ARTEDUCATION POTENTIAL OF THE EXHIBITION NAMED THE FLOOR

[VYTVARNO-PEDAGOGICKA POTENCIONALITA VYSTAVY PODLAHA]

Martin Kratochvíl

doi: 10.18355/PG.2020.9.2.6

Abstract

A contribution deals with an exhibition project named The Floor. It approaches teacher-trainer strategies during teaching students and preparing them for their future careers. Teaching methods and strategies are described through the process of preparation and creation of an exhibition of art works by students of the Art education study program. The exhibition The Floor was created in mutual student-teacher cooperation and it analyzes the features of the work and its creation, which uses repetition as a principle of artefact construction. The closing analysis deals with some of intermedia and interdisciplinary overlaps which exist in artistic creation.

Key words

art education, repetition, painting, stencil

152

Abstrakt

Príspevok je reflexiou výstavného projektu pod názvom PODLAHA. Približuje pedagogické stratégie vyučovania a prípravy študentov pre ich budúcu prax. Jednotlivé metódy približuje na pozadí prípravy a tvorby výstavy výtvarných prác študentov študijného programu učiteľstvo výtvarného umenia, ktorá vznikla v spolupráci pedagóg - študenti a analyzuje aspekty tvorby, ktorá využíva opakovanie ako princíp výstavby artefaktu. Reflexia poukazuje na niektoré intermedialne a interdisciplinárne presahy výtvarnej tvorby.

Kľúčové slová

výtvarná edukácia, repetícia, maľba, šablóna

Úvod

Na Katedre výtvarnej tvorby a výchovy Pedagogickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre uplatňujeme rôzne metódy ako študentom sprostredkovať obsahy a formy, ktoré neskôr vo svojej učiteľskej praxi uplatnia. Jednou z nich je stratégia prípravy a realizácie výstavy v priestoroch Galérie Univerzum na pôde Pedagogickej fakulty. Konkrétnym príkladom je výstavný projekt pod názvom PODLAHA, ktorý sa realizoval zimnom semestri školského roku 2019/ 2020. Vernisáž výstavy prebehla dňa 21. novembra 2019.

Autorom koncepcie a kurátorom výstavy bol autor článku. Spoluautormi realizácie výstavy boli študenti 1. a 2. ročníka študijného programu učiteľstva výtvarného umenia (v kombinácii).

Zámerom koncepcie výstavy bolo vytvoriť priestor pre diskusiu o možnostiach intermediálnych a interdisciplinárnych presahov výtvarnej tvorby. Koncept výstavy bol navrhnutý tak, aby študenti mohli priamo pri vytváraní výstavy skúmať povahu výrazových prostriedkov nielen výtvarnej tvorby. Skúmali sa vzťahy jednotlivých elementov ako je farba a priestor, priestor a plocha, bod, pohyb bodu na ploche a v priestore, tvar a farba. Pri samotnej realizácii výstavného projektu sa otvorili témy usporadúvania stavebných prvkov a tvorby kompozície. Skúmali sa metódy vrstvenia, prekrývania, fázového posuvu, optická pulzácia tvarového a farebného rytmu, opakovania či repetície výtvarných elementov. Pri diskusiách v rámci realizácie výstavy sa načrtli témy o determinácii výstavby kompozície, vplyvu materiálov na proces tvorby ako aj problémy ako sú vzor (patern), dekor, farebná hramónia či farebný akord, kontrast, kontrapunkt, akcent. Proces realizácie výstavy v galérii je komplexnou interaktívnou činnosťou, ktorá intenzívne prispieva k rozvoju výtvarno-pedagogických zručností a skúseností nielen študentov ale aj ich pedagógov.

Inštalácia

Výstava bola realizovaná prostredníctvom kolektívnej maľby na podlahu galérie pomocou šablón. Rozsah maliarskej aktivity vyplnil takmer celú plochu podlahy galérie a vznikol tak pôsobivý priestor. (obr. 1-6)

V rámci prípravy a odskúšania technologického postupu, boli realizované maľby na lepenky vo formátoch 2x2m a 1x1m. (obr. 7) Študenti sa oboznámili a osvojili si techniku maľby cez šablónu pomocou valčekov, tupovaním štetcami a hubkami. Na realizáciu sa použili šablóny z plastu formátu A1 a A0.

