

Západočeská univerzita v Plzni

Ústav umění a designu

Diplomová práce

Slepice nezná oblaka

BcA. Barbora Daušová

Plzeň 2012

Západočeská univerzita v Plzni
Ústav umění a designu

Oddělení výtvarného umění
Studijní program Výtvarná umění
Studijní obor Sochařství

Diplomová práce

Slepice nezná oblaka

BcA. Barbora Daušová

Vedoucí práce: Prof. akad. soch. Jiří Beránek

Oddělení výtvarného umění

Ústav umění a designu
Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2012

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI

Ústav umění a designu
Akademický rok: 2011/2012

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Barbora DAUŠOVÁ**
Osobní číslo: **U09N0023P**
Studijní program: **N8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Sochařství**
Název tématu: **Slepice nezná oblaka**
Zadávací katedra: **Oddělení výtvarného umění**

Zásady pro vypracování:

Počet: 1 socha

Formát: figurativní

Popis realizace: Figurativní zpracování tématu vztahujícího se ke konkrétnímu prostředí.

Výstup: 1 socha realizovaná v odpovídajícím materiálu umocňujícím význam díla. Zpracování experimentální, použití novodobých technik.

Pravidelné konzultace v rámci semináře ke kvalifikační práci.

Postup realizace

- září, říjen - předložení spektra variant, pracovních verzí, sběr a průběžné intenzivní studium zdrojů

- říjen - pracovní verze

- listopad - průběžné práce na praktické i teoretické části kvalifikační práce

- prosinec - předložení první části teoretické práce (zahrnující úvod, hlavní stať) dle doporučení konzultanta teoretické práce

- prosinec, leden - předložení adekvátně rozpracované teoretické i praktické části kvalifikační práce (pro udělení zápočtu)

- únor, březen - realizace výsledného projektu

- březen - předložení pracovní verze kompletní teoretické práce

Finalizace a odevzdání

- duben - finalizace projektu, dokončení teoretické i praktické části práce, příprava prezentace, odevzdání obou částí práce (pro udělení zápočtu)

Obhajoba

- červen - obhajoba + prezentace kvalifikační práce na CD/DVD (v podobě pro tisk)

Rozsah grafických prací: vyplyne ze zpracování DP
Rozsah pracovní zprávy: 40 - 50 stran textu
Forma zpracování diplomové práce: tištěná

Seznam odborné literatury:

- Hlaváček, Josef. *Jiří Beránek: Přítomní paměti*. Praha: Grada, 1998. ISBN 80-86087-12-3.
Rezek, P., Fialová, E. *K teorii plastičnosti*. Praha: Triáda, 2004. ISBN 80-86138-53-4.
Slouka, Jiří. *Kámen od horniny k soše*. Praha: Grada, 2007. ISBN 978-80-247-1258-1.
Grosenicková, Uta. *Ženy v umění*. Praha: Slovart, 2004. ISBN: 80-7209-626-5.

Vedoucí diplomové práce: Prof. ak. soch. Jiří Beránek
Oddělení designu
Konzultant diplomové práce: Richard Frederick Drury, M.A.
Kancelář ředitele

Datum zadání diplomové práce: 31. května 2011
Termín odevzdání diplomové práce: 30. dubna 2012
Dle rozhodnutí č. j. 2001/184/2012
stanoven nový termín odevzdání BP/DP: 31.4.2012



Doc. akad. mal. Josef Mištera
ředitel



akad. mal. Václav Špale
vedoucí oddělení

V Plzni dne 7. září 2011

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval(a) samostatně a použil(a)
jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, červenec 2012

.....

podpis autora

Poděkování:

Za velmi dobré vedení a rady děkuji svému vedoucímu Prof. ak. soch. Jiřímu Beránkovi. Dále bych ráda poděkovala rodině a přátelům za podporu při zpracovávání této diplomové práce.

BcA. Barbora Daušová

Obsah

1	ÚVOD.....	1
1.1	Mé dosavadní dílo v kontextu specializace.....	2
1.2	Téma a důvod jeho volby	4
1.3	Cíl práce.....	5
2	TEORETICKÁ ČÁST - PROCES PŘÍPRAVY	6
2.1	Symbolika názvu	6
2.2	Inspirační zdroje.....	9
2.2.1	Plakát ND	9
2.2.2	Dramaťák a tanec.....	12
2.2.3	Osoby výtvarného umění	13
3	PRAKTICKÁ ČÁST	16
3.1	Proces tvorby	16
3.1.1	Tanečnice	16
3.1.2	Modely	18
3.2	Technologická specifika	20
3.2.1	Socha.....	21
3.2.2	Parafín	21
3.3	Popis díla	26
3.3.1	Film	27
3.3.2	Fotografie	30
4	SOCHA V KONTEXTU.....	32
4.1	V kontextu tance	32
4.1.1	Historie tance	32
4.1.2	Balet a výrazový tanec	33
4.2	V kontextu oboru	34
5	ZÁVĚR A ZHODNOCENÍ VLASTNÍHO DÍLA	40
5.1	Silné stránky.....	40
5.2	Slabé stránky	41
5.3	Přínos pro daný obor.....	41
5.4	Závěr.....	42
	Seznam použitých zdrojů	44
	Resume.....	47
	Seznam příloh	49

1 ÚVOD

Ve své diplomové práci se zabývám tématem Slepice nezná oblaka, převážně jejím vnitřním obsahem a posléze fyzickou realizací.

Zabývám se pochopením toho, co mi název vlastně říká. Co pro mne znamená a co mne na něm tak přitahuje.

Začala jsem tedy rozebíráním jednotlivých významů a jejich vzájemnou provázaností.

Tématickou linkou propojující mou práci je proces poznání.

Poznání například v přístupu k tvorbě Adrieny Šimotové a Magdaleny Abakanowicz, ale i prací s čistým parafínem, ze kterého je má socha vytvořena.

Důležitým okamžikem bylo setkání s plakátem Národního divadla, který mne vtáhl do světa tance a vyjádření emocí skrze pohyb. Také mne přivedl na hodiny tance a dramatické výchovy, zde jsem studovala obsah gest, které jsem posléze zhmotnila v této práci figurou tanečnice.

Pokusím se zde skoro o nemožné. Vytvořit sochu, která by měla budit dojem zastavení okamžiku v hmotě.

Hledala jsem odpovídající tvar sochy v četných kresbách a prostorových modelech.

Součástí práce je i krátký film zachycující vznik a vizuální naplnění tématu. Vše je doplněno o fotografie rozfázovaného pohybu tanečnice.

1.1 Mé dosavadní dílo v kontextu specializace

V mém dosavadním díle jsem se většinou zabývala figurativní tematikou.

Oslovovalo mě, co může o objektu prozradit tvar, jaký má charakter a záměr, jaká je rozmanitost vyjadřovacích možností v jediném gestu natož ve spojení několika gest dohromady. Jak to posléze působí na diváka, čeho si všimne jako prvního a čeho až když přijde blíže. Také jsem se zajímala o to, jak vyjádřit v gestu skrytý obsah-sdělení.

Zajímala jsem o materiály, o jejich výpovědní hodnotu. O to jak se dílo mění se změnou materiálu i jak se mění jeho výpovědní hodnota. Při použití transparentního materiálu dílo působilo nehmotně, pozornost strhával více vnitřní prostor nežli venkovní modelace, která byla upozaděna. Důležité bylo to, co je uvnitř obsah nežli forma. Zato při použití hmotného, pevného a určujícího materiálu jsem někdy měla dojem, že je důležitější modelace-to co je na první pohled zřejmé. A hloubka obsahu je v celku. V knize Hledání tvaru se mimo jiné píše:

„ V blokovitě uzavřených plastikách vyjadřuje hmota neprostupnost a váhu.“¹

Také světlo dopadající na sochu, či skrze ni v případě transparentnosti, hraje velmi důležitou roli. Zkoušela jsem tedy pracovat s různými materiály i umístěním. V interiéru - jak na sochu působí umělé osvětlení nebo v přírodě, jak dopadající a pohybující světlo mění sochu.

¹ZHOŘ, I. , *Hledání tvaru*, 1. vyd. Praha: ČSM, 1967, strana 11

„ Při zřakovém vjemu hrají světelné podmínky významnou roli: světlo může plastiku soch potlačit, nebo naopak zvýraznit. Dopadají-li ostré paprsky na plastiku zepředu, její povrch se zplošťuje, naopak světlo, ozařující ji ze strany, zvyšuje nadměrně členitost modelace.“²

Také mne zajímala práce s barvou materiálu, jak samotného čistého, tak dobarvení, probarvení či patina nebo kombinování a míšení materiálů.

Zabývala jsem se tím, jak velkou výpovědní hodnotu má samotná práce o svém autorovi. Zda jsou osobní znaky viditelné na první pohled, nebo zda jsou skryté a pochopitelné až při získání dalších informací. A zda je toto intimní sdělení chtěné nebo nevědomé. Řešila jsem, zda je možné vše ovlivnit v průběhu vzniku díla nebo jestli je lepší tvořit automaticky bez racionálního zásahu

Tyto myšlenky, postřehy, poznatky a prozatímní zkušenosti jsem se v snažila zahrnout v této závěrečné práci a na některé otázky zkusit odpovědět.

² ZHOŘ, I. , *Hledání tvaru*, 1. vyd. Praha: ČSM, 1967, strana 14

1.2 Téma a důvod jeho volby

Téma Slepice nezná oblaka

Důvodem a jasnou volbou tématu Slepice nezná oblaka bylo první přečtení vypsanych témat. Po přečtení všech témat jsem se musela znovu vrátit k tomuto tématu a přečíst si jej znovu. Musím říci, že mou první reakcí bylo pobavení názvem. Dalším, a o to podstatnějším důvodem této volby, byla reálná hloubka tématu, pod kterým si může každý představit cokoli chce na základě své vlastní interpretace daného názvu.

Sama mám velice ráda u názvů děl možnosti a prostor pro vlastní fantazii. Když autoři nechají na divákovi, jestli chce přijmout jeho vidění nebo si pod názvem představí něco svého a až poté se nechá konfrontovat s tím, co umělec vytvořil. Je jedno jestli jde o sochu, obraz nebo film.

Proto téma vypsané panem profesorem **Jiřím Beránkem** *Slepice nezná oblaka* bylo pro mě jasnou a rychlou volbou. Jelikož splňovalo onen prostor pro vlastní fantazii. V té chvíli jsem sice ještě nevěděla, jak toto abstraktně znějící téma uvedu do reálné podoby a materiálu, ale velice mne to lákalo.

Požadavek figurativního zpracování přesně korespondoval s mojí dosavadní tvorbou a momentální orientací. Cítím, že je mi podstatně bližší zpracování tématu pomocí figurální sochy nežli jinak.

1.3 Cíl práce

Cílem je vytvořit figurální sochu. Dala jsem si za cíl vytvořit sochu v reálné, tj. v životní velikosti. Sochu, která bude naplňovat obsah tématu Slepice nezná oblaka především po významové a také po vizuální stránce.

Nad tím jsem se zamýšlela po stránce formální – materiál a barva materiálu. Hlavní vizí, jak má budoucí socha vypadat, byla jedna barva nejlépe bílá. Tu jsem viděla jako vhodnou volbu. Bílá barva se podle mne k hloubce tématu nejlépe hodila. Použití čistého a jasného, tj. bílé nebo transparentní, by mělo podtrhnout téma a neodvádět pozornost.

Dále je otázkou, jak sochu pojmout - čistě realisticky? Odpovídala jsem si, že ano, ale s posunem. S posunutím jiným směrem přes modelaci - nadsázkou.

2 TEORETICKÁ ČÁST - PROCES PŘÍPRAVY

2.1 Symbolika názvu

Právě pro úžasnou šíři obsahu tématu jsem si nejprve téma rozebrala. Snažila jsem se dostat k podstatě o čem téma je, v čem je obecné a v čem je naopak osobní.

Nejprve jsem si rozebrala význam jednotlivých slov v názvu nejen s použitím výtvarného výkladového slovníku.

