

Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta, katedra výtvarné výchovy

OBJEKT, ZVUK A HRA VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ A VE VÝTVARNÉ VÝCHOVĚ

autorka: Michaela Kalíková, Praha 6, K Brusce 9

7. ročník, VV-ZUŠ

prezenční studium

termín dokončení: listopad 2007

vedoucí diplomové práce: Doc.Dr. Pavel Šamšula, Csc.

konzultantka: PhDr. Marie Fulková, PhD.

Charles University in Prague - Faculty of Education, Department of Art Education

OBJEKT, SOUND AND GAME IN VISUAL ARTS AND EDUCATION OF ART

author: Michaela Kaliková, Prague, K Brusce 9, Praha 6

7th year of MA program of Department of Arts

finished to: November 2007

leader: Doc.Dr. Pavel Šamšula, Csc.

consultant: PhDr. Marie Fulková, PhD.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury.

Místo vypracování: Praha

29.11.2007

Kaliva

Poděkování patří především mému vedoucímu práce Doc.Dr. Pavlu Šamšulovi, Csc. dále bych ráda poděkovala PhDr. Marii Fulkové, PhD., Vladimíře Sehnalíkové z Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, Mgr. Kateřině Linhartové a Mgr. Vladimíru Herákovi

Objekt, zvuk a hra ve výtvarném umění a výtvarné výchově

Obsah

Úvod	. Setkání s uměním - výtvarným. Zmenšit „Umění“?.....	5
	. Tři příběhy /vlastní zážitky/.....	9
	. Umění a smysly	10
1.	Vlastní výtvarné objekty	11
1.1.	Cesta k objemu.....	11
1.1.1.	Forma a tvar	12
1.1.2.	Objem a obsah.....	12
1.1.3.	Možné kontexty	12
1.2.	„Výstava s malým tajemstvím a jiným koncem“.....	13
1.2.1.	Návrh situace „Výstava ve škole“.....	14
1.2.2.	Stručný scénář průběhu aktivity:.....	14
1.2.3.	Úprava prostoru	15
1.2.4.	Konkrétní podmínky	16
1.2.5.	Popis průběhu	16
1.2.6.	Poučení a inspirace pro další podobné aktivity /reflexe/	21
2.	Zvukový objekt ve výtvarném umění	26
2.1.	Více druhů vnímání, komplexní vnímání	26
2.2.	Heslo „Zvukový objekt“ /základní vymezení a různé přístupy/.....	33
2.2.1.	Některé zvukové objekty ve výtvarném umění v nedaleké minulosti..	34
2.2.2.	Hudební nástroje ve výtvarném umění.....	49
2.2.2.1.	Pravý hudební nástroj /rozhovor s Ondřejem Holoubkem/	56
2.2.3.	Reprodukováná nahrávka na výstavě	62
3.	Zvukové dílny „zahrát si na výstavě“.....	66
3.1.	Můžeme na umění reagovat také hrou?.....	66
3.2.	„Zahrát“ si na výstavě.....	70
3.2.1.	UPM - Hledači a Mistři.....	70
3.2.2.	Rudolfinum - Industria.....	81
Závěr		95

Úvod

Text s názvem „Objekt, zvuk a hra ve výtvarném umění a výtvarné výchově“ není zamýšlen jako mapování toho, kde všude a kdy se zvukový objekt v oblastech výtvarného umění a výtvarné výchovy objevil a objevuje. Vycházím z toho, čeho jsem se osobně zúčastnila, co mě osobně inspiruje a jak na mě působí situace, kdy se setkávám s nějakým druhem „umění“. Výchozím je pole umění výtvarného. To je možné sledovat na jeho hranici, tam, kde se prostupuje s jinými „způsoby“ nebo druhy umění. Umění výtvarné je uměním vizuálním. Díla výtvarná jsou určena v první řadě pro zrakové vnímání. Některá však přitahují i další smysly. Plastiky a sochy a jejich hmota často lákají k dotyku, jako způsobu ohledávání, zkoumání, setkání, seznámení se. Dalším smyslem, kterým se významně orientujeme v prostoru je sluch. Sluchem vyhodnocujeme pohyb věcí v našem okolí. Jak se ale dostane zvuk na výstavu výtvarného umění? Protože jsem se s takovou výstavou několikrát setkala, a bylo to setkání osvěžující a živé...rozhodla jsem se rozšířit si v tomto směru výtvarného umění obzor. A „protože to bylo setkání osvěžující“ a také hravé, aktivizující diváka, je potřeba v této souvislosti zmínit i hru, jako princip těchto a podobných setkání.

Setkání s uměním - výtvarným. Zmenšit umění?

„Já nevím, vysvětlil-li to již někdo, proč to je a jak to přijde; ale je to svatosvatě pravda, že člověk má obzvláště rád malé, maličké nebo jaksi zmenšené věci...Potká-li člověk malinkou chaloupku, směje se na ni a zdá se mu, že by se v ní šťastně žilo; ale nikdo se neusmívá něžně na Museum nebo na vršovická kasárna, patrně proto, že jsou veliká....Co je maličké, je jaksi šprýmovné a intimní a budí v nás nezkrotnou něžnost; co je moc veliké, je nápadně vážné a zároveň jakoby trochu děsné.“

/Čapek K., Praha 1954, str. 9/

Úcta a „velké“ umění k sobě samozřejmě patří. Každá kultura o své umění pečuje a svým způsobem jej uctívá a chrání. Ale je obdiv a uznání vším, co s uměním můžeme zažít? Výtvarné dílo, které se ocitne na výstavě, čeká na kontakt s divákem.

Co si z výstavy výtvarného umění můžeme odnést? Jednou za čas se asi někomu podaří vynést ukradený exponát, ale většina návštěvníků se naštěstí spokojí s poněkud subtilnějším způsobem sebeobohacení. Výtvarná díla obsahují specifické druhy sdělení. Mohou být zdrojem vzrušující podívané i kontemplativního rozpoložení, zdrojem poznání i emocí. Mohou také spouštět některé vnitřní duševní děje /pohyby/ jako představivost, obrazivost, činnost fantazie vůbec... a nakonec snad obohacení vlastního tvořivého přístupu k životu. Součástí světa výtvarného umění jsou kromě výtvarných děl také instituce, v nichž se umění dostává do kontaktu s diváky, s veřejností laickou i odbornou. Svým přístupem k vystavování do určité míry ovlivňují druh prožitku umění. Za uměním se nejdeme jen obdivovat. David Freedberg ve svém textu „Zobrazování a realita“ bojuje za uvolnění při setkání s uměním:

„Právě nutkání určovat, zda si určitý objekt zaslouží přívlastek „umělecký“ nebo ne a zda patří či nepatří do muzea, je tím, co nám zamlžuje a otupuje vnímání. Takovou mlhu je možné rozptýlit....Je načase, abychom místo vnímání odlišností začali považovat obraz a sochu za prvky existující souběžně s realitou.“

/Freedberg D., 2005, str. 183/

Je sice pravdou, že dlouhé období evropského umění umělci vytvářeli především pro galerie či muzea, nebo alespoň s vědomím jejich existence jako jednoho z nejvýznamnějších cílů jejich snahy a měřítka úspěchu.. Ale to co může být uměním dnes, „nežilo“ vždy „konvenčním“ způsobem - v muzeu.. Výše zmíněný autor dává nahlédnout rozdíly v reakci na „konvenční umění“ a tzv. „primitivní“ umění:

„Při pohledu na působivé obrazy primitivního umění v muzeu ustrneme v hrůze a úžasu, zasažení do morku kostí. a pocítíme právě to, co chybí všeobecnosti konvenční reakce. A opět: netvrdím, že tak musí účinkovat jen umění, které nepřestáváme označovat přívlastkem primitivní; šok následuje bez ohledu na to, zda obraz člověka staženého z kůže pochází od Ligiera Richiera nebo od mexického Aztéka.“

/Freedberg D., 2005, str. 176/

Freedberg podezírá diváky z hodnocení, srovnávání děl a přílišného analyzování.

„Vždy máme po ruce osvědčený prostředek: začneme se vyjadřovat ve vysokém stylu, anebo jsme přinejmenším okamžitě připraveni si jej osvojit. Tak se z těch z nás, kdož jsme výchovou a vzděláním předurčeni k rezervovanému pozorování a chování, stávají přesvědčení formalisté,

kteří se odvracejí od životadárného pramene síly uvnitř i kolem nás.“

Je podle něho důležité nechat umění působit, nechat promluvit i emoce..

.. vymanit se z historizujícího a formalistního diskurzu.“

/Freedberg D., 2005, str. 177/

Mluví dokonce o vzniku *dějin reakce* na zobrazení.

Připomíná Nelsona Goodmanna:

„...překážkou je naše neochota znovu učinit emoce jedním z prvků v našem kognitivním systému, jak energicky prosazuje například Nelson Goodmann.“

/Freedberg D., 2005, str. 171/

Goodmann, jenž v textu „Jazyky umění“ analyzuje vztahy uměleckých děl jako symbolů a znaků ke skutečnosti, k vnímání díla říká:

„Smyslové a emotivní prožitky se k vlastnostem objektů vztahují velmi složitě. Emoce navíc nejsou izolované, ale fungují kognitivně teprve v kombinaci jedna s druhou a s ostatními prostředky poznání. Vnímání, chápání a cítění vzájemně reagují a mísí se a jejich směs zpravidla odolává rozboru na emotivní a neemotivní složky. Podstatné je, že srovnávání, kontrastování a uspořádávání, jež jsou součástí kognitivního procesu, často ovlivňují zúčastněné emoce.“

/Goodmann N., 2007, str. 191/

Taková slova teoretiků pokud mají mít nějaký význam mimo obci teorie, by se měla dostat přímo k dílům a prostorům, kde je možno se s výtvarnými díly setkat - k institucím, tedy galeriím a muzeům.

Ladislav Kessner o současných funkcích vystavujících institucí - muzeí umění:

„Primárním posláním a povinností dnešního muzea umění nesmí být jen opatrování, zkoumání a vystavování výtvarných děl, ale především starost o to, jak je zprostředkovat divákům, jak obohatit jejich vnímání a vposledku jejich emocionální a kognitivní zkušenost o hluboký prožitek umění.“

/Kessner L., 2000, str. 15/

Tři příběhy

1.

Má první setkání s výtvarným uměním se odehrávala na Základní škole v duchu sváteční události jako významné setkání s důstojností a velikostí umění s velkým „U“. Některé návštěvy byly poněkud dramatické.

Poprvé jsem se lekla, když jsme navštívili výstavu se školou /základní/. Přiblížila jsem se příliš k plátnu s barvami, protože jsem znala mnoho obrazů z knížek, ale reprodukce v knize zceluje strukturu malby v jednu plochu, a tak mě překvapil /Mařákův nebo Slavíčkův/ obraz s nánosy barev, které při pohledu zblízka působily jako fleky. Ohraničené vrstvy olejové barvy se s odstupem dvou tří metrů spojily v obraz lesní cesty a tlustých mechů, světelných skvrn,... Krve by se ve mně nedořezal, když mi kustodka činila výčitky, a potom mě celou výstavu pozorovala, jak se kontroluji. Asi jsem se opravdu přiblížila příliš, člověk může upadnout v každé chvíli, nebo může kýchnout. Tenkrát jsme všichni museli být opravdu „ticho, nerušit a nelítat po výstavě“, a tak jsem pak dlouho chodila na výstavu zatajovat dech jako slušně vychovaný člověk. /Dnes si myslím, že by na výstavě nemělo chodit 30 dětí s jednou paní učitelkou, která nemůže zůstat v kontaktu se všemi a tak je udržuje pod kontrolou výhrůzkami/.

2.

Podruhé jsem se vylekala v galerii domu U Černé Matky Boží, kde bylo vystaveno celoživotní dílo sochaře Karla Prantla /v roce 2001/.

Tvary a použité kameny byly uchvacující. Hmota, barvy, struktury granitu, pískovců, žuly, mramorů, amazonitu, serpentinu,... Velké hmoty kamenů byly opracovány někde do hladka, někde zhruba, nepatrná zvlnění povrchu, dolíky, výstupky v plochách. Zase jsem se přibližovala přes míru, dotknout se bylo lákavé, ale... V polovině výstavy se k nám přiblížila kustodka a zprvu jsem nerozuměla, co nám sdělovala. Asi ví, že mají návštěvníci chuť se dotýkat a tak nás upozorňuje, abychom to nedělali. Bylo to naopak Tyto kameny byly naopak k dotýkání určené. Bylo mi líto, že už máme polovinu expozice za sebou a za chvíli mají zavírat.

3.

Nedávno jsem navštívila v Karlínské hale výstavu sochaře Čestmíra Sušky. Dotýkat se bylo povoleno. Krásné. Při ohledávání a zkoumání objektů se tyto obrovské krajky v rozlehlém prostoru zlehka ozývaly, když se na ně klepalo. Paní, která nám prodala lístky nás včas upozornila /lekli jsme se zase trochu, když se přiblížila, výchova je „železná košile“, že si máme vzít rovnou dřevěnou palici a rozeznít je pořádně. Od té chvíle se vše na výstavě naprosto změnilo. Už na první pohled tam do toho prostoru železné objekty jakoby patřily, ale jejich zvukový projev zaplnil celý prostor, uvědomovali jsme si to místo ještě jinak, jakoby více. Některé zvuky /nečekané, nebo hodně zblízka projely celým tělem/ Hala se ozývala také podle toho, jak přibývali, či ubývali návštěvníci. K pohybu po hale nám bylo také doporučeno jedno z jízdních kol, jež byly k dispozici, abychom mohli prožít další dimenzi výstavy při jízdě mezi objekty.



obr. 1

Byl to perkusivní koncert, který dirigovala nahodilost toho dne.

Ne každý objekt je hodný označení „výtvarné umělecké dílo“ a ne každý výstavní prostor unese takovou míru svobodného chování návštěvníka.

V Karlínské hale bylo potřeba hlídat, aby se něco nestalo spíše návštěvníkům. /Přesto nám hlídající paní dovolila vlézt do jednoho objektu a podívat se skrz krajkoví z objektu ven/. To bylo možné proto, že v tu chvíli tam kromě mě a mých přátel nikdo nebyl a také proto, že zmíněná osoba byla z okruhu autorových přátel a spolu s ním také výstavu připravovala. Instalace v Karlínské hale byla pro diváka kromě vizuální působivosti občerstvující nebyvalou přístupností objektů. Divák si mohl vychutnat celkové působení prostoru, účinky světelnosti Karlínské haly, rozměrné objekty, jež tento prostor zabydly. Mohl pozorovat jejich působení z odstupů nebo rovnou za jízdy, a naopak jejich detailní

povrchové struktury i při nejbližším kontaktu - doteku. V neposlední řadě na sebe upozorňovaly akustické jevy vznikající při ohledávání „rezavých květů“ pomocí tlučení a úderů. Rozhovory mezi návštěvníky a kovovými „krajkami“, spolu s reakcemi lidí a smíchem umocňovala hala svými akustickými vlastnostmi.

Umění a smysly

Na výstavě výtvarného umění je vhodné, v převážné většině případů, používat pro orientaci a komunikaci s díly zrak. Procházíme se výstavou a pozorujeme, hledáme pozici, jak se k dílu nejlépe postavit, zrychlujeme, zpomalujeme, místy se nemůžeme odtrhnout od obrazu nebo plastiky, které nás k sobě něčím přitahují, někdy se náš pohled prostě nezachytí, je znučen, nenasycen, či přesycen, někdy může být odpuzován kontroverzním zobrazením, šokován i polekán. Většina výstav výtvarného umění je určena pro vizuální vnímání. Tradiční obraz tvořený na ploše plátna či desky nesnese jiné smyslové spojení s divákem než pohled. V tomto smyslu jsou obrazy křehké věci a jejich vizuální účinek nám musí postačit. Přesto existují výstavy, které v nás vyvolávají potřebu dalšího smyslového kontaktu. Některé plastiky například přímo lákají k dotyku. Materiál, tvar, struktura povrchu...jakou má hmota teplotu?

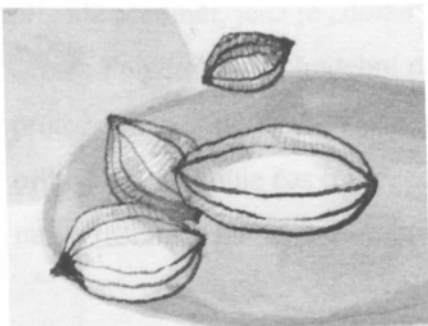
Tři výše vzpomenuté autentické zážitky mě přirozenou cestou vedou k přemýšlení o tom, jak s námi výtvarné dílo komunikuje a jak my můžeme komunikovat s ním. Počínaje vizuálním vnímáním, přes hmat se v některých případech můžeme setkat i se zvukovým projevem výtvarného díla. Především na takové případy se zaměřuje v této práci můj zájem.

. Vlastní výtvarné objekty

„Tobolky - pozor křehké, dotýkat se dovoleno“

1.1. Cesta k objemu

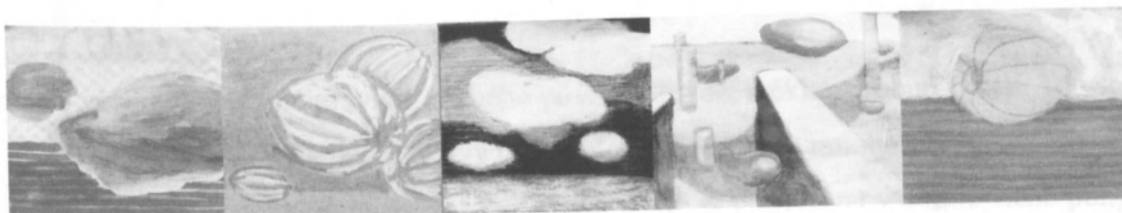
Na principu komunikace s předmětem-dílem prostřednictvím více smyslů je založena myšlenka mých vlastních výtvarných objektů.



obr. 1

To, co nyní vidíme, je kresba. Kresba černobílá reprodukována tiskem. Je součástí mojí představy o předmětu, který hodlám vytvořit. Vlastně by takových předmětů mělo být více sobě podobných.

Moje představa tvaru objektů vychází z kreseb podobných předmětů, většinou letících, vzášejších se, směřujících jako vzducholodě, mrakobalóny, vzdušné tobolky,... Pohyb oblak může být zdrojem fascinace a inspirace. Moje objekty se vznášet nebudou, to je jisté, ale pohybu snad ušetřeny nebudou.



obr. 2

Tyto, i ve skutečnosti malé malby, jsou předobrazy trojrozměrných objektů.

Vedle všemožných způsobů zobrazení mám vřelý vztah k hudebním nástrojům a k hudbě. Protože jsem na několik způsobů aktivní i v této oblasti, byť jako samouk, a možná právě proto, mě zajímají na hudbě zvuky a jejich barva /zatím více než harmonie/. Někdy si představuji zvuky jako prostorové útvary v pohybu v nějakém prostoru. Jako síťové útvary tvořené z linií, bodů, mohou být barevné a nemusí.

Nejspíš nejsem „pravým“ synestetikem, který může mít propojené sluchové a zrakové vjemy už na neuronální

úrovni, ale hrát si s obrazivostí při poslechu hudby či zvuků je jednoduše velmi lákavé.

To, co bych ráda, aby vzniklo, je podle slovníkových hesel, zvukový objekt. V mém případě předmět, jenž je „doma“ ve výtvarném umění, a jehož je možné vyvětrat a vzít „ven“. Použít jej jako hudební nástroj, nebo jen tak pro radost a kdesi vydávat zvuky, protože se to „hodí“. Je také možné nechat jej ležet a čekat, až se jej někdo zhlédne, přiblíží se, a věnuje čas tomu, že bude pátrat po tom „co to je“ a „co v tom je“, například v rámci instalace na nějaké výstavě.

1.1.1 .Forma a tvar

Tvar vychází z výše uvedených kreseb, je prostý, nekomplikovaný, uzavřený a celistvý. Nerozpíná se žádnými výčnělky do okolního prostoru, naopak jeho podstata je objem a navíc i obsah, náplň vnitřního prostoru každého předmětu. Tvar objektů a především vnitřní tvar dutiny umožňuje rotační pohyby možného „obsahu“.

Protože v kontextu výtvarného umění zamýšlím prezentaci jako určitý materiálový experiment, objektů je více.

1.1.2. Objem a obsahy

Malé věci, nejlépe oblého tvaru, různého původu. Tvrdé, měkké, drobné i větší. To vše bude mít dopad na výsledný zvukový projev. Je možné použít mnohost nebo osamocenost pohybující se částičky. Je možné nechat obsah volně se pohybovat v dutině, nebo pohyb komplikovat nějakou překážkou.

1.1.3. Možné kontexty

„Tobolky“ mohou překračovat hranici světa výtvarného i zvukového tam i zpátky. Pokud budou použity jako perkusivní nástroj, mají praktickou velikost, jsou snadno přemístitelné a dostatečně pevné pro převoz i manipulaci. Stěny dutiny vydrží vytrvalé nárazy objemu celkem spolehlivě. Dokonce i po nechtěném pádu na zem, který při praktickém užití hrozí, skořápka vydrží.

Pokud budou „tobolky“ vystaveny jako zvukový objekt, setkání se bude odvíjet od vizuálního působení objektů.

Při setkání s divákem by nemělo zůstat u prvního ani u druhého pohledu. Jeho aktivita by měla spočívat v manipulaci s objekty, pokud jej předmět zaujme vizuálně, může při seznámení s předmětem zapojit některé další smysly.

Zvuky a hudba jsou výsledkem nebo průvodním projevem pohybu. Něco musí být rozpohybováno, aby se ozval zvuk. Může to být ozvučná deska akustické kytary rozvíbrovaná pouhým brnknutím na tenkou strunu nebo sloupec vzduchu v píšťale, to vše ve zvukově vodivém prostředí /pro hudbu zatím lépe na vzduchu než ve vodě/.

Pohyb cítíme, když jej vykonáváme, také hmatem, pro který máme čidla na celém povrchu těla. Někdy je zvuk tak intenzivní, že jej pocítíme jako chvění, dunění pokud je na spodní hranici sluchově vnímatelné škály anebo na opačném konci škály jako nepříjemné fyzické působení až bolest.

Scénář situace by měl probíhat od vizuálního přes haptické k zvukovému projevu.

Pro vystavování mají své nevýhody především ve své velikosti. Jsou poměrně malé, snadno je někdo odnese, upustí na zem,... Jejich rozměry jsou však potřebné pro přirozenou manipulaci a rotační rytmické pohyby náplní.

1.2. „Výstava s malým tajemstvím a jiným koncem“

Protože jsou objekty součástí diplomové práce na pedagogické fakultě, pokusila jsem se uspořádat setkání s dětmi ve škole.

Protože sama zatím nevyučuji v žádné škole, pojala jsem konfrontaci jako „Výstavu s malým tajemstvím a jiným koncem“, která navštívila školu místo toho, aby děti navštívily se školou výstavu jako to bývá obvyklé.

V průběhu by mělo dojít postupně k setkání na úrovni haptického vnímání, potom zrakového a naposled manipulace s objekty a seznamování se s jejich zvukovými možnostmi.

1.2.1. Návrh situace „Výstava ve škole“

Předpokládám, že objekty „Tobolky“ vydrží ohledávání návštěvníků na výstavě, vydrží i aktivitu zvukovou v rámci perkusivního použití při hudebním projevu, vydrží však živelný přístup dětí? Bude to nejtěžší zkouška. Otázkou také bude, jak se mi podaří ovládnout prostředí, kde budu návštěvníkem. S „domácím“ panem učitelem, paní učitelkou si dám schůzku a vyložím záměr aktivity a předpokládaný vývoj hodiny a požádám je o aktivní účast. Zná děti a to bude významná opora pro tak krátký vstup mé osoby do jejich školního života. Přeji si, aby byl občerstvující.

