

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

KATEDRA VÝTVARNÉ VÝCHOVY

**ORGANICKÁ KOMPOZICE V ABSTRAKTNÍM
MALÍŘSTVÍ, LITERATUŘE A HUDBĚ 20. STOLETÍ**

Diplomová práce

Kristýna Mücková

6. ročník

Učitelství výtvarné výchovy pro ZŠ a SŠ

prezenční studium dvouoborové

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

Konzultanti: Mgr. Karla Cikánová

Červen 2010

CHARLES UNIVERSITY IN PRAGUE

FACULTY OF EDUCATION

DEPARTMENT OF ART EDUCATION

**ORGANIC COMPOSITION IN 20TH CENTURY
ABSTRACT ART, MUSIC AND LITERATURE**

Diploma thesis

Kristýna Mücková

6th year

full-time double-field studies

Art Education for Primary School and High School

Supervisor: PhDr. Jaroslav Bláha, Ph. D.

Consultant: Mgr. Karla Cikánová

June 2010

Anotace

Mücková, K.: Organická kompozice v abstraktním malířství, literatuře a hudbě 20. století. /Diplomová práce/ Praha 2010. Univerzita Karlova. Pedagogická fakulta, katedra výtvarné výchovy, 103 str.

Magisterská diplomová práce „*Organická kompozice v abstraktním malířství, literatuře a hudbě 20. století*“ si klade za cíl formou výkladu zmapovat postupný proces osvobození výrazových prostředků v malířství, literatuře a hudbě 20. století. Popisuje emancipaci obrazu ze závislosti na předmětné podobě skutečnosti, konkrétně na Kandinského cestě k abstraktnímu expresionismu, v hudbě zmiňuje cestu Arnolda Schönberga k volné atonalitě a v literatuře techniku proudu vědomí Jamese Joyce. Druhá část práce se zabývá různými projevy organické kompozice po 2. světové válce - akční a informální malbou v USA a Evropě a její kvalitativní proměnou. Rámcově také představí hudební i literární paralelu organického principu řádu- aleatorickou hudbu Earla Browna a Johna Cagea a spontánní psaní Jacka Kerouacka. Zasaduje vybrané umělce do společensko-kulturního kontextu doby. Výsledkem je ucelený obraz vývoje organické kompozice ve 20. století, který může sloužit jako informační zdroj pro učitele. Didaktická část diplomové práce poukáže na možné využití tématu ve školním prostředí.

Annotation

Mücková, K.: Organic composition in 20th century abstract Art, Music and Literature. /Diploma thesis/ Prague 2010. Charles University, Faculty of Education, Department of Art education, 103 pages.

The Diploma thesis *Organic composition in 20th century abstract Art, Music and Literature* aims to explain the gradual process of liberalization of expressive means in Arts, Music and Literature during the 20th century. It describes the picture's emancipation from the dependence on objective reality, particularly V. Kandinsky's way towards abstract expressionism. In Music it traces A. Schönberg's development of the free atonality, and the stream of consciousness technique of J. Joyce in literature. The thesis' second part will be dealing with various manifestations of the organic composition after WWII- action and informal painting in the USA and Europe with its qualitative change. A musical and literal parallel to the principal of organic order will also be briefly introduced on the example of E. Brown's and J. Cage's aleatoric music and the spontaneous writing of J. Kerouac. Selected artistic personalities will be put into socio-cultural context of their time. As a result there comes a complex picture of the organic composition development process, suitable to be used as a source of information for teachers. The didactical part of the thesis will be focused on the possibility of using the given topic in the educational environment.

Klíčová slova

Organická kompozice, spontánnost, náhoda, abstraktní expresionismus, Vasilij Kandinskij, akční malba, Jackson Pollock, informální malba, atonální hudba, aleatorika, proud vědomí, spontánní psaní.

Keywords

Organic composition, spontaneity, chance, abstract expresionismus, Vasilij Kandinskij, action painting, Jackson Pollock, informal painting, atonal music, aleatoric music, stream of consciousness, spontaneous writing.

Ráda bych poděkovala vedoucímu mé diplomové práce panu PhDr. Jaroslavu Bláhovi, Ph.D. za ochotu, odborné vedení a podnětné připomínky. Za konzultace didaktické části děkuji paní Mgr. Karle Cikánové a za dobré vedení mé praxe na gymnáziu Nad Alejí paní Mgr. Janě Krňanské. V neposlední řadě děkuji své rodině, která mě podporovala při studiu na vysoké škole.

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

I am bearing to I have made diploma work independently with using inducted literature.

Praha 10. 6. 2010

Kristýna Mücková

Obsah:

I. Úvod	8
1. Stručný nástin diplomové práce	9
2. Výběr tématu práce a její cíle	10
II. Teoretická část	12
1. Objasnění základních pojmů	13
2. Geneze a vývoj organické kompozice v 1. pol. 20. století	18
2.1 Emancipace obrazu, neboli osvobození výrazových prostředků ze závislosti na předmětné podobě skutečnosti	21
2.2 Kandinského cesta k abstraktnímu expresionismu, Schönbergova cesta k volné atonalitě a Joycova technika proudu vědomí	24
2.2.1 Cesta ke svobodě	24
2.2.2 Kvalitativně odlišná stylizace Emila Noldeho a V. Kandinského	26
2.2.3 Přechod k abstraktnímu expresionismu	28
2.2.4 Kandinského organická kompozice	29
2.2.5 Typologie abstraktních obrazů Vasilije Kandinského	32
2.2.6 Vztah Kandinského k hudbě	33
2.2.7 Arnold Schönberg a jeho atonální hudba	34
2.2.8 Literární paralela- James Joyce a jeho <i>Odysseus</i>	37
2.3 Organická kompozice v absolutním surrealismu	39
2.4 Spontánnost organického procesu v sochařství- Hans Arp	45
2.5 Závěr	46
3. Vyvrcholení vývoje organické kompozice v 2. pol. 20. století	48
3.1 Informální malba a hudba témbřů	50
3.2 Akční malba a aleatorická hudba	54
3.2.1 Jackson Pollock a jeho organická kompozice, srovnání s Earlem Brownem a <i>Available Forms II</i>	56
3.2.2 Organická kompozice Willema de Kooninga a Francise Bacona	63
3.3 Hans Hartung a jeho pojetí organického principu řádu	64
3.4 Jack Kerouack, proud vědomí a jeho román <i>Na cestě</i>	65

3.5 Závěr	66
III. Didaktická část	68
1. Využití organické kompozice ve škole a její smysl zařazení do výuky	69
2. Výtvarná řada realizovaná na gymnáziu	71
2.1 Výtvarný námět č. 1: „Výtvarný orchestr“	75
2.2 Výtvarný námět č. 2: „Cesta k abstrakci“	79
2.3 Výtvarný námět č. 3: „Kde jsou hranice umění?“	83
2.4 Výtvarný námět č. 4: „Zoologická zahrada“	85
2.5 Výtvarný námět č. 5: „Evropské akční malířství“	90
3. Výtvarné techniky založené na náhodnosti a spontaneitě tvůrce	93
4. Působení tématu na žáky a jeho vliv na učitele	96
5. Závěr	97
IV. Závěr	98
V. Seznam použité literatury	100

I. Úvod



Kandinskij- Obraz s bílou formou, 1913

1. Stručný nástin práce

Diplomová práce s názvem „*Organická kompozice v abstraktním malířství, literatuře a hudbě 20. století*“ je věnována organickému principu řádu v umění, zejména malířství. Stranou nezůstávají ani další druhy umění- literatura a hudba, ve kterých lze najít obdobný princip.

U všech umělců se projevuje osvobozující přechod – od tradiční tvorby k absolutnímu využití jednotlivých prostředků náhody a k porušování dosud zavedených pravidel: ve výtvarném umění – linie a barva; v hudbě – zvuk; v literatuře – slovo. Všechny výrazové prostředky tak slouží při spontánně emocionálním tvoření.

Úvodní část je zaměřena na definování základních pojmů, které jsou součástí diplomové práce a jejich bližší vysvětlení nám pak dále pomůže v analýze a výkladu jejího tématu. Jsou to především pojmy organická kompozice, spontánnost, automatismus, náhoda a expresivní abstraktní tvar.

V první části práce se budeme věnovat organické kompozici v umění 1. pol. 20. století. Východiskem práce je proces postupného osvobozování malířství ze závislosti na předmětné podobě skutečnosti. Již od romantismu se prosazuje abstrahování výtvarného tvaru a toto abstrahování vrcholí na přelomu 19. a 20. století vznikem abstraktního malířství. V tomto období poukážeme na emancipaci obrazu v postimpresionismu, fauvismu, figurativním expresionismu a dojdeme až k figurativním obrazům Vasilije Kandinského, jako stěžejní osobnosti první části práce.

Také v hudbě této doby můžeme najít obdobný proces postupného osvobozování výrazových prostředků. Hudba začíná opouštět tradiční tonální systém, to znamená, že od tohoto okamžiku se stává atonální. Skladatelé- například Arnold Schönberg- přechází od přísných pravidel spoutané tonální hudby ke svobodě volné atonality a překračují tak hranice minulé estetiky.

Přechod od figurativního k nefigurativnímu zobrazení v malířství je vhodné demonstrovat na vývoji díla Vasilije Kandinského. Ve vývojovém procesu jeho tvorby z let 1908-1910 lze názorně sledovat postupný a plynulý přechod k abstraktnímu zobrazení. Specifičnost jeho stylizace tvaru odhalí srovnání s kvalitativně odlišnou stylizací Emila Noldeho ze skupiny Die Brücke a s organickým principem kompozice obrazů absolutního surrealismu v obrazech jeho představitelů - Miróa, Masona a Ernsta. V souvislosti se surrealismem je také třeba se zmínit o spontánnosti organického procesu v sochařství, kterého využíval Hans Arp.

Druhá část práce se bude zabývat různými projevy organické kompozice po 2. světové válce - akční a informální malbou v USA a Evropě a její kvalitativní proměnou. Bude konfrontovat odlišné přístupy akční malby (Jackson Pollock, Hans Hartung) a informelu (Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Antoni Tápies) a jejich různé typy organické kompozice.

Průběžně v diplomové práci budeme hledat paralely z jiné umělecké oblasti a způsoby, jak se v nich organický princip řádu uplatnil. Například z literatury zmíníme Jacka Kerouacka a Jamese Joyce, kteří jsou známí svým spontánním psaním a technikou proudu vědomí, a z hudby Arnolda Schönberga, Earla Browna či Johna Cage a jejich atonální a aleatorickou hudbu.

Třetí část práce bude věnovaná převážně didaktickému využití organického principu ve školní výuce. Informace budu čerpat především z vlastní praxe na pražském víceletém Gymnáziu Nad Alejí v Praze 6. Zmínka bude také o pojetí spontánnosti v RVP a v hodinách výtvarné výchovy, o působení spontánního tvoření na žáky či tvoření založeném na organickém principu řádu.

2. Výběr tématu práce a její cíle

Proč jsem si vybrala téma „*Organická kompozice v abstraktním malířství, literatuře a hudbě 20. století*“? K tomuto tématu jsem se dostala náhodou při studování informací z oblasti kompozice pro seminární práci z předmětu Dějiny výtvarného umění. Před tím jsem příliš oblast abstraktního umění neznala, ale dané téma mě během studia materiálů pro seminární práci oslovilo. Zároveň mně bylo nabídnuto, abych rozpracovala část této seminární práce o kompozici, resp. část o organické kompozici, v práci diplomovou.

Zaujalo mě, jak na přelomu 19. a 20. století přináší umělci do tvorby experiment. Byli ve zvláštním vztahu k realitě a snažili se objevovat skrytou krásu a rytmus. Uvědomili si, že v umění není důležité napodobování skutečnosti, nýbrž vyjadřování pocitů za pomoci barev, tvarů a zvuků. To vedlo k odklonu od přísného realismu a ke vzniku moderních uměleckých směrů. Jiné chápání uměleckého tvoření je v té době nejvíce patrné v malířství.

K volbě tématu organické kompozice přispěl i fakt, že se často nevyužívá při školní praxi. A právě tato novost a netradičnost mě lákaly. Byla jsem zvědavá, jestli žáky bude abstraktní umění zajímat a jestli je mnou připravené hodiny inspirované jednotlivými osobnostmi diplomové práce budou bavit. V práci také ukážu, jakým způsobem můžeme pojmut danou problematiku při výtvarném tvoření s dětmi, co vše a jak lze s dětmi dělat; obecněji do jaké míry je abstraktní umění spolu se spontánním tvořením zahrnuto v hodinách výtvarné výchovy, resp. v RVP.

Dalším impulzem, který mě velice motivoval již při samotném psaní, byla návštěva retrospektivní výstavy Vasilije Kandinského v Mnichově roku 2009. Po této návštěvě jsem si udělala dobrou představu o jeho dílech. Byl to opravdu velký zážitek vidět je naživo. Výstava KANDINSKY - ABSOLUT. ABSTRAKT probíhala do 8. března 2009 ve Státní galerii Lenbachhaus v německém Mnichově. Šlo o dosud nejkompexnější výstavu obrazů tohoto umělce, v Mnichově navíc obohacenou o Kandinského grafické práce a podrobnější zmapování jeho působení ve skupině Modrý jezdec (Der Blaue Reiter) založené právě v tomto městě. Některé obrazy pro výstavu zapůjčilo i Centre Pompidou v Paříži a Guggenheimovo muzeum v New Yorku, kam se výstava po svém skončení přestěhovala.

Na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy jsem studovala spolu s výtvarnou výchovou i obor český jazyk a literatura. K literatuře mám tak velmi blízko, a proto se pokusím ukázat, jak se téma organické kompozice projevilo v jiných druzích umění, resp. v literatuře. Samozřejmě se také zmíním o hudbě, která s výtvarným uměním a literaturou úzce souvisí.

Cíle diplomové práce

Cílem teoretické části diplomové práce je podat souvislé pojednání o vývoj organické kompozice a hudební formy od Kandinského a Schönberga k Pollockovi a Brownovi ad. Klade si za úkol posloužit jako vodítko při dešifrování abstraktního umění a organické

kompozice, objasnit nebo alespoň přiblížit tento specifický směr a rozpoznat jeho zákonitosti. To vše s ohledem na tvorbu Vasilije Kandinského a Jacksona Pollocka, hlavní osobnosti práce. Myslím si, že nic takového v knihách nenalezneme. Cílem je také možné využití pro pedagogy, kteří by chtěli téma organického principu řádu využít ve svých hodinách výtvarné výchovy. Učitelé by tak mohli získat základní přehled o problematice a o historickém kontextu. Moje diplomová práce by mohla sloužit jako informační základ pro budoucí příručku učitelů a jelikož učitelé neučí toto téma často, mohla by práce pomoci k rozšíření tématu do praxe.

Cílem praktické části je aplikace teoretických vědomostí přímo v praxi ve škole. Soustředila jsem se na různé možnosti výtvarného vyjádření spontánnosti ve spojení s organickou kompozicí. Učitelé, pro které by příručka byla určena, by se mohli nechat inspirovat různými netradičními výtvarnými metodami a postupy, při kterých není vždy potřeba jen štětec- dekalk, dripping, vrypy do barevného podkladu, frotáž, enkaustika. Svůj projekt- výtvarnou řadu jsem ověřila v praxi a to na pražském víceletém Gymnáziu Nad Alejí na Praze 6.

Součástí výtvarné řady, kterou jsem nazvala „**Tvoříme abstraktní umění**“, je pět výtvarných námětů, které vycházejí ze společného tématu- *náhoda, spontánnost, abstrakce a organický princip řádu*. Snažila jsem se jednotlivé náměty přizpůsobit věku žáků, které jsem měla učit. Pro každý výtvarný námět jsem hledala inspiraci u jednoho umělce, jehož tvorba je součástí mé diplomové práce.

Hlavním cílem didaktické řady je vyzkoušet si netradiční výtvarné formy malování. Děti by měly rozvíjet svoji fantazii, kreativitu a představivost. Měly by spontánně tvořit, vyjadřovat pocity, hrát si s náhodou a barvou. S tím souvisí otázka: Jak na žáky působí samotná tvorba, jak je ovlivňuje a co jim přináší? A jaký má vliv téma abstraktní expresionismus spolu s organickou kompozicí na kreativitu, invenci učitele a náročnost jeho přípravy na hodiny výtvarné výchovy? O této problematice pojednáme v didaktické části diplomové práce.

II. Teoretická část



Kandinskij- Kompozice VII, 1913

1. Objasnění základních pojmů: *organická kompozice, spontánnost, náhoda, automatismus, expresivní abstraktní tvar*

Organická kompozice neboli otevřený organický tvar vznikl citovým přístupem umělce ke skutečnosti. Jestliže tvar není vymezen ani jinak blíže určen, a tudíž je ve vztahu k ostatním tvarům obrazu otevřený, dochází k natolik plynulému propojování tvarů, že je pak nejsme schopni od sebe odlišit. Organické vztahy mezi otevřenými tvary, kdy jeden vyrůstá z druhého, jsou podstatou vnitřního prostoru obrazu.

Je třeba si uvědomit, že vzájemné vztahy mezi organickými tvary obrazů abstraktního expresionismu neurčují obecně daná pravidla – která ani neexistují – ale výtvarné cítění autora. V důsledku vlastně totéž platí i pro diváka. Zároveň je však třeba zdůraznit, že spontánnost organického tvaru a vnitřního prostoru nebyla zcela živelná, ale korigovaná nejen výtvarným cítěním, ale u většiny obrazů Vasilije Kandinského i řadou tužkových skic a akvarelových studií.

Organickou kompozici je možno nalézt i v hudbě. Theodor Adorno definuje organickou kompozici v hudbě následovně a užívá pro ni termín „informální hudba“:

„Je jím míněná hudba, která odhodila všechny formy, jež v poměru k ní byly vnější, abstraktní, strnulé, která však- dokonale osvobozená od všeho, co na ni bylo vkládáno jako heteronomní a jí cizí- se objektivně nutně konstituuje ve fenoménu, nikoliv v těchto vnějších zákonitostech.“¹

Také v literatuře můžeme nalézt určitý druh organické kompozice. Je to jistý tvůrčí proces, který využívá spisovatel při formulování svých myšlenek a při výstavbě textu. Autorovy myšlenky a asociace jsou kladeny na papír zcela volně bez předchozího promyšlení. Vznikne vnitřní řád organické kompozice, jehož východiskem není předem daná konstrukce kompozičního schématu, ale proces postupného formování v tvůrčím aktu.

Dříve, než přejdeme k bližšímu rozboru organické kompozice a jejímu vývoji, je dobré upřesnit důležité termíny, které se jí týkají- a to *spontánnost, náhoda, automatismus a expresivní abstraktní tvar*.

Spontánnost je klíčovou vlastností organické kompozice. Čím to je, že některá díla působí, jako by byla vytvořena spontánně a některá ne? Co mají díla společného? Je to téma, způsob nebo technika práce? Každý umělec je jedinečný a způsob vyjádření každého z nich je jiný. Lze ale vystopovat podobný přístup k zobrazované skutečnosti, která se do výsledného díla projeví. Ten se na počátku 20. století výrazně proměnil. Dosud převažující smyslový přístup ztrácí v moderním umění své postavení a objevuje se v nových souvislostech. Umělecké dílo se tak stále více emancipuje od předmětné podoby reality a dochází k uvolnění uměleckého projevu z obecně platných schémat. To zároveň vyhrocuje polaritu dvou typů přístupů ke skutečnosti- racionálního a expresivního. O expresivní tendenci se říká, že je prvotní a stále přítomnou tendencí umělecké tvorby. Vyplývá z vnitřního nutkání nějak se navenek projevit a její nejhlubší pohnutky jsou nepochybně biologické.

Psychologický slovník definuje spontaneitu jako „*schopnost projevovat navenek svou přirozenost, jednat aktivně, z vnitřních, nikoli vnějších pohnutek*“² a spontánní je vše, co je

¹ Theodor W. ADORNO: Verse une musique informelle. In: Nové cesty hudby, Editio Supraphon, Praha-Bratislava 1970, str. 9

² Pavel HARTL, Helena HARTLOVA: Psychologický slovník. Portál, Praha 2000. s. 558

„přirozené, bezprostřední, náhlé, živelné, bezděčné, předem neuvážené, ne vždy plně uvědomované“.³

Spontánnost má velmi blízko k pojmu náhoda, ale nelze je považovat za synonymní. Náhoda nezáleží na osobnosti autora; umělec pracuje s náhodou cíleně a jeho osobnost se projeví v invenci, s jakou na náhodu reaguje.

Uvažujeme-li o náhodě a jejím etymologickém původu, nacházíme mnoho spojitostí s její vazbou na situaci, která se díky ní vyjevuje. V českém jazyce skrývá náhoda ve svém kořeni slovo hod. Házet, vrhat, hrát hru v kostky, zde se nachází úplný prvopočátek užití slova náhoda, která byla řízena kolem štěstěny, zcela v rukou bohů. V odborné terminologii se náhodě říká kontingence, z latinského *contango* – společně se dotýkat, stýkat. Spojitost náhody a štěstí nacházíme ve francouzštině, kdy slovo *chance* – štěstí nabylo v angličtině významu náhoda. Aktivátorem náhody, nejnámějším a zároveň nejstarším projevem, je pád kostky. Hráč při ní riskuje, hazarduje (z francouzského *le hazard*, které vychází z arabského *az-zahr*, opět znamenajícího hru v kostky). Německé *Zufall* se dá vyjádřit jako „k události, k případu, k pádu“, které opět skrývá obměňující se situaci, od jedné k druhé se stav může nečekaně, náhodně změnit. Dalo by se říci, že v převážné většině jazyků se náhoda opravdu nejvíce spojuje s hrou v kostky, která slibuje riskujícímu zisk či ztrátu, hráč může vše získat či ztratit, případ od případu se náhodně proměňuje. Anglické slovo *random* = náhodný pochází z francouzského *randir* = klusat, bezhlavě se hnát. V náhodě tedy nacházíme i prvek rychlosti. Rychlé události, výkony tedy skrývají náhodné, spontánní elementy.⁴

Náhoda jako projev svobody začala na počátku 20. století čím dál tím více pronikat do tvorby jednotlivých umělců. Jejím přívrastkem byla potřeba úniku z řádu. Doposud se převážně ve výtvarném umění objevovala díla figurativní, v hudbě zněly tonální skladby, v literatuře panovala dějová linie. Postupné osvobozování od zaběhlých schémat a konvencí se výrazně projevuje v dílech ruského malíře Vasilije Kandinského, německého skladatele Arnolda Schönberga a irského spisovatele Jamese Joyce. V jejich díle můžeme nalézt náhodu jako spontánní víření. Není to náhoda, kterou poznáme u dadaistů či surrealistů, ale jistá míra spontaneity pomáhající umělcům nacházet v tvůrčím procesu jisté organické vazby.

Náhoda se většinou jeví jako přirozená součást spontánnosti, ne jako záměr či cíl. Umělci používají náhodu jako inspirační zdroj svobody svého výtvarného projevu.

Všichni umělci, ať už je to malíř, spisovatel nebo hudebník se mnohdy potýkají s obavami, aby se jejich tvorba nestala konvenční, aby se tzv. umělecky nevyčerpali. Náhoda dokonalým způsobem umožňuje jejich projev ozvláštnit. Divák pak v dílech znovu spoluprožívá události, emotivní vzrušení, extenzi duchovních zážitků jednotlivých umělců. Spontánní tvůrčí činnost oživuje prostor i čas, vyzývá diváka, čtenáře či posluchače ke spolupráci.

Jinak než u náhody je tomu ještě u *automatismu*, který není zcela ovládán vědomím umělce a do tvorby zapojuje své podvědomí. Spontánnost oproti automatismu vychází více z povahy osobnosti umělce, není založená na podvědomí, ale spíše na tvorbě ovlivněné vnitřním prožitkem, na faktu, že je člověk sám sebou, třebaže ovlivněn okolním prostředím, kterým se zabývá.

³ Hartl, Hartlová, s. 558

⁴ Více na: Zdeněk NEUBAUER: O náhodě a spontaneitě, in: *Vesmír*, <http://www.vesmir.cz/clanek.php3?CID=5216>

Používání pojmů spontánnost, náhoda a automatismus se ustálilo v souvislosti s různými uměleckými směry. Náhoda se nedává do souvislosti s expresionismem, ale využívají ji především dadaisté a umělci akční malby (Jackson Pollock).

Automatismus je principem, podle něhož tvořili hlavně surrealisté, zatímco spontánnost bývá nejvíce spojována právě s expresí a expresionismem.

Právě u expresivního přístupu nejvíc předpokládáme přítomnost spontaneity- u expresionismu⁵, který se zrodil na počátku 20. stol. i abstraktního expresionismu typu Jacksona Pollocka. Expresie může být i předem promyšlená- autor vytváří expresivní obraz ne z vlastní emoční pohnutky, ale se záměrem, aby dílo působilo expresionisticky především na diváka. Přesto se předpokládá, že expresivita je založena na spontánním vyjádření.



Kupka- Newtonovy disky



Delaunay- Sun, Tower, Aeroplane, 1913

⁵ Slovo expresionismus bylo poprvé použito na jedné z francouzských výstav právě jako parodující impresionismus, kterému vytýkali nedostatek výrazu a naléhavosti. Ale i přes první použití tohoto termínu ve Francii směr získává velkou oblibu hlavně v Německu.

Začátkem dvacátého století vzniká v Německu několik expresionistických sdružení, z nichž zvláště vyniká skupina „Die Brücke“, založená roku 1905 a skupina „Der blaue Reiter“ z roku 1911. Zatímco umělci ze skupiny první – Emil Nolde, Erich Heckel a Ernst Ludwig Kirchner zachovávali ještě obraz předmětné skutečnosti, byť posunutý do jiné roviny, umělci ze skupiny druhé – Franz Marc, August Macke, Paul Klee a Vasilij Kandinskij se již postupně tomuto přístupu vzdalovali a směřovali k plnému odklonu od figurace. Abstraktní umění bylo také úzce spjato s hudbou, čímž se zabýval právě V. Kandinskij, nebo s architekturou.

Vzniká tak expresivní abstraktní tvar⁶, který vychází z citového přístupu ke skutečnosti, zároveň však může vyjádřit i duševní stavy a procesy. Výsledkem je organický otevřený tvar, jehož výrazové prostředky jsou determinovány výtvarným cítěním autora. Důvodem je zrušení všech morfologických schémat a pravidel s nimi spojených – tedy osvobození výrazových prostředků, linie a barvy, nejen ze závislosti na předmětné podobě reality, ale i vzájemných vztahů mezi sebou. Či jinak řečeno linie a barvy nejsou propojeny přes tvar – linie nevymezuje obrys konkrétního tvaru a barvy jej blíže neurčují – ale jsou naprosto nezávislé. První abstraktní díla vytvořili po roce 1910 Vasilij Kandinskij v Mnichově, František Kupka a Robert Delaunay v Paříži. Abstrakce se od té doby stala součástí vyjadřovacích prostředků moderního umění a rozvíjí se dodnes.

Německý filozof a historik umění Wilhelm Worringer v roce 1908 v knize „Abstraktion und Einfühlung“ („Abstrakce a vcítění“) psal o prvotním uměleckém pudu, jenž hledá čistou abstrakci jako jedinou možnost spočinutí uprostřed zmatku. Abstrakce jako završení nejvýznamnějších výtvarných revolucí 20. století ovládla umělecké dění po roce 1910 a rozšířila se do celé Evropy, Ruska i do Spojených států.⁷

Kandinskij o abstrakci napsal: „V případě abstrakce vše nepodstatné odpadne a zůstane jen to podstatné- umělecký záměr.“⁸



Kandinskij- Imprese V, 1911

⁶ Abstraktní umění se vyznačuje tím, že nezobrazuje žádný předmět (člověka, krajinu, apod.), žádné konkrétní věci, proto se mu říká malířství nepředmětné, abstraktní nebo nezobrazující. Vyjadřuje se autonomní soustavou výrazových prostředků (barva, tvar, objem, linie, struktura). Abstrakcionismus je umělecký směr usilující o vytvoření formy, která nepřipomíná reálnou skutečnost. Chce vytvořit dílo zbavené individuálního charakteru, záměrně absolutně neosobní. Abstraktní dílo lze interpretovat pouze v rovině subjektivního pocitového výkladu.

Abstrakce je z filozofického hlediska jeden z podstatných momentů poznání. Jako abstrakci označujeme proces abstrahování, což je vytváření obecných pojmů odvozováním a vyvozováním. Proto lze tedy rozlišit něco abstraktního, tj. pomyslného, neskutečného, odtrženého od skutečnosti, a něco konkrétního, tj. určitého, věcného, smysly vnímatelného, skutečného. Abstrakce je momentem poznání konkrétního. (Ilustrovaný encyklopedický slovník I. díl A-I. Academia, Praha 1980. s. 20)

⁷ Edina BERNARDOVÁ: Moderní umění 1905-1945. Paseka, Praha 2000, s. 70

⁸ Vasilij KANDINSKIJ.: O duchovnosti v umění. Triáda, Praha 1998, s. 61

Názorným příkladem je obraz Vasilije Kandinského Imprese V (Park), kde dynamické linie procházejí barevnými plochami či skvrnami, aniž by je vymezovaly. A tak důsledkem spontánnosti tvůrčího procesu abstraktního expresionismu je otevřený tvar, který roste jako živý organismus.