Slepice

Ve středověku byla symbolem mateřské lásky k dětem. V antice byla součástí např. Demetřina kultu a vyjadřovala mateřskou lásku bohyně k lidem.

Slepice znázorňuje také symbol zmrtvýchvstání díky představě jejího vegetačního cyklu, díky síle přijetí mrtvého a také síle jej znovu zrodit.

Křesťanství tento symbol převzalo a přidalo morální význam jednoty církve. Stejně jako slepice miluje stejnou láskou nejen svá kuřátka, ale také ptáky jiného druhu, které vysedí. Poskytne jim vždy mateřskou ochranu.

Slepice byla ve středověku v křesťanském umění zobrazována na hliněných lampičkách, na kterých byla se svými kuřátky.

Také v antice známe z hrobových nálezů hliněné lampičky se stejným motivem.

Oblaka

Jsou symbolem plodnosti ve většině starověkých mytologií. Jsou také symbolem síly života, protože stíní žhnoucímu slunci a

přináší rostlinám vláhu. Oblaka, pro svou tvarovou proměnlivost a místo na obloze, byla považována za blízká bohům. Lidé v nich viděli příbytky bohů, jejich paláce, také stáda beránků, ale také hrozivé obry. Oblaka byla viditelným nebem, hned nad nimi se ve výšce otevíraly jiné světy. Zprostředkovávají symbol mezi duchovním, proměnlivým a hmotným světem.

V antice jsou spojována s řekami Neptunovy říše. Ve výtvarném umění znamenají oblaka nebe, majestát a zastupují i představu kosmického přírodního dění.

Všechny tyto poznatky mne vedly ještě k pátrání, co znamená v mytologii déšť. A právě toto zjištění začalo uzavírat kruh mého poznání. Déšť totiž symbolizuje plodnost, oplodnění, život. Je spjatý s významem vody, také s její očištnou a obrozující silou. V dešti lidé spatřovali prostředníka mezi mraky a zemí, nadzemským a pozemským.

Kromě symbolických významů jednotlivých slov názvu jsem se zaměřila i na slepici v pohádkách, písních a říkankách v české literatuře. Velmi známou je výchovná pohádka *O slepičce a kohoutkovi*. Nelze opomenout velikonoční říkadla. Z toho je patrné, že v české i moravské lidové slovesnosti je postava slepice velmi oblíbená.

Slepice vystupuje i v bajkách, například v bajce od nejznámějšího ruského autora Ivana Andrejeviče Krylova *Orel a slepice* (kolem roku 1809)

Orel a slepice

Orel, car ptactva, létal ve velkých výškách a jednou se mu zlíbilo usednout na nízký plot nedaleko stodoly. Chvilku tam poseděl a pak přeletěl na vedlejší plůtek. Pozorovaly ho slepice na blízkém dvorku. „Proč každý orla tak chválí, vždyť přeletět z plotu na plot umím také,“ řekla jedna z nich. Orel s nimi naoko souhlasí, ale pokládá jim otázku, zda mohou létat jako on také do oblak.

Ponaučení: U talentovaných lidí bychom neměli vyhledávat jejich chyby, ale ocenit jejich nadání a jejich činy.³

Vystupuje také v díle indického spisovatele Anthonyho Mellota v knize *Bdělost*.

Orlík se vylíhl s kuřaty a rostl s nimi. Celý život dělal to, co kuřata na dvorku, a myslel si, že je jedním z nich. Hrabal v zemi a hledal červy a hmyz.

Kvokal a kdákal. Plácal křídly a občas pár centimetrů vzlétl. Léta ubíhala a orel zestárl. Jednoho dne uviděl vysoko nad sebou na bezmračném nebi nádherného ptáka. Vznešeně plachtil v silných vzdušných proudech, téměř ani nemusel mávnout svými dlouhými zlatými křídly. Starý orel užasle vzhlédl: „Kdo to je?“ „To je orel, král ptáků,“ odpověděl mu soused. Patří obloze. My patříme zemi. Jsme slepice. A tak orel žil i zemřel jako slepice. To proto, že se celý život za slepici považoval.⁴

³ EISLEROVÁ, J., *Nejznámější bajky*. 1.vyd. Praha: Fragment, 2012

⁴ MELLO, A., *Bdělost*. 1. vyd. Brno: Cesta, 2005

2.2 Inspirační zdroje

2.2.1 Plakát ND ⁵

Prvním významným impulzem, jak sochu pojmout, byl plakát, kolem kterého jsem náhodou prošla. Stejně jako výběr tématu mne oslovil na první pohled a vlastně donutil se na něj znovu podívat zamyslet se nad ním a zjistit blíže, o co jde.

Hledala jsem formu a právě tento plakát mi dal nejednu odpověď. Je zde vyfocena dívka s pokleslou hlavou, sedící s překříženými nohama i rukama. V celé poloze je znát napětí ale i uvolněnost. Určitá dávka smíření i vzdoru. Zdánlivý klid sedící postavy je však rozbit hrou světel. Přičemž její hlava je ve tmě a světelný důraz je kladen na pozlacené nohy, od kterých se odráží světlo.

Viděla jsem na něm jistou parafrázi s mým zamýšleným pojetím tématu. Nevědomost dívky držené v uzavřeném prostoru, který je znázorňován krychlí, na níž sedí. Malý prostor, který si ona uvědomuje, ale i větší a širší prostor kolem ní. Prostor, který ji přesahuje, což je zobrazeno chodidly položenými přes okraj krychle.

Nohy jsou ztvárněny v pevném postoji s tanečně propnutými špičkami, možná až přehnaně. Zadní světlo dopadající na její šíji nás upozorňuje na křehkost a jemnost postavy. Pozornost přitáhnou i její uvolněné ruce.

První pohled na postavu dívky patří její siluetě, dále hlavě a poté na rukám, které směřují k nohám. Kontrast světel jde opačným směrem a tím je do plakátu vneseno napětí.

⁵ Viz obrazová příloha 1

Plakát ve své podstatě velice jednoduchý - dívka s výmluvným postojem, s tlumenou barevností zlato - černého ladění.

A přesto vynikl a upoutal mou pozornost natolik, že jsem přišla blíž, zajímala se o něj a zjistila, že se jedná o plakát k baletu Popelka Národního divadla.

Na představení do Národního divadla jsem se šla podívat hned dvakrát. Také jsem navštívila i některá další taneční představení se snahou a proniknou do tohoto možná pohádkového světa. A tam se pravděpodobně rozhodlo, uchopit toto téma přes tanec tedy pohyb a gesto.

Plakát nafotil: **Pavel Hejný.**

Popelka

Balet Jeana-Christopha Maillota,
choreografa a ředitele Les Ballets de Monte-Carlo.

Hudba: Sergej Prokofjev (1891-1953)

Scéna: Ernest Pignon-Ernest

Kostýmy: Jérôme Kaplan

Světelný design: Dominique Drillot

Nastudování: Bernice Coppieters, Giovanna Lorenzoni

Baletní mistři: Nelly Danko, Michaela Černá, Alexej

Afanassiev, Radek Vrátíl

Dirigent: David Švec

Hrál orchestr Národního divadla a tančili sólisté a soubor baletu Národního divadla.

Zpracování představení se velice lišilo od klasického pojetí Popelky, tak jak jsme zvyklí vídat hlavně o Vánocích na televizní obrazovce. Líbilo se mi, co napsal dramaturg baletu Národního divadla Václav Janeček do programu.

„Popelka není jen pohádková postava, je to také živá bytost, která cítí a žije a jejíž osud nás dojímá,“ uvedl Sergej Prokofjev. Podle tohoto humánního pohledu představuje Jean-Christophe Maillot Popelku nejen jako utlačovanou dívku, čistou a zádumčivou postavu, ale také jako zamilovanou a šťastnou bytost. Původní dramatické situace slavného pohádkového příběhu jsou opřeny o kontrast mezi půvabnou a snivou Popelkou a její zlou macechou se ctižádostivými a panovačnými sestrami. Napětí a zlobu, jak to v pohádkách bývá, nakonec překoná přesvědčivá láska čistých srdcí. Maillot ve své inscenaci odkrývá další úhly pohledu, nové charaktery a stylizaci.“⁶

Celé pojetí bylo nadčasové s velice minimalistickou scénou i kostýmy. Hlavní tanečnice v roli Popelky měla na sobě skoro po celou dobu jednoduché šaty tělové barvy a tančila naboso. Celý soubor tančil však v baletní obuvi. Tím byl velice zdůrazněn rozdíl mezi Popelkou a okolím. Umělecký záměr odstrčenosti Popelky v symbolice nejen bosých nohou se v průběhu představení naprosto zvrátil ve scéně, kdy se Popelka chce připravit na svůj první ples. Tehdy je donucena macechou zůstat doma a přebírat čočku z velké nádoby. Vtom se objeví víla, manekýni a správci zábavy a víla mávnutím kouzelného proutku promění čočku ve zlaté penízky. Popelku v ten okamžik uchopí a nadzdvihnou dva svalnatí správci zábavy za rozevřené paže a zlehka jí ponoří chodidla do očarované ošatky se zlatými šupinkami a tím jí chodidla pozlatí. Vytvoří tak ony zázračné střevíčky. Efekt zlatých peciček či prášku působil na

⁶ Janeček, V., *Popelka*. Praha: Národní divadlo, 2011. str. 5

scéně kouzelně. Jak se tanečnice pohybovala po jevišti, z nohou jí odlétalo zlato a při skvělém nasvícení se efekt znásoboval.

V představení roli matky / víly tančila velice působivě Zuzana Šimáková, která mne svým tancem velice inspirovala.

2.2.2 Dramaták a tanec

Na představení do Národního divadla jsem si skicák neodvážila vzít, a tak jsem se představením nechala jen unášet. Ale o to více jsem se snažila pozorovat, pochopit tanec, jak tělo reaguje a co je vše možné. Vše mne dovedlo k návštěvám kurzu dramatické výchovy a kurzů tance. Zde jsem si mohla vše alespoň vyzkoušet na vlastní kůži.

Výrazový tanec

Když jsem definitivně došla k názoru, že ideální cestou ke ztvárnění tématu mé práce bude tanec, hledala jsem různé taneční formy.

Baletem počínaje a latinskoamerickými tanci konče. Balet se mi pro mé účely zdál být příliš sešněrovaný pravidly a předem danými figurami. Stejný dojem jsem měla z latinských tanců. Ideální se proto zdálo zvolit výrazový nebo scénický tanec. Přičemž právě výraz jsem se rozhodla zachytit v soše. Výraz rozpolžení Slepice, která nezná oblaka a to vše v jediném okamžiku.

2.2.3 Osoby výtvarného umění

Adriena Šimotová

Četla jsem knihu *Stopy Adrieny Šimotové v dialogu s Karlem Hvíždálou*. Bylo zajímavé nahlédnout do vnitřních pochodů vedoucích k výtvarné tvorbě paní Adrieny.

Již na prvních stránkách je použito motto, které mne oslovilo:

„Všechny věci nejsou tak uchopitelné a vyslovitelné, jak by nás povětšinou chtěly přimět věřit, mnohé události jsou nevyslovitelné, utvářejí se v prostoru, na který nikdy žádné slovo nevzkročilo, a nevyslovitelnější, než jsou umělecká díla, tajuplné existence, jichž život, vedle našeho, který pomíjí, trvá.“

Rainer Maria Rilke

Paříž 17. února 1903⁷

Paní Šimotová je malířkou, sochařkou, kreslířkou a grafičkou. Je členkou umělecké skupiny UB 12 a nově obnovené Umělecké besedy, která byla obdobou euroamerického hnutí Nová figurace. Jak sama říká, její tvorba se v sedmdesátých letech změnila po smrti manžela. Odstupuje od malby štětcem a barvou klasického malířství, jelikož má obavu, aby její dílo neneslo jen estetičnost a proto radikálně mění prostředky a do obrazu řízne nožem. Poté se jejím výrazovým prostředkem stává převážně papír a expanduje do prostoru. Materiál protrhává a perforuje.⁸ Toto vidíme na příkladech (*Návrat ztraceného syna II*, 1985), promačkává na (*Důlek*, 1986), vrství a prořezává na (*Podpírání*, 1984) nebo z něj dělá celé papírové objekty jako u (*Mrtvá hlava*, 1984K)

⁷ HVÍŽDALA, K., *Stopy Adrieny Šimotové: Tři dialogy*. 2. vyd. Praha: nakladatelství Jaroslava Jiskrová-Máj, Dvořák, 2011. předmluva

⁸ Viz obrazová příloha 2

Způsob, jakým se zabývá tělem, je mi velice blízký. Její znázornění těla se dotýká širokého spektra ve snaze zachytit duši člověka, to podstatné.