1.2.2. Stručný scénář průběhu aktivity:

- a/ Uvítat děti a vyučujícího před zavřenými dveřmi třídy
na dveřích nápis - „Výstava s tajemstvím a jiným koncem“
- b/ Ptát se na výstavu, kde byli, a jak se na výstavě má člověk chovat. Jak je to s prohlížením a saháním na věci.
- c/ Otevřít dveře
- d/ Pozvat je ke krabicím, ve kterých jsou skryty objekty. Požádat je, aby se seznámili s věcmi po hmatu a neříkali nahlas, co si myslí, že se tam skrývá. Zatím je to tajemství. Většinu věcí, se kterými se v životě setkáme nejdříve vidíme, pak se teprve rozhodneme, jestli se přiblížíme nebo to necháme být, nebo jestli máme rychle utíkat pryč...
Zdůraznit znovu slovy, že „dotýkat se je dovoleno, ale pozor - křehké“.
- e/ Poté, co všichni dostatečně ohledají skryté objekty hmatem v krabicích rozdat papíry a tužky a požádat, aby všichni nakreslili to, co tuší, myslí si, co si představují, že tam je. Kresby a poznámky. „Nakreslete všechny možné nápady, co jste hmatali, co si představujete, k čemu by to mohlo být? Jsem zvědavá jak nám pracuje fantazie, třeba vymyslíte něco úplně fantastického a až to odkryjeme, budeme zklamaní :)...no uvidíme. Co jsme z toho hmatání o schovaných věcech dozvěděli?
- d/ Rozmístění kreseb kolem krabic, ve kterých jsou stále schované objekty, tak, aby si je mohli všichni prohlédnout a popovídat si společně.
- e/ Odkrytí objektů a konfrontace s tím, co je na objektech vidět. Srovnání kreseb, představ vyvolaných hmatem s tím, co vidíme. Tvar, struktura povrchu, barevnost,

- co to připomíná teď, když je to vidět? Napadají nás nějaká další jména pro ty věci?
 „Teď si můžeme ty věci dosyta prohlédnout.“ /povídání si o tom, co jsme čekali, co nás překvapilo/
- f/ Znovu hmat. Další možné zkoumání objektů. Není na nich ještě něco víc? / Asi se projeví už v krabicích, že vydávají zvuky/. Prozkoumání zvukových vlastností jednotlivých objektů.
- g/ Společná zvuková kompozice. Děti si vyberou, na co budou „hrát“, dohodnou se, vystřídají se /podle toho, kolik se jich bude účastnit/. Na každého se můj objekt nedostane. Použít další možné zvukové předměty /lahve doladěné vodou, chrastidla, dřívka, krabice, paličky/. Pokud možno ne přímo hudební nástroje. Zkusit vytvořit kompozici z nehudebních zvuků. Motivovat tak, aby dostaly prostor i tišší „nástroje“: pár slov o rytmu jako řádu, který budeme vytvářet, o vzájemném poslouchání, o intenzitě zvuku, o vstupování a vystupování ze „hry“ v zájmu zajímavého a proměnlivého působení našeho zvukového dílka. Dohodnutým znamením spustit a ukončit zvukovou performance.
- h/ Na závěr poděkovat za koncert, který se odehrál s mými předměty a povídat si o možnostech, jak si vyrobit vlastní nástroj.
- ch/ Našli bychom společně nějaký nový název pro tuto „výstavu“?

1.1.3. Úprava prostoru:

- a/ Ve třídě nebo jiném školním prostoru, o přestávce, kam zatím nikdo nebude mít přístup, připravit „výstavu“.
- b/ Objekty ukryt pod krabice z lepenky pokryté balicím papírem.
 /Krabice upravené tak, aby se do nich dala vsunout ruka a zároveň do nich nebylo vidět./
- c/ Umístění na podlaze, nebo seřazených lavicích.
- d/ U krabic nápis: pozor křehké, dotýkat se dovoleno.
- e/ Připravit potřeby na kreslení: tužky, pastelky, fixy
- f/ Připravit dostatek dalších předmětů „zvukových objektů“, pokud by „tobolky“ nestačili pro všechny zúčastněné.
- g/ Na dveře připevnit nápis „Výstava s malým tajemstvím a jiným koncem“

1.2.4. Konkrétní podmínky:

Navštívím Základní školu v Příbrami. Nabízí se jedna vyučovací hodina odpoledne. Zúčastní se 15 dětí ve věku od 6 do 9 let se svým panem učitelem Mgr. Vladimírem Herákem.. Využijeme čas, jenž mají každé úterý určený pro výtvarný kroužek při ZŠ.

2.5. Popis průběhu

Scénář se nám podařilo do velké míry dodržet. Ukázal se jako vyhovující kostrou vyučovací hodiny. Děti se před dveřmi těšily a projevovaly zvědavost. „Domácí pan

učitel“, se kterým mají děti dobrý vztah, mi byl oporou, v prvních chvílích živelného projevu dětí, abychom se nemuseli příliš překřikovat.

Ukázalo se, že "tobolky" jsou dostatečně pevné, ale krabice, pod kterými jsou ukryté, by měly být těžší, aby se s nimi nedalo posouvat, a aby se nenadzvedávaly při vyndávání rukou z otvorů. Krabice by vyhovovaly při menší dávce zvědavosti a urputnosti při hledání a hmatání v otvoru. Děti se chtěly několikrát vracet k různým krabicím, pro srovnání. Čím se ty věci od sebe liší a potvrzování svých představ.



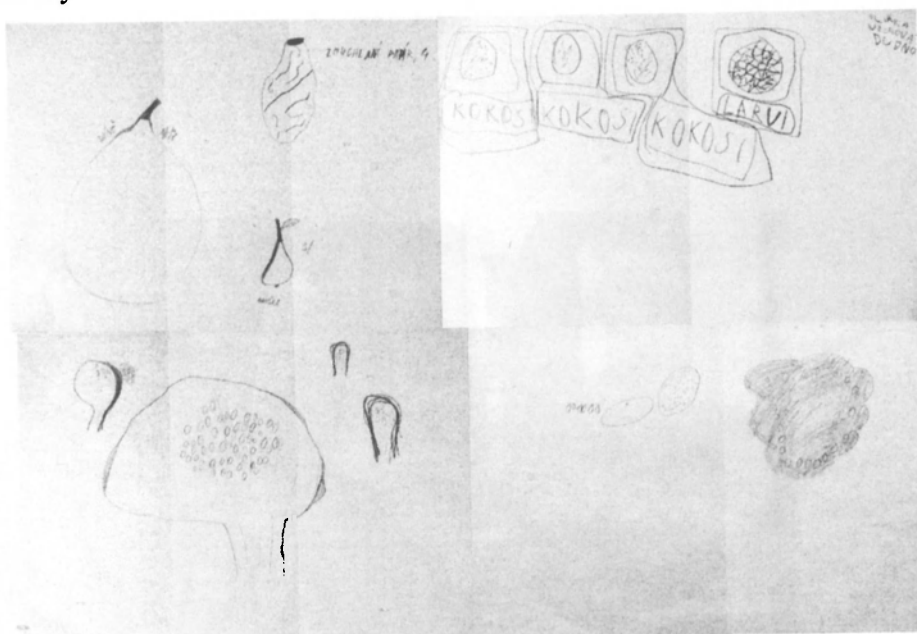
obr. 3

Nejstarší kluci samozřejmě hned oznamovali co si myslí, že tam je. Chtěli být první a připoutat na sebe pozornost. Nemělo to příliš rušivý vliv, vypadalo to, že každý si myslí o tom, co hmatá, své. Ztišili jsme je upozorněním, že jde přeci o tajemství, a že později si to stejně všichni řekneme, protože mě moc zajímá, co jim fantazie ukáže.

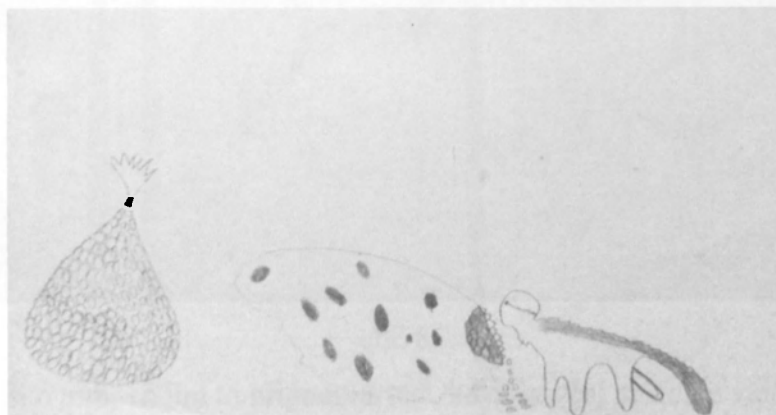


obr. 4
kreslili potom celkem v klidu.

některé kresby:



obr. 5



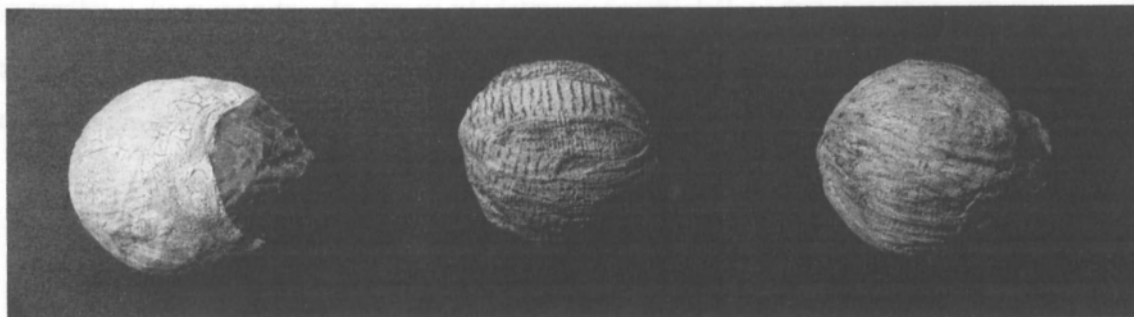
obr. 6

Vystavili jsme si kresby a chvíli je prohlíželi. Povídali jsme si o tom, kdo se chtěl opravdu trefit, aby nakreslil správně to, co tam opravdu je, a kdo zase vymýšlel podle fantazie.

Po odkrytí krabic se ozývalo například: "Já to věděl, že to jsou kokosy!"



obr. 7



obr. 8

Povídali jsme si o tom, co jim to připomíná teď, když ty věci můžeme vidět. Padaly různé návrhy: "dýně", "dýně ze sádry", "africká přírodní věc" něco přírodního" Znovu jsme vzali "tobolky" do ruky. Hladina hluku ve třídě se o poznání zvedla a to nejen vlivem mých chrastidel. Teď se všichni překřikovali a sdělovali si, co to dělá. Objekty několikrát upadly na zem, ale vydržely to vcelku. Teprve, když je vzaly do ruky nyní, poznaly, že to není přírodnina, ale je to vyrobené. Okamžitě mě bombardovaly otázkami, jak je to udělané a hlavně co je v tom.

Některé výroky:

"Líbí se mi, jak dlouho se to v tom koulí. To je uklidňující. Baví mě čekat, až se ten pohyb v ruce zastaví."

"Tohle je rachot úplnej."

"Překvapuje mě, jak je to hlasitý."

" Tady zase není skoro nic slyšet,...ba ne...je tam rolnička!"

Někteří už vytušili, že se bude hrát "muzika". S Vladimírem mají i hudební kroužek, kde využívají různé etno nástroje od perkusí po jembe bubny.

Uvedla jsem svoji představu o zvukovém dílku jako o koncert pro ty "kokosy", které jsem přinesla. Do centra dění jsem přinesla také připravené "nástroje", aby se dostalo na všechny. Měli jsme k dispozici lahve s vodou, paličky, dvě prkénka s paličkami, velké krabice, pod nimiž byly "kokosy" ukryté a nějaké místní perkuse. Vladimír vzal do hry i jembe buben.

Domluvili jsme o průběhu kompozice, o vstupování a vystupování ze "hry", o zesilování a zeslabování, a také na znamení začátku a naznačení konce jako ztišení.

Vladimír připomněl, co si říkali o rytmu spolu, a začal udávat jednoduchý rytmus na jembe.

To trochu nekorespondovalo s mojí představou organického vývoje performance a postupným přirozeným vcítěním se do řádu rytmu. Ale i když jinou cestou, vše se rozběhlo zajímavě.



obr. 9

Takového ztišení, aby se dostaly ke slovu /aby dostatečně vyzněly/ i tišší objekty, se nepodařilo docílit. Všichni byli zaujati rytmickým pohybem s předměty a nepřerušovali jej.

Po skončení jsme si tleskali jako na koncertě.

Nakonec dvě nejstarší děvčata předvedla svojí "kapelu". Ujaly se organizace a postavily všechny děti do řady. Jedna bubnovala na jembe spolu s Vladimírem a udávali "dobu". Druhá postupovala od jednoho k druhému a postupně dotykem "spouštěla muzikanty". Poté, co je všechny obešla, nechala je všechny chvíli hrát. Potom se začala vracet a postupně je zas všechny "vypínala".



obr. 10

To mi ukázalo další z možností celkem nenásilného vedení zvukové akce, které se dá různě obměňovat.

1.2.6. Poučení a inspirace pro další podobné aktivity

Pro menší děti je motivující vzájemná podpora pohybu a zvuku. Po prvním vyzkoušení ohledávání zvukových předmětů nemusíme hned tančit, ale stačí chůze, kterou je možno rytmizovat a koordinovat s vytvářenými zvuky.

Je potřeba hledat způsoby "dirigování" zvukové kompozice, aby bylo možné do ní zasahovat, když už je spuštěna. Je nutné dohodnout znamení pro začátek a konec a také pro různé druhy změn v průběhu /zesilování, zeslabování celku, sólové vystoupení určitého "nástroje", nebo jejich skupin, úplné ztišení, a podobně/.

Nabízí se vytvořit projekt o hudebních nástrojích, kde by zvukové objekty vytvořily děti samy. Počínaje jednoduchým principem perkusí a bicích nástrojů, u nichž se nabízí velká škála běžně dostupných materiálů, tvarových možností a povrchových úprav, přes jednoduché strunné nástroje /princip ozvučení dutiny nebo desky chvěním struny/, po složitější mechanické konstrukce schopné zvukového projevu.

Některé podněty pro výtvarnou řadu: „Můj hudební nástroj“

Jako první bych využila princip perkusí - chřestidel. Při pohledu do prehistorie etnomuzikolog Vlastislav Matoušek PhD říká, že prvním hudebním projevem byl hlas:

„Velice záhy se ale patrně začíná zpěv doprovázet(!), zpočátku nejspíš rytmizací podupáváním, tleskáním a údery na části vlastního těla.

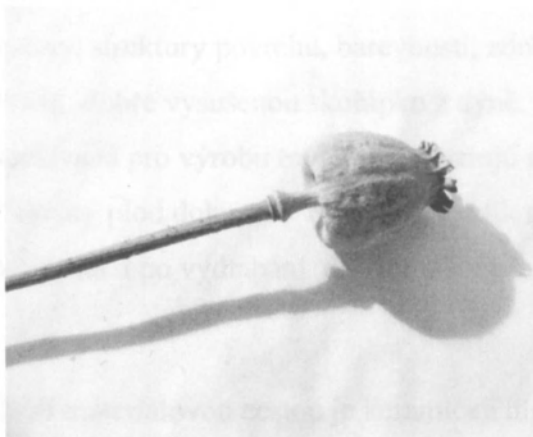
Vzápětí se určitě objevují i hudební nástroje – předměty úmyslně

vybrané, eventuelně speciálně vyrobené k produkování organizovaného zvuku, použitelného při hudebních aktivitách.

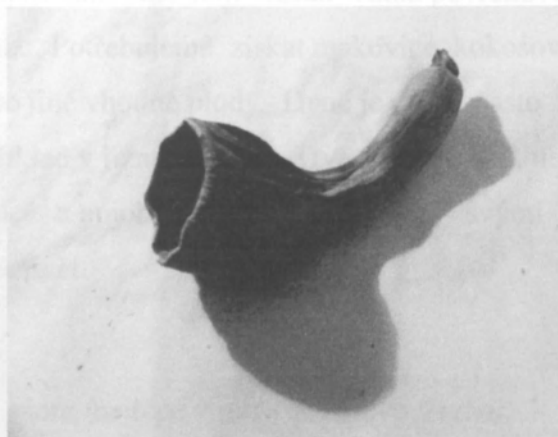
[/http://www.etnomuzikologie.cz/clanky.shtml?x=123381/](http://www.etnomuzikologie.cz/clanky.shtml?x=123381/)

Takovými jsou zejména tzv. idiofony, samozvučné nástroje. Těmi nejstaršími z této skupiny byly *tlučky* /dva kusy dřeva/, *chřestidla z plodnic* a *škrabky* /vroubkované kusy vydlabaného dřeva, vyschlých pevných plodů/.

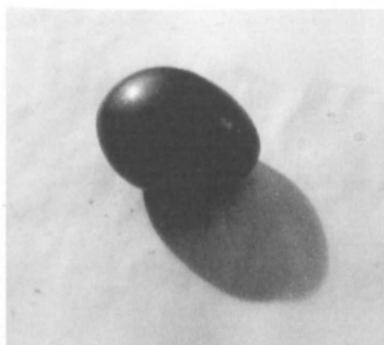
Pro tvorbu perkusivních objektů se nabízí velké množství inspiračních zdrojů. Můžeme brát nápady přímo z přírody a pokusit se zpracovat nějaký přírodní materiál na způsob prvních „nástrojů“:



obr. 11
makovice



obr. 12
vysušená dýně



obr. 13

Vejce na prvním obrázku je koupené tzv. *nugetts*, dnes běžně používané hudebníky. Vychází z principu chrastidel z přírodních materiálů, plodů. Má dokonalý tvar, částičky mohou obíhat hladce po vnitřní stěně i hlasitě narážet /podle pohybu hráče/. Díky použitému materiálu /plast a kovové nugetky/ je o poznání hlasitější než chrastidla z dýní, která jsou celkově křehčí a tišší. V první dýni jsou náplní lněná semínka, v druhé kulovitá semena suchého hrachu.

Otvor lze zakrýt fermeží zpevněným papírem a celý objekt napustit voskem v terpentýnu, nebo jiným lakovým nátěrem, pro zpevnění a zcelení povrchu.

Takové vlastní nástroje budou sice tišší, křehčí, ale máme spoustu možností v kombinacích náplně, množství částecek a v neposlední řadě stojí vlastní volba povrchové úpravy, struktury povrchu, barevnosti, zdobení,... Potřebujeme získat makovice, kokosový ořech, dobře vysušenou skořápku z dýně, nebo jiné vhodné plody. Dýně je dosud často používaná pro výrobu tradičních nástrojů například v jižní Americe. Trvá však dlouho, než šťavnatý plod dokonale vyschne /několik měsíců/ a mnoho druhů, které by lákaly svými tvary, má i po vydlabání dužiny tendence plesnivět.

Další materiálovou cestou je keramická hlína, sádra /nejlépe v obvazu/, dřevo /řezba/. Poskytují do určité míry svobodu při volbě tvaru, velikosti i barevnosti. Inspiraci pro tvary, struktury povrchu, barvy, vzory,...můžeme brát z přírodních tvarů, říše rostlin i zvířat, nerostů.



obr. 14
vejce straky obecné



obr. 15
vajíčka strašilek /hmyz/

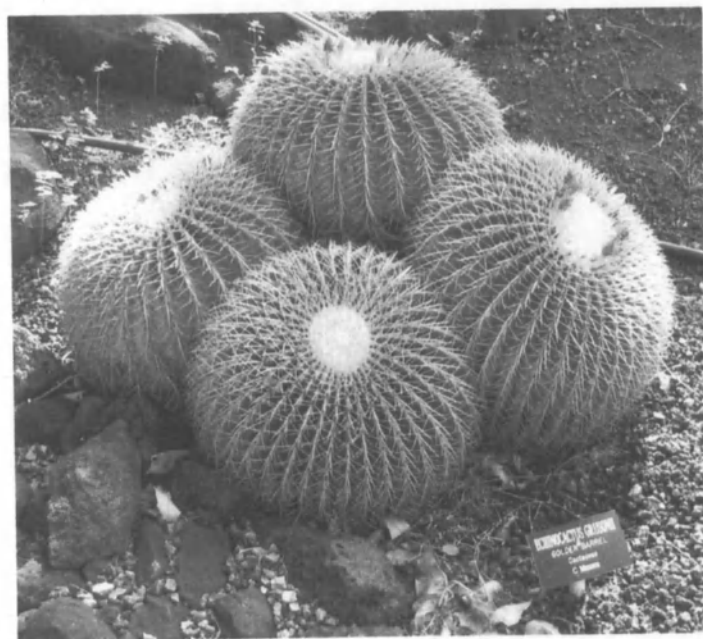


obr. 16

velké lusky svatojánského chleba, makovice, mandle loupané a neloupané, pekanové
ořechy, semena palem

obr. 17

barevné vzory a na kulovitých
cuketách



obr. 18

barevná i plastická struktura
kaktusů



obr. 19

Nepřeberné množství struktur, kresby a odstínů barev na oblázcích, které můžeme běžně najít.

Přírodní formy jsou nekonečným zdrojem inspirace. Formy se nemusí v naší tvorbě opakovat a kopírovat, spíše by měly být inspirací pro obrovskou rozmanitost tvarů, struktur, vzorů, barev, které můžeme zjednodušit, kombinovat nebo komplikovat.

Dalším inspiračním zdrojem je samozřejmě lidská kultura, hudba a její hudební instrumenty, a také umění výtvarné, kde se již nějaký čas setkáváme mimo čistě výtvarná díla, také s objekty tzv. zvukovými.

2. Zvukový objekt ve výtvarném umění

Jak se dostane zvuk do výtvarného umění? Výtvarné umění v první řadě uměním vizuálním, uměním pro „oko“.

Pokud nepočítáme často „hlasité“ ticho ve velkých prostorách muzeí a velkých galerií /u nás například galerie Rudolfinum nebo Veletržní Palác/, které má také svoji zvláštní působivost, např. kroky, vrzání kustodovy židle, či rozhovory jiných návštěvníků, existuje ve výtvarném umění již nějaký čas několik způsobů přítomnosti zvuku, jako součásti záměru autora vystavovaného díla nebo autorů koncepce expozice.

Na výstavě mohou zaznít zvuky ve formě doprovodné nahrávky, nebo může být zvuk vyvolán samovolným, naprogramovaným, či mechanickým pohybem výtvarného díla. Někdy je dovolena manipulace s objektem a zvuk může být vyvolán nějakou aktivitou návštěvníka.

