

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
PEDAGOGICKÁ FAKULTA
KATEDRA VÝTVARNÉ VÝCHOVY

Studijní obor:
Prezenční studium jednooborové
Učitelství výtvarné výchovy pro základní školu, střední školu a základní
uměleckou školu

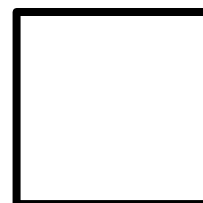
Diplomová práce

Pavla Šedinová

Výtvarný a hudební minimalismus

Vedoucí diplomové práce:
Doc. PhDr. Jaroslav Bláha, Ph.D.

Konzultanti:
Doc. PhDr. Marie Fulková, Ph.D.
PhDr. Lucie Hajdušková, Ph.D.
Doc. ak. mal. Zdeněk Hůla



CHARLES UNIVERSITY IN PRAGUE
FACULTY OF EDUCATION
DEPARTMENT OF ART EDUCATION

Full-time single-field studies:
Art Education for Primary School, High School and Elementary School of
Arts

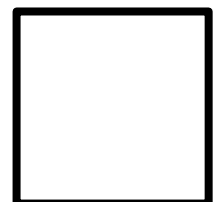
Master Thesis

Pavla Šedinová

Minimal art and minimal music

Thesis Director:
Doc. PhDr. Jaroslav Bláha, Ph.D.

Consultants:
Doc. PhDr. Marie Fulková, Ph.D.
PhDr. Lucie Hajdušková, Ph.D.
Doc. ak. mal. Zdeněk Hůla



Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité zdroje a literaturu, ze kterých jsem čerpala.

V Praze 7. 4. 2011

Pavla Šedinová

Poděkování:

Ráda bych poděkovala všem, díky kterým vznikla tato diplomová práce; především Doc. PhDr. Jaroslavu Bláhovi, Ph.D. za odborné vedení, za konzultace týkající se didaktické části Doc. PhDr. Marii Fulkové, Ph.D. a PhDr. Lucii Hajduškové, Ph.D., za konzultace týkající se výtvarné části Doc. ak. mal. Zdenkovi Hůlovi; dále také všem dalším inspirativním lidem, se kterými jsem se setkávala během svého studia.

Mgr. Jiřímu Pavlíčkovi děkuji za možnost realizovat výtvarně-pedagogickou řadu na ZUŠ Biskupská, Veronice Malé za pomoc s úpravou hudebních ukázek, Michalu Škodovi a Krystianu Czaplickému za ochotnou spolupráci týkající se kapitoly o současném umění, která ale pro přílišný rozsah v konečné verzi diplomové práce chybí.

Svojí rodině děkuji za podporu během studia a trpělivost v době, kdy jsem psala diplomovou práci.

Abstrakt:

Tato práce se zaměřuje na teoretické uchopení výtvarného a hudebního minimalismu. Sleduje postupný proces minimalizace v umění první poloviny 20. století, který vrcholí minimalismem, jehož principy srovnává s multiplikací v tvorbě Andyho Warhola a Velvet Underground. Zároveň se věnuje také rozdílu mezi americkým minimalismem a jeho evropskou a českou paralelou. Cílem je zmapovat hlavní myšlenkové obsahy vhodné pro následné využití v oblasti pedagogické. Didaktická část práce popisuje, jak lze získané teoretické informace o výtvarném umění využít ve výuce, konkrétně při výuce v ZUŠ. Výtvarná část ukazuje můj osobní přístup k minimalistickým principům.

Abstract:

This thesis focuses on the theoretical description of minimalism in the fine arts and music. It follows the progression of minimisation in art in the first half of the twentieth century, which culminates in minimal art and minimal music, and compares its principles with multiplication in the work of Andy Warhol and Velvet Underground. At the same time the paper discusses the difference between American minimalism and its European and Czech parallels. The aim of this thesis is describing main concepts of minimalism that could be relevant for teaching purposes. The pedagogical part of the thesis focuses on the manner in which the obtained information about the fine arts could be utilised in teaching, particularly in Elementary Art Schools. The practical part demonstrates my own approach to minimalist principles.

Klíčová slova:

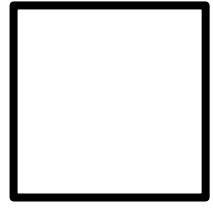
proces minimalizace, minimal art, minimal music, základní jednotka, opakování, Andy Warhol, multiplikace, Velvet Underground, evropská obdoba minimalismu, česká obdoba minimalismu

Key words:

process of minimalization, minimal art, minimal music, elemental unity, repetition, Andy Warhol, multipling, Velvet Underground, European parallelism of minimal art, Czech parallelism of minimal art

DP dokončena v dubnu 2011

Master Thesis was finished in April 2011



Obsah

Úvodní úvaha.....	8
Část teoretická.....	10
1. Ke kořenům minimalismu.....	11
1.1. Umění-jako-umění aneb Umění o sobě.....	11
1. 2. Proces minimalizace v umění první poloviny 20. století (aneb ke kořenům minimalismu).....	13
2. Dobový kontext minimalismu	22
2. 1. Společenský kontext.....	22
2. 2. Umělecký kontext.....	22
2. 2. 1. Tendence k popírání tradičních kompozičních postupů a ke zrušení autorského rukopisu.....	22
2. 2. 2. Pop art.....	24
2. 2. 3. Multiplikace v tvorbě Andyho Warhola a Velvet Underground.....	25
3. Minimal art, minimal music.....	29
3. 1. Maximální oproštění - minimalistické principy.....	29
3. 2. Aspekty minimalismu se zaměřením na minimal music.....	31
3. 3. Principy minimalismu využívané „klasickými“ minimalisty.....	33
4. Evropská paralela minimalismu.....	48
4. 1. Evropské sochařství šedesátých let.....	49
4. 2. Kinetické umění.....	51
. 3. Op art.....	52
4. 4. Evropští monochromní malíři.....	54
4. 5. Neokonstruktivismus.....	56
4. 6. Česká alternativa minimal artu - Jan Kubíček.....	57
5. Obsahy, které přinesla teoretická část, vhodné pro didaktické zpracování...	60
Část didaktická, výtvarně-pedagogická.....	62
6. Výtvarně-pedagogická řada.....	63
6. 1. Koncepce výtvarně-pedagogické řady.....	63
6. 2. Používané výrazy.....	65

6. 3. Jednotlivé výukové jednotky výtvarně-pedagogické řady.....	67
6. 3. 1. Krychle (příběh krychle)	67
6. 3. 2. Čtverce.....	70
6. 3. 3. Minimal music.....	75
6. 3. 4. Obal CD (pro skupinu „Čtverec“)	79
6. 3. 5. Koláž aneb Co s tím jde udělat?	83
6. 3. I. Minimal music.....	86
6. 3. II. Obal CD (pro album „The Best of Steve Reich“)	89
6. 3. III. Koláž aneb Co s tím jde udělat?	94
6. 4. Dotazníkový „výzkum“ se žáky.....	97
6. 5. Závěrečné zhodnocení realizované výtvarně-pedagogické řady.....	98
6. 6. Role participační tvorby ve výuce.....	98
 Část výtvarná.....	 99
 Použitá literatura.....	 105

Přílohy na CD:

hudební ukázky

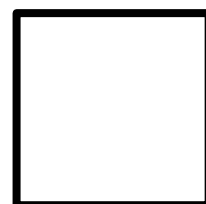
přílohy k didaktické části:

D1_Zpětné reflexe výuky

D2_Výsledky činnosti dětí_kompletní přehled

D3_Dotazníkový výzkum se žáky

D4_Výzkumný protokol týkající se participační tvorby



Úvodní úvaha

Minimal art mě zaujal, tuším, už v prvním ročníku studia na KVV. Ne však tím, že by se mi nějak výrazně líbila díla, se kterými jsem se tehdy setkala - byla to „Krychle“ Tonyho Smitha a „Zinkohořčíková plocha“ od Carla Andreho. Tyto práce ve mně vyvolávaly zvědavost, přišly mi nějak zvláštní, podivné ve své oproštěnosti a jednoduchosti. Nic neříkající, a snad proto také tajemné, ale nejsilnější byl dojem určité odcizenosti a chladnosti. I můj vztah k nim byl značně chladný a zpočátku odtažitý.

Dnes bych tato díla označila přívlastky jako „racionální“, „geometrické“, „konstruktivní“ umění, umění používající „matematických principů, princip řádu“ atp. Toto rozšíření mého pohledu na minimal art se událo v dalších letech studia.

Po delší odmlce, kdy jsem se s podobně oproštěnými díly setkávala jen zřídka a minimal art jsem nevyhledávala, ocitla jsem se v situaci určité přehlcnosti dojmy z okolního světa a z oblasti výtvarného umění. Stále více jsem cítila potřebu po určitém zklidnění a redukci přicházejících podnětů, proto jsem se začala přiklánět ke studiu jednoduchých forem umění, zároveň s tím se měnila i má vlastní výtvarná tvorba.

Čím častěji jsem se s díly racionálního a konstruktivního umění setkávala, tím mi přišla zajímavější a v určitém ohledu i fascinující. Minimalisté mně posléze zaujali svými myšlenkovými východisky.

Celou svou diplomovou práci bych tedy snad mohla charakterizovat jako určité pátrání po zdrojích jednoho zvláštního typu umění a také jako své osobní vyrovnávání se s minimalismem.

V teoretické části diplomové práce sleduji vývoj minimalistických tendencí v umění první poloviny 20. století, následně se zabývám dobovým kontextem minimalismu, těžištěm je kapitola o výtvarném a hudebním minimalismu, kterou doplňuji kapitolou o jeho evropské a zároveň také české paralele.

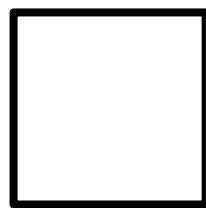
Původní verze teoretické části byla obsáhlejší; obsahovala např. také kapitolu o postminimalistickém umění a minimalistických tendencích v současném umění, ale ty byly posléze zcela vynechány. Stalo se totiž, že text neustále přibýval a stále se objevovaly nové zajímavé informace a souvislosti, a proto bylo potřeba již zpracovaný text zredukovat a vybrat pouze to nejpodstatnější.

Zde musím podotknout, že velká část textu teoretické části vznikla na základě textů již publikovaných, proto místy odkazují na literární prameny, které uvádím za každou hlavní kapitolou.

Posléze jsem zjistila, jak neúplné byly mé znalosti týkající se minimalismu v době, kdy jsem pracovala na praktické realizaci části didaktické. Ta proběhla ještě předtím, než jsem do hloubky prostudovala materiály uvedené jako zdroje teoretické části, proto jsem následně zvažovala, zda celý koncept diplomové práce nezměnit. Od této možnosti jsem ale po poradě s mým vedoucím DP Doc. PhDr. J. Bláhou, Ph.D. ustoupila.

Didaktická část popisuje mou snahu přiblížit principy minimal artu, tohoto zvláštního typu umění, studentům základní umělecké školy. Její součástí je též malý průzkum ohledně vnímání děl minimal artu těmito studenty.

Výtvarná část je pak vyrovnáváním se s minimalismem v osobní výtvarné tvorbě. Ta vychází z principů minimal artu, ale hlásí se i k autorům dalším. Lze v ní vysledovat mou inklinaci k určité jednoduchosti, klidu a relaxaci.



Část teoretická

„Jediné, co lze říci o umění a životě, je, že umění je umění a život je život, že umění není život a život není umění.“ Ad Reinhardt

1. Ke kořenům minimalismu

1.1. Umění-jako-umění aneb umění o sobě

„Jediné, co lze říci o umění, je, že je jen jedno. Umění je umění-jako-umění a všechno jiné je všechno jiné. Umění-jako-umění není to, co není umění. Jediným předmětem padesáti let abstraktního umění je předvádět umění-jako-umění a jako nic jiného, učinit je tím jediným, čím pouze jest, více a více je oddělovat a definovat a činit je čistším a prázdnějším, absolutnějším a výlučnějším - ne-objektivním, ne-reprezentačním, ne-figurativním, ne-imaginistickým, ne-expresionistickým, ne-subjektivním. Jediná a schůdná cesta, jak říci, co je abstraktní umění neboli umění-jako-umění, je říci, co není.“¹



Ad Reinhardt, bez názvu, 1956

¹ Reinhardt, Výtvarné umění 2/92, s. 68

Ad Reinhardt píše roku 1957 svých *Dvanácti pravidel pro novou akademii*. Chce chránit myšlenku estetické čistoty a tvrdí, že „umění krásné, vyprázdněné a očištěné od všech jiných významů než uměleckých“ je v podstatě mimo čas.

Jeho myšlenky, zabývající se uměním-jako-uměním, jsou značně radikální. Umění prý nepotřebuje realismus, naturalismus, religionalismus, individualismus, nacionalismus či další jiné ideje.²

Jeho chápání umění by se snad nejlépe dalo shrnout větou Evy Hesse: „Umění je to, co je.“ Toto motto shrnuje patrně také výchozí myšlenku generace těch amerických umělců, kteří se vymezovali vůči předcházejícímu abstraktnímu expresionismu a proti soudobé tvorbě obecně. Snažili se tak vyvázat americké umění ze spojení s evropskou výtvarnou tradicí, a přezkoumávali proto základní postuláty umění.³

O odporu k tradičním hodnotám uznávaným v umění se zmiňuje také Robert Morris, který svými texty ukotvil minimalismus teoreticky v pozdních šedesátých letech. „Když jsem svou pilou zařezával do překližky, slyšel jsem ... silné osvěžující ‚ne‘ ... ne transcendenci a duchovním hodnotám, heroickým měřítkům, mučivým rozhodnutím, historizujícím příběhům, hodnotným artefaktům, inteligentním strukturám, zajímavým vizuálním prožitkům.“⁴

K tomuto radikálnímu odmítnutí iluzionismu a tradičního evropského umění s jeho normami a kompozičními schémata, ze kterého americké umění vycházelo, nedošlo ovšem ze dne na den. Vedl k němu dlouhý vývoj, jehož vrcholem byl minimal art, který zásadně změnil rámec pro další tvorbu umění.

Podívejme se tedy nyní na ty podstatné vlivy, které pramení v umění první poloviny dvacátého století a které vedly až k radikálnímu oproštění uměleckého díla od vztahů k vnějšímu světu.

Tato minimalizace vztahu k vnějšímu světu byla doprovázena minimalizací výrazových prostředků, které autor v díle používá^{*}, a zároveň minimalizací vnitřních vztahů jednotlivých prvků uvnitř díla, čímž byly postupně zrušeny kontrasty, na nichž se zakládala tradiční kompozice.

Pokusíme se zachytit ucelený obraz celého procesu v chronologickém sledu, ale budeme sledovat zejména ty projevy v umění, které přinesly významné podněty pro vznik minimal artu a výrazně ovlivnily umělecké směřování minimalistů v 60. letech.

² Reinhardt, *Výtvarné umění 2/92*, s. 68

³ Srp, 1982. , s. 7

⁴ Foster, 2007, s. 492

^{*} můžeme zmínit např.omezení se na použití barevného bodu v pointilismu

1. 2. Proces minimalizace v umění první poloviny 20. století (aneb ke kořenům minimalismu)

Minimal art je v podstatě vyvrcholením minimalizačních tendencí, které se v umění první poloviny 20. století postupně rozvíjely. Od snahy po autonomii obrazu, která má kořeny v tvorbě Paula Cézanna, vedly až k naprosté odloučenosti uměleckého díla a okolního světa v pojetí Ada Reinhardta.

Proces minimalizace v hudbě můžeme sledovat již od počínajícího uvolňování hudební formy v romantismu k rozbití pevného hudebního (vlastně i výtvarného) tvaru v impresionismu; dále pak v průběhu první poloviny 20. století vysledujeme postupný přechod od vnitřně rozmanité evoluční hudby ke statickým hudebním formám seriálním, k hudbě expoziční.

Minimalizace vztahů k vnějšímu světu se začala ohlašovat ve výtvarném umění jako odklon od iluzivního znázorňování skutečnosti, které bylo konvencí v umění v době před impresionismem. V publikaci *Umění po roce 1900* se dočteme, že „... všichni čtyři hlavní postimpresionisté navzdory svým rozdílům zdůrazňovali, že pokud má být slavena barva a linie, má-li být posílena jejich výrazová funkce, musejí se stát nezávislé na předmětech, které znázorňují...“⁵

Tuto tendenci odklonu od skutečnosti objevíme silně v tvorbě Paula Gauguina, který cítí, že předmětnost je malířství na překážku.

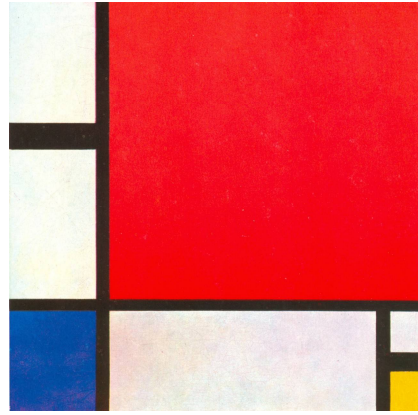
V plném vyznění se minimální vztah ke skutečnosti objevil v dílech poslední fáze analytického kubismu. Ten se původně snažil o zobrazení konkrétního předmětu z mnoha stran, z mnoha pohledů, aby tak předmět zachytil co nejpravdivěji; ve fázi hermetického kubismu byla však vzniklá struktura natolik složitá, že vazba ke skutečnosti již zcela zmizela. Cílem kubistů ovšem nebylo záměrné potlačení vztahu ke skutečnosti, z jejich pohledu se ve svém vývoji pouze dostali do slepé uličky. Další fáze kubismu, syntetická, byla opětným navrácením se k reálnému světu.

Piet Mondrian postupně dospěl k názoru, že kubismus nedomyslel své vlastní objevy. „Nedovedl proces abstrakce ke konečnému cíli, výrazu čisté reality.“⁶ Sám se pokoušel ve svých kompozicích, redukovaných na horizontály a vertikály, tři základní barvy a černou, bílou a šedou, dospět k zachycení podstaty skutečnosti, propojit individuální s univerzálním a vytvořit tak „univerzální realitu“ skrytou za proměnlivými přírodními formami. Proto redukuje až na neměnné poměry a vztahy mezi barvami a liniemi využívá k dosažení vyváženosti celku. Snaží se vyjádřit rovnováhu, harmonii ve světě. Celek obrazu, jak jej Mondrian pojímá, je však stále ještě chápán jako jeho jednotlivé části a jejich vzájemné vztahy. A právě tento tradiční přístup minimalisté později odmítají.

⁵ Foster, 2007, s. 71

* „Nepracujte tolik podle přírody,“ říká. „Umění je abstrahování. Vezměte si z přírody to, o čem jste před ní snili.“ (viz Lamač, 1968, s. 44)

⁶ Lamač, 1968, s. 176



Piet Mondrian: Kompozice s červenou, žlutou a modrou, 1930

Je však důležité dodat, že pro Mondriana abstrakce není zavržením skutečnosti. Stejně tak ani Vasilij Kandinskij, „otec abstraktní malby“, nechtěl ve svých obrazech potlačovat skutečnost.^{*} Zároveň si byl ovšem vědom nebezpečí nic neříkajícího osamostatnění barvy a tvaru, a proto později na Bauhausu pečlivě zkoumal jejich vlastnosti a působení. V této době přešel od bohatých organických kompozic s jejich svobodou v užívání výrazových prostředků k hledání nového řádu a jeho tvorba se přiblížila konstruktivismu (o kterém se zmíníme dále).

Podobně i v hudbě došlo nejprve k úplnému uvolnění výrazových prostředků, když tonální hudbu nahradila volná atonalita Arnolda Schönberga, který odmítl dosavadní schémata vycházející z tonálního systému. Východiskem mu byla stejně jako Kandinskému spontánnost a vnitřní řád postupného organického narůstání (plynutí) díla. Posléze však i Schönberg hledal nový řád. Využíval proto metodu komponování s dvanácti rovnoprávnými tóny chromatické stupnice, kterou nazval dodekafonie. Žádný tón se nesměl opakovat dříve, než zazní všech dvanáct. Základní řada dvanácti tónů se pak obměňovala, její transpozice se dají přirovnat k matematickým permutacím.

Ještě striktnější řád zavedl ve svých skladbách Schönbergův žák Anton Webern, který také používal principy dodekafonie, organizuje ovšem vedle melodie a harmonie také rytmus. Jeho hudba je maximálně stručná a matematicky přísný řád skladeb je blízký geometrickým principům Mondrianova neoplasticismu. Vztahy mezi barvami a nebarvami (prostorem) u Mondriana by se daly přirovnat ke vztahům mezi tóny a pomlčkami, tedy tichem (hudebním prostorem), u Weberna.

Připomeňme, že ze seriálního hudebního myšlení zprvu vycházel minimalistický skladatel Steve Reich.

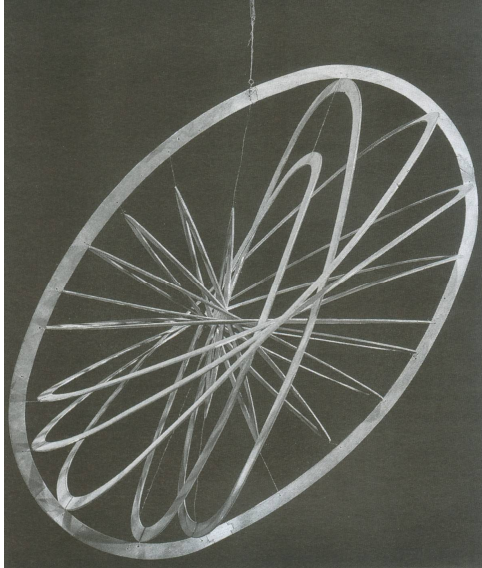
Výchozí problémy abstrakce byly po roce 1913 rozpracovávány po celé Evropě, umělci hledali nové formy tvoření obrazů a objektů. K tomuto vývoji významně přispěla ruská avantgarda, která se v této době snažila odpoutat od vlivu evropského umění.

Zmíňme se nyní o konstruktivismu. Tento umělecký směr měl později velký vliv na umělce minimal artu^{**}, kteří jeho principy v šedesátých letech rozvinuli novými způsoby.

^{*} Chtěl malovat „ryzí znění věcí“, jejich „tajné duše“, ne jejich vizuální stránku. Nefigurativní, abstraktní umění nazývá „konkrétním“, v zachycení skutečnosti je považuje za výstižnější než umění figurativní. V *Almanachu Modrého jezdce* z r. 1912 prohlašuje: „realismus = abstrakce; abstrakce = realismus“. (viz Foster, 2007, s. 87)

^{**} R. 1962 vychází publikace od Camilly Gray *Velký experiment: Ruské umění 1863-1922*, která vyvolala v USA zájem o konstruktivistické principy zejména V. Tatlina a A. Ročenka.

Vladimír Tatlin, hlavní představitel konstruktivismu, vycházel původně také z odkazu kubismu, i on jej ovšem rozvíjel dále. Proč by měl umělec zachycovat předmět z mnoha úhlů pohledu na plochu? Lepší bude proniknout „skutečným materiálem do skutečného prostoru“. Jeho „kontrareliéfy“ jsou obrazy vystupující do prostoru, nejde ani o obrazy, ani o sochy. Tatlin ve svých pracích zároveň hledí na „věrnost materiálům“. Kritik N. Tarabukin o nich r. 1916 napsal: „Materiály diktují formy, ne naopak... Dřevo, kov, sklo atd. vnucují odlišné konstrukce.“⁷



Alexandr Rodčenko: Oválná závěsná konstrukce č. 12, 1919



Vladimír Tatlin: Rohový kontrareliéf, 1914-15

Dalším významným představitelem konstruktivismu byl Alexandr Rodčenko, jehož logika výstavby děl (např. modulárních skulptur z dřevěných špalků stejných rozměrů) je blízká pozdějšímu minimalistickému pojetí. Uvedme jeho zavěšené skulptury vytvořené z jediné desky překližky rozřezané do soustředných tvarů. Tyto tvary jsou pootáčené do prostoru tak, že vytváří různé trojrozměrné objemy. Skulptura se dala též snadno složit zpět do plošného tvaru (tím byl odkryt proces výroby*).

V Rodčenkově malířské tvorbě reduktivní tendence konstruktivismu dosáhla krajnosti v čistých monochromních obrazech, triptychu z r. 1921 („Čistá červená barva“, „Čistá žlutá barva“, „Čistá modrá barva“).

Patrně nejdůležitější postavou v úsilí odpoutat ruské umění od vlivu evropského byl také Kazimír Malevič, jehož tvorba byla vzdálena konstruktivistické snaze ztvárnit v díle praktické potřeby společnosti; zároveň se neslučovala s konstruktivistickým požadavkem vstoupení do reálného prostoru.

Malevič zároveň odmítal směřovat problémy umění a problémy materialistického světa („problémy žaludku a zdravého rozumu“).⁸ Jeho ideálem je vyjádření „čisté senzibility“, pro kterou objektivní přírodní jevy nemají žádný význam. Základem veškerého úsilí je

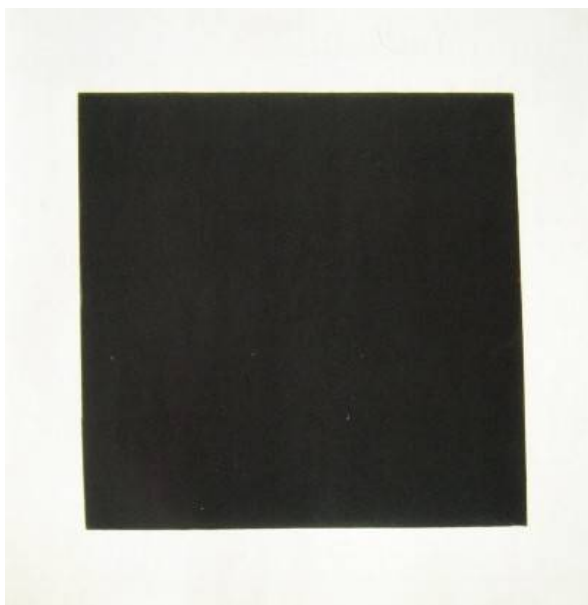
⁷ Foster, 2007, s. 126

* Pozdější konstruktivismus chtěl odrážet současný svět a tvořit součást socialistického prostředí a změnil se v produktivismus s „logickým“ způsobem výroby skulptury.

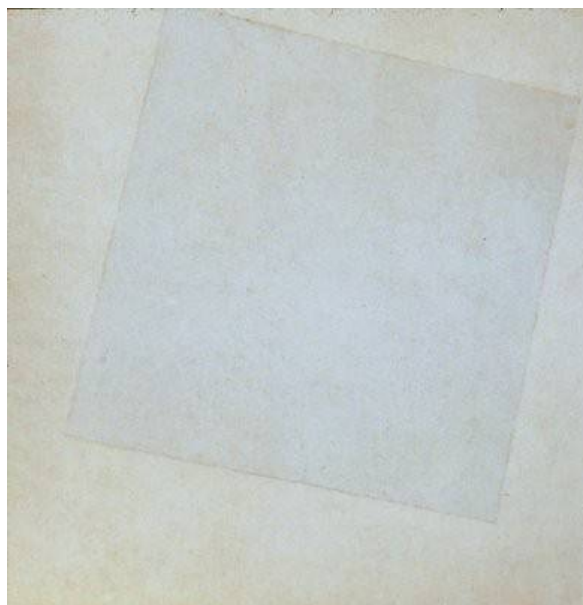
⁸ viz Lamač, 1968, s. 199 - 208

snaha o transcendenci, o překročení jevů, které nás obklopují, o dosažení čistého výrazu bez zobrazení, o bezpředmětnost malby.

Za výchozí bod Malevičova „suprematismu“ a nulový bod ve vývoji umění je považován Malevičův *Černý čtverec na bílém pozadí*. Autor o něm říká: „Nic jsem nevynalezl. Cítil jsem pouze sám v sobě noc, z toho jsem odvodil cosi nového, co jsem nazval suprematismem. To se pak vtělilo v černou plochu představující čtverec.“⁹



Kazimír Malevič: Černý čtverec na bílém pozadí, 1915



Kazimír Malevič: Bílý čtverec na bílém pozadí, 1918

Čtverec je důležitým elementem, protože je zbaven všech asociací k předmětu a má vyvolávat pocity souznění s univerzem. Vnitřní vztahy v obraze se v tomto díle zredukovaly na jediný kontrast - bílou plochu a černý čtverec.

O několik let později dospěl Malevič v sérii bílých obrazů k vyjádření nekonečna. Zároveň v jeho *Bílém čtverci na bílém pozadí* (1919) poprvé došlo k zániku veškerých vnitřních vztahů uvnitř obrazu.

V Polsku v rámci výtvarné avantgardy zmiňme Malevičovou tvorbou ovlivněného Wladyslava Strzeminského, který vycházel z konstruktivistického pojetí umělecké díla jako konstrukce, jejíž výstavba se má držet daných pravidel, aby se zbavila subjektivních zásahů umělce. Rozhodl se proto vypracovat taková pravidla a koncem dvacátých let vytvořil svou teorii „unismu“. Základními předpoklady byly plochost obrazu, zrušení protikladu figura-pozadí^{*} a formální dedukce z rámu, to znamená, že tvary v obraze a jeho dělení jsou dány rozměry plátna, poměrem jeho délky a šířky; v této souvislosti lze použít též termín „deduktivní struktura“, který později kritik M. Fried vytvořil pro Stellovy obrazy, využívající stejného principu.¹⁰

⁹ Lamač, 1968, s. 199

^{*} Jeho koncepcie obrazu spočívá ve vytvoření nehierarchického, „homogenního“ malířského objektu, v němž jsou všechny části sobě rovné a nezávislé jako model nadcházející společnosti. Strzeminski ovšem nesdílí nadšení produktivistů a varuje před instrumentalizací umění. (viz Foster, 2007, s. 229-231)

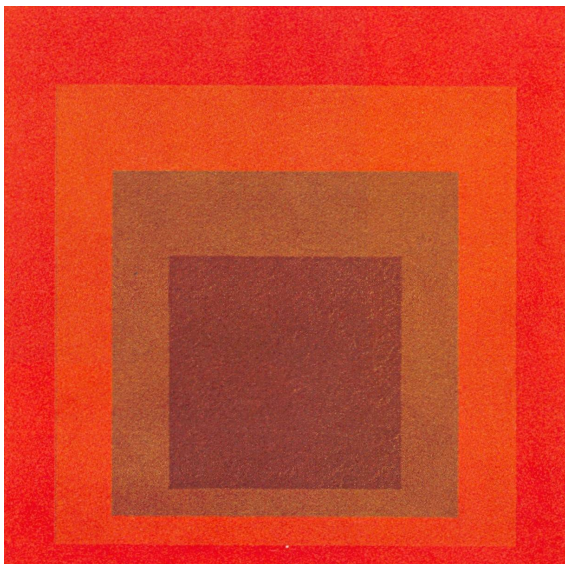
¹⁰ viz Foster, 2007, s. 229 - 230

Vliv konstruktivismu v Evropě se spolu s vlivem Mondrianova neoplasticismu projevil v činnosti německého Bauhausu, který působil v době mezi světovými válkami a kde vyučovali kromě jiných např. Kandinskij a Laszlo Moholy-Nagy. Druhý jmenovaný spolu s Josephem Albersem vnášeli do výuky na této škole přísné racionalistické a konstruktivistické přístupy. Před 2. světovou válkou byla činnost Bauhausu ukončena a většina umělců emigrovala do ciziny, často do USA, kde podněty Bauhausu našly příhodné prostředí.

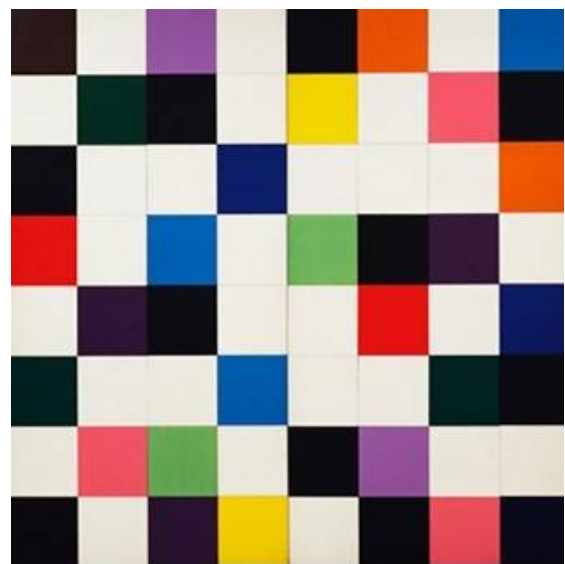
Joseph Albers vyučoval již od r. 1933 na Black Mountain College v Severní Karolině (vlivná komunita v rámci amerického umění) a později také na Yale University a výrazně tak ovlivnil vývoj americké geometrické abstraktní malby.

Albers sehrál roli prostředníka mezi předválečnou a poválečnou abstrakcí, především tou, která se zaměřovala na světlo a barvu. Jeho strohé, reduktivní umění stálo v protikladu k umění založenému na expresivní subjektivitě.

Jeho nejslavnější soubor, *Pocta čtverci*, vznikala v letech 1950-1976. Jde o obrazy, kde čtverce jsou naskládány jeden do druhého a jemnými odstíny barev sugerují hloubku - buď vystupují nebo ustupují. Proměnlivost jednoduchých forem jeho obrazů je zapříčiněna sousedstvím zvolených barev, které vzájemným působením neustále provokují zrak, nedovolují mu, aby spočinul. Právě díky tomuto Albersovu přístupu jej můžeme zařadit mezi předchůdce op artu.



