

MUZEJNÍ OBZORY

4-5/1998

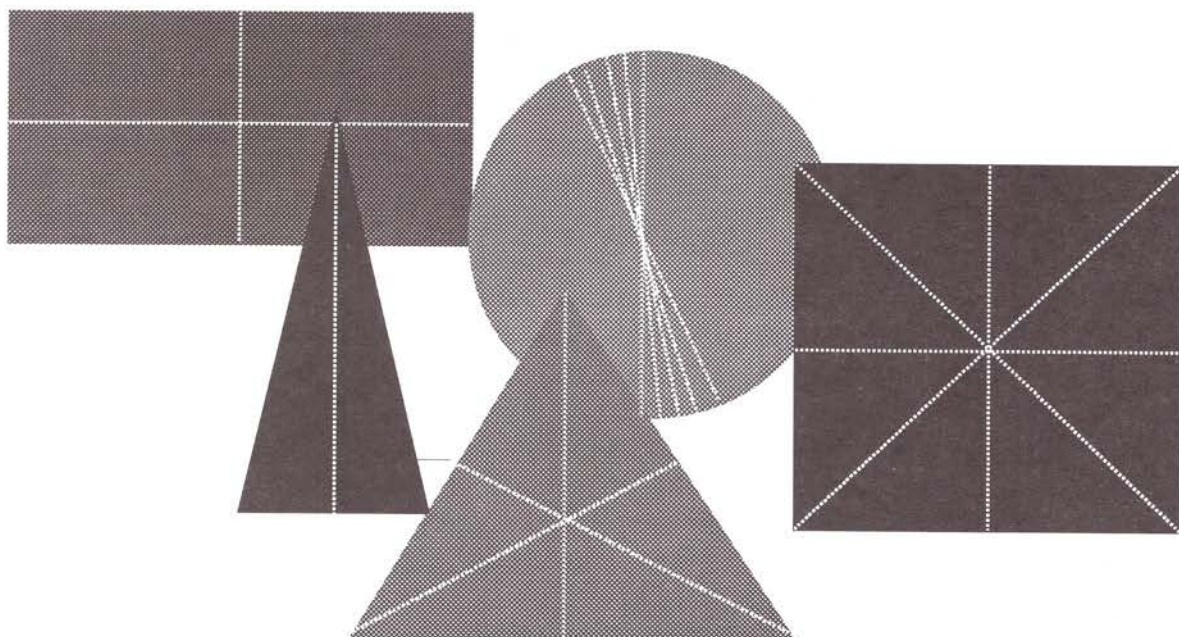
PŘÍLOHA

Věstníku Asociace českých a moravskoslezských muzeí a galerií

Tomáš Fassati

Skupinové a individuální aktivity učí návštěvníka muzea interpretaci umění

Výzkumná práce Muzea umění Benešov u Prahy
ve spolupráci s FF UK, katedra psychologie
1997



Tomáš Fassati

Skupinové a individuální aktivity učí návštěvníka muzea interpretaci umění

Výzkumná práce Muzea umění Benešov u Prahy
ve spolupráci s FF UK Praha, katedra psychologie
1997

Vydala Asociace českých a moravskoslezských muzeí a galerií
Praha 1998

Obsah

Výtvarné umění a společnost 20. století

Teoretické východisko problematiky

Jedinec v prostředí a jeho jednání

Analýza díla

Jedinec a skupina

Metody sociálně-psychologického výcviku

Skupinové aktivity, animace

Individuální aktivity, didaktické expozice

Závěrem

Literatura

Výtvarné umění dvacátého století a společnost

Postavení moderního a postmoderního umění v dnešní společnosti je provázeno typicky paradoxními názory. Zjednodušeně by je bylo možné vystihnout dvěma větami:

1. Vztahu současného umění a širokých společenských vrstev chybí spontánní funkčnost.
2. Vztah je přirozený a nelze na něm nic měnit.

Taková situace logicky dostává výtvarnou tvorbu do izolace, v níž nemůže být využit velký potenciál jejích hodnot. Je tím také značně omezena možnost seberealizace autorů. To vše posiluje fungování „umění pro umění“. Běh v začarovaném kruhu byl odstartován již počátkem novověku a není proto divu, že je dnes vnímán bez alternativ. Jeho východiskem jsou velmi přirozené společenské mechanismy, k nimž patří potřeba obdivu výjimečných osobností a aktivit, stejně jako touha stát se předmětem obdivu, atraktivnost tajemných, těžko vysvětlitelných jevů nebo korunování majetkové seberealizace prostřednictvím předmětů, jejichž funkce přesahuje praktické potřeby člověka.

Jistě proto nemůže být cílem dnešního snažení pracovníků muzeí umění a výstavních síní likvidace „umění pro umění“, ale jen posílení zbývajících, předpokládaně společensky efektnějších vazeb. Motivem pro takové snahy bude zejména společenská diskuse probíhající v rozvinutých demokraciích, v níž je posuzována aktuální společenská efektivnost veřejně-právních muzeí umění.

K objektivnějšímu posouzení východisek dobře pomůže pohled do doby, kdy současná pravidla společenského fungování umění neměla dominantní postavení. Ve vývoji západní kultury šlo například o křesťanský středověk. Galeriami byly pro člověka kostely, kam se nechodilo za uměním, nýbrž za tím, co bylo uměním zprostředkováváno. Lidé zde proto nesrovnávali jeden obraz s druhým, obraz se sochou či hudbou, ale vnímali je v souznění se všemi kultovními předměty. Pojíмали výtvořy nikoli jako výsledek lidské dovednosti a mistrovství, nýbrž jako smysly hmatatelné symboly svátosti oltářní, kterou by si mnozí bez pomoci umění nedokázali představit. Umělci tvořili ne pro sdělování vlastních myšlenek, ale v souznění s kolektivní, svým způsobem totalitní ideou, aniž by docházelo k oněm neblahým projevům, které provázely služebnost umění totalitním společenstvem 20. století. Tehdejší filosofický souzvuk se podobal soužití člověka s přírodou.

Příklad dalšího vývoje nám dává baroko. Tehdy již vznikaly sbírky umění uměle vyčleněné ve zvláštních místnostech zvaných „Kunskammer“. Žily však pestrým životem, odehrávaly se v nich drobné společenské události, pořádaly se domácí koncerty, hrály si v nich děti, rozprávěli znalci. Teprve později, na přelomu 18. a 19. století, se sbírky, revidované na vědeckém základě, měnily v mrtvá muzea.

Technický a myšlenkový rozvoj dnešní civilizace filosofický souzvuk společnosti vylučuje. Dává předpoklady pluralitě, která je nástrojem hledání harmonie jiného typu. Cesta plurality je pro jedince i společnost náročnější, může však vytvořit pevnější vazby ve společnosti i v celém přírodním prostředí. Pro umění znamená pluralita nejen

službu ideám existujícím, ale také vytváření myšlenek nových. Jejich vnímání se však z různých důvodů nedostává oné snadnosti a přirozenosti typické pro situaci středověku. Zde je třeba poznamenat, že skutečné příčiny různorodého charakteru jsou většinou mylně překrývány problémem domnělé náročnosti interpretace vysoce stylizovaného výrazu tvorby. Stylizované i čistě abstraktní umění provází tvorbu od jejího vzniku, neboť odpovídá přirozeným fyziologickým potřebám člověka. V okamžiku, kdy však „umění pro umění“ začalo vytrhávat některé abstraktní formy z jejich klasických funkčních vazeb nastaly problémy vedoucí k zablokování přirozeného konzumu. Od počátku dodnes jsou mnohé abstraktní a vysoce stylizované formy vnímány v oblasti užitého umění zcela spontánně. Proto narozdíl od poněkud uměle vyčleněné oblasti tzv. volného umění má užitá tvorba široký okruh přirozených konzumentů prolínající většinu sociálních skupin.

Podobně jako v mnoha dalších lidských aktivitách, nestačí již dnes běžná životní praxe k získání potřebných zkušeností pro konzum umění, ale je třeba speciálního školení. To se však paradoxně nemusí dotýkat svébytné problematiky umělecké, ale spíše jejího filosofického zázemí stejně jako obecného myšlení. Takovou vzdělávací aktivitu lze v muzeích umění realizovat prostřednictvím přednášek a seminářů, pro návštěvníky s nižšími schopnostmi abstraktního myšlení pak filosofickými semináři nad konkrétními díly, případně některými typy tzv. „animací“. Jde však pouze o problematiku racionální složky obsahu tvorby.

Problém zprostředkování emocionální složky obsahu je jiného charakteru. Emocionální citlivost je narozdíl od racionálních znalostí vlastností víceméně vrozenou a lze ji výcvikem ovlivnit jen v omezené míře. Zde by tedy speciální školení nebylo potřebné. Často je však nezbytné výcvikem odstranit umělé bariéry, které vznikly jako produkt negativně působících společenských mechanismů. Citlivý člověk pak vnímá emotivní stránku obsahu umění spontánně. Nejčastějšími typy bariér jsou předsudky o objektivnosti interpretace obsahu vloženého do díla a s ní spojeném požadavku nezbytnosti speciální kvalifikace diváka, předsudky o nezbytnosti slovní formulace interpretace apod.

Problému výcviku prvního typu, který směřuje k podpoře racionální interpretace, se dotkneme v části zabývající se animacemi. Výcvikem podporujícím emocionální konzum se budeme podrobněji zabývat v části věnované didaktickým expozicím.

Teoretické východisko problematiky

Práce s uměním, podobně jako každá odborná činnost, by měla v praxi užitečně využívat poznatky teorie. To, čemu se zjednodušeně říká „teorie umění“, je průnik několika obecnějších vědních oborů mezi něž patří zejména teorie komunikace včetně teorie vnímání (prvou do jisté míry, druhou zcela zastřešuje psychologie), sociologie, filosofie včetně estetiky a historiografie. Díky specifitě předmětu umění se v praxi jeho teorie aplikuje způsobem velmi vzdáleným oblastem přírodních věd. Tzv. volná tvorba vědeckou teorií ke své realizaci příliš nepotřebuje, užitá zakázková již více. Je ale většinou využívána jen špičkovými, vysokoškolsky kvalifikovanými praktiky.

Aktuálním místem aplikace teorie je profesionální distribuce umění. Zde se však k užití nabízejí modely velmi různorodé, včetně vývojově překonaných, přičemž praktik nemá často odborné ani organizační předpoklady k jejich kvalitativnímu rozlišení. Celkový stav v teorii umění je charakteristický nepřehlednou živelností, která mnohým zúčastněným neumožňuje efektivně řešit problémy, jiným přináší nové, zatímco další ji dokáží ve svůj prospěch dokonale zneužívat.

Teoretický základ problematiky řešené v této práci tvoří mj. teorie komunikace. Její nejnovější formy mají více podob, z nichž vybíráme angelmatiku, která se osvědčila v mnoha praktických aplikacích v oblasti umění. Dobrá praktická užitnost angelmatiky je zřejmě důsledkem skutečnosti, že tato teorie komunikace má svůj původ mezi uměnovědci. To však na druhé straně znamená, že není z psychologického hlediska více propracována a oproti psychologii používá značně odlišnou terminologii. Konkrétně lze konstatovat, že angelmatika lépe řeší problémy spojené s hmotným výrazem sdělení a sociální strukturou sdělování, hůře problémy spojené se smyslovým vnímáním a stavy vědomí. Optimální teorie umění by měla oplývat pozitivními vlastnostmi jak z pohledu praktického tvůrčího procesu, tak z úhlu psychologie. S největší pravděpodobností by musela být plodem náročné týmové spolupráce. Komunikační problematiku fyzickou by řešili specialisté oboru teorie umění, komunikační problematiku psychickou psychologové. Protože optimální teorie není zatím k dispozici, mají lidé pracující s uměním v praxi možnost využívat především angelmatiku. Mohou přirozeně pracovat s vědomím existence a znalostí také psychologických přístupů ke komunikaci (Hlavsa, Janoušek, Sedláková ad.), nejsou však dostatečně kompetentní provádět optimální syntézu obou přístupů.

Komunikace je zde vymezena vůči dalším druhům lidského jednání jako činnost směřující k přenosu obsahu vědomí autora do vědomí adresáta. Tento přenos se v realitě neděje přímo, ale zprostředkovaně pomocí hmotných struktur, které jsou různými způsoby přenášeným myšlenkám připodobňovány. Angelmatika se také zabývá specifickým typem komunikace, kdy jedinec komunikuje vnějším zprostředkovaným způsobem sám se sebou. To je v tvůrčí oblasti činnost častá, teorie tak umožňuje obsáhnout veškerou činnost spojenou s uměním. Prvotní podoba angelmatiky z šedesátých let vymezovala jednotlivé kategorie svého zájmu poněkud mechanisticky. Dalším vývojem se však tato teorie značně přiblížila k holistickému paradigmatu, proto může poměrně úspěšně uspokojit dnešní potřebu relativistického vnímání světa.

Zásadním nedostatkem různých teorií umění je neschopnost vymezit oblast svého zájmu. Umění jako relativní společenská vztahová kategorie má vlastnosti do jisté míry proměnné. Jeho teorie proto často mají problém vypořádat se s jevy, které se nacházejí na proměnlivých hranicích oborů. Buď je opomíjejí, nebo analyzují na základě nevhodných východisek. Předmětem zájmu angelmatiky je celá oblast obsahového jednání, která pokrývá nejen jádro umělecké činnosti, ale také hraniční jevy a aktivity vyložené mimoumělecké.

V následujícím stručném popisu teoretických východisek je použita terminologie systémově vázaná v oblasti angelmatiky. Specifické termíny, které jsou označeny v textu kurzívou, mohou být užívány v oborech mimo teorii komunikace (angelmatiku) nebo při spontánní komunikaci s odlišným významem. Přehled teoretických východisek je pro potřeby této práce natolik zestručněn, že sám o sobě může působit jako hrubé zjednodušení problematiky. Proto je v případě potřeby nezbytné studovat podrobnější texty uvedené v literatuře.

Jedinec v prostředí a jeho jednání

Existence lidského jedince, podobně jako dalších živých bytostí v prostředí, je interaktivní povahy. Znamená to mj., že je vybaven orgány, které mu umožňují kontrolovat pro něj životně důležité kvality prostředí a současně orgány, které mu umožňují do jisté míry ovlivňovat působení těchto kvalit na organismus. Tím je dosahováno menšího či většího stupně harmonie, která umožňuje život organismu. Je-li harmonie zásadně narušena, život přestává náhle či postupně fungovat.

Relaci organismu a prostředí charakterizuje výstižně následující schéma (Šmok, Ján: Teorie umění a obsahové jednání člověka, Mezinárodní institut informačního designu, 1994):

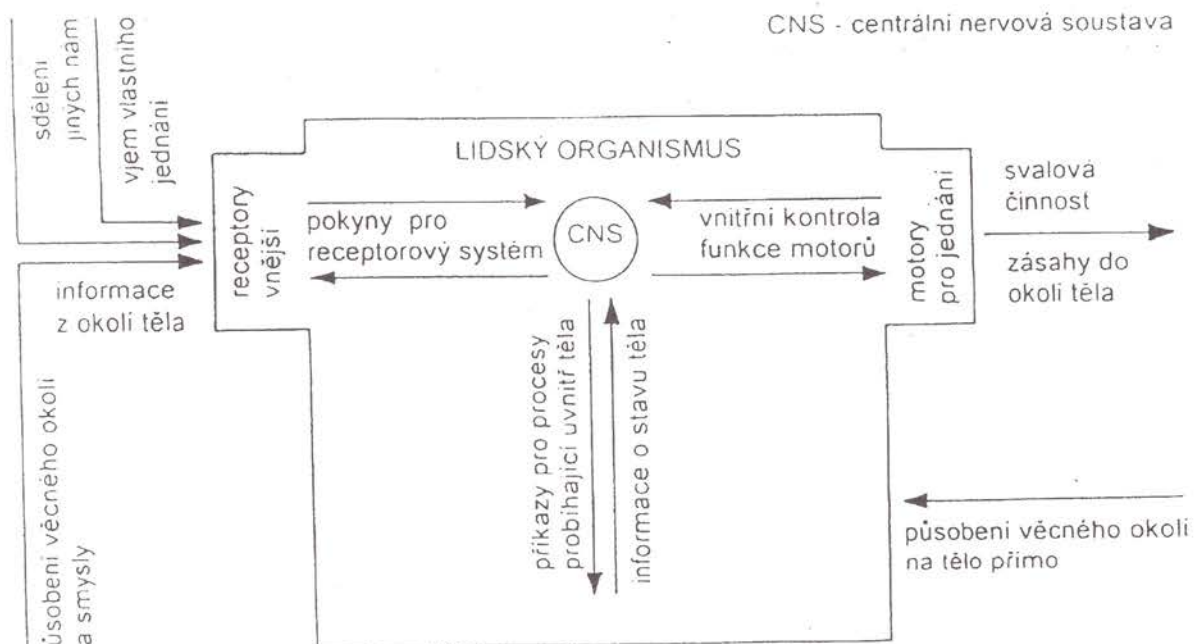


SCHÉMA ČLOVĚKA
JAKO JEDNAJÍCÍ SOUSTAVY S VĚDOMÍM

Svalovou činnost, kterou vyvíjejí orgány zasahující do okolí těla, nazývá angelmatika *jednáním*¹. Rozlišuje jednání *obsahové*² a *věcné*³. Prvé je určeno subjektu s vědomím, druhé nikoli. V počátcích vývoje angelmatiky, ovlivněného tradičním dělením tvorby na tzv. volnou a tzv. užitou, bylo obsahové jednání spojováno pouze s volnou tvorbou. Právě angelmatika však pomohla k pochopení skutečnosti, že obsahovým jednáním je nejen tvorba zprostředkovávající racionální *význam*⁴, ale také tvorba přenášející pouze emocionální *účin*⁵, tedy např. tvorba užitá.

Jednání může být užitečné buď samo o sobě nebo v případě, že vede ke vzniku nějakého produktu. Produkt věcného jednání nazývá angelmatika *výrobek*, produkt obsahového jednání *výtvor*⁶.

Je zřejmé, že subjekt s vědomím, tedy člověk, může vnímat jakékoli jednání či jeho produkt obsahově (stejně jako útvary nevzniklé působením člověka). Při dokonale holistické aplikaci angelmatiky by obsahové jednání určovala buď relace k *původci* (*autorovi*), nebo relace k *příjemci* resp. *adresátovi* (tj. autorem zamýšlenému příjemci). V praxi se zatím za rozhodující považuje spíše relace k původci, vychází se tedy z původního určení tvorby pro daný účel.

Potom je nutné nějakým způsobem zařadit výtvoř, které nebyly při svém vzniku určeny obsahovému jednání, ale později pro něj byly užity. Angelmatika je nazývá *fantomy*⁷ (např. rekvizity v divadle a filmu, objekty ve výtvarném umění ap.). Diskutabilnější kategorií angelmatiky je *předvádění*, které představuje úkony určené primárně věcnému účelu avšak užívané současně k obsahovému cíli.

Jednání věcné, obsahové i předvádění hodnotí angelmatika také z hlediska stupně vědomé programovanosti. Nízký stupeň vědomé programovanosti nazývá pomocným termínem *jednání spontánní*, resp. u jednání věcného *jednání biologicky nezbytné*. Pomocný charakter takového třídění dokládá skutečnost, že i mezi jednáním obsahovým najdeme projevy biologicky nezbytné (různé výkřiky ap.).

¹ V psychologických přístupech ke komunikaci zahrnuje pojem *jednání* komplexně vedle svalové činnosti i další, probíhající např. v centrální nervové soustavě. Angelmatika vymezuje *jednání* jako svalovou činnost řízenou centrální nervovou soustavou.

² *Obsahové jednání* je vymezeno jako svalová činnost (řízená CNS) určená ke zprostředkování obsahu vědomí autora příjemci.

³ *Věcné jednání* je vymezeno jako veškerá svalová činnost, která není určena ke zprostředkování obsahu vědomí.

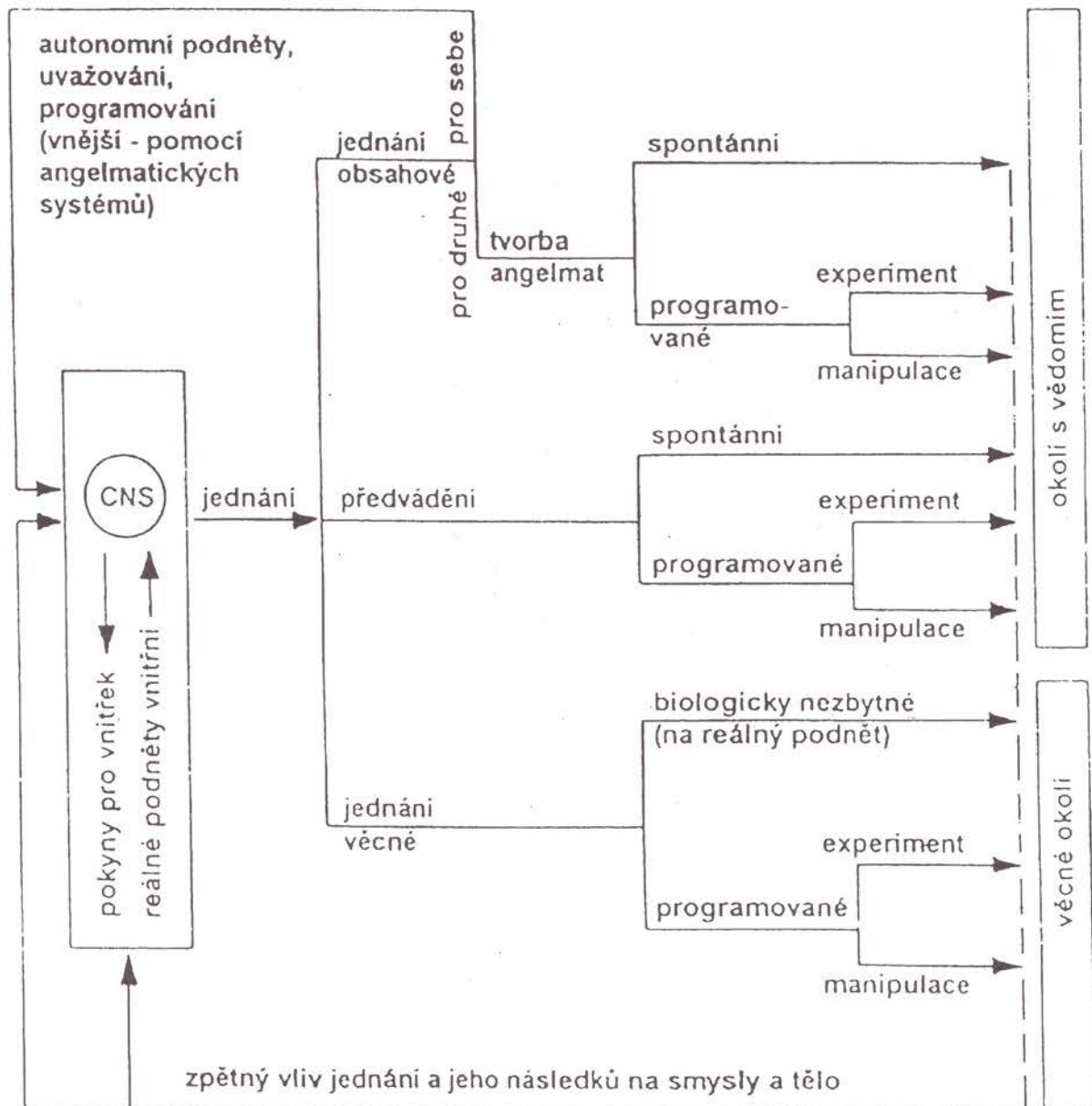
⁴ *Význam* je vymezen jako racionální složka obsahu.

⁵ *Účin* je vymezen jako emocionální složka obsahu.

⁶ *Výtvor* je relativně trvalým hmotným produktem obsahového jednání. Obsahové jednání může vést také k *úkonům*, které existují pouze ve chvíli, kdy jsou vytvářeny. Z úkonů se skládá např. řeč, hudba, tanec atd.

⁷ Odlišení *fantomů* od *výtvorů* (a *předvádění* od *úkonů*) by mohlo být problematické, kdyby *výtvoř* (a *úkony*) nebyly v angelmatice vymezeny coby specifické strukturování média vytvářené pouze za účelem zprostředkování obsahu.

Přehled jednotlivých typů jednání znázorňuje následující schéma (Šmok, Ján: Teorie umění a obsahové jednání člověka, Mezinárodní institut informačního designu, 1994):



TYPY JEDNÁNÍ ČLOVĚKA

(jednotlivé typy se mohou vzájemně prolínat a kombinovat)

Jednání zprostředkující obsah (čistě obsahové a předvádění) můžeme charakterizovat sdělovacím řetězcem. Na jeho počátku stojí *původce sdělení (autor)*, který strukturováním systému hmotných prvků vytváří *výraz sdělení*⁸. Tento výraz zprostředkovává *obsah vědomí* autora jinému vědomí, případně vědomí témuž (např. jako vnější paměť, názorná pomůcka apod.). Angelmatika vychází ze skutečnosti, že *obsah vědomí* je stav centrálního nervového systému, který nelze do výtvoru přímo vložit, pouze je možné strukturu výtvoru (úkonu či předvádění) smyslově obsahu připodobnit.

To se děje buď na základě *principu podobnosti* nebo na základě *principu dohody*. Struktury vytvořené autorem se tedy mohou obsahu vědomí smyslově podobat, nebo může být obsah zastoupen strukturami konvenčními (dohodnutými - např. písmo aj. znaky, příp. symboly). Oba principy samozřejmě mohou být různou měrou užity současně.

Strukturu výrazu vnímá svými smysly *příjemce* a vyhodnocuje ji svou centrální nervovou soustavou. Situace, kdy vědomí autora a příjemce může být komunikačně propojeno jen zprostředkovaně, vede k různým zkreslením obsahu. Ideální stav shody obsahu autora a příjemceva myšlení, kterou v praxi předpokládáme jen výjimečně, nazývá angelmatika *koherence (obsahů) vědomí*.

Zde je třeba se zmínit také o tom, že angelmatika rozlišuje dvě složky obsahu vědomí, *racionální význam* a *emocionální účín*. Oproti mechanické aplikaci obecných filosofických kategorií obsah - forma do oblasti sdělování vč. umění umožňuje takový přístup reálnější zahrnutí přímého fyziologického působení výrazu do celkového obsahu vědomí. (viz pozn. 8)

Zkreslení obsahu při sdělování jsou podmíněna jednak odlišnostmi intelektuálních a emocionálních struktur autora a příjemce, jednak komunikačními schopnostmi obou a také mírou ovladatelnosti a expresivnosti zvoleného sdělovacího systému. Dále pak vlivem *distribuce a adopčních situací*, o kterých se zmíníme následně.

Distribuce je proces umožňující dopravit sdělení od autora k příjemci. Existuje v jednoduchých i složitých formách. V jednoduchých funguje automaticky, případně ji zajišťuje autor nebo příjemce. Ve složitějších se *neobejde* bez speciálních pracovníků - *distributorů*. Ti se mohou zabývat nejen hmotným výrazem sdělení, ale také jeho obsahem (redaktoři, kurátoři, kritici, lektori ad.). Pokud distributoři nevhodně zasahují do obsahu sdělení, mohou jej zkreslit. Problematika distribuce úzce souvisí s tématem této práce. Přesto, že je jí společensky věnována stále větší pozornost, v teoretických analýzách jí zatím nebývá přisuzován dostatečný význam. K možnostem distribuce patří přitom zcela zásadní ovlivnění zprostředkovaných obsahů, a to jak pozitivní, tak negativní. Cílem distribuce by mělo být citlivé zacházení s dílem, které umožní příjemci optimální podmínky pro jeho vnímání.

