

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy

Diplomová práce

**NETRADIČNÍ MATERIÁLY
V PROSTOROVÉ TVORBĚ,
S DŮRAZEM NA TEXTILNÍ MATERIÁL
A DĚTSKOU HRAČKU**

Vypracovala: Kateřina Trojanová

Obor studia: Učitelství výtvarné výchovy
pro ZŠ a SŠ, PG-VV

Vedoucí diplomové práce: Ak.soch. Věra Roeselová

Konzultantka: Mgart. Lucie Tatarová

Praha 2008

Posudek diplomové práce

Netradiční materiály v prostorové tvorbě s důrazem na textil

Kateřina Trojanová

Práce Kateřiny Trojanové vychází z důsledného rozvádění tématu, z práce s literaturou a ze schopnosti ji využít pro vlastní úvahy. Doprovázelo ji složitě hledání, ale výsledek obtíže neodráží. Studentka se brzy naučila pracovat s prameny, vyvozovat závěry a eliminovat podstatné.

Těžiště diplomové práce spočívá v prostorové tvorbě 20. století. Od základů moderní sochařské tvorby se diplomantka posunula k dvěma úhlům pohledu - na proměňující se a často překvapivě nové formy ve zpracování tradičních materiálů a na netradiční materiály, které proměnily tvář prostorové tvorby a posunuly ji až k objektům a některým výtvarným akcím.

Sám textil je ve výtvarném umění méně frekventovaný. Studentka dobře vystihla problém - soft-art jako by neměl další pokračování. Přesto se jí podařilo prokázat, že textil má stále co říci a stává se plnohodnotným výtvarným materiálem, i když přímo o soft-artu mluvit nelze. Rozhlížela se i po české textilní tvorbě, která je v současné době poněkud na ústupu, a věnovala se především A. Kybalovi.

Diplomantka dále rozebrala vývoj dítěte a jeho potřeby při rozvíjení tvořivé, až objevitelské osobnosti, a zamýšlela se nad podstatou hravých činností. Hledala tomu odpovídající interaktivní hračky, ale mezi textilními výrobky pro děti neměla velký úspěch. Charakterizovala i situaci na trhu a požadavky veřejnosti na vzhled hraček.

Pro pedagogickou část diplomové práce připravila varianty etud s textilním materiálem a tyto podněty dále v pedagogické části rozvíjela. Domnívám se, že trochu podcenila náročnost diplomové práce a nestačila textilní úkoly realizovat přímo s dětmi. Její pojetí didaktické části vycházelo z konzultací s Doc. Dr. M. Terčové, která se zabývala možnostmi her.

Vlastní výtvarná práce se soustředila na realizaci souboru kostek, které dítě může libovolně kombinovat a vytvářet z nich zvířátka.

Otázky: Proč jste neřešila výtvarné úkoly přímo s dětmi?

Navrhovaná známka: **výborně**

Věra Roeselová, ak. soch., vedoucí diplomové práce

Oponentský posudek k diplomové práci Kateřiny Trojanové

Téma: Netradiční materiály v prostorové tvorbě s důrazem na textilní materiál a dětskou hračku

Obor studia: Učitelství výtvarné výchovy pro ZŠ a SŠ, PG-W

Vedoucí diplomové práce: Ak.soch Věra Roeselová

Kateřina Trojanová se ve své práci zabývá tématem prostorové tvorby, především se soustředí na materiály, které se v prostorové tvorbě užívají.

V teoretické části práce se Kateřina Trojanová zabývá problémem tradičních a netradičních materiálů. V první části nám prezentuje přehled klasických materiálů užívaných v prostorové tvorbě s odkazy k uměleckým dílům ve druhé se zabývá materiály netradičními. Výběr odkazů k umělecké tvorbě přesvědčivě dokazuje autorčin přehled i dobrou orientaci v problematice.

Kapitola SKLO - Mám zde výhradu k zařazení dvou umělkyň jejichž tvorba by podle mého názoru patřila do některé z následujících kapitol, jedná se o Evu Hesse a Kusamu. Pokud se sklo v jejich tvorbě objevilo, jednalo se spíše o cosi pro jejich tvorbu netypické, u Kusami jen o optické zmnožení textilních objektů.

V další části práce se autorka zaměřuje na textilní tvorbu. Zajímavá je kapitola o historii gobelínové tvorby v Československu. Rovněž kapitola zabývající se současnou textilní tvorbou nám představuje některé známé současné tvůrce. Mezi nimi trochu chybí Sheila Hicks, která je pouze zmiňována na straně 64 a její jméno je chybně opsáno. Většina umělců zmiňovaných v této kapitole jsou příslušníky jedné generace a trochu postrádám autory ještě mladší tudíž současnější.

Následuje kapitola věnující se vztahu dítěte a hračky již směřuje k didaktické a výtvarné části diplomové práce.

Didaktická část je velice dobře propracována doprovázena fotodokumentací prací žáků. Žáci se věcí dotýkají, pracují s materiálem, jsou vedeni k tvorbě objektů. Všechny úkoly jsou dobře promyšleny a rozpracovány.

Výsledným artefaktem výtvarné části diplomové práce Kateřiny Trojanové je realizace interaktivní textilní hračky. Výsledek považuji z velice zdařilý, bylo by zajímavé do fotodokumentace zařadit též fotografie interakce dětí s hračkou, kde by též vynikla monumentálnost vytvořené hračky.

Grafická úprava práce je dobrá, práce je přehledná s četnou fotodokumentací. Škoda jen nadpisů, které se dostali na konec předchozí strany (str. 83 a str. 44). Diplomové práce Kateřiny Trojanové splnila požadavky obsažené v zadání.

Hodnocení: výborně

< obhajobě autorce doporučuji dohledat umělce zabývající se tvorbou skla a několik :ástupců mladší generace textilních tvůrců.

! Praze dne 3.5.2008

Mgr.A Lucie Tatarová

Bibliografický záznam

TROJANOVÁ, Kateřina. *Netradiční materiály v prostorové tvorbě, s důrazem na textilní materiál a dětskou hračku*. Praha: Karlova Univerzita, Pedagogická fakulta, Výtvarná výchova. 2008. 45 s. Vedoucí diplomové práce Ak.soch. Věra Roeselová.

Anotace

Diplomová práce se zabývá proměnou materiálů v prostorové tvorbě od přelomu 19. století, tedy od vzniku moderního sochařství. Sleduje zapojování netradičních a nových materiálů do umělecké tvorby.

Podrobněji se zabývá textilním materiálem, od jeho postupného vymaňování se z užití tvorby, konkrétně gobelínové tvorby v Československu, do méně tradičních poloh soft artu a textilního umění šedesátých let.

Textilním materiálem se zabývá i praktická práce, která je realizována v textilním prostorovém objektu, dětské hračce. Může se zdát paradoxní, že pro výběr praktické části - netradiční práce s textilem - vybírám snad nejtradičnější předmět textilního průmyslu - dětskou hračku, ale mým cílem je právě pokus o textilní hračku na pomezí užití tvorby a výtvarného objektu.

Vzhledem k tématu praktické části, věnuji poslední kapitulu teoretickému základu o vývoji dítěte a o dětské hře. Mimo jiné se ptám po zásadní otázce „co je to hračka“ a odpověď se snažím nalézt mimo jiné skrz rekapitulaci tradičně konané výstavy „Salon hraček 2007“.

Annotation

My dissertation is about material transformation in space creation at the turn of 19th century, where the beginning of modern statuary is dated. Follows up connecting of unconventional and new materials to modern art production.

It's engaged in textile and fabric very closely, from its emancipating from the utility value - concretely the tapestry production in Czechoslovakia, it's transformation to Soft Art of the 60th.

The main theme of my practical work is fabric and is realized in textile space object - children toy. It seems paradox that I choose for the practical part of my dissertation called unconventional work with fabric - the most traditional object. But my intention was to create a fabric toy on the border of utility value and art object.

Because of that my last chapter in dissertation work is dedicated to theoretic principles of children evolution and childrens' play. Among others I put the question „what's the toy" and I tried to find the answer through the recapitulation of the exhibition „Salon hraček 2007" (Toy exhibition 2007).

Klíčová slova

Netradiční materiály, prostorová tvorba, moderní sochařství, socha, textilní materiál, textilní tvorba, dětská hra, hračka

Keywords

Unconventional materials, space creation, modern statuary, statue, textile fabric, textile creation, childrens' play, toy

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato diplomová práce byla umístěna v Ústřední knihovně PedfUK a byla používána ke studijním účelům.

V Praze 14. dubna 2008

Kateřina Trojanová

Poděkování

Děkuji Akad. sochařce Věře Roeselové za odborné vedení diplomové práce a nesmírnou trpělivost během celé spolupráce.

OBSAH:

ÚVOD.....	8
-----------	---

A/ TEORETICKÁ ČÁST

1. PROMĚNY MATERIÁLŮ VE FIGURATIVNÍ PROSTOROVÉ TVORBĚ OD KONCE 19. STOLETÍ.....	9
1.1 ÚVAHA O HRAVOSTI.....	9
1.2 CO JE NETRADIČNÍ.....	9
1.3 KLASICKÉ MATERIÁLY A JEJICH NETRADIČNÍ ZPRACOVÁNÍ	11
1.3.1 kov.....	11
1.3.2 dřevo.....	25
1.3.3 kámen.....	30
1.4 PRÁCE S NETRADIČNÍMI MATERIÁLY.....	31
1.4.1 papír.....	36
1.4.2 sklo.....	42
1.4.3 přírodní materiály.....	45
1.4.4 plast.....	48
2. TEXTIL JAKO PROSTŘEDEK PROSTOROVÉ TVORBY.....	51
2.1 GOBELÍNOVÁ TVORBA V ČESKOSLOVENSKU.....	51
2.2 SOUČASNÁ TEXTILNÍ TVORBA.....	55
2.3 SOFT ART.....	65
3. DÍTĚ A HRAČKA.....	48
3.1 VÝVOJ DÍTĚTE.....	48
3.2 HRA.....	73
3.3 CO JE TO HRAČKA.....	75
3.4 SALON HRAČEK.....	79

B/ PIPAKTICKA CAST

1. PROCESY, VEDOUČÍ K NÁVRHŮM A REALIZACI INTERAKTIVNÍCH HRAČEK.....	84
--	----

C/ VÝTVARNÁ ČÁST

1. VÝTVARNÉ ETUDY S TEXTILNÍMI MATERIÁLY.....	86
2. NÁVRHY TEXTILNÍCH HRAČEK NA POMEZÍ VÝTVARNÝCH OBJEKTŮ.....	93
3. REALIZACE HRAČKY.....	95
LITERATURA.....	97

ÚVOD

Motto: *Před patnácti lety jsem si položila otázku.*

Otázku jako úkol.

Otázku o pravdivém smyslu umění.

Tvrdí se, že pravda je relativní

Že pravda je předmětem hledání a bytování zde.

Najít pravdu je asi umění.

Umění je věda,

věda je umění.

Umění tvořit.

(Terčová, Michaela: Zelené světlo)

Jako motto práce jsem vybrala citát Doc. Terčové, protože mi připadá v množství výroků o umění svým způsobem jedinečný. Citát je totiž důležitým pohledem na samou podstatu umění, o naprosto intimním vztahu člověka a jeho tvorby a o svobodném hledání pravdy v umění a životě.

Důvodů, proč jsem si vybrala pro svou práci toto téma, je samozřejmě několik. Zajímá mě prostorová tvorba a materiálové experimenty. Při svém studiu na PedfUK jsem lektorovala výtvarné kurzy pro děti a soustředila jsem se právě na prostorovou tvorbu. Jedním z materiálů, které jsem často používala byl textil.

Výhody tohoto materiálu jsou nejen v tom, že je trvanlivější a odolnější (na rozdíl např. od papíru), ale mimo tyto nesporné praktické výhody je prostě přitažlivý, pro svou měkkost, poddajnost a variabilitu.

A/ TEORETICKÁ ČÁST

1. PROMĚNY PROSTOROVÉ TVORBY OD KONCE 19. STOLETÍ

1.1 ÚVAHA O HRAVOSTI

Příběh hravosti v umění je hrou na honěnou. Dva ptáčci, nerozluční kamarádi, Hravost a Fantasie, si svobodně poletují nebem - historií, a lidé je chytají do klecí slohů, směrů a tendencí. Někdy je chytanou a krmí je, až jsou tak velcí, že klíčka praskne a oni jsou zase na svobodě. Jindy je nechávají o hladu, že ptáčci pro svou vyzáblost prolezou mezi dráty klece a frnk, už jsou pryč. Jindy je někdo pustí z lítosti, a jindy utečou vrátky, když se jim přisypává zrní.

Od začátku 20. století se ale o klíčku s nimi lidé perou a strkají, až jim ta klec padá na zem a ptáčkové jsou opět volní.

Napříč historií se najdou ale i tací lidé, kteří ty ptáčky nehoní a přesto u nich sídlí ve větvích.

Hravost má lehkost a nadhled, nebo k nim přispívá. Hravost také rozšiřuje obzory, vyučuje, osvobozuje a baví.

1.2 CO JE NETRADIČNÍ ?

Tématem diplomové práce jsou *netradiční materiály*, proto pokládám na úvod otázku po tom, co vlastně netradiční materiál je?

Je to totiž trochu ošemetná otázka, protože (ne)tradičnost materiálu můžeme hodnotit až ve vztahu k cíli, ke kterému je využit.

Například papír je velmi tradičním médiem pro tištěnou informaci, když však zapojili papír a text Picasso nebo Kolář do volného obrazu, udělali krok mimo tradici, udělali něco nového, každý po svém.

To byla otázka netradičních materiálů. Při pohledu na vývoj moderního sochařství nás však napadá ještě jiná otázka, a sice *netradičnost práce s materiálem*. A to proto, že sochařství od přelomu 19. a 20. století zaznamenalo velké experimenty a změny i v práci s klasickými materiály. Jde o dvě různé věci v tématu netradičnosti, ale souvisejí spolu natolik, že se v určitém bodu setkají.

Proto sleduji tyto dvě linie: první sleduje netradiční způsob práce s klasickými materiály (od počátku moderního sochařství, s ohledem na jeho vývoj). Druhá linie mapuje materiály zcela netradiční a nové. Vzhledem k šíři a obrovské různorodosti prostorové tvorby jsem si vymezila sledovat, pokud je to možné, tvorbu figurální. Toto sjednocení by mělo umožnit lepší soustředěnost na hlavní téma, na materiál.

1.3 KLASICKÉ MATERIÁLY A JEJICH NETRADIČNÍ ZPRACOVÁNÍ

Ve 20. století zaznamenalo sochařství změny, které byly zásadní pro jeho další vývoj. Změnil se totiž pohled na sochu a na její uplatnění.

Umění je proces a k jeho změnám na přelomu století šel vývoj několik staletí. Počátky změn je proto nutné hledat o něco dříve. Konec 19. století znamenal střet, do té doby relativně pospolu jdoucího malířství a sochařství. Krásně to vystihl J. G. Herder: „ *Malířství je sen, který se zdá, sochařství je naopak tvrdá realita*“ (Volavka, 1948).

V malířském impresionismu doznívá romantismus a poetika tajemné přírody, zatímco impresionismus v sochařství dostává expresivní výraz.

Nebo výrok J. Beuyse: „.....sochařství je myšlení“ (Volavka, 1948). Sochařství je myšlení o vztahu objemu, tvaru a prostoru, o budování sochařské formy.

Až do první světové války hledali autoři nový způsob pro výtvarné vyjádření převážně v novém způsobu práce s výrazovými prostředky. Zůstávali ale u klasických materiálů, jako je dřevo, bronz či kámen. Proto je nemohu zahrnout do tématu o netradičních materiálech, přestože způsob práce často netradiční je.

Pokud mluvím o sledování proměn materiálů v prostorové tvorbě, mluvím o sochařství a v pozdějším vývoji také o objektové tvorbě a instalaci. Vývoj prostorové tvorby, a zejména zapojení nových materiálů (kap.1.4) k nim totiž směřuje.

1.3.1 KOV

Obecně se tvrdí, že prvním sochařem, který se přenesl přes 19. století a vstoupil do století dvacátého, byl **Auguste Rodin**. Tento slavný sochař přinesl (možná spíše vybojoval) sochařství několik nových pohledů na sochu, do té doby nezvyklých. Například socha bez podstavce, ponechání viditelných spojů, tzn. viditelný proces vzniku, uvolnění témat nebo torzální stav sochy, kterou postavil na rovinu sochy celé.

Rodin a ostatní impresionističtí umělci nehledali podstatu a hloubku věcí, naopak, šlo jim o zachycení proměnlivosti, o smyslové vnímání. Pro zachycení proměnlivosti se přirozeně musela proměnit také forma, do té doby klasická, vystavěná kánonem do pevného tvaru.

Impresionistická socha nedržela kompaktní tvar, hmota byla naopak rozložena odstředivě v různých směrech a charakteristická pro ni byla skicovitost a rozrušenost povrchu.

obr.1

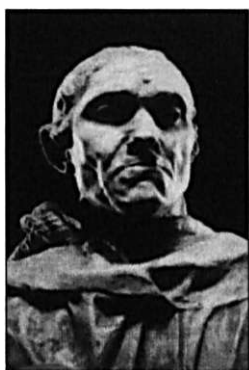
obr.2

Obr.1 **A. Rodin:** Busta Rose, 1890

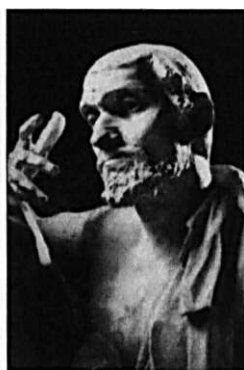
Obr.2 **A. Rodin:** Busta Camille Claudelové, 1886

Někteří teoretici Rodina neřadí k impresionistům bez výhrad. Zachycuje totiž také témata mytologická, plná hrdinství a vášně, která rozhodně nejsou ve svém obsahu povrchní záležitostí.

Zastavím se u jednoho z geniálních Rodinových děl, a sice památníku Občanů z Calais.



obr.3



obr.4

obr.3 a obr.4 **A. Rodin:** Památník občanů z Calais (detail), 1895

Navzdory údělu památníků jako smrtelných, (podíváme-li se na to, jak se během času obměňují) je právě tento z těch, který se stal nesmrtelným.

Čím je v Rodinově díle docíleno nadčasovosti? Rozměr lidského utrpení vyjádřil geniální práci s výtvarnými prostředky. Zpracováním výrazu lidské figury, silou gest a zasazením památníku bez podstavce

tak, že občané z Calais stojí přímo mezi lidmi na ulici. Jsou jedni z nás. Prostředky, které ve své době musel Rodin obhajovat, docílil naprosté umělecké přesvědčivosti.

Rodin také objevil téma fragmentu. On a posléze jeho žáci sochali samostatně v různém výrazu ruce nebo hlavy, které byly buď ponechány ve fragmentu nebo sesazeny s dalšími částmi v sochu.

Snad tento zájem souvisí s objevováním antických soch v této době. Ty, ačkoli jsou dochovány fragmentálně, jsou vnímány jako svébytné. Formy fragmentu se dotkli téměř všichni umělci, přesto s různými cíli: od studií části těla, odstranění horních končetin s úmyslem zjednodušit hmotu do vertikály, zvýšení expresivnosti (M. Marinetti), k hravosti ...



obr.5



obr.6

obr.7

obr.5 **V. Preclík:** Pocta J. Kolářovi, 2000

obr.6 **E. Matare:** Ženské torzo, 1928

obr.7 **A. Rodin:** Pravice, před r, 1910

Například **V. Preclík** v poctě J. Kolářovi: „... Jiří kolář nařeže strom, rozřeže ho na nudličky a sestaví novou realitu.“

Protikladem k Rodinovu měkkému impresionismu jsou klasicistní sochy **A. Maillola**, který oprostuje sochu od všech psychologických detailů. Snažil se najít ideál oprostěný od všech vad určujících identitu (Tři grácie, Noc, Vzduch).

Tak vedle sebe stojí Rodínovo pojetí sochy směřující k analýze tvaru, spojení s prostorem a funkcí světla, a Maillolovy, který pracuje s tektonicky zpevněným tvarem a stabilní sevřenou formou.

Maillol, Manzú a další sochaři zůstávají u klasicistního zobrazení, a v souvislosti s tím se odvíjí jejich tradiční způsob práce s materiálem.



obr.8



obr.9

obr.8 **A. Maillol:** Odpoledne, 1902

obr.9 **A. Manzú:** Baletka, 1950

Tradiční využití kovů v historii sochařství je samozřejmě v odlévání. Spolu se dřevem, kovem a kamenem patřily k jediným možnostem, jak sochu realizovat. Bud' ji vymodelovat a odlít, vytesat do kamene nebo dřeva.

Při odlévání se dbalo na ušlechtilost materiálu. Klasicky se odlévalo do bronzu, pro cenovou nedostupnost i do cínu či olova.

Odlévání do méně ušlechtilých kovů, jako například cínu, bylo méně kvalitní. Sice se taví v nižší teplotě než bronz, ale nekopíruje tak přesně formu, tudíž stírá drobnější detaily.

Čistotu formy odlévání, která se snaží retušovat spoje jednotlivých dílů sochy narušuje právě Rodin, který tyto spoje vědomě ponechává (obr.1). V průběhu práce počítá s tímto dělením sochy, případně dále rozrušuje její povrch.

Kubismus se v sochařství uplatnil málo. Přispěl však novou formou, která se promítla do práce sochařů, kteří byli kubismem poučeni (např. Archipenka, Liepchitze, H. Laurence nebo **O. Zadkina**).



obr.10



obr.11

obr.10 **O. Zadkina:** Orfeus, 1956

obr.11 **H. Laurens:** Velká hudba

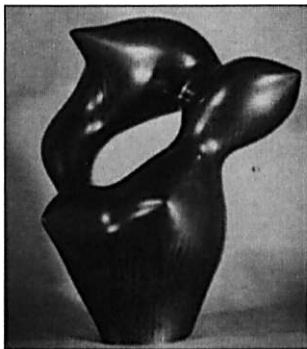
Již před nimi **P. Gargallo** opouští realistické zobrazení a tradiční způsob budování objemu a pracuje v soše také s prázdným prostorem.

Podstatná je hmota, která na figuře je, stejně jako části, které na ní chybí.