Kvôli výstavným podmienkam Galérie Univerzum, nebolo možné realizovať zámer maľby priamo na podlahu. Alternatívne sa zvolili veľkoplošné kryty podlahy z čiernej netkanej textílie a krycích transparentných fólií HDPE 4,5 µm a LDPE 35 µm o rozmeroch 5x4m. Fólie sa k podlahe fixovali farebnou lepiacou páskou. V priestore galérie vzniklo 6 polí, každé o výmere 20m². Tri a tri polia boli spojené do jedného celku. Samotná organizácia maliarskeho priestoru pripomínala herné prostredie aké poznáme z telocviční či športových hál. Tento moment podnietil účastníkov realizácie výstavy k diskusii o interdisciplinárnom vzťahu výtvarnej tvorby a športu. Výsledkom diskusie je návrh a zadanie bakalárskej záverečnej práce na tému Šport a výtvarné umenie.

Koncept výstavy realizovanej na podlahe bol výsledkom podnetov pri tvorbe a realizácie podlahy v súkromnom obytnom priestore, ktoré boli inšpirované tradičným vzorom cementových dlaždíc. Pri realizácii podlahy prostredníctvom maľby cez šablónu na cementový poter, vystalo viacero zaujímavých opticko-priestorových javov. (obr. 21-22)

Opis a analýza kompozičných štruktúr

Šablóna so svojím vzorom má lineárny charakter a je určujúcim determinantom základnej štruktúry usporiadania všetkých prvkov kompozície. Lineárny charakter šablóny tvorí abstraktnú /geometrickú/ sieť „maľovanky“. Pri vyplňaní tejto maľovanky môžeme klásť dôraz na rôzne jednotlivé zložky základného vzoru a vytvárať tak iné a inak pôsobiace zostavy vzorov. Môžeme sledovať lineárnu väzbu jednotlivých tvarov a zamerať sa na ich zdôraznenie v rytmickom (pravidelnom či nepravidelnom) striedaní. plošné striedanie. Samotná farba vytvára priestorové pôsobenie na vnímateľa. Striedaním svetlých a tmavých tónov, či teplých a studených tónov dochádza k opticko-priestorovej ilúzii. Opakujúci sa vzor istej veľkosti na dostatočnej veľkej ploche vytvára aj opticko-kinetickú ilúziu. Rozsiahlosť maľby na podlahe, striedanie farebných vzorov v repetitívnej a rytmicky priestorovej ilúzii prispievalo až k halucinačno-kineticko-iluzívnym vnemom. Tento vnem bol intenzívnejší hlavne pri samotnom vytváraní vzorov, keď sústredená pozornosť maliara neustále prepínala od detailu vytváraného vzoru k celkovému pohľadu na plochu maľby. Tento vnem bol fyziologicky doplnený o opakujúcu sa fyzickú aktivitu z drepu do stoja a zmenu tlaku v tele. Kombinovateľnosť a variabilnosť farebných zostáv podnietila k diskusii o „nevyčerpatelných“ možnostiach v rámci uzavretého systému, ktorým je aj maľba. Práca prostredníctvom šablóny, či prostredníctvom vzorov podnecuje k úvahám o matematických modeloch tvorby a o pojmoch ako sú variácie, permutácie, kombinácie či štruktúracia výtvarných prvkov pomocou presných pravidiel do radov či sérií.

Paralelu s takouto výtvarnou tvorbou nachádzame vo svete hudby, konkrétne v serializme a v repetitívnej hudbe.

Na výstave bolo použité štyri šablóny rôzneho vzoru. Jeden vzor (obr. 2, 4, 6, 7) bol použitý na dvoch protíľahlých plochách. Práve na tomto vzore sa dá demonštrovať variabilnosť možných usporiadaní a akcentovaní rôznych motívov kompozície. (obr. 15-20)

Niektoré vzory šablón neumožňovali „omaľovánkový“ prístup ale umožnili využitie posuvu a prekrytiu v rôznofarebnej vrstve. V jednom prípade voľbou odtieňov modrej a tyrkysovej farby vznikol efekt vodnej hladiny. Tento efekt sa pod istým pozorovacím uhlom znásoboval optickou ilúziou vlnenia plochy. (obr. 12)

