

Univerzita Karlova  
Pedagogická fakulta

DIPLOMOVÁ PRÁCE

2017

Tereza Jouzová

Univerzita Karlova  
Pedagogická fakulta  
Katedra výtvarné výchovy

## DIPLOMOVÁ PRÁCE

Vztah filmu a výtvarného umění v první polovině 20. Století  
Connection between film and visual art in the 1<sup>st</sup> half of the 20<sup>th</sup> century

Tereza Jouzová

Vedoucí práce: Mgr. Linda Arbanová, Ph.D.

Studijní program: Učitelství pro střední školy

Studijní obor: Učitelství všeobecně vzdělávacích předmětů pro ZŠ, SŠ a ZUŠ-  
výtvarná výchova

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma Vztah filmu a výtvarného umění v první polovině 20. století vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 13.7.2017

.....

podpis

Děkuji Mgr. Lindě Arbanové, Ph. D, za trpělivé vedení práce, inspirativní podněty a věnovaný čas. Děkuji zúčastněným kolegyním učitelkám, lektorkám a pánům ředitelům a Terezii Křížkovské za vstřícný přístup během mých praxí, přátelům a v neposlední řadě své rodině za podporu, bez níž by práce nemohla vzniknout.

## **ANOTACE**

Jouzová, T.: Vztah filmu a výtvarného umění v 1.pol.20.stol.,[Diplomová práce] ,Praha 2017 - Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, katedra výtvarné výchovy, 150 s. (Přílohy: výtvarné práce žáků a vlastní výtvarné práce na DVD).

Diplomová práce se věnuje souvislostem výtvarného umění a filmu v první polovině dvacátého století. Zabývá se významnými výtvarnými i kinematografickými styly, proudy a směry propojujícími oblast filmu a výtvarného umění. Vzájemná obsahová, stylistická a umělecká východiska jsou doložena příklady výtvarných umělců zabývajících se filmovou tvorbou. V didaktické části jsou uvedeny projekty propojující oblast výtvarné a filmové tvorby v historických souvislostech. Získané poznatky a zkušenosti předchozích částí práce zrcadlí vlastní multimediální instalace.

**KLÍČOVÁ SLOVA:** filmová avantgarda, umělecká moderna, expresionismus, surrealismus, experimentální film

## **ANNOTATION**

Jouzová, T.: Connection between film and visual art in the 1st half of the 20th century, [Master thesis], Prague 2017-Charles University, Faculty of Education, Department of Art Education, , 150p. (Attachments: art work of pupils and my own work on DVD)

Master thesis is focused on connection between visual art and film in the 1<sup>st</sup> half of the 20<sup>th</sup> century. It deals with significant art and cinematic styles, trends and lines which connects the sphere of film and visual art. The mutual content, stylistic and artistic bases are substantiated by the examples of visual artists interested in making movies.

There are the projects linking art and film production in a historical context. Knowledge and experience I've gained of the preceding parts of the text are reflected in my own multimedial installation.

## **KEYWORDS**

film avantgarde, modern art, expressionism, surrealism, experimental film

## **ABSTRAKT**

Jouzová, T.: Vztah filmu a výtvarného umění v 1.pol.20.stol.[Diplomová práce] Praha 2017 - Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, katedra výtvarné výchovy, 150 s. (Přílohy: výtvarné práce žáků a vlastní výtvarné práce na DVD).

Diplomová práce se věnuje souvislostem výtvarného umění a filmu v první polovině dvacátého století z pohledu kunsthistorie a filmové historie a teorie filmu. Zabývá se významnými výtvarnými i kinematografickými styly, proudy a směry propojujícími oblast filmu a výtvarného umění. Historický kontext zpestřují etymologickým náhledem na modernu a subjektivními asociacemi s etymologickými souvislostmi. Vzájemná obsahová, stylistická a umělecká východiska jsou doložena příklady výtvarných umělců zabývajících se filmovou tvorbou. V průběhu teoretického textu jsou vkládány vsuvky rozvíjející popsaná dílčí témata i z pohledu výtvarné didaktiky. Některé tyto vsuvky fungují samostatně, jiné odkazují na vlastní didaktickou část práce, v níž jsou uvedeny projekty propojující oblast výtvarné a filmové tvorby v historických souvislostech. Získané poznatky a zkušenosti předchozích částí práce zrcadlí vlastní multimedialní instalace.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

filmová avantgarda, umělecká moderna, expresionismus, surrealismus, experimentální film

## **ABSTRACT**

Jouzová, T.: Connection between film and visual art in the 1<sup>st</sup> half of the 20<sup>th</sup> century, [Master thesis], Prague 2017-Charles University, Faculty of Education, Department of Art Education, , 150p. (Attachments: art work of pupils and my own work on DVD)

Master thesis is focused on connection between visual art and film in the 1<sup>st</sup> half of the 20<sup>th</sup> century from the perspective of art history and film history and theory of film. It deals with significant art and cinematic styles, trends and lines which connects the sphere of film and visual art. I enrich the historical context through etymological point of view on the modern art and I use subjective associations to this etymological contexts. The mutual content, stylistic and artistic bases are substantiated by the examples of visual artists interested in making movies.

In the theoretical text are indicated some didactic subtopics related to the subscribed topics out of artistic view. Some of these inserts can be used separately, some of these are connected to the didactical part of the work. There are the projects linking art and film production in a historical context. Knowledge and experience I've gained of the preceding parts of the text are reflected in my own multimedial instalation.

## **KEYWORDS**

film avantgarde, modern art, expressionism, surrealism, experimental film



## Obsah

Úvod .....	11
1.1 Průniky filmu a jiných uměleckých druhů.....	13
1.1.1 Hudba, zvuk a film .....	13
1.1.2 Obraz a film .....	13
1.2 Co dělá film filmem .....	14
2 Společenská a umělecká situace .....	16
2.1 Krev, pot a slzy .....	16
2.2 Pootevřené dveře.....	16
2.3 Omračující krása rychlosti, krása stroje.....	17
2.4 Kulturní koktejl.....	18
2.5 Hledání moudrosti.....	19
3 Moderna a avantgarda .....	19
3.1 Modus, modulus, modalis .....	19
3.2 Moderní umění.....	21
3.3 Umělecká moderna a film.....	21
3.3.1 Není vjem jako vjem .....	22
3.3.2 Barevný řev francouzských šelem.....	26
3.3.3 Hromada fragmentů zděděná po kubistech .....	28
3.3.1 Co zbylo po řvoucím automobilu .....	28
3.3.1 Srážka obrazů .....	31
3.3.2 Není výraz jako výraz.....	32
3.3.3 Houpající se koníček .....	37
3.3.4 Probuzení ze snové reality .....	37
3.3.5 Báseň všude kolem nás.....	43

3.3.6	Abstraktní umění .....	44
4	Filmová avantgarda a výtvarné umění.....	45
5	Další možné průniky a vztahy filmu a výtvarného umění, aneb výtvarná stránka filmu, filmová stránka výtvarného umění .....	51
5.1	Prostor před kamerou.....	51
5.2	Kostýmy a masky.....	52
5.3	Kamera.....	52
5.4	Grafický design: Plakát.....	53
5.5	Chemická podstata filmového materiálu .....	54
5.6	Grafický design: Titulky a mezititulky.....	55
5.7	Animace .....	55
5.8	Režie, rukopis autora .....	56
5.9	Výtvarní umělci zabývající se filmem .....	56
5.9.1	Pán nového rytmu.....	57
5.9.2	Muž-paprsek .....	58
5.9.3	Skladatel kontrastů .....	63
5.9.4	Sochař světla.....	63
5.9.5	Co se ví o Rose Selavy .....	64
5.9.6	Nespoutaný filmový malíř.....	66
5.10	Filmová stránka výtvarného umění.....	68
6	Výchovně vzdělávací souvislosti tématu.....	72
6.1	. Fotogramy na téma dobových výtvarných stylů.....	73
6.2	Téma: Film v obraze .....	83
6.3	Obraz v pohybu.....	89
6.4	Téma/námět: Zoom v obraze .....	95

6.5	Realizace avantgardního libreta.....	100
Úkol:	Utvořte pomocí ploškové animace avantgardní filmové libreto .....	100
6.6	Téma/námět: Hudba tvarů a barev .....	107
6.7	Téma/námět: Hudba tvarů .....	114
6.1	Uvaděč. Inspirace absurdní povídkou Felisberto Hérnandeze. Intermediální etuda 117	
6.2	Komix .....	120
6.3	Školní projekt: Filipojakubská moderna (neodučený návrh).....	124
7	Výtvarné zpracování tématu.....	132
8	Závěr.....	137
9	Seznam použitých informačních zdrojů .....	138

## Úvod

V minulém století se společnost vyrovnávala se vznikem filmu. Vidím určitou analogii se společností dnešní, která se musí vyrovnávat s rozmachem počítačové techniky a digitálních technologií, jež si podmanily právě filmovou oblast. I dnes je pro mnohé tvůrce důležitá „fotografičnost“ a přesná, čistá a digitálně jaksi uhlazená iluze nové reality utvořené prostřednictvím digitálních technologií. Touto cestou však šel na začátku 20. století spíše hlavní proud filmového umění a využíval obrazů skutečnosti k vyprávění příběhů. Avantgarda té doby však zkoumala realitu v jiných měřítcích a úhlech pohledu z pozice času, prostoru, tvaru, hlediska, námětu...dostávala se jakoby na dřeň reality a pokoušela se ji poznat hlouběji a jinak než „pouhým“ dějem. Tuto tendenci vidím jako významný přínos avantgardy a ráda bych takovou možnost „prozírat“ nekonečnou složitost skutečnosti naznačila i žákům a studentům.

Protože podobně se i děti setkávají se stále novými fenomény, žijí vedle nich a rostou s nimi. A já bych jim ráda pomáhala podpořit jejich schopnost nežít pouze vedle nich, ale proniknout v určitých oblastech více do hloubky, pod povrch. Studenti by měli poznat co nejširší spektrum možností a některé principy si takzvaně osahat, vyzkoušet je na vlastní kůži. Zásadním úkolem je také vést žáky k uvědomění si nebezpečných možností manipulace filmovým médiem, čehož je podle mého názoru možné dosáhnout kromě teoretických upozornění a na tuto problematiku zaměřených aktivit v rámci mediální výchovy i využitím zážitku ve výtvarné výchově, spojeného s filmem. Výchova žáků k růstu v přemýšlející diváky a nikoliv pasivní konzumenty televizní zábavy je jedním z poměrně nových úkolů výtvarného pedagoga.

Poměrně otevřené téma jsem si původně plánovala mnohem více zúžit, avšak jako pedagog musím mít jak schopnost zaujmout detailnějším rozborem nebo činností více konkretizovanou, tak i určitým nadhledem a způsobilostí uvést problematiku do širšího kontextu a ovlivnit pestřejší kulturní rozhled žáků (podobně jako funguje určité přiblížení, zvětšení záběru filmové kamery nebo naopak oddálení do velkého celku k plastičtější představě filmového diváka o filmovém prostoru).

Z toho důvodu se v některých oblastech více ponořuji do hloubky a věnuji se detailům, jinde i zajímavá a nosná témata pouze zmiňuji pro celistvější tvar práce. Na detailnější rozvíjení

si vymezím čas v rámci své následující praxe alespoň pro své soukromé účely, což je jednou z funkcí, kterou jsem si od této práce mimo jiné slibovala. Aby mi pomohla nezabřednout do všednodennosti vyučování a neutopit se v různorodosti požadavků, které jsou na dnešního učitele v naší současné společnosti kladeny. Pro detailnější zpracování by bylo třeba ještě mnoho let studia a práce by se svým rozsahem ještě více rozrostla a stejně bych jistě nacházela nové možnosti, jak ji rozšířit.

Dvacáté Století a oblast výtvarné výchovy a filmu mi tedy jsou poměrně pestrým rámcem, ke kterému bylo nutné se vztahovat. Začínám tedy záměrně ze široka, abych připravila jistý dobový kontext, nechám se jednotlivými styly a oblastmi průniků filmu a výtvarného obrazu inspirovat pro možnosti didaktického využití a následně se dostanu k vybraným osobnostem a některé nejnositější didaktické nápady rozvedu v části výchovně vzdělávacích souvislostí tématu. Vlastnímu výtvarnému projektu, jenž tvaru a konceptuálního naplnění nabýval v průběhu vzniku práce teoretické, věnuji poslední část textu. Shrnuji zde subjektivní dojmy z teoreticky zkoumaného tématu mimo jiné i v souvislosti s pedagogickou praxí.

Jak tedy skloubit vlastní tvorbu, teorii filmu, výtvarné umění a didaktiku výtvarné výchovy ve školní praxi? Tento poněkud tvrdý a objemný oříšek jsem se pokoušela rozlousknout na následujících stranách.

## 1.1 Průniky filmu a jiných uměleckých druhů

„Přestupování hranic mezi uměními je v dějinách umění jev velmi častý. „Vývojová důležitost takových překročení hranic je v tom, že umění se učí pociťovati nově své tvárné prostředky a viděti svůj materiál z nezvyklé strany, přitom však vždy zůstává samo sebou...dosahuje stejným postupem různých efektů nebo naopak...ale musí tu již být řád a tradice, vůči kterým by se toto umění vymezovalo...snaha po zvládnutí materiálu souvisí s tendencí k čisté filmovosti.“ (Mukařovský in: SCZEPANIK, 2008, str. 292). Z ostatních umění přejímá **film základní vyjadřovací prostředky**. Z taneční či dramatické oblasti využívá pohyb, dramatické prvky herce, ačkoliv příbuznost je jen zdánlivá, vzhledem k plošnosti filmu a zároveň bohatších možnostech vyjádření iluze prostorovosti. Film je navíc intimnější a zároveň trvalejší reprodukcí. Divadlo i tanec jsou oproti filmu vždy jedinečné.

Film je podobně jako kniha rozmnožitelný. Je knize též v obecných příkladech příbuzný svou narativností. Filmová realizace románového příběhu je však těžko doslovně zpracovatelná skrze filmový obraz.

### 1.1.1 Hudba, zvuk a film

Nejen v hudební sféře se setkáme s kontrasty, harmonií, rytmem, ruchy, prací s časem, film je pružný a pohyblivý, podobně jako hudba.

Vnímání zvuku ve spojení s filmovým obrazem má své vlastní zvláštnosti a pravidla lišící se od vnímání hudby a zvuku bez obrazového doprovodu.

### 1.1.2 Obraz a film

Budeme-li uvažovat film jako obrazy pohyblivé, jsou na první pohled nejbližší fotografií a poté jiným obrazovým uměním. Fotografie a film mohly zaznamenávat obrazy světa přímo. Mimetická složka není prvořadou hodnotou v umění. Spolu s rozšířením nesčetných reprodukcí a možnostmi cestovat je význam této funkce odbornou veřejností spíše snižován než adorován jako mystický zážitek.

Vynález fotografie osvobodil malíře od povinnosti napodobovat realitu, což jim umožnilo hlouběji zkoumat strukturu svého umění. (viz HOŠEK, A, in: Sczepanik, 2008, str.270)

Z výtvarného oboru pracuje film též s barvami, kontrasty světla a stínů, linií a tvarů, rozličných typů kompozice či prostoru. Díváme-li se však na plátno obrazu, můžeme si nad

ním sami přemýšlet. Před plátnem filmovým, vzhledem k neustálé proměně obrazů na plátně, je proud myšlenek diváka neustále přerušován novými obrazy.

Ne nadarmo se terminologie jednotlivých uměleckých oblastí prolíná a doplňuje. (Například jen kontrasty můžeme nalézt jak ve zmíněné hudbě, tak samozřejmě ve výtvarném umění, potažmo filmu. Tak bychom mohli pokračovat) Snad proto byl film označován za syntézu ostatních umění. Navíc však nalézáme pro filmovou řeč jistá specifika, která se pokusíme načrtnout na následujících řádcích.

## 1.2 Co dělá film filmem

Film vznikl původně jako technický vynález. Jeho uměleckou hodnotu museli jeho tvůrci a teoretici nejprve nalézat a obhajovat. Dělo se tak mimo jiné srovnáváním s ostatními uměleckými druhy. Od ostatních druhů umění si film vypůjčuje různé tvary, čímž se jim stává příbuzným, ale pro svá vlastní specifika, mimo jiné právě i pro zmíněnou možnost intermediálních propojení, pracuje s těmito tvary svými vlastními mody.

Příkladem budiž i vztah detailu a celku v rámci filmového média, jak jej vystihuje Mukařovský: „Rozmanitostí výrazu ve filmu je divák přes sled různých podobností veden k různému chápání celku. U všech ostatních umění jest poměr obrácený. Plastiku, architekturu i malbu i divadlo vnímáme především jako celek, pozorování detailů jej často porušuje.“ (MUKAŘOVSKÝ in: Sczapanik, 2008, str.274)

Emoce nad uměleckým dílem plyne z úžasu, že jedna věc tu existuje ve dvou podobách, v různých materiálech. Je to stejné, a přesto to není totéž. **Malířství** bychom dle A. Hildebrandta označit jako **umění opticko-haptické**.

Pro **filmový obraz** je nesmírně důležitý **problém distance a blízkosti**.

Distanci však můžeme chápat různě. V první řadě je třeba od uměleckého obrazu odstoupit, abychom jej vůbec mohli vnímat.

Jak výtvarné umění, tak fotografii i film, můžeme označit za **externalizované umění**. Tedy že vychází z umělcovy mysli.

**Jak film, tak fotografie, pracují s předkamerovou realitou**, čímž by mohlo vznikat zdání, že nejde o umění, ale o pouhý záznam reality.

**Filmař** vyjímá určité **fragmety reality** a dále s nimi pracuje. **Malíř** je nucen vzhledem k charakteru média, podobu této reality mnohem více **koncentrovat**. Film totiž jak známo na rozdíl od běžné fotografie nebo obrazu, **probíhá v určitém čase**. Nad filmem jako celkem tedy můžeme kontemlovat až teprve ex-post, shlédneme-li jej celý a tedy zpětně. Nad obrazem či fotografií, pokud se nenecháme „vyrušit“ například popiskami na výstavě nebo potřebou přečíst si o konkrétním díle v odborné literatuře, máme **možnost uvažovat v rámci jednoho pohledu**. Který však také probíhá v čase, obraz jako takový však máme před sebou jako celek. (Bernhard, J.:2008)

**Procesualita** filmového obrazu způsobuje neustálé vytváření a přeměnu nejen **časoprostorových vztahů, ale i emocí vyplývajících ze vztahu vizuálního a audiálního**. Nejde tedy jen o jistou nápodobu přirozeného světa, ale dokonce o nápodobu vnímání přirozeného světa jako událostí. To podporuje i **narativní strukturovanost filmu** (což však samozřejmě do určité míry v případě nenarativního snímku odpadá). Vynálezem filmu vrcholí nejvýznamnější pokusy obrazových umění vyprávět příběh.

Co se týká filmového experimentu bez narativní struktury, vnímatel udrží pozornost v řádu asi 20 minut.

**Film podobně jako výtvarné umění nebo fotografie pracuje se vztahy uvnitř obrazu**. Ten však v rámci jednoho momentu vlastně neexistuje, neboť vše v rámci něj je k sobě navzájem **v neustálém pohybu**. A to se týká jak například vyjadřovacích prostředků, tak i, jak jsem již výše naznačila, pohnutek ze strany vnímatele.(viz Bernard, J, 2011)

Podstatu filmu vidí Čihák právě v dynamice pohybu, forem i barev a jejich vztahu ke zvuku.(viz ČIHÁK, 2013, str. 110)



## 2 Společenská a umělecká situace

### 2.1 Krev, pot a slzy

Tak, jako v jiných stoletích lidských dějin, i dvacáté století bylo obdobím, kdy se v Evropě i ve světě bojovalo o moc. Krvavé boje, napětí a důsledky dějin a událostí dob minulých vyvrcholily oběma světovými válkami. Člověk byl znejistěn a hluboce zklamán během tohoto světa. Utopické ideály a na oko jednoduchá řešení vedla k dalším změnám, konfliktům a napětí. To se projevilo v jisté údernosti a angažovanosti mnohých děl a jejich tvůrců. Ekonomická situace Německa, inflace, zapříčinila zvýšení exportu filmového průmyslu do světa.

### 2.2 Pootevřené dveře

Zásadní pro podobu dvacátého století bylo též množství vědeckých poznatků a technických vynálezů. Objevy, jako kvantová teorie, Einsteinova speciální a obecná teorie relativity, teorie elektromagnetického vlnění, teoretický model struktury atomu, objev rentgenu a jiné myšlenky postupně skrze výrobu ovlivnily vývoj světa. Novinky ve vědě tak pronikají nejen do technických oblastí světa, ale do běžného života, mění jeho způsob a zásadně mění také oblast uměleckého myšlení, jak dokládají kromě samotných děl též aktivity umělců, například Manifest dimenzionistů, pod kterým nalezneme podpisy mnohých významných umělců své doby, nebo Picassův zájem o vědecké poznatky, na jejichž shromažďování měl svého člověka.

Ne všechny úspěchy vědy měly pouze pozitivní společenský dopad. Například objevy na poli **chemie** uvedly na trh a zprvu volného prodeje v rámci lékáren mnohé drogy. Některé látky původně pomáhaly vojákům vyrovnávat se s traumaty války, některé byly volně dostupné a užívané jako léky, heroin byl dokonce užíván jako prostředek pro boj se závislostí na opiu. Některé návykové látky, již po staletí známé, měly kromě jiného také vliv na vnímání některých umělců, což je samozřejmě téma na školní půdě problematické, avšak bylo to součástí doby a pro pedagoga je dobré o tomto vlivu vědět a nenechat se v rámci výuky tímto tématem zaskočit.

### 2.3 Omračující krása rychlosti, krása stroje

Tvář světa se zásadně proměnila také komunikační sítí železnic, dálnic, rozvojem letectví, telefonu, rádia a dalších vynálezů. To ovlivnilo nový rytmus světa. Mimo rytmu šlo též o nové vizuální vjemy. Letectví přineslo nové perspektivy. Dopravní prostředky si nacházely obdiv a jejich podoba i podoba jejich obnažených konstrukcí ovlivňovala dobový vkus. Fiakr, železnice a pozorování z okénka rychle jedoucího vlaku, s efekty stroboskopického děje při pohledu z tohoto okna, staví diváka do role pasivního pozorovatele, podobně jako při pozorování filmu. (Viz ULVER, 1993)



Obr. 1: Crali, T.: Vzdušná bitva I, Olej na kartonu, 100x100 cm.

převzato z: MARTINOVÁ, 2005, str.86

## 2.4 Kulturní koktejl

Rozvoj dopravy a komunikačních prostředků mimo jiné umožnil **poznávání nových kultur**, což vedlo ke značné oblibě exotických artefaktů jako afrických soch či masek a rituálních předmětů a mimo jiné připomnělo výtvarným umělcům, že není jediný způsob tvorby pokoušet se malovat to, co vidím, což je paradigma vládnoucí prakticky od renesance, ale že je nespočet jiných možností k přístupu zobrazování. I jednotlivé funkce umění nabízejí pestrou paletu možností, jak k výtvarnému artefaktu přistupovat. Blíže se k výtvarnému umění tohoto období vrátím v této práci později. Pokračujme dále v naší časové exkurzi.

Fascinace rytmem, rychlostí a pohybem, rozdmýchaná rozvojem dopravy či vědeckých objevů, zračila se i v **proměnách podoby tance**, což se projevilo například oblibou Ruského baletu a jeho vlivem na uměleckou avantgardu nejen výtvarnou.

Vynález a zkoumání **fotografie a filmu**, jak si později blíže naznačíme, otevřely v myšlení i umění možnosti více hledisek, změny měřítek z mikropohledu nebo naopak detailem pohlčeného makropohledu, problematiku velikosti záběru.

Nové století tak zpracovávalo **nové vizuální vjemy, objekty a procesy k zobrazení**.

Čihák (ČIHÁK, 2013, str. 122) v souvislosti s avantgardou obecně píše: "Vidíme věci nově, prozkoumáváme je jako neznámé". Tato teze nám dobře poslouží právě pro ilustraci přístupu avantgardistů, ale též obecněji pro vnímavé osobnosti doby a dnes ji mohou v život probouzet studenti, budou-li si takového přístupu neustále vědomi. Protože nemusí být vždy zásadní, co zobrazujeme, ale je důležité myslet i na to jak to provádíme."

Změny se odehrávaly ve všech oblastech lidského života, tedy i v **hudbě**, jak můžeme vidět na rozmachu jazzu, atonalitě, dodekafonii, užívání nehudebních nástrojů, vzniku konkrétní hudby. Na poli **literatury** v rozvolnění verše, upouštění od interpunkce, grafickém vstupu ze řádku do volné plochy stránky, volnými asociacemi, nonsensovými slovy a novotvary. . Na **divadelních** prknech kromě nové kompozice scény, využití architektů místo výtvarníků, zvýznamnění režisérovy koncepce, došlo i k obnovení dialogu herců s diváky. Vrátím-li se k vědě, nové kultuře vidění nejen **jazykovědy** dávali tvar strukturalisté, mimo jiné především Pražský lingvistický kroužek (zastřešující bádání a zamyšlení Mathesia, Mukařovského, Jakobsona a mnohých dalších.)

## 2.5 Hledání moudrosti

Proměny řádu světa, některé z nich výše naznačené, podněcovaly prozkoumávání nových paradigmat ve filosofii. Můžeme nalézt dvě základní tendence. První, ovlivněna technikou, dívá se na svět jako na souhrn objektivních realit, pomíjí niterné potřeby jednotlivého člověka a analogicky bych ji ve filmové oblasti přirovnala k velmi velkému záběru. Druhá tendence směřuje v mém přirovnání k velkému detailu, zdůrazňuje problémy lidského jedince. Pro tuto spíše individualistickou tendenci byl významný vliv rozvoje **moderní psychologie a Freudovy psychoanalýzy**. Tyto tendence se v různé míře i rozličných kombinacích objevují v myšlení a tendencích umělců a promítly se do uměleckých programů jednotlivých uměleckých proudů.

Pohledy na realitu nebyly však pouze vědecké, i když věda měla na první polovinu 20. Století zásadní vliv. Příkladem pestrých možností v oblasti poznávání člověka a světa může být **okultismus Heleny Blatavské** a jím inspirovaná, umělci oblíbená **antroposofie Rudolfa Steinera**.

## 3 Moderna a avantgarda

### 3.1 Modus, modulus, modalis

Vrátíme-li se však k výše zmíněné jazykovědě, podívejme se na modernu nejprve z etymologické stránky. **Stručný etymologický slovník jazyka českého nám říká, že cizí slovní základ „MOD-<sup>1</sup>„ je obsažený v latinském *modus*<sup>2</sup> vyjadřující míru nebo způsob.**

Zdrobnělé *modulus*, tedy mírka či měřítko, dalo vzniknout slovům jako **modul, modulovat** nebo **model** či **muláž** neboli odlitek. *Slovo modalis*, česky způsobový, dalo vzniknout našim slovům **modální či modalita**. Dále základ mod- nalezneme ve slovech **akomodace**,

---

<sup>2</sup> lat. *modus* způsob, míra (souvisí jako střída se základem \**MĚ-*, v. t. 2a) § 12

a) zdrob. *modulus* mírka, měřítko: **modul, modulovat; model; muláž**  
*modalis* způsobový: **modální, modalita**

**modifikace, akomodace (-in); komoda, komodita**

b) *moderari* mírnit (rozšířený základ): **moderace, moderato** (it.)

c) úžení významu: **móda, modistka; moderní**

**modifikace, komoda či komodita.** Rozšířením základu vzniklo *moderari*, znamenající mírnit, z čehož můžeme využívat slova **moderace** nebo přes italskou hudební terminologii přejatý termín **moderato**.

Úžším významu nám vznikla slova **móda, modistka** či pro nás zásadní slovo **moderní**.<sup>i</sup>  
(viz HOLUB, LYER, 1978)

To jsme si však připomněli, jakým způsobem slovo moderní, potažmo moderna vzniklo a zasadili jsme si je pro zajímavost do kontextu slov příbuzných, čímž nám vyvstaly poměrně zajímavé souvislosti.

Například samo výchozí slovo *modus*, vyjadřující míru, způsob, lehce zpochybňuje laický předpoklad, že by ve slově moderní, muselo jít nutně o něco nového v kontrastu s tím starým. Jde zkrátka o otevření nových modalit, nebo-li možností. Jednou z nich je bohužel i možnost uschovat dílo do komody plné zásuvek a rozdělené množstvím poliček. Nebo se nabízí využít je spíše jako výnosnou komoditu a z umělců vytvořit celebrity. Společenský život mnohých moderních umělců byl v některých případech velmi výrazný a bujarý.

Odlitek-souvislost s odlitkem předznamenává například pop art i minimal art, otevírá otázku ozvláštnění pomocí multiplikace, kopírování vlastních děl, recyklaci námětů, problematiku falzifikátů, ale i pozitiv a negativ forem /fotografie, význam prostoru u plastik (např. Henry Moore).

Modul v souvislosti s kosmonautikou, umožňuje nám asociace s fyzickým přiblížením se nových světů ve vesmíru. Na vzdálené předměty je však možné i zaostřit prostřednictvím akomodace. Tím se lehce přibližujeme k možnostem pohybu kamery a zoomu.

Zajímavá mi připadá i souvislost s pojmem moderace. Moderátor ve smyslu profese má za úkol mírnit diskusi a udržovat ji v určitém rámci tématu. Ve fyzice zpomaluje neutrony při jaderných reakcích. V klavíru mechanicky tlumí kmity. V takové souvislosti by moderní umělci měli být zklidňujícími zprostředkovateli jiných možností pohledu na svět. Na první pohled se zdá, že tomu bylo právě naopak. Burcuující směry se vypořádávaly s divokým rozvojem techniky, vědy, s hrůzami válek.

Slova jako móda či modistka právě zúžením původního základu jsou zavádějícím prvkem a komplikují termín „moderní umění“, protože jej staví do souvislosti s něčím, co je nové a sezónně oblíbené.

### **3.2 Moderní umění**

Problém nám tímto nastává při definici slova „moderní“ ve vztahu k umění. Ve výtvarné terminologii jde o termín označující umění vzniklé v období přibližně od roku 1870 do druhé světové války. Vzhledem k běžnosti výrazu moderní i mimo výtvarnou terminologii, laik toto slovo užívá obvykle pro výtvarné fenomény, které jsou oblíbené a aktuální tady a teď a je pro něj nelogické užívat je například pro umění více než sto let staré. Pro tendenci zjednodušovat a nálepkovat něco pro nás příliš složité, bývá slovo chybně užíváno pro díla patřící do postmoderního nebo současného umění, tedy umění od druhé světové války. Takzvaná první moderna však rozkvétá na přelomu 19. a 20. Století, přičemž svého vrcholu dosahuje přibližně v 60. letech 20. Století. Začíná na osvícených ideálech pravdy a pokroku, které se snažila naplnit. Pojem pokrok je jakýmsi zaklínadlem moderny. Moderna samozřejmě má vztah k tradici, ale, podobně jako mnohý pubescent, má snahu neustále minulost překonávat, směřovat do budoucnosti. Snad i tato tendence se zračí v časově tak problematickém a zdánlivě tedy na první pohled nelogickém termínu.

Je třeba poznamenat, že jednotlivé umělecké směry moderny se vzájemně ovlivňují, ať již časově stojí vedle sebe nebo za sebou. Vždyť ani jejich jednotliví představitelé nebývali zpravidla celý život věrni pouze jednomu směru, nebo s ním byli spojováni i přes své námítky a některé směry byly vymezeny spíše ideologicky než stylisticky, jiné kladly důraz právě na stylistické prostředky.

Termín označuje tvorbu umělců, kteří se odklonili od oficiálního uznávaného umění své doby a uchýlili se k uměleckému experimentování.

### **3.3 Umělecká moderna a film**

Modernismus se, jak víme, neprojevuje zdaleka jen ve výtvarném umění. Některé souvislosti výtvarného umění a filmu si nyní připomeneme.

Po vlivem modernismu vznikají filmy umělecké a filmy experimentální. Umělecké filmy, ačkoliv vzešly z komerčních podmínek, formou a stylem jsou ovlivněny uměleckou modernou a tvoří alternativu mainstreamovým zábavným snímkům.

(Z pohledu amerického filmového průmyslu je termín užíván též pro importované filmy zajímavé pro vyšší střední třídu nebo vysokoškolské vzdělance.)

Experimentální filmy necílí na širší publikum, prozkoumávají neobvyklé možnosti média či se zabývají tématy, která společnost upozaduje nebo jsou přímo tabuizována. Běžné narativnosti se spíše vyhýbají, přiklání se k lyrismu, asociativnosti, popisu či jiným formálním prostředkům. Pokud mají děj, bývá založen spíše na snech či symbolických cestách. (Viz Bordwell, Thompsonová, 1993, str.761) Následující odstavce vycházejí **z výtvarné** charakteristiky nebo poznámek k výtvarným modernistickým směrům a přechází **k filmovým souvislostem**. Poté z důvodu větší komplexnosti obrátím směr svého pohledu a od dalšího přemýšlení nad **avantgardními filmy**, opíraje se o práci Ponorná řeka kinematografie Martina Čiháka, budu odvozovat **vztahy s výtvarnou oblastí**.

