

# Konstrukce a Dekonstrukce

BcA. Alexandra Likhacheva

---

Diplomová práce  
2022



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací  
Ateliér Design skla

Akademický rok: 2021/2022

# ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: **BcA. Alexandra Likhacheva**  
Osobní číslo: **K19403**  
Studijní program: **N8206 Výtvarná umění**  
Studijní obor: **Multimédia a design – Design skla**  
Forma studia: **Prezenční**  
Téma práce: **Konstrukce a dekonstrukce**

## Zásady pro vypracování

1. Konzultace s vedoucím diplomové práce
  2. Zpracování návrhů, modely, kresebné studie
  3. Vypracování písemné doprovodné zprávy zahrnující všechny etapy návrhu
  4. Fotodokumentace
  5. Obeznamení s použitou technologií
  6. Realizace v materiálu
-

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná/elektronická**

**Seznam doporučené literatury:**

- RABAN, J. Modernes Böhmisches Glas. Praha 1963.  
ŠINDELÁŘ, D. Současné umělecké sklo v Československu. Praha 1970.  
ADLEROVÁ, A. Současné sklo. Praha 1979. Adlerová, A. a kol. Czechoslovakian Glass 1350-1980. Corning 1981 (Kat. – The Corning Museum of Glass).  
ADLEROVÁ, A. České užité umění 1918-1938. Praha 1983.  
DRAHOTOVÁ, O. Langhamer, A. a kol. České sklo. Nový Bor 1985.  
RICKE, H. Neues Glass in Europa. New Glass in Europe. 50 Künstler-50 Konzepte. 50 Artists-50 Concepts. Düsseldorf 1990 (Kat. – Kunstmuseum Düsseldorf).  
LANGHAMER, A. Legenda o českém skle. Zlín 1999.  
PETROVÁ, S. České sklo. Praha 2001. Pecl, J. a kol. Český design 1995-2000. Praha 2001.  
KIRSCH, R. a kol. Historie sklářské výroby v českých zemích. II/1,2. Praha 2003.  
RICKE, H. a kol. Czech Glass 1945-1980. Design in an Age of Adversity. Düsseldorf 2005 (Kat. – Museum Kunst Palast).

Vedoucí diplomové práce: **prof. MgA. Petr Stanický, MFA**  
Ateliér Design skla

Datum zadání diplomové práce: **1. prosince 2021**  
Termín odevzdání diplomové práce: **20. května 2022**



---

**Mgr. Josef Kocourek, PhD.**  
děkan

---

**prof. MgA. Petr Stanický, MFA**  
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 15. prosince 2021

## PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské/diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považuji se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že:

- jsem na bakalářské/diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne: 14.04.2022

Jméno a příjmení studenta: Alexandra Lichacheva

.....  
podpis studenta

## **ABSTRAKT**

Diplomová práce s názvem Morphology, je zaměřena na vývoj světelných objektů do prostoru. Projekt zahrnoval spolupráci s firmou Lanik, zabývající se výrobou pěnových keramických filtrů pro slevárenství. Hlavním cílem mého výzkumu bylo aplikovat vlastnosti průmyslového materiálu do světelné instalace, a nacházení nových designových a konstrukčních řešení pro mou budoucí tvorbu.

Zájmem této práce je světlo a optické materiály. V objektech světlo tvoří důležitou konstantu a evokuje pevný pilíř držící tvary. Zhmotňuje se mezi dvěma materiály, které s ním dále pracují. Při výrobě objektů jsem využívala principů konstrukce a dekonstrukce. Plynulá přeměna konstrukční hmoty na dekonstrukční, evokuje nekonečný přechod od jedné fáze ke druhé, které jsou uzavřeny do kruhu znázorňujícího cyklus. Cyklus vyjádřený instalací, nemá pevně definovaný začátek ani konec, čímž navozuje dojem nekonečné smyčky. Světlo pomocí optických vlastností skla v kombinaci s keramickým materiálem tvaruje objekty zevnitř.

Klíčová slova:

světlo, socha, keramika, sklo, umělecká instalace, série objektu, umělecky cyklus

## **ABSTRACT**

The diploma thesis called Morphology, is focused on the development of lighting objects into spaces. The project included cooperation with the company Lanik, which manufactures foam ceramic filters for foundry. The main goal of my research was to apply the properties of industrial material to the lighting installation and find a new design solution by pushing the limits of properties and boundaries of this material for my future work.

The interest of this work is lighting and optical materials. Light in objects forms are an important constant and evokes a solid pillar that holds shapes. Light materializes between two materials that process it further. During the construction of the buildings, the principle of construction and others were deconstructed. The smooth transformation of matter from construction to deconstruction evokes an endless transition from one phase to another, which

closes in a circle, representing the cycle. In order for the shapes to follow each other smoothly, they do not have a certain beginning or end. The light uses the optical properties that glass has in combination with ceramic material to shape objects from the inside.

Keywords:

light, sculpture, ceramics, glass, art installation, object series, artistic cycle

Především chci poděkovat mému vedoucímu prof. MgA. Petru Stanickému, M.F.A. za jeho velkou podporu, odborné vedení, konzultace a praktické rady, nejenom po dobu diplomové práce, ale po dobu celého mého studia, které nasměrovali a posunuli moje celkové vnímání a moji uměleckou tvorbu.

Dále bych chtěla poděkovat odborné asistenci MgA. Ireně Czepcové a technikovi MgA. Lubomíru Šurýnovi za jejich odborné rady, pomoc a podporu.

Velké poděkování patří firmě Lanik s.r.o., která mi umožnila provést výrobní proces a poskytla příjemné zázemí a hezký přístup po celou dobu výroby.

Za velkou podporu, pomoc a motivaci chci poděkovat mému drahému příteli, mojí rodině a přátelům.

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

Ve Zlíně dne: 27.05.2022

BcA. Alexandra Likhacheva

## OBSAH

<b>ÚVOD</b> .....	<b>10</b>
<b>I TEORETICKÁ ČÁST</b> .....	<b>12</b>
<b>1 KONSTRUKCE A DEKONSTRUKCE</b> .....	<b>13</b>
1.1 ARCHITEKTONICKÁ DEKONSTRUKCE V UMĚNÍ .....	13
1.1.1 Xu Zhen.....	14
1.2 DEKONSTRUKCE V ARCHITEKTUŘE.....	15
1.3 KONSTRUKCE V UMĚNÍ.....	16
1.3.1 Ernesto Neto.....	16
1.3.2 Nikolas Weinstein .....	17
<b>2 VYPRAVENÍ PŘÍBĚHŮ V UMĚNÍ</b> .....	<b>19</b>
2.1 ZOBRAZENÍ SÉRIE OBJEKTŮ V UMĚNÍ.....	19
2.1.1 Význam čtyřech segmentu .....	20
2.1.2 Jean – Robert Ipoustéguy .....	21
2.2 INTERPRETACE PŘÍBĚHU PROSTŘEDNICTVÍM SÉRIE OBJEKTŮ .....	22
2.2.1 Pia Männikkö .....	22
2.2.2 Katie Spragg.....	23
2.2.3 Tamara Kvesitadze.....	24
<b>3 SOCHA A SVĚTLO</b> .....	<b>26</b>
3.1 FENELLA ELMS.....	27
3.2 MODELACE HRANIC SVĚTLA A STÍNŮ.....	28
3.2.1 Mary Corse.....	28
3.2.2 Modelace světla a světelné studie .....	29
<b>4 PORCELÁN A KERAMIKA S OPTICKÝMI VLASTNOSTMI</b> .....	<b>34</b>
4.1 ARNOLD ANNEN.....	35
4.2 PĚNOVÁ KERAMIKA.....	36
4.2.1 Propustné vlastnosti .....	36
4.2.2 Světelné vlastnosti pěnové keramiky .....	38
<b>II PRAKTICKÁ ČÁST</b> .....	<b>43</b>
<b>5 KONCEPT</b> .....	<b>44</b>
<b>6 PŘEDCHOZÍ PRÁCE</b> .....	<b>45</b>
<b>7 NAVRHOVÁ ČÁST A MATERIALOVÉ STUDIA</b> .....	<b>47</b>
7.1 SKICI VIZUÁLNÍHO ŘEŠENÍ.....	48
7.2 PRVNÍ MODEL Y Z POLYURETANOVÉ PĚNY .....	49
7.3 ZKOUŠKA S PORCELÁNEM .....	50
<b>8 VYROBNÍ PROCES A MATERIALOVÉ ZKOUŠKY</b> .....	<b>52</b>
<b>9 REALIZACE INSTALACE</b> .....	<b>56</b>



9.1	MODELÝ.....	58
9.2	FORMY NA TVAROVÁNÍ .....	60
9.3	REALIZACE OBJEKTŮ Z PĚNOVÉ KERAMIKY .....	62
9.4	TECHNICKÉ ŘEŠENÍ SVĚTELNÉHO ZDROJE.....	65
9.5	SKLO .....	65
9.6	KONCEPCE INSTALACE V PROSTORU.....	66
<b>10</b>	<b>INSTALACE.....</b>	<b>68</b>
10.1	VYTVÁŘENÍ VIZUALIZACE .....	70
10.2	DALŠÍ VÝVOJ PRÁCE.....	73
	<b>ZÁVĚR .....</b>	<b>74</b>
	<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....</b>	<b>75</b>
	<b>SEZNAM ZDROJŮ OBRAZKŮ.....</b>	<b>77</b>
	<b>SEZNAM OBRÁZKŮ .....</b>	<b>79</b>

## ÚVOD

Téma diplomové práce *Konstrukce a Dekonstrukce* dodává teoretický rámec mému sochařskému ztvárnění netradičního materiálu, který mi svými optickými vlastnostmi dovoluje do mé umělecké instalace zahrnout také světlo a práci s ním. Pěnová keramika je materiál, jehož vlastnosti a možnosti zpracování přímo vyzývají ke studiu jeho dalšího využití pro umělecké ztvárnění. V mém případě se jedná o sochařské ztvárnění světelných objektů. Světlo vnímám, jako hlavní osu mého uměleckého vyjádření. Prostřednictvím světla konstruuji nejen objekty, ale také myšlenky a koncepty, které provazují s tématem konstrukce a dekonstrukce. Všechny tyto aspekty tvorby zhmotňuji v prostorově koncipované instalaci. Světelné objekty jsou prostorově uzavřeny do kruhového sochařského cyklu a vytváří plynulý přechod od konstrukčních principů k dekonstrukčním. Evokuje nekonečný přechod z jedné fáze na druhé a zabývá se studiem struktury a formy. Z procesu mé práce jsem vyvodila název *Morphology*<sup>1</sup>, který mi asocioval vědní obor morfologie, je součástí biologie a zabývá se studiem vnější stavby organismů, strukturou a formou.

Nedílnou součástí diplomové práce je vložení myšlenek a východisek z teoretické části práce do procesu tvorby umělce a designéra. Tento proces je hlavní náplní praktické části.

Cílem mojí diplomové práce je výzkum průmyslového materiálu a jeho aplikace do světelné instalace a nacházení nových konstrukčních a designových řešení pro mou budoucí tvorbu.

Na začátku teoretické části popisují, jaký měla dekonstrukce význam ve výtvarném umění středověku a jakým způsobem ovlivňovala architekty a umělce 20. století v jejich tvorbě. Vysvětlují zobrazení série objektů v malířství prostřednictvím polyptychu a popisují významy čtyř objektů, které tvoří mou instalaci. To všechno směřuje mě k rešeršim a provádění určité paralely mezi interpretací příběhu pomocí série z několika objektů a základními principy animace, které využívám ve svojí práci. V kapitole socha a světlo uvažuji nad neodnímatelnými vlastnostmi světla vhodnými pro dokreslení sochařských objektů. Ze světelných studiích z předchozí práce popisují a vysvětlují způsoby modelování hranic světla ve světelných reliéfech. Vysvětlují principy vodivosti světla v ploše a jeho

---

<sup>1</sup> Lexico: Powered by Oxford [online].

využití znázorňuji ve světelných obrazech. Uvádím původ a následné využití světelně propustného porcelánu a skrze řešerše popisuji optické vlastnosti keramiky a porcelánu. Popisuji světelné studie a zkoušky, které jsem prováděla během celého procesu tvoření této diplomové práce. Vysvětluji výsledky pozorování určitých vlastností pěnové keramiky.

V praktické části diplomové práce jsem si kladla za cíl, vývoj světelné instalace do určeného prostoru v průmyslovém areálu ve Zlíně. Světelná instalace se skládá z čtyř objektů, které se navzájem doplňují a dohromady vytvářejí jednu příběhovou linii vývoje objektu. Světlo v objektech tvoří důležitou konstantu a evokuje pevný pilíř držící tvary neboli představuje konstrukci. Příběh objektů spočívá v přechodu mezi stadii konstrukce a dekonstrukce. Tato příběhová linie je uzavřena do kruhového cyklu. Cyklus vyjádřený instalací nemá pevně definovaný začátek, ani konec, čímž navozuje dojem nekonečné smyčky. Konstrukci evokuje jeden ze čtyř objektů, který je pevně ukotvený, stálý a naplněný světlem, které ho dominantně drží pohromadě. Postupně na objekt působí vedlejší okolnosti, mění ho a dekonstruuje. Pod tíhou okolností tvar ztrácí svou stabilitu, a světlo z něj skoro nevyzařuje. Toto pokračuje, dokud téměř neztratí pevný pilíř v podobě světla. Tento stav úplné dekonstrukce se znovu přetransformuje do hmotného objektu, a získá novou podobu. Lidé i objekty jsou součástí nekonečné koloběhy života a smrti. I z těch nejhorších scénářů se příroda i člověk vzpamatují a najdou vždy cestu ke znovuzrození.

## **I. TEORETICKÁ ČÁST**

## 1 KONSTRUKCE A DEKONSTRUKCE

*Dekonstrukci* obvykle spojujeme s významem odstraňování a bourání, to převážně souvisí s významem dekonstrukce v architektuře, ale je to taky i filozofický pojem.

Ve filozofii ho rozvinul francouzský filozof Jacques Derrida, pojem se da vyložit jako porozumění něčemu prostřednictvím zničení stereotypu nebo zařazení do zcela nového kontextu. Vychází z toho, že význam se konstruuje během procesu čtení a myšlenka buď postrádá hloubku, nebo je vnucena autoritou autora. Proto je potřeba provokace, která vzbudí iniciativu čtenářova myšlení a odkryje skryté významy textu, které autor neovládá, donutí jít k samotné podstatě myšlenky.<sup>2</sup>

*Konstrukce* v latině *constructio* znamená *stavba, konstrukce, montáž dohromady*. Konstrukce je multidisciplinární pojem, který se používá jak v uměleckých, technických, tak i ve vědeckých oborech, označující funkční typ konstrukce.<sup>3</sup>

### 1.1 Architektonická dekonstrukce v umění

Existenci zobrazení architektonické destrukce v umění, zejména v malířství lze sledovat po dobu zhruba pěti století. Postupem času se význam stejných prvku měnil a přizpůsoboval se době, ve které dané dílo vznikalo. Ve středověkem malířství, se dali zřícené architektonické prvky vyložit jako symbol pádu starého světa, či víry. V pozdější době byly vnímány spíše jako připomínka pomíjivosti času a skrytých tajemství historie. Pro umělce má silueta zřícení estetický a filozofický význam. Silueta zdůrazňovala vzdálenost mezi jednotlivými érami, význam stávajících se změn a majestátnost ruin starověkých civilizací. K přirozenému vývoji těchto siluet přispívala hra umělců s dekonstrukcí. Jejich hravost se projevovala v transformaci, borcení hmot, a jiných změnách tvaru v impresionismu, v abstrakcionismu, surrealismu a projevuje se i v ostatních proudech 19. – 20. století.

---

<sup>2</sup> JACQUES, Derrida. Texty k dekonstrukci: práce z let 1967-72.

<sup>3</sup> Konstrukce. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online].

### 1.1.1 Xu Zhen

Dílo nesoucí název Hello je kinetická socha z polyuretanové pěny. Socha využívá robotickou kinetiku k interakci s diváky. Její forma je inspirována starověkým řeckým korintským sloupem, který pokračuje v uměleckém cyklu umělce Xu Zhen, jehož poselstvím je stírání kulturních hranic napříč historií umění. Místo toho, aby stál vzpřímeně jako architektonický prvek, je stočen ve výstavním prostoru, jako obrovský had. Instalace nabourává vnímáním hmoty a metaforicky živý sloup se agresivně pohybuje v reakci na návštěvníky galerie, kteří jsou konfrontováni s tím, co nás učili chápat, jako globální historii. Hello se zde stává realitou a metaforou pro setkání mezi civilizacemi oddělenými časovým intervalem a geografickou vzdáleností.



*Obr. 1 – Xu Zhen 350x750x800cm.<sup>4</sup>*

Xu Zhen je konceptuální umělec, jehož tvorba má často podobu provokativních soch, instalací a intervencí, které konfrontují sociopolitická tabu v současné Číně a volně manipulují západními očekáváními čínského umění a obchodu. Xu Zhen se narodil v roce

---

<sup>4</sup> Xu Zhen. In: White Rabbit: Contemporary Chinese Art Collection [online].

1977 a žije a pracuje v Šanghaji a vystavoval mezinárodně v muzeích a bienále, jako je Benátské bienále, Muzeum moderního umění, Tate Liverpool a Ullens Center for Contemporary Art, Peking. Xu Zhen je také kurátorem a byl jedním z iniciátorů Art-Ba-Ba, předního online fóra pro diskusi a kritiku současného umění v Šanghaji.<sup>5</sup>

## 1.2 Dekonstrukce v architektuře

Dekonstruktivismus je styl 20. století, který svým přístupem ovlivnil architekty a umělce v jejich tvorbě. Ve 20. století se objevovali náznaky na dekonstrukci v masové kultuře a průmyslové produkci. Oděry a trhliny v designu oblečení, interiéru, kinematografii a v dalších oblastech poukazovaly, na jistou připravenost vědomí člověka, na demontování hlubších základů a jejich přehodnocování, vnímání nových hodnot. Považuje se to za zvláštnost masové poptávky.

Dekonstruktivismus spadá pod postmoderní směr na přelomu 20. – 21. století dodal zpestření a dramatičnosti, které byli aktuální do idealistického prostředí měst.

