

Monika Immrová

ZÁPIS A VIZUALIZACE KÁNONU

Disertační práce

Akademie výtvarných umění v Praze  
2018

Školitelé:

Prof. ak. soch. Jan Hendrych  
ak. soch. Vojtěch Míča

## Motto



Skulptur. Mit der Skulptur ist etwas zu machen. Alles ist Skulptur!  
Joseph Beuys



Alle Kunst ist Maß. Maß gegen Maß, das ist alles.  
Wilhelm Lehmbruck

Bernd Jansen, Joseph Beuys am Konzert Flügel im Düsseldorfer Kunstmuseum, 1983; Kniende, 1976; instalace, fotografie.

|                                 |    |
|---------------------------------|----|
| Úvodem                          | 4  |
| Vysvětlení                      | 5  |
| ASPEKTY HLEDÁNÍ                 |    |
| Rámování – plocha               | 13 |
| Uspořádání plochy               | 15 |
| <i>Bilaterální symetrie</i>     |    |
| <i>Střed</i>                    |    |
| <i>Mřížka</i>                   |    |
| Plocha – prostor                | 29 |
| <i>Rámování reliéfu</i>         |    |
| <i>Význam hloubek</i>           |    |
| <i>Pohled / pohyb diváka</i>    |    |
| SOUVZTAŽNOSTI                   |    |
| Řád a proporce                  | 38 |
| Rozměr a poměr / Míra a měřítko | 42 |
| Kánon                           | 44 |
| <i>Styl – sloh – kánon</i>      |    |
| Lidské měřítko                  | 52 |
| <i>Řecký kánon</i>              |    |
| <i>Antický kánon</i>            |    |
| <i>Renesanční kánon</i>         |    |
| <i>Leonardo da Vinci</i>        |    |
| <i>Leon Battista Alberti</i>    |    |
| <i>Albrech Dürer</i>            |    |
| <i>Hana Wichterlová</i>         |    |
| <i>Mé vidění kánonu</i>         |    |
| POHYB A KLID                    |    |
| Rovnováha a úměrnost            | 71 |
| Bibliografie                    | 77 |

## Úvodem



Monika Immrová, *Členění*, 2015, sádra, 62 x 60 x 8 cm.

„Platónův výrok: ‚Bůh stále geometruje!‘ shrnuje statisícileté zkušenosti a vědomosti lidstva, nepřestávajícího patřit k nebi. Ale starověké teoretické vědění bylo jen vyvrcholením vědění daleko staršího, které souvisí především s počátky ‚nebeské‘ geometrie.“ [Pozn. Vladislav Zadrobílek (ed.), *Opus Magnum*, Trigon, Praha 1997, s. 22.]

Lze obecně konstatovat, že matematické zákonitosti jsou v projeveném zřetelné. „Vše, co si člověk osvojuje z viditelného světa, má pro něho význam jen tehdy, dává-li průchod tvůrčím silám světa skrytého. Tak je tomu i s věděním, které pro něho má smysl, jen pokud obsahuje nevědění. Tento názor potvrzuje jazyk vztahem mezi slovy svědomí (Gewissen) a vědění (Wissen).“ [Pozn. Hugo Kükelhaus, *Prvotní číslo a gesto*, Půdorys/Dauphin 2018, s. 13.]

Setkáváme se s termíny „geometrické myšlení“, „kvalitativní upřesňování“, „tvůrčí objektivace“, které vypovídají o prolínání lidské míry a geometrizace žitého prostoru. Vypovídají o přítomnosti figurálního v abstraktním.

Volba tématu vychází z mého dlouhodobého zájmu o proporční zákonitosti reliéfu a sochy. Záměrem je uvažovat o ideálních proporcích a kráse, o možnosti racionálního uchopení

intuitivně vnímaných proporčních a kompozičních zákonitostí. Vztahuji se k návrhu reliéfu pro architekturu. Zaměřuji se na vztah lidských proporcí a architektonických zákonitostí.

Vztahuji se k věcem, s nimiž mám osobní zkušenost, které dobře znám, o kterých přemýšlím. Jednoduchá, jasná řeč je pro mě hodnotou. Respektuji účinnost slova. Jsem si vědoma subjektivní interpretace jeho významu. Zajímá mne srozumitelnost sdělení. Blízké je mi ale sledování přenosu informace bez pomoci slova.



Výstava Socha – Daniela Vinopalová a Monika Immrová, GASK, Kutná Hora, 2015–2016.

## Vysvětlení

Jsem sochařka. Zaobírám se především hmotou a světlem. Vytvářím prostor. Důležité jsou pro mne rozměry, proporce, naklonění, přirozený růst a účinnost jednotlivých materiálů, a to vzhledem ke konečnému působení celku. Socha je pro mě možnost. Používám jednoduché formy, abych redukováním tvaroslovím dosáhla požadovaného účinku. I přes geometrický slovník se má práce dotýká lidské figury. Zajímá mne i architektura, která se k lidskému měřítku také vztahuje, a to i v případě, kdy jej popírá, respektive z ideových důvodů jej přesahuje. Její vytváření prostorů, působení proporcí, práce se světlem jsou obdobné mé práci. Samozřejmě se odlišuje v reálných rozměrech. Záměrně nehovořím o monumentalitě.

Architektura i sochy vyžadují pohled, tedy i fyzickou přítomnost, umožňují prožití pohybem. Procházení prostorem, obcházení sochy, projití okolo reliéfu, zažití v čase. [Pozn. Petr Vaňous, *Jiný čas* (katalog výstavy), Galerie Klatovy / Klenová 2013, nestr.] Zde se sochařství a architektura setkávají. Rozhodnutí zúžit téma na oblast sochařství a architektury organicky vyplývá ze zaměření mé vlastní práce.

Přemýšlení o kánonu současně v sochařství a architektuře je samozřejmé, neboť např. kánon řecké antiky vznikl v časovém prostoru, kdy architektura byla stavěna pro sochu, jako vizualizaci živých myšlenek, které odkazují k nadčasovému ideálu. Zajímá mne problematika proporcí, které považuji za nosnou ideu sochy. Téma antického kánonu se znovu vynořuje v období renesance a klasicismu, v reflexi výtvarné i filozofické.

Základem práce jsou skici, kartonové reliéfy a následné betonové realizace. Rozpracování této „posloupnosti“ je procesem, v němž je upřesňováno povědomí o řádu. To je dále rozšiřováno o záznamy nalézání proporčních zákonitostí v historii a jejich intelektuální reflexi. Metoda spočívá v syntéze praktických zkušeností, intuitivních řešení a z nich vyplývajících teoretických úvah.

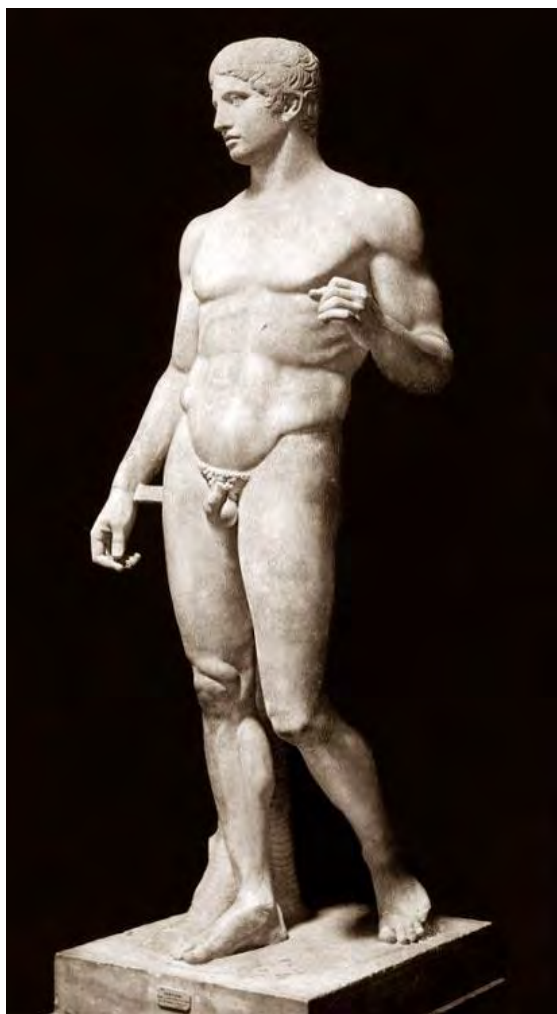
Důležitým momentem se stalo přizvání architekta Jana Šépky ke spolupráci na projektu Domu s klenbami. Dům byl projektován pro pražské Malvazinky, kde stojí řada významných prvorepublikových vil: od Adolfa Loose a Karla Lhoty Na Cihlářce 10 – Winternitzova vila, od Františka Zelenky Na Cihlářce 14, od Otakara Chodounského U Malvazinky 9 a 13, od Josefa Karla Říhy Nad Santoškou 1. Tajemným domem pro mne vždy byla Vila Pick se svou bazilikální střechou, kterou navrhl v letech 1930–1931 architekt Ernst Wiesner (U Mrázovky 7). Zadání spočívalo v návrhu a realizaci reliéfu, který bude spoluvytvářet celek architektury. Práce na reliéfech není jen vizualizací kánonu, tzn. mechanickou aktivitou a výkonnou aplikací. Je nástrojem pro pochopení smyslu a zákonitostí kánonu, tzn. tvůrčím aktem.

Byla potřeba ujasnit si termíny a významy slov kánon, sloh, styl, proporce, modul, správná míra. To znamenalo podrobně nastudovat historické kánony. Kánonem poprvé označil svůj zápis proporčních zákonitostí a jeho vizualizaci řecký sochař Polykleitos (5. stol. př. n. l.). Symetrií – souměrností jednotlivých částí k celku – se také zabýval Pollio Marcus Vitruvius (1. stol. př. n. l.), který svůj architektonický systém propojil s lidským měřítkem. V jeho *Deseti knihách o architektuře* najdeme příklady vzájemnosti obou oborů. Pozdější nález tohoto díla v klášteře St. Gallen v roce 1415 (opisy nalezeny také v Cluny, v Canterbury, v Oxfordu) podnítil další vlnu zájmu o proporce a jejich působení. Hledáním optimálních proporčních vztahů se zabírali mnozí, důkazy najdeme u teoretika a architekta Leona Battisty Albertiho (1404–1472) ve spisech *O soše* (před 1435), *O malířství* (1435–36), *O stavitelství* (1452). Vynechat nelze teoreticko-experimentální přístup malíře Albrechta Dürera (1471–1528; *Čtyři knihy o proporcích*, vydáno 1528). Další vlna proběhla v období klasicismu – sochař Johann Gottfried Schadow (1764–1850) v knize *Polyklet oder von der Massen der Menschen nach dem Geschlechte und Alter* (1834) sumarizoval své zkušenosti, přispěl k výzkumu lidských proporčních systémů.

Potřeba nalézt „správnou/pravou míru“ a snaha začít u primárního zdroje mě přivedla na filozofické semináře Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Správnou/pravou míru jsem nenašla, zato ale Hegelův náhled na sochu a nasměrování na nadšence a teoretika Johanna Joachima Winckelmanna (1717–1768). Filozof Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) – možný pandán pro pochopení J. G. Schadowa?

Podrobným studiem historických kánonů se ukazuje, že se neodkazujeme vždy k plně zachovanému a jasně definovanému. Vycházíme ze zlomků záznamů a popisů. Na této bázi vznikají nové teorie, zpětně a za jiných podmínek se analyzují a rekonstruují možné přístupy a ideje. Desiderius Lenz (1832–1928), Hans van der Laan (1904–1991), Tons Brunés (dánský inženýr – architekt).

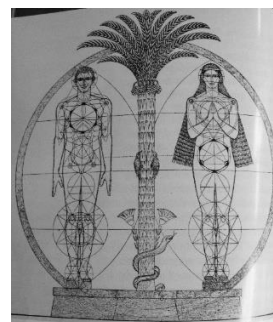
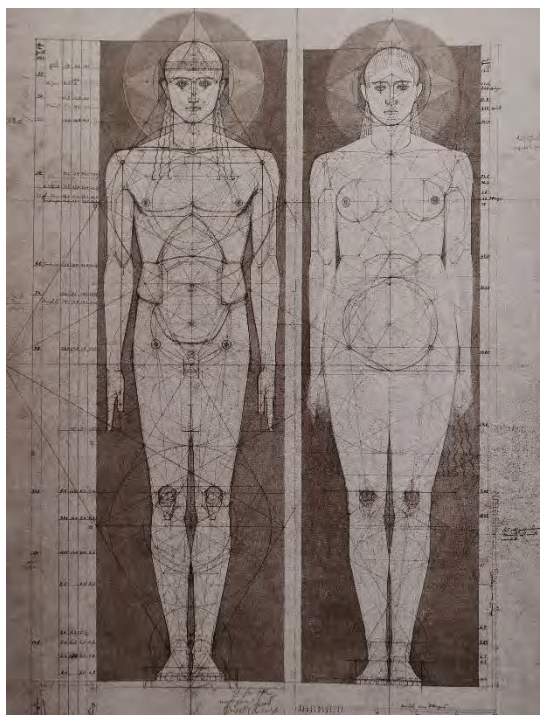
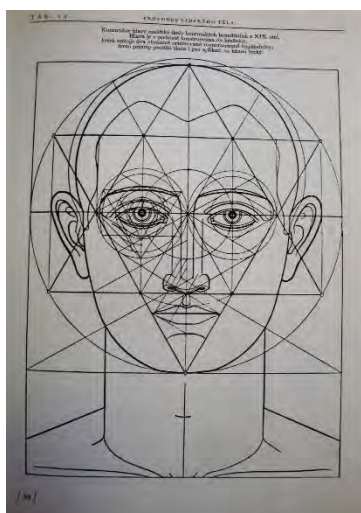
V souladu s nabytými vědomostmi, ve vědomém napojení na architekturu – na vztah lidských proporcí a architektonických zákonitostí, bylo při práci na reliéfech přínosné zabývat se i terminologií sochaře Adolfa Hildebranda (1847–1921) a sochaře – medailéra Otakara Španiela (1881–1955). Jako příspěvek dnešní doby jsou pro potřeby formulovat proporční a kompoziční zákonitosti uvedeny přístupy dvou českých sochařů – Hany Wichterlové (1903–1990) a Františka Kyncla (1934–2011). František Kyncl nachází základní jednotku a následně variace vytváří jejím násobkem, Hana Wichterlová naopak uvažuje o dělení celku. Historik Erwin Panofsky (1892–1968) tyto dva postupy uvádí ve svých textech o kánonu jako základní dělení.



Doryforos, čtvrtina 5. stol. př. n. l., Řecko. POLYKLEITOS, autor prvního zápisu a vizualizace Kánonu. Na fotografii je mramorová kopie sochy Nosič kopí. Za vizualizaci Polykleitova kánonu se také někdy považuje socha Diadumena – Jinoch zavazuje si stužku na hlavě [Pozn. A. Matějček, *Dějiny umění v obrysech*, SNKLHU, Praha 1958, s. 70.] Což ovšem vyvrací Andreas Bühler (resp. Karl Herzog). Také je možné, že socha Kánon vypadala úplně jinak.

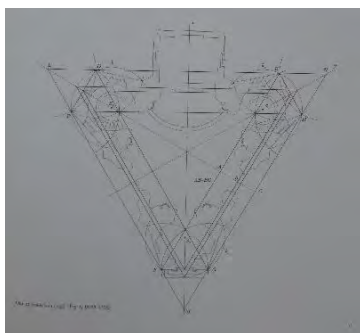
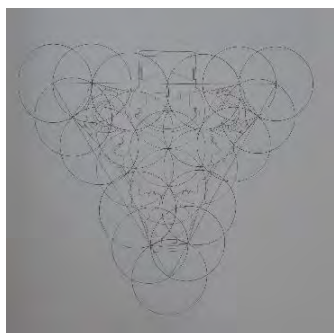


Le Corbusier (1887–1965), MODULOR. Fotografie je detail reliéfu na domě kolektivního bydlení Unité d'Habitation (1946–1952) v Marseille (velkolepá podélná budova s 337 byty; 23 typů – i mezonetové, nákupní patro, terasa s mateřskou školkou a restaurací – opraveno). Na konstrukci stavby (platí i pro kapli Ronchamp a další stavby) použil Corbusier vlastní proporční systém – kánon, který je na fasádě zapsán formou reliéfu (proporce, použití modulu – Modulora). Corbusier vychází z Vitruvia, používá zlatý řez a číselnou posloupnost – Fibonacciho řadu. Reliéf – podle Španiela a i podle Hildebranda to možná reliéf ani není – odpovídá ale egyptskému přístupu vysekávání do kamene.

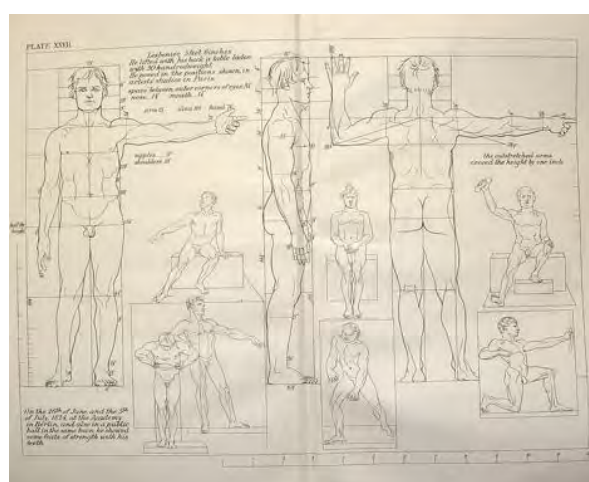
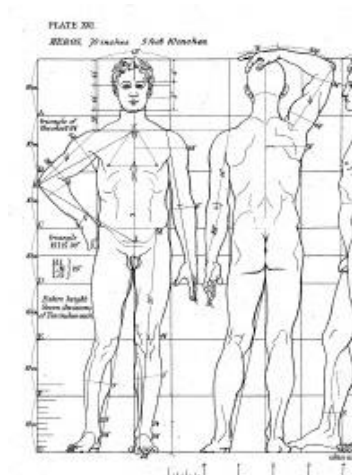


Konstrukce hlavy, kánon pro mužskou a ženskou postavu, 1871 – PETER LENZ (1832–1928) – DESIDERIUS LENZ – BEURONSKÁ ŠKOLA. Kresby jsou ukázkou konstrukce vlastního kánonu,

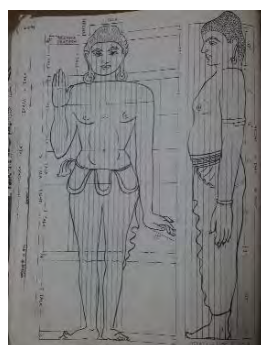
provedené na základě egyptského umění (patrný vliv syrského a románského) a geometrického přístupu. Peter Lenz, sochař, malíř a architekt, po studiu na Mnichovské akademii učil v Norimberku na umělecko-průmyslové škole, pobýval také v Římě. V letech 1868–1870 restauroval kapli sv. Maura v Beuronu a během prací pro klášter Monte Cassino (1874–1878) se stal členem benediktinského řádu. Tento řád upřel v této době pozornost k estetické složce liturgických obřadů, přiklonil se k určité přísnosti a strohosti, restituoval středověký gregoriánský chorál. Vše mělo harmonizovat s prostředím chrámu. Lenz vytvořil monumentální styl zaměřený na proporce, propracované podle přesného schématu – kánon, který se mohl (a na určitou dobu i stal) systémem překračujícím individuální tvorbu umělce. To umožňovalo společnou práci dílny. Soustředil okolo sebe skupinu mladých umělců (kontakty na francouzské symbolisty a skupinu Nabis). Působil i v Praze – původně ženský klášter sv. Gabriela na Smíchově (novostavba 1888–1891, novorománský sloh – benediktinští architekti Hildebrand de Heptine a Gislen Béthun + Lenz a Verkade, 1919 zrušen – německé sestry odešly). Interiér kostela Zvěstování Panny Marie se již opravuje, byla zhotovena kopie kovové plastiky sv. Gabriela, dodána část původního inventáře od sester z Německa. V roce 2014 byla v Emauzích výstava Beuronského umění. V Emauzském klášteře na Slovanech najdeme vizualizaci kánonu na freskách v lodi kostela Panny Marie, v Císařské kapli, sochu Panny Marie Monseratské, mozaiku sv. Josefa na západní fasádě kostela. Díly se inspirovala vídeňská geometrická secese – Wagner, Olbrich, Plečnik, Klimt, Mucha, Bílek. Funkčnost kánonu.



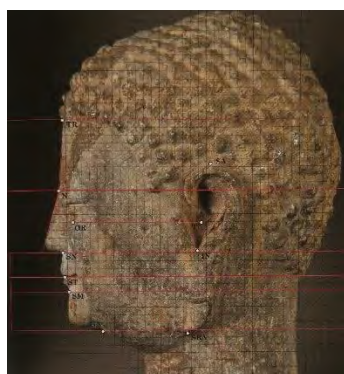
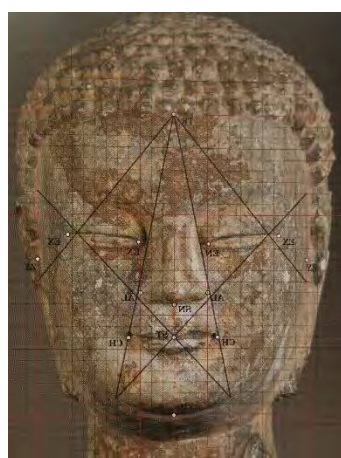
JANU BLAŽEJI SANTINIMU AICHELOVI (1677–1723) bylo pravděpodobně při jeho pobytu v Římě předáno určité vědění, určitý přístup k řešení úkolů. Kánon? V jeho případě jde o komplexní záležitost. Ladislav Moučka, který se zabývá geometrickými rozbory Santiniho staveb a odkrývá podstatu jeho funkčních principů, uvádí jako důležitý princip pootočení geometrických prvků a využití opsané a vepsané kružnice. Pootočení, které má další / jiný význam. Vlastně smysl, symbol. Vychází z hlubšího pojetí (vědění), má základ – strom života – geometrický obrazec – koncepci vzniku – z které, a hlavně na ní, staví Santini svůj chrám. [Pozn. Z rozhovoru s Ladislavem Moučkou, 2016. Ladislav Moučka, *Geometická analýza půdorysu stavby: Kaple svaté Anny v Panenských Břežanech – Jan Blažej Santini Aichel, Půdorys, Praha 2008.*]



Ukázky práce JOHANNA GOTTFRIEDA SCHADOWA (1764–1850). Souborně v *Atlas zu Polyklet oder von der Massen der Menschen nach dem Geschlechte und Alter*, 1834. Zápisům kanonických poměrů na základě měření se Schadow věnoval až po ukončení aktivní sochařské životní etapy, v době svého působení na berlínské Akademii umění. Zajímavý je i důvod výběru použitého měřítka – rheinische Zollstock. [Pozn. Johann Gottfried Schadow, *Kunst-Werke und Kunst-Ansichten*, Decker, Berlin 1849, s. 210.]

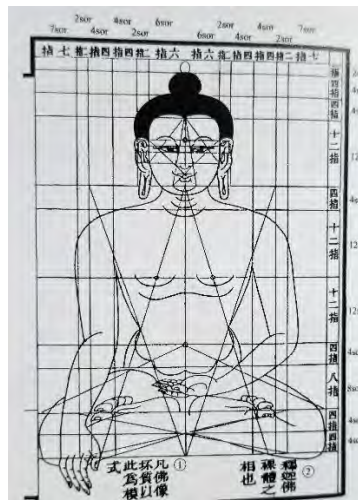


SOUČASNÁ INDIE. Sunil Soni, používaný kánon v sochařské dílně Natural Handicrafts Pvt. Ltd., Udaipur, Rajasthan, dědí generace, občas dojde k redukčním.

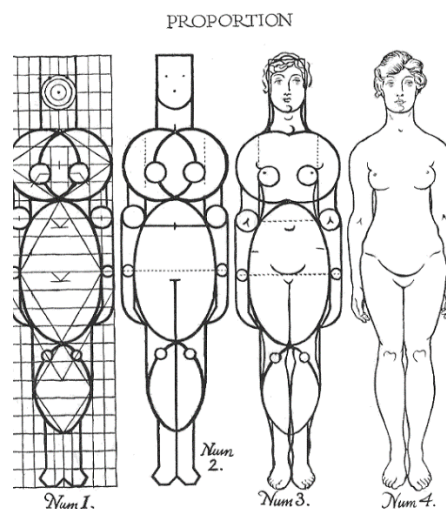
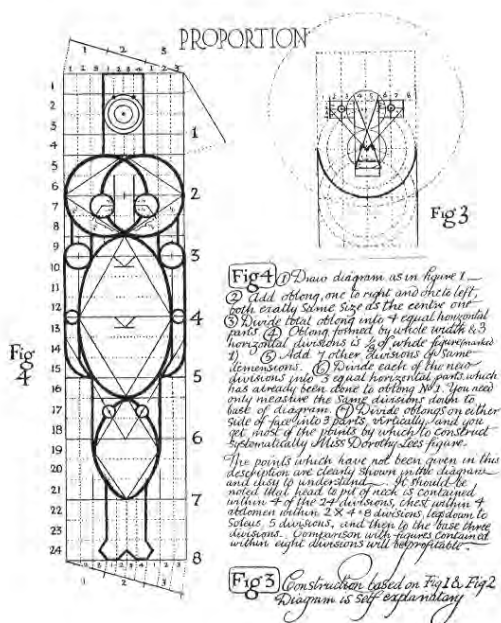


|              | 佛像 5            | 佛像 1             | 佛像 15              |
|--------------|-----------------|------------------|--------------------|
| TR-N: N-SN   | 5.0 ± 0.1<br>95 | 4.4<br>100       | 4.5 ± 0.75<br>67   |
| N-SN: SN-GN  | 4.4 ± 0.9<br>54 | 4.5 ± 0.9<br>103 | 3.75 ± 0.55<br>147 |
| TR-N: SN-GN  | 5.0 ± 0.9<br>98 | 4.5 ± 0.9<br>103 | 3.3 ± 0.55<br>108  |
| N-SN: SN-SBA | 1.4 ± 0.3<br>38 | 1.4 ± 0.8<br>41  | 3.75 ± 0.8<br>47   |
| SN-SI: ST-SM | 1.8 ± 0.3<br>43 | 1.8 ± 0.3<br>43  | 0.9 ± 0.35<br>37   |
| ST-SM: SM-GN | 0.4 ± 0.2<br>10 | 0.3 ± 0.8<br>7   | 0.35 ± 0.5<br>27   |
| SN-ST: SM-GN | 1.8 ± 0.7<br>97 | 1.8 ± 0.8<br>100 | 0.4 ± 0.3<br>69    |

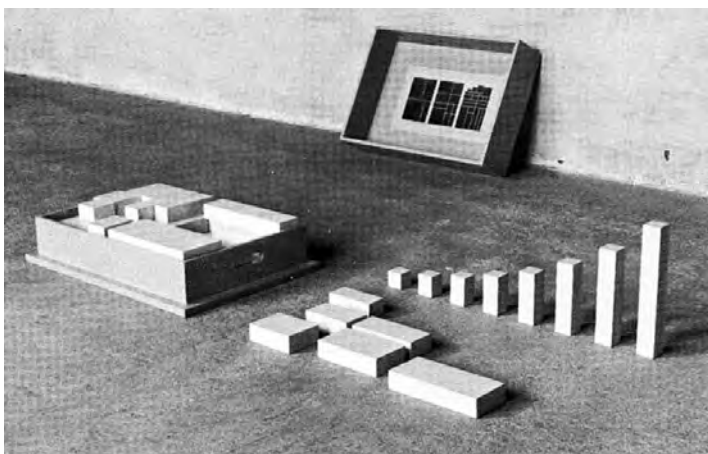
Poměry a důležité body, Buddha 5, srovnávací analýza. [Repro: Saskia van Veen, *Treasures of Stone Uncovered. Buddhist sculptures from the Northern Qi*, Pandora Publishers, Antwerp 2017, s. 164, 165, 180.]



ASIJSKÝ KÁNON. Proporční schémata tibetsko-buddhistického kánonu – 1982, 1742–1748, 1882, zdroje nacházíme v „učebnicích krásného umění“ již od 6. stol.: „Je-li ‚obraz‘ zhotoven ve shodě s mírami kanonických učebnic, zaručuje tam, kde by byl umístěn, stabilitu.“ [Pozn. Michael Henss, *Von rechtem Maß und richtiger Zahl – Die Ikonometrie in der Buddhistischen Kunst Tibets*, in: Jeong-hee Lee-Kalisch (ed.), *Tibet. Klöster öffnen ihre Schatzkammern*, Kulturstiftung Ruhr, Essen, Hirmer Verlag, München 2006, s. 105; repro: s. 110–112.]



Pro zajímavost a odlehčení tématu, ukázka možného přístupu. Autorem je ADOLPHE ARMAND BRAUN, pravděpodobně z knihy *Hieroglyphic or Greek Method of live Drawing*, 1916. Inspirace.



HANS VAN DER LAAN (1904–1991), generování kánonu, jeho zápis pomocí stavebnice. „Architektonický prostor vnímáme podle van der Laana svou zkušeností – způsobem, v jakém v něm bydlíme a pracujeme –, dále svými smysly, ale i intelektem, za jehož adekvátní nástroj pokládá holandský benediktin měření. [...] Úvahy o formě prostoru se v knize střídají s úvahami o smyslu a způsobech vyměřování, téma prostoru a téma jeho měření se Laan usilovně snaží propojit. Jeho systém se zakládá na odhadech velikostí od oka, pracuje s pojmem velikostních typů, velikosti mají pružnost, toleranci, prahové hodnoty. Jen zdráhavě autor předkládá svůj proporční systém v numerické podobě; číselné vyjádření poměrů a velikostí se mu totiž jeví jako netrojrozměrné, odporující jeho ideálu „plastického počtu“. [...] Na vlastní van der Laanovy nástroje měření pak lze hledět jako na výbornou praktickou pomůcku, ale i jako na prostředek, skrze který lépe porozumíme autorovu architektonickému dílu v čele nezapomenutelným klášterním kostelem ve Vaalsu. [Pozn. Rostislav Švácha, *Stavatel zdí* Hans van der Laan, *Stavba*, 2002, č. 5, s. 38.]



Připomínka propojení sochy a architektury. MICHELANGELO BUONARROTI (1475–1564), Nová sakristie, San Lorenzo, Florencie, náhrobky Giuliana a Lorenza Medicejských, působení sochy v prostoru z pohledu diváka [Repro vpravo: Massimo Listri, 2008, Lambda-Druck, 180 x 225 cm]. Spojení oborů. [Repro. Marion L. Grayson (ed.), *Michelangelo. Architect*, Electa, Milano 2004, s. 111, obr. 122; Umberto Baldini, *Michelangelo scultore*, Rizzoli Editore, Milano 1973, obr. 26, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, *Schatten der Zeit. Giambologna, Michelangelo und die Medici-Kapelle*, Hirmer Verlag, Dresden 2018, s. 165.]