Je-li sdělení dopraveno k příjemci, dochází ke dvěma typům procesů: *adopci* (fyzické přizpůsobení, aby mohlo být smyslově vnímáno - někdy jde o jednoduchý úkon např. úpravy polohy těla, jindy o složitý proces umožněný adopční technikou, např. promítání filmu) a *konzumu* (samotný proces vnímání a zpracování vjemu CNS). Tato fáze komunikačního procesu také úzce souvisí s tematikou publikace.

⁸ *Výrazem* je tedy zprostředkující hmotná stránka sdělení, *obsahem* zprostředkovaná nehmotná. Klasický termín „forma“ je zde vyloučen, protože jeho nepřesné interpretace neadekvátně zaváděly k emotivním sdělením bez racionálního významu. *Výrazy* se třídí podle použitých *výrazových systémů*, což jsou množiny *minimálních výrazových prvků*, z nichž autor tvorbou strukturuje *výraz sdělení*.

Na kvalitu konzumu má vliv *adopční situace*. Smysluplné je její dělení na *přípravu, průběh a závěr*. Okolnosti působící na příjemce v období přípravy adopce mohou mít silný vliv na jeho psychický stav v průběhu adopce. Obsah vědomí zprostředkovaný sdělením není fixním, ale průběžně proměňujícím se stavem, který po ukončení adopce zraje a do značné míry odeznívá. Proto také vlivy působící po ukončení adopce ovlivňují dále se vyvíjející obsah.

Vědomí se svou strukturou a procesy (s výjimkou rozlišení racionálních a emocionálních informací) je v angeltice vnímáno jako celek. Detailními problémy struktury a procesů vědomí se zabývá teorie vědomí⁹.

⁹ Viz např. Morávek, M.: *Vědomí, jeho struktura a organizace*, Praha, 1974; Nakonečný, Milan: *Lexikon psychologie*, Praha, 1995 ad..

Analýza díla

Angelmatika se zabývá nejen sdělovacím řetězcem, ale také analýzou jednotlivých sdělení - výtvorů a úkonů. Sdělení je vnímáno z materiální i nemateriální stránky, je tedy k dispozici *teorie analýzy výrazu* stejně jako *teorie analýzy obsahu*.

Celek hmotné stránky sdělení - výraz sdělení - můžeme dělit na *výrazové prvky* a dále až na *minimální výrazové prvky*. Ty principiálně umožňují rozlišovat druh *sdělovacího systému*¹⁰. Např. minimální výrazový prvek fotografie *rozptylový kroužek vytvořený pomocí objektivu* umožní čitelně odlišit na obrazovce počítače fotografii od hyperrealistické malby, jejímž minimálním výrazovým prvkem je *minimální ploška vytvořená bez pomoci objektivu*. Dalším významným oborem analýzy výrazu je technologie.

Obsahovými prvky jsou různé části struktury výrazu, které vyvolávají ve vědomí obsah. Zatímco výraz je analyzován objektivními metodami fyziky a chemie, obsah analyzujeme subjektivně. Prvky vyvolávající obsah dělíme podle užitého principu:

- struktura - prvek vyvolal pouze primární, fyziologicky podmíněný emocionální účín
- figura - prvek vyvolal vedle případného primárního, fyziologicky podmíněného účínu také primární význam na základě smyslové podobnosti s realitou
- znak - prvek vyvolal vedle případného primárního, fyziologicky podmíněného účínu také primární význam na základě společenské dohody
- symbol - prvek vyvolal vedle případného primárního, fyziologicky podmíněného účínu a primárního významu (podobnost nebo dohoda) také sekundární význam

Realizaci hmotné stránky tvorby nazýváme *stavbou výrazu*, *skladba* zase formuje celek obsahu. Při stavbě používáme *stavební postupy* (technologie), při skladbě *postupy skladebné*. Stavba a skladba reprezentují fyzickou a psychickou stránku téže činnosti. Nejčastěji používané skladebné postupy nazýváme *skladebnými principy*. Jsou to běžně známé principy souměrnosti (symetrie), rozdílnosti (kontrastu), pravidelného opakování (rytmu), stupňování (eskalace), návratu (cyklu) ad. ale také méně známý, avšak významný *princip role*.

Princip role určuje zacházení s obsahovými prvky (při tvorbě stejně jako při konzumu) ze vztahu k obsahu (ve vědomí autora nebo příjemce). Obsahové prvky, které slouží zprostředkování obsahu nazýváme *nosné*. (Ty je v případě potřeby dále možné dělit na *hlavní* a *podpůrné*.) Prvky, které neslouží zprostředkování nazýváme *prázdné* (*rušivé* a *zmatečné*). Zda je prvek hlavním či rušivým vyplývá pouze z relace k danému obsahu konkrétního vědomí. Tímto přístupem angelmatika nejlépe z dostupných teorií zabývajících se uměním akceptuje holistické paradigma. V umění jsou natolik zažité mechanistické postupy interpretace obsahu, že se však takový pohled možná ještě dlouho bude jevit nepřijatelným.

¹⁰ *Sdělovací systém* je vymezen jako teoretická množina specifických *minimálních výrazových prvků*, které se procesem tvorby strukturují do tvaru *výrazu sdělení*.

Dílčí obsahové prvky dohromady skládají celek obsahu každého díla. Jak známo, celkový obsah není prostým součtem dílčích obsahů, ale výsledkem složitějšího procesu, v němž se výrazně uplatňuje interakce jednotlivých prvků a specifické příjemcovy intelektuální a emocionální struktury. Jistě má smysl analyzovat obsah celku díla na jednotlivé části, je ale nutné tak činit s vědomím existence všech relací, které se uplatňují při konzumu.

Analýza může být cvičnou náplní diskuse s návštěvníky muzea umění, při níž se zprostředkovatel citlivě snaží podporovat odlišné individuální slovní interpretace díla, které mohou vedle sebe existovat tolerantně stejně jako jejich interpreti.

Jedinec a společnost

Nyní se dostáváme do oblasti sociální psychologie. Komunikační model angematiky je postaven na interakci dvou jedinců - autora a příjemce, případně zprostředkujících distributorů. Celá situace je však podstatně ovlivněna konkrétními společenskými vazbami uvedených jednotlivců. Meziobnivé vazby ovlivňující jednání jsou všudypřítomné, izolovaný jedinec je fikcí.

Meziobnívými vazbami se zabývá právě sociální psychologie. Vědomí jedince účastnící se komunikačního procesu je před jeho započítáním, během něj i po něm ovlivňováno společenskými vazbami. Jde jednak o typ vztahu **jedinec - jedinec**, který je aktuální jak pro vztah autora s příjemcem, tak pro jakékoli další individuální vztahy autora a příjemce. Jde také o typ vztahu **jedinec - malá skupina**, který je v umělecké praxi aktuální například u vazby autora ke konkrétním skupinám příjemců, distributorů a také ke skupinám autorským. Na takovou problematiku přímo navazují vztahy typu **malá skupina - malá skupina**. Poněkud jinak ovlivňují účastníky komunikačního procesu vztahy typu **jedinec - dav**. V procesu komunikace je důležité vycházet také z charakteristik větších skupin (vysokoškoláci, zemědělci, průmysloví dělníci), kterými se zabývá sociologie.

Praktická část této práce je věnována činnosti, kterou je možné s jistou nepřesností nazvat interpretačním výcvikem. Přirozeným podmínkám soudobého výtvarného umění odpovídá především výcvik individuální. V praxi muzeí však zatím převládá výcvik skupinový. Při citlivém odborném vedení může rovněž přinášet pozitivní výsledky. Při jeho přípravě je třeba vycházet ze soudobých poznatků sociální psychologie v oblasti sociálně psychologického výcviku.

Sociálně psychologický výcvik (neboli trénink) je jedním z typů lidského učení. Jeho tři základní formy jsou *senzomotorická*, *kognitivní* a *sociální*. Sociální učení přitom může probíhat jak v přirozených, tak v uměle vytvořených podmínkách. Druhá varianta se týká právě sociálně psychologického výcviku, který proto můžeme nazývat také *řízeným sociálním učením*. Realizuje se např. formou vystupování účastníka výcviku v určité roli, případně s určitou kompetencí (např. vedoucího pracovníka), v určitých sociálních technikách (např. trénink asertivity) apod. Osoby vystupující při výcviku v sociálních interakcích a atribuované jako experti mohou být např. zdrojem nápodoby, tzn. mohou mít podněcovací či tlumivý vliv na své okolí. Fenomén sociálního učení zahrnuje celou řadu podmínek, za nichž získané sociální zkušenosti vyvolávají modifikaci lidské psychiky. U nás je popis uvedené problematiky dostupný v překladech zahraničních autorů (R. M. Gagné), stejně jako v pracích českých psychologů (Linhart, Hermochová, Kobyłka ad.).

Metody sociálně-psychologického výcviku

Co je pro něj příznačné? Účastníkům výcviku je poskytnuta zajímavá příležitost využít skupiny ostatních k vlastnímu učení. Nevýhoda ztráty intimního kontaktu s dílem je nahrazena možností srovnávání vlastní interpretace umění s interpretacemi jiných. Skupinu účastníků vede **lektor**, nejlépe pedagogicky kvalifikovaný pracovník, který ovšem plní jinou úlohu než učitel. Vytváří především prostor a podmínky k tomu, aby se každý jednotlivec mohl individuálně naučit interpretovat umění. Jeho citlivý vliv na účastníky by měl vést k tomu, aby dokázali integrovat nové poznatky a vytvářet k nim perspektivní vazby. Osobnost lektora přispívá k vytvoření pocitu jistoty, s nímž je možné dělat i neobvyklé kroky a pokusy. Hraje úlohu vzoru, ke kterému mají účastníci tendenci se přiblížit. V tomto smyslu je nezbytné, aby se lektor dokázal způsobem uvažování a vystupování přiblížit jednání laika a nevhodně nevytvářel nedostižný vzor kvalifikovaného odborníka. Nároky na tuto roli jsou vysoké, předpokladem jsou znalosti a dovednosti pedagogické, terapeutické a umělecko teoretické. Vzhledem k tomu, že jde o specializovanou činnost, měli by ji vykonávat pouze lektoři, kteří mají s problematikou dostatečnou praxi.

Je nezbytné, aby lektor kladl při své práci velký důraz na **jedinečnost každého účastníka**, musí ji umět nejen respektovat, ale i podporovat. V praxi to znamená vytvořit prostor, ve kterém nebude účastníkům nepříjemné projevit svou individualitu. Rada situací může vyžadovat diferencovanou komunikaci s jedním nebo více účastníky. Dává-li daná aktivita větší prostor, je možné dát jednotlivcům příležitost, aby svou odlišnost specificky prezentovali. Musí však skutečně jít jen o příležitost, nikoli povinnost, lektor je povinen chránit soukromí účastníků. Problematika související s interpretací umění je citlivou oblastí, která se často dotýká intimního emocionálního života člověka. Je potřebné **zabránit silným negativním zážitkům**, které by mohly zablokovat funkčnost celé výcvikové aktivity. Neznačená to ovšem možnost negativních zážitků zcela vyloučit. Je dobré, když si účastníci mohou uvědomit, že takové zážitky jsou přirozenou součástí života stejně jako umění (zde jsou dokonce atraktivní). Je třeba umět velmi citlivě regulovat směřování účastníků k nápodobě vzoru nebo k prosazování vlastní individuality. Výcvikové aktivity vedou nejen k myšlenkové orientaci, ale také k rozvoji emocionální vnímavosti. Jednou z možností ochrany intimní sféry účastníka je forma **projekce**. Jedinci jsou vybídnuti, aby modelovali reakce jiných subjektů, do nichž mohou promítat své postoje. Do jisté míry se tak cvičí dovednost vidět vlastní situaci očima jiného, nebo umění vžívat se naopak do situace jiného. Lektor zde musí citlivě rozlišovat, který výrok účastníka považovat za skrytou výpověď o sobě a který nikoli.

Lektorovi není možné předepisovat, aby při vedení, případně vyhodnocování výcvikových aktivit dodržoval optimistickou, pozitivní orientaci a postoj. Měl by si však být jasně vědom, jaké **filosofické východisko** užívá a jaký má vztah k dané skupině, se kterou pracuje.

Výsledky aktivit jsou závislé na schopnosti lektora **probudit a udržet zájem** účastníků. Při probouzení zájmu je rozhodující stimulace celkové motivace jednotlivců vhodnými nabídkami, při udržování zájmu je aktuální zejména podpora průběžného kontaktu jednotlivců se skupinou nebo lektorem. Závisí na zvoleném způsobu komunikace lektora, je možné ji podpořit stimulací imaginativních a kreativních činností. V počátku aktivity je například vhodné položit účastníkům několik otázek, které naznačí její směřování a

alespoň částečně uvolní zaběhané stereotypy. Pro motivaci je důležité, aby člověk viděl v aktivitě nejen cosi příjemného, zajímavého, ale také užitečného. K propojení umění s praktickým životem se nabízí zkušenému lektorovi množství možností. Praktická návaznost umění a života patří k nejvíce motivujícím, proto je důležité, aby ji letor dokázal do důsledku kreativně využít. U mladších, např. dětských účastníků je vhodné omezit racionální výklad a vsadit více na spontánní, intuitivní jednání, u dospělých jedinců pocházejících z intelektuálně rozvinutých skupin naopak seznámení s teorií problematiky podpoří funkčnost aktivity.

Sklon člověka, zejména mladého, učit se novým poznatkům a dovednostem je přirozený, je proto třeba jej umět podnítit. Pro mnohé jedince, nejen v dětském věku, je také přirozený vztah k hravosti, který je možné výhodně při výcvikových aktivitách využít. **Hra** umožňuje účastníkům snáze se vyrovnat s emocionálně silně působivými prvky činnosti.

Při rozhodování lektora o užití konkrétních postupů psychologové doporučují nebát se využití **vlastních preferencí** a svého vkusu. Umožňuje to mnohem osobnější přístup k práci, který je zárukou dobrých výsledků. Není proto nutné, aby lektor využíval všech osvědčených metod, tedy aby se nutil do těch, které se mu nelíbí, které mu „nesedí“. Nejen laičtí účastníci, ale i profesionální pedagog má právo volit takové postupy, které mu vyhovují a odpovídají jeho vkusu. Musí však volit vědomě, měl by si uvědomovat, proč kterou metodu preferuje a jinou vynechává. Zásadní vztah k jednotlivým postupům by rozhodně neměla ovlivnit pouze teoretická úvaha, ale jistě i praktická zkušenost.

Postupy by měl mít lektor roztríděny podle jednotlivých **cílů**. U každého cíle je pak vhodné začínat jednoduššími a obecněji zaměřenými aktivitami. Postupně se pak soustřeďovat na náročnější a specifickéjší. Při výběru si lektor musí být vědom skutečnosti, že jedna aktivita může v souvislosti s konkrétní situací a jedincem vést k různým cílům. Pokud je **složení skupiny** náhodné, může dojít k tomu, že i stejně staří jedinci se budou velmi lišit stupněm zralosti, stylem myšlení, schopností se vyjadřovat, otevřeností apod. Práce s takovou různorodou skupinou je velmi náročná a často nemusí přinášet požadované výsledky. Proto, pokud je to možné, vytváříme skupiny z jedinců s podobnými možnostmi. Ani však druhý extrém - homogenní skupina - není z hlediska výcviku ideální. Jistá různorodost vždy užitečně upozorňuje na přirozenou subjektivnost interpretace umění.

Při práci se skupinou je důležité brát v úvahu **čas** jako faktor ovlivňující kvalitu výsledku. Proto lektor musí mít konkrétní časový plán, zejména tehdy, není-li pro dosažení cíle k dispozici libovolně dlouhá doba. Je důležité, aby účastníci ani lektor neprožívali při práci časovou tíseň. Lektor by proto měl mít pro případ potřeby připraveny také časově úsporné aktivity. Časový rozvrh je podmíněn množstvím účastníků ve skupině, jejich kvalitami, stylem práce lektora, určeným cílem apod. Například čím jsou účastníci vyspělejší (starší, kvalifikovanější ap.) tím více prostoru je třeba věnovat rozboru a vyhodnocování.

Každá aktivita začíná **návodem**, instrukcí. Je třeba vyvolat pozornost účastníků, připravit je na práci např. vyvoláním všech už získaných poznatků, vhodných vzpomínek a podnícením fantazie. Pro úvod je typická formulace řady otázek, které může klást lektor stejně jako v návaznosti na něj také účastníci. Část otázek je zodpovězena hned, odpovědi na zbývající přinese daná aktivita. Návod je často prvou příležitostí k rozlišení kvalit účastníků skupiny. Lektor si ověřuje, zda všichni zadání pochopili. Tak

jako jinde, není vhodné klást přímé otázky typu: „Kdo zadání rozuměl?“, neboť většinou nevedou k uspokojující odpovědi. Ne všechny aktivity vyžadují kompletní formulaci zadání na svém počátku. Někdy se instrukce vydávají průběžně, někdy jen skrytě a v některých případech mají aktivity tak spontánní průběh, že o instrukcích v pravém slova smyslu ani není možné hovořit.

Závěr aktivity můžeme nechat individuálně vyznít, nebo jej můžeme ukončit **vyhodnocením**. Má-li jít o vyhodnocení jakýchkoli výtvorů (písemných, obrazových atd.), musí jim předcházet prezentace, aby účastníci byli seznámeni s veškerým materiálem, jehož se bude vyhodnocení týkat. Význam hodnocení nesmíme přeceňovat. Interpretační proces v umění není nikdy ukončen a je především individuální. Nemůžeme proto fázi ukončení skupinové aktivity pokládat za natolik rozhodující, abychom podnítili hodnocení vytvářející dojem definitivního uzavření a ukončení celého procesu. Proto bychom měli účastníky vést především k objasnění otázek, které zůstaly otevřeny. Pro práci s vyspělými účastníky (narozdíl např. od dětí) je nyní vhodné zobecnění problémů a shrnutí komplexních procesů. Zajímá-li lektora, jaké pocity si odnášejí účastníci aktivity, může provést závěrečné „kolečko“, při kterém se každý vyjádří jednou větou. Takový závěr je vhodný zejména tehdy, pokud všichni účastníci neměli v průběhu aktivity možnost se vyjádřit. Jindy naopak požádáme o reakce pouze dobrovolníky.

V předcházejícím textu jsme se zabývali mnoha fakty aktuálními při různých výcvikových metodách. Interpretačnímu procesu v umění svědčí minimální zasahování ze strany lektora. Je však doposud značně rozšířené. V kritických textech se laikům nabízí často jediná teoretická interpretace. Stejně tak v přednáškách o umění či ve výkladech prováděných přímo v expozicích. S podobnými problémy se potýká školní výuka. Proto se nyní zaměříme na postup, který je odvozen z humanistické terapie psychologa Carla R. Rogerse.

Vymyká se běžnému rámci teoretických koncepcí sociálně-psychologického výcviku. Cílem humanistického přístupu je usnadňovat klientovi zkoumání jeho vlastních myšlenek a pocitů, napomáhat mu při hledání jeho vlastních řešení. Přístup je založen na předpokladu, že každý člověk je největší odborník na sebe sama a že lidé jsou schopni sami vyřešit své problémy. Úkolem vedoucího skupiny je tento postup dopředu usnadňovat, ne klást otázky, jdoucí k jádru problému, sám interpretovat nebo poskytovat návod k jednání. Proto se spíše než termín „vedoucí“ používá „facilitátor“.

C. Rogers o přístupu říká: „Čím více jsem otevřen tomu, co probíhá ve mně a v druhém člověku, tím menší je moje tendence k nějakým pevným bodům. (...) Naše pevné body, cíle mohou být zdroje naší manipulace s druhými.“ To jsou myšlenky velmi aktuální při zprostředkování umění.

Metodu zaměřenou na klienta lze popsat poměrně jednoduše, ale její provádění vyžaduje značné dovednosti a je mnohem subtilnější, než se na první pohled zdá. Je vhodná jak pro skupinový, tak pro individuální výcvik. Skupinový je náročnější na vzájemnou koordinaci a uvolnění zábran mezi účastníky. Ve skupině je potřebné navodit důvěrné osobní vztahy, aby lidé mohli hovořit o intimních věcech beze strachu z odsouzení nebo prozrazení. Facilitátor by měl začít vysvětlením podstaty rozhovoru. Odpovědnost za řešení problému spočívá na klientovi. Jakmile se facilitátorovi podaří vytvořit vhodnou atmosféru, klient je tím, kdo nejvíce hovoří. Má-li hodně co říci, je to přirozené. Facilitátor je pozorný posluchač, který se zajímá o to, co klient říká. Když klient přestane hovořit, jakoby očekával, že facilitátor něco řekne, ten by měl potvrdit a akceptovat pocity, které klient vyjádřil.

Jaká má být vzájemná komunikace mezi účastníky skupiny? Na to má facilitátor upozornit hned na počátku. Pokud reagovat, pak podřízeně formě aktivního naslouchání. Z důvodu nezkušenosti účastníků a úspory prostoru pro vlastní výpovědi je však užitečné se domluvit na tom, že úlohu facilitátora nebude nikdo další přebírat. Jednou z možných forem aplikace této metody je komunikace facilitátora s klientem před zbývajícími členy skupiny. V úloze klienta se postupně všichni členové skupiny mohou vystřídat. V klidu nezúčastněného pozorovatele se jim může dařit lépe soustředit na další jednotlivce než při mnohostranné komunikaci ve skupině.

Je možné očekávat, že při interpretaci uměleckého díla budou účastníci skupiny na počátku popisovat nepříjemné pocity z nenavázaného kontaktu, z náročnosti interpretace přesahující jejich možnosti nebo naopak budou předkládat unáhlené povrchní interpretace. Další průběh jim umožní překonat prvé stádium, roste vzhled do problému, kontakt s dílem bude bližší.

Nejdůležitějšími vlastnostmi facilitátora jsou empatie, vřelost a autentičnost. Empatií rozumíme schopnost chápat pocity klienta, které se snaží vyjádřit a schopnost sdělit toto pochopení klientovi. Facilitátor musí umět přijmout klientův vztahový rámec, musí se snažit vidět problémy jeho očima. Vřelostí je hluboké přijetí jedince takového jaký je, včetně přesvědčení, že tento člověk je schopen konstruktivně řešit daný problém. Autentičnost facilitátora spočívá v otevřenosti a upřímnosti, nehraje žádnou roli, neskrývá se za maskou profesionála. Lidé totiž nejsou ochotni odhalit své nitro tomu, koho vnímají jako falešného.

Tak jako každý postup, má i aktivní naslouchání své limity. Zdá se, že je úspěšné u jedinců, kteří dokáží snadno vyjádřit svoje pocity slovy a jsou současně motivováni k tomu, aby o nich hovořili. Pro jedince, kteří mají možnost komunikace z jakýchkoli důvodů narušenu, je nutné použít direktivnější metody.

Shrňme si přehledně nejprve **vhodné typy reakcí** facilitátora na výpovědi klienta:

| REAKCE | CÍL | PŘÍKLAD |
|---|--|--|
| povzbuzení (stimulace) | projevit zájem, povzbudit druhého, aby řekl více | <i>To je zajímavé, mohl byste mi říci něco více o ...</i> |
| parafrázování (přeformulování, vyjádření hlavní myšlenky jinými slovy), opakování obsahu řečeného | dát najevo, že posloucháte a rozumíte tomu, co bylo řečeno, ověřit si význam a smysl řečeného | <i>Rozumím tomu dobře, že obraz na vás působí nepříjemně proto, že ...</i> |
| vyjasňování řečeného (dotazování, interpretace řečeného tak, aby ji druhý potvrdil, či opravil) | porozumět tomu, co bylo řečeno, získat další nezbytné informace, pomoci druhému vidět nové souvislosti | <i>To je váš první zážitek? Vy to vnímáte skutečně neutrálně?</i> |

| | | |
|--|--|--|
| vyjádření pocitů partnera (reflexe prožívání druhého, verbalizace citových obsahů) | projevit porozumění tomu, co druhá osoba cítí, umožnit druhému zhodnotit vlastní pocity ve srovnání s tím, jak je vnímá někdo jiný | <i>Zdá se, že vás to podráždilo. To ve vás vyvolalo obavy či strach?</i> |
| shrnutí hlavních myšlenek, faktů i pocitů (sumarizace) | zhodnotit přínos shrnout důležité myšlenky a náměty, vytvořit základ pro příští rozhovor | <i>Toto jsou, jak tomu rozumím, hlavní myšlenky, které jste řekl.</i> |
| ocenění (akceptace druhého) | uznat význam názorů a pocitů druhého, ocenit jeho snahu a výsledky | <i>Oceňuji váš etický postoj k obsahu obrazu.</i> |
| otázky, získávání informací (bez změny tématu) | získat nové informace, porozumět tomu, co je nám sdělováno | <i>Má to další souvislost?</i> |
| sdělování vlastních zkušeností a pocitů | zprostředkování nových pohledů či řešení, informace mluvčímu, jak vnímáme jeho sdělování | <i>Mám podobný zážitek.</i> |
| neverbální sledování obsahu řečeného | očním kontaktem, mimikou a pantomimikou dát najevo, že naslouchám | |

Nyní uvedeme **nevhodné, brzdící typy aktivit** facilitátora:

REAKCE

PŘÍKLAD

náhlá změna tématu rozhovoru (nezájem, obranná reakce)

Já vím, ale mě zajímá jiná věc.

interpretace skrytých motivů

To říkáte proto, že ...

rady, hodnocení, přemlouvání

Měl byste se na to dívat jinak.

popírání, vylouvání pocitů (zvláště negativních), případně utěšování

*Z toho si nic nedělejte, takový problém má mnoho lidí.
Vždyť jste přece inteligentní!*

morální tlak, vyvolávání pocitu studu, viny

Jak to můžete říci, vždyť ta postava je taková milá! To není etické!

přehnaný důraz na zjišťování příčin a okolností

Vyjmenujte mi všechny další sochy, které na vás tak působily!

mít předem utvořený koncept,
poslouchat jen to, co chci slyšet

*Příčinou vašeho způsobu
interpretace je jedině negativní vliv vašeho
učitele kreslení.*

ztráta očního kontaktu, celkovým neverbálním chováním vyjadřovat nezájem (pohledy na hodinky, z okna apod.)

Rogersovský přístup aktivního naslouchání je třeba vnímat komplexně jako určitý postoj ke světu, lidem i sobě samému. Je aplikovatelný v rozličných technikách práce s jednotlivcem i se skupinou. V praxi budeme mít možnost vždy vybírat mezi pasivnějšími a aktivnějšími přístupy ke klientovi. Jeho vlastnosti budou hlavním faktorem, který volbu společně s určeným cílem výcviku ovlivní. Zkušenost lektora obsahující nezbytné teoretické základy pak bude zárukou vhodnosti volby.

Pro zvýraznění problematiky sociálně-psychologického výcviku uvedme na závěr přehledně některé charakteristiky:

Rozdělení technik aktuálních v oblasti interpretace umění podle způsobu a hlavní metody (výběr z třídění dle Hermochové):

- rozhovor
- skupinová diskuse
- sociometrie
- muzikoterapie
- neverbální techniky pohybové
- neverbální techniky percepčně pohybové
- neverbální techniky komunikační
- kresebné ad. tvůrčí
- sebezposuzování
- inscenace, hraní rolí
- zpětná vazba
- brainstorming
- relaxační
- rozechřívací a ukončovací techniky

Vybrané cíle sociálně-psychologického výcviku vztahující se k interpretaci umění (výběr z třídění dle Hermochové a Hlavenky):

- získání vědomostí, rozšíření repertoáru vlastního chování
- ochota objevovat, tvořivý postoj ke světu
- prohloubení sebezpoznání
- optimalizace vztahů k sobě i druhým (autentičnost a otevřenost v soc. vztazích..)
- ujasnění si hodnot, životní filosofie
- prohloubení schopnosti využívání osobní kapacity
- zvýšení kompetence při vykonávání profese

Z uvedeného je zřejmé, že se oblast interpretace umění volně prolíná s obecnou problematikou života každého člověka. Je to přirozená vazba. Přístupy k interpretaci umění bez vazby k realitě jsou nezbytně umělé. Do jisté míry je možné konstatovat, že **učit se interpretaci umění lze nejlépe učení se životu**. To je stará, i když ne příliš často prezentovaná pravda, která platí také o učení se samotné tvorbě.

