

Napětí

BcA. Liška Jiří

Diplomová práce
2018



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Design skla
akademický rok: 2017/2018

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Jiří Liška**
Osobní číslo: **K16263**
Studijní program: **N8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Multimédia a design – Design skla**
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **Napětí**

Zásady pro vypracování:

1. Konzultace s vedoucím bakalářské práce.
2. Zpracování návrhů, grafické a prostorové studie.
3. Vypracování písemné doprovodné zprávy zahrnující všechny etapy návrhu.
4. Fotodokumentace.
5. Obeznamení s technologií.
6. Realizace v materiálu.

Na samostatném nosiči CD-ROM odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK.

Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách.

V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do Portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině a angličtině, rok obhajoby, osobní mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah diplomové práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná/umělecké dílo**

Seznam odborné literatury:

- CHALUMEAU, J.L.: Přehled teorií umění, Portál, 2003. ISBN 80-7178-663-2
KIIMEŠOVÁ, M.: Alternativní kultura, Průběh české společnosti 1945-1989.
NLN s.r.o., Praha 2001. ISBN 80-7106-449-1
HEARTNEY, Eleanor. Art and Today. London: Phadion, 2008. ISBN 978-0-7148-45142.
KIRSCH, Roland (ed.): Historie sklářské výroby v českých zemích II/1, 2.
Praha: Academia, 2003. ISBN 8020010696.
KLASOVÁ, Milena. Libenský a Brychtová. Praha: Gallery, 2002. ISBN 80-86010-54-6.
KOLESÁR, Zdeno. Kapitoly z dějin designu. Praha: VŠUP, 2009.
ISBN 978-8086863283.
LANGHAMER, A. Sklo a světlo 150 let sklářské školy v Kamenickém
Šenově: 1856-2006. ISBN 80-7101-058-8.
LANGHAMER, A. Legenda o českém skle. Tigris, 2000. ISBN 80-86062-02-3.
MILLER, Judith, LIEBE, Frankie, HILL, Mark. Sklo 20. století, Bratislava:
NOXI 2005 ISBN 80-89-179-21-5.
PETROVÁ, Sylva. České sklo. Gallery, 2001. ISBN 80-86010-44-9.
PIJOAN, J. Dějiny umění 1.11. díl. Praha: Knižní klub: Balios, 1998.
RAIMANOVÁ, Ivona. V prostoru 2000, Generace 19892009, Liberec: Spacium, 2009.
ISBN 9788025457511.
RAIMANOVÁ, Ivona. Socha a město Liberec 1969. Liberec: Spacium, 2008.
ISBN 978-80-87213-00-1.
RICKE, Helmut. Czech Glass 19451980/Design in an Age of Adversity, Stuttgart:
Arnoldsche Verlagsanstalt, 2008. ISBN 978-3-89790-217-6.
RUHRNBERG, Karl. Umění 20. století. Köln: Tachen GmbH, 2000. ISBN 80-7209-521-8.
ZHOŘ, Igor. Proměny soudobého výtvarného umění. Praha SPN, 1992.
ISBN 80-04-25555-8.
Časopisy Art and Antiques, Neues Glass, Keramika a sklo, Atelier.

Vedoucí diplomové práce: **doc. MgA. Petr Stanický, MFA**

Ateliér Design skla

Datum zadání diplomové práce: **1. prosince 2017**

Termín odevzdání diplomové práce: **11. května 2018**

Ve Zlíně dne 15. prosince 2017

doc. Mgr. Irena Armutidisová
děkanka



doc. MgA. Petr Stanický, MFA
vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- 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 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ 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 ³⁾ 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.

- 3 -05- 2018

Ve Zlíně

JIRÍ LIŠKA *Liška*

Jméno, příjmení, podpis

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydělečně zveřejňuje bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy. Vysoká škola disertační práce nezveřejňuje, byla-li již zveřejněna jiným způsobem.

(2) Bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlížení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

(4) Vysoká škola může odložit zveřejnění bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce nebo jejich částí, a to po dobu trvání překážky pro zveřejnění, nejdéle však na dobu 3 let. Informace o odložení zveřejnění musí být spolu s odůvodněním zveřejněna na stejném místě, kde jsou zveřejňovány bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce, již se týká odklad zveřejnění podle věty první, jeden výtisk práce k uchování ministerstvu

2) 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, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní vnitřní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacího zařízení (školní dílo).

3) 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, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jim dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídnou k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

ABSTRAKT

Ve své diplomové práci se věnuji pocitu nestability a ostrosti a to jak po vizuální stránce, tak po stránce pocitové. Rozhodl jsem se tyto dva faktory propojit mezi sebou tak, aby vytvářely ucelený prvek ve finálním díle a zapojily diváka svými pocity do celku mé práce.

V této diplomové práci lehce navazuji na práci bakalářskou, ve které jsem se věnoval nožům na základě ostrosti a lesku čepelí. Ty jsem zpracovával ze vzpomínek z dětství a dosavadního života. Cílem mé práce je evokovat ostrost skla v kombinaci s pocitem nebezpečí z pořezání nebo jeho pádu. A to jak v jeho velikosti a křehkosti tak i ve své vyváženosti. Objekt, který jsem zpracovával je náročný na prostor a vstupy světla, které se rozbíjejí v harmonii dvou kontrastních barev a použitých struktur

Klíčová slova: ostří, světlo, nůž, vzpomínky, ostrost, tenkost, strach

ABSTRACT

The primary focus of my dissertation is the lack of stability and sharpness of objects from both the visual aspect and its feel. I have decided to combine these two factors, so they would create a feature in the final product and it would contribute to my overall work by the enhancement of the audience's feelings.

I partially continue in my honours project, in which I focused on the sharpness and shine of blades. The aim of my dissertation is to evoke the sharpness of glass in combination with the feel of danger from its possible fall or accidental cuts. The level of evoked feel of danger is driven by the size, fragility and by the balance of the object. The object I have created is demanding in terms of space and its light permeability, which is broken by both the contrasting colours and structures used.

Keywords: blade, light, knife, memories, acuity, slenderness, fragility, fear

Děkuji především své rodině, která mě vždy podporovala v mé umělecké práci. Také bych chtěl poděkovat vedení mého ateliéru panu doc. MgA. Petrovi Stanickému MFA., a MgA. Luboši Šurýnovi za cenné rady v průběhu mého studia a vývoje práce. Velké díky patří mým spolužačkám BcA. Stanislavě Procházkové, BcA. Nikole Kovalíkové a BcA. Zdeňce Fuskové za pomoc a velkou podporu v průběhu studia. Dále bych chtěl poděkovat MgA. Michaele Spružinové za konzultace týkající se mé diplomové práce.

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

Ve Zlíně dne 9. 5. 2018

Jiří Liška

OBSAH

ÚVOD.....	8
I TEORETICKÁ ČÁST.....	10
1 HISTORIE	11
1.1 NĚCO O SAMURAJÍCH.....	12
1.2 VÝROBA MEČE	15
2 INSPIRAČNÍ ZDROJE	20
2.1 MARK HAGEN	20
2.2 TULIO PINTO	21
2.3 ALYSON SHOTZ.....	25
2.4 KALENA PATTON.....	27
2.5 IRÉN HANDSCHUH.....	28
2.6 JOHN VAN ALSTINE.....	29
2.7 ERIC CAHAN.....	30
3 PŘEDEŠLÉ PRÁCE	35
3.1 PRVNÍ ČEPEL	35
3.2 ZAČNI OD MALA.....	36
3.3 GLASS LAB	38
3.4 OŤUKÁVÁNÍ	39
II PRAKTICKÁ ČÁST	42
4 KONCEPT	43
5 VÝROBA.....	44
5.1 MODELÝ A TYPY ŠTÍPÁNÍ.....	45
5.1.1 Terminologie. Zkosená platforma.....	48
5.1.2 Druhy odštěpků	48
5.2 FORMA A TAVENÍ	49
5.2.1 Broušení, štípání, instalace,.....	50
6 INSTALACE.....	52
ZÁVĚR	54
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	55
SEZNAM OBRÁZKŮ	56
SEZNAM ZDROJŮ OBRÁZKŮ.....	58
SEZNAM PŘÍLOH.....	59

ÚVOD

Podobně jako ve své bakalářské práci se věnuji ostří a všeobecně faktoru ostrosti. Zároveň pocitu nestability a to jak po vizuální stránce, tak po stránce pocitové. Ve svých dílech jsem se už několikrát věnoval těmto tématům, avšak na rozdílných bázích. Proto jsem se rozhodl tyto dva faktory propojit mezi sebou tak, aby vytvářely votivní prvek v celé mé práci. Inspirace štípaným obsidiánem pro mě byla velice silná. Nejen že se jedná o první design ostří, který se kdy dochoval, ale je i zřejmé, že jeho hlavní myšlenkou byla funkčnost. Tudíž vyštípaná ostrá hrana sloužila pouze k jedné věci a to řezání či sekání. Ve své práci jsem upustil od funkčnosti daného objektu a stal se tudíž ryze estetickým a uměleckým předmětem, který pro mne má velice hluboký význam.

Již od malička jsem zbraněmi a ostřím fascinován. Nejen jejich tvarem a funkcí, ale i jejich výrobou, kterou se od útlého věku snažím zdokonalovat a propojovat s uměleckým citem. Často jsem ale přemýšlel i nad smrtí, kterou způsobí ostří. Přemítal jsem o tomto faktu i z historického hlediska. Dokonce i v dobách rozvoje střelného prachu se popravovalo ve větším měřítku buď gilotinou, mečem nebo sekerou. Dále zde byly i rituální typy ostří nožů, mečů, seker, apod. Stále je jednalo o sečné, bodné či řezné nástroje.

Spojení nestability a ostří mi proto přišlo velice zajímavé, jelikož ostří jednak dává, tak i bere. Hranice mezi životem a smrtí je velice tenká a tento nástroj to obrazně řečeno vyřeší za vás. Jsou dochovány záznamy výuky katů a popravicích, kde naučit se utnout například hlavu nebylo jen tak. Záleželo také na použitém nástroji. Další zajímavostí byly například sekací zkoušky samurajů u katan a samurajských mečů. Samuraj vyrobeným mečem musel přeseknout jezdce i s koněm od předních noh zvířete přes jezdce. Zaznamenané jsou i zkoušky seku zajatců svázaných k sobě, kde se sekali v ramenu na jeden zásek. Pokud nástroj nesplnil požadavky, mistr byl buď popraven, nebo docházelo k výrobě nového meče. Proto moje oči vnímají jakékoli ostří specifičtěji, než by se mohlo zdát.

Opět zůstávám u tmavší kouřové barvy skla, jelikož ve mně evokuje určitou chladnost a kompatibilitu. Barva je zvolená také z důvodu prostupu světla a promítání stupňujících se valérů šedi až do křišťálové podoby. Přemýšlel jsem nad ukotvením objektu dvěma směry, buď vyvážením z podstavy podloží. Nebo v druhém případě zavěšením pomocí hrubého ocelového lana. Varianta se skleněnou tyčinkou, kterou jsem přemýšlel, že objekt podepřu, byla velice zajímavá pro vyjádření jak napětí, tak nestability. Ovšem nesla by váhu skla, která činí přibližně 70kg. Váha by dopadala na tyčinku jen v určité rovnováze, a

tudíž by dosahovala přibližně pouze 10ti kilogramů. Kdyby objekt seděl plnou vahou na skleněné tyčince v této tloušťce, tak by samozřejmě podpěra praskla. Při prvních zkouškách balancování objektu a tyčinky se mi to několikrát stalo, ale po určitém seznámení se s těžištěm objektu se dopadající váha taveného srpku zdála nepatrná. Na tyčinku působilo neustálé napětí, tím pádem nebylo možné určit, kdy napětí přesáhne krystalickou mřížku simaxového skla, která povolí a tím pádem se kompozice zhroutí. I přes toto riziko pádu jsem nad tímto řešením velice uvažoval. Velice rád využívám tento faktor k propojení diváka se svými objekty, jelikož strach či obavy ze spadnutí či nebezpečí poranění jsou v tomto tématu velice adekvátní.

