

MALBA JAKO FYZICKÁ, GESTICKÁ AKCE

Gesto a prostorově hmotné prožívání reality v krajinomalbě

Painting as a physical, gestical action

Gesture and physical space experience of reality in the landscape

Jméno a příjmení: Kristýna Lešková

Adresa: 160 00 Praha 6 Bubeneč, Národní obrany 714/14

Ročník: III.

Obor studia: Učitelství všeobecně vzdělávacích předmětů pro základní školy a střední

školy pedagogika – výtvarná výchova

Typ studia: prezenční

Měsíc a rok dokončení práce: Červen 2012

Vedoucí diplomové práce: doc. ak. mal. Zdeněk Hůla

Konzultant: doc. PhDr. Jaroslav Bláha, PhD.

Prohlášení o samostatnosti vypracování práce

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně za použití literatury uvedené v seznamu literatury.

V Praze dne 13. 6. 2012

Poděkování

Za odbornou pomoc, důležité připomínky a inspirační zdroje, které pomohly vytvořit celkovou strukturu a obsah diplomové práce, upřímně děkuji doc. ak. mal. Zdeňku Hůlovi a doc. PhDr. Jaroslavu Bláhovi, PhD. Také bych chtěla poděkovat Mgr. Daně Leškové a Mgr. Kateřině Chmelové za pomoc při závěrečných úpravách a revizích textu. Dík patří i Mgr. Renatě Oliveriusové za možnost praktického ověření pedagogického přístupu a didaktické řady v rámci praxe na FZŠ Barrandov.

Anotace a klíčová slova / Annotation and key words

Lešková, K.: Malba jako fyzická, gestická akce – Gesto a prostorově hmotné prožívání reality v krajinomalbě. [Diplomová práce] Praha 2012 – Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, katedra výtvarné výchovy, 84 stran.

Lešková, K.: Painting as a physical, gestical action – Gesture and physical space experience of reality in the landscape. [MA thesis] Prague 2012 – Charles University in Prague, Faculty of Education, Departement of Art Education, 84 pages.

Úvodní část práce tvoří teoretická studie, která přináší důležité momenty a východiska v gestickém malířském projevu převážně v 19. – 21. století. Dále představí výtvarný projekt autorky, v němž se snažila docílit gestického vyjádření. Závěrečnou část tvoří didaktická řada, kde použití gesta rozvíjí spontánní výtvarný projev a tvořivé myšlení žáků ZŠ.

Firts part is a theoretical study that provides important events and issues in the gestural painting expression mainly in the 19 to 21 century. Furthermore, the author presents art project, which sought to achieve gestic expression. The final part consists of didactic series, where the use of spontaneous gestures develops artistic expression and creative thought school pupils.

Klíčová slova: gesto, výraz, fyzično, krajinomalba, didaktická řada, dětský výtvarný projev, motivace

Key words: gesture, the physical, expression, landscape, didactic series, children's creative expression, motivation

Abstrakt / Abstract

Lešková, K.: Malba jako fyzická, gestická akce – Gesto a prostorově hmotné prožívání reality v krajinomalbě. [Diplomová práce] Praha 2012 – Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, katedra výtvarné výchovy, 84 stran.

Lešková, K.: Painting as a physical, gestical action – Gesture and physical space experience of reality in the landscape. [MA thesis] Prague 2012 – Charles University in Prague, Faculty of Education, Department of Art Education, 84 pages.

Práce má za úkol přiblížit vybrané momenty v historii malby, které spojuje gestický prvek a fyzická a gestická akce. Toto zadání je převážně ohraničeno tématem krajinomalby. Součástí je filozofická úvaha o podstatě obrazu jakožto fyzickém objektu. Na základě nových zjištění propojených s reflexí vlastní tvorby, vznikl soubor výtvarných prací s důrazem kladeným na gestické vyjádření. Propojení získaných vědomostí a vlastní výtvarně–tvůrčí zkušenosti vedlo k vytvoření didaktické výtvarné řady úkolů vhodných pro výuku žáků základních škol, ze kterého je patrná snaha o rozvoj tvořivého myšlení a vedení ke gestu a akci při tvorbě. Velký důraz je kladen na motivační proces. Část úkolů je ověřena praxí na základní škole. Celá práce je průběžně doplněna obrazovou dokumentací.