### 3.3.1 Není vjem jako vjem

Za moderní umělecký směr považujeme již impresionismus, který svým přístupem k práci s barvami znamenal pro výtvarné umění, ovlivněné po léta odkazem renesance, revoluční průlom. Nejvýznamnější představitelé impresionismu jsou Monet, Manet, Degas, Renoir. Ti ovlivnili neoimpresionisty nebo pointilisty, jako byl například Seurat či Signac, a postimpresionisty. K těm je řazen především Paul Gauguin, Vincent van Gogh nebo Paul Cézanne. Ten je často označován za otce moderního umění, neboť problematizoval přístup k umění jako nápodoby skutečnosti. Impresionismus v malířství byl zaujat bezprostředností okamžiku a zvláštní kvalitou světla, což jsou zásadní otázky pro estetiku fotografie. Pokoušeli se s „vědeckou přesností zobrazit to, co vidí“ (Gombrich, 1992), viditelný svět zobrazovat novými prostředky. Impresionistické dílo neznamenal pro ně důkaz tvůrčího mistrovství, avšak bylo výsledkem aktu tvorby.

Po impresionismu výrazně akcentujícím zrakové dojmy stále intenzivněji v tvůrčích rezonuje myšlenka, kterou nám přibližuje E. H. Gombrich v Příběhu umění: „Nikdy nemůžeme jasně oddělit to, co vidíme, od toho, co víme.“(Gombrich, 1992, str.458)“ Stává se, že se v tom, co vidíme, mýlíme.“

Impresionismus a jeho následovníci tak nastolili cestu dalším uměleckým směrům, souhrnně nazývaným moderní umělecké směry, které vznikají zhruba od počátku dvacátého století, a jež jsou často označovány za směry avantgardní.

### **Impresionismus a film**

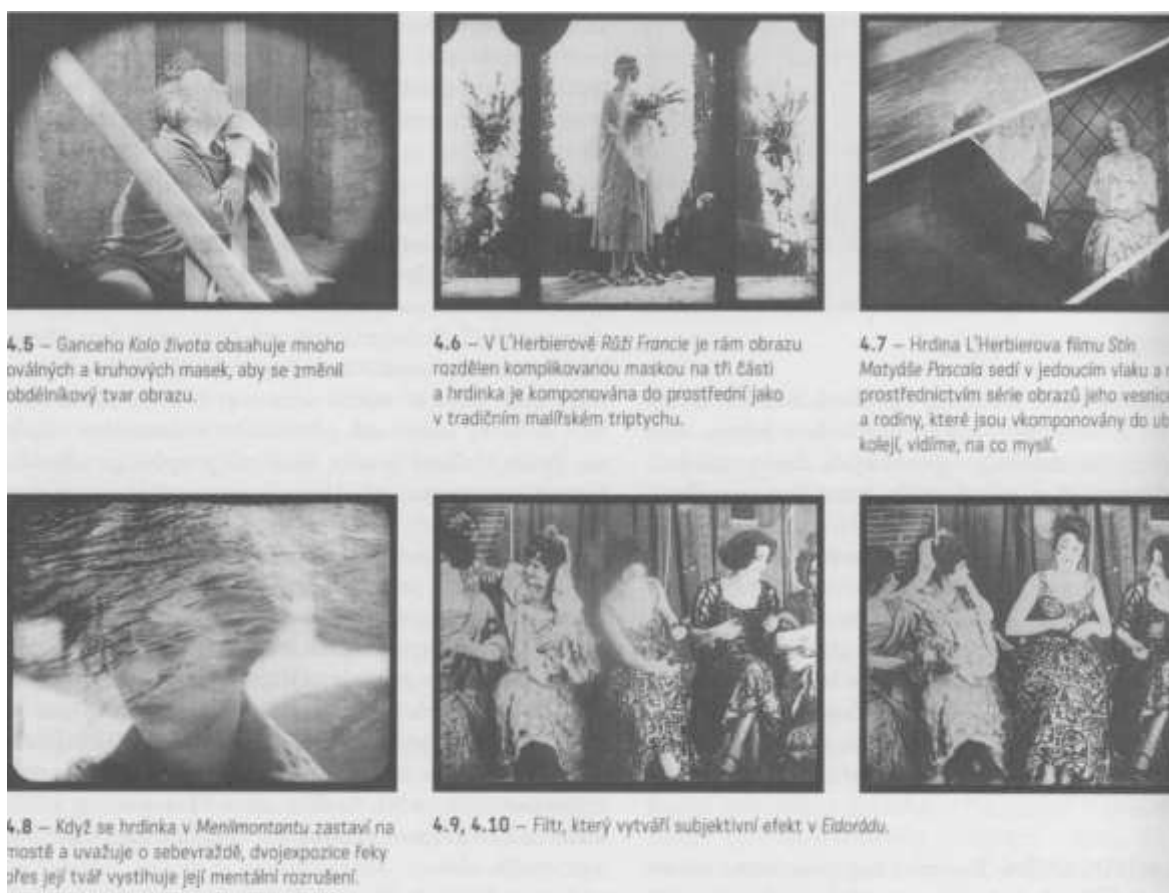
Impresionismus ve filmu vzniká mnohem později než impresionismus malířský, kolem roku 1918, a i jeho východiska jsou jiná. Tvůrci směřovali k vizuálnímu vyjadřování dojmů postav, psychologie postav, jejich duševními stavy, emocemi. Přesto upřednostňovali umírněný herecký projev, nesouhlasili se závislostí filmu na divadle a divadelním projevem. S tímto nesouhlasem souvisí i upřednostňování natáčení v exteriérech, snažili se vyhnout využití kulis evokujících divadelní scénu. Když už užívali dekorací, snažili se pro svůj záměr získat modernistické umělce nebo architekty, jejichž práce měla diváka ohromit. (viz BORDWELL, THOMPSONOVÁ, 2011, str.103). Předměty se snažili zpodobňovat pomocí takzvané „fotogenie“, což je termín, který zavedl 1918 Louis Delluc a znamená specifickou možnost fotografického nebo filmového obrazu propůjčit snímanému předmětu či postavě nový výraz, zvláštní básnický aspekt.

Až patetické filmy směřující k impresionismu tvořil Abel Gance. K abstrakci směřovala tvorba Dimitri Kirsanoffa. Impresionističtí tvůrci měli vzhledem k tehdejší situaci francouzské kinematografie poměrně dobré možnosti na propojení s komerčními filmovými společnostmi. Mnohé snímky tak vznikají spíše semiavantgardní, tedy s jistou dávkou narace, vytvořené v komerčních podmínkách, jsou však formálně a stylem ovlivněné modernismem (technikou kamery, střihu, dekoracemi, herectvím).

Malířským plátnům se snažil přiblížit obrazy andaluské krajiny ve svém filmu *Eldorado* L'Herbier. Příběh o tanečnici Sybille, která vše obětuje pro své dítě, zobrazuje zamyšlení hrdinky zamlžením obrazu, lehké zkreslení krajiny zde připomíná Monetovy obrazy, charakteristiku postav vyjadřují obličejové opileců zobrazené jakoby skrze pokřivené zrcadlo, obrovské stíny tanečnic na drapérii dokreslují atmosféru scény hrdinčiny smrti.

*L'Inhumaine* je L'Herbierův snímek, pro který Cavalcanti a Léger vytvořili neobvyklé „abstraktní“ dekorace. V dalším snímku, *Peníze*, natočenému dle Zolovy předlohy, využívá Ganceův vynález pohyblivé kamery, využil tedy automatického kruhového švenkování a jiných neortodoxních záběrů.





Obr. 2: Ukázka vyjadřovacích prostředků v impresionistických filmech. Převzato z THOMPSON-BORDWELL, 2011

Jean Epstein, využívá rychlé montáže, tematiky manéží, lesklých dechových nástrojů. V *Pádu domu Usherů* zpomaluje pohyby, k vykreslení atmosféry využívá rozevlátých drapérií, rozechvělých plamenů svíci a stékajícího vosku, využívá dominantně velkého detailního záběru.

Považuji za důležité zmínit také Louise Delluca, teoretika, zavádějícího termín vitalismus (obrazy a detaily navozují duševní stavy a emoce) nebo již výše zmíněný termín fotogenie, Claude Autant Lara oživuje svůj film detaily jako je „hra rukou“ v rukavičkách a spojuje je se zažitými symboly ubíhající vodní hladiny nebo měnících se listů kalendáře pro znázornění ubíhání času.

Jean Renoir, jeden ze synů impresionistického malíře Augusta Renoira. Renoir se, podobně jako mnozí nejen filmoví tvůrci, nechal ovlivnit mnohými stylovými inspiracemi, s impresionismem je spojován především v první fázi své tvorby, později se přiklání

k expresionismu pomocí pantomimizující stylizace hereckého projevu a zvětšených a deformovaných kulis. Expresionistickou stylizaci kombinuje s impresionistickými postupy (především změkčená kresba obrazu) v díle *Děvčátko se sirkami* podle H.Ch.Andersena.

Dimitri Kirsnoff využívá ve snímku *Menilmontant* makrodetailu rukou, rychlé montáže v kombinaci s dlouhými záběry a kupříkladu dvojexpozice obličeje hrdinky a záběrů na řeku Seinu pro vyjádření hrdinčiných myšlenek na sebevraždu. Tematicky se zde zabývá sváděním, žárlivostí, beznadějí, prostitucí.

Alberto Cavalcanti ve snímku *Rien quo les heures* organizuje materiál díla pomocí rafinovaných triků zachovávajících si například literární metaforičnost: Pařížští malíři nastřížení za velký detail oka, po reflex vlajek na hladině se plátno zaplňuje velkým počtem očí. Mělo by se snad **lidstvo dívat na svět novými očima?**!

.Joris Ivens a Paul Schuitem, holandské dokumentaristy, propojují ve svých silně impresionistických snímcích nevšední fotografie za účelem dramatického sdělení.

Jean Mitry v *Obrazech pro Debussyho* reprezentuje oblast filmu inspirovanou impresionistickou hudbou, podobně, jako tvořila například Germaine Dulacová, Ralph Steiner, Hy Hirsch a další.

Impresionistické postupy nalézáme v mnohých i dnešních dokumentech, inspirovaly filmy *Nové vlny* na přelomu 50. a 60. let a staly se součástí komerčního hraného filmu a dokonce i reklam.

(viz Ulver, 1991)

### 3.3.2 Barevný řev francouzských šelem

Fauvismus, francouzský umělecký směr, malíři jako Maurice Vlaminck, André Derain a především Henri Matisse pěstovali výrazně nadsazené barvy a předimenzované tvary k vyvolání silných emocí. Zaujala mě možnost souvislosti obrazu nejvýznamnějšího z fauvistů, Henriho Matisse s filmem. Zachytil obtížně zachytitelné expandující barevné vizuální pole. Je náročné dívat se delší dobu na jeho dekorativně bující zátiší (viz obr 3).



Obr. 3: Matisse, H.: Španělské zátiší, 1910-11. Převzato z: Foster, H.: 2007, Str.100

Jako by se vše točilo před očima. Problematizuje centrálnost zobrazení, takže recipient je nucen pokoušet se pojmout celé vizuální pole najednou nebo se spoléhat na periferní vidění, záhy ztrácí kontrolu nad vizuálním polem. Podobného výsledku kupodivu docíljuje i v případě rozměrných pláten. Úctyhodných 260 x 389 cm nás oslepuje kombinací vyzývavých barev, sršícími agresivní energií. Figura v rumělce se neustále ruší se zeleným a modrým pozadím. Divák vzhledem k rozměrům plátna a rozestavením figur nemá příliš šanci získat nad obrazem nadvládu. (viz Bois, Y.-A.in Foster, H.,2007, str101)



Obr. 4: Matisse: Hudba. 260x389 cm. Převzato z: Foster, H.:2007, str.102

Zmíněnou ztrátu kontroly diváka nad vizuálním polem vnímám jako zásadní souvislost s diváctvím filmovým, které také nemůže vidět začátek a konec filmu zároveň, ač z důvodů dynamické povahy filmového média.

Kromě četných filmových dokumentů, ve kterých se fauvismus objevil, samostatný film, který by vznikl v tomto stylu mi není znám.

Další souvislost, která se u fauvistů vzhledem k jejich inklinaci k posunuté barevnosti nabízí, je samozřejmě sama barevnost. Technologie barevnosti filmu se sice do určité míry řešila od

počátku vzniku filmu, průlom přinesl rok 1933 a vynález systému Gaspacolor, se kterým pracoval například Oscar Fischinger nebo Len Lye a zdokonalil jej o zhruba 20 let později systém Technicolor (Viz Monaco, 2004). Když se pozastavím u druhého z nich, přiznám se, že jsem při sledování jeho kolorovaných filmů vzpomněla bezděky mimo jiné na fauvistické obrazy. Inspirativní však byla pro Lyeho sama technika. Vliv Matisse (a samozřejmě jeho inspirátorů) na přemýšlení o barvě je však neoddiskutovatelný.

### 3.3.3 Hromada fragmentů zděděná po kubistech

Kubistický pohled na realitu neovlivnil pouze výtvarnou tvorbu dvacátého století. Filmovou oblast ovlivnil mimo jiné i střihem a pohybem kamery (horizontálně, vertikálně, okolo filmovaného objektu a podobně.), podobu absolutního filmu ovlivnil spolu s futurismem extrémní formalizací obrazového povrchu a osvobozením od předmětnosti obrazu.

S kubismem bývá spojován pro svůj název i Rayův film *Tajemství zámku kostka*, což je však film natočený spíše v duchu surrealismu obsahující záběry architektury a se závěrečnou scénou hodů kostkami. (Více viz Ray, Ulver i Čihák).

Kubismus spolu s futurismem a konstruktivismem našly ve filmu jen velmi malý prostor a vznikaly se značným zpožděním. Jako příklad uvádí Ulver tvorbu kubofuturistických kulís ve snímku L'Herbiera *L'Inhumaine* (Nelidská). Vzniklého Roku 1924.

První vskutku kubistický film vytvořil Fernand Léger. Jednalo se o *Charlot kubiste* (Kubistický Chaplin), jehož fragmenty se dochovaly v jiném Légerově, tentokrát spíše konstruktivistickém díle, *Ballet Mécanique* (Mechanický balet) roku 1924.

### 3.3.1 Co zbylo po řvoucím automobilu

Přívrženci uměleckého hnutí vzniklého 1909 v Itálii se hlásili k moderní civilizaci a k technickému pokroku, okouzlovala je rychlost a požadovali zničení všech tradic. Písemným základem byl futuristický manifest básníka F.T. Marinettiho (1909). Moderní současností měřená schopnost vyjádření musí být dynamickou souhrou rychlosti, dunění a vize, tedy jakési souběžné pronikání nejrůznějších životních prožitků. V malířství tento požadavek vedl přes kubistickou abstraktní techniku k uměleckému výrazu, který pomocí paprsků a silokřivek navozuje dojem pohybu a dynamického napětí. Rovněž v sochařství šly



snahy futuristů k zobrazení jednotlivých fází pohybu ve vztahu k prostoru. (Viz



Obr. 5: Dottori, G: Zákras světla za letu, 122x127 cm, Prevzato z: Martinová: 2005, str.88

představovali například Tulio Crali nebo Gerardo Dottori, Mario Sironi. Letec pohybující se nad krajinou pozoruje svět z ptačí perspektivy, velmi velký celek krajiny nazírané z výšky, navíc skrze mraky, inspiruje k abstrahování tvarů. Nejznámějšími představiteli futurismu byli Giacomo Balla, Gino Severini a Umberto Boccioni, který však nesouhlasil s tím, že by fotografie nebo film měly být považovány za umělecké formy. (Asi by se mu tedy nelíbilo, k čemu došli žáci v našem didaktickém zpracování inspirace jeho a jeho kolegů-viz „Obraz v pohybu“).

Futuristé se jako představitelé prvního uměleckého hnutí, ještě před expresionismem a surrealismem hluboce zajímali možnostmi a uměleckou pozicí filmu. Jediný futuristický film, který se dochoval, je *Thais* (1916) od Antona Giulia Bragaglii. Ani film Bally, Chitiho, Corry, Ginny, Marinettiho a Settimelliho s názvem *Futuristický život* se pravděpodobně nezachoval, je však možné ho rekonstruovat na základě obrázků a odkazů v literatuře. (Viz MARTINOVÁ, 2007, s.64-65) V čemž vidím možnost didaktického rozvedení. Nabízí se tedy využití dochovaných odkazů a obrázků k žákovské tvůrčí „rekonstrukci“ jednotlivých dochovaných fragmentů. Například představa „diskuse nohy, kladiva a deštníku“ (MARTINOVÁ, 2007, str.64) by mohla být pro takovouto tvorbu zajímavým motivem.

Potíž je však v tom, že formálně se blíží snímek spíše dadaismu či surrealismu (například protagonisté v absurdních situacích, juxtapozice antropomorfizovaných předmětů).

Další možnost didaktického rozvedení nabízí aktivita „Italských futuristů Alnalda Ginny a Bruno Corry. Ti se pokoušeli propojit vizuální harmonii analogicky s harmonií hudby. Vytvořili barevné varhany, pomocí nichž v letech 1910-12 vytvořili přímým kolorováním na filmový pás nejméně pět filmů, z nichž se však žádný nedochoval. Využívali jen čisté barvy, jejich tvorba byla prosta jakýchkoliv forem a figurace.“ Postupně začali animovat abstraktní tvary:

„Druhý motiv má barvy tři – bleděmodrou, bílou a žlutou. V modrém poli se pohybují dvě linky, žlutá a bílá, přimknou se k sobě, odpojí se a zkroutí. Pak se k sobě začnou vlnit a propletou se. „

Film *L'arcobaleno* (1912): „Barvy duhy tvoří dominantní motiv, který se příležitostně zjevuje v rozdílných podobách a se stále narůstající intenzitou, až konečně exploduje oslňující silou.“...Celá symfonie je založena na tomto kontrastu mezi oblačnou šedí na pozadí a duhou, na boji mezi nimi.“(viz ČIHÁK, 2013)

Žáci by dle uvedených textů po malých skupinkách tvořili animaci vlastní malby na průsvitné folie.

### 3.3.1 Srážka obrazů

Film baví každého a dostane se ledaskde. Skrze film byla možnost přiblížit revoluční myšlenky lépe než z plakátů a letáků. Proto v době sovětské revoluce využívají moderních prostředků k propagaci revolučních myšlenek. Souhrnně bývají tito tvůrci označováni za montážníky. Řadí se mezi ně Lev Kulešov, Vsevolod Pudofkin, Dziga Vertov a především Sergej Ejzenštejn. Vycházejí z experimentů L. Kulešova, jenž experimentoval s filmovou tvorbou. Do určité míry vycházela práce se s montáží z politických podmínek, tvůrci neměli dostatek materiálu a byli nuceni využívat již natočených filmů. Nejslavnějším snímkem ruského konstruktivismu je *Křižník Potěmkin* Sergeje Ejzenštena.



Obr. 6: Plakát na film *Křižník Potěmkin*. Převzato z obrazové podpory přednášek.

Snímek je význačný netradičními kompozicemi, násobením i neotřelými kombinacemi a „srážkami“ nespojitých záběrů. Mnohdy vytváří nové významy („intelektuální montáž“ srov.s odlišným přístupem k těmto srážkám u Fernanda Légera). Do jisté míry pracuje s výtvarnými konstruktivistickými kompozicemi.

V didaktických souvislostech se přímo nabízí využít agitačních a manipulativních možností plakátu a filmového média.



### 3.3.2 Není výraz jako výraz

Expresionismus je pojem pocházející z latinského *expressio*, znamenajícího výraz.

*Dovolte mi teď krátkou vsuvku v podobě jazykově asociativní řady inspirované tímto pojmem. Výrazné mohou být barvy, můžeme vyrazit kupředu, zachytit výraz tváře, rozebrat výraz v lingvistice jakožto jazykový konstrukt, matematický výraz či výraz v informatice, postihnout nebo vyjádřit umělecký výraz, a to například expresivní výraz. Tímto jsem narazila na bolavé místo terminologie výtvarného umění:*

#### **Expresivní≠expresionistický**

Je velmi důležité odlišovat dva příbuzné pojmy „expresivní“ a „expresionistický“. Mnohdy k záměně nebo nedostatečnému odlišování uvedených pojmů dochází též u některých pedagogů či v literatuře tvářící se odborně.

Expresivní díla, ve smyslu citového vyjádření a jím ovlivněného malířského gesta, můžeme najít již mnohem dříve v celém v průběhu dějin umění. Oproti tomu pojem expresionistický svými morfémy odkazuje úžeji ke směru 1. poloviny 20. století, tedy k expresionismu a přímo dílům s ním spojovaným. Je spojován s Německem a skupinami *Die Brücke* v Mnichově a *Der Blaue Reiter* v Drážďanech.

„Zdůrazňuje vnitřní, psychické hnací síly tvorby a umělecké dílo chápe jako projev duše, nikoliv smyslů. Překonává vnějškovost a prožitkem i vcítěním chce proniknout k podstatě reality přírody a lidského bytí. V tvarech i barvě stupňuje výraz (kontrastnost, dynamika) až k deformaci. Stylizuje tvary, projevuje se lineárně, volí jednoduché prostředky, nelomené barvy, protiklady světla a stínu a hledá novou zákonitost výstavby díla.“ (viz BLAŽÍČEK, KROPÁČEK:2013,s.112)

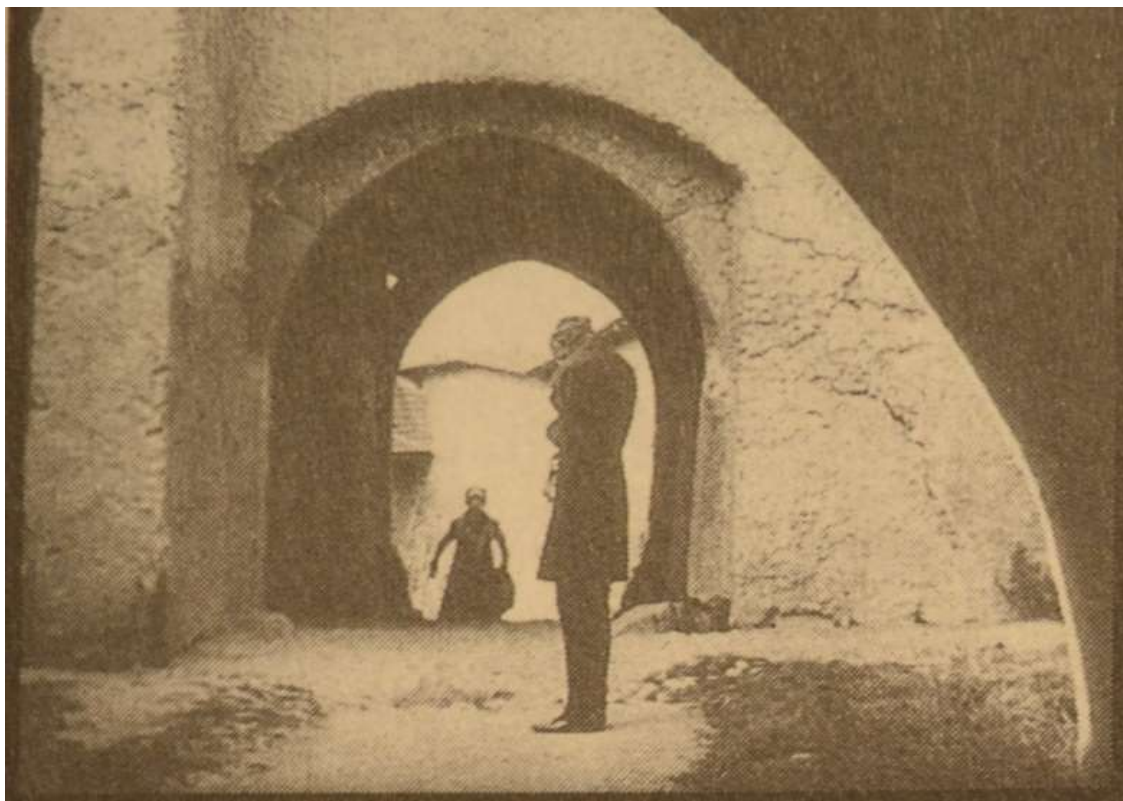
Expresionismus není slohový pojem a po stylové stránce představuje umělce různého stylového zaměření. Vyznačuje se tedy výrazovou silou, spontánní barevnou a světelnou působivostí při jistém odklonu malířství a grafiky od skutečnosti, vázané na přírodní realitu. Typické je zjednodušení nebo dokonce naprostá ztráta všech forem, ale také používání silných barev v opozici k tradicím a impresionismu. Za zakladatele či předchůdce a inspirátory je považován P. Gauguin, V. Van Gogh, J. Ensor, E. Munch, F. Hodler. Vrcholu dosáhl ve zmíněných spolcích jako *Blaue Reiter* v Mnichově a *Die Brücke* v Drážďanech,

později v Mnichově. M. Beckman, E. Nolde, O. Kokoschka, G. Rouald, Ch. Soutine patřili v Evropě k nejvýraznějším nezávislým zástupcům tohoto směru, kteří přenášeli subjektivitu do obrazů a nadřazovali osobní cítění realitě.“ (BERNHARD, N., 1996)

Tendence se uplatnily ve fr. Fauvismu. Vlivným hnutím se stal v Německu, kde se objevuje i výstižné pojmenování (1911). Obdobím expresionismu prošel O. Kokoschka, ve Francii G. Rouault. Naléhavě se expresionismus rozvinul v Německu po 1. Světové válce (G. Grosz, O. Dix). Expresionismus se projevil v malířství, grafice, kresbě, posléze v plastice a v inscenaci, paralelně probíhal v literatuře, dramatické tvorbě a ve filmu. V hledání pravdy byl sociálně kritický a protiválečný, ačkoliv si jej někteří nacističtí představitelé oblíbili snáze než např. dadaismus. V Německu má expresionismus své programy a teorii, která pomohla objevit pozdní fáze slohů (např. pozdní gotika) a přispěla k nové interpretaci manýrismu i baroku.

Pro prvních dvacet let 20. století byl expresionismus vedoucím směrem v oblasti malířství, literatury i hudby. Jeho kořeny bychom měli hledat již v 19. Století, kdy působili jeho inspirátoři, symbolismus Vincenta Van Gogha, Paul Gauguin, nabisté, symbolisté Edvard Munch či James Ensor. Bývá chápán jako reakce na střízlivost 19. Století a zároveň nesouhlas s názorem, že veškeré společenské rozpory budou vyřešeny technickým pokrokem. Vyplavuje se v něm vnitřní neklid německého národa, jehož materiální podmínky byly po válce neuspokojivé. Tento neklid mocně živila nostalgie přeživších. Adorace výrobních vztahů, kdy se lidská přání stávají vlastnictvím někoho jiného a světu vládne nelidská moc spolu s německou tradicí mysticismu a magie vedlo k oživení starogermánských bájí, romantických námětů (z hlediska charakteristických motivů zde často najdeme konfliktní dvojice: Člověk a smrt, Člověk a stroj, Člověk a zvíře, Člověk versus anonymní moc) a k přehodnocení romantických postojů. Člověk přestává být chápán jako individuum svázané konkrétní morálkou. Na povrch se dostává emoce, subjektivní

prožitek. Expresionistická díla se vyznačují jistým individuálním výrazem.



Obr. 7 Záběr z filmu *Upír Nosferatu. Hrabě Orlok, upír*. Převzato z: Bordwell-Thompsonová.: 2011, str.116

Ve filmu byla vrcholem expresionismu léta 1919-1924.

Filmový expresionismus se vyznačuje vypjatým herectvím často reagujícím na výtvarné kulisy, výrazným maskováním, extrémními úhly záběru, emotivním osvětlením a využitím dlouhých stínů postav a kontrastu temných a světlých ploch. Filmové kulisy se v interiéru mění z dříve výhradně užívaných malovaných dvourozměrných na prostorové. Zásadní je pro expresionismus deformace. Proto ve výtvarném umění nemohla vést cesta k abstrakci skrze tento směr. Deformovat můžeme totiž pouze figurativní tvar. Jak se však s takovou deformací vyrovnat ve filmu? Máme-li hraný film, herce není možné přímo mrzačit. Deformaci tvarů a obrysových linií, ke které dochází ve výtvarném umění, ve filmu nahrazuje výrazné líčení a herecké gesto přizpůsobené výtvarnému řešení scén. V praxi to

může znamená například (uk) ...



*Obr. 8 Záběry z filmu Kamenný jezdec(vlevo a Upír Nosferatu(vpravo). Hrabě Orlok, upír, ilustrují přizpůsobení postav jejich okolí, popřípadě jejich deformaci skrze využití stínu. Převzato z: Bordwell-Thompsonová: 2011, str.116*

Ovšem nezapomínám tu na abstraktní expresionismus. Jeho východiska jsou však odlišná, abstraktní expresionismus došel k nefigurativnímu tvaru nikoliv deformací, ale stylizací a abstrahováním tvaru. Analogii zde však nacházím právě například v osvobozování obrysové linie. Herce vnímáme běžně jako od pozadí oddělenou entitu. Jak jinak ztvárnit rozpouštění obrysové linie živého herce ve vztahu ke kulisám než nepřirozeným pohybem přizpůsobeným tvarům kulis? Ve výtvarném umění je expresionismus také spojen s neoexpresionismem a fauvismem, vzhledem k využívání čistých barev, jejich kontrastními spojeními, jejich symbolikou a vypjatou obrazností. (Pro černobílý film je zde tedy zásadní především kontrast černé a bílé, světla a stínu). Na rozdíl od fauvismu se však expresionismus zaměřuje na temnější stránku světa a lidství v něm. Symbolisté byli pro expresionismus významní inspirátoři v zaměření na vnitřní neklid umělce v nepochopitelném světě.



Obr. 9 Munch, E.: Výkřik, 91x74 cm, Převzato z: Bordwell-Thompsonová: 2011, str.35

Vlna expresionismu za sebou zanechala novou zkušenost. Dříve spíše doplňky dominantního hereckého projevu jako dekorace, kostým nebo osvětlení, se mohou stát stejně důležitou nebo dokonce podstatnější složkou filmu. (volně dle Malý labyrint filmu s 131)

Expresionismus ve filmu se týká Německa dvacátých let. Vznikly notoricky známé filmy jako *Kabinet dr. Caligariho*, 1919 (R. Wiene), *Nosferatu* (F.W Murnau), *Metropolis*, 1926 (Fritz Lang)

Expresionismus předznamenává již film *Pražský student* z roku 1913. Dekoracemi sice odkazuje spíše na futurismus, avšak záměrnými deformacemi těchto dekorací,

osvětlením, maskami, excentrickou stylizací hereckého projevu, již budoucí expresionismus prozrazuje.

*Kabinet doktora Caligariho* vzniká v době, kdy v Německu již v malířství neměl hlavní slovo expresionismus. Podobné emocionální napětí, ostré nasvícení reflektory nebo davové scény nemajetných, najdeme v oblasti divadla, které se otevřelo expresionismu téměř souběžně s filmem.

(BERNARD, FRÝDOVÁ, 1988M str.129:) „Do podivných tvarů stylizované obrazy ostře kontrastovaly s oslnivě bílými, každý záběr se stával samostatným obrazem, v němž i postavy a jejich pohyby měly přesně určené a promyšlené místo. I herci se museli podřídít koncepci filmu, v níž hra světla a stínů byla stejně důležitá jako jejich projev.“

Murnauův *Nosferatu* je specifický natáčením v exteriérech. Deformaci tvaru figury v souvislosti s jejím prostředím řeší například natočením pouze jejího stínu.

### 3.3.3 Houpající se koníček

Dadaistické filmy v sobě propojovaly různé umělecké formy. Jak umělecké, tak filmové. Mnohdy řadí hrané záběry zaznamenávající absurdní situace mezi dokumentární záběry nebo abstraktní motivy. Podobně jako ve výtvarném umění například v oblasti koláže či asambláže nebo i readymades, propojují již použitý materiál v novém kontextu.

Ukázkou filmu, který považujeme za typicky dadaistický, je *Mezihra* Reného Claira.

Vznikla pro přestávku představení baletu. Propojuje v sobě principy dadaismu. Dalším i autory, kteří jsou spojováni s dadaismem nejen filmovým jsou Man Ray a Marcel Duchamp se svými *rotoreliéfy*.



Obr. 10 Schwitters, K.: *Konstrukce pro ušlechtilé ženy*, 103x84 cm, Převzato z: *Walther, F.2011, str. 128*

### 3.3.4 Probuzení ze snové reality

„Z předmětu lze usuzovat, že jsou za ním skryty další.“

*René Magritte* (viz KLINGSÖHR-LEROY, C.:str.64)

„Vztah mezi realitou a malířstvím je navzdory iluzionistickému způsobu malby trvale narušen.“ (KLINGSÖHR-LEROY, C.:str.64)

### Surrealismus ve výtvarném umění

Předchůdcem surrealismu, někdy označovaným dokonce jako jeho první období, byl dadaismus.

Slova „surrealistický“ užil prvně Appolinaire v roce 1917 pro označení své hry *Drame surréaliste en deux actes actes e tun prologue*. Tento pojem zaujal Andrého Bretona, jež ho přejal. Jakožto směr ho definoval následovně:

„SURREALISMUS, subst., mn., čistý psychický automatismus, jímž má být vyjádřen, ať už slovně, ať písmem nebo jakýmkoliv jiným způsobem, skutečný průběh myšlení. Diktát myšlení s vyloučením kontroly vykonávané rozumem mimo jakékoliv estetické nebo mravní zaujetí.

Surrealisté tedy pracovali s čirou fantazií, využívali složitých alegorií nebo snových vidin. Jde o označení velkého počtu umělců vycházejících ve svých dílech z fantastična, podvědomí, snu. Surrealismus má mnoho forem. Všechna díla se však vyznačují iracionálním pojetím, vytvářením mysteriózních nadskutečných zobrazení. Surrealistická díla lze rozdělit do dvou oblastí. **Veristický** surrealismus je navzdory „surreálnému“, imaginárnímu námětu malovaný s až úzkostlivou snahou co nejpřesněji popsat skutečnost. Oproti tomu je **absolutní** konstruovaný z téměř abstraktních tvarů.