*„Architektura inženýrských staveb často přinášela pozoruhodné výsledky. Možná je to tím, že tvarová výjimečnost inženýrské stavby umožňuje architektovi odpoutat se od krabicových tvarů a překvapit nečekanou tvarovou kreací. Teprve budoucnost je schopna s patřičným časovým odstupem posoudit architektonickou kvalitu staveb a vysledovat správnost trendu současné architektury.“<sup>6</sup>*

Dekonstrukce se stala nevyhnutelným a důležitým směrem vývoje společnosti a může se vnímat jako jeden z přirozených stavů naší mysli. Rychlý technologický vývoj za poslední dvě století a už viditelné nové perspektivy nás zbavují iluzí brzkého zastavení pokroku.

---

<sup>5</sup> Stanford: A new sculpture on the edge of Meyer Green greets passersby [online].

<sup>6</sup> HÁJEK, Václav. Architektura: klíč k architektonickým slohům.

### 1.3 Konstrukce v umění

Konstrukce zaujímá hlavní funkci pro existenci objektů i při konfrontaci s veškerými vnějšími a vnitřními faktory. Každý, kdo vytváří řemeslné dílo, se musí zabývat i jeho konstrukčními prvky.

V umění se za konstrukci označuje systematické budování uměleckého díla a způsoby spojení samostatných částí mezi sebou. Ovšem nejpodstatnějším je vztah tvořivých i figurativních prvků v přímé, či nepřímé závislosti na jejich funkci a účelu.

Konstrukce je součástí každého objektu v přírodě, ať už to jsou kameny, přírodní jevy nebo zvířata a rostliny.

Nejvíce vizuálně zřejmou je z hlediska konstrukce architektura. Pozemní stavby jsou tvořeny primárně v závislosti na funkci, ze které jsou dále odvozovány dispoziční vztahy jednotlivých částí, konstrukčních náležitostí a uměleckých prvků dokreslujících jejich finální podobu.

#### 1.3.1 Ernesto Neto

Ernesto ve své práci se často popisuje jako za hranicemi abstraktního minimalismu. Instalace, které Neto vytváří, představují velké, měkké, organické tvarované sochy, které zaplňují celý prostor. Objekty jsou interaktivní a divák může sáhnout na ně.



Obr. 2 – Ernesto Neto, instalace<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Ernesto Neto. In: Art [online].



Objekty jsou vyrobené z bílého, elastického materiálu, uvnitř kterých bývají granule polystyrenu nebo i vonné koření. Jeho sochy lze vnímat jako výraz tradiční abstraktní formy, které mají velkou interakci s divákem, vyzývají ho, aby vstoupil do přímého kontaktu s dílem. Ernestové instalace se dotýkají i čichových vjemu pozorovatele. Před vstupem do místnosti, uzly, tkaniny, jsou plné koření, čímž vzduch se proměňuje v prvek, který se stává součástí jeho práce.

### 1.3.2 Nikolas Weinstein

I když by se mohlo zdát, že tvorba Nikolase Weinsteina je založena na technických a technologických principech zpracování skla, jeho estetika vychází z dlouhodobého zájmu o přírodu. Jeho ateliér produkuje především organické formy převážně v jednotném stylu, ale různých velikostí a prostorových kompozic. Stejně jako mnoho umělců, kteří posouvají hranice tradičních materiálů, i Weinstein neustává ve vynalézání nových postupů k uskutečnění dalších nápadů.



*Obr. 3 – Nikolas Weinstein<sup>8</sup>*

---

<sup>8</sup> Nikolas Weinstein [online].

Pro lustr postavilo studio přímo pro danou zakázku pec, aby se skleněné panely zakřivily do požadovaných tvarů. Pro kus složený z mnoha skleněných tyčí vytvořil Weinstein silnou armaturu z kovového drátu, na kterou byly zavěšeny foukané skleněné tyče.

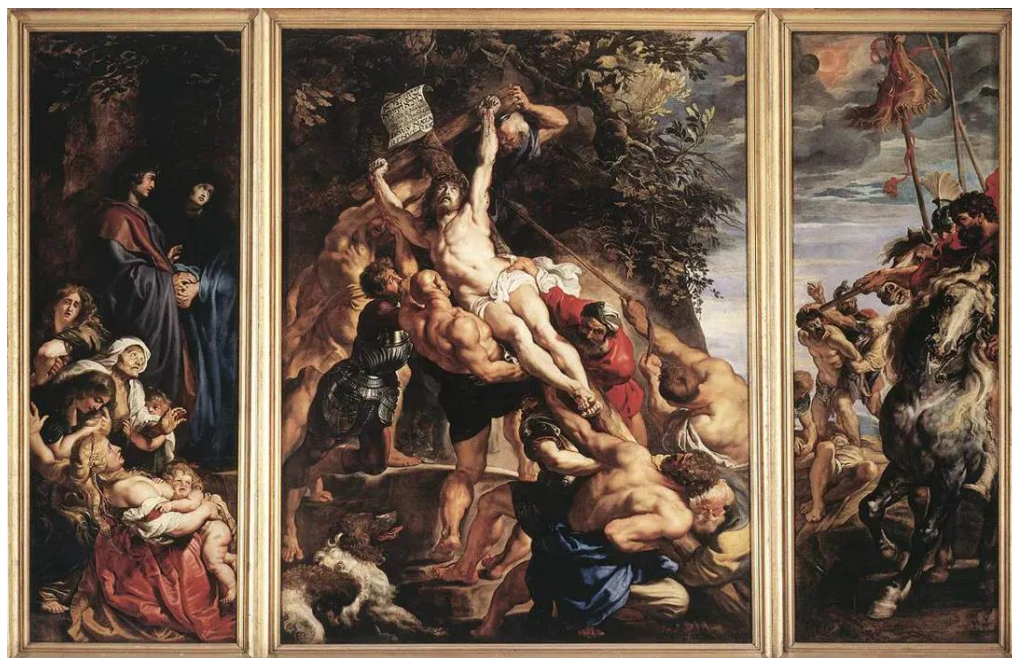
V obou případech museli Weinstein a jeho tým vyřešit nespočet technických a designových problémů, které zpochybňovaly obvyklé způsoby zpracování tohoto náročného materiálu. Všechny tyto aspekty se promítají do výsledného díla a pozorovateli nemůže i přes jistou organičnost uniknout silná estetika konstruované plochy skla a okolních závěsných systémů. V tvorbě Nikolase Weinsteina sleduji, jak složitě technologicky konstruované dílo může vyzařovat povznášejícím klidem a lehkostí.

## 2 VYPRAVENÍ PŘÍBĚHŮ V UMĚNÍ

V této kapitole se zabývám souzněním a komunikací, probíhajícími v sériích objektů, majících jeden smyslový kontext. Dále přirovnávám více objektové znázornění příběhu k principům využívaných při animaci. Vysvětluji zobrazení série objektů v malířství prostřednictvím polyptychu a popisuji významy čtyř objektů, které tvoří mou instalaci. Zkoumám postup a vypravení sochy a její členění na několik objektů.

### 2.1 Zobrazení série objektů v umění

Princip skládání objektů do série, tak aby společně vyprávěli určité smyslové poselství se používal už odedávna. V umění je to známé jako polyptych. Můžeme sledovat odehrávání příběhu polyptychu v malbě, soše, reliéfech, které se skládají z několika částí. Druh polyptychu se odvíjí od myšlenky, kterou v sobě nese. Nejvíce populárními jsou triptychy, a to z důvodu častého zobrazení náboženských námětů, forma, kterých pochází z raně křesťanského umění a byla ve středověku oblíbeným formátem pro vytváření obrazu k zavěšení na oltář.



Obr. 4 – Peter Paul Rubens, Vztyčení kříže, triptych, olej na dřevě 1610 r.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Peter Paul Rubens: Vztyčení kříže. In: Artchive [online].

Triptych je umělecké dílo, které se skládá ze tří desek nebo panelů. Všechny části spojuje společná kompozice a myšlenka. Jednotlivé panely triptychu mají své příběhy, ale všechny významy a umělecké záměry se odhalují až při pozorování celého díla. Obvykle je velké centrální plátno doplněno dvěma malými, umístěnými vlevo a vpravo. Zónování uměleckého prostoru umožňuje umístit smyslové akcenty do kompozice a vytvořit vyprávění, které je přístupné pro vnímání diváka.

Ve triptychu od vlámského malíře Petera Paula Rubense, který byl namalován na počátku 17. století, divák sleduje samotný proces popravu se všemi jeho děsivými detaily. V obraze se podařilo dodat dynamiku vyprávění, díky nepřekonatelné hře světla a stínu. Postranní panely mají své vlastní mikro zápletky, které odhalují význam ústředního vyprávění.

### 2.1.1 Význam čtyřech segmentu

Zvolila jsem rozdělení do čtyř objektů, ve svojí práci pro přesnější traktování celkového konceptu, ve kterém řeším symboliku a významy tohoto čísla. Také se od nich odvíjí instalace objektu. Z toho důvodu cítím potřebu více popsat význam, mnou zvoleného počtu objektů instalace, v této kapitole.

Moje práce vychází z koncepce statické integrity, stability, absolutnosti a úplnosti. Tuto symboliku odráží číslo čtyři. Objevuje se ve filozofii, různých kulturách a náboženství z období Egypta, kde nabývá významu a promítá se i v umění. Můžeme vidět několik spojitostí, asociací a významů s tímto číslem, které postupem času získávalo větší a hlubší význam. Znázornění čtyř řek tekoucích zpod Stromu života v ráji a nesoucí dar nesmrtelnosti je běžný v babylonských, iránských, křesťanských, germánských, skandinávských a hinduistických kulturách. Jako symbol stabilní síly náboženství se taky znázorňoval čtverec, který byl základem mnoha duchovních staveb a struktur. Symbolem pro znázornění čísla čtyři jsou kříž a čtverec.<sup>10</sup>

Život člověka je rozdělen do čtyř období – dětství, mládí, zralost, staří. Čtyři ročních období, čtyři živly, čtyři světové strany, den rozdělujeme na čtyři části, ve spojitosti se slunečním cyklem. Čtyři je znázornění stabilní konstrukce, řádu, pevnosti, úplnosti.

---

<sup>10</sup> KARFÍKOVÁ, Lenka a Zbyněk ŠÍR, ed. Číslo a jeho symbolika od antiky po renesanci: sborník z kolokvia Centra pro práci s patristickými, středověkými a renesančními texty.

### 2.1.2 Jean – Robert Ipoustéguy

Ipoustéguy používá barokní styl, který vytvořil kompozičně promyšlené sousoší s názvem *Smrt otce*, ve kterém dost zřetelně lze vidět děj. Připomíná to naaranžovanou scénu z filmu, ve které všechny postavy se sešly v jedné místnosti. Není to figurativní sochař, proto potřebuje řešit děj. Socha připomíná spíše oltář, popisující autorův osobitý sochařský styl.

V tomto kompozičním případě, aby příběhová linie fungovala dobře, musí být začleněné všechny objekty do jedné scény. Zde samostatně nainstalované objekty by byli vytlačeni z konceptů a neříkali nic. I tento způsob by se dal začlenit do následující kapitoly ale pořad se tady jedna jenom o příběh sochy a ne o animační principy.



*Obr. 5 – Jean Ipoustéguy, Smrt otce<sup>11</sup>*

---

<sup>11</sup> Jean Ipoustéguy. *Smrt otce* [online].



## 2.2 Interpretace příběhu prostřednictvím série objektů

Je princip/postup, který se používá převážně ve kinematografii a animaci, je hodně rozšířený i v umění.

Dle mého pozorování děl tvořících sérií, je lze rozčlenit do dvou kategorií. Do první patří série objektů propojených jednou myšlenkou, ale každý z prvku může vyprávět příběh samostatně od začátku až do konce. Nebo se navzájem doplňují a můžou se lišit mizí sebou v jejím podáním. Do druhé kategorie patří série objektů, která nejenom vypráví jeden příběh, ale všechny jsou jeho nedílnou součástí a samostatně by nefungovali.

### 2.2.1 Pia Männikkö

Pia Männikkö vytváří prostorové instalace pomocí sekvencí, které dohromady tvoří příběh. Jednotlivé objekty se umísťují v řadách za sebou, každý z nich představuje jiný pohyb postavy, čímž vytváří dojem pohybu. Tento princip se používá v animaci a jednotlivým segmentem, záběrem je frame. Několik po sobě jdoucích záběrů, kde každý z nich zodpovídá za určitou změnu v pohybu objektů, vytváří dojem rozpohybování a objekt začíná ožívat.



Obr. 6 – Pia Männikkö, *Déjà Vu*<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Pia Männikkö: *Déjà Vu*. In: *My Modern Met* [online].

V instalacích narozdíl od animace pozorovatel vidí všechny záběry najednou, včetně začátku a konce příběhu. Autorka nabízí divákovi možnost procházet a zkoumat jednotlivé segmenty příběhu.

Objekty autorka maluje pomocí inkoustu na tylovou látku. Jemná struktura tylu a jeho průhlednost povznáší siluety ve vzduchu a vytváří stínohru siluet. Objekty jsou zastavené v čase, což může občas působit děsivým dojmem. Na kresbách je zobrazena lidská postava, která je znázorněná v životní velikosti na jednotlivém platně. Na každém platně postava má jinou polohu

Kromě promítání příběhu v sérii, se tam objevují i zajímavé grafické kompozice, které se odhalují při pohledu skrze všechny vrstvy najednou.

### 2.2.2 Katie Spragg

Pro tvorbu Katie Spragg jsou příběhy podstatnými prvky. Vytváří je velmi netradičním způsobem, kombinací porcelánu, animace a ilustrace. Všechny prvky do instalací vyrábí ručně a dohromady tvoří obrovské množství objektů, ve které Spragg zkoumá vztah člověka k přírodě. Autorka oživuje porcelánovou instalaci a pokládá si za cíl vzbudit zvědavost u diváka a přinutit ho k zamyšlení. Objekty vytvořené Katie, působí nenásilně ba naopak velice jemně a přirozeně.

Jedna se o realistické zobrazení přírody do indoorových instalací a vytváření animačních příběhů, znázornění, kterých působí velmi silně. Objekty přírody, které jsou zobrazeny z porcelánu, vypadají, jak zmrazeny v čase, čímž navozují jistý pocit nostalgie a vzpomínek. Jsou tam kontrasty mezi vznešenou fantazijní přírodou, která rozjímá a vzbuzuje pocit zázraku, a realitou, která může naopak vzbuzovat pocit neklidu. Ve vypáleném porcelánu se zmrazuje časový okamžik a animační prvky evokují dynamiku a život.



*Obr. 7 – Katie Spragg, Porcelánová krajina<sup>13</sup>*

### 2.2.3 Tamara Kvesitadze

Pohyb je důležitým prvkem v její tvorbě. Používá moderní sochařské tvary a komponuje do nich dynamiku a plastičnost. Pro kinetické sochy vytváří řadu složitých mechanismů a spojuje umění a inženýrství. V objektech je vidět hloubka myšlenky a neotřelost nápadu. Používá ve svých pracích populární literaturu a architektonické formy. Má jistou touhu o sdílení poselství s okolím. Její sochy fascinují svoji přesností a vzhledem. Někdy vyrazí objektů fungují až moc dobře a realistické, a to působí jemně děsivým dojmem. Hodně zobrazuje lidská těla a hlavy což podle mě ještě víc přispívá k větší hloubce myšlení. Drží

---

<sup>13</sup> Katie Spragg: Porcelánová krajina. In: Katie Spragg [online].



se myšlenky, že všechno se nachází v neustálém pohybu. Rozpohybovaným dochází k animačním principem práce se sochou.



*Obr. 8 – Tamara Kvesitadze, kinetická socha<sup>14</sup>*

---

<sup>14</sup> Tamara Kvesitadze: Kinetická socha [online].

### 3 SOCHA A SVĚTLO

V téhle kapitole se zabývám světlem a jeho vlastnostmi, jak se může chovat v určitých podmínkách a ovlivňovat vzhled objektů. Přirovnávám světlo k materiálu, kterým se da modelovat prostor. Rozebírám v kapitole důležitost přítomnosti světla, jako součást sochy a objektů.

V životě lidí světlo hraje velkou roli a stává se zdrojem pro inspiraci ve vědě, filozofii, náboženství a umění, již od dávných dob.

Socha je velmi závislá na světle a při různém druhu osvětlení bude mít tendenci vypadat jinak. Hodně velký vliv na tuto vlastnost má i materiál, ze kterého je dílo vytvořeno. Jsou dvě možnosti, jak s touto vlastností naložit. Buď se na světlo nebude brát ohled a do sochy nevproudí život anebo při horším scénáři, při špatně umístěním objektů vůči světlu se z něho vysaje i jeho podstata. Druhá možnost podmiňuje projevení úcty ke světlu a za odměnu roviny a povrchy začnou odrážet světlo a vrhat stíny, čímž vytvoří prostorové hry tvaru, objekt ožije a začne esteticky a pocitově působit na diváka nebo divák se může stát i jeho součástí. *„Životnost sochy, jak je budováno její stání v určité látce hmoty, je prožívaným vztahem ke světlu. To budované stání sochy je podstatné. Světlo, když neprožíváš, jak je vedeno vytvořenou plastičností s ohledem na vlastnosti látky hmoty, jak oživuje, sceluje hmotu sochy, je z tohoto hlediska prázdnem. Pokud cítíš bytost jako cosi, co je maximální otevřeností, maximálním vztahem ke světlu, pak skutečně se tato bytost promění ve svou otevřenost, ve své stření, změní se v plochu.“<sup>15</sup>*

*„Nejsme diváci, jsme součástí toho, co vidíme: odrážíme se na hladině, zrcadlíme se ve skle, vystupujeme proti sobě z leštěných ploch a mnohdy dokonce svým pohybem dílo uskutečňujeme. Procházíme parkanem, terasou a po skleněné lávce v zahradním pavilonu, či dokonce kráčíme po vodní hladině, pod níž je kovový rošt, poslušni zvláštního avíza k pohybu.“<sup>16</sup>*

---

<sup>15</sup> Za Zdeňkem Palcrem - sborník: Měl jsem pocit, že se pomě něco chce... rozhovor se Zdeňkem Palcrem autor textu Vladimíra Koubová-Eidernová.

<sup>16</sup> CIGLER, Václav, Michal MOTYČKA a Jana ŠINDELOVÁ, ed. Václav Cigler. Prostory projekty.

