

Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta - katedra výtvarné výchovy



ČAS, PROSTOR A MATERIE: PROCESUÁLNĚ-ZALOŽENÉ UMĚNÍ

Time, space and matter: Process-based art

Diplomová práce

Vypracoval:	Bc. David Madar
Adresou:	Slovanská 1385, 434 01, Most
Ročník:	3.
Obor:	Učitelství všeobecně vzdělávacích předmětů pro ZŠ, SŠ a ZUŠ – výtvarná výchova
Typ studia:	Prezenční
Dokončení práce:	duben 2015
Vedoucí práce:	Doc. Ak. mal. Zdeněk Hůla
Konzultant:	Mgr. Linda Arbanová, Ph. D.

Prohlašuji, že jsem předloženou diplomovou prací s názvem ČAS, PROSTOR A MATÉRIE vypracoval pod vedením vedoucího práce samostatně s výčtem použitých citací informačních pramenů, uvedených v seznamu, který je součástí této práce. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne:

.....

Jméno a příjmení autora

Děkuji Doc. Ak. mal. Zdeňku Hůlovi za vstřícnost, ochotu a cenné rady a připomínky. Svým nejbližším děkuji za trvalou podporu a trpělivost. Dále děkuji všem, kteří mi byli nápomocni při psaní této práce.

David Madar

ANOTACE

MADAR, David. *Čas, prostor a materie: Procesuálně založené umění*. [Diplomová práce] Praha, 2015 - Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, katedra výtvarné výchovy, katedra výtvarné výchovy. 128 s. Vedoucí práce Doc. Ak. mal. Zdeněk Hůla.

Jakou pozici zaujímá proces a jaký má význam. Proces a cesta jako cíl ve vizuálním umění. Různé přístupy k procesu jsou ilustrovány na pracích vybraných umělců současného i historického období. V pedagogické části je zkoumán proces jako didaktický cíl a jeho využití ve výuce výtvarné výchovy. Praktická část je syntézou myšlenek nastíněných v teoretické části.

KLÍČOVÁ SLOVA – Proces, pohyb, tvorba, dílo, čas, dynamika, náhoda, cesta jako cíl

ANOTATIONS

MADAR, David, *Time, space and matter: Process-based art*. [Diploma thesis] Prague, 2015 - Charles University, Faculty of Education, Department of Art Education. 128 s. Thesis supervisor Doc. Ak. mal. Zdeněk Hůla.

Elaboration on the processes, Its application and significance. Processes and ways as goals in the visual art. Various approaches are illustrated on a selection of works by artists from a contemporary and historical period. In the pedagogical part is process examination as a didactic goal and its use in the education of arts. The practical part is a natural extension of the thoughts delineated in the theoretic part.

KEY WORDS – Process, move, creation, artwork, time, dynamic, chance, way as a goal

ABSTRAKT

Diplomová práce se zabývá výzkumem procesuálního umění. Teoretická část je změřena především na teorii procesuálního umění, jeho předchůdce, vznik a vývoj s vyústěním na současné umění, vlivu galerijního prostředí a uměleckého trhu a sporných poloh procesuálního umění. Dále se pak zabývá teorií procesu při tvorbě, v díle či při recepci díla. Pedagogická část se zaměřuje na teoretické podloží procesu ve výtvarné výchově, návrh a dokumentaci pedagogického projektu, založeného na teoretické práci. Praktická část, vlastní projekt, pojednává o praktickém vyústění teoretické práce ve vlastní projekt a jeho obhajobu.

ABSTRAKT

The Diploma thesis deals with process art research. Theoretical part is primary focused on theory of Process art, its predecessors, origins and development; resulting in contemporary art, effect of Gallery space and Art market, and controversial positions of Process art. Further it deals with theory of the creation process, artwork's existence and by the process of artifact reception. Pedagogical part is focused on the theoretic base of process in arts education, Proposal and documentation of pedagogic project, based on theoretical work. Practical part – Own project – deals with practical resulting of theoretical part into own project and its defense.

OBSAH

ÚVOD	7
1 UMĚNO-VĚDNÍ ČÁST	8
1.1 Proces jako paradigma	9
1.2 Cesty k procesuálnímu umění.....	11
1.3 Anti forma (manifest)	18
1.4 Procesuální umění jako hnutí.	22
1.4.1 Co je procesuální umění:	22
1.4.2 Vznik a vývoj.....	23
1.4.3 Znak procesuálního díla	25
1.4.4 Dilema jménem Pollock.....	37
1.4.5 Představitelé procesuálního umění:	40
1.5 V duchu procesu – porovnání s hnutími, styly a přístupy v uměno-vědní teorii	46
1.6 Problematika klasifikace procesu v umění.....	57
1.7 Soudobé procesuální umění.....	61
1.8 Proces v galerijním prostředí - proces jako kurátorský záměr.....	65
1.8.1 Dilema muzejnictví procesuálně-založeného umění	69
1.8.2 Galerie procesem	70
1.9 Problematika procesuálního umění na poli uměleckého trhu	71
1.10 Zvláštní typy procesuálního „umění“ – rituál x umění	72
2 PSYCHOLOGICKÁ ČÁST.....	76
2.1 Proces ve třech dimenzích – v umělci, v díle a v divákovi	77
2.2 Teorie tvoření/psychologie tvorby	82
2.2.1 Psychická regulace a řízení činnosti.....	83
3 PEDAGOGICKÁ ČÁST	86
3.1 Proces ve výtvarné výchově.....	87
3.1.1 Pojetí procesu ve výtvarné výchově	88
3.1.2 Procesuálně založené pedagogické tendence.....	91
3.1.3 Rizika procesuálně založené výtvarné výchovy.....	92
3.1.4 Přínos procesuálně založené výtvarné výchovy	93
3.2 Didaktický projekt	94
3.2.1 Představení.....	94
3.2.2 Procesuální umění	96
3.2.3 Zhodnocení didaktického projektu.....	103
4 PRAKTICKÁ ČÁST – VLASTNÍ PROJEKT	104
4.1 Cesta	105
4.1.1 Čas v obraze	105
4.1.2 Živá grafika	106
4.1.3 Co v nás je.....	107
4.2 Představení projektu	108
4.3 Zasazení do kontextu.....	108
ZÁVĚR.....	111
SEZNAM ZDROJŮ.....	113
SEZNAM VYOBRAZENÍ	117
PŘÍLOHY	120

ÚVOD

Během zpracovávání semestrální práce z malby v roce 2013 jsem byl fascinován procesem tvorby samotným, na jehož základě byla vytvořena série děl. Význam procesu na poli výtvarného umění jsem shledal natolik zásadním, že jsem se rozhodl prozkoumat jeho pozici v umění více dopodrobna. Procesy se objevují v naší všednodenní realitě, v umění nevyjímaje. V průběhu pátrání jsem narazil na termín procesuálního umění v publikaci Jany Geržové *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia*, ve kterém bylo toto odvětví uvedeno jako samostatné hnutí 60 let – Hnutí procesuálního umění. Zohlednění procesu jako hlavní složky díla mě fascinovalo a přivedlo na cestu rozšíření průzkumu procesuálnosti v umění do formátu diplomové práce. V této práci půjde právě o obhajobu tohoto konceptu. Práce se zaměří na procesuální umění jako hnutí, jeho předchůdce a okolnosti vzniku, současnou podobou, dále pak, stručně zmíní interní procesy týkající se psychologie osobnosti diváka či tvůrce. Speciálními kapitolami budou v teoretické části zvláštní a sporné typy procesuálního umění (rituály) a vliv galerie a uměleckého trhu na tento pole umění, se zaměřením na procesuální umění.

1 UMĚNO-VĚDNÍ ČÁST

1.1 Proces jako paradigma

Proces - v tomto významu, vnímán jako nelineární a nedeterminovaný proces - se stal jedním z hlavních paradigmat současného umění a kultury obecně. Vlivem různých jevů¹ se zapříčinilo, že „*vnímání událostí se přeměnilo v roztroušený, atemporalní² obraz*“. Podle Bruce Sterlinga jde o „*nepřítomnost autoritativního hlasu historie, která mění narativ a řádné líčení historie, z něhož se historie nedá komplexně obnovit. Dnešní situace je situací rostoucího neřádu*“.³ Procesy současnosti jsou natolik komplexní, že je velmi obtížné plně pochopit jejich konstrukci a interní dynamické faktory a tudíž je nemožné je ovládat. Tato nejistota na všech polích a konec komfortního univerzálního členění není ovšem jen negativním stavem, za předpokladu, dle slov Piera Baudrillarda, že „*nebudeme mít snahu napravovat onu nejistotu vkládáním nových hodnot, nových pravidel, ale že se nejistota jako taková stane novým pravidlem hry, novou hodnotou, novou jistotou ve smyslu základního pravidla*“.⁴ V tomto smyslu by již neexistoval rozdíl mezi objektem a subjektem stejně jako rozdíl mezi člověkem a světem ve své obecnosti. Na druhou stranu je myšlenka, že jsme začleněni do systému, který je diskontinuální a nedeterminovaný, nebezpečná právě ve své extrémní podobě, ve formě fatalismu a odnímání zodpovědnosti za jakýkoliv proces na kterém se podílíme nebo ve kterém jsme zapojeni.

Baudrillardova myšlenka ovlivnila teoretické obestření procesuálního umění, jelikož nejistota a přístup k ní, jsou viditelné právě v elementární vlastnosti ideálního procesuálního umění, kde nezvladatelnost a náhodné generování vizuálních kódů, symbolů se stalo samonosnou myšlenkou. Mojmir Grygar v díle „Trvání a proměny“

¹ socio-kulturních, politických, ekologických, ekonomických a jiných (klimatické změny, politické změny, apod.) které svou nepředvídatelností a nelineárností mají vážný dopad na narativní posloupnost historických/dějinných událostí,

² ve smyslu časově nelimitovaný a neovlivněný

³ přeloženo z anglického originálu: STERLING', Bruce. Transmediale 10: FUTURITY NOW.

In: *Atemporality* [online]. 2010 [cit. 2015-02-09]. Dostupné z: www.transmediale.de/keynote-bruce-sterling-us-atemporality

⁴ BAUDRILLARD, Jean. *Impossible exchange*. Str. 151

uvádí, že dle některých teoretiků dnes neexistuje rozdíl nejen mezi filozofickým a literárním diskursem, ale také mezi „*záměrnou uměleckou tvorbou a nahodilou činností*“,“⁵ která se vymyká jakýmkoliv normám.

Většina našich dennodenních akcí, je závislá na porozumění pravděpodobnosti, opakování a kauzální logice. Po staletích vědeckých výzkumů, sběru dat a znalostí byla vypěstována důvěra v jistoty a předvídatelnost mnoha procesů, se kterými se snoubí naše denní existence. Bylo by krajně nepravděpodobné, že by myšlenka nahrazení jistot obecnou nejistotou vstoupila v platnost na všech polích našeho působení, v takovém momentu by se dala vyhledat paralela s principy chaosu, jelikož strukturace, zobecňování a příčinnost jsou jedněmi ze základních podmínek porozumění světu pro následnou orientaci v něm. (C. Freelandová, *Teorie umění*, str. 19) Dílčí nejistota, jak už se prokázalo v průběhu věku (od mytologických zákonitostí přes antickou filozofii, i ve vědě známých experimentálních přístupů a podobně) ovšem přinesla nečekaně objevné poznatky, rozšíření.

V současném výtvarném umění existuje mnoho příkladů, které se zabývají širokým polem mezi předvídatelností a nejistotou, někdy také nazývanou „serendipitou“⁶, nestabilitou a relativní rovnováhou systému a procesu, který je v pracích odkryván. (konkrétněji pak dále). Je třeba zacílit se na systém konstruovaný umělcem, poté vpuštěný do světa – na procesy které přebírají kontrolu nad svým vlastním rozvojem, na experimentální situace které jsou zasazeny do relativně stabilního výstavního prostředí.

⁵ GRYGAR, Mojmír. *Trvání a proměny*, str. 75.

⁶ Serendipita – ve volném významu jde o „milé překvapení“, užité 1754 Horacem Walpole; In: *Wikipedia: Serendipity* [online]. [cit. 2015-02-22]. Dostupné z: <http://en.wikipedia.org/wiki/Serendipity>

1.2 Cesty k procesuálnímu umění.

Ve všech etapách umění se tvorba sama o sobě stává procesem, který nedochází ke klidovému stavu, ale pokračuje dokonce i po samotné konstrukci či formulaci manifestace. Ontologický vývoj umění z hlediska přístup k procesu a jeho podílu v uměleckém díle se vyvíjí od pravěku do současnosti. V následujících odstavcích jde o vymezení procesuálních přístupů od pravěku po vznik procesuálního umění jako hnutí, které bude pak rozšířeno v následující kapitole a podkapitolách. Řazení uměleckých přístupů není zacíleno z chronologického hlediska časové osy, ale z hlediska podílu procesuality v díle, například v moderním umění mohou být hnutí vývojově mladší zmíněna dříve než ta, jež jim časově předcházejí.

Proces se ve velké míře objevuje již ve starověkém umění, kde debaty mnohých teoretiků⁷ a historiků shodují v jedné věci a to v nejasnosti míry procesu v díle a klasifikování jako umění obecně. „Umění“⁸ přírodních národů je často spjato s rituálem a je zde nutné uvědomit si absenci umění v některých kulturách, jelikož rituál a umění, ač jsou si ve spoustě ohledů formálně podobné, nejsou totožné. Jeskynní malby v Altamíře, Lascaux, série Venuší rozmanitých proporcí, dolmeny, kromlechy, menhiry, a další, to vše jsou produkty označované dnes jako umění, přestože jejich účel pravděpodobně nebyl vytvořit krásné, bezúčelné⁹ artefakty, ale duchovně a kulturně užitečné. I když jejich rituální funkce není zcela jasná, jejich estetické kvality mohou západní civilizaci připadat jako umění. Zkoumání přístupu k umění lze dnes rekonstruovat nejlépe na zkoumání přírodních kultur paralelně žijících na periférii západního světa (více v kapitole *Zvláštní typy procesuálního „umění“ – rituál x umění*). Proces (náboženské a rituální prvky před, během i po tvorbě díla),

⁷Například: John Dewey – „*Art as Experience*“; Richard Anderson – „*Caliope's Sisters*“; Cynthia Freeland – „*teorie umění*“; Eger Valadez; James Clifford, a další.

⁸ Pro lepší orientaci je zde stále užíván pojem „umění“, ačkoliv si musíme být vědomi jeho nepřesnosti, jde-li o rituální akt. Lze jej nahradit termíny jako: výtvarná aktivita, vizuální zobrazení, rituální zpodobnění apod.

⁹ Kantův výrok: „*krásné věci mají účel bez účelnosti*“ (Freeland, C., *Teorie umění*, str. 21); týká se i šperků a nádob, které slouží účelu své doby a nemohou tedy dle Kanta být označovány za umění

který podpírá výtvarnou aktivitu, je zde sice výraznější než u mnohých uměleckých projevů, kontroverze při jejich označení pojmem „umění“ řadí pravěké výtvarné projevy na úvod procesuálně založeného umění.

Středověkem již se zdá být nástup umění jasně ohraničenější a s procesem se zde setkáváme v základní fázi, tedy ve formě nástroje k dosažení výsledku - hmotný artefakt. Technologické a technické zázemí situuje proces tvorby do pozadí – přípravné fáze tvorby – nikoli jako výsledný produkt, ačkoliv na některých příkladech bude proces tvorby více zviditelněný.

Technická a technologická nevyspělost, kdy manuální aktivity hrály velmi výraznou roli při přípravě materiálů a prostředků, potvrzují proces jako nástroj¹⁰. Dále je také řeč o dlouhotrvajícím procesu samotné tvorby závislém na fyzikálních vlastnostech prostředků, jako je schnutí, tvrdnutí, a s nimi spojené postupné vrstvení jednotlivých barevných na sebe. Při těchto dlouhotrvajících intervalech tvoření díla se několikrát opakovaly procesy přípravné, iniciační, terminační, pozorovací a hodnotící. Z hlediska malířství jde například olejové malby, enkaustiky, které vyžadovaly delší oddělení procesů nanášení jednotlivých vrstev, aby se barvy nemísily, není-li to záměrem. I stavba svatyní podléhala časovosti z hlediska technologického (tvrdnutí pojidel, vzpěrné systémy) i tendenčního, kdy se stavba svatyní s postupem uměleckých slohů stále prodlužovala – dobové tendence předčít předešlý model a vystavět ještě honosnější a uctivější formu¹¹. Proto nebyla vzácná ani několikanásobná rekonstrukce či přestavba architektonických prvků či celé stavby, což je také důležitý proces. Kupříkladu katedrála v Chartres, která dokumentuje mnoho rozdílných staveb na témž místě, pokaždé s duchovním zacílením (na jejím místě stála nejprve druidská svatyně, poté ranně křesťanský chrám, ten nahradila románská krypta a po ní katedrála).

¹⁰ míchání pigmentů s příměsemi a vytváření barev, které se často podobaly alchymické práci, skici,...

¹¹ Raná Gotika – apel na velikost; Pozdní Gotika – apel na vytříbenost



obr. 1: Kopie sochy *Sv. Ludmily s malým Václavem*, patrně z dílny Matyáše Bernarda Brauna, 1720, Karlův most, zdroj: ceskaaslovenskahistorie.estranky.cz

Proces se stále více dostával do popředí ho umění, kupříkladu u barokního malířství i sochařství dynamickými prvky uvádí dílo v pohyb a divák má pocit, že před ním autor zastavil reálný čas. To jak polohou těla, tak hlavně v důrazu na přirozený pohyb látek ve větru. Jako třeba v díle Matyáše Bernarda Brauna *Sv. Ludmila s malým Václavem*. Zde je pozorovatel pohybem tkaniny tak fascinován, že jej dílo přímo nabádá soch k aktivnímu zkoumání díla z různých úhlů pohledu, obcházení sochy/sousoší¹² dokola. Zde je paralela k procesuálnosti Kubistické formy. Jakoby Kubismus tento princip barokního „obcházení“ a zaktivizování diváka, využil, aby divákovi usnadnil fyzickou cestu a k tomu pokračoval v narušování klasické formy uměleckého ztvárnění, které bylo v oné době tendenční. Kubismus ve svých dílech užívá vícehledovost na objekty/předměty s nimiž se setkáváme denně. Mnohopohledovost nahrazuje pohyb užitý v baroku či u trojrozměrných artefaktů¹³ obecně.

U barokních děl nedochází díla „kýženeho“ klidu ani po finální formulaci a prezentaci díla. Stávají se (nejen sochy ale i architektonické celky jako je Karlův most) němými svědky či doplňky procesů kolem nich probíhajících, jako jsou revoluce a povstání (občanské¹⁴), běžný chod věcí (dopravní proudění¹⁵, dnešní turis-

¹² Z důvodů dynamizujících umění se často tento sloh označuje jako „dynamické baroko“

¹³ Skulpturální, architektonické umění či užité umění.

¹⁴ 1848 – 12. června byly pod Staroměstskou mosteckou věží postaveny barikády, most se stal znovu dějištěm bojů. Došlo k poničení mnoha soch, kterým byly následně vyhotoveny kopie a originálu uloženy v Lapidáriu Národního muzea

¹⁵ Karlův most byl do 18. Století hlavní dopravní tepnou spojující ovocný trh a hrad s druhou částí prahy

mus¹⁶), povodně¹⁷, aj. Někdy jsou dokonce hlavními cíly procesů (svržení sochy Ukřižovaného Krista do vody¹⁸, věšení zámků zamilovaných¹⁹).



obr. 2: Diego Velasquez, *Dvorní dámy* (detail), 1656, 236x167,5, Prado Muzeum, Madrid, zdroj: uloz.to

Více se osamostatňujícím procesem v malbě se dostáváme k předchůdci gestické malby, která v moderním umění apeluje čistě na gesto a akci tvorby. Předchůdcem gestické malby může být barokní malíř jako Diego Velasquez – *Dvorní dámy* při detailnějším pohledu na formální stránku nacházíme na drapérii šatů infantky Margarety Theresy doslova ohňostroj barev a akčních malířských gest. Gestické provedení, kterým Velasquez ztvárnil odlesky na látce, kameny či květiny, nejen že uvádí dílo do pohybu a přesouvají pohyb do popředí, uvádí do popředí i diváka, který bývá vtažen do reality díla a vnímá se jako jeho součást.

Moderním uměním začínají tiché revoluce procesu. Už kupříkladu impresionismus si kladl za cíl vytvořit dílo zachycující konkrétní dojem vyvolaný na konkrétním místě v konkrétní čas a dobu. V nejznámějším díle *Imprese* od Clauda Moneta jde o zachycení východu slunce v přístavu La harve v konkrétním a velmi prchavém okamžiku, tedy není čas na detailní realistické propracování. Technika detailního propracování, proti které také impresionismus brojil svou distancí od akademické malby (nazývané také „hnědá omáčka“), totiž statizovala obraz, naproti tomu gestická



obr. 3: Claude Monet, *Imprese*, 1872, Olejová na plátně, 48 cm x 63 cm, zdroj: www.sinoorigin.com

¹⁶ Včetně zvětrávání, přírodním procesům, vandalství

¹⁷ 1784, 1890,

¹⁸ 1419 - husitská revoluce. Obrazoborci byla zničena socha Ukřižovaného Krista.

¹⁹ turisté (nejčastěji ruští a italští) připevňují zámky na most dle vzoru románových hrdinů spisovatele Federica Moccia (kniha: *Chci tě nechat*) jako důkaz jejich lásky → proces utvrzování svazku.

malba (kterou později podpořil Van Gogh) ji dynamizovala. Snahou o zachycení vlastnosti času, jako je prchavost a okamžitost, se více apeluje na procesualnost v díle. Prchavost, okamžitost času poté můžeme nalézt (téměř přesně) o století dál v díle On Kawara *July 20, 1969* kde na plátno nává pouze datum události/okamžiku která na autora zapůsobila (zde první člověk procházející se po měsíci). Další doplňující prvky jako figury jsou nepodstatné, jeho smyslem je zaktivování diváka, který poté dohledává informace ke konkrétnímu datu, vytváří si vlastní interpretace.



obr. 5: On Kawara, *JULY 20, 1969*, 1969, Akryl na plátně, 154,9 x 226,1, zdroj: www.allartnews.com

S apelem na vnitřní procesy autora poté přichází Expresionismus s představitelem Eduardem Munchem – dílo *Výkřik*. Cílem expresionismu bylo vyjádřit malbou niterné procesy. „*Forma není pro Muncha samoučelem, je pouze prostředkem k proměně vlastních vizí v malbu.*“²⁰ Z Ruhrbergova výroku je znatelné, že forma



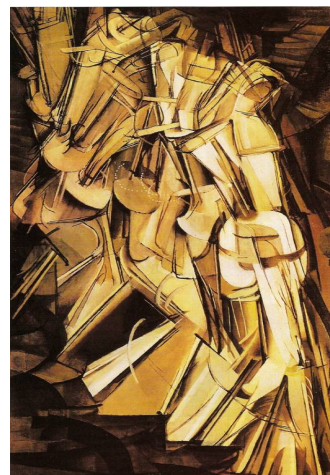
obr. 4: Edvard Munch, *Výkřik*, 1893, olej, tempera a pastel na lepence, 91 x 73,5 cm, zdroj: www.abcgallery.com

pro Muncha, a ostatní zejména německé expresionisty, není tolik cílem jako vedlejším produktem, záznamem intenzivních procesů, odehrávajících se kdesi mimo hmotné dílo. Podobnou inspiraci v nehmotném nadobjektovém světě vyhledává psychoanalytický směr Surrealismus, kde sny, nevědomí a podvědomí jsou cestou k poznání vlastní osobnosti i světa. Proto se snová realita, která dokumentuje reálné vnitřní fantazijní procesy autora, stala dalším filozofujícím proudem v umění zabývající se procesem.

Dalším stupněm vývoje přístupu k procesu v uměleckém světě je snaha o zachycení/naznačení pohybu a času, který přináší futurismus. Ačkoliv tato snaha byla

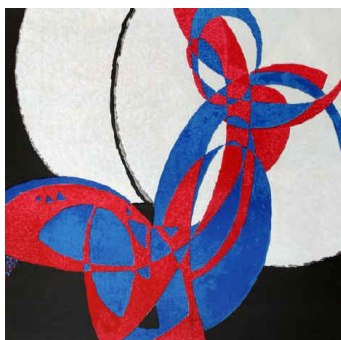
²⁰ RUHRBERG, Karl et al. *Umění 20. století*, str. 36

navržená již v úplných začátcích moderního revolučního umění (impresionismus), dochází futurismu dále svým postojem, nelpícím na figurálním zobrazení se posouvá blíž k myšlence osamostatnění procesů, v tomto případě procesů času ve smyslu pokroku společnosti. Futurismus, viditelný například u díla Luigi Russola *Dynamičnost automobilu* vychází z mnohopohledovosti kubismu ale posouvá myšlenku do roviny mnohopohledovosti v rámci času/pohybu/plynutí. Duchampovo dílo *Akt sestupující ze schodů* (obr. 6) prolíná kubistickou estetiku a barevnost s malovanými procesy pohybu. Přes podobnost s futurismem, Duchamp tuto analogii s despektem odmítá. (Ruhrberg, *Umění 20. století*, str. 457)



obr. 6: Marcel Duchamp, *Akt sestupující ze schodů*, 1912, Olej na plátně, 147,5 x 89cm, zdroj: www.abcgallery.com

Se zaměřením na procesy probíhající v abstraktní sféře přichází na řadu abstraktní umění, jako je například orfismus, při kterém je o evokování hudebních kvalit výtvarným dílem. Jeho představitelem (nebo spíš předchůdcem) byl v českém prostředí František Kupka, který se často inspiroval situací, buď poslechem hudby (dílo



obr. 7: František Kupka, *Amorfa – Dvoubarevná fuga*, 1912, Olej na plátně, 221,8 x 220 cm, www.kulturissimo.cz

Dvoubarevná fuga, která malbou zachycovala proces hudebního poslechu), nebo obrazy, které, jak říkal, byly inspirovány obrazci vyvolané dlouhým sledováním středu přímého slunce²¹. Jeho nástupcem byl přístup zachycující proces samotné malby – gestická malba (H. Hartung, G. Mathieu, C. Appel). Vyvrcholením tohoto přístupu je tvorba Jacksona Pollocka, kde šlo o přímé zachycení procesu malby samotné. Jeho tvorba bude více rozvedena v následujících kapitolách.

²¹ Dokument české televize o Františku Kupkovi

S tímto (předposledním i posledním) odstavcem nastupuje proces do poslední fáze nad-objektového umění, tedy umění narušujícího dominantní pozici hmoty v uměleckém díle ve prospěch vyzdvižení jiných hodnot jako jsou mentální procesy, intuitivní proces, a procesy, které také hraničí s pojmem „umění“. Tuto etapu započíná René Magritte již v letech 1929 svým dílem *Zrada obrazů*. Tím nastavuje zrcadlo verbálnímu i obrazovému uvěznění a upozornění na autentičnost objektu, který jakoukoliv manipulací omezujeme (včetně myšlenkových strukturací). Magritte tím připravil půdu pro minimalismus a v těsném závěsu za ním - konceptuální a procesuální umění.



obr. 8: René Magritte, *Zrada obrazů*, 1929, olej na plátně, 60 x 81 cm, zdroj: www.arthistoryunstuffed.com

Další stupně procesu v umění budou zmíněny a porovnány v kapitole *V duchu* procesu – porovnání s hnutími, styly a přístupy v uměno-vědní teorii, jelikož jde o směry s analogickou časovou a dobově-tendenční a koncepčně-vývojovou jednotou.

1.3 Anti forma (manifest)

Antiforma je název eseje, vydané v roce 1968 v uměleckém časopise Artforum, jejímž autorem je Robert Morris. Jde o první deklaraci procesuálního umění, která se staví do opozice k minimalistickým skulpturám, nevyjímaje rané minimalistické tendence Roberta Morrisa, ba právě naopak na nich Morris ilustruje principy a obecně přeměny v pohledech na umělecký artefakt. Výstavou *9 in Leo Castelli* v prosinci roku 1968, v souvislosti s esejí, (Bruce Nauman, Eva Hesse, Richard Serra, Alan Saret a další), ilustruje nástup umění, opozičního k minimalismu.

Esej se zabývá objektově založeným uměním, především minimalismem, které přes svou častou podobnost dávalo prostor k invenci nových forem²². Díla měla často jednotný pravoúhlý charakter. Tato geometrická premisa zavazovala k práci se zvláštnostmi této základní formy z hlediska významů, a to různými měřítky, materiály, proporcemi, umístěním apod. Minimalismus „*vylučoval jakoukoli asociativní, symbolickou nebo duševní nadhodnotu.*“²³ Ačkoliv efektivní využívání kubických tvarů má své formální užití, v tomto případě objektově založeného umění bylo jejich využití posunuto až do finální definice díla, kde stojí jako „*soběstačný celkový obrys spíše, než připojený/vedlejší element.*“²⁴ Tato forma se stala hlavním vizuálním prvkem minimalismu a ideální kubický tvar nesl význam „dobře-provedeného“²⁵.

Toto dogma „dobře-provedeného“ vyřešilo určité problémy. Dodalo širokou racionálnost těmto systémům, odmítnutím všech proměnlivých materiálů. Minimalismus se zaměřil se na samotné vnímání a stal se tedy názornou ukázkou stavu mezi uměleckou praxí, divákem a teoretickou diskusí, a tak předjal aspekty koncepčního umění (zejména LeWitt). Tento systém fungoval dotvářením si vlastních vztahů, jiných uspořádání a

²² Dle Ruhrberga nemá minimalistické umění obsah a tím pádem nemůže být formálním uměním. Jeho vnitřní smysl je někde jinde, a to v pozorovatelem zaujatém vztahu k objektu a ve změněné estetické zkušenosti. „*Všechny ty krychle, kvádry a struktury nejsou jednoduché proto, že by skrývaly sumu světa předmětů - Malevičův Černý čtverec - nebo že by v sobě koncentrovaly univerzální harmonii - Mondrian. Omezují se na interakci objektu, prostoru a aktéra, který se sám poučuje.*“ (Ruhrberg, Umění 20. století, str. 525)

²³ RUHRBERG, Karl et al. *Umění 20. Století*. str. 526

²⁴ MORRIS, Robert. *Anti Form*, str. 41

²⁵ „*well-done*“, volně přeloženo z: MORRIS, Robert. *Anti Form*, str. 42

faktů v racionální rovině: „*Pořádek, jakýkoliv pořádek, operuje někde za/nad fyzickou věcí.*“²⁶

Důležitou část eseje tvoří zamyšlení se nad procesem tvorby samotné, který je „*stěží prozkoumáván.*“²⁷ Dá se říci, že pouze získal pozornost v některých druzích mytického, romantizujícího umění jako Abstraktního expresionismu, které se zabývalo odhalováním alternativních předpokladů pro tvoření samo o sobě. Dle Morrisa byl pouze Pollock schopen zotavit proces a vyzdvihnout ho na rovnocennou součást finálního objektu. Tento jeho čin zahrnoval hluboké přehodnocení role materiálu a nástrojů v procesu tvorby.

Zviditelnění procesu tvorby v umění, je dle eseje možné vysledovat již v 19. Století ve Vrcholné Renesanci, kde Rodin i Rosso zanechávali stopu dotyku ve finálních dílech²⁸. Tak jako po nich abstraktní expresionisté i oni zaznamenávali „*poddajnost hmoty v autobiografických rovinách.*“²⁹ Tuto jedinečnost ruky, vtiskávající se do uměleckého artefaktu, Pollock a Louis překračují zkoumáním prostředků (nástrojů, metod tvorby, původ materiálů,...), a dostávají se tak k přímějšímu, autentičtějšímu, odhalení hmoty jako takové.

V eseji se dále Morris zmiňuje, že v objektově-založeném umění není viditelný proces, jako materiály. Proto materiálům klade velký význam. V Minimalistickém objektu hraje průmyslově využitý materiál důležitou roli ve výsledné podobě díla. Využitím tuhých, průmyslových materiálů, které často směřují k pravým úhlům, podoba „dobře-postaveného“ „*předchází veškerým úvahám o prostředcích.*“³⁰ Tudíž byla ideální krychle či obdélník logickým východiskem. „*Najednou se začaly objevovat jiné materiály než ty tuhé industriální,*“ Morris zde hovoří o Oldenburgovi, který byl prvním kdo tyto nerigidní a neindustriální materiály použil. Tehdy se začalo vyvíjet přímé pátrání po vlastnostech

²⁶ Ibid. *Anti Form*, str. 43

²⁷ Ibid. *Anti Form*, str. 43

²⁸ Na sochách není důkaz procesu tvorby vyeliminován/vyhlazen, jak bylo tehdy zvykem v touze po naprosté dokonalosti/harmonii lidského těla, ideální formy, ideální nápodoby (až záměny)

²⁹ Autor sám sebe (autobiograficky) otiskne do hmoty, která má konkrétní vlastnosti, nejen jako důkaz jeho existence ale i existence samotného tvůrčího aktu

³⁰ Ibid. *Anti Form*, str. 45

těchto materiálů, užití nástrojů ve vztahu k materiálu.

V této souvislosti Morris vyjadřuje myšlenku, že v některých případech se pátrání přesouvá od „tvoření ,věci“

k *tvoření ,materiálu samotného‘* ³¹ Tím je vyjádřen příklon

k neobjektovému, či snad nadobjektovému, přístupu pod-

porujícímu nepředvídatelný materiál, kdy z materiálu se

utvoří materiál, který podléhá jiným než umělcem dikto-

vaným pravidlům. Kupříkladu Morrisovy *Kusy filcu*, kde

materiál použitý a ovlivněný zářezy podléhá gravitačním silám (a poté i interakcím

s divákem). V souvislosti s touto svou prací dodává: „*Úvahy o gravitaci se stanou stejně*

důležité jako ty o prostoru (...) Zaměření na hmotu a gravitaci jako prostředek, vyplyne

v podoby, které nebudou předem plánované - náhodné hromadění, volné skládání, udávání

nestálé/pomíjivé podoby materiálu. Nahodilost je akceptována a je aplikována neurči-

tost/nejasnost výsledku, což znamená, že jakákoliv změna či přemístění vyústí v jiný výsle-

dek/uspořádání.“³²



obr. 10: Robert Morris, *Bez názvu (Hnědý filc)*, ze série *Felt pieces*, 1973, zavěšený filc, zdroj www.guggenheim.org



obr. 9: Sol Le Witt, *Nástěnné kresby #936* (dokumentace procesu přemalování nástěnných kreseb pro vytvoření nové instalace), 2000 - 2008, galerie MOMA, zdroj: www.sfgate.com

vytváří umění (...) z hlediska ideje bývá i umělec sám často

překvapen sebou samým. Ideje jsou objevovány intuicí (...)

bez ohledu na formu objektu, vše musí začínat ideou.“³³ Sol

LeWitt se velmi výrazně zabýval o obranu procesu častěji

než o dokončený artefakt. Práce Sol Lewita jsou ve větší

míře statickými objekty, podléhající na první pohled spíše

konceptuálním tendencím než procesuálním. Jeho práce

mají v konceptu trvanlivost a podléhání času a na svůj pro-

³¹ Ibid. *Anti Form*, str. 46

³² Ibid. *Anti Form*, str. 46

³³ LEWITT, Sol. Paragraphs on Conceptual Art. In: *Tufts University* [online]. 2006 [cit. 2015-02-11]. Dostupné z: www.tufts.edu/programs/mma/fah188/sol_lewitt/paragraphs%20on%20conceptual%20art.htm

ces teprve čekají. LeWittovy práce jsou „site-specific“³⁴ ve specifické galerii na specifické ploše, nedovolují další manipulaci, aniž by nebyly zničeny či poškozeny. Autor o dílech uvádí, že „pokud neexistuje fixní vztah mezi nimi a prostředím, neexistují vůbec.“³⁵ Tímto prostředím vyjadřuje mimo prostorovou dimenzi, právě i časovou. Richard Serra kromě časovosti a site-specific, přidává do děl procesuální charakter. V dílech *Splash Pieces*³⁶ soustřední Serra divákovu zornost na manipulaci s vlastnostmi hmoty. Při procesu aktu vrháním roztaveného olova na roh místnosti, je tvarové parametry výsledného objektu³⁷. Ve snaze nit výsledek je aplikován specifický přístup, který těžší ze znalostí a zkušeností vlastností kapaliny. Chladnoucí olovo, nikdy ale přesto nemá stejné vlastnosti a proto jsou při finálním porovnání všech „zkoušek/procesů“ díla odlišná. Díla jsou tedy záznamem procesu pohybujícím se na hraně přirozeného totožné autonomie materiálu a umělce. Balancování mezi řízením a suverenitou je v jeho této jeho práci zásadní.



obr. 11: Richard Serra, *Splash Pieces*(nahoře – vrhání olova, dole – vzniklé objekty), 1969, olovo, zdroj: katalog výstavy *9 at Leo Casteli Warehouse*.

³⁴ Utvářené pro speciální místo, podléhající mu, jeho rytmu, režii, atmosféře

³⁵ SZEEMANN, Harald et al. In: *Live in your head. When Attitudes Become Form. Works-Concepts-Processes-Situations-Information*: katalog k výstavě[online]. Bern: kunsthalle Bern, 1969, 166 s.

³⁶ Volně přeloženo jako „cákané kusy“

³⁷ Výškou, silou, směrem, gestem,

1.4 Procesuální umění jako hnutí.

V předcházející kapitole byly zmíněny přístupy v umění, které si kladly za cíl konzervovat procesy, které probíhají kolem či uvnitř nich. Následujícím, tyto proudy překračujícím stupněm, je snaha procesy nekonzervovat, ale pouze na ně upozorňovat, aby divák vnímal procesy ve vší své proměnnosti, reálnosti. Tehdy byl nástup hnutí procesuálního umění téměř jistým logickým krokem v gradujícím narativu uměleckých přístupů tendujících k procesu. Následující kapitola se bude zabývat právě takovýmto druhem umění.

1.4.1 Co je procesuální umění:

*"Jestliže v konceptuálním umění izolovalo myšlenku-jako-umění, procesuální umění izolovalo proces-jako-umění, tvorbu uměleckého artefaktu, jako předmět a obsah sám o sobě."*³⁸

Dr. Jeanne S. M. Willette

Procesuální umění, někdy také známo „Antiforma“, „Kreativní sentiment“³⁹ či „Post-minimální umění“, je umění, ve kterém proces samotné tvorby není skryt, ale zastává výsadní místo ve finálním díle.⁴⁰ Takže část díla, nebo dokonce předmět ve vší komplexnosti, je právě tvorba díla jako taková, jež zahrnuje shlukování, třídění, generování, primárně iniciaci akcí a procesů, zaměřených na tvorbu, která by byla nazývána „aktuálním uměleckým dílem.“⁴¹ Umění je zde zaměřené na nabízení nových smyslových zkušeností získaných prostřednictvím „živého zařízení zakompono-

³⁸ Vyjádření k determinaci konceptu a procesu; in: WILLETTE, Jeanne. Process Art: [online]. 2012 [cit. 2015-02-12]. Dostupné z: www.arthistoryunstuffed.com/process-art/

³⁹ Termín převzat z: PROF. DAMM, Ursula. Media Art & design: GMU:FROM PROCESS ART TO PROCESSUAL ART. *Bauhaus-Universität Weimar: Faculty of Media* [online]. 2010 [cit. 2015-02-13]. Dostupné z: www.uni-weimar.de/medien/wiki/GMU:From_Process_Art_to_Processual_Art

⁴⁰ Process art. In: *Tate* [online]. [cit. 2015-02-22]. Dostupné z: www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/p/process-art

⁴¹ Kde „tady a teď“ je zásadním principem

vaného do časoprostorové dimenze.“⁴² Jako takové se objevuje v mnoha uměleckých hnutích, směrech či jednotlivých uměleckých gestech.

Hnutí procesuálního umění započalo, v době, kdy R. Serra, R. Morris, L. Benglis a E. Hesse začali reagovat proti „*vykonstruovaným stavebnicovým jednotkám Minimalismu*“⁴³ prozkoumáváním a dokumentováním procesu umělecké produkce, často se záměrným odklonem od postoje lpícím na finální formě, ve snaze vyzdvížení cesty (procesu) utváření formy.