Paní Šimotová ve své knize uvedla, jak k ní obraz či grafika přichází:

„ Spíš mě zajímá to první, jak obraz přichází ke mně .. Nebo by se dalo říci, že si jdeme nějakým způsobem naproti... téma vždy přichází ke mně a já mu současně vycházím vstříc. Když se opravdu potkáme a mám pocit, že dílem procházím a jdu za něj dál, dá se říci, že tyto věci jsou nejsilnější. „⁹

V televizním pořadu Na plovárně u pana Marka Ebena pronesla paní Šimotová, že pomíjivost jejích děl z papíru nevadí. Je to trochu, jako by zůstalo jakési gesto tanečnice na jevišti, je to jen gesto a přesto tam zůstane ten člověk , zůstalo tam to, co chtěl člověk říci.

Stejný pocit mám z příchodu nápadu na moji realizaci diplomové práce. Kdy se potkaly obraz tanečnice v klidné sedící poloze na plakátu s obrazy paní Šimotové a s tvorbou sochařky Magdaleny Abakanowicz.

Mám pocit, že se vše propojilo příběh sochy a osobní život. A tím bude mít dílo možnost vzniknout.

Magdalena Abakanowicz

Představuje jednu z nejvýraznějších sochařek evropského výtvarného umění 20. století. Zabývá se rozměrnými textilními sochami nazvanými „Abakany“, které vytvářela v průběhu 60. let. Na tato díla navázala v 70. a 80. letech sérií textilních skulptur,

⁹ HVÍŽDALA, K., *Stopy Adrieny Šimotové: Tři dialogy*. 2. vyd. Praha: nakladatelství Jaroslava Jiskrová-Máj, Dvořák, 2011. strana 17

které zrcadlily problémy jednotlivce a jeho identity v davu.¹⁰

Abakanowicz se také věnuje práci s kovem a své práce umísťuje do veřejného prostoru, některá díla v mnohačetných kusech.

Výstava Magdaleny Abakanowicz

V létě 2011 jsem jela na výstavu pani Abakanowicz *Život a dílo* do Muzea umění v Olomouci. Celá instalace ve mne zanechala hluboký dojem. Díky dvěma kurátorkám Gině Renotière a Štěpánce Bielešové se podařilo vytvořit samostatný svět autorky.

Rozmístění figur a torz těl se zavěšením Abakanů v prostorách s vysokým stropem a trámovým působilo uceleně. Celistvost a kompaktnost tvořilo celkové osvětlení, které rozčleňovalo prostor a upozorňovalo světelnými body na jednotlivá díla.

Jako složku, která zosobnila celou expozici, považuji text, s nímž bylo zacházeno pro mne netradičně. Na první pohled byl umístěn klasicky na stěny galerie. Motta a úryvky rozhovorů, které pronesla autorka, byly ještě namluveny, a jak se člověk pohyboval po prostoru galerie, tak za ním nevtíravě promlouvaly. Jako by samotná autorka komentovala svá díla, šel hlas a posouval tak diváka dál do prostor a do svého nitra.

¹⁰ Viz obrazová příloha 3

3 PRAKTICKÁ ČÁST ¹¹

3.1 *Proces tvorby*

Po několika pracovních verzích jsem dospěla k touze propojit taneční prchavý okamžik v okamžik zachycený v hmotě.

Proto jsem použila tanec jako prostředek, který mě měl dovést k poloze a postoji, jenž bude naplňovat obsah.

3.1.1 Tanečnice

Oslovila jsem tanečnici Adélu Márovou a požádala ji o spolupráci.

Prostředek, který mi měl pomoci s výběrem ideálního okamžiku, jsem zvolila kameru a fotoaparát. Také jsem zachycovala momentky kresebně, ale pro možnost si pohyb zastavit v setině sekundy a tím si moci vybrat nejvhodnější pozici pro modelování, bylo natáčení kamerou přínosné.

Tanečnici jsem popsala, co je mým záměrem: Na dané téma zatančit výrazovým-scénickým tancem obsah. Znázornit tancem slepici, která je držena v omezeném prostoru, nezná nic víc než to, co ji obklopuje, ale přesto si uvědomuje, že je i svět za známým prostorem. Touží ho spatřit a žít v něm. To znázorňují oblaka. Potřebovala jsem od ní znázornit ten proces, kdy si slepice uvědomuje, že je něco kolem ní a snaha se k tomu dostat. Omezený prostor slepice je jistou parafrází na omezenost našeho myšlení. Někdo nás může držet při zemi, ale je jen na nás zda

¹¹ Viz obrazová příloha 4

s tím něco uděláme. Ono omezení může být v naší hlavě a zmíněná oblaka, na která nedohlédneme, mohou být vědomosti, poznávání a s tím i celý svět kolem nás. A je na nás, zda využijeme příležitostí, které jsou kolem.

Také jistá souvislost s pohádkou o Popelce je zde patrná. Popelka vyrůstající v určitém nehostinném prostředí si i přesto v něm najde způsob, jak přežít. Vytvoří si vlastní svět fantazie, který jí pomáhá.

Chopí se příležitosti poznat to, co je za hranicemi světa, který zná, chce poznat oblaka a vydává se do neznáma. A pak se vrátí a pokorně čeká, zda jí odvážný čin přinese ovoce.

V pohádce je jasně stanovené dobro a zlo, ale v reálném životě jde podle mne o vnitřní rozhodnutí. O tomto vnitřním rozhodnutí by měla být má práce. O procesu přerodu v něco víc, v něco dál v jednom okamžiku.

Právě jak o tomto okamžiku hovořila paní Šimotová.

V určitou část tvorby jsem byla zaseknutá v nečinnosti a nebylo možné se posunout přerodit. A v tu chvíli práce stála a nebylo možné pokračovat.

Naštěstí jsem se po čase setkala se zmiňovaným prchavým okamžikem a mohla jsem dále pracovat. Stala jsem se sama slepicí, která nezná oblaka, sice tuší, že někde nad mou hlavou jsou, ale neviděla jsem kde.

Pro inspiraci jsem tanečnici ukázala některé návrhy pozic, jakým směrem se má její tanec ubírat.

Adélka zatančila nejprve na zkoušku. Natáčela jsem ještě několik dalších tanečních sekvencí až k finálním záběrům. Ty jsem nasvítla tak, aby silueta jejího těla vrhala stín na plátno.

Zvolila jsem oblečení tělové barvy, právě pro docílení jednodušnosti těla. Mohla jsem tak pracovat s jasnou siluetou bez rušivých prvků.

Focení probíhalo v těch samých prostorách stejného ateliéru a i nasvícení bylo zvoleno podobné s důrazem na siluetu a dopadající stín. Při focení byla snaha zachytit co nejrozmanitější polohy pohybu a výrazu.

3.1.2 Modely

Ze záznamů a z fotografií jsem vybrala několik poloh, podle kterých jsem vytvořila modely. Video jsem stopovala a v zastaveném okamžiku je studovala.

Podle nich jsem vytvořila drátěné modely postav 10 až 15cm vysoké. Naohýbala jsem dráty do vhodné polohy. Takových drobných figur jsem vytvořila několik. Dále jsem potřebovala navrstit nějakou hmotu, ze které by se dalo modelovat svalstvo apod.. Uvažovala jsem o hlíně, ale je to pouze pomocný materiál a tudíž figury by nevydržely a bylo by potřeba na ně udělat formu a poté odlít do nějakého materiálu, kdybych je chtěla zachovat. Z tohoto důvodu volba parafínu jakožto materiálu, ze kterého se dá relativně dobře modelovat a zůstane v nezměněném stavu, se zdála ideální.

Vzhledem k velikosti drátěných konstrukcí bylo možné s nimi pracovat jako se svící. Nořila jsem je do roztaveného parafínu.

Parafín jsem roztavila ve vodní lázni. Konstrukce figur jsem postupně nořila do parafínu a tím se tvořila základní vrstva. Tu jsem dotvarovala přidáváním lehce zchlazeného měkkého parafínu

Z těchto menších natvarovaných figurek jsem vybrala jednu stojící a pro upřesnění pohybu jsem ji rozfázovala ve větších modelech cca 20cm vysokých. Zkoušela jsem tedy několik variant. Až jedna z posledních, větší parafínový model ponechaný v prostotě namočení drátěné konstrukce, se stala finální. Tento model jsem nijak neupravovala přidáváním parafínu ani odebíráním špachtlí tak, jak to bylo u některých jiných modelů. Tento model se stal posléze předlohou pro finální sochu.

Ve chvíli, kdy byl hotový model, došlo k řešení, jaký materiál použít. Mým záměrem bylo udržet vše ve zjednodušené formě a v neutrálních barvách, nejlépe v bílé barvě nebo transparentní. Rozebrala jsem si tedy význam tohoto zobrazení.

Bílá barva

Bílou barvu vnímá oko v případě, že se v oku setkávají všechny barvy. Nejtmaším odstínem bílé barvy je černá, když do oka neproniká žádné světlo, jako v případě oblačné oblohy.

Je také symbolem čistoty, jasnosti, neposkvřenosti a touze po dokonalosti.

V západní kultuře je bílá barva chápána tradičně jako barva svatebních šatů, naproti tomu v čínské či indické tradici je symbolem smrti a smutečních šatů. Je také barvou duchů.

O bílé barvě se říká, že pomáhá přemýšlení.

Transparentní neboli průhlednost

Transparentní jsou látky, které propouštějí světlo. Nejobvyklejším materiálem je sklo a jiné umělé látky, například různé polyestery a polyuretany.

Průhledná socha by dávala tušit, že se jedná převážně o vnitřní proces.

Hledala jsem dle zadání vhodný materiál mezi novodobými technikami a materiály.

3.2 Technologická specifiky

Materiál

Vzhledem k proporcím sochy jsem hledala různé materiály. Proporcím z toho důvodu, že socha je v pohrouženém postoji sama do sebe. Proto se mi zdálo nejvhodnější sochu modelovat, nikoli odebírat materiál z bloku.

Napadl mě tradiční **mramor**, který by se dal použít jako příměs do **umělých pryskyřic**. Stejným způsobem by se dalo použít i sklo. Mohla jsem také využít již dostupných materiálových směsí, které mohou ve výsledku vypadat skoro jako cokoliv. Jsou to například různé druhy **umělého kamene** s velkou škálou odstínů bílé, krémové a různých struktur.

Ale obsahově se mi nezdálo vhodné použít materiál, který si bude na jiný jen hrát nebo jej imitovat. Hledala jsem materiál, který bude o díle **vypovídat**.

Tyto požadavky by splňovaly materiály **sádlo a led**. Sádlo, jako materiál s velkou dávkou proměnlivosti, jsem ale raději nepoužila. Led, jako materiál potřebující příliš specifické prostředí, se mi do celkového konceptu nehodil.

3.2.1 Socha

Po procesu hledání různých materiálů jsem se nakonec vrátila zpět k materiálu, který jsem použila na model.

Parafín – čirý svou lehkou průsvitností a neutrální základní bílou barvou - zcela vystihuje téma.

Kovová konstrukce

Vytvořený malý model z železného drátu a parafínu byl předlohou. Nyní bylo potřeba vytvořit sochu v životní velikosti. Líbila se mi představa, že tento model jednoduše zvětším do životní velikosti tanečnice Adélky.

Rozměření

Obstarala jsem proto železné trubky s průměrem 2,5 cm a tloušťkou 2 mm, ze kterých jsem nařezala odpovídající díly rozměřené a přepočítané podle modelu v poměru 1:75.