## ASPEKTY HLEDÁNÍ

### Rámování – plocha

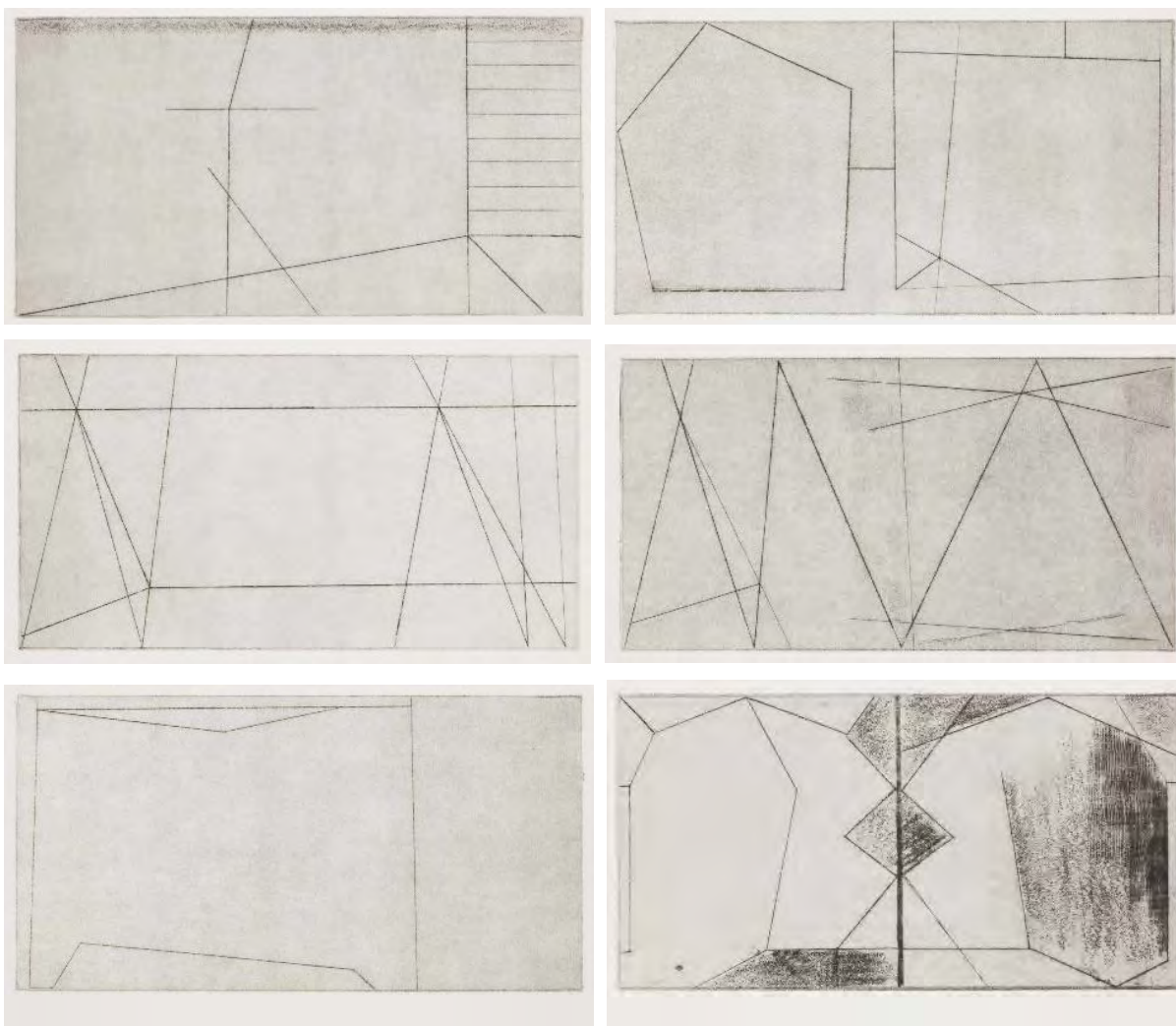


Monika Immrová, Členění, 2014, karton, 52 x 73 x 1 cm.

Rámování, vymezení hranic se vztahuje nejen k výtvarné oblasti, ale týká se například sociálního prostoru. David Summers v publikaci *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism* sleduje historický průběh racionalizace sociálního prostoru a času. Popisuje dnešní vnímání světa, reality obecně. To probíhá již přirozeně skrze plošnost. Summers hovoří o „druhé přirozenosti“. Strukturování, aplikace pravidelné mřížky prostupuje politicko-ekonomický prostor i čas. Máme pocit, že uvažování v modu plošného řádu samozřejmě spočívá v našem podvědomí. Plocha je v čisté formě z podstaty abstraktní, ale v realitě jsme vždy postaveni před konkrétní rozměr a konkrétní tvar. [Pozn. David Summers, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, Phaidon, London 2003, s. 343–346.] Zaměříme-li se na výtvarnou oblast, vztah mezi rámem a samotnou obrazovou plochou má „absolutní charakter“. Neurčitá/nevymezená plocha nemůže být nijak dělena/členěna. [Pozn. David Summers, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, Phaidon, London 2003, s. 361–363.]

V případě mé zkušenosti s prací na reliéfech pro konkrétní architekturu je rámem nebo základním vymezením samotná fasáda domu s klenbami. Rám reliéfu nemusí být na první pohled zřetelně čitelný. V této souvislosti můžeme připomenout neokonstruktivistické struktury obrazů Zdeňka Sýkory nebo objektů Františka Kyncla [Pozn. Např. Nekonečná konstrukce, 1971, bambus, epoxid, 110 X 70 x 80 cm, Arsén Pohribný, *Kyncls Strukturen*, Selbstverlag, Düsseldorf 1982, s. 56.], které jsou výsekem neuzavřené plochy nebo prostoru.

Zabývání se touto problematikou, kdy jednotlivé prvky – linie představující objemové/prostorové vztahy – vystupují z vymezené plochy, mohu demonstrovat svým grafickým cyklem Malá pole z roku 2017.



Monika Immrová, Malé pole, 2017, suchá jehla, 15 x 30 cm.

V rámci Šépkova přizvání ke spolupráci bylo mým úkolem zaměřit se na reliéf. Měl být nezbytnou součástí navrhovaného domu, ne pouhým prostorovým ozvláštněním fasády, ani pouhou kresbou – ornamentem. Měl být dílem, které spoluurčuje dokonalost celku.

Architekt počítal se zapojením uměleckého díla do architektury od samého počátku návrhu. „Na úvod řešení bytového domu v pražské reprezentační čtvrti na Malvazinkách, kde se nachází řada významných prvorepublikových vil, vyvstala otázka, jakým způsobem lze zapojit novostavbu do takového prostředí. Co by mohlo v dnešní době směřovat návrh k formě, která by mohla nabízet reprezentační výraz? Co má přesně udávat charakter takové stavby? Jedním z atributů, který se často používal v minulosti, byla klenba, která především znamenala statickou možnost zastropení prostoru. Známe množství palácových staveb, které vyznačují noblesu, jejíž výraz je postaven právě na použití klenby. Nicméně moderní doba s klenbou příliš nepracuje. Návrh lze tedy nazvat ‚Dům s klenbami‘. Jedná se o důsledné uplatnění valených kleneb v místnostech, které přicházejí do kontaktu s denním světlem. Klenby vychází vždy od dvou metrů nad podlahou místnosti a přechází do poloviny elipsy. Všechny místnosti se svým celým profilem zřetelně propisují na fasádu a velká okna zároveň umožňují výhled do klidné zahrady a na panorama Prahy. Dům má tři bytové jednotky, které mají zajištěn vždy přímý samostatný vchod. Z konstrukčního hlediska je objekt navržen

z monolitického pohledového betonu, který je tak díky uplatnění kleneb, ideálním konstrukčním materiálem.“ (Jan Šépka)

Samozřejmě, že při takovém celistvém přístupu nelze vzít již hotové dílo a „pověsit“ ho na fasádu. Reliéfy, kterými jsem se zaobírala ještě v době studií, jsou naprosto jiného charakteru. Šlo o zkoumání struktur, zhmotnění kreseb, nepracovala jsem u nich vysloveně s principy a formami modelovaného reliéfu.

Tedy výzva.

Byla jsem postavena před neznámý, zatím nevyzkoušený úkol.

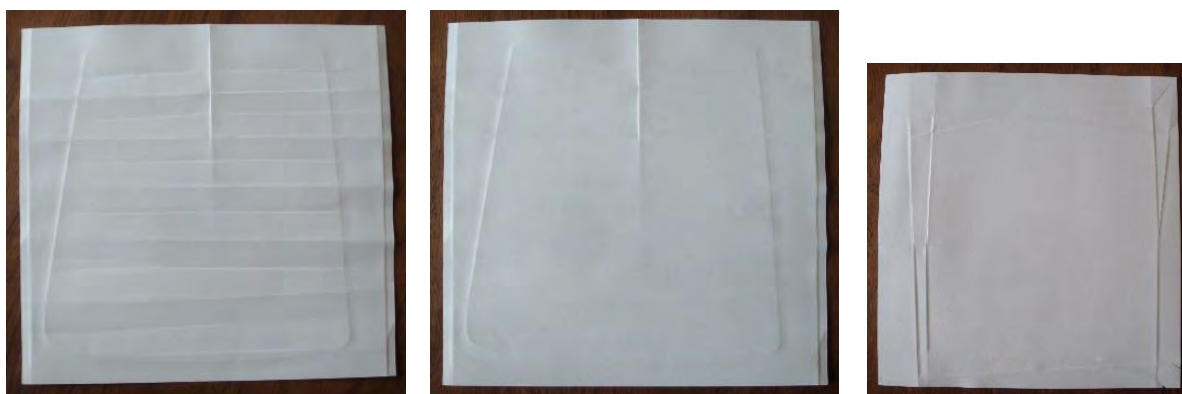
Měla jsem navrhnout a zhotovit reliéf, který by byl odlit v betonu zároveň s celým domem. Reliéf, který se měl stát symbolickou ochranou celého domu.

Pracovní název investora a architekta byl Anděl.

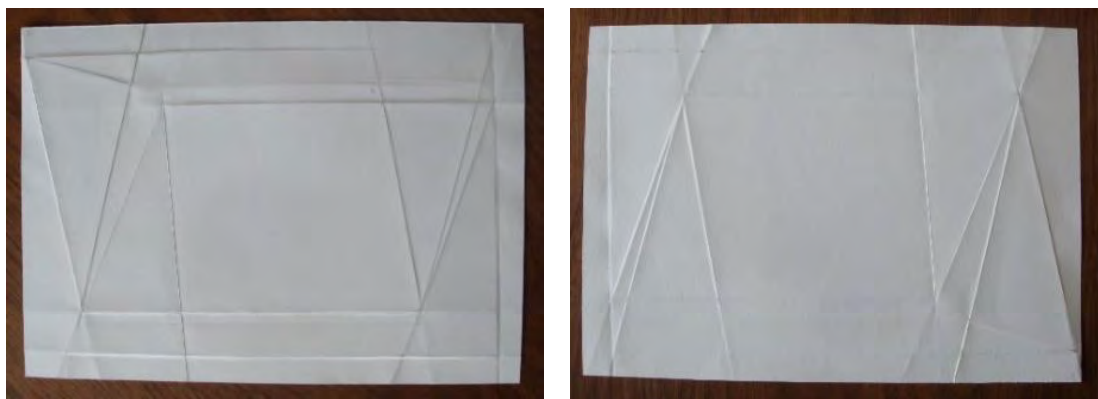
## Uspořádání plochy

Problematika uspořádání plochy obsahuje téma hierarchického a kvalitativního uspořádání, význam bilaterální symetrie, role středu, opakování a rytmu. Význam vědomého zacházení se symboličností místa. Vzájemnost linie, plochy a barvy. Zviditelňování pravidla, které plochu uspořádává. Principy dělení vycházející z plochy – mřížka. Můžeme v této souvislosti zmínit latinské „textus“, což znamená tkaní, pletení, sled, souvislost. Uspořádání mřížky strukturu tkané plochy opravdu připomíná.

Uspořádání plochy může být řešeno čistě geometricky, aniž by mělo narativní charakter, který se objevuje např. v Kupkových Čtyřech příbězích bílé a černé (1926).



Monika Immrová, Skládané papíry, 2012–2013; aspekt světla, význam hloubky.



Monika Immrová, *Skládané papíry*, 2015; uspořádání plochy, význam hloubky.

Vrátíme-li se k Domu s klenbami: K dispozici jsem dostala celý dům, bylo tedy nutné nalézt nejvhodnější místo v jeho celé povrchové struktuře.

Proces řešení zadaného tématu neprobíhal lineárně, ale ve více liniích paralelně. Hledalo se místo. Hledal se základní tvar konečného reliéfu. Hledal se námět a forma.

V rámci samotného reliéfu jsem se zabývala průzkumem účinku kompozic, kdy zároveň vykrystalizovalo i uchopení zadaného tématu – Anděl. Uvědomění si obsahu slova anděl, které se překvapivě ukázalo jako nosné, jako téma pevnosti, pozitivnosti, stálosti, solidnosti (jádra), téma, které lze metafyzicky označit jako čistotu, jasnost, strukturovanost a pevnost. ČISTOTA a PEVNOST – krystal, krystalický.

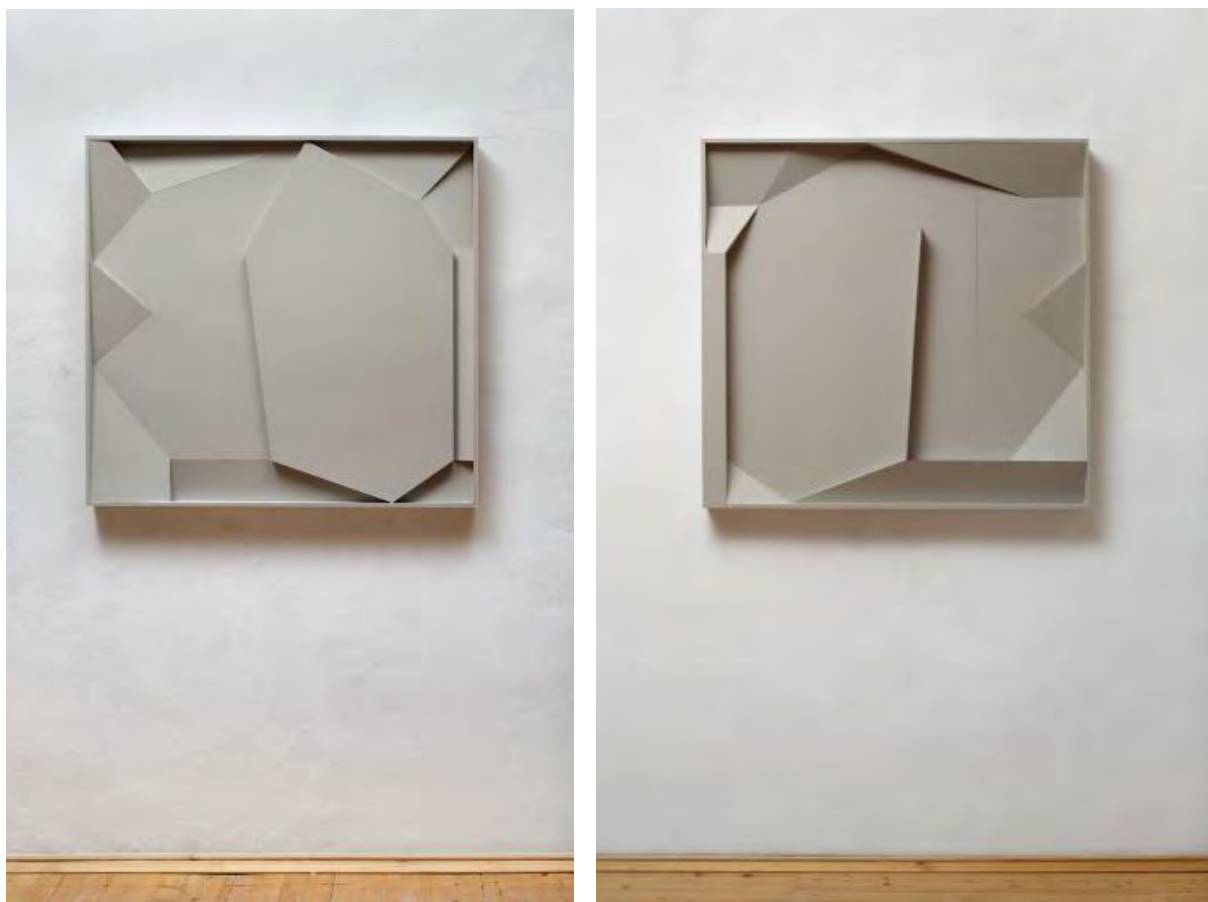
Použití kompozičních principů a zákonitostí tvoří zásadní část tvorby. Do této fáze náleží generování základního tvaru, tedy naplnění tématu Anděl. Kromě skládaných papírů vznikla i série slepotisků. Poté následovalo zaměření pouze na jeden vybraný návrh. V tomto momentu začíná zkoumání proporcí, hledání souvislostí, vzájemných vztahů a symetrie (nejde o symetrii osovou, ale o souměrnost, souměřitelnost). Počáteční práce na reliéfu se stává platformou pro zkoumání fungování „kánónů“. Pomáhá k pochopení jejich smyslu a důležitosti.

Významnou roli sehrály také světelné podmínky – jejich působení jsem zkoumala pomocí skládání papíru. Právě místo pro reliéf se ukázalo až po vybrání konkrétního návrhu. Jeho přesná velikost a přesné umístění vyplynulo až v posledních fázích procesu. Musela se řešit i technologie výroby. Nápad s nafukovacím bedněním, obrácenou formou, vloženou do bednění, vyřešení tepelné izolace v místě reliéfu, představy, že reliéf do skutečné velikosti převede stroj, atd.; je ale pravda, že tyto problémy se již netýkají teoreticko-praktického zkoumání kánonu, jeho zápisu a vizualizace.

Ukázalo se, že pozice reliéfu bude určující jednotkou celého přístupu k práci. Umístění v parteru domu, na místě, okolo kterého musí projít každý návštěvník a obyvatel domu, v úzké ulici, kde se nedá vyhnout přímému kontaktu.

Výše zmíněný význam světla: to určuje „viditelnost“ reliéfu v určitém čase. Výhodné nasměrování – fasáda s reliéfem je otočená na sever – vytvořilo možnost celodenní proměny. Přímého osvětlení paprsky (ostré světlo) se reliéfu může dostat pouze ráno a pozdě odpoledne. Uprostřed dne tak reliéf mizí. Hmoty se ztrácí, ostré linie měknou, rozostřují se.

## Bilaterální symetrie



Monika Immrová, Členění I, Členění II, 2015, karton, dřevo, 103 x 107 x 8 cm.

Také bilaterální symetrie, vycházející z osovosti a plošnosti, je v našem běžném prostoru existování samozřejmě přítomna. Pojem symetrie můžeme aplikovat i na časovou linii. Jde také o vztahy forem, obdobně jako u principu kánonu.

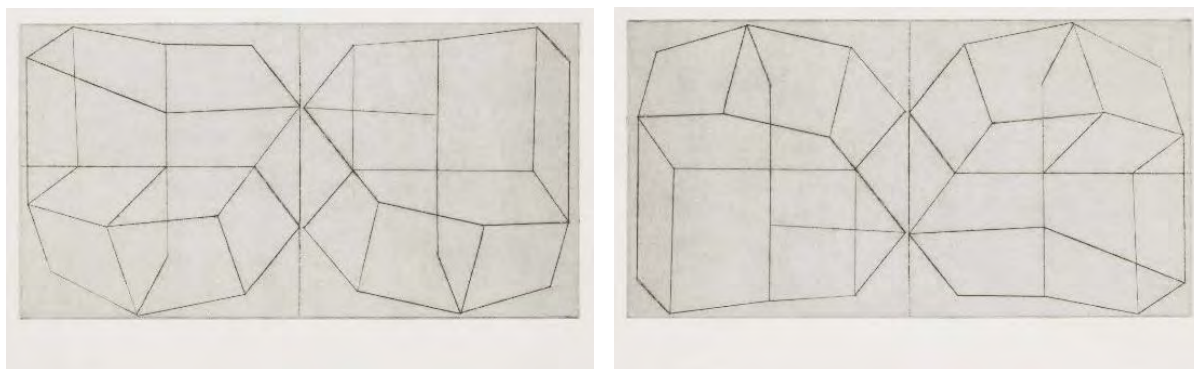
David Summers hovoří u obrazového uspořádání o „aulic“ symetrii, vystavěné na jasné prezentaci hierarchických vztahů. Dále uvádí symetrii formální, jako příklad zmiňuje rotaci podél osy. Jako třetí uvádí symetrii organickou. [Pozn. David Summers, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, Phaidon, London 2003, s. 366.]

Rozpoznat, co je důležité. Nejde o definování a podpoření výjimečného. Jak se pak má chovat okolí? Stafáž? Důležité neznamena výjimečné ani mimořádné. To, na čem vše stojí, nemusí být na první pohled rozpoznatelné. Může to být detail, který je ale hlavním/důležitým konstrukčním prvkem. Pokud zmizí, stavba se rozsype. [Pozn. Při modelování kopie Myslbečova autoportrétu z let 1902–1903 vyplynula nosnost zdánlivě nepodstatných detailů pro celkové vyznění díla.]

Důležitost v ploše. V naplněném a napjatém kruhu. V napjaté ploše. Nikde žádný trůn, přesto hierarchie zachována. Vyplněná plocha. Ne ve smyslu zaplnění, ale vnitřního napětí. Rotace podél osy, překlopení, opakování vytváří rytmus. Lze s ním vědomě a vlastně jednoduše pracovat. Z jiného pohledu, z jiné strany nový pohled. Kombinace a vzájemné působení linií. Jiné zažití plochy/prostoru.

V rámci osovosti, obyčejné osovosti, vznikají zásadní, jednoduché, ale při tom nosné problémy/témata. Konkávnost – konvexnost, kontrast – pozvolnost, rozdělení – členění. Navození pohybu v ploše. Přesná osovost nemusí být absolutně naplněna. Otevřenost přináší další impulsy. Hloubka vytváří prostor.

Osovost znamená použití linie. Dělení, členění. Překlápění se může zmnožit, vzniká opakování. Výjimka/odchylka oživuje systém, běh, skladbu. S touto výjimkou v rámci rytmu mistrně zacházeli sochaři asyrských reliéfů, najdeme ji i na egyptských reliéfech a freskách. Změna stačí malá a roztančí celou plochu, nezávisle na hloubce.



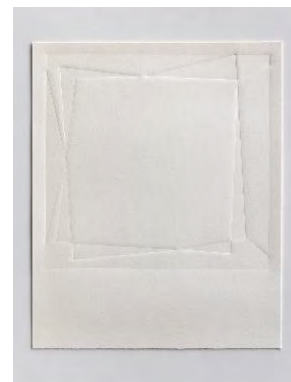
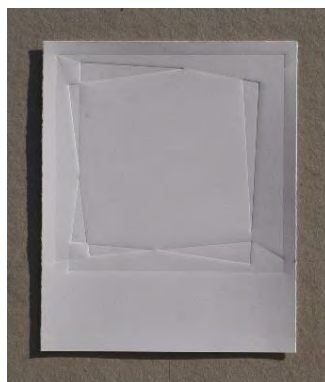
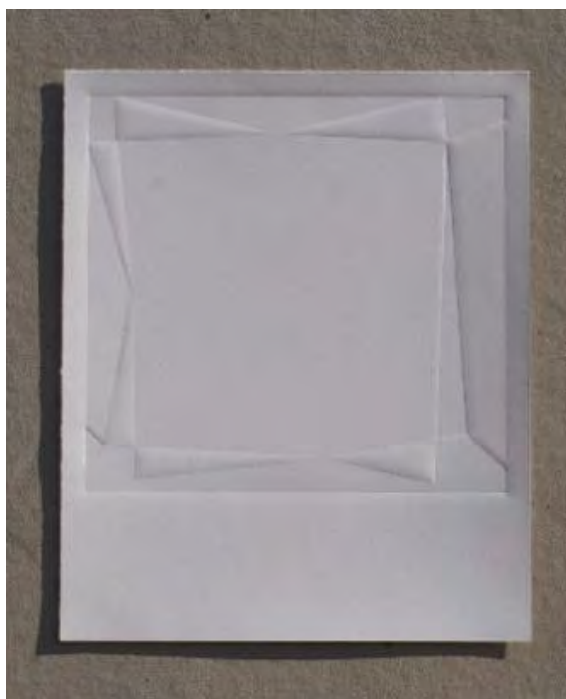
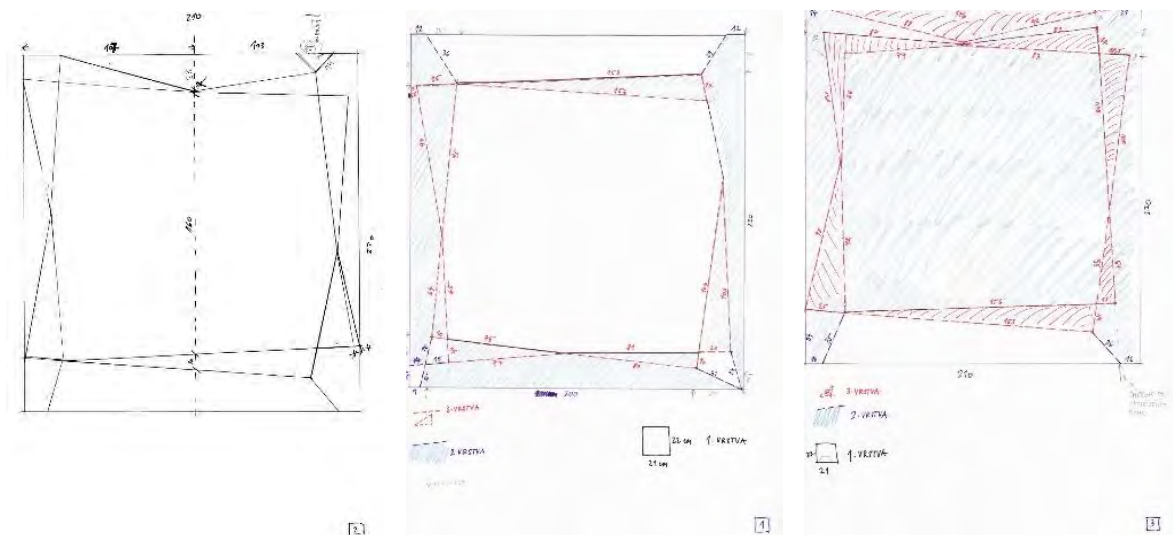
Monika Immrová, *Malé pole*, 2017, suchá jehla, 15 x 30 cm.

## ***Střed***

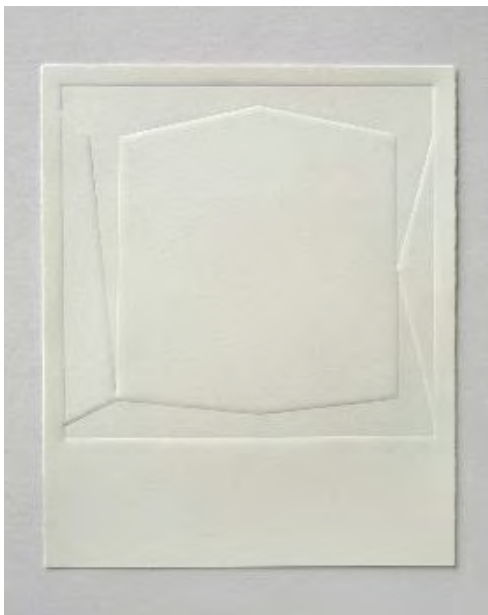
V roce 2012 vznikl soubor třívrstvých slepotisků – Rozet. Název je symbolický, ne popisný, odkazuje k vizuálnímu účinku kompozice – k rotaci. Je tím dána představa středu. Téma se objevilo i v souboru Území čtverce, kde význam středu je zprostředkován plochou. Již zde se vynořuje téma důležitých bodů.

Jsou dvě možnosti, jak zviditelnit střed. Jedna, kdy střed – bod středu přímo označuje a pohled dál vychází ze středu do prostoru či plochy. Střed je na první pohled zřejmý. Je to začátek následného procesu, vše se od něho teprve odvíjí. Druhá možnost při prvním pohledu střed ještě ukrývá, pohled registruje množství vizuálních impulsů okolo středu a jeho místo teprve vytváří. Nemusí jít o bod, ale o plochu. Spíše než o exaktní aritmetický nebo geometrický střed, jde o těžiště plochy. Střed tušíme. Evokuje kružnici nebo kouli. Kružnice jako pohyb. Otáčení, rotace. V případě Rozet nastává (je podpořen) pohyb – rotace až při skládání více možností – cyklus. To, že střed neleží ve středu, je i díky neuzavřenosti plochy (výřezy většího prostoru – Kyncl, Sýkora), vědomí, že nejsme v rámu, vše pokračuje. Kde je tedy střed?

Připomeňme v této souvislosti obecné téma symboliky „středu“ – přehled jejího častého výskytu podává Mircea Eliade: archetypální obraz tří kosmických oblastí propojených ve „středu“ osou, kosmická hora, strom světa nebo ústřední sloup podpírající kosmické úrovně. [Pozn. Mircea Eliade, *Obrazy a symboly*, Computer Press, Brno 2004.]



Monika Immrová, Rozety, 2012, studijní kresby, slepotisky, 30 x 24 cm.

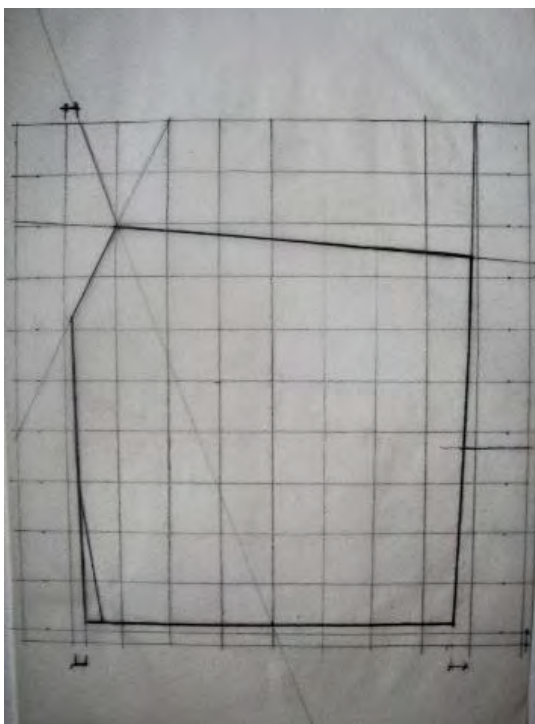


Monika Immrová, Rozeta IV, 2012, slepotisk, 30 x 24 cm.



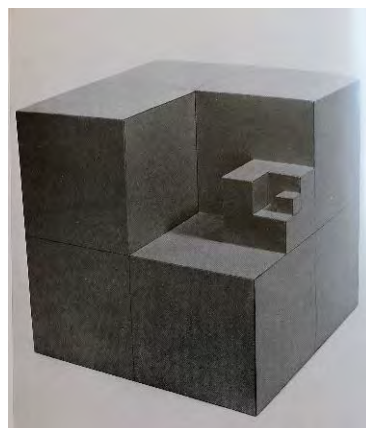
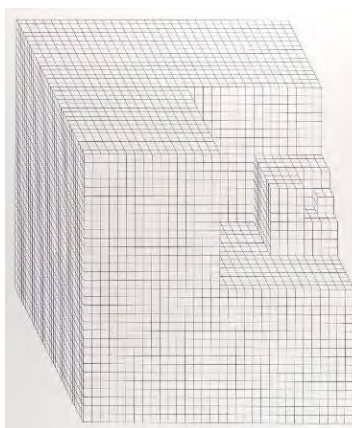
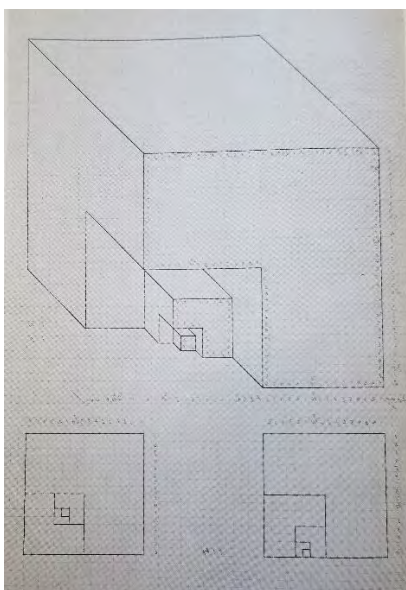
Monika Immrová, Střed, 2018, sádra, 63 x 61 x 5 cm.