Jedna z plôch využila samotný materiál zakrývacej priesvitnej fólie, pod ktorú sa umiestnili biele polystyrénové guľičky rôznych rozmerov. Na tomto poli študenti pozorovali elementárny vzťahy pôsobenia bodu – bodov na ploche resp. pod plochou. (obr. 5)

V centre inštalácie, ktorá delila výstavný priestor na dve hlavné časti, bola inštalácia papierových roliek a zvlnenej papierovej plochy v priestore. V priestore zvlneného papiera boli umiestnené pestrofarebné plastové loptičky, ktoré poznáme z detských hier. Inštalácia umožňovala interaktívnosť, divák si mohol púšťať loptičky po naklonenej rovine a pozorovať faktický pohyb bodu na ploche. Farebný akcent loptičiek bol využitý aj na inštalácii papierových roliek, ktoré boli zoskupené na jednom mieste a vytvárali vertikálnu štruktúru línií a bodov. (obr. 9-11)

Súčasťou vystavených exponátov boli aj samotné šablóny, maliarske nástroje a farby, ponúknutá čistá papierová plocha, ale aj otvorenosť či nedokončenosť realizovaných maliarskych polí, ponúkal divákovi možnosť vyskúšať si techniku maľby cez šablónu. Zároveň tieto vystavené exponáty odhaľovali proces vzniku maľby na podlahe. (obr. 8)

Vernisáž výstavy bola pripravovaná ako performatívna paralela hier so slovom, zvukom a obrazom ale aj športových či detských hier s loptičkami. V rámci „šušandy“ a „overenej informácie“ mala výstavu otvárať hudobníčka, ktorá bude hrať na-há. Názov výstavy sa z PODLAHA zmenil na PodľaHA. Z hier so slovom upozorním na HA vo výraze AHA a HA HA. Paralelu nachádzame v slove, pojme a hnutí DADA. Pri akustických hrách sa realizovali okrem iných i tóny a akordy H a A.

Program vernisáže realizovali študenti Katedry výtvarnej tvorby a výchovy, ktorý disponujú aj hudobným vzdelaním či hudobnými schopnosťami. V hre na gitare a svojou vlastnou pesničkovou tvorbou sa predviedla Ema Knébová a na úvod svojej prezentácie zahrála na H. Ďalším vystúpením bola interpretácia skladieb Yanna Tiersena v podaní študentky Silvie Novosadovej. V rámci komentovanej prehliadky kurátor výstavy využíval klavír ako prostriedok ukážok kompozičných paralel a alúzií vytvoreného výstavného prostredia práve na skladbe od Yanna Tiersena. V debate sa pertraktovali problémy hudobnej a výtvarnej formy, harmónie a dodekafonie, repetitívnosti a serializmu. Z diskusie vyplynuli viaceré zaujímavé aspekty analógií a paralel organizovanej improvizácie v hudbe a výtvarnej tvorbe. Uvedieme niekoľko príkladov.

155

Paralely

Problematickou priestoru a zmenou vnímania priestoru maľby ako procesuálnym javom sa zaoberali už futuristi, ktorý uvažovali o performatívnej prezentácii ako o maliarskej aktivite.

Počiatok histórie futuristických aktivít je datovaný na 20. februára 1909, keď bol v najväčšom parížskom denníku Le Figaro zverejnený *Prvý futuristický manifest*. Jeho autor, talian Filippo Tommaso Marinetti, si vybral parížske publikum ako terč svojho „prudko zápalného“ manifestu. Marinetti sústredil maliarov z Milána a jeho okolia a spojil ich vo veci futurizmu. Dňa 8. marca 1910 v Turínskom divadle Chiarella zorganizovali *Futuristický večer*, kde prezentovali svoje myšlienky. „*Gesto nie je pre nás len fixáciou momentu univerzálneho dynamizmu: je to rozhodne dynamický zážitok večnosti*“, prehlasovali futuristi. S definovanou naliehavosťou k „*aktivite*“ a „*zmene*“ umenia, ktoré „*hľadá vlastné prvky vo svojom okolí*“, sa futuristickí maliari obracali k performancii ako k priamejšiemu spôsobu vnucovať divákovi svoje idey. Boccioni uviedol, že maľby nemajú byť iba vonkajšou scénou a pozadím divadelného výjavu. Podobne napísal Soffici, že „*divák sa musí nachádzať v centre maliarskej akcie*“. Takéto a podobné boli predpisy pre futuristických maliarov, ktoré posvätili performance ako maliarsku aktivitu. (Goldberg, R. 2001 s. 15)