Na železnou základnu o rozměrech 80 cm na 80 cm a tloušťce 4mm jsem s pomocí začala přivařovat jednotlivé části. Nejprve od konečků prstů nohou směrem nahoru.

Větší tloušťku trubek jsem zvolila proto, aby svařená konstrukce držela pevně a neměla tendence se ohýbat či při dotyku kymáčet, jelikož na ni mělo přijít několik desítek kilogramů parafínu.

3.2.2 Parafín

Parafín je bílá, v surovém stavu spíše nažloutlá amorfní směs tuhých parafinických uhlovodíků s 25% až 30% uhlíky v molekule, s

převahou nalkanů, chemicky příbuzné jsou parafinové oleje s kratšími molekulami; oxidací parafínu vznikají vysokomolekulární mastné kyseliny.

Je bez chuti a bez zápachu, ve vodě je nerozpustný. Získává se při oddělení ropy nebo krystalizačním odparafinováním hnědouhelného dehtu. A při finálním zpracování se parafín cíleně odděluje od základových olejů pro čirost. Je vyráběn v několika druzích, které se liší především bodem tuhnutí, penetrací a obsahem oleje.

Penetrace - tvrdost parafínu:

Uvádí se v číslech, pro které platí, čím nižší číslo tím tvrdší parafín. Kvalitní parafíny mají číslo penetrace pod 20, parafíny nad 30 jsou měkčí a mohou být i blátivější. Standardní jsou mezi těmito rozhraními. Bod tání parafínu je uváděn v rozmezí dvou stupňů, např. 52 C° až 54 C°, nebo 58 C° až 60 C°.

Lehké parafíny od 42 C° až 54 C° se používají v lázeňství a při výrobě litých svíček například do skla.

Tvrký parafín od 65 C°

Barva parafínu: jasná bílá = 30 označení

žlutá = 25 označení

šedá = 20 označení

Pro zachování finálního výrobku v bílé barvě je důležité číslo označení 30.

Velice obecně je parafíny možné rozdělit do čtyř skupin:

Parafíny s nízkým obsahem oleje a nízkou penetrací

Parafíny standardní s obsahem oleje do 2%

Parafíny s vyšším obsahem oleje a vysokou penetrací - mohou být blátivější a zapáchat

Parafínové gače s vysokým obsahem oleje - vhodné především pro průmyslové použití

Realizace sochy

Při plánované velikosti sochy, kdy ohnutá figura bude měřit 120 cm a do stran 60 cm, nebude v mých možnostech **namáčet ji celou do roztaveného parafínu**, jako tomu bylo u modelů.

Pokusila jsem se proto zajistit si exkurzi a domluvit si spolupráci s výrobnou parafínu v Kolíně. Bylo mi však řečeno, že do provozu mohou pouze studenti technologických odborných škol.

Jednou z variant, jak zvětšit model, bylo klasicky přes **reálný hliněný model** a poté vytvoření členěné formy a následné odlévání dílu a spojování s použitím kovové konstrukce uvnitř jako nosný prvek.

Další variantou bylo **nanášení parafínu špachtlí a přímá modelace** na železnou konstrukci. Pro tuto variantu jsem se rozhodla.

Postup

Pro lepší přichylnost parafínu k železu bylo potřeba železo odmastit prostředkem na lihové bázi a celou konstrukci obmotat

drátem, aby měl horký parafín více bodů, o které se zastaví a které ho podrží na místě. Parafín je třeba roztavit ve vodní lázni.

Do parafínu se přidávají různé přísady.

Jednou z nich je **Stearin**. Je vyráběn z rostlinných olejů nebo živočišných tuků, který nekrystalizuje, a tak nedělá žádnou kresbu. Dávkuje se v množství 15 - 25% .Je možno ale vyzkoušet i jiné poměry. Parafín je potom tvrdší a neskapává. Ve výrobě svíček jsou tyto vlastnosti žádoucí Pro mé účely je však nevhodný. Větší smrštitelnost a horší možnosti při tvarování za tepla a řezání jsou opačné než potřebuji.

Proto jsem pro zlepšení vlastností parafínu kombinovala dva rozdílné druhy.

Na českém trhu lze sehnat několik druhů parafínu:

První - **čínský parafín** patří mezi tvrdé parafíny, je čirý, ale zpracovatelnost při tvarování je obtížná. Je křehký v nárazu a snadno se láme.

Druhý parafín, který jsem získala, je pravděpodobně kolínský, patří mezi měkké parafíny. (Tento parafín jsem dostala, proto se mohu jen domnívat o jaký přesně jde. Určuji to podle vlastností – odhadem.)

Jejich kombinací 2 : 1, tedy dvě části měkkého ku jednomu dílu tvrdého parafínu jsem získala optimální vlastnosti pro tvorbu přímou modelací. Tato kombinace umožňuje dobrou tvarovatelnost a zároveň dostatečnou tvrdost.

Nanášení parafínu

Pomůcky: velká špachtle

malá špachtle

lžíce

nůž

horkovzdušná pistole

dva hrnce

přenosný elektrický vařič

Parafín je třeba roztavit v daných poměrech ve vodní lázni. Oba druhy se spojí, i když má každý jinou teplotu tání. Spojení nedělalo obtíže ani v jedné fázi tvorby. S horkým parafínem se nedalo ihned pracovat, bylo potřeba nějakou dobu čekat na optimální teplotu která se pohybovala kolem 55 °C.

Bylo třeba vytvořit kašovitou směs, která se dobře nanášela - nescapávala dolů. Před tím bylo však třeba kovovou konstrukci lehce zahřát, a také potom každou další vrstvu. Když parafín zchladne, tak se další vrstva zcela nepřichytí a snadno se pak odloupne. Je tedy potřeba místa, kam se přidává, stále zahřívát.

Nejlépe se mi pracovalo s lžící a malou špachtlí. Na lžici jsem dala směs optimální tuhosti a špachtlí jí poté nanášela.

Na parafín se relativně delší dobu čeká, než má optimální konzistenci, ve které ovšem nevydrží dlouhou dobu. Chvilími jsem nevěděla, co dělat dříve, jestli prohřívát spodní vrstvu horkovzdušnou pistolí, nanášet další vrstvu nebo zahřívát zbylý parafín, aby předčasně neztuhl. Zato velkou výhodou je možný koloběh zpracování materiálu a neustálých úprav.

Horkovzdušnou pistolí jsem zahřívala spodní vrstvu, až se na povrchu začaly utvářet kapičky parafínu a celý zahřívaný prostor zbělal. V tu chvíli bylo nejvhodnější přidat další vrstvy a parafín se tak spojil do jednoho kompaktního celku.

Při nanesení nežádoucího většího množství na určité místo lze parafín nožem odříznout a proces zahřívání, nanášení a odřezávání se tak může stále opakovat.

Hladkého povrchu jsem docílila odškrabáním a zahřátím plochy a tím jejím zkompaktněním.

3.3 Popis díla ¹²

Postava je zachycena v okamžiku přerodu.

Zdvihající se figura v lehce spirálovitém pohybu stojí na špičkách-balancuje. Hlava směřuje dovnitř, je ponořena do svých myšlenek.

Jednou rukou si zakrývá obličej, jako by si sama bránila v pohledu vzhůru. Druhá ruka směřující k zemi je vytočená vpřed v náznaku rotujícího pohybu.

Stylizovaná modelace vycházející z vlastností a vzhledu materiálu, ze kterého je utvořena.

Socha má bílo-okrovou barvu s transparentním nádechem, což umožňuje čistý parafín.

Figura je ponechána v základních schématických tvarech. Má jemnou modelaci naznačující stékavost parafínu.

Vlastnosti parafínu, s jeho snadnou tvárností při zahřátí a tudíž proměnlivým vlastnostem, korespondují s proměnlivostí tance a s pohybem, který jsem znázornila.

¹² Viz obrazová příloha 5

Také použití kovové konstrukce pracuje se stejným principem. Kov, jakožto materiál, který je možno roztavit a vyrobit z něj něco dalšího, se chová podobně jako parafín.

Materiál reaguje na vnější vlivy stejně, jako člověk reaguje na vše, co se kolem něj děje. Na základě těchto vlivů se mění. Proměňovat se může také socha. Vystavíme-li ji velkému horku promění se v něco nového, posunutého dál – přerod.

Možnost změny tvaru v závislosti na vnějších podmínkách mi nevadí, ba naopak je žádoucí.

Socha by měla evokovat prchavost a pomíjivost nejen pohybu, ale také hmoty.

3.3.1 Film ¹³

Součástí práce se stal i krátký umělecký film, který mapuje průběh celé diplomové práce od počátečních skic po konečnou sochu.

Scénář:

Krátké šestiminutové video je rozděleno do čtyř částí a tří paralelních příběhů.

První příběh popisuje, jak socha vzniká chronologicky, jak jdou jednotlivé úkoly po sobě. Od výběru tanečního postoje, přes výrobu kovové konstrukce, tavení parafínu, nanášení, odřezávání parafínu až po konečnou realizaci.

Druhý příběh je samotný tanec se svými gradacemi i klidnými pasážemi.

¹³ Viz obrazová příloha 6

A třetí paralelní příběh je o poznání, o reakci na situaci. Také o zastavení se na místě a o posunu dopředu a v neposlední řadě je o partnerství.

První část:

Začátek - seznámení se s názvem a s tanečnicí.

Prostředí - ateliér s bílým pozadím. Záběry jsou prostříhané skicami. Vše je laděné do světlých odstínů tak, jak šel proces tvorby.

Následuje rychlý střih na řez kotoučovou flexou střídáný záběry na tanečnici a na vznikající kovovou konstrukci sochy a na technický nákres. Tato část končí finální svařenou konstrukcí.

Vše je doplněno veselou hudbou vracející se k prvotnímu nadšení pro téma a zdůrazňující intenzitu tvorby.

Druhá část:

Začíná černou barvou a celá je laděna právě v tmavých barvách. Brutální záběry řezu flexou střídají záběry v kontralightu na tanečnici. Pomalé taneční kreace střídají záběry na chladný kov v detailu.

Hudba je ponurá, pomalá, lehce depresivní. Odhaluje obtížné období tvorby, dobu, kdy bylo těžké se pohnout z místa, proto ty stále se opakující záběry na kovovou konstrukci.

Třetí část:

Začíná dynamicky. Tvorba už se rozjela zase na plné obrátky. To ukazuje bublající hrnec s vroucím parafínem. Pracovní zásek sekyry se střídá se skicami zachycujícími tanec.

Vše se v této části odehrává více v detailech, proto záběr na chodidla, a poté na dlaně pracující s parafínem. Je zde ukázáno, jak je možné s parafínem pracovat.

Dynamické latinské rytmy určují rychlost či rozvážnost jednotlivých pracovních pohybů i tance.

Poté následuje celkový záběr na rozpracovanou figuru, střídáný se záběry tance a kresebných skic.

Prostředí je světlé - sjednocené.

Čtvrtá část:

Přichází určité zklidnění. Záběr na obličej přibližuje vnitřní prožívání tanečnice, její pohroužení do postavy, kterou ztělesňuje, je absolutní. Prostřihy na zahřátý parafín od horkovzdušné pistole korespondují s rozpáleností představitelky a také s náročností celého procesu uvědomění.

Hudba je laděna vesele i melancholicky.

V závěrečné sekvenci je záběr na celou sochu. Prolíná se zde již hotová socha se záběry na kovovou konstrukci.

Konečný záběr na točící se figuru je zastaven v detailu.

V titulcích končí paralelní příběh o partnerství.

Hudba provází celý příběh a udává mu další rozměr.

Záběry jsou střihány tak, jak si obraz žádal. Někdy natvrdo jeden na druhý a někdy s použitím prolínaček pro zjemnění záběru či pro plynulost filmu.

Po dobu tance je původní zvukový záznam stažený na minimum. Nahraný zvuk má svoji roli v záběrech pracovních. Posouvá tak děj dopředu.

3.3.2 Fotografie ¹⁴

K fotografiím, ale i k celé práci s lidským tělem jako siluetou v prostoru, mne lehce inspiroval český fotograf **Pavel Brunclík** jeho sérií fotek Geometrie nahoty.