I když jsou zbraně a konkrétně ostré předměty či nástroje pro mě fascinující a vyvinul jsem si v nich velikou zálibu, tak i po letech zkušeností jak s manipulací či výrobou, mám z ostrých předmětů respekt, který mě zapojuje do hlubších sfér svých výrobků či objektů.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 HISTORIE

„Na počátku nebylo nic. Pak Bůh řekl: „Budiž světlo!“ a hned potom vymyslel nůž. Nemůže to být jinak, protože historie lidstva je s noži spojena jistě již od dob Adama a Evy.“¹

Ve stručnosti bych chtěl přeci jenom shrnout nějaká důležitá fakta o ostří a nástrojích, která známe z dob paleolitu a neolitu. Jedná se mi hlavně o předměty vyrobené z obsidiánu nebo pazourku.

Obsidián. Jedná se o druh sopečného skla, které na základě magmatické činnosti vzniká tak, že dojde k rychlému teplotnímu šoku žhavé viskózní kyselé lávy se studeným prostředím a jeho následnému rychlému ztuhnutí. Hornině se říká sopečné sklo, protože je svým složením velice bohatá na SiO₂, stejně jako u skla vyrobeného lidskou činností. Je to tak zvaná přírodní forma skla.

Tento sopečný materiál se využíval především k výrobě hrotů šípů, různých škrabek nebo k výrobě nožů. Nejstarší archeologický nález opracovaného obsidiánu, spadá do období Mezopotámie přibližně před 9000 lety. Obsidián ovšem používali i k rituálním účelům indiánské kmeny jako ochranu před zlými duchy a nežádoucími silami. Toto sopečné sklo opracovávali do nejrůznějších tvarů zvířat, symbolů a podobně. Do dnes jsou mu přisuzovány magické vlastnosti nebo léčebné účinky. Staří Mayové používali obsidiánové ostří k usmrcování obětí. Dotyčného zbavili života probodnutím hrudního koše.²

Samozřejmě v průběhu let až do dnešní doby se pro výrobu nožů vystřídal spousta různých materiálů, včetně mého příspěvku v podobě skleněného ostří. Vzhledem k jeho křehkosti a ostrosti jsem upustil od funkčnosti, i když několik kusů funkčních skleněných nožů jsem vyrobil a s trochou opatrnosti byly v celku dobrým pomocníkem v kuchyni.

¹ PAJL, Josef. O nožích: nejen loveckých. Praha: Grada, 2010. ISBN 978-80-247-3502-

² Viz TURNER, Robert. *Flint Knapping: A Guide to Making Your Own Stone Age Tool Kit*. The History Press, 2013. ISBN 9780752488745.

1.1 Něco o samurajích

Jelikož jsem se ve své předchozí i současné práci věnoval ostří a ostří samurajské katany, přijde mi vhodné toto téma ve své práci zmínit.

V japonské historii a mytologii vystupuje samurajský meč jako symbol čistoty a úcty, svrchované moci a dokonce božské podstaty. Je jednou ze tří císařských insignií. Japonci jej vidí jako něco více, než jen metalurgický skvost, nebo pouhou zbraň. Je mocným nástrojem poznání a prostředkem ke kování ducha. Médium, které uživateli meče dovolí, aby smazal své osobní morální chyby a dosáhl duchovní dokonalosti. Japonský meč se stal pro některé symbolem znamenajícím moc a slávu z vítězných bitev, pro jiné je symbolem cti a pravdy, nebo také znakem pokory a oddanosti. Tento typ meče je celosvětově znám. Do podvědomí se nám vryl nejen svým jedinečným tvarem, ale i náročností výroby a jedinečnou kvalitou oceli, ze které je vyrobena čepel.

Vývoj japonského meče lze rozdělit do čtyř etap:

- 1. Období starověkého meče (džokótó)** – od prvopočátku výroby mečů po rok 900. Tyto meče měly rovnou čepel a byly považovány za bodné zbraně. Jejich prvními výrobci byli korejští a čínští mečíři, kteří se usadili v Japonsku. Tyto meče se dochovaly a jsou známy z nálezů v hrobkách, které se nazývaly kófun.
- 2. Období starého meče (kótó)** – je vymezeno léty 900 – 1530. V této době v japonském císařství probíhají bouřlivé celospolečenské, politické a kulturní změny, které podstatně ovlivnily vývoj meče. Měnila se strategie boje, dominantním se stal boj na koni, v armádě se formovaly jízdní oddíly. Čepel meče se prodloužila na 120 cm a mírně zakřivila. Meč se změnil z bodné zbraně na převážně sečnou, i když ostrý trojhranný hrot dával předpoklady k vysokému účinku bodnutí. Dochází rovněž k vylepšení kvality materiálu čepele, která je tepelně upravena. Na čepeli se vyskytuje umělecké zdobení.
- 3. Období nového meče (šintó)** – 1530 – 1867 - Toto období je považováno za vrcholné období japonského mečířství. V této době bylo zvykem nosit dva různě dlouhé meče, a toto byla pro samuraje povinnost. Mečíři se soustřeďují do významných měst obývaných tehdejší japonskou šlechtou. Cena meče byla velmi značná, stávaly se tudíž rodinným

majetkem, který se dědil i několik pokolení. Meč byl v této době uctíván, zbožňován a znázorňoval společenské postavení jeho majitele.³

4. Období moderního meče (šin-šintó) datuje se od roku 1868 do dnešní doby. Tohoto roku (1868) došlo v Japonsku ke zrušení vojenského úřadu šóguna a vojenské kasty samurajů a obnovila se císařská moc. Byl vydán zákaz nošení mečů na veřejnosti. Nastal úpadek zájmu o meče, což přímo souviselo s úpadkem výroby mečů. V posledních stolecích se Japonsko otevřelo světu a světovému obchodu, což zapříčinilo, že mnoho vzácných a starých exemplářů navždy skončilo v rukou soukromých sběratelů. K prvotnímu posunu návratu ke staré japonské tradici nastává roku 1926, kdy na císařské umělecké akademii je zřízeno samostatné oddělení mečířství. Výroba japonského meče se tak zpět dostává do povědomí a nastává obrození této historické kulturní tradice. Japonský meč – „Katana“ je druh meče se zakřiveným tvarem čepel, podobným šavli, který je tvořen z několika částí.

Rád bych podotkl, že s japonským mečem úzce souvisí i samurajský kodex chování – bušidó – „cesta bojovníka“. V tomto kodexu je psáno, co se očekává od každého bojovníka - samuraje - bude ovládat své emoce, bude si plně vědom svých povinností, bude jednat čestně a denně bude připraven zemřít, a to i vlastní rukou, aby se vyhnul životu v hanbě. Celá japonská kultura a japonské tradice souvisejí s mečem. Postupem času se utvářely metody jeho nošení, čištění a ukládání, z čehož se vyvinuly velmi složité rituály, kterým je nutno se dlouhodobě učit.

Meč v Japonsku není jen zbraň, ale představuje i duši samuraje. „Čestné právo nosit meč, výsady s ním spojené, skutky jím vykonané, sláva doprovázející dovednosti jeho užívání, nezměrná cena přiznávaná jemné čepeli, pocty prokazované mistrnému mečíři – všechny tyto faktory se spojují v skutečnosti, že japonský meč – Katana – nabyl významu, který přesahuje jakékoli normální pojetí vztahu ke zbrani. Pro dítě narozené nebo adoptované do třídy samurajů existovaly dva základní mezníky v jeho životě: Prvním byla cere-

³ Viz. HURNÍK, Zdeněk. *Samurajský meč*. Praha: Naše vojsko, 1995. Mozaika (Naše vojsko). ISBN 80-206-0510-X.

monie, při níž mladý chlapec obdržel svůj první meč. Jednalo se o meč – hračku, jehož pochva byla pokryta brokátem. Tyto malé zbraně chlapci nosili již od pěti let svého věku. Druhým mezníkem bylo přijetí mladého chlapce do řádu mužů. Byl obdarován skutečným mečem a válečnou zbrojí.

Pro velkou část japonské historie platí, že pouze samurajové měli povoleno nosit meč, a pokud meč nesl například vesničan, mohl to být důvod k jeho zabití a sebrání meče. Nebo měl-li samuraj problémy, které jej donutily k prodeji meče, byl potom v očích ostatních samurajů „bez duše“. Kdo jej ztratil, ztratil i právo žít. Meče slavných výrobců mohly sloužit jako dary pro vyšší vrstvy a šlechtu. Stalo se tradicí, že členové těchto rodin si při významných událostech vzájemně vyměňovali meče, čímž si vzájemně ukazovali úctu a vzdávali čest. Staré meče od slavných výrobců byly uznávány jako vhodný dar pro rodinu šóguna. Darovaný meč od šóguna naopak znamenal prokázání velké obliby a uznání výjimečných zásluh.

Z dostupných historických pramenů vyplývá, že v celé historii japonského meče lze napočítat kolem 13 000 mečířů. Vezmeme-li v úvahu, že každý z nich za svůj život vyprodukoval kolem sta kusů mečů, dojdeme k číslu jeden a půl milionu vyrobených kusů. Do dnešní doby se v národních a soukromých sbírkách po celém Japonsku zachovalo cca 100 000 kusů exemplářů těchto vzácných, dnes již spíše uměleckých výtvorů. Velká část se však nachází roztroušena po celém světě a můžeme je najít jako chloubu mezi exponáty významných muzeí a soukromých sbírek. ⁴

Samurajský kodex Bušidó:

Neprotiv se mravům a tradicím
Nikomu nezávid' dobré, ani zlé
Nevyhledávej pro sebe rozkoše

⁴ Viz. HURNÍK, Zdeněk. *Samurajský meč*. Praha: Naše vojsko, 1995. Mozaika (Naše vojsko). ISBN 80-206-0510-X.

Nekritizuj a nepomlouvej sebe ani jiné
Zůstaň nestranným uprostřed všedního dne
Nechť je tvá cesta jakákoliv, nikdy si nestěžuj
V životě po ničem nebaž
Nikdy nelituj toho, co jsi učinil
Nebaž po vybraných jídlech
Nenechej se zlákat pěkným příbytkem
Nevěšti si sám pro sebe
Když žiješ pro bušidó, neboj se smrti
Mimo zbraně nevyhledávej žádné nástroje
Na stará kolena netouží po bohatství

1.2 Výroba meče

V této kapitole bych v krátkosti shrnul několik faktorů, které jsou důležité při výrobě samurajského meče a z těchto poznatků jsem vycházel i při navrhování svojí diplomové práce.

