

Pedagogická fakulta
Univerzita Karlova v Praze
Katedra výtvarné výchovy

HUDBA JAKO STIMUL K VÝTVARNÉMU VYJÁDŘENÍ

Vedoucí diplomové práce: PhDr. Marie Fulková

Autor diplomové práce: JAKUB ŠACH

Na hvězdárně 457, Praha 5, Velká Chuchle

Výtvarná výchova – pedagogika

6. ročník

Měsíc a rok ukončení: listopad 2005

Posudek na diplomovou práci Jakuba Šacha „Hudba jako stimul k výtvarnému vyjádření“

Mám-li jako vedoucí diplomové práce posuzovat předložený soubor výtvarných řešení a reflektujících textů, musím k nim především přistoupit jako k organickému procesu – což zajisté hodnocení velmi ztěžuje. Nicméně musím připustit, že být takovému procesu poměrně blízko, bylo velmi inspirující a nikdy nudné.

Diplomant se pustil na neprobádanou půdu, a to po delší době, poctivě strávené v oblasti statického obrazu, respektive vizuálních metafor pohybu a průběhu, kterými se snažil „klasicky“ reagovat, v „klasickém“ médiu kresby a malby na časově determinovaný hudební tvar. První část práce tedy zahrnuje výtvarné uchopení hudební inspirace a analyzuje výrazové prostředky v interdisciplinárním propojení, jak je známe z klasických případů malby a hudby 20. století. Kromě obhajoby vlastní tvorby sem patří i velmi dobře teoreticky zpracovaný blok psychologie vnímání hudby a principů synestetického vnímání.

Audio-vizuální diskurs současné doby však provedl své – odklonil diplomanta na pole současného umění a zároveň na pole audio-vizuální produkce mediální i hudební. Autor práce se dostal do situace „praktického života“ s hudbou, reklamou, hudebním průmyslem a vizuální mediální produkcí, jak ji známe všichni z každodenní zkušenosti. Zde také našel společnou řeč se svými žáky a jeho koncepce vlastního výtvarného projektu se začala prolínat s koncepcí pedagogického rozvedení.

Výtvarná část vyústila v syntézu auditivního a vizuálního tvaru v podobě hudebního klipu. Tato práce, provedená v elektronickém médiu, na katedře nikoliv běžně používaném, vyžadovala dobrou orientaci nejen v stávajícím kontextu děl již vytvořených, ale i v značné odvaze pokusit se o vlastní, originální řešení. Cena diváků udělená v přehlídce výtvarných prací katedry vyjádřila zajisté sympatie k tomuto dílu. Autorský klip využívá sérii fotografií a animované kresby spolu s hudebním podkladem a představuje se jako osobní deník nikoli pouze soukromý. Přestavuje také možná nový trend a pohyb v reakcích studentů na vizuální kulturu současnosti; nicméně s předchozí, „klasickou“ řadou výtvarných řešení tvoří pozoruhodně souvislý experimentální celek.

Tato koncepčnost se také projevuje v textové části a v části reflektující pedagogické pokusy ve škole. Text diplomové práce objasňuje řadu nových souvislostí v kulturně a sociálně proměnném kontextu, je zasazen do širšího pole současného umění a vizuální kultury, reflektuje i kontext tzv. vizuálních studií, tady interdisciplinární pole zahrnující i studia filmu a nových médií. Každá kapitola je opatřena odborným slovníkem.

Pedagogická část je spolu-procesem, probíhajícím souběžně s tvůrčí prací v oblasti výtvarné. V textu si vyžádala i nestandardní strukturu, která tak lépe reflektuje specifiku práce s dětmi a specifiku práce s dostupným médiem. Interdisciplinární vazby jsou vždy náročné na dobrou konceptualizaci – zde se diplomantovi podařilo myslím zcela intuitivně – čímž rozhodně nesnižují jeho profesní kompetenci, naopak – uchopit problematiku a vytvořit atypickým způsobem pedagogické rozvedení, které dokazuje, že úspěšné vyučování vyžaduje perfektní znalost didaktického obsahu předmětu a tvůrčí přístup ve všech rovinách tematizace tohoto obsahu. To diplomant beze zbytku naplňuje. Práci hodnotím jako výbornou.

PhDr. Marie Fulková, Ph.D., vedoucí práce
KVV PedF UK Praha



Oponent práce: PhDr. Jaroslav Bláha

Téma diplomové, které bylo původně postaveno obecně jako možnosti stimulace výtvarného vyjádření hudbou, konkretizoval diplomant zaměřením na oblast současné multimediální masové kultury, a tím je výrazně aktualizoval. Přitom právě hudební klipy či vizuální show, která jsou esteticky výrazně polarizovaná - od nevkusné šmíry po velice podnětná a kvalitní díla či projekty - přímo volají po odborném zpracování této velice ožehavé problematiky. Navíc právě estetická reakce na hudební klipy je jednou nejchoulostivějších otázek mezigenerační komunikace. Nakonec i obaly na hudební nosiče jsou součástí masové kultury, i když jejich výtvarná úroveň není tak drasticky kolísavá jako u hudebních klipů. Je však třeba je vnímat jako důležitou součást užitého umění - mohou totiž dost zřetelně ovlivňovat estetické cítění mladé generace, především teenagerů.

Výše analyzovanému záměru diplomanta odpovídá i celková koncepce práce, jejíž strukturaci je možné dobře vyčíst z obsahu. Obecně je možné hodnotit celkovou koncepci práce jako promyšlenou a proporčně vyváženou. Určité problémy se jeví v provázanosti jednotlivých podkapitol a ve vztahu obecné a konkrétní roviny v teoretické části práce. Z teoretické části bych chtěl vyzvednout především 4. kapitolu Obaly hudebních alb. Jednak se mi zdá jako ideální časové vymezení od šedesátých let do současnosti. Navíc problematika je dobře artikulovaná“ od obecného pohledu na vývoj designu obalů hudebních alb s důrazem na klíčové změny koncepce přes jednotlivá desetiletí až k vlastním návrhům obalů na hudební nosiče. V podkapitolách zaměřených na grafický design obalů v jednotlivých desetiletích oceňuji, že není postavena jen na verbálním hodnocení ale na konkrétních vizuálních příkladech. Výběr neslavnějších skupin či sólistů nebyl náhodný - naopak je dokonalým vzorkem vysoké kvality grafického designu obalů jednotlivých vývojových etap, a to z několika důvodů: 1. Vizáž členů Beatles nebo Rolling Stones byla natolik notoricky známá, že se nepotřebovali zviditelnovat na obalech, ale upoutat pozornost nekonformním a co nejoriginálnějším pojetím. 2. Spolupracovali s klíčovými výtvarnými umělci své doby, s umělci, kteří výrazně ovlivňovali trendy volného umění a prostřednictvím obalů na hudební alba i grafický design. 3. Komerční úspěch alb byl zajištěn obrovským zájmem veřejnosti o hudbu slavných skupin, takže design těchto alb mohl být nekonformní a často i výtvarně provokativní. Např. v 60. letech spolupracovali s Beatles, s Rolling Stones či Velvet Underground takové hvězdy pop artu jako Peter Blake, Richard Hamilton či Andy Warhol ad. Z výběru konkrétních obalů je cítit jak osobní vztah, tak i dlouhodobý a hluboký zájem diplomanta. Adekvátní charakteristika platí i pro 6. kapitolu Vizuální show rockových koncertů.

Určité drobné výtky k teoretické části jsem avizoval v obecné charakteristice koncepce se týkají především vztahu obecné a konkrétní roviny problematiky té které kapitoly ve vztahu k podstatě tématu práce. Autor se zde dopouští mylné představy, která je pro myšlení většiny diplomantů typická: že musí vysvětlit teoretickou složku dané problematiky pokud možno komplexně. Tím se sevřenost koncepce rozbíjí, protože se oslabuje vazba k meritum problému. Tento koncepční problém se týká především 1. a 2. kapitoly a některých podkapitol 5. kapitoly, která je navíc zbytečně roztržštěna do spousty podkapitol a ztrácí tak nejen plynulost, ale i přehlednost.

Při obhajobě práce by se měl diplomant více soustředit na dva okruhy: 1. Výtvarná kvalita hudebních klipů z hlediska mezigenerační komunikace, jejímž východiskem by mohla být poslední kapitola Zuskovy publikace Estetika - úvod do současnosti tradiční disciplíny.

2. Srovnajte na základě vlastních zkušeností a vlastního názoru trendy a úroveň českých obalů na hudební nosiče se zahraničními.

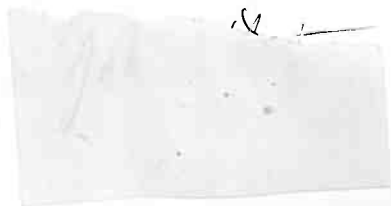
I přes drobné výtky považuji diplomovou práci Jakuba Šacha za velice podnětnou a přínosnou.

Návrh na hodnocení: 1-2



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

Praha, 20.11.2005

A small, rectangular piece of paper with handwritten text. The text is mostly illegible due to blurring, but appears to contain a signature and a date, likely corresponding to the printed text on the page.

Rád bych vyjádřil své poděkování paní PhDr. Marii Fulkové, Ph. D. za odborné a podnětné vedení mé diplomové práce.

Dále bych rád poděkoval panu PhDr. Jaroslavu Bláhovi za jeho rady a přínosné konzultace v oblasti korelací hudby a výtvarného umění.

Velký dík patří také Doc. ak. mal. Jaroslavu E. Dvořákovi za podporu v mé malířské tvorbě.

Paní Mgr. Marii Novotné a PhDr. Janě Jirušové děkuji za pomoc a odborné připomínky v průběhu mé pedagogické praxe.

Základní údaje

ŠACH, JAKUB. Hudba jako stimul k výtvarnému vyjádření. [Diplomová práce]. Praha 2005, Univerzita Karlova, fakulta pedagogická, 105 stran.

Anotace

V této práci se zabývám tím, jak může hudba stimulovat k výtvarnému vyjádření a jaký může být výsledek této stimulace. V teoretické části práce analyzuji korelace rockové hudby a vizuálního umění, které dnes můžeme pozorovat například na obalech alb, na vizuální stránce koncertů a především v hudebních klipech. V praktické části představím výsledky mé práce pod vlivem hudebního stimulu a výsledky výtvarného projektu v pracích žáků.

Abstract

The main purpose of this work is to find an answer for a question how can be visual art stimulated by music and what can be the result of such stimulation. In the theoretical part of my research I analyze correlations of rock music and visual art, which can be nowadays seen for example on CD booklets, in the visual production at a concert show and especially in the music videos. In the practical part I'd like to introduce the results of my own work under impression of music stimulation as well as the results of my pupils' works.

Klíčová slova:

Stimul, korelace, vizuální umění, hudební klip, výtvarný projekt.

Obsah

• Úvod.....	7
1. Korelace výtvarného umění a hudby.....	8
1.1. Komparace malířství a hudby.....	8
1.2. Obavy z komparace?	9
1.3. Stimul nebo snaha o vyjádření hudby.....	10
1.4. Výtvarné umění dnes.....	10
2. Hudba jako stimul k výtvarnému vyjádření.....	13
2.1. Vnímání hudby - percepce, apercepce a recepce hudby.....	13
2.2. Hudba jako stimul kreativity.....	15
2.3. Synestézie.....	17
2.4. Hudba a barva.....	18
2.5. Hudba a zvuky.....	20
3. Kresba a malba.....	23
3.1. Malování a hraní.....	23
3.2. Výběr skladeb.....	24
3.3. Postup práce na skicách.....	25
3.4. Postup práce na obrazech – malba.....	27
3.4.1. Barva.....	28
3.4.2. Pohyb.....	29
3.5. Akvarel a ambientní hudba.....	30
4. Obaly hudebních alb.....	33
4.1. Pohled na proměny designu obalů hudebních alb od šedesátých let dvacátého století až po současnost.....	33
4.1.1. Obaly šedesátých let, alba The Beatles a Rolling Stones.....	35
4.1.2. Rockové obaly sedmdesátých let 20.století, Hipgnosis a Roger Dean.....	39
4.1.3. Obaly desek punku a nové vlny.....	42
4.2. Vlastní návrhy obalů alb.....	47
5. Hudební klíp.....	51
5.1. Médium.....	51
5.2. Nová média přichází - fotografie.....	52
5.3. Futuristé a dadaisté.....	52
5.5. Film.....	53
5.5.1. Co je to film?	53
5.5.2. Výrazové prostředky filmu.....	54

Úvod

V této práci se budu věnovat korelacím rockové hudby a vizuálního umění. Tato souvztažnost lze dnes sledovat například na obalech alb, na vizuální stránce koncertů, ale především v hudebních klipech. Budu se zabývat tím, jak může hudba stimulovat k výtvarnému vyjádření a jaký může být výsledek této stimulace, a to jak ve vlastní tvorbě a v pedagogické praxi.

Teoretickou část práce jsem rozdělil do sedmi kapitol: Korelace výtvarného umění a hudby, Hudba jako stimul k výtvarnému vyjádření, Kresba a malba, Obaly hudebních alb, Hudební klip, Show rockových koncertů a na Didaktickou část.

Toto členění práce vychází z procesu realizace praktické části práce. Ta je rozdělena na dvě části. V první části představím výsledky mé práce pod vlivem hudebního stimulu: soubor kreseb a maleb, obal hudebního alba a hudební klip, v druhé části pak výsledky výtvarného projektu v pracích žáků.

Z hlediska významu pro praktickou i didaktickou část práce jsem se v prvních dvou kapitolách zaměřil na problematiku komparatistiky druhů umění a na vyjasnění pojmů v procesu vnímání hudby a následné kreativní funkce hudby. V dalších kapitolách se již věnuji korelacím konkrétních forem vizuálního vyjádření a rockové hudby.

Hudba, stejně jako výtvarné umění, je pro mě důležitou součástí života. Tématem této práce se nezabývám teprve od doby jejího zadání, ale je to téma, které mě provází od počátku mé výtvarné tvorby. Blízkost vztahu hudby a výtvarného vyjádření mi byla důležitou inspirací pro první malby. Pro tuto práci je charakteristický průběh procesu hledání hudbě odpovídajícího výtvarného vyjádření, jak jej můžeme pozorovat v mé tvorbě v souvislosti s přechodem od kresby a malby k hudebnímu klipu.

Propojenost vztahů mezi kapitolami jsem vyřešil symbolem ►, který odkazuje na jinou kapitolu. Symbol * odkazuje na slovníček pojmů, který je na konci kapitoly 6. Seznam interpretů a písní, které mě i žáky stimulovaly k výtvarnému vyjádření naleznete v příloze na konci práce.

1. Korelace výtvarného umění a hudby

1.1. Komparace malířství a hudby

„Základní otázka výtvarného umění, poezie nebo hudby není zobrazit nějakou věc, ale udělat něco krásného, dojemného nebo veselého.“¹ (Fernand Léger)

Korelace, tedy vzájemná souvztažnost, souvislost, nebo chcete-li blízkost jednotlivých druhů umění vychází již ze samé podstaty umění. Jednotlivá umění spojuje princip tvorby, který reflektuje myšlenky, názory, postoje a city člověka ve vztahu ke světu i k sobě samému. Umění je specifickým druhem komunikace, dorozumívání mezi lidmi. Hudba stejně jako výtvarné umění používají univerzálního jazyka, kterému rozumí všichni.

Umělecká komparatistika, zabývající se srovnáváním odpovídajících tendencí vývoje různých druhů umění, vychází z umění jako jazyka, tedy prostředku komunikace. Jednotlivá umění s námi komunikují svou specifickou „řečí“ („řeč umění“). Podobně jako slovo je konvenční (domluvený) znak, a jazyk je tedy systém znaků, tak i umění (v našem případě hudba a výtvarné umění) je rozvinutým systémem výtvarných či hudebních znaků. „Řečí umění“ jsou jeho výrazové prostředky.² V malířství je to bod, linie, plocha, barva, tvar, prostor, světlo a další...v hudbě melodie, harmonie, zvuková barva, tempo, rytmus... Komparace musí být tedy postavena na porovnání výrazových prostředků ve vazebné souvislosti s tvarem a prostorem v malířství (kompozice) a tvarem a časem v hudbě (hudební forma). Za odpovídající (na základě podobnosti) výrazové prostředky výtvarného a hudebního tvaru lze považovat kresebnou a melodickou linii, barvu a harmonii, světlo a dynamiku. Problematice znaku nejen v umění se věnuje sémiotika - obecná nauka o znacích, jejich formě, struktuře a informační hodnotě.

Při komparaci je nutné postupovat velmi citlivě, stejně jako nelze zapomínat, že všechny vztahy mezi uměleckými druhy jsou díky jiným výrazovým prostředkům pouze v rovině podobnosti. Cílem těchto vztahů je ukázat odpovídající tendence vývoje hudby a výtvarného umění jako výpovědi doby. Pro hudbu i malířství je významným příkladem společných tendencí přechod od figurativního malířství k nefigurativnímu u Kandinského, a od tonální hudby k atonální hudbě u Schönberga.

Adekvátní vývojové tendence lze hledat i u ostatních druhů umění, například v literatuře a výtvarném umění (Bohumil Hrabal - akční psaní / Jackson Pollock - spontánnost v malbě) nebo hudbě a tanci (John Cage a Merce Cunningham).

Pokud by někdo očekával, že se budu věnovat komparaci „vážné hudby“³ a volného umění, bude zklamán. Zaměřím se na komparaci hudby, kterou poslouchám a orientuji se v ní (rockové, punkové, industriální, ambientní a minimalistické hudby), a s ní spojeného vizuálního umění.

1.2. Obavy z komparace?

„Pojednat vzájemné vztahy hudby a výtvarného umění je stejně lákavé, jako záludné. Záludnost tématu spočívá v tom, že doposud neexistuje vypracovaný způsob srovnání výtvarného umění a hudby, jak je tomu například v oblasti srovnání hudby a slovesného umění.“⁴

Komparace dvou či více druhů umění vyžaduje pochopitelně odborné znalosti srovnávaných druhů umění. Překvapivé je, že téma vzbuzuje opatrné a dokonce i zamítavé reakce ze strany historiků umění. Tradici negativního vztahu komparace výtvarného umění a hudby potvrzují slova A. Matějčka:

„Výtvarné umění a hudba jsou si navzájem cizejšími sférami než kterékoliv jiné obory umělecké činnosti, ačkoliv existující vnitřní spojitost již dávno dospěla výrazu v teorii obou umění... Dlužno tu ovšem uvážit, že tento styk obou teorií znesnadňují přirozené podmínky, jež tkví v lidském subjektu. Jako nebývá spojeno u umělce nadání výtvarné s nadáním hudebním, tak nebývá ani u teoretiků stejného sklonu, stejného vzdělání a školení v obou těchto oborech, jež by umožňovaly spolehlivé, exaktní bádání oboustranné. Obava z diletantismu, z výtky nevědeckosti a neodbornosti brání tomu i onomu vstup na zakázané území, i když tu je přirozený sklon a průprava vylučující hrubé poklesky a omyly.“⁵

Dnes jsou vazby hudby a vizuálního umění přirozené. Děje se tak nejčastěji v hudebních klipech. Nad tímto vztahem se ale nikdo nepozastavuje. Je to zřejmé dáno mizivou uměleckou úrovní a povrchností naprosté většiny hudebních klipů. Multimediální tvorba zbourala hranice, které oddělovaly umělecké druhy. Současně

vznikly nové hranice mezi multimediálním dílem a dějinami umění, související s dokumentovatelností a prezentací takových děl.

1.3. Stimul nebo snaha o vyjádření hudby

Z rozhovorů s umělci se dovídáme, že mnozí hudbu poslouchají při malování nebo při jiných výtvarných činnostech, hudba je motivuje a stimuluje. Většinou se však nezaměřují přímo na vyjádření hudby, své obrazy nenazývají podle hudebních stylů, skladeb nebo interpretů. Možná nechtějí, aby jejich tvorba byla spojována a srovnávána s hudbou.

V počátcích mé výtvarné tvorby v letech 1997-1998 jsem usiloval o co možná nejblíže vyjádření hudby. Doufal jsem, že se mi podaří dostat se k hudbě tak blízko, že budu moc říci: ano v tomto obraze slyším Hendrixe! Tyto snahy se ukázaly jako příliš svazující. V další tvorbě bych rád směřoval k volnějšímu vizuálnímu vyjádření.

1.4. Výtvarné umění dnes

Na otázku „co je to výtvarné umění?“ dnes není jednoduché odpovědět. Ve *Výkladovém slovníku výtvarného umění* J. Baleky se dočteme, že výtvarné umění zahrnuje: „malířství, sochařství, grafiku, kresbu, architekturu a užité umění, tj. umělecké druhy, jejichž výtvary jsou předmětné (obraz, socha, stavba)... specifickým rysem děl těchto uměleckých druhů je, že jako hmotný objekt trvají.“⁶

Autor dále konstatuje: „Vývoj směřuje ve 20. století k užšímu chápání pojmu, zahrnujícímu jen sochařství, malířství a grafiku s kresbou, zčásti i architekturu a užité umění, a vyděluje scénografii, fotografii, filmy ad. druhy, které byly dosud pod souhrnný název výtvarných umění řazeny.“⁷ Toto pojetí absolutně nereflektuje celý vývoj moderního umění 20. století až po dnešní dobu a opět jak je zvykem pouze odděluje, selektuje a nadřazuje umělecké druhy.

Dnešní chápání výtvarného umění jako řeči umožňující komunikaci pomocí vizuálně obrazných znaků je i součástí *Rámcového vzdělávacího programu pro základní vzdělávání*. Tento přístup navíc rozšiřuje chápání obrazových znaků na všechny prostředky současné vizuální komunikace (obrazy, plastiky, instalace, objekty tzv.

užité tvorby, dynamické vyjadřovací prostředky jako performance, body-art, akce, prostředky informačních a komunikačních technologií, obrazové prostředky multi-medií a další).⁸

Poznámky a odkazy ke kapitole 1. :

-
1. LAMAČ, M. Myšlenky moderních malířů. Praha : Odeon, 1989, s. 279.
 2. srov. BLÁHA, J. Estetická výchova pro střední školy, 2. díl - Umění jako obraz doby. Praha : Scientia Medica, 2001, s. 7.
 3. artifiální hudba; dělení na artifiální a nonartifiální je pro mě nepřijatelné!
 4. DOUBRAVOVÁ, J. Hudba a výtvarné umění. Praha : ČSAV, 1983, s. 13.
 5. MATĚJČEK, A. Výtvarné umění a hudba. In MATĚJČEK, A. Cesty umění. Praha : Odeon, 1984, str.119.
 6. BALEKA, J. Výtvarné umění - výkladový slovník. Praha : Academia, 1997, s. 385.
 7. BALEKA, J. tamtéž, s. 385.
 8. VANČÁT, J.; KITZBERGEROVÁ, L; FULKOVÁ, M. Alternativa B, Osnovy výtvarné výchovy pro 1.-9. ročník vzdělávacího programu Základní škola. s. 38. [online]. Dostupné na WWW: <<http://www.vuppraha.cz>>.

2. Hudba jako stimul k výtvarnému vyjádření

2.1. Vnímání hudby - percepce, apercepce a recepce hudby

V této kapitole se budu velmi podrobně věnovat psychologickému působení hudby na člověka, které má pro tuto práci zásadní význam.

Zaměříme tedy pozornost na akt poslechu hudby, který má jako aktivita a schopnost prvořadý význam v celém systému hudebních činností. Poslech hudby v sobě zahrnuje emocionální a racionální stránku percepce a apercepce, umožňující hudební dílo poznat, orientovat se v něm, vyposlouchat z něj, co hudba obsahuje, co je na ní zajímavé, a především nám umožňuje následně na hudbu reagovat. Pro navázání kontaktu s hudbou je třeba aktivního přístupu, kdy posluchač vlastní myšlenkovou činností zpracovává získané údaje o kvalitách zvukového materiálu.

Člověk, na nějž působí nepřeborné množství podnětů, je zpracovává pomocí smyslových orgánů - receptorů. Při působení podnětu na receptory vznikají počitky, které dělíme podle toho, na který smyslový orgán působí. Obecně tak rozlišujeme počitky zrakové, sluchové, čichové, chuťové, kožní a další. Tyto receptory nelze chápat jako izolovaná čidla, ale jako různě zaměřené vstupy jednotného systému, které při všech výkonech vzájemně spolupracují (viz. synestézie ►2.3.). Počitek je jen počátečním článkem vnímání (percepce). Výsledný vjem není formován jen sestavením smyslových počitků. Vjem je dotvářen působením dřívější zkušenosti (paměti) subjektu. Zatímco čítím přijímáme neúplné informace našimi smyslovými orgány, vnímání toto smyslové nashromáždění organizuje a interpretuje. O vztazích vnímání v umělecké tvorbě se zmiňuje Rubinštejn: „Vnímání skutečnosti umělcem a zobrazení vnímaného předmětu není možno vzájemně odloučit; nejenom tvorba umělce je podmíněna jeho vnímáním, ale i samo jeho vnímání je do jisté míry podmíněno zobrazením toho, co umělec vnímá. Proces uměleckého zobrazování a uměleckého vnímání tvoří vzájemnou jednotu. Jako se řeč, ve které se formuje myšlení, podílí i na jeho utváření, tak i umělecké zobrazení vjemu nejen vyjadřuje, ale i utváří vnímání umělce“.¹

Apercepce je podmíněna akty percepce, má podobu hudebního prožitku a odehrává se v rámci aktů recepce hudby. „Výraz apercepce hudby můžeme chápat

jako označení pro proces, v němž se zmocňuje nejenom „smyslové hudby“, ale v němž pronikáme do jejích dílčích významů a do jejího obsahu, přičemž v završení tohoto procesu se objevují určité odpovědi apercipienta v podobě úžasu, dialogu, zapojení se, přijetí, odmítnutí atd.; to vše v podobě vnitřních aktů i vnějšího chování“. ² Proces apercepce hudby probíhá jako prožitkový proud, jehož ústřední a jednotící složkou je naše vnitřní rekonstrukce smysluplných hudebních celků (např. hudebních motivů, fází). „Apercepce těchto celků je zase prostředkem pro další fáze restrukturační, vztahující se k vyšším celkům“. ³

Apercepce vždy probíhá v určitém časovém rozmezí, řádově několika vteřin, kdy se prolínají tři procesy. Při reálném „aktuálním slyšení“ dochází k přepracování právě slyšeného v představu, v dalším procesu dochází ke konfrontaci představ hudby již uplynulé a vjemu právě apercipované hudby, a konečně při posledním procesu anticipace dochází k představovému předjímání hudebního proudu a konfrontaci těchto představ s právě slyšeným i s představami odeznělé hudby. V procesu apercepce hraje důležitou roli kvalita hudebního vybavení apercipienta, jeho praxe, pozornost, představivost. Získat toto „hudební myšlení“ je náročné, ale je možné se mu naučit.

Apercepce probíhá dvěma základními přístupy: pozorovacím a vžívacím. Pozorovací přístup k hudbě (zhodnocení stěžejních momentů a stránek hudební struktury) je předpokladem a podmínkou porozumění hudbě. Předmětem pozorování nejsou pouze hudební výrazové prostředky (melodie, harmonie, dynamika, zvuková barva, tempo, rytmus), ale i způsob a kvalita interpretace, interpreti sami (při koncertě) a různé další okolnosti, v nichž se hudba realizuje. O procesu vžívání hovoříme jako o stavu nošení se do hudby, opájení se hudbou.

Vžívání se uskutečňuje vtělesněním, tedy různými tělesnými pohyby, včetně tanečních. Specifickým vtělesněním je vtělesnění interpretační, při kterém se posluchač vžívá do role interpreta, tedy diriguje nebo hraje na hudební nástroje a zdolává s interpretem technické problémy, intonuje. Sledování interpreta výkonu pomáhá posluchačům rychleji vníknout do motorické stránky hudby. Tyto zmíněné akty vtělesnění se mohou odehrát uvnitř nebo i zevně. V této situaci se jeví skutečnost, že i současný posluchač v koncertní síni pouze sedí a poslouchá, svým způsobem nepřirozená. Při koncertech v klubech, halách nebo na festivalech je situace naštěstí jiná. Tento přístup „vtělesňování“, zvláště u hudby, která se k tomu hodí, by měl být posilován, a to zejména u dětí, které jsou k tomu více disponovány. (► 7.2.1.) Proces

vtělesnění vyžaduje od posluchače značnou pozornost a taktéž připravenost určité vnitřní motorické pohotovosti. Samo vtělesnění probíhá bezděčně, což odpovídá v jeho podstatě reflexnímu původu. K vtělesnění obvykle dochází až po opakovaném poslechu, při prvním poslechu převládá pozorovací zaměření. Vžívání je umocněno zvláště pokud skladbu sami provádíme, nebo se na provedení podílíme.

Poslech hudby provází i různé tzv. mimohudební představy a myšlenky, obvykle zrakového charakteru, podobně jako synestézie. V procesu apercepce hudby mají tyto představy důležité místo, jejich podstatu nám pomáhá odhalit sémiotický výklad. Mimohudební jevy souvisejí s konotativním rázem umění a obzvláště hudby (jako konotativní lze označit vše, co přináší těsnější připoutání významu znaku k člověku).⁴ „Prostřednictvím konotací je probouzena citová zainteresovanost člověka, probouzena jeho emocionalita... Myšlení a cítění apercipienta je usměřováno poslouchanou hudbou, ale hudba se může stát pro apercipienta i jakousi projekční plochou, do níž si promítá své nejrůznější představy i pocitové a citové stavy“.⁵ Toto projektivní využívání hudby může mít pozitivní vliv na psychiku člověka a zabývá se jím muzikoterapie. Je však třeba upozornit na postupy scestné, pokud by někdo závazně vkládal do hudby děje nebo příběhy, které v ní objektivně nejsou, a vnucoval tento výklad jiným. Ve školní praxi bychom naopak měli podporovat pokusy slovního formulování zážitků z hudby. (►7.2.1.)