Jednalo se o fotografie aktu, na kterých společně se sólisty Národního divadla vznikl velký fotografický soubor týkající se estetiky lidského těla.

Pavel Brunclík chtěl původně tuto sérii fotit jako momentky, ale pro náročnost kompozic tvořenou těly tanečnicků a osvětlením se rozhodl utvářet kompozice pro danou fotografii jednotlivě. Ve spolupráci s tanečnicí a s choreografem tak dali dohromady aranžované fotografie, které však často působí jako by vznikly v pohybu.

Při vzniku mých fotografií jsem totiž dospěla k podobnému závěru. Sice jsou mé fotografie momentky a tanečnici jsem do konkrétních póz nestavěla, přesto se některé sekvence musely opakovat a já se stala choreografem pohybů.

Z fotek Pavla Brunclíka jsem se nechala také inspirovat použitím světla bez filtrů a tím, že fotografie neupravuje ani ořezem, což je mi velice sympatické.

Fotografie jsem nasvítla jasným zářivým světlem, kde byl důraz kladen na skoro grafické rozdělení ploch. V prvním plánu tanečnice, oblečena do tělového trikotu, jako by na sobě nic neměla a já tak fotila akt – siluetu.

V druhém plánu vržený stín, který s tanečnicí tančí, vytváří dynamiku a hru s prostorem.

¹⁴ Viz obrazová příloha 7

Třetím plánem je čistě bílé ateliérové pozadí bez zlomu. Díky němu je tanečnice v intimním prostoru. Vše se tak odehrává jakoby v její mysli.

Tyto tři plány souvisí i s tvorbou videa a jsou v něm použity podobným způsobem, stejnou hrou světla, ve stejném bezčasém prostoru. Tak, aby mohl být klid na vlastní myšlenkové pochody, na pohroužení se postavy do sebe, aby mohla být vytvořena vhodná předloha pro sochu s tímto obsahem a názvem Slepice nezná oblaka.

4 SOCHA V KONTEXTU

4.1 V kontextu tance

Socha vznikla na základě inspirace tancem. Tanec byl zase inspirován obsahem budoucí sochy vycházející z názvu - Slepice nezná oblaka.

Tanečnice se ztotožnila s tématem a tanec se tak stal nedílnou součástí procesu tvorby sochy samotné.

4.1.1 Historie tance

Tanec provázel lidstvo již od pravěku, měl magický charakter, motivoval k lovu a tím k základním potřebám člověka.

K nejčastějším a nejprimitivnějším patřil tanec napodobující zvířata. Napodoboval smrt zvířete, či tanec se zbraněmi napodoboval boj se zvířetem. Cílem těchto tanců bylo, aby zvíře přišlo, zbraně byly účinné a aby se lovcům podařilo zvíře ulovit.

Tuto funkci zastával až do středověku, kdy přibyla funkce umělecká. Přibýly také tance vztahující se k polním pracím, tance spojené s počasím a tance provázející významné události lidského života.

Záznam o rituálních tancích nalézáme v afrických jeskyních, v keltských sídlištních vykopávkách, na nádobách starých Řeků a dalších kultur.

Dlouhou dobu byl obvyklý tanec jednotlivce či v kruhu - rituální kruh, přičemž ženy i muži tančili odděleně. Až později se tančilo v párech.

A jak se lidstvo vyvíjelo, ubývalo tanci služebních povinností a tanec začíná postupně sloužit více a více k zábavě.

Z tance se stává společenská událost. Tančí se na aristokratických dvorech, kde tanec původně účelový a spontánní byl upraven, aby vyhovoval dvorským mravům.

V 19.století vzniká společenský tanec tak, jak ho chápeme v dnešní době. Taneční zábavy se staly významnou setkavicí a společenskou událostí.

Ve 20.století začala společnost vyhledávat nové impulsy, tak pronikají do evropských vod vlivy ze Severní a Jižní Ameriky. Vycházely z jiných společenských poměrů a odrážely střetávání amerických kultur.

Vzniklo tak mnoho tanečních interpretací, které se lišily. Proto taneční učitelé v Anglii sjednotili taneční styly a vytvořili tzv. internacionální styl. Vybrali charakteristiky každého tance, popsali je a určili požadavky na taneční doprovod, tím se dostal klasický tanec do podoby, kterou dnes známe.

4.1.2 Balet a výrazový tanec

Balet je forma scénického tance, která využívá choreografii. Balet může být samostatné dílo nebo může být součástí opery.

4.1.2.1 Vývoj baletu

Balet jako samostatná umělecká forma se začal vyvíjet ve Francii během vlády Ludvíka XIV. (1643 – 1715),

V 19. století zájem o balet poklesl. Protože v té době probíhaly velké sociální změny, balet měl oporu v aristokratických kruzích a lze říci, že se rozvíjel pouze ve Francii, Rusku a Itálii.

K renesanci klasického baletu došlo až ve 20. století především díky ruské škole. Své ztracené místo získal balet díky řadě vynikajících tanečníků. V Německu došlo k rozvoji takzvaného výrazového tance.

4.1.2.2 Výrazový tanec

Scénický tanec je moderní výrazový tanec. Je určený pro divadelní scénu, nemá žádná jasná pravidla ani omezení. Jeho cílem je vyjádření příběhu, myšlenky nebo pocitu. Je zde kladen důraz na originální duševní dění - pocity, myšlenka je přenášena do pohybů.

4.2 V kontextu oboru

V této kapitole bych se ráda zabývala díly umělců, kteří tvořili s podobnými materiály a zabývali se podobnými tématy, se kterými jsem se zabývala i já. U těchto lidí cítím jisté souvislosti. Pořadí jsem volila podle zaujetí jednotlivými díly či umělci.

Egypt

V starověkém Egyptě byly na malbách zachyceny tanečnice v elegantních akrobatických pózách. Zobrazovaly ženy lehce a svižně tančící. Reliéfy na hrobek a chrámech ukazují tanečnice v běhu, ve skoku, se svázanými vlasy, kdy pletenci kývají ze strany na stranu do rytmu tamburíny.

Teorie o tanci v Egyptě říká, že jeden z druhů egyptských tanců byl napodobující pohyby zvířat.

Auguste Rodin

Mám velice ráda práci Rodina, jednoho z nejnámennějších sochařů 19.století. Vytvořil malé bronzové sousoší *Tři havajské tanečnice* (1882) a v pozdějších letech se začal hojně věnovat kresbám zachycujících tanec a pohyb. Jako by nesnášel strnulost, nechával své modelky nebo tanečnice neustále se pohybovat a zachycoval je v početných kresbách.

Edgar Degas

Asi neznámější je tanečnice od impresionisty Edgara Degase socha *Čtrnáctiletá tanečnice* (1881) je vosková postava. Byla několikrát odlita do bronzu a stala se světově známou. Degas zvolil reálné doplňky sochy, vlasy z načervenalých žíní jsou svázané hedvábnou stužkou, živůtek je z voskového plátna, sukně z bílého tylu a voskované střevíce.

Tanečnicin hrdý postoj stojící si na svém názoru je i dnes velmi dobře čitelný, přesto má socha svá skrytá tajemství.

Degasova *Tanečnice dívající se na svou pravou nohu* (1896-1911) z bronzu je úžasná. Studoval náhodné pohyby tanečnic. Jedním z nejdůležitějších témat byl balanc, který zde znázornil.

Pieter Brueghel

Maloval žánrové obrazy hlavně ze selského života ale také biblické příběhy. Tanec zachytil na obrazech *Selský tanec* (1568) a *Svatební tanec v přírodě* (1566).

Motivy nespoutaného, divokého tance ve spojení s hrou dudáka symbolizují nestoudnost a hřích.

Mám velice ráda Brueghela, jeho obrazy mají pro mne vnitřní sílu svou dávkou intimnosti. Mám pocit, že prostorové plány, které

jsou na obrazech vidět, jsou jen optickou hrou pro vtažení diváka do děje obrazu.

Indie

Sochy na bráně chrámu u Chidambaram (jižní Indie) jsou vlastně vyřezané různé taneční kroky. Zde se zachovala kompletní sbírka tanečních pozic od středověku. Dá se také říci, že znázorněný tanec je také tancem lásky.

Většina lidských postav je zachycena v indickém sochařství s mimickým výrazem. Dokonce i postavy, které se mohou zdát jen sedící či stojící nebo nedělající nic, vyjadřují alespoň uspokojivý odpočinek.

Constantin Brancusi

V díle *Princezna X* (1916) z mramoru vnímám jemnou tvarovou podobnost. Brancusi ve své tvorbě stále více zjednodušoval, až se individuální rysy ztrácely. Zbavoval se detailů ve prospěch základního tvaru.

Zjednodušení do hladkých ploch v mé soše vzniklo během práce na modelech. Obalené drátěné konstrukce materiálem jsem ani neodebírala a zároveň ani nepřidávala.

*„Prostota není cílem umění, ale k prostotě docházíme nutně tím, že se blížíme ke skutečnému smyslu věcí.“*¹⁵

Domnívám se, že hladké tvary fascinují svým napětím, které vyzařuje zevnitř. Tento princip nebo tuto realitu jsem se snažila do své práce zapojit.

¹⁵ ZHOŘ, I. , *Hledání tvaru*, 1. vyd. Praha: ČSM, 1967. strana 42

„ **Cézannova** myšlenka o tom, že veškerá příroda je ve svém základě utvářena stejnými zákony jako stereometrická tělesa, musela být i v plastice dovedena do důsledků: očišťování tvaru od podružného detailu vedlo k radikálnímu zjednodušení formy a k vytvoření sochy, která proti jednotlivému postavila obecné a trvale platné. Na díle mimoevropské plastiky byla ověřena zásada, že složitost není nezbytným předpokladem vnitřní bohatosti sochařského díla.“¹⁶

Henry Moore

Jeho spojení s přírodními elementy je organické. Herbert Read, uznávaný znalec Moorova díla, charakterizuje obsah jeho děl jako „vitalismus“ a přitom cituje jeho slova „*Umělecké dílo musí mít především svou vlastní vitalitu. Nemyslím napodobení skutečného života, pohybu, tělesné činnosti, na skákající a tančící postavy, ale spíše na to, že dílo má mít vlastní energii, intenzivní vnitřní život, nezávisle na tom, co představuje.*“¹⁷

Gustav Klimt

Jeho *Danaé* (1907-1906) je pohroužena do svého snění s kompozičně dokonalým umístěním do čtvercového prostoru, jenž zaujímá celé plátno. Barevně vyvážené dílo vyvolává pocity něhy, citlivosti, křehkosti a intenzivní smyslnosti.

Již dříve mne toto dílo přitahovalo svým vnitřním životem zastíženým v intimní chvíli.

¹⁶ ZHOŘ, I. , *Hledání tvaru*, 1. vyd. Praha: ČSM, 1967. strana 45

¹⁷ ZHOŘ, I. , *Hledání tvaru*, 1. vyd. Praha: ČSM, 1967. strana 49

Henri Matisse

Znázornění v obraze *Tanec* (190-1910) je v abstraktním pojetí. Postavy pěti tanečnic s harmonickými tvary a pohyby nejsou pokusem o vyjádření konkrétního okamžiku v tanci ale všeobecné myšlenky tance. Tanečnice představují lidské bytosti obecně, stejně jako modelace postav v rytmu kompozice. I barevnost byla zvolena symbolicky ve třech barvách – modré nebe, zelená země a červené tanečnice. Kompozice působí, jako by chtěly tanečnice vyskočit z obrazu ven.

Tento okamžik, kdy máme pocit že se tanečnice pohne jen o kousek a vytančí z obrazu ven, mne asi nikdy nepřestane fascinovat.

Richard Štipl

Práce současného umělce, Čecha žijícího v zahraničí, Richarda Štipoty jsou svým charakterem velmi odlišné. Přestože používá parafín pro modelaci figur stejně jako já, modeluje hyperrealistické kolorované sochy, které jsou posunuté do imaginativní sféry.

