katedra výtvarné výchovy

Datum zadání diplomové práce: 23. listopadu 2004
Termín odevzdání diplomové práce: 30. dubna 2006


prof. RNDr. Miroslav Papáček, CSc.
děkan

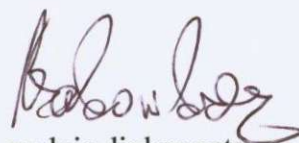



doc. PaedDr. Matouš Vondrák, CSc.
vedoucí katedry

V Českých Budějovicích dne 23. listopadu 2004

Prohlašuji, že jsem veškeré části diplomové práce vypracoval samostatně
s použitím uvedené literatury.

V Českých Velenicích dne 22. dubna 2006



podpis diplomanta

1. Úvod	6
2. Analýza	7
3. Metodika	8
4. Výsledky	10
5. Diskuze	14
6. Závěr	18
7. Seznam použité literatury	19
8. Přílohy	21
9. Závěrečné shrnutí	24
10. Úvod	25
11. Podrobný popis	25
12. Číslo	26
13. Číslo	27
14. Číslo	28
15. Číslo	29
16. Číslo	30
17. Číslo	31
18. Číslo	32
19. Číslo	33
20. Číslo	34
21. Číslo	35
22. Číslo	36
23. Číslo	37
24. Číslo	38
25. Číslo	39
26. Číslo	40
27. Číslo	41
28. Číslo	42
29. Číslo	43
30. Číslo	44
31. Číslo	45
32. Číslo	46
33. Číslo	47
34. Číslo	48
35. Číslo	49
36. Číslo	50
37. Číslo	51
38. Číslo	52
39. Číslo	53
40. Číslo	54
41. Číslo	55
42. Číslo	56
43. Číslo	57
44. Číslo	58
45. Číslo	59
46. Číslo	60
47. Číslo	61
48. Číslo	62
49. Číslo	63
50. Číslo	64
51. Číslo	65
52. Číslo	66
53. Číslo	67
54. Číslo	68
55. Číslo	69
56. Číslo	70
57. Číslo	71
58. Číslo	72
59. Číslo	73
60. Číslo	74
61. Číslo	75
62. Číslo	76
63. Číslo	77
64. Číslo	78
65. Číslo	79
66. Číslo	80
67. Číslo	81
68. Číslo	82
69. Číslo	83
70. Číslo	84
71. Číslo	85
72. Číslo	86
73. Číslo	87
74. Číslo	88
75. Číslo	89
76. Číslo	90
77. Číslo	91
78. Číslo	92
79. Číslo	93
80. Číslo	94
81. Číslo	95
82. Číslo	96
83. Číslo	97
84. Číslo	98
85. Číslo	99
86. Číslo	100

Děkuji tímto panu Mgr. Josefovi Lorencovi za vedení diplomové práce a za podnětné rady při jejím zhotovování.

Obsah

Obsah.....	6
Anotace.....	7
Motto	8
1. Úvod	9
2. Pohyb v plastice	10
3. Futurismus a pohyb v plastice, mobil.....	14
4. Ideologické motivy.....	18
Motivace.....	19
Tvar	21
Rozložení figury	22
Postoj	24
5. Podrobný popis.....	25
Část 1.....	25
Část 2.....	26
Část 3.....	27
Část 4.....	28
Část 5.....	29
6. Metodická část.....	30
7. Celkový pohled	31
8. Variabilita a barevné provedení	34
Variabilita.....	34
Barevné provedení.....	36
9. Závěr.....	37
10. Seznam použité literatury.....	38

Anotace

Tato práce se skládá ze dvou, stejně důležitých, částí.

Teoretická část je koncipována jako stručný přehled pohybu v dějinách sochařství. Okrajově se týká doby od antiky do počátku 20. století. Poté se podrobněji zabývá futurismem v plastice a následnými směry, včetně jejich výsledkem, tzv. mobilem.

Poté se jedná o ideologické a motivační procesy, které mě vedly k zhotovení této práce. Její součástí je i tvarový, konstrukční a podrobný popis sochy. Poslední částí teoretické části je možné barevné řešení.

Praktická část této práce se skládá z 5-ti samostatných kovových plastik okolo výše 500 mm, které v celku znázorňují figuru běžícího muže

Annotation

This diploma work consists of two, the same important parts.

The theoretic part drafts as briefness view of moving in the history of sculpture. It marginaly refers the period since the antik till the beginning of 20-th century. Over this part refers of futurismus in sculpture and the next movements, including their issue, mobil.

The next part contains ideologic and motive processes, that they have motivated me to make this work. They contain shape, konstruktion and detailed description of the sculpture.

Anyway, the last part of the theoretic part contains metod of colour solution.

The practical part of this work contains 5 pieces of self-contained metal sculptures by 500mm tall, which are symbolised the figure of running man. .

Motto

*„Lidské tělo je krásný mechanismus
a jeho součásti se vyjadřují pohybem.
Sochy musí stát pevně, ze všech stran
mít jasné a vyjádřené plány“*

Jan Štursa

1. Úvod

Úvod s tématem mé práce zdánlivě příliš nesouvisí. Jedná se o nastolení myšlenkově-názorového proudu, který probíhal v první dekádě 20. století. Je to doba okouzlená technikou, jejími možnostmi a jakoby neomezenými hranicemi, které poskytuje. Je to také doba národnostních konfliktů, doba zbrojení a příprav na válku. „Staré“ jakoby mizí společně s minulým stoletím, „nové“ je poprvé skutečně nové (vždyť secese byla od dob baroka první opravdový styl). Společnost díky těmto jevům dostává dostatečné množství autonomie, které se projevuje i ve výtvarném umění, sochařství nevjímaně.

Bylo by však zmatečné tvrdit, že autonomie např. sochařství bylo dosaženo naráz, třeba v roce 1906. Nikoli, bylo to třeba i malířství a jiné proudy výtvarného umění, které připravily půdu pro emancipaci sochařství k jeho naprosté autonomii, s jakou vystupuje na přelomu 19. a 20. století.

Ale je to přelom 19. a 20. století, který na půdu sochařství přináší nepřehledné množství nových podnětů. Již A. Rodin připravil svým dílem pole pro nastupující generaci kubistů a futuristů. Jeho dílo se dá považovat za počátek moderního sochařského umění.

Přesto je potřeba uvést stručný nástin toho, jak se dynamika a pohyb v sochařství vyvíjela v dějinách. Utvořil jsem zúžený rejstřík do počátku 20. století, který není úplným výčtem směrů nebo autorů, ale subjektivně vybraných objektů, které považuji osobně za stěžejní pro další vývoj, poté se již tématu pohybu věnuji podrobněji, opět ovšem pouze některým autorům, kteří mě oslovili.