## Mřížka



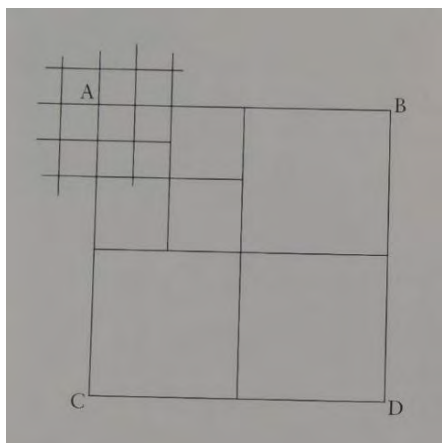
Monika Immrová, Sít, tužka, papír, 30 x 21 cm. Mřížka/sít souvisí s odchylkou. Mřížka jako funkční nástroj při procesu zvětšování. Problematika jemnosti sítě.

Mám zatím čtyři stupně velikosti. Papír, bílý karton, hnědý karton, beton. Pátá – finální velikost se teprve chystá. Díky předchozím stupňům ale vím, že není zaručen hladký proces přenosu.



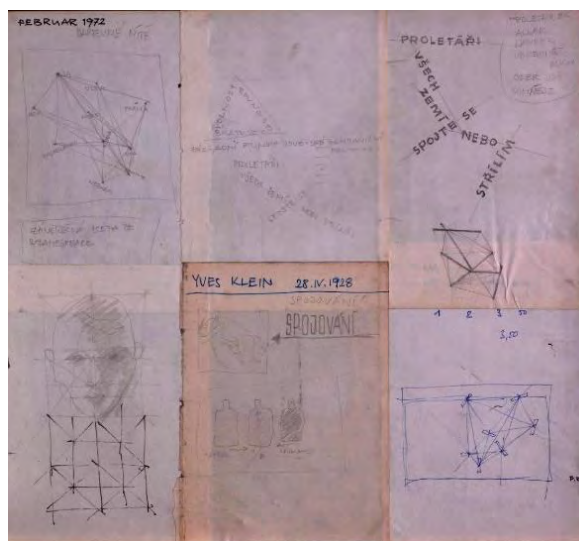
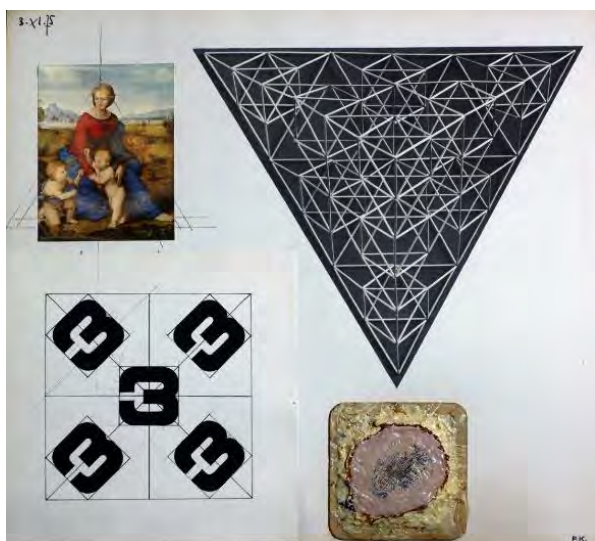
Mřížka – kresba – socha – stavba. ERWIN HEERICH (1922–2004), Kartonplastik, 1963, papír, 48 x 48 x 48 cm. [Pozn. *Erwin Heerich. Karton- und Stahlplastiken. Zeichnungen und Pläne.* Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen Düsseldorf, Düsseldorf 1972, nestr.]

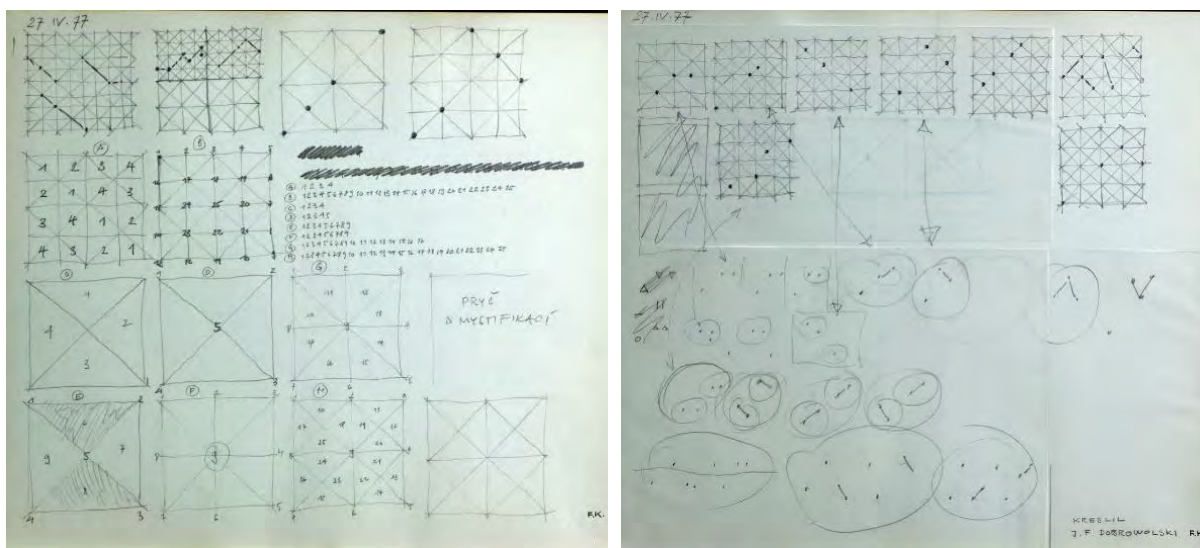
Mřížka jako důležitý aspekt uspořádání plochy. Síť přenosu. Princip dělení rovinného povrchu. Nejčastěji je mřížka založena na čtvercovém formátu („pravá mřížka“, David Summers). Mřížka jako nástroj udržení přesnosti v tvůrčím procesu, jako nástroj k eliminování narůstající chyby.



S mřížkou jako principem nemusíme pracovat pouze v modu DĚLENÍ (např. Hana Wichterlová), ale i v NÁSOBENÍ (např. František Kyncl – idea nekonečného prostoru). [Repro. David Summers, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, Phaidon, London 2003, obr. 194.]

„Nikoli celková představa a pravidlo, jež se rodí nejprve a určuje rámec, v němž tkáň – jaksí automaticky – bude narůstat, nýbrž ‚automatismus narůstání‘, způsob realizace, staly se jádrem sporu. Jde patrně o podobné napětí mezi TEXTEM a textem, Ideou a realizací, jak je známe z lingvistiky. Podle Kyncla je způsob realizace nikoli neosobní, nýbrž velmi individuální a tudíž neopakovatelný. ‚Ani já sám se stejným materiálem a za těchže podmínek bych dnes nedokázal sestrojít a slepit věc tak, jak jsem to dokázal včera.‘ Praví autor a my chápeme, že váží na vážkách nejjemnějších. Na nejmenších posunech, na nuancích, jež konstituují rukopis, záleží víc, než by se při celkovém odhadu zdálo.“ [Pozn. Arsén Pohribný, červená složka, s. 13., pozůstalost F. K.]

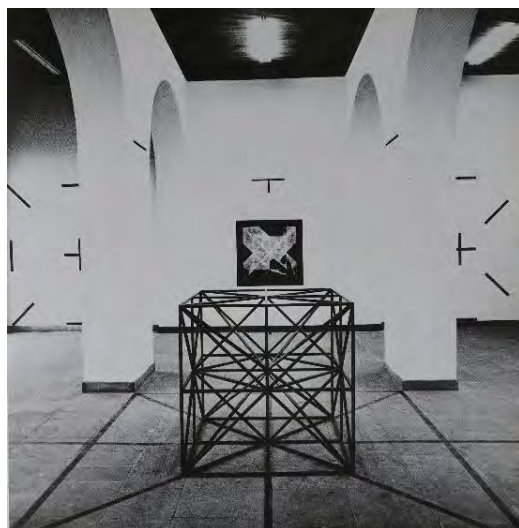
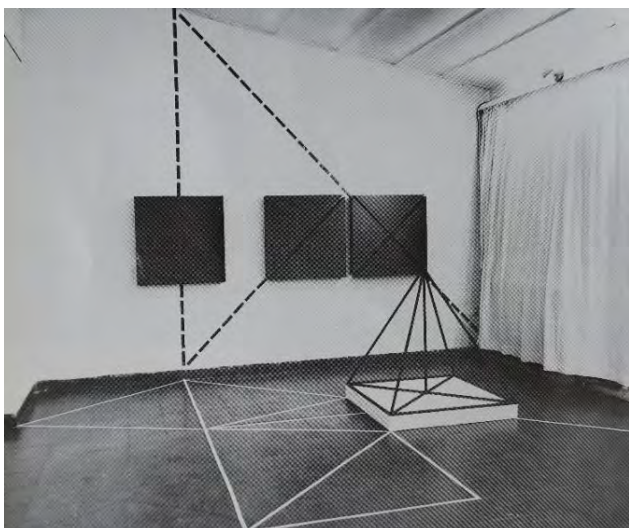




FRANTIŠEK KYNCL (1934–2011), Deníky, 1977, kombinovaná technika, 36 x 42 cm. Mřížka/sít a důležité body.

Arsén Pohribný v textu *Auf der suche nach einer neuen Sprache* píše: „Před lety – abych ho odlišil od systematiků a jiných rigidních aplikátorů školní geometrie – napsal jsem, že Kyncl pracuje jako včela anebo jako korál; to znamená intuitivně, poslušen jakési vnitřní síly. [...] Téměř mu připadá, jakoby tetraedr vždy znovu vynalezl a znovu zvládnul a je tím vždy radostně překvapen. Ale zároveň rozkošně prožívá mnohohlas řady, jež zaznívá prostorem jako opakovaná ozvěna kánonu; předzpěv ale zazněl nejprve v něm samém.“ [Pozn. *Kyncls Strukturen*, Selbstverlag, Düsseldorf 1982, s. 80.] „Jsou to jenom radosti řemeslníka? Jedno je jisté: toto mnohokrát stejné vydává odstíny krásna, které se jeví méně umělé a spíše přírodní. Mluvím o přírodním v člověku. Opakování jako paralela velkého rytmování paprsků a vln, těla a srdce. Afinity tohoto vše rytmického jazyka a vztahu ke světu, jež nelze verbálně vyjádřit, způsobují onu zvláštní totožnost s pracovním materiálem i pracovním počínáním. Homo faber Kyncl pociťuje znění a tepání vyšších sil, k nimž se bezděky jako k zákonu upíná.“ [Pozn. Arsén Pohribný, rukopis, pozůstalost FK, červená složka, s. 13, 14.]

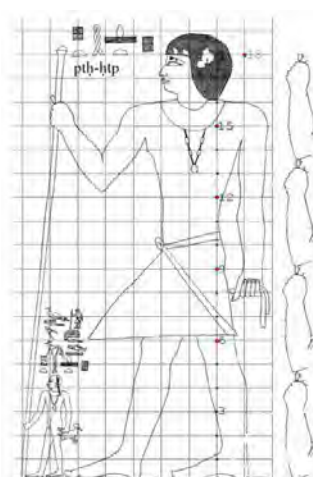
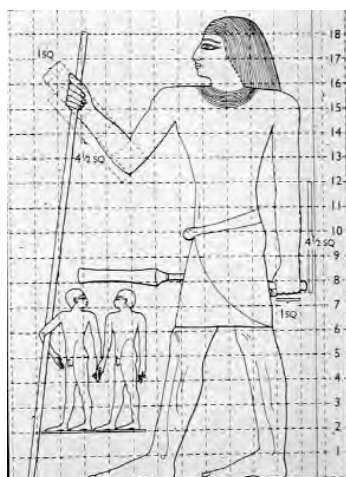
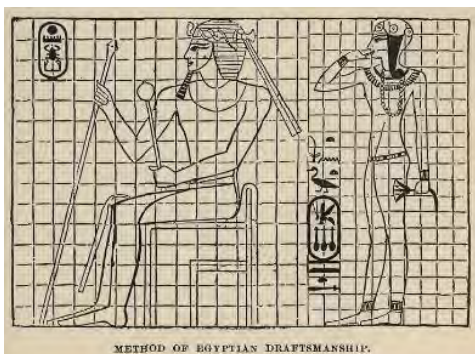
Přesto v Kynclových pracovních postupech (cykličnost, sériovost, opakování, variace) a především v jeho přípravných záznamech nacházíme analyticky zkoumající a uchopující tvůrčí koncept. Základ tvoření. „Konstruji – tedy jsem!“ mohl by FK prohlásit. Řekl to ale jinak: „Obejmout, ovládnout, proniknout! Vychutnávat ten několikahodinový pracovní rytmus – stavět katedrálu – malovat v prostoru.“ A několik let před tím: „Bod – linie – trojúhelník – pyramida: moje prostředky se s mým okolím vypořádát, porozumět mu a ovlivnit ho.“ [Pozn. Arsén Pohribný, *Kyncls Strukturen*, Selbstverlag, Düsseldorf 1982, s. 94.]



František Kyncl, pohled do výstav: Halfmannshof, Gelsenkirchen, 1974; Städtische Galerie Schloß Oberhausen, 1975; foto Lothar Wolleh.

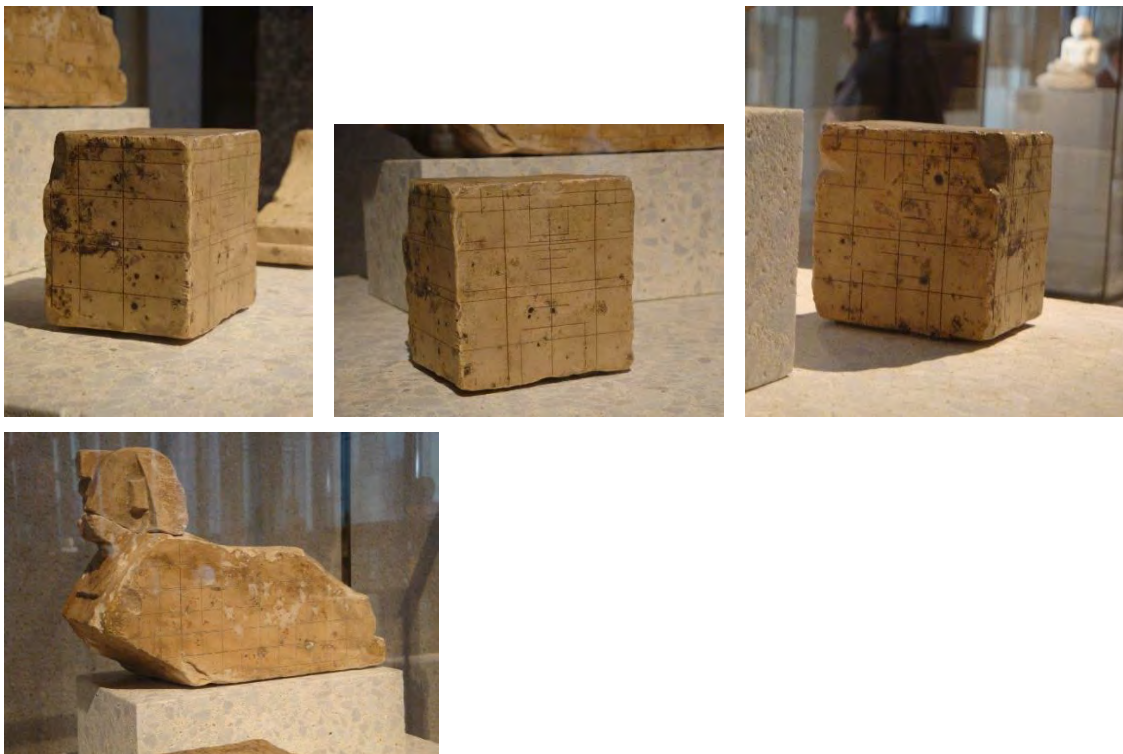
Prostorovým uchopením svých výstav (např. Halfmannshof, Gelsenkirchen, 1974; Kunstahalle Düsseldorf, 1977; Kunstmuseum Düsseldorf, 1992) ukazuje svůj komplexní přístup. Strukturování, hledání důležitých bodů, provázanost prostoru a vystavených objektů a obrazů. V pracovních modelech, fotografiích a kresbách nacházíme hledání řádu, smyslu. „Vzít rastr podlahy a zvednout na strop a po stěnách.“ [Pozn. František Kyncl, scénář, prosinec 1974, blok A3, s. 1-2., pozůstalost F. K.] Komentář se týká koncepce výstavy na základě půdorysu výstavního prostoru se žulovou podlahou s rastrem 96,5 x 96,5 cm (kamenné desky 96,2 x 96,2 cm).

### Role mřížky v egyptském kánonu



Mřížky/sítě zápisů egyptských kánonů. Otázka, zda jde o „pouhé“ síť přenosu či o zobrazení kánonu, není z mého pohledu ujasněna. Můžeme se opřít o závěry Erwina Panofského (kombinace tří proporčních sítí).

Egyptské umění bylo ze své podstaty deskriptivní, založené na správné/pravé míře a vztazích. Proto bylo v termínech proporcí kanonické, a ačkoliv se kánon během století měnil, v rámci společnosti na různých úrovních byl aplikován jednotně.

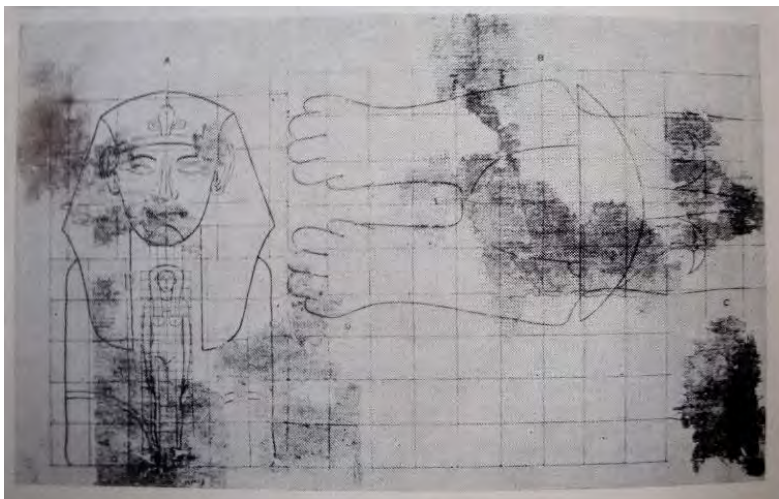


Mřížka přenesená na kamenném bloku v různém stupni vytváření sochy, 664–250 př. n. l., vápenec, sbírka SMPK, Egyptské muzeum, Berlín.

Jeden z nejstarších zapsaných kánonů na světě. Také jeden z nejdéle platných – potřeba kontinuity. Pomocí kánonu egyptské umění nezpodobuje svět tak, jak jej vidíme (jak jej oko vidí – s perspektivní zkratkou), ale představu o něm. [Pozn. Wolfhart Westendorf, *Das Alte Ägypten*, Naturalis Verlag, München 1990, s. 9.] Je pravděpodobné, že zápis kánonu byl především technickou pomůckou, prostředkem pro zmechaničtění postupu a urychlení celého procesu. Existenci kánonu podporuje potřeba udržení jednoty optické, tvarové. Význam kontinuity moci – vlivu.

Vychází z lidské postavy. Neexistuje v něm jediný základní univerzální modul. V literatuře se opakovaně setkáváme např. s palcem u nohy, chodidlem a rozpětím paží. David Summers zmiňuje dva systémy: královský loket (7 dlaní), který se používal pro měření půdy (pozemky, stavby) v oblasti královských aktivit, a obyčejný loket (6 dlaní), který je v královském lokti obsažen. [Pozn. David Summers, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, Phaidon, London 2003, s. 405.]

Obdobně jako v antice, je v egyptském proporčním systému zohledněn význam poměru hlavy k výšce postavy. Nešlo o výšku celé hlavy, ale obličej. Nepočítalo se s vlasy – lebeční částí, šlo o praktický důvod – nasazování paruk a pokrývek hlavy, symbolů postavení a charakterizaci zpodobované postavy. Mohly být z odlišného materiálu – variabilnost výroby. Toto rozhodnutí reflektuje vytváření soch a je překvapivě přejato v antice i později, kdy praktický důvod zmizel, na sochu se nekládaly paruky, pokrývky atd. Přesto modulem zůstala lidská tvář, ne celá hlava. Proporcionalitu vazeb jednotlivých částí zajišťuje geometrická kompoziční síť, definovala výsledné tvary soch a reliéfů. Byla nepochybně praktickou pomůckou. Byla zápisem kánonu?



Pracovní kresba egyptského sochaře (papyrus). Berlín, SMPK, Egyptské muzeum. [Repro. Erwin Panofsky, *Význam ve výtvarném umění*, Odeon, Praha 1981, obr. 18, s. 276.]

O rozdílu sítě přenosu a proporční sítě definovaného kánonu uvažuje Panofsky. V přípravné kresbě – berlínském papyru se sfingou – pro sochu sfingy eviduje tři různé sítě, tři proporční systémy. Jde o sochu sfingy s malou figurou bohyně v tlapách, sestávající z tří různorodých částí – lvího těla, lidské hlavy a lidské figury (v obvyklém kánonu 22 čtverců). Tímto Panofsky dokazuje, že egyptský systém různě velkých čtverců nebyl metodou přenosu, nýbrž kánonem. [Pozn. Erwin Panofsky, *Význam ve výtvarném umění*, Odeon, Praha 1981, s. 59.]

Panofsky uvádí existenci dvou sítí – dělených na 18 čtverců („starší kánon“) a dělených na 22 čtverců („mladší kánon“) – „předpokládal-li egyptský umělec, že celková výška lidské postavy má být rozdělena na 18 nebo 22 jednotek, a věděl-li nadto, že velikost chodidla je 3 nebo 3 1/2 jednotky a velikost lýtky do 5 jednotek, pak také věděl, jaký rozměr musí nanést na základnu svého obrazu nebo na povrch svého bloku“. [Pozn. Erwin Panofsky, *Význam ve výtvarném umění*, Odeon, Praha 1981, s. 57.]

Logickou a zajímavou otázkou je, kdo přesně definoval proporční síť? Mohl jejich vznik (sestrojení), být svatou věcí, vědomostí, která se předávala pouze vyvoleným (pravděpodobně kněžím)? Někteří odborníci se zálibou pátrají po tajemných, komplikovaných kompozičních zákonech, ale jejich následné geometrické analýzy kompozičních schémat nic nemění na formě a obsahu sdělení. [Pozn. Milada Vilímková, *Egyptische Kunst*, Verlag Werner Dausien, Artia, Hanau/Main 1962, s. 43.]

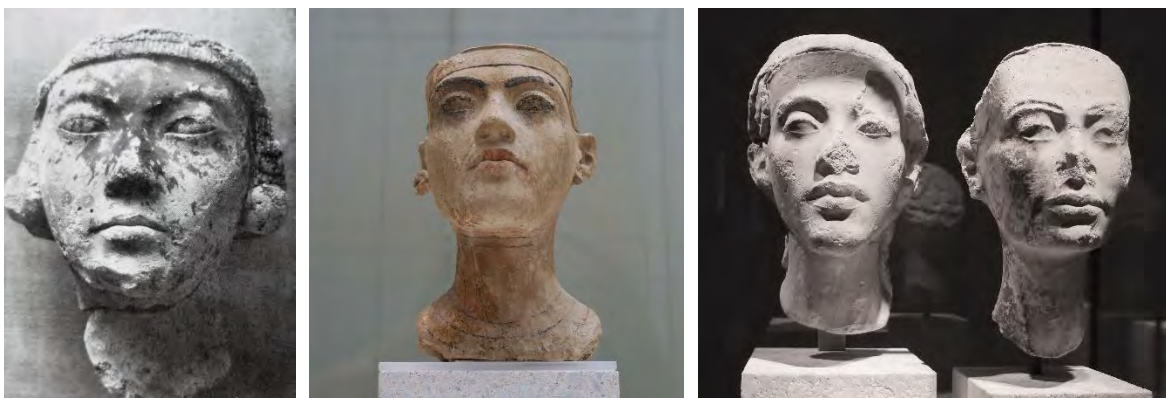
Ve snaze dopátrat se klíčových kanonických systémů nacházíme konkrétního sochaře Thutmose. Ten byl činný v období 18. dynastie (Nová říše) za vlády faraóna Echnatona (1350–1333 př. n. l.). Současně se změnou ideologie byl ustaven i nový zobrazovací kánon. Při vykopávkách ve městě Tell el-Amarna v letech 1912–1913 objevil Ludwig Borchardt sochařský ateliér, respektive rozsáhlou sochařskou dílnu. Dnešní odborníci předpokládají působení většího počtu sochařů (20–50 pomocníků). Bohatý nález obsahuje mj. sochy, jejich fragmenty, portréty a sádrové masky, evidentně sloužící jako modely s pomocnými grafickými kresbami pro další výrobu. [Pozn. Milada Vilímková, *Egyptische Kunst*, Verlag Werner Dausien, Hanau/Main, Artia 1962, s. 37.; Dietrich Wildung, *Ägyptische Kunst in Berlin*, Verlag Philipp von Zabern, Mainz 1999, s. 25.; Christian Tietze, Erik Hornung, *Amarna. Lebensräume – Lebensbilder – Weltbilder*, Arcus-Verlag, Weimar 2011, s. 158–171.]



Vizualizace kánonu – sochař THUTMOSE (1350–1333 př. n. l. – vláda Echnatona).  
Nedokončená hlava Nefertiti, 1340 př. n. l., vápenec, Amarna, SMPK, Egyptské muzeum, Berlín.  
Evidentní pomocné grafické poznámky.



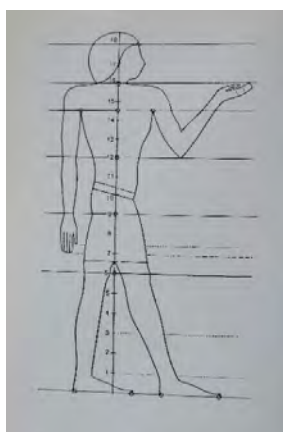
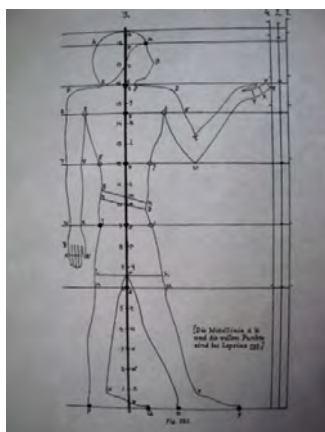
Socha královny Nefertiti, vápenec, v. 40 cm, 1340 př. n. l., SMPK, Egyptské muzeum, Berlín. [Repro vlevo: *Ägyptische Kunst in Berlin*, D. Wildung, Verlag Philipp von Zabern, Mainz, 1999, s. 25, obr. 30.] I na ní najdeme grafické poznámky.



Sádrové odlitky z hliněného modelu a portrét z vápence, nález ze sochařského ateliéru v Tell el-Amarna. Modely sloužící k další produkci – vizualizace kánonu, modul lidské tváře. SMPK, Egyptské muzeum, Berlín. [Repro vlevo: Hedwig Fechheimer, *Die Plastik der Ägypter*, Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1922, s. 92.]



Model hlavy krále Echnatona, vápenec, v. 26 cm, SMPK, Egyptské muzeum, Berlín. Jde o portrét identický s originální sochou – figurou s modrou korunou. Byla sádrová maska modelem? Přenos proporcí. Kvalita se množí. [Repro uprostřed: Regine Schulz, Dorothea Arnold, *Ägypten, Die Welt der Pharaonen*, Könnemann, Köln 1997, s. 202, obr. 102.; repro vpravo: Hedwig Fechtmeier, *Die Plastik der Ägypter*, Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1922, s. 93.]



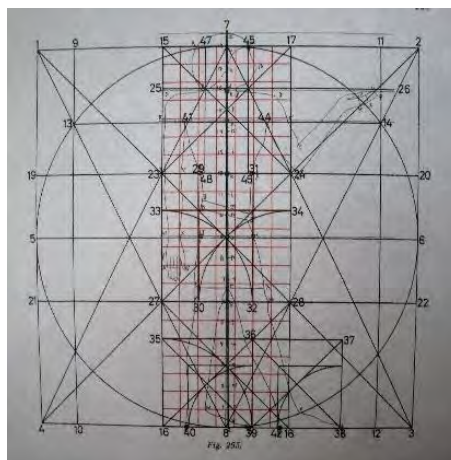
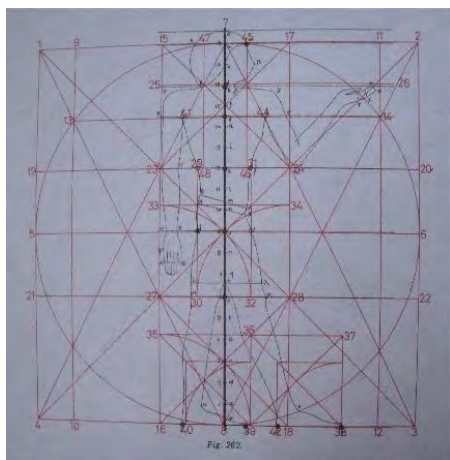
Vědecké bádání o egyptském kánonu se opakovaně odvolává na jeden zápis.

[Repro: Tons Brunés, *The Secrets of Ancient Geometry – and its use*, Rhodos International Science Publishers, Copenhagen 1967, 2. díl, s. 95, obr. 261; Wolfhart Westendorf, *Das Alte Ägypten*, Naturalis Verlag, München 1990, s. 10, obr. 9; dokončená část reliéfu v Sakkaře.]

Zdrojem pro výše uvedené nákresy je detailnější kresba z nedokončeného reliéfu hrobky pyramid v Sakkaře, s patrnou strukturou horizontálních linií, vertikální červenou osou a červených a černých bodů, z nichž některé určují i stranové proporce, což neznamená hloubku, ale šíři, v rámci zobrazovacího úzu – hlava, nohy z profilu, trup zepředu (vzdálenost bodů  $KG = 5/6$ ,  $GE = 3/6$ ,  $EB = 4/6$ , dohromady KB jsou současně dvě stopy/chodidla). Carl Richard Lepsius (archeolog) se tak snažil matematicky stanovit základní modul – určil chodidlo, které vše navzájem propojuje. Jde tedy o příklad kánonu. [Pozn. C. R. Lepsius, *Denkmaler aus Aegypten und Ethiopien*, Leipzig 1897, obr. č. 17, nestr.]

Kresba z alba 27 kreseb od Lepsia se stala opakovaně výchozím bodem pro další generace badatelů. Například ji nalézáme v knize Wolfharta Westendorfa *Das Alte Ägypten* jako ukázkou geometrického proporčního kanonického plánu/sítě – figura je rozdělena na 18 dílů, rozměr končí na hranici paruky. Jde o schematický nákres pro všeobecnou charakteristiku egyptského kánonu: nohy a hlava jsou zobrazeny z profilu, hrud' z čelního pohledu, postava je nakročena, symbolika barev, figury se podřizují hierarchickému měřítku (společenskému postavení).

S kresbou se můžeme setkat také v knize Tonse Brunése *The Secrets of Ancient Geometry – and its Use*, který ji podrobil rozsáhlému zkoumání, aby potvrdil použití geometrie při stanovování kánonu.



Aplikace metody TONSE BRUNÉSE na kresbu z nedokončené hrobky v Sakkaře. [Repro: Tons Brunés, *The Secrets of Ancient Geometry – and its use*, 2 díly, Rhodos International Science Publishers, Copenhagen 1967, 2. díl, s. 99, obr. 262; s. 105, obr. 265.] Zaměřil se na hledání a definování geometrického systému a symbolického smyslu. Na průzkum staveb používal především mřížku, na egyptské a antické sochy aplikoval geometrickou metodu, která vychází z kombinace kružnic, čtverců, úhlopříček a jejich průsečíků, také ze zlatého řezu. Středem základní kružnice bývá rozkrok (ne pupek), místo dělicí lidské tělo zhruba na polovinu. Průsečíky určují pozici důležitých míst/bodů – lokty, podpaždí, kolena, ale i směru paží nebo např. velikosti hlavy. Nejde o generování kánonu, ale o jeho zpětné nalezení.

