

UČITELŮV
AUTOPILOT



PETRA JAŠURKOVÁ

NÁPADNÍK DO HODIN VÝTVARNÉ VÝCHOVY

Vychází z Rámcového vzdělávacího programu
pro ZŠ, SŠ a umělecké školy
Pro učitele a lektory

edika.

Petra Jašurková

Nápadník do hodin výtvarné výchovy

Nápadník pro ty, kdo skrze vlastní tvorbu
chtějí pochopit, co nám sděluje tak zvané „abstraktní umění“

**Edika
Brno
2015**

Nápadník do hodin výtvarné výchovy

Petra Jašurková

Fotografie: Petra Jašurková

Odborná korektura: doc. PhDr. Jaroslav Vančát, PhD.

Metodický doslov: doc. PhDr. Jaroslav Vančát, PhD.

Reprodukce obrazů: wikimedia commons a wikiart

Obálka: Martin Vlach

Odpovědná redaktorka: Kateřina Hošková

Technický redaktor: Jiří Matoušek

Objednávky knih:

www.albatrosmedia.cz

eshop@albatrosmedia.cz

bezplatná linka 800 555 513

ISBN 978-80-266-0175-3

Vydalo nakladatelství Edika v Brně roku 2015 ve společnosti Albatros Media a.s. se sídlem Na Pankráci 30, Praha 4. Číslo publikace 23 075.

© Albatros Media a.s. Všechna práva vyhrazena. Žádná část této publikace nesmí být kopírována a rozmnožována za účelem rozšiřování v jakékoli formě či jakýmkoli způsobem bez písemného souhlasu vydavatele.

1. vydání

 **ALBATROS** MEDIA a.s.

*Každý element, který se může pohybovat a dotýkat,
mihotá se, přichází a odchází,
stojí v neustálé hře vztahů s ostatními elementy jeho vesmíru.*

Alexander Calder

Obsah

1. Jsem v obraze	6
1.1 Impresionismus – konec starého malířství	7
1.2 Paul Cézanne: interakce elementů	8
1. 2 A Co vidí oči a co prsty. Optický a haptický autoportrét.	9
1. 2 B Krajina poskládaná z částechek – základ moderní malby	13
1. 2 C Papírový reliéf – zátiší	17
1. 2 D Cézannova jablka (modulace vztahů barevných ploch)	19
1. 3 Marcel Duchamp: interakce objektů	22
1. 3 A Ready-made – předmět na návštěvě	23
1. 3 B Předměty, které se k sobě hodí a nehodí	26
2. Rozumím abstrakci	30
2. 1 Fauvismus – jak ještě intenzivněji působit na zrak	31
2. 1 A Pohovka pro zrak	31
2. 1 B Přátelské barvy v krajině (Krajina ve vektorovém grafickém editoru)	34
2. 2 Expresionismus – hledání abecedy účinků	37
2. 2 A Co všechno je v tom obraze?	38
2. 3 Kubismus – jen to nejdůležitější z našich cest	41
2. 3 A Kubistický obraz – cesty prostorem	42
2. 3 B Kubistický objekt – malba ze všech stran	45
2. 4 Futurismus – pohyb nade vše	48
2. 4 A Pohyb po papíru	49
2. 4 B Rychlost a její změny	53
2. 5 Orfismus	56
2. 5 A Nakresli, namaluj, co slyšíš	56
2. 6 Dadaismus	61
2.6 A Rozstříhaná náhoda	62
2. 6 B Fotokoláž	66
2. 6 C Merz – týden v krabici	68
2. 7 Suprematismus, konstruktivismus, neoplasticismus	71
2. 7 A Stavba jako odvaha průniku do prostoru	72
2. 7 B Když méně je více – Mondrian	76
2. 8 Surrealismus	81
2. 8 A Koláž – Kdybych byl iluzionistou	81
2. 8 B Divní tvorové a jiné neuvěřitelné věci	85

2. 9 Abstraktní expresionismus	88
2. 9 A Uprostřed obrazu	89
2. 10 Konceptuální umění a akční tvorba	92
2. 10 A Vztahy v prostoru – uvnitř a venku	92
2. 11 Pop art – moc lidských znaků	96
2. 11 A Magie loga	96
3. Abeceda znaků	101
3. 1 Abeceda znaků – typy tvarů obrazových elementů a jejich vztahy	103
3. 1 A Typy tvarů obrazových elementů (geometrické, organické, volné), které je možné v celku obrazu použít i smíšeně	103
3. 1 B Světlostní vztahy elementů (vysoký, nízký kontrast)	107
3. 1 C Analýza barevných kvalit elementů a barevných poměrů celku	107
3. 1 D Vztahy vzájemné velikosti elementů, ústící při jejich větším počtu v celku obrazu k jeho stejnorodosti nebo rozrůzněnosti	107
3. 1 E Vztahy vzájemné vzdálenosti elementů, ústící při jejich větším počtu v celku obrazu k jejich hustotě a řidkosti	107
3. 1 F Vztahy pravidelného a nepravidelného uspořádání, ústící při jejich větším počtu k pocitu řádu a chaosu	107
3. 2 A Zjednodušené tvary věcí, přehledné obrazy	117
3. 2 B Nepřehledná abstrakce	121
3. 3 Síla interakce – Web 2.0	126
3. 3. A Podlaha jako obraz	127
3. 3 B Pobyt v obraze	131
3. 3 C Síť přátelství	134
3. 3 D Síť tvarů a moje místo v ní	138
3. 3 E Víc je víc	142
3. 3 F Mapa města v mojí hlavě	146
Začlenění těchto nápadů a cvičení do RVP	150
Seznam literatury	152

1. Jsem v obraze

„Nelze se řídit předsevzatými ideami.
Když zaútočím na prázdné plátno, nevím, jak to skončí.“
George Braque

Obraz a jeho konstrukce byly vždy obestřeny záhadou a tajemstvím. Těm, kteří žádný obraz neuměli sestavit, vždy vrtalo hlavou, jaké záhadné síly stojí za tím, že obraz je podobný skutečnosti. U mnoha obrazů se také očekávalo, že neznamenaají pouze to, co je na nich zobrazeno, ale že skrývají ještě nějaké další tajemství, skryté symboly, doprovázené poznáním, které mohou znát jen zasvěcení. Představy o zlatém řezu, kompozičních pravidlech, která způsobují, že obraz je krásný a účinný, ale také nějaké zvláštní vědomosti, napovídající porozumění, jak ovládat svět.

Než mohly být všechny tyto záhady laikům odhaleny (mezitím je coby optické, mechanické a chemické poznatky jejich vynálezci vtělili do fotoaparátu, který skutečnost „sám od sebe otiskoval“ každému i bez těchto znalostí), došlo na přelomu 19. a 20. století k obrovské malířské revoluci. Z obrazu, který měl skutečnost napodobovat, nezbylo najednou zhora nic. Objevil se tzv. obraz abstraktní a většina diváků, kteří se předtím byli schopni obrazům alespoň podívat, byla najednou postavena do pozice, kdy nerozuměli vůbec ničemu. Jednotlivé „ismy“ nastupovaly jeden za druhým, čím dále méně srozumitelné, a v tom, jak jeden střídal druhý, se nakonec zdálo, že se pokoušejí jen čím dál tím víc šokovat a tak na sebe upoutat za každou cenu pozornost.

Když bychom se ovšem na věc chtěli podívat z druhé strany, ze strany schopnosti obraz vytvořit, nikdy předtím neposkytli malíři divákovi tak přístupné obrazy, co se týče pravidel jejich konstrukce. Něco o tom možná napoví časté rčení „to bych namaloval také“ nebo ještě adresnější „takovou mazanici by dokázalo stvořit i malé dítě“.

My bychom právě z tohoto místa chtěli začít. Ukázat, jak to vše „namalovat také“, ovšem nikoli z důvodu, že je to tak snadné, ale proto, že tímto vlastním výkonem může-

te porozumět smyslu této tvorby a získat překvapivé poznatky a velmi neočekávané zkušenosti.

Ona revoluce v malířství nevznikla totiž pouze proto, že malířům se už přejedlo „malovat realisticky“, ale proto, že realita, která je obklopovala a se kterou bylo také nutné se vizuálně vyrovnat, se v té době radikálně změnila. Především vše kolem se dalo do pohybu, železnice, nástup automobilismu, které najednou umožnily velkému množství lidí podívat se mnohem dále do světa. Objevila se schopnost předávat aktuálně zprávy na dálku, možnost fotograficky dokumentovat události a tedy vizualizovat dějiny, rozhlas i kinematograf začaly nabízet vzory životních rolí a jejich společenského sdílení. Především se však měnilo myšlení lidí, v laboratořích fyziků, v pracovnách vědců i filosofů, také však v ateliérech umělců, které se po rozšíření fotografie staly také spíše *laboratořemi výzkumu vizuálního vnímání a vizuálního myšlení*.