2. Pohyb v plastice

Pohyb – co je to vlastně pohyb? Máme se opírat o výraz *movere* (lat. - hýbati se)? A kdo či co se má hýbati? Tyto otázky je potřeba si klást, jestliže se snažíme zachytit pohyb v sochařství. Pohyb není jen děj. Vždyť stačí se zamyslet nad takovou obyčejnou věcí, jako je stín. Stačí se podívat na cokoli statického při svitu slunce delší dobu. Pohyb stínu uvede celý tento blok v pohyb prostým účinem světla, stínováním. Toto si uvědomovali a k dokonalosti dovedli mistři baroka. Celé baroko má neobyčejně dynamický charakter, používá rejstřík křivek a šikmých linií, neobvyklého kroucení teatrálních efektů¹. Později se efekt optické iluze vrací jako bumerang v období op-artu². Ale pohyb v sochařství je dán již od nepaměti, počínaje okamžikem, kdy socha zvedla nohu a nakročila k divákovi. Prohnutí v pase, kontrapost, zvlnění těla. Jedná se o dobu Starého Egypta a antiky. Od této doby sochařství udělalo obrovský, paradoxně však žádný pokrok. Od této doby se sochařství jakoby „pere samo se sebou“. Hledá svou vlastní cestu, kterou by se mohlo ubírat. Přesto však od dob antiky nepokročilo vlastně ani o píd'. Antika, doba věrného naturalismu a imitativního figurativního umění (čímž vůbec nemám na mysli, že by se v antice sochařství zabývalo pouze tímto – bylo provázáno úzce mj. s architekturou), doba oslav hrdinů, vládců a jiných reků dala sochařství vzor, který se v různých obměnách epochálně opakuje až do 20. století. Tyto epochy ovšem nezůstaly bez kritiky:

„....zejména vůči onomu argumentu, který tak jasnozřivě rozvinul Hegel a který by mohl být označen jako argument „přebytečnosti“; ten se připojuje k argumentu dnes už klasickému, který poukazuje na marnost imitativního úsilí.“³

¹ Kol. autorů: Dějiny umění, Praha, Argo 2001, s.150.

² Pijoan, J.: Dějiny umění 10. Praha, Odeon 1995., s. 239

³ Pijoan, J.: Dějiny umění 10. Praha, Odeon 1995., s. 58

Nicméně paradigma v sochařství stále zůstávalo stejné. Výraz, který do díla dával umělec, se staví jako druhořadá záležitost, prvořadý zůstává motiv.

I klasici renesančního sochařství se tomuto nevyhnuli. Snad jen Donatello porušil známá klišé a dokázal svým Davidem prolomit některá tabu:

„...je to od dob antiky první známá bronzová socha znázorňující nahou postavu, a to v životní velikosti“⁴.

Jakoby bylo stále hlavním cílem naprosto identické ztvárnění skutečnosti. Čím více byla socha realističtější, tím lépe. Tato skutečnost vedla např. k tomu, že již v antice byly sochám oči vykládány onyxy. Období renesance byla pro realismus obzvláště plodné. Účelem umění bylo dávat lidem krásné⁵ věci, lidem, kteří je chtěli mít a chtěli z nich mít požitky. A krásné bylo v této době lidské tělo, pokud možno dokonalé. Snaha o jeho dokonalé zachycení byla vyvedena téměř až *ad absurdum*. Stačí uvést výrok poplatný Michelangelově době: „Tihle muži by mohli sestoupit ze svého piedestalu a pustit se do všelijakých mužských prací; tyhle ženy by mohly slézt a jít do prádelny, aby si vypraly prádlo“⁶. Je patrné, že pohyb se odehrával skutečně v rovině námětové či technické, nikoli reálné.

Je tedy jasné, že muselo přijít něco, co by tuto strnulou „krustu“ alespoň částečně narušilo. Baroko, které svou touhou po dynamice přineslo nové motivy do snad všech oblastí umění, se muselo nutně projevit i v sochařství. Použilo oblíbený trik s optickým klamem světla a pomocí tordovaných dřívků rozpohybovala statický oltář. Nebálo se uvést v imitaci pohybu „barokní andělíčky“ – pomocí drátů, nosných tyčí, provazů. Toto byl, dle mého názoru,

4 Kol. autorů: Dějiny umění, Praha, Argo 2001, s.150.

⁵ krásné se jevílo jako problém

⁶ Pijoan, J.: Dějiny umění 10. Praha, Odeon 1995., s. 57

v oblasti sochařství do této doby revoluční počin. Dynamické drapérie sice opakují podstatu dynamické statiky, ale přenesením pohybu ho diagonálního směru se celý účín znásobuje.

Barokem ovšem období vzruchu na dlouhou dobu končí. Klasicismus přivedl zájem o antické, zvláště pak římské památky. Nastává regrese k jednou již ozkoušenému. V akademických kruzích se projevuje jistá strnulost, jakoby se opakovalo stále stejný základ. Je to vlastně celkem logické, neboť akademie fungovala jako konkurence zaběhnutému systému, kdy se učeň učil postupně u svého mistra. Proto se učitelé báli, že se toto vše ztratí a nabádali žáky, aby studovali díla starých mistrů a učili se od nich. Jediné, co z této skutečnosti plyne, je zmnožení námětů a možností řešení. Stává se pravidlem, že je potřeba nacházet stále nové řešení pro problémy tvaru. Pro umělce podobného založení je na prvním místě tvar, a až na druhém námět⁷. Proto se začíná pomalu objevovat cesta, kde imitační forma stabilní konstrukce ztrácí své opodstatnění.

Kubismus si jako jeden z prvních směrů začal pohrávat s myšlenkou, jak znázornit prostor jinak než jen (v malbě) pomocí tzv. šerosvitu. První, kdo toto uvedl v život, byl Pablo Picasso, a to na obraze *Avignonské slečny*. Zborcení prostoru, dnes bychom řekli „narušení 2D prostoru“ pomocí prolnutí více pohledů na jednom plátně dává možnost převést 3D prostor na dvojrozměrné plátno. Stále zde důležitou roli zaujímal barva, avšak jinak než třeba u fauvistů. Kubisté se snažili barvu modelovat na princip jakéhosi barevného reliéfu. Prostorovost výrazu, snaha o rozebrání modelu a následného složení se odráží i kubistickém sochařství. Sochy jsou komponovány ve zjednodušených, téměř geometrických tvarech. Uplatnily se tu linie nápadně vystupujících hran a hluboké prohlubně, které rozrušovaly celistvý objem⁸.

⁷ Gombrich, E.H.: Příběh umění. Praha, Odeon 1992, s. 473

⁸ Zhoř, I.: Klíče k sochám. Praha, Albatros 1989, s. 166

⁹ Pijoan, J.: Dějiny umění 9. Praha, Odeon 1995., s. 125

V malbě se kubismus projevoval tak, že např. Picasso objem modeloval tak, že nanášel barvu v jakémisi souboru lineárních tahů či čar, vedených paralelně tak, aby vytvářely dojem reliéfu⁹



Jak účelné je toto pro vyjádření pohybu ve zkratce (což je prvek, který v sochařství do této doby chyběl), se ukazuje na malbě Marcela Duchampa¹⁰ *Akt sestupující ze schodů*. Zde se v novodobých dějinách poprvé objevuje motiv rozložení pohybu na části, použití jejich překrytí a tím dosáhnutí iluze pohybu. Duchamp zde spojuje dynamiku a simultánnost futuristického umění se systematickým uspořádáním obrazu za pomoci plošně rozložených prvků, což odpovídá zásadám kubismu¹¹. A tento motiv se objevuje i kubistickém sochařství¹².