Ve spojení se surrealismem nám na mysl mohou přijít pojmy jako bizardnost, zlomkovitost, nebezpečí, překvapení, strach. Ošklivost se tu pojí s okouzlením. Odhalování nevědomí, zobrazování vizuálně nemožného, téměř abstraktní symboly z oblasti sexu.

Napětí ve vztahu obrazu a názvu (Fotografie *Mana Raye* např. Magritte...). Přeměna a ozvláštňení. (Str.90 Taschen Surrealismus)

Vzlety vizuální fantazie z minulých období, která (podobně jako v případě dvojice pojmů expresionistický expresivní) nemůžeme sice označit za surrealistická, avšak do jisté míry surreálná, (ačkoliv spíše alegorická) jsou například díla Bruegela a Bosche. Též Archimboldovy portréty či Leonardovy „Grotesky“ bychom mohli označit za surreálná obrazná vyjádření. Opět jde však o dva samostatné pojmy, s jejichž vztahem by vzdělaný člověk měl být srozuměn.

S vlivem spisů S. Freuda a jeho žáků se rozšiřovalo pole vyjadřovacích prostředků, které mohli využít surrealisté. Psychoanalýza poskytla surrealistům metodu šoku, zaměřenou na veřejné mínění.

Nezastřená sexualita, zesměšnění předmětů denní potřeby, zbavených praktické použitelnosti. (BLÁHA ½ s.14) pomohli do budoucna předmětu k osvobození od jeho dosavadní role pouhého objektu zobrazení a dali mu možnost stát se novým výrazovým prostředkem.

Dada i surrealismus zpochybňovali obecně uznávanou estetiku. Paradoxně nutili klást otázky poznání. Avšak i jejich současníci ve svých dílech svým způsobem varovali před pseudozkušeností. Pokoušeli se různými metodami a přístupy rozšířit svou zkušenost.

Str.44: „Surrealisté byli poháněni touhou stáhnout svrchní konvenční kůži z estetického těla a vrazit osten do odkrytého bezbranného živého masa.“ Ve smyslu této metafory bylo dada „neodpovědný mladý chirurg, který rozřízl tělo a pak se vytratil od otevřené rány“, zatímco u surrealisty nalezneme alespoň náznak metodické pečlivosti.

Otřese-me-li jednou určitým systémem, může to být zdravé. Pokud se však šoky opakují neustále, mohou znudit, unavit a tím ztratit svou sílu a smysl.

**Filmový zážitek** býval spojován se surreálnem mimo jiné i pro specifický způsob promítání filmů. Obrazy reálného světa přetvořené skrze záznam na celuloidový, průsvitný materiál, povstávaly v prostoru promítacího sálu. Ať už šlo o jakýkoliv kinosál, nebo o speciální klub pro promítání filmů alternativních k běžné masové produkci, ostré světlo promítačky v jinak zšeřelém sále nechávalo obrazy těchto předmětů, postav, dějů či scénérií znovu ožít. Povstávaly v jakési snu podobné (sur)realitě, v nových souvislostech, jakoby v nové dimenzi. Vytržení, které zažívám po skončení podmanivého filmu v kině, dá se přirovnat k probuzení ze snu. V sále se rozsvítí a já, dosud divák vtažený do filmového prostoru, diegetizující, musím si chvilku zvykat na jiné světlo, které dopadá na běžnou realitu, na kterou jsem během filmu do určité míry schopna zapomenout. Podobnost sledování filmu a snění je ještě doplněna aktem sdílení zážitku s lidmi nejen v sále, může tak „vzniknout kolektivní mýtus vyzařující z nevědomí celé společnosti.“(Richardson, A2)



**Surreální** charakter filmu promítnutého v kině se však může týkat jakéhokoliv filmu obecně, nikoliv pouze filmu označovaného jako surreální či přímo surrealistický.

Jako surreální bychom mohli označit film, který, ať již záměrně, nebo i mimoděk, je ve shodě se surrealistickou estetikou a smyslem.

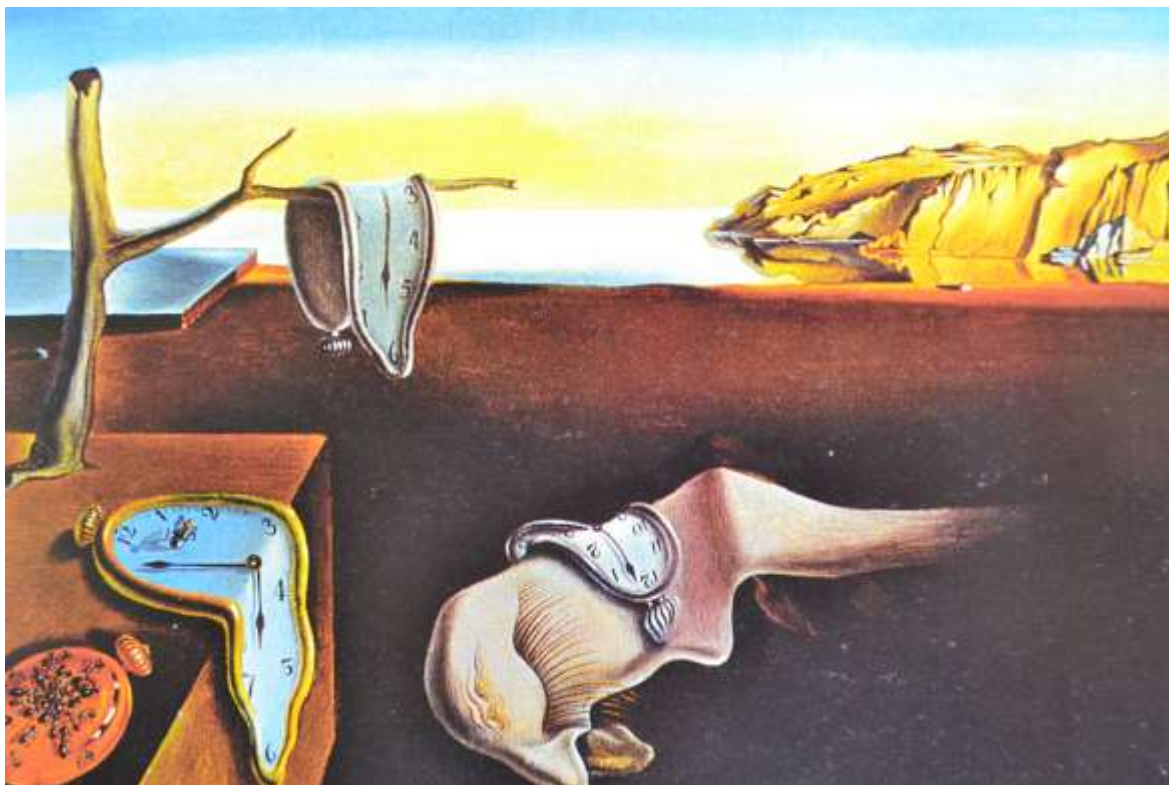
Za surrealistické bývají většinou považovány filmy tvůrců hlásících se k tomuto hnutí. Ti měli za hlavní cíl šokovat. Tak jako pro malířskou oblast tohoto směru, i pro filmový surrealismus byla příznačná snovost nebo fascinace mechanismy snu, asociativnost a přenášení významu pomocí básnických tropů, iracionalita, sexuální pudovost a problematizace vztahů mezi mužem a ženou. Logika vyprávění příběhu je násilně narušována a cíleně směřuje k absurditě. Pracuje tedy podobně jako surrealistická malba. V případě veristického surrealismu napětí vzniká díky absurdním spojením konkrétních motivů. Oproti tomu absolutní surrealismus využíval automatismy a mechanismy podobné stříhu v surrealistickém filmu, znejasňování motivu v obrazech Yvese Tanguyho mi evokuje filmovou paralelu-využití zamaštění objektivu u Mana Raye, čímž nám vzniká snové napětí. Divák je drážděn kontrasty. Například u Tanguyho je mimo jiné zdrojem tohoto podráždění dichotomie precizní malby a zastření konkrétnosti motivu s využitím podivných amorfních tvarů. Man Ray se s takovým zastřením vypořádal s využitím předsádek nebo manipulací se sklem objektivu. Ve filmu *Mořská hvězdice* jej zamašťuje. Umožňuje tedy divákovi pocítit napětí, jež cítí snící člověk v momentě, kdy přestává být unášen asociativním proudem snu, avšak má potřebu konkretizovat detaily snění, jež mu o to více unikají.



Obr. 11 Surrealismus užíval můj. i techniky koláže. Ukázka 4 kusů žákovských prací seznamujících se s touto technikou.,5. třída, skupinová práce, Formát A2

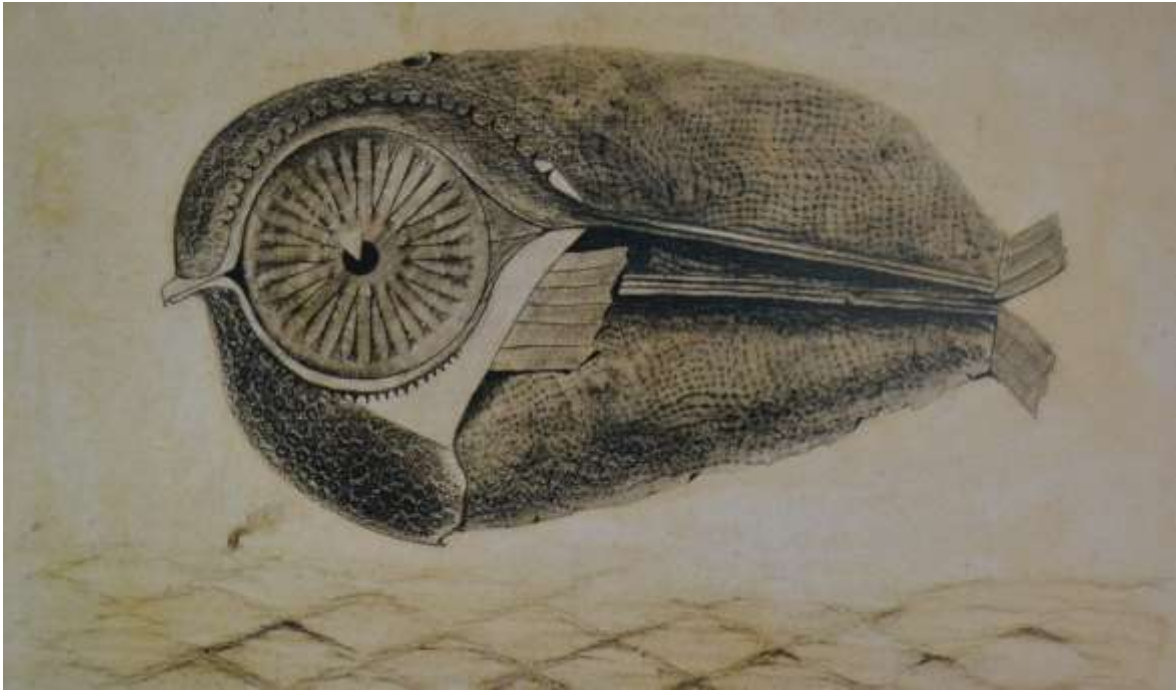
Jedním z veřejnosti nejznámějších filmů avantgardy, film Louise Buñuela a výtvarníka Salvatora Dalího je Andaluský pes. Vzhledem k narativním tendencím je například Stannislavem Ulverem řazen do semiavantgardy, Ulverův student Čihák (ČIHÁK, 2013, str.217) je zásadně proti obvyklému označování tohoto filmu za nejtypičtější avantgardní film 20.let. Argumentuje především prací kamery, která absurdní situace a motivy zaznamenává v podstatě jako klasický narativní film, ač se záměrně zmatenou časovou

návazností.



Obr. 12 Dalí, S: Stálost paměti 24x33 cm, Převzato z: Walther, F.2011, str. 143

Souvislost: Dalí Stálost Paměti str. Motivicky: Pro avantgardu typický motiv oka: Využití nebo vynalezení nových technik pomáhalo proniknout různým otiskům nebo stínům materiálního světa do konkrétních mediálních vyjádření. Jako příklad pro malířskou oblast uvedu zálibu Maxe Ernsta v koláži nebo jeho obohacení výtvarných technik o frotáž. Jako další příklad jsem si vybrala Kurta Schwitterse, jehož asambláže zachycují tento přechod dvojdimenzionální malby z hmotného světa běžných předmětů nebo naopak.



Obr. 13 Ernst, M.: Ukázka kombinace frotáže s kresbou, motiv oka.

### 3.3.5 Báseň všude kolem nás

Ve dvacátých letech dvacátého století vzniká v českém prostředí, kolem avantgardní skupiny Devětsil specifický směr, který měl ideu stát se způsobem života. Zásadní pro něj byla radost, štěstí, optimismus, současný okamžik. Jednalo se o poetismus. V obyčejných předmětech všedního dne nacházeli lyrické aspekty života. Motivicky hledali tyto radosti v technickém pokroku, životě velkoměsta, cirkusovém a pouťovém prostředí, lákaly je exotické kultury a jejich artefakty. Fascinoval je pohyb, světlo, inspirovaly dopravní prostředky, továrny, a v neposlední řadě biograf a vše kolem filmu.

Ve výtvarném umění jej reprezentovali Štyrský, J, Toyen, Muzika, F.

#### **A film**

Na filmu poetisté obdivovali hravost tvarů, světla a pohybu, možnosti vyvolávání emocí a ovlivňování nálad. Přičemž upřednostňovali radost ze života, hravost a optimismus. Neuznávali ve filmu popisnost, ale cenili si vizuální obrazotvornosti a fotogenické povahy filmu. Karel Teige uspořádal své úvahy nad filmem do sborníku „Film“.

Poetisté vytvářeli takzvaná filmová libreta. Básnické texty, které ne vždy byly realizovatelné, a nevznikaly za účelem zfilmování. Naopak, film si měl čtenář představovat

ve své mysli, oddat se vlastní bujné obrazotvornosti a nikoliv se pasivně nechat vést fantazií tvůrce. Hravou asociativností textu vytvářeli dojem filmového střihu. Filmová libreta tvořili například Jaroslav Seifert, Jiří Voskovec, Vítěslav Nezval, Adolf Hoffmeister, , Vladislav Vančura, Jiří Mahen

**Didaktický odkaz:** Pro příklad využití avantgardních filmových libret pro filmový workshop viz didaktickou část.

### 3.3.6 Abstraktní umění

S tendencemi k abstrakci či s její čistou formou se setkáváme u mnoha stylů moderny. U jejích základů stojí již v počátku této práce zmíněné vědecké, kulturní a další změny v tehdejší společnosti. Inspiračními zdroji z oblasti předcházejících směrů byli především kubismus, a to spíše pro racionální proud abstraktního umění, tedy pro neoplasticismus, konstruktivismus, suprematismus, ale i pro osobnosti dadaismu a absolutního surrealismu, které si mnohdy prošly obdobím vlastní kubistické tvorby. Racionální proud inicioval vznik racionální abstrakce. Dalšími zdroji byl ale také impresionismus, postimpresionismus a fauvismus, a to pro přehodnocování práce s barvou a její osamostatňování ve vztahu k předmětné skutečnosti, což tvořilo zásadní východiska především pro výrazově expresivní proud abstrakce, abstraktní expresionismus, surrealismus a negeometrickou abstrakci.

**...A film:** Vztahy abstrakce a filmu jsou v určitých oblastech velmi sepnuté a oba fenomény jsou pro sebe do určité míry vzájemně důležité a díla a myšlenky jejich tvůrců se v obou oblastech vzájemně doplňovaly. Jak abstraktní umění, tak i film, zkoumali své hranice a pokoušeli se neutřelým způsobem pojmout svou vlastní existenci.

Prvním příkladem, který v této souvislosti uvedu je fenomén *Cinéma pur*, neboli *Čistý film*. Jde o ryze fotogenický pokus o dokonalý filmový tvar. Nejde o animovaný film, ale o mnohdy detailní záběry strojů, záznam geometrie a mechanického rytmu.

Za jeho představitele jsou považováni Léger, Moholy Nagy, Steiner a především Chomette.

Zasadme si nyní fenomén Čistého filmu do kontextu filmové avantgardy v pojetí Martina Čiháka:

## 4 Filmová avantgarda a výtvarné umění

**Martin Čihák** ve své „odborné poezii“ s názvem *Ponorná řeka kinematografie* člení filmové avantgardy na základě použitých výrazových prostředků do šesti oborů.

- 1) Strukturální film
- 2) **Absolutní**
- 3) **Čistý**
- 4) Sklížený
- 5) Spontánní
- 6) Úžeji **avantgardní**



Sdílení



Sdělování

Přičemž směrem od úžeji avantgardního filmu ke strukturálnímu klesá míra narativnosti a sdělnosti a roste asociativnost a možností sdílení.

Čihák ve svém odborném zamyšlení zdůrazňuje že v avantgardě jde o zpřítomňování skrytých struktur a jakostí naší mysli, jež leží jak před, tak za vyprávěním příběhů a které mají co dočinění s naším pohybem ve světě. Avantgarda neznamenaá tedy novost, ale starost, schopnost činného oslovení v dané konkrétní situaci.

Avantgarda je geometrická v tom, že se ptá po samé podstatě toho, s čím zachází. (Podobně jako Duchamp v díle *Fontána* a Magritte obrazem *Dýmka...*)(ČIHÁK, 2013, Str.13): Nemluvme tedy o sdělnosti, ale o pravdivosti či zralosti díla.-I proto by měl být též divák na dílo do určité míry zralý.

„Vnějšek je vnitřek pozdvižený do síly tajemství“ (Novalis cit in Čihák, M., str.188)

## 1) Strukturální film-co ho propojuje s vu 1.pol.20.st. a proč se jím dále již zabývat nebudeme.

László-Moholy-Nagy: „Strukturou nazýváme nezměnitelnou vnitřní výstavbu hmoty.“ (LMN: Od materiálu k architektuře 1929. Praha: Triáda, 2002 s. 34)“Textura je přirozeným způsobem vzniklá povrchová vrstva (organická epidermis) každé struktury. V tomto smyslu jde v případě filmu o vlastní stavbu filmového tvaru. Strukturální film tedy zkoumá možnosti stavby filmového tvaru. Walter Ruttmann ve svém *Malerei mit der Zeit*: vidí film jako nový druh moderního malířství stojící mezi malířstvím a hudbou, přičemž za nejdůležitější jeho prvek označuje časorytmus (Zeit-Rhythmus) optické události.

Za předchůdce můžeme označit italské futuristy Bruno Corru, Arnalda Ginnu, kteří byli pro strukturální film zajímaví svou snahou přetvořit hudební strukturu v barvy na filmovém pásu. Dále především pro jejich ranou tvorbu, můžeme za inspirátory označit německé absolutní filmaře Hanse Richtera, Waltera Ruttmanna, Vikinga Eggelinga, a to především pro jejich odmítnutí narace a důraz na čas ve spojení s rytmem optické události jakožto základní princip filmu. Wenera Graeffa zvýznamnil pro film pauzu<sup>3</sup>, která svou prázdnotou pomáhá okolním záběrům „povstat“.

Za francouzské avantgardistické inspirátory hnutí můžeme označit Fernarda Légera a Henryho Chomette. Realitě nevnucují vnější estetismus, hledají její fotogenické vlastnosti. Například v Légerově *Le Balette Mécanique* není pro imitaci pohybu využito animace, pohyb je utvářen rychlou montáží, vytržením několika okének, narušením kontinuity záběrů, opakováním například formou smyček, důrazem na rytmus. Za francouze zmíním ještě Mana Raye a jeho *Le Retour á'la Raison*, které inspirovalo opět fotogenií reálných předmětů, bez příběhu a dle kritiků i bez jakékoliv symboličnosti.

Citovaný László Moholy-Nagy byl přínosem pro strukturální film díky tematizaci světlopisného charakteru filmu ve spojení hmoty a světla.

---

<sup>3</sup> V malířství vidím zjevnou paralelu této pauzy s fenoménem prázdného prostoru na malířském plátně:...U Morrise Louise (1959), Jim Dine Pět stop barevných nástrojů (1962),...nebo v sochařství Henry Moora.

Ve zdaleka neposlední řadě je však významným předchůdcem strukturálního filmu Dziga Vertov a jeho *Člověk s kinoaparátom* (1929) *Čelovek s kinnoapparatom*-kamera zde analyzuje pohyb, projektor je využit jako jeho syntetizátor. Zvýrazňuje zde podstatu vytváření iluze pohybu.

Maya Derenová ve svém *Meditation on violence* (1948) aplikuje strukturu bojových umění do struktury filmu, využívá zpětného pohybu kamery, čímž se chtěla dobrat jisté cykličnosti. Strukturně využívá též hudebního doprovodu, kdy v případě zpětného pohybu kamery jednotlivé nástroje mizí.

### **Vztah s vu**

Rozfázování pohybu Edvarda Muybridgev *Animal Locomotion* a posléze zájem o tyto fáze u futuristů, oproti tomu záznamy pohybu E.J. Mareye na jednu fotografickou desku, racionální abstrakce, kinetické um-Lázsló Moholy-Nagy-natočený modulátor světla a pohybu, později minimal art, prostor malířského plátna

Strukturální filmaři tvoří hluboko ve druhé polovině 20. století, dále se tedy touto oblastí ve své práci nebudu zabývat.

2) **Absolutní film** (vzniká v Německu ve 20. letech) a označuje rané dvourozměrnou tvorbu zaměřenou na pokusy s liniemi a formami. Směřuje k vyvolání skutečné představy pohybu nezávislé na obrazové realitě. Jeho hlavními představiteli jsou:

Walter Ruttmann (své filmy označuje jako Opusy)

Hans Richter (Rytmy)*Wachsexperimente*-využitím vrstev vosku postupně taveného předznamenává budoucí tendence některých tvůrců k informálnímu způsobu tvorby.

Oskar Fischinger (Studie), Viking Eggeling a Čihák uvádí jména jako Dwinell Grant, Jordan Belson, Hy Hirsh, bratři John a James Whitneyové aj. (ČIHÁK, 20013, str.73)

Kameru používali jako záznamové médium, abstraktní svět byl snímán z předkamerové reality. (Kameru jako nástroj však můžeme z procesu zcela vyloučit. Někteří následovníci výše uvedených autorů ve 2.pol.20.st vytvářeli *handmade filmy* různými výtvarnými postupy přímo na filmový pás -Lan Lye, Harry Smith, Stan Brakhage, náš Petr Skala aj., absolutní film nemine využití různých osciloskopů, strojů a posléze počítačů.)



Čihák vychází z díla Petra Vopěnky *Rozpravy s geometrií* (Praha: Panorama 1989), tedy absolutní film nechápe v aristotelovském pojetí geometrie, kdy geometrické tvary jsou pouhým abstrahováním od konkrétních objektů, avšak chápe je jako ideální, a proto je můžeme považovat za nejvhodnější místo pro kontakt se světem idejí. Ty nemohou být pouze pod nadvládou rozumu. Je velmi náročné vyhnout se symbolistní metaforice a sklouznutí k literárnosti.

### **Vlivy v umění na absolutní film**

Na celé hnutí absolutního filmu, a to především po nástupu barvy, měl značný vliv Vasilij Kandinskij se svým dílem *Über das Geistige in der Kunst*, potažmo tedy německá filosofie a estetika, ale i theosofie Rudolfa Steinera.

Zásadní pro vznik a podobu absolutního filmu byly též podněty z kubismu a futurismu. Kubismus nikoliv ve smyslu zjednodušujícího a nepřesného „obcházení přemětu ze všech stran“, avšak spíše skrze radikální formalizaci obrazového povrchu. Tvar by měl mít samostatný život.

Futurismus kromě počáteční energie přispěl absolutnímu filmu především novými, většinou technickými náměty a dynamismem.

Futuristé považují za nutné realizovat malířství, které se osvobodilo od konvenčních forem objektů z vnějšího světa a získalo si pro sebe svět abstrakce, zbavit ještě jeho imobility. Aby mohlo podobně jako hudba vyjadřovat naše emoce. (viz Čihák)

3) **Čistý film - Cinéma pur** (Francie 20. a 30. léta) je oproti absolutnímu filmu trojrozměrný a vzniká ve stejné době ve Francii. Šlo zde o potlačení racionálního jádra výpovědi, ironizaci, využívali náhodná montážní spojení či deformace. Mezi jeho známé představitele patří například:

Henri Chomette (Pět minut čistého filmu) (Mladší bratr Reného Claira)

Man Ray - tendence k čistému filmu nalezneme v jeho rané tvorbě (*Le Retour á la raison*;  
Emak Bakia - Fernand Léger (*Mechanický balet* 1924)

Hans Richter (*Vormittagspuk*, 1927)



Obr. 14

Záběry z Richterova  
*Vormittagspuk*. Převzato z:

*Richter: Dada-Kunst und  
Antikunst 1963*

László Moholy-Nagy *Lichtspiel, schwarz weiss grau* 1930 (světelná rekvizita zvaná modulátor světla, tmy, škály šedi a pohybu, záznam pohybu této rekvizity stojí na pomezí čistého a abstraktního filmu.)

Tvůrce obou těchto směrů zajímají vizuální rytmy a kontrasty uvnitř záběrů i v jejich montážních spojeních. Zásadní je pro ně fotogenie. Rezignují na děj nebo dokumentární prvky. „Vidíme věci nově a přijímáme je jako neznámé“ (Čihák s. 122). Zásadní na rozdíl od strukturálního filmu není struktura objektu, ale jeho prezentace na plátně.

#### 4) Sklizený co ho propojuje s vu 1.pol.20.st. a proč se jím dále již zabývat nebudeme.

Mezi novým celkem sklizeného filmu a vlastní identitou jeho fragmentů tak vzniká zajímavé napětí, které tento film utváří.

Vzhledem k tomu, že sklizený film se rozvíjí až ve druhé polovině 20. Století, nebudu se v této práci již dále zabývat filmy vzniklými na základě těchto vlivů. Nezmínit však tuto zásadní inspirační oblast, dopustila bych se kruté a nesmyslné operace srovnatelné s oddělením těla od hlavy.

#### Souvislosti sklizeného filmu a do určité míry i čistého filmu s vu

Sklizený film využívá **fragmentů** již použitých, mnohdy nalezených. Může jít jak o fotografie z časopisů, tak i o filmy natočené někým docela jiným a podobně. Podobný princip nalezneme v **kolážích** u různých výtvarných směrů počínaje dadaismem-H. Arp, R. Hausmann nebo později u.surrealismu-Ernst, fotografie Karla Teigeho, nebo, dostaneme-li se do prostoru, u konceptuálních *duschampovských ready-mades*. Či se pohybujeme na poli trojrozměrné **asambláže**, jakou tvořil Kurt

Schwitters (Merzbild, Merzbau). Ať tak či onak, každopádně sklížený film pracuje s jakousi druhotnou realitou. „nalezený materiál“ zde reprezentuje zcela nový předmět. , podobně jako zmíněné výtvarné techniky využívají předmětů reálného světa a jejich texturních vlastností.

#### **5) Spontánní *co ho propojuje s* *vu 1.pol.20.st. a proč se jím dále již zabývat nebudeme.***

Montáž je u spontánního filmu přímo, bezprostředně spjata s aktem natáčení. Film tedy zjednodušeně řečeno vzniká přímo stříhem v kameře. Za první spontánní film Martin Čihák označuje film Oskara Fischingera München-Berlin wanderung, který přirovnává ke zkratkovitě zaznamenané deníkové skice. Fischinger tento film nikdy veřejně nepromítal.

I u spontánního filmu však nastává hlavní rozvoj až později, zde konkrétně v šedesátých letech, tedy se jeho vyznavači nebudu v této práci dále zabývat.

#### **Souvislosti s *vu***

Ve výtvarném umění bych však našla analogii v zájmu o malířství duševně chorých nebo o dětskou kresbu, v automatické kresbě surrealistů, významu řízené náhody v action painting.

**6) Úžeji avantgardní film** používá materiál filmu k zaznamenání reality postavené před objektiv kamery. V první řadě nás tedy zaujme podivnost této reality. Na rozdíl od například absolutního filmu, kde velikost záběru můžeme vztáhnout k rámu obrazu nebo k vztahům mezi jednotlivými prvky obrazu, zde má stále smysl hovořit o velikostech záběru, jak je známe i z běžné narativní kinematografie. Tedy Celek, polocelek, polodetail, detail, velký detail. Velký význam má zde především velký detail, který klade důraz na podivnost zabírané (ne)skutečnosti a umožňuje pohled z blízkosti, která je pro diváka neobvyklá. Až ikonický je pro avantgardní film velmi velký detail oka.

## **5 Další možné průniky a vztahy filmu a výtvarného umění, aneb výtvarná stránka filmu, filmová stránka výtvarného umění**

Kromě uměleckých stylů, směrů, hnutí a skupin, které rozmanitými způsoby a s různou intenzitou začaly ovládat dobový kulturní a společenský život, můžeme vyvodit i jiné, nejen na začátku minulého století se objevující průniky filmové a výtvarné oblasti.

### **5.1 Prostor před kamerou**

Filmové interiéry, exteriéry, kulisy, architektura, design. Tyto oblast se týkají převážně spíše semiavantgardních filmů, protože pracují s jistou dávkou narativity. Pro filmový expresionismus bylo příznačné využívání výtvarníků pro tvorbu kulis. Kuboexpresionistické prostředí v Kabinetu doktora Caligariho je skvělou ilustrací, jak zásadně se kulisy doplňovaly s hereckým projevem a jak ovlivňovaly celé vyznění snímku.

Případ Murnauova Nosferatu je výjimkou potvrzující toto pravidlo. Z romantizujících pohnutek užití exteriéry, tajemné dálky i exotika, příroda souznící s náladami postav

Filmoví impresionisté chtěli, jak jsem se již zmiňovala, ohromit publikum zobrazovaným prostředím. Zavrhovali secesní estetiku dřívějších scén a upřednostňovali buď natáčení v exteriérech, nebo využívali výtvarníků (jako byl Fernand Léger) či nově i architektů, k vytvoření velkolepých modernistických kulis.

Didaktická vsuvka: Tvorba modelu kulis pro filmovou scénu v duchu expresionismu ve velikosti krabic od banánů, hlubších lískovek, lega, vyřazených matematických modelů.

## 5.2 Kostýmy a masky



Obr. 15 Hugo Ball v kostýmu dadaistického biskupa, Cabaret Voltaire; Janco, M.: Maska, Delaunayová, S: Kostýmy pro Tzarovo Vousaté srdce. Převzato z: Foster H., str. 135 a Pijoan, J.str.324

Kromě možností civilního dobového oblečení se nabízelo využití uměleckých kostýmů. S absurdními kostýmy a maskami pracovalo dada pro své večírky a svá představení. Pro divadlo i film vytvářel objem podtrhující a kostýmy Fernand Léger, v Rusku Natalia Gončarovová, Alexandra Exterová, která také své kostýmy doplňovala silným líčením. Kostýmy vytvářela i Delaunayova manželka Soňa Delaunayová, mimo jiné pro Ďagilevův ruský balet, který ovlivnil jak výtvarníky, tak filmaře.

Výrazné líčení ovlivněné divadelním líčením užíval expresionismus. Ten také využíval maskování různých příšer od Golema přes Nosferatu.

**Možnost didaktického využití:** Tvorba kostýmů inspirovaných avantgardou. Líčení ve stylu expresionismu.

## 5.3 Kamera

Na vývoj práce s kamerou měla značný vliv avantgardní fotografie.

Setkáváme se s různými možnostmi perspektiv jako například ptačí či žabí. Kompozice nemusí být pouze statická, ale ve velké míře se nám do obrazu dostává diagonála, a to i ve své dynamické podobě v případě klesání či stoupání pohledu pohybující se kamery. Pohyb

kamery do svých výrazových prostředků zapojil expresionismus. (viz MARTINOVÁ, str.64)Zajímavé pohledy nabízejí různé výřezy. Užití detailu umožňuje rozšíření prostoru. Zvětšení nejenže upřesňuje jevy, ale ukazuje nové strukturování matérie. Kromě zvětšování a zmenšování předmětů zabíraných kamerou (velikost záběru, zoom), zmíněného vyčleňování a dynamické kompozice, nabízí kamera modifikace filmového plynutí přerušováním, vyčleňováním a zpomalováním či zrychlováním průběhu. Dalšími možnostmi pohybu kamery je švenkování (pohyb kamery ze strany na stranu, převrácení (zeshora dolů) nebo otáčení, které může diváka dezorientovat, bývá proto využito při specifických příležitostech nebo z experimentálních důvodů. Pro avantgardu bylo příznačné objevování krásy zdánlivě neestetických a průmyslových motivů, oslava moderního života, architektury a předmětů všedního dne. (viz Monaco:2004, str.93)

#### 5.4 Grafický design: Plakát

Jedním z prvních vizuálních kontaktů, které člověk může s filmem mít ještě před tím, než jej má možnost zhlédnout je **plakát**, fotoska, neboli fotografie z filmu doplňující plakát, popřípadě ilustrace k filmu. Dnes jsou populární trailery, čili reklamy na film, čímž se dostáváme do dalších rovin filmů o filmu. Všechny tyto fenomény jsou primárně reklamní záležitost. Dobrý plakát by měl především upoutat pozornost, hned v závěsu informovat. Od toho by se měl odvíjet jeho obsah. Dává však možnost tvůrci plakátu výtvarně se vyjádřit. Logické by bylo co nejlépe vystihnout charakter filmu. Za účelem zaujetí však může tvůrce plakátu zvolit i jiné strategie. Plakáty se tak následně mohou stát, stávaly a bývají samostatným uměleckým odvětvím, předmětem zájmu sběratelů a obdivovatelů. Možnost určitého **uplatnění našli v oblasti filmového plakátu též umělci**, kteří měli například v Československu či Polsku za komunistického režimu potíže se svobodnou výtvarnou tvorbou. Zdánlivě paradoxně zde tvůrci mohli nalézt tvůrčí svobodu na rozdíl od jiných, kapitalistických zemí, kde oblast filmového plakátu byla silně ovlivněna přítomností komerční reklamy a volného trhu. Některé plakáty se svou uměleckou a sbírkovou hodnotou mohou měřit s malbami či fotografiemi, některé svou uměleckou invencí zastihují samotný film, pro který vznikly.