Jeden z predstaviteľov hudobného minimalizmu resp. repetitívnej hudby La Monte Young (1935) v Sláčikovom triu (1958) prvýkrát aplikoval svoju koncepciu objavu zvukového priestoru, ktorá spočíva na dlhom znení

tónov (v tomto diele až niekoľkominútové znenie kvárt a kvínt). „Človek sa musí dostať dovnútra zvuku, [...] čo je ľahšie, ak sú tóny veľmi dlhé.“ (Pudlak 1991) Young tak narába s reálnymi tónmi a tónmi, ktoré vznikajú v predstave poslucháča (čiastkové, alikvotné tóny). V skladbe *The Tortoise: His Dreams and Journeys* (1964) sú základné spodné tóny vyludzované elektronicky a jednotliví inštrumentalisti a speváci sa môžu sami rozhodnúť, ktorý alikvotný tón k nemu zahrajú či zaspievajú. Vo svojej kompozícii *Drift Studies* (1966) použil sínusový tón, ktorý si má poslucháč „zafarbiť“ v predstave, čím vzniká zaujímavý zvukový i zážitkový efekt. „Dostanete úžasný pocit, že vaše telo mätko vpláva do priestoru i času, unášané týmito zvukovými vlnami.“ (Doružka 1991)

Paralelou na výstave PODLAHA je priestor maľby na podlahe, do ktorej divák môže vstúpiť a stane sa jej súčasťou. Veľkosť maľby a jej horizontálne umiestnenie je analogické dĺžke tónov, ktoré pohlcujú poslucháča. Alikvotné tóny by sme mohli prirovnať k možnosti výberu príbuznej farby, ktorá vytvára tieňa a teda priestorovú ilúziu, či rozvibruje základný farebný tón a vytvára optickú ilúziu pohybu. Nainštalovaná zvlhnená papierová plocha v sínusovej krivke odkazuje na akustické pozadie tónov plynúceho priestorom.

Návod „usporiadať“ a zároveň ponechať mieru voľnosti a improvizácie je uvedený aj v diele amerického skladateľa Terry Rieleyho (1935). Jedna z jeho najznámejších skladieb *In C* (1964), ktorú vytvoril po návrate z Európy, pozostáva z 53 melodicko-rytmických modelov, ktoré môže hrať ľubovoľný počet hráčov na ľubovoľných nástrojoch. Každý hráč si môže vybrať, kedy začne hrať a koľkokrát bude daný model opakovať. Jednotné je len tempo, akási pulzácia v osminových hodnotách. Výsledkom je hudba pravidelného tepu (pulzu), rozmanité sa kánonicky prelínajúcich melodicko-rytmických modelov. Zároveň vznikajú zvláštne melodické i harmonické premeny, ktoré napriek tzv. tónine *In C* majú viac modálny charakter. (Martinakova, Z. 2001)

Podobnosť nachádzame v práci so šablónami, kde si každý „maliar-hráč“ môže vybrať s ponúknutých šablón. V uvedenom projekte výstavy PODLAHA boli štyri hlavné a tri doplňujúce. Maliar-hráč mal možnosť výberu pestrej palety farieb a bolo len na ňom akú farbu vyberie, či si ju namieša a použije pri vytváraní základnej štruktúry, ktorá je daná samotnou šablónou. Zaujímavým prínosom je práca s doplnkovou šablónou, pomocou ktorej sa vyplňajú vnútorné plochy danej štruktúry. Akcentovanie vybraného tvaru, vybranou farbou je originálnym vstupom do predom definovanej štruktúry. Maliar-hráč si vyberá miesto kde, začne, a koľkokrát bude daný vzor opakovať. Zaujímavé je aj prelínanie a prekrývanie jednotlivých akcentov a ich rytmických usporiadaní. Vznikajú tak zvláštne rytmické premeny toho istého vzoru.