### 3.1 Fenella Elms

Fenella Elms studio, které se věnuje tvorbě porcelánových objektů, pracujících se světlem. Objekty se vytváří z mnoha menších prvků, které vytváří rytmus. Zkroucená podoba tvaru dodává objektu organičnost a přirozený původ. Menší porcelánové prvky se zpracovávají zvláště do tenkých pásů, které se deformují pod vahou většího kusu. Vnitřní objekty tvoří pevnost celkové konstrukce a navzájem se podepírají. Celkový vzhled sochy ovšem netvoří jenom pevný materiál, důležitým a neodnímatelným prvkem toho objektu je světlo. Světlo tento tvar naplňuje, objekt ho doslova nasává odevšud. Podstatným důvodem k tomu je bílá barva sochy, která má tendenci světlo odrážet. Tenkostěnnost menších prvků dodává vzdušnost a průsvitnost objektů nejen vizuálně, ale i fyzicky dokáže propouštět určité množství světla.



Obr. 9 – Fenella Elms, *Cobweb*, porcelán <sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Fenella Elms: *Cobweb*. In: Fenella Elms [online].

## 3.2 Modelace hranic světla a stínů

Světlo je samo o sobě nehmátatelné a natolik rychlé, že člověk zatím nedokázal najít způsob s ním držet krok. Postupem času a pomocí různých experimentů umělci objevovali a stále objevují nové možnosti jeho přizpůsobení a zakomponování ve svých dílech.

V této kapitole rozebírám, na příkladu moji předchozí práce, světlo jako konstrukční prvek tvaruje a následně drží tvary pohromadě.

*„Významy světla stejně jako významy objemu a tvaru tělesnosti sochy se dějí skrze látku plastiky sochy, skrze význam látky, a ta zachází se světlem po svém. To, co pro hmat znamená drsnost nebo hladkost látky, je významem „neodrážet“ nebo „odrážet“ světlo, „rozbít“ nebo „scelit“ světlo atd. Ale látka je látkou hmoty, a nejen s významy objemu a tvaru plastiky sochy, které ustálí významovost světla, především je hmota protipólem významu světla. A je zvláštní na této protipólovosti významu, že plnost hmoty – a plocha objemu je touto plností hmoty – je i plností světla. Když spatříte sochu, postřehnete významy světla a hmoty dříve, než významy „kůň“ nebo „lidská postava“. Nevěříte svým očím a začnete rozlišovat významy „kůň“, „lidská postava“. Proto lze říci, že pro význam „socha“, „sošnost“ jsou významy světla a hmoty podstatnější než významy zobrazení.“<sup>18</sup>*

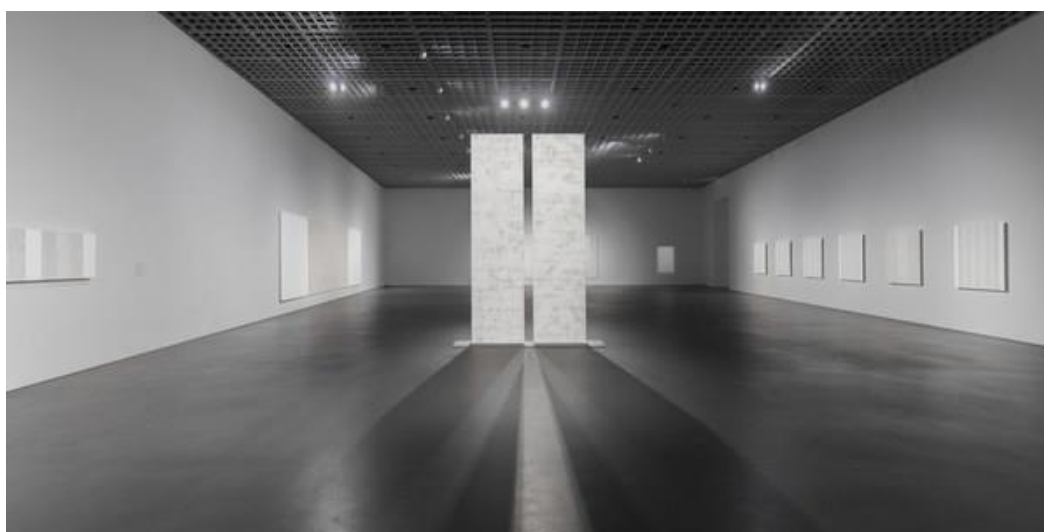
### 3.2.1 Mary Corse

Corse hodně experimentuje s různými metodami fyzického naplnění svých obrazů světlem. Zkoumá vnímání, myšlenkové abstrakce a světelné vlastnosti. Corse používá ve svých pracích skleněné mikrokuličky, hlinu a elektrické světlo a vytváří jednoduché geometrické instalace. Instalace dodávají, vnitřnímu prostoru její obrazů, zvláštní strukturu. Vizuální styl, který Mary používá je rozmanitý, od monochromie až po hojnost barevné palety. Jeden cyklus tvorby autorka vytvářela díla, které obsahovali jenom primární barvy (žlutá, modrá, červená). Mary používá vlastnosti fluorescenčního světla, plexiskla, skleněných mikrokuliček. Kromě toho, experimentuje se strukturou plátna, které se skládají z velkých monochromatických polí s bílými okraji. Její díla jsou ztělesněním světla, které vyzývají

---

<sup>18</sup> Za Zdeňkem Palcrem – sborník: O soše, rozhovor se Zdeňkem Palcrem autor textu Karel Srp.

diváky, aby prožili zážitek se světlem novým způsobem. Pro diváky se otevírá prostředí, založené na vizi a pohybu. Během vrstvení odstínu skleněnými mikrokuličky, autorka přišla na to, že může místo pouhého malování barevného obrazu, přetvořit barvu ve světlo. Mary posunula svoji tvorbu do strukturovanější podoby, připomínající architektonický sloup nebo dveře. Začínající jedním obloukem v černé nebo bílé barvě, její obrazy obsahují zkráceny pás tak, aby se vnější okraje nahoře setkávali. To, je motiv, hodně připomínající nějaký vesmírný portál. Takové instalace autorky si hrají s fyzickými, fenomenálními a reprezentativními prostory. A vytvářejí efekt, který připoutává pohled diváka.<sup>19</sup>



*Obr. 10 – Mary Corse*<sup>20</sup>

### 3.2.2 Modelace světla a světelné studie

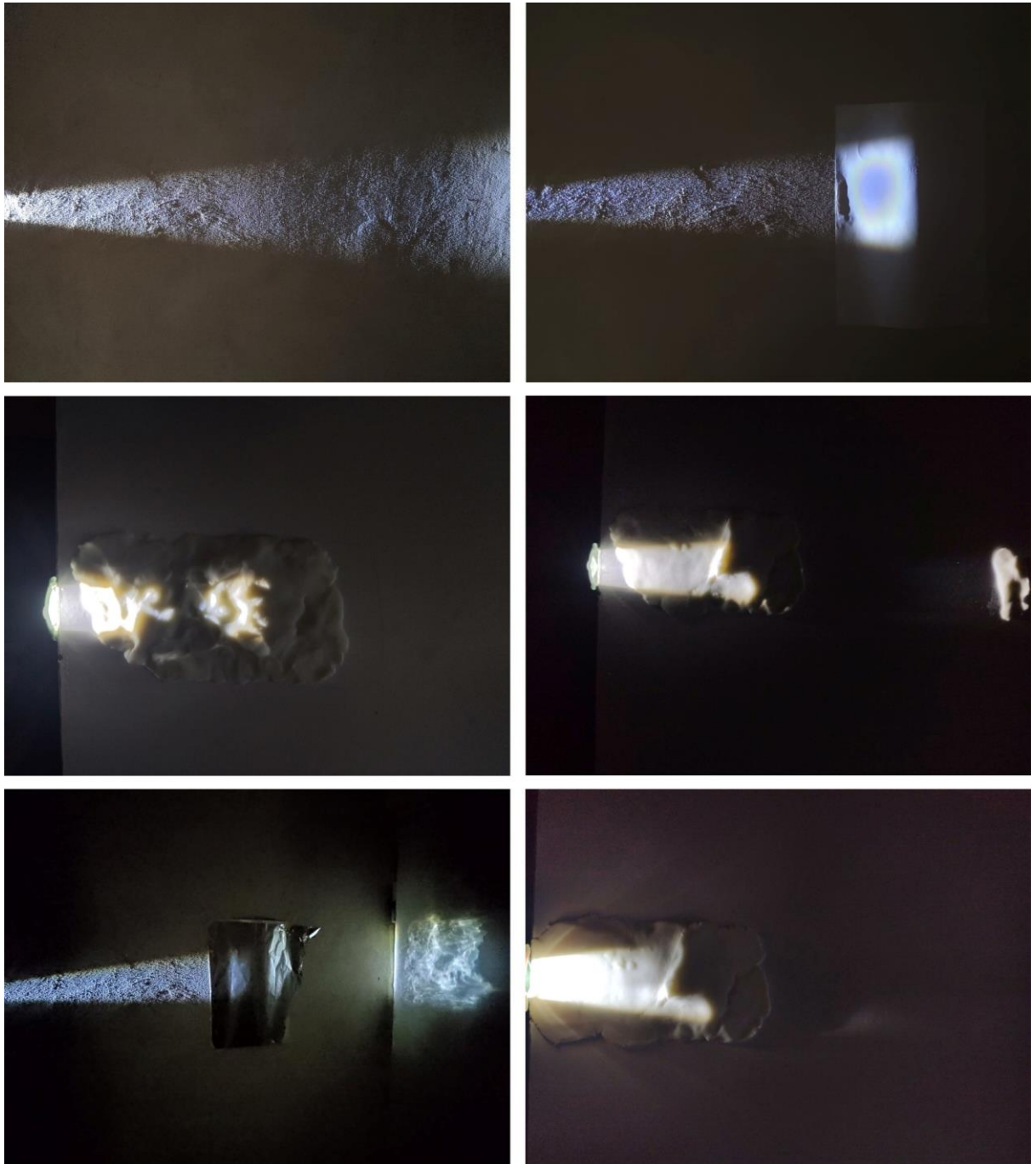
Principem, kterému jsem se věnovala během magisterského studia, je uchopení a „tvarování“ světelných paprsku. Aby světlo mohlo vykreslovat tvary a vrhat stíny, je třeba zachycení v průběhu jeho cesty. Jak jsem zmiňovala výše, důležitou roli hrají také materiály, se kterými světlo pracuje. Ve světelných studiích jsem zkoušela principy reliéfu na zdi, abych vytvořila zábranu proti průchodu světla dál. Kužel světla se rozšiřuje pod určitým úhlem, jakmile

---

<sup>19</sup> Cision: Amorepacific Museum of Art presents "Mary Corse: Painting with Light" [online].

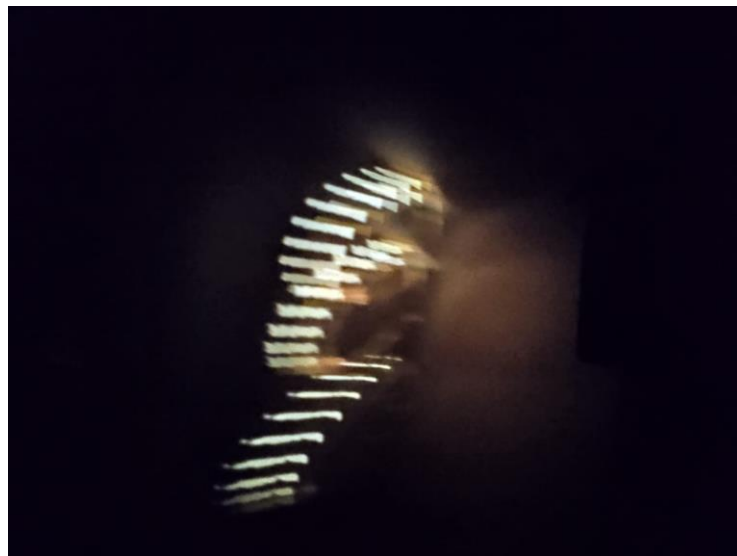
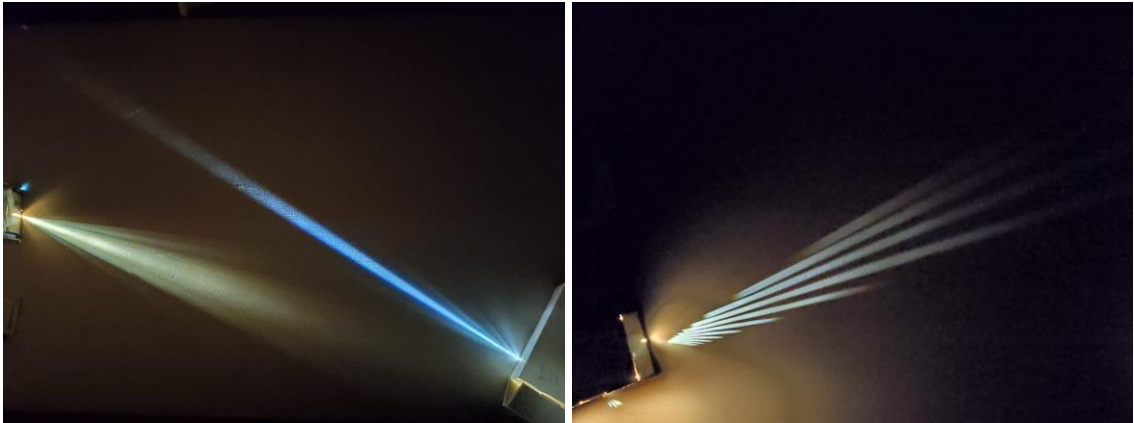
<sup>20</sup> Mary Corse [online].

světelné paprsky doputují k reliéfu, reliéf začne fungovat jako clona, velikostně pouze mírně přesahující kužel světla. Během pozorování mne fascinovalo zvýraznění drobných detailů pomocí světla na zdi s reliéfem. Začala jsem pracovat s reliéfem nejen v konečném bodě, kde se světlo mělo zastavit, ale celoplošně.

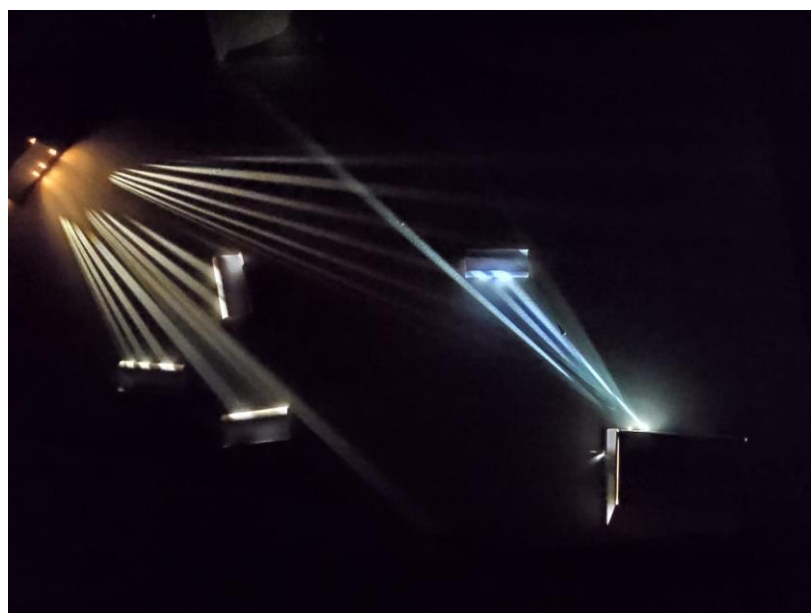


*Obr. 11 – Světelné studie*

Další světelné zkoušky mi pomáhaly lépe rozkládat světlo v ploše. Tohoto efektu jsem docílila pomocí světelného zdroje uzavřeného do krabice a vyřezáním několika otvorů pro znásobení počtu světelných paprsků.



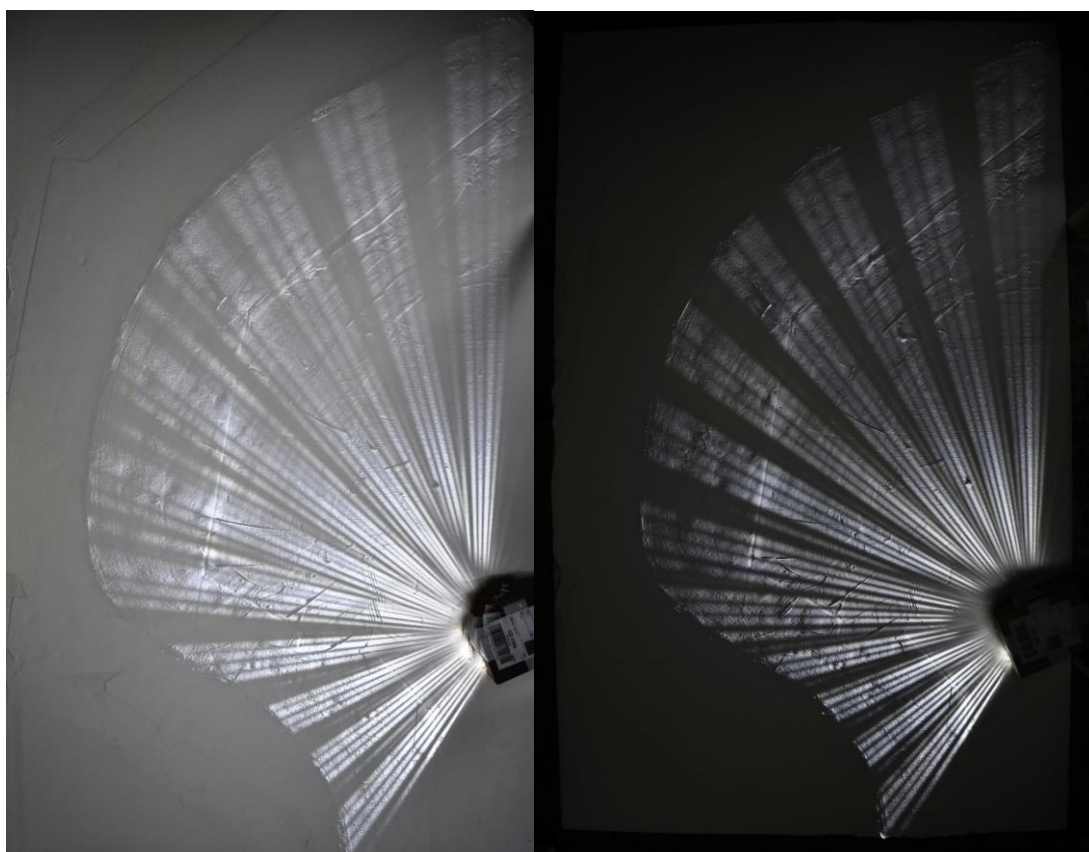
*Obr. 12 – Objemová vtělená studie v ploše.*



*Obr. 13 – Grafické kresby pomoci světelného zdroje a barier*



Na základě svých zkoušek jsem studovala, možnosti vytváření grafických kreseb pomocí světelných zdrojů a bariér. Jednalo se mi o vytváření přesné, ale jemné hranice světelných paprsku, dále využívané pro vyjádření kreseb. Reliéf na desce je velmi jemný a téměř nepatrný. Pro stálé udržení světelné intenzity jsem vytvořila plynulý náběh plastické hmoty, připomínající tvar hřbetu. Díky této hmotě má světlo pořád středovou linii rovnoběžně s plochou. Nejvyšší bod vytvářel lineární kresbu, byl přesný a čistý, druhá stána vedla plynule do ztracena.