This work seeks to bring selected moments in the history of painting, which combines the gestural element and the physical and gestural actions. This award is largely bordered by landscape theme. Part is a philosophical reflection about the nature of painting as a physical object. Based on new findings related to the reflection of own artistic creation, author created a set of artworks with an emphasis on gestural expression. Linking acquired knowledge and creative experience led to the creation of didactic art range of tasks suitable for teaching elementary school pupils from which consist effort to achieve creative thinking and developing the gesture and action at work. Great emphasis is placed on the motivational process. Part of the task is verified by experience in elementary school. The whole work is regularly supplemented by the visual documentation.

OBSAH

ÚVOD	7
1. GESTO A FYZICKÁ AKCE V MALBĚ A KRAJINOMALBĚ	10
1.1. Úvaha nad pojmem „malba jako fyzická, gestická akce“	10
1.2. Obraz jako fyzický objekt	13
1.3. Proměny pojetí gesta v krajinomalbě	15
1.3.1 Analytické vidění krajinných motivů	16
1.3.2. Objev perspektivy, sjednocení prostoru přírodním detailem	17
1.3.3. Osamostatnění a uvolnění krajinomalebného tématu vedoucí k výraznějšímu gestickému pojetí	18
1.3.4. Příchod impresionismu a počátků moderního umění v díle C. Moneta, P. Cézanna a V. van Gogha	20
1.3.5. Gestické zobrazení v dílech moderní umělecké doby	26
1.3.6. Gesto v moderním umění: abstraktní expresionismus a akční malba	32
1.3.7. Porovnání gestických pojetí v současném českém malířství na příkladu prací F. Hodonského, P. Pastrňáka a A. Kroče	36
1.4. Gesto ve výtvarném projevu lidoopů	38
2. VLASTNÍ TVORBA	43
2.1. Sebekritika a hodnocení	43
2.2. Gestické vyjádření ve vlastní tvorbě	45
2.3. Řada výtvarných prací	47
2.4. Zhodnocení procesu tvorby, jakožto fyzické a gestické akce	54
3. PEDAGOGICKÉ UPLATNĚNÍ	55
3.1. Didaktická příprava	55
3.1.1. Malba jako fyzická a gestická akce ve vztahu k dětskému vnímání	56
3.1.2. Příprava na praxi	57
3.2.1. Praktická realizace	59
3.2.2. Průběh tvorby	61
3.2.3. Ukázky dětských prací	64
3.3. Osobní přínos	68
3.4. Řada projektů:	70
3.4.1. JARNÍ VÍTR	70
3.4.2. GESTICKÉ FRAGMENTY	71
3.4.3. FANTASTICKÁ KRAJINA	73
3.4.4. HRA NA OPICE	74
3.4.5. MALBA NA ZDI	76
3.4.6. MALBA V PLENÉRU – RYCHLÉ SKICI	79
POUŽITÁ LITERATURA	81
SEZNAM OBRAZOVÉ DOKUMENTACE	83
KOPIE ZADÁNÍ	85

ÚVOD

Práce se zaměřuje na malbu, jakožto fyzickou a gestickou akci s užším zaměřením na téma krajinomalby, které je postupně rozebíráno ve třech hlavních, navzájem provázaných částech. V úvodní teoretické části jsou přiblíženy vybrané momenty z historie malby, které spojuje gestický prvek a fyzická a gestická akce. Toto zadání bude převážně ohraničeno obdobím 19. – 20. století a nahlédnutím do současnosti. Výběr autorů slouží také jako inspirační zdroj pro mou výtvarnou činnost a mnohdy se jedná o umělce, kteří mě svou tvorbou ovlivňovali i v minulosti. Na základě těchto podkladů, bádání a zjištění postupně vznikl soubor vlastních prací, se snahou o co nejsilnější gestické vyjádření. Propojení získaných vědomostí a vlastní výtvarně–tvůrčí zkušenosti vedlo k vytvoření tematické řady úkolů, vhodné pro výuku žáků základních škol, ze které by mělo být patrné vedení k uvolněnému gestu a akci při tvorbě. Velký důraz je zde kladen na motivační proces a faktory ovlivňující tvůrčí vývoj. Dále se věnuji tématu kritiky, hodnocení a sebehodnocení v rovině osobní i pedagogické.