Jelikož jsem se snažil pochopit všechny aspekty ohledně výroby a manipulace. Také mě zajímal typ přemýšlení, jak kovářských mistrů, tak samotných samurajů. Základem meče je čepel s jedním ostřím (ha), záštita (Tsuba), oválná rukojeť (Cuka) a pochva (Saja). Kořeny vzniku japonského meče zasahují do Číny, jelikož nejstarší nalezené japonské meče měly dvojsečnou čepel kosočtvercového průřezu. Tento tvar se tradoval jako čínsko-buddhistický symbol meče obtočeného drakem. Tento tvar se změnil již v druhém období vývoje a dostal tvar katany, jak ji známe v dnešní době.⁵ Japonské meče mají často i svá jména,

⁵ Viz. HURNÍK, Zdeněk. *Samurajský meč*. Praha: Naše vojsko, 1995. Mozaika (Naše vojsko). ISBN 80-206-0510-X.

kteřá mají vazbu na známého válečníka, či na slavnou bitvu, ve které byl meč použit. Je-li meč pojmenován po určité konkrétní osobě, je to výraz nesmírné úcty a pocty této dané osobě. Také jsem přemýšlel, zdali objekt nepojmenovat po někom u samurajských mečů jsem si všiml, že jméno je vyseknuto nebo vyryto. Já jsem ovšem nechtěl nijak zvlášť zasahovat nápísem a proto jsem v instalaci ukryl značku, která má pro mě veliký význam.

Čepel japonského nože je jedinečná a je tvořena tvrdou a měkkou ocelí to záleží na množství obsaženého uhlíku. Výroba mečové čepel trvá několik měsíců a během tohoto procesu dochází k mnohonásobnému překládání, zahřívání a ochlazování materiálu za účelem dosažení potřebné homogenity materiálu. Různí mistři mečíři měli vlastní postupy kalení a vytváření čepel, tyto postupy se dědily z generace na generaci a byly rodinným tajemstvím. Existují různé kombinace tvrdé a měkké oceli, nejčastěji se vyskytuje skladba, kterou tvoří měkké jádro a tvrdý plášť. Tohoto jsem se snažil docílit ve své bakalářské práci, bohužel se mi to nepovedlo vyjádřit tak, jak sem chtěl a proto jsem od tohoto přenesení stejné techniky do skla upustil. Při výrobě je ostří čepel kaleno zvlášť, čímž se zvyšuje jeho tvrdost a pevnost, zbytek je nekalený, měkčí, čímž se snižuje možnost zlomení čepel. Hotová mečová čepel byla následně broušena a leštěna, čímž jí byl dán jedinečný vzhled zářivého lesku připomínajícího strukturu vláken dřeva.

Rukojeť byla vyráběna z části dřeva odříznutého od slepené pochvy. K výrobě bylo použito především magnóliového dřeva, které bylo opracováno tak, aby řapík čepel přesně zapadl do dlabu v rukojeti. Napříč rukojetí procházel bambusový kolík, který držel čepel a rukojeť pohromadě. Ta byla poté potažena žraločí nebo rejnočí kůží a následně opletena textilní nebo koženou stuhou. Existovala období, kdy se kůže barvila na hnědo za použití tabáku, nejvíce však bylo ceněno přírodně bílé barvy s lesklým nádechem, kterého se dosahovalo leštěním za vlhka s použitím prášku z rohoviny. Pod tento oplet se vkládaly v páru ozdoby – „menuki“, které měly napomáhat snadnému a pohodlnému úchopu meče. Rukojeti mečů pro slavnostní účely byly vyráběny ze slonoviny. Nad částí rukojeti jsem také přemýšlel jak v předchozích dílech, tak i v této práci. ⁶Zkoušel jsem vymýšlet rukojeť jakoby do soklu, abych tím vyřešil instalaci v prostoru, ale vzhledem

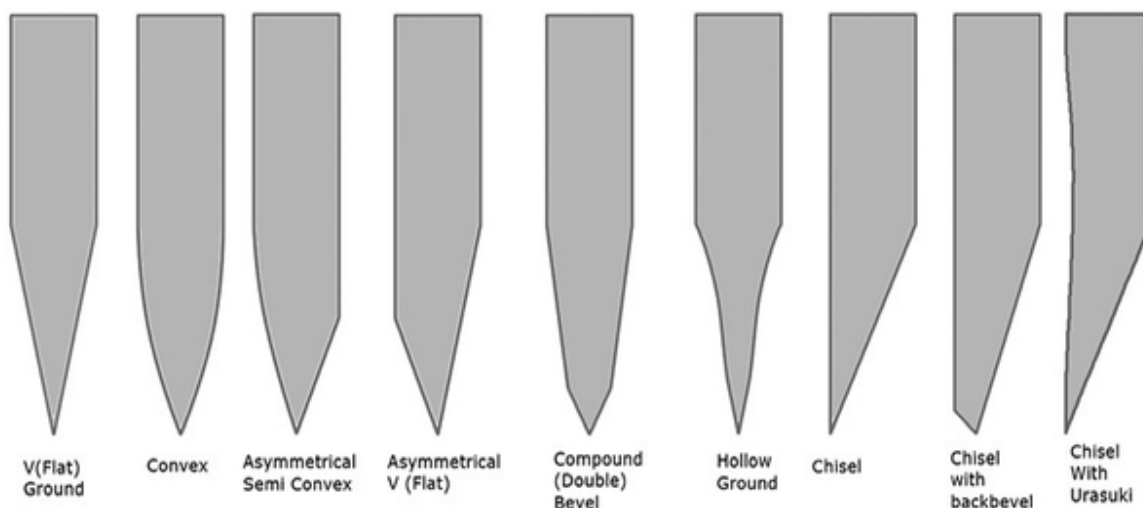
⁶ Viz. HURNÍK, Zdeněk. *Samurajský meč*. Praha: Naše vojsko, 1995. Mozaika (Naše vojsko). ISBN 80-206-0510-X.

k tomu, že jsem nechtěl materiály kombinovat tak jsem od toho upustil a zabýval se pouze ostřím. Záštita je nedílnou součástí japonského meče. Zprvu vyráběna pouze z funkčního hlediska k ochraně bojovníkových rukou, později v třetím období vývoje meče, viz Období nového meče, se stává japonský meč a všechny jeho součásti především předmětem určeným k prezentaci svého majitele. Tomu odpovídá jeho umělecké ztvárnění, které je zohledněno při výrobě veškerých součástí japonského meče. K výrobě bylo používáno různorodých materiálů, od železa, přes měkké kovy (měď, bronz, mosaz), po drahé kovy (stříbro, zlato) v mém případě jsem chtěl zůstat u použití pouze jednoho druhu materiálu a tím bylo sklo. Pochva byla v Japonsku vyráběna vždy pouze ze dřeva. Převážně se užívalo dřevo magnólií, které má pravidelnou strukturu, je měkké, takže nepoškodí čepel a je snadno opracovatelné. Toto dřevo obsahuje minimum vlhkosti, což je velmi důležité pro uchovávání ocelového meče. Dobrá pochva byla hodnocena podle několika kritérií. Důležitá byla její slícovanost s čepelí, musela být vyrobena přesně na míru pro konkrétní jednotlivý meč. Spoje byly naprosto těsné a pevné, aby znemožnily pronikání nečistot do vnitřního prostoru pochvy a rovněž aby vydržely nárazy a zabránily jejímu rozpadnutí a následnému poškození čepele. Celkový vzhled pochvy poté měl svým vzhledem poukazovat na charakter meče. Z hlediska konstrukce a materiálu určujeme čtyři faktory, které určují hlavní znaky japonského meče:

1. jsou vyrobeny z oceli
2. jsou jednosečné
3. jejich čepel je zakřivena
4. jsou kalené ⁷

⁷ Viz. HURNÍK, Zdeněk. *Samurajský meč*. Praha: Naše vojsko, 1995. Mozaika (Naše vojsko). ISBN 80-206-0510-X.

Samurajové dlouhý meč „Tachi“ nosili společně s krátkým mečem zvaným „Wakizaši“ nebo s osobní samurajskou dýkou zvanou „Tantó“. Dvojice takhle nošených mečů katana a wakizaši se nazývá „Daišó“. Dlouhá katana byla samuraji užívána k boji v otevřeném prostoru, zatímco krátký meč wakizaši užívali samurajové ve stísněných prostorech nebo k rituální sebevraždě harakiri neboli seppuce. Tato rituální sebevražda se týkala zdiskreditovaných samurajů či samurajů, kteří porušili samurajský kodex bušidó. Znamenala, že spáchali sebevraždu ranou nožem do břicha a utětím hlavy. Samurajský kodex bušidó přesně definoval držení a používání meče v podobě podrobně propracované etikety, kterou válečníci hrdě svými zvyky dodržovali a nikomu netolerovali její porušení. Etiketa vyžadovala, že vysocí úředníci císařského dvora, stejně tak i členové císařské rodiny, museli stále nosit dlouhý slavnostní meč. Tento meč byl až 120 cm dlouhý, bohatě zdobený a jeho vybavení bylo přizpůsobeno především účelu jeho nošení.⁸



⁸ Viz. HURNÍK, Zdeněk. *Samurajský meč*. Praha: Naše vojsko, 1995. Mozaika (Naše vojsko). ISBN 80-206-0510-X.

Plochý výbrus

Tento výbrus se zužuje po celé své délce čepele z obou stran stejnoměrně. Je složitější ho nabrousit, protože se kov musí odstranit po celé délce. Proto se tento typ ostří nepoužívá pro komerční využití. Používá se hlavně u samurajských mečů nebo nožů finských zvaných puuko.

Konvexní výbrus

Postupně a souměrně se zužující ostří, kde je kužel zakřivený, ale v opačném směru, nežli dutý výbrus. Ostří zůstává silné a robustní i při velké ostrosti. Tento typ výbrusu se používá převážně u sekacích nožů či seker.

Semi-konvexní výbrus

Velice ojedinělý výbrus, který kombinuje odolnost konvexního ostří se stejným výbrusem plochého výbrusu.

Asymetrický plochý výbrus

Jedná se o plochý výbrus, ale každá strana je zbroušena pod jiným úhlem. Používá se u více odolných nožů.

Dvojitý kuželový výbrus

Ostří tohoto výbrusu začíná podobně jako u výbrusu plochého, ale u vrcholu je sekundární výbrus s větším úhlem (je tupý). Jedná se o ostří s větší výdrží a trvanlivostí, ale už ne s tak velkou ostrostí. Je to jedna z možností, jak zvýšit ostrost u měkčích ocelí.

Dutý výbrus

Konkávně souměrně vybrané ostří. Tímto výbrusem se dá docílit velmi ostré a tenké hrany, které je ovšem velice náchylné na mechanické poškození a má malou trvanlivost. Je nevhodný na sekání nebo řezání tvrdých materiálů. Toto ostří se nejvíce rozšířilo mezi různé druhy břitev.

Sekáčový výbrus

Sekáčový výbrus se dá nazvat také dlátovitým výbrusem. Brus čepele je pouze z jedné strany často v úhlu 20-30 stupňů.⁹

⁹Viz. *ArmyPort.cz* [online]. [cit. 2018-05-03]. Dostupné z: http://www.armyport.cz/pages/bevel_types

2 INSPIRAČNÍ ZDROJE

2.1 Mark Hagen



Obr.1 Instalace umělce M. H..