Skupinové aktivity, animace

Ke všem skupinovým aktivitám v oblasti konzumu výtvarného umění musíme přistupovat s vědomím, že této oblasti tvorby je bližší adopční situace, kdy příjemce navazuje kontakt s dílem individuálně. To však neznamená, že by skupinové výcviky musely být bez přínosu. Mohou podnítit, inspirovat, stejně jako také ale vést k formální nápodobě. Mělo by být samozřejmostí, že před započítím aktivity lektor upozorní účastníky na rozdíl mezi běžnou a skupinovou adopcí. Interpretační výcvik může přinést nezkušenému konzumentovi nečekané příjemné zážitky. Mohl by pak odcházet z muzea s mylným pocitem, že živě komunikující skupina je jediným předpokladem pro dobrý kontakt s výtvarným dílem.

Výcvik neverbální komunikace

Výtvarné dílo až na výjimky komunikuje bez užití slov (hláskových znaků). K běžným předsudkům veřejnosti patří názor: Jsem-li schopen vnímat obsah díla, musím jej umět slovně interpretovat. Společenská praxe předsudku napomáhá, neboť hlásková řeč je nejběžnějším komunikačním prostředkem, a proto jsou lidé zvyklí vše do ní převádět. Zatímco v různých praktických činnostech to může být užitečné, při konzumu obsahů, zejména emocionálních, vznikají zbytečná zkresení. Společnost postavená na verbální komunikaci může u svých členů podněcovat zaostávání neverbálních komunikačních schopností. Vhodná cvičení mohou tyto dovednosti posílit, rozvinout nebo také jen znovuobjevit.

Příklad cvičení

Jednoho účastníka skupiny zavedeme k obrazu nebo plastice, kterou ostatní nevidí. Vytvoříme mu vhodné adopční podmínky (dostatek času, klid apod.), aby mohl dílo dostatečně vnímat. Účastník se potom snaží neverbálními prostředky „předat“ obsah díla dalším členům skupiny. Závěrečná fáze cvičení může mít různé podoby. Nejpřirozenějším zakončením bude setkání celé skupiny se zprostředkovaným výtvarným dílem a individuální nerušené prožívání rozdílů mezi obsahem nabízeným zprostředkovatelem a samotným dílem. Poté se v roli zprostředkovatele (samozřejmě jiných výtvorů) vystřídají další členové skupiny. Rozvíjejí tak ke stále větší dokonalosti poznání, které se jim od počátku aktivity dostává. Pokud vůbec v této variantě volit diskusi, pak jen na téma komunikačních schopností jednotlivých účastníků („já jsem v obraze vnímala pocit tíhy, ten v žádném z tvých gest nebyl, pro mne by tíhu zprostředkovalo to...“).

Lektor by měl mít, zejména v počátcích užívání této techniky, možnost kontroly jejího dopadu. Může ji získat individuálními rozhovory s účastníky po ukončení aktivity. Takové rozhovory mu mohou ozřejmit i rozdíl mezi výcvikem, jehož vyznění nebylo rušeno společnou závěrečnou diskusi a výcvikem spojeným s takovou diskusi.

Velmi účinné je užít v uvedeném příkladě komunikaci hudbou nebo i dalšími zvuky. Hudební reakce na vizuální tvorbu dávají dostatečný prostor pro emotivitu. Užití hudebních prostředků je možné jak u hudebníků tak u nehudebníků; u nich se „hudební“ projev blíží libovolným akustickým interpretacím.

Jiná varianta výcviku může vložit diskusi na závěr každé části. Výhodou takového způsobu je lepší možnost negování chyb v dalších částech, nevýhodou poměrně násilný kolektivní zásah do jemného procesu konzumu každého individua.

Jinou variantou je vkládání diskusí o slovní interpretaci obsahu díla. Takové diskuse je, podle mého názoru, vhodné vkládat jen mimořádně. Proto, aby účastníci měli možnost porovnání svého individuálního procesu konzumu s procesy jiných. Častější užívání diskuse o slovní interpretaci obsahu by mohlo jít proti smyslu tohoto konkrétního výcviku. Zde je aktuální užití dříve uvedeného poznatku, že racionální slovní interpretace je vhodná pro celkově vyspělejší jedince. Tento typ výcviku jinak může působit dojmem, že je určen jen pro děti a mládež. Je přirozené, že mladší věkové skupiny jej přijmou s větší spontánností. Tím však jen převážně potvrdí, že neverbální způsob komunikace je jim blízký a výcvik tolik nepotřebují. Pokud naopak bude aktivita zpočátku činit starším věkovým skupinám potíže, znamená to, že její užití je na místě.

Postupně, například pro zprostředkování jemněji emocionálně strukturovaných obsahů, můžeme upravit průběh tak, že jedna polovina účastníků zprostředkovává dílo individuálně ve dvojicích druhé polovině skupiny. Když zprostředkovatel nekomunikuje s celou skupinou, ale jen s jednotlivcem, má k dispozici subtilnější neverbální prostředky, např. hmatové ap. Tuto variantu lze dále rozvíjet. Po prvním kole se zprostředkovatelé například střídají u dalších členů skupiny, aby bylo možné porovnat předávání stejného obsahu různými jedinci. Tady mají účastníci možnost vnímat rozdíly mezi individuálními interpretacemi a zabývat se otázkou, jak je jimi vnímaný výsledný obsah postupně skládán z jednotlivých, často odlišných obsahů.

Do aktivity se může zapojit také lektor. Umožní mu to kontrolu procesu, účastníkům pak zajímavé srovnání aktivity zasvěceného a nezasevěčených. Může ovšem dojít také k situaci, kdy zasvěcený neovládá tak dobře neverbální komunikaci, jako mnozí z nezasevěčených. Nemělo by to však nemělo být překážkou jeho zapojení. Na jedné straně proto, že osobní kontakt je nezbytný s rozvojem zkušenosti lektora, na druhé straně se tak lektor svou nedokonalostí může paradoxně lidsky více přiblížit účastníkům aktivity a jejich spolupráce získá na bezprostřednosti a síle.

Lektoři většinou oplývají schopností verbální komunikace. Ve spojení se zasvěcením do výtvarného umění mohou vytvářet kontraproduktivní odstup od účastníků. Takový vztah neuvolní spontánní přístup k umění, jeho výsledkem je spíše formální přebírání názoru autority. Přijme-li lektor úlohu téměř rovnocenného partnera, který průběh aktivity pouze koordinuje, mohou být výsledky mnohem přesvědčivější.

Příklad cvičení

Nyní se budeme zabývat aktivitou, která není nová, neboť ji děti běžně zařazují do svých her. Jde o „hru na sochy“, kdy účastníci specifickou polohou těla a mimikou prezentují své pocity a myšlenky, které mají ostatní „uhádnout“ nebo společně určená myšlenka je postupně neverbálně předváděna všemi, kteří soutěží, kdo bude „nejlepší“. My bychom mohli z dětské hry převzít její prvou variantu a realizovat ji podobně jako prvé dříve popsané cvičení. Cvičení může účastníkům přiblížit také některé polohy body-artu.

Tato aktivita společně s předchozí se v mnohém podobají a mohou být za různými účely vzájemně kombinovány. Pokud bude zařazena jako první, může sloužit k jakémusi rozehrání, přípravě na druhou. Pokud bude zařazena jako druhá, můžeme již využít

získané zkušenosti. V předchozí aktivitě totiž může být interpretován barevný plošný obraz víceméně nebarevnou polohou a mimikou těla. To umožňuje pracovat se skrytějšími a složitějšími vztahy. Realistické plastiky, které může lidská postava připomínat totiž často bývají veřejností zjednodušeně vnímány jako zobrazení vzhledu nějakého subjektu, jednoduchého situačního vztahu několika subjektů nebo nejvýše jako téměř hmatatelná alegorie nějaké výrazné, všeobecně známé vlastnosti. Jakmile se účastník bude snažit převést např. obraz krajiny nebo abstraktní kompozici do řeči těla, bude se zabývat kvalitativně náročnějšími problémy neverbální komunikace. Způsob jejich řešení pak může užít při „vlastní tvorbě“, tj. při zpodobňování vlastní myšlenky pomocí těla. V takovéto situaci i adresáti budou nuceni hledat jiné než prvoplánové interpretace.

V obou aktivitách lze samozřejmě procvičovat problematiku primárního, sekundárního a terciálního obsahu.

Příklad cvičení

Zkušenosti získané v prvých dvou cvičeních mohou účastníci dále použít a rozvinout. Zatím šlo především o jednostranný komunikační akt, příp. jeho zpětnou kontrolu. Nyní podníme střídavou oboustrannou komunikaci. Do dvojic rozdělená skupina oboustranně komunikuje neverbálními prostředky. Pokud v tomto případě slíbíme na začátku účastníkům závěrečnou kontrolní slovní interpretaci cvičení, zabráníme zřejmě zbytečnému „přehrávání“. Delší neverbální rozhovor může být totiž pro nezkušené natolik náročný, že by jeho účastníci mohli trpět strachem ze ztráty kontinuity. Tomu se mohou snažit bránit přehráváním, které je však většinou neužitečným znásilňováním expresivity použitých prostředků. Předpokládaná možnost slovního vyjasnění může udržet komunikaci v jemnější rovině.

Formu neverbálního rozhovoru lze použít ve dvojicích i pro předchozí aktivity. Je v nich možné klást dotazy na správnost vnímání a upřesňování zprostředkovaného obsahu. Například tak, že adresát zopakuje nějaké gesto autora výrazněji nebo s „vysvětlující“ návazností. Autor pak může takový kontrolní interpretační dotaz potvrdit, nebo vyvrátit.

Výcvik vizuální představitosti - výstava neviditelných obrazů

Převrátíme-li úvodní cvičení do opačné polohy, budeme si namísto interpretace existujících děl představovat podle slovních popisků neexistující obrazy nebo sochy. Cvičení pracovně nazýváme „neviditelná výstava“. Lektor připraví na stěny prázdné výstavní síně nebo učebny promyšleně sestavené názvy uměleckých výtvorů. Je také možné použít promítání titulků AV- technikou, méně vhodné je sdělovat slovní názvy ústně. V této variantě v praxi většinou nefungují, neumožňují dostatečné soustředění. V jedné z variant může použít názvy tradiční, obecněji pojaté, stručné, v jiné naopak názvy delší blížíící se krátkému popisu děje, situace, nálady, atmosféry apod.

V první fázi cvičení si účastníci představují své „obrázky“, ve druhé o nich mohou hovořit, své představy konfrontovat s druhými, nebo je mohou ztvárnit přímo kresbou na papír. Cvičení používá metody známé z konceptuální tvorby, proto je vhodné k bližšímu seznáání také s touto méně zvyklou oblastí umění 20. století.

Vizuální tvorba jako individuální nebo kolektivní akt

Skupina vytvořená v muzeu výtvarného umění umožňuje porovnání rozdílů mezi individuálním a kolektivním tvůrčím procesem. Kolektivní tvorba, případně interpretace, je běžná spíše v oblasti hudby nebo divadla. Ve výtvarném umění ale v tomto století zdomácněly také některé kolektivní aktivity přenesené z dramatické tvorby jako například happening. Pokud v muzeu podnikáme skupinový tvůrčí proces laiků, umožníme poznání specifik tvůrčí situace autorské sféry.

Příklad cvičení

Lektor zadá hmotné ztvárnění konkrétní společné myšlenky ve společném výtvoru. Úkolem účastníků je přispět svým dílem k vytvoření celku. Důležité jsou možnosti komunikace mezi spolutvárci. Jedna z variant může povolit pouze komunikaci samotnou realizací tvorby. Jiná umožní vzájemnou neverbální komunikaci účastníků. Pokud je povolena komunikace verbální, jde o napodobení situace běžného autorského kolektivu. Je možné direktivně nebo demokraticky zvolit vedoucího týmu. Ten může použít postupu, ve kterém je dopředu dohodnuta podoba výrazu a třeba také vytvořen nějaký scénář, podle kterého účastníci jednají. Lektor na začátku doporučí, aby si všichni všimli rozdílu mezi pojetím vlastním a pojetím druhých. Může také doporučit potřebu klidu a soustředění na ztvárnění dané myšlenky nebo naopak permanentní vzájemnou komunikaci ve skupině. Použité metody se v závěru vyhodnocují. Nejlépe bez diskuse, jen zamyšlením v klidném kontaktu s dílem.

Následující varianta cvičení dává mj. předpoklad k posouzení vztahu umění a přírody. Provedeme ji tak, že účastníci nebudou tvořit pomocí klasických pomůcek a materiálů (hlína, špachtle, barvy, štětce), ale přinesou si z okolí muzea (zahrady, nebo předchozího výletu) přírodniny (kamínky, listy, květy, větve), z nichž dílo sestaví. Tvůrčí akt se tak v očích mnoha lidí může osvobodit od posvátné mimořádnosti, která blokuje spontánní interpretaci. S přírodninami má běžný člověk často větší zkušenost než s výtvarnickými potřebami, proto je přijímá snadněji. Podobně lze použít také umělé předměty praktického života (šrouby, zápalky, knoflíky atd.).

Vyvozování praktických vztahů k obsahu díla

Každé umělecké dílo může být předmětem mnoha společenských vazeb. Vycházejí z jeho obsahových interpretací a zpětně je opět ovlivňují. Obsah díla promítnutý do širších sociálních vazeb může být vhodnějším námětem skupinových výcviků než obsah vázaný k jedinci. Proto si uvedeme alespoň jeden příklad skupinového cvičení z této oblasti.

Příklad cvičení

Prakticky se společenské vztahy k výtvarnému dílu promítají v distribuci umění. Ta je dnes často komerčně vázána, což vede k finančnímu posuzování jednotlivých výtvorů. Peněžní hodnota díla pak zpětně ovlivňuje vztah společnosti k němu. K běžným distribučním pojmům patří prodej a nákup umění na aukcích, zhodnocování investovaných prostředků v umění, vytváření sbírek s různorodým posláním atd.

Pro skupinové cvičení vytvoříme modelovou situaci aukce uměleckých předmětů. Soubor dražených děl promyšleně sestavíme buď z reprodukcí nebo ze sbírkových předmětů muzea. Jedna z variant cvičení může použít souborů výtvarných děl instalova-

ných v daném prostoru muzea. Pro účastníky vytiskneme jednoduché aukční katalogy a dražební čísla. Při hře na aukci můžeme v jednom případě pracovat s variantou, kdy všichni účastníci mají k dispozici pro nákup stejné množství finančních prostředků, jindy množství rozdílné.

Lektor po vysvětlení pravidel aukci řídí a nemá-li k dispozici asistenta, provádí také zápis jejích výsledků. Stejný soubor děl můžeme dražit s jednou skupinou účastníků i několikrát. V každé fázi buď sledujeme jinou funkci umění, nebo necháme účastníky navazovat na získané zkušenosti. Důležitým krokem cvičení bude závěrečná analýza. Při ní by měl každý u účastníků před svými kolegy obhájit svůj postup, vysvětlit, proč které dílo dražil za kterou částku, například popisem své situace a popisem záměru, který s vydraženým dílem má. Lektor by se měl nenásilně snažit o to, aby účastníci rozlišovali jednotlivé typy hodnot díla a vnímali vazby mezi finanční hodnotou a dalšími hodnotami jako relativní, podmíněné konkrétními faktory.

Hra na aukci může v dnešním světě obchodu výrazně podnítit zájem o umění a pomoci odbourat ztotožňování finančních hodnot s řemeslnými a filosofickými.



Závěr skupinových aktivit

Uvedené příklady měly přiblížit metody skupinového interpretačního výcviku, abychom je mohli porovnat s metodami individuálními. Při práci s návštěvníkem v muzeu umění mohou sloužit v první fázi jako jakási rozcvička. Po ní bychom měli „uvést diváka do normálního stavu“, aby byl připraven na individuální kontakt s výtvarným dílem bez zbytečných rušivých kontaktů s jinými lidmi. Můžeme tak učinit např. pomocí „výstavy jednoho obrazu“.

Umělecká díla vznikají převážně jako solitéry a jejich původní určení směřuje k izolovanému vnímání. Pozorujeme-li v krátkém časovém úseku více prací na výstavě seznamující s průřezem tvorby nějakého autora nebo v expozici jiné koncepce, vede nás to spíše ke studiu autorovy osobnosti, nebo nějakého širšího problému než k soustředění na jediné sdělení konkrétního díla. Běžné určení užití obrazu lze popsat stručně asi takto: Autor ztvárňuje myšlenku a poté očekává, že se jeho dílo někomu zalíbí, koupí si jej a zavěsí např. doma na zeď. I při existenci více obrazů v jednom uzavřeném prostoru jde vždy spíše o skupinu jednotlivých sdělení, než vázaný celek. Koncipované sbírky a promyšlené výstavní prezentace představují vždy spíše až druhotnou fázi užití díla.

Návštěvníkovi muzea můžeme pomoci k soustředění na jeden výtvarný tvar tak, že vybraný obraz nebo sochu instalujeme v jinak prázdné místnosti, upravíme hladinu a směr osvětlení (nejlépe směrové orientované na dílo, zbytek prostoru v příšeří), připravíme možnost k sezení a tiskové materiály prezentující jednu nebo několik různých analýz daného výtvarného tvaru. Divák má prostor pro pohodlné, nerušené vnímání po dobu, kterou si sám určí. Je-li to možné, dáme práce na papíře (kresbu, grafiku, fotografii malých formátů) k dispozici přímo do ruky.

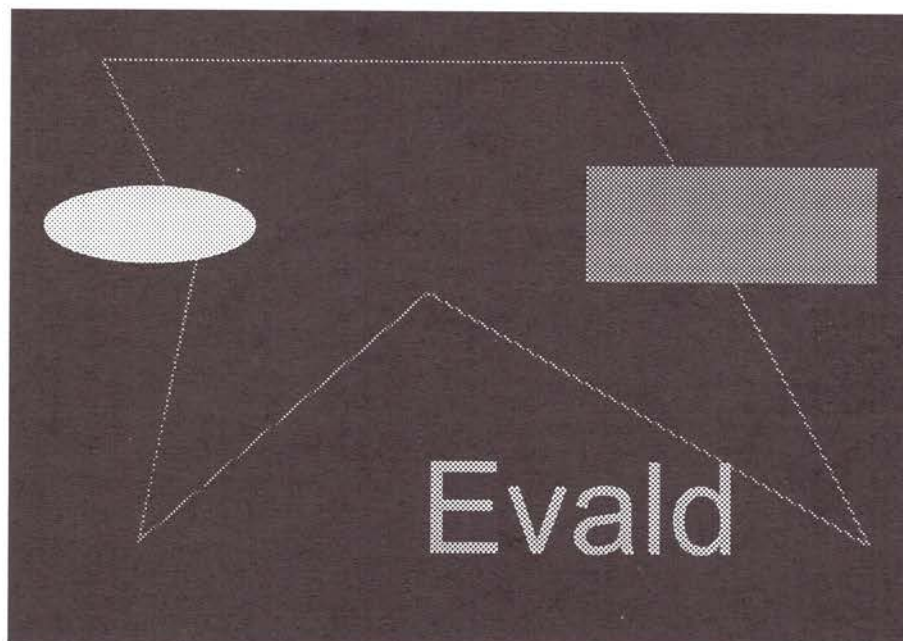
Důležité je zajistit nejen klidný průběh adopce výtvarného díla, ale i závěru adopční situace. Po odchodu z „výstavy jednoho obrazu“ chráníme diváka před kontaktem s dalšími výtvarnými podněty. Doporučme mu posezení v kavárně nebo návštěvu muzejní zahrady. Pak může navštívit didaktickou expozici.

Individuální aktivity, didaktické expozice

Didaktické expozice jsou soubory cvičných objektů, na kterých si může návštěvník názorně vyzkoušet různorodé procesy fungující při konzumu výtvarného díla. Exponáty jsou opatřeny návodem, který seznámí návštěvníka muzea umění nejen s postupem ovládnutí objektu, ale také s řešenou problematikou. Objekty umožňují individuální kontakt výběrem, časovým intervalem a mnohdy i přizpůsobením obsluhy. Odpovídají tak přirozené adopční situaci, v níž je běžně výtvarné umění vnímáno. Expozice jsou vytvářeny buď pro oddělené věkové kategorie dětí a dospělých, nebo jsou univerzální. Pro děti kontakt se cvičnými objekty uvede většinou lektor, který může v případě potřeby i dále individuálnímu procesu asistovat.

Didaktické expozice jsou v muzeích umění různě strukturovány. Mohou jednotlivými objekty sledovat komunikační řetězec od vzniku myšlenky k adopci díla příjemcem, mohou být také rozděleny na specifické části, které se věnují samostatně stavebním postupům, skladebným postupům, stylizaci, historii umění, filosofii umění, psychologii vnímání atd. Svou funkci však v počátcích rozvoje výchovné činnosti v daném muzeu mohou plnit i různorodé, postupně budované expozice. Mnohdy totiž stačí procvičení několika postupů, které zároveň odstraní bariéry v kontaktu s dílem, aby pak divák již spontánně navazoval sám zbývajícími prvky procesu konzumu v běžné expozici. Proto v dalším textu uvedeme pouze namátkové příklady objektů pro inspiraci, podle níž lze pak budovat libovolné interaktivní struktury.

Sdělovací systémy a jejich kombinace



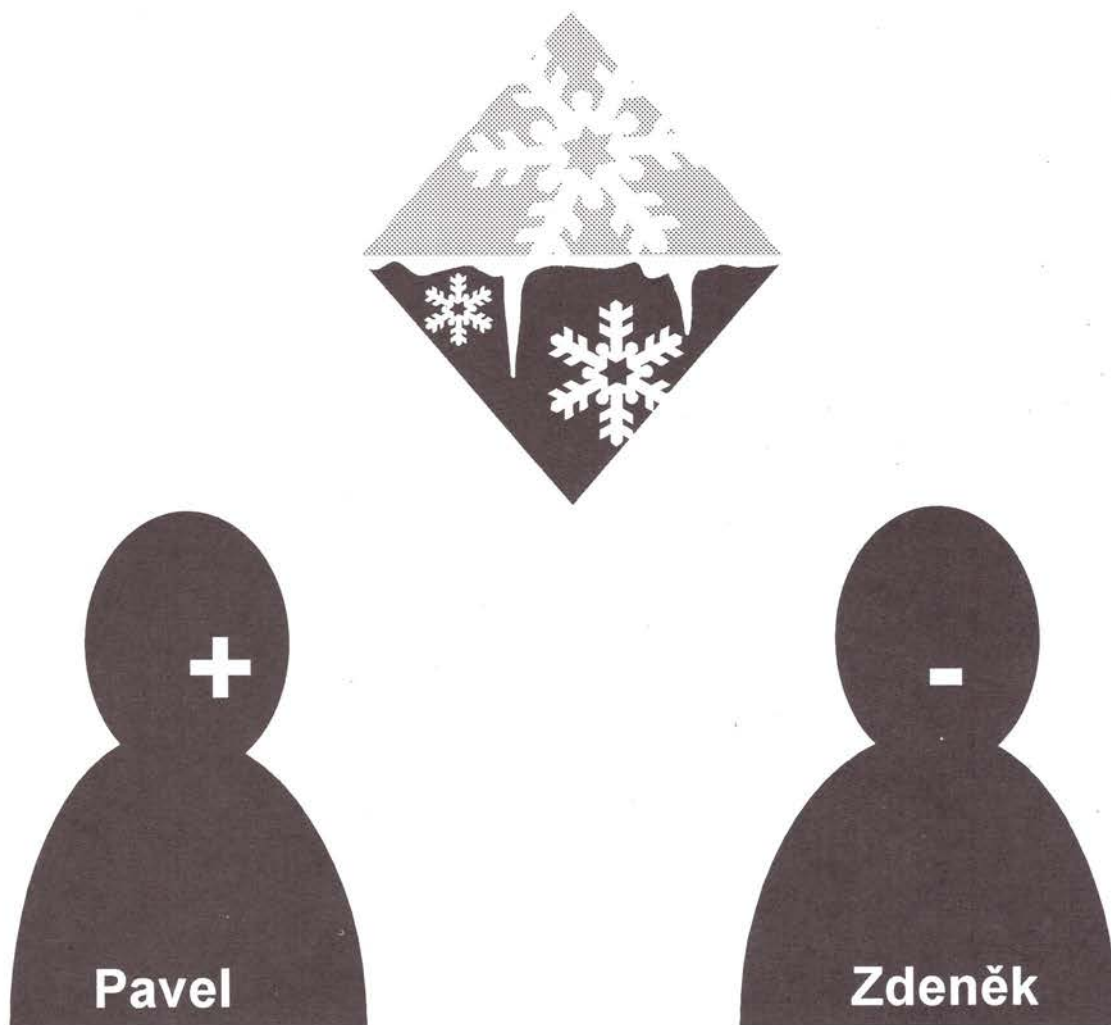
Objekt

Černá plocha, samostatně manipulovatelné plošné prvky kresby, písma, malby, fotografie i prvky prostorové.

Návod

Sdělovací systémy jak ve zrakové, tak ve sluchové a dalších sférách se liší svými výrazovými prvky, které je celkově charakterizují. Kresba má čáru, malba plošku, plastika prostorový detail, fotografie transformovaný rozptylový kroužek, holografie vlnoplochu atd. Při sdělování je často pro dokonalejší zprostředkování myšlenky výhodné používat kombinací systémů a to nejen ve zrakové, ale v dalších rovinách. Specifickým případem je pak písmo, které je konvenčním čárovým záznamem zvukových hlásek. Kombinujte v ploše obrazu prvky různých systémů a vnímejte jejich rozdílné možnosti.

Výraz a obsah



Objekt

Obrázek zimy pozorovaný dvěma jedinci, ve kterých vytváří opačné emocionální účinky.

Návod

Obsah (složený z racionálního významu a emocionálního účinku) není žádnému dílu jednoznačně dán, různé typy lidí za různých okolností mohou přisuzovat témuž dílu velmi rozdílné až opačné obsahy. Obrázek s prvotním významem zimy, sněhu a ledu mohou různí lidé podle svých zkušeností přikládat odlišné druhotné významy, na které mohou navázat zcela opačné emocionální účinky. Ke komu byste se přirovnali v tomto případě vy?