Zatímco fyzika a další vědy zviditelnily své principy a vydaly veřejnosti srozumitelné praktické plody takového nového přemýšlení až tak po polovině dvacátého století (atomová energie, kybernetika), laboratorní výsledky vizuálního experimentování malířů byly viditelné v uměleckých výstavních síních ihned. V té době si ještě nikdo nedovedl představit jejich praktické využití, tak se zdálo (a mnohým se zdá ještě i dosud), že se jedná jen o izolovanou zálibu některých ambiciózních jedinců, kteří se vynalezením nového směru či stylu chtěli zapsat do dějin.

Mezitím se ovšem změnila i situace v oblasti vizuálních prostředků, jsme stále více ze všech stran zaplavováni obrazy, které na nás velmi účinně působí, my však stále nevíme, proč se jim to tak daří. Nastoupila dokonce doba, kdy každý z nás může také sám vstoupit do obrazové komunikace obrazy, které vytvořil sám fotoaparátem, jenž je

samozřejmě mít ve svém mobilu, a vyplatí se mu proto obrazům rozumět.

Vyplatí se tak přestat být před obrazem a začít být v obraze. Využít zřetelné a srozumitelné principy, které vymysleli a vytvořili

umělci od začátku moderny do současnosti, nechat se do nich zasvětit a naučit se využít je pro rozšíření svého vidění, svého poznání a pro rozšíření svých schopností obrazové komunikace.

1.1 Impresionismus – konec starého malířství

„Malování je věda a mělo by se pojímat jako průzkum zákonů přírody. Proč by tedy krajinomalba nemohla být považována za obor přírodní filosofie a obrazy jen za pokusy v tomto oboru?“

John Constable

I když se to dnes nezdá, a obrazy impresionismu se nám zdají nejharmoničtější, nejnevinnější, nejpříjemnější a nejpřijatelnější ze všech obrazů moderny, jsou to z hlediska míry porušení tradice nejrevolučnější obrazy v dějinách. Až zjistíme proč, pochopíme, proč na tyto obrazy bylo při jejich vystavování pliváno a jejich autoři označováni za diletanty, kteří neumějí nic.

Chybělo na nich totiž zřetelné vyjádření prostorovosti a také se do nejasných hranic rozptýlily objekty. V případě prostoru tím impresionismus přerušil tradici, pracně budovanou od renesance, tedy tradici dlouhou přes čtyři sta let. V ní jedním z hlavních kritérií zdatnosti malíře bylo vybudovat přesvědčivou iluzi prostoru. A najednou prostor v obrazech chyběl, nemohlo být tedy pochyb o tom, že kdo je maloval, vlastně žádný malíř nebyl.

V případě objektů, jejichž obrysy a tedy hranice zde byly rozptýleny zaznamenanou zářivostí světla, byla impresionisty porušena tradice ještě delší – tradice trvající od prvních maleb těl zvířat v pravěkých jeskyních – tradice schopnosti zobrazit objekty dlouhá až 35 tisíc let! Ponechat tedy stranou přesnější vymezení objektů, které do té doby nechybělo na žádném obraze – to už byla pořádná revoluce, a velký kus odvahy těch, kdo ji způsobili, i jejich hluboké důvody pro ni.

Opět za tím stojí to samé: Co malířství učinilo viditelně, deklarovala nahlas tehdejší filosofie, nazývaná *fenomenologie*, obdobným způsobem: dívat se na svět nepředpojatýma očima, jako bychom žádné zákonitosti malířství do té doby neznali, a zaznamenávat upřímně ty nezátížené vjemy, které se takto objevují. Tato filosofie takto objevila a zavedla jako přístup ke světu *subjektivitu* (kterou jsme si od té doby dodnes ovšem už všichni dobře osvojili), tedy to, že každý z nás je osobitou existencí a z této pozice může vnímat jinak a jiné věci než ostatní. Obrazy moderny, všechny ty „ismy“ tedy vznikly tehdy, když se do toho takto poučení malíři teprve pořádně vložili a zaznamenali to, co sami považují za důležité, a ještě lépe – co sami našli ve svých obrazných představách, o něž se od té doby mohli opřít stejně pevně jako předtím o otisk skutečnosti.

Co tedy impresionismus přinesl za to, že takto rázně narušil tradici? Kromě zjitřeného pozorování světa kolem sebe i světa uvnitř ještě živou, zářivou barevnost, do té doby takto nevyužitou, a také dělený rukopis, ony stopy rychlého záznamu světla, což obojí využil génius malby a nového myšlení o vnímaném světě – Paul Cézanne. Jako každý důležitý výtvarný směr dokázal impresionismus jak kriticky zhodnotit předchozí umění, tak také dát základ umění s novými možnostmi a novými účinky.

1.2 Paul Cézanne: interakce elementů

„Co je za přírodou? (...) Vpravo, vlevo, tady i tam, všude si z ní беру barevné tóny a odstíny a kladu je na plátno, vážu je. A ony tvoří linie, stávají se z nich předměty, skály a stromy, aniž na to myslím.“

„Všude linie obkličuje a vězní barevný tón. Chci jej osvobodit.“
Paul Cézanne

Také Paul Cézanne získal za svého života obdobnou nálepku jako impresionisté – jako člověk, který ne zcela ovládl tradiční malířské řemeslo a jehož obrazy nemají patřičnou uměleckou hodnotu. Jak by ji ovšem měly mít, kdy Paul Cézanne dělal vše proto, aby tradici přehodnotil a od ní se odpoutal. Metoda stavby obrazu, kterou vymyslel a prosadil skrze svá díla, byla opět zcela jiná, než na jakou byli zvyklí tradičně přemýšlející malíři i jejich diváci, kteří ctili přežívající renesanční zásady stavby obrazu. Jeho nové pojetí obrazu je však tak zásadně důležité, že je jím ovlivněn téměř každý významný obraz, který vznikl ve dvacátém století. Cézanne při svém přemýšlení o malbě a při její realizaci přivítal výdobytky impresionismu, spočívající především v nebyvalé jasnosti barev a zářivosti obrazů, zároveň mu však také bylo líto zmizelých objektů a jejich zřetelného prostorového rozmístění. Vypracoval proto vlastní metodu stavby obrazu, pro toho, kdo jí porozumí, velmi průzračnou:

Vzal za základ ony skvrny tahů štětcem, které přinesl impresionismus (až do té doby malíři rukopis skrývali a snažili se stopy po tazích štětce zcelit vyvářením přechodů mezi nimi) – *barevné elementy* – a začal důkladně prozkoumávat *jejich barevné vztahy*. Zjistil, že k sestavení obrazu již žádná další tajemná pravidla nepotřebuje. Každý objekt lze sestavit ze vzájemného těsného sousedství těchto elementů přesným nastavením jejich barev vůči barvám elementů ostatních. Tyto barevné vztahy jsou schopny vytvořit jak *hranice mezi objekty a jejich pozadím*, a tedy vrátit do obrazu objektovost, tak také navodit obrazový účinek jejich prostorového klenutí či jejich

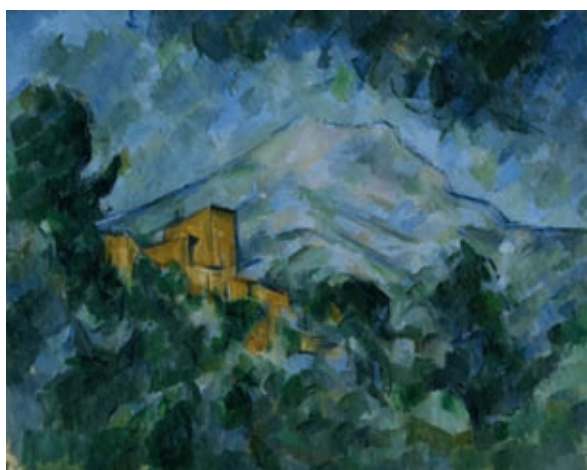
postavení v hloubce prostoru. Vše je založeno na přesném určení tohoto vztahu, na přesném odvážení barevných poměrů, při nichž vyniknou jejich *teplotní kvality*, ty v obraze způsobují jeho prostorové účinky. Pokud jsou však barvy příliš křiklavé a samy pro sebe, obraz se roztrhá a rozpadne. Také pokud je mezi elementy velký světelný kontrast, z obrazu se stane síto pouhých linií, které vyjadřují jen tvary a jeho světelná zářivost, teplotní vyváženost a tak i jeho prostorovost je ta tam. Pokud se oněch relací podaří dosáhnout, obraz drží pohromadě právě pevností těchto vztahů, jakoby zevnitř, sám od sebe, bez dalších tajemných pravidel. Metoda, kterou Cézanne objevil, vedla v přímém navázání na jeho snahy o sestrojení obrazu z relací barev a relací tvarů k dalším objevům fauvismu a kubismu, také však do malířství zavedla samotný princip, který vedl ke vzniku dalších výtvarných směrů:

Můžeme tak říci, že celá moderna, vše, co nazýváme „abstraktní“ malbou a co by se příhodněji mělo jmenovat *nefigurativní malba* (protože i renesanční obraz je vůči skutečnosti také jistým typem výběru a uspořádání obrazových znaků a tedy typem abstrakce), užil v obecné rovině Cézannův vynález obrazových elementů a jejich vztahů jako *hlavní princip své organizace*: Tímto principem je *testování různých typů elementů v různých vzájemných vztazích a zkoumání obsahových účinků, které to přineslo*.