Didaktickými aspekty apercepce hudby se budu věnovat v didaktické části.

2.2. Hudba jako stimul kreativity

Stimul nebo také podnět, je zásadní podmínkou pro vznik uměleckého díla. Podnětem se může stát cokoli, co umělce zaujme či inspiruje. Tato práce by měla být především o podnětech hudebních. Hudbě se budu podrobně věnovat v další kapitole. V této části bude lepší ponechat čtenáři vlastní představu o tom, co rozumí pod pojmem hudba. Jak může hudba stimulovat k tvořivosti?

Lidská psychika reaguje na hudbu celou řadou procesů a stavů. Mnohé z těchto procesů mají i kreativní funkci, kterou lze pomocí různých metod posílit. Kreativní funkce hudby vyplývá nejen ze sdělovacích a významových funkcí, ale především z toho, že poslech hudby umožňuje aktivní spolutvoření. Jaroslav Hlavsa píše i o méně kreativních efektech, nikoliv však nehodnotných, jak dodává, kdy se vě-

domí může podávat sugestivnímu působení hudby.⁶ ...„dostavují se pak polohypnotické stavy nebo plné soustředění jen na zvukovou stránku, například rytmus. Psychický stav může směřovat k útlumu, například při působení ukolébavek, nebo se aktivizují jen fyziologické procesy nebo dochází ke strhujícím, ale jednostranným extázím jako při poslechu hudby beatové“.⁷ Myslím si, že právě tyto stavy jsou pro mou tvorbu stěžejní. Autor uvedené citace se zřejmě obává vyvolání zmíněných stavů u dětí.

Kreativní funkce hudby vychází z jejích působících stránek. Zaprvé je to stránka významová a obsahová, kdy hudba ukazuje, hodnotí, problematizuje a řeší. Tuto stránku je možno umocnit slovní interpretací obsahu, přínosná může být i беседа posluchačů. Dále je vhodné literární vyjádření působení hudby. (►7.2.1.) Obsahová stránka hudby působí nejvíce na motivační stránku tvořivosti. Dynamická a pohybová stránka může motivovat, stimulovat a regulovat dynamismus posluchačových činností. Stejně tak může ovlivňovat psychické procesy a hromadit nebo uvolňovat napětí. Nakonec akustické a vjemové stránky hudby vytvářejí rozsáhlé řetězce asociací, představ a zážitků, konstruujících specifický vnitřní svět. Lze tedy říci, že hudba posiluje subjektivitu, osobnost a originalitu. Výzkumy v oblasti působení hudby na kreativitu nepotvrdily, že by u studentů vzrůstala v psychickém vývoji kreativita rychleji. Naopak děti do šesti let, na které bylo hudebně působeno (např. poslechem), jsou tvořivější, inteligentnější a emocionálně stabilnější.

Proces kreativního působení je založen na některých psychologických zákonitostech, o nichž jsem se zmiňoval již v předchozí kapitole (►2.1.). Nejběžnější a pro tuto práci nejvýznamnější jsou synestézie - tzv. barevné slyšení (podrobně kap. ►2.3.). Dále pak asociativní a tvarové zákony, u nichž jsou neukončenost anebo přerušení hudby pociťovány velmi nepříjemně. Hudba snadno vyvolává emoce, které se projevují i v chování (např. rytmické pohyby - viz. vtělesnění ►2.1.). Emoce se mění závisle podle hudby, což se projevuje napětím nebo uvolněním, a doznívají ještě dlouho po poslechu. „Pro rozvoj tvořivosti je v emotivním působení významný stimulační či inspirativní prvek zvýrazněný některými hudebními obsahy. Ten může mít při poslechu katarzivní (přitom nejde pouze o „očistění“, úlevu, ale i prozření, hlubší pochopení a poznání, ujasnění, uspořádání), reflektující podobu jako odrazový stav pro intenzivní tvůrčí aktivitu pozdější“.⁸

Z pohledu kreativních funkcí hudby jsou důležité korespondence mezi hudbou a myšlením. „Specifikou hudebního myšlení není abstrakce (jako např. myšlení

vědeckého), ale metaforičnost a systematicčnost“.⁹ Myšlenková výstavba hudebního díla se nápadně podobá fázím a etapám tvůrčího procesu. Například jednotlivé věty symfonie připomínají počáteční expozice problému, přípravné operace, práce s informacemi a nápady, jejich alterace atd. Některé formy skladeb připomínají asociační procesy nebo tok představ. „Při častějším poslechu hudebních děl dochází, zřejmě bezděčně, ke strukturaci myšlenkových operací, tříbení kultury, stylu myšlení“.¹⁰ V procesu korespondence mentálního myšlení a myšlení hudebního nesmíme opomíjet moment invence, který výrazně působí na tvořivost. Moment invence je založen na střídání hudebních myšlenek, na variacích, modulacích nebo změnách rytmu. Je i kompozičním principem, jelikož hudba působí svým uspořádáním, architekturou (obměna základních prvků), mnohdy i něčím nelogickým, překvapivým, dráždivým a vynalézavým. Při poslechu se vyvíjí stav napjatého očekávání, protože hudební stimuly nejsou jednoznačné. Každý okamžik skladby skýtá řadu možných pokračování. Při očekávání tak vzniká napětí, které se může stát zdrojem afektu. Invence je nejsilnější při prvním poslechu, naopak kreativní hodnoty díla se projevují při opakovaném poslechu.

2.3. Synestézie

Synestézie je souhrnným termínem pro percepci (vnímání), v níž je vjem jednoho smyslu provázen dojmem vjemu jiného smyslu.¹¹ V nejnovější odborné literatuře se uvádí : „Synestézie je vzácným druhem činnosti smyslových oblastí mozku, kdy podnět v jedné smyslové oblasti vyvolá smyslový prožitek v jiné smyslové oblasti.“¹² Veškeré typy spojení akustických a optických kvalit se nazývají synopsie, pokud jsou výsledkem těchto spojení pestré intenzivní barvy, hovoříme o chromatické synopsii („barevné slyšení“). Jako fotismata označujeme doprovodný optický vjem při vjemu akustickém, jako fonismata akustický vjem při vjemu optickém.

Fotismata, jako nejčastější typ synestézií, vyvolávají barevné prožitky na základě zvukového, zejména slovního podnětu. Synestéziím na základě slovního podnětu jsem věnoval částečně pozornost při pedagogické praxi. (► 7.2.1.) Pro praktickou část mé práce nemají z důvodů mého zaměření na čistě hudební podněty žádný význam. Existují i odlišné, mnohdy bizarní synestézie, kdy například pachy mohou vyvolat dotykové prožitky.

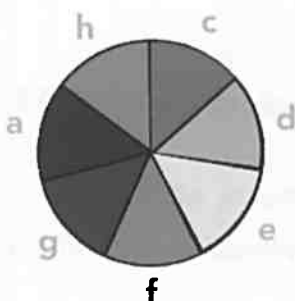
Synopsie dělíme na analytické, analyticko - syntetické a syntetické. Toto dělení je odvislé podle osobní zaměřenosti posluchače. Analytický typ posluchačů váže barvy k jednotlivým tónům, analyticko - syntetický typ k jednotlivým tóninám, nebo též k jednotlivým intervalům skladby. Syntetický typ přiřazuje stejnou barvu k akordům a melodiím podle jejich tonální příslušnosti. „Při pěveckém projevu se pak k celému rozsahu pěveckého hlasu a jeho charakteru váže stálá barva (např. bas bývá spojen s představou hnědé barvy).“¹³ Můžeme se dočíst o stříbřitě líbezných chlapeckých hlasech, ale i o stříbrně jasných tónech houslí. Díky synestézii tak můžeme při poslechu hudby přiřazovat jednotlivým nástrojům různé barvy. Této problematice se budu věnovat více v následující kapitole.

2.4. Hudba a barva

Pokud tedy shrneme, co jsme si řekli v minulé kapitole, s přihlédnutím k tématu této práce, můžeme konstatovat, že hudba navozuje určité barevné představy. Na zvukové barvě se podílí mnoho faktorů. I když se s pojmem barva setkáváme častěji ve výtvarném umění, nesmíme zapomínat na to, že barva je jednou ze základních vlastností tónu vedle jeho výšky, délky a síly. Jeden tón však sám o sobě nemá v hudbě téměř žádný význam. Současně je nutné dodat, že v hudbě jsou využívány akusticky čisté (tzv. sinusové) tóny jen zřídka. V hudbě jsou používány téměř vždy tóny složené. Ve složeném tónu spoluzní se základním tónem s větší či menší intenzitou tóny částkové, alikvotní, parciální a vyšší harmonické k tónu základnímu. Barva tónu závisí však také na šumech a šelestech, které základní tón doprovázejí v přechodových dějích na začátku a na konci tvoření tónu. Na výslednou barvu tónu mají vliv i tzv. formanty, což jsou rezonanční oblasti ozvučných skříněk nástrojů. Barevnost tónu ovlivňuje typ souzvuku, dále konsonance či disonance, příslušnost k tónorodu dur a moll, ale i výška, hloubka, dynamika a rychlost znělých tónů.

Vzhledem k tomu, že při poslechu hudby se můžeme jen velmi těžko soustředit na jednotlivé tóny, navíc pokud tóny zazní najednou, například v akordech, je jen těžko pochopitelné, proč se vědci pokoušeli experimentálně dojít k přiřazení vybraných barev k jednotlivým tónům. Přitom je známo, že o analogii zákonů optiky a akustiky se již neúspěšně snažil i I. Newton se svým *Krunem barev (spectrum locus,*

1704). Tónu c tak podle Newtona odpovídá barva červená. Další analogie tónu dle Newtona vidíme na obrázku.



Obr. č. 1 Newtonův kruh barev (1704)

Touto problematikou se nezabýval pouze Newton. Všechny tyto snahy však pouze dokazují, že jakákoliv mechanická duplicita nemůže přes všechnu snahu vést k přesným korelacím mezi barvami a jejich tónovými protějšky. Častěji, než v případě hledání barevných ekvivalentů k tónům se hovoří spíše o tóninovém koloritu (specifickém zabarvení tóniny) a o koloritu harmonickém (podle uplatnění různých souzvukových druhů). „Jinak barevně působí tercie a jinak sexta, obojí se zase liší svým sonorickým účinkem v nižších a vyšších polohách. Jako barevné kvality lze chápat různá akordická seskupení.“¹⁴

Mně je osobně blízké přiřazování barvy k větším úsekům hudebního díla, nebo i k celé skladbě.

Když mluvíme o zvukové barvě nebo také hudební barvě (témbru), mluvíme především o instrumentaci, která je dána výběrem hudebních nástrojů. „Barevnost“ hudebního nástroje je podmíněna materiálem, tvarem, velikostí a dále pak způsobem hry například z hlediska smyky, užitého dechu či nuancí úhozové techniky klavíru.

W. Kandinsky, který se intenzivně zajímal o vztahy výtvarného umění a hudby, byl obdařen mimořádnou schopností synestetického vnímání. Ve svém teoretickém spise *O duchovnosti v umění* přirovnává barvy ke zvukům hudebních nástrojů. „Hudebním protějškem světle modré je zvuk flétny, tmavě modré zase tóny čela, a s postupně tmavnoucími odstíny nastupují nádherné zvuky basy. Ve svých nejtemnějších slavnostních odstínech se modrá podobá hlubokým tónům varhan“.¹⁵ Jiný příklad dokládá neobyčejnou pečlivost ve stanovení vlastností tónu k dané barvě. „Nejpřílehlavějším hudebním ekvivalentem absolutní zeleně je zřejmě dlouhý a klidný, přiměřeně hluboký tón houslí“.¹⁶ Velmi důležité je zde právě slovo zřejmě, jelikož

veškeré označení zvukových barev je ryze synestetické povahy! I když se v přiřazování barev k tónům objevují určité individuální shody, většinou se projevuje velká variabilita.

2.5. Hudba a zvuky

„Hudba je umělecké ztvárnění slyšitelných jevů v čase s pomocí základního prvku tónu, respektive zvuku.“¹⁷

O původu hudby se vedou dohady a spory. Její původ se vidí v emocionálním hlasovém projevu (křik, nářek, volání), dále ve ztvárnění řeči, ve ztvárnění rytmických dějů při tanci či chůzi, nebo v napodobování zvířecích hlasů a v jejich vývoji k vábívému a milostnému volání (Darwin).¹⁸ Tyto teorie jsou sice velmi inspirativní, ale pojďme se na problematiku hudby podívat od jejího základního stavebního prvku.

Obecně lze říci, že vše, co slyšíme, je zvuk. Zvuk je mechanické vlnění pružného prostředí. Vzduchové částičky jsou uvedeny do vlnění chvějícím se tělesem. Chvění zdroje zvuku může být pravidelné – opakující se – nebo nepravidelné či proměnlivé. Je-li chvění zdroje zvuku pravidelné, vznikají zvuky „hudební“, které nazýváme tóny. Nepravidelným chvěním zdroje zvuku vznikají zvuky „nehudební“, které dnes nazýváme hluky, šумы a šramoty. Toto rozdělení zvuků na hudební a nehudební již pozbylo významu, jak nasvědčuje celý vývoj hudby minulého století. Zvuky přírody, hluky produkované stroji a nehudebními nástroji v kombinaci s elektronickými zvuky se staly relevantním zvukovým materiálem v elektronické, konkrétní, ambientní nebo industriální hudbě. Industriální skupina Einstürzende Neubauten používá vlastnoručně vyrobené nebo z odpadu sestavené nástroje, mezi než patří například součástky strojů, plechy, pružiny, plastové trouby a vzduchové měchy. Zvuky, které tyto nástroje vydávají, nelze popsat slovy a v kombinaci s uhrančivou němčinou vytváří nezaměnitelnou kosmickou atmosféru.

Na otázku, co si představíme pod pojmem hudba, není tedy lehké odpovědět. Jeden z nejvýznamnějších skladatelů dvacátého století John Cage říkal, že hudba je vše znějící. Cage se zajímá o všechny zvuky a nejen to:

„Kdekoliv jsme, slyšíme především hluk. Když ho ignorujeme, ruší nás, když ho posloucháme, fascinuje nás. Zvuk nákladáku, který jede osmdesátkou, poruchy

mezi rozhlasovými stanicemi, déšť. Chceme si ty zvuky podrobit a řídit je. Používat je ne jako zvukové efekty, ale jako hudební nástroje. Mohli bychom složit a zahrát kvartet pro benzínový motor, vítr, tlukot srdce a sesuv půdy.“¹⁹

Jistě nás v souvislosti s touto otázkou napadne, že by pak šlo za hudbu opravdu považovat vše, co slyšíme. Ano, přesně to nám chtěl Cage sdělit. Přišel dokonce s myšlenkou, že hudba nemusí nic „říkat“, že nemusí mít „poslání“ a nemusí mít „účinek“.²⁰ Takto revoluční, do té doby neslýchané tvrzení uzavírá Cage tím, že „hudba může být pouze hudbou, zvuk zvukem. Zvukem, který nic neříká, pouze zní.“²¹

Jistě může být pro někoho zvuk projíždějícího kamionu hudbou, stejně jako vrčení ledničky nebo jiné zvuky, které jsou zplodinou naší technické civilizace. Jsou to zvuky, které jsou doprovodným jevem techniky, a jejich vznik je převážně chápán jako negativní. I přes logickou snahu po jejich eliminaci jsou dnešní velkoměsta těmito zvuky zaplavena. Místo aby se člověk bránil a snažil se vyhledávat místa například k tiché meditaci, dělá pravý opak. Pasivní a soustavný poslech hudby, jak bývá zvykem na pracovištích a obchodech, tak vytváří škodlivý hluk a může vest jediné k bolesti hlavy. Trpíme snad fobií z ticha? Hudbu dnes lidé neposlouchají, chtějí ji pouze slyšet. Chci tímto odstavcem apelovat na aktivní přístup k poslechu nejen hudby, kterou si můžeme pustit na CD, v radiu, nebo v TV, ale i hudby v přírodě, hudby v našem okolí, hudby v našem srdci.

Hudba je součástí života, a tudíž nám může, stejně jako vše, co nás obklopuje, být inspirací a stimulací pro tvorbu.

Poznámky a odkazy ke kapitole 2. :

1. POLEDŇÁK, I. Stručný slovník hudební psychologie. Praha : Supraphon, 1984, s. 270.
2. POLEDŇÁK, I. Poslech hudby. In Sborník příspěvků z konference. Praha : UK, 1998, s. 11.
3. POLEDŇÁK, I. tamtéž, s. 12.
4. srov. POLEDŇÁK, I. Stručný slovník hudební psychologie. Praha : Supraphon, 1984, s. 28.
5. POLEDŇÁK, I. Poslech hudby. In Sborník příspěvků z konference. Praha : UK, 1998, s. 13.
6. srov. HLAVSA, J. Psychologické metody výchovy k tvořivosti. Praha : SPN, 1986, s. 107.
7. HLAVSA, J. tamtéž, s. 107.
8. HLAVSA, J. tamtéž, s. 108.
9. HLAVSA, J. tamtéž, s. 110.
10. HLAVSA, J. tamtéž, s. 108.
11. srov. POLEDŇÁK, I. Stručný slovník hudební psychologie. Praha : Supraphon, 1984, s. 374.
12. KOUKOLÍK, F. Já – o vztahu mozku, vědomí a sebeuvědomování. Praha : UK Karolinum, 2003, s. 337.
13. SEDLÁK, F. Základy hudební psychologie. Praha : SPN, 1990, s. 190.
14. KULKA, J. Psychologie umění. Praha : SPN, 1990, s. 308.
15. KANDINSKY, W. O duchovnosti v umění. Praha : Triáda, 1998, s. 73.
16. KANDINSKY, W. tamtéž, s. 78.
17. HENCKMANN,W.; LOTTER,K. Estetický slovník. Praha : Svoboda, 1995, s. 83.
18. HENCKMANN,W.; LOTTER,K. tamtéž, s. 83.
19. Z televizního dokumentu o tvorbě Johna Cage uvedeném na ČT 2.
20. srov. KOFROŇ, P. Tón ne! Brno : Host, 1998, s. 59.
21. KOFROŇ, P. tamtéž, s. 59.

3. Kresba a malba

Pomocí kresby a malby jsem poprvé realizoval své představy o vyjádření hudby. Výhodou kresby je možnost bezprostřední reakce, v této práci tedy reakce na hudbu. Pro mě je kresba technikou nejexpresivnější, nejvíc vypovídá o svém tvůrci. Kresba je vedle akvarelu mou nejoblíbenější technikou.

„Ve vybavování a ztělesňování představ je kresba záležitostí nejintimnější. Je to dialog mezi umělcem a přírodou, dialog měnící se nutně v monolog umělce k sobě samému. Kresba je esencí projevů člověka, sama blažená dokonalost z důvodů nej-jednodušších prostředků: jest nejúčinnější, čím je omezenější... Kresba je báseň nepřeložitelná v prózu, myšlenka beze slov...“¹ (Emil Filla)

V malířství vnímám barvu jako dominantní výrazový prostředek. Nejen o vztazích barvy a hudby píše Wassily Kandinsky ve své knize *O duchovnosti v umění* z roku 1912: *„Barva je prostředkem bezprostředně působícím na duši. Barva je klávesou. Oko je klavírem. Duše je piánem s velkým množstvím strun. Umělec je rukou, jež stisknutím té či oné klávesy uvede duši do stavu funkčně podmíněné vibrace.“²* Obrazy Kandinského mě inspirovaly k vytvoření mých prvních maleb a současně měly i značný vliv na můj vztah k barvám. Fascinovala mě představa vyjádřit zvuky hudebních nástrojů barvami.

Chtěl bych, aby z mých obrazů vycházela hudba. Víím, že i kdybych se snažil sebevíc, mé obrazy nevydají ani jeden slyšitelný tón či zvuk, mohou však vydat a věřím, že někdy vydají, hudbu pro oči.

Dravou vzrušující rockovou hudbu nelze zachytit jinak, než podobným výtvarným výrazem. Expresivita a dynamika, výrazný rytmus, hlasitý zvuk zachycují odpovídajícím gestem ruky a odpovídající technikou. Každý druh hudby si žádá své specifické techniky a jiný výraz.

3.1. Malování a hraní

Výsledky umělecké činnosti malíře a hudebníka se na první pohled liší (obrazy a hudba). V souvislosti s hudebními klipy, které mají multimediální charakter, je však

práce výtvarníka a hudebníka spojena v jeden celek. Proces aktu malby a hry na hudební nástroj se však velmi podobá. Nesmíme ale zapomínat, že činnost malíře má ryze tvůrčí charakter, na rozdíl od hudebníka, který je tvůrčí jen když hudbu skládá, nebo v rámci improvizace. Většinou je interpretem hudby. Přesto oba umělecké druhy spojuje zvláštní, nepopsatelné okouzlení, přinášející uspokojení pouze a jen ze samotné činnosti, které říkáme hra. Hráč na hudební nástroj, i malíř hrají hru. Liší se pouze nástroje a stavební prvky. V hudbě jde o hru tónů, zvuků a hluků. V kresbě a malbě jde o hru linií a barev. „Hra je pouze sama sebou, svět pro sebe, svět, který si hraje a nezná proto žádné jiné účely než sebe sama. Být uvnitř tohoto světa jako hráč, ale i jako divák a posluchač hry, být uvnitř a nikde jinde přináší radost a potěšení, fascinuj a absorbuje...“³ Proces malování, jakožto proces „hry“ mi přináší větší uspokojení než výsledek této činnosti.

3.2. Výběr skladeb

Výběr hudební skladby, kterou bych chtěl výtvarně zachytit, je dán chvilkovým vzplanutím při jejím poslechu, nebo ještě lépe, naprostou zvukovou fascinací spojenou se synestetickým viděním. Nejde jen o to vybrat nahrávku, kterou jsem si z různých důvodů oblíbil. Mnoho mých nejoblíbenějších skladeb nestimuluje dostatečně mou výtvarnou fantazii. Mnohdy je to dáno strukturou skladby, její délkou, nebo tím, že nejsem schopen vybrat charakteristickou část skladby. Jaká jsou tedy kritéria výběru? Oblíbenost, libivost a „chytlavost“ skladby hraje velmi důležitou roli, ale jak již jsem napsal, není ještě zárukou stoprocentní stimulace pro výtvarnou činnost. Nejdůležitější je pro mě atmosféra skladby, emotivnost, nápaditost a především nezaměnitelnost či výjimečnost interpretova projevu. Vybíral jsem logicky skladby z hudebních stylů, které poslouchám. Nerad používám pojem rock, stejně jako názvy dalších jeho odnoží (jazzrock, artrock, punkrock, atd.) Většina mých oblíbených skupin má svůj vlastní hudební styl, který nelze zaškatulkovat. Názvy hudebních stylů mě při poslechu nezajímají, soustředím se jen na to, co slyším. Zajímá mě především rytmus, zvuková barva hudebního nástroje, dynamika a melodie. Fascinuje mě zvuk elektrických kytar, bicích a basové kytary. Jedná se tedy o klasické nástrojové obsazení používané v jazzu, rocku nebo blues. Způsob hry Milese Davise na trubku, kytarová extáze Jimiho Hendrixe, Johna Scofielda nebo Roberta Frippa, ale i nové

možnosti syntetizátorové hudby jsou nekonečnou a nedostižnou inspirací. Do tajů a krás vážné hudby pronikám zatím pomalu, ale nevylučuji, že by se právě tento druh hudby mohl stát mou příští inspirací.

Důležité je též zmínit, že výběr skladeb vychází v neprospěch tuzemských interpretů, což je zapříčiněno tím, že při tvorbě abstraktních obrazů mě text, kterému rozumím, odvádí od soustředěného poslechu hudby. Neznamená to však, že se soustředím na instrumentální skladby, ale při anglicky zpívaném textu, kterému většinou zcela nerozumím, vnímám hlas zpěváka více jako hudební nástroj než jako sdělovatele obsahu. U instrumentálních skladeb je třeba pracovat s názvem skladby ještě obezřetněji. Osobně se snažím nenechat ovlivnit názvem skladby ani textem. Porozumění textu může mít naopak velký vliv při návrzích obalů CD a při tvorbě videoklipů. (►4.; ►5.)

Mou snahu o výtvarné vyjádření hudby bych rozdělil na práci na skicách, které vždy předcházejí obrazům, a na práci na obrazech.

3.3. Postup práce na skicách

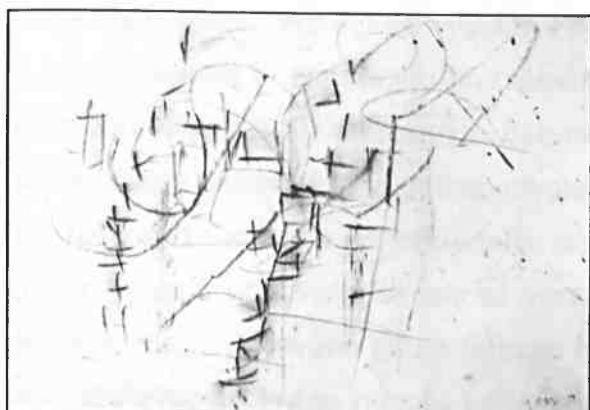
Jednotný společný postup práce na skicách není možný, vždy závisí na konkrétní skladbě. Skladba tedy sama svou hudební formou a charakterem výrazových prostředků určuje, jakým postupem se bude skica odvíjet. Jde především o to na jakou část skladby se při skice zaměřím. Ověřily se mi tři přístupy:

1. Hledání nejzajímavějšího okamžiku skladby s důrazem na dominantní hudební nástroj.
2. Hledání nejzajímavější části skladby s důrazem na zachycení všech hudebních nástrojů.
3. Vystižení celkové atmosféry skladby.

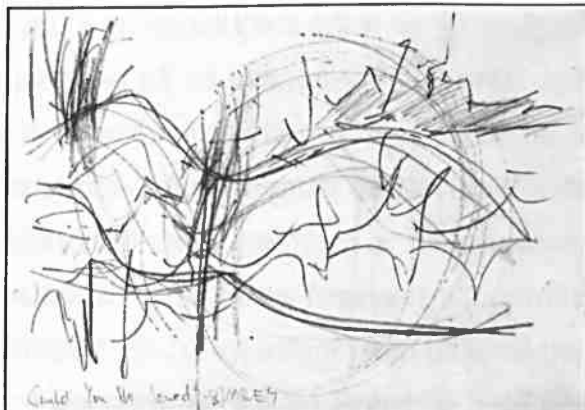
Popis jednotlivých přístupů:

Přístup č. 1. a 2.:

Při opakovaném poslechu se snažím najít pro mě nejzajímavější okamžik skladby.⁴ Takových okamžiků může být i více. Sleduji rytmiku skladby a postupně si všímám všech přidávajících se nástrojů. Naznačím tedy nejprve rytmiku – bicí. Současně již promýšlím, jak s bicími provázat basovou linku. Po této části, která mi výrazně pomáhá s usazením kompozice, se zaměřím na hlavní - dominantní hudební nástroj (pokud jím ovšem není již rytmická sekce jako například v případě rytmiky klasiků dub/reggae – dvojice Robie & Sly). Snažím se vystihnout to, čím mě onen hudební nástroj ve skladbě zaujal. Může se jednat o kytarový riff, sólo nebo zajímavý sled akordů. Skicuji především tužkou, tenkým fixem, tuší, uhlem nebo suchým pastelem. Zvolit barvu pro mě hlavního hudebního nástroje nebo hlavního hudebního motivu, stejně jako i barvu celkové atmosféry skladby mi nedělá větší potíže. Buď barvu naznačím suchým pastelem, nebo ji jednoduše vepíšu slovem do skici. Tvar a kompozice vznikají při skicování. V raných pracích jsem nacházel tento okamžik na začátku skladby, přesněji v několika prvních sekundách než se skladba „rozjede“. Velké problémy však nastaly při snaze o převod skici na plátno (viz kap. ►3.4.). Snahu o zachycení skladby je tedy nejlepší hledat primárně ve skice. Skica je tak vlastně výsledkem mé snahy o zachycení, vyjádření, pochopení či splynutí s hudbou. Samotný proces práce na skicách, kdy se dostávám do stavu transu a extáze, je velmi podobný stavu, který prožívá rockový hudebník při hraní na hudební nástroj.



obr. 1 skica / inspirována hudbou skupiny New Order, album: *Power, Corruption & Lies* (1983)



obr. 2 skica / inspirována hudbou Boba Marleyho, skladba: *Could you be loved*

Přístup č. 3.:

Pro vystižení celkové atmosféry skladby je ideální skladbu důkladně napslouchat nejprve bez skicování. Podle druhu hudby je vhodné buď zaujmout klidnou pozici vsedě / vleže, nebo při skladbě tancovat do rytmu. Později doporučuji ve stejných polohách i skicovat. Dobré je zachycení skladby pokud možno celé (vhodné je si připravit více papírů), nebo je možné si též vybrat nejzajímavější okamžiky skladby, které nejvíce vystihují celkovou atmosféru skladby. Po této záznamové fázi přichází fáze výběrová. V této fázi se zaměřuji již na výběr zajímavých momentů ze skic a jejich možné propojení. Pro přiřazení barev dochází k postupu popsáném již v přístupu č. 1. a č. 2.