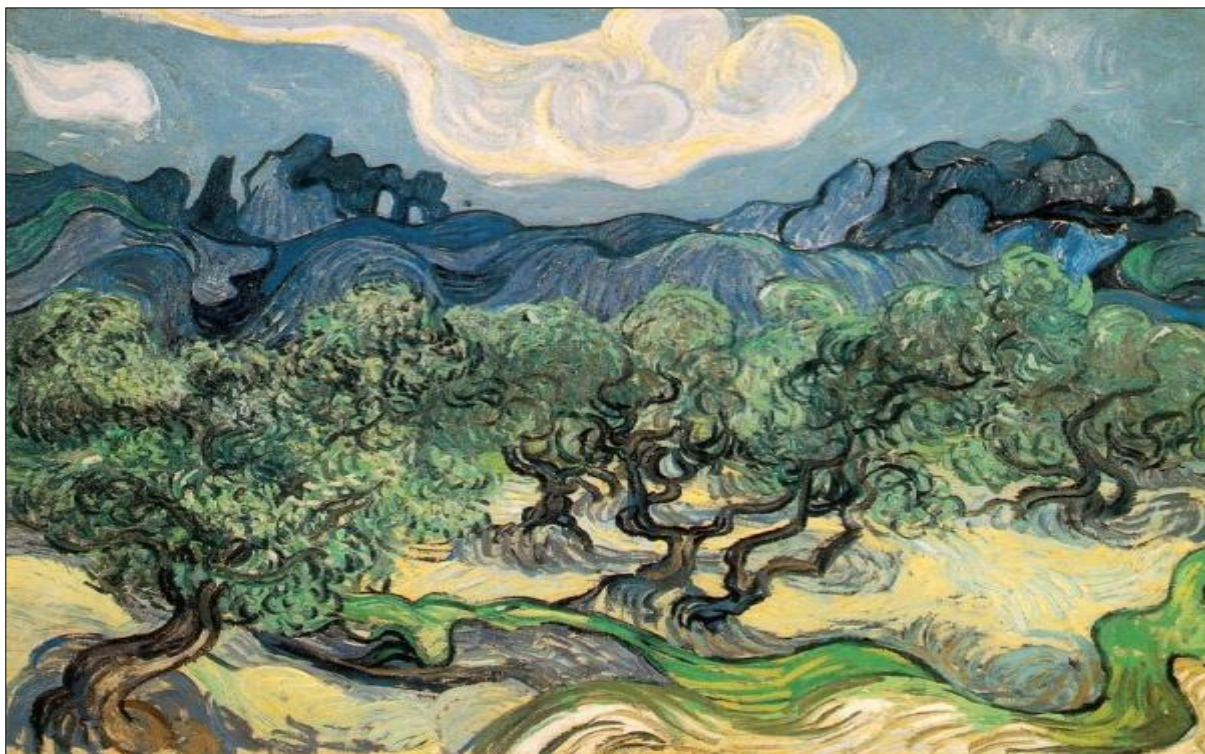
V sochařství se spontánnost organického procesu prosazuje jako „kypění a pučení“. Dokonalou demonstrací jsou Arpovy plastiky z druhé poloviny dvacátých let a z třicátých let 20. století, jejichž inspirací byly organické procesy živé přírody.



Hans Arp- Cloud Shepherd, 1953

2. Geneze a vývoj organické kompozice v 1. pol. 20. století

Přechod od figurativního k nefigurativnímu zobrazení budeme demonstrovat na díle Vasilije Kandinského. U něj lze velmi dobře sledovat jeho pomalý a plynulý přechod k abstraktní tvorbě. Kandinskij „*prolomil hranice minulé estetiky*“⁹, ale byl to přirozený důsledek dosavadního vývoje. Od romantismu se prosazuje deformace výtvarného tvaru, která vrcholí na přelomu 19. a 20. století. Na zmíněnou fázi navazuje Kandinskij na cestě k volné abstrakci. Byl ovlivněn symbolismem, secesí a fauvismem (výrazově symbolickým proudem- Paul Gauguin, Vincent van Gogh) atd.



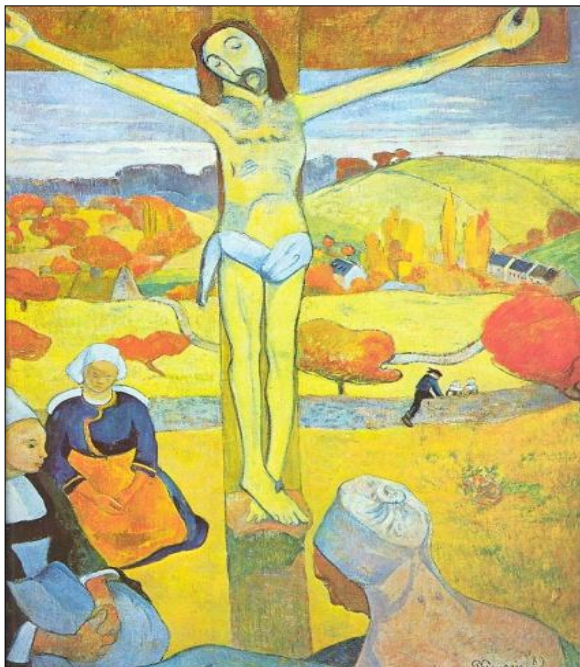
Vincent van Gogh- Olivové stromy, 1890

Kandinského proměna obrazové koncepce proběhla plynule a bez zlomového klíčového díla. Kandinskij přechází od figurativního malířství k nefigurativnímu neboli nepředmětnému- abstraktnímu, které je založeno na spontánnosti organické kompozice. Ruší veškerá pravidla figurativního systému a spoléhá na své výtvarné cítění. Dlouho byla za prvotinu abstraktního expresionismu považována Kandinského akvarelová skica z roku 1910, která se však později ukázala jako přípravná studie ke slavné Kompozici VII z roku 1913. Prvotní dílo abstraktního expresionismu chybí.

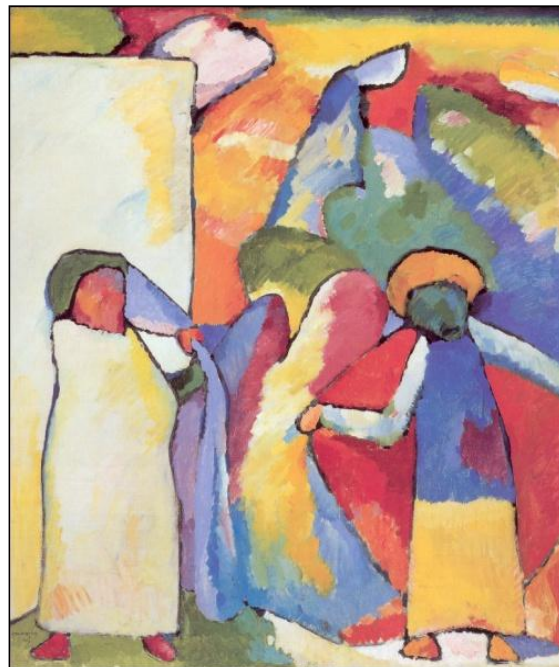
Ne vždy byl ohlas na Kandinského tvorbu kladný. Jeho abstraktní malířské dílo bylo na první výstavě *Der blaue Reiter* odmítnuto a vyvolalo skandál. Tak reagoval například Max Liebermann, Grosz, Dix a další.

⁹ H. H. STUCKENSCHMIDT: Arnold Schönberg. Supraphon, Praha 1971, s. 35

Ve známém teoretickém spise Kandinského „*O duchovnosti v umění*“ můžeme sledovat jeho cestu k abstraktnímu malířství v kontextu doby. Je to jeho upřímná zpověď a verbální svědectví o dané problematice. Veškeré své myšlenky a nejpodstatnější princip abstraktního expresionismu, organický princip vnitřního řádu, zde charakterizuje.



Gauguin- Žlutý Kristus, 1889



Kandinskij- Improvizace 6, 1909

„Skrytou konstrukci můžeme objevit také v tvarech vržených na plátno jakoby nahodile, bez vzájemných vztahů: tato absence souvislostí vnějších avšak zároveň předpokladem souvislostí vnitřních. Vnější rozvolněnost se rovná vnitřní soudržnosti. A to je z hlediska obou elementů, lineárního i malířského, stejná.“¹⁰

I v hudbě a literatuře počátku 20. století docházelo k postupnému uvolňování pravidel a pevného řádu. Do popředí se začala dostávat tvůrčí osobnost autora, který více tvořil s vlastní invencí a nebyl svazován konvencemi. Vznikala tak netradiční díla, která se vymykala dosavadním tendencím a malíř, skladatel či spisovatel začal experimentovat výrazovými prostředky svých děl.

¹⁰ Kandinskij, 1998, s. 91



Kandinskij- Přípravná studie ke Kompozici VII



Kandinskij- Kompozice VII, 1913

2.1 Emancipace obrazu, nebo-li osvobození výrazových prostředků ze závislosti na předmětné podobě skutečnosti

„Nejdůležitější není otázka formy (předmětně nebo abstraktně), ale obsahu (duch, vnitřní znění). Každá forma má obsah (vnitřní znění). Neexistuje forma, jako ostatně nic na světě, která by nic neříkala.“¹¹

Citace od Vasilije Kandinského je příznačná pro dobu, ve které vznikla. Bylo to období vzniku abstraktního umění. Malířství dlouhou dobu vývoje napodobovalo tvary a předměty vnějšího světa, popisovalo „přírodu“. Předmětné zobrazování v malbě převažovalo, ale zároveň s ním existovalo abstraktní zobrazení. Avšak to do prvního desetiletí 20. století bylo zastoupeno jen geometrickými vzory a ornamenty. Oba přístupy existovaly paralelně vedle sebe, nikoli však v rovnocenném postavení. Důležitým momentem byl proto vznik abstrakce jako samostatného výtvarného vyjádření na počátku 20. století. Tento odklon prvotně začal v malířství, které nejrychleji reagovalo na nové myšlenkové proudy.

K emancipaci obrazu docházelo postupně. Již v impresionismu docházelo k osvobození výrazových prostředků, především barvy. A tak impresionisté rozkládají barvu na skvrny čistých barev, které kladou vedle sebe bez modulace. Vše vede k potlačení plastičnosti a kompaktnosti tvaru a předměty začínají ztrácet na významu. Do popředí se dostává barva, která vládne tvaru. Nejznámějším impresionistou je Claude Monet a jeho snaha zachytit prchavý okamžik hrou barev a světla.



Monet- Garden At Giverny, 1900

¹¹ Vasilij Kandinskij (1910) v Miroslav LAMÁČ: Myšlenky moderních malířů. Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1989, s. 199

Výraznější proměna je spojená s postimpresionisty. Postimpresionismus je souhrnné označení pro tvorbu navazující a reagující na impresionismus a je spojen zejména s tvorbou čtyř malířů- Paula Cézanna, Georsege Seurata, Paula Gauguina a Vincenta van Gogha. Přestože postimpresionisté netvořili stylově ani myšlenkově jednotnou skupinu, má jejich tvorba některé společné rysy. Jsou jimi zejména navázání na umění impresionistů a jeho další rozvíjení a hlavně zkoumání a nové využití výtvarných vyjadřovacích prostředků. „*Byl to návrat k základům (...), který určoval postimpresionismus jako celek.*“¹² To vedlo nutně k posunu v zobrazení skutečnosti a k odklonu zobrazení od reálné podoby věcí. „...*všichni čtyři hlavní postimpresionisté navzdory svým rozdílům zdůrazňovali, že pokud má být oslavena barva a linie, má-li být posílena jejich významová funkce, musejí se stát nezávislé na předmětech, které znázorňují.*“¹³



Cezanne- Mont Sainte-Victoire, 1900

Postimpresionisté se pokoušeli izolovat výrazové prostředky malby, aby je potom mohli složit v nový celek. V tomto smyslu na postimpresionismus navazují hlavní styly počátku 20. století- fauvismus, kubismus a expresionismus. Postimpresionismus se rozděluje na dva vývojové proudy: *expresivní* (výrazový) a *racionální* (rozumový). Proto je toto období právem považováno za křížovátku moderního umění a Cézanne, Seurat, Gauguin a van Gogh za zakladatele moderního malířství.

¹² Foster, H., Kraussová, R., Bois, Y., Buchloh, B.: Umění po roce 1900. Slovart, Praha 2007, s. 71

¹³ Umění po roce 1900, s. 71

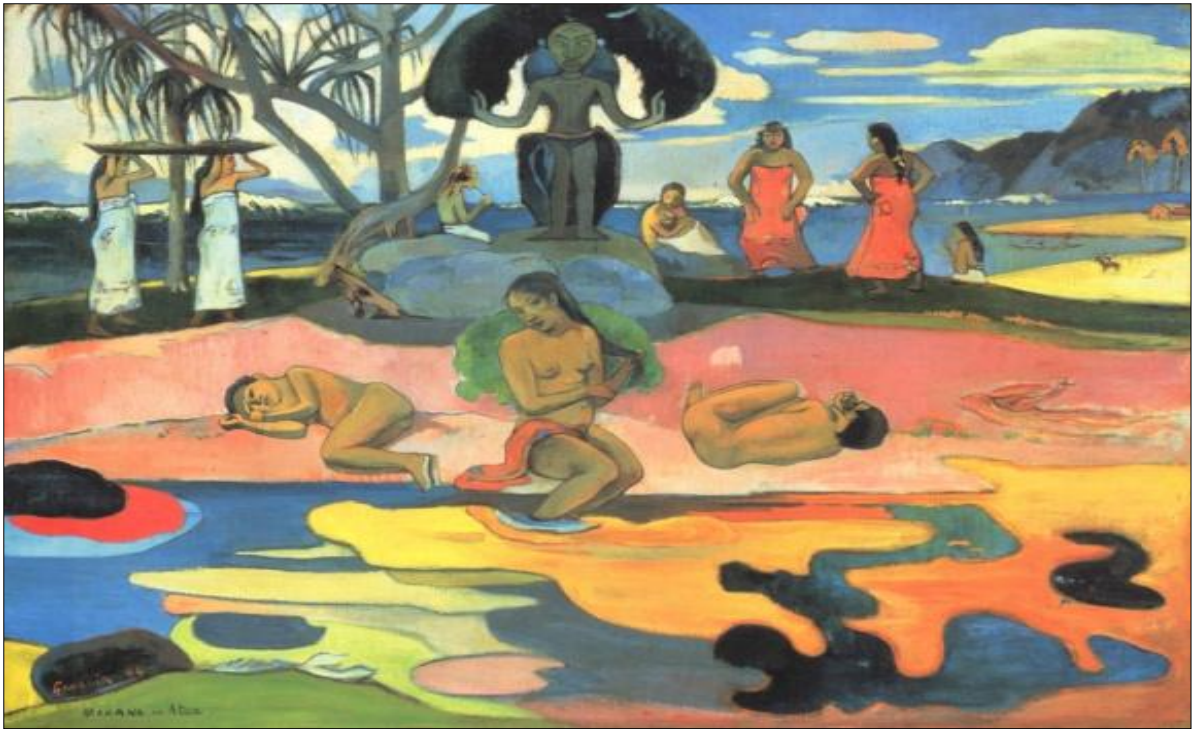
Fauvistické malíře Henriho Matisse, Maurice Vlamincka a další spojuje svoboda. Ta se projevovala v přednostním uplatňování barvy, často bez ohledu na formu. Na formě se vyžadovalo, aby byla spíše expresivní, než aby věrně odrážela realitu.



Matisse- *The Joy of Life*, 1905-06

Figurativní expresionismus se velice inspiroval Paulem Gauguinem, jenž vzbudil zájem svým objevem nových námětů a svou uměleckou výpovědí rozdílnou od předmětu, který maloval a jenž mu byl jen záminkou k vytvoření expresivní harmonie linií a barev. V žádném případě mu nešlo o zpodobování předmětů. Na Gauguinovu koncepci „libovolné“ barvy a na jeho pojetí deformace (*“Nemalujte příliš podle přírody. Umění je abstrakce.”*, napsal v té době Gauguin v dopise svému příteli Schutteneckerovi.¹⁴) navázala skupina Die Brücke. Naopak jeho psychologii tvarů a barev a jeho metaforické užívání barvy v hudebním významu rozvíjel Kandinskij a ostatní ze skupiny Der blue Reiter.

¹⁴ z <http://www.artchiv.info/GALERIE/OBRAZ/10353--Paul-Gauguin--Zluty-Kristus.html>.



Gauguin- Sunday (Mahana no Atua), 1894

2.2 Kandinského cesta k abstraktnímu expresionismu, Schönbergova cesta k volné atonalitě a Joycova technika proudu vědomí

Obsahem této podkapitoly je Kandinského cesta k abstraktní tvorbě a organickému principu, jež je nejpodstatnější princip abstraktního expresionismu. Zmínka bude o začátku jeho tvorby, o proudech a osobnostech, které ho ovlivnily na cestě za spontánní tvorbou založenou na organickém tvaru, kde linie a barva nedefinují tvar a jsou navzájem nezávislé. Postupný vývoj Kandinského tvorby bude doložen vypovídajícími ukázkami děl a jejich analýzou. Poté se zmíníme o volné atonalitě v hudbě Arnolda Schönberga a o specifické technice psaní Jamese Joyce.

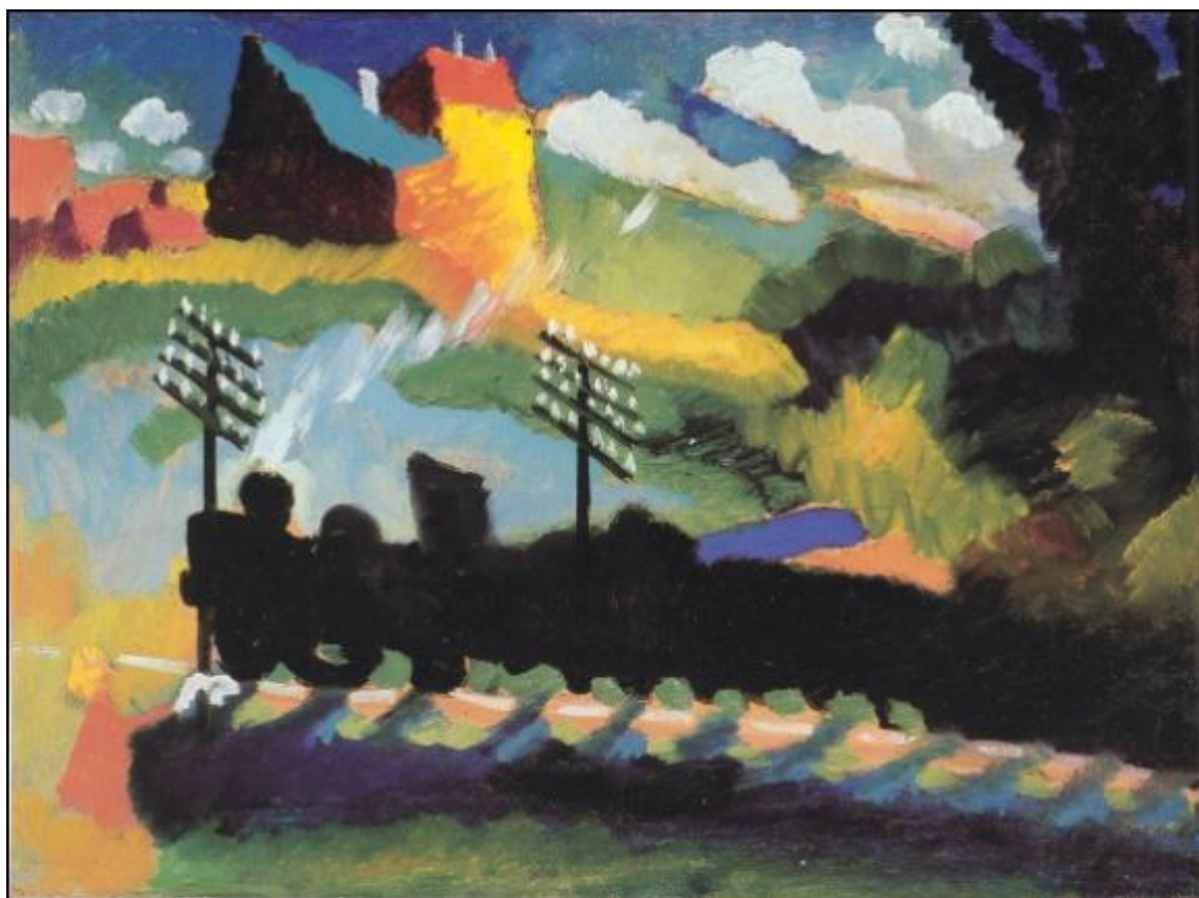
2.2.1 Cesta ke svobodě

Raná fáze Kandinského tvorby spadá do období mezi lety 1901-1909, ve kterém malíř hledal vlastní výtvarný projev. Obrazy z let 1901-1904 byly ovlivněny francouzským i německým impresionismem, neoimpresionismem (Seurat) a postimpresionismem (Gauguin). Také je na Kandinského tvorbě (plakátech a dalších projevech užitého umění, ale i na dřevořezech a akvarelech) patrný vliv secese, která byla na přelomu století v Mnichově velice populární. Vliv secese na další vývoj malířského projevu byl velice podstatný. Nebyly to jen dekorativní rysy, ale i svoboda výrazových prostředků.

Důležitý byl rok 1906, kdy se Vasilij Kandinskij seznámil v Paříži s obrazy fauvistů. Jejich tvorba mu byla blízká, kvůli jejich zaujetí pro barvu.

Kandinského raná fáze figurativního malířství stále zapadá do tradičních systémů, které odpovídají soudobým tendencím umělecké avantgardy. Přesto však některé obrazy svými znaky směřují k budoucí proměně.

Ve vrcholné fázi figurativního období (1909-1910) Kandinskij změnil svůj malířský projev a vystupuje ze stínu výrazově symbolického proudu. Dochází k procesu osvobodování linie a barvy, tedy osvobodování ze závislosti na předmětné podobě skutečnosti. Tvar se uvolňuje a často je těžké jej rozpoznat. Obrysová linie však stále ještě vymezuje tvar a barva jej blíže určuje. V pojetí tvaru i prostoru nejde o deformaci, ale o spontánnost malířského prostoru.¹⁵



Kandinskij- Vyhlička na Murnau se železnicí a zámek, 1909

U Kandinského je patrný proces narůstání spontánnosti a vzájemné nezávislosti výrazových prostředků. Je to postupný proces, který směřuje ke zlomu- přechod figurativního malířství k nefigurativnímu.

Další vývoj malířské tvorby Kandinského je patrný například na obraze *Improvizace 6 (Africká)*, kde nastala změna vztahu linie a barvy ve vazbě na tvar. Linie stále vymezuje tvar, ale barva je použita zcela spontánně.

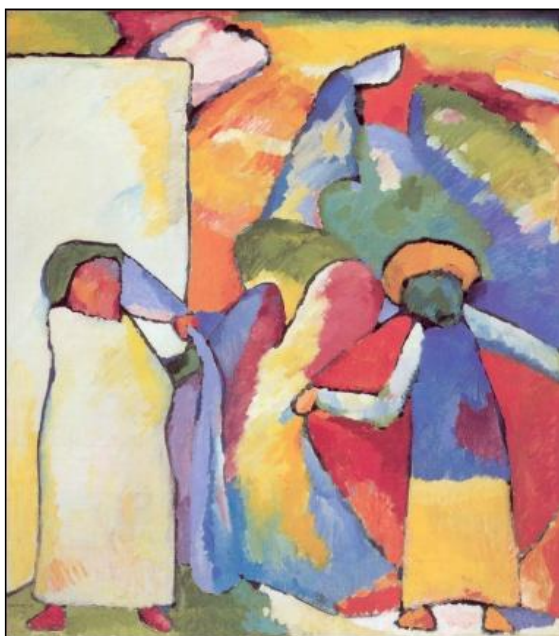
¹⁵ podle Jaroslav BLÁHA.: Křižovatka geneze moderního malířství a hudby. UK PedF, Praha 2007.

Na místě je zde konfrontace Kandinského tvorby vrcholné figurativní fáze s figurativním expresionismem malířů skupiny Die Brücke, konkrétně s obrazem Emila Noldeho. Kandinského tvorba, mezi léty 1908-1910, byla ovlivněna fauvismem a secesí. Dominantní výrazový prostředek jeho obrazů byla barva a tuto barevnou výstavbu můžeme srovnávat s barevnou výstavbou skupiny Die Brücke. S přechodem Kandinského k abstraktnímu expresionismu již to není možné.

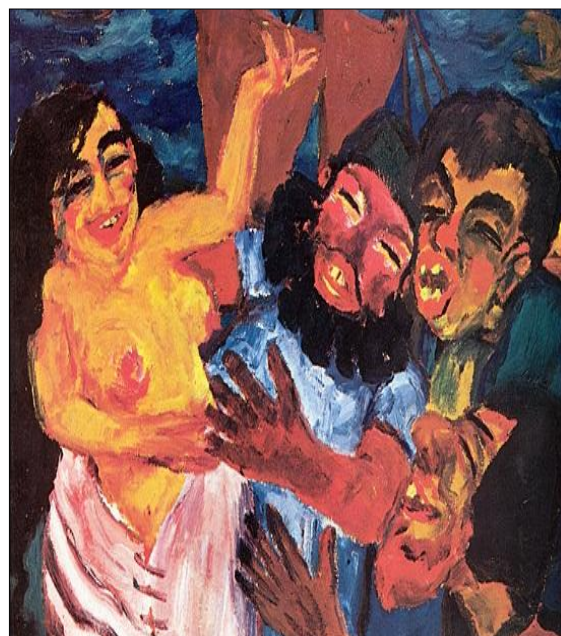
2.2.2 Kvalitativně odlišná stylizace Emila Noldeho a Vaslije Kandinského

Tato část bude věnována rozdílu mezi kompozicí figurativního expresionismu skupiny Die Brücke (hlavně Emila Noldeho) v procesu deformace a kompozicí Kandinského Improvizací jako spontánního procesu uvolňování platných kompozičních schémat.

Například figurální motiv Improvizace 6 (Africká) můžeme srovnat s obrazem Emila Noldeho V alexandrijském přístavu. Oba malíři – Kandinskij i Nolde – velmi stylizují tvar. Podstata této stylizace a její důsledky jsou však jiné.



Kandinskij - Improvizace 6 (Africká), 1909



Nolde - V alexandrijském přístavu, 1912

Emil Nolde, představitel skupiny Die Brücke, používal při zobrazování světa výhradně barvu. To vedlo k zvýraznění frontálnosti, plošnosti a popíral se smysl reality. Všechny předměty byly jen nositeli barevné kompozice a celé dílo nevyvolávalo už dojem skutečnosti, ale bylo výrazem pocitů. Nolde se odklonil od dekorativního kouzla impresionistických malířů ve prospěch vášnivého ztiternění. Intenzivněji se prudké barbarství projevuje ve světských obrazech žen, na nichž jsou zobrazeny tanečnice a pieroti, pochybné zjevy

z nočních kaváren a pudově vzrušení lidí. Inspiroval se démonickými maskami Ensora¹⁶. Nositelem výrazu je uvolněná technika malby umocněná pastózně nanášenou barvou.



Ensor- Masky

Podstatou stylizace tvaru u Emila Noldeho je deformace- lineární, ale hlavně barevná. Deformace je nositelem dramatického výrazu jako naléhavého vyjádření vypjaté existenciální situace. Je těsně propojena s figurativním malířstvím. Deformovat je možné jen předmětný tvar, proto Nolde ani další představitelé skupiny Die Brücke nemohli nikdy dospět k abstraktní malbě. V obrazech V. Kandinského z let 1909 - 1910 neprobíhá deformace tvaru nebo prostoru, ale výrazové prostředky se osvobozují ze závislosti na předmětné podobě skutečnosti a uvolňuje se i jejich vzájemný vztah. Kandinskij zpochybnil ohraničující funkci čáry. Ve svých obrazech vymezoval barevné plochy konturami, které se neshodovaly s obrysy figur a předmětů. To byl počátek zavržení předmětu a procesu narůstání spontánnosti a vzájemné nezávislosti výrazových prostředků.

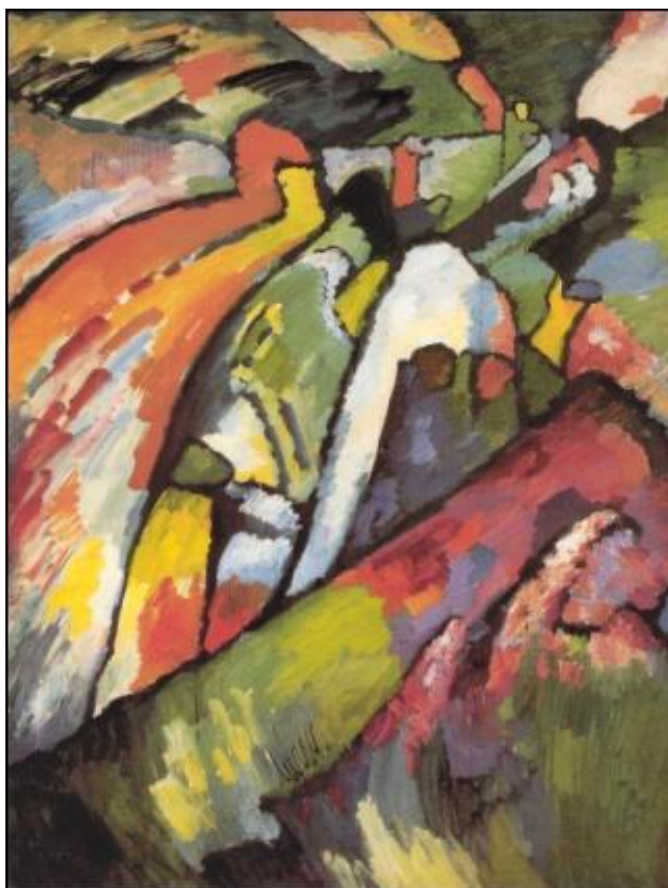
¹⁶ James Ensor (1860-1949) byl belgický malíř. Jeho díla jsou velmi satirická, jsou naplněna zahořklým humorem a ironií. Ensor byl mistrem stavu posedlosti lidské společnosti a karnevalových masek, které spíše než aby zakrývaly, nepřímo ukazovaly pravé tváře obyčejných lidí za maskou konvencí. V Ensorovi jakoby oživil démonický Bosch s moderní grimasou, vysoce osobní vizí, plnou symbolických odkazů a náznaků. Ensorovy obrazy odrážely myšlenku světa, kde vládla absurdita masek, kostlivců, strašidelných bytostí a bezvýhodných situací. Ensorovo dílo mělo silný emocionální dopad a dramatické podání, a tak bylo obdivováno umělci německého expresionismu a později také surrealismu. (www.artmuseum.cz)

Cílem této podkapitoly bylo osvětlení rozdílu mezi deformací tvaru Noldeho obrazů a osvobozením Kandinského výrazových prostředků ze závislosti na předmětné podobě skutečnosti. Deformace tvaru je příznačný aspekt figurativního expresionismu, zatímco spontánnost projevu je spojena s procesem směřujícím k organickému tvaru abstraktního expresionismu.