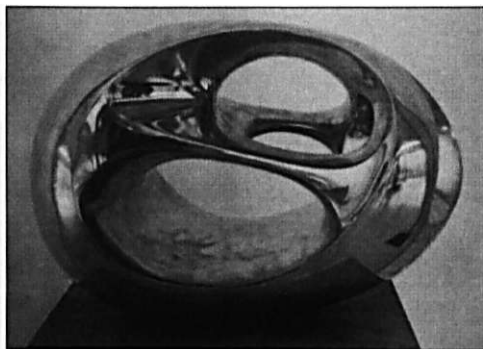


obr.12 **P. Gargallo:** Prorok, 1933

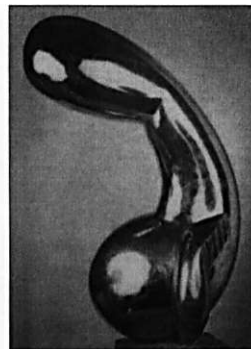
Velká část plastik se soustředí na ušlechtilost materiálu a čistý tvar, který redukuje do symbolické zobrazení (**Brancusi**).



obr.13



obr.14



obr.15

obr.13 **H. Arp**: Věvec pupenců II, 1936

obr.14 **B. Hepworthová**: Oválná struktura, 1943

obr.15 **C. Brancusi**: Portrét kněžny, 1920

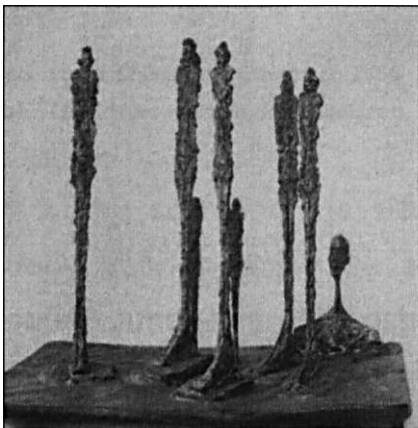
Směrem, který nevychází příliš z předešlých zkušeností, ale je novým racionalistickým pohledem na svět, je konstruktivismus. K zakladatelům patřil **V. Tatlin** (pomník III. Internacionály), nebo A. Rodčenko či N. Gabo s A. Pevsnerem - ruští autoři, kteří chtěli odhmotnit a zrušit statickost sochařství. Také chtěli odtrhnout umění od napodobivosti přírody. Snažili se najít vlastní tvarosloví, vycházející ne z kubismu, ale z pravoúhlého řádu Mondrianova. Konstruktivismus nebyl figurativní a využíval průmyslové konstrukce a materiály jako železo nebo ocel.

M. Callery se ve své Studii pro balet nesnaží vytvářet objemy, ale zůstává v naprosté plošnosti. Jeho figury jsou vytvořeny z plátu. Svou stylizací do základních proporcí připomínají figurky znak (panáček na dveřích WC), a právě znak v prostoru je něco neobvyklého. Velmi jednoduchými prostředky se mu podařilo figury „rozhábat“. Figurální kompozice ale zůstává jednopohledová, z jiného úhlu by postrádala logiku.

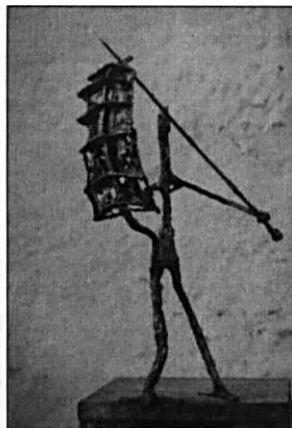
obr.15 M. **Callery**: Studie pro balet

Po první světové válce sáhli umělci po výrazné deformaci těla. Jmenovat můžeme sochaře **A. Giacomettiho** nebo **G. Richierovou**.

Sochy A. Giacomettiho jsou na kost vyhublé a klátící se v prostoru. Jejich životnost je velmi málo pravděpodobná. Jsou tím, co na nás dýchne ze Sartrova existencialismu, jsou obrazem beznaděje, nemoci, hladu, smrti. Podle Sartrovi formulace jsou vytvořené jen z „prostorového prachu“.



obr.16



obr.17

obr.16 **A. Giacometti**: Sedm figur - jedna hlava, 1950

obr.17 **G. Richier**: Don Qijote bojuje s větrným mlýnem, 1949

Socha je modelována objemy jen minimálně, místo toho je vytvořena na tenké konstrukci s namodelovaným nezbytně nutným množstvím materiálu tak, aby bylo možné identifikovat lidskou figuru. Vědomě je

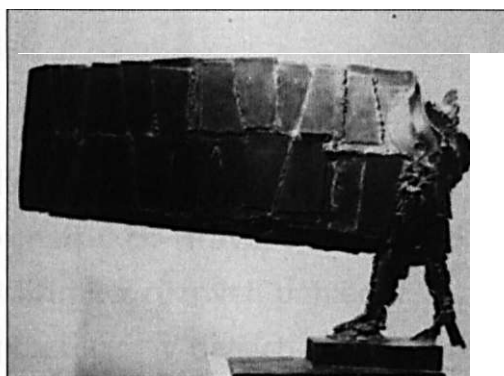
ponechána stopa modelace a hnětení materiálu, které vyvolává dojem nestabilnosti hmoty, její narušení a chatrnost.

Hledání formy, která by odpovídala hrůzám války a poválečnému období, se vyvíjelo v syrovou a rozkládající se hmotu.

Sochy sice přibýly na objemu, ale právě ten je tísní a dusí. Socha je poskládána, vrstvena svařováním plátů. Viditelně je ponechán proces vzniku a zpětně demonstruje rozpadání a zánik. (**L. Chadwick, César**).



obr. 18



obr.19

obr.18 L. **Chadwick**: Cizinec II, 1956

obr.19 **César**: Homme de Draguignan, 1958

V zájmu sochařství je stále figura, protože právě člověka se zkušenost doby dotýká. Stává se ale neforemnou a beztvárovou. Jinde je celistvý objem hmoty narušen ostrými tvary, které zraňují a evokují násilí, strach nebo bolest (**D. Tršar**, F. Garelli, A. Veselý) nebo socha ztrácí svůj objem viditelným procesem rozpadu (**K. Hartung**).

obr.20

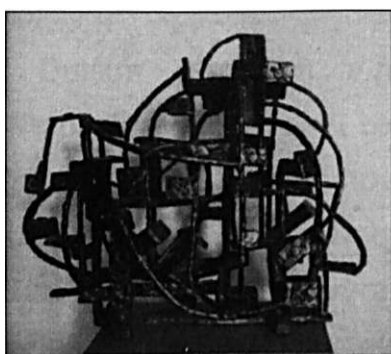
obr.21

obr.20 **D. Tršar:** Demonstrující II, 1957

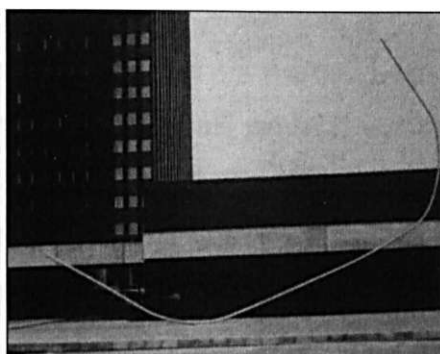
obr.21 **K. Härtung:** Trůnící, 1959

Svou poezii mají lineární objekty, vytvořené z kovových nebo subtilnějších drátěných konstrukcí. Hravost lineárnosti je v její proměně a pohybu, když objekt prohlížíme z různých pohledů.

Působí jako kresba v prostoru. V dalších fázích jsou již určeny jako závěsné na strop či do jiného volného prostoru, ve kterém by je uvedl do pohybu jakýkoli vnější podnět.



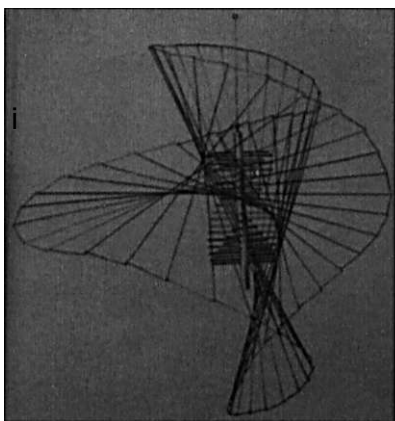
obr.22



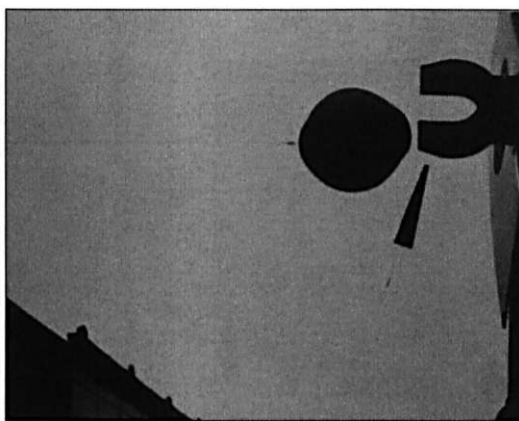
obr.23

obr.22 **P. Grippo:** Figura v pohybu, 1944

obr.23 **N. Kricke:** Velká prostorová křivka Kolín, 1981



obr.24



obr.25

obr.24 **K. Martin:** Šroubovitý mobil, 1959

obr.25 **Takis:** Telemagnetická socha, 1959

Kinetické umění je třetím pokusem, který již definitivně ruší staticnost sochy. K pohonu a pohybu využívá větru, vody, dotyku, ale i elektrické energie. Objevné pokusy učinil výše zmiňovaný L. M. Nagy - tvůrce *Světelné rekvizity*. Objevitelem cesty přirozeného pohybu byl A. Calder, autor tzv. mobilů. Jeho objekty z barvených plechů a drátů jsou buď posazeny na pevný sokl, který je součástí sochy, nebo jsou zavěšeny ze stropu, přičemž reagují na sebemenší záchvěv.

Dalším tématem v netradiční práci s materiálem je jeho barvení. Nemyslím polychromii sochy, která dotváří povrch vybarvením ploch, za účelem co největšího přiblížení realitě. Je zcela tradičním postupem, ale barvu, která je osvobozená od členění sochy. V případě **Mariniho** Tanečníka je barva výrazovým prostředkem nesoucím expresi. V druhém případě (obr.27) je malováno na zkroucený plech a barva je jeho doplněním, má spíše funkci popisnou či ilustrativní. Tomto případě také stírá prostorovost a figura díky ní působí spíše plošně.

Vedle uvádím bronzovou sochu v imitaci zlata (obr.28). To jen na ukázkou toho, že otázka reprezentativnosti materiálu je relativní.



obr.26



obr.27



obr.28

obr.26 **M. Marini:** Tanečník, 1958

obr.27 **G. Chaisac:** Ohnutý a malovaný plech, 1955-1958

obr.28 **R. Duchamp-Villon:** Sedící, 1914

Průmyslové zpracovávání kovů dávalo možnost přenesení konstrukcí a polotovarů z fabrik do umění. Právě takovým způsobem pracoval se železem a ocelí například **D. Smith**, zakladatel amerického moderního sochařství.

Zjednodušením tvaru a strojovým provedením se v některých dílech blíží minimalismu (*Cubi XVIII2-4, 1964*).

Slovy Davida Smithe (Schneckenburger, 2004, s.496):

„ Ocel je pravděpodobně báječná pro množství pohybu, které k ní patří, pro svou sílu a bohatství svých funkcí...je však také brutální, je prostředkem pro loupeže, vraždy a smrtonosné giganty.“

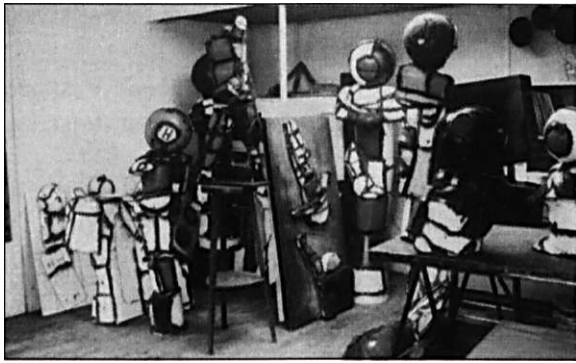


obr.29 **David Smith:** Cubi XVIII, 1964

D. Smith pracoval s materiálem průmyslovým materiálem průmyslovým způsobem. Spojoval ho svařováním, letováním, a pracoval i s jeho destrukcí. Často umocňoval vztahy v díle tím, že reprodukované dílo bylo součástí cyklu, jehož podstatou byly právě proměny vnitřních vztahů příbuzných tvarů. Jenže právě tento přístup minimalističtí sochaři - stejně jako malíři radikální abstrakce - zásadně odmítali. Chápali totiž celek jako nedělitelnou jednotu a nikoli jako vztahy jeho částí.

Jednou z autorek, pro které je letování charakteristickým způsobem práce je **E. Janoušková**. Sochy ze smaltovaného plechu působí pro svou barevnost trochu dekorativně. Nicméně je zde snaha o zachování určité monumentality, která toto stírá. Výtvarnost objektů je také podpořena tím, že tvarově vycházejí z hotových předmětů.

Například prvotním impulsem, ke kterému přidává materiál, je smaltovaný kbelík nebo část automobilu.



obr.30

obr.30 **V. Janoušková:** pohled do atelieru

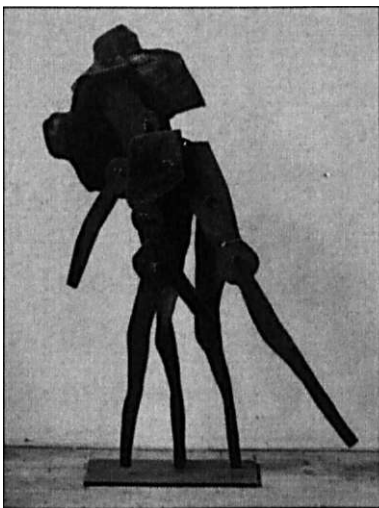


obr.31

obr.31 **V. Janoušková:** Anděl

V plošném zpracování zůstávají například také **Janouškovi** figury. Je pro ně podstatná obrysová linie a zpracování povrchu. Pracuje totiž s kvalitativní stránkou materiálu. Přiznává stopy po broušení a celého procesu vzniku sochy. Tím jsem se dostala k hlavní proměně - socha není odlitá, vymodelovaná, ale sešroubovaná. Způsob spojení jednotlivých dílů nabízí variabilitu a možné polohování. Objemu je dosaženo vrstvením plošných tvarů v prostorovou kompozici jen účinky světla. Přesto je nutné říci, že o modelaci sochaři až tak nejde. Plošnost je zde naprosto přiznaná a je využívána spolu se stylizací tvaru k expresivnosti.

V těchto polohách již nejde o napodobivé umění, ale o umění imaginativní.



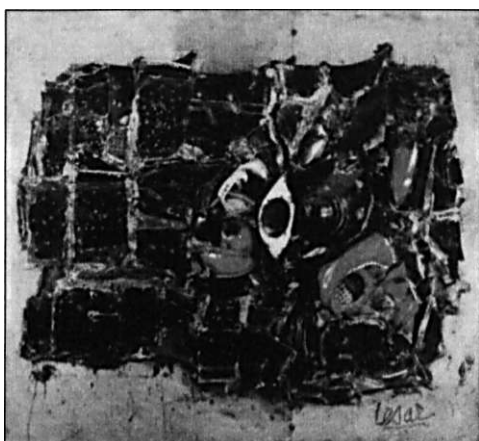
obr.32

obr.33

obr.32 **V. Janoušek:** Figury

obr.33 **V. Janoušek:** Zavěšená postava, 1983

Zde je jen pomyslný krůček k odvaze kus plechu zdeformovat a vystavit, jako to dělal například César. S Věrou Janouškovou přistupují k způsobu práce evidentně jiným způsobem. Janoušková hledá na vrakovištích a v odpadu znehodnocený materiál, který v duchu své tvorby zrekonstruuje. César postupuje obráceně. Od funkční věci, kterou lisuje nebo vystavuje jinému způsobu destrukce.



obr.34 **César:** Reliéf, 1961

Jedním z nejzákladnějších přístupů k materiálu je zkoumání jeho vlastností. **Takis** vytvořil kompozici, která je k sobě přitahována jen silou přítomného magnetu (obr.25).

1.3.2 Dřevo

Tradiční práci se dřevem představuje po staletí dřevořezba, která se vyznačovala velmi jemnou řemeslnou prací.

Sochy či objekty byly spojeny spíše s interierem architektury.



obr.35



obr.36



obr.37

obr.35 **E. Barlach:** Osamělý muž, 1911

obr.36 **F. Bílek:** Duchovní setkání, 1925

obr.37 **F. Bílek:** Uvědomělý, 1932

Opět, stejně jako u práce s kovem (pokud se socha drží tradice realistického nebo klasického zobrazení) si vystačí většinou s tradičním způsobem práce (**E. Barlach, F. Bílek**).

Tradičně se povrch sochy polychromoval. A to vždy, když bylo použito dřevo podřadného charakteru. Pokud šlo o vzácné a kvalitní dřevo, zůstalo přiznané. Dalším způsobem úpravy povrchu byla, zejména v baroku, imitace dřeva na mramor.

Práce **Tatlina** nebo Rodčenka byly jedny z prvních, které se zabývaly materiálovou tvorbou. Pracují s částmi dřeva, vlastními při jeho průmyslovém zpracování. Nechávali ho minimálně opracovaný a nebarvený. Používalo se vše, co vzniká a je zpracování dřeva vlastní: piliny, hobliny, soustružené části, kmen, všechno jsou víceméně technické prvky, nebo přírodní formy (živé dřevo, samorosty).

Jejich netradičnost se vztahuje k dosavadnímu chápání toho, co je umělecké dílo.



obr.38



obr.39

obr.40

obr.38 **C. André:** Objekt ze stavebního dřeva, 1964

obr.39 **V. Tatlin:** Modrý kontrareliéf, 1914

obr.40 **T. Cragg:** Střední vrstva, 1984

Celá řada objektů byla vytvořena zcela tradičním způsobem - tesáním z kmene. Posunula se však do amorfních tvarů a abstrakce.



obr.41



obr.42



obr.43



obr.44

obr.41 **H. Steinbrenner:** Kompozice, 1956

obr.42 **Étienne-Martin:** Velký pár, 1947

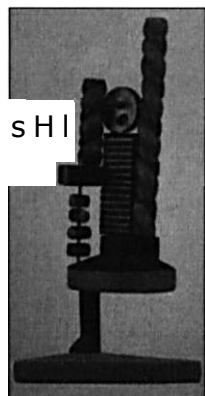
obr.43 **C. Brancusi:** Duch Budhův, 1937

obr.44 **R. Hague:** Ohavo wormy butternut, 1948

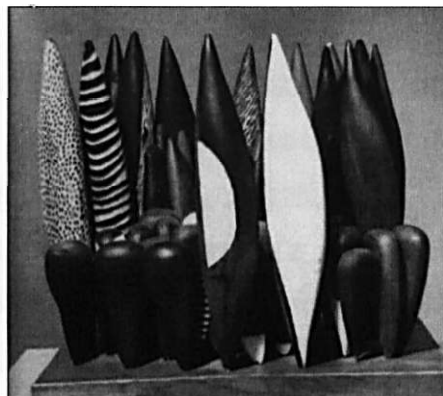
Jsou amorfními tvary, postavenými do řádu přírody. Jsou omleté vodou a sešlé deštěm a větrem.

Opačným postupem práce, je poskládání objektu z částí. Umělci to umožňuje snazší opracování dřeva a improvizaci, která je při práci z jednoho kusu obtížná.

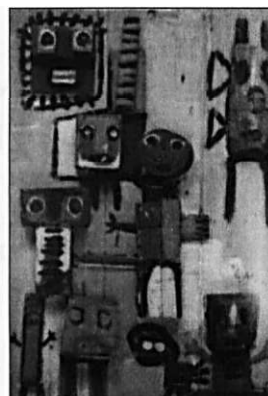
Řada autorů pracuje ve dřevě s barvou a posouvá ho tak do hravější nebo expresivnější polohy.



obr.45



obr.46



obr.47

obr.45 **F. Depero:** Konstrukce dívky, 1917

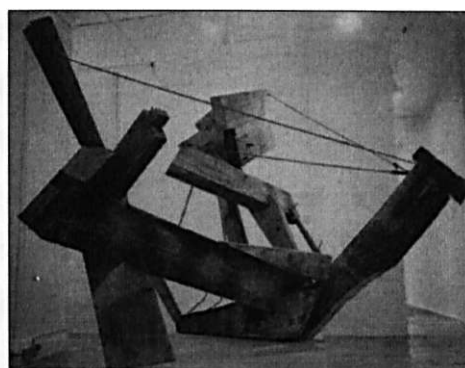
obr.46 **L. Bourgeois:** Jeden a ti druzí, 1955

obr.47 **K. Appel:** Výslech dětí, 1949

Současnou sochařkou, která se v práci se dřevem dotkla monumentální tvorby je **M. Jetelová**. V takovém měřítku se pracovalo se dřevem jen v architektuře. Sochařství sice používalo i nadživotní měřítko, ale ne monument, který zaplní galerijní prostor. V interiéru to byla záležitost snad jen oltáře.



obr.48



obr.49

obr.48 **M. Jetelová:** Bez názvu, 1992

obr.49 **M. Di Severo:** Che Faro Senza Euridici, 1960

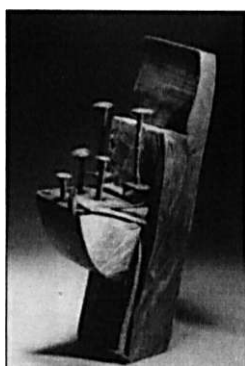
A právě monumentalita je pro její tvorbu charakteristická. Ať pracuje s jakýmkoli materiálem, je to téma, které díla spojuje. Jedná se o velkoformátové kresby, prostorové instalace, land art nebo laserové projekce.

Jedním ze sochařů, kteří kombinovali barvu se dřevem, byl **V. Preclík**. Jeho dřevěné objekty jsou často na pomezí hračky. Jsou hravě členité a umožňují manipulaci a pohyb částí.

Preclík nezůstává jen u barvy a kombinuje dřevo s kovem a měkkými materiály (kožešinou). Především objekty ze 60. let okouzlují svou jednoduchostí, hravostí a poetičností.



obr.50



obr.51

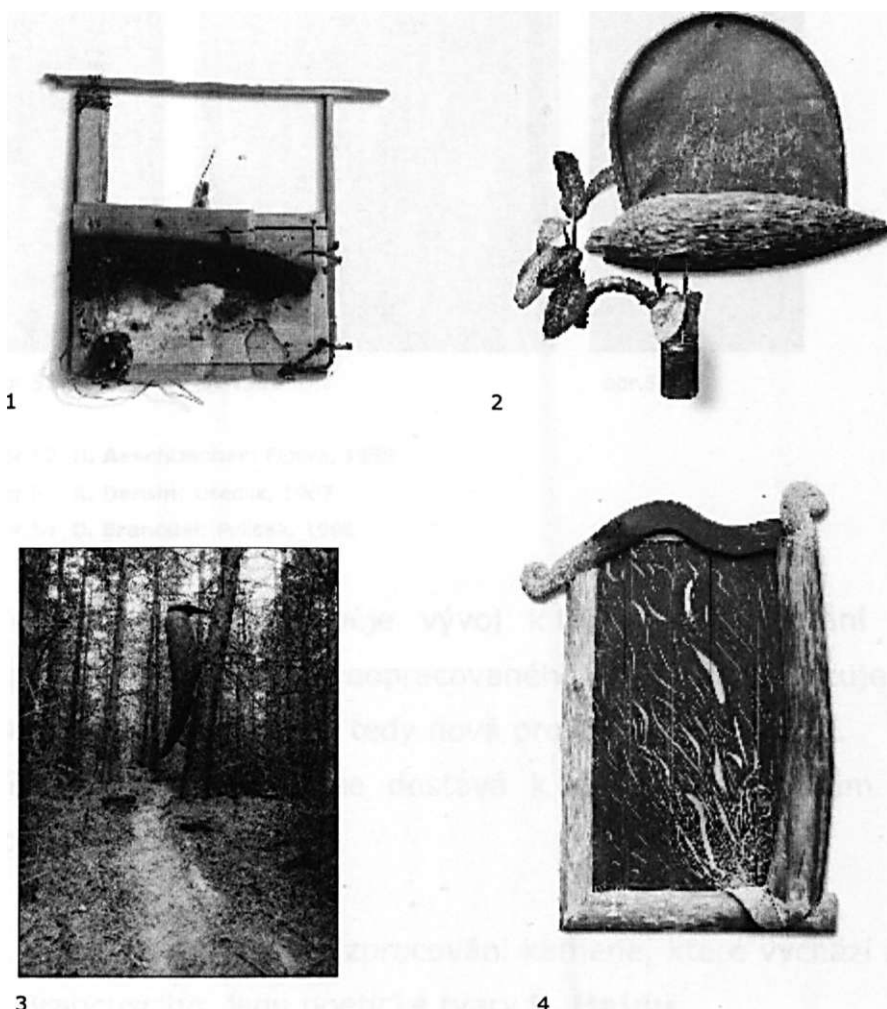
obr.50 **V. Preclík**: Mlýnek, 1994

obr.51 **V. Preclík**: Prodavač hřebíků, 1992

Jedním z dalších výrazných autorů kombinujících dřevo s dalšími materiály je **F. Skála**, který se nevyhýbá využití žádného materiálu.