Poznání principů Cézannova malířského přístupu a jejich vyzkoušení ve vlastní obrazové tvorbě považujeme proto za základ toho, co by se měl naučit každý, kdo chce porozumět modernímu umění.



1. Paul Cézanne: Mont Sainte-Victoire, 1904-1906, olej na plátně, 63,5 × 83 cm, Kunsthaus Zürich



2. Paul Cézanne: Mont Sainte-Victoire and Château Noir, 1904-1906, olej na plátně, 66,2 x 82,1 cm, Bridgestone Museum of Art



3. Paul Cézanne: Zátiší s otevřenou zásuvkou, 1877-1879, olej na plátně, 33 × 41 cm, soukromá sbírka, Švýcarsko

1. 2 A Co vidí oči a co prsty. Optický a haptický autoportrét.

Cíl: porovnat optické a dotykové vnímání skutečnosti prostřednictvím kresby dvou autoportrétů. Ověřit si, že obraznou představu o skutečnosti si můžeme vytvářet nejen viděním, ale i dotykem.

Inspirace z výtvarného umění: negerská plastika, plastika přírodních národů, impresionistická malba, Cézannovo uvažování o obraze a o malbě.

Vztah k RVP: uvědomovat si význam zobrazování pro obnovu a změnu svého vnímání, cítění, poznávání, vyjadřování a komunikace; rozvíjení smyslové citlivosti. Pro gymnázia: chápání vztahů předmětů a tvarů v prostoru.

Věk: II. stupeň základní školy, gymnázia.

Prostředky:

- **učitel:** reprodukce plastiky přírodních národů, impresionismu, Cézanna
- **žáci:** 2 ks papíru A3 pro kresbu, měkkou tužku, voskovky

Metodika pro učitele

Motivace:

Při našem vizuálním vnímání máme celkem oprávněný dojem, že vidíme vše, co potřebujeme, že zrak ze světa kolem nás opravdu dokáže postihnout všechno. Není to pravda, svět kolem nás je bohatší a na některé poznatky z něj náš zrak nestačí. Jsou to poznatky, které když se naučíme, můžeme pak naučit vnímat i náš zrak a náš pohled na svět se stane pozornější. Poznáte to i vy, když si nakreslíte dvakrát svůj autoportrét.

Vysvětlení pracovního postupu:

Pro první kresbu: Zkus z paměti vytvořit svůj autoportrét, svou tvář. Soustřeď se na vše, co si ze své podoby pamatuješ, vzpomeň si, jak vypadáš v zrcadle nebo na fotce. Neboj se ale, pokud máš dojem, že se nedokážeš nakreslit „věrně“ – až nakreslíš druhý portrét, poznáš, že tvůj obraz sebe takto srovnávat není nutné.

Pro druhou kresbu (pokyn se vydá až po dokončení první kresby):

Při druhé kresbě na další papír (abys mohl srovnávat) se nech vést svým hmatem – nakresli svoji tvář, jak ji vidí tvoje prsty, zavři oči a ohmatej si svou tvář po částech. Zapomeň na vizuální představu o sobě a zkus zakreslit hlubiny a výčnělky, které rozpoznáš svým hmatem. Místa, která jsou vypuklá, můžeš nechat světlejší, místa, která jsou na tváři hlubší, mohou být tmavší. Jak cítíš pod prsty své zavřené oči? Kde vlastně končí tvoje tvář? Pozoruj hmatem svých prstů místo, které spojuje nos s ústy, kde a jak máš zaoblené líce, kde máš prohlubně? Vše zkus zakreslit.

Pak zkus oba portréty porovnat a odlišit, co vidíš „normálně“, zavedeným pohledem, a co je možné se dále dovědět o kvalitách světa jiným způsobem.

Poznámky:

S tím, jak intenzivně musíme v současné době každodenně využívat náš zrak (mobilní telefon, počítač, řízení automobilu atd.), bývá náročné odpoutat se od vizuální představivosti a použít ve výtvarné činnosti představivost hmatovou. Obraz o světě, který skrze ni vytvoříme, se od čistě vizuální představivosti liší, působí na nás leckdy mocněji, protože je geneticky původnější než optický (hmat je orgán, který zaznamenává informace v blízkosti, v samém dotyku těla, teprve později se vyvinul zrak jako senzor k získávání informací o vzdálenějším okolí, také dítě si napřed vytváří jistotu o prostředí skrze dotyk, zrak je „vychováván“ hmatem teprve později). Oko samo těmto jemnějším objemovým kvalitám objektů věnuje uvědomělejší pozornost jen málokdy, např. při příznivém osvětlení, které vytváří skrze stíny modelaci prostoru. Tak při srovnávání obou portrétů zjišťujeme, že na „optickém“ autoportrétu nikdo, kdo nebyl předtím školen, nenamaluje jiné než zavedené objekty – ty, které zároveň dokáže pojmenovat.

Když chceme pochopit moderní malbu a poznat hloubku obratu, který udělal Paul Cézanne, když chtěl zachovat výdobytky impresionismu – barevnou čistotu obrazů – a zároveň se vrátit k něčemu stejně pevnému, jako byl podle něj klasicistní malíř

Poussin, můžeme si uvědomit, že podstatou, ke které se vrátil, nebyla předchozí akademická schémata, ale právě tento hlubší prožitek hapticky cítěné plastičnosti a hloubky objektů a prostoru. Představme si Cézanna jako sochaře, který je pozorný k hmotám a jejich tělesně cítěnému prostorovému rozvržení (což je, jak jsme na našem cvičení zjistili, něco trochu jiného než optické vyměřování poměrů perspektivy), avšak své zážitky „tesá“ barvou, prostorové rozdíly vytváří barevnými poměry.

Jeho výsledky se tak blíží negerské plastice, která je založena na nadvládě hmatu nad zrakem. Vizuálně odčitelné proporce v plastice, které hmat nedokáže podchytit, nejsou tolik důležité, jako pro toho, kdo byl v naší civilizaci odchován na zrakovém odměřování. Proto se také Cézannovi vysmívali, že „nezná perspektivu“. Cézanne však, jak si ukážeme dále, maloval něco jiného, stejně důležitého. A Picassovi, který ho chtěl následovat, se není co divit, že šel přímo k negerské plastice jako ke zdroji své malby...

Interpretace, komunikační ověření a zhodnocení průběhu a výsledků:

Porovnáváme oba autoportréty a vysvětlíme rozdíly mezi optickým a haptickým vnímáním. Portrét podle vizuální představy vyjadřuje to, co o sobě víme a dokážeme pojmenovat – oči, uši, nos, ústa, obočí, vlasy, často ve schematické zkratce, jejíž význam poznáme podle toho (např. nos v podobě jakéhosi háčku), na kterém místě (v jakém vztahu) je vůči ostatním. Když se žákovi skutečně podaří kreslit pod vlivem hmatu, druhý autoportrét bude zásadně odlišný od prvního – nemusí zaznamenat svoji tvář (např. obrys) proporcčně správně, protože hmat takovou informaci neposkytuje. Někteří žáci se nedokážou uvolnit ze svých vizuálních představ natolik, takže oba portréty si budou podobné. Pokud jsou v haptickém zobrazení tváře zachyceny např. zorničky, je třeba je upozornit, že je hmat nedokáže zaznamenat. Téměř u každého bývá tvar tváře vymezený do vizuálně ohraničeného obrysu, přestože žádné takové vymezení nemůžeme nahmatat. V „haptickém“ portrétu žádné ukončení

obrysu necítíme a mohli bychom získat i takové zobrazení, kde uši nejsou na kraji hlavy, ale uvnitř podobné masky, jaké známe z antických makedonských hrobek, kdy se posmrtně do zlata zahalovala celá hlava. Pokud jsou naopak žáci na své haptické vnímání citliví, projeví se to výraznějším zobrazením obočí a vlasů.