2.2.3 Přejchod k abstraktnímu expresionismu

V Improvizaci 6 je ještě rozeznatelný figurativní motiv, v Improvizaci 7 z roku 1910 ho najdeme jen těžko. Důslednější spontánnost výrazových prostředků se projevuje v tvaru i prostoru, tvary ztrácejí na celistvosti. Tento obraz je zárodkem organické kompozice, která se plně prosadí až v období abstraktního expresionismu.

V abstraktním expresionismu jsou barvy vyvázány z povinnosti blíže určovat předmětný tvar- zbavují se závislosti na předmětné podobě skutečnosti a osvobozují se i z těsných vazeb s linií. Stávají se samy sebou.



Kandinskij- Improvizace 7, 1910

Proces uvolňování zakončuje spontánnost, která se přesouvá na linii (ne jen barva). Příkladem je Kandinského Imprese V, kde linie volně prochází barevnými plochami. Toto osvobození linie a barvy z povinnosti definovat tvar je dovršením cesty k zavržení předmětu

a rozhodujícím momentem zásadní kvalitativní proměny, kterou je přechod od figurativního malířství k nefigurativnímu.

Tato zásadní změna svědčí i o proměně východiska tvůrčího aktu a cíli zobrazení. Malíř nechtěl zachytit jen prožitek vnějšího světa, ale chtěl spontánně vyjádřit duševní stavy, zachytit vnitřní svět nebo vnitřní řád obrazu. Přechod od figurativního malířství k nefigurativnímu vnesl revoluci i do námětů i obsahu, což názorně ukazuje nejčastější název abstraktních obrazů: „Bez názvu“. V abstraktní tvorbě Vasilije Kandinského najdeme tři tematické okruhy; jsou to Imprese jako dojmy z vnějšího světa, Improvizace jako spontánní vyjádření vnitřních stavů a Kompozice jako vědomé formování vnitřního řádu.



Kandinskij- Imprese V (Park), 1911

2.2.4 Kandinského organická kompozice

„V obrazech vzniklých před první světovou válkou se barva podobá živlu, osvobozenému po dlouhých létech spoutání a okoušejícímu první pohyby neomezené zákony jevových forem. Barevná hmota pulsuje jako prvotní protoplazma, plochy se vlní jako láva, protínány liniemi podobnými puklinám, vzniklým otřesy zemského nitra.“¹⁷

Výsledkem spontánnosti Kandinského tvoření a vzájemné nezávislosti výrazových prostředků je organický abstraktní tvar. Nemá předmětnou podobu a není omezený pravidly předmětného zobrazení. Organický charakter má i vnitřní prostor obrazu. Vznikne vnitřní řád organické kompozice, jehož východiskem není předem daná konstrukce kompozičního schématu, ale proces postupného formování v tvůrčím aktu. I tak existuje neustálá kontrola, která se projevuje ve studiích k jednotlivým obrazům.

¹⁷ Lamač 1968, s. 168

Toto můžeme dobře vidět na jeho tužkových náčrtech a akvarelových studiích. Vznik obrazu doprovází hledání a autor nepostupuje podle schématu, ale podle vlastního uměleckého citění. Kandinskij se řídil myšlenkou: „*Pracuje-li umělec na obraze, „slyší“ stále „hlas“, který mu zcela jednoduše říká „správně“ nebo „špatně“. Je-li hlas příliš nezřetelný, musí malíř odložit štětec a čekat.*“¹⁸

Organický princip se plně promítá do „Obrazu s bílou formou“, který patří mezi nejspontánnější obrazy Kandinského tvorby v letech 1910-1914, které se někdy označuje jako lyrická abstrakce nebo abstraktní expresionismus. Barva na obraze žije, pulzuje a těmito vlnícími se barevnými plochami prochází energické linie. Najdeme zde také dynamické kontrasty bez zjemňujících přechodů- kontrasty světlostní, sytostní, kontrast teplých a studených barev nebo kontrast komplementární.



Kandinskij- Obraz s bílou formou, 1913

Svoboda v projevu neznamená úplnou anarchii, ale artikulaci vnitřního řádu uměleckého díla. O tom se zmínil Teodor Adorno ve své stati:

*„Pouze to, co je umělecky plně artikulováno, je obrazem neznetvořeného, a tím obrazem svobody. Umělecké dílo zcela artikulované do krajnosti vystupňovaným ovládním materiálu, které se na základě onoho ovládní nejvíce vzdaluje holé organické existenci, je zase také organickému nejbližší.“*¹⁹

Organická kompozice je kvalitativně nový typ kompozice. Tento pojem „organická kompozice“ začal používat Adorno. Organický princip řádu není podle něj jen živelnost a chaos, ale má i svoji racionální podstatu.

¹⁸ Lamač 1968, s. 172

¹⁹ Adorno, 1970, s. 33

Díky pocitu zodpovědnosti za maximální spontánnost abstraktního expresionismu, který Jean Cocteau formuloval jako „strach ze svobody“, Kandinskij stále častěji pociťoval potřebu opory a zpětné vazby. Cítil, že svoboda nemůže být absolutní. V každém období jsou hranice svobody vymezeny jinak a Kandinskij své hranice svobody hledal. Hledal také řešení „krize“ organické kompozice. Různost řešení vyplývala z variability typologie abstraktních obrazů.

2.2.5 Typologie abstraktních obrazů Vasilije Kandinského

Využití spontánnosti ve výtvarném umění u Vasilije Kandinského je otevřenější, a to především v celkové organické tektonice obrazu. Východiskem je otevřený, spontánně nepravidelný celek, na který navazují další a další organické tvary. Míra spontánnosti, a tím i uplatnění náhody, se liší podle typu obrazu. Od roku 1909 rozděluje Kandinskij svá díla podle tří tendencí: imprese, improvizace a kompozice²⁰:

- 1) imprese zachycují bezprostřední dojem z vnějšího světa
- 2) improvizace vycházejí ze spontánních nevědomých vnitřních stavů, reagují na vnitřní svět
- 3) kompozice vznikají důkladným komponováním z počátečních skic.

Již samotná východiska určují poměr spontánnosti. Nejspontánnější jsou Improvizace, které převládají již ke konci figurativního období. Důsledněji se uplatňuje organický princip vnitřního řádu, a proto se v nich Kandinskij nejdříve zbavil zbytků předmětných podob. Takovým názorným příkladem maximálně spontánní, čistě abstraktní organické Improvizace je Improvizace bez názvu z roku 1914. Je to obraz ze závěru období abstraktního expresionismu, projevuje se svojí spontánností a nezávislostí výrazových prostředků.



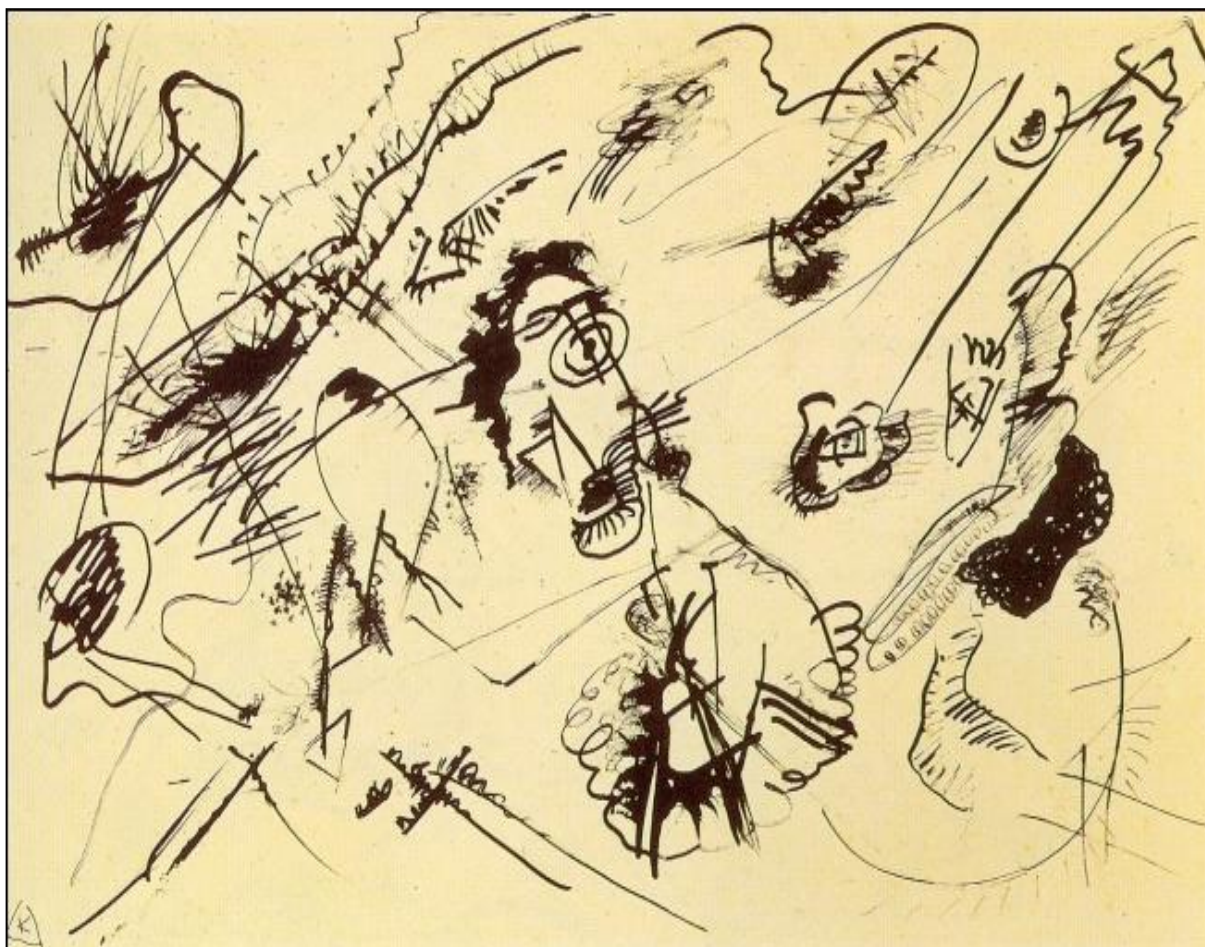
Kandinskij- Improvizace bez názvu, 1914

²⁰ Kandinskij, 1998, 112-113

Korekci spontánnosti Impresí je východisko z dojmů z vnějšího světa. Proto také právě v Impresích se nejčastěji prosazují zbytky předmětných podob, a proto někdy připomínají tradiční kompoziční schémata.

K nejdůslednější korekci dochází v Kompozicích. Kandinskij se v nich nevrací ke kompozičním schématům, ale postupně ověřuje organické formování vnitřního řádu. Sám říká, že „*se však řídí výhradně citem a v žádném případě kalkulem.*“²¹ Nejvhodnější ukázka tohoto typu Kandinského abstraktních obrazů je Kompozice VII. Na třiceti tužkových náčrtech, kresbách nebo akvarelových studiích můžeme sledovat postupný vznik výsledného obrazu. Je to výborný důkaz organického formování vnitřního řádu.

Tvary a barvy v Kandinského obrazech tvoří dokonale vyváženou kompozici. Ačkoliv na první pohled mohou působit jako gejzír náhodně vyvěrajících trysek, není to až zdaleka tak. Většine obrazů Vasilije Kandinského předcházela řada studií, které náhodu eliminují, malíř si na nich předem vyzkoušel působení jednotlivých barev a forem. Od finálních děl se často liší. Skrze studie dochází Kandinskij k zcela opačnému působení svých maleb než Jackson Pollock, o kterém bude řeč později, hledá v nich vnitřní řád a spontánní harmonii, kdežto Pollock tvoří ve fázi drip painting zcela nevázaně na jakékoliv studie a propadá automatismu gesta.



Kandinskij- Náčrt ke Kompozici VII, 1913

²¹ Kandinskij, 1998, s. 113

2.2.6 Vztah Kandinského k hudbě

Důvěrný vztah Kandinského k hudbě se projevil v jeho malířském projevu. Vliv hudby byl velice silný a byl jedním z impulzů, který umělce vedl k abstraktnímu malířství. Kandinskij často používal hudební terminologii, ale v této době je to naprosto přirozené. Některé jeho obrazy mají hudební názvy (např. Fuga z roku 1914), ale on sám při tvorbě nevycházel z žádné konkrétní hudby, nesnažil se zachytit své dojmy. Kandinskij byl velice citlivý k hudbě, avšak jeho vztah k ní byl pasivní- byl jen poučený posluchač.

V lednu 1911 navštívil Kandinskij Schönbergův *Druhý smyčcový kvartet*. Toto hudební dílo se připomíná v *Impresi III* (1911). Malíř a skladatel si potom začali dopisovat a rozvinulo se mezi nimi přátelství. Schönberg povzbuzoval Vasilije Kandinského k další abstrakci na několika odlišných rovinách.



Kandinskij- Imprese III, 1911

Podle Kandinského „... příbuznost mezi malířstvím a hudbou je zřejmá, ale tkví velmi hluboko. Jistě znáte otázku „asociací“ vyvolaných prostředky různých umění. Některí vědci (především fyzikové), někteří umělci (především hudebníci) již dávno vypořádávali,

že hudební tón vyvolává asociaci určité barvy. Či jinak řečeno, „slyšíte“ barvu a „vidíte“ tón.“²²

Sám Kandinskij řekl: „Barva je prostředek bezprostředního působení na duši. Barva je klávesa. Oko je úderné kladívko. Duše je klavír s mnoha strunami. Umělec je ruka, která úderem na tu nebo onu klávesu způsobí vibraci duše.“

„Vibrace vzduchu (tón) a světla (barvy) tvoří jistě základ této fyzické příbuznosti. Ale to není jediný základ. Je ještě jiný: psychologický. Problém „ducha“.“²³

Barvy podle Kandinského můžeme také slyšet. Například hudebním protějškem světla modré je zvuk flétny, tmavě modré zase tón čela, a s postupně tmavnoucími odstíny nastupují nádherné zvuky basy. Nejtmavší modrá se podobá hlubokým tónům varhan. Nejpřesnějším tónem zelené je dlouhý a klidný tón houslí. Bílá nezní, což v hudbě odpovídá pauzám, ale neznamená definitivní konec. Rumělka zní jako tuba a jejím dalším hudebním ekvivalentem mohou být silné úderly bubnů. Studenou červenou (kraplak) připomínají středně hluboké tóny čela, světlejší odstíny jasné zvuky houslí. Oranžová zní jako středně naladěný kostelní zvon, jako silný alt, jako viola hrající largo. Fialová se podobá zvuku anglického rohu a ve svých nejhlubších odstínech připomíná basové dřevěné nástroje (fagot). Černá je naprosto neznělá.²⁴

Stručně řečeno, pro Kandinského je typický přechod od uzavřeného a jasně vymezeného tvaru k otevřenému, organickému tvaru, který často přecházel do dalších tvarů. Jednotlivé jeho výrazové prostředky se vymanily z povinnosti definovat předmětný tvar, staly se na něm nezávislé.

Kandinskij neopouští realitu, přírodu, ale figurativní systém a hlavně figurativní předmět. Abstraktní malířství, jak sám říká, nevyklučuje spojení s přírodou. Opouští povrch přírody, ale nikoliv její zákony. Nelikviduje tedy výtvarný jazyk jako systém, ale jen jeho variantu: figurativní systém. Dochází ke změně principu a nikoliv podstaty specifických znakových systémů.

2.2.7 Arnold Schönberg a jeho atonální hudba

Tato podkapitola se zaměří na vzájemný vztah a shody dvou umělců a přátel- Vasilije Kandinského a již zmíněného rakouského hudebního skladatele Arnolda Schönberga²⁵. Ten je svojí atonální hudbou paralelou ke Kandinského obrazům s organickou kompozicí. Výsledkem spontánnosti Kandinského tvoření a vzájemné nezávislosti výrazových prostředků

²² Lamač, 1989, s. 204

²³ Lamač, 1968, s. 170

²⁴ podle Kandinsky, 1998

²⁵ Arnold Schönberg (13. září 1874 Vídeň – 13. července 1951 Los Angeles) byl rakouský hudební skladatel, hudební teoretik a malíř. Začal svůj hudební vývoj jako violoncellista a skladatel-samouk. První Schönbergovy skladby obsahují typické rysy pozdního romantismu. Schönberg objevil nové hudební obzory, kterými své současníky čím dál tím více udivoval a brzy byl odmítnut. Od roku 1908 začíná jeho hudba opouštět tradiční tonální systém, to znamená, že od tohoto okamžiku (2. smyčcový kvartet) se stává jeho hudba atonální. (Schönberg sám navrhoval pojem „atonikal“, ze kterého se vyvinuly pojmy atonální a atonalita). Kolem Schönberga se vytvořil kruh stejně smýšlejících žáků a interpretů, kteří jsou označováni jako *druhá vídeňská škola* (mj. Alban Berg a Anton Webern). (www.wikipedia.org)

je organický abstraktní tvar vzniklý postupným formováním v tvůrčím aktu. I Arnold Schönberg „prolomil hranice minulé estetiky“ a přešel od přísných pravidel spoutané tonální hudby ke svobodě volné atonality. Schönberg tvořil svoje skladby spontánně a jeho neřízené podvědomí se projevovalo navenek. Sám říká: „*Umělec je něčím víc než tím, co o sobě ví ... Umělcova tvorba je instinktivní. Vědomí má na ni malý vliv. Umělec má pocit, že mu cosi diktuje, co má dělat. On je tím, kdo vykonává příkazy skryté vůle, instinktu, podvědomí v něm samotném.*“²⁶

Odborná literatura definuje atonální hudbu / atonalitu jako popření tonálního principu - tonality²⁷. Pravidla o tvoření a spojování akordů používaná v tonálním slohu pozbývají platnosti, pojem tóniny ztrácí smysl. S vymizením tonálního centra mizí i logický harmonicko-melodický vývoj kompozice, vyplývající z tonálních vztahů. Hudební fráze již nelze identifikovat podle tradičních harmonicko-melodických postupů a jejich význam přebírá uspořádání tónových výšek a intervalů.²⁸

Avšak Schönberg striktně odmítal, aby byl nazýván skladatelem atonální hudby: „*Termínem atonální by se dalo označovat jen to, co vůbec neodpovídá tónové podstatě. Vše, co vychází z tónové řady, ať už je to vázáno přímo na jeden základní tón, nebo jsou tyto vztahy komplikovanější, tvoří tonalitu. Vzájemný vztah tónů může být právě tak málo atonální, jako nemůžeme označovat barvy za spektrální nebo komplementární. Takové protiklady neexistují.*“²⁹

Svoboda u Schönberga se prosazuje především v melodii a harmonii, tedy obdobně jako u Kandinského v liniích a barevných vztazích.³⁰ Skladatel zdůrazňuje „*pudový život zvuků ve volné atonalitě*“³¹, nemá ale ještě na mysli náhodu jako takovou, chápe náhodu jako svobodu volby neomezenou spoutanými pravidly, zároveň však i svobodu jištěnou dokonalou artikulací „materiálu“. Právě onen důraz na „*do krajnosti vystupňované ovládnutí materiálu*“ je důsledkem strachu ze svobody.

Tato fáze takzvané „volné atonality“ zavedla Schönberga do slepé uličky, protože každá další skladba kladla nové požadavky na hudební materiál a pravidla. Avšak jakákoliv svoboda může existovat pouze uvnitř jistých hranic, neboť úplná svoboda vede k chaosu. S volnou atonalitou se tedy ztrácí forma.³²

Z tohoto dilematu se Schönberg dostal vytvořením „metody skládání za pomoci dvanácti vzájemně se vztahujících tónů“, zkráceně dodekafonie³³. Tato metoda od této chvíle

²⁶ Bláha, 2007, s. 151

²⁷ Tonalita (tonální systém) označuje vztahový řád mezi tóny v melodickém a harmonickém významu. V protikladu k tonalitě stojí atonalita. (Hrčková, 2006)

²⁸ Hrčková, 2006

²⁹ Bláha, 2007, s. 147

³⁰ Více Bláha, 2007, s. 197-206

³¹ Idem, 199

³² podle Bláha, 2007

³³ Dvanáctitónová řada je řada dvanácti tónů oktávy, ve které musí vystupovat každý jednotlivý tón pouze jednou. V kompozici smí být určitý tón znovu použit až tehdy, když proběhne celá řada. Výjimku tvoří pouze přesné opakování řady. Řadu je možno transponovat, to znamená, že může začínat na libovolném tónu. Z každé řady mohou být odvozeny další tři variace, tzv. permutace, které mají stejnou hodnotu jako základní řada.

vystupuje na místě tonality a přináší s sebou jistou vnitřní semknutost hudebního díla. Úkolem skladatele je tedy vymyslet dvanáctitónovou řadu, ze které se vyvíjí veškerý tematický materiál.

Schönberg věřil, že bude moci dát s tímto systémem každému dílu vnitřní pojítka. Ačkoliv Schönberg dodekafonii nikdy ve svých hodinách teorie neučil a původně ji vytvořil pouze jako řešení svého osobního tvůrčího konfliktu, ujali se jí nadšeně jeho žáci, kteří kompoziční postupy dále rozpracovali a rozšířili. Dnes je zcela nemyslitelné, že by s ní nebyl student kompozice seznámen.

Stejně jako Kandinskij měl vztah k hudbě, tak i Schönberg měl určitý vztah k malířství. Jeho expresionistické obrazy se dokonce objevily na první výstavě skupiny Der blaue Reiter v prosinci 1911 a sám Kandinskij je vysoce oceňoval. Cyklus *Pohledy* dokazuje, že skladatel byl i nadaným malířem. Kandinskij se domníval, že Schönberg maloval některé vize proto, aby jimi vyjádřil myšlenky, pro něž nenašel žádnou hudební formu.

Jeho malířské dílo bylo výsledkem stejného vnitřního nutkání jako jeho hudební tvorba a vyvolalo také vlnu odporu a nepochopení. Po výstavě obrazů ve Vídni v roce 1910 se všude roznesl aforismus „*Schönbergova hudba a Schönbergovy obrazy vám zničí uši i oči najednou.*“³⁴



Schönberg- Červený pohled, 1910

³⁴ Bláha, 2007, s. 223

2.2.8 Literární paralela- James Joyce a jeho *Odysseus*

Paralelním principem k organické kompozici v malířství je v literatuře technika proudu vědomí. Stejně jako v malířství, kde je obraz tvořen spontánně bez předem připraveného schématu a rozumové kontroly- například díla Vasilije Kandinského (podobné jsou i automatické kresby surrealistického umělce André Massona, jehož uvolněné “čmárání” prosazuje maximální spontánnost jako automatické psaní), v literatuře jsou jednotlivé asociace řazeny za sebou bez logického uspořádání a text se vyznačuje svojí nedělovostí. Autor zachycuje rozumově neupravený tok podnětů vznikajících ve svém vědomí i podvědomí. Techniku proudu vědomí plně rozvinul James Joyce ve svém vrcholném románu *Odysseus*.

James Joyce³⁵ pojal román „A Portrait of an Artist as a Young Man“ (česky „Portrét umělce v jinošských letech“) v podstatě jako předmluvu ke svému stěžejnímu dílu. V obou románech se objevuje postava Štěpána Dedala (zkomolenina řeckého Daidala, který dle legendy vystavěl bájný labyrint, v němž byl ukrytý Mínotaurus), který zpodobňuje Joyceovo alterego. Již v „A Portrait of an Artist as a Young Man“ Joyce poprvé použil modernistickou metodu, v níž se uplatňuje proud vědomí. Náhlé, zcela spontánní přechody jsou již zde typické, přičemž dílo je chápáno jako brána, předmluva k následnému románu *Odysseus*. Celé Joyceovo dílo v podstatě tvoří celek, který je cyklicky uzavřen.

„V literatuře je James Joyce tím, čím jsou pro vědu Freud a Einstein.“

Valery Larbaud

„Dnes je pro všechny jasné, že *Odysseus* je nejvýznamnější román století.“

Anthony Burgess³⁶

Citáty, které jsem uvedla, jasně vypovídají, že James Joyce a jeho román *Odysseus* jsou velmi významnými pro svět literatury. Mnozí odborníci i laici považují *Odyssea* za největší anglicky psané dílo 20. století.

James Joyce toho nenapsal mnoho, ale jeho román *Odysseus* (1922) se stal světově známý. V kontextu autorovy tvorby se jedná o jeho nejslavnější dílo a zároveň i patrně nejlepší.

*Odysseus*³⁷ (v angl. orig. *Ulysses*) je parafrázi Homérova eposu *Odysseia*, onoho desetiletého bloudění bájného reka z Tróje na Ithaku k Pénélopé, a v mnoha paralelách na něj

³⁵ Joyce, James (1882-1941)- anglicky píšící Ir z Dublinu, který většinu života strávil v Paříži, Terstu a Curychu, ale ve svém díle zůstal rodnému městu věrný až do smrti; jeden z největších světových prozaiků 20. století. Nepočítáme-li básně a drama *Vyhnanci* (1918), tvoří jeho dílo čtyři knihy. Sbíрка patnácti novel *Dubliňané* (1914) vypráví o radostech a strastech, úzkostech i neřestech různých obyvatel irského hlavního města. *Portrét umělce v jinošských letech* (1916) líčí zrání mladého Dubliňana na přelomu století. Už zde si J. na autobiograficky pojatém hlavním hrdinovi Štěpánu Dedalovi vyzkoušel metodu proudu vědomí, kterou pak plně rozvinul ve svém vrcholném díle, románu *Odysseus* (1922). *Plačky nad Finneganem* (1939) je opět zápis proudu vědomí, psaný angličtinou, do níž se mísí výrazy z mnoha dalších jazyků, a zas je to historie jednoho dne života, tentokrát krčmáře z dublinského předměstí H.C. Earwickera, jeho ženy a jejich dvou synů, Shema a Shauna. V obou hlavních dílech se J. pokusil vytvořit cosi jako novodobý mýtus moderního člověka, v jehož životě se vše opakuje a vrací. (Daniel KARPATSKÝ: Malý labyrint literatury. Albatros, Praha 1997, s. 245)

³⁶ citáty z citarny.cz dobré knihy- Julia RONE: *Odysseus*- James Joyce, román století.

zpodobující matku zemi. „*Mollyino žité tělo – vlastní podoba jakožto pole citlivosti a vnímavosti, jako zvláštní doména bolesti, odhalování a prezentace – se prostřednictvím jistých obscénních pasáží zjevuje jako oblast neustálého a aktivního asymptotického přibližování...*“⁴³ Stejně jako žité Pollockovo tělo vstupuje, prostupuje a posléze se i zjevuje v drip paintings. Joyce skrze Molly dynamicky vplouvá do myšlenek, které expresivně vyjadřují její touhy, kritiku i pochybnosti.

Proud vědomí (*angl. stream of consciousness*) je způsob vyprávění v moderní próze, při němž se autorova pozornost soustřeďuje na zachycení rozumově neupraveného toku podnětů vznikajících ve vědomí i podvědomí člověka. Znamená odvrát od vnějšího světa a záznam jen toho, co se děje v lidském nitru; proto je jeho základním výrazovým prostředkem vnitřní monolog, v němž hrají důležitou roli asociace a jejich řazení za sebou bez logického uspořádání. Tento monolog se vyznačuje absolutní nedělovostí. Technika proudu vědomí byla ve své době velmi novátorská.

Vznik této literární techniky je spojen především s modernismem. Je přenesen z psychologie a za prvního autora, který proud vědomí použil v literatuře, je pokládána May Sinclairová. Průkopníky metody proudu vědomí byli ve svých románech J. Joyce, M. Proust, V. Woolfová aj. Blízko k této metodě má též automatický text a pásmo v poezii.⁴⁴

Pravidla gramatiky, syntaxe a interpunkce jsou v proudu vědomí mnohdy záměrně porušována, což může ztížit chápání takto psaného textu, protože myšlenky a vypravěčovy pocity jsou podány velmi zlomkovitě. Proud vědomí působí, jako by byl text zaslechnut ve vypravěčově mysli (tedy adresovaný výlučně jemu samému) a je užit převážně ve fikci.

Text psaný technikou proudu vědomí nutně vede k zamyšlení, co Joyce k takovému zakončení vedlo. Když porovnáme každou větu monologu, musíme se pozastavit nad jistou rotací. Motivy se neustále opakují, a přesto máme pocit, že neustále čteme něco nového, neokoukaného, ale ona rotace myšlenek se pohybuje od žen, přes muže, sex, nesmyslné tlachání, vír vzpomínek a asociací, květiny, šaty, zamilované žvatlání, vlaky, díla, Irsko, vnitřní řad, moře, sprosté výrazy, prostě vše. Přesto vždy Joyce končí něčím, co asociuje již něco předešlého. Ale proč zde chybí interpunkce? K dosažení neskonaleho myšlenkového proudu, jenž přeskakuje z tématu na téma, jak se mu libovolně zlíbí, či k dosažení absolutního soustředění čtenáře, který musí číst text obzvlášť pomalu, aby mu neunikaly nejmenší souvislosti? Kde je pravda? Asi nejspíš někde uprostřed.

2.3 Organická kompozice v absolutním surrealismu- Miró, Mason, Ernst a Klee

Dalším problémem, kterému se bude věnovat následující část, je srovnání organického principu kompozice obrazů absolutního surrealismu⁴⁵- Miró, Mason, Ernst a Klee- a abstraktního expresionismu Vasilije Kandinského.