Jeho tvorba z přírodních předmětů je vlastně variacemi na přírodní objekty, do kterých vstupuje se směsí humoru a vážnosti, ironie a úcty, monumentality a jemné citlivosti.

S hravostí a nadhledem nechává vyznít tvarové a materiálové kvality nalezených předmětů v nečekaných kombinacích. Objekty se tak dostávají do nových souvislostí a příběhů. Určitě tím nezapře studia oboru filmové a televizní grafiky na VŠUP Praha.



obr.52 F. Skála: 1Zvěstování (Rádio) - 2Motýl- 3Datel - 4Lyra

1.3.3 KÁMEN

Práce s kamenem nezaznamenala takové změny jako materiály ostatní, jednalo se především o proměnu formy. Přesto ho zmíním, neboť je jedním z nejtradičnějších materiálů sochařství.



obr.52



obr.53



obr.54

obr.52 **H. Aeschbacher:** Figura, 1958

obr.53 **A. Derain:** Usedlík, 1907

obr.54 C. **Brancusi:** Polibek, 1908

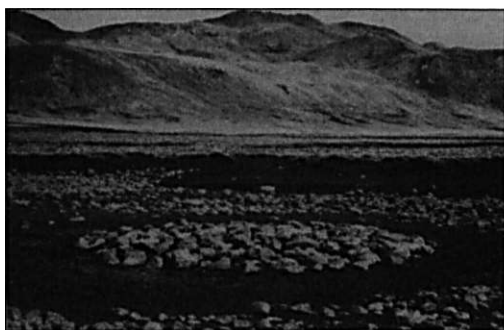
Ve figurální poloze spěje vývoj k tendenci ponechání surového, málo opracovaného, nebo neopracovaného kamene. Navazuje zde na tradici primitivních národů, je tedy nová pro tradici evropskou.

Těmito experimenty se dostává k abstraktním tvarům a jednoduchým formám (sloup, blok).

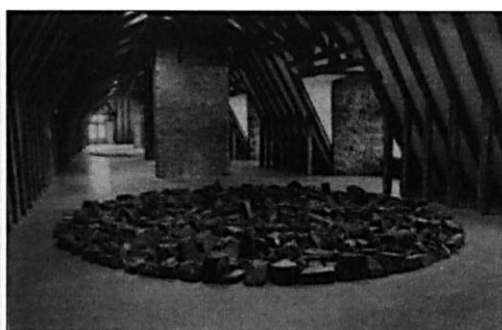
Příkladem odlišného zpracování kamene, které vychází z estetiky Arpovi a Brancusiho, jsou poetické tvary **E. Hajdu.**

obr.55 **E. Hajdu:** Zelený mramor

V poloze syrovém stavu dochází kámen extrémní polohy v land artu, kde jde o průmyslově nebo naopak přírodou zpracovaný kámen. Lámaný kámen, omluté kameny, krychle umělého kamene, štěrk,...



obr.55



obr.56

obr.55 **R.Long:** Kruh na ostrově, 1974

obr.56 **R.Long:** Alpinský kruh, 1990

1.4 PRÁCE S NETRADIČNÍMI MATERIÁLY

V reakci na první světovou válku vznikl ve Švýcarsku směr, který nesl označení Dada. Ovlivněn atmosférou doby, byl založen na negaci a destrukci.

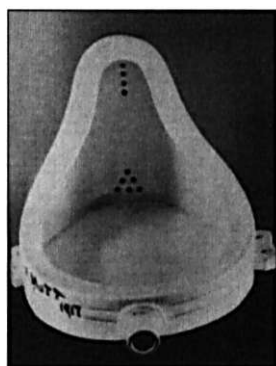
Slovy dadaistů: „*Netvoříme sochy, ale montujeme objekty*“ Hlavním rysem objektů byla absurdnost spojení nespojitelného. Spolu s ním začínají ve větším množství vstupovat do umění nové materiály.

Samotný dadaismus neměl dlouhého trvání, přesto jsou jeho dozvuky v dějinách umění přítomné dodnes. Chápal se různých forem, aby zesměšnil pózy buržoasní společnosti a její vzhlížení k vědě, náboženství, dogmatům, ideálům a umění včetně dadaismu samého.

Mezi stoupence dadaismu patřili **H. Arp** nebo K. Schwitters.

Dadaismus ve vyjádření předepisoval lhostejnost a posměch, což jako omezující způsob projevu nemohl po dlouhou dobu zcela naplňovat tvořivost umělců.

Souběžně s umělci dadaismu tvořil **M. Duchamp**, který se proslavil vystavením nalezených předmětů, dodatečně nijak neupravovaných - Ready made. Objekty nevnímal jako polotovary pro další práci. Předměty z denní reality pouze přenesl do galerií (pisoár jako „Studna“).



obr.57



obr.58

obr.57 **M.Duchamp:** Studna, 1917

obr.58 **M.Duchamp:** Kolo z bicyklu, 1913

Následný surrealismus není založen na nějaké ideji, týkající se formy, ale jde mu spíše o niterné obsahy. Proto využívá naprosto svobodně všechny materiály, které k tomu poslouží.



obr.59 S. **Dali**: Telefon humr, 1936

Přijímání nových materiálů, stejně jako změny v pojmání obsahu samozřejmě souvisí s celospolečenskou atmosférou doby a mnoha dalšími okolnostmi. Jedno je ale podstatné. Krásné umění se v historii vždy snažilo používat materiál trvanlivý, krásný (estetický) a ušlechtilý (drahý). Zlom nastal ve 20. století, kdy se umělci chopili materiálů naprosto všedních, jako je papír nebo textil.

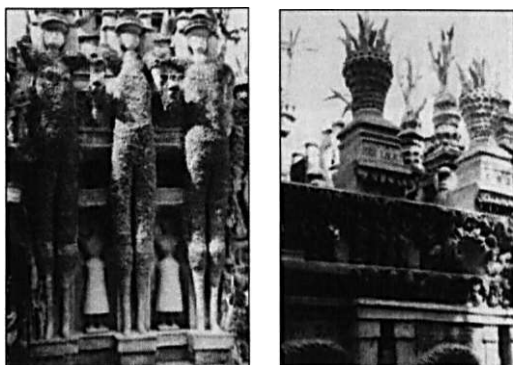
Dopad to mělo nejen na nový způsob práce s materiálem, ale také na otázky po tom, co je umělecké dílo a co je krásné umění.

Proměnu materiálů ve 20. století sleduji v moderní a současné prostorové tvorbě, to znamená v soše a v objektové tvorbě.

Objekt je dnes chápán jako samostatná kategorie umění, ačkoli má k soše blízký vztah. Rozdílnost je dána odlišným historickým vývojem, odlišnou formou a funkcí. Sochařství sledovalo převážně figurativní linii a nezřídka souviselo s výzdobou architektury, kdežto objekt vychází z rituálních předmětů, často má abstraktní formu a svou vlastní autonomii. Oblibu získal objekt již v období manýrismu. Vzpomeňme na dvůr Rudolfa II. a jeho sbírku kuriozit.

Zajímavý nápad měl jeden francouzský poštovní doručovatel, který při svých cestách s obálkami sbíral vše zajímavé, co našel. Byly to kameny a kamínky, dřevo, parohy, choroše...Posléze ho napadlo všechny věci propojit a začal budovat absurdní pevnost z nasbíraných materiálů a betonu. Postup byl obrácený, než na zmiňovaném Rudolfově dvoře. Zde

tvořil kuriozity z obyčejných předmětů tím, jakým způsobem je použil. Figury vlevo jsou posázené drobnými nalezenými kamínky (každý z nich je určitě jedinečný). Vpravo je terasa s květináči a zasazeným parožím. Při prohlídce této stavby, která je blízko hranice kýče, Vás ohromí především fantazie bez jakékoli hranice či konvence, se kterou tento muž tvořil.



obr.60 Kuriozity

Nového významu nabývá objekt s nástupem moderního umění, které se odklání od klasické sochy a dává uměleckou funkci předmětu uvnitř díla (kubismus, dadaismus a v extrémní poloze „ready made“).

V našem prostředí našla zalíbení v objektové tvorbě například skupina Devětsil a později surrealisté.

Tvorbou objektů se zabývali také pop artisté (R. Rauschenberg, A. Warhol), členové Fluxu a francouzští noví realisté (Arman).

Objekt sehrál důležitou úlohu i v českém umění druhé poloviny 20. století. V podobě tzv. objektových básní jej využíval Jiří Kolář, od 60. let patřily objekty do rejstříku mnoha umělců (V. Janoušková, V. Preclík, E. Kmentová, P. Nikl, F. Skála, K. Nepraš, K. Malich, A. Veselý a mnoho dalších).

Přijímání nových materiálů nabírá obrátky se vznikem **instalace**, jako umělecké formy. Ta již nemá absolutně žádné hranice použití materiálu. Jídlo, oblečení, peřiny, vlasy, umělé hmoty, hřebíky, pokojové květiny, ostříhané nehty, plavky, knihy....

Například instalace **N. Langa**: Krabice pro sourozence Góttovy. Truhla na obilí, vložky, nalezené předměty, texty, fotografie, mapy.



obr.61 **N. Lang**: Krabice pro sourozence Góttovy, 1974

Další ukázkou je nenápadný objekt B. Connera z roku 1959, který se váže k vyšetřování vraždy, která tehdy pobouřila veřejnost.

Objekt je z nylonových punčoch, fotografií, různých fetišů (krajky, pírka, flitry). Prostředí, na které tyto předměty naráží, potažmo předměty samotné jsou osobní a tabuizované. Objekt tím vyvolal neméně nevole, než zločin sám.



obr.62

obr.63

obr.62 **P. Thek**: Arcna, 1972

obr.63 **B. Conner**: Černá Jiřina, 1959

Vedle uvádím instalaci **P. Theka**, který použil nejrůznorodější materiály k vyjádření tématu války a smrti, v paralele se symbolicky

vyjádřenou nadějí na život, kterou máme odhalit z názvu „Archa“ a „Pyramida“.

Pokud mluvím o instalaci, nemohu nezmínit současného umělce **K. Sozanského**. Zabývá se tématem člověka v mezní situaci a volí k tomu velmi výmluvně výstavní prostory. Instaloval v Terezíně, v opuštěném zdemolovaném domě v Mostě, v letech 1983/84 vyhořelém Veletržním paláci, valdické věznici, v povodněmi zničeném Karlíně, nebo v opuštěném jezuitském kostele v Litoměřicích.



obr.64 **J. Sozanský:** Memento moři, 1992

1.4.2 PAPÍR

Papír byl z pohledu počátku 20. století materiálem užitným, používaným v umění jako list nebo podložka pro další výtvarné techniky, zůstával v ploše, a v menších formátech.

V netradičním zpracování přechází papír do prostoru, a to zavěšením, mačkáním, rolováním. Samotným tvarováním archu vzniká objekt. Autoři pracují se samotným papírem bez podložky a velmi často bez barev.

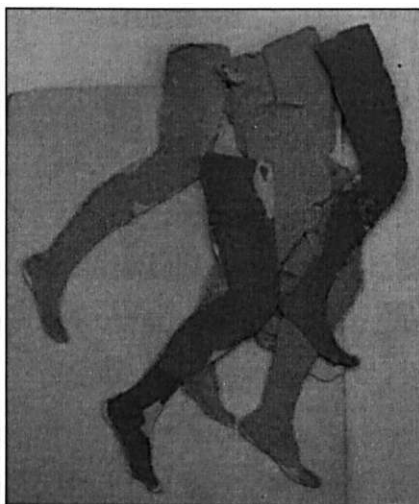
Práce s papírem láká mnoho umělců pro široké možnosti jeho výrazu. Po kvalitativní stránce je papír blízký textilním materiálům. „Ve velmi těsném vztahu s materiálem“ pracuje A. Šimotová, E. Kmentová nebo A. Matasová.

Sochařka **E. Kmentová** se zařadila mezi osobnosti tvořící v 60. letech, jako členka skupiny „Trasa“. Její práce, ať už v sádře či papíru, pracuje s gestem, otiskem, s částí těla. Z jejích prací je cítit téma lidskosti, utrpení, smrtelnosti, života a naděje.

Tato silná témata zpracovávala pod tíhou své těžké nemoci, které ve věku 52 let podlehla. Její dílo vypovídá o osobní statečnosti, se kterou se k ní musela postavit.



obr.64



obr.65

obr.64 **E. Kmentová:** My, 1975

obr.65 **E. Kmentová:** Velké nohy - spěch, 1975

Tvorba Evy Kmentové je plná této mezní a nepřenosné zkušenosti, a snad tím se osvobozuje z formálních i obsahových konvencí.

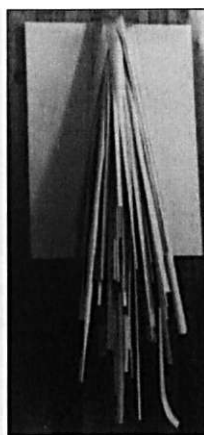
Používá sochařsky netradiční materiál - papír, se kterým pracuje ve všech jeho polohách. Papír v jejím podání je křehký, zranitelný a zraňovaný.



obr.66



obr.67



obr.68

obr.66 **E.Kmentová:** List, 1975

obr.67 **E.Kmentová:** nepojmenováno (Bílá kresba), 1977

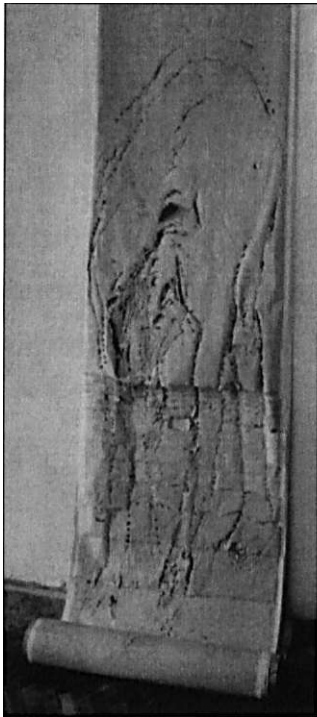
obr.68 **E.Kmentová:** nepojmenováno, 1979

Práce A. **Šimotové** se odvíjejí od širokého základu etud, ve kterých pracuje se vším, co je papíru vlastní. Sešívá ho, mačká, perforuje, roluje, trhá, skládá, vrství....

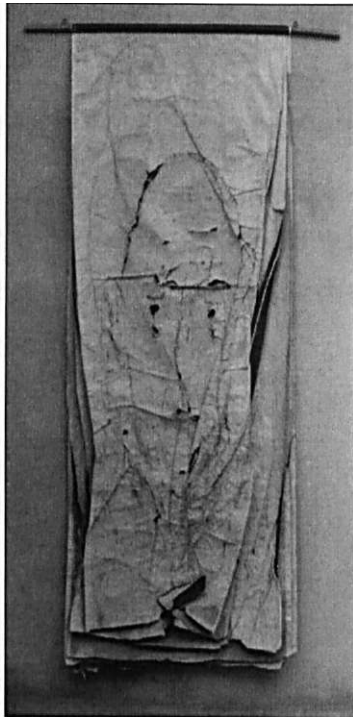
Novým způsobem práce porušuje představu krásného umění o materiálu. Používá materiál, který je velmi málo odolný a snadno se zničí.

Netradičně pracuje v prostoru s velkým formátem, který ji také omezuje ve výběru kvalitního papíru. Vzhledem k době, ve které tvořila si nemohla kvalitu papíru příliš vybírat. Z velkých formátů byly dostupné tiskařský, balicí a pauzovací papír, které jsou kvalitou spíše podřadné.

Její práce se dostává postupně od závěsného obrazu do prostoru. Papír nepoužívá k budování objemu, ale znamená pro ni křehkost a zranitelnost, zůstává jakýmsi dchnutím. Do své práce promítá životní zkušenost a vyrovnává se s těžkou nemocí svého muže, která jí ho velmi záhy vezme. Původní inspiraci nachází v expresivní abstrakci a postupně se vrací k figuře a grafice 60. let.



obr.69

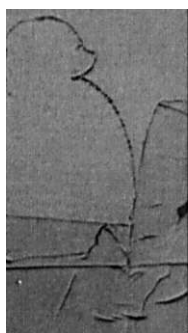


obr.70

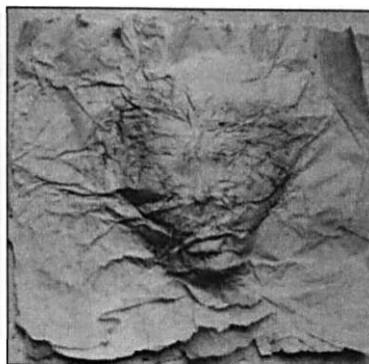
obr.69 A. **Šimotová**: Vnoření, 1984

obr.70 A. **Šimotová**: Strach, 1984

Samotná figura však není obsahem, zůstává anonymní a daleko podstatnější je situace a prostředí ve kterém se nachází, tím je její tvorba spojena s konceptem.



obr.71



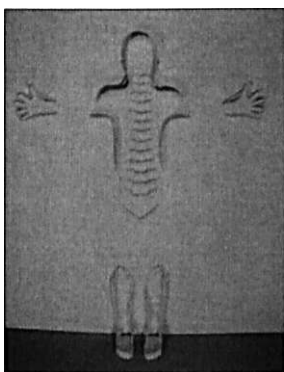
obr.72

obr.71 A. **Šimotová**: Rozhovor v čase, 1949

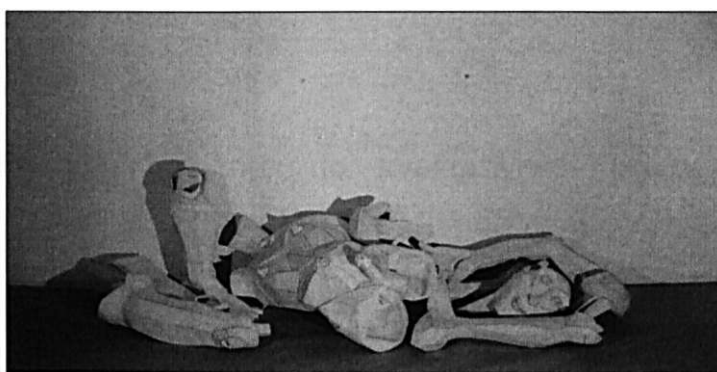
obr.72 A. **Šimotová**: Tvář, 1993

Na dvou ukázkách děl **Barbary Graf** bych chtěla ukázat další různé možnosti práce s papírem. Obrys figury je vytvářen pouze linkou (obr.73), která vytváří nízký reliéf. Tělo je sestaveno jednotlivými torzy, přesto působí funkčně.

Druhý typ figury je blízký svým zpracováním loutce. V každé její části buduje skutečný prostor. Oproti tradiční dřevěné loutce působí křehce, protože celý objem je teprve vytvářen.



obr.73



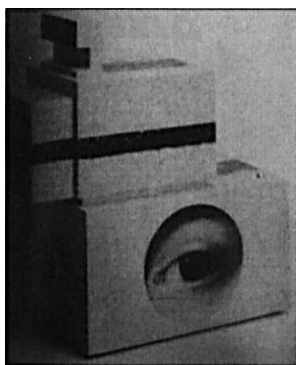
obr.74

obr.73 B. **Graf**: Postava, 1990

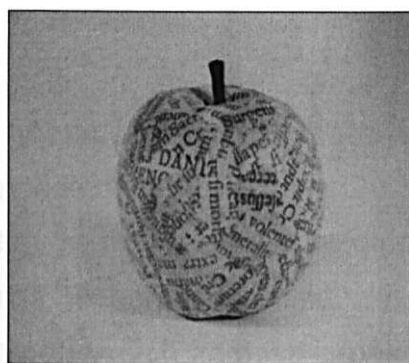
obr.74 B. **Graf**: Figura, 1990

Jednou z poetických forem jsou práce J. Koláře. Od psané poesie se dostal přes koláže k papírovým objektům. Pracuje převážně s nebarevným papírem, který i v ostatních případech, zdůrazňuje kvalitativní stránky materiálu. Využívá také struktur papíru, koláž nebo tištěný text místo barvy. .

V 19. století se papír dostal do prostoru kaširováním, ale zůstalo jen u dekorativního charakteru předmětů.