Obr.2 Náhled



Obr.3 Tmavý sokl



Obr.4 Obsidián s matem



Obr.5 Tenký kámen

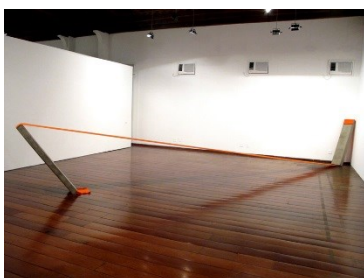


Obr.6 Krystalická mřížka

Tento umělec mne velice zaujal svou schopností používat větší bloky obsidiánu, které zpracovává do geometrických ploch v kombinaci hrubé struktury a leštěné plochy. Instalace, které předvádí, jsou svou jednoduchostí velice silné jak po pocitové stránce, tak po stránce vizuální. Použitý materiál, který zpracovává, je mi velice blízký, jelikož jsem se ve své diplomové práci rozhodl imitovat techniku štípání obsidiánového kamene, neboli pazourku, také jsem se snažil použít lesklé takzvané lošny a matné plochy jako kontrast v hmotě přesyceného kouřového skla. Inspirace a fascinace zpracování a použití byla veliká, jelikož tyto principy spojení jsem přetvořil k obrazu svému. Podstavce, které umělec

používá, jsou velice složitě geometricky zpracované. Když se člověk zaměří na rozložení vzpěr, které celý sokl tvoří, tak se dá všimnout, že se opakuje stále ve stejné sestavě a to proto, že se jedná o krystalickou mřížku složení přetavené horniny neboli tak zvaného sopečného skla. Ve své instalaci jsem nejdříve také přemýšlel o ukotvení na sokl, ale upustil jsem od toho a rozhodl se instalovat přímo nezávisle do prostoru s podpěrou nebo zavěšením.¹⁰

2.2 Tulio Pinto



Obr.7 Linha de Terra



Obr.8 Tlak od T. Pinto



Obr.9 Beton a ploché sklo



Obr.10 Tempo

Tulio Pinto, byl pro mne inspirací na základě jeho instalací, bez ohledu na vizuální formu betonových bloků. Tento umělec pracuje s různými materiály. Především se jedná o

¹⁰ Viz *Alminerech.com: Mark Hagen* [online]. [cit. 2018-05-03]. Dostupné z: <http://www.alminerech.com/artists/203-mark-hagen>

beton a také velice rád pracuje s tabulovým sklem. Na jeho instalacích mne velice zaujalo jeho rozložení váhy a vyváženost objektů v rozložení tak, aby celá kompozice byla stabilní. Tento princip přemýšlení je mi velice blízký jelikož těchto principů velice rád využívám ve svých objektech. Umělec Tulio Pinto, který používá kontrastních barev v kombinaci s šedou barvou betonu. Jedná se o křiklavě zbarvenou kurtanu, která objekty nenásilně spojuje na správných místech a proto je celá instalace kompaktní a celistvá. V mé instalaci jsem nechtěl narušovat skleněný objekt další, nijak zvlášť výraznou barvou, tudíž zůstávám u valérů šedi a křišťálového přechodu. To jak v jednom či druhém instalačním případě.

Umělec používá přirozené váhy těles, které používá, protože objekty, které používá, jsou velice váhově zdatné jak ve stabilních bodech, tak v opěrných bodech a v ploše od podstavy jsou velice silné a stabilní. U lehčích objektů by byla mnohem větší pravděpodobnost toho, že se celá instalace rozsype a nebude fungovat. Tudíž, čím větší váha, tím větší stabilita a u menší váhy je tendence nežádoucího pohybu předpokládána. Více ovšem záleží na instalaci daného objektu.

Autor tvrdí, že každá socha má sílu změnit daný prostor. Každý kus sochy má úzké vztahy s místem, kde se nachází. Socha je součástí kontemplativní zkušenosti, kterou nabízí umění, které má pocit, že jeho fyzická přítomnost mění prostor. Když je naplněn sochou, místo nikdy nebude to, co bylo předtím. Navíc začíná působit jako laboratoř, kde může být prozkoumána třídimenzionálnost obsazujícího objemu.

V případě objektu Land Line (Linha de Terra), tento vztah povolání dosáhne nových úrovní, přesahuje prostor a dostane se k divákovi. Stejně jako magické triky materializují to, co je zjevně nemožné, toto dílo zpochybňuje skutečnost faktů. Vyzývá diváka, aby zpochybňoval možnost jeho existence, a dokonce se domnívá, že prostor, ve kterém je dílo umístěn, může být přizpůsoben.¹¹

¹¹ Viz *Iloboyou.com: Tulio Pinto* [online]. [cit. 2018-05-03]. Dostupné z: <http://iloboyou.com/contemporary-art-tulio-pinto/>

Když šance na optickou iluzi aktivují tento stav neustálé bdělosti, divák pozorně očekává chybu jakéhokoliv druhu, neexistující nestabilitu, která náhle odhalí, že tento kus není nic jiného než trik. Neexistuje však zde žádná iluze, která nemusí být vysvětlena fyzikou.

Jedná se o kostku vyrobenou z oceli, přičemž každá strana má rozměry 150 cm, jeden z jejích vrcholů stojí na podlaze. Souběžně s krychlí prochází skleněnou tabulí a tvoří stativ. Sklo podporuje blok - a naopak - díky rovnováze mezi hmotností těchto materiálů. Stálost obou z nich tedy závisí výlučně na sobě.



Territórios (2013)

Kontrast sil, prvek, který je v díle umělce velmi přítomný, pochází z nepravděpodobné rovnováhy, která je křehká a těžká. Během převracení síly železné desky a skleněné tabulky "Land Line" sabotuje tento spor, protože se spoléhá na podporu druhé.

Obr.11 *Silencio*

Po tomto prvním nedůvěřivém dopadu je pochopena a prokázána těsnost kompozice a práce současně rozkládá sílu a křehkost ukrytou v materiálech. Právě v tomto choulostivém okamžiku spočívá stav milosti tohoto díla: ve statické přesnosti, která drží něco stojícího, zatímco se může kdykoli rozpadnout. Je to okamžik, kdy zmrzne, co se právě teď stalo.¹²

¹² Viz *Iloboyou.com: Tullio Pinto* [online]. [cit. 2018-05-03]. Dostupné z: <http://iloboyou.com/contemporary-art-tullio-pinto/>



Obr. 12 Territorios

Když se rozdíly přiblíží, je divák schopen vnímat, že objekty mají sílu, která je v rozporu s potenciálem, který je s nimi často spojován. Sklo, které je snadno rozbité, má neviditelnou robustnost, která je v něm obsažena, a je vnímána pouze při kloubení z neobvyklého úhlu.

Jinými slovy, díl vyvolává reflexi o všech okolních strukturách a dokonce o morálních základech každé osoby. Osobní jistoty jsou testovány, pokud jsou zjištěny alternativní koexistence ve stejné skutečnosti. Dopad tohoto objasnění vytváří efekt otevírání očí a nyní jsou vidět cesty a řešení jednou stínované.

Estetická zkušenost "Land Line" spočívá v tomto vnímání možností. Dokonalá rovnováha - k čemuž může dojít pouze přesnost zákonů fyziky a matematiky - je fenomén, který byl vždy možný, ačkoli si nikdy neuvědomoval.

Název sochy proto má smysl. V popisné geometrii je pozemní linka (nebo pozemní čára) imaginární čára, která zachycuje dvě roviny a slouží jako referenční místo pro určení polohy daného bodu ve vesmíru. Bez ní nemůžete vidět, co chcete najít. To funguje jako analogie pro účely umění podle Tulia: poskytnout lidem zajímavé a nové perspektivy tím,



Obr.13 Tempo

že přemýšlí o běžných a každodenních záležitostech. Jedná se často o problémy, které, ačkoli jsou vždy přítomny v našich životech, nejsou pečlivě zváženy právě proto, že nebyly nikdy z jiného pohledu vidět.¹³

2.3 Alyson Shotz

Alyson Shotz se narodila v roce 1964 v Glendale v Arizoně. Získala BFA v malířství z Rhode Island School of Design, Providence (1987) a MFA z Washingtonské univerzity v Seattlu (1991). Předtím, než se stala uměleckou studentkou, Shotz stručně studovala geologii na univerzitě v Coloradu v Boulderu se zaměřením na účinky a úlohu vody na Zemi - zájem, který nadále ovlivňuje její práci. Malířka brzy začala koncem devadesátých let integrovat sochu do své praxe, která zkoumá zájem o přírodu a identitu vesmíru.

Shotz je známá pro manipulaci se syntetickými materiály k prozkoumání způsobů vnímání, zážitkových hranic a přírodních a vědeckých jevů. Používá plasty, sklo, ocel a korálky k vytvoření fyzických struktur, které současně komentují prostor kolem díla, často transformační realizací nebo zachycením světla. V rané tvorbě Shotz oblékla oblek vyrobený ze zrcadel s pružnými zrcadlovými prodlužovacími dráty na ruce, vytvářející tělo odrážejících ploch, které se rozšířily do jejího prostředí a účinně rozostřily hranice mezi vnímanými hranice její fyzické přítomnosti a okolní animované krajiny. Tímto způsobem zdůraznila vztah a interakci mezi prostorem uměleckého díla a divákem, který zůstává spojujícím tématem její práce. Venkovní instalace firmy Shotz Mirror Fence (2003) také používala zrcadla pro přeměnu archetypálního bílého plotu do zrcadleného odrazu měnících se období a tedy i aktivní části jeho prostředí. Světlo a jeho význam v optickém vnímání byl zásadně zkoumán v jejím díle Tvar vesmíru (2004), kterým byl pověřen Rice University Art Gallery, Houston, v roce 2004. Shotz vytvořil velký, zvlněný, svislý povrch zvětšovacích čoček, přičemž soustředné drážky čoček jsou jak zvětšující, tak refrakční zdroj světla. Jeho různorodá hustota vytvořila třpytivou stěnu světla a stínu, která zachytila, rozšířila a vynásobila obrazy jejích pozorovatelů a okolí. Pozdější projekty, jako jsou výkresy závitů v roce 2008, využívají transformační vlastnosti tvarů a prostoru v matematické topologii ve

¹³ Viz *Iloboyou.com: Tulio Pinto* [online]. [cit. 2018-05-03]. Dostupné z: <http://iloboyou.com/contemporary-art-tulio-pinto/>

fyzickém a okamžitém způsobu - závit je připevněn proti stěně, aby vytvářel fyzické linie a posuny stínů, zkoumal rozměrnost základního principy umění, jako například linka.

V roce 1999 a 2010 získala Shotz grant Grant Pollock-Krasner Foundation; v roce 2004 byla příjemcem Newyorské nadace pro umění Fellowship v malířství. Její sochy byly instalovány v sólových prezentacích v řadě mezinárodních institucí, jako jsou: Madison Museum of Contemporary Art, Wisconsin (2006); Hirshhornovo muzeum a sochařská zahrada, Washington, D.C. (2008, 2009); Wexnerovo centrum umění, Columbus (2010); Nasher Sculpture Center, Dallas (2010); Galerie Dereka Ellera, New York (2011) a Phillips Collection, Washington, D.C. (2012). Její práce byla prokázána na několika skupinových výstavách, včetně The Shapes of Space, Guggenheim Museum, New York (2007) a Muzea současného umění Massachusetts v North Adams (2002); Muzeum moderního umění v San Francisku (2008); a Storm King Arts Center, Mountainville, New York (2010). Shotz žije a pracuje v Brooklynu.¹⁴

Jak je na obrázku který mě inspiroval patrné i Alyson Shotz se snaží popírat zákony fyziky a odprostit se od nemožného.