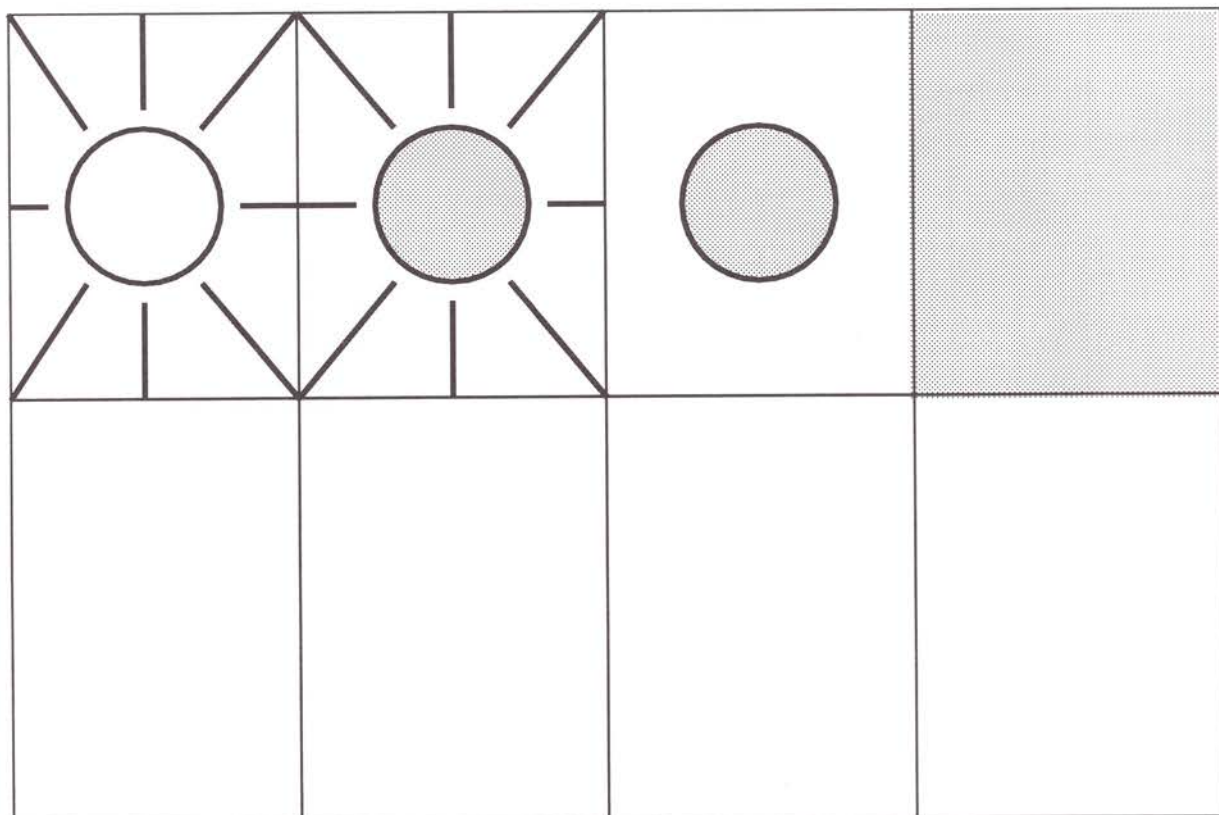
Stylizace výrazu



(figura - slunce)

(figura - slunce)

(figura - slunce)

(struktura -
barevná plocha)

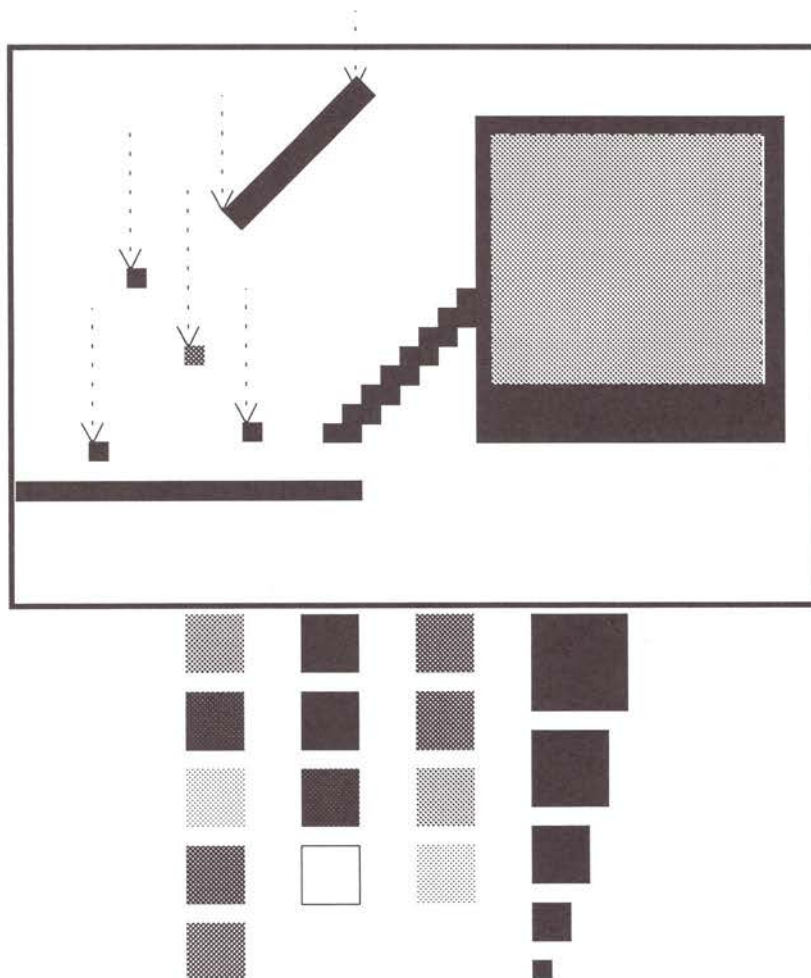
Objekt

Omyvatelná tabulka se dvěma postupy stylizace a volnými poli pro zakreslení dalšího příkladu. Smývatelné fixy.

Návod

Stylizací ve výtvarném umění rozumíme specifické úpravy (často zjednodušování) jednotlivých prvků zobrazení ve vztahu k zobrazované realitě. Úpravy se přitom mohou dotýkat jen některých výrazových vlastností, např. barvy, tvarů ap. přičemž ostatní zůstávají nezměněny. Silně stylizované - abstraktní obrazy ztrácejí přímý vizuální vztah k reálným předlohám; neobsahují již figury (jsou tedy tzv. nefigurativní), ale jen abstraktní struktury. Podle vzoru v horní části tabulky se pomocí fixů pokuste o další příklad ve spodní části tabulky.

Vlastnosti výrazových prvků



Objekt

Obraz podle předlohy doplníme ukázkami volně manipulovatelných čtvercových prvků.

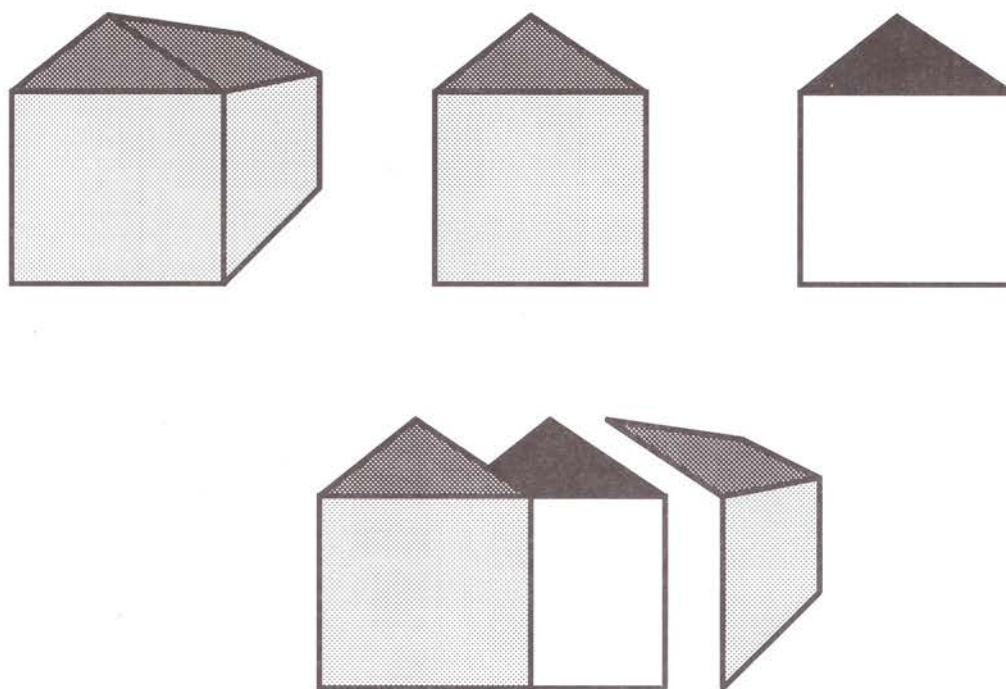
Návod

Nejmenší výrazové prvky, ze kterých je složena malba, jsou malé plošky, které lze vytvořit dotykem štětce. V našem případě jsou nahrazeny čtvercovými ploškami. Každá z těchto plošek může mít několik měnitelných vlastností:

a/ barvu, b/ jas, c/ sytost, d/ velikost, e/ umístění v ploše, f/ směr a rychlost pohybu (v případě pohyblivé malby jakou je např. kreslený film ap.).

Volbou těchto vlastností podle požadavků skladby vytváříme (stavíme) výraz celku díla. Přiložte volné prvky na místa obrazu odpovídajících výrazových vlastností a představte si, jak je celý obraz složen z malých plošek vytvořených štětcem.

Mutace výrazových možností



Objekt

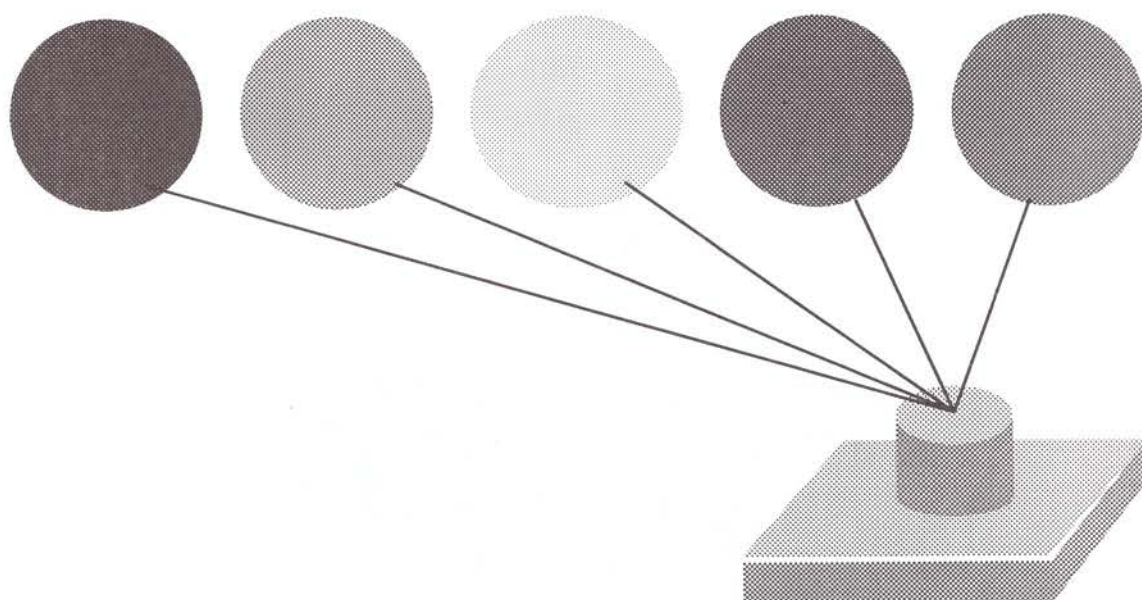
Plošný černobílý obrazec domku s doplnitelnými barevnými plochami a částí perspektivního prostorového pohledu.

Návod

Pokud při tvorbě daného díla používáme jen některé z možných výrazových vlastností, nepracujeme s ideálním výrazovým systémem, ale pouze s jeho mutací. Různé mutace nám dávají různé možnosti. Černobílá malba neumožňuje zobrazení barev, plošná neumožňuje zobrazení prostoru.

Vyzkoušejte si rozdíl mezi třemi mutacemi sestavením černobílého, barevného a prostorového obrázku domu.

Jas barvy



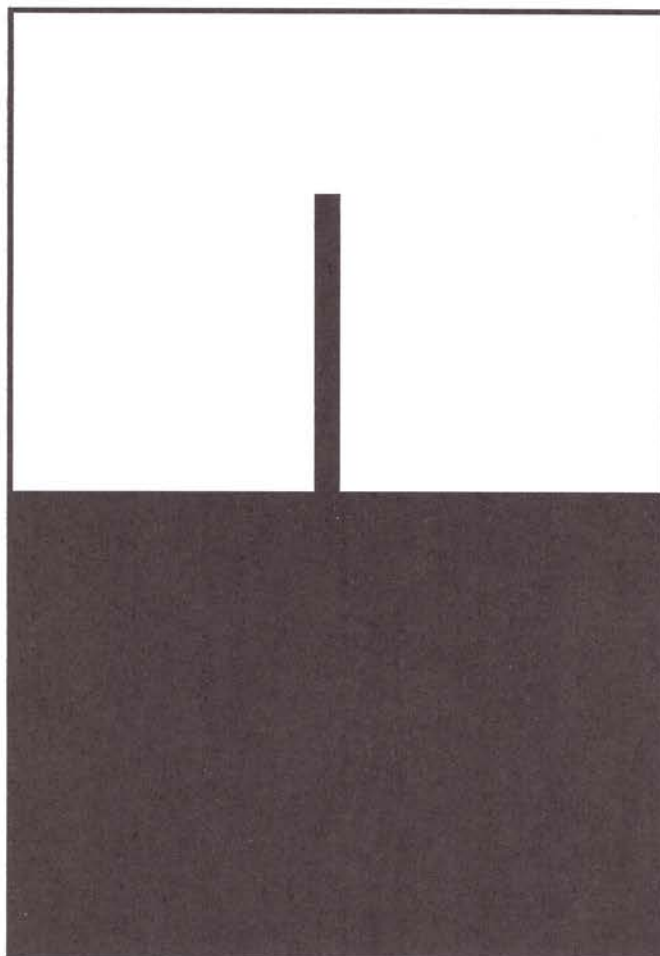
Objekt

Jednoduché zařízení je sestaveno z několika svítidel s barevnými žárovkami stejného typu a příkonu, která jsou napojena na vypínač s regulací proudu.

Návod

Základní vlastností barvy je její jas. U barevných objektů odrážejících světlo je dán silou a spektrálním charakterem jejich osvětlení, u barevných objektů vytvářejících světlo je dán jejich spektrálním charakterem a svítivostí. Pro spektrální charakter žárovek je typické, že vyzařují teplé světlo. Podporují proto jasný vjem teplých barevných tónů, potlačují studené tóny. Subjektivní pocit jasů je pak závislý na barevné citlivosti lidského oka. To vnímá nejasněji barvu žlutozelenou, nejslaběji hraniční barvy viditelné části spektra - modrou a purpurovou. Zesilujte a zeslabujte světlo řady barevných žárovek. Porovnávejte vzájemně jejich jas.

Lomená barva a kontrast



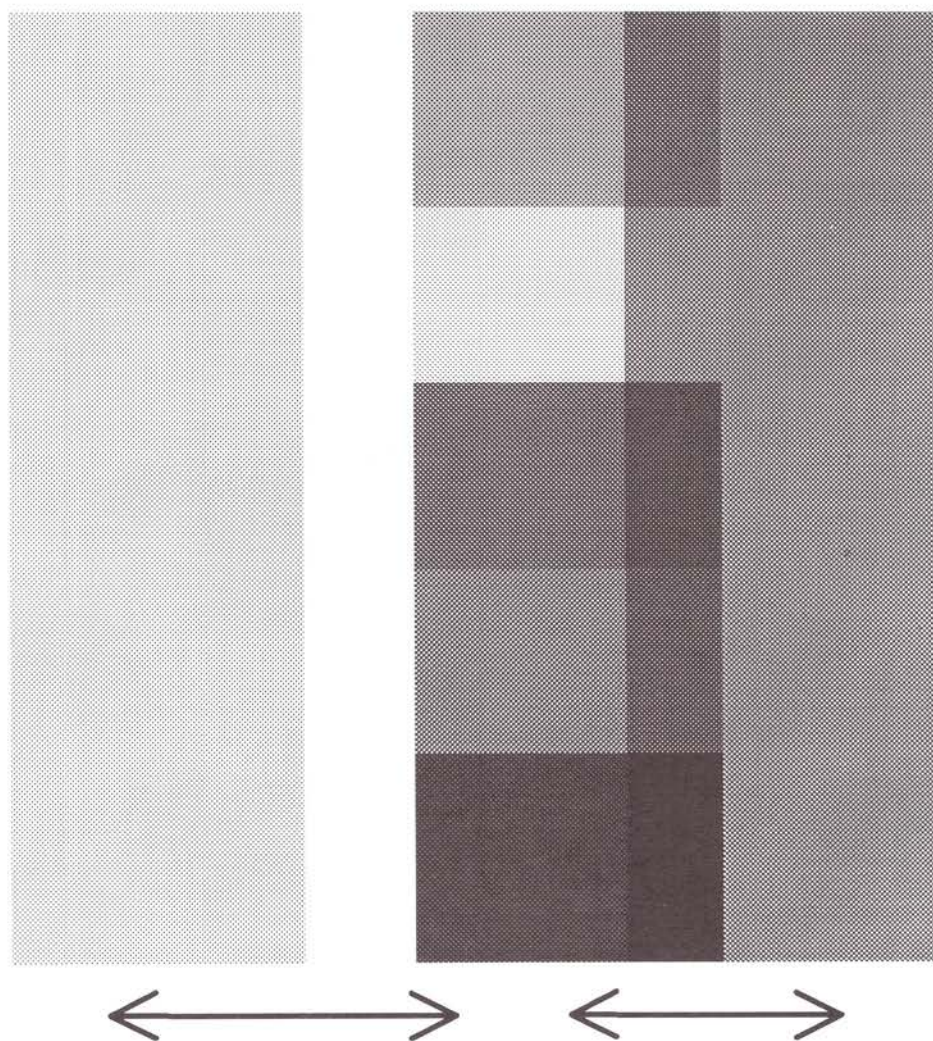
Objekt

Na plochu tvořenou černým a bílým polem umístíme úzký proužek lomeného tmavého odstínu.

Návod

Zakryjte část úzkého proužku ležící v černém poli. Na zbývajících částech ležící v bílém poli je těžké určit její barevný odstín. V kontrastu silného bílé jasu působí černě. Oko reaguje na podnět jasné bílé plochy stažením duhovky - zaciněním. Barevné světlo z tmavého úzkého předmětu nedopadá na sítnici v dostatečné intenzitě a ploše, aby divák mohl určit jeho spektrální charakter. Pokud se soustředíme na tmavý odstín v černé ploše, snadno zjistíme jeho barvu. Duhovka je „odcloněna“, světlo na sítnici dopadá v dostatečné intenzitě.

Barvy lomené



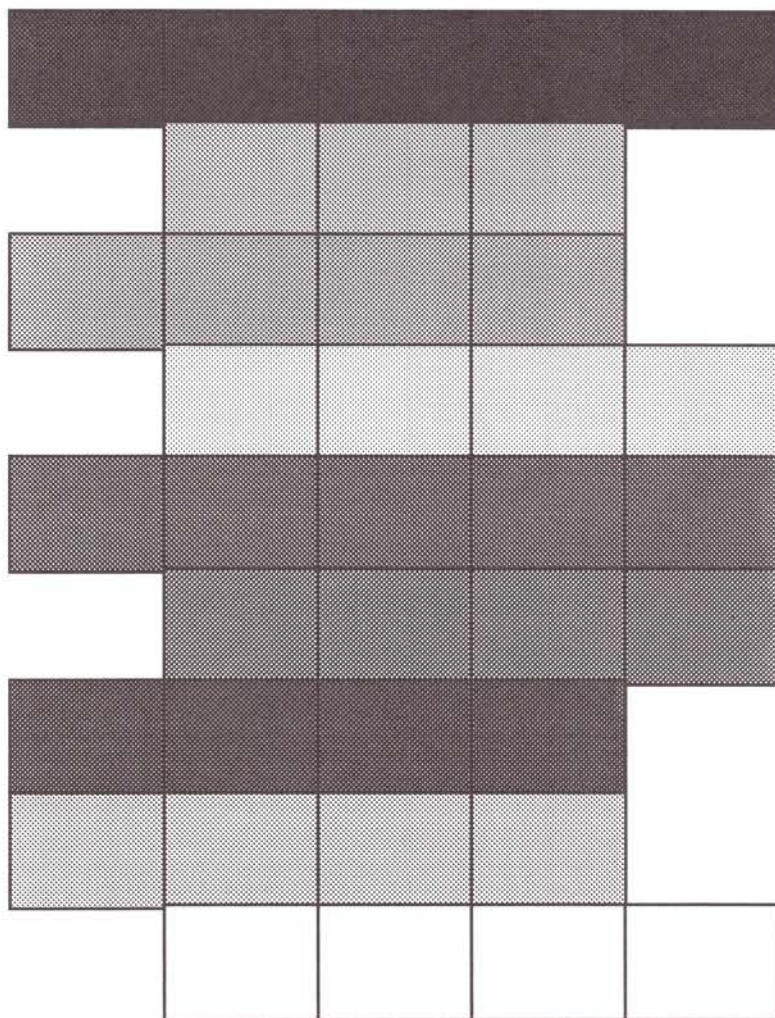
Objekt

Vytvoříme pás z plošek sytých barevných tónů. K nim vyřízneme z řidší šedé a tmavší šedé fólie pásy pro překryvání.

Návod

Barevný tón je charakterizován vedle spektrálního složení a jasu také sytostí. Jde o menší či větší množství přimísené neutrální šedé barvy. Vyzkoušejte si rozdíl mezi sytým a lomeným odstínem těžé barvy překrytím jednou i druhou fólií.

Barva a její povrch



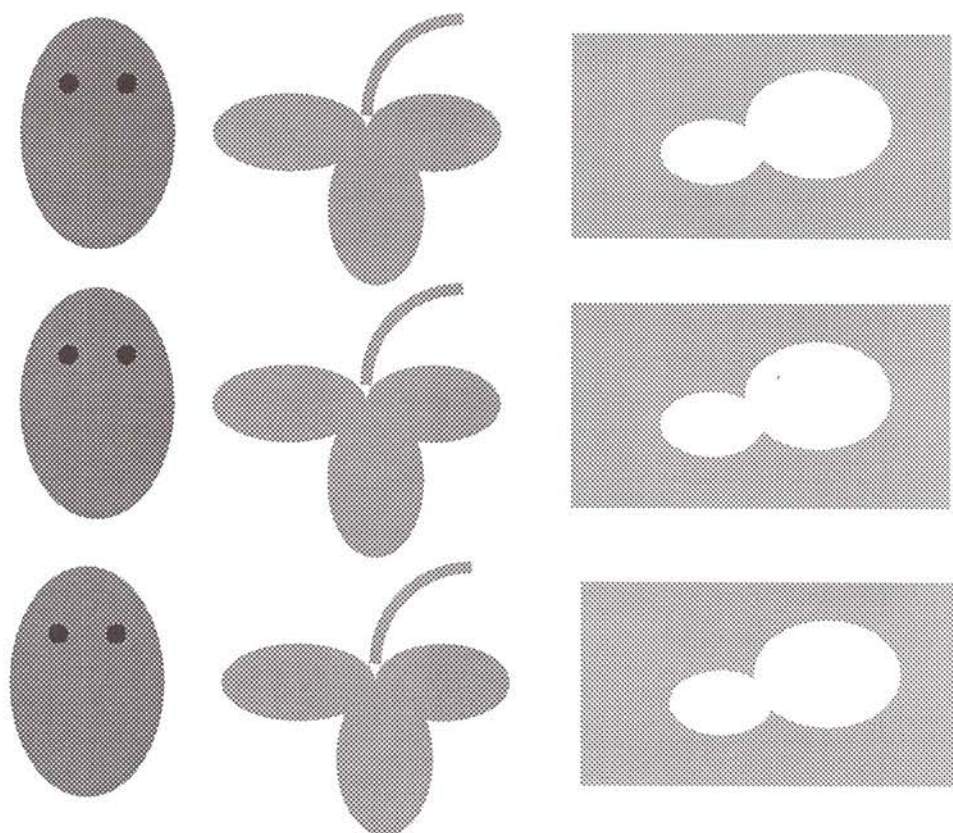
Objekt

Shromáždíme vzorky materiálů stejné spektrální charakteristiky a sytosti s různým povrchem, např. lesklá a matná umělá deska, textil, barevný staniol, lazurované dřevo apod. Můžeme také vyrobit vzorky barevné plochy temperou, akrylem, olejem ad. malířskými materiály. Ze vzorků vytvoříme stejně velké plošky, které nalepíme na demonstrační desku v řadách podle skupin barev.

Návod k aktivitě

Sledujte rozdílné působení stejných barevných odstínů různých typů povrchů.

Citlivost na některé barevné odstíny



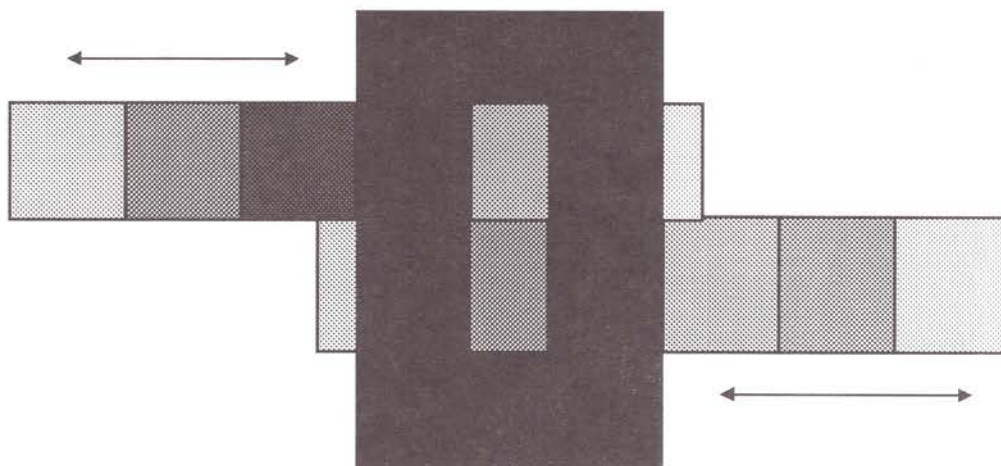
Objekt

Vyfotografujeme několik barevných typů lidské pleti, listové zeleně a modré oblohy. Nalepíme vedle sebe na demonstrační panel nebo jednotlivě podlepíme, abychom umožnili přeskupování záběrů podle potřeby návštěvníka.

Návod

Lidské oko dokáže rozlišovat jemné barevné rozdíly přírodních odstínů, které v lidské historii byly příznakem důležitých jevů. Patří k nim např. barva pleti, zeleně listů i modré oblohy. Malířství s těmito rozdíly pracuje ve významové i emotivní poloze. Porovnejte tonální rozdíly na fotografiích.