2.1. Více druhů vnímání. komplexní vnímání

K přímé orientaci ve svém okolí má člověk smysly, jež podávají informace mozku. Jako lidé jsme výrazně vizuální, žijeme však také v akustickém, sluchem vnímatelném prostředí /podobně je to s ostatními smysly/. Zdá se, že informace vnímané zrakem si uvědomujeme intenzivně a z velké části vědomě. Akustické hodnoty prostředí /pokud nejde o přímo o řeč, komunikaci nebo hudbu/ vnímáme často neuvědoměle. Dětem například říkáme, aby se pořádně rozhlédly, když přechází přes ulici, jestli něco nejede. Nedávno jsem si uvědomila, že když přecházím ulici a mám na uších sluchátka s hudbou tak hlasitou, že přehluší zvuky okolí v němž se nacházím, „nevěřím svým zrakům“. Rozhlížím se několikrát na obě strany. Tam, kde vím, že bývá intenzivní provoz, většinou sluchátka sundám. Pro spolehlivější orientaci v prostředí potřebuji spolupráci více smyslů, než jen zrak. Dlouhým vývojem byly utvářeny receptory pro vnímání okolního prostředí tak, abychom přežili. Z toho, co se kolem nás děje vnímáme všemi našimi dostupnými prostředky jen malou část spektra. Dá se říci, že jednoduše vnímáme to, co potřebujeme a vše v našem těle je kooperující jednota.

Srovnání smyslového vnímání můžeme najít v Psychologii umění /Kulka J., 1990/ Zaměřím se na vnímání zrakové a sluchové. Projevy vědomého řízení vjemových pochodů jsou nazývány observačními strategiemi. U zrakového i sluchového vnímání se hovoří o

tzv. vjemovém poli. K pochopení vnímaného a k využití informace v další činnosti potřebujeme rozčlenění a strukturování vjemu.

Prvotní struktura vizuálního pole probíhá podle zákonů grupování automaticky.

Grupováním /seskupováním/ jsou vytvářeny ve vizuálním poli celostní útvary - figury.

Jedna figura je vždy v daném okamžiku vybírána jako podstatná, ústřední, je centrována.

Vzniká tím jakýsi protiklad figury a pozadí. Činnosti vyšších úrovní regulace vnímání neustále tyto vztahy rekonstruuje. Podobné principy grupování a vztahů figury a pozadí fungují i u sluchového vnímání.

U zrakového i sluchového vnímání se mluví o vjemovém poli. Zrakové pole je děleno na zorné pole, to co je možné vidět upřeným zrakem /středové, mimostředové, periferní vidění/, a pole obzírání - okruh okolí viditelný díky pohybům hlavy. Jednota zorného a vizuálního pole je nazývána vizuálním polem.

Sluchové pole nás obklopuje ze všech stran. Boltce uší zachytávají a usměřňují podněty nejlépe z čelního směru, ale slyšíme i tam, kde nevidíme /na sluchový podnět se často automaticky, bezděky ohlédneme, abychom zrakem doplnili vyhodnocení jevu/.

Rozpoznání figur ve zrakovém poli probíhá v čase, stejně jako sluchové vjemy, jsou tu však podstatné rozdíly v charakteru vlnění, které tím či oním smyslem zachytáváme. Oko zachytává velice úzkou část pole elektromagnetického vlnění - viditelného světla. Přes zornici regulující množství světla a čočku zaostřující obraz zorného pole, fotony dopadají na sítnici, kde jsou vyhodnocovány čtyřmi druhy fotoreceptorů. Tyčinky reagují na slabé světlo a hrají významnou roli při vyhodnocování pohybu. Čípky jsou činné v jasném světle a jsou třech druhů. Každý z nich reaguje na odlišnou vlnovou délku světla, díky jim rozlišujeme barvy. Již na sítnici jsou informace vyhodnocovány a podle vlastností podnětů, putují potom do mozku buď malobuněčnou dráhou /parvocelulární/ nebo velkobuněčnou /magnocelulární/ Magnodráha je citlivá na pohybující se objekty a světelné kontrasty a poskytuje informace o základní vizuální konfiguraci /obrysy, stíny, tvary, hrany,.../, odhaduje prostorovou hloubku a pozici objektů, trojrozměrnost a figurální konfiguraci na pozadí. Je rychlejší než parvodráha. Parvodráha je klíčová pro detailnější analýzu vizuálního pole, detaily tvaru, povrchu a barvách objektu a prostoru.

V případě sluchu jde o vyhodnocování vlnění akustického pole, nejčastěji vzduchu, ale i vody, případně pevné látky. Sluchový orgán převádí pohyby akustického prostředí /střídavé zhušťování a ředění vzduchu/ rozechvívající bubínek přes kůstky sluchového ucha na energii tlakovou. Oválné okénko tvořící vstup do vnitřního ucha - spirálovitě zatočeného kostěného obalu naplněného lymfatickou tekutinou. Až v hlemýždi, na tzv. bazilární membráně je Cortiho orgán s recepčními buňkami přejímajícími chvění lymfy na nervové vzruchy.

Členění zrakového pole a sluchového pole probíhá v čase rozdílným způsobem.

Rozpoznání objektů ve vizuálním poli se také odehrává v čase, ale celek objektu nebo prostoru máme stále před sebou. Zrak vizuální pole rozčleňuje postupně pomocí sakadických pohybů očí skenuje /prohlíží/ vizuální pole.

Ladislav Kesner ml. /Vizuální umění v digitální době/ uvádí studii linií sakadických pohybů podle zaměření pozorovatele na Rembrandtově malbě /převzato z R.Solso, Cognition and Visual Arts/. jedna sít' linií ukazuje esteticky zaměřené vidění, druhá potom sémanticky zaměřené vidění.

„Pozorováním scannovacích drah, tedy trajektorie pohybů očí po obraze, je možné získat „mapu“ pozorovacího aktu, přičemž laboratorní testy prokázaly, že mezi jednotlivými pozorovateli existují významné rozdíly. To potvrzuje, že vnímání obrazu je v podstatné míře předurčováno mj. divákovou zkušeností a praxí.“

/Kesner, 2000/

Zvukové „objekty“ se však nevyjevují najednou. Musíme je dokázat rozlišit v zvukovém proudu vázaným na čas. Nejprve jsou vnímány části /tak, jak jdou po sobě/. Celek může být přehlížen až zpětně v paměti. Ale ani tam se vazby na průběh v čase nezbavíme. Čas představy je zrychlený, ale stejně musíme melodii například znovu „přehrát“/.

Z fyzikálního úhlu pohledu je zvuk mechanickým vlněním pružného prostředí. Obvykle jde o vlnění částíček vzduchu, které do kmitavého pohybu uvádí chvějící se /pohybující se/ těleso. Vztah mezi fyzikálně měřitelným podnětem a subjektivním sluchovým „obrazem“ podnětu není přímočarý. Například dva stejně intenzivní zvuky s rozdílnou výškou nevnímáme jako stejně hlasité.

Zvukové pole je strukturováno rozlišováním podnětů podle slyšitelných vlastností zvuků jako je výška, hlasitost, barva /témbr/ a trvání. Frekvence kmitání zdroje zvuku určuje

výšku podnětu. Hlasitost je podmíněna velikostí rozkmitu tělesa, maximální amplitudou kmitání /čím víc bouchnu, tím víc vychýlím např. blánu bubny, a úder zní tedy hlasitěji/. Vzniká akustický tlak /proto bubínek může prasknout při přílišné intenzitě zvuku/. Sluchové pole je ohraničeno prahem slyšení a prahem bolesti co se týče intenzity podnětu. Zvukové podněty jsou rozdělovány na tóny, šumy a hluky. Jen poměrně malou část využívá řeč hudba. Tón je zvuk o pravidelném kmitočtu, lze rozpoznat jeho výšku. Šumy jsou shluky velkého počtu tónů s podobnou frekvencí. Hluky zahrnují všechny zbývající slyšitelné zvuky. To, co je nazýváno barvou zvuku vzniká složením tónů různých kmitočtů a dalším přimísením šumů a hluků. Je dána tvarem zvukové vlny. Zvukové barvy na rozdíl od těch vizuálních nemají svá jasná označení ani „vzorník“, i když jejich spektrální rozlišení lze sledovat také. U hudebních nástrojů a lidského hlasu mají na barvu zvuku vliv formanty Formanty jsou rezonanční oblasti ozvučných dutin /skříněk nástrojů, ústní dutiny, .../ Podporují a zesilují určité tónové frekvence, to se potom projevuje právě v „barevné“ modulaci zvuku.

Jen zřídka vnímáme jediný zvuk z jediného zvukového zdroje. Obvykle působí na sluchové orgány více zvuků najednou a dochází k mísení zvuků. Mísení zvuků má také jiný charakter než mísení barev. Mísením barev vizuálních vznikají nové kvality, jejich původní složky již nelze odlišit /jedině že bychom v barevných hmotách pod mikroskopem rozeznali rozdílné částičky pigmentu okru a ultramarinu například, ne vždy by se nám to však podařilo zrakem, pozn./ U zvuků dochází k mísení analytickému, ze zvukové směsi lze poznávat jednotlivé parametry.

Zvukové objekty jsou, podobně jako ty vizuální, uváděny do vztahů, významových celků /grupování, figura a pozadí, přepínání pozornosti,.../. Figury ve zvukovém poli chápeme podle tónů, nebo intenzity, lokalizace v prostoru. Zvuky, které vnímáme jako soubor, nebo posloupnost zvuků, jako přináležející k sobě jsou nazývány zvukovým proudem. Ve zvukovém proudu jsme pak schopni rozlišovat zvukové útvary. V hudbě je vypracovaný systém složitějších motivů, jako je věta, téma, perioda, ucelená melodie,... Ale i v oblasti nehudebních zvuků lze hovořit o tvarech.

V hudbě /v oblasti kultivovaného, organizovaného zvuku/ je zaveden tónový systém. Tóny jsou základními prvky v tvorbě kompozice díla. Je zajímavé, že tónový systém není v každé kultuře stejný. Evropská hudba používá tónovou stupnici podle oktávy, kdy první a

poslední tón mají frekvenční poměr 1:2. Chromatická stupnice má 12 tónů /postupuje po tzv. půltónech/. Tento systém však není pro hudbu absolutní. Na začátku 20. století byly prováděny různé experimenty s laděním, vznikaly čtvrttónové a osminotónové nástroje /jsou dodnes k vidění a slyšení na několika nahrávkách v pražském Muzeu hudby/. Zůstaly však v oblasti evropské hudby na okraji jako experimenty. Indická hudba má jemnější dělení oktávy na 22 rovných dílů ve své dlouhé tradici. Na Jávě nebo Bali mají naopak jen pětitónovou stupnici, intervaly mezi tóny jsou o něco větší než ty, na které jsme zvyklí/.

Za vnímání ale nejsou zodpovědné jen smysly

Vizuální vnímání z neurologického hlediska velmi podrobně studuje britský fyzik a biochemik Francis Crick. Ukazuje ve své knize „Věda hledá duši“ fascinující komplikovanost a funkčnost smyslového vnímání:

„Mozek je spjat se zbytkem těla a komunikuje s ním. Nervová soustava dostává informace pouze z rozmanitých tělesných transduktorů.

Transduktor převádí chemické nebo fyzikální podněty, jimiž jsou světlo, zvuk nebo tlak, na elektrochemické signály.“

/Crick F., 1997, str. 91/

Výtvarné umění zahrnuje převážně díla pro pozorování zrakem. . Ale ten, kdo v nás vidí, není samotné oko, je to především náš mozek.

„Fotony, které dopadají do oka, pouze ukazují kolik světla se odráží od jednotlivých součástí zrakového pole. A navíc podávají nějakou informaci o jeho vlnové délce /barvě/. Vy však potřebujete vědět, „o co venku jde“, co to dělá, co by to mohlo být. Jinými slovy potřebujete vidět předměty, jejich pohyby, zjistit něco o jejich „významu“, co obvykle dělají, k čemu jsou užívány, kdy a za jakých okolností jste je /nebo podobné předměty/ viděli v minulosti.... veškerou takovou informaci potřebujete v „reálném čase“ což znamená natolik rychle, že se podle ní můžete zachovat dřív, než zestárne.“

/Crick F., 1997 str. 35/

„Dochází k převádění podnětů do symbolické podoby.“

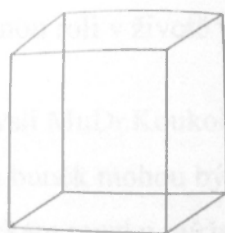
/Crick F., 1997 str.91/

Již na úrovni sítnice dochází k určité interpretaci světelné informace. Informace běží po vláknech neuronů pomocí elektrochemických vzruchů. Každá buňka podle druhu informace vyhodnocuje, kam půjde vzruch dál a v jaké intenzitě. Francis Crick při pátrání po objektivitě zraku dochází ke třem zásadním bodům:

„1. Zraková informace nás snadno oklame /důkazů je shromážděno mnoho, s velkým přispěním výsledků bádání gestalt psychologie,

zrakové klamy, figura a pozadí, zákonitosti slučování a tvarových souvislostí,.../

2. Zraková informace, kterou vám oči poskytnou, nemusí být jednoznačná



obr. 1

Neckerova krychle slouží jako názorný příklad velmi dobře. Na jednoduché kresbě rychle se lze přesvědčit o tom, jak mozek přepíná mezi dvěma způsoby vidění objektu. Když zaměříme zrak, uvidíme krychli jako prostorový útvar jednou z nadhledu, po nějaké chvíli se přepne vidění na pohled z podhledu /asi 2 - 3 sekundy/.

3. Vidění je konstruktivní proces

/Crick F., 1997, str.36/

Ke třetímu bodu konkrétněji říká:

„Mozek nezaznamenává vstupující zrakovou informaci pasivně. Snaží se o její aktivní výklad. Vidění je tvořivý proces. „

/Crick, 1997, str. 40/

Mozek například zaplňuje slepé místo na sítnici tam, kde vstupuje svazek zrakových nervů z oka do mozku, nejlepším myslitelným odhadem toho, co by se tam mohlo nacházet. My proto žádnou díru ve zrakovém poli nevnímáme, ačkoli v tomto místě se nenacházejí žádné receptory.

Jde ještě dál, když tvrdí, že :

„Dívat se znamená věřit. To, co vidíte není jev, jenž by skutečně existoval, ale jev, o kterém mozek věří, že existuje. ...Váš mozek tvoří nejlepší výklady jichž je schopen a to v souladu s předešlými zkušenostmi a omezenými, mnohoznačnými informacemi dodávanými vašimi očima.“ /Crick, 1997, str. 41/

Pokud je tomu tak, že jsme nuceni být tvůrčí už na úrovni receptce a všechny informace podléhají naší interpretaci i na úrovni neuvědomovaných činností neuronální sítě, nezbyvá než tvůrčímu principu přiznat podstanou roli v životě vůbec.

„Mozek tvůrce“, tak nazývá orgán mysli MuDr.Koukolík:

Na povrchu nervových buněk mohou být i statisíce synapsí.

Odhaduje se, že v lidském mozku může být trilion, možná triliony synapsí.

Jen část z nich je určena dědičností. Podstatná část jich vzniká pod vlivem informací ze zevního prostředí - učením, neboli zkušeností v nejširším slova smyslu. Synapse trvale a rychle vznikají, zanikají, obnovují se a udržují. Mozek tímto způsobem celý život, v geneticky daných, velmi širokých mezích, dostavuje a přestavuje.

/Koukolík, 2005, str 23/

Na životě, zdá se, není nic statického, jen to „co je psáno, to je dáno“. /Ale i s tím by se snad jednou dalo hnout./

2.2. Heslo „Zvukový objekt“

Zvukový objekt je pojem používaný v rámci výtvarného umění. Bývá nejčastěji součástí rodiny objektů. Takzvaný objekt je, podle slovníkových hesel /např. Geržová J.ed., 1999/, dílo neskulpturální, trojrozměrného charakteru, přivlastněné nebo vytvořené umělcem - montáží či demontáží. Pojem je užívaný v oblasti umění od časů raných avantgard 20.století.

Zvukový objekt je tedy dílo, předmět schopný vydávat nějaký zvuk, který nemusí být předurčen pro koncertní používání, nemusí být hudebním nástrojem, prezentuje se jako výtvarný objekt syntetizující akustické a vizuální aspekty tvůrčí práce.

Na výstavě výtvarného umění se objekt může vyskytovat jako solitér, případně jako součást instalace, koláže, asambláže, série, multiplikace nebo environmentu.

Ačkoli zvukový objekt do rodiny „objektů“ velmi často patří, úplně se do definice vtěsnat nedá. Někaký zvuk může vydávat vlastně cokoli /i obraz by vydal zvuk, pokud by bylo dovoleno s ním manipulovat, musel by však být prezentován a nahlížen jinak než obvykle/.

Tím podstatným pro zvukový objekt ve výtvarném umění je, že je, kromě svého vizuálního rozměru, schopen autentického zvukového projevu. Zvuk ve spojení s uměním bývá chápán v prvním plánu jako hudba. Autentický zvukový projev nemusí být nutně hudbou, popravdě většinou ani nebývá. Zvuk vydávaný „zvukovým objektem“ může být do určité míry organizovaný a blížící se hudbě /tóny, rytmické, perkusivní zvuky, hudební kompozice, nahrávky/ nebo může mít charakter takzvaného *ruchu* - zvuku bez tónové hodnoty /nepřeberné množství zvuků těžko vyjádřitelných slovy: zvuky vytvořené pomocí úderu, rány, plácnutí, škrábání, skřípání, šustění, šoupání, sunutí, napínání, mačkání, listování, leštění, pískání, .../.

Některé přístupy k použití zvuku ve výtvarném umění, možné členění:

jednoduché objekty

plastika, socha a zvuk

mechanické konstrukce

zvuková instalace

zvukový objekt manipulovatelný návštěvníkem /divákem/

zvukový objekt jako součást performance autora

hudební nástroj na výstavě výtvarného umění

synestetické experimenty

hudební nástroj dekonstruovaný, destruovaný

pozměněný imaginativně, hravě /bez násilí/

zakomponovaný do instalace jako součást /funkčnost, nefunkčnost?/

zakomponovaný do obrazu

objekt, který je možno použít jako hudební nástroj

parafráze hudebních nástrojů

některé nehudební nástroje v hudbě

jiná možná přítomnost zvukových instalací na výstavě:

doprovodná reprodukováná nahrávka k výstavě objektů

zvuková interaktivní zóna na výstavě

zvuková dílna v souvislosti s výstavou

2.2.1. Některé zvukové objekty ve výtvarném umění v nedaleké minulosti

Cestmír Suška

Jednoduchými objekty myslím výtvarné objekty podobné tomu, co je nazýváno *tradiční sochou*. Díla, která nejsou environmentem /prostředím/, instalací a nejsou zvláště mechanicky komplikovaná.

Za jednoduché objekty smyslu mohou být považovány „Rezavé květy“ Čestmíra Sušky, jež byly vystaveny v Thámově Hale v Karlíně na jaře roku 2007.

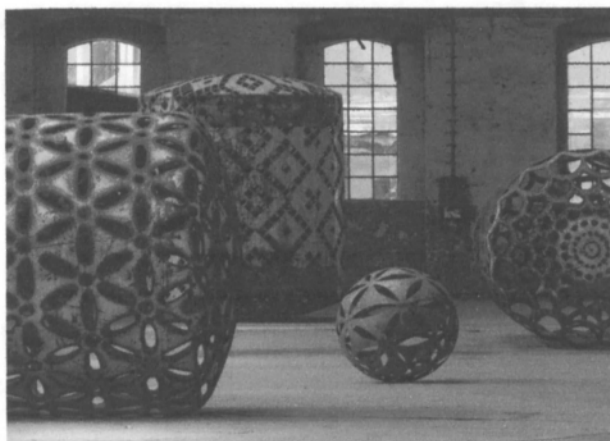
Sochař Čestmír Suška, člen někdejší skupiny Tvrdohlaví, se od začátku 90. let zabývá vztahem vnějšího a vnitřního prostoru sochy, jež často připomíná žebrovní gotické klenby. Dlouho zpracovával převážně objemné kmeny stromů. O „Rezavých květech“, objektech z pivovarských cisteren říká:

„Inspirací k vyřezání vzorů do cisteren jsou obyčejné všední věci, s nimiž se denně setkáváme. Líbí se mi jednoduché vzory a ornamenty, které jsou všude okolo nás, vzor utkaný na šále, záclonách, ubruse, nebo přírodní ornament šupin na šišce. Sochy z cisteren pak dostaly podle toho název – Ubrus, Šiška... Když ornament aplikujeme na industriální nádobu, která má specifický výraz sama o sobě, vznikne kontrastní kombinace, která mě zajímá – krajky v prostoru.“

[/http://www.e-architekt.cz/index.php?Pid=2312&KatId=7/](http://www.e-architekt.cz/index.php?Pid=2312&KatId=7/)

„Jsou to industriální nádoby zvenku rezaté, ale zevnitř mají nádherné barvy, protože kvůli pivu byl uvnitř smalt nebo barevný nátěr. „

[/http://www.novinky.cz/kultura/cestmir-suska--archeolog-v-krajine-rezavych-kvetu_111993_re8j0.html/](http://www.novinky.cz/kultura/cestmir-suska--archeolog-v-krajine-rezavych-kvetu_111993_re8j0.html/)



obr. 1

V rozhovorech autor mluví především o svém sochařském pohledu na materiál, na působení rozměru, tvaru, struktury zrezlého, smaltovaného železa a jejich posun /pomocí plazmového hořáku/ do světa umění. V Thámově hale však vizuálně působivá instalace navíc dovolovala svobodný pohyb po prostoru /kromě tradičního pohybu krokem i jízdu na kole/, návštěvníkům bylo dále doporučeno zkoušet, jak „krajky“ zní, tedy další smysly ve

hře - dotyk a zvuk. Objekty se rozezněly už při poklepávání prsty, každý charakteristickým způsobem podle toho, do jaké míry byla hmota odebrána, jak „křehká“ byla řezba krajky. Thámová hala znění kovu podpořila svým dlouhým dozvukem.



obr. 2

Na fotografii dovádějících návštěvníků, kteří simulují souboj s kladivem, které bylo k dispozici pro rozeznívání „květů“ je vidět také jeden z „pracovních“ stolů. Na stolech a kolem stolů ležely odřezky z objektů, z některých byla na podlaze vyskládána kobercová mozaika přímo autorem, a zbytek zůstal k dispozici pro tvorbu návštěvníků.

Zvukový a obrazový záznam viz příložené dvd

Petr Nikl

Je jméno, které pro mě znamená synonymum pro organické a hravé propojení výtvarných objektů a zvuku. V jeho tvorbě zaujímá tato oblast významné místo. V inventáři vizuálně-zvukových děl jsou zastoupeny snad všechny přístupy uvedené v seznamu výše uvedeném /snad až na agresivně destruovaný hudební nástroj a synestetické experimenty v pravém slova smyslu, jež jsou doménou začátku 20. století/ Prvním monumentálním projektem byla „Hnízda her“ v Galerii Rudolfinum. Petr Nikl jako autor koncepce oslovil další tvůrce s podobnými vizemi:

Siri Austeen, Divadlo Beruška, BKS, Blue Aboview, Josef Bolf, Milan Cais, Capella Regia, Jiří Černický, Divadelní Studio Čisté Radosti, Josef Daněk, Jiří David, Michael Delia, Jiří Dobeš, Envoi, Luboš Fidler, Irena a Vojtěch Havlovi, Hřištní letka, Robert

Hugo, Petr Ingerle, Martin Janíček, Oldřich Janota, Jana Kalinová, Kamera skura, Krištof Kintera, Hans van Koolwijk, Petr Korbelář, Jaroslav Kořán, Sergej Kotov, Pánské pěvecké sdružení extrémního folkloru "Krása", Elena Kubičková, Laurychovo divadlo, Létající koberec, Jiřina Lexová, Petr Lorenc, Heinrich Lueber, Petr Lysáček, Ján Mančuška, František Matoušek, Vlastislav Matoušek, Petr Matuszek, Mehedaha, Jiří Melzer, Petr Nikl, Tomáš Ondrůšek, Orloj snivců, Štěpán Pečírka, Tomáš Ronovský, Blahoslav Rozbořil, Pavel Ryška, Milan Salák, František Skála, Skrytá Tvůrčí Jednotka k'd, Martin Smolka, Jiří Surůvka, Tomáš Vaněk, Song Vojtová, Tomáš Volkmer, David Walliker, Siegfried Wekenmann, Wooden Toys, Zapomenutý orchestr země snivců, Zdeněk Závodný, Martin Zet, Divadlo Zoom...