První období rozkvětu filmového plakátu probíhalo v období 1895-1920, v Československu pak v letech 1920-1945. Léta 1920-30 byla zlatou érou plakátů spjatých se sovětskou

avantgardou a konstruktivismem. Zde se vzájemně ovlivňovalo kompozice plakátu s montážními spojeními filmu především Ruského konstruktivismu.



Obr. 16 Ukázka konstruktivistického plakátu

#### **Didaktická vsuvka:**

Z hlediska informativnosti by měl být jednoduchý, stručný a jeho obsah jasně strukturovaný. Zásadní informace by měly být na první, nanejvýš druhý pohled zřejmé, neměl by být příliš detailní jak z hlediska psaného slova, tak i z výtvarného hlediska. Vizuálně by měl být působivý, ale ne prvoplánově křiklavý. Již výše v textu věnujícímu se Ruskému konstruktivismu jsem zmínila možnost využití plakátu a filmu nejen konstruktivismu ve výuce v propojení s tématem manipulativní funkce a možností těchto médií.

### **5.5 Chemická podstata filmového materiálu**

Podobně jako v malbě, potýká se v čase s problémem stárnutí materiálu, blednutí barev, vytrácením kontrastu a tónu. Sotva uběhlo jedno století a už je mnoho filmových děl nenávratně ztraceno. Jednou z příčin mohla být kromě válek, destruování děl i samotnými tvůrci prosté ztráty nebo zničení, křehkosti a hořlavosti materiálu a jiných důvodů právě i chemická podstata filmu.

Naštěstí se již i filmová oblast dočkala svých restaurátorů, kteří se zasazují o co nejpreciznější zachování filmových kopií, aby i další generace mohly mít obdobný filmový zážitek a nesledovali filmy se zkrásováním destruovaného materiálu.

## 5.6 Grafický design: Titulky a mezititulky



Obr. 17 Ukázka žákovských autorských titulků. Viz tvorba filmových libret.

Úvodní titulky jsou důležité pro kontext tvůrčího prostředí filmu. Většinou bývá dominantní titul filmu, následovaný uvedením režiséra, scénáristy, hlavních postav, popřípadě dalších tvůrců. Slouží i psychologicky k určitému uvedení do děje, naladění na přicházející film. Zato závěrečné titulky jsou v dnešní době například v multiplexech či na komerčních televizních kanálech mnohdy brutálně potlačovanou stránkou filmu. Podobně jako se na koncertě mezi větami netleská, kultivovaný filmový divák z kina neodejde před titulky.

V éře němého filmu byly průběžné titulky možností, jak...bývalo zvykem řadit je před obrazově zachycenou promluvu postav, nebo naopak za ni.

V rámci semiavantgardy a avantgardy nalezneme titulky například ve filmech *Andaluský pes* nebo ve filmech *Mana Raye*. V obou případech se autoři na první pohled tváří, že titulky včleňují do svého díla pro lepší porozumění snímku. Ať už se jedná o časové informace nebo o smysl díla, většinou mají tato jejich vysvětlení spíše záměrně matoucí charakter.

## 5.7 Animace

Animace sama o sobě obsahuje výtvarná díla, pracuje s výtvarnými technikami, avšak uvádí tato statická díla v pohyb. Animace je velké téma sama o sobě. Je mnoho animačních technik, zmíním ploškovou neboli papírkovou animaci, která rozpohybovává ploché předměty nebo papírky záznamem jejich jednotlivých posunů, tuto techniku jsme využili při didaktickém



úkolu zfilmování poetického libreta. Může využívat i kolážovitých materiálů nebo siluety. Za příklad použijí animaci siluet v Dobrodružství prince Achmeda (1926) Lote Reinigerové. Alexandr Ālexeieff je znám pro svůj vynález špendlíkového plátna, pomocí něhož řeší animaci figurativních motivů. Zajímavá je dále souvislost s dneškem, kdy díky digitálním technologiím jsou i snímky běžné produkce tvořeny v podstatě na bázi animace.

**Didaktický odkaz:** Animace avantgardních filmových libret viz Didaktická část.

## 5.8 Režie, rukopis autora

Avantgardní filmový tvůrce má tendence organizovat materiál z vlastních impulzů, nenapodobuje tedy přírodu nebo rytmy dané v přírodě, čímž se však přírodním procesům chtěli někteří tvůrci přiblížit. „*Přestanu hledat inspiraci v přírodě, budu se stále více obracet k pramenům vytvořeným lidskou rukou. Jsem-li součástí přírody, jsem-li příroda sama - budu stále, ať si zvolím jakýkoliv námět, ať vytvořím jakékoliv fantazie a paradoxy, působit jako příroda v jejích nekonečných a nepředvídatelných projevech.* (Viz níže: Man Ray). Tato slova Mana Raye (uvedená šířeji v textu níže), který se však nepovažoval za filmaře, ačkoliv ve filmovém médiu tvořil, znamenitě ilustrují tendence mnohých avantgardních tvůrců.

Ti, co se týká forem, spíše než objevování a registrováním existujících forem, raději se snažili vytvářet nové.

Svémi symboly chtěli zprostředkovávat hodnoty, jež jejich vize promítají do vnějšího světa, ale samy v těchto symbolech nejsou obsaženy.

## 5.9 Výtvarní umělci zabývající se filmem

Umělci počátku 20. Století se nadrželi pouze v mezích vyznačených tiskařskou barvou či štětcem. Pod vlivem mohutných společenských, kulturních změn a revolučních zjištění v oblasti vědy i techniky se vzdělávali a realizovali ve všech možných oblastech života. Těžko nás tedy i v závislosti na tématu této práce překvapí, že malíři či sochaři vzali do ruky kameru, stoupli si před její objektiv či experimentovali s filmovou matérií.

Na následujících řádcích se z různých pohledů a v různém rozsahu dívám na tvorbu nebo život umělců, kteří se vztahují jak k oblasti filmu, tak i výtvarného umění a určitým způsobem se jejich tvorba promítla do mých praxí či výtvarného řešení tématu této práce.

### 5.9.1 Pán nového rytmu



Obr. 18

„Nafilmoval jsem velmi zblízka ostře osvětlený ženský nehet, moderní nehet, pěkně

formovaný a hodně lesklý. Promítl jsem jej tisíckrát zvětšený a nazval jsem to: Fragment planety fotografované v lednu 1934. Všichni obdivovali mou planetu. Nebo jsem to nazval: Abstraktní forma. Všichni obdivovali, nebo kritizovali. Konečně jsem řekl pravdu. Co jste právě viděli, je nehet malíčku mé ženy, která tu sedí vedle vás. Diváci se přirozeně zlobili, že byli podvedeni, ale jsem si jist, že příště mi tito lidé už nepoloží směšnou otázku: Co to zobrazuje? <sup>4</sup>“ Uvedené sdělení Fernanda Légera jednak dokumentuje ne zcela pokorný a částečně ambivalentní vztah mnohých avantgardistů k jejich publiku. Zároveň však ilustruje snahu jeho autora o osvobození filmového obrazu od jakékoliv reprezentativní funkce a zdůraznění hodnoty předmětu, který povyšuje na hlavní námět zobrazení. Jeho přínosem umělecké nezávislosti filmu je v odmítnutí příběhovosti filmu, v utváření čistě filmového pohybu. Využívá k tomu prostředků jako rychlé montáže, vynechání několika políček v rámci záběru a tím narušení jednotnosti záběru. Smyček a variací opakujících se motivů. Ve filmu *Le Ballet Mécanique*. Nás Léger „vrhá...k novému vidění dávno známých skutečností“

(ČIHÁK, 2013, str. 128)

*Záběry z Légerova Ballete Mécanique.  
Převzato z: Richter, H. Kunst und Antikunst.*

<sup>4</sup> Fernand Léger, cit podle Lamač, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů*. Praha, Odeon, 1990, s.278-279

Léger vytváří čistě filmový pohyb pomocí rychlé montáže, porušování kontinuity uvnitř záběrů.

Na rozdíl od jiného mistra avantgardního filmu, Hanse Richtera, není pohyb v Légerově filmu změnou pohybu tělesa vůči rámu obrazu, on neusiluje o celistvost plochy obrazu, ale o jeho fragmentaci za účelem nových znovuspojení.

Vlastnosti mechanických předmětů polidšťuje a dává je do kontextu se zmechanizovanými projevy pohybu filmovaných osob nebo jejich fragmentů, což působí na jednu stranu do určité míry děsivě, zároveň však poněkud zábavně. Srážky záběrů u Légera na rozdíl od Sergeje Ejzenštejna záměrně postrádají vyšší rovinu ideového významu, který by tímto střetem vznikl, jde mu o vnímání filmového pohybu, o „opticko-mechanické procesy vnímání“ (ČIHÁK, 2013, str. 127). Například v montáži různých úhlů ručiček hodin vyvolává Ejzenštejn evokaci ubíhajícího času, Légera zajímá spíše rytmus a geometrie těchto záběrů, vzájemné úhly ručiček hodin tedy nesymbolizují zobrazení času.

Když se vrátím k zábavným aspektům Légerovy tvorby, původně ironicky na mě působící pocta kubizujícím způsobem stylizovaného Charlie Chaplina obsažená ve snímku *Le Ballet Mécanique* připomíná skutečnost, že avantgardisty fascinovala groteska i stylizovaná a zrychlená motorika tohoto jejího předního představitele. „...filmové postavy Charlieho Chaplina na celuloиду předběhly rychlost nejmodernějších strojů.“ (MARTINOVÁ S., 2006, str.64) To je moment, který samozřejmě modernu velice zajímal, bavil a inspiroval.

Léger, vystavovaný spolu s Picassem a Braquem a přibližující se svou prací ke kubismu, i ve své výtvarné činnosti řeší své hlavní téma technizovaného světa 20. století. Prostředí zaměřené na stroje doplňují motivy dělníků připomíná i zájem futuristů. Zajímá jej spíš umění čistých barev a rytmů než kubisticky-analytické členění obrazového pole. Formát

### **5.9.2 Muž-paprsek**

Man Ray, vlastním jménem Emmanuel Rudnitsky, se narodil 27.8.1890 ve Filadelfii.

Výtvarnu se přirozeně, jako většina dětí, věnoval již v dětství. Například v sedmi letech velmi věrně, avšak s posunutou barevností, s využitím všech barev, které měl ve své nové sadě pastelky k dispozici, zpodobnil válečnou bitevní loď, jejíž černobílý obrázek našel v

novinách. Rodiče, židé ruského původu, usadili se v New Yorku. Byli hrdí na výtvarné nadání svého syna, měli však obavy o jeho živobytí. Po střední škole se o prázdninách rozhodl nevyužít stipendia pro studium architektury na Kolumbijské univerzitě. Srdcem se cítil být umělcem, malířem. V rámci osamostatňování se od rodiny, živil se jako kreslíř reklam a ilustrátor. Neustále však tvořil. Maloval, věnoval se americké retuši, vytvářel koláže a dadaistické objekty, šachové figurky a diskutoval s přáteli a se známými: *"...nebudu už malovat podle přírody. Přišel jsem na to, že sezení před námětem může být dokonce překážkou pro skutečnou tvůrčí práci. Celkem souhlasil (pozn TJ: Hartpence v rámci rozhovoru s MR, jednoho dne na výletě), ale vyslovil názor, že se člověk od přírody nemůže zcela odpoutat, nakonec se musíme k přírodě vracet, člověk sám je příroda...přestanu hledat inspiraci v přírodě, budu se stále více obracet k pramenům vytvořeným lidskou rukou. Jsem-li součástí přírody, jsem-li příroda sama - budu stále, ať si zvolím jakýkoliv námět, ať vytvořím jakékoliv fantazie a paradoxy, působit jako příroda v jejích nekonečných a nepředvídatelných projevech. Jak se bude budoucnost utvářet jsem předvídat nemohl, ale byl jsem přesvědčen, že to přijde samo jako dílo přírody. Pud žít a pracovat si svou cestu najde, uvažoval jsem."* (str. 38, Ray, Man: Vlastní portrét)



*Obr. 19 Ray, M.: Rayogramy. Převzato z: Richter, 1965, str.112*

Díky Stieglitzově galerii poznal díla mnoha modernistů, ať už z Ameriky, tak z Evropy. K Evropské moderně cítil silné sympatie.

Oženil se, avšak po šesti letech se manželství rozpadlo. Zhruba v tomto období změn v soukromém životě, docházelo k nevyhnutelnému zlomu také v Rayově tvorbě. Nestačilo mu

být umělcem, který by tvořil "záznamy o skutečných objektech" ze svého okolí. Prosazoval avantgardní pohled na svět a modernistické myšlenky.

*"Ale leckteré z mých novějších prací začínaly být lidem nepochopitelné, jaksí neviditelné, i když je měli před očima. Očekával jsem to a skýtalo mi to dokonce určitou jistotu, že jsem na správné cestě. Co bylo druhým mystifikací, bylo mně jen mystériem."* (viz Ray, 2002 str 45).

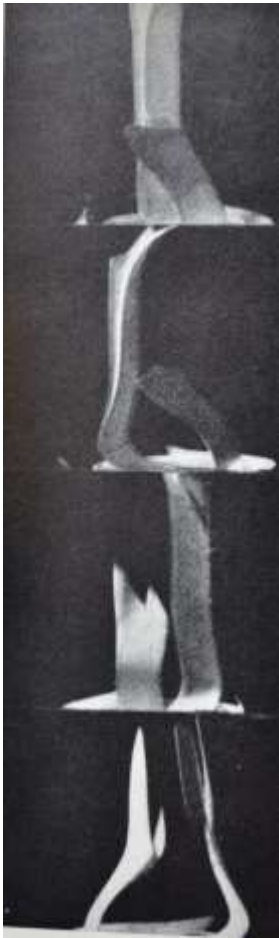
S Marcelem Duchampem roku 1920 vydali časopis New York Dada. Jeho přátelství a spolupráce s Duchampem pro něj byly zásadní a předznamenaly i jeho přesun do Paříže, kde se nakonec cítil více doma a pochopen, než v Americe.

V Pařížském Montparnassu působil od 22.července 1921. Dále zde rozvíjel dadaistické myšlenky, maloval, tvořil dadaistické objekty a asambláže, vystavoval, rychle se začleňoval do společnosti Pařížské bohémy. Avšak z důvodu obživy se stále více věnoval fotografování.

*"Nabídl, jsem se, že (Picabiovo) plátno vyfotografuji. Docházely mi peníze a musel jsem se stále častěji uchýlovat k fotografii. Po Picabiovi mi i další malíři dávali nějakou práci..."* (viz Ray, 2002 str.69)

Fotografoval portréty, ať již na zakázku, tak pro módní časopisy, nebo i pro vytvoření jakési vlastní sbírky. Stal se dvorním fotografem nejen pařížské kulturní scény, "oficiálním kronikářem událostí a osobností". Na jeho fotografických portrétech se tak objevili například Antonin Artaud, Jean Arp, Constantin Brâncuși, Georges Braque, André Breton, Jean Cocteau, Salvador Dalí, Marcel Duchamp, James Joyce, Max Ernst, Ernest Hemingway, André Masson, Henri Matisse, Henry Miller, Joan Miró, Méret Oppenheim, Pablo Picasso, Marcel Proust, Gertrude Steinová, Tristan Tzara, Virginia Woolfová a mnozí další. Fotografoval avantgardisty, šlechtu, celebrity, podnikatele, modelky a mnohé zajímavé osoby a osobnosti.

Jednou z postav, která se do jeho tvorby i života významně zapsala, byla Alice Prin, zvaná Kiki z Montparnassu. Modelka umělců, zpěvačka nočních podniků, herečka avantgardistů, objevila se ve dvacátých letech na stovkách Rayových děl a byla mu partnerkou.



Obr. 20 Ray, M: Záběry z filmu. Převzato z: Richter, H., 1965

Ve třicátých letech zaznamenaly větší úspěch též jeho malby. Ve světě filmu je znám pro své krátkometrážní filmové experimenty a hříčky.

Za války se jakožto americký občan přesunul do USA, kde žil a tvořil, oženil se s tanečnicí Juliet Brownerovou. Avšak roku 1951 se spolu se ženou natrvalo opět vrátil do Paříže, která byla jeho srdci bližší, lépe se mu zde pracovalo i žilo.

Dále fotografoval portréty, maloval, z rozličných předmětů tvořil "objekty mého zájmu"(Ray, 2002, str.186), neboli asambláže, vystavoval v Evropě i Americe, experimentoval s barevnou fotografií

Zemřel v Paříži, 18. listopadu 1976.

Kromě malířství a fotografie měl Man Ray vždy nějakou oblast, která jej provokovala k prozkoumání. Jak jsem již poznamenala výše, ve třicátých letech, konkrétně 1924, si Man Ray začal pohrávat s možnostmi filmu. První film *The Return to Reason* (1923) je pásmem rayogramů. Ve druhé polovině dvacátých let natočil Man Ray tři filmy v avantgardním stylu „cinéma pur“ – *Emak-Bakia* (1926), *The Starfish* (1928), *The Mysteries of the Chateau de De* (1929). Později Man Ray natočil ještě dva experimentální filmy: *Attempt at Simulation of Cinematographic Delirium* (1935). Také na vyžádání poskytl svůj scénář Hansi Richterovi do filmové mozaiky *Dreams That Money Can Buy* (1941), na jehož spolupráci se sešli například Max Ernst, Marcel Fernand Léger, Marcel Duchamp, , či hudebník John Cage. Necítil se však být filmařem. Z pragmatické obavy, aby se nerozneslo, že se již nevěnuje fotografování, které jej živilo nebo malbě, kterou miloval, se filmováním dále nezabýval.

Celé jeho dílo však spolu vnitřně souvisí, i proto sám sebe často ve své tvorbě cituje. (viz Ulver, 1991)

### 5.9.3 Skladatel kontrastů

Všestranný umělec Hans Richter, narozený 1888 v Berlíně, výtvarník, filmař i teoretik, podílel se na vystoupeních dadaistů Kabaretu Voltaire, přitom již tvořil geometrické abstraktní kompozice. 1919 začíná spolu s Vikkingem Eggelingem experimentovat s abstraktním filmem. Vznikl tak cyklus filmů *Rytmus 21, 23 a 25*. Pracují zde především na základě kontrastů (černá-bílá, velký-malý, daleko-blíže, celek-část...). Experimentují s papírovými svitky, které kladou vedle sebe, jako by vytvářeli orchestrální skladbu, ovšem vizuální. Abstraktní formy má však tendence kombinovat s nadreálnými prvky. Po *Studii* tak vzniká *Inflation* a především *Vormittagspuk* (dopolední strašidlo). Snímek *Inflation* propojuje dokumentární, inscenované i trikové prvky, animaci i emotivní titulky. Jednoduchostí filmových metafor, univerzálním námětem a pečlivým pozorováním skutečnosti inspirovanou cílenou satirou zde naplňuje svou představu o podmínkách vzniku umělecké hodnoty ve filmu. Dopolední strašidlo je „dadaistická hříčka o vzpouře věcí“ (ULVER, 1993, str. 109) jednotlivé obrazy snímku na sebe asociativně navazují, využívá symetrie, zrcadlení, diagonály i poskočného střihu. Výsledkem je humorný, čistý snímek využívající autorem v abstrakci prozkoumaných principů.

**Didaktické využití:** Využití tématu viz návrh Filipojakubská moderna.

Dále tvoří dokumenty, propagační filmy a protinacisticky laděný celovečerní film *Kov*, který však nedokončil. Vznikla také *Rennsymphonie* (Dostihová symfonie), dále prolog pro hraný film, zvukový film *Alles dreht sich, alles bewegt sich* (všechno se otáčí, všechno se hýbe, 1929). Na švýcarském kongresu avantgardního filmu se spolu s jinými tvůrci, mimo jiné i Sergejem Ejzenštejnem, setkává při tvorbě snímku *Die Erstürmung von La Sarras*. Roku 1941 odchází do Spojených států Amerických, kde natáčí snímky *Dreams that money can buy*, *8x8* a *Dadascope*, jež realizuje s pomocí avantgardních umělců. (Více viz ULVER, 1993; ČIHÁK, 2013)

### 5.9.4 Sochař světla

Výše již citovaný umělec (viz odstavce „abstrakce a film“; a „strukturální film“), fotograf a sochař László Moholy Nagy se narodil v roce 1895. V oblasti sochařství využíval moderních materiálů jako plexisklo či kov způsobem blízkým konstruktivismu. Podle Nagye prochází



sochařství pěti stádií. Blokovým, modelovaným, perforovaným, vznášejícím se a kinetickým. Byl vyučujícím na německém Bauhausu. I zde se zabýval rozložením a interakcí různých sil, dynamikou prostorových rytmů, přímým zážitkem prostoru. V jeho asi nejslavnějším snímku *Lichtspiel schwarz-weiß-grau*(1930). Využil své pomůcky, kinetického objektu s názvem Světelná rekvizita. Původně měly být tyto záběry jako zakončení delšího filmu zachycující různé zdroje světla. Za filmová specifika tohoto záznamu lze považovat využití velkých detailů rastrů, zrcadel, vahadel a mechanismů. V dalších snímcích uplatňuje i sociální tematiku, kontrasty světlých a tmavých tónů, horizontálně-vertikální členění obrazu či konstruktivisticky laděných záběrů z velké výšky, tedy z ptačí perspektivy. Velké celky střídá velkými detaily. Využívá i amorfních a geometrických tvarů, kontrastu objemů a dlouhých stínů. Navrhuje způsob natáčení města pomocí dvou zrcadel, které měly odrážet obrazy forem projížděného města, což mělo být zachycováno kamerou. Technický návrh polyekranu s několikanásobnou projekcí, měla být rozdělena šikmo položenými plochami, zrcadly zvětšujícími obličej a zesílenými hlasy

Je také autorem knihy *Malířství fotografie a film*, kde zaznamenává myšlenku, že vizuální prvky nejsou nutně logicky provázané, avšak skrze fotograficko-vizuální vztahy spolu prostorově a časově souvisí a diváka vtahují do dynamiky města.

V knize *vidění pohybu* vyzdvihuje pochopení a uchopení materiálu nad myšlenku, obsah a ilustraci.

(Viz Ulver 1991, str.:98-101)

### **5.9.5 Co se ví o Rose Selavy**

Jedna z nejdůležitějších uměleckých osobností století by neměla být na těchto stránkách opomenuta, ačkoliv by si jich záhadný Marcel Duchamp zasloužil mnohem více.

Jeho ready-mades, reálné předměty „přesazené“ do uměleckého prostředí a vystavené jako artefakty, nastartovaly změny norem našeho estetického vnímání. S velkým humbukem nadneseně řečeno mrštil do uměleckého světa fenomén samostatného konceptuálního rozměru díla.

Podobně i jeho rotoreliéfy otevírají cesty k jiným rozměrům. Zde se to však děje s využitím optických klamů. Mechanický pohyb zde nenápadně propojuje s erotičnem.

*Anémic cinéma* (1926) je filmový výsledek jeho pokusů s rotoreliéfy, disky využívajícími optických klamů na základě otáčivého pohybu. Dále je zde zajímavé využití kontrastů těchto optických rotoreliéfů s otáčejícími se disky se slovními hříčkami. Zmíněnými rotoreliéfy inspiroval k pozdějšímu op-artu a kinetismu. Pro první provedení filmu zkonstruoval projekční plochu z polopropustného skla s reflexní vrstvou na jedné straně. Takových skel se užívalo pro okna koupelen.

Z filmové tvorby se nám ještě dochovala jeho replika v *Dreams that money can buy*.

Z jeho výtvarné práce je pro mne důležitý *Akt sestupující ze schodů* z roku 1912. Navíc zmíním *Šestnáct mil provázku*, instalaci z výstavy surrealistů roku 1942. Pro vývoj pozdějšího kinetického umění bylo samozřejmě velkou inspirací jeho *Kolo bicyklu*, označované za první mobil, z roku 1914. Kinetické umění je další oblastí, která se svým vztahem k pohybu a jeho zkoumání souvisí s filmem. Vráťím se tak opět k Aktu sestupujícímu ze schodů, který bývá mylně vykládán jako most mezi uměním a filmem. Čihák ve svém textu problematizuje souvislost mezi Duchampovým obrazem a *Animal Locomotion* Edwarda Muybridge. (ČIHÁK, 2013, str.52)“Muybridge následovali ti umělci, kteří se zajímali o pohyb, dynamiku, montáž a imitaci reálného života. Mareye ti, kterým záleželo na vidění, na přerušení a na konstrukci filmové reality.“ (ČIHÁK, 2013, str. 53)



Obr. 21 Duchamp, M: Akt sestupující ze schodů, Převzato z: Walther, I: 2005, str.129

Mareyovu metodu popisuje jako základ simultánně vyjádřeného času pomocí záznamu několika pohybových fází, což našlo uplatnění u futurismu a kubismu. U Mareye nešlo jen o analýzu pohybu, ale i o jeho komponování a syntézu.

Souvislost s didaktickým zpracováním tématu: Viz realizovaný projekt *Obraz v pohybu*.

### 5.9.6 Nespoutaný filmový malíř

Len Lye, narozený 4.7.1901 na Novém Zélandu byl malířem sochařem a filmařem. V Británii vytvářel své filmy pro filmové oddělení General Post Office, které mu umožnilo realizovat několik hand made filmů, pokud je doplní reklamním sloganem. Za inspirativní moment označil pohled na pohyb mraků po bouřce v souvislosti s tvorbou Johna Constabla. Uvažoval o tom, proč malovat pohyb mraků, proč neztvárnit přímo pohyb. Ten by mohl skládat stejně podobně jako hudbu. Na rozdíl od abstraktních filmů německých filmařů (Richter, Fischinger...) řešících podobný problém výtvarného zpracování pohybu a hudby skrze film, nanášel Lye. barvy přímo napříč filmovým pásem, nenechal se svázat rámováním filmového políčka. Bývá považován za průkopníka hand made filmu, direct filmu neboli camerraless filmu, tedy přímé práce s filmovým pásem a barvami bez užití filmové kamery. Svým gestickým přístupem předznamenává více než o dekádu vývoj poválečného malířství

typu informelu, abstraktního expresionismu, tašismu, action painting a podobně. Jeho němečtí kolegové se oproti tomu nemohli zbavit závislosti na filmovém políčku, jež pro ně bylo jako rám obrazu pro malíře. Ovšem i tak je Lyeho tvůrčí gesto ve srovnání například s Pollockovým drippingem značně minimalizováno vzhledem k velikosti filmového pásu.

V první fázi tvoří snímky A Colour box (1935) nebo Kaleidoscope (1935). V prvním z nich využívá především čisté malby přímo na filmový pás kombinovanou například s proškrabáváním. Ve druhém tvoří přímo na pás též pomocí tisku razítky a nastříkávním šablon. Později se k technice vrací ještě ve snímku Color Flight(1938) a Clor Cry(1953), v posledním jmenovaném filmu ji doplňuje ještě prací s fotogramy.

Do druhé fáze, která je zásadní pro osvobození barvy, spadá snímek Rainbowdance (1936) vzniklý jako reklama na Post Office Savings Bank. Dějová linie nabízí obrazy muže ve městě tančícího stylizovaný balet s deštníkem, procházejícího se městem nebo krajinou s oblohou nebo mořem v pozadí a hrajícího tenis. Silueta tanečnicka je vyplňována proměnlivými barevnými plochami a vkopírovanými tvary, experimentuje v laboratoři s využitím masek a barevné separace v systému Gaspacolor. Ve své době perfektně ovládá novou technologii. S barvou pracuje subjektivním způsobem. Ta se místy osvobozuje od předmětu. Hlavním výrazovým prostředkem je tedy zpracování v laboratoři. Roku 1936 tvoří snímek Trade Tattoo, ve kterém abstraktní obrazy tvořené rukodělnými technikami doplňuje původně v GPO vyhozenými a nalezenými dokumentárními záběry, čímž kombinuje reálné obrazy s abstraktními v rámci jednoho záběru.

Pro úplnost uvedu i třetí fázi jeho tvorby: Koncem padesátých let vytváří velké kinetické skulptury. Konstruuje je pomocí rozličných materiálů jako plast, korek nebo kov, například ocel. Pohybují se pomocí větru, motorů či soustavy elektromagnetů. Zvuky, které vydávají uvozují i film Particles in Space (1961-66). Ve filmech této doby se vzdává barevnosti, tvoří v černobílých tónech, ryje do materiálu barvy a soustředí se především na rytmus a světlo.

Inspiroval se uměním přírodních národů, dětskou kresbou, filmovými technologiemi, Entuziasmus navozuje pomocí jasných barev a svěžích rytmů, volně souvisejících a svěže ovlivňujících obraz.

(ČIHÁK, 2013, stránky 99-105)

**Didaktická souvislost:** Snímek *Rainbowdance* je inspiračně propojený se dvěma didaktickými úkoly ve třetí části této práce, a to Obraz v pohybu a pro jednu ze dvou realizací úkolu Pohyb v obraze, pro niž byl přímo inspiračním snímkem. V didaktické části naleznete též ilustrační snímek, reprodukci několika obrazů z tohoto filmu.

### 5.10 Filmová stránka výtvarného umění

Vznik filmu zpětně ovlivnil i podobu umění. Jak jsem již naznačila, jednotlivé výtvarné směry byly různým způsobem filmem ovlivněny. To se nemuselo dít jen skrze vlastní filmovou tvorbu umělců. Výtvarníci, kteří film netvořili, jej často určitým způsobem reflektovali ve své tvorbě. To se mohlo dít skrze **filmový pohled**. Další možností bylo **výtvarné zpracování filmového zážitku**. Záviselo tedy na tom, zda k tomuto zážitku došlo 11 v kině nebo primárně pro nekomerční filmy určeném filmovém klubu. V těchto případech jde o povstávání obrazu pomocí světla promítačky v potměném sále s ostatními diváky, tedy o společenskou událost. Přičemž dnes se obraz může rozsvítit pomocí pixelů televizní obrazovky, počítače popřípadě jiné obrazovky například přístrojů ve filmovém archivu, tedy prostřednictvím využití technologie RGB.

Prožitý filmový zážitek je možno zpracovat **motivicky, inspirací konkrétním záběrem**, v případě narativního filmu **příběhem, atmosférou** například skrze barevnost, výtvarné prvky a jistě by nás napadlo mnoho dalších možností.

Malíř může zaujmout roli režiséra. **Využitím jednoho plánu**, jakéhosi malířského záběru, **může vzniknout kompletní příběh**.

Další možností, jak se dotknout malířstvím filmového světa, je **portrétování** filmových tvůrců, herců nebo slavných režisérů. To bylo v době avantgard poměrně běžnou činností. Různí umělci se zpodobňovali navzájem, tvořili malířské portréty nebo i kreslili karikatury. Zachycovali společná programová či náhodná setkání.

**Didaktická vsuvka:** Tyto portrétní fotografie, malby a kresby jsou dnes mnohdy ilustrací v učebnicích dějepisu, slouží lepší identifikace žáků s tvůrcem. Kdybychom však chtěli portrétovat osobnosti doby, zbude nám buď možnost tvořit podle reprodukcí fotografií či

dokonce maleb. Kdybychom se chtěli vyhnout nápodobě fotografované nebo již kreslené či malované reprodukce reality, ale chtěli bychom přetvářet 3D model do dvourozměrné plochy obrazu, máme možnost navštívit muzeum voskových figurín, kde však najdeme spíše nejznámější ikony komerčního světa filmu, převážně herecké. Navíc jde opět o reprodukce, dokonce spíše disponující řemeslnou než uměleckou hodnotou. Zpracování fotografií významných osobností dobové avantgardy nebo společenského života je možností, jak žákům přiblížit dobu a osobnosti. Je třeba však nezapomenout, v jakém předmětu se práci věnujeme a nezapomínat na specifické cíle výtvarné výchovy. Míru výtvarně-pedagogického přínosu v případě řešení portrétu jako převedení trojrozměrné postavy do dvojrozměrného zobrazení reality v jednom případě oproti druhé možnosti: 2D kopie portrétu, která řeší nápodobu již dvojdimenzionální reprodukce.



Obr. 22 Ernst, M.: Na schůzce s přáteli. Převzato z Klingsöhr-Leroy: 2005 str.7

## **Jak film, fotografie a jejich fotogenie ovlivnily výtvarné umění?**

### ***Stylizace, deformace, abstrakce;***

Skutečnost, že fotografie byly až do poloviny 20. Století monochromatické, avšak cesta k barevné fotografii byla nastoupena prakticky již od začátků fotografie, mimo jiné ovlivnila zkoumání barvy, odpoutání barvy od povinnosti napodobit „viděné“/“věděné“. V souvislosti s přehodnocováním role barvy docházelo též k rozvolňování tvaru a osvobození obrysové linie v malířství. Na to mohly mít částečně vliv též nepovedené snímky pohybu, rozmazané, vícekrát exponované či jiným způsobem deformované fotografie či filmy. Vliv filmu a fotografie na tyto komplexní procesy nechci přeceňovat, avšak celek se zračí v jeho částech a dobové paradigma se též muselo promítnout do těchto médií. Podobně se i existence médií filmu a fotografie se promítla mimo jiné i do oblasti výtvarna a naopak principy výtvarné se uplatnily též na poli filmu.