⁴³ Martin POKORNÝ: *Odezvy a znaky: Homér, Dante a Joyceův Odysseus*, Praha 2008, s. 68

⁴⁴ podle Karpatský, 1997, s. 411

⁴⁵ V surrealismu, názorově jinak velmi různorodém, se vyhranila dvě pojetí. „*V takzvaném veristickém surrealismu jako by malíř chtěl divákovi zpřítomnit na plátně přímo iluzi své vnitřní vize, ať již tato vize bere na sebe podobu forem nikdy neviděných, nebo je vtělena do reálných forem okolního světa, sestavených v nové*

Ve dvacátých letech po epizodě dadaismu získal převahu racionální proud, který se vymezil především v nefigurativní geometrické abstrakci a konstruktivismu, a imaginativní tvar surrealismu. Jeho veristický proud využívá iluzivní prostředky popisného realismu – názorným příkladem je analýza fantastického tvaru vybraných děl S. Dalího- zatímco spontánnost psychického automatismu absolutního surrealismu determinuje adekvátní spontánnost tvaru. Ta se prosazuje jak v malbě či kresbě, tak i v sochařství.

Termín automatismus byl u surrealistů určován fyziologicky a později užíván i u techniky spontánního psaní, kresby a malby. Ve fyziologii označuje automatickou akci za neúmyslný proces, který není pod vědomou kontrolou (stejně jako dýchání). Termín také odkazuje na provedení aktu bez vědomé myšlenky, reflexe. Psychologický automatismus je výsledek rozložení na reakce a vědomí. Automatickým gestem se eliminuje rozvaha nad jednotlivými myšlenkovými pochody. Právě tento fakt plně otevírá náhodným procesům všechny obzory.

Významným představitelem absolutního surrealismu byl **Joan Miró**. Jeho obrazy, jež jsou vytvořeny také s jistou měrou spontánnosti a náhody, můžeme velmi dobře srovnat s obrazy abstraktního expresionismu Vasilije Kandinského. Přesněji řečeno, když se podíváme na Kandinského kompozice, připomínají nám sérii obrazů známou pod názvem *Konstelace* od J. Miróa.



Miró- *Procitnutí dne* (z cyklu *Konstelace*), 1941

ireálné celky. V takzvaném absolutním surrealismu vnitřní vize bere na sebe podobu magických znamení, barevných ploch a linií, ztělesňujících nové významové symboly. Je přirozené, že oba tyto principy se prolínají...“ (Lamač, 1968, s. 288)

Při tvorbě se J. Miró stáhl sám do sebe. Při nalézání nápadů pro obrazy začaly hrát důležitou roli noc, hudba a hvězdy. Také materiál obrazů získal nový význam, například na akvarelech zdrsnil povrch papíru škrábáním. Když pak na tento nerovný povrch maloval, vznikaly podivné náhodné tvary. Nejprve to byly drsné plochy série v jutě, pak keramika. Miró dále použil surrealistickou metodu „volných asociací“ při práci na „zvětralých“ podkladech malby. Tato metoda je založena na spontánnosti stejně jako Kandinského díla abstraktního expresionismu.

Na obraze Procitnutí dne z roku 1941 ze série Konstelace použil Miró rozmístěné obrazce po celé ploše obrazu. Hvězdy, černou linii, body, zobrazoval deformované figury, planety, hvězdy. Při průniku linií a tvarů důsledně mění barvu. Výsledkem je pulzování tvarů na pozadí. Tím se liší od Kandinského, který ve svých kompozicích obrysovou linií nepoužívá. Kandinského linie volně prochází barevnými plochami a nezobrazuje nic předmětného.

Naopak oba malíři mají společné důslednou přípravu svých děl. Dělal si několik náčrtků k jednomu dílu a hledali dokonalou kompoziční vyváženost. Oba velmi využívali náhodu a spontaneitu- Joan Miró například i zdrsněním povrchu papíru, na který pak maloval. Vznikly mu tak podivné náhodné tvary tvořící pozadí.

Série Konstelace měly trvalý dopad na newyorskou School of Painting a na dílo Arshila Gorkého a Jacksona Polocka. Miróovo rozčlenění tvarů po celé ploše, variace opakujících se prvků a použití principů automatické kresby se začaly uplatňovat v americkém malířství.

Imaginární prostor Miróova plátna, ve kterém se vznášejí poetické tvary vzniklé obrazotvorností, velice nápadně připomíná vztah mezi tvarem a prostorem u **Paula Klea**. Jako by byly kleovské imaginární tvary volně „zavěšeny“ do mystického ticha absolutna. Ne náhodou mluví Adorno o „imaginárním meziprostoru“. Výsledkem je absolutní lyrismus čisté imaginace. Jestliže obraz P. Klea může vyvolat alespoň náznak iluze jezera či jiné rybí říše, pak v případě Miróova plátna je podobná představa reálného prostředí absolutně vyloučena a svět imaginace Joana Miróa je bez hranic. O to sugestivněji a naléhavěji působí imaginární meziprostor spojující fantazijní tvary jako symboly nadreality.

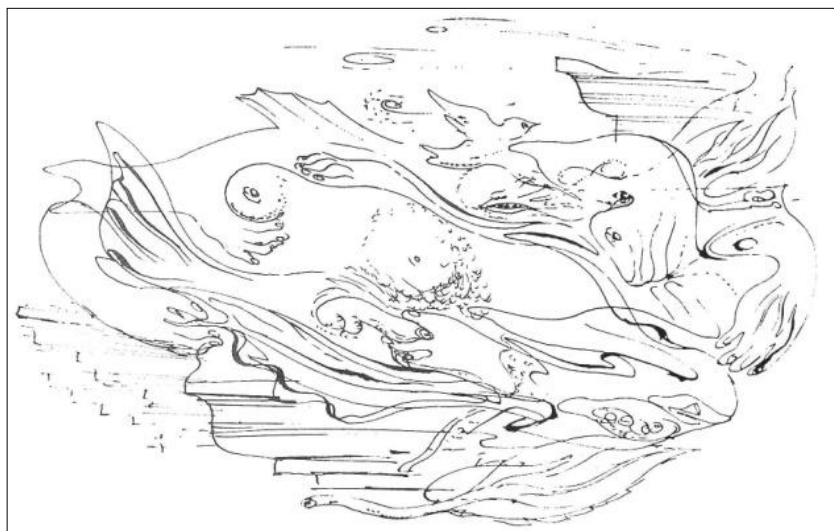


Klee- Rybí kouzlo, 1925

Na hraně abstraktního a figurativního tvaru jsou automatické kresby **André Massona**. V jeho první fázi se prosazuje maximální spontánnost automatického psaní jako uvolněného „čmárání“.

Kandinskij i Masson v první fázi svého tvoření vytváří abstraktní díla. Například v již zmíněném Kandinského obrazu *Improvizace 7* z roku 1910 nenajdeme žádný figurativní motiv a jednotlivé tvary ztrácejí na celistvosti. Obraz je prvopočátkem organické kompozice. Na rozdíl od Kandinského André Masson využívá ve druhé fázi svého tvoření tzv. výtvarnou interpretaci, při které v náhodných spletech čar hledá konkrétní zobrazení. Výsledkem je tudíž abstraktní organická kresba se „zviditelnou“ latentní figurativní variantou abstraktního tvaru. A tak v dynamické spleti linií vzniká letící pták, ještěř a další tvary jako metafory surrealistické představivosti. Jak Massonovy automatické kresby či obrazy Joana Miró, tak i organické plastiky Jeana Arpa, o kterých bude zmínka níže, názorně demonstrují, že expresivní tvar nemusí být jen drasticky deformovaný jako výraz existenciální úzkosti, ale že exprese má i opačnou tvář projevující se poezií a hravostí imaginace.

André Masson uplatnil ve svých automatických kresbách – „dessins automatiques“ – psychický automatismus. Podíváme-li se na jeho automatickou kresbu, na první pohled vidíme jen nepřeborné množství čar. V první fázi tvorby totiž nechal Masson unášet svou ruku volným způsobem po papíře tak, aby ji zcela osvobodil od jakéhokoliv záměru. Snažil se ji osamostatnit od veškerých vědomých procesů, aby sama „klouzala“ po podkladu. V tom mu pomáhala rychlost provedení. Až ve druhé fázi přišlo na řadu vědomé hledání, hledání konkrétních prvků, předmětů, které změní čar vytvořily. Malíř dává vysokou míru svobody i divákovi, stejně jako u umělce musí i u nás pracovat představivost. Masson, stejně jako později Pollock, využíval mnohé techniky a prostředky kresby a malby. Mezi jinými materiály například písek, pomocí něhož odkapával pískové obrazy na vodorovnou podložku.⁴⁶ Massonovi a Pollockovi je také společná první odosobněná fáze malířské techniky. Oba se v počátcích staví ke svému dílu tak, aby maximálně osvobodili kontakt mezi umělcem a plátnem.



Masson- automatická kresba

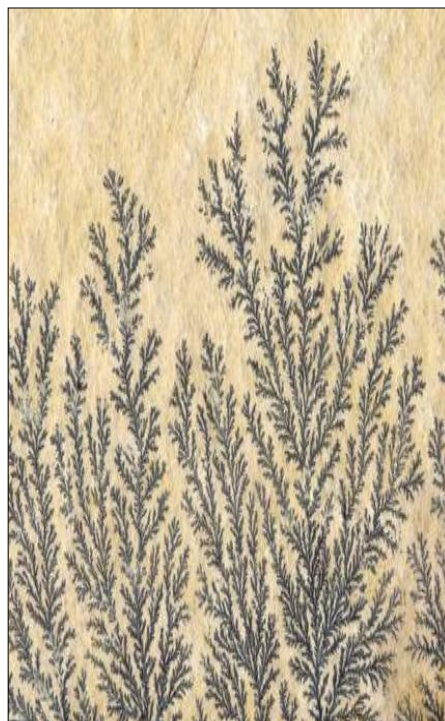
⁴⁶ Zde se nachází jedna z prvních tendencí kresby na vodorovnou podložku v západním malířství.

Dalším významným umělcem, jedním ze zakladatelů dadaismu a surrealismu, který využíval metodu výtvarné interpretace jako André Masson, byl **Max Ernst**- umělec využívající náhodu, tentokrát převážně v dekalku, kolážích a frotážích. Ernst v barevných dekalcích- otiscích barev, hledal nejrůznější přírodní motivy.

Technika dekalku je založena na řízené náhodě. Výběr, množství a umístění barev však není náhodné. Podstatné uplatnění náhodných momentů je obsaženo až při otiskování. Dekalk se v původním provádění vyznačuje mírně plastickými strukturami. Barva má vhodnou konzistenci zaručující tvorbu struktur, které otisk činí dekalkem. Výslednou podobu otisku lze dopředu odhadnout jen přibližně, protože se při tisku barevná hmota nekontrolovaně pohybuje. Max Ernst poté hotový dekalk výtvarně interpretoval, hledal v něm určité motivy a tvary a snažil se je zvýraznit. Více o dekalku v podkapitole praktické části pojednávající o výtvarném námětu s názvem „Zoologická zahrada“.



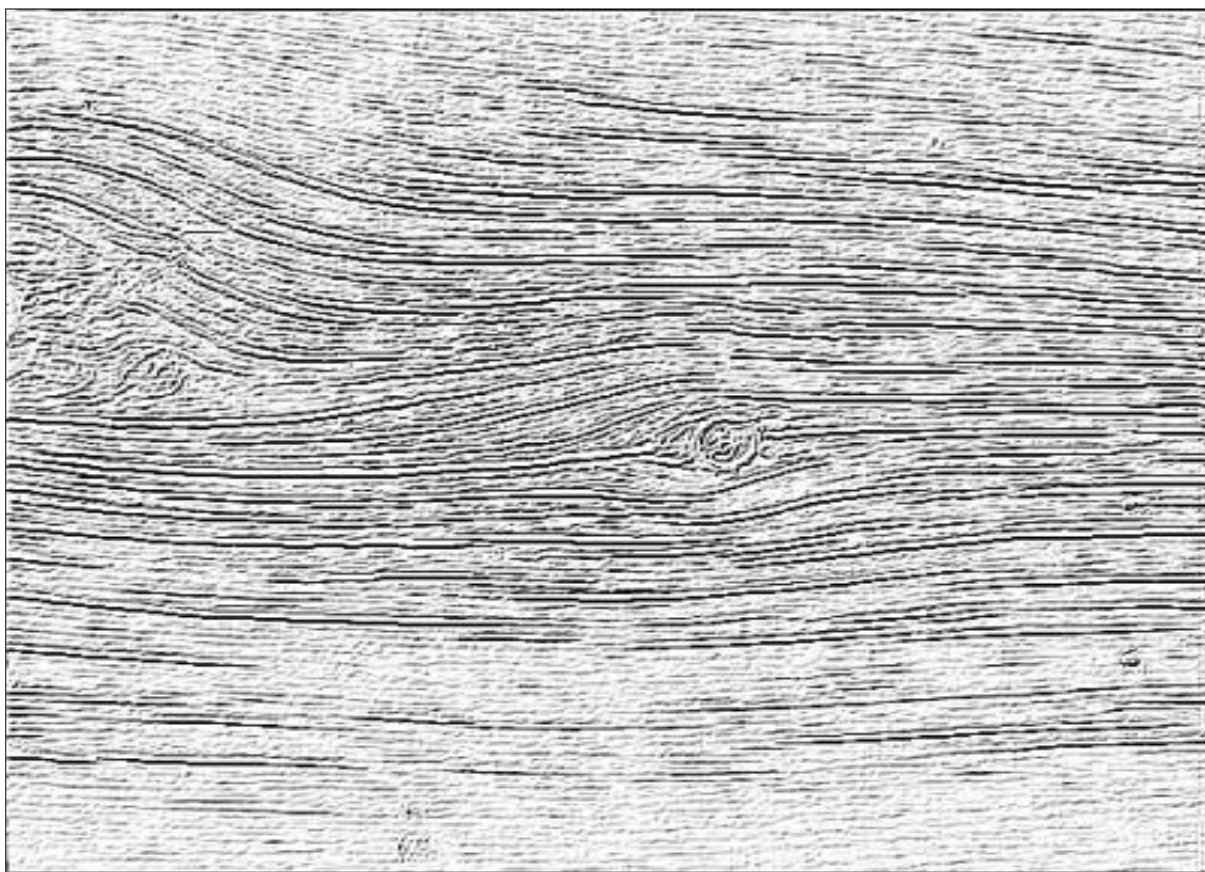
Dendrity



Ernst- dekalk

Více spontánnější techniku poskytující ještě velkorysejší prostor uvolnění, fantazie a obrazotvornosti, náhody a hravosti objevil Ernst roku 1925. Tou technikou byla frotáž.⁴⁷ Impulsem k jejímu objevení byla náhoda, intuice a „vizuální posedlost“ vyvolaná „*pohledem na prkna podlahy, jejichž struktura vystoupila tisícovým mytím*“.⁴⁸ Na prkna položil list papíru a přejížděl po něm tužkou. Několikerým opakováním tohoto postupu získal Ernst sérii otisků, které jej překvapily „*zintenzivněním vizionářských schopností a halucinativním sledem protichůdných obrazů*“.⁴⁹ Výsledek pak stačilo mírně „doladit“ a opatřit názvem stejně bizarním jako obraz sám. Ernst tak objevil originální metodu absolutního surrealismu adekvátní metodě automatického psaní, což jeho následující prohlášení jen potvrzuje:

*„Metoda frotáže, nespočívající v ničem jiném než v zintenzivnění vzrušivosti duševních schopností za pomoci příslušné techniky, vylučuje všechno vědomé myšlenkové vedení (rozumu, vkusu, morálky) a redukuje extrémně aktivní podíl toho, kdo byl až dosud nazýván autorem díla. Tato metoda se postupně projevila jako pravý ekvivalent toho, co bylo již známo pod termínem automatické psaní. Autor asistuje při zrození svého díla jako divák a lhostejně nebo vzrušeně pozoruje fáze jeho vzniku.“*⁵⁰



Frotáž dřevěné struktury

⁴⁷ Na základě automatického sřetězení asociací a metodou frotáže vytvořil Ernst celek, dílo nazvané *Histoire Naturelle* (Přírodní historie)

⁴⁸ Lamač, 1989, s. 342

⁴⁹ Idem, s. 342

⁵⁰ Lamač, 1989, s. 342

2.4 Spontánnost organického procesu v sochařství- Hans Arp

Hravá imaginace a spontánnost jsou charakteristické také pro plastiky Hanse Arpa⁵¹. Organický tvar Arpových plastik netradičně roste jako živý organismus – jak zdůraznil sám autor „*pučením a kypěním*“. Je názornou demonstrací organického principu procesualnosti jako jeho podstaty. „*Jako Mondriana poznáte podle přísného geometrického rozpracování obrazu, tak zase Arpa podle tahů právě opačných- podle vlnitých organických obrysů. Některé jeho sochy se podobají horským balvanům pod sněhem, jiné ovoci. Umění je pro něj takové čisté ovoce, které musí z člověka vyrůstat.*“⁵²



Arp- Rising up, 1962



Arp- plastika

Své sochy ve 30 letech 20. století, jež pojmenoval *Konkretionen*, vytvářel analogicky s přírodou jako metafory aktu stvoření. Jako nikdo jiný spojoval čistý sochařský tvar s podstatou jsoचना. Sochy tvořil z mramoru nebo bronzu a umisťoval je v lesích, kopcích nebo v přírodě.

⁵¹ Hans Arp (1887 – 1867)- německo – francouzský malíř, sochař a básník, významný představitel dadaismu, surrealismu a abstraktního umění. Kontaktoval se s Kandinským a roku 1912 se účastní výstavy skupiny *Der blaue Reiter*. První světovou válku strávil ve Švýcarsku, kde se zapojil do dadaistického hnutí, které mělo zásadní význam pro jeho další vývoj. Vytvořil zde první abstraktní sochařské práce a zabýval se koláží, která postupně z jeho díla vytlačila klasickou olejomalbu. Po válce se sblízuje se surrealisty a účastní se jejich výstav. Od třicátých let se začíná více věnovat sochařství a koláži a jako člen skupiny *Abstraction – Création* se rozchází s figurativním uměním. Po druhé světové válce se mu dostává mezinárodního uznání a pracuje na veřejných zakázkách, vytvořil například reliéf pro budovu UNESCO v Paříži. O jeho přínosu sochařství svědčí také to, že byl v roce 1954 na Benátském bienále oceněn mezinárodní cenou za sochařství. (www.cs.wikipedia.org)

⁵² Arsen POHRIBNÝ: *Malý labyrint výtvarného umění*. SNDK, Praha 1968, s. 61

Jeho sochy jsou jako pulsující tvar, který se organicky vypíná a smršťuje. „*Jaké úžasné bohatství je ve zjednodušení! Klíčky semen, poupata, srůstání, svazování, tuhnutí, zmenšování, zaobalování, skládání... Anorganický kámen nebo hladký bronz ožívá jakoby sám od sebe, povrch pulsuje jako membrána poháněná silami, mízami a rytmy, vypíná se, vyráží do prostoru. Život je přeměna v plod nebo dělení buněk, zcela podle vitalistické biologie, kterou Arp ještě jednou ve svém pozdním triumfu zviditelňuje jako přírodní zbožnost.*“⁵³

Již dříve Arp spolu s dadaisty usiloval o vyvolání rozruchu ve světě tradičního zkonstatěného umění svou účastí na různých experimentálních aktivitách jako nahodilé poezii a bezprostředním malování známém pod pojmem automatismus. Se svou snahou po „bezpodmínečném elementarismu“ a zkoumáním výtvarného vystižení principů organického světa Arp hluboce ovlivnil vývoj moderního umění.

2.5 Závěr

Ve všech oblastech umění docházelo k uvolňování pevného řádu a umělci tak dospěli k osvobozujícímu přechodu – od tradiční tvorby k absolutnímu využití jednotlivých prostředků náhody a k porušování dosud zavedených pravidel. Již od romantismu se prosazovalo abstrahování tvaru a toto abstrahování vrcholilo na přelomu 19. a 20. století vznikem abstraktního malířství. Proces probíhal postupně, v postimpresionismu, fauvismu a figurativním expresionismu docházelo k emancipaci linie a barvy.

Proces postupného odpoutávání od schématu je zřetelně patrný na dílech Vasilije Kandinského, který přešel od zcela předmětných děl k abstraktním kompozicím nepředmětným, jejichž východiskem nebyla předem daná konstrukce kompozičního schématu, ale proces postupného formování v tvůrčím aktu. I tak existovala neustálá kontrola, která se projevovala v náčrtech k jednotlivým obrazům. Specifičnost Kandinského stylizace tvaru také odhalilo srovnání s kvalitativně odlišnou stylizací Emila Noldeho ze skupiny Die Brücke a s organickým principem kompozice obrazů absolutního surrealismu v obrazech jeho představitelů - Miróa, Masona a Ernsta. V souvislosti se surrealismem bylo také třeba se zmínit o spontánnosti organického procesu v sochařství, kterého využíval Hans Arp.

Také v hudbě této doby existoval obdobný proces postupného osvobozování výrazových prostředků. Hudba začala opouštět tradiční tonální systém, to znamenalo, že od tohoto okamžiku se stávala atonální. Skladatelé- například Arnold Schönberg- přešli od přísných pravidel spoutané tonální hudby ke svobodě volné atonality. Svoboda se prosazovala především v melodii a harmonii, tedy obdobně jako u Kandinského v liniích a barevných vztazích.

Paralelu k organickému principu bylo možné najít i v literatuře. Velice známým spisovatelem využívajícím techniku proudu vědomí byl James Joyce se svojí knihou *Odyseus*, v níž vyjádřil své myšlenky v podobě asociací a ty řadil za sebou bez logického uspořádání.

⁵³ Ruhrberg, Scgneckenburger, Frickeová, Honnef: *Umění 20. století*. Taschen/nakladatelství Slovart 2004, s. 482



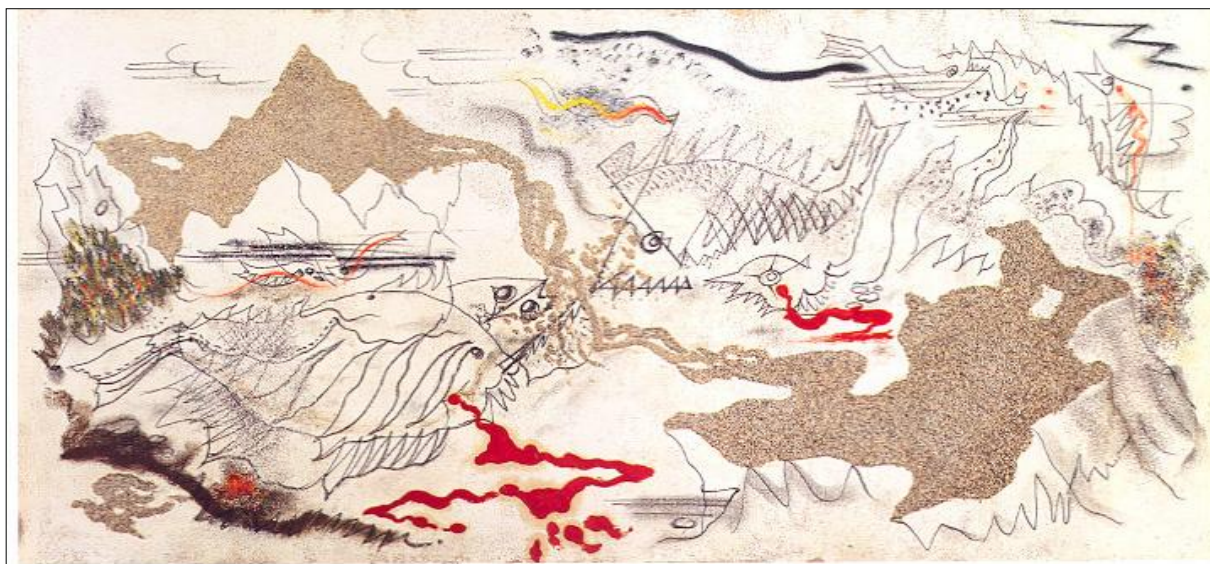
Hartung

3. Vyvrcholení vývoje organické kompozice v 2. pol. 20. století

V předešlé kapitole jsme si ukázali, jak se organická kompozice vyvíjela v 1. polovině 20. století. Tato část práce se zaměří na kvalitativní proměnu organické kompozice v abstraktním expresionismu, hudbě a literatuře po 2. světové válce s důrazem na odlišný přístup akční malby a informelu. Problém organické kompozice nepojmeme chronologicky, ale typologicky- jako různé typy organické kompozice.

Jestliže v obrazech Vasilije Kandinského z období lyrické abstrakce bylo možné alespoň intuitivně odlišit některé organické otevřené tvary, pak například při pohledu na plátno- drip obraz- Jacksona Pollocka je naprosto jasné, že rozpoznání jednotlivých tvarů je absolutně vyloučené. To je důsledek maximální spontánnosti spojené se záměrným využitím náhody ale i nových malířských technik jako je dripping⁵⁴ či slash painting (cákání štětcem).

Rozvoj abstraktního expresionismu – akční malby a informelu- vypukl po 2. světové válce tvorbou Fautriera, Hartunga a dalších a vzbudili rozruch nejen v Paříži, ale i v celé Evropě. Abstraktní expresionismus je směr, který zahrnuje do jedné skupiny umělce velmi odlišných stylů. Podstatné je ale několik společných rysů abstraktních expresionistů. Abstraktní expresionismus hledá nefigurativní vyjádření osobních pocitů a emocí na ploše plátna. Dalším významným rysem je touha umělců „*po něčem, co bychom mohli nazvat autobiografické gesto, po nenapodobitelné stopě barvy (na způsob signatury).*“⁵⁵



Masson- automatická kresba

⁵⁴ **dripping** (angl. drip- kapat), kanutí barev nahrazující nanesení barvy štětcem nebo stěrkou; postup objevil ve dvacátých letech 20.století M. Ernst a realizoval jím princip náhody, zčásti řízené. Techniku přejali ve čtyřicátých letech také malíři akční malby (action painting), zejména J. Pollock. Plátno nebývá při tomto způsobu malby vždycky postaveno kolmo, ja také často kladeno na zem. Postup je slučován s prvky kaligrafie, automatismu, náhody, je i výrazem rozpoložení; zobecněl a je běžně používán v malbě i jako doplňková technika klasické malby štětcem, příp. stěrkou. (s. 86)

⁵⁵ Foster, H., Kraussová, R., Bois, Y., Buchloh, B.: Umění po roce 1900. Praha: Slovart 2007, s. 348



Pollock- Modrá (Moby Dick), 1943

Robert Motherwell dokázal přesvědčivě formulovat pocity malířů abstraktního expresionismu po 2. světové válce. Řekl, že abstraktní umění vzešlo z živelného pocitu propasti, prázdna mezi osamoceným já a světem. Abstraktní umění je jakýmsi úsilím zaplnit toto prázdno, jež cítí moderní lidé. Výtvarné vyjádření poválečné existenciální krize se daleko přesvědčivěji prosadily v informální malbě a v hudbě téměrů než v akční malbě a aleatorice.

Nejrazantněji změny v malířství proběhly v newyorské škole akční malby v čele s Jacksonem Pollockem. Dosud byly Spojené státy jakousi „uměleckou provincií Evropy“. V tuto dobu najednou Paříž poprvé ztratila své výsadní postavení metropole světového moderního umění. Vystřídal ji New York.

Tvorba velkých amerických abstrakcionistů čtyřicátých let 20. století byla monolitnější, neboť jejich výtvarné objevy měly blíže k sobě navzájem než k objevům jejich evropských předchůdců. Všechny alespoň trochu poznamenala zkušenost se surrealismem, zvláště u Jacksona Pollocka je to velice patrné. Jeho umění výrazně ovlivnil například francouzský malíř André Masson.

Podobná situace jako v malířství nastala i v poválečné hudbě. Do popředí se dostala maximální spontánnost absolutní aleatoriky, jejímž průkopníkem byl John Cage a jeho tóny nespoutané žádnými pravidly. Náhoda je tedy společným jmenovatelem akční malby a aleatorické hudby. Také můžeme rozlišit americkou a evropskou akční malbu a aleatoriku- rozdíl spočívá v míře nahodilosti a řízené náhody. John Cage byl hlavní osobností indeterministické hudby spolu s Earlem Brownem, Christianem Wolffem a Mortonem Feldmanem. A právě hudební projev této čtveřice amerických avantgardních skladatelů

2. poloviny 20. století je charakteristický využitím spontánnosti bez schémat, která svazovala dosavadní vývoj hudby. Jestliže John Cage byl ve fázi absolutní aleatoriky nejbližší gestické malbě J. Pollocka, Early Brown sám akcentoval příbuznost svého aleatorního projevu s obrazy J. Pollocka ale především s mobility A. Caldera – ve svém postoji ke vztahu náhody a řádu je také blízký Willemu de Kooningovi. Evropská akční malba a aleatorika je založená na větší míře řízenosti náhody a dobře je demonstrují obrazy Hanse Hartunga a hudba Karlheinz Stockhausena.

Je však třeba zdůraznit těsný příbuzenský vztah mezi akční a informální malbou a aleatorikou a hudbou témbřů. Nejmarkantnějším společným jmenovatelem akční a informální malby je spontánnost, jejíž nedílnou součástí je náhoda a nutným předpokladem i podprahový stav soustředění. Rozdíl je především ve východisku - a to jak psychickém, tak i z hlediska „nastartování“ a průběhu procesu aktu malby. Zatímco v akční malbě jde o akt malby jako takový, jehož existenciální aspekt spočívá v něm samotném jako očistném aktu svobody projevu, východiskem informální malby je existenciální situace a akt malby je zhmotněním narůstající intenzity prožitku tohoto existenciálního východiska. Důsledkem je i odlišný přístup k náhodě. Pro akční malbu je úloha náhody klíčová - všechny prostředky, především pak malířské techniky, směřují k jejímu vědomému využití. V informální malbě je náhoda jen přirozenou součástí spontánnosti procesu, klíčovou roli hraje výtvarný přenos existenciální situace, který určuje i volbu výtvarných technik. K nejvýznamnějším představitelům a průkopníkům informální malby patří Wols (vl. jménem Wolfgang Schulze), Jean Fautrier, Jean Dubuffet či Antoni Tapiés.