Obr.75

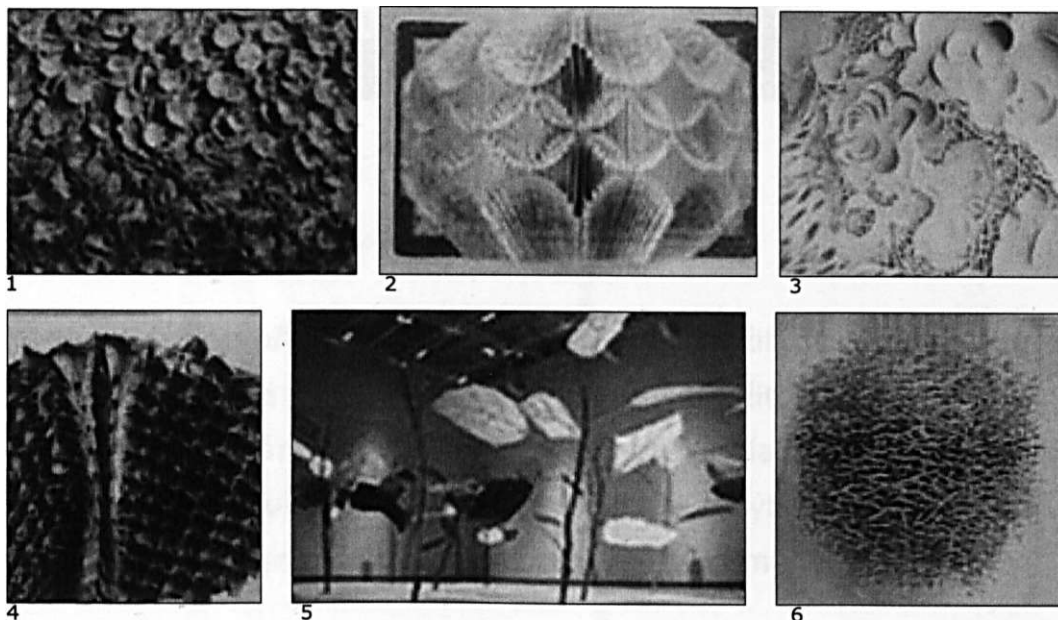


obr.76

obr.75 **J. Kolář:** Objekt

obr.76 **J. Kolář:** Jablko, 1965

Troufám si říci, že papír je, co do kvalitativních proměn jeden z nejvariabilnějších. Následující ukázky etud pocházejí z holandského bienále 2006.



obr.77 **iA. Kuperus,** 2006

2J. C. Correia, 2006

2L. Moroni, 2006

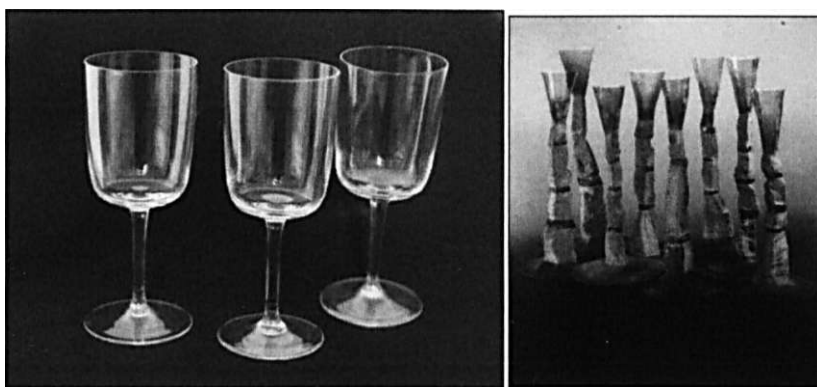
4V. Buess, 2006

5M. Hangai, 2006

6J. C. Correia, 2006

1.4.3 SKLO

Sklo je jedním z nejvyužívanějších materiálů užití tvorby a designu. Jedním z prvních netradičních použití ve 20. století bylo v celoskleněné architektuře, ale i tam je již víceméně tradičním. Jeho zastoupení v ryze umělecké volné tvorbě je poměrně malé. Snad je to malou dostupností materiálu, ve smyslu odborných znalostí a následné samostatné práce, ale i cenové nedostupnosti.



obr. 78

obr. 79

obr. 78 klasické užití sklo

obr. 79 **A. Matějková:** Kamenné poháry, 1995

Mnoho sklářů tvoří na pomezí mezi volným a užitým uměním, ale většina děl nezapře to, že jsou vposledku komerční záležitostí.

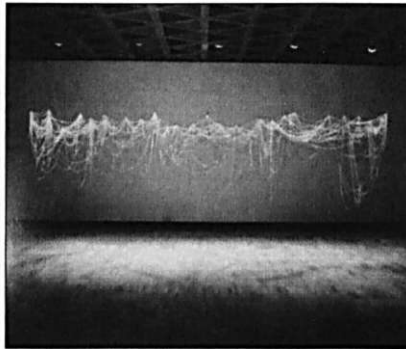
Kamenné poháry **A. Matějkové** jsou příkladem, který navazuje a nezříká se užití funkce, přesto se jasně hlásí k výtvarnému objektu.

Velmi netradiční je i kontrastní spojení skla a kamene.

Zhruba od konce druhé světové války se umělci soustavně snaží zbourat hierarchii v použití materiálu, a to velmi úspěšně. Několik příkladů dokládá, že sklo dokáže vizuálně imitovat jakýkoli materiál. Praktické přednosti materiálu se zdá, zůstanou jen užití tvorbě, která si to ze své podstaty žádá.



obr.80



obr.81

obr.80 **F. Infante:** Artefakty, 1990

obr.81 **E. Hesse:** Rovnou po, 1969

Eva Hesse byla jednou z prvních autorek, která naprosto svobodně a nesvázané experimentovala s materiály a využívala jejich nejrůznější kombinace. Dávala vzniknout formám, které „jakoby vycházely z hlubin podvědomý“ (Chalupecký,1966). Formám, které se nepodobaly ničemu, čeho bylo s daným materiálem dosaženo. V uvedené obrazové ukázce je použito skleněné vlákno, provaz a litá pryskyřice.

Umělce, kteří pracují ve svých dílech se světlem, lákají přirozeně prostředky, které si s ním hrají - zrcadla.



obr.82



obr.83

obr.82 **F. Infante:** Artefakty, 1990

obr.83 **D. Graham:** Trojúhelníkový pavilon pro Hamburk, 1989

F. Infante vytvořil celý cyklus děl se zrcadlem v prostoru. Dokumentoval je v průběhu celého dne, takže iluze, kterou vytvořil postupně slábla, až zmizela úplně.

Zajímavé jsou také jeho práce s odrazem barevných světel v noci. Mystickou atmosféru podpořila zimní krajina, ve které pracoval. Podobně, v sérii, pracoval L. Černý, který zavěsil skla a zrcadla, jejichž odlesky zachytával na stěnách bílých kójí.

Grahamovův Pavilon pro Hamburk je ukázkou efektního použití zrcadla v architektuře. Jeho vyznění je spíše než v architektonické originální funkčnosti v jeho výtvarnosti, kterou podporuje minimalistická forma.

V případě pavilonu šlo o dvojitý klam, protože se odráží ve skle nejen reálná krajina, ale sklo je polopropustné, takže divák váhá, zda má věřit interieru nebo krajině.



obr.84 **I. Kusama:** Zrcadlový sál aneb dýně, 1990

Velice časté je také využití několika zrcadel v interieru, které zmnoží přítomný prvek a vytvoří tak naprosto iluzivní prostor.

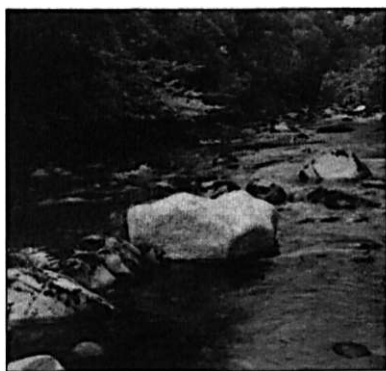
1.4.4 PŘÍRODNÍ MATERIÁLY

Jedním z velkých směrů, využívajících sebrané a často neopracované přírodní materiály nebo využívajících krajinu jako kulisu, je land art.

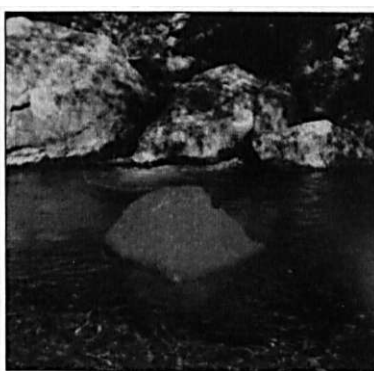
Vyvíjel se ve dvou odlišných liniích. Americká tvorba byla monumentální a přetvářela obraz krajiny, kdežto evropský land art s naprosto rozdílnou zkušeností a podmínkami charakter americké

podoby land artu kritizoval a posléze zavrhl a tvořil v jakési antitezi amerického pojetí 'land-artu', kde umělec k tvorbě potřebuje nejdříve spoustu peněz, pak nějaký obrovský pozemek, který potom s pomocí těžké techniky, buldozerů a bagrů přetvoří.

Lze snad předpokládat, že buldozerováním živých společenství můžeme vytvořit něco významnějšího než to, co už je v nich obsaženo (Trojanová, 2007) nebo jsou protestem proti odcizení od přírody (Schneckenburger, 2004, s.543).



obr.85



obr.86

obr.85 **A. Goldsworthy:** Jilmové listy na kameni, 1991

obr.86 **A. Goldsworthy:** Javorové listy na kameni, 1991

Zásahy **A. Goldsworthyho** do krajiny byly minimální. Přetvářil ji v detailu, který pak zpětně ovlivnil vnímání celku. Při práci používal výhradně přírodní materiály v pozměněných souvislostech.

obr.87 **A. Goldsworthy:** Obrys kamene, 1991

Ve své krajní poloze dospěl evropský land art k takovým činnostem v krajině, které nevytvářely v konečné fázi žádné postřehnutelné artefakty. Souvisel s vnitřním prožitím krajiny a mohlo to jít jen přeložení kamene z místa na místo nebo utržením větvičky stromu.



obr.88

obr.88 **K. Gebauer:** Archimboldova hlava



obr.89

obr.89 **J. Beuyse:** Mastná židle, 1964

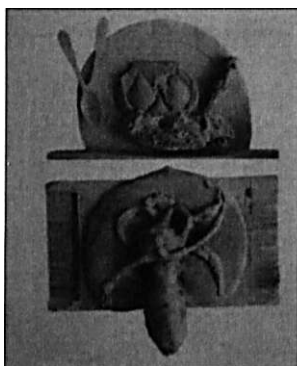
Zcela nové bylo zapojení materiálů podléhajících zkáze, například potravin. Výše je zobrazena vtipná parafráze **K. Gebauera** na Archimboldovo dílo.

Použití materiálů měnících svůj tvar, objem, chuť, vůni, složení či skupenství není samoučelné. Podstatný je co nejbezprostřednější

kontakt s reálnými předměty denní spotřeby (Spoeri), v dalších fázích sledování jejich proměn.

Patří sem také práce s **woskem**. Není to nový materiál, znali ho již Římané, kteří z něj modelovali drobné reliéfy, ale také menší kopie soch. Také se používá na vytváření reliéfů pro mince a medailérství, zajímavé je totiž jeho odlévání, tzv. na ztracenou formu.

Nicméně jeho současné objevení pro krásné umění je jeho jakousi renesancí, návratem mezi materiály prostorové tvorby. Haptický pocit z materiálu je příjemný a má také příjemnou vůni. Přesto má v sobě fluidum jakési neobvyklosti či nepozemskosti. Však byl dříve také využíván ke kultovním účelům.



obr.90

obr.90 **J.Beuy**s: Včelí královna, 1952



obr.91

obr.91 **M.Rosso**: Zlatá hlava, 1886

Přehled přírodních materiálů, doplňuji dalšími, které jsou svou podstatou „biologické“, nelze je ale nazvat „přírodními materiály“.

....cituji „Materiálovou events“ M. KníUáka, provedenou 23.3. 1977 v lese mezi Mostem a Lovosicemi.

popis: Setkání různých látek. Diskuze materiálů.

Souboje předmětů, látek.

Materiálové války.

Personifikace čehokoliv.

Setkání různých oblastí existence. Setkání jako setkání živých bytostí.

Popis některých setkání (popis vnějšího děje):

Horký kov teče do hmoty vejce.

Oheň, krev, led, vlasy.

Oheň, kámen, jídlo.

Kyselina, kov, umělá pryskyřice.

Maso, kyselina, hořlaviny.

Kámen, umělá hmota.

Barva, tráva, vzduch.

Krev, kov,

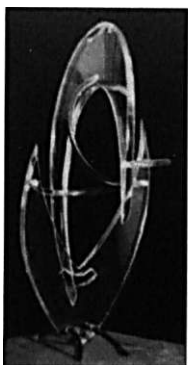
Kov, tráva

Atd....

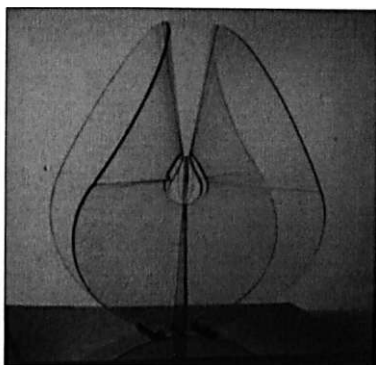
1.4.5. PLAST

Plast je pro prostorovou tvorbu materiálem novým, materiálem s velmi širokou škálou možností. Od tepelného zpracování, řezání, perforování....a nečekaně také odlévání. Sochy odlité do laminátu lze patinovat na další materiály, socha je také odolná vůči vnějšímu prostředí. Nezanedbatelnou výhodou je lehkost materiálu, takže i s monumentálním laminátovým objektem lze manipulovat snadno.

Důležitou kapitolou v zařazení plastu do uměleckého materiálu je konstruktivismus. Objekty z ohýbaného plexiskla (obr.92 a 93) nesou technické, ale i poetické prvky.



obr.92

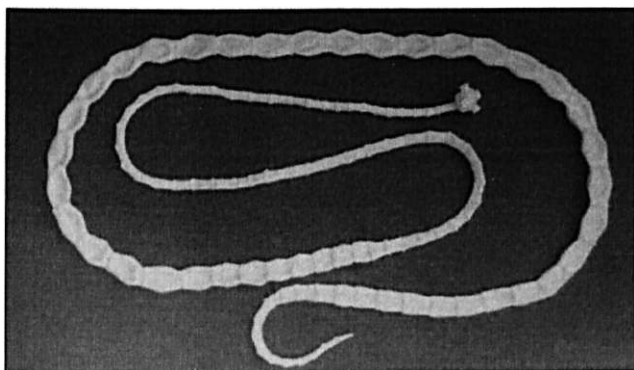


obr.93

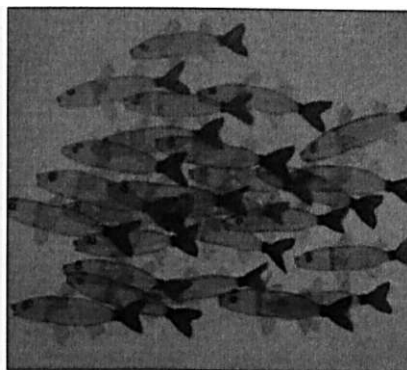
obr.92 **G.Kosice:** Socha, 1959

obr.93 **N.Gabo:** Průsvitná variace na sférické téma, 1951

Současnou výtvarnicí, která pro svá díla využívá plastový odpad, je Veronika Richterová. Důležité je, že využívá hotový plastový výrobek, který jen proměňuje, a to zmáčknutím, stříháním, sešroubováním, pálením...Vzniká tak široké spektrum forem. V objektech nechává vždy plastový obal produktu přiznaný. Tasemnice je poskládaná z lahvíček Actimelu (paradoxní, snad úmyslné spojení s produktem pro správné fungování vnitřní mikroflóry). Hejno ryb i rak je z PET lahví.



obr.94



obr.95

obr.94 **V. Richterová:** Tasemnice bezbranná, 2007

obr.95 **V. Richterová:** Cípal ostronosí, 2006

obr.96 **V. Richterová:** Humr evropský, 2005

Ukázkou dokumentující odlévání do laminátu jsou objekty **P. Oriška** (Proměna). S povrchem laminátové sochy se dá dále pracovat. Pro svou kvalitativní stránku (lesklost povrchu, vazkost) působí naturalisticky, což v případě Proměny funguje výborně.



obr.97 **P.Orišek:** Proměna, 1992

2. TEXTIL, JAKO PROSTŘEDEK PROSTOROVÉ TVORBY

2.1 GOBELÍNOVÁ TVORBA V ČESKOSLOVENSKU

Téma textilu, jako prostředku prostorové tvorby, začínám kapitolou o gobelínové tvorbě u nás. Pokud totiž zkoumáme, kde je počátek volné textilní tvorby, je to právě zde.

A nebyly to právě lehké začátky. Situace v Čechách v 19. století byla soustředěna na snahy národního obrození a nejpoptatnější té době bylo malířství a plastika. Textilní tvorba a řemeslo vůbec našlo své obrození až v myšlenkách angličanů J. Ruskina a W. Morrisse koncem století.

Textilní tvorba u nás se rozvíjela jen velmi pozvolna. Nebyla tu žádná tradice, na kterou by bylo možné navázat. Gobelíny byly jen otázkou dovozu, a to zejména z Francie a Belgie (Brusel).

Ve 14. století se v písemných zprávách na našem území mluví o kostrách či čalounech, což označuje textilní koberec nebo gobelín. Není ale jisté, zda byly tyto kusy vytkávané, malované či vyšíváné (Kybalová, 1963).

První pokus o zavedení manufakturní výroby gobelínu udělal v 19. století R. Schattauera po něm pokračoval J. Kučera.

Vzniklé gobelíny se nesou v duchu secese. Jsou většinou jasně, lineárně členěny v plošných kompozicích, bez jakéhokoli experimentu s materiálem nebo výtvarnými prostředky.



obr.98 **J. Mrázek:** Soubor jelenů (pohled na rozpracovaný gobelín),
práce s kartonovou předlohou 1:1

Vzniká drobný gobelín, který neplní svou původní funkci. Nedotváří prostor ani neplní tepelnou a zvukovou izolaci. Kromě techniky, mají tyto práce

s vlastní gobelínovou tvorbou společného jen velmi málo. Suplují na stěně obraz, bez schopnosti ovlivňovat utváření prostoru (Kybalová, 1963, s. 9).

Zlom nastal založením továrny J. Sochora, která produkovala moderní tkaný textil. Další taková továrna vznikla pod vedením M. Teinitzerové, které se podařilo kolem sebe nashromáždit výborné umělce jako **F. Kyselu**, M. Švabinského nebo K. Svolinského. Nelze opomenout Kyselová pokračovatele **A. Kybala**.

Do gobelínové tvorby se dostává zkušenost výtvarníků s výrazovými prostředky (šrafurou vytvářený prostor) a tvorba se stává živější.

Většina gobelínů vznikala jako reprodukce obrazu, to znamená téměř bez účasti výtvarníka.

Pro přesnější splnění výtvarnických představ začali mnozí umělci navrhovat již s úmyslem převedení obrazu do gobelínu. Ačkoli úmysl byl jistě dobrý, mělo to za následek výtvarnou degradaci gobelínu. Návrhy se totiž podřizovaly tvarosloví tkaní a za záměrem co nejpřesnějšího převedení ho ještě zjednodušili v jasně ohraničené plochy, přímé barvy a celkovou jasnost.



obr.99



obr. 100

obr.99 **Z. Kratochvíl:** Sv. Jiří, 1911

obr. 100 **L. Fulla:** Janošík na bílém koni

Ale i snaha o věrný přepis reprodukce sebou přinesla mnoho obtíží. Například podle J. Fully vytvořený gobelín Janošík na bílém koni se snaží o

přepis tahů štětce tak, že není možné zachovat řemeslnou čistotu práce. V obou případech zůstává tvorba svázaná předlohou.

Zlom pro textilní tvorbu nastává v okamžiku, kdy umělci opouštějí přesný návrh v měřítku 1:1 a pro základní představu jim postačují jen drobné skici. Chybí již jen krok, aby se experimentem dostal gobelín do prostoru.

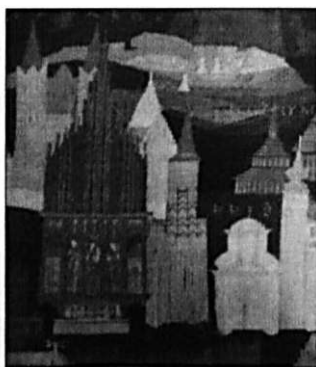
Vrcholným **Kyselovým dílem** je **série** gobelínů pro sál **Umělecko-průmyslové školy** na světovou výstavu v roce 1925.

Jedná se o náměty řemeslné práce: Tiskaře, Hrnčíře, Truhláře, Tkalce a dalších. Umístění figur je zcela nekonvenční a v sérii se neopakuje. Figury zaujmají postoj, který by při práci skutečně potřebovaly, také proto působí gobelíny neformálně a živě.

Prostor je vytvářen šrafurou a nechybí v něm předměty, které řemeslník používá. Jsou buď zapojeny do souvislostí děje v ploše nebo tvoří dekorativní pásy.



obr.101



obr. 102

obr.101 **F. Kysela:** Malíř pokojů (detail), 1925

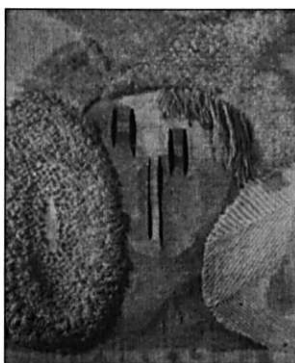
obr. 102 **A. Kybal:** Československé hrady a zámky (detail), 1958

Experiment s materiály podnikl v díle *Československé hrady a zámky* A. Kybal. Do jednoho gobelínu totiž zakomponoval několik různých materiálů: len, vlnu, zlato, hedvábí,... Střídání materiálů zde mělo funkci výrazovou, autor tak odlišil venkovskou chaloupku z prostého přírodního Inu, od honosnosti katedrály, která je vytkána zlatem. V dalších fázích je

tkáno také vysokým reliéfem a na jedné ploše je běžně použito více kvalitativně různorodých materiálů.



obr.103



obr.104

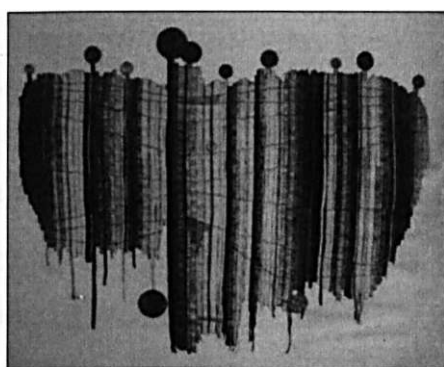
obr.103 **O. Vítková:** Tapiserie (detail), 1970

obr.104 **A. Kybal:** Znak, 1966

Celé toto období má nesporný význam pro vymaňování se textilního umění z užití tvorby. Na dalším vývoji se již podíleli absolventi Kybalovi školy, například **J. Vohánka** nebo **J. Muller**, kteří se od přepisu gobelínu z jakékoli předlohy soustředili na tkanou textilií a gobelín, jako samostatný výtvarný projev a hledali mu vlastní výrazovost. Mezi jiným také opustili geometrický tvar gobelínu.



obr.105



obr.106

obr.105 **B. Mrázek:** Legenda a život, 1966

obr.106 **J. Vohánka:** Idol, 1967

a v dalších textilních technikách (krajka) se dostávají do prostoru.

obr.107

obr. 108

obr.107 **R. Šrotová:** Prostorová krajka, 1968

obr.108 **M. Vaňková-Kuchynková:** Krajka v prostoru, 1970

2.2 SOUČASNÁ TEXTILNÍ TVORBA

Přestože 60. léta nejsou žádným zásadním zlomem v historii, v umění je toto období velice výrazné. Dá se charakterizovat pokusy o posunování hranic tvorby a rozbíjení hranic dosavadních. To ostatně probíhá paralelně i ve společnosti (hnutí hippies).

Hlavně klasické disciplíny, jako sochařství a malba se od šedesátých let dostaly daleko za obvyklé hranice a na dlouhou dobu začali využívat jakékoliv materiály a postupy tvorby.

Část umělců našlo v technikách založených na textilu (dále jen „textilní umění“) jedinou možnost svého výtvarného vyjádření.

Experimentu příznivá atmosféra pomohla odstranit hranice průmyslové výroby, kterou odjakživa textilní materiál měl.