*Obr. 14 – Tvarování světla pomocí reliéfu*

V dalších experimentech jsem použila pohyblivé světlo, které bylo uzavřeno v nekonečné smyčce, obíhalo hranici reliéfu a hledalo možnosti úniku. Kinetická instalace byla rozpohybovaná pomocí výkonné baterie a malého ventilátoru. V úplné tmě, která byla v místnosti, divák neviděl, co bude následovat. Reliéf se odhaloval pouze v momentě procházení světla objektem.





*Obr. 15 – Reliéf na zdi 3x3 metry*

#### 4 PORCELÁN A KERAMIKA S OPTICKÝMI VLASTNOSTMI

Hrnčířství je jeden z nejstarších druhů řemesla. Podle mnoholetých vykopávek, lze říci, že již v době Egypta byla použita technika pomalu se otáčejícího hrnčířského kruhu. V Iráku se v Urukskem období objevovaly známky využití rychle se otáčejícího hrnčířského kruhu, což umožňovalo vyrábět věci ve velkém počtu. To způsobovalo rozdělení do dvou odvětví, řemesla a uměleckého řemesla. <sup>21</sup>

Porcelán je jeden z druhů keramiky. Základním principem bylo vypalování směsí různých typů zeminy. Samo o sobě je fascinující, že takovýto materiál může dosáhnout stavu, kdy je světelně propustný, nebo dokonce získá optické vlastnosti. Podle historických zdrojů, porcelán pochází z Číny, kde také dostal svou známou podobu s průhlednými otvory, zvanými “rýžový porcelán”. Je to všem známá podoba nádob s malými otvory ve tvaru rýžových zrníček, které mají narozdíl od zbytku nádoby světelně propustné vlastnosti. Dosahuje se tohoto výsledku pomocí vyřezávaných otvorů do nevypálené hmoty. Při procesu glazování glazura vyplňuje otvory a vytváří lesklou, propustnou membránu.



*Obr. 16 – Čínský porcelán <sup>22</sup>*

---

<sup>21</sup> WEISS, Gustav. Keramika umění z hlíny: kulturní dějiny a keramické techniky.

<sup>22</sup> Čínský porcelan. In: Moychay [online].

#### 4.1 Arnold Annen

Arnold Annen vyrábí funkční keramiku použitím unikátní techniky s jedinečnými tvary působivých rozměrů. Má osobitý a unikátní přístup ke zpracování tradičního řemesla. Annen ve svých dílech reprodukuje kulturní vývoj keramiky od tradičního řemesla k umělecké podobě. Opracovává porcelán nožem do jemnosti a stěna se stává v podstatě průhlednou membránou. Objekty Annen nasvěcuje, což propůjčuje porcelánu mimozemský, poutavý vzhled a proměňuje ho z funkčních předmětů do světelných instalací. Reliéfy a jemný nepatrný dekor, který autor nanáší na objekty, dostávají pomocí světla jiný prostor, a tak vzniká hra gradientu v materiálové hmotě.



*Obr. 17 – Misky z porcelánu, Arnold Annen, 32x32cm<sup>23</sup>*

---

<sup>23</sup> Misky z porcelánu Arnold Annen. In: Art Aurea [online].

## 4.2 Pěnová keramika

Pěnová keramika má pro mne hodnotné a zajímavé vlastnosti, které využívám ve svojí diplomové práci. V této kapitole popisuji světelné zkoušky na objektech vytvořených z pěnové keramiky, jejich světelných vlastností, jevů a efektů. Výrobu a práci s jednotlivými objekty a modely popisuji v praktické části této diplomové práce.

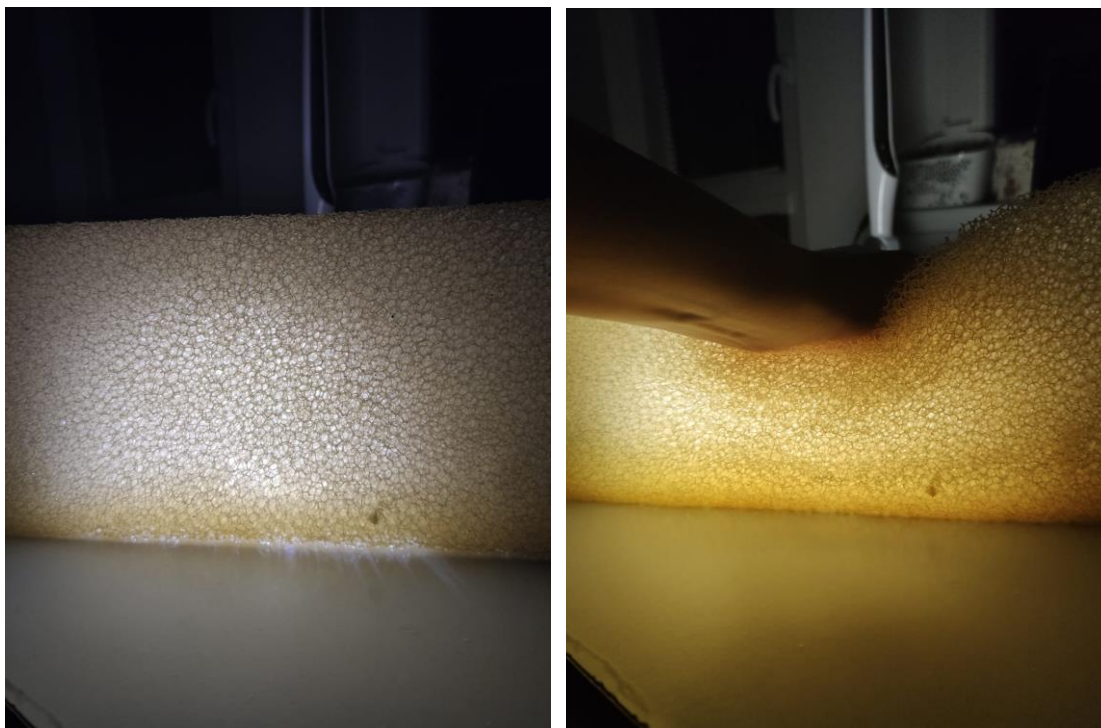
### 4.2.1 Propustné vlastnosti

Polyuretanová pěna tvoří základní kostru pro pěnovou keramiku, má podobný vzhled a světelně propustné vlastnosti jako finální keramický materiál. Pěna propouští světlo skrze otvory tvořící ve své hmotě, je podobná houbě nebo molitanu s většími otvory. Jakmile dojde k deformaci materiálu, kanály umožňující světlu procházet se uzavírají a materiál zadržuje světlo uvnitř sebe a vytváří tmavý gradient v hmotě.



*Obr. 18 – Světelná studie*





*Obr. 19 – Deformace polyuretanové pěny*

Pěna se rozděluje do několika provedení, kde se její struktura liší velikostí otvorů. Jejich velikost má vliv na světelné vlastnosti, poddajnost materiálu při modelování a jeho pevnost. Já jsem při experimentech pracovala s těmito třemi varianty.



*Obr. 20 – Vzorčky s různou velikostí otvorů*

#### 4.2.2 Světelné vlastnosti pěnové keramiky

Kvůli většímu porozumění materiálu, jsem vytvářela zkoušky na různé způsoby, abych mohla sledovat jeho chování během výroby a po výpalu keramiky. Při zpracování jsem používala různé tloušťky materiálu a různou hustotu pěnových otvorů.

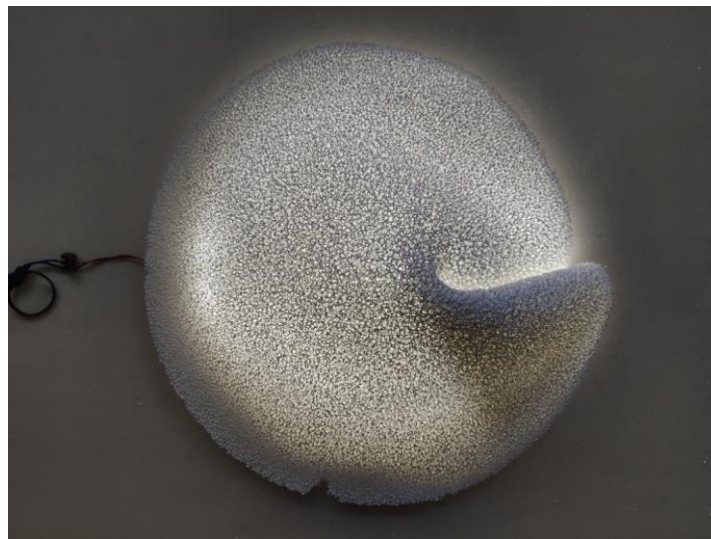


*Obr. 21 – Světelné vlastnosti objektů po výpalu. 700x600mm.*

Objekty se vyráběly pomocí tvarování pěnové hmoty nožem, které se pak vypalovaly v peci. Kladla jsem si za cíl pozorovat chování světla při větším použití množství materiálu. Díky bílé barvě se světlo navzájem odráží v materiálu a hledá společnou cestu ven. Jen poslední vrstva materiálu, která je skryta před našimi zraky, slouží pro ukončení světelné hry. Její temnost vychází, z toho že nemá kde naleznout světelné paprsky. Je to stejný efekt, jako když se člověk dívá proti slunci na svou ruku nebo na nějaký objekt. Z toho důvodu nelze vidět hmotový gradient, protože světlo uvnitř se pouze odráží.



*Obr. 22 – Pozorování světla v objektech..*

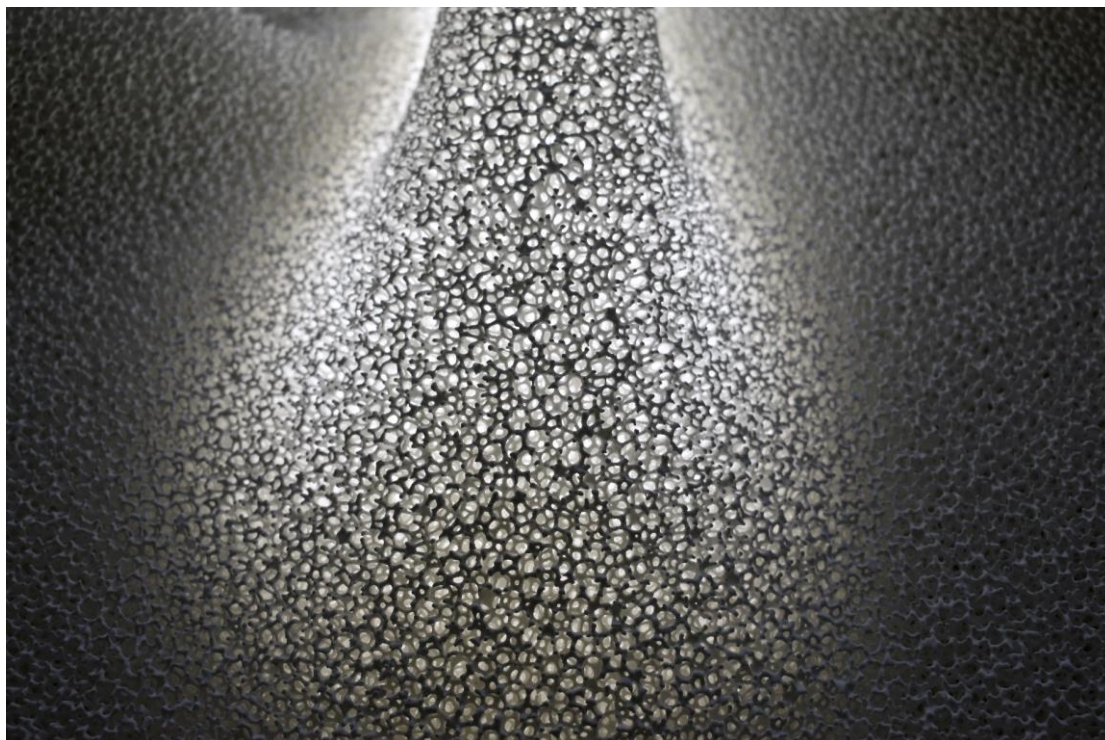


*Obr. 23 – Pozorování světla v kuželovitým tvaru 500x200 mm.*

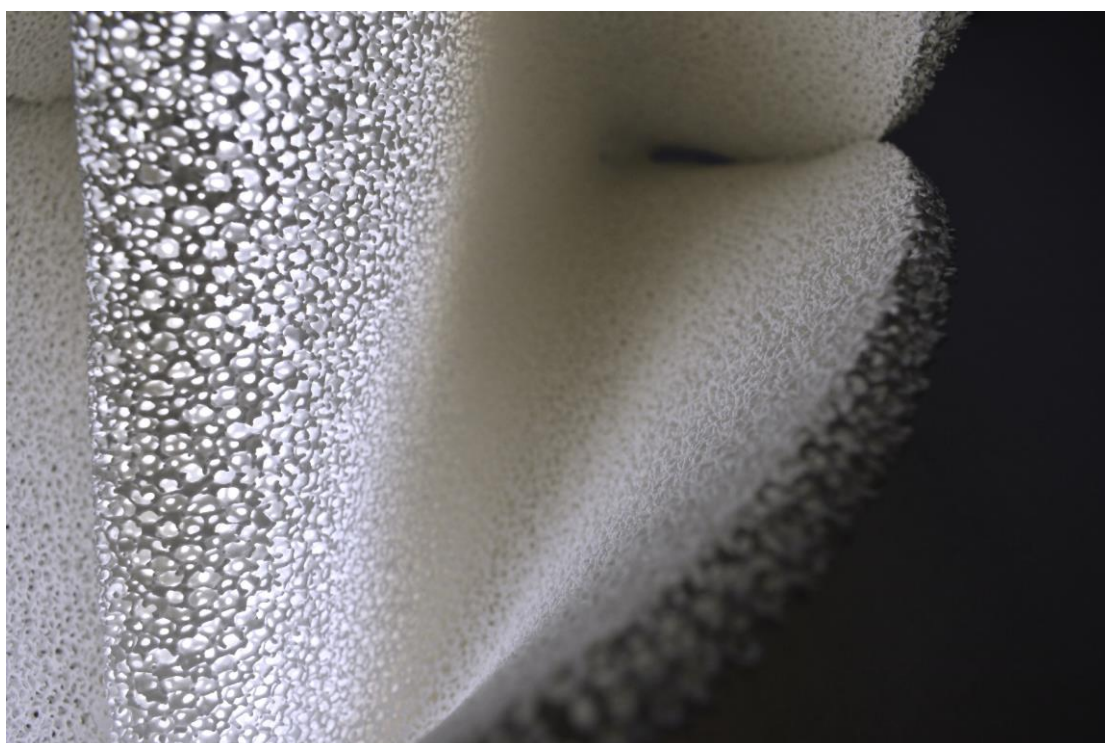
Praci s hmotou jsem hledala právě ve tvarování objektů z pohledových stran, vytvářením světelného kontrastu pomocí hran a ohybu, které vytvářely temné prvky.

Struktura mi umožňovala vytvářet hru světla a stínu během procesu keramické výroby.



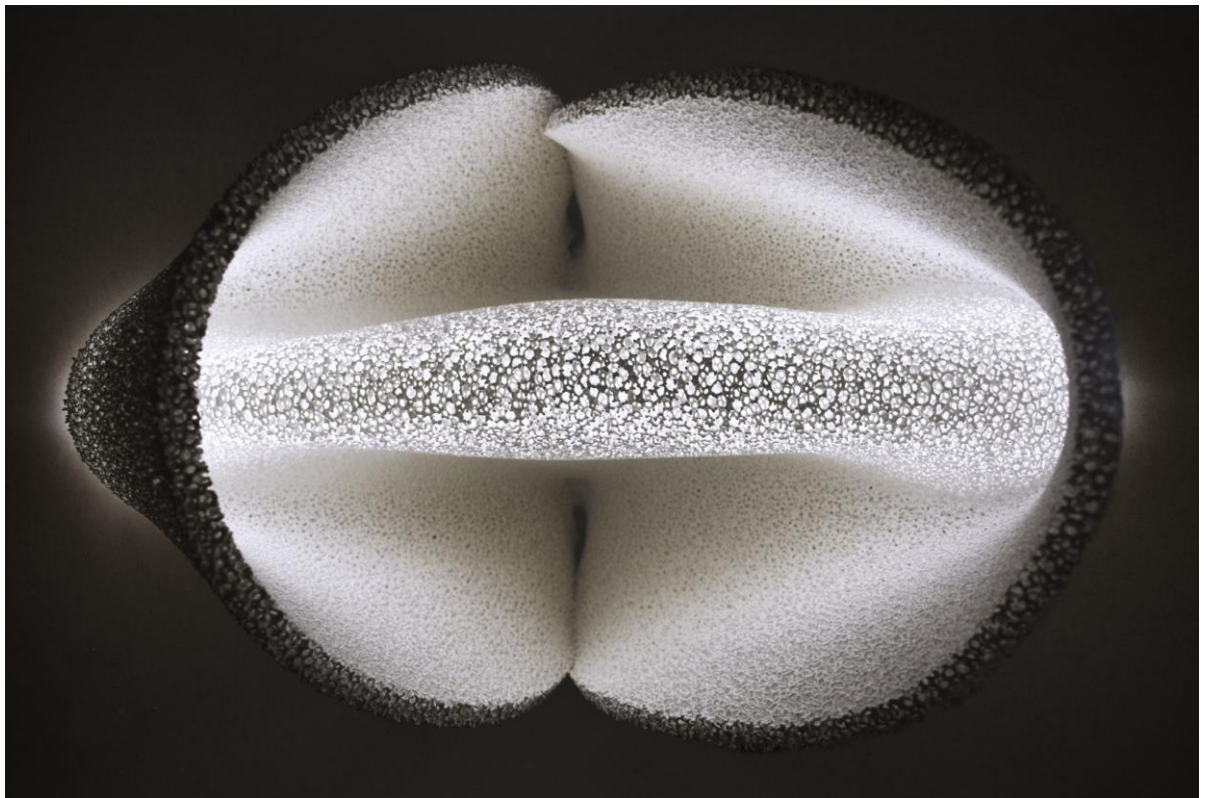


Obr. 24 – *Detail odrazu v materiálu 1.*



Obr. 25 – *Detail odrazu v materiálu 2.*





*Obr. 26 – Pracovní s odrazivostí materiálu*



*Obr. 27 – Jan Exnar, tavená plastika<sup>24</sup>*

---

<sup>24</sup> Jan Exnar [online].