3.1 Informální malba a hudba témbřů

Odmítání předem dané formy dalo název tomuto umění. Hlavním představitelem, na jehož díle si ukážeme podstatu informální malby, byl francouzský malíř **Jean Fautrier** vyjadřující pocity nejistoty, úzkosti a strachu.



Fautrier- Madmoiselle, 1956

K sugestivnímu vyjádření pocitů vystačil malíř s jediným výrazovým prostředkem – barvou. Jeho předchůdci využívali světelné kvality barev v jejich vzájemných vztazích. Pro Fautriera však byla nejdůležitější hmota barvy, s kterou pracoval jako se sochařskou hlinou, a která byla prostředkem výrazně haptického organického tvaru. To znamená, že ji nanášel ve vysokých vrstvách, takže obraz pak připomínal reliéf. Forma obrazu v procesu malby bezprostředně „rostla“ jako živý organismus. Hmotná struktura- podle ní je někdy tento směr označován jako strukturální malba- však nebyla cílem, ale prostředkem: účinným prostředkem výtvarného vyjádření existenciálních pocitů – obav, úzkosti a strachu z ohrožení životních jistot i samotné existence člověka.

Například haptický efekt vztahu tvaru a prostoru Fautriérova obrazu je postaven na reliéfně vrstveném tvaru, který vyrůstá z energetického podloží barevné plochy. Prostorové vrstvení barevné malby je spojeno s časem. V procesu časového průběhu tvůrčího aktu se stupňující se naléhavost niterného prožitku přenáší na psychomotorickou aktivizaci stále vzrušenějšího reliéfního organického vrstvení barevné hmoty.



Debuffet- informální malba



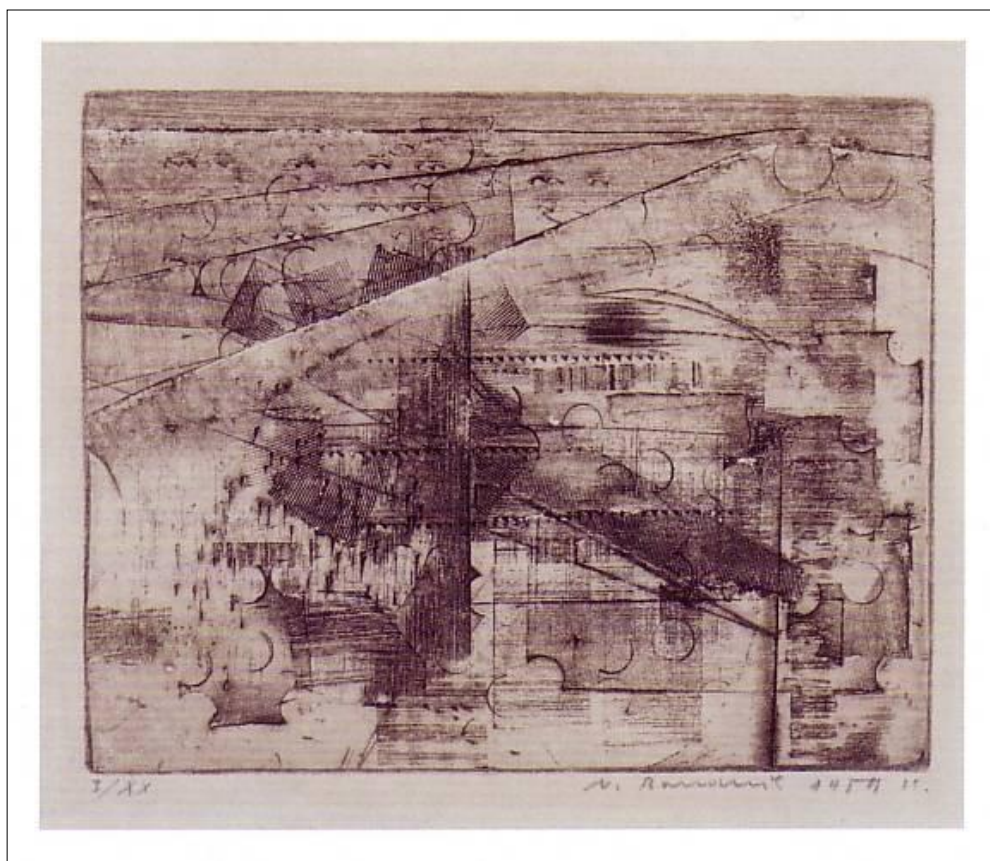
Tàpies- informální malba

Každý z umělců informální malby používal jiný způsob tvoření. **Jean Dubuffet** přidával do barev prach a asfalt a **Antoni Tàpies**, španělský malíř, začleňoval do barvy konkrétní předměty či materiály: slámu, písek, kůži a další „živý materiál“ (v procesu rozpadu), který symbolizoval rozpad hodnot a životních jistot.

Nejvyšším bodem světového informelu byla polovina 50. let avšak v Čechách měla infomální malba více než deset let zpoždění. Na našem území se užívalo pro ni pojmu strukturální abstrakce. Vycházela z širších evropských souvislostí a bezprostředněji než ostatní proudy českého umění své doby reagovala na aktuální světové směry. Silným podnětem pro český informel byl totalitní systém a s ním spojené vědomí opozice; Mnichovem dopadl na naši zemi prožitek naprosté opuštěnosti – existenciální pocity úzkosti, skepse a osamění i ve výtvarném umění.

Zakladatelskou osobností české akční a informální malby byl **Vladimír Boudník** (1924 – 1968). Vladimír Boudník vystudoval Státní grafickou školu, vyučil se také nástrojařem a pracoval v ČKD Vysočany jako soustružník a potom rýsovač. Pracoval u průmyslového lisu, zde také přišel na novou, naprosto originální grafickou techniku, kterou nazval aktivní grafika. Na desku z měkkého kovu náhodně rozhodil kovové špony, šrouby, hřebíky apod. Ty pak pod tlakem lisu zanechaly v kovové desce své stopy. Umělec díky své výtvarné citlivosti dokázal vytvořit nevšední díla i z prostředí zdánlivě velmi vzdáleného jakémukoliv umění. Stejně originální jsou i jeho strukturální grafiky jako otisk struktury různých materiálů. Boudník tak naprosto nezávisle na evropském malířství dospěl k osobitě variantě propojení akční a informální grafiky i malby. Sám ji také pojmenoval: explozionalismus. Na začátku 50. let pořádal pouliční akce, jejichž součástí byla i tvorba jakéhosi pra street artu. Velkou touhou Vladimíra Boudníka bylo otvírat lidem oči a přivést je k úžasu nad výtvarnými hodnotami nejušednějších věcí – oprýskaných zdí, rozpukaných omítek, zrezivělých plechů... Boudník dorýval praskliny na starých zdech a do nich domalovával motivy, které mu připomínaly. Snažil se tak kolemjdoucím dokázat, že umění může dělat každý.

Z nastupující mladé generace, která se věnovala informální malbě stojí za zmínku **Jiří Valenta, Aleš Veselý**.



Boudník- aktivní grafika, 1959

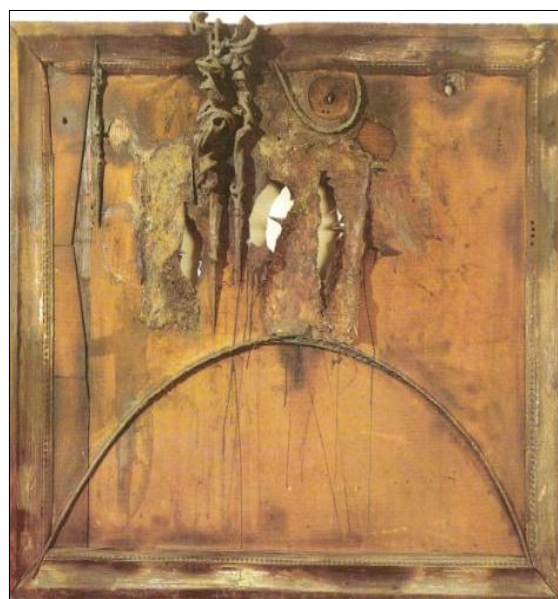
Stejně jako existuje vztah mezi aleatorní hudbou a akční malbou, tak i charakteristické rysy informální malby korespondují s experimentální hudbou, která se nazývá **hudba témbřů**. A obdobně jako ve vztahu akční a informální malby existují těsné příbuzenské vazby i mezi aleatorní hudbou a hudbou témbřů, jejímž hlavním představitelem je

K. Penderecki. Tak jako je dominantním výrazovým prostředkem informální malby nová kvalita barvy jako materie, tak i hudba tébrů staví na nové kvalitě zvukové barvy jako „materie“, tedy „syrovém zvuku“ tradičních nástrojů. Stejně jako v informální malbě někteří malíři stupňují syrovost hmotné struktury barevné pasty přidáváním asfaltu či karbonového prachu (J. Dubuffet), tak i hudba tébrů využívá netradiční možnosti zvukové barvy jako preparovaný klavír ap.

V informální malbě a hudbě tébrů nedochází jen k zásadní kvalitativní proměně formy, ale i obsahu, výpovědi uměleckého díla. Umělci totiž odmítají představu, že smysl uměleckého díla je předem dán, že je mimo dílo samotné a umění jej má pouze „tlumočit“. Smysl informálního díla se organicky formuje v průběhu tvůrčího aktu.⁵⁶



Valenta- Portrét zvolna narůstajícího procesu I, 1962-63

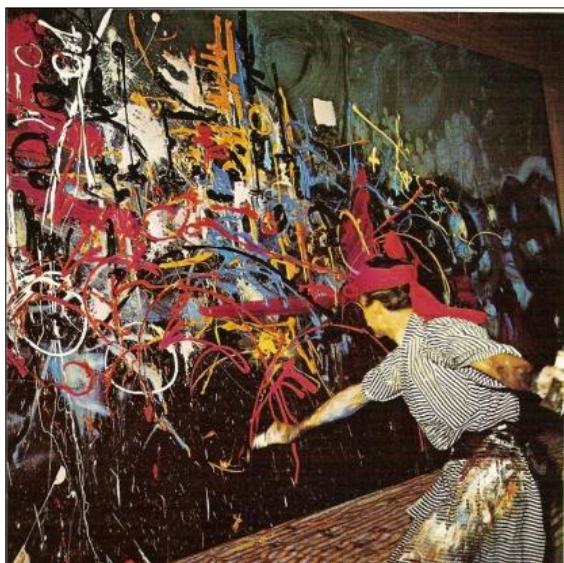


Veselý- Obnažený obraz, 1962

⁵⁶ podle Bláha, 2010

3.2 Akční malba a aleatorická hudba

Neobvyklý způsob malby u amerického malíře **Jacksona Pollocka** a francouzského malíře **Georgia Matieua** byl prostředkem uplatnění náhody a osvobozující spontánnosti. Náhodné sestavy linií a barev inspirovaly obrazotvornost umělců, uvolnily jejich výtvarný cit a osobitost. Oba vrhají barvu na plátno rychlými pohyby, gesty- odtud název „**gestická malba**“, nebo malba probíhá jako fyzická akce- odtud druhá varianta názvu: „**akční malba**“. Můžeme sem zařadit ještě umělce **Willema de Kooninga** a v Evropě, kde tvorba byla trochu jiná než v Americe, **Hanse Hartunga**.



Mathieu maluje bitvu u Hakaty, 1957



Pollock v akci

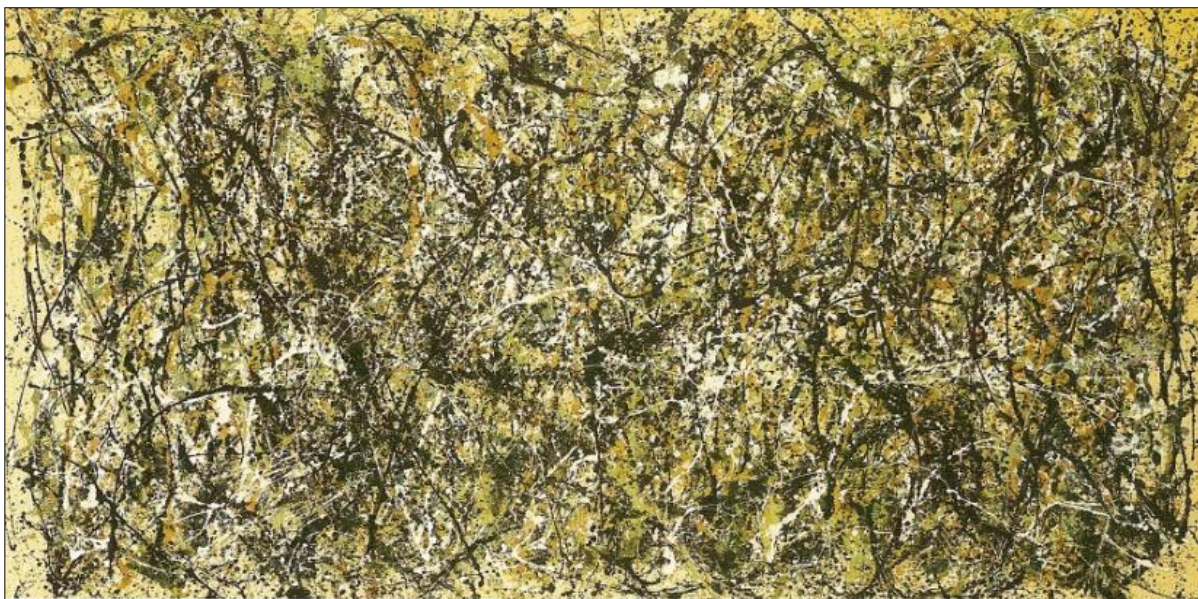
Základní principy akční malby formuloval francouzský malíř G. Mathieu takto:

1. především a hlavně rychlost v provádění
2. nepřítomnost záměru
3. nutnost podprahového stavu soustředění.⁵⁷

Ve spojených státech se akční malba uplatňovala především v New Yorku – **newyorská škola**. Hlavním představitelem byl již zmíněný Pollock.

Americký abstraktní expresionismus nelze však redukovat jen na newyorskou školu akční malby. Rovnocennou roli sehrála ve čtyřicátých a padesátých letech **kalifornská (tichomořská) škola** se dvěma centry: Sietlem a San Franciscem. Dokonce lze mezi oběma školami najít i společného jmenovatele: východisko z absolutního surrealismu.

⁵⁷ Jaroslav BLÁHA, Jan SLAVÍK: Průvodce výtvarným uměním V. SPL - Práce, Praha 2007, s.42.



Pollock- Number 31, 1950

Společného jmenovatele a zároveň i zásadní rozdíly mezi oběma slavnými malířskými školami v USA po 2. světové válce nejlépe demonstruje srovnání obrazů Jacksona Pollocka a Marka Tobeyho.

Způsob tvorby zakladatele kalifornské školy – **Marka Tobeyho** připomene na první pohled Pollocka. Spontaneita malířského projevu projevující se uvolněným malířským gestem a „all over painting“⁵⁸ - to jsou společné znaky obrazů J. Pollocka a M. Tobeyho. V nich samých jsou však zároveň obsaženy i protiklady. Prudké gesto, vycházející z pohybu celého těla, jako projev spontaneity je u Pollocka rozmáchlé, razantní a techniky, které jsou s ním spojeny - především dripping – vědomě využívají náhodu. Krátká gesta uvolněným zápěstím Marka Tobeyho působí spíše jako vnitřní pnutí, které je důsledkem kontemplace připomínající kaligrafii Dálného Východu. Dalším představitelem této školy byl **Mark Rothko**.



Mark Tobey- Advance of History, 1964

⁵⁸ celoplošná malba – rovnoměrně pokrytá celá plocha plátna

Jakousi paralelou k akční malbě je v hudbě absolutní aleatorika, jejímž průkopníkem byl John Cage, Earle Brown a další. Společným jmenovatelem akční malby a aleatorické hudby je náhoda. Termín **aleatorická hudba** (alea lat. kostka, náhoda) označuje v hudební kompozici styl, který se objevil v padesátých letech 20. století a byl hudební obdobou akční malby. Hlavním určujícím znakem aleatorické hudby je fakt, že určitá část kompozice je ponechána náhodě, je tedy otevřená. Nejedná se však o naprostou náhodu, podmínky náhodných jevů jsou vždy pevně definovány. Cílem aleatoriky je uvolnění strnulého hudebního myšlení, náhoda je prostředkem – řečeno slovy Teodora Adorna – „překvapení ucha“.

Spolu s Cagem prošel i Brown různými vývojovými fázemi, z nichž měla na krystalizaci jeho hudebního myšlení rozhodující vliv aleatorická hudba. Jestliže Cage jako průkopník absolutní aleatoriky vyznával maximální míru spontánnosti, Brown hledal možnosti vzájemného vztahu dvou protikladů: otevřené formy a přesně promyšlených a rozepsaných partií. Cage, Brown a Pollock vědomě využívají maximální míru náhody a dávají tak překvapení ucha resp. oka neomezené možnosti. A obdobně jako Pollock i Cage volí pestrou škálu náhodných operací – ať jsou zdrojem náhody čínská kniha proměn I Ting, atlas hvězdné oblohy, určování klíčů hozením mince, náhodné přidělení „křížků“, „béček“ či „odrážek“ atd. Cageův hudební projev s náhodnými operacemi byl podpořen osobitou technikou preparovaného klavíru. Dalším prostředkem nové organizace spontánně plynoucího hudebního proudu byla „gamut“ technika jako množina či série zvuků a zvukových agregátů. Ta Cageovi umožnila zbavit se harmonie jako kinetické energie organizující hudební proud tím, že tyto zvuky a zvukové agregáty vytvořily statické „prostředí“ rytmicky organizovaného hudebního proudu.⁵⁹

3.2.1 Jackson Pollock a jeho organická kompozice, srovnání s Earlem Brownem a *Available Forms II*

Zásady akční malby nejdůsledněji naplnil představitel newyorské školy Jackson Pollock (1912-1956). Jedině on dosáhl podprahového stavu soustředění. Přistupoval k aktu malby bez jakéhokoliv předem daného záměru. Jediným jeho cílem bylo ponořit se do aktu malby tak, aby se stal jeho součástí. Vše podřídil potřebě „stát se součástí obrazu“, proto pokládal plátno velkých rozměrů na zem. Pollockovou cestou k principu náhody bylo fyzické gesto, uvolněný pohyb celého těla, především však rozmáchlý krouživý pohyb ruky. Tato spontánnost fyzické akce vyžaduje i nové malířské techniky jako je dripping, slash painting či lití barvy přes nějaký plochý předmět, např. zednickou lžící, která způsobí nekontrolovatelné rozstříknutí barvy.

Tím však tvůrčí akt malby nekončí – naopak začíná. Tato etapa maximálně zdůrazňující náhodu, automatismus gesta, je jen počáteční fází a zdrojem inspirace. Teprve pak nastupuje druhá fáze, při které malíř „vstupuje do obrazu“, aby vědomě rozváděl podněty dané první etapou. Tedy ne už příroda ale malířský proces sám se stává inspirací. Tedy ne náhoda jako anarchie ale náhoda jako inspirace.

⁵⁹ Bláha, 2010

Sám Pollock ve svých zápiscích zmínil:

*„Technika je výsledkem potřeby ...
nové potřeby si vyžadují nové techniky ...
totální kontrola ... popření (odmítnutí)
náhoda ...
stav řádu ...
organická síla ...
energie a pohyb
vyjeví ...
paměti ustrnulé ve vesmíru,
lidské potřeby a motivy ...
přijetí ...“⁶⁰*

Razantní úderné tahy, skvrny, linie a body působí neuvěřitelně sugestivně, vnímáme v nich jednotlivé pohyby umělce jako tanec. Vylité („dripping“) a nacákané („slashing“) barvy na sebe strhávají veškerou pozornost. Malíř svými gesty vytváří jakousi improvizaci, pohybuje se pomocí uvolněného těla a rukou, doslova tančí kolem obrazu.⁶¹ Nová technika drippingu popírá rozumovou kontrolu, je spontánní, náhodná. Energie, pohyb linií a barva tvoří dominantní složky obrazu. Pollock ruší jakoukoliv narativnost, celkové vnímání obrazu je založeno čistě na optických iluzích. Místo iluze věcí je nám však nabízena iluze způsobu dění.⁶²

Pollock ve svých plátnech zajišťuje všudypřítomnost barvy, v jeho drip paintings se nenachází jediné „čisté“ – neposkvřené, nezalité, nezacákané místo. Setkáváme se zde s tzv. all-over obrazy, tedy obrazy, na nichž barvy pokrývají veškerou plochu plátna, až přesahují jeho rámec. Rozmáchlá gesta totiž neumožňují kontrolu, jestli barva proniká za hranici daného prostoru. Pollock o sobě sám prohlašoval, že tvoří jako příroda: „I’m a nature“ – tzn. spontánně zaznamenával jednotlivá pnutí a nutkání, energii a pohyb vlastní všemu živému.

Tvorba Jacksona Pollocka je ryze abstraktní, ale přitom osobní- Pollockův "autobiografický" styl je nenapodobitelný. Díla byla zprvu jeho kolegy přijímána s odstupem, a to zejména, když začal Pollock tvořit technikou tzv. drippingu. Pollock sice splňoval podmínku abstrakce i osobního stylu, avšak vyjádření pocitů a emocí umělce bylo oslabováno nekontaktním kladením barvy na plátno. V drip - obrazech hraje roli nejen ruka a gesto autora jako fyzická akce, ale také gravitace, náhoda a spontánnost. O neřízenosti jeho tvůrčího procesu svědčí autorův výrok: „Zdrojem mého umění je podvědomí.“⁶³

⁶⁰ Pepé KARMEL (ed.): Jackson Pollock. Interviews, Articles and Reviews, New York 1999, 24

⁶¹ Samotnou Pollockovu tvorbu zachytil fotograf a filmař Hans Namuth (hudební doprovod tvoří skladba Preparovaný klavír od Johna Cage) najdete ji na: <http://www.youtube.com/watch?v=CrVE-WQBcYQ&NR=1s>

⁶² Rosalind E. KRAUSS: Optické nevědomí, in: Tomáš POSPÍŠIL (ed.): Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky, Praha 1998, s. 148

⁶³ Foster, H., Kraussová, R., Bois, Y., Buchloh, B., 2007, s. 350



Pollock- *Composition with Pouring II, 1943*

Techniku drippingu poznal Pollock již roku 1936 v experimentální dílně mexického malíře Davida Alfóra Siqueirose a už v roce 1943 ji použil na obraze „Composition with Pouring II“. Pollock pro tvar obrazu volil naprostý automatismus svého přístupu. Byl to vliv surrealistického „Dessin automatique“. Malíř byl pohroužen do obrazu a neuvědomoval si, co dělá.

Ve 40. letech se Pollock začal zajímat o Junga. Do jeho myšlení pronikal stále hlouběji a snažil se rozvíjet asociační postupy. V průběhu roku 1943 získávají Pollockovy práce i díky těmto asociačním postupům stále širší záběr a bohatěji se rozvrstvuje jeho představivost. V této době se snažil malovat z podvědomí a to je velmi těžké, neboť člověk neustále naráží na omezení formy. Jak poznamenalo několik kritiků, tyto Pollockovy obrazy z podvědomí ani tak neplynou, jako je popisují.

S postupem 40. let se už Pollock odkláněl od svého dřívějšího jungovského názoru, že podvědomí se odhaluje a do hry sil života se zapojuje prostřednictvím symbolů. Jestliže Pollock stále chápal svou tvořivou práci jako něco, co vyvěrá z podvědomí, pak nyní také začal věřit, že její výsledek pochází z čistého spontánního jednání.

Od tradičního malování přešel Jackson Pollock v roce 1946/47. Začal malovat na plátně rozprostřeném na podlaze. Jeho práce jsou tedy velkoformátové.

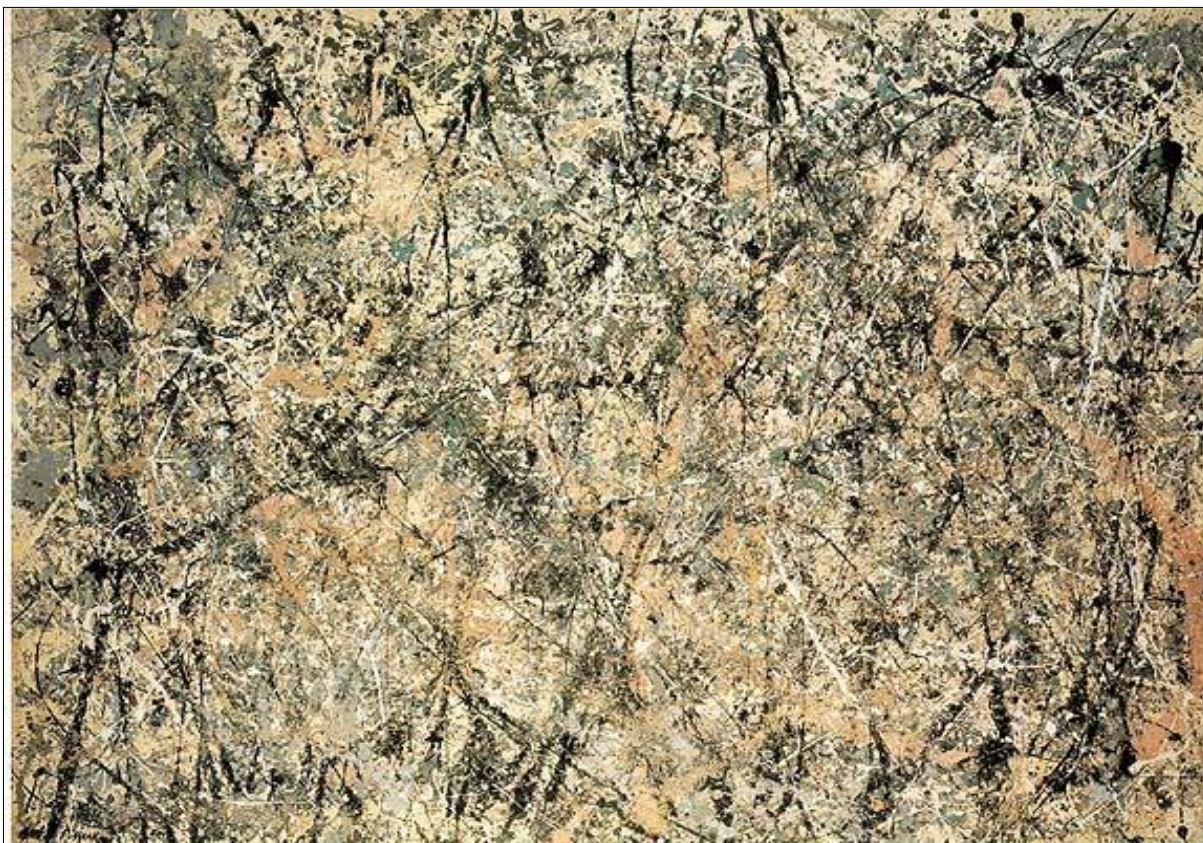
Kritik Parkr Tyler řekl výstižnou metaforu „nekonečného labyrintu“ k Pollockovým obrazům. Byl to labyrint bezvýhodný, k němuž dokonce sám jeho tvůrce zřejmě neměl klíč, jak poznamenal Tyler. Byla to složitá spleť vzájemně se překrývajících labyrintů, které tvořily samé slepé uličky.

Právě jedinečným rysem Pollockovy abstrakce je, že pracuje s liniemi. Linie bývá typická zejména pro kresbu, která je spojena s vyjádřením obrysu tvaru. „*Neustále stáječící se linie zabránily utvoření jakéhokoli stabilního obrysu a zároveň rozptýlily jakýkoli pocit*

*ohniskového bodu nebo kompozičního centra v optickém poli.*⁶⁴ Optické pole Pollockových obrazů je vzhledem k obrovskému rozměru díla nevnímání jako celek. Pollock svými spleťnými liniemi a velkými formáty vytváří „*jakousi světelnou atmosféru*“⁶⁵, barevný prostor, do něž je divák vtahován a který byl v jiných dílech abstraktního expresionismu vytvářen barvou.

O Pollockovi napsal jeden kritik, že jeho obrazy nemají konec ani začátek. Pollock sám řekl, že to nemyslel jako kompliment, ale pro něj to byl krásný kompliment. Prostor obrazu je neohraňovaný, neukončený. Rozmanité tvary cákanců jsou rozmístěny po plátně a vybíhají z něho do všech stran.

Když se zadíváme na Pollockův obraz Number 1 (Lavender Mist), jako první nás napadnou slova pohyb, rytmus či síla. Umělec asi při tvorbě získával pocit zvláštního uvolnění a radosti z rytmu. Rozumová složka ustupovala do pozadí a do popředí se dostávaly prapůvodní smysly a city. Tento obraz patří k nejtypičtějším a nejznámějším dílům Jacksona Pollocka. Kritik Clement Greenberg nazval Pollockův obraz příznačně Levandulová mlha (ačkoliv na plátně není žádná levandulová barva) a samotný název tak vystihuje silnou atmosféru obrazu. Malba je primárně komponovaná z bílé, modré, žluté, šedé, okrové, růžové a černé barvy. Pollock používá čisté barvy, které nijak na plátně nemíchá. Nitkovitá síť se vlní a prochází napříč celým plátnem. Klenoucí se černá a bílá vlákna vytváří rytmickou harmonii.