Kombinace barev



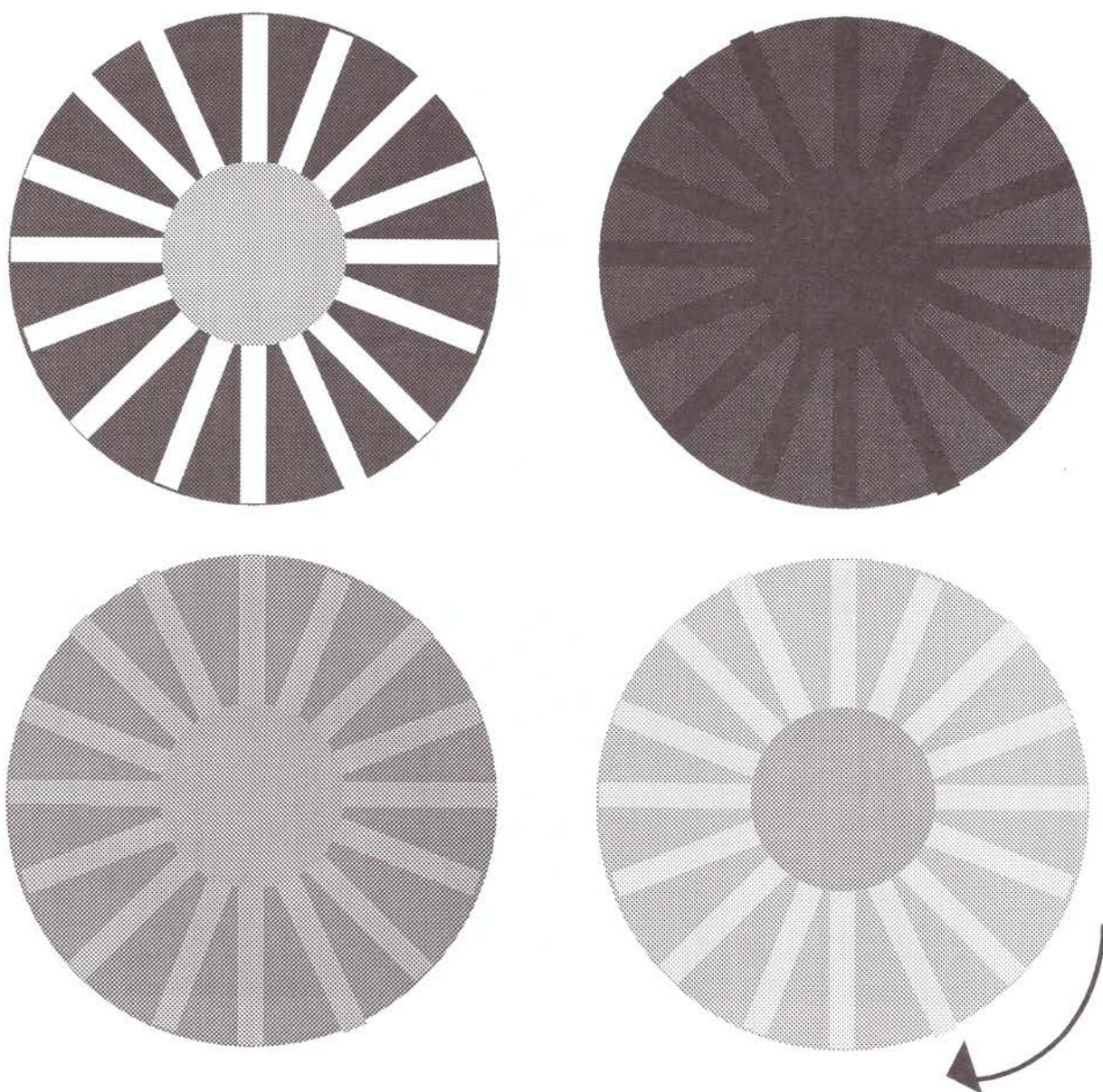
Objekt

Vytvoříme dva stejné pásy s větším množstvím barevných dílů. Otvorem v černé demonstrační tabuli máme možnost pozorovat při posouvání různé kombinace odlišných barevných ploch obou pásů. Pro větší nabídku barevných odstínů můžeme mít k dispozici více dvojic pásů.

Návod

Posouváním vrchního a spodního pásu vytvářej různé barevné kombinace a porovnávej jejich vztah (kontrast). Sousední barvy spektra (duhy) dávají barevný kontrast malý, vzdálené barvy velký. Také je možné vnímat kontrast barvy teplé a studené.

Mísení barev součtem



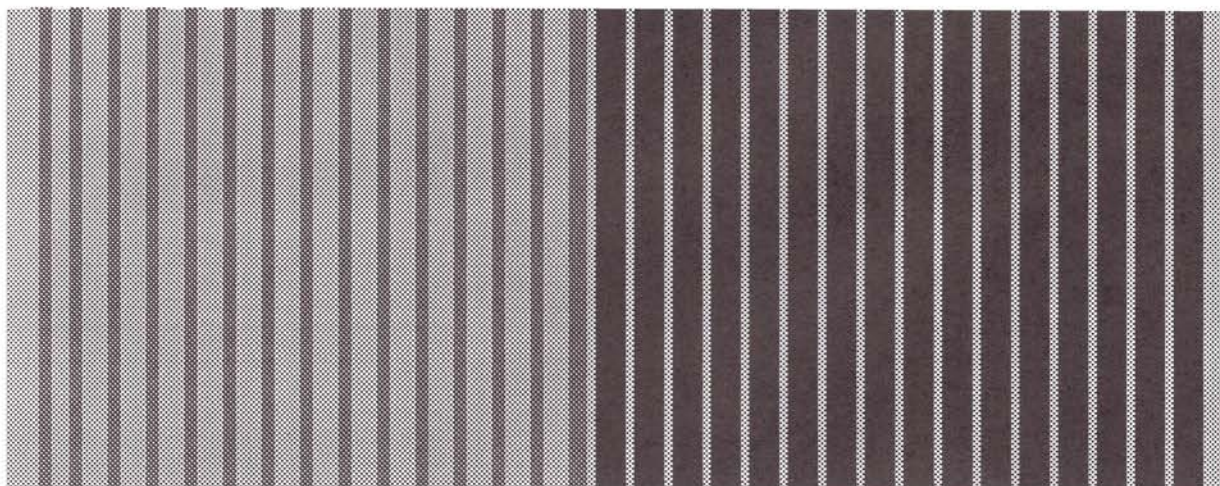
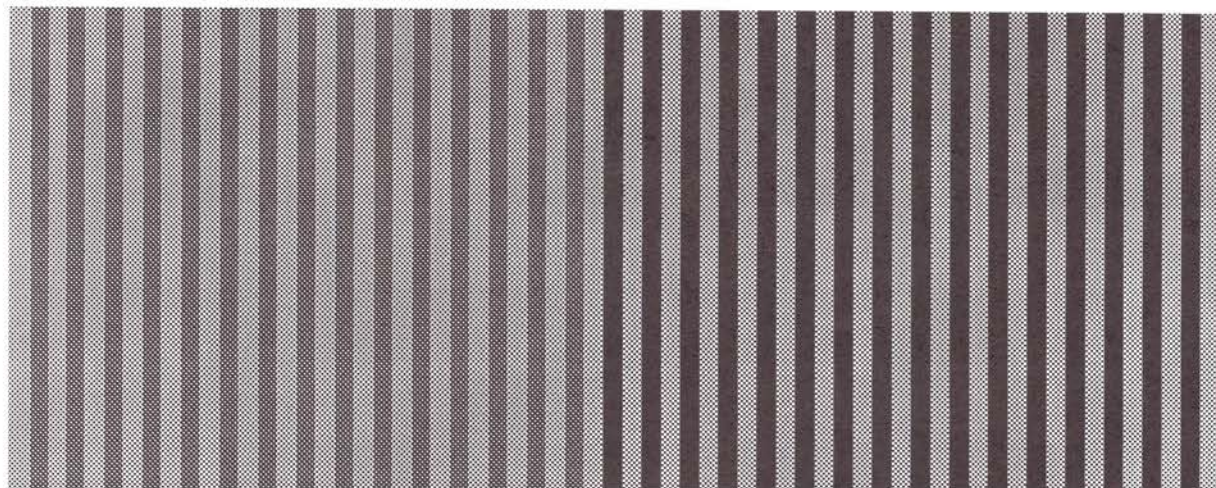
Objekt

Barevné kotouče podle předlohy s otvorem uprostřed umožňujícím rychlou rotaci.

Návod

Mísením barevných tónů vznikají další. Barvy je možné míchat buď tak, že sčítáme nebo odečítáme světlo, které je tvoří. Roztočením kotouče vzhledem ke zrakové setrvačnosti jsou sčítány barvy pásů vyplňujících vnější mezikruží. Výsledná barva odpovídá tónu vnitřního kruhu. Mezikruží s vnitřním kruhem by proto měly při rychlém otáčení barevně splynout.

Mísení barev součtem



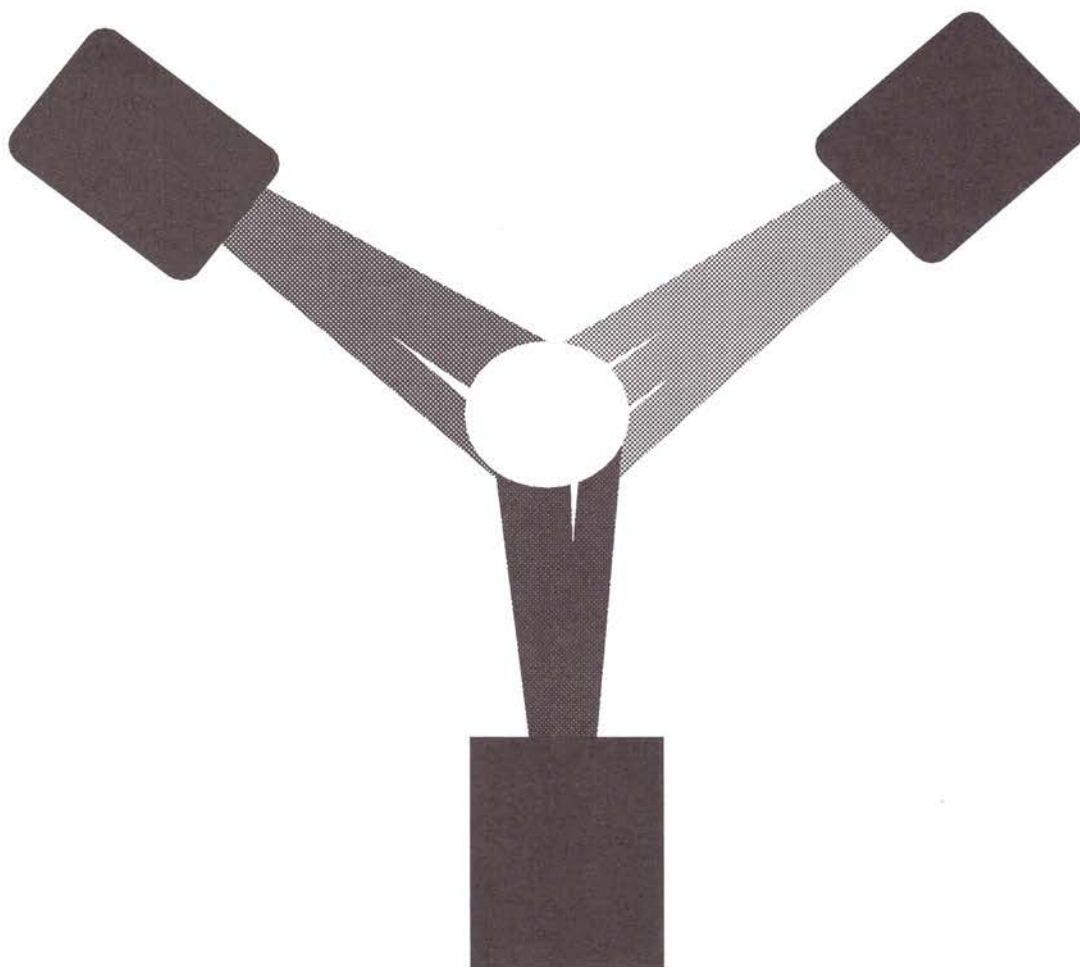
Objekt

Vytvoříme čárové nebo „bodové“ rastry podle předlohy.

Návod

V malbě stejně jako na barevné obrazovce se uplatňuje mísení barev sčítáním malých plošek. Například impresionisté dosahovali výsledného barevného vjemu drobnými různobarevnými ploškami, které při pozorování z větší vzdálenosti splývaly v jednolitou plochu. Pozorujte tyto barevné plochy střídavě zblízka a zdálky, abyste si ověřili, jaká velikost a barva plošek vede k výslednému vjemu.

Mísení barev součtem



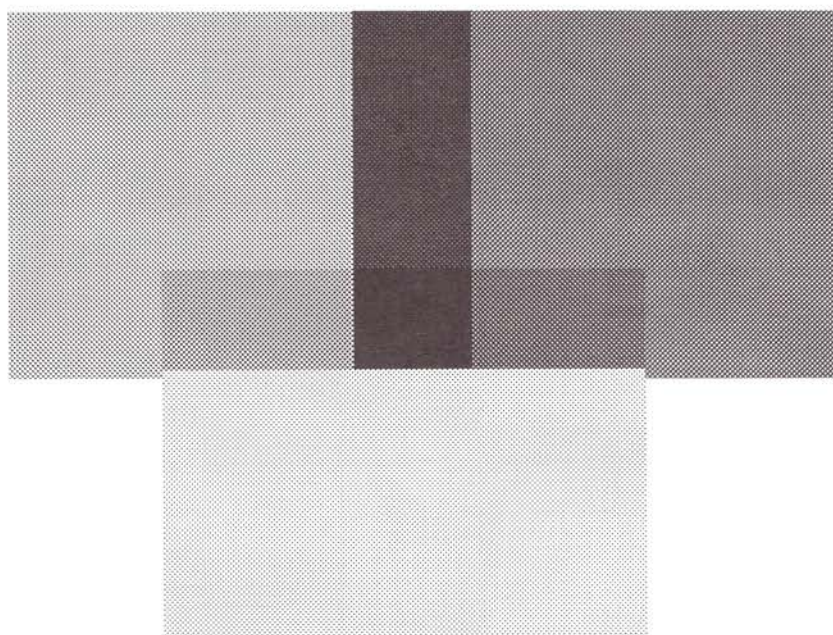
Objekt

Připravíme tři světelné zdroje - modrý, červený a zelený (diaprojektory či reflektory s barevnou fólií nebo běžné stolní lampy s barevnými žárovkami), kterými můžeme svítit v jinak zatemněné místnosti na společnou bílou plochu. Je-li to možné, zajistíme také regulaci světelného toku jednotlivých zdrojů clonou, reostatem nebo šedými filtry.

Návod

Klasickým způsobem sčítání barev je sčítání barevných světél svítících na společnou plochu. Svítíme postupně jedním, dvěma a třemi světly v plné intenzitě, poté intenzitu jednotlivých světél upravujeme a sledujeme výsledný součet.

Mísení barev odečítáním



Objekt

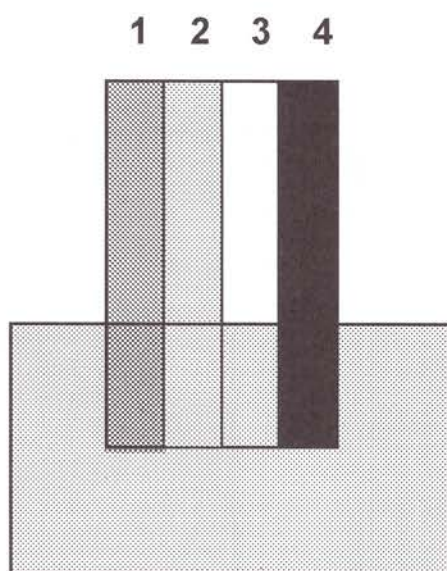
Vyřízneme čtverce z fólií základních subtraktivních barev. Pro zpevnění a zvýšení odolnosti je můžeme zalepit mezi dvě skla.

Návod

Barevné fólie jsou nejvhodnější pro ukázkou odečítání barev. Postavíme-li fólii proti bílé ploše, odečítáme z bílé část barevného spektra, zbývající tvoří výsledný barevný vjem. Postavíme-li bílému světlu do cesty více filtrů můžeme porovnávat výsledný efekt různých kombinací. Pokud máme k dispozici sestavu vhodných filtrů, vzniká jejich kombinací neutrální šedá, v optimálním případě až černá.

Filtry můžeme použít také k ověření doplňkových barev a přizpůsobivosti oka. Budeme-li jedním z filtrů (např. azurovým) oběma očima déle pozorovat prostor kolem sebe, uvědomíme si následný proces: nejdříve bude celý prostor zbarven do tónu odpovídajícímu barvě filtru (azurově), poté tento efekt oko postupně vyrovná a u filtrů řidších budeme po chvíli vnímat prostor opět v normálních barvách. Po odložení filtru se nám chvíli bude vše jevit zbarveno v barvě doplňkové danému filtru (žluté), poté se vjem vrátí do normálu.

Mísení barev odečítáním



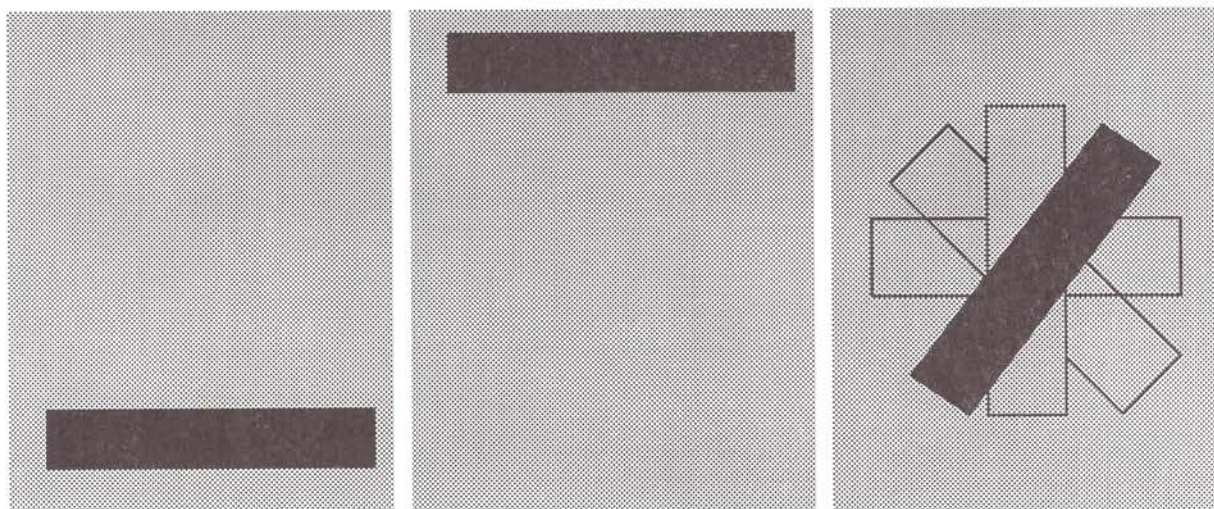
Objekt

Z barevných fólií vyřízneme filtry umožňující zakrytí zorného pole obou očí. Připravíme schématické barevné tabulky obsahující vždy pás černý, bílý, pás v barvě totožné s filtrem a pás v barvě doplňkové k barvě filtru.

Návod

Zajímavý efekt při mísení barev odečítáním vzniká tehdy, sledujeme-li přes filtr barevný obraz. Změnou poměrů jasu jednotlivých částí spektra dochází ke změně kontrastů jednotlivých barevných ploch, které se udrží i tehdy, když oko vnímá obraz neutrálně. Dobře to vidíme na schématickém vzorku, kde se snížil kontrast mezi plochami 3 a 4, zrušil kontrast mezi plochami 2 a 3 a zvětšil kontrast mezi plochami 1 a 2. Zkoušejte tento efekt při pozorování obrazů na výstavě přes různé filtry.

Skladba plochy obrazu



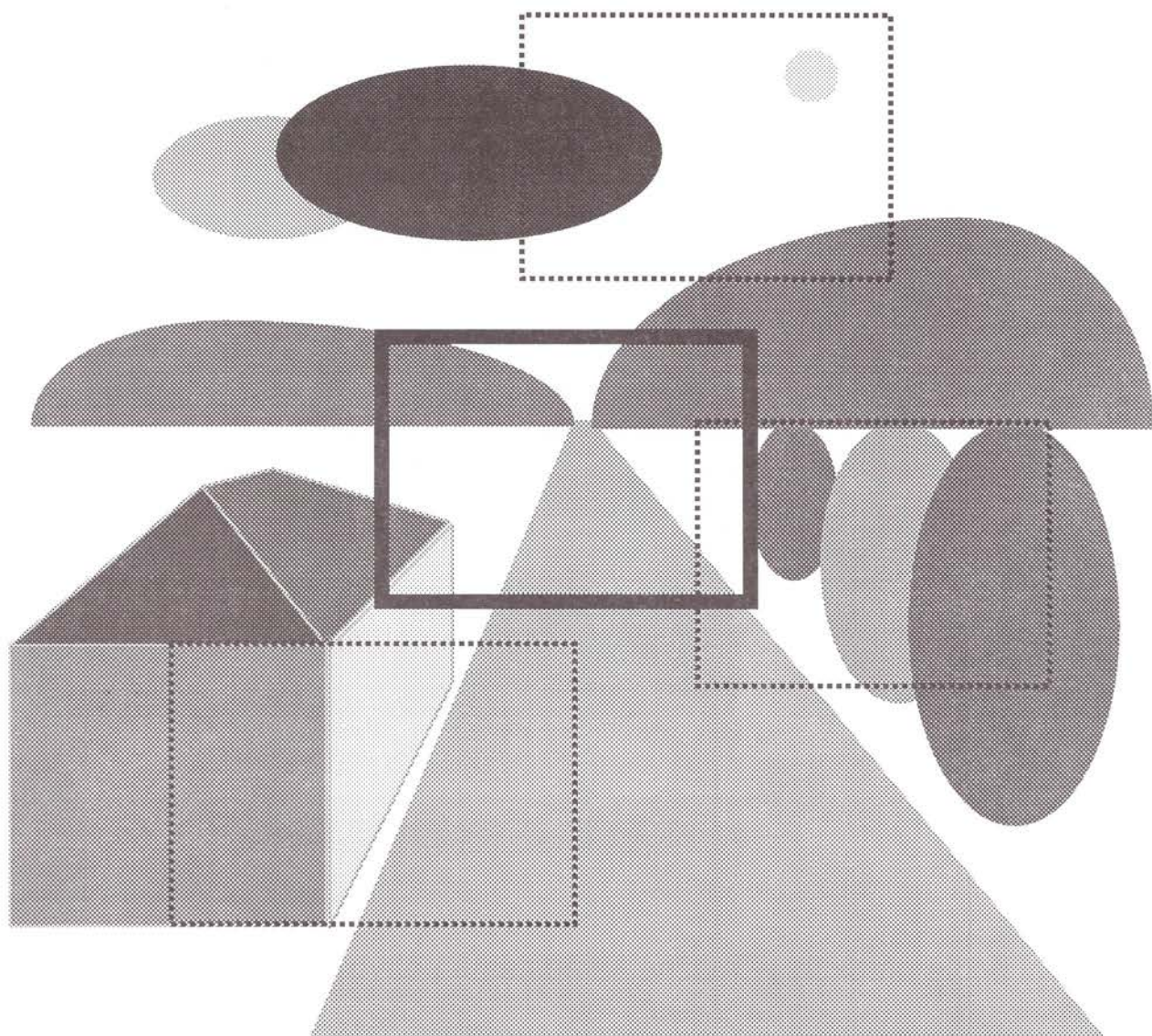
Objekt

Šedá obdélníková plocha, volně manipulovatelný pás, čtverec, trojúhelník a kruh z jedné strany černé z druhé bílé.

Návod

Plochu obrazu vnímá ve svém zorném poli člověk ve vazbě k realitě. Vodorovné tmavé předměty umístěné ve spodní části působí proto staticky a vyrovnaně jako tmavá země pod oblohou, zatímco tmavé předměty umístěné v horní části těžce, nevyrovnaně jako černé mraky na obloze; předměty v diagonále působí dynamicky jako nakloněné pohybující se tělo atd. Zkoušejte, jak působí umístění různých prvků v různých částech obrazové plochy.

Vztah skladby k rámu obrazu



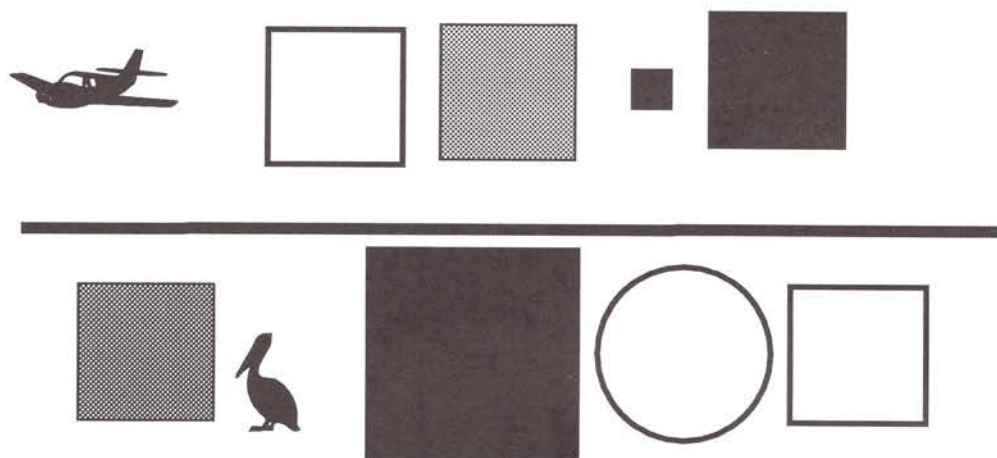
Objekt

Malba většího rozměru se složitější plošnou skladbou, maska s obdélníkovým otvorem umožňujícím pozorování.

Návod

Kromě celkové skladby obrazu je běžné vnímat také jeho menší části, které se mohou vyznačovat specifickými vzájemnými vztahy. Soustředění na detaily obrazu bez rušivých vlivů dalších částí nám umožní přiložená maska. Můžeme si tak pokusně vytvářet dílčí malé obrázky, které společně tvoří obraz velký.

Princip kontrastu



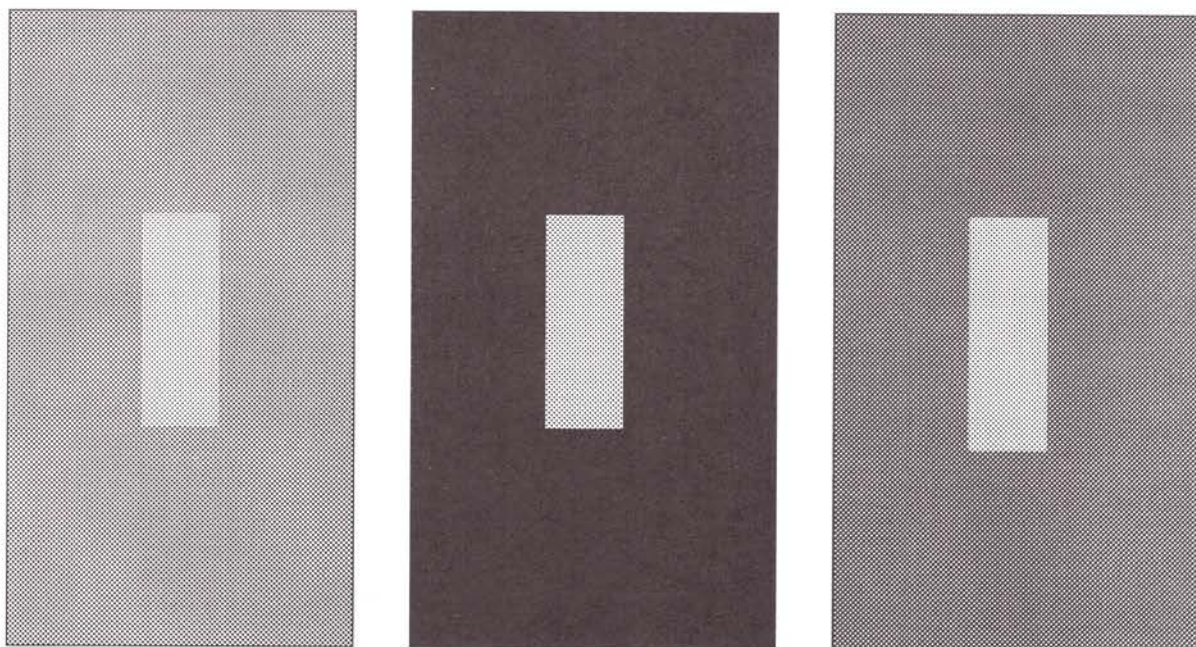
Objekt

S obrázky podle předlohy je možné samostatně pohybovat a vytvářet z nich dvojice.