Vlastnosti, které jsem vypožorovala ve svých zkouškách, jsem dále používala při výrobě finálního provedení instalace a podrobně popsala v praktické části diplomové práce.

Pěnová keramika se chová opačným způsobem ve větší hmotě než sklo. Tam, kde má sklo méně hmoty je světlejší a se zvětšením hmoty, tmavne i gradient. Divák může sledovat, jak hmota přibývá. Při odbroušení části skla v určitém množství hmoty, lze vidět kontrast. Kontrasty hmotových změn nelze pozorovat při práci s pěnovou keramikou, a tímto se velmi odlišuje od práce se sklem. Proto abych vytvářela hry světla a stínu, jsem tvarovala přední stranu materiálu nožem a vytvářela na ni různé otvory abych dosáhla požadovaného výsledků. Na obrázkovém příkladu je vidět rozdíl mezi vlastnostmi materiálů.

## **II. PRAKTICKÁ ČÁST**

## 5 KONCEPT

V poslední době se odehrálo hodně nepříjemných událostí, které mi vyrvali půdu pod nohama a zasáhli do mé stability a mého vnímání jistoty života a budoucnosti. Byla to smrt blízkého přítele, politické nepokoje v mé domovině a další události, které také zasáhly lidi na celém světě. Události, o kterých mluvím se znásobily, a proto jsem se rozhodla vyjádřit moje pocity skrze téma Konstrukci a Dekonstrukci. Zde konstrukci pojmám, nejenom jako stavební prvek, ale jako metaforické vyjádření pro jistotu, zhmotnění harmonie a stability vyjádřené skrze dokončený a vizuálně vyvinutý objekt. Jistota je v dnešní době pilířem pro mentální a fyzické zdraví člověka. Ztráta jistoty v něco, v čem je člověk naprosto přesvědčen, a na co je zvyklý je těžké a přijímání nové reality je drtivé a dechberoucí.

Jeden ze čtyř objektů je pevně ukotvený, stálý a naplněný světlem. Světlo ho dominantně drží pohromadě. Postupně se objekt pod vlivem vedlejších okolností mění a deformuje, ztrácí svoji stabilitu, světlo už z něj tolik nevyzařuje. Toto pokračuje, dokud skoro neztratí pevný pilíř v podobě světla. Práce se skládá ze čtyř navzájem se doplňujících objektů, které dohromady vytváří příběhovou linii vývoje objektů. V přírodě nic není věčné a každou konstrukcí následuje dekonstrukce. Dekonstrukce se zase přetransformuje do hmotného objektu, a získá novou podobu. Život je nekonečný koloběh života a smrti. I z těch nejhorších scénářů se příroda i člověk vzpamatují a najdou vždycky cestu ke znovuzrození.

Materiál, se kterým pracuji je pěnová keramika, která během svého cyklu výroby prochází různými fázemi. Polyuretanová pěna slouží jako konstrukce pro moji tvorbu a pro vytváření keramického materiálu. Aby přechod z jedné fáze do druhé se uskutečnil, musí dojít k dekonstrukci a pěna musí shořet během výpalu, jedině tak, z měkké poddajné hmoty se stane pevný samostatný materiál, který získá lepší světelné vlastnosti a podobu.

## 6 PŘEDCHOZÍ PRÁCE

Tématem cyklů se zabývám delší dobu, moje předchozí práce byla reflexe na situaci spojenou se suchou půdou. Tvořila jsem fotozáznamy a video performance, kde jsem se ponořila do tvůrčího procesu zpracování hlíny ve venkovní dílně, během celosvětového lockdownu. Chtěla jsem připomenout, že i v době pandemie musíme myslet na ostatní globální problémy, které nikam nevymizely. Po vykopání jílovité hmoty poblíž venkovní dílny jsem se dostala na rozcestí dvou směrů. První směr zdůrazňoval důležitost udržitelného designu a směřoval k cirkulární ekonomice. Druhý se těsně dotýkal problému suchosti a vyplavování pudy, vyjádřeny metaforickou formou.

Cirkulární ekonomika je řešením pro udržitelnou společnost. I to, co se dá pokládat za odpad slouží, jako surovina pro další výrobu. Cirkulární ekonomika se snaží proces výroby od surovin až po ukončení životního cyklu uzavřít do kruhu. První část příběhu v moji práci jsem vyprávěla pomocí svých aktivit, které poukazovaly na to, že jsem ke zpracování zvolila hlínu z místa, kde jsem postavila venkovní dílnu. Hlínu jsem ručně třídila podle barevnosti na dva na pekáče (z kuchyňské trouby) a nechávala jsem přírodní podmínky pracovat ve svůj prospěch. Po několika dnech jsem začínala hlínu ručně přivádět do stavu, kde byla vhodná k modelování, či vytáčení na hrnčířském kruhu.



Obr. 28 – Vytáčení na hrnčířském kruhu

Hrnčířský kruh a nářadí byly také ručně vyrobené z věcí, které dosloužily. Ve videozáznamu může divák sledovat, jak experimentuji s hotovou hlínou a pracuji na vývoji tvarosloví. Výsledky ze svého procesu jsem vypalovala v ručně vybudované peci.

Současnou situaci suchosti půdy jsem vyjádřila ve videu, jako příběh odhalení půdy v místě, kde jsem založila dílnu. Hlínu jsem třídila a vkládala na kovový pekáč. Rozmáčela jsem ji v deštích a sušila na slunci, jak se patří při výrobě správné hlíny. Celý tento přírodní koloběh deformaci hlíny jsem zaznamenávala ve videu. Posledním důležitým bodem bylo vypéct hlínu na pekáči ve vyrobené peci.

Tento proces, ač se zdá být jednoduchý a dávno objevený, tak znázorňuje zpracování surovin v místě jejich původu, o podporování místních značek a rozumném konzumu. Na projekt nebyly utraceny žádné peníze a nebyla spotřebovaná kapka pitné vody.



*Obr. 29 – Koloběh*

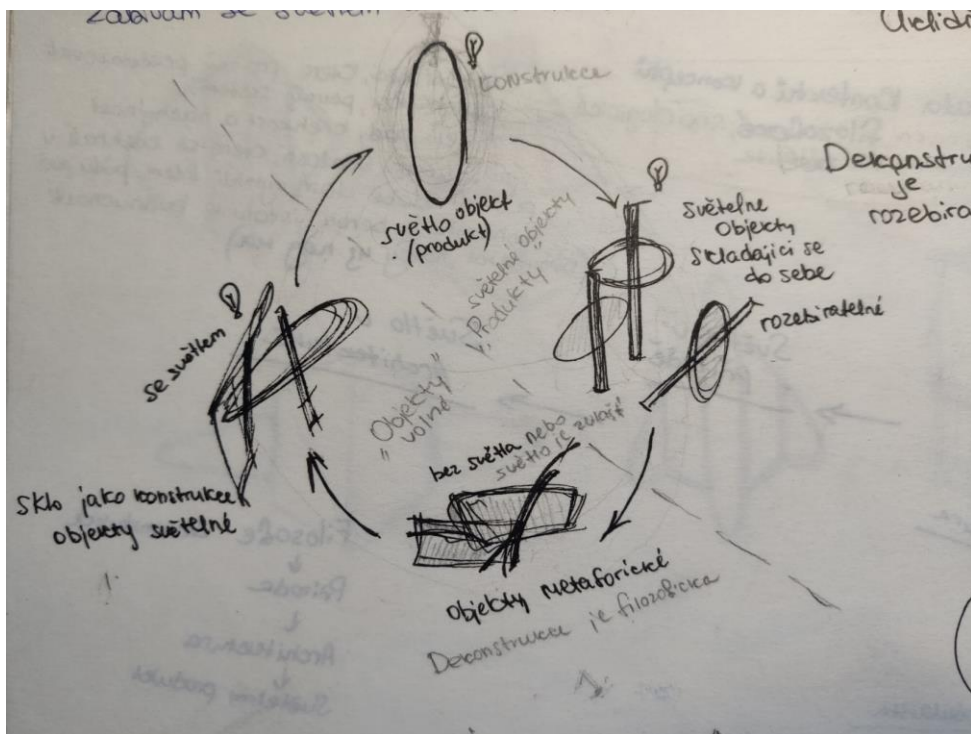
Hliněné objekty, které vznikaly během projektu se po natočení videozáznamu se rozmočili v dešti a staly se znovu hlínou, čímž uzavřeli svůj přirozený cyklus. Je koloběhem organických materiálů a energie z přírody, kde nezůstává nic nazmar a vše se kontinuálně přetváří.



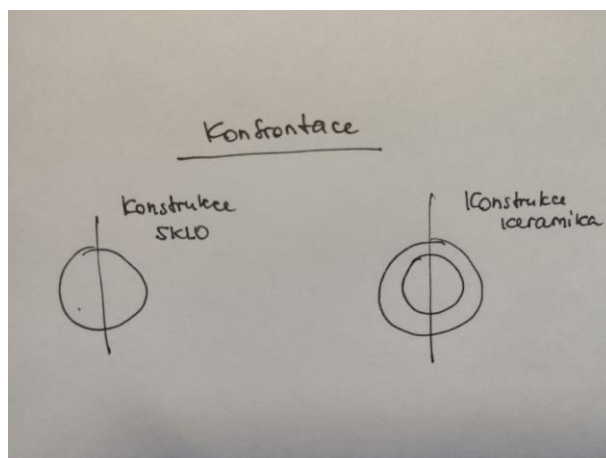
## 7 NAVRHOVÁ ČÁST A MATERIALOVÉ STUDIA

Při rozpracování nového projektu se vždy snažím na začátku věnovat dostatek času návrhové části a technickým řešením. Dobře promyšlené detaily ušetří hodně času při výrobě.

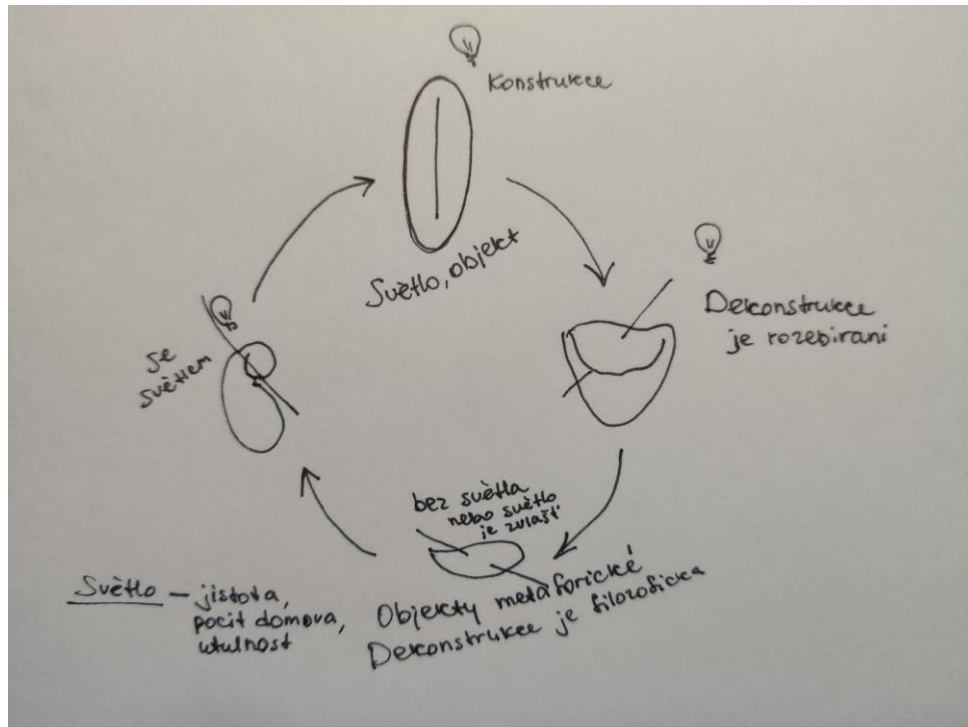
Podstatu mého konceptu jsem znázornila v diagramu, který mi nadále sloužil jako pomůcka. Určila jsem uzavření objektů do jedné nepřetržité smyčky neboli cyklů. Instalace se bude vyvíjet v těchto cyklech a bude hlavním cílem práce.



Obr. 30 – Diagram konceptů



Obr. 31 – Diagram konfrontaci materiálu



Obr. 32 – Diagram konceptů

## 7.1 Skici vizuálního řešení

Během hledání vhodného tvarosloví jsem se řídila představou, jak bych chtěla, aby světlo vypadalo a bylo ztvárněno. Tvarování pěny mi přišlo nejvhodnějším způsobem pro znázornění koncepčního řešení. Modelovala jsem objekty z polyuretanové pěny abych mohla lepe prostudovat tvar.

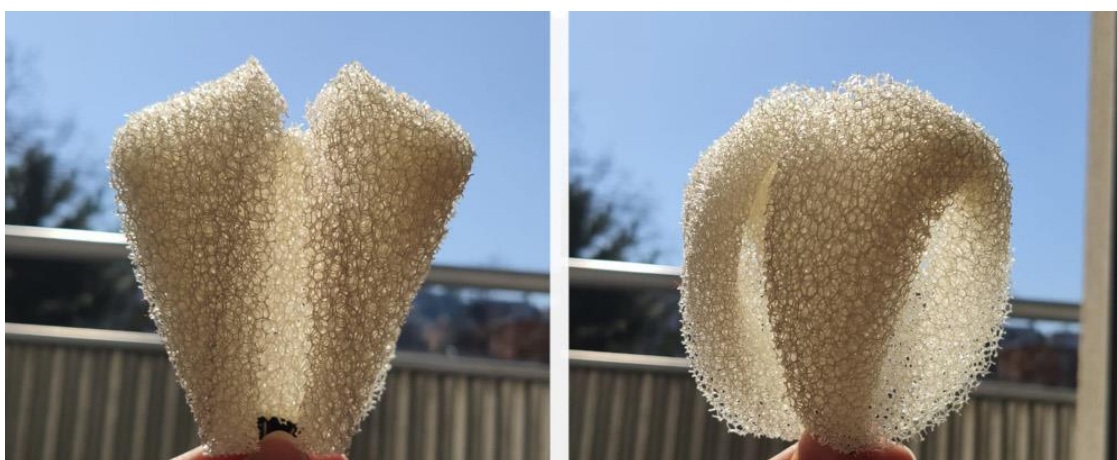


Obr. 33 – Znázornění příběhu objektů jako cyklus



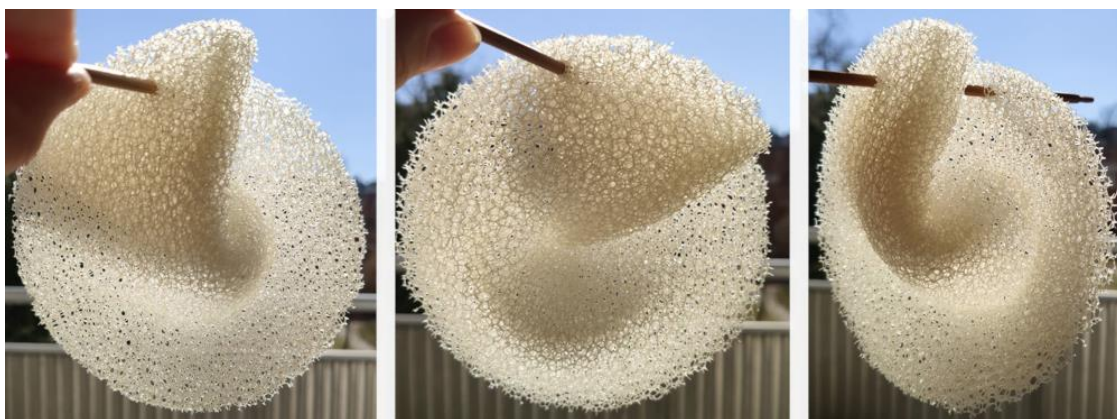
## 7.2 První modely z polyuretanové pěny

První modely vznikaly z polyuretanové pěny ze vzorku, které jsem dostala ve firmě. Bylo možné sledovat chování daného materiálu a zjistit, čeho je schopný. Tento proces byl obzvlášť zajímavý, pro mě to byla nová zkušenost, a chtěla jsem se o tom dozvědět více. Během tvůrčího procesu jsem se snažila přijít na mnoho různých způsobů práce s tímto okouzlujícím materiálem, hlavně proto abych mohla při výrobě zkoušek zjistit, jak se materiál bude chovat při nástřiku keramikou a po vypálení.

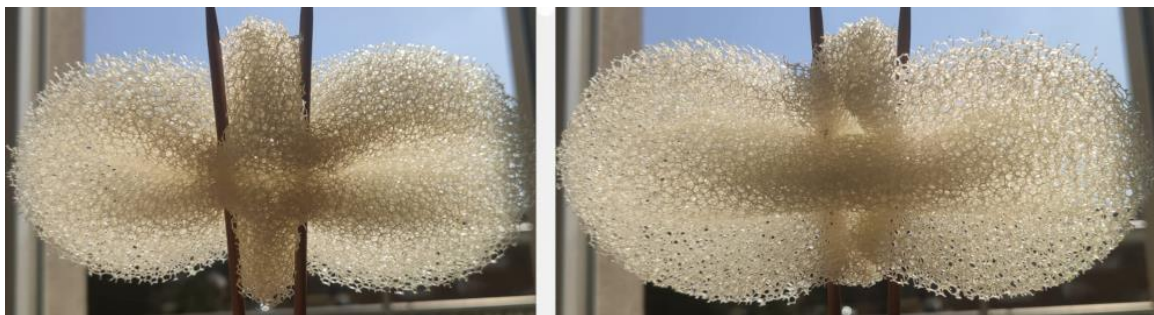


*Obr. 34 – Světelné studie polyuretanové pěny 1.*

Samotný proces tvorby modelu byl zajímavý a fascinovala mě jeho poddajnost. Modelovala jsem z molitanu tvary, na kterých jsem sledovala, jak v něm pracuje světlo. Je to velmi příjemný proces, na kterém lze hned vidět výsledek.