Kromě možnosti kreslit to, co je vystouplejší, světlejšími tóny, a co je hlouběji, sytějšími tóny, je také možné zachycovat objemové a prostorové přechody a rozdíly linkami, slabšími, jedná-li se o pozvolnější rozdíl, silnějšími, je-li rozdíl mezi hloubkami větší. Kresba pak ještě více připomíná řezy, které jsou charakteristickými rysy negerských plastik.



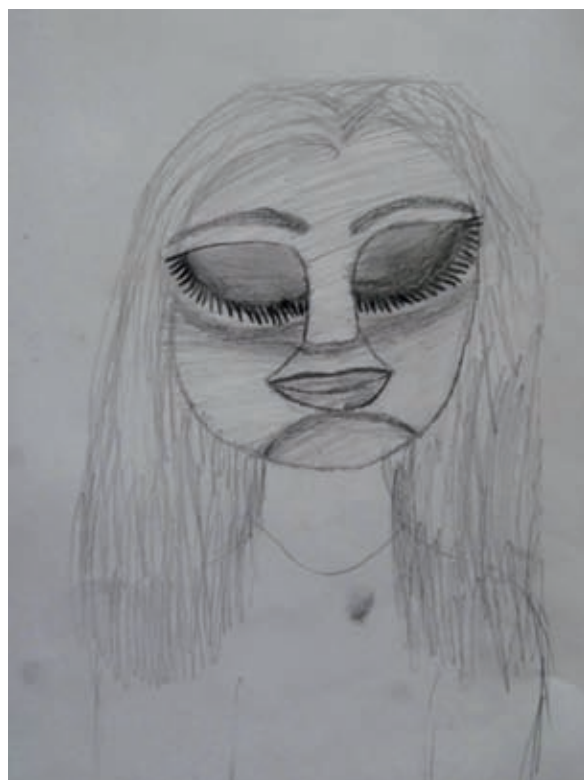
Co vidí oči a co prsty – haptický dotek vlastního obličeje. 1. stupeň ZŠ



Vlevo optický, vpravo haptický autoportrét. 1. stupeň ZŠ



1. stupeň ZŠ



1. stupeň ZŠ



1. stupeň ZŠ

1. 2 B Krajina poskládaná z částeček – základ moderní malby

Cíl: naučit se, že obraz netvoříme jen kreslením objektů, ale jejich skládáním z barevných částeček (elementů), tedy relační (vztahovou) metodou tvorby obrazu.

Inspirace z výtvarného umění: Cézannova relační malba krajiny a zátiší, Cézannovy výpovědi o vlastní malbě, zejména jeho proslulé výroky, že vše v obraze se dá sestavit z elementů a že neexistuje tvar ani linie předem, ale vzniká právě z přesně určených vztahů těchto elementů.

Vztah k RVP: chápání vztahů předmětů a tvarů v prostoru, rozvíjení smyslové citlivosti, relativita barevného vidění. Pro gymnázia: výtvarné umění jako experimentální praxe z hlediska inovace prostředků, obsahu a účinku; vývoj uměleckých vyjadřovacích prostředků podstatných pro porozumění aktuální obrazové komunikaci; chápání vztahů předmětů a tvarů v prostoru (Cézanne), celistvost a rozklad tvaru.

Věk: I. a II. stupeň ZŠ, gymnázia.

Prostředky:

- **učitel:** reprodukce obrazů krajín a zátiší od Paula Cézanna z jeho vrcholného období (od cca 1890 do jeho smrti 1906)
- **žáci:** barevné časopisy na roztrhání, lepidlo, kartón či kreslicí papír A3

Metodika pro učitele

Motivace:

Francouzský malíř Paul Cézanne miloval a často maloval svoji rodnou krajinu. Ale to, co viděl, maloval z malých barevných plošek, posazených těsně k sobě, aby se ukázalo, jak ony spolu tvoří domy, kopce, stromy, oblohu. Zároveň je z jeho obrazu jasné, že vše drží vzájemně pevně pohromadě. Každá ze skvrn září, avšak žádná z nich nesvítí nadmíru, na úkor ostatních, ani se mezi nimi nepropadá, souvisle s nimi vyznačuje představu přibližování se nebo oddalování objektů v jejich objemech a v jejich prostorovém umístění. V té době šlo o celkem nový obrazový efekt, malíř jej dosáhl pečlivým a promyšleným výběrem barev, jemnými světelnými kontrasty mezi nimi a vzájemným vyvažováním jejich barevných

teplot. Všimněte si, jak barevné plochy, z kterých jsou v jeho obrazech vystavěny předměty i jejich pozadí, barevně pulsují. Z povrchu, který je např. modrý, tu vyvstává modrá jemně do žluta nebo do okrova (což jsou teplé barvy). Jinde je modrá ještě chladnější přimícháním zelené (modré a zelené patří ke studeným, i dvě modrozelené skvrny se však vzájemně mohou lišit teplotou, žádná barva není sama od sebe teplá nebo studená, pocit teploty nebo chladu vzniká právě v porovnání s barvami sousedními), aniž kterákoli z nich přestává být modrou. Podstatné je, že tyto vibrace teplých a studených odstínů barvy dovedou v našem vnímání vyvolat jemné objemové a prostorové účinky, požitek z hloubek, jaké nedokáže navodit žádné stínování. Takové malování s vyrovnáváním vzájemných vztahů barev je poněkud zdoluhavé a velmi obtížné. Nemůžete se v krajině soustředit na zachycení světla a počasí, které se mění, ale zaměříte se na věci, které jsou stálé. Sám malíř na své oblíbené, nejčastěji malované krajině s horou Saint Victoire zdůrazňoval a také vyjadřoval její tektonické kvality. Také míchání barev vyžadovalo soustředění, trpělivost a preciznost. Představte si, že špatně vymyjete štětec a zbyteček barvy, který v něm zůstane, zabarví skvrnu, kterou nanese na plátno, nežádanou teplotou. Ze stejných důvodů – pro zachování barevné čistoty obrazu – je však skoro nemožné později nějaký tón opravit. Malíř kvůli nenapravitelné ztrátě těchto kvalit takto několik svých děl i sám zničil. Přes uvedenou náročnost Cézannovy malířské metody je však možné si jeho metodu vyzkoušet.

Vysvětlení pracovního postupu

Na samém začátku našeho zkoušení si místo krajiny vezmeme její reprodukci nebo postavíme zátiší, které je stejně stabilní a trvanlivé (víte, že někdy Cézanne maloval svůj obraz tak dlouho, že jablka, která měl v zátiší, se mu seschla a on si je pak musel sám zpátky dobarvit?).

Druhá „vychytávka“, která nám vyzkoušení Cézannovy revoluční metody usnadní, je, že sami nebudeme míchat na svůj obraz barvy, ale budeme je vyhledávat již hotové. Největší zásobárnou takových barev jsou obrázko-

vé magazíny. Vynikající jsou např. magazíny s módou, kde se jejich tvůrci snaží sami o jemné barevné, sytostní a světlostní rozdíly oděvů a fotografové tyty rozdíly dále zjemňují. Máme tak na jednom místě potřebné barevné odstíny hned vedle sebe. Nehodí-li se nám přesně barva z rukávu, určitě bude jenom o tu trochu, o kterou potřebujeme, použitelná barva např. z trička. Když si takové barevné magazíny natrháme na kousky, máme k výběru hotovou škálu barev, jakou bychom sami dokázali namíchat až po několika letech soustředěného malování.

Pak už je vše jednoduché – vezmeme si kartón, co největší a nejkvalitnější reprodukci některé Cézannovy krajiny (špatné reprodukce nejvíce zkreslují právě barevnou teplotu, přimíchá-li tiskař např. víc žluté, všechny studené zmizí a je po Cézannovi) a můžeme začít. Některá místa trefíte hned, na některá budete muset zkoušet více útržků, až najdete ten, který vám vytvoří správný prostorový pocit. Důležité je, aby útržky navazovaly přímo na sebe, aby mezi nimi nebyly mezery. Přes mezeru barevné skvrny vzájemně vztah vytvořit nemůžou, naváže každá zcela jiný – s mezerou. S čím budete spokojeni, to nalepte. Je možné, že se budete ještě k některým barvám vracet, ale odtržení nevyhovující skvrny a nalepení jiné rozhodně nepoškodí váš záměr tolik, jako kdybyste ji museli přemalovat. Jestli budete pozorní k barevným vztahům, které najdete, po několika pokusech se vaše barevné vidění posílí a svět se vám rozzáří.