Pollock- Number 1, 1950 (Lavender Mist), 1950

⁶⁴ Foster, H., Kraussová, R., Bois, Y., Buchloh, B., 2007, s. 357

⁶⁵ tamtéž

Kompozice tohoto malířského díla je podle očekávání zcela typickou. Tento neuzavřený tvar nezůstává indiferentní vůči okolnímu prostoru, ale dynamicky do něj zasahuje a narušuje ho svou členitostí. Jednotlivé výrazové prostředky (linie, barva) mají expresivní charakter. Kompozice obrazu je nefigurativní a prostorová, přestože je iluze prostorové hloubky znejasněna nepoužitím perspektivy. Prostorovost má spíše vnitřní pocitový charakter. Kompozice nemá žádný dominantní prvek, kam by nejprve směřovaly divákovy oči.

Spontánnost a náhodu využíval ve své tvorbě také americký skladatel, současník Pollocka i níže srovnávaného spisovatele Jacka Kerouacka, **Earle Brown**⁶⁶ (1926-2002). V jeho skladbách vyvrcholilo úsilí přiblížit se myšlenkám a konceptům umělců, se kterými Brown úzce spolupracoval, jako je koncept mobilních soch Alexandera Caldera nebo náhodné postupy Roberta Rauschenberga a Jacksona Pollocka. Tito umělci byli pro Browna velkým zdrojem inspirace. Jeho hudba byla tedy silně ovlivněna vztahem k výtvarnému umění, ale i jiným uměleckým druhům. Sám Brown řekl: „*Vždy jsem byl velice vnímavý ke všem druhům umění. A z nějakého důvodu jsem byl, mnohem víc než mnoho jiných skladatelů, velmi ovlivňován obrazy, sochami, literaturou atd.*“⁶⁷ Inspiroval se postupy umělců, ne jejich konkrétními díly. Sám cítil těsné příbuzenské vztahy otevřené formy své aleatorické hudby s obrazy Jacksona Pollocka, protože i barevné skvrny Pollocka se vyznačují lehkostí a hravostí.

Brownovu skladbu *Available Forms II* (1962, 16:03 min) lze dobře srovnat například s uměleckým vyjádřením Jacksona Pollocka- *Number 1, 1950 (Lavender Mist)* [Číslo 1, 1950 (Levandulová mlha)]. Umělecká díla jsou si podobná nejen formální stránkou, ale i způsobem myšlení umělců při tvorbě, také estetické vyznění a působení na recipienty jsou si velmi blízké. Příbuzenské vztahy otevřené formy Brownovy aleatorické hudby s obrazy Jacksona Pollocka jsou více než patrné. Oba se nechali unést spontánností a náhodou.

Orchestrální partituru *Available Forms II* (1962) složil Earle Brown pro 98 nástrojů a dva dirigenty.

Abstraktní schéma hudební formy je z části založeno na náhodě, část skladby je předem dána skladatelem. Ten užívá výrazové prostředky ve vypjatě expresivním podání: melodická nesourodost, proměnlivá dynamika. Jednotlivé samostatné hlasy Brownovy skladby působí nelibozvučně. Melodické části postrádají jakékoli melodické zákonitosti. Značný význam má také instrumentace – úloha jednotlivých nástrojů v celku skladby.

Earle Brown napsal o své skladbě následující: „*Existují dvě oddělené, na sobě nezávislé, nicméně kompozičně spřízněné partitury o čtyřech stranách, každá partitura je určena jednomu dirigentovi. Každá strana obsahuje 4 nebo 5 orchestrálních jednotek, které se od sebe liší buď základní zvukovou charakteristikou, jako je artikulace, hustota, obrys,*

⁶⁶ Earle Brown patří do skupiny skladatelů (spolu s Johnem Cagem, Mertonem Feldmanem a Christianem Wolffem), jíž se říkalo „newyorská škola“, jejichž skladby v 50. letech ovlivnily směr hudby v druhé polovině 20. století. Jeho přínosem jsou kompoziční postupy, které se postupem času staly normou v kompozicích nové hudby, tak jako grafická a proporcionální notace. Brown měl zájem o hledání nových způsobů organizace hudebního času, materiálu, o podoby komunikace mezi skladatelem a interpretem.

⁶⁷ Jaroslav BLÁHA.: *Alexander Calder a Earle Brown, Kinetické umění a alegorika a Music for Tape*. Cyklus Hudba a obraz, Hudební výchova, roč. 2001, č. 3, 2.strana obálky.

zabarvení nebo potenciální rytmickou energií. V díle jako celku je třicet osm různých zvukových jednotek, které slouží jako základní materiál celého díla. Z těchto třiceti osmi jednotek jsou pouze tři improvizací. Další jednotky jsou kompletně zkomponovány, jejich základ, konfigurace a charakteristiky jsou dané, nicméně tempo a hlasitost mohou být určeny dirigentem. Oba dirigenti pracují nezávisle, ale jsou samozřejmě závislí na znalosti kombinačních možností zvuku a intuitivních a sluchových podnětů k hudebnímu materiálu. Ačkoliv žádná dvě provedení nejsou identická, dílo zachovává svoji integritu částmi, které zůstávají vždy stejné (ale přicházejí v jiném kontextu a formě)“.⁶⁸

Obraz Number 1 (Levander Mist) představuje začátek celé řady drip-paintings velkého formátu. Je často označován za jeden z „nejklasičtějších“ Pollockových děl a při pohledu na něj je naprosto jasné, že rozpoznání jednotlivých tvarů je absolutně vyloučené. Totéž platí i pro aleatorickou hudbu, pro hudbu Earla Browna. Jak u Pollocka, tak i u Browna je automatismus tvůrčího aktu natolik rychlý a plynulý, že je možné jej analyzovat až v souvislosti s celkovou strukturou díla.

Z hlediska dalšího výrazového prostředku, světla, nemůžeme u Jacksona Pollocka mluvit o výstavbě obrazu pomocí světelné perspektivy, protože užívá tónů čistých barev – „barva přímo z tuby“. Tím samozřejmě oslabuje pocit hloubky obrazového prostoru. V hudbě odpovídá práci se světlem dynamika. Brown pracuje s různou silou přednesu, která se rozchází i v jednotlivých hlasech – hlas smyčců je ztlumený a hluboko posazený. Dochází k náhlému zesilování i zeslabování, dokonce i k přerušování pauzou.

Tvar skladby získává na plastičnosti i tím, jak jednotlivé hlasy vstupují do celku, nebo jak zasahují do ticha. Uplatňuje se členitost, roztržitost a složitost - vnímatel ulpívá více na jednotlivostech, celek není příliš synteticky kompaktní.

V Pollockových obrazech je nesmírně působivý vnitřní prostor, jehož důsledkem je uhrančivá výrazová síla. Prostor obrazu je neohrazený, neukončený. Rozmanité tvary cákanců jsou rozmístěny po plátně a vybíhají z něho do všech stran.

U obou autorů dochází k na první pohled nesourodé a složitě vystavěné struktuře díla, která je náhodná. Skladba Earla Browna porušuje vnímatelovo očekávání přehledného uspořádání skladby s jasným oddělením tvarů a motivů, se stálým rytmem i metrem a s pravidelným střídáním expoziční a evoluční hudby. Skladatel nakládá s časem volněji, uplatňuje agogiku, užívá proměnlivý rytmus u jednotlivých hlasů.

Hudební čas v Brownově skladbě je založen na kontrastech- například rytmická a melodická nesourodost. Užívá složitosti, neobvyklosti a maximální bohatosti, a to prací s tematickou, motivickou, rytmickou, metrickou i agogickou. Časový průběh skladby je přerývaný, dochází ke zrychlování, zpomalování i zastavení. Právě v proměnlivosti jeho plynutí nalezneme výrazový potenciál. Hlavní melodická linie je neustále narušována prvky z dalších hlasů, které jsou silově dominantnější a výraznější, a proto je místy spíše latentně tušená než opravdu (zřetelně) slyšená. Dramatické zvraty procházejí skladbou zcela nepravidelně a nečekaně. Když už očekáváme ukončení, melodie je buď rozvedena, nebo potlačena protihlasy a na určitou dobu se vytrácí. Vlastní závěr skladby se realizuje zesílením a následným náhlým ukončením zvuku.

V syntaxi malířského obrazu dominují deformované tvary linií, oblíbeného námětu Jacksona Pollocka. Vnějšíkově linie působí soudržně, i když cítíme, že každá existuje sama

⁶⁸ Bláha, 2001

3.2.2 Organická kompozice Willema de Kooninga a Francise Bacona

Blízký Brownově hudbě je i další vynikající představitel newyorské školy akční malby, malíř evropského původu **Willem de Kooning**. V jeho pojetí se akt malby nerozděluje do dvou odlišných fází jako u Pollocka, ale razantní spontánnost až agresivně prudkého gesta jako prostředek uplatnění inspirující náhody probíhá současně s energickým vymezením tvaru razantními liniemi, které dávají obrazu až architektonickou artikulaci a jsou prostředkem vnitřního řádu, vědomé regulace náhody. Tvůrčí proces u de Kooninga probíhá jako opakované útoky na plátno, které pokračují tak dlouho, dokud se „neprokreslí“ k výslednému obrazu.



Willem de Kooning- Gotham News, 1955

Organický tvar Pollockových obrazů je natolik otevřený, že jednotlivé tvary není možné vymezit a vzájemně se prolínají. Naopak Baconův expresivní tvar je i přes drsnou deformaci jasně definovaný a uzavřený a snadno odlišitelný a vymezený od ostatních tvarů. Odlišné vlastnosti tvaru pramení z rozdílu v procesu tvůrčího aktu.

Na jednom z Baconových obrazů je jasně zřetelné, že na počátku spontánního procesu jeho malby je fotorealistický portrét, který je inspirací ke spontánnosti deformující fotorealistické východisko v jakémisi dynamickém fázování simultánního zobrazení. Ve spontánní fázi malby používá Bacon řadu netradičních prostředků – od houbičky přes různé hadříky až po víko odpadkového koše, kterým „maluje“ kruhy – obdobně jako Pollock, jen pořadí fází je opačné: zatímco Pollock začínal maximální spontánností a v druhé fázi rozvíjel inspirační impulzy náhody, Baconova první fáze vychází z fotorealistického portrétu, který prochází ve druhé fázi drastickou deformací spontánního malířského projevu.

3.3 Hans Hartung a jeho pojetí organického principu řádu

Významným představitelem evropské akční malby, jak již bylo zmíněno, byl **Hans Hartung**. Oproti maximální spontánnosti akční malby newyorské školy se evropská akční malba vyznačuje důslednějším sepejetím spontánnosti a řádu. U Hartunga není důležitý vnitřní prostor, ale vztahy jednotlivých gest, které jsou rozhodující pro celkový vnitřní řád obrazu. Hartung – na rozdíl od Pollocka – vychází z předem daného záměru na základě řady předchozích skic a navazuje tak na Kandinského přípravný postup. Prudké gesto, kterým vrhá množství linií na plátno, však změní původní záměr, a tak do aktu malby vstupuje řízená náhoda. Jednotlivé tahy skládající se z množiny linií můžeme chápat jako samostatný tvar.

Míra jeho spontánnosti je daná volbou malířského náčiní a jeho úpravou. Autor používal různě sestrihaná košťata, jejichž stopy vržené prudkým gestem na plátno vykazují méně řádu než například při použití hřebenu. Rozdíl mezi Hartungem a Pollockem se projevuje nejen v přípravné fázi, ale i v průběhu aktu malby.

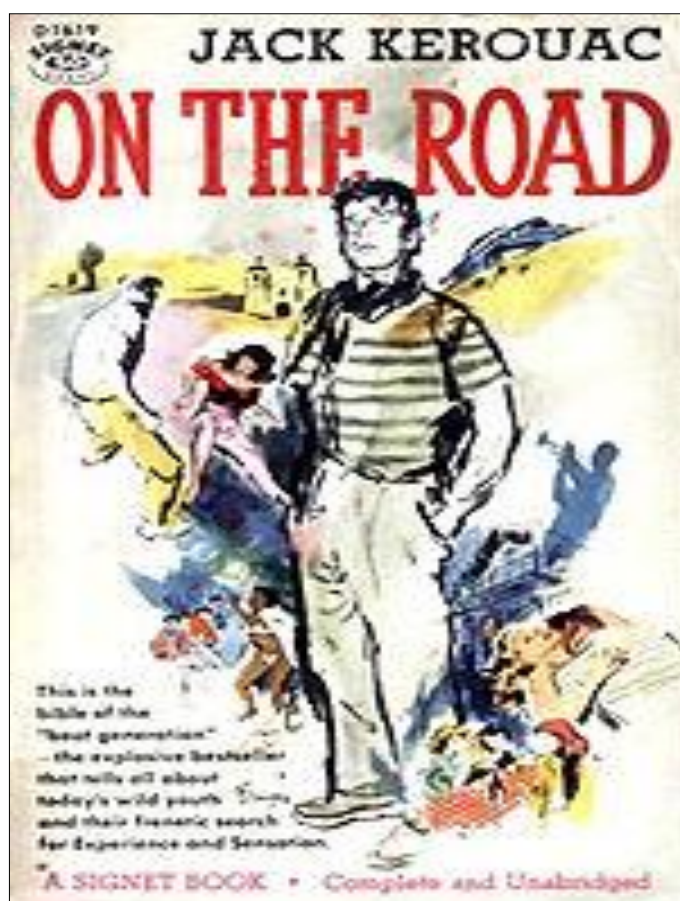


Hans Hartung-T1964-H31,1964

3.4 Jack Kerouack, proud vědomí a jeho román *Na cestě*

Stejně jako techniku psaní Joycova románu *Odysseus* můžeme připodobnit k obrazům Vasilije Kandinského, tak i Pollockovy obrazy mohou mít shodné rysy s dílem Jacka Kerouacka. V této kapitole se budeme věnovat uplatnění organického principu řádu v poválečné literatuře. Jako dobrý příklad nám poslouží kniha amerického spisovatele Jacka Kerouacka *Na cestě*. Jackson Pollock i Kerouack žili v Americe v 50. letech, byli tedy současníci a jejich vrcholná tvorba spadala právě do této doby. Při své tvorbě užívali spontánnost, svobodu a náhodu. Pollock byl o deset let starší a Kerouackův román *Na cestě* vyšel již po jeho smrti (1956), je však psaný spontánně jako tvoření drip-obrazů.

Jack Kerouac je největším prozaikem Beat generation⁶⁹ (spolu s Alanem Ginsbergem a Lawrence Ferlinghettim) a také jedním z nejvýznamnějších prozaiků americké a světové poválečné literatury. Toto básnické hnutí a jeho nonkonformní postoje a volání po autenticitě a vnitřní svobodě zaznamenaly ohlas po celém světě i u několika následujících generací.



Kerouac- Na cestě, 1958, první vydání

⁶⁹ Beat generation- beatníci, což se u nás překládá jako zbitá generace. Nazývá se tak sociální a literární hnutí části americké mládeže v druhé polovině 50. let a na počátku 60. let 20. století, které se otevřeně vysmívalo všem ustáleným hodnotám v životě, protestovalo proti apatii a strnulosti, provokovalo oplzlostí a někdy i politickými postoji, hledalo smysl života v „zvídavém tuláctví“, v orientální náboženské mystice (zen-buddhismus), v erotickém a narkotickém opojení. Byla to tedy generace „zbitá“ i „bláznivá“, zatracená i vyvolená zároveň. Jejimi hlavními představiteli byli básníci Allen Ginsberg, Gregory Corso. K hnutí se počítá i Lawrence Ferlinghetti a William Seward Burroughs. Jméno generaci vymyslel prozaik Jack Kerouack. (podle Karpatský, 2007, s. 53)

Pro všechny Kerouacovy texty je příznačná autobiografičnost. Prohloubil **metodu spontánního psaní** a zobrazil tzv. "ruksakovou revoluci". Nejslavnější z jeho knih se stal román *Na cestě* (*On The Road*) (1957), který napsal svou metodou spontánního psaní za tři týdny. Tato kniha se stala synonymem Kerouacova díla i stylu života. Jeho spontánní psaní znamenalo pravdivý záznam autentických zážitků bez literárních automatismů a klišé. Takový život a lidé, kteří jej dovedli žít, byli pro něj ideálem, jež se neustále pokoušel naplnit.

Spontánní próza je literární styl, který se rozšířil ve 20. století. Spisovatel zaznamenává své bezprostřední dojmy, postřehy a myšlenky. Text obsahuje dlouhá souvětí, která se skládají z ostře frázovaných vět. Vyznačuje se velkým množstvím citoslovcí, nespisovným jazykem, minimem interpunkčních prostředků. Díky tomu, že tento žánr staví na volném asociačním toku slov, má blízko k jazzovým improvizacím.

Když Kerouac tuto metodu spontánního psaní charakterizoval, prohlásil: *"Napíšu to tak, jak to bylo."* Na myšlenku, že lze psát bez jakékoli úpravy, ho přivedl Neal Cassady. Román *Na cestě* údajně napsal během tří týdnů na 30 metrovou roli japonského kreslicího papíru, bez jakéhokoli členění na odstavce, kapitoly a bez interpunkčních znamének. Šest let pak trvalo, než dílo přepsal do podoby, ve které mohlo být vydáno. Všechna nakladatelství ho odmítala. Ani kritici, když konečně v r. 1957 vyšel, jej většinou nepochopili. Vytýkali Kerouacovi nezvládnutý styl a morálně nevhodný obsah, se kterým autor souhlasil. Čtenáři ovšem vycítili sílu románu, a především díky nim se kniha stala "biblí" generace padesátých a šedesátých let a Kerouac rázem největším americkým spisovatelem.

Román pojednává o začínajícím spisovateli jménem Sal Paradise (Smutný Ráj-Kerouac), který se se svým přítelem Deanem Moriartym (Cassady) toulá po USA. Vyhledávají vzrušení, ve kterém hledají podstatu života- jak žít i jak psát. V postavách lze rozpoznat další beatniky pod pozměněnými jmény.

3.5 Závěr

Po druhé světové válce proces uvolňování schémat pokračoval jak v Evropě tak i USA. Organická kompozice se kvalitativně proměnila a proti sobě se dostaly odlišné přístupy akční malby (Jackson Pollock, Hans Hartung) a informelu (Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Antoni Tápies) a jejich různé typy organické kompozice.

V Kandinského období abstraktního expresionismu bylo možné alespoň intuitivně odlišit některé organické otevřené tvary, avšak v „drip-painting“ Jacksona Pollocka bylo rozpoznání jednotlivých tvarů absolutně vyloučené. To je důsledek maximální spontánnosti spojené se záměrným využitím náhody ale i nových malířských technik jako je dripping či slash painting.

Rozdíl mezi akční a informální malbou byl především ve východisku - zatímco v akční malbě šlo o samotný akt malby, východiskem informální malby byla existenciální situace. Důsledkem byl i odlišný přístup k náhodě. Pro akční malbu byla úloha náhody klíčová

a všechny prostředky směřovaly k jejímu vědomému využití, naopak v informální malbě byla náhoda jen přirozenou součástí spontánnosti procesu.

Podobná situace jako v malířství nastala i v poválečné hudbě. Do popředí se dostala maximální spontánnost absolutní aleatoriky, jejímž průkopníkem byl Earl Brown a John Cage a jejich hudba nesvázaná žádnými pravidly. Náhoda byla tedy společným jmenovatelem akční malby a aleatorické hudby, ale i informální malby a hudby témbřů.

Paralelou k organickému principu v malířství byl v literatuře Jack Kerouack, který byl známý svým spontánním psaním. Spisovatel zaznamenával své bezprostřední dojmy, postřehy a myšlenky v jeden tok asociací.

Cílem didaktické části je aplikace teoretických vědomostí přímo v praxi ve škole. V této části se soustředím na různé možnosti výtvarného vyjádření spontánnosti ve spojení s organickou kompozicí. Svůj projekt- výtvarnou řadu jsem ověřila v praxi a to na pražském víceletém gymnáziu Nad Alejí na Praze 6.

K volbě tématu abstraktního umění a organické kompozice také přispěl fakt, že se moc často nevyužívá při školní praxi. A právě tato novost a netradičnost mě lákaly. Byla jsem zvědavá, jestli žáky bude abstraktní umění zajímat a jestli se jim mnou připravené hodiny inspirované jednotlivými osobnostmi diplomové práce budou zamlouvat. V této části práce ukážu, jakým způsobem se může pojmout daná problematika ve školní výuce, co vše a jak lze s dětmi dělat.

Dále mě zajímalo, do jaké míry je abstraktní umění spolu se spontánním tvořením zahrnuto v RVP, jak na žáky působí samotná tvorba, jak je baví a jak je ovlivňuje. A nakonec jaký má vliv téma abstraktní umění spolu s organickou kompozicí na kreativitu, invenci a náročnost učitelovy přípravy na hodiny výtvarné výchovy. O této problematice pojednám v didaktické části diplomové práce.

1. Spontaneita a RVP, organický princip řádu a jeho smysl zařazení do výuky

Co a jak žáky ve výtvarné výchově učit nám říkají rámcové vzdělávací programy (pro základní vzdělávání a gymnázia), které vešly v platnost od školního roku 2008/2009 ve všech ročnících základních škol a od roku 2009/2010 na gymnáziích. Proto je toto téma velice aktuální. Pojem spontánnosti v RVP ZV nenajdeme. RVP totiž klade důraz především na vědomé činnosti, tzn., když žák něco tvoří, má vědět proč a jak.

Výtvarná výchova, spadající pod vzdělávací oblast Umění a kultura, je zde charakterizována jako předmět, který je postaven na tvůrčích činnostech, umožňující rozvíjet a uplatnit vlastní vnímání, cítění, myšlení, prožívání, představivost, fantazii a invenci. Tvůrčími činnostmi založenými na experimentování je žák veden k odvaze a chuti uplatnit osobně jedinečné pocity a prožitky a zapojit se na své odpovídající úrovni do procesu tvorby a komunikace. Přestože se zde o pojmech spontánnost či spontaneita nemluví, tato charakteristika směřuje k tomu, aby se žák projevoval spontánně a zároveň dokázal spontaneitu uplatnit při tvůrčí činnosti. Za tvůrčí činnost RVP považuje rozvíjení smyslové citlivosti, uplatňování subjektivity a ověřování komunikačních účinků. Detailněji se zaměřím na vzdělávací obsahy pro 2. stupeň ZŠ. Z tabulky očekávaných výstupů vybírám ty, které podle mého názoru podporují spontánní vyjadřování žáků: Po žácích se vyžaduje, aby při vybírání a vytváření vizuálně obrazných vyjádření uplatňovali a vyjadřovali vlastní zkušenosti, vjemy, představy a poznatky, což je v podstatě podmínkou spontánního tvoření. Stejně tak užívání vizuálně obrazného vyjádření k zaznamenání vizuálních zkušeností, zkušeností získaných ostatními smysly a zaznamenání podnětů z představ a fantazie. Zde se nám, stejně jako ve výtvarném umění, střetává spontánnost a výtvarné vyjádření podnětů z fantazie, představ, vyjádření pocitů a nálady a svou roli tu hrají i emoce. Podobně jako ve výtvarném umění, také u dětského výtvarného projevu se spontánnost předpokládá především ve spojení s expresivním přístupem, přestože to rozhodně není podmínkou.

Pojem expresivní vyjádření najdeme v RVP v učivu pro 2. stupeň. Pro téma spontaneity a expresionismu je důležitým bodem "*uplatňování subjektivity*". Žáci se mají seznámit

s prostředky pro vyjádření emocí, pocitů nálad, fantazie, představ a osobních zkušeností a s různými přístupy k vizuálně obrazným vyjádřením, včetně expresivního.

V rámcovém vzdělávacím programu pro gymnaziální vzdělávání oproti základnímu vzdělání nejde jen o vlastní tvořivou činnost, ale také o vnímání uměleckých děl i vlastní tvorby. Obsahem učiva jsou tematické celky odpovídající zmíněným základním okruhům. Obecně by studenti měli pochopit podstatné tendence vývoje výtvarné kultury, pochopit příčinné souvislosti historického vývoje výtvarného umění a získat poznatky umožňující samostatnou orientaci ve světě umění.

Součástí učiva je vývoj uměleckých vyjadřovacích prostředků podstatných pro porozumění aktuální obrazové komunikace. Žáci by se například měli seznámit, jak se osvobodil obraz od zavedeného zobrazování viditelného (Kandinskij, Kupka), dále s nefigurativním zobrazováním lyrické abstrakce. V RVP GV je také zmínka o učivu, které je založeno na tvůrčím potenciálu podvědomí (surrealismus) a sebeuvědomování diváka (akční tvorba)⁷⁰.

Každý vyučující si může téma spontánnosti, organického principu řádu a náhody uzpůsobit svému pojetí výuky, měl by se však držet obecných ustanovení zakotvených v rámcovém vzdělávacím programu. Rozhodně by učitelé neměli žáky o toto kreativní a spontánní tvoření ochudit.

Na druhou stranu si myslím, že dítě v hodině výtvarné výchovy nemůže tvořit zcela spontánně. Dítě je omezeno časem, kdy může tvořit, je mu zadáno téma, formát, výtvarná technika, event. způsob vyjádření. Také pokud se v hodině snažíme o vyjádření pocitů, nálad, názorů nebo chceme, aby žák spontánně vyjádřil svou emoci, nebude to jeho momentální emoce, ale sáhne do své zkušenosti a použije obrazové stereotypy. Je to pochopitelné, protože žije v určité kultuře, která používá určitý kulturní kód.



Dětská práce alá Jakson Pollock, výtvarný námět „Kde jsou hranice umění?“

⁷⁰ z www.rvp.cz

Není jednoduché vymezit hranice, co žákům zadat (téma, techniku,...) a v čem jim nechat volnou ruku. Vymezením hranic lze podle mého názoru regulovat míru spontánnosti při hodině. Projev dětí by měl být originální, neměl by zcela kopírovat východiska- ty by měly sloužit jen jako motivační materiál. V mé výtvarné řadě se žáci budou inspirovat díly Kandinského, Pollocka, Hartunga či Ernsta.

2. Výtvarná řada realizovaná na gymnáziu

Součástí výtvarné řady „**Tvoříme abstraktní umění**“, jež jsem realizovala na gymnáziu, je pět výtvarných námětů, které vycházejí ze společného tématu- ***náhoda, spontánnost, abstrakce a organický princip řádu***. Snažila jsem se jednotlivé náměty přizpůsobit věku žáků, které jsem měla učit. Pro každý výtvarný námět jsem hledala inspiraci u jednoho umělce, jehož tvorba je součástí mé diplomové práce.

Avšak prvotním motivačním materiálem pro dětské tvoření byly fotografie, resp. makrosnímky či mikrosnímky z živé a neživé přírody. Jako jejich zdroj mi sloužil internetový vyhledávač www.google.cz a internetová stránka s fotografiemi vesmírných těles- www.astro.cz/apod. Všechny snímky jsou paralelou k uměleckým dílům Kandinského, Pollocka, Hartunga, Ernsta a dalších. Spojitost živé a neživé přírody spolu s uměním je patrná v následující myšlenkové mapě. K ní je také potřeba vysvětlit, co obecně považujeme za živou a neživou přírodu, za makro a mikrofotografii.

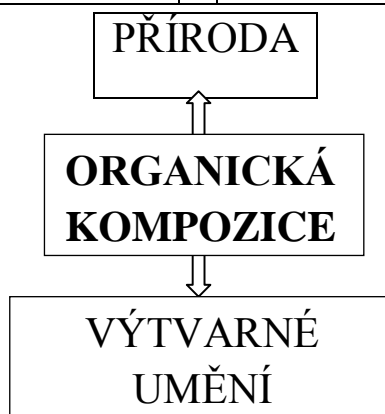
Organická neboli živá příroda zahrnuje všechny živé organismy ve vesmíru. Naproti tomu anorganická příroda neboli neživá příroda je příroda existující ve formě elementárních částic a polí v kosmu, ve formě atomů, které, spojené do molekul, tvoří rozmanité látky, z kterých jsou složeny hvězdy, planety a mezihvězdné substance.

Objekty patřící do živé a neživé přírody můžeme fotografovat. Makrofotografie vznikne fotografováním detailů s měřítkem zobrazení přibližně od 1:2. Nejčastěji se makrofotografie používá na fotografování drobných živočichů a rostlin. Díky tomu pak můžeme objevit nový svět, který není lidské oko schopno zachytit. Při zvětšení nad 30:1 hovoříme o mikrofotografii. Jsou to obecně snímky obrazů mikroskopických a submikroskopických objektů, zprostředkovaných nejčastěji mikroskopem. Uplatňují se zejména v přírodních vědách, ať už v geologii při analýze mikroskopické stavby hornin, nebo v organismální biologii při studiu povrchových i vnitřních struktur jednobuněčných mikroorganismů i buněk jako součástí tkání.⁷¹

Hlavním výstupním cílem didaktické řady je vyzkoušet si netradiční výtvarné formy malování. Žáci by měli rozvíjet svoji fantazii, kreativitu a představivost. Měli by spontánně tvořit, vyjadřovat pocity, hrát si s náhodou a barvou.