Marcel Duchamp, Akt sestupující ze schodů, 1912
Museum of Art, Philadelphia

Toto řešení umožňuje přenést pohyb v schématech a zkratkách. Není mým



Jacques Lipchitz, Ležící žena s kytarou, 1928
Tate Gallery, London

cílem věnovat se zde kubistickému sochařství, použiji pouze některá díla futurismu, která mě volně inspirovala a která, jak se domnívám, souvisí s mou prací.

¹⁰ Marcel Duchamp, člen skupiny z Puteaux

¹¹ Kol. autorů: Dějiny umění, Praha, Argo 2001, s.243

¹² např. Jacques Lipchitz, 1881 – 1973, Alexander Archipenko, 1884 - 1964

3. Futurismus a pohyb v plastice, mobil

Futurismus svou oslavou pohybu a dynamiky, svým vzýváním techniky a údivem z jejích možností (viz. Manifest futurismu)¹³, vnesl rozhodující krok na pole pohybu.

Futuristé aplikovali výsledky chronofotografie¹⁴, která se zabývá



Etienne Marey, Skok o tyči, 1890

Musée Marey, Beaune

výsledky pohybu.

V malbě i sochařství rozkládají motiv na fragmenty, tříští ho, přesto je však motiv stále k rozeznání.

Futuristická plastika si vytýká podobný cíl jako futuristická malba. Nesnaží se vystihnout tvar, ale proces. Věnují se problému vztahů mezi hmotou a prostorem, aplikují vzájemné pronikání rovin. Umberto Boccioni o své slavné skulptuře *Jednotné tvary kontinuity v prostoru* říká:

„Sochařství musí dát objektům život tím, že bude systematicky, smyslovými a výtvarnými prostředky, vyjadřovat, jak se prodlužují do prostoru“¹⁵.

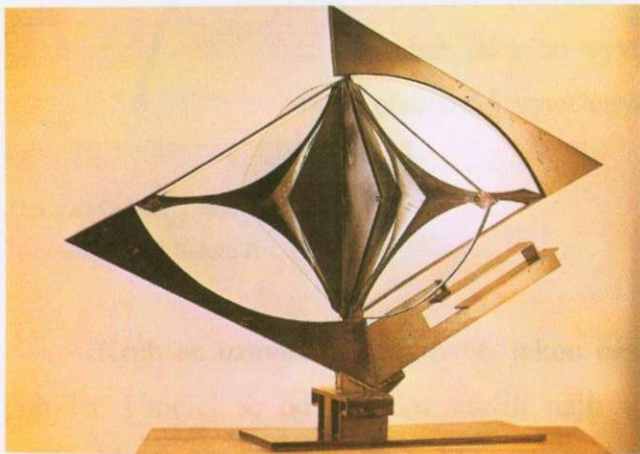
¹³ Manifest futurismu, uveřejněn v pařížském Figaru 20. února 1909, v němž stoupenci hnutí vytyčili hlavní zásady svého uměleckého programu, založeného především na vůli se vším (dosavadním) se rozejít

¹⁴ chronofotografie – zabývá se fotografickými studiemi pohybu

¹⁵ Pijoan, J.: Dějiny umění 10. Praha, Odeon 1995., s. 61

Tato fáze je ovšem předstupeň něčeho mnohem většího. Je jasné, že nutkání zachytit pohyb musela dospět do fáze, kdy se pohyb projeví ve své pravé podstatě, jako pohyb sám o sobě. Než se k tématu mobilů¹⁶ dostanu, je potřeba uvést ještě jeden předstupeň.

Antoine Pevsner, autor díla *Konstrukce v prostoru*, vetkl tomuto dílu



vzezření matematického a dynamického konstruktu. Použil materiály schopné vytvořit napětí, i když ve skutečnosti jde o struktury naprosto statické¹⁷. Přesto se však jedná o prvopočátek konstrukcí, které pohyb

dovedou do konce

Antoine Pevsner, *Konstrukce v prostoru*

Musée national d'Art moderne, Paris

Antoine Pevsner a jeho bratr Naum Gabo se již tedy naplno odvrátili od statického sochařství, onoho tisíciletého omylu zděděného po Egypťanech. Pracují s kovem a prostorem, ale první prvek podřizují tomu druhému. Podepsali Realistický manifest, kde deklarovali, že forma má být cele kontrolována a tedy „konstruována“.¹⁸

Alexandr Calder, severoamerický sochař, původně inženýr, toužil po umění, které by odráželo matematické zákony vesmíru¹⁹. Vesmír je ve stálém pohybu, záhadné síly ho drží pohromadě. Zde se rodí myšlenka rovnováhy, jeho první mobil.

¹⁶ mobil – plastika s pohyblivě spojenými tvary, které jsou uváděny v pohyb např. motorem, větrem – poprvé použil M. Duchamp.

¹⁷ pohyb oku vnucuje zakřivení tvarů a harmonické sepětí tvarů

¹⁸ Pijoan, J.: *Dějiny umění 10*. Praha, Odeon 1995., s.88

¹⁹ Gombrich, E.H.: *Příběh umění*. Praha. Odeon 1992., s. 478



Alexandr Calder, Vesmír, 1934

The museum of Modern Art, New York

Toto dílo s názvem Vesmír bylo uváděno v pohyb kyvadlovým houpáním. Pro tento pohyb bylo potřeba dosáhnout *rovnováhy*. Zatím se jednalo o mobily, které byly poháněny pohybem lidské ruky. Postupem času se do pohybů dostává též motorek. Tato konstruktivisticky orientovaná díla nabývala postupem času stále větších rozměrů, stejně jako se vyvíjela. Od kinetických mobilů přechází k vyváženým stabilům²⁰.