Hlavním problémem, se kterým jsem se musela v základních úvahách nad celkovou strukturou vypořádat, bylo pojetí a definování gesta a akce v krajinomalbě, jeho podstaty a smyslu. Z toho důvodu jsem se nejdříve snažila oddělit gesto v malbě od ploché, rádobý gestické snahy o expresivní projev bez vnitřního obsahu. Dále jsem se soustředila na to, abych nerozdrobila téma do přílišné šíře vedoucí k neudržení linie. V rámci vlastního zaujetí pro tvorbu jsem tedy vycházela z pojetí gesta ve smyslu určité malířské požívačnosti a hlubokého zasažení malířských procesů a vybírala jsem umělce, kteří svého specifického gestického projevu dosahovali skrze absolutní zanícení pro tvorbu vedenou spíše smyslovým přístupem, při němž je malba pro umělce vyjádřením samotné fyzické podstaty a kdy je cesta za vlastním výtvarným projevem spojena se složitými psychickými procesy poznávání světa i sebe sama.

Ve snaze co nejefektivněji ohraničit gesto a fyzicko v krajinomalbě, jsem postupně vybírala zástupné příklady z historie malířství a hledala v nich prvky, ve kterých je patrná emoce, prožívání, dynamika a akce. Jistě by se kromě těchto příkladů dalo najít mnoho dalších výtečných reprezentantů spadajících do analyzovaného problému. Vzhledem k rozsahu práce jsem se však snažila o ohraničené podání, reprezentující zadaný úkol, propojený a zároveň umožňující variabilitu individuálního pojetí.

To mě dovedlo až k úvahám nad filozofickým pojetím fyzického obsahu a existence daného obrazu jako takového. Pojem fyzicka je spjat s podstatou lidského bytí. Člověk vtiskává svou fyzickou podstatu do všech rovin lidské činnosti. Lidský problém v této části může být definován jako fyzický otisk autora ve výtvarném díle v komparaci s následným vnímáním a prožíváním diváka. V souvislosti s tím se otevírá další rovina vhodná k zamyšlení. Tou je vývojová linie obrazu, jakožto samostatného objektu a jeho hodnota v průběhu historie.

Zkoumání pojetí a postojů spojených s tématem mi postupně umožnilo vytvořit soubor maleb. Reflexi vlastní tvorby a zhodnocení, kde se v mé tvorbě nachází gesto, jsem propojila se získanými vědomostmi, založenými na studiu a vyhledávání gesta a fyzicka v teoretické části. Vycházejíc z nových motivů jsem se soustředila na tvorbu s maximálním zaujetím k danému problému a vytvořila zcela nový soubor maleb a štětcových skic, který se z mé dosavadní tvorby částečně vymyká. Otevřel se mi další prostor plný inspiračních zdrojů, vycházejících z nového pohledu na tvůrčí proces. Tvorba probíhala velice uvolněně a spontánně a poskytla prostor k použití technik a kombinací, kterým jsem dříve nevěnovala velkou pozornost.

Na základě teoretických konstruktů a východisek jsem v závěrečné didaktické části transformovala nabyté poznatky a osobní zkušenosti k vytvoření funkčního edukačního celku v podobě tematické výtvarné řady. Jednou z důležitých složek bylo nalezení správné

motivace ke gestickému vyjadřování v dětském výtvarném projevu. Kladla jsem si mnoho otázek, jak eliminovat případné problémy v průběhu výuky a jak poskytnout dětem co nejkvalitnější výuku, ze které by si neodnesly jen výtvarný zážitek, ale i prožitek přínosný a využitelný v dalších osobních rovinách. Díky vstřícnosti pedagožky Mgr. Renaty Oliveriusové jsem si část ověřila v době vlastní pedagogické praxe na FZŠ Barrandov. Příprava na praxi a její reflexe je součástí didaktické části.