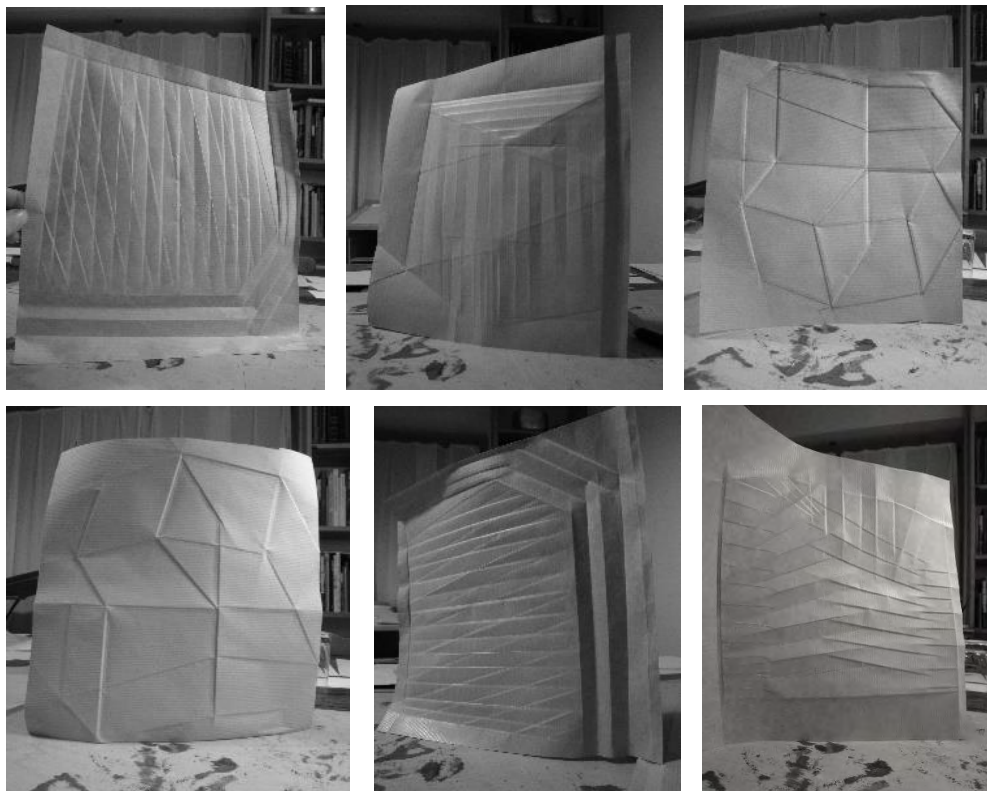
Důležitost knihy Carla Richarda Lepsia, *Denkmaler aus Aegypten und Ethiopien*, Leipzig 1897, nám dokazuje i připomínka o jejím vlivu na Petera Lenze, který ji náhodou objevil při svém pobytu v Římě v archeologické knihovně pruského velvyslanectví [Pozn. Helena Čížinská, *Isis-Madona*, časopis *Staletá Praha* XXX, č. 1, Praha 2014, s. 26–27.]

## Plocha – prostor

Funkční existování společnosti s sebou automaticky přináší racionalizaci žitého prostoru. Průvodní převažující prostorové vnímání je nahrazováno projekcí do ploch. Nejde jen o geometrickou plošnost, ale i o strukturování jazyka, obyvatelstva, politických systémů, o kartografické vidění zeměkoule, o strukturaci času. Jsou vytvářeny diagramy, mapy atd. Rovinné povrchy a plošné relace se postupně stávají naší druhou přirozeností. Automaticky vše převádíme do plošnosti. Ta umožňuje nový systém možností uchopování světa, je podmíněna reálnými zkušenostmi kulturně specifického charakteru.

Na tomto místě je vhodné uvést etymologii anglického „explanation“ (vysvětlení) a „plain“ (plocha/rovina) nebo latinského „explano“ (vykládat, vysvětlit), „planus“ (rovný, plochý), řeckého „platys“ (plochý) – latinsky „platea“ (ulice) – jde-li o plochu jako uspořádané

přehledné místo, určené jasnými formovými vztahy. [Pozn. David Summers, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, Phaidon, London 2003, s. 343–346.]



Monika Immrová, *Skládané papíry*, 2012–2014, papír, 30 x 30 cm. Možnost uchopení kánonu na základě reálné práce. Téma Anděl. Účinek světla. Zkoumání základních zákonitostí reliéfu, členění plochy, průzkum kompozic a vytváření prostoru.



Monika Immrová, *Skládané papíry*, 2012–2014, papír, 25 x 22 cm, 21 x 30 cm. Plocha – prostor.

„Prostor, pojem prostoru, se usadil v uměleckém, umělecko-teoretickém i umělecko-historickém myšlení dvacátého století jako samozřejmost. Mluví-li historik umění o prostoru obrazu, o vztahu sochy k prostoru nebo o prostorových představách architektury, nepociťuje při tom obvykle nic divného. Jen málo architektů posledního století a jen málo interpretů jejich práce by nesouhlasilo s názorem, že prostor se v architektuře téměř kryje s její podstatou. [...] Se samozřejmostí, s jakou moderní umělecké a architektonické myšlení s pojmem prostoru nakládá, kontrastuje fakt, že starší teoretické práce o umění a architektuře toto slovo neznaly. Ani u Vitruvia, ani u Palladia, ani u významných teoretiků a prvních historiků umění od šestnáctého až hluboko do devatenáctého století pojem prostoru vůbec

nenajdeme. [...] Heinrich Wölfflin mohl prostor v roce 1888 uvidět, protože mu přisoudil přívlastky či kvality ‚lidského měřítka‘ a naopak ‚nadlidskosti‘, jako harmonického vztahu mezi jednotlivými články a naopak slitosti ‚jako z jednoho kusu‘.“ [Pozn. Rostislav Švácha, Architekti zaspali. Prostor jako konstrukt historiků umění, 1888–1914, *Stavba*, 2002, č. 6, s. 30–31.]

Strom v krajině – vertikála – socha, vytváří prostor. Architektura, pomocí zdí a sloupů vytváří – definuje prostor. I socha může již v uzavřeném prostoru – v architektuře – vytvářet novou kvalitu prostoru.

Fyzické zažití nakloněných ploch, výklenků, velké majestátní skály. Tajemné škvíry (umožňující levitaci skály – anděla – kamene). Zažití hmoty, velikost, která přesahuje, ale je ji ještě možné obsáhnout pohledem.

### ***Rámování reliéfu***

Vybraný motiv (krystal – anděl – kámen – skála) se stal ústředním prvkem pro další kroky. Bylo nutné řešit vymezení formátu v rámci celého pláště severní stěny domu (RÁM 1) a zároveň provést zkoušky ohledně fungování a účinnosti hlavního prvku v ploše vlastního reliéfu (RÁM 2 – okolí ústředního prvku). V obou případech zde nastal prostor pro zkoumání kompozičních vztahů a zákonitostí. Význam skutečnosti, že rám reliéfu není ostře vymezen. V některých místech jde jen o styky hmot reliéfu a domu, nejsou hranicí, ale pokračováním.

Severní strana pláště domu obsahovala vzhledem k přesnému sledování možných variací spoustu proměnných: okna, rastr fasády, celkový tvar pláště. Nešlo o jednoduchou plochu. Důležitějším vztahem na tomto místě byl především výběr jedné verze ze tří a pak její přesné umístění a přesná velikost v poměru k oknům a k celému vyznění fasády. Šlo především o posouzení čelního pohledu, mohlo se proto odehrávat v rámci zmenšeného měřítka architektonických plánů. To vlastně znamená práci s mřížkou a jejími zákonitostmi, opět nastává problematika odchylky. Při procesu zvětšování mřížky zákonitě přichází odchylka – zanedbatelná chyba? Práce s ní poskytuje prostor pro umělecké zacházení se všemi uváděnými prvky, prostor pro nacházení kvality. Případné odchylky a redukce se proto odehrávají v poli reliéfu, při vlastním modelování.

Vzhledem k ústřednímu prvku (krystal – anděl – kámen – skála) vyllynuly čtyři možné varianty: Děda (sádra), Čistota-brána (sádra, beton), Členění (bílý karton, beton) a Území čtverce (papír, bílý karton, hnědý karton). Hloubka byla dána parametry fasády. Možné variace zohledňovaly práci se světlem a tvarem (šikminy, naklonění), s neustálým ohledem na hlavní tvar „kamene“.

Zkoušky spočívaly v hledání formy okolí ústředního prvku, jehož maximální působivost – tzv. významy pevnost, jistota, ochrana, čistota – bylo nezbytné udržet. Příliš široké nebo naopak úzké okolí působivost hlavního prvku oslabilo.

Hledání přesné velikosti „vnitřního rámu“, která podpoří vlastní krystal.

Jako z více důvodů nejvhodnější byla nakonec vybrána varianta Území čtverce. Abychom se dostali k různým formátům reliéfu v rámci pláště domu / severní fasády (RÁM 1), bylo nutné vyzkoušet různé šíře okolí / RÁMU 2. Vyllynuly tři relevantní možnosti (RÁM 2a, RÁM 2b a RÁM 2c).



Kámen, krystal, anděl. Zkoušky, jak široké okraje ústřední tvar – kámen snese. Hlavní body jsou vlastně body zalomení čtverce. Tvar působí jako obdélník – přitom je mnohostěn, rozměrově je ale vlastně čtverec.

### **Význam hloubek**

Reliéf musí být vizuálně účinný při různých světelných podmínkách. Podle Charlese Despiau nejde o pohyb forem ve světle a stínu, o tekoucí řeč forem, ale o formu samotnou – o statické sochařství, o plasticitu, prostou oblost, napětí linií, uzavřený objem. Forma vycházející z devatenáctého století a současně poskytující prostor geometrickému dobrodružství kubismu. [Pozn. Charles Despiau. *Sculpteur mal-aimé* (katalog výstavy), Waanders Uitgevers, Museum Beelden aan Zee, Zwolle 2013.]

V této souvislosti je vhodné citovat i z Hildebrandova přemýšlení o přesnosti používání termínů obrysu a siluety. Silueta je závislá na osvětlení – účinku stínu a na použitém materiálu. Hildebrand hodnotí, co je a není reliéf, co je umělecké dílo a co pouhý ornament (ozdoba), hodnotí vhodnost materiálů (například bronz) pro realizaci reliéfů. Tmavý materiál významně umenšuje účinek siluety, Hildebrand volí inspirativní sousloví „VYNOŘOVÁNÍ Z TEMNOTY“. [Pozn. Adolf Hildebrand, *Problém formy ve výtvarném umění*, Triáda, Praha 2004, s. 55.]

„Protože podstata reliéfního pojetí spočívá ve zformování kubického do jednotného zrakového dojmu, musí se reliéfní pojetí nutně uplatňovat všude, kde je objektem uměleckého utváření kubický výtvar. Tedy především u architektury, nábytku atd. Vždyť jde o to, abychom získali jasný pocit vnější vrstvy a abychom všechny jednotlivé formy četli jako prohloubení odpředu dozadu. Například řecký chrám tvoří uzavřenou prostorovou masu, sloupy stojí tak blízko, že účinkují jako prolamovaná přední vrstva prostoru. Nevnímáme

prostorové těleso, před nímž stojí sloupy účinkující směrem proti nám, nýbrž naopak sloupy spoluvytvářejí prostorové těleso a všeobecný pohyb do hloubky postupuje mezi nimi dovnitř.

Stejně tak důsledně a samostatně uplatňuje reliéfní pojetí románský styl a pojímá každý otvor jako prolomení za sebou seřazených vrstev prostoru, které předkládá názoru profilací otvoru.

Při všech stylových rozdílech, které architektura vykazuje, zůstává její úlohou sjednotit své formy v reliéfním účinku. Teprve tím získává stavba uměleckou jednotu. Pojímáme-li stavbu jako organismus stylových forem, musíme ji nejprve přirovnat k přirozenému výtvaru, jehož forma má získat uměleckou jednotu až reliéfním pojetím. Spokojím se zde s těmito stručnými náznaky, které mají pouze poukázat na to, že v architektuře jako v umění tkví tentýž princip utváření jako v plastice a v malířství.“ [Pozn. Adolf Hildebrand, *Problém formy ve výtvarném umění*, Triáda, Praha 2004, s. 61–62.]

Navážu-li na Hildebrandovu úvahu o obrysu, tak vlastně v rámci mého reliéfu o něm nelze hovořit. Obrys zde máme pouze jeden. Je to obrys domu, který jsem ale neměla možnost ovlivnit. Nicméně problematika vztahu počtu horizontál a vertikál v ploše je podnětná. Zpětně sledováno, v souboru Území čtverce nepatrně četnost horizontality převažuje nad vertikálností.

Aby se člověk dopracoval působivosti reliéfu, jsou důležité hloubky. Téma, námět a kompozice jsou na první pohled pro diváka zřetelné a pochopitelné, ale to, co určuje vlastní kvalitu věci, jsou v rámci reliéfu především hloubky.



Skládání, aspekt světla, význam hloubky.

První fází, která se intuitivně odvíjela od zadání, bylo SKLÁDÁNÍ. Skrze ně jsem řešila průzkum světelných možností reliéfu. Nešlo o kompoziční principy a zákonitosti, ale o spolupráci světla a hloubek, o působení světla na ploše při dané tloušťce reliéfu 12 cm betonové fasády domu s klenbami. Zpočátku rozměr působil jako nedostatečný, obávala jsem se, aby výsledkem nebyla pouhá kresba. Cílem bylo realizovat modelovaný reliéf.

Díky skládání papírů se ukázalo, že i mírné sklony ploch mají mocné prostorové účinky, a že není určující hloubka zářezu (reliéfu), ale rozměr šikmé plochy. Ta čím je širší, tedy pozvolná, tím více splývá s plochou fasády. Dojem hlubokého prostoru navozují ostré úzké zářezy.

Tak jako v architektuře, uvnitř budovy, vykouzlí mělká nika zvětšení prostoru, tak i reliéf kromě zprostředkování konkrétní ideje může mít podobnou prostorovou funkci.

Nesporný význam hloubek je podpořen reálnými zkušenostmi. Klíčem ke zvládnutí jejich problematiky u reliéfu je specifický způsob řazení ploch a jejich umístění. Tento proces nelze zaznamenat, kvantitativně zapsat. Vylučuje proto práci pomocí předem daného návodu, k výsledku lze dospět pouze tvůrčím procesem – uměleckým přemýšlením a reálnou zkušeností s materiálem a tvarem.

Ani žádný ze známých sochařských kánonů nepředkládá explicitně zacházení s třetím rozměrem v reliéfu – hloubkou. Samozřejmě egyptské mřížky jsou vytvořeny pro všechny strany bloku kamene, ale nejsou návodem pro práci se samotnou hloubkou. Mechanická aplikace metody práce s mřížkou není zárukou kvalitního výsledku.

Španiel charakterizuje zásady vytvoření „skutečného reliéfu“ a pracuje s termíny: výškové body, polohové plány, hlavní a samostatná plastická událost. Plastický účín reliéfu se dle Španiela nedosáhne jeho skutečnou výškou/hloubkou, ta je vytvářena formou abstraktní a snahou umístit co nejvíc výškových bodů do jedné plochy/plánu. [Pozn. Otakar Španiel, SNKLHU, Praha 1954, s. 36–37.]



Výstava Socha – Daniela Vinopalová a Monika Immrová, GASK, Kutná Hora, 2015–2016.

„Podnětné jsou v této souvislosti úvahy Gastona Bachelarda z knihy *Poetika prostoru*. [...] „Prostor uchopený obrazy nemůže zůstat prostorem lhostejným, vydaným míře a úvaze

geometra. Je žitý. A žitý ne ve své pozitivitě, nýbrž se všemi zvláštnostmi obraznosti.' Bachelard poukazuje na rozměr prostoty, jež dává jistotu, neboť podněcuje obraznost. Spatřujeme styčné momenty s principy sochařských prací Moniky Immrové [...] Zajímá nás mj. její tendence otevírat prostor v horizontální dimenzi, Bachelard totiž uvažuje o expanzi bytí, o nezměrnosti, jež je v nás bytostně přítomna: 'Nezměrnost je pohybem nehybného člověka. Nezměrnost je jedním z dynamických rysů klidného snění.' Ožívá zde i téma umělecké geometrizace prostoru obecně, autorka mu věnuje pozornost sledováním proporčních zákonitostí vytvářených reliéfů." [Pozn. Iva Mladičová, *Monika Immrová / Socha* (kurátorský text), Topičův salon, Praha 2017.]

### ***Pohled / pohyb diváka***

Procházení – pohyb evokují dále, nekonečno. Proto, možná, je mi vlastní tendence k horizontalitě, k uchopování prostoru v šíři. S tím souvisí i poměrně často, a s chutí používaná, částečná neukončenost – neohraničenost. Věc, i když ne fyzicky, může pokračovat dál. Formát není uzamčen.

Procházení okolo reliéfu. Procházení OKOLO. Dům s klenbami.

Nejde o obrazové vnímání – statické sledování. Velikost reliéfu a jeho umístění poskytuje možnost – jiný způsob zažívání. Vidíme jej z boku, přibližujeme se k němu, vidíme fragment z celé plochy. Zažití ulice (fronty domů ve městě), která se mírně zatačí, a my jí procházíme, reliéf se mění – zažití v čase. Nejsme vlastně zaměřeni na plochu reliéfu, ale na jeho hloubku. Na zářezy do plochy. To je to, co z reliéfu můžeme vnímat v první řadě. Čelní pohled přijde na řadu jako druhý. Teprve on vyjeví hlavní téma a umožní uchopení tématu. On zprostředkuje přenos ideje. Ukáže nám kámen a nechá ho působit.



Monika Immrová, K2, 2012, beton, 80 x 140 x 75 cm.

Orientace domu s klenbami a umístění reliéfu na její severní straně poskytlo mimořádnou příležitost zažít reliéfu čase, v jeho světelných proměnách. Reliéf je nejen vizuální součástí pláště domu, ale bude rovnou odlit s celým domem.



Monika Immrová, 2013–2016, Simulace proměny reliéfu za východního a západního světla. Působení hloubek.

V případě úkolu architektonické realizace je možné uvažovat o dvou základním možnostech umístění reliéfu. Jeden se vztahuje k prostoru diváka přímo (umístěno v úrovni kolemjdoucího), druhý je na divákovi nezávislý. Ten je nositelem významu, současně splňuje veškeré požadavky na kvalitu. Není zde, aby byl viděn, ale pro přítomnost jeho významu.



Celý proces vytváření reliéfu lze rozdělit do několika fází. 1. ASPEKT SVĚTLA (skládání, slepotisky). 2. PRŮZKUM ÚČINKU KOMPOZIC (hledání souvislostí, vzájemných vztahů a symetrie – v původním slova smyslu). 3. GEOMETRICKÝ PLÁN. 4. HLEDÁNÍ DŮLEŽITÝCH (zásadních) BODŮ. 5. JEMNÁ SÍŤ PŘENOSU (zvětšování). 6. ODCHYLKA. 7. TOUHA PO DOKONALOSTI. 8. PRŮZKUM ÚČINKU KOMPOZIC V RÁMCI DOMU – SEVERNÍ FASÁDY.

„Naše představa pojímá prostor tak, že se v celé rozloze našeho zorného pole pohybuje za hloubkou, usiluje o hloubku.“ [Pozn. Adolf Hildebrand, *Problém formy ve výtvarném umění*, Triáda, Praha 2004, s. 36.]

Hildebrand v kapitole Zraková představa a představa pohybu vysvětluje: „Čím blíže k objektu divák přistoupí, tím více pohybů očí potřebuje, tím více se rozkládá původní celkový jev do jednotlivých jevů, do rozličných obrazů. Nakonec může svůj zrakový dojem omezit do té míry, že se mu do ohniska vidění dostane ostře vždy jen jeden bod a že bude prostorový vztah různých bodů prožívat ve formě pohybového aktu; tehdy se dívání změnilo ve skutečné ohmatávání a v pohybový akt a představy na něm založené již nejsou představami ze zrakových dojmů, nýbrž představami pohybu, a tvoří materiál vidění a představování si formy.“ [Pozn. Adolf Hildebrand, *Problém formy ve výtvarném umění*, Triáda, Praha 2004, s. 15.] V případě reliéfu pro Dům s klenbami počítám nejen s tímto představováním si formy, ale i s reálným pohybem diváka.



Jan Šépka, Monika Immrová, Dům s klenbami, jižní pohled, severní fasáda, vybraná verze.

## SOUVZTAŽNOSTI

### Řád a proporce

Řád je přirozená danost lidského organismu i jeho prostředí. Vychází z funkčních vztahů (lidského organismu, společnosti). Definuje vztah části k celku, není prvoplánově představován, je vnitřně přítomen. Z jeho ideového prostoru vycházejí proporce, specificky reflektující sociální prostor. Řád samotný je současně zázemím pro změny, odchylky, podobnosti. Variace jej podporují, neboť tak viditelně vystupují jeho základní znaky.

Řád je integrálním prvkem celku. Odvozování proporčního řádu může mít charakter kvalitativní nebo kvantitativní. Kvalitativní je nepopisný (nedeskriptivní), vychází z relativních velikostí jednotlivých částí. Kvantitativní je primárně metrický (deskriptivní), založený na měřitelnosti částí celku. Vztahy jednotlivých částí navzájem jsou zachyceny poměry. Proporce nejsou pouze kvantitativní, ale obsahují i rovinu kvalitativní. Kvantitativní poměry se vždy vztahují k jednotce míry. Proporční zákonitosti mají normativní charakter, mohou sloužit za návod. Mohou mít dokonce charakter kanonický, jako druh popisu zpodobení vyššího řádu.

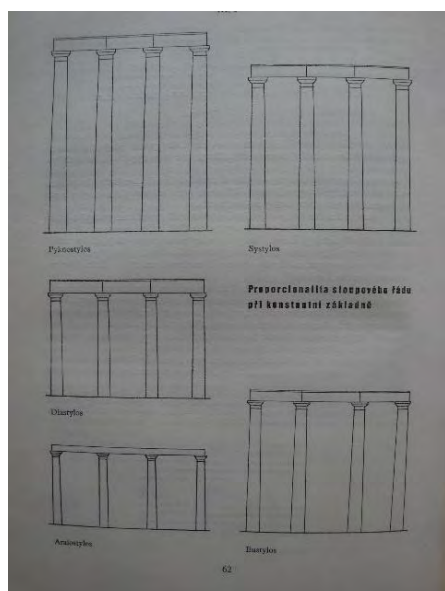
Řád by měl být na první pohled rozpoznatelný, čitelný. A přitom jde o vysoce flexibilní kritérium. Řád předchází proporci, která má ale specifitější charakter. Jsou-li proporce považovány jako krásné a perfektní, obsahují atributy božství. Díky této významové souvislosti lze vztáhnout systém proporcí i do oblasti etiky – vytváření dobrých mravů. [Pozn. David Summers, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, Phaidon, London 2003, s. 358–359.]

Miroslav Koval o práci Moniky Immrové: „Sdílí pevnou víru v trvalou nosnost odvěkých lidských i výtvarných hodnot [...] Novým možností stále otevřená forma figury, vtělené do základních jednoduchých objemů hmoty, napětí mezi nimi a jemným zásahem do jejich povrchů [...] Míra rozumu a citu je v nich vyvážená a časté téma mírně narušené rovnováhy do nich vnáší oživení.“ [Pozn. Miroslav Koval, *Hmota – objem – tvar* (katalog výstavy), Galerie Jiřího Jílka, Šumperk 2005, nestr.]



Monika Immrová, *Postava*, 2012, bronz, barva, v. 116 cm.

Marcus Vitruvius Pollio v kapitole Podklad rozměrovostí chrámů (lidské tělo, míry, čísla) uvádí: „Vytvořila-li tedy příroda lidské tělo tak, aby proporce jeho částí zachovávaly daný poměr k celkovému jeho útvaru, je zřejmé, že staří důvodně zavedli, aby se i při stavebních výtvorech zachovával přesný rozměrový soulad jednotlivých jejich součástí se zřetelem na vzhled celkového útvaru.“ [Pozn. Vitruvius, *Deset knih o architektuře*, SNKLHU, Praha 1953, s. 57.]



MARCUS VITRUVIUS POLLIO (1. stol. př. n. l.) – proporcionalita sloupového řádu při konstantní základně: „Zavedení bočního prostoru (pteroma) a rozdělení sloupů kolem chrámu bylo totiž vynalezeno proto, aby se ostřejším vyniknutím mezisloupí dosáhlo mohutného vzhledu a mimo to aby mohlo volně netísňeně prodlévat v chrámu a okolo celly množství lidí, kdyby je znenadání překvapil silný liják a uzavřel je tam. A jak dobře se to provádí právě pseudodipterickým rozvržením chrámů! Je proto vidět, že Hermogenes pracoval účinek svých děl s bystrým a značným důmyslem a zůstavil po sobě zřídla, odkud by potomci mohli čerpat vědecké poznatky.

U chrámů araiostylových musejí být sloupy vytvořeny tak, aby jejich průměr činil v poměru k výšce jednu osminu. U diastylu je potřeba rozměřit výšku sloupu na  $8\frac{1}{2}$  dílu a jeden díl určit za průměr sloupu. U systylu se výška rozdělí na  $9\frac{1}{2}$  dílu a jeden z nich se stanoví za průměr sloupu. U pyknostylu je pak nutné rozdělit výšku sloupu na deset dílů a jeden její díl určit za průměr sloupu. Výška sloupu eustylového chrámu budiž však stejně tak jako u systylu rozdělena na  $9\frac{1}{2}$  dílu a jeden její díl se určí za průměr dříku na jeho spodním konci. Při tomto oměru se dojde ke správnému vyřešení mezisloupí.

Podle toto totiž, jak vzrůstají vzdálenosti mezi sloupy, musí se proporcionalně zvětšovat i průměr dříku. Neboť je-li u araiostylu průměrem sloupu devítina nebo desetina jeho výšky, zdá se sloup tenkým a slabým, protože při pohledu při větší šířce mezisloupí ubírá vzdušný prostor dříkům na tloušťce a zmenšuje ji. Naproti tomu ovšem, činí-li u pyknostylu průměr sloupu osminu jeho výšky, dodává to chrámu pro hustotu jeho sloupů a pro stěsnané mezisloupí vzhledu nabobtnalého a neladného. Je tedy třeba zachovávat symetrický rozměrový soulad u každého jednotlivého stavebního způsobu.“ [Pozn. Vitruvius, *Deset knih o architektuře*, SNKLHU, Praha 1953, s. 62–63.]

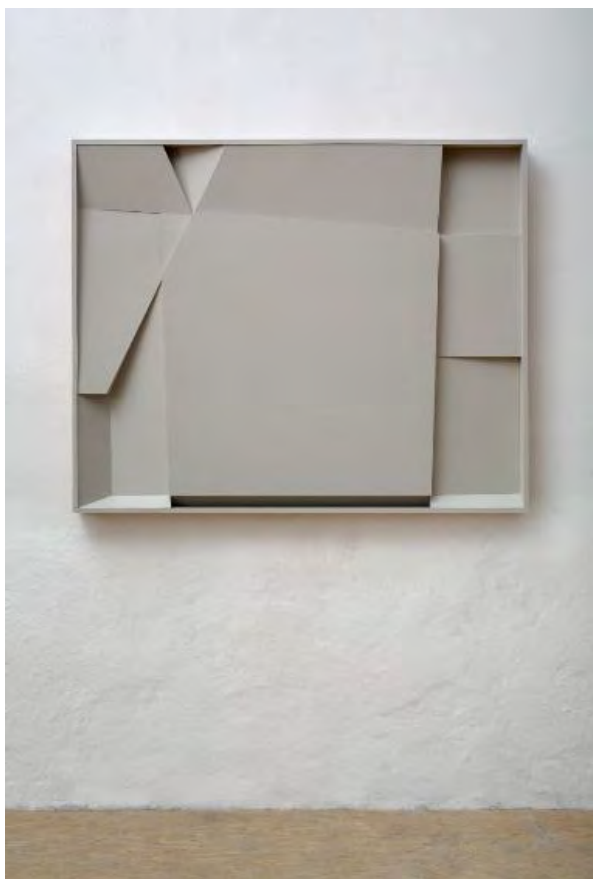
Touha po dokonalosti má překvapivě mnoho společného s odchylkou. K odchylce od původního konceptu Území čtverce mě právě přivedla touha po dokonalosti výsledku. Odchylka nastává ve fázi zvětšování. Tématu mřížky se týká poznámka Jakuba Lipavského, který hovoří o momentu, kdy člověk fascinován nějakým systémem, z radosti, že něco podléhá pravidlu (pravidlům), že má něco vzájemný vztah, který je dokazatelný, je ochoten přivřít oči, nevidět nesrovnalost, podvádět, i s rizikem záruky kvality. V lepším případě definuje odchylku, která ale nenarušuje pravidlo, jež by bylo důvodem pro neplatnost kánonu. Raději se proto přikloníme ke sloům Erwina Panofského a jeho charakteristice řeckého klasického kánonu jako „elastického, dynamického a esteticky závazného“. [Pozn. Panofsky charakteristiku uvádí při porovnání pracovní metody řeckých sochařů s egyptskými: „Proti neohebnému, mechanickému, statickému a konvenčnímu řemeslnému kódu Egyptanů klasické Řecko postavilo elastický, dynamický a esteticky závazný systém vztahů.“ Erwin Panofsky, *Význam ve výtvarném umění*, Odeon, Praha 1981, s. 84.]

K mé posloupnosti procesu zvětšování: papír – bílý karton – hnědý karton – betonová verze jako součást domu. Finální verze – není zaručen hladký proces přenosu.

Provedla jsem několik zkoušek – podřídít se síti a mechanicky zvětšovat. Nastala řada výpočtů a vznikly tak odchylky a zaokrouhlování v závislosti na měřítku – velikosti sítě, respektive jejího modulu. Vyšly najevo důležité body, jejichž pozice se nesmí měnit – pevné, uzlové body. Složitost výpočtu je sice realizovatelná, komplikuje však rychlost přenosu. Geometrický způsob se tak ukázal jako praktičtější, především při větším počtu fází procesu.

Nakonec jsem se dopracovala k následujícímu postupu: nalézt důležité body (v tomto případě hraniční) – vrcholové body základního kamene a udržení jeho nerovnoběžnosti. Díky tomu jsem zjistila, že jde o pětiúhelník, který se velmi těsně blíží tvaru čtverce. Pěti pevným bodům bylo nutné podřít strukturu a velikost sítě.

Důležité body se nedaly nalézt ani výpočtem, ani geometrickou metodou, ale pouze praktickou zkoušku – pokusy měnit místa a pozice v rámci plochy. Další fází byla vizuální funkčnost těchto míst v závislosti na prostoru – hloubkách.



Z procesu realizace – řád a proporce. Monika Immrová, Území čtverce III/V, 2013, karton, dřevo, 85 x 95 x 8 cm, Území čtverce I/V, 2013, karton, dřevo, 110 x 95 x 8 cm, Území čtverce II/V, 2013, karton, dřevo, 98 x 95 x 8 cm. RÁM 2a, RÁM 2c, RÁM 2b.

## Rozměr a poměr / Míra a měřítko

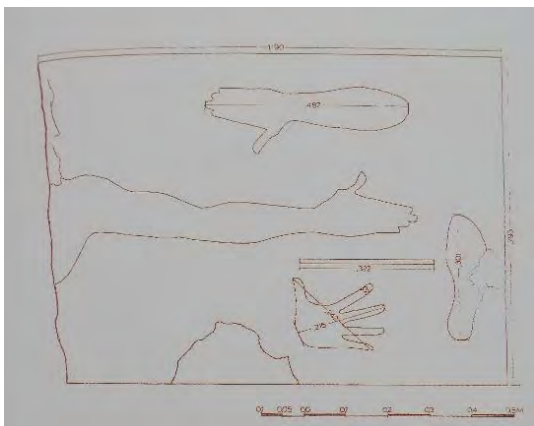
„A ten, kterýž mluvil se mnou, měl třtinu zlatou, aby změřil město i brány jeho i zed' jeho.“ (Janovo Zjevení, 21,15) – změřil zed' jeho 140 a 40 loktů, měrou člověka, která jest mírou člověka, kteráž jest míra anděla. [Pozn. Hugo Kükelhaus, *Prvotní číslo a gesto*, Půdorys/Dauphin 2018, s. 127.]