*Obr. 35 – Světelné studie polyuretanové pěny 2.*



*Obr. 36 – Světelné studie polyuretanové pěny 3.*

Při procesu modelování jsem testovala molitan, působením na něj vnějších sil, abych zjistila jeho chování během výroby. U malých modelů propichovacím hrotem, který držel pohromadě tvar byla dřevěná špejle, u zase velkých skleněná trubice.

Vlastnosti polyuretanové pěny umožňovaly provádět zkoušky se světlem. Tím, že molitan slouží jako pevné jádro pro keramiku má její přesnou strukturu, což mi umožňovalo modelovat materiál zastudena. Propustné vlastnosti má téměř stejné, ale co se týče vodivosti světla, molitan ho nevedl tak dobře jako hotový vypálený keramický výrobek.

### **7.3 Zkouška s porcelánem**

Při tvorbě prvních modelů z polyuretanové pěny, jsem prováděla zkoušky s porcelánem. Pro porovnání jsem ponořila do porcelánu tři vzorky polyuretanové pěny s rozdílnou hustotou otvorů. Byl to zajímavý pokus, ale nedopadl úspěšně. Při vypálení v peci molitan, který slouží jako konstrukce musí shořet a výpary se musí odsávat. Pec na běžný porcelán, ve které jsem vypalovala, není určena na odsávání, což způsobilo velký unik kouře do místnosti. Vypalovací křivka, která byla nastavena na prudké stoupaní teploty, vedla k destrukci některých tvarů ještě během vypalovacího procesu. Po dokončení výpalu měli vzorky odlišné výsledky. Vzorek s většími otvory se rozpadl v peci úplně, protože neměl tak pevnou strukturu. Ten s nejmenšími otvory prošel výpalem, zachoval tvar, ale byl moc křehký a nepropouštěl světlo.



*Obr. 37 – Polyuretanová pěna před vypálením porcelánu*



*Obr. 38 – Po vypálení porcelánu*



## 8 VYROBNÍ PROCES A MATERIALOVÉ ZKOUŠKY

Společnost je zaměřena na výrobu pěnových keramických filtrů pro slevárenství. Jelikož se jedná o průmyslovou velkovýrobu, technologie musí být naprosto přesná, aby produkt odpovídal všem požadavkům zákazníka. Toto je důvodem pravidelné struktury materiálu.



*Obr. 39 – Namočení do keramické suspenze*



*Obr. 40 – Výsledek, který prošel linkou z rotujících válců*

Výroba mých objektů začala na pasové pile, kde se nařezal materiál do přesných rozměrů a tvarů, které jsem dále ručně modelovala a řezala. Když objekty byly vytvarované, musely se znovu rozložit do plošného stavu, aby se pořádně namočily do keramické suspenze.

Linka, kterou pěna musí projít, je sestavená z několika proti sobě rotujících válců, pomocí prvních se keramika dostává hlouběji do materiálu a obalí ho naskrz. A další pár válců odstraňuje přebytek materiálu. I potom co objekty prochází válci uvnitř zůstává hodně přebytečného materiálu, který se odstraňuje pomocí vzduchové pistole.

Po tom, co tvary prošli linkou, se zvýšila jejich hmotnost a poddajnost. Bylo obtížné je natvarovat znovu do požadovaného tvaru. Než dojde k zatuhnutí keramické suspenze, tvary se museli zafixovat v pevné poloze, aby nedošlo k deformaci. Pro fixaci u závěsných objektů jsem použila skleněné trubice, které penetračně vedly skrze tvary. Některé objekty kvůli komplikovanosti tvaru bylo třeba vypodkládat, aby mohli ztuhnout v určité poloze. Je to zajímavý proces modelování objektů, keramika začínala tuhnout docela rychle, proto byla potřeba neustále tvary kontrolovat a tvarovat.



*Obr. 41 – Tvarování objektů skleněnou trubicí*



*Obr. 42 – Tvarování objektů pomocí kovové konstrukce*

Dalším postupem byl nástřik druhé vrstvy keramiky pomocí tlakové pistole uvnitř stříkacího boxu. Na tlakové pistoli se nastavuje požadovaný tlak, aby keramická hmota při nástřiku vytvářela mlhovinu.

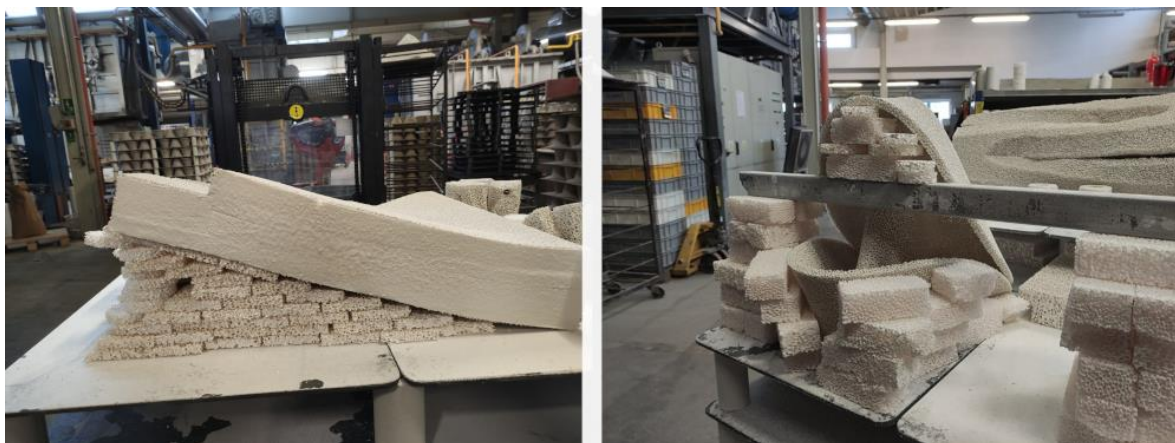


*Obr. 43 – Nástřik druhé vrstvy*

Pro lepší výsledek a zpevnění tvaru se musel nástřik provádět dvakrát a mezi nástřiky se tvary musely dat do komorové sušárny, aby se proces urychlil.

Nejdůležitější fází je samozřejmě vypal, který se prováděl v komorové peci. V klasické komorové peci se pálí na teplotu 1380°C po dobu 12 hodin. Během výpalu také dochází k vyhoření polyuretanové pěny, která vyhořívá při teplotě 250–350°C. Aby nedošlo k destrukci, počátek vypalovací křivky musí mít pozvolný náběh, po vyhoření pěny se teplota postupně zvyšuje na požadovanou hodnotu výpalu. Během výpalu filtru pro slevárenství běžně nedochází k dekonstrukci, protože se jedná o malý rozměr a váhu, která je rovnoměrně plošně rozložena. V mém případě hrozilo riziko deformace tvaru, protože objekty měli větší hmotnost a komplikovanější tvary, který bylo třeba vypodkládat před tím, než se umístí do pece. Jako materiál pro vypodložení sloužily vypálené filtry ze stejného materiálu a také speciální žárovzdorný materiál do pece.





*Obr. 44 – Vypodkládání tvaru v peci pro zachování tvaru*



*Obr. 45 – Vypálení v komorové peci*

První zkoušky materiálu dopadly moc dobře a výsledek byl velmi překvapivý, nehledě na komplikované tvary objekty po výpalu v komorové peci prošly minimálními změnami tvaru. Konstrukce, které sloužily jako opěrný systém splnily svou funkci perfektně a byli opatrně vyjmuty z objektů.

## 9 REALIZACE INSTALACE

Jak už jsem psala dříve, světlo je neodlučitelná a velmi podstatná dominanta mojí práce. Z toho jsem vycházela, a určilo to i způsob finální instalace. Panely, ve kterých jsou instalované objekty, slouží jako konstrukce, která určitými změnami rozděluje tvary od sebe, ale zároveň je i drží pohromadě. Panel také funguje jako vnější síla, která deformuje tvary. Nehledě na překážku ve ztvárnění panelu, tvar se snaží zůstat pohromadě i v těch nejhorších okamžicích. Věc, kterou může divák sledovat je, že objekt nejenom zachová tvar a ubrání světlo uvnitř sebe, nehledě na překážky, které mu v tom brání ale i nalezne sílu k tomu, aby se znovu vzepřel a začal růst.

Nezáleží na tom, od jakého objektů divák začne prohlížení instalace, podstatou je, že vždy na cestě pozorování tvar dojde k celistvosti a stabilitě.



Obr. 46 – Modely instalace objektů a panelů



Jedná se o jeden tvar, rozdělený panelem na dvě části, díky tomu, světlo po stranách se tolik nepotkává, i když vychází z jednoho zdroje.

Panel se zakládá ze sádkartonových desek, které jsou smontované k sobě. Po krajích jsou zpevněné dřevěnými deskami, které slouží jako konstrukce. Mezi desky vzniká prázdný prostor, který bude sloužit pro umístění elektrických kabelů. Vzhled panelu je čistý a minimalistický, neobsahuje žádné rušivé prvky. Povrch panelu se upravil speciálním sádkovým tmelem, aby se rovina sjednotila a konstrukční prvky se zakryli.



*Obr. 47 – Výroba panelu*

## 9.1 Modely

Na základě provedených zkoušek materiálů a světelných pozorování, jsem zvolila principy, které jsem chtěla vyjádřit ve svojí práci. Hlavním mým cílem bylo vytvořit znázornění příběhu objektů, který jsem již popisovala výše, pomoci nejsilnějších světelných vlastnosti, které jsem vypočítávala. Molitanový materiál jsem modelovala pomocí drátu a sledovala jsem jeho změny chování. Potřebovala jsem docílit určitých světelných efektů. Světlo jsem se snažila začlenit do centrální a spodní části objektů. Okraje jsem deformovala většinou do uzavřenějšího tvaru, aby světlo v instalaci mělo možnost se od nich odrážet.

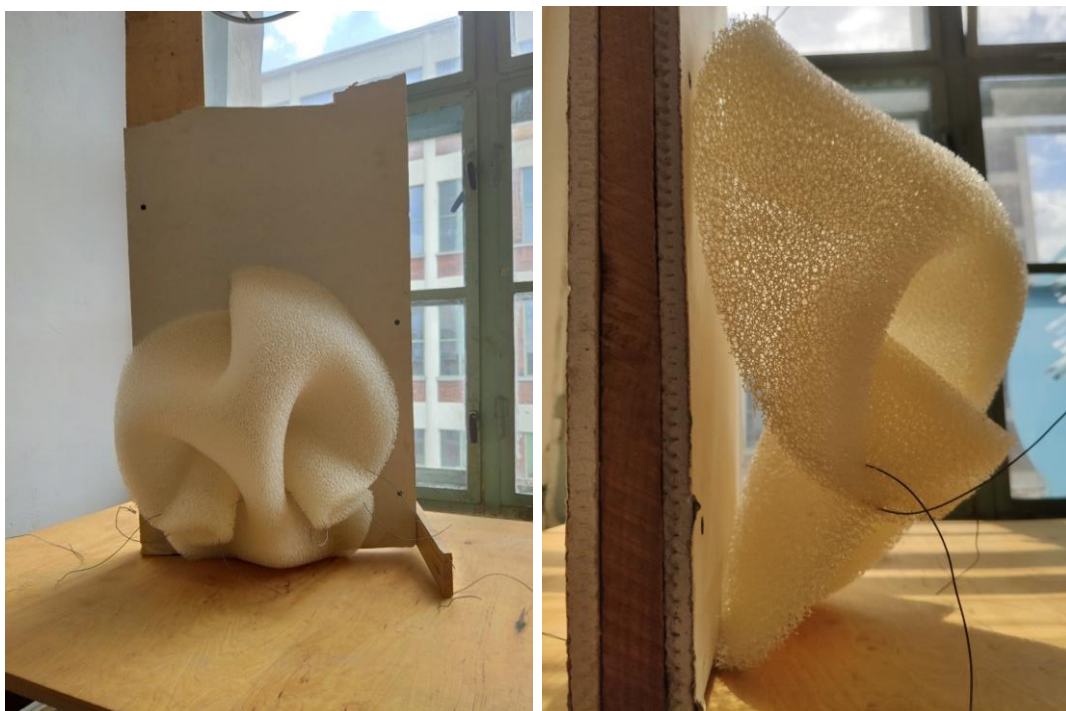
V koncepční myšlence, se jedná o transformaci jednoho objektů, proto všechny tvary vychází ze stejného kruhového formátů. Během modelování tvaru, jsem používala desku, pro imitaci tloušťky panelu. Některé objekty během cyklu podléhají úplné deformaci, jejich tvary min propouštějí světlo a jsou zborcené. Potřebovala jsem na začátku výroby modelu určit, který tvar sleduje, za jakým a uvažovat ve kterém zrovna stadiu je.



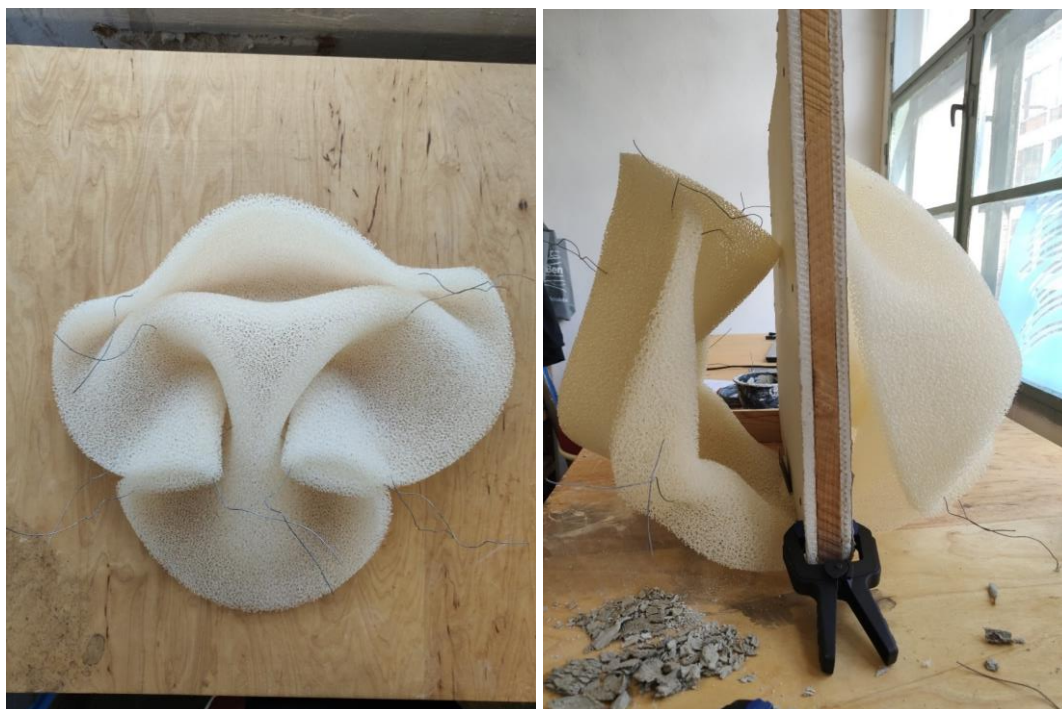
*Obr. 48 – Začleňování principu ze zkoušky do nové podoby*

I když moje téma, možná samo o sobě nabízí princip práce s materiálem spíše volněji, bez přesného tvarosloví, při použití sil gravitace a deformace, nechtěla jsem celý proces nechávat na náhodě. Pro mě bylo důležité zachovat mou zvolené tvarosloví během výroby, protože se jedná o přirozený vývoj objektů, který už prošel všemi stadii od navrhování po výrobu prototypu. A získal určitou podobu, vyjadřující vývoj, kterým objekty prošli. Proto,

pro přesnější tvarování, jsem používala na komplikovanější tvary formu abych si co nejvíc přiblížila k výsledku, který jsem plánovala od začátku.



*Obr. 49 – Modely 1:1*



*Obr. 50 – Modely 1:1*

Pro deformaci a modelování objektu jsem používala drát, kterým jsem propojovala a tvarovala objekty do podoby, které jsem chtěla dosáhnout potom při tvarování keramiky.

## 9.2 Formy na tvarování

Aby bylo možné objekty během výroby natvarovat přesněji, jsem vyráběla na pro ně konstrukci v podobě formy ze sádky a polyuretanové pěny, do kterých jsem objekty vkládala. Během výroby forem bylo třeba přesně okopírovat tvar modelu, aby potom nevznikli komplikace při výrobě. Jsem obtiskovala hranu objektů, se všemi jeho křivky a záhyby do molitanové pěny, kterou jsem zpevňovala sádkou. Pro vyšší reliéfy jsem vytvářela mohutnější sádkový objem u formy. Forma byla nutným řešením při výrobě. Jednak poskytovala rychlejší způsob tvarování a také udržovala objekt po hromadě do úplného usušení a zpevnění objektů. Formu jsem vyráběla jenom na objekt, který v instalaci znázorňuje pevný, klidný tvar, před působením na něho vnějších okolností. Ostatní objekty byly vymodelované volnějším způsobem, podle předlohy v podobě prototypu. Volnějším způsobem tvarování u ostatních objektů, jsem zvolila pro to, že koncepčně to jsou objekty, ve kterých probíhá dekonstrukce pevnosti a stability tvarů. Jsem je deformovala z volné ruky, protože dekonstrukce není žádný proces, na který se dá připravit. Dekonstrukce přichází sama a nebere ohledy na estetičnost a pohlednost. I když jsem tvary modelovala podle předlohy, dopředu promyšleného vizuálu, který by naplňoval mé očekávání, nevypadali totožně. Na objekt, kromě mého tvarování, působili síly gravitace, váha materiálu a pružné vlastnosti pěny. Všechno to přirozeně fungovalo spolu s mým konceptem.





*Obr. 51 – Forma na tvarování ze sádry a polyuretanové pěny*



*Obr. 52 – Vpravo je tvar, vlevo jeho forma*

### 9.3 Realizace objektů z pěnové keramiky

Výroba probíhala stejným způsobem jako při materiálových zkouškách. Na první část výroby, čímž je tvarování samotných objektu s keramickou vrstvou, jsem měla vyrobenou konstrukci a formy, které mi usnadňovali modelování tvarů. Objekty jsem modelovala drátem a pěnovými odřezky a pokládala do sádrových forem.