...uvádí směs všech, kteří se podíleli, tedy jak na vystavování i na performancích a doprovodných programech.

V rozhovoru pro zmíněnou galerii mluví o své vizi /vedla Zuzana Štefková/. Zmiňuje různé úhly pohledu, které musel zaujmout při přípravě „Hnízd her“, proměny vnímání „posvátnosti“ prostoru, nezvyklá aktivita diváků na výstavě, zvukovost výstavy, manipulovatelnost objektů, možné důvody pohoršení,...

„My jsme chtěli lehkou formou upozornit na vážnost, důležitost hry v lidském životě. Tím nemyslím, že si člověk občas sedne a zahraje si člověče nezlob se. Jde o to, jak trochu jiným úhlem pohledu nazřít věci, které nás obklopují. Nejedná se o "šou". Cílem nebyl nějaký zábavní park. Pro mě jsou hry smrtelně vážné a myslím, že skrze lehkost s jakou jsou "obrazy" podány, lze jejich vážnost lidem sdělit. Dneska se člověk zablokuje, když mu něco vážného chcete říct.

... Když jsem vybíral spoluhráče, říkal jsem jim, že by měli vložit do procesu nějaký svůj nástroj a je jedno, jestli to bude nástroj hudební nebo pohyblivý, vizuální, světelný. Prostě nějaký nástroj, který až s aktivitou návštěvníků nebo aktérů, jež na něj hrají, dává vznik významům nebo obrazům. O lidech, které jsem vyzval, jsem věděl, že pracují s otevřenou formou, že hodně improvizují. Udělají nějaký krok, položí otázku a až po reakci diváka pokračují dál ve výpovědi. Není to dopředu, konceptuálně naprogramovaný význam, který se předkládá, ale jakýsi rozhovor, jako v jazzu, s těmi, kdo hrají a s těmi, kdo poslouchají, a záleží moc na konstelaci, na prostoru a čase, v němž se odehrává. Takže vzniká jakási seance, která je neopakovatelná, není to předem zinscenovaná dramatická hra. Nechtěl jsem, aby to byla výstava, protože na výstavě jsou věci předem určeny. Proti tomu nic nemám, ale je to něco jiného. Taky jsem nechtěl, aby to působilo jako festival, kde se konfrontují divadelní a hudební skupiny mezi sebou, ale spíš aby vznikla jakási vzájemná masa, která se bude prolínat a ze které si budou autoři vybírat, jako z nějakého fundusu, věci, které třeba při své hře večer použijí.

Rudolfinum je ovšem prostor, který s sebou přináší určité asociace, dává určité možnosti, ale i bariéry...

Mě právě bavilo dělat to v Rudolfinu, které má specifickou atmosféru, akusticky velmi výraznou, a je navíc zdánlivě v rozporu, s představou hřiště, protože je to prostředí, které má tendenci vystavené exponáty klasicizovat a zmrazovat. Zvedá prst a upozorňuje, tady je něco zajímavého. Zvláštní jsou reakce lidí, kteří musí na místě řešit problém, co to vlastně je, když je to v tomhle prostředí a přitom to nemá definitivní, předem určenou, esteticky danou tvář. Nejsou to výsledné momenty, výsledkem je proces, dějící se v čase. Akce, to co se mění, jsou vlastně výsledné momenty, to jak se předmět chová po dotyku návštěvníka a návštěvník zpětně po dotyku předmětu. Je to interakce, takový ping pong vztahů. To je efekt, který jsme chtěli. A když někdo přijde s představou, že jde do galerie a uvidí tenhle mumraj, musí v sobě lámat pocit člověka, který potřebuje hned výsledek. Pokud se sám nezapojí aktivně, neví dost dobře, k čemu se tam octnul, proč platil vstupné a jestli to všechno není

nějaký žert, nějaký nonsens, který se mu má vysmát. Člověk, který není otevřený, to bere jako urážku, ať už jako urážku výstavnímu prostoru nebo jemu. Musí to chvíli řešit. Kdyby se celá záležitost odehrála v nějakém alternativním prostoru, třeba ve fabrice, tak se to spláchne, tam mohou lidi řídit, jak chtějí a nevadí, když se něco poničí.“

[/www.intimate.cz/bazar/index.asp/](http://www.intimate.cz/bazar/index.asp/)

Petr Nikl vyzval prostor Rudolfinu a jeho konotace /posvátné, chrám umění, nedotknutelné, vážné,.. / na hravý souboj, a i když se svými „spoluhráči“ na celé čáře vyhrál, Rudolfinum stojí dál, nebylo zbořeno a ani na vážnosti do budoucnosti nic neztratilo.

Ve výstavních sálech bylo instalováno nepřehledné množství objektů výtvarných i výtvarně zvukových, jednoduchých, i komplikovaných mechanismů, přetvořených hudebních nástrojů /klavír, bicí souprava/. Celý jeden sál byl například věnován „úderům“, na podlaze byly rozloženy kolejnice, kovové tyče /na podložkách jako monumentální xylofony/ nad nimi stála zmíněná bicí souprava, a podobně. Za mé přítomnosti byly sály plné lidí, někdo zkoušel zvuky pátravě, někdo se pouštěl do různě dlouhých improvizací, někdy improvizaci více hráčů. Atmosféru této výstavy utvářeli významně spolu s vystavenými díly právě návštěvníci.

Dalším projektem tohoto typu byla instalace v českém pavilónu v Japonském Aichi u příležitosti Expo v roce 2005. Tuto interaktivní instalaci nazval „Krajina představivosti“. V rozhovoru pro Český rozhlas 1 - Radiožurnál 21.02.2005 12:30:

„Já jsem jaksí dal dohromady takovou koncepci, ale důležité na tom je ta kolektivní práce a na tom, že všechny ty nástroje tvoří v symbióze jakési jednotné pole. Není to výstava ve smyslu toho, že se věci jenom vlastně vystavují na jakýsi odív, je to něco, co má podobu, dejme tomu, orchestřiště. A některé nástroje jsou založeny na zvucích, na hudbě, některé na optických systémech, na reflexích světla a stínů, barev a na pohybu. Takže zvuky, světla, pohyb, barvy, stíny, šelesti, to všechno by mělo složit dohromady v jakési spíše chaotické kakofonii atmosféru, která bude plus mínus vibrovat podle toho, kolik lidí se zapojí a s jakou razancí. Já doufám teda, že ne s až tak šílenou razancí.“

Objekty byly instalovány v Aichi půl roku bez přítomnosti autorů. Prostor i instalace musely být v tomto směru předem ošetřeny. „Hnízda her“ odehrávající se v Praze byla alternativnější a také byla „po ruce“. Autoři mohli svá „pozměněná“ díla opečovávat, opravovat, rovnat. V rozhovoru Petr Nikl mimo jiné vypráví i o tom, jak od chvíle, kdy soutěž vyhrál, intenzivně „trnul“. Tady již autoři nemohli být přítomni po celou dobu průběhu výstavy. Některé další objekty byly připraveny v pohotovosti jako „náhradní díly“.

„...museli jsme těm věcem uložit do sebe takovou samostatnost, která by umožnila to přežít.“

[/http://www.rozhlas.cz/izurnal/publ2na1/_zprava/157292/](http://www.rozhlas.cz/izurnal/publ2na1/_zprava/157292/)



obr. 3

V současné době cestuje po České Republice poslední výstava koncipovaná Petrem Niklem s názvem „Orbis Pictus“. Autory objektů jsou : Milan Cais, Luboš Fidler, Ivan Havlíček, Martin Janíček, Jaroslav Kořán, Petr Lorenc, Jiří Melzer, Petr Nikl, Ondřej Smeykal, Václav Smolka, Čestmír Suška, Zdeňek Šmíd, Miloš Vojtěchovský.

„Orbis Pictus“ je součástí projektu Pampadeia, jež má být mezinárodní putovní výstavou. Výstava Orbis Pictus je jejím jádrem a „bránou do světa tvořivé lidské fantazie, inspirovanou dílem J.A. Komenského Labyrint světa a ráj srdce.“

V druhé kapitole dostává poutník Všudybuda za rádce a průvodce:

„Já slyše řeči takové, počnu sám v sobě vesel býti, že sem takového vůdce našel: a prosím ho, aby tedy sobě práce nevážil mne skrze svět provést. Odpověděl: "Jak jiným v tom rád sloužím, tak i tobě;" a ujav mne za ruku: "Pod'mež," řekl. I šli sme; a já řekl: "Nu, rád se podívám, jaký jest toho světa běh, a také-li v něm co jest, čehož by se člověk bezpečně držeti mohl." To slyše tovaryš můj, zastavil se a řekl: "Příteli, jdeš-li ty tím umyslem, ne aby věci naše spatře oblíboval, než aby o nich dle rozumu svého soud vynášel, nevím, jak by s tím královna naše, Její Milost, spokojena byla."

"I kdo je to královna vaše?" díím já. Odpověděl: "Ta, kteráž všecken svět a běh jeho řídí, od končin až do končin: slove *Moudrost*, ač někteří mudrlanti *Marnost* jí říkají. Pravímť tedy časně, když tam choditi a prohlédati budeme, nemudruj nic: sic by sobě tu i jinde ledcos utržil, a já třeba vedlé tebe."

[/http://users.ox.ac.uk/~tayl0010/labyrint/labyrint_frame.html/](http://users.ox.ac.uk/~tayl0010/labyrint/labyrint_frame.html/)

Na tomto místě v textu je významným varování před „mudrováním“, „vynášením soudů“...přílišným přemýšlením a analyzováním. Provádí jej světem za poznáním, ale ne za účelem posuzování. Niklovy interaktivní projekty nesou v sobě mimo jiné provokující odintelektualizování „umění“ a zdánlivou „infantilnost“. To vše si autor uvědomuje a vědomě s tím pracuje.

Cíle tohoto projektu byly týmem definovány takto:

- definovat soustavy nástrojů usnadňujících výchovu člověka ke svobodě již od raného dětství
- rozvíjet fantazii, tvořivost a pocit odpovědnosti za vlastní život
- oslovit českou a širokou mezinárodní veřejnost, mládež i dospělé
- vytvořit širokou platformu sdružující komerční subjekty, umělce a odborníky, kteří se identifikují s myšlenkami projektu

- nabídnout veřejnosti možnost objevit individuální tvůrčí potenciál prostřednictvím uměleckých nástrojů
- oslovit významné osobnosti kulturního a společenského života v zahraničí
- zanechat "trvalou stopu" v navštívených kulturních prostředích vydáním cizojazyčných verzí knihy Labyrint světa a ráj srdce
- vytvořit profesionální dokumentární film, který bude uveden v českých i zahraničních médiích

Některé objekty jsou celistvého uzavřeného tvaru jako Suškova kovová „krajková“ koule, „Mluvicí květina“ Jaroslava Kořána je také jedním jednodušších objektů. Lze jej rozeznívat nejlépe jemnou hrou paličkami.

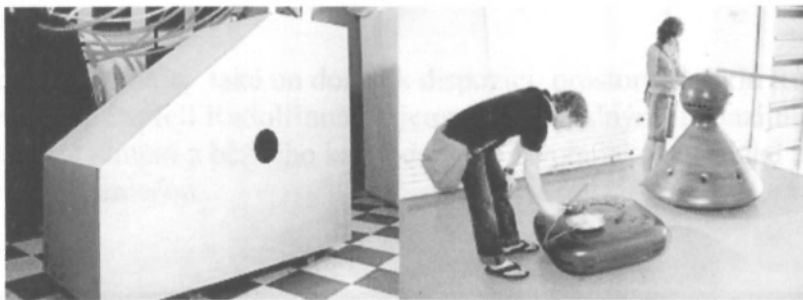


obr.4

Koule, Mluvicí květina, Čtyřtlampač

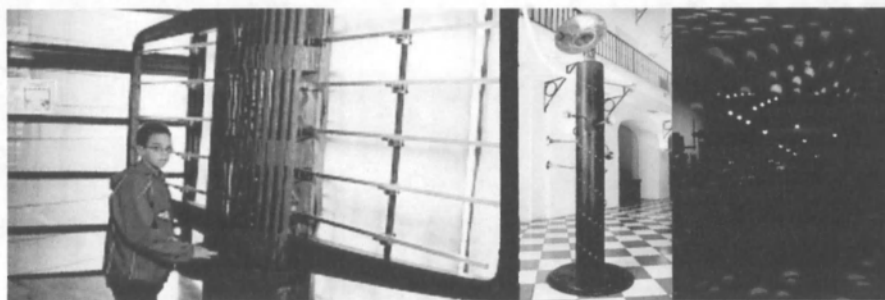
Inspiraci v různých principech hudebních nástrojů využívají např. Caisovy „Kalimby“, jež jsou variací tradičního nástroje, ale mnohonásobně větší a tvarově rozustilejší. „Motýl zpěvavý“ od Luboše Fidera je založen na komplikovanějším klávesovém mechanismu. Pianová mechanika rozeznívá sestavu hliníkových tyčí. Dociluje vibrace vysokých alikvotních tónin. „Hrací válec“ Martina Janíčka roztáčený klikou je inspirovaný cylindry hracích strojků. Dunivé zvuky, tvořené chvěním ocelových jazýčků, doprovází světelné paprsky, vrhané z otvorů točícího se válce.

„Citera“ Petra Nikla je hudebním nástrojem, kterého se zmocnilo výtvarné umění. Ve skříní s otvory pro komunikaci ve dvou je ukryto piano, diváci se dorozumívají skrze nezatlumené struny, čímž jsou jejich hlasy proměněny.



obr.5

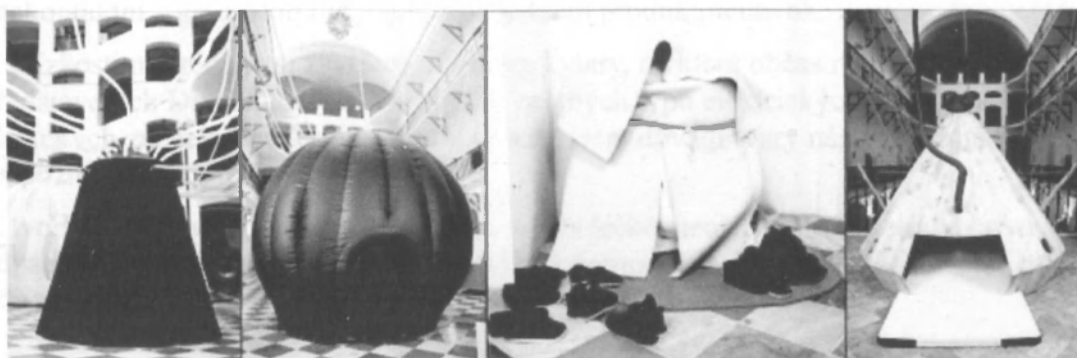
Citera, Kalimby



obr.6

Motýl zpěvavý, Slunečnice, Hrací válec

„Imaginativní kinetická krajina“, „Ucho“ a „Oko“, „Klobouk“ jsou objekty, ukrývající nástroje uvnitř, nebo jsou sami nástrojem. Z „Ucha“ ústísběrné zvukové trubice z celého prostoru dvorany. „Oko“ nesebírá zvuky, ale obrazy z prostoru dvorany pomocí otočného mechanismu na principu „kamery obscury“ s čočkou. Na kulaté míse jako na sítnici oka, lze sledovat obrazy z vnějšku. Dalším objektem, do něhož lze vstoupit, či spíše vlézt, je „Velký tichý kabátec“ Miloše Vojtěchovského. Kónický dutý pláštěový oblek ve formě stylizovaného zimníku ze silné vrstvy přírodní plsti je dokonalým protizvukovým, až překvapivě tlumícím objektem. Je dalším pozorovacím a poslechovým stanovištěm. Jeho součástí jsou nástroje didgeridoo a trubice pro hlasovou komunikaci.

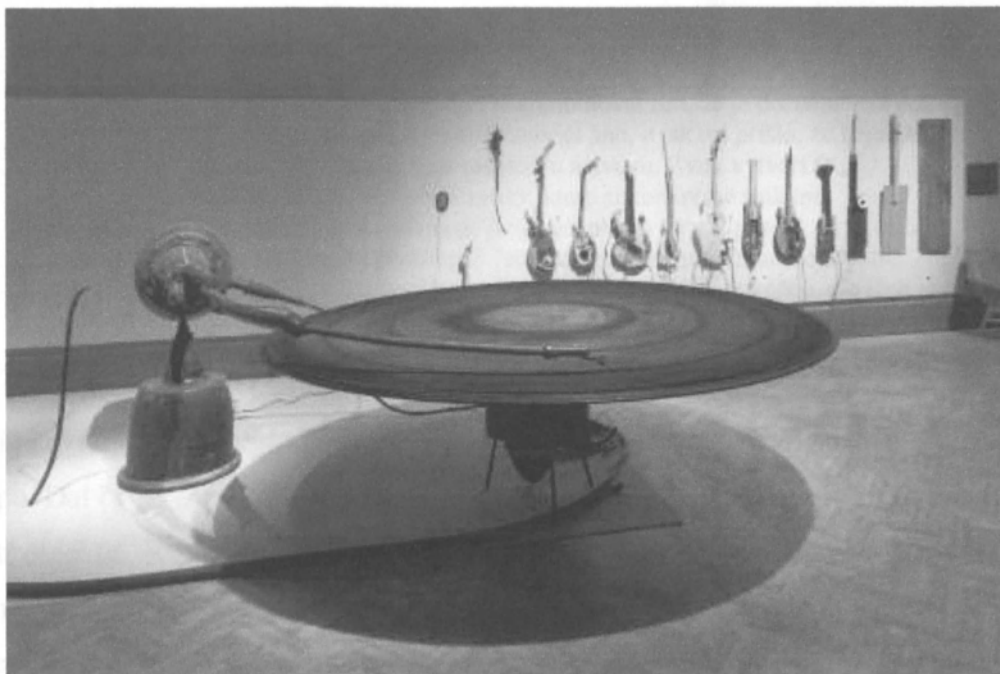


obr. 7

Ucho, Oko, Klobouk

František Skála

Je vrstevníkem Petra Nikla, také on dostal k dispozici prostory Galerie Rudolfinum pro svoji velkou výstavu. Zaplnil Rudolfinum tajemnými, záhadnými fantazijními předměty, často parafrázemi předmětů z běžného každodenního života jako například jídlo, rostliny, auto, křeslo, a také gramofon...



obr. 8

..a elektrické kytary. Předměty se v jeho podání zvětšují, dostávají jiný design. Vypadají prapodivně, a přece je rozeznáváme. Získávají jakousi osobnost, přicházejí ze světa imaginace a báječné neúčelnosti. Otáčivý gramofon simuloval pohyb funkčního přístroje, ale zvuk, jenž rozměrný objekt vydával, byl jen minimální, způsobený šustěním a poskakováním plastového úlomku přivázaného k jehle gramofonu. Tato výstava byla „nekontaktní“, gramofon byl jediným objektem produkujícím zvuk.

V blízkosti na stěně jsou zavěšeny Skálovy kytary, na které občas markýruje živé hraní v představeních Divadla Sklep. Vychází ze známých typů elektrických kytar, dnes už klasických značek /Fender, Les Paul/ a s humorem dovádí tvary nástrojů až na hranici rozpoznatelnosti předmětu.

K tvorbě svých předmětů používá různé neumělecké, neušlechtilé materiály, kovový odpad, přírodniny, papírové lepenky,...jejichž pomocí je schopen diváka zmást a přivést k údivu.

Federico Díaz

Je mladým česko-argentinským umělcem. Autor nazývá sám sebe vizuálním aktivistou. Jím zamýšlená interakce není v jádru ani tak hravá, podstatou je komunikace a další

rozměry tvorby, ve kterých je posledním článkem tvůrčího procesu činný sám divák.

/Svým pohybem kolem objektu nebo instalace, mění vlastnosti díla - zvuk, tvar/.

Již v průběhu svého studia na pražské Akademii výtvarných umění /u K.Malicha a S.Kolíbala/ se zajímal o možnosti nových přístupů k umělecké tvorbě, o zapojení softwaru, zvuku, světla, pohybu a elektronických technologií do umění.

V rozhovoru pro internetový časopis E-Architekt o svém vztahu ke zvuku říká:

„Jsem v životní fázi, kdy potřebuju zhmotňovat své myšlenky. Pro někoho je důležité, aby měl módní věci, protože pak se bude cítit dobře - bude-li vypadat "jako někdo". Já mám v hlavě myšlenky a je pro mě důležité je zhmotňovat tím, že je dostanu ven. Ale myšlenka je nehmatatelná, kdežto jakýkoliv materiál ano, a tak mi přišlo, že nejbližší tomu vyjádření, které chci, je kombinace materiálu a zvuku. Zvuk vytváří emoce, které ovlivňují chování, ale jsou i zvuky, které si konkrétně s ničím nespojujeme, zvuk ambientu, acoustic mass, junglu, a přesto na nás působí. Je to cosi mimosmyslového, se zvukem jsme schopni "stoprocentního" prožitku. Emoce, tok myšlenek, se nedá vyjádřit jen materiálem, i když geniální lidé to dokážou, ale těch je málo. Zvuk je tudíž nejbližší mému pojetí.

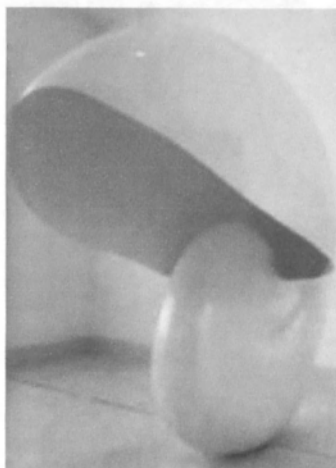
[/http://www.e-architekt.cz/index.php?Pid=2488&KatId=151/](http://www.e-architekt.cz/index.php?Pid=2488&KatId=151/)

Další jeho objekt Nostalgia je komplikovanější, vychází rovněž z Díazova interaktivního přístupu. Dal by se zařadit mezi zvukové instalace, environmenty, divák může vstoupit dovnitř objektu. Reproduktor, který simuluje nízkofrekvenční zvuk dokázal reagovat na přítomnost člověka, který svým pohybem měnil frekvence. Později vznikla jakási zevnitř potažená klec o rozměrech 6x6x3 m, ve které bylo umístěno sto reproduktorů. Podle Díaze člověk vnímá hudbu nejen sluchem, ale i celým tělem, sám o tomto projektu hovoří jako o experimentu s holofonním zvukem. Postupně přidává další efekty, zejména deformaci stěn, k čemuž mu dobře slouží corianová folie, za níž se pohybuje mechanismus, který ji v závislosti na pohybu člověka uvnitř deformuje.

Federico Diaz uvažuje ve svých textech a rozhovorech mimo jiné také o prostorech galerií. Tyto instituce považuje za elitní prostředí a svá díla prezentuje často mimo ně. Umělecké dílo považuje za součást sociálního prostoru, nikoli za přísně estetický objekt. Má být prostředkem pro komunikaci, aktivní součástí kulturního prostoru a provozu. V současné době spolupracuje s mladými architekty při tvorbě organických virtuálních staveb, jež čekají na svoje realizace /projekt E-Area/.