Čihák-trojí cesta k filmové abstrakci( ČIHÁK.116, zmiňuji i v did. Části).

1. „Extremizace rámu obrazu“, zejména práce s velkým detailem. Čím těsněji vnímáme obraz hmoty skutečnosti, tím je pro nás abstraktnější, problematizuje se tak naše orientace a vnímání měřítek, v naší mysli tak dochází k utvoření měřítka nového. (Za příklad ze současného umění mohou sloužit videa a videoinstalace Jakuba Nepraše )

Detail mimo abstraktní rámec je užíván k zaměření recipientovy pozornosti a vybudování emocí.

2. Další cestou k abstrahování ve filmu je Rayografie. Zachycení objektů pomocí světla na světlocitlivé desce před umělcem Manem Rayem užil již Christian Schad, setkáváme se tedy s pojmy rayogramy, fotogramy nebo schadografie. Podobné přímé otisky již ve 30. letech 19. Století pro Williama Talbota znamenaly cestu k fotografii. Také vynález rentgenového nasnímků (anglicky x-ray). Man Ray aplikoval techniku na filmový materiál a použil ji ve svých filmech *La Retour á la raison* a *Emak Bakia*(1926)

3. Třetí možnou cestou k abstrakci je pomocí optických vlastností objektivu, případně doplněného nejrůznějšími zkreslujícími či deformujícími předsádkami.

Například některé pasáže filmu Emak Bakia nesou stopy abstraktního filmu vycházejícího z fotogenie vlastností reality, ke které se dospívá pomocí optických deformací ve spojení s detailními záběry.

Příznačně se říká: Kolik jazyků znáš, tolikrát jsi člověkem. Tedy i vizuální jazyk nám může pomoci nalézt novou dimenzi života.



## **6 Výchovně vzdělávací souvislosti tématu**

### **Výtvarný cyklus**

**„Film a výtvarné umění v 1.pol.20.st.“**

**Cílová skupina:** II.st.ZŠ, 6./9.třída

### **Realizováno:**

ZŠ Jeseniova, vyučující Mgr. Vendula Jurášková

ZŠ a MŠ Chmelnice, vyučující Mgr.Františka Fialková

ZŠ a MŠ Chelčického, vyučující Bc. Tereza Jouzová

Animační workshop Aeroškoly po komentované exkurzi muzea NaFilm,

lektorky Tereza Peroutková, Klára Doležálková

•

## 6.1 Fotogramy na téma dobových výtvarných stylů

**Téma: Fotogramy inspirované modernistickými styly**

**Námět:** Styly moderny- Fotogenie bez fotoaparátu

**Výtvarný problém:** Vlastní interpretace vybraného stylu moderny prostřednictvím techniky fotogramu

**Úkol:** Vyberte si avantgardní styl první poloviny 20. století a utvořte na základě toho, co o stylu víte, fotogram tak, aby byl utvořen v duchu tohoto stylu.

**Postup práce: Zkouška učitelem-příprava techniky a organizace prostoru:**

Mé prvotní rozechvění a nervozita z techniky fotogramu částečně zklidnila vlastní zkouška techniky v prostoru. Provedla jsem ji dva dny dopředu. Proužky papíru jsem zkroutila do různých tvarů, stavěla jsem je kolmo na fotopapír, takže vznikaly bílé linie vystupující reliéfně z fotopapíru. Tyto papírové „reliéfy“ jsem osvítila a vyvolala. Vznikla tak interpretace příbuzná snad automatickým kresbám surrealistů jako A. Masson, protože i práce s proužky papíru byla nahodilá a do jisté míry automatická. Má výtvarná interpretace však postrádá uvolněnost kresebného gesta a naopak navíc nabízí světelný otisk objemu. Tímto využitím obrazu objemu bych se mohla dostat k jisté interpretaci kubismu, kdybych zvolila jiné tvarování papírového proužku.

**První vyučovací jednotka-teoretická:** Žáci byli rozděleni do skupin po třech. Každý z těchto skupin byl vyslán do jedné ze tří skupin expertních. Zde se měl za úkol dozvědět něco právě o jednom ze stylů moderny. Žáci měli využít připravených textů a obrazových materiálů, učebních pomůcek, zvýrazňovačů, lepicích štítků a podobně, aby si z textu odnesli co nejvíce relevantních informací. V polovině hodiny se žáci vrátili do svých domovských skupin a měli za úkol naučit své spolužáky v této domovské skupině, co se o tom svém stylu dozvěděli.

V další hodině jsme si aktivitu zopakovali s dalšími třemi styly. Žáci měli za úkol si zopakovat, co ví o jednotlivých stylech, popřípadě si zjistit na internetu nebo v knihovně více, zopakovat si, co vědí o problematice z českého jazyka nebo dějepisu.

**Druhá vyučovací jednotka-zpětnovazebná, opakovací a prohlubovací:** Promítání obrazů, přidělování k jednotlivým stylům na papír. Společná komentovaná kontrola řešení, ocenění těch, kteří měli dobrý výsledek nebo na základě diskuse bylo znát, že se doma připravili nebo si pamatují z hodin dějepisu či české literatury. Vysvětlení techniky fotogramu, prezentace ukázek.

**Čtvrtá vyučovací jednotka-praktická: (Bylo samozřejmě zapotřebí, jak jsem již psala výše, dopředu promyslet a vyzkoušet na místě logiku rozložení pomůcek, zatemnění, odkládání hotových mokrých fotogramů.)** *Na plexisklovou destičku či pevnější folii si žáci připravili předměty přinesené učitelem nebo takové, které si sami donesli nebo je našli ve své aktovce. Vhodně je kompozičně rozmístili. V černé komoře lampou přes tyto předměty osvětili fotopapír. Ten posléze pomocí pozitivní vývojky vyvolali a ustalovačem vzniklý obraz zafixovali. Nechali jej uschnout na připraveném sušáku.*

**Materiál, pomůcky:** předměty k osvětlení, fotopapír, červené světlo, lampa či světlo zvětšovač, pozitivní vývojka a ustalovač, sušák/šňůra na sušení

**Motivace:** Zopakování zásadních stylů moderny, jejich znaků, návštěva Národního technického muzea, seznámení s technikou fotogramu, ukázka prací vybraných umělců.

### **Vazby k RVP:**

#### **Cíl,smysl:**

Chápat umění a kulturu v jejich vzájemné provázanosti jako neoddělitelné součásti lidské existence; učit se prostřednictvím vlastní tvorby opírající se o subjektivně jedinečné vnímání, cítění, prožívání a představy; rozvoj tvůrčího potenciálu, kultivování projevů a potřeb a utváření hierarchie hodnot.

#### **Dílčí výstupy:**

-Žák ovládá techniku fotogram.

-Tvořivě aplikuje na vlastní výtvarnou interpretaci svou znalost vybraného modernistického stylu.

### **Očekávané výstupy:**

-,Žák interpretuje umělecká vizuálně obrazná vyjádření současnosti i minulosti; vychází při tom ze svých znalostí historických souvislostí i z osobních zkušeností a prožitků.“ (RVP, 2010, s. 70)

### **Klíčové kompetence:**

#### **V rámci jednotlivých hodin jsem se snažila žáky směřovat k plnění kompetence:**

- **K učení-** *„Vyhledává a třídí informace a na základě jejich pochopení, propojení a systematizace je efektivně využívá v...tvůrčích činnostech.“*
- **Komunikativní-** *„Naslouchá promluvám druhých lidí, porozumí jim, vhodně na ně reaguje, účinně se zapojuje do diskuse, obhajuje svůj názor a vhodně argumentuje.“-v průběhu hodin i v rámci závěrečné diskuse.*
- **Sociální a personální-** *podílí se na utváření příjemné atmosféry v týmu, na základě ohleduplnosti a úcty při jednání s druhými lidmi přispívá k upevnování dobrých mezilidských vztahů, v případě potřeby poskytne pomoc nebo o ni požádá a přispívá k diskusi v malé skupině i k debatě celé třídy, chápe potřebu efektivně spolupracovat s druhými při řešení daného úkolu, oceňuje zkušenosti druhých lidí, respektuje různá hlediska a čerpá poučení z toho, co si druzí lidé myslí, říkají a dělají a vytváří si pozitivní představu o sobě samém, která podporuje jeho sebedůvěru a samostatný rozvoj; ovládá a řídí svoje jednání a chování tak, aby dosáhl pocitu sebeuspokojení a sebeúcty*

- **Pracovní** -používá bezpečně a účinně materiály, nástroje a vybavení, dodržuje vymezená pravidla, plní povinnosti a závazky, adaptuje se na změněné nebo nové pracovní podmínky

#### **Průřezová témata:**

Mediální výchova

Výchova k myšlení v Evropských a globálních souvislostech

Osobnostní a sociální výchova

#### **Mezipředmětové vazby:**

Jazyk a jazyková komunikace

Člověk a společnost-D

Člověk a příroda-Ch

#### **Výtvarné umění – kontext:**

Modernistické styly

Fotogram: Williama Foxe Henryho Talbota, Mana Raye, Christiana Schada, László Moholy-Nagye, Jaroslava Rösslera

#### **Ukázka žákovských prací:**



*Obr. 23 Žákovské práce: (racionální) abstrakce; Žák při reflexi svého díla využil klíčového slova „řád“ i „abstraktní obraz“, inspirací mu byly především dojmy z Mondrianova díla.. (2 fotogramy A4). Zdroj: Vlastní archiv*



Obr. 24 Žákovská práce: Surrealismus (veristický)

*Tento fotogram je můj oblíbený. Původnímu využití součástek hodinového strojku, mrtvé můry, ramínka, drátku a figurky tukana, dala nový surreální impuls náhoda. Nekvalitní položení fotopapíru do lázně ustalovače způsobilo na papíře loužičku, která obrys mrtvé můry přeměnila na tlamu ryby, a kroužek z hodinového strojku se stal jejím okem. Práce dívky, která fotogram tvořila, tak získala charakter poetické ilustrace. Volná citace reakce dívky: “Nejdřív jsem byla našťvaná, že jsem to zkazila, ale pak mi Monika řekla, že tam je ryba a pak sem jí tam taky uviděla a to je dobrý.”*



Obr. 25 Žákovská práce: abstraktní expresionismus, různé drobné předměty chlapec dílem energicky pohodil, dílem pečlivě nainstaloval. Šlo o drobné galanterní předměty, podložky pod šroubky, spinací špendlík a podobně.



Obr. 26 Žákovská práce: Inspirován racionální abstrakcí, došel žák k obrazu evokujícímu spíše principy minimal artu.



Obr. 27 Žákovská práce: Surrealismus

Při práci se surrealismem ve škole je na místě jistá obratnost v otázce choulostivých témat sexuality. Je třeba najít tenkou hranici kreativního plnění úkolu a provokace. Kde je hranice, co je provokace a co je pochopení jistého aspektu uměleckého stylu? Jak má učitel výtvarné výchovy řešit pedagogickou situaci, ve které mu žák přinese obraz, který zobrazuje motivy na školní půdě vnímané jako nevhodné? Obzvláště, když je tato tematika poměrně snadno dostupná z dnešních médií? A jak přistoupit k otázce prezentace, pověším krajkový kosočtverec na chodbu spolu s ostatními fotogramy? Nebo se domluvíme se žákem na alternativním řešení? Přiznám se, nerada řeším takové situace tam, kde žáky neznám delší dobu..



Obr. 28 Žákovská práce: Dadaismus.

student si dadaismus spojil na základě historky o pojmenování stylu s atributy spojenými s dětstvím (dudlík, traktůrek, předměty z kuchyně, kde si jako malý rád hrával vyluzování zvuku na cokoli od strun kráječe na vajíčka po hrnce a vařečky). Pro kompoziční řešení plochy jsme v následné diskusi našli ekvivalent jeho tvorby v práci Daniela Spoerriho, čímž se mi tedy dostává mimo období řešené touto prací.



*Obr. 29 Žákovská práce: Surrealismus absolutní.*



*Obr. 30 Žákovská práce: Impresionismus*

*Rozsypané korálky, sušené kvítky, překrývající se průsvitné papírové útržky evokují dojem, že se před námi hrají odlesky vlnek na hladině vody, subtilní motiv letící labutě podporuje tento dojem i symbolicky, což, pravda, příliš malířsky impresionistické není. Korálky, drobné kvítky i průsvitné papíry pomáhají vytvořit dojem krátkých tahů štětcem pro impresionismus tolik příznačných.*





Obr. 31 Žákovská práce, Surreálná krajina s tvorem s dadaistickými geny (název je učitelská interpretace na základě vzpomínk na žaččinu reflexi)

Ve svém díle žačka objevila prvky dada i surrealitu. Můžeme si všimnout využití skládání předmětů do nových celků. Pták vpravo nahoře je sestavený z různých předmětů, letí nad surreálnou krajinou a sám svou konstrukcí odkazuje k dadaismu. Další atribut surrealismu, mrtvá můra letící mezi dvěma slunci. Jedno je papírová vystřihovánka vpravo dole a druhé září vlevo nahoře.



Obr. 32 Žákovská práce

I zde žák využil horizontu krajiny, měl však záměr přiblížit se spíše Miróovým krajinám.

### Reflexe s návrhy na pokračování tématu:

Možná úskalí, na která jsme si museli dát v průběhu zpracování pozor- aby nedošlo ke kopírování ikonických děl, ale o vlastní interpretaci. To by šlo v podstatě pouze o jiný druh

mímeze. Napodobováním obrazů umělců se pohybujeme na tenké hranici mezi kopírováním uměleckých děl na jedné straně a prací jejich díly inspirovanou na straně druhé. Druhý jmenovaný způsob umožňuje pochopení a zároveň nabízí prostor pro vlastní invenci.

**Nabízí se možnost zapojení tohoto úkolu (Rayogramy) do následující, jinak nerealizované metodické řady :**

**Man Ray II**-Tři cesty k filmovému abstrahování:

**1A.Velký detail: Hra na hledání detailu.**

Např. i Kupka-katalog z NG

**1B.Velký detail: Velký detail vs Velký celek** (Motivace: Pohled mikroskopem; Pohled z letadla)

**2.Rayografie**

**3.Optická deformace** /pomocí optických vlastností objektivu, popř. doplněného distorzními předsádkami /Inspirace: film Emak Bakia

(Více viz číhák 116)

**Další příklad možného pokračování tématu fotogramů v následující vyučovací jednotce: je „Otisk objemu“-Slepotisk. (Realizováno v minulosti, ještě před zadáním tématu diplomové práce. Zařazuji z kompozičních důvodů, jako variaci či svého druhu opozitum k uvedenému slepotisku.**

**Fyzický otisk objemu:**

V minulosti jsem si v 6. Třídě vyzkoušela techniku slepotisku. Našla jsem v kabinetě tiskařský lis, zabalený ještě v novém, neporušeném obalu. Měla jsem obavu z náročnosti organizace hodiny, zadala jsem tedy žákům kromě přípravy vlastní matrice ještě jiný nenáročný úkol, na kterém měli pracovat, zatímco jejich spolužáci postupně tiskli. Náročnost slepotisku na organizaci hodiny bych přirovnala k práci na fotogramech. Trošku jsem v obou

případech litovala, že není přítomen další učitel. Připravená práce na jiném úkolu však v při vyvolávání fotogramů vzhledem k zastínění třídy nepřicházela v úvahu. Navíc nebyla potřeba. Žáci byli nadšení, půjčovali si předměty k osvětlení, s napětím sledovali, jak se na papírech spolužáků po chemické lázni objevují různé tvary, fandili si vzájemně, radili, kdy fotopapír vyjmout, úkol je očividně zaujal.

Mé prvotní rozechvění a nervozita z techniky fotogramu částečně zklidnila vlastní zkouška techniky. Provedla jsem ji dva dny dopředu. Proužky papíru jsem zkroutila do různých tvarů, stavěla jsem je kolmo na fotopapír, takže vznikaly bílé linie vystupující reliéfně z fotopapíru. Tyto papírové „reliéfy“ jsem osvětila a vyvolala. Vznikla tak interpretace příbuzná snad automatickým kresbám surrealistů jako A. Masson, protože i práce s proužky papíru byla nahodilá a do jisté míry automatická. Má výtvarná interpretace však postrádá uvolněnost kresebného gesta a naopak navíc nabízí světelný otisk objemu. Tímto využitím obrazu objemu bych se mohla dostat k jisté interpretaci kubismu, kdybych zvolila jiné tvarování papírového proužku. Dále jsem využila například **skleněných kuliček. Efekt, který skleněné objekty vytvořily, mi připomněl záhadné předměty z fotogramů Mana Raye. V Ulverovi jsem se dočetla, že Ray užil v jednom ze svých filmů korálky. Dospěla jsem tedy též skleněným předmětem k podobnému efektu jako kdysi Man Ray.**

Další zkoušky jsem provedla s řidšími roztoky, což se projevilo na světlosti fotogramů:



*Obr. 33 Učitelův pokus: Muž vycházející do schodů*



Obr. 34 Učitelova příprava: Analyticko-syntetický kubismus. Využití skleněných krystalů a útržků novin.

## 6.2 Téma: Film v obraze

**Námět:**        **Obraz na základě části krátkého filmu**

**Výtvarný problém:** Plošné vyjádření dojmů z dynamického média.

**Úkol:** Inspirujte se promítnutým avantgardním filmem a vytvořte na základě této inspirace obraz.

**Postup práce:**        Promítnutí filmů, diskuse (otázky učitele vedou žáky uvažovat o: motivech, rytmu, pohybu, čase, ozvláštnění, rozdílnostech a podobnostech filmového avantgardního obrazu a například malby, žáci uvažují o více možnostech, jak bychom mohli film vhodně převést do plochy, jaké techniky by byly vhodné.), práce na vlastním artefaktu, reflektivní bilance.

**Materiál, pomůcky: Učitel:** Promítací technika, připravené krátké filmy, počítač a tiskárna-dle potřeby.

**Žák:** tempery a štětce, popřípadě nůžky a lepidlo na papír, bude-li do malby začleňovat fotografie či výstřižky motivů připomínajících motivy užití ve filmu.

**Motivace:** Promítnutí krátkých avantgardních filmů. Len Lye: Rainbowdance

**Vazby k RVP:**

**Cíl,smysl:**

Pochopení umění jako specifického způsobu poznání a k užívání jazyka umění jako svébytného

prostředku komunikace.

**Dílčí výstupy:**

-Žák tvořivě aplikuje na vlastní výtvarnou interpretaci své smyslové vjemy z promítnutého motivačního filmu. Uvědomuje si rozdílnosti a podobnosti média filmu a obrazu. Vhodně vyjádří vztahy, zobrazení pohybu a proměn vizuálně obrazných vyjádření, kombinuje je a variuje, umísťuje do plochy, soustředí se také na barevné kvality svého díla.

V průběžné i závěrečné diskusi naslouchá promluvám spolužáků, vhodně na ně reaguje, účinně se zapojuje do diskuse, respektuje rozdílná řešení úkolu.

V průběhu tvorby nastíní a v závěrečném hodnocení vysvětlí své pojetí tvorby.

**Očekávané výstupy:**

-„Žák interpretuje umělecká vizuálně obrazná vyjádření současnosti i minulosti; vychází při tom ze svých znalostí historických souvislostí i z osobních zkušeností a prožitků.“ (RVP, 2010, s. 70)

- „, vybírá, kombinuje a vytváří prostředky pro vlastní osobité vyjádření;  
porovnává a hodnotí jeho účinky s účinky již existujících i běžně užívaných  
vizuálně obrazných vyjádření“

**Klíčové kompetence:**

- **K řešení problémů**- samostatně řeší problémy; volí vhodné způsoby řešení...

- **Komunikativní-naslouchá** promlouvám druhých lidí, porozumí jim, vhodně na ně reaguje, účinně se zapojuje do diskuse, obhajuje svůj názor a vhodně argumentuje
- rozumí různým typům textů a záznamů, obrazových materiálů, běžně užívaných gest, zvuků a jiných informačních a komunikačních prostředků, přemýšlí o nich, reaguje na ně a tvořivě je využívá ke svému rozvoji a k aktivnímu zapojení se do společenského dění
- **Sociální a personální-** podílí se na utváření příjemné atmosféry v týmu, na základě ohleduplnosti a úcty při jednání s druhými lidmi přispívá k upevnování dobrých mezilidských vztahů, v případě potřeby poskytne pomoc nebo o ni požádá a přispívá k diskusi v malé skupině i k debatě celé třídy, chápe potřebu efektivně spolupracovat s druhými při řešení daného úkolu, oceňuje zkušenosti druhých lidí, respektuje různá hlediska a čerpá poučení z toho, co si druzí lidé myslí, říkají a dělají a vytváří si pozitivní představu o sobě samém, která podporuje jeho sebedůvěru a samostatný rozvoj; ovládá a řídí svoje jednání a chování tak, aby dosáhl pocitu sebeuspokojení a sebeúcty

**Průřezová témata:**

-Mediální výchova

**Mezipředmětové vazby:**

-Filmová a audiovizuální výchova

**Výtvarné umění – kontext:**

**Ukázka žákovských prací:**



Obr. 35 Žákovská práce: inspirace Len Lye Rainbowdance. Zdroj: vlastní archiv.

Na první ukázce vidíme koláž kombinovanou s malbou barvami. Barevné oblouky odkazující na duhu z inspiračního videa Rainbowdance dívka upravila do diagonální kompozice, čímž se rozhodla podpořit dynamický dojem z obrazu. Duhu kolážovitě doplňuje figurou.



Obr. 36 Žákovská práce: inspirace Len Lye Rainbowdance. Zdroj: vlastní archiv.

Zbytky ze spolužaččiných výstřížků využila tvůrkyně další ukázky ve své koláži, čímž vznikla jakási negativní odpověď na práci spolužačky.



Obr. 37 Žákovská práce: inspir. Len Lye. Práce se špachtlí, multiplikace symbolického motivu



Obr. 38 Žákovská práce: inspirace Len Lye Rainbowdance. Zdroj: vlastní archiv.

Zde žák využil rytí do materiálu barvy, multiplikace s rozdílnými velikostmi motivu. Žák dle svých slov zobrazil míč v pohybu. Inspiroval se tedy volně motivem z inspiračního videa, barevně jej posunul. Rytím do materiálu barvy využil toto video i jako inspirační zdroj po stránce technické.



Obr. 39 Žákovská práce: inspirace Len Lye Rainbowdance. Zdroj: vlastní archiv. Vpravo: Detail této práce.

Pohyb zde dívka vyjádřila využitím multiplikace motivu postavy. Původně jsem myslela, že obrázky ještě nemá nalepené, avšak byla jsem poučena, že jde o záměr. Jak je vidět na detailu vpravo, jednotlivé vystřížené vrstvy jsou po jejich pravém okraji k malbě přilepeny. Kdybych podlehla nervozitě z časové tísně a dívka nebyla schopna mi asertivně vysvětlit svůj záměr, přišla bych o žádoucí tvůrčí impuls směřující do prostoru před obraz, do jiné dimenze.



**Reflexe:** Časově jsem tento úkol realizovala jako předposlední, vzhledem k zaujetí tvorbou Lena Lyeho *Rainbowdance*, k jehož tvaru jsme se nevědomky přiblížili v hodině, kterou popisuji v následujícím celku. Vzhledem k logice historického vývoje i původního konceptuálního záměru, zachovávám původní pořadí úkolů. Příště bych oba tyto úkoly, inspirované zpětným překladem realizovaným v hodinách německého jazyka v době mého dětství, realizovala oba v rámci jedné třídy. Vrátím se však k proběhlé hodině řešící tematiku film v obraze.

Tvořivost dětí mě nepřestane překvapovat. Bála jsem se, abych v úvodní krátké diskusi nad možnostmi zpracování krátkého filmu nepřeválcovala děti vlastními nápady. Překvapilo mě, že nikdo z nich neužil prvků komixu nebo jiných epičtějšších možností zpracování příběhu. Zpracování pohybu jako příběhu připadalo dětem příliš časově náročné a kreslířsky pracné. Ve třídě vzhledem k blížícímu se konci školního roku bylo již menší počet žáků. Přesto jsem předpokládala, že se objeví alespoň jeden obraz, který by zahrnoval více motivů zpracovaných dynamicky jako jednotlivé obrazy barevně a propojené barevnými a energicky vedenými liniemi v ploše, jako jakýsi koktejl motivů z filmu v ploše obrazu. Snad se tak nestalo díky mému zaměření na vysvětlení úkolu a nepřilíšné zdůrazňování pojmenování tématu hodiny film v obraze. Možná se tomuto mému předpokladu přiblíží některé dílo v příštích realizacích hodiny, s jinou třídou a ve větším počtu žáků. Zaměření na omezený počet motivů se však ukázalo jako nosné a vznikly v krátkém čase jedné vyučovací hodiny poměrně svěží práce obdivuhodně se vyrovnávající s filmovou inspirací realizovanou dynamicky do plochy obrazu.

Potíž nastala v průběhu hodiny pouze s technickou kombinací koláže a malby, kterou jsem však předpokládala a schnutí barvy jsme urychlili pomocí mnou donesených fénů. Vzhledem k menšímu počtu dětí nebylo sušení časově ani energeticky tolik náročné, jako by bylo v jiných oblastech školního roku.

## 6.3 Obraz v pohybu

**Téma/ námět: Obraz v pohybu**

**Výtvarný problém:** Dynamická interpretace statického obrazu.

**Úkol:** Inspirujte se jedním z nabídnutých modernistických obrazů a utvořte na základě této inspirace krátký film nějakým způsobem vyjadřující pohyb.

**Postup práce:** Žáci si prohlédli reprodukce obrazů, které každý svým způsobem vyjadřuje či zachycuje pohyb, čas, různé možnosti ztvárnění prostoru nebo děje. V následné diskusi jsme tuto souvislost hledali. Největší problém jim dělalo rozkrytí u děl orfistů. Sdělila jsem jim jejich úkol a nechala diskutovat, jaký postup k řešení využijí. Žáci -se rozhodli nechat se inspirovat reprodukcemi obrazů Giacomo Balli, který jim připadal asi nejsrozumitelnější. Rozpoutala jsem diskusi svou otázkou, jaké jsou možnosti realizace, jestliže jsme jedna třída s omezenou časovou dotací, nikoliv filmové studio s flexibilnějšími časovými možnostmi. Z časových důvodů zvítězila skupinová práce. Vyvstal požadavek vytvořit obrysy figur žáků. Každá figura bude v jedné fázi běhu. Žákům jsem připomněla (na základě jimi vybrané inspirace), aby na sebe pohyby jejich figur navazovaly. Částečně i z toho důvodu netvořili žáci různorodé kresby. Já osobně jsem se chtěla vyhnout řešení práce s využitím šablon a ve zmenšeném měřítku. A kresby jednotlivých žáků bez šablon by zase na sebe pravděpodobně v následném videu těžko navazovaly, a už vůbec ne plynule. Cílem se stalo utvořit dojem jedné běžící postavy s využitím obkreslených těl žáků. Jednotlivé figury vznikaly ve dvojicích. V rámci dvojice se žáci vzájemně obkreslili, vznikly tak dva obrysy figur v rámci dvojice a celkový počet figur odpovídal tedy počtu přítomných žáků ve třídě.

Vzhledem k velkým rozměrům a velkému množství jednotlivých figur žáci v rámci šetření s barevným materiálem ne zvolili jednotnou barevnost, ale každá dvojice mohla barevnost a strukturu řešit individuálně. Upozornila jsem je však, aby využili barevnost a texturu malby k vyjádření některého z fenoménů, které spojovaly mnou vybrané reprodukce. Měla jsem obavu, aby nevznikly pouze obkreslené a plošně vybarvené figury. Aby barevnost podpořila

dojem pohyblivosti a vzniklé figury nebyly pouhé jednoduše nebo ledabyle natřené plochy. Zpracování barevnosti mělo vyjádřit radost z pohybu nebo pocity žáků při běhu.

V další hodině celá třída následně řešila, jakým způsobem budeme dále postupovat. Dvě dívky se rozhodly jednotlivé figury vyfotografovat na hřišti. Žáci si zkusili lepit jednotlivé figury na dva kusy průsvitného rýsovacího papíru, který jsem žákům nabídla k využití už na samém začátku práce. Jejich instalace před světelným zdrojem by dovolovala promítnout stíny všech fází pohybu na malém prostoru a připomněla by právě práce Giacomo Bally. Vzniklý film měl být promítán vedle tohoto společného artefaktu nebo, jak zaznělo od jedné slečny, dokonce přes něj místo plátna. Figury však nedržely a děti nebyly s prací spokojeny. Shodly se tedy držet se původního plánu a využít fotografie pro krátkou animaci z vzniklých figur a následně tuto animaci promítnout spolu s jinými krátkými filmy, které jsme spolu vytvořili v jiných hodinách. Určili jsme si datum společné vernisáže. Animace byla vytvořena kolektivně postupným přidáváním snímků, když byli žáci dříve hotovi na zmíněném jiném projektu s krátkými filmy v počítačové učebně. Žáci vzniklou práci nazvali „**Radost z pohybu**“. Jedna dívka na vernisáži v rámci následné diskuse o práci poznamenala, že jsme mohli využít čáru z hřiště jako horizont a doplnit bílými obrysy krajiny ubíhající za běžící postavou. Chlapci a několik dívek zase ocenili, že si vzniklé figury mohli odnést domů a ještě mají společnou krátkou animaci. Nedošli jsme k dokonalé finální formě, která by byla skutečným krátkým filmem, výsledek považuji za něco mezi gifem (pohyblivou ikonkou personifikující uživatele diskusí) a fragmentem klipu. Žáci si však utvořili průpravu pro práci se stříhacím softwarem, konstruktivně spolupracovali a navzdory organizačně náročnému stříhání krátký výstup z naší práce dokončili. Tyto skutečnosti považuji za pěkný výkon skupiny, jejíž členové svědomitě rozvíjeli kompetence pracovní, komunikativní, k řešení problémů i sociální a personální. Jednotlivé náhledy storyboardu jsme navíc v miniatuře vytiskli, rozstříhali a v chronologickém pořadí slepili jejich levý hřbet za pomoci lepidla Herkules a kolíčku na prádlo do přibližně 3x3,5cm velkého flipbooku, nevznikl tak pouze nehmotný film a obrys figury žáka v životní velikosti, ale ještě do papírového špalíčku „zhmotněný“ film. Zhmotnění dávám do uvozovek, protože nevznikl žádný 3D objekt.



*Obr. 40. Ukázka aktu tvorby a žákovských prací*

Obávala jsem se takové práce. Skrývalo se zde mnoho nebezpečných míst. Samotná kresba figur probíhala ve výtvarné třídě a pro nedostatek místa i na chodbách. Žáci však pracovali ohleduplně k ostatním třídám. Finální forma skupinové práce zůstávala do velké míry v rukou žáků. Došli jsme lepením figur do slepé uličky. Našli jsme však jiné východisko a načrtli možnost pokračování úkolu. To považuji za dobrý začátek.

Příště bych však úkol určila do dvojic, modifikovala bych zadání úkolu na rozpořádání reprodukcí obrazů buď pomocí ploškové animace fotokopií těchto reprodukcí, nebo

zaznamenávání jednotlivých fází malby na fólii. Zvolila bych především jiné motivační obrazy, hlavně z oblasti absolutního surrealismu, abstraktního expresionismu, orfismu, nebo bych v jiném projektu dovedla žáky k rozpořádání reprodukováných fotografií dadaistických a surrealistických objektů (opět plošková animace) nebo vytvořením vlastních objektů inspirovaných uvedenými styly a jejich následné animace (kombinace loutkové nebo materiálové animace, podle charakteru vzniklých objektů).

S přístupem žáků jsem však byla spokojena, potěšila mě jejich ohleduplnost při práci na chodbách i jejich schopnost diskuse.

Bohužel až příliš pozdě jsem se dostala ke zhlédnutí krátkého filmu Lena Lyeho s názvem Rainbowndance, který nám mohl být další inspirací nebo odměnou s možností srovnání s naším klipem. Osobně mi připadá velmi zajímavé, že žáci na základě inspirace barevně střízlivými obrazy Giacomo Bally v až hybridní kombinaci s barevností ostatních nabídnutých stylů dospěli ke klipu nazvaného Radost z pohybu, který si smyslovostí nezádá s klipem Lena Lyeho Rainbowndance. Tento pedagogický pokus byl pro žáky zážitkem, sledoval sice jednotlivé dílčí výstupy, avšak největší smysl měl asi pro mě. Nechala jsem se zlákat vidinou toho, že si žáky sportovní školy získám, když se budeme věnovat fenoménu pohybu, navíc v životním měřítku. Didaktická zásada uvědomělosti a aktivity převálcovala mé směřování úkolu k jisté formální jednotě a sevřenosti. Mé spíše divergentní myšlení ještě nebylo natolik kultivované, aby se nenechalo zlákat množstvím odboček a komplikací. Dala jsem poměrně velký prostor žákům. Vyšli jsme z inspirace obrazy různých stylů první poloviny dvacátého století, došli jsme k pohyblivému obrazu do jisté míry připomínajícímu krátký film z roku 1936. My sice pracovali s předkamerovou realitou, nikoliv s emulzí filmu jako Len Lye, avšak zpracování barvy na papírové figury vnímám jako jakousi analogii k nanášení barvy na film. Kdybychom stihli ještě zpracovat pozadí figur, jak v diskusi zmínila jedna žačka, třeba by můj dojem z výsledku práce nebyl lehce rozpačitý.