1.4.2 Vznik a vývoj

Jako oficiální hnutí bylo vážně pojmenováno už v polovině 60. let v Americe a v Evropě, ve stejné době, kdy přišel do uměleckého světa konceptualismus. Impulzem pro širší expanzi obou směrů do uměleckého pole je, dle slov teoretika umění Dr. Jeanna S. M. Willetteho, článek Roberta Morrise „*Anti forma*“ nebo rok před ním esej Josepha Koshuta „*Umění po psychologii umění*“⁴⁴. Ačkoliv kořeny obou procesů sahají hluboko do historie, formulací „*Anti formy*“ získaly oba směry významné teoretické podloží, zařadili se do diskursivního pole etablovaného umění a výrazně se prolínaly s ostatními paralelními či následně vzniklými směry a hnutími. Hlavním iniciačním bodem pro osamostatňování konceptuálního umění, je přínos Dadaistické Duchampské a Reinhardovy tradice. V práci M. Duchampa byl zásadní, jelikož klade důraz na vztah umělce k určitému předmětu a to na úkor manuální zručnosti. Tím, že umísťuje předmět do nového scénáře, doplňuje definici slova tvořit o kognitivní procesy, dále také demonstruje, že dát novou ideu určitému předmětu je samo o sobě produkcí a že „*uměleckosti konání stačí samotný akt volby, který je roven vytváření, malování či sochaření*.“⁴⁵

⁴² ANONYMOUS.Process art. [online].[cit. 2015-02-22].Dostupné z: www.tecri.it/PO/process%20art.htm

⁴³ ANONIMOUS.Process art.ART SY [online].[cit. 2015-03-18].Dostupné z: www.artsy.net/gene/process-art

⁴⁴ Ibid. WILLETTE, Jeanne. Process Art: ART AS PROCESS. In: *Arthistoryunstuffed*

⁴⁵ BOURRIAUD, Nicolas. *Postprodukce*, str. 16.

Procesuální umění je nejvýrazněji spojováno s prací Jacksona Pollocka, za což se výrazně zasloužil Morrisův teoretický text. Jackson Pollock svou technikou Drip-ping painting způsobil obrat od statického⁴⁶ umění a zavedl „malbu jako proces a dílo jako záznam procesu“⁴⁷ a v souvislosti se zaštiťující teorií Roberta Morrisa inspiroval mnohé umělce k přístupu k procesu, jako samostatnému prvku. Dalo by se ovšem říci, že Morris se zapříčinil mnohem čistěji a dynamičtěji, než Pollock samotnou.

Když Robert Morris prvně představil publiku galerií své prořezané filci (obr. 10) silou gravitace svévolně/přirozeně odpočívající na stěnách či podlahách galerií, umělecký svět pomalu registroval příchod nového hnutí.

Procesuální umělci byli zahrnuti v člancích, týkajících se těla, náhody, události, improvizace a liberálních kvalit netradičních materiálů jako vosk, filc a latex. Užíváním těchto materiálů vytvářeli výstřední nebo neobvyklá aranžmá, vytvářená akcemi jako řezání, zavěšování, kapání, nebo organickými procesy jako růst, kondenzace, mražení nebo dekompozice.⁴⁸

Představitelé umění období 60. a 70. let se postupně začali diferencovat a seskupovat do různých odvětví, jako jsou: Multiformální či nerigidní umění (C. Oldenburg, R. Morris, E. Hesse, F. Viner, R. Tuttle), konceptuální či idealistické umění (E. Kienholz, L. Weiner, J. Kosuth, S. Kaltenbach, D. Huebler), Land-art a organické umění (D. Oppenheim, N. Jenney, M. Heizer, R. Long), geometrická abstrakce (C. Andre, S. LeWitt, R. Artschwager, F. Sandback), procedurální či procesní umění (R. Serra, K. Sonnier, R. Ryman). Umělci se začali seskupovat podle intence nebo výběru materiálu, čímž vytvořili komunity, které by jinak byly nesouvislé. Samotné seskupování bylo spíše intelektuální než stylistické. (Szeemann, *Life in Your Head*, str. 8).⁴⁹ Hranice mezi jednotlivými uměleckými sdruženími, skupinami a

⁴⁶ Problém statickosti Pollockova umění je rozebrán v samostatné kapitole „Dilema jménem Pollock“

⁴⁷ Ibid. WILLETTE, Jeanne. Process Art: ART AS PROCESS. In: *Arthistoryunstuffed*

⁴⁸ ANONYMOUS. Glossary *Process art*. [online]. 2007 [cit. 2015-02-22]. Dostupné: www.guggenheim.org

⁴⁹ Edward Kienholz, in: SZEEMANN, Harald et al. In: *Live in your head. When Attitudes Become Form. Works-Concepts-Processes-Situations-Information*. str. 83

hnutími, byly velmi propustné, a proto se procesualita dá dohledat ve všech výše zmiňovaných přístupech a ve větší či menší míře i ve většině hnutí, která jsou v této diplomové práci uvedená, zejména pak těch vznikajících paralelně v období 60. - 70. let 20. Století.

1.4.3 Znaky procesuálního díla

1.4.3.1 Materiály

Konceptuálně příbuzné termíny jako antiforma, mikro-emotivní umění, konceptuální umění, arte povera se stále setkávají se společným znakem: se zřejmým protikladem proti formě; vyšším stupněm zosobnění a podpořením citění expozice; posunem zájmu od výsledku k procesu (průběhu/dění); užitím chudších materiálů; interakcí mezi prací a materiálem; zemi jako pracovnímu místu, prostředku, pracovnímu materiálu. (Szeemann, *Life in Your Head*, str. 8).

Z dobové situace, odkazu moderního umění a nástupu konceptualismu jako nové umělecké manifestace a dramaturgie, nastává úplná svoboda pracovních materiálů, kde umělci berou v úvahu psychické a fyzické rysy práce. Zatímco progresivnější umělci jsou již léta fascinováni polyesterem a počítačem jakožto médii, formulují prohlášení, kde se zdá, že již médium není tolik důležité.

V pracích Morrisse Louise, je forma výsledkem interakce umělcovy akce, viskositá barvy absorpce-schopnost plátna, apod. Richard Serra v díle *Splash pieces* (obr. 11) bere v potaz přirozenou dramaturgii materiálu, poukazuje na jeho vlastnosti (viskozitu, tepelnou vodivost, změnu stavu – tuhnutí). Obdobně i Robert Morris v díle *Felt pieces* (obr. 10) zavěšováním prořezaných kusů podléhajících gravitaci upozorňuje nikoliv na materiál, ale prostřednictvím jej demonstruje nově vzniklý model formulující novou nutnost umění – zaměřit se na jedinečnou realitu ve vší komplexnosti, kde a materiály pouze ilustrují skutečnost, nekonzervovat ji v čase či prostoru.

Přirozené a jedinečné procesy se stávají hlavním ideálem a jako hlavní inspirační zdroj či hlavní nositel vstupují do uměleckého prostředí. Použitím materiálů umělci pouze ilustrují komplexnost umění, tedy závislost na interakci vnitřních vlastností materiálu a umělcovy intence/akce a působení okolních činitelů (přírody, diváka, ...).

Interakce mezi časem a materiálem také determinuje umělecký zájem v "non-artových" materiálech užívaných od 60. let 20. Století - oblečení, plasty, špína, organické hmoty, aj. (E. Hesse, J. Winsor). Tyto materiály jsou mutaceschopné, podléhají rychlé zkáze, citlivé na manipulaci v mnohem větší míře, než mnohem častěji užívané materiály, jako jsou kameny, dřeva, a podobně. Organické materiály své důležité postavení v procesním umění udržely, naproti tomu byly materiály chudé v hlavním uměleckém proudu nahrazeny materiály „bohatými“⁵⁰. Procesuální umění má dnes již jinou konotaci, označuje často umění vytvořené za pomoci digitálních a mediálních často velmi vyspělých až prototypálních technologií⁵¹. Dnes již vzniká spousta sdružení zabývající se virtuálním procesuálním uměním ve formě různých přístrojů⁵¹, automaticky generujících vizuální kódy. Přesto umělci stále využívají i organické materiály (jako Boredomresearch - *Real snail mail* (obr. 44); Allison Kudla – *Growth pattern* (obr. 14) aj.). Dnes se procesuální umění obecně nasměřovalo spíše k vědnímu odvětví a to tak, že někdy až je jeho prioritní úlohou ilustrování vědeckých poznatků uměleckou formou.

Důležitým bodem z hlediska materiální stránky je také dematerializace jako koncept. Cesta od umění k dematerializaci vyústila v často pouze myšlenkový akt. Samozřejmě nelze naprosto upustit od hmotného artefaktu. Je však možné dojít na jeho okraj a využít hmotný artefak, aby začal být pouze hybatelem, rozplétajícím monumentální síť nezaznamenaných, nehmotných procesů (situačních a kognitivních). Procesuální umění bylo často prchavé a „nezakoupitelné“, což narušovalo tehdy, v začátcích (60-70. letech 20. Století), převládající definici umění jako neměnného a trvalého. Umělecký trh se ovšem dokázal velmi rychle přizpůsobit, jak je uvedené v příslušné kapitole, zabývající se problematikou procesuálního umění a uměleckého trhu (str. 71).

⁵⁰ Nelze paušalizovat. „chudé“ materiály jsou stále užívány. Dobový zájem se však většinou obrací k technologiím, digitálním médiím, vědě.

⁵¹ Nejde pouze o počítače- počítač má ve svém významu nějakou definici, najít tu definici a zjistit jakés stroje na generování obrazců využívá „process art“

1.4.3.2 Pohyb a rytmus

V mnohých etapách umění lze mluvit o statickém díle, které se pokouší zachytit realitu času, zakonzervovat zobrazením jedinečný okamžik. Procesuální umění se snaží narušit tento statický odkaz a obnovit „postup/plynutí života“ v uměleckém prostředí. Realita času, kterou se totiž umění často snaží zobrazovat, je vždy neopakovatelná, jelikož časová skutečnost je charakterizovaná pohybem. Pohyb se je často pojímán jako souvislý, na sebe navazující posun, jehož směr bývá naznačen předešlými (přesto velmi flexibilními) pohyby. To, že pohyb často navazuje na předchozí krok, nabízí pocit, že jej lze předvídat. Jde však pouze o pocit, marnou snahu lidstva pochopit a ovládnout své okolí. Přirozený pohyb nelze předvídat, protože je neustále měněn na sebe navazujícími a různě působícími okolnostmi. Například vítr ovlivňující přístroj J. Tingueliho *Mathematic* (obr. 32) je ovlivněn mnoha proudy větru (s jinými směry, silami, intervaly, ...), či odrazem větru od předmětů v okolí, které vytváří originální, okamžitou a neopakovatelnou hru cirkulace vzduchu. Kresby budou vždy jiné, i když se bude autor snažit stroj ovlivňovat a pohyby větru imitovat. Obdobně v participačně-založeném umění lze jen využít lidskou snahu/nutnost o porozumění kauzálnosti procesu jako hybný moment pro tvorbu nového a nečekaného (vložením dynamického prvku – diváka), jako u Kratinových *variabil*.



obr. 12: Radoslav Kratina, *Dřevěný hřivnáč*, 1967, dřevo, nitrolak, 97 x 35,5 cm, zdroj: cs.isabart.org

Umělec, dle Miloše Ševčíka, který má zájem na divácké kooperaci, často ve svých dílech apeluje na diváckou schopnost předvídat pohyby, a vytváří víru ve schopnost pohyby ovlivnit. „*Divák má například snahu jakoby ‚dotahovat‘ pohyb nedokončený umělcem.*“⁵² V těchto projevech umění, principálně se orientujících na participaci diváka, je zakomponovaná procesuálnost jako akt lpící, mimo jiné, na čase. V reálném čase divák-

⁵² ŠEVČÍK, Miloš. *Umění jako odkaz na realitu času*, str. 9

autor⁵³ ovlivňuje pohyb a chod díla. Viditelné je to u díla Luny Mauer *Red Fungus* (obr. 17) (2010), která tvůrčí aktivitou, apelovanou na diváka, vytvořila plošné umění závislé na kooperaci návštěvníků výstavy. Dílo nabízí možnost víceméně svobodné jedinečné aktivity diváků v konkrétním čase (=v čase návštěvních hodin galerie).

Pohyb v díle má spíš charakter „trvání“. Trvání, dle Bergsona, se neřídí zákony kauzality, nelpí na opakování, dokonce jakékoliv opakování vylučuje za účelem přinést vždy něco naprosto nového, neopakovatelného. Výše zmíněná snaha apelovat na divákovu snahu předvídat pohyby, není korektní ve své totalitě. Umělci nemohou očekávat, že divák bude mechanicky vyhodnocovat a následně reagovat na vzniklou situaci (rytmusⁱⁱⁱ). To by popíralo hlavní závislost procesu na čase, neboť „*mechanické i finalistické koncepty popírají samu realitu času*.“⁵⁴ Každý divák předvídá pohyby jiným způsobem, s ohledem na své vlastnosti a schopnosti a jedinečné okolnosti. Tvorba díla tak je stále dynamická a nepředvídatelná.

1.4.3.3 Čas

Před několika lety Rauschenberg uvedl: "*Snažím se jednat v mezerách mezi uměním a životem*"⁵⁵. Tato mezera se stále více zužuje. Umění bylo skutečně napadeno životem za předpokladu, že umění znamená plynutí, změnu, šanci, čas, vývoj, nepředvídatelnost. Umění již v minimalistickém hnutí bylo časově závislé. Procesy, které probíhaly v díle, byly často prezentovány pouze během výstavy díla, kde neměly výsledné artefakty žádný tvar, nebo se jejich tvar neustále proměňoval.

V některých uměno-vědních teoriích je na vztah umění a času nahlíženo s mírou realistického skepticismu. Umění dle různých teoretiků (H. Bergson, E. Lévinas, M. Ševčík) není schopno skutečně vyjadřovat realitu času, spíše na ní odkazuje různými způsoby, jako například popřením jeho vyjádření. Jakákoliv fixace trvání, jedinečné okamžité události totiž konzervuje čas a ohýbá realitu. Proto se umění, dle Bergsona,

⁵³ *divák-autor* je označení diváka, který se stává spoluautorem díla ve svém zaangažování na tvorbě/dotváření díla během jeho prezentace či umělecké akce.

⁵⁴ Ibid, ŠEVČÍK, Miloš. *Umění jako odkaz na realitu času*, str. 9

⁵⁵ CARPENTER, Elizabeth. Robert Rauschenberg et al. In *Bits & Pieces Put Together to Present a Semblance of a Whole*. Robert Rauschenberg, str.1

ukazuje spíše jako „sugesce“ trvání, které je neustálým vývojem či pokrokem. Podstatou umění je pak dle něj spíš evokace neopakovatelných momentů. (Ševčík, Umění jako odkaz na realitu času, str. 7). Východiskem z tohoto proudu přineslo umění, které přesouvá odpovědnost při zaznamenávání/využití reality času více k externí (často divácké či jiné multifaktoriální) aktivitě.

Čas v hybném prvku – v díle/autorovi

Ve světě ve kterém žijeme, a které dokážeme částečně postřehnout našimi smysly a intelektem, je jakákoliv nám známá existence pojená s časem a trváním. A autorský umělecký akt, či čas v díle, jakbysmet. Pokud jde o autorský umělecký akt, ten je dle Jiřího Šlédra „časově různě dlouhým ale časově omezeným procesem.“⁵⁶ Jeho interval je definován „začínajícím výchozím podnětem (...) a končící vytvořením uměleckého díla“⁵⁷. Dílo může v procesu tvorby, ve větší či menší míře, obsahovat fáze preparace a fáze realizace, které se mohou i víckrát opakovat. To lze demonstrovat na jasně viditelném příkladu, kde se při použití dlouhoschnoucích technik využívá technika vrstvení (olejomalba, sochařství), i u technik s kratším časem schnutí/tuhnutí, kde autor potřebuje získat odstup pro upřesnění dalších potřeb a směřování díla a opakovaně se k dílu vrací.

Martin Mrázik ve skriptech *Výtvarná tvorba – prostorová tvorba* interval autorského uměleckého aktu rozšiřuje o následnou prezentaci, která tvorbu nezakončuje, ale rozšiřuje: „Až veřejná prezentace tvůrčích výkonů završuje konkrétní tvůrčí proces a současně obdařuje jeho komunikační polohu novou energií, novými impulsy, jež otevírají nové možné vrstvy další autorovy tvůrčí práce.“⁵⁸ Mrázik dále uvádí, že jakákoliv další zkušenost s vystavením iniciuje v divákovi další počínání (inspirace, ověření platností, vyvolání či obohacení komunikace,...). Časová složka tedy dle Mrázika není ukončená finální úpravou, ale rozvětňuje se na inspiraci (nového díla) a komunikaci (s dílem, divákem) a dále. Tento názor také podporuje procesuální charakter děl, která se objevovala od poloviny 60. let. Explicitním příkladem je konceptuální umění, které nekončilo tvorbou hmotné-

⁵⁶ ŠLÉDR, Jiří. *Základní otázky psychologie umění*, str. 43

⁵⁷ Ibid, ŠLÉDR, Jiří. *Základní otázky psychologie umění*, str. 43

⁵⁸ MRÁZIK, Martin. *Výtvarná tvorba – prostorová tvorba*, str. 60

ho artefaktu (někdy touto fází ani nezačínalo) nicméně nekončilo ani jeho vystavením či opakovaným vystavováním, nýbrž trvalo po celou dobu tvorby a platnosti uměleckých teorií a interpretací, které autor aktivně rozšiřoval.

Dnešní umění též nestojí na konci tvůrčího procesu a také nezačíná z bodu nula, nýbrž je jakousi výhybkou, portálem, generátorem aktivit. A to buď ve formě interpretací divákem, nebo ve formě užití díla jiným dílem či autorem. V době postprodukce, jak ji definuje Bourriaud, je celkem běžné, že dílo bývá často několikrát citováno a někdy je citována citace tak dlouho, že již divák zcela jasně neidentifikuje její původní verzi. Jde o jakousi neustálou reinkarnaci myšlenky či díla a to nejen „*za účelem opravit⁵⁹ určité dílo, či začlenit fragmenty zastaralých děl do díla nového, nýbrž i měnit smysl těchto fragmentů.*“⁶⁰ Čas v uměleckém díle není pouze v jeho procesu vznikání či exhibice a existence, nýbrž i v jeho paralelních existencích, zejména pak v jeho citacích a parafrázích. Umělecké dílo bývá jejich prostřednictvím opět oživeno a umělecké teorie v souvislosti s novým dílem se starají o jejich dobové zaktuálnění. Příkladem je filmový snímek A. Hitchcocka *Psycho*, který původních 109 minut trvající snímek umělec Douglas Gordon zpomalením protáhl na 24 hodin⁶¹, při kterém obrací pozornost na přemítání nad procesem vnímání obecně: „*Teprve při zpomaleném záběru spatříte detaily, které vnímáte podvědomě, ale jinak vám uniknou; začnete přemýšlet nejen o zobrazovaném ději, ale také o našem vnímání tohoto děje a vnímání vůbec.*“⁶² Aspektem následné působnosti prostřednictvím znovuožití části díle, či jeho konceptu, se více zabývá publikace *Postprodukce* od Nicolase Bourriauda.

Vnímání času/relativnost času

Vnímání času v díle je procesem, na kterém se podílí komplexní pochody člověka/diváka (fyzilogické i psychické). Ačkoliv existuje čas objektivní, neboli fyzikální, který určuje reálné časové plynutí (možno ilustrované na hodinách, kalendářích, aj.) existuje též čas subjektivní, který při vnímání času hraje větší roli a to nejen v díle ale v prožívání obecně. Jak člověk chápe čas je pro prožitek z díla zásadní. Bude-li se divák

⁵⁹ abstraktně myšleno

⁶⁰ Guy Debord, *Odklání: návod k použití* (1956), In: BOURRIAUD, Nicolas, *Postprodukce*, str. 27.

⁶¹ Dílo 24 hours psycho (1993)

⁶² říká kurátor výstavy PhDr. Jaroslav Anděl; <http://www.dox.cz/cs/vystavy/douglas-gordon-krev-pot-slzy>

nudit, čas se povleče a naopak, bude-li se bavit, čas bude ubíhat rychle – takové plynutí se při dlouhotrvající aktivitě často střídá. Vezmeme-li například Beuysovo promlouvání o umění s mrtvým zajícem⁶³, divák, mohl prožívat různé toky času a tedy různé intenzity prožitku v době konání akce. Jinak mohl vnímat také retrospektivní vnímání díla, jelikož vzpomínky mají často přepólované plynutí času (příjemné trvá déle než nepříjemné) ale zároveň je třeba zohlednit i věk účastníků v trvání akce a při retrospektivním vybavení. Jiří kulka totiž ve svém teoretickém díle *Psychologie umění* uvádí, že vnímání času je též ovlivněno věkem, „starším lidem tedy plyne čas subjektivně rychleji než mladým“⁶⁴ 14ti denní happening Milana Knížáka⁶⁵ tak mohl subjektivně trvat pro různé věkové skupiny odlišně a stejně tak při zpětném vybavení po větším časovém intervalu se téměř člověku mohl zdát časový interval jiný. Čas je tedy ovlivněn postojem k aktivitě (libá či nelibá), vzdáleností v čase (nedávno či dávno) a věkem (mladý či starší vnímatel). Pojem vnímání času a s ním spojený interval prožitku je také velmi ovlivněn dobovými specifiky. Každá doba má jinou specifickou atmosféru, náladu, jiného ducha doby: „stejně jako existuje něco, co starodávni lidé nazývali duchem místa (*genius loci*) existuje i duch doby nebo času (*genius temporis*).“⁶⁶ Každá doba do svého díla promítá vlastní myšlenky a také myšlenky z díla jinak interpretuje a aktualizuje. Dílo vytvořené v 60. letech, v době vzniku procesuálního umění jako hnutí, bude v roce 2015 vnímáno jinak než tehdy, s jinými odkazy. Prostřednictvím jiných teorií a interpretací, a spojováno s jinými analogiemi, bude uváděno do jiného kontextu, ve kterém bude prožíváno odlišně.

1.4.3.4 Dramaturgie

Vzhledem k proměnlivému procesuálnímu charakteru díla je nutné začlenit k vlastnostem děl také dramaturgii, která se často objevuje v divadelním oboru. Paralel s divadelním oborem je v procesuálním umění více, přímí aktéři díla (strojky od J. Tinguelyho, účastníci u Knížákových happeningů, nestálé objekty z pryskyřice u E. Hesse a

⁶³ Joseph Beuys, dílo *Jak vysvětlíme obrazy mrtvému zajíci* (1965)

⁶⁴ KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. str. 139.

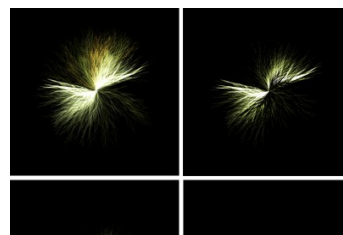
⁶⁵ Milan Knížák, *Procházka po novém světě* (1964); happening byl rozdělen na 2 části. 1. část byla procházka po ulici Nový svět. Druhá část probíhala 14 dní po, a zasahovala do běžného života, neboli měnila lidské vnímání každodennosti označením všeho, co v následujících 14 dní proběhne za umění: „Druhá část demonstrace (...) je pro každého jedince zvláštní. Vše, s čím se po tuto dobu setká, je součástí 2. části demonstrace.“

⁶⁶ E. Pálaš (in: Kulka, Jiří, *Psychologie umění*, str. 140)

jiné) jsou jako herci ve více či méně improvizovaném divadle. Scénář je sice částečně stanovený, projev „herců“ však závisí pouze na jejich vlastních individuálních specifikách (rolích). Role režiséra je zde často zprvu v roli tvůrce počátečního artefaktu či konceptu, dále je často téměř odstavená.

Dramaturgie je jakýmsi nehmotným prvkem inscenace, která tvoří pojítko mezi režisérem (umělcem) a inscenátory (dílem, divákem). Jde o plán, který je tvořen s určitým cílem, zaměřením, tématem, vymezeným vnějšími a vnitřními faktory, jakými jsou například doba, místo, situace, v níž dílo existuje, a očekávání společnosti. Dramaturgie, je v procesuálním umění uvedena v souvislosti se směřováním k pomyslnému cíli, jakožto neurčitěmu bodu v budoucnosti. V následujících odstavcích bude důraz kladen na pár základních směrů procesuálního umění, a to na vznikání, vývoj a zanikání.

Dílo Adriána Cuervy *La huella*, je dílo, které by se dalo označit jako zástupce s dramaturgií orientovanou na *vznikání*. Ačkoliv termín „vznik“ je sám o sobě velmi problematický pojem, jde totiž o akci při níž ze „náhle“ objeví nový subjekt. Toto „náhlé objevení se“ je problém samotný, jelikož tak komplexním systémem v jakém žijeme, jde o neustále na sebe navazující a spolu související zacyklené procesy, které by se daly spíše označit termínem „vývoj“, pro určité zjednodušení je nutné někdy procesy oddělit (nazvat vznikem), abychom dokázali lépe organizovat skutečnosti, rozumět jim a teprve poté hranice mezi nimi rozměňovat. To kupříkladu ilustrují neustálé debaty o existenčním prvenství slepice či vejce. Zjednodušením, jaké bylo zmíněno, je myšleno zaměření se na zásadní a lépe viditelný rozdíl mezi dvěma svázanými procesy, postřehnutelnější hranice mezi nimi, a na základě té, jejich vzájemné oddělení⁶⁷. Dílo *La huella* představuje takové oddělení dvou základních procesů, které spolu vzájemně velmi úzce souvisí. Dílem je zacyklený projekt, kde absence aktivi-



obr. 13: Adrián Cuervo, *La Huella*, 2010, microfon, projektor, 200 x 150 cm, zdroj: *El proceso como paradigma*

⁶⁷ viz kapitola „Procesuální umění jako hnutí“ – zde je použit termín vznik, ačkoliv jak bylo zmíněno v předešlých kapitolách, je procesuální přístup viditelný téměř u všech (ne-li u všech) složkách múzických umění i všech ostatních projevech lidské/přírodní a jiné činnosti. Vznikem je zde myšleno přímé zaměření na proces jako hlavní složku díla, což bylo manifestováno „Anti formou“ a přístupy které v té době proces uváděli do popředí uměleckého prostředí.

ty vyvolává aktivitu díla a to se tehdy graficky (na displeji) vyvíjí, a rozšiřuje. Seběmenší aktivita diváků (vibrace), způsobuje nestabilitu prostředí, čímž se dílo vyruší a zůstává prázdné, dokud není opět navozeno stabilní prostředí. Jde o digitální reflexi přežití a evolučních strategií v přírodě, které směřují, navzdory narušujícím externím faktorům, k nalezení středního bodu stability. V tomto díle je neustále zahrnutý a nikdy nekončící proces vzniku, adaptace a destrukce. Jde-li o vznik, vývoj či zánik závisí na úhlu pohledu, při kterém nahlížíme na umělecké dílo a to z hlediska kontextu v jakém musí fungovat i toho, kdo umělecké dílo skutečně utváří. Pokud se dá říci, že je umělecké dílo uměleckým dílem i bez aktivity diváků (Kantův názor⁶⁸), půjde spíš o vývoj, jelikož v té době se dílo aktivně graficky projevuje. Pokud ovšem na dílo nahlížíme, jako na objekt existenčně závislý na aktivitě diváků (Dantův názor⁶⁹), tehdy půjde spíš o dílo zaměřené na vznik a zánik, jelikož v té době dochází k procesuálním změnám, které jsou ovlivněny návštěvníky galerie. Problém je ovšem složitější a to se týká procesů v samotném díle – bereme-li jako hlavní proces ten, odehrávající se na displeji díla, bude obsahovat všechny tři složky v různém čase. Bereme-li jako hlavní proces ten, který se odehrává v hardwarových a softwarových specifikách díla, proces nikdy nekončí a po jeho spuštění už víckrát nevzniká ani nezaniká, nýbrž stále probíhá, reaguje, vyvíjí se. Zde je problematika separace procesů lehce načrtnutá a demonstruje současně vliv úhlu pohledu na změnu významu.

Obdobnou problematiku řeší i druhý zástupce přístupů s dramaturgií orientovanou na vznik a to Happening. I ten je uměleckým procesem, který zohledňuje jak vznik, tak následný vývoj. Allan Kaprow chápal happening jako „*umělecké dílo realizované v prostoru, aktivované umělci a diváky*.“⁷⁰ Umělecké dílo není uměleckým dílem bez aktivity diváků a proces, který jí předchází (umělcova příprava), je při zaměření na umělcovu

⁶⁸ Immanuel Kant – „Dobré estetické soudy vycházejí z vlastností samotných uměleckých děl, nejsou tedy závislé jen na nás a na našich preferencích.“ (in: Cynthia Freelandová, *Teorie umění*, str.19). To znamená, že dílo samo má estetické kvality a je tedy samo o sobě uměním. Autonomie díla převyšuje aktivitu diváků – ti jen přijmou kvality, které jsou v díle.

⁶⁹ Artur Danto – „*Nic není uměleckým dílem bez interpretace, která je z něj vlastně vytvoří.*“ (in: Cynthia Freelandová, *Teorie umění*, str. 54) to znamená, že umělecké dílo vytváří interpretace, která vychází z diváků – jejich podíl na tvorbě umění je nezanedbatelný.

⁷⁰ GERŽOVÁ, Jana. *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. Storočí*, str. 104.

intenci oddělen od samotné akce, při které je vznik tím, ale kýženým cílem. Samotná aktivita, díky které dílo vznikne, je však dále proces vývoje, kde diváci reagují na nové situace navozené jejich okolím, zejména pak dalšími diváky. Ačkoliv interval vzniku je mnohem kratší než interval vývoje, už jen zacílení na vznik a jeho relativní oddělitelnost od předešlých aktů, je v těchto dílech tím co z nich dělá přístupy strategicky orientované na vznik.

Dalším z typů přístupů jsou ty, orientované na *vývoj*. Jak již bylo zmíněno výše, je problematické oddělovat pojmy „vznik“ a „vývoj“. Děla orientovaná na vývoj se, v návaznosti na předešlé nastínění problematiky separace obou pojmů, dá najít mnohem více. Zejména pak v procesuálním umění. Vždyť vývojem může být i postupný zánik, který je tématem jednoho z následujících odstavců. Umělecký přístup, odkazující na vývoj předpokládá zřetelně ohraničený objekt, který se „*sice mění, ale přitom nepřestává být sám sebou*.“⁷¹ Vývoj se dá dále rozdělovat na plynutí a rozšiřování. Plynutí lze být ilustrováno na díle autorů Driessens & Verstappen *Sandbox*. Dílem je černá bedna s průhledy do jejího vnitřku, kde se odehrávají simulované procesy větrného působení na masy písku.



obr. 15: Driessens & Verstappen, *Sandbox*, (nahore - objekt, dole - záznam procesu uvnitř), 2012 dřevo, kov, písek, elektronika, instalace s 2-4 projektory 245 x 122 x 176 cm, zdroj: *El proceso como paradigma*



obr. 14: Alison Kudla, *Growth pattern*, 2010, tabákové listy v agaru, 20x20x5 cm, zdroj: *El proceso como paradigma*

V různých směrech a intervalech spuštěné trysky větru způsobují změnu, přesouvání hmot písku, takže simulované duny nejsou nikdy stejné. V díle nic nepřibývá, ačkoliv se neustále mění vizuální charakter dun, proto není termín plynutí totožný s procesem rozšiřování. Proces rozšiřování je oproti tomu termínem, který zohledňuje expanzivní vývoj, kdy se k výchozímu stavu připojují další části, které způsobují kvalitativní i kvantitativní změny. Příkladem takového přístupu je dílo Allison Kudla *Growth Pattern*, který má podobu klasických dlaždicových obkladů s ornamentálními prvky. Ovšem

⁷¹ Ibid, GRYGAR, Mojmír, *Trvání a proměny*, str. 8

s tím rozdílem, že jde o hranaté petriho misky, v nichž je vzor tvořen organickou hmotou – listy – a výplň živinami podporující růst listů – agar. To znamená, že díla pak, za doprovodu dalších činitelů (vzduch, světlo), rostou, rozpínají se a nahrazují odejmuté části. Dílo je nositelem neustálého rozrůstání, změny tvaru, neorganizovaného, ale přirozeného vývoje, kde organická hmota vystupuje ze své, předem uměle navržené formy, do sobě přirozené polohy. Dílo je ovšem také nositelem znaku zániku, jelikož některé



obr. 16: Roman Kirschner, *Roots*, (nahore - objekt, dole - záznam procesu uvnitř), 2005-2006, akvárium, voda, síran železitý, měděný drát, platina, počítač, zvukový systém, zdroj: *El proceso como paradigma*

části jsou napadeny parazity a kultury uvnitř umírají. Využitím organických materiálů v duchu vývoje (částečně i zániku) se zabývá také autor díla *Roots*⁷² Roman Kirschner. Dílo má formu černé krabice s průhledy pro diváka, která má v sobě hnědou kapalinu a v ní ponořeny kořeny rostliny. V prostředí se střídá aktivní a klidové období růstu rostliny, kdy při aktivním rostlina dostává dávku světla a vzduchu, takže se kořeny rozrůstá a natahuje a natáčí směrem ke zdroji živin, v klidové fázi pak kapalina část kořenů rozpouští, takže jde o neustále probíhající proces vývoje i zániku.

Dalším příkladem, který se také kromě *rozšiřování* částečně pojí s dramaturgií ve



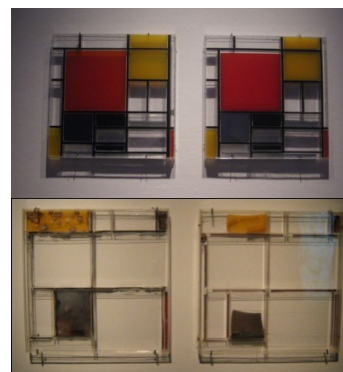
obr. 17: Luna Mauer, *Red Fungus* (diváci při tvorbě), 2010, generativní instalace, samolepky na podlaze, ve sbírce Stedelijk Muzeum Amsterdam, zdroj: *El proceso como paradigma*

smyslu kolaborace, je dílo *Red Fungus* od Luny Mauer (kde diváci díla dostanou 5 odlišných tvarů na samolepce, které podle pravidel mohou připojit k velkému organismu a tak se podílet na jeho růstu. Diváci jsou částečně omezeni základními pravidly jak připojit tvary a rozšířit dílo, které limitují pouze natolik, aby jednali částečně jako stroj s programem ale s mírou kreativity a svobody. Plnění lu nakonec povede ke komplexnímu obrazu. Stejně jako

dílo Adriána Cuerva *La huella* (obr. 13), i toto zaniká a nese prvky cykličnosti, tentokrát je interval mnohem delší a to po dobu celé výstavy. Při další výstavě pak dílo vznikne opět jako „náčrt“ který je divákem dotahován do finální podoby.

⁷² Video na oficiálních stránkách autora: <http://www.romankirschner.net/index.php?roots>

Jak bylo také naznačeno, termín *zanikání* není faktum, jelikož může být brán jako část vývoje orientovaná na destrukci. Pod termínem zanikání tedy bude nazíráno na díla právě v tomto směru. Díla jako *Decon* od Marty de Menezes či *Symbiosis* od Jelte van Abbema představují orientaci proces zániku, jako uměleckou intenci. V díle Marty de Menezes v díle *Decon* pracuje s kulturou bakterie⁷³, která rozkládá barevný pigment. Destrukce je zde nositelem základní myšlenky, a tou je poukázat na skutečnost, že v umění je již jiný záměr než zachycení dokonalé harmonie, rovnováhy a řádu, jak to bylo u Mondriánových barevných čtverců, jež se stále hojně ve vizuálním oboru v současnosti objevuje. Vložením nestabilního a svobod-



obr. 18: Marta de Menezes, *Decon*, (nahore – původní stav, dole – stav před ukončením výstavy), 2007-2008, akrylátové boxy, textilní barviva, bakterie, zdroj: *El proceso como paradigma*



obr. 19: Jelte van Abbema, *Symbiosis*, 2009, reklamní budka, papír, živé kultury, zdroj: *El proceso como paradigma*

ně se rozšiřujícího prvku do díla, vstupuje umění do věku, kdy se dílo mění v žijící bytost. Obdobně pak pracují organické prvky v díle Jelte van Abbema *Symbiosis*. Ten využívá pomalu se rozmnožující houby, které se živí celulórou a ligninem – přírodními komponenty papíru. Na některá místa houby spořádají a jiná vynechávají, takže se postupně objevuje nový nápis. Tento proces prezentuje ve veřejném prostoru, kde umístil jednu reklamní budku přetvořenou v petriho misku umožňující proces. Abbema tak vytvořil základy pro živou rozkládající se grafiku.

⁷³ *Pseudomonas putida* (druh bakterie)

1.4.4 Dilema jménem Pollock

Jackson Pollock využívá proces a inherentní⁷⁴ vlastnosti kapaliny (barvy). Dnes vlivem posunu procesuálního umění, si již můžeme dovolit naznačit spornost tohoto přístupu a zpochybnit jeho označení jako procesuálního umění.

Dle Teoretické statě Roberta Morrise „Antiforma“, byl Pollock schopný obnovit proces a udržet ho jako část finální podoby jeho díla: „*Tyčky, ze kterých nechává barvu stékat a kapat, jsou nástroj, který bere na vědomí přirozenou fluidnost malby. Jako kterýkoliv jiný nástroj stále kontroluje a mění hmotu, ale oproti štětcu je ve větší sympatii s hmotou, protože bere na vědomí inherentní tendence a vlastnosti oné hmoty.*“⁷⁵ O kus dál by pak byl Louis, který nechává barvu svévolně stékat rovnou z nádob. V kontrastu s kubismem, jaký Morris uvádí, kde jsou hrany a konce předem určené, u Pollocka a Louise nejsou dopředu známe. Teoretik umění Dr. Jeanne S. M. Willette k determinaci konceptu a procesu dodává: „*Jestliže konceptuální umění izolovalo myšlenku-jako-umění (mentální procesy), procesuální umění izolovalo proces-jako-umění, tvorbu uměleckého artefaktu, jako předmět a obsah sám o sobě.*“⁷⁶

Dle znaků, které jsou jmenovány v samostatné kapitole Pollock, splňuje jen část a to dílčí nepředvídatelnost chování materiálu a snahu o vyzdvížení akce jako nemateriálního prvku díla. Tím je myšlena jak akce v procesu tvorby díla tak akce v procesu jeho následné rekonstrukce divákem během vystavení hotového artefaktu. Díky mohutné umělecko-mediální kampani, se Pollock stal hybatelem dynamického umění. Ačkoliv



obr. 20: Jackson Pollock při procesu tvorby, 1949, Zdroj: www.telegraph.co.uk

projevy procesuálního umění byly viditelné již dříve, jeho přístup byl skutečně revolucí v pojetí autonomie malby, malířského gesta a uměleckého artefaktu i percepčních a recepčních procesů. Zároveň je ovšem Pollock, ale tvůrcem velmi statického umění. Ačkoliv proces stojí téměř jako samostatný prvek při tvorbě, snaha o jeho zamrazení do

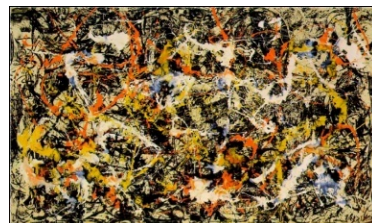
⁷⁴ Inherentní ve smyslu „vnitřně spjaté“

⁷⁵ MORRIS, Robert, Anti Form

⁷⁶ Ibid: WILLETTE, Jeanne. Process Art: ART AS PROCESS. In: *Arthistoryunstuffed*

polohy statického objektu, jež ho zastupuje, potlačuje základní vlastnost procesu a to jeho neopakovatelnost, neukončenost a komplexnost. Stejný problém řeší fotodokumentace happeningů či textové interpretace konceptuálních děl.