Poznámky:

Paul Cézanne je považován za zakladatele moderní malby, neboť založil stavbu obrazu na odlišných principech, než jaké dosud existovaly. Vzal za základ malby barevné elementy (sám řekl, že každý objekt se dá sestavit z válce, koule a kužele) a vytvořil tak bránu k přemýšlení o obraze jako o vztazích obrazových elementů a cestu k novému přemýšlení o obrazech, které nemusely být konstruované jen podle jednoho principu – principu perspektivy. Pochopení této nové metody stavby obrazů skrze vlastní tvorbu je účinné, její vlastní vyzkoušení činí žáka citlivějším k této obecné metodě zakládání

obrazů moderny – k různým typům relací různých druhů obrazových elementů.

Metodicky i technicky je stavba obrazu z částí dětem nejpřístupnější. Odpadá jí nejen nároky na výtvarnou schopnost vytvoření objektu, ze kterých získávají žáci často přehnanou sebekritiku, ale i nároky přesného mísení barev a přesného a definitivního umísťování barevných skvrn štětcem podle viděné skutečnosti. Metoda je tak překvapivě přístupná i ve vyšších ročnících prvního stupně základní školy, protože relační myšlení a vnímání, které je prvotní a přirozené, není ještě narušeno naučenými schématy. Zde není třeba uvádět celou motivaci, žákům je jen potřebné vysvětlit princip skládání obrazu z vytrhávaných barevných kousků papírů. Je dobré, když si barvy na reprodukci pojmenují, nikoli pouze základními pojmy (červená, modrá, žlutá...), ale co nejdiferencovaněji od ostatních (tady ta zelená je silně do žluta, támhle je trochu do fialova), mohou používat i pojmenování podle předmětů, které ji nosí (např. třešňová červená proti jahodové).

Interpretace, komunikační ověření a zhodnocení průběhu a výsledků:

Učitel by měl žákovi korigovat počet prvků, z něhož žák svůj obraz složí. Malý počet větších prvků vede ke schematizaci, která se mívá s předlohou. Ta není zavrženíhodná (používal ji např. Matisse v pozdní etapě své tvorby), ale je o to náročnější na přesné vyjádření vztahů. Velký počet malých prvků vede paradoxně také k menší pozornosti k barevným vztahům, žák spíše vyplňuje tvary předmětů stejnou barvou těchto malých elementů a barevnou citlivost nechává mimo. Žádný předmět by neměl být tvořen pouze jednou barvou, ale snažíme se žáka navést, aby byl složen nejméně ze tří prvků mírně rozdílných barevných odstínů, které však vůči okolí tvoří celek, což nutí k pozornějšímu sledování relací, neboť vztahy ke každému z těchto prvků je pak třeba navazovat rozdílně.

Pokud žáky úloha zaujme, je možné postupovat k dalším námětům, optimálně k zátiší, s jeho tektonikou, vhodně zpracovatelnou Cézannovou metodou.



Krajina poskládaná z částeček. 1. stupeň ZŠ





1. 2 C Papírový reliéf – zátiší

Cíl: upozornit na prostorové vztahy zátiší – námět Cézannových vrcholných děl.

Inspirace z výtvarného umění: pozdní díla Paula Cézanna.

Vztah k RVP: rozvíjení smyslové citlivosti. Pro gymnázia: vývoj uměleckých vyjadřovacích prostředků podstatných pro porozumění aktuální obrazové komunikaci – chápání vztahů předmětů a tvarů v prostoru.

Věk: I. a II. stupeň základní školy, gymnázia.

Prostředky:

- **učitel:** předměty ke stavbě zátiší: např. drapérii, nejlépe jednobarevnou, jablka, láhev, případně další objekty
- **žáci:** balicí a novinový papír, lepidlo

Metodika pro učitele

Motivace:

Naše vnímání skutečnosti je komplexem, na kterém se sice podílí hlavně zrak, ale také

paměť, zaznamenávající pohyb těla prostorem a jeho polohu (senzomotorická paměť) a obdobně ještě také paměť hmatových zážitků. Výsledek tohoto komplexního vnímání nedokáže vyjádřit žádný obraz, protože jeho působení je pouze optické. Autor obrazu si tedy vlastně musí vybírat, na co soustředí pozornost a který vjem ze světa do zrakového působení obrazu přenesení. Malíři holandského baroka se například velmi starali o přenesení hmatových pocitů, všude kolem se obchodovalo s různými tovary, jejichž kvality kromě zraku mohl postihnout i hmat. Peříčka ptáků, na jejich zátiších byla namalována tak jemně, že se zdálo, že stačí do nich fouknout a začnou se hýbat. Světlo na obraze bylo využito na vyjádření jejich lesku a textury povrchu. Impresionisté se snažili světlo představit mnohem velkorysejším způsobem, uchvátili jím celý obraz a dokázali vyjádřit denní i roční dobu, např. atmosféru letního odpoledne. Takový obraz však zároveň nedovede přinést dokonalé svědectví o objemech objektů a jejich prostorovém roz-

místění. U pozdních obrazů Paula Cézanna, o které se v tomto cvičení zajímáme, nemůžeme určit přímo nějakou dobu, ve které byly malovány, dokonce ani směr a intenzitu jejich osvětlení. Jsou totiž prozářeny celé. Tato zářivost však není zářivostí vzdušné atmosféry, ale zářivost hmoty, která se před námi překlápí a prolamuje, barva a její harmonizované záření vytváří tektoniku, jako kdyby Cézanne chtěl být sochařem, avšak místo kamene a dřeva tesal vše barevnou špachtlí. Ti, kdo hledají v Cézannovi pouze optické zkušenosti, mají dojem, že jeho obrazy jsou nadsázka, jeho obrazy však odkrývají zraku to, co lépe cítí ti, co si bez zraku musí vystačit s hmatem a registrací pohybu v prostoru. Abychom si mohli představit, jakého dojmu si na Cézannových obrazech všimnout, nebo co vlastně cézannovskou metodou zaznamenat, je třeba zkusit si toto cvičení, po jeho zvládnutí budeme vědět, co vlastně chceme převést do barvy.

Vysvětlení pracovního postupu:

Stejně jako při malbě cézannovským způsobem není k této práci podkladem jen samotné zrakové vnímání z jednoho místa, jak se vyučovalo při klasické malbě (na Dürerově

rytině je malíř zachycen tak, že na mřížku, do které viděné překresluje, nahlíží pevným hledáčkem). To při rozptýleném osvětlení často vůbec není schopno postihnout, jak je drapérie rozmístěna v prostoru, jak jsou její plochy zalomeny, jak jeden tvar přechází v jiný, jaké jsou jejich tektonické vztahy. To zjistíme až při pohybu kolem, případně při hmatové kontrole, kdy se nám zjeví v různých vzájemných pozicích, z nichž si naše paměť tuto tektoniku teprve v mysli konstruuje. Cézannovský obraz jakoby šel vlastně sestavit bez vizuální kontroly předlohy, jen na základě těchto tektonických vjemů. Abychom zjistili, co ze zátiší má být vlastně podnětem k malbě, sestavíme si na základě těchto tektonických dojmů reliéf, který je záznamem těchto dotykových poznatků.

Interpretace, komunikační ověření a zhodnocení průběhu a výsledků:

Upozorňujeme na hloubky a výstupy tvarů, jejichž vzájemnou polohu bude třeba řešit teplotními kontrasty. Při následné malbě je možné použít reliéfů jako podporu citění, jaké vztahy (jak velké kontrasty) barevných ploch je třeba v tom kterém místě zátiší uplatnit.



Papírový reliéf. 1. stupeň ŽŠ



Předloha k zátiší.

1. 2 D Cézannova jablka (modulace vztahů barevných ploch)

Cíl: po předchozí přípravě vyzkoušet schopnost uplatnit relační metodu malby, vynalezenou Paulem Cézannem, při zobrazení zátiší.

Inspirace z výtvarného umění: zátiší a malby Paula Cézanna z jeho vrcholného období (po r. 1895).

Vztah k RVP: Rozvíjení smyslové citlivosti: uvědomování si rozdílu a blízkost barevných odstínů (barevný kontrast, světelný kontrast), rozvíjení prostorové představivosti. Pro gymnázia: vývoj uměleckých vyjadřovacích prostředků podstatných pro porozumění aktuální obrazové komunikaci; chápání vztahů předmětů a tvarů v prostoru (Cézanne), celistvost a rozklad tvaru.

Věk: II. stupeň základní školy, gymnázia.