Celkový proces, od počátků vzniku této práce až k jejím finálním úpravám, mi přinesl podněty k mnoha úvahám a nápadům, které budu moci využít v budoucnu. Od doby, kdy jsem se o krajinomalbu začala zabývat, jsem zaznamenala překvapivý vývoj se zdaleka nevyčerpaným potenciálem k dalšímu bádání. To vše považuji za velice přínosné, jak v oblasti mé vlastní tvorby, tak i v průběhu mého dalšího pedagogického působení.

1. GESTO A FYZICKÁ AKCE V MALBĚ

A KRAJINOMALBĚ

1.1. Úvaha nad pojmem „malba jako fyzická, gestická akce“

Nejdříve se pokusím specifikovat rámec, v jakém se budu na malbu, jakožto fyzickou, gestickou akci dívat. Je pochopitelné, že záleží především na úhlu pohledu, z něhož bude zúčastněný badatel či pozorovatel problematiku vnímat.

Fyzickou akcí by se ve své podstatě dala nazvat každá tvorba, kdy je autor pohlcen tvůrčím procesem. Výsledkem je odraz jeho vnitřních potřeb cokoli sdělit či vyjádřit. V takových případech je do tvorby zapojena mysl i celé tělo. Tento stav bývá natolik silný, že během tvorby mnohdy může dojít k pocitu vleklé únavy a vyčerpání. Pakliže je autor opravdu pohlcen, může tvorba četnými způsoby silně a do hloubky ovlivnit stav i rozpoložení v daném momentu, ale i v běžném životě. Tvorba má vliv na uvažování a naopak.

Za fyzickou, případně fyziologickou akci můžeme ve své podstatě označit jakoukoli tvorbu v případě, pokud se bude jednat o proces zachycení hluboké lidské potřeby reagovat, vyjadřovat, prociťovat, prožívat, vnitřně stimulovat, rozvířit, hledat odpovědi na otázky či naopak reflektovat, hodnotit atd.

Fyzickou akcí lze považovat už samotnou přípravu na malbu – příprava podkladu se může stát až jakýmsi obřadem, který předchází samotné tvorbě. Už v tomto okamžiku vznikají určité pocity. Autor navazuje tajný vztah se svým plátnem. Pouze samotný výběr vhodného poměru blint rámů, struktury a kvality plátna, jeho napínání a následné šepsování je fyzickou akcí, která přináší a umocňuje prožitek z malby. Je zde přítomen i pocit zodpovědnosti za dostatečně kvalitně odvedené přípravné práce a vhodnost výběru

základních materiálů, které mohou zásadním způsobem ovlivnit následný život vzniklého díla, jeho trvanlivost, stálost, do určité míry i jeho konečné vyznění.

Předešlá fyzická akce však nezaručuje, že vzniklé dílo bude obsahovat gesto. Tím může být v tomto případě nepatrná, leč obsahově silná linka, obrazové rozvržení, plán, tón odstínu vystihující odzbrojujícím způsobem problematiku, které se umělec rozhodl věnovat. Gesto se nachází v těch nejhodnotnějších obrazech prověřených historií a následně oceňovaných na trhu pomyslné věcné hodnoty.

Gesto v tomto případě může být hlubokou reflexí lidské existence, otázky vzniku života, smrti, konečnosti, tápání, nevědomosti, stejně tak jako prostého lidského problému, který se ale dotýká každého z nás. Nebo je předložen v tak hluboce lidském podání, které umožňuje divákovi vcítit se do atmosféry a pochopit obsah díla v míře, jež potírá časovou linku a spojuje lidské osudy napříč staletími.