*Obr. 53 – Výroba objektů 1.*



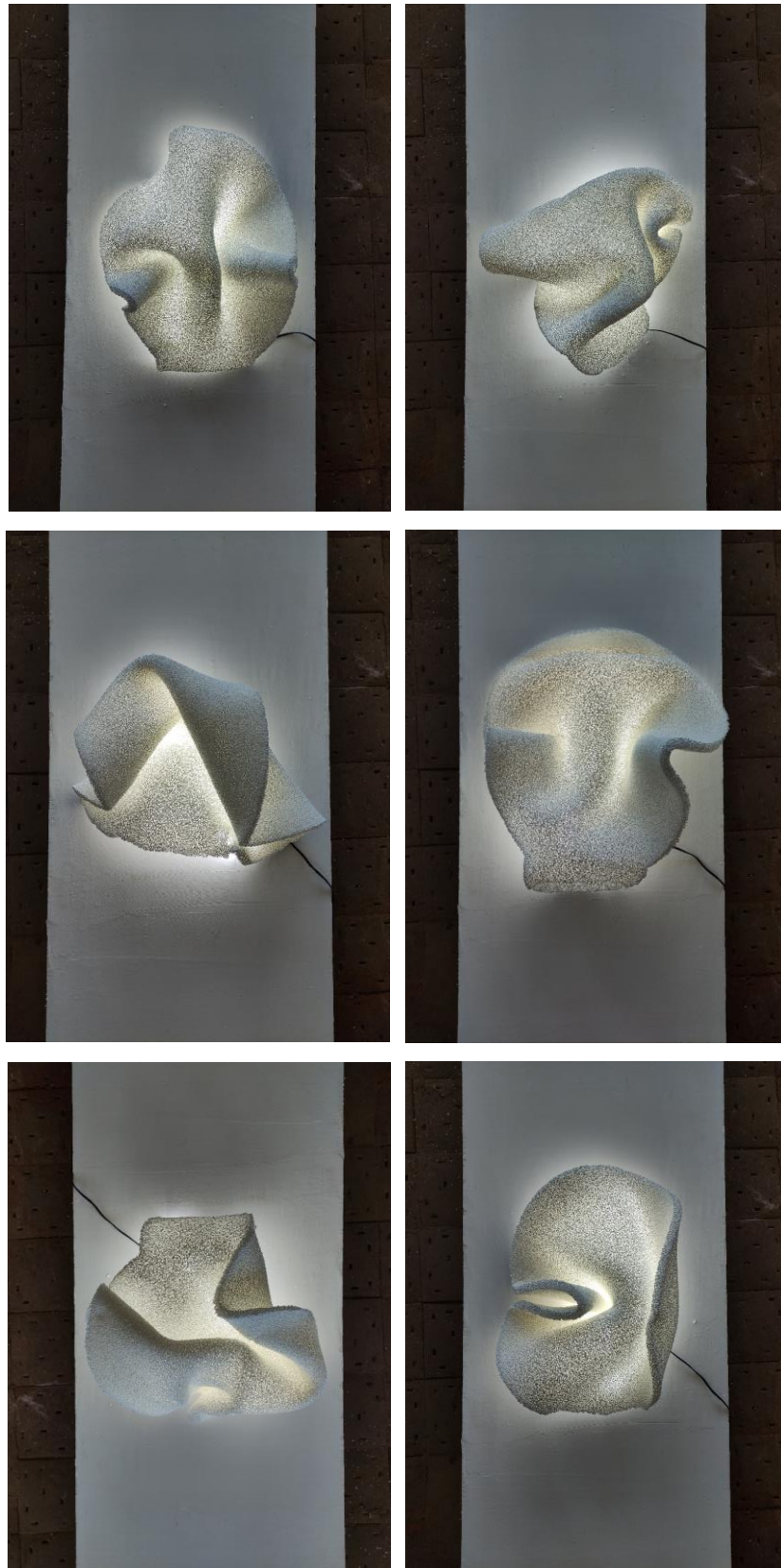
*Obr. 54 – Výroba objektů 2.*



Při prvních zkouškách jsem pojišťovala tvary maximálně, aby nedocházelo k deformaci, abych mohla přesněji zjistit chování materiálů. Při poslední výrobě jsem nechala taktéž nutnou konstrukci, která definovala určitý tvar. Ostatní momenty jsem nechala na přirozeném procesu, který probíhal v peci. Pod vlivem procesu a vlastní tíhy objekty se dekonstruovali do finální podoby.



*Obr. 55 – Vypodkládání objektů před výpalem*



*Obr. 56 – Výsledné světelné zkoušky*



## 9.4 Technické řešení světelného zdroje

Světelný zdroj je navržený tak, aby co nejvíc osvětloval objekty na obě strany. Jeho umístění vytváří základnu pro světlo, které se vydává na cestu z labyrintu pěnové keramiky. Skládá se z LED pásku, který je umístěny ve spodní části objektů. Jeho konstrukci slouží kovová destička, která je navržena tak, aby největší podíl světla směřoval po stranách objektů nahoru a pracoval s optickými materiály skla a keramiky.

## 9.5 Sklo

Sklo je součástí instalace a funguje jako světelný zdroj uvnitř objektů. Tvary, které vznikali na huti, vyráběli se technikou foukání skla na horky kov. Kov sloužil jako kopyto pro tvarování skla.

Před zahájení procesu foukání a během něho, bylo třeba kovové tvary zahřívát hořákem, aby při styku horkého skla a studeného kovu nedocházelo k pnutí. Pnutí neboli teplotní šok skla, vzniká náhlou změnou teplot, což může způsobovat prasknutí objektu.



Obr. 57 – Zahřátí kovového kopyta hořákem a foukání přes něho.

Tento způsob umožnil vytvořit tvary, které mají stejnou vzdálenost uprostřed, která je určena pro ukotvení na panel. Povrch kovu vytvořil hladký povrch na skle s minimálním reliéfem, který poslouží pro lepší světelné efekty v instalaci.

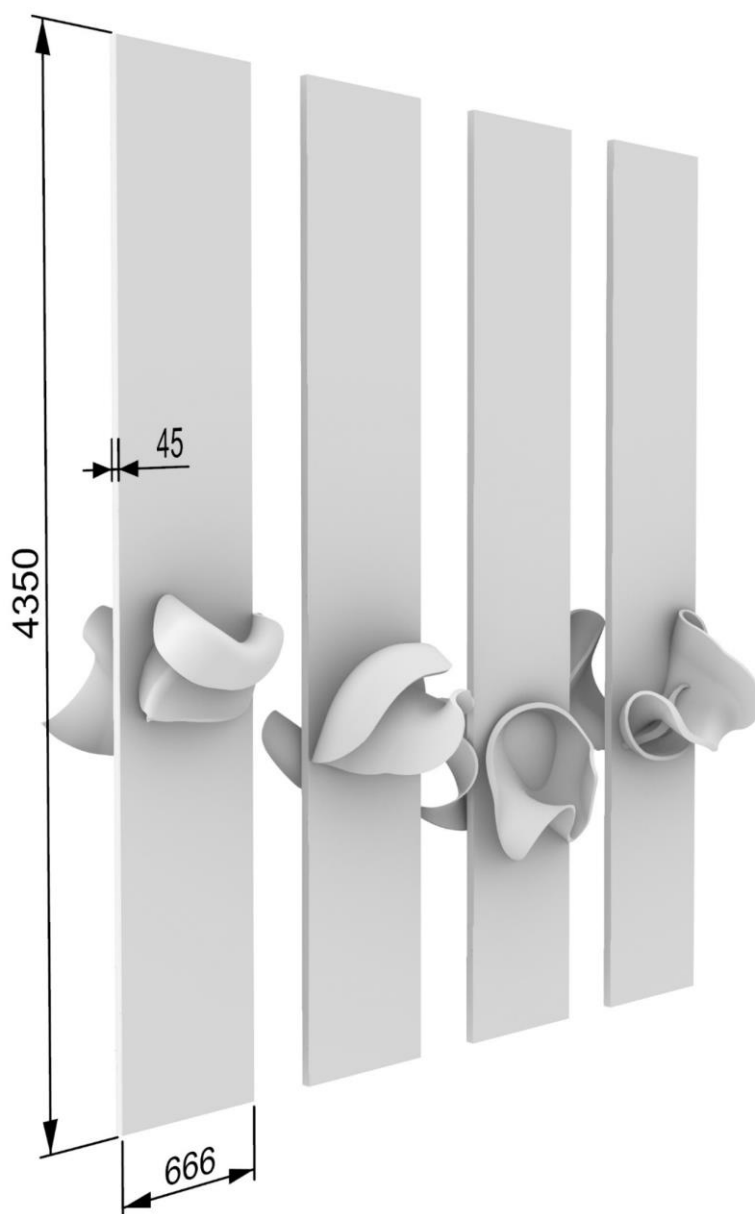


*Obr. 58 – Vyfouklé sklo*

## **9.6 Koncepce instalace v prostoru**

Panel, který je součástí instalace slouží jako konstrukce pro umístění objektů a taky jako odrazivá plocha pro světlo, která ho odráží a posílá dál. Světlo, které objekt vyzařuje je také součástí méj diplomové práce. Proto místo volného zavěšení objektů v prostoru, jsem zvolila způsob instalace do panelu. Panel mající bílou barvu, světlo odráží a znásobuje. Je to vhodný způsob, jak zvýhodnit objekty v prostoru. Také důvodem posloužila instalace práce v prostorech průmyslové budovy, kde se musí brát ohledy na velikost prostor.

V budově stropy dosahují 4,35 metru, což už je hodně velký prostor. Zvolení nevhodného typu instalace by mohlo práci uškodit a prostor by ji pohltit. Je nutné uvažovat nad těmito souvislostmi, jinak objekt může úplně zaniknout. V takové velikosti prostoru je irelevantní velikost vystavujících objektů, protože i při větších rozměrech v prostoru to bude vypadat malé.



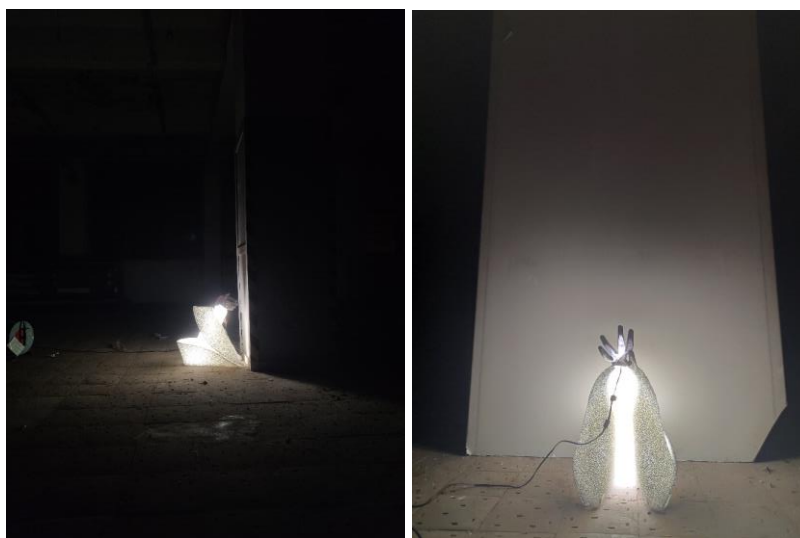
Obr. 59 – Technické řešení panelu

## 10 INSTALACE

V této kapitole budu popisovat mou instalaci a vysvětlovat proč, jsem zvolila danou variantu.

Instalace objektů, patří k procesu navrhování a je zahrnuta do samotné koncepce výrobku. Je součástí práce, u které je třeba věnování většího prostoru pro rozmyšlení a plánování. Typů pro instalaci jsem měla několik, původní myšlenka směřovala k vertikálnímu pojetí koloběhu. Toto uvažování vychází především z hlediska, které umožňuje divákovi přehlednější a snadnější pozorování objektu jako celku. Při tomto konceptu vyobrazení se před divákem zjevují všechny čtyři objekty, které jsou součástí instalace, jsou umístěny v prostoru do kruhového uspořádání. Toto rozvržení skýtá několik úskalí, hlavním je umístění objektů v prostoru a jejich volná přístupnost k pozorování, což vedlo k náročnější práci při samotné instalaci. Objekty by musely být zároveň pevně zavěšené, a také mít nepatrné konstrukční prvky, které by nenarušovaly divákovi dojem z pozorování. Dosáhnout všech těchto požadavků bylo nereálné, tato metoda zůstala pouze nezrealizovanou ideou na papíře. Další zvažovanou variantou bylo přesunutí pohledové osy instalace z vertikálního na horizontální způsob umístění. Tímto by se vyřešil problém rušivé konstrukce, bohužel problematika pevného ukotvení zůstává.

Další obtíží, se kterou jsem se v průběhu navrhování instalace potýkala, je ztráta světla. Velikost výstavního prostoru velmi ovlivňuje dojem z instalací. Umístěním výkonného světelného zdroje do objektu, v místnosti o velikosti přibližně 3x4 metru se světlými zdmi, objekt bude působit dominantně a dokáže ze sebe vydat světlo potřebné pro pohodlné fungování v daném prostoru.



*Obr. 60 – Porovnaní světla v prostoru a světla s panelem*

Ve druhém případě stejný objekt se světelným zdrojem, umístěný do prostoru 18,5x43 metru, bude působit utlačeně a nevýrazně. Jeho světlo padá do všech dostupných míst prostoru, a o to více zdůrazňuje své nedostačující rozměry.

Během návrhové části jsem brala v potaz tento jev a chtěla jsem jej uchopit nejvíce výhodným způsobem pro mou instalaci. Z toho důvodu panel má bílou barvu a slouží jako první záchytný bod světla, které vydávají mé objekty. Povrch panelu vede světlo dále a důstojným způsobem ho prezentuje v instalaci. Stává se součástí objektů. Sloučení materiálů pomocí světla vytváří vzájemný prospěch, až jakousi symbiózu těchto materiálů.

Objekty procházející panely jsou pohledové ze všech stran, přeci mají dva extrémy. Jeden se jeví v momentě, kdy divák pozoruje objekt kolmo k panelu a má možnost vidět celou světelnou kompozici jednoho tvaru včetně odrazu a stínu, které se vytvářejí na panelu.

Tento pohled znázorňuje vlastnosti materiálu, vzhled a tvar nabízený pro diváka. Druhým extrémem je pohled skrze hranu panelu, kdy se celá konstrukce stává téměř neviditelnou a pozorující může vidět celistvost keramických objektů a skla, aniž by byl rušen konstrukcí. Divákovi je umožněno nahlédnout za oponu a pozorovat samostatné objekty.

Panel je umístěn po cele výšce prostoru, od podlahy až po strop, tato vzdálenost měří 4,3 metrů. Délka panelu je zvolena z technických i vizuálních důvodů. Celá konstrukce se upevňuje na strop a veškeré konstrukční prvky jsou schované uvnitř panelu. Parametry panelu jsou odvozeny od rozměru objektů a navrženy, tak aby přirozeným způsobem souzněly s prostorem a zapadaly do něj. Z určitého úhlu pohledu na panel se jeho strany stávají shodnými se šířkou sloupu, naplňujících celý prostor dominantním řadem. Kompozičně jsou objekty umístěny do čtverce s vytvořeným prostorem uvnitř instalace. Při pozorování objektů, může divák vstoupit do vnitřního prostoru, a tak se ocitne obklopen příběhovou linií. Pomalým otáčením a střídání úhlů pohledu na dílčí objekty, divák postupně zaznamenává změny, kterými objekt prochází.

Keramika a sklo, jsou umístěny uvnitř panelu neboli prochází skrze něj otvorem, postupně v sérii objektů podléhá tvarové změně. Při procházení objektů stádiem dekonstrukce, kterou způsobuje metaforický vliv okolního světa vzniká dojem, že objekt pocítuje úzkost a utrpení.

Hlubším polemizováním o konceptu méj práce a o jejích významech, lze popsat jednotlivé materiály v instalaci následujícím způsobem: Keramická pěna se svou pevnou hmotou, brání sebou vstup do vnitra, dá metaforicky pojmout jako význam pro tělo. Sklo,

povznášející se a představující něžný a křehký vzhled, ale přesto mající pevné vlastnosti, se dá vyložit jako znázornění duše. Světlo, proudící skrze keramiku, obalující a naplňující sklo až po okraj, roztékající se po panelu, hravě přeskakující po všech objektech v prostoru představující samo sebe.

## 10.1 Vytváření vizualizace

Aby objekt během modelování získal stejné slastnosti a tvarosloví jako jeho model, musel projít stejnou cestou modelování drátem. Pro zpevnění objektů během procesu sušení, jsem je vkládala do forem. Aby tvary a forma se neslepili dohromady, jsem musela vymyslet způsob separace, aniž bych musela používat přípravky, které později při výpalu reagovali by s keramikou a zanechávali stopy. Zvolila jsem metodu suché separaci objektů od formy, použitím vykrývací malířské folii. Aplikovala jsem folii na všechny části objektů, které přicházeli do kontaktů s molitanem. Později jsem zjistila, že to nebylo úplně vhodné řešení. V těch místech, kde folie zakrývala větší část objektů, materiál se neusušil a byl pořád tvarovatelný. To zabraňovalo manipulaci s objekty. Po vysvobození materiálu z folie, jsem umísťovala tvary do sušárny.

Dále následoval postup nástřiku keramické suspenze, stejným způsobem jako při výrobě zkoušek materiálu.

Při přípravě objektů do peci, jsem se rozhodla vypodkládat objekty konstrukci, která by je zafixovala v podobě, kterou získali během modelování. Nechávat tvary volně v peci se mi nezdálo jako vhodné řešení, protože by došlo k úplnému rozpadu objektu. Jelikož jsem autorem, chci dát do vizuální podoby tvaru svoje dovednosti a záměr. Úplná destrukce tvaru by pohltila koncepční vývoj mé práce. Při úplném zafixování objektu v peci, stejně docházelo k dekonstrukčním změnám v tvarosloví objektů.

Výroba keramických tvarů dopadla velice dobře a s jejich vizuálním provedením jsem úplně spokojena. Po tom, co tvary byli hotové, jsem prováděla světelné zkoušky. Ve kterých lze vidět spolupráci dvou materiálů a plochy panelu se světlem. Jsou to světelné pokusy, prováděné těsně před instalací objektů do prostoru budovy areálu SVIT ve Zlíně. Na kterých lze sledovat jevy, které budou součástí finální instalace. Samotná instalace se bude provádět později a její fotodokumentace nebude součástí písemné části práce. Pro znázornění způsobu instalace do prostor SVITu jsem vytvořila 3D vizualizaci.