3.4. Postup práce na obrazech - malba

Celkově lze říci, že mě postup při malbě, pokud jsem se k ní vůbec dostal, nespokojoval. (Většinou jsem zůstal u skici uhlím nebo suchým pastelem, nebo u barevné skici temperou či akvarelem). Při převodu skici na plátno jsem řešil celou řadu problémů. Prvním problémem je už samotný přístup k plátnu jako k materiálu, který mě stál několik set korun, tudíž si musím dát pořádně záležet. Mé finanční problémy jsou jedním z důvodů, proč jsem zatím nikdy neměl před malbou připraveno více pláten. Druhým problémem jsou nevyhovující podmínky, v kterých maluji. Převodem na plátno se ztratila spontaneita a náboj skici. Někdy jsem se až příliš vázal na skicu. Samostatným problémem, kterému se věnuji v následujících kapitolách, je problematika barevnosti (► 3.4.1.) a vyjádření pohybu v obrazech (► 3.4.2.).

Vzhledem k zmíněným problémům jsem se až na jedinou výjimku vrátil zpět k temperovým nebo akvarelovým barvám a menším formátům. Onou výjimkou je obraz „**Ziggy akustický**“ [obr. 3] inspirovaný skladbou *Ziggy Stardust* od Davida Bowieho. Na obraze se mi však nepodařilo skladbu vystihnout, jak jsem si představoval. Obraz by spíše odpovídal akustické verzi skladby. Vytratila se řezavost a údernost dominantního kytarového riffu a hutnost rytmiky, o jejichž vyjádření jsem usiloval nejvíce. Barevnost obrazu působí spíše klidným dojmem. (► 3.4.1.) Pohyb je vyjádřen způsobem rozfázování pohybu. (► 3.4.2.)



obr. 3 „Ziggy akustický“ – inspirace skladba Ziggy Stardust od Davida Bowieho

3.4.1. Barva

Když jsem se poprvé zabýval snahou o vyjádření hudebních skladeb (bylo to přibližně v letech 1998-99), snažil jsem se o co možná „nejpřesnější“ synestetické zachycení všech nástrojů ve skladbě. „Nejpřesnějším“ myslím ve smyslu, že jsem se snažil každému nástroji podle sluchového vjemu v dané skladbě přiřadit barvu a tvar. V tomto období mě k malbě inspirovala artrocková hudební skupina Yes. Učarovaly mě jejich zvukově brilantní skladby s barvitou instrumentací. Již tenkrát jsem pracoval s výběrem charakteristického okamžiku skladbu. Přibližně v té době jsem dostal monografii Wassila Kandinského. Dílo a myšlenky Kandinského na mě velmi zapůsobily a měly rozhodující vliv na celou mou další tvorbu, a to především co se týče barevnosti. Jako výtvarný samouk jsem používal barvy podle vlastního citu. Svobodně jsem hledal a experimentoval, a tak jsem postupně pronikl k tajemství barev. Barev jsem se nebál, bohatý barevný projev mi dělal radost, používal jsem téměř

všechny barvy. Můj projev byl ryze spontánní, často jsem ve volbě barev používal komplementární kontrast, barvy jakoby přicházely samy. V letech 2000 až 2002 jsem zcela opustil oblast vztahů hudby a malby. V tomto období jsem si uvědomil, že má snaha o vyjádření hudby vycházející z důsledného vystižení barevnosti a tvarů není v mých silách.

Pokud chci ze skici, kde jsem barvou a tvarem vyjádřil například již melodii a rytmus vytvořit obraz, musím najít i barvy pro zbývající nástroje a hlavně pro pozadí obrazu. Ty sice naleznu díky synestézii, nelze je však kvůli své barevnosti použít, ve vztahu k barvě melodie a barvě dominantního nástroje. Začínám tedy pracovat s obrazem a nezabývám se již tím, co slyším. Přiřazuji ostatním nástrojům barvy ne jak je slyším ve skladbě, ale přiřazuji jim barvy, které jsou v harmonickém souzvuku k dominantním barvě. Jednám tedy podobně jako hudebník, který vytváří „harmonický akord“, což je souzvuk několika různých tónů. Obraz ožívá vlastním životem, hudba do něj byla přetransformována z barevné skici. A právě zde lze hledat problém, spočívající v přílišné vazbě barvy na tvaru vycházejícího ze skici. Barva je tak spoutána a tvarem předurčena.

Navíc zjišťuji, že rockovou hudbu „vidím“ většinou červeně. Na tom by nebylo nic tak divného, použití červené však předurčuje další barevnost.

3.4.2. Pohyb

„Náš cíl není zobrazit zběsile ujíždějící automobil, ale zběsilost ujíždění toho automobilu.“⁵ (Gino Severini)

Pohyb se odehrává v čase. Čas v malířství vyjádřit lze, přestože se na obraze nic nepohne. Pohybují se jen divákovi oči při zkoumání obrazu. Pokud tedy chceme, aby se oči pohybovaly, musíme je k tomu donutit vhodným uspořádáním výrazových prostředků v obraze, tedy kompozicí obrazu a jeho barevností. „Potenciální čas ve výtvarném díle souvisí s jeho „čtením“, tedy s časovým průběhem recepce či interpretace. Časový průběh může být vyjádřen i symbolicky jako současné zachycení několika dějových fází příběhu v jednom obraze.“⁶

Snahu o vyjádření času jako „čtvrtého rozměru“ obrazu lze vidět v dílech futuristů, kubistů a umělců op-artu. Futuristé přímo oslavují pohyb, dynamismus a ry-

chlost jako znamení nové doby. Ve svých obrazech zachycují pohyb rozčleněný do fází. Takové vyjádření je pak jakýmsi pohybem na místě. Carrův *Červený jezdec* (1913) na koni nejede, ale jeho dynamika vytváří opakující se pohyb na místě. Toto fázovité vyjádření pohybu v souvislosti s vyjádřením času v hudbě lze najít i v mých obrazech. Nejzajímavější okamžik nebo okamžiky skladby je možné tedy v malbě rozfázovat. Zachytit celou skladbu z rozfázovaných pohybů není v mých silách. Buď by to vyžadovalo několik metrů dlouhé plátno, nebo vršit fáze přes sebe.

3.5. Akvarel a ambientní hudba

„Ambientní hudba je krajinná hudba, která se soustřeďuje spíš na strukturu a umístění, než na rytmus a melodii. Je to snaha vytvořit hudbu určitého místa.“¹⁷

(Brian Eno)

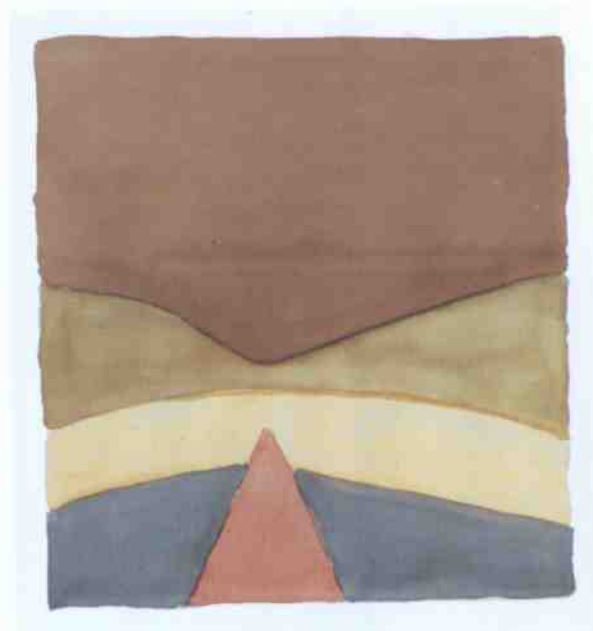
Po dokončení hudebního klipu jsem se rozhodl vrátit k malbě. Tentokrát jsem se rozhodl zvolit mou oblíbenou techniku akvarelu, pomocí které jsem mohl nejlépe vyjádřit hudbu, kterou jsem právě obdivoval. Album ***Ambient 1 - Music For Airports*** (1978) hudebníka-výtvarníka Briana Eno, dalo jméno celému hudebnímu stylu – ambientní hudbě. Ambientní hudba má sloužit jako hudební, či zvukové prostředí. Dlouhé, tiché, nerytmické, převážně syntezátorové zvuky, navozující stav hlubokého uvolnění blížící se stavu meditace, jsou spojeny se zvuky nahranými v přírodě. Tak je tomu i na mém nejoblíbenějším albu Briana Eno ***Ambient 4 - On Land*** (1982), kde Eno využívá v jedné skladbě například i kuňkání žab natočené v Hondurasu. Při malbě jsem nemusel tentokrát řešit problémy s pohybem, ten je sice i v této hudbě, ale v jejím „prostředí“ se pohybujeme opravdu pomalou levitací [obr. 4, 5, 6]. Technika akvarelu, při níž vrstvím průsvitné barevné plochy, připomíná několikaminutové Enovy skladby, kde také dochází k vrstvení ploch zvuků. Malý formát, práce s vodou a akvarelovými čistými barvami, harmonie a meditativní atmosféra malby mi umožnily prožít Enovu hudbu daleko silněji než při pouhém poslechu.



obr. 4 **Země zvuků 1** - inspirace: deska Briana Ena -
Ambient 4 - On Land



obr. 5 **Země zvuků 2**



obr. 6 **Země zvuků 3**



obr. 7 **Letiště** - inspirace: deska Briana Ena
Ambient 1 - Music For Airports

Poznámky a odkazy ke kapitole 3. :

1. TEISSIG, K.; HRDINA, I. O kresbě. Praha : Mladá fronta, 1982, s. 7.
2. KANDINSKY, W. O duchovnosti v umění. Praha : Triáda, 1998, s. 49.
3. EGGEBRACHT, H. Hudba a krásno. Praha : NLN, 2001, s. 7.
4. V raných pracích jsem nacházel tento okamžik na začátku skladby, přesněji v několika prvních sekundách, než se skladba „rozjede“. Zvuk hudebních nástrojů zde byly čitelnější. Poslouchal jsem v té době písňe skupin, jejichž začátky skladeb mi poskytovaly více inspirace, než jejich celé skladby.
5. ŠAMŠULA, A.; HIRSCHOVÁ, J. Původce výtvarným umění IV. Praha : SPL, 1994, s. 61.
6. z přednášek PhDr. Jaroslava Bláhy v kurzu „Hudba, literatura a výtvarné umění“.
7. SLABÝ, P.; SLABÝ, Z. Svět jiné hudby. Praha : Volvox Globator, 2003, s. 302.

4. Obaly hudebních alb

Poslech hudby, návštěva koncertu, čtení knih a časopisů o hudbě a hudebních skupinách patří vedle malby mezi mé nejoblíbenější aktivity. Důležitým momentem v přístupu k hudbě pro mě bylo přihlášení se do půjčovny CD. Od té doby začala být hudba důležitou součástí mého života, nejen že mi poskytovala odreagování, ale současně mi dodávala energii a byla mi i inspirací pro výtvarnou tvorbu.

Často jsem současně s hudbou obdivoval i vizuální stránku obalů CD a bavilo mě si obal při poslechu prohlížet. Vnímám jsem obal jako naprosto rovnocennou součást celku. V průběhu psaní této práce jsem se utvrdil v tom, že právě obal alba je ideálním prostředkem pro spojení hudby a výtvarného umění. V další kapitole se na vybraných obalech alb pokusím tuto blízkost a podobnost přiblížit. Rovněž se domnívám, že obaly desek a hudební klipy vyjadřují současně s hudbou nejlépe „ducha doby“ a v kontextu postmoderního umění jsou výpovědí o postojích různých subkultur mladých lidí. Obaly také skvěle dokumentují vizuální kulturu rockové hudby. Nutno podotknout, že s příchodem kompaktních disků (nahradily vinyl) se zmenšila nejen plocha obalu, ale i jeho vizuální působivost.

Účelem obalu, stejně jako i klipu, je desku prodat. Desku prodává primárně především hudba. Rozhodně neznám nikoho, kdo by si koupil desku jen kvůli jejímu obalu. Obal však může na desku upozornit, má ale také moc nám svou výtvarnou stránkou napovědět o hudebním obsahu alba. V první kapitole bych chtěl přiblížit vývoj a proměny designu rockových obalů v souvislosti s proměnami hudební scény a hudebního průmyslu. V druhé kapitole se budu zabývat vlastními návrhy obalů alb.

4.1. Pohled na proměny designu obalů hudebních alb od šedesátých let dvacátého století až po současnost

Důvodem, proč se zde pouštím do historické sondy designu obalů hudebních alb, je právě již výše zmíněné konstatování o bezprostředně se nabízejícím spojení hudby a vizuálního vyjádření. Výběr se skládá převážně z mých oblíbených alb, kde výtvarná i hudební složka spolupůsobí v nezapomenutelném a neoddělitelném zážitku. Ve výběru je i několik obalů alb, které po výtvarné nebo grafické stránce obdivuji, ale jejich hudební část můj zájem příliš nevzbudila. Je velmi těžké sestavit výběr alb,

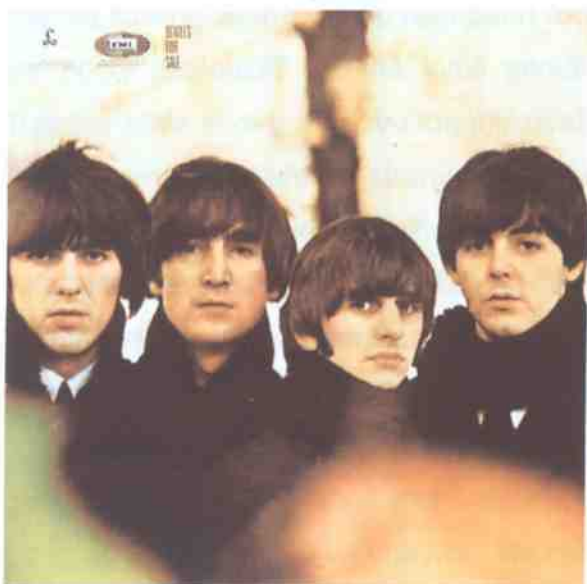
stejně jako říci podle jakého kritéria jsem daná alba do výběru zařadil. Přiznám se, že již nedokážu určit, nakolik ovlivnila můj výběr samotná hudební stránka alb, ale právě tento fakt poukazuje na blízkou spojitost obou složek.

Grafický hudební design se stal jedinečným nástrojem komunikace. Představitelé pop-artu Peter Blake, Andy Warhol a Richard Hamilton si toho byli vědomi a obaly desek lisovaných po statisících kusech jim k tomu posloužily nejlépe. Při vytváření obalů používali stejných postupů jako na svých obrazech - koláže, sítotisku vycházejícího ze zvětšené fotokopie a jasných barev. I pro další umělce nabízely obaly alb možnosti výtvarného vyjádření inspirovaného hudbou. Josef Albers se zřejmě jako první pokusil o výtvarné vyjádření vážné a jazzové hudby na obalech desek v letech 1959 -1961, pomocí barevných geometrických tvarů. Jak z uvedených faktů vyplývá, obaly nebyly pouze doménou reklamních grafiků, jak si mnozí lidé myslí, ale i umělců, kteří pozvedli obaly alb k umělecké výpovědi. Mnohé výstavy konané v tomto roce, např. bostonská výstava *Long Playing* a pražská výstava *Papež kouřil trávu*, má slova potvrzují.

Zjednodušeně lze říci, že až na pár výjimek bylo pro alba do poloviny šedesátých let typické zobrazení interpreta nebo interpretů na předním obalu dané desky prostřednictvím aranžované fotografie. Tato snaha je vzhledem k záměru desku prodat pochopitelná. Nutno zdůraznit, že tato praxe funguje v oblasti popmusic a sólových interpretů beze změny až do současnosti. Na předních obalech CD mediálně známých celebrit opravdu nalezneme, až na ojedinělé výjimky, fotografii dané hvězdy. Kult hvězdy, nebo chcete-li „super star“, přímo vyžaduje její obraz. Je tomu podobně jako v hraných klipech, lidi chtějí hvězdu vidět, téměř se jí dotknout. Jde spíš jen o to, jak dobře je interpret nafocen. Vše tedy závisí na umu a nápadu fotografa a při pohledu do regálů s CD je zřejmé, že opravdu dobrých fotografií je velmi málo. Na tomto místě bych rád připomenul šťastný případ spolupráce fotografa Antona Corbijna se skupinou Depeche mode, který pomohl vytvořit skupině nezaměnitelnou image. Díky této spolupráci se stal jedním z nejvyhledávanějších fotografů rockových hvězd (fotil např. U2, Metallicu, Björk).

4.1.1. Obaly šedesátých let, alba The Beatles a Rolling Stones

Vraťme se ale zpět do poloviny šedesátých let. Zdenek Primus v katalogu k výstavě „Papež kouřil trávu“ píše, že Beatles se stali nejen nejvýznamnější skupinou pro další vývoj beatové hudby a rocku, nýbrž i pro nový design gramofonových desek. Nezbývá mi než souhlasit, jelikož hudba i obaly Beatles neztrácejí ani po čtyřiceti letech na nápaditost a hravost. Celá kolekce jejich desek neměla hudebně (oblast rocku) ani graficky v šedesátých letech konkurenci. Fotograf Robert Freeman skutečně použil nový přístup k předvedení členů skupiny. Počínaje druhou deskou skupiny **With The Beatles** (1963), kde z temnoty vystupují pravé půlky obličejů hudebníků, přes **Beatles For Sale** (1964) [obr. 1] vyznačující se působivou prací s hloubkou ostrosti, hravou **Help!** (1965) až po **Rubber Soul** (1965) [obr. 2], kde je v deformovaných portrétech a typografii předjímán nástup psychedelické vlny.

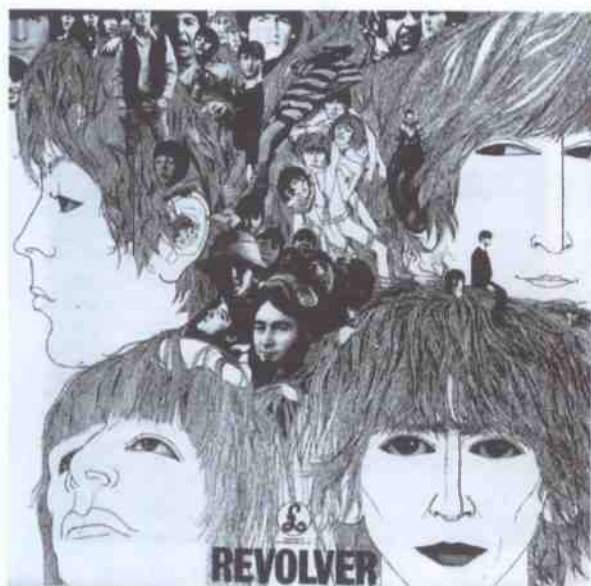


Obr. 1 The Beatles – *Beatles for Sale*



Obr. 2 The Beatles – *Rubber Soul*

Následující deska je důležitá i z hlediska snah o nový hudební výraz. Album **Revolver** [obr. 3] z roku 1966 lze označit za první celistvé rockové koncepční album, které není jen náhodnou sbírkou vlastních a předělaných písní. Jednoduché kontury nakreslených portrétů čtveřice a černobílá fotomontáž mnoha obličejů Johna, Paula, Ringa a George byly nevídaným dílem Klause Voormana. Není ani tak důležité, že za desku dostal cenu Grammy americké Akademie, ale spíš to, že předvedl nové možnosti uměleckého zpracování obalu.



Obr. 3 The Beatles - *Revolver*

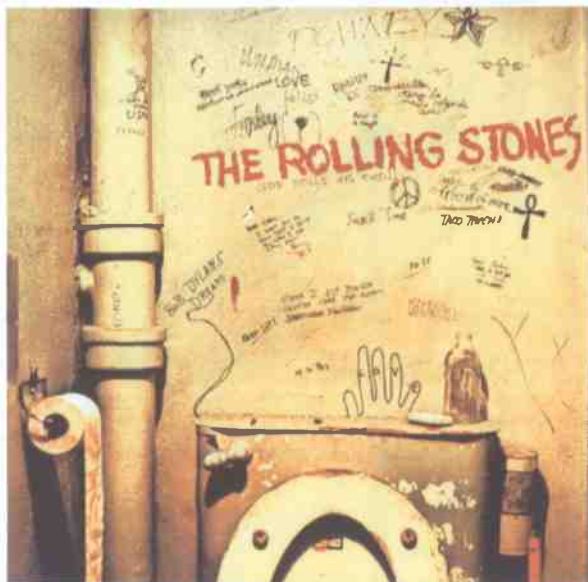


Obr. 4 The Beatles - *Sgt. Pepper*

Další deska **Sgt. Pepper** (1967) [obr. 4] je podle ankety čtenářů prestižního časopisu Rolling Stone vůbec nejlepším rockovým obalem všech dob. Čím si obal takové pocty zasloužil? Zřejmě kvůli geniálnímu nápadu, který nutí milióny fanoušků Beatles stále znovu a znovu identifikovat a analyzovat vztah Beatles k postavám bohaté fotomontáže přední strany alba. Obal je dílem známého představitele britského pop-artu Petera Blakea a jeho manželky Jann Haworthové. Samotní Beatles v pestrobarevných uniformách s bohatými výšivkami stojí v centru dění, obklopeni dvaadesáti významnými osobnostmi. Obal fascinuje smyslem „Brouků“ pro recesi, je plný skrytých významů a symbolů a v leccems připomíná nejzamotanější Lennovy texty. Vydat album pouze s bílým nepotřštěným obalem a slabě vytlačeným názvem skupiny si v té době mohli dovolit pouze Beatles. **The White Album** (1968) s minimalistickým obalem navrhl Richard Hamilton, nejvýznamnější představitel anglického pop-artu. Dalším překvapením byla pro fanoušky skupiny i hudba, která postrádala koncepční sevřenost *Seržanta Pepře*. Co píseň, to jiný autor, styl i žánr. Vložený velký plakát s typickou Hamiltonovou koláží fotografií z archivu členů skupiny možná vystihuje hudbu alba nejlépe. V tomto okamžiku bych opustil obaly alb Beatles, upozorním snad ještě na skutečnost, že jsou „obětí“ nesčetných parodií (především desky *Abbey Road* a *Sgt. Pepper*).

Na obaly druhé nejslavnější skupiny šedesátých let, The Rolling Stones, se dostalo něco z jejich syrové a úderné hudby. Ne všechno však „Stounům“ prošlo.

Fotografie špinavé veřejné toalety s počmáranými zdi na přední straně alba **Beggars Banquet** (1969) [obr. 5] musela být narychlo nahrazena.



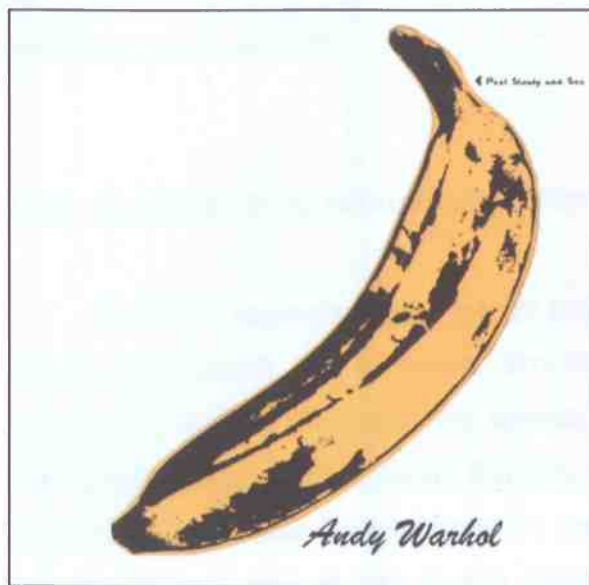
Obr. 5 The Rolling Stones - **Beggars Banquet**



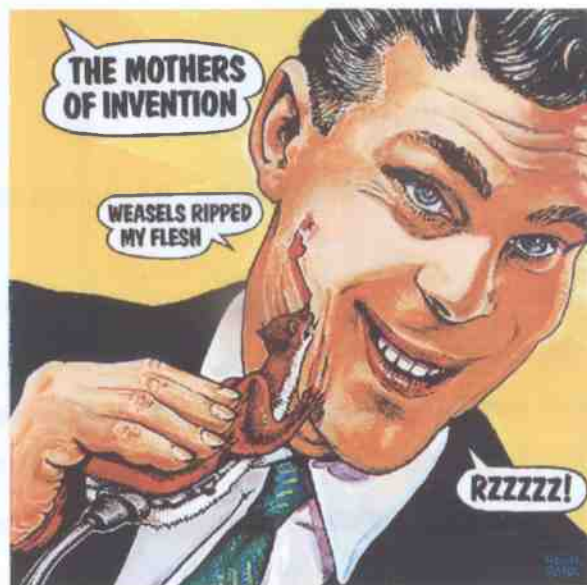
Obr. 6 The Rolling Stones - **Sticky Fingers**

Zcela výjimečný design desky **Their Satanic Majesties Request** (1967), vpředu s trojdimenzionální fotografií skupiny sedící ve snové krajině ve fantaskních kostýmech odpovídá i značně psychedelickému, ale také rozporuplnému hudebnímu materiálu. Autorem obalu desky **Sticky Fingers** (1971) [obr. 6] je další popartový velikán, Andy Warhol. Upnuté jeans s rýsujícím se mužstvem, doplněné reálným zipem, který se dá rozepnout a pod nímž je vidět ochlupené břicho a slipy, zdůrazňují sexuální vyzývavost jejich hudby. Warhol, velký milovník rockové hudby, se podílel na mnoha obalech známých rockových hvězd. Skvělým důkazem jeho osobitého humoru a hravosti je obal pro skupinu Velvet Underground. Na obalu první desky skupiny **Velvet Underground and Nico** (1967) [obr. 7] je nalepena banánová slupka, pod níž se po sloupnutí (malý nápis na obalu nás k tomu nabádá) objeví narůžovělý banán.

Výstřední hudba, texty, vystupování, humor i provokativní obaly vysoké výtvarné úrovně, to vše bylo vlastní Franku Zappovi a jeho Mothers of Invention. Obraz šťastně se usmívajícího muže holicího se lasičkou na obalu desky **Weasels Ripped My Flesh** (1970) [obr. 8] je pro mě stejně nepochopitelný jako Zappova hudba.



Obr. 7 Velvet Underground and Nico



Obr. 8 The Mothers of Invention - Weasels
Ripped My Flesh

Zrekapitulujeme-li design obalů rockových desek šedesátých let, můžeme pozorovat vývoj od jednoduché fotografie, představující posluchačům hudebníky, až po snahu o interpretaci hudby samotné. Design obalů desek byl zprvu určován hudebním vydavatelstvím, později měli interpreti větší moc a mohli nechat realizovat svou představu vybraným designérem. Designéři přichází i s vlastními nápady a postupně si vytváří svůj nezaměnitelný styl. Umělecký team Hipgnosis je toho nejlepším příkladem. Od konce šedesátých let do dnešní doby vytváří Storm Thorgeson, Aubrey Powell a Peter Christopherson nezaměnitelné, ale přesto vždy překvapivé obaly plné symbolismu a surrealistického napětí. První obaly vytvořili pro své kamarády ze skupiny Pink Floyd. O jejich spolupráci a o významu Hipgnosis pro design rockových alb si řekneme více v další kapitole. Obaly LP začínají být koncipovány jako výtvarné dílo. Vzhledem k tomu, že mnoho hudebníků šedesátých let vzešlo z výtvarných škol, můžeme současně s jejich nahrávkami obdivovat i autorovy malby a kresby. Joni Mitchell, Cat Stevens, John Entwistle, John Lennon a Bob Dylan si obaly vytváří často sami. Spojení jejich hudby a osobitého výtvarného výrazu dodává těmto obalům novou, niternější dimenzi.

Pro šedesátá léta specifická, módní psychedelická vlna ovlivnila nejen styl oblékání, ale i vzhled plakátů a obalů alb. Útok typické pestrobarevnosti, podporovaný fotografickou solarizací, lze spatřit například na albu anglických Cream *Disraeli Gears* (1968). Éra hippies, odpor proti konvencím, odpor proti válce, drogy, návrat

k přírodě, čas lásky a sexuální volnosti, to vše si dnes můžeme živě připomenout nejen díky dobovým filmům (např. *Woodstock*, *Easy Rider*), fotografiím, ale i rockovým deskám a jejich obalům.

4.1.2. Rockové obaly sedmdesátých let 20.století, Hipgnosis a Roger Dean

Počátek sedmdesátých let 20.století zastihl největší rockové hvězdy v závislosti na drogách. Jim Morrison, Jimi Hendrix a Janis Joplin zemřeli mladí, ale zůstanou díky svému ohromujícímu talentu nesmrtelní. Beatles končí, ale rocková muzika přesto prožívá zlaté časy. Skupiny Pink Floyd, Yes, Genesis, Black Sabbath, Led Zeppelin a Peter Gabriel natáčí v sedmdesátých letech svá vrcholná alba. Fakt, že pro některá alba těchto skupin dělalo obaly již zmiňované výtvarné seskupení Hipgnosis, svědčí o mimořádných kvalitách jeho členů. Hipgnosis byli především dvorními výtvarníky skupiny Pink Floyd, pro kterou navrhli téměř všechny obaly alb. Nemá smysl popisovat všechny jejich realizace, zastavil bych se jen u několika vybraných obalů. Myšlenku obalu nejúspěšnějšího alba skupiny Pink Floyd – ***Dark Side of the Moon*** (1973) [obr. 9], inspiroval podle Thorgersona z Hipgnosis klávesista skupiny Rick Wright, který chtěl na obalu nejen něco „jednoduchého, jasného a přesného“, ale i něco, co by mělo vztah ke světelné show skupiny. (► 6.) Výtvarník jeho přání bezesbýtku vyhověl. Na černém obalu můžeme spatřit pyramidu připomínající skleněný hranol rozkládající paprsek světla na spektrální barvy. Duha je protažena vnitřkem alba a na zadní straně se opět přes hranol mění v původní paprsek. To odpovídá hudební stránce desky, která začíná a končí tepem lidského srdce.