Pro mě osobně je v obsahové stránce výtvarného umění gestem vyjádření lidské myšlenky natolik zdařilým způsobem, který dokáže oslovit vnitřní svět pozorovatele tak silně, že u něj vyvolá emocionální reakci – pohnutí, radost, smutek... Pomůže mu alespoň na okamžik na jeho životní cestě, poskytne mu stimul k pozastavení a přemýšlení.

Ve smyslu mého osobního vnitřního pojetí gestického vyjádření může mít hodnotu expresivní zachycení pohybu, prchavého momentu (patrně více v novodobé historii malby), stejně tak jako dokonale rozpracovaná díla některých renesančních mistrů, gotických umělců, či výjevy na prehistorických jeskynních malbách.

V obecném pojetí jsou většinou gesto a akce spojovány více s expresivním vyjádřením za použití hrubých tahů, rozlévaných barev a bezmyšlenkovitého „prskání“. Tyto mnohdy až afektovaně nucené akční činnosti bych naopak ráda ze své práce vyloučila. Neznamená to však, že se nebudu se zaujetím věnovat expresionistickým pojetím a nezmíním akční

umění. Budu se však snažit vybírat především ty příklady, jež mě svojí výmluvností a gestickým vyjádřením zaujmou také v oblasti hlubších poloh, které dávají slovu „umění“ smysl, podstatu, filosofický rozměr a ducha.

Pokusím se specifikovat, jak v této práci vnímám tři nejčastěji zmiňované pojmy akce, gesto, krajinomalba (případně malba, krajina).

Akce – myšlenka, vnitřní stimul, zacílení na daný problém, proces vzniku – realizace, prožívání... Přiblížení složitého procesu, který může trvat několik minut stejně jako několik let.

Gesto – expresivní vyjádření, dynamika, vášeň, dech, rozmach, ale také jednoduchost a harmonická linie jakožto výslednice zachycující dlouhou cestu k poznání a úderné, jasné formulaci... propojenost těchto aspektů.

Krajinomalba – vztah a syntéza výše zmíněného vůči malbě krajiny coby specifickému malířskému zaměření.

1.2. Obraz jako fyzický objekt

Obraz nemusí být vnímán jen jako výsledek výtvarné snahy konkrétního umělce, či jako dílo zařaditelné do určitého historického vývoje ovlivněného novými poznatky, materiály, politickou situací, potřebami dané doby a reakcemi na ni... Obraz sám o sobě žije – získává nějakou identitu, kterou ovlivňuje vzdělanost, názory a vkus lidí okolo. Je mu mnohdy přiřazena materiální hodnota různé výše, stoupající a klesající v průběhu času. Co udává v čase tuto hodnotu?

Obraz v sobě nese nesmírné množství rovin už od jeho vzniku, kdy autor nějakým způsobem otiskl na plochu svoji potřebu něco sdělit. Dále obraz reflektuje určitou vývojovou fázi samotného umělce. Jeho vnitřní posuny, vývoj jeho osobnosti, jeho prožitky, potřeby a znalosti. V průběhu času pak mnohdy obraz umělce přežívá. Umělecký trh začne třídit a hodnotit a dále konkrétní konstelace „životních podmínek“ každého jednotlivého obrazu neustále určuje jeho budoucí osud. Dílo tak získává vlastní fyzickou realitu, na kterou reagují další lidé a která je svým způsobem nadále ovlivňuje. Ti zase zasahují do vývojové linie daného díla. To nadále utváří jak hodnotu díla, tak poskytuje prostor pro další prožívání, vzbuzování emocí a pocitů před plátny a další výtvarné reakce umělců.