Iným príkladom môže byť futuristami vyhlásený *Manifest umenia hluku*, ktorý naznačil význam mechanickej hudby, či *Dynamické a Synoptické vyhlásenie* kde načrtli pravidlá pre pohyby tela (body actions), ktoré boli založené na stakátových – trhaných pohyboch strojových mechanizmov a ako „geometrická gestikulácia v topologických figúrach, synteticky tvorené v priestoroch kociek, kvádrov, špirál a elips“. Časť

manifestu *Syntetického divadla* sa venovala vysvetleniu idey simultánnosti, ktorá je zrodená z improvizácie, osvietenia, intuície, zo sugestívneho odhalenia aktuálnosti. (Goldberg, R. 2001 pp. 15-25)

Samotný pohyb pri maľovaní na podlahe je určovaný prostredím a povahou podložky. Zo vzpriameného postoja do drepu, mechanické vymaľovanie plochy a späť do vzpriamenej polohy, krátky úrok a znova drep, poukazuje na mechanizáciu tvorivej činnosti. V uvažovaní o samotnom akte takéhoto maľovania dospievame k poznaniu, že tvorivý akt je na začiatku, resp. pred fyzickým aktom maľovania (výber šablóny, akcentu, farieb, miesta a času) a po akte maľby (reflexia, korekcia). Samotný akt maľby je pri práci so šablónou síce mechanická ale sústredená činnosť.

Ako paralelu k *Futuristickému manifestu* uvádzame prácu Steve Reicha (1936), ktorý v roku 1968 sformuloval základy svojej kompozičnej techniky v práci *Music as a Gradual Process*. V nej popisuje podstatu svojej hudby založenej na procesovosti a postupnej, vo vnútri sa odohrávajúcej premene.

„Nemyslím proces komponovania, ale samotné hudobné diela sú, doslovne, procesy. Charakteristickou vecou hudobných procesov je, že podmieňujú všetky detaily tónov (zvukov) a prechádzajú cez všetky formy simultánne. (Myslel kruhu alebo nekonečný princíp.) Zaujímam sa vnímaním procesov. Chcem počuť proces, ktorý sa deje počas znenia hudby.“ (Reich 1968).

Spomenutá procesualita je prítomná počas celej tvorby výstavy PODLAHA. Pre diváka, prítomného až po realizácii maľby, na podlahe ostali prítomné všetky prostriedky potrebné pre realizáciu výstavy ako samostatné exponáty. (obr.8)

Myšlienku repetície nachádzame aj v Marinettiho „onomatopojickom delostrelectve“ *Zang tumb tumb*, ktorá bola pôvodne napísaná v liste z bulharských zákonov, maliarovi Russolovi v 1912. Marinetty opisuje „orchester veľkej Bitky“ – „každých päť sekúnd obliehajúce konóny pitvali priestor akordom tam tuumb – tauumb, znásobené päťsto ozvenami, prebódavajúc, sekajúc, rozhadzujúc zvuk do nekonečna.“ (Goldberg, R. 2001 s. 24)

V diele ďalšieho amerického skladateľa, Philipa Glassa (1937) nachádzame rozvíjanie repetitívneho charakteru skladby. Glass dospel k novému kompozičnému prejavu, ktorého podstatou je princíp opakovania krátkych modelov s aditívnymi rytmickými hodnotami a neustále sa obmieňajúcimi nepatrnými variáciami, ktoré po určitej dobe skokom (akoby technikou strihu) prechádzajú z jedného úseku do druhého. Jeho názor, že poslucháč má hudbu vnímať celostne bez začiatku a konca, stojí na iných hudobných koncepciách než v európskej tradícii, založenej na princípe kontrastu, reprízy a stupňovaní gradácie, t. j. podľa Glassa na naratívnom aspekte. (Martináková, Z., 2001)

Zaujímavým javom na výstave PODLAHA, bola reakcia divákov a ich prejavená neistota vstupovania do výstavného prostredia. Samotná inštalácia umožňovala divákovi obísť realizované maľby na podlahe. Divák však bol zneistený tým, že ak by zvolil obchádzanie, nedostal by sa bližšie k inštalácii umiestnenej v centre výstavného priestoru. Obavy vyplývali

z tradičného konceptu „*nedotýkať sa vystaveného*“, niečo ešte pošliapať ho. Dôvod neistoty mohol vyplynúť aj z obavy o vlastnú obuv.