Len Lye ve filmu Rainbowndance (obrazová ukázka viz v předchozím úkolu)

**Materiál, pomůcky/ technika:** balící papír, větší nůžky, velká balení temperových barev, ploché štětce, popřípadě další potřeby pro malbu-vznikly obrysy figur žáků;

počítač a editor střihu-vznikl krátký klip;

tiskárna, pravítka, nůžky, tužka, lepidlo Herkules-z vzniklého klipu utvořený flipbook

**Motivace:** Ukázka prací, práce v nezvyklém měřítku (životní velikosti), Úvodní běh figurantů pro lepší představu možností stylů lokomoce, fotografování prací na sportovním hřišti.

### **Vazby k RVP:**

**Cíl,smysl:** Vyjádření pohybu, rytmu, pohybu těla, uvědomění si pocitů při pohybu vlastního těla.

### **Dílčí výstupy:**

-Žák spolupracuje ve skupině.

-Žák pomocí barvy vyjádří své subjektivní pocity, které má při různých modech aktivního pohybu.

-Žák si využívá specifické stopy štětcem vhodným pro práci s temperou.

### **Očekávané výstupy:**

-,„Žák interpretuje umělecká vizuálně obrazná vyjádření současnosti i minulosti; vychází při tom ze svých znalostí historických souvislostí i z osobních zkušeností a prožitků.“ (RVP, 2010, s. 70)

### **Klíčové kompetence:**

- **K řešení problémů-** *vyhledá informace vhodné k řešení problému, nachází jejich shodné, podobné a odlišné znaky, využívá získané vědomosti a dovednosti k objevování různých variant řešení, nenechá se odradit případným nezdarem a vytrvale hledá konečné řešení problému* **Komunikativní-** *využívá získané komunikativní dovednosti k vytváření vztahů potřebných k plnohodnotnému soužití a kvalitní spolupráci s ostatními lidmi*

- **Sociální a personální-**, *účinně spolupracuje ve skupině, podílí se společně s pedagogy na vytváření pravidel práce v týmu, na základě poznání nebo přijetí nové role v pracovní činnosti pozitivně ovlivňuje kvalitu společné práce „*
- *„přispívá k diskusi v malé skupině i k debatě celé třídy, chápe potřebu efektivně spolupracovat □ s druhými při řešení daného úkolu, oceňuje zkušenosti druhých lidí, respektuje různá hlediska a čerpá poučení z toho, co si druzí lidé myslí, říkají a dělají“*
- **Pracovní –**, *...plní povinnosti a závazky, adaptuje se na změněné nebo nové pracovní podmínky“*

#### **Průřezová témata:**

Osobnostní a sociální výchova

Výchova demokratického občana

Multikulturní výchova (princip soc. smíru a solidarity)

-Enviromentální výchova

#### **Mezipředmětové vazby:**

Člověk a svět práce

Člověk a společnost

#### **Výtvarné umění – kontext:**

Futurismus: Boccioni, Balla,

Marcel Duchamp: Akt sestupující ze schodů

Dana Machajová, Barbora Švarcová, Výstava Záhyb dechu, Galerie Školská 37, 8-24.1.2013

Souvislost nalezená ex post: Len Lye, Rainbowdance, 1936, záběry z filmu:

Abstraktní expresionismus, Bodyart

Další inspirace: Fyziolog E. Marey a průkopník fotografie E.Muybridge

## 6.4 Téma/námět: Zoom v obraze

**Výtvarný problém: Propojení detailu a velkého celku v malířské ploše.**

**Úkol: Původní znění úkolu:**

- A) Vlepte rovnoměrně do plochy obrazu dva nebo tři fragmenty reprodukcí maleb výtvarných autorit první poloviny 20. Století. Následně plochu vhodně doplňte a vlepené části propojte malbou tak, aby bylo co nejméně poznat, kde tyto vlepené části jsou. Využijte tak specifické práce s barvou a malířským gestem. Všímejte si tahů štětcem a zjevného stylu autora.
- B) **Nerealizovaná alternativa úkolu:** Vlepte rovnoměrně do plochy obrazu zvětšeninu a zmenšenu. Následně plochu vhodně doplňte a vlepené části propojte malbou tak, aby bylo co nejméně poznat, kde tyto vlepené části jsou. Využijte tak specifické práce s barvou a malířským gestem. Všímejte si tahů štětcem.

**Postup práce:**

**Materiál, pomůcky:**

A) Malba, předem rozstříhané obrazy umělců 1. poloviny 20. století

B) Zvětšené a zmenšené reprodukce předmětů. Fotografie získané v rámci fotografického cvičení, které by mělo proběhnout v předcházející hodině.

**Motivace:** Hra na hledání detailu. Práce ve dvojici. Polovina třídy by dostala klapky na oči, druhá polovina by měla za úkol svižně ale výstižně načrtnout nějaký detail ve třídě, viditelný z místa, kde sedí on i jeho soused se zakrytými očima. Žáci si sundali klapky na oči a hádali, co jejich soused nakreslil.



### **Vazby k RVP:**

#### **Cíl, smysl:**

„Pochopení umění jako specifického způsobu poznání a k užívání jazyka umění jako svébytného prostředku komunikace.“

#### **Dílčí výstupy:**

Uplatňování subjektivity -film, fotografie- rozlišení, výběr a uplatnění pro vlastní tvůrčí záměry.

#### **Očekávané výstupy:**

-„Žák interpretuje umělecká vizuálně obrazná vyjádření současnosti i minulosti; vychází při tom ze svých znalostí historických souvislostí i z osobních zkušeností a prožitků.“ (RVP, 2010, s. 70)

#### **Klíčové kompetence:**

**K učení-** „využívá v procesu učení, tvůrčích činnostech a praktickém životě, operuje s obecně užívanými termíny, znaky a symboly, uvádí věci do souvislostí, propojuje do širších celků poznatky z různých vzdělávacích oblastí a na základě toho si vytváří komplexnější pohled na matematické, přírodní, společenské a kulturní jevy.“



*Obr. 41 Ukázka žákovské práce*

*Obr. 42 Ukázka žákovské práce*



*Obr. 43 Ukázka žákovské práce*



*Obr. 44 Ukázka žákovské práce*



Obr. 45 Ukázka žakovské práce

**Průřezová témata:**

Mediální výchova

**Mezipředmětové vazby:**

Filmová výchova

**Výtvarné umění – kontext:**

Reprodukce využité pro tvorbu :

V.Kandinskij, P.Delaunay, P.Picasso, G.Braque, , G. Russollo

Další souvislosti: Detail ve výtvarném umění, koláž

## **Projekt Ekfrázis: „Rekonstrukce“ na základě dochovaného**

Na následujících stranách se budu věnovat úkolu, který mi vyvstal z touhy zrekonstruovat nedochované, využít narážky z odborné literatury na filmy nebo díla, která byla buď zničena, ztracena, odcizena či vůbec nevznikla. Jde o jiné využití Ekfrázis. Žánr mezi vizuální a verbální reprezentací světa. Jejím účelem bylo, aby vnímateli popisovaný obraz jakoby vyvstával před očima. (Více viz FULKOVÁ, 2013, 112-15 )

Potíž, která může trápit filmové vědce i kunsthistoriky je dochovanost děl. Ačkoliv dvacáté století teprve nedávno skončilo, jeho začátek se nám s každou vteřinou stále vzdaluje a mnohá díla se nedochovala, nedochovala se nepoškozená (viz například kapitola této práce: Chemická str. filmu), ztratila se nebo dokonce vůbec nevznikla. (Některá naopak vznikla dokonce vícekrát nebo ve více variantách.)

Ztvárnění českých avantgardních filmů dle nerealizovaných scénářů-filmových libret či básní. /Teige, Seifert, Nezval, Effenberger?) Motivace: Poslech libret při návštěvě filmového muzea NaFilm 2 či četba filmových libret. (Voskovec: Nikotin; Nezval: Pro dámy; Nezval: Raketa)

Nebo Alnald Ginno a Bruno Corra- zkopírováno z teoretické části: „Italští futuristé Alnald Ginno a Bruno Corra se zajímali o propojení vizuální harmonie barev analogicky k harmonii hudby. Sestrojili barevné varhany, které měly čtyři oktávy a pomocí nichž vytvořili několik sonát. V letech 1910-12 tedy vytvořili přímým kolorováním na filmový pás nejméně pět filmů, z nichž se žádný bohužel nedochoval. Používali zde pouze čisté barvy, vyhnuli se využití jakýchkoliv forem a figurace. O jejich filmech se můžeme dočíst v Corrově stati *Musica chromatica 1912* (Corra, Bruno. *Barevná hudba (1912)*. In: *Manifesty pohyblivého obrazu: barevná hudba*. Olomouc: Pastiche Filmz-Edice PAF, 2010.) Postupně začali animovat abstraktní tvary

K využití v didaktické části (kresba lihovými fixami na folii či animace malby na folii barvami na sklo)

„Druhý motiv má barvy tři – bleděmodrou, bílou a žlutou. V modrém poli se pohybují dvě linky, žlutá a bílá, přimknou se k sobě, odpojí se a zkroutí. Pak se k sobě začnou vlnit a propletou se.

Film L'arcobaleno (1912): „Barvy duhy tvoří dominantní motiv, který se příležitostně zjevuje v rozdílných podobách a se stále narůstající intenzitou, až konečně exploduje oslnující silou. (...)Celá symfonie je založena na tomto kontrastu mezi oblačnou šedí na pozadí a duhou, na boji mezi nimi. :“(Převzato z Čihák, 2013)

## 6.5 Realizace avantgardního libreta

**Úkol:** Utvořte pomocí ploškové animace avantgardní filmové libreto

**Postup práce:** Po komentované prohlídce a osvěžení animačních zásad na motivačním filmu i na figurantovi se děti rozdělily do skupin a přečetly Seifertovo filmové libreto Pro dámy, rozčleněné na jednotlivé bloky. Žáci si v rámci skupin vybrali jeden z těchto bloků, který s pomocí připraveného materiálu a tří animačních stanovišť realizovaly. Workshop (bez prohlídky muzea) včetně motivace a vysvětlení úkolu trval 180 minut.

**Materiál, pomůcky:**

Tři animační stanoviště, fotoaparáty s kabely s napojením na počítač, tři počítače s dobíječkami, speciální stativy, animační sklo, světlo zvětšováku,

materiály použitelné pro animaci: kamínky, mušle, drobné předměty, barevné papíry a



barevně připravené papíry, možné využít pro pozadí animace.

Animační program Dragon Frame

Přepis Filmového libreta Jaroslava Seiferta Pro dámy, rozděleného do jednotlivých označených bloků vhodných k realizaci prostřednictvím animace.

Připojení na internet nebo stažený motivační film PaperPlane.

**Motivace:** Komentovaná prohlídka muzea NaFilm, možnost poslechu namluvených filmových libret

*Obr. 46 Žáci poslouchají filmová libreta poetistů. Motivace.*

v „Imaginárním kině: Zažij film jinak“. Komentované



zhlednutí části filmu Paper plane s důrazem na logiku střídání velikostí záběru z důvodu dramaturgie děje, zaměření pozornosti diváka, ale i zjednodušení práce filmaře (animátor nemusí kreslit celou postavu, zaměří-li se na detail zvedajících se nohavic. Divák si v kontextu okolních záběrů domyslí, že postava hrdiny vstala a docení ozvláštnění obrazu docílené změnou velikosti záběru.

Figuranti z řad žáků měli za úkol předstírat pohyb zvedání těžkého břemene, aby si uvědomili jednu ze zásad animace, potřebu přehánění gest. V případě, že by potřebovali animovat gesto postavy, měli by si akci nejprve předehrát, aby pohyby a styl lokomoce působily věrohodně.



Obr. 47 Technická motivace (vlevo), Demonstrace potřeby animace předehrávat si složité pohyby, aby působily věrohodně..Vlastní fotografický archiv.

### **Vazby k RVP ZŠ**

Vazby na RVP ZŠ doplňuji především z důvodu původního záměru realizace na ZŠ, ačkoliv programu se zúčastnili žáci kroužku základní umělecké školy v širokém věkovém rozpjetí od 8 do 116 let. Využití na běžné základní škole mi však připadá možné a vhodné nejen pro vazby s literaturou a nositelem Nobelovy ceny za ni, který je spjat s oblastí Prahy 3, na níž se nachází všechny základní školy, na kterých jsem realizovala ostatní své výtvarné praxe.

**Cíl, smysl:** Kreativní práce s literární předlohou, realizace scénáře

### **Očekávané výstupy:**

"užívá vizuálně obrazná vyjádření k zaznamenání vizuálních zkušeností, zkušeností získaných ostatními smysly a k zaznamenání podnětů z představ a fantazie " (RVP, 2010, s. 70)

### **Klíčové kompetence:**

- **K řešení problémů-**...*nenechá se odradit případným nezdarem a vytrvale hledá konečné řešení problému* **Komunikativní-** *využívá získané komunikativní dovednosti k vytváření vztahů potřebných k plnohodnotnému soužití a kvalitní spolupráci s ostatními lidmi*
- **Sociální a personální-**...*účinně spolupracuje ve skupině, podílí se společně s pedagogy na vytváření pravidel práce v týmu, na základě poznání nebo přijetí nové role v pracovní činnosti pozitivně ovlivňuje kvalitu společné práce...*
- *„přispívá k diskusi v malé skupině i k debatě celé třídy, chápe potřebu efektivně spolupracovat s druhými při řešení daného úkolu, oceňuje zkušenosti druhých lidí, respektuje různá hlediska a čerpá poučení z toho, co si druzí lidé myslí, říkají a dělají“*
- **Pracovní** –...*plní povinnosti a závazky, adaptuje se na změněné nebo nové pracovní podmínky*

### **Průřezová témata:**

Osobnostní a sociální výchova-kreativita

Výchova k myšlení v evropských a globálních souvislostech

Mediální výchova

### **Mezipředmětové vazby:**

Jazyk a jazyková komunikace-realizace literárního útvaru.

Člověk a svět práce-kooperace týmu animátorů.

Člověk a společnost-Spojení osobnosti nositele Nobelovy ceny za literaturu Jaroslava Seiferta a Prahy 3

Umění a kultura-hudební výchova-co je to libreto?

### **Výtvarné umění – kontext:**

Ploškově animovaný film Paperplane. Dostupné na vimeo.com; režie, animace: Maruotti, G., 2013

Další zhlédnuté animované filmy: Dárek (Trnka, J., Krejčík, J.,1946) , Uzel na kapesníku (Týrlová, H., Pinkava, J., 1958), Lev a písnička (Pojar, B.,1959), O místo na slunci (Vystrčil, F, Bratři v triku, 1959)



*Obr. 48 Ukázka z filmu Tma, vybraného fragmentu filmového libreta. Fotografie z filmu.*

### **Reflexe:**

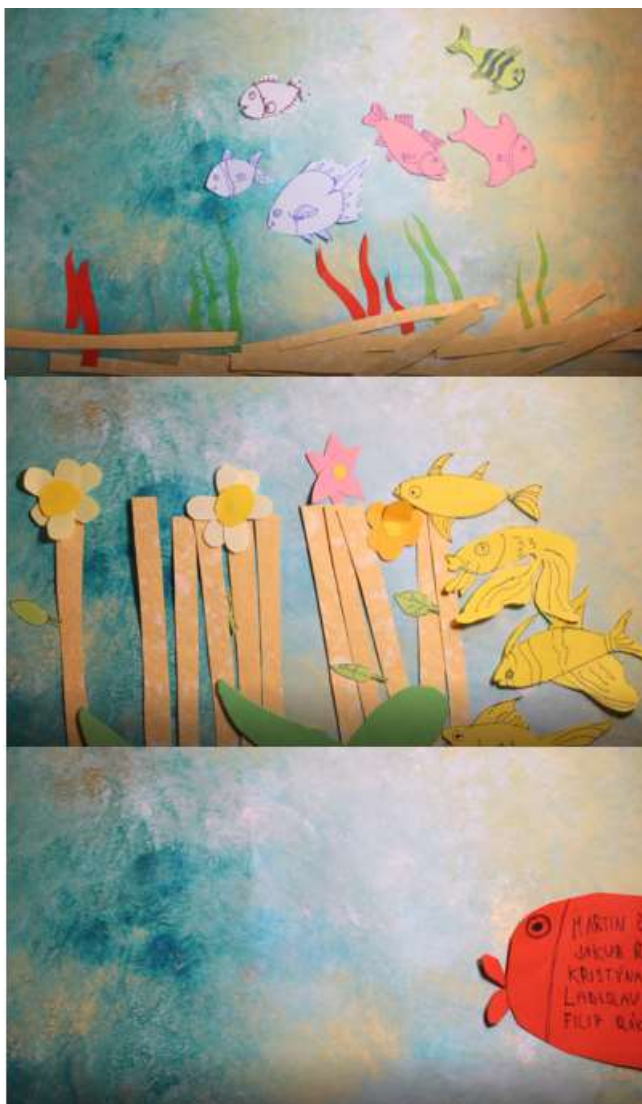
Když jsem realizovala odlišný animační projekt na základní škole, kde se ve třídě většinou nachází větší počet žáků, vzniklo by více skupin, tedy více krátkých filmů.

Na základní škole jsem již animaci s žáky prováděla, děti pracovaly ve dvojicích a jedné trojici. Problém byl v nedostatku techniky, který jsme řešili postprodukcí v programu Moviemaker, což celou práci na projektu prodloužilo. Výhodou postprodukce však bylo, že si děti vyzkoušely i zařazení zvuku do filmu. Děti pomocí mikrofónů přidali ke svým krátkým skečům vlastní ruchy a náznak dabingu.

Využití placeného programu Dragonframe v rámci užití workshopu v muzeu NaFilm s možností přímé práce s dílčími snímky, přehrání dosavadního materiálu a možnost náhledu



a úpravy případných chyb šetří čas, umožňuje lepší dělbu práce ve skupinách. Vhodné bylo dělbu práce střídat, aby si práci s programem vyzkoušeli všichni, což se ve skupině zpracovávající motiv Tma podařilo ideálně, ve skupině nejstarších žáků zpracovávajících téma Zahrada byli ke střídání rolí nejméně ochotní.



Obr. 49 Ukázka z filmu *Mořské dno*, vybraného fragmentu filmového libreta.

Ve třetí skupině se střídání filmařských aktivit realizovalo jen částečně, tam jim je ještě lehce narušovala paní učitelka, která se v jednom momentu ujala role režiséra a hlavního animátora, rozdělovala dětem úkoly, snad ze stresu, že film nestihnou a nevznikne žádný výstup. Dívky, zdálo se, byly už zprvu rozčarované z rozdělení do skupin, jedna byla

očividně zklamaná, ale odmítala vyjádřit svůj problém, aby mohl být vyřešen, možná i z toho



*Obr. 50 Ukázka z filmu Zahrada, vybraného fragmentu filmového libreta.*

důvodu se paní učitelka v této skupině rozhodla více angažovat. Pasivitu této dívky to však pouze umocnilo. V průběhu práce jsme se však s paní učitelkou domluvily na větším prostoru pro samostatnost dětí. Děti rozšířily pole své působnosti z kreslení postaviček a motivů i na jejich rozmístování na animační plochu, domlouvaly se na rozložení a vypouštění původně plánovaných záběrů a práci dokončily již samostatně. Jednalo se o lektorsko-pedagogickou situaci, která při práci na základní škole nebo i na základní umělecké škole odpadá. Učitel si může zasahovat do práce dětí beztrestně a bez dozoru a kontroly lektora. Lektor by nemusel řešit kromě motivace a průběžného hodnocení dětí ještě

citlivé téma, jak přistoupit k nadstandardní aktivitě paní učitelky. Ovšem já osobně zastávám názor, že zachování autenticity dětského díla je důležitou součástí práce lektora a kročení vlastních ambicí, ať již z důvodu seberealizace, sebevzdělání či prezentace kroužku nebo i jiných pohnutek je jednou z náročných úloh kreativního učitele, jakým jistě paní učitelka je (webová prezentace jejího kroužku nabízí i zhlédnutí snímku nedávno oceněného mezinárodní cenou). Situace však byla poučná, věřím, pro všechny zúčastněné dospělé osoby a i kdyby si jí děti všimly a uvědomily, na což neměly příliš času ani příležitosti, byla by to jen šance k rozvoji komunikačních kompetencí. Není nad příklady, jak důstojně řešit problémy bez zbytečných konfliktů.

### **Co bych udělala jinak, rozvedení tématu:**

Ještě více bych zdůraznila možnost využít předem připravené materiály, předbarvené a strukturované papíry, xerokopie postav a prostředí, které mohly usnadnit práci dětí například ve skupině, kde většinu motivů děti kreslily černým fixem a dostávaly se tak do stresu a časového presu. Vzhledem k využití předbarveného podkladu však jednoduše kreslené motivy jednobarevnou linií na jednolitých, neupravovaných barevných papírech mohly díky tomuto kontrastu vyniknout.

Co se týká zvládnutí časového harmonogramu, všichni úkol stihli včetně závěrečných titulků. Pouze jeden chlapec byl lehce zklamaný, že se ostatní domluvili nezařadit z časových důvodů jím nakreslenou, poměrně vyvedenou postavičku pošťáka a motiv dopisu s cizokrajnými známkami. Postavička mu však zůstala, má tedy možnost vytvořit si s ní vlastní animaci například v rámci kroužku s paní učitelkou a tento motiv si soukromě doplnit. Dále bych závěrečné titulky u filmu Tma lépe ohlídala, aby děti osvětlily a byly čitelné. Tento detail, který mi při závěrečném shonu, exportu filmů a uklízení unikl, však nikterak nenarušuje kvalitu tohoto díla. Nasazení, kreativitu a pracovní tempo dětí v této skupině jsem sledovala a obdivovala od začátku jejich práce. Jakmile k nim některá z nás přišla s vylepšovacím návrhem, zjistila, že děti již tento problém mají vyřešený nebo na něm úspěšně pracují. Například nalezený odpad, otvírák od plechovky, zakomponovaly děti do krabičky od sardinek, což ozvlášťovalo tento motiv a dodalo mu na věrohodnosti, propojilo kresbu krabičky sardinek s materiálním světem. Došlo tak i ke sladění s využitím reálných uší a kamínků pro pozadí snímku.

## 6.6 Téma/námět: Hudba tvarů a barev

**Výtvarný problém:** Vědomé vnímání a uplatnění hudebních podnětů při vlastní tvorbě

Jaký smysl používáme ve svém životě asi nejvíce? (Zrak.) Používáme však různých smyslů pro vnímání a získávání informací z okolního světa. Pro vnímání filmu je zásadní také sluch. Neslyšící nebo nevidomý člověk má tak ze sledování filmu bez vysvětlujících titulků nebo speciálního komentáře, co se děje na obrazovce či plátně docela jiný zážitek. My si dnes v první části hodiny vyzkoušíme, jaké by to bylo nevidět obraz. Nepůjde však o klasický dějový film, jak ho známe dnes. Pustím vám film z roku 1921, kdy film jako nové médium zajímal mnohé umělce. Jak už výtvarníky, tak i hudebníky. Ti film považovali za nové umění a zkoumali jeho propojení a vztahy k ostatním druhům umění nebo skrze něj takové vztahy zkoumali. Výtvarní či filmoví umělci se nejen inspirovali existující hudbou nebo hudbou obecně. Na některých filmech přímo spolupracovali s hudebními skladateli a hudebníky, takže vždy nešlo pouze o dílo jednoho člověka. (Film si asi představíme spíše klasický, který vyžaduje spolupráci mnoha lidí, bez kterých by nemohl vzniknout. Film však může být také experimentální, hledající možnosti výrazu a počet jeho tvůrců může být významně redukován.)

**Úkol:** Dnes se tedy zkusíme zaměřit se spíše na sluch a na vizuální představy, které v nás zvuky vyvolávají. Poslechněte si zvuk k filmu, který vám zde pustím. Oprostěte se od konkrétních obrazů a využijte pouze abstraktního vyjádření. Zkuste si představit zvuky, které slyšíte, jako barvy, linie, tvary nebo jejich vzájemné vztahy. Inspirujte se slyšenou skladbou nebo některým zajímavým motivem z této skladby.

**Postup práce:** Žáci již mají potřebné pomůcky připravené na začátku hodiny. Následuje vysvětlení úkolu, poslech zvukové složky filmu (12 minut), v průběhu poslechu mohou žáci začít pracovat. Na závěr promítnutí kompletního filmu a krátký reflexivní dialog nad rozdílnostmi a různými možnostmi řešení (12 + 10 minut), ukázka vybraných prací abstraktních malířů.

**Materiál, pomůcky:** Zvuk k filmu Walthera Ruttmanna Lichtspiel opus I. (1921)

Žáci měli na výběr mezi využitím suchých kříd a temper či akvarelových barev.

**Motivace:** Poslech zvuku k filmu Walthera Ruttmanna Lichtspiel opus I. (1921)

Na závěr hodiny promítnutí kompletního filmu.

### **Vazby k RVP:**

**Cíl, smysl:** "Uvědomování si sebe samého jako svobodného jedince; k tvořivému přístupu ke světu, k možnosti aktivního překonávání životních stereotypů a k obohacování emocionálního života."

### **Dílčí výstupy:**

- Žák rozvíjí svou smyslovou citlivost, reflektuje vnímání hud by ve své tvorbě. V následné diskusi vnímá, porovnává a respektuje řešení ostatních a je schopen představit vlastní tvorbu. Aktivně a kultivovaně se zapojuje do diskuse.

### **Očekávané výstupy:**

- "užívá vizuálně obrazná vyjádření k zaznamenání vizuálních zkušeností, zkušeností získaných ostatními smysly a k zaznamenání podnětů z představ a fantazie " (RVP, 2010, s. 70)

### **Klíčové kompetence:**

- **K učení-** *samostatně pozoruje a experimentuje, získané výsledky porovnává, kriticky posuzuje a vyvozuje z nich závěry pro využití v budoucnosti*
- **Komunikativní-** *naslouchá promluvám druhých lidí, porozumí jim, vhodně na ně reaguje, účinně se zapojuje do diskuse, obhajuje svůj názor a vhodně argumentuje*
- **Sociální a personální-** *podílí se na utváření příjemné atmosféry v týmu, na základě ohleduplnosti a úcty při jednání s druhými lidmi přispívá k upevnování dobrých mezilidských vztahů, v*

*případě potřeby poskytne pomoc nebo o ni požádá a přispívá k diskusi v malé skupině i k debatě celé třídy, chápe potřebu efektivně spolupracovat s druhými při řešení daného úkolu, oceňuje zkušenosti druhých lidí, respektuje různá hlediska a čerpá poučení z toho, co si druzí lidé myslí, říkají a dělají a vytváří si pozitivní představu o sobě samém, která podporuje jeho sebedůvěru a samostatný rozvoj; ovládá a řídí svoje jednání a chování tak, aby dosáhl pocitu sebeuspokojení a sebeúcty*

**Průřezová témata:**

Mediální výchova

**Mezipředmětové vazby:**

Umění a kultura- hudební výchova

**Výtvarné umění – kontext:**

Robert Delaunay Nekonečný rytmus(1934) (str.222, Pijoan),

Kupka, Klávesy Piana 1909, Dvoubarevná fuga 1912, Teplá chromatika, Hudba 1936

Franz Marc: Bojující formy, 1924, (str.72, Obrazárna v hlavě)

Kandinskij, Tvar rohu, 1924 (str.239, Pijoan)(Pozor, konkretizace motivů)

Malevič Suprematistická kompozice (asi 1915), (Pijoan str. 224)

Mondrian Vítězné boogie -woogie (nedokončené 1943-44) (str.229, Pijoan)

Hann Trier Staccato, 1959 (s. 238, Umění 20.stol.)



Obr. 51 Hudba tvarů a barev: Ukázka žákovské práce.

### **Reflexe:**

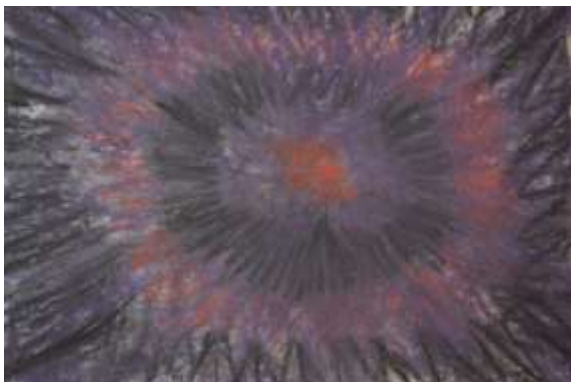
Většina žáků pracovala se zaujetím a disciplinovaně. I přes to, že v jiných hodinách byla třída hlučnější než ta paralelní, charakter práce zaměřený na poslech a reflexi slyšeného příliš nedovoloval žákům ještě zvyšovat hladinu hluku. V následné diskusi jsme rozkrývali problémy, se kterými se potýkali. Nad jednotlivými pracemi jsme rozeznali zaměření na rytmus, melodii, sílu zvuku. Jednotlivé vybrané pojmy, které zazněly, jsem zaznamenávala na tabuli. Pozastavili jsme se nad příbuzností hudební a výtvarné terminologie.

I přes mé upozornění na abstraktní zaměření práce se objevily náznaky možných motivů, které by hudba mohla doprovázet. Na nich jsme si ukázali, jak je těžké se oprostit od takových představ a od příběhovitosti v časovém médiu (hudba i film), že abstrakce mohla vzniknout abstrahováním od konkrétních motivů, proto na jistých abstraktních obrazech najdeme konkrétní názvy nebo v dílech abstraktních umělců můžeme najít motivy, které ještě mohou připomínat konkrétní objekty. Někdy je to však dílem naší fantazie. Proto někteří umělci docházeli až k čistým geometrickým tvarům nebo "pouhým" barevným plochám, ve snaze oprostit se ve svých představách od konkrétních motivů či vztahů.

Bylo znát, a žáci to poměrně úspěšně uhádli, kdo pracoval v průběhu času celé skladby a kdo se inspiroval jejím kratším úsekem nebo z jednoho takového časového úseku vycházel.

Jedna práce nás zaujala výraznou lineární složkou, významně ji, jak nám sdělil její tvůrce, poznamenalo jeho zaměření pozornosti na melodii. Pracoval výrazně soustředěně, v průběhu

hodin téměř vůbec nekomunikoval s okolím. Po hodině jsem se dozvěděla, že tento žák je synem populárního funkového hudebníka, což mi připadalo zajímavé z hlediska jeho viditelné úcty ke zvukové složce hodiny.



Obr. 52 Hudba tvarů a barev: Ukázka žákovské práce.

### **Co bych udělala jinak, rozvedení tématu:**

Uvažovala jsem o možnosti odučit si toto téma v rámci dvou tříd, přičemž v jedné by byl promítnut tento film celý a ve druhé pouze jeho zvuková složka. Nebo ještě lépe: v rámci jedné třídy by polovina při úvodní motivaci dostala klapky na oči. To by však bylo vázáno na disciplinovanou práci pouze na svém díle a vyžadovalo by to například práci části třídy za plentou, aby nebyli ovlivněni pracemi svých spolužáků. V tom případě by téma bylo ještě sepjatější s vybraným filmem. Zvuk ve filmu je důležitou složkou. Odučené řešení se zaměřuje na vztah statického obrazu a hudby. Avšak pohyblivý obraz zde byl promítnut nejen jako obohacení vztahů mezi obrazovou a hudební složkou, ale jako jakási pointa. Na tento úkol by ideálně měl navazovat úkol 3. (Film v obraze), který jsem však formulovala až po absolvování praxí, neměla jsem tedy bohužel příležitost odučit si jej se stejnou třídou.



Obr. 53 Hudba tvarů a barev: Ukázka žákovské práce.





*Obr. 54 Hudba tvarů a barev: Ukázka žakovské práce.*



*Obr. 55 Hudba tvarů a barev: Ukázka žakovské práce.*



*Obr. 56 Hudba tvarů a barev: Ukázka žakovské práce.*



*Obr. 57 Hudba tvarů a barev: Ukázka žákovské práce.*



*Obr. 58 Hudba tvarů a barev: Ukázka žákovské práce.*



*Obr. 59 Hudba tvarů a barev: Ukázka žákovské práce.*

## 6.7 Téma/námět: Hudba tvarů

**Materiál, pomůcky:** Film Hanse Richtera Rytmus 21 (1921), promítací technika dle možností třídy, školy a učitele. Pro vlastní práci využili žáci běžných pomůcek, které měli v penále, protože z důvodu prodloužené mimořádné aktivity(program prevence) jsme přišli o prvních cca 45 minut, žáci neměli pomůcky, protože nepočítali s tím, že výtvarnou výchovu vůbec stihnou. Využili tedy pastelky, tužky, gumy, popřípadě progressa a v jednom případě voskovky.

**Průběh hodiny:** Jednalo se o šestou třídu, tedy druhý stupeň základní školy.

Zjistila jsem úvodní krátkou sondou, že žáci ještě nebyli seznámeni s termíny abstraktní a konkrétní. Spíše si to dle mého názoru nepamatovali, nespojovali nebo si nebyli jisti natolik, aby vystoupili před třídou a přede mnou se svými prekoncepty těchto pojmů. Vysvětlila jsem jim rozdíl mezi těmito pojmy, připomněla jim, že v českém jazyce se s pojmy již jistě setkali v páté třídě a letos se jim tato znalost bude opět hodit. Ukázala jsem jim podobný soubor ukázek reprodukcí z výtvarného umění, jako později žákům, kteří zpracovávali úkol výše popsaný a pustila jim motivační film Hanse Richtera Rytmus 21.