Joseph Albers: Pocta čtverci, 1964



Ellsworth Kelly: Barvy pro velkou stěnu, 1951

Albers se zajímal také o „nesoulad mezi fyzickým faktem a psychickým efektem“, tedy rozdílem mezi známou formou a vnímanou formou. Touto otázkou se později zabývali též minimalisté pod vlivem fenomenologie vnímání.¹¹

Na tomto místě zmiňme, že jakkoli se americké poválečné umění chtělo vymanit z vlivu předválečného umění evropského, jistá souvislost mezi kontinenty zůstala, a to hlavně díky přesídlení řady evropských umělců do USA ve 40 letech. Byli to např. Marcel Duchamp, Piet Mondrian, Max Ernst, Fernand Léger a již zmiňovaní umělci Bauhausu. Ti pak měli význam

¹¹ Která zřejmě ovlivnila též umělce op artu, jako Bridget Rileyovou, a umělce pracující se světlem, jako Roberta Irwina a Jamese Turrella; viz Foster, s. 345 - 346

pro další vývoj amerického umění a vzdělání i designu; např. Albersova díla znamenala výrazný konstruktivistický impuls pro umělce 50. a 60. let.

A zároveň i v Evropě se objevovaly až minimalistické projevy. Již jsme zmiňovali díla Rodčenkova či Strzeminského unismus, v 50. letech tvořil ve Francii Ellsworth Kelly, zprvu mylně pokládáný za umělce geometrické abstrakce, později za předchůdce minimalismu. Zmiňme např. jeho dílo využívající modulární mřížky nazvané *Barvy pro velkou stěnu*, jde o 64 spojených barevných panelů (viz obrázek výše).¹²

V době, kdy byla Evropa paralyzována druhou světovou válkou, se v USA vystupňovala potřeba vytvořit svébytné americké umění, které by pokračovalo v dalším. Stejně jako ruská avantgarda ve dvacátých letech, tak i američtí umělci nyní hledali nové cesty pro své umění.¹³

Výrazným projevem této snahy umění se stala akční malba, jejím nejznámějším představitelem je dodnes Jackson Pollock. V jeho pojetí je akční malba specifickým způsobem tvorby, kdy není až tak důležitý obraz sám, jako spíš proces tvorby, který se odvíjí z větší části bez umělceva záměru, spontánně. Výrazové prostředky jsou omezeny na lití a cákání barvy na plátno. Pollock se tímto způsobem tvorby - vyhnutí se jakémukoli přímému kontaktu s plátnem, které leží na zemi a které je pokrýváno barvou pouze díky síle gravitace - vzdal části autorství.

Minimalista Robert Morris později o Pollockově přístupu píše: „Ze všech abstraktních expresionistů pouze Pollock dokázal oživit proces a zůstal mu věrný jako součástí konečné formy práce. Pollockovo oživení procesu zahrnovalo hluboké přehodnocení role materiálu i nástrojů.“¹⁴ S podobnými principy pracuje později i Morris.

Spontánnost podobnou Pollockově najdeme v hudební oblasti v tvorbě Johna Cage, konkrétně v aleatorice. Název odkazuje k původnímu „alea“, latinsky hrací kostka. V aleatorice o výsledném díle rozhoduje řízená náhoda, tedy náhoda korigovaná do určité míry autorem. Např. Cageova *Music of Changes* vznikala na základě hodů mincí.

Cageova tvorba a názory ovlivnily řadu dalších umělců, zejména pak okruh hnutí Fluxus, ke kterému patřili mimo jiných LaMonte Young a Robert Morris. Hudba umělců Fluxu vycházela z Cageova principu indeterminace; konečným závěrem pak bylo, že vše může být hudba. Minimal music by se naopak dala chápat jako protest proti absolutní náhodě v Cageově aleatorice.

Jako protipól newyorské akční malby se v Kalifornii vytvořila nová tichomořská (též „kalifornská“) škola. Její zakladatel, Mark Tobey taktéž používá v malbě gesto, kterým pokrývá celou plochu plátna. Jeho gesta však nejsou tak rozmáchlá, jako Pollockova, odkazují spíše ke vlivu čínské a japonské kaligrafie.

Dalším významným představitelem kalifornské výtvarné školy je Mark Rothko. Jeho sugestivní obrazy velkých barevných ploch se dají také přiřadit k abstraktnímu expresionismu, ovšem nalezneme v nich také velké nečleněné plochy barvy a jednoduché,

¹² viz Foster, 2007, s. 368 - 370

¹³ Barnett Newman, původně abstraktní expresionista, později představitel malby hard-edge, k tomu dodává: „V roce 1940 se někteří z nás probudili a zjistili, že nemají žádnou naději - zjistili, že malířství ve skutečnosti neexistuje... Právě toto probuzení inspirovalo touhu ... začít úplně znovu, malovat, jako by malířství nikdy předtím neexistovalo.“ (viz Foster, 2007, s. 349)

* Ostatními abstraktními expresionisty byl však Pollockův automatismus považován spíše za rozpad autorského mistrovství, a proto se ve svých dílech takovému radikalismu vyhýbali. (viz Foster, 2007, s. 350)

¹⁴ Foster, 2007, s. 358

* Orientální vlivy, které jsou v Kalifornii běžnou součástí života, protože se tu světy východní a západní kultury mísí, jsou patrné i ve tvorbě Johna Cage a minimalistických hudebníků - Terryho Rileye, LaMonte Younga či Steva Reicha - kteří v Kalifornii několik let žili.

geometrizační členění plátna, což jeho díla posouvá také směrem k projevům těch umělců padesátých let, kteří se vyhýbali gestickému malířství a využívali podobné geometrizační kompoziční strategie.¹⁵



Barnett Newman: Kdo se bojí červené, žluté a modré? 1966



Mark Rothko, bez názvu, kol. 1959

Byly to zejména umělci malby hard-edge - již zmiňovaný Barnett Newman a Ad Reinhardt. Stejně jako v jejich dílech jsou i u Rothka výrazně zredukované výrazové prostředky a vztahy mezi obrazotvornými prvky, a zcela minimální je i vztah ke skutečnosti. Tyto obrazy velkých rozměrů jsou ovšem výrazně emocionálně působivé.

Newman o svých obrovských obrazech říká, že nemají být pozorovány z dálky, ale z malé vzdálenosti, tak, aby mohly vyvolat svou rozsáhlostí pocit absolutna (souvisí s konceptem „celosti“ díla, které vyžaduje, aby bylo vnímáno najednou; jeho přístup obdivovali minimalisté). Intenzivní záplavu čistých barev jednoho obrazu ze série *Kdo se bojí červené, žluté a modré?*, především červené, patrně neunesl některý z diváků a obraz poničil.¹⁶

Ve svých tmavých plátnech se Rothko posléze již dotkl hranice monochromie. Cestu k ní završil Ad Reinhardt, jehož Černý čtverec (viz obrázek s. 11) již neodkazuje k ničemu jinému než sám k sobě. Je Reinhardtovým „uměním jako uměním“, uměním o sobě; jak by dodal Frank Stella: „To, co vidíte, je to, co vidíte.“¹⁷ Jde o plátno členěné liniemi do

¹⁵ Foster, 2007, s. 400

¹⁶ viz Foster, 2007, s. 365 - 366

¹⁷ Foster, 2007, s. 409

devíti čtverců, ale jejich pouze nepatrné barevné odstínění v rámci černého tónu napomáhá k tak velkému potlačení mříže, že zaniká jakékoli rozčlenění a zůstává pouze jednolitý povrch.

Jako prostorovou alternativu Reinhardtova černého čtverce můžeme označit *Kostku* sochaře Tonyho Smitha z roku 1962. Toto dílo názorně ilustruje vysokou míru oproštění, ke které umění v minimalismu dospělo.



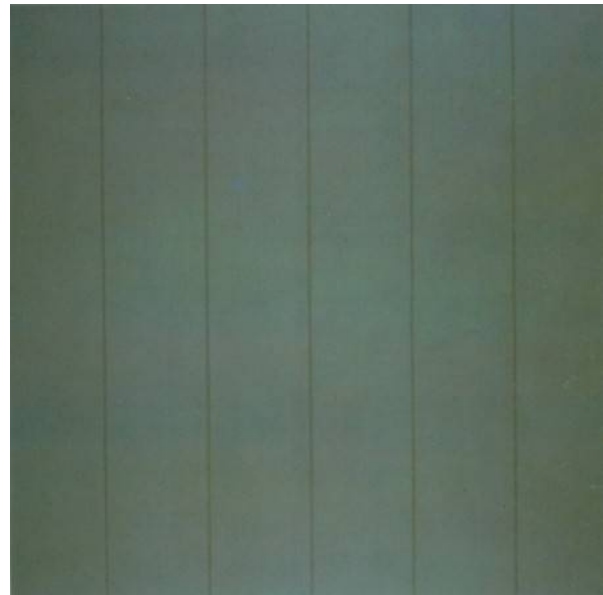
Tony Smith: Kostka, 1962

Koncem šedesátých let posléze začínají tvořit další umělci na stejném principu propojení mřížky a monochromu, jmenujme Agnes Martinovou a Roberta Rymana, kteří bývají řazeni do okruhu minimalistických malířů.

Martinová chtěla ve svých pracích vyjádřit subjektivní myšlenky, které nemají žádné objektivní protějšky v přírodě; Robert Ryman bývá chápán jako procesní umělec a jeho bílá plátna jako manipulace se surovým (malířským) materiálem.¹⁸



Robert Ryman: Bez názvu, 1965



Agnes Martin: bez názvu, č. 5, 1989

¹⁸ viz Foster, 2007, s. 400-401

Základní použitá literatura:

BLÁHA, J. *Hudba a obraz*. Cyklus komparačních textů z časopisu Hudební výchova, ročník 1994 až 2001. ISSN 1210-3683

BLÁHA, J.; SLAVÍK, J. *Původce výtvarným umění V*. Praha: Práce, 1997. ISBN 80-208-0432-3.

FOSTER, H. *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-952-8.

HIRSCHOVÁ, J., ŠAMŠULA, P. *Průvodce výtvarným uměním IV*. Praha: Práce, 2000. ISBN 80-86287-24-6.

LAMAČ, M. *Myšlenky moderních malířů*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1968. ISBN nevedeno.

REINHARDT, A. *UMĚNÍ-JAKO-UMĚNÍ*. Výtvarné umění 2/92. ISSN 0862-9927.

SRP, K. *Minimal & earth & concept art*. Jazzová sekce, 1982. ISBN nevedeno.

WALTHER, I. F. (editor) *Umění 20. století*. Praha: Slovart, 2004. ISBN 80-7209-521-8.

2. Dobový kontext minimalismu

Pro pochopení vzniku minimalismu je potřeba znát nejen předcházející vývoj, který k němu směřoval, nýbrž i dobovou situaci, v níž tito umělci žili. Ta nám může poskytnout vysvětlení některých aspektů jejich tvorby. Společenská situace umělce ovlivňuje, ti na ni různě reagují a reflektují tak realitu své doby.

2. 1. Společenský kontext

Padesátá léta v USA byla poznamenána studenou válkou a pronásledováním komunistických stran v kongresu. Léta šedesátá přinesla spolu se zvolením F. Kennedyho prezidentem velké politické a společenské změny. Veřejně se začaly řešit otázky rasové diskriminace, sociální nespravedlnosti, rovnoprávnosti pohlaví, homosexuality; byla to doba nebývalé uvolněnosti, doba hippies. USA byly zemí hospodářsky prosperující. Společnost se stala konzumní, výroba sériovou: masovou výrobu provázela masová spotřeba.

Banalitu ikonografie konzumní společnosti integruje do umění pop art. Andy Warhol nazývá svůj ateliér továrnou -"Factory" - a tvoří sériově sítotiskem.

Také minimalismus přejímá princip výrobního pásu a využívá průmyslově zpracované materiály. Marzona toto komentuje slovy: „Přijetím sériové výroby do oblasti umění berou pop art a minimalismus změny pozdní kapitalistické konzumní společnosti na vědomí a zmirňují propast mezi institucionálním uměním a masovou kulturou, často opovrhovanou nebo zlehčovanou označením za kýč.“¹⁹

V umění v té době docházelo k velkým změnám, které nebyly vždy přijímány kladně. Přinesly však osvobození od tradičních norem výtvarné tvorby a daly nový směr vývoji umění.

Díky minimalismu se tradiční pojetí sochařství a malířství jako úzce definovaných žánrů otřásla v základech, jak píše D. Marzona ve své publikaci.²⁰ Dodejme ale, že již předchozí vývoj výtvarného umění tyto změny naznačoval (viz předchozí kapitola), minimalismus chápeme spíše jako završení tohoto vývoje.

2. 2. Umělecký kontext

2. 2. 1. Tendence k popírání tradičních kompozičních postupů a ke zrušení autorského rukopisu

Tendence k popírání tradičních kompozičních postupů se projevila již v akční malbě Jacksona Pollocka, nejzřetelněji v celoplošně pokrytých plátnech*, o kterých jsme se již zmínili výše. Také jsme si vysvětlili, že jeho způsob tvorby vedl k omezení subjektu autora při vzniku obrazu.

Původně proklamovaná bezprostřednost abstraktního expresionismu se postupně u dalších autorů proměnila ve stále kontrovanější způsoby vzniku obrazu. Dá se říci, že každý z abstraktních expresionistů si vynašel svůj „způsob“, jak malbu vytvořit.

¹⁹ Marzona, 2005, s. 27

²⁰ tamtéž, s. 10

* tzv. all-over painting

Už na počátku padesátých let se někteří umělci vůbec neztotožňovali s takto pojímanou malbou (unikátní stopa jedince, vytvořené zcela spontánně a s nejvyšší mírou autenticity) a začala vznikat díla jen málo spojená s osobností tvůrce; uveďme např. *Stopu automobilové pneumatiky* z r. 1953, autory otisku jsou Jonh Cage a Robert Rauschenberg.²¹

Koncem padesátých let antiiluzionistické tendence spolu s oslabením role autora samotného (a tím i popřením osobitého uměleckého rukopisu) ještě zesílily; všechny tyto myšlenky byly zradikalizovány nejprve v oblasti abstraktního malířství, zejména v projevech radikální abstrakce. Frank Stella se později, v letech 1960 až 1962, snažil ještě víc zdůraznit objektovost svých prací; vznikla *Shaped Canvases*, plátna různých tvarů.²²



Frank Stella: Nunca Pasa Nada, 1964, část

Stella si stanovil pro výstavbu svých obrazů přesnou koncepci, která ponechává jen málo prostoru náhodě. Jeho nejslavnější prohlášení zní: „To, co vidíte, je to, co vidíte.“ Tedy jen to a nic jiného. Většinou jsou to černé pruhy, které rovnoměrně zaplňují prostor obrazu podle předem stanoveného geometrického vzoru, který vychází z rozměrů plátna (M. Fried nazval tento postup deduktivním členěním obrazu, viz výše). V místech mezi pruhy zůstávají pomocné čáry a nepokryté plátno. Stella svůj způsob tvorby, který nazývá „nevztahový princip utváření“, označuje za původní americký princip, a staví ho tak do protikladu k evropské malířské tradici.²³

Umění konce padesátých let a let šedesátých v USA se již zcela záměrně snažilo vymanit z evropského vlivu a získat samostatnost, proto stálo v protikladu k evropské tradici, zkoumalo její dosavadní postuláty a často je zcela zavrhovalo. Z tohoto myšlenkového úsilí se posléze zrodil oproštěný minimal art.

Zastavme se nyní dalšího konkrétního díla, které je důležité jak pro vývoj pop artu, tak pro minimal art. Jde o *Vlajku* Jaspera Johnse, Stellova vrstevníka, která není ani tak obrazem, jako spíše objektem.

Tato deska je vlastně asambláží. Je tvořena třemi deskami sestavenými v jeden celek. Použitou technikou je enkaustika, olej a koláž na látce. Výsledek připomíná ready-made

²¹ viz Foster, 2007, s. 368

²² Marzona, 2005, s. 8

²³ Marzona, 2005, s. 10; Jak Newman, tak i Stella a jiní zavrhovali Mondrianova tradiční vztahovou kompozici, kterou Stella charakterizoval slovy: „Uděláte něco v jednom rohu a vyvážíte to něčím v jiném rohu.“ (viz Foster, 2007, s. 366)

Duchampův. Stejně jako ten, umělcem pouze vybraný, nic o umělci a jeho duševním rozpoložení nevypovídá.



Jasper Johns: Vlajka, 1954-55

Autor se výběrem námětu vyhnul nutnosti vlastního sebevyjádření - národní vlajka je sériový produkt, jenž je k nalezení kdekoli. Johns klade důraz na nezávislost mezi dílem a jeho tvůrcem. Podobně pak pracují pop artisté, když vybírají vhodné objekty pro svá díla (o pop artu viz dále).

Vlajka je zároveň dílem, ve kterém plošné znázornění přechází k trojrozměrnému objektu. Není to obraz vlajky, ale vlajka, objekt, entita... O tom, jak důležité bylo toto dílo, resp. jeho myšlenka „celé entity“ a přechod od obrazu k objektu, důležité pro minimalisty, se zmíníme dále.

2. 2. 2. Pop art

Pop art představuje v 60. letech navrácení od abstrakce ke světu kolem. Zobrazuje prázdnotu konzumního světa s jejími ikonami a banalitami. Snaží se o pasivní popisnost, věcnost, vyhýbá se deformacím a osobnímu rukopisu. Má pouze referovat, ne komentovat.

Určité aspekty hodnocení v sobě pop artová díla však přeci jen mají - jsou ukryté např. ve výběru témat a motivů, které se týkají masové výroby či komercializace všech druhů informací: těch nejvážnějších i nejtragičtějších... *

Minimalismus pak ve srovnání někdy bývá pojímán jako „odpověď ‚vysokého umění‘ na triumfující vulgarismus a populismus pop artu.“²⁴

* Zhoř, 1992, s. 10-11; „I když většina popartistů věřila spolu s Warholem, že ‚nechávají věci hovořit bez jakýchkoli doprovodných idejí‘, ve skutečnosti ... se mýlili. Ukázali totiž životní obsahy soudobé civilizace ve velmi názorné podobě, předvedli svět dnešního člověka se zřetelností, jejíž jasnost přechází ve výmluvné zrcadlo pravdy: odhaluje člověku jeho fetiše, ukazuje banalitu jeho idolů, připomíná mu jeho závislost na prázdné zábavě bez podstaty a prožitku.“

²⁴ Lucie-Smith, 1996, s. 77

2. 2. 3. Multiplikace v tvorbě Andyho Warhola a Velvet Underground

Banální idoly a konzumní zboží patřičně zvětšené a zmnožené využívá ve svých pracích Andy Warhol. Ve své „Továrně“ (Factory) tiskne s pomocníky obrazy technikou síťotisku. Tento přístup nazýváme multiplikací, nejedná se však o sériovost minimal artu, o které bude řeč dále.

Podle Suzi Gablikové je Andy Warhol tím, kdo „*nám ve své ,prázdnotě‘ poskytuje pravou image umělce naší doby.*“²⁵

Jeho dílo někdy bývá chápáno stejně povrchně jako témata, kterými se zabývá: fotoportréty celebrit (Marylin Monroe, Elvis Presley), snímky běžných objektů konzumní společnosti (polévkové konzervy, lahve od Coca-Coly, dolarové bankovky), sladké barevné síťotisky květin.



Andy Warhol: Marilyn Diptych, 1962

Warhol vybrané fotografie (které často i sám pořizuje) zvětšuje do nadživotních velikostí a pomocí síťotisku vytváří mnoho jejich kopií. Různě je také obměňuje (barevně či drobnými kresebnými zásahy...). Motiv stále opakuje a pak ho řadí vedle sebe tak, jak se běžně objevuje na plakátovacích plochách či v regálech obchodů.

²⁵ Gabliková, 1995, s. 96

Extrémní formou využití opakování stejného snímku jsou nenarativní Warholovy filmy, jejichž název většinou ohlašuje veškerý děj, který se odehraje - např. *Polibek* či film *Spánek*. Děj filmů jako by se zastavil. Divák může odejít a kdykoliv se vrátit, aniž by o něco důležitého přišel. Film *Empire* trvá osm hodin a zachycuje budovu Empire State Building v různých světelných situacích, které se mění jen velmi zvolna, téměř nepostřehnutelně. Warholova multiplikace vybraných motivů vychází z jeho přístupu k situaci ve společnosti sériové výroby a spotřeby. „Pokud ji nemůžete porazit, přidejte se k ní,“ navrhuje Warhol. „Navíc, pokud se do ní ponoříte absolutně, možná ji odhalíte; možná odhalíte její automatismus...“²⁶ Warhol využíval právě tento automatismus. Opakování, které tak často používal, však mohlo být také určitým „vymýváním významu“: „Když vidíte nějaký hrozivý obraz znovu a znovu, nemá vlastně žádný vliv.“²⁷

Také Warholův výrok „Chci být strojem“ bychom neměli chápat prvoplánově. Nezdá se, že by se chtěl přidat k bezduché soudobé produkci banálních obrazů, ačkoli na první pohled to tak může vypadat. V podstatě lze v jeho „bezduchých“ dílech najít podtóny určité kritiky, angažovanosti a empatie. Často zobrazoval neštěstí a tragiku, jež jsou skryty hlouběji např. v portrétech Marilyn či multiplikované fotografii autohavárie. Tyto a další díla (jako *Elektrické křeslo*) tvoří součást cyklu *Death in America*.*



Andy Warhol: Orange Car Crash, 1963

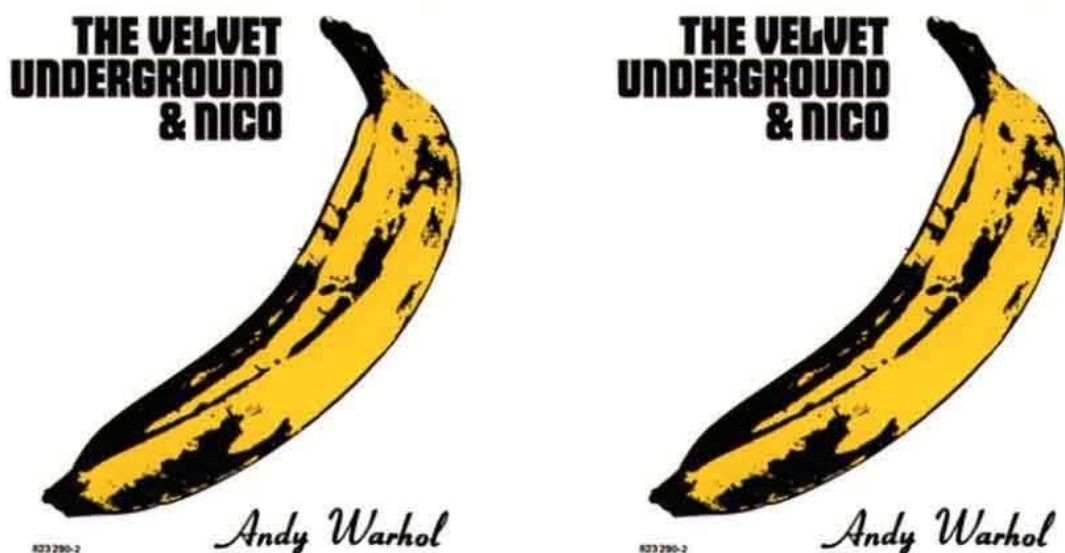
Warhol nechává silné obrazy působit, zvětšené a multiplikované. Celek jeho děl se při pozorování nezdá zajímavý - je tvořen opakujícími se obrazy ve svislých i vodorovných řadách, a právě tyto detaily přitahují divákovu pozornost - jeden vedle druhého stejný. To vede k zesílení výpovědi.

Opakování určitých obrazů má zesílit emoce s nimi spojené - Warhol využívá projekci diváka samotného. Zároveň se však snaží se o co největší vlastní odsubjektivizování.

²⁶ Foster, 2007, s. 490

²⁷ tamtéž

* „...Myslím, že to byla nějaká velká letecká havárie, titulky na přední straně novin: 129 MRTVÝCH. Také jsem maloval Marilyn. Uvědomil jsem si, že všechno co dělám, musí být Smrt.“ (Foster, 2007, s. 491)



Andy Warhol: 2x obal alba *The Velvet Underground & Nico*, 1967

S prostředím kolem Andy Warhola je spojena skupina Velvet Underground. Warhol produkoval jejich první album a angažoval je pro svoji show *Výbušná plastická nevyhnutelnost* (*The Exploding Plastic Inevitable*), kde se mísil zvláštní kakofonický* zvuk se stejně šokujícím světelným doprovodem.²⁸

Hudební produkce plná kontrastů byla ovlivněna složením skupiny, která sestávala z výrazných různorodých osobností.

John Cale, který pocházel z Anglie, získal klasické hudební vzdělání a měl za sebou spolupráci s filozofujícím minimalistou LaMonte Youngem, do hudby Velvet Underground přispíval minimalisticky opakovanými drženými tóny violy. Lou Reed byl písničkář a kytarista z New Yorku ovlivněný beatnickou generací. Jejich hlučné zvukové experimentování a výrazný emotivní rytmus amatérské bubenice Moe Tuckerové doprovázela německá zpěvačka Nico snovým, náměsíčným projevem.²⁹

Velvet Underground hráli hlasité a jednotvárné pasáže, v nichž se nesnažili motiv nijak rozvíjet.³⁰ Odkážme zde na hudební ukázkou 01, část skladby *Venus in Furs* (viz přílohy DP na CD). Takové pojetí hudební produkce se dá přirovnat k multiplikaci výtvarného motivu, jež používal Andy Warhol.*

Skupina, dnes považovaná za průkopníky punk-rocku a předchůdce hard rocku a heavy metalu, neměla ve své době úspěch; její první nahrávky vzbudily velký ohlas až po několika letech a Velvet Underground získaly se zpětnou platností statut rockové avantgardy až v 70. letech.

* kakofonie - nelibozvuk, zvukový nesoulad (in *Stručný hudební slovník*)

²⁸ Dorůžka, 1987, s. 172

²⁹ Klusák, 2006, s. 37-38

³⁰ Dorůžka, 1991, s. 19

* „Mám rád, když jsou věci pořád dokola stejné... Nechci, aby to bylo v zásadě to samé - chci, aby to bylo přesně to samé...“ (viz Foster, 2007, s. 490)

Základní použitá literatura:

ANDY WARHOL - MOTION PICTURES, text katalogu vydaného k výstavě v galerii Rudolfinum, 29.1. - 5. 4. 2009.

DORŮŽKA, L. *Panoráma populární hudby 1918/1978*. Praha: Mladá fronta, 1987. ISBN nevedeno.

DORŮŽKA, P. *Hudba na pomezí*. Panton, 1991. ISBN nevedeno.

GABLIKOVÁ, S. *Selhalá moderna?* Olomouc: Votobia, 1995. ISBN 80-85885-20-4.

HONNEF, K. : *POP-ART*. Taschen / Slovart, 2005. ISBN 80-72-09-662-1.

FOSTER, H. *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-952-8.

KLUSÁK, P. *101 největších alb pop-music (od Elvise k Radiohead)*. Praha: Albartors, 2006. ISBN 80-00-01861-6.

MARZONA, D. *Minimalismus*. Praha: Slovart, 2005. ISBN 80-7209-670-2.

ZHOŘ, I. *Proměny soudobého výtvarného umění*. Praha: SPN, 1992. ISBN 80-04-25555-8.

3. Minimal art, minimal music

3.1. Maximální oprostění - minimalistické principy

Stejně jako pop art, reflektuje i minimal art realitu své doby, ovšem jiným způsobem. Jak již bylo řečeno, umělci minimal artu se snažili vymanit americké umění vlivu evropské tradice a redefinovat pojetí malířství i sochařství.

Jejich snahou bylo co nejvíce minimalizovat v dílech odkazy na vnější svět, což se projevilo i v redukci vztahů jednotlivých prvků v dílech a omezení výrazových prostředků. V publikaci Artoday se píše, že minimal art bývá obvykle charakterizován jako návrat k čisté estetice: vyzývá diváka, aby opět uvažoval o formě jako o formě, o barvě jako o barvě...³¹

Základem minimalistických děl se stalo opakování základní jednotky, která je maximálně neutrální, k ničemu neodkazuje, je jen sama sebou - touto jednotkou je nejčastěji ideální stereometrický tvar krychle - např. u Sola LeWitta je krychle počátečním článkem celku, ze kterého může vycházet (využívá ji zejména pro její nezajímavost a obvyklost ve srovnání s jinými formami, jednoduchost, univerzálnost a minimální emotivitu). Pro Dana Flavina je základní jednotkou zářivka, pro Donalda Judda krabice.

Pokud zaměříme svou pozornost k hudbě, zjistíme, že základní opakovanou jednotkou v minimal music byl např. jediný dlouze držený tón u LaMonte Younga či jediný elementární rytmicko-melodický vzorec - rozložený akord v případě Steva Reicha. Je třeba podotknout, že rozložených akordů se tradičně v tonální hudbě používalo pouze jako „vycpávky“, šlo o nedůležitý statický prvek v evoluční hudbě.

Opakování zvolené invariabilní jednotky, její pravidelné řazení je často monotónní, výsledný dojem pak často statický. Minimalistickou hudbu můžeme označit jako expoziční, tedy vlastně protikladnou hudbě evoluční, její procesualnosti a uplatnění kontrastu, což bylo typické pro předchozí skladby evropské tradice.

Neustálé opakování invariabilní jednotky je příčinou identity, jež je dalším důležitým prvkem minimalistických děl. Kompozice, založená na vztazích jednotlivých prvků uvnitř díla a na kontrastu, je nahrazena organizací „jedné věci vedle druhé“.

Umění jako „jedna věc za druhou“, myšlenka Donalda Judda, odkazuje k sériové výrobě a výrobnímu pásu. Judd původně své „krabice“ vytvářel vlastnoručně, ale posléze si je nechával vyrábět v dílně. Dan Flavin používal běžně dostupné zářivky.

Využívání průmyslových výrobků vedlo k depersonalizaci tvorby díla a k neexistenci specifického uměleckého rukopisu. Právě za odosobnění „výroby“ uměleckého díla byl minimalismus často kritizován. Využívání průmyslových metod výroby v umění nebylo v té době běžné a nebylo považováno za přijatelné. Kritik Clement Greenberg přirovnával v této souvislosti minimal art k „dobrému designu“.³²

Opakující se prvky v pojetí minimalistů mají tvořit celek uměleckého díla, jednu entitu; jeden prvek této entity by neměl mít větší význam než druhý. Snahou je zredukovat tak v díle vnitřní vztahy, které byly základem v předchozím uměleckém vývoji.

Pro ilustraci uvedme díla Davida Smitha, který byl jedním ze zakladatelů amerického moderního sochařství. Jeho díla z let 1961 až 1965 nazvaná *Cubi (Kostky)* jsou vystavěna na základě tradičního (evropského) pojetí sochy. Najdeme zde vztahy jednotlivých částí,

³¹ Lucie-Smith, 1996, s. 77

³² Marzona, 2005, s. 25-26

celek je z nich složený. Toto pojetí ovšem minimalističtí sochaři odmítají. Dílo má tvořit nedělitelnou jednotu. Kontrast je proto nahrazují shodou.



David Smith: Kostky I, 1963



Donald Judd: Deset jednotek, 1973

Minimalistická díla byla vytvořena, aby existovala v interakci s okolím a s divákem, a to v reálném čase. Člení prostor, v němž jsou umístěna, a tím umožňují divákovi uvědomovat si objemy a prostorové vztahy. Často vyžadují divákovu aktivitu. Minimalistická díla jsou často velmi zajímavá tím, jak mění způsob, jakým divák prostor vnímá. Paralelou by mohl být popartový environment a posléze instalace, jimiž autoři taktéž vytvářejí situace, do kterých může divák vstoupit.

Někteří minimalisté používají ready-mades, běžně dostupné výrobky spotřební společnosti. Dan Flavin používá běžné světelné zářivky, Donald Judd si nechává své krabice vyrábět v kovodělně, Carl Andre sestavuje své „sochy“ z prefabrikovaných trámů, cihel, z kovových dlaždic...

Nejde již samozřejmě o antiúmělecké gesto*. Podotkněme také, že použití prefabrikovaných materiálů mají společné s ruským konstruktivismem, používají je ovšem novým způsobem.

* Duchampovy ready-mades představovaly důležité gesto týkající se přístupu k výtvarnému umění. Když Duchamp podepíše toaletní mušli „R. Mutt“ a vystaví ji ve výstavní síni, klade vlastně otázku, co všechno je a může být uměním. „Co je umění? Jak to víme? Kdo to určuje?“ (viz Foster, 2007, s. 128)

3. 2. Aspekty minimalismu se zaměřením na minimal music

V této kapitole vycházíme z větší části z publikace *Hudba na pomezí*, především z textu Petra Kofroně *Estetika hudebního minimalismu*³³. Autor chápe minimal music jako završení vývoje hudby a píše:

„Ve vývoji evropské hudby možno spatřit směřování od ustavičné evoluční formy ke stále častějšímu opakování stále menších útvarů. Evoluční gregoriánský chorál - kánonické opakování celku v posunu - opakování expozice - předvětí, závětí - opakování řady v dodekafonii - opakování tónových buněk v minimalismu - zastavení zvuku u Younga...“³⁴

Podívejme se nejprve na formální stavbu minimalistických skladeb, jejichž kompoziční principy nejsou skryté jako u jiných skladatelů, naopak jsou natolik jasné, že jich může využít a imitovat je prakticky kdokoli - kdokoli se může stát tvůrcem.

Jde především o repetitivní techniku, tedy již výše zmiňované opakování jednoho zvoleného motivu, tónu... Minimalistům v podstatě nejde příliš o to „co“ (proto si mohou dovolit maximálně redukovat hudební materiál), ale spíše o to „jak“; nejdůležitější je organizace hudebního materiálu, důraz kladou na princip řazení. A je to opět řazení ve smyslu Juddovy „jedné věci za druhou“.