Umělecké ztvárnění následujícího alba ***Wish You Are Here*** (1975) [obr. 10] bylo do detailu sladěno s hudebním a textovým obsahem. Thorgerson k albu a ke vztahu k hudbě „Floydů“ dodává: „Skutečně jsem přesvědčen, že jsou mistři v evokování nálady posluchačů třeba několika tóny. Na začátku *Shine on* (pozn. úvodní skladba alba) jsou asi jen dva tóny a ty prostě působí jako přivítání. Je to velmi náladové a plné atmosféry a je v tom dojem rozpínání mysli nebo nějaké neznámé sféry. Většina mých obrazů tohle odráží. Každá píseň má podle mě nějaký smysl, který se stává dalším kamínkem do skládačky, která vytváří představu. Protože mým úkolem, je vymyslet představu, která odpovídá hudbě.“¹



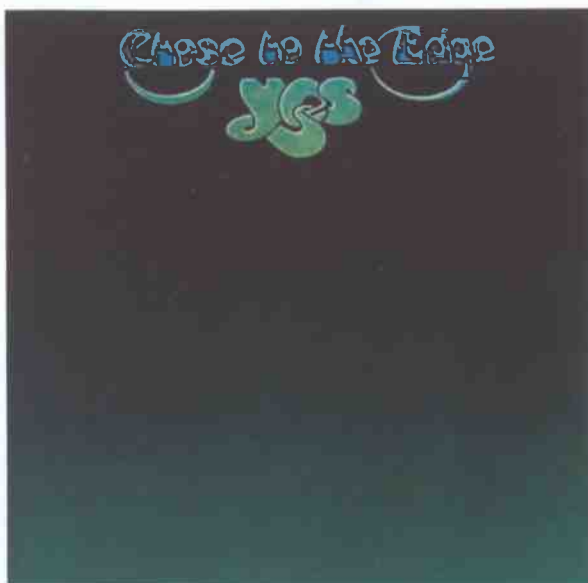
Obr. 9 Pink Floyd - *Dark Side of the Moon*



Obr. 10 Pink Floyd - *Wish You Are Here*

Thorgerson vycházel z textů alba, které vyjadřovaly absenci lidských kontaktů a citů. Současně byly také kritikou tehdejší zkorumpované politiky a hudebního průmyslu. Zaměřil se tedy na hledání metafory nebo symbolu absence. Přátelské gesto podání si ruky mezi dvěma muži v obleku, z nichž jeden hoří, se na přední straně obalu mění na prázdný a falešný rituál, při kterém je navíc možné „se spálit“. Thorgerson navíc prosadil, že deska bude prodávána v černé neprůhledné fólii, obal se tak stal nepřítomným. Chtěl tím dle vlastních slov „prostě jednou jasně oddělit umění od komerce“.² Nakonec jeho základní koncepce „studie absence“ tedy alba „bez obalu“, jména a názvu prošla s tím, že obal byl opatřen nálepkou s názvem skupiny a alba.

Obrazy Rogera Deana, které můžeme vidět na obalech artrockových skupin Yes, Asia, nebo např. Uriah Heep, jsou vstupenkou do jiných světů. Hudbě dominující klávesy a vysoké mužské vokály, podpořené rockovou rytmikou, mají svůj protějšek i ve fantastních obrazech, kde se v nadpozemských krajinách plných klidu i vnitřního napětí prohání nebezpeční dravci. Hudba evokující vznik země a zrození života na začátku první skladby nejsoudržnějšího alba skupiny Yes – ***Close to the Edge*** (1972) [obr. 11] nás společně s nadpozemským zpěvem Jona Andersona dovede až na samý okraj útesu, na pomezí světů. Tajemný obal s vibrujícím přechodem zelené barvy do temna, z kterého vystupuje pouze název a logo skupiny, s hudbou koresponduje nejlépe.



Obr.11 Yes - *Close to the Edge*



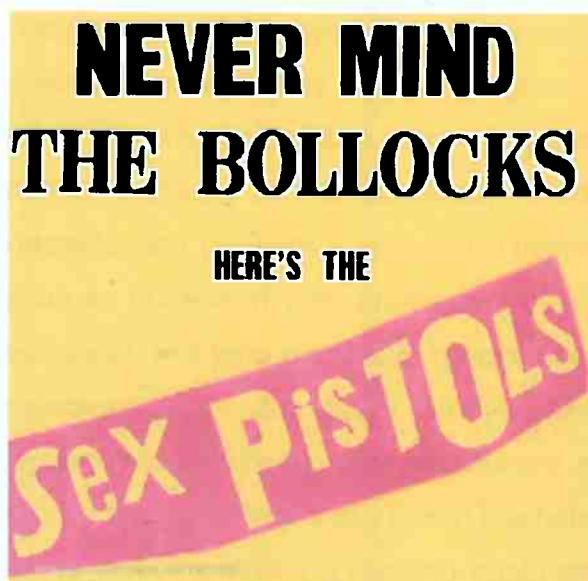
Obr.12 Fripp & Eno – *No Pussyfooting*

Hudba na albu **No Pussyfooting** (1973) [obr. 12] dvojice Brian Eno a Robert Fripp působila ve své době jako zjevení. Pomalu se odvíjející hudba a téměř neznamenně se měnící Enovy zvukové plochy, jsou postupně prostupovány Frippovou extatickou kytarovou hrou, bez vnějšího rytmu. Obal alba je dokonalou analogií hypnoticky se valících a opakujících zvukových vrstev, z nichž jedna se rodila v druhé a třetí zrcadla první, ovšem s malými, téměř neznamennými odlišnostmi. Čtyři strany rozloženého obalu také vypadají zdánlivě stejně. Oba hudebníci sedí uprostřed zrcadlové místnosti. V místnosti jsou rozmístěny na poličkách, na zemi i na stole, u kterého oba sedí, různé drobné předměty. Při podrobném prozkoumání si pozorný divák může všimnout, že každá strana obalu se od předchozí maličko liší. Poloha ruky hudebníka a drobných předmětů v místnosti, stejně jako i značka cigaret ležících na stole je na každé straně desky jiná. Z mého pohledu je tento obal vrcholem snah o co možná nejbližší spojitost výtvarné složky s hudbou.

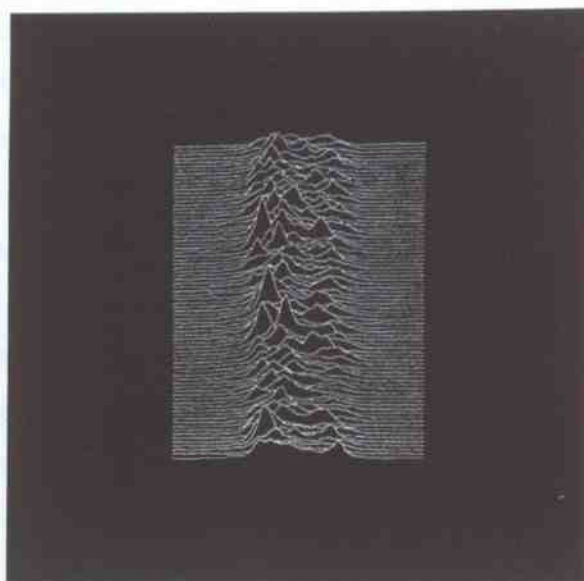
Album **Go 2** (1978) skupiny XTC má na přední i zadní straně obalu pouze text. Autoři textu, odborníci na slovo vzatí - výtvarníci z Hipgnosis, nás vtípnou formou vedou k zamyšlení nad účelem obalu alba. Obrázkový nebo fotografický obal je tak nahrazen myšlenkou, konceptem nebo chcete-li ideou úzce související s konceptuálním uměním té doby. Toto album se hudebně řadí již do „nové vlny“, přesto ho kvůli tvůrcům obalu ponechám v této části práce. Hipgnosis se rozpadli počátkem osmdesátých let 20. století, pozoruhodné surrealistické obaly jejich vůdčí osobnosti Storma Thorgesona však můžeme obdivovat i dnes.

4.1.3. Obaly desek punku a nové vlny

Roku 1976 zachvátila Velkou Británii punková revoluce. Punk nastoupil v době, kdy se rocková scéna nachází v hluboké krizi. „Velké“ rockové skupiny řeší spíše personální problémy, související s vyčerpáním a drogovou závislostí, než hudbu (Deep Purple, Black Sabbath, Uriah Heep), navíc jejich stále složitější a delší skladby, presentované na značně odosobněných mamutích koncertech, přestávají posluchače bavit (Pink Floyd, Yes, Genesis). (► 3.4.) Punk nebyl jen novým hudebním stylem, ale především generačním hnutím mládeže vyjadřující nové životní postoje - odpor proti konvencím, ideálům, politikům a autoritám. Život přítomností a žádná víra v budoucnost, jsou společným mottem punku i postmodernismu. Nejhlasitěji vyřvala svůj postoj - NO FUTURE a ANARCHY IN THE U.K.- punková skupina Sex Pistols. Jejich první album ***Never Mind The Bollocks*** (1977) [obr. 13] je drsné, syrové, energické, valivé, přímočaré a plné hitů se snadno zapamatovatelnými refrény. Stejně nespoutaný je i obal této desky. Autor obalu i plakátů skupiny byl Jamie Reid. Svými agresivními špinavými kolážemi, křiklavými barvami a nespoutanou typografií předznamenal další vývoj nezávislého grafického designu.



Obr. 13 Sex Pistols - *Never Mind The Bollocks*

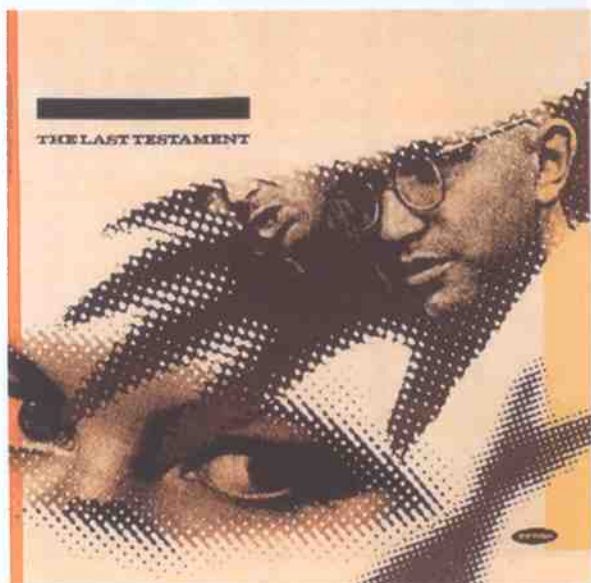


Obr. 14 Joy Division – *Unknown Pleasures*

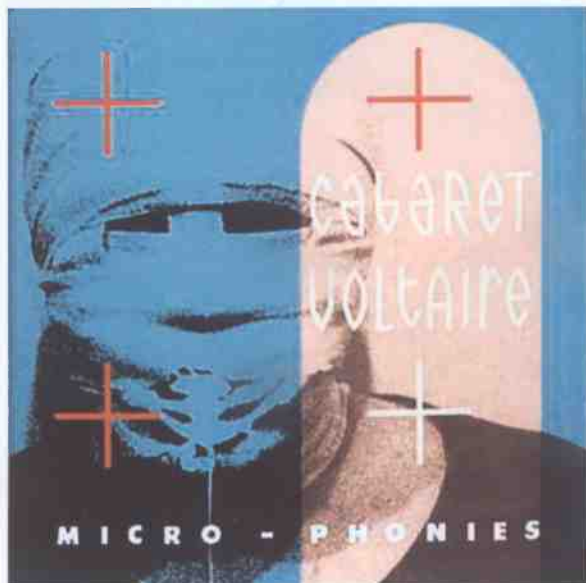
Z punkového třesku se brzo začínají formovat nové směry a styly, které si však alespoň v počátku zachovávají charakteristické prvky punku. Skupiny nové vlny „new wave“ se chovají podobně jako postmoderní umělci. Z jejich hudby můžeme

slyšet „výpůjčky“ od svých oblíbených skupin, míšení odlišných hudebních stylů (punk s reggae, tvrdý rock se syntetizátorovou melodikou), ale především snahu o zcela nový výraz. Nový romantismus, „new romance“, nejvýznačnější proud anglické nové vlny staví na pomalé, atmosférické hudbě, blížící se svou naléhavou náladou hudebnímu novoromantismu 19. století. Takovou hudbu nám přináší i kultovní post-punková skupina Joy Division. Skupina se podobně jako další skupiny nové vlny staví rezolutně proti statickým monopolům na hudbu – obřím vydavatelstvím a vydává své první album **Unknown Pleasures** (1979) [obr. 14] u nově vznikajícího nezávislého nakladatelství Factory. Nezávislá nakladatelství bleskově reagovala na prudce se měnící potřeby trhu. Spolu s vyhraněným stylem musela nabídnout i nový design odlišující se na první pohled od skupin hlavního proudu. Peter Saville se při své první spolupráci se skupinou Joy Division na již zmiňovaném albu představil minimalistickou ikonou tvořenou vrstevnicovým obrazem uprostřed černého pole. Koncepční hra s černou plochou a odvážnou absencí jakékoliv typografie, čistota a elegance. Další typické rysy jeho obalů pro skupiny nové vlny, abstraktní piktogramy, typografické citace mezi op artem, konstruktivismem avantgardy a symetrií klasicismu jako zneklidňujícího prostoru mezi minulostí a budoucností, zakládají výraznou image nezávislé scény. „Existence spojených nádob mezi hudebním průmyslem a grafickým designem umožnila symbiózu, jíž se obě strany vzájemně ovlivňovaly a v konečném důsledku vytvářely živý vizuální-imaginativní vztah“.³

Nejprogresivnějším a pro vývoj grafického designu osmdesátých let nejzásadnějším grafikem byl Neville Brody. Brody vycítil, že expanze hudebního průmyslu nastartovaná punkem a vrcholící v polovině osmdesátých let v souvislosti s rozvíjejícím se hudebním videoprůmyslem otevře designérům možnosti působit na širokou veřejnost. Pro jeho rukopis je typické spojení avantgardní typografie a grafiky s technologiemi konce 20. století. Brodyho sámkovací způsob práce s fotografií, videem (typické videosamply), xero-strukturami a rastry, byl analogií hudebního samplingu, který začaly používat v 80. letech hip-hopové skupiny a DJové (disk jockey). Tyto postupy můžeme vidět na designu obalu prvního alba skupiny **Last Testament** (1983) [obr. 15]. Brody se však proslavil především spoluprací s futuristickou skupinou Cabaret Voltaire. Jejich deska **Microphonies** (1984) [obr. 16] s obalem vzbuzujícím ohrožení (nemocniční barevnost, piktogram kapsle, rudé zaměřovače a zafačovaný člověk) je zřejmě Brodyho vizuální výstrahou na téma drog. Logo skupiny je složeno z písmen Brodyho autorské abecedy.



Obr.15 *The Last Testament*



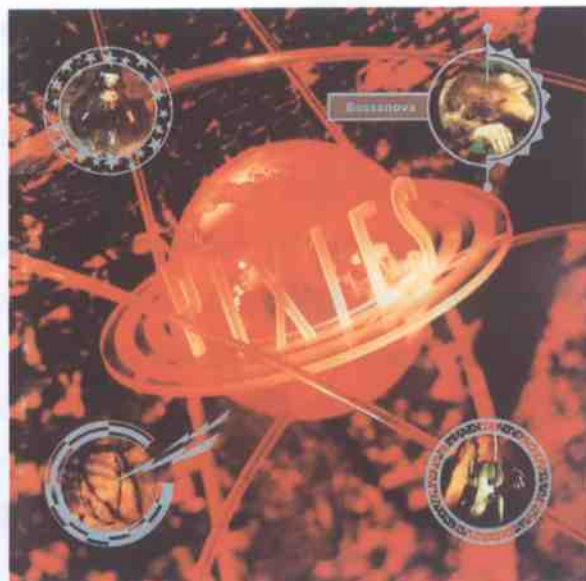
Obr.16 *Cabaret Voltaire – Microphonies*

Nezávislé vydavatelství 4AD se hned od svého založení snažilo o důslednou symbiózu mezi hudbou a grafickým designem. Vedoucí nakladatelství Ivo Watts-Russell tento vztah popisuje: „Líbila se mi idea, že když koupíš novou desku, je to něco, co miluješ a zbožňuješ nejen kvůli hudbě, ale také kvůli obalu“.⁴ Obaly s výraznou výtvarnou invencí vytvořené pro 4AD designérským teamem 23 Envelope byly citlivou vizuální ozvěnou zvukových prostorů emotivně vypjaté hudby. Vaughan Oliver a Nigel Grierson, „skrývající“ se pod hlavičkou 23 Envelope, vytváří rozmazané, atmosférické, surrealistické vize s výraznou snahou o zapojení typografie do celkového výrazu. Nejpůsobivější spojení rozostřené fotografické abstrakce a ručně psaného loga skupiny Cocteau Twins můžeme vidět na obalu jejich desky ***Tiny Dynamine and Echoes in a Shallow Bay*** (1985) [obr. 17]. Po osamocení Vughana Olivera, který pociťoval stále méně prostoru pro vyjádření svých grafických představ v kombinaci s Griersonovými fotografiemi, dochází k vyvrcholení jeho grafického stylu na obalech pro skupinu Pixies. Celkový dohled nad obaly alb se projevil svobodnějším a živějším zapojením typografie a v souvislosti s rockovou úderností Pixies i konkrétnější fotografií plnou symbolů s odkazy na text skupiny, jak je tomu v případě alba ***Bossanova*** (1990) [obr. 18].

Vughan Oliver se řadí společně s Nevillem Brodym a Peterem Savillem mezi neoriginálnější a nejdůležitější designérské osobnosti osmdesátých let, které svými vizuálními experimenty výrazně ovlivnily design let devadesátých.



Obr.17 Cocteau Twins - *Echoes in a Shallow Bay*



Obr.18 Pixies - *Bosanova*

Značně přitvrzená podoba punku vznikající na začátku 80.let v USA byla označována jako hardcore (přesněji hardcore punk). Skupiny jako Black Flag, Husker Dů, Dead Kennedys nebo Sonic Youth útočí prostřednictvím agresivního hudebního projevu na zkorumpovanou americkou společnost. Jejich sarkastické texty plné otevřené kritiky politiků, boháčů a nacionalistů byly trnem v oku americkým konzervativcům.



Obr.19 Black Flag – *Slip it in*



Obr.20 Dead Kennedys – *Frankenchrist*

Obaly nejznámější americké hardcorové skupiny Black Flag byly stejně provokativní jako jejich hudba. Autorem obtížně pochopitelných, zlověstných obalů s expresionistickými kresbami společenského úpadku je Raymond Pettibon, bratr kytaristy skupiny. Možná nejlepší ukázkou jeho osobitého stylu je obal desky *Slip it in* (1984) [obr. 19] s „odpudivou“ jeptiškou proplétající se mezi ochlupenýma nohama. Vášnivým milovníkem hudby Black Flag byl i americký multimediální umělec Mike Kelly. Jeho vypelichané, odložené, látkové hračky nás naplňují vzpomínkami na dobu, kdy končí dětství a současně s tím i funkce hraček. Z obalu alba *Dirty* (1990) [obr. 21] skupiny Sonic Youth na nás hledí „nevinné tváře“ vycpaných zvířat přesto z nich cítíme napětí a strach. Puberta, čas rozhodování, zda se z dětí v dnešní společnosti plné „špíny“ nestanou lidské kreatury nebo masoví vrazi.

Obaly skupiny Dead Kennedys byly stejně jako jejich texty a názvy alb vždy otevřenou provokací. Trefná kritika konzumní americké společnosti se neminula účinkem, vložený plakát alba *Frankenchrist* (1985) s reprodukcí obrazu H. R. Giger – „Krajina penisů“ byl zakázán a skupina byla obviněna ze šíření obscenity. Soudní proces nakonec skupina vyhrála, obhajoba stála na tom, že reprodukováný obraz, pocházející z roku 1973 byl již 12 let vystavován na desítkách Gigerových výstav po celém světě. Absurdní defilé válečných veteránů sedících ve zmenšeninách aut na přední straně obalu [obr. 20] nepotřebuje žádný další komentář.

Doufám, že se mi podařilo prostřednictvím vybraných obalů desek ukázat na možnost provázání rockové hudby a výtvarného umění.



Obr.21 Sonic Youth - *Dirty*

4.2. Vlastní návrhy obalů alb

K navrhování obalů jsem se dostal šťastnou náhodou. Když dlouholetý známý naší rodiny, hudebník a textař Karel Babuljak, viděl mé obrazy, požádal mě o vytvoření obalu ke své připravované desce *Čaje* (1998). V době, kdy jsem dělal první obal, jsem neměl vlastní počítač, natož abych uměl pracovat s grafickými programy. Základy užité grafiky jsem si osvojil až na naší škole. Později se navrhování obalů stalo jednou z mých hlavních výtvarných aktivit.

Za dobu spolupráce s Karlem Babuljakem jsem vytvořil pro jeho sólové projekty a pro skupiny v nichž působil (Relexace, Máma Bubo, Babalet) sedm obalů. Ze spolupráce s rockovou skupinou Kokochod a rockabilly skupinou Highway 61 vzešly dva obaly CD. Ve většině případů jsem se snažil vycházet jak z hudby, tak současně z názvu alba a textů. U alb, které vyšly v malém domácím vydavatelství Karla Babuljaka - *Bubosound*, jsem měl po výtvarné stránce naprostou volnost. Samozřejmě jsem návrhy konzultoval s autorem hudby, nebo i s dalšími členy skupiny, ale o finální výtvarné podobě jsem rozhodoval sám. Co se týče hudby, ke které jsem měl dělat obaly, jednalo se především o starší nevydané nahrávky. Snaha Karla Babuljaka vydávat nahrávky, které nemohl podpořit koncertním vystupováním, narážela na nevrátnost těchto investic. To v důsledku vyústilo v přerušení naší spolupráce. Karel Babuljak se v současnosti plně věnuje pouze dvěma skupinám Kapele snoo a Psajkedelik šraml bandu, pro které dělá obaly desek jiný grafik.

Původní plán Karla Babuljaka minimalizovat náklady na výrobu obalů počítal pouze s černobílým tiskem (vytisknutý originál chtěl levně kopírovat). S tím jsem se nemohl smířit a kromě jediného návrhu jsem vždy přišel s obalem barevným. První obaly jsem bral spíše jako novou zkušenost a šanci se seznámit s oborem užité grafiky. Při jejich tvorbě jsem vycházel více z názvů alb a obsahu textů, obaly byly více popisné, převládalo figurativní vyjádření. Později jsem více vycházel z hudby samotné. Snažil jsem se hudbu vyjádřit pomocí abstraktních tvarů, barev, prostoru a kompozice. Tento tvůrčí přístup uplatněný na obalech pro skupinu Máma Bubo (alba *Vakuum* a *Planeta Haj live*), která mě nadchla svou magickou syntezátorovou hudbou, využívající „sampů“ mluveného projevu (například použití věty Laurie Anderson) a tajemných, neidentifikovatelných zvuků, byl zatím mým jediným důsledným pokusem o vyjádření hudby. Postupně se práce na obalech alb stala výzvou k vlastnímu výtvarnému vyjádření hudby.

Album *Vakuum* skupiny Máma Bubo nebylo v době nahrání roku 1986 vydáno. Krátce po koncertním uvedení tohoto programu se skupina rozešla. Karel Babuljak se roku 2003 rozhodl nahrávku remasterovat a po osmnácti letech vydat. Obal alba *Vakuum* (1986/2004) [obr. 22, 23], jsem připravoval půl roku, bylo to dáno především tím, že jsem pracoval současně na hudebním klipu pro skupinu l'point. (►5.11.) Měsíc po obdržení nahrávky jsem bývalým členům skupiny předložil k posouzení osm verzí přední strany obalu. Skupina se shodla na verzi, která podle nich nejvíce odpovídala hudební stránce alba. Z této verze jsem vyšel při řešení dalších částí obalu. Po dokončení klipu pro l'point jsem se opět sešel se členy Máma Bubo, abych jim ukázal finální verzi obalu. Až na malé změny (zařazení fotografií do vnitřku knižky obalu) byl obal nadšeně odsouhlasen. Z rozhovoru jsem se dozvěděl, že u příležitosti křtu alba hodlá skupina vystoupit v novém složení a zahájit tím svůj comeback, jehož součástí mělo být i vytvoření hudebního klipu a videoprojekce pro živé vystupování. Členové skupiny vždy toužili po multimedialní prezentaci, částečně tyto snahy kompenzovali propracovaným scénickým ztvárněním koncertních programů. Automaticky jsem byl osloven, abych se této multimedialní části ujal. Vzhledem k pochybám o velkolepém comebacku a současně příliš krátké době, která zbývala do avizovaného křtu, zůstaly mé návrhy ke klipu pouze ve skicách. I když křest alba ukázal na životaschopnost skupiny, členové skupiny se opět rozešli.... vraťme se však zpět k obalům alb.

Za zhotovení obalů jsem neočekával žádnou finanční odměnu, těšilo mě přátelství s tímto mimořádným umělcem, kterého si velmi vážím. Měl jsem radost, že se můžu výtvarně podílet na jeho neobyčejných albech, bral jsem to jako poctu, cítil jsem, že mé obaly jsou součástí hudebně-výtvarného celku. Nečekaným problémem se stal tisk obalů. S tiskem Babuljakova sólového alba *Bubolova neklidná mysl* jsem spokojený po všech stránkách, naopak obal alba *Vakuum* nese všechny znaky uspěchaného tisku, navíc je vytištěn na obyčejném kancelářském papíru. Všechny detaily, které jsem dlouho promýšlel, potopil nekvalitní tisk. Finanční situace a jiné hudební aktivity Karla Babuljaka vedly nakonec k přerušení realizace obalu poslední desky skupiny Máma Bubo - *Planeta Haj live*. Tím byla naše sedmiletá spolupráce prozatím ukončena.



Obr.22 *Máma Bubo - Vakuum*, přední a zadní strana obalu



Obr.23 *Máma Bubo - Vakuum*, vnitřní část obalu s potiskem CD

Poznámky a odkazy ke kapitole 4. :

-
1. SCHAFFNER, N. Odysea zvaná Pink Floyd. Praha : Erika, 1994, s. 148.
 2. SCHAFFNER, N. tamtéž, s. 229.
 3. KREJZEK, P. Design, pop a nezávislí. Delateur, 2003, č. 6, s. 16.
 4. KREJZEK, P. tamtéž, s. 23.

5. Hudební klip

V první části této kapitoly (5.1. – 5.10.) postupně vysvětlím, co je to hudební klip. Pokusím se obhájit hudební klip jako svébytnou formu vizuální komunikace. Hudební klip je vyvrcholením snah o zachycení „hudebního pohybu“, který je prakticky nemožné vyjádřit jinými výtvarnými prostředky.

V druhé části této kapitoly (5.11.) se pokusím přiblížit mou práci na klipu pro skupinu I´point .

Abych se mohl dostat k multimédiím, mezi které hudební klip řadíme, je potřeba si vysvětlit pojem médium. Médium je pojmem, který spojuje tuto kapitolu. Nepochopení tohoto pojmu a také nepochopení „nových médií“ v kontextu umění je naopak tím, co tuto kapitolu rozděluje. Dělení médií na „klasická“ - výtvarná - a nová – „nevýtvarná“ - svědčí o značně zpátečnickém postoji k umění (-100 let) a toto dělení je pro mě dnes nepřijatelné. Přesto se tohoto dělení budu držet, abych ukázal na vzájemné vztahy a vzájemné ovlivňování médií. Budu tedy sledovat vazby nových médií ke „klasickým“ médiím výtvarného umění, a budu tak činit s důrazem na možnosti vztahu nových médií k hudbě a jejímu vyjádření. Pokusím se nejprve přes nová média (fotografie, němý film) dostat k multimédiím (zvukový film, videoart) a tím vytvořím základ pro hudební klipy.

5.1. Médium

Jak jsem již naznačil, pojem médium je základem této kapitoly. Médium je : „zprostředkující činitel či prostředí, vše, co umožňuje komunikaci, vše, co slouží jako prostředek k uchování a přenosu sdělení v prostoru a čase. Pojem médium je tedy značně mnohotvárný, zahrnuje: „řeč, písmo, ale i hudbu, výtvarná díla, architekturu, tanec, způsob oblečení, gesta, signály, jakékoli objekty, jež mohou být využity k reprezentaci význam.“¹ Termín médium je však dnes běžně používán spíš pro označení technických prostředků masové komunikace (tisk, rozhlas, televize, film, video, hudební nosiče a internet). Všechna stará i nová média jsou dnes prostředkem vizuální komunikace. Řeknete si asi, jak může být hudba prostředkem vizuální komu-

nikace? Dovedete si snad na začátku 21. století představit hudební průmysl bez klipů, fotografií a koncertů?

Pokud se však přeneseme do oblasti umění, kde masovost není podmínkou vzniku výtvarného-vizuálního díla, je médium prostředníkem mezi umělcem a divákem nebo návštěvníkem výstavy, je tím čím nás umělec chce oslovit. Médium je chvěním. Umění vnímáme přijímání tohoto chvění. Ať již se jedná o chvění částíček vzduch nebo chvění elektromagnetické.