Čtyřicet let klíčilo tzv. „textilní umění“ a v 60. letech konečně vstoupilo na scénu a přiřadilo se zcela plnohodnotně k ostatním médiím.

Jeho základ spočívá ve volné inspiraci nebo etudách s materiálem. Odtud vede k experimentům s kombinovanými materiály a dalšími technikami, často až ke zcela abstraktním formám.

Tato výtvarná forma neměla dlouho adekvátní pojmenování. Zpočátku se používaly pojmy „tapestries“ (tapiserie) nebo „ wall - hangings“ (visící na zdi), ale obojí se zdálo nevyhovující. Popisovaly totiž spíše funkci nebo techniku.

Následovalo zavedení pojmů „textile object“ (textilní objekty) „textile art“ (textilní umění) nebo „art fabric“ (umění látky). Důležité je, že se do názvu dostalo podstatné slovo „art“, přesto slova „textil“ a „fabric“ asociují názvosloví textilního průmyslu, oděvů a metrového textilu.

Pro některé rozměrnější textilní objekty se používá termín „sculptural“ (sochařský). Přesto, že je to „cizí“ termín, dostal se nejbližší k jádru věci. Dokáže popsat nejen objem díla, ale i celkovou poctivost uměleckého záměru.

Přesto si mnozí teoretici stále lámou hlavu nad tím, jaké nové slovo by tuto novou formu výstižně pojmenovalo. Stejným „nedostatkem“ trpí i ostatní výtvarné obory. Například slova „embroidery“ (výšivka) nebo „batic“ (batika) vypovídají opět jen o technice. Přitom například práce výtvarnice Luby Krejčí jsou předně úžasnou grafickou imaginací, a teprve potom krajkovou technikou.

André Kuenzi ve svém teoretickém spise *La Nouvelle Tapisserie* připomíná, že slova jsou pouhým označením, nemajícím jen jediný absolutní význam. Slova znamenají pro různé lidi různé věci. Například slovo „line“ bude mít odlišný význam pro kaligrafa (linka nebo řádka), pro elektrikáře (šňůra) a pro baletku (dráha). Prostě se musíme smířit s tím, že během času slova nabudou sami různých významových odstínů a je tedy ztrátou času se trápit nad tím, že termíny pro určitý obor ho dostatečně nevystihují.

Fakt, že textilní materiál je v životě téměř všudypřítomný (oděvy, bytový textil) a tím pádem relativně všední je výhodou i problémem.

Mnohé kunsthistorické články vystihují jedinečnost materiálu tím, že nás spojuje s přirozeným světem přírody, jehož jsme součástí. Proto působí tak sympaticky a důvěrně.

Ačkoli (nebo právě proto), že je tento materiál tak „důvěrný“ zlákal mnoho tvořivých lidí, kteří by si netroufli tvořit s kamenem ani s barvou. Jednoduše se vrhli do háčkování nebo pletení, které byli v jejich možnostech, a pod nálepkou „snadného umění“ vzniklo velké množství prací různé kvality.

Naštěstí to neodradilo samotné umělce, a tak se jich mnoho této práci věnovalo.

Přesto rozjitřil takový „boom“ textilního umění další otázky. Kde je hranice mezi „umělcem“ a „řemeslníkem“? Jak rozpoznat kvalitní dílo od nekvalitního?

Nad používáním označení „artist - umělec“ nebo „craftman - řemeslník“ se opět strhla velká diskuze, která skončila uvedením označení „designer“ do umělecké praxe.

V počátcích Bauhausu stál Walther Gropius za názorem, že mezi řemeslníkem a umělcem není žádný rozdíl, jen umělec je obsahem práce povýšen o sféru výš.

Nakonec se pojmy vymezily vůči sobě tak, že společný mají materiál a velmi často i metody; rozdílné jsou cíle a motivace práce.

K druhé otázce přistupovali velice citlivě... *"abyste porozuměly rozdílu mezi nízkým a vysokým uměním, musíte se nejdříve seznámit s pracemi předních umělců, s jejich kvalitou..."*

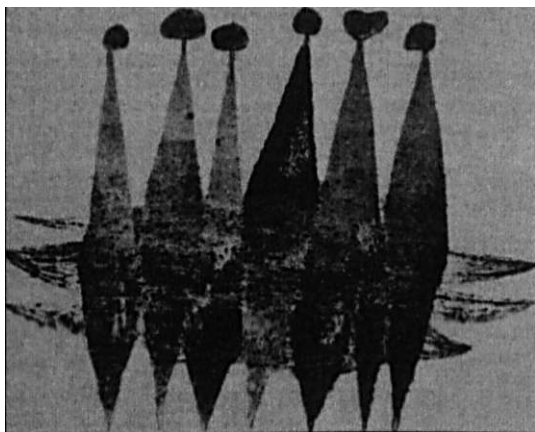
V samotné tvorbě umělců bylo důležitým momentem, když se nástěnná díla dostala do prostoru. Některé materiály, zvláště transparentní a lineární dostaly díky tomu nový význam. Další roli sehrálo osvětlení

v prostoru. Díla dostávají siluetu nebo výraz vlastního objemu, dají se pozorovat ze všech stran nebo obejít.

Dlouho používali umělci tkaniny měkké a poddajné, ale pokud chtěli vytvořit sochu stojící v prostoru, museli hledat pevnější materiál. Některé napadlo zapojit vlastní tělo jako armaturu. Tím se do děl dostával pohyb a život. Znamenalo to návrat zpět k užití funkci textilu, i když s posunutým obsahem. Tato myšlenka byla použita v divadle 80. let, spolu se zapojením diváka do scénáře.

Energie hnutí, složeného z textilních výtvarníků byla veliká a všechna vzniklá díla se vyznačovala jistou monumentálností. Všechny drobnější věci byly v porovnání s těmito monumenty nicotností. Tento pohled se udržel v hnutí poměrně dlouho, přestože umělci nepopírali důležitosti detailu.

Charakteristické pro vznikající díla se stalo také to, že vypovídali o člověku a o jeho vnitřních problémech více než o tom, co ho obklopuje.



ot>r.109 **Jindřich Vohánka**

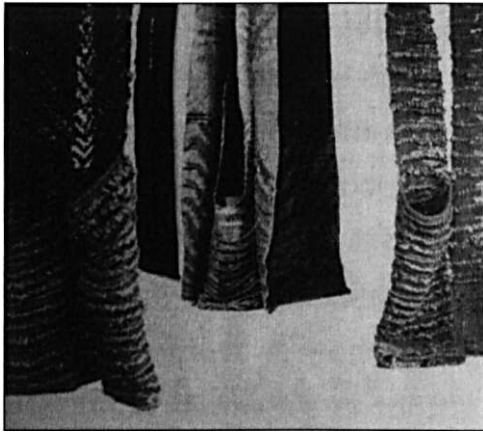
Jiří Vohánka studoval mezi léty 1938-1941 textilní školu v Brně, válka studia přerušila a vrátil se k nim až o osm let později, a to k užití tvorbě u prof. Kybala.

Od roku 1955 pracuje jako vedoucí Ústavu pro umělecká řemesla ve Valašském Meziříčí, o sedm let později jako profesor textilní tvorby v Brně.

Vohánka svou volnou tvorbou navazuje v jistém smyslu na středověké pojetí řemesla. Jeho životní filosofií je myšlenka, že všechna lidská práce je o vztahu člověka s Bohem a universem. V tomto duchu chápe gobelín jako prostředek pro vyjádření svých myšlenek. Inspiraci bere ze Starého a Nového zákona, zvláště důrazně hovoří ještě o Zjevení podle sv. Jana a jeho líčení apokalypsy. Je to jakési podobenství, které odkazuje k současnému zvrhlému ovládnání světa, vzduchu a celého vesmíru člověkem.

Stejně jako celá tato skupina umělců, chápe jako velmi podstatné, že celé dílo tvoří zcela sám, v kontaktu s materiálem. K vybavení, které by usnadnilo ruční tkaní říká: „Myslíme si, že více techniky pomůže kvalitě díla, ale je to přesně naopak. Technika často využívá materiál násilně a ztrácí se jeho vlastní povaha.“

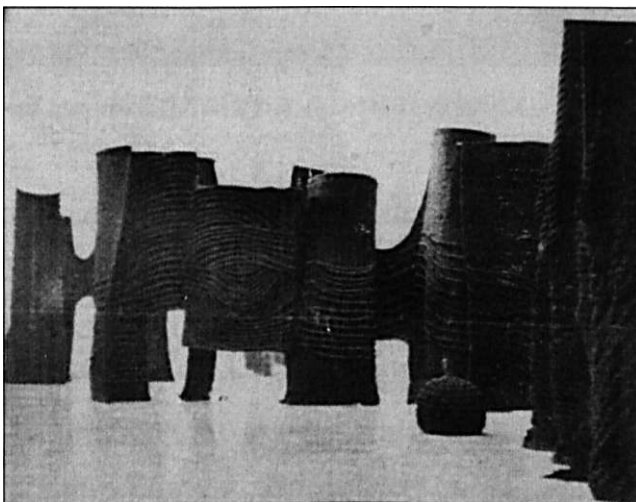
Vohánka dává tkanému dílu nový tvar, nedrží se geometrických tvarů ani čisté techniky tkaní do osnova. Zdůrazňuje podstatné úseky zmuchláním, svázáním či přidáním jiného materiálu. Naprosto svobodně, osvobozený od tradičního pojetí zkouší účinky dalších materiálů. Medvědí kůže, lidských vlasů, peří nebo spáleného hadru. Nejpodstatnější je pro něj pravdivost výrazu, zmiňovaný hadr nese poselství hrůz Hiroshimy. Materiály, které by stejně dobře mohli být bezcenným odpadem, hromadou odpadků mohou mluvit.



obr.no **Jagoda Buič**

Jagoda Buič se narodila v Chorvatsku. Její práce je charakteristická svou vznešenou monumentálností. Mezi léty 1953 - 1954 studovala ve Vídni obor tapiserie a scénografie.

Divadlo bylo její velkou láskou a také její další práce v Jugoslávii se vyvíjela touto cestou. Pracovala na kostýmech a scéně pro Shakespearovy hry a vystavovala v mnoha zemích. Současně se věnovala druhému oboru, tapiserii, který se inspiroval prací pro divadlo. Od klasických plošně tkaných tapiserií přešla v trojrozměrné objekty, které ale ve své podstatě tapiserií zůstávají.



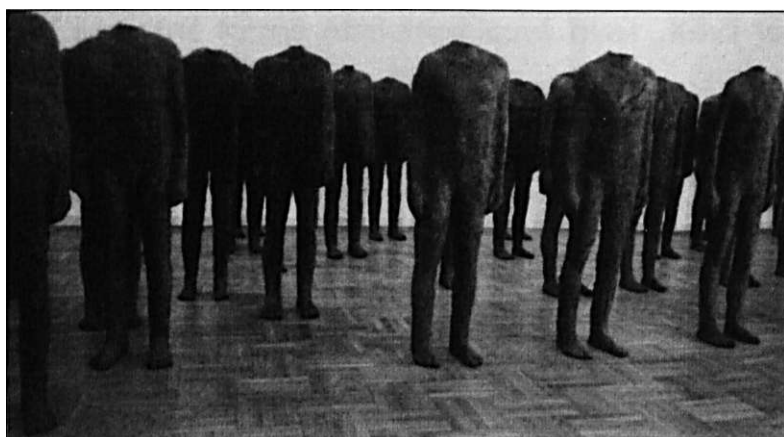
obr.in Jagoda Buič

Objekty jsou hrubě tkané, v několika vrstvách ze kterých vytváří reliéf nebo překládá tkaninu do reliéfních vln. Místy vědomě ponechává vadu tkaniny nebo silnější útek.

Scény mají charakteristickou ponurost a tmavé barvy, ale reliéfnost a kombinace se světlou či třpytivou nití, počítá s umělým nasvícením.

Podobně jako Abakanowiczová vytváří Buič z textilu imaginární krajiny, také barevnost je podobná (tak typická i pro malbu 60. let), přesto působí na diváka velmi odlišně.

V pracích Buič je tak znát předchozí zkušenost s užitou tapisérií, která se promítá do jisté dekorativnosti volné práce, zatímco práce Abakanowiczové vyznívají svým naturelem či expresivitou.



obr.111 Magdalena Abakanowicz

Magdalena Abakanowicz je dnes pravděpodobně nejznámější výtvarnicí, která pracuje s textilním materiálem. Nejprve vystudovala malbu a sochařství na Akademii ve Varšavě a oběma oborům se věnovala po několik let. Kolem roku 1962 začala pracovat s textilem.

Zajímavé jsou její postřehy kolem techniky tkaní. Sama tkala bez pomoci tkacího člunku, jen pomocí prstů. Říká k tomu, že tato naprostá a totální účast na práci je velmi důležitá, je totiž znát na každém kousíčku utkaného kusu. Každý milimetr práce, každý uzlík a nitka, jí prošel rukama. Je to zvláště pozoruhodné, pokud se podíváme na měřítko jejích

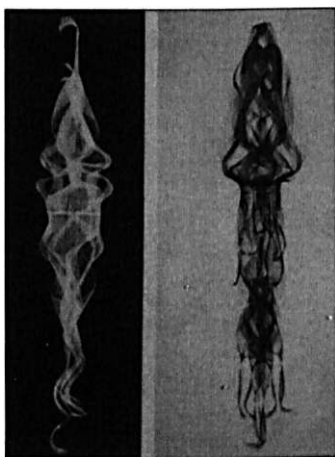
prací. Jsou charakteristické svou monstrozností a objemností. Její výstavy jsou často koncipovány tak, že všechny výstavní prostory promění pomocí textilních děl ve zcela nové prostředí.

Dlouho prochází prázdné prostory a rozmýšlí, jak je maximálně využít a naplnit.

Každý objekt si žádá svůj prostor, aby mohl vyznít. Mezi některými objekty vede lano tak, aby opticky vedlo diváka od jednoho objektu k dalšímu. Vše, co je vystaveno se tak stává součástí příběhu, do kterého je divák vtažen.

Svůj záměr přirovnává Abakanowicová k poslechu hudby. Když ji posloucháme, je všude kolem nás. Stejně se i ona snaží o všudypřítomnost materiálu, kterým je člověk obklopen; který ho až téměř pohltní a na který si také může sáhnout.

K samotné formě Abakanowicová říká: „Když jsem jednou přemýšlela o této textilní tvorbě, uvědomila jsem si, jak moc stojí v opozici proti současným rychlým technologiím. Ano, je to jedna z mnoha mých osobních výpovědí. Moje tvorba jde spolu s biorytmem přírody v kontrastu s rychlostí dnešního průmyslového rozvoje.“



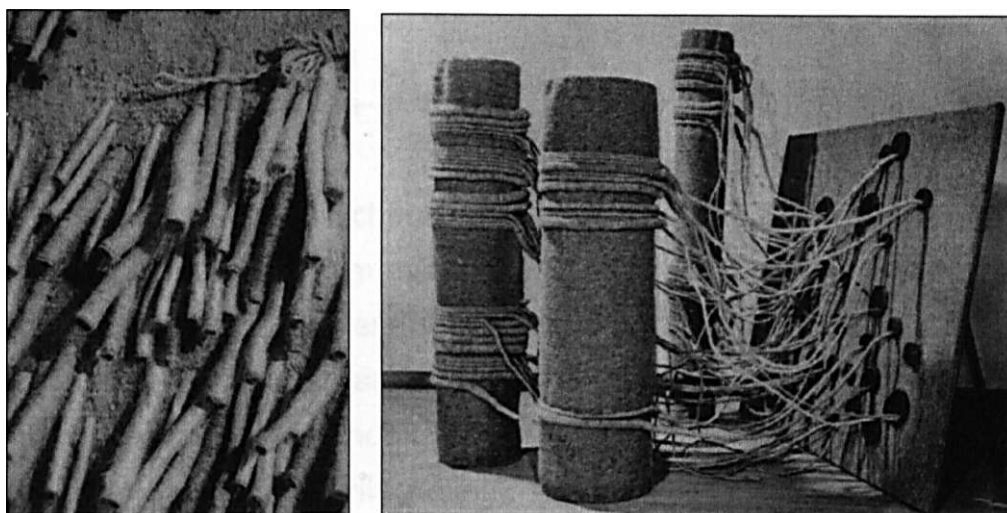
obr.ii2 **Kay Sekimachi**

Kay Sekimachi se narodila v San Franciscu. Její rodiče emigrovali z Japonska, a tuto tradici si s sebou nese a čerpá z ní.

V letech 1946-1949 studovala v Kalifornii College Arts and Crafts obor malby a designu, a posléze tkaní u J.L. Larsena.

Ve své ranné tvorbě byla hodně ovlivněna proměnlivou, ale přitom jasnou formou práce R. Asawy. Postupně si vytvořila osobitou techniku práce s jednobarevně tkanou textilií, která se v několika vrstvách vytváří tubusovité formy, které do sebe vstupují a šplhají po sobě vzhůru. Díky mnohvrstevnosti se s každým pohybem proměňují a vytvářejí stále nové kompozice.

Barevnost v těchto pracích omezila na černou a bílou, aby v kontrastu barev vynikla elegancie a jemnost techniky.



obr.113 a obr. 114 **Ritzi and Peter Jakobi**

Ritzi i Peter Jakobi studovali Institut de Arte Plastice v Bukurešti. R. Jakobi tapiserii a tkaní, P. Jakobi malbu a kresbu. Oba se věnovali svému oboru, a teprve rok po svatbě začínají pracovat společně, a to v Německu.

Jejich práce tak představuje zajímavé propojení oborů. Tkané tapiserie, kresby a sochy.

Během devítileté tvorby se jejich práce proměnila. Jsou méně agresivnější, než v počátcích své tvorby. Svou dokonalou formou dokáží „pohlit“ diváka a zklidnit jeho mysl. V této souvislosti dokonce mluví o „totalitě“ formy.



obr.115 **Barbara Chase- Riboud**

Vystudovala Tyler School of Fine Arts of Temple University. Získala stipendium J. H. Withneyho a studovala sochařství v Římě. Svá studia zakončila na Yale University of Art and Architecture v roce 1960.

Během studií se spřátelila s S. Hicka, která jí posléze ovlivnila nejen ve vlastní tvorbě, ale pomohla jí také v technologii práce s kovem.

Po období, kdy vytvořila několik monumentálních soch (např. fontána ve Washingtonu, 1960) a cestovala po Číně, severní Africe nebo Indii, se odvrátila od klasické techniky odlévání do bronzu. Poté začala se svou první důležitější sérií soch z několika kombinovaných materiálů (4 pomníky pro Malcova X).

Charakteristická pro její práci je kombinace provazů, lan, copů, uzlů a umělé vlny. Nebo podobného materiálu (juty) odlévané do bronzu. Použitím provazů nahrazuje podstavec, který podle jejího názoru snižuje

emocionální působnost díla. Mimo to jí umožňuje používat zcela čisté abstraktní tvary, které nepřipomínají ani lidskou postavu, ani architekturu. Dále se ve svém díle zabývá kontrasty všeho druhu. Její hlavní ideou tvorby je „znásilňování materiálů“. Používá bronz provedený v jemnosti hedvábí, kombinuje ho s hedvábím, které působí tvrdě a těžkopádně jako kov. Cílem je narušení jistoty viděného.

Otázka zpracování povrchu sochy je u ní jednou z nejpodstatnějších, a to včetně řemeslné stránky. Dotahuje povrch sochy do naprosté dokonalosti, a to i v monumentálním až architektonickém měřítku.

2.3 SOFT ART

Mohlo by se zdát, že textil v umění je již mrtvým tématem. Při pohledu na textilní tvorbu 60. let nás zcela jistě napadne, že je velmi náročný na čas a to se dnes v umění nenosí.

V dokončeném textilním díle také nenastává efekt, který by byl hodný náročnosti práce, a to z toho důvodu, že nám je textil tak známým materiálem, který nás takřka ničím nepřekvapí.

Pojem „soft art“ označuje umělecký směr používající ve své tvorbě měkké materiály jako látky, vlnu, kožešinu, často v kombinaci s materiály dalšími. Přesto není tento pojem zcela jasně vymezen.

To je poloha, která je na rozdíl od monumentální tkané textilní tvorby stále v popředí zájmu. Dále používá textil, ale v jiném měřítku. Je to podobné jako přechod velkolepého, dramatického baroka v drobné a úspornější rokoko.

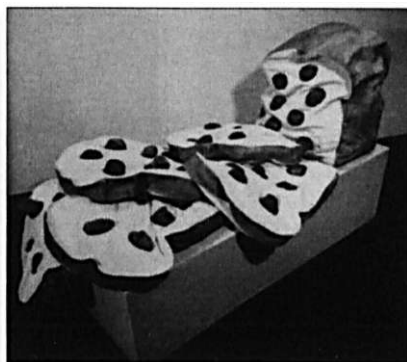
Surrealismus se dotýká soft artu ve svých zátiších s nečekaně kombinovanými materiály. Například porcelánový šálek obalený kožešinou.

obr.116 **M.Openheim:** Snídaně v kožešinách, 1936

Zcela jinou formu mu dává Oldenburg a hravé zvětšeniny denních předmětů, převedené do textilu. Jsou nám poskytnuty důvěrně známé předměty, avšak v nám cizím měřítku. Navíc jejich konzistence neodpovídá naší zkušenosti.



obr.117



obr.118

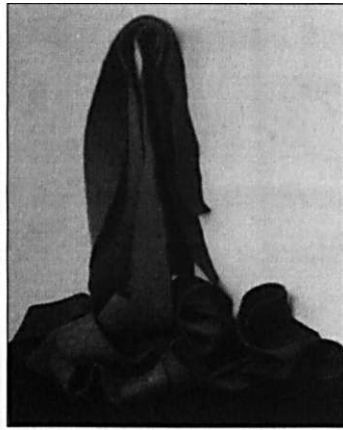
obr.117 **C. Oldenburg:** Hebký švédský obří vypínač, 1966

obr.118 **C. Oldenburg:** Hrací kostky

Další polohou je materiálová tvorba, která hravě využívá především charakteristické vlastnosti materiálu.



obr.119

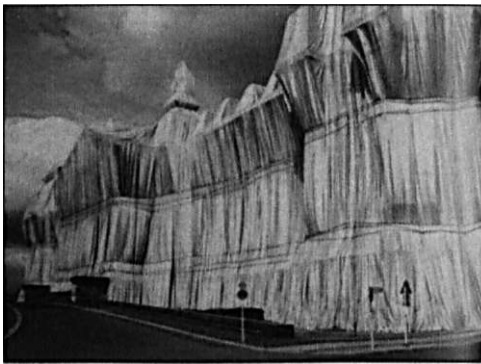


obr.120

obr.119 **M. Kelly:** Estral Star Nr.I, 1989

obr.120 **R. Morris:** Bez názvu, 1968

a v krajním poloze také land art, pokud pracuje například s látkou.



obr.121



obr.122

obr.121 **Christo & Jeane-Claude:** Zakrytý Říšský sněh, 1995

obr.122 **Christo & Jeane-Claude:** Surrounded Islands, 1983

ZÁVĚR

Sochařství prošlo v průběhu 20. století obrovským vývojem. Způsob práce s tím, co charakterizuje tuto disciplínu výtvarného umění - trojrozměrnost a hmota - se radikálně mění. Objem sochy je budován nejrůznějšími způsoby a s novými materiály jí prostupuje prostor. Je to hlavně díky vstupu železa a oceli do sochařské tvorby.