**Motivace:** Promítnutí filmu Hanse Richtera Rytmus 21 (1921)

Robert Delaunay Nekonečný rytmus(1934) (Pijoan,10, str.222.),

Kupka, Klávesy Piana 1909, Dvoubarevná fuga 1912, Teplá chromatika, Hudba 1936

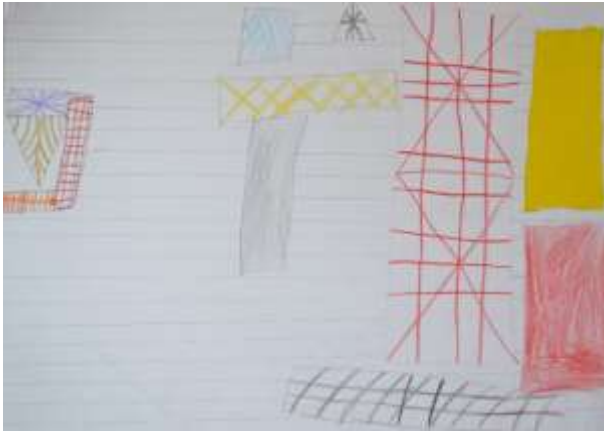
Kandinskij, Tvar rohu, 1924 (str.239, Pijoan)(Pozor, konkretizace motivů)

Malevič Suprematistická kompozice (asi 1915), (Pijoan str. 224)

Mondrian Vítězné boogie -woogie (nedokončené 1943-44) (Pijoan, str.229)



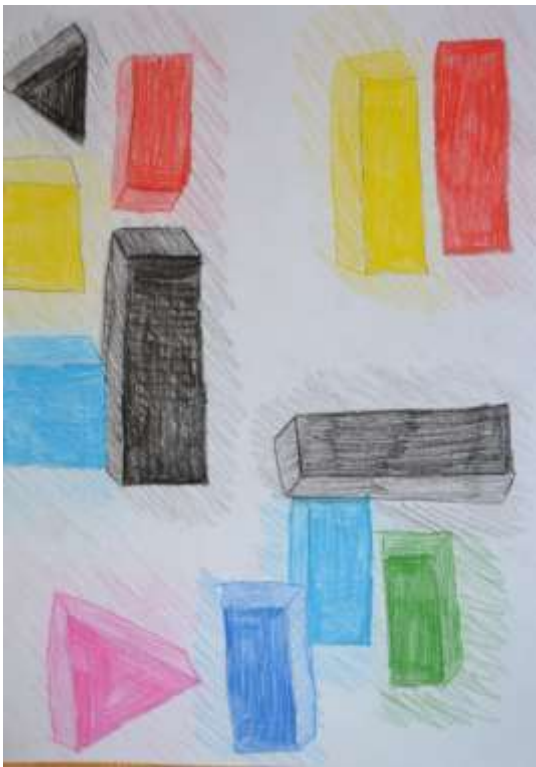
*Obr. 60 Hudba tvarů: Ukázka žákovské práce.*



*Obr. 61 Hudba tvarů: Ukázka žákovské práce.*



*Obr. 62 Hudba tvarů: Ukázka žákovské práce.*



Obr. 63 Hudba tvarů: Ukázka žákovské práce.



Obr. 64 Hudba tvarů: Ukázka žákovské práce.

## 6.1 Uvaděč. Inspirace absurdní povídkou Felisberto Hernández.

### Intermediální etuda

Tento úkol jsem zadala spolužákům nevytvárníkům v hodině literatury. Zařazuji ji, protože jsem byla nadmíru potěšena z vzniklé skladby a spojení zvuku, obrazu a absurdního nesouvislého děje od avantgardního latinskoamerického tvůrce a také, protože mi v mé pedagogické koláži začínal chybět objekt. Zároveň je to lehký přesah mého zaměření na avantgardu do jiné oblasti geografické i předmětové (literatura).

Na začátku hodiny jsem si chtěla ověřit, kdo všechno povídku četl (dala jsem to v minulé hodině za úkol). Nedělala jsem si větší naděje, byla jsem si vědoma rozsahu povídky a toho, že je poslední týden před Vánoci, což jsou dva faktory, které hrály spíše v můj neprospěch. Naštěstí jsem s tím počítala, jinak by asi celá hodina vypadala mírně řečeno nepovedeně a nudně. Přesto jsem nechtěla přeskočit pokus o úvodní diskusi o povídce.

Následovaly dotazy:

- Co Tě napadlo po prvním přečtení?
- Jaká díla vám povídka připomínala a proč? Čím?
- Jak děj probíhá a končí? (A končí vůbec?)
- Pokuste se charakterizovat hrdinu (jeho vztah k ženám, k okolí, ke své práci, co je na něm zvláštního? Cítili byste se v jeho přítomnosti příjemně?

Dvě cizí slova napsaná na tabuli Onirický (snový) a Ambivalence (dvojakost) měla trošku obohatit naši slovní zásobu, zároveň však sloužila jako prostředky k charakterizaci povídky a také ke zdůraznění její složité uchopitelnosti.

Další aktivitou jsem se studenty chtěla naopak najít jednotu příběhu. Každý si z klobouku vylosoval slovíčko z příběhu vytištěné černou nebo hnědou barvou.<sup>5</sup> Tímto způsobem byli

---

<sup>5</sup> TICHŮ, TEMNOTA, NOC, BAŽINA,

ŠÍLENSTVÍ, UTONULÁ, SMRT

studenti rozdělení do dvou skupin. V obou skupinách měli k dispozici stejný soubor slov. Tato slova měli seřadit tak, jak podle nich patří dohromady a užití seřazení měli verbálně zdůvodnit. Vlastně tak došli k sémantickým řadám, které jim mohly být vodítkem v labyrintu složité povídky.

4. Studenti zůstali rozdělení do dvou skupin i na další aktivitu. Jedna skupina si měla zahrát na hudebníky, druhá na výtvarníky (pro lepší představu studentů jsem mohla jejich roli ještě specifikovat na scénáristy či kreslíře storyboardu nebo výtvarníky kulis podle časových možností či dalšího záměru s výtvořeny studentů).

Celá povídka na mě totiž působila velmi vizuálně, vzhledem k dirigentským zkušenostem autora jsme si také mohli lépe všimnout neobyčejné rytmizace příběhu, zvukovým motivům.

Hudebníci měli za úkol text povídky zhudebnit. Speciálně si měli všimnout jednotlivých zvukových motivů, jejich rytmizace, rytmu a tempu celé povídky, atmosféry.

Pomůcky: Dostali notový papír, různé hudební nástroje (Bubínky, vyvolávač deště...) a předměty, kterými s trochou fantazie a vynalézavosti mohli dělat různé zvuky (plastové lahve, hřebeny, špejle, plechovky...).

Výtvarníci si měli všimnout vizuálních motivů. V hodině jsem zadala, aby vytvořili něco jako storyboard. U mladších studentů bych však zadala spíše ilustraci, která by také měla postihovat atmosféru povídky, věnovat se jednotlivým motivům. Tím by však, na rozdíl od skupiny hudebníků, výtvarníci nepracovali s plynutím příběhu.

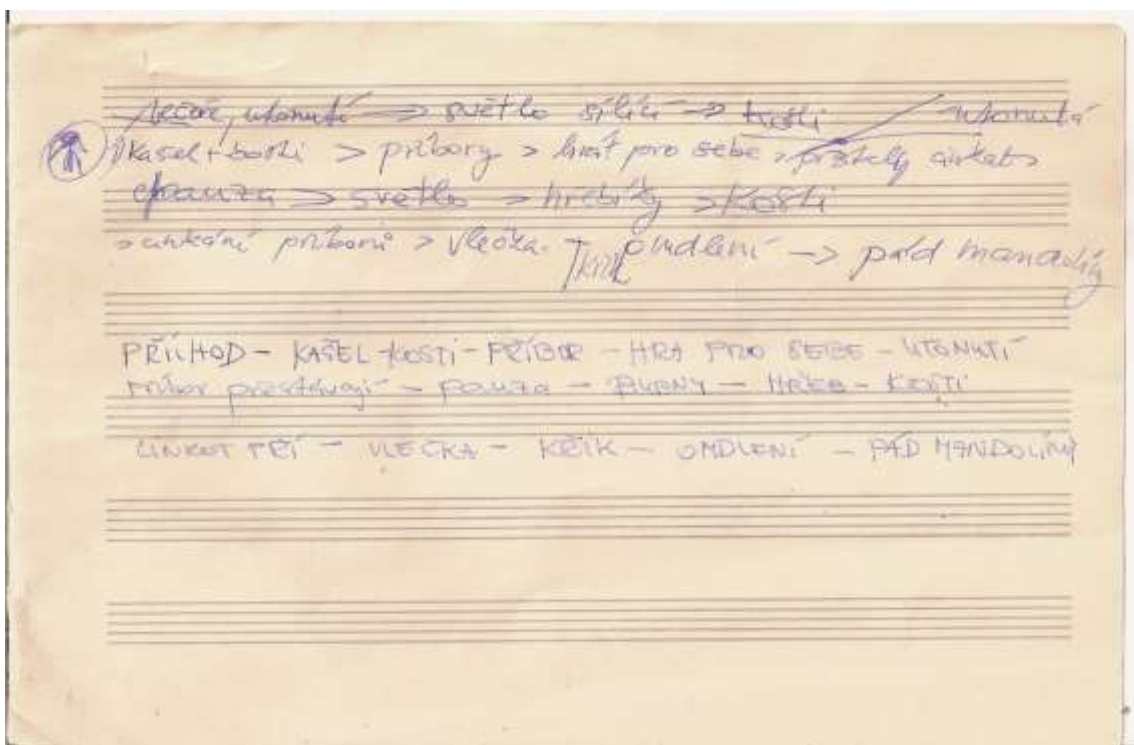
---

DIRIGENT, NÁSTROJE, HUDBA, KOSTEL ...Tyto sémantické řady navozují duchovní a onirický charakter vyprávění

HOTEL, DIVADLO, KINO, HOSPODA ...představují každodennost ve vyprávění

Pomůcky: Digitální fotoaparát, skleněná těžítka, šátky a závoje, drobné lesklé předměty, stará CD, igelity, plastová láhev, bublinkové a jiné folie, bonboniéry, knoflíky, flakonky od parfémů (protože ani čichové odkazy v povídce nebyly zanedbatelné) a jiné drobné poklady...

Pro ušetření času v hodině jsem měla připraven text povídky, ve kterém jsem podtrhla 3 druhy motivů. 1) Vizualní, nebo na vidění a obraz nějakým způsobem odkazující, 2) zvukové a 3) jiným způsobem zajímavé. Také jsem měla dva papíry, každý pro jednu skupinu, ve kterých jsem měla podtržené úseky opsané. Zde jsem jednotlivé skupiny motivů odlišila řezy písma, tedy na 1) vizualní 2) zvukové 3) jiným způsobem zajímavé. Studenti tak nemuseli složitě lovit v paměti či povídku na místě číst několikrát, aby zadaný úkol splnili. Této mé přípravy však využila pouze skupina hudebníků, členové výtvarné sekce se rozhodli tuto pomůcku nevyužít.



Obr. 65 Studentský notový zápis skladby-hudební interpretace povídky Uvaděč.





Obr. 66 Fotografie zátiší inspirovaného povídkou Uvaděč. Studentská práce.



Obr. 67 Fotografie zátiší inspirovaného povídkou Uvaděč. Práce studentů.

## 6.2 Komix

Proč se říká „Je sprostý jako dlaždič“

**Motivace:** Poslech a studie textu písně skupiny Buty Jednou ráno.

**Mezipředmětové vazby:**

Umění a kultura- hudební výchova

Jazyk a jazyková komunikace-český jazyk

**Reflexe: Co bych udělala jinak, rozvedení tématu:**

Téma jsem podřídila potřebám celoročního projektu na ZŠ. Vztah komixu a filmu je poněkud vzdálenější než jiné možné formy. Ideální pro potřeby propojení filmu, literatury a výtvarného umění je trojkombinace činností: **komixový strip-storyboard-krátký film,**

srovnání specifík daných žánrů by mělo dopomoci uvědomit si jedinečné vyjadřovací prostředky filmového vyprávění. Přičemž problematiku storyboardu a krátkého filmu by měla doplňovat krátká kamerová cvičení a stručný úvod do problematiky střihu a filmového záběru. Na to však v rámci praxe bohužel nezbyl čas. Užší propojení s avantgardou jsem mohla řešit jiným tématem, například přípravou **storyboardu ke zfilmování Seifertova filmového libreta Pro dámy**, jež jsme později bez storyboardu animovali pomocí ploškové animace v rámci workshopu Aeroškoly a projektu filmového muzea NaFilm. Storyboard může být kreslený, avšak vzhledem k tomu, jak dlouho jsme tvořili tyto komixy na formát A3, raději bych zvolila možnost fotografování vybraných záběrů připravené scény, především prvního záběru, posledního a několika klíčových mezi těmito krajními.

Jako další možnost námětu pro potřeby storyboardu se nabízí využití stručných anotací krátkých avantgardních či semiavantgardních filmů. Scénáře by také v rámci mezipředmětové spolupráce mohly vzniknout v rámci hodin českého nebo cizího jazyka. Nabízející se náměty, například: Oživlé předměty, proměna, strach, souboj tvarů, po vyučování mezi okny.

#### **Ukázka prací žáků:**



#### **Reflexe:**

Kdybych se spolehla na splnění domácího úkolu, Hodina by nedopadla dobře. Mnoho studentů vskutku povídku nečetlo, pochybuji, že si ti zbylí psali u textu poznámky a pamatovali si dopodrobna všechny zajímavé pasáže. Ani ti, kteří text četli, by tedy pravděpodobně nebyli vždy v obraze. Bylo by to velké sousto pro nás pro všechny a námaha by se nemusela vyplatit. Myslím si tedy, že má důkladná příprava a zážitkové pojetí hodiny v tomto případě bylo na místě.

*Obr. 68Komix. Fotografická reprodukce žakovské práce. Formát A3*

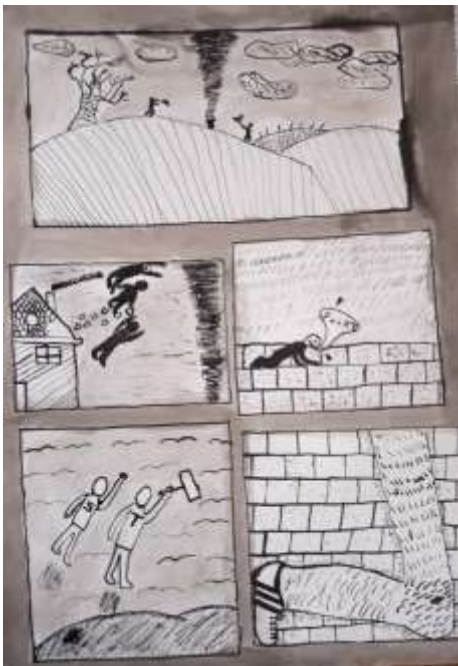


Velmi mě potěšil aktivní přístup všech zúčastněných, hodina byla nakonec i pro mě velmi příjemná a přínosná.

Výstupem je kromě zážitku také několik fotografií vzniklých drobných instalací a zvuková nahrávka provedené skladby.

Příště bych doplnila triádu literaturry-výtvarné instalace-hudby natočením filmu s využitím materiálové animace.

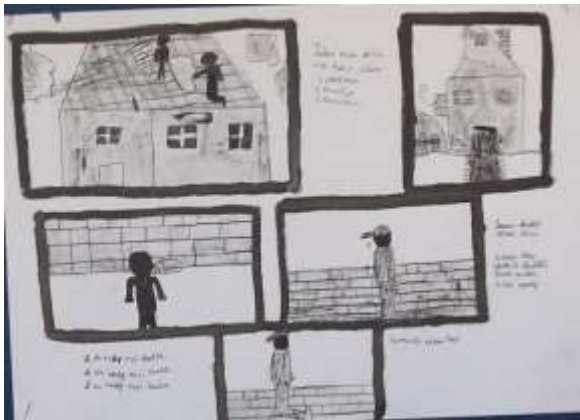
*Obr. 69 Komix. Fotografická reprodukce žakovské práce. Formát A3*



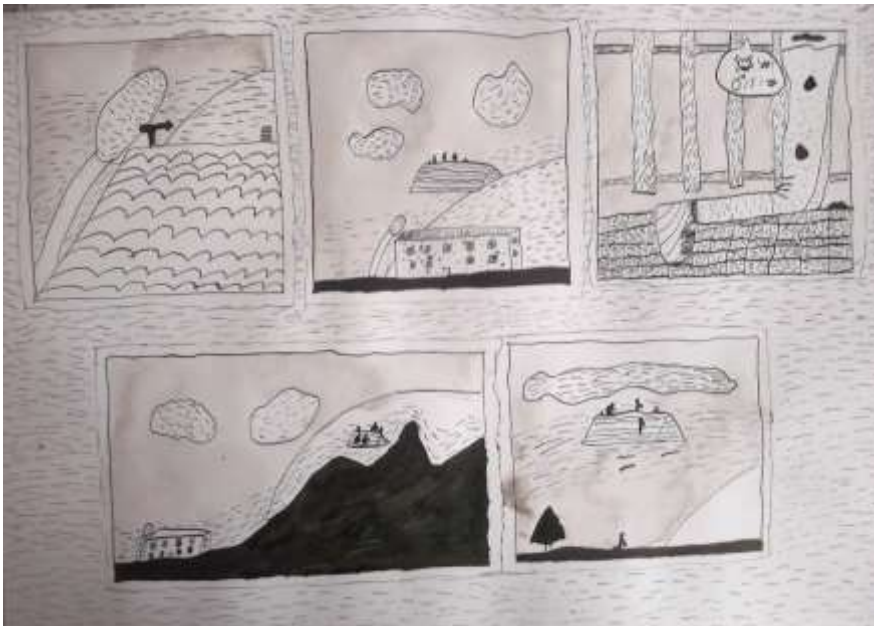
*Obr. 70 Komix. Fotografická reprodukce žakovské práce. Formát A3*



Obr. 71 Komix. Fotografická reprodukce žákovské práce. Formát A3



Obr. 72 Komix. Fotografická reprodukce žákovské práce. Formát A3



Obr. 73 Komix. Fotografická reprodukce žákovské práce. Formát A3

### **6.3 Školní projekt: Filipojakubská moderna (neodučený návrh)**

Neodučený návrh školního projektu zaměřený na tematiku strachu, emocí a toho čarodějnického v nás. Nenásilné seznámení s modernou, která se vyrovnávala s hrozbou a následně s hrůzami válek a atmosférou společenských změn.

#### ***Kubismus***

Portrét čarodějnice:

1. Práce s kamerou-portrét pomocí zabírání detailů portrétovaného z různých úhlů a v různých velikostech záběru
2. Koláž z vytisknutých detailů z úkolu 1., kolorování vzniklé koláže akvarelem, pastelem či pastelkami

#### ***Expresionismus***

1. Tvorba modelu kuboexpresionistických kulis
2. malování na obličej, následné krátké stop-motion animované portréty dětí ve stylu maskování expr. Divadla či filmu nebo inspir. Malířským expresionismem.
3. Umístění vytištěných fotografií postav do těchto kulis.

#### ***Dadaismus***

**1.** *Ghost before breakfast/Vormittagspuk/Dopolední strašidlo*-Natočení duchařiny pomocí filmových triků a práce s kamerou. (Kamerový workshop, tvorba storyboardu, vlastní natáčení, promítnutí na improvizované vernisáži ve spolupráci s originálním hudebním doprovodem)

**3.** Bizardní dadaistický objekt pro čarodějnici

**Surrealismus**-1. Motiv stínu: Co to může být a co to je ve skutečnosti-deformace zjištěnou fantazií, význam emoce u viděného.

2. Sny jedné třídy. Děti si po dobu 1 měsíce budou zaznamenávat sny a pak jeden z nich nebo jejich směs zpracují výtvarně. Podstatou surrealismu však nebylo pouze zpracovávání

snů jako materiálu pro tvorbu, šlo o jeden z možných prostředků pro práci s fantazií a podvědomím.

3. Proužky papíru zkroucené a postavené kolmo k podložce fotografované z různých měřítek a různě nasvícené.

Možná souvislost: Surrealistické kresby André Massona, malby Miróa a Kleeho-kresebný a hravý charakter, symboly

### ***Abstrakce-***

1. Čárymáry. Abstrakce, která navodí strach. Malba abstraktních pojmů jako je strach, křik, hrůza... (Polovina třídy by mohla malovat tyto pojmy pouze abstraktně, polovina by mohla využít konkrétní motivy.)

2. Abstraktní vizualizace strašidelných zvuků

### ***Plakát pro vernisáž***

Vzniklá výše zmíněná díla budou vystavena, promítnuta nebo předvedena na vernisáži u příležitosti svátku Filipa a Jakuba. Pro tuto vernisáž žáci vytvoří plakáty.

Možná inspirace: výše zmíněné činnosti, technika fotogramu, malířská, grafická, či kresebná technika kombinovaná s koláží, nejen výše zmíněné modernistické styly, strach, napjatá atmosféra jakoby před bouří.

## Závěrečná reflexe

V průběhu práce na teoretické části textu mi vyvstávaly nové požadavky pro podobu části didaktické. Zaměření mých praxí na pohyb ve výtvarném umění a filmu mi nepřipadal v mé pojetí dostatečně nosný vzhledem k zadání práce. Nevyhovovalo mi tedy využít čistě jen kompletních výstupů z praxí, jak jsem původně zamýšlela. Rozhodla jsem se doplnit projekt svou zkušeností se zástupem na ZŠ za dlouhodobě nemocnou kolegyni a na uvedených školách dosud odučené projekty upravit pro potřebu celistvosti konceptu.

Didaktickou část své diplomové práce jsem pojala jako jakousi „pedagogickou koláž“. Věřím, že by se z ní mohly utvořit metodické řady nebo sepjatější projekty v rámci menšího počtu tříd.. Jednotlivé úkoly mají samostatně smysl a věřím, že vedou k rozvoji žákovských kompetencí v souladu s požadavky s rvp. Didaktický projekt jako celek zkoumá nikoliv film, výtvarné umění nebo výtvarnou výchovu, ale jejich vztah, a to převážně skrze výtvarnou tvorbu, avšak na poli s filmem, modernou či avantgardou do určité míry souvisejícím..Některá další řešení naznačuji v rámci každé sekce v dílčích reflexích jednotlivých hodin. Na závěr začleňuji ještě neodučený návrh na školní projekt spojený se strašidelnem, s názvem Filipojakubská moderna. Jde o možnost, jak se dotknout všech čtyř základních oblastí námětu ve výtvarné výchově, tedy emocionální oblasti, setkávání se skutečností, poznávání výtvarného řádu a výtvarné kultury. Nejde o popření předcházejících úkolů, avšak o tvar, který mi vyvstával postupně a v souvislosti s většinou uvedených úkolů. Všechny tyto úkoly pro mě tvoří celek vzájemně propojených odkazů na filmově či uměleckoteoretickou část práce.

Spíše než zjednodušující odpovědi, nabízí projekt nové otázky, neurčuje jeden jasný směr, ale naznačuje jej a znovuobjevuje souvislosti stávajících cest a výtvarných, filmových, ale i výtvarně-didaktických řešení.

Původně jsem chtěla touto diplomovou prací uzavřít jako hotovou věc, kterou bych transmisivním způsobem předala žákům množství informací, ukázala jim sumu obrazových reprodukcí, v rámci vlastní, ač interaktivní prezentace... I přes školní i praktickou přípravu jsem se zpětně přistihla, že se soustředím na techniku a vědomosti, namísto zážitku a

zprostředkování zkušenosti. Myslím, že velký význam pro mě práce měla v možnosti překročit svůj vlastní stín, meze svých nedostatků. Vyzkoušet si techniky, ze kterých jsem sama měla respekt, najít si cestu k oblasti výtvarného umění, která i přes určitou faktografickou znalost skrývá ještě mnohé možnosti pochopení. V průběhu práce se požadavek uzavřenosti a konečnosti transmise informací, zážitků i zkušeností, měnil na radost z potencialit a otevírání se novým možnostem nazírání této problematiky. Původní lákadla většího využití didaktické či filmové techniky, animace a filmových triků jsem zavrhl. Připadalo mi, že bych se tu pokoušela o jakýsi „pedagogický kinematograf atrakcí“. V rámci praxí jsme si vyzkoušeli jak různé možnosti záběru, tak i techniku animace. Žáci tedy o to ochuzeni nebyli. Mým cílem v práci však bylo najít vztah výtvarna a filmu, nikoliv učit filmu. To bylo další lákadlo, které mě mělo tendence svézt z cesty.

Dalším úskalím byla nutnost nepodlehnout snaze „něco naučit“ a něco se naučit za každou cenu. Popřípadě když se mi v minulosti líbila nějaká práce či technika, chtěla jsem tu pozitivní zkušenost dopřát i žákům. Mnohdy jsem nemyslela asi tolik na žáky, jako na sebe. Sama jsem si něco chtěla vyzkoušet, vidět, blýsknout se...jindy jsem zase myslela více na vedoucího učitele a plnění konkrétního švp a školního projektu. Nebo na žáky, aby si hodinu „užili“, abych jim vytvořila dobrou živnou půdu pro další práci například s technikou. Až jsem zdánlivě nesobecky uhnula z cesty za plněním praxe v souvislosti s diplomovou prací. To jsou však, řekla bych, poměrně základní problémy pedagogického praktikanta.

Během praxí jsem kromě vymýšlení programu do zaměstnání také potýkala se zdravotními problémy a rozsáhou rekonstrukcí bytu po větší havárii vody. Avšak ztížené podmínky mohou nastat vždy. Pedagogická práce je vlastně jedna velká výzva plná překvapení. Zásadní je pro mě nepodléhat panice, vyrovnávat se se stresem a vhodně usměřňovat divergentní myšlení. Umět si zjednodušit práci v tom dobrém slova smyslu. Myslím, že jsem brala téma příliš ze široka. Vytvořit a odučit srovnávací metodickou řadu projektovou metodou, naučit žáky dějiny výtvarného umění i filmu první poloviny století i pracovat s technikou filmu, pochopit základní principy filmové řeči a práce s kamerou stát se odborníkem hned na několik výtvarných i filmových tvůrců a mnoho dalšího. To nebylo v mých silách ani mých časových možnostech. Musela jsem zkrotit příliš mnoho cílů a témat k řešení. Odpustit si přehnané zaměření na techniku nejen proto, že na ni na konkrétní škole



nemusí být spolehnutí. O to větší radost jsem měla pokaždé, když mi z práce vyvstaly jednotící souvislosti.

Překonala jsem vlastní předsudky a strachy, jako byla obava z chování žáků při návštěvě v galeriích a muzeích.

Ve vztahu k žákům jsem na základě praxí například v oblasti hodnocení trochu zpřísnila své průběžné požadavky ve prospěch konečného výsledku, na druhou stranu jsem byla příjemně potěšena spoluprací většiny zúčastněných žáků.

### **Problematika nosnosti mé diplomové práce pro určitou věkovou kategorii (a zájmovou skupinu) v rámci reality základního vzdělávání.**

Vzletné náměty pro výtvarnou činnost mnohdy narážejí na překážky, které by zkušený učitel měl automaticky brát v úvahu. Já jsem v rámci své praxe měla sice báječné štěstí na pedagogy, kteří mi vyšli v mnohém vstříc. Netroufla jsem si však, jak jsem již výše naznačila, narušovat **školní vzdělávací program**. I proto jsem musela své původní plány přetvořit.

Mohla bych se vzdát svého plánu odučit projekt na ZŠ a přesunout své pole působnosti na ZUŠ, vyšší ročník SŠ nebo do Aeroškoly, Ponrepa, Filmmuzea, provést animaci na některé výstavě zabývající se danou problematikou apod.

Já si však vzala za úkol utvořit takový program, který by již na základní škole dal studentům kontakt s danou oblastí, užitečný i pro jiné předměty a budování kulturního povědomí studenta.

Musela jsem se však vejít do určité časové dotace. **Čas** je dalším z významných faktorů, které ovlivňují podobu výtvarného vyučování a výběr námětů i témat. Mnohá metodická řada se z důvodu časového omezení stala nerealizovatelnou.

Další přirozenou překážkou bezbřehé fantazie tvořivého učitele je **materiál**. Může se to zdát přízemní, avšak učitel se do určité míry musí skutečně držet pevně oběma nohama na zemi. Situace na státních základních školách zkombinovaná s rozdílnými životními podmínkami

jednotlivých žáků, kteří si například nemohou dovolit pořizovat si speciální výtvarné, natožpak filmové pomůcky. Je třeba racionálně zvážit situaci konkrétní školy.

Setkala jsem se ve své praxi s mnoha přístupy, jakými se učitelé vyrovnávali s materiálními omezeními školy. Technické zázemí nemusí být vždy ideální, již v případě prezentační a počítačové techniky. Někteří se uchýlili k až sebedestruktivnímu *sponzoringu ze své strany*, takže pořizovali některé pomůcky či materiál sami z vlastních zdrojů. Jiní *uzpůsobili* své vyučování materiálům, které měli snadno k dispozici a pokusili se je zpracovat. Většinou ve sběru takového materiálu zapojili i žáky, potažmo rodiče, v jednom případě též školníka. (Někteří tak činili za každou cenu, jiní se s využitím například nalezeného materiálu vyrovnali poměrně kreativně a zajímavým způsobem.) Ověřit možnosti příspěvku na vvmohou učitelé vybírat další peníze??? Na jedné škole jsem se setkala s *drobnými příspěvky od rodičů* na pomůcky a materiál vvm, ačkoliv tento příspěvek byl spíše symbolický a výchovný. Mnozí rodiče napříč mnou navštívenými školami byli ochotni *věnovat do vyučování dary* navíc dle plánů učitele, aby svým dětem obohatili výuku a učitelé usnadnili tuto praktickou stránku jeho přípravy. Někteří učitelé, se kterými jsem se na školách setkala, nikoliv však v rámci praxí, si nepřidělávali starosti nacházením nadstandardních zdrojů a využili základní možnosti využití pouhých bílých čtvrtek formátu A4, nanejvýš A3 a klasického seznamu pomůcek na začátku školního roku, což je přístup natolik ignorující kreativní stránku povolání učitele výtvarné výchovy a učitelského povolání vůbec, že věřím, že touto cestou *rezignace* půjde čím dál méně učitelů a zvolí raději zmíněné alternativy získávání potřeb pro své hodiny. Nejlépe se daří učitelům, jimž byly veškeré pomůcky a materiály proplaceny. Dlužno však dodat, že takovou výhodu si museli zasloužit přiměřeným přístupem k materiálu (promyšleného čerpání prostředků na něj) a náležitými výtvarnými výsledky, které byly na vzhledu školy patrné. Tím se dotýkáme problematiky **prezentace žákovských prací**, kterou je i v případě filmových děl třeba mít v patrnosti a považuji za vhodné zvážit doplňující alternativy. (Například se nabízí možnost uspořádat slavnostní promítání vzniklých filmů, vystavit k nim plakáty, vytisknout je jako flipbooky, uložit filmy na speciální zabezpečené webové stránce, šířit mezi rodiči skrze putovní nosiče flash/CD/úložiště na internetu a podobně). Já v rámci praxí zvolila slavnostní žákovskou vernisáž v rámci vyučování, klasickou výstavu na nástěnce na chodbě školy a flipbook.

Je tedy, vzhledem k materiálnímu omezení, filmovou tematiku z klasických základních škol zcela vyloučit? Domnívám se, že nikoliv. Téma se dá pojmut i poměrně nenáročně, co do materiálu. Co tedy podle mého názoru mluví pro zařazení tématu mé diplomové práce do vyučování základní školy?

**Výhody zařazení:** Někteří žáci se s jinými technikami, materiály a tématy nikde jinde možná už nesetkají. Je třeba jim již na základní škole ukázat, že existují i jiné funkce umění, než jeho mimetická složka a že se k němu dá přistupovat i jinak než čistě jen estetizujícími přístupy. Právě na základních školách jsem často slýchala námitku: „Když já neumím kreslit/malovat...“ „Ale já jsem spíš na matiku a tak.“ Kromě využití argumentu, že všichni jsme ve školce kreslili/malovali a těšilo nás to, protože jde o jeden z přístupů k poznávání světa i sebe, je asi neúčinnější zbraní umožnit žákům, aby si takový argument vyvrátili sami. Anebo jim naznačit možnost využít jinou techniku ke splnění úkolu. Žáci mají potřebu experimentu, tvůrčí vytržení a pocit úspěchu, který mohou zažít právě při studiu vhodně připravených. Fotografie, film a výtvarné umění 20. století se nabízejí pro takové aktivity. Nejsme příliš časově vzdáleni této historické epoše, a přesto je již tolik zapomenuto. Ztrácí se uvědomění si přirozených souvislostí. Povědomí o umění doby se časem zkresluje (Př. Výchova ke zdraví a Lídina argumentace našeho rozhořčení nad seriálem o První Republice. Jako další příklad uvedu přístup k abstrakci a nefigurativnímu a nemimetickému zobrazování u široké veřejnosti. Vnímám tedy nutnost pootevřít dveře a trochu, přiměřeně, zproblematizovat výtvarné umění. A nikoliv tedy podporovat stereotypy jako zmíněné „Neumím kreslit.“, „Mám rád kreslení, ale to abstraktní mi připadá samoúčelné“, nebo „Mám rád to abstraktní, vytisknu si je na triko“(nápodoba, utilitarismus, povrchnost-ač patří k určitému období seznamování se s vizuálním, mnozí ustrnou v této fázi přístupu.