5.2. Nová média přichází - fotografie

S příchodem fotografie a filmu se po tisíciletí uznávaná tradiční umělecká média rozrostla. Zpočátku je fotografie vnímána jako technický vynález k dokumentování a zprostředkování skutečnosti (to samé dělá později i film). Každé nové médium navazovalo na média předchozí. Fotografové se nedokázali vymanit z vlivu malířství a tak pouze imitují sentimentální a náladové impresionistické výjevy. Aby se fotografie mohla stát prostředkem k vlastnímu vyjádření, musela se nejprve odlišit od malířského výrazu a tím dosáhnout své svébytnosti. Hlavní snahou moderní fotografie je poznávat a ukazovat pravdu. Fotografie se tak stává významným členem rodiny výtvarného umění a výtvarné kultury a mnohdy je i hybatelem a urychlovačem jejích proměn. Dokázala vstřebávat impulsy klasických médií a současně se stala podnětem pro mnohé umělecké tendence a styly (dadaismus, surrealismus, pop-art atd.). Počátkem 20. století začíná mít na fotografii vliv právě se rozvíjející film. To se projevuje nejen v konceptu záběru, ale i ve využití detailu a několikanásobné expozice. O fo-tografii se zde zmiňují také proto, že můj klip je poskládán z fotografií.

5.3. Futuristé a dadaisté

Byli to futuristé, kteří se jako první snažili vytvořit umění odpovídající modernímu věku - věku rychlosti, strojů, síly a pohybu. Ve svých svérázných manifestech předznamenávají i rozvoj masmédií. Konkrétně manifest „IL Tattilismo“ (1921) propaguje „rozvoj a intenzifikaci komunikace“ a „zapojení člověka do mediálních sítí“. „Roku 1933 upozorňují Marinetti a Pino Masnata v manifestu „LA

RADIA – Manifesto futurista“ na využití nového masmédia televize v přesvědčení, že televize je „perfektní syntézou synestetických snů“, k jejímuž uskutečnění představoval rozhlas jen přechodnou fází.“² Zpochybnění tvořivosti a samotného umění vyvolaly ready-made Marcela Duchapa. Tyto hotové předměty změnily pohled na do té doby tradiční umělecká média. Jsou to právě dadaisté, kteří stojí u snahy o „probouzení lidí“ spojováním různých uměleckých výrazových forem. V kabaretu Voltaire, který byl založen v Curychu jako centrum pro uměleckou zábavu, se konala jejich provokativní kabaretní vystoupení, kombinující divadlo, poezii, tanec a zvukové experimenty. Jejich příkladem jsou básně z pazvuků nebo halasné hudební produkce. Dadaistům bylo společné rušení tradičních norem a požívání nových materiálů. Objev fotomontáže a koláže, mnohdy ve spojení se satirickými texty, je jasným důkazem nejen jejich hravosti, ale i politické angažovanosti. Kurt Schwitters přišel s obrazy-objekty, které vznikly technikou slepování nejrůznějších, většinou nalezených předmětů (asambláž). Jeho celoživotní touhou bylo sjednocení všech umění tzv. gesamtkunstwerk. Nelze zapomenout i na jeho experimentální poezii. Jeho dílo bylo společně s aktivitami dadaistů významnou inspirací pro pozdější interdisciplinární snahy o spojení různých uměleckých výrazových forem, jak u neodadaistů (FLUXUS) tak i v akčním umění – happeningu, enviromentu a performance.

5.5. Film

Jelikož se nechci a ani nebudu stavět do role, že rozumím filmovému umění, sestavil jsem tuto kapitolu především z citací a úryvků odborných textů o filmu. Budu se tedy chovat tak trochu jako režisér a střihač sestavující film a současně tento divoký mix nasměřuji k hudebním klipům, které jsou ve své podstatě krátkými filmy.

5.5.1. Co je to film?

Slovem film původně označujeme tenkou světlocitlivou vrstvu na pružném průhledném podkladu, kterou v kazetě zakládáme do klasických fotoaparátů, dále pak záznam pohyblivých jevů na tomto nosiči, který získáme, vložíme-li film do kamery.³ Velká část dnešních filmů je snímána profesionálními digitálními kamerami, přesto stále chodíme do kina na filmy... slovo film nám tak zůstalo po původním

materiálu na který byl film natáčen. Pozor!, když si dnes amatéři natáčejí své „pohyblivé obrázky“ na digitální kamery netvrdí o nich, že jsou filmem, ale videem.

Film je mozaikou obrazů složených v čase. Film se stal předmětem zájmu estetiků a teoretiků dvacátých let 20. století právě tímto rysem, který do té doby příslušel pouze dvěma ze šesti druhů umění - hudbě a tanci, které probíhají v rytmizovaném čase. Ricciott Canud o filmu mluví jako o sedmém umění, které je „syntézou výtvarných umění v rytmickém pohybu.“⁴

Film nám od konce 19. století vypráví příběhy, čímž se zaklíní do stereotypů starších uměleckých druhů a zároveň postavil na vyprávěném příběhu svou obrovskou průmyslovou budoucnost.⁵ Tomu je třeba rozumět v nejširším slova smyslu. Narativní charakter mají i filmy experimentální nebo abstraktní, tzv. bezdějové. „Filmový obraz je pohyblivý sám o sobě a bez závislosti na tom, co předvádí, čímž se liší jak od divadla, které vyžaduje přítomnost předmětu, tak od malby, jejíž materiální nehybnost spoléhá na pohyb divákovy ducha.“⁶ Vždy vyjadřuje pohyb, dokonce i když se nic nehýbe. Film není nikdy statický, vždy totiž očekáváme pohyb, který činí z filmu film. Cílem filmu není jediný obraz, ale líčení děje složeného z dílčích obrazů, které mají jiný skladebný a kompoziční princip.

Film je nejdůležitějším multimédiem moderní doby, jehož vliv na umění, společnost a myšlení lidí je nepochybný.

5.5.2. Výrazové prostředky filmu

Řeči umění jsme se již věnovali v kapitole o komparaci výtvarného umění a hudby. Filmová řeč je nástrojem komunikace, mající schopnost audiovizuální reprodukce skutečnosti, a tím působí na diváka značně sugestivním dojmem.⁷ Klasická umění jsou svými výrazovými prostředky něčím specifická, což je dáno jejich povahou. Malířství a sochařství nalézají své vyjádření více v prostoru, hudba více v čase a multimedia (divadlo, film a videoart) současně v prostoru i čase. „Film používá řadu vyjadřovacích prostředků jiných umění (slovo a dramatickou stavbu prózy, poezie a dramatu, herectví divadla, obrazovou kompozici sochařství, malířství a fotografie, hudbu apod.), ale přetváří je podle svých představ.“⁸ Jeho osobitost spočívá v kombinování těchto vyjadřovacích prostředků v dynamický, obrazově zvukový celek.⁹ Nezákladnějším vyjadřovacím prostředkem filmu je velikost filmového záběru.

Charakter vnímání obrazu ovlivňuje kompozice záběru, která se výrazně liší od fotografické svou dynamičností. „To je podmíněno jednak pohybem uvnitř záběru, jednak pohybem kamery. Film na rozdíl od jiných umění je uměním mnohostranného pohybu a formy jeho pohybu umocňují dramatickou a emocionální působivost obrazu.“¹⁰ Nejspecifičtější výrazovým prostředkem filmu je bezesporu montáž (stříhová skladba), která sestavou oddělených záběrů, obrazů a sekvencí do časové, prostorové a dramatické posloupnosti vytváří osobitou rytmickou stavbu filmu.¹¹ Film bez montáže by nebyl filmem, ale například záznamem divadelního představení nebo koncertu v reálném čase. Při montáži je rozhodující práce střihače, který musí mít cit pro rytmus, tempo a prokomponování celé hudební skladby filmu nebo klipu. Práce střihače připomíná práci hudebního inženýra mixující hudební nahrávku. V období němého filmu (do roku 1930) byla montáž nazírána jako podstata filmového projevu. Vedle dramaturgie - rozvíjení příběhu filmu - je rytmus nejdůležitějším organizačním principem filmového díla.

5.5.3. Experimentální film - abstraktní film a čistý film

Alternativní - experimentální filmová tvorba, existuje paralelně vedle běžné, oficiální kinematografie. Nemá nic společného s monstrózním filmovým průmyslem. Cílem tvůrců experimentálních filmů je ukázat, že film je médiem uměleckého rázu, hledají nové výrazové možnosti filmu. Experimentální film od počátku úzce souvisel s vývojem moderního, zejména výtvarného umění a na jeho realizaci se podíleli umělci z řad výtvarníků.¹² Umělci vnímali film jako příležitost k obohacení klasického výraziva výtvarného umění. Zajímala je především možnost zachycení času. Snažili se o aplikaci principů moderních výtvarných směrů - dadaismu, futurismu, kubismu, surrealismu, expresionismu a abstrakce ve svých experimentálních filmech.

Základní a nejdůležitější vlastností experimentálního filmu je svoboda tvůrce. Typická je snaha o totální rozchod s klasickou lineární narativní linií (rozumějíme tím klasický hraný příběh), tu považovali za převzatou z tradičních uměleckých druhů, literatury a divadla.

Filmová avantgarda dvacátých let 20. století realizovala své snahy právě prostřednictvím experimentálního filmu, který lze dále dělit na film abstraktní a film čistý.

Oba druhy filmu jsou v praxi často zaměňovány nebo spojovány pod pojmem abstraktní film. Odlišnost obou druhů filmu spočívá v odlišném vztahu k realitě.

Pojem abstraktní film je značně zavádějící. Abstraktní film totiž zachycuje reálné předměty s cílem dobrat se jejich geometrického tvaru v čisté podobě. Činí tak dvěma způsoby: 1/ abstraktní dění se odehrává před kamerou, která ho zaznamenává, 2/ kamera jako nástroj je z procesu vyloučena a autor vytváří svůj film malováním a rytím přímo na filmový pás. Na tomto místě bych vzpomenu i Mana Raye, který přišel s technikou rayogramů (česky fotogramů). Autor pokládal na skleněnou desku nejrůznější předměty a následně je exponoval.

„Čistý film rozhodně nehledá abstraktní prvky v realitě, ale naopak hledá hodnoty bezprostředně v realitě přítomné a to takové, které lze vytěžit pouze využitím vlastností světlocitlivé filmové vrstvy, použitých optických prostředků a vlastního pohybu filmového pásu.“¹³ Čistý film používá zaznamenané tvary (natočené, kontaktně exponované, animované) výhradně rytmicky a vizuálně. Jeho tvůrci se ... „snažili vyjít z fotografických kvalit filmového obrazu a z možností, které montáž poskytuje pro vytváření rytmu, aby vytvářeli díla, hledající podstatu filmu v „čisté“, osamocené dynamice forem, blížící se principům hudebních skladeb.“¹⁴

Byť byly experimentální filmy dvacátých let němé, měly svým rytmem úzký vztah k hudbě (pulzovaly na plátně) a jejich tvůrci je zamýšleli doprovázet hudbou. Došlo k tomu však o řadu let později. Filmy Oskara Fischingera měly hudební základ, ať již to byla Gershwinova *Rhapsody in Blue* (1938) nebo Lisztova *Maďarská rhapsodie č.2* (1938). „Pozdější pokusy o obnovu čistého filmu vycházely z nových technických možností (barva, computerová animace), z nových výtvarných směrů (op-art, pop-art) a i nadále se zříkaly slova, využívajíce pouze hudby.“¹⁵ Dnešní abstraktní klipy v mnohém vychází z experimentálních filmů.

Česká avantgardní kritika dvacátých let nám nabízí zajímavé pohledy na otázky spojování výtvarného umění a hudby. Přesvědčivé výsledky ve spojení obrazu s hudbou přináší film. Karel Teige spatřoval východisko v hudebním filmu, který by optimálně realizoval snahy po spojení obrazu a hudby v abstraktních pohybových kompozicích. „Film by mohl překonat zásadní nedostatky malby.“¹⁶ Teige měl na mysli vyjádření pohybu. Arne Hošek a Miroslav Ponc chtěli rozvinout ve filmu principy, na kterých založili své statické obrazy-malby. Abstraktní film však nerealizovali.

5.5.4. Vztah filmu, hudby a zvuku

Jak již jsem předznamenal v předchozím odstavci, první filmy byly němé, zvuk s filmem nebyl spojen, na filmovém pásmu byl zaznamenán pouze obraz. Filmy byly doprovázeny většinou pianistou nebo malým orchestrem. S příchodem zvuku ztratil film rytmus a tempo skladby a také vnitřní dynamiku obrazu. Bylo to dáno těžkopádnou technikou zaznamenávající zvuk. Herci se nesměli vzdalovat od nedokonalých mikrofonů, stáli tedy na místě. Znehybněly kamery, rytmus ustál, dominující montáž střihem se vytratila. Film se začal podobat zfilmovanému divadlu. Ruští filmoví režiséři Ejzenštejn, Pudovkin a Alexandrov vydali roku 1928 manifest odsuzující zvukový film, protože ničí umění montáže. Budoucnost zvukového filmu (tak se manifest jmenoval) viděli takto: „nové možnosti rozvoje a zdokonalení montáže poskytne zvuk pouze tehdy, když souhra s vizuálním obrazem bude probíhat na zásadách kontrapunktu.“ Tato slova však byla vyslyšena až po letech. Hudba měla zatím pouze doprovodnou, popisnou a nedramatickou funkci. Zvuk byl přirozenou součástí zobrazovaného prostředí a potvrzoval realitu, zdroj zvuku byl přímo v obraze. Tato situace se vývojem a úsilím tvůrců filmu začala brzo měnit. Úspěšným krokem při zvládnání audiovizuality se ukázal být postup asynchronu, „princip zvukového kontrapunktu“, podle něhož zvuk neilustruje obraz, ale tím, že přichází z neviditelného zdroje, asociativně nebo domýšlením rozšiřuje jeho obsahovou a informativní hodnotu, spoluvytváří dramatismus či emocionální význam situace.¹⁷

„Význam starého slova kontrapunkt je mnohohlasnost, polyfonie. Mnozí režiséři považují hudbu a vizuální část filmu za prvky kontrapunktu, jakéhosi polyfonního spojení filmového obrazu se zvukem za obrazem.“¹⁸ (Nikita Michalkov)

O blízkém vztahu filmu a hudby vypovídají i další citace:

„Film je skladba. Vzniká obvykle jako kolektivní dílo. Film se natáčí podle scénáře, který se velmi podobá hudební partituře.“¹⁹ Režisér filmu je často přirovnáván k dirigentovi velkého orchestru.

„Film má stejně jako hudební forma horizontální linii - melodii, kterou označujeme jako narativní, a vertikální linii - rytmus, kterou označujeme jako časovou či montážní.“²⁰

„Prokofjev a Šostakovič milovali film a inspirovali se obrazovou montáží. Prokofjev přistoupil na požadavky režiséra a zkomponoval celé pasáže podle výtvarně dramatického rozvrhu, podle grafických náčrtů a podle časových údajů.“²¹

„Filmový obraz má svůj rytmus, dynamiku, ve skladbě tempo, náladu, kolorit. Shoduje se tedy s prvky hudby.“²²

5.5.5. Filmová hudba

„Bylo by mylné se domnívat, že se souběžností zvuku a obrazu filmový dojem zesílí. Naopak zvuk s obrazem dosáhne nejvyššího účinku v jakémsi protikladném vyrovnaní“²³ (Arne Hošek)

Hudba, která se projevuje značným stupněm abstrakce, zůstane v hraném filmu vždy samostatným uměleckým projevem, přesto má značnou integrující sílu: „emocionálně sjednocuje jednotlivé záběry a sekvence, sled obrázků a zvuků, prostor a trvání záběrů. Ovšem i obrazová partitura filmu, nazřená z hlediska rytmů, dynamiky a tempa, připomíná princip hudební kompozice a mnozí režiséři se přímo odvolávají na určité skladby jako na inspirativní zdroje zvoleného temporytmu vizuální řady.“²⁴

V zásadě nemá filmová hudba ilustrovat viděné, ale měla by obohacovat svou emocionální dimenzí. Podobně lze tvrdit: „Všechny obrazy, které se snaží příliš aktivně a vnějškovým způsobem vyrovnat hudební skladbě, utrpí na kvalitě a stejně tak přílišná svázanost hudby s rytmem i dynamikou obrazu vyzní ploše a nevýrazně.“²⁵ Aby byl obraz umocněn a ne rušen, musí dojít k uvolnění vazebních pout mezi obrazem a hudbou.²⁶

Díky hudebnímu klipu jsem se filmem, nebo chcete-li pohyblivými obrázky začal věnovat na bázi experimentu, podobně jako se filmu věnovali výtvarníci v období avantgardy.

5.6. Multimediální umění

Multimédia jsou uměleckou formou, při níž se kombinují a propojují akustické (řeč, hudba, nehudební zvuky) a optické vyjadřovací prostředky (text, tanec, malba, světlo, grafika, film, projekce). Ruší se tak hranice mezi těmito žánry, dochází k umocnění dojmu z uměleckého projevu a novým možnostem spolupráce s divákem.

To znamená, že mezi multimédia řadíme již divadlo a operu. Neměla by tedy vzniknout představa, že multimediální umění je doménou 20. století. Dávne rituály pravěkých lidí byly přeci také multimediálními - spojovali hudbu, tanec a výtvarné umění. Multimediální umění provází člověka již od samých počátků jeho existence.

Barokní hudba, architektura, sochařství a malířství jsou společně jasným příkladem multimediální show útočící prostřednictvím smyslů na naše city. Dramatičnost, kterou na nás působí jednotlivé architektonické a sochařské prvky, umocněná barokní hudbou (např. Bachovou fugou), vůně kadidla společně s hrou světla a stínů. Úsilí předních umělců baroka o spojení jednotlivých uměleckých druhů - médií ožilo v monumentální, okázalé a iluzivní hře o dobytí srdce návštěvníků katolických kostelů, ve snaze o znovuupevnění ztracené autority katolické církve. Barokní umění má i po třech stoletích sílu dotknout se našich citů.

Současné multimediální umění, jak jsem mohl poznat z návštěvy letošního festivalu *ENTERmultimediale 2* v Praze 2005, jde s dobou. Dokáže v podstatě okamžitě reagovat na nejnovější dění, vstřebává inspiraci z počítačových her, reaguje na reklamu a politické dění, je interaktivní, je nám stále nablízku – internet, chce si s námi „zapařit“ hry, které nás pobaví, ale současně v nich je i skryté varování, vztahuje nás do jiné reality...END.

Součástí festivalu bylo i promítání videí. Vypravil jsem se tedy do Francouzského institutu abych shlédl výběr videí členěných do tří okruhů. Šlo o díla se zaměřením na aspekty performance ve videotvorbě, dále o videa experimentující s pohyblivým digitálním obrazem a nakonec o díla studentů FAMU vyrovnávající se s tématem virtuální reality. Pochopitelně jsem se nejvíc těšil na videa, jejichž tvůrci se snaží o vzájemné vztahy mezi obrazem a hudbou. Jediným reprezentantem takového přístupu byl student FaVU v Brně Petr Kocourek. Jeho video ukazuje bohatý rej abstraktní animace pracující pouze se čtverci a obdélníky, doprovázený elektronickou hudbou s prvky konkrétních zvuků, v leccěms připomínající ranné práce videoartu manželů Vasulkových. (► 5.8.)

Počátky moderních multimediálních snah lze spatřovat u dadaistů a futuristů, kteří se rázně rozhodli smazat umělou hranici mezi jednotlivými druhy umění (► 5.3.), přesto k jejich plnému rozvoji dochází až v šedesátých letech 20. století v souvislosti s akčním uměním.

5.7. Akční umění - happening, performance, Fluxus

Pro akční umění je charakteristický pohyb na rozhraní výtvarného umění, divadla a hudby. Umělci tak činí ve snaze zrušit rozdíl mezi uměním a životem. Vlivy futurismu a dadaismu jsem již zmiňoval, nesmíme však zapomínat ani na akce Vladimíra Boudníka, který objevoval na oprýskaných zdech společně s kolemjdoucími tajemné krajiny, zvířata a postavy. Zřejmě nejdůležitějším impulsem pro vznik akčního umění byly neobvyklé koncerty Johna Cage. První z nich konaný roku 1952 překvapil diváky nejen spojením výtvarného umění, tance, hudby a poezie, ale i spontánním průběhem a volností projevu jeho účastníků. Cesta akčního umění nevede k hmatatelným, materiálním dílům, ale k pomíjivým, časově a prostorově omezeným akcím. O rozvoj happeningu, jak těmto akcím říkáme, se nejvíce zasloužil žák Johna Cage, Allan Kaprow. Kaprow poprvé použil pojmu happening roku 1958. Happening je sled několika událostí, které probíhají v čase a na různých místech. Happeningy se konaly mimo galerie a muzea, prostě kdekoliv. Pozitivním jevem bylo především zapojení diváků do akce v zájmu posílení senzibility, schopnosti prožívání.

Volné mezinárodní sdružení umělců zvané Fluxus se proslavilo svými „koncerty“, v nichž splývala složka zvuková, pohybová, vizuální a dramatická. Jejich představení – performance probíhaly bez aktivní účasti publika. Fluxus se stal inspirací pro konceptuální umění a především pro videoart.

5.8. Videoart - Steina a Woody Vasulkovi

V dějinách umění se jen zřídkakdy stávalo, že by technická novinka²⁷ podnítila vznik nového druhu umění. Když v roce 1965 uvedla firma SONY na trh nové lehké poloprofesionální kamery, nic nebránilo vzniku „nového umění“ videoartu. Mezi prvními, kteří si nový přístroj koupili, byl Nam June Paik. Paik se stal díky průkopnické práci v oblasti videa „otcem“ videoartu. Společně s Shuyou Abem vytvořili první videosyntetizér, který umožňoval práci s videonahrávkami. Paik zůstal věrný svým kořenům (byl členem Fluxu) a snažil se především o vtipné vtažení diváků do svých programů. Později se zaměřil především na videoobjekty.

V díle Steiny a Woodyho Vasulkových se odráží celý vývoj tvůrčí práce v oblasti videoartu. Navíc jejich dílo je přelomové z pohledu práce se zvukem a obrazem.

Woody se z počátku zabýval stříhem filmů, později experimentoval s elektronickým zvukem. Přístup k novým technologiím světa elektroniky mu učaroval nejprve prostřednictvím zvuku a poté i videa. Steina přibližuje svůj vztah k novému médiu takto: „Protože jsem se zabývala manipulováním audio pásek, video mi připadalo zkrátka jako rozšíření. Vždycky jsem chtěla dělat film, ale neměla jsem k němu žádný přístup.“²⁸ Roku 1971 spolu zakládají legendární centrum The Kitchen – „divadlo elektronických médií“, které se stalo nejdůležitějším místem a tvůrčí základnou práce s elektronickým generovaným videem. Postupně se prostor „Kuchyně“ v bývalé kuchyni Brodway Central v NYC stal místem setkávání fanoušků videoartu. Konaly se zde promítání videa, pravidelné videofestivaly a koncerty elektronické hudby.

Steina a Woody se pomocí vlastnoručně zhotovených přístrojů pouští do experimentů s analogovým videem. Cílem jejich badatelského přístupu je hledání „jazyka“ videa, vytvoření jeho syntaxe. „Touha izolovat jedinečné vlastnosti videoobrazu ukazuje spřízněnost s malířskou avantgardou, jejíž tvůrci usilovali o vytvoření jazyka abstrakce (příkladem může být dílo V. Kandinského). Zde se materiálem stává signál. Samotné obrazy jsou kódované informace, předávané ve formě signálů.“²⁹ Video, na rozdíl od filmu, nesestává z vlastních obrazů, ale tvoří ho manipulace elektronických signálů.

Steina a Woody ve své tvorbě od začátku neoddělovali zvuk a obraz. „Jedinečná možnost propojení audio a vizuální stránkou vychází z toho, že materiál, z něhož vystávají (frekvence a napětí), a nástroje použité k jejich organizování jsou identické.“³⁰

Vasulkovi těžili z neuvěřitelné spřízněnosti mezi elektronickým zvukem a vytvářením obrazu. Jejich dílo není dosud patřičně zhodnoceno, ale zájemci o jejich tvorbu mají skvělou možnost se seznámit s kompletem jejich videí a dalšími dokumenty o jejich tvorbě, na domácích webových stránkách autorů. Hnutí videoartu nemělo v galerijním světě obrazů nikdy příliš velkou šanci předvést své možnosti.

5.8.1. Videoart a Radek Pilař

„Jde o vizuální poezii, hudbu složenou očima a třeba viděnou ušima. To je jenom malá část možností, která je mi blízká.“³¹ (Radek Pilař – o videoartu)

Dílo Radka Pilaře je pro mě a mou práci významné z více důvodů. Především cítím v jeho díle hravost, odvalu experimentovat, objevovat nové výrazové prostředky a překonávat nemalé technické problémy. To vše se střetává především ve snaze o propojení všech oblastí uměleckých činností. Obdivuhodný vývoj umělcovi tvorby vyvrcholil na sklonku jeho života ve svébytných autorských videích.

Radka Pilaře zná česká veřejnost především jako ilustrátora dětského animovaného filmu. Hned první významný kontakt s animovaným filmem byl pro jeho tvůrce velmi úspěšný. Televizní znělka *Večerníčku* (společně s režisérem Václavem Bedřichem) letos oslaví své čtyřicáté výročí. Nezapomenutelný kreslený seriál *O loupežníku Rumcajsovi* vynesl Pilařovi velkou popularitu a mnoho ocenění. Až v průběhu psaní této práce jsem se seznámil s dalšími výtvarnými aktivitami Radka Pilaře. Vrchol Pilařovy tvorby je v oblasti videoartu, za jehož zakladatele je v Čechách po právu považován. Videoart mu nejlépe umožňoval svobodně se vyjádřit volnou tvorbou, kde došlo k syntéze všech poloh jeho umělecké práce - malby, grafiky, asambláže, fotografie společně se scénickou, filmovou a režisérskou prací.

Ve videu našel médium, které mu umožnilo zachycení času, o což usiloval již ve svých malbách a fotoasamblážích. Vzhledem k absenci nových a dostupných technických zařízení, byl nástup československého videoartu oproti západu opožděn, jak již bylo řečeno v předchozí kapitole o videoartu. (► 5.8.) Stejně jako Radek Pilař, tak i mnozí další umělci volili alternativní možnosti zachycení svých filmových představ. Pilař tehdy nahradil filmovou kameru fotoaparátem a s vyhlídkou na lepší časy začal připravovat fotografický materiál pro svá budoucí videa. Po pracovní nabídce pro švédský filmový institut mu bylo umožněno konečně proniknout do vysněné oblasti uměleckého videa. Asamblážová zátiší, která vznikala od počátku osmdesátých let společně s dalšími nerealizovanými projekty, tak konečně mohly ožít. Byl doslova fascinován možnostmi tvůrčí práce s videem. ...„Videoart dává šanci i k zastavení času, pomáhá znovu objevovat přírodu, člověka, tvary, barvy a jejich vzájemné vztahy. Pomáhá obnovit pohled na okolní svět, umožňuje člověku znovu v sobě uvolnit prostor pro vzlet fantazie a aktivitu mysli ve chvíli zadívání.“³²

Radek Pilař zakládá nejen organizační základu videoartu při Svazu českých výtvarných umělců, ale také pracoviště pro výuku studentů – oddělení elektronické animace a multimediální tvorby na FAMU a ateliér videa na fakultě výtvarných umění VUT v Brně. Radek Pilař umírá roku 1993 v době vzestupu nových digitálních technologií, určitě by ho potěšily jejich možnosti a také snadnější dostupnost.

V současné době dochází s nástupem převratných možností digitálních technologií k prudkému rozvoji multimedií. Je to dáno především novými možnostmi počítačů, které urychlily práci s obrazem i jeho editací (software) a umožnily manipulaci se soubory s velkým datovým objemem.

5.9. Počítače

Prudký rozvoj osobních počítačů a počítačové techniky, a to především v devadesátých letech, umožnil široké vrstvě spotřebitelů používat do té doby výhradně profesionální přístroje a programy. Počítač je dnes nejen nástrojem, který nám usnadňuje práci, ale je i nástrojem slučující veškerá současná média prostřednictvím digitalizace. Je tedy zcela logické, že všechny nové technologie jsou založeny na využití počítačů. „Všechna neomediální díla, ať mají svůj původ výhradně v počítači nebo vznikla převodem z analogových zdrojů, jsou založena na digitálním kódu; jsou číselnými reprezentacemi.“³³ Lev Manovich dodává: „Jsme právě uprostřed revoluce nových médií. Všechny formy kultury, od produkce, přes distribuci až ke komunikaci, jsou zprostředkovávány počítačem.“³⁴

Osvojení práce s počítačem se dnes stává nezbytné. Pomocí jednoduchých příruček a kurzů je možné si osvojit základy obrovské škály nových programů z nejrůznějších odvětví. Pokud se naučíte s jedním programem, máte velkou šanci zvládnout i další programy, byť nemusí být přímo z dané oborové oblasti. Ovládání programů se stává čím dál tím více intuitivní. Neznamená to však profesionální osvojení a zvládnutí všech možností programů, k tomu žádná z příruček neslouží ani sloužit nemůže. Se základy programů, ať již se jedná o programy z oblasti multimediální, grafické či například hudební, je možné dosáhnout překvapivých výsledků. Každý, kdo chce a kdo se chopí těchto možností, nebo mu budou tyto možnosti umožněny například ve škole, může dnes pomocí relativně dostupné techniky dosáhnout naplnění svých „multimediálních“ představ. Je třeba jen o těchto možnostech vědět.

Rád bych ukázal ve své praxi žákům a studentům co nejvíce možností práce s těmito programy a nasměroval je k jejich kreativnímu využití. Praxe ve škole mi však ukázala, že to budu možná já, kdo se bude učit od studentů!

5.10. Hudební klipy

Konečně jsem se probojoval přes všechna nová média až k hudebním klipům. Jistě si řeknete, proč tak dlouhý úvod do světa hudebních klipů. V této části kapitoly totiž zúročíme vše, co jsme si řekli o nových médiích.