Opakování přináší v protikladu ke Cageově indeterminismu permanentní kontrolu a blíží se až „strojovosti“, což vede k odosobnění autora.

Zároveň v sobě má minimal music i jisté aspekty blízké východní filosofii či filosofii přírodních národů; jejich „filosofie opakování“ je založena na myšlence stálého opakování určitých vzorců, archetypů, umístěných do středu a počátku světa. Anuluje tak běh času a vše probíhá ve věčné přítomnosti, v ustavičném „ted“.

Také minimalistická hudba jako neustálý proces by se měla vnímat „právě ted“ - posluchač těžko může pojmut skladbu celou, musí projít všemi jejími okamžiky. Skladba „proudí“, je procesuální. Zde odkažme na hudební ukázkou č. 02 (viz Přílohy na CD), která je dílem LaMonte Younga a jeho manželky Marian Zazeela a má název *Drift Study* (z r. 1966) - volně přeloženo „Studie - Proud“ či „Studie proudu“. Trvá téměř 40 minut a po celou dobu je stejně monotónní - zní jediný tón.*

Pro Younga, jehož učitelem (stejně tak i učitelem Terryho Rileyho) byl asi rok indický hudebník Pandit Pran Nath, je typické hudební myšlení podobné východnímu pojetí. Vytváří zvukovou situaci v permanentní přítomnosti - jako by mizely hranice mezi subjektem (posluchačem) a objektem (hudbou), a vznikala tak jednota, „splynutí s věčným“.

Ve výtvarném umění by se podobné aspekty daly vysledovat v monochromních plátnech minimalistických malířů. Barevné pole či mřížka, jež by mohly pokračovat dále až za hranice rámu obrazu do nekonečnosti (stejně jako hudba do „bezčasovosti“), jako by tvořily výsek univerzálního, součást bezmezného „věčna“.

Youngovy skladby vyžadují určitý způsob vnímání stejně jako meditační hudba.

Zde musíme zmínit, že minimalistické skladby vyžadují od posluchače vnímání ne v horizontálním rozměru (tedy v čase), ale ve vertikálním („...je to permanentní přítomnost. Posluchač tedy musí při poslechu hledat to, co je „nahore“ a co „dole“.

³³ DORUŽKA, P. *Hudba na pomezí*. s. 159 - 169

³⁴ DORUŽKA, P. *Hudba na pomezí*. s. 169

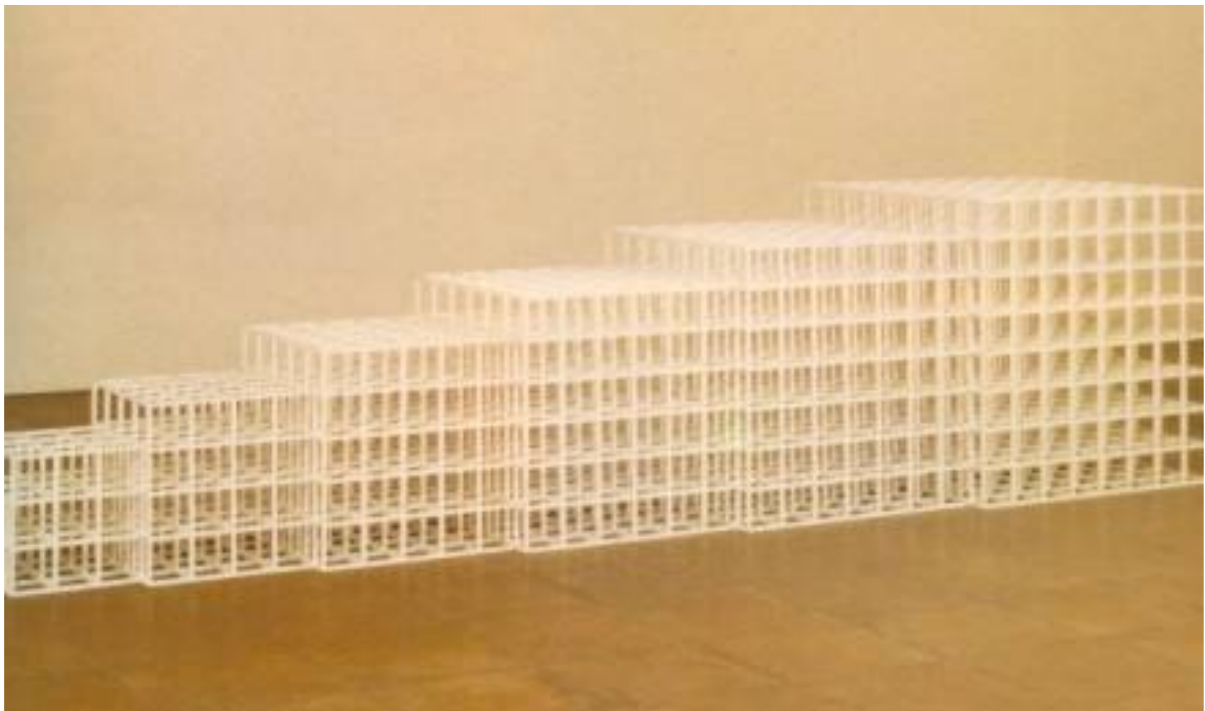
* „...v *Drift Studies* (1966) používá Young pouze čistý, nijak nezabarvený sinusový tón. Maximálně zde omezuje své autorské možnosti, ale zato plnou měrou využívá ústrojí, jímž hudbu vnímá posluchač. Čistě laděné tónové intervaly, s nimiž zásadně Young pracuje, vytvářejí totiž v lidském uchu nové tóny, které mohou působit velmi zvláštním způsobem...“ (Doružka, 1991, s. 141)

Zaposlouchá se do nižších tónových vzorců, pak jeho pozornost přeskočí na střední, pak jej zaujme opakující se horní tón apod. Vnímání probíhá vertikálně,“ píše Kofroň.)

To znamená, že od posluchače je vyžadována určitá aktivita a soustředění při vnímání minimalistické hudby; a kromě toho by se měl posluchač s hudbou identifikovat, neposlouchat ji distančně.

Pak může být znovu a znovu překvapován proměnami skladby - protože „i absolutně statický zvuk se proměňuje, protože se proměňuje naše vnímání.“³⁵

Pokud svou pozornost obrátíme k výtvarnému minimalismu, zjistíme, že i zde je od diváka vyžadována jistá aktivita při vnímání děl. Nejzřejměji se projeví např. při pozorování skeletových struktur Sola LeWitta - při jejich obcházení divák zjišťuje, že se mu proměňují před očima.



Sol LeWitt: Otevřená geometrická konstrukce, 1990

V další kapitole se zaměříme na projevy výtvarného minimalismu, které budou doprovázeny odkazy k minimalismu hudebnímu, abychom obě umělecké oblasti pojali propojeně.

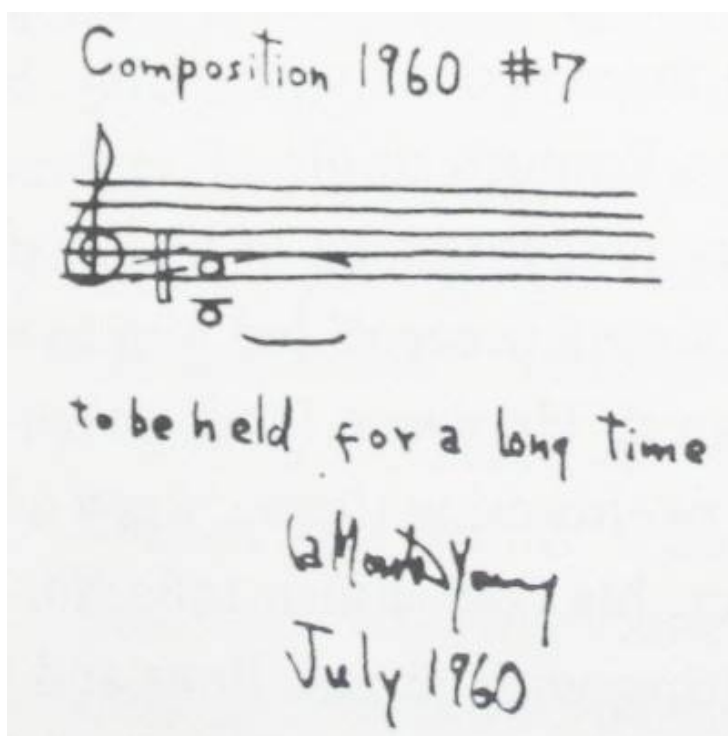
³⁵ Dorůžka, 1991, s. 167

3. 3. Principy minimalismu využívané „klasickými“ * minimalisty

Malíř monochromních pláten Ad Reinhard a skladatel La Monte Young jsou dnes řazeni do okruhu minimalistických umělců; dali by se označit za „otce“ minimal artu a minimal music.

Formálně se Youngova hudební tvorba dá přirovnat k monochromní malbě Ad Reinhardta, myšlenková východiska umělců jsou ovšem odlišná. Zatímco malíři jde o na-prosté odtržení umění od světa, Youngovou ideou je zrušit předěl mezi uměním a životem.

Jak jsme se již zmínili, pro Younga byla velkou inspirací indická hudba, zejména hudební forma rágů. Ty mají vyvolat v hudebnících i posluchačích určitou náladu nebo pocit. Hudba má přiblížit člověka kosmickému vědomí, každý jeden tón má mystickou kvalitu. A právě četným opakováním zvolených základních tónů v rágu se upevňuje prožívání určité nálady. Proto, aby si posluchač a hudebník mohli vychutnat náladu určitého tónu, Young prodlužuje čas, po který tón zní. Svou hudbu pak sestavuje z dlouze držných tónů, které jsou opakovány. Jeho kompozice č. 7 z roku 1960 sestává pouze z jediného tónu, který je držný po dlouhý čas.



La Monte Young: Kompozice 7, 1960

* Zde je třeba upřesnit význam přívlastku „klasický“. Je užitý v podstatě neadekvátně, a proto v uvozovkách. Byl zvolen pro vyjádření určité „čistoty“ tvorby několika umělců, s ohledem na dřívější teorie umění, které vývoj umění členily do tří období. Obdobím klasickým bylo nazýváno období vrcholného vytříbení stylu. Předcházelo mu období předklasické (raná fáze vývoje, kdy se styl formuje), následovalo období poklasické (úpadek klasiky, často formování nového stylu). Zde odkážme na publikaci *Konec dějin umění* od Hanse Beltinga.

„Klasickými minimalisty“ jsou tedy myšleni ti umělci, kteří minimalistické principy používali v „čisté“ podobě. Jde o označení pouze formální; sami umělci se za minimalisty nikdy nepovažovali. Zároveň pod označení „minimalistický“ by se dala zařadit celá řada umělců, proto bylo potřeba odlišit ty nejvýznamnější přívlastkem „klasický“.

Důležité je vytvoření a prožívání nálady, ideálem je hudba znějící konstantně jeden rok, deset, sto let nebo i více. V Youngově „snovém domě“ je prostor permanentně ozvučený a zvuky doprovázejí světla, kterými Youngova manželka prostředí dotváří.³⁶

Světlo samo o sobě* hrálo důležitou roli v instalacích Dana Flavina, který opakováním základních světelných jednotek - zářivek - a jejich řazením v prostoru vytvářel určité světelné situace. Světlem konkrétní prostor člení, proměňuje, odhmotňuje...

Zářivky v jeho instalacích můžeme označit jako ready-mades užitý konstruktivistickým způsobem, avšak jeho světelné sestavy jsou samozřejmě značně vzdálené svým historickým východiskům.



Dan Flavin: Monument pro Tatlinu, 1966



Dan Flavin: Diagonála z 25. května 1963

Flavin chápe zářivky jen jako formální prvky díla, které nemají žádnou jinou funkci. Sdílel minimalistické pojetí, podle kterého má dílo reprezentovat jen samo sebe. Jeho *Diagonála z 25. května 1963* se podle umělcových slov „sama vyjádřila“.

Od jednotlivých instalací s charakterem zátiší přešel postupně k rozsáhlejším pracím - světelným rohům či koridorům apod., později světlem zaplňuje celé prostory, zářivky

³⁶ Zde odkážme na text B. Schulzové *Být zvukem. LaMonte Young a indická hudba.* (viz použitá literatura)

* „Podívej se na světlo a budeš fascinován - jak na obou stranách nemůžeš postihnout jeho ohraničení.“ Dan Flavin (in Walther, 2004, s. 528)

sestavuje do jednoduchých struktur. Využívá optické mixáže barev a simultánní kontrasty, teplotu barevných odstínů.

Svá díla většinou koncipuje pro určitý prostor, který divák vnímá neobvyklým způsobem.

Flavinovy instalace působí jak na architekturu, tak na pozorovatele. Ten již nemá pocit, že stojí proti vnímanému objektu, ale stává se sám, ponořený do světla, součástí vizuální vnímané situace... Přesto nesmí být Flavin ... mylně chápán jako mystik světla... odmítal metafyzické, či dokonce mystické interpretace svého díla.³⁷



Flavinova světelná instalace, 1974

Flavinovy neonové trubice mají částečně blízko také k pop artu a městské masové kultuře, vyvolávají asociace spojené s reklamou; zároveň jsou však pořádány do instalací, které mají přísnou minimalistickou formu. Důležitým aspektem těchto děl je také to, že existují pouze tehdy, když jsou zářivky rozsvícené.³⁸

Zjednodušeně můžeme říci, že Dan Flavin vystavoval světlo v prostoru. Takové pojetí uměleckého díla se ale značně vymyká tomu, jak bylo umění chápáno dříve.

Nejen on, ale všichni minimalisté vnesli do umění nové přístupy a změnili jeho chápání pro další léta.

³⁷ Marzona, 2005, s. 16

³⁸ Lucie-Smith, 1996, s. 86-88

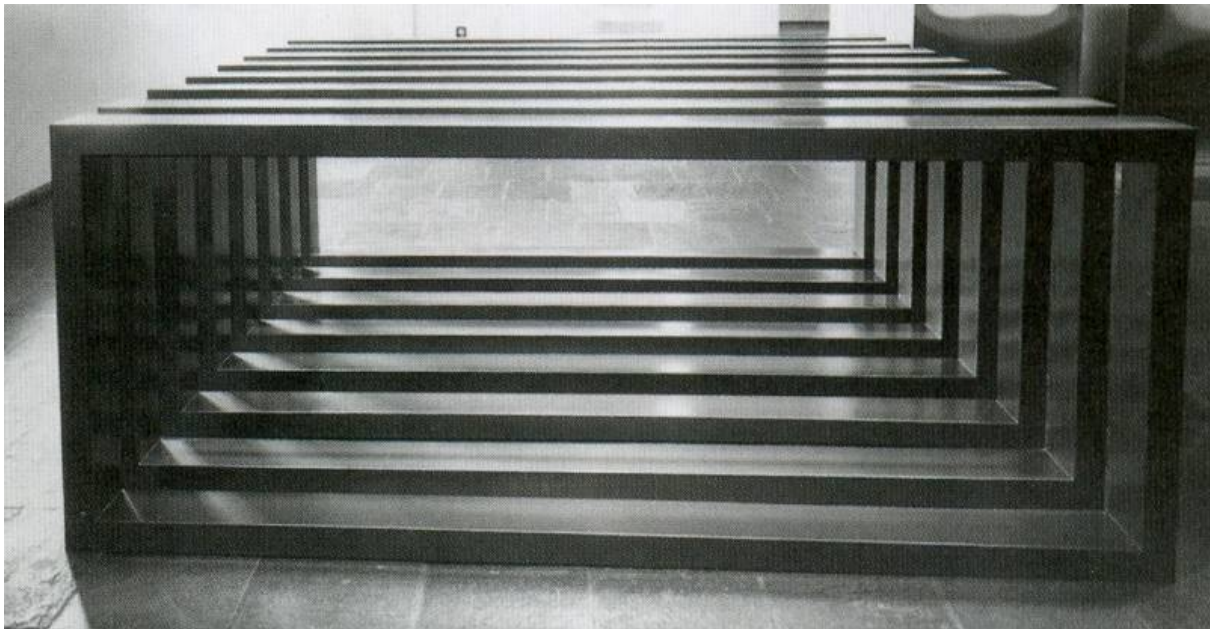
Donald Judd svá díla nazýval „specifickými objekty“ - již nešlo o malby, ovšem ani o sochy. Základem jeho děl je myšlenka „jedné věci za druhou“.

Judd usiluje o naprostou samostatnost svých objektů a chce je zbavit všech vnějších významů. Základem jeho tvorby je nehybné tkvění, kterému v jeho pojetí dokonale odpovídá monotónní opakování téhož tvaru. Jeho díla působí velmi staticky.

Určité vnitřní světlo jeho plastik je způsobeno povrchem opakovaných objektů - jejich vnější část je natřena matně, vnitřní se leskne.³⁹



Donald Judd, bez názvu, 1974

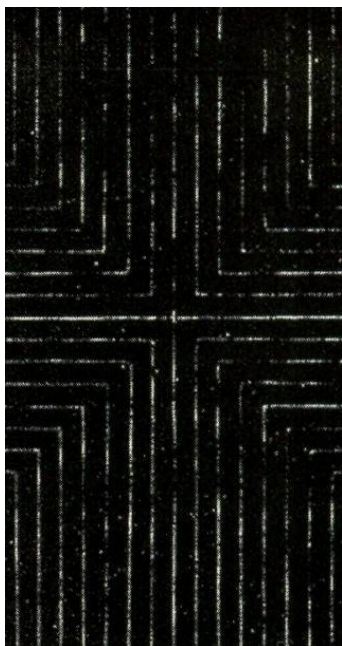


Z výstavy Donalda Judda v roce 1968

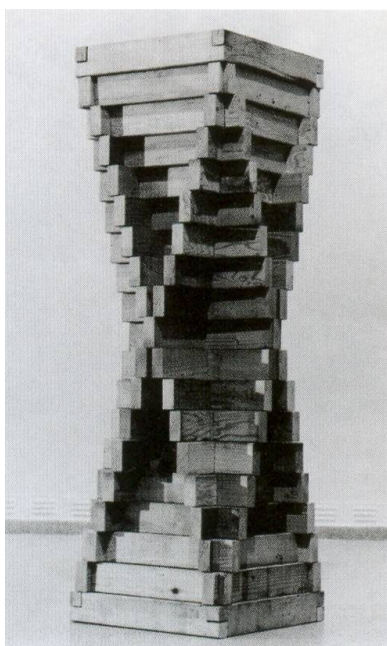
³⁹ viz Srp, 1982, s. 18

Minimal art propojoval oblast malířství a sochařství; vlastně obě tradiční pojetí zpochybňoval a zavrhoval jejich iluzionismus. Zároveň oslabil roli autora samotného, díla pak nemají osobitý umělecký rukopis.

Jak již bylo zmíněno, byly tyto myšlenky zradikalizovány na konci padesátých let nejprve v oblasti abstraktního malířství, zejména v projevech malby hard-edge. Frank Stella sdílel v té době nějaký čas ateliér s Carlem Andrem, takže se oba umělci navzájem ovlivňovali. Andre Stellova myšlenková východiska dobře znal, podle něj byla Stellova logika vytváření maleb ve svém materialismu konstruktivistická - Stella aplikoval „identické samostatné jednotky“, řekl Andre, „(které) nejsou prvky, ale tahy štětce.“⁴⁰ A stejně jako Stella přehodnocoval dosavadní postuláty malířství, Andre se podobnými myšlenkami zabýval v oblasti sochařství.



Frank Stella: Die Fahne Hoch, 1959, detail



Carl Andre: Pyramid, 1959



Carl Andre: Objekt ze stavebního dřeva 1964, 28 dílů

Andre redefinoval sochu jako prostor a využíval pro svou práci prefabrikované materiály - dřevěné bloky, cihly, kovové desky. „V konečném efektu Andre vytvořil z ready-made konstruktivistickou formu; tedy vzal dané prvky a nechal je vypovídat o materiálu, struktuře a místu.“⁴¹

Své práce vždy označoval jako „sochy“, ač jejich části nebyly spojeny a celek držel pohromadě jen díky působení gravitace.

Roku 1966 představil Andre na důležité výstavě minimalismu *Primary structures* dílo *Lever*. Šlo o devítimetrový pruh vycházející ze zdi, sestavený z cihel položených vedle sebe. Toto dílo (jako mnohé další Andreho práce) bylo vytvořeno pro konkrétní výstavní prostor a jeho součástí byla podlaha místnosti. Později se Andre zcela vzdává objemu a po podlaze rozkládá v geometrických sestavách čtvercové kovové desky a tvrdí, že „ideální skulpturou je silnice“.

⁴⁰ Foster, 2007, s. 409

⁴¹ viz Foster, 2007, s. 473

Všechny prvky jeho děl se stávají rovnocennými, nikde není centrum a neexistuje ideální místo pro pozorování „sochy“.

Andre své práce koncipuje pro určitý výstavní prostor a sám je instaluje. Postupně se propracovává k nové definici sochy: „Směr vývoje: socha jako forma / socha jako socha / socha jako místo.“ *



Carl Andre: Lever, 1966



Carl Andre: Zinkohořčiková plocha, 1969

„Tyto plošné práce, po kterých mohli návštěvníci chodit, ze sebe vydávají veškerý svůj vnitřní prostor, a definují tak určité místo. Díla se tak poprvé vzdávají jedné vlastnosti moderní plastiky, do té doby považované za velmi důležitou: objemu... Andre se vzdává toho, aby užitým surovinám vnucoval svážením, litím či řezbou nějakou konečnou podobu. V tom se projevuje jeho odmítnutí koncepce plastiky, která překračuje svůj materiál. V díle Carla Andreho zůstává určitý materiál tak, jak je, neodkazuje k ničemu mimo sebe.“⁴²



Instalace Carla Andreho

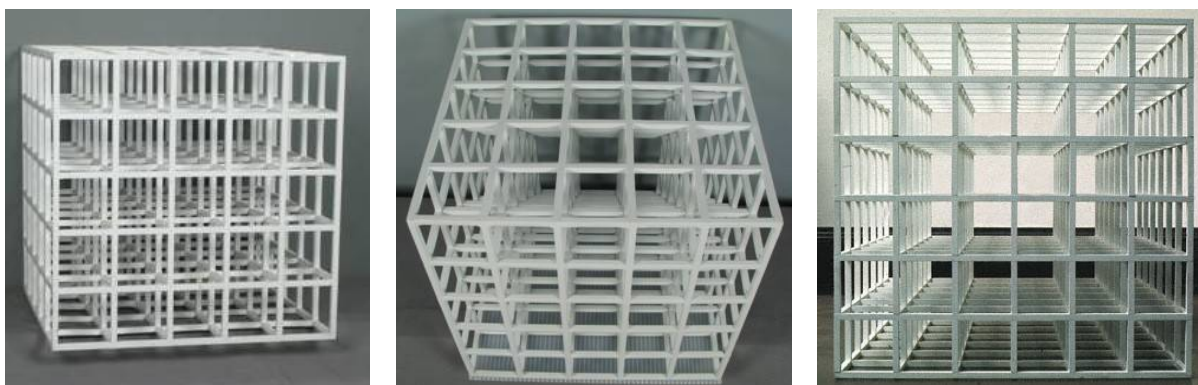
* K „soše jako formě“ má blízko tvorba již zmiňovaného Davida Smitha.

⁴² Marzona, 2005, s. 13-14

Můžeme si všimnout, že nejen pro Andreho, ale pro všechny minimalisty, je důležitý vztah díla a prostoru, ve kterém se nachází. Berou ohled také na samotného diváka - divák dílo často spoluvytváří svým pohybem po prostoru.

Význam aktivity diváka při vnímání minimalistického díla se asi nejzřejměji vyjeví při pohledu na trojrozměrné práce Sola LeWitta. Jsou vystavěny z mnoha skeletů krychlí, které tvoří pravidelnou konstrukci geometrického tvaru, ta pak vytváří naprosto racionální systém.

Ovšem začneme-li dílo obcházet, zjistíme, že se nám původní řád mění ve stále větší „neřád“, chaos, to když se nám z jiných úhlů začne původní uspořádání struktury proměňovat. „Každý krok kolem jeho práce přináší neočekávaný průřez nekonečnem,“ říká Robert Smithson.⁴³



Proměny skeletové struktury Sola LeWitta (1966)

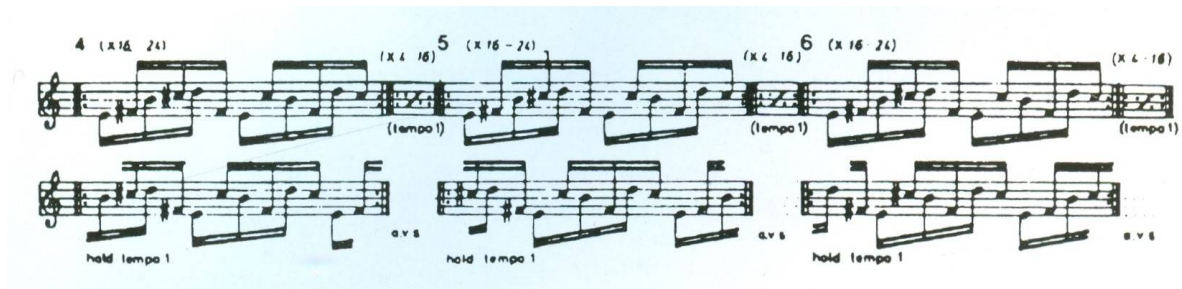
Hudební paralelou může být tvorba Steva Reicha, který používá „fázových posunů“. Ideálním příkladem je skladba *Piano Phase*, notový záznam jejích fází 1 až 6 je uveden na obrázcích níže.

$\text{♩} = ca 72$

Repeat each bar approximately number of times written / Takt soll approximativ wiederholt werden
entsprechend der angegebenen Anzahl / Répétez chaque mesure à peu près le nombre de fois indiqué.

Steve Reich: Piano Phase, 1967, fáze 1 až 3

⁴³ Srp, 1982, s. 22

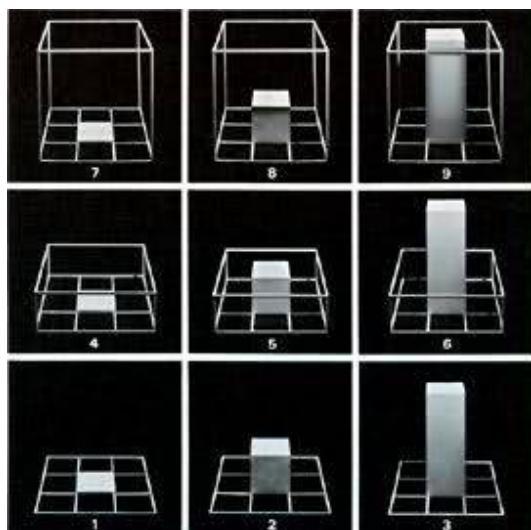


Steve Reich: Piano Phase, 1967, fáze 1 až 3

Jde o skladbu pro dva klavíry; oba klavíristé hrají totéž - opakují tentýž rytmicko-melodický vzorec, přičemž druhý klavírista neustále nenápadně pravidelně zrychluje. Dochází tak k fázovým posunům a struktura skladby a její tempo se průběžně mění. Dalo by se říci, že původní řád se mění v „ne-řád“ - podobně jako při obcházení LeWittových skeletových struktur .

LeWitt je pravděpodobně vedle Donalda Judda nejstriktnějším ve svém minimalistickém úsilí, posléze se však jako jeden z prvních začal konstruktivismu i minimalismu vzdalovat. Přiklonil se tak k určitému vlastnímu konceptuálnímu pojetí tvorby. Roku 1967 píše *Odstavce o konceptuálním umění* a tvrdí, že „jak umělecké dílo vypadá, na tom příliš nezáleží.“⁴⁴

Uvedme např. modulární dílo *Serial Project No. 1 (ABCD)*. Jde o systematické uspořádání mnoha uzavřených i otevřených forem krychlí a plošných čtverců. Základem je pravidelně členěná deska, která tvoří základní formální „kostru“. Ta zaručuje pravidelnost a z ní pramenící řád a princip identity. Použité tvary (moduly) vycházejí z krychle. Najdeme zde její podstavu, půdorys, „první patro“, celou krychli, vnitřní malou krychli a kvádr. Někde jde jen o skelety, někde o vyplněný tvar. Konstrukce díla je promyšlená do detailů, ač nemusí být na první pohled patrná. Také při obcházení této sestavy se naše vnímání celku mění.



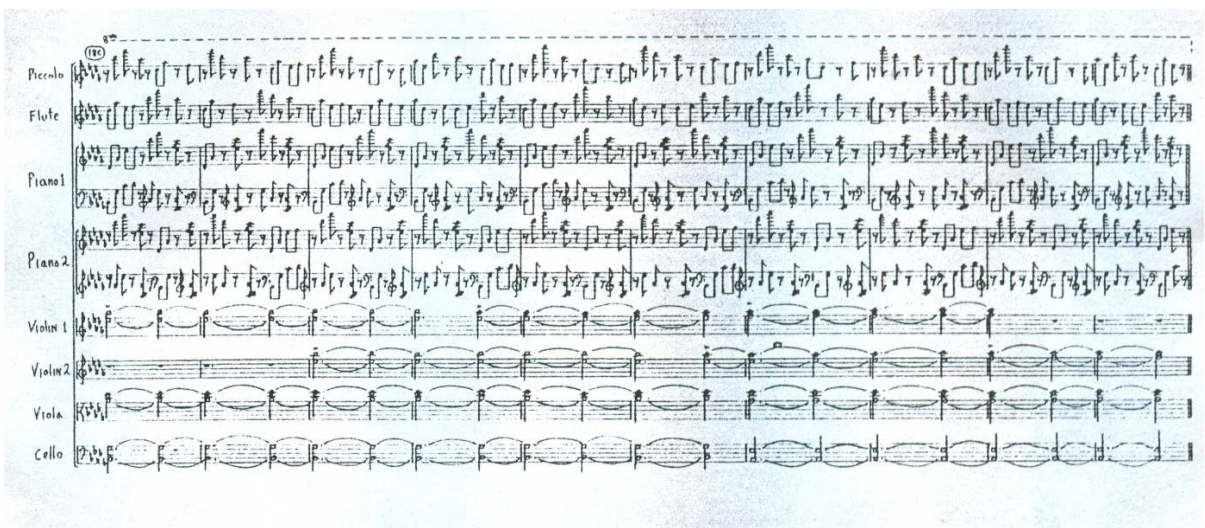
Sol LeWitt: Serial Project 1, 1966, některé moduly

⁴⁴ Foster, 2007, s. 474)



Sol LeWitt: Serial Project I (ABCD)

Podobnou systematičnosť najdeme ve skladbě Steve Reicha *Octet*. Začátek skladby je k nalezení v hudebních ukázkách v Přílohách k DP na CD pod číslem 03, níže uvádíme notový záznam části skladby.



Steve Reich: Octet

Jejím základem je pravidelné metrické a rytmické členění. Nalezneme v ní také fázové posuny, ale v poněkud odlišné podobě než u skladby *Piano Phase*. Jde o posuny mezi dvěma nástroji podobné posunům mezi jednotlivými hlasy v kánonu, kdy druhý hlas nezrychluje, ale začíná tutéž melodii o něco později po hlasu prvním. Změna struktura skladby se neděje změnou tempa, ale změnami opakovaných melodických vzorců mezi nástroji. Střídání různých rytmicko-melodických vzorců v *Octetu* pak můžeme přirovnat ke střídání různých stereometrických tvarů (modulů) v *LeWittově Serial Project I*.

Práce LeWittovy a Reichovy jsou tedy založeny na přísné racionální konstrukci, a to by mohlo vést k mylnému zobecnění. Minimalistická hudba má ale i svou uvolněnější, indeterministickou rovinu, stejně tak i minimalismus výtvarný.

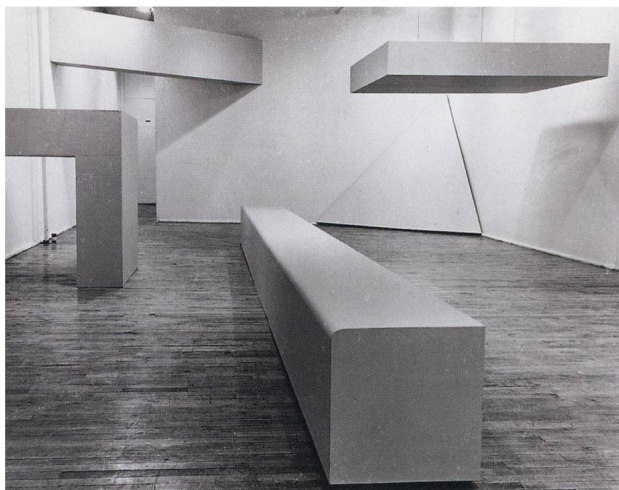
Pro tvorbu skladatele Terryho Rileyho je základem stejně jako u Reicha také cyklické opakování základního rytmicko-melodického vzorce, zároveň v ní však nalezneme prvek indeterminace, náhodnosti. Uvedme pro názornost skladbu *In C* (notový záznam viz obrázky níže, část skladby je uvedena v Přílohách na CD jako hudební ukázka pod číslem 04), která je komponovaná pro libovolný počet libovolných nástrojů, přičemž každý hráč se může sám rozhodnout, kdy začne hrát kterou figuru a kolikrát ji bude opakovat. Proto je provedení této skladby pokaždé jiné a pokaždé má jinou délku.

The image displays a musical score for Terry Riley's 'In C'. It consists of ten staves of music, each containing a sequence of numbered measures. The measures are numbered sequentially from 1 to 53. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and quarter notes, as well as rests. The score is written in a single melodic line, typical of the minimalist style. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The music is characterized by its repetitive, rhythmic patterns and the absence of a traditional harmonic structure.