MNOHOZNAČNOST MÍRY. Stanley Brouwn, Ohne Titel (Historische Maße / Brouwn Maße), 1988, kovové pásky ve vitríně, Expozice stálé sbírky, Museum Ludwig, Kolín nad Rýnem. [Text: 1. 1 Elle Aachen; 2. 1 Elle Augsburg; 3. 1 Elle Baden / Darmstadt; 4. 1 Elle Bayern; 5. 1 Elle Berlin; 6. 1 Elle Bremen; 7. 1 Elle Dresden; 8. 1 Elle Frankfurt; 9. 1 Elle Hamburg / Mecklenburg; 10. 1 Elle Hannover; 11. 1 Elle Leipzig; 12. 1 Elle Lübeck; 13. 1 Elle Preussen; 14. 1 Elle Sachsen; 15. 1 Elle Württemberg; 16. 1 m; 17. 1 schritt (S. Brouwn); 18. 1 Elle (S. Brouwn); 19. 1 Fuss (S. Brouwn).]



Mel Bochner, Actual Size/Tatsächliche Größe (Face), 1968, silbergelatine / Actual Size/Tatsächliche Größe (Hand), 1968, Silbergelatine, z expoziice stálé sbírky, Museum Ludwig, Kolín nad Rýnem.



Kamenná tabulka ze SALAMIS, 300 př. Kr., mramor, 79 x 119 x 5 cm, Archeologické muzeum, Piraeus.  
Kresba kamenného původního reliéfu se základními mírami, 1990. [Pozn. Alexander Tzonis, *Phoebe Giannisi, Klassische griechische Architektur, die Konstruktion der Moderne*, Flammarion, Paris 2004, s. 215.]

Převod, míra, modul, koeficient, vztah, podíl.

Modul jako základní jednotka.

Měřítka jako nástroj k převodu skutečného pomocí poměru. Měřítka reflektuje kvantitativní vztahy. Je nejjasněji čitelné a použitelné v ploše.

I při mnohoznačnosti míry a volbě měřítka výsledný obraz zachovává čistotu vztahů a vyslovuje stav plné přítomnosti reálného.

Rozdíl mezi kvalitativní (poměr) a kvantitativní (rozměr) proporcí. Kvantitativní (rozměr) vychází vždy z NĚČEHO, je zdrojem míry. Prostřednictvím míry a koeficientu poměru můžeme provést PŘESUN, PŘENOS z konkrétního, reálného na konceptuální, kanonické. Je třeba stanovit základní měrnou jednotku a vytvořit pravidlo. Opět se vracíme k uvažování v modu plošnosti, důležitá je volba použitelné základní jednotky.

Správná/pravá míra je správný poměr.

Nalézt a vytvořit základní síť přenosu není samozřejmou záležitostí. Hustota sítě – přesnost, jemnost, preciznost – se odvíjí od charakteru převáděného.

„Tak jako svět fyzika nebo entomologa se skládá ze souhrnu zvláštních událostí nebo vzorků, z nichž každý je pokládán jen za exemplifikaci zákona nebo třídy, skládá se svět klasického umělce ze souhrnu typů, z nichž každý reprezentuje řadu individuálních případů neboli „jednotlivin“, které jsou redukovány na „univerzálie“, a to nikoliv diskurzivní abstrakcí, nýbrž intuitivní syntézou.“ [Pozn. Erwin Panofsky, *Význam ve výtvarném umění*, Odeon, Praha 1981, s. 202.]

Správná/pravá míra má charakter definice, obsahuje prvek „přesnosti“, je zárukou „aury absolutna“, „ukotvenosti“, pokrývá tedy současně prostor tzv. první i druhé přírody. Vystává zde problematika přizpůsobení se standardním mírám. V předmoderní době převažovaly míry lokální. Nejranější míry vycházejí z rozměrů částí lidského těla: prsty, články prstů, stopy, lokty. Tyto míry jsou praktické a přenositelné. Postupně se váhy a míry standardizovaly, jako důsledek kontroly a podpory pozice moci. Politický význam míry. Po Francouzské revoluci byl měrný evropský systém ustanoven konvenční mezinárodní smlouvou. Dnes je snaha ustanovit

jednotnou míru pro celou zeměkouli. [Pozn. David Summers, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, Phaidon, London 2003, s. 403, 405.]

Zmíněný politický význam míry lze sledovat například již ve starém Egyptě, jehož umění bylo ze své podstaty popisné, deskriptivní, založené na správné/pravé míře a vztazích. Proto bylo kanonické (v termínech proporcí), a ačkoliv se kánon během staletí měnil, byl v rámci společnosti na různých úrovních aplikován jednotně. Řeční sochaři egyptský styl adoptovali, současně jej ale i adaptovali, v rámci tehdy vlivného konceptu harmonie. V Pythagorovi se dočteme o harmonii v hudbě, o shodě kvantitativních ukazatelů (délka struny jako měrný aspekt), které ovlivňují kvalitu zvuku, a to směrem k libosti slyšeného. Význam slova harmonie má charakter metaforický, odkazuje ke správnému, co je na svém místě.

## Kánon

Forma jako výsledek působení síly na hmotu. Kánon pak pravidlo – program, podle kterého se tato síla řídí, ovlivněn momentální představou o světě.

Kánon jako pravidlo, které není dáno provždy, je časově určeno. Svět se nemění, ale představa o něm ano.

Princip kánonu – vztah člověka ke světu, vesmíru – v rytmu, v čísle.

Kánony vycházejí z lidského těla, liší se, ale základ je stejný. Tělo, jeho rozčlenění k určení modulu (hlava, prst, chodidlo) a jeho vztah k vnějšku.

Měřítka sebe.

Kánon jako umělecká konstrukce.

Kánon jako uchování ideje.

Poměr vychází z konkrétní míry, stává se obecným směrem k univerzalitě.

Kanonické je spjata se zpodoběním kvalitativně vyššího.

Umění je schopno propojit svět viditelný s neviditelným. K tomu je nápomocna i geometrická analýza viditelného. Techné u Řeků znamená schopnost neviditelné uvést do přítomnosti. Schopnost, nadání, jež dokáže to, co není patrné, uvést do přítomnosti. Stává se viditelné.

Zmiňme Vitruviův počín – souhrnný dobový záznam k tématu proporcí a kánonu – *Deset knih o architektuře*. Nacházíme v nich mj. sumarizaci raných řeckých spisů o figurálních proporcích, Polykleitův kánon a pozdější elegantnější kánon Lyssipův. Byly východiskem pro zobrazení kánonu Leonarda da Vinci. Vitruvius tvrdí, že chrámy, jako obrazy a sochy, by měly být tvořeny pomocí „symetrie“, jejich části by měly být poměrné (v poměru) podle jedné míry jako „dobře stavěný muž“. Poměry vnímá jako zákonitosti prvku k celku. Vitruvius následoval tradici východiska z lidského – božského těla. Venuše jako ženský ideál znamená eleganci a šarm, kvality asociované s erotikou, atraktivitou a vášní. Bez ohledu na mužské a ženské tělo, je proporce esenciální, abychom tělo vnímali jako krásné, potěšující pro pohled. Jde tedy o vztah mezi rozumem a libostí. Toto tvrzení můžeme najít už u Pythagora. Rozměry těla jako celku v sobě současně obsahují poměr 1:1, viditelný při upažení, tedy čitelný, neboť má formu

čtverce. Střed těla (Vitruvius v pupíku, Leonardo v rozkroku) a rukama a nohama se dotýká kružnice. Leonardo přidává ještě rovnostranný trojúhelník. Mužská figura jako mikrokosmos, jejíž poměry platí v makrokosmu. V rámci této jednoty je tělo popisováno pomocí modulů, které jsou zároveň i jeho podmnožinou.

Vitruvius také specifikoval, že proporce konkrétních budov musí architekt přizpůsobit okolnostem dobového způsobu vidění. V rámci tohoto přizpůsobení neexistuje žádné pravidlo, které bychom mohli aplikovat, neboť závisí na individuálním architektově talentu. Na rozhodnutí. Aby byla stavba kvalitní, musí se jevit jako proporční, dokonce i tehdy, když neodpovídá dobovému obecnému zákonu. [Pozn. David Summers, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, Phaidon, London 2003, s. 408.]



Chrám bohyně Héry, Paestum. Itálie, 550 př. n. l. Dórský řád. Kánon teoreticky zapsán později Vitruviem (*Deset knih o architektuře*, 32–22 př. n. l.), následně L. B. Albertim (1404–1472, *Deset knih o stavitelství*). Lidské měřítko.



Tempio do Concordia, Chrám svornosti, Údolí chrámů, Agrigento, Itálie, Sicílie 430 př. n. l. Dórský řád.



Deutsches Literaturarchiv Marbach, Literaturmuseum der Moderne, David Chipperfield, 2006

## K etymologii slova kánon

Slovo kánon pochází z hebrejského *káné* = rákos. Toto slovo proniklo i do řečtiny (*kanné*) i latiny (*canna*). Poněvadž se rákosu používalo i k měření, získalo označení *káné* i význam měřidla, míry, normy.

Český etymologický slovník, Leda, Voznice 2001, s. 261:

„kánon – soubor zásad, pravidel; skladba, v níž hlasy s různými nástupy zpívají tutéž melodii; *kanonický, kanonizovat* – prohlásit za svatého, *kanonizace*. Z lat. *canōn*, pravidlo, řád, církevní zákon; z ř. *kanōn* – rovná hůlka, pravidlo, zákon, jež se většinou odvozuje od *kánna* – rákosová hůlka, třtina, trubice.“

Všeobecná encyklopedie, díl 2 g/l, Praha, Nakladatelský dům OP 1997, s. 398:

„kánon, měřítko, pravidlo, vzor; 1. soubor zásad a předpisů platných v určitém oboru; 2. *estetika a výt. umění* a) slohově podmíněný řád proporcí vyjadřující dokonalou úměrnost poměrů a vztahů jednotlivých částí těla, stavby ap. Ve starověku a v renesanci bylo vytváření kánonu motivováno hledáním ideálních věčných proporcí krásy, v současnosti je význam kánonu chápán relativně; b) v užším smyslu normativní soustava proporcí lidského těla a jejich vztahů, uplatňovaná zejména v sochařství. Nejznámější kánon polykleitovský z 5. stol. př. n. l., ve 4. stol. př. n. l. pozměněn sochařem Lýsippem a dalšími; 3. *hud.* a) soubor středověkých liturgických zpěvů; b) druh kontrapunktické skladby, kdy melodie nástupního hlasu je přísně opakována ostatními hlasy; 4. *náb.* a) věroučné nebo liturgické pravidlo či dogma; b) soubor spisů uznávaných církví za pravé (v. t. kánon biblický); 5. *právo církevní* a) označení církevního zákona na rozdíl od světského (lex, nomos); b) od Nicejského koncilu 325 n. l. označení předpisů a ustanovení papežů a církevních koncilů.“

Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí, díl 13 Jana – Kartas., Praha, J. Otto 1898, s. 925:

„V umění výtvarném nazývá se kánon soubor pravidel stanovících proporce lidského těla. Již u Egypťanů a u starších umělců řeckých patrně jest, že řídili se jistými normami ve příčině proporcí lidského těla. Avšak teprve Polykleitos starší věnoval důkladné studium lidskému tělu a jeho součástem a na základě tohoto přísného, detailního studia sepsal teoretický spis, zvaný kánon, v němž normální poměry jednotlivých částí těla k sobě a k celku vyjádřeny byly přesnými ciframi. Na tomto základě vytvořil Polykleitos též svého Doryfora, jenž ve příčině správného, přesného podání proporcí lidského těla dlouho byl normou řeckým sochařům a také od nich kánonem nazýván (viz Polykleitos). Z doby po Polykleitovi uvádí se zejména kánon Lýsippův, jenž v jednotlivostech značně se uchyloval od kánonu Polykleitova.“

František Lepař, *Nehomérovský slovník řecko-český*, 1892, reprint Nakladatelství Petr Rezek, Praha 2008, s. 571:

Κανών – κανών – prut (přímý), pravítko, pravidlo. Původně znamenal třtinu, hůlku, stéblo, později měrný prut.

## Styl – sloh – kánon

Všeobecná encyklopedie, díl 4 ř/ž, Praha, Nakladatelský dům OP 1998, s. 258–259:

„styl 1. původně označení nástroje určeného k psaní na voskové destičce (styllus, rydlo); 2. *historie kultury* způsob života, souhrn charakteristických znaků určité historické epochy (životní styl gotiky, renesance ap.); 3. *jazykověda* [...]; 4. *lit.* [...]; 5. *sociol.* způsob života, souhrn charakteristických znaků života určité sociální skupiny v určité době; 6. *umění*

a) souhrn charakteristických znaků daného uměleckého období (románský s., gotický s.), popř. geografické oblasti (severský styl) nebo národů (styl českého baroka). V. t. sloh; b) osobité projevy tvorby umělce, popř. jeho školy či dílny.“

Sloh se vztahuje k obecnější rovině – může vyplynout ze stylu, jehož působení a platnost se dostane do vyššího řádu. Podmínkou je ideové naplnění. Erwin Panofsky uvádí konkrétní příklad: „Můžeme-li vůbec kdy říci, že je nějaké velké umělecké hnutí dílem jedince, pak zaalpská renesance byla dílem Albrechta Dürera. Michael Pacher si mohl osvojit určité významné objevy italského quattrocenta, ale pouze Dürer byl schopen zahlédnout skrze quattrocento antiku. Byl to on, kdo zaalpskému umění objevil cit pro klasickou krásu a klasický patos, klasickou sílu a klasickou přehlednost.“ [Pozn. Erwin Panofsky, Význam ve výtvarném umění, Praha 1981, s. 208.]

*Všeobecná encyklopedie*, díl 4 ř/ž, Praha, Nakladatelský dům OP 1998, s. 140:

„sloh 1. souhrn znaků, jimiž se vyznačují kulturní projevy určité epochy (umění, životní ideologie a psychologie období, životní způsob, odívání, liturgie a další); 2. v užším smyslu styl.“

*Ottův slovník naučný*, 23. díl, Schlossar – Starowolski, Praha, vydavatel a nakladatel J. Otto, 1908, s. 398, 399:

„Sloh, styl (z lat. *Stillus*, pisadlo, rydlo) jest v obecném aesthetickém smysle označení pro osobitý estetický charakter uměleckého díla. V tomto smysle užívá se označení toho jednak absolutně, když pravíme, že umělecké dílo má sloh, jest slohové, tj. má určitý, v sobě jednotný ráz (uměleckou svéráznost), jednak relativně, když mluvíme o různých druzích slohu podle dob, národů, uměleckých látek, techniky a jiných činitelů, jež spolu podmiňují charakter uměleckého díla (např. s. v uměních výtvarných). V užším smysle užívá slova s. pro označení osobitého způsobu, jímž spisovatel, básník, řečník, učenec vtěluje své myšlenky, city atd. ve slovesnou formu. S. slovesný podmíněn jest přirozeně všemi činiteli, jež spolupůsobí při vytváření slovesného díla, tudíž zvláště osobností samého tvůrce, dále obecenstvem, pro něž dílo určeno, podnětem a tendencí díla, mistrem, řeči jako látkou slovesného díla a hlavně věcným obsahem. Poměr s-u a osobnosti tvůrce slovesného díla klasicky vysloven slavnou větou Buffonovou: *Le style c'est l'homme même* (sloh, toť člověk sám). Ve slohu jako v celém slovesném díle obráží se, vlastně měla by se odrážeti celá individualita spisovatele, básníka, řečníka, učenice. Kde této svéráznosti není, kde s nevyplýnul z vnitřní povahy, mluvíme o nedostatku slohu, o bezslohovosti; kde s je pouze příučen, o manýře. Základní podmínky dobrého slohu jsou: věcná jasnost a pravdivost, průhledné uspořádání a přesvědčivá síla, úplné ovládnutí řeči a jemný cit pro rozmanité odstíny výrazu i forem, osobnost věcí svou zcela zaujatá a v ní žijící.“

„Sloh stavitelský jest přísné provedení a hmotné vyjádření jisté všeobecné myšlenky ve všech dílech stavitelských i ve všech jejich podrobnostech, které pak na sobě nese výraz vnitřního citění a duševního jednání, ano i výraz celé povahy svého tvůrce tak viditelně a nápadně, že každého jednotlivce poznati lze podle dokonalosti, jaké v tomto umění dosáhl. Umělecké dílo stavitelské, ač obsahuje tytéž částky jako jiné dílo obyčejné, vyniká zvláštní úpravou, kde každá částka má svůj účel, který zase jest naznačen formou nejvhodnější, a tím hned na první pohled od díla obyčejného jako něco vyššího se rozpozná a uplatní. Stavitelský sloh jest s celou bytostí lidskou v každé době tak srostlý, že kdyby umělecký tvůrčí duch sháněl se po tvarech a formách, chtěl je vyjádřit city, namanuly by se mu mimovolně tvary a formy, do kterých veškerý národ své myšlenky a city nejraději vkládá a ve kterých také jenom své znázorněné myšlenky shledává a proto stavitelský sloh jest věrným odleskem veškerého žití každého

národa a zrcadlem, v němž spatřuje celý jeho duševní stav od prvních uměleckých počátků postupně dále až k jeho nejvyšší dokonalosti a slávě, ano a i k jeho úpadku, tvoříc tak nehynoucí kamenný pomník jeho zdatnosti a vyspělosti, po případě jeho poroby. Každý vzdělaný národ, jenž měl stálá obydlí a jakési náboženství, také i zvláštním způsobem stavěl, vloživ do staveb svůj vlastní charakter, vlastní vyjádření, svůj vlastní s. poněvadž za nejvýznačnější stavby mohou pokládány býti stavby chrámové, ustanovující nejvyšší hranici, kam až duch lidský povznést se může, a kde člověk nejvíce k duševní, umělecké práci pobádán bývá, jest nejprůhodnějším dělití stavitelské slohy podle náboženství [...] Každý z těchto slohů má své osobité zvláštnosti, své okrasy, proporce, a dospěl podle své a povahy většího nebo menšího zdokonalení a rozšíření, na něž působily i poměry přírodní.“

Wikipedie:

„Styl (z lat. stillus, rydlo, sloh) znamená původně charakteristický rukopis, později specifický charakter výtvarných děl a uměleckých předmětů (sloh). Styl může charakterizovat umění určité doby (gotický, barokní styl nebo sloh), určitého prostředí (rustikální styl), určitého umělce (jeho ‚rukopis‘) nebo vůbec určitého člověka (‚to není v jeho stylu‘). Odborník může podle stylu rozpoznat, z jaké doby, z jakého prostředí, případně od kterého autora dané dílo pochází, i když je předtím nikdy neviděl nebo neslyšel.“

Lze konstatovat, že zatímco styl v různých rovinách odkazuje k jednotlivci, sloh jej svou objektivní tendencí významově zastřešuje. Situovanost kánonu v této struktuře subjektivní – objektivní je složitější.

„Proporční teorií rozumíme systém stanovování matematických vztahů mezi různými částmi těla nějakého živého tvora, zejména lidských bytostí, pokud jsou tyto bytosti chápány jako předmět uměleckého znázornění. Na základě této definice můžeme vytušit, jak různými cestami se proporční studia mohla ubírat. Matematické vztahy mohly být vytvářeny dělením celku právě tak jako násobením jednotky; snaha o jejich určení mohla být vedena touhou po kráse právě tak jako zájmem o ‚normu‘ nebo potřebou stanovit konvenci; a především, proporce mohly být zkoumány s ohledem na předmět znázornění právě tak jako s ohledem na znázorňování předmětu.“ [Pozn. Erwin. Panofsky, *Význam ve výtvarném umění*, Odeon, Praha 1981, s. 55.]

Richard M. Weaver, *Ideje mají následky*, Občanský institut, Praha 2011, s. 164:

„Člověk odmítá připustit časovou podmíněnost – a právě tomu lze připsat nejen rostoucí lhostejnost vůči kvalitě, ale také úpadek stylu ve všech oblastech moderního života. Styl je totiž bez ohledu na způsob, jímž je vyjádřen, jistým druhem regulovaného pohybu, který závisí na respektování časových intervalů. To platí v mravech i v hudbě. Není divu, že na všelidové úrovni zkolabovaly mravy i hudba pod tlakem lidské netrpělivosti. Každý styl formalizuje to, v čem vzniká, a viděli jsme už, že se povaha moderního člověka cítí každou formou svazována. Styl a šarm nikdy nenajdeme u lidí, kteří se nenaučili vytrvalosti, přičemž výuka vytrvalosti je jednou z variant výuky heroismu.“

Richard M. Weaver, *Ideje mají následky*, Občanský institut, Praha 2011, s. 28:

Kánon: „[...] Právě zde leží počátek sebekázně, která znamená vítězství transcendence. Rozhodne-li se člověk, že se bude ve vztahu ke světu řídit něčím, co je svémocné, koná tím skutek abstrakce, uznává skutečnost, která existuje sama o sobě, a právě tím si dodává důstojnosti – nikoliv sebechválou založenou na zkoumání vlastních úspěchů. / V tom spočívá moudrost mnoha proroctví a zjevení: člověk musí ztratit sám sebe, aby se našel; konceptualizuje, aby ho nepohltila příroda.“

Připomeňme Hegelovy úvahy k umělecké formě „pojaté jako totalita“, odhaluje v nich vývoj ze symbolična ke klasičnu a romantičnu. V jednotlivých uměleckých oborech analogicky pak nachází podobný postup: počínání, postup, završování a zakončení, vzrůst, rozkvět a úpadek. Podnětné je jeho definování stylu přísného, ideálního a líbivého.

a) přísný styl – strohost, přísnost. Počátky vlastního krásného umění. Nahodilost, libovůle a svoboda subjektivity se potlačuje. Spokojuje se tím všeobecným účinkem, že VĚC JEST. Umělecké dílo je uzavřeno do sebe a nechce mluvit k divákovi.

b) ideální styl – nic není bez významu a výrazu, nýbrž všechno v činnosti a působení. Život představuje pouze jediný celek, je výrazem jednoho obsahu, jedné individuality a jednoho jednání. OPRAVDOVÁ ŽIVOUČNOST. V každém výrazu poukazuje toliko k ideji a oduševnění celku. Žádná část není znásilněna, každý člen se jeví pro sebe, těší se z vlastní existence, ale zároveň je tak skromný, že chce být pouze částí celku. Vnitřní klid i obrácení na diváka musí být v rovnováze.

c) líbivý styl – nejde jen o život věci samé, ale i o vnější působivost, líbivost se ohlašuje jako účel. Celý vnější zjev se neredukuje na jednotu věci samé, zvláštnosti se stávají nezávislejší, cítíme je jako ozdoby, úmyslné epizody. Zůstávají nahodilostmi pro věc samu a jejich podstatné určení je toliko k diváku. Lichotí subjektivitě. [Pozn. Georg Wilhelm Hegel, *Estetika I, II*, Odeon, Praha 1966; přeložil Jan Patočka, díl II, s. 11–13, díl I, s. 102–105.]

Sochařství tvoří střed klasické umělecké formy vůbec. Sochařství je vlastní umění klasického ideálu jako takového. Má sice rovněž stadia, kdy je zaujato symbolickou uměleckou tvorbou, ale jsou to spíše historické předstupně a ne rozdíly, které by se týkaly vlastního pojmu sochařství.

Musíme nejprve ukázat, jaký obsah a jaká forma náleží zvláště stanovisku sochařství jakožto zvláštního umění, a vede je proto k tomu, aby znázorňovalo klasický ideál v lidské postavě, proniknuté duchem, a v její abstraktně prostorové formě. Druhá stránka klasického ideálu spočívá v individualitě sice substanciální (hlavní, podstatný), nicméně však též vnitřně ozvláštěné, takže sochařství si neobírá za svůj obsah ideál lidské postavy vůbec, nýbrž určitý ideál, a tím se rozchází v rozličné způsoby provádění. Tyto rozdíly se týkají jednak pojetí a provedení jako takového, jednak též materiálu, v němž se provedení stává skutečným a který nyní svým různým uzpůsobením vnáší do umění opět nová ozvláštění, na něž potom navazují jako poslední rozdíl stadia historického vývoje sochařství. [Pozn. Georg Wilhelm Hegel, *Estetika I, II*, Odeon, Praha 1966; přeložil Jan Patočka, díl II, s. 76.]

Úkolem sochařství je, aby podalo božství jako takové, v jeho nekonečném klidu a vznešenosti, nadčasově, nepohnutě, bez naprosto subjektivní osobnosti a rozkolu, obsaženého v jednání či situaci. Musí si vybrat za svůj obsah pouze to, co je nehynoucí a trvalé (nikoli pomíjející nahodilosti).

Skulptura si musí brát z objektivního obsahu ducha za svůj předmět pouze to, co lze úplně vyjádřit ve vnějšku a v tělesnosti. Co lze odpovídajícím způsobem vyjádřit, zjevit v materiálu.

Dle Hegla pouze to, co je trvalé, obecné, zákonité na formě lidského těla má být vyjádřeno v sochařském díle, i když vystoupí požadavek, aby všeobecně bylo individualizováno tak, abychom měli na očích nejen abstraktní zákon, nýbrž individuální formu, která je s ním co nejúžeji sloučena. Zdůrazňuje tak přítomnost abstraktního zákona – kánonu – a individuální formy, nahodilé a proměnlivé je redukováno, ale postavě nesmí chybět individualnost.

Výsledkem všech úvah je, že socha je více než kterékoli jiné umění vizualizací ideálu. V rámci Hegelova členění trojího stupně na jedné straně již vykročila ze symbolické oblasti jasností svého obsahu, který chápe sám sebe jako ducha, a úplnou přiměřeností svého podání. Na druhé straně ještě ale nepřechází do subjektivity, pro kterou vnější podoba pozbývá hlavního významu. Socha tvoří proto samotný střed klasického umění.

Blaženost, svobodná nutnost, svobodná oživenost.

Socha je prosta nahodilostí „duchovní subjektivity a tělesných forem, bez subjektivní záliby ve zvláštnostech, bez citů, zálib, rozmanitých hnutí a důvtipných nápadů“.

„Velký přechod k procitnutí krásného umění můžeme proto hledat teprve tam, kde umělec tvoří volně podle své ideje, kde blesk génia uhodí do tradičního podání a udělí mu svěžest a životnost. Teprve pak se uměleckým dílem rozleje duchovní tón. Neomezuje se již na to, aby vyvolávalo vědomí nějaké představy vůbec a upomínalo na hlubší význam, který má nazíratel již jinak v sobě, nýbrž přechází úplně k tomu, že předvádí tento význam jako něco plně, živě zpřítomnělého v individuální postavě. Proto též se ani nezastavuje u pouhé povrchové všeobecnosti, ani se nedrží rysů obyčejné, dané skutečnosti, když podává podrobnější určenosti. A tak je též nutným předpokladem vzniku ideálního sochařství, aby proniklo na tento stupeň.“ [Pozn. Georg Wilhelm Hegel, *Estetika I, II*, Odeon, Praha 1966; přeložil Jan Patočka; díl II, s. 76.]

Hegel charakterizuje předpoklady vytvoření ideální sochy, vychází z aktuálních Winckelmannových objevů a textů.

a) všeobecný charakter ideální figurální sochy: lidská postava není ani tělesnou formou, ani duchovním výrazem od přírody ničím ideálním. Figurální socha se ukazuje jako podoba a výraz ducha, ne jako přírodní forma. Ať jsou formy v jednotlivostech i v obecnosti vyjádřeny sebevěrněji, není tato věrnost žádným kopírováním přírody jako takové. „Skulpture běží vždy jen o abstrakci formy.“

b) z hlediska sledování zvláštností ideální figurální sochy hrají důležitou roli tvar obličeje, postoj, čelo, nos, brada, oko, vlasy, pozice a pohyb těla.

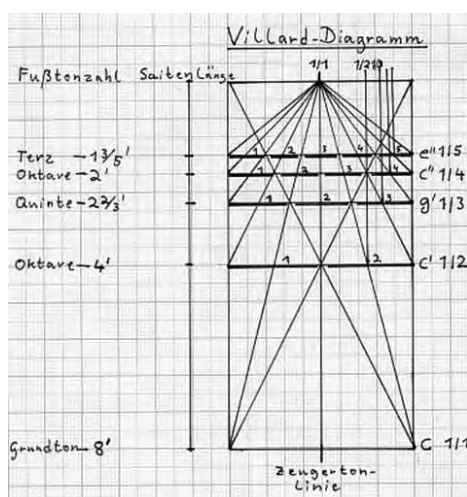
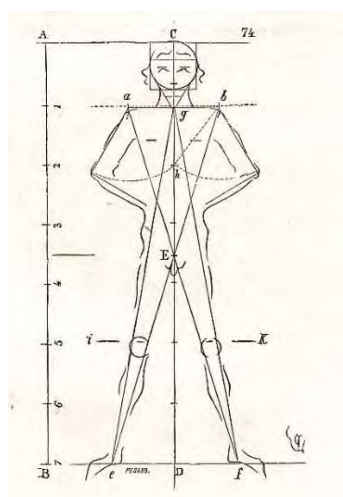
„Oživenost těchto děl spočívá v tom, že jsou vytvořena svobodně z ducha umělcova. Umělec se na tomto stupni ani nespokojuje s tím, že podává všeobecnými přibližnými konturami, náznaky a výraznostmi stejně všeobecnou představu o tom, co chce znázornit, ani opět, pokud běží o individualnost a jednotlivost, nepřijímá formy, které mu nahodile poskytl vnějšek. Proto je také nepřevádí tak, že by byl věren těmto nahodilostem, nýbrž dovede empirickou jednotlivost zvláštních příběhů sloučit vlastní svobodnou tvorbou s všeobecnými formami lidské postavy v souzvuk, který sám je opět individuální a ukazuje se úplně proniknutým duchovní náplní toho, co má zjevnovat, a současně svědčí o vlastní životnosti umělce, o jeho schopnosti koncipovat a oživovat. Všeobecná stránka obsahu není stvořena umělcem; je mu mytologií a pověstmi dána docela stejně jako všeobecná podoba a jednotlivosti lidské postavy; ale svobodná, živá individualizace, kterou provádí ve všech částech, je dílo jeho vlastního názoru, je jeho výkon a zásluha.“ [Pozn. Georg Wilhelm Hegel, *Estetika I, II*, Odeon, Praha 1966; přeložil Jan Patočka; II. díl, s. 77.]

Při úvaze o procesu vytváření kánonu dospíváme k tendenci typizace: „Princip koordinace nebo unifikace, který je základem veškeré umělecké tvorby, musí tudíž působit uvnitř samotných plastických těles. Každá figura, která je vyčleněna ze svého prostředí, musí být jedinečná, ale zároveň mnohotvárná, a to je možné pouze tehdy, je-li příkladem nebo typem celé řady příkladů.“ [Pozn. Erwin Panofsky, *Význam ve výtvarném umění*, Odeon, Praha 1981, s. 203.]

„Dostat se do kánonu (literární) lze jen díky estetické moci, o níž rozhoduje především mistrovské ovládnutí obrazného jazyka, originalita, poznávací moc, vědění, bohatství dikce“. [Pozn. H. Bloom, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, Macmillan, London 2006.]