5.10.1. Terminologie

Nejdříve bych se rád zastavil nad názvem celé této kapitoly. V praxi se totiž můžeme setkat s různými termíny označujícími totéž. Místo názvu hudební klip by mohl být klidně použit název videoklip, multimédium prezentace nebo třeba také krátký hudební film. Kde hledat příčiny?

S historickými proměnami filmové, záznamové a reprodukční techniky souvisí i změny pojmenování různých druhů uměleckých žánrů. Jedná se tedy o změny, které se tykají techniky, ne výsledku tvůrčí umělecké činnosti. Výsledkem této činnosti jsou pohyblivé obrázky. Původní záznamová média jako filmový pás u filmu a magnetický pás u videa jsou dnes plně nahrazena digitálním obrazem a zvukem, který reprezentuje digitální kód. Lev Manovich mluví v této souvislosti o neomediálním díle. (► 5.9.) Většina uměleckých stylů si zachovala své původní označení, proto dnes stále dál mluvíme o filmu a videu, i když jejich původní média byla nahrazena digitálním kódem. Video je dle slovníku: „audiovizuální médium masové komunikace, které se liší od TV způsobem distribuce a příjmu sdělení, jakož i variabilitou funkcí a mnohotvárností využití.“³⁵ V případě televizního vysílání hudebního videoklipu by tedy slovo video mělo odpadnout. Budeme se tedy držet označení **hudební klip**, protože předmětem našeho zájmu budou klipy odvysílané v televizi, v případě mého počínání by bylo možné ponechání spojení **videoklip**, vzhledem k doposud neuskutečněnému televiznímu vysílání. Přesto mám tři důvody proč nepoužít složeniny se slovem „video“: 1. slovo video máme spojené s elektromagnetickým záznamem

nahráním na videokazetách, 2. můj klip je vytvořen čistě na digitální bázi, 3. věřím tomu, že tento klip bude někdy vysílán v televizi.

5.10.2. Co je to hudební klip a k čemu slouží?

Hudební klip je: „filmové ztvárnění písničky“³⁶, „umělecky zpracovaný sestřih nějaké písně, často s pomocí montáže“³⁷, „krátký film nebo video vytvořené k vizuální presentaci hudební písně.“³⁸

At' již si vybereme jakoukoliv definici, co je to hudební klip, není třeba nikomu vysvětlovat. Máte-li satelit stačí zapnout TV a vybrat si z několika hudebních programů. Sami si pak můžete vytvořit vlastní definici. Žijeme v době, kdy naprostou většinu informací o světě získáváme pomocí zraku. Marshall McLuhan nazval 20. století „optickým stoletím“.³⁹ 21. století se jeho slovy řídí dokonale. Lidé jsou dnes doslova přikováni zrakem k různým druhům vizuálních médií a výpočetní techniky. Zrakový vjem se nám vnucuje i při poslechu hudby, je to dáno tím, že jsme interprety hudby nespočítatelně častokrát viděli buď v klipech nebo hudebních dokumentech, v novinách nebo časopisech.

Slovo klip, pochází z anglického slova „clip“ což původně znamená stříh, ústřížek, výstřížek. Klip vyšel z dřívějších filmový písniček. První náš klip, tehdy se říkalo inscenovaná televizní písnička, vznikl vlastně náhodou.⁴⁰ Bylo potřeba vyplnit pár minut v silvestrovském televizním pořadu roku 1958, a tak byl ve stylizovaných kulisách zinscenován vizuální doprovod k písničce *Dáme si do bytu, dáme si vázu* s náznakem dějové akce. O rok později dokonce vzniklo první ucelené dějově navazující pásmo písničkových klipů pod názvem *Ztracená revue*.⁴¹

Hlavním úkolem klipu je písničku prodat. To znamená dosáhnout co nejvyššího prodeje singlu nebo alba, na kterém se nachází. Pro mnohé umělce – režiséry je ale klip více, berou ho jako vrchol tvůrčí práce. Někoho baví točit výpravné klipy nebo používat speciální efekty, takové klipy pak pochopitelně stojí hodně peněz. Peníze však nejsou všechno, jde o nápad. Důkazem je například úspěch Mobyho (cena za nejlepší klip MTV pro rok 1998) s jeho nízkorozpočtovými klipy, natočenými na jedinou amatérskou kameru.

5.10.3. Hudební klipy jsou zrcadlem doby

Když si chceme připomenout atmosféru osmdesátých let, není nic snazšího, než si pustit tehdejší klipy. Audiovizuální poselství uložené v klipech oceníme až po letech, zrcadlí se v nich pocity, postoje a tužby, jak hudebníků mainstreamu (hlavního nebo také středního proudu), tak také hudebníků různých subkultur. Audiovizuální kultura je v dnešní době internetu především prostředkem celosvětové komunikace. Vstřebává současné problémy a reaguje na ně způsobem, který dokáže dnešního diváka upoutat nejsilněji - pohyblivým obrazem.

Jaká jsou kritéria hodnocení hudebních klipů?

Jaká jsou kritéria hodnocení postmoderního umění?

Tyto dvě otázky jsem formuloval tak, abych zdůraznil souvislost klipů s postmoderním uměním ve vztahu k hodnocení a estetickému nazírání „klasických“ druhů umění. Vlastimil Zuzka zbrojí ve své knize *Estetika-úvod do současnosti tradiční disciplíny (2001)* proti všemu co není „klasickým“ obrazem „visícím v galerii“. Především nedokáže pochopit estetiku „nových“ medií založených na pohyblivém obraze. Domnívá se, „že recipient vždy pouze zahájí konstituci estetického objektu, zaujat „vstupní“ kvalitou, ale nedokončí ji a přechází k dalšímu zahájení.“⁴² Ocitne se tedy podle Zuzky v neustálé sérii zahájení, aniž by mohlo dojít k rozvíjení estetické hodnoty. V takové „postmoderní“ recepci uvádí autor... „nedochází k uzavření celku estetického objektu a recipujícího vědomí.“⁴³ Dále mu vadí, že obraz nemůže zastavit a hodnotit.

„Jsme proto svědky či mnozí aktivními konzumenty záplavy obrázků, rychle se střídajících mód, rychlého sledu populárních hvězd a hvězdiček, rychlého nadchnutí se pro novou módu či idol a stejně rychlého opadnutí nadšení vlivem ochabování intenzity emocionálních a hodnotových vektorů, k těmto objektivitám směřujících. V obecné rovině se tak reprodukuje tzv. klipová kultura, typ recepce spjatý s hudebními videoklipy, kde se často podprůměrné hudební hodnotě snaží tvůrci dodat „něco navíc“ vizuální vrstvou celkového produktu...“

Klipy ani postmoderní umění nelze nahlížet z pohledu tradice estetiky.

5.10.4. Možnosti obrazového ztvárnění hudebních klipů

V této části bych se pokusil „stručně“ shrnout možnosti obrazového ztvárnění hudby v klipech. Začneme od nejjednodušší možnosti a přejdeme postupně až ke složitějším formám ztvárnění: záznam živého hudebního vystoupení, různě ozvláštněný záznam takového vystoupení, montáž záznamu s různými filmovými dotáčkami, záběry ze života skupiny, zfilmovaný příběh nesený názvem skladby a textem písně, zcela volná dějově obrazová fantazie podložená nebo nesená danou hudbou, využití možností animovaného, kresleného a počítačem vygenerovaného obrazu, performance, samplování pohyblivých obrazů, upravování amatérských videí. ... „v některých klipech si hudba ponechá svou dominanci, v jiných vystupují v popředí momenty dějové, čistě výtvarné, jednou se jedná o ilustraci, jindy o fantazijní přepracování.“⁴⁴

Podle způsobu vyjádření lze klipy zjednodušeně rozdělit do dvou skupin:

1. na klipy příběhové – hrané nebo animované
2. na klipy bez příběhu – zachycující zdánlivě nebo záměrně nesouvisející obrazy a nálady, mezi tyto klipy řadíme též abstraktní klipy

5.10.5. Hudební klipy - triumf hudebního průmyslu

„Rostoucí zájem médií, publika a prodej hudebních nahrávek udělal z rocku obrovský byznys.“⁴⁵ (Quincy Jones, hudební producent)

Hudební program MTV pomohl nastartovat hudební průmysl, který v polovině 80. let dosáhl vrcholu v prodeji alb. Současně je ale nutno dodat, že mnoho rockových skupin vydalo v té době velmi dobrá, masově přístupná alba. V té době také dochází ke změně orientace dříve punkových skupin a skupin nové vlny na mainstream. Největší úspěch však sklízí popové, diskotékové a nastupující taneční skupiny. MTV začala vysílat v USA 1. srpna 1981 jako první nonstop hudební program. Stanice začala brzo hrát hlavní roli v hudebním průmyslu. Nejlepší způsob jak dostat interprety na trh bylo mít klip na MTV. Některé klipy jsou chytrým komerčním tahem jak interpreta prodat. Takovým příkladem jsou i první klipy „zpěvačky“ Madonny, plné líbivosti, vyzývavosti a přiblblých tanečků.

„Někteří umělci používají hudbu jen jako pomocný prvek. Například velmi kontroverzní Madonna. Lidem vadí, že používá hudbu jen jako součást své celkové image.“⁴⁶ (Brian Eno)

Klipy působily zprvu jako oživení televizního průmyslu. Diváci teď mohli vidět své miláčky každý den (i několikrát). Před spuštěním MTV to nebylo tak jednoduché. Fanouškům nezbyvalo než čekat na turné, nebo si vyvěsit plakát. S MTV se rodí kult klipové hvězdy. Image vytváří především klipy. Jsou to především děti a dospívající, co podléhají kultu svých idolů. Klipy jim slouží jako návod jak hvězdu uctívat. Činí tak nákupem oblečení, změnou vizáže a napodobováním pohybů „bohů“.

Mnozí hudebníci považují za začátek hudebních klipů třinácti minutový mini-film Michaela Jacksona *Thriller* (1984). Jedná se o klasickou ukázkou narativního klipu se zpěvákem v hlavní roli. Mladík se proměňuje s úderem pŕlnoci v zombie. Klip má tři části. Vedle velmi vydařených speciálních efektů proslula především již legendární střední část klipu s tancem „zombíků“. Je to určitě nejnapodobovanější scéna v dějinách klipů (v nedávné době ji ve svém klipu napodobil Aphex Twin, předtím například již zmiňovaný Moby).

„Z počátku jsem MTV dost nesnášel, protože mi to připadalo jako hra na jistotu, což si myslím dodnes. Ale rozhodně vytvořila prostor pro některé z nejzajímavějších videoklipů, které se za posledních desetiletí vytvořily.“⁴⁷ (Brian Eno, 1995)

Mezi průkopníky uměleckého přístupu ke klipům patří Peter Gabriel s videoklipem *Sledgehammer* (1986). Peter v klipu proplouvá strhujícím a hravým „mixem výpůjček“ nejrůznějších technik a směrů výtvarného umění. Nechybí zajímavě rozpohybované parafráze známých děl, například Arcimboldův obraz Rudolf II. jako Vertummus (v klipu spíš Peter jako Vertummus). Fascinující je především animátorská práce, která se velmi podobá dílům Jana Švankmajera. Skupina Eurythmics se staví proti stupiditě a primitivitě dobových klipů (Madonna). Dave Stewart vytvořil scénář klipu *Sweet Deams* (1986) jako krátký surrealistický film, s odkazy na film Salvátora Dalího *Zlatý věk* z roku 1930.

Vybrané „Staré zlaté hudebních videoklipy“⁴⁸ (tak zní překlad názvu výstavy) se jako zástupci vizuální kultury klipů probojovaly až do výstavního programu jedné z největších galerií světa, newyorské MOMA. Vedoucí těchto programů Laurie Anderson, Kim Gordon a Pipilotti Rist se ohlíží za vrcholy inovací v oblasti hudebních klipů. Sestavili a okomentovali kolekci pětatřiceti hitových klipů z období let 1965-

1985. I přes tuto jistě pozitivní informaci je potřeba vzít v potaz i druhou stranu mince masového rozšíření klipů. Nemluvě o hodinách času ztracených koukáním na klipy.

„Videoklipy jsou to nejhorší, co se muzice přihodilo.“ (Boy George)

„Sebralo jim to magický nádech.“ (Ric Ocasek)

„MTV a věk videa zbavil hudbu tajemna tím důrazem na vizualitu. Dřív bylo skvělé, že sis mohl sednout, poslouchat písničky a nechat se unášet představami, které ve vás hudba vyvolá.“ (Lars Ulrich / Metallica)

5.10.6. Fantastické obrazy

Většina dnešních klipů nevyužívá ani zlomku bezmezných možností uměleckého vyjádření. Dokonce by se dalo říci, že doslova popírají tvořivost, myšlenku, hravost a smysl pro humor. Tyto klipy si nezaslouží, abych se jim vůbec slovem věnoval. Snad jen doplním: jsou všechny dělané jak přes „kopírák“, jsou povrchní, bez nápadu. Nejděsivějším příkladem takového přístupu jsou klipy hiphopových skupin.

Přiznám se, že mě hudební klipy zajímají spíš jen okrajově. Sledoval jsem je v poslední době, především kvůli této práci. Vysílací čas klipových pořadů na čtyřech programech naší televize (nemám placené satelitní programy) je pro mě nepřijatelný. Jsou to buď hodiny mezi jednou a čtvrtou v noci, nebo čas mezi šestnáctou a devatenáctou hodinou odpoledne. Navíc opravdu nemám chuť přečkat hodinu, čekáním na zajímavý klip. Nakonec naprosto otráven již zmiňovanými klipy, jsem si půjčil několik kompilací klipů na DVD. Byly to klipy interpretů o kterých se všeobecně ví, že vizuální stránka jejich klipů má vysokou uměleckou úroveň. Současně jako na zavolanou ČT 2 reprizovala v lednu a únoru tohoto roku (2005) vynikající německý dokument o hudebních klipech *Fantastické obrazy*. Dokument rozdělený na sedm dílů podle vybraných témat je hodnotný především kvůli odborným komentářům a rozborům klipů ve vztahu k současnému umění. Z momentů, které mě v tomto dokumentu zaujaly jsem sestavil následující výběr názorů na hudební klipy a komentáře k jednotlivým klipům, které doplním o vlastní rozšiřující pohled.

a) Názory režisérů klipů:

„Mezi obrazem a hudbou musí být určitý šťastný soulad, text je důležitý, ale není to můj výchozí bod. Mezi hudbou a slovy nemusí být přímá souvislost. A přeci je text duší skladby, což se v klipu musí odrazit.“ (Grant Gee)

Jeden z nejžádanějších režisérů klipů současnosti Chris Cunningham popisuje postup práce na klipech takto: „Vždycky si představuju, jak by ten který zvuk vypadal v softwareovém programu, jaký tvar by měla jeho křivka a jaký obrázek by se k tomu zvuku hodil.“

„Absence příběhu nemusí být špatná. Hudba také není příběh. Je to jen výbuch krásy a vzrušení.“ (Grant Gee)

b) Klip jako performance:

„Klip Holgera Hillera je jako záznam performance. Samotný akt tvorby zvuku zde zároveň vytváří i obraz. Takže zvuk vytváří obraz, obraz vytváří zvuk. Klip je zajímavý v tom, že je to jakási analogová verze současných filmů tvořených počítačem, kdy je možné vytvářet zvuk i obraz současně. Jenže zde vytvářejí zvuky a obrazy fyzické objekty. Tyto objekty vydávají zvuk, když se jim ubližuje. Tento klip se vrací do dvacátých let tím, jak se dovolává *musique concrète*, což byl způsob použití nehudbních zvuků a tvorby hudby z hluku.“ (► 2.5.)

c) Klip jako koláž zvukových obrazů:

Skupina Coldcut se proslavila tím jak progresivně pracuje se samply*. Využívá totiž zvukové-obrazových samplů. Hudební klip **Natural Rhythm** je složen z úryvků dokumentárních záběrů přírody. Jedná se o fascinující koláž audiovizuálních samplů. Vidíme a slyšíme například praskání lusků, dusání brouka i zpěv ptáků, občas se ozve i píšťalka domorodého hudebníka. Většinou se zvuk i obraz překrývá, několik konkrétních zvuků i obrazů „jde“ přes sebe. Na tento klip lze pohlížet jako na vyvrcholení propojení konkrétních audiovizuálních úryvků. Tyto hrátky umožnila především současná digitální technologie.

4. Abstraktní Klip:

Klip skupiny Add N to X je založen na smršti divokých abstraktních tvaru. Dokonale vystihuje „drsnou“ a „špinavou“ elektronickou hudbou skupiny. Skřípání, praskání a deformované elektronické šumy a zvuky provází, vlnění a zrnění, různé

chyby a podivně rozkostičkováný obraz, který nám připomíná grafiku osmibitových počítačů z počátku osmdesátých let. Jinak obraz stíhá a zdůrazňuje razantní strojovou rytmiku. Prostým uspořádáním několika základních výrazových prostředků, například dvou linií ubíhajících do nekonečna (lineární perspektiva), lze vyvolat iluzi hloubky či pohybu. Barvy a linie nás svým uspořádáním a svým sladěním s hudbou vtahují do hloubky obrazu. Klip připomíná jak experimentální filmy (► 5.5.3.), tak i práci manželů Vasulkových. (► 5.8.)

5. Klipy a tělesnost

Klipy islandské zpěvačky Björk jsou citlivou osobní výpovědí. Björk se v nich vztahuje ke světu svým tělem a hlasem. Používá vlastního těla jako tvůrčího prostředku pro vyjádření široké škály pocitů a stavů (identita, křehkost, intimita, láska, erotika, sex, hra, bolest, proměna, manipulace, radost a zábava), které prožívá. Na její klipy lze pohlížet v souvislosti s body-artem.

6. Názory hudebníků na klipy:

„Problém videoklipu je, že jeho vizuální aspekty jsou výraznější a většinou přebijí jeho hudební složku.“ (David Bowie)

„Z některých klipů na MTV mi lezli oči z důlků. Najdou se fantastické a originální věci. Někteří tvůrci dokážou do čtyř minutového klipu nacpat věci, které by v žádném jiném formátu tak nevyzněly.“ (Brian Eno)

„Dneska na vás útočí spousta podnětů. Útočí na uši i oči. Pouliční neonová světla, hudba ve výtahu a v restauracích, MTV často funguje taky tak. Jako zvuková tapeta. Ale občas se objeví skvělý filmař či kapela, kteří natočí něco bezvadného, co za to stojí.“ (Dave Stewart / Eurythmics)

5.10.7. Nezávislí autoři klipů

„Audiovizuální kultura však nežije jen v rovině masové produkce a spotřeby, ale má i svůj pól skrytý, ba soukromý, například v podobě performance pro několik sezvaných přátel“.⁴⁹

Úvodní citát nás uvádí do kapitoly undergroundové kultury, která nemá, nechce a ani nemůže mít nic společného s klipy prezentovanými v masmédiích. Under-

groundoví tvůrci vychází v prostředí, kterého jsou součástí. Tvoří z vlastního pře-
tlaku a tvoří, co chtějí. Díky současné dostupné technice nejsou vázáni na nikoho.
Tito mladí tvůrci se klipy neživí! Jejich klipy jsou určeny pro kamarády a příznivce
stejně hudby, stejných zájmů, stejné subkultury. Jednou ze současných mladých
anti-hvězd je i Martha Colburn, která se prezentuje svébytnými klipy založenými na
pseudokoláži a „neklidné“ kameře (rychlé přibližování, rotující pohyb kamery). Matha
je navíc i autorkou hudby ke klipům. Lépe řečeno její klipy i hudba vznikají současně.
„Martha pracuje s materiálem ze svých „archeologických výkopů“ a sond do spodní
vrstvy pop-kultury, používá filmy a zvukové záznamy pořízené pro jiné účely, reklamy
ze starých časopisů... vzpomínky na dávné televizní show i obrazy vytvořené mas-
médií a zasuté kdesi v hlubinách paměti.“⁵⁰ Martha je navíc i autorkou neuvěřitelného
počtu pěti tisíc ručně zhotovených obalů desek, které vytváří z různých odpadních
materiálů pro svůj multimediální projekt The Dramatics.

5.11. Hudební klip „Valium valley revisited“ skupiny I´point

Primárním cílem vzniku hudebního klipu pro skupinu I´point bylo, z pohledu
členů skupiny, jeho umístění na datové stopě jejich CD jako bonus pro kupující (jed-
nalo by se tedy o multimediální cd), nebo i méně pravděpodobná verze televizního
odvysílání klipu. Jejich první klip z roku 2002 byl odvysílán jednou na ČT 2 v pořadu
Noci s Andělem.

Musím na tomto místě přiznat, že v prvotních fázích „skládání klipu“, jsem se
opravdu věnoval výhradně tomu, zda dokáži realizovat své představy pomocí pohy-
blivého obrazu, než abych přemýšlel například o prezentaci klipu. Učil jsem se ovlá-
dat program, zkoušel jsem jeho možnosti, experimentoval jsem s obrazovými přecho-
dy a různým nastavením výstupů. Měl jsem problémy především s technickou kvali-
tou výstupů, šlo o nadměrnou pixelizaci u příliš světlých a kontrastních částí obrazu,
tedy o rozkostičkovaný obraz. Tyto problémy, které byly dány neznalostí programu,
jsem musel řešit metodou pokusu a omylu. Po překvapivě uspokojujících výsledcích,
kdy jsem si na necelé jedné minutě klipu ověřil, že jsem schopen rozpohybovat foto-
grafie a dosáhnout technicky uspokojujivé kvality výstupů, jsem se rozhodl přihlásit
klip do soutěže o cenu sv. Lukáše. Neuvažoval jsem o tom, že videoklip bude před-
stavovat hlavní výsledek mého snažení k tématu mé diplomové práce. Začal jsem te-

dy až v této fázi přemýšlet o možnostech jeho prezentace na veřejnosti. Videoklip byl na výstavě promítán přes projektor na plátno. Nakonec mohlo dojít a možná i dojde, v souvislosti s uvedením připravované desky na trh, k televizní premiéře uvedení klipu.

5.11.1. Práce na klipu - od animace ke klipu

Po nepříliš uspokojujivých výsledcích v malbě, a to především kvůli omezeným možnostem zachycení času, jsem se rozhodl pro médium, které mě vždy fascinovalo, především díky svým téměř neomezeným možnostem. Vždy jsem si však myslel, že pro natočení filmu a zachycení pohybu je potřeba kamery a složitých technických zařízení, nebo dokonce celého studia. Představa možnosti zachytit výtvarně celý průběh skladby mě zajímala již od prvních malířských pokusů.

Ke klipu jsem se dostal přes jednoduché animace, s kterými jsem se seznámil v průběhu předmětu grafický design, který na naší katedře učí Mgr. Raudenský. Po vytvoření animovaného banneru pro rockový festival *Studnicefest 2004* jsem začal experimentovat s animací fotografií. Byl jsem nadšený současně animační technikou, tak i možnostmi volně experimentovat s digitálním fotoaparátem. Přibližně v té době jsem při setkání s mým bratrancem, který hraje na kytaru v hudební skupině l'point. Přiblížil jsem mu téma mé diplomové práce a naznačil problémy, s kterými jsem se setkal při malbě. Nadšeně jsem mu popsal mé nové zkušenosti s animací a společně jsem diskutovali o možnostech, jak rozpohybovat obraz. V impulzivní atmosféře padnul i návrh, zda bych se nepokusil udělat klip k nové písni. Původně jsem chtěl barevně a tvarově zachytit skladbu abstraktní malbou a dílčí procesy vzniku malby zaznamenávat digitálním fotoaparátem. Tento postup byl tedy velmi podobný postupu, který jsem popsal v kapitole (► 3.3.). Již od začátku jsem měl jasno, nechtěl jsem, aby výsledkem byl klasický hraný klip. Po opakovaném vyslechnutí skladby jsem svůj názor nezměnil. Snová atmosféra a pomalý rytmus mi postupně samy otevřely dveře fantazie. (více v další kap. ► 5.11.2.)

Sestavil jsem si plán podobný partitūře, kde jsem si vyznačil fáze a změny ve skladbě, a opatřil jsem tento plán přesným sekundovým rozvrhem. Současně jsem vymýšlel i scénář. Scénář jsem však postupně obměňoval a doplňoval. Na začátku jsem měl jen seznam nápadů, který jsem v průběhu práce měnil. Pouštěl jsem si vždy vybrané části skladby a obrazy jakoby přicházely samy. Pro určité scény klipu

jsem pak pořídil fotografie na digitální fotoaparát. Vybrané fotografie jsem nejprve upravil v programu Adobe Photoshop a následně jsem je v programu Adobe Premiere umísťoval nad hudební stopu. Šlo tedy o animaci, která se od filmového zachycení liší tím, že při ní usilujeme o kontrolu vztahů, které jsou v každé její sekvenci zachyceny. Na hudbu jsem reagoval změnami rytmu a tempa obrazů. V některých částech jsem pak tuto vazbu záměrně uvolnil. Současně jsem vycházel z dynamiky skladby, v místech nástupu kytar se obraz zesvětluje.

5.11.2. Inspirace

Inspirací pro klip mi bylo prostředí mého bydliště. Noční putování městem, večerní vyčerpání a únava, stavy pod vlivem alkoholu nebo uklidňujících léků (valium je v názvu skladby – s tímto uklidňujícím prostředkem nemám žádné zkušenosti, užíval jsem však léky na alergii se sedativními účinky), vztah k prostoru uvnitř bytu a vně, probouzení a usínání, snové prostory a představy, mikrospánek, noční můry, izolace, osudy lidí probíhající v malých bytových jednotkách, to je jen částečný výčet podnětů, které mě společně s poslechem skladby inspirovaly. Náš byt je v pátém patře a vzhledem k velmi malé distanci od protějšího domu mi dovoluje doslova nahlédnout do kuchyně protilehlého okna. V důsledku toho jsem měl velmi nepříjemné pocity. Výhled z mého okna do protější fasády domu, všude jen šed', okna, žádné stromy, žádní lidé, jen jejich stíny a obrysy. Toto odosobnění a skličující prázdnota podobná atmosféře Chiricových obrazů mi byla inspirací.

Text anglicky zpívané skladby jsem v prvních fázích vymýšlení a sestavování klipu neměl. Text je zpíván tak zastřeně, že mu není příliš rozumět. Díky tomu jsem vycházel pouze z hudby. Text jsem obdržel, až když jsem byl v jedné třetině sestavování klipu a neměl prakticky žádný vliv na jeho dějovou stránku.

5.12.3. Technické vybavení použité při tvorbě klipu Valium valley revisited pro skupinu I'point:

Před zahájením prací na klipu jsem vycházel ze stavu technického vybavení, které jsem měl k dispozici. Digitální fotoaparát jsem si musel půjčit. Vzhledem k po-

užití velkému množství kreslených obrázků jsem si zakoupil skener. Navíc se ukázalo, že můj počítač má pro práci s tak velkým objemem dat příliš malou operační paměť, naštěstí se to projevilo pouze ve zpomalení práce. Problémy se softwarem, které nastaly v průběhu práce, jsem naznačil v kapitole (► 5.11.), detailně se jim věnovat nebudu. I přes všechny tyto problémy jsem přesvědčen, že absence určitého materiálního vybavení může přispět k překvapivým výsledkům.

1. Osobní počítač

Technické specifikace:

Processor: AMD Athlon XP 2200, 1,79 Ghz,

Operační paměť: 256 MB RAM

Systém: WINDOWS XP

Garická karta : RADEON 9200

2. Digitální fotoaparát: Olympus C-350 s rozlišením 3,2 milionu pixelů

3. Plochý skener: Canon 3200F

Program použitý při tvorbě klipu: Adobe Premiere 6.5

Program pro úpravu fotografií: Adobe Photoshop 6

Programy použité při vytváření vektorových objektů: CorelDRAW 9, Autocad 14

Poznámky a odkazy ke kapitole 5. :

1. srov. Encyklopedie Universum A-Z na CD-ROM, Eurimedia Group k.s. , 2003.
2. RUHRBERG, K.; SCHNECKENBURGER, M.; FRICKE, CH. Umění 20. století. Praha : Slovart, 2004. s. 578.
3. srov. PERKNER, S; KOPANĚVOVÁ, G. Řeč dramatu-film a televize. Praha : Horizont, 1988, s. 38.
4. srov. BERAN, I. Zázraky filmového obrazu. Praha : Panorama, 1989, s. 47.
5. srov. HLAVÁČEK, L.; SMOLÍKOVÁ, M. Orbis fictus – nová média v současném umění. Praha : Sorosovo centrum současného umění, 1994, s. 100.
6. DELEUZE, G. Film 1-Obraz a pohyb. Praha : NFA, 2000, s. 203.
7. srov. PERKNER, S; KOPANĚVOVÁ, G. Řeč dramatu-film a televize. Praha : Horizont, 1988, s. 64.
8. BERNARD, J.; FRÝBLOVÁ, P. Malý labyrint filmu. Praha : Albatros, 1988, s. 474.
9. srov. BERNARD, J.; FRÝBLOVÁ, P. tamtéž, s. 474.
10. PERKNER, S; KOPANĚVOVÁ, G. Řeč dramatu-film a televize. Praha : Horizont 1988, s. 68.
11. srov. PERKNER, S; KOPANĚVOVÁ, G. tamtéž, s. 68.
12. KERBACHOVÁ, B. Úvod do alternativní tvorby. In Antologie textů k úvodu. FAMU, 2004, s. 101.
13. ČIHÁK, M. Ponorná řeka kinematografie. Cinepur, 1999, č. 13, s.30.
14. BERNARD, J.; FRÝBLOVÁ, P. Malý labyrint filmu. Praha : Albatros, 1988. s. 93.
15. BERNARD, J.; FRÝBLOVÁ, P. tamtéž, s. 96.
16. PASTÝŘOVÁ, L. Vizualizace hudby v českém meziválečném výtvarném umění. Umění, 2004, č. 4, s. 34.
17. srov. PERKNER, S; KOPANĚVOVÁ, G. Řeč dramatu-film a televize. Praha : Horizont, 1988, s. 140.
18. PERKNER, S; KOPANĚVOVÁ, G. tamtéž, s.179.
19. BERAN, I.: Zázraky filmového obrazu. Praha : Panorama, 1989, s. 29.
20. PERKNER, S; KOPANĚVOVÁ, G. tamtéž, s.180.
21. PERKNER, S; KOPANĚVOVÁ, G. tamtéž, s.177.
22. PERKNER, S; KOPANĚVOVÁ, G. tamtéž, s.179.
23. HOŠEK, A. Poznámky k estetice filmu. Illuminace, 2003, č. 4, s. 135.
24. PERKNER, S; KOPANĚVOVÁ, G. tamtéž, s.142.
25. BERAN, I. Zázraky filmového obrazu. Praha : Panorama, 1989, s. 181.
26. srov. BERAN, I. tamtéž, s. 181.
27. Nejednalo se o vynález, ale pouze o jiný proces záznamu obrazu a zvuku než u filmu.
28. Rozhovor Vasulkových s Christiane Carlut, Paříž 12/1992 [online]. Dostupné na WWW: <http://www.vasulka.org/Kitchen/essays_carlut/K_CarlutConversation_01.htm>
29. DOLANOVÁ, L. Avantgardisté elektronického umění – Steina a Woody Vasulkovi. Alteliér, 2004, č. 18, s. 4.
30. DOLANOVÁ, L. tamtéž, s. 4.
31. RADEK, P.; PILAŘOVÁ, L. Radek Pilař. Praha : Slovart, 2003, s. 168.