Návod

Princip kontrastu je jedním ze základních skladebných postupů používaných nejen ve vizuální, ale také v akustické nebo hmatové kultuře. Je postaven na významovém a emocionálním využití rozdílů. Z připravených skladebných prvků sestavte dvojice postavené na kontrastu velikostním, tvarovým, jasovým, barevném a významovém.

Vedlejší efekt současného barevného a jasového kontrastu



Objekt

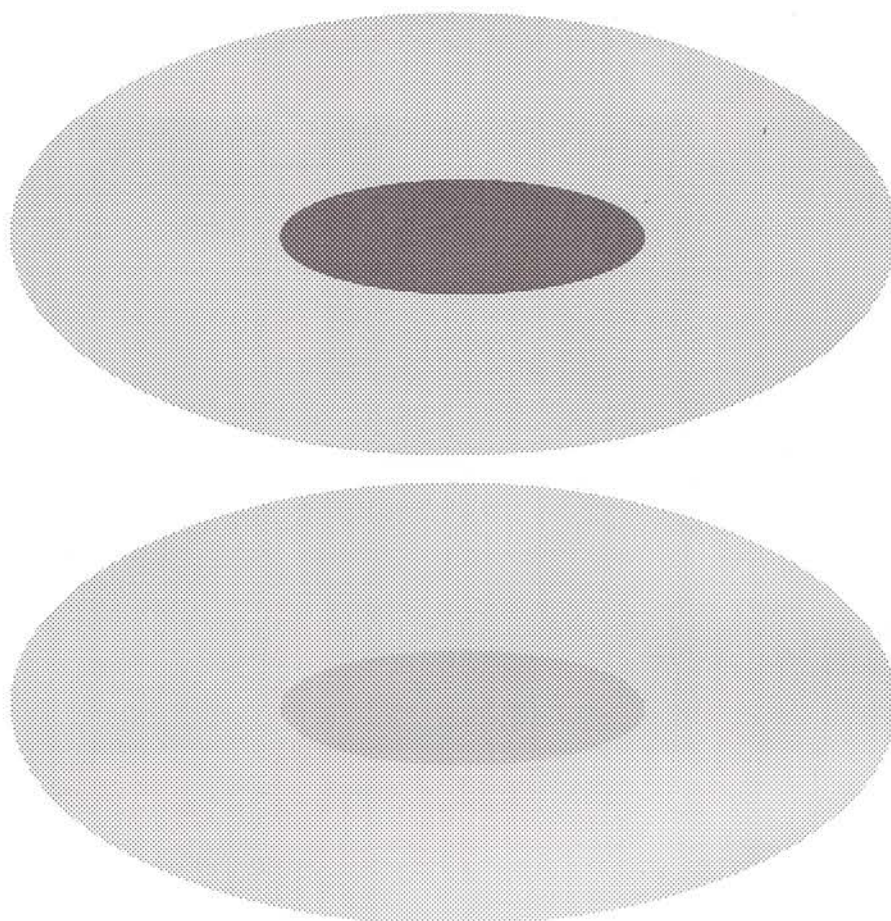
Vytvoříme několik sytě barevných ploch a také černou a bílou. Vytvoříme stejné množství malých světle šedých plošek, které pokládáme do středu velkých ploch, abychom mohli pozorovat vedlejší efekt současného barevného kontrastu.

Návod

Položte vedle sebe černou a sytě barevnou plochu. Do nich vložte malé šedé plošky. Ploška vložená do černé plochy se jeví neutrálně šedá. Jeví se tak také ploška vložená do sytě barevné plochy?

Položte vedle sebe černou a bílou plochu. Do nich vložte malé šedé plošky. Která z nich se vám jeví světlejší?

Vedlejší efekt následného barevného kontrastu



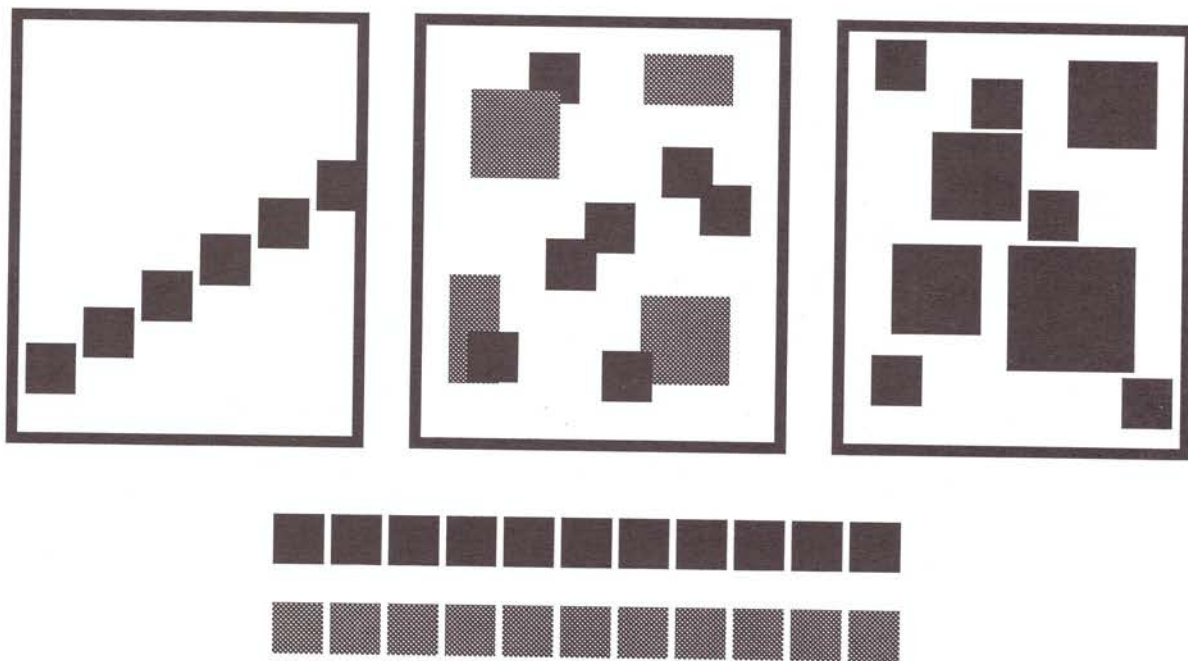
Objekt

Vytvoříme větší světle šedou plochu a malé plošky barev sytě červené, modré, zelené, černé a bílé. Malé plošky budeme vkládat do velké šedé za účelem pozorování vedlejšího efektu následného barevného nebo jasového kontrastu.

Návod

Vložte sytou barevnou plošku do středu šedé plochy a asi půl minuty celek upřeně pozorujte, aniž byste pohybovali očima. Po plošku odstraňte a dále upřeně pozorujte šedou plochu. V jejím středu se vám bude jevit ploška doplňkového odstínu k barvě plošky, kterou jste odstranili. Při zopakování pokusu s bílou nebo černou ploškou se vám následně zjeví ploška neutrálně tmavá nebo světlá. Jde o jev způsobený dočasným vybělením zrakového barviva na sítnici oka, které má tendenci, podobně jako jiné smyslové orgány, stále přizpůsobovat svůj vjem průměrným vlastnostem prostředí.

Princip intervalového, barevného a tvarového rytmu



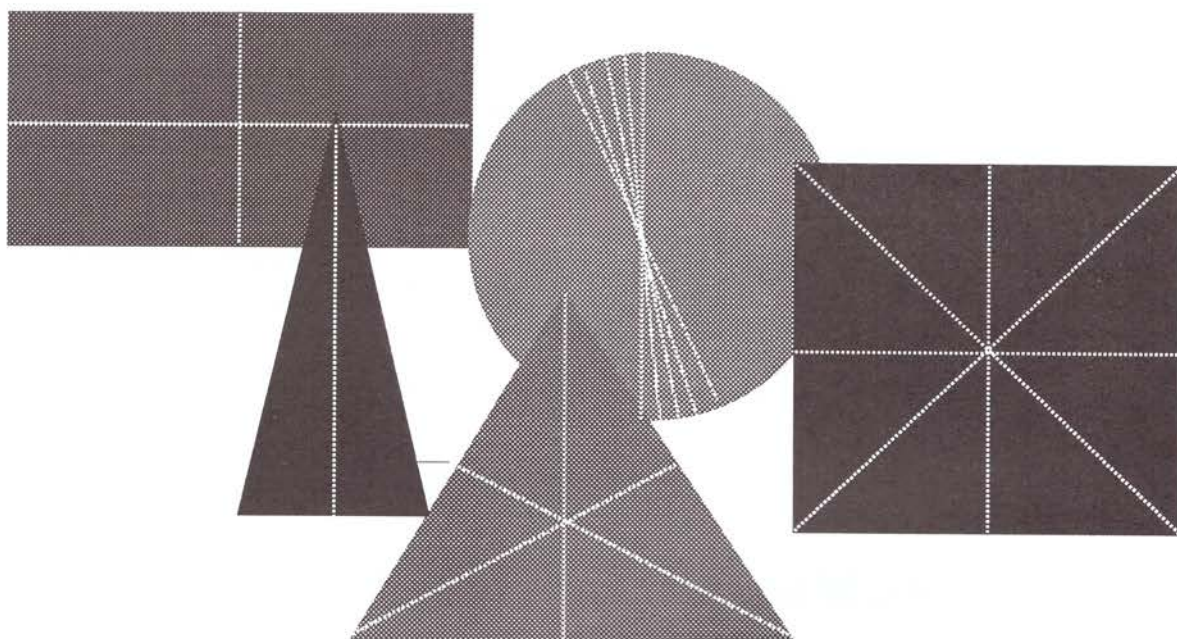
Objekt

Vytvoříme dvě série - nebarevných a barevných čtvercových „obsahových“ prvků obrazu. Na bílé ploše je možné z nich skládat různé sestavy.

Návod

Princip rytmu staví svůj účín na opakování prvků různých vlastností. Vytvořte z jednobarevných prvků kompozice postavené a/ na jejich pravidelném opakování ve stejných vzájemných vzdálenostech, b/ na opakovaném výskytu jedné barvy v ploše obrazu, c/ na opakovaném výskytu stejného tvaru různé velikosti v ploše obrazu. Pokuste se vždy vnímat pocit rytmu a srovnajte pocit základního jednoduchého rytmu typu a/ se složitějšími pocity rytmu typu b/ a c/.

Princip symetrie



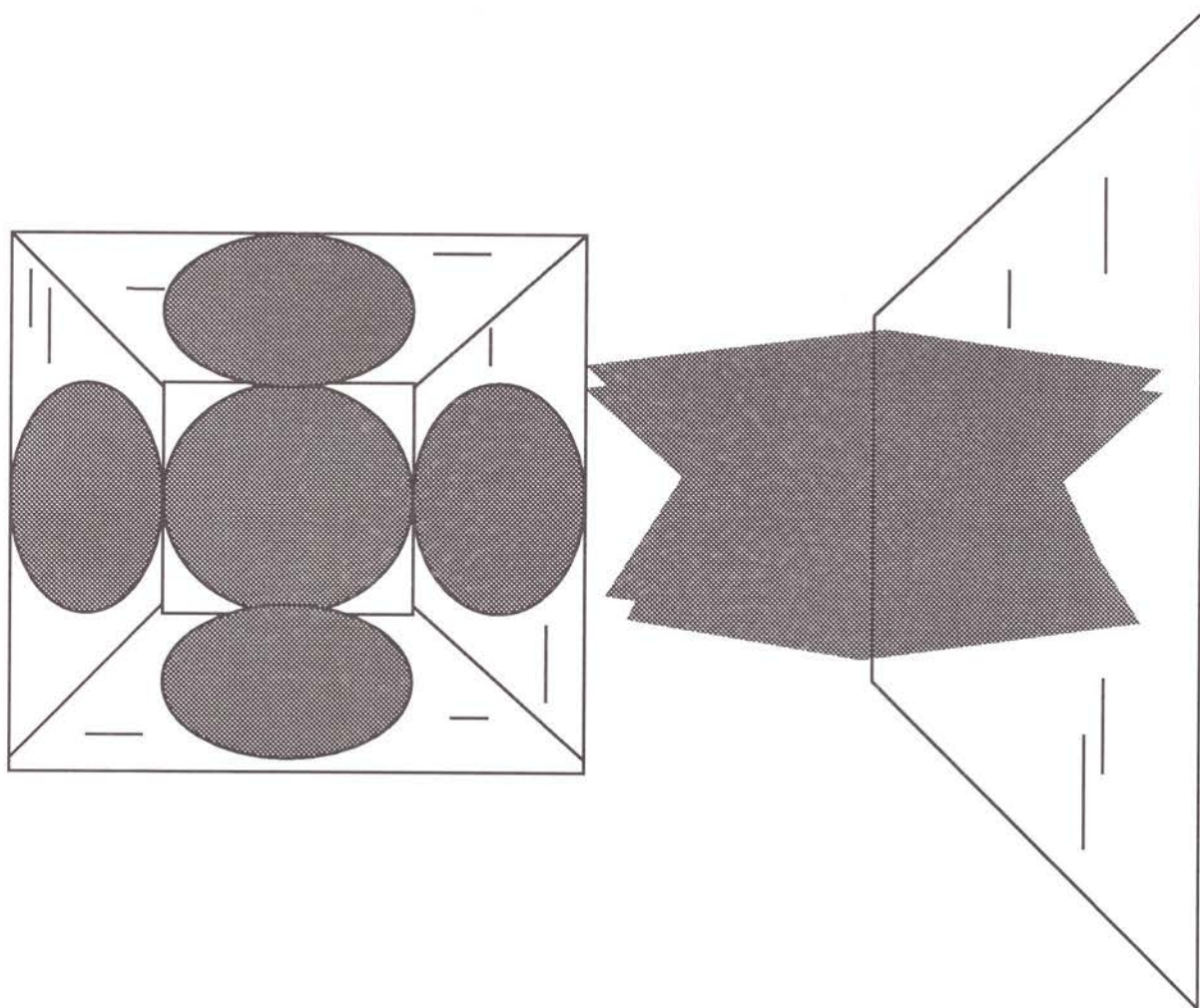
Objekt

Vytvoříme tmavé plošné tvary podle předlohy a ze vhodné hmoty asi deset světlých čárových os, které bude možné klást ve více vrstvách přes sebe na plochy uvedených tvarů.

Návod

Princip souměrnosti podporuje stupeň tvarové pravidelnosti, která má silný vliv na pozitivní emotivní účín. Položte na připravené obrazce osy ve všech jejich směrech souměrnosti. Srovnejte působivost tvaru souměrného podle jedné osy s tvary souměrnými podle více os. Zabývali jste se plošnou souměrností. Představte si podobné příklady pro prostorovou souměrnost.

Princip symetrie



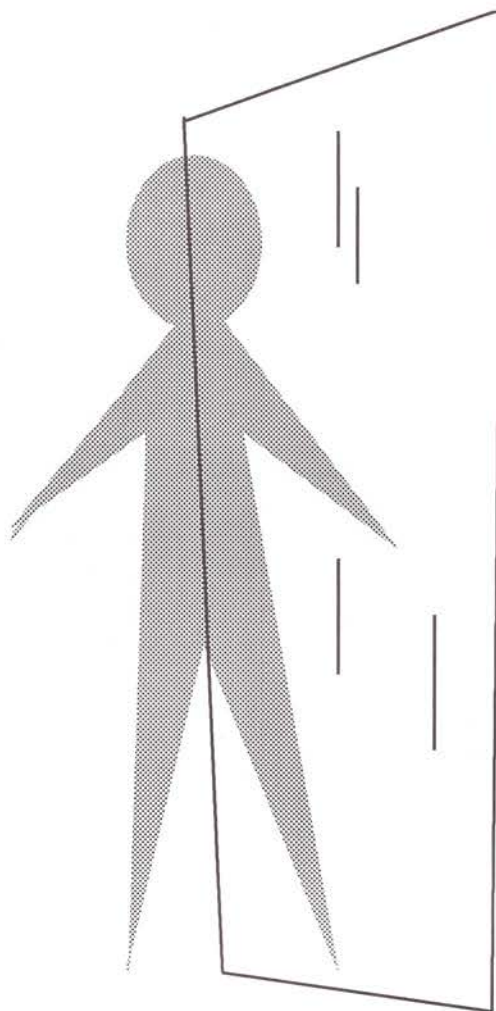
Objekt

Jedno zrcadlo s broušenými hranami přibližně 40x50 cm, hranol se zrcadlovou plochou uvnitř velikosti asi 30x30x40 cm.

Návod

Souměrnost se v přirozeném prostředí vyskytuje málo, v umělém pak především u jednotlivých tvarů. Částečným pozorováním reality přes zrcadlo si můžete vyzkoušet účín symetričnosti celku prostředí i jeho detailů, kterým za normálních okolností souměrnost chybí. Pomocí sestavy dvou, tří nebo více zrcadel si pak můžete vyzkoušet souměrnost podle dvou, tří nebo více os podobným způsobem, jaký znáte z dětských magických kukátek.

Asymetrie lidské postavy



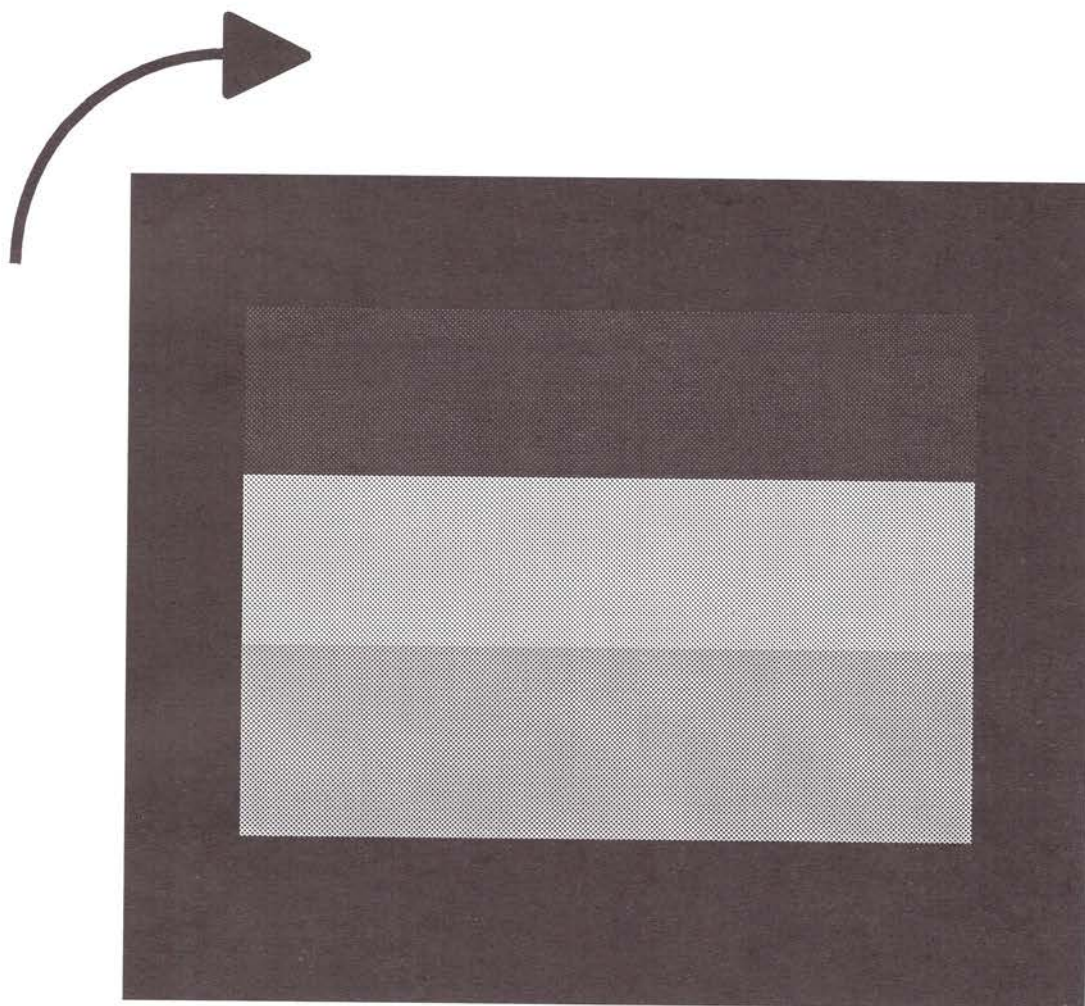
Objekt

Zrcadlo o velikosti plochy, která pojme lidskou postavu. Je třeba jej upevnit tak, aby jím bylo možné pohybovat kolem svislé osy. Za plochou zrcadla musí být prostor pro ukrytí části lidské postavy.

Návod

Mnohé přírodní útvary včetně lidského těla se mohou jevit na první pohled ideálně souměrné. Souměrnost společně s proporčností bývá kritériem při hodnocení krásy. Zrcadlo vám umožní porovnat souměrnost ideální a částečnou. Postavte lidskou postavu v dotyku s hranou zrcadla tak, aby vám odraz v zrcadle nahradil zakrytou část těla. Vidíte obraz těla ideálně souměrného a můžete jej porovnat s reálnou souměrností téhož těla. Jak na vás která působí? Požádejte postavu zpola zakrytou zrcadlem, aby zvedla do vzduchu nohu, která je vámi viditelná. Docílíte pocitu, se kterým se můžete setkat na mnoha obrazech.

„Vzdušná“ tonální perspektiva



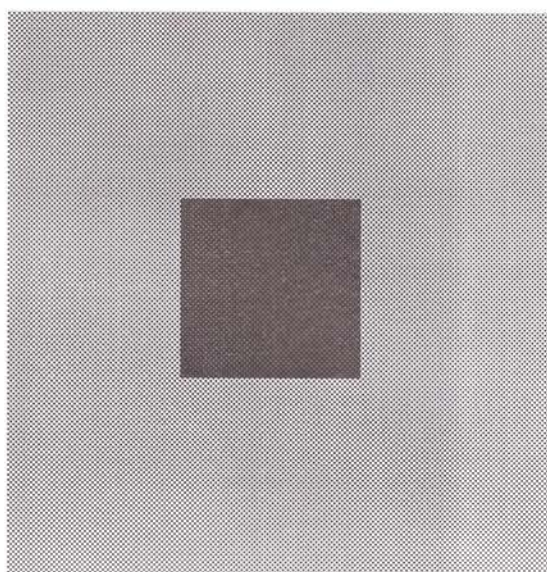
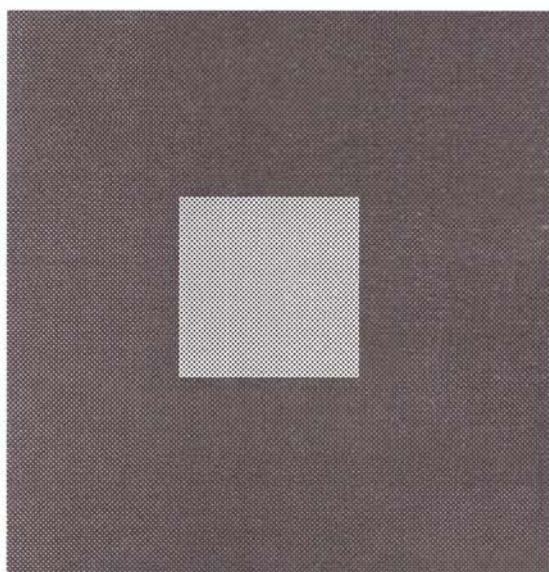
Objekt

Pravouhloú plochu členíme vodorovnými barevnými pásy tak, aby se barevnost měnila od zelené k modré. Plochu umístíme v jejím středu na černou demonstrační tabuli tak, aby jí bylo možné otáčet.

Návod

Vodní páry, které obsahuje vzduch, způsobují, že krajina (prostor) při pohledu do dálky se jeví chladnější. Lidský zrak je proto navyklý vyhodnocovat prostor mimo jiné také podle barevného srovnání bližších a vzdálených ploch. Otočením můžete dostat chladné plochy do spodní části obrazu. Pozorujte, jak na vás působí v jedné i druhé poloze.

„Vzdušná“ tonální perspektiva



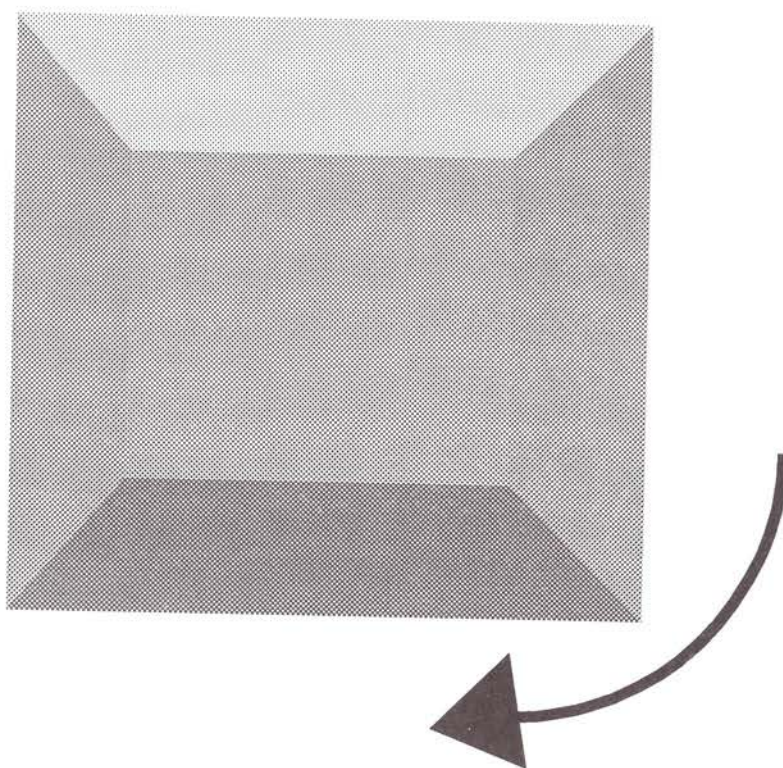
Objekt

Dvě plochy, zelená a modrá, mají ve svém středu modrou a zelenou plošku. Je nezbytné, aby středové plošky nebyly řešeny plasticky, např. přilepením sololitového čtverce, ale plošně, pouze zbarvením podložky.

Návod

Vodní páry, které obsahuje vzduch, způsobují, že krajina (prostor) při pohledu do dálky se jeví chladněji. Lidský zrak je proto navyklý vyhodnocovat prostor mimo jiné také podle barevného srovnání bližších a vzdálených ploch. Pozorujte čtvercové plošky uprostřed barevných ploch. Která z nich vystupuje před plochu, která ustupuje za plochu?