Dripping painting Jacksona Pollocka je spíše dalším takovým prostředkovým využitím procesu. Jeho díla se nedají čistým procesuálním dílem, jelikož proces zde zaznamenávaný dále funguje jako statický objekt – zá-
věsný obraz – a s tímto statickým a ekonomickým úče-
lem byl také tvořen. Pollock je nakonec srovnatelný se
Z. Sýkorou či J. Kubíčkem⁷⁷, kteří tvoří nakonec estetic-



obr. 21: Jackson Pollock, *Convergence*, 1952, olej na plátně, 237.5×393.7 cm, zdroj: www.jackson-pollock.org

ká díla s úmyslem businessu. Ve větší míře je u těchto autorů stále proces jako technika – včetně landartu – dílo sice hmotně tvoří procesuálním způsobem, nechávají ho pak jako „hmotný statický artefakt“, který zaznamenal proces tvorby v akceschopném prostředí, kde podléhá dalším procesům. Zde se přístupy land-artistů liší – někteří jsou si těchto procesů vědomi a záměrně s nimi pracují (R. Long, R. Morris, R. Smithson), někteří jsou si jich vědomi, ale do díla je nezakomponávají (Christo, Ságlová). Proces se zde osamostatňuje, ale stále funguje jako technika. Stejně tak i u Pollocka, jeho akčním prostředím nebyly pouze galerie, ale hlavně interiéry milovníků umění z vyšších vrstev. Některé teorie jsou dokonce toho názoru, že galerie v jeho případě tvořily pouze jakousi cestu/přestupní stanici/transport do těchto oblastí. To dokazují astronomické částky, pod kterými se Pollockova, Sýkorova a Kubíčková díla prodávala a které dodnes rostou.

Může se naskytnout, při hlubším zkoumání, zda ekonomický proces, zejména pokud se jedná o trh s uměním, není též uměním a zda dynamický růst částek za umění není rovnocennou komponentou díla. Zdali je tok peněz umělcovou intencí, v dnešním velmi tolerantním uměleckém prostředí může být jeho ekonomická snaha pojmána jako koncepčně hodnotný postoj⁷⁸. Lze například uvést autora, který využívá cirkulaci peněz

⁷⁷ Uvedeni záměrně, jelikož také při tvorbě využívají princip náhody.

⁷⁸ V dnešní ekonomické, tržní společnosti i trefným postojem

jako umělecký akt (vytváření kopií bankovek, dávaných do oběhu následně vykoupených od prodejce, u kterého je objevil). Zde je ekonomické prostředí samotným procesuálním prvkem. Nebo také dílo Y. Kleina „*Zóny nehmotné obrazové citlivosti*“⁷⁹, kde zájemcům prodával osvědčení na tuto abstraktní zónu. Tento proces probíhal formou rituálu, při kterém kupec zaplatil zlatem, jež Klein hodil do řeky Sieny, Klein za kus zlata dal zájemci šek na tuto zónu a ten ji před ním spálil. Tímto aktem Klein vysílal kritickou zprávu uměleckým kupcům a dealerům. I zde je ekonomický proces samotným prvkem díla.



obr. 22: Yves Klein, *Zóny nehmotné obrazové citlivosti* (dokumentace eventu); zleva: výměna osvědčení za zlato, pálení osvědčení kupcem, vhození zlata do řeky tvůrcem (Kleinem). 1969, na břehu řeky Siena, zdroj: www.yveskleinarchives.org

⁷⁹ Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle

1.4.5 Představitelé procesuálního umění:

Procesuální umění začalo oslovovat umělce v pozdních 60. a 70 letech 20. století, ale v dříve uvedených kapitolách je zmíněno, že jako spousta dalších vel-



obr. 23: Morris Louis, *Gamma Iota*, 1960, akrylová pryskyřice (Magna) na plátně, 259 x 397.5 cm, zdroj: www.metmuseum.org

kých paradigmat se dá vystopovat jeho základ v abstraktním expresionismu Jacksona Pollocka (obr. 21).

V těchto postupně vrstvených nánosech cákané a lité barvy

může být procesuálnost identifikována, a akce umělcovy tvorby díla může být dále mentálně rekonstruována. Později malba barevných polí od umělce Morris Louise jasně oživují proces lití barvy na plátno. V určitém ohledu byl Louis o něco blíže hmotě než Pollock, protože používal přímo nádobu samotnou (plechovku) pro lití a vrhání tekutiny.

Hlavními protagonisty hnutí byli, dle článku *Process art*⁸⁰ Eva Hesse, Richard Serra, Robert Morris, Bruce Nauman, Barry Le Va, Alan Saret, William Bollinger, a Robert Smithson.



obr. 24: Jackie Winsor, *Čtyři rohy*, 1972, dřevo a konopí, 72.2 x 128.3 x 131.4 cm, zdroj: www.oberlin.edu

Snad poprvé nebyly ženy pouze viditelné v hnutí procesuálního umění, některé ženské umělkyně dokonce stály v jeho popředí. Od konce 2. Světové války, získaly ženy silnou pozici v periférii uměleckého světa, jejich návrat podpořila vlna feminismu. Příkladem autorek jsou zde Jackie Winsor a Eva Hesse. Jackie Winsor ve svých pracích jako *Čtyři rohy* pracuje s hmotou v procesuálním duchu.

Sochu vnímá jako kresbu a její modulaci pak jako vrstvení jednotlivých linií vedle sebe a na sebe, dokud nenabere tvar „*To, jak přemýšlím nad těmi-to ranými věcmi je, že musíte pouze vytvářet formu plnější, tlustší, tlustší a tlustší, dokud nevybudujete tvar.*“⁸¹ Svá díla v rozhovorech nenazývá procesuálními, ale díly, které re-

⁸⁰ ANONYMOUS. *Process art*. [online]. [cit. 2015-02-22]. Dostupné z: www.tecri.it/PO/process%20art.htm

⁸¹ CHADWICK, Whitney. *Interview with Jackie Winsor*. Oxford Art Online [online]. [cit. 2015-03-18]. Dostupné z: <http://www.oxfordartonline.com/public/page/winsorinter>

flektovaly přístupy a aktuální stavy v období 70. let, které mimo jiné zahrnovaly i preference procesuality. Naznačuje, že pouze dnes je lidé asociují s procesem. Eva Hesse oproti ní procesualnost přiznává využitím měkkých materiálů jako latex a polyesterovou pryskyřici/gumu. Ve své sochařské práci *Cokoliv*, kdy rozvěšovala plátna latexu na hřebíky, deformující tvar, čímž se výrazně projevil její zájem o pro-



obr. 25: Eva Hesse, *Cokoliv*, 1968, latex, polyetylen, železné kroužky, 4 panely, každý 198 x 101 cm, zdroj: www.wikiart.org

cesuální vnímání díla. „*Materiál je velmi nestabilní i po zaschnutí stále podléhá okolnímu prostředí, proto na výstavě některé části díla stékaly, kapaly.*“⁸² Díla se roztékala, sesouvala z hřebíků a neustále se měnila vlivem své hmotnosti a okolních podmínek (klimatu, gravitace). Po Smrti Evy Hesse byla většina děl zakonzervována (zmražena v čase) a zda do „reálného času“ se dostanou, závisí pouze na zvážení perspektivnosti výstavy, na níž by se měly artefakty objevit, majitelem děl. I přesto že to jde proti úmyslu Evy Hesse. Její práce byly, dle teoretika Dr. Jeanne S. M. Willette, vždy zamýšleny „*zůstat na poli procesu, obsesivní přirozenosti tvorby umění,*“⁸³ do které se nepopíratelně začleňuje i jeho destrukce. Proto Hesse také očekávala nearchivovatelnost materiálů k naplnění finálního stavu – destrukce až dematerializace.

Richard Serra svým vrháním olova (obr. 11) na roh místnosti naznačoval přesun pozornosti od výsledku k procesu. Ačkoliv šlo o atraktivní objekt, principální bylo doslovné zhmotnění procesu vychládání. Umělcovy objekty jsou záznamem aktu vrhání olova na stěnu místnosti. Tam, kde se stěna setkávala s podlahou, ilustrovaly objekty záznamy procesů, které v díle obsáhl (chladnutí, gravitace, chování olova, umělcova akce a interakce, apod.). Dalo by se říci, že Serrův akt je sochařskou reakcí na expresivní abstrakci Jacksona Pollocka.

⁸² BARGER, Michelle. Eva Hesse's Materials. In: *Youtube.com* [online]. 2002 [cit. 2015-01-13]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=d8OYANo8Sdg>

⁸³ WILLETTE, Jeanne. Process Art: ART AS PROCESS. In: *Arthistoryunstuffed* [online]. 2012 [cit. 2015-02-12]. Dostupné z: <http://www.arthistoryunstuffed.com/process-art/>

V dílech Roberta Morrise se neodmyslitelně musí počítat s nekontrolovatelnými faktory. Mimo jeho Land-artové projekty, o kterých bude více řečeno v rámci kapitoly *V duchu procesu – porovnání s hnutími, styly a přístupy* v uměno-vědní teorii, jsou například v díle *Felt pieces*⁸⁴ (1967) (obr. 10) ilustrované zákony přírody. Konkrétně zákon přitažlivosti dovedl Morrise k myšlence, že: *"spíš než metoda, se samotný proces stává produktem sám o sobě."*⁸⁵ Na jev, že forma není předem dána ani použitím stejného měkkého materiálu, poukázal prostřednictvím využití principu, založeného na účincích gravitační síly. Kupříkladu v jeho „heroických“ a „bezmocných“ kusech tkaniny ilustruje, že práce může být změněná sebou samou (s pomocí zákonů přírody). Tato konkrétní práce ve své procesuálnosti zašla o krok dál, Morrisovým návrhem další aktivity související s prací, kde diváky nabádá shromažďovat různé druhy hořlavých materiálů a v pravidelných intervalech umisťovat na kurátorem předurčená místa v galerii, poslední den výstavy pak vše shromáždit a nechat vznítit na bezpečném místě galerie (vně). V apelu na diváckou aktivitu, Morris coby hybatel uměleckého procesu, vytvořil téměř autonomní dílo/živou bytost, živenou aktivní spoluprací návštěvníků galerie. Robert Morris, jako jeden z předních teoretických mluvčích procesu (společně s R. Serrou) rozvíjí svou představu o procesu v umění (publikovanou v článku *„Antiforma“* v Artforu, 1968) kde práce jsou nakonfigurovány jako skutečné životní prostředí, neformálně charakterizované akumulací různých, chaoticky roztroušených materiálů.

Barry Le Va o rok předčil Robert Morrise v poukázání na jev procesuálně-založeného umění. Přehodnotil přirozenost umělecké autonomie procesů, a jejich prolnutí s každodenním životem, nebo životem uvnitř umění v období masmédií a kulturní revoluce. Jeho principem bylo zdůrazňování měřítka lidskosti, vlastností materiálu a možností formy (vše odvozené od procesů a logických struktur). Dožadoval se obrácení pozornosti na roli těla v intelektuálním (myšlenkovém) procesu určování významu, nebo v cestě k pochopení

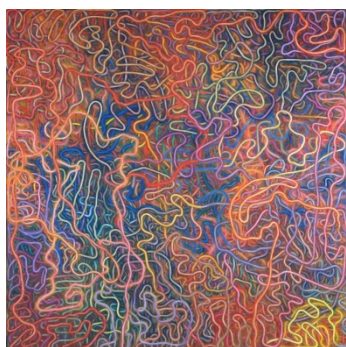


obr. 26: Barry Le Va: *Pokračující a spojené aktivity: Neukončený akt padání*, 1967, sklo, role filcu, zdroj: whitney.org

⁸⁴ Volně přeloženo jako *„Spadlé kusy“*, (Felt Piece, 1967/68. Collection of Galerie Sonnabend, Paris.)

⁸⁵ Edward Kienholz, in: SZEEMANN, Harald et al. *In: Live in your head. When Attitudes Become Form*. str. 8

podmínek procesu. Zabýval se otázkou, „*jak udělat skulpturu aniž by vytvořil objekt?*“⁸⁶ „*Cítil jsem, že divák je zde, aby částečně ovlivnil skulpturu, a aby se stal součástí zážitku. A jedinou možností, jak by mohl dokončit zážitek bylo, pokud by práce byla nestabilní nebo by byla ve fázi přechodu.*“⁸⁷ V jeho díle *Pokračující a spojené aktivity: Neukončený akt padání*⁸⁸ neříká název díla specificky nic o tom, jakou aktivitu LeVa prováděl při tvorbě lace. Nicméně materiály jsou tak dostatečně familiérní, že je lehké utvořit si obrázek, že aktivitou bylo drcení a tříštění skla a rozbalování rolí filcu. Fakt, že autor přestal v polovině aktivity navrhuje, že je stále v procesu, a „*zve nás, abychom si při procesu představili nás*“⁸⁹ Pokud zážitek z tvorby skulptury, kterým je takovýto proces, diktuje finální formu, potom to, co divák dělá je, že jde zpět a částečně mentálně či tělesně přetváří zážitek tvoření. Le Vovou intencí byla mentální participace diváka.



obr. 27: Bernard Cohen, *V tuto chvíli*, 1965, olej a tempera na plátně, 243,8x243,8 cm, zdroj: www.tate.org.uk

Britský umělec Bernard Cohen vytvářel malby plné meandrových linií, které mají jistě též kořeny v abstraktním expresionismu Jacsona Pollocka, jak autor sám uvádí⁹⁰. Technikou Airbrush vytváří meandrovité linie spon-tánně, ale současně probíhá jeho práce velmi soustředěně. „*V této práci se Cohen dostal až na hranu sociálních rituálů, produkce umění jakožto komplexu, stejně tak ve formálním provedení jako ve svých metaforických implikacích.*“⁹¹

Z velké části vznikaly práce, která spíše dokumentovaly procesy probíhající před samotnou formulací díla. V následujících odstavcích budou představeni umělci, jejichž

⁸⁶ ANONYMOUS. *Audio guide stop for Barry Le Va, Continuous and related activities; Discontinued by the act of dropping*, 1967. Whitney Museum of American Art [online]. 2006 [cit. 2015-04-05]. Dostupné z: http://whitney.org/WatchAndListen/Tag?context=installation&play_id=443 00:31

⁸⁷ OSTROW, Saul. Barry Le Va: Art interview. Dostupné z: bombmagazine.org/article/2064/barry-le-va

⁸⁸ Continuous and Related Activities; Discontinued by the Act of Dropping, 1967/90. Felt and glass, 26' x 20'. Whitney Museum of American Art, New York.

⁸⁹ Ibid, *Audio guide stop for Barry Le Va, Continuous and related activities*; 01:41

⁹⁰ J. F. Walker: 'Bernard Cohen Interviewed by James Faure Walker', *Artscribe*, 5 (1977), Dostupné z : <http://www.tate.org.uk/art/artists/bernard-cohen-924>

⁹¹ Ibid, J. F. Walker, *Bernard Cohen Interviewed*, str. 2-3

dílo je v procesu instalace činné a nestabilní. Příkladem je již zmíněná E. Hesse. Dále fotografická práce Johna Hillarda *Kamera nahrávající svůj vlastní stav* (1971) je pravděpodobně čirým příkladem procesuálního umění, z mediálního prostředí.

Jean Tinguely se svými samostatně se destruujícími objekty vdechl procesualitu objektu. Tinguely vytvářel umělecká díla, která jsou autonomními tvůrci, sebetvůrci. Díla vytvořená pouze k vlastní destrukci, při vernisáži výstavy jednala dle svého nastavení, a víceméně “samostatně”⁹² se poškozovala a v některých případech až zničila. Poté byly součástky ponechány ve své původní poloze, jako důkaz probíhajícího procesu. Kromě konceptuálního rámce, ve kterém byla díla zasazena, byl zde znatelný procesuální afekt, díky kterému by se mohl Tinguely, společně s Calderem považovat za předchůdce generativního umění, které po svém zkonstruování a slavnostnímu uvedení do pohybu téměř⁹³ samostatně tvoří. Dílo ovšem opět koresponduje s problematikou předešlých odstavců, kdy po destrukci zůstává dílo statickým ikonickým dokladem jedinečného procesu.

Jean Tinguely svými kinetickými objekty, podobnými calderovým větrným objektům, vytváří mezistupeň mezi čirým procesuálním uměním a dematerializovaným uměním pozdější vývojové etapy. Objekty, pohybující se ve větru jsou dynamickým důkazem (vizualizací) procesu přírodních jevů. Ve své práci *Métha-matic* (obr. 32) (1959) Tinguely k objektům, pohybujícím se v návaznosti na vítr, připojí lanka, která tehdy ovlivňují pohyb psacího nástroje na papíře. Stroj pak roluje papír, vítr ovlivňuje kresbu a objekt se stává autonomním nástrojem pro tvorbu procesuálního umění. Papír, na němž jsou záznaky procesu, se neodmyslitelně stává součástí díla stejně tak, jako niterné psychické procesy, evokované v divákovi libovolným dílem, které diváka jakožto myslící bytost závislou na interakcích, následně ovlivňují. Tinguely je tak předchůdcem generativního umění^{iv}.

⁹² samostatně musí být bráno s rezervou, jelikož nastavení jejich sebedestrukce konstruoval autor díla.

⁹³ „téměř“ je v kontextu uvedeno, jelikož se jedná o stroje, které ačkoliv jednají částečně bez aktivity svých konstruktérů, jsou často naprogramované a jednají stále v rámci přeprogramovaných vzorců opakování, generování či změny kódů. Z tohoto se ovšem také vymyká pár specifických přístupů a druhů v umění, jako organické umění, a jiné, které je závislé na nepředvídatelnosti vstupních procesů (přírodní procesy).

Za hranicemi materiálnosti se poté začíná objevovat osobnost Yvese Kleina. Kleinův akt v Paříži „*Skok do prázdna*“⁹⁴ jako umělecké dílo je spíše než bujné gesto, prezentační eventu, který je nemožné vnímat ve své komplexnosti. Dle slov Edwarda Kienholze: „*Nemateriální práce je velmi obtížná. Z konečného důsledku jde pravděpodobně o čisté umění, jelikož nic fyzicky neexistuje (...) nikdo nemá nic, než zážitek z umění.*“⁹⁵ Performativní, gestické umění či umění happeningu jsou právě ve své nemateriálnosti, časovosti, neuchopitelnosti dalším stupněm procesuálního paradigmatu v umění.

Zde byl nastíněn výčet pár autorů, tvořících v období formulace manifestu Anti formy a procesuálního umění. Další výčet autorů se bude týkat soudobé procesuální tvorby.

⁹⁴ Saut dans le vide, Yves Klein, Paris 1960

⁹⁵ Edward Kienholz, in: SZEEMANN, Harald et al. In: *Live in your head. When Attitudes Become Form. Works-Concepts-Processes-Situations-Information*, str. 83

1.5 V duchu procesu – porovnání s hnutími, styly a přístupy v uměno-vědní teorii

Proces je při zvýšeném úsilí dohádátný ve všech výtvarných projevech. Tato část se zabývá kapitolami umění, které dominovaly uměleckému světu během či po manifestaci procesuálního hnutí, a tedy jde o ty, které ve svém konceptu zahrnují procesualnost ve větší míře. Takovými kapitolami jsou myšleny: akční umění, zemní umění, generativní umění, konceptuální umění a další. V následující kapitole budou skupiny a umělecké projevy řazeny podle míry osvobození procesu, jeho zcivilnění – posunutí až na hranici samotného reálného nepředvídatelného života.

Uměleckým přístupem, který zahrnuje *proces spíše jako technický prostředek* je Informel⁹⁶. Jako umělecký proud poválečné abstrakce v rámci neogeometrické reflektuje pocity jako devalvace hodnot, existenciální úzkost. V 50. letech 20. století přináší, nový jazyk a formální vyjadřování a nový způsob malování abstrakce, jímž je, dle slov Jany Geržové, „*vlastní proces tvorby, zahrnující intelekt a obracející se k instinktivnímu, spontánnímu tvoření, tvořivé*



obr. 28: Jean Fautrier, *Otage*, 1943, kombinovaná technika, 46 x 38 cm, zdroj: www.wikiart.org

*extázi či ke kontemplaci.*⁹⁷ Umělec přistupuje k tvorbě bez předsudků, s maximálním psychickým i fyzickým zaangażováním, obdobně jako u expresivního malířství. Představiteli tohoto směru jsou J. Fautrier, J. Debuffet, H. Hartung, A. Burri v českém prostředí jsou jimi J. Balcar, M. Medek, V. Boudník. Ve stejné době se, dle některých teorií i ve stejném duchu, se vyvíjí dripping painting Jacksona Pollocka a gestická malba či tašismus (Wols, G. Mathieu, M. Tobey). Všechny tyto skupiny se zřikají formálních, kompozičních i imitativních pravidel a profilují se jako spontánní malířský akt, dripping painting navíc vnáší do obrazu nový prvek a to pohyb, jak je vidět u Pollockových, či Louisových děl. Čím se informel i dripping painting odklání od ryzího procesuálního umění je fakt, že zde stále „*Technické provedení často převládalo nad bezprostředním výra-*

⁹⁶ Z francouzského překladu. Má význam: beztvárný, bezformový, nezformovaný...

⁹⁷ GERŽOVÁ, Jana. *Slovník světového a slovenského výtvarného umění druhé polovice 20. Storočia*, str. 120.

zem.⁹⁸ zmíněné skupiny jsou předchůdci čirého procesuálního umění. Zahrnují myšlenku procesu jako jeden z bodů svého manifestu, ne jako samonosný prvek – doklad netrvalosti, neovlivnitelnosti, plynulosti. Obdobně si stojí projev umění, který je předchůdcem happeningů a konceptuálního umění – imaginativní umění⁹⁹, při kterém je hlavním proces probíhající před finální formulací díla, tedy fantazijní představy. Zástupci takového směru jsou surrealisté.

Obdobným směrem, který využívá proces jako prostředek, může být performativní součást akčního umění. Performance je jedna ze tří hlavních projevů akčního umění, při které jde o navození reálné situace autorem či herci. V procesuálnosti dále než informel, díky své dočasnosti, jedinečnosti i ty jsou však brány s rezervou. Jde o jakési divadelní představení, přenesené do světa výtvarného umění⁹⁹. Předchůdcem performancí jsou například renesanční přehlídky, kdy umělci tvořili před veřejností. Příkladem performancí je akt v Paříži (1960) od Y. Kleina, při kterém natírá nahé modelky modrou barvou, které pak dle pokynů otiskují svá těla na plátno. Performativní umění je nepopíratelně procesuálním aktem a některé jeho části jistě mohou nést ideu nevypočitatelnosti, časovosti, neopakovatelnosti, náhodnosti a jiných – například vnitřní procesy diváků díla. V podstatě má performativní umění pevnou dramaturgii a v době samotného aktu se je řízeno předem pevně stanoveným scénářem¹⁰⁰. Ve své performativnosti má Procesuální umění spíš blíže k sesterskému směru performance – k happeningu, který dává mnohem větší prostor náhodě.



obr. 29: Yves Klein - *modelky natřené modrou barvou*, Paříž, Galerie Internationale d'art contemporain, 9. březen. 1960, zdroj: www.artsjournal.com

V předešlé části byla řeč o procesuálních tendencích, kde proces byl důležitým faktorem při tvorbě díla, dílo bylo dále statickým objektem. Procesy nemohou být zakon-

⁹⁸ Akce slovo pohyb prostor: Experimenty v umění 60. let, str. 29

⁹⁹ Divadelní a hudební umění je vždy procesuální, jedinečné, přesto se však řídí často předepsanou dramaturgií (scénářem či notovým zápisem).

¹⁰⁰ Po tomto tvrzení lze dojít k pochybnostem o všech procesuálních dílech, zejména pak k těm High-tech, generujících dle programu předem naprogramovaného autorem/konstruktérem. Půjde-li se hlouběji do filozofie, dojdeme k závěru, že už samotná idea/zaměření, omezuje náhodnost. Není tedy třeba hodnotit procesualnost jen podle „ideálních podmínek“ ale dle míry a přístupu, a zda je v manifestu uměleckého hnutí/skupiny proces brán jako autonomní součást díla.

zervovány a v ideální podobě nejsou ani ukončeny, nýbrž se volně překlenu do procesů následujících. Dalo by se mluvit o procesu před vznikem díla. V následujících odstavcích je řeč o *procesu, probíhající v díle, či v prostoru mezi dílem a divákem*. Následující umělecké projevy procesy naznačují a ilustrují bez apelu na jejich zachycení ve statické formě. Nejde jen o procesy vyvolané dílem (dílo jako hybatel) ale i divákem (či jiným faktorem) dotvářejícím dílo. Jako mezistupeň těchto dvou poloh by mohlo být brané zemní umění, neboli Land-art.

Zemní umění/Land-art je objektově založeným uměním, který využívá přírodních materiálů v autentickém prostředí, to znamená využití a zakomponování přírodních a časových jevů do díla. Umělci Land-artu preferují zásahy do krajiny v podobě dominantních umělých¹⁰¹ útvarů. Land-art Často zdůrazňuje prostou přítomnost umělce v krajině, jeho mentální aktivita nebo zásahy v podobě cit-



obr. 30: Richard Long, *Linie v Bolívii* (fotodokumentace výsledku eventu v přírodě), 1981, kameny, zdroj: richardlong.org

livého dotvoření krajinného kontextu a organického splynutí díla s přírodou. Příklady land-artových přístupů jsou díla R. Longa a H. Fultona, jejichž aktem bylo několikadenní putování přírodou a fixování určitých situací, vyznačených kameny. U tohoto směru je podobnost s akční malbou, jelikož díla jsou často výsledkem několikadenního putování autora v přírodě a jeho reakcí na prožité situace a myšlenky. Dílo je tedy závěrem statické, ačkoliv podléhá dalším následným přírodním procesům¹⁰². V některých případech jde pouze o vedlejší proces, u některých i o hlavní, jako u Smithsona, a takové práce by bylo možné brát jako paralelu k Mikro-emotivnímu umění.

¹⁰¹ Ve dvojím smyslu - 1. umně vytvořených umělcem, 2. Nepřirozeným (vzniklým zásahem umělce) - nevzniklých náhodou vlivem chodů přírody

¹⁰² Záleží na úhlu pohledu a na tom, jaký proces vnímáme jako zásadní v uměleckém aktu, či zda jde o jejich kombinaci. Land art vzniká tvorbou v přírodě s určitou dramaturgií, při níž je tvořen hmotný artefakt jako zakončení procesu. Zde se dílo rovná pozici, jakou zaujal Informel či Pollock. Na druhou stranu, dílo existuje po ukončení a je ponecháno přírodním procesům, je zde tedy zakomponování nestability, ponechání náhodě. Tehdy je dílo procesuálním dílem. Bereme-li (či tak míní autor) umělecké dílo jako výsledek procesu, jde spíše o sesterský proud procesuálního umění, bere-li jej ovšem z hlediska následného působení v přírodě, dá se mluvit o čistším procesuálním umění nezávislém na galerijním prostoru.

Využitím procesu v primárně objektové tvorbě dochází vstříc italské hnutí Arte Povera, vyvíjející se paralelně s procesuálním uměním v období 1967-68. Toto umění, často také označované „umění z odpadků“ či „junk art“ využívá jednoduchých nevýtvarných odpadových materiálů přírodního a industriálního charakteru. Toto umění se zabývá hlavně fyzickými vlastnostmi média a proměnlivosti materiálů. Upřednostňuje netrvanlivé materiály, problematické z hlediska uchovávání uměleckého díla apod. Proces rozkladu, změny, transformace a dočasnosti jsou zde jedněmi z důležitých faktorů, čímž se přidružují k hnutí procesuálního umění. Příkladem jsou například práce J. Kounelli-soa při kterých využívá široké spektrum materiálů organických (uhlí, vlna, vlasy), industriálních, ale i využití ohně a elektřiny jako symbolů změny, energie, ale i destrukce. Arte povera je obdobně jako land-art sporným přístupem¹⁰³. Arte povera však nepracuje vždy s proměnlivými materiály, projevující se charakteristickou aktivitou (změnou stavu, zápachem,...), často využívá i stabilní materiály. Dá se tedy říci, že z větší části je v arte povere proces spíš vedlejším produktem.

Více dynamickým je oproti Arte povere Kinetické umění. To se soustředí na objektovou formulaci příběhu o proměně vizuální podoby světa, začleněné běžného života prostřednictvím techniky a vědy (fotografií, filmem, dalekohledy a dalšími přístroji). Průvodní znak této nové společensky přijaté reality se nazýval „*dynamika, tedy nestabilita forem*.“¹⁰⁴ Již v roce 1932 Alexander Calder začíná se svými *Cirkusy* – kinetickými objekty podléhající pohybu,



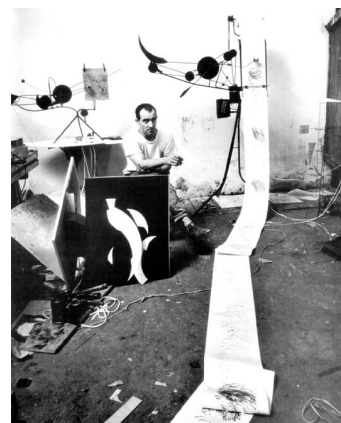
obr. 31: Alexander Calder, *Mobil*, 1932, kov, dřevo, drát a pružina, 150x200x200 cm, zdroj: theredlist.com

jež jsou v něj uváděné pomocí větru či dotyku a korespondují s ideály procesuálního umění ve své zdánlivé nahodilosti a nepředvídatelnosti. O 37 let později Jean Tinguely konstruuje nápadně podobné objekty, které jsou jakýmsi autonomním výtvarně tvůrčím objektem - dílo *Méta-matic*. (1959). Šlo o kreslící stroj, který ovlivňoval komplex větrem ovlivnitelných plíšků, připevněných ke kreslícímu médiu. Kinetické umění přineslo in-

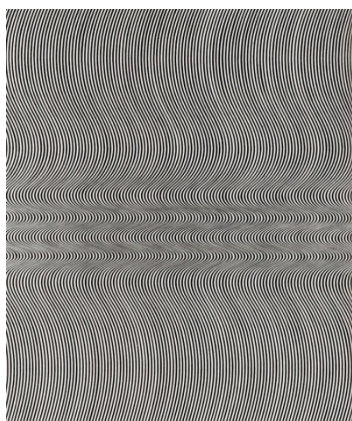
¹⁰³ Buď je zásadní využití odpadního materiálu a tedy upozornění na procesy s ním spojené než se stalo uměním, či jde o následné procesy související s rozkladem díla v galerii.

¹⁰⁴ Ibid. HAVRÁNEK, Vít et al, *Akce slovo pohyb prostor*, str. 29

tegraci reálného pohybu a elektrického světla do výtvarného objektu a svým směřováním k mechanismu, spíše než k objektu, bylo nositelem kineticko-performativních schopností. Kinetická performance získala časovou dimenzi ve formě scénáře, stala se komponovanou událostí v čase. Je zde naznačen pohyb, dílo často podléhá jistému scénáři/nastavení, přesto je pohyb podléhající principům permutací^{vi} často nepředvídatelný a neopakovatelný. Zvláštním typem kinetického umění jsou Variabily^{vii}, které jsou Tinguelyho pojetí umění podobné. Faktorem, ňujícím zde stroj v nahodilé formě není vítr, ale divák.



obr. 32: Jean Tinguely, *Métamatic* č. 12, 1959, železo, elektrotechnika, papír, soukromý majetek



obr. 33: Bridget Riley, *Proudění*, 1964, emulzní barva na plátně, 135x150 cm, zdroj: www.mutualart.com

Jakousi plošnou paralelou ke kinetickému umění může být Op-art. Op art vytváří iluzi pohybu a prostoru v plošném díle, využitím vlastností zrakového vnímání, čímž vtahuje myšlenkovou aktivitu diváka do virtuálního světa uvnitř diváka prostřednictvím optických klamů. Oko diváka kmitá po povrchu díla, čímž dílo uvádí do pohybu ve svém vnitřním subjektivním vnímání. Takové procesy vyvolává například dílo Bridget Riley „*Proudění*“, (1963) divák těká očima po ploše obrazu a tím uvádí optický klam do pohybu, čím rychleji těká a identifikuje oblouky, tím dynamičtěji se dílo pohybuje.

Následující odstavec poukazuje na díla, jejichž procesuální působení je jak v díle, tak v divákově přístupu. Následující díla odkazují na *virtuální přístupy* v umění, tedy na díla/přístupy, která vtahují do zvláštního/vlastního prostoru a pozměňují tak prostředí kolem diváka a to buď pomyslně – částečně i *Op-art* – nebo reálně – *Interaktivní umění* – a tak navozují jinou, virtuální, realitu.

Dílo Op-art se v některých případech zdá být pohyblivé a divák až s hypnotickým zaujetím sleduje obraz a propadá se stále hlouběji do jeho virtuálního prostředí kde čas a

pohyb funguje odlišně. S hypnotickou schopností Op artu, uvěznit oko diváka v prostoru svého působení, zacíljuje divákovu myšlenkovou aktivitu výhradně na sebe sama, takže divák „vtažený“ do díla přestává vnímat realitu kolem sebe, ale soustředí se na zintenzivnění působení iluzivních prvků. S tímto apelem na diváckou aktivitu (aktivní či pasivní), je Op art předchůdcem interaktivního a konceptuálního umění.



obr. 34: Miguel Chevalier, *Sila Pixelů*, 2013, projektor a kamera, vlastnictví autora, zdroj: www.youtube.com

Jiným přístupem k virtuální realitě je interaktivní umění, které se snaží přibližovat virtuální realitu a vytvářet ji v reálném prostoru. Díla jako od Scotta Snibbeho, Miguela Chevaliera či Marie Sester přehodnocují podmínky reálného světa a přetváří je do světa, který diváka fascinuje ve své neobvyklosti. V díle Scotta Snibbeho „*Make Like a Tree*“¹⁰⁵ (2005) divák prochází kolem díla (videoprojekce), které jej snímá další

kamerou a aktivně jej projektuje do svého prostoru, takže divák identifikuje sám sebe (své ikonické zobrazení) ve virtuální realitě díla. Divák zde také reaguje na realitu díla svými pohyby, například ve virtuálním prostoru lesa hraje běžné role (sbírání hub, aj). U díla Miguela Chevaliera „*Sila Pixelů*“¹⁰⁶ (2013) vstupuje divák do prostoru neobvyklých krajín vytvořených počítačovým programem, kde je též snímán kamerovým systémem a jeho pohyb je následně impulzem pro pohyb v díle. Divák zde chůzí kolem díla vytváří pomyslný vítr, který rozhýbává projektované objekty na stěnách. Divák zde vnímá, že život díla je ovlivňován jeho přítomností. A poslední zmíněnou umělkyní byla Marie Sester s dílem „*Přístup*“¹⁰⁷ (2003). Zde je náhodný divák vybrán počítačem a po celou dobu procházení výstavou je sledován bílým světlem (reflektorem). Di-



obr. 35: Marie Sester, *Přístup*, 2011, projektor technika, fotografie z House for Contemporary Art, zdroj: www.sester.net

¹⁰⁵ *Make like a tree*; volně přeloženo. Více na: <https://www.youtube.com/watch?v=CPFF3-di2PU>

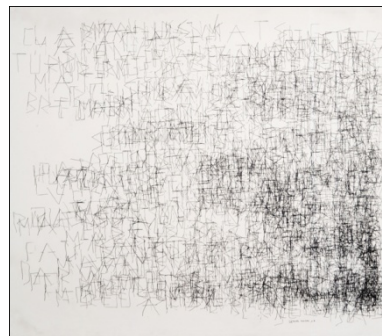
¹⁰⁶ *Power Pixels* volně přeloženo. Více na: https://www.youtube.com/watch?v=zQE_4aSk72c

¹⁰⁷ *Access*, volně přeloženo: <http://www.sester.net/access/>

vák se zde ocitá v často nepohodlné situaci, kdy vstoupil do virtuální reality, ze které nelze uniknout. Mentální procesy diváka (pocity ztráty intimity) a fyzické projevy (snaha různými způsoby a pohyby ošálit program a uniknout z reality) jsou zde velminými pro všechny účastníky zkušenosti velmi důležité.

Díla *jako živý organismus* jsou dalším stupněm procesuálního umění. Jde o díla, která byla zkonstruována, uvedena do pohybu ale od té doby již utvářela vlastní scénáře. Například generativní umění, umělá intelligence/život v umění.

V generativním umění jde o vyjádření změny, trvání a plynutí, stejně jako v pohyblivém obraze. Ale zatímco pohyblivý obraz je ukončen, jakmile je nahrán, a je pouze schopný předvádět opakovanou produkci, je generativní umění- alespoň dle teorie- neukončeným a pokračujícím procesem. Vilém Flusser poznamenává "*je nesprávné hledat ‚zmražené události‘ v obrazech. Raději by měly nahrazovat události stavů myšlení a překládat je do scénérií.*"¹⁰⁸ Procesuální obrazy jsou událostmi, které odkrývají v popředí divákovu oko, ale v závislosti na rychlosti procesu, také zdůrazňují stavy myšlení přeložené do scénérií. Generativní obraz nenasedá zcela na žánr „pohybujících“ se obrazů, ovšem ani na „klidné/stálé“ obrazy. Ačkoliv mají vlastnosti obou dvou kategorií, jsou někde mezi tím. Umělý, generativní obraz je v podstatě založen na procesu, možná je dokonce procesem jako takovým. Je však odlišný od pohyblivého obrazu, není nahráný, nýbrž je generován právě momentu jeho prezentace, dokonce, i když některé jeho části byly produkovány již dříve a stávají se statickým důkazem procesu.



Obraz se vyvíjí v systému, který od umělce získal hybný moment, ale procesy se dále vyvíjejí svévolně. Příkladem je Leonel Moura¹⁰⁹, který v roce 2006 představil robotická zařízení, která jsou schopná samostatně kreslit. Nazývá je RAP (Robotic Acti-

obr. 36: robot 060607+ Leonel Moura, *Bez názvu* (záznam autonomní kresby robota RAP), 2007, inkoust na plátně, 250 x 450 cm, zdroj: www.leonelmoura.com

¹⁰⁸ ANONYMOUS: GMU: *from generative to living image*. In: Bauhaus-Universität Weimar [online]. 2010. Dostupné z: http://www.uni-weimar.de/medien/wiki/GMU:From_generative_to_living_image

¹⁰⁹ Více na <http://www.leonelmoura.com/>

on Painter) nebo ISU (The poet robot) kteří dokážou samostatně skládat básně. Roboti jsou schopni tvořivého originálního výtvarného projevu, jsou také schopni rozhodnout kdy je dílo hotové a podepsat jej. K podobnému oživení umění došla Alison Kudla s dílem *Growth pattern* (obr. 14). V její práci, se živý přírodní systém transformuje do průmyslového vzoru. Listy jsou vyřezány do symetrických vzorců a jsou uspořádány ve čtvercových petriho miskách, které obsahují suroviny nezbytné pro podporu růstu listů. V závislosti na poměru růstových hormonů v díle se původně symetrické obrazce řené z listů rozrůstají do nepředvídatelných obrazců a někdy i vyrůstají z původního formátu (misek) a srůstají s okolními listy či hnijí. Alison Kudla ve své práci podpořila již existující přirozené procesy a „vdechla život“ uměleckému dílu.

Poslední velmi důležitou skupinou uměleckých projevů, s vysokou mírou procesualnosti jsou takové, které vyzdvihují proces v mentálních sférách, a mají nestálý, časový a nezaznamenanatelný charakter. Takovými přístupy jsou myšleny zejména Minimalismus, Imaginativní umění, Happening, Mikro-emotivní umění a Konceptuální umění.

Před samotnou formulací procesuálního umění již jako etablovaný umělecký směr působil Minimalismus. V roce 1965 vystavil R. Morris v galerii Castelli v New Yorku pomalovanou překližku ve tvaru L. Na 3 totožných tvarech, v různých polohách, práce demonstrovala body manifestu Minimalismu, kde hlavním bodem byl vztah divá-



obr. 37: Robert Morris, *Bez názvu*, 1965, pomalovaná překližka, 244x244x61 cm, zdroj: www.studyblue.com

ka k objektu, změněná estetická situace, bez jakéhokoli prvku odvádějícího pozornost. Velkou procesuální roli zde má Pasivní aktivita čtení, vnitřní pětí a vztah pozorovatele k dílu. Minimalismus omezuje formu na jednoduchý tvar (nejčastěji na krychli, obdélník), aby vyzdvihl „interakci objektu, prostoru a aktéra, který se sám poučuje“¹¹⁰, tedy se zaměřil čistě na vztah pozorovatele k objektu, na proces vznikající v průběhu vnímání objektu pozorovatelem. Minimalismus vytvořil přímý most ke konceptuálnímu a procesuálnímu umění. Díla svou formou zabráňují formálním interpretacím, ale

¹¹⁰ RUHRBERG, Karl et al. *Umění 20. Století*, str. 525

rytmem, proporcemi a umístěním přitahují divákovu pozornost ve prospěch prožití díla. Eva Hesse ve svém díle *Přírůstek III* zrcadlí sice oblíbenou formu minimalismu (krychli) ale tisíce jejích otvorů jsou dovnitř jako tykadla prostrčeny ohebné plastové trubičky, které „svým optickým hemžením se přimějí oko vydat se na cestu, dotýkat se.“¹¹¹ Umění minimalismu je programově ve svém nitru akčním uměním, ačkoliv ve své formě často až velmi striktně statickým objektem.