-
32. RADEK, P.; PILAŘOVÁ, L. tamtéž, s. 168.
 33. MANOVICH, L. Princip nových médií. Teorie vědy, 2002, č. 2, s. 64.
 34. MANOVICH, L. tamtéž, s. 64.
 35. Encyklopedie Universum A-Z na CD-ROM, Euromedia Group, k.s. 2003.
 36. HRABALÍK, P. Bigbít. Historie české a slovenské rockové hudby, podle dokumentárního cyklu ČT [online]. Dostupné na WWW: <http://www.czech_tv.cz/specialy/bigbit>
 37. Encyklopedie Universum A-Z na CD-ROM, Euromedia Group, k.s. 2003.
 38. Encyklopedie Wikipedia [online]. Dostupné na WWW: <http://www.wikipedia.org/wiki/video_clip>
 39. McLUHAN, M. Jak rozumět médiím. Praha, 1991.
 40. srov. GOTH, J. Klip není doma prorokem. Instinkt, 2005, č. 19, s. 48.
 41. srov. HRABALÍK, P. Bigbít. In Historie české a slovenské rockové hudby podle dokumentárního cyklu ČT, http://www.czech_tv.cz/specialy/bigbit
 42. ZUSKA, V. Estetika – úvod do současnosti tradiční disciplíny. Praha : Triton, 2001, s. 123.
 43. ZUSKA, V. tamtéž, s. 123.
 44. POLEDŇÁK, I.; CAFOUNEK, I. Sondy do popu a rocku. Praha : H&H, 1992, s.141.
 45. Citováno z hudebního dokumentu The History of Rock´N´Roll, díl. V - Výstup z illegality, 1995.
 46. Citováno z hudebního dokumentu The History of Rock´N´Roll, díl. V - Výstup z illegality, 1995.
 47. Citováno z hudebního dokumentu The History of Rock´N´Roll, díl. V - Výstup z illegality, 1995.
 48. Výstava „Golden Oldies of Music Video“, kurátorka Barbara London, 17/4, 24/4, 1/5 2003 [online]. Dostupné na WWW: <www.moma.org/exhibitions/film_media/2003/oldies.html>
 49. DORŮŽKA, P. Hudba na pomezí. Praha : Panton, 1991, s. 251.
 50. STEVENSON, J. Super 8 vítězí. Film a doba, 1999, č. 2, s.74.

6. Vizuální show rockových koncertů

Videoprojekce, pyrotechnické efekty, scénografie, tanec, kostýmy, lasery a stroboskopy dnes vizuálně doplňují hudební produkci. V kontextu dalšího vývoje poměrně nudná show rockových koncertů první poloviny šedesátých let, při kterých se většinou v sálech sedělo a hudebníci stáli na místě, byla od období psychedelického rocku* vystřídána show s projekcí diapositivů nebo filmů, světelnými a později i laserovými efekty nebo originální scénografií (např. u skupin Doors, Jefferson Airplane, Rolling Stones, Yes a Pink Floyd).

Obraz provázanosti výtvarného umění a rockové hudby v šedesátých letech v Británii a USA je zřejmý již z toho, že velká část hudebníků z tehdy nejúspěšnějších skupin vzešla z uměleckých škol... Ray Davies (Kings), Pete Townshend (WHO), Syd Barrett (Pink Floyd), John Lennon (Beatles), Keith Richards a Charlie Watts (oba z Rolling Stones)... Proto není s podivem, že se skupiny také více orientovaly na vizuální stránku vystupování.

„Vizuální estetika éry hippies bývá obvykle spojována se sanfranciským výtvarníkem Billem Hamem, který proslavil psychedelické světelné show. Ham si sám konstruoval světelné projektory [obr. 1], obraz modifikoval filtry a zasahoval do něj stíněním a rytmičováním.“¹



Obr. 1 Bill Ham s přítelkyní „čarují“ pomocí projektorů Obr. 2 Exploding Plastic Inevitable

Spolupráce Andyho Warhola a skupiny Velvet Underground vyvrcholila v avantgardní multimediální show *Exploding Plastic Inevitable* [obr. 2] (Explodující plastická nevyhnutelnost). Jak tato show vypadala, nám přiblíží jeden z účinkujících tanečníků: „Na pódiu jsme měli biče na býky, světlomety, injekční jehly, činky, velké

dřevěné kříže.... byli jste v šoku, protože jste si nedokázali představit, že si někdo bude na pódiu píchat drogy, olizovat boty a že bude ukřižován.“² Při představení promítal Andy Warhol své filmy a diapozitivy přes různobarevné filtry přímo na hrající skupinu. V novinách se o show psalo: „Rock & rollová muzika se stává hlasitější, tanečníci sebou rytmicky mrskají jako zbláznění, světla se rozsvěčují a zhasínají jako šílená... posluchači, tanečníci, hudba a filmy, vše splynulo v jeden velkolepý moment hysterie.“³ Warhol byl také autorem obalu prvního alba skupiny. (► 4.1.1.) Ve stejné době představila skupina Pink Floyd v londýnském klubu UFO svůj „psychedelický“ osvětlovací systém. Koncerty skupiny byly od začátku koncipovány jako světelně zvukové. Světelná projekce diapozitivů posetých kapkami inkoustu a chemikáliemi skvěle korespondovala s jejich experimentální hudbou. Osvětlovací technik skupiny Wynne Willson vzpomíná na další originální efekty: „Určitým způsobem natržený polyethylen vytvářel obdivuhodnou perspektivu tím, že paprsek běžel do nekonečna v úchvatných spektrálních barvách.“⁴ Koncerty skupiny byly také často koncipovány jako performance v duchu kabaretu *Voltaire*... „Za rytmického bouchání a řezání sestavili na pódiu stůl. Když bylo vše hotové, stavěči přinesli konvici s čajem a tranzistorové rádio a dali před něj mikrofon. Takže obecenstvo poslouchalo program v rádiu a oni zatím pili čaj.“⁵ Když zahajovala skupina na turné k desce *Atom Heart Mother* r.1970 koncertu skladbou *Alan's Psychedelic Breakfast*, mohli fanoušci v prvních řadách ucítit vůni právě připravovaných smažených vajec se slaninou (skladba na počest Alana S. – člena doprovodného teamu na turné). Také tyto zvuky se pak stávaly součástí její hudby. (► 2.5.)

Koncerty se z klubů a sálů přesouvaly do stále větších hal a na stadiony pro tisíce diváků. Hudebníci tak na desítky metrů ztráceli s publikem důležitý kontakt. Úspěšné skupiny sedmdesátých letech proto věnovaly vizuální a scénické části koncertů stále více pozornosti.

Byla to právě skupina Yes, která vyrazila v letech 1972-1973 na turné s bombastickou scénografií, kterou nedělal nikdo jiný než Roger Dean, autor jejich fantastických obalů. (► 4.1.2.) Vedoucí osobnost artrockových Genesis Peter Gabriel vystupoval zásadně ve vlastnoručně vytvořených extravagantních scénických kostýmech a maskách [obr. 3].



Obr. 3 **Peter Gabriel** – koncert skupiny Genesis (1973) Obr. 4 **Pink Floyd** – létající prase, turné k desce *The Animals* (1977)

Od přelomového úspěchu Pink Floyd s deskou *Dark Side of the Moon* připravovala skupina ke každé nové desce stále impozantnější show. Od zřícení letadla na pódium, přes létající obří prase se svítícíma očima [obr. 4], až k obdivuhodné padesát metrů dlouhé a deset metrů vysoké bílé zdi. *The Wall*, poslední deska skupiny natočená v klasickém složení (Waters, Gilmour, Mason, Wright), dokonale vyjadřovala stále se prohlubující izolovanost skupiny od publika v rozporu se ztrátou soukromí členů skupiny. Byla od počátku koncipována jako multimediální projekt, zahrnující studiové album, pódiové show a film. Scénografie koncertu vychází ze značně autobiografického děje alba.

Samotné představení plné divadelních a choreografických výstupů vrcholilo v první části zasunutím poslední chybějící cihly do zdi (symbol naprostého odcizení). Druhá část koncertu, která vyvrcholila pádem zdi, ukazovala zhroucení hlavního hrdiny příběhu, rockové hvězdy „Pinka“. Původní plán, nechat skupinu celou druhou půli (až do zborcení) za zdí, Watersovi (autor textů a myšlenky alba) naštěstí neprošel. Na začátku druhé části tedy Waterse vidíme, jak osaměle sedí v hotelovém pokoji před světélkující televizí (pokoj se vyklopil na plošinu ze zdi). Zeď se proměnila v projekční plochu pro animace Geralda Scarfea (byly také použity ve stejnojmenném filmu), současně se na pódiu pohybovaly obří loutky záporných postav děje.

Počátkem osmdesátých let se úspěšné skupiny doslova předháněly, kdo vyjede s efektnější světelnou nebo scénickou show. Skupina Black Sabbath si nevá-

hala nechat postavit zmenšeninu Stonehange. Naproti tomu punkové skupiny, které přímo nenáviděly „rockové dinosaury“ (John Rotten ze Sex Pistols si na triko Pink Floyd dopsal slovo „Nenávidím“ a následně ho rozcupoval)⁶ vsadily na energickou pohybovou show.

Na některé koncerty lze pohlížet i v souvislosti s akčním uměním. První vystoupení newyorské umělkyně Laurie Anderson byla spíše multimediálními avantgardními performancemi s důrazem na mluvené slovo než rockovými koncerty [obr. 5].



Obr. 5 Laurie Anderson (1983)



Obr. 6 Pete Townshend (1977)

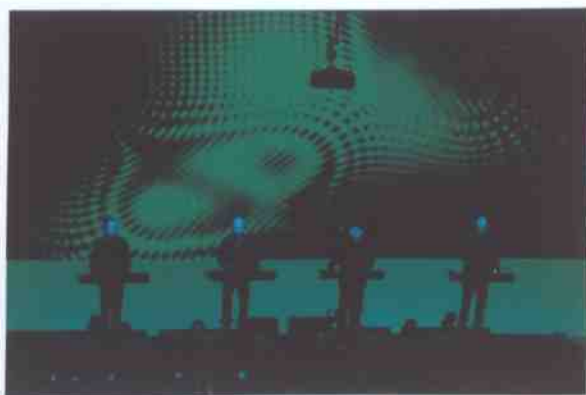
Skupina Who s energickým kytaristou Petem Townshendem [obr. 6] neutrácela za drahou show, ale za nové hudební nástroje. Zpětně lze říci, že jim destrukce hudebních nástrojů vynesla značnou popularitu. Touto „efektní“ úchylnou baví některé skupiny diváky i dnes. Když už jsme u extrémní „zábavy“ některých skupin, není možné zapomenout na obnažování hvězd nebo vzájemné sebeukájení se na pódiu (Rockbitch), satanistická, hororová, nacistická či jiná image, krvavé lázně a jiné exhibice a rituály nebo hrátky s plameny a pyrotechnikou (Rammstein). Kdyby se vám právě teď zdálo, že jsme se dostali mimo oblast umění, opak je pravdou. Stačí vzpomenout na „odreagovací hry“ Hermanna Nitsche a další umělce vídeňského akcionismu. Rockové koncerty byly přece vždy spojovány s vyventilováním nakupené energie a extatickými stavy.

Hudebníci mnohdy předvádí opravdu artistické výkony. Nejenže již zmiňovaný Peter Gabriel chodí a zpívá při písni *Downside Up* na speciální konstrukci hlavou do-

lů, ale když prostor haly dovolí, prohání se po pódiu v průhledném obřím míči nebo na elektrické dvoukolce. Mick Jagger přiznává, že obří multipódiová show mu dává v poslední době pěkně zabrat. Vzhledem k jeho věku se není čemu divit. Spojení hudby a vizuální prezentace může posílit celkový prožitek z koncertu, nelze však zapomínat, že výborný koncert závisí především na hudebním výkonu muzikantů.

Osobně daleko raději navštěvuji klubové koncerty, kde se můžu soustředit jen na hudbu a stačí mi vnímat energii vycházející z hudebníků a jejich nástrojů.

Je celkem pochopitelné, že si syntetizátorové skupiny vybudovaly kvůli omezené možnosti pohybu hudebníků na pódiu (stojí za syntetizátory) mnohdy excelentní vizuální show (Kraftwerk nebo Depeche Mode). Skupina Kraftwerk na turné 2004 - 2005 k desce *Tour de France* předvedla nápaditou hudebně výtvarnou akci [obr. 8]. Ke každé skladbě bylo promítáno video na velkou trojdílnou projekční plochu, postavené například na koláži neonových nápisů, záběrech oscilátoru či projekci vycházející z průmyslového designu. S klípy se měnilo i oblečení hudebníků. Ve finále čtveřice nepochodovala v záři UV lamp ve fosforeskujících oblecích a diváci nebyli ochuzeni ani o bizarní tanec robotických dvojníků Ktaftwerk.



Obr. 7 *Pink Floyd* – turné k desce *Division Bell* (1994) Obr. 8 Koncert skupiny *Kraftwerk* (2005)

Hudební styly užívající samplů* (úryvků jiných skladeb nebo zvuků) v kombinaci s elektronickou hudbou, jako hip-hop, house či techno, si od osmdesátých let vytvořily vlastní vizuální styl doprovázející, jejich „zuřivá“ taneční a multimediální vystoupení (rave party). „Abstraktní obrazy, smyčky filmových scén nebo deformované záběry z kamer, promítané na velkoplošná plátna se už dávno staly součástí klubových vystoupení. Za těmito vizuálními hrátkami stojí VJové.“⁷ Zkratka VJ znamená video jockey případně visual jockey. VJing překračuje hranice mezi hudbou, filmem a

výtvarným uměním. VJ při vystoupení skupiny nebo DJe* mixuje vizuální materiál v reálném čase. Reaguje tak obrazem na živě předváděnou hudbu. Skupina Coldcut, o které se zmiňuji v souvislosti s video klipy (► 5.10.3.), pracuje současně se zvukem a obrazem. Digitalizace obrazu tuto činnost značně urychlila.

Poznámky a odkazy ke kapitole 6. :

1. VESELÝ, K. Zremixujte svoji televizi! His Voice, 2004, č. 4, s. 16.
2. BOCKRIS, V., MALANGA, G. Nadoraz - příběh the velvet underground. Olomouc : Votobia, 1995, s. 56.
3. BOCKRIS, V.; MALANGA, G. tamtéž, s. 61.
4. SCHAFFNER, N. Odysea zvaná Pink Floyd. Praha : 1994, Erika, s. 67.
5. SCHAFFNER, N.: tamtéž, s. 162.
6. srov. SCHAFFNER, N.: tamtéž, s. 233.
7. VESELÝ, K. Zremixujte svoji televizi! His Voice, 2004, č. 4, s. 16.

Slovníček pojmů:

Psychedelický rock - (taktéž psychedelic music, flower power nebo acid-rock (acid je přezdívka LSD)) jeden ze základních proudů rockové hudby šedesátých let, jehož název souvisí s dobovou drogovou vlnou. Obvykle je pod tímto názvem chápána elektrifikovaná folková hudba se surrealistickými texty.

Sampl, samplování [z angl. sample – vzorek, ukázka] - úryvek jiné skladby použitý ve vlastní hudbě. Vzorky se samplojí digitálně pomocí sampleru. Tato technika je nejvíce charakteristická pro hip-hop, kde se rozšířila na přelomu 80. a 90. let, dnes se používá běžně i v ostatních stylech.

Disc jockey - zkratka DJ. Označení pro moderátora na diskotékách nebo v rádiu. Činnost DJ spočívá ve výběru hudby, sestavení programu, napojování skladeb, mixáži jejich částí, slovním komentáři, aktivaci posluchačů apod.

7. Didaktická část

V této závěrečné kapitole se pokusím přiblížit výtvarný projekt, který jsem realizoval na základní škole a víceletém gymnáziu v rámci souvislé pedagogické praxe i současného pedagogického působení. Projekt byl založený na korelacích mezi hudbou a výtvarným umění. Připomeňme si, že jsem se poslechu hudby a kreativní funkci hudby věnoval v kapitole (►2.). Nebudu tedy opakovat již zmiňované a zaměřím se přímo na průběh výtvarného projektu. V kapitole (►7.1.) se pokusím obhájit tento výtvarný projekt ve vztahu k *Rámcovému vzdělávacímu programu pro základní vzdělávání* (dále jen RVP ZV).

7.1. Výtvarný projekt ve vztahu k RVP ZV

Po zadání tématu diplomové práce (listopad 2003) jsem vycházel z pracovního návrhu RVP ZV (2002). Po prostudování RVP ZV jsem byl překvapen, jaké výhody pramení z pojetí programu pro výtvarnou výchovu. Oproti předchozím osnovám, které spíše předepisují, co by si měl žák osvojit za učivo, je obsah učiva jednotlivých vzdělávacích oborů vymezen pouze rámcově a pozornost je zaměřena na osvojení kompetencí. Kromě obecněji pojatých základních klíčových kompetencí, definuje každý obor, tedy i výtvarná výchova, očekávané kompetence (výstupy), které by si měli žáci osvojit.

Hudební a výtvarná výchova se nacházejí v RVP ZV ve stejné vzdělávací oblasti, což představuje vzhledem k tématu této práce nejen velkou výhodou, ale i výzvu k hledání vazeb mezi druhy umění na základě společných témat. Cílem této kapitoly není analýza RVP ZV, ale spíše ukázka otevřenosti osnov a rozvíjení kompetencí v souvislosti s tématem této práce. Uvedené citace pochází jak z pracovní verze RVP ZV (2002), tak ze současné verze (2005).

- **Charakteristika vzdělávací oblasti:**

Vzdělávací oblast **Umění a kultura** umožňuje žákům jiné než pouze racionální poznávání světa a odráží nezastupitelnou součást lidské existence – umění a kulturu.

„Oblast Umění a kultura je koncipována tak, aby se zdůraznila specifika a nezastupitelnost jednotlivých oborů a zároveň jejich vzájemné vztahy, provázanost, mezioborové přesahy i významný podíl na poznávání světa.“¹

Oblast Umění a kultura podněcuje rozvoj smyslového vnímání a pozorování a zároveň také učí, jak tyto osobní neopakovatelné vjemy, prožitky a zkušenosti, vázané na tělesnou a sociální existenci, vyjádřit a zachytit.

„Umění je zde chápáno jako proces specifického poznání a dorozumívání, v němž vznikají informace o vnějším a vnitřním světě v jejich vzájemné provázanosti, které nelze formulovat a sdělovat jinými, než uměleckými prostředky.“²

- **Cíle výtvarné výchovy:**

Vzdělání v dané vzdělávací oblasti směřuje k pochopení umění jako specifického způsobu poznání a k užívání jazyka umění jako svébytného prostředku komunikace.

- **Očekávané kompetence (výstupy) na konci základního vzdělávání:**

Žák užívá vizuálně obrazná vyjádření k zaznamenání vizuálních zkušeností, ale i zkušeností získávaných ostatními smysly (pohybem, hmatem a sluchem) a k zaznamenání podnětů z představ a fantazie.

Žák užívá prostředky pro zachycení jevů a procesů v proměnách a vztazích; k tvorbě užívá některé metody uplatňované v současném výtvarném umění a digitálních médiích (počítačová grafika, fotografie, video, animace)

„Pozornost je zaměřena na multimediální tvorbu, překračující rámeček jednotlivých oborů a umožňující nejrůznější inovace a způsoby vyjádření.“³

Cílem pedagogického projektu bylo využít kreativní funkce hudby s důrazem na rozvoj smyslové citlivosti, uplatnění subjektivity ve vizuálně obrazném vyjádření a ověřování komunikačních účinků vizuálně obrazného vyjádření. Mimořádný důraz jsem kladl především na rozvoj citlivosti sluchového vnímání ve vztahu k vnímání vizuálnímu. Následně jsem analyzoval převoditelnost a nezastupitelnost sluchových a vizuálních vjemů.

Právě u dětí se přímo nabízí využití jejich spontaneity a tělesného prožívání hudby. Hudba může navíc uvolňovat napětí a odbourávat stres.

7.2. Výtvarný projekt v praxi

V této kapitole přiblížím podmínky pro uskutečnění projektu a zmíním se také o pedagogickém vedení souvislé praxe ze strany fakultních učitelů. Výtvarný projekt jsem realizoval na třech školách v Praze:

1. ZŠ Na Chodovci 270, Praha 4 - Spořilov
2. Gymnázium Voděradská, Praha 10 - Strašnice
3. ZŠ Jánošíkova, Praha 4 - Krč

7.2.1. Výtvarný projekt na ZŠ Na Chodovci, Praha 4

První souvislou praxi jsem zahájil na Základní škole Na Chodovci na Praze 4. Na této škole se mi podařilo realizovat největší část projektu. To přičítám především vynikajícímu vedení, odborné pomoci a radám magistry Marie Novotné. Nejen že mi dala volnost k realizování výtvarného projektu, ale dokonce v hodinách, kde jsem konal hospitaci, navázala na můj projekt. Tyto hodiny pro mě byly velmi inspirující a mohl jsem se seznámit i s výukou žáků prvního stupně v rámci volitelné výtvarné výchovy. M. Novotná zaměřila svou pozornost na aktivní zapojení žáků do pohybových činností v souvislosti s poslechem hudby, kdy žáci užívali svého těla jako obrazového znaku. Zaměřila se na akt vtělesnění a následné výtvarné vyjádření hudby. Posilovala rozvoj smyslového vnímání. Pozornost zaměřila také na synestézie. Žáci se měli pokusit o slovní formulování zážitků nejen z hudby, ale i z různých zvuků,

kteřé je obklopují. V další hodině jsem na toto téma navázal. Žáci měli podle synestézie přiřadit charakteristickým zvukům různých hudebním nástrojům barvy. Souhrnně lze říci, že žáci přiřazovali hudebním nástrojům rozdílné barvy. Obecně se však ukázalo, že teplejší a světlejší barvy přiřazovali žáci nástrojům vydávající vysoký zvuk, studenější a tmavší barvy pak nástrojům s hlubším charakteristickým zvukem.

Na praxi jsem zkoumal možnosti vztahů výtvarné a hudební výchovy, analyzoval jsem učebnice hudební výchovy a učební osnovy obou předmětů. Při snaze o výtvarné vyjádření hudby jsem se zaměřil pouze na zopakování výrazových prostředků obou druhů umění a na vysvětlení pojmu synestézie. Nezbývá než dodat, že podmínky pro realizaci projektu byly v této škole nadstandardní.

V rámci projektu jsem realizoval tyto výtvarné náměty: Výtvarné vyjádření hudby, Návrh obalu CD, Výroba hudebních nástrojů z odpadových materiálů, Hudba pro pět rádií. K podrobnému popisu jednotlivých námětů se dostanu v kapitole (► 7.3.).

7.2.2. Výtvarný projekt na Gymnáziu Voděradská, Praha 10

Podmínky pro realizaci projektu na druhé souvisele praxi byly celkově horší než na předchozí škole. Ve škole je sice speciální učebna VV, ale samostatný kabinet VV zde nenajdete. Všechny výtvarné pomůcky jsou umístěny ve skříních přímo ve třídě, což má své výhody (dostupnost), ale i nevýhody (skříně zabírají prostor). Paní doktorka Jana Jirušová mi ponechala opět volnost ve volbě tématu. Její odborná pomoc se týkala především organizace průběhu vyučování. Na této praxi jsem se uskutečnil pouze dva výtvarné náměty, což bylo zapříčiněno časově náročnou přípravou návrhu obalu CD. V rámci přípravy na návrh obalu CD jsem sledoval výtvarné vyjádření různých hudebních stylů.

7.2.3. Výtvarný projekt na ZŠ Jánošíkova, Praha 4

Pedagogické působení na této škole jsem zahájil pokračováním v projektu. Vzhledem k probíhající rekonstrukci pavilonu, kde se nachází učebna VV, jsem uskutečnil projekt v kmenových třídách. Díky předchozím zkušenostem jsem se

tentokrát zaměřil především na hledání odpovídajících výrazových prostředků hudby a výtvarného umění prostřednictvím výtvarného vviádření různých hudebních stylů. Projekt jsem ukončil expresivními portréty rockových zpěváků.

7.3. Projekt - výtvarné náměty

Text této kapitoly je napsán tak, aby mohl být podkladem pro samostatnou práci žáků druhého stupně ZŠ a současně mohl sloužit jako struktura vyučovací jednotky pro učitele. Návrh a zadání činnosti s motivačním textem jsem doplnil o pedagogickou reflexi. Projekt se skládal z pěti výtvarných aktivit-námětů:

- Výtvarné vyjádření různých hudebních stylů
- Návrh obalu CD
- Výroba hudebních nástrojů z odpadových materiálů
- Hudba pro pět rádií
- Portréty rockových zpěváků

V textu najdeš tyto značky:

- ▶ ti doporučuje podívat se na jiný úkol
- ⊖ ti doporučuje podívat se na obrázek
- ≡ ti doporučuje přečíst si motivační text
- ♥ aktivita pro jednotlivce
- ♥♥♥ aktivita pro skupinu nebo třídu

Výtvarné vyjádření různých hudebních stylů (ZŠ Jánošíkova)

Návrh činnosti: Lze výtvarně zaznamenat hudbu? Z hudební výchovy víš, že hudební skladba bývá obvykle zaznamenána pomocí not v partituře. Partitura je zápis všech hlasů skladby do soustavy notových osnov. Zvuky používané v hudbě druhé poloviny 20. století vyžadují někdy naprosto nové způsoby zápisu, než na které jsme zvyklí. Tyto partitury jsou zajímavé i z výtvarného pohledu. Hudba k nám promlouvá svou „řečí“ pomocí hudebních výrazových prostředků – melodií, rytmem, harmonií, dynamikou a barvou. Myslíš, že najdeš hudbě odpovídající výtvarné výrazové prostředky?

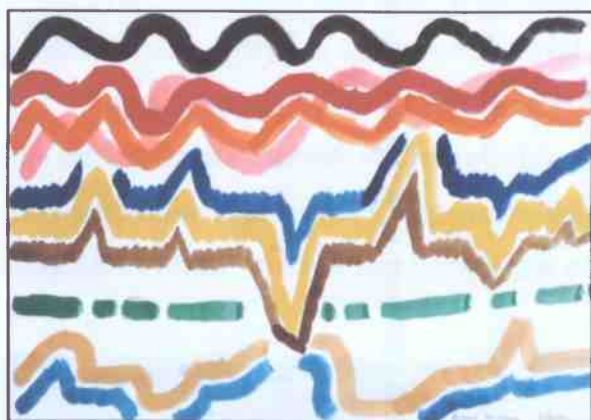
Zadání činnosti: Poslechni si nahrávky písniček různých hudebních stylů (např. rock, reggae, jazz, techno, pop) a zaměř se na pozorný poslech „řeči“ hudby. Pokus se linií zaznamenat tvar melodie písničky, která jde buď vysoko/stoupá nebo hluboko/klesá. Vyjádřit rytmus, tedy sled různě dlouhých not a pomlk, a tempo (rychlost skladby) ti nebude činit žádné problémy. Nakonec nezapomeň na dynamiku (sílu zvuku) a hudební barvu, která je dána výběrem hudebních nástrojů a způsobem hry na ně ☺. Maluj temperou nebo vodovými barvami. ♥♥♥

Motivační text: Ruský malíř Wassily Kandinsky (1866-1944) byl obdařen mimořádnou schopností přirovnávat barvy ke zvukům hudebních nástrojů: „*Hudebním protějškem světle modré je zvuk tlétny, tmavě modré zase tóny čela, a s postupně tmavnoucími odstíny nastupují nádherné zvuky basy. Ve svých nejtemnějších slavnostních odstínech se modrá podobá hlubokým tónům varhan*“. Zkus přiřadit barvy k nástrojům, které slyšíš ve vybraných písničkách.