Velice působivá práce **A.F.Vandevorst** je *Lidská svíčka* (2011). Spící schoulená dívka vytvořená z vosku leží na nemocničním lůžku. Modelace je velice realistická, včetně všech záhybů na jejích šatech. Tuto dech beroucí podívanou umocňuje krátké doprovodné video. Je točené z ruky, přibližuje se k dívce, která má po celé své délce těla rozmístěné knoty svíček, které pravděpodobně procházejí celým tělem a postupně prohořívají skrz dívku.

Se spojením parafínu a zvířecí tematiky použité v poslední době jsem se setkala v diplomové práci Hany Poislové *Kráva* (1999). Použila čerstvé seno a vosk, které odkazují nejen svou vůní k našemu tělu a jeho funkcím. Současně na bok krávy promítala záběry živé krávy a tím negovala obsah a techniku provedení.

5 ZÁVĚR A ZHODNOCENÍ VLASTNÍHO DÍLA

5.1 *Silné stránky*

Dala jsem si za cíl vytvořit sochu v životní velikosti a to jsem zrealizovala. Socha měří stosedmdesát pět centimetrů jako její předloha v podobě tanečnice. Jelikož je postava ohnutá, tak socha měří stodvacet centimetrů.

Bylo pro mne velice důležité naplnit obsah tématu **Slepice nezná oblaka**. K tomuto plnění jsem shromáždila velké množství informací o tématu a souvislostí kolem něj. Na základě těchto informací jsem mohla téma uchopit celistvě a naplnit jej.

Po stránce materiálové jsem volbou parafínu spokojená. Přesně naplňuje charakter, jaký jsem zamýšlela. Jistá éteričnost tohoto materiálu koresponduje s myšlenkou prchavého okamžiku přerodu, kterou jsem naplňovala. S tím souvisí i barevnost parafínu. Nechala jsem jeho přirozenou barvu, tj. bílou až lehce okrovou, s transparentností. Pracovala jsem s co nezákladnějšími materiály bez úprav či příměsí.

Na začátku tvorby jsem uvažovala, jak sochu pojmout. Záměrem bylo realisticky s přesahem.

Tento určitý posun se podařilo naplnit v zjednodušení formy. Figura si tam díky tomu ponechala vnitřní pnutí, které se dere ven skrze pohyb a tudíž skrze celek.

5.2 Slabé stránky

Zadáním práce byla tvorba jedné sochy v odpovídajícím materiálu umocňující znázornění díla. Zpracování mělo být experimentální za použití novodobých technik.

Po prozkoumání trhu s materiály a hledání vhodného novodobého materiálu a technik jsem došla k nevhodnějšímu materiálu parafínu. Je sice vyráběn novodobými technikami oddělením ropy, ale spíše bych ho zařadila ke klasickým sochařským materiálům, jako je včelí vosk. Má podobné vlastnosti a také zpracování.

Od použití novodobých technik jsem v průběhu práce upustila, jelikož použití čistého parafínu mnohem lépe splňovalo mé požadavky na výsledek. Jak jsem již psala, parafín svou čistotou v základním stavu a svou lehkou transparentností vyhovoval nejvíce.

Pokud jde o experimentální použití, práce s parafínem byla pro mne tak trochu experimentální. Bylo třeba zjistit správné poměry mísením dvou druhů parafínu. Poté jak s ním pracovat, aby nestékal či neztuhl příliš brzo. V tomto ohledu byl parafín pro mne experimentální.

5.3 Přínos pro daný obor

Domnívám se, že přínosem pro obor by mohlo být poctivé komplexní pojetí a dlouhodobá studie a realizace. Práce zabývající se niterními pochody člověka ve vrstvách by, podle mne, měla mít cenu k každé době. Také práce poskytující prostor pro zamyšlení,

představení jednoho úhlu pohledu s možností vlastní interpretace tématu by ji mohla mít také.

Hodnocení, zda má či bude mít má práce přínos pro daný obor, bych tedy raději nechala na posouzení odborníkům.

5.4 Závěr

V závěru této práce bych se ráda zmínila o několika vrstvách díla. Kladně bych hodnotila naplnění zadaného téma a splnění vytyčených cílů.

Informace získané studováním tématu mne zavedly k širším souvislostem, které mne obklopovaly, ale tím, že jsem se jimi zabývala do hloubky, mne velice ovlivnili. Především souvislosti symboliky názvu. To jak se používali v minulosti a jak nás ovlivňují i v dnešní době. Tím bych se ráda zabývala ještě šířeji v budoucnu.

Dostala jsem se také k rozboru pohádek a české pranostiky. Fotografie na plakátu Národního divadla mne přivedla k tanci. Po celý rok mne doprovázel. Věnovala jsem mu nejen na kurzech, na které jsem chodila. Mohla jsem pozorovat tanečnický při lekci vedené Janem Kodetem, který patří k předním představitelům současné taneční scény. Konzultovala jsem s ním práci ve fázi modelů.

Rozšířila jsem si obzor o svět tance. Byla jsem zvyklá vyjadřovat se skrze hmotný výtvarný prostředek – kresbu, sochu, fotografii. V tanci jsem se setkala s podobnou potřebou vyjádření se ale skrze sebe a své tělo. Tento prožitek mi otevřel nové cesty, jak zachytit vnitřní myšlenkové pochody, lépe je pochopit a poté převést zpět do mého světa použitím hmoty. Zjistila jsem, jak málo stačí v gestu pro vytvoření obsahu a jak málo stačí k jeho změně. Uvědomila jsem si, jak je těžké vybrat ten správný postoj sochy, který vystihuje téma a že tím vyvstaly další možnosti, kterým bych

se ráda věnovala, stejně jako práci s parafínem. Možností zpracování parafínu v sochařství jsou velké například v probarvování nebo v kombinaci s jinými materiály, které se mi sice do této práce nehodily, ale právě díky ní jsem mohla s parafínem začít pracovat.

Podařil se mi posun do stylizované reálné sochy. Šíře tématu mi dovolila zapojit i další média při zpracování i výsledku. Proto socha může tvořit celek s krátkým filmem, který vypovídá o průběhu tvorby, obsahu i o duši sochy. Fotografická série zachycuje fáze pohybu a dokresluje tak celé dílo.

Bádání o tématu mne přimělo hledat v sobě. Jak jsem měla na začátku pocit, že mne téma zaujalo a oslovilo, nyní zjišťuji, že se jedná o opačný postup. Moje niterní pochody, myšlenky a potřeba je zhmotnit mne přivedly k tomuto naplnění obsahu. Právě proto, že je téma filozofické a hluboké, dalo mi možnost se v něm najít a pracovat s ním po svém.

I když si myslím, že se autor jen málokdy dá odtrhnout od své tvorby a tudíž se skoro vždy v ní odráží, nikdy by mne nenapadlo, že se až tolik osobně otisknu do svého díla. Právě proto byl proces tvorby pro mne tak náročný. Práce na tomto tématu mne celou pohltila a naplňovala. Zkoumání vnitřní logiky věci mne přimělo k vnitřnímu rozvoji. A tudíž mám z této práce dobrý pocit.

Domnívala jsem se, že cílem bude vytvoření sochy, ale v průběhu jsem pochopila, že cesta je cílem.

Seznam použitých zdrojů

ZHOŘ, I., *Hledání tvaru*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, nakladatelství ČSM, 1967. ?

BIESLESZOVÁ, Š., RONOTIERE, G., *Magdalena Abakanowicz*. 1. vyd. Olomouc: Arbus vitae, Muzeum umění Olomouc, 2011. ISBN 978-80-87164-69-3, ISBN 978-80-87149-49-2.

HVÍŽĎALA, K., *Stopy Adrieny Šimotové: Tři dialogy*. 2. vyd. Praha: nakladatelství Jaroslava Jiskrová-Máj, Dvořán, 2011. ISBN 978-80-86643-46-5, ISBN 978-80-7363-379-0.

BRUNCLÍK, P., *Vyjevování (2008-10)*. Praha: Galerie Rudolfinum, 2011. ISBN 978-80-254-9511-7.

NÁRODNÍ DIVADLO, *Popelka*. Praha: Národní divadlo, 2011. ISBN 978-80-7258-371-3.

VYSOKÁ ŠKOLA UMĚLECKOPRŮMYSLOVÁ V PRAZE, *Ateliér veškerého sochařství: Ateliér Kurta Gebauera na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze*. 1. vyd. Praha: Vysoká škola umělecko průmyslová v Praze, 2010. ISBN 978-80-86863-30-6.

KOLEKTIV AUTORŮ, *Akt: naučte se fotografovat kreativně*. 1. vyd. Brno: Zoner Press, 2007. ISBN 978-80-86815-68-8.

BALEKA, J., *Výtvarné umění: výkladový slovník*. 1. vyd. Praha: Academia, 1997, dotisk 2010. ISBN 978-80-200-1909-7

NICOLOVÁ, G., *Svíčky: inspirativní nápady na použití, výrobu a zdobení svíček*. 2. vyd. Čestlice: Rebo Productions, 1999. ISBN 80-7234-155-3.

THIELE, C., *Sochařství*. 1. vyd. Brno: Computer Press, 2004. 80-251-0288-2.

SMITH, R., *Encyklopedie výtvarných technik a materiálů*. 1. vyd. Praha: Slováry, 2000. ISBN 80-7209-245-6.

MELLO, A., *Bdělost*. 1. vyd. Brno: Cesta, 2005. ISBN 8072950673.

EISLEROVÁ, J., *Nejznámější bajky*. 1.vyd. Praha: Fragment, 2012. ISBN 978-80-253-1401-2.

ENCYKLOPEDIÉ DIDEROT, *Všeobecná encyklopedie: ve čtyřech svazcích 1a/f*. 2. vyd. Praha: Diderot, 1998. ISBN 80-902555-0-7.

ODSTRČIL, P., *Sportovní tanec*. 1. vyd. Praha: Grada, 2004. ISBN 80-247-0632-6.

DIXON, A., *Umění: velký obrazový průvodce*. 1. vyd. Praha: Euromedia Group, 2010. ISBN 978-80-242-2663-7.

GROSENICKOVÁ, U., *Ženy v umění*. Praha: Slováry, 2004. ISBN 80-7209-626-5.

HLAVÁČEK, J., *Jiří Beránek: Přítmi paměti*. Praha: Grada, 1998.
ISBN 80-86087-12-3.

Resume

My dissertation deals with the topic The chicken does not know clouds.

The dissertation is divided into four chapters and a conclusion.

The first chapter deals with my work so far in my specialize (dissertation or specially studied subject) and I describe my interest in the title of my dissertation and the reason why I choose it.

The second chapter is focused on the theoretical basis related to the symbolism of the title and I analyze the historical context and sense of words the chicken and clouds. Furthermore, the inspiration for my dissertation can be found in the second chapter especially the artists Adriana Šimotová and Magdalena Abakanowicz. Another important inspiration for me was the official poster to the ballet Popelka (anglicky je to Cinderella, víc se mi líbilo tam nechat to české, ale rozhodni se ty), which inspired me to reach the dancer, who became the model for my dissertation. The dancer danced the choreography based on the title The chicken does not know the clouds and it became the final concept of my sculpture.

The third chapter follows up on the practical part of making my sculpture. The life-sized sculpture is made out of paraffin, which I used because of his properties.

The series of the dancer's photographs, which show the dancer's movement and the short movie about a making of sculpture belong together to my dissertation.

In the fourth chapter I mention artists, who created their works with the similar subject or material as I did.

The last chapter is the conclusion of the whole dissertation. I followed up the title and I reach the thought of the transformation

and the consciousness. The chicken in the closed space, which realizes that, there is something more in the form of clouds. I tried to capture the moment and show it in the matter.