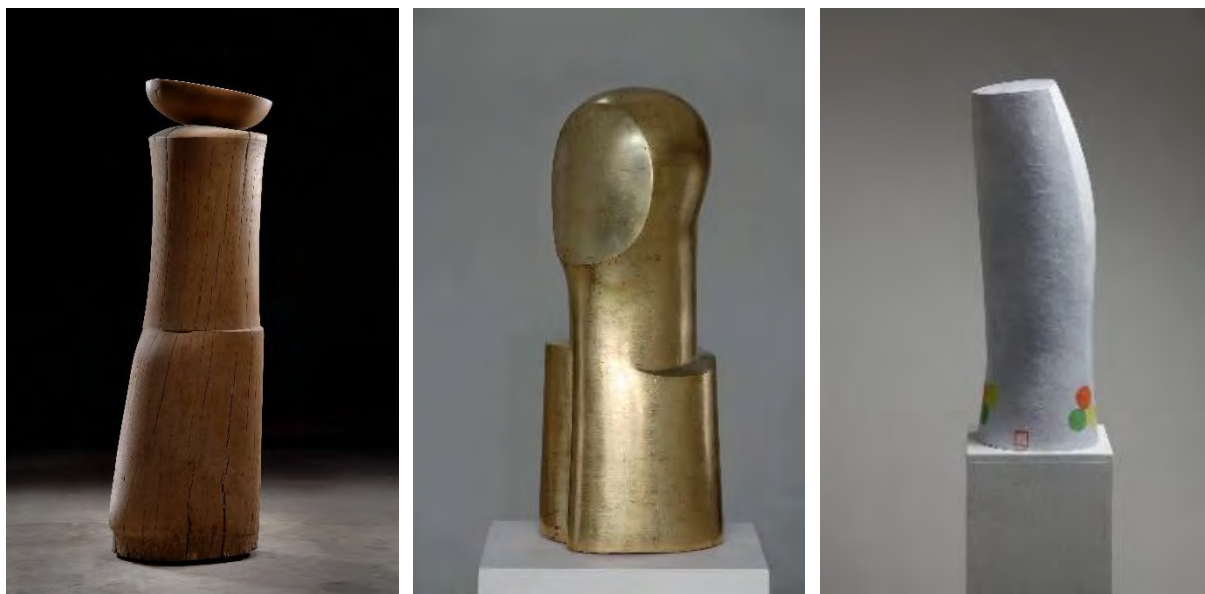
Kánon je příkladem zviditelnění přítomnosti duchovního života, jenž nelze vykořenit, obdobně jako symbol, mýtus, obraz obecně. Úběžník harmonie, řádu, základních vztahů vzhledem k dílu souvisí s množstvím významů, ne s jedinou referenční rovinou: „Překládat obraz do konkrétní terminologie tím, že ho zredukujeme na jedinou referenční rovinu, je horší než ho zkomolit, znamená to zničit ho, zrušit jako nástroj poznání.“ [Pozn. Mircea Eliade, *Obrazy a symboly. Esej o magicko-náboženských symbolech*, Computer Press, Brno 2004, s. 14.]

Z hlediska úvahy o možnosti dělení proporčních kánonů připomeňme Panofského, který předkládá možnou metodologii – dělí je na tři skupiny – podle objektivní proporce (antropometrie), podle technické proporce (teorie konstrukce) a podle kombinace obou (třetí možnost byla dle něho uskutečněna v čisté formě pouze v egyptském umění). Pro období byzantské, románské a gotiky nám předkládá terminologii: „princip planimetrické schematizace“ dělí na „geometrickou determinaci forem“ (období byzantské) a na „příhodnou racionalizaci“ (gotika). Jeho úvahy je samozřejmě třeba vnímat v dobovém kontextu, kdy románskému a gotickému umění nebyla ještě věnována dostatečná pozornost. Gotický kánon charakterizuje Panofsky jako metodu, kdy se neměřilo, spíše se jen „vedly čáry“, šlo o „příhodnou racionalizaci technických rozměrů“ (pramen: skicák Villarda de Honnecourt). Z mého pohledu je tento přístup snahou o nějaké dělení, vzbuzuje dojem pohledu z vnějšku, ze vzdálené pozice; o potřebu srovnávat, katalogizovat, „podléhá pokušení vidět v předmětech právě to, co v nich vidět chce“. [Pozn. Erwin Panofsky, *Význam ve výtvarném umění*, Odeon, Praha 1981, s. 55.] Panofsky uvádí dále obecné rozlišení na kánon založený na dělení celku nebo násobku základní jednotky.



Zápis kánonu z Villardova skicáře a jeho pozdější převod do diagramu. VILLARD DE HONNECOURT (1225–1250), byl pravděpodobně gotický architekt, stavitel, člen stavební hutě. Skicář se skládá z 33 pergamenových listů s 250 kresbami. Na jejich základě charakterizuje Panofsky gotický kánon jako vedení čar, „jako planimetrický schematizující princip, který determinuje formu spíše než proporce“. [Pozn. Erwin Panofsky, *Význam ve výtvarném umění*, Praha 1981, s. 71.]

## Lidské měřítko



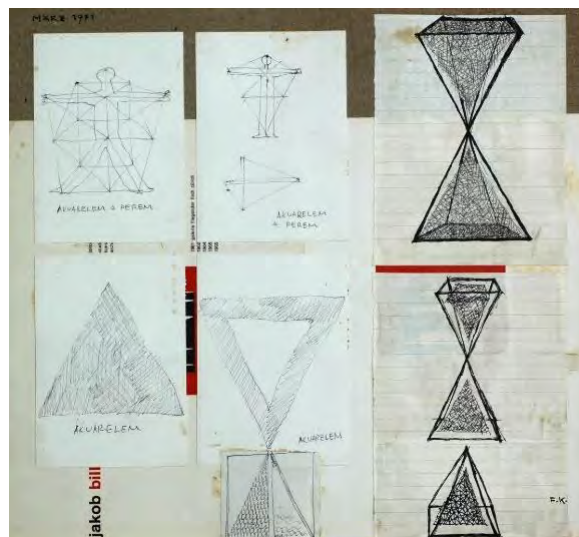
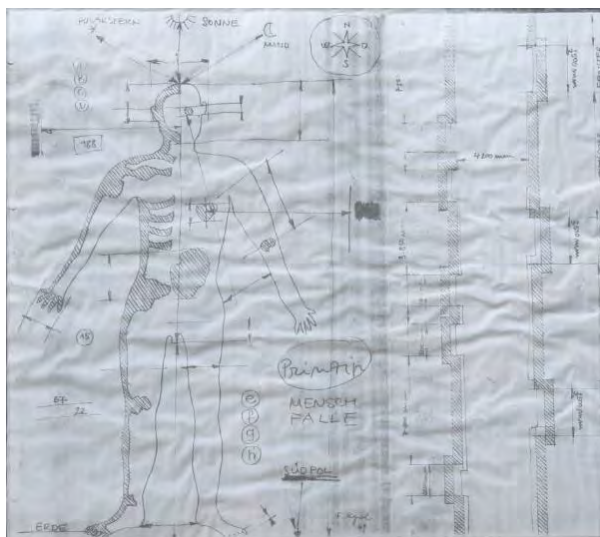
Monika Immrová, *Vertikála*, 2001, dřevo, v. 225 cm; *Hlava IV*, 1999, dřevo, plátkové zlato, v. 75 cm; *Pýthie V*, 2012, bronz, barva, v. 95 cm.



Monika Immrová, *Ležící III*, 2011, beton, 80 x 230 x 65 cm.

Zabýváme-li se reálným prostorem, vztahujeme se podvědomě k lidskému měřítku, k fyzické skutečnosti. Lze zde uvést například i termín „dekáda / tetraktys“, jež se ve Vitruviových spisech objevuje v souvislosti se symetrií: „Za dokonalé číslo ustanovili staří číslo, kterému se říká deset; je totiž odvozeno z rukou podle počtu prstů. Jestliže však z článků na obou rukou příroda vytvořila plnou desítku, pokládal i Platon toto číslo za dokonalé proto, poněvadž

Vybrané ukázky kanonických systémů pro zobrazení lidské figury nebo použití kánonu v architektuře vystihují esenci problematiky kánonu – prvotní záznamy, hledání pravidla, autorský vstup.



## Řecký kánon

Fragmenta DK 40 B

B1/2 = Plútarchos, Quaest. conviv. II 3, 2; 636c

B2 = Filón Mechanik IV 1; 49, 20

## Testimonio DK 40 A

„Polykleitos ze Sikyónu, žák Hegalada [Agelada?], udělal za sto talentů jemného mladíka Diadúmena a také stejně proslulého mužnějšího Doryfora. Vytvořil také Pravidlo (Kánon), jak to umělci nazvali, a na něm, jako podle nějakého, zákona studovali linie uměleckého díla. Považovali ho za jediného z lidí, který dokázal, aby umění samo bylo posuzováno dílem umění. [...] Prý dovršil jak sochařství, tak i kovotepecké umění, které zavedl Feidiás. Jeho vlastním objevem pak bylo, že sochy stojí na jedné noze. Varro tvrdí, [...]“

A3/1 = Galénos, De temperamentis I, 9; 42, 26 Helmr

„Metoda je takováto: [...]

A tak je chválena mužnost Polykleitova Pravidla (Kánonu), pojmenovaného podle toho, že všechny části (těla) jsou navzájem k sobě souměřitelné...”

A3/2 = Galénos, De plac. Hippocr. et Plat. V; 425, 14

„Chrýsippos totiž krátce před zaznamenaným výkladem, podle něhož zdraví těla spočívá v souměrnosti teplého a chladného i suchého a vlhkého, jako kdyby bylo zřejmé, že to jsou prvky těl, správně ukázal, že krása nespočívá v souměrnosti živelů, nýbrž v souměrnosti sloučených částí těla: Prstu vůči prstu, všech prstů vůči dlani a zápěstí, těch vůči předloktí, loktu vůči rameni a všeho ke všemu, jak psáno v Polykleitově Pravidlu. Neboť v tomto spise nás Polykleitos naučil souměřitelnosti těla. Svůj výklad upevnil činem, když podle předpisu onoho výkladu vytvořil sochu, a jak onu sochu, tak i spis nazval Pravidlo (Kánon). Podle všech lékařů i podle filosofů totiž krása těla spočívá v souměrnosti částí.”

Sochař Polykleitos (5. stol. př. Kr.) označil Kánonem proporce závazné pro zpodobňování lidského těla. Nazval tak spis i sochu. Ani socha, ani spis se nedochovaly. Z fragmentů textů jiných autorů (Plinius, Galénos) se dovídáme zprávu o činu, o existenci modelu – sochy a také o existenci spisu. Obě práce nazval stejně – Pravidlo (Kánon).

Spis a socha. Zápis a vizualizace kánonu. Pravděpodobně už ale nezjistíme, zda byl dříve model nebo zápis. Podle Galéna Polykleitos svůj výklad upevnil činem – podle vlastního předpisu vytvořil sochu. To se mi zdá nepravděpodobné. Jako jeden z nejlepších sochařů doby musel vycházet ze svých zkušeností, z praxe. Z působení – kvality svých předchozích soch. I tak se domnívám, že vytvoření sochy předcházelo zápisu. Neznáme vlastně ani jeho formu. Nevíme, zda šlo o výpočty nebo o geometrickou strukturu kompoziční sítě. Neznáme ani metodu. Galénos popisuje konkrétní Polykleitovy souměrnosti – poměr prstu vůči prstu, všech prstů vůči dlani, od nejmenších částí těla k těm větším a navazujícím. Ve školách se dnes učí dva základní znaky Polykleitova kánonu – hlava jako 1/7 výšky celého těla a užití kontrapostu (vztah volné a opěrné nohy – přesunutí těžiště postavy pouze na jednu nohu, důsledkem je pak vytočení osy těla – pohyb ramen a paží, naklonění hlavy). Nikde ale nenacházíme zmínku o souměrnosti sloučených částí těla, vyjma zmíněného poměru velikosti hlavy k výšce figury. Co ale víme, je, že socha byla modelovaná a odlitá do bronzu.

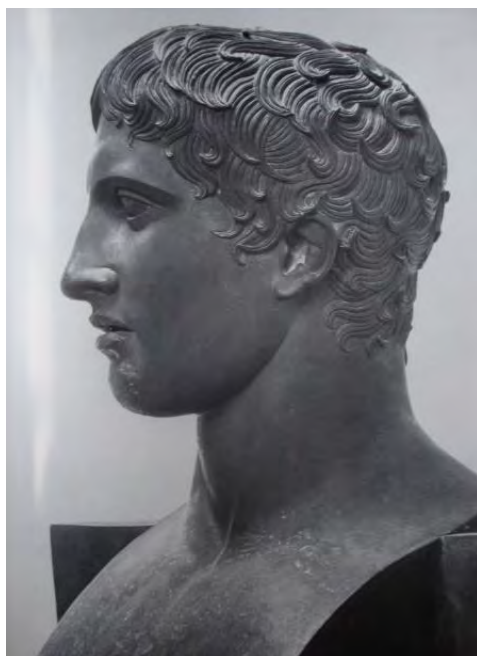
Například Elie Faure uvádí, že „Polykleitos a Myrón již postřehli v podobě zápasníka, běžce, vozky, vrhače disku ideu oněch harmonických poměrů, které vymezují mužské tělo nejlépe vytvořené pro jeho úkon, úkon zároveň jeho síly, obratnosti, hbitosti, svalového půvabu, mravního klidu. [...] Jeden ustaví hlubokou architekturu lidského těla, jeho sílu nahého sloupu, jeho zjevnou souměrnost, již stěží porušuje modelace a posunek, aby posadil poučku na trůn dojmu.“ „Filosofické sochařství se rodí ze svobody a s ní i umírá.“ [Pozn. Elie Faure, *Dějiny umění I*, Aventinum, Praha 1927, s. 105–106.]

Vzhledem k tomu, že poměřování kružidlem je pro sochaře jeden ze základních způsobů práce, nabízí se otázka, zda je antický kánon vypočitatelný nebo zkonstruovaný? Zda se stala geometrie prostředkem k vyjádření harmonie proporcí lidského těla? Podle všech textových zlomků vycházel Polykleitův kánon z poměřování. Karl Herzog se snažil na základě kopií Polykleitových soch kánon zpětně rekonstruovat. K přesvědčivé rekonstrukci se ale zatím nedobral. Nezávisle na knize se konaly i dvě velké výstavy *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik* – první v roce 1990 ve Frankfurtu v Liebieghaus. K výstavě vyšel katalog

i s texty přednášek na téma kánonu v soše i architektuře. Druhá výstava se konala v roce 1992 v Basileji.

Zůstává otázka, zda byl kontrapost součástí Polykleitova zápisu, neboť např. za vizualizaci jeho kánonu se považuje socha Doryfora, zaujímajícího pozici kontrapostu. Naopak v Pliniově fragmentu Testimonia DK 40 A–A 2 (*Naturalis historia* XXIV, 55) je sice zmínka o jedné volné noze, ale pozice sochy není označena za kontrapost, a neexistuje zmínka o tom, že kontrapost je součástí kánonu.

Andreas Bühler se ve své publikaci *Kontrapost und Kanon: Studien zur Entwicklung der Skulptur in Antike und Renaissance* (Deutscher Kunstverlag, München – Berlin 2002) s mimořádnou pečlivostí věnuje rozboru antického a renesančního kánonu. Téma zajímavě rozšířil o problematiku kontrapostu. Vycházel ze své disertační práce na Univerzitě Eberhard-Kars v Tübingenu. K podrobným závěrům dochází i díky knize a práci Karl Herzoga – *Buch über Gestalt des Menschen in der Kunst und im Spiegel der Wissenschaft* (1990).



Základní kámen proporčního kánonu. Socha DORYFORA. Nosiče kopí. Jak píše Antonín Matějček: „O toto vyrovnání usilovalo tehdy řecké sochařství v mnoha střediscích a školách a úspěch byl již podmíněn ve značné míře osobní iniciativou sochařů.“ [Pozn. Antonín Matějček, *Dějiny umění v obrysech*, SNKLHU, Praha 1958, s. 60.] Tedy ne primárně zakázka společnosti. Ale čin jednotlivce. Samozřejmě v určitém prostředí, v určitých podmínkách. Duch doby je v každém umělci automaticky, přirozeně (i nevědomě) na něj reaguje.

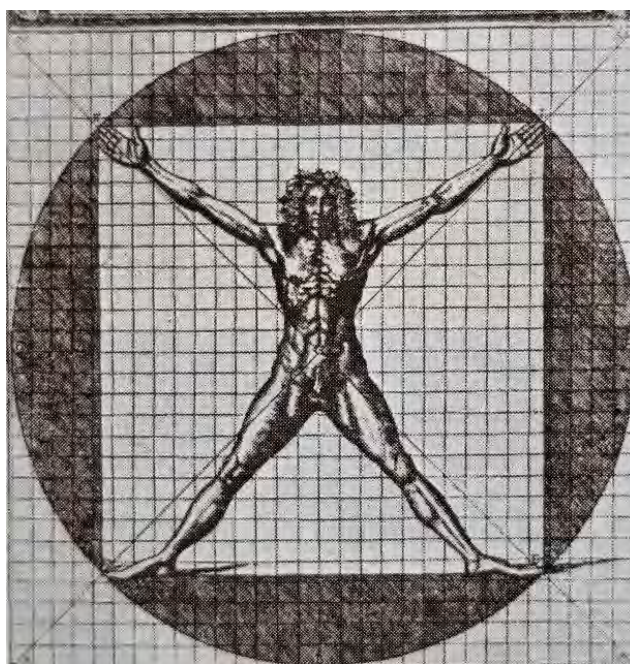
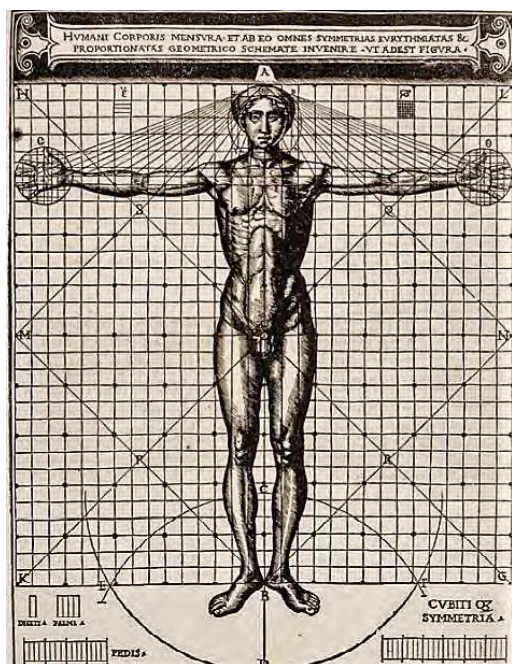
Vlevo mramorová kopie Doryfora z Archeologického muzea v Neapoli (nalezená v Pompejích), vpravo bronzová, římská kopie hlavy Doryfora, muzeum tamtéž, nález z Herkulanea. [Repro: Reinhard Lullies, *Griechische Plastik*, Hirmer Verlag, München 1979, obr. 132, 133.]

### **Antický kánon**

Z nalezených zápisů je patrné, že antický kánon se vztahuje především k architektuře. Sochařství této doby stále participuje na věhlasu řeckého umění.

Souhrnnou reflexi tématu kánonu a matematických zákonitostí proporčních vztahů nacházíme ve Vitruviových *Deseti knihách o architektuře*, které sepsal na konci svého života (33–22 př. n. l.). V roce 1415 byl rukopis nalezen v klášteře St. Gallen. Vitruvius se zabývá geometrií a vzájemnými poměry ve vztahu k antropometrii. Čtverec a kruh uvádí jako dvě základní formy, do nichž lze zobrazit vzpřímeného člověka – tzv. Vitruviánský člověk. Přehled proporcí člověka není zahrnut pod význam termínu *proportio*, ale k termínu *symmetria* – a to ve zlomcích celkové tělesné výšky, a ne v násobcích modulu. Modulem pro Vitruvia byla délka chodidla, 1/6 celkové výšky těla, což byla i výchozí jednotka pro Albertiho. Paralelu mezi stavebním dílem a lidským tělem najdeme v třetí knize, kde jsou uvedeny geometrické návody ke stavbě „ladných“ (harmonických) budov.

Autor ustavuje mj. termíny „ordinatio“, „eurythmia“ a „symmetria“, jež se vztahují k proporcionalitě budov a vztahu pozorovatele. Termínem „ordinatio“ označuje rozměrovou a modulovou proporcionalitu jednotlivých dílců, „eurythmií“ vliv proporcí na pozorovatele a „symmetrií“ soulad proporcí mezi jednotlivými částmi vzhledem k celku. Termín „proportio“ je vázán k architektonické konstrukci pomocí modulu (technická metoda). Tři výše uvedené pojmy zahrnuje do koncepce „venustas“ – půvab, dráždivost nebo krása –, obsahující dále i „dispositio“, „decor“ a „distributio“. [Pozn. Vitruvius, *Deset knih o architektuře* – kniha I, část 2, SNKLHU, Praha 1953.]



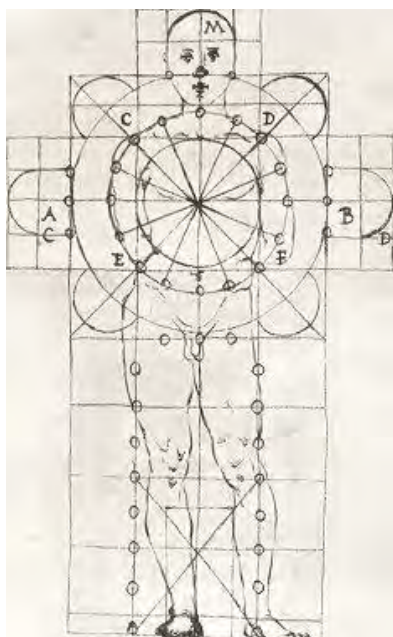
Vitruviánský člověk. [Repro: Vitruvio, *De Architectura Libri X*, Gottardo da Ponte, Milano 1521.] Nákresy, které původně doprovázely Vitruviové spisy, se nedochovaly.

### **Renesanční kánon**

Důležitým podnětem k renesančnímu zájmu o problematiku proporčních systémů bylo znovunalezení Vitruviových *Deseti knih o stavitelství* roku 1414 florentským humanistou Gian Francescem Poggiem Bracciolinim.

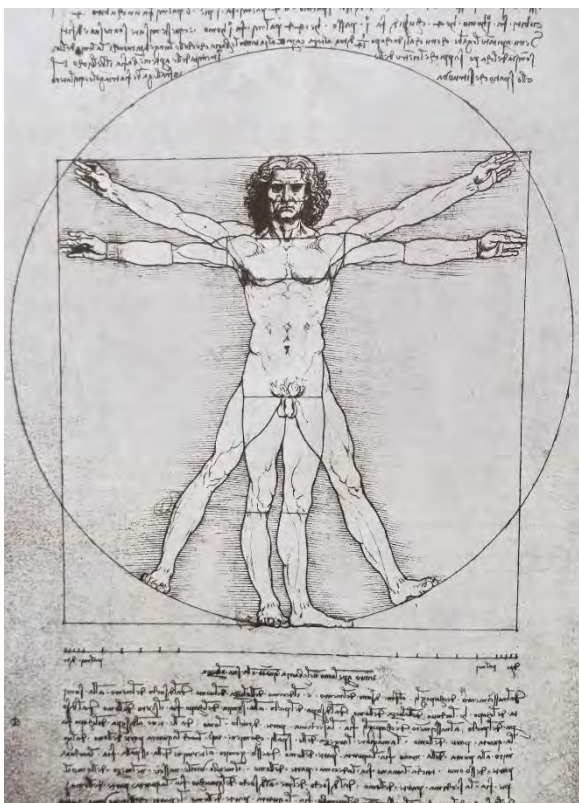
Teorie lidských proporcí byla považována za základní předpoklad uměleckého díla, za výraz harmonie mezi mikrokosmem a makrokosmem, za racionální základnu krásy. Renesance obohatila téma kánonu např. o princip zlatého řezu. Proporce lidského těla, převedeny na obecné aritmetické nebo geometrické principy, byly ctěny i jako vizuální realizace hudební harmonie.

Docházelo k ověřování údajů přeměřování soch, u Albertiho a Leonarda k samostatnému měření skutečnosti. Na základě Vitruviových textů se nově objevily pokusy propojit proporce člověka s proporcemi staveb, a demonstrovat tak architektonickou „symetrii“ lidského těla, i „antropomorfickou vitalitu architektury“. [Pozn. Erwin Panofsky, *Význam ve výtvarném umění*, Odeon, Praha 1981, s. 72–73.] Tyto pokusy jsou doložitelné řadou kreseb a výpočtů.



Codex Angeli da Cortina, Městská knihovna v Budapešti. [Pozn. Francesco di Giorgio Martini, *Torraro di architettura civile e militare*, ed. C. Saluzzo, Torino 1841, díl I, s. 229, obr. I.]

Panofsky shrnuje základní novátorský význam renesance v doplnění fyziologické (a psychologické) antropometrie o teorii pohybu a teorii perspektivy. Skrze centrální perspektivu se umělecké dílo stalo výsekem univerza, viděného určitou osobou z určitého hlediska v určitém okamžiku. Otázka renesanční centrální perspektivy nemusí být automaticky vnímána jako vizuální pokrok: „I velký Donatello, stržen novotou, tvořil reliéfy s touto grafickou náhražkou prostoru jako hlavní složkou díla, odsunuv figurální motiv na druhé místo. Jsou to spíše plastické obrazy než výtvary založené na soběstačném účinu skulpturálním.“ [Pozn. Otakar Španiel, SNKLHU, Praha 1954, s. 35.]



Nejnámější zápis kánonu. Grafické znázornění Vitruviova popisu proporcí lidské figury od LEONARDA DA VINCI (1452–1519). Pro zajímavost, historik Claudio Sgarbi věří, že našel starší kresbu od architekta Giacomo Andrei de Ferrary, která tak měla sloužit jako předloha, inspirace. Rukopis s kresbou byl objeven v roce 1986 v archivu města Ferrary. Tato událost, i forma kresby nijak nemění přístup k zapojení lidské postavy – mikrokosmos – čtverec – symbol pozemskosti, do makrokosmu – kruhu, jako božského symbolu.

„Přirozeným středem lidského těla je pupek. Položí-li se totiž člověk nznak s roztaženými rukama i nohama a umístí-li se střed kružítka na jeho pupek, bude se čára opsané kružnice dotýkat prstů obou rukou i nohou. Stejně tak jako se podává na lidském těle obraz kružnice, právě tak na něm lze zjistit i obrazec čtverce. Odměří-li se totiž vzdálenost od spodku nohou k vrcholku hlavy a nanese-li se tato výška na rozpaté ruce, zjistí se tatáž výška i šířka, jako je tomu u ploch, které jsou sestrojeny podle úhelníku do čtverce.“ [Pozn. Vitruvius, překlad Alois Otoupalík; citováno z: Mario Livio, *Zlatý řez*, Argo a Dokořán, Praha 2006, s. 122.]

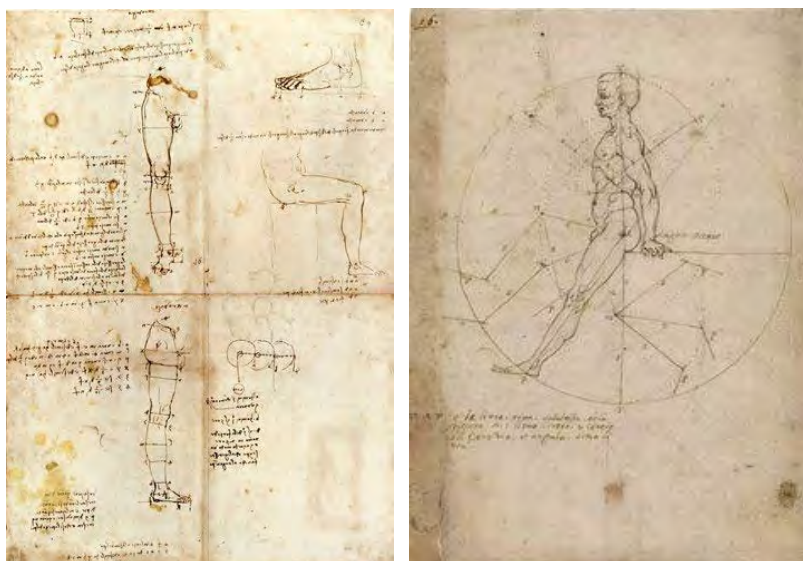
„Klíč k nejasnostem by nám zřejmě přinesly obrázky, jež kdysi jeho pojednání doplňovaly, ale ty se ztratily. Přesto nám Jay Hambidgeovo (1867–1924, americko-kanadský umělec, formuloval teorii dynamické symetrie) pojetí ‚dynamické symetrie‘ přináší v celku uspokojivou hypotézu, díky níž lze vysvětlit vše, co se ve Vitruviově latinském pojednání vztahuje k proslulé trojici eurytmie, symetrie a analogie, obzvláště rozdíl mezi ‚aritmetickou symetrií‘ a ‚symetrií geometrickou‘, která umožňuje nastolit souladné poměrové vztahy mezi plochami.“ [Pozn. Matila C. Ghyka, *Zlaté číslo*, Argo/Dokořán, Praha 2008, s. 88.]

### Leonardo da Vinci

Leonardo shromáždil výjimečně rozsáhlé množství materiálu jednoduchými metodami měření a invenčně je interpretoval. V rámci ideje ztotožnění krásného s přirozeným netoužil zjistit „estetickou kvalitu figury člověka“, ale její „organickou jednotu“. Za její kritérium považoval

„existenci ,shod‘ mezi co největším možným počtem i zcela disparátních částí těla“. [Pozn. Erwin Panofsky, *Význam ve výtvarném umění*, Praha 1981, s. 76.]

Leonardo údajně přešel od typu postavy o výšce 10 obličejů k typu o výšce 9 obličejů (tj. shodné s Dürerovou figurou typu D).



Leonardo zkoumal mechanické a anatomické procesy, při kterých se mění rozměry vzpřímeného lidského těla, sloučil tak teorii proporcí s teorií pohybu. Podařilo se mu převést všechny pohyby na jeden obecný princip – princip nepřetržitého a uniformního kruhového pohybu. [Pozn. Erwin Panofsky, *The Codex Huygens*, s. 23 ad., 122 ad.; obr. 7–13, s. 87.]

### **Leon Battista Alberti**

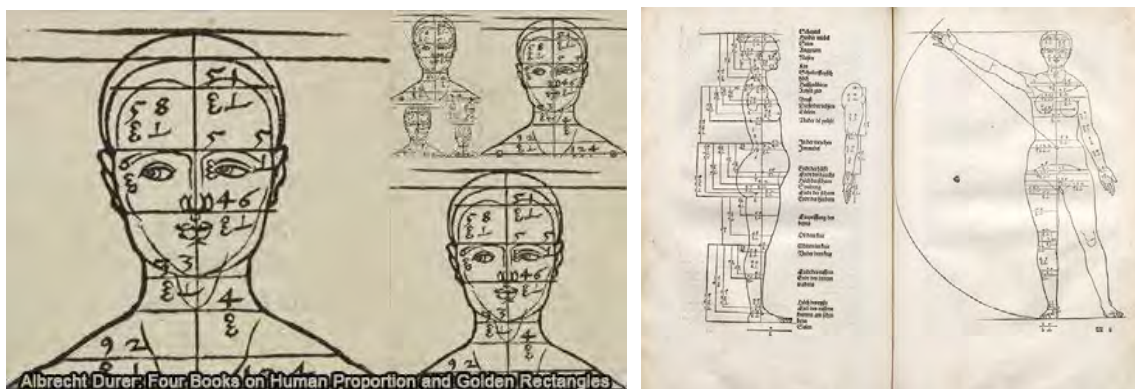
„Velikosti prostorů určujeme podle střechy, velikosti střechy podle délky trámů, potřebných k jejich překrytí. Řekl bych, že průměrnou střechou je ta, kterou stačí nést průměrný strom a trám.“ [Pozn. Leon Battista Alberti, *Deset knih o stavitelství*, SNKLHU, Praha 1956, s. 306–307.]

Albertiho (1404–1472; italský humanista, architekt, teoretik umění, spisovatel, matematik) proporční systém také vycházel z Vitruvia.