Akční umění má obecně hlavní vazbu na akční činnost, která se vyznačuje aktivitou s tvůrčím jednáním v rovinách běžného života. Aktivita se snaží směřovat k přirozeným pravidlům chování a jednání. Dle slov Víta Havráneka, již umělec „*nechce tvořit jen díla, ale chce v první řadě žít (...) dát umění vlastní život, formulovat novou životní smlouvu.*“¹¹² Touto „novou životní smlouvou“ se stávají nová

pravidla začleňující absurditu, koncepčnost a fantazii, probíhající buď v spontánní demonstraci, nebo v rovině mentálních procesů. Spontánnější demonstrací, které prostřednictvím tělesné angažovanosti formulují heslo „žij jinak“, je myšleno například dílo Milana Knížáka *Demonstrace jednoho*¹¹³. Náhodný divák byl, například tomto díle aktivitou kokrhání, nabádán k chování, které je nestandardní v rámci společenských norem. Často byly tyto vnějšně-tělesné demonstrativní projevy zacíleny



obr. 38: Milan Knížák, *Demonstrace jednoho*, 16.12.1964, Praha, zdroj – katalog k výstavě *Akce, slovo, pohyb prostor*

k renesanci rituálu a hry¹¹⁴. Akčních činností v rovině mentálních procesů je míněna aktivita, potlačující (oproti tělesným demonstracím) fyzickou angažovanost a zprostředkovávající obohacení pravidel i v myšlení. Příklad takového života jako konceptuálního projektu jsou „Antihappeningy“ Juliuse Kollera, který zaštiťuje manifest „Happsoc“, považující text za nástroj akce, jež vede k mentálnímu uvědomění dosahujícího rozrušení běžně působících životních pravidel. (Havránek, *Akce, slovo, pohyb, prostor*, str. 23)

¹¹¹ RUHRBERG, Karl et al. *Umění 20. století*, str. 537

¹¹² HAVRÁNEK, Vít et al, *Akce slovo pohyb prostor*, str. 23.

¹¹³ Milan Knížák, *Demonstrace jednoho*, 16. 12. 1964, Praha

¹¹⁴ Rituál a hra se obecně staly jedněmi z hlavních zacílení akčního umění.

Akční umění se v základním dělení třídí do 3 kategorií - performance, event a happening.) Happening byl již částečně nastíněn obecnou formulací akčního umění. Jde o umělecké projevy, kde je hlavní snahou autorů „*průnik skutečnosti do umění v totální, všezahrnující podobě.*“¹¹⁵ Umělci se snaží včlenit náhodu a běžně se vyskytující jevy do díla, kde jeho uměleckým výstupem nebude ní/materiální objekt, ale situace, proměněné uvažování a prožívání. Užitím prostředků k navození takového situace jde proti názoru, že „*umělecká komunikace není* *telná ani sdělitelná jinými než uměleckými prostředky.*“¹¹⁶ Příklady happeningů jsou *Yard* (1961) od Allana Kaprowa, kde se diváci mohli volně pohybovat v nepřehledném množství pneumatik, či měli volbu pouze přihlížet. Dílo nabízelo změněnou situaci s volnou dějovou kostrou a s přesahem prvku diváka, který mohl jednat svobodně dle svého uvážení.



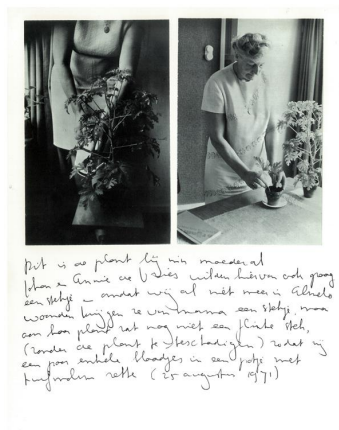
obr. 39: Allan Kaprow, *Yard*, 1961, environment z pneumatik, zdroj – katalog k výstavě *Akce, slovo, pohyb prostor*

Zvláštním typem umění, které využívalo přirozené procesy a v jehož manifestu bylo podstatné prolnutí s běžným životem, je Mikro-emotivní umění, jehož hlavním představitelem je Hans de Vries. Jde o dlouhotrvající proces, časosběrný dokumente s uměleckým záměrem, dokumentovaným do nejmenších detailů. Takže ačkoliv šlo o vcelku přirozenou aktivitu (či obsesivní činnost) dokumentací a přesahem se stávalo monumentální. Tento druh umění se dá vysvětlit na konkrétním příkladu, kdy Vries kontinuálně dokumentoval své vlastní zážitky z malých eventů. Například svým projektem *Historie citronové pelargonie* (1971) sledoval vývoj své vlastní rostlinky. Hans de Vries se svou ženou, dle Erika Kessela, byli „*posedlí krásnou citronovou pelargonii a chtěli sdílet svou vášeň s ostatními.*“¹¹⁷ Jemně odnímalý části rostliny a dávali je svým přátelům, poté Vries přátele pravidelně navštěvoval a kontroloval stav jejich rostliny a dokumento-

¹¹⁵ RUHRBERG, Karl et al. Umění 20. století, str. 583

¹¹⁶ KULKA, Jiří. *Psychologie umění*, str. 38.

¹¹⁷ KESSELS, Erik. *Les rencontres d'Arles fotografia* [online]. Paris: Processus, 2014 [cit. 2015-02-22]. Dostupné: www.rencontres-arles.com



obr. 41: "Hand de Vries, *Histoire citronnelle pelargonie* 2, 1971, fotografie s textem, zdroj: rencontres-arles.com

val jej. V závěrečné prezentaci šlo o představení sekvence 20 listů s fotografiemi a textem vysvětlujícím tyto události, které dokumentují několikagenerační proces udržování, pěstování a opatrování rostlin. Výstupy nebyly prezentovatelné ve vší komplexnosti. Citronové pelargonie zůstávali u majitelů v příznivém prostředí, a vztah majitelů ke květině pokračoval i po prezentaci díla. Označením procesu „pěstování rostlin“ vznešeným pojmem „umělecký projekt“ zvýšil hodnotu samotného procesu, který se poté mohl překlenout do každodenního života a pokračovat dál s přenesenou obsesí. Nešlo tedy o kalkul vytvoření formálně stabilního díla, ale přenesení stavu fascinace a vztahu k rostlině na další subjekty, kteří ve svém jednání pokračovali.

Konceptualismus pokračuje v linii směrů, které jako část tvorby uvádí myšlenkové pochody, procesy tvorby díla pro následnou recepci divákem a divákovo zaujetí stánoviska vůči autorovi a dílů. Umění v reakci na M. Duchampa¹¹⁸ nejen odmítají tradiční unikátnost uměleckého objektu ale i se zříkají výtvarné materializace uměleckého díla a nahrazují ho psaným záznamem, číslem (datem), jednoduchým nákresem a plánem, nebo fotografií, či videem. Umělci formulují novou formu umění, která může existovat pouze v mysli autora a diváka, od něhož se vyžaduje speciální druh pozornosti. V tomto smyslu umělecké dílo existuje pouze jako návod s volnou dramaturgií. Proces je zde nelineární, nepředvídaný a umění více dematerializuje. Uměním již není objekt, ale akt kognitivní aktivity, který přichází po něm. Zástupcem tohoto směru je J. Beuys s dílem *Jak mrtvým zajícům vysvětlovat obrazy* či Y. Klein jako akcí prodej *Zón nehmotné obrazové citlivosti*



obr. 40: Joseph Beuys, *Jak mrtvým zajícům vysvětlovat obrazy*, 1965, fotografie z akce,

¹¹⁸ „Umění existuje především jako záměr autora (art as idea)“ – in: GERŽOVÁ, Jana. Slovník světového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. Storočí, str. 145.

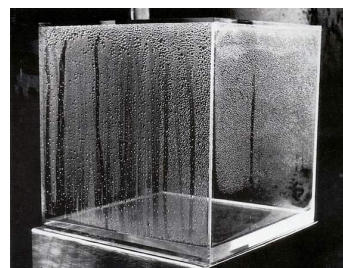
1.6 Problematika klasifikace procesu v umění

Jak bylo již naznačeno, proces je v umění vidět snad ve všech uměleckých projevech. Posláním každého teoretika je vytvořit si takový systém, kterým by dokázal pravdivost svých výroků. Takový systém je ovšem problematický, protože dochází ke zjednodušení a často potlačuje ty části, které jsou k systému protichůdné. Jak bylo již pro kritického čtenáře patrné v předešlých odstavcích, míra procesu a tedy procesualnost umění může být brána odlišně nejen divákem, ale i autorem. Tehdy se může stát, že v jednom směru (například land-artu) budou autoři výrazně pracující s procesem, i tací autoři, kterým proces do díla vstoupí buď reálně ale náhodně (přírodní pochody) či ve statických teoretiků, jako je tato (ačkoliv nebyl jejich úmyslem). Proto s vědomím nemožnosti paušalizace konkrétního směru a jeho začlenění do jedné škatulky, bude v následujících odstavcích navrženo větší množství jiných způsobů klasifikování a kategorizování procesualního umění ve výtvarných projevech.

Jedním takovým může být dělení *podle fáze procesu v díle* na dílo jako završení procesu, vyvolání procesu či proces. Dílem jako završení procesu je například dílo Jacksona Pollocka (obr. 20), Hanse Hartunga. V díle jde o proces buď jako techniku či jako prostředek k vytvoření hmotného díla a proces poté ustupuje do pozadí či popředí pouze v teoretických rovinách. Oproti tomu dílo jako vyvolání procesu je takovým dílem, kdy proces tvorby byl jako prostředek účasten již při jeho tvorbě, další díla funkcí je však nabídnout se okolním faktorům pro aktivování rozličných procesů (mentálních, motorických, emocionálních a jiných). Dílo zde svojí nevídanou formou a kontextem pudí diváka k aktivitě. Příkladem takového přístupu může být předchůdce expresionistické malby či grafiky Francisco de Goya, dále pak Eduard Munch, kteří prožitím tvorby vložili část procesu dovnitř díla, čímž záměrně aktivují emocionální a kognitivní procesy v divákovi, dále pak Kratinovy variabily se svou potřebou aktivity diváků při manipulaci s jednotlivými částmi, Opart B. Riley či V. Vasarelyho a jiné. Zde bývají díla statická a víceméně neměnná, vždy podléhají jen permutacím, ale zůstávají samy sebou. Poslední kategorií v této klasifikaci je dílo jako proces, kdy se dílo samotné přetváří, bez nutnosti lpět na stabilní formě. Taková díla aktivují procesy kolem sebe, ať již diváka, či přirozené procesy jako růst a zrání, zánik vznik, proudění, a podobně. Takovým příkladem mohou

být Happeningy, kdy materiální složka mizí (ačkoliv samotný akt je silně materiální), proces vstoupení a aktivity diváka naproti tomu vstupuje do popředí. Dále díla organického charakteru *Sandbox* (Driessens & Verstappen) (obr. 15), či dílo Alison Kudla *Growth pattern* (obr. 14), či technologické procesy využívající umělou inteligenci, jako je generativní umění.

Klasifikace procesuálního umění se dále může dělit na skupiny *podle stupně náhody*, na proces jako náhodu, proces jako ovlivněnou náhodu a proces jako intenci¹¹⁹. Proces jako náhoda může, je procesem kdy samotný proces vzniká nezávisle na intenci autora či díla, tedy jde o happeningy, díla Morrisse Louise (lité skvrny) či kondenzační deska Hansa Haacke. Proces jako ovlivněná náhoda, zahrnuje práce, kdy participace s diváky hraje podstatnou roli, přesto ovšem statický objekt hraje roli moderátora (iniciuje i omezuje současně). Příkladem je minimalistické umění, Mondriano-



obr. 43: Hans Haacke, *Kondenzační kostka (1. varianta)*, 1963, akrylové sklo, voda, světlo, proudění vzduchu, okolní teplota, 60x60x60 cm, zdroj: Ruhrberg Umění 20. století



obr. 42: Roman Opalka, *Detail I-35327* (detail na proces tvorby), 1965, olej na plátně, zdroj: culture.pl

vy barevné plochy, expresivní malba¹²⁰, „modelky-razítka“ od Yves Kleina (obr. 22) či sebedestruující se strojký od Jeana Tinguelyho (). Proces jako intence neboli konstrukt, je dobře promyšleným aktem, který podléhá často velmi pevným pravidlům, například na matematicky založených dílech Romana Opalky, který na plátno píše číslice od 1 do „∞“¹²¹, Zdeňka Sýkory a jeho matematické grafické či lineární permutace, či kinetické umění George Rickeyho

Dalším dělením může být na proces *podle místa působení* na vnější či vnitřní. Vnější procesy jsou dobře postřehnutelné divákem, jsou dobře zaznamenatelné (kinetické

¹¹⁹ Dá se nazvat též „proces s dramaturgií, s částečnou dramaturgií či bez dramaturgie“

¹²⁰ ne expresivní abstrakce. Ta se přiklání velmi blízko náhodě

¹²¹ Konečné číslo zatím není známo, jelikož proces neustále probíhá. Náhodnost bude přisouzena ve chvíli kdy Roman Opalka zastaví svůj proces, či změní koncept.

umění, generativní umění, ...). Vnitřní procesy probíhají buď v díle či v divákovi, nejsou však dobře zaznamenatelná a ve velké míře ani postřehnutelná samotným subjektem (divákem), jde o komplexní projevy, které se často pojí i s automatizovanými vjemovými i reflektivními činnostmi (konceptuální umění, ovšem i druhá část „landartu, kdy je dílo vydáno napospas přírodním jevům).



obr. 45: Zdeněk Beran - *Rehabilitační oddělení dr. Dr.*, instalace (1970 – 2000), zdroj: www.creativoas.cz

Dalším dělením může být *podle směru* pohybu a to na: 1. pohyb v umělci, 2. pohyb od umělce k dílu, 3. pohyb od umělce k divákovi, 4. pohyb v díle, 5. pohyb od díla k divákovi, 6. pohyb od diváka k dílu. Pohyb v umělci vyjadřuje psychické procesy umělce při tvorbě díla. Stejně tak také vyjadřuje technické prostředky (realistické umění,



obr. 44: Boredomresearch, *Real Snail Mail*, 2008-dodnes, šneci, RFID čtečka a štítky, internet, zdroj: *El proceso como paradigma*

Goya i umění Art brut), pohyb od umělce k dílu vyjadřuje akt tvorby uměleckého díla, které proces využívá pro ztvárnění myšlenky či emoce, výsledkem je pak statický hmotný artefakt zachycující dynamický proces (abstraktní expresionismus Jacksona Pollocka (obr. 20), Dripping painting od Evžena Šimery, či nemocniční pokoj od Zdeňka Berana). Dalším pohybem je pohyb od umělce k divákovi. Zde dílo vzniká prostřednictvím těsného kontaktu tvůrce a příjemce (performance, část expresivního umění, ...) Směrem pohybu v díle je myšlen proces probíhající v díle samotném nezávisle na divákovi, jako je například dílo Leonela Moura *RAP* (obr.

36) kde roboti sami tvoří dílo, sami se rozhodují kdy je hotové, nebo také díla s organickým charakterem (*Real Snail Mail*). Dále směr pohybu od díla k divákovi, jsou díla, která aktivně ovlivňují diváka svými procesy, zde mohou být zmíněny opět již zmíněné projevy jako expresionismus, kinetické umění (zejména navozením situací – nová média, interaktivní umění – i díla vytvářející iluzi virtuální reality, jako dílo



obr. 46: Mona Hatoum, *Cizi tělo*, instalace, videoprojekce, 1994, zdroj: archee.qc.ca

Mony Hatoumové „*Cizí tělo*“, kde se divák prostřednictvím instalace a videoprojekcí ocitá v nitru lidského těla. Posledním ze jmenovaných směrů byl směr od diváka k dílu, což jsou takové procesy, při kterých divák aktivně ovlivňuje dílo a jeho podoby (Red fungus od Luny Mauer - obr. 17). V této části, týkající se směrů mohou být uvedeny také speciální směry, například směry od diváka k autorovi či od diváka k divákovi, který se týká následných procesů teoretických a interpretačních, které zasahují do nepřímého ovlivňování díla jeho teoretickým kompletováním, oživováním, aktualizováním (ty se týkají všech děl nejen ve výtvarném umění).

Dalším dělením je dělení *podle účastníka procesu* na proces závislý na autorovi, diváku či prostředí (příroda). Procesy závislé na autorovi jsou nejen autory spuštěny (opět procesy zastavené ve statickém díle – Pollock, Luis, expresionisté, informel), ale také následně ovlivňovány. Příkladem jsou performativní představení – Beuysovo dílo



obr. 48: Robert Smithson, *Spirála Jetty*, 1970, délka 475 m šířka 4,5 m, Utah, Salt lake (zničeno), zdroj: www.khanacademy.org

Jak mrtvým zájímům vysvětlovat obrazy, živé sochy od Gilberta a George apod. Ačkoliv zde autoři zohledňují proces, probíhá proces částečně v periferii uměleckého díla¹²². Blíže k jádru díla se dostává proces v diváku a proces v prostředí. Proces v diváku je procesem kdy divák mentálními či motorickými akty ovlivňuje jinak, bez jejich aktivity, statické



obr. 47: Marina Abramovic, *Seven Easy Pieces*: Gina Pane, první část série autoportrétů, 2005, performance se svíčkami, zdroj: uk.phaidon.com

dílo – variabilní, interaktivní umění. A proces v prostředí je procesem, kdy dílo je ovlivňováno jiným než lidským faktorem – například elementy jako voda (Smithsonova *Spirála Jetty*), vzduch (Tinguelyho *Métha-matic*), země (Beranův *Nemocniční pokoj*), oheň¹²³ (performance Mariny Abramovič *Seven Easy Pieces*).

Dělení by mohlo pokračovat na další skupiny, pro nastínění problematiky klasifikace vystačí ovšem tyto navržené. Poslední, soudobé, dělení procesuálního umění bude uvedeno v následující kapitole.

¹²² Pro zjednodušení jsou zde odejmuty kognitivní procesy diváka, ačkoliv u Gilberta a George jsou důležitou součástí díla.

¹²³ Žár či teplo

1.7 Soudobé procesuální umění

Jak bylo již zmíněno výše, v současné globalizované společnosti, dominují konflikty, nad kterými nemáme přílišnou kontrolu. Je pochopitelné, že v této době nejistotí ještě velká část výtvarného vyjadřování na bezpečné¹²⁴ reprezentaci/zástupnosti finálním objektem. Stále více inovativních umělců již na této podmínce zástupnosti skutečnosti nápodobou nesetrvává a to právě s vědomým cílem, vstoupit do nejistého a nepředvídatelného teritoria. Umělci již nelpí na dokončeném díle, ale spíše svá úsilí zaměřují na jiné fáze vývoje ve zpracovávaném díle. Dědictvím ready-mades Marcela Duchampa, umělci dnes rozumí práci jako jednorázové podpoře. S pozvolným nástupem konceptualismu, kde Duchampovy ready-mades sehrávají výraznou roli, se v umění rozšířila myšlenka díla, jako hybatele kognitivní aktivity. Dílo se stává základním klíčem (stavebním kamenem¹²⁵) k vyvolání či propojení mentálních schopností, znalostí a zákonitostí/norem diváka.

V textu přidruženém k výstavě „*El Proceso como Paradigma*“ je navržen systém dělení soudobého procesuálního umění z hlediska orientace na *rozvoj, plynutí nebo na změnu*. Přístupy orientované na *rozvoj* odkazují k procesům tvoření, ve kterých je zahrnut i umělec. Velmi často se setkáváme s výtvarnými díly, jež jsou verzemi nebo pozměněným opakováním¹²⁶ jednoho konceptu. Tento koncept je dále rozvíjen, ale nevyúsťuje v jediný manifest, nýbrž je vyjádřen sériemi prací, které se liší jen v drobnostech. Nebo jde dokonce o jednu a tutéž práci měněnou či vylepšovanou každou svou prezentací (*Red fungus*, L. Mauer - obr. 17). Umění již nesetrvává na pevných vlastnostech finálního objektu ani na konečné manifestaci kreativního procesu. V samotné tvorbě to vše odpovídá hlavnímu posunu z průmyslově-založené^{viii} kultury ke kultuře síťové^{ix}. Tímto stavem, kdy dílo je spíše pracovním procesem než finálním objektem, umění, podpirá

¹²⁴ Ve smyslu: jednoduše definovatelné, identifikovatelné, zprostředkovatelné a čitelné.

¹²⁵ Mohlo by se též užít spojení „prubířským kamenem“ ve smyslu měřítka znalostí či schopností; obtížná zkouška rozhodující o skutečných kvalitách daného recipienta (vnímatele/diváka).

¹²⁶ Minimálně v době postmodernismu, jak hovoří francouzský filozof Pierre Baudrillard ve svém díle „Post-produkce“, stává se v dnešní době uměleckého rozpuštění hranic citace a parafráze sdíleným a hlavním prvkem práce mnoha autorů.

možnost nekonečných sérií, nehotových otevřených¹²⁷ děl. Orientace na rozvoj se může vyznačovat i prvky kolaborace jako u děl umělecké dvojice Manu Luksch/Munu Patel *Love, piracy and the office of religion weblog expansion*, kde při vernisáži výstavy dostali návštěvníci přepis rozhovoru o dění v Íránu, a měli za úkol cenzurovat vše, kromě jediného slova, které napíšou na blog. Postupnou fragmentací tak společně odkrývají celý text světa.

Dalším typem procesuálního umění by se dal nazvat proces orientovaný na *plynutí*. Procesy plynou do té doby, dokud nejsou ukončeny, jednoduše pokračují a pohybují se. Lucio Fontana, který je považovaný za jednoho z duchovních otců „jiného“ přístupu 60. let, předurčil v *Bílém manifestu* (1946) směr nového umění založeného na dynamice, integritě prostoru s časem. Lucio Fontana si uvědomuje, že pohyblivé obrazy už neuspokojují tužby současného člověka, který se formuje s nutností akce: „*Estetika organického pohybu nahrazuje estetickou malátnost strnulých forem (...) odvolávající se na duchovní proměnu člověka ve všech vztazích a činnostech, opouštíme užívání známých uměleckých forem a začínáme vývoj nového umění, spočívajícího na jednotě času a prostoru.*“¹²⁸ Lucio Fontana v tomto manifestu odvolává na duchovní přeměnu člověka, která vyhledává pohyb, ale také věci neznámé, které by měl šanci subjektivně prozkoumávat, vstřebávat a zpětně na ně reagovat. Organický pohyb je v tomto kontextu práce možné brát nejen jako pohyblivý, ale i nepředvídatelný, překvapující akt, který aktivizuje myšlení na určitém místě a v určitou dobu (Boredomresearch *Real Snail Mail* - obr. 44)

Plynutí^{*} podpírá konotace s uměleckým hnutím *Fluxus*, který v 60. letech oslavoval performativnost a dočasnost jako základní hodnotu postoje, zacíleného proti uměleckému trhu. Uvnitř konceptu procesu-v-umění, který má tato práce v úmyslu prozkoumat, proces plynutí nejvíce odkazuje k silnému zřeteli na performativnost a dočasnost¹²⁹, což většina prací v této studii manifestuje. Přirozené chování, kterým jsou umě-

¹²⁷ Ve smyslu otevřených/přístupných modifikací, dotvoření či úplné přeměně.

¹²⁸ Akce slovo pohyb prostor: Experimenty v umění 60. Let, str. 22

¹²⁹ „Toto umění tvorby, kde oblouk intence je důležitější, než fakticita objektu, mění kvalitativně dílo, které je situováno do nové časové totality. Času je podřízen i prostor. Prostor se tedy neřeší, ale vzniká...“ (Josef Kroutvor, *Zanikání i pokračování. Vývarná práce XVII*, 1970, č. 3, str. 1.)

lecká díla obohacena v různých mírách, rychlostech a ní, odmítají standardní zvyklosti, týkající se vnímání ní. Namísto poptávky po trvalosti či opakovanému rování, spojuje tyto procesy jejich křehká dramaturgie, která zavrhuje častá teatrální gesta uměleckého objektu a ruší principy narativity. Tyto procesy dávají tvar novému paradigmatu v umění, kde je hlavním principem těsný



obr. 49: Marina Abramovic, *Umělec je dar*, Performance u židle a stolu (na fotografii Abramovic a náhodný divák), 2012, zdroj: hereelsewhere.com

kontakt a bezprostřední vztah skutečnosti a umění. Paradigmatu, kde hlavní myšlenkou, že umění se slučuje s každodenním životem a doprovází jej. (Akce, slovo, pohyb, prostor, str. 29).

Z hlediska plynutí přistupuje Marina Abramovič k procesuálnímu umění spíše v duchu konceptualismu, kdy v díle *Artist is present* na výstavě seděla u stolu, ke kterému si mohl přisednout libovolný návštěvník a po nějakou dobu se jí bezeslovně zpřímá dívat do očí. Procesuálnost díla byla spíše v rámci vnitřních¹³⁰ interakcích diváka a performerky. Jeho dematerializace postoupila takové úrovně, že procesuální dílo bylo abstraktní, tvořené jen v astrální, konceptuální sféře.



obr. 50: Andy Hope, *Časové tuby* (nahofe-instalace, dole výsledek procesu), 2010, instalace, zdroj: dawire.com

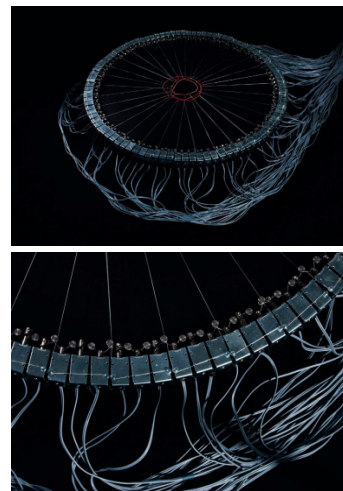
Andy Hope ve své práci *Časové tuby* využívá přirozeného působení světla při tvorbě umění. Připevněním podkladu uměleckého díla k cca 10 metrů dlouhé trubce a vystavením celého objektu působení světelných podmínek nechává aktivitu tvorby díla na přirozených procesech. Hranice procesuálnosti díla a jeho časové neovlivnitelnosti a neovlivnitelnosti intenzity, je pak vidět na finálním objektu. Kde překryté části obrazu byly zbarveny působením světla.

¹³⁰ Někdy i vnějších – někteří diváci plakali.

Zatímco „rozvoj“ odkazuje spíše k procesu produkce, a „plynutí“ k procesům performativity¹³¹, *změna* popisuje docela odlišnou scénu existence a chování procesů a bodů, na jejichž základě se pohybují. Tyto momenty pohybu, ať už byly spuštěny vnitřní konstrukcí nebo naprogramováním systému vnější událostí či tvůrcem, často evokují dojem živého systému. V posledních letech tato „oživlá forma“ vstoupila do umělecké praxe, a začala produkovat fyzické či nemateriální objekty, které se zdají žít svým vlastním životem. Tyto procesy mohou podpírat principy sebe-organizace, nebo někdy typy umělé inteligence, která může vytvářet překvapivou paletu chování a

forem. Příkladem takového umění je třeba dílo Ralfa Baeckera *Konverzace*. Dílo je mechanickou konstrukcí, která se snaží co nejlépe zadaptovat na vzniklou/změněnou situaci. Jde o komplex samostatně pracujících strojků, které neustálou aktivitou udržují konstantní napětí dvou gumiček uprostřed kruhu. Tím jak se jeden strojek pokusí vyrovnat napětí, paradoxně vyvede celkové napětí z rovnováhy a tím uvede do pohybu jiný strojek, který to zaregistruje. Strojky tak společně vytvářejí neustále nové a neopakovatelné obrazce, podléhající stejnému principu udržení napětí.

K procesu jako rozvoji se řadí i studenta Fakulty umění a designu v ústí, Petra Viltová vytvořila procesuální umění, stále se generující ve formě fotografického projektu (leden 2015). Autorka vytvořila sérii fotografií, které ukázala publiku, vyzývala diváky k interakci – co na díle vidí, jak se před ním cítí, jak ho vnímá. Interakce sbírala a na jejich základě vytvořila další série fotografií, které vystavila v kulturním centru Ateneo Most, opět umístila archy na poznámky návštěvníků a z nich poté pokračovala do dalších fotografických sérií/projektů... dílo není stále komplexní, ukončené, ale neustále se rozvíjí a vytváří síť děl, přístupů které jsou závislé na interakci diváků, umělce a děl.



obr. 51: Rafael Baecker, *Konverzace*, 2009, magnety, gumičky, dráty, struny, elektronika, zdroj: katalog k výstavě *El proceso como paradigma*

¹³¹ Ve smyslu spíše řízeného (předem určeného) jednání

1.8 Proces v galerijním prostředí - proces jako kurátorský záměr

Problematika vystavování procesuálního umění se týká rozsáhlého uvažování nad institucionálním charakterem umění. Galerie jsou velmi klasickým a historicky upevněným prostorem, který reflektuje dobově hodnotné umění, často podléhajícího „mainstreamovému“ vkusu – hlavním teoretickým proudům „dobového“ umění. Problémem galerií je otázka, kterou navrhl již Francouzský filozof A. Danto v souvislosti s Warholovým dílem *The Brillo box* a to, zda umění dělá skutečně právě galerie. Dle Danta okruh zájemců o umění, jako jsou ředitelé galerií a sběratelé umění, utváří hodnotu díla, a vystavení díla v prostředí, jako jsou galerie, je účelnou propagací/inzerčí díla, jeho hybným momentem pro život v diskursivním poli umění. Tehdy je teprve dílo považováno za hodnotné. Mnoho tvůrců a směrů vystavělo své programy na principu vymezení se vůči galeriím. „Vymezení se“ je ovšem také ve svém principu využitím věhlasu galerie, skrze nějž se nejen umělec, ale i galerie propaguje. Dle dobového pořekadla „*i špatná reklama je reklama*“ se takovým vymezením vůči galerii upevňuje věhlas galerie (hlavně v očích zastávce institucionálního výstavnictví) i vymezujícího se umělce (v očích diváků podporující neautoritativní či autentické umělecké prostředí). Otázkou a problémem dneška je, zda umělecký artefakt vystavený mimo galerijní prostor může mít větší či stejnou hodnotu, jako dílo vystavené v něm¹³².

Ačkoliv konkrétně v procesuálním umění se jedná spíše o procesy, které jsou často zrakově, a obecně smysly, nepostřehnutelné, existence a funkce galerií má svůj přínos. Přestože z velké části nejsou schopny zprostředkovat všechny složky díla (a některé vystavením a zakonzervováním v čase výstavy i omezuje, jejich smyslem je uvést díla/přístupy do diskursivních polí uměleckého světa, iniciovat diskuse, teoretické debaty. Kupříkladu i Warholovy krabice¹³³ mohou být uměním, pokud jsou ve správném okamžiku zašitěny správnou teorií. Vždyť podle A. Danta „*nic není uměním bez interpretace, která je z něj*

¹³² Zda vymezení se vůči galeriím není pouze využitím jejich síly ke zviditelnění se opačným způsobem než „jít s dobovým proudem“. Jakou hodnotu tedy získává dílo tvořené a vystavené nezávisle ke galerijním institucím.

¹³³ Ačkoliv nejsou přímo procesuálním dílem, v knize C. Freeland *Teorie umění* se Artur Danto při vyjadřování svých teorií opírá právě o ně. V procesuálním umění lze hledat mnoho paralel, které jsou zmíněné v kapitolách o představitelích procesuálního umění.

*vlastně vytvoří.*¹³⁴ Smyslem galerií je seznámení uměleckých aktů s širší veřejností, teoretiky a vytvoření tak dynamického diskursivního prostředí kolem nich. Procesuální tvorba má možnost vymezovat se vůči galerijnímu prostoru nadále, v úzkých kruzích obeznámených zájemců. Galerie jednou za čas zaktualizuje jejich pozici v uměleckém světě, a tím inspiruje nové diváky, tvůrce či teoretiky k aktivitě.

V konceptu Procesuálního umění bylo zajisté mnoho výstav, které jsou ovšem dnes jen obtížně dohledatelné, jelikož procesuální umění není „terminus technicus“, neměnný termín pro zkoumaný druh umění, a jelikož dokumentace výstav není vždy dostupná. Nicméně v následujících odstavcích je pozornost věnována pár zásadním výstavám, které měli na začlenění procesu do uměleckého světa výrazný vliv a tedy také těm, jejichž dokumentace dostupná je.

Prezentace procesuálně orientovaného umění započala pravděpodobně výstavami *Eccentric Abstraction* (Fischbach Gallery, 1966), Výstavou *Anti-forma* (John Gibson Gallery, 1968), jejichž dokumentace bohužel dostupná není.

První výstavou, s dostupnou dokumentací, je výstava *Nine in the Warehouse* (Leo Castelli, 1968). Výstava organizovaná Robertem Morrisem v Castelliho skladu v prosinci 1968 tvořila opozici minimalismu, tehdy dominantnímu sochařskému stylu. Naznačila příchod procesuálního umění v duchu „Anti formy“. Na výstavě se objevili přední představitelé procesuálního umění: R. Serra, E. Hesse, A. Scaret, B. Nauman, a další, jejichž práce měly často atemporální charakter¹³⁵.

V Roce 1969 švýcarský kurátor Harald Szeemann zorganizoval výstavu *Život ve tvé hlavě: Když postoj získá formu: Práce, Koncepty, Procesy, Situace, Informace*¹³⁶ Cílem výstavy bylo prezentovat společně práce nové generace umělců, kteří se, dle mínění kurátora, soustředili na tvorbu umění, jakožto stopy uměleckého procesu. Umělců, kteří se raději než na produkci dokonalého objektu soustředili na hledání vyjádření uměleckého záměru, a jeho reflektování, často skrze dokumentování svých myšlenek. Dá se říci, že

¹³⁴ FREELAND, Cynthia A. *Teorie umění*, str. 54

¹³⁵ GARCIA TORRES, Mario. *9 at Leo Castelli (1969)*, Katalog výstavy, str. 5

¹³⁶ prvně prezentovaná ve výstavní síni v Bernu, 1969; *Life in Your Head: When Attitudes Become Form: Works, Concepts, Processes, Situations, Information* (volně přeloženo z anglického originálu)

tato výstava propojila práce postminimalismu s „dematerializovaným“ konceptuálním uměním a dalšími akčními, procesuálními a performativními formami umění. Tendence nového přístupu k uměleckému přístupu prezentovali osobnosti, jako: J. Koschut, R. Morris, E. Hesse, Y. Klein, H. Haacke, C. Andre, S. LeWitt, a mnoho dalších.

Tentýž rok později proběhla výstava *„Anti-iluze: Procedury/Materiály“*¹³⁷. Hned v úvodní větě katalogu stojí, že: *„radikální charakter mnoha prací na této výstavě se mnohem méně spoléhá na fakt, že nové materiály, užívané umělci, spíše závisí na aktu tvoření a umísťování děl, jež upřednostňují před objektovou kvalitou díla.“*¹³⁸ V úvodu též James Monte uvádí, že přestože autoři často pracují se známými a v umění etablovanými materiály (křída, grafit) či materiály novějšími (filc, led, vzduch), je jejich užití mnohem méně podstatné, než samotná cesta/způsob jejich užití. Autoři se zde zaměřují na proměnlivost (myšlenky), ale i materiálu (viz E. Hesse) a často, i když ne nezbytně, prostřednictvím svých děl ohlašují, že změny ve formě a materiálu mohou vyústit ke skutečně zajímavým a novým pracím. Mezi zastoupenými umělci se objevily osobnosti jak R. Serra, M. Ashe, E. Hesse, B. Le Va, R. Morris, B. Nauman, R. Ryman, a další.

O další rok později byla prezentována jiná výstava nazvaná *Informace*¹³⁹, jejímž kurátorem byl Kynaston Mc Shine. Na Výstavě Information bylo umění navrženo konkrétně jako proces (myšlenkový). *„Aktivity těchto umělců jsou přemýšlením o konceptech, které jsou více v mentální rovině, než v běžně očekávané rovině hotového ‚ateliérového produktu‘. Se smyslem pro pohyb a změnu, která proniká jejich časem, jsou zaujati cestami rapidně se měnících myšlenek více, než ‚balzamování‘ idejí objektu.“*¹⁴⁰ Autoři zde pracují se zapojením diváka do prostředí uměleckého díla, a zohledňují jej prostřednictvím mentálních procesů v něm probíhajících. Tyto procesy jsou pak dynamickou, živnou půdou uměleckého aktu. To iniciovalo myšlenku informačního proudění jakožto formy a muzea jako „interface“¹⁴¹. Mezi umělce na výstavě byli zařazeni Christo, Gilbert a George,

¹³⁷ Whitney Museum in 1969; *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, volně přeloženo z anglického originálu

¹³⁸ TUCKER, Marcia a James MONTE. *Anti-illusion: procedures/materials*. Katalog výstavy, str. 4

¹³⁹ galerie MoMa, 1971; *Information*, volně přeloženo z anglického originálu

¹⁴⁰ MC SHINE, Kynaston. *Information*. Katalog výstavy. Str. 4

¹⁴¹ „rozhraní/propojení/komunikační styk“ volně přeloženo; (výslovnost: „interfejs“)

H. Haacke, M. Heizer, Yoko Ono, On Kawara, J. Kosuth, B. Le Va, S. Le Witt a mnoho dalších.

V průběhu posledních 50 let, umělci zvyšují svůj zájem o tvorbu děl, která jsou spíš formulovatelné termínem situace a udávají nový směr tomu, co je běžně uváděné jako instalace. Jak se vyvíjí jejich zkušenost, hranice mezi místem produkce (umělcovým ateliérem) a konkrétní výstavou (v galerii) se stále více rozvolňují. Takže galerie se postupně stala místem, kde je celkem běžné být nabádán různými stupni participace na vytváření něčího vlastního zážitku z díla, nebo aktivně přispívat k jeho zpracování (vypracování, důkladnost).

Výstavou zabývající se procesem jako dílčím paradigmatickým umění a kultury v českém prostředí, byla *Akce, slovo, pohyb, prostor*¹⁴² vedená kurátorem Vítem Havránkem ve spolupráci s Petrem Kofroněm. Výstava reflektuje způsob čtení umění 60. let, kde byla pozornost zaměřena na „hledání nových kritérií plynoucích z časové struktury uměleckého díla jako procesu.“¹⁴³ Podle manifestu vydaného v časopise *Tvář*, byl proces již v 60. letech 20. století v české republice, u velké části výtvarných prací, vnímán jako důležitější aspekt, než je realizace práce. Velká část obhájců procesuální roviny díla během 70. let odklonila zpět k materiálně-založenému artefaktu. Divák už nebyl konfrontován pouze s hotovým objektem, ale se spoluúčastí na umělecké události. Happening, interaktivní instalace, variabily, zde divák přímo spoluvytváří umělecké dílo, účastní se jeho tvorby jak fyzicky, tak mentálně, ale zároveň je mu dána také svobodná volba při tvorbě významové interpretace aktu. (*Akce, slovo, pohyb, prostor*; str. 22)

Nedávná výstava *El Proceso como Paradigma: When attitudes become a form*,¹⁴⁴ kurátorsky vedená Susanne Jaschko a Lucasem Everesem, si kladla za cíl sdružit v aktuálně tvořící umělce, kteří v různých stupních procesuálně-založeného umění, směřují k iniciaci procesů, jejichž průběh nejsou schopni (ochotni) plně kontrolovat, ovládat a výsledky jsou tedy předem neznámé. Jejich práce se vyvíjela v průběhu výstavy a přirozeně,

¹⁴² 1999-2000, v Galerii Hlavního města Prahy

¹⁴³ HAVRÁNEK, Vít et al. *Akce slovo pohyb prostor*, str. 22

¹⁴⁴ Galerii LABoral Centro de Arte y Creación Industrial v Barceloně, 2010; „Proces jako paradigma: Když se postoj stane formou“ (volně přeloženo ze španělského originálu)

v duchu procesuálních zásad, byla formálně nestabilní. Procesy, které byly prezentované v galerii, byly buď v interakci (připravené pro interakci s divákem) nebo jednoduše pozorovatelné. Mezi zastoupenými umělci byli Luna Maurer, Adrián Cuervo, Driessens & Verstappen, Allison Kudla, Roman Kirschner, Manu Luksch/Mukul Patel a další. Výstava se snažila reagovat na současné tendence umění, ve které se umělci raději, než k produkci sérií objektů, uchylují k vědeckým výzkumům, které zaštiťují projekt. Raději, než pracovat sami ve studiu, tíhnou stále více ke spolupráci s dalšími experty, takže prezentované procesy se posouvají od kulturních forem (Jako divadlo, kino, aj.) blíže ke vědě, nebo dokonce k obchodu. I přesto není tíhnutí k obchodu v kritické míře akdegradujícím faktorem.