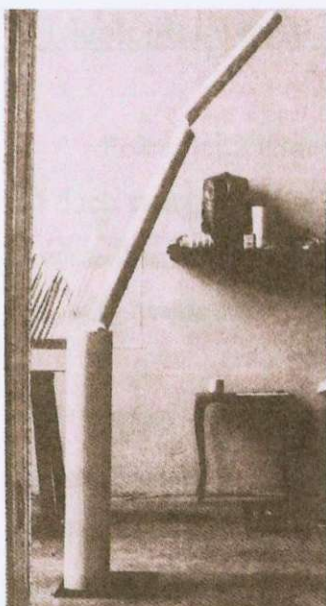
Kruh se uzavírá. Je zajímavé, jakou cestu urazilo sochařství v oblasti pohybu. Umělci se od počátku snažili najít vyváženou *rovnováhu* pro své sochy. Např. v antice toto řešili *kánouem*²¹, který se stal vzorem pro mnohé příští generace. Ovšem slovo rovnováha v tomto kontextu vyjadřuje rovnováhu forem, vzhledu tvarů, celkovou vnější formu, která udává dílu jeho vizuální formu. Jedná se o hledání popisné rovnováhy, která (je-li to potřeba) optimalizuje celkové dílo. Toto je s rovnováhou u mobilu/stabilu společné, jinak je zde rovnováha chápána v jiném kontextu. Zde se nejedná o rovnováhu formy, ale tvaru. Tato vlastnost určuje koncovou podobu z hlediska konstrukce, umělec z této vlastnosti určuje finální vizuální podobu. Je potřeba uvést dílo do širších vnějších souvislostí, o konceptu rozvažovat v rovině fyzikální.

V oblasti pohybu existují ještě některé okrajové větve, které ovšem nejsou bezvýznamné. Jedná se například o tzv. nehybný pohyb. V praxi to znamená uvedení vztahu sochy k její vodorovné základně²². Názornou ukázkou je socha Stanislava Kolíbalu *Pád*.

²⁰ stabil – (stabilita = stálost, rovnováha) - poprvé použil H. Arp

²¹ poprvé použil Polykleitos v pojednání Canon – 5. století. př.n.l.

²² Zhoř, I.: Klíče k sochám. Praha, Albatros 1989, s. 105



Stanislav Kolíbal, Pád, 1967

„Dojem nezadržitelného klesání je vyjádřen pomocí geometrických forem a porušením jejich svislé osy, která podmiňuje rovnováhu. A právě proto, že se pohyb této sochy nespojuje s ničím předmětným, že je vzdálen všemu, co by se podobalo přírodní zkušenosti – tělu nebo stromu - soustředujeme se jen k jejímu základnímu sdělení: je to pád, který je na okamžik zastaven a zmrazen“²³

Další směry a větve již s pohybem souvisí pouze částečně, přesto si myslím, že by zde neměly chybět. Ať už se jedná o *Otáčející se disky* Marcela Duchampa, *Muže s kladivem* Jonathana Boforskyho, dále aplikování světelných těles a barevných stél, až po *Proniknutelnou sochu* Jesúse Rafaela Soto. Tento vyzývá diváky, aby přešli místnost, z jejíž stropu visí nylonové tkaničky. Socha je aktivována pouze na zásah diváka. Divák a umělecké dílo se spájejí v časové jednotě.²⁴

Dále se jedná o směry, které se dají zařadit do tzv. gestuálního umění. Sem se řadí např. happeningy, různé inscenace, videoinstalace, mediální umění, konceptuální umění a land art. Ale to je již pojem *pohyb* brán hodně otevřeně. .

²³ Zhoř, I.: Klíče k sochám. Praha, Albatros 1989, s. 105

²⁴ Kol. autorů: Dějiny umění, Praha, Argo 2001, s.285, 286

4. Ideologické motivy

Práce, jejíž teoretickou částí tento text je, nevznikla náhodou. Neosvítil mě duch svatý, ani není kopií (alespoň vědomou) jiného díla. K realizaci, která je výsledkem myšlenkového procesu, vedla dlouhá cesta. Jednalo se řádově o 3 roky od původního návrhu až po podobu, která je označovaná jako definitivní.

Jedna ze základních motivů mé práce byla snaha rozložit pohyb na etapy, vnést do relativně statického díla „animaci“. Ideologický obraz jsem našel ve výtvarném umění, konkrétně v díle *Akt se stupující ze schodů* Marcela Duchampa. Zde se autor snažil znázornit pohyb prostřednictvím řady následných pozic figury. Jako podstatné vnímám překrývání figury, která působí jako zpomalená páska filmového záznamu. Tento prvek je geniálním řešením relativně statického plátna. Řešení filmového záznamu jsem použil v praxi i já, i když v jiném smyslu. Zatímco v praxi je systém nastaven tak, že statická kamera promítá jednotlivá políčka na pevnou plochu (plátno), já jsem zvolil metodu opačnou, kdy pohyblivá kamera snímá políčka statické sochy. Zvolil jsem záměrně systém konkávních a konvexních ploch, neboť ve své podstatě umožňují lépe zachytit tektoniku sochy. Zároveň je socha rozložena na 5 částí, které umožňují variabilitu uspořádání, a tím i různou dynamiku díla. Pro prohlídku se předpokládá umístění sochy v rovině očí.

Motivace

Lidská figura je svým nekonečným rejstříkem výrazových situací vděčným objektem nepřeberného množství umělců. Mne osobně oslovila proto, že dovoluje při relativně velké škále postojů vyjádřit i ty nejniternější pocity. Tento pocit se poté odráží v celé struktuře sochy. Zároveň je výraz vhodným vodítkem pro koncipování materiální struktury, která by měla podtrhovat vnitřní pocity sochy. Po testování různých možností vyjádření lidské figury (Obrázek 1, Obrázek 2), které jsou víceméně statické, došlo na pokusy o vyjádření pohybu. Počáteční cesta vedla formou „dynamické statiky (tj. pohybu, který je koncipován strukturou materiálu).



Obrázek 1



Obrázek 2

Zde se již ukázalo úskalí, které přináší pohyb. Jako na první pohled téma podřadné, ale přesto jedno z nejdůležitějších, se jevilo zvolení pozice, postoje, resp. finálního tvaru. Kompozice by měla být dynamická, vést oči a směřovat diváka. Přitom by měla být ze všech stran zajímavá, zepředu, z boku i zezadu²⁵.

²⁵ Zhoř, I.: Klíče k sochám. Praha, Albatros 1989, s. 105

Proto vznikl další projekt, tentokrát již poněkud dynamičtější, s trojúhelníkovou kompozicí (Obrázek 3). Tato cesta mi však přišla jako



příliš svazující, nehledě na to, že jsem začal hledat možnost zkratovitějšího vyjádření, která je již uplatněna u Obrázku 1. Pohyb, který by byl dynamický, ale nikoli na první pohled. Hledal jsem něco, co by pohyb vyjadřovalo. Nikoli co by jako pohyb působilo.

Obrázek 3

Jediné, co jsem na tomto projektu shledával jako nosné, byla kompozice v trojúhelníkovém uspořádání. Její horní část svou zvlněnou strukturou vyjadřovala pohyb, přitom spodní část v kontrastu k horní části ukotvovala sochu k zemi, a tím jí dávala pevnost a stabilitu. Zároveň umožňuje několik různých směrů, kudy se dá vést divákovo oko – po dvou bočních liniích ve směru odspoda nahoru či obráceně, nebo jenom po horních liniích.