Terry Riley: In C

Jako výtvarnou analogii k Rileyho skladbě bychom mohli uvést instalaci "Plywood Show" z roku 1964, kdy Robert Morris vystavuje jen sedm "soch" (jednoduché geometrické tvary relativně velkých rozměrů, zhotovené z překližky a natřené jedinou barvou) volně rozmístěných po celém prostoru galerie tak, aby pozorovatel kolem nich mohl pohodlně procházet.

Nejedná se o seriální opakování identických tvarů (základní princip minimalismu), ale o v podstatě náhodné rozmístění různých kubických tvarů.



Robert Morris: Plywood Show, 1964



Robert Morris: L-Beams, 1965

Robert Morris se zabýval vztahem svých prací k prostoru a vnímáním jejich rozmístění v prostoru pozorovatelem - vychází z perspektivy těla, vnímání neomezoval jen na zrak. Naše vnímání je podle něj určeno velikostí lidského těla: „Vždy jsem se zabýval díly v určité úrovni oka - pro mne je to důležitá rovina, na které stojí - a myslím, že se týkají otázky odrazu, protože se dovíte, jak jste velcí a kde jsou vaše oči, a uvědomujete si, že skutečně vidíte věci z určité výšky nad zemí.“⁴⁵

Zároveň Morris spoléhá na zkušenost diváka, na kontext, „...protože je to divák, kdo mění tvar neustále tím, jak mění svou pozici vůči dílu.“⁴⁶ Pokud bychom obcházeli jeho *L-ka* (*L-Beams*), zjistili bychom, že ač jsou všechna stejná, vnímáme je z různých pohledů jako různé tvary. Můžeme si uvědomit rozdílnost mezi tvarem vnímaným (vnímanou podobou tvaru) a tvarem „věděným“ (tvarem známým v mysli).

Jak píše D. Marzona, *L-Beams* lze chápat jako demonstrativní objekty - díky nim si pozorovatel uvědomí důležitost kontextu, situace při vnímání díla (vzdálenosti díla od stěny, rozmístění děl, úhlu pohledu...)⁴⁷.

Robert Morris ve své tvorbě kloní k myšlence jednoty, vycházející z tvarové teorie (gestalt). Jak již bylo zmíněno, v minimalismu převládala tendence rušení hierarchie mezi jednotlivými částmi díla a snaha o jediný celistvý tvar; dílo má být vnímáno jako celek a ne po částech.*

⁴⁵ Srp, 1982, s. 19

⁴⁶ Foster, 2007, s. 493

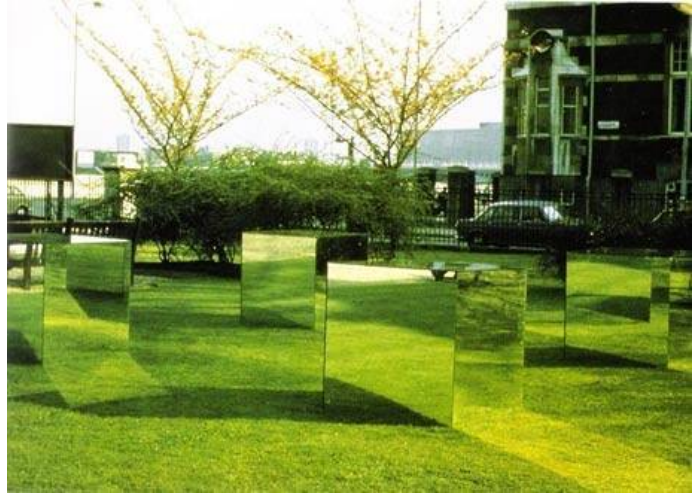
⁴⁷ Marzona, 2005 s. 23; zde je vhodné odkázat také na myšlenkové východisko ve fenomenologii vnímání Merleau-Pontyho

* „Ano, jde o celek. Velkým problémem je uchovat smysl díla jako celku.“ Donald Judd (viz Marzona, 2005, s. 19)

Zaujatý též fenoménem procesu v umění, Morris některá svá díla během výstav denně obměňoval tím, že měnil uspořádání jejich částí. Přitom se snažil, aby sestava byla vždy vnímána jako jeden celistvý tvar. Pro názornost uvedme dílo *Untitled (Stadium)*. Dílo pojímané jako proces se stane výchozí myšlenkou pozdějšího process artu.

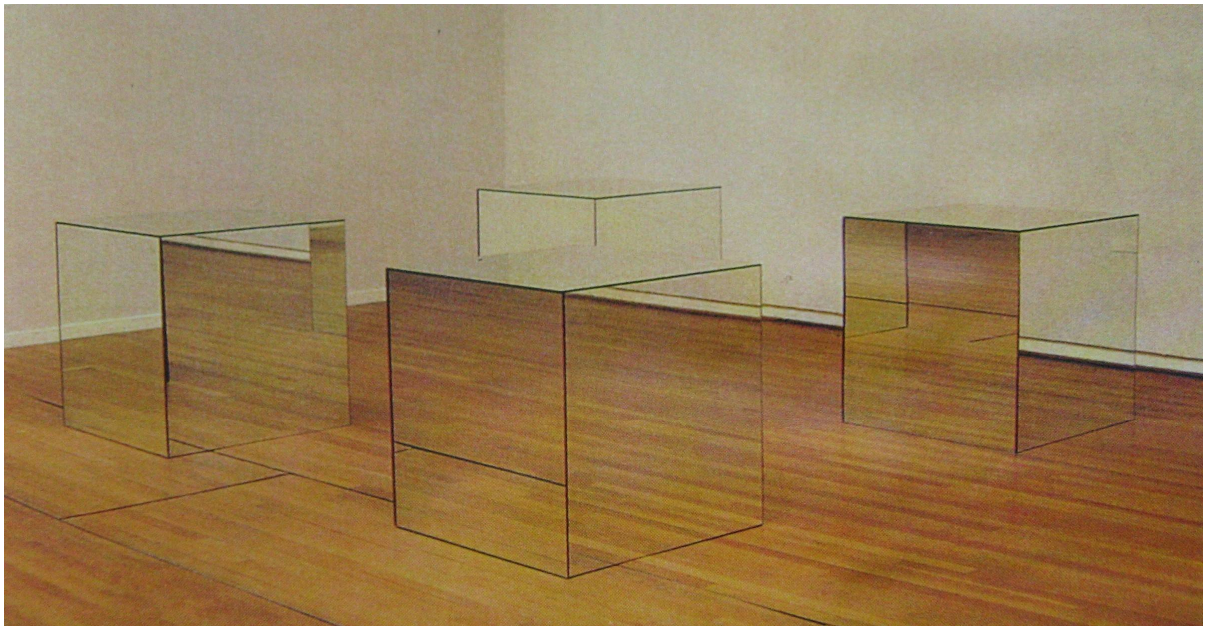


Robert Morris: *Untitled stadium*, 1967



Robert Morris: *Zrcadlové krychle*, 1965-76

U Roberta Morrise se v rámci minimalismu odchylky od přísného řádu a symetrie objevují nejčastěji. Jeho *Labyrinty* a *Zrcadlové krychle* jsou sestaveny seriálně, ale tento původní řád prostupuje jistá míra náhody, když se na stěnách krychlí zrcadlí i okolí a tato zrcadlení rozbíjejí přesné tvary minimalistických forem. Divák vnímá silné propojení objektů s okolím a opticky se v takovém „labyrintu“ může ztratit.



Robert Morris: *Zrcadlové krychle*, 1965-76

V letech 1967-68 se Morrisova tvorba mění a předznamenává postminimalismus. Prvek indeterminace se v ní značně stupňuje. Např. v práci z r. 1968, která byla složena ze sta kusů různých kovových objektů (plátů, U a I profilů...) libovolně umístěných po podlaze je zdůrazněna náhodnost různých vztahů, souvislostí, které při pozorování práce vyvstanou.⁴⁸

O rok později Morris na podlahu galerie sype hlinu a různý odpad. Vystavuje neforemný materiál. Jeho díla ztrácí pevnou strukturu, mizí jakákoli vnitřní spojitost jednotlivých částí díla.

„Morris představil řadu materiálů, jako třeba zbytky tkaniny nebo špínu, které nemohly být zachyceny v profilu nebo v plánu, jako obraz samotný... měly diváka posunout od zaostřeného pohledu na jeden specifický předmět k ‚prázdnému‘ hledění na vizuální pole.“⁴⁹

Vývoj Morrisovy tvorby od pevné formy k „antiformě“, ke které přešel od přesného členění prostoru pevně danými jednotkami, stejně jako LeWittův vývoj směrem ke konceptuálnímu umění již naznačuje nové cesty umění po minimalismu.

Morrisovy další práce s antiformami byly experimentací s plstěnými či jinými měkkými materiály, které umožňovaly využití velké míry náhodnosti .



Robert Morris: Antiformy, práce z plsti

Značná míra indeterminace v rámci minimalistické hudby je obsažena ve skladbách Phillipa Glasse. Je nejmladší z uvedených skladatelů a jeho tvorba je částečně již postminimalistická. Dnes je nejpopulárnějším představitelem minimal music, zvláště díky spolupráci s filmovým průmyslem. Komponoval hudbu např. k filmům *Koyaanisqatsi*, *Kundun*, *Hodiny* aj. Kromě toho tvořil opery - např. na opeře *Einstein on the Beach* (z r. 1976) spolupracoval s dramatikem a performerem Robertem Wilsonem.

Glassova hudební tvorba má minimalistické základy. Techniky, které používá, nazývá postupné vrstvení a cyklická struktura. Při postupném vrstvení se základní hudební fráze (určitý počet not) několikrát opakuje, poté se přidá či odebere jedna nebo více not a obohacená či zkrácená fráze se opět několikrát opakuje. Rytmus se ubíráním či přidáváním not mění, proces se dále rozvíjí. Jak napovídá označení, cyklická struktura se

⁴⁸ Srp, 1982, s. 20

⁴⁹ Foster, 2007. s. 536

rozvíjí krouživým postupem vpřed. Hudební figury s různými pevně stanovenými rytmickými rozsahy se kombinují a za určitou dobu se vrátí do výchozího momentu současně. Kombinací postupného vrstvení a cyklické struktury vzniká pocit bezčasového proudu hudby, jejíž rytmus se živě proměňuje, jakoby pulsoval (zde odkažme na hudební ukázkou č. 05 v Přílohách na CD).

Glassův charakteristický hudební jazyk ho výrazně odlišuje od jiných minimalistických autorů, např. od Steva Reicha, s jehož tvorbou bývá často konfrontován. Hlavním rozdílem mezi jejich skladbami je zdroj postupné změny v proudu hudby. U Reicha je proces změny zapříčiněn fázovými posuny daného základního schématu, tím se mění struktura skladby. U Glasse žádné pevné schéma neexistuje. Základem proměny skladby jsou proměny výchozí hudební figury. Výsledná struktura skladby je nestabilní; zejména zde je obsažen silný aspekt indeterminace.

Zmiňme se ještě o posunu, ke kterému došlo v postminimalistické hudbě. Tento posun můžeme zaznamenat při srovnání ukázky z Glassovy opery *Einstein on the Beach* z části „Train“ a úryvkem ze skladby Johna Adamse *Short Ride in a Fast Machine*; obě jsou uvedeny v Přílohách DP na CD v hudebních ukázkách (č. 05 a 06).

John Adams na americké minimalisty navázal osobitým způsobem a vytvořil díla barevně a melodicky daleko bohatší a posluchačsky přístupnější.⁵⁰ Na úryvku jeho skladby *Short Ride in a Fast Machine* můžeme pozorovat také opakující se motivy, ale oproti striktní výstavbě skladeb minimalistických větší subjektivní zásahy autora, které vedou k větší míře dynamiky skladby, a zároveň použití gradace, která mění ve výsledku skladbu tak, že připomíná spíše hudbu evoluční než seriální.

Na závěr této kapitoly dodejme, že postminimalističtí umělci využívali minimalistických principů, ale přetvářeli je. Impulsy, které minimalismus přinesl, byly tak následně v době postmoderny rozvinuty mnoha způsoby. Expanze umění v postmoderně, ať už mluvíme o process artu, land artu, site specific artu*, body artu a performance, videoartu či konceptuálním umění a dalších, byla umožněna podmínkami, které byly v šedesátých letech v umění prosazeny díky minimalismu. Z této proměny, ke které díky minimalismu došlo, čerpá umění do současnosti.

⁵⁰ Navrátil, 2003, s. 317.

* Site specific art je označení pro umělecká díla spojená s konkrétním (zejména venkovním) prostředím; doslova „umění vázané na místo“

Základní použitá literatura:

- BLÁHA, J. *Sol LeWitt a Steve Reich. Výtvarný a hudební minimalismus I.* z cyklu *Hudba a obraz*. Hudební výchova, roč. 1998. ISSN 1210-3683
- BLÁHA, J. *Robert Morris a Terry Riley. Výtvarný a hudební minimalismus II.* z cyklu *Hudba a obraz*. Hudební výchova, roč. 1998. ISSN 1210-3683
- BLÁHA, J. *Minimální konfrontace.* Výtvarné umění 4/92. ISSN 0862-9927
- BLÁHA, J. *Struktura výtvarného a hudebního díla I - Tvar, prostor a čas.* Praha, autorské vydání.
- BLÁHA, J. *Struktura výtvarného a hudebního díla II - Kompozice a hudební forma.* 1995, autorské vydání.
- BLÁHA, J.; SLAVÍK, J.; *Původce výtvarným umění V.* Praha: Práce, 1997. ISBN 80-208-0432-3.
- DORŮŽKA, P. *Hudba na pomezí.* Panton, 1991. ISBN nevedeno.
- FOSTER, H. - KRAUSSOVÁ, R. - BOIS, Y.-A. - BUCHLOH, B. *Umění po roce 1900.* Praha: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-952-8.
- LUCIE - SMITH, E. *Artoday. Současné světové umění.* Slovart, 1996. ISBN 80-85871-97-1.
- MARZONA, D. *Minimalismus.* Praha: Slovart, 2005. ISBN 80-7209-670-2.
- NAVRÁTIL, M. *Dějiny hudby. Přehled evropských dějin hudby.* Olomouc: Votobia, 2003. ISBN 80-7220-143-3.
- SRP, K. *Minimal & earth & concept art.* Jazzová sekce, 1982. ISBN nevedeno.
- SCHNIERER, M. *Soudobá hudba 20. století. Jihočeská univerzita v českých Budějovicích, 1997.* ISBN 80-7040-090-0.
- SCHULZOVÁ, B. *Být zvukem. LaMonte Young a indická hudba.* Vokno č. 21. 1990. ISSN nevedeno.
- WALTHER, I. F. (editor) *Umění 20. století.* Praha: Slovart, 2004. ISBN 80-7209-521-8

4. 1. Evropská paralela minimal artu

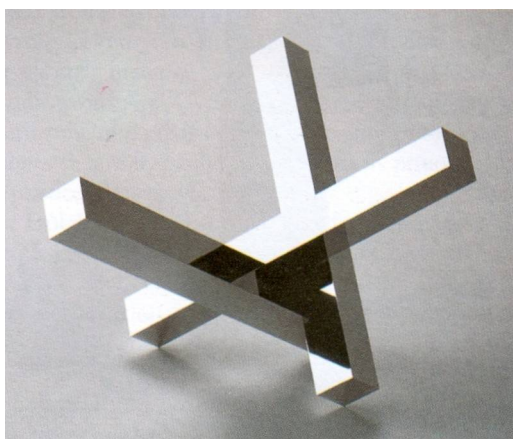
Podívejme se nyní zběžně na evropský a zároveň také český kontext tvorby Ada Reinhardta a umělců minimalismu.

Evropské výtvarné umění šedesátých let vycházelo z odkazu předchozího vývoje, k minimalismu mělo blízko pouze formálně některými svými projevy. Také docházelo k redukci geometrického slovníku, zároveň se tu setkávaly ovšem analýza s intuicí a systém s kompozicí.⁵¹

Ve srovnání s americkým minimalismem zůstávalo evropské reduktivní umění ve většině případů o něco složitější a méně „čisté“. Umělci byli ovlivněni různými vlivy. Francois Morellet spojoval ve svých pracích konstruktivistické prvky s minimalismem a konceptualismem. Říká: „Geometrii jsem zvolil kvůli neutralitě a systém, abych omezil svévoli vlastních rozhodnutí.“⁵²

Max Bill, který čerpal z odkazu Bauhausu, svá díla podle svých slov „programoval“ na základě aritmetických výpočtů, ale zároveň vylučoval vše, co neprošlo zkouškou jeho subjektivního soudu.⁵³ Snažil o kompoziční rovnováhu svých děl.

Podíváme-li se na jedno jeho níže uvedené dílo, zjistíme, že tvary, které používá jsou sice minimalisticky oproštěné a dílo vyhovuje požadavku jednoty, ale právě způsob, jakým jsou jednotlivé díly sestaveny, principům minimalismu neodpovídá.



Max Bill: Jednota ze tří stejných objemů, 1961

Podobnou situaci jako ve výtvarném umění nalezneme také v evropské hudbě. I zde se objevila tendence k redukci, ale její podobnost minimal music je taktéž pouze formální. V kontextu šedesátých let se takové projevy v hudbě označují jako nová jednoduchost. Jako příklady uvedme některé skladby Arvo Pärta či Henryka Goreckého. Úryvek z jeho *III. Symfonie „Symfonie žalozpěvů“ op. 36 pro soprán sólo a orchestr* je uveden v hudebních ukázkách v přílohách na CD.

Minimalistickému hudebnímu projevu se blížila tvorba maďarského hudebníka László Sáryho a také několika českých skladatelů. Zmiňme Jana Klusáka, který pomocí racionálních skladebných technik vytvářel hudební skladby se silným emocionálním účinkem.⁵⁴

⁵¹ Walther, 2004, s. 529

⁵² Walther, 2004, s. 348

⁵³ Foster, 2007, s. 516

⁵⁴ Hrčková, 2007, s. 508

V kontextu českého výtvarného umění se zdá vhodné mluvit v této souvislosti spíše o racionálním proudu nebo konstruktivistických tendencích či nekonstruktivismu 60. let. Jádrem českého nekonstruktivismu byli zpočátku tři umělci: Karel Malich, Zdeněk Sýkora a Hugo Demartini (skupina Křižovatka, založena 1963). K nim se posléze připojili Vladislav Mirvald, Radek Kratina a Jan Kubíček.

V rámci této kapitoly se podíváme na důležité aspekty tvorby těchto autorů a jejich příbuznost a odlišnosti ve vztahu k americkému minimalismu a evropské paralele.

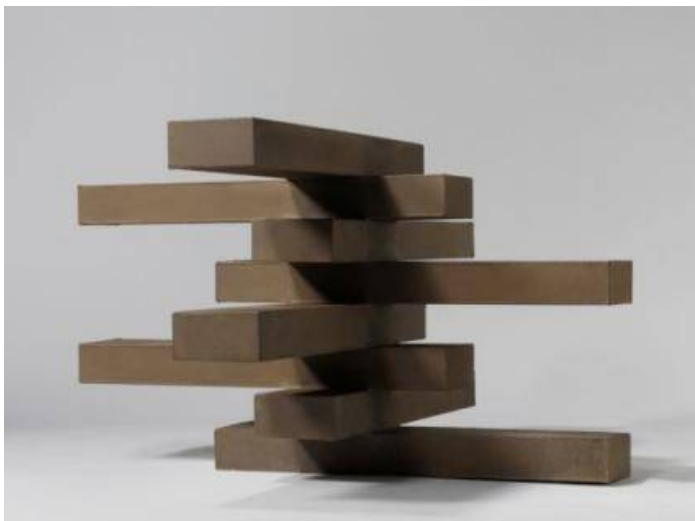
Český konstruktivismus nelze označit za jedolitý směr. Geometrizační tendence se v šedesátých letech ve větší či menší míře objevují v dílech mnoha výtvarných umělců. Najdeme u nich ovšem i další výrazné vlivy, nejen konstruktivistické (existenciální témata, inspirace přírodou...), a různé přesahy. Připomeňme jména jako Stanislav Kolíbal, Milan Grygar, Kamil Linhart, Čestmír Kafka, bratři Ivan a Dalibor Chatrní či Václav Boštík.

Miloš Urbásek např. konstruktivisticky pracoval s písmem. V této souvislosti je vhodné připomenout také významnou inspirativní osobnost českého nekonstruktivismu, Jiřího Koláře a jeho lettristické sestavy či chiasmáže výrazně geometricky organizované konstruktivním rytmem a řádem.

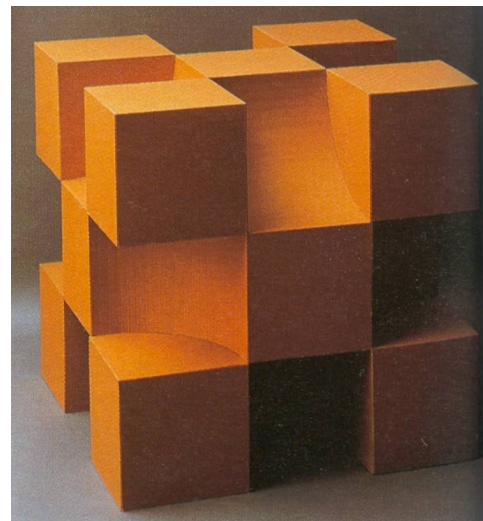
1. 6. 1. Evropské sochařství šedesátých let

Pokud svou pozornost zaměříme na evropské sochařství šedesátých let, zjistíme, že nevychází z minimalismu, ačkoli někteří tvůrci (jako např. Holanďan Carel Visser, viz obrázek níže) svou práci k jeho zásadám dovádí, a že je zároveň vzdáleno již i konstruktivistickému pojetí.

Zmíňme např. díla Erwin Heericha, který ve svých kartonových konstrukcích operuje s odečítáním: dělení, půlením, vynecháváním.



Carel Visser, objekt, 1964



Erwin Heerich, kartonový objekt, 1969

Jako sochařskou alternativu k americkému minimalismu v Evropě můžeme označit díla Angličana Antonyho Cara. Ten byl původně ovlivněn tvorbou svého učitele Moora, ovšem od návštěvy u Davida Smitha v roce 1959 se jeho přístup mění. Přejímá od něj strategii diskontinuity, tedy cílenou mnohost náhledů z různých úhlů. Vytváří otevřené konstrukce, které s minimalismem spojuje jedině jejich pevný kontakt se zemí (nemají podstavec)

a tedy zohlednění diváka a jeho prostoru. Jeho ocelové plastiky jsou rozvinuty horizontálně, ne vertikálně, a natřeny jednou barvou, aby zůstala zachována formální jednota díla.

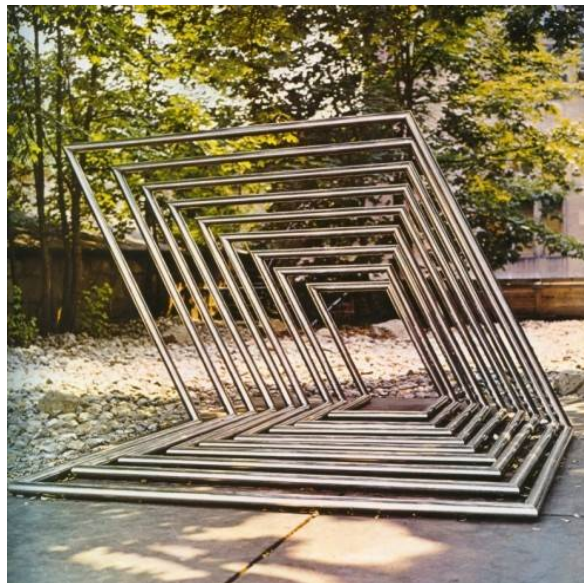


Antony Caro: Brzy z rána, 1962

Caro svou tvorbou ovlivnil dvě další generace anglického malířství, mezi jeho žáky patřil např. William Tucker.



William Tucker, 1970



Yaacov Agam, socha z oceli, 1966

Blízko k minimalistickému pojetí mají díla izraelského sochaře a malíře Yaacova Agama. Jeho práce z nerezavějící oceli jsou založeny na obměňování základní série elementárních geometrických forem. Na uvedeném obrázku vidíme jejich pravidelné uspořádání kolem osy.⁵⁵

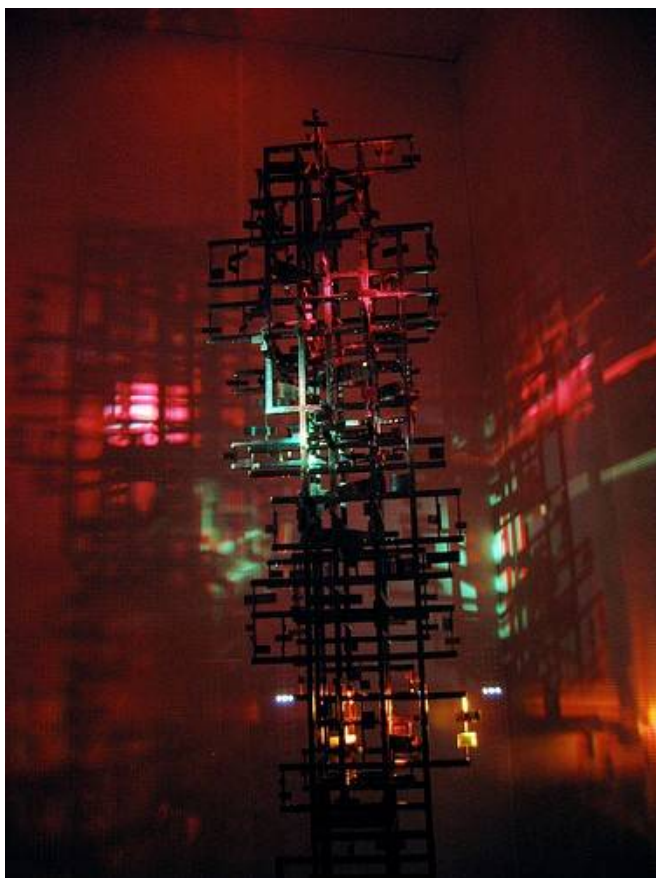
⁵⁵ Pijoan, 1984, s. 109

1. 6. 2. Kinetické umění

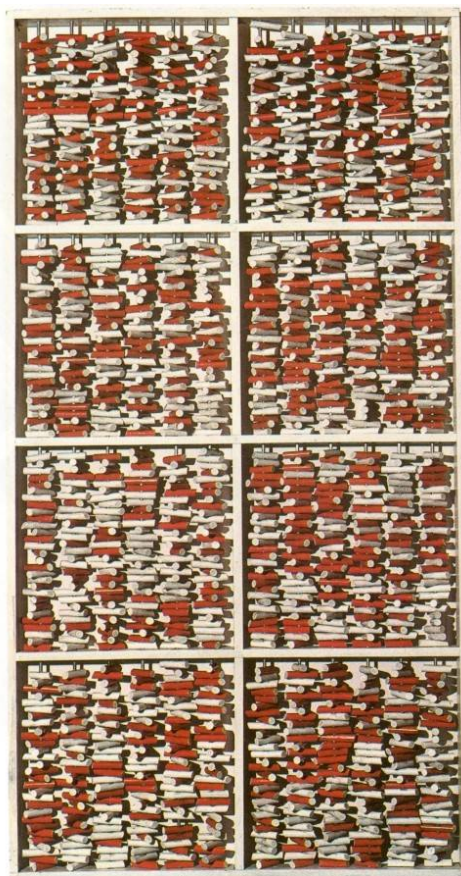
V šedesátých letech se v sochařství objevuje pohyb jako nový umělecký prvek, jde zároveň o protest proti neměnné kráse. Tato tvorba vychází z konstruktivistické tradice, patrné je to především na dílech Nicolase Schöffera.

V českém prostředí měl ke kinetickým objektům z konstruktivistů nejbližší Radoslav Kratina, jemuž se dařilo aktivizovat diváka, vtáhnout jej do procesu tvorby. Jeho variabily jsou do určité míry proměnlivé, umožňují účast diváka na svém aktuálním stavu, ale vždy si zachovávají svůj skladebný řád - množství totožných opakovaných elementů, které tvoří jeden celek (přístup podobný minimalistickým principům, který však obsahuje také velkou míru hravosti).

Kratina svými objekty, manifestuje „...neměnnost a trvalost principů na kterých se zakládají. Odmítal dokonce svá díla datovat.“⁵⁶



Nicolas Schöffer: maketa světelně-kinetické věže



Radek Kratina: Pocta Stažewskému,
1967

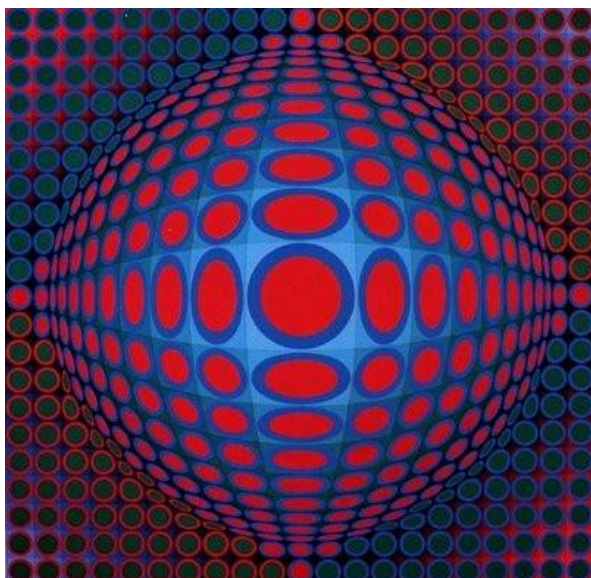
⁵⁶ in Dějiny českého výtvarného umění 1958/2000 [VI/1], s. 223

1. 6. 3. Op art

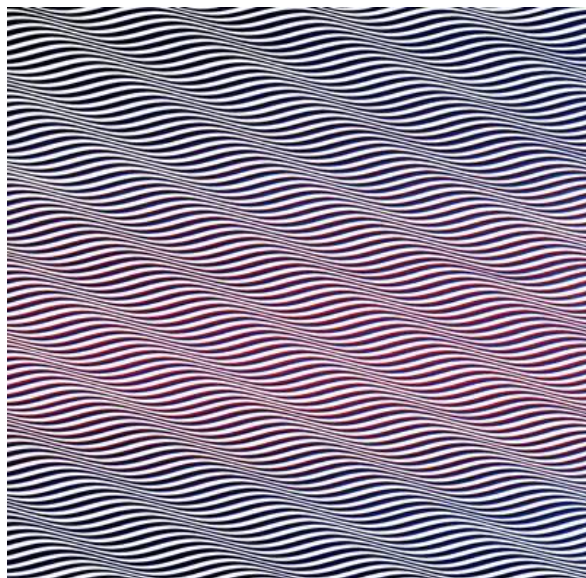
Významným proudem šedesátých let je op art (optical art), který se zaměřuje na možnosti zrakového vnímání a na rozdíl od kinetického umění nepracuje s pohybem skutečným, ale iluzivním. Využívá proto různé optické klamy. Proměnlivost a „optická iritace“, iluzivnost světelná a perspektivní, jsou zapříčiněny využitím pečlivě zvolených (geometrických) forem a susedstvím určitých barev.

Victor Vasarely, jehož tvorba má kořeny v konstruktivismu, ve svých obrazech používá opakované, proměnlivé a libovolně zaměnitelné základní formy (viz obrázky níže).

Umělec věřil ve vývoj spočívající v umění samotném a snažil se o masovou dostupnost a rozšíření umění, proto propagoval „ars multiplicata“, reprodukovatelnost uměleckých děl, která je zbavuje exkluzivity, „aury“.



Victor Vasarely: Vega 200, 1968



Bridget Riley: Vodopád, 1967

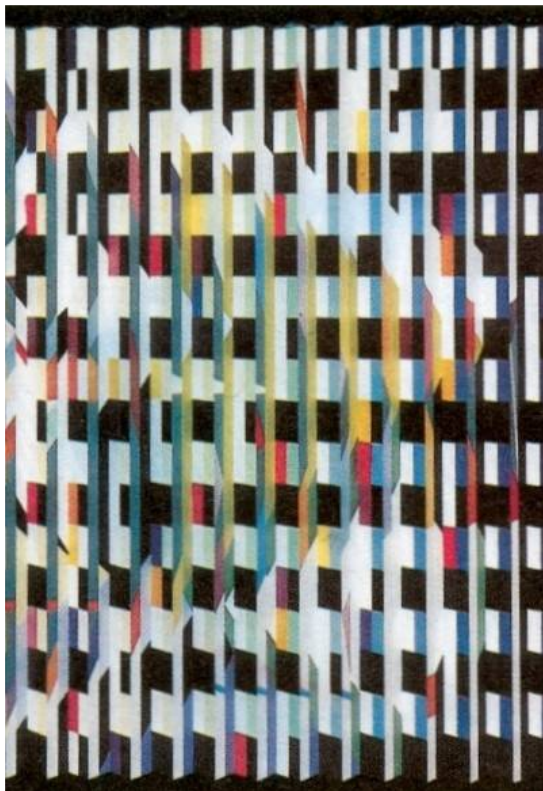
O objektivizaci svých děl se snažil jak Vasarely, tak Angličanka Bridget Rileyová, která ve svých obrazech ruší veškeré stopy rukopisu. Vytváří otevřený prostor, který opticky diváká mate, znejistí. Nepotřebuje ovšem žádný komentář, divák je vybízen k pozorování a samostatné analýze. Opakující se tvary (linie) vyvolávají pocit dynamiky, pohybu, vnášejí do racionálně zkomponovaného obrazu expresivitu. Autorka říká: „Maluji podle přírody... ale zcela novým způsobem. Pro mě není příroda krajina, nýbrž dynamismus vizuálních sil.“⁵⁷

Společné znaky op artových děl jsou tedy zrušení individuálního rukopisu a ústup umělecké osobnosti za objektivní optickou událost, absence klidného bodu pro pozorovatele a zároveň úsilí o rozpohybování uměleckého díla.⁵⁸ Již zmiňovaný Yaacov Agam zároveň využíval za tímto účelem pohybu diváka. Vytvářel geometrické kompozice obrazů-reliéfů, které nabízely různé úhly pohledu. Uvedená reprodukce ukazuje dílo pouze z jednoho úhlu pohledu, pokud ovšem divák kolem díla prochází, barevné tvary se mění. Obraz je totiž

⁵⁷ viz Walther, 2004, s. 344 - 346

⁵⁸ Walther, 2004, s. 347

rozčleněn hranatými lamelami pomalovanými na každé straně jinou barvou, a proto se buď otevře ve své barevnosti, nebo se uzavře do černě strukturované plochy.⁵⁹



Yaacov Agam: Život je stín, který táhne kolem, 1969/70, kolorovaný reliéf, detail



Vladimír Mirvald: Oblouková struktura, 1968

V kontextu českého umění mají k op artu nejbližší práce Vladimíra Mirvalda. Jejich vlnění připomíná efekt moiré, jež klame oko (viz obrázek). V rámci op artu zůstává však Mirvald zcela osobitý.