Obr.14 Ledová instalace

¹⁴ Viz *Guggenheim.org* [online]. [cit. 2018-04-25]. Dostupné z: <https://www.guggenheim.org>

2.4 Kalena Patton

„Moje umělecká praxe je přehodnocení očekávaných věcí a zkoumání nových způsobů, jak napadnout to, co si myslíme, že známe.“¹⁵

Sochy umělkyně jsou složeny z kontrastního souboru známých předmětů, které zahrnují živé rostliny, předměty pro domácnost, průmyslové materiály a také objekty inspirované její dětskou zkouškou v poušti. Některé z jejích prací jsou rekonfigurace objektů v jejich vlastním prostředí, zatímco jiné jsou intervenční přísada pro veřejné nebo soukromé prostory. Vytváří sochy s navzájem závislou součástí, které jsou nezbytné pro zachování integrity konstrukce. Výsledné, nejisté konfigurace vytvářejí napětí mezi objekty a prostředím, které jsou navrženy tak, aby u diváka vyvolaly viscerální reakci, která narušuje každodenní očekávání. V důsledku toho se plastiky stávají připomínkami naší vlastní nejisté povahy. Volně informovaná fyzikou, feminismem a zážitkem života v Las Vegas v mládí, zkoumá procesy umělecké tím, že vytváří systémy objektů "na pokraji", přičemž současně odkazuje na jejich minulost a předjímá přítomnost.¹⁶



Obr.15 Industrial

¹⁵ *Kalenapatton.com: Kalena Patton* [online]. [cit. 2018-05-03]. Dostupné z: <http://kalenapatton.com/home.html>

¹⁶ Viz *Kallena Patton.com* [online]. [cit. 2018-04-25]. Dostupné z: <http://kalenapatton.com/section/295449-On-Site.html>

2.5 Irén Handschuh

Sochařka Irén Handschuh se narodila a vzdělávala v Paříži a emigrovala do Spojených států v roce 1971, kde začala pracovat v ženském truhlářském kolektivu. V 80. letech pracovala v zaměření stavebnictví, skříní a nábytku v oblasti Bostonu, Cape Cod a ostrovech. Studovala architektonickou tvorbu v Bostonském architektonickém centru a začala pracovat jako sochařka koncem osmdesátých let a odklonila se od vysoké přesnosti jemného zpracování dřeva - což označuje za "tyrání 64. let" - k svobodě pracovat organicky, dokonce primitivně, v tradici Art Brut a Art Modeste. Věnuje spoustu úsilí a prožívá velké potěšení v honbě za jemnou řemeslnou práci. Má zájem o mechanický aspekt plastiky - struktury, rotace a rovnováhy "¹⁷



Obr. 16 Irén Handschuh

¹⁷ Viz *Gallery Ehva* [online]. [cit. 2018-04-25]. Dostupné z: http://www.galleryehva.com/contemporary/Iren_Handschuh.htm

2.6 John Van Alstine

Sochař John Van Alstine je známý svými kamennými a kovovými kompozicemi. Práce s objekty z přírody nalézá Val Alstine v kamenech s čerstvým a geometrickým charakterem, jako je například žula, a kombinuje je s kovovými a nekovovými objekty, které manipuluje. Jeho další zkoumání síly a rovnováhy je spojování neslučitelných prvků, které visí ve vesmíru a brání normálnímu vnímání gravitace.

Ve svých sochách Van Alstine upřednostňuje opustit kámen ve svém přirozeném hrubém stavu, aby pozval diváka, k soustředění na geologii, přirozenou tvorbu a historii objektu. On pak následně manipuluje a přeskupuje nalezené objekty, často kovadliny nebo nádobu tvarovanou z oceli, do hrubého kamene. Tímto způsobem umělec zkoumá expresivní možnosti těchto materiálů a poskytuje jim nový život a funkci. Tyto komplety vedou k silným abstraktním konstrukcím, charakterizovaným jejich odvážnou jednoduchostí a elegantními liniemi.¹⁸

Je to neobvyklá kombinace materiálů a nejistoty, dokonce i ohrožující umístění prvků, které dávají sochám vlastní kouzlo. Dialog mezi venkovskými a městskými, čistými a nečistými, přírodními a lidskými, nadčasovými a dočasnými subjekty, vytváří zajímavé napětí. Tyto kompozice jsou také vykresleny v nádherných výkresech, které jsou odvážné a dynamické především v gestech.

¹⁸ Viz *Igi fine art* [online]. [cit. 2018-04-25]. Dostupné z: http://www.igifineart.com/sculpture/john-van-alstine/medium-scale-sculpture-works/barani-ii/#.WtT_wS5uaM-

Van Alstine se narodil v roce 1952 v Adirondacks v New Yorku. Dostal B.F.A. ze St. Lawrence University v roce 1974 a M.F.A. z Cornell University v roce 1976. V roce 1987 se vrátil do svého rodného města, kde nyní žije a pracuje. Práce Van Alstine byla široce vystavena ve Spojených státech, Evropě a Asii. Jeho práce se vyjímá v řadě soukromých, veřejných a firemních sbírkách. Vybrané veřejné sbírky zahrnují Baltimore Museum of Art, Baltimore, Maryland; Dallas Museum of Art, Dallas, Texas; Muzeum výtvarných umění, Houston, TX; Muzeum moderního umění, Lisabon, Portugalsko; mezi ostatními. V roce 2008 byl Van Alstine vybrán tak, aby měl v olympijském parku v Pekingu svou monumentální ocelovou a bronzovou sochu "Kruh inkluze".¹⁹



Obr.17 Van Alstine instalace v zahradě

2.7 Eric Cahan

Několik kontaktních míst definuje práci umělce Erica Cahana v New Yorku. Mezi ně patří: světlo, konkrétně světlo vytvářené sluncem při východu slunce a západu slunce, věda, příroda a pomíjivá kvalita vzpomínek. Tyto úvahy se projevují, jak sám umělec říká,

¹⁹ Viz *Igi fine art* [online]. [cit. 2018-04-25]. Dostupné z: http://www.igifineart.com/sculpture/john-van-alstine/medium-scale-sculpture-works/barani-ii/#.WtT_wS5uaM-

když se protahuje venku v pečlivě vybrané hodině rána nebo večera a začne vytvářet jednu z jeho bezchybných, éterických uměleckých děl.

Cahan sám učinil většinu práce pro svůj současný projekt Sky Series během jeho rozsáhlých cest. Každá fotografie a socha je označena časem a umístěním jeho koncepce. Tímto způsobem Cahan katalogizuje svůj vizuální deník.

„Při cestách zjistím, co chci dokumentovat. Má díla mi připomínají tuto vizuální i duchovní zkušenost.“²⁰

Cahanovi diváci v jeho práci vidí svou jedinečnou interpretaci konkrétního času a místa. Pochopení toho, co inspirovalo Cahana a dozvědět se více o náročném technickém procesu potřebném k vytvoření jeho děl, vedlo k úžasnému ocenění jeho umění. Mnoho lidí se mě ptá, jestli je to všechno hotovo ve Photoshopu. Ve skutečnosti používá tento program velmi málo. Tónuje fotografie pouze podle typu papíru a v některých případech přidává trochu barevných křivek. Skutečný proces se provádí barevnými pryskyřičnými filtry, které si vyrobí a drží před objektivem, než vyfotí obrázek. Když se použije barevný filtr proti modré obloze, změní se vždy barva oblohy. Znam barvy, které se snažím vyčarovat a podle toho vybírám filtr. Mnoho faktorů ovlivňuje zachycování a manipulaci se světlem a stínem, a proto Cahan pracuje při východu slunce a západu slunce a také vždy na okraji vody²¹

„Mým posláním je zachytit světlo. Světlo je pravým předmětem této série: jeho neustálé tajemství, způsob, jakým se v přírodě posune a barví vše kolem sebe.“²²

²⁰Ericcahan.com: Eric Cahan [online]. [cit. 2018-05-03]. Dostupné z: <http://ericcahan.com/bio/>

²¹ Viz tamtéž

²² Tamtéž



Obr.18 Kouřový objekt Cahan



Obr.19 Barevné objekty z pryskyřice



Obr.20 Instalace v interiéru

Autorovo myšlení také ovlivňuje myšlení impresionistů o přirozeném světle a jeho stále se měnících kvalitách a umělecké studium teorie barvy. Věda o tom, jak se barvy, tóny a odstíny kombinují, aby vytvářely široce různorodé určitelné výsledky. Cahan je zvláště nucen usilovat o kouzelné světlo východu nebo západu slunce. Zjistil, že východiska mají obvykle mořskou vrstvu, ale obloha má méně mraků. Pokud čeká na správnou chvíli, dokáže zachytit jasnou záři před sluncem. Teplota barev se změní z chladného do teplého rána. Při západu slunce jsou barvy více nasycené; on má tendenci se soustředit na stíny, protože to není zásah přímého pohledu do slunce.²³

²³ Viz *Ericcahan.com: Eric Cahan* [online]. [cit. 2018-05-03]. Dostupné z: <http://ericcahan.com/bio/>

Umělcovy polyesterové pryskyřičné plastiky, vyrobené ze stejného povrchu jako surfovací prkna a plachetnice, jsou svým vlastním způsobem trojrozměrné interpretace jeho fotografií. Podobně chtěl zachytit a zmanipulovat světlo, vyvolávají pocit, že se člověk dívá do oblohy nebo oceánu. Způsob, jakým se světlo chová a interaguje s materiálem Cahanových soch, závisí výhradně na prostředí sochy. Pokud je venku, země a obloha jsou viditelné a jsou filtrovány pomocí sochařského materiálu. Pokud je uvnitř, pryskyřice převážně odráží světlo kolem něj, působí jako hranol.²⁴

*"Moje práce má zachytit chvíli v přírodě a ptát se a povzbudit diváka, aby byl plně přítomen, zapojen a povznesen. Chci, aby byl divák vtažen a aby byl úplně vstřebáván, než aby se oddělil od toho okamžiku."*²⁵

²⁴Viz *Ericcahan.com: Eric Cahan* [online]. [cit. 2018-05-03]. Dostupné z: <http://ericcahan.com/bio/>

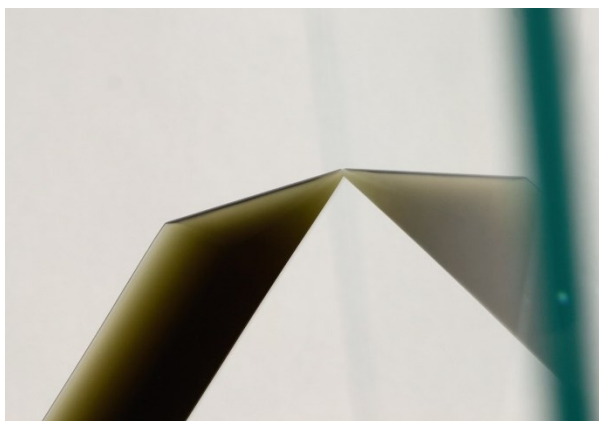
²⁵ Tamtéž

3 PŘEDEŠLÉ PRÁCE

Mám za sebou celkem velkou éru skleněných katan, které jsem vyráběl buď v životní, nebo lehce nadživotní velikosti a kombinoval je v různých variantách. Proto jsem se rozhodl pro exaktní tvar kruhové základny

3.1 První čepel

Prvním objektem, kde se povedlo propojení ostrosti a nestability, byla moje bakalářská práce, i když tam se jednalo především o dokonalé ostří, které bylo pro mě votivním prvkem s daným tématem rodinné stříbro. Řezné, bodné, sečné a střelné zbraně u nás v rodině mají velkou tradici a jsou pro nás pomocníkem víc, než zbraní. Nástroje si vyrábím z velké části sám a upravuji je na určité využití.



Obr.21 Dotyk



Obr. 22 Kníže like life

3.2 Začni od mala...

V dalším objektu jsem opět pracoval s ostřím ve tvaru katany, ale už bez rukojeťové části, bylo to několik čepelí zavěšených ze stropu. Rozměry čepelí se lišily od 150 cm až po 60 cm délky a byly zavěšeny na lanka. Tato instalace měla hlubší význam v tom, že nesla název „Začni od mala a máš nekonečný možnosti.“ Mělo to evokovat zvonkohru nad dětskou postýlkou, kdy místo letadel a různých předmětů se vznáší nad hlavou dítěte několik čepelí.