Použití železa obohatilo také principu budování sochy. Již neplatí rozdělení na sochařství a plastiku. Spolu se zkušeností s železem se začínají sochy skládat z částí a montovat.

Tím se dostávají do sochařství další materiály, které lze spojovat nebo opracovat - papír, umělé hmoty, vosk... Socha lze vybudovat téměř z čehokoli.

Vývoj ve druhé polovině 20. století zaznamenal změny doposud jednotné kategorie sochy. Její rozpad na objektovou tvorbu, asambláž a instalaci.

Klasické materiály nebo pojetí sochy zůstává paralelní, s novými tendencemi (biomorfní sochařství, pop art nebo nová figurace).

Použití textilního materiálu v čistě textilní monumentální tvorbě se u nás příliš nerozvinulo. Přesto je textil v umění stále živým tématem, a to v zapojení do ostatních kategorií (instalace, objekt) nebo ve spojení s konceptem.

3. DÍTĚ A HRAČKA

3.1 DUŠEVNÍ VÝVOJ DÍTĚTE

Cílem této kapitole je postihnout podstatné oblasti vývoje dítěte, jejichž rozvoj se váže ke hře a zacházení s hračkou (a obráceně). Ty se rozvíjejí hlavně v ranném věku, což znamená u převážné většiny v prostředí rodiny a předškolního zařízení.

Duševní vývoj dítěte zahrnuje změny v oblasti motoriky, vnímání, myšlení a řeči, sociálních vztahů, emocí, citů a morální oblasti.

Vývoj motoriky úzce souvisí s rozvojem nervové soustavy a s praktickým procvičováním pohybového ústrojí v běžných denních situacích. Ve třech letech je již podstatná část motorického vývoje vyvinuta.

Důležité je, že pro předškolní dítě je naprosto charakteristická velká pohyblivost. Dítě potřebuje být neustále v činnosti. Přechází z jedné práce do druhé a dělá mu problém setrvat v soustředění třeba i u jídla.

Mohlo by se zdát, že se dítě i přes svou vysokou aktivitu neunaví. Není to tak docela pravda. Ve spontánních činnostech dítě zatěžuje střídavě různé svalové i mozkové části, takže nedochází k přetížení. Naopak, vnutíme-li dítěti nějakou činnost, velmi rychle se unaví. To se projeví nepozorností, neklidem, a neustálou snahou zaměstnat se jinou činností. Proto má smysl střídání volné hry s řízenou činností a obojí mají svůj nepostradatelný význam.

Pomalu roste schopnost koordinace celého těla i jemné motoriky. Děti se mohou začít učit užívání nástrojů, stříhat nůžkami, ovládat kartáček na zuby nebo udělat smyčku na provázku.

K tomuto období se vztahují všechny manipulační hračky procvičující právě jemnou motoriku (didaktické textilní kostky, hříbečkové a korálkové mosaiky, provlékačky apod.)

K hlavnímu rozvoji **vnímání** dochází mezi kojeneckým a batolecím věkem. Dále se jen zdokonaluje a zjemňuje. Vnímání je úzce spjato s pohyblivostí a myšlením. Čím více toho dítě o věcech ví, tím lépe je vnímá a rozlišuje jejich vlastnosti.

Dítě v předškolním věku vnímá skutečnost kolem sebe spíše jako celek, detaily a souvislosti rozlišuje pozvolna. Nedovede například popsat psa, spíše si bude pamatovat ocas nebo tlamu. Toto postupné zpřesňování vnímání se vztahuje i na zrak a sluch.

Od čtvrtého roku se učí pojmenovávat barvy a současně se učí rozlišovat různé plochy a tělesa.

Charakteristické rysy **myšlení** předškolního dítěte lze dobře sledovat z rozvoje řeči a vyjadřování. Jeho myšlení je z velké většiny spjato s konkrétním světem a konkrétními jevy. Nerozumí tedy abstraktním pojmům.

Stručně charakterizují vývojová myšlení podle J. Piageta. Jeho teorie upřednostňuje celý vnitřní proces zrání před vlivem prostředí. Popisuje ho jako neustálé střety podnětů vnějšího prostředí s vlastními mentálními schémata. Postupně tak dochází k zařazování nových zkušeností a kvalitativní proměně schématu.

1) senzomotorické období (0-2 roky)

- dosažení vědomí a trvalosti předmětů, převažuje reflexivní adaptace

2) pojmové a symbolické stadium (2-4 roky)

- používání jazyka a jeho symbolů, převažuje egocentrický pohled na svět

3) předoperační (názorové) stadium (4-7 let)

- dítě hodně experimentuje, zaměřuje se na jednu charakteristiku situace, zatímco ostatní pomíjí

4) stadium konkrétních operací (7-12 let)

- dokáže manipulovat se svými mentálními zástupci konkrétních objektů nebo jevů

5) stadium konkrétních operací

- schopnost operovat i s abstraktními pojmy

Sociální vztahy se rozvíjí pozvolna a hlavními osobami ve světě tříletého dítěte zůstávají stále ještě rodiče a ostatní členové rodiny.

Postupně se však musí vyrovnávat s dalšími novými lidmi, jako jsou kamarádi nebo učitelka mateřské školy.

To, že může dítě navštěvovat mateřskou školu značí určitou sociální vyzrálou, kdy se dokáže ukázat a přijmout řád.

Charakteristická pro předškolní dítě je touha po samostatnosti. Vše chce zvládnout vlastními silami, nejlépe bez pomoci dospělého. Pokud vidí dospělého v nějaké práci, žádají o to, aby směly alespoň pomoci.

V souvislosti s otázkou rozvoje sociálních vztahů dítěte můžeme mluvit také o vývoji hry, jakožto hlavní spontánní činnosti dětského kolektivu. Dítě si zpočátku hraje jen samo, ale s věkem přibývá her kolektivních. Přesto je práce ve skupině jen málo vytrvalá. Náměty hry se rychle střídají

a dítě také ještě nedokáže přenášet hru z jednoho dne do druhého na pokračování.

Z pohledu aktivity dítěte lze rozdělit hry do čtyř typů:

- **hry pohybové** - s míčem, tanečky, přeskokování, prolézání prolézačky, honičky, hry na schovávanou;
- **hry úlohové** - na školu, na kamarády, na tatínka a maminku, na různá povolání, na tramvaj;
- **hry konstruktivní** - kreslení, modelování;
- **hry intelektuální** - hlavolamy, skládání.

Všechny **pohybové hry** mají význam pro tělesné a duševní zdraví, pro rozvoj hrubé motoriky a správné provedení základních lokomočních pohybů (chůze, běh, skok,..)

Úlohové hry logicky vyplývají z pozorování a zájmu dětí o činnosti dospělých. Děti přijímají různé role dospělých a chtějí si zkusit jaké to je. Význam těchto her spočívá v tom, že vede dítě ke spolupráci, zodpovědnosti, komunikaci, a k učení umět podřídit svá přání ostatním.

Při **konstruktivních hrách** si děti kreslí, staví z kostek a snaží se zhmotnit svou představu.

V pěti letech se hra stává ucelenější a soustředěnější, dítě věnuje hře daleko více času a objevuje smysl pro dokončení díla, což je velice významné.

V **intelektuálních hrách** se dítě procvičuje v logickém myšlení, základních matematických představách a dalších oblastech rozumové výchovy.

Hračkářský průmysl vyprodukoval pro tyto účely velké množství didaktických pomůcek. Přesně víme, jak mají vypadat hračky k úlohovým hrám (herní koutky - kadeřnictví, obchod - vše s nástroji dospělých převedených v miniaturu), k intelektuálním hrám (puzzle,...), vůbec se nestavím proti tomu, jen chci poznamenat, že do těchto didaktických pomůcek se všechna dětská hravost nevejde.

Vzpomněla jsem si na ilustrativní ukázkou z MŠ, kdy si děti sami začali hrát „na Červenou Karkulku“. Nehráli s žádnými rekvizitami, jen střídali naposlouchané, byť často velmi upravené, dialogy.

Paní učitelka se chytla příležitosti a rozdala dětem maňásky k této pohádce. Nutno podotknout, že vyvedení maňásků bylo ještě o něco věrnější skutečnosti, než ve skutečnosti. Na panáčcích nešlo ani nic přidat ani ubrat. Prostě byly na nejvyšší míru „dokonalé“.

Velice mě pak potěšila reakce dětí, které poznamenaly, že je přece vůbec nepotřebují. Nicméně je nechali sedět v řadě na lavici a jejich hra „O červené Karkulce“ se spontánně změnila na hru „lékárníčko stůj“, která byla ve své improvizaci od začátku do konce v hlavách dětí (v každé jinak, ale to samozřejmě nevadilo). Spočívala v lékařském ošetřování každého z členů maňáskové sady za doprovodu „absurdních“ říkanky „lékárníčko stůj“.

Taková fantazie dětí ve volné hře mě utvrzuje v tom, že by se měli dostat dětem do ruky hračky nebo předměty stejně bláznivé, jako jsou jejich hry. Hračky, na jejichž podobě nepůjde zdůvodnit úplně vše, jejich původním impulsem a konečným cílem bude hravost sama o sobě.

Předškolní dítě stále ještě ovládají **city a emoce** více než logické myšlení, přestože ovládají vnímání, jednání i představy. Emoce jsou však ve stálém vývoji. Zatím jsou náhlé, intenzivní a rychle opadnou. Začleňování dítěte do širšího kolektivu s sebou přináší i negativní projevy, jakými jsou závist či žárlivost.

Výchovné je samozřejmě rozvíjet kladné city, jako například radost ze spolupráce, z pomoci, kamarádství apod.

Děti dovedou naprosto spontánně vyjádřit radost, nejčastěji ve společnosti kamarádů nebo ve společné činnosti jsou-li pochváleny.

Zajímavý je pohled J. Beuyse, který ve své úvaze „Neviditelná plastika“ vychází ze Steinerovy filosofie a mluví o potřebě integrace tří základních oblastí psychiky: emocí, vůle a myšlení.

K zamyšlení určitě stojí fakt, pokud si ho připustíme, že v současné společnosti je znatelně kladen jednostranný důraz, a to na racionalitu. Vědeckost se stala jakousi metou, jejíž konečnosti nelze dosáhnout, ale ke které stále vzhlížíme.

Každá jednostrannost má své hranice. Teprve v důsledném propojování emocí, vůle a rozumu jsme schopni smysluplného činění. Beuys chápe spojení těchto oblastí jako potenciál, jako kapitál a ve svém důsledku jako kreativitu.

3.2 DĚTSKÁ HRA

Charakter dětských her je spojen především s ontogenetickým obdobím dětství a dospívání. Je to pro její specifika, které vyplývají z toho, že je jedním z prostředků socializace dítěte.

Každá hra má kořeny v hravosti. Liší se ale tím, jak aktivní (tvořivou) nebo pasivní účast vyžadují. Zda člověk vytváří novou hravou formu nebo používá již vymyšlený hravý princip (například hry s pravidly).

Hra zůstává fenoménem, který byl a stále je v zájmu mnoha vědních disciplín a teorií. K otázkám po podstatě hry vede mimo jiné ten fakt, jak velké množství různorodých činností, sám pojem „hra“ zahrnuje.

Snaha o odhalení kulturního významu hry nebo jejího výchovného uplatnění vedla k četnému pozorování dětí nebo také ke srovnávání her v různých dobách a různých kulturách.

Dojdeme k možná překvapivému zjištění, že podoba hraček se například od mladší doby bronzové mnoho nezměnila. V dětských hrobech pravěkých sídlišť byly nalezeny keramické panenky, hlavičky zvířat, chrastítka a miniatury nástrojů, používaných dospělými.

Od nejstarších dob máme také důkazy o existenci her s pravidly. Svědčí o tom nalezené hrací desky nebo například v Římě kamenný kruh spojený s římsou, který fungoval jako dnešní basketbalový koš (Opravilová, Gebhartová, 2003).

Historie ne vždy docenila význam hry pro dítě a pro utváření jeho osobnosti. Otázka podstaty hry se soustavněji rozvíjela hlavně koncem 19. století. Z dřívějších teorií je zlomový pohled J. A. Komenského, který zdůraznil období dětství a hry jako plnohodnotné a nepostradatelné.

Dítě si hraje především proto, že má potřebu účasti na životě dospělých, hra mu pomáhá zmocnit se světa, porozumět mu, pochopit ho. Hra vyplývá z naléhavé potřeby dítěte orientovat se ve světě podle svých sil a možností ...(Opravilová, Gebhartová, 2003)

Je zajímavé podívat se, jak se lišili pohledy na hru a hračku v 19. století a v období reformního hnutí.

Asi nejznámějšími „hračkami“ 19. století jsou tzv. Frobelovy dárky, které stojí na hranici mezi hračkou a didaktickým materiálem.

Jednalo se o soubor herních předmětů (míč, koule, krychle, válec) sestavený do systému didaktických úkolů, které dítě postupně zvládá. Předměty tedy nejsou využity pro volnou hru, ale jsou prostředky osvojení si konkrétních poznatků a dovedností.

Například tvar koule (míč), je prostředkem pro pochopení „kulatosti“, přičemž je pečlivě popsáno i samotné zacházení s předmětem.

Pokud jsme pojem hry vymezili mimo jiné jako spontánní činnost, v případě Frobelových dárků se o hru v pravém slova smyslu nejedná.

Ještě o něco striktnější pohled měla M. Montessoriová, zakladatelka škol, která smysl hry pro dítě odmítla docela a nahradila ji „cvičením praktického života“ s pracovními nástroji dospělých a autodidaktickým materiálem.

Dnešní pedagogika montessoriovských škol vnímá tento postoj za překonaný a zařazuje hru jako nedílnou součást činností.

Je nutné si uvědomit, že pedagogika M. Montessoriové vznikala za zcela odlišných podmínek a byla určena hlavně dětem se specifickými potřebami.

3.3 CO JE TO HRAČKA

Tato otázka se může zdát velice jednoduchá, až banální. Také jsem ji za takovou považovala, než jsem nad ní začala více uvažovat.

Protože přece „každý ví“ (mě nevyjímaje), co to hračka je, soustředíme svou pozornost k její účelnosti a to s řadou očekávání. Nevím, jestli se takovým způsobem můžeme dobrat podstaty fenoménu dětské hračky. Zajímá mě pohled, který bude zaměřen od zkušenosti (v tomto případě hravosti nebo zvědavosti), k jejímu zprostředkování, formě.

Konkrétně mluvím o tom, že hračka není především produkt průmyslu - předmět ke hraní, ale je ve všech svých podobách hlavně nástrojem. Nástrojem, který poukazuje k získání něčeho dalšího. Sama o sobě tedy není tím, co by „k něčemu“ bylo, ale je prostředkem k jeho dosažení.

Bude mě tedy zajímat hlavně, která by odpovídala počátečnímu impulsu - zmiňované hravosti či zvědavosti. Forma, která by ji vystihovala.

Můžeme to přirovnat k psanému textu. Čteme ho se zaměřením k obsahu. Nezkoumáme psaný text, jako takový. Dokonce bychom v něm při čtení nemuseli postřehnout ani tiskové chyby, protože si je automaticky opravíme nebo domyslíme. Text bude fungovat s chybami i bez chyb, ale měli bychom se určitě zabývat tím, aby byl i po formální stránce v pořádku.

Ospravedlňuje mě to tázat se dál po tom, co je „dobré“, protože zprostředkování je pouze v rukách dospělých.

Nevím, nakolik je těžké oprostít se od jistoty reklam, nabízející hračky, „které Vaše děti budou opravdu milovat“.

Na tom, jak vypadá nejlepší hračka pro čtyřletou holčičku se většina rodičů shodne, ale víme toho tolik také o hravosti tohoto věku?

Jde nám v hračce o hravost nebo o něco jiného. Mířím tím k běžným hračkám, které jsou v podstatě zmenšeninou světa dospělých, „...tyto hračky vždy něco značí, a toto něco je vždy bezvýhradně socializované, vytvořené mýty či technikami moderního života dospělých: armáda, medicína (malinké lékařské kufříky, operační sály pro panenky), věda (marťánské hračky).....hračky očividně připravují alibi přirozenosti, které odjakživa vyrábělo vojáky, poštovní zaměstnance a skútry....Takové hračky jsou dítěti poskytnuty v hotové podobě: stačí je pouze používat, nikdy se mu nepředkládá nic, k čemu by se musel sám dopracovat.

U každé základní stavebnice si dítě musí osvojovat zcela odlišný svět: vůbec tu nevytváří signifikantní předměty, nesejde mu na tom, zda mají ve světě dospělých nějaké jméno: necvičí se v užívání, nýbrž v demiurgii - vytváří formy, které chodí, jezdí- vytváří život, a ne vlastnictví." (Barthes, s.50-51)

Ve skutečnosti je to bohužel tak, že děti budou opravdu milovat téměř všechny hračky, které jim předložíme a bude jim jedno, zda je to kýč nebo ne. Mezi jejich estetická kritéria patří novost či exkluzivnost hračky, a další kritéria se musí ještě naučit..

Pokud jde o kritérium „novosti“, z praxe je známé, že dítě mající například obyčejnou hadrovou panenku bude toužit po krásné, mluvící a zpívající panence Barbie. Platilo by to i opačně?

Domnívám se, že ne. Dítě moc dobře vnímá, která hračka je „víc“ a která „míň“, jinými slovy, která je levnější a která dražší. Potřeba vlastnit dokonalejší hračku souvisí s potřebou uznání a „společenské prestiže“ v dětském kolektivu.

O tom, proč vnímá většina dětí dražší hračku (byť od pohledu) jako hodnotnější se domnívám, že přebírají hodnocení ze života, kde - „nově koupené botičky jsou lepší než ty staré“ nebo „to nekoupíme, stojí to moc

korunek". Jedná se tedy o jev zcela přirozený, nicméně má smysl tento stereotypní způsob hodnocení nabourávat. Pokud nemá mít dítě hodnotu bohatství na předních místech žebříčku.

Paní Mgr. Cikánová mi na otázku „co je to hračka" odpověděla, že hračkou může být v podstatě cokoli. S touto kulantní odpovědí nelze než souhlasit, nicméně mě plně neuspokojila a zaměřila jsem pozornost k tomu, co mě přesně zajímá.

Na otázku „co je to hračka", neexistuje jednoznačná odpověď, protože předměty se hračkou stávají teprve v činnosti, v zacházení s nimi. Proto se můžu ptát „co může být hračkou" nebo „co je správnou hračkou".

Pokud vymezím, co je to „dobrá hračka", oddělí se od špatné a objeví se hranice, kde hračka již přestává být hračkou. A čím tedy pak je ?

Nejprve se pokusím o shrnutí povahy hračky, z hlediska toho, co dítěti přináší. Je to forma, kterou je dítě schopné fyzicky či mentálně uchopit a zabývat se jí. Přináší dítěti radost, pocit štěstí, blaha nebo hravost, podnět či nový poznatek.

Správná hračka prohlubuje jednotlivé vlastnosti ve vztahu dítě - svět. Svou povahou může hravost používat nebo rozvíjet. Podněty by měli být přiměřené dítěti, mohou v něm probouzet zvědavost, interakci či souvislosti.

Podíváme-li se do většiny hračkářství, najdeme spíše průměrné až podprůměrné hračky. Hračkářský průmysl tu není kvůli dítěti, ale kvůli obratu. A právě tady mě napadla otázka po tom, co je a co není hračkou.

Je plyšový Rákosníček hračkou? Řekla bych, že může být. Nicméně by dalšími kritérii byla otázka vkusu (tuto otázku rozvedu v následující kapitole). Příběhy Rákosníčka jsou veselé, hravé, výtvarně zdařilé a dětem srozumitelné. Jejich cílem je dítě.

S ohledem na příběhy, ze kterých tuto postavičku dítě zná, se domnívám, že plyšová postavička dokáže probudit i spontánní dětskou hravost a představivost.

Pro odlišení jemných kontrastů mě napadlo plyšové vyvedení Kingkonga ze stejnojmenné úspěšné filmové produkce. Tady bych rázně odmítla s tím, že cílem filmu byl zisk a zábava. Jakýkoli divák (nebo majitel postavičky) je jen prostředkem zisku.

Přesto i plyšová hračka Kingkonga splňuje kriteria hračky. Ano, může být hračkou. Více je však reklamním předmětem, kterým by, býti rodičů majících vkus, mohl zůstat. Kingkong totiž nemá jak navázat na životní zkušenost a hru dítěte. Na rozdíl od Rákosníčka, který je daleko srozumitelnější. Ten totiž pomáhá, chodí spát, má svůj domeček a přátele....je lidem, a tomu co prožívají daleko blíž.

3. 4 SALON HRAČEK

V posledních letech otevřeli Sdružení pro hračku a hru (SHH), Asociace předškolní výchovy a Pedagogická centra Praha otázku spolupráce výrobců a prodejců hraček s předškolními zařízeními. Cílem bylo najít optimální způsob, jak informovat o didakticky i výtvarně hodnotných herních předmětech. Výsledkem je stálá prestižní soutěž, „**Správná hračka**“, jejíž odborná porota oceňuje přihlášené výrobky dle následujících kritérií:

- **kvalita** (použitý materiál, funkčnost...)
- **hodnocení provedení** (kvalita výroby, technologie...)
- **design** (estetická úroveň, vzhled, barevnost)
- **originalita výrobku** (novinka v kolekci, patent, chráněný vzor, obnova námětu)
- **použití hračky** (výchovný účel, didaktické využití ..)

Mimo nabídky hraček by zde měl být také široký výběr didaktického materiálu a pomůcek nebo vybavení do MŠ.

Projekt měl dát prostor kvalitní řemeslné hračce, která není na běžném trhu konkurence schopná.

Idea projektu je chvályhodná, sympatické také je, že do soutěže o titul „dobré hračky“ se může přihlásit kdokoliv, kdo dodá minimálně jedno vyhotovení (originál) soutěžní hračky. To znamená, že tím vzniká prostor například pro absolventy designu herních předmětů nebo jiných výtvarných oborů, bez zavedené výroby.

Praxe projektu však velmi pokulhává. Nevím, jak vypadaly ročníky předešlé, ale poslední dva jsou na velmi nízké úrovni.



obr. 123



obr.124

obr.123 a obr.124 **Salon hraček**, 2007

Jsou dvě možnosti. Buď organizátor zcela rezignoval na možný výběr kvalitních a vkusných výrobků nebo se mu žádní výrobci hodnotné řemeslné hračky nepřihlásili. I to by bylo vypovídající. Jestliže ideou projektu bylo vytvořit dobré podmínky pro drobné výrobce, mělo by to být naplněno. Jestliže o tuto propagaci nejeví tato skupina dostatečný zájem, pravděpodobně je někde chyba. Může jít o nepřijatelné finanční podmínky pronájmu prodejního místa, malou propagaci a tím i návštěvnost akce, způsob propagace a tím ovlivněný výběr cílové skupiny a další. Bohužel, všechno to jsou nedostatky, které padají na hlavu organizátora.