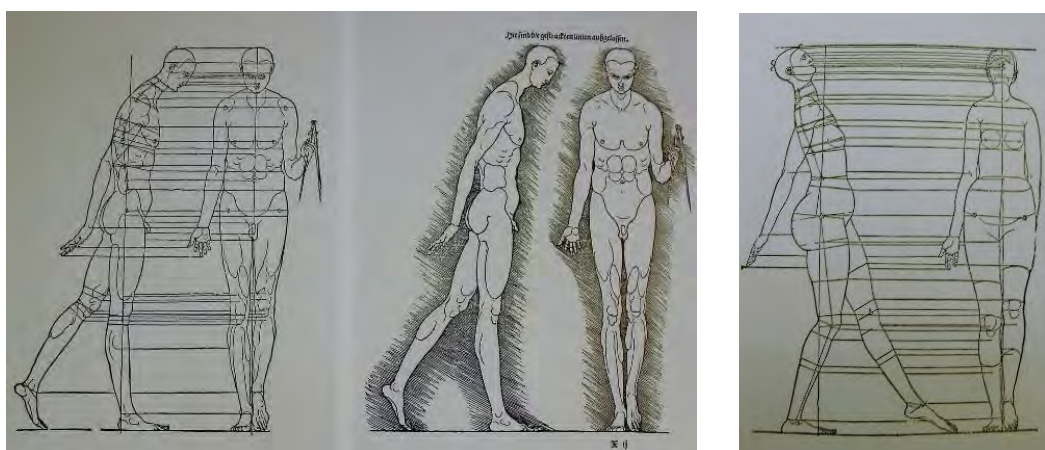
Za dva nejdůležitější termíny ve své stati O soše považuje „míru“ a „obrys“. Vztahuje se k cíli – pracím působícím „velepřirozeně a podobným opravdickým předmětům skutečným“.

K dosažení předkládá „ustálené pravidlo a určité poučky odvozené a vymyšlené rozumem“ – „neomylný postup a bezpečné pravidlo“. Vysvětluje: „pravidlo i pracovní způsob pro vytvoření tak velké věci budou ti snadné, jasné, hbité [...] tím nepravím, že bych tě takto naučil snad umění, jímž bys úplně mohl vytvářeti jakékoli podoby postav, a nepravím, že by se tímto kdo naučil vytvářeti rozmanité věci nebo podoby“. Míru charakterizuje: „kteráž zajisté není nic jiného, než stálé, pevné a určité zjištění a zaznamenání, kterým se poznává a vyjadřuje čísla a délkami jev, poměr a vztah, který mezi sebou mají všechny části těla [...] a k tomuto postřehu, a k tomuto poznání jsou (nutné) dvě věci, totiž jedno veliké dělené pravítko a dvě úhelnice.“ Pravítko, které nazývá „stopníkem“, dělí na 6 stejných dílů, díl nazývá stopou, a tuto stopu dělí na 10 dílců, ty nazývá palcem, každý palec pak dělí na dalších 10 dílů, tj. „čárky“. Stanovení obrysu realizuje pomocí vodorovné plochy, otáčivého ramene a olovnice. [Pozn. Léon Battista Alberti, *O malbě, O soše*, Vladimír Žikeš, Praha 1947, s. 117, 118.] Jde pouze o nástroje přenosu změřeného údaje

## Albrecht Dürer



ALBRECHT DÜRER (1471–1528) se zkoumání lidských proporcí a následnému generování poznatků do objektivního kánonu věnoval třicet let. Svůj podrobný výzkum vydal v souboru 4 knih: *Vier Bücher von menschlicher Proportion* (1528). V roce 2011 vydali při příležitosti velkých výstav k výročí autorova narození v Německu její reprint.



Albrecht Dürer. Příklady výtvarné podoby zápisu. [Pozn. Albrecht Dürer, *Vier Bücher von menschlicher Proportion* (1528), Akademie Verlag, 2011, [www.akademie-verlag.de](http://www.akademie-verlag.de).]

Albrecht Dürer se vedle výtvarné práce dlouhodobě věnoval i metrickému zkoumání lidské figury. V této oblasti zaujímá speciální pozici.

Při své první studijní cestě do Itálie v letech 1494–1495 se setkal v Benátkách s Jacopem de' Barbarim, jenž mu ukázal, „jak mohou být dvě figury, mužská a ženská, vystavěny podle geometrických metod, a tato zkušenost Dürera motivovala ke zkoumání lidského pohybu a proporcí.“ [Pozn. Jacopo de' Barbari vytvořil známý portrét Luky Pacioliho, jenž se zabýval i významem matematiky v umění. Mario Livio, *Zlatý řez*, Argo/Dokořán, Praha 2006, s. 125.] Kromě silného zájmu o proporce a krásu, Dürera zajímaly „přehlednost“ a „správnost“. Jako jeden z prvních nakreslil „správný“ akt, konstruovaný dle vědeckých proporčních zákonů. [Pozn. Erwin Panofsky, *Význam ve výtvarném umění*, Odeon, Praha 1981, s. 209.]

„Dürer byl schopen zahlédnout skrze quattrocento antiku. Byl to on, kdo zaalpskému umění objevil cit pro klasickou krásu a klasický patos, klasickou sílu a klasickou přehlednost.“ [Pozn. Erwin Panofsky, *Význam ve výtvarném umění*, Praha 1981, s. 209.] Mimo jiné vydal soubor *Vier Bücher von menschlicher Proportion* (1528), v němž se zaobírá hledáním dokonalého kánonu.

Zaměřuje se na lidské tělo, ale i zvířecí. Detailním a systematickým měřením různých typů mužských, ženských i dětských těl, a jejich následným vyhodnocováním se snažil dobrat dokonalého návodu všeobecné platnosti. Jeho specifikum spočívá v extrémní přesnosti, kdy dělením jednotky dospěl k milimetrovým údajům. Zabýval se i sledováním a záznamem pohybové variability figur, vnímáme kontinuální návaznost na postupy Albertiho. Jednak v rámci důkladného měření a ne poměřování, které nacházíme například u Leonarda. Také v rámci pohybu. Alberti se zachycení pohybu věnoval, ale pouze v plošnosti, ale Leonardo se zachycením pohybu snažil o třetí rozměr.

Jeho antropometrické kresebné rozbory jsou samy o sobě vizuálně zajímavé. K jednoznačným výsledkům se přes velké množství nashromážděných poznatků a údajů, zkonstruovaných modulů, nakonec nepropracoval. Zanechal po sobě zhruba 1500 listů jako svědectví svého umělecko-teoretického přemýšlení, experimentování a formulování. Byl především praktik. Na základě svých zkušeností, na jejich sumarizaci a následném vyhodnocení, se pokusil formou kresebného záznamu sdělit příspěvek. Největší prostor věnoval těmto činnostem po návratu ze svého druhého italského pobytu, většina listů s kresbami je datována rokem 1513. [Pozn. Jochen Sander, *Dürer. Kunst – Künstler – Kontext*, Prestel, München – London – New York 2013, s. 154–165.]

Dürer upozornil na neexistenci jediného závazného kánonu, ale na potřebu většího počtu proporčních schémat. Varoval, aby umělec nebyl sveden k šablonovitému znázorňování lidského těla, neboť jde pouze o technickou pomůcku a hrubé schéma. Prakticky se proporce spíše cítí, než měří. Kromě toho vysledoval i potřebu německých umělců usilovat o „nové a dosud nevídané“. [Pozn. Konrad von Lange, Franz Louis Fuhse, *Dürers schriftlicher Nachlass auf Grund der Originalhandschriften und theilweise neu entdecketer alter Abschriften*, Max Niemayer, Halle 1893.]

Dürerovo zkoumání proporčních zákonitostí nemělo pouze rekapitulační charakter v závěru umělecké kariéry, tak jako například u sochaře Johanna Gottfrieda Schadowa, ale stalo se dlouhodobou paralelní činností v rámci umělecké práce.

### **Hana Wichterlová**

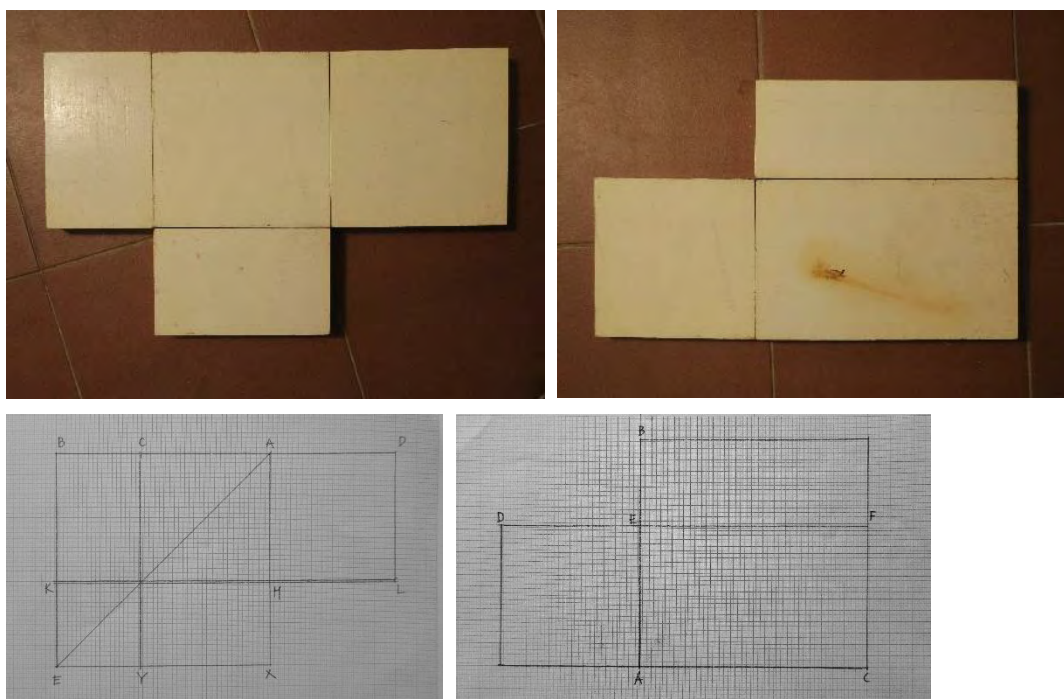
V textech o díle Hany Wichterlové se často setkáváme s charakteristikou: „Realizovala sochy v ideálních poměrech, aniž by na ně musela myslet. Mohly být jakékoli velikosti a přitom vždy zůstávaly monumentální.“ [Pozn. Karel Šrp, Sochařka Hana Wichterlová, *Umění* XXXVII, 1989, č. 1, s. 63.]

„Proto má ten absolutní charakter, do posledního chlupu má všechny detaily na zlatém řezu.“ [Pozn. Eva a Michal Jůzovi, *Sochařka Hana Wichterlová*, Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2001, s. 119.] Komentář Hany Wichterlové k soše Pecka potvrzuje skutečnost, kdy vnitřní konstrukce práce vytvořené vědomě a na základě zkušeností přirozeně odpovídá proporčním zákonitostem. U Pecky s podstavcem, který je vlastně součástí sochy, ji dokonce potvrdila i zpětným proměřením. Nejde o čisté geometrické tvary. Nejde o absolutní naplňování geometrické sítě – ideálního kánonu.

Hana Wichterlová se tématu proporcí věnovala dlouhodobě, na základě vlastních zkoumání si vytvořila pomocné dřevěné „stavebnice“, umožňující variovat rozměry při konstantních proporcích. Chtěla je využívat při vytváření soch. Na jejich konceptu začala pracovat už během svého pařížského pobytu v letech 1926–1930. V Louvru tehdy vstřebávala především díla z archaické doby. Studovala i principy dórského a iónského řádu. Marius Kotrba, který mnohem později Wichterlové pomáhal s realizací sochy Kaštan, připomíná vlastní zážitek: „oči se jí rozzářily a já cítil více energie než u mých vrstevníků. Mluvila o světle a proporcionalitě –

kánonu. Čekal jsem, že bude hovořit o moderním umění, ale ona mluvila o Egyptě a o Řecku. Ničemu jsem tenkrát nerozuměl. Opravdu jsem strašně rád, že ve mně určité věci nejen vyvolala, ale i upevnila.“ [Pozn. *Marius Kotrba* (katalog výstavy), Galerie Klatovy / Klenová – Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně – Galerie výtvarného umění v Náchodě – Arbor vitae 2002; rozhovor s Mariem Kotrbou vedený Ludvíkem Ševečkem a Kateřinou Vozárovou, s. 13–14.]

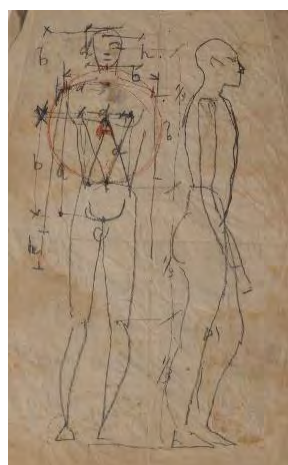
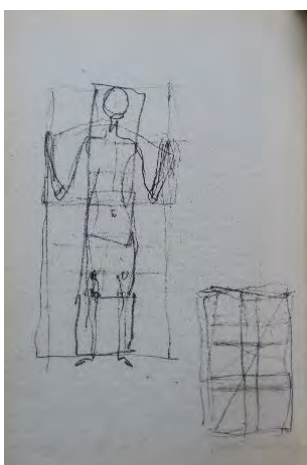
V Louvru „dostala do oka“ antické řady a v egyptské sbírce pochopila důležitost kánonu. Proporce určené kánónem umožňují přesné zvětšení. Ačkoliv později neměla potřebu kreslit, kresbami si ujasňovala příští realizace. Některé skici opatřila „čtvercovou sítí kánonu“. Naznačila ji i na soše Mahuleny, které v kresbě pod řízou nakreslila nahé tělo. [Pozn. Eva Petrová, Kresby Hany Wichterlové, in: *Haně Wichterlové*, sborník textů, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000, s. 58.] Dá se oponovat, že skici neopatřovala sítí kánonu, nejde o pouhou síť přenosu, ale už přímo o proporce, ve kterých pracovala i se zlatým řezem. Na základě pracovních kreseb vidíme, že v případě Wichterlové jde především o dělení celku.



Zápis. Stavebnice Hany Wichterlové, skladba jednotlivých dílců odpovídá obrazcům z knihy Jay Hambidge, *The Elements of dynamic symmetry*, Dover Publications, INC., New York 1967. Najdeme je také v druhém dílu knihy Tons Brunés, *The Secrets of Ancient Geometry – and its use*, Rhodos International Science Publishers, Copenhagen 1967, s. 73, 74, obr. 259, 260.



Zápis a vizualizace proporčních zákonitostí – HANA WICHTERLOVÁ (1903–1990). Princip dělení celku. Pracovní kresba k soše Pecka, 1964. Pohyb, dynamičnost a harmonické dimenze celku, ale i samotného soklu, který neubírá působení sochy. Existuje ve dvou verzích – belgický mramor noir a pískovec (AJG Hluboká nad Vltavou) a švédská žula a pískovec (Moravská galerie Brno).



Hana Wichterlová, Kresba k soše Mahulenska, 1955. Mahulena – kůrová koré nebo koré z kůry. Přípravné kresby s vyznačením proporcí. [Pozn. archiv rodiny]

## ***Mé vidění kánonu***

„Umělec pracuje a naráží při tom na existenci nějakého řádu. Snaží se mu porozumět, zjistit, jakými se řídí zákonitostmi, odkud se vlastně bere. [...] Vždy se jen vyjevuje v konkrétních věcech.“ [Pozn. Z dopisu Jakuba Lipavského MI, 2016.]

Můj původní předpoklad spočíval v tom, že slovní spojení „vizualizace kánonu“ má vlastně obdobný (stejný) obsah jako „zápis kánonu“. Vizuelní podoba teze – zákres, graf, geometrická mřížka. V průběhu práce se ukázalo, že slovo vizualizace v tomto případě směřuje do reálnější platformy – k přímé realizaci. Uskutečnění (záměru) předpisu – naplnění zápisu kánonu.

Ze studia pramenů vyplývá, že termín kánon se užívá především symbolicky. Všeobecně slouží k charakterizování – k sumarizaci přístupu řešení zobrazování, téměř ve smyslu stylu. Egyptský kánon v sobě nese nerealistický způsob zobrazování – strnulý postoj, trup zpodoběn z čelního pohledu, nohy a hlava z bočního („nerealistický postoj“). Jeho zkoumání naráží na problém neexistence zdroje (autora), tedy neexistence detailnějšího záznamu vytváření proporčního systému. Nemáme-li autora, nemáme ani kánon? O skutečném kánonu lze hovořit u Polykleita, jenž tak svůj zápis a vizualizaci sám nazval. O tom máme však pouze nepřímou zprávu. U Plinia jako o mimořádném činu, nebo u Galéna, kde je použit jako argument pro vlastní vědecké teze. Vždy jde ale jen o potvrzení existence kánonu. Pokud dnes hovoříme o řeckém kánonu, tak ve „zkratce“, jako o poměru výšky hlavy k celému tělu a o postoji – kontrapostu („realistickém postoji“).

Neměli bychom na stanovení kánonu hledět jako na touhu po zobrazení realistické (naturalistické) podoby člověka. Přemýšlení nad porovnáváním jednotlivých kánonů lidské postavy nás spíše přivádí k úvaze o schopnosti hlubšího syntetického vhledu, schopného určit, co je souměřitelné (tj. souměřitelnost jednotlivých částí k celku) a co vytváří jednotu. Současně vyplývá, že volba modulu není univerzální, je ale důležité nalézt správné proporční vztahy.

Definováním/zápisem kánonu se zabývají především samotní umělci. Mohlo by se zdát, že jde o teoretický příspěvek, snahu o racionální uchopení vlastní práce, praxe, problematiky. Ve skutečnosti je to samozřejmá součást vědomého sledování tvůrčího procesu. Obdobně zajímavým momentem je samotný proces obecného přijetí kánonu. Na počátku je nadšení jedince, jeho výsledek postupně přebírá skupina, dále jej rozvíjí, podporuje. Ukazatelem přijetí je pravděpodobně především srozumitelnost a aplikovatelnost zápisu.

Cílem nebylo zobrazit realitu. Nebo bylo? Cílem bylo vytvořit jednotu. Udržet jednotu. Tvořit jednotně, v určité kvalitě. Cílem byla touha po dokonalosti, po kráse. Cílem byla ale i potřeba vytvořit normu mající širší dosah, zanechat svědectví ideje doby. Zprostředkovat uměleckou interpretaci doby a místa.

Z dnešního pohledu nám zůstalo v paměti jen pouhé základní „logo“ kánonu, rozpoznatelnost způsobu – konceptu. Žijeme v mylném dojmu, že při dnešních technologických možnostech dokážeme realitu zprostředkovat přesně. Vytrácíme kvalitativní moment ideálu. I nejpřesnější „realita“ nepokrývá plný význam skutečnosti. Ledažeba se objevila potřeba kánonu pro obor plastické chirurgie.

V souvislosti s tématem kvality vyvstává otázka, kdo ji stanovuje. Nabízí se představa definice jednotlivcem, který má „sílu“ přesvědčit ostatní, kteří jej následují a jeho výsledků používají. Další otázka se týká momentu následování kánonického předpisu, zda se jím automaticky zachová kvalita. Domnívám se, že toto je podmíněno dostatečnými schopnostmi autora. I když

přesná definice kvality a krásy není nejaktuálnějším tématem současnosti, je ale možné věřit v intenci k dokonalosti a kvalitě jako antropologické konstantě. O tématu uvažujeme s vědomím, že v historii nacházíme intenci k dokonalosti v souvislosti se zpodobněním člověka s božskými atributy. Vytvořit kvalitní sochu by pro umělce mělo být naplněním, proč psát racionální zápis (nalezení proporčních zákonitostí)? Vnímáme implicitní obsah – snahu uchopit kvalitu „vědecky“. Skutečnost, že dnes stále rozumíme záměru několika málo jedincům – autorům kánonů, podporuje smysl jejich úsilí. I když vnímáním jejich děl nejsem schopni přečíst doslovně zamýšlený obsah, odečítáme obecné hodnoty. Když jsem poprvé viděla fresky v Dómu Santa Maria del Fiore ve Florencii s nadživotními akty, okupujícími prostor kostela – místa pro boha –, byla jsem překvapena. Ne pro jejich velikost, barevnost nebo nahotu, ale jasně jsem cítila sebevědomí, samostatnost a svobodu jejich autorů. Svoboda ve mně vyvolává i pocit přiměřenosti (skromnosti), ne povýšení. Je neutrální, ale spojená s odvahou. Svoboda – jako osamostatnění člověka.

Znovuustavování principu, jež nese celek, jeho neustálé ožívání v přítomnosti.

V sochařské práci jde o uchopování prostoru, o napínání hranic, o energii. O dosažení stavu, který je třeba držet v přesné formě. Při uchopení rámce, jistě širší, jde následně o vnitřní doladování. Vše musí být vyrovnané, ale přitom v napětí. Člověk se dostane do vnitřní pozice, nalezne bod. Vnímá přesnost, vystižení přesného místa, kdy může situaci „ovládnout“.

V sochařské práci jde o soustředění se na významuplnost fyzické roviny existování. „Je to vlastně setkání dvou složek vzájemně naléhajících. Mezi nimi je zápas, v němž souhrn umělcových schopností vjemů a soudu – souhrn, jenž je složitou činností, silou – útočí na jiný soubor, s činností vnější, vytvářený z věcí a sil, z nichž se skládá každý zlomek přírody. Na dílo takto vzniklé můžeme pohlížet jako na důkaz vítězství té či oné složky.“ [Pozn. František Kupka, *Tvoření v umění výtvarném*, Brody, Praha 1999, s. 37.]

V dobách, kdy kult umělce nebyl tak silný, byl kánon přirozenou součástí práce. Když chtěl gotický sochař vytvořit třeba Madonu, vzal patrně tu nejkrásnější a nejlepší, kterou znal, a snažil se ji udělat prostě stejně. Změny prováděl jen, když k tomu byl přinucen vnitřní nutností, aby to zůstalo pravdivé. Nikdy ne proto, aby se odlišil. Tyto změny neodrážely jeho svévoli, ale hlubší obecnější vývoj klimatu, kontextu, paradigmatu, ducha doby.

Zápisy – dílenská skripta, návody na výrobu soch samozřejmě vždycky existovaly. Pouze některé se ale „dostaly do dějin“. Právě způsob záznamu – zápisu, jeho srozumitelnost a čitelnost jsou předmětem mé pozornosti.

Geometrické sítě (v případě egyptského umění) nejsou žádnou tajnou řečí, nemají jiný skrytý význam, jsou potřebnou pomůckou pro udržení jasnosti a čitelnosti (srozumitelnosti) zobrazeného – toho, co chceme sdělit (řečeného?). Jsou praktickou pomůckou pro zrychlení celé akce – zaznamenat sdělení. Efektivnost. Efektivita práce – co nejrychleji ke kvalitnímu výsledku. Mnoho pracovníků se podílí na jednom díle. Je to také asi jediná možná metoda pro přenos návrhu do velkého měřítka (fasády chrámů a hrobek), kdy jednotlivec (kameník?) nepřehlédne ze své pozice celý výtvar. Je zodpovědný pouze za zlomek celku. Pro udržení celku – a udržení vládnoucího kánonu, pro přesvědčivost sdělení – v požadované kvalitě (přesvědčivost je ale právě ta KVALITA!).

Kánony se odvíjejí z rozměrů, proporcí lidské postavy.

Kánony jsou autorské. Sumarizování praktických zkušeností autora, touha najít zákon.

Kánonem k neživosti?

Podstatou vytvoření kanonických zákonitostí nejsou pouze metrické vztahy, ale můžeme (musíme) hovořit o tzv. „druhé vrstvě“:

Ztotožnění proporcí těla s architekturou – Vitruvius.

Doplnění momentu pohybu, vstup do prostoru – Leonardo.

Syntéza racionálního a metafyzického – kosmologická interpretace – renesance.

Nová metoda měření – Alberti.

Symbolická forma (duchovní význam je vázán na konkrétní smyslový znak – Cassirer).

Kontrapost – Polykleitos.

Posun geometrického schématu, jež nese symbolické významy – Santini.

Potřebuji (čím dál tím víc) mít možnost věci měnit, vrátit se. Potřebuji vyzkoušet si několik možností a pak se rozhodnout pro optimální (jedinou přesnou). V závislosti na celku, na celkovém vyznění realizované ideje. Uchovat určitou živost. Můžeme ji považovat za druhou vrstvu?

Hledání ideálu a zprůměrování hodnoty jsou mimoběžné stavy. Žádný kánon ale nebyl prvoplánový, měl více vrstev. Nebyl návodem na přímé zvětšení. Byla zde přítomna „druhá vrstva“. Také Panofsky potvrzuje, že nejhodnotnější jsou pro něj ty kánony, respektive ti autoři jednotlivých kánonů, kteří dospěli ve svém snažení k nějakému přesahu. Tímto přesahem se může stát zapojení další složky, dalšího momentu, do již vygenerovaného kánonu.

Z vysledovaného vyplývá, že předlohou pro vytvoření kánonu musel být „mimořádný čin“ – kvalita, která není zpochybňována, ale rozmnožována (následována). Přenos kvality. Generování kánonu vychází pravděpodobně od jednotlivce. Kánon jako čin jedince, přesvědčující svou kvalitou se může stát základním – zakládajícím – tvořivým prvkem slohu. Pokud stáhneme kánon pouze do oblasti sochařství a za příklad si vezmeme starověké Řecko, nacházíme sochu – zpodobení boha i člověka, která původně určovala stavbu, velikost a výslednou formu chrámu. Lze proto tvrdit, že Polykleitův kánon vytvořil klasický řecký sloh? Pravděpodobně ne. Navíc Polykleitův současník sochař Myrón byl ve své době slavnější (Plinius).

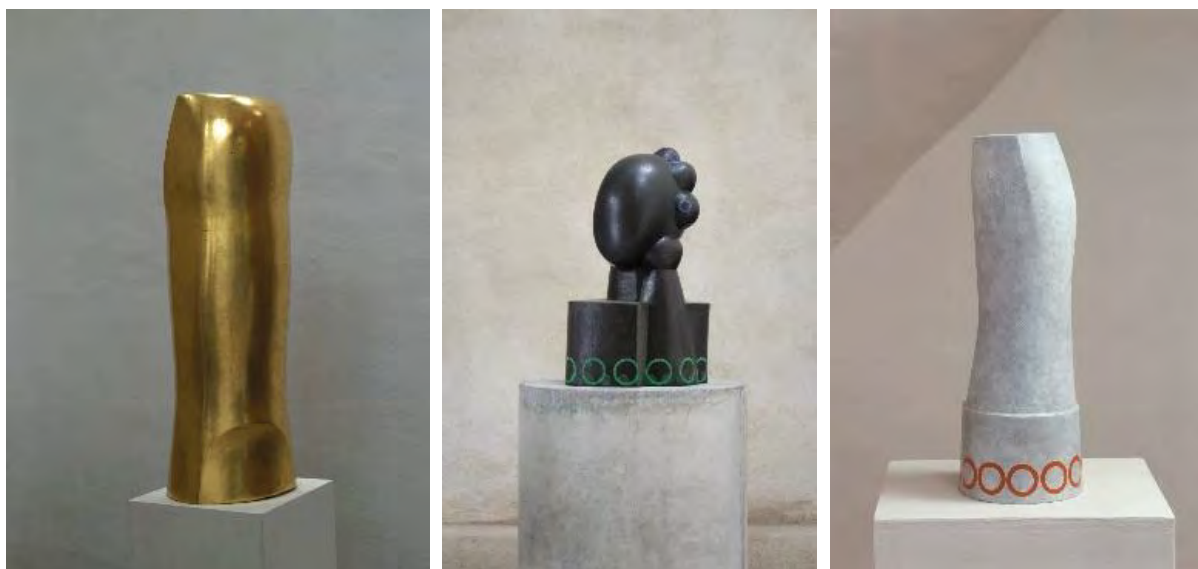
Dříve se snažili člověka začlenit do celku – makrokosmu. Jako jeho součást. Nebo dokonce střed? Prostě potvrdit, že jsme důležití. Co děláme dnes? Upíráme mu hmotu, fyzickou existenci. Proč?

Je kánon komplexní záležitostí? Jak kdy a jak u koho. Mnich z Emauz (Desiderius Lenz) se o to jistě pokoušel. Nepokoušel, jemu se vizualizace vlastního kánonu podařila, měla dokonce několik let trvání. Zasvětil do ní skupinu dalších, má dokonce i své pokračovatele. Ale pouze na omezenou dobu. A další generaci se už nadchnout nepodařilo. V jeho případě je ale i důležité, pro koho jej realizoval. Alespoň se to domnívám. Jeho řád měl stavění ve své dávné koncepci.

Další vrstvou je smysl celé akce. Santini si ho bezesporu byl vědom. Lenz jistě také nepochyboval. Pak zde máme ještě holandského mnicha a architekta van Laana. Velice komplikované a komplexní dílo, postavené na čísle. Nepoužívá kružnici, ale vždy rovné stěny, tloušťky zdí, rohy a kouty. Definuje si „původní“ – autentickou míru, pak „odvozenou“ míru – ta je menší, je derivátem autentické míry a jako třetí (tedy vlastně třetí a čtvrtou) si definuje dvě „dodatečné“ míry. „Proto se souhrn dvou nejmenších ze čtyř po sobě jdoucích měr rovná té nejmenší. Tyto dvě skupiny měr se mohou kombinovat s osmi po sobě jdoucími řadami, v nichž se rozdíl mezi šestou a pátou mírou rovná té první a jejich souhrn se rovná osmé. Rozdíl mezi osmou mírou a dvojnásobkem páté se potom rovná míře mezi šestou a pátou, která se rovná první míře.“ [Pozn. Dom Hans van der Laan, *Architektonický prostor. Patnáct naučení o povaze obydlí*, Nakladatelství Archa, Zlín 2012, s. 107–110.] „Všechny lineární míry formy a prostoru se k sobě navzájem vztahují a ukují souvislý řetěz proporcí, od tloušťky zdi jako nejmenší míry, k celkovému rozsahu města jako největší míry. Míry těchto proporcí se distribuují na čtyři měrné systémy, každý s menším prvkem jako jednotkou a větším celkem, který nám tím pádem slouží jako jednotka pro vyšší systém. Čtyři měrné systémy jsou tak určeny pěti krajními mezemi.“ [Pozn. Dom Hans van der Laan, *Architektonický prostor. Patnáct naučení o povaze obydlí*, Nakladatelství Archa, Zlín 2012, s. 221.]

Pracuje s několika odchylkami – dodatečnými mírami. Kde je ovšem bere? Druhá vrstva? Z mého pohledu je to nejméně srozumitelný přístup. Ale já ani tak nehodnotím jeho matematické koncepce, vlastně hodnotím výsledek. Vizualizaci kánonu. Laanovy stavby pracují výborně se světlem, přesto mají určitou těžkopádnost. Ta mi přece ale vůbec nevadí! Viz Egypt ve čtvrté dynastii (2 800–2 500 před n. l.). Naprosto brutální architektura, mohutné kolosy. Ale mají působivost. Danou jednoduchostí a přesvědčivostí. A čím to je? Proporcemi? Zpět k Laanovi: v ateliéru Emila Přikryla na AVU koncem 90. let se Petr Budil pokoušel pomocí Laanova kánonu navrhovat stavby. Bez finálních realizací.

Stačí pouze proporční vztahy pro vygenerování kánonu? Ve vlastní práci mi o ně jde. Ale asi mi nejde jenom o ně.



Pýthie, 1999, dřevo, plátkové zlato, v. 80cm. Pýthie III, 2004, bronz, barva, v. 46 cm. Hlava (černá), 2009, bronz, barva, v. 46 cm.

Zažívání prostoru, i zažívání soch probíhá přirozeně.

Zkouším různé možnosti a vzájemnosti (vzájemné fungování), mám na to prostor – materiál. Odebírám po vrstvách. Kdybych ubírala rychle, po velkých kusech, tak by ten prostor na to nezbyl. Rozhodnutý krok se ale v určité fázi už vrátit nedá. I když raději modeluji (možnost změny), nepřipravuji se tím o živost, kterou umožňuje odebírání.

Intuitivní uvažování o proporčním systému se v mém případě odehrává především v dělení celku.

Když bych chtěla vytvořit (definovat) kánon, musím najít nejdůležitější aspekty – body – zásady, které ho vytváří. Jedna vrstva nestačí:

- + aspekt rozměru a úhlů plochy (tvary ploch)

- + pevné/důležité body

- + aspekt světla

- + aspekt pohybu

- + odchylka (přesah) / další „druhá“ vrstva?

Domněnka: druhá vrstva jako podmínka kvality kánonu.

A co hloubky?