Jeho kompozice sestávají ze soustředných černobílých kružnic, pořádaných do geometrických rastrů a rozmanitě přetínaných - jde o motivy „undulačních válců“ a „cylindrických aperspektiv“ (jak je nazývá).⁶⁰

⁵⁹ Walther, 2004, s. 347

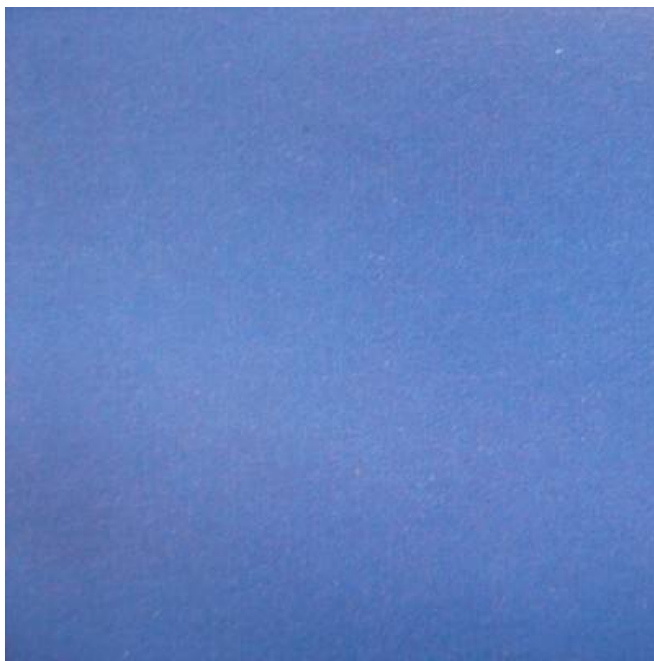
⁶⁰ in Dějiny českého výtvarného umění 1958/2000 [VI/1], s. 215

1. 6. 4. Evropští monochromní malíři

Evropské poválečné umění se vypořádávalo s truchlivostí a pesimismem abstraktního expresionismu (informelu, tašismu) a hledalo za něj náhradu. Jako jedno z vhodných východisek se objevila v malířství monochromie.

Za paralelu radikální abstrakce (o monochromech Reinhardtových se v Evropě zatím nevědělo) v Evropě můžeme označit monochromní plátna Yvese Kleina, který se snaží svými modrými monochromy IKB (International Klein Bleu, mezinárodní Kleinova modř) zviditelnit materiální a duchovní kvality barvy.⁶¹ Tentýž autor roku 1958 pořádá v pařížské galerii výstavu *Prázdno*, kde divák opravdu nenalezl nic než bílé stěny a byl tak vybízen k vlastní aktivitě.

Dalším významným monochromistou byl Lucio Fontana, který svá plátna prořezával či prorážel, aby je tak otevřel prostoru; prostor tak může vstoupit do obrazu. Zároveň je tím zdůrazněna objektovost obrazu, jeho fyzická existence.



Yves Klein: IKB, 1959



Lucio Fontana: Prostorový koncept, 1960

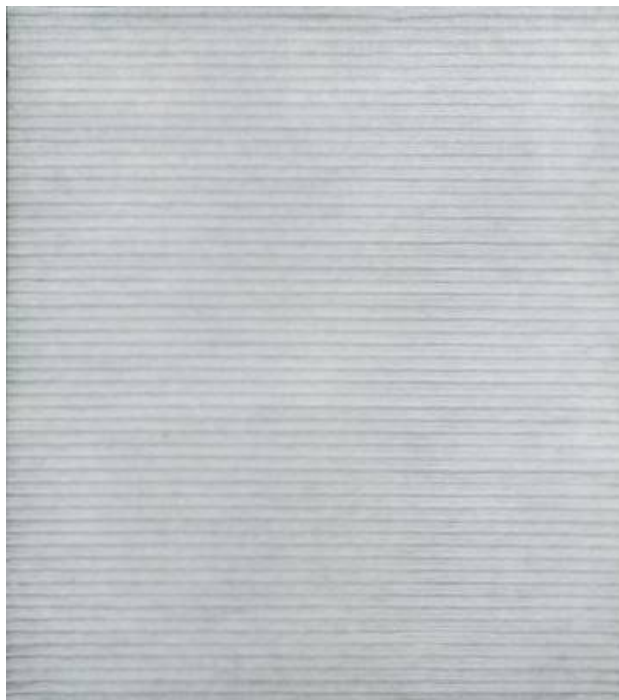
Geometricky konstruktivní hierarchický řád je nahrazován stále častěji stejnoměrným strukturováním plochy obrazu. Děje se tak právě využitím monochromů, jemně odstupňovaných barevných ploch (např. německá skupina Zero) a též pomocí rastrů, mříží nebo žaluzií. Pro názornost uveďme jedno takové dílo - reliéf Jana Schoonhoveny z nizozemské skupiny „NUL“, který se svým pojetím blíží principům minimalismu*.

⁶¹ Walter, 2004, s. 298

* Zajímá se o objektivizaci uměleckého díla a redukuje roli umělce na minimum - „v praxi to znamená sériovou stavbu, řád, který vylučuje záliby...“ (Walther, 2004, s. 302)



Jan Schoonhoven: R 70-74, 1970



Karel Malich: Krajina - bílý reliéf, 1963

Monochromy Karla Malicha, *Černý a Bílý reliéf* uvádíme jako práce dosahující „nulového bodu“, podobně jako tomu bylo o několik let dříve u Ada Reinhardta. Tyto dvě práce z r. 1963 jsou vrcholem Malichova abstrahování - jde o vlnitou lepenku, jednou zbarvenou bíle, podruhé černě.*

* Představuje nulový bod, dosažení naprostého ztišení; uvádí energie do nirvány ničím nerušeného klidu, po jakém ve formě „čistého pocitu“ toužil obdivovaný Kazimír Malevič. Odtud se nedá pokračovat, musí se začít odjinud... (in *Dějiny českého výtvarného umění 1958/2000* [VI/1], s. 213)

1. 6. 5. Neokonstruktivismus

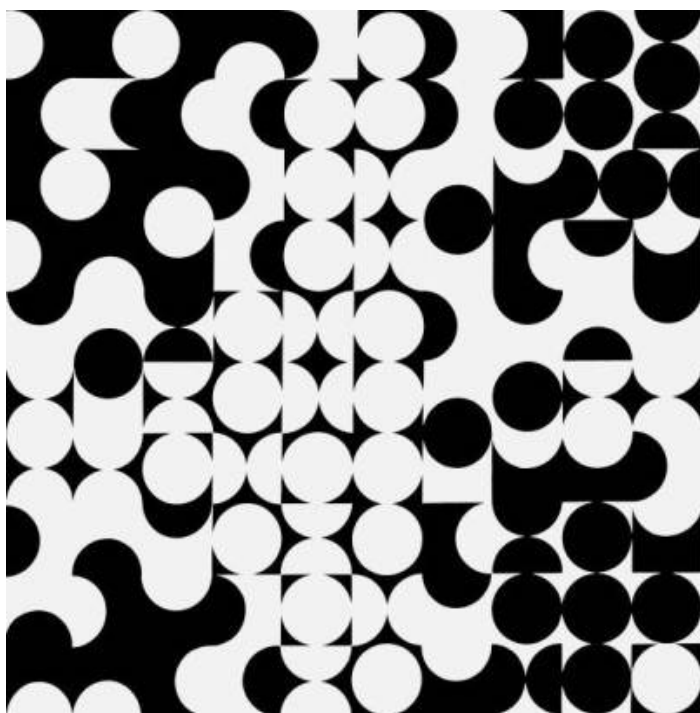
Neokonstruktivismus od meziválečného konstruktivismu odlišuje především důraz na matematické principy, jako jsou variace a permutace, umělci na jejich základě pracují s obměnami daných prvků. Významným představitelem tohoto typu umění se stal Zdeněk Sýkora, který při své tvorbě dokonce používal k výpočtům počítač.

Sýkora od zobrazení přírody (např. cyklus obrazů Zahrady) dospěl až k pojetí plochy obrazu jako souboru konstantních jednoduchých geometrických prvků - šlo např. o černé a bílé půlkruhy zaplňující na základě matematického pravidla síť čtvercových polí (viz obrázek níže).

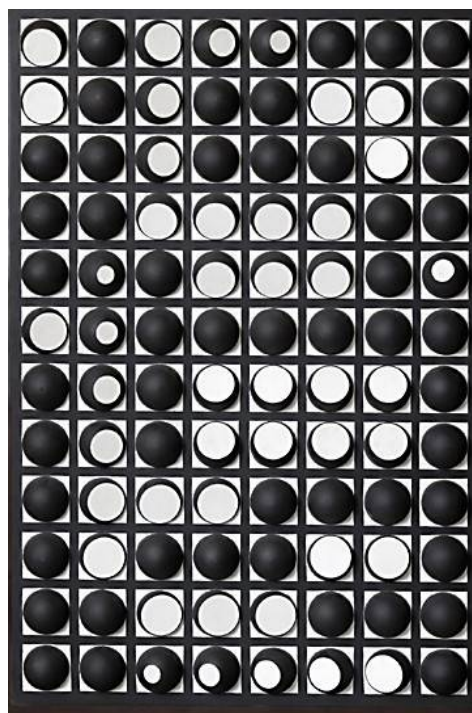
Takto vzniklá syntéza náhody a řádu má být jinou manifestací přírody. Sýkora se snažil nahradit řád, který může obraz čerpat z viditelného světa, jiným řádem.

V 60. letech tvoří své struktury za použití počítače* - jsou tedy přísně komponovány, nicméně nepůsobí dojmem studených mechanismů.⁶²

Že východisko prací Zdeňka Sýkory je jiné než minimalistické svědčí i slova autora samého: „Počítač není rozhodujícím faktorem pro výsledky mé práce... Mé obrazy nepřestaly nikdy být odrazem mých základních životních pocitů: neuchopitelnosti světa a radosti ze života.“ Oproti minimalistickým dílům nejsou „bezobsažné“.



Zdeněk Sýkora: Černobílá struktura, 1964



Hugo Demartini: Černobílá struktura, 1965

Sochař Hugo Demartini v šedesátých letech pracuje s racionální organizací díla, ke které postupně přešel - podobně jako Zdeněk Sýkora - od kompozice ke struktuře.

* Byl roku 1963 první na světě, kdo začal takového postupu důsledně používat a zůstal také jediným. (in Chaloupecký, J. Nové umění v Čechách, s. 64)

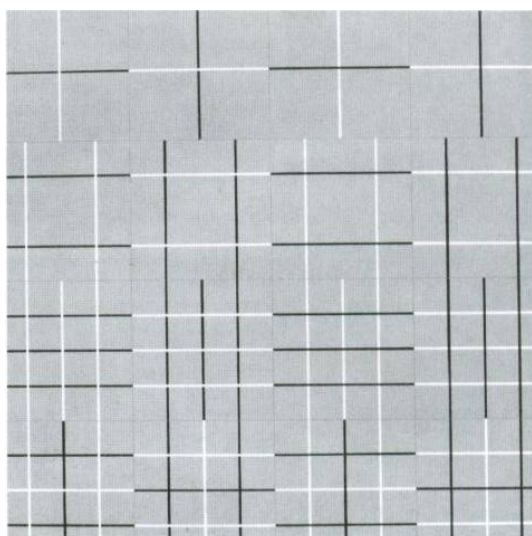
⁶² in Chaloupecký, J. Nové umění v Čechách, s. 64

Elementárními prvky, se kterými pracuje jsou koule a polokoule, jejichž uspořádání jakoby skrývalo matematické formule, a později se na jejich chromovaném lesklém povrchu se znásobeně odráží okolí. Někdy se navzájem v sobě zrcadlí... V tomto novém objektu se tak mísí prostor reálný a imaginární.⁶³

1. 6. 6. Česká alternativa minimal artu - Jan Kubíček

Tvorba Jana Kubíčka byla v českém prostředí patrně nejradiálněji konstruktivistická, v některých aspektech až minimalistická.

Jeho přístup byl také značně konceptuální, pro ilustraci uvádíme jeho dílo *Přičítání linií v negativu a pozitivu* a citát z jeho zápisků.



Jan Kubíček: Přičítání linií v negativu a pozitivu, 1973

„Důvodem pro to, co dělám a proč to dělám právě tak, je dlouholetou zkušeností získané vědomí, že rozebereme-li všechny složitosti života i myšlení, dojdeme nakonec k základní existenci vztahů klad-protiklad, pozitivní-negativní. V životě stojí málokdy faktory tohoto stavu proti sobě v navzájem rovnovážném postavení [...]. Při práci na obrazové ploše jsem poznal, že mohu s umělou formou udělat to, co v životě nebývá ani možné ani logické: postavit je proti sobě jako klad a protiklad, pozitiv a negativ, jako naprosto rovnocenné hodnoty.“⁶⁴

Pokud se u nás minimalismus někdy projevil ve své „klasické“ formě, bylo to patrně na přelomu let 1969 a 1970 v Kubíčkově instalaci ve Špálově galerii (viz obrázky níže). Kubíček - „konstruktér prostoru“ (jak je nazván v publikaci k výstavě „Akce, slovo, pohyb, prostor“) zde vytvořil instalaci pro konkrétní prostor, která sestávala z geometrických elementů (základních geometrických tvarů - linií, čtverců, kvádrů...; autor zároveň využíval elementární dělení ploch a princip přičítání a dělení - uveďme např. dvě černobílé tyče, skupina čtyř černých a bílých čtverců na stěně, dva černobílé kvádry), které byly vyrobeny strojově ze železa a nastříkány emailem. Autor zároveň těmito objekty překračoval meze obrazu i sochy.

⁶³ in Chalupický, J. Nové umění v Čechách, s. 96

⁶⁴ in Dějiny českého výtvarného umění 1958/2000 [VI/1], s. 223

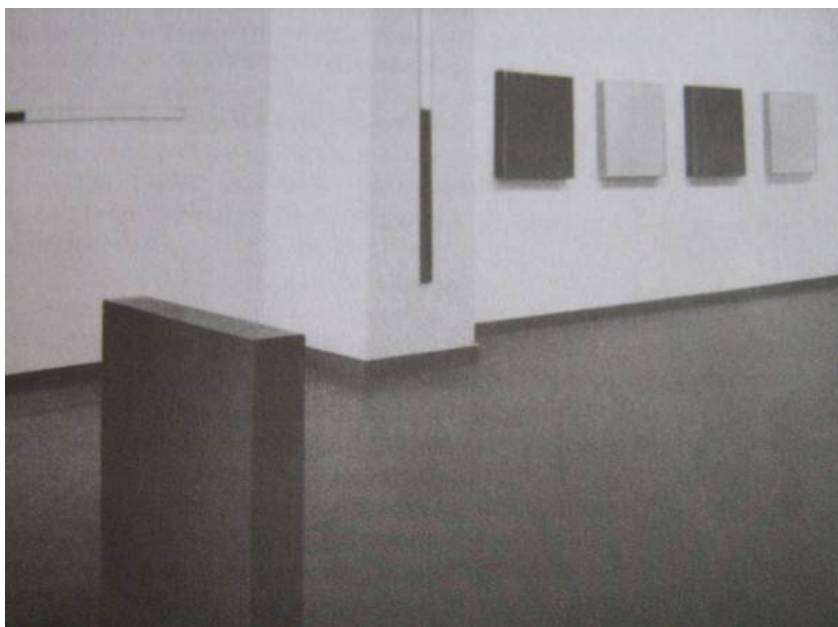


Jan Kubíček: prostorové liniové elementy (z instalace ve Špálově galerii 1969-1970)

Na první pohled by se zdálo, že je Kubíček minimalistou: používá jednoduché geometrické formy, které jsou strojově vyrobené a využívá je k vytvoření konkrétní prostorové situace, stejně jako američtí minimalisté.

Nicméně nepoužívá je seriálně, nýbrž kombinatoricky, podrobuje je permutačním úkonům - násobení, kontrapozici, dělení, otáčení, zrcadlení.

Základem Kubíčkovy instalace bylo pravidlo matematické kombinace, které spojovalo soubory základních elementů v jeden celek. Uvnitř každého souboru panovala příbuznost, v rámci tohoto souboru měl každý z elementů stejnou váhu - to naznačuje další příbuznost americkému pojetí. Ovšem Kubíčkovým principem je vnitřní vztahovost uvnitř souborů, které jsou i mezi sebou svázány společnými pravidly.⁶⁵ Kubíčkoví nejde o popření kompozice, což jeho práce podstatně odlišuje od „klasických“ amerických minimalistů.



Jan Kubíček: instalace variabilního systému elementů v pozitivu a negativu, Špálova galerie 1969-70

⁶⁵ viz Havránek, V. *Akce, slovo, pohyb, prostor. Experimenty v umění šedesátých let.* str.195-6

Základní použitá literatura:

BLÁHA, J. *Zdeněk Sýkora a Pierre Boulez I* z cyklu *Hudba a obraz*. Hudební výchova, roč. 1998. ISSN 1210-3683.

FOSTER, H. - KRAUSSOVÁ, R. - BOIS, Y.-A. - BUCHLOH, B. *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-952-8.

HAVRÁNEK, V. (editor) *Akce, slovo, pohyb, prostor. Experimenty v umění šedesátých let*. Galerie hlavního města Prahy, 1999. ISBN 80-7010-074-5.

HLAVÁČEK, J.; SEKERA, J. *Poesie racionality*. (katalog k výstavě) Praha: České muzeum výtvarných umění, 1993. ISBN 80-7056-019-3.

CHALUPECKÝ, J. *Nové umění v Čechách*. Jinočany: H&H, 1994. ISBN 80-85787-81-4. Kol. autorů. *Dějiny českého výtvarného umění 1958/2000 [VI/ 1]*. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-2002-1487-X

LUCIE - SMITH, E. *Artoday. Současné světové umění*. Slovart, 1996. ISBN 80-85871-97-1.

WALTHER, I. F. (editor) *Umění 20. století*. Praha: Slovart, 2004. ISBN 80-7209-521-8.

5. Obsahy, které přinesla teoretická část, vhodné pro didaktické zpracování

Kromě bohatých myšlenkových obsahů* přináší téma zpracované v teoretické části také mnoho podnětů z oblasti formální stavby výtvarného díla, z oblasti výtvarného jazyka, kterými se budeme nyní zejména zabývat. Uvádíme je pouze v bodech. V didaktickém projektu byly následně rozpracovány pouze vybrané, které jsou vyznačeny barevně, a zároveň jsou dále uvedeny u každého úkolu jako výchozí obsahy, tzn. obsahy vycházející z teoretické části, na kterých jsou úkoly didaktické řady založeny.

Proces minimalizace:

Minimalizace vztahu k vnějšímu světu, přechod od konkrétního k abstraktnímu

Abstrahování - zjednodušování, stylizace

Minimalizace výrazových prostředků

Omezení - užití pouze vybraných prvků výtvarného jazyka (např. Mondrian)

Od organických kompozic redukcí, stylizací ke konstruktivním kompozicím (Kandinskij)

Přechod z plochy do prostoru (Tatlin, Rodčenko - vytvořit prostorový tvar z plošného, různé zásahy do plochy papíru)

Strzeminski - **umělecké díla jako konstrukce, jejíž výstavba se má držet daných pravidel - vypracovat s žáky taková pravidla**

Stella - formální dedukce z rámu, to znamená, že tvary v obraze a jeho dělení jsou dány rozměry plátna, poměrem jeho délky a šířky, plátna různých tvarů

Albers - sousedství různých barev, ostré přechody - průzkum působení barev, etudy (barevné papíry)

Rothko - jemné barevné přechody

Hard edge - barevné plochy

Jediný kontrast - černá a bílá (Malevič aj.)

Monochromie

Minimalizace vnitřních vztahů uvnitř díla, rušení kontrastů

Kontext minimalismu:

Marcel Duchamp - **použití ready-mades (běžně dostupných věcí) k vytvoření díla**

Jackson Pollock - all over painting

Stella, Jasper Johns - obraz-objekt; plátna různých tvarů + formální dedukce z rámu

Pop art a konzum

Andy Warhol - **multiplikace**, sítotisk - užitá tvorba, grafika

Minimal art, minimal music:

Základní jednotka - neutrální, k ničemu neodkazující, ideální stereometrický tvar, jednoduchá forma

Opakování základní invariabilní jednotky - etudy - různá řešení - princip řazení „jedné věci vedle druhé“ ; repetitivní technika v hudbě

Umělecké dílo jako jeden celek, žádná jeho část nemá větší význam než druhá, kontrast nahrazen shodou

Členění prostoru dílem; instalace, environment (vytvořit minimalistický environment - model); vztahy dílo - prostor - divák

Dílo samo o sobě - je to pouze to, co to je (podobně ready-made)

* např. Hledání odpovědi na otázky:

Co je umění? Jak je propojené se životem, jaký má k němu vztah?

Co je abstraktní umění? Co je umění nezobrazující?

Flavin - práce se světlem (světelná zátiší), řazení světelných zdrojů - návrhy, možno pro konkrétní prostor - model (např. krabice); míchání barevných světél, světlo v prostoru

Judd - řazení jedné věci za druhou - řadit různé věci - jak to působí

Andre - socha, která drží pohromadě jen díky síle gravitace; socha bez objemu; socha jako místo

LeWitt - skeletové struktury - vnitřní prostor sochy; proměna řád x ne-řád (může jediné dílo obsahovat oboje?)

Morris - vztahy objektu a prostoru, rozpor mezi známou a viděnou formou; indeterminace (náhodné sestavy různých stereometrických tvarů - etudy; práce s „antiformami“, měkkými materiály)

Minimal art jako „dobrý design“

Postminimalismus - přetváření minimalistických forem a principů

Evropská paralela:

Max Bill: Jednota ze tří stejných objemů = vhodné zadání

Erwin Heerich - operace s odečítáním: dělení, půlením, vynecháváním

Caro - cílená mnohost pohledů

Kinetické umění - hravé objekty ze stejných prvků (Kratina)

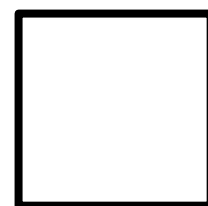
Op art - opakování prvků - optické klamy, iluze, efekt moiré, dojem pohybu

Monochromy-reliéfy - hra světla; stejnoměrné strukturování plochy obrazu; Klein - duchovní a fyzické kvality barvy; Fontana - zdůrazněna objektovost obrazu, jeho fyzická existence.

Neokonstruktivismus - práce s obměnami daných prvků na základě matematických principů (variace a permutace) - obměny jednoho prvku (Sýkora a Demartini) - opakování a natáčení jednoho prvku ve čtvercové/obdélníkové síti

Jan Kubíček: klad-protiklad, pozitivní-negativní - jako naprosto rovnocenné hodnoty, elementární dělení ploch a princip přičítání a dělení

Jiří Kolář- chiasmáže



Část didaktická, výtvarně-pedagogická

6. Výtvarně-pedagogická řada

Výtvarně-pedagogická řada byla připravována dle zadání diplomové práce: vytvořila jsem modelovou řadu hodin výtvarné výchovy, kterou jsem prakticky ověřila při výuce v ZUŠ, zdokumentovala ji a zhodnotila.

V dalším textu popisuji celkovou koncepci výtvarně-pedagogické řady na téma „Výtvarný a hudební minimalismus“ (dále jen „řada“), její základní východiska a cíle. V krátkosti také informuji o její realizaci.

Poté následují podrobné přípravy na výuku, popisy realizované výuky, jejichž součástí jsou také zpětné reflexe výuky (které jsou uvedeny v přílohách k didaktické části na CD přiloženém k DP jako D_1), přehled výsledků činnosti žáků a jejich hodnocení. Celek ještě doplňuji speciálními reflexemi, které se týkají participační tvorby, ke kterým přikládám výtvarné práce, jež jsem při výuce vytvořila. Didaktická část je zakončena závěrečným zhodnocením.

Nakonec shrnuji též své poznatky týkající se participační tvorby (k nalezení v přílohách k didaktické části na CD přiloženém k DP jako D_4).

6. 1. Koncepce výtvarně-pedagogické řady

Pokud přemýšlím o koncepci mé výtvarně-pedagogické řady připravené pro žáky ZUŠ, musím odkázat na vliv V. Roeselové. V jejím pojetí jsou „řady výtvarných prací“ krátkými srozumitelnými útvary, v nichž převládá jedna nosná myšlenka.⁶⁶ Touto myšlenkou - základním obsahem v tomto případě bylo téma „Minimal art a minimal music, výtvarný a hudební minimalismus“.

Ambicí při realizaci výtvarné řady nebylo v tak krátkém časovém období (celkem 5 týdnů) realizovat velký projekt, který by téma vyčerpával, ačkoli zvolené téma přináší spoustu vhodných obsahů (viz výše).

Hlavním cílem bylo seznámení žáků s výtvarnými a hudebními minimalistickými projevy, posléze též s pop artem a Andy Warholem (tedy kontextem 60. let), a využití některých přístupů, které minimalisté a Warhol používají v tvorbě, pro v praktické činnosti žáků. To vše mělo přispět k rozvíjení výtvarného citění žáků a rozšíření jejich možností vyjadřování se prostřednictvím výtvarného jazyka.

Při promýšlení jednotlivých úkolů výtvarně-pedagogické řady jsem vycházela ze svých dosavadních znalostí týkajících se minimal artu a minimal music, které se po zpracování teoretické části o mnohé rozšířily. Uvádím nyní tzv. „myšlenkovou mapu“, neboli původní plánované obsahy, které se měly ve výuce objevit.

⁶⁶ Roeselová, 2003, s. 78

Plánované obsahy výuky:

Základní jednotka

Geometrický / stereometrický prvek: čtverec krychle

Opakování základní jednotky

Opakování jednoho prvku - etudy

Strojovost x originalita

Multiplikace (opakování ve smyslu Warholově)

Omezení

Omezení užitých výtvarných prvků, omezení formátu

Minimalistická hudba

Poslech minimal music: vlastní, osobní vyjádření k hudbě, výtvarný přepis hudby

Tvorba obalu pro minimalistickou hudbu

Hra na hudební nástroje - minimalistické principy

Ukázky z výtvarné kultury

Minimalismus, Andy Warhol, český konstruktivismus (neokonstruktivismus)

Opakování kolem nás

Opakování v městském prostředí, v přírodě

Opakování v umění, v designu

Důležitým vodítkem při sestavování řady mi byla myšlenková provázanost celku. Pokud se podíváme na myšlenkovou linii původní řady, zamýšlená návaznost je následující: krychle - čtverec a opakování čtverců - opakování v hudbě - opakování základního prvku (na obalu pro tuto hudbu) - opakování v souvislosti s propagační grafikou.

Původní řadu jsem vytvářela pro žáky I. stupně ZUŠ, ale posléze mi bylo umožněno vyučovat několikrát i ve skupině starších žáků (skupina 2), která měla výuku v zápětí po skupině žáků mladších (skupina 1). Došlo tak k proměně některých úkolů již vymyšlené řady (přizpůsobení věku, mírné změny v pojetí jednotlivých úkolů) a určité úpravě celkové koncepce.

Tato řada je zkrácená a její tři úkoly jsou odvozené z řady původní: malba minimalistické skladby (úkol I) - tvorba písma vycházející z principů minimal music a minimal artu (úkol II) - opakování v souvislosti s propagační grafikou (úkol III). Zde je konečná verze obou řad:

Řada pro skupinu 1 (žáci věku cca 8 až 10 let, 1 žák PVV, 1 žákyně 13 let):

Úkol 1 - Příběh krychle

Úkol 2 - Čtverce

Úkol 3 - Minimal music

Úkol 4 - Obal CD (pro skupinu „Čtverec“)

Úkol 5 - Koláž

Řada pro skupinu 2 (věk cca 14 - 16 let):

Úkol I - Minimal music

Úkol II - Obal CD („The Best of Steve Reich“)

Úkol III - Koláž

Jednotlivé úkoly byly v úplnosti dotvářeny a modifikovány až dle průběhu výuky, do detailů promyšleny několik dní před další výukovou jednotkou. Úkol 5 (a také Úkol III u skupiny 2) byl dokonce do původní řady přidán až po úvaze při promýšlení úkolu 4.

Cíle vzdělávací (tedy to, co by se měl žák v průběhu výuky naučit) jsem se snažila v rámci výuky propojit s cíly osobnostně-sociálními (tedy to, k čemu by výuka měla žáka vést

ohledně jeho osobnostního a sociálního rozvoje), a to mělo velký význam při přípravách jednotlivých učebních jednotek, do kterých jsem se snažila vnést jak racionální analýzu, tak chvíle prožitkové.

Zároveň byly obsahy a přínosy výuky konkretizovány též podle klíčových kompetencí a pomocí vlastních formulací výstupů RVP. Vodítkem mi byl dokument VÚP „Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání (se změnami provedenými k 1. 9. 2007)“, který je k nalezení na internetových stránkách www.rvp.cz jako soubor *RVPZV_2007-07.pdf*.

Realizace naplánované výtvarně-pedagogické řady

Celá výuka trvala šest týdnů, z nich jeden byl vyplněn velikonočními prázdninami, takže návaznost úkolů byla poněkud narušena. V každém z pěti týdnů byl zadán nový úkol. U skupiny starších žáků se úkoly protahovaly až do další vyučovací jednotky, studenti své práce průběžně dokončovali, některé nedokončili.

Jak již bylo zmíněno, detailní propracování výukové hodiny vznikalo několik dní předem, aby co nejlépe navazovalo na předcházející výuku.

Průběh realizované výuky je uveden v tabulce níže.

Časový rozvrh výuky:

	skupina 1	skupina 2	úkol / poznámka
1. týden, 11. 3. 2010	Úkol 1	-	krychle
2. týden, 18. 3. 2010	Úkol 2	-	čtverce
3. týden, 25. 3. 2010	Úkol 3	Úkol I	hudba
4. týden	-	-	<i>Velikonoce</i>
5. týden, 8. 4. 2010	Úkol 4	Úkol II	obal CD
6. týden, 15. 4. 2010	Úkol 5	Úkol III	koláž

6. 2. Používané výrazy

Ještě před popisem jednotlivých úkolů didaktické řady je zapotřebí vysvětlit používané pojmy.

žák: ve významu „vyučovaný“; možno rozšířit také na „student“

plánovaná výuka: znamená v podstatě přípravu na výuku

námět: udává základní téma (popř. název) vyučovací jednotky

koncept: Význam pojmu „koncept“ přejímám od J. Slavíka: „... je relativně nezávislý na historických sociokulturních souvislostech a může být chápán jako ‚esence‘, jako společné objektivní východisko, zachycené v *pojmenování*, k němuž se vztahují *různá* pojetí *téhož* předmětu.“⁶⁷

motivace: Vyjadřuje základní představu vyučujícího o tom, jak námět podá žákům; většinou předkládá poutavým způsobem určitý problém, který se bude v hodině řešit; snaží se v žácích vyvolat nějaké představy, asociace...

zadání: Instrukce vyučujícího k dětem, aby výstižně vyjádřil, co mají dělat.

⁶⁷ Slavík, 1997, s. 145

výtvarný problém: Formulace formálních operací s prvky výtvarného jazyka, které by si měl žák při výuce osvojit, se kterými bude pracovat.

technika: Uvádí nástroje a materiál, které budou použity při výuce.

přidaná hodnota: Tento pojem jsem přejala od již zmiňované V. Roeselové; vyjadřuje další možné přínosy plánované výuky s ohledem na rozvoj žáka v různých oblastech (viz také cíle vzdělávací a osobnostně-sociální).

výtvarná kultura: Předkládá různé umělce a jejich díla, umělecké směry a výtvarné projevy, se kterými by se žák měl (mohl) v průběhu výuky seznámit.

jiné kontexty: např. sociokulturní, historický, vědecký, filozofický, umělecký kontext: odkazuje k jiným než výtvarným kontextům, kterých se výuka také dotýká.

postup: V jednotlivých bodech přesně popisuje předpokládaný průběh výuky.

otázky k přemýšlení: Návrhy dalších otázek, ke kterým by výuka mohla vést - buď při samostatném přemýšlení žáků nebo při diskuzi ve vyučování.

cíl osobnostně-sociální: Formuluje, jak by měla výuka přispět k osobnímu a sociálnímu rozvoji žáka.

cíl vzdělávací / cíl edukační: Formuluje, co by se žák měl ve výuce naučit.

kompetence RVP: Udává, které kompetence RVP by měla výuka u žáka rozvíjet.

očekávané výstupy RVP: V návaznosti na rozvíjené kompetence RVP zde svými slovy formulují výstupy, ke kterým by žáka měla výuka dovést.

mezipředmětové vazby: Zde uvádím další školní vyučovací předměty, vzdělávací oblasti či průřezová témata, kterých se výuka dotýká.

realizovaná výuka: Popis výuky, která proběhla na základě přípravy na výuku.

zpětná reflexe výuky: Popis a subjektivní zhodnocení realizované výuky, kterou jsem sepisovala nejdéle do sedmi dnů (většinou do dvou dnů) od realizované výuky, veškeré reflexe jsou k nalezení v přílohách k didaktické části na CD přiloženém k DP (D_1).

výsledky tvorby/činnosti žáků: Jde o přehled hmotných artefaktů, které vznikly během výuky; upozorňuji na to, že některé fotografie těchto artefaktů byly upraveny v grafickém programu - zesvětleny, aby byly lépe viditelné; veškerou fotodokumentaci k jednotlivým úkolům lze nalézt v přílohách k didaktické části na CD přiloženém k DP (D_2), v rámci hmotné verze DP uvádím jen některé fotografie.

hodnocení výsledků tvorby/činnosti žáků: Subjektivní zhodnocení vzniklých hmotných artefaktů na základě porovnání s předpokládaným očekáváním.

participační tvorba: Tento pojem přejímám od Doc. PhDr. Marie Fulkové, Ph.D., která jej používá v souvislosti s participačním pozorováním v rámci sběru dat v kvalitativním výzkumu; používám jej v reflexích, které popisují mé zkušenosti z výuky, při které jsem se účastnila tvorby spolu s žáky.