Letošní výstavě dominovaly běžné hračky a hry z umělých hmot (stavebnice, hračky PVC pro vnitřní i vnější použití, sportovní potřeby..), málo vkusné elektronické hračky (roboti měnící se v auta, auta měnící se v dinosaury).

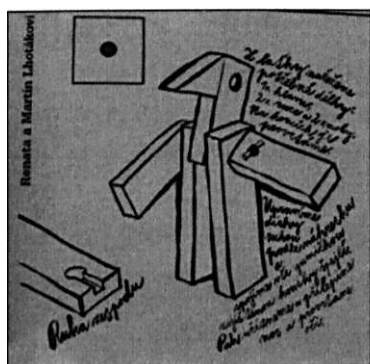
Další nabídku tvořil sortiment pro větší školáky (společenské a deskové hry, bavlněné šátky s lebkou, míče na fotbal či přívěšky na klíče typu „gumový kostlivec“,...), výtvarné a hobby potřeby (předstřižené tvary z papíru, omalovánky, keramické magnety, obrázky k domalování, zažehlovací korálky), dále metodický materiál.

Udivila mě také přítomnost výtvarné dílny s malovanými hrnkami, lampičkami, zrcadly, šperkovnicemi a krabičkami. Spojitost s dětskou hračkou jsem hledala velmi klikatě...

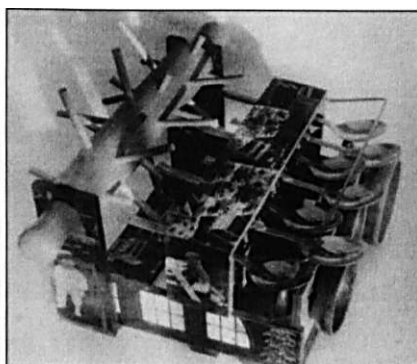
Našla jsem jedinou firmu, jejíž výrobky, podle mého názoru, stály za shlédnutí. Šlo o textilní hračky firmy Ludus, ale i tady převažovali nad vlastní hračkou dekorativní předměty a doplňky do interieru. Což je škoda.

Drobných výrobců řemeslné hračky je nemnoho, někteří se představili veřejnosti výstavou Hračky, hrátky, hračičky. Jmenovitě vystavovali **Renata a Martin Lhotákoví**, kteří se zabývají pohyblivými dřevěnými hračkami. Leckde navazují designem na lidovou dřevěnou hračku.

Velice zajímavé jsou hračky pro nevidomé Svatopluka Krále. Začleňuje do nich spotřební předměty, jako jsou lžice, tácky, míčky,...a hračky se tak stávají jakýmsi hracími strojky, cinkadly, hejbadly a foukadly.



obr. 125



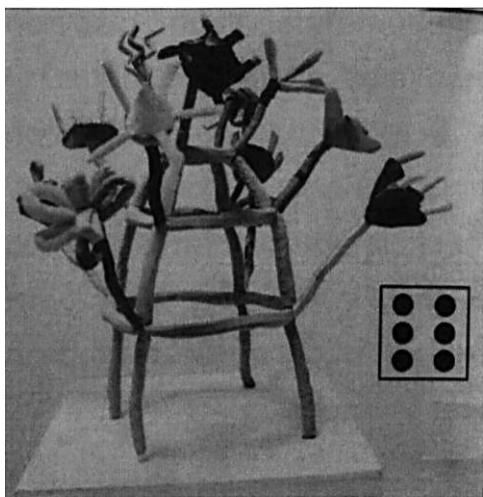
obr.126

obr.125 **M. Lhoták:** dřevěný hýbací pták

obr.126 **S. Král:** Cinkadlo

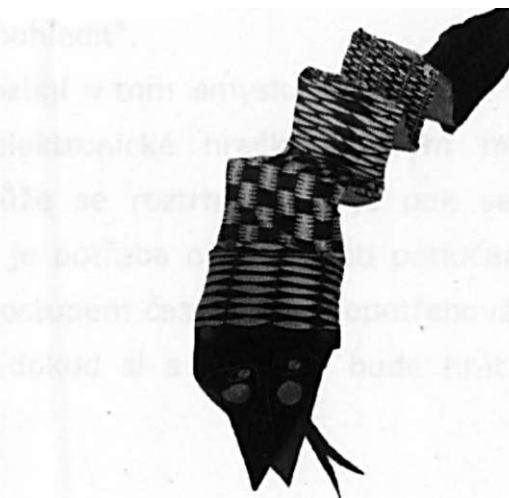
Mezi autory tvořící s textilem se představily Petra Čejková a Jana Kubínová. Hračky **P. Čejkové** se pohybují spíše v poloze textilního objektu. Nechává se inspirovat přírodou a organickými tvary, v poslední době pracuje s inspirací ze světa rostlin. Její plastiky nepředstavují nedostižné vzory a modely, v jednoduchých tvarech nechává vyznít poetičnost přírodních materiálů.

J. Kubínová představuje spíše textilní dekorativní předměty určené ke hře. Pro svou práci využívá také forem užitého textilu a často také úpravu modrotisku.



obr.127

obr.127 **P. Čejková:** textilní kytka



obr.128

obr.128 **J. Kubínová:** had z polštářů

Mezi další autory, kteří dodávají na trh textilní autorské hračky mohou jmenovat Zdenku Quittkovou, Báru Hubenou, Danielu Klusáčkovou, Irenu Richterovou nebo Miroslava Trejtnara.

Část z nich se k užité textilní tvorbě dostala přes volnou uměleckou tvorbu, design, ale také přes scénografii, která má svým způsobem k tvorbě pro děti také velmi blízko.

Textilní hračka, vedle tradiční hračky dřevěné, má svou tradici až do současnosti. Jednak za to může dostupnost materiálu, a hlavně jeho funkčnost. Pro měkkost materiálu a tím pádem bezpečnost a nerozbitnost je využívána pro dítě od kojeneckého věku. Hračka roste spolu s dítětem. S každým věkem ji bude jinak uchopovat, ale hmota se ruce vždycky přizpůsobí.

Haptický dojem je, podobně jako u dřeva, teplý a příjemný. Pro dítě je to určitě jedna z podstatných věcí. Až na výjimky chodí děti spát do postýlky se svým plyšákem nebo se s ním odváží věci, které by samo nezvládlo (počkat někde na maminku nebo jít poprvé do školky).

Ani leckterý dospělý se tohoto pocitu nevzdal a nosí si malého plyšáka alespoň na klíčkách nebo na cesty jako maskota, aby ho mohl v době nervozity, nudy nebo smutku „pohladit“.

Textilní hračka se také nerozbíjí v tom smyslu, že by pak byla zcela nepoužitelná, jako některé elektronické hračky, kterým nefunkčnost vezme důvod k používání. Může se roztrhnout a je pak samozřejmě potřeba ji opravit stejně, jako je potřeba ošetřit dítěti potlučené koleno. Hračka má svůj vlastní život, postupem času stárne, opotřebovává se, ale hračkou zůstane do té doby, dokud si s ní někdo bude hrát (Barthes, 2004).

B/ DIDAKTICKÁ ČÁST

1. PROCESY, VEDOUcí K TVORBĚ A REALIZACI INTERAKTIVNÍCH PŘEDMĚTŮ

1. PROCESY, VEDOUcí K TVORBĚ A REALIZACI INTERAKTIVNíCH PŘEDMĚTŮ

K tvorbě interaktivních předmětů vedou zjištěná fakta z oblasti psychického vývoje dítěte. Postupně se rozvíjejí tyto oblasti - myšlení, vnímání, motorika a citová oblast.

Dítě se od malička učí, a to kontaktem a manipulací s předměty. Taková setkávání s vnějšími podněty jsou vlastně hrou.

Dobrá interaktivní hračka rozvíjí smyslové a intelektuální schopnosti. Její působení je postaveno na přímé manipulaci a zpětné vazbě, kterou hračka dítěti dává. Tím ho motivuje k další činnosti.

Interaktivitu splňuje mnoho herních předmětů, ale ne vždy to znamená, totéž co dobrá hračka.

Například autíčko na dálkové ovládání je interaktivní, neboť reaguje na stisk knoflíku ovladače a dítě musí následně reagovat znovu, aby např. auto nenarazilo do překážky. Podle mého názoru chybí však této interaktivitě variabilita. Auto dokáže jezdit po rovině všemi směry, to je vše. Myslím, že se dítě samo hračky brzy nasytí a vrátí se k obyčejnému autu, se kterým může jezdit po nábytku, po stěnách, zkrátka kdekoli.

Dalším příkladem interaktivní hračky je stavebnice Lego. Po krátké době, kdy dítě s kostkami manipuluje zjistí, jakým způsobem jdou spojovat a jak z nich stavět. Lego, stejně jako dřevěné kostky jsou hračkou, která dokáže naplnit tvořivou potřebu dítěte. Dítě může stavět stále stejnou věc s drobnou změnou, například barvy, nebo může se stejnými kostkami vytvořit něco úplně odlišného. S kostkami se nedá stavět chybně ani správně, dávají tak dítěti svobodu ke kreativitě.

Dnes je interaktivnost hračky tématem, o kterém se hodně mluví. Hračkářský průmysl na to reaguje jejich obrovskou produkcí. Extrémní polohou jsou „multifunkční“ herní předměty. Plastový mobilní telefon, který reaguje na stisknutí tlačítek zvukem, světelně,

a nejlépe také obrazem na displeji. V takových hračkách jde často o přehnané množství podnětů najednou. Taková hračka zaujme dítě opět jen na krátkou dobu, protože neumožňuje nic jiného než stále stejnou reakci.

Často jsou interaktivní hračky vysloveně didaktickými pomůckami. M. Montessori vymyslela pro svůj učební systém didaktické pomůcky, které dítěti dávají sami zpětnou vazbu o správnosti splnění úkolu (vkládání geometrických tvarů do otvorů, kdy jde úkol splnit jen správně). Taková kontrola je také velkou motivací, když dítě vidí, že postupuje správně.

Některých principů využívají i didaktické interaktivní hračky (například spojení stejných materiálů, suchý zip lze zapnout opět jen do suchého zipu).

Ve své praktické části jsem se pokusila o vytvoření textilní hračky na pomezí výtvarného objektu. Jde o soubor kostek, které jsou manipulační a také interaktivní hračkou.

V raném věku dítěte je textil hojným materiálem pro panenky, chrastítka a další manipulační hračky. S postupujícím věkem ustupuje tento materiál do pozadí.

Chtěla jsem navázat na textilní drobné hračky věku kojeneckého, textilní hračkou pro starší děti (od dvou let).

Část kostek je stylizována do podoby zvířat (kočka, žába, slon a pták). V kostkách nejde jen o manipulaci a cvičení jemné motoriky, ale v duchu výroku R. Fulghuma, který si v jednom interview posteskl, že dětská hra postrádá čím dál víc příběh, k němu právě vybízí.

Vybízí k němu tím, že ke každému zvířeti náleží určité kostky nebo volné předměty, které vyprávějí příběh. Jde o spojení ptáka a žížaly, kočky, kotěte a myši a podobně. Ale jde o naprosto svobodné spojení. Pták může chytat žížalu, v duchu bajky vlastnit sýr nebo se vozit na slonovi.

Námět hry mohou také rozšiřovat jednotlivá zvířata tím, že zastupují různorodost prostředí, ve kterých žijí (VODA- žába, VZDUCH - pták, ZEMĚ- kočka, CIZÍ KRAJE- slon).

Kostky jsou různě složité a ke hře není nutný celý jejich soubor. Velikost kostek byla volena tak, aby umožnila dítěti snadnou manipulaci (uchopení do obou rukou), a také, aby při skládání kostek na sebe zůstaly co nejvíce stabilní.

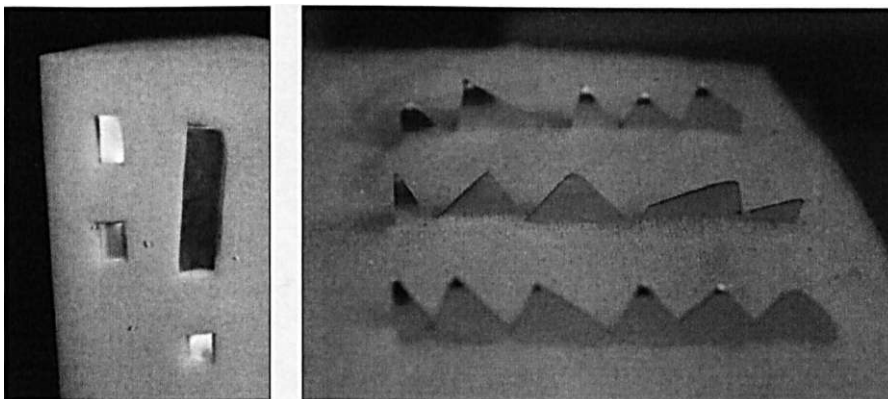
Při tvorbě a realizaci interaktivních předmětů vycházíme také ze spontánního objevování materiálů a z materiálových her (viz. C/ Výtvarná část).

C/ VÝTVARNÁ ČÁST

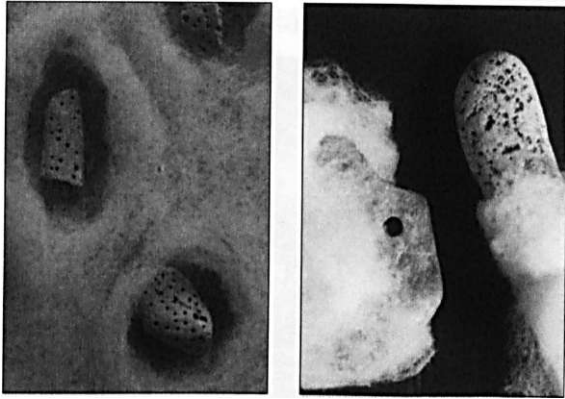
1. VÝTVARNÉ ETUDY S TEXTILNÍMI MATERIÁLY

K poznávání textilního materiálu jsem se přistoupila formou hravých etud, které postupně seznamují s vlastnostmi materiálu.

Řeší problém kontrastu materiálů:

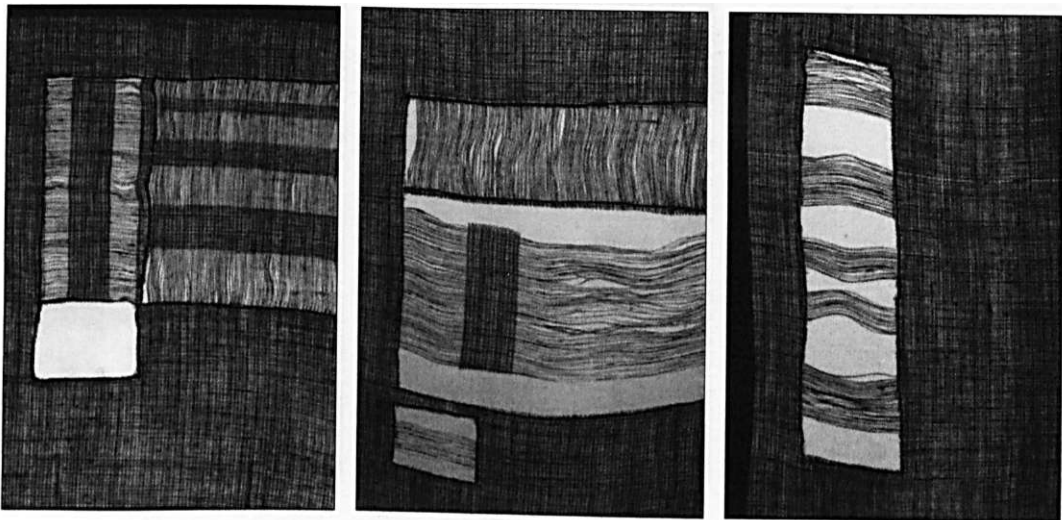


obr.129

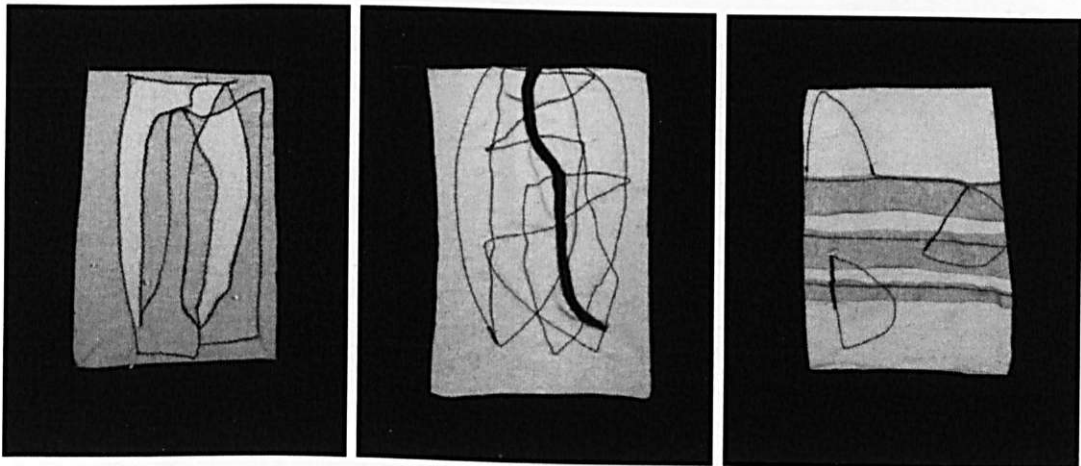


obr.130

Řeší problém struktury:

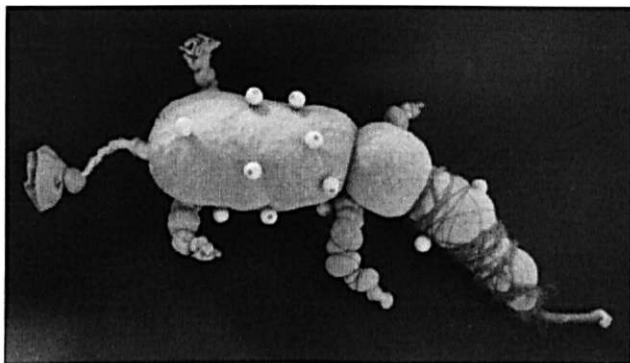


obr.131

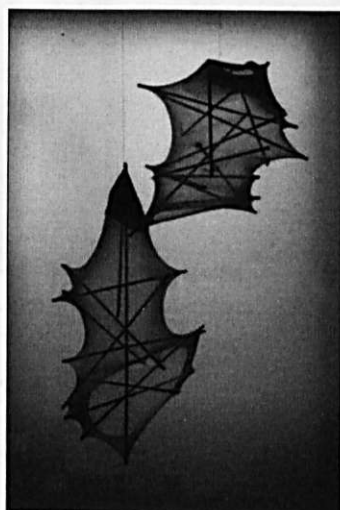
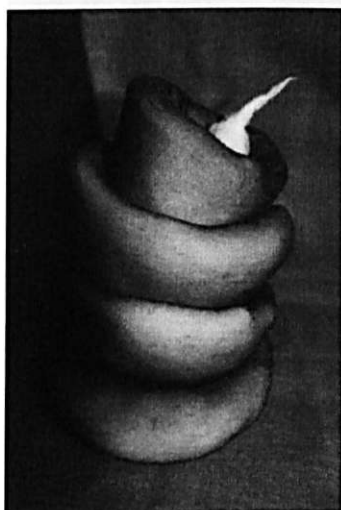


obr.129

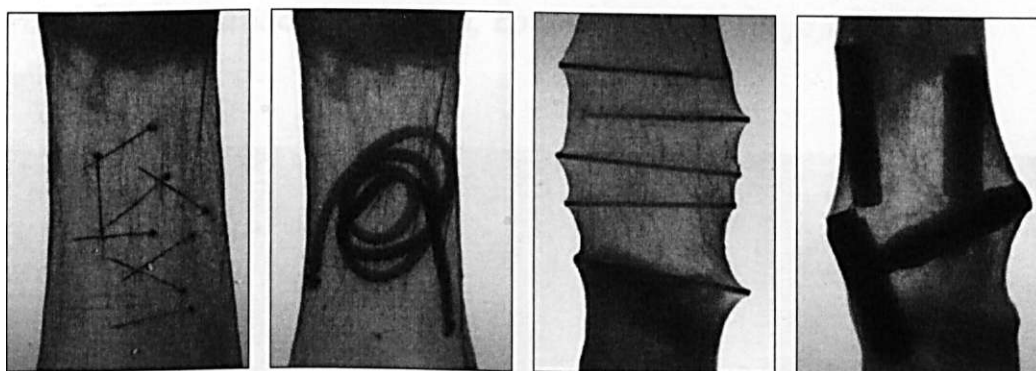
...možnosti materiálu, škálu práce s jedním materiálem:



obr.133



obr.134

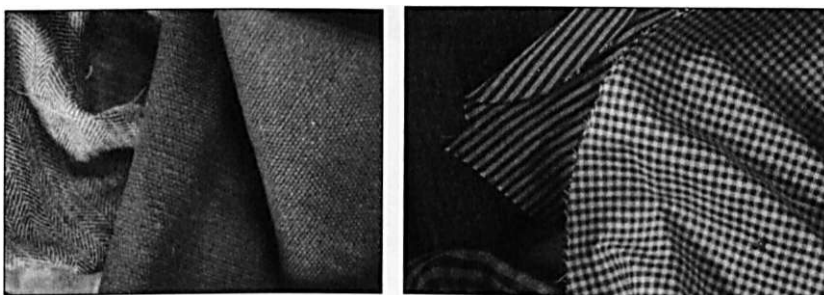


obr.129

Z **textilní tvorby** uvádím jednoduché, hravé etudy, kterými je potřeba nejprve navázat s materiálem kontakt.