⁷¹ podle www.sk.wikipedia.org, www.cz.wikipedia.org

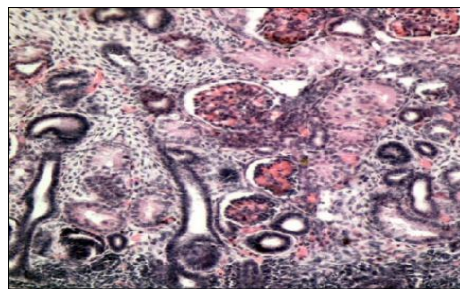
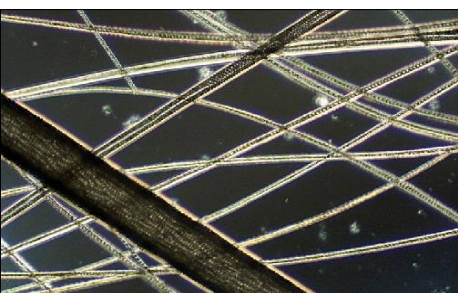
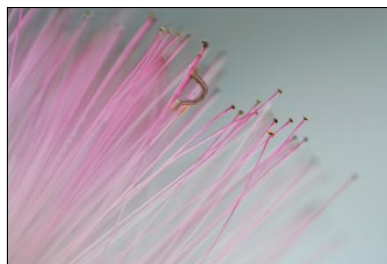
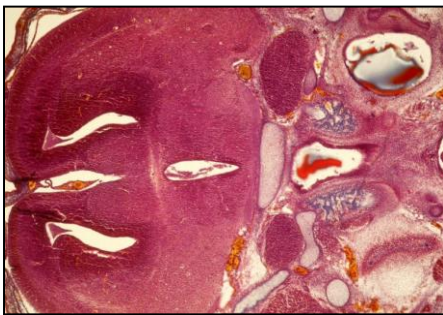
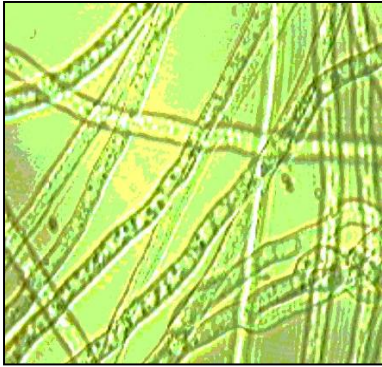
NEŽIVÁ PŘÍRODA (anorganická) jako motivace, parafráze	ŽIVÁ PŘÍRODA (organická) jako motivace, parafráze
MIKROSNÍMKY <ul style="list-style-type: none"> stavba hornin umělé prvky, vlákna krystaly 	MIKROSNÍMKY <ul style="list-style-type: none"> houby, plísně rostliny buňky
MAKROSNÍMKY <ul style="list-style-type: none"> planety, hvězdy, souhvězdí, galaxie → vesmír letecké snímky územních celků přírodní jevy- mraky, déšť 	MAKROSNÍMKY <ul style="list-style-type: none"> rostliny, květy živočichové



umění 1. pol. 20. století	umění 2. pol. 20. století	
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 20px;"> Vasilij Kandinskij abstraktní expresionismus </div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> Max Ernst absolutní surrealismus (dekalk) </div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 20px;"> akční malba </div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 20px;"> Jackson Pollock (Amerika) </div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> Hans Hartung (Evropa) </div>
	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> informální malba <ul style="list-style-type: none"> Jean Dubuffet Antoni Tápie </div>	

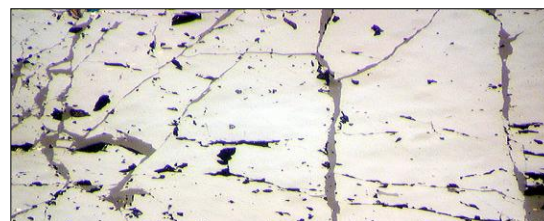
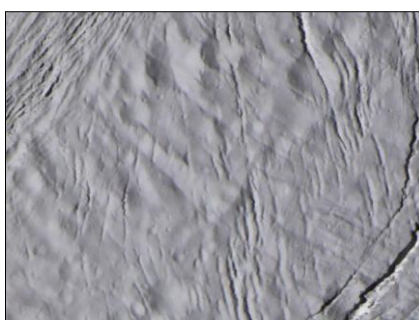
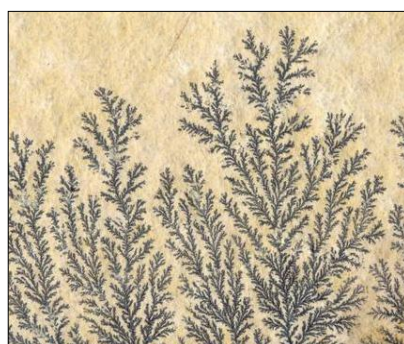
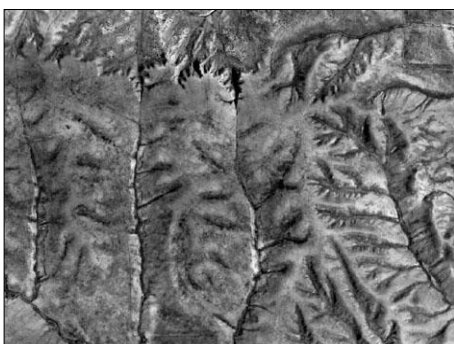
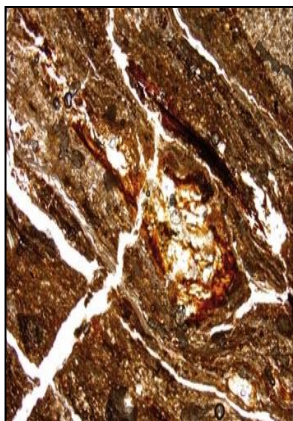
Motivační materiál z živé přírody

mikrosnímky, makrosnímky



Motivační materiál z neživé přírody

mikrosnímky, makrosnímky



2.1 Výtvarný námět č. 1: „Výtvarný orchestr“

- **Třída: 3. B**
- **Výtvarný námět:** Převod zvuku na papír. Snaha o zachycení melodie, rytmu, dynamičnosti a samotného působení hudby.
- **Výtvarný problém:** Umět vyjádřit své pocity na papír. Učení se spolupráce a tvoření ve skupinách. Zobrazení dynamiky barev, harmonie. Spontánní výběr barev. Schopnost užití fantazie.
- **Východiska:** Hudební ukázka vážné hudby Antonína Dvořáka: Slovanské tance. Ukázka děl Vasilije Kandinského, které lze komparovat s hudebními ukázkami Arnolda Schönberga.
- **Výtvarná technika a formát:** práce ve dvojčlenných skupinách, malba temperovými nebo vodovými barvami, formát papíru A2, A1.

První výtvarný námět nazvaný „Výtvarný orchestr“ určený pro kvartu je inspirovaný kompozicemi Vasilije Kandinského. Některá díla tohoto významného umělce jsou svými výrazovými prostředky podobné atonální hudbě Arnolda Schönberga. Jako ukázkou pro žáky jsem vybrala obraz *Imprese III (Koncert)*, který vznikl bezprostředně po Schönbergově prvním mnichovském koncertu roku 1911. Východiskem pro Kandinského byly nejenom vizuální dojmy, ale hlavně celková atmosféra a dojmy z Schönbergovy hudby.



Kandinskij- Imprese III, 1911

Žáci měli obdobný úkol. Měli převést své pocity a emoce z hudební ukázky Slovanské tance – 3. In A flat major od Antonína Dvořáka na papír. Měli zachytit melodii, rytmus i dynamičnost. V průběhu hodiny byl také vymezen prostor ke zpětné vazbě a představení vlastního uměleckého díla ostatním. Nakonec si měli společně sdělit, jak na ně ukázka zapůsobila a co v nich evokovala. Žákům jsem dávala otázky, např. *Jaké jste měli pocity při poslechu hudby? Jak na vás ukázka působila a co ve vás evokovala? Proč jste používali tyto barvy a co znamenají? Jak vysvětlíte, že většina z vás malovala nebo použila...? Co znamená, že se shodujete/odlišujete v... ?*

Jde o práci zcela spontánní a výsledek bylo těžké odhadnout předem. Na základě mého pozorování si ale myslím, že se tento námět neseťkal u dětí s velkým ohlasem.

Jako další motivační materiál jsem použila citaci od Miroslava Lamače z knihy *Myšlenky moderních malířů*, kde Kandinskij klade velký důraz na vztah mezi malířstvím a hudbou v kontextu doby. Tu jsem přečetla žákům, aby lépe pochopili vzájemnou propojenost jednotlivých oblastí umění.

„Podle mého názoru příbuznost mezi malířstvím a hudbou je zřejmá, ale tkví jistě velmi hluboko. Jistě znáte otázku asociací vyvolaných prostředky různých umění. Někteří vědci (především fyzikové), někteří umělci (především hudebníci) již dávno pozorovali, že hudební tón vyvolává asociace určité barvy. Či jinak řečeno, slyšíte barvu a vidíte tón. Vibrace vzduchu (tón) a světla (barva) tvoří jistě základ této fyzické příbuznosti. Ale to není jediný základ. Je jistě jiný: psychologický. Problém ducha.

Slyšeli jste nebo jste sami použili výraz oh, jaká chladná hudba nebo oh, jaká ledová malba! Máte dojem chladného vzduchu vnikajícího v zimě otevřeným oknem. A celé vaše tělo je nespokojené. Ale obratně využití teplých tónů a barev dává malíři i komponistovi možnost vytvořit hřejivá díla. Přímo pálivá.

Promiňte, ale je to opravdu malba a hudba, které vám způsobují (dosti zřídka sice) bolení břicha.

Jistě máte někdy dojem, jako by váš prst se dotýkal některých kombinací tónů nebo barev a byl přitom bodán. Je to opravdu tak, váš prst se dotýká malby nebo hudby jako hedvábí nebo sametu.

Nemá fialová jinou vůni než například žlutá? A oranžová? Jasně bleděmodrá?

A není také chuť těchto barev rozdílná? Jaká chutná malba! Když divák nebo posluchač vnímá umělecké dílo, účastní se také jazyk.

Hle, známých pět smyslů člověka.

Nemylme se, nevnímáte obraz jen očima. Bez vašeho vědomí vnímáte jej vašimi pěti smysly. ⁷²

⁷² Lamač, 1968, s. 192

Východiska- Vasilij Kandinskij



Kandinskij- Kompozice VII, 1913



Kandinskij- Obraz s bílou formou, 1913

Práce žáků





2.2 Výtvarný námět č. 2: „Cesta k abstrakci“

- **Třída: 4. B**
- **Výtvarný námět:** Přetvoření reálného zobrazení krajiny v abstraktní dílo. Inspirace procesem abstrakce Vasilije Kandinského.
- **Výtvarný problém:** Převedení prostoru krajiny do plochy barevnými skvrnami. Míchání barev.
- **Východiska:** Seznámení s osobností Vasilije Kandinského. Umělecký vývoj Kandinského- přechod od realistického zobrazení po abstrakci. Předlohy krajin od Clauda Moneta (Zapadající slunce, Skály v Belle-Ile, Lekniny), Antonína Mánesa (Krajina s Kokořínem), Vincenta van Gogha (Pfirsich blüte in der Ebene von Crau) a Viléma Nowaka (Labská krajina).
- **Výtvarná technika a formát:** Malba temperovými barvami, formát papíru A3.

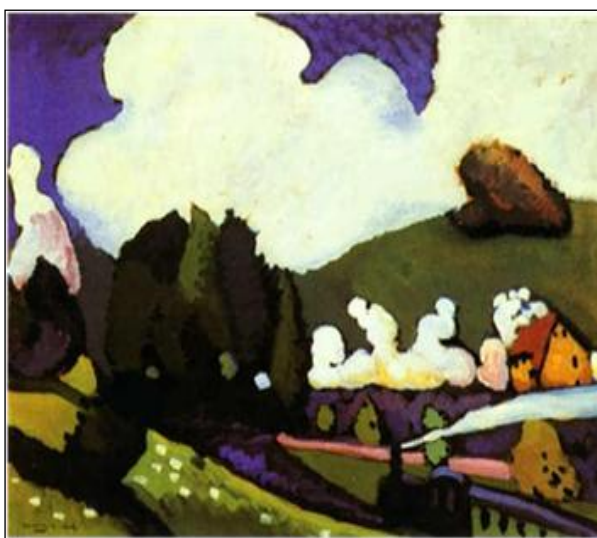
Druhým výtvarným námětem byla „Cesta k abstrakci“. Zde jsem se opět nechala inspirovat jedním z nejvýznamnějších umělců 1. poloviny 20. století- Vasilijem Kandinským. Na ukázkách jeho děl jsme s žáky studovali přechod od realistického tvoření až po abstraktní obrazy a názorně jsem jim ukázala, jak barva i linie přestávaly záviset na předmětné podobě skutečnosti.

Podle jednoho ze šesti obrazů s realisticky zobrazenou krajinou měli žáci vytvořit abstraktní verzi- tedy převést prostor krajiny do plochy barevnými skvrnami. Výsledkem tvoření měly být malby, na kterých předměty jsou rozeznatelné, jen pokud se malba položí vedle své předlohy. Pokud bychom ji viděli samotnou, rozpoznali bychom jen abstraktní tvary a žádný konkrétní předmět. Jako předlohy jsem vybrala některé známé a některé neznámé obrazy od Clauda Moneta (Zapadající slunce, Skály v Belle-Ile, Lekniny), Antonína Mánesa (Krajina s Kokořínem), Vincenta van Gogha (Pfirsich blüte in der Ebene von Crau- Broskvový květ v Ebene von Crau) a Viléma Nowaka (Labská krajina).

Cesta k abstrakci Vasilije Kandinského



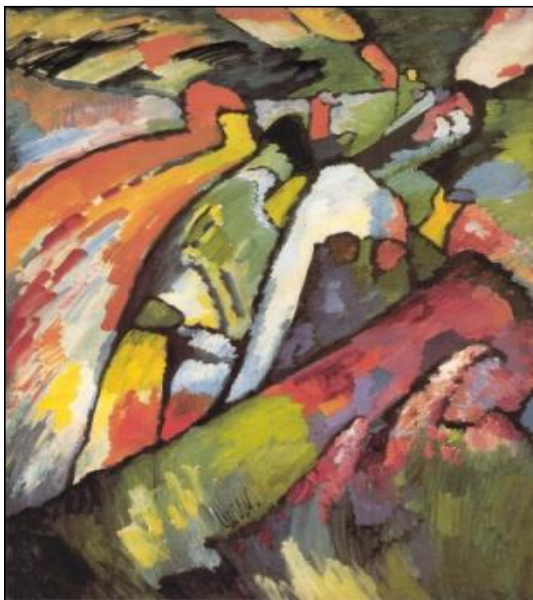
Modrý jezdec, 1903



Krajina u Murnau s lokomotivou, 1909



Vyhlídka na Murnau se železnicí a zámkem, 1909



Improvizace 7, 1910

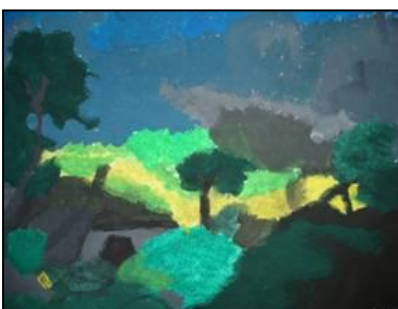
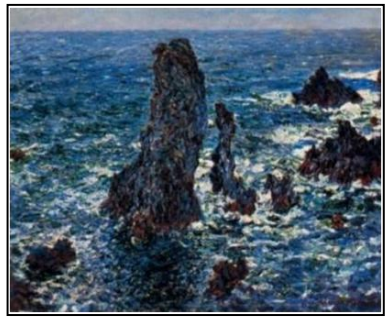


Imprese V (Park), 1911



Kompozice VII, 1913

Východiska a práce žáků





2.3 Výtvarný námět č. 3: „Kde jsou hranice umění?“

- **Třída: 4. A**
- **Výtvarný námět:** Tvorba akční malby podle obrazů Jacksona Pollocka.
- **Výtvarný problém:** Radikální a netradiční formy malování- poznání podstaty akční malby. Prožívání vnitřní dynamiky samotného aktu malování. Prožitek rychlosti a dopadu barvy na papír. Barevný kontrast, míchání různých odstínů barev.
- **Východiska:** Tvorba Jacksona Pollocka- akční malba. Seznámení s jeho osobností a jeho díly. Ukázka jeho samotného při práci.
- **Výtvarná technika a formát:** Malba tekutými temperovými barvami na velký formát. Dripping a slash painting.

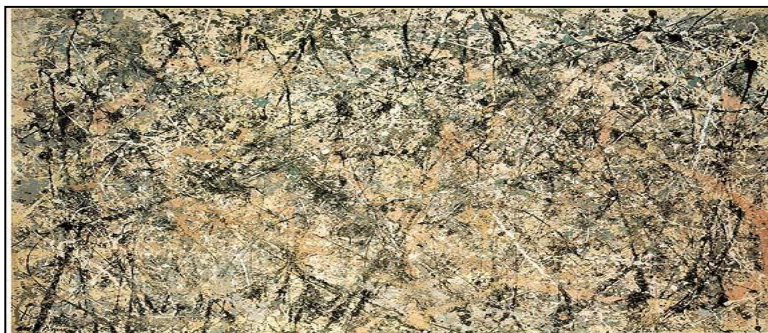
Třetí výtvarný námět s názvem „Kde jsou hranice umění?“ žáky kvarty velice zaujal. Před samotnou výtvarnou činností jsme si povídali, co ještě považují za umění a co pro ně umění již není. Inspirací pro žáky byly akční malby amerického umělce Jacksona Pollocka. Ukázala jsem jim jeden jeho obraz (Number 1, 1950 (Lavender Mist), Levandulová mlha), avšak nezmínila jsem jeho název. Žáci měli za úkol vymyslet pro sledované dílo vhodný název, pojmenovat ho. Dále jsem s nimi vedle rozhovor před obrazem pomocí otázek typu: *Jaký pocit nebo emoci asi Jackson Pollock měl, když maloval tento obraz? Jaké jsou zde tvary linií? Jaké barvy? Jak na vás dílo působí?* Nakonec se žáci dozvěděli skutečný název díla.



Pollock- Lavender Mist, Number 1, 1950

Poté žáci zkusili napodobit Pollockův styl malby a vytvořit vlastní drip-malbu, ve které měli vyjádřit své nálady a pocity. Vyzkoušeli si netradiční formu malování (dripping, slash painting) a doslova si užívali tuto výtvarnou hru. Mohli prožívat rychlost dopadu barvy na papír, dynamiku samotného aktu malování. Pro práci jsme využívali tekuté barvy a cákali jsme je štětcem nebo jsme je lili a kapali plastovými kelímky. Následoval rozhovor nad výtvarnými pracemi žáků a jejich zhodnocení.

Východiska- Jackson Pollock



Práce žáků



2.4 Výtvarný námět č. 4: „Zoologická zahrada“

- **Třída: 1. A**
- **Výtvarný námět:** Vytvořit barevný dekalk a výtvarnou interpretaci v něm najít nějaké zvíře. Výtvarné využití vzniklých náhodností a představ.
- **Výtvarný problém:** Seznámení se s technikou dekalku. Výtvarná interpretace, náhoda a spontánnost. Uplatnění světlostního a komplementárního kontrastu- kontrast a harmonie barev. Dekorativnost, stylizace.
- **Východiska:** Seznámení se s historií dekalku, osobnostmi, které dekalk využívaly ve svých uměleckých dílech: George Sandová, Óscar Domínguez, Max Ernst, Andy Warhol... Ukázky děl Vladimíra Boudníka, který v náhodných tvarech na zdech hledal konkrétní předměty.
- **Výtvarná technika a formát:** Technika dekalku (otisku), temperové barvy, černá tuš a pero. Formát papíru A3, A4.

Snad nejvíce žáky oslovil čtvrtý výtvarný námět s názvem „Zoologická zahrada“. Za úkol měli vytvořit barevný dekalk⁷³ a následně ho výtvarně interpretovat- najít v něm nějaké zvíře, které jim barevné skvrny připomínají. V této výtvarné hře se velice uplatnila náhoda a fantazie, která byla nezbytná pro výtvarné využití vzniklých barevných náhodností.

Jako motivační materiál jsem děti seznámila s osobnostmi, které dekalk využívaly ve svých uměleckých dílech: George Sandová, Óscar Domínguez, Max Ernst, Andy Warhol... V tomto námětu pokračovala paní profesorka i další hodinu, ve které s dětmi výtvarně interpretovala dekalky z minulého týdne.

Žáci nanесли barvy na čtvrtku a přitiskli na ni druhou čtvrtku a tlakem dlaněmi provedli tisk. Otiskování mohli provést vícekrát. Pro děti bývá jakékoliv otiskování velmi přitažlivé. Významnou roli při tom hrají zážitky, jejichž podstatou jsou zejména zrakové a hmatové, někdy i sluchové, čili (smyslové) vjemy. Podnět k nim dává samotné zacházení s barevnou hmotou, kdy jsou děti v úzkém kontaktu s materiálem. Náhoda, coby tvůrčí princip nabízený žákům, a také snadnost docílení atraktivní barevné skvrny fungovaly jako nejvíce motivující.

Podnětně ale působí i překvapivost výsledných otisků a fakt označování a proměňování. Prostřednictvím otisků se děti zmocňují prostředí - zanechají v něm stopu, a zároveň ho přetváří.

Dekalk je založen na řízené náhodě. Výběr, množství a umístění barev však není náhodné. Podstatné uplatnění náhodných momentů je obsaženo až při otiskování. Dekalk se v původním provádění vyznačuje mírně plastickými strukturami. Tempera má vhodnou konzistenci zaručující tvorbu oněch struktur, které otisk činí dekalkem. Výslednou podobu otisku lze dopředu odhadnout jen přibližně, protože se při tisku barevná hmota nekontrolovaně pohybuje. Jejich tvarovost jeví příbuznost s tvarovostí, kterou nacházíme například v leteckých snímcích nějakých výškově členitých územních celků nebo s tvarovostí tzv. dendritů ze světa hornin a krystalů a nebo s tvarovostí stromů, keřů atp. I fotografie těchto přírodních úkazů byly použity jako motivační materiál pro dekalk.

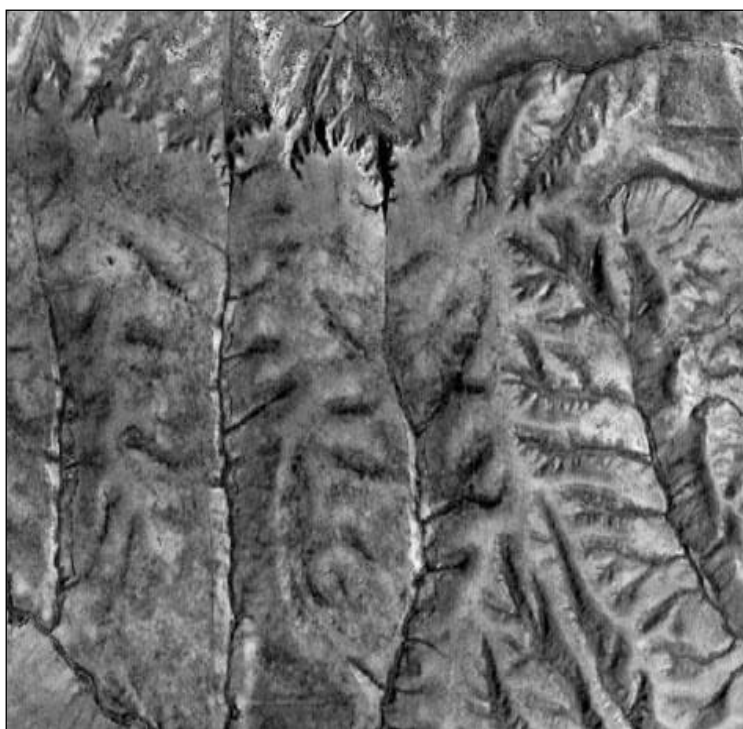
⁷³ **dekalk** (z franc.) otisk barev nanesených na jakékoli podložce na přiložený papír nebo plátno (Blažíček; Kropáček, 1991)

Žáci byli upozorněni, že v tradičním pojetí dekalku se nepředpokládá příliš mnoho pohybů vrchní podložkou. Snaha udržet „čistou“ barevnost k dekalku patří a velký počet pohybů přináší přílišné míšení barev a nepestrou barevnost. Po zaschnutí barev v dekalku žáci hledali tvary připomínající zvíře reálné či fantazijní, a to zvýraznili černou tuší.

Výtvarná interpretace je založená na pojmech hledání a dotváření. Žák- interpret je předem orientován k nějakým představám- v našem případě ke zvířeti.

Hledání představuje aktivitu, v níž žáci zacházejí se svými prekoncepty zvířat a s prekoncepty jejich obrazů. Znamená učinit ona zvířata viditelnějšími pro ostatní a potvrdit tak své objevitelství. Žáky v podstatě čeká v druhé části výrazové hry výtvarný výklad barevné struktury. Technika dekalku zajišťuje, že není možné se při výtvarné interpretaci otisku věrně přidržovat podob skutečnosti. Žák musí reagovat na barevnou strukturu, která vznikla na základě (kontrolované) náhody.

Na závěr měli žáci své zvíře pojmenovat. Jméno se stalo součástí výtvarného řešení a měli ho umístit tak, aby jako kresebný motiv nebylo umístěno izolovaně, aby nenarušilo soudržnost celkového tvaru.



letecký snímek výškově členitého území

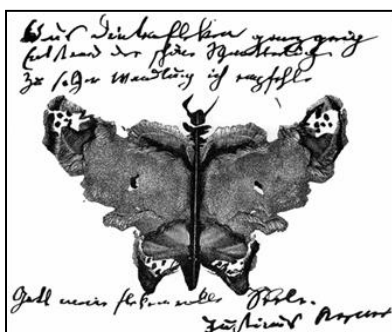
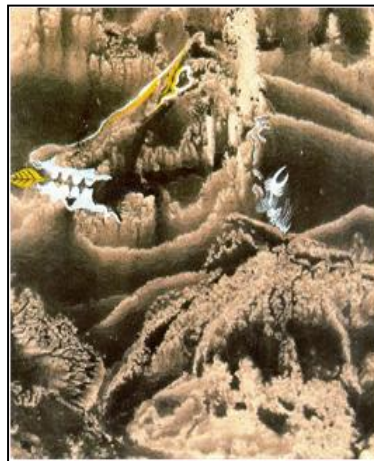
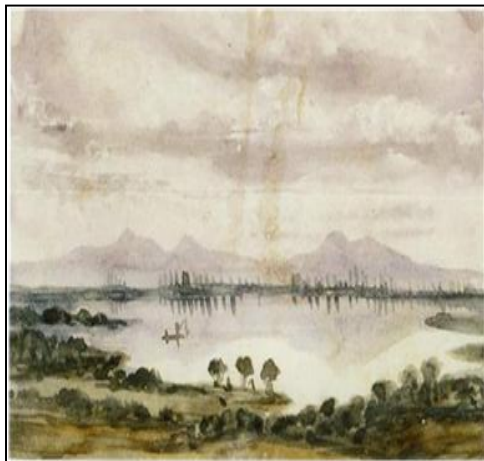


dendrit

Východiska- Vladimír Boudník

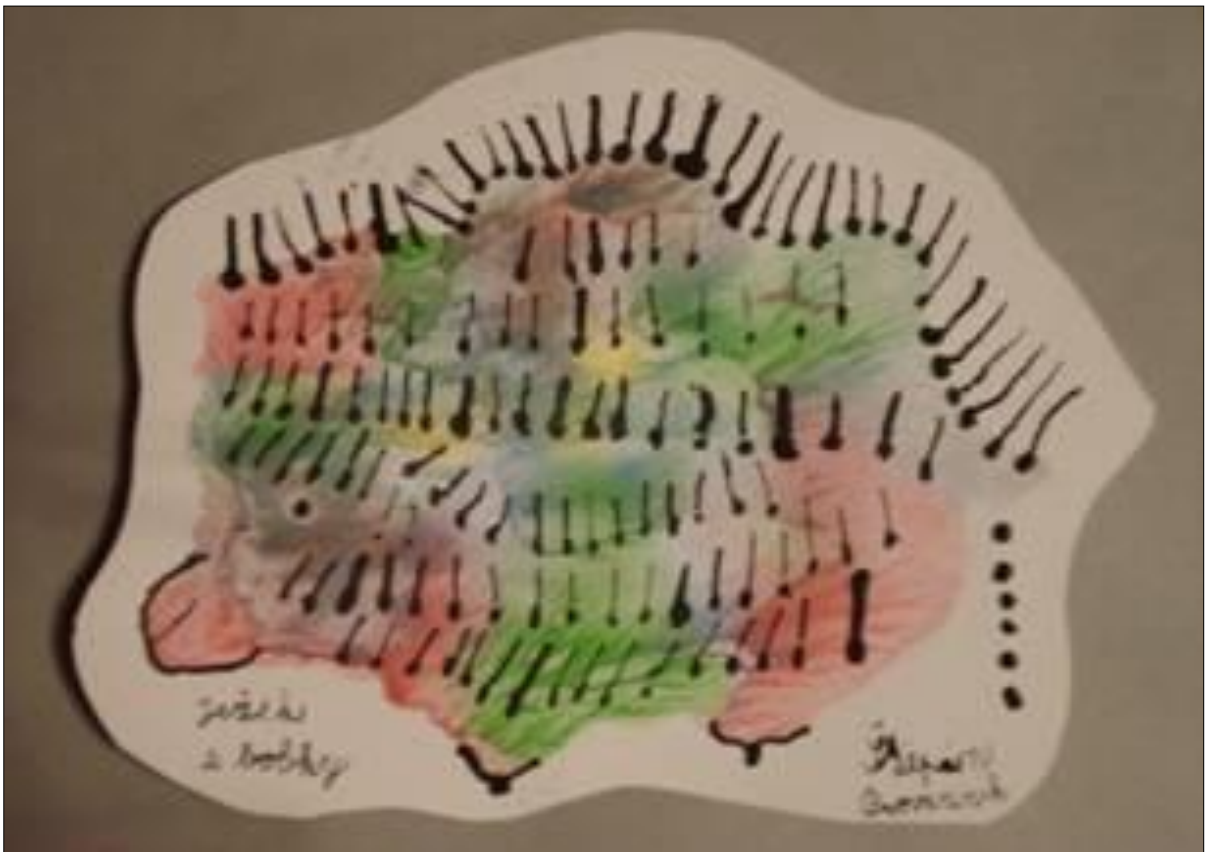


Východiska-dekalk



Práce dětí





2.5 Výtvarný námět č. 5: „Evropské akční malířství“

- **Třída: 1. A**
- **Výtvarný námět:** Spontánní a intuitivní tvorba inspirovaná akční malbou Hanse Hartunga. Plastické tvoření, rozrývání tenké barevné vrstvy lepidla na tapety. Různými nástroji necháváme na papíře zcela náhodné otisky a vrypy.
- **Výtvarný problém:** Uplatnění náhody i řádu dohromady. Nechat se unášet hlubokými emocemi, vyjádřit svůj duševní stav. Dynamická tvorba. Kontrast teplých a studených barev.
- **Východiska:** Seznámení s osobností Hanse Hartunga, ukázka jeho tvorby.
- **Výtvarná technika a formát:** Lepidlo na tapety, tónovací barvy, temperové barvy, rýtko, špachtle, starý kartáček na zuby, hřeben, vidlička, špejle,... Formát papíru A3.