1.8.1 Dilema muzejnictví procesuálně-založeného umění

Muzejním a galerijním dilematem jsou jistě také retrospektivní výstavy, či výstavy dokumentující proběhnuté akce. Způsob muzeální prezentace autentických zbytků vede k vnímání odlišností těchto přístupů, porovnáme-li je s artefakty pevnou formou. Dle vyjádření Víta Havránka, je hlavním smyslem a váhou těchto uměleckých projevů vtažení diváka a jeho participace na ději, který se odehrává v reálném čase představování díla. (Akce, slovo, pohyb, prostor, str. 25). Problém s vystavením autentického zbytku procesuálně-založené akce je, že tento artefakt nahradí umělecký objekt ikonického charakteru a všechny jeho atributy. Fixní/statický objekt pak zastupuje fluidní proměnlivou událost, čímž „znásilňuje smysl kreativní aktivity.“¹⁴⁵ Kurátor na téže výstavě preventivně využil princip rekonstrukce hledání pramenů použitím autentických popisů a fotografií. Takováto forma dokáže, inspirující autentičtější formou ožívání zážitku (prostřednictvím naší představivosti), aktivovat neznámé vzory žití, vidět svět z jiných poloh a lépe, než hmotný relikv.

¹⁴⁵ Ibid, HAVRÁNEK, Vít et al. *Akce slovo pohyb prostor*, str. 25

1.8.2 Galerie procesem

Exhibování procesuálního umění částečně vyřešily galerijní, kurátorské aktivity, které ze samotné instituce vytvářejí procesuální umělecký projev, v nadneseném slova smyslu „uměním živený organismus“. Ačkoliv nazvání Galerie procesem je buď kontroverzním či banálním tvrzením, nevšední procesuálnost nabízí alternativní prostor NF Gallery v Ústí nad Labem, pod vedením MgA. Ludka Proška. Galerie se ve svém konceptu zaměřuje na neřízené výstavnictví, prostřednictvím odstranění/přenesení kurátorského záměru. Vystavující umělci osobně vybírají další vystavující, a takto pokračuje řetězec výstav. Galerie je v tomto smyslu, díky míře nejistoty a relativní spontaneity kurátorského chodu, samotným procesem více, než galerie s pevným kurátorským konceptem.

Galerie Chladnička je kurátorským projektem Miry Gaberové, kde výstavním prostorem je nefunkční lednička, umístěná v běžném obytném prostoru, divák se stává nejen návštěvníkem galerie ale i hostem v soukromém bytě, kde se propojuje umění a běžný život. Autorka konceptu se vyjadřuje k projektu jako k potřebě „*intimnějších a komornějších prostorů na prezentaci*.“¹⁴⁶ Okolí galerie nebývá kvůli výstavě změněno, tedy proces běžného žití v bytě je podpurným prvkem a nezanedbatelným konceptem.

Galerie Kaluž je dalším příkladem galerie s odlehčenou dramaturgií, která je závislá na proměnách počasí. Jak uvádí v oficiálním textu ke galerii „*Provoz Kaluže nepodléhá žádnému námi vytvořenému časovému plánu a má vlastní harmonogram, jehož základem je - až naprší...*“¹⁴⁷ Jde o součást v Ostravské platformy“ *Kukačka*, která atakuje veřejný prostor vizuálním uměním. Galerie má sice pevné místo, kde se opakovaně tvoří kaluž. Čas vernisáže je ale velmi proměnným prvkem.

Na těchto příkladech v současnosti vznikajících nezávislých galeriích je možné demonstrovat, že i některé galerijní prostory se snaží zohlednit problematiku procesuálnosti v umění a začlenit ji do svého konceptu či „běžného uměleckého života“.

¹⁴⁶ SLANINOVÁ, Katarína a Mira GÁBEROVÁ. Chladnička. *Action Galleries* [online]. 2011 [cit. 2015-03-17]. Dostupné z: http://www.actiongalleries.info/detail_galerie.php?l=cz&id=26

¹⁴⁷ SÝKOROVÁ, Lenka. Galerie Kaluž. *Action Galleries* [online]. 2011 [cit. 2015-03-17]. Dostupné z: http://www.actiongalleries.info/detail_galerie.php?l=cz&id=33&fo=201108162301_kaluz.jpg&ko=

1.9 Problematika procesuálního umění na poli uměleckého trhu

Proces tvorby umění srze diskurs byl zahrnut ve zpětno-vazebním vztahu mezi umělcem a stále se rozšiřujícím zájmem uměleckého trhu pozdních 60. a 70. let. Umělci mohli jistě zaujmout rebelující stanovisko zavrhnout kooperaci s uměleckým trhem, zaměřením se na umění mimo hlavní proud, například procesuální a často dematerializované umění. Umělecký trh a galerie ovšem uvádí díla do diskursivních polí umění a povědomí veřejnosti, což je pro každé umění živnou půdou. Umělci měli možnost podpory sběratelů¹⁴⁸, i pokud se odchylovaly od hlavní scény (nově i materiální formy¹⁴⁹), jelikož v tržní společnosti se dá zpeněžit i jméno či značka autora. Explicitním příkladem je konceptuální umění, kdy muzea odkoupila koncept, čímž získala práva reprodukovat ideu pod autorovým jménem. Proto jsou práce Josepha Kosutha Sol LeWitta a dalších dodnes aktualizovány¹⁵⁰. Procesuální umění tak bylo přeneseno do galerií a mohlo zde existovat. I přesto, že procesuální umění má atemporální¹⁵¹ charakter, umělci, vědomi si i přínosu uměleckého trhu, tvoří procesuální výtvarná díla v relativně stabilní formě. (viz výstava *El proceso como paradigma*, 2010), kde přes pevnou objektovou formu, procesy s nimi spojené ladí se znaky procesuálního umění.

Negativní vklad do umění přináší tendence uměleckého trhu založená na uchovávaní hmotných reliktnů – dokumentací proběhnuté, kde měly objekty spíše ikonický, abstraktního a symbolického charakter. Kupříkladu dílo Evy Hesse *Cokoliv* (obr. 25), které bylo tvořeno s vědomím a s účelem využití časové lability, formálních změn, dekonstrukce, změny, proměny. Dílo, bylo Galerii MoMA zakoupeno a konzervováno v čase, je znectěno jinými hodnotami společnosti a trhu s uměním¹⁵² často i protikladnými k záměru díla. Moc a přínos uměleckého trhu a galerií, je bipolární (obohacující i omezující).

¹⁴⁸ „art dealers“ in: WILLETTTE, Jeanne. Process Art: ART AS PROCESS. In: *Arthistoryunstuffed* [online]. 2012 [cit. 2015-02-12]. Dostupné z: <http://www.arthistoryunstuffed.com/process-art/>

¹⁴⁹ Umělci si tak mohou dovolit vzdát se tvorby děl, které by mohly být zakoupeny v konstantní formě.

¹⁵⁰ Kupříkladu dílo Josepha Kosutha *1 a 3 boty* se na internetových stránkách e-obchodu s uměním se v nedávné době objevilo v rozmezí 40- 60,000 eur, vydraženo za 89,100 EUR (zdroj: www.sothebys.com)

¹⁵¹ = Časově nelimitovaný

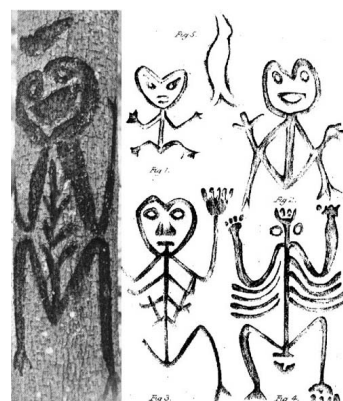
¹⁵² Hodnoty ekonomické, temporální, materiální, vyznávání kultu osobnosti a jejích vizuálních důkazů,...

1.10 Zvláštní typy procesuálního „umění“ – rituál x umění

Zvláštním typem procesuálního umění jsou výtvarné projevy jako výstupy či prostředky rituálů. To se týká zejména umění pravěkých kultur, přírodních národů, zenbuddhismu, a dále. Jedním ze specifíků umění je autorova intence „vytvořit umění“, od čehož se rituální výtvarné projevy často distancují.

Jak bylo již zmíněno v kapitole *Cesty k procesuálnímu umění*, označení umění v těchto směrech je dílčí kontroverzí. Čisté umění, které definoval Kant a na něj navazující teoretici, má účel bez účelnosti, což znamená, že naše reakce by měla být nezainteresovaná, nezávislá na účelnosti a na vjemech potěšení, které s sebou přináší¹⁵³. Rituální tvorba je velmi účelová, iniciovaná a vedená duchovními (náboženskými) motivy.

U pravěkých národů je kupříkladu tvorba díla na stěny jeskyní procesem ovládnutí procesů, které je obklopují. Ovládnutí procesu lovu zvířete, ducha loveného zvířete skrze zobrazení, tedy zde měla malba na stěny i motivační účinky. „*namalovat bizona něho kopím znamenalo totéž jako téměř ho již ulovit. Možná proto jsou zvířata namalována s takto obdivuhodným smyslem pro svůj skutečný vzhled, postoje i způsob chůze.*“¹⁵⁴ Dále zobrazení motivů jako „předek s pokrčenými koleny“¹⁵⁵ jsou symbolikou zrodu, snaha o porozumění vyvolání zrodu skrze jeho zobrazení. Aneb „*co zpodobním, to ovládnou*“¹⁵⁶ Proces tvorby díla pro pravěké tvůrce znamenal silné duchovní zainteresování, intenzivní prožitek a procesualnost jak v interní duchovní rovině během duchovní tvorby, tak procesualnost jako dopad do budoucnosti.



obr. 52: předek s pokrčenými koleny, rytina na kůře z Chathamských ostrovů, zdroj: celticnz.co.nz

U pravěkých tvůrců se dá hovořit spíše v mezích spekulací a subjektivních tezí, jelikož smysl a význam není dnes naprosto známý. Přiblížení mentality a přístupu

¹⁵³ Demonstruje na příkladu jahody: abychom vnímali její krásu, musíme se distancovat od jejích účelových zaměření (chuť, jídlo, potěšení). To nám brání vnímat ji jako estetické a vznešené dílo.

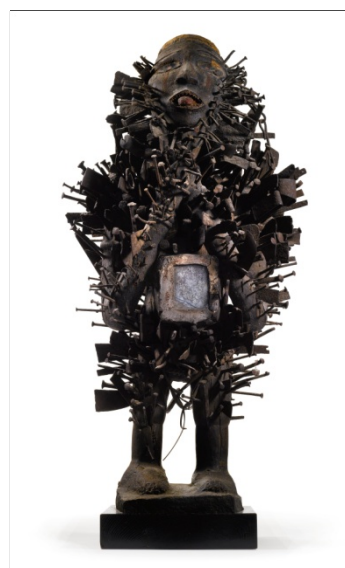
¹⁵⁴ ŠAMŠULA, Pavel a Jaromír ADAMEC. *Průvodce výtvarným uměním*, str. 19 a 22

¹⁵⁵ Z přednášek K. Dytrtové „*Interdisciplinární tvorba*“, PF UJEP, katedra výtvarné kultury, 2009

¹⁵⁶ Z přednášek K. Dytrtové „*Interdisciplinární tvorba*“, PF UJEP, katedra výtvarné kultury, 2009

k výtvarnému vyjádření se dá zkoumat na paralelně existujících přírodních národech, stojících však v periferii civilizované^{xi} společnosti. Vývoj těchto kultur se dá považovat za podobný pravěkým přírodním společenstvím.

Hovoří-li se o přírodních národech, často se užívá termín „primitivní umění“, které v moderním umění vyvolalo bouři přístupů (Picasso, Matisse, Mogliani, Giacometti, Ensor, aj). Uvedení primitivního umění do výstavního prostředí, odkud dále přicházely podněty pro výtvarné přístupy, ale potlačilo základní hodnoty výtvarných děl přírodních národů. Nešlo totiž vůbec o umění, nýbrž o idoly, posmrtné masky, rituální objekty¹⁵⁷. Na příkladu kmene z Loangra ve státě Kongo demonstruje C. Freeland



obr. 53: Kongo-Yombe, *Nkisi Nkondi*(figurka pobitá hřebíky), dřevo, kov, sklo, pryskyřice, pera, zvířecí žíně, 66x30,5x22,9 cm, zdroj: Freeland, C. *Teorie umění*

dová rozdíl v našem vnímání předmětů (kulturně odlišným prostředím) a jejich pravým účelem. Soška *Nkisi Nkondi* má mnoho připodobnění. V základní podobě, vypadá jako příšera z hororových sérií *Hellraiser*. Je pobitá velkým množstvím hřebíků, které při hlubším zkoumání specifik kultury, získávají význam – utvrzení souhlasu a připomínka trestu při nedodržení slova. její smysl spočíval v interakcích s okolím a souvisel s vážnými rozhodnutími a přísliby. „Jejich moc byla považována za tak velkou, že byly někdy přechovávány mimo vesnici.“¹⁵⁸ Nad-objektová síla artefaktu z něj dělá zdánlivě paralelní příklad konceptuálního, procesuálního umění a dalších tvůrčích přístupů. Její síla však nespočívala v kráse, ale v duchovnu, které materiální statky často popírá. Opo-
mínění těchto souvislostí vedlo ke kulturnímu přivlastňování a sbírání děl „exotických“ kultur se pak stalo hlavně sbíráním „trofejí“.

¹⁵⁷ „to jak se naše kulturní instituce vztahují k cizím kulturám odhaluje etnocentrickou jednostrannost těchto institucí, s níž do sebe nadutě začleňují cizí kultury a jejich objekty... tato výstava ukazuje že západní egocentrismus je stejně nespoutaný jako ve stoletích kolonialismu a „suvénýrismu“ (kritik umění Thomas McEvelley k výstavě v MoMA „Primitivismus“ a moderní umění)(in: Freeland, C. *Teorie umění*. str. 66

¹⁵⁸ Ibid, FREELAND, Cynthia A. *Teorie umění*. str. 61

Dalším ze zmíněných zvláštních typů procesuálního „umění“ je ten, týkající se Zenu. Ačkoliv při vyhledávání výrazu „umění zenu“¹⁵⁹ v anglických zdrojích, je k nalezení mnoho odkazů, umění a zen jsou také odlišné pojmy. Velmi podobně jako u předešlých dvou příkladů (pravěké umění a umění přírodních národů). V českém překladu nenalezneme termín „umění zenu“ či „zenové umění“, vždy „zen a umění“, což dokazuje jeho oddělenost. V zenové kultuře jsou využívány umělecké techniky a vznikají objekty s estetickou kvalitou, například u zen-buddhistických zahrad. *„Styl zen-buddhistických zahrad je rozdílný v tom, že se spíše s přírodou snaží vytvářet harmonii, než aby se ji snažili opanovat.“*¹⁶⁰ V 17. a 18. století byly zahrady považovány za vzor vrcholného umění, vztah k práci s přírodou (ovlivnit a nechat ovlivnit) pak zažil renesanci v podobě zemního umění a Land-artu. Ve středověku šlo o naznačení moci panovníka skrze pompéznost jeho zahrady, v Land-artu, a v zenu mnohem více, šlo spíše o harmonii s přírodou než její opanování, které nese estetické prvky. Japonské umění ve všech svých projevech odráží „šintoismus“^{xii} a zenový obřad se řídí nanejvýš rafinovanými principy harmonie a klidu, jež ovlivňují vše (výběr a umístění jednotlivých prvků). Zen směřuje více k zjednodušení mysli, k *„oproštění se od konceptů.“*¹⁶¹ Na rozdíl od Land-artu nejde o vytvoření umění (ať již v hmotném či nemateriálním slova smyslu). V zenovém obřadu/rituálu jde spíše o osobní vztah k přírodě a k vyšší skutečnosti.

Jak zmínil etnoestetik^{xiii} Richard Anderson v díle *Caliope's sisters*, můžeme ve všech kulturách nalézt něco, co se podobá umění. V každé kultuře jsou určité věci oceňovány pro krásu, smyslovou formu a speciální zručnost potřebnou pro jejich vytvoření, a jsou opatrovány, i když nemají žádné praktické využití (Freeland, C., *Teorie Umění*, str. 68). Zřejmě by pro mnichy, tvůrce z pravěku či přírodních národů nebyl ani kompliment, kdybychom jim sdělili, že *„v našem slova smyslu nazýváme jejich zahrady „uměním“.* *Namísto toho bychom ukázali jen šovinismus a nevzdělanost.“*¹⁶²

¹⁵⁹ Zen-art

¹⁶⁰ Ibid, FREELAND, Cynthia A. *Teorie umění*, str. 46

¹⁶¹ KAŠPÁREK, Michal. *Zen a umění čehokoli*. Dostupné z: <http://psychologie.cz/zen-umeni-cehokoli/>

¹⁶² Ibid. FREELAND, Cynthia A. *Teorie umění*, str. 68

ⁱ Neřiditelný = netuhý, nepevný). V uměleckém kontextu jde o druh materiálů, které jsou měkké, tvárné, někdy i nestálé. Umění tohoto druhu bývá velmi těžko konzervovatelné a často umělci s tímto vědomím a účelem díla tvoří. Spousta teoretiků pak vnímá uchovávání a konzervace děl jako znevážení konceptu autora.

ⁱⁱ Ačkoliv se zde naskýtá spojení s počítačovým mediálním uměním, jehož stupeň procesuality je nepopíratelnýⁱⁱ, je princip procesuality daleko od stavu exkluzivity v mediálním umění. Umělci a díla, o kterých je řeč, vytvářejí procesy, jejichž výstupy jsou otevřené, bez sestávání pouze v oboru digitálních médií. Tvůrci obecně využívají médií, prostřednictvím nichž jsou schopni lépe ilustrovat série procesů, ve kterých jsou všechny bytosti plně zařazeny – procesy přírodní, biologické, organické, automatické, socio-ekonomické aj. Dalo by se říci, že (především díky nepředvídatelnosti) jde spíše o experimenty primárně se soustředící na umění v neustálém proudění a vzniku, vybavené vlastním životem – experimentální bytosti, které rostou, vyvíjejí se.

ⁱⁱⁱ Rytmus díla = způsob řazení prvků v díle; Běžně objevuje v hudební terminologii jako pravidelné/ nepravidelné „*střídání přízvukových či nepřízvukových dob*“ (in: Bláha, Výtvarné umění a hudba I/1, str. 43). Přenesením na obecné pole se jedná o záměrné, účelové opakování/užití konkrétních základních prvků za účelem vytvořit harmonicky (či disharmonicky) působící celek. V hudbě může jít o řazení série tónů, dob,...; ve výtvarném umění například řazení tahů štětcem (jejich gestické provedení), kompoziční užití vizuálních znaků,...; v architektuře opakování architektonického prvku jako jsou sloupy, okna,...

^{iv} Generativní umění = umění, které generuje téměř náhodně vizuální kódy a symboly. Umělcova aktivní část je ve zkonstruování díla, často technického, které poté naprogramuje k vlastní tvorbě. Jedná se často prototyp zacílené umělé inteligence, která dále tvoří již nezávisle na umělci. Ačkoliv umělec musí naprogramovat dílo, je dílo po spuštění samostatně soběstačné.

^v Imaginativní umění = umění kde fantazijní představy jsou jádrem díla. Své představitele má v malířství, fotografii. Jako zástupce můžeme brát například surrealistické hnutí, dadaistické (zejména osobnost Marcela Duchampa, který zorganizoval stejnojmennou výstavu) a další. Termín Imaginativní umění je uveden v knize Jany Geržové *Slovník světového a slovenského výtvarného umění druhé polovice 20. Století*, 110–116

^{vi} Permutace – význam přenesen z matematického principu. Množství variací, kdy se různé prvky navzájem kombinují, nikdy se však nesmí opakovat; znamená rozmanitost v jednotvárnosti

^{vii} Variabilita = termín, spojený v českém prostředí pouze z osobností a tvůrcem pojmu Radoslavem Kratinou. Termínem variabilita jsou označována umělecká díla ryze abstraktního charakteru, objekty, které jsou trojrozměrnou formou geometrické abstrakce. Objekty nejsou konstruovány za účelem nápodoby jakéhokoli reálného objektu, ale jednou z hlavních myšlenek je zaktivizování diváka, který se manipulací s jednotlivými segmenty konstrukce podílí na přetváření artefaktu. Tímto aktem se nejen podílí na dotváření díla, prostupuje hranicemi mezi umělcem a divákem, ale též reaguje na dobovou ideu o nedotknutelnosti umění/autorství.

^{viii} Kultura průmyslová = kultura založená na konceptu finálního produktu.

^{ix} Kultura síťová = prozkoumává množství forem a chování systému a objektů bez omezování sebe sama různými pravidly uměleckého trhu (který preferuje v tomto smyslu jednoduché typy/formy)

^x Plynutí = v ang. jazyce „*flux*“; znatelně má název uměleckého hnutí kořeny v termínu „*flux*“ a „*flow*“, což v základě popisuje aktivní pohyb a performativnost kapalných substancí. Samotné hnutí jakoby ve všech svých performancích tento význam podporovalo svými uměleckými akty. Spontánnost, plynulost, adaptabilita na prostředí (i v abstraktním slova smyslu),

^{xi} Civilizované - Je nutné uznat kontroverznost pojmu „civilizované“ – přírodní národy jsou též civilizované, jejich vývoj však probíhá odděleně od rozvojových zemí. Myšlena je zde spíše základní aluze termínu označující technický pokrok, vědní rozvoj společnosti, a jiné aspekty, které zaujímá „mainstreamový“ styl života/civilizace ve větší části zemí Evropy, Severní Ameriky atd.

^{xii} Šintoismus – je původní japonské náboženství. ... šintó je složeno ze znaků „*šin*“ (神) což znamená něco, co člověka významně přesahuje svou kvalitou, (není myšlen bůh či duch ale „něco“ obecného) a „*tó*“ (道) ve významu cesta Proto se o šintó mluví také jako o „cestě bohů“. Stejný znak jako „*tó*“ používá i pro čínské slovo „*tao*“, což je velmi významný filozofický proud japonského umění, založený na sisech Laa C'. Šintó klade velký důraz na harmonii s přírodou, což dokládají typicky japonské umělecké formy jako je ikebana (=tradiční japonská architektura) a japonské zahrady a další.

^{xiii} Etnoestetika = antropolog zabývající se uměním (zdroj – Freeland, Cynthia, Teorie umění, str. 68)

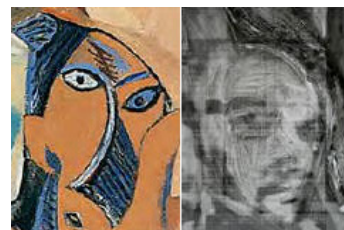
2 PSYCHOLOGICKÁ ČÁST

2.1 Proces ve třech dimenzích – v umělci, v díle a v divákovi

Veškerá umělecká činnost je řízena souborem pravidel a norem, která určují výsledek bezděčně, či záměrně. Umělec má v různé míře před očima vzor¹⁶³, který se snaží naplnit. „*Platnost vzoru však převyšuje jeho realizaci.*“¹⁶⁴ Umělec tedy není sto vložit do výsledku složky vzoru ve vší komplexnosti a velká část díla tedy bývá otevřená interpretaci. Toto tedy dává prostor dílu i divákovi k individuálnímu dotažení autorovy myšlenky.

Proces v umělci:

Výše zmíněný tvůrčí proces, s umělcovým záměrem přiblížení se ke vzoru, nebývá statický. I tento model během tvůrčího procesu mění. Jde o jakousi metu, která se stále, ztrácí, uniká, zjevuje, přeměňuje, vyvíjí. Podíl procesuality¹⁶⁵ si tvůrci často ani neuvědomují, ačkoliv explicitním příkladem je již jejich mentální aktivita. Kupříkladu Picassovo dílo *Avignonské slečny*, zde vrstvy viditelné pod rentgenovým snímkem dokazují proměnlivost umělcovi intence, jeho vzoru.



obr. 54: Pablo Picasso - Avignonské slečny - detail masky (zleva-vrchní vrstva obrazu, vedle snímek z infračerveného prozáření téhož místa), zveřejněno 2008, zdroj: spacecollective.org

Dle Jiřího Šlédra je autorský umělecký akt procesem časově různě dlouhým a omezeným, začínající výchozím podnětem a končící vytvořením uměleckého díla. Proces autorovy práce ale přesto pokračuje v následné formulaci, opětovné prezentaci, inspiraci a tvorbě dalšího díla. Při většině uměleckých děl není dílo¹⁶⁶ fakticky ukončeno, či vyžadováno. V některých uměleckých činnostech se dají jednotlivé fáze odlišit zřetelně, jindy splývají v neoddělitelný celek. To záleží na trvání procesu a umělcově stylu. Závislostí na *trvání procesu* jsou myšleny například krátkodobé, impulzivní umělecké činnosti, kde nejsou fáze tak viditelné, a dlouhodobé činnosti, kde se proces přípravy a ukončení také několikrát opakuje. *Umělcovým stylem* je myšlen postup, při kterém umělec buď nejdříve

¹⁶³ Myšleno v rovině subjektivních umělcových vzorů, nikoliv konkrétních kultovních děl a přístupů.

¹⁶⁴ GRYGAR, Mojmír. *Trvání a proměny*: str. 18.

¹⁶⁵ Ve smyslu: náhodnosti, neovlivnitelnosti, změny, plynutí

¹⁶⁶ Ze skript není jasné, zda pojem „umělecké dílo“ vyjadřuje „abstraktní“ podobu uměleckého díla či reálně existující objekt. Nutno počítat do uměleckých děl i nehmotné podoby, jako eventy, koncepty, aj.

dílo detailně propracuje ve své mysli a poté jej začne zaznamenávat, anebo na díle kontinuuálně pracuje, vytváří skici, upravuje finální podobu díla.

Proces odehrávající se v umělci v době umělecké činnosti je velmi výrazně regulován psychickými jevy zejména tedy motivací, potřeb, ideálů, zájmů a jiných. Motivace na určitý cíl je dle Šlédra často „*vytvoření určitého specifického produktu – uměleckého díla*.“¹⁶⁷ Zahájení uměleckého aktu souvisí často s umělcovým dlouhodobějším motivačním zaměřením, ovšem i s „*jeho mentální aktualizací*“,¹⁶⁸ jelikož týž popud pro umělce mění svou intenzitu s věkem a intelektovým vývojem. Někdy tedy umělcovu tvorbu vyvolá i jemu netypický motivující podnět, související s jeho aktuálním mentálním stavem. Přijetí podnětu staví umělce tváří problému, který v něm vyvolává vnitřní napětí a různě silnou osobní potřebu. Takovými problémy mohou být problémy životní, osobní, sociální nebo i čistě estetické, které se tak zároveň stávají problémem uměleckým a motivují umělce k řešení problému tvorbou. Motiv vede k vytyčování cílů, plánování činnosti a jiných aktů, do nichž vstupují psychické procesy operačního, energizujícího a hodnotícího charakteru.

Cíl autorského aktu může mít různé výchozí podoby, různé stupně konkrétnosti a dle Lützlera zůstává dlouho nejasný a formuje se za vlivu asociací a náhodných vlivů. Přesto vynořující představy stále směřují k budoucímu jádru díla. Neurčité představy se teprve v průběhu aktu „*postupně konkretizují systémovou interakcí různých faktorů*“¹⁶⁹. Neurčitá výchozí podoba cíle odlišuje cíl jako faktor regulace autorského uměleckého aktu od rutinních lidských činností^{xiv}. V průběhu činnosti, při konkretizaci cílů, hraje důležitou roli interakce mezi tématem, materiálem, autorovými osobnostními předpoklady tvůrčími zkušenostmi, koncepcí a postupy tvorby. (Šlédr, *Základní otázky psychologie umění*, str. 50). Sám materiál staví překážky k absolutnímu naplnění autorových záměrů, které se autor snaží překonávat, na druhou stranu materiál má možnost nabídnout nové možnosti. Mimo výše jmenované interakce také patří psychické jevy, jako emocio-

¹⁶⁷ umělecké dílo nebrat jako „objekt“ hmatatelně existující, ale také jako myšlenku či situaci.; in: ŠLÉDR, Jiří. *Základní otázky psychologie umění*, str. 46.

¹⁶⁸ Ibid. Šlédr, *Základní otázky psychologie umění*, str. 47

¹⁶⁹ Ibid. Šlédr, *Základní otázky psychologie umění*, str. 48

nální či myšlenkové hodnocení výsledku části činnosti či celku, které hrají důležitou roli při tvorbě i recepci díla.

Proces v díle

Proces v díle se často pojí s procesem v tvůrci, jelikož jeho tvorba probíhá, až na pár výjimek, společně s tvůrcovým záměrem, aktem a divákovou spoluúčastí.

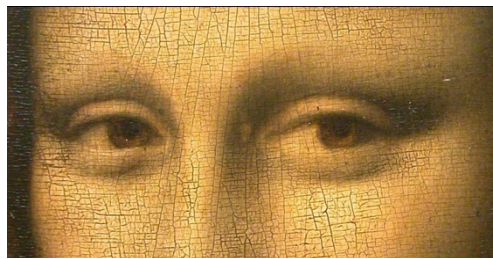
Samotné dílo, jako systém s organizovanou strukturou určitých složek, není vůbec statickým dílem, ani u tak označovaných děl v historii umění do 18. století. V dílech „*probíhají procesy vstřícných aktivit (...) tj. barev linií a tvarů, uvádí harmonické a disharmonické intervaly díla.*“¹⁷⁰ to znamená, že díla v sobě vždy nesou procesy buď ve formě nástrojů, zárodků vyvolávající procesy či celých procesů.

Miloš Ševčík k procesuálnosti v díle uvádí, že umělec se podobá hypnotizérovi, sugerujícímu skrze dílo divákovi své vědomí, myšlenky a city. Dílo je tedy jakými hypnotickým nástrojem umělce, které se snaží „*uspat aktivní a rezistentní schopnosti osobnosti diváka, a vést ho ke stavu dokonalé poslušnosti,*“¹⁷¹ kde divák sympatizuje s vyjádřením. Tato snaha ukolébat praktické vědomí diváka, se dle Ševčíka vyznačuje definitivností, monotónností a stálostí formy. Ačkoliv umělci jistě ovlivňují diváka (již samotnou prezentací hmotného artefaktu či formulací myšlenky), nedá se tvrdit, že dílo je umělcovým klíčem k rozehrání předem stanovené hry s divákem. To by ze všech uměleckých projevů dělalo totalitní nástroj pro unifikování společnosti, potlačující procesuálnost a svobodu. Zda se o to tvůrci snaží či ne, může pomoci rozlišovat na uměleckou tvorbu a kýč, který do umění přináší takovéto snahy o manipulaci a uspání vědomí. Souhlasit lze s ne nato-lik kontroverzním tvrzením, že umělecká situace je prostředkem pro vyvolání, znásobení či zachování myšlenkové, estetické, emotivní a afektivní aktivity diváka, která je částečně regulována umělcem.

¹⁷⁰ Ibid, ŠLÉDR, *Základní otázky psychologie umění*, str. 70

¹⁷¹ ŠEVČÍK, Miloš, *Umění jako odkaz na realitu času*, str. 10

Činitelé jako jsou například čas, kost, teplo a další fyzikální podmínky také velmi výrazně ovlivňují podobu díla. Například Da Vinciho stárnoucí *Mona Lisa*, podléhající neplánované krakeláži vyvolává otázky, zda tato změna způsobená podlehnutí přirozeným podmínkám nepřidává dílu hodnotu¹⁷².



obr. 55: Leonardo Da Vinci, Mona lisa (detail praskajícího plátna), olej na dřevě, zdroj: www.officiel-galleries-musees.com

Proces v divákovi

Proces v divákovi spočívá v osvojení si uměleckého díla, přičemž dílo nejen ve své psychice individuálně dotváří. Proces v divákovi se rozděluje na oblasti recepce a interakce/reakce.

Co se týče recepce uměleckého díla, je dle některých teoretiků (Rapport, Šlédr) cílem uměleckého vnímání mimo pochopení autorova modelu (ozřejmení jevů, souvislostí a vztahů) také formování zvláštní individuální zkušenosti každého recipienta. V oblasti percepce se tak v divákovi střídají jak reproduktivní, tak i produktivní psychické procesy. Recepční umělecká činnost neprobíhá vždy stejně. Jakékoliv vymezování závěru je tím tedy ztíženo. Z obecnějších faktorů je recepce ovlivňována povahou a objektivními vlastnostmi díla i podmínkami recepce a interindividuálních charakteristik recipienta. Vnímání se liší s různými díly, okolnostmi a různou dobou. Z objektivních vlastností díla určují postup recepce například vztahy ke skutečnosti (předmětu či odklonu od recipientových představ o předmětu), ze subjektivních pak hraje roli například komentář během výstavy, komunikace účastníků umělecké situace aj. (Šlédr, *Základní otázky psychologie umění*, str. 109)

Divácká aktivita se pojí s tvorbou teorií a konceptuálním životem díla. Jak bylo dříve zmíněno, nazývání libovolného prezentovaného výtvarného artefaktu „hotovým“ by nebylo příliš korektní. Umělecká nemají statut pevných předmětů. Jejich působení

¹⁷² Může odkazovat ke stárnutí dobových ideálů zobrazování, krásy; proměnu lidských/civilizačních kulturních hodnot; proměny estetiky,... či čistě jen k technologickým prostředkům, dokazující dobový pokrok.

„spadá do oblasti nepředvídatelného tvůrčího procesu.“¹⁷³ Ať již se jedná o nad-objektové procesy, jako jsou teorie zaštiťující dílo, či o banální činitele ovlivňující chod díla po povrchové stránce. Umělec, tvořící v určitém období a určitém kontextu, se při tvorbě uměleckého díla spoléhá na teorie umění, které publikum rozumí. *Tato teorie „je dána dobovými a institucionálními souvislostmi.“*¹⁷⁴ Uměno-vědní teorie, se vyvíjejí společně s dobou, jako nekonstantní, adaptace-schopná, vyvíjející se disciplína, která sehrává výraznou roli v „životě“ uměleckého díla, je důkazem nad-objektového procesu proměny díla.

¹⁷³ Ibid, GRYGAR, Milan, *Trvání a proměny*, str. 20

¹⁷⁴ FREELAND, Cynthia, *Teorie umění*, str. 55

2.2 Teorie tvoření/psychologie tvorby

„Uměleckou činnost nelze zredukovat na praktické konání ani na myšlenkovou, reflektivní činnost, i když s oběma sférami lidské aktivity souvisí. ... umění je v neustálém dotyku se skutečností, ale účelově se jí nepodřizuje; otevírá prostor neskutečného, nemožného, smyšleného, fantastického. Přitom se podřizuje pravidlům, jež mohou mít přísnost a závaznost rituálu ale také spontánnost relaxační hry“ (GRYGAR, M. *Trvání a proměny*, str. 23)

Teorie tvoření závisí na postoji k „dílu“ jako k „zobrazení zážitku v esteticky uspořádaném tvaru.“¹⁷⁵ Umělecké dílo může být chápáno v mnoha rozdílných formách-jako věc, obraz, znak, výraz či model. Dílo jako *věc*, je takové, po jehož vytvoření umělecké dílo reálně existuje. Prvotně je vnímáno jako běžný předmět, který je esteticky vnímán teprve tehdy, když recipient identifikuje jako umělecké dílo. Takový objekt může být užitým uměním, a dlouhou dobu sloužit praktickým potřebám, dokud se jeho význam více nehonestuje¹⁷⁶ a nepřemění se na „dílo jako znak“ či „model“. Dalším přístupem je dílo jako *obraz*, který zachycuje objektivní skutečnost, zrcadlí určitou historickou skutečnost, na subjektu nezávislou a tedy nepříliš osobní. Více osobní tvorbou, která často počítá s procesy je pojetí díla jako *výrazu*. Takové dílo se snaží zobrazovat subjektivní realitu tvůrce, snaží se projektovat různé duševní obsahy člověka prostřednictvím výtvaru. Proces tvorby je pro autora velmi důležitý, protože tvorbu velmi prožívá, a energie do ní vložená je později též čitelná i pro diváka. (expresionismus od Muncha po Hartunga¹⁷⁷). Zde a v některých předešlých přístupech, se dá mluvit o díle jako o *znaku* – prostředku mezilidské komunikace. Zde dílo představuje cosi mimo sebe sama, co je více zaměřené na procesy, které je divák sto propojit s dílem (dobové kontexty), slouží jako prostředek pro předávání informací. Proces tvorby je zde ovlivněn snahou o srozumitel-

¹⁷⁵ KULKA, Jiří. *Psychologie umění*, str. 28

¹⁷⁶ Odvozeno od slova dehonestovat (znevažít, ponížít, zlehčit)

¹⁷⁷ Výrazná je část, Ruhrbergem nazývaná jako „psychogramy“ vzniká velmi energicky, někdy ve stavu podobném transu. Hartung sám říká: „čím hlouběji se ponoříme sami do sebe, tím jasnější a přesvědčivější bude obraz, který dokážeme podat o svém nitru, tím obsáhlejší bude ale také náš výraz“ (in: Ruhrberg, *Umění 20. Století*, str. 232.). Díla jsou záznamy jeho stavů mezi euforií a depresí.

nost, názornost¹⁷⁸. Posledním přístupem k dílu je dílo, které je všemi přístupy dohromady a to dílo jako *model*. To bazíruje na formě, skrze níž projektuje existující (ideální) světonázorové koncepce, ideály. Proces tvorby zde na druhou stranu ustupuje do pozadí, na rozdíl od procesu „osvěty“. Hlavním cílem díla je formulace světového názoru, ideologických myšlenek a utváření společnosti prostřednictvím umění. Dílo jako věc je tvořena často průmyslově bez ohledu na proces tvorby, na požitek z ní; dílo jako *obraz* využívá tvorbu jako prostředek k zamrazení konkrétní (přesto dostatečně obecné) situace v konkrétním čase, bez ohledu na autonomii procesu tvorby; dílo jako *výraz* zobrazuje subjektivní realitu tvůrce (procesy jeho vnímání a prožívání) a má výraznou snahu na jejich přenesení na diváka; dílo jako *znak* slouží k podnícení komunikace (divák-dílo, divák-divák); dílo jako *model* slouží buď jako zrcadlo současné společnosti nebo k její komplexní rekonstrukci.

2.2.1 Psychická regulace a řízení činnosti

V běžném životě, a samozřejmě i v pedagogickém prostředí, se psychično jeví jako chování a prožívání, kde obojí je regulováno i řízeno vnějšími (biologické a psychologické) i vnitřními (sociální, kulturní) faktory. Tyto faktory tedy působí na samotnou činnost. Činnost lze pro upřesnění rozlišovat na vnější a vnitřní činnost, další členění, dle Kulky, rozlišuje na činnosti pohotové, činnosti zprostředkované zkušeností a cílevědomě plánovité činnosti.

Vnější činnosti jsou takovými aktivitami, při kterých dochází k „*přímému či nepřímému*“¹⁷⁹ působení na předměty okolního světa.“¹⁸⁰ Člověk je tedy činitelem, manipulujícím s věcmi okolo sebe, sám aktivně zasahujícím do svého prostředí. Takovými činnostmi je tvorba samotných hmotných artefaktů a ve školním prostředí jde o fyzickou tvorbu, jako je plošná (kresba, malba), prostorová (sochy, tělesné projevy) či mediální tvorba (foto, video). Žáci zde aktivně manipulují s materiály za účelem tvorby artefaktu či ovlivnění psychického stavu skrze manipulaci s ním. Aktivita takto tvořená jsou na

¹⁷⁸ Proces tvorby je tedy ovlivněn a ovlivňuje proces vnímání; možno brát jako mentální tvorbu.

¹⁷⁹ Kulka uvádí příklad sledování divadelní inscenace, nikoliv vnímání či prožívání, ale pouhý akt.