Tvar

Jako možná se jevila myšlenka rozložit pohyb lidské figury na části. Tento nápad u mě vznikl při sledování jakéhosi animovaného filmu, konkrétně sekvence zpomaleného pohybu figury v běhu. Jako rozdílný prvek pro sochu zde ovšem od počátku fungovala vize, že nesmí být na první pohled jasné o co se vlastně jedná, že divák musí dostat prostor hledat. Znamenalo by to tedy oprostit se od systému chronofotografie a rozčlenit pouze sochu v jakémisi anatomickém řezu. Přitom by však socha měla být čitelná, i když pomineme to, jakým způsobem bude řez veden a jaká bude vzdálenost jednotlivých dílů. Neboť:

„Skládá-li sochař sochu z jednotlivých jasně oddělených částí, košatí se jako strom, její objemy se větví, směřují do různých světových stran“²⁶.

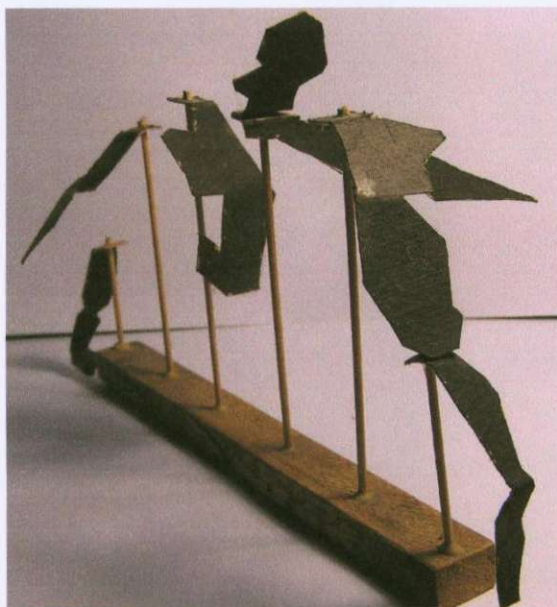
Proto byl jednotícím prvkem určen pohled zepředu. Tímto se všem velmi zúžil rejstřík možností, jak přenést pohyb do vícedílné sochy. Jako větší problém než jsem z počátku plánoval se jevilo samotné zakomponování sochy do předběžné podoby. Myslím tím, v jakém stádiu pohybu se bude nacházet. Po dvou pokusech, jež mne navedly pouze do slepé ulice (fotbalista a skokan do dálky), vznikala jasnější podoba, konkrétně běžící muž. Tento tvar jsem zvolil jednak proto, že jej považuji za jeden z nejvíce dynamických, jednak svou prostorovou horizontalitou a v neposlední řadě je v půdorysu přísně pravidelný, proto splňuje podmínku překrývání při pohledu zepředu. Mužská figura proto, že svým tvrdším a hrubším „maskulinním“ výrazem pomáhá lépe vyjádřit dynamiku a tektoniku pohybu. Zároveň se lépe hodí pro zvolený materiál (železo), které se jeví jako tvrdé a pevné, přitom technicky snadno tvárné. Nemyslím si, že by tyto vlastnosti nesplňovala figura ženy. Avšak podstata materiálu mě od počátku vedla k figuře muže.

²⁶ Zhoř, I.: Klíče k sochám. Praha, Albatros 1989, s. 105

Rozložení figury

Po základním návržení tvaru přišlo na řadu řešení množství jednotlivých dílů. Menší množství (2-3 kusy) by tvořilo velké bloky, kdy by se jednotlivé části těla vzájemně překrývaly, přitom by tvořily nesourodý celek. Ztrácela by se pointa, vznikl by hybrid, jednotlivé části by působily těžkopádně. Pohyb by byl zredukován na nosné části (nohy). Trup by působil příliš staticky tím, že jediný pohyb by se odehrával v rovině rukou, případně natočením ramen. Vznikl by paradox, kdy zatímco nohy by udávaly pohyb horizontálně a v půdorysu symetricky, trup by odváděl pohyb do stran a zároveň by jej vynášel do druhé roviny.

Při větším množství (6-8) by se jednalo o velké množství samostatných fragmentů. Opticky by nutily diváka „těkat“ očima, přitom by při vynechání jednoho fragmentu dílo působilo jako nedodělané. Každá část, samostatně vlastně bezvýznamná, by znamenala relativně malou část lidského těla, a tím by vznikl problém, jak toto tělo rozložit. Myslím tím, co by která část měla znamenat, aby celek působil vyváženě a žádná část na sebe zbytečně nestrhávala pozornost. Dílo by zároveň svou konstrukcí nutilo v půdorysu směřovat některé části mimo osu, tudíž by se stávalo hůře čitelným.



Obrázek 4

Tímto selektivním výběrem se konečný počet ustálil v rozmezí 3-6 kusů. Původní modello (viz Obrázek 4) bylo tvořeno 6-ti samostatně adjustovanými kusy, které na sebe víceméně volně navazovaly. Paže byly dělené, tj. levá i pravá paže byly na samostatné vzpěře. Celá figura byla plánována z větších kusů plechu, které se z přímého

pohledu překrývaly. Tento systém se ovšem neosvědčil, neboť část trupu společně s hlavou působila zmatečně a celek zbytečně dělila na přední a zadní část, přitom sama neměla žádný dynamičtější výraz. Po těchto zkušenostech se celkový počet dílů sochy ustálil na 5-ti kusech. Materiálově jsem hledal čitelnější formu, kterou jsem našel v páskovině mělkého profilu (cca 4 mm).

Postoj

Běžec se nachází v pozici přechodu mezi dvěma fázemi běhu. Jedná se o postoj, kdy je levá noha pevně posazena na zemi, holení kost je prakticky kolmá k zemi, napětí je převážně v holenním svalu. Prakticky kolmo k této části je umístěn stehenní část, kde je veškerá síla v realitě přenesena na čtyřhlavý sval stehenní. Tělo běžce je v mírném předklonu, kdy ramena jsou natočena levým vpřed. Napětí je dáno levou částí trupu, zádovým a deltovým svalem. Postoj trupu umocňuje pohyb a dává svým výrazem figuře dynamiku. Levá ruka, která je prakticky natažena, se pouze v lokti mírně ohýbá a předloktí kopíruje směr levé nohy. Hlava běžce je také mírně předkloněna, avšak není nakloněna na žádnou stranu. Pravé rameno je natočeno vzad, což je dáno pohybem pravé ruky, která je vytyčena vzad podél pravé nohy. Pažní kost je v ostřejším sklonu, v lokti se ruka ohýbá a předloktí je již víceméně vodorovné. Pravá noha je mírně skloněna kolenem k zemi, kdy holenní kost je již prakticky vodorovná. Chodidlo se oproti holenní kosti ohýbá v pravý úhel, jde kolmo k zemi, a prsty jsou ohnuty směrem k osovému středu sochy.

5. Podrobný popis

Socha je dělena na 5 částí, kdy každá je ve spodní části tvořena čtvercovou podstavou o hraně 150 mm a tloušťce 4,2 mm. Veškerý níže uvedený popis se týká pohledu z pravé části

Část 1.