Čepele jsem utavil z kouřového skla firmy Bañas, která má velice rozsáhlou škálu odstínů kouře i jiných barev. Především u kouře se mi velice pozdával plynulý přechod barevného odstínu v zužované fazetě, kterou jsem po utavení musel dokonale vybrousit do co možná největší tenkosti, jakou mi mohlo vybavení školy umožnit.



Obr.23 Zavírací nůž ze skla



Obr.24 Funkční nože ze skla



Obr.25 Funkční nože



Obr.26 Funkční nože

3.3 Glass lab

Další objekt, ve kterém jsem se zabýval čepelí a ostrostí, jsem vyráběl v rámci Sympozia ve Františkově huti na Sázavě. V objektu, který jsem vytvořil v rámci sympozia, jsem se zabýval jak ostrostí, tak vyvážeností objektu. Sympozium Glass lab session byl mezinárodní projekt pro umělce mladší generace, kterou sponzorovala především huť František v Sázavě. Na sympoziu se za účelem sponzoringu podílelo i několik sklářských firem, které dodaly velké množství svých odpadních i neodpadních skleněných materiálů. Většinou se jednalo o přebytky nepovedených sériových výrob. Na výběr bylo od chemického skla přes vázy od firmy Moser až po umělé kameny.

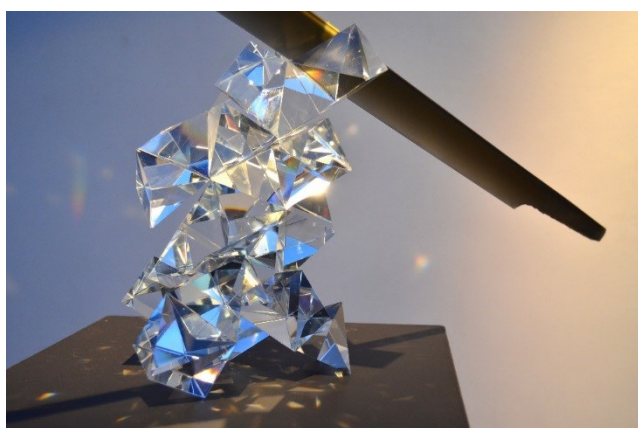
Jelikož už se spoustu let zabývám ostřím, křehkostí, světelností a optickou nestabilitou, přivezl jsem si své polotovary, na kterých jsem měl v plánu pracovat. Bohužel jsme byli časově omezeni a možnost tavení s dlouhou chladicí křivkou by se časově nestihla a tak jsem rozpracoval své dovezené kusy.

Vzhledem k perfektnímu vybavení na Františkově huti, které ve škole k dispozici nemáme, jsem se velice těšil na nějakou náročnější práci. Z odpadních materiálů mě zaujaly jakési nepravidelné, matné krystaly, ze kterých jsem se rozhodl vyrobit podstavec, na které umístím skleněné ostří.

Jak už sem se zmiňoval výše, zabývám se ostřím. Nože, meče, sekery jsou pro mě velice emotivní záležitost, a protože je vyrábím, chtěl jsem toto kovářské řemeslo přenést znovu do skla. Podstavec, který je cca z 30 broušených segmentů slepen, byl mou inspirací i v mé závěrečné práci. Zprvu typem skládání, a později jen po stránce barevnosti. Tento podstavec funguje na základě jakýchsi zámků a ve spojení s tmavou barvou skla v mé čepeli byl velice zajímavým kontrastem a kombinací. Do podstavce jsem po vyleštění vsadil ostří tak, aby se nehoupalo a bylo vyváženo na obě strany stejně z důvodu pádu a vystavil jsem celý objekt na vyšší užíší sokl k podpoření dojmu strachu z toho, že to spadne. Jak jsem již zmiňoval, tato hra s diváky mě v mých dílech velice baví, protože každý divák může být součástí mojí práce.



Obr.27 Příprava podstavce



Obr.28 Broušený podstavec křišťál



Obr.29 Instalace s katanou

3.4 Otukávání

Zde bych chtěl zmínit, jaký byl proces štípání. S technikou štípání obsidiánu jsem se setkal již v útlém věku, když jsem se pokoušel vyrobit si nůž a hroty šípů funkční a ostré. Velice jsem se s tím trápil, protože jsem do toho mlátil hlava nehlava a nemělo to žádný výsledek. Většinou se mi celý kus pazourku rozpadl. Postupem času, když jsem opět dospěl k rozhodnutí štípat a tvarovat sklo stejným způsobem, jsem zjistil, že rozbít blok skla tak jak chci, není jen tak. Proto následovaly zkoušky štípání jak v malém, tak ve velkém měřítku.



Obr.30 Inspirace pazourkem

Zhotovil jsem si nástroje na opracovávání, tedy ořukávání.



Obr.31 Zhotovené zkoušky

Na trhu se sice objevují různé produkty od různých firem, které tyto nástroje prodávají i za rozumné peníze. Nicméně já jsem se rozhodl nástroje vyrobit si sám a udělat si je vlastně na mou ruku a na míru tak, aby se mi s tím co možná nejlépe pracovalo. Při zhotovování šídla na odštípávání nejmenších lošen jsem zjistil, že pokud se použije měď místo železa, je to mnohem efektivnější, přestože je to měkčí materiál. Jako další nástroj na nejhrubší štípání jsem použil pazourkový valoun, který je dostatečně těžký. Pro podkládání

jsem použil hovězí kůži. Kůže jednak dobře pohlcuje a rozprostře nárazy, které štípáním vznikají, a hlavně je to měkký kompaktní materiál, který umožní rovnoměrný odštěpek skla tak jak potřebuji. K zhotovení palice i nástroje na odštípávání jsem zvolil jelení paroh.



Obr.32 Dlouhý flaker



Obr.33 Krátký flaker



Obr.34 Tlakový nástroj

Pro odštípnutí tenké hrany tak, aby byla co nejčistší, je důležité se vždy trefit se do stejného místa. Důležité také bylo klepnout jen tak daleko od konce hrany, aby se vytvořila prasklina jen po povrchu. Záprask musel být ve tvaru šupiny a jen povrchový, protože v případě zásahu skla do hloubky by následovalo velice hluboké štípnutí do masivu skla, a tudíž by byl objekt zničen.

Při štípání jsem byl samozřejmě limitován tloušťkou skla, kterou jsem si utavil, proto jsem nemohl štípat moc do hloubky, aby nedošlo k rozbití. Nemohl jsem ale štípat sklo ani málo, protože jsem potřebovat tvarovat celou plochu tavené plastiky. Při prvním opracování, než jsem se naučil zkorigovat sílu a úhel úderu, docházelo k popraskání v celé tloušťce na malinkaté střepey. Při malých zkouškách štípání jsem zkoušel vytvořit skleněné hroty šípů, malá ostří, která jsem posléze zasadil do kousku parohu. Vyráběl jsem všelijaké různé patvary, jen abych si zdokonalil techniku štípání, než začnu opracovávat velký před tavený objekt, na který jsem měl jen jeden pokus.

Vzhledem k rozměrům, které moje práci má, bylo obtížné předmět utavit, nakonec jsem se domluvil s Jaromírem Rybákem, který má k dispozici studio s pecí velkorysejších rozměrů. Nejdříve ovšem následovala výroba modelu a formy, kterou jsem vyráběl také u pana Rybáka, který byl ochoten mi poskytnout cenné rady a figle které mou práci velice usnadnily, a kterých si nesmírně cením. Jelikož jsem měl v plánu osmdesát procent ploch tvarovat štípáním, nebylo potřebné celý objekt přebroušovat na hrubost mikro, ale stačilo povrch zachovat v hrubším matu.

II. PRAKTICKÁ ČÁST

4 KONCEPT

Hlavní myšlenka mojí diplomové práce byla rozvinout vnímání ostrosti, křehkosti, a nestability ve skle. Srpek skla, který jsem zhotovil, evokuje část zahnutého ostří ve štípané podobě. Jednak jsem chtěl znázornit ostrou hranu brusičskou technikou a zároveň ji narušit prastarou technikou štípání. Tmavá barva skla byla zvolena z několika důvodů. V ostrých předmětech, ať jakkoli zpracovaných, převládá určitá chladnokrevnost, a proto zvolené kouřové sklo bylo v tomto faktoru velice funkční. Objekt jako sám o sobě je náročný na prostup světla a jemný tónový přechod z tmavé do křišťálové barvy ve mně vyvolává jednak zúžení materiálu do tak zvané skoro fazety a dále pocitový lesk ostré hrany. V kontrastních věcech jsem se rozhodl instalaci směřovat jak v povrchové úpravě, tak v barevnosti. Například tyčinka použitá jako podpěra celé plastiky je křišťálové barvy a v mnou použité tloušťce se stává až takřka neviditelnou. V druhém případě by se jednalo o kontrast ocelového lana a štípaného skla.

5 VÝROBA

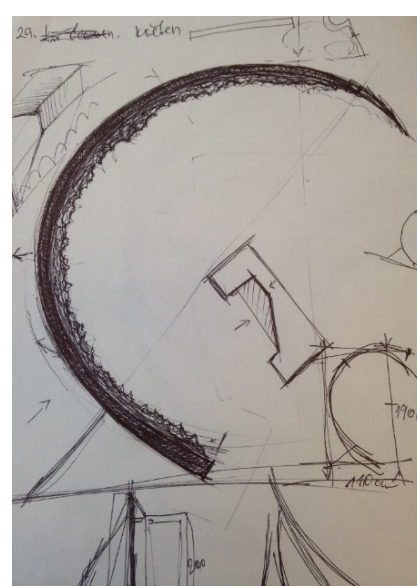
Jak jsem již zmiňoval v předešlých textech, ostřím se zabývám dlouhou dobu, jak po dobu studia tak dobou předním. Ve svých dosud zrealizovaných objektech jsem se držel čistých linií a tmavých odstínů skla, bez jakéhokoli štípání. Snažil jsem se vybrousit co nejdokonalejší a čistou plochu s fazetami. Původně jsem ve své diplomové práci přemýšlel nad katanou v nadživotní velikosti, která bude rozfázovaná do několika bloků. V těchto návrzích jsem měl největší problém s instalací, jelikož jsem nechtěl, aby sem instaloval na sokl nebo k zemi. Potřeboval jsem objekt takzvaně odlepit od země, dostat do něj ostrost a nestabilitu. Proto jsem začal rozpracovávat jednotný kus na zámky, který by se fixoval přes špičku. Nebyl jsem s tímto principem spokojen, a proto jsem se vrátil na začátek. S postupem času jsem začal více přemýšlet o prvopočátcích nožů a ostrosti vůbec. Proto jsem se chtěl odpoutat od veškerých samurajských typů mečů, kde pro mě bylo to dokonalé ostří a začal jsem přemýšlet více nad štípaným pazourkem v provedení ve skle. S čistými a přesnými liniemi geometrie, kterou moje objekty představovaly, jsem se přestal zabývat a začal jsem řešit spíše objekt kruhového nebo půlkulatého tvaru samozřejmě s nějakou ostrou hranou. Proto jsem navrhoval čisté plochy kombinované se štípanou hranou.



Obr.35 Návrh 1



Obr.36 Návrh životní velikost



Obr.37 Návrh 2

5.1 Modely a typy štípání

Když jsem se rozhodl evokovat ostrost ve skle štípanou hranou, nevěděl jsem, že existuje mnoho technik štípání. Proto jsem si začal vyrábět menší modely jak z obsidánu, tak z kouřového skla firmy Bañas, ze kterého jsem se rozhodl i diplomovou práci utavit.