Podobnosť neistoty pri vnímaní hudobného diela nachádzame v „chaotických“ skladbách predstaviteľov serializmu (Karlheinz Stockhausen) alebo pri interpretácii skladby 4'33", ktorú skomponoval John Cage (1912-1992). Uvedené príklady sú len čiastkou komplexnej problematiky vzťahov vo svete umenia.

Mnohé podobné paralely hudobného a výtvarného sveta s našou prácou by sme mohli nachádzať v dielach minimalistov hudobnej či výtvarnej scény. Uvádzanie ďalších príkladov by presiahol určený rozsah príspevku. Preto iba spomenieme niektoré mená autorov, ktorých diela by sa pri analýze problematiky repetície, vzoru a rytmu v umení mohli uvádzať. Hudobníci Erik Satie, Maurice Ravel, Steve Reich, Terry Riley, La Monte Young, Philip Glass, John Adams, Michael Nyman, Henryk Górecki či Arvo Pärt. Výtvarníci M.C. Escher, Andy Warhol, Jasper Johns, Jackson Pollock, Paul Klee, Victor Vasarely, Jesús-Rafael Soto, Miloš Urbásek, Milan Dobeš. V rámci presahov médií spomeňme tvorbu Milana Adamčiaka a Michala Murína.

Metodika

Opakovanie je matkou múdrosti alebo tiež štúdia. *Repetitio est mater studiorum*. Opakovanie je jedna z metód učenia sa, a ako sme uviedli, aj metóda tvorby. Na princípe opakovania sa buduje a formuje svet. Tento princíp nachádzame pri elementárnych DNA štruktúrach aj pri budovaní či udržiavaní medziľudských vzťahov či pri výchove a vzdelávaní nasledujúcich generácií. Je to princíp pozitívny i negatívny. Pozitívny v zmysle učenia sa a formovania podľa osvedčených foriem, pri zachovávaní dobrého. Negatívny pri nekritickom preberaní – idoly divadla, trhu a jaskyne, tak ako ich formuloval anglický filozof Francis Bacon na začiatku 17. storočia, alebo dnešnou rečou plagiátorstvo, stereotypy, predsudky či prekoncepty. V istom zmysle je opakovanie všeobecný princíp existencie. Všetci opakujú predošlé a len miera presnosti resp. chyby posúva veci a javy vo vývoji. Veci musíme zopakovať, aby sme pochopili ich princípy a našli nové možnosti a smerovali ďalej. Opakovanie po istej dobe prestane byť dostatočne uspokojivé a zábavné. Do tohto procesu začíname niečo pridávať (ozdoba, ozvláštnenie, dekor) alebo naopak, začíname odoberať, (redukcia, simplifikácia, abstrakcia). Miera pridávania či odoberania určuje či niečo hyperbolizujeme alebo trivializujeme. Táto miera je rozhodujúca pri posúdení pridanej hodnoty veci a prínosu zavedenia zmeny do zaužívaného a opakujúceho sa. Podobne vytvárame hodnoty na úrovni osobného ale aj spoločenského života. Ide o vzťah tradičného a moderného, konzervatívneho a progresívneho.

Na Katedre výtvarnej tvorby a výchovy hľadáme adekvátnu proporciu tradičných a moderných postupov ako pripravovať študentov pre ich budúcu prax. V rámci odbornej prípravy sa zameriavame aj na metódy praktického osvojovania si vedomostí, zručností a návykov. Tieto metódy vyučovania považujeme za základ metodiky prípravy budúcich učiteľov. Štruktúra takejto metodiky je postavená na poradí jednotlivých fáz

stretávania sa s riešenou problematikou. Prvou je fáza praktickej skúsenosti, zážitok, spoločná udalosť. (Např. realizácia výstavy PODLAHA.) Nasleduje reflexia tejto praxe (zážitku, skúsenosti) a pokus identifikovať podstatné javy či odborné problémy (rozbor a diskusia na seminároch). Následne tieto javy či problémy je potrebné analyzovať z aspektu odboru, porovnať ich s existujúcim poznaním o daných javoch (prednášková činnosť, zadanie a vypracovanie seminárnych úloh či záverečných prác). Nasledovať by mal opäť praktický vstup do problematiky či už vo forme výtvarnej výpovede alebo výtvarno-pedagogickej udalosti (samostatná umelecká činnosť alebo pedagogická prax). Posledná fáza je vlastne prvou fázou celého procesu. Táto kruhová, resp. (ak sa niekam posúvame) špirálová metodika zodpovedá opakujúcemu sa rytmu vzdelávania ale aj umeleckej či pedagogickej tvorby. Prínosom tejto metodiky je jej komplexnosť, ktorá sa prejavuje v osobnej angažovanosti účastníkov tohto procesu. Je to analogický proces tvorby a vzdelávania.