Jedná se o část trupu čítající chodidlo, holení a lýtkovou část. Ve spodní části je ve středu postavy do výše kotníku (50mm od podstavy) ukotven kovový hranol o hraně 15 mm, který se v různých výškách opakuje na všech podstavách.



Chodidlo je tvořeno konkávně ohýbanou 23mm širokou páskovinou, která je v zadní části ohnuta v protitahu, jež symbolizuje zahnutí paty. Chodidlo je mírně nakloněno z půdorysné osy, neboť noha je při dopadu mírně vytočena směrem ven. Celek vyjadřuje chodidlo při dopadu, ukotvené na zemi pouze prsty. Na toto

navazuje téměř kolmo páskoviny, která není ve své spodní části uchycena na nártu, ale mírně přesahuje směrem ven z osy. Je prohnuta směrem vzad a v horní části se ostře lomí směrem dopředu. Toto symbolizuje zákolenní jamku. Na toto je navažena 30mm široká páskovina představující stehenní část. Ohýbaná ve dvou směrech. První směr ohybu je směrem ven z půdorysné osy. Druhý směr je konkávní prohnutí, které je zároveň mírně překroucené. V zadní části je tento kus zaříznut šikmo, což navozuje dojem pokračování.

Část 2.



Spodní část je tvořena kovovým hranolem, který je vysoký 290mm. Teprve poté na něj navazuje páskovina stejné šíře jako na první části, představující pokračování stehna až ke kyčli. Přední část tohoto kusu je opět šikmo zaříznuta, z profilu esovitého tvaru. K vodící stojce je ukotvena zhruba v polovině. Do této doby je konkávně prohnutá v mírném záklonu. Na konci je konvexní obrat, symbolizující uchycení v kyčli. Zhruba ve polovině toho „stehna“ je kolmo přivařena na vnější hraně 12mm široká páskovina. Zjednodušeně pojatou zkratkou představuje levou přední část hrudníku. Na vrchní části uchycuje 25mm široký pás kovu. Tento je z profilu prakticky kolmý, z půdorysu je do poloviny kolmý na osu sochy, poté se ohýbá zhruba o 70° ve směru k části 1. Ve svém středu (kolmého pohledu) je uchycen na kolmou páskovinu. Část po ohybu je mírně nakloněna směrem dolů a mírně vytočena směrem ven.



Tato část představuje samotný trup běžce. Proto je zde také středový hranol nejvyšší (490mm). Ve výši 230mm je ukotvena páska opakující osvědčené motivy – ve své přední části je ostře ohnuta směrem dolů a z nejvyššího bodu (bodu ukotvení) směřuje v mírně konvexním prohnutí směrem dolů. Ve vrchní části hranolu je ukotvena bokorysně nakloněná páska, jdoucí šikmo v půdorysném směru. Levá část je vytočena směrem vpřed, ve svém konci mírně konvexně prohnutá. Na ni je navařena páska, která je v oblasti ramene ostře ohnuta směrem dovnitř trupu. Poté se zvolna vytáčí směrem ven, aby se ve své spodní polovině zase vrátila dovnitř. Z bokorysu je nakloněna směrem dolů zhruba v úhlu 45° . Na levý okraj vrchní příčné pásky jsou navařeny zhruba ve stejném místě dvě páskoviny. Přední, 12mm široká je konkávně prohnutá a nakloněna téměř kolmo dolů, představující pravou přední část trupu. Zadní páska je 42mm široká, klenutá konkávně v pohledu bokorysu, z předního pohledu šikmo navařena ve směru zleva doprava. V místě sváru je také navařena tenká páska, jdoucí 70mm směrem vzhůru a poté obtáčející 2 otočky (720°), při kterých je tažena směrem vzhůru.

Část 4.



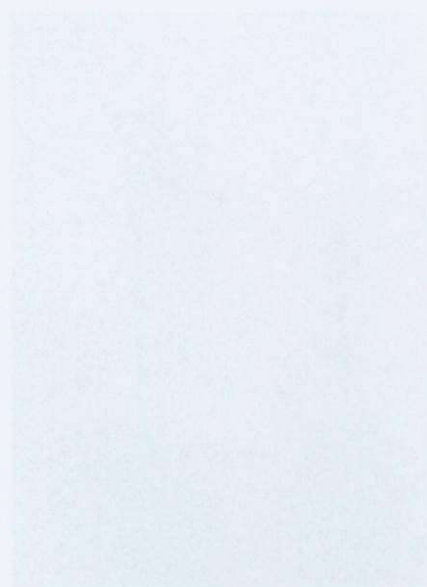
Tato část opakuje motivy části č.2. Středovým motivem je 400mm vysoký hranol, na který je ve výšce 160mm navařena konvexně prohnutá, 30mm široká páska, představující pravé stehno. Směřuje vpřed, je uchycena zhruba ve své druhé třetině. Z půdorysu směruje přímo podélně ose sochy, je mírně prohnutá. Ve vrchní části hranolu je také uchycena z bočního pohledu tenká kolmá páska, směřující z půdorysu šikmo na osu sochy. Uchycena je u svého levého okraje, zhruba v 1/3. Na její pravý konec je navařena kolmě páska jdoucí v ose sochy. V polovině je ukotvena, její první polovina směruje mírně vzhůru, je také mírně prohnutá směrem dovnitř sochy. Druhá (zadní) část je nakloněna mírně dolů.

Část 5.



Jedná se o lýtko, holeň a chodidlo pravé nohy. V zadní části středové podstavy je naplocho navařena do pravého úhlu ohnutá páskovina, která po ohybu směřuje vzhůru v mírném konvexním ohnutí. Zhruba v její 2/3 je na její levý okraj navařena další, naplocho umístěná, páska, v tomtéž směru i tvaru. Na levém okraji je navařen středový hranol, na zadní plochu v horní části

konkávně ohnutá tenká páska představující lýtko.



Obrázek 3

Před montáží jsou ohnuté části (lýtka) a chodidlo k jejich zpevnění. Použití propevnění papírových pásů je možná pouze tehdy, když jsou silnější než cca 3 mm, na lýtka a chodidlo jsou použity dřevěné tyče se špičkami.

6. Metodická část

Socha je tvořena celá z kovu. Nejprve jsem zhotovil spodní desky (vypálené plazmou), na které jsem elektrickým obloukem navařil vodící stojaté tyče. Tyto byly původně v přibližných rozměrech, teprve poté byly seříznuty na optimální výšku.

Postupoval jsem od přední části k zadní. Jednotlivé kusy jsou ohýbány za studena (tenčí páskovina) nebo zahřáté. Veškeré díly jsou vařeny elektrickým obloukem.

V okamžiku vyhotovení finálních tvarů jsem všechny plochy očistil od nečistot od sváření, zbytků strusky atd. Zahladil jsem koncové plochy jednotlivých dílů, aby se, pokud možno, nikde nevyskytovala ostrá hrana.