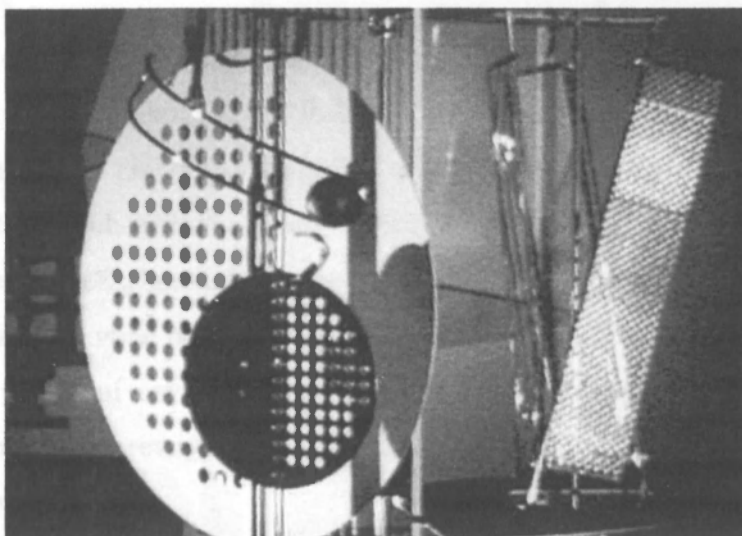
Ulita „Fluid“ je interaktivním objektem, v majetku Veletržního paláce, kde jsem se s ním také setkala. Ulita reaguje na pohyb diváka ve své blízkosti generováním tichého

nízkofrekvenčního zvuku. Je vysoká tak, aby se dalo vstoupit pod plášť. Zvuk pod pláštěm působil zachvacujícím a pohlcujícím dojmem. Díla Federica Díaze jsou tajemná a vždy interaktivní. Ulita sama ničím nedávala najevo, že není jen vizuálním objektem. Tichý zvuk začala vydávat až v tu chvíli, kdy se divák dostala do dostatečné blízkosti a podle jeho pohybu měnil intenzitu.



obr. 9

Když se podíváme o několik desetiletí zpět, jedny z prvních zvuků při prezentaci výtvarného umění vytvářely pohyby objektů, konstrukcí kinetického umění. Například Lichtraummodulator od L.Moholy Nagy z dvacátých let 20. století.

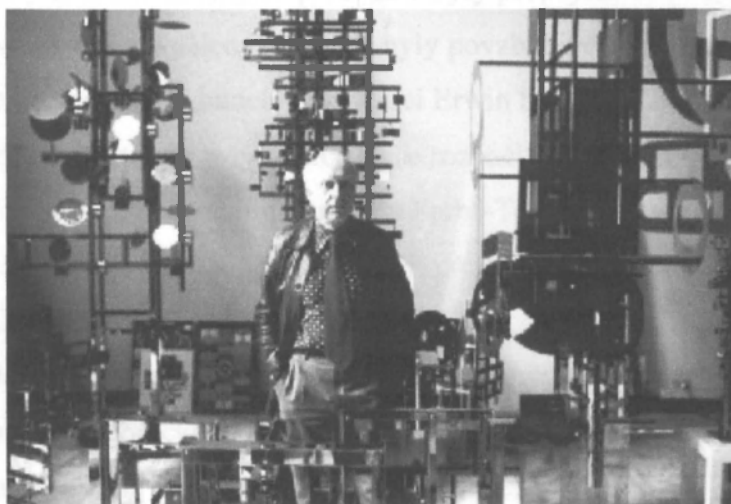


obr.10

V padesátých letech 20. století začíná vytvářet specifické zvukové objekty jako konstrukce N.Schöffer.



obr. 11



obr.12

Zdeněk Pešánek

V českém výtvarném umění je jedním z prvních průkopníků nových technologií a kinetických principů v umění Zdeněk Pešánek. V atmosféře přelomu 19. a 20. století, spojenou s očekáváním „blížícího se zániku“ a zároveň s optimistickými, utopickými vizemi „příštích, lepších zítřků“ se rodily umělecké avantgardy, umělecké skupiny, jež bořili, aby mohli stavět. „Změna“ byla pojem, který hýbal světem umění. Teoretik českého Poetismu Karel Teige volal po překonání tradičního tabulového obrazu, jež by měl nahradit obraz projekční a světelný obraz dynamický. Zdeněk Pešánek, kromě svojí fascinace nehmotným barevným světlem, zakomponoval do některých svých kinetických děl navíc hudbu.

První varianta jeho „Barevného klavíru“ /1925/ „vysílala“ pomocí klávesnice barevná světla na plochy plastického reliéfu, poznamenaného ještě puristickým přístupem k

modelaci. Byla ještě němá, za reliéfní konstrukcí plátnem potaženou byly umístěny barevné žárovky reagující na programátorovu hru na klaviatuře.

Další verze klavíru již pracovaly s volnou projekční plochou a byly propojené se zvukem.

První ohlasy na neveřejné vystoupení v umělcově ateliéru byly povzbudivé. V roce 1928 přednesl na veřejném vystoupení avantgardní hudební skladatel Erwin Schulhoff několik skladeb ruského skladatele Skrjabin, a tehdy byly reakce spíše rozpačité. Poslední verzi „Barevného klavíru“ v roce 1930 na Mezinárodním kongresu Farbe-Ton-Forschung. Barevná světla tu byla opět promítána do pevného reliéfu a celá produkce byla založena na volné improvizaci na reprodukovanou hudbu R. Wagnera.

Ve své době nebyl jediným, kdo se experimenty s barvou a zvukem zabýval. V Rusku to byl hudební skladatel A. Skrjabin, optofonické piano Baranof-Rosiné z roku 1914, clavilux T. Wilfreda nebo optofon R. Hausmanna z 20. let 20. století, a další.

Synestetické experimenty a teorie byly pro umění v začínajícím 20. století charakteristické v rámci nových teorií a přístupů v malbě a plastice. /Kandinsky, orfismus Delaunayových, také Kupka se zmiňuje o zvuku v souvislosti s malbou a liniemi, ale jinak než orfisté, nebo zmíněný Pešánek,..../ Již tehdy nebyly tyto pokusy prvními. Tato oblast živě zajímala už J. W. Goetha - přiřazoval jednotlivým nástrojům barvy vizuální podle psychicky příbuzného ladění /lesní roh - purpurová, klarinet-žlutá, violoncello - indigově modrá...kromě barvy k zvukům nástrojů přiřazoval ornamentální tvarový ekvivalent/, také matematika a filosofa B. Bolzana - navrhoval sestavení nástroje zvukomalebného, jehož jednotlivé tóny by byly propojeny se sérií barevných polokoulí, a Jana Evangelistu Purkyně /dopisoval si na toto téma s Goethem/, jenž prý v mládí snil o barevném klavíru, nejstarším předchůdci barevných klavírů, který vytvořil jezuita Castel. Louis-Bertrand Castel chtěl v zájmu provázání optiky a akustiky vytvořit /již v 1. pol. 18. stol/ „clavecin oculaire“. Stisknutí klávesy mechanicky zvedalo svíčky za jednotlivá barevná sklíčka.

Barvu a hudbu v souvislostech malby a hudby vnímal a popisoval malíř Wassily Kandinsky. Ve svém textu „O duchovnosti v umění“ mluví o vnitřním znění barvy a díla.

„Barva je klávesou. Oko je kladivem. Duše je pianem s velkým množstvím strun.“

/Kandinsky, 1998, str. 49/

V poznámkách tohoto textu se zmiňuje o tehdejších syntetizujících tendencích v umění:

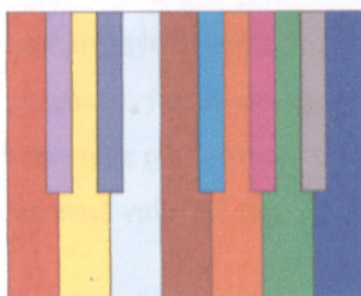
„V této oblasti již bylo mnohé vykonáno jak prakticky, tak teoreticky.

Objevují se snahy formulovat na základě celé řady podobností /včetně fyzikálních vibrací vzduchu a světla/ kontrapunkt také v malířství. Na druhé straně se zdařil pokus vštípit méně nadaným dětem určitou melodii pomocí barev /např. květin/. Již mnoho let se touto problematikou zabývá paní A.Sacharjinová-Unkovská, jež vypracovala velmi přesnou metodu, jak transponovat barvy do hudebních tónů a tóny do barev, jak vidět zvuky jako barvu a slyšet barvu jako hudbu. Již řadu let se tato metoda uznaná petrohradskou konzervatoří uplatňuje ve škole, v níž její objevitelka působí.

Na základě svých empirických zkušeností sestavil hudební skladatel Skrjabin tabulky hudebních tónů a jejich barevných ekvivalentů. V mnoha ohledech se podobají grafům paní Uspenské, sestavených spíše na základě fyzikálních hodnot. Svůj princip uplatnil Skrjabin přesvědčivým způsobem v Prométheovi.

/Kandinsky, 1998, str. 48/

Skrjabin, sám synestetik, vytvořil systém tónů a barev podle vlastního vnímání. Složil pro „barevný klavír“ více skladeb /na Pešánkově klavíru byly realizovány Sonata č.7,9,10; Poem, Nocturno a Vers la flamme/



obr. 13

Na této barevné tónové stupnici byla realizována poéma Prométheus pro dva světelné hlasy.

Co je však pravá synestezie?

Skladatel Skrjabin nebyl sám mezi hudebníky, kdo se o svém barevném citění zvuku zmiňují.

Tento způsob vnímání popisují i další hudební skladatelé. Například ruský skladatel Nikolaj Rimskij-Korsakov, který přiřazoval barvy jednotlivým tónům (např. tón C = bílá, D = žlutá žlutá barva, atd. - viz autorova stránka). Francouzský skladatel Olivier Messiaen, který měl barvy spojené s tóninami i s hudebním výrazem, říkal interpretům v orchestru např: „Hrajte to víc zeleně“. Podobným způsobem mohou působit i vjemy nehudebních zvuků.

Synestezie je pojem, jenž označuje propojené vnímání určitých smyslů na neuronální rovině. Je souhrnným pojmenováním pro percepci, v níž reálný vjem jednoho smyslu je provázen dojmem vjemu jiného smyslu. Synestézie vystupují v oblastech různých smyslů. Existují lidé, kteří skutečně slyší barevně. Jejich vnímání zvuků a barev je stálé, a je jiného charakteru, než schopnost vybavovat si barevné zvuky v představách.

Takové představy se nazývají eidetické, tedy představy blízké se svojí živostí, ostrotí, úplností smyslovým vjemům. /z řeckého slova eidos - obraz/

Eidetismus se projevuje nejvýrazněji v optické a akustické oblasti.

Opravdová synestezie se od imaginace dá rozeznat opakovaným testováním v několika týdenním odstupu. Pokud jsou odpovědi stejné, jedná se o neurologický jev. Podle Seana Day, autora studie o synestézii /Some demographic and socio-cultural aspects of synesthesia/ neexistují dva lidé se úplně stejnými synestetickými „spoji“. Rozlišuje dva hlavní druhy synestezie podle propojovaných vjemů. Jedním jsou vjemy smyslové, kombinace zrakových, sluchivých, chuťových, hmatových vjemů, a druhým jsou „kognitivní“ synestezie. Do nich zahrnuje přiřazování ve vnímání například barev k dnům v týdnu, k číslům, k písmenům, barevné vnímání slov, chuťové vnímání slov, jmen, a podobně.

Tvrdí, že synestézii nelze chápat ani jako problematickou vadu vnímání ani jako dar dalšího smyslu. Do určité míry je geneticky daná, udává se, že malé děti přibližně do 6 let mají synestetické vnímání, postupně však vymizí. Někdo se stává synestetikem po úrazu, neurologickém onemocnění /nádory na mozku a pod./, někdo si uchová schopnost z dětství.

2.2.2. Hudební nástroje ve výtvarném umění

Čím se liší hudební nástroj a výtvarný zvukový objekt?

V první řadě se liší svým domovským prostředím. Také vztahy tvůrce, diváka /nebo posluchače/ jsou různé. Tvůrce hudebního nástroje je uměleckým řemeslníkem a připravuje předmět ne přímo pro diváka, ale pro hudebníka, jenž skrze nástroj interpretuje záměr skladatele, autora hudební kompozice, skladby. Dělení hudebních nástrojů se v Evropě rozlišuje do 19. stol. podle různých kritérií, například v souvislosti se zastoupením v orchestru - dřeva, žestě, smyčce, bicí, nebo nástrojové skupiny podle způsobu hry – bicí, drnkací, smyčcové, dechové, nátrubkové, klávesové.

Podstatnou změnu v dělení nástrojů způsobil na zač. 20. století systém Curta Sachse a Ericha von Hornbostela, dodnes používaný. Klasifikuje instrumenty podle způsobu vytváření zvuku v těle nástroje.

Jsou to: Idiofony - (samozvучné) zvuk vzniká rozvlněním materiálu nástroje

Aerofony - (vzduchozvучné) zvuk vzniká rozvlněním vzduchového sloupce těle nástroje

Membranofony - (blanozvучné) zvuk generován rozechvěním blány

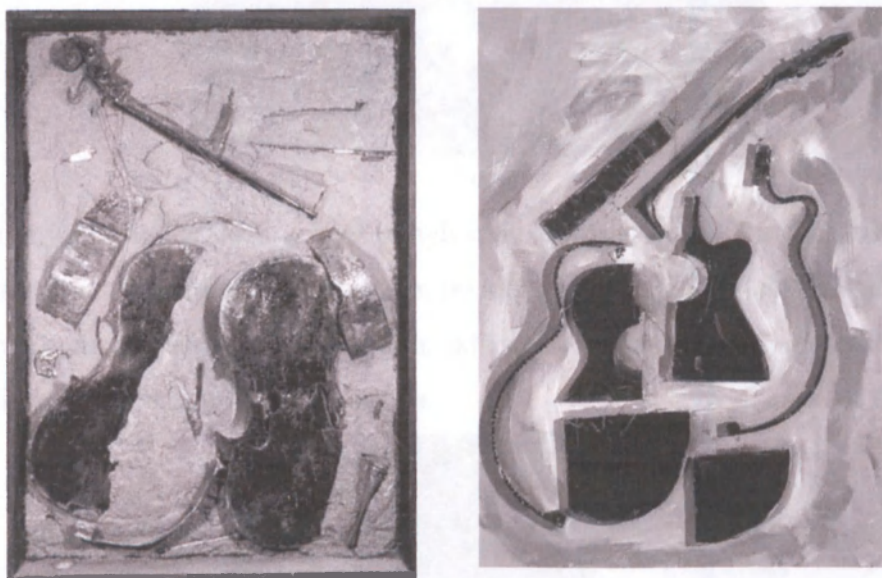
Chordofony - (strunozvучné) zvuk vzniká rozechvěním napnuté struny

[/http://www.etnomuzikologie.cz/clanky.shtml?x=123381/](http://www.etnomuzikologie.cz/clanky.shtml?x=123381/)

Některá konkrétní pojetí hudebních nástrojů ve výtvarném umění

Zvukový objekt se obvykle ocitá v prostředí galerie, muzea výtvarného umění, kde k němu přistupuje přímo divák. Podle záměru autora výtvarníka jej může manipulovat, nebo objekt produkuje zvuk jinak /mechanický pohyb, nahrávka,../. Výtvarní umělci tradiční hudební nástroje v rámci experimentálního prostoru výtvarného umění většinou pozměňují, nebo je staví do nezvyklých kontextů. V některých případech je hudební nástroj „umlčen“, destruován. Po vzoru Cageova umlčování hudby /Skladba 4 min33s ticha, která je předváděna orchestrem s dirigentem/ pokračují v této linii ve výtvarném

umění 2.pol.20.století N.J.Paik /videoart - hořící klavír na nahrávce, nebo rozpůlené housle jako součást instalace/, W.Vostell /spálený klavír/, B.Naumann /zabetonovaný magnetofon/, J.Beuys /v plsti zašitý klavír/ a jiní členové sdružení Fluxus, kteří „preparovaný klavír“ používají v audio.kinetické i v akční produkci. Analogicky sem můžeme zařadit dekomponované či destruované gramofonové desky /M.Knížák ve Veletržním paláci/ a magnetofonové pásky /Arman/. Arman destruované nástroje /rozstřílené housle, apod./ prezentuje také jako součást malby.



obr. 1



obr. 2

klavír zcela oplepený štětci /aneb nástroj hudební umlčený nástrojem malířským/

Do svých rozměrných mechanických strojků a strojů zapojoval hudební nástroje Jean Tingueli.



obr. 3

V podobných konstrukcích, jejichž pohyb spouští divák tlačítkem, jsou zakomponovány klávesnice malých syntezátorů a klavír, po klapkách přejíždí kolečka strojků a vše zní dohromady industriálním celku klapotu, skřípání, zvuků nástrojů, jako prapodivný samočinný hrací strojový mechanismus.



obr. 4

Mnohé z jeho objektů lze vidět ve švýcarské Basileji v Tingueliho Muzeu. Na druhém obrázku je jeden z menších kinetických objektů stříkající vodu. Nad hladinou se pohybuje množství strojků, koňské nohy šlapou hladinu, ozubená kola, převodované stříkačky a podobně, vše v pohybu, vše cvaká strojovým rytmem.

Paul Paynhuysen je nizozemským vizuálním umělcem zájmem se o průniky disciplín od 80. let 20. století. Vytváří hudební nástroje přímo z výstavního prostoru. Využívá prostoru rozměrných hal tak, jako jsou využívány rezonancí stěny hudebních nástrojů. Napíná struny obrovských délek uvnitř výstavního prostoru.

Na hranici tvůrce hudebního nástroje jako objektu a hudebního nástroje jako instrumentu čistě hudebního se pohyboval Harry Partch.



obr. 5



obr. 6



obr. 7

Tento americký hudební skladatel tvořící ve 2.pol.20.století opustil tradiční komponování hudby i tradiční hudební nástroje. začal vytvářet vlastní instrumenty založené na oroginálních, neelektronických, zdrojích zvuku. Své skladby pak komponoval pro tyto nástroje. Většina instrumentů je schopna vydávat více kombinovatelných tónů, mají klávesovou mechaniku, nebo se na ně hraje úderem. Někdy jsou tóny značeny barevnými značkami v souvislosti s harmonickým systémem. Jsou zvukově i vizuálně efektivní a velmi originální. /lze vidět na serveru youtube v dokumentu BBC/

Některé netradiční přístupy a hudební nástroje v tradiční evropské hudbě /20.století/

Reactable

Jedním z nových /a nutno dodat, fascinujících/ „hudebních“ nástrojů je v současné době *reactable*. Spojuje v sobě vizuální informaci o hodnotách zvuku /křivky, amplitudy, rozsah, intenzita, pulsování, .../ a samotné elektronické generování zvuku. Zvuk je vytvářen podle manipulace s „kameny“ označenými symboly pro určité funkce, proměny zvuku. Vše je zobrazeno na světelné desce „nástroje“. Kameny lze pohybovat po povrchu desky a přibližováním ke středu a k dalším kamenům řídit zvuk. Světelná informace kolem kamene ukazuje okolí dosahu, kdy se propojuje zvukově křivkou a jaký má zvuková křivka tvar. Kameny lze otáčet kolem své osy a pokládat na různé stěny tvarů se symboly. Reactable byl vyvinut týmem pod vedením DR.Sergi Jorgá na Audiovizuálním institutu na Univerzitě Pompeu Fabra v Barceloně.



obr.8

Steve Reich

Pendulum music

Hudební skladatel, jeden z nejvýznamnějších tvůrců minimal music, zkomponoval zvláštní skladbu pro kyvadla. Na principu zpětné zvukové vazby při elektronickém snímání zvuku

mikrofony sestavil v rozlehlé místnosti instalaci. Od stropu v řadě zavěšené mikrofony byly spuštěny a ponechány svému kyvadlovému pohybu. V nejnižším bodě křivky pohybu byly umístěny /nejspíš/ reproduktory, které způsobovaly zvukovou vazbu jen na „bodový“ okamžik. /na koncertě je vazba nepříjemným rušivým momentem, chybou při snímání a přenosu zvuku - učítý druh zacyklení mezi snímačem a reproduktorem/. Kyvadla ponechal Reich jejich času, jejich pohybu, který byl uchem zaznamenatelný v bodech setkání až do té chvíle, než se zcela zastavila.

/lze vidět na www.youtube.com/

Gyorgy Ligetti

Je dalším skladatelem experimentujícím mimo tradiční barvy hudebních nástrojů.

Pro metronom, pomůcku pro udržení přesného rytmu, zkomponoval Poem Symphonique for 100 metronomes. Jiný nástroj než metronom ve skladbě nezazní, podstatou je rytmus a posuny jednotlivých strojků v čase při spuštění.

John Cage

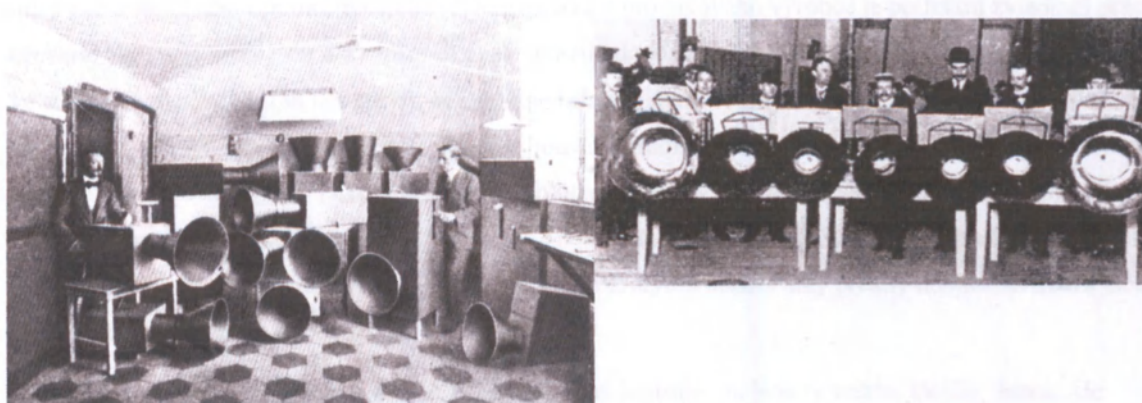
Hudební skladatel a experimentátor. Jako instrumenty používal různé nehudební předměty a zvuky, manipuloval některé hudební nástroje /Preparovaný klavír/, gramofonové pásky, magnetofony, nehudební zvuky, nelibozvučné zvuky a souzvuky, „nalezené“ zvuky. V dokumentárním filmu J.Šebestíka skladatel zaujatě mluví o svém vztahu ke zvukům: „Miluji zvuky tak, jak jsou.“ Líčí /u okna nad hlučnou křižovatkou velkoměsta/ jak miluje zvuk městské dopravy, má svoje hudební kvality, svoje tóny, svůj rytmus, měnící se intenzitu, pomlky, změny tempa, to vše sluchově zachytitelné. Fascinuje jej na této „symfonii“ její neukončenost, nezkomponovanost a nekonečnou obměňovatelnost. Ve své tvorbě překračuje většinu hranic daných evropskou tradicí v hudbě. U Cage jsou počátky elektronické a analogové hudby. Pracuje se zvuky v principech koláže, nechává velkou míru svobody pro interpreta a jeho spontánnost. Manipuluje některé hudební nástroje, jako např. „Preparovaný klavír“. Nástroj /koncertní křídlo/ je „upraven“ různými předměty, ve svých strunách má vložené různé gumové, korkové tlumiče, lžice a podobně, které modifikují zvuk klavíru k nepoznání.