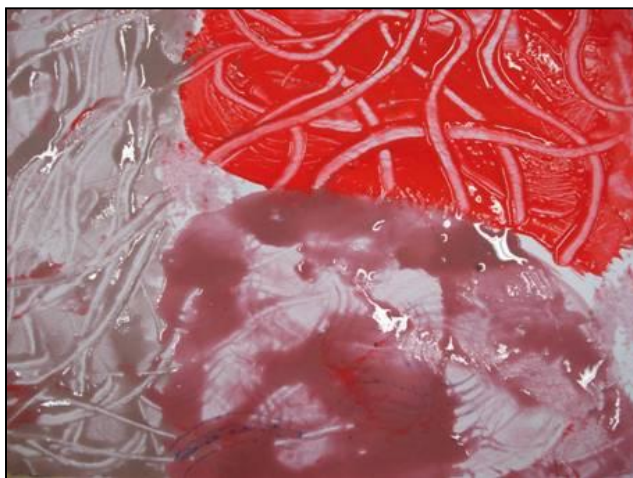
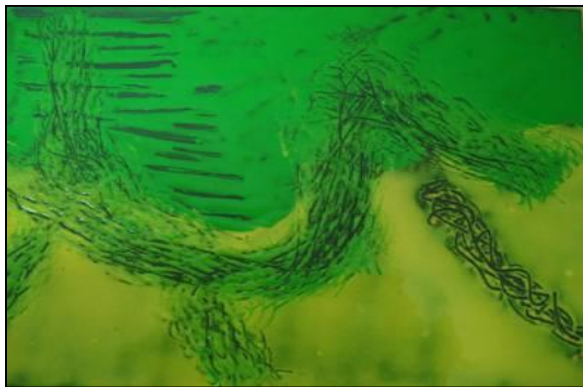
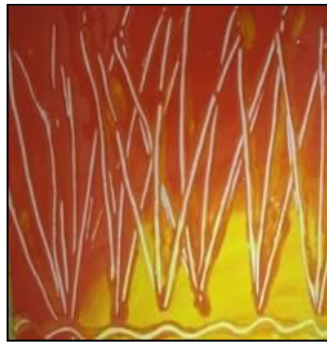
Poslední námět jsem pojmenovala „Evropské akční malířství“ a žáci v něm měli možnost se seznámit s osobností akční malby Hansem Hartungem. Spontánně, intuitivně a dynamicky rozrývali různými nástroji (hřeben, vidlička, rýtko, špachtle,...) barevné vrstvy lepidla na tapety a zanechávali otisky a vrypy. V jejich díle se uplatnila náhoda i řád dohromady. Děti se nechaly unášet hlubokými emocemi a vyjádřily tak svůj duševní stav.

Tvoření akčních maleb alá Hans Hartung si žáci oblíbili. Tato technika by jistě šla použít i pro jiná témata. Trochu těžké bylo během této práce udržet čistotu, proto je lepší využívat učebnu určenou pro výtvarnou výchovu, pokud je ve škole k dispozici. A druhou podstatnou podmínkou je dostatek prostoru, kde můžou hotové práce poměrně dlouho schnout.

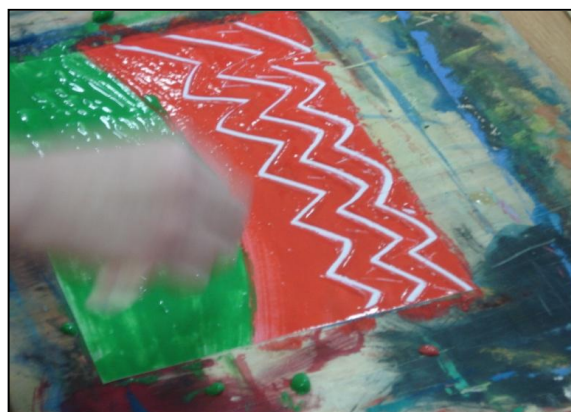
Východiska- Hans Hartung



Práce žáků



Při práci...



Výstava na PedF UK

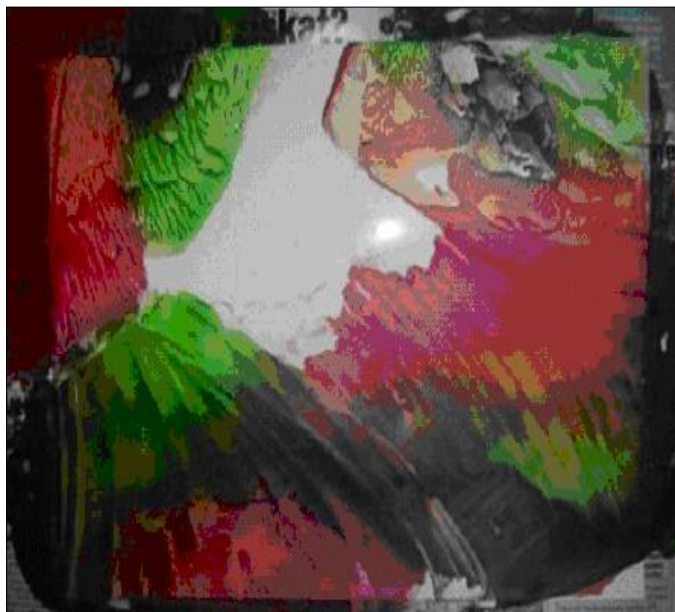


Pro každý námět výtvarné řady jsem užila mnoho obrazových ukázek jednotlivých umělců a spousta fotografií živé a neživé přírody, které byly jistou paralelou k umění. Zajisté to pro děti mělo dostatečnou motivační funkci. Žáci při práci poznali nejen významné osobnosti umění a jejich díla, ale i netradiční výtvarné techniky, jež používali (dripping, slash painting, dekalk či rozrývání barevné vrstvy).

3. Výtvarné techniky založené na náhodnosti a spontaneitě tvůrce

Další výtvarné techniky, které se mohou využívat s dětmi při hodinách výtvarné výchovy, které využívají náhodu a spontánnost a tvoří tak dílo s organickým principem, jsou například enkaustika, aktivní grafika, akumulace a frotáž.

Enkaustika je originální technika, při které mohou vznikat spontánní improvizace plné barev. Pro tuto techniku je potřeba stará nenapařovací žehlička nebo žehlička přímo určená pro enkaustiku, voskovky různých barev, křídový papír a staré noviny jako podložka.

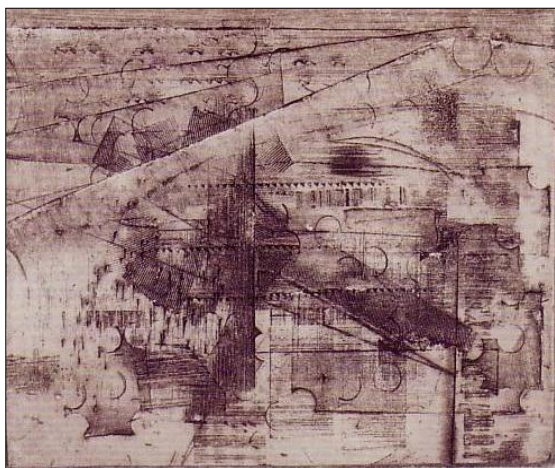


Na staré noviny si připravíme křídový papír. Naneseme na žehličku pouhým přiložením voskovky. Žehlička nemusí být hodně rozpálená, stačí, když se vosk rozteče. Můžeme použít jakékoliv barvy nebo třeba jen jednu. Žehličku otočíme a položíme ji na nesavý papír. Pomalu ji posouváme, můžeme zkusit i jiné pohyby kroužením dokola nebo jakoby sekání hranou žehličky. Pokud obrázek není celý pokryt voskem, nanese opět vosk na žehličku a přiložíme ji do míst, kde není na papíru vosk. Žehličku bychom průběžně při malování měli čistit. Čistota je důležitá, přestože při smíchání zbytků vosků většinou vznikne barva ne příliš krásná a výtvar by znehodnotila.

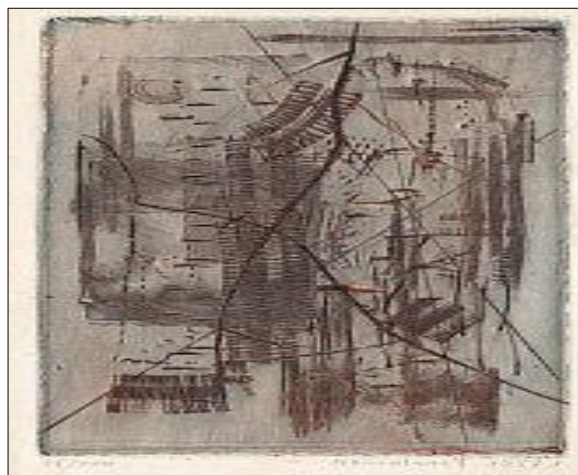
Malba technikou enkaustiky je hodně improvizací. Možností malování voskem je nesčetné, můžeme malovat plochou žehličkou, hranou žehličky, špičkou atd... Fantazii se meze nekladou.



Každý materiál, přírodniny a drobné předměty zanechávají po sobě stopy, které žáky mohou vést k **aktivní grafice**. Žáci náhodně přilepí různé materiály a předměty na pevný podklad, a vytvoří tak matrici pro grafický tisk, která připomíná plošnou asambláž. Takto připravenou matrici natřou barvou a přiloží ji na čistý papír. Výsledný otisk by měl připomínat nepořádek nebo náhodně rozházené předměty. Pro žáky určitě nebude téma nepořádku cizí, protože každý se s ním již dostal do styku. Jako motivační materiál by pro žáky měly sloužit aktivní grafiky Vladimíra Boudníka.



Boudník: Aktivní grafika, 1959



Boudník: Aktivní grafika

Žáci se učí vidět v prostých věcech věci pozoruhodné. Předměty či přírodniny mohou vyčleňovat z jejich přirozeného prostředí a dělat z nich objekty- **akumulace**. Aby hledání a sbírání předmětů nebo přírodnin nebylo samoučelné, spojujeme je se závazným tématem. Žáci mají za úkol do prázdných sklenic nebo plastových lahví náhodně poskládat předměty stejného druhu, tvaru, barvy či velikosti. Pokud žák sbírá stejné nebo příbuzné předměty, využívá především jejich množství a v něm jejich odlišnosti. Výtvarným objektem se stává celá sbírka předmětů, které mění svůj smysl i smysl nádoby.⁷⁴ Východiskem a zároveň motivačním materiálem jsou pro žáky Armanovy akumulace, které tvoří strukturu jako syntézu řádu a svobody (náhoda je princip spontánnosti). Dílo tvoří náhodně akumulované předměty nejrůznějšího druhu, které jsou nasypány do plexisklových baněk.



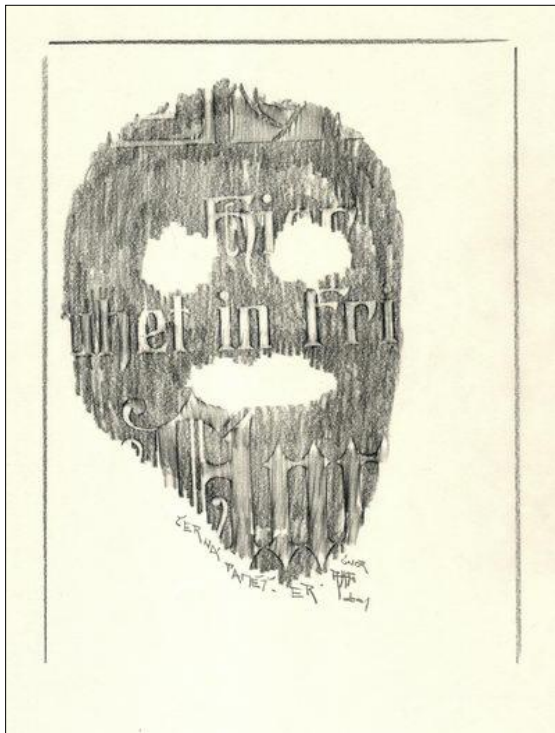
Arman- Akumulace elektrických holicích strojků
1968



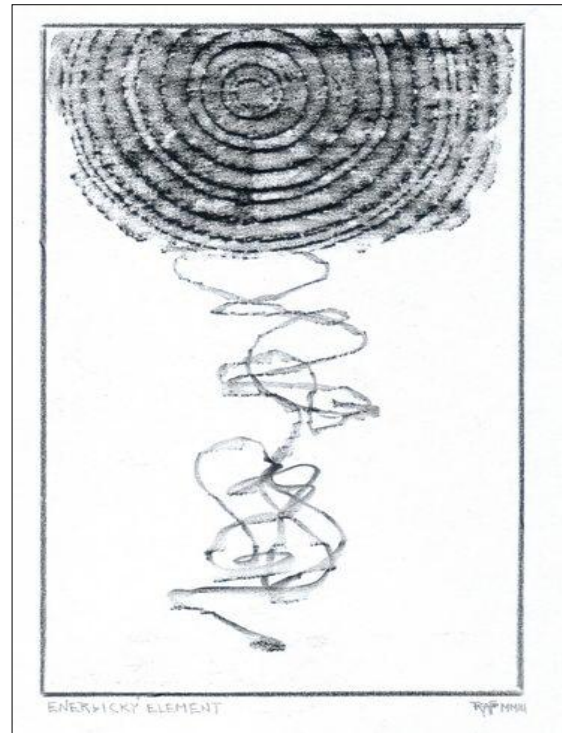
Arman- Akumulace aut, 1985

Frotáž, originální techniku absolutního surrealismu, objevil ve 20. letech 20. století Max Ernst. Je to technika plná uvolnění, fantazie a obrazotvornosti, náhody a hravosti. Žáci položí list papíru na určité struktury, například dřevo, kůru stromu ad. a přejíždí po nich tužkou nebo rudkou. Několikerým opakováním tohoto postupu získají sérii překvapivých otisků, které na závěr mohou opatřit bizarními názvy. Frotáž můžeme používat v kombinaci s mnoha různými technikami nebo jako východisko pro další postupy, například pro koláž. Známou českou osobností, která se věnuje technice frotáže, je Radek Fridrich.

⁷⁴ podle Věra ROESELVÁ.: Techniky ve výtvarné výchově. Sarah, Praha 1996.



Fridrich- frotáž



Fridrich- frotáž

4. Působení tématu na žáky a jeho vliv na učitele

Myslím si, že spontánní tvorba či tvoření bez předem promyšleného schématu, na žáky velice pozitivně působí v mnoha stránkách. Jak jsem již uvedla výše, žák však nikdy nemůže ve škole tvořit zcela spontánně, vždy je omezen nějakým faktorem- například formátem, technikou či výsledným požadavkem učitele. Žák při tvorbě rozvíjí svoji fantazii, obrazotvornost a představivost. Dílo vzniká jako by samo bez řízeného přemýšlení. Téma organické kompozice vybočuje z klasické představy výtvarné výchovy, kdy učitel žáky musí učit, jak něco namalovat či udělat, ale žáci vychází z podstaty jich samých. Tím musí nahlédnout do sebe sama, a to je také příležitost, kterou v rámci výuky neznají, protože povětšinu výuky si jen osvojují kompetence.

Spontánní tvoření, tvoření na základě náhody či fantazie bez předem promyšlené struktury může být pro mnoho žáků náročné. Žáci nemají žádnou konkrétní představu výsledku, o kterou se mohou opřít, a proto je důležité žáky nějakým způsobem motivovat. Důležité je použít bohatý motivační materiál, který žáky naladí na práci. Naopak někteří žáci motivaci nepotřebují a spontánní nebo náhodné tvoření je zaujme. Přesto učitel musí podat jasnou instrukci, jak tvořit, aby žáci pochopili, že není nic dobře či špatně, ale vše je správné, že veškeré výtvořky jsou jedinečné. Učitel má ocenit všechna díla a to vyžaduje určitou vnitřní kázeň a nadhled.

Učitel by si měl předem výtvarné etudy zkusit, než je zadá žákům, aby sám pocítil na vlastní kůži, co při tom asi budou oni sami prožívat. Bude se mu vše také hodit při závěrečné diskusi s dětmi o jejich výtvořech, kde může využít i vlastní zkušenosti- brainstorming na závěr hodiny.

5. Závěr

Třetí část práce se věnovala převážně didaktickému využití organického principu ve školní výuce. Výtvarnou řadu „Tvoříme abstraktní umění“ jsem úspěšně vyzkoušela v praxi na pražském víceletém Gymnáziu Nad Alejí v Praze 6. Techniky využívající spontaneitu a náhodu, které jsem využila při praxi, jsem doplnila o další zajímavé- enkaustiku, aktivní grafiku, akumulaci a frotáž.

Také se v této didaktické části pojednalo o pojetí spontánnosti v RVP a v hodinách výtvarné výchovy, o působení spontánního tvoření či tvoření založeném na organickém principu řádu na žáky nebo o roli učitele v hodině výtvarné výchovy s výše uvedeným tématem.

IV. Závěr

Cílem předložené práce bylo postihnoutí vývoje organické kompozice v umění 20. století- v malířství, hudbě a literatuře. Nesnažila jsem se o úplný výklad, ale o základní přehled, a proto je nutné chápat moji diplomovou práci jen jako začátek práce s tak obširným tématem.

Doposud není téma organické kompozice uceleně zpracováno v jedné publikaci a zájemce o toto téma musí nahlédnout do více zdrojů. Čtenář pak nemá informace zcela přehledně u sebe a mohou se zdát být útržkovitými.

Při popisu organické kompozice bylo nutné na začátku objasnit základní pojmy, které čtenáře diplomové práce uvedly do tématu. Nutné bylo i zasazení tématu do historických souvislostí, které objasnily vznik organické kompozice.

Ve všech oblastech umění docházelo k uvolňování pevného řádu a umělci tak dospěli k osvobozujícímu přechodu – od tradiční tvorby k absolutnímu využití jednotlivých prostředků náhody a k porušování dosud zavedených pravidel. Již od romantismu se prosazovalo abstrahování tvaru a toto abstrahování vrcholilo na přelomu 19. a 20. století vznikem abstraktního malířství. Proces postupného odpoutávání od schématu je zřetelně patrný na dílech Vasilije Kandinského, jejichž východiskem nebyla předem daná konstrukce kompozičního schématu, ale proces postupného formování v tvůrčím aktu.

Organická kompozice v 2. pol. 20. století se kvalitativně proměnila a proti sobě se dostaly odlišné přístupy akční malby (Jackson Pollock, Hans Hartung) a informelu (Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Antoni Tápies) a jejich různé typy organické kompozice. V Kandinského období abstraktního expresionismu bylo možné alespoň intuitivně odlišit některé organické otevřené tvary, avšak v „drip-painting“ Jacksona Pollocka bylo rozpoznání jednotlivých tvarů absolutně vyloučené. To byl důsledek maximální spontánnosti spojené se záměrným využitím náhody ale i nových malířských technik jako je dripping či slash painting.

Také v hudbě existoval obdobný proces postupného osvobozování výrazových prostředků. Hudba začala opouštět tradiční tonální systém, to znamenalo, že od tohoto okamžiku se stávala atonální. Skladatelé- například Arnold Schönberg- přešli od přísných pravidel spoutané tonální hudby ke svobodě volné atonality. V poválečné hudbě se do popředí dostala maximální spontánnost absolutní aleatoriky, jejímž průkopníkem byl Earl Brown a John Cage a jejich hudba nesvázaná žádnými pravidly. Náhoda byla tedy společným jmenovatelem akční malby a aleatorické hudby, ale i informální malby a hudby témbů.

Paralelu k organickému principu bylo možné najít i v literatuře. Velice známým spisovatelem využívajícím techniku proudu vědomí byl James Joyce se svojí knihou *Odyseus*, ve které se soustředil na zachycení rozumově neupraveného toku podnětů vznikajících ve vědomí i podvědomí člověka. Odvrátil se od vnějšího světa a zaznamenal jen to, co se děje v lidském nitru. Příkladem v poválečné literatuře je Jack Kerouack, který byl známý svým spontánním psaním. Spisovatel zaznamenával své bezprostřední dojmy, postřehy a myšlenky v jeden tok asociací.

V didaktické části jsem pojednala o pojetí spontánnosti v RVP a v hodinách výtvarné výchovy, o působení spontánního tvoření či tvoření založeném na organickém principu řádu na žáky nebo o roli učitele v hodině výtvarné výchovy s výše uvedeným tématem. Výtvarnou řadu „Tvoříme abstraktní umění“ jsem úspěšně vyzkoušela v praxi na pražském víceletém gymnáziu. Techniky využívající spontaneitu a náhodu, které jsem využila při praxi, jsem doplnila o další zajímavé- enkaustiku, aktivní grafiku, akumulaci a frotáž. Tím jsem nastínila další možnosti práce s dětmi.

V. Seznam použité literatury:

- Adorno, Th. W.: *Vers une musique informelle*. In Nové cesty hudby. Editio Supraphon, Praha- Bratislava 1970.
- Baleka, J.: *Výtvarné umění*. Academia, Praha 1997. ISBN 80-200-0609-5.
- Bernardová, E.: *Moderní umění 1905-1945*. Paseka, Praha 2000. ISBN 80-7185-291-0.
- Blažíček, O. J.; Kropáček, J.: *Slovník pojmů z dějin umění*. Odeon, Praha 1991. ISBN 80-207-0246-6.
- Bláha, J.: *Alexander Calder a Earle Brown, Kinetické umění a alegorika a Music for Tape*. Cyklus Hudba a obraz, Hudební výchova, roč. 2001, č. 3, 2.strana obálky.
- Bláha, J.: DESPOCIE ABSTRAKCE A ALEATORIKY- Vývojové tendence ve výtvarném umění a hudbě po 2. světové válce (40. a 50. léta)- kapitola připravované knihy *Tradice a současnost v anglickém a americkém výtvarném umění a hudbě*, 2010.
- Bláha, J.: *Křížovatka geneze moderního malířství a hudby*. UK PedF, Praha 2007. ISBN 978-80-7290-291-0.
- Bláha, J., Slavík, J.: *Průvodce výtvarným uměním V*. Vydavatelství a nakladatelství Práce, Praha 1997. ISBN 978-80-7361-038-8.
- Bláha, J.: *Struktura výtvarného a hudebního díla*. Rukopis.
- Bláhová, T.: *Náhoda jako princip. Pollock – Cage – Cunningham – Joyce*. Diplomová práce. Katolická teologická fakulta, Ústav dějin křesťanského umění, Praha 2009.
- Foster, H., Kraussová, R., Bois, Y., Buchloh, B.: *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart 2007. ISBN 978-80-7209-952-8.
- Golding, J.: *Cesty k abstraktnímu umění*. Barrister & Principal, Brno 2003. ISBN 80-86598-48-9.
- Hartl, P., Hartlová, H.: *Psychologický slovník*. Portál, Praha 2000. ISBN 80-7178-303-X.
- Hessová, B.: *Abstraktní expresionismus*. Taschen/Slovart, Praha 2006. ISBN 80-7209-840-3.
- Hilský, M.: *Modernisté*. Torst, Praha 1995. ISBN 80-85639-40-8.
- Hřčková, N.: *Dějiny hudby VI. 20. století (1)*. Ikar, Praha 2006. ISBN 80-249-0808-5.
- *Ilustrovaný encyklopedický slovník I. díl A-I*. Academia, Praha 1980.

- Kandinsky, W.: *O duchovnosti v umění*. Triáda, Praha 1998. ISBN 80-86138-06-2.
- Karpatský, D.: *Malý labyrint literatury*. Albatros, Praha 1997. ISBN 80-00-00527-1.
- Krauss, R. E.: Optické nevědomí, in: Tomáš POSPÍŠIL (ed.): Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky, Praha 1998. ISBN 80-238-1286-6.
- Lamač, M.: *Myšlenky moderních malířů*. Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1968.
- Macura, V. a kolektiv: *Slovník světových literárních děl 1/ A-L*. Odeon, Praha 1989. ISBN 80-207-0948-7.
- Nápravová, Z.: *Abstrakce a skutečnost*. Diplomová práce. UK PedF, katedra výtvarné výchovy, Listopad 2008.
- Neubauer, Z.: *O náhodě a spontaneitě*. In Vesmír 74, 646. 1995/11.
- Pohribný, A.: *Malý labyrint výtvarného umění*. Státní nakladatelství dětské knihy, Praha 1968.
- Pokorný, M.: *Odezvy a znaky: Homér, Dante a Joyceův Odysseus*. Jitro, Praha 2008. ISBN 978-80-86985-07-7.
- Roeselová, V.: *Techniky ve výtvarné výchově*. Sarah, Praha 1996. ISBN 80-902267-1-X.
- Ruhrberg, K., Schneckenburger, M., Frickeová, Ch., Honnef, K.: *Umění 20. století*. Taschen/nakladatelství Slovart, Praha 2004. ISBN 80-7209-521-8.
- Skoumal, A.: Doslov, in: James JOYCE: *Odysseus*. Argo, Praha 1993. ISBN 80-85794-13-6.
- Turková, M.: *Spontánnost v umělecké tvorbě a v dětském výtvarném projevu. Neoexpresionismus, jeho kořeny a role v umění 2. poloviny 20. století*. Diplomová práce. UK PedF, katedra výtvarné výchovy, Duben 2008.
- Worringer, W.: *Abstrakce a vcítění*. Triáda, Praha 2001. ISBN 80-86138-35-6.

Internetové zdroje:

- www.astro.cz/apod-obrazky
- Arnold Schönberg [online]. [cit. 2010-02-27]. Dostupné z WWW: <http://xn--www-rp0a.schoenberg.at/>.
- Artefiletika [online]. 2004 [cit. 2010-02-07]. Dostupné z WWW: <http://www.artefiletika.cz/modules/articles/article.php?id=23>.
- ARTMUSEUM.CZ: James Ensor [online]. 2008 [cit. 2010-02-04]. Dostupné z WWW: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=116.
- CITARNY.CZ DOBRÉ KNIHY- Rone, Julia: Odysseus- James Joyce, román století [online]. 2009 [cit. 2010-02-07]. Dostupné z www: http://www.citarny.cz/index.php?option=com_content&view=article&catid=21:beletrie-pro-dospole-&id=1539:odysseus-james-joyce-roman-stoleti&Itemid=3767.
- Earle Brown [online]. [cit. 2009-12-09]. Dostupné z WWW: <http://www.earle-brown.org/>.
- Galerie Umění ARTCHIV- Paul Gauguin [online]. 1999 [cit. 2010-03-08]. Dostupné z WWW: <http://www.artchiv.info/GALERIE/OBRAZ/10353--Paul-Gauguin--Zluty-Kristus.html>.
- <http://www.google.cz-obrazky>
- Hans Arp [online]. 2010 [cit. 2010-11-12]. Dostupné z WWW: http://cs.wikipedia.org/wiki/Hans_Arp.
- Jack Kerouac [online]. 2010 [cit. 2010-03-08]. Dostupné z WWW: http://cs.wikipedia.org/wiki/Jack_Kerouac
- Jeřábková, Zlatina: Vasilij Kandinskij: Absolutní. Abstraktní [online]. 2009 [cit. 2010-01-13]. Dostupné z WWW: <http://www.play.cz/rozhledna/vasilij-kandinskij-absolutni.-abstraktni>.
- KANDINSKY - ABSOLUTE. ABSTRACT [online]. 2008 [cit. 2009- 11-08]. Dostupné z WWW: [http://www.lenbachhaus.de/cms/index.php?id=62&L=1&tx_ttnews\[pS\]=1275929854&tx_ttnews\[tt_news\]=127&tx_ttnews\[backPid\]=356&cHash=2cff1582e8](http://www.lenbachhaus.de/cms/index.php?id=62&L=1&tx_ttnews[pS]=1275929854&tx_ttnews[tt_news]=127&tx_ttnews[backPid]=356&cHash=2cff1582e8).

- Karmel, P.: (ed.): *Jackson Pollock. Interviews, Articles and Reviews*, New York 1999 [online]. [cit. 2010-05-05]. Dostupné z WWW: <http://books.google.cz/books?id=vNoX4iTHPs0C&printsec=frontcover&dq=Jackson+Pollock.+Interviews,+Articles+and+Reviews&ei=Bo8WTPffMpC-zAS-tcTZAQ&cd=1#v=onepage&q&f=false>.
- Neubauer, Zdeněk: O náhodě a spontaneitě. In *Vesmír* 74, 646, 1995/11 [online]. 1995 [cit. 2010-06-03]. Dostupné z WWW: <http://www.vesmir.cz/clanky/clanek/id/5216>.
- On the Road (Na cestě) [online]. 2007 [cit. 2010-04-04]. Dostupné z WWW: <http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=On+the+Road&oldid=178512012>.
- Rámcový vzdělávací program pro gymnázia [online]. 2009 [cit. 2010-05-07] Dostupné z WWW: http://www.vuppraha.cz/wp-content/uploads/2009/12/RVPG-2007-07_final.pdf.
- Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání [online]. 2007 [cit. 2010-05-07]. Dostupné z WWW: http://www.vuppraha.cz/wp-content/uploads/2009/12/RVPZV_2007-07.pdf.
- Živá a neživá příroda, makro a mikrofotografie [online]. 2009 [cit. 2010-06-09]. Dostupné z WWW: <http://cs.wikipedia.org>, <http://sk.wikipedia.org>.