Když bych ho chtěla vytvořit, musím ROZHODNOUT, které aspekty definují esenci významu záměru.

Co pomáhá definovat kánon?

Jaký impuls vynutí tvorbu nového kánonu?

- + nový ideový systém / změna paradigmatu, jiná idea – jiné znázornění

- + vůle jedince / nejvýraznější osoba definuje kánon.



Monika Immrová – Jiný čas, 2013, kostel sv. Vavřince v Klatovech, Galerie Klatovy / Klenová.  
Socha DVA III – lidské měřítko, vztah geometrických forem a figury člověka.



Postava III, Pýthie II, Bez názvu, 1998–2008, beton, barva, v. 116, v. 80, v. 105 cm. Hrany II, 2011, beton, v. 220 cm. Jasný vztah k lidské postavě. Nejde o abstrahování figury.



Výstava Socha – Daniela Vinopalová a Monika Immrová, GASK, Kutná Hora, 2015–2016.



Finální rozměry reliéfu pro Dům s klenbami budou 2,6 m výšky a 2,5 m šířky při hloubce 12 cm. Výška reliéfu tak odpovídá velikosti figurální sochy, která má být umístěna v exteriéru a má působit přirozeně – přiměřeně. K rozměrům samotného reliéfu byla ale dlouhá cesta.

## POHYB A KLID

### Rovnováha a úměrnost

Sochařství je umění, které má utvářet duchovní individualitu zjevující se ve hmotě, a to v bezprostřední, vlastní hmotě.

Sochařství činí duchovno skutečným v prostorové totalitě (*jednotě, úplnosti*).

Socha předvádí tělo i ducha jako jediný a totožný celek, který nejde rozdělit.

Socha je zde sama kvůli sobě, zůstává však v podstatném vztahu k okolí.

Krása, jakožto dílo ducha, vyžaduje dokonce i ve svých počátcích vyvinutou techniku, četné pokusy a cvik.

[Pozn. Georg Wilhelm Hegel, *Estetika I, II*, Odeon, Praha 1966; přeložil Jan Patočka, II. díl, s. 68–74.]

„Tvar, důstojnost a půvabný zjev staveb se musí hledat jako u živých tvorů v jejich člancích, odkud vyrůstá prvek souladnosti jako je tomu v přírodě z čísel sudých i lichých a z vymezení hudebních zvuků a tónů“ uvádí základní termíny ‚číslo‘, ‚rozměrová souvztažnost‘ a ‚lokalizace‘, které vzájemným spojením docilují ‚souladnosti‘: ‚Nazveme to souladností (harmonie), o které pravíme, že je živitelkou vši krásy a půvabu. Úkolem a účelem souladnosti jest části, které jinak podle své přirozené povahy jsou od sebe odlišeny, uspořádat jakýmsi dokonalým způsobem tak, aby měly vzájemně souladný vztah ke kráse. [...] Přitom souladnost nežije více v celém tělese a v jeho částech nežli sama v sobě a ve své přirozené podstatě, z čehož bych usuzoval, že je neodlučnou průvodkyní ducha a rozumu. [...] Zahrnuje celý život a zájem člověka a proniká celou přírodou. Všechno totiž, co příroda ze sebe vydává, je ovládáno zákonem souladnosti. A příroda nemá žádné jiné větší snahy, než aby to, co zplodila, bylo naprosto dokonalé. [...] Jsou-li tyto věci dostatečně ujasněny, můžeme prohlásit, že krása je jakousi vnitřní shodou a sjednoceností částí v tom, čeho právě součástkami jsou, co do určitého číselného poměru, rozměrové souvztažnosti a lokalizace, jako to vyžaduje souladnost, tj. absolutní a základní řád přírody. [...] Proto, pokud to bylo v lidských silách, shromáždili zákony, kterých příroda při vytváření věcí používá, a přenesli je do svých stavitelských pravidel.“ [Pozn. Leon Battista Alberti, *Deset knih o stavitelství*, SNKLHU, Praha 1956, s. 311–312.]

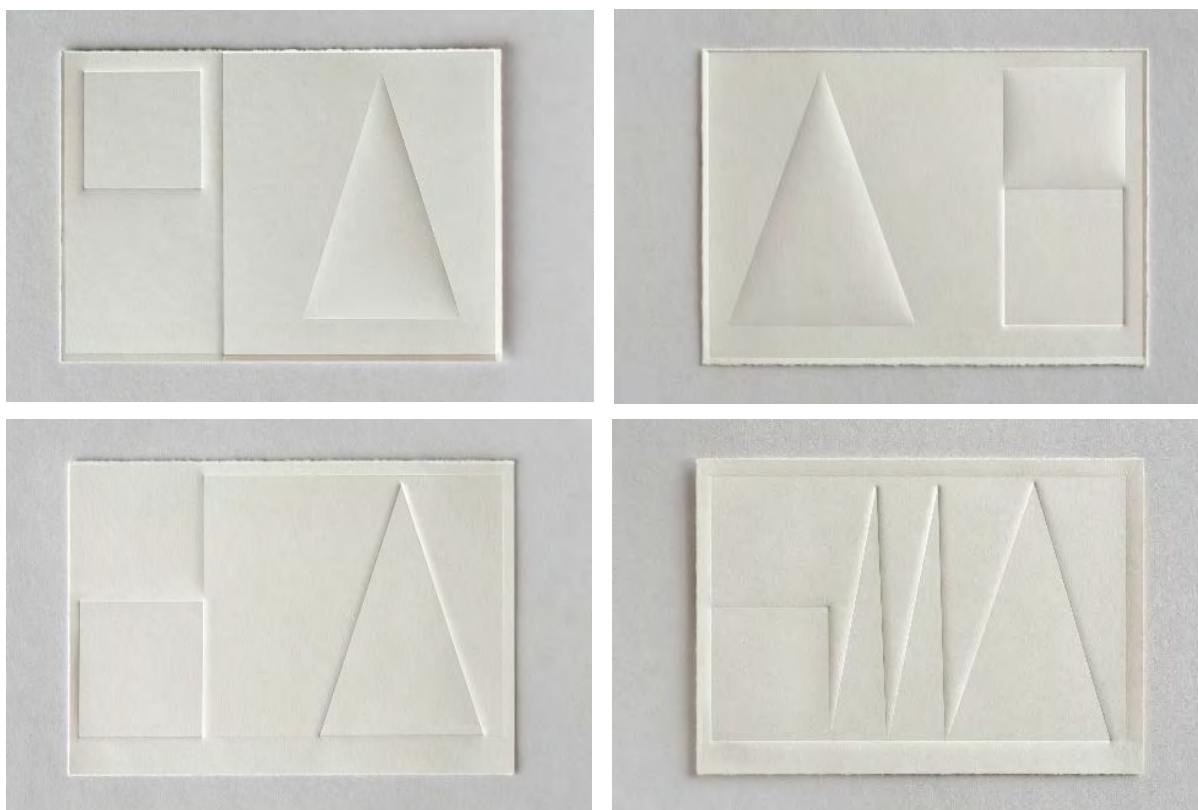
V historických textech se sice v souvislosti s kánonem setkáváme s výrazem symetrie, ale jeho význam je od dnešní doby odlišný. „Poměrnost částí k celku určovaná tzv. symetrií, bývala přesně dodržována. Slovo SYMETRIE změnilo během doby svůj význam. V uvedeném případě značilo SOUMĚŘITELNOST částí s celkem. Dnes značí SOUMĚRNOST.“ [Pozn. František Kadeřávek, *Geometrie a umění v dobách minulých*, Půdorys, Praha 1994, s. 46–47.]

Hodnotový význam rovnováhy a úměrnosti připomíná František Kupka v úvaze o zdrojích evropské kultury, konkrétně o národu Pelasgů: „Tvořice uvnitř země stálé jádro, ideové to kritérium po předcích zděděné, ale dosti zapletené, a proto nedosti pevné, aby odolávalo přívalu dovážených idejí a představ, počali rozlišovat a hodnotit rozdíly mezi nimi. Byla v nich také jistá duševní střízlivost, notná k obraně jejich hmotných zájmů; seznali cizí osadníky, kteří nad ně vynikali, ale nikoli šlechtetností. Zvykli si zkoušet, zjišťovat, vybírat, vážit a měřit to, co k nim bylo přineseno. Tehdy se zrodila ‚eudia‘ (čistota), smysl pro rovnováhu a úměrnost.“

[Pozn. František Kupka, *Tvoření v umění výtvarném*, Brody, Praha 1999, s. 26.]

Touha po harmonii se zdá živým archetypem, jež se manifestuje například prostřednictvím různých kanonických systémů. Jeho vizualizace vyplývá z výjimečné schopnosti vnímat a reprodukovat přítomnost řádu.

Při práci na soše je třeba udržovat v neustálé živé vztahovosti: kompozici, hloubky, důležité body, povrchovou strukturu. Je zde automaticky přítomna „lidská míra“, jež podmiňuje výsledné ideální proporce a rozměry. Kýžená přesná forma implicitně obsahuje i specifičnost vůčiho postupu, přítomného v procesu modelování, spoludefinuje samotný obsah sochy.



Monika Immrová, *Bez názvu*, 2015, slepotisky, papír, 43 x 58 cm.

Matěj Lipavský, *Nika*, Host, Brno, 2016, s. 33:

[...]

Jako už tolikrát  
u tebe usínat  
v domku na trati  
kde drtíš a hloubíš  
kopeš naléváš  
vážíš písek  
lopaty počítáš  
všechno zdá se jako prohra  
domek padá  
zahrada zarostlá po pás  
rákos po ramena  
šlehá nás zmáčí

močíme na polena na starou matraci  
 spleť drátů u jabloně  
 co řehtá volným jádrem uvnitř dužiny  
 stmívá se světlo z drezíny  
 přejezdem zvoní  
 transport s kládami  
 Při halogenu do úsvitu  
 Jsme spolu míchali nekonečné vany betonu  
 S velkými křemeny  
 Odlévali tenký můstek mezi námi  
 Ten revolver z ebenu  
 Pro mě v dětství vyřezaný  
 A pro figurku z moduritu



Z procesu realizace – rovnováha a úměrnost. Členění IV, Členění III, 2015, beton, 120x130x13cm, 120x125x12cm.

„Umělec liší se od ostatních lidí v tom: vyjadřuje-li navenek, sděluje-li myšlenku nebo zážitek, postupuje tím, že vyhledává a vybírá formy, jež seskupuje v organickou souvislost dojmových harmonií a hodnot. Člankuje tedy pečlivěji než kdo jiný. Tento výběr děje se buď za kontroly a za stálé účasti rozumu, nebo intuitivně. / Ať je jeho postup při vyhledávání jakýkoli, musí mít pevné body – a musí vládnout prostředky, jež mu dovolují, aby se vyrovnal s vjemy a pocity.“

V tomto případě, zvláště když vědomí-vědění schází, je umělci třeba, aby se opřel o bázi pozitivnější a pevnější, než je ta, kam jej strhuje intuice, jež mu nemůže tu bázi dodat, je-li jí samojediné používáno. Jsa povolán, aby třídil a vybíral, mohl by se uchýlit k určitým svým představám, ke svým koncepcím, jež si učinil např. o něčem vznešeném nebo krásném, o tom, co shledává úměrným a harmonickým a co již musil odhadnout a zhodnotit buď chladnou analýzou, nebo jen polovědomými pocity. / Jestliže však mu chybí tato předchozí zkušenost nebo nestačí-li, aby mu pomohla vytvořit náčrt, zachytit to, oč usiluje, vrací se osudně od této mezery, od té nemožnosti vyjádřit úplně organický soubor, ke skladišti svých subjektivních obrazů (ledaže by pomýšlel na přispění modelu). Uchyluje se k tomuto subjektivnímu kapitálu, po troškách shromažďovanému, vytvořenému ze všemožné směsi, kde všechny přijaté obrazy utvářejí, směšují se a přeměňují se, obraz jaksi jediný, jeden typ pro každý z nich. Tato zásoba, tento rezervní kapitál je pro „umělce“ životní otázkou. Heslo je nezměnitelné – umění nespočívá v tom, „podat přírodu“ (vzbuzovat emoci fyziologickou nebo i patologickou), nýbrž hlavně a především v šťastném vyjadřování hnutí duše a srdce – obrazů, jež se staly „druhou přírodou“.“ [Pozn. František Kupka, *Tvoření v umění výtvarném*, Brody, Praha 1999, s. 173–174.]

Rovnováha a úměrnost totiž dovedou k harmonii.

Vyvážení všech složek.

Správná/pravá míra.

Střízlivost.

Vnitřní napětí, souhra materiálu, velikosti a formy.

I přes vnitřní pohyb vnímáme prozařující klid.

I přes vnější pohyb vnímáme prozařující klid.

Asi tak, jako když nerozeznáváme všechnu komplikovanost a jemnost např. dórského chrámu (celá stavba je do oblouku, přitom působí pevně a rovnoběžně se zemí, sloupy také nejsou ve skutečnosti pouze rovně kónické, ale naopak zaoblené a to navíc mimo svůj střed, atp.). Úměrnost tedy neznamená přílišnou jednoduchost, chudost. Přitom mají ale tak působit. A působí. Kvalita?

Úměrnost. V pravé chvíli na správném místě, přitom se ale všechno točí. Nejde o zastavení v čase, nejde o fotografický záznam okamžiku. I přes pohyb být, plout, kmitnout, ocitnout se na správném/pravém místě. Ovšem ve správné/pravé velikosti, materiálu, tvaru.

Jde předem nadefinovat?

Odchylka ne jako chyba. Odchylka je vědomou nutností. Musí být přesná. Působení celku (krása, harmonie, rovnováha, úměrnost, souměrnost), rozhodnutí. Chyba je ovšem také nutná, potvrzuje systém, jeho existenci. Puštěné oko. Pohyb?

Když jsem začínala před lety s touto prací, většina se divila, že používám slova kánon a kvalita. Nikde nebyla slyšet, nikdo je nevyslovoval. Neexistovaly. Dnes? Obě slova se opět objevila. Paradigma doby?

Můžeme se tedy dopracovat i k ideálu?

Vůbec nevádí, když se snažíme nalézt systém zpětně. Skrze (svoji) práci. Neznamená to, že by tam před tím – na začátku nebyl.

Je ale těžké (především těžce čitelné – Hildebrand, Laan, Chlupáč) psát o pokládání milimetrů sádry, hlíny, stavební pěny, titanu na určité místo – plochu, bod, zaoblení. Díky a jedině skrze osobní fyzickou zkušenost je to možné.

Je těžké rozeznat důvody toho položení milimetru materiálu. Ale i to se dá naučit vidět.

Je potřeba to dokazovat?

Proporce jsou nositelem informace. Informace o vztahu konkrétního času k hmotě. Neustále mě fascinuje, že to nejabstraktnější, bezhmotné – hudba, stojí na pevných – hmotných základech: materiál (kov), jeho délka (míra) a síla (energie)(brnk).

„Významné na těchto obrazech ‚stesku po ráji‘ je to, že vždy sdělují více, než by mohl jedinec, který je pocítil, vyjádřit slovy. Ostatně většina lidských bytostí by nebyla schopna je převyprávět; ne že by byly méně inteligentní než druzí, ale protože nepřikládají příliš velký význam našemu analytickému jazyku. Přesto však podobné obrazy sbližují lidi účinněji a skutečněji než analytický jazyk. Vlastně jestliže existuje naprostá solidarita lidského rodu, nemůže být pocítována a ‚zpřítomňována‘ jinak než na úrovni obrazů [...].“ [Pozn. Mircea Eliade, *Obrazy a symboly. Esej o magicko-náboženských symbolech*, Computer Press, Brno 2004, s. 15–16.]

„Umírněnost, není místo pro extrém. Uměřenost. Ušlechtilá prostota a tichá velikost. V klasickém umění se tedy jak činnost, tak i nečinnost podrobuje do té doby neznámému principu, a to kontrapostu.“ [Pozn. Erwin Panofsky, *Význam ve výtvarném umění*, Odeon, Praha 1981, s. 203.]

[...] „Neboť žádné opakování není přesně opakováním, v tom nejmenším vynechání, chybě nebo výjimce tkví možnost – nebo nemožnost – tvorby.“ (G. Gramigma) Ostatně „opakovatelnost“ v takovém smyslu zavádí nový aspekt krásy. [Pozn. Arsén Pohribný, červená složka, s. 13, pozůstalost F. K.]

Určitě je správné předeštěřit svůj postoj, k čemu se stavím čelem, co je pro mne důležité. Vůle zanechat zprávu – zápis – vizualizaci.

Všechno je to stále dokola, asi je ale potřeba v určitou chvíli znovu zopakovat určité věci – postoje, aby se zase někdy později mohly vynořit v ještě srozumitelném jazyce.

Potvrdit, že se vlastně nic moc nemění.



## Bibliografie

- Umberto Baldini, *Michelangelo scultore*, Rizzoli Editore, Milano 1973.
- Leon Battista Alberti, *Deset knih o stavitelství*, SNKLHU, Praha 1956. (přeložil Dr. Alois Otoupalík)
- Leon Battista Alberti, *O malbě, O soše*, Vladimír Žikeš, Praha 1947.
- E. Berger, B. Müller-Huber, L. Thommen, *Der Entwurf des Künstlers. Bildhauerkanon in der Antike und Neuzeit*, katalog k výstavě Polyklet-Ausstellung, Liebighaus Frankfurt, 1990.
- Harold Bloom, *Kánon západní literatury. Knihy, které prošly zkouškou věků*, Prostor, Praha 2000.
- Tons Brunés, *The Secrets of Ancient Geometry – and its use*, Rhodos International Science Publishers, Copenhagen 1967.
- Andreas Bühler, *Kontrapost und Kanon: Studien zur Entwicklung der Skulptur in Antike und Renaissance*, München / Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2002.
- Olivier Cinqualbre, Frédéric Migayrou, *Le Corbusier Die Menschlichen Masse*, Scheidegger & Spiess, 2015.
- Helena Čížinská, *Beuronská umělecká škola v opatství Svatého Gabriela v Praze*, Nakladatelství Karel Holub Ars Bohemica, 1999.
- Helena Čížinská, Isis-Madona, *Staletá Praha XXX*, č. 1, 2014, s. 25–65.
- Albrecht Dürer, *Vier Bücher von menschlicher Proportion (1528)*, Akademie Verlag, 2011.
- Mircea Eliade, *Obrazy a symboly. Esej o magicko-náboženských symbolech*, Computer Press, Brno 2004
- Elie Faure, *Dějiny umění I-IV*, Aventinum, Praha 1927.
- Hedwig Fechheimer, *Kleinplastik der Ägypter*, Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1921.
- Hedwig Fechheimer, *Die Plastik der Ägypter*, Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1922.
- Matila C. Ghyka, *Zlaté číslo*, Argo/Dokořán, Praha 2008.
- Marion L. Grayson (ed.), *Michelangelo. Architect*, Electa, Milano 2004.
- Jay Hambidge, *The Elements of dynamic symmetry*, Dover Publications, INC., New York 1967. reprint z 1926
- Jay Hambidge, *Dynamic symmetry; The Greek vase*, Yale University Press, New haven Connecticut and New York City, London, Humhrey Milford, Oxford University press, MCMXX.
- Erwin Heerich, *Skulptur und der architektonische Raum*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 1998.
- Erwin Heerich. *Karton- und Stahlplastiken. Zeichnungen und Pläne*. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen Düsseldorf, Düsseldorf 1972.
- Georg Wilhelm Hegel, *Estetika I, II*, Odeon, Praha 1966. (přeložil Jan Patočka)
- Karl Herzog, *Die Gestalt des Menschen in der Kunst und im Spiegel der Wissenschaft*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1990.

- Adolf Hildebrand, *Problém formy ve výtvarném umění*, Triáda, Praha 2004.
- Miloslav Chlupáč, *Sochařství*, SPN, Praha 1985.
- Eva a Michal Jůzovi, *Sochařka Hana Wichterlová*, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, 2000.
- František Kadeřávek, *Geometrie a umění v dobách minulých*, Půdorys, Praha 1994.
- František Kadeřávek, *Relief, příručka pro sochaře a architekty*, Jan Štenc, Praha 1925.
- Jeong-hee Lee-Kalisch (ed.), *Tibet. Klöster öffnen ihre Schatzkammern*, Kulturstiftung Ruhr, Essen, Hirmer Verlag, München 2006.
- Marius Kotrba* (katalog výstavy), Galerie Klatovy / Klenová – Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně – Galerie výtvarného umění v Náchodě – Arbor vitae 2002; rozhovor s Mariem Kotrbou (vedený Ludvíkem Ševečkem a Kateřinou Vozárovou), s. 13–17.
- Miroslav Koval, *Hmota – objem – tvar* (katalog výstavy), Galerie Jiřího Jílka, Šumperk 2005.
- Ludwig Könemann, *Ägypten. Die Welt der Pharaonen*, Könemann Verlagsgesellschaft mbH, Köln 1997.
- Detlev Kreikenbom, *Bildwerke nach Polyklet. Kopienkritische Untersuchungen zu den männlichen statuarischen Typen nach polykletischen Vorbildern*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1990.
- Alfred Kuhn, *Die neuere Plastik von 1800 bis zur Gegenwart*, Delphi – Verlag / München, 1922.
- František Kupka, *Tvoření v umění výtvarném*, Brody, Praha 1999.
- Hugo Kükelhaus, *Prvotní číslo a gesto*, Půdorys/Dauphin, 2018.
- František Kyncl – Konstrukce nekonečna*, Galerie výtvarného umění v Mostě, 2006.
- D. H. van der Laan, *Architektonický prostor. Patnáct naučení o povaze lidského obydlí*, Archa, Zlín 2012.
- Kurt Lange, Max Hirmer, *Egypt. Architecture. Sculpture. Painting. In Three Thousand Yers*, Phaidon, London 1961.
- Carl Richard Lepsius, *Denkmaler aus Aegypten und Ethiopien*, Leipzig 1897.
- Mario Livio, *Zlatý řez*, Argo a Dokořán, Praha 2006.
- Matěj Lipavský, *Nika*, Host, Brno 2016.
- Reinhard Lullies, *Griechische Plastik*, Hirmer Verlag, München 1979.
- Antonín Matějček, *Dějiny umění v obrysech*, SNKLHU, Praha 1958.
- Petr Milén, *Geometrie v dějinách náboženství*, Prostor, Praha 2015.
- Iva Mladičová, *Monika Immrová / Socha* (katalog výstavy), Topičův salon, Praha 2017.
- Ladislav Moučka, *Geometická analýza půdorysu stavby: Kaple svaté Anny v Panenských Břežanech – Jan Blažej Santini Aichel*, Půdorys, Praha 2008.
- Erwin Panofsky, *Význam ve výtvarném umění*, Odeon, Praha 1981.
- Arsén Pohribný, *Kyncls Strukturen*, Selbstverlag, Düsseldorf 1978.

Wilhelm Radenbergh, *Moderne Plastik, einige deutsche und ausländische Bildhauer und Medailleure unserer Zeit*, Karl Robert Langewiesche Verlag/Düsseldorf & Leipzig, 1912.

Jochen Sander, *Dürer. Kunst – Künstler – Kontext*, Prestel, München – London – New York 2013.

Salvatore Settis – Anna Anguissola – Davide Gasparotto (eds.), *Serial / Portable Classic. The Greek Canon and its Mutations*, Fondazione Prada, Milan 2015.

Johann Gottfried Schadow, *Kunst-Werke und Kunst-Ansichten*, Decker, Berlin 1849.

Johann Gottfried Schadow, *Polyclet oder von den Massen des Menschen nach dem Geschlechte und Alter*, Berlin 1886.

*Schatten der Zeit. Giambologna, Michelangelo und die Medici-Kapelle*, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Hirmer Verlag, Dresden 2018.

Regine Schulz, Dorothea Arnold, *Ägypten, Die Welt der Pharaonen*, Könnemann, Köln 1997.

Karel Šrp, Sochařka Hana Wichterlová, *Umění XXXVII*, 1989, č. 1, s. 54–77.

David Summers, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, Phaidon, London 2003.

*Otakar Španiel*, SNKLHU, Praha 1954.

V. V. Štech, *Italská renesanční plastika*, SNKLHU, Praha 1960.

Rostislav Švácha, Architekti zaspali. Prostor jako konstrukt historiků umění, 1888–1914, *Stavba*, 2002, č. 6, s. 30–38.

Rostislav Švácha, Stavitel zdí Hans van der Laan, *Stavba*, 2002, č. 5, s. 38–41.

Jan Teeuwisse (ed.), *Charles Despiau. Sculpteur mal-aimé*, Waanders Uitgevers, museum Beelden aan Zee, Zwolle 2013.

Christian Tietze, Erik Hornung, *Amarna. Lebensräume – Lebensbilder – Weltbilder*, Arcus-Verlag, Weimar 2011.

Alexander Tzonis, Phoebe Giannisi, *Klassische griechische Architektur, die Konstruktion der Moderne*, Flammarion, Paris 2004.

Jiří Valoch, František Kyncl, *Výtvarné umění 6/91*, 1991, s. 28–35.

Petr Vaňous, *Jiný čas* (katalog výstavy), Galerie Klatovy / Klenová, 2013.

Saskia van Veen, *Treasures of Stone Uncovered. Buddhist sculptures from the Northern Qi*, Pandora Publishers, Antwerp 2017.

Milada Vilímková, *Egyptische kunst*, Verlag Werner Dausien, Artia, Hanau/Main 1962.

Leonardo da Vinci, *Úvahy o malířství*, Vladimír Žikeš, Praha 1941.

Leonardo da Vinci, *Deníky*, KMa s. r. o., Praha 2008.

Leonardo da Vinci, *Tagebücher und Aufzeichnungen*, Paul List Verlag, München 1952.

Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur*, Akademie-Verlag, Berlin 1964.

Vitruvius, *Deset knih o architektuře*, SNKLHU, Praha 1953.

David Wade, *Geometrie und Kunst, Der Einfluss antiker Mathematik auf die Kunst der Renaissance*, Librero IPB, 2017.

Richard M. Weaver, *Ideje mají následky*, Občanský institut, Praha 2011.

Wolfhart Westendorf, *Das Alte Ägypten*, Naturalis Verlag, München 1990.

Haně Wichterlové, sborník textů, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000.

Dietrich Wildung, *Ägyptische Kunst in Berlin*, Verlag Philipp von Zabern, Mainz 1999.

Petr Wittlich, Sochařka Hana Wichterlová, *Výtvarné umění 9–10*, 1964, ročník čtrnáctý, s. 405–413.

Vladislav Zadrobílek (ed.), *Opus Magnum*, Trigon, Praha 1997.

Josef Zrzavý, *Anatomie pro výtvarníky*, Avicenum, Praha 1977.

#### zlomky

Fragmenta DK 40 B

B1/2 – Plútarchos, *Quaest. conviv.* II 3, 2; 636c

B2 – Filón *Mechanik* IV 1; 49, 20

Testimonia DK 40 A

A2 = Plinius, *Naturalis historia* XXIV, 55

A3/1 – Galénos, *De temperamentis* I, 9; 42, 26 Helmr

A3/2 – Galénos, *De plac. Hippocr. et Plat.* V; 425, 14

A3/2 – Galénos, *De plac. Hippocr. et Plat.* V; 425, 14

#### slovníky

*Ottův slovník naučný*, dvacátý třetí díl Schlossar – Starowolski, J. Otto v Praze, 1905.

*Ottův slovník naučný*, dvacátý třetí díl, Schlossar – Starowolski, J. Otto, Praha, 1908.

*Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí*, díl 13 Jana – Kartas., Praha, J. Otto 1898.

František Lepař, *Nehomérovský slovník řecko-český*, 1892, reprint Nakladatelství Petr Rezek, Praha 2008.

Jiří Rejzek, *Český etymologický slovník*, Leda, Voznice 2001.

*Všeobecná encyklopedie*, díl 2 g/l, Nakladatelský dům OP, Praha, 1997.

*Všeobecná encyklopedie*, díl 4 ř/ž, Nakladatelský dům OP, Praha, 1998.

*Slovník antické kultury*, Nakladatelství Svoboda, Praha, 1974.

## Umělecká a publikační činnost během doktorského studia

### *Publikace*

Monika Immrová, Iva Mladičová (eds.), *Socha 2 / AVU 1990–2016 / Demartini – Zeithamml*, NAVU, Praha 2017.

*Socha*, Monika Immrová, katalogový list k výstavě, Topičův salon, Praha 2017.

Vladimír Drápal, *GAML 20 výstav*, Verzone s.r.o., Praha 2017, s. 30–33.

Michal Maršálek, *Pootevřeno*, Dauphin, Praha – Podlesí 2016; ilustrace a grafická úprava.

Daniela Vinopalová, Monika Immrová, *Socha*, katalog k výstavě, GASK, Kutná Hora 2016.

Příspěvek pro jubilejní číslo, *Revolver revue*, ročník XXX, č. 100, Praha 2015, s. 164–165.

*Tvar předchází prostor*, Monika Immrová, katalog k výstavě, Galerie Dům, Broumov 2015.

*Místo sochy*, katalog k výstavě, Galerie Klatovy / Klenová, Klatovy 2015.

Petr Hlaváček, *Průvodce Nábřežím Maxipsa Fíka v Kadani*, Město Kadaň 2015, s. 161, 162, obr. s., 169, 171, 175.

Monika Immrová, *Plastiky a práce na papíře s rozhovorem*, *Revolver revue*, ročník XXIX, č. 94, Praha 2014, s. 75–87.

Radoslava Schmelzová, Dagmar Šubrtová, Radek Mikuláš, *Současná umělecká díla v krajině*, Academia, Praha 2014, s. 130–131.

*Jiný čas*, Monika Immrová, katalogový list k výstavě, Galerie Klatovy / Klenová, Klatovy 2013.

### *Samostatné výstavy*

Galerie Závodný, Mikulov, 2018.

Členění, Dům umění, České Budějovice, 2017.

Socha, Topičův salon, Praha, 2017.

Galerie 50°47'55.9"N 22.6"E, kostel v Andělské Hoře u Chrastavy, 2017.

Galerie Goller, Selb, 2017.

Geofyzikální ústav AV ČR, Praha, 2016.

Projekt Nika 7a, Klášter Dominikánů, Praha, 2016.

*Tvar předchází prostor*, Galerie Dům, Broumov, 2015.

*Socha*, společně s Danielou Vinopalovou, GASK, Kutná Hora, 2015.

*Jiný čas*, Galerie Klatovy / Klenová, Kostel sv. Vavřince, Klatovy, 2013.

### *Společné výstavy*

Alej světců, GASK, Kutná Hora, 2018.

Für immer Blau, Kunstverein Duisburg / Schlachthaus.fresch&fine art, Berlin, 2018.

Středočeské trienále, Rabasova Galerie, Rakovník, 2018.

Krajina, umění a fotografie, DOX, Praha, 2016.

Drei Häuser Kunstpfad, Eifel, 2016.

Park Rehabilitační nemocnice Beroun, 2016.

Místo sochy, GKK, Kostel sv. Vavřince, Klatovy, 2015.

Symposium Zwickau, 2014.

Konkrétní podzim, Tereziánský dvůr, Hradec Králové, 2013.

Klub konkretistů a přátelé, OGV Jihlava, 2013.

*Přednášky, dokumenty, účasti*

Malířky, sochařky, fotografky, Artmix, Česká televize 2018.

Dům s klenbami, přednáška společně s Janem Šépkou, Topičův salon, Praha, 2017.

PechaKucha Night Praugue Vol. 55, Kino Aero, Praha, 2017.

Fotoreport výstavy Monika Immrová – Socha, Artalk.cz, <http://artalk.cz/2017/03/07/monika-immrova-u-topice/>

Účast v porotě Architektonické soutěže na pomník Václava Dolejška, Praha, 2016.

Fotoreport výstavy Monika Immrová, Daniela Vinopalová – Socha, Artalk.cz, <http://artalk.cz/2016/01/14/daniela-vinopalova-a-monika-immrova-v-gasku/>

Fotoreport výstavy Monika Immrová – Tvar předchází prostor, Artalk.cz, <http://artalk.cz/2015/05/05/tz-monika-immrova-v-galerii-dum/>