Práce s 3D programy, je důležitým procesem v mojí tvorbě. Během modelování objektů ve 3D můžu porovnávat poměry objektů v prostoru a jejich vztahy. Vytváření rychlých prostorových skic v programu, mi pomáhá lepe si ujasnit měřítko a tvar. Nedokáže to vynahradit práci s papírem a tužkou ale spíš ji doplňuje přestnými informací.

Potom co jsem měla vymyšlený koncept práce a měla skici, jsem vymodelovala objekty v programu. Kvůli možnostem, které program nabízí jsem vymodelovala objekty s jejich přestnými rozměry a mohla tak zkoušet různé provedení. Je to taky zajímavý proces, ve kterém se da experimentovat s tvaroslovím a hned vidět výsledek a přesné rozměry. Používám programy ve své tvorbě běžně, Mnoho kdy je to rychlejší proces znázornění. Je to přehlednější a lepší způsob pro prezentaci konceptů, který dokresluje celkové znázornění, pochopitelné pro diváka. Během mých předchozích prací, jsem používala program i k zadávání dat do výroby, kde se jedná o naprostou přesnost, jako je výroba na laseru.

Po vymodelování objektů jsem vytvářela vizualizaci instalaci v prostoru. Vizualizace, je 3D model, obsahující textury a vlastnosti materiálu, které je třeba pro přesnější výsledek. Kromě určení materiálu ve vizualizaci, je možné nastavení transparentnosti, které dokáže věruhodně simulovat takové materiály jako je sklo.

Za důležitou možnost práce v programu, považuji nástroje pro simulaci světla a stínu, pomoci, kterých lze experimentovat jak s umělým, tak i s denním světlem. Pro realistické zobrazení a nastavení všech parametru na správné hodnoty je třeba tomu věnovat dostatek času. Kvůli rozmanitosti vlastností, které se musí nastavit, je třeba provést několik zkouškových vizualizací. Většinou nejvíce času musím věnovat právě osvětlení a kontrastu. Samotné osvětlení je snadné na zobrazení ale odlesky, odrazy a stíny, které zabarvují vizualizaci a přidávají hloubku a oživují ji, vyžaduje hodně práce.

Mým cílem vytváření vizualizaci bylo dosáhnout nejpřesnějšího a nejdetailnějšího popsání finální podoby mojí instalace. Chtěla jsem zobrazit objekty v reálné velikosti v poměru k panelům a znázornit jejich vztahy vůči prostoru průmyslové budovy ve SVITu. Důležité pro mě bylo ukázat podobu finálního řešení instalaci a její umístění v prostoru.



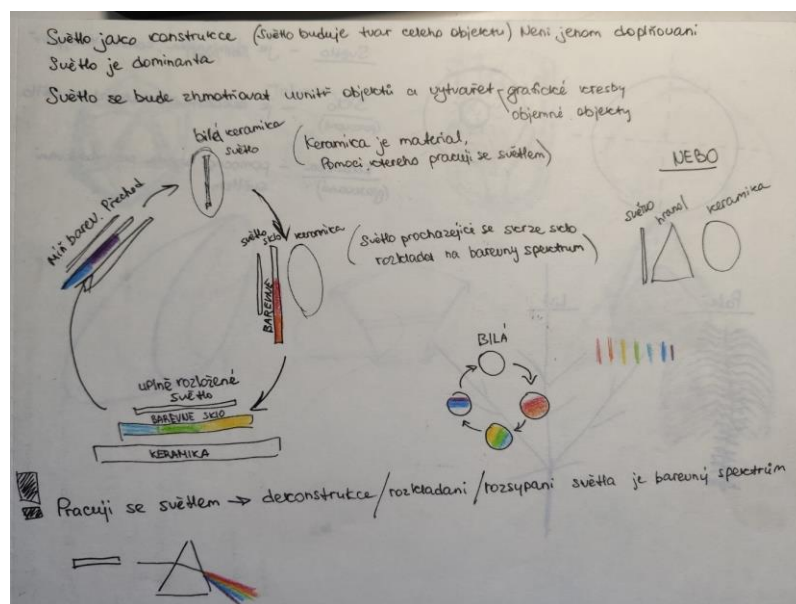
*Obr. 61 – Vizualizace instalace v průmyslové budově SVIT ve Zlíně*

## 10.2 Další vývoj práce

Během výrobního procesu jsem vytvořila tvary, které mě inspirovali rozvíjet moje koncepční řešení i směrem designu. Mám nápady produktů, kterým bych se chtěla v budoucnu věnovat a vyvíjet je. Díky rozmanitosti zkoušek materiálu, které jsem provedla, jsem se hodně přiblížila k pěnové keramice.

Během zpracování a výzkumu diplomové práce, jsem objevila nespočet podnětů k další tvorbě. Chci dále rozvíjet koncept, jež se stal tématem této diplomové práce. Směřovat Konstrukci a Dekonstrukci k další etapě, která by posloužila jako základ pro jiný objektový cyklus. Plánuji začlenění barev a jejich hlubšího propojení ve vztahu ke světlu.

Světelné experimenty s keramikou a práce na vývoji tvarosloví mě nabádá k mírnému odbočení z volného umění směrem k uživatelskému produktu. Plánuji po diplomové práci dále pracovat na výzkumu a rozvíjet designové a konstrukční řešení.



Obr. 62 – Diagram cyklu při použití barev

## ZÁVĚR

Na začátku teoretické části jsem se zabývala vysvětlením pojmu konstrukce a dekonstrukce ve všeobecně srozumitelném významu a v pojetí jakém ho evokuji ve své práci. Toto mi pomohlo celkový koncept mé práce ještě lépe uchopit ve spojitosti i s filosofickými aspekty, které jsem chtěla vyjádřit.

Přes úvahy jsem se dostala k metodě, běžně užívané v animaci. Uváděla jsem skrze řešerše spojitost mezi instalací, vytvořenou ze série objektu a animačními principy vyprávění příběhů, které aplikuji ve své práci.

Popisovala jsem význam světla v sochařství a jeho vliv estetické vnímání objektu. Pomocí světelných studií jsem znázorňovala způsoby tvarování a modelace hranic světla ve světelných reliéfech. Na příkladu minulých prací jsem vysvětlovala principy vodivosti světla v ploše a jeho využití ve světelných obrazech, které mi pomohly uvědomit si rozmanitost možností dalšího spravování této myšlenky ve spojitosti s pěnovou keramikou, které plánuji začlenit do svých budoucích projektů.

V kapitole o optických vlastnostech keramiky a porcelánu jsem popisovala původ světelně propustné keramiky. Na příkladech jejího využití jinými umělci jsem popisovala možnosti porcelánového materiálu.

Na základě světelných studií a práce s keramickou pěnou jsem objevila nespočet možností a způsobů, jak chci dále pokračovat ve své tvorbě.

Díky možnostem, které jsem získala při spolupráci s firmou Lanik s.r.o., jsem se dostala do výrobního procesu a mohla jsem zasahovat a ovlivňovat každý okamžik mé práce.

Získala jsem spoustu zkušeností, nápadů, kontaktů a inspirace do budoucích projektů.

**SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY**

Lexico: Powered by Oxford [online]. [cit. 2022-03-15]. Dostupné z: <https://www.lexico.com/definition/morphology>

JACQUES, Derrida. Texty k dekonstrukci: práce z let 1967-72. Bratislava: Archa, 1993. ISBN 80-7115-046-0.

Konstrukce. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2022-02-16]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Construction>

Stanford: A new sculpture on the edge of Meyer Green greets passersby [online]. [cit. 2022-02-12]. Dostupné z: <https://news.stanford.edu/2022/02/04/new-sculpture-lip-meyer-green-greets-passersby/>

HÁJEK, Václav. Architektura: klíč k architektonickým slohům. Praha: Grada, 2000. Stavitel. ISBN 80-7169-722-2.

KARFÍKOVÁ, Lenka a Zbyněk ŠÍR, ed. Číslo a jeho symbolika od antiky po renesanci: sborník z kolokvia Centra pro práci s patristickými, středověkými a renesančními texty. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2003. ISBN 80-7325-018-7.

Tamara Kvesitadze: Kinetická socha [online]. In: . [cit. 2022-02-27]. Dostupné z: <https://artsandculture.google.com/story/5wWxAru4gngKKQ>

Za Zdeňkem Palcrem - sborník: Měl jsem pocit, že se pomě něco chce... rozhovor se Zdeňkem Palcrem autor textu Vladimíra Koubová-Eidernová. Galerie výtvarného umění v Litoměřicích, 1999. ISBN 808509035X.

CIGLER, Václav, Michal MOTYČKA a Jana ŠINDELOVÁ, ed. Václav Cigler. Prostory projekty. Praha: Michal Motyčka, 2009. ISBN 978-80254-4978-3.

Za Zdeňkem Palcrem – sborník: O soše, rozhovor se Zdeňkem Palcrem autor textu Karel Srp. Galerie výtvarného umění v Litoměřicích, 1999. ISBN ISBN 80-85090-35-X.

Cision: Amorepacific Museum of Art presents "Mary Corse: Painting with Light" [online]. [cit. 2022-04-14]. Dostupné z: <https://en.prnasia.com/releases/apac/amorepacific-museum-of-art-presents-mary-corse-painting-with-light-->

339011.shtml?fbclid=IwAR0Xq\_oTnIT2UORNyrbDHMIjb3deQhcjQjcql7oiwuR-gCVXrqatDGKxU8U

WEISS, Gustav. Keramika umění z hlíny: kulturní dějiny a keramické techniky. Praha: Grada, 2007. ISBN 978-80-247-1954-2.



**SEZNAM ZDROJŮ OBRAZKŮ**

Xu Zhen. In: White Rabbit: Contemporary Chinese Art Colection [online]. [cit. 2022-01-20]. Dostupné z: <https://explore.dangrove.org/images/large/xu%20zhen/website/website/2018.128%20xu%20zhen,%20hello.jpg>

Ernesto Neto. In: Art [online]. [cit. 2022-02-04]. Dostupné z: <https://media.meer.com/attachments/da8ae05cca37446b921f4d7cbdd074ac93d043af/store/fill/300/450/4ea6935e148e1bd003a954ccccba5f39793a7d9c145686c150338fb9a434/Ernesto-Neto-Courtesy-of-Museum-der-bildenden-Kunste-Leipzig.jpg>

Nikolas Weinstein [online]. In: . [cit. 2022-02-12]. Dostupné z: <https://64.media.tumblr.com/0fc53192ce1d1eecb06459dfca2a7067/4ed8f2003fb74ef6-c8/s540x810/f9505048e79b9ef484a31452ca03391375586cd8.jpg>

Peter Paul Rubens: Vztyčení kříže. In: Artchive [online]. [cit. 2022-05-01]. Dostupné z: <https://arthive.net/res/media/img/oy800/work/21b/771963.webp>

Smrt otce [online]. In: . [cit. 2022-04-10]. Dostupné z: <https://content.ngv.vic.gov.au/retrieve.php?size=1280&type=image&vernonID=3462>

Pia Männikkö: Déjà Vu. In: My Modern Met [online]. 2012 [cit. 2022-03-21]. Dostupné z: [https://mymodernmet.com/wp/wp-content/uploads/archive/11x-2aVzSEpvK0BQA1uO\\_1082109758.jpeg](https://mymodernmet.com/wp/wp-content/uploads/archive/11x-2aVzSEpvK0BQA1uO_1082109758.jpeg)

Katie Spragg: Porcelánová krajina. In: Katie Spragg [online]. [cit. 2022-03-21]. Dostupné z: <https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/5769009159cc68a3a2e06642/1642603033504-0ONNWO3ZN4156BII VFY7/detail+Lambeth+Wilds+%28dandelion+with+roots%29.jpg?format=500w>

Fenella Elms: Cobweb. In: Fenella Elms [online]. [cit. 2022-03-10]. Dostupné z: <https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/580680e4ff7c50adea98013e/1484082316584-U5ZC14JOTLQKCEICL/Cobweb-2.jpg?format=500w>

Mary Corse [online]. In: . [cit. 2022-02-15]. Dostupné z: [https://mma.prnasia.com/media2/1676313/image\\_2.jpg?p=medium600](https://mma.prnasia.com/media2/1676313/image_2.jpg?p=medium600)

Čínský porcelan. In: Moychay [online]. [cit. 2022-04-10]. Dostupné z: <https://moychay.ru/files/images/%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%B7%D1%80%D0%B0%D1%87%D0%BD%D1%8B%D0%B9%20%D1%84%D0%B0%D1%80%D1%84%D0%BE%D1%80.jpg>

Misky z porcelánu Arnold Annen. In: Art Aurea [online]. [cit. 2022-04-19]. Dostupné z: [https://artaurea-wpengine.netdna-ssl.com/wp-content/uploads/2014/05/02\\_BOWLS-+%C3%BF-32cm-H-24cm-1024x903.jpg](https://artaurea-wpengine.netdna-ssl.com/wp-content/uploads/2014/05/02_BOWLS-+%C3%BF-32cm-H-24cm-1024x903.jpg)

Jan Exnar [online]. In: . [cit. 2022-03-27]. Dostupné z: <https://www.kulturni-noviny.cz/sites/kulturni-noviny.cz/img/crop/150x150/CmsImage-28015.jpg>

## SEZNAM OBRÁZKŮ

<i>Obr. 1 – Xu Zhen 350x750x800cm.</i> .....	14
<i>Obr. 2 – Ernesto Neto, instalace</i> .....	16
<i>Obr. 3 – Nikolas Weinstein</i> .....	17
<i>Obr. 4 – Peter Paul Rubens, Vztyčení kříže, triptych, olej na dřevě 1610 r.</i> .....	19
<i>Obr. 5 – Jean Ipoustéguy, Smrt otce</i> .....	21
<i>Obr. 6 – Pia Männikkö, Déjà Vu</i> .....	22
<i>Obr. 7 – Katie Spragg, Porcelánová krajina</i> .....	24
<i>Obr. 8 – Tamara Kvesitadze, kinetická socha</i> .....	25
<i>Obr. 9 – Fenella Elms, Cobweb, porcelán</i> .....	27
<i>Obr. 10 – Mary Corse</i> .....	29
<i>Obr. 11 – Světelné studie</i> .....	30
<i>Obr. 12 – Objemová vtělená studie v ploše.</i> .....	31
<i>Obr. 13 – Grafické kresby pomoci světelného zdroje a barier</i> .....	31
<i>Obr. 14 – Tvarování světla pomoci reliéfu</i> .....	32
<i>Obr. 15 – Reliéf na zdi 3x3 metry</i> .....	33
<i>Obr. 16 – Čínský porcelán</i> .....	34
<i>Obr. 17 – Misky z porcelánu, Arnold Annen, 32x32cm</i> .....	35
<i>Obr. 18 – Světelná studie</i> .....	36
<i>Obr. 19 – Deformace polyuretanové pěny</i> .....	37
<i>Obr. 20 – Vzorky s různou velikostí otvorů</i> .....	37
<i>Obr. 21 – Světelné vlastnosti objektů po výpalu. 700x600mm.</i> .....	38
<i>Obr. 22 – Pozorování světla v objektech.</i> .....	39
<i>Obr. 23 – Pozorování světla v kuželovitým tvaru 500x200 mm.</i> .....	39
<i>Obr. 24 – Detail odrazu v materiálu 1.</i> .....	40
<i>Obr. 25 – Detail odrazu v materiálu 2.</i> .....	40
<i>Obr. 26 – Pracování s odrazivostí materiálu</i> .....	41
<i>Obr. 27 – Jan Exnar, tavená plastika</i> .....	41
<i>Obr. 28 – Vytáčení na hrncířském kruhu</i> .....	45
<i>Obr. 29 – Koloběh</i> .....	46
<i>Obr. 30 – Diagram konceptů</i> .....	47
<i>Obr. 31 – Diagram konfrontaci materiálu</i> .....	47
<i>Obr. 32 – Diagram konceptů</i> .....	48
<i>Obr. 33 – Znázornění příběhu objektů jako cyklus</i> .....	48

<i>Obr. 34 – Světelné studie polyuretanové pěny 1</i> .....	49
<i>Obr. 35 – Světelné studie polyuretanové pěny 2</i> .....	49
<i>Obr. 36 – Světelné studie polyuretanové pěny 3</i> .....	50
<i>Obr. 37 – Polyuretanová pěna před vypálením porcelánu</i> .....	51
<i>Obr. 38 – Po vypálení porcelánu</i> .....	51
<i>Obr. 39 – Namočení do keramické suspenze</i> .....	52
<i>Obr. 40 – Výsledek, který prošel linkou z rotujících válců</i> .....	52
<i>Obr. 41 – Tvarování objektů skleněnou trubicí</i> .....	53
<i>Obr. 42 – Tvarování objektů pomocí kovové konstrukce</i> .....	53
<i>Obr. 43 – Nástřík druhé vrstvy</i> .....	54
<i>Obr. 44 – Vypodkládání tvaru v peci pro zachování tvaru</i> .....	55
<i>Obr. 45 – Vypálení v komorové peci</i> .....	55
<i>Obr. 46 – Modely instalace objektů a panelů</i> .....	56
<i>Obr. 47 – Výroba panelu</i> .....	57
<i>Obr. 48 – Začleňování principu ze zkoušky do nové podoby</i> .....	58
<i>Obr. 49 – Modely 1:1</i> .....	59
<i>Obr. 50 – Modely 1:1</i> .....	59
<i>Obr. 51 – Forma na tvarování ze sádry a polyuretanové pěny</i> .....	61
<i>Obr. 52 – Vpravo je tvar, vlevo jeho forma</i> .....	61
<i>Obr. 53 – Výroba objektů 1</i> .....	62
<i>Obr. 54 – Výroba objektů 2</i> .....	62
<i>Obr. 55 – Vypodkládání objektů před výpalem</i> .....	63
<i>Obr. 56 – Výsledné světelné zkoušky</i> .....	64
<i>Obr. 57 – Zahřátí kovového kopyta hořákem a foukání přes něho</i> .....	65
<i>Obr. 58 – Vyfouklé sklo</i> .....	66
<i>Obr. 59 – Technické řešení panelu</i> .....	67
<i>Obr. 60 – Porovnání světla v prostoru a světla s panelem</i> .....	68
<i>Obr. 61 – Vizualizace instalace v průmyslové budově SVIT ve Zlíně</i> .....	72
<i>Obr. 62 – Diagram cyklu při použití barev</i> .....	73