Nehudební a konkrétní zvuky používali v druhé polovině 20. století další autoři. Někdy reprodukovane /zvuky nahrané z každodenního provozu/, kombinovali hudební i nehudební nástroje, pozměněné hudební nástroje, fragmenty mluvy,... Za všechny ostatní zmiňuji Pierra Schaeffera /Symphonie pour un home/, E. Varése /Ionisation/.

Některé experimenty a tvůrčí posuny na hranicích tradičních disciplín umění byly živeny také četnými přátelskými vztahy mezi výtvarnými umělci a hudebníky /Cage, Duchamp; Le Corbusier, Xenakis, Varese,.../, vznikala společná audiovizuální díla /Triadický balet O.Schlemmera,.../. Hudební skladatel Arnold Schönberg sám maloval /hlavně autoportréty/ a z druhé strany někteří malíři byli zdatnými hudebními interprety.

/W.Kandinsky hrál na housle, P.Klee byl klavíristou/. Některých osobnostech se světy umění propojovaly intuitivně a přirozeně.

Italské seskupení Futuristů, kromě aktivit na poli výtvarného umění, hlásalo změny a převraty i v hudbě. Již na začátku 20. století prosazovali rovnoprávnost hudebních i nehudebních zvuků.



obr. 9

Futuristický malíř a hudebník Luigi Russolo zkonstruoval /1913/ ručně ovládané mechanické „intonátory hluku“ /krabicové nástroje s rezonátory a laditelnými zvuky, motory a různými mechanismy/ a později enharmonický klavír /1931/ s cílem rozšířit instrumentář tradičního orchestru.

Chtěli připravit novou estetiku hudby. K tradičním barvám zvuků v hudbě se měla přidat „zvuková rodina“ hluků: hřmot, hromobití, exploze, výbuchy, rachot, dunění, hvizdy, sykoty, dýchání, šepoty, šumy, bručení, vrčení, klokotání, skřehot, skřípot, šelesty, bzukot, praskot, tření.

/Bláha, 1994, str.44/

2.2.2.1. „Pravý hudební nástroj“

Jak různorodě přistupují k výtvarnému zvukovému objektu nebo hudebnímu nástroji někteří výtvarní umělci je možno přehlédnout výše. O přístupu tvůrce čistě hudebních nástrojů jsem se ptala Ondřeje Holoubka, mladého, ale již ve svých 35 letech, uznávaného výrobce akustických kytar. Po studiu na pražské Střední Uměleckoprůmyslové škole na oboru řezba, vytvářel několik let mandolíny v nástrojářské dílně, která se tenkrát nacházela na Národní třídě. Nyní se specializuje na akustické „vintage“ kytary a jazzové lubové kytary. Jeho dílna v Louňovicích u Prahy není nepodobná ateliéru řezbáře, vysychající kusy dřeva, nářadí, zápachy ředidel, vůně laků, kresby a návrhy konstrukcí na zdích.

Mi: Ty vyrábíš hudební nástroje, strunné, dřevěné už dlouho. Já se v poslední době zabývám zvukovým objektům a hudebním nástrojům ve světě výtvarného umění. Chci se Tě zeptat, jak vnímáš vztah vzhledu, formy a funkce u hudebního nástroje.

On: Tak já si myslím, že v podstatě, vyrobení hudebního nástroje, který má mít nějakou tu kvalitu, vyžadovalo velkou řemeslnou zručnost. Ať už jde o strunný, smyčcový nástroj, nebo piáno, je to do velké míry věc technologie a tradice řemeslné výroby. Základ pro takového výrobce je perfektní zvládnutí práce se dřevem. Nástroje, které jsou dnes historické, ale přežily dodneška, jsou to nejlepší, co ta tradice uchovala. Už ve své době musely být tím nejlepším, což je dané tím že hlavně dobře hrály, a za druhé to je řemeslné zpracování, včetně dekoru a zdobnosti. Příklad houslí - Stradivariho housle mají dokonalé estetické tvary těla vcelku - jako v obrysu - i detailech. Je to absolutně dokonalý nástroj po všech stránkách. Jeho současník Guarneri, tam to řemeslo není zdaleka tak dobré. To je vidět třeba na šneku hlavy těch houslí /ukazuje mi v knize srovnání Stradivariho a Garneriho houslí/. Ty Guarneriho housle taky přežily dodnes, zvukově jsou kvalitní, to znamená, že konstrukce je pojatá správně.

Takže konstrukce je jedna věc, ta hlavně ovlivňuje zvuk nástroje...to jsou ty vnitřní klenby, žebra...ale kvalitní nástroj má mít designově čisté zpracování.

Mi: Co se týče osobitosti jednotlivých nástrojů, odehrává se tedy pořád uvnitř tradice

On: To je taky závislé na době...na historické době. Ve dvacátém století díky novým technologiím a



obr. 10 kytary Fender

hlavně elektrice vznikly elektrické kytary. A dneska už taky máš základní typy, které se odvíjejí od těch prvních modelů. První kytary - Fendery - a Gibsony - mají nějaké svoje typy a každá další kytara už je vlastně jejich kopie a jenom vyjíměčně, jako firma Rickenbaker, dodala něco jiného, je to sice extravagantní, ale ještě je to vkusné. Já si osobně myslím, že ty nástroje, které jsou designově zvládnuté...což je vlastně hodně konzervativní pohled na věc...vychází z

tradicí ověřené formy. Prostě žádné brutální výstřelky.

Mi: Napadá mě slovo „kultivovaný“, které by mohlo vyjádřit nějak ten dobrý design. Ty děláš vizuálně hodně čisté, jednoduché nástroje. Když to tak vidím, nejlíp vypadá, když forma a funkce jsou dost těsně svázané.

On: Přesně tak. Nástroj má nějakou funkci. Kytara je postavená na dost jednoduchém principu. Má tu ozvučnou krabici, krk a kolíky. Spoustu lidí uchvátí zdobením, perletě v hlavě a na hmatníku, různé profilování krku a těla, a mě prostě to nejjednodušší řešení připadá jako nejlepší. Ne, že bych to nikdy neudělal, jsou i takové vyšperkované zakázky, ale rozhodně to nepovažuji za nutné. Některé ty výstřelky pak můžou bránit fungování toho nástroje.



obr. 11

Některé extrémní tvarové modifikace akustických a elektrických nástrojů, které „ještě hrají“

Mi: Jak je to s materiálem, druhem dřeva a tak. To má určitě podstatný vliv na zvuk a vzhled

On: S materiály je dnes úplně volné pole působnosti. Obecně nástroje vlastně můžeš vyrobit z čeho chceš.

Zvláště ty elektrické kytary dneska používají uhlíková vlákna, různé odlitky, ale vždycky je důležité vědět, na co se ten nástroj bude používat, aby to mělo účinek. U hudebního nástroje ovlivňuje zvuk všechno. Některé materiály se používají pro schopnost rezonance...dřeva - palisandry, javory, a další - na ochranu se používají laky, ty nesmí moc tlumit tu rezonanci, další materiály musí být pevné, třeba ty na krku, aby sloužily jako opora...a všechno na nástroji musí být velice pečlivě vybrané i udělané. Dřevo se pozná už když se do něj klepne, jaké má vlastnosti pro nějaké zvukové využití.

Dobré nástroje chápu jako vývojovou řadu a všechno ostatní je manýrismus. Jednoduše existují kytary, které dnes zná každý...na nylonové struny, kovové struny, jazzové kytary, elektrické kytary, ale ty nejpoužívanější tvary vychází z jednoho modelu.



obr. 12

historické španělské kytary

Mi: A tvar nástroje, kde se vzal třeba ten tvar kytary?

On: To je otázka dlouhého vývoje toho nástroje. To bychom museli jít hodně zpátky. Kdybychom hledali bod zrodu strunného nástroje, tak první by byl nějaký luk. Dá se na něj vyloudit bzukot, zvuk. V momentě kdy k tomu někdo přidal nějakou dými jako rezonanční těleso, tak už se to blížilo hudebnímu nástroji. Z mého pohledu je to vlastně hračka, pokus, něco podobného jako dává Nikl na výstavu.

Mi: Ale v té době nebylo srovnání, a asi to také viděli jinak s tou hudbou, ne?

On: Jasně, z druhé strany v té době to mohlo být pro majitele stejně drahé jako dnes kytara za 60 tisíc.

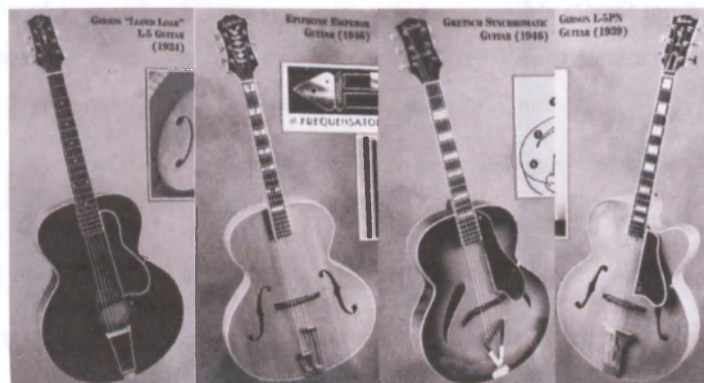
Mi: K tomu tvaru ještě, dobrý design má také dobře padnout do ruky, kultivovaný vzled a ovladatelný zvuk. Vztahuje se k člověku taky nějak jako tělesně, že?

On: Kytara vlastně leží na kolenou, jsou dva způsoby, buď je váha na jednom nebo na druhém koleni, podle toho jestli hraješ klasiku, nebo ne. Ten oblý tvar a ohýbání u kytary způsobují skvělou stabilitu nástroje. No a krk a hmatník musí být pohodlný pro ruku, která musí obsáhnout délku a masu krku při mačkání strun. Tím jak jsme vlastně kulturní a máme nakoukáno, můžeme věřit i přirozenosti vzhledu. Tím mám na mysli to, že jednoduše našemu pohledu na tom tvaru nic nepřekáží a to nejlépe na první pohled.



obr. 13

některé ustálené tvarové varianty akustických kytar používaných pro široké spektrum hudebních žánrů



obr. 14

oblíbené tvary jazzových lubových kytar

Zajímavý je vliv architektury..jako slohů...i na tvary hudebních nástrojů. Loutny, jako strunný nástroje používané ve středověku, mají v sobě lomený oblouk a konstrukce klenby nástroje odpovídají tomu, co se v té době technicky vědělo...přirozeně. Renesance přidala nějakou tu zdobnost a pak je tu baroko a půdorysy barokních kostelů, ty prostupující se elipsy a ovály v souvislosti s právě vznikajícími houslemi.

Všechno souvisí také s technologickým rozvojem společnosti. Takový saxofon je tak složitá mechanika, mohl vzniknout až na konci 20. století.

Mě jde nejvíc při vyrábění nástroje o to, abych do něj dostal prostě přímočarost, jednota stylu a všechny díly toho nástroje v sobě tu přímočarost musí mít. Trumpeta nebo zvon, to jsou podle mě úplné ukázky přímočarých věcí. Vlastně zhmotněný zvuk. Žádné násilí. Někdy je to násilí vidět i slyšet. Jedeš třeba po hmatníku a cítíš, že je tam více materiálu, než je ho třeba,...všechny tóny. který zmačkneš na hmatníku musí znít stejně silně, musíš ve všech polohách /na hmatníku/ dostat z nástroje stejný dynamický rozsah, nemluví už vůbec o barvě zvuku. Někdy mohou být jednotlivé tóny tupé, někde najednou hlasitější, někde tóny jakoby umírají, nedozní tka dlouho, jako ostatní..to není v žádném případě v pořádku. Problém je v tom, že u nás tyhle základní věci mají až poměrně dražší nástroje. V „liduškách“ se pak děcka dřou na něčem co nehraje.

Mi: A povrchová úprava, barvy laky?

On: Ideální pro zvuk dřeva je žádná úprava. Čisté dřevo, co nejméně politury. Ideální byly materiály, které se na to používaly před druhou světovou válkou..francouzské leštění, šelaky. Dříve to byly běžné technologie. Po válce se výroba hudebních nástrojů dostala z větší části do fabrik, a ty přešly na nové laky, rychlejší v schnutí, ale zvukově to tomu nástroji tedy ubírá.

V poslední době experimentuju právě s jiným způsobem politury, je to pracný a vyžaduje to čas, ale zvuk nástroje je opravdu větší, mohutnější.

Mi: To jsou teda úplně spojitě nádoby...

On: Ano. Ale v podstatě je hudební nástroj jenom náradí. A musí dobře sloužit tomu, k čemu je vyrobené. A taky když někdo něco dělá dlátem, tak nepoznáš jak ho má ostrý. Záleží na tom, co s tím děláš. To ty vidíš. Dobrý muzikant zahraje i na míň kvalitní nástroj, ale proč by měl, ne?

Stradivari vyrobil za život 3000 nástrojů, a nemyslí si, že je vyrobil sám. Jsou sice signované, ale byla to manufaktura.

Mi: Ty říkáš, že existuje spojitost mezi morfologií nástrojů a architektonických slohů. A co příroda?

On: No je to zajímavé, připomíná mi to strašně architekturu. Skvěle zvládnutá konstrukce a funkce.

A příroda, to je ta voluta u houslí na hlavici například. Když se podíváš na jaře v lese, tak to vychází z těch mladých stočených kapradin. To je ta křivka. Příroda je stejně vždycky prvotní inspirací pro umění. Rozklíčování přírody..na tom by mohl člověk pracovat donekonečna. Ale jak už jsem říkal, to je obsaženo v takovém tom pocitu přirozenosti daného předmět...jak to ten autor má zvládnuté...jak se umí dívat a zpracovávat to. ...Když se ještě vrátím, u těch elektrických nástrojů je to diskutabilní, jestli je tvar a zvuk tak provázaný. Jestli má tvar na zvuk takový vliv, ale vlastně z určitého úhlu pohledu má...musí sedět dobře na hráčovi. Tyhle kytary jsou ploché, bez dutin a jsou těžší. Špatně se s nimi sedí, ale zase se s nimi provozuje hudba ve stoje, takže to ničemu nevádí. Tvar nástroje nesmí být nepohodlný.

Mi: A to si myslím, že je také jedním ze zásadních rozdílů mezi tím zvukovým objektem na výstavě a hudebním nástrojem. První zájem na výstavě je vizuální, přicházíš k té věci odjinud. na to jsme na výstavě zvyklí.

On: Jasně, to jsou ty prvopočátky - hračky. Takové prvopočátky jsou významné.

Mi: Další zajímavá věc, kontakt s takovou věcí na výstavě má nádech dobrodružství. I v dnešní době se nezbavím pocitu, že dělám něco zakázaného, i když se na některé objekty smí sahat.

On: Já to nesnáším. Chápu to u obrazu, dejme tomu. Ale stejně nechápu kustodky, odhání tě, když se přiblížíš na půl metru. Já se chodím dívat zblízka, zajímá mě technologie, jak je to udělané. Například na výstavě Mikuláše Medka...třikrát po mně šly. Naposledy už jsem jim řekl: heleďte se, nechte mě, já jsem si zaplatil vstupné a chci se podívat, jak je to udělané. A až to tady poškodím, tak mě volejte k zodpovědnosti. Já se nebudu bránit, já prchat nebudu. Nejvíc mě ale trápí omezený kontakt tlačí u plastik - bronz a kameny. nemoci si na to sáhnout je úplně deprimující.

Mi: Nástroj naštěstí můžu držet v ruce, dívat se na něj, hrát a poslouchat jeho projev. Nástroje se také mohou ocitnout na výstavě. Co říkáš expozici Českého Muzea hudby?

On: Některé aktivity toho muzea jsou velice chvályhodné, ale expozice....no...způsob prezentace nástrojů tu není dobrý. Jsou tma sice nahrávky, ale ne všech nástrojů, popisky nejsou přehledné a hlavně..tam se neprezentuje to, co je podstata hodnoty těch jednotlivých instrumentů. Třeba expozice houslí. Housle jsou od stropu zavěšený nad sebou ve vitríně, díváš se na ně zespodu. Jenže u houslí je potřeba mít možnost pozorně si prohlédnout řemeslo v detailu, provedení řezby, spojů, linie sledující obrys korpusu, přesnost hrany, tvar effa /otvory do těla/ ,voluty hlavice, a pokud to na nějakých houslích je tak způsob provedení intarzií. Znalectví houslí, to je uznávaná věda. Ale laik se tam ani z těch popisků nic moc zásadního nedozví. Je to pořád jen ukázka toho, co muzeum vlastní.

Mi: Ondro děkuju Ti za čas a za vržení nějakého toho světla na zvuk.

/Louňovice u Prahy, 27.10., 2007/



obr.15

kytara „Holoubek“

2.2.3. Reprodukovaná nahrávka na výstavě

Dalším z možných případů přítomnosti zvuku jako součásti výtvarného umění může být reprodukováná nahrávka. Může se jednat o hudbu, nebo zvuky, zvukovou kompozici. V Uměleckoprůmyslovém Muzeu v Praze na výstavě šperků operní divy Marie Callas zněly v průběhu výstavy nahrávky jejího pěveckého díla.

Totéž Muzeum se rozhodlo při vytváření doprovodného programu pro Muzejní Noc v roce 2006 připravit obohacení prožitku návštěvníků o další smyslové kvality ve stálé expozici pojmenované Příběhy materiálů. Na základě zkušeností se zvukovou dílnou předešlého roku v tomtéž muzeu, mě oslovilo edukativní oddělení, resp. paní V. Sehnalíková. Program se měl nazývat „Nalad'te se(i) na ticho, uslyšíte čas“. Čas měl být představen kromě vizuálního vnímání také skrze sluchové vnímání a pohyb.

Připravila jsem ve zvukovém studiu /za technické spolupráce zvukového technika L. Jeřábka/ nahrávky jako vrstvené kompozice ze zvuků, které souvisely s vystavovanými exponáty v Uměleckoprůmyslovém Muzeu. Nástroji mi byly běžné předměty ze skla, keramiky, kovu, papíru, textilu.



obr. 1

V prostoru krátkodobých výstav byla instalována sklářská tvorba na oslavu 150 let sklářské školy v Kamenickém Šenově.

Expozice věnovaná sklářské škole obsahovala kromě skleněných užitých objektů především objekty vzdalující se užitným funkcím. Pro tento prostor jsem připravila kompozici zvuků jako projev skleněného materiálu, skleněné hmoty a její možné výryzové prostředky /skleněné tyče, xylofony, znění tónů vyluzovaných na skleněné nádoby laděné vodou, a podobně/. Pro sály materiálů jsem využila i akustické příběhy věcí, zvuky charakteristických činností. Pro sál keramiky a skla se nabízelo nádobí v souvislosti s naplňováním, vyprazdňováním, manipulace s vodou, a charakteristické bary zvuku skleněných a keramických nádob při tlučení a úderech. Sál grafiky a tištěného projevu jsem pojala jako příběh knihy, tedy listování různě velkými knihami, zvuky časopisového papíru, psaní, ale i trhání papíru. Klenotnice jako sál věnovaný kovu předjímal manipulaci s kovovým náradím a zvuky činností, dále použití zvonků a kovových mís. Sál textilu, snad nejtěžšího materiálu ve své podstatě, bylo nutné pojmut jako kompozici zvuků vznikajících při šití, páření, manipulaci s šatstvem a podobně. Sál času, sál historických časových strojků jsme ve studiu vytvořili z již existujících nahrávek hodin /většinou odbíjení/, jež jsou v majetku UPM.



obr.2

Při nahrávání jsem musela uvažovat o hlasitosti reprodukce, výběru zvuků a jejich skladbě, aby prohlídku nerušily, ale vytvořily atmosféru jiného, ale organicky propojeného zážitku ve výstavě. Kompozice jsem chtěla udělat „zvukově prostorné“, nezhuštěné, aby jen plynuly a jen občas vystoupila určitá jasná figura.



obr.3



obr.4

V celém muzeu byla instalována pro ten večer kvalitní zvuková aparatura, pro čistou reprodukci subtilních zvuků, jež byly přívalem návštěvníků zpočátku přehlušeny, regulovali jsme hlasitost podle konkrétní situace. Hladina hluku se v místnosti bez kobereců zvedá nečekaně rychle již přítomností lidí, i když nemluví. Běžné reproduktory komerčních přehrávačů / o kterých Muzeum zprvu přemýšlelo / by nebyly s to situaci ovládnout.



obr.5



obr.6

Dalším ze zvukových přístupů k výtvarnu je připravení možnosti ragovat na výtvarné umění zvukem formou „zvukové dílny“ pro návštěvníky.

3. Zvukové dílny, aneb "hrát" si na výstavě

V současné době některé galerie a muzea připravují ke svým výstavám doprovodné programy, tzv. edukativní programy.

V rámci studia na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy jsme prošli seminářem o muzejní edukaci "Orbis pictus". Muzeum výtvarného umění nám otevírá další možnost, jak zaujmout roli ve výchově uměním nebo jak připravit kontakt s uměním pro děti. A nejen pro ně.

3.1. Můžeme na umění reagovat také hrou?

Za čím chodíme na výstavy výtvarného umění?

„Vysílat světlo do hlubin lidského srdce - toť poslání umělce.“ praví Schumann /klavírista/

/Kandinsky W., 1998 str. 14/

„Malíř je člověk, který umí nakreslit nebo namalovat cokoli.“ praví Tolstoj /tamtéž/

Tyto dva výroky, které naznačují funkci umění na počátku 20. století nám dnes již připadají zastaralé. Umění prodělalo ve 20.století ve fázi moderny významný přerod a posun, rozšíření týkající se snad všech jeho aspektů, od formy přes používané materiály a myšlenkové zázemí - konceptuální složku, po kontexty fungování výtvarného díla.

Přesto to, co nazýváme uměním, vlastní stále něco, co vzbuzuje nepopsatelné vzrušení, ať již dodnes obdivujeme „jak je to udělané“ a zabýváme se formální stránkou díla, nebo se setkáme s dílem, které sděluje poutavé obsahy a nové kontexty významů, stává se i dnes, že jsme dílem „jati“, pocítíme, že dílo se dotýká něčeho uvnitř nás. Dnes by se mnoho lidí bránilo slovům srdce a duše, které použili zmínění umělci z počátku 20. století. Výrazy pro vlastní niterné projevy nechávám raději na volbě každého z nás. Výtvarné dílo zkrátka nenesení jen informaci poučnou, kterou bychom si měli udržet v paměti pro její kulturní význam.

Neporozumění, jak se zdá, se objevovalo při setkání výtvarného umění s obecnstvem již vždy /zvláště při setkání s novým, současným uměním/. Takto viděl obecnstvo malíř Wasilly Kandinsky:

„Výstavními sály se potloukají davy lidí a plátna posuzují jako „pěkné“ či skvělé“. Ten, kdo chtěl něco říci, neřekl nakonec nic, a ten, kdo měl naslouchat zase nic neslyšel.“

/Kandinsky W., 1998 str. 14/

„Pohled milovníka umění na zarámovaný obraz byl metaforou pro postoj vzdělance ke kultuře, kterou už našel a kterou chtěl pochopit tím, že ji v duchu pozoroval, tedy kontemploval ji jako ideál. Vždy byl a zůstával publikem, zatímco umělci a filozofové kulturu „dělali“ nebo ji zprostředkovávali tak, aby ono pozorování vyústilo v poznání a pochopení.“

/ Belting, H., 2000, str.24/

První text mluví o o divákovi z „ulice“. o běžných lidech, kteří navštívili chrám umění. Druhý text o „milovníkovi umění“, předpokládá se tedy, že je jím osoba zasvěcenější, umění studující.