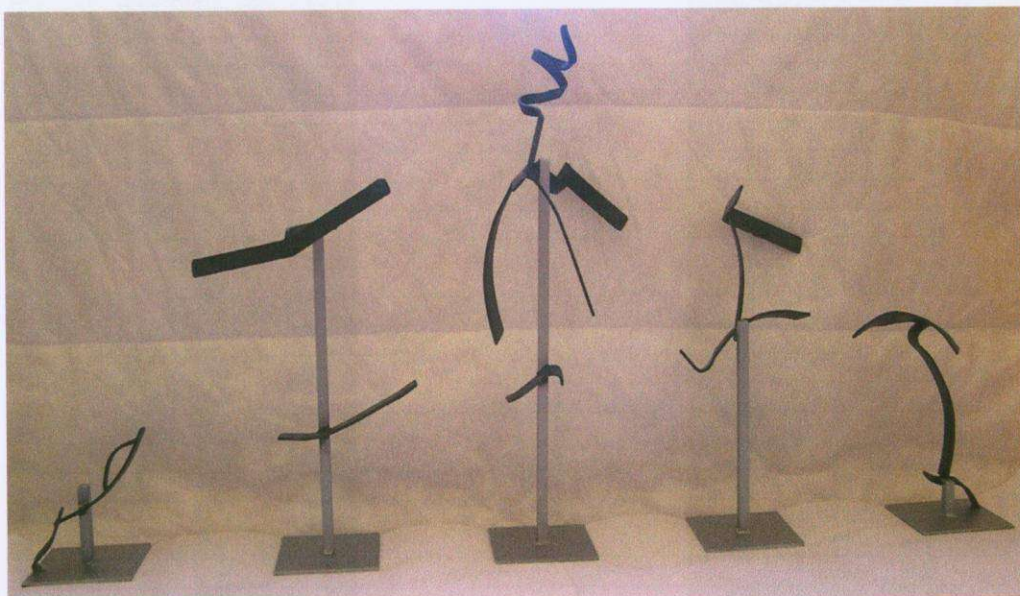
Po této fázi došlo na povrchovou úpravu. Části trupu, které symbolizují běžce, jsem ošetřil nitridací. Konkrétně jsem jednotlivé části nahřál (cca 300°C) a poté přetřel hadříkem namočeným v motorovém oleji. Přetírání jsem opakoval v několika etapách, dokud bylo dílo žhavé.

Jelikož byla celá socha zaolejovaná, bylo potřeba jí před nástřikem odmastit. K odmaštění posloužil technický benzín.

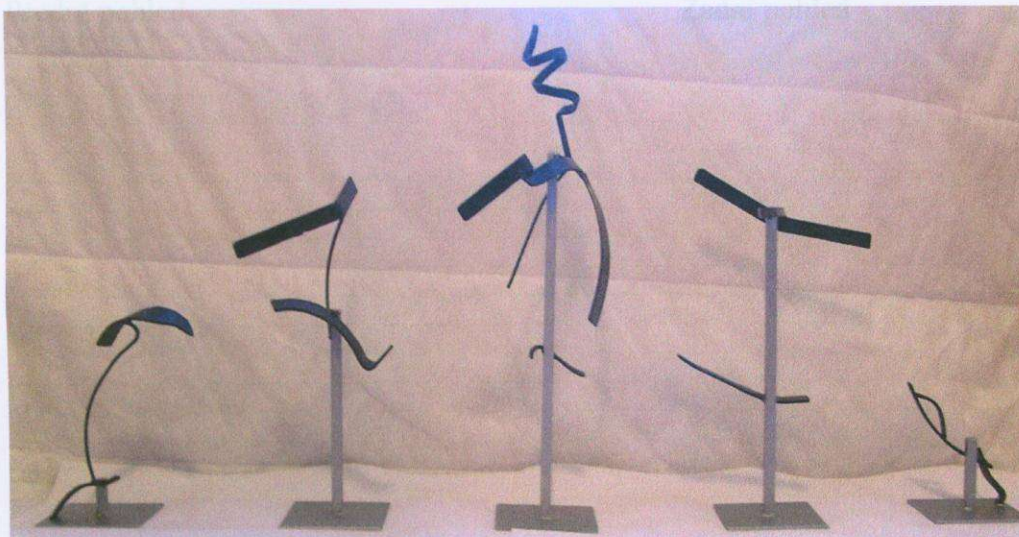
Obrázek 5

Před nástřikem jsem nitridované části obalil (Obrázek 5), aby nedošlo k jejich znečištění. Použil jsem novinový papír zpevněný papírovou páskou. Jednotlivé díly byly stříkány na etapy, zhruba 3 nástřiky na každý díl. K nástřiku jsem použil zinkovou barvu ve spreji.