Při zhotovování menších modelů, kde jsem se snažil docílit co nejostřejší hrany, jsem narazil na mnoho nezdarů, které se mi povedly mnohonásobným opakováním eliminovat. Byly to například chaotické záprasky, které nešlo předvídat bez hmotných zkoušek. Kus skla, který jsem se rozhodl opracovat do tvaru hrotu šípu, mi zprvu praskal hodně do hloubky, ale po seznámení se s technikou jsem štípání začal zdokonalovat. U objektu z tmavého skla jsem začal štípat nejdříve od masivu jádra a nakonec jsem vytvořil velice ostrou hranu s krásnými odlesky, která přecházela z kouřové barvy skla až do křišťálové hrany. Jelikož jsem se ve své diplomové práci rozhodl vytvořit objekt prostorově náročnější, malý model mi po vizuální stránce nestačil.



Obr.38 Zkouška hrotu

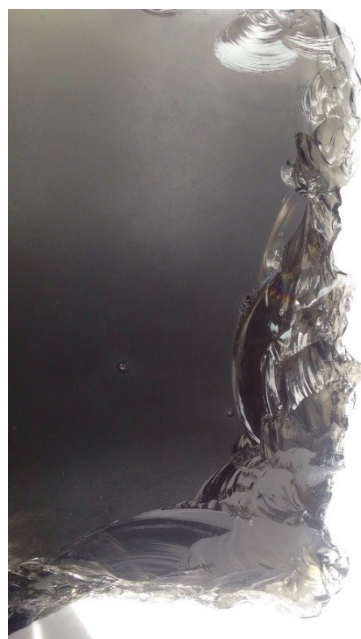


Obr.39 Zkouška zahnutí

Proto jsem se pustil do opracování většího kusu skla, který jsem si nejdříve utavil do sádrové formy pomocí zhotoveného, polyesterového modelu ve tvaru klínu.



Obr.40 Tavený model



Obr.41 Štípaná hrana

Klín jsem začal opracovávat z masivní strany, abych si vyzkoušel, jak se tato technika projeví i ve větší mase skla. Opět jsem se setkal s hlubokými záprasky, které jsem velice rychle eliminoval do ostré hrany. Jelikož lošny, které se štípáním vytvořily, jsou velice tenké, nepovedlo se odštípnout lošnu natolik dlouhou, aby pokryla celou plochu předem utaveného kusu. Tyto modely jsem vyklepával kusem parohu, který jsem si předem opracoval a jak jsem již zmiňoval, přizpůsobil na míru mojí ruky. Když jsem vytvořil ostrou hranu se štípanou plochou, praskliny byly veliké a povrch hrbolatý. Jelikož jsem chtěl docílit jemnějšího povrchu, musel jsem vzít další nástroj a přejít k jemnější práci. Tyto velké hrbolky se dají ručně odlomit menším kusem parohu či nástrojem, které vypadá jako šídlo. Po zhotovených zkouškách jsem usoudil, že tyto tvary nástrojů, ač primitivní fungují nej-
lépe.



Obr.42 Hluboký záprask

Třetí model, který jsem vyráběl, představoval pěstní klín, který byl opracován po všech plochách bez původního povrchu skla. Také jsem zkoušel stejné kouřové sklo a zároveň jsem zkoušel stejný tvar vyrobit z pazourku. V další fázi jsem se snažil zdokonalit jemnější práci, kterou jsem potřeboval využít při realizaci diplomové práce, jelikož se jednalo o velice náročný, tenký, rozměrný a křehký objekt, pokus byl jen jeden. Jelikož paroh při štípání dělá velice silnou strukturu povrchu, opět jsem zvolil opracování tenké hrany šídlem na kolenní. Také jsem zkoušel vyklepávat různé tvary s ostrou hranou z hutního skla a plochého skla, kde se čiré, ploché sklo o síle 19 mm osvědčilo lépe, jak pro hrubší opracování, tak pro jemnou práci. Zkoušel jsem, jak daleko se dá se štípáním zajít, než se celý kus skla rozpadne na jemné střepy.



Obr.43 Pěstní klín

Pro začátek štípání je velice důležité stanovit si úhel úderové plochy. Na základě tohoto úhlu se dá regulovat velikost a hloubka šupiny, která se odštípne.

5.1.1 Terminologie. Zkosená platforma

Účelem zkosené úderové plochy je poskytnout hlavní základnu pro výsledný produkt. Je několik technik štípání, a pokud chceme vytvořit co nejjemnější zkosenou plochu, je dobré použít techniku tlakového štípání tzv. Flakerem. Zkosená plošina by měla být pod úhlem 45 stupňů. Tento nástroj je složen z rukojeti a kovového trnu, který je zbroušen do špičky. Úhel je možné si upravovat dle potřeby buď dalším průchodem, anebo změnou úhlu tlaku. Štípaná plocha by měla být hladká, bez jakýchkoli hrbolků a mikro prasklin.

V další fázi jsem se věnoval úderu. Primární určující vlivy na tvar šupiny, která je vyjmuta z plochého povrchu jsou následující: Tvar povrchu, ze kterého se šupina má odstranit. Odštěpky vždy následují varhánky, pokud jsou přítomny a štípají se v celé ploše. Bod, v němž je tlak aplikován pouze u tlakového štípání, anebo bod nárazu při tlučení. Těmito druhy se dá určovat počáteční tloušťka šupin při jejich prvním zápražku. Množství použité síly. Tento faktor ovlivňuje hmotnost a tvar odstraněné šupiny. Vždy je zapotřebí více síly k počátečnímu zlomu, jelikož hloubka zápražku pod povrchem se reguluje pouze množstvím síly. Následně směr působící síly včetně směru hloubky a směru platformy ať už je to 90 stupňů nebo diagonálně.

Všechny tyto faktory mají vliv na následný finální tvar vyjmuté šupiny.

5.1.2 Druhy odštěpků

Úhel středové čáry. Středová čára je čára přes platformu a podporu jádra. Definováno jako směr síly, která nezpůsobí přetočení jádra, pouze jádro kompresuje. Ve velkém jádru (velký kus hmoty) se setrvačnost úderu stane nosičem pro jádro. Tudíž čára prochází středem hmoty.

Šupina vytvořená jednou prasklinou s rovnou trajektorií, která opouští přední stranu jádra. Proto je to zlomová šupina to znamená, že je kratší než kompletní kruhový odštěpek, když jsou tyto šupiny odstraněny, plochy mají klínovitý tvar a jsou velice ostré a čisté

avšak na ostrém kraji se projevují jizvy, které mají velké zvlnění ale dráha trhliny je stále přímá.

Šupina vytvořená také jednou trhlinou s pravidelnou trajektorií, která běží po celé délce jádra od začátku až po konec. Při tomto typu odštěpku, když se blíží k vzdálenějšímu konci jádra, často otočí buď směrem k přední, nebo zadní straně, ale stále vystupuje ze spodní části jádra.

Tak zvaná závěsná šupina. Trhlina má opět rovnou trajektorii, dokud není náhle a jemně otočena směrem k přední ploše a opouští materiál jádra. Jedná se o zlomkovou šupinu, jelikož je kratší než šupina z plné plochy. Často, když se trhlina blíží k přední části plochy, opět se zatočí buď nahoru, nebo dolů, pokud se zatočí nahoru, vytvoří klasický ret (reflexní za-končení), které je spojováno se závěsem. Pokud se zatočí v opačném směru, je jizva trhliny pouze na povrchu. Závěsná šupina je jediným typem odštěpku, který se nedá vytvořit tlakem.

Šupina vytvořená dvěma trhlinami. První trhlina má rovnou trajektorii, která se zastaví v jádru, protože vyčerpá veškerou energii. Když se první trhlina zastaví, druhá trhlina způsobena použitím nástroje odlomí šupinu. Jedná se o kratší typ odštěpku, a proto je dobré ji použít u zakončování tvaru.

Důkaz první praskliny přesahující konec jizvy je skoro vždy přítomen, protože první jizva zřídka kdy začíná na samém konci trhliny.²⁶

5.2 Forma a tavení

Při realizaci objektu, který má průměr 180 cm x 90 cm x 10 cm jsem si zhotovil polystyrenový model v reálném měřítku, který jsem umístil na velké ploché sklo a odseparoval sádkem. Model jsem namodeloval a připravil o něco větší, abych měl dostatek materiálu na další opracování. Skládal se z několika částí, jelikož při daném měřítku nebylo možné vyrobit jeden kus v celku. Hrubý model, který jsem vymodeloval, podstoupil kompletní přebroušení, tmelení, dobroušnění a spojení do jednoho finálního kusu lepidlem a dalšími pojivy. Ná-

²⁶ Viz FLINT KNAPPING: A Guide to Making Your Own Stone Age Toolkit. ISBN 0752492810, 9780752492810

sledovala výroba formy na tavení, která se vyrábí ze směsi sklářského písku a sádry v poměru 1:1. S poznatky pana Rybáka jsme celou směs obohatili ještě o sibal. Polystyrenový model jsem zalil první vrstvou a vyztužil pletivem a silnými dráty. Potom následovala druhá vrstva směsi sádry a písku s vodou. Po vytvrdnutí formy jsem musel formu otočit, vyjmout z ní polystyrenový model, formu dokonale vyčistit a připravit na vyměření hmotnosti skla. To jsem prováděl sklářským pískem, jelikož jsem formu nechtěl dále namáčet. Po usazení formy do pece byla pec zapnuta na sušící teplotu a po vysušení následovala nakládka skla. Po naložení se pec zapnula na 950°C, celá tavba probíhala ve studiu pana Jaromíra Rybáka, jelikož objekt byl prostorově náročný a pece, které máme k dispozici okolo Zlína, nesplňovaly mé rozměrové požadavky. Po utavení následovalo vyjmutí z pece a rozebrání vypálené sádrové formy, která se vysokou teplotou na několika místech rozpadla, ale nepropustila sklovinu skrze stěny. To usnadnilo práci při hrubém obrušování přelítků a nerovností.

5.2.1 Broušení, štípání, instalace,

Po hrubém přebroušení všech hrubých ploch jsem se uchýlil k jemnění ploch na plochém skle, brusivem hrubosti mikro (800nm) ruční cestou. Bohužel při takto velkém rozměru se mi broušení na plochém skle nedařilo. Proto jsem nedokonalá místa musel posléze dobrousit menším sklem s brusivem stejné hrubosti. V povrchu jsem se snažil nechat otisk formy. Objekt jsem už v začátku namodeloval od silnější části do užší kvůli rozpoře při jeho následném vyvažování v terénu. Zároveň větší váha ve spodní části zaručovala větší stabilitu proti pádu do strany a zaručovala perfektní barevnost s přechodem, jaký jsem si představoval. Jelikož jsem tavbu prováděl v ateliéru v Praze, musel jsem vyrobit perfektní, těsnící konstrukci na převoz. Po úspěšném převozu jsem začal předtavený objekt tvarovat technikou štípání. Tvarování muselo probíhat s opatrností, poněvadž při neopatrné manipulaci by mohlo dojít k poškození celého objektu prasknutím.