Záver

Výstava PODLAHA a jej reflexia je príspevkom do komplexných výtvarno-pedagogických stratégií vyučovania a tvorby výtvarného umenia na pôde Katedry výtvarnej tvorby a výchovy Pedagogickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Je súčasťou uvedenej metodiky tvorby výtvarno-pedagogických možností prípravy študentov pre ich budúcu prax. Výtvarno-pedagogický proces demonštrovaný na výstavnom projekte PODLAHA je príkladom ako priblížiť študentom problematiku determinácie tvorby.

Kompozičné postupy založené na opakovaní určitého vzoru vytvárajú determinujú vonkajšiu rytmickú štruktúru diela. Táto štruktúra, ak je dostatočne otvorená vnútorným premenám, umožňuje realizovať množstvo kompozícií, ktoré môžu vystupovať ako časti celku, alebo ako samostatné celky. Variabilnosť repetitívnych a vzorových metód výstavby kompozície umožňuje rozvíjať kombinatorické čiže racionálne myslenie. Miera pridávania či odoberania jednotlivých prvkov zas rozvíja intuitívnu maliarsku skúsenosť. Príklady uplatnenia kompozičných postupov založených na opakovaní vzoru a rytme nachádzame v dielach mnohých autorov výtvarného i hudobného umeleckého sveta.

Za prínos považujeme fakt, ak sa na úrovni vzdelávania študenti stretnú s priamou praxou tvorby než len s teoretickým exkurzom do sveta umenia. Preto zastávame názor, že metódy praktického vyučovania by mali byť základom metodiky prípravy budúcich učiteľov.

PodĎakovanie

Táto práca bola podporovaná Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. APVV-15-0368.

Bibliographic references

- DORUŽKA, P. 1991. Mezi hudbou minimální a populární. In: Hudba na pomezí, Praha, 141 p.
- GOLDBERG, R. 2001. Performance Art., London: Thames&Hudson Ltd.

HERNANDEZ-DE-MENDEZ, M. et all. Technologies for the future of learning: state of the art. In International Journal on Interactive Design and Manufacturing, vol. 14, n. 2, pp. 683-695, DOI: 10.1007/s12008-019-00640-0

MARTINAKOVA, Z. 2001. Minimal – art a minimal – music – opakujuca sa tendencia v umeni? In: Hudobna život, vol. 33, n. 10, pp. 33-36.

PUDLAK, M. 1991. Minimalismus a čas v hudbe. In: Slovenská hudba, vol. 2-3, 199 p.

REICH, S. 1968. Music as a Gradual Process, Available online: http://www.bussigel.com/systemsforplay/wp-content/uploads/2014/02/Reich_Gradual-Process.pdf

Obrazová príloha

Obr. 1 - 6 Pohľad do priestoru inštalácie výstav Podlaha. (zdroj archív autora)

Obr. 7 - 8 Maľba na lepenke cca 2x2m a vystavené nástroje a pomôcky. (zdroj archív autora)

Obr. 9 – 11 Horizontálno-vertikálne štruktúry, zvlnená plocha, body na ploche. (zdroj archív autora)

162

Obr. 12 – 14 Práca s fázovým posuvom
a prekryvaním vrstiev. Bodové
akcenty. (zdroj archív autora)

Obr. 15 – 20 Variácie jedného vzoru (zdroj archív autora)
 Obr. 21 – 22 Šablónová maľba na cementovej podlahe v súkromnom
 apartmáne. (zdroj archív autora)

Mgr. Martin Kratochvil, PhD.
 Department of creative arts and art education
 Faculty of education
 Constantine the Philosopher University in Nitra
 Dražovská 4
 949 74 Nitra
 Slovak republic
mkratochvil@ukf.sk