Světelné zvýraznění plastičnosti předmětů i plošné malby



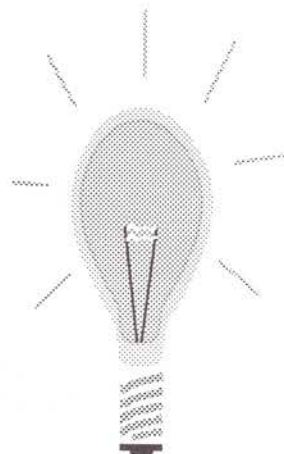
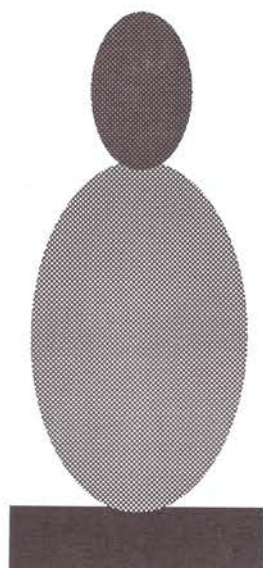
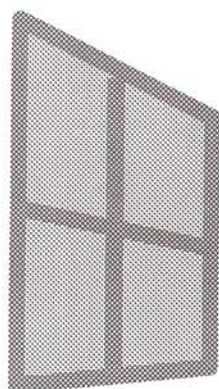
Objekt

Na rovnou desku namalujeme barevně či nebarevně plochy podle obrázku. Vytvářejí dojem shora osvětlené plastické dlaždice, která vystupuje do prostoru. Desku připevníme na centrální osu tak, aby se mohla otáčet. Po otočení o 180° obrazec naopak vytváří dojem shora osvětlené dlaždice plastic-ky vtlačené dovnitř.

Návod

Uvědomte si, jaký dojem prostorového útvaru ve vás vytváří obrazec. Otočte jím o 180° a vnímejte změnu. Kdy objekt plastic-ky vystupuje a kdy je naopak ponořen? Odkud svítí světlo na předměty převážně? Zkuste vnímat obrazec s vědomím, že zobrazený útvar je osvětlen zespodu.

Dílo a jeho osvětlení



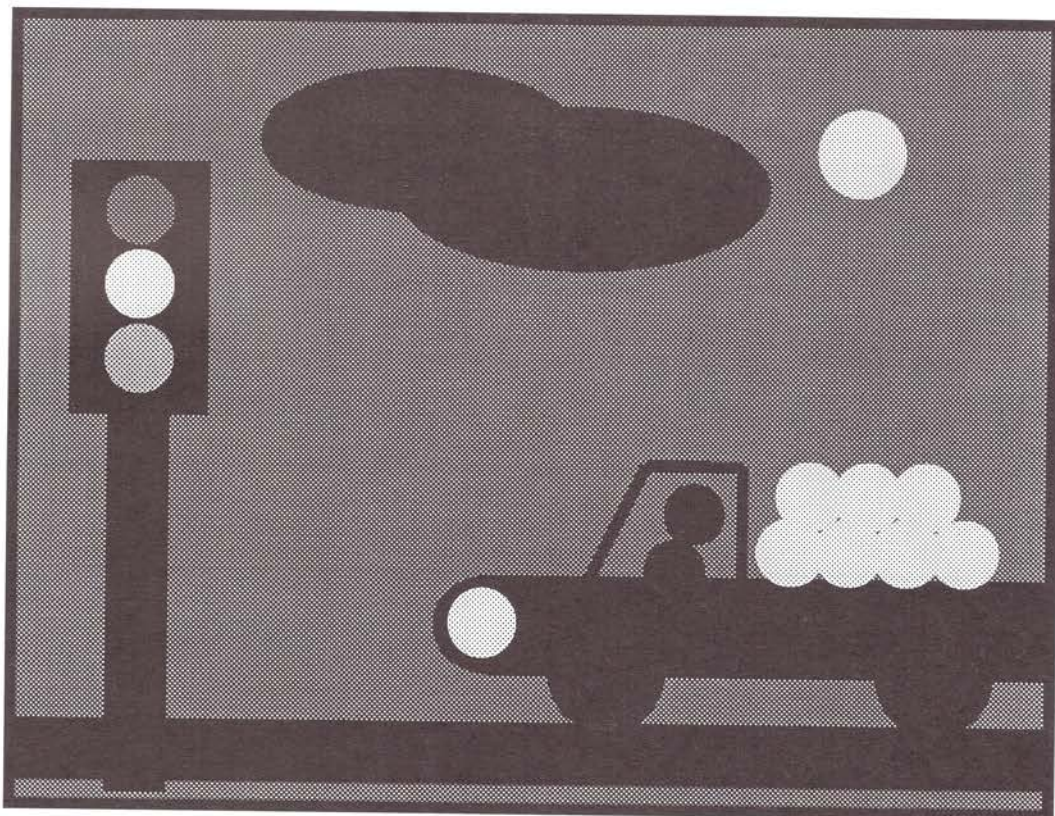
Objekt

Jednobarevná plastika a barevná malba, umístěné nedaleko okna, lampa se žárovkou.

Návod

Výsledný vjem z výtvarného díla je velmi závislý na kvalitě jeho osvětlení. Může být silné (např. působí proti případné intimitě obsahu) nebo slabé (oslabuje účinnost barev), tvrdé (zvýrazňuje plasticitu i u povrchu olejomalby ad. struktur) nebo měkké (potlačuje plasticitu), barevně neutrální - bílé nebo studené či teplé (oslabuje účinnost některých barev), může dopadat pod různými úhly a tím konkrétně působit. Porovnejte osvětlení dopadající na dílo z okna a z žárovkového svítidla. Pohybuje svítidlem do různých úhlů a vzdáleností na všechny strany od díla.

Princip role



Objekt

Podle předlohy připravíme plochu obrazu a samostatné prvky obrazu, se kterými lze volně manipulovat.

Návod

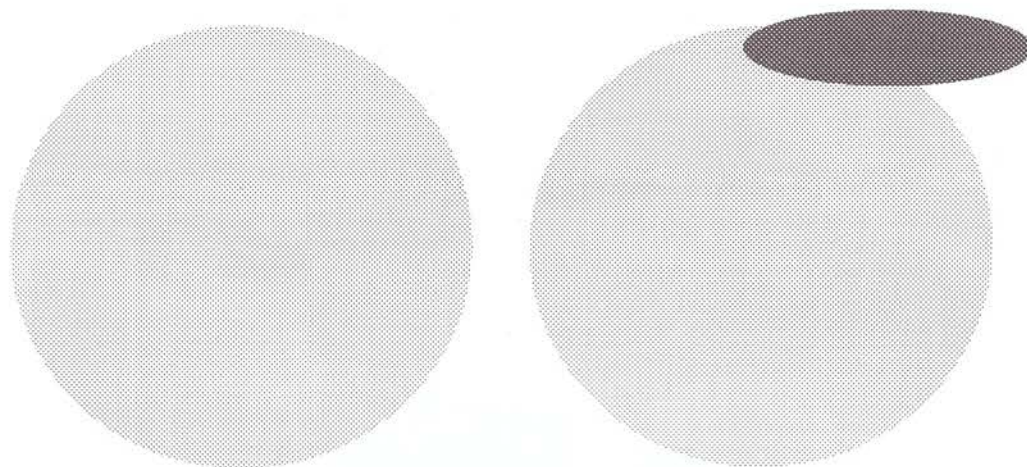
Princip role říká, že existence a důležitost každého obsahového prvku obrazu je dána jeho vztahem k myšlence, kterou obraz zprostředkovává. Obsahové prvky se podle toho dělí na hlavní, podpůrné, rušivé a zmatečné. Určete prvky hlavní a podpůrné v případě myšlenky:

- a/ vezou zlatý sýr
- b/ večer vezou zlatý sýr.

Sestavte na prázdné ploše obraz pouze z hlavních prvků pro myšlenky:

- a/ na jasné noční obloze září měsíc (realistický obraz)
- b/ na oblačné noční obloze září měsíc (realistický obraz)
- c/ měsíc jak bochník zlatého sýra září noční oblohou (fantazijní kompozice)

Obsah - význam a účín



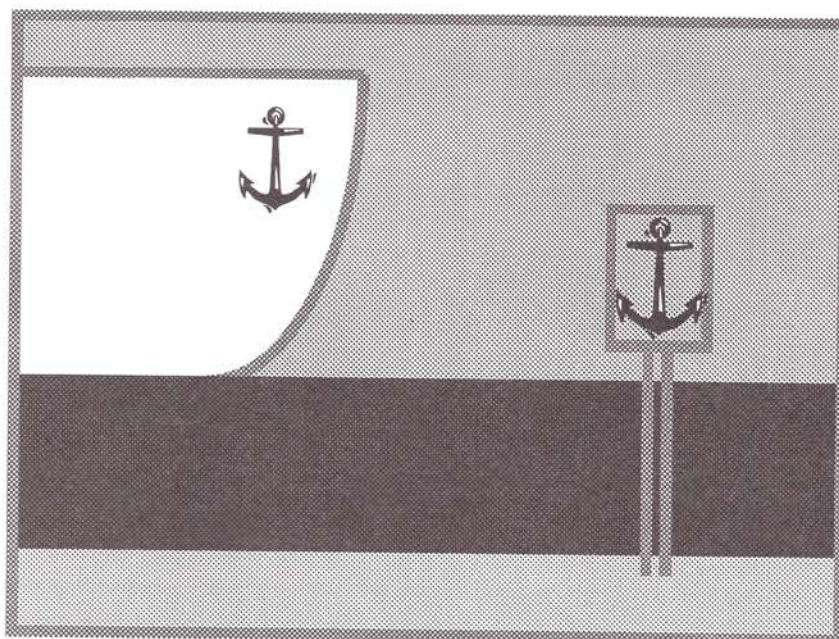
Objekt

Samostatný žlutý kruh a zelený list.

Návod

Obsah myšlenky zprostředkované každým dílem se může skládat z racionální a emocionální složky. Racionální význam interpretujeme podle podobnosti s realitou nebo konvence, emocionální účín je v nás vytvořen přímými vizuálními prvky nebo naším vztahem k významu. Pozorujte žlutý kruh a přiřazujte mu různé významy na základě podobnosti s realitou. Poté k němu přiložte zelený list, abyste podpořili významovou interpretaci „žluté jablko“ a vnímejte, jak na Vás působí jeho žlutá barva sama o sobě, jak působí v sousedství zeleného listu, jak na vás působí oblý tvar a jak skutečnost, že jde o jablko.

Význam prvotní a druhotný



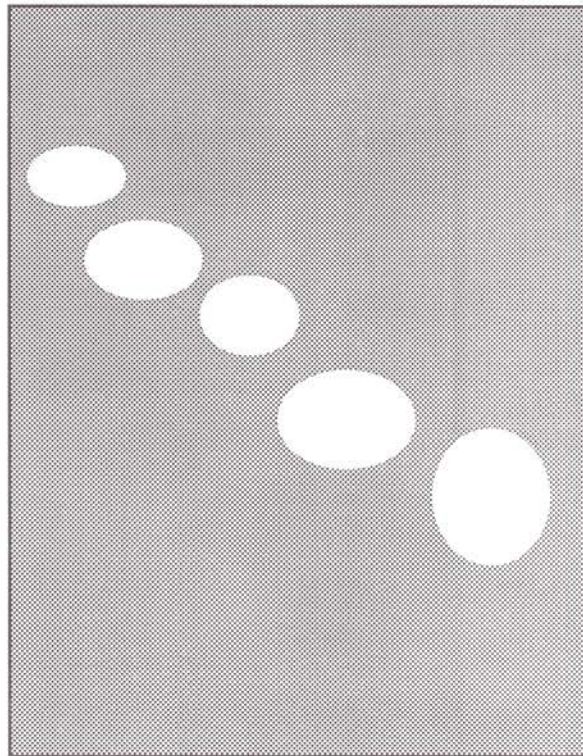
Objekt

Obraz se dvěma shodnými obsahovými prvky, jedním zamýšleným pro prvotní, dalším zamýšleným pro druhotný význam.

Návod

Racionální složka obsahu - význam - vzniká v našem vědomí jednak jako přímé vyhodnocení výrazu sdělení = prvotní význam, nebo jako reakce na ně = druhotný význam. Další myšlenkové asociace vytvářejí významy terciální ad. Druhotný a další významy mohou být nezávislé na společenské konvenci nebo smluvené. Společenská konvence pro druhotný význam kotvy je „naděje“. Není však jediným, dalšími druhotnými významy kotvy mohou být např. „přístav“, „námořní doprava“ apod. Druhotné významy označujeme též jako tzv. symboly. Který ze dvou stejných obsahových prvků obrazu je zamýšlen pro prvotní a který pro druhotný význam?

Konceptuální umění, land-art



Objekt

Zelená plocha (fotografie, malba trávy), bílé vystřihované písmo, bílé kamenky

Návod

Projevy umění zvané „concept art“ a „land art“ zvyrazňují mnohem více než klasická tvorba, že myšlenku umělecké dílo „nabízí“ pouze zprostředkovaně a že hlavní prostor jejího dotvoření má divákova obrazotvornost.

Umístěte do „krajiny trávy“ na ploše obrazu heslo interpretující slovy nějakou myšlenku díla (concept art), poté vytvořte náznak myšlenky přímo v travnaté krajině pomocí přírodních útvarů (land art).

Obsah sdělení a společnost



Objekt

Malý přenosný objekt se zobrazením různých sociálních typů.

Návod

Obsah není žádnému dílu jednoznačně dán, různé typy lidí za různých okolností mohou přisuzovat témuž dílu velmi rozdílné obsahy. Představte si odlišné vlastnosti lidí zobrazených na objektu a zkuste u jednotlivých obrazů výstavy nebo stálé expozice odhadnout, jak rozdílně by na základě svých vlastností. Objekt noste po výstavě s sebou, aby vám připomínal odlišnosti lidí.

Umění a kýč ve společnosti



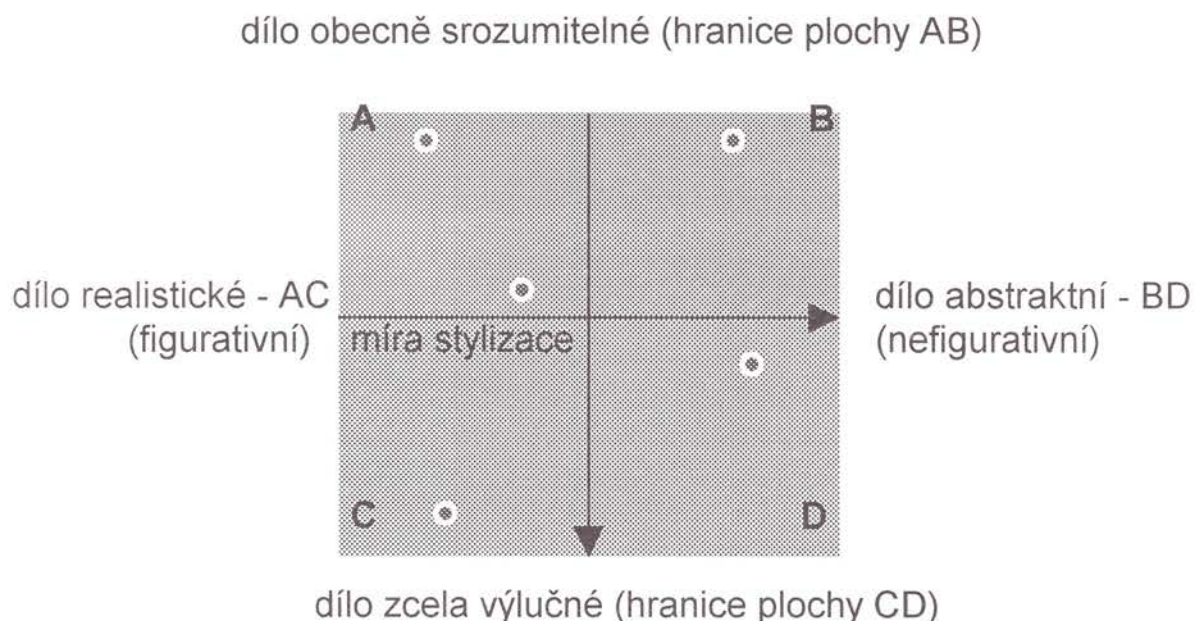
Objekt

Tvarově a barevně nevkusná hračka volně postavená na podstavci s popisem „TV NOVA“.

Návod

Kýč je zjednodušeně považován za obecně nevkusný výtvar, který má pouze škodlivé funkce a do umění nepatří. Vezměte figurku do rukou a pohrajte si s ní. Představte si sebe ve věku dítěte. Představte si své děti. Zamyslete se, co negativního a pozitivního z hlediska současného a dlouhodobého působení znamená pro malé dítě hračka nevkusná z pohledu dospělého. Postavte hračku na podstavec s názvem „Televize NOVA“ a zamyslete se nad tím, čím autor přirovnává hračku ke známé komerční televizi.

Míra individualizace a stylizace díla



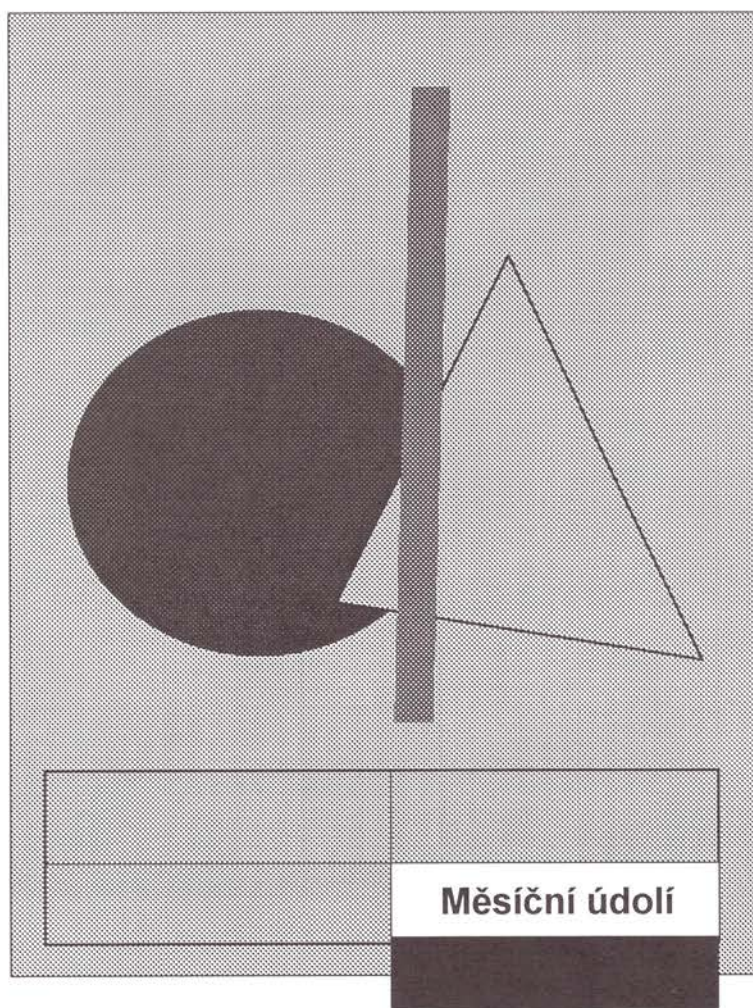
Objekt

Panel se čtvercovým diagramem a popisem podle obrázku umožňuje upevňovat ve své ploše jednoduché značky (magneticky, zapíchnutím ap.). Kniha o umění.

Návod

Každé dílo se může smyslově více či méně podobat realitě. Stanovujeme tím jeho míru stylizace (větší-menší). Každé dílo může také zprostředkovávat obsah blízký většímu či menšímu množství lidí. Stanovujeme tím jeho míru individualizace (větší-menší). Pozorujte různá díla například v knize o umění nebo přímo na výstavě a navrhujte jejich umístění v ploše diagramu z hlediska dvou uvedených vlastností. Díla populárního umění se budou nacházet v blízkosti bodu A (realistická tvorba), někdy ale také v blízkosti bodu B (ornament).

Působení názvu díla na jeho interpretaci



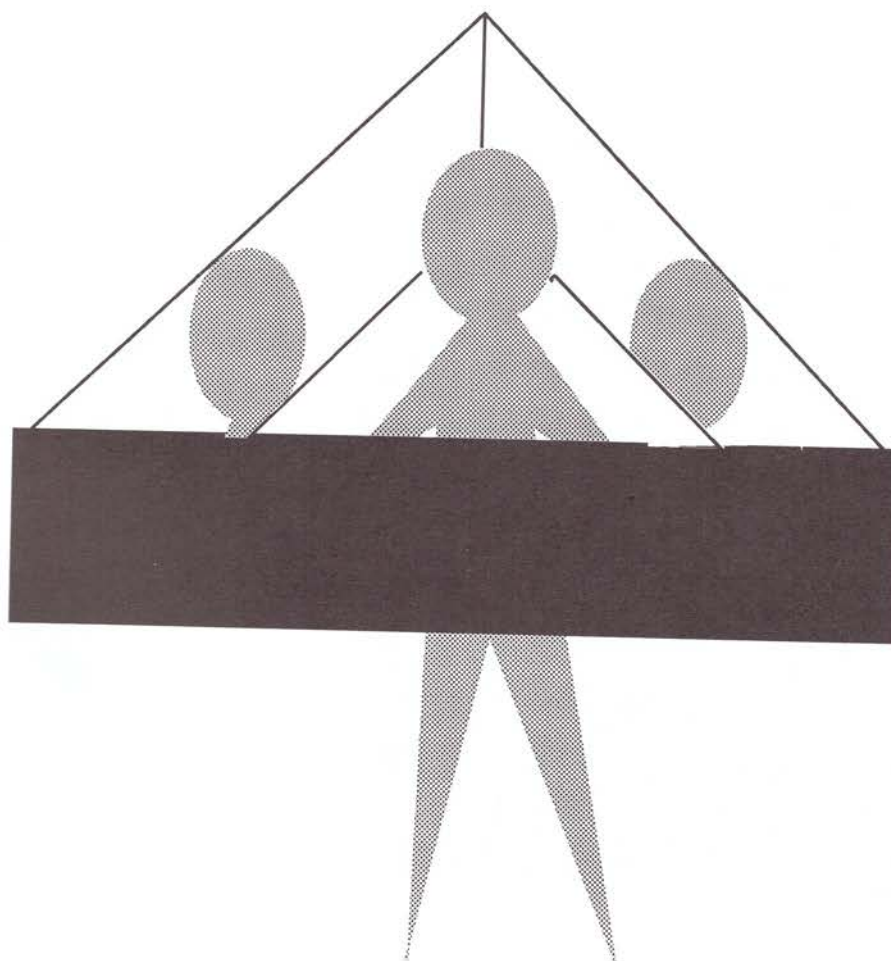
Objekt

Reprodukcí obrazu přilepíme na desku. Pod reprodukcí napíšeme několik různých názvů, které ve spojitosti s obrazem vytvářejí odlišný obsah. Názvy zakryjeme plochami, které lze odklápět.

Návod

Zamyslete se nad tím, jak byste slovy interpretovali obsah díla. Poté odklopte jednu z plošek v dolní části. Uvažujte o souvislostech s vaší původní interpretací a názvem, který nyní vidíte. Pak vyzkoušejte totéž s dalšími ploškami. Na závěr porovnejte pocity z odlišných názvů a jimi evokovaných obsahů.

Fantazijní prostor



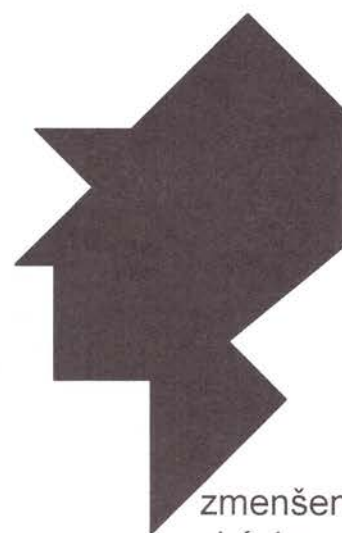
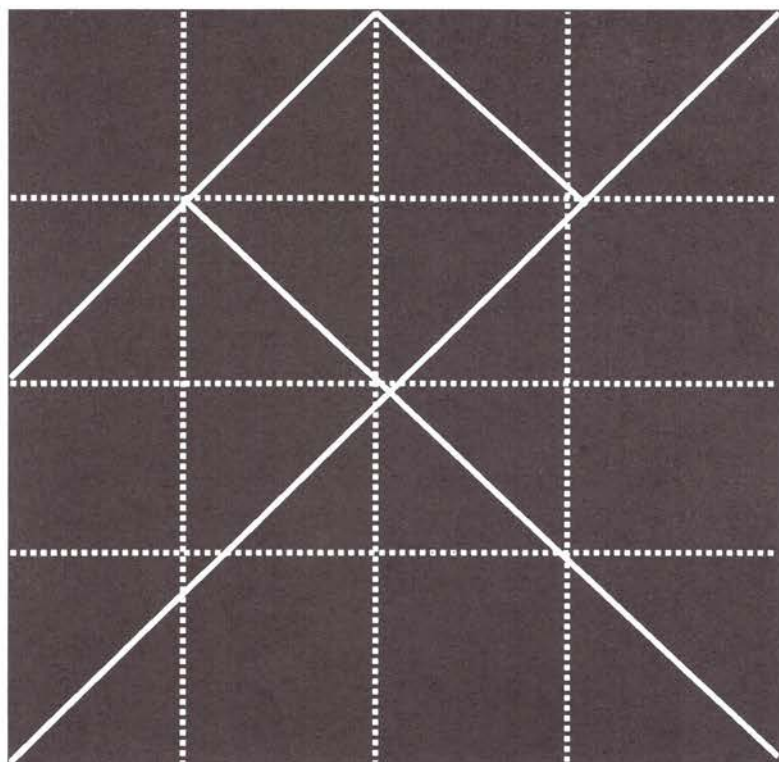
Objekt

Tři obdélníková zrcadla sestavíme hranami k sobě a zavěsíme v prostoru ve výši očí lidské postavy. Pro děti připravíme různě vysoké kubusy, na které se postaví.

Návod

Vstupte do prostoru vymezeného zrcadly a rozhlédněte se kolem sebe. To, co vidíte se více než realitě podobá představám vaší fantazie. Vizuální fantazie je důležitou součástí výtvarného umění. Vy si s ní můžete nyní pohrát, zkuste se pohybovat v zrcadlovém prostoru, přibližovat jednotlivým plochám, přineste si různé předměty, nezapomeňte ani na světlo svíčky nebo barevných žárovek.