Vassily Kandinsky hovoří o uměleckém díle, v úvodu své knihy *O duchovnosti umění* takto: *„Každé umělecké dílo je dítětem své doby a často je také matkou našich pocitů. Každá kulturní epocha vytváří svá vlastní, neopakovatelná díla. Pokus znovu oživit umělecké zásady minulosti proto může vést jedině k dílům podobným mrtvě narozeným dětem. Existuje ovšem ještě jiný druh vnější podobnosti uměleckých forem, který vychází ze zcela jiných předpokladů. Je to podobnost spočívající na vnitřním směřování veškerého morálního a duchovního klimatu k cíli, jehož už bylo v minulosti dosaženo, ale později upadl v zapomnění.... Porozumět umění znamená pozdvihnout diváka na úroveň umělce.*

Jak již bylo řečeno, umění je dítětem své doby. Proto je schopno vyjádřit jenom to, čím je jeho doba naplněna. Není-li v něm obsažena možnost dalšího vývoje, tedy je-li pouze dítětem své doby, a nikoli zdrojem budoucnosti, pak je to umění vykleštěné. Jeho životnost bude krátká, a jakmile se změní klima, z něhož vzešlo, morálně se vyčerpá.“ (Kandinsky, W.: O duchovnosti umění, 2009, s. 11–15)

Kandinsky ve své knize dále hovoří o účinku barev jako takových, které rozděluje na dva typy. Prvním je působení fyzické, kdy se můžeme poddat škále vlastností barev a zažít uspokojení či podráždění. Skrze barvy je možné samotné oko osvěžit či a následně navodit s tím spojené fyzické rozpoložení. Druhý účinek je psychický, kdy barva evokuje určité vibrace pronikající do divákovy psychiky. Barevné odstíny si člověk dokáže spojit s konkrétními předměty (ohně, krev, tráva...), což opět vyvolává nejrůznější psychické pochody v závislosti na síle a druhu asociace. Některé barevné kombinace zase mohou propojit čichové nebo chuťové orgány, či vyvolat potřebu vyjádřit tón hudebním ekvivalentem.

S tím se pojí další důležitá funkce obrazu a uvědomění si jeho potenciálu, jakožto fyzického objektu. Obraz sám o sobě může vytvářet atmosféru místnosti, v níž se nachází. Může tudíž i do určité míry ovlivňovat rozpoložení lidí v tomto prostoru, určovat témata rozhovorů a s jistou nadsázkou i ovlivňovat úroveň mezilidské komunikace. Vybírá-li si tedy člověk se zájmem o umění obraz do svého bytu či jiného prostoru, měl by logicky přemýšlet nejen o hodnotě a kvalitě obrazu, ale i o účelu, pro který si jej pořizuje.

1.3. Proměny pojetí gesta a fyzické akce v krajinomalbě

V úvodní části této kapitoly nejprve stručně nastíním některé z vybraných historických momentů, na nichž je zřetelný původ a vývoj krajinomalby, coby samostatného výtvarného tématu. To poskytne prostor k seznámení se s krajinomalbou, jakožto výtvarným tématem a zároveň umožní, abych poukázala na změny a revoluce v pojetí malby jako takové, které nastaly s nástupem 19. století. Zejména však budu mít možnost zabývat se postupně se rozvíjející silou gestického pojetí a fyzické akce, obsažených v dílech vybraných umělců. Zahnutí gestických prvků do malby a uvolnění celkového stylu se pojí se změnou obecného vnímání nejen malířství, ale i životního stylu a podmínek, které nastaly po nástupu nových technologií v důsledku politických zvrátů a snazší dostupností informací.

Následující výběr umělců je výsledkem dlouhého přemýšlení nad vhodnými příklady reprezentujícími propojení celkového specifického pojetí malby jako fyzické, gestické akce, o které se tato práce snaží, s mým osobním vztahem k jednotlivým umělcům a jejich vlivu na vývoj mého výtvarného projevu. Dalším aspektem byl smysl a obsah díla s gestickým nábojem v kombinaci s možností didaktického využití a zpětné vazby na výtvarnou kulturu.

Hlavním cílem následujících kapitol tedy není přesná prezentace vývojové linie gesta v krajinomalbě, ale výběr několika umělců, jež se v průběhu svého života dopracovali ke specifickému pojetí gestické malby a kteří zároveň ovlivnili mou vlastní výtvarně – pedagogickou činnost.