Oba postoje mají své specifické klíče k umění, domnívám se však, že ani studium a znalosti ani prostá spontánnost nevyčerpávají možnosti komunikace s dílem.

„Porozumět umění znamená pozdvihnout diváka na úroveň umělce.“

/Kandinsky W.,1998, str.15/

říká Kandinsky. Je potřeba nějakým způsobem vtáhnout diváka do tvůrčího dění. Aby měl pocit, že se něčím v sobě účastní, participuje, podílí se.

/To může počínat autentickou reakcí, pocitem svobodného prostředí pro subjektivní pocity...nechat dění volně probíhat, nesnažit se ukládat do paměti vše, co vidíme; uvolnění, hra/

Potom, co máme za sebou dění v umění 20.století, kdy se umění výtvarné odpoutává od mimetického přístupu k zobrazování jako zásadního měřítko hodnoty, kromě hledání vnějšího i vnitřního řádu věcí, introspekce, exprese i konceptualizace tématu, objevuje výtvarné umění podněty také ve hře a hravém přístupu k tvorbě. Hra je tu

chápána jako prostor pro objevy, jako zdroj inspirace,... hra jako zdroj poznání.

Filosof Eugen Fink přivádí v 60. letech fenomén hry k řeči v rámci filosofie. A popisuje některé problémy hry, pokud se má brát „vážně“:

„Zdá se, jakoby hraní a myšlení patřily k protikladným životním postojům; radostná naivita, která bezstarostně mísí skutečnost s fantazií a rozhodně netrpí nějakou „myšlenkovou chudekrevností“, je zjevně velmi vzdálena kritickému a uvážlivému zkoumání věcí, které se pochybovačně táže, zda jsou, co jsou a jak jsou.“ str. 19

„Hra stojí proti životní vážnosti, starosti a práci, stojí proti péči o duševní spásu - jeví se jako nevážnost, „nezávaznost“, jako dočasné uvolnění životního napětí, jako „prodleva“, „zotavení“, jako kratochvíle určená pro chvíle prázdné, jako titěrnost a veselá nepřistojnost.“

/Fink E., 1993, str. 21/

Hravost je někdy viděna jako chování, které není vážné, bez závaznosti, povinnosti. má své negativní konotace pokud si „jen na něco hraje“, „s něčím si zahrává“, pokud naše chování je parafrází života v modu jakoby, když „pracujeme, milujeme zdánlivě.“ a podobně. I přes tyto související významy se rozhoduje hru filosoficky uchopit.

„Téma hry je pro filosofii důstojným tématem, protože ve hře se zcela zvláštním způsobem odemyká souvislost světa a člověka. „

/Fink E., 1993, str. 34/

Svoje tvrzení zakládá, mimo jiné, na úryvku z 52 fragmentu Herakleitova:

„Běh světa je hrající si děcko posouvající kaménky ve hře, je to království dítěte.“

/Fink E., 1993, str. 41/

Rozvádí dále myšlenku původního propojení hry a tvorby jako takové.

„Nejpůvodnější vytváření má charakter hry. Svět vládne jako hra. „

/Fink E., 1993, str. 41/

U Herakleita nachází přirovnání pohybu světa ke hře, s vědomím její tvůrčí síly i nevyzpytatelnosti, pravidel herního pole i vzrušení a zvrátů v průběhu hry.

Významný moment charakteristický pro hru je „odpoutání se“ od povinností praktického každodenního světa. Na rozdíl od „vážných životních projevů lidí hra v sobě zachovává odpoutané konání jakoby, zcela zvláštní zdání,

pozoruhodnou oblast neskutečna.“

/Fink E., 1993, str.45/

Pozoruhodná oblast neskutečna v lidském životě může být také nazývána „fiktivním světem“ /Slavík J. 2001/ jako jedním z možných světů v prožívání.

Hranice našeho přirozeného vnímání světa /aktuálního, každodenního praktického světa/ jsou omezené. Svými smysly vnímáme jen část toho, co se kolem nás děje.

Předpoklady biologické vyrůstají kromě přírodního prostředí v prostředí kulturním, které se stává podobně přirozeným, jako podmínky biologické. Tyto předpoklady tvoří vlastně okno nebo filtr, jímž pozorujeme skutečnost. Takzvané „možné světy“ jsou přítomné v naší mysli jako vzpomínky, když se vztahují k minulému, představami a touhami, když se vztahují k předpokládané budoucnosti a nebo také „fiktivní světy“, které vytváříme v rámci hravého přístupu ke svět a potřebě tvořit.

3.2.. „Zahrát“ si na výstavě

Uvedu dva příklady „zvukové dílny“ připravovaných pro různé instituce k odlišným výstavám. Na obou jsem se autorsky podílela ve všech částech přípravy, realizace i dokumentace. Hned v úvodu musím poznamenat, že ne pro každou výstavu výtvarných děl lze připravit zvukovou dílnu. Výstava svoji koncepcí musí v nějakých svých aspektech takovou možnost reakce předjímat. Z toho důvodu zde popisuji i cesty ke konceptům dílny. Při přípravě edukativního programu je také potřeba pracovat, kromě jednotlivých děl, také s koncepcí výstavy a nutně s dispozitivem muzea či galerijního prostoru /co svým architektonickým uspořádáním přirozeně divákovi „dovolí“ a co blokuje a jak tohoto využít, či to obejít/. Dále je nutné předpokládat /do určité míry/ jací budou účastníci programu /jejich věk, kolik jich bude, přijdou-li v rámci školní výuky nebo volnočasových aktivit, s rodiči, nebo v rámci terapeutického programu, .../, co chceme předat, jakou roli v programu bude hrát divák sám, čím a jak odejde obohacen, či změněn.

V obou případech bylo záměrem co možná nenásilné, hravé setkání, seznámení a navázání „rozhovoru“ s vystavovanými díly. Moje aktivity se projevovaly nejvýznamněji ve zvukových částech projektů.

3.2.1. "Hledači a Mistři" v Uměleckoprůmyslovém Muzeu v Praze aneb první hrátky se zvukem v prostoru výtvarného umění

Poprvé jsem vyzkoušela jak funguje setkání smyslů na výstavě v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze. Animační program "Hledači a mistři" proběhl v rámci spolupráce katedry výtvarného umění na PedfUK a Uměleckoprůmyslového Muzea v Praze v roce 2005.

Aktivita byla připravována k retrospektivní výstavě Františka Víznera v cyklu "Mistři českého sklářství" probíhající v UPM.

Projekt zahrnoval animační program v expozici krátkodobých výstav muzea a navazující "smyslovou" a "tvůrčí" dílnu v prostorách ateliéru a chodby muzea. Byl organizován pro jeden celý výstavní den /sobota/, pro volně přicházející návštěvníky.

Smyslovou dílnu jsme zopakovali přibližně o 14 dnů později o Muzejní Noci v UPM.

Příprava a cesta k představě

Zvuková dílna se zrodila v tomto projektu až hluboko v průběhu plánování. Dlouho

jsme hledali cestu ke sklu. Jak se k němu přiblížit abychom jej mohli přiblížit sami někomu dalšímu.

Dílnu a animační program jsme začali postupně připravovat přibližně půl roku před zahájením výstavy. Představu o autorových objektech jsme získali z publikace František Vízner Sklo 1951-2001 vydanou Barry Friedman Gallery v New Yorku. Českoanglická monografie ukazuje některá díla v barevné fotografii a katalogový seznam všech dosavadních prací v maloformátové černobílé fotografii na konci monografie.

Věděli jsme, že na výstavě bude zastoupen výběr z celoživotního díla Františka Víznera. Že tu budou předměty s užitnou funkcí /vázy a mísy ze 60. a 70. let/, mísy a vázy jako objekty a návrhy /subtilní kresby, frotáže/ k objektům, reliéfům a vitrážím. Dále jsme viděli fotografickou dokumentaci prací realizovaných v architektuře – povrchová úprava stanice metra Karlovo náměstí, osvětlovací tělesa, kde autor většinou využívá opakování a práci s rytmem stejných prvků.

Stáli jsme před otázkou, jak se tedy postavít k výstavě skla?

Ne při každém projektu se podaří setkat s tvůrcem vystavovaného.

Po osobním setkání s panem Víznerem jsme opustili myšlenky na zpracování výstavy z hlediska designu. Sledovat linii designu v autorově tvorbě se na první pohled nabízelo díky retrospektivnímu uspořádání expozice a znatelného posunu tvorby od objektů s užitnými funkcemi k objektům ryze výtvarně vizuálním. Příkladem může být slavná Víznerova mísa.



obr.1

Mísa-objekt nevyvolává vůbec žádnou představu jablka ani housky, jež by se do ní daly vložit, chce, abychom se jí přijali takovou jaká je, jako svébytný tvar, není služebnicí dalším věcem, ale je vládcem sama sebe. Nejspíš chce abychom se s ní

zastavili a pozorovali její hru tvaru a světla.

František Vízner sám o své tvorbě říká:

„Cílevědomě posiluji svoji samotu. Obklopím se hmotou skla a usilovně hledám způsob komunikace s ním. Očišťuji svůj přístup od všeho, co ho může rozmělnit, rozptýlit. Zbavuji se přílišného množství forem a barev. Držím se podvědomě tvarů, které považuji za vhodné. Neumím a nemohu akceptovat neodůvodněnou změnu. Věřím v nedělitelnost činu ... zbožňuji dokonalé dílo z nádherného materiálu.“

/Barry Friedman Gallery, 2001, str. 9/

„Používám všechny vhodné prostředky, kterými vládnu, abych každý svůj předmět obdařil vyváženou dávkou tajemna.“

/tamtéž/

Koncept je tu

V projektu jsme se tedy zaměřili na tvar a materiál jako takový, na sklo a jeho "život" ve výtvarném umění. Naším záměrem bylo:

a/ vycházet ze skla jako materiálu, hmoty, jeho vlastností /tvarů, které je možné vyrobit ze skla, světlo, lom světla, průhlednost, průzračnost, barva, zvuk, tvrdost, křehkost, chlad,...

b/ u příležitosti výstavy přiblížit a ukázat něco ze sklářského řemesla /živly, skupenství, hmoty, tavení, broušení, nástroje, historie řemesla/

c/ vycházet z konkrétních výtvarných problémů, které řešil autor /hledání ideálního tvaru, tvar a hmota, objem, hrana, plocha, otvory, tíha, odlehčení, rytmus.../

d/ díla jsou na hranici designu a sochařského objektu, nabízelo se jít cestou přiblížení pojmů design, užitá tvorba a umění, umělecké dílo /funkce objektu, tvar, dekor, lidské měřítko, .../

Ve výsledku jsme skloubili všechny čtyři body. Něco jsme užili v galerijní aktivitě a něco zrealizovali v dílně.

V tento moment přišla na řadu dělba práce a každý začal pracovat na konkrétní části projektu. /animace v expozici, dílny/

Řešením aktivity v expozici byla vlastně tzv. „bojovka“ v galerii.

Konkrétně hra na "zasvěcování" s několika stanovišti a úkoly. Průvodce /vlastně úvodce/

a tři mistři provázeli skupiny návštěvníků různého věku ve výstavě. Lenka Jehlíková jako průvodce uvítala příchozí, Zdeněk Svoboda byl odborníkem na sklářské řemeslo, Ondřej Sýkora byl teoretikem, Petr Šlejmar by se dal nazvat umělcem.

Po absolvování všech stanovisek ve výstavním prostoru a aktivní účasti na aktivitách u "mistrů" získali návštěvníci "klíč", který jim symbolicky otevřel "bránu" do dílny. Dílna navazovala na objevnou hru s pojmy a znalostmi ve hře se sklem materiálem nebo s tvůrčími principy podobnými práci se sklem.

Začala jsem pracovat na konceptu pro smyslovou dílnu k této výstavě. Tvůrčí dílnu organizovala Marie Zemanová.

Smyslová dílna sestávala ze „Zrakové dílny“, „Hmatové cestičky“ a „Zvukové dílny“...kvůli které zmiňuji celý projekt "Hledači a Mistři" v tomto textu. Smyslová dílna byla koncipována jako čistě zážitková část dílny. Nevznikaly tu žádné hmatatelné předměty, výtvary.

K tomu byla připravena tvůrčí dílna se stolky, kde mohli účastníci vyzkoušet práci s tvarem a daným materiálem /pro bezpečnost jsme nepoužili v této části sklo, ale materiály alespoň částečně simulující některé efekty skleněné hmoty - barvený parafín, želatina, plasty,.../.

Návrh smyslové dílny vypadal vcelku takto:

Ateliér a chodba muzea:

Zrak – světlo a materiál, promítání barevných folií na stěnu, předem nařezaných do tvarů, dna pet lahví /barva, tvar, kompozice/, hra s transparentními materiály jako prostorové návrhy na vitráže, násobení základních geometrických tvarů, prvků, sčítání barevných odstínů.



obr .2

Hmat – haptické vlastnosti předmětů hmatová cestička, materiál a hmat bez možnosti zrakové kontroly. Skleněné objekty ukryté v krabicích v kombinaci s jinými materiály.

Sluch – materiál - sklo a jeho zvuk

Zahrada muzea a tvůrčí dílna:

Stoly: odlévání tvarů podobných objektům v expozici ze želatiny /barva a tvar/

tvary dobývané z parafínu /soch. přístup odebrání hmoty/

frotáže návrhy /struktury/

kresba návrhy /tvar/

reliéf tvořený částmi barevných petlahví



obr.3

Zvuková dílna

V návrhu vypadal dílna takto:

materiál: sklo, skleněné věci jako předmět zvukových experimentů

Rytmické nástroje:

a/ Xylofony ze skleněné tyčoviny položené na dlažbě chodby položené skleněné tyče, nařezané v určitých poměrech pro rozdílnost tónů

- Jeden s tyčemi těsně u sebe, vždy zazní všechny tyče

- Druhý s mezerami mezi tyčemi udržovaných pomocí skleněných kuliček, každá tyč potom zní jednotlivě

manipulace - ťukání dřevěnou paličkou

b/ Zavěšený xylofon z kratších tyčí, jemné zvonivé zvuky, cinkání

manipulace - ťukání dřevěnou paličkou, dřevěnou tenkou tyčkou, špejlí

c/ Skleněná kulička na dráze ze dvou skleněných tyčí /zvuk koulení/

d/ Skleněné lahve doladěné vodou k přibližným tónovým hodnotám /od vína, malých minerálek, piva, .../

manipulace - ťukání dřevěnou paličkou, dřevěnou tyčkou

e/ Skleničky, které jsou asi v každé domácnosti /made in Russia/ silnější sklo, každá má jiný tón, příjemnou barvu zvuku

manipulace - ťukání dřevěnou paličkou

f/ Papírová krabice se skleněnými kuličkami

manipulace - rytmické přesypání, chrastění

"Nástroje" vytvářející tón:

a/ Skleničky /arch. hlava zapůjčené z UPM/ naladěné vodou do chromatické stupnice

manipulace - vrzání mokrým prstem po hraně sklenice vytváří dlouhý stabilní tón

b/ Lahve naplněné vodou, doladěné množstvím vody na přibližné tóny

manipulace - foukání zhora do hrdla jako na "lahvové píšťaly"

Zvuková dílna v první akci - květen 2005:



obr. 4

pohled na připravené "nástroje"



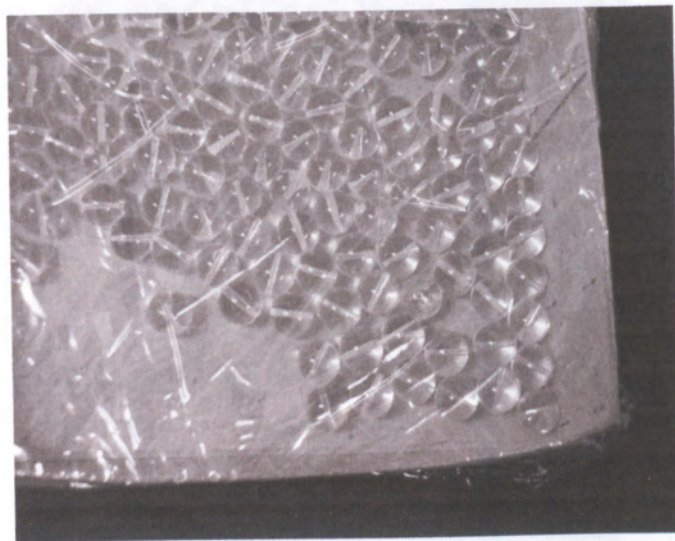
obr. 5
pohled na připravený herní prostor



obr. 6
zvuková dílna v akci



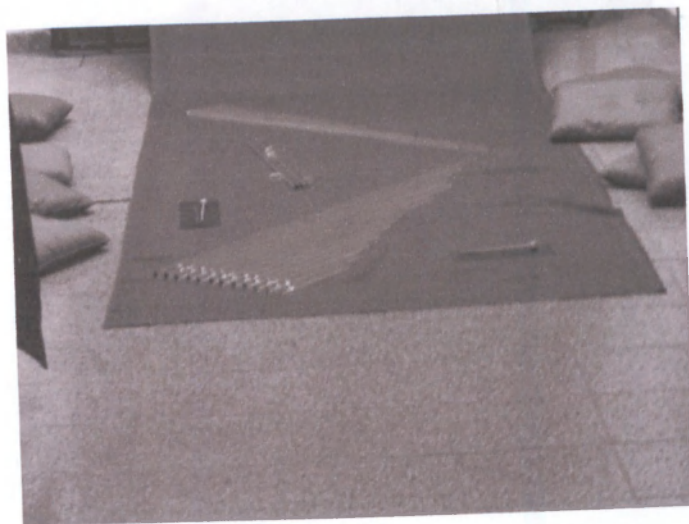
obr. 7



obr. 8

"jeden z nástrojů"

Zvuková dílna podruhé v akci - Muzejní Noc v UPM, červen 2005



obr. 9
xylofony



obr. 10



obr. 11. v polici „nástrojové skříně“



obr.12
"nástrojová skříň"

Zpětné ohlédnutí po muzejní zvukové dílně

Foukání na lahve a bubláni, které jsem původně měla zahrnuté mezi zvuky, které se dají vyluzovat pomocí skla, se ukázalo jako nehygienické při střídání návštěvníků, a proto neproveditelné. Jinak moje představa o rozmístění předmětů pro pohodlné použití /zkoušení i rozhrávání společných souzvuků a až k hudebním improvizacím/ se ukázala jako celkem použitelná, až na pár drobných změn, ke kterým mě velmi rychle přivedli první návštěvníci – velmi živelné malé děti. Skleničky naladěné vodou, xylofony ležely na pruhu zelené netkané textilie, která jim dodávala na vizuální zajímavosti, ale hlavně vymezovala akční prostor, určený samozřejmě jen pro ruce a jejich pohyby. Děti samozřejmě chodily po plátně mezi křehkými předměty, na sklo neřukaly, ale bušily, některé tyče rozházely, paličky si nesly s sebou dál atd... Urychleně jsem vyrobila cedule s nápisy jako: „Paličky vracejte na svá místa“ a k tomu vyznačila obkreslenou paličkou místa pro jednotlivé paličky, dále „na sklo jen jemně“ ,... Představa neustálého usměrňování návštěvníků se mi moc nezamlouvala. Cedule si přečetli rodiče a tím nám ulevili od napomínání, mohli jsme se věnovat více činnosti zvukové a hravé motivaci. Smyslovou dílnu jsme zopakovali při Muzejní Noci , kdy jsme využili pro některé aktivity dřevěné skříňové police. To bylo o poznání pohodlnější, většina návštěvníků byla dospělých, zato jich bylo nesrovnatelně víc. Tady už opravdu nešlo upozorňovat každého osobně na některá úskalí hry. Rozmístila jsem předměty ještě trochu jinak s ohledem na

očekávaný přívál návštěvníků. A ten se opravdu přivalil.

Muzejní Noc mi připravila nečekaný zážitek. Zvuková dílna se rozezněla hned po otevření v 19 hodin a znít nepřestala až do půlnoci, kdy odcházeli poslední návštěvníci. Bylo plno, naše „nástroje“ zněly současně, někdy vznikla zajímavá zvuková situace intuitivně, někdy lidé vědomě hráli spolu. Na skleničky naladěné vodou bylo možné hrát dlouhé tóny, tyče v xylofonech měly také určité tónové zabarvení. Na dlažbě položené xylofony byly dva, jeden s tyčemi těsně u sebe, při úderu paličkou vždy zaznívaly všechny tyče zároveň, druhý pak s mezerami mezi tyčemi pomocí vytvořených skleněných kuliček, každá tyč tak zněla sama o sobě. Zvláštní zvukový efekt vydávalo koulení skleněnky po dráze z dlouhých tyčí. Malý xylofon byl zavěšen od stropu, vydával tiché jiskřivé cinkání.. Tyče působily spolu s ostatními „nástroji“ jako bicí nebo perkusivní nástroje /lahve pro s vodou, chrastidlo z velkých skleněných kuliček, chrastidlo z malých skleněných korálků/. Návštěvníci rozehráli pětihodinový koncert.

3.2.2. "Industria". v Rudolfinu /9. 2. – 30. 4. 2006/

Rok po "zvučení " v Uměleckoprůmyslovém Muzeu jsem dostala možnost "zazvučit" si v sousední galerii Rudolfinum. Podílela jsem se na zvukové části autorského projektu Mariany Dočekalové „Sound factory“, který probíhal u příležitosti výstavy fotografií Václava Jiráka nazvané "Industria". Zvuková aktivita návštěvníků byla v tomto projektu vázána k výstavě jiným způsobem než v UPM, vystavovány tu byly fotografie. Zobrazené prostory továrních hal mohou vyvolávat představy o tom, co se tu dělo, když ještě nebyly prázdné, dokud nebyl průmyslový výrobní proces zastaven. V „Sound factory“ jsme pracovaly s principem „oživení“ díla návštěvníkem prostřednictvím zvukové kompozice pro obraz. K tomu účelu jsem připravila „nástroje“ pro „dílnu“, jimiž se staly kovové předměty, nářadí přítomné v běžné dílně. Ze špachtlí, rašplí, pilníků, hřebíků, aj. se staly zvukové, netradiční nástroje naší industriální hudby. Obyčejné věci se přenesly se na čas do prostoru umění a změnily tu svoji funkci. Staly se předmětem hry a „hudebními nástroji“.

Vcelku měl edukativní program M.Dočekalové k výstavě "Industria" více částí. Ústředními motivy bylo výtvarné umění-architektura s dílnou Art factory, fotografie s dílnou "Snap factory", a zvuk s dílnou "Sound factory". Program byl určený pro skupiny, které se mohly přihlásit telefonicky nebo na internetových stránkách k časově vyhrazeným termínům. Bylo nutné si vybrat jednu z dílen s předpokládaným dvouhodinovým průběhem.

Autor velkoformátových fotografií Václav Jirásek zachycoval současný stav masivních průmyslových hal, továren, dnes již „umírajících“ provozů. Například ČKD Blansko, Třinecké železářny, Poldi Kladno a další). Autor se dotýká velice závažného tématu zániku „katedrál práce“, symbolů pokroku od první poloviny 19. století. Dnes už jen v některých místech ještě dobíhá výroba. Fotograf věnoval pozornost průmyslovému prostoru, továrním halám, strojům, improvizované šatnám, koutům se židlemi a některým posledním zaměstnancům, všude zaznívá téma opuštěnosti.