¹⁸⁰ KULKA, Jiří. *Psychologie umění*, str. 76.

rozdíl od činností vnitřních pozorovatelné ostatními účastníky. Vnitřní činnosti jsou naproti tomu uskutečňovány pouze v mysli a nejsou přístupné vnějším pozorovatelům. Jsou částečně pozorovatelné pouze samotnými aktéry (subjekty činnosti). Slovo „částečně“ je zde uvedeno záměrně, jelikož velká většina procesů je nám již zautomatizovaná a zobecněná pro rychlejší orientaci a reakci, tedy ani jakožto aktéři plně nevnímáme její podtext, hloubu ani intenzitu (vzhledem obrovské komplexnosti psychických procesů). V pedagogickém prostředí mohou být vnitřní procesy mírně zviditelněny verbalizováním, například reflexí po proběhnuté hodině, terapeutickou technikou během hodiny (prvky arteterapie), či jinými zástupnými symboly, než jsou slova (například hudbou, zpěvem, tělesným projevem, aj.). Vnitřní procesy, probíhající vždy ve vnitřním psychickém plánu, se částečně projevují navenek vnějších činností. Nelze jednu kategorii od druhé oddělit¹⁸¹. I v následujících diferenciacích druhů činností nelze oddělit jednu od druhé. Činnosti pohotové, zprostředkované zkušeností i cílevědomě plánovité mají vždy obě stránky silně prolnuté.

Činnosti pohotové – takové činnosti, které jsou přímou či reflexivní (instinktivní) reakcí. Lidská činnost je neustále připravena na pohotové odpovědi, automatismy. Důsledkem jsou bezděčné činnosti, o kterých tvůrce či divák ani nemusí přemýšlet. U tvůrčích procesů může jít o technické doplňkové činnosti, jako navlhčení štětce. U mentálních procesů, například u četby díla, jde o emoce vyvolané konkrétními symboly (červená barva, extrémní emoce). Takových činností lze využít i u praktik jako brainstorming, které často vedou k neočekávaným a inovativním řešením úkolů.

Dalším typem činností, tedy *činností zprostředkovaných zkušeností*, jsou činnosti naučené, které se převedly do zkušeností. Člověk/žák vyhodnocuje danou situaci a zobecňuje ji na základě základních rysů, které propojuje s dříve proběhnutou situací. Propojením s ní získává vzory jednání pro řešení situace. Například může jít o praktické učení se stínování, významů základních symbolů, učení se a aplikaci do nového prostředí aktuální situace, kde jsou podmínky nezměněny.

¹⁸¹ Od té chvíle kdy se začaly vyrovnávat váhy ve váženosti fyzického aktu tvoření s psychickým, začaly sporné debaty o autorství díla, tedy kde začíná a končí autorské či divácké prostředí.

Cílevědomě plánované činnosti jsou evolučně vyšším stádiem regulace osobnosti a to takového, během něhož při reakci na situaci jsou využívány částečně staré programy, ale hlavně se utváří nové, v souladu s cíli, které člověk má. Jedinec/žák plánuje činnost, tedy plán činnosti předchází její realizaci.

Ve velké části práce nejsou od sebe oddělitelné ani činnosti pohotové, zkušenostní či plánové, ba naopak k jejich střídání dochází během tvorby velmi často. Kupříkladu žák získá neznámý materiál, k němu přistoupí na základě materiálu, kterému se podobá, zkušeností tedy aplikuje postup na materiál za účelem vytvoření díla (plánovitá činnost), materiál ovšem vykazuje jiné vlastnosti a žák instinktivně reaguje a vnímá chování materiálu. Experimentálním procesem, opakovaným instinktivním a zkušenostním získává nové zkušenosti, které pak aplikuje na dílo cílevědomě a při uspokojivém výsledku uloží vzorec jednání pro další podobnou aktivitu.

Psychického řízení činnosti, tedy procesu tvorby se dále účastní, dle Jiřího Kulky, sedm hlavních vlastností: vnímání (smyslové zachycení skutečnosti), paměť a učení (fixace, prostřednictvím níž získává zkušenosti, dovednosti a nové formy chování) pozornost (při určitém vyladění umožňuje optimální příjem a zpracování informací), a jiné.

Problematika psychologie tvoření a umění není klíčovým předmětem této práce. Ačkoliv psychické procesy jsou velmi důležitou součástí tvorby i absorpce díla, se tato práce více do hloubky nevěnuje. Důvodem je přílišná komplexnost, která by při hlubším zkoumání příliš kapacitně zatěžovala tuto práci. Problematika je již velmi pečlivě rozvedena v publikacích od J. Kulky *Psychologie umění*, Šlédra - *Základní otázky psychologie umění*, M. Grygara – *Trvání a proměny* a mnoha dalších. Nastíněním problému, jeho existence a odkazem na rozvíjející literaturu, se tímto problematika psychických procesů v autorovi, díle či divákovi v práci uzavírá.

^{xiv} Rutiní lidské činnosti jsou činnostmi, u nichž je cíl znám zpravidla velmi konkrétně a navíc je znám i postup zaručující jeho dosažení, a také jsou k dispozici i potřebné prostředky. Jde o rituální činnost. V jiných typech činností je znám pouze problém, který jimi má být vyřešen, ale nepřesná znalost finálního produktu, postupu zamezuje jejich přesné a účelné regulaci například prostředky. Oproti rutiní lidské činnosti není ani jisté zda řešení problému vůbec existuje (to se vyjasňuje až v průběhu činnosti).

3 PEDAGOGICKÁ ČÁST

3.1 Proces ve výtvarné výchově

Proces ve své podstatě provází výtvarnou výchovu všude. Zdokonalování praktické dovednosti podléhá procesům iniciací, fixací, repeticí, v různých intenzitách a množstvích. Zvládnutí techniky často předchází dřívější zkušenost, a její aplikace na novém, dosud neznámém poli, vyvolaném vedoucím práce (učitelem). Teoretické znalosti jsou analogicky procesuální – jednotlivé informace na sebe navazují a podléhají neustálému zobecňování, konkretizaci, rozšiřování, ovlivňování jinými faktory jako například socializací. S větším odstupem pak lze vidět komplexnější proces už při samotném utváření dobových názorů, vzdělávacích metodách a obsazích proměnlivých společně s dobou¹⁸². I z technologického hlediska, jako používání dobových didaktických pomůcek, materiálů, je velmi širokým procesem, který lze zohlednit při uvažování nad specifiky výtvarné výchovy jako procesu (využití běžných materiálů, stále častější užití nových materiálů jako plasty, recyklovatelný odpad).

Procesuální přístupy jsou ve své podstatě dětem velmi blízké a velmi hojně užívané nejen ve školství, ale i při běžném procesu socializace. Lze nabídnout paralelu mezi procesuálním uměním a hrou¹⁸³. Při hře je velmi časté užívání pomůcek (hračky) které jsou paralelní k výtvarným dílům - hráč (stejně jako žák, ale i divák a tvůrce) projektuje vlastní JÁ do těchto objektů, a prostřednictvím pestrých vnitřních (kognitivní, emotivní) či vnějších (praktických) procesů utváří subjektivní závěr, který užívá jako zdroj (suroviny) pro další hry/procesy. V procesuálním umění, jak již bylo nastíněno, byly různé druhy zaměření na samotný proces, činnost jako je happening, je jedním přístupů, nejvíce jej zohledňující samotný proces, který často probíhal na bázi rituálu a hry, z větší části v mentální sféře imaginace. V takových druzích umění či her, jsou předměty (pomůcky) pouze záminkou k výstavbě významových konstrukcí.

¹⁸² Například 18. století počátkem datování dějin umění. A od té doby teprve i jejich slučování s filozofií.

¹⁸³ Souvztažnosti hry a procesuálního umění: časová stránka. Hry jsou situacemi tady a teď, stejně jako při procesuálním umění jde o záznamy či ilustrace nezakonzervovatelných jevů, které podléhají času; *materiální stránka* – při velké části her je materiál (objekt) pouze zástupným symbolem či hybatelem aktivity. Objekt ale není pouze sám sebou ale tím, co do něj který hráč/divák/tvůrce promítá; *dramaturgická stránka* – ačkoliv spousta her má spousty pravidel, je zde ponechána velká svoboda pro diváka či náhodu. Čím vyváženější je vztah mezi náhodou a pravidly, tím je hra/dílo oblíbenější (aktér se díky pravidlům orientuje a buď vymezuje či přizpůsobuje, nicméně pravidla iniciují akt)

3.1.1 Pojetí procesu ve výtvarné výchově

Pojem výtvarná výchova, evokuje většinou školní předmět s dekorativní (výzdoba škol) či relaxační funkcí, kde si žák může bez jakéhokoliv kognitivního zaangažování odpočinout od náročných předmětů a ještě vytvořit něco „pěkného“. Současná generace výtvarných pedagogů (se zohledněním galerijních animací, či různých workshopů) pomáhá k postupné proměně vnímání i skutečného obsahu výtvarné výchovy. Jednou z takových je právě i přihlédnutí k procesualitě, individualitě, hře, umění jako stavu emocionální aktivity (arteterapie) i kognitivní (práce se symboly během čtení či tvorby obrazů). Vzhledem k všudypřítomné vizualitě ve veřejném prostoru (TV, plakáty, počítače, tiskoviny,...) je pro společnost potřeba rozumět světu kolem sebe esenciálně a tudíž se výtvarná výchova stává důležitou součástí výuky¹⁸⁴. Přesto je procesuální tvorba ve výtvarné výchově může stále problémem. Současná společnost je ve velmi materiální¹⁸⁵ a orientovaná na prokazatelné výsledky, tudíž jsou formálně-obsahové znaky procesuálního díla (zejména časovost, plynulost a upřednostnění intervalu mezi vznikem a výsledkem) pro produktově založenou kulturu častým negativem. Procesuální umění často nepodává jasné důkazy o stupni znalostí, vlastností či schopností.

3.1.1.1 Proces a jeho místo ve vyučovacím stylu

Zda učitel zohledňuje proces ve výuce, se dá hledat jak v plánování výuky a rozvržení jednotlivých částí (plán, motivace, práce, reflexe,...), i na samotném přístupu učitele k žákům, který se dá nazvat „vyučovacím stylem“. V takovém porovnání lze nabízet paralelní přístupy k již zmíněným v uměno-vědní části za předpokladu, bude-li pro ilustraci žák pojmán analogicky jako „dílo“. V uměno-vědní části bylo dílo nahlíženo buď jako statické, či jako dynamické či jako zcela autonomní. I přístupy k žákovi jak jej nabízí G. D. Fenstermach a J. F. Solti se dají takto rozlišit, i přes procesualnost a dynamičnost výuky. Systém je zde zjednodušen pro lepší orientaci. Učitel je zde porovnáván s

¹⁸⁴ Tento výrok se nedá paušalizovat, jelikož na spoustě vzdělávacích institucí (různé druhy a stupně škol, muzeí a galerií) se stále využívá objektově, formálně a dekorativně založená výchova, která nekoresponduje s ideály soudobé výtvarné výchovy.

¹⁸⁵ I dematerializovaná. Při přihlédnutí na ekonomické strategie, kdy do materiálních produktů je záměrně zakomponována i smrt se dá říci, že dnešní společnost je díky ekonomickým tendencím silně procesuálně a demateriálně orientovaná.

„autorem“, který svou konkrétní činností (paralela s výtvarnou tvorbou) ovlivňuje žáka (dílo). Vyučovací styly exekutivní, facilitační a liberální tyto postoje popisují

Exekutivní styl je nejméně svobodným stylem, který vnímá učitele jako „manažera účelného výukového procesu“¹⁸⁶ a žáka prázdnou nádobu. Učitel, omezený zaměřením cílů vzdělávacího programu volí nejvhodnější metody pro dosažení cíle. Metody jsou velmi pečlivě předem vypracovány ve snaze eliminovat rozdíly v žácích a jiné rušivé faktory a unifikovat žáky, takže všichni na konci vzdělávací jednotky (hodiny či programu) vzdělávací cíle splní. Učitel při takovémto přístupu jistě začleňuje i flexibilní složky, které dynamizují proces výuky (konkrétní vyladění žáků, atmosféra), cíle takového vyučovacího stylu jsou však jasné a často konkrétní. Exekutivní vyučovací styl může být porovnán s výtvarnými projevy, kde je sice proces výstavby díla důležitý, většinou ale pouze jako prostředek k dosažení konkrétní formy/cíle (středověké umění) i přestože užije procesu, který je autonomizovaný (informel, akční malba).

Další vyučovací styl, facilitační, nabízí větší volnost a důvěru v rozvinutou osobnost žáka. Učitel zde zásadně nesouhlasí s pohledem, že žák je prázdnou nádobou, kterou musí naplnit tím, co společnost považuje za důležité, a tedy již neklade na první místo zvládnutí látky či učiva. Na učivo pohlíží spíše jako na prostředek rozvoje žáků a s vírou ve velké množství znalostí a vědomostí žáka spíše pomáhá s propojením znalostí a rozšíření obzorů. Zde se od paralely žák-dílo přistupuje k žákovi spíše jako k žák-divák, který ke společnému základu vkládá individuální znalosti a schopnosti, a tím rozšiřuje nejen sebe, ale i onen společný základ (vyučovací jednotku, probíranou látku). Tato zvýšená autonomie žáka je pro ilustraci porovnatelná s autonomií výtvarného díla v land-artu, či zohlednění diváka v participačním umění jako dílo *Red fungus* od Luny Mauer. Facilitační vyučovací styl je orientován na konkrétní cíl a tím je rozvoj žáka jako autentické, sebeaktualizované osobnosti. Tento cíl určuje zaměření vyučovací jednotky, tomu se poté více vyhýbá styl liberální stanovením obecnějšího cíle.

Liberální vyučovací styl je vrcholem autonomie žáka, který jej bere jako dynamický a autonomní proces před, během i po výuce. Snahou tohoto stylu je především svo-

¹⁸⁶ Ibid, FENSTERMACHER, SOLTIS. *Vyučovací styly učitelů*. Str. 17

bodně myslet, poznávat a rozumět, tvořit, představovat si. Specifickou variantou, která vychází z liberálního stylu je emancipační vyučování, které se zaměřuje na „*osvobození osobnosti žáka v rámci všeobecného blaha*.“¹⁸⁷ Liberální styl má sice také své dílčí cíle (zaměření výuky, zvládnutí obecného učiva) hlavním cílem je ovšem kriticky a samostatně myslet a nejen se začlenit do společnosti, nýbrž jí přetvářet. Liberální vyučovací styl vychází z ušlechtilých etických a vědeckých idejí a klade důraz na vysoké standardy intelektuálního a morálního jednání učitele a žáka. Paralelním proudem ve výtvarném umění je happening, snažící se o přerod přístupu k umění ve společnosti či konceptuální umění navozující situace a otázky, které nabourávají klasické kognitivní procesy, nejen při četbě díla, ale i v běžném životě.

Všechny tyto styly si ovšem zaslouží také kritický pohled. Exekutivní vyučovací příliš lpí na získávání oborových znalostí, díky kterému nedávají prostor k správnému užití těchto znalostí (např. emoční vyrovnanost, hledání zaměstnání, aj.). Dle kritiků by znalosti „*nikdy neměly být izolovaným nebo privilegovaným cílem vzdělávání*.“¹⁸⁸ Facilitační styl klade důraz na formování zdravé osobnosti spíše, než na zvládnutí jednotlivých vyučovacích předmětů. Problémem stylu jsou otázky, jak by měli učitelé zvládnout vzdělávání dětí, které jsou příliš mladé na to, aby dělaly kvalifikovaná rozhodnutí? Jaká je míra svobody (například kdy se dítě rozhodne nenavštěvovat školu¹⁸⁹). Jak lze poznat, zda učitel poskytl dostatek svobody autonomii žáků? Navíc příliš jednostranný důraz na jedince může vézt k destrukci „*nejzákladnějších účelů školství – utvářet společné porozumění a společné pouto mezi všemi lidmi, které spočívá v národě*.“¹⁹⁰ Liberální vyučovací styl pak nejvíce řeší problém s obecným „národním“ cílem¹⁹¹, zda jsou žáci přes své individuální rozdíly schopné zvládnout i obecné znalosti. Vezmou-li se v potaz vstupní základy, žáci s vyšším množstvím znalostí budou zvýhodněni a ze školy si odnesou více než jiní¹⁹².

¹⁸⁷ Ibid, FENSTERMACHER, SOLTIS. *Vyučovací styly učitelů*. Str. 60

¹⁸⁸ Ibid, FENSTERMACHER, SOLTIS. *Vyučovací styly učitelů*. Str. 77

¹⁸⁹ nesmíme zapomínat, že děti jsou ve škole často nedobrovolně

¹⁹⁰ Ibid, FENSTERMACHER, SOLTIS. *Vyučovací styly učitelů*. str. 79

¹⁹¹ vytvořit autentické osobnosti spojené s národem, které jsou schopné jej i kriticky hodnotit a měnit.

¹⁹² V knize *Vyučovací styly učitelů* (str. 82) je míra intelektu pojená se sociálním zázemím, tedy děti sociálně silnějších rodin mají větší intelektuální základnu a ve výuce jsou zvýhodněni.

3.1.1.2 *Proces a jeho místo ve vyučovací jednotce*

Pro samotnou vyučovací jednotku jsou souměrně důležité fáze před, během i po ní. Vyučovací jednotce předchází z pohledu žáka *socializace* zahrnující vzory chování, myšlení a emoční vyladěnosti, se kterými žák vstupuje do výuky. Učitel tyto faktory musí zohlednit ve své *pedagogické přípravě*, která obsahuje fáze analýzy (potřeb žáků, cílů výuky), návrhu (formulace výukových cílů, postupy a struktura výuky), vypracování (organizační plán, konkretizace způsobu předání učiva), realizace, evaluace (způsob a forma zhodnocení výuky). Jakmile učitel uskuteční takto důkladnou přípravu, kde se v různé míře, cílené či náhodně, vyskytují jedinečné a nepředvídatelné jevy, přechází k druhé části výukového procesu a to k samotnému *aktu vyučování*. Tento akt je též dynamickým komplexním procesem o vzájemné interakci mezi učitelem, žákem a probíranou látkou. Dělí na fáze motivační (vzbuzení zájmu k aktivitě¹⁹³), expoziční (osvojování základů pro budování dovedností), aplikační a fixační (prohlubování dovedností - procvičování, opakování) a diagnostické (fáze kontroly splnění). V každé z této částí se vyskytují proměnné faktory, které vyžadují flexibilní řešení. Například fáze motivační je sama problémem, kde učitel při hodině okamžitě přetváří motivační faktory, aby zaktivizoval co možná největší počet žáků. Po ukončení vyučovací jednotky poté volně přechází náplň vyučovací jednotky do následného procesu v okolí učitele (reflexe, sebereflexe, poučení, úprava částí jednotky pro příští práci) i žáka (aplikace vědomostí, komunikace v běžném prostředí)

3.1.2 *Procesuálně založené pedagogické tendence*

Jak již bylo naznačeno, proces od výtvarné výchovy distancovat nelze. Ve velké míře se objevuje v každé vyučovací jednotce a vzdělávací instituci. O takovýchto procesech byla řeč v předešlých dvou kapitolách. V této kapitole budou nastíněny některé tenden-

¹⁹³ **Problém motivace:** Souvisí často s jeho dlouhodobějším uměleckým motivačním zaměřením, ovšem i s „jeho mentální aktualizací“, jelikož týž popud pro žáka/tvůrce mění svou intenzitu s věkem tvůrce a jeho intelektovým vývojem. Někdy tedy umělcovu tvorbu vyvolá i jemu netypický motivující podnět, související s jeho aktuálním mentálním stavem.

ce, které proces zohledňují více. Kupříkladu artefiletika, arteterapie, modernistické pojetí výtvarné výchovy

Artefiletika je pedagogickou tendencí založenou na reflektivně-tvořivých výtvarných aktivitách, které si zakládají na respektování osobních zkušeností a potřeb žáků, se zacílením na jejich intelektuální a morální rozvoj. Artefiletika vychází z kritického „zhodnocení dvou hlavních oblastí: 1. Arteterapie a 2. Spontánně-tvořivého – modernistického – pojetí výtvarné výchovy.“¹⁹⁴. Arteterapie, je psychoterapeutickou disciplínou, pomáhající „rozumět terapii prostřednictvím umění“¹⁹⁵. Tedy jde často o využití léčebného potenciálu samotného tvůrčího procesu k nápravě psychických a sociálních problémů. S arteterapií má artefiletika společné¹⁹⁶ cíle (zaměření na sebepoznávání a sociální rozvoj prostřednictvím výtvarné tvorby) a metody (výrazové hry s reflektivním dialogem). Mezi 60. -90. lety 20. stol. se u nás objevuje modernistické pojetí výtvarné výchovy, které se, s oporou psychologických teorií tvořivosti, vyznačuje důrazem na originalitu, spontaneitu žákova tvůrčího aktu, jeho vtažení do prožitku. S touto koncepcí artefiletika sdílí¹⁹⁷ zájem o rozvoj žakovské tvořivosti. Artefiletika se tak hlásí spíš k pedagogickému konstruktivismu a pedagogických přístupů, jež je možno označit jako „rekonstruktivní“¹⁹⁸.

3.1.3 Rizika procesuálně založené výtvarné výchovy

Problémem v procesu a tedy podílu autonomie a svobody je, že při větším omezování žáka hrozí, že žák rezignuje, naproti tomu přílišná volnost může vést k nezaktivnění činnosti¹⁹⁹, nedosažení klíčových kompetencí i vzdělávacích cílů (kognitivních, afektivních, psychomotorických). Například u facilitačního stylu může žák uniknout cíli sebe-

¹⁹⁴ SLAVÍK, Jan a Barbora ŠKALOUDOVÁ. Artefiletika: reflektivní pojetí výchovy uměním. In: *KritickéMyslení.cz* [online]. 2001 [cit. 2015-04-01]. Dostupné z: www.kritickemysleni.cz/klisty.php?co=28/&artfiletika

¹⁹⁵ ANONYMOUS. Arteterapie a artefiletika. *Psychoterapie.me* [online]. [cit. 2015-04-01]. Dostupné z: www.psychoterapie.me/aarte.html

¹⁹⁶ Liší se zaměřením na edukaci, kultivaci, rozvoj umělecké tvořivosti spíše než léčbu.

¹⁹⁷ Liší se apelem na reflexi, která nebývá v moderním pojetí zásadní.

¹⁹⁸ Tj. přístup, kde poznatky žáků vyplývají z reflektivního dialogu a „nikoliv z izolovaného výkladu učitele“ (Ibid. Slavík, Jan a Barbora Škaloudová, *Artefiletika*, dostupné online)

¹⁹⁹ Eduard Petiška ve své knize *Velká cesta k malým dětem* prohlašuje, že děti do určitého věku potřebují vedoucí směr, aby nebyly dezorientované ve změní cest a řešení.

aktualizace a autenticity. Nedosažení klíčových kompetencí, které jsou obsaženy v kurikulárních dokumentech, a tedy jsou pro školy obecně závazná, jsou pro společnost výrazným problémem, protože žák může mít výrazné problémy jak v kognitivní oblasti a psychomotorické (nedostatek vědomostí a dovedností pro budoucí život a profesi) a afektivní (nevhodné směřování postojů při komunikaci se subjekty a objekty kolem sebe).

3.1.4 Přínos procesuálně založené výtvarné výchovy

Není-li proces zohledněný ve výuce, žáci nejsou schopni reagovat flexibilně na vzniklé nahodilé situace a vnímat jevy komplexně. Často jsou žáci vedeni k unifikaci, a dochází k potlačování osobních specifík jednotlivce ve smyslu společného blaha. Právě ona osobnostní specifika by ovšem mohla být přínosem pro společnost. Díky procesuálně založené výchově by žáci byli připraveni vnímat proměnlivost a nestálost jako jeden z důležitých aspektů doby²⁰⁰. Žáci by tehdy získali nepříliš fixní postoj k materiálním objektům, získali větší kritický postoj k produktové manipulaci a postupně odbourávali závislost na nejnovějších produktech (mobilní telefony, technologie, hry a hračky). Ve výtvarné výchově by žáci také byli schopni vnímat tvorbu i čtení obrazů více zaangažování a komplexněji (se začleněním více komponent osobnosti – motorické, kognitivní, emotivní, afektivní...). Materiální formu by brali pouze jako prostředek k dosahování vyšších potřeb, kterými jsou potřeby kognitivní, estetické a seberealizační²⁰¹.

²⁰⁰ Ačkoliv je společnost silně materiálně založená, jejím současným rysem je též orientace tržní, tedy nestálost materiálů za účelem ekonomické stability či ekonomického růstu.

²⁰¹ Pyramida základních potřeb dle A. Maslowa,

3.2 Didaktický projekt

Procesuální prvky v sobě nesou všechny fáze života, postupně se však mění směrem k dobové tendenci. Dnešní proces v běžném životě je zaměřen na produkci a spotřebu. Jak je vidět na dětech, zobecňující fakta, aby se dokázaly orientovat ve světě dospělých, tak i dospělí zobecňují velmi komplexní jevy kvůli orientace-schopnosti. Takovým zobecněním je například snaha o ovládnutí multifaktoriálních jevů, jak bylo naznačeno v kapitole *Proces jako paradigma* a tím je myšlena neustálá konkretizace. Dětem se při hrách konkretizuje fantazie a tak jak děti dokázali s představivostí pracovat v minulosti, dnes již nepracují. Dnešní děti vyrůstají „*ve světě formovaném fantazií dospělých tvůrců a je těžké rozvíjet vlastní představivost a hravost.*“²⁰² I fantazie je tedy dětem předsouvána, v rámci zjednodušení a ovládnutí jevů.

Didaktický projekt týkající se procesuálního umění ve škole si klade za cíl upozornit na autentičnost výtvarného díla, materiálu, autentičnost diváka (v představivosti) i tvůrce, zvýšení svobody výtvarného projevu a upozornění na komplexnost procesů kolem nás (časových, postojových, hodnotových, afektivních).

3.2.1 Představení

Didaktický projekt probíhal na základní škole Korunovačn²⁰³. Škola je vedená Mgr. Tomášem Komrskou s aprobační na výtvarnou výchovu, proto má škola pro výtvarnou výchovu připravenou velmi živnou půdu a tvůrčí atmosféra je zde všudypřítomná. Výběr školy byl strategickým bodem, který podléhal osobní zkušenosti se školou z předešlých praxí. Zkušenosti se týkaly pozice výtvarné výchovy, která je zde výrazně silnější než na jiných školách. Projekt aplikování bodů procesuálního umění do výtvarné výchovy zde nebyl jako osvěta, tedy vysvobození žáků a učitelů z dosavadního chápání tvorby a čtení umění. Cílem bylo spíše ověření funkčnosti postoje, schopnosti a ochoty k nekonvenčnímu přístupu k umění, uměleckému artefaktu a materiálu a dílčí obohacení principů výtvarné výchovy. Projekt byl připraven pro žáky 6 – 8. Třídy a v tomto věkovém rozmezí se také výuka uskutečnila.

²⁰² HAMPLOVÁ, Kateřina. *Proměny rolí a významu předmětu a materiálu ve výtvarné hře*, str. 57

²⁰³ Základní škola Praha 7, Korunovačn 8 se sídlem Korunovačn ul. 8/164, 170 00 Praha 7 – Bubeneč

Očekávanými výstupy, formulovanými v rámcovém vzdělávacím programu, které jsem zvolil, jsou ty, kde žák:

- „ – využívá znalosti aktuálních způsobů vyjadřování a technických možností zvoleného média pro vyjádření své představy
- vědomě uplatňuje tvořivost při vlastních aktivitách a chápe ji jako základní faktor rozvoje své osobnosti, dokáže objasnit její význam v procesu umělecké tvorby i v životě
- v tvorbě projevuje své vlastní životní zkušenosti; uplatňuje při tom v plošném i prostorovém uspořádání linie, tvary, objemy, barvy, objekty a další prvky a jejich kombinace
- nalézá vhodné prostředky pro vizuálně obrazná vyjádření vzniklá na základě vztahu zrakového vnímání k vnímání dalšími smysly; uplatňuje je v plošné, objemové i prostorové tvorbě
- užívá prostředky pro zachycení jevů a procesů v proměnách a vztazích; k tvorbě užívá některé metody uplatňované v současném výtvarném umění a digitálních médiích – počítačová grafika, fotografie, video, animace
- vybírá, kombinuje a vytváří prostředky pro vlastní osobité vyjádření; porovnává a hodnotí jeho účinky s účinky již existujících i běžně užívaných vizuálně obrazných vyjádření
- rozliší působení vizuálně obrazného vyjádření v rovině smyslového účinku, v rovině subjektivního účinku a v rovině sociálně utvářeného i symbolického obsahu²⁰⁴

Pokud s žáky miníme věst hodinu v duchu procesuálního umění, je nutné je napřed vytrhnout z původních vazeb a významů všedního světa. Vazby a významy všedního světa je třeba ozvláštnit²⁰⁵. Toto ozvláštnění se v rámci pedagogického projektu dělo v úvodech každé hodiny. Klíčovou byla úvodní hodina, kde prostřednictvím fascinace, využitím vizuálně efektivní techniky, žáci sami zkoumali vlastnosti materiálu, svých manipulativních schopností (ovlivnění procesů) pročež od zkoumání odcházeli se závěry, že proces nelze zcela ovlivnit a zůstávali pouze u uvádění do pohybu. Jako konkrétní motivaci k řešení úkolů byl při každé hodině vybrán žákům běžný a automatický jev a uveden do komplexnějších měřítek.

Celý projekt byl rozdělen do pěti dvouhodinových vyučovacích jednotek, kde se stále zacházelo s procesy kolem nás, které se tvorbou uvedou do komplexnějších měřítek, a prostřednictvím prožitku z tvorby se upevní nově nabyté informace.

²⁰⁴ JEŘÁBEK, Jaroslav et al. *Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání*. Str. 69-70

²⁰⁵ což je velmi obtížné, avšak na ZŠ Kounovačnické je soustavnou prací Mgr. T. Kormský práce ulehčena

3.2.2 Procesuální umění

3.2.2.1 První hodina: Příběh kapky

Tuto hodinu hodnotím jako klíčovou, jelikož zde žáci byli nejvíce zaujati sledovaným procesem a míra motivace při následné aktivitě byla z atmosféry ve třídě postřehnutelná. Žáci získali velmi osobní postoj k procesuálnímu umění, který se v následujících hodinách již neopakoval v takové míře.

Cílem bylo uvedení do principů procesuálního umění, zejména využitím náhody, autonomie prostředků a jevů, často korespondujících se soudobými vědeckými výzkumy.

Žákům byla v úvodní části nabídnuta zjednodušená interpretace komplexního procesu splývání kapky vody se svým přirozeným prostředím, se zaměřením na verbalizaci předsudků a představ. Na jejím základě se rozvinula debata o jedinečnosti procesů, které nás obklopují (duha, západ a východ slunce) a jejich rozdílu od utilitárních procesů a důvodu každodenních rituálů (čištění zubů, domácí úkoly). Po úvodní diskusní části žáci přešli k pokusu, který



obr. 56: kapka vody (pokus),
motivační fáze hodiny, 2013,
zdroj - vlastní archiv

sloužil jako část *motivace* žáků při kterém detailně (vlastní senzorickou aktivitou) zkoumali jev, a s pomocí fantazie doplňovali prázdná místa. Žáci obdrželi zavařovací sklenici s vodou, štětec a kelímek s tuží. Proti světlu pak kápli tuž do vody a sledovali, jak se černá tuž rozpouští. Při pokusu žáci nejen pochopili přírodní proces jako komplexní jev závislý na podmínkách (víry, hustota, aj.) ale někteří se pokoušeli vyhledávat obrazce, symboly či znaky a utvářet subjektivní příběhy. Jelikož žáci pracovali ve trojicích, mohli si příběhy a názory vyměňovat a porovnávat. Při hodině se objevily problémy, že žákyně nedokázala zapojit fantazii, žákyně začala napodobovat chování kapaliny pohyby (ruce, pozice těla,...) po chvíli se k dívce na okamžik zapojily další dvě žákyně.

Výtvarným úkolem poté byla práce s vrstvením, prolínáním. Žáci dostali 4 vrstvy jemných igelitů, obarvenou vodu a inkousty. Šlo o vytváření monografů, při kterém žáci mezi dva igelity lili barevnou vodu, prsty ovlivňovali její cestu a sledovali míšení okolních barev, ale tam, kde již igelit přilnul, žádné míšení neprobíhalo. V práci šlo spíše o

zkoumání než o snahu ovládnout proces. Žáci tedy zacházeli s náhodou ve výtvarném projevu a částečnou intencí (přibližná kompoziční hra s odstíny při volbě kam barevnou kapalinu nalijí). Práce navazuje i na práci Jacksona Pollocka či Morise Louise.

Výtvarný problém by se dal nazvat zkoumáním vlastností materiálů, jejich autonomii a úlohou tvůrce při zacházení s nimi

Reflexivní dialog jsem s žáky vedl během aktivity úvodní (kapka vody) tak při následné výtvarné části práce s igelity. Během pokusu bylo mým záměrem zaktivovat kognitivní a motorické schopnosti žáků

Bylo vidět, že žáci jsou fascinováni aktivitou, že jsou blíž pochopení komplexnosti procesu a že přijímají náhodu jako umělecký záměr s překvapivým závěrem. *Cíle hodiny tedy byly splněny.*



obr. 57: výtvarný úkol s igelity, (zleva: pohled do třídy, detail na proces práce, výsledný produkt), tvůrčí fáze hodiny, 2013, igelit a barevné vody, 30x30 cm zdroj - vlastní archiv

3.2.2.2 Druhá hodina: Zen-tušová malba

Další fází bylo pokračování v procesuální jedinečnosti a náhodě jako uměleckém záměru nastíněných v předešlé hodině.

Cílem druhé vyučovací jednotky bylo pochopení zen-buddhistických výtvarných projevů jako části filozofie, založené na procesu cesty a klidu.

Hodina byla zahájena diskusí o východní filozofii, taoismu, zen-buddhismu a jeho kontrastu k západním civilizacím, postoji k tichu a prázdnu v obou kulturách. *Motivací* pak byly meditativní a relaxační aktivity, které



obr. 58: zen a tušová malba, motivační fáze hodiny (žák staví domeček z karet), 2013, zdroj: - vlastní archiv

vedly k soustředěné práci (stavění domečku z karet, hraní hry „Jenga“, mikádo, pohybo-

vé aktivity vyžadující trpělivost). Aktivita žáků byla doprovázena hudbou japonského skladatele Kitaro, která společně s aktivitami měla vést k uklidnění a uvolnění žáků.

Výtvarným úkolem bylo vytvořit technikou tuše na vlhčeném papíře krajinu, zohledňující prvky zen-buddhistické filozofie.

Výtvarným problémem byla aplikace poznatků o zen-buddhistické filozofii zohledněním pojmů jako „náhoda, cesta, ticho, rytmus“

Při *realizaci* díla dostali žáci materiál – navlhčený papír, tuš a obroušené špejle. V návaznosti na znalosti z minulé hodiny, týkající se chování kapaliny (tuše) ve vodě, měli za úkol vytvořit čínskou krajinu. Inspirací pro žáky byly krajiny tvořené čínskou tušovou malbou od tamějších mistrů malby. Žáci viděli paralelu mezi touto výtvarnou technikou a úvodní částí předešlé hodiny. Motivace fascinací se tedy přenesla z minulé hodiny do této. Při realizaci práce žáci řešili problém s nepřesností techniky i přes snahu o konkrétní zaci, výsledkem pro ně nakonec byla samovolná a flexibilní invence nových technik (přemýváním polouschlého obrázku vodou, vytírání kapesníky, vyškrabávání ostrými tužkami) při jejichž aplikaci už přestalo být záměrem žáků zobrazení konkrétního motivu, ale zkoumání možností samotné techniky. Žáci se tedy od konkretismu dostali samovolně (s přispěním „problematické techniky“) k cestě a procesu jako k uměleckému záměru.

Při *reflexivním dialogu* během práce šlo o individuální motivaci žáků k dílu, jejímž důsledkem byla z jejich strany invence nových řešení a obohacení tématu zohledňující cíle vyučovací jednotky. *Cíle výuky tak byly splněny* jinak, než jsem očekával. Mohu říci, že invence žáků byla velmi nečekaným a obohacujícím jevem. Pro svou komplexnost nebyly při hodině zmíněny filozofické a duchovní prvky taoismu a zen-buddhismu do hloubky, byla by třeba větší časová dotace, například projektové vyučování.



obr. 59: tušová malba, žákovská řešení (zleva- polozaschnutí a vymytí, vytírání suchým kapesníkem, rytí tužkou), praktická část hodiny, 2013, tuš a navlhčený papír, zdroj - vlastní archiv

3.2.2.3 Třetí hodina: Vrstvy času

Cílem třetího vyučovacího celku bylo naučit žáky přemýšlet o předmětech všedního světa jako o dočasných materiálních atributech doby a imitovat procesy probíhající v jejich prospěch i neprospěch. V kontrastu jsou zde vystaveny pojmy: eroze a archeologie.



obr. 60: atribut doby - překrývající objekty, zdroj - vlastní archiv

Jako počáteční *motivaci* jsem využil diskusi vedenou mnou a ředitelem školy Mgr. T. Komrskou, Hlavním tématem se stává pojem vrstva. Při diskusi se žáci skrze pojem „archeologie“, jenž jim je známý, dostávali k pojmům jako eroze, vrstvení, tok času. Diskuse dostala osobní rovinu ve chvíli, kdy se předmětem zájmu stala právě škola, kterou žáci navštěvují, kdy byla škola (jako budova) a její podoba definována jako časově a tendenčně podléhající jev/atribut doby, zahrnující jednotlivá svědectví, vrstvy předešlých dob. Bylo totiž zmíněno, že při nedávné rekonstrukci budovy byla odhalena původní vrstva podlahy ze založení školy, a následná intence ředitele o obnovení původní podoby z minulého století. Zde byl tedy zmíněn tok času a jiných faktorů (přírodních či dobových jevů) jako proces zakrývající dějiny a archeologie jako proces jejich odkrývání.

Výtvarným úkolem pak bylo využití získaných znalostí při tvorbě díla technikou vrstvení (paralela k erozi). Žáci z nabídky předmětů (či předmětů, které si sami donesli) vytvořili atribut doby, který zakrývali, čímž demonstrovali jeho dočasnost.

Výtvarným problémem je uvažování o vlastnostech objektů, které charakterizují současnou společnost se zohledněním jejich dočasnosti.

Při *realizaci* výtvarného úkolu žáci pracovali zodpovědně do chvíle, kdy se v hodině nahodile vynořil velmi dynamizující prvek. Jeden žák přetvorbě díla svrhl nádobu s vodou a vytvořil z lavice malý vodopád. Žáci se začali chodit na vodopád dívat a kelímky jej živili a sledovali dopadání vody, její odrazy, doprovodné zvuky. Náhodný a svobodný proces (vytvoření vodopádu) musel být po nějaké chvíli ukončen, protože žáci ve snaze vygradovat úroveň vodopádu začali vystavovat sebe i druhé nebezpečí při pobíhání pro vodu či cákání vody. Vodopád byl uklizen a rozebrán jako důležitá (klíčová) část celé hodiny až v závěrečné diskusi.

Ačkoliv *reflektivní dialog* probíhal opět během hodiny, na konci bylo nutné vyjádřit se k vzniklé situaci s vodopádem, žáky motivovat k podobné svobodné hře pochvalou a uznáním, dále ovšem nastavením pravidel, která by se měla dodržovat minimálně v rámci bezpečnosti práce.

Práce připravená pro vyučovací jednotku, měla při zohlednění poznatků nastíněných v této diplomové práci spíše charakter statické práce, která zohledňovala proces spíše v konceptuální rovině. Žáci hravou formou vytvořili neočekávanou situaci, která procesualnost v umělecké tvorbě do hodiny vrátila. *Cíle byly tedy více než splněny*, byly doplněny o klíčové cíle, které v hodině zahrnuty příliš nebyly – tedy zohlednění dynamičnosti, jedinečnosti a plynulosti procesu. Práce se nakonec od objektové tvorby posunula spíše v Happening a akční umění.



obr. 61: vrstvy času, (zleva: proces tvorby, výsledný artefakt1, výsledný artefakt2), tvůrčí fáze hodiny, 2013, máčený papír, zdroj: vlastní archiv

3.2.2.4 Čtvrtá hodina: sdílená krajina

Cílem čtvrtého vyučovacího bloku bylo pochopení kooperace a jeho interních procesů, jako důležitého jevu v procesuálním umění.

Jako *motivace* byla použita debata s názornými ukázkami o úloze jednotlivce v „uměleckých dílnách“, dělbě práce při tvorbě artefaktu.

Výtvarným úkolem bylo vytvořit společnou krajinu a společný portrét, kde každý bude mít podíl na části práce (horizont, nebe, prvky krajiny; prvky obličeje). Tedy vytvořit dílo v duchu středověké umělecké dílny.