Seznam příloh

Příloha 1

přední strana programu z představení Popelka; Národní divadlo

Příloha 2

ukázky z tvorby Adrieny Šimotové

Příloha 3

ukázky z tvorby Magdaleny Abakanowicz

Příloha 4

Fotografické záznamy z procesu tvorby

Příloha 5

Socha: Slepice nezná oblaka

Příloha 6

Film: Slepice nezná oblaka

Příloha 7

Fotografie: Slepice nezná oblaka

Příloha 1

přední strana programu z představení Popelka; Národní divadlo



Foto: Pavel Hejný
Graficky upravil: Milan Jaroš

Naskenováno

Příloha 2

ukázky z tvorby Adrieny Šimotové

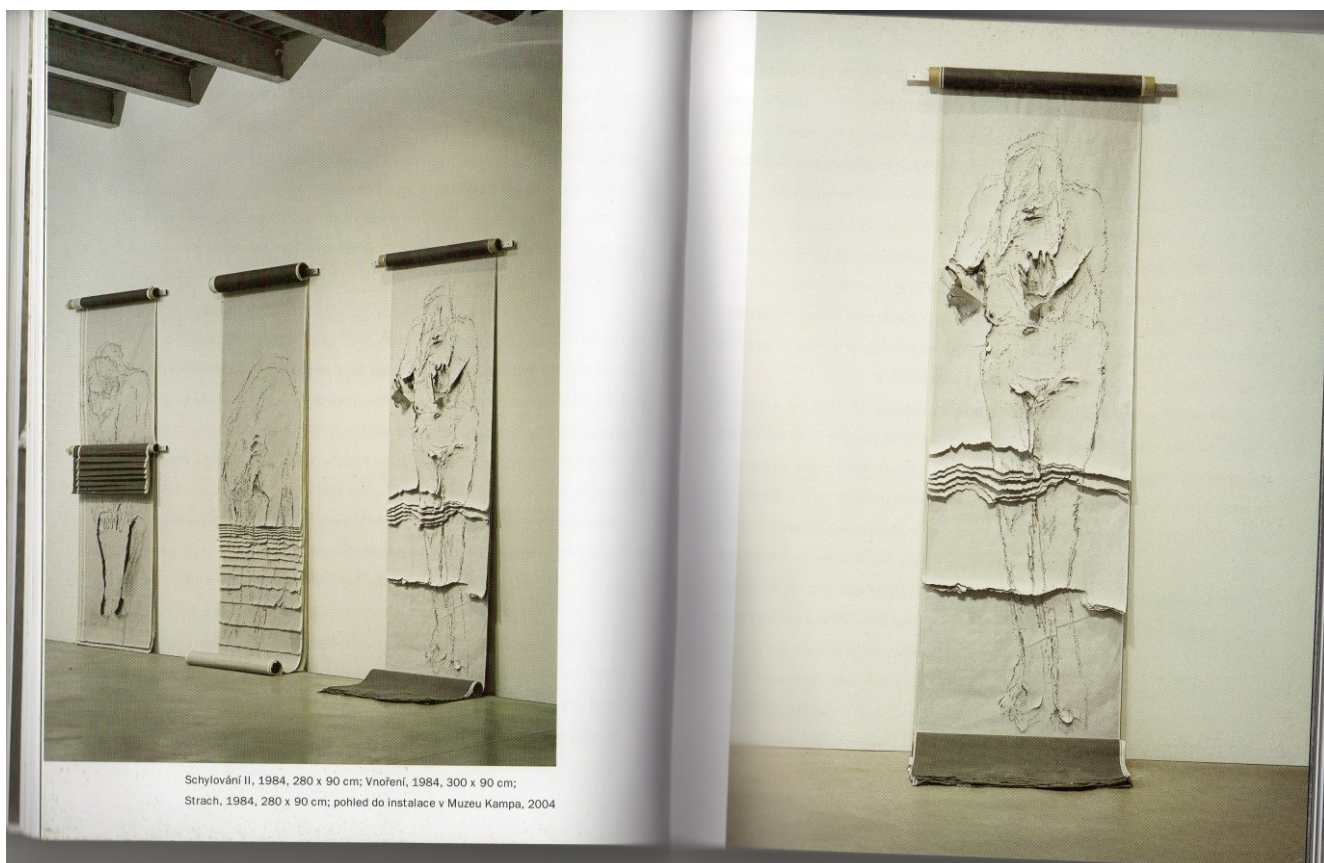


Foto:Hana Hamplová

Schylování II, 1984

Vnoření, 1984

Strach, 1984

pohled do instalace v Muzeu Kampa, 2004

Naskenováno z knihy Stopy Adrieny Šimotové

Příloha 3
ukázky z tvorby Magdaleny Abakanowicz



Tančící postavy, 2000, juta, pryskyřice, 6 postav, každá cca 150x150x50 cm

Sedící figury, 1974-1994, juta, pryskyřice, kovová podnož, 12 postav,
každá 145x47x75 cm, majetek autorky