Základní použitá literatura:

HENDL, J. *Kvalitativní výzkum*. Praha: Portál, 2005. ISBN 80-7367-040-2.

FULKOVÁ, M. *Diskurz umění a vzdělávání*. Jinočany: H&H, 2007. ISBN 978-80-7319-076-7.

ROESELOVÁ, V. *Didaktika výtvarné výchovy V., nejen pro základní umělecké školy*. Praha: Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta, 2003. Přepřacované vydání. ISBN 80-7290-129-X.

SLAVÍK, J. *Od výrazu k dialogu ve výchově. Artefiletika*. Praha: Karolinum - nakladatelství Univerzity Karlovy, 1997. ISBN 80-7184-437-3.

ŠTECH, S. *Škola stále nová*. Praha: Univerzita Karlova, vydavatelství Karolinum, 1992. ISBN neuvedeno.

Zdroje na internetu:

www.rvp.cz

6. 3. Jednotlivé výukové jednotky výtvarně-pedagogické řady

6. 3. 1. Krychle (příběh krychle)

plánovaná výuka

žáci: skupina 1

délka: 1 vyučovací jednotka (3 vyučovací hodiny)

námět: příběh krychle (sestavy krychlí, proměna krychle)

koncept: krychle; ideální stereometrický tvar

motivace: Je jednoduché vytvořit tak „jednoduchý“ tvar jako je krychle?

zadání: Vymodelujte z hlíny co nejpřesněji krychli. Bude to základ pro naši další práci.

výtvarný problém: modelace stereometrického tvaru

technika: modelování hlíny

přidaná hodnota: rozdíl mezi sochou a plastikou - různé přístupy při práci s hlínou (odebírání hmoty x budování tvaru)

výtvarná kultura: sochy modelované; David Smith

jiné kontexty:

matematika a geometrie (stereometrické tvary), architektura

filosofie, technika - rozdíl člověk x stroj

postup:

1/ Motivace a vysvětlení úkolu. Tvorba krychle, které se účastní i vyučující - jde příkladem. Rozhovor nad vzniklými krychlemi (viz otázky k přemýšlení).

Sestavování krychlí do různých sestav, staveb...

2/ Navazující aktivita - použití artefietického přístupu - exprese a následné reflexe:

„Prohlédnutí“ krychle hmatem se zavřenými očima - uvědomovat si, co cítím, jak krychli hmatem vnímám. Je to jiné než očima? Je tu nějaký rozdíl? Je mi tvar příjemný?...

3/ Vyučující vybízí žáky, aby stále se zavřenými očima krychli dotvořili, domodelovali tak, aby vznikl tvar, který by jim byl příjemný.

4/ Reflektivní rozhovor nad vzniklými artefakty. Co vás přimělo, abyste tvar krychle změnili? Jste s výsledkem spokojeni, když ho teď vidíte i očima? Popište proces, kdy jste krychli měnili. Co dalšího vás v průběhu napadlo? Máte nějaké další postřehy?

5/ Rozhovor na téma tvorba (člověk, originalita) x výroba (stroj, stejnost, opakování téhož).

otázky k přemýšlení:

Proč jsou vzniklé krychle každá jiná, ač by měly být všechny stejné?

Jak mnoho možností skýtá určité omezení?

Kde všude kolem nás najdeme princip opakování?

cíl osobnostně-sociální: Reflexe vlastního prožitku.

cíl vzdělávací: Rozšíření pohledu žáků na svět (otázka originality a stejnosti); seznámit s přístupem sochařským a modelovacím, možno s konkrétními ukázkami uměleckých děl (viz ukázky z výtvarné kultury); naučit žáky vystavět pevný tvar z hlíny.

kompetence RVP: Žák rozvíjí kompetenci činnostní, kompetenci k řešení problémů a kompetenci k učení.

Očekávané výstupy RVP: Žák je schopen zvolit vhodný postup pro vytvoření zadaného tvaru.

mezipředmětové vazby: matematika - geometrie

realizovaná výuka:

- 1/ Motivace, úvodní rozhovor a vysvětlení úkolu, vše se poněkud protáhlo.
- 2/ Tvorba krychle, které se účastní i vyučující - jde příkladem. Také trvala déle než předpokládanou dobu.
- 3/ Přestávka
- 4/ Rozhovor nad vzniklými krychlemi.
- 5/ Sestavování krychlí do různých sestav, staveb...
- 6/ Navazující aktivita - použití artefietického přístupu - exprese a následné reflexe:
„Prohlédnutí“ krychle hmatem se zavřenýma očima.
- 7/ Žáci stále se zavřenýma očima dotváří krychli.
Na plánovaný artefietický rozhovor již nezbyl čas.

Reflexe týkající se participační tvorby:

Ocenila jsem přínos vlastní paralelní tvorby s žáky, kteří mohli postup tvorby krychle průběžně sledovat. Byla jsem vždy o něco napřed (skončila jsem první) a mohla jsem tak průběžně demonstrovat jednotlivé fáze práce, kterou jsem po nich vyžadovala, a to bylo pro ně, myslím, užitečné vodítko, protože zadaný úkol nebyl úplně jednoduchý. Zároveň mi průběžně docházelo, s čím by mohli mít při výstavbě tvaru problémy, a snažila jsem se jim pomáhat a vysvětlovat princip modelování plastiky. I mě trvalo vytvoření relativně „krychlovité“ krychle dlouhou dobu (ač už jsem s tím měla předchozí zkušenost), nepočítala jsem však s tím, že při práci se žáky nižšího věku zabere tato činnost větší část hodiny.

Výsledky činnosti žáků:

Sestavy krychlí:





Proměněné krychle:
(poslední z nich je mnou přeměněná krychle)



hodnocení výsledků tvorby / činnosti žáků:
S ohledem na vzniklé artefakty jsem s výsledky výuky byla spokojena.

6. 3. 2. Čtverce

plánovaná výuka

žáci: skupina 1

délka: 1 vyučovací jednotka (3 vyučovací hodiny)

námět: hry se čtverci

koncept: čtverec a jeho opakování

motivace: Co vše se dá vytvořit, pokud jsme něčím omezení?

zadání:

1/ výzkumná část - prohlédnout všechny obrázky a vyplnit dotazník (vyučující koriguje, čte otázky, dovysvětluje...)

2/ společná práce celé skupiny:

viz postup

3/ prohlédnout si znovu vzniklé obrázky a použít získané zkušenosti k osobnímu vyjádření - promyslet si předem, co chci vyjádřit a co pro to použiji...

výtvarný problém: etudy - využití opakování jednoduchého prvku pro různé variace

technika: kresba (fixem) - obkreslování šablony (čtverce)

přidaná hodnota: uvědomění si významu určitého omezení jako základu tvorby; princip opakování ve světě kolem nás

výtvarná kultura: minimal art

postup:

1/ Výzkumná část - hra - žáci (spolu s vyučující) tvoří „výzkumný tým“, jemuž je předložena série fotografií (pozn. reprodukcí děl okruhu minimal artu), jež jim byly zaslány z pozorovací stanice - jejich úkolem je vyhodnotit materiál - vyplnit dotazník (viz kapitola Dotazníkový „výzkum“ se žáky). Vyplněné dotazníky budou dále zpracovány a analyzovány vyučující, výsledky budou předvedeny na další hodině.

2/Následuje část společné tvorby. Žáci i vyučující má vybranou fixu oblíbené barvy (každý jinou) a má také šablonu - čtverec (každý stejný). Úkolem je pokrýt společně tři velké čtvrtky barevnými čtverci:

a/ chaos - každý kreslí čtverce kam chce (omezení maximálním počtem 10 - přibližně)

b/ organizovanější práce (ve třech fázích umístit vždy tři čtverce)

c/ řád - práce je vysoce organizovaná (domluvit pravidla)

3/ Rozhovor nad vzniklými obrázky - asociace, který se nejvíc líbí a proč, rytmus, uspořádanost, dekor, ...

4/ Individuální tvorba žáků (i vyučující). Žáci si mají promyslet, jakým způsobem budou umisťovat čtverce na čtvrtku - co chtějí, aby jim vzniklo? Vazba na zkušenosti ze společné tvorby.

5/ Závěrečné prohlédnutí vzniklých obrázků, rozhovor.

otázky k přemýšlení:

Jaké možnosti může skýtat určité omezení?

Co vše se nám povedlo vyjádřit?

cíl osobnostně-sociální: Upevnit toleranci a respekt žáků k ostatním účastníkům společné práce, prohloubit návyky týkající se týmové práce. Uvědomit si sebe jako součást týmu i jako individualitu.

cíl vzdělávací: Naučit hodnotit předložený materiál z vlastního stanoviska; využívat omezených možností k tvůrčí práci.

kompetence RVP: Žák rozvíjí kompetenci činnostní, kompetenci k řešení problémů, kompetenci komunikativní a kompetenci k učení.

očekávané výstupy RVP: Žák hodnotí předložený obrazový materiál z vlastního hlediska. Předkládá své hypotézy.

Žák na základě předchozí zkušenosti využívá zadaných principů tvorby k osobnímu vyjádření.

mezipředmětové vazby: matematika - geometrie

realizovaná výuka:

1/ Kresba „postaviček“ na přání žáků - vhodná jako „odlehčení“ tématu, čekání na pozdě příchodí.

2/ Následovala připravená výzkumná část - vyplňování dotazníků formou hry.

Poté jsme připravili prostředí třídy pro společnou tvorbu kolem dvou lavic.

3/ Vytvořili jsme celkově tři velké obrázky - první neuspořádaný (náhodné rozložení čtverců), druhý organizovanější (každý měl 3 možnosti umístit pokaždé 3 čtverce) a třetí nejvíce uspořádaný (pracovali jsme „systematicky“).

4/ Prohlédli jsme si zběžně vytvořené obrazy a rozestavili lavice ve třídě do původního stavu. Rozdala jsem žákům kresby jejich postaviček, aby na nich mohli pokračovat.

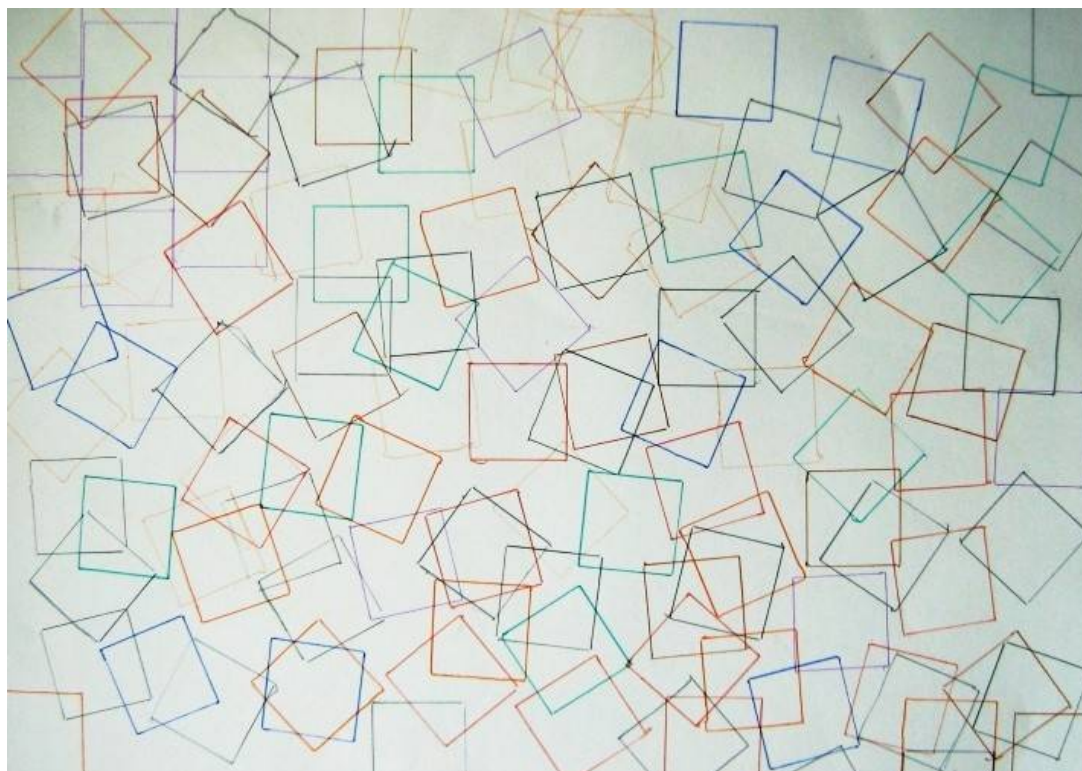
O přestávce většina žáků dál zaujatě pracovala.

5/ Po přestávce jsme se znovu sešli nad námi vytvořenými obrazy a mluvili o nich. Ty totiž sloužili jako inspirační zdroj pro další práci - žáci na nich mohli sledovat různé možnosti sestavení čtverců.

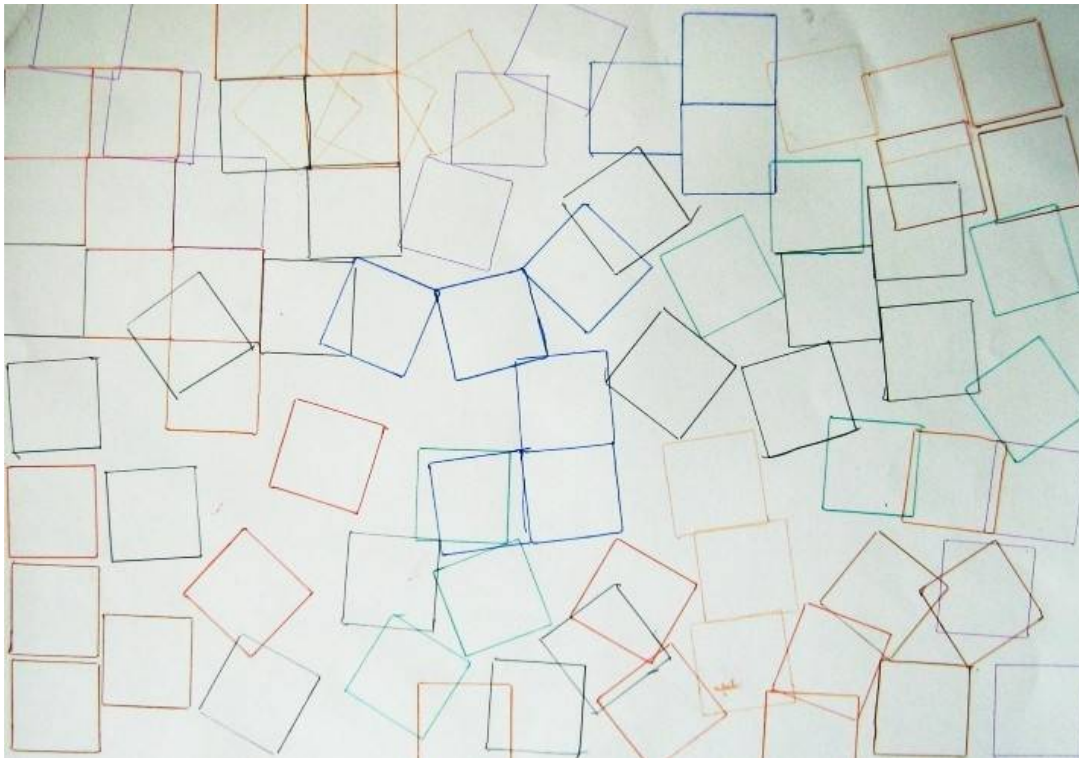
6/ Individuální práce žáků se u některých protáhla až do konce hodiny. Ti rychlejší dál pracovali na svých „postavičkách“.

Výsledky tvorby žáků:

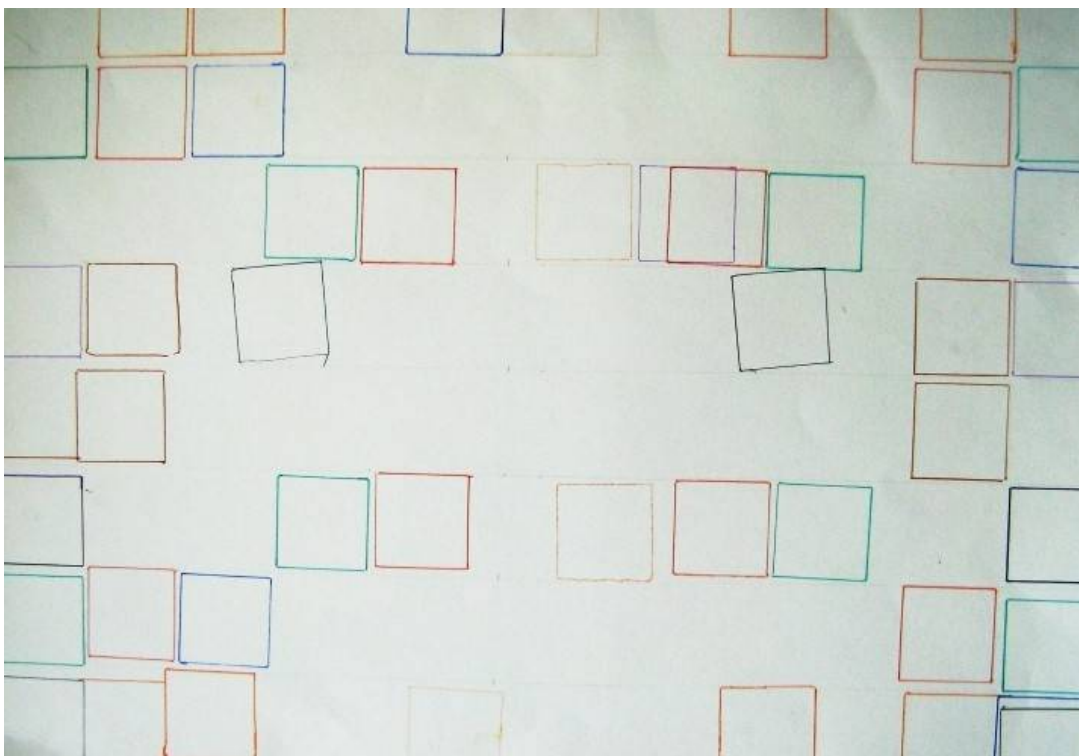
Společné kompozice, velikost A1:



obr. D_2_1 ... neřád, neuspořádanost, chaos

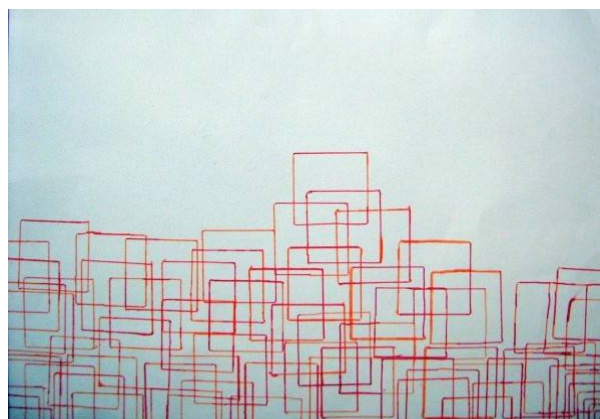
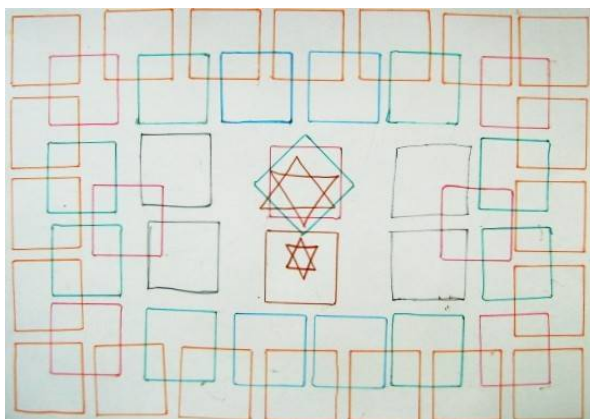
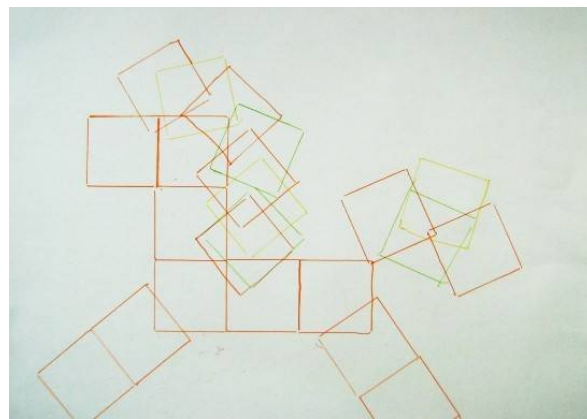
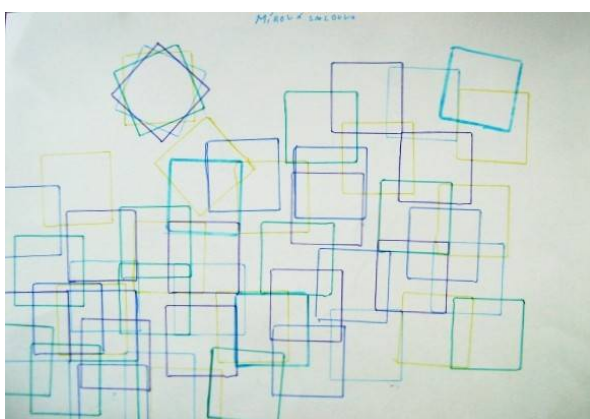
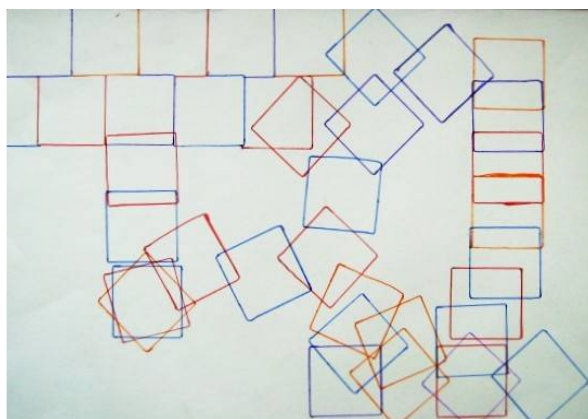
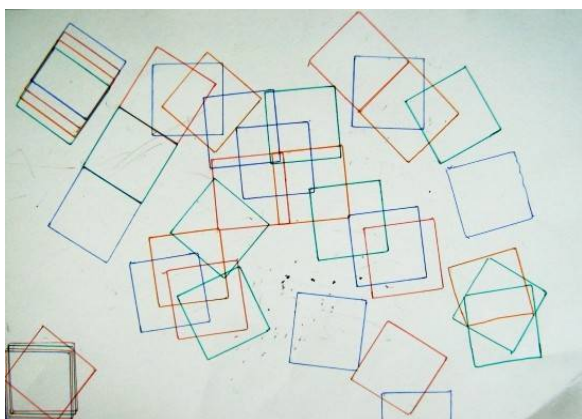


obr. D_2_2 ... větší uspořádanost, organizovanost



obr. D_2_3 ... řád, uspořádanost, organizovanost

Individuální práce, velikost A2 (výběr):



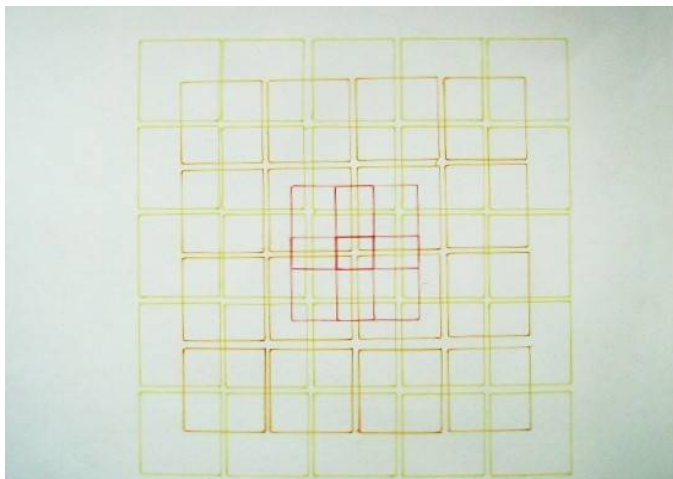
hodnocení výsledků tvorby / činnosti žáků:

S výtvary jsem byla spokojena, na individuální práce žáků jsem neměla žádné konkrétní požadavky, kromě zachování zvoleného omezení. Práce společné mohly dopadnout lépe, kdybych předem lépe zvolila konkrétní instrukce pro jejich vytváření - zejména instrukce týkající se obrázku znázorňujícího největší „řád“.

Reflexe týkající se participační tvorby:

Zdá se, že pro žáky je motivující, že se stejné činnosti, kterou mají zadanou, účastní i sám vyučující. Často jsou zvědaví, co vytvoří. Zejména při kolektivní práci, jsem měla pocit, že mě berou více jako „partáka“, jako člena týmu.

Na druhou stranu - pokud jsem byla příliš zaujata vlastní prací, zapomínala jsem korigovat práci žáků.



obr. D_2_PT

6. 3. 3. Minimal music

Plánovaná výuka:

žáci: skupina 1

délka: 1 vyučovací jednotka (3 vyučovací hodiny)

námět: minimal music

koncept: hudba

motivace: Jak zachytit tuto zvláštní hudbu?

zadání: Poslechněte si vybranou skladbu, přemýšlejte o ní a pokuste se o její zachycení v malbě.

výtvarný problém: zachycení průběhu skladby malbou - barvou

technika: malba temperou / akvarelem

přidaná hodnota: propojení dvou způsobů vyjádření (tón=bod, linie = melodie atp.)

výtvarná kultura: malby inspirované hudbou - Kupka, orfismus, Mondrian (Broadwayské boogie-woogie); kresby inspirované zvuky - Olga Karlíková (Záznam zpěvu ptáků, žab...)

jiné kontexty:

oblast hudby (minimal music)

postup:

1/ Rozhovor o výzkumu z minulé hodiny. Sdělení výsledků analýzy dotazníků žákům. Spojeno s další prohlídkou obrázků minimal artu.

2/ Zjistit od žáků, zda už malovali hudbu. Kdy, kde, bavilo je to? Rozhovor na téma jak by zachytili hudbu.

3/ Ukázka obrázků (viz výtvarná kultura; možno přidat pro inspiraci další abstraktní malby, které se nemusí týkat přímo hudby).

4/ Poslech části skladby - Reichovy „Music for a Large Ensemble“.

5/ Rozhovor - založený na postřezích dětí (Jak vám skladba připadá? Jakou má náladu? Je na ní něco zvláštního?), ideálně také nalezení principu opakování.

6/ Další poslech skladby (opakovat, dokud to bude třeba) a paralelní malba.

7/ Po přestávce poslech druhé skladby „from the Four Dreams of China“ od La Monte Younga.

8/ Krátký rozhovor o bohatosti a složitosti skladby. Jak složitá má být její malba?

9/ Malba na čtvercový formát - bude sloužit jako základ obalu na CD.

10/ Závěrečný rozhovor (nemusí být)

otázky k přemýšlení:

Jakými způsoby lze zachytit hudbu a všechno, co v ní slyším?

Mohu zachytit doopravdy to, co slyším?

Lze propojit sluch a zrak?

cíl osobnostně-sociální: Dotknout se otázky individuality (Každý může skladbu vyjádřit jinak, jak ji mohu vyjádřit já? Jak ji slyším?) a obecnosti (Ale jde o zachycení téže skladby - najde se v obrázcích něco podobného?)

cíl vzdělávací: Seznámit žáky s minimal music a uvést ji do souvislosti s principy minimal artu. Přiblížit žákům paralely jako barevné body - tóny, linie - melodie atp.

kompetence RVP: Žák rozvíjí kompetenci činnostní, kompetenci k řešení problémů a kompetenci k učení.

očekávané výstupy RVP: Žák volí na základě své úvahy vhodné prvky výtvarného jazyka k zachycení předloženého námětu.

mezipředmětové vazby: hudební výchova

realizovaná výuka:

1/ Zjišťování, zda už žáci někdy malovali hudbu.

2/ Rozhovor na téma jak by zachytili hudbu spojený s ukázkami obrázků.

3/ Poslech části skladby - Reichova „Music for a Large Ensemble“.

4/ Rozhovor založený na postřezích dětí - Jak vám skladba připadá? Jakou má náladu? Je na ní něco zvláštního?

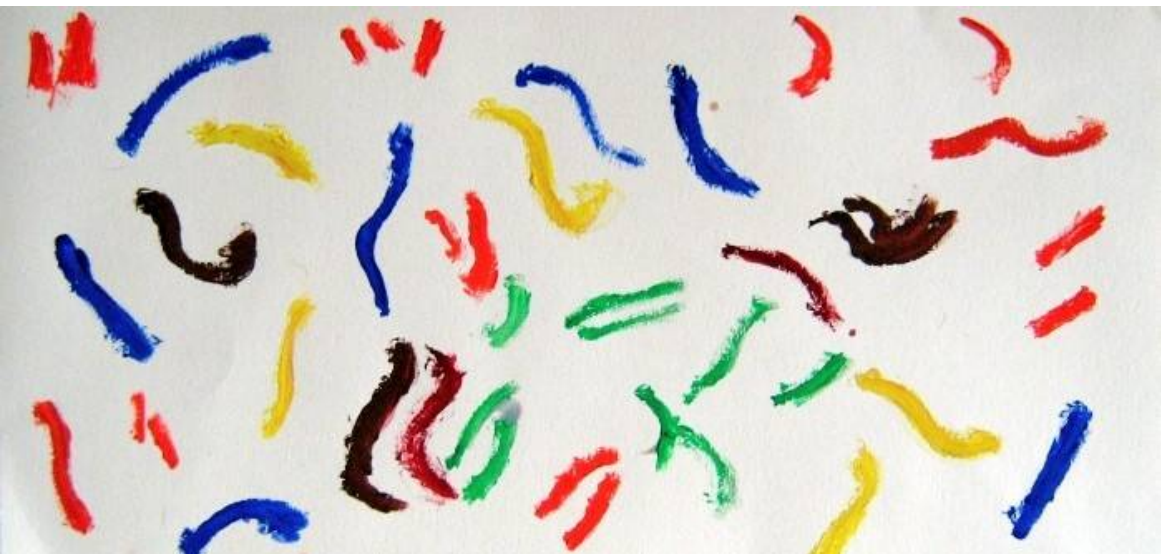
5/ Další poslech skladby (2x) a paralelní malba.

6/ Následovala přestávka, v průběhu maluje jedna žačka druhou Reichovu skladbu „Violin Phase“.

7/ Po přestávce jsem vzhledem k aktuální situaci a rozpoložení žáků zvolila namísto poslechu druhé skladby od Younga samostatnou volnou práci žáků. Někdo též dodělával „Čtverce“ z předchozí hodiny nebo „postavičky“.

Výsledky činnosti žáků, výběr (formát cca 30 x 70 cm):





hodnocení výsledků tvorby / činnosti žáků:

Asi nejblíže mé původní představě byl obrázek nejmladšího žáka (věkově PVV), uvedený zde v pořadí jako druhý. Opakování určitých prvků se objevilo také v jiných pracích, ale většina žáků dala místo racionálního vedení malby přednost svému subjektivnímu vnímání a přepisu toho, co slyší. Jedna žákyně dokonce do obrázku psala slova, která ji při poslechu napadala.

Nakonec jsem usoudila, že veškeré výsledné práce jsou něčím zajímavé, ale více než o poslouchané hudbě vypovídají o osobnosti svého tvůrce. Vznikly však opravdu zajímavé a z mého pohledu esteticky hodnotné práce.

Reflexe týkající se participační tvorby:

V tuto chvíli se musím zmínit o omezení, které může participační tvorba, vyžadující také určitou pozornost, přinášet. Při této výuce jsem, zaujata svou prací, nenafotila průběžné fáze prací žáků, což by bylo jistě také zajímavé. Může se také stát, že vyučující dokonce na žáky chvílemi zapomene a dostatečně se jim nevěnuje. Nemyslím si, že by se mi to stalo, snažila jsem se sledovat (alespoň ze svého místa), jak žákům práce jde.