Výtvarným problémem byla kooperace spolužáků, výtvarné vyjadřování, navazující na vyjádření ostatních žáků, které neomezuje vlastní aktivitu.

Při *realizaci* první části – krajiny – žáci dostali svůj papír a svou barevnou křídou a na každý z nich nakreslili horizont, poté obraz poslali spolužákovi vlevo a pokračovali v práci (každý vlastní nebe – mraky, hvězdy,...). Žáci při práci postupovali velmi opatrně a s respektem k práci spolužáka před ním, a proto kresby působily neuvolněně, stroze. Z důvodu výrazného prodloužení práce již na část s portrétem nezbyl čas.

Na *reflexivní dialog* na konci hodiny nezbyl čas, jelikož během hodiny se aktivní tvůrčí práce z více důvodů prodloužila tak, že téměř nezbyl čas na úklid prostoru.

Práce nedopadla přesně podle mých měřítek a dá se říci, že *cíle hodiny nebyly důsledně dodrženy* z mnoha důvodů. Důvodem může být nevhodné médium, které žáky nutilo ke konkrétnímu zobrazení a nikoliv k procesuálnímu a často abstraktnímu zkoumání. Řešením mohla být práce se šrafurou a překrývání vrstev. Dále mohou být problémem příliš velké skupiny žáků, jejichž tempo bylo rozdílné, žáci na některé často čekali bez doplňkové aktivity a to snižovalo jejich motivaci. Jiní žáci naopak měli před sebou dvě a více prací a tak byli vystaveni stresu, který je tlačil k rychlé, jim nevlastní, práci. Řešením by bylo zredukování na menší skupiny s vyrovnanými členy, či vytvoření diskusní aktivity během čekání na pomaleji pracující žáky. Dalším problémem mohlo být, že každý zkoušel všechny prvky obrazu (horizont, nebe, prvky krajiny, obyvatele krajiny,...) a nerozvíjel se ve „svém oboru“ (jen v jednom prvku), při němž by vynaložil větší kreativitu a invenci.



obr. 62: sdílená krajina (zleva: pohled na proces tvorby, krajina1, krajina2), tvůrčí fáze hodiny, 2013, zdroj: vlastní archiv

3.2.2.5 Pátá hodina: Můj pokoj jako proces

Předposledním hodinou bylo zaměření se na čas v našem okolí a jeho projevy.

Cílem této vyučovací jednotky bylo zohlednit časové plynutí, jeho projevy (v námi postřehnutelné skutečnosti), a upozornit na procesuální projevy všednodenního světa.

počáteční *motivací* byla diskuse o procesu, při níž se zopakovaly základní pojmy minulých hodin – proces, vrstvy – a jejich spojitost s časem. Poté následovala diskuse na téma „*co dělám ve svém pokoji? Co každý den uklízím, beru,...*“. Žáci jí získali osobní vztah k práci a rekapitulovali možnosti, které mohou využít v následné tvůrčí aktivitě.

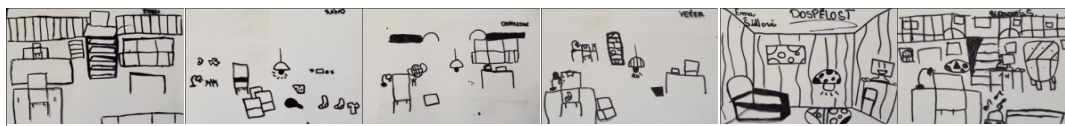
Výtvarným úkolem bylo zakreslit na igelity (metaforicky brané jako vrstvy času) proměny, jimž prostor podléhá a jež jsou důkazem plynutí času a přítomnosti komplexního procesu „obývání/žití/bydlení“.

Výtvarným problémem bylo zohlednění běžného procesu obývání, uvědomění si a znázornění procesů proměn běžného života.

Při počáteční diskusi se všichni žáci zaangažovali a verbálně se projevovali. Po diskusní části byli žáci obeznámeni s cílem a smyslem práce (uvědomit si, různé časové interval). Žákům byly rozdány materiály (igelity, fixy) a byli vyzváni k zakreslení hrubé „perspektivy“²⁰⁶ pokoje“. Poté jsme s žáky společně postupovali dál v čase, přidávali vrstvy igelitu a zakreslovaly změny v dění. Každý igelit byl nositelem jiného časového údobí (ráno, odpoledne, večer, na SŠ, v dospělosti, pokoj pro mé dítě).

Žáci v posledních třech postupovali fantazijně a velmi kreativně. Práce všechny žáky zaujala, a během práce probíhal *reflexivní dialog*, zaměřující se na porozumění tématu a proměnlivosti reality v čase. Na závěrečný dialog bohužel nezbyl čas.

Cíle hodiny byly splněny. Hodinu hodnotím jako druhou nejsilnější z odučených hodin tohoto didaktického projektu. Všichni žáci byli angažováni a soustředěně pracovali.



obr. 64: můj pokojíček (výstup-jednotlivé vrstvy/fáze - zleva: pokoj, ráno, odpoledne, večer, dospělost, vlastní dítě/budoucnost), tvůrčí fáze hodiny, 2013, zdroj: vlastní archiv



obr. 63: můj pokojíček (3 práce žáků), tvůrčí fáze hodiny, 2013, zdroj: vlastní archiv

²⁰⁶ než se žáci pustili do práce, byla jim stručně vysvětlena úběžníková perspektiva, kterou někteří využili.

3.2.2.6 Šestá hodina: Přednáška na téma procesuálního umění.

Posledním vyučovacím blokem byla teoretická hodina, shrnutí poznatků, aplikování na pole umění a poukázání na již existující díla zohledňující v manifestu proces.

Cílem hodiny bylo seznámení se s procesuálními technikami, přístupy, autory a díly v historii i současnosti.

Výtvarným problémem zde bylo aplikace zkušeností do teoretické části a jejich prostřednictvím snadnějšímu čtení myšlenky díla.

Realizace probíhala formou monologu diskusních částí. Žáci měli možnost kdykoliv se svobodně vyjádřit a v případě, že jejich zkušenost z předešlých hodin korespondovala s myšlenkou práce, byli vyzváni k vyjádření se. Přednáška byla řazená chronologicky od středověku po současnost. Jelikož byla k dispozici počítačová učebna, využili jsme počítačů a žáci pracovali částečně samostatně. Žákům byl vždy sdělen odkaz či termín či autor/dílo, jež měli najít a ti poté vstřebávali informace aktivněji (směli si sami dohledávat informace). Ačkoliv měli někteří žáci problém udržet pozornost (jelikož se blížil Halloween), pracovali velkou část hodiny bez napomínání a usměrňování.

Závěrečná reflexe probíhala shrnutím projevů a přístupů procesuálního umění.

V této hodině byli žáci seznámeni s procesuálním uměním. Při hodině vhodně reagovali a propojovali své zkušenosti během četby děl. *Cíle hodiny byly tedy splněny.*

3.2.3 Zhodnocení didaktického projektu

Kromě pár drobných zádrhelů a jedné neúspěšné hodiny (3. Hodina – obecná krajina) hodnotím projekt kladně. Ukázalo se, že žáci jsou schopni preferovat samotný prožitek ve výtvarném umění před materiálním výsledkem. Tíhnutí k materiální stránce výtvarného díla se tedy buď důsledněji fixuje až v pozdějším věku, nebo méně příznivou atmosférou školy z hlediska výtvarné výchovy. Velice by mě tedy zajímalo, jak by na projekt reagovali žáci jiných škol a jiných věkových rozmezí (např. SŠ). Stejně zajímavé by mohlo být aplikování procesuální výchovy na žáky nižšího stupně či předškolní výchovy, jejichž výtvarný projev není ještě tolik svázán inklinací ke konkrétnosti a materiálnosti, a jejichž procesuální charakter tvorby je mnohem výraznější a spjitější s hrou.

4 PRAKTICKÁ ČÁST – VLASTNÍ PROJEKT

4.1 Cesta

Praktická část diplomové práce pro mě byla hybatelem uvažováním nad procesuálním uměním a klíčovou částí při volbě tématu diplomové práce, přesto pro mě byla nakonec největším problémem. V této kapitole půjde o představení řešení vedoucí k finálnímu artefaktu. A rozebrání jejich kvalit a nedostatků.

4.1.1 Čas v obraze

Čas v obraze byl hybatelem mého přemýšlení o procesuálním umění. Během svého profesního didaktického i uměleckého vývoje jsem si všiml, že výrazně tíhnu k materiální formě díla, zhraňováním všech skic, návrhů, nedodělaných i, dle mého soudu, nepříliš zdařilých prací. První projekt týkající se času v obraze měl za úkol můj dosavadní postoj k artefaktu narušit a zároveň sondovat stupeň materialistického zatížení vlastní osobnosti. Projektem byla série 3 obrazů, kde na každý z těchto obrazů byl neustále přemalováván jeden a týž motiv. Obrazy by měly být ve své podstatě nositeli těchto klíčových pojmů: *procesuálnost, akce, vznik, zánik, cyklus, přeměna, vrstvy, koncept*. Náměty na obrazech byly voleny jako základní umělecké žánry – portrét, krajina. K třetímu námětu nedošlo ani v konceptu.

4.1.1.1 Portrét

Prvním obrazem ze série byl portrét, kde šlo o stále dokola přemalováváný motiv – portrét. Který v době, kdy byl uznán za hotový, byl přetřen bílým latexem a práce začínala nanovo. V práci se objevovaly prvky cykličnosti, vzniku, vývoje i zániku. Po přetření bílým latexem je možné slabě²⁰⁷ vidět obrysy původních figur. Nedostatkem bylo, že zde byl užit proces, který byl pouze interním procesem autora, dále pak působil objekt jako statický.



obr. 65: Portrét, akrylová barva a latex na plátně, 75x90 cm, zdroj: vlastní archiv

²⁰⁷ Malba nebyla pastózní, proto jsou jen jemně zřetelné.

4.1.1.2 Krajina

Téma krajina bylo zvolené jako další ze základních témat umění. Jako krajinu jsem si zvolil vlastní pokoj, který byl fotografován z jednoho úhlu po několik dní a do obrazu byly zakreslovány jen ty předměty, které se změnily. Záměrem bylo poukázání na pestrost a relativitu času, tedy na to, že některé předměty podléhají času rych-



obr. 66: Krajina, akryl na plátně, 120 x 70 cm, zdroj: vlastní archiv

leji (v rámci minut, hodin, dní) některé pomaleji (týdnů, měsíců, let). Při překrývání objektů jinými prvky se nikdy nepodařilo namíchat stejnou barvu dvakrát, díla tak měla neklidnou/dramatickou atmosféru. Obraz ani fotodokumentace jednotlivých fází se bohužel nedochovaly, pouze fotodokumentace výchozího prostoru. Tato práce byla v procesuálním charakteru o kus dále, protože divák vnímal neklid na obraze, vyvolaný nepřesným namícháním krycích barev. Expresivní podoba tak působila dramaticky a dynamizovala díla emotivní a kognitivní aktivitou diváka.

4.1.2 Živá grafika

Čas a dramaturgie se mi jako klíčové objevily v další části, která by se dala označit jako živá grafika, byla vyvolána fascinací s pracovním materiálem v zaměstnání – termocitlivých kartonů. Kartony o velikosti 20,5 x 8 cm reagovaly na žár. Technikou vypalování různými rozžhavenými kovovými předměty a experimenty s chemikáliemi (líh, chemopren, lékařské mastičky) vznikla série více než 400 kreseb. Co přidává procesuální hodnotu dílu je, že kartony jsou dále ovlivnitelné i pokojovou teplotou, tudíž v teplotě vyšší než 15°C nejprve hnědnou, poté se vytrácí úplně.



obr. 67: Živá grafika - nahoře - pohled do výstavní síně, dole 2 grafiky (vlevo- vytrácějící, vpravo - zachovalá grafika), vypalování do termocitlivého papíru, 2014, zdroj: vlastní archiv

I tato práce je o kus dále procesu právě se zohledněným procesem přirozeného zanikání. Dílo však převyšuje uvažování o procesu svou estetickou hodnotou, uvažování

o procesu zanikání pak působí jako banalita týkající se každého, který může být v konceptu účelně užít pro zvýšení hodnoty díla.

4.1.3 Co v nás je

Tato práce je sérií 3 zvukových objektů zohledňující kognitivní činnosti, účastné při rekonstrukci procesu díla. Myšlenkové a fantazijní představy zde byly přímo esenciálním prvkem díla. Série se skládala z odkazů na 3 techniky tvorby uměleckého artefaktu – kresbu, malbu a objektovou tvorbu (hlínu). Při procesu tvorby jsem zaznamenal zvuk při něm vydávaný. Na výstavě *Co v nás je* v roce 2013 jsem



obr. 68: pohled do výstavy *Co v nás je* - instalace 3 objektů s audii, 2013, zdroj: vlastní archiv

pak vystavil 3 podpůrné objekty (balicí papír, našepsované plátno o rozměrech 115 x 70 cm a stojan na keramiku) a k nim byla přidružená sluchátka s příslušnou audio nahrávkou z tvorby díla. Divák při poslechu zvuku sledoval prázdná místa a měl možnost rekonstruovat náměty dle bez přílišné režie autorem. Důležitým prvkem zde bylo uvažování nad hodnotou a podobou uměleckého díla, která se na výstavě kolem děl rozvinula, a zda je hlavním smyslem autorova cesta, jejíž záznam byl slyšet ze sluchátek, či diváková cesta rekonstrukce díla či kognitivních procesů obecně.

4.2 Představení projektu

Výslednou prací je série 3 děl – 1 kresby a 2 objektů, které ve svém konceptu zahrnují stále probíhající proces. Některé skrze aktivitu diváka nebo tvůrce, jiné nezávisle na nich. Téma se zabývá hledáním ideálního kruhu jako symbolu a cesty k němu vedoucí a snaží se zohlednit 3 orientace soudobého procesuálního umění, uvedené v příslušné kapitole na straně 61.

4.3 Zasazení do kontextu

V pracích je často obsažen prvek cykličnosti, ke kterému odkazuje již symbol kruhu, užitý v dílech. Kruh je zde užit jako jeden ze základních přírodních tvarů (kapky, půdorys kmenů stromů, planety, krápníky,...). Dále symbol kruhu odkazuje k odkazu kaligrafie a zen-buddhismu – ke znaku *Ensō*, odkazujícího ke stavu mysli, kdy mysl je volná aby tělo mohlo tvořit, jež mistři cvičí denně a neustále. Tento stav klidu, harmonie a též cykličnosti, odkazuje k procesu *plynutí*, které se v současném procesuálním umění objevuje jako jeden ze tří hlavních orientací procesu v uměleckém díle. Zástupcem tohoto směru je objekt zohledňující všechny tyto pojmy. Objekt tvoří čtvercová nádoba s vodou o rozměrech 81,5 x 81,5, ke které je připevněn držák na nádobu o výšce 120 cm, odkud kape v pravidelných intervalech voda. Na hladině se vytváří kruhy dopadáním kapky do vody, v nichž divák může hledat ideální kruh. Ve snímku *Poslední samuraj* je naznačena zen-buddhistická filozofie „ideálního a dokonalého“ na třesňových květech: „*ideální květ je vzácná věc (...) mohl bys strávit jeho hledáním celý život a nebyla by to ztráta času.*“²⁰⁸ Tato fráze mě přivedla k přemýšlení nad tématem práce a tedy hledáním ideálního kruhu jako cesty, bez jakékoliv jistoty v jeho nalezení. Při závěru filmu se objevuje fráze rozšiřující tuto frázi „*všechny jsou ideální*“²⁰⁹, což odkazuje k japonské filozofii, preferující přirozený chod a podobu věcí před naším subjektivním hodnocením či našimi intencemi. Ideálnost nevychází s ovládnutí/zotročení, ale v přijmutí změny, originality a individuality jako hlavního kritéria. Objekt, který zohledňuje plynutí rytmickou akcí kapání

²⁰⁸ LOGAN, John. *The Last Samurai - Script*, str. 116

²⁰⁹ Ibid, LOGAN, John. *The Last Samurai - Script*, str. 178

do vody, zohledňuje též právě tuto filozofii ideálnosti závislé na individuálnosti označením ideálního kruhu jako kruhy na vodní hladině.



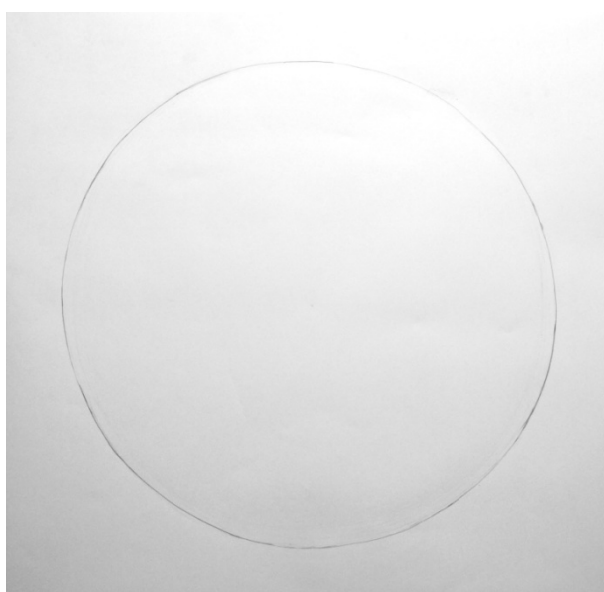
obr. 70: Ideální kruh - plynutí, instalace 2015, zdroj: vlastní archiv

Druhým dílem je objekt, orientovaný na proces ve směru změny. Jde o objekt velikosti 81,5 x 81,5 x 112 cm tvořený sádrokartonovou deskou, držákem na vodu s kladkovým mechanismem. Divák zatáhnutím za provázek odstraní v nádobě s vodou záklapku, čímž dovolí vodě kapat na desku. Voda kapající na sádrokartonovou desku vytváří uprostřed kruhovou louži, která rozpouští, nechává bobtnat a kroutit podklad. Podklad tak probíhá změně destrukcí.



obr. 69: ideální kruh - změna, instalace se sádrokartonovou deskou, vodou a kladkovým mechanismem, 2015, zdroj: vlastní archiv

Poslední prací, i když v procesu tvorby první, je kresba, v níž je opět esenciální hledání ideálního kruhu. Jde o kresbu grafitem, o formátu 81,5 x 81,5. Kresba byla tvořena neustálým gumováním a dokreslováním kruhu, jehož proces byl dokumentován na fotoaparát a částečně ukončen datem odevzdávání Diplomové práce (pohyblivý obrázek lze nalézt na přidruženém cd s přílohou). Jak bylo již naznačeno, hledáním ideálu bychom mohli strávit celý život a nebyla by to ztráta času. Práce není definitivně ukončená a při její prezentaci na výstavě bude důležitou součástí instalace i guma a grafit pro případné korektury. Práce navazuje na směr současného procesuálního umění, orientovaný na rozvoj.



obr. 71: ideální kruh - rozšiřování, grafit na kartonu, 2015, zdroj: vlastní archiv

ZÁVĚR

V diplomové práci „*Čas, prostor a materie: Procesuálně založené umění*“ jsem se věnoval problematice procesu, pohybu, času a hmoty v souvislosti s výtvarným uměním - procesuální umění. Zajímal jsem se o jejich zastoupení a prolnutí v různých místech a fázích umění a snažil se jej zohlednit ve všech čtyřech částech diplomové práce.

Uměno-vědní část se věnovala zejména těmto pojmům: umění a hmota, pohyb, čas, dále pak procesuální umění jako hnutí a proces v běžném provozu (galerie, trh, rituál). Uměno-vědní část je ze všech částí nejvíce teoreticky obsáhlá, i přesto není téma pro svou komplexnost zdaleka vyčerpané, ačkoliv jako základ by se dala považovat vhodné uvedení do obrazu.

Psychologická část je krátkou kapitolou, zabývající se procesem z psychologického pohledu. Tedy procesem uvnitř diváka či tvůrce a teorií tvorby. Témata opět nejsou, pro svou komplexnost, zcela vyčerpana, odkazy na literaturu však pasivně téma dotváří.

V pedagogické části byl prezentován výtvarný projekt na procesuální umění, odučený na ZŠ korunovační. Zkušenosti vyplynulé z pedagogické praxe jsou pro mne hodnotné pro budoucí profesi. A zohlednění procesuálnosti umění je pro žáky přínosné minimálně ve vnímání cesty jako cíle a tedy neuzavřeného procesu, který přes námi volené cíle směřuje k neukončené rozvíjející aktivitě.

Praktická část – Vlastní projekt je syntézou teoretických znalostí uvedených v uměno-vědní část. Ze všech zde uvedených částí pro mne byla tato největším problémem. Po důkladném studování literatur si totiž jednotlivé prvky díla protiřečila a vytvoření projektu se ve valné většině návrhů jevílo příliš didaktické či koncepčně překombinované a tedy nevhodné.

Při tvorbě práce mi přišlo na mysl, že psaní práce o procesu je samotným nikdy neukončeným procesem – cestou, jejímž „hledání bychom mohli zasvětit celý život a nebyla by to ztráta času.“²¹⁰ Věřím, že tato diplomová práce skýtá mnoho dalších podnětů k rozšíření a zpracování tématu, ačkoliv je pouze dílčím příspěvkem k problematice. Potenciál tématu

²¹⁰ LOGAN, John, *The Last Samurai – Script*, str. 116

procesuálního umění vícenásobně přesahuje kapacitu diplomové práce, bylo by tedy vhodné teoreticky téma rozšířit v rámci kapacitně nelimitované teoretické práce.

SEZNAM ZDROJŮ

- ANONYMOUS. Z ROZHOVORU: J. F. WALKER: 'BERNARD COHEN INTERVIEWED BY JAMES FAURE WALKER', *ARTSCRIBE*, 5 (1977), pp. 2–3). *BERNARD COHEN* (EXH. CAT., LONDON, HAYWARD GAL., 1972)
- BAUDRILLARD, JEAN. *IMPOSSIBLE EXCHANGE*. NEW YORK: VERSO, 2001, 151 p. ISBN 18-598-4349-2.
- BLÁHA, JAROSLAV. *VÝTVARNÉ UMĚNÍ A HUDBA: TVAR, PROSTOR A ČAS II/1*. VYD. 1. PRAHA: TOGGA, 2012, 231 s. MUSICA VIVA. ISBN 978-808-7258-699.
- BOURRIAUD, NICOLAS. *POSTPRODUKCE: KULTURA JAKO SCÉNÁŘ: JAK UMĚNÍ NOVĚ PROGRAMUJE SOUČASNÝ SVĚT*. VYD. 1. PRAHA: TRANZIT, 2004, 106 s. ISBN 80-903-4520-4.
- CARPENTER, ELIZABETH. ROBERT RAUSCHENBERG. IN: ET AL. *IN BITS & PIECES PUT TOGETHER TO PRESENT A SEMBLANCE OF A WHOLE.: ROBERT RAUSCHENBERG* [ONLINE]. 2005. VYD. MINNEAPOLIS: WALKER ART CENTER COLLECTIONS, s. 3 [CIT. 2015-02-11]. EDITED BY JOAN ROTHFUSS AND ELIZABETH CARPENTER.
- FREELAND, CYNTHIA A. *TEORIE UMĚNÍ*. 1. VYD. PRAHA: DOKOŘÁN, 2011, 190 s. BOD (DOKOŘÁN). ISBN 978-80-7363-164-2.
- FENSTERMACHER, GARY D A JONAS F SOLTIS. *VYUČOVACÍ STYL UČITELŮ*. VYD. 1. PRAHA: PORTÁL, 2008, 124 s. ISBN 978-80-7367-471-7.
- GERŽOVÁ, JANA. *SLOVNÍK SVETOVÉHO A SLOVENSKÉHO VÝTVARNÉHO UMENIA DRUHEJ POLOVICE 20. STOROČIA: OD ABSTRAKTNÉHO UMENIA K VIRTUÁLNEJ REALITE : IDEY-POJMY-HNUTIA*. 1. VYD. BRATISLAVA: KRUH SÚČASNÉHO UMENIA PROFIL, 1999, 320 s. ISBN 80-968-2830-4.
- GRYGAR, MOJMÍR. *TRVÁNÍ A PROMĚNY: (DVANÁCT KAPITOL O UMĚNÍ A DĚJINÁCH)*. VYD. 1. PRAHA: TORST, 2006, 412 s. MALÁ ŘADA KRITICKÉHO MYŠLENÍ. ISBN 80-721-5272-6.
- HAMPLOVÁ, KATEŘINA. *PROMĚNY ROLÍ A VÝZNAMU PŘEDMĚTU A MATERIÁLU VE VÝTVARNÉ HŘE*. PRAHA, 2014. 100 s. DIPLOMOVÁ PRÁCE. UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE - PEDAGOGICKÁ FAKULTA - KATEDRA VÝTVARNÉ VÝCHOVY. VEDOUcí PRÁCE MGR. LINDA ARBANOVÁ, PH.D. Oponent PRÁCE DOC. AK. MAL. ZDENĚK HŮLA.
- HAVRÁNEK, VÍT ET AL. *AKCE SLOVO POHYB PROSTOR: EXPERIMENTY V UMĚNÍ 60. LET*. PRAHA: GALERIE HL.M. PRAHY, 1999, 508 s. ISBN 80-701-0074-5.
- JEŘÁBEK, JAROSLAV ET AL. *RÁMCOVÝ VZDĚLÁVACÍ PROGRAM PRO ZÁKLADNÍ VZDĚLÁVÁNÍ*. [ONLINE]. PRAHA: VÝZKUMNÝ ÚSTAV PEDAGOGICKÝ V PRAZE, 2007. 126 s. [CIT. 2015-03-24]. DOSTUPNÉ Z WWW: <[HTTP://WWW.VUPPRAHA.CZ/WP-CONTENT/UPLOADS/2009/12/RVPZV_2007-07.PDF](http://www.vuppraha.cz/wp-content/uploads/2009/12/RVPZV_2007-07.pdf)>.
- KULKA, JIŘÍ. *PSYCHOLOGIE UMĚNÍ*. VYD. 2., PŘEPRAC. A DOPL., V GRADA PUBLISHING 1. PRAHA: GRADA, 2008, 435 s. PSYCHÉ (GRADA). ISBN 978-80-247-2329-7.
- MORRIS, ROBERT. *ANTI FORM, CONTINUOUS PROJECT ALTERED DAILY: THE WRITINGS OF ROBERT MORRIS*. 1. VYD. NEW YORK, N.Y.: SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM, c1993, STR. 41-47. ISBN 026213294x.
- MRÁZIK, MARTIN. *VÝTVARNÁ TVORBA - PROSTOROVÁ TVORBA*. VYD. 1. ÚSTÍ NAD LABEM: UNIVERZITA J. E. PURKYNĚ, 2008. 107 s. ISBN 978-80-7414-048-8. SKRIPTA.

- PETIŠKA, EDUARD. *VELKÁ CESTA K MALÝM DĚTEM*. 1. VYD. PRAHA: ALBATROS, 1984.
- RUHRBERG, KARL ET AL. *UMĚNÍ 20. STOLETÍ: [MALÍŘSTVÍ, SKULPTURY A OBJEKTY, NOVÁ MÉDIA, FOTOGRAFIE]*. 2. VYD. V PRAZE: SLOVART, 2011, s. 524-560. ISBN 9788073915728.
- RUSOOVÁ, KATEŘINA. *VARIABILY RADKA KRATINY*. BRNO: 2010. 86 s., DOSTUPNÉ Z: . DIPLOMOVÁ PRÁCE. FILOSOFICKÁ FAKULTA MASARYKOVY UNIVERSITY. VEDOUCÍ PRÁCE PHDr. ALENA POMAJZLOVÁ, PH.D.
- ŠAMŠULA, PAVEL A JAROMÍR ADAMEC. *PRŮVODCE VÝTVARNÝM UMĚNÍM*. 2. VYD. PRAHA: SPL - PRÁCE VE SPOLUPRÁCI S NAKLADATELSTVÍM ALBRA, C1994, 149 s. POMOCNÉ KNIHY PRO UČITELE A ŽÁKY (ALBRA, REDAKCE SPL - PRÁCE). ISBN 80-862-8722-X.
- ŠEVČÍK, MILOŠ. *UMĚNÍ JAKO ODKAZ NA REALITU ČASU: (V MYŠLENÍ HENRIHO BERGSONA A EMMANUELA LÉVINASE)*. PRAHA: UNIVERZITA KARLOVA, FILOZOFICKÁ FAKULTA, 2005, 120 s. ISBN 80-730-8100-8.
- ŠLÉDR, JIŘÍ. *ZÁKLADNÍ OTÁZKY PSYCHOLOGIE UMĚNÍ*. 1. VYD. PRAHA: UK, 1988. 205 s. ISBN: 80-208-0386-6. SKRIPTA PRO POSLUCHAČE FILOZOFICKÉ FAKULTY. UNIVERZITA KARLOVA. LEKTOROVAL: PROF. PHDr. ZDENĚK MATHAUSER. DRSc.

INTERNETOVÉ ZDROJE

- ANONYMOUS. 184 AMERICAN ARTISTS ON ART: ROBERT MORRIS. IN: *MSU.EDU* [ONLINE]. 2005 [CIT. 2015-02-12]. DOSTUPNÉ Z: [HTTPS://WWW.MSU.EDU/COURSE/HA/452/MORRIS.HTML](https://www.msu.edu/course/ha/452/morris.html)
- ANONYMOUS , ARTETERAPIE A ARTEFILETIKA. *PSYCHOTERAPIE.ME* [ONLINE]. [CIT. 2015-04-01]. DOSTUPNÉ Z: [HTTP://WWW.PSYCHOTERAPIE.ME/AARTE.HTML](http://www.psychoterapie.me/aarte.html)
- ANONYMOUS. AUDIO GUIDE STOP FOR BARRY LE VA, CONTINUOUS AND RELATED ACTIVITIES; DISCONTINUED BY THE ACT OF DROPPING, 1967. *WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART* [ONLINE]. 2006 [CIT. 2015-04-05]. DOSTUPNÉ Z: [HTTP://WHITNEY.ORG/WATCHANDLISTEN/TAG?CONTEXT=INSTALLATION&PLAY_ID=443](http://whitney.org/WatchAndListen/Tag?Context=Installation&Play_ID=443)
- ANONYMOUS. DOUGLAS GORDON: KREV, POT, SLZY. *DOX: CENTRUM SOUČASNÉHO UMĚNÍ* [ONLINE]. 2009 [CIT. 2015-03-16]. DOSTUPNÉ Z: [HTTP://WWW.DOX.CZ/CS/VYSTAVY/DOUGLAS-GORDON-KREV-POT-SLZY](http://www.dox.cz/cs/vystavy/douglas-gordon-krev-pot-slzy)
- ANONYMOUS. ENSÖ. IN: *WIKIPEDIA: THE FREE ENCYCLOPEDIA* [ONLINE]. SAN FRANCISCO (CA): WIKIMEDIA FOUNDATION, 2001- [CIT. 2015-04-05]. DOSTUPNÉ Z: [HTTP://EN.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/ENS%C5%8D](http://en.wikipedia.org/wiki/Ens%C5%8D)
- ANONYMOUS: GMU: FROM GENERATIVE TO LIVING IMAGE. IN: BAUHAUS-UNIVERSITÄT WEIMAR [ONLINE]. 2010. DOSTUPNÉ Z: [HTTP://WWW.UNI-WEIMAR.DE/MEDIEN/WIKI/GMU:FROM_GENERATIVE_TO_LIVING_IMAGE](http://www.uni-weimar.de/medien/wiki/GMU:FROM_GENERATIVE_TO_LIVING_IMAGE)
- ANONYMOUS. HANS DE VRIES. IN: KESSELS, ERIK. *LES RENCONTRES D'ARLES FOTOGRAFIA* [ONLINE]. PARIS: PROCESSUS, 2014 [CIT. 2015-02-22]. DOSTUPNÉ Z: [HTTP://WWW.RENCONTRES-ARLES.COM/C.aspx?VP3=CMS3&VF=ARLAR1_52_VFORM&FRM=FRAME%3AARLAR1_107&LANG=ENGLISH](http://www.rencontres-arles.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=ARLAR1_52_VFORM&FRM=FRAME%3AARLAR1_107&LANG=ENGLISH)
- ANONYMOUS. KARLŮV MOST. *MUZEUM KARLOVA MOSTU* [ONLINE]. [CIT. 2015-03-04]. DOSTUPNÉ Z: [HTTP://WWW.MUZEUMKARLOVAMOSTU.CZ/CZ/KARLUV-MOST](http://www.muzeumkarlovamostu.cz/cz/karluv-most)

- ANONIMOUS. PROCESS ART. *ART SY* [ONLINE]. [CIT. 2015-03-18]. DOSTUPNÉ Z: [HTTPS://WWW.ARTSY.NET/GENE/PROCESS-ART](https://www.artsy.net/gene/process-art)
- ANONYMOUS. PROCESS ART. [ONLINE]. [CIT. 2015-02-22]. DOSTUPNÉ Z: [HTTP://WWW.TECRL.IT/PO/PROCESS%20ART.HTM](http://www.tecrl.it/PO/PROCESS%20ART.HTM)
- ANONYMOUS. PROCESS ART. IN: *TATE* [ONLINE]. [CIT. 2015-02-22]. DOSTUPNÉ Z: [HTTP://WWW.TATE.ORG.UK/LEARN/ONLINE-RESOURCES/GLOSSARY/P/PROCESS-ART](http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/p/process-art)
- ANONYMOUS. ARTETERAPIE A ARTEFILETIKA. *PSYCHOTERAPIE.ME* [ONLINE]. [CIT. 2015-04-01]. DOSTUPNÉ Z: [HTTP://WWW.PSYCHOTERAPIE.ME/AARTE.HTML](http://www.psychoterapie.me/aarte.html)
- ANONYMOUS. SERENDIPITY. IN: *WIKIPEDIA: THE FREE ENCYCLOPEDIA* [ONLINE]. SAN FRANCISCO (CA): WIKIMEDIA FOUNDATION, 2015, 4 ÚNOR 2015 [CIT. 2015-02-22]. DOSTUPNÉ Z: [HTTP://EN.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/SERENDIPITY](http://en.wikipedia.org/wiki/Serendipity)
- ANONYMOUS. GLOSSARY PROCESS ART. IN: *GUGGENHEIM COLLECTION* [ONLINE]. 2007 [CIT. 2015-02-22]. DOSTUPNÉ Z: 12. [HTTP://WWW.GUGGENHEIM.ORG/NEW-YORK/COLLECTIONS/COLLECTION-ONLINE/MOVEMENTS/195233](http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/movements/195233)
- BARGER, MICHELLE. EVA HESSE'S MATERIALS. IN: *YOUTUBE.COM* [ONLINE]. 2002 [CIT. 2015-01-13]. DOSTUPNÉ Z: [HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=D8OYANo8SDg](https://www.youtube.com/watch?v=D8OYANo8SDg)
- CHADWICK, WHITNEY. INTERVIEW WITH JACKIE WINSOR. *OXFORD ART ONLINE* [ONLINE]. [CIT. 2015-03-18]. DOSTUPNÉ Z: [HTTP://WWW.OXFORDARTONLINE.COM/PUBLIC/PAGE/WINSORINTER](http://www.oxfordartonline.com/public/page/winsorinter)
- GRANT, JENNIFER. YVES KLEIN'S ZONES OF IMMATERIAL SPACE: THE QUESTIONING OF OWNERSHIP, EXHIBITION AND AURA - JENNIFER GRANT. *UWO: WESTERN UNIVERSITY CANADA* [ONLINE]. 2000 [CIT. 2015-03-18]. DOSTUPNÉ Z: [HTTP://WWW.UWO.CA/VISARTS/RESEARCH/2000/KLEINMYSTERY/GALLERIES/JEN.HTM](http://www.uwo.ca/visarts/research/2000/kleinmystery/galleries/jen.htm)
- KAŠPÁREK, MICHAL. ZEN A UMĚNÍ ČEHOKOLI. IN: *PSYCHOLOGIE. CZ* [ONLINE]. 2011 [CIT. 2015-03-03]. DOSTUPNÉ Z: [HTTP://PSYCHOLOGIE.CZ/ZEN-UMENI-CEHOKOLI/](http://psychologie.cz/zen-umeni-cehokoli/)
- KESSELS, ERIK. *LES RENCONTRES D'ARLES FOTOGRAFIA* [ONLINE]. PARIS: PROCESSUS, 2014 [CIT. 2015-02-22]. DOSTUPNÉ Z: [HTTP://WWW.RENCONTRES-ARLES.COM/C.ASPX?VP3=CMS3&VF=ARLAR1_52_VFORM&FRM=FRAME%3AARLAR1_107&LANG=ENGLISH](http://www.rencontres-arles.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=ARLAR1_52_VFORM&FRM=FRAME%3AARLAR1_107&LANG=ENGLISH)
- LEWITT, SOL. PARAGRAPHS ON CONCEPTUAL ART. IN: *TUFS UNIVERSITY* [ONLINE]. 2006 [CIT. 2015-02-11]. DOSTUPNÉ Z: [HTTP://WWW.TUFTS.EDU/PROGRAMS/MMA/FAH188/SOL_LEWITT/PARAGRAPHS%20ON%20CONCEPTUAL%20ART.HTM](http://www.tufts.edu/programs/mma/fah188/sol_lewitt/paragraphs%20on%20conceptual%20art.htm)
- LOGAN, JOHN. *THE LAST SAMURAI - SCRIPT* [ONLINE]. 2003, 183 s. [CIT. 2015-02-11]. DOSTUPNÉ Z: [HTTP://WWW.CINEFILE.BIZ/SCRIPT/LASTSAMURAI.PDF](http://www.cinefile.biz/script/lastsamurai.pdf)
- OSTROW, SAUL. BARRY LE VA: ART INTERVIEW. *BOMB MAGAZINE: ARTISTS IN CONVERSATION* [ONLINE]. 1997, ROČ. 1997, Č. 60 [CIT. 2014-10-16]. DOSTUPNÉ Z: [HTTP://BOMBMAGAZINE.ORG/ARTICLE/2064/BARRY-LE-VA](http://bombmagazine.org/article/2064/barry-le-va)
- PROF. DAMM, URSULA. MEDIA ART & DESIGN: GMU: FROM PROCESS ART TO PROCESSUAL ART. *BAUHAUS-UNIVERSITÄT WEIMAR: FACULTY OF MEDIA* [ONLINE]. 2010 [CIT. 2015-02-13]. DOSTUPNÉ Z: [HTTP://WWW.UNI-WEIMAR.DE/MEDIEN/WIKI/GMU:FROM_PROCESS_ART_TO_PROCESSUAL_ART](http://www.uni-weimar.de/medien/wiki/GMU:FROM_PROCESS_ART_TO_PROCESSUAL_ART)

- SESTER, MARIE. ACCES. *SESTER.NET* [ONLINE]. 2003 [CIT. 2015-03-18]. DOSTUPNÉ Z: [HTTP://WWW.SESTER.NET/ACCESS/](http://www.sester.net/access/)
- SNIBBE, SCOTT. *MAKE LIKE A TREE (2005)* [ONLINE]. 2009 [CIT. 2015-03-18]. DOSTUPNÉ Z: [HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=CPFF3-DI2PU](https://www.youtube.com/watch?v=CPFF3-di2PU)
- STERLING', BRUCE. TRANSMEDIALE: TRANSMEDIALE.10 FUTURITY NOW. IN: *ATEMPORALITY* [ONLINE]. 2010 [CIT. 2015-02-09]. DOSTUPNÉ Z: [HTTP://WWW.TRANSMEDIALE.DE/KEYNOTE-BRUCE-STERLING-US-ATEMPORALITY](http://www.transmediale.de/keynote-bruce-sterling-us-atemporality)
- SLANINOVÁ, KATARÍNA A MIRA GÁBEROVÁ. CHLADNIČKA. *ACTION GALLERIES* [ONLINE]. 2011 [CIT. 2015-03-17]. DOSTUPNÉ Z: [HTTP://WWW.ACTIONGALLERIES.INFO/DETAIL_GALERIE.PHP?L=CZ&ID=26](http://www.actiongalleries.info/detail_galerie.php?l=CZ&id=26)
- SLAVÍK, JAN A BARBORA ŠKALOUDOVÁ. ARTFILETIKA: REFLEKTIVNÍ POJETÍ VÝCHOVY UMĚNÍM. IN: *KRITICKEMYSLNI.CZ* [ONLINE]. 2001 [CIT. 2015-04-01]. DOSTUPNÉ Z: [HTTP://WWW.KRITICKEMYSLNI.CZ/KLISTY.PHP?CO=28//ARTFILETIKA](http://www.kritickemysleni.cz/klisty.php?co=28//ARTFILETIKA)
- SÝKOROVÁ, LENKA. GALERIE KALUŽ. *ACTION GALLERIES* [ONLINE]. 2011 [CIT. 2015-03-17]. DOSTUPNÉ Z: [HTTP://WWW.ACTIONGALLERIES.INFO/DETAIL_GALERIE.PHP?L=CZ&ID=33&FO=201108162301_KALUZ.JPG&KO=](http://www.actiongalleries.info/detail_galerie.php?l=CZ&id=33&fo=201108162301_KALUZ.JPG&ko=)
- WILLETTE, JEANNE. PROCESS ART: ART AS PROCESS. IN: *ARTHISTORYUNSTUFFED* [ONLINE]. 2012 [CIT. 2015-02-12]. DOSTUPNÉ Z: [HTTP://WWW.ARTHISTORYUNSTUFFED.COM/PROCESS-ART/](http://www.arthistoryunstuffed.com/process-art/)
- WOOD STREET GALLERIES. MIGUEL CHEVALIER, POWER PIXELS 2013 - PITTSBURGH, PENNSYLVANIA. IN: *YOUTUBE.COM* [ONLINE]. 2013 [CIT. 2015-03-18]. DOSTUPNÉ Z: [HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=zQE_4aSk72C](https://www.youtube.com/watch?v=zQE_4aSk72C)