7. Celkový pohled



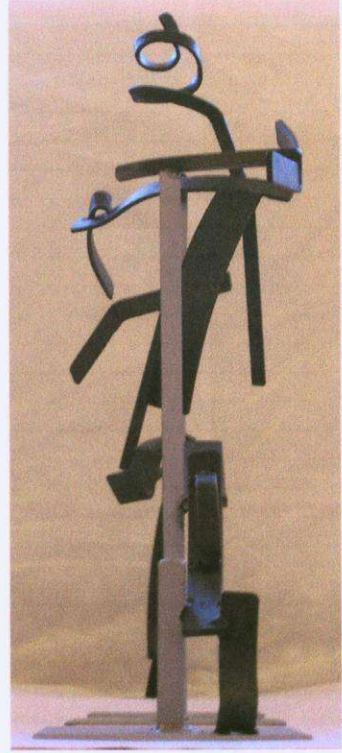
Pohled z pravého boku



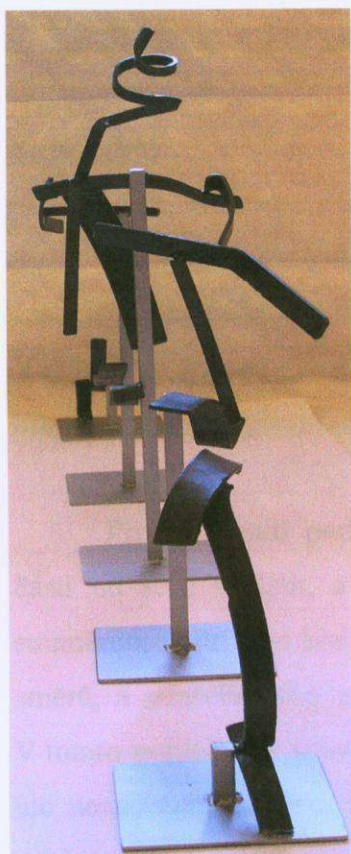
Pohled z levého boku



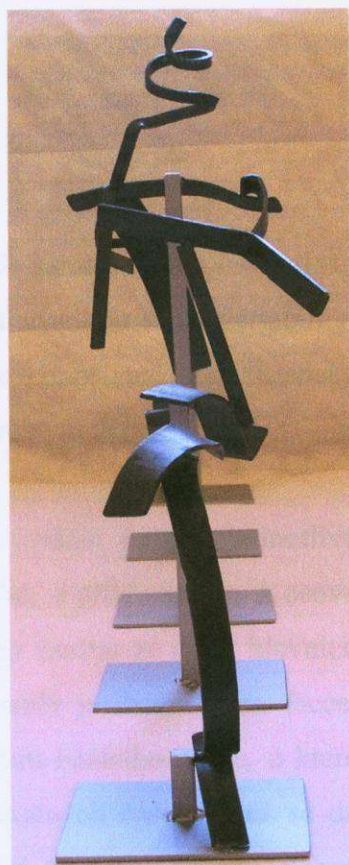
Přední pohled



Zadní pohled



Mírně natočený přední pohled



Přední pohled

8. Variabilita a barevné provedení

Variabilita

Jak jsem již uvedl, socha je rozdělena na 5 samostatných částí. Tyto části jsou samostatně adjustovány, tudíž poskytují vysokou míru variability. V nejužším případě se dají jednotlivé části na sebe samostatně napojit, socha tím získá ráz komplexního díla, kdy pohyb je dán prostým účinem tvarů.

Pro vyniknutí podstaty a myšlenky díla je ovšem potřeba jednotlivé části od sebe oddělit, a umístit je volně od sebe, s přihlédnutím k osově souměrnosti. Při této konstelaci se dá na tuto suchu nazírat ze dvou hlavních směrů, a nepřeborného množství úhlů. Základní směr je zapředu, an facce. V tomto pohledu se jedná o ryze stylizovanou figuru běžícího muže, u které nic nenasvědčuje tomu, že se jedná o více samostatných částí. Totéž se dá nahledat při zadním pohledu. Tímto socha neztrácí ze svého účinku, neboť stačí opustit přímou osu sochy a začne vystupovat 5 samostatných částí, u kterých je potřeba každou studovat zvlášť. Množství různých tvarů a vodících prvků nedovolí divákovi spočinout na okamžik na jednom bodě, a roztěkává jeho pozornost. Tím, že musí sochu vnímat jako celek ji sjednocuje, a zároveň ji tímto jasně dělí na samostatné části.

Při bočním ohledu je vodítkem prostorová vzdálenost jednotlivých částí. Toto je ovšem potřeba vnímat v kontextu vzdálenosti diváka od sochy. Při velké vzdálenosti diváka je samozřejmě vhodnější umístit i jednotlivé části dále od sebe. Časováním jednotlivých vzdáleností se určuje rychlost pohybu sochy, která je dána tím, jak rychle ji divák při pohledu z profilu „přejede“ očima. Pro znásobení účinku dynamiky je vhodné umístit části různorodě daleko od sebe, ale toto již závisí na divákovi:

„Socha skýtá člověku možnost, aby ztvárnil svou představu ve hmotě, aby jí dal trojrozměrný, hmatově poznatelný a v prostoru svébytně existující tvar“.²⁷

Umělecké dílo s člověkem rozpráví.

„Oslovuje ho, nabízí mu své nálady, překvapuje ho, dojíká, vzrušuje, i těší“.²⁸

²⁷ Zhoř, I.: Klíče k sochám. Praha, Albatros 1989, s. 105

²⁸ tamtéž

Barevné provedení

Původně jsem zamýšlel ponechat sochu v přirozené barvě materiálu. Jelikož je cele dělána z kovu, byla by vystavena povětrnostním vlivům a pak by se teprve jednalo o pohyb. Tím, že by docházelo k oxidaci neošetřeného kovu, by socha sama nabírala na dynamice tím, že by se měnila v různých barevných kombinacích.

Jelikož se ovšem v takovéto mase jednotlivé díly ztrácejí a není poznat, co je pouze „pomocný“ motiv, a co je samotná hmota lidského těla, je potřeba některé díly opticky potlačit a jiné vyzvednout. Měly by vyniknout díly, které se týkají přímo těla běžce. Vodící hranoly, společně s podstavci, jsem se rozhodl potlačit. U těchto částí (podstavce, hranoly) jsem se rozhodl, že zvolím světlou barvu, která jednak působí jako stabilnější prvek, jednak na účinu sochy neubere. Finální úprava byla provedena zinkovým nástřikem.

Prvky, představující tělo běžce, jsem dal do barevného kontrastu k vodícím částem. Od počátku jsem uvažoval o matných studenějších barvách, neboť lesklá či teplá barva by na sebe zbytečně strhávala pozornost, čímž by optický efekt pohybu byl potlačen. Ve své finální podobě je dílo ošetřeno nitridací motorovým olejem. Toto dělá povrch materiálu pevnějším, nepotlačuje původní materiál a ponechává jeho původní vlastnosti. Nechtěl jsem jít cestou Karla Nepraše, který své organické figury plné cév, šlach a svalů pojal v červené, „masité“ barvě. Nešlo mi o dosažení upřímnosti a otevřenosti²⁹ jako jemu, chtěl jsem dosáhnout toho, že dynamiky si bude dosahovat divák sám. Koncepty barevného řešení jsou uvedeny v příloze.

²⁹Zhoř, I.: Klíče k sochám. Praha, Albatros 1989, s. 101

9. Závěr

Je mi jasné, že jsem neuskutečnil žádný závratný objev, ani jsem nenastolil nový směr.

Přesto považuji svou práci za přínosnou, a to v několika směrech. Prvně jsem si ujasnil, jak to je s pohybem v plastice. Pomohlo mi to srovnat si myšlenky a trochu mi otevřelo cestu, kudy bych se chtěl dále ubírat.

Dále doufám, že tyto kusy zformovaného kovu někomu pomohou v jeho práci, případně budou sloužit jako podnět k zamyšlení.

V neposlední řadě mi tato práce pomohla v mé sochařské práci. Systém náznaků, zkratek a symbolů je v některých ohledech funkčnější než plnoobjemová plastika. Umožňuje vyjádřit se ve velkých formách při minimalistických prostředcích.

Kéž by toto šlo přenést i do praktického života.

10. Seznam použité literatury

PIJOAN, J.: Dějiny umění 9. Praha, Odeon 1995. ISBN 80-242-0217-4

PIJOAN, J.: Dějiny umění 10. Praha, Odeon 1995. ISBN 80-242-0218-2

ZHOŘ, I.: Klíče k sochám. Praha, Albatros 1989.

KOLEKTIV AUTORŮ: Dějiny umění. Praha, Argo 2001.

ISBN 80-7203-076-0

GOMBRICH, E. H.: Příběh umění. Praha, Odeon 1992. ISBN 01-552-92

PARRAMÓN, J. M.: Jak nakreslit lidské tělo. Svojtka a Vašut 1995.

ISBN 80-7180-022-8

Přílohy

3x kresebné skici