Prostředky:

- **učitel:** předměty na sestavení zátiší podle Paula Cézanna, prezentace reprodukcí Paula Cézanna
- **žáci:** barevné časopisy, výkres A3, lepidlo

Metodika pro učitele

Motivace:

Když máme za sebou přípravu, která nám pomohla poznat, jakým způsobem Paul Cézanne sestavoval obraz a které kvality vnímané (nejen zrakem) ze skutečnosti převáděl do svých obrazů, je možné si zkusit uplatnit tuto metodu na základě pozorování skutečného zátiší. Protože asi stále ještě nebudeme mít hned barevné citění a malířskou virtuozitu Paula Cézanna, zůstaneme u své techniky nalepování barevných skvrn, jejichž výměnou je možné mít možnost obraz na kterémkoli místě zlepšit. Oproti předchozímu kopírování krajiny je toto cvičení pokročilejší, protože je na nás, na jaké části si zobrazované zátiší rozdělíme a jak je spojíme, aby získalo zářící plasticko–prostorový výraz.

Vysvětlení pracovního postupu:

Platí zásady z prvního cézannovského cvičení – Krajina poskládaná z částíček – základ moderní malby. Zátiší by mělo být jednoduché, z tří, maximálně čtyř předmětů, které tvoří sevřený blok, a z pohledu žáka se jejich tvary překrývají, tzn. že v obraze se tyto tvary budou dotýkat.

Hlavním úkolem žáka tak je co nejpřesněji odhadnout a vyjádřit barevné a teplotní rozdíly na obraze v místech „dotyku“ objektů, tak, aby vznikl co nejsilnější plasticko-prostorový pocit. K tomu je třeba zachovat co nejjemnější světlostní kontrasty mezi jednotlivými barvami – viz popis motivace a pracovního postupu u prvního cézannovského cvičení.

Interpretace, komunikační ověření a zhodnocení průběhu a výsledků:

Při hodnocení výsledků můžeme použít jako jistý etalon plastické reliéfy z minulého cvičení. Položíme je vedle obrazů zátiší a necháme žáky rozhodovat, které z nich na ně nejvíce působí podobným plastickým účinkem. Zde upozorníme na přesnost teplotních poměrů barev, jimiž tohoto dojmu bylo dosaženo.



Zátiší - modulace vztahů barevných ploch. 2. stupeň ZŠ





1. 3 Marcel Duchamp: interakce objektů

„Jinými slovy, malířství nemusí být výlučně zrakové nebo sítnicové.
Musí zajímat také hmotu mozkovou, naši touhu po porozumění.“

Marcel Duchamp

Něco podobného, jako Paul Cézanne v oblasti vztahů barevných obrazových elementů, objevil Marcel Duchamp v oblasti účinků vztahového působení samotných objektů. V běžném životě se setkáváme s obvyklým umístěním objektů, dům stojí na ulici, mýdlo je v krabičce na umyvadle v koupelně. Co bychom si však měli myslet, když bychom potkali dům na kuřích nožkách nebo kdyby nám mýdlo čouhalo z ranní kávy? Samozřejmě bychom považovali takové sestavy za nesmyslné, možná vhodné tak do nějaké pohádky.

Marcel Duchamp se rozhodl takové vztahy studovat. Koupil si sušák, jaký používají vinaři na sušení lahví, a přemýšlel, jak by působil coby socha. Socha, na které by šlo něco sušit. Nebo zaslal na výstavu uměleckých děl pisoár. Takový, který se používá na toaletách, který však jinak má podobně jako socha ušlechtilý vzhled s plynulými tvarovými přechody. Samozřejmě, že jeho snaha byla považována za skandální a „socha“ Marcela Duchampa byla pro tuto výstavu odmítnuta.

Marcel Duchamp nazval takovéto objekty „ready made“, což znamená „získáno hotové“ nebo je to také anglický název pro konfekční, nikoli na míru ušité oblečení. Jeho nápadů se ujali surrealisté. Zjistili, že každý takovýto předmět, který nějakým způsobem užíváme, vyzařuje jakési „magnetické pole“, které se může protínat s magnetickými poli dalších předmětů, a že tato setkání jsou velmi podmanivá a inspirativní pro rozvoj fantazie. Jejich inspirací pro hledání takových vztahů byl citát z Lautréamontových Zpěvů Maldororových, že „je to krásné (...) jako náhodné setkání šicího stroje a deštníku na pitevním stole“.

Nám se třeba nemusí takový vztah líbit, ale můžeme mu lehko porozumět. Každý z těch předmětů vyvolává naše osobní zkušenosti, které jsme s ním získali v dosavadních

životních interakcích. Můžete si tak snadno představit, co pro vás znamená deštník, o něco méně (pokud nejste švadlena), co pro vás znamená šicí stroj, a představit si pitevní stůl a co se na něm odehrává, je velmi neosobní, neboť sotva kdo z nás ho mohl vidět na vlastní oči. O to lépe si můžete představit, co za zážitky máte spojeny například s ponožkami a jak mohla ve spisovatelce Marcelu Proustovi vyvolat vůně sušenek živé vzpomínky na dětství a na maminku. Všechny zážitky, které jsme měli s tím kterým předmětem, si můžeme představit jako nějakou síť.

To zajímavé se začíná dít, když dáte takové dva předměty, každý se svým magnetickým polem (sítí našich vzpomínek a zážitků s ním) dohromady. Pokud to bude krabička na mýdlo a mýdlo v ní, budou ty sítě našich zážitků s nimi už dávno propojené a nic zvláštního se nestane. Pokud to bude ono zmíněné mýdlo v kávě, vyvolá toto překvapení *mimovědomé zkoumání dosavadních sítí našich zkušeností* s každým z objektů – hořká chuť mýdla a nepříjemná pěna v ústech, možná i v očích, se vyvolá téměř každému. Ta patrně převáží a bude mít rozhodující podíl na výsledném dojmu z tohoto setkání, z této relace – káva s nepříjemnou chutí a pěnou v ústech. Pro jiného to může být naopak jen obraz špatné kvality kávy – jistě jsme takovou mýdlovou kávu pili, i když přímo v ní žádné mýdlo ponořeno nebylo. To může vyvolat třeba i podnět k úvahám, jaký objekt by měl být v kávě položen, aby měla nejlepší chuť, jakou si dovedeme představit.

Surrealistický princip magnetických polí funguje takto obecně. Magnetická pole (tedy naše dosavadní zkušenosti s uvedenými objekty) se vzájemně střetávají s neočekávaným účinkem tam, kde jsme na vztah takto představených věcí ani nedovedli pomyslet. Hořící žirafa nebo lidé se zásuvkami v těle na Dalího obraze jsou velmi názorným příkladem. Nejvíce účinků těchto podivných

vztahů se uplatňuje v pohádkách a ve filmu. Malé děti jsou pro nedostatek vlastních zkušeností přístupné jejich jakékoli sestavě. Později některé sestavy začneme vylučovat jako nepravděpodobné a tedy nesmyslné. A to i přesto, že jiné třeba i více nesmyslné přijímáme bez přemýšlení a bez kritického ověření jako samozřejmé a pravdivé. Taková reklama, ukazující vztah malého děčka a aviváží ošetřených ručníků, na jejichž hromadě sedí, získává v nás, ovlivněných sítí zkušeností s voňavým, něžným děčkem, stejný pocit i při pohledu na ony ručníky, přestože aviváž je nadbytečná, pro kůži mnohých i agresivní chemie. Je tedy dobré si čas od času některá magnetická pole našich zkušeností s objekty a jejich interakcemi zkusit promyslet a uvědomit.

Pro smysluplný rozvoj vlastní tvořivosti by každý měl mít možnost si tvorbu takových sestav vyzkoušet. Pro uvědomělý rozvoj vlastní tvořivosti by se pak měl naučit analyzovat a uvědoměle využívat tyto postupy. Důležité je si při tom uvědomit, že to, co takováto sestava vyvolává v nás, nemusí vyvolat již v nikom jiném, natolik jsme jedineční a natolik probíhá náš život a zkušenosti z něj vlastními cestami. Proto je pro nás vždy nejvíce zajímavé dovědět se, jaké zážitky a představy taková sestava vyvolává v ostatních.



4. Marcel Duchamp: Fontána, 1917

Druhá důležitá věc, kterou je třeba si uvědomit, je, že vlastně také vztah – *relace* – hraje stejně důležitou roli nejen u Cézanna při určování vzájemného působení barevných elementů (které tak dokážou vymezit i objekty jejich nastolením), ale také u vzájemného působení obrazových objektů, které objevil Duchamp.