Zároveň jsem si však uvědomila, že pokud bych měla volit způsob pro vyjádření této hudby, osobně bych si vybrala bych opět použití šablony čtverce k zachycení „racionální“ struktury. Vyzkoušela jsem si následně totéž zadání u starších dětí právě se šablonou a s výsledkem jsem byla více spokojená než se svou předchozí malbou. To je ovšem věcí mých osobních preferencí a možná většími výtvarnými zkušenostmi.

Pokud by žáci opět pracovali se šablonami jako v minulé hodině, obávám se, že by všechny práce byly hodně podobné a už by je to nebavilo a nebyli by spokojeni. Možná by bylo zajímavé příště srovnat oba způsoby zachycení minimalistické hudby.

Ovšem tato zkušenost s osobní tvorbou mi napomohla při následném zadávání téhož úkolu skupině starších žáků. Zde odkazuji na úkol „I Minimal music“.



obr. D_3_PT

6. 3. 4. Obal CD (pro skupinu „Čtverec“)

plánovaná výuka

žáci: skupina 1

délka: 1 vyučovací jednotka (3 vyučovací hodiny)

námět: titulní stránka obalu CD

motivace: Vžijte se do role grafika, jemuž byl zadán úkol, aby vytvořil obal pro připravované CD skupiny „Čtverec“, která hraje podobnou hudbu, jakou skládá Steve Reich.

zadání: Najděte ve své předchozí malbě Reichovy hudby takový výřez (čtvercovým hledáčkem), který by se hodil pro titulní stranu alba. Přemýšlejte, zda by bylo možné vybranou část převést do černobílé podoby - např. pro tisk plakátu či letáčku. Až budete mít nalezený svůj výřez, pokuste se ho převést do návrhu na CD kresbou tuší a špejlí (popř. štětcem) tak, že budete používat pouze tečky nebo čárky - jejich opakováním se vám začne objevovat výsledný návrh.

výtvarný problém: hledání kompozice vhodné pro formát čtverce (12 x 12 cm); přetvoření této kompozice opakováním týchž základních prvků (teček / čárek)

technika: kresba / malba tuší / inkoustem

výtvarná kultura: pointilismus

jiné kontexty: grafický design; ukázky obalů CD

postup:

1/ Motivace a vysvětlení úkolu.

2/ Hledání vhodného výřezu v malbě.

3/ Převedení výřezu do černobílé „grafické“ podoby. Individuální konzultace učitele s žáky.

4/ Zvětšení a konečná kresba / malba návrhu. (nemusí zcela odpovídat předloze!)

5/ Hledání vhodného umístění značky skupiny „Čtverec“ (značka = čtverec).

cíl vzdělávací: přiblížit žákům principy obalového designu, tvorby grafického návrhu

kompetence RVP: Žák rozvíjí kompetenci činnostní a kompetenci k řešení problémů.

Očekávané výstupy RVP: Žák samostatně přemýšlí o variantách řešení.

mezipředmětové vazby: hudební výchova

realizovaná výuka:

1/ Motivace a vysvětlení úkolu.

2/ Hledání vhodného výřezu v malbě.

3/ Převedení výřezu do černobílé „grafické“ podoby.

4/ Zvětšení a konečná kresba / malba návrhu.

5/ Přestávka - schnutí obrázků.

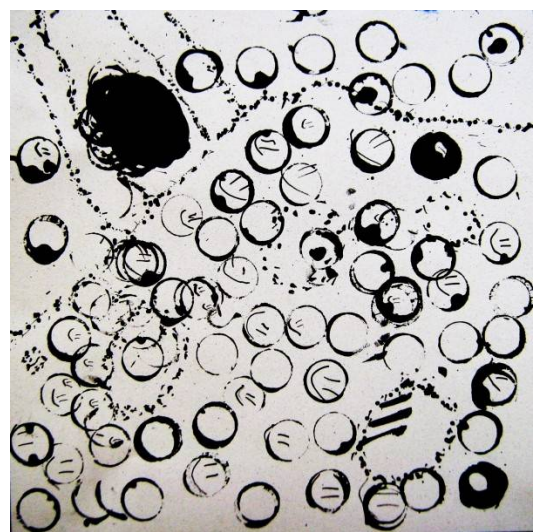
6/ Společné zhodnocení výsledků činnosti.

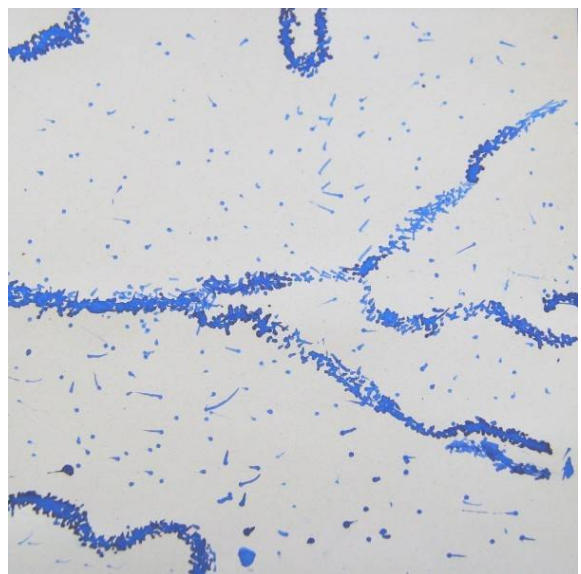
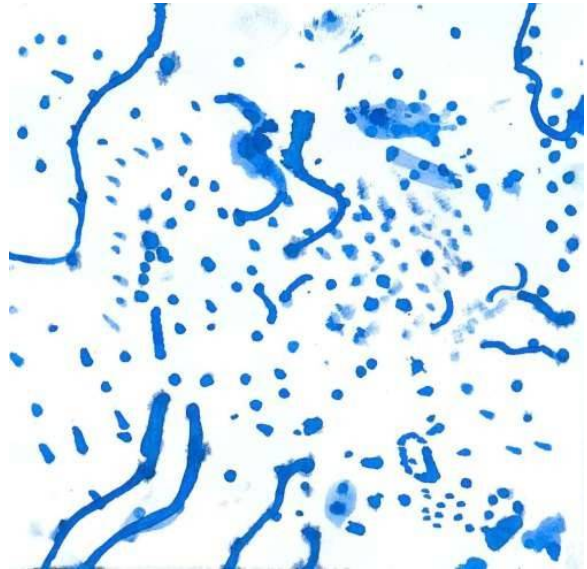
Hledání vhodného umístění značky skupiny „Čtverec“ (to je čtverec).

Práce na rozdělaných obrázcích z minulých hodin.

Výsledky činnosti žáků (výběr):

vybrané výřezy z malby, návrhy a jejich realizace





hodnocení výsledků tvorby / činnosti žáků:

Myslím, že některé výsledné práce mohly být ještě propracovanější, děti již nebavilo přenášet přípravnou návrhovou kresbu (malbu) na větší formát. Nicméně s výsledky jsem byla spokojena.

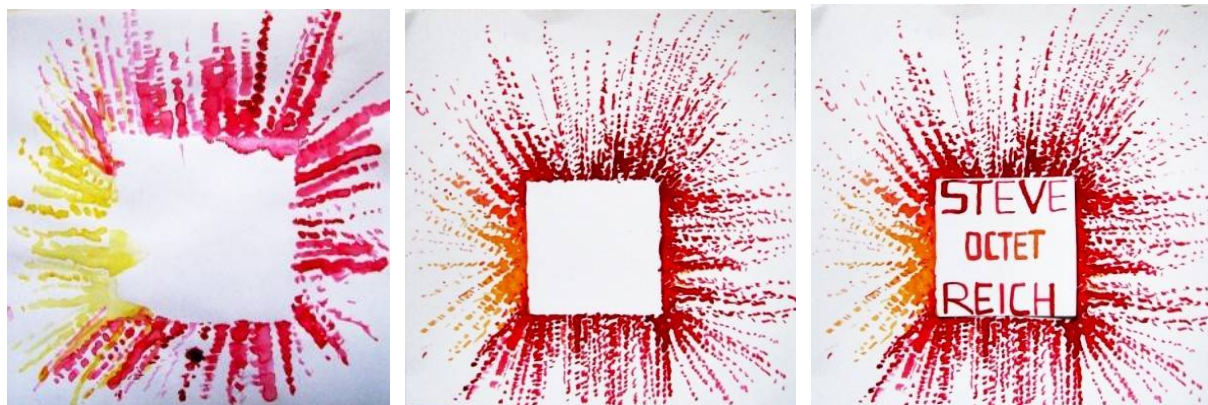
Asi nejvíce mě zaujal návrh žáka PVV, který ale nevycházel se své původní malby. Zároveň také nerealizoval výslednou kresbu.



Reflexe týkající se participační tvorby:

Tentokrát byla činnost pro žáky natolik nová a ne zcela srozumitelná, že jsem byla nucena neustále jim pomáhat a vysvětlovat, mluvit s nimi o jejich pracích, až na mou vlastní práci nezbyl čas. Myslím ale, že to příliš nevadilo. Byla jsem spokojená s tím, že dělají něco nového, s čím se ještě nesetkali. Patrně ne však oni. Zdáli se mi nespokojení, že musí dělat něco, co jim nejde, co nechápu...

Následně jsem sama pro sebe vytvořila vlastní návrh - jednoduché pojetí svého zadání, ovšem už i s umístěním čtverce (kam jsem pak umístila i šablonu čtverce s nápisem titulu CD) - viz obr. D_4_(PT). Chtěla bych jej žákům na příští hodině ukázat, aby měli nějakou závěrečnou představu toho, co jsem zadával - tedy toho, co měli dělat. Navážu umístěním čtverců do vzniklých „obalů“. Snad to bude dostatečně logické uzavření proběhlé vyučovací jednotky (jinak by, myslím, ztratila poněkud svůj původní smysl).



D_4_(PT) návrh, realizace, doplnění titulu

6. 3. 5. Koláž aneb Co s tím jde udělat?

plánovaná výuka

žáci: skupina 1

délka: 1 vyučovací jednotka (3 vyučovací hodiny)

námět: opakování stejného prvku v koláži

koncept: opakování, rytmus

motivace: Motivace začíná ukázkou reprodukce Campbellových polévek od Andy Warhola. Váže se ke zkušenostem žáků - kde kolem nás se setkáváme s tím, že se něco opakuje? Co se často opakuje? (ideálně dojdeme v úvahách až k sériové výrobě, reklamě a propagační grafice - reklamní a jiné letáčky, plakáty - zmíní se o nich vyučující, pokud na to žáci nepřijdou sami).

zadání:

1/ vyberte si z připravených hromádek letáčků, který se vám líbí.

2/ najděte část letáčku, která se vám líbí, která vám přijde zajímavá

3/ vystříhejte ze všech letáčků tuto část

4/ zkuste z vystříhaných částí něco na čtvrtce vytvořit - zkuste je nejprve dávat vedle sebe, pak různě, přes sebe, vytvářejte různé shluky, různě je natáčejte...

5/ až budete s uspořádáním prvků hotovi, můžete je nalepit

výtvarný problém: etudy - využití opakování jednoduchého prvku pro různé variace a nalezení ideální výsledné kompozice

technika: koláž

přidaná hodnota: uvědomění si významu určitého omezení jako základu tvorby - co vše se dá vytvořit, jsme-li něčím omezení; žáci se zároveň seznámí s příklady současné reklamní produkce; princip opakování kolem nás (opakování v přírodě - různé cykly, opakování dne a noci; opakování ve světě lidské kultury - sériová výroba atp.)

výtvarná kultura: pop art, Andy Warhol; v souvislosti s principem opakování se můžeme vrátit také k minimalismu

jiné kontexty:

reklama; sériová výroba

postup:

1/ návrat k minulé hodině - doplnění čtverce do kresby

2/ motivace činnosti a činnost žáků korigovaná vyučujícím (viz zadání)

3/ průzkum (vyplnění dotazníku ohledně toho, které mé úkoly žáky zaujaly a které ne)

4/ přestávka

5/ „konference“ - zveřejnění výsledků „výzkumu“ týkajícího se minimal artu 6/ veškeré dodělávky vyplní zbytek hodiny

7/ rozloučení

Otázky k přemýšlení:

Co bývá zcela (identicky) stejné a co ne?

Jaké možnosti může skýtat určité omezení?

cíl vzdělávací: Naučit se využívat omezených možností k tvůrčí práci; rozhodnout se pro jednu z různých variant, podle vlastního hlediska zvolit nejlepší řešení.

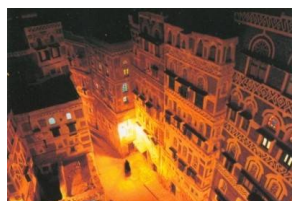
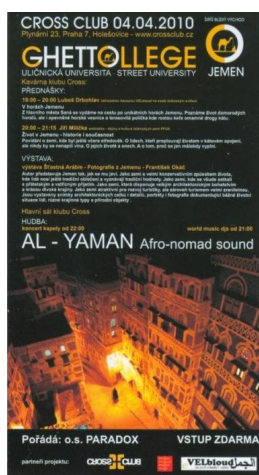
kompetence RVP: Žák rozvíjí kompetenci činnostní, kompetenci k řešení problémů a kompetenci k učení.

Očekávané výstupy RVP: Žák aktivně využívá omezených možností k vlastní tvůrčí práci, hledá různá možná řešení, rozhoduje se pro nejvhodnější řešení.

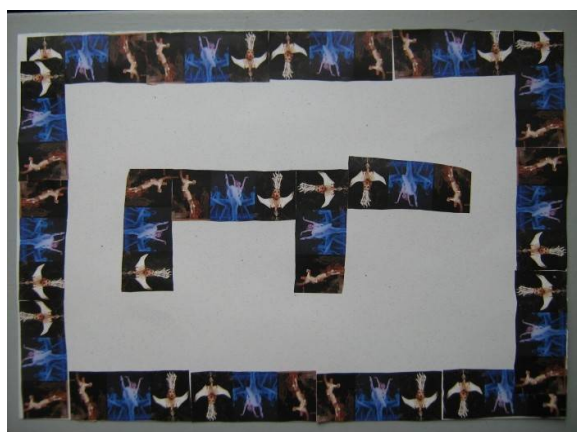
realizovaná výuka:

- 1/ Návrat k minulé hodině - znovu prohlížíme vytvořené kresby a přemýšlíme, kam by se dal umístit čtverec jako značka kapely. Vysvětluji žákům, že už čtverce doplňovat do kreseb nebudeme, protože samy o sobě jsou pěkné.
- 2/ Ukazují jim na svém návrhu, že jsem na něm již vynechala místo pro čtverec, do kterého též doplňuji šablonu s nápisem.
- 3/ Poté, co jsem se zmínila, že pro ně mám i výsledky společného výzkumu, vyžádali si žáci, abych jim už předložila.
- 4/ Motivace (reprodukcí Warholových Campbellových polévek), vlastní činnost žáků. Korigování činnosti žáků (viz zadání).
- 5/ Činnost poté narušila přestávka, ale někteří žáci pokračovali dál.
- 6/ Když měli žáci hotovo, rozdávala jsem jim na dokončení rozdělané práce.
- 7/ Na konci hodiny jsem žáky požádala, aby vyplnily do papíru, které mnou vedené hodiny se jim líbily a bavily je a které ne.

Výsledky činnosti žáků (výběr):



leták, výřez, kompozice



sestavené kompozice



hra s výřezy, etudy - sestavování kompozic z těchto prvků

hodnocení výsledků tvorby / činnosti žáků:

S výsledky jsem byla velmi spokojena, třebaže někteří žáci nakonec zafixovali fázi konečnou, ne tu, která se jevila nejlepší, prostě proto, že už se k ní nechtěli vracet. Podstatné pro mě byly spíše jejich výtvarné hry s různými možnostmi uspořádání.

Reflexe týkající se participační tvorby:

Tentokrát jsem se tvorby s žáky opět nezúčastnila. Nejvíce mé aktivity vyžadovala samotná výuka, vedení činnosti žáků a zároveň průběžná fotodokumentace. Obcházela jsem všechny žáky a individuálně s nimi konzultovala vznikající výtvary. Předem jsem si však sestavování letáků sama vyzkoušela.

6. 3. 1. Minimal music

plánovaná výuka:

žáci: skupina 2

délka: 1 vyučovací jednotka (3 vyučovací hodiny)

námět: minimal music

koncept: hudba, hudební skladba

motivace: Jak zachytit tuto zvláštní hudbu?

výtvarný problém: zachycení průběhu skladby (její struktury) kresbou nebo malbou - barvou, výtvarný přepis slyšeného

technika: kresba fixem + použití šablony nebo malba temperou / akvarelem

přidaná hodnota: seznámení se základními pojmy hudební řeči; propojenost dvou způsobů vyjádření (tón=bod, linie=melodie atd.), synesthesie

výtvarná kultura: malby inspirované hudbou- František Kupka, orfismus;

Ad Reinhardt, Paul Klee (Dávný tón), Piet Mondrian (Broadwayské boogie-woogie); kresby inspirované zvuky - Olga Karlíková (Záznam zpěvu ptáků, žab...)

jiné kontexty:

oblast hudební (minimal music)

postup:

1/ Výzkum - vyplňování dotazníků týkajících se děl minimal artu. (podle situace)

2/ Zjistit od žáků, zda už malovali hudbu. Kdy, kde, bavilo je to? Rozhovor na téma jak lze zachytit hudbu.

3/ Ukázka obrázků. Viz výtvarná kultura a další abstraktní malby, které se nemusí týkat přímo hudby, pro inspiraci.

4/ Poslech části skladby - Reichova „Music for a Large Ensemble“

5/ Rozhovor týkající se skladby: Jde o typickou hudbu? Už jste se s podobnou hudbou setkali? Čím je zvláštní, jiná? Rozhovor by měl vést k nalezení principu opakování, k ujasnění struktury skladby; ke snaze studentů najít určitý systém, k přemýšlení, jak skladbu zobrazit.

6/ **zadání:** Poslechněte si vybranou skladbu, přemýšlejte o ní a pokuste se o její zachycení v malbě.

7/ Další poslech skladby (opakovat, dokud to bude třeba) spolu s paralelní tvorbou.

8/ Pokud bude dostatek času: poslech druhé skladby „from the Four Dreams of China“ od La Monte Younga.

9/ Krátký rozhovor o bohatosti a složitosti skladby. Jak složitá pak bude její malba?

10/ **zadání:** Poslechněte si znovu skladbu a zkuste vyjádřit svůj dojem z ní malbou.

11/ Malba na čtvercový formát - bude sloužit jako základ obalu na CD.

12/ Závěrečný doplňující rozhovor (nemusí být)

otázky k přemýšlení:

Jakými způsoby lze zachytit na papír hudbu a všechno, co v ní slyším?

Lze propojit sluch a zrak?

Mohu zachytit doopravdy to, co slyším?

cíl osobnostně-sociální: Dotknout se otázky individuality. (Každý může skladbu vyjádřit jinak, jak ji mohu vyjádřit já? Jak ji slyším?) a obecnosti (Ale jde o zachycení téže skladby - najde se v obrázcích něco podobného?)

cíl vzdělávací: Seznámit žáky s minimal music a uvést ji do souvislosti s principy minimal artu.

kompetence RVP: Žák rozvíjí kompetenci činnostní, kompetenci k řešení problémů a kompetenci k učení.

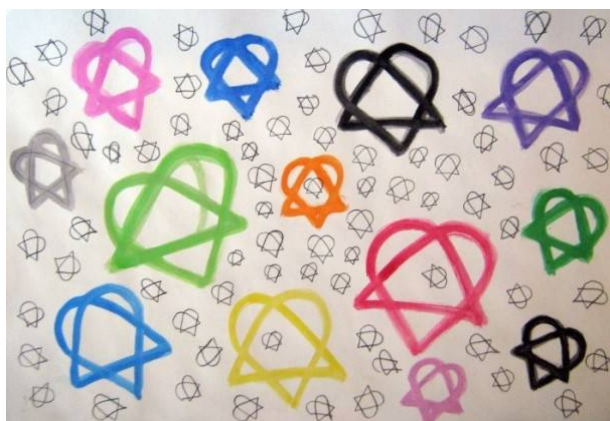
očekávané výstupy RVP: Žák volí na základě své úvahy a předchozích zkušeností vhodnou techniku a prvky výtvarného jazyka pro zachycení předloženého námětu.

mezipředmětové vazby: hudební výchova

realizovaná výuka:

- 1/ vyplňování dotazníků týkajících se reprodukci děl minimal artu, následný rozhovor o minimal artu.
- 2/ Orientační zjištění, zda studenti již malovali hudbu.
- 3/ Rozhovor na téma: jak lze zachytit hudbu; doplněný ukázkami obrázků.
- 4/ Následoval poslech části Reichovy „Music for a Large Ensemble“ a poté rozhovor týkající se skladby: Jde o typickou hudbu? Atd. (viz výše)
- 5/ Dále jsme se dohodli se studenty na formátu a na technice tvorby.
- 6/ Pak jsme již poslouchali 3x Reichovu skladbu a malovali.
- 7/ Kdo měl práci hotovou, dostal ode mne čtverečkovaný papír a zadání, že má vymyslet vhodným písmem nápis „STEVE REICH“, který by se dal použít na obal CD, jehož podkladem by byl výřez z jejich obrázku.

Výsledky činnosti studentů, formát cca A2:



hodnocení výsledků tvorby / činnosti žáků:

S výsledky prací starších žáků, pokud je srovnávám s mým původním záměrem, jsem byla více spokojena oproti výsledkům mladších žáků při stejném úkolu. Snáze pochopili, že mají zachytit strukturu skladby a ne její subjektivní vnímání, ačkoli i tyto prvky se v malbách objevují. Zároveň mě napadlo, jak by asi dopadly malby, pokud by jim nepředcházel analyzující rozhovor; zda by nakonec nebyly zajímavější subjektivní přepisy slyšené skladby.

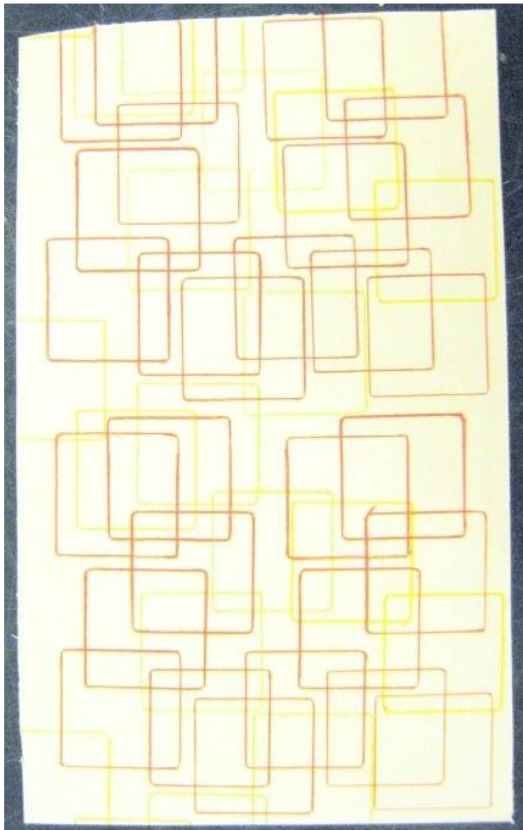
Zajímavé bylo, že všichni čtyři studenti si jako techniku zvolili malbu, nikdo nedal přednost kresbě se šablonou.

Reflexe týkající se participační tvorby:

Studenti, které jsem vyučoval poprvé, byly mírně překvapeni tím, že budu „malovat“ s nimi. Zdálo se mi, že to přijímají kladně. Shodli se na tom, že jejich vyučující s nimi nikdy nemaluje a ani jim neukázal své práce, ač se ho na ně ptali. Ptali se také mě, zda jsem nějaké jeho práce viděla.

Zároveň jsem byla ráda, že mohou na mém obrázku vidět druhý přístup zachycení skladby, který jsem jim na počátku výuky nabízela a kterého nevyužili. Byla jsem ráda, že je tak mohou oba srovnat.

Zároveň jsem byla ráda také proto, že mohu Reichovu skladbu zachytit jinak, než znovu malbou jako v předchozím vyučování.



obr. D_I_PT

6. 3. II. Obal CD (pro album „The Best of Steve Reich“)

plánovaná výuka

žáci: skupina 2

délka: 1 vyučovací jednotka (3 vyučovací hodiny)

námět: titulní stránka obalu CD

motivace: Vžijte se do role grafika, jemuž byl zadán úkol, aby vytvořil obal pro připravované CD The Best of Steve Reich. Hlavním prvkem by měl být právě nápis „STEVE REICH“ na titulní straně obalu.

zadání: Nejprve si zkuste představit, jaké písmo by se pro Steva Reicha hodilo (jeho hudbu jsme poslouchali minulou hodinu). Napište nápis „STEVE REICH“ na čtverečkový papír, který jsem vám rozdala. V další fázi se snažte použít čtverečkového rastru tak, aby vás vedl při tvorbě nápisu - písmo by mělo vycházet ze čtverečků, mělo by mít kompaktní tvar, všechna písmena by měla mít jednotný styl...

výtvarný problém: tvorba písma založená na čtverečkovém rastru

technika: kresba tužkou, posléze tuší

přidaná hodnota: rozhovor o typografii, základech tvorby písma, o druzích písma s ukázkami (O. Menhart - Nauka o písmu)

výtvarná kultura: zde jsou vhodné ukázky obalů CD

jiné kontexty: grafický design, propagační grafika; reklama

postup:

- 1/ Motivace a vysvětlení úkolu (možno znovu pustit skladbu od Reicha).
- 2/ Návrhy písma v nápisu „STEVE REICH“, individuální konzultace žáků s učitelem.
- 3/ Převedení výsledného návrhu na papír čtvercového formátu (21 x 21 cm).
- 4/ Doplnění nápisu - dotvoření titulní strany obalu CD - po individuální konzultaci.
- 5/ Společné prohlédnutí výtvorů.

cíl osobnostně-sociální: vyzkoušet si roli grafika, který má na základě určitých požadavků navrhnout písmo, obal: potřeba potlačení vlastních individuálních sklonů

cíl vzdělávací: seznámit žáky s principy tvorby písma, se základy typografie; přiblížit žákům principy obalového designu a tvorby grafického návrhu

kompetence RVP: Žák rozvíjí kompetenci činnostní a kompetenci k řešení problémů.

očekávané výstupy RVP:

Žák zná a používá v souvislosti se zadáním základní principy typografické tvorby.

Žák samostatně navrhuje alternativy řešení konečného produktu činnosti.

mezipředmětové vazby: hudební výchova

realizovaná výuka:

1/ Motivace a vysvětlení úkolu, povídání o písmu, ukázky různých nápisů a typů písma z knihy „Nauka o písmu“, vysvětlení principu vyváženosti vnitřní a vnější světlosti písma, souvislost s vyrovnaností textu a s rozestupy písmen v nápisu.

2/ Poslech skladby „Music for a Large Ensemble“ od Steve Reicha.

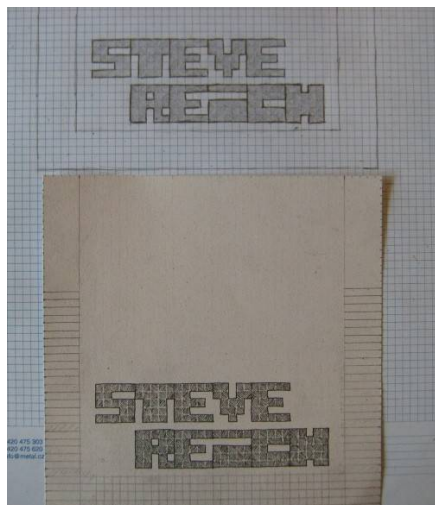
3/ Kdo už má rozdělanou práci od minulé hodiny, tak pracuje. Ostatním znovu vysvětlují principy tvorby minimal artu a minimal music a souvislost s vytvářeným obalem CD a písmem.

4/ Další práce na návrzích nápisu „STEVE REICH“, obcházím žáky a konzultuji s nimi jejich návrhy, dovysvětluji nejasné věci.

5/ Po odsouhlasení návrhu následuje jeho převedení na papír čtvercového formátu. Poté s žáky taktéž individuálně konzultuji vhodné doplnění nápisu tak, aby vznikla titulní strana obalu CD.

Výsledky tvorby žáků:

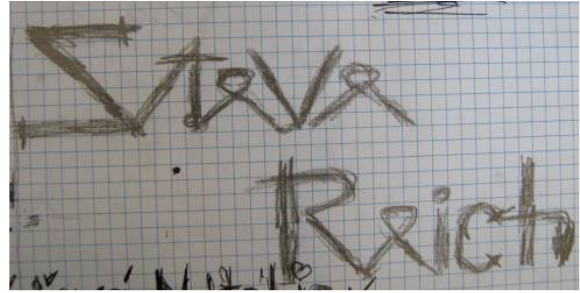
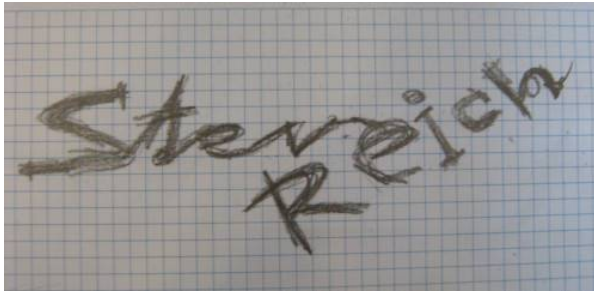
Bohatá fotodokumentace je k nalezení v Přílohách na CD přiloženém k DP. Zde jsou uvedeny jen ilustrace:



návrh písma a jeho umístění do formátu



výsledný obal



tvorba písma



výsledek, jako předloha slouží původní malba Reichovy skladby



hledání vhodného nápisu



výsledný obal

hodnocení výsledků tvorby / činnosti žáků:

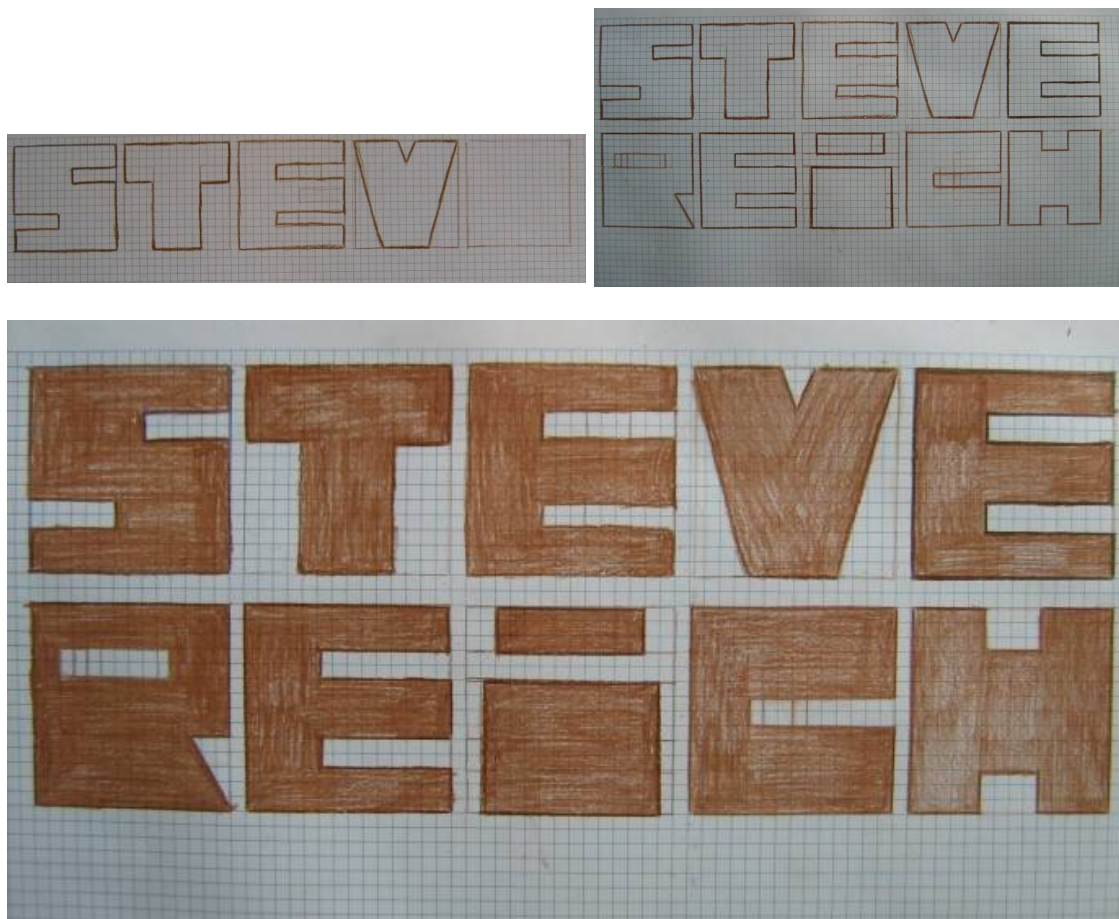
S výsledky jsem nakonec byla spokojena téměř u všech žáků, kromě jedné studentky, která práci „odflákla“, jak se dalo.

Každý do svého návrhu vnesl osobitost, ocenila jsem, že každý výsledný obal je jiný.

Reflexe týkající se participační tvorby:

Také v této hodině bylo prostoru pro mou osobní práci málo. Začala jsem sice s návrhy minimalistických písmen, jejichž tvar vycházel z tvaru čtverce, ale nestihla jsem dokončit ani slovo „STEVE“. Studenti si často vyžadovali mou pozornost a radu. Pokud jsem je zrovna neobcházela, připravovala jsem čtvercové formáty pro konečný návrh titulní strany alba.

Ve chvílích, kdy jsem se dostala k práci na vlastním písmu, vnímala jsem některé zvláštní (možná udivené) reakce studentů. Zdálo se mi, že nevnímají pozitivně, když se nevěnuji jim, ale vlastní činnosti.



obr. D_II_PT

6. 3. III/ Koláž aneb Co s tím jde udělat?