KATALOGY

- EVERS, LUCAS, ET AL. *EL PROCESO COMO PARADIGMA: ARTE EN DESARROLLO, MOVIMIENTO Y CAMBIO*. KATALOG VÝSTAVY. 23. 4. – 30. 8. 2010. GIJÓN: LABORAL, CENTRO DE ARTE Y CREACIÓN INDUSTRIAL, 2010, 179 s. ISBN 978-846-1396-238.
- GARCIA TORRES, MARIO. *CATALOGUE "9 AT LEO CASTELLI 1969"*. KATALOG VÝSTAVY. 4. – 28. 12. 1968 IN: CASTELLI WAREHOUSE, 47 s. SAN JUAN: INSTITUTO DE CULTURA PUERTORRIQUENA, 2009
- MC SHINE, KYNASTON. *INFORMATION*. KATALOG VÝSTAVY. 2. 7 – 20. 9. 1970. NEW YORK: MOMA, 1970. DOSTUPNÉ Z: [WWW.MOMA.ORG/MOMAORG/SHARED/PDFS/DOCS/PRESS_ARCHIVES/4483/RELEASES/MOMA_1970_JULY-DECEMBER_0003_69.PDF?2010](http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/4483/releases/moma_1970_july-december_0003_69.pdf?2010)
- SZEEMANN, HARALD ET AL. IN: *LIVE IN YOUR HEAD. WHEN ATTITUDES BECOME FORM. WORKS-CONCEPTS-PROCESSES-SITUATIONS- INFORMATION: WORKS, CONCEPTS, PROCESSES, SITUATIONS, INFORMATION*. KATALOG VÝSTAVY. 22. 3. – 27. 4. 1969 [ONLINE]. BERN: KUNSTHALLE BERN, 1969, 166 s. DOSTUPNÉ Z: [UBUMEXICO.CENTRO.ORG.MX/TEXT/SZEEMANN-HARALD_LIVE-IN-YOUR-HEAD_WHEN-ATTITUDES-BECOME-FORM_1969.PDF](http://ubumexico.centro.org.mx/text/szeemann-harald_live-in-your-head_when-attitudes-become-form_1969.pdf)
- TUCKER, MARCIA A JAMES MONTE. *ANTI-ILLUSION: PROCEDURES/MATERIALS*. KATALOG VÝSTAVY. 19. 5 - 6. 7. 1969. NEW YORK: WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART, 1969, 70 s. DOSTUPNÉ Z: [ARCHIVE.ORG/DETAILS/ANTIILLUSIONPROC61WHIT](http://archive.org/details/antiillusionproc61whit)

SEZNAM VYOBRAZENÍ

OBR. 1: KOPIE SOCHY SV. <i>LUDMILY S MALÝM VÁCLAVEM</i> , PATRNĚ Z DÍLNY MATYÁŠE BERNARDA BRAUNA, 1720, KARLŮV MOST, ZDROJ: CESKAASLOVENSKAHISTORIE.ESTRANKY.CZ.....	13
OBR. 2: DIEGO VELASQUEZ, <i>DVORNÍ DÁMY</i> (DETAIL), 1656, 236x167,5, PRADO MUZEUM, MADRID, ZDROJ: ULOZ.TO.....	14
OBR. 3: CLAUDE MONET, <i>IMPRES</i> , 1872, OLEJOVÁ NA PLÁTNĚ, 48 CM X 63 CM, ZDROJ: WWW.SINOORIGIN.COM.....	14
OBR. 4: EDVARD MUNCH, <i>VÝKŘIK</i> , 1893, OLEJ, TEMPERA A PASTEL NA LEPENCE, 91 × 73,5 CM, ZDROJ: WWW.ABCGALLERY.COM.....	15
OBR. 5: ON KAWARA, <i>JULY 20, 1969</i> , 1969, AKRYL NA PLÁTNĚ, 154.9 x 226.1, ZDROJ: WWW.ALLARTNEWS.COM.....	15
OBR. 6: MARCEL DUCHAMP, <i>AKT SESTUPUJÍCÍ ZE SCHODŮ</i> , 1912, OLEJ NA PLÁTNĚ, 147,5 x 89CM, ZDROJ: WWW.ABCGALLERY.COM.....	16
OBR. 7: FRANTIŠEK KUPKA, <i>AMORFA – DVOUBAREVNÁ FUGA</i> , 1912 OLEJ NA PLÁTNĚ, 221,8 x 220 CM, WWW.KULTURISSIMO.CZ.....	16
OBR. 8: RENÉ MAGRITTE, <i>ZRADA OBRAZŮ</i> , 1929, OLEJ NA PLÁTNĚ, 60 x 81 CM, ZDROJ: WWW.ARTHISTORYUNSTUFFED.COM.....	17
OBR. 9: SOL LE WITT, <i>NÁSTĚNNÉ KRESBY #936</i> (DOKUMENTACE PROCESU PŘEMALOVÁVÁNÍ NÁSTĚNNÝCH MALEB PRO VYTVOŘENÍ NOVÉ INSTALACE), 2000 - 2008, GALERIE MOMA, ZDROJ: WWW.SFGATE.COM.....	20
OBR. 10: ROBERT MORRIS, <i>BEZ NÁZVU (HNĚDÝ FILC)</i> , ZE SÉRIE FELT PIECES, 1973, ZAVĚŠENÝ FILC, ZDROJ: WWW.GUGGENHEIM.ORG.....	20
OBR. 11: RICHARD SERRA, <i>SPLASH PIECES</i> (NAHOŘE – VRHÁNÍ OLOVA, DOLE – VZNIKLÉ OBJEKTY), 1969, OLOVO, ZDROJ: KATALOG VÝSTAVY <i>9 AT LEO CASTELI WAREHOUSE</i>	21
OBR. 12: RADOSLAV KRATINA, <i>DŘEVĚNÝ HRIVNÁČ</i> , 1967, DŘEVO, NITROLAK, 97 x 35,5 CM, ZDROJ: CS.ISABART.ORG.....	27
OBR. 13: ADRIÁN CUERVO, <i>LA HUELLA</i> , 2010, MICRFÓN, PROJEKTOR, 200 x 150 CM, ZDROJ: <i>EL PROCESO COMO PARADIGMA</i>	32
OBR. 14: ALISON KUDLA, <i>GROWTH PATTERN</i> , 2010, TABÁKOVÉ LISTY V AGARU, 20x20x5 CM, ZDROJ: <i>EL PROCESO COMO PARADIGMA</i>	34
OBR. 15: DRIESSENS & VERSTAPPEN, <i>SANDBOX</i> , (NAHOŘE - OBJEKT, DOLE - ZÁZNAM PROCESU UVNITŘ), 2012 DŘEVO, KOV, PÍSEK, ELEKTRONIKA, INSTALACE S 2-4 PROJEKTORY 245 x 122 x 176 CM, ZDROJ: <i>EL PROCESO COMO PARADIGMA</i>	34
OBR. 16: ROMAN KIRSCHNER, <i>ROOTS</i> , (NAHOŘE - OBJEKT, DOLE - ZÁZNAM PROCESU UVNITŘ), 2005-2006, AKVÁRIUM, VODA, SÍRAN ŽELEZITÝ, MĚDĚNÝ DRÁT, PLATINA, POČÍTAČ, ZVUKOVÝ SYSTÉM, ZDROJ: <i>EL PROCESO COMO PARADIGMA</i>	35
OBR. 17: LUNA MAUER, <i>RED FUNGUS</i> (DIVÁCI PŘI TVORBĚ), 2010, GENERATIVNÍ INSTALACE, SAMOLEPKY NA PODLAZE, VE SBÍRCE STEDELIJK MUZEUM AMSTERDAM, ZDROJ: <i>EL PROCESO COMO PARADIGMA</i>	35
OBR. 18: MARTA DE MENEZES, <i>DECON</i> , (NAHOŘE – PŮVODNÍ STAV, DOLE – STAV PŘED UKONČENÍM VÝSTAVY), 2007-2008, AKRYLÁTOVÉ BOXY, TEXTILNÍ BARVIVA, BAKTERIE, ZDROJ: <i>EL PROCESO COMO PARADIGMA</i>	36
OBR. 19: JELTE VAN ABBEMA, <i>SYMBIOSIS</i> , 2009, REKLAMNÍ BUDKA, PAPIR, ŽIVÉ KULTURY, ZDROJ: <i>EL PROCESO COMO PARADIGMA</i>	36
OBR. 20: JACKSON POLLOCK PŘI PROCESU TVORBY, 1949, ZDROJ: WWW.TELEGRAPH.CO.UK.....	37
OBR. 21: JACKSON POLLOCK, <i>CONVERGENCE</i> , 1952, OLEJ NA PLÁTNĚ, 237.5×393.7 CM, ZDROJ: WWW.JACKSON-POLLOCK.ORG.....	38

OBR. 22: YVES KLEIN, <i>ZÓNY NEHMOTNÉ OBRAZOVÉ CITLIVOSTI</i> (DOKUMENTACE EVENTU); ZLEVA: VÝMĚNA OSVĚDČENÍ ZA ZLATO, PÁLENÍ OSVĚDČENÍ KUPCEM, VHOZENÍ ZLATA DO ŘEKY TVŮRCEM (KLEINEM). 1969, NA BŘEHU ŘEKY SIENA, ZDROJ: WWW.YVESKLEINARCHIVES.ORG	39
OBR. 23: MORRIS LOUIS, <i>GAMMA IOTA</i> , 1960, AKRYLOVÁ PRYSKYŘICE (MAGNA) NA PLÁTNĚ, 259 x 397.5 CM, ZDROJ: WWW.METMUSEUM.ORG	40
OBR. 24: JACKIE WINSOR, <i>ČTYŘI ROHY</i> , 1972. DŘEVO A KONOPÍ, 72.2 x 128.3 x 131.4 CM, ZDROJ: WWW.OBERLIN.EDU	40
OBR. 25: EVA HESSE, <i>COKOLIV</i> , 1968, LATEX, POLYETYLEN, ŽELEZNÉ KROUŽKY, 4 PANELY, KAŽDÝ 198 x 101 CM, ZDROJ: WWW.WIKIART.ORG.....	41
OBR. 26: BARRY LE VA: <i>POKRAČUJÍCÍ A SPOJENÉ AKTIVITY</i> : NEUKONČENÝ AKT PADÁNÍ, 1967, SKLO, ROLE FILCU, ZDROJ: WHITNEY.ORG	42
OBR. 27: BERNARD COHEN, <i>V TUTO CHVÍLI</i> , 1965, OLEJ A TEMPERA NA PLÁTNĚ, 243,8x243,8 CM, ZDROJ: WWW.TATE.ORG.UK	43
OBR. 28: JEAN FAUTRIER, <i>OTAGE</i> , 1943, KOMBINOVANÁ TECHNIKA, 46 x 38 CM, ZDROJ: WWW.WIKIART.ORG	46
OBR. 29: YVES KLEIN - <i>MODELKY NATŘENÉ MODROU BARVOU</i> , PAŘÍŽ, GALERIE INTERNATIONALE D'ART CONTEMPORAIN, 9. BŘEZEN. 1960, ZDROJ: WWW.ARTSJOURNAL.COM.....	47
OBR. 30: RICHARD LONG, <i>LINIE V BOLIVII</i> (FOTODOKUMENTACE VÝSLEDKU EVENTU V PŘÍRODĚ), 1981, KAMENY, ZDROJ: RICHARDLONG.ORG	48
OBR. 31: ALEXANDER CALDER, <i>MOBIL</i> , 1932, KOV, DŘEVO, DRÁT A PRUŽINA, 150x200x200 CM, ZDROJ: THEREDLIST.COM.....	49
OBR. 32: JEAN TINGUELY, <i>MÉTA-MATIC Č. 12</i> , 1959, ŽELEZO, ELEKTROTECHNIKA, PAPÍR, SOUKROMÝ MAJETEK.....	50
OBR. 33: BRIDGET RILEY, <i>PROUDĚNÍ</i> , 1964, EMULZNÍ BARVA NA PLÁTNĚ, 135x150 CM, ZDROJ: WWW.MUTUALART.COM	50
OBR. 34: MIGUEL CHEVALIER, <i>SÍLA PIXELŮ</i> , 2013, PROJEKTOR A KAMERA, VLASTNICTVÍ AUTORA, ZDROJ: WWW.YOUTUBE.COM	51
OBR. 35: MARIE SESTER, <i>PŘÍSTUP</i> , 2011, PROJEKTOR TECHNIKA, FOTOGRAFIE Z HOUSE FOR CONTEMPORARY ART, ZDROJ: WWW.SESTER.NET	51
OBR. 36: ROBOT 060607+ LEONEL MOURA, <i>BEZ NÁZVU</i> (ZÁZNAM AUTONOMNÍ KRESBY ROBOTA RAP), 2007, INKoust NA PLÁTNĚ, 250 x 450 CM, ZDROJ: WWW.LEONELMOURA.COM	52
OBR. 37: ROBERT MORRIS, <i>BEZ NÁZVU</i> , 1965, POMALOVANÁ PŘEKLIŽKA, 244x244x61 CM, ZDROJ: WWW.STUDYBLUE.COM.....	53
OBR. 38: MILAN KNÍŽÁK, <i>DEMONSTRACE JEDNOHO</i> , 16,12.1964, PRAHA, ZDROJ – KATALOG K VÝSTAVĚ <i>AKCE, SLOVO, POHYB PROSTOR</i>	54
OBR. 39: ALLAN KAPROW, <i>YARD</i> , 1961, ENVIROMENT Z PNEUMATIK, ZDROJ – KATALOG K VÝSTAVĚ <i>AKCE, SLOVO, POHYB PROSTOR</i>	55
OBR. 40: JOSEPH BEUYS, <i>JAK MRTVÝM ZAJÍCŮM VYSVĚTLOVAT OBRAZY</i> , 1965, FOTOGRAFIE Z AKCE, ...	56
OBR. 41: "HAND DE VRIES, <i>HISTORIE CITRONOVÉ PELARGONIE 2</i> , 1971, FOTOGRAFIE S TEXTEM, ZDROJ: RENCONTRES-ARLES.COM.....	56
OBR. 42: ROMAN OPAŁKA, <i>DETAIL I-35327</i> (DETAIL NA PROCES TVORBY), 1965, OLEJ NA PLÁTNĚ, ZDROJ: CULTURE.PL.....	58
OBR. 43: HANS HAACKE, <i>KONDENZAČNÍ KOSTKA (I. VARIANTA)</i> , 1963, AKRYLOVÉ SKLO, VODA, SVĚTLO, PROUDĚNÍ VZDUCHU, OKOLNÍ TEPLOTA, 60x60x60 CM, ZDROJ: RUHRBERG UMĚNÍ 20. STOLETÍ .	58
OBR. 44: BOREDOMRESEARCH, <i>REAL SNAIL MAIL</i> , 2008- DODNES, ŠNECI, RFID ČTEČKA A ŠTÍTKY, INTERNET, ZDROJ: <i>EL PROCESO COMO PARADIGMA</i>	59
OBR. 45: ZDENĚK BERAN - <i>REHABILITAČNÍ ODDĚLENÍ DR. DR.</i> , INSTALACE (1970 – 2000), ZDROJ: WWW.CREATIVOAS.CZ.....	59

OBR. 46: MONA HATOUM, <i>CIZÍ TĚLO</i> , INSTALACE, VIDEOPROJEKCE, 1994, ZDROJ: ARCHEE.QC.CA	59
OBR. 47: MARINA ABRAMOVIC, <i>SEVEN EASY PIECES</i> : GINA PANE, PRVNÍ ČÁST SÉRIE AUTOPOTRÉTŮ, 2005, PERFORMANCE SE SVÍČKAMI, ZDROJ: UK.PHAIDON.COM	60
OBR. 48: ROBERT SMITHSON, <i>SPIRÁLA JETTY</i> , 1970, DÉLKA 475 M ŠÍŘKA 4,5 M, UTAH, SALT LAKE (ZNIČENO), ZDROJ: WWW.KHANACADEMY.ORG	60
OBR. 49: MARINA ABRAMOVIC, <i>UMĚLEC JE DAR</i> , PERFORMANCE U ŽIDLE A STOLU (NA FOTOGRAFII ABRAMOVIC A NÁHODNÝ DIVÁK), 2012, ZDROJ: HEREELSEWHERE.COM	63
OBR. 50: ANDY HOPE, <i>ČASOVÉ TUBY</i> (NAHOŘE-INSTALACE, DOLE VÝSLEDEK PROCESU), 2010, INSTALACE, ZDROJ: DAWIRE.COM	63
OBR. 51: RAFAEL BAECKER, <i>KONVERZACE</i> , 2009, MAGNETY, GUMIČKY, DRÁTY, STRUNY, ELEKTRONIKA, ZDROJ: KATALOG K VÝSTAVĚ <i>EL PROCESO COMO PARADIGMA</i>	64
OBR. 52: PŘEDEK S POKRČENÝMI KOLENY, RYTINA NA KŮŘE Z CHATHAMSKÝCH OSTROVŮ, ZDROJ: CELTICNZ.CO.NZ	72
OBR. 53: KONGO-YOMBE, <i>NKISI NKONDI</i> (FIGURKA POBITÁ HŘEBÍKY), DŘEVO, KOV, SKLO, PRYSKŘICE,PERA, ZVÍŘECÍ ŽÍNĚ, 66X30,5X22,9 CM, ZDROJ: FREELAND, C. <i>TEORIE UMĚNÍ</i>	73
OBR. 54: PABLO PICASSO - AVIGNONSKÉ SLEČNY - DETAIL MASKY (ZLEVA-VRCHNÍ VRSTVA OBRAZU, VEDLE SNÍMEK Z INFRAČERVENÉHO PROZÁŘENÍ TÉHOŽ MÍSTA), ZVEŘEJNĚNO 2008, ZDROJ: SPACECOLLECTIVE.ORG	77
OBR. 55: LEONARDO DA VINCI, MONA LISA (DETAIL PRASKAJÍCÍHO PLÁTNÁ), OLEJ NA DŘEVĚ, ZDROJ: WWW.OFFICIEL-GALERIES-MUSEES.COM	80
OBR. 56: KAPKA VODY (POKUS), MOTIVAČNÍ FÁZE HODINY, 2013, ZDROJ - VLASTNÍ ARCHIV	96
OBR. 57: VÝTVARNÝ ÚKOL S IGELITY,(ZLEVA: POHLED DO TŘÍDY, DETAIL NA PROCES PRÁCE, VÝLEDNÝ PRODUKT), TVŮRČÍ FÁZE HODINY, 2013, IGELIT A BAREVNÉ VODY, 30X30 CM ZDROJ - VLASTNÍ ARCHIV	97
OBR. 58: ZEN A TUŠOVÁ MALBA, MOTIVAČNÍ FÁZE HODINY (ŽÁK STAVÍ DOMEČEK Z KARET), 2013, ZDROJ:- VLASTNÍ ARCHIV	97
OBR. 59: TUŠOVÁ MALBA, ŽÁKOVSKÁ ŘEŠENÍ (ZLEVA- POLOZASCHNUTÍ A VYMYTÍ, VYTÍRÁNÍ SUCHÝM KAPESNÍKEM, RYTÍ TUŽKOU), PRAKTICKÁ ČÁST HODINY, 2013, TUŠ A NAVLHČENÝ PAPIR, ZDROJ - VLASTNÍ ARCHIV	98
OBR. 60: ATRIBUT DOBY - PŘEKRÝVANÉ OBJEKTY, ZDROJ - VLASTNÍ ARCHIV	99
OBR. 61: VRSTVY ČASU,(ZLEVA:PROCES TVORBY, VÝLEDNÝ ARTEFAKT1, VÝLEDNÝ ARTEFAKT2), TVŮRČÍ FÁZE HODINY, 2013, MÁČENÝ PAPIR, ZDROJ: VLASTNÍ ARCHIV	100
OBR. 62: SDÍLENÁ KRAJINA (ZLEVA: POHLED NA PROCES TVORBY, KRAJINA1, KRAJINA2), TVŮRČÍ FÁZE HODINY, 2013, ZDROJ: VLASTNÍ ARCHIV	101
OBR. 63: MŮJ POKOJÍČEK (3 PRÁCE ŽÁKŮ), TVŮRČÍ FÁZE HODINY, 2013, ZDROJ: VLASTNÍ ARCHIV	102
OBR. 64: MŮJ POKOJÍČEK (VÝSTUP-JEDNOTLIVÉ VRSTVY/FÁZE - ZLEVA: POKOJ, RÁNO, ODPOLEDNE, VEČER, DOSPĚLOST, VLASTNÍ DÍTĚ/BUDOUCNOST), TVŮRČÍ FÁZE HODINY, 2013, ZDROJ: VLASTNÍ ARCHIV	102
OBR. 65: PORTRÉT, AKRYLOVÁ BARVA A LATEX NA PLÁTNĚ, 75X90 CM, ZDROJ: VLASTNÍ ARCHIV	105
OBR. 66: KRAJINA, AKRYL NA PLÁTNĚ, 120 X 70 CM, ZDROJ: VLASTNÍ ARCHIV	106
OBR. 67: <i>ŽIVÁ GRAFIKA</i> - NAHOŘE - POHLED DO VÝSTAVNÍ SÍNĚ, DOLE 2 GRAFIKY (VLEVO- VYTRÁCEJÍCÍ, VPRAVO - ZACHOVALÁ GRAFIKA), TERMOCITLIVÝ PAPIR, 2014, ZDROJ: VLASTNÍ ARCHIV	106
OBR. 68: POHLED DO VÝSTAVY <i>CO V NÁS JE</i> - INSTALACE 3 OBJEKTŮ S AUDII, 2013, ZDROJ: VLASTNÍ ARCHIV	107
OBR. 69: IDEÁLNÍ KRUH - ZMĚNA, INSTALACE SE SÁDROKARTONOVOU DESKOU, VODOU A KLADKOVÝM MECHANISMEM, 2015, ZDROJ: VLASTNÍ ARCHIV	109
OBR. 70: IDEÁLNÍ KRUH - PLYNUTÍ, INSTALACE 2015, ZDROJ: VLASTNÍ ARCHIV	109
OBR. 71: IDEÁLNÍ KRUH - ROZŠÍŘOVÁNÍ, GRAFIT NA KARTONU, 2015, ZDROJ: VLASTNÍ ARCHIV	110

PŘÍLOHY

Přípravy na hodinu:

1. – 2. hodina

Povídání o tvorbě/tvoření	10 min
1 pokus kapky vody - ukázka obrázků – „jak autor as maloval?“ – otázka	5 min
1 pokus kapky vody	10 min
2 stékaná barva – ukázka obrázků – „jak autor asi maloval?“ – otázka	15-20 min
2 stékaná barva – vrstvy igelitů	15-20 min
3 čínská tušová malba	15-20 min
úklid prostoru	10 min
Reflexe	5-10 min
Zhodnocení (výstava na lavicích, kolektivní vybrání nejlepších prací) ²¹¹	10 min

otázky: jak často si kreslíte? Co nejčastěji kreslíte? *Co vás baví nejvíc kreslit* (koho, co, kde, jak,...)? Co vás na kreslení tolik baví? Tady ve škole, *zkoušeli jste někdy něco, co jste nikdy předtím nedělali* (kromě kresby tužkou, temperami, ... - experimentální/nezvyklé techniky)? (popř. pokud půjde rozhovor dobře, položit otázku: co byste si chtěli zkusit? Něco speciálního – co vás napadá, - zároveň výtvarné tvoření a zároveň zážitek – může jít i o divadlo, zpěv,...)

„dneska si budeme jen tak hrát“ umíte si představit, co dělá kapka vody, když dopadne na hladinu?(příběh kapky)“

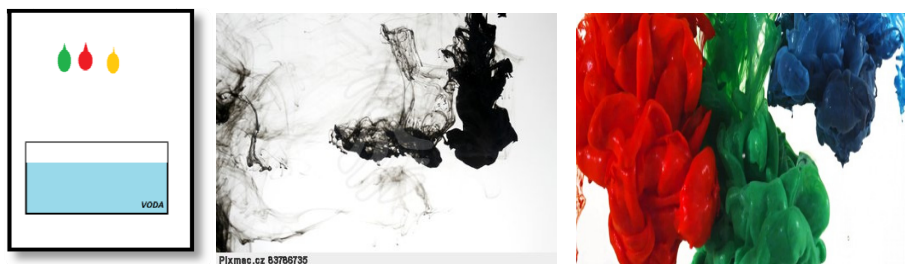
témata – míchání barev, tvarů, abstrakce/nefigurální tvorba,...

Úkol 1:ukázka obrázků - kapaná barva

-každý z žáků si vezme jednu zavařovací sklenici (nebo pracovat ve dvojici?) naplní jí do třetiny vodou. Poté si z připravených barev budou nabírat na kapátko (špejli) a kapat do vody – budou pozorovat, jak se barva chová, když dopadne do vody – jak se rozprostírá kapka vody ve svém přirozeném prostředí.

²¹¹ OTÁZKA - když jde o procesuální tvorbu, tedy o to, že je proces tvorby důležitější než výsledný artefakt, není zhodnocení formou „vybereme společně nejlepší práci“ PROTIKLADNÉ? – možná bude lepší hodnotit formou „mě (jakožto žáka) bavila ta či ona práce nejvíc, protože...“

-žáci mohou efekt zopakovat kolikrát chtějí (limitování jsou dobou 5 -10 minut).
žáci mohou hledat tvary, které tam vidí – co jim co připomíná (rychle zapisovat, zakreslovat, nebo se jen dívat)



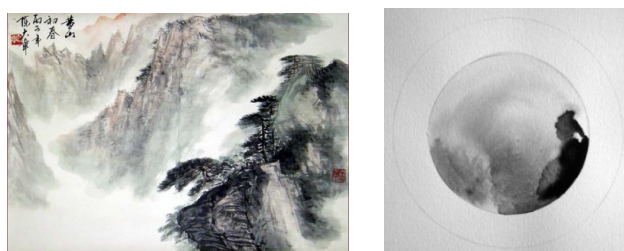
Úkol 2: ukázka obrázků – Evžen Šimera, J. Pollock,



tady už Evžen Šimera kladl kapce barvy překážky, aby měnila svůj směr. To samé děláme my, když jí pouštíme mezi dva igelity

-každý z žáků si vezme připravený stojan a na něm budou 2 igelity. Žák si kapátkem nabere barvu, poté nechá barvu stéct mezi igelity a po vrchním igelitu. Kombinuje barvy a přidává další igelity. Tím vytváří abstraktní/nefigurativní malbu, s plnou autonomní barvy.

Úkol 3:ukázka obrázků – čínské a japonské malby – ticho, rozpíjená barva, akvarelová malba,... Jiří Straka (tušová malba)



-žáci si nejprve na kartonu zkusí otisknout tvar (různě sestřižené houby namočené ve vodě) na karton a poté do ní budou štětcem kapat barvu. Na více papírech se seznámí s technikou a

-po této technice se žáci přesunou k ztvárnění krajiny/portrétu touto technikou (možno vrstvit i více barev – po zaschnutí)

KOMPETENCE:

Sociální a personální:

-Podílí se na utváření příjemné atmosféry v týmu, na základě ohleduplnosti a úcty při jednání s druhými lidmi přispívá k upevňování dobrých mezilidských vztahů, v případě potřeby poskytne pomoc nebo o ni požádá.

(RVP str. 16)

komunikativní:

-Využívá informační a komunikační prostředky a technologie pro kvalitní a účinnou komunikaci s okolním světem. (RVP str. 15)

-Využívá získané komunikativní dovednosti k vytváření vztahů potřebných k plnohodnotnému soužití a kvalitní spolupráci s ostatními lidmi. (RVP str. 15)

Očekávané výstupy:

-užívá a kombinuje prvky vizuálně obrazného vyjádření ve vztahu k celku: v plošném vyjádření linie a barevné plochy; v objemovém vyjádření modelování a sochařský postup. (RVP, str. 69)

-porovnává různé interpretace vizuálně obrazného vyjádření a přistupuje k nim jako ke zdroji inspirace. (RVP, str. 69).

3. Hodina – Vrstvy/ vrstvení

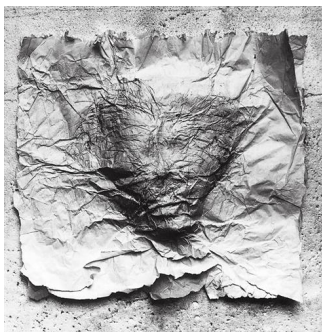
Povídání: co je to vrstva? Kde jí najdeme?	10 min
Ukázka obrázků	5-10 min
Úkol 1 - etuda – otisky tvarů	10-15 min
Úkol 2 – vrstvení papíru	20 - 30 min
Úkol 3 - dekoláž (odkrývání vrstev)	20 - 30 min
Úklid prostoru	5-10
Reflexe	5 min
Zhodnocení	10 min

Otázky: *co je to vrstva* (že něco překrývá něco jiného)? Kde jí najdeme (chleba/rohlík, koberec je vrstva, ... tapety, opakované malování pokoje, prach, kůže/srst,...) *jakou má funkci* (u pokožky, atd..)

Úkol 1: žáci po povídání si o vrstvách dostanou každý 4 papíry a dostanou úkol projít se po třídě a najít nejvýš 4 zajímavé předměty, vytvořit jim vrstvu - co nejpřesněji mačkáním zkopírovat jejich tvar²¹², poté je sejmut a dát je jednu stranu třídy.

Úkol 2: pomůcky: různé druhy papírů (různé tloušťky, barvy, materiály,...), prostorové objekty

ukázka obrázků – A. Šimotová, - vrstvy, perforace (protrhávání,...)



-žáci si vyberou jeden z objektů a položí si ho na desku. Poté ho překryjí několika vrstvami papíru a co nepřesněji rukama (muchláním) zkopírují tvar předmětu (předmět nevyndávají po celou dobu práce). Poté berou další a další papíry a uprostřed je protrhávají, (od malých trhlinek po velké) a vrství je na předmět. Vznikne prostorový objekt s mnoha vrstvami papíru. Každý žák využije přibližně 40 papírů.²¹³

Úkol 3: DEKOLÁŽ

Otázky – co je to koláž?(vrstvení různých vystřižených motivů) opak = dekoláž²¹⁴; jestli se s tím už setkali (vandalismus – otrhané plakáty na ulici,...)²¹⁵

-žáci dostanou každý 1 desku, na které jsou nalepené²¹⁶ různé vrstvy papíru. K tomu dostanou pomůcku na protrhávání (nůžky, vidličky, jídelní nože,...)

- námět a téma - vytrhat portrét/krajinu (dle libosti)

²¹² jak to zafixovat, aby to drželo/nerozpadlo se to, nebo vysvětlit dětem, že i to je záměrem, protože kromě vrstev se také zabýváme procesem a k procesu vznikání se přirozeně navazuje proces zanikání – vysvětlit na příkladech

²¹³ úkol je inspirován z výsledku práce 15 letého žáka/žákyně – z knihy V. Roeselová (techniky ve výtvarné výchově) – str. 167.

²¹⁴ V Knize Jany Geržové – „*Slovník svetoveho umenia 2. Polovice 20.stočia*“ je pojem detailně popsán.

²¹⁵ nutné bude říct, že dneska si to zkusíme jako výtvarnou techniku, ale aby to na ulici nedělali.

²¹⁶ přibližně 10 vrstev

4. hodina

Povídání - připomenutí termínů z minulých hodin.	10 min
Úkol 1 – OBECNÁ KRAJINA	20 - 30 min
Úkol 2 - OBECNÝ PORTRÉT	20 - 30 min
Úklid	10 min
Reflexe	5 - 10 min
Zhodnocení	10 min

Otázky: opakování na téma vrstev.

Úkol 1: OBECNÁ KRAJINA

Pomůcky: suchý pastel, papíry,...

-žáci dostanou každý papír o formátu (A4 – 21 x 29,5 cm). Vytvoří kolektivně krajinu. Nejprve nakreslí stejnsměrnými tahy tvar krajiny (horizont), až budou mít, pošlou papír sousedovi doprava. Každý vždy něco přikreslí a až to bude mít, pošle to dál²¹⁷. Aktivita končí v době, kdy se každému vrátí jeho papír.

-práce bude probíhat ve skupinkách max. po 10 žácích. Každý žák bude mít jinou barvu pastelu

-opět je důležitý aspekt překrývání, vrstvení, je přidán prvek kolegiality/kooperace který tomu dodává procesuální charakter.

Úkol 2: OBECNÝ PORTRÉT

-pomůcky – tuž/černé fixy, pauzák,...

-žáci dostanou pauzovací papíry s předdefinovaným tvarem obličeje²¹⁸. Do něj pak zakreslí svého spolužáka (ne, že budou všichni kreslit jednoho spolužáka... například by mohli kreslit spolužáka naproti, vzhledem k uzpůsobení stolů ve výtvarném ateliéru).

-poté se portréty vyberou a pauzáky se přes sebe překryjí

-každý jeden portrét (symbolicky „žák“) je jednou vrstvou obecné²¹⁹ tváře (metafora tvář třídy/portrét třídy,...).

²¹⁷ nejde o bezmyšlenkovité kreslení- prvky krajiny. bude nutné je upozornit, aby respektovali výtvarnou část kamaráda.. Nepřekreslovat příliš, naproti tomu se nesmí bát vlastního vyjádření – najít rovnováhu

²¹⁸ (vytečkovaný ovál) – z toho důvodu, aby se drželi přibližně stejné velikosti

²¹⁹ vyzvědět, jestli znají děti slovo „ obecný/univerzální/průměrný“

Reflexe -narazit na témata *společnost, společenství, spolupráce, vycházení, respekt*²²⁰

Klíčové kompetence:

komunikativní:

-formuluje a vyjadřuje své myšlenky a názory v logickém sledu, vyjadřuje se výstižně, souvisle a kultivovaně v písemném i ústním projevu. (RVP, str. 15)

-naslouchá promluvám druhých lidí, porozumí jim, vhodně na ně reaguje, účinně se zapojuje do diskuse, obhajuje svůj názor a vhodně argumentuje. (RVP, str. 15)

-využívá získané komunikativní dovednosti k vytváření vztahů potřebných k plnohodnotnému soužití a kvalitní spolupráci s ostatními lidmi. (RVP, str. 15)

Sociální a personální

-podílí se na utváření příjemné atmosféry v týmu, na základě ohleduplnosti a úcty při jednání s druhými lidmi přispívá k upevňování dobrých mezilidských vztahů, v případě potřeby poskytne pomoc nebo o ni požádá. (RVP, str. 16)

-vytváří si pozitivní představu o sobě samém, která podporuje jeho sebevědomí a samostatný rozvoj; ovládá a řídí svoje jednání a chování tak, aby dosáhl pocitu sebeuspokojení a sebeúcty. (RVP, str. 16)

Pracovní

-používá bezpečně a účinně materiály, nástroje a vybavení, dodržuje vymezená pravidla, plní povinnosti a závazky, adaptuje se na změněné nebo nové pracovní podmínky. (RVP, str. 17)

Očekávané výstupy

-nalézá a do komunikace v sociálních vztazích zapojuje obsah vizuálně obrazných vyjádření, která samostatně vytvořil, vybral či upravil

²²⁰ je to nutné vzhledem k tématu „procesuální umění a vrstvy“? Neodvádí to pozornost?

5. hodina – záznam života/času v pokoji

Povídání - připomenutí pojmu z minulé hodiny - proces	10 min
Úkol 1	30-40 min
Úklid	10 min
Reflexe	5 - 10 min
Zhodnocení	10 min

Pomůcky: fixy, igelity 15x15 cm,

Úkol 1: - každý žák dostane 5ks igelitu, na které překreslí perspektivní prostor pokoje (svého). Poté se reflektivně dostávají k dění v pokoji a chronologicky řadí úkony, které oni v pokojíčku dělají -při tom se dostávají k tomu, že některé věci odsouvají, mění – ty věci, které v pokojíčku změni (zmuchlaná peřina, odložený hrnek od svačiny, pohozené ponožky, ručník od koupele,...) zakreslí na nový pauzák. Vznikne kresba s více vrstvami, na nichž je zakreslený proces „obývání pokoje/jeden můj den v pokoji“ ...²²¹

Úkol 2: řekneme si: UBĚHLÝ 4 ROKY, jsem v posledním ročníku základní školy, cítím, že přijde nějaká změna. chci si proto změnit i pokojíček – co si tam změním? (tehdy se žákům interiéry rozejdou – každý si změni prostor po svěmskříně, zakreslení tapet,...)

Úkol 3: jsem dospělý/á. Co mi v pokojíčku zůstane, co mi přibude, co se změni? (můžou se inspirovat tím, jak vypadá pokoj rodičů)

Úkol 3: mám dítě – chci pokojíček přenechat svému dítěti – co a jak mu přestavím, aby se mu to líbilo?

-cílem je uvědomit si, které věci se měni a které ne. Že některé se měni v rámci hodin a minut (hrnky, peřiny,...) a některé v rámci dnů, let,(přestavba skříní,...)

-stránky budeme číslovat (první část úkolu – jen hodinově a minutově), druhou část (změny interiéru – zapisujeme datum a čas – žáci si sami vymyslí)...

Klíčové kompetence

Komunikativní

²²¹ otázka jestli nejít do malby – přemalovat jen věci, které se změnily (totožné s mojí prací)

-formuluje a vyjadřuje své myšlenky a názory v logickém sledu, vyjadřuje se výstižně, souvisle a kultivovaně v písemném i ústním projevu. (RVP, str. 15)

-naslouchá promluvám druhých lidí, porozumí jim, vhodně na ně reaguje, účinně se zapojuje do diskuse, obhajuje svůj názor a vhodně argumentuje. (RVP, str. 15)

-využívá získané komunikativní dovednosti k vytváření vztahů potřebných k plnohodnotnému soužití a kvalitní spolupráci s ostatními lidmi. (RVP, str. 15)

Sociální a personální

-přispívá k diskusi v malé skupině i k debatě celé třídy, chápe potřebu efektivně spolupracovat s druhými při řešení daného úkolu, oceňuje zkušenosti druhých lidí, respektuje různá hlediska a čerpá poučení z toho, co si druzí lidé myslí, říkají a dělají. (RVP, str. 16)

-vytváří si pozitivní představu o sobě samém, která podporuje jeho sebevědomí a samostatný rozvoj; ovládá a řídí svoje jednání a chování tak, aby dosáhl pocitu sebeuspokojení a sebeúcty. (RVP, str. 16)

Občanské

-respektuje přesvědčení druhých lidí, váží si jejich vnitřních hodnot, je schopen vcítit se do situací ostatních lidí. (RVP, str. 16)

Očekávané výstupy:

-při tvorbě vizuálně obrazných vyjádření se vědomě zaměřuje na projevení vlastních životních zkušeností i na tvorbu vyjádření, která mají komunikační účinky pro jeho nejbližší sociální vztahy. (RVP, str. 69)

-osobitost svého vnímání uplatňuje v přístupu k realitě, k tvorbě a interpretaci vizuálně obrazného vyjádření. (RVP, str. 69)

- nalézá a do komunikace v sociálních vztazích zapojuje obsah vizuálně obrazných vyjádření, která samostatně vytvořil, vybral či upravil (RVP, str. 69)