1. 3 A Ready-made – předmět na návštěvě

Cíl: pochopit na základě vlastní zkušenosti účinek ready-made objektu ve výtvarném umění jako metodu rozvoje tvořivosti, fantazie a představivosti.

Inspirace z výtvarného umění: Marcel Duchamp a jeho ready-made objekty.

Vztah k RVP: uvědomovat si význam zobrazování pro obnovu a změnu svého vnímání, cítění, poznávání, vyjadřování a komunikace; rozvíjení smyslové citlivosti. Pro gymnázia: neobvyklost a náhoda jako tvůrčí metoda – její vliv na podněcování tvořivosti.

Věk: I. a II. stupeň, gymnázia.

Prostředky:

- **učitel:** prostor, ve kterém je možné žákům umisťovat objekty, fotoaparát
- **žáci:** hotový předmět běžné potřeby

Metodika pro učitele

Motivace:

Představte si, že každý předmět a věc okolo nás mají svůj život. Mají své sousedy a kamarády (zubní kartáček a pasta) a domov (ramínko na šaty patří do skříně). Někdy se v nepořádku nedopatřením ocitnou na nějakém divném místě – koláč v koupelně nebo hřeben v botě. Chápeme to většinou jako náš omyl, nepořádek, který je třeba napravit, ale co když ony přišly slušně na návštěvu, kde to ještě nepoznají? Které ze svých zvyků mohou na novém místě zachovat a co tam mohou znamenat? Co jim za nové možnosti nabídne nové prostředí? Co by mohl např. hřeben v botě učesat?

Kde na botě by hledal hlavu? Který z předmětů v koupelně má na koláč největší chuť? Jak je vidět, taková neobvyklá setká-

ní mohou nastolit spoustu otázek, které velmi rozvíjejí fantazii. Marcel Duchamp coby umělec začal tato setkání připravovat uvědoměle. Také vy můžete tuto metodu vyzkoušet. Dejte předmět, který jste si přinesli, na nejméně obvyklé místo, které si v prostoru, v němž se nalézáte, dovedete představit. Zkuste si zapsat otázky, jaké takové spojení může vyvolat.

Zkuste případně vymyslet na tyto divné otázky i odpovědi. Nakreslete toto spojení předmětu a jeho okolí a zkuste, jaké otázky a názory tato umělecká instalace vyvolá u spolužáků, i u vašich blízkých.

Vysvětlení pracovního postupu:

Cvičení je zaměřené na vytržení z obvyklých, zavedených souvislostí, na nacházení nových souvislostí a představ, které na metaforickém základě otvírá cestu k rozvíjení tvořivosti.

Každý žák si donese jeden libovolný hotový (tzn. žádnou vlastní tvorbou neupravovaný) obyčejný předmět a pokusí se ho umístit na to nejobyčejnější místo ve vymezeném prostoru, jaké ho napadne. Potom se žák pokusí porovnat běžné využití předmětu s nově vzniklou situací. Např. popelník na stole ve školní jídelně, příbor s ubrusem na schodech, vajíčko na žíněnce, rukavice na klikách dveří, plyšová hračka v školním umývadle, svíčka v krmítku pro ptáčky za oknem apod. Tuto výtvarnou činnost dále rozvíjíme tak, že necháme vyjádřit svůj názor nejdříve ostatní spolužáky – postupně

po jednom mohou vymyslet krátký pohádkový příběh (1. stupeň) nebo metaforický název (2. stupeň) ke vztahu, který vznikl mezi objektem a prostředím. Vysvětlení svého úmyslu prozradí žák – autor až na závěr.

Poznámky:

Učitel by měl být facilitátorem tohoto cvičení, neměl by zasahovat přímo do tvorby, pokud to není nutné např. z bezpečnostních důvodů, ale s porozuměním ji podporovat a pomáhat rozvíjet její interpretaci, zejména s odkazy na příklady z děl výtvarného umění, která zná.

Interpretace, komunikační ověření a zhodnocení průběhu a výsledků:

V interpretaci cvičení, po kterém žáci budou mít vlastní zkušenost s umístěním objektu v nezavedeném nebo neobvyklém prostředí, je mnohem snazší vysvětlit revoluční čin Marcela Duchampa se zavedením ready-made do světa výstav a galerií, do světa umění. Na vyšším stupni můžeme vysvětlit, že podobného účinku „přenesení do jiného prostředí“ se dosáhne, když předmět sám pojmenujeme jinak než zavedeným způsobem, jako bylo např. Duchampovo uvedení pisoáru pod názvem Fontána, či lopaty na sních pojmenované jako Lepší než zlomená ruka. V naší mysli jej to zařadí do jiného ostrůvku zkušeností a tím vyvolá i jiné vztahy, z nichž některé mohou být nesmyslné, některé osvítlí již získané, ale dosud neuvědomělé zkušenosti a některé otevrou těm, kdo jsou bez předsudků, nové obzory.



Předmět na návštěvě. 2. stupeň ZŠ



Čekání. 2. stupeň ZŠ



Neber drogy, vem si míč. 2. stupeň ZŠ



Povídání. 2. stupeň ZŠ

1. 3 B Předměty, které se k sobě hodí a nehodí

Cíl: rozvíjet metaforické myšlení a uvolňovat obraznost prostřednictvím objevování asocičních vztahů mezi předměty. Naučit se chápat názory a ocenění druhých a naučit se toleranci k odlišným míněním.

Inspirace z výtvarného umění: Marcel Duchamp – metaforický význam objektů, surrealismus – „magnetické pole“ objektů.

Vztah k RVP: uplatňování subjektivity; interpretace a komunikační ověření. Pro gymnázia: užití principu náhody v tvorbě; tvůrčí potenciál podvědomí.

Věk: I. a II. stupeň, gymnázia.

Prostředky:

- **učitel:** neutrální (jednobarevná) pracovní plocha, případně jednobarevná neutrální látka na překrytí dvou spojených školních lavic, fotoaparát, obrazová reprodukce Duchampových ready-mades a surrealistických obrazů
- **žáci:** jeden libovolný předmět, který se žákovi líbí nebo ho často používá či se jím chce prezentovat (např. ping-pongová

raketa, plyšák, náramek, počítačová myš, bonbóny, kapesní baterka, sešitek apod.)

Metodika pro učitele

Motivace:

Každý z vás si donesl svůj předmět z určitého důvodu, který vypovídá o nějakém vztahu k němu – pěkný, oblíbený, důležitý nebo také třeba jen skladný k přepravě do školy... Jejich význam tak určujeme nejen podle jejich využití, ale i podle toho, co si o nich myslíme, jaké s nimi máme dosavadní zážitky a zkušenosti. Tím, že je umísťujeme vedle jiných předmětů, setkávají se vzájemně i naše zážitky s nimi a vzájemně se ovlivňují do nepředvídatelných kombinací. Ty mohou být využity k přemýšlení o jejich reálných účincích (ty, kterým se je podaří uplatnit, nazýváme vynálezi) až po čistou radost z překvapivých souvislostí, které ovšem uvolňují předsudky a rozšiřují fantazii, což je skoro stejně důležité. Tyto metody vzájemných překvapivých setkání věcí a jejich účinků rozpracovali surrealisté a my si jejich účinky vyzkoušíme ve vlastní tvorbě a tím máme naději, že jejich dílům budeme rozumět.

Vysvětlení pracovního postupu:

Účastníci cvičení se sesednou kolem stolu. Na jeho neutrální plochu, kterou nebudou rozptylovány účinky sem pokládaných předmětů (nebudou rušena jejich „magnetická pole“, jak je pojmenovali surrealisté), dá každý z účastníků na kraj stolu před sebe svůj předmět, aby na něj ostatní dobře viděli. Podle pokynů si je navzájem symbolicky ocení a posléze z nich podle níže uvedených zadání učitele budou uprostřed stolu postupně skládat různé symbolické sestavy. Sestavy, které takto vzniknou, se postupně každý pokusí pojmenovat, případně vysvětlit důvod svého pojmenování. Jako poslední pojmenuje svůj výtvar autor, který také může vysvětlit, co sestavou zamýšlel. Protože cvičení vyžaduje velkou míru komunikace mezi účastníky, je vhodné počet účastníků omezit kolem dvanácti, podle jejich tolerance a vyspělosti v komunikaci.