Úkol:

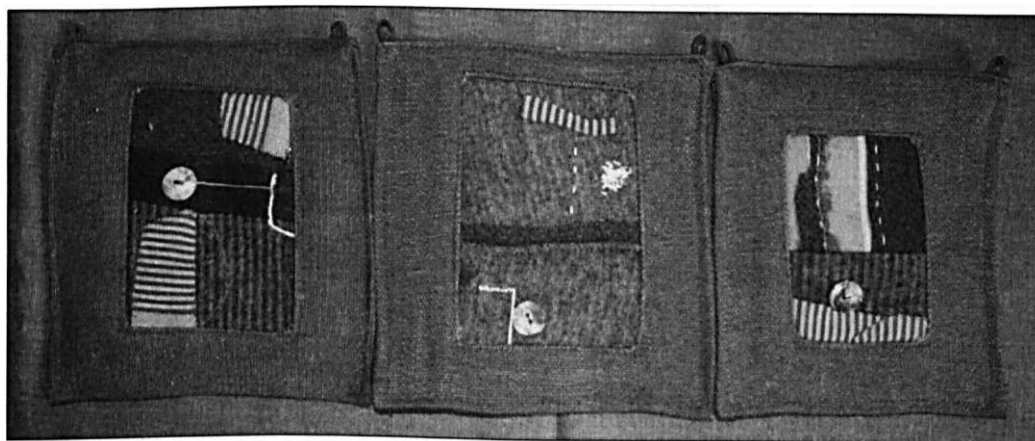
Z pohledu na hromadu látek vyber výsek reality, který je kompozičně a barevně zajímavý a převed'ho do malby. Snaž se udržet rozdílné struktury materiálů.



obr.136

Úkol:

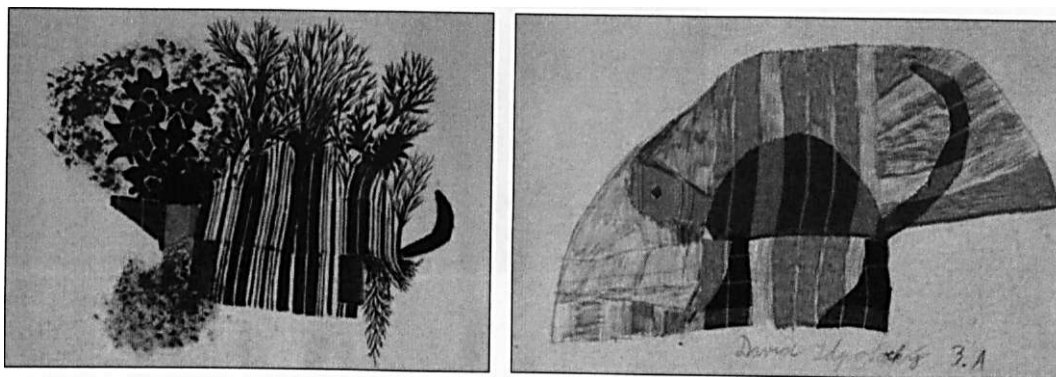
Z odštížků a zbytků látek vyberte ty, které se vám líbí. Čím vás zaujaly? Zkuste z nich vytvořit zajímavou kompozici, kterou dále rozvedte ve variacích. Je něco, co vaše obrazy spojuje? O čem vyprávějí?



obr.149

Úkol:

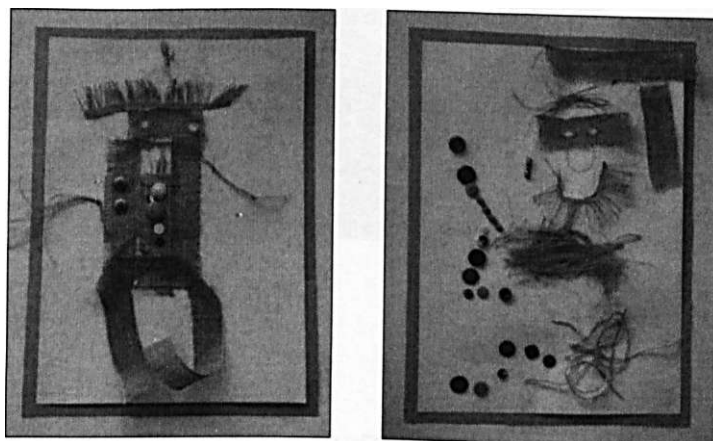
Přepis vzoru na látce, pochopení barevné rytmizace textilního vzoru

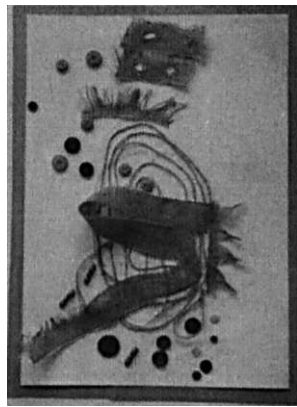
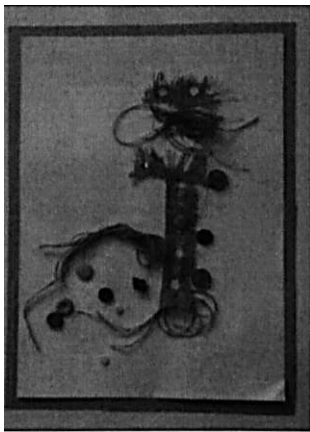


obr. 138 Práce žáků ZŠ

Úkol:

Zkoumej možnosti materiálu - řídké pytloviny. Po zkušenosti s materiálem využij v ilustraci jejich nejvlastnějších výrazových možností (použít i etudový materiál).

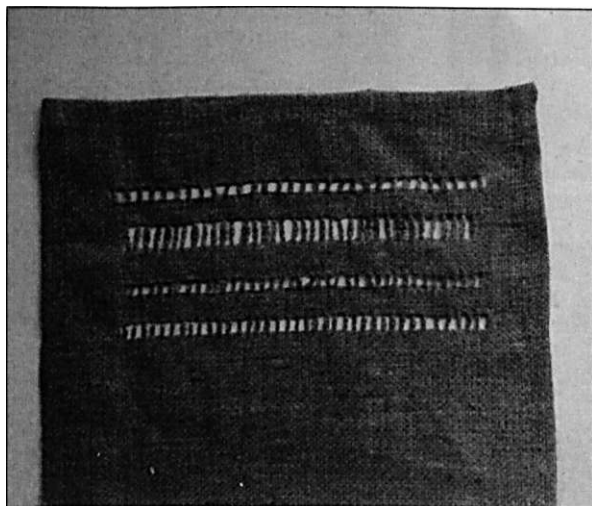




obr. 139 Práce dětí MŠ

Úkol:

Zkoumejte strukturu juty nebo lněného plátna. Vytahováním nitek na něm zanecháváme strukturu, jakési znaky, jako písmo na papíře. Kdybyste chtěli těmito znaky napsat milý dopis, jak by vypadal? Jak by vypadal zamilovaný dopis a jak úřední?



Úkol:

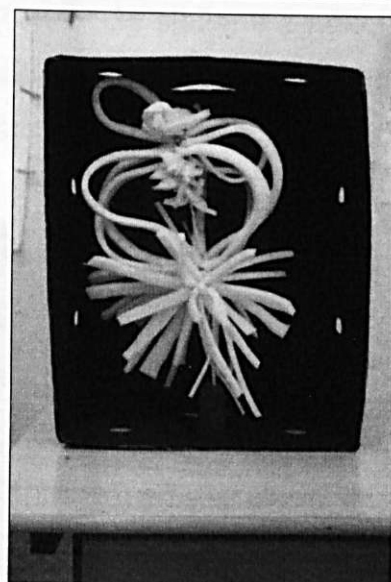
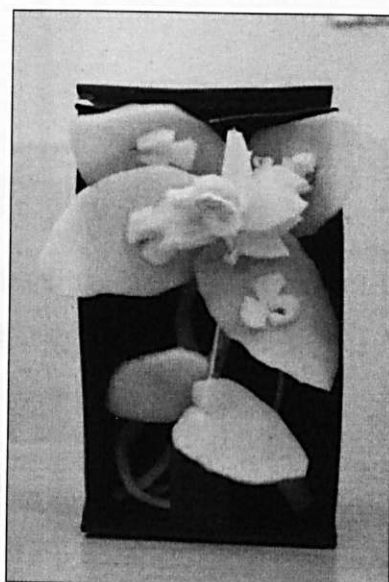
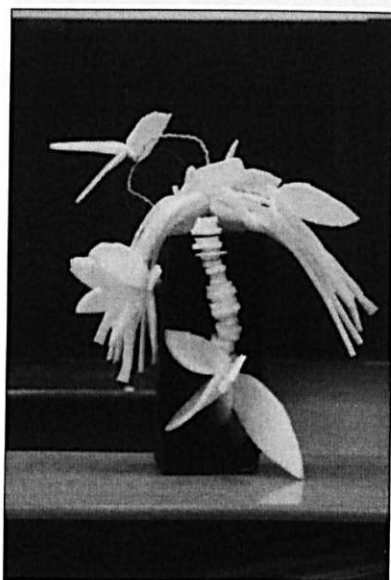
Zkoumej vlastnosti materiálu - molitanu. Jak lze dělit na části, spojovat, ohýbat,...

Námět: Květy času

Námět: Květy času

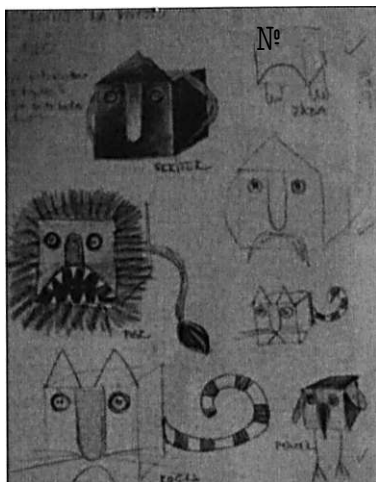


obr.140 Žáci při výtvarné práci



obr.141 Práce žáků ZŠ

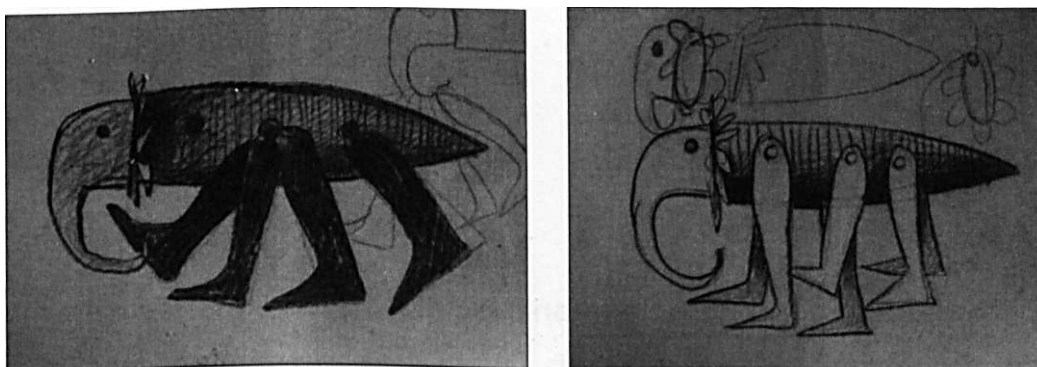
2. NÁVRHY TEXTILNÍCH HRAČEK NA POMEZÍ VÝTVARNÝCH OBJEKTŮ



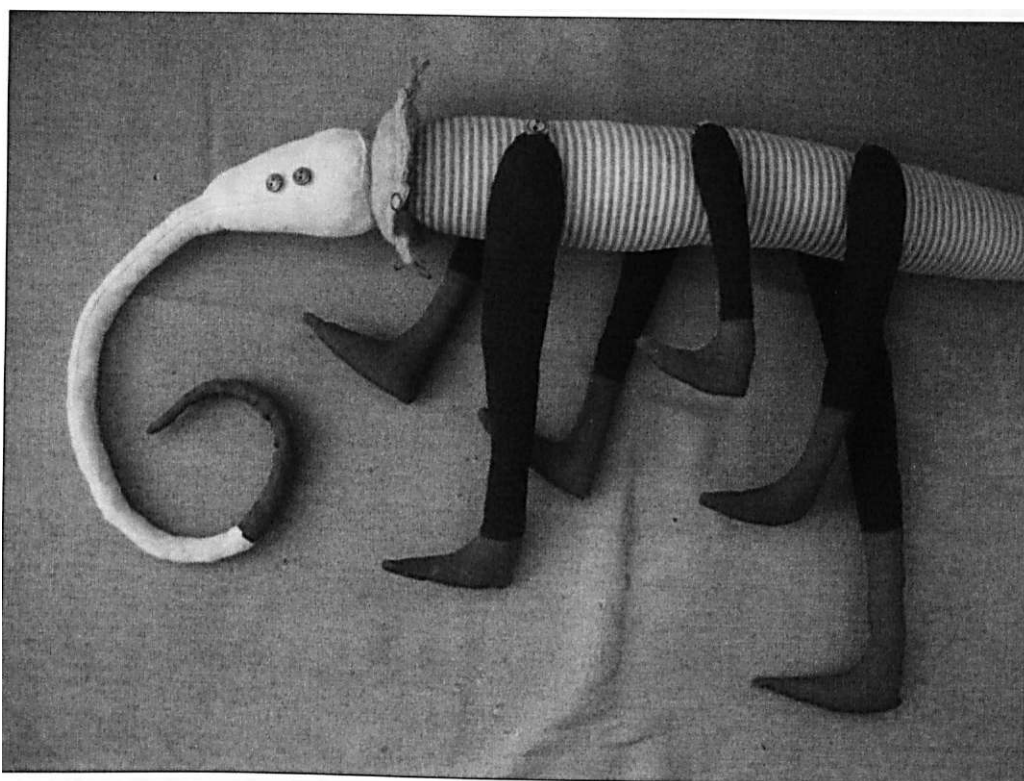
obr. 142 Návrh na praktickou část této práce

Obr. 142 je návrhem na hračku, která je součástí DP (viz. Procesy, vedoucí k tvorbě realizaci interaktivních předmětů)

Druhý návrhem, který byl také realizován, je textilní hračka větších rozměrů (d. 95 cm). Jedná se o manipulační hračku, která ale rozměrem odpovídá spíše loutce. Je složena z několika částí (hlava, trup, nohy) což umožňuje jejich samostatnou manipulaci. Nos zvířete je vystužen drátem, takže jde různě polohovat.

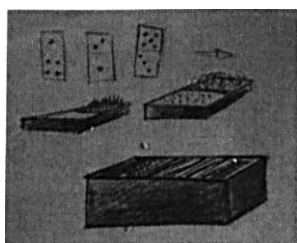


obr.143 Návrh na manipulační hračku



obr. 144 Realizace manipulační hračky

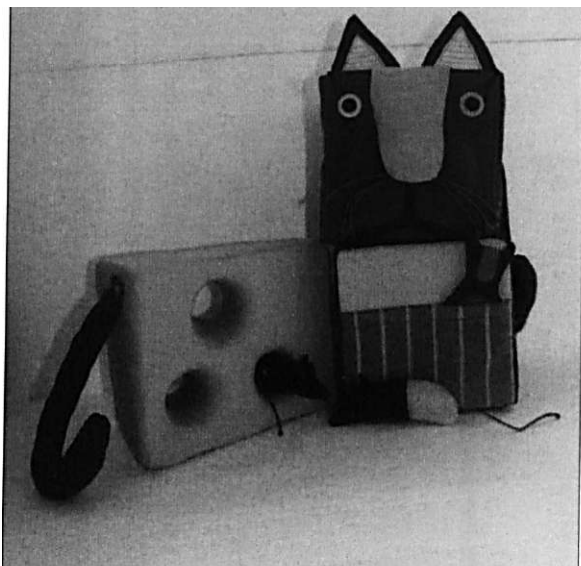
Hračkou, která vychází z materiálových her, je hmatové domino. Jde o soubor destiček, které budou mít vždy jednu stranu materiálově pojednanou. Čím rozdílnější materiály to budou, tím bude hraní s nimi zajímavější. Nemusí jít jen o textilní materiály (vatelín, suchý zip, kožešina), ale také například část keramické dlaždice, linoleum, koberec, písek).



obr.145

Herních variant s hmatovým dominem je nepřeberné množství. Poznávat materiál poslepu, hledat stejné materiály k sobě (domino, pexeso), hádat, kterým materiálem mě někdo pohládil po ruce...

3. REALIZACE HRAČKY



Obr.145

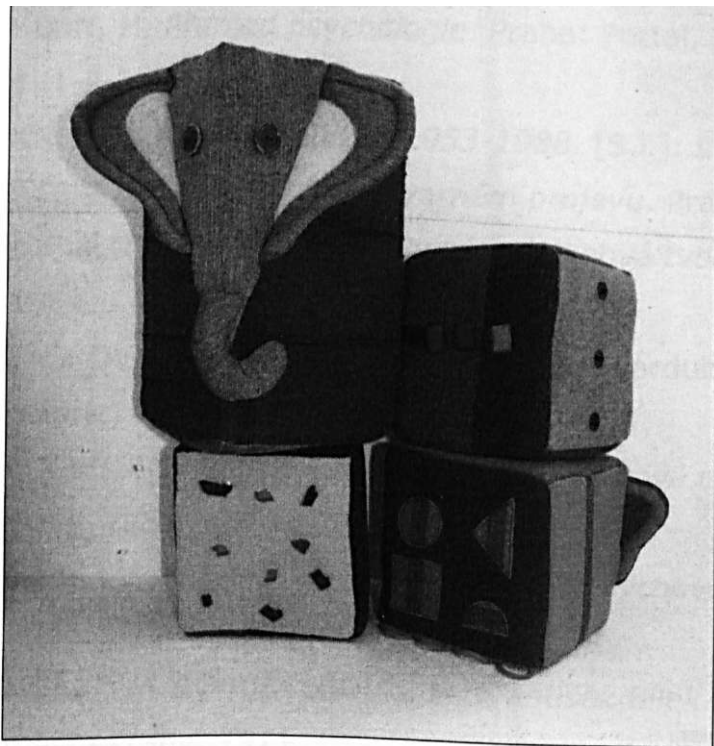


obr. 146



obr.147

obr.148



obr.149

Literatura:

- BARTHES, R. *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004. ISBN 80-86569-73-X.
- BRUNCLÍK, P. *Adriena Šimotová: Retrospective 1959-2005*. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2006. ISBN 80-85227-87-8.
- Das Barock und die Gegenwart. Praha: Kaliba, 1992. ISBN 80-901443-0-6.
- DEMPSEY, A. *Umělecké styly, školy a hnutí-encyklopedický průvodce moderním uměním*. Praha: Slovart, 2002. ISBN 80-7209-402-5.
- FIXL, V.; Mišurcová, H.; Fišer, J. *Hra a hračka v životě dítěte*. Praha: Odeon, 1980.
- GALE, C.; KAUR, J. *The textile book*. New York: Berg, 2002. ISBN 1-85973-512-6.
- HERMOVÁ, S. *Psychomotorické hry*. Praha: Portál, 1994. ISBN 80-7178-018-9.
- CHALUPECKÝ, J. *Umění dnes*. Praha: NČSVU, 1966.
- JANSEN, E. *Ernst Barlach*. Berlín: Kunst und Gesellschaft, 1984.
- KERN, H. *Přehled psychologie*. Praha: Portál, 2006. ISBN 80-7367-121-2.
- KNÍŽÁK, M. *Milan Knížák 1953-1988*. [S.l.]: s.n., 1989.
- KYBAL, A. *O textilním výtvarném projevu*. Praha: SPN, 1973.
- KYBALOVÁ, L. *Československá gobelínová tvorba*. Praha: ARTIA, 1964.
- LÁŠKOVÁ, P. *Hračky, hrátky, hračky*. Pardubice: Východočeská galerie, 1999. ISBN 80-85112-22-1
- LUCIE-SMITH, E. *Artoday-Současné světové umění*. Praha: Slovart, 1996. ISBN 80-85871-97-1.
- MATĚJČEK Z. *Prvních 6 let ve vývoji a výchově dítěte*. Praha: Grada, 2005.
- MRÁZOVÁ-SCHUSTEROVÁ, M. *František Bílek*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1971.

Od Rodina po Moora. Slovník západoevropského sochařstva 20. století. Bratislava: Tatran, 1973.

OPRAVILOVÁ, E.; GEBHARTOVÁ, V. *Rok v mateřské škole, kurikulum předškolní výchovy. Praha: Portál, 2003.*

PIJOAIM J. *Dějiny umění 10. Praha: Odeon, 1991.*

READ, H. *A Concise History of Modern Sculpture. London: Thames and Hudson, 1964.*

ROESELVÁ, V. *Techniky ve výtvarné výchově. Praha: SARAH, 1996. ISBN 80-902267-1-X.*

RUHRBERG, K.; SCHNECKENBURGER, M.; FRICKEOVÁ, Ch.; HONNEF, K. *Umění 20. století. Bratislava: Slovart, 2004. ISBN 80-7209-521-8.*

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

TRIER, E. *Form and Space. London: Thames and Hudson, 1968.*

VACHTOVÁ, L. *Eva Kmentová: deník díla. Praha: Argot vitae, 2006. ISBN 80-86300-85-4.*

VOLAVKA, V. *Sochařství devatenáctého století. Praha: Umělecká beseda, 1948.*

WALTER, I. *Textile sculptures. London: Studio Vista, 1977. ISBN 0-289-70765-X.*

WOLBERT, K. *Magdalena Jetelová: Orte und Räume 1990-1996, Stuttgart: Cantz, 1996. ISBN 3-89322-813-6.*

ZHOŘ, I. *Proměny soudobého výtvarného umění. Praha: SPN, 1992. ISBN 80-04-25555-8.*

t

TROJANOVÁ, A. *Land art: Optikou vybraných kategorií ekologického luxusu* [online], 2007 [cit. 2007-02-13]. Dostupné na WWW: http://www.is.muni.cz/th/79053/fss_m/.

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

pro Trojanovou Kateřinu

obor studia: učitelství výtvarné výchovy pro ZŠ a SŠ - PG-W
typ studia: prezenční

adresa: Nevanova 1078/25, 163 00 Praha 6 Řepy
tel.: 2848 403 38 E-mail: tkacaba@seznam.cz

V souladu s §11 Studijního a zkušebního řádu UK v Praze - Pedagogické fakulty, zadávám Vám diplomovou práci na téma

Netradiční materiály v prostorové tvorbě s důrazem na textilní materiály a dětskou hračku

Pokyny pro zpracování:

1. Teoretická část

- 1.1. Zpracovat proměny materiálů v prostorové tvorbě umělců v 20. století
- 1.2. Textil jako prostředek prostorové tvorby
- 1.3. Dítě a hračka - vývoj dítěte a jeho vztahu k hračkám
 - vlastnosti a design hraček
 - vztah mezi hrou a schopnostmi, významnými pro život dítěte

2. Výtvarná část

- 2.1. Výtvarné etudy s textilními materiály
- 2.2. Návrhy textilních hraček na pomezí výtvarných objektů
- 2.3. Realizace hračky

3. Didaktická část

Procesy, vedoucí k návrhům a realizaci interaktivních hraček

Rozsah textu (NS):

40 normostran

Rozsah výtvarných prací:

Soubor výtvarných etud

Tři návrhy hračky

Realizace vybraného návrhu

Seznam odborné literatury:

Lucie-Smith, E. *Artoday- Současné světové umění*. Praha: Slovart, 1996

Od Rodina po Moora. Slovník západoeurópského sochařstva 20. století. Bratislava: Tatran 1973

Read, H. *A Concise History of Modern Sculpture*. London: Thames and Hudson, 1964

Zhoř, I. *Proměny soudobého výtvarného umění*. Praha: SPN 1992

Fixl, V.; Opravilová, E. *Současná hračka*. Praha: Odeon 1999

Kadeřábkové, E. *Textilní hračka*. Praha: PedF UK 2003

Fixl, V.; Mišurcová, H.; Fišer, J. *Hra a hračka v životě dítěte*. Praha: Odeon 1980

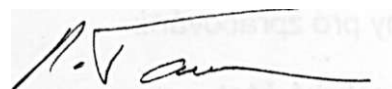
Vedoucí diplomové práce: Ak. soch. Věra Roeselová

Konzultant - ka: Mgr. Lucie Tatarové

Datum zadání diplomové práce: 7. listopadu 2005

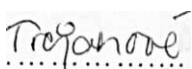
Termín odevzdání diplomové práce: duben 2007

V Praze dne 25. 11.2005



Doc.PaedDr.Pavel Šamšula, CSc.
vedoucí katedry

Potvrzuji, že jsem převzal-a zadání diplomové práce:


.....
podpis studenta-studentky

25.-11. 100f

datum