Pozn. Realizace této výukové jednotky byla nejistá, proto jsem ji nepřipravovala příliš podrobně ... Např. mezipředmětové vazby se vynořily samovolně v průběhu výuky. Zároveň nebyla dokončena asi polovina koláží z důvodu, že studenti museli v další výuce pracovat na původním plánovaném výtvarném projektu, do kterého jsem již nechtěla zasahovat.

plánovaná výuka

žáci: skupina 2

délka: 1 vyučovací jednotka (3 vyučovací hodiny)

námět: koláž z novin

koncept: opakování, rytmus

motivace: Prohlížení reprodukcí uvedených v ukázkách z výtvarné kultury, které slouží jako inspirace.

zadání:

Zkuste vymyslet svůj vlastní obrazec (inspirace op artem a českým nekonstruktivismem) a z výstřižků (vytrhaných částí) černobílých novin ho vyskládat a poté nalepit.

výtvarný problém: monochromie, využití kontrastu černé a bílé; práce s opakováním různých prvků (velká písmena, části textu...)

technika: koláž

přidaná hodnota: uvědomění si významu určitého omezení jako základu tvorby - co vše se dá vytvořit, jsme-li něčím omezení (v tomto případě to je obsah černobílých stránek novin); žáci se zároveň seznámí se vzhledem, uspořádáním a typografií klasických novin

výtvarná kultura:

Jiří Kolář - chiasmáže a další koláže

pop art a Andy Warhol

op art

český nekonstruktivismus - Zdeněk Sýkora

Arcimboldo

jiné kontexty: současná produkce tiskovin - velkonákladový tisk; typografie

postup:

1/ ujasnění, kdo ze žáků bude pracovat na svém „obalu“ a kdo bude pracovat na koláži

2/ ukázky z výtvarné kultury pro inspiraci a motivace činnosti

3/ činnost žáků korigovaná vyučujícím, individuální konzultace se žáky

Otázky k přemýšlení:

Jaké možnosti může skýtat určité omezení? Co mohu za těchto podmínek vytvořit?

cíl osobnostně-sociální: Naučit se využívat omezených možností k tvůrčí práci.

kompetence RVP: Žák rozvíjí kompetenci činnostní, kompetenci k řešení problémů a kompetenci k učení.

mezipředmětové vazby: biologie - anatomie

realizovaná výuka:

proběhla dle naplánovaného postupu

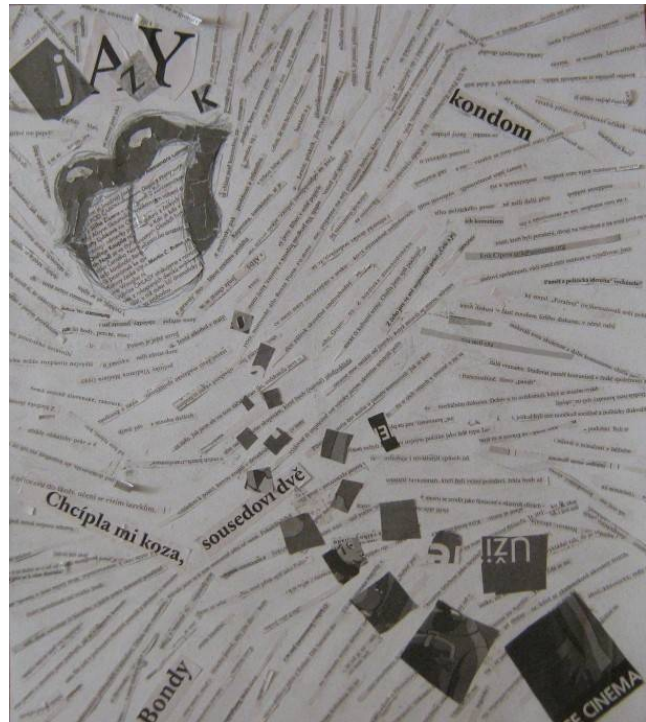
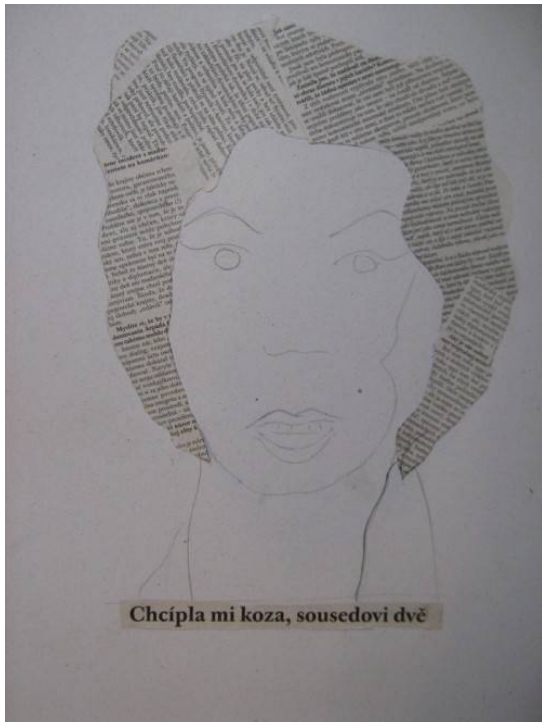
1/ ujasnění, kdo ze žáků bude pracovat na svém „obalu“ a kdo bude pracovat na koláži

2/ ukázky z výtvarné kultury pro inspiraci a motivace činnosti, zadání činnosti

3/ činnost žáků korigovaná vyučujícím, individuální konzultace se žáky

Výsledky činnosti žáků:

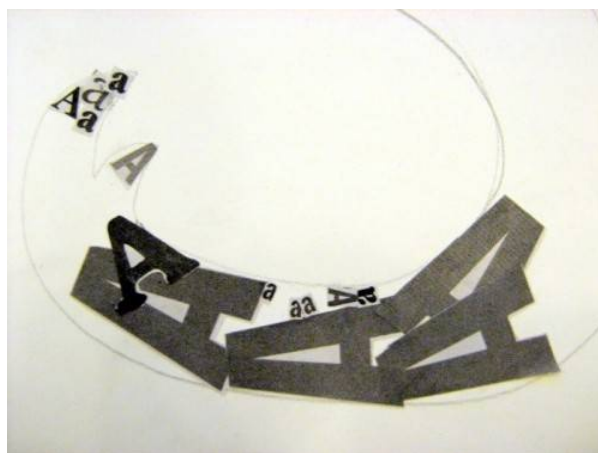
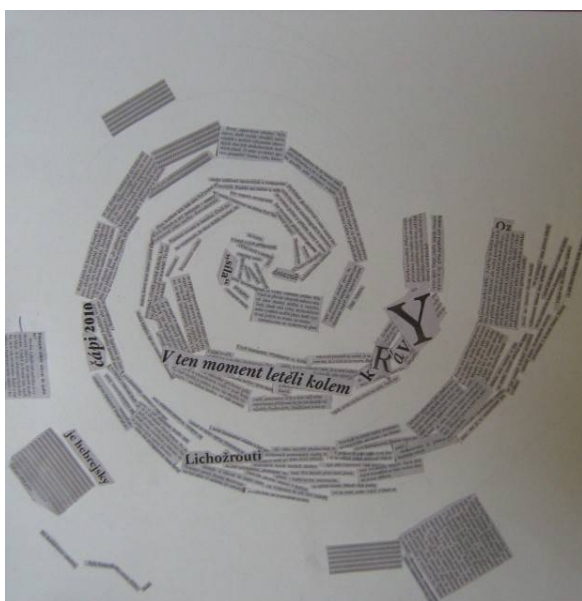
Uvádím pouze některé práce či jejich fragmenty. Dokončen byl pouze obr. D_III_2.



Začíná to tím že je tam ta pusa z Rolling Stones ale nemá zuby což je divný. Nad ní je napsána jazyk, což je jasný proč. Kolem poletují různá slova, která tam lítají jak v nějakém víru, pak tam přilítají čtverečky v černé barvě (je to rozkouskované obrázky) Na konci toho pruhu je deprimující pusa co řve „ÁÁÁ“. A ta pusa to chce sežrat. :)

Text ke koláži D_III_2:

Začíná to tím, že je tam ta pusa z Rolling Stones, ale nemá zuby, což je divný. Nad ní je napsáno jazyk, což je jasný proč. Kolem poletují různá slova, která tam lítají jak v nějakém víru, pak tam přilítají čtverečky v černé barvě (je to rozkouskované obrázky) Na konci toho pruhu je deprimující pusa co řve „ÁÁÁ“. A ta pusa to chce sežrat. :)



hodnocení výsledků tvorby / činnosti žáků:

Tyto práce až na jedinou (D_III_2) dokončené nebyly.

Stalo se, že žáci ovlivněni příliš různorodým výběrem ukázek, nevěděli přesně, jaké je zadání, že by se v podstatě měli hodně omezit ve výběru materiálu, ze kterého budou svou koláž sestavovat. Spíše než nefigurativní motivy op artu, českého nekonstruktivismu či tvorba Jiřího Koláře, zaujala žáky tvorba Andyho Warhola a Arcimboldova díla, tedy motivy figurativní, a z toho se pak následně odvíjela jejich další činnost. Polovina z nich vycházela k konkrétním námětů (hlava Marylin, lebka).

Reflexe týkající se participační tvorby:

Tentokrát jsem se tvorby s žáky opět nezúčastnila. Obcházela jsem je a individuálně s nimi konzultovala vznikající výtvary - koláže a obaly CD.

2. 4. Dotazníkový „výzkum“ se žáky

Tato součást výuky proběhla v rámci řady pro skupinu 1 ve dvou výukových jednotkách - jako „výzkum“ v rámci úkolu 2 „Čtverce“, a posléze jako „zveřejnění výsledků výzkumu“ v rámci úkolu 5 „Koláž“ (je popsán v reflexích realizované výuky). První část „výzkumu“ jsem realizovala také ve výuce skupiny 2, popis je k nalezení v reflexi k úkolu I „Minimal music“.

Slovo „výzkum“ uvádím v uvozovkách v souvislosti s jeho hravým charakterem. Zároveň ovšem tato „hra“ odkazuje k výzkumu skutečnému, k tomu, co se děje i mimo školu (přichází „zvenku“) a žáci to sledují důležitým, neboť není „jenom jako“.

„Výzkum“ měla kromě méně významného účelu výzkumného (můj osobní zájem poznat pohled žáků na minimalistická díla) ještě funkci didaktickou - žáci se jeho prostřednictvím seznámili s díly minimal artu.

Průběh „výzkumu“

Motivace proběhla ve skupině mladších žáků (skupina 1) v duchu navození situace, probuzení fantazie žáků. V rámci své participační role, byla jsem i já jedním z „výzkumníků“ zabývajícím se předloženými reprodukcemi. Žákům jsem nastínila obecný průběh sběru informací a následného zpracování získaných dat a slíbila jim, že jim výsledky po zpracování předložím. Tak se také stalo o několik týdnů později. Žáci se o výsledky sami zajímali, a tak se znovu setkali s již viděnými reprodukcemi, tentokrát i s mým výkladem.

Ve skupině starších žáků (skupina 2) byla motivace méně fantazijní, nebyla motivována hravým prvkem společné výzkumné práce; šlo spíše o zjištění ochoty studentů odpovídat na otázky v dotazníku, který se vztahuje k určitému okruhu děl. Studenti sami projevíli o vyplňování zájem. Domnívám se ovšem, že starší žáci nebrali vyplňování dotazníků příliš vážně, ale spíše jako určité odlehčení a zdržení výuky.

O reprodukcích jsme si po vyplnění dotazníků povídali, abych jim přiblížila výtvarný minimalismus. Následně jsme pokračovali výtvarnou činností (úkol I. „Minimal music“). Výsledky dotazníků starší žáci v další výuce nezajímaly, patrně na ně zapomněli.

Reflexe didaktických aspektů „výzkumu“

Z průběžného pozorování mladších žáků (skupina 1) při „výzkumné“ činnosti jsem usoudila, že se s reprodukcemi hlouběji seznámili; zdáli se být činností velmi zaujati a brali ji velmi vážně a odpovědně.

K upevnění povědomí o zvoleném okruhu děl došlo ještě při následném setkání se s reprodukcemi při „zveřejnění výsledků výzkumu“ ve výuce úkolu č. 5 „Koláž“.

Starší žáci (skupina 2) se do „výzkumu“ neponořili tak jako ti mladší, ale jejich seznámení s díly minimalismu proběhlo v rozsahu dostačujícím pro následující naplánovanou výuku. K další práci s reprodukcemi již v následné výuce nedošlo.

Celkový popis spolu se zkoumanými díly, vyplněnými dotazníky a výsledky „výzkumu“ je k nalezení v přílohách k didaktické části (jako D_3) na CD přiloženém k DP.

2. 5. Závěrečné zhodnocení realizované výtvarně-pedagogické řady

Závěrečné zhodnocení je založeno na subjektivní reflexi plánované výuky ve srovnání s výukou realizovanou.

Jak jsem již zmínila v úvodní úvaze, didaktická část vznikla dříve než část teoretická. Pozdější rozšíření mých znalostí týkajících se zkoumané umělecké oblasti vedlo i k přehodnocení již realizované výtvarně-pedagogické řady. Při poslední celkové reflexi jsem dospěla k názoru, že bych s nynějšími znalostmi řadu pravděpodobně zpracovala jinak, ale s realizovanou výukou jsem i tak v podstatě spokojena. Promítly se do ní základní, třebaže ne všechny obsahy vycházející z teoretické části. Domnívám se, že s mými nynějšími znalostmi by se příprava výuky mohla stát více obsahově komplikovanou a také méně vhodnou pro věk mnou vyučovaných žáků (v případě skupiny 1).

Téma řady, minimal art a minimal music, pro mě bylo východiskem, inspiračním zdrojem - především pak principy minimalismu, které dávají dobrou příležitost k výtvarným „etudám“ a ke zkoumání výtvarné řeči. Nepovažovala jsem ovšem za nutné držet se striktně pouze minimalistického okruhu, a proto se v úkolech řady objevují i vlivy z jiných výtvarných oblastí (pointilismus, koláž) a jiných kulturních kontextů (např. obalový design a typografie). Myslím, že výuka tím byla obohacena; samotný minimalismus by na žáky v delším časovém úseku mohl působit nudně a nezáživně. Nechtěla jsem, aby ztratili zájem o výuku a připravené výtvarné činnosti. Zároveň jsem ze stejného důvodu volila i různé vhodné výtvarné techniky.

Při přípravě jednotlivých vyučujících jednotek jsem uvažovala na základě námětu a konceptu o různých možných přínosech, které by výuka mohla žákům nabídnout. Jednotlivé úkoly měly být vnitřně bohaté, a proto jsem v rámci jednotlivých úkolů využila různé pedagogické přístupy - např. do převážně monotónního konstruktivního úkolu „Krychle“ jsem začlenila také artefietický přístup Jana Slavíka. Mou snahou bylo v rámci řady vyvažovat prožitkové a analytické aspekty výuky.

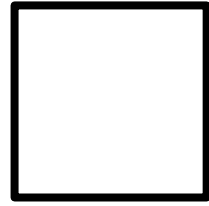
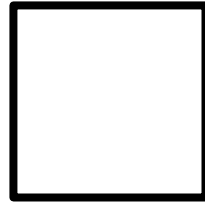
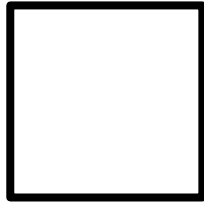
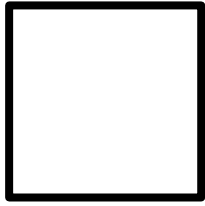
Z hlediska osobních kritérií kladených na výtvarně pedagogickou řadu a můj původní záměr při její přípravě hodnotím realizovanou výuku jako úspěšnou.

2. 6. Role participační tvorby ve výuce

Pojem participační tvorba přesně znamená „sdílení stejného prostoru a situací s ostatními účastníky výzkumu a praktické ověřování činností, které v průběhu společně stráveného časově ohraničeného pobytu v různých institucích proběhly.“⁶⁸

Výzkum týkající se participační tvorby, tedy tvorby vyučujícího paralelní s tvorbou žáků, byl součástí realizace mnou připravené výtvarně-pedagogické řady v ZUŠ. Celý výzkumný protokol spolu s výsledným shrnutím je uveden v přílohách k didaktické části na CD přiloženém k DP (jako D_4).

⁶⁸ Fulková, 2007, s. 303



Část výtvarná

Bílé malby, 2008-2010

Formálně mají mé čtvercové *Bílé malby* s minimalismem mnoho společného - jsou namalovány opakováním základní jednotky, bílé skvrny (bílá barva je použita pro svou neutralitu, pokud bereme v úvahu psychologické působení barev) a způsobem, který umožňuje pokračovat do nekonečna (podobně jako minimalistické uspořádání podle určitého vzorce, podle kterého by mohlo dílo pokračovat do nekonečna).

Cyklus *Bílých maleb* vznikl v rozmezí let 2008 - 2010.

Prvním obrazem je *Mlčení*^{*}, které vzniklo překrytím původní malby bílým nánosem barvy, jež měla evokovat padající sníh. Odtud také název druhý: „Zasněženo“. Rozložení bílých skvrn jest náhodné.

Obraz druhý, *Mlha*, byl namalován obdobným způsobem, mlha zde zakrývá původní motiv. Bílé skvrny jsou řazeny v horizontálních pruzích. Podtitul zní: „Mlčení druhé“.

Obraz třetí je nazvaný *Proud*. Bílé skvrny jsou řazeny tentokrát ve vertikálních pruzích, které byly postupně přidávány. Východiskem obrazu je pozorování rychle tekoucí vody v betonovém korytu.

Obraz čtvrtý je bez názvu. Sama pro sebe jej nazývám „Hvězdičky“, podle míst, která nejsou zaplněna bílou barvou (tvoří souhvězdí). Skvrny v tomto případě byly řazeny do pravidelného rastru, vertikálně-horizontální mřížky, tak dlouho, až původní členění plochy zmizelo a zůstala téměř jednolitá bílá plocha.

Cyklus může být charakterizován jako proces minimalizace ve smyslu cesty od konkrétního k abstraktnímu. Sníh - mlha (mraky, řeka...) - proud - bílá plocha.

S přísněji zvolenými pravidly výstavby maleb narůstala také jejich nekonkrétnost, zmenšovala se možnost různých konkrétních asociací.

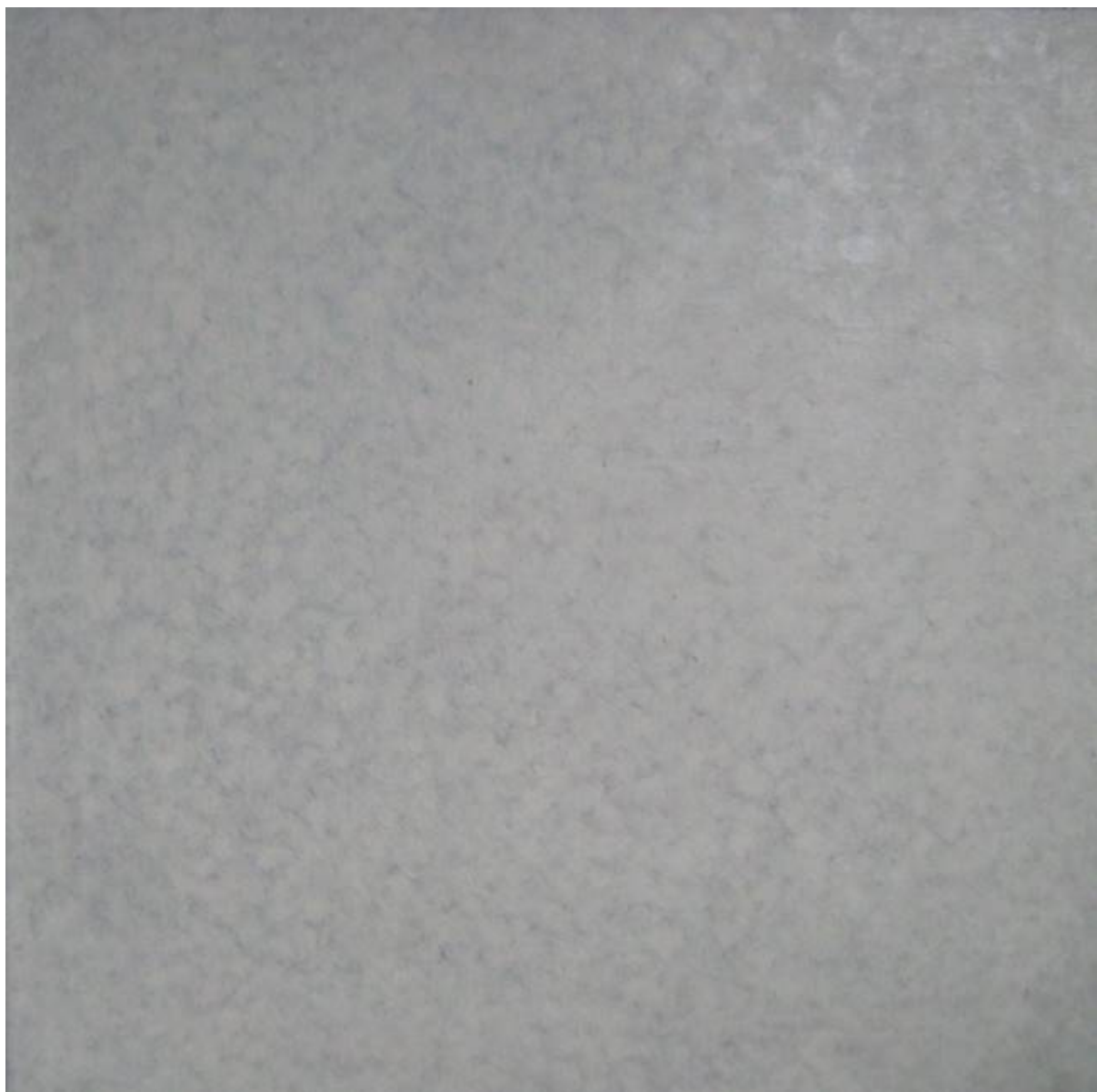
Malby byly hledáním „prázdná jako prostoru pro vlastní myšlenky“^{**}.

Koncepty: prázdno, ticho, nic, všechno...

Forma instalace: jedna malba vedle druhé.

^{*} vzniklo v rámci zadání souborných zkoušek s tématem „Mlčení“ v r. 2008, další obrazy cyklu na ně volně navazují

^{**} nevím, odkud přesně se tato myšlenka v mé hlavě vzala; patrně souvisí s orientálním chápáním prázdného prostoru



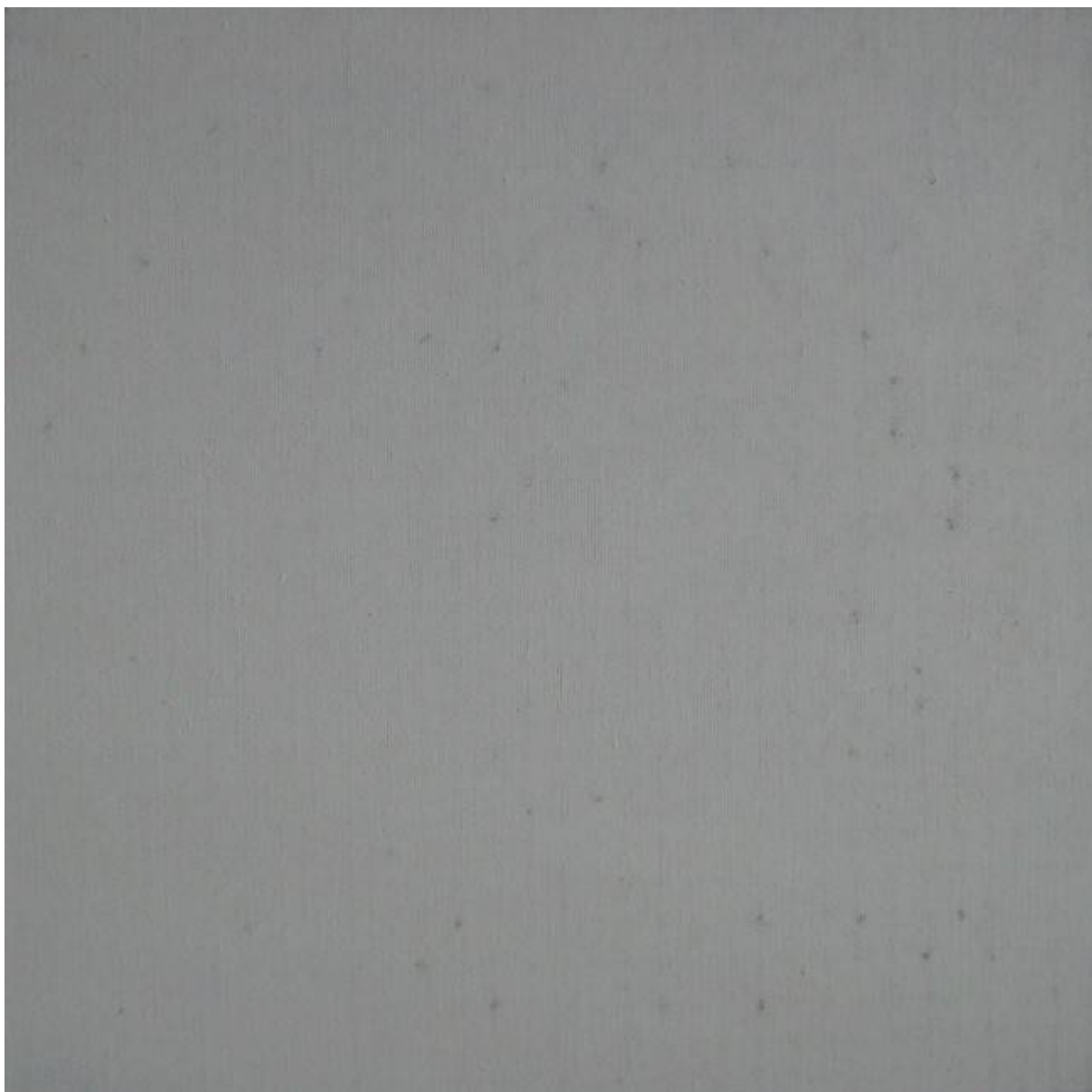
Mlčení, olej na plátně, 2008, 55 x 55 cm



Mlha, olej na plátně, 2010, 55 x 55 cm



Proud, tempera na plátně, 2010, 55 x 55 cm



bez názvu, tempera na plátně, 2010, 55 x 55 cm

Použitá literatura:

Literatura k teoretické části:

ANDY WARHOL - *MOTION PICTURES*, text katalogu vydaného k výstavě v galerii Rudolfinum, 29.1. - 5. 4. 2009. ISBN neuvedeno.

BARVÍK, M., MALÁT, J., TAUŠ, K. *Stručný hudební slovník*. Praha: Nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960. ISBN neuvedeno.

BELTING, H.; *Konec dějin umění*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta 2000. ISBN 80-204-0856-8.

BLÁHA, J. *Hudba a obraz*. Cyklus komparačních textů z časopisu Hudební výchova, ročník 1994 až 2001. ISSN 1210-3683.

BLÁHA, J. *Minimální konfrontace*. Výtvarné umění 4/92. ISSN 0862-9927.

BLÁHA, J. *Struktura výtvarného a hudebního díla I - Tvar, prostor a čas*. Praha, autorské vydání.

BLÁHA, J. *Struktura výtvarného a hudebního díla II - Kompozice a hudební forma*. 1995, autorské vydání.

BLÁHA, J.; SLAVÍK, J.; *Původce výtvarným umění V*. Praha: Práce, 1997. ISBN 80-208-0432-3.

DORŮŽKA, L. *Panoráma populární hudby 1918/1978*. Praha: Mladá fronta, 1987. ISBN neuvedeno.

DORŮŽKA, P. *Hudba na pomezí*. Panton, 1991. ISBN neuvedeno.

FOSTER, H. - KRAUSSOVÁ, R. - BOIS, Y.-A. - BUCHLOH, B. *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-952-8.

GABLIKOVÁ, S. *Selhala moderna?* Olomouc: Votobia, 1995. ISBN 80-85885-20-4.

HAVRÁNEK, V. (editor) *Akce, slovo, pohyb, prostor. Experimenty v umění šedesátých let*. Galerie hlavního města Prahy, 1999. ISBN 80-7010-074-5.

HIRSCHOVÁ, J., ŠAMŠULA, P. *Průvodce výtvarným uměním IV*. Praha: Práce, 2000. ISBN 80-86287-24-6.

HLAVÁČEK, J.; SEKERA, J. *Poesie racionality*. (katalog k výstavě) Praha: České muzeum výtvarných umění, 1993. ISBN 80-7056-019-3.

HONNEF, K. : *POP-ART*. Taschen / Slovart, 2005. ISBN 80-72-09-662-1.

HRČKOVÁ, N. *Dějiny hudby VI./2. Hudba 20. století*. Praha: Ikar, 2007. ISBN 978-80-249-0978-3.

CHALUPECKÝ, J. *Nové umění v Čechách*. Jinočany: H&H, 1994. ISBN 80-85787-81-4.

KLUSÁK, P. *101 největších alb pop-music (od Elvise k Radiohead)*. Praha: Albartors, 2006. ISBN 80-00-01861-6.

Kol. autorů. *Dějiny českého výtvarného umění 1958/2000 [VI/1]*. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-2002-1487-X.

KULKA, J. *Psychologie umění*. Praha: Grada Publishing, 2008. ISBN 978-80-247-2329-7.

LAMAČ, M. *Myšlenky moderních malířů*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1968. ISBN nevedeno.

LUCIE - SMITH, E. *Artoday. Současné světové umění*. Slovart, 1996. ISBN 80-85871-97-1.

LYNTON, N. *Umění světa. Umění 19. a 20. století*. Praha: Atria, 1981. ISBN nevedeno.

MARZONA, D. *Minimalismus*. Praha: Slovart, 2005. ISBN 80-7209-670-2.

MICHELS, U. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: NLN, 2000. ISBN 80-7106-238-3.

Náhodnost/determinismus. Článek v časopisu JAZZ 27/28. Bulletin současné hudby, ročník neveden, ISSN nevedeno.

NAVRÁTIL, M. *Dějiny hudby. Přehled evropských dějin hudby*. Olomouc: Votobia, 2003. ISBN 80-7220-143-3.

PIJOAN, J. *Dějiny umění 9*. Praha: Odeon, 1986. ISBN nevedeno.

PIJOAN, J. *Dějiny umění 10*. Praha: Odeon, 1984. ISBN nevedeno.

REINHARDT, A. *UMĚNÍ-JAKO-UMĚNÍ*. Výtvarné umění 2/92. ISSN 0862-9927.

SCHNIERER, M. *Soudobá hudba 20. století*. Jihočeská univerzita v českých Budějovicích, 1997. ISBN 80-7040-090-0.

SCHULZOVÁ, B. *Být zvukem. LaMonte Young a indická hudba*. Vokno č. 21. 1990. ISSN nevedeno.

SRP, K. *Minimal & earth & concept art*. Jazzová sekce, 1982. ISBN nevedeno.

Všeobecná encyklopedie ve čtyřech svazcích. Praha: Nakladatelský dům OP, 1996. ISBN 80-85841-17-7.

WALTHER, I. F. (editor) *Umění 20. století*. Praha: Slovart, 2004. ISBN 80-7209-521-8

ZHOŘ, I. *Proměny soudobého výtvarného umění*. Praha: SPN, 1992. ISBN 80-04-25555-8.

Další literatura k didaktické části:

FISHER, R. *Učíme děti myslet a učit se*. Praha: Portál, 1997. ISBN 80-7178-120-7.

FULKOVÁ, M. *Diskurs umění a vzdělávání*. Jinočany: H&H, 2007. ISBN 987-80-7319-076-7.

HENDL, J. *Kvalitativní výzkum*. Praha: Portál, 2005. ISBN 80-7367-040-2.

MENHART, O. *Nauka o písmu*. Praha: SPN, 1981. ISBN nevedeno.

ROESELOVÁ, V. *Didaktika výtvarné výchovy V., nejen pro základní umělecké školy*. Praha: UK v Praze, 2001. ISBN 80-7290-058-7.

ROESELOVÁ, V. *Linie, barva a tvar ve výtvarné výchově*. Praha: Sarah, 2004. ISBN 80-902267-5-2.

ROESELOVÁ, V. *Námět ve výtvarné výchově*. Praha: Sarah, 2000. ISBN 80-902267-4-4.

ROESELOVÁ, V. *Proudy ve výtvarné výchově*. Praha: Sarah, 1999. ISBN 978-80-902267-3-9.

ROESELOVÁ, V. *Řady a projekty ve výtvarné výchově*. Praha: Sarah, 1997. ISBN 80-902267-2-8.

ROESELOVÁ, V. *Techniky ve výtvarné výchově*. Praha: Sarah, 1996. ISBN 80-902267-1-X.

SLAVÍK, J. *Od výrazu k dialogu ve výchově: Artefiletika*. Praha: Karolinum, 1997. ISBN 80-7184-437-3.

SLAVÍK, J. *Umění zážitku, zážitek umění: teorie a praxe artefiletiky, 1. díl*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, 2001. ISBN 80-7290-066-8.

ŠTECH, S. *Škola stále nová*. Praha: Univerzita Karlova, vydavatelství Karolinum, 1992. ISBN nevedeno.

VANČÁT, J. *Tvorba vizuálního zobrazení. Gnozeologický a komunikační aspekt výtvarného umění ve výtvarné výchově*. Praha: Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum, 2000. ISBN 80-7184-975-8.

Zdroje na internetu:

www.artarchiv.cz

www.artmuseum.cz

<http://rvp.cz/>

www.wikipedia.cz