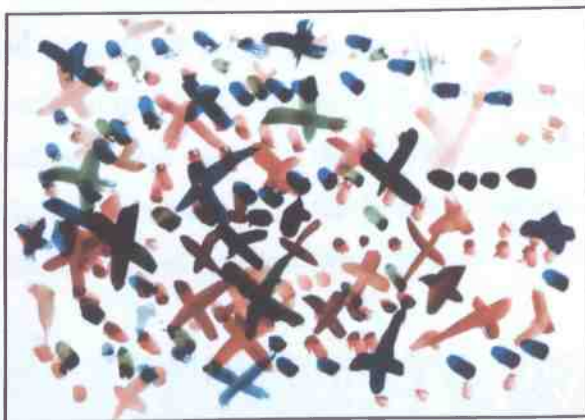
Pedagogická reflexe: Překvapilo mě, že tento námět nečinil žákům žádné větší problémy. Nefigurativní výtvarné aktivity umožňují uvolnění žáka z pout figurativního vyjádření, které mu může činit v tomto období problémy. Spontaneita výtvarného projevu vychází z působení hudby. Hudba a volnost nefigurativního vyjádření odbourávají školní stres a napětí. Žáci vyjádřili hravě rytmus a tvar melodie, stejně jako barevnost skladby nebo barevnost hudebních nástrojů. V průběhu práce jsem musel několik žáků „zastavit“, protože se jejich malba měnila v jednobarevnou plochu, tím jak bez přestání vrstvili další linie a plochy barev.



Podnětem pro výtvarné vyjádření bylo album **Tubular Bells** Mika Oldfielda. Deska **Tubular Bells** z roku 1973 byla první deskou Mika Oldfielda a dodnes je zřejmě i jeho nejlepší. Svědčí o tom i dvě úspěšná pokračování desky - **Tubular Bells II.** (1992) a **Tubular Bells III.**(1998). Všechny desky prostupuje společné hlavní téma. Ukázka pochází ze skupinové práce třídy 8.A. Na mnoha místech došlo k propojení sousedících maleb, vše záleželo na vzájemné dohodě žáků.



Popovou skladbu Robbieho Williamse vyjádřil Ondřej (9.B) širokou paletou barev. Snažil se dle vlastních slov zachytit tvar melodie a barevnost zvuku hudebních nástrojů a hlasu zpěváka.



Vyjádření těkavého rytmu skupiny Prodigy se podařilo Lukášovi (9.B) pomocí gestických úhozů a odpovídající neklidné barevnosti.

Návrh obalu CD (Gymnázium Voděradská)

Návrh činnosti: Obaly CD by měli být úzce spojeny s hudbou. Účelem obalu je album prodat. Album prodává především hudba, obal však může na desku upozornit a má také moc nám svou výtvarnou stránkou napovědět o hudebním obsahu alba. Obaly CD navrhuje výtvarník nebo grafik. Při návrhu obalu je nejlepší vycházet přímo z hudby, nebo z názvu alba a písní. Inspirující mohou být také texty písní.

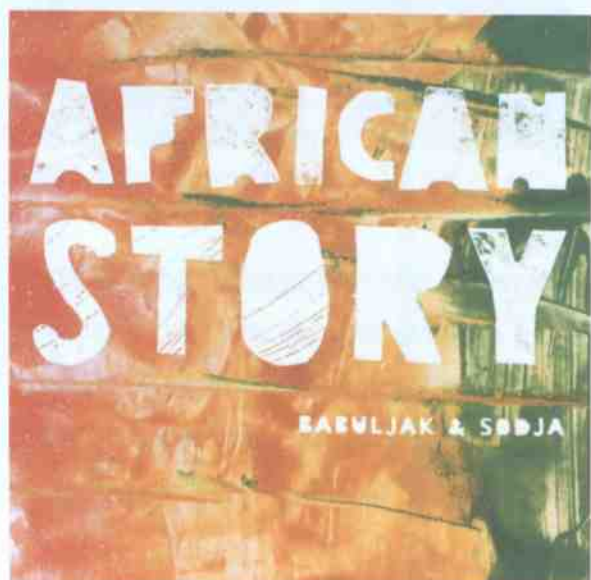
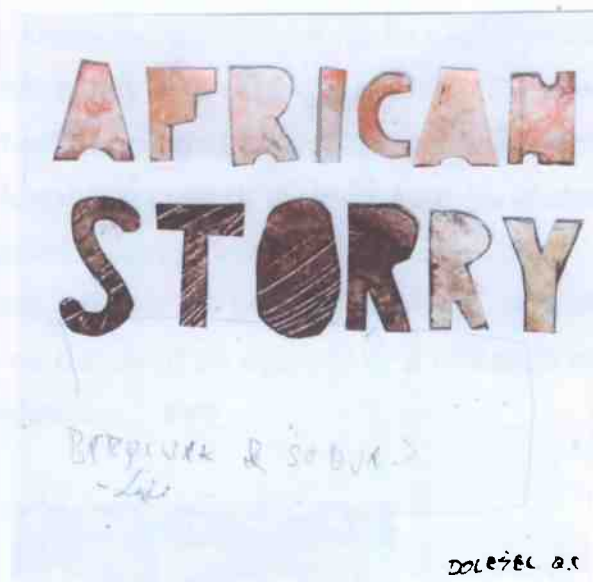
Zadání činnosti: Máš možnost vytvořit obal CD alba **African Story**. Autory alba jsou hudebníci Karel Babuljak a Michal Sodja. Œba na albu hrají na africké hudební nástroje: africká lyra, africký buben, kalimba, fanfrnoch, marimba, kora. Některé z nich můžeš vidět i na obrázku Œ. Nejprve si poslechni hudbu. Jak lze vyjádřit hudbu jsme si říkali v předchozí aktivitě (► Výtvarné vyjádření různých hudebních stylů). Použij techniku „vzorování“ do škrabového papíru. (Ten připravíš jednoduše: za pravidelného míchání přidáváš škrab do vody, vzniklou hustší kaši necháš 30 minut odstát, odliješ část do menších kalíšků a přidáš zvolenou barvu podle hudby. Směs naneseš štětcem na papír a můžeš začít „vzorovat“ štětcem, stěrkou, hřebenem, vším, co zanechá stopu.) Soustřed' se především na rytmus. Ten můžeš vidět i na ukázce africké látky Œ.

Inspirovat tě může i příběh, který bude uvnitř knížečky alba Œ. Záleží tedy jen na tobě, zda budeš vycházet více z hudby, nebo názvu a textů alba. Podnětem pro tebe může být i fotografie hudebních nástrojů a africké látky. Jednotlivé části obalu můžeš naskenovat a sestavit pomocí grafického editoru. ♥



Motivační text: *JÚKA SÉKAWA - dva dospívající hoši. Dospívající hoši jsou všude na světě stejní, tedy agresivní. Překřikují se, strkají do sebe, občas si vjedou do vlasů. Jsou bosí a práší se jim od nohou. JúKA i SÉKAWA mají své rodiče. Otec není často doma a matka stále sekýruje. Nedá se to vydržet a hoši proto odcházejí z domova. Jeden směrem na východ, druhý na západ. (Babuljak & Sodja)*

Pedagogická reflexe: Tento námět byl časově velmi náročný. Přestože jsme se námětu věnovali čtyři vyučovací hodiny, nedošli jsme k úplnému výsledku (přední a zadní straně obalu). Sestavit (naskenovat a editovat) dvacet návrhu v průběhu vyučování bylo nereálné. Nakonec jsem dva návrhy dokončil doma a po praxi jsem je představil žákům.



Výsledná verze přední strany obalu je nakonec sestavena z prací dvou žáků (kvarta). Původní podkladní plochu vytvořenou na škrobovém papíře jsem naskenoval a barevně upravil v programu Photoshop. Poté jsem z druhé práce po úpravě převzal název alba. Výsledek jsem pouze doplnil jmény autorů.

Výroba hudebních nástrojů z odpadových materiálů (ZŠ Na Chodovci)

Návrh činnosti: V druhém desetiletí 20. století přišli itaští umělci (futuristé) s prohlášením, v kterém se staví proti rozlišování hudebních a nehudebních zvuků. Veškeré zvuky se měly stát hudebním materiálem. Zvuky přírody, hluky produkované stroji a nehudebními nástroji v kombinaci s elektronickými zvuky se staly významným zvukovým materiálem v hudbě druhé poloviny 20. století. Hudebníci industriální hudby vycházejí ze zvukového prostředí velkoměstských průmyslových čtvrtí. Sami si sestavují nástroje z odpadových materiálů, mezi než patří součástky strojů, plechy, pružiny a plastové trouby.

Zadání činnosti: **Pokus se zhotovit hudební nástroje k odpadových materiálů. Můžeš použít kelímky od jogurtů, zátky, krabičky, gumičky a různé syké materiály. Experimentuj a hledej jaké zajímavé zvuky tyto odpady vydávají. Prožiješ při tom jistě spoustu zábavy. Můžeš vytvořit například chřestítka, bubínky, drnkací nástroje, nebo nástroj, který bude kombinací všech těchto nástrojů. Můžeš se inspirovat například africkými hudebními nástroji, které jsou na obrázku u předchozí aktivity (► Návrh obalu CD). Můžeš se pokusit nástroje zkrášlit ornamentem Ø. Až budeš hotov můžeš se domluvit se spolužáky a učitelem na společném koncertě v hodině hudební výchovy. ♥♥♥**



Africký hudební nástroj samsa.



Ornament z africké batikované látky.

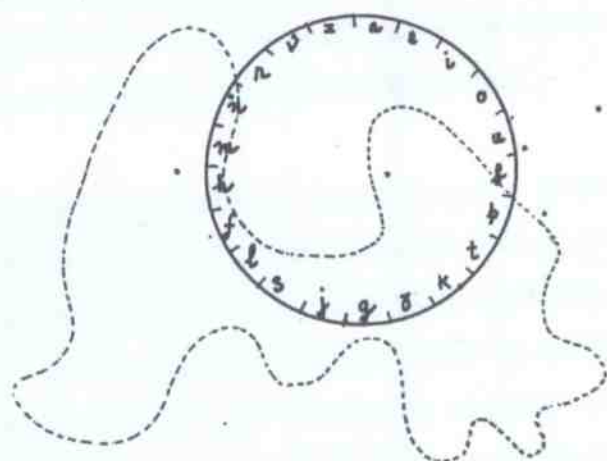
Pedagogická reflexe: Navázal jsem na práce, které žáci realizovali na prvním stupni. Tentokrát nám ale šlo především o to, aby vytvořené nástroje vydávaly zvuky. A byly to zvuky opravdu fascinující! Žáci mě překvapili svou vynalézavostí. Celou akci jsme uzavřeli společným koncertem v hodině hudební výchovy. Z koncertu, na kterém vystoupila jako speciální host paní doktorka Fulková, mám zvukový záznam.



Hudební nástroje z odpadových materiálů – třída 6. A, ZŠ Na Chodovci.

Hudba pro pět rádií (ZŠ Na Chodovci)

Návrh činnosti: Americký skladatel a výtvarník John Cage používal ve své hudbě neobvyklé nebo upravované hudební nástroje. Preparovaný klavír byl zvukově zvláště upravený klavír. Pomocí vložených předmětů nad a nebo mezi struny klavíru dosáhl Cage netradiční zvukové barvy. Cage používal ve své hudbě další netradiční zvuky, jako například zvuky gramofonu, rádia, nebo žbluňkání vody. Je také prvním aktérem happeningů, což jsou představení, které spojují výtvarné umění, hudbu, tanec a poezii do jednoho celku. Jako návod ke hře vytváří zvláštní partitury, které mohou být hudebníky různě uchopeny.



John Cage : Sóló pro hlas, 1966.

Zadání činnosti: Pro tuto aktivitu potřebujete minimálně pět rádií. Uspořádejte koncert pro pět rádií, deset hráčů a jednoho dirigenta. Nyní se určitě ptáte, jak takový koncert může vypadat, kdo bude hrát a podle čeho bude hrát. Vytvořte partituru, která bude sloužit jako návod pro hraní. Můžete se inspirovat partiturou Johna Cage Θ . Do partitury zaznamenejte časy nástupů jednotlivých „nástrojů“, vlnovou délku nebo rozhlasovou stanici, hlasitost zvuku. Pokud již máte vytvořenou partituru, podle které budete hrát, zkuste se rozdělit tak, že na každé rádio budou hrát dva žáci a jeden žák bude dělat dirigenta. Ostatní žáci budou tvořit publikum. Nezapomeňte si role vyměnit. ♥♥♥

Pedagogická reflexe: Koncert předčil mé očekávání, John Cage by měl určitě radost! Šlo o akci plnou překvapení a zábavy. Pořídil jsem si zvukový záznam.

Portréty rockových zpěváků (ZŠ Jánošíkova)

Návrh činnosti: Rockové hvězdy se nás snaží šokovat! Činí tak především svým chováním na veřejnosti a na koncertech. Dokáží také šokovat v rozhovorech pro noviny a časopisy. Každá velká hvězda má svůj styl nebo chcete-li image, bez něj by se ztratila mezi ostatními. Image se týká celé osobnosti, ale z fotografie nebo klipu na nás působí především vzhled hvězdy (oblečení, líčení, účes). Mnohdy se nestačíte divit jak hvězdy svůj styl mění, jdou s módou a získávají nové fanoušky. Nejlepší rockeři své image rozhodně nemění, vždyť je proslavilo! Mění se pouze jejich obličej, strhané nekonečným turné a nezdravým rockovým životem.

Zadání činnosti: **Najdi si fotografii své oblíbené hudební hvězdy a zkus podle ní vytvořit portrét. Nezapomeň s podobou vyjádřit i hudbu vyvoleného hudebníka. Vyjádření hudby se může projevit v barevnosti a v celkovém výrazu portrétu. Zvol si hudbě odpovídající techniku.** ♥

Pedagogická reflexe: Žákům jsem o připravované aktivitě řekl předchozí hodinu, přesto si většina z nich fotografii svého oblíbeného zpěváka nepřinesli. Byl jsem na tuto situaci připraven a vzal jsem na hodinu 7 různých fotokopíí rockových hudebníků. Jednoznačným vítězem volby ve většině tříd se stal zpěvák Marilyn Manson, druhý skončil Liam Howlett ze skupiny Prodigy. Velmi mě překvapila volba výtvarných technik a barevnosti, která velmi přesvědčivě vypovídala o hudbě rockerů.



Poznej svého rockera! Liam Howlett (Prodigy) 3x, Marilyn Manson 2x, Lemmy Kilmister (Motörhead) 2x, James Hatfield (Metallica) 1x, Kirk Hammett (Metallica) 1x

Poznámky a odkazy ke kapitole č. 7. :

-
1. PASTOROVÁ, M. Výtvarná výchova jako součást vzdělávací oblasti umění a kultura v připravovaných kurikulárních dokumentech. *Výtavná výchova*, 2003, roč.43, č.2, s. 8.
 2. PASTOROVÁ, M. tamtéž, s. 8.
 3. PASTOROVÁ, M. tamtéž, s. 8.

Závěr

Závěrečné shrnutí jsem pojal jako krátkou sebereflexi mé tvorby s přesahy do pedagogické praxe. Proces hledání hudbě odpovídajícího výtvarného vyjádření, který započal v kresbě a malbě, došel v mé tvorbě k vyvrcholení v hudebním klipu. Práce na klipu mi ukázala fantastické možnosti tvůrčího vyjádření pomocí tohoto média, a to zvláště ve vztahu k hudbě. Navíc jsem v klipu nemusel řešit problémy se zachycením hudebního pohybu, jak tomu bylo v malbě. Chci se nyní intenzivně věnovat tvorbě klipů a videoprojekcí, protože právě zde se dnes korelace hudby a vizuálního umění projevuje nejvíce. Současně však chci pokračovat i v malbě. Rád bych navázal na cyklus akvarelů, který jsem vytvořil v souvislosti s poslechem ambientní hudby. Vyjádření ambientní hudby akvarelem mi ukázalo nové možnosti malby jako užívání se do zvukového prostředí.

Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání představuje výzvu k hledání vazeb mezi druhy umění. Vzdělávací oblast *Umění a kultura*, kde se nachází společně výtvarná a hudební výchova, podněcuje rozvoj smyslového vnímání a pozorování a zároveň také učí, jak tyto osobní neopakovatelné vjemy, prožitky a zkušenosti zachytit. Posílení nefigurativních aktivit v souvislosti s hudbou vede žáky k jinému způsobu myšlení a přístupu k vlastní tvorbě. Většina žáků poprvé objevuje volnost malířského projevu. Současně tyto aktivity pomáhají odblokovat napětí a stres. V průběhu práce žáků tak dochází k uvolnění, zklidnění a následnému vyššímu soustředění. Silně se projevuje zvýšený zájem žáků o vztahy mezi druhy umění. Jsou posilovány pozitivní vztahy ve třídě a skupinová práce žáků. Ve výuce bych se rád zaměřil na nové možnosti multimediální tvorby, která překračuje rámec jednotlivých uměleckých oborů a umožňuje široké možnosti způsobu vyjádření. Žáci mě prakticky přesvědčili, že jsou jim tyto multimediální tendence velmi blízké.

Použitá literatura:

1. Korelace výtvarného umění a hudby

- BALEKA, J. *Výtvarné umění - výkladový slovník*. Praha : Academia, 1997.
- BARBER, N. *Zázrak zvaný hudba*. Praha : Knihcentrum 1997.
- BLÁHA, J. *Estetická výchova pro střední školy, 2. díl - Umění jako obraz doby*. Praha : Scientia Medica, 2001. ISBN 80-85526-71-9
- BLÁHA, J. *Struktura výtvarného a hudebního díla I - Tvar, prostor a čas*. 1994.
- BLÁHA, J. *Struktura výtvarného a hudebního díla II - Kompozice a hudební forma*. 1995.
- BLÁHA, J., SLAVÍK, J. *Původce výtvarným umění V*. Praha : SPL, 1997. ISBN 80-208-0432-3
- DOUBRAVOVÁ, J. *Hudba a výtvarné umění*. Praha : ČSAV, 1983.
- DEMPMSEYOVÁ, A. *Umělecké styly, školy a hnutí*. Praha : Slovart, 2002.
- DORFLES, G. *Proměny umění*. Praha : Odeon, 1976.
- GOLDING, J. *Cesty k abstraktnímu umění*. Praha : Barrister & Principal, 2003. ISBN 80-86598-48-9
- GRIEGEROVÁ, V. *Všeobecná hudební nauka*. Olomouc : ALDA 1998.
- CHALUPECKÝ, J. *Na hranicích umění*. Kladno : PROSTOR, 1990.
- HUYGHE, R. *Řeč obrazů*. Praha : Odeon, 1973.
- KATEDRA VÝTVARNÉ VÝCHOVY Ped F UK V PRAZE 1946-1996. Praha, 1996.
- KANDINSKY, V. *O duchovnosti v umění*. Praha : Triáda, 1998.
- LAMAČ, M. *Myšlenky moderních malířů*. Praha : Odeon, 1989. ISBN 80-207-0087-0
- MATĚJČEK, A. *Výtvarné umění a hudba*. In MATĚJČEK, A. *Cesty umění*. Praha : Odeon, 1984, str.121-122.
- NAVRÁTIL, M. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Montanex, 1993.
- POLEDŇÁK, I.; COFOUNEK, I. *Sondy do popu a rocku*. Praha : H&H, 1992.
- RUHRBERG, K.; SCHNECKENBURGER, M.; FRICKE, CH. aj. *Umění 20. století*. Praha : Slovart, 2004. ISBN 80-7209-521-8
- SLAVÍK, J. *Umění zážitku, zážitek umění (teorie a praxe artefilitiky)*. 1. díl. Praha : UK – Pedagogická fakulta, 2001. ISBN 80-7290-066-8
- ŠAMŠULA, A.; HIRSCHOVÁ, J. *Původce výtvarným umění IV*. Praha : SPL, 1994. ISBN 80-86287-24-6
- ZHOŘ, I. *Proměny soudobého výtvarného umění*. Praha: SPN, 1992. ISBN 80-04-2555-8.

2. Hudba jako stimul

- BALEKA, J. *Výtvarné umění-výkladový slovník*. Praha : Academia, 1997. ISBN 80-200-0609-5
- BROŽKOVÁ, I. *Dobrodružství barvy*. Praha : SPN, 1982.
- DORŮŽKA, P. *Hudba na pomezí*. Praha : Panton, 1991.
- EGGEBRACHT, H. *Hudba a krásno*. Praha : NLN, 2001.

- HENCKMANN, W.; LOTTER, K. *Estetický slovník*. Praha : Svoboda, 1995.
- HLAVSA, J. *Psychologické metody výchovy k tvořivosti*. Praha : SPN, 1986.
- POLEDŇÁK, I. *Poslech hudby*. In Sborník příspěvků z konference. Praha : UK, 1998. ISBN 80-86039-67-3
- POLEDŇÁK, I. *Stručný slovník hudební psychologie*. Praha : Supraphon, 1984.
- KANDINSKY, W. *O duchovnosti v umění*. Praha : Triáda, 1998.
- KITTNAROVÁ, O. *Rozeznělé partitury*. Praha : ARSCI, 2002.
- KOFROŇ, P. *Tón ne!* Brno : Host, 1998. ISBN 80-86055-38-8
- KOUKOLÍK, F. *Já – o vztahu mozku, vědomí a sebeuvědomování*. Praha : UK KAROLINUM 2003.
- KULKA, J. *Psychologie umění*. Praha : SPN, 1990. ISBN 80-04-23694-4
- NAVRÁTIL, M. *Nástin vývoje evropské hudby 20. Století*. Ostrava : Montanex, 1993. ISBN 80-85300-26-5
- MICHELS, U. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha : NLN, 2000. ISBN 80-7106-238-3
- SEDLÁK, F. *Základy hudební psychologie*. Praha : SPN, 1990.
- ŠÍP, L. *Řeč tónů (umění vnímat umění)*. Praha : Horizont, 1985.

3. Malba a kresba

- BLÁHA, J. *Minimální konfrontace*. Výtvarné umění, 1992, č.4, s. 66-72. ISSN 0862-9927
- BLÁHA, J. *Struktura výtvarného a hudebního díla I - Tvar, prostor a čas*. 1994.
- BLÁHA, J. *Struktura výtvarného a hudebního díla II - Kompozice a hudební forma*. 1995.
- EGGEBRACHT, H. *Hudba a krásno*. Praha : NLN, 2001.
- KANDINSKY, W. *O duchovnosti v umění*. Praha : Triáda, 1998.
- LAMAČ, M. *Myšlenky moderních malířů*. Praha : Odeon, 1989. ISBN 80-207-0087-0
- SLABÝ, P.; SLABÝ, Z. *Svět jiné hudby*. Praha : Volvox Globator, 2003.
- TEISSIG, K.; HRDINA, I. *O kresbě*. Praha : Mladá fronta, 1982.

4. Obaly hudebních alb

- BUCKLEY, J. *Rock*. London : The Rough Guides, 1999.
- EGGEBRACHT, H. *Hudba a krásno*. Praha : NLN, 2001.
- FORDHAM, J. *Jazz*. Praha : Slovart, 1996.
- HWATLEY, M.: *Encyklopedie rocku*. Praha : Euromedia Group, Beta 1996.
- KREJZEK, P. *Design, pop a nezávislí*. Delateur, 2003, č. 6. ISSN 1210-4780
- LINDAUR, V.; KONRÁD, O. *Bigbít*. Praha : Torst, 2001.
- MATZNER, A. *Beatles, výpověď o jedné generaci*. Praha : Mladá Fronta, 1987.
- McKNIGHT-TRONTZ, J. *This ain't no disco-new wave album covers*. San Francisco : Chronicle Books, 2005.

OCHS, M. *1000 Record Covers*. Köln : Taschen, 2005. ISBN 3-8228-4085-8
OPEKAR, A.; VLČEK, J. *Excentrici v přízemí*. Praha : Panton, 1989.
POYNOR, R. *23 Envelope*. Delateur, 2003, č. 6. ISSN 1210-4780
PRIMUS, Z.: *Pope smoked dope*. Praha : KANT 2005. ISBN 80-86217-88-4
SCHAFFNER, N. *Odysea zvaná Pink Floyd*. Praha : Erika, 1994. ISBN 80-85612-58-5
SLABÝ, P.; SLABÝ, Z. *Svět jiné hudby*. Praha : Volvox Globator, 2003.
THORGERSON, S.; POWELL, A. *100 Best CD Covers*. London : Dorling Kindersley, 1999.
THORGERSON, S. *The Work of Hipgnosis*. Limpsfield 1978, str.148..
VOLF, P. *Na začátku je čára-rozhovor s výtvarníky*. Praha - Litomyšl : Paseka, 2003.

Webové stránky:

www.popesmokeddope.cz

www.sonicyouth.com

5. Hudební klip

BELTING, H.: *Konec dějin umění*. Praha : MLADÁ FRONTA 2000. ISBN 80-204-0856-8
BERAN, I. *Zázraky filmového obrazu*. Praha : Panorama, 1989.
BARBER, N.: *Zázrak zvaný hudba*. Praha : Knihcentrum, 1997.
BERNARD, J.; FRÝBLOVÁ, P.: *Malý labyrint filmu*. Praha : Albatros, 1988.
DELEUZE, G.: *Film 1 - Obraz a pohyb*. Praha : NFA, 2000. ISBN 80-7004-098-X
DORŮŽKA, P. *Hudba na pomezí*. Praha : Panton, 1991, s. 251.
HLAVÁČEK, L.; SMOLÍKOVÁ, M. *Orbis fictus – nová média v současném umění*. Praha : Sorosovo centrum současného umění, 1994.
RUHRBERG, K.; SCHNECKENBURGER, M.; FRICKE, CH. aj. *Umění 20. století*. Praha : Slovart, 2004. ISBN 80-7209-521-8
MRÁZKOVÁ, D. *Příběh fotografie*. Praha : Mladá fronta, 1985.
PERKNER, S; KOPANĚVOVÁ, G.: *Řeč dramatu-film a televize*. Praha : Horizont, 1988.
POLEDŇÁK, I.; CAFOUNEK, I. *Sondy do popu a rocku*. Praha : H&H, 1992. ISBN 80-85467-14-3.
STEVENSON, J. Super 8 vítězí. *Film a doba*, 1999, č.2. ISSN 0015-1068.

Video: Ice Cool 80's – 18 classic videos, Uncut DVD, 2002.

Webové stránky:

www.entermultimediale.cz

www.ciant.cz

www.ama-nt.cz

www.vasulka.org

6. Show

BOCKRIS, V., MALANGA, G. *Nadoraz – příběh the velvet underground*. Olomouc : Votobia, 1995. ISBN 80-7198-031-5

SCHAFFNER, N. *Odysea zvaná Pink Floyd*. Praha : Erika, 1994. ISBN 80-85612-58-5

7. Didaktická část

BUCHNER, A. *Hudební nástroje národů*. Praha : Artia, 1969.

BARFFOVÁ, U.; BURKHARDOVÁ, I.; MAIEROVÁ, J. *Velká kniha pro malé mistry*. Praha : IKAR, 1996.

CIKÁNOVÁ, K. *Tužkou, štětcem nebo myší*. Praha : Aventinum, 1998.

FULKOVÁ, M.; NOVOTNÁ, M. *Výtvarná výchova pro 6. a 7. ročník ZŠ a víceletá gymnázia*. Praha : Fortuna, 1999. ISBN 80-7168-591-7

FULKOVÁ, M.; NOVOTNÁ, M.; SLAVÍK, J. aj. *Výtvarná výchova pro 8. a 9. ročník ZŠ a víceletá gymnázia*. Praha : Fortuna, 1997. ISBN 80-7168-382-5

MATOUŠEK, V. *Sanza, mbiru, ikembe...piano a trampská kytara Afriky*. Musica, 1998, č.2.

VANČÁT, J.; KITZBERGEROVÁ, L; FULKOVÁ, M. *Alternativa B, Osnovy výtvarné výchovy pro 1.-9. ročník vzdělávacího programu Základní škola*. s. 38. [online].

Dostupné na WWW: <<http://www.vuppraha.cz>>.

ZHOŘ, I. *Výtvarná výchova v projektech I. Pracovní sešit pro 6. a 7. ročník*. Havlíčkův Brod : Tobiáš, 2000. ISBN 80-85808-48-X

ZHOŘ, I. *Výtvarná výchova v projektech II. Pracovní sešit pro 8. a 9. ročník*. Havlíčkův Brod : Tobiáš, 1997. ISBN 80-85808-49-X

Seznam skupin, alb a písní, které mě i žáky stimulovaly k výtvarnému vyjádření

Skupiny a hudební interpreti

Massive Attack, New Order, Sly and Robie, Máma Bubo, Babalet, Depeche Mode, Bob Marley, King Crimson, Björk, Black Uhuru

Skupina - album:

l'point - Aquila Bert, 2002

Yes - Close To Edge, 1972

The Cars – The Greatest Hits, 1985

Jimi Hendrix - Axis Bold As Love, 1968 ; Are You Experienced?, 1967

Brian Eno - Ambient 4 - On Land, 1982; Ambient 1 - Music For Airports, 1978

Joy Division - Unknown Pleasures, 1979

Skupina - skladba:

Queen & David Bowie – Under Pressure, 1982

Iggy Pop – Nightclubbing, 1977

David Bowie – Ziggy Stardust, 1972; Heroes, 1977

Bob Marley – Could You Be Loved, 1981

Sly and Robie – Chill out, 1984

Jimi Hendrix – Voodoo Child, 1968; Axis Bold As Love, 1968

Hudba jako stimul na praxi:

U2 – Joshua Tree, 1987

Rolling Stones – Forty Licks, 2002

Mike Oldfield – Tubular Bells, 1973, 1992, 1998

Jimi Hendrix – Electric Lady Land, 1968

New Order – Bizarre Love Triangle (remix), 1987

Chat Baker – Jazz in Paris, 1955

Sly and Robie – Chill out, 1984

Led Zeppelin – Physical Graffiti, 1975

Prodigy – Always outnumbered, 2005

The Doors – Light My Fire, 1967

Black Sabbath – Heaven and Hell, 1980