Tangram



zmenšená
ukázka
sestaveného
obrazce

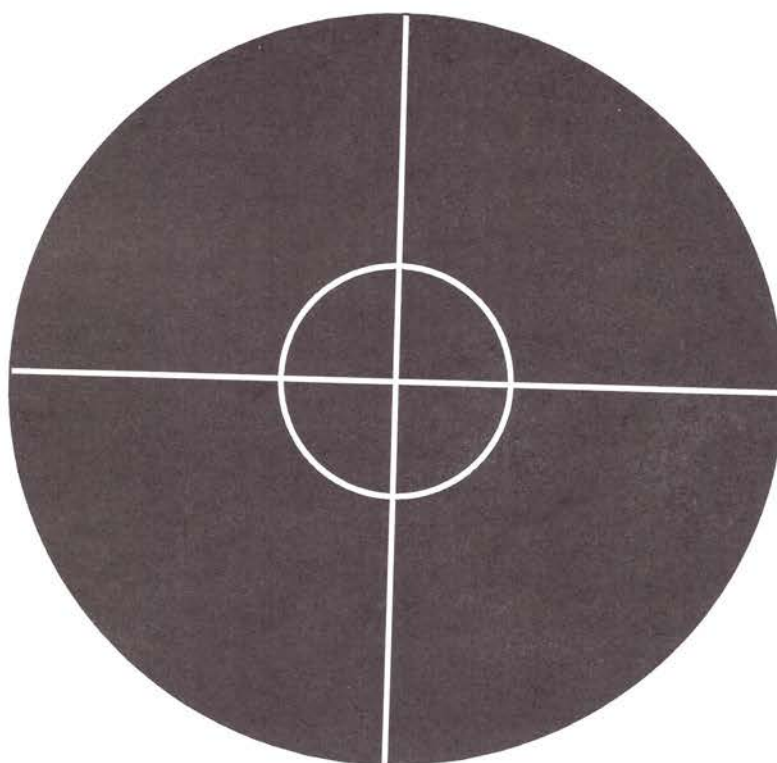
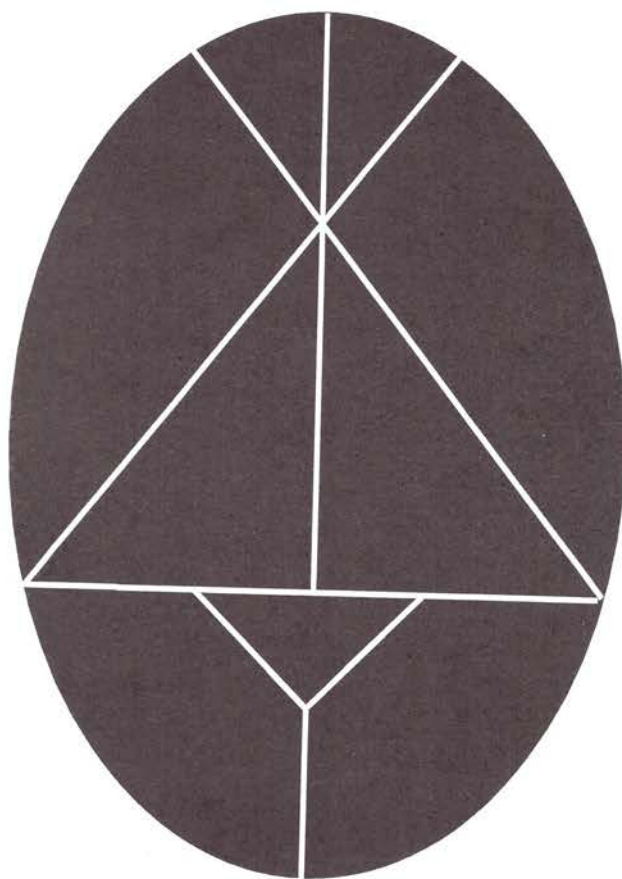
Objekt

Tangram je považován za nejstarší vizuální hru na světě. Jeho první zobrazení, která se dochovala, jsou stará asi 300 let a pocházejí z Číny. V 19. století se stal jednou z nejoblíbenějších hraček v Evropě a v Americe. Zhotoví se ze čtverce rozděleného na sedm menších částí vyměřených podle čtvercové sítě.

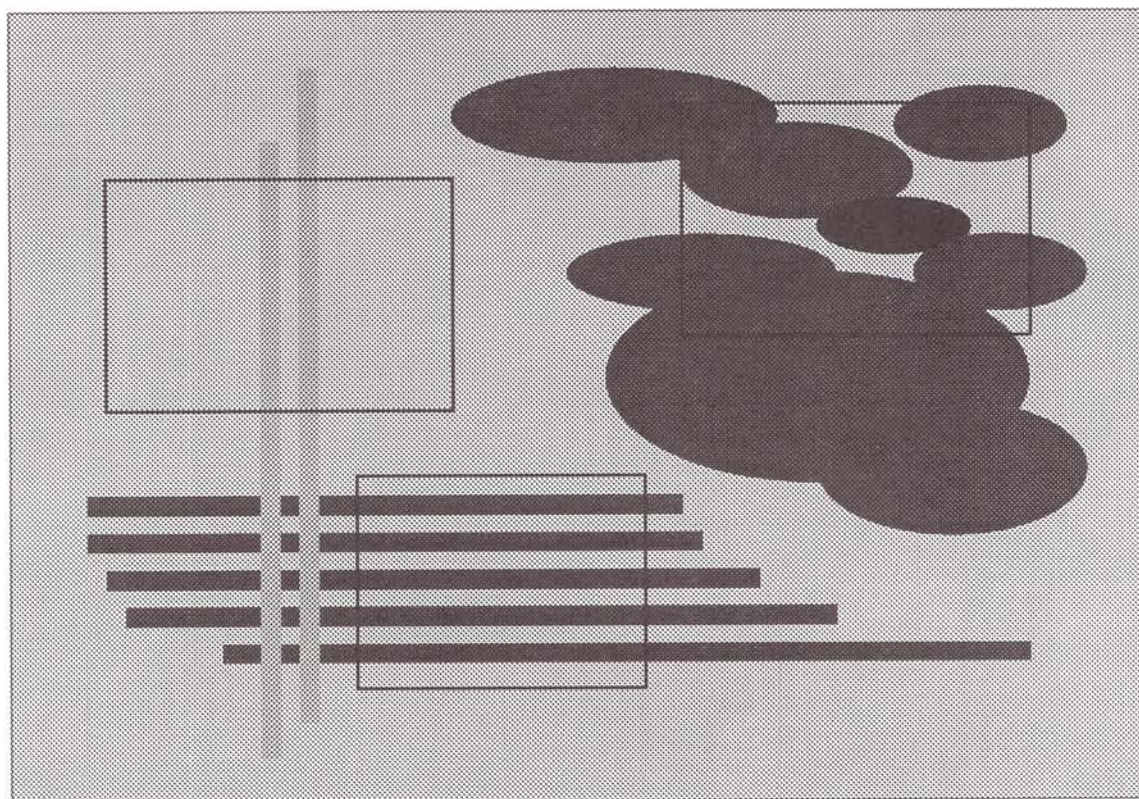
Návod

Sestavování obrazců z jednotlivých nepřekrývajících se dílů, vždy za použití všech částí, vede ke cvičení vlastní představivosti a tvořivosti.

Další stavebnice obrázců



Dílo a jeho detail



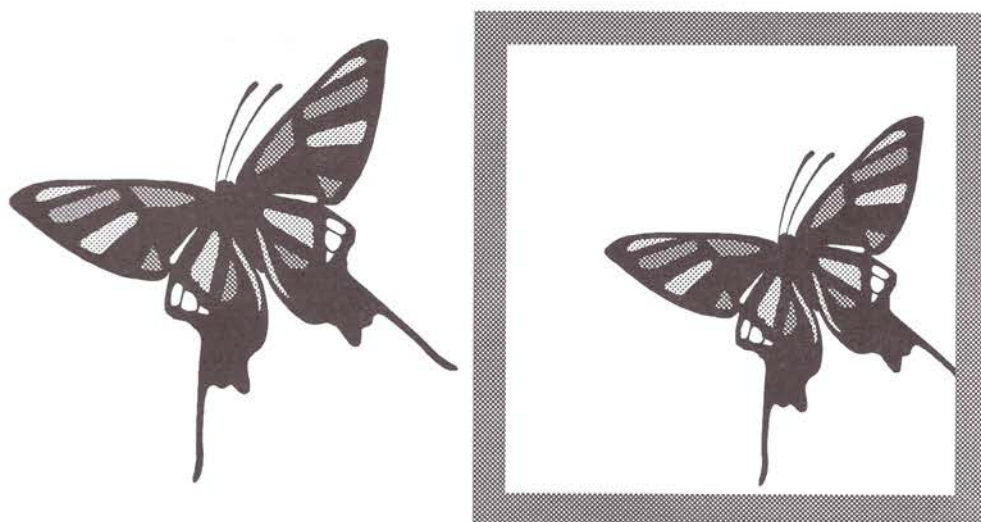
Objekt

Vybereme reprodukci malby většího formátu s bohatou strukturou. Zhotovíme malý obdélníkový rámeček, kterým bude možné pozorovat části obrazu.

Návod

Každé dílo se skládá z částí, které samy o sobě mohou působit jinak než v rámci celku. Rámeček nám umožní vnímat jednotlivé části obrazu samostatně a zamýšlet se nad jejich účinem. Stejně jako celek obrazu má vizuální vazbu k obdélníkovému výřezu ve kterém existuje, mají vazbu k dílčímu výřezu i detaily obrazu.

Přírodní útvar a umělý výtvar



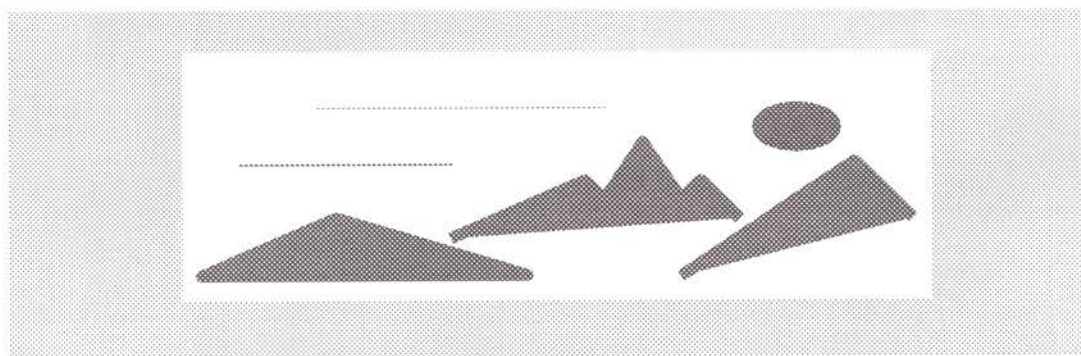
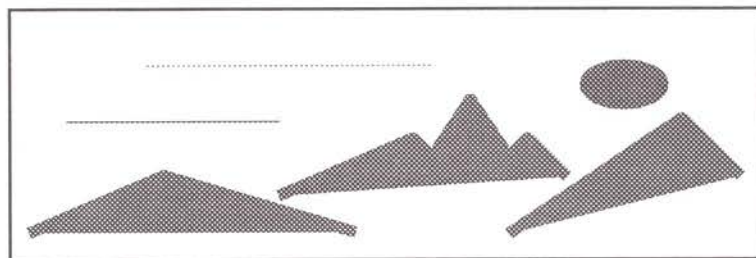
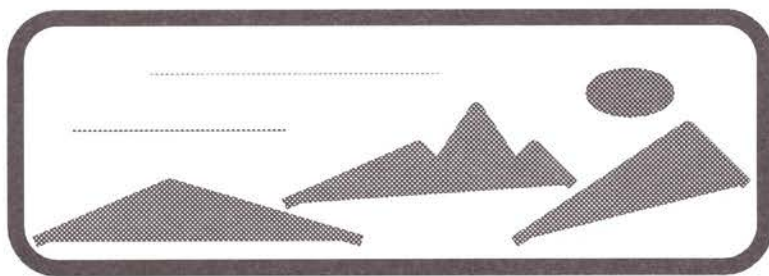
Objekt

Reálný, emotivně působivý přírodní útvar a jeho prosté zobrazení.

Návod

Účinem, kterým na nás působí různá výtvarná díla, může na nás působit také mnohé přírodní útvary. To je jednou z příčin, proč se některé přírodní prvky stávají námětem malby nebo plastiky. Emotivnost účinu reality je vždy vyšší, je-li obraz (malba, fotografie ap.) pouhým zprostředkováním reálného vjemu. Má-li proto mít umění smysl, musí být svébytnou interpretací reality, která její účín posiluje, nebo posunuje do dalších rovin. Pozorujte realitu a její prosté obrazové zprostředkování, porovnávejte přitom sílu a druh jejich účínů.

Výtvarné dílo a jeho adjustace



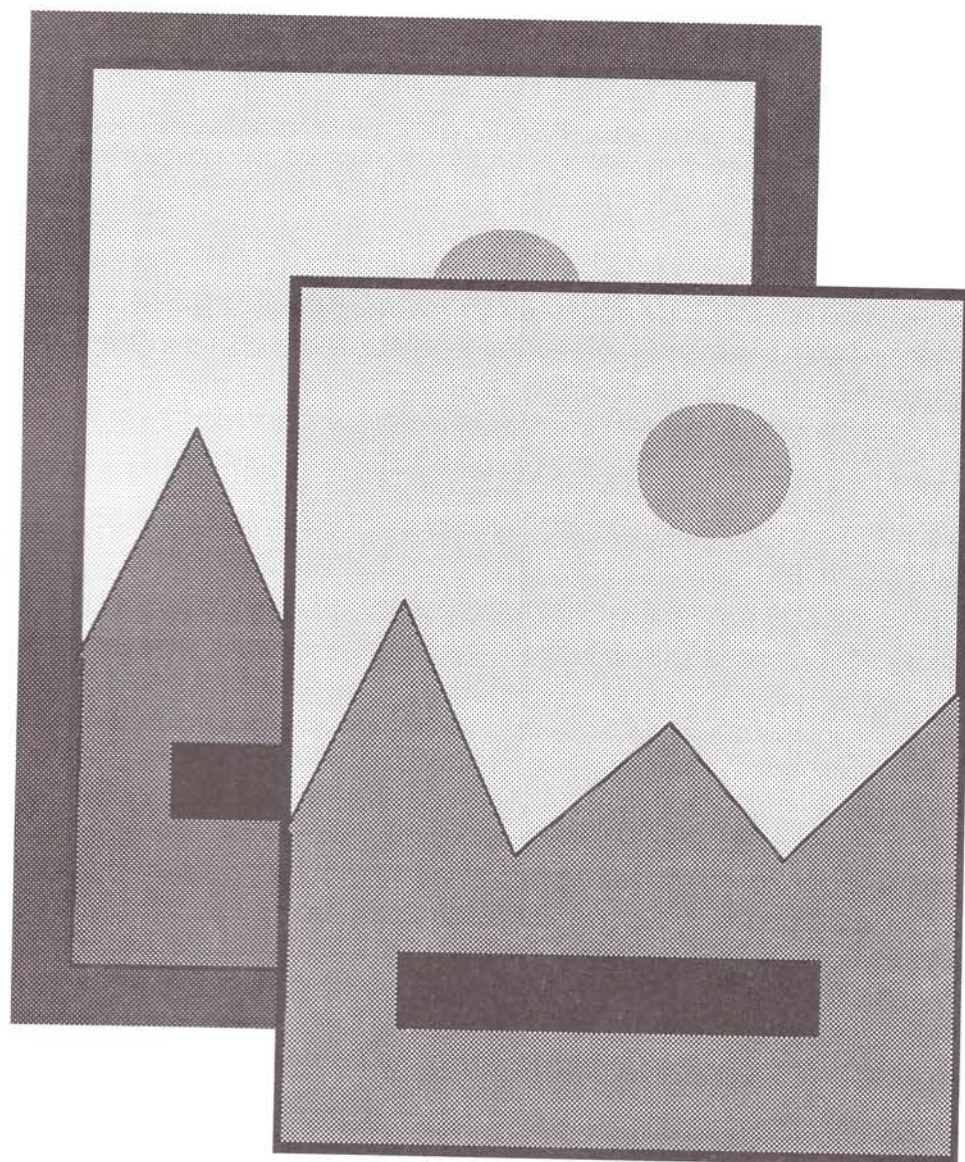
Objekt

K reprodukci barevné malby vyrobte několik ráků různé šíře, barvy, materiálu, jednoduché i dekorativní.

Návod

Pozorujte obraz střídavě v různých rámech a pozorujte, jak jednotlivé rámy ovlivňují váš vjem obrazu.

Kopie, reprodukce, komunikát



Objekt

Originál, kopie, komunikát a reprodukce malby a fotografie díla; originál, kopie a komunikát plastiky.

Návod

Vizuální výtvar lze různými způsoby rozmnožovat. Ztrácí přitom některé ze svých vlastností. Kopie je provedena v téměř výrazovém systému kopie, stejnou technikou jako originál (malovaná kopie malby). Komunikát je proveden v jiném výrazovém systému (kresba sochy, fotografie sochy, fotografie malby). Zvláštní termín reprodukce vymezuje technický, fotomechanický způsob tvorby komunikátu plošného originálu. Porovnejte rozdíly výrazových vlastností (barevnosti, kontrastu, sytosti, ostrosti, prostorovosti apod.) mezi originálem, kopií, komunikátem a reprodukcí daných ukázek.

Didaktická expozice vytvořená z objektů, kterými jsme se zabývali, vede návštěvníka muzea umění k poznání tajů výrazu a skladby obsahu díla. Na ni by měla navazovat další zaměřená na specifické styly a filosofii umění. Při její tvorbě se mohou pracovníci muzeí dobře inspirovat interaktivními naučnými publikacemi vydávanými nakladatelstvím DIVUS v rámci programu „Brána muzea otevřená“ (autoři Vincourová, Skála jr., Nikl).

Objekty nabídnuté publikací představují často zjednodušený příklad, aby návod bylo možné šířit pomocí jednoduchého textového editoru. V praxi je vhodné vytvářet vlastní varianty objektů, podle možností a potřeb každého muzea či výstavní síně.

Uvedené objekty bychom jistě mohli využít v praxi také na obrazovce počítače. Musíme ale vzít v úvahu, že při kontaktu návštěvníka muzea umění s danou pomůckou hraje velkou roli její materiálová podobnost s různými projevy výtvarné tvorby i podobnost manipulace při obsluze pomůcky a při samotné tvorbě. Proto bude nezbytné většinu pomůcek realizovat klasickými technologiemi a jen některé, promyšleně zvolené, nabídnout prostřednictvím computerů.

Závěrem

Didaktické expozice nemají v České republice tak dlouhou historii jako různé formy animace. Pozornosti pracovníků našich muzeí zatím většinou uniká, že v některých zemích se ale užívají již několik desetiletí. Didaktické expozice fungující na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let v Mnichově (Nová pinakotéka) nebo v některých městech ve Francii nebylo přitom možné ani přes totalitní omezení cestovního ruchu považovat za nedostupné. Příkladem ze současnosti jsou interaktivní výstavy pařížského Muzea v trávě (muzeum umění pro děti), nebo expozice centra vědy a techniky La Vilette v témž městě. Naší odborné veřejnosti, jejíž práce ovšem za dob reálného socialismu nebyla dostatečně motivována, zřejmě také zcela unikla existence didaktické expozice v banskobystrické Galerii F v osmdesátých letech, stejně jako její obdoba realizovaná v benešovském muzeu umění v roce 1990.

Proto je situace v České republice zatím poněkud nevyvážená. Již více let se zde hovoří o animacích, jako jediném (a jakoby samospásném) postupu, aniž jsou dostatečně vnímána jejich metodologická a personální úskalí. Vyspělé země, které animace užívají delší dobu společně s didaktickými expozicemi, mají předpoklady vnímat oblast výchovné práce podle mého názoru vyrovnaněji. I když na Západě nejsou zatím rozšířeny didaktické expozice v muzeích umění adekvátně svým možnostem, jsou přeci jen vnímány s větší samozřejmostí, což potvrzuje také jejich velké rozšíření mimo muzea umění např. i do vzdělávacích institucí.

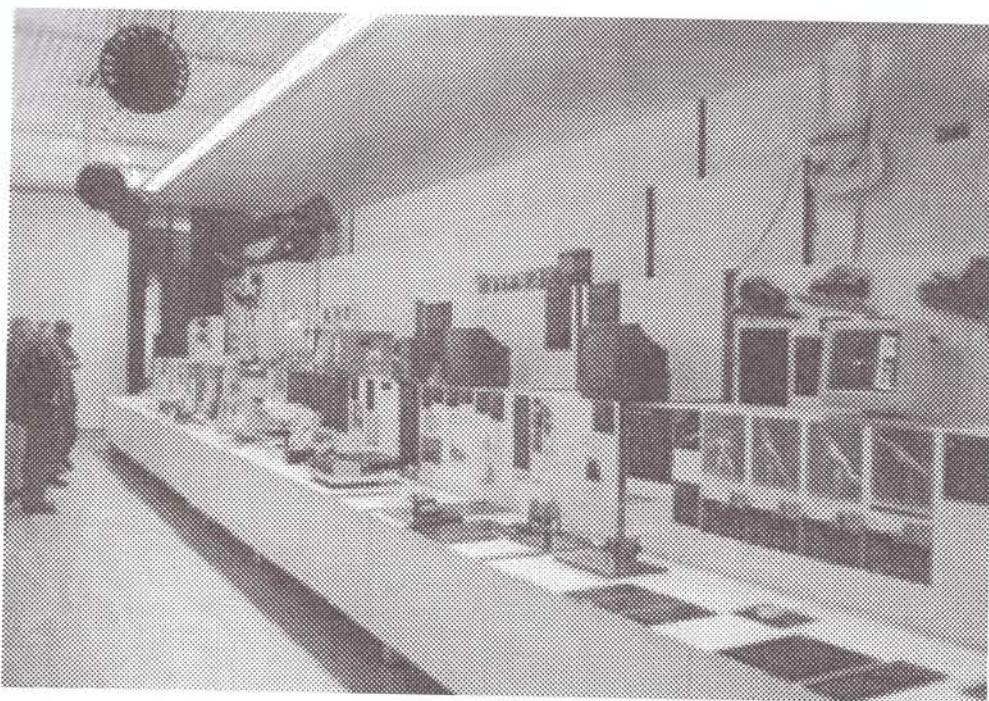
Chtěl jsem touto prací vyzdvihnout přednosti didaktických expozic ve srovnání s animacemi nejen proto, že nejsou u nás dostatečně známy, ale především z následujícího důvodu: jsem totiž přesvědčen, že didaktické expozice fungují v adopční situaci, která je výtvarnému umění bližší. Tím ovšem nechci říci, že prostředí skupinových aktivit animací vytváří pouze zkreslující předpoklady. Kolektivní akce mohou být v mnoha případech také přínosem, je jen třeba citlivě zvážit, kdy. Věřím, že tento text může být užitečnou pomůckou pro takové úvahy.

Literatura

- Atkinsonová, R.L. a kol.: Psychologie. Praha, Victoria Publishing, 1995.
- Färber, V.: Jaký je smysl a poslání galerií (rozhovor s Jiřím Kotalíkem). In: Literární noviny 51/1993, Praha.
- Fassati, Tomáš: Galerie - místo pro člověka. Praha, ÚKVČ 1990.
- Hermochová, Soňa: Metody aplikované sociální psychologie IV. Univerzita Karlova, Praha 1990.
- Hierholzer, Michael: Muzeum se nesmí změnit v cirkus (rozhovor s Thomasem M. Messerem). In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt : 5.4.1994.
- Hlavsa, J.: Psychologické základy teorie tvorby. Praha, Academia 1985.
- Horáček, Radek: Konec vývoje animací ve střední Evropě? Přednáška na konferenci CECA, Vídeň, 1996.
- Horáček, Radek: Umění hrou? In: Ateliér 14/1994, Praha.
- Janoušek, Ivo: Muzea budoucnosti. In: Ateliér 5/1992, Praha.
- Janoušek, J.: Sociální komunikace. Praha, Svoboda, 1968.
- Janoušek, J., Hoskovec, J., Štikar, J.: Psychologický výkladový atlas. Academia, Praha, 1993.
- Lang, Čestmír: Muzeum jako živý organismus (rozhovor s ředitelem bochumského muzea Petrem Spielmannem). In: Ateliér 14/1994, Praha.
- La Villette (tiskové materiály francouzského centra vědy a techniky v Paříži), 1995.
- Le Musée en Herbe (tiskové materiály francouzského muzea pro děti v Paříži), 1995.
- Les activités pédagogiques au musée et dans les expositions temporaires du MNAM-CCI (tiskové materiály francouzského muzea moderního umění v Paříži), 1995.
- Linhart, J.: Psychologie učení. Praha, 1967.
- Louisiana (tiskové materiály dánského muzea současného umění v Louisianě), 1994.
- Musée des Arts Décoratifs (tiskové materiály francouzského muzea užitého umění v Paříži), 1995.
- Nakonečný, Milan: Lexikon psychologie. Praha, Vodnář, 1995.
- Slavíková, Zdena: Nové záměry v New Yorku. In: Ateliér 13/1988, Praha.
- Šmok, Ján: Teorie umění a obsahové jednání člověka. Benešov, Institut informačního designu, 1994.
- Šmok, Ján: Úvod do teorie sdělování. Praha, FAMU, 1972.
- Timčák, G. M.: Psychologie vedení pracovních kolektivů. Košice, Technická univerzita, 1996.
- Vaic, Miroslav: Dotýkejte se prosím (rozhovor s ředitelem NTM Praha Ing. I. Janouškem). In: Metropolitán, Praha 21. 4. 1992.

V práci byly použity studijní texty postgraduálního kursu sociální psychologie připravené katedrou psychologie FF UK Praha v letech 1996 a 1997.

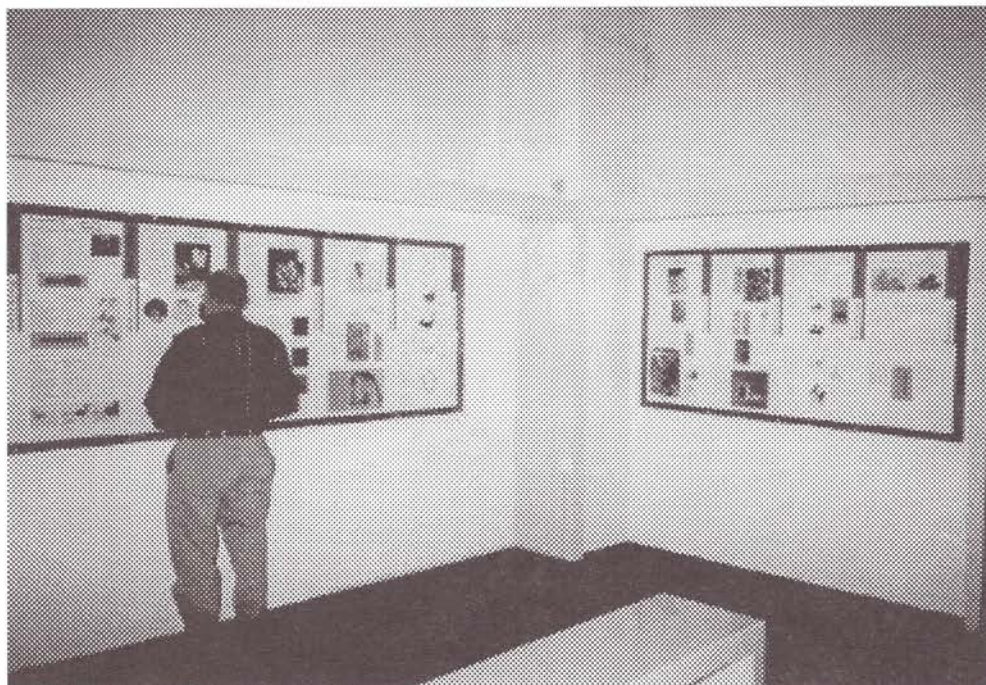
Obrazová příloha:



Interaktivní vědeckotechnická expozice
v městském muzeu ve francouzském Metz.



Interaktivní didaktická expozice, seznamující s dílem
M. Chagalla v pařížském Muzeu v trávě.



Didaktická expozice seznamující s technikami grafiky
v nizozemském národním muzeu v Amsterdamu,
která není interaktivního charakteru.



Puzzle v didaktické expozici Muzea umění
v Benešově u Prahy

Muzejní obzory 4-5/1998. Vycházejí 5. prosince 1998.

Příloha Věstníku Asociace českých a moravskoslezských muzeí a galerií. Vydává AMG.
Adresa redakce: Kostelní 44, Praha 7, PSČ 170 00, tel.: 02/20 308 436-7, fax: 02/37 52 40,
e-mail: amg@mbox.vol.cz

Autor textu: Mgr. Tomáš Fassati, Muzeum umění Benešov, Malé nám. 5/74, PSČ 256 01.
Náklad 900 výtisků.

Podávání novinových zásilek povoleno Ředitelstvím pošt Praha čj. NP 1907/1993 ze dne 6. 10. 1993.

Vydáno za finanční podpory Ministerstva kultury ČR.