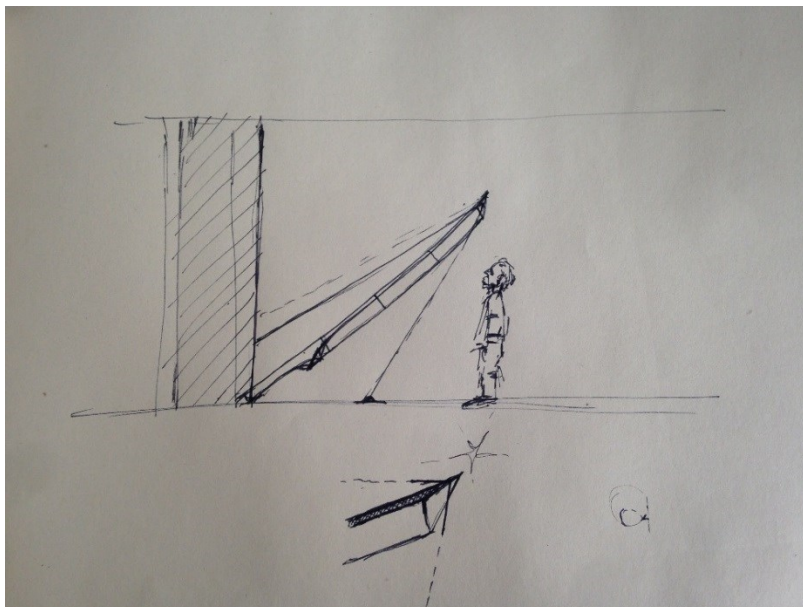
Tvarosloví objektu bylo dané předtaveným tvarem jen nahrubo. Finální jemnost a křivku potencionálního srpku vytvářelo až štípání, které celému tvaru dodalo maximální propustnost světla. Zároveň, jsem se snažil optický dojem nestability vytvořit větší masou skla v horní části. Kontrast mezi matnou a lesklou plochou vytvářel velice zajímavý rozdíl v rovné ploše a hrubé struktuře štípaného skla. Další faktor, který byl velice přínosný, byl barevný přechod mezi silnou částí objektu a ostrou hranou kde se barva projevovala z přesyčeného kouře, až do čistého křišťálu. Tvar objektu, jak už jsem zmiňoval, neměl být lineární. Z tohoto důvodu jsem volil tvar písmene C. Tento tvar evokuje zažité tvary ostří, a pro

faktor nestability byl valivý efekt půlkruhu velice zajímavý. Při instalaci objektu jsem se musel rozhodnout, zdali celou tavenou plastiku o hmotnosti cca 70 kg vyvážit na hranu tak, aby její váha byla proporcionálně rozložena na obě strany stejně. Nebo vyřešit instalaci fixním prvkem ocelového lana.



Obr.44 Zkouška vyvážení

Důležité bylo, aby váha přece jen přesahovala na jednu stranu těžiště, protože tyčinka o průměru 4 mm by se pod malou vahou neprohnula a při velké váze praskla a při zavěšení by měl objekt tendenci se přetáčet. Proto, jsem bod vyvážení určoval pocitově přímo na místě instalace. Vyváženost objektu na jeho následné podepření skleněnou tyčinkou jsem zkoušel i na ateliéru. Vzhledem k nerovnostem podloží se těžiště intuitivně mění.



Obr.45 Návrh první instalace

6 INSTALACE

Těšil jsem se na industriální výstavní prostor ve Svitu, kde je podlaha velice nerovná, zdali se mi podaří celou instalaci vyvážit volně do prostoru tak, aby byla stabilní a měla zároveň dostatek světla. Jelikož jsem se nestabilitou zabýval již v předchozích dílech, měl jsem s vyvažováním určité zkušenosti.



Obr.46 Prostor Svit

Při rozmyšlení ukotvení taveného objektu jsem nejdříve přemýšlel o plochem fixačním prvku nebo stahovacím lanku na vypnutí vlastní vahou k nějakému tělesu.

Tyto spojovací materiály mi přišly k dané instalaci velice násilné pro případ ukotvení k zemi. Proto bylo zajímavé přemýšlet nad skleněnou tyčinkou z materiálu Simax, která je barevným kontrastem celé tavenici. Anebo nad zavěšením od stropu s narušenou strukturou lana. Tyčinky jsem zkoušel zatěžovat různými vahami a po konzultaci s vedoucím ateliéru jsem zkusil nechat tyčinku vykalit. Bohužel při delší zátěži vykalená tyčinka měla tendenci praskat oproti tyčince nevykalené. Zkoušel jsem tyčinky zatěžovat v různých průměrech a byl jsem překvapen, že tyčinka o průměru cca 3 mm unesla v rozpoře při správném vyvážení až 60 kg. Proto mi přišlo nesmyslné pod tavený objekt dávat tyčinku

s větším průměrem. Tato kompozice s nhrubo oštipanou hranou v tyčince připomínající vlas, mi přišla adekvátní pro vyjádření tendence napětí. Ovšem nejnebezpečnější řešení.



Obr.47 Vizualizace objektu 1



Obr.48 Vizualizace objektu 2

ZÁVĚR

V závěru mé práce bych se pokusil celou práci shrnout. Při rozkreslování objektu a instalace jsem se setkával s největším problémem ukotvení do prostoru. Vymýšlel jsem všelijaké závěsy a tvarosloví objektů bylo různorodé. Postupem navrhování jsem se opět protnul s érou skleněných katan, ke které jsem se již vracet nechtěl. Tento faktor mě diametrálně posunul k technikám, které jsem v práci již popsal. Srpovitý tvar byl zprvu jakýmsi trojúhelníkem a následnou transformací přes různé geometrické tvary jsem skončil u tvaru písmene C. Jelikož, jsem měl komplikace, jak do instalace dostat všechny mnou požadované faktory, rozhodl jsem se objekt podepřít velice nestabilním způsobem, což se zprvu nedařilo. Následně jsem tímto nezdarem rozhodl danou instalaci umístit přímo do prostoru až nezávisle na něm. Větší rozměry jsem volil jednak z možnosti větší zpracovatelné plochy a také kvůli pocitu dominantnosti a to nijak zvlášť násilnou cestou. Při tavení nevznikaly problémy s praskáním formy, čímž se usnadnila velická část opravování prolitých nedokonalostí a největší proces výroby a tvarování bylo štípání. O štípání jsem samozřejmě věděl něco málo z dětských zkoušek z pazourku, a proto jsem se musel celý proces naučit, jak se říká pokus, omyl. Při učení vznikla spousta odpadu a několik modelů, které jsem se dosud nerozhodl, jestli vystavím. Jednalo se o proces, kterým jsem se učil a seznamoval s technikou. Instalační schopnosti jsem zkoušel na několika místech, podlažích i tvarech povrchu včetně zavěšení.

Skleněná tyčinka, kterou jsem se zprvu rozhodl použít jako podpěru celé plastiky, často praskala a najít přesný bod těžiště instalace bylo opětovné a náročné. Váha objektu se opírá z 85% o zem a pouhý zbytek váhy nese tyčinka, která se jen lehce prohne. Instalaci hodnotím jako velice poučnou. Situace se vyvíjela každým okamžikem za pochodu. Jednak jsem se naučil spoustu nových věcí a technik a především jsem měl možnost instalovat v krásném industriálním prostoru bývalé haly skladovacích prostor. Při štípání tekla krev a střepy v ruce mám dodnes. Pevně věřím, že tato oběť byla k finálnímu výtvaru adekvátní. Jelikož jak můj vedoucí ateliéru tvrdí „šrámy jsou ozdobou bojovníka“.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

1. HURNÍK, Zdeněk. *Samurajský meč*. Praha: Naše vojsko, 1995. Mozaika (Naše vojsko). ISBN 80-206-0510-X.
2. PAJL, Josef. *O nožích: nejen loveckých*. Praha: Grada, 2010. ISBN 978-80-247-3502-3.
3. KLIVAR, Miroslav. *Česká skleněná plastika*. Břeclav: Moraviapress, 1999. ISBN 80-86181-23-5.
4. CIGLER, Václav. *Václav Cigler: skleněné objekty, kresby, projekty : [katalog výstavy] : Galerie Klatovy - Klenová, Galerie U bílého jednorožce, Klatovy, 24. června - 10. srpna 1997*. Klatovy: Galerie U Bílého jednorožce, 1997. ISBN 80-85628-21-X.
5. FIŠEROVÁ, Světlá. *Průmyslová ergonomie I: metodické zásady pro aplikace v technické praxi : skripta [CD-ROM]*. Ostrava: Vysoká škola báňská - Technická univerzita Ostrava, 2013. ISBN 978-80-248-2960-9
6. FIŠEROVÁ, Světlá. *Průmyslová ergonomie 2: metody pro aplikace v technické praxi : skripta [CD-ROM]*. Ostrava: Vysoká škola báňská - Technická univerzita Ostrava, 2013. ISBN 978-80-248-2963-0.
7. MENČÍK, Jaroslav. *Pevnost a lom skla a keramiky*. Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1990.
8. CIVARDI, Giovanni. *Perspektiva: jak zobrazovat objemy a tvary*. První české vydání. Překlad Lucie Václavíková. Praha: Svojtka & Co., 2014. Umění a technika kresby. ISBN 978-80-256-1463-1.
9. LANGHAMER, A. *Legenda o českém skle*. Tigris, 2000. ISBN 80-86062-02-3
10. FLINT KNAPPING: A Guide to Making Your Own Stone Age Toolkit. ISBN 0752492810, 9780752492810

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obr.1 Instalace umělce M. H.....	20
Obr.2 Náhled.....	20
Obr.3 Tmavý sokl.....	20
Obr.4 Obsidián s matem	20
Obr.5 Tenký kámen	20
Obr.6 Krystalická mřížka.....	20
Obr.7 Linha de Terra.....	21
Obr.8 Tlak od T. Pinto.....	21
Obr.9 Beton a ploché sklo.....	21
Obr.10 Tempo.....	21
Obr.11 Silencio.....	23
Obr.12 Territorios.....	23
Obr.13 Tempo.....	24
Obr.14 Ledová instalace.....	26
Obr.15 Industrial.....	27
Obr.16 Iren Handschuh.....	28
Obr.17 Van Alstine instalace v zahradě.....	29
Obr.18 Kouřový objekt Cahan.....	31
Obr.19 Barevné objekty z pryskyřice.....	31
Obr.20 Instalace v interiéru.....	32
Obr.21 Dotyk.....	34
Obr.22 Knife like life.....	34
Obr.23 Zavírací nůž ze skla.....	35
Obr.24 Funkční nože ze skla.....	36
Obr.25 Funkční nože.....	36

Obr.26 Funkční nože.....	36
Obr.27 Příprava podstavce.....	38
Obr.28 Broušený podstavec křišťál.....	38
Obr.29 Instalace s katanou	38
Obr.30 Inspirace pazourkem.....	39
Obr.31 Zhotovené zkoušky.....	39
Obr.32 Dlouhý flaker.....	40
Obr.33 Krátký flaker.....	40
Obr.34 Tlakový nástroj.....	40
Obr.35 Návrh 1.....	43
Obr.36 Návrh životní velikost.....	43
Obr.37 Návrh 2.....	43
Obr.38 Zkouška hrotu.....	44
Obr.39 Zkouška zahnutí.....	44
Obr.40 Tavený model.....	45
Obr.41 Štípaná hrana.....	45
Obr.42 Hluboký záprask.....	46
Obr.43 Pěstní klín.....	46
Obr.44 Zkouška vyvážení.....	50
Obr.45 Návrh první instalace.....	50
Obr.46 Prostor Svitů.....	52
Obr.47 Vizualizace objektu 1.....	53
Obr.48 Vizualizace objektu 2.....	53

SEZNAM ZDROJŮ OBRÁZKŮ

1. <http://www.alminerech.com>
2. <http://iloboyou.com>
3. <http://www.guggenheim.org>
4. <http://kalenapatton.com>
5. <http://www.galleryehva.com>
6. <http://www.igifineart.com>
7. <http://ericcahan.com>
8. Vlastní zdroje
9. <http://www.flintknappingpublications.com>

SEZNAM PŘÍLOH

Seznam použité literatury

Seznam obrázků

Seznam zdrojů obrázků