**Co mluví proti zařazení:** Na druhou stranu jsem napsala pouze „pootevřít“ dveře. Záměrně. Není totiž žádoucí přesunovat na základní školu příliš mnoho oblastí a navíc je zkoumat dopodrobna. Především, protože to není ani v rámci 9 let základní školy realizovatelné. Jde o rozšíření obzorů, nikoliv o nutnost přidat další předmět nebo oblast vyučování. Žáci by neměli být přehlčeni přehrší informací. Spíše by se dle mého názoru měli setkat s novou

zkušeností, která by jim ideálně zproblematizovala ukládání do stereotypních struktur. Její další zkoumání v rámci rozšiřování tohoto prekonceptu už by byla oblast dlouhodobější, obohacovaná s každým dalším setkáním nebo ideálně přímo žákem v budoucnu vyhledávaná a doplňovaná. Naším úkolem by tedy bylo vhodně připravit prekonceptuální pole, aby mohl vzklíčit a růst jedincův duch.

Projekt je tedy v plné verzi vhodný spíše pro SŠ, nejlépe s rozšířenou výukou VV, pro ZŠ je vhodný buď částečně (využití techniky fotogramu/tisku zbytečně nekombinovat s výukou stylů). Nebo předpokládá dlouhodobou systematickou práci učitele na uvedené téma, což je v rámci školní praxe nebo kratších suplování za chybějící učitele nesnadno realizovatelné, avšak, jak jsem si sama vyzkoušela, nikoliv nemožné.

## 7 Výtvarné zpracování tématu

### Nároky na recipienta děl moderny

Fotografie a film svou podstatou umožnily obrazu osvobodit se od mimetického zaměření.

Na druhé straně tato tendence s sebou přinesla vyšší nároky na divákovo aktivní pochopení. Recipient nepoučený, nevynalézavý či pohodlný moderní obraz (podobně jako moderní hudbu a ostatní moderní umění) pochopí buď povrchně, v horším případě před takovým uměním přímo prchá. <sup>6</sup>V případě filmu se v knize Milady Hábové *Když obrazy ožijou* dočteme o filmových dílech avantgardy: „Možná, že mnohý divák ani před lety, ani dnes tato díla nepochopil a nechápe, ale pro další vývoj kinematografie byla nezbytná a tvoří její základní fond.“ Není to krásně shrnutý postřeh týkající se části předmětu mé práce?!

Je to velká škoda nejen pro diváka, protože moderní umění je jednou z významných bran, kterými se člověk může dostat pod povrch pochopení světa. Dnešní člověk, který se považuje za kulturního a žije kulturním životem, dokonce může jít i o člověka s inklinací k výtvarnému umění, chodí do galerie. Přesto bude většinou dávat přednost mimetickému umění, své oblíbence bude hledat nanejvýše u impresionistů, avantgardu bude povrchně znát, v lepším případě povrchně obdivovat (koupí si šaty s mondrianovskými vzory apod). K hledání cest vedoucím k pochopení moderny se však vůbec nemusí dostat. (Přitom jsou prvky, které moderna uvedla v život, stále v dnešní vizuální kultuře živé a narážíme na ně od nejposlednější výkladní skříně, přes reklamy a filmové záběry až po příběh v oblíbené knize. Jsou zde neustále přítomny a my sami je mnohdy používáme jako takové malé kliše a nemusíme ani tušit, že mohly vyklíčit právě díky avantgardě.)

Jakoby si toto nebezpečí samo umění „uvědomilo“, s modernou začínají významně zesilovat tendence, které bych označila prostou větou: Umění jde divákovi naproti. Pro tuto tendenci

---

<sup>6</sup> Vypůjčím si zde humorný příměr Marka Ebena užitý na koncertě moderní hudby (EBEN, M.: ČF 6.5.2015, Rudolfinum-Prokofjev, Janáček, Eben). Vztah veřejnosti k moderní hudbě dokládá na následující situaci: pokoušíme-li se pozvat známé na koncert populární hudby, reakce může být asi taková: „Vydrž, já se zeptám ženy, domluvíme se a dáme Ti vědět. Když jde o hudbu vážnou, reakce bývá zdrženlivější. Když však jde o hudbu vážnou a navíc moderní, reakce může být až hysterická: „Manželka zrovna rodí, děti jsou na táboře, je tam nějaká epidemie, budu je muset jet vyzvednout a mně navíc taky vůbec není dobře.“ Tento příměr by obdobně vypadal i v případě moderního výtvarného umění.

se právě v době moderny musel obraz vztáhnout sám k sobě (abstrakce). Musely se rozmýt hranice (nejen) uměleckých stylů a druhů (Duchamp). Aby si nic nedělalo ani z hranic mezi jednotlivými uměleckými, ale též neuměleckými oblastmi. Podobně jako nacionální hranice, i oblast umění nastoupila cestu vymezování se-jednotlivými styly, aby zároveň mohla neustále nejrůznější hranice přestupovat.



*Obr. 74 Dokumentace vzniku kostry instalace. Zdroj: vlastní archiv.*

Filmový divák, podobně jako recipient malířského obrazu nebo čtenář románu, nemůže se zúčastnit uměleckého procesu. Film byl sice fascinován pohybem a pokrokem a s různými možnostmi pohybu (pohyb před kamerou, pohyby kamery, pohyb filmového pásu, střih mezi scénami...) Avšak jde o obraz pohybu zakonzervovaný v čase. Vše se odehrává jakoby před očima diváka. Ten však, aby byl schopen plně dílo vnímat, měl by být naopak ve fyzické pasivitě. Je stále více na tvůrci i na vytříbenosti diváka, zda setrvá i v pasivitě myšlenkové, v modu konzumace, nebo zhlédnutí snímku povýší následnou kontemplací nad dílem na umělecký zážitek. Dvacáté století znamenalo posílení myšlenky v díle a oslabení líbivosti a

nároků na nápodobu v umění. Bohužel se tím stává umělecké dílo nečitelné pro některé vrstvy jeho recipientů. Umění se vydalo divákovi naproti a on ho nevidí, protože očekává pěkné obrázky ve zlatých rámech, takže se s ním v prostoru galerie vůbec nemusí setkat, i když tam třeba někde je. Je tím ohrožen zájem určitých skupin diváků o umění a jejich další setkání s ním. Dochází tu tak říkajíc k efektu tzv. rozevření nůžek. Umění a lidé, kteří se mu hlouběji věnují, se vzdaluje zájmu a informovanosti mas.

Plátno v kinematografu bývá ohraničeno oponou. Obrazy v galeriích i na stěnách bývaly ozdobeny honosnými rámy. Změny v první polovině 20. Století, především v oblasti umění, fotografie i filmu, s sebou přinesly zproblematizování rámu obrazu. Ba co víc, jak jsme si již naznačili, došlo i ke značnému zproblematizování samotného umění, zkoumání jeho funkce. To způsobilo i komplikaci vztahu většinového recipienta k uměleckému dílu.

Na druhou stranu, umění šlo reálnému světu a recipientům svým způsobem naproti. Některé oblasti umění nechaly za sebou honosné rámy. Je jen na nás, zda je užijeme jako konstrukci, na které se dá dále stavět, kolážovitě doplňovat naše zkušenosti s uměním a světem kolem nás, nebo se na ně budeme dívat s nostalgií a lítostí, že dnešní umění není nutně uzamykatelné touto „zlatou klecí“(rámem, mimezí, perspektivou, zlatým řezem, konkrétními motivy, pevnou linií, narací, harmonií...)





*Obr. 75 Dokumentace vzniku kostry instalace. Zdroj: vlastní archiv.*

Když přijde divák do galerie a chtěl by se setkat s obrazy, musí si k nim nejprve nalézt cestu, podobně, jako se může nechat dítě skrze setkání s leporelem, knihou s prostorovými možnostmi, vtáhnout do světa literatury. Dnešní umění již nemusí mít na první pohled zřetelnou a srozumitelnou mimetickou vrstvu. Nemusí vyprávět příběh s jednoduchým lineárním dějem, pod kterým se mohou při bližším ohledání vynořit další jeho vrstvy a významy. Avantgarda první poloviny 20. Století ve všech oblastech umožnila obnažování kostry uměleckých děl. Uměleckým dílem je dobré nechat se vtáhnout a unést, pak poodstoupit, podívat se s jistým pokusem o nadhled (Ale tak, abychom ještě mohli spatřit některé jeho prvky?), zkoumat a pitvat jeho jednotlivé molekuly, pokusit se znovu si je sám vytvořit nebo jaksi prožít. Usadit si je do jistého kontextu či rámu, posléze je z něj opět vytrhnout, pootočit o 180 stupňů a opřít o stěnu. Dívat se na ně po delší čas, nebo se k němu



několikrát vrátit. Potkat je náhodou nebo o něm slyšet od známého...Kombinací těchto i jiných způsobů, ale rozhodně pouze různou mírou aktivity a přepínáním různých vrstev vnímání, prostorových i myšlenkových dimenzí, možná si k tomu umění onen výše zmíněný divák svou pěšinu najde. Žáci a studenti, recipienti uměleckých děl, diváci filmů, pozorovatelé a kritici, projděte zlatým rámem obrazu, možná se dostanete za zrcadlo, možná se zaseknete o trčící hřebík, co tu zanechal některý z dadaistů, možná je to jen hřebínek, který dočasně učeše rozptýlené myšlenky. Umění do jisté míry dosáhlo odhmotnění, může cestovat mezi různými realitami a dimenzemi, pro setkání s ním jsou tedy myšlenky zapotřebí.



Mé zlaté rámy, výtvarná realizace, mohou sloužit jako lapače těchto myšlenek, jako zrcadlo tyto myšlenky odrážející. Mohou být branou do světa vzpomínajícího po svém na dobu, kterou si nepamatuji a jen se o ní dočítám.

Jejich prostorové uspořádání připomínající dětské lepoperele je záměrně zvolenou formou symbolizující různé typy vztahů k tématu této práce, k poznání, k realitě... Ať už mých, žákovských, společensko-kulturních nebo jiných.

Tak, jako avantgardní umění směřovalo k bujnému poznávání světa a jeho možností a každý styl, směr, umělec v různých časech na toto umění hledali k tomuto poznávání vhodný úhel, tak i tato má instalace s konstrukcí z ráků symbolizuje můj vztah k tomuto tématu.

Jednotlivé obsahy ráků se v čase mění, některé se vytrácejí a zůstává za nimi jen fragmenty artefaktů nebo odpadků, vzpomínka na zážitek podobný například dadaistickému večírku. Některé artefakty možná budou pohoršovat nebo zlákaají nenechavé ruce výtržníka. Jiné mohou být promítány stále dokola. Divák však může začít pozorovat v libovolném čase promítání, všimnout si her světla a stínu. V momentě, kdy však bude projektor vypnutý, je odkázán na vyprávění ostatních diváků nebo na své představy o možném promítání.

## **8 Závěr**

Má „teoreticko-pedagogicko-výtvarně-filmová koláž“ zkoumala společné průniky filmu a výtvarného umění z pohledu kunsthistorie, filmové historie a teorie filmu.

Dotkla jsem se významných proudů, stylů a směrů kinematografie i výtvarného umění. zpestřuji etymologickým náhledem na modernu a subjektivními asociacemi s etymologickými souvislostmi. Prozkoumávala jsem souvislosti jednotlivých oblastí. V průběhu teoretického textu jsou vkládány vsuvky rozvíjející popsaná dílčí témata i z pohledu výtvarné didaktiky. Nakonec jsem rozvedla některé myšlenky a oblasti z teoretické část v jednotlivých úkolech realizovaných oproti plánovanému 8.a 9. ročníku se širší věkovou skupinou, a to od 10 do 20 let. Vlastní výtvarnou tvorbou, multimediální instalací, jsem zmíněné završila.

Avantgardám nejde o to, aby jim bylo rozuměno, ale aby rozbouřily hladiny nad skrytými rytmy k novému, čerstvému sebeuvědomění.

Zásadní je uvědomit si, že neexistuje pouze náš současný typ myšlení. Samotná práce pro mě samotnou byla přínosem a mnohé mé původní představy o ní byly dalece překonány. Zároveň je však rozptyl práce značný, což dává prostor dalšímu poznávání do budoucna.

## 9 Seznam použitých informačních zdrojů

- AUMONT, J.: Proměnlivé oko aneb mobilizace pohledu, in SZCZEPANIK, Petr. *Nová filmová historie*. Praha: Herrmann a synové, 2004, s. 176
- AUMONT, J.: *Obraz*, Praha: Akademie múzických umění, 2005, ISBN: 80-7331-045-7
- ARBANOVÁ, L.: *Filmový obraz jako předmět výchovy a vzdělávání*, Disertační práce, 2010, Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, Katedra výtvarné výchovy
- BLÁHA, J.: *Výtvarné umění a hudba. Tvar, prostor a čas I/2*. Praha: TOGGA, 2013. ISBN: 978-80-7476-019-8.
- BLAŽÍČEK, O., KROPÁČEK, J.: *Slovník pojmů z dějin umění*. Praha: Aurora, 2013 ISBN 978-80-7299-104-4
- BENJAMIN, W.: *Umělecké dílo ve své technické reprodukovatelnosti*
- BERNHARD, M.: *Universální lexikon umění: architektura, fotografie, grafika, malířství, osobnosti, sochařství, umělecká řemesla*. Praha: Grafoprint-Neubert, 1996. ISBN 80-85785-46-3
- BERNARD, J., FRÝDLOVÁ, P.: *Malý labyrint filmu*, 1988
- BORDWELL, D.; THOMPSONOVÁ, K.: *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*. Praha: FAMU, Nakladatelství Lidové noviny, 2007. ISBN 978-80-7106-898-3
- ČIHÁK, M., *Ponorná řeka kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění, 2013. ISBN 978-80-7331-283-1
- DELEUZE, G.: *Film 1 Obraz-pohyb*. Národní filmový archiv, Praha 2000, ISBN 80-7004-098-X
- DELEUZE, G.: *Film 2 Obraz-čas*. Národní filmový archiv, Praha 2006, ISBN 80-7004-127-7
- DEMPSEY, A.: *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. 2. vyd. Praha: Sloart, 2005. ISBN 80-7209-731-8
- Rozhovor s Pascalem Bonitzerem: Film a malířství. *Iluminace*, Praha: Národní filmový archiv, 2003, roč. 15, č. 4 (52), s. 101

- FOSTER, H., Umění po roce 1900: *modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-952-8
- FULKOVÁ, M., JAKUBCOVÁ, L., KITZBERGEROVÁ, V., SEHALÍKOVÁ: *Galerijní a muzejní edukace 2.*, Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, 2013, ISBN 978-80-72-90
- GOLDING, J.: *Cesty k abstraktnímu umění*. Barrister a Principal, 2003, ISBN 80-86598-48-9
- GOMBRICH, E. H., *Příběh umění*. Praha: Odeon, 1992. Klub čtenářů, sv. 671. ISBN 80-207-0416-7
- HOLUB, J., LYER, S., *Stručný etymologický slovník jazyka českého se zvláštním zřetelem k slovům kulturním a cizím*. 2., rozš. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. Odborné slovníky (Státní pedagogické nakladatelství)
- HOŠEK, A.: Poznámky k estetice filmu In: SZCZEPANIK, P. a J. ANDĚL, ed. *Stále kinema: antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*. Praha: Národní filmový archiv, 2008. Knihovna Iluminace., str. 269-276 ISBN 978-80-7004-136-9
- KLINGSÖHR-LEROY, C.: *Surrealismus*. Praha: Slovart, 2005. ISBN 80-7209-656-7
- MIRZOEFF, Č. N., Úvod do vizuální kultury. 86 čas. Umělec: Krize pravdy, reality, vizualizace v každodenním životě \* vizuál. Studia.
- MIRZOEFF, N., *Úvod do vizuální kultury*. Praha: Academia, 2012. Vizuální studia. ISBN 978-80-200-1984-4
- MANOVICH, L.: *The language of new media*. Cambridge: The MIT press, 2001, ISBN 0-262-13374-1
- MARTIN, S.: *Futurismus*. Praha: Slovart, 2007, ISBN 978-80-7209-874
- MARTIN, T.: *Surrealisté*. Praha: Slovart, 2004, ISBN 80-7209-609-5
- MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-00-01410-6.

NAVRÁTIL, M., *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: Montanex, 1996. ISBN 80-85300-26-5

PIJOAN, J., *Dějiny umění: 9*, Praha: Odeon, 1986, ISBN 09/03.01-501-86

RAY, M., *Vlastní portrét*, Praha: Artefact, 2002, ISBN 80-92160-4-8

RUHRBERG, K., WALTHER, I., F., ed.: *Umění 20. století: [malířství, sochařství a objekty, nová média, fotografie]*. Praha: Slovart, 2011, ISBN 978-80-7391-572-8-3

SZCZEPANIK, P., ed.: *Nová filmová historie: antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann, 2004. ISBN 80-239-4107-0

MUKAŘOVSKÝ, J.: K estetice filmu In: SZCZEPANIK, P. a J. ANDĚL, ed. *Stále kinema: antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*. Praha: Národní filmový archiv, 2008. Knihovna Illuminace., str. 291-300 ISBN 978-80-7004-136-9

ULVER, S.: *Západní filmová avantgarda*. Praha: Československý filmový ústav, 1991, ISBN 80-70004-071-8

WOLF, N.: *Expresionismus*. Praha: Slovart, 2005, ISBN 80-7209-659-1

### **Elektronické zdroje:**

BERNARD, J: Specifika filmového obrazu: Obraz vs. Filmový obraz. V rámci cyklu přednášek FreshEye. In: *Vimeo.com*, [online záznam přednášky] 16.11.2011. [cit 2015-11-26]. Dostupné z: <https://vimeo.com/49900518>

BOHADLOVÁ, A.: „Jiné“ geometrie ve výtvarném umění: od kubismu k hyperprostoru [online]. Brno, 2015 [cit. 2017-07-11]. Dostupné z: [http://is.muni.cz/th/399454/ff\\_b/](http://is.muni.cz/th/399454/ff_b/). Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Tomáš Staudek.

DVOŘÁKOVÁ V., KOUDELOVÁ, B.: Moderní umění. [online]. 20.6.2012, 11.1.2013 [cit. 2017-04-05]. Dostupné z: [http://www.artslexikon.cz/index.php?title=Um%C4%9Bn%C3%AD\\_modern%C3%AD](http://www.artslexikon.cz/index.php?title=Um%C4%9Bn%C3%AD_modern%C3%AD)

HOLUB, J., LYER, S., Stručný etymologický slovník jazyka českého se zvláštním zřetelem k slovům kulturním a cizím. 2., rozš. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. Odborné slovníky (Státní pedagogické nakladatelství) Dostupné z: [http://rodyna.cz/id32402/jazyk/jazyky/indoevropske\(1\\_jazyky/slovanske\(1\\_jazyky/c\(2es\(2tina/Slovník\\_etymologicky/Nektere\\_cizi\\_slovni\\_zaklady\\_G-O.htm#MOD](http://rodyna.cz/id32402/jazyk/jazyky/indoevropske(1_jazyky/slovanske(1_jazyky/c(2es(2tina/Slovník_etymologicky/Nektere_cizi_slovni_zaklady_G-O.htm#MOD)

KOBLÍŽKOVÁ, V.: *Film jako umělecké dílo* - příspěvek k historii vývoje filmových teorií [online]. Brno, 2011 [cit. 2017-07-11]. Dostupné z: <[http://is.muni.cz/th/179841/ff\\_b\\_a2/](http://is.muni.cz/th/179841/ff_b_a2/)>. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Václav Březina

VÍTKOVÁ, K.: Krásná hašteřilka a malířství. Fantom[online]. 5/2008, č.46 [cit.2017-6-15]. Dostupné z: <http://old.fantomfilm.cz/?type=article&id=637>

Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání. In: *Rvp.cz* [online]2010[cit.2017-07-03]. Dostupné z: <http://www.vuppraha.cz/wp-content/uploads/2009/12/RVPZV-pomucka-ucitelum.pdf>

RICHARDSON, M.: Teorie a praxe filmu u surrealistů. A2 [online].5/2011[2017-25-05]. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2011/5/teorie-a-praxe-filmu-u-surrealistu>

Pozn.: Redakčně kráceno.

MARUOTTI, G.: Paper plane. Dostupné na [vimeo.com](https://www.vimeo.com); režie, animace: G.Maruotti, ilustrace: F. Sala, Hudba: M. Giangrande, postprodukce: J.P. Etcheverry, 2013, 4:53

### **Další zdroje:**

Vlastní poznámky z hodin

NEAL, J.: Nové tendence v současné figurativní malbě[doprovodný text k výstavě]. Galerie Rudolfinum,29.3-24.5.2013

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE  
Pedagogická fakulta

Katedra výtvarné výchovy

Akademický rok: 2012/2013

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

Jméno a příjmení: **Tereza Jouzová**

studijní program: **Učitelství pro střední školy**

studijní obor: **Učitelství všeobecně vzdělávacích předmětů pro základní školy, střední školy a základní umění**

Děkan fakulty Vám podle zákona č. 111/1998 Sb. určuje tuto diplomovou práci:

Název práce: **Vztah filmu a výtvarného umění v první polovině 20. století**

Jazyk práce: **čeština**

Zásady pro vypracování:

Ve své práci se zaměřte na problematiku propojení a vztahů výtvarného umění a kinematografie v první polovině dvacátého století. Věnujte se významným výtvarným a kinematografickým stylům, proudům a směrům, které spojovaly výtvarné umění a filmem. Definujte zejména vzájemná obsahová, stylistická a umělecká východiska kinematografické a výtvarné tvorby. Doložte příklady vybraných výtvarných umělců zabývajících se filmovou tvorbou. Aplikujte téma do výtvarné výchovy – v didaktickém projektu konkretizujte možnosti intermediálního propojení výtvarné a filmové tvorby v historických souvislostech. Projekt zaměřte pro odpovídající cílovou skupinu, zdokumentujte jeho přípravu a realizaci, vyhodnoťte. Ve výtvarné části práce vytvořte multimediální projekt reflektující teoretickou část práce a umělecké principy a koncepty v ní prozkoumané.

Seznam odborné literatury:

BORDWELL, D.; THOMASOVÁ, K.: Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie. Praha: FAMU, Nakladatelství Lidové noviny, 2007. ISBN: 978-80-7106-898-3.

DELEUZE, G.: Film 1 Obraz-pohyb. Národní filmový archiv, Praha 2000, ISBN 80-7004-098-X.

DELEUZE, G.: Film 2 Obraz-čas. Národní filmový archiv, Praha 2006, ISBN 80-7004-127-7.

GOLDING, J.: Cesty k abstraktnímu umění. Barrister a Principal, 2003, ISBN: 80-86598-48-9

MANOVICH, L.: The language of new media. Cambridge: The MIT press, 2001, ISBN 0-262-13374-1

SZCZEPANIK, P.: Nová filmová historie. Praha: Hermann & synové, 2004

ULVER, S.: Západní filmová avantgarda. Praha: ČSFÚ, 1991.

Umění 20. Století, Taschen, Slovart, 2004

Vedoucí diplomové práce: **Mgr. Arbanová Linda, Ph.D.**

Oponenti:  
Konzultanti:

Datum zadání diplomové práce: 20.11.2012

Termín odevzdání diplomové práce: dle harmonogramu příslušného akademického roku

  
-----  
Student

  
-----  
Vedoucí katedry

V Praze dne 21.11.2012



## 10 Seznam použité obrazové dokumentace

Obr. 1: Crali, T.: Vzdušná bitva I, Olej na kartonu, 100x100 cm. ....	17
Obr. 2: Ukázka vyjadřovacích prostředků v impresionistických filmech. Převzato z THOMPSON-BORDWELL, 2011.....	24
Obr. 3: Matisse, H.: Španělské zátiší, 1910-11. Převzato z: Foster, H.: 2007, Str.100.....	26
Obr. 4: Matisse: Hudba. 260x389 cm. Převzato z: Foster, H.:2007, str.102 .....	27
Obr. 5: Dottori, G: Zázrak světla za letu, 122x127 cm, Pevzato z: Martinová: 2005, str.88 .....	29
Obr. 6: Plakát na film Křižním Potěmkin. Převzato z obrazové podpory přednášek.....	31
Obr. 7 Záběr z filmu Upír Nosferatu. Hrabě Orlok, upír. Převzato z: Bordwell-Thompsonová:: 2011, str.116 .....	34
Obr. 8 Záběry z filmu Kamenný jezdec(vlevo a Upír Nosferatu(vpravo). Hrabě Orlok, upír, ilustrují přízpusobení postav jejich okolí, popřípadě jejich deformaci skrze využití stínu. Převzato z: Bordwell-Thompsonová: 2011, str.116 .....	35
Obr. 9 Munch, E.: Výkřik, 91x74 cm, Převzato z: Bordwell-Thompsonová:: 2011, str.35.	36
Obr. 10 Schwitters, K.: Konstrukce pro ušlechtilé ženy, 103x84 cm, Převzato z: Walther, F.2011, str. 128.....	37
Obr. 11 Surrealismus užíval můj. i techniky koláže. Ukázka 4 kusů žákovských prací seznamujících se s touto technikou.,5. třída, skupinová práce, Formát A2.....	41
Obr. 12 Dalí, S: Stálost paměti 24x33 cm, Převzato z: Walther, F.2011, str. 143 .....	42
Obr. 13 Ernst, M.: Ukázka kombinace frotáže s kresbou, motiv oka.....	43
Obr. 14.....	49
Obr. 15 Hugo Ball v kostýmu dadaistického biskupa, Cabaret Voltaire; Janco, M.: Maska, Delaunayová, S: Kostýmy pro Tzarovo Vousaté srdce. Převzato z: Foster H., str. 135 a Pijoan, J.str.324 .....	52
Obr. 16 Ukázka konstruktivistického plakátu .....	54
Obr. 17 Ukázka žákovských autorských titulků. Viz tvorba filmových libret. ....	55
Obr. 18.....	57
Obr. 19 Ray, M.: Rayogramy. Převzato z: Richter, 1965, str.112.....	60

Obr. 20 Ray, M: Záběry z filmu. Převzato z: Richter, H., 1965 .....	62
Obr. 21 Duchamp, M: Akt sestupující ze schodů, Převzato z: Walther, I: 2005, str.129....	66
Obr. 22Ernst, M.: Na schůzce s přáteli. Převzato z Klingsöhr-Leroy: 2005 str.7 .....	69
Obr. 23 Žákovské práce: (racionální) abstrakce; Žák při reflexi svého díla využil klíčového slova „řád“ i „abstraktní obraz“, inspirací mu byly především dojmy z Mondrianova díla.. (2 fotogramy A4). Zdroj: Vlastní archiv .....	76
Obr. 24Žákovská práce: Surrealismus (veristický) .....	77
Obr. 25 Žákovská práce: abstraktní expresionismus, různé drobné předměty chlapec dílem energicky pohodil, dílem pečlivě nainstaloval. Šlo o drobné galanterní předměty, podložky pod šroubky, spínací špendlík a podobně. ....	77
Obr. 26 Žákovská práce: Inspirován racionální abstrakcí, došel žák k obrazu evokujícímu spíše principy minimal artu. ....	77
Obr. 27 Žákovská práce: Surrealismus.....	78
Obr. 28 Žákovská práce: Dadaismus. ....	78
Obr. 29 Žákovská práce: Surrealismus absolutní. ....	79
Obr. 30 Žákovská práce: Impresionismus .....	79
Obr. 31 Žákovská práce, Surreálná krajina s tvorem s dadaistickými geny (název je učitelská interpretace na základě vzpomínk na žaččinu reflexi).....	80
Obr. 32 Žákovská práce.....	80
Obr. 33 Učitelův pokus: Muž vycházející do schodů.....	82
Obr. 34 Učitelova příprava: Analyticko-syntetický kubismus. Využití skleněných krystalů a útržků novin.....	83
Obr. 35 Žákovská práce: inspirace Len Lye Rainbowdance. Zdroj: vlastní archiv. ....	86
Obr. 36Žákovská práce: inspirace Len Lye Rainbowdance. Zdroj: vlastní archiv. ....	86
Obr. 37 Žákovská práce: inspir. Len Lye. Práce se špachtlí, multiplikace symbolického motivu.....	86
Obr. 38Žákovská práce: inspirace Len Lye Rainbowdance. Zdroj: vlastní archiv. ....	87
Obr. 39Žákovská práce: inspirace Len Lye Rainbowdance. Zdroj: vlastní archiv. Vpravo: Detail této práce.....	87
Obr. 40. Ukázka aktu tvorby a žákovských prací.....	91
Obr. 41 Ukázka žákovské práce .....	96

Obr. 42 Ukázka žákovské práce .....	96
Obr. 43 Ukázka žákovské práce .....	97
Obr. 44 Ukázka žákovské práce .....	97
Obr. 45 Ukázka žákovské práce .....	98
Obr. 46 Žáci poslouchají filmová libreta poetistů. Motivace. ....	100
Obr. 47 Technická motivace (vlevo), Demonstrace potřeby animace předehrávat si složité pohyby, aby působily věrohodně..Vlastní fotografický archiv. ....	101
Obr. 48 Ukázka z filmu Tma, vybraného fragmentu filmového libreta. Fotografie z filmu. ....	103
Obr. 49 Ukázka z filmu Mořské dno, vybraného fragmentu filmového libreta. ....	104
Obr. 50 Ukázka z filmu Zahrada, vybraného fragmentu filmového libreta. ....	105
Obr. 51 Hudba tvarů a barev: Ukázka žákovské práce.....	110
Obr. 52 Hudba tvarů a barev: Ukázka žákovské práce.....	111
Obr. 53 Hudba tvarů a barev: Ukázka žákovské práce.....	111
Obr. 54 Hudba tvarů a barev: Ukázka žákovské práce.....	112
Obr. 55 Hudba tvarů a barev: Ukázka žákovské práce.....	112
Obr. 56 Hudba tvarů a barev: Ukázka žákovské práce.....	112
Obr. 57 Hudba tvarů a barev: Ukázka žákovské práce.....	113
Obr. 58 Hudba tvarů a barev: Ukázka žákovské práce.....	113
Obr. 59 Hudba tvarů a barev: Ukázka žákovské práce.....	113
Obr. 60 Hudba tvarů: Ukázka žákovské práce. ....	115
Obr. 61 Hudba tvarů: Ukázka žákovské práce. ....	115
Obr. 62 Hudba tvarů: Ukázka žákovské práce. ....	115
Obr. 63 Hudba tvarů: Ukázka žákovské práce. ....	116
Obr. 64 Hudba tvarů: Ukázka žákovské práce. ....	116
Obr. 65 Studentský notový zápis skladby-hudební interpretace povídky Uvaděč. ....	119
Obr. 66 Fotografie zátiší inspirovaného povídkou Uvaděč. Studentská práce.....	120
Obr. 67 Fotografie zátiší inspirovaného povídkou Uvaděč. Práce studentů. ....	120
Obr. 68 Komix. Fotografická reprodukce žákovské práce. Formát A3 .....	121
Obr. 69 Komix. Fotografická reprodukce žákovské práce. Formát A3 .....	122
Obr. 70 Komix. Fotografická reprodukce žákovské práce. Formát A3 .....	122

Obr. 71 Komix. Fotografická reprodukce žákovské práce. Formát A3 .....	123
Obr. 72 Komix. Fotografická reprodukce žákovské práce. Formát A3 .....	123
Obr. 73 Komix. Fotografická reprodukce žákovské práce. Formát A3 .....	123
Obr. 74 Dokumentace vzniku kostry instalace. Zdroj: vlastní archiv. ....	133
Obr. 75 Dokumentace vzniku kostry instalace. Zdroj: vlastní archiv. ....	135

## 6

**Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta**

**M. Rettigové 4, 116 39 Praha 1**

**Evidenční list žadatelů o nahlédnutí do listinné podoby práce**

Jsem si vědom/a, že závěrečná práce je autorským dílem a že informace získané nahlédnutím do zveřejněné závěrečné práce nemohou být použity k výdělečným účelům, ani nemohou být vydávány za studijní, vědeckou nebo jinou tvůrčí činnost jiné osoby než autora.

Byl/a jsem seznámen/a se skutečností, že si mohu pořizovat výpisy, opisy nebo rozmnoženiny závěrečné práce, jsem však povinen/povinna s nimi nakládat jako s autorským dílem a zachovávat pravidla uvedená v předchozím odstavci tohoto prohlášení.

Poř. č.	Datum	Jméno a příjmení	Adresa trvalého bydliště	Podpis
1.				
2.				
3.				
4.				
5.				
6.				
7.				
8.				
9.				
10.				

**Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta  
M. Rettigové 4, 116 39 Praha 1**

**Prohlášení žadatele o nahlédnutí do listinné podoby práce před její obhajobou**

Závěrečná práce:

Druh závěrečné práce:           Diplomová práce

Název závěrečné práce:       Vztah filmu a výtvarného umění v první polovině 20.století

Autor práce:                       Tereza Jouzová

Jsem si vědom/a, že závěrečná práce je autorským dílem a že informace získané nahlédnutím do zveřejněné závěrečné práce nemohou být použity k výdělečným účelům, ani nemohou být vydávány za studijní, vědeckou nebo jinou tvůrčí činnost jiné osoby než autora.

Byl/a jsem seznámen/a se skutečností, že si mohu pořizovat výpisy, opisy nebo rozmnoženiny závěrečné práce, jsem však povinen/povinna s nimi nakládat jako s autorským dílem a zachovávat pravidla uvedená v předchozím odstavci tohoto prohlášení.

Jsem si vědom/a, že pořizovat výpisy, opisy nebo rozmnoženiny dané práce lze pouze na své náklady.

V Praze dne .....

Jméno a příjmení žadatele	
Adresa trvalého bydliště	

.....

podpis

\_\_\_\_\_