Je to silná výpověď pozorovatele z vnějšku, jenž se rozhodl uchovat na obraze genius loci těch míst.



obr.1



obr.2



obr.3

Co bylo nutno brát v úvahu při tvorbě konceptu

Věděly jsme, že účastnit se budou přihlášené skupiny, s největší pravděpodobností školy.

Protože často slyšíme, že dnešní děti mají problémy s určitým druhem kontemplativního vnímání obrazu, tj. statického obrazu – fotografie, malba, grafika, v galerii, připravila autorka scénář aktivity tak, abychom se snad mohly přesvědčit /mimo jiné/, zda jsou obavy oprávněné. Představa o narušeném vnímání kontemplativního vnímání dnešních dětí vychází z pozorování narůstajícího vlivu pohyblivého obrazu /film, televize, reklama v ulicích, počítač a jeho aktivní používání/ v každodenní realitě. Člověk má přirozenou schopnost se adaptovat na své prostředí. Návštěvník přijde na výstavu, aby se díval, ale dokáže to každý? Předpokládaly jsme, že děti po vstupu do galerie budeme muset zklidňovat a že prostředí s neobvykle malým množstvím pohyblivého obrazu neudrží jejich pozornost takovým způsobem, aby si z návštěvy neodnesly jen lístek a vědomí, že byly na nějaké výstavě, a že to byly fotky.

Záměrem projektu je obohatit prožitek v galerii a skrz aktivní způsob pobytu na výstavě navázat rozhovor, dialog s dílem, v našem případě s fotografií zobrazující prostor.

Zajímalo mě, jak budou zobrazení zachytávat malé diváky samy o sobě a jestli tím, že je program udrží v galerii déle než by děti na výstavě zůstaly dobrovolně, sdělení autorova díla nakonec promluví. Jak bude na malé a dospívající návštěvníky působit vznešený prostor sálů Rudolfiny?

Svoji roli v prožívání výstavy hraje mimo jiné tzv. subkultura dítěte, tj. blízké prostředí, které na dítě působí. Je to druh školy, kterou dítě navštěvuje /gymnázium, škola s integrovanými dětmi s různým postižením, velké romské zastoupení/.

Obvykle galerie vystupuje a působí jako „slušné prostředí“, kde se toho moc nesmí, vlastně nic, kromě tichého pozorování vystaveného. Divák reaguje různě, většinou podle toho, jak je na takové prostředí zvyklý.

Pokud příliš na výstavě nechodí /u malých dětí jsme to předpokládaly/, reaguje buď jako slušný chlapeček nebo holčička a neuvolní se tak, aby obrazy „promluvily“, anebo v prvním plánu překračuje tato nepsaná pravidla a „zlobí“. Tím rozptyluje nejen sám sebe, ale i celou skupinu včetně učitele, který ztrácí prostor k předávání zajímavých informací tím, že usměrňuje kázeň. Pokud se určitým způsobem nenastaví vnímání, nedostaví se prožitek, děti potom sice vědí, že byly na výstavě, ale obvykle návštěvu hodnotí „jako že nuda“. Bylo potřeba, aby děti byly „duchem přítomné“, aby vstoupily do prostoru s obrazy nebo objekty jako do „herního pole“, a aby trochu vystoupily ze světa školy a dalších každodenních situací.

Stručný scénář průběhu aktivity:

- a/ Uvítat návštěvníky v pracovních oblecích a nabídnout také jim pracovní pomůcky /brýle, rukavice, respirátory, svářečská helma/ ještě před vstupem do výstavy. Po několika málo úvodních informacích by měli návštěvníci individuálně /ti menší ve skupině se svým učitelem/ projít výstavu svým individuálním tempem.
Domluvit se na místě setkání v expozici.
- b/ Po zhlédnutí výstavy se sejít všichni u vstupu do naší „dílny“ v druhém sále expozice. Pár slov k uvedení souvislosti zvukové dílny a přítomných fotografií. /Prostor a jeho vizuální a zvukové hodnoty/
Přípravné aktivity pro ozvučení vybraných individuálně vybraných obrazů. Naše budoucí zvukové skladby budou založeny na rytmu, vysvětlení pojmu a příklady.
1. v pohodlné pozici zavřít oči a pokusit se zaslechnout rytmus biologický, rytmy sama sebe /ve vymezeném čase určeném znamením lektora/. Dech, tlukot srdce, nahmatat tep.
/V druhém plánu by měla tato aktivita intenzivně zklidnit návštěvníky, což bylo nutné pro další výrazně aktivní část, která by bez tohoto mohla probíhat velmi nesoustředěně./

2. celoskupinová aktivita – zvukový stroj. Děti si po vydání pokynu vybraly a vyzkoušely mezi kovovými předměty a nástroji svoje „hudební nástroje“. Je možno použít připravenou nahrávku „strojových zvuků, které důvěrně známe - vrtačka, vysavač, .../ Každý bude svým předmětem vydávat rytmicky údery, rozhodne se pro hlasitost, frekvenci /jak rychle po sobě budou údery následovat/, je možné dělat pauzy v rámci ztišení stroje, vyznění některé součástky, apod. Na smluvené znamení pro start a stop /gesto ruky lektora/ se spustí stroj. Jiná znamení budou regulovat hlasitost, mohou vypínat a zapínat součástky.

3. celoskupinová aktivita – stroj v pohybu. K složitému mechanickému zvuku stroje se přidá mechanický, rytmický pohyb, v nějaké vzájemné vazbě /podle chutě účastníků/.

4. každý by si měl vybrat nebo ponechat nějaký kovový předmět z dílny

- c/ Návrat do expozice za účelem znovu projít a vybrat si obraz /individuálně, ve dvojici, ve skupince/, který je zaujal. Připravit si krátkou zvukovou performance, o kterou se v další části podělí s ostatními. Vyzkoušet si ozvučení /zkusit zachytit atmosféru zobrazeného prostoru/ a vrátit se k dílně. Informovat o tom, že budeme dokumentovat fotografováním a nahráváním, po zpracování nahrávky pošleme /do školy,.../
- d/ Performance – a obecnost. Tvůrci ozvučení se během společného procházení budou hlásit ke svým „obrazům“ a pro všechny ozvučí vybrané dílo.
- e/ Poslední aktivita bude nezvuková. „Vstup do obrazu“. „Já v obraze“. Znovu vybírat úplně volně. Možnost nechat se vyfotit u některé z postav dělníků /podoba a identifikace, setkání/ nebo velkého interiéru tovární

haly, či zachycených detailů tohoto průmyslového prostředí - zákoutí
s židlemi, kamenná koule, tajemné topné těleso, ...

Zázemí a přípravy

Edukativní projekt typu „galerijní animace“ /animace - animovat, rozpohybovat/ vyžaduje zázemí. Konkrétně naše aktivita vyžadovala prostor, kde se bude odehrávat tzv. „dílna“. Pro tři druhy dílen – zvuková, fotografická, výtvarná dílna, stačila jedna místnost. Zájemci absolvovali jen jedno vybrané téma. Prostor galerie Rudolfinum je tvořen z ušlechtilých opečovaných materiálů /parkety, dřevěné obložení stěn, textilní tapeta na stěně,.../. Předměty v dílně musí být již před začátkem akce rozloženy tak, aby možnost poškození interiéru byla minimální /zvláště se musí počítat s nespoutaností malých dětí, když se jim octne cokoli v ruce/.

První věcí je však výběr předmětů kvůli bezpečnosti samotných účastníků dílny.

Zvuková dílna zacházela s kovovými nástroji. V „Jiráskových“ industriálních prostorech, halách těžkého průmyslu, byl zpracováván kov a kovové nástroje mohou evokovat charakteristické zvuky strojů, ale i abstraktnější vyjádření atmosféry takových míst. Použili jsme plechovky s vroubkováním, plechové krabičky otevírací i zasouvací, smirkový papír, středně silný plech, pilníky, rašple, kleště, malé kladívko, špachtle, silnější smotaný drát, silné pletací jehlice, plechovky s hřebíky, hliníkový ešus, rozmanité kovové součástky /daly se vytvořit různě hlasitá chrastidla z plechovek a součástek/.

Pro dílnu jsme měly k dispozici dvě místnosti. Při první dílně jsme byly nuceny využít místnost v přízemí za schodištěm. Ta byla absolutně prázdná. Předměty jsme musely rozložit na zem. Bylo nutné najít nějakou podložku. Představa pilníků, hřebíků, a různých kovových součástek na leštěných parketách Rudolfiny v kombinaci s žáky z 6. třídy ZŠ působila dramaticky.



obr.4

Použily jsme pracovní oblek jako podložku. Obava se ukázala oprávněná. Děti při vybírání věcí v nástrojích přehrabovaly živelně, opravdu by hrozilo poškrábání parket.

Místnost měla i další podstatné nevýhody. První částí „sound factory“ byla samostatná prohlídka expozice, ze které jsme se však museli vrátit po schodech přes dvoranu do dílny, a poté znovu do expozice.

Další dílny jsme pak mohly realizovat v postranní místnosti přímo v expozici, jindy využívané k rozšíření výstavního prostoru.



obr. 5

Kromě vhodné polohy místnosti, tu byly také dřevotřískové lavice. Ty posloužily k rozložení kovových předmětů.

Reflektivní pohled na průběh dílen

Na zvukovou dílnu se přihlásily třídy z druhého stupně ZŠ, gymnázia a jedna terapeutická skupina. Nabízí se tady srovnání reakcí a chování dětí a dospívajících různých věkových skupin.

Uvítaly jsme s Marou návštěvníky v hale, mimo expozici. My už jsme měly oblečené pracovní obleky a svářečské helmy. Chtěly jsme tím dát najevo, že návštěva bude spíše hravá, a že budeme řídit aktivitu jaksi zevnitř. To se setkalo vždy s překvapením smíchem.



obr. 6

Nabídly jsme všem různé pracovní pomůcky /respirátory, ochranné brýle, helmy, rukavice/. Hned po první návštěvě /ZŠ, 6.třída/ jsme si uvědomily, že musíme věnovat větší pozornost mobilním telefonům a MP3 přehrávačům, které děti nenechaly v šatně, a díky kterým občas vypadly ze hry.

Hra vyžaduje určité vystoupení z předchozí situace, jíž byl svět před branou Rudolfiny, jeho vzpomínky a plány /cesta tramvají, nedopovídané rozhovory mezi kamarády, zítřejší písemná práce, odpolední výlet apod./, a vstoupit do hry.

Sluchátka a tendence zůstat ve vlastní náladě, neochota vystoupit z vlastního rozpoložení a účastnit se otevřeněji aktivity se projevila významně u dospívajících /1. ročník Gymnázia/. V přehrávači není obvykle hudba, jež by doplňovala výstavu. Tu si „posluhač“ zvolí již ráno před odchodem z domova a závisí na

jeho „vyznačském“ období. Může se do atmosféry trefit nějakou deskou od Pink Floyd /Animals na motivy Orwellovy farmy zvířat/, ale může se úplně míjet písničkami současné teenegarské hvězdy Ewy Farne. Vnímat vizuální sdělení fotografií a prostoru galerie podbarvené svojí volbou hudby není zárukou toho, že se podaří na výtvarné dílo „napojit“. Zvukové působení prostředí výstavních sálů je vyřazeno, byť jsou to ozvěny „jen“ hlasů ostatních návštěvníků, zvuky kroků, vrzání podlahy,...

„Dílna“ dětí z 6.ročníku ZŠ byla živelná a hlučná. Ve třídě bylo přibližně 28 žáků. Děti při individuální prohlídce Rudolfinum poměrně rychle „proletěly“.



obr.7

Nasloucháním vlastních rytmů při zavřených očích se vše na chvíli uklidnilo. Domnívám se, že to byl moment „zpřítomnění se“ a začátek soustředění se na to, co se právě děje, na výstavu a „dílnu“. Při zkoušení „nástrojů“ se hladina hluku zvedla téměř přes míru únosnosti, smluvená znamením rukou byla jedinou možnou komunikací.



obr. 8



obr.9

Společné „stroje“ udělaly ve vytváření hluku první řád.

„Dílny“ starších žáků ZŠ a studentů gymnázia byly opatrnější a promyšlenější. Při individuálním prohlížení výstavy se jakoby rozdělili. Ti, kteří by se dali nazvat extrovertními typy, byli s rozlehlou výstavou za rozhovoru s kamarády hotovi rychle. Zastavili se u těch fotografií, které mohly být vnímány humorně. Introvertnější typy naopak chodili zvláště a často měly výše zmíněná sluchátka na uších. U některých se nějaký čas ze začátku zdálo, že je s velkou nechtí sundali a čekají jen útrpně, až si je budou moci znovu nasadit na uši a „odpojit“ se.

Obecně by se dalo z pozorování usoudit, že menší děti nemají problémy s kooperací, se skupinovými činnostmi /hromadný zvukový stroj,.../ U 9. třídy ZŠ a 1. roč, gymnázia se našly vždy dvě, tři skupiny přátel a ostatní se účastnili sami

za sebe, v průběhu si později našli podobného spojence pro zvukovou performance.

K naší radosti jsme se nesetkaly s odmítnutáním společné „hry“ v průběhu „sound factory“. Někteří uzavřenější účastníci /gymnázium/ odmítli možnost vyfotografování se před obrazem. Byla to poslední aktivita na závěr, motivovaná jako hledání sama sebe v obraze a památka na výstavu. Byla zcela dobrovolná, přesto těch, co odmítli, bylo málo /celkem čtyři účastníci z pěti skupin/. Zvukové části probíhaly přirozeně a domnívám se, že scénář fungoval podle našeho záměru, aby přes uklidnění a soustředění se na konkrétní místo, čas a sama sebe v něm /zavřené oči a tělesné rytmy/, přes následující uvolnění hlučnou aktivitou /zkoušení nástrojů, společné „stroje“/, dospěly účastníci dílny k pozornému prohlížení obrazu, rozšíření viděného o možné akustické představy, které diváci sami připravili a předvedli ostatním při performance.

Několikerým procházením celé expozice při hledání svého „obrazu“ si všichni prošli výstavu pozorněji a s vlastním zájmem. Zajímalo mě, jestli některá témata zůstanou bez zvuku. Ukázalo se, že i velké prostory s ohni a stroji přišly na řadu jako první a vždy, ale ozvučení se dostalo i židlím /jako řeč věcí, promluvy/ a jednou byla ozvučena i postava pracovníka /naznačením řezání a práce s pilníkem a následný pád náradí na zem/. Někdo ozvučoval sám, jiní ve dvojicích nebo skupinách. Dílna v „ateliéru“ byla velmi hlasitá, kovové nástroje ve fázi zkoušení byly hlučné, při performance v expozici se však projevilo soustředěné a citlivé použití, nejen údery, ale také škrábání, sunutí, klapání, přesýpání...potěšilo mě, že v průběhu dvou hodin našli účastníci různé možnosti výrazu svých „nástrojů“ a fantazii při rozšiřování pole prožitku před obrazem.



obr.10
ozvučování



obr.11
ozvučování



obr.12
ozvučování



obr.13
ozvučování

Zvláštní skupinou byla terapeutická skupina se svým lektorem. Při vítání v hale jsem měla obavu, jak přijmou „hru“ zda pro některým nebude připadat nedůstojná. Věk se pohyboval ve skupině od cca 25 let po cca 45 let. Při vstupu do expozice se ukázalo, že je výstava pro ně přitažlivá, „dílny“ se účastnili s velikým zaujetím. Nakonec to byla nejvděčnější skupina ze všech.



obr.14



obr.15



obr.16

Nakonec...

Rušivý vliv pohyblivých médií jsem při svém pozorování nijak intenzivně nezachytila. Vyžadovalo by to projekt s přímým zaměřením na tento problém. Obecně by se dalo říci, že malé děti jsou živější, potřebují neustálou aktivitu a

větší pozornost.

Starší žáci a dospívající ocení v některých částech, když je necháme samy sobě při promýšlení „díla“.

Na závěr

Tato práce je „obrazem“ mého dosavadního zájmu o „setkávání“ na poli umění. Zahrnuje setkávání a prolínání umění výtvarného a hudby, setkávání autora a díla, setkávání prostoru a díla, setkávání diváka a díla a zahrnuje i moje aktivity jako zprostředkovatele díla dětem a dospívajícím návštěvníkům výstavy umění. Každá stránka obsahuje nejméně jednu a více skutečností nebo souvislostí, po kterých by se mělo pátrat hlouběji, déle a detailněji.

Tato zjištění jsou v současné době výzvou pro moje další „setkávací“ aktivity.

Zajímavé pro mě, v roli pedagoga, jsou aktivity a názory umělců, jež uvažují při své tvorbě o kontextech, ve kterých se jejich dílo ocitne. Z většiny výše uvedených, to jsou díla „oživující“ tradiční výstavní prostory, vyzývají je často k hravým „potyčkám“, působí na diváka překvapivě, nově, chtějí vyvolat komplexnější smyslový zážitek i ve výtvarném umění a především navázat rozhovor věci-díla a člověka. Většina takových děl je schopna obstát i mimo zdí intelektualizovaného prostoru muzeí a galerií. A to je na nich osvěžující.

seznam literatury a vyobrazení:

- Crick, F. Věda hledá duši, Praha: Mladá fronta, 1997,
ISBN 80-204-0633-6
- Čapek K., Věci kolem nás, Praha: Československý spisovatel, 1954, 301 13-8
- Kesner L. ml. Muzeum umění v digitální době, Praha: Argo, 2000
ISBN 80-7203-252-6
- Freedberg, D., Zobrazování a realita in. Vizuální teorie, ed. Kesner, L., Jinočany: H&H, 2005
ISBN 80-7319-054-0
- Bergson, H. Myšlení a pohyb, Praha: Mladá fronta, 2003
ISBN 80-204-1014-7
- Koukolík, F., Mozek a jeho duše, Praha: Galen, 2005
ISBN 80-7262-314-1
- Fink E. Hra jako symbol světa, Praha: Český spisovatel, 1993
ISBN 80-202-0410-5
- Slavík J., Umění zážitku, zážitek umění 1.díl, Praha: UK v Praze, Ped.fakulta, 2001
ISBN 80-7290-066-8
- Slavík J., Wawrosz P, Umění zážitku, zážitek umění 2.díl, Praha: UK v Praze, 2004
ISBN 80-7290-130-3
- Kandinsky W., O duchovnosti v umění, Praha: Triáda, 1998
ISBN 80-86138-06-2
- Kulka J., Psychologie umění, Praha: SPN, 1990
ISBN 80-04-2369- 4
- Goodmann, N. Jazyky umění, Praha: Academia, 2007
ISBN 978-80-200-1519-8
- Belting H., Konec dějin umění, Praha: Mladá fronta, 2000
ISBN 80-204-0856-8
- Bláha J. Křižovatka geneze moderního malířství a hudby, Praha: Pedagogická fakulta UK, 2007
ISBN 978-80-7290-291-0
- Bláha J., Struktura výtvarného a hudebního díla, I., 1994
Bláha J., Struktura výtvarného a hudebního díla, II., 1995

Slovník světového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia, v redakcii Jany Geržovej, Kruh súčasného umenia Profil, 1999
ISBN 80-968283-0-4

Neubauer Z., Škrdlant T., Skrytá pravda země, Praha: Mladá fronta, 2005

Gombrich E. H. /1985/ Umění a iluze, Praha: Odeon, 1985

Poledňák I., ABC: Stručný slovník hudební psychologie, Praha: Supraphon, 1984

František Vízner Sklo 1951-2001, Barry Friedman Gallery Ltd. New York /českoanglická monografie/, 2001

Jiránek J.E., Hejzlar T., Světem hudebních nástrojů, Praha: Panton, 1979
35-088-79

články:

Wohlmuth R., Osamělý poutník za světlem Zdeněk Pešánek, in: Revue Labyrint, č.5, 1996
ISSN 1210-6887

Day S., Some demographic and socio-cultural aspects of synesthesia, in: Synesthesia, Perspectives
from cognitive neuroscience, ed. by Lynn C. Robertson, N. Sagiv, Oxford
Univerzity press, New York, 2005
ISBN 0-19-516623-X

Vlastislav Matoušek PhD., Prehistorie hudebních nástrojů, 6. 3. 2003,
in: <http://www.etnomuzikologie.cz/clanky.shtml?x=123381/>

seznam vyobrazení a fotografií, zdroje:

úvod

obr. 1 Kalíková Mi.

1. Vlastní výtvarné objekty

obr. 1-13 Kalíková Mi.

obr. 14 www.zcm.cz/straka/vejce.jpg

obr. 15 Soukromí živočichů, Praha: Readers digest, 1998, str. 23
ISBN 80-86196-02-X

obr. 16 Kalíková Mi.
obr. 17-18 www.biozahrada.unas.cz
obr. 19 Kalíková Mi.

2. Zvukový objekt ve výtvarném umění

2.1. Více druhů vnímání, komplexní vnímání

obr. 1 in. Crick F., 1997, str. 40, obr. 4

2.2.1. Některé zvukové objekty ve výtvarném umění v nedaleké minulosti

obr. 1 Kalíková Mi

obr. 3 <http://www.expo2005.or.jp/jp/>

obr. 4-7 <http://www.pampaedia.cz/cz/art.php?XD=23>

obr. 8 www.ebrno.info/ebimg/673.jpg

obr. 9 www.e-architekt.cz/index.php?Pid=2529&KatId=151

obr. 10-12 www.olats.org/schoffer/biograph.htm

obr. 13 www.mediaartnet.org/assets/img/data/3623/bild.jpg

2.2.2. Hudební nástroje ve výtvarném umění

obr. 1 www.arman-studio.com/

obr. 2 www.arman-studio.com/

obr. 3 www.nufnuf-art.ch/info_artgallery_tingueli_jean.htm

obr. 4 www.nufnuf-art.ch/info_artgallery_tingueli_jean.htm

obr. 5-7 www.raisethehammer.org/images/harry_partch.jpg

obr. 8 <http://mtg.upf.es/reactable/>

obr. 9 <http://luigi.russolo.free.fr/>

obr. 10 www.fender.com/

obr. 11 čas. Muzikus, roč. XV, č. 10, 2005, str. 60

obr. 12-14 Booklet hudebního CD Tone poems I. - Sounds of the great jazz guitars,
II. Sounds of the great vintage guitars, ed. a performed by Griesmann D., Rice
T., 1992

2.2.3. Reprodukovaná nahrávka na výstavě

obr. 1-6 Kalíková Mi.

3. Zvukové dílny, aneb "hrát" si na výstavě

3.2.1. "Hledači a Mistři" v Uměleckoprůmyslovém Muzeu v Praze

obr. 1-12 Kalíková Mi

3.2.2. "Industria", v Rudolfinu

obr. 1-3 Jirásek V. /<http://www.galerierudolfinum.cz/cs/vystavy.php4?v=62/>

obr. 4-13 Kalíková Mi.

obr. 14-16 Dočekalová M.

přiložené cd

obrazová dokumentace projektů v barvené fotografii

zvukové dokumentační nahrávky ze „zvukových dílen“ v UPM a Rudolfinu - Kalíková Mi.

materiálové zvukové kompozice pro UPM /Muzejní Noc 2006/ - Kalíková Mi, tech.
spolupráce Jeřábek L.

video ukázky- prezentace zvuková dílna „Hledači a Mistři“, zvuková dílna „Industria“
Muzejní Noc „Dotkni se ticha“