Pro komunikační „osmělení“ žáků se nejprve každý z nich může vyjádřit k tomu, který objekt kromě vlastního se mu líbí a proč. V dalším kole vyjádří, který předmět je mu nejméně příjemný a proč. Zadání plní postupně každý účastník cvičení, až na něj dojde řada. Svoji sestavu vlastnoručně uspořádá uprostřed stolu, zde ji již *chápeme jako výtvarné dílo*, vytvořené na dadaistickém a surrealistickém principu „magnetických polí“:

- vyber k svému předmětu jeden z ostatních, který vytvoří pro tebe sympatickou sestavu; všichni u stolu ji postupně pojmenují a mohou sdělit, zda na ně sestava také tak působí a proč;

- vyber k svému předmětu další předmět, který se k němu co nejméně hodí, a vytvoř z nich nejprotivnější sestavu;

- vytvoř z libovolného počtu zde přítomných předmětů objektové sestavy na téma:

na I. stupni např.: cirkus, koupání, vozidlo, robot nebo libovolné téma navržené učitelem či žáky,

na II. stupni: přátelství, úlek, svoboda, sociální síť, souboje, apod. nebo libovolné téma navržené učitelem či žáky.

Žáci nižšího stupně obvykle zpracovávají témata na základě vizuální podobnosti (např. krabice od čaje je tělo, tužky jsou ruce). Teprve později jsou schopni asociací na základě hlubších zkušeností, které dávají objektům metaforický význam. Až všichni žáci dokola a nakonec autor takto vzniklé dílo pojmenují a interpretují, mohou další žáci po dohodě s autorem dílo dotvořit, přepracovat, upravit k získání příhodnějšího díla k navrženému tématu nebo i k objevení jiného obsahu, než byl zadán.

Poznámka:

Cvičení je náročné na citlivé vedení. Žáci jsou do jisté míry s přinesenými předměty spjati a tak je třeba zachovat ohleduplnost a vzájemný respekt při ohodnocení předmětů a vytvořených sestav, navodit atmosféru spolupráce. Když bude potřeba nějaká další manipulace s využitým předmětem, např. vysypání obsahu z přinesené krabice, která by nebyla milá jeho majiteli, je třeba se u něj napřed dovolit.

Učitel by měl pomoci žákům pochopit, že pokud je někým nějaký předmět označen za nepříjemný či naopak, není to vlastnost toho předmětu, ani vina toho, kdo si jej přinesl, ale že za tím stojí negativní zážitky toho, kdo jej takto označil.

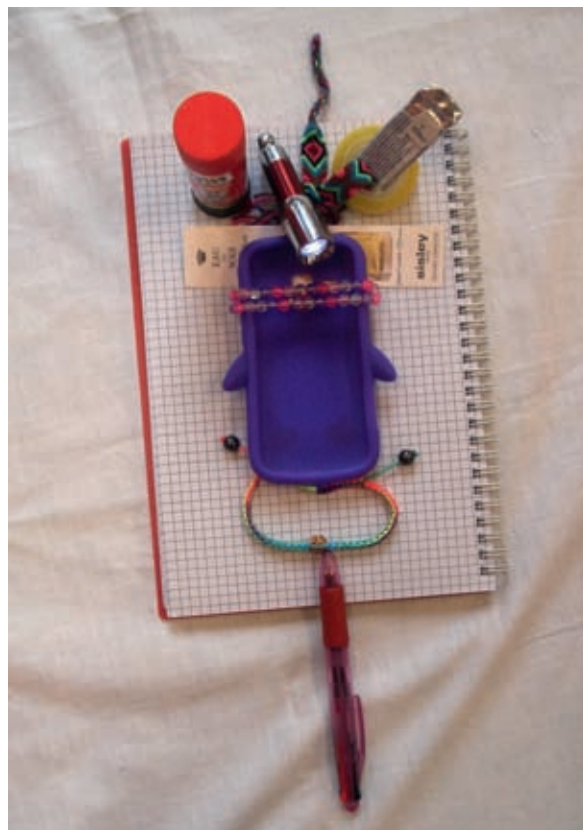
Díla, která vzbudí největší zájem pro svoji výstižnost, je možné fotograficky zdokumentovat včetně zaznamenání názvu a této dokumentace využít k výkladům o principech surrealismu. Zajímavé je pořídit varianty vzájemného uspořádání předmětů – aby žáci pochopili, že v jiné sestavě mohou mít jiný obsah.

Interpretace, komunikační ověření a zhodnocení průběhu a výsledků:

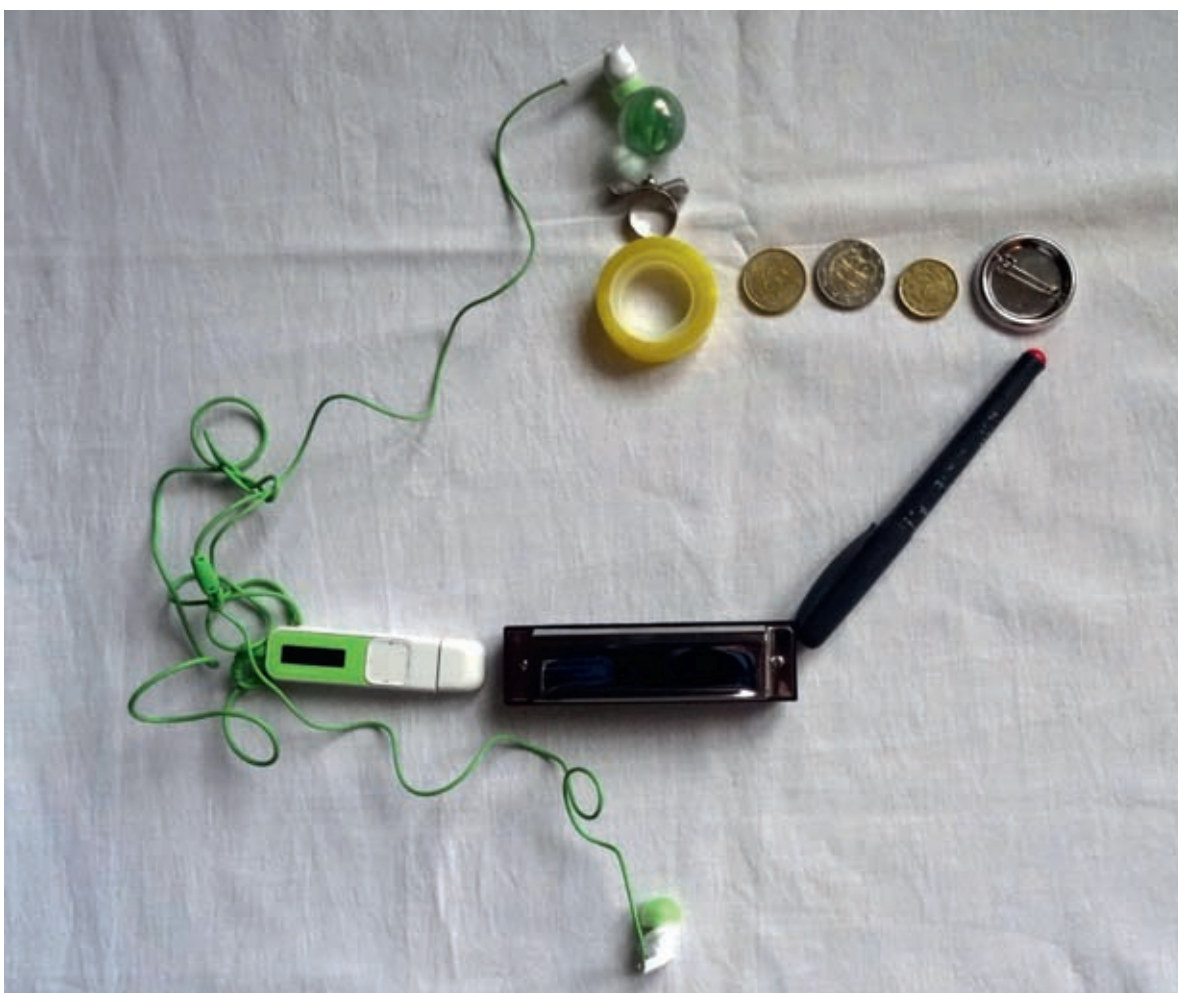
Jedním z hlavních cílů cvičení je žákům ukázat, jak se v interpretaci a komunikaci teprve rodí význam toho, co bylo vytvořeno, v jakém procesu dozrává ztotožnění ostatních s ním, uznání a ocenění díla i tvůrce. Také to, že na jednom ocenění se neshodnou zdaleka všichni a že i při nedosažení společné dohody o významu objektu proces nebyl zbytečný – umožnil diskutujícímu poznat umístění svého stanoviska mezi ostatními, najít blízké a protikladné významy.



Postupnost a tolerance ve spolupráci. 2. stupeň ZŠ



Zrcadlo. 2. stupeň ZŠ



Lod'ka. 2. stupeň ZŠ



Jak šlo prase na vandr. 2. stupeň ZŠ



Mechanický potkan. 2. stupeň ZŠ