Naskenováno z publikace Magdalena Abakanowicz

Příloha 4

Záznamy z procesu tvorby

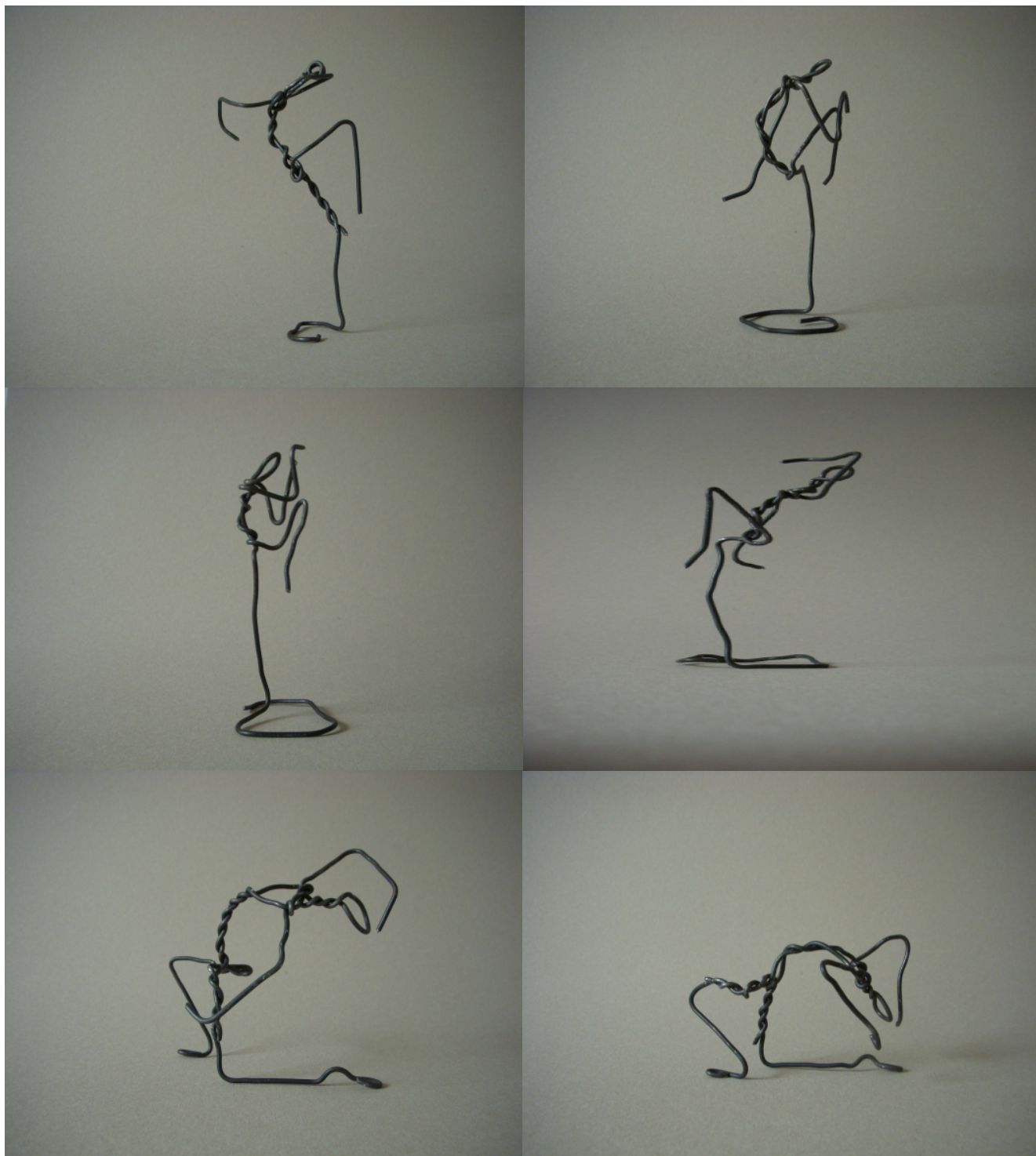


Skici pohybů

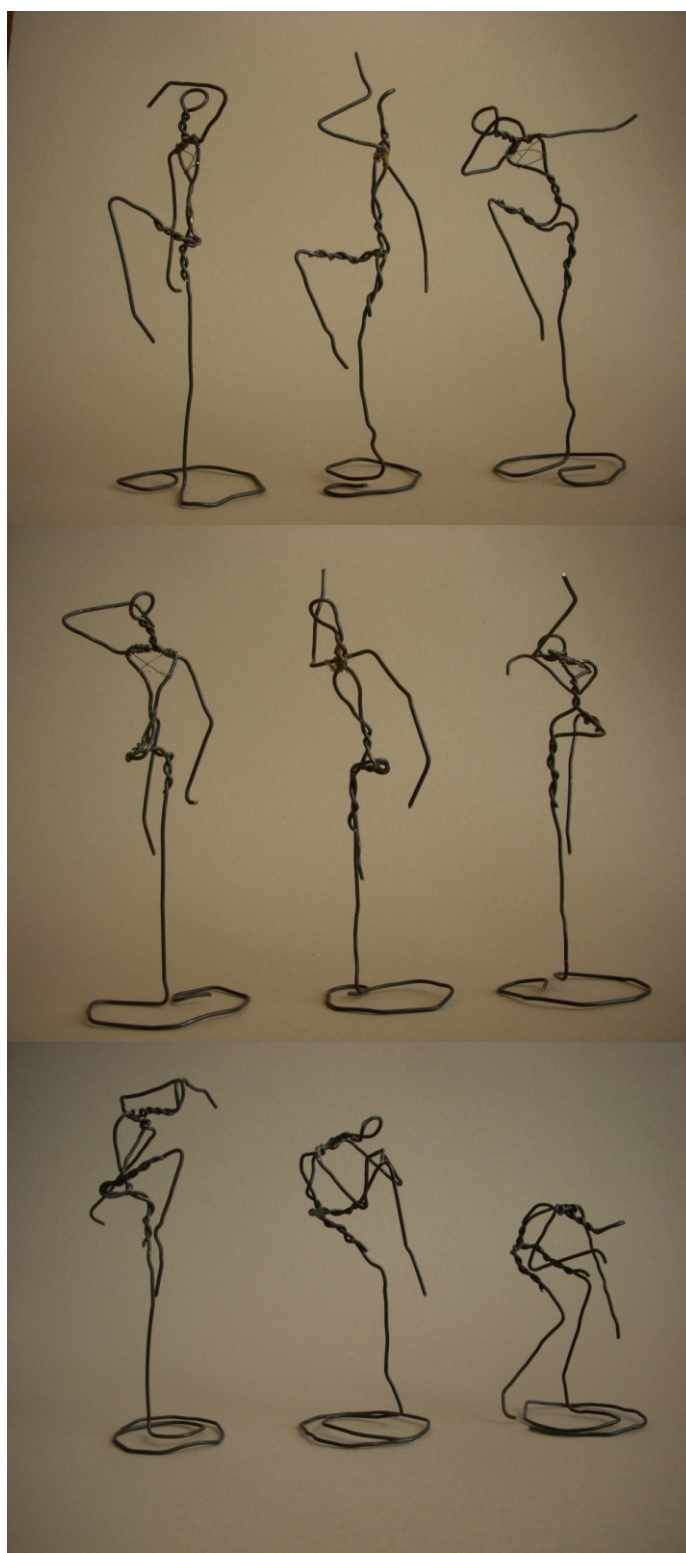
Naskenováno



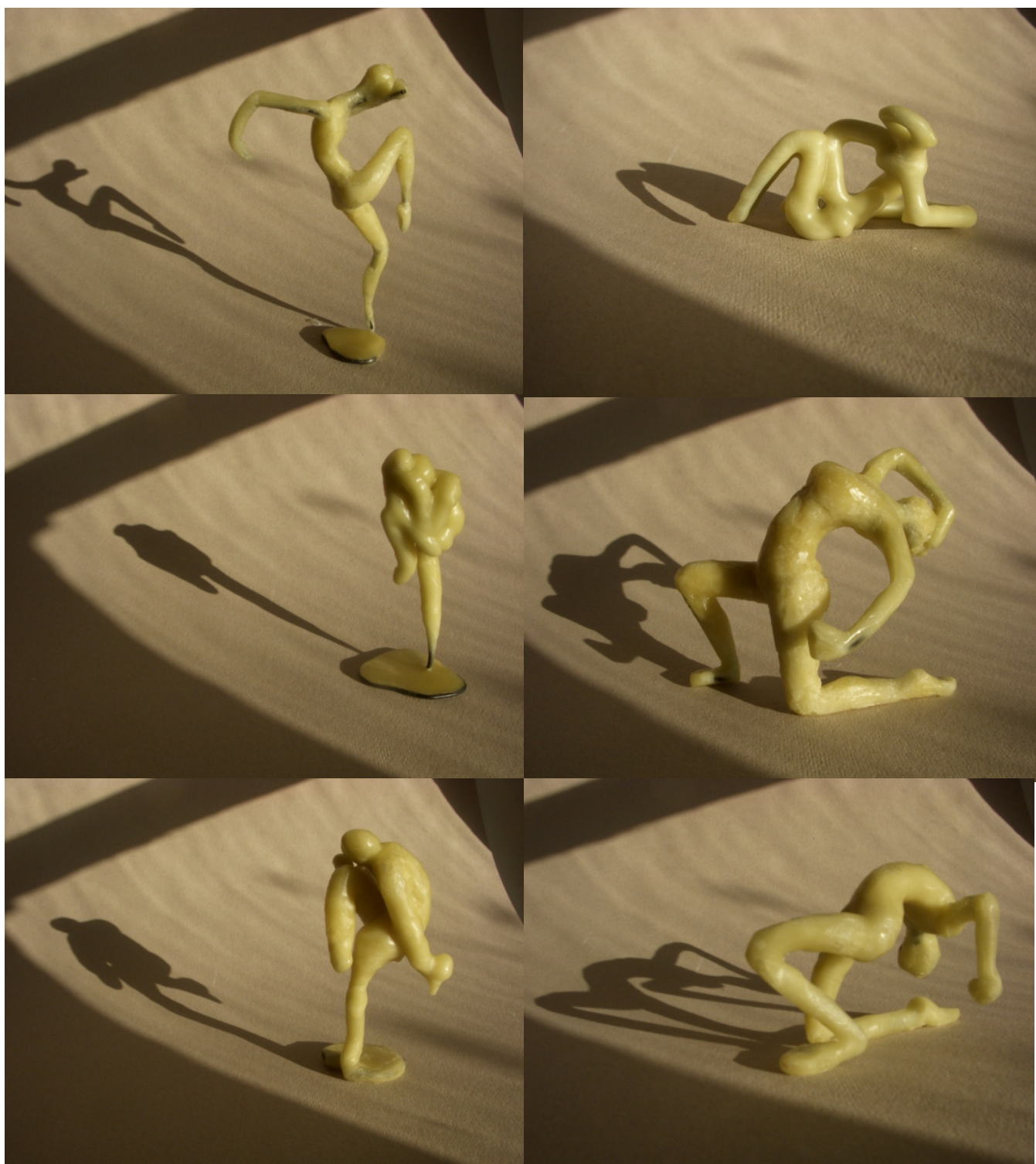
Záznam pohybů
Foto vlastní



Skici pohybů, drátěná konstrukce - malé figury, cca 15x10 cm
Foto vlastní



Skici pohybů, drátěná konstrukce - velké figury, cca 20x15 cm
Foto vlastní



Skici pohybů, voskové figury malé, cca 15x10 cm
Foto vlastní

Příloha 4
Záznamy z procesu tvorby



Skici pohybů
Foto vlastní



Rozfázovaný pohyb
Foto vlastní



Kovová konstrukce, cca 120x80 cm
Foto vlastní



Parafín, různé druhy, příprava
Foto vlastní



Postupné vrstvení parafínu na kovovou konstrukci
Foto vlastní

Příloha 5
Socha: Slepice nezná oblaka

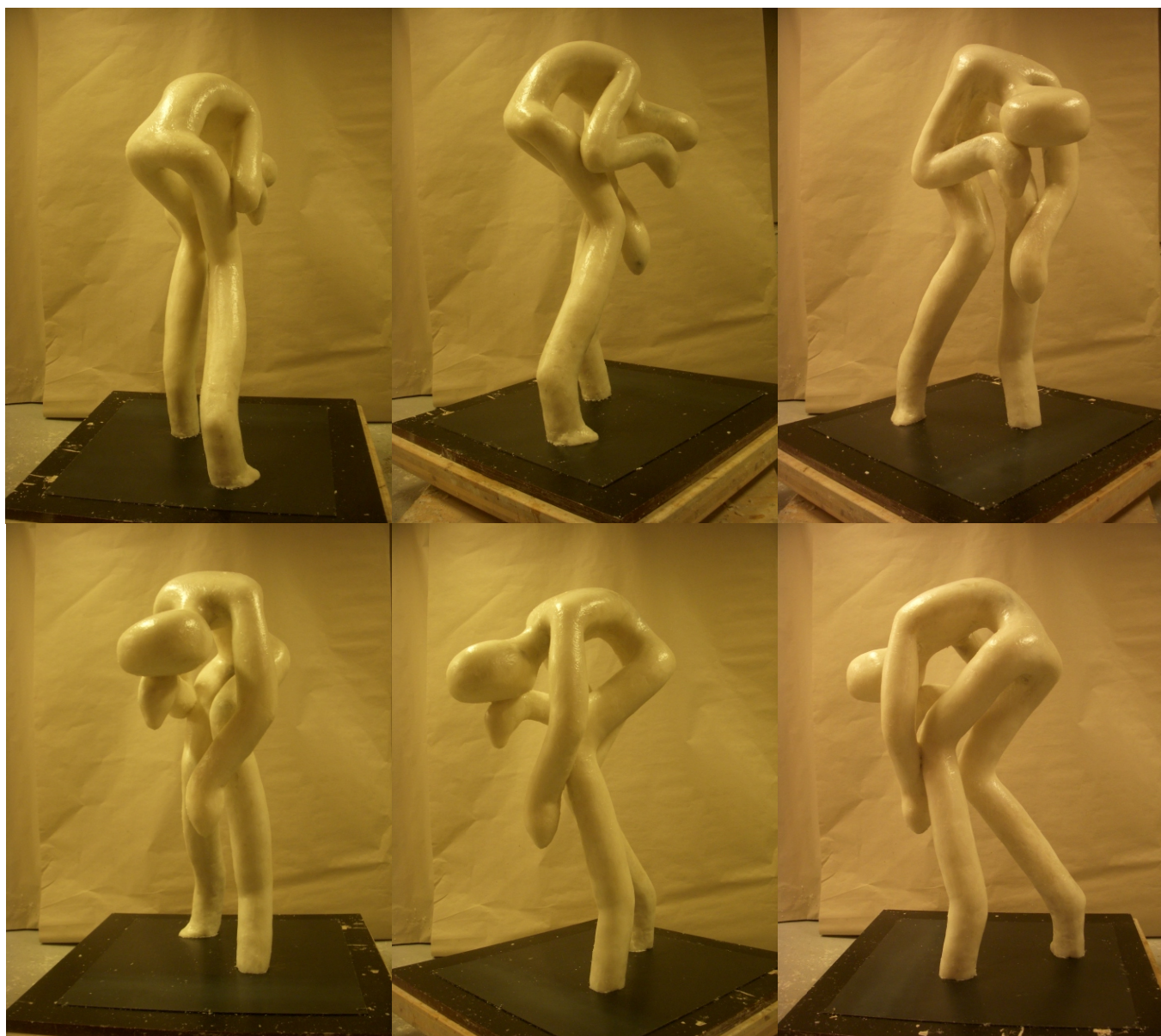


Foto vlastní



Příloha 7
Fotografie: Slepice nezná oblaka

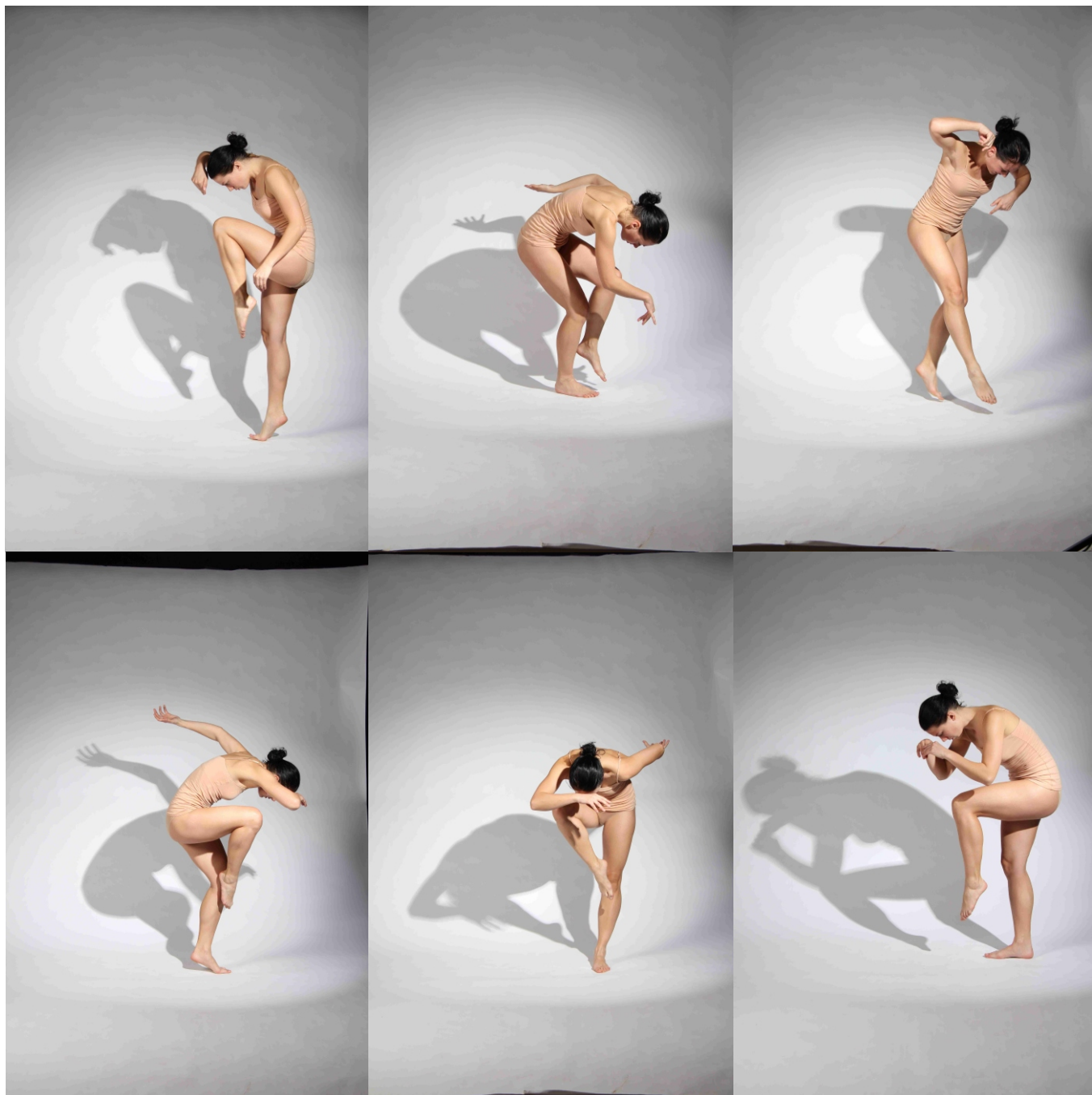


Foto vlastní