Téma krajinomalby se pak bude prolínat se specifickým pojetím malby jako celku v závislosti na uvedených příkladech. Většina použitých obrazových ukázek ale má vztah ke krajinomalbě.

1.3.1. Analytické vidění krajinných motivů

Pojetí krajinomalby se v historii vyskytuje v nejrůznějších podobách. Přes dobu pozdní antiky (díky lávě z Vesuvu byly některé z nástěnných maleb zobrazujících prostor uchovány dodnes) se můžeme ocitnout ve 2. století př. n. l. v Hadrianově vile, kde v podobě mozaiky nalezneme jednu z prvních krajin s pasoucími se kozami.

Ke gestu v krajinomalbě se dostaneme postupně, přes pojetí, která by se dala charakterizovat spíše jako racionální a smyslová, sošně modulovaná monochromním světlem, či stylu více citovému, ve kterém převládá jistá hudební libozvučnost, kde objemy nahrazuje citlivé plynulé přecházení jednotlivých barev.

Patrnou inklinaci k osamostatnění krajinomalby jakožto nezávislému obrazovému celku, nalezneme v 15. a 16. století v Německu a Nizozemí (viz obr. č. 1.1, str. 16). Ke gestickému vyjádření má však tato tendence ještě daleko, jelikož se jedná spíše o analytické zpracování a důraz na detail v jednotlivých fragmentech následně vytvářejících celkové pojetí a vidění krajinných motivů. Gesto bychom zde snad mohli vnímat ve snaze vyjádřit působení a povrch zobrazovaných prvků, leč v podání natolik realistickém, až jednotlivé části působí vzájemnou izolovaností, věcností a detailní popisností bez rozlišení obrazových plánů.



Obr. č. 1.1: Jan van Eyck: Klanění se beránkovi, 1432, olej na desce,
138 x 242 cm, katedrála Sv. Bavona, Belgie.

1.3.2. Objev perspektivy, sjednocení prostoru přírodním detailem

Problém izolace jednotlivých prvků obrazu pomohl vyřešit objev perspektivy v Itálii. Ten spolu se snahou vystihnout poetiku a atmosféru daného místa dal možnost proniknout náznakům pojetí, v němž bychom už lépe mohli nacházet také větší uvolněnost, gesto a fyzičnost, jež bude východiskem pro další vývoj krajinomalby.

Na přelomu šestnáctého a sedmnáctého století se v Itálii těšil vzrůstající oblibě typ bohatě komponované krajiny s patrnými kontrasty světla a stínu mísících se se snahou o zachycení klidu i pohybu. Nejlepším příkladem tohoto stále ještě velice realistického zobrazení barokního klasicismu, avšak na tehdejší dobu už podání s vnitřní snahou o gestické zachycení přírodních jevů a kontrastů (patrně možná více v samotné autorově snaze než na plátně), je Annibale Carracci se svým obrazem Útěk do Egypta (viz obr. č. 1.2, str. 17). Poprvé se zde setkáváme s pojmem „ideální krajina“, jež slučuje realitu krajinných pohledů s „ideálními“ – vymyšlenými pojetími, která tvoří propojené kompoziční schéma, použitelné v obměnách i pro další účely.



Obr. č. 1.2: Annibale Carracci: Útěk do Egypta, 1603, olej na plátně, 122 cm x 230 cm,

Galleria Doria Pamphilj, Řím.

1.3.3. Osamostatnění a uvolnění krajinomalebného tématu vedoucí k výraznějšímu gestickému pojetí

V průběhu 17. a 18. století se začaly hlavní přístupy ke krajinářství, jako k samostatnému malířskému projevu, pozvolna měnit a odlišovat.

Ve Francii se setkáváme s Poussinem, který dosáhl skrze svůj přísně rozumový přístup na velmi vyvážené a přehledné rozvržení obrazového plánu, což ovlivňuje Lorraina a následně barokní a klasicistní krajinomalbu.

Výrazným inspiračním podnětem, který ovlivňoval umělce až do 19. století, byli nizozemští a holandské umělci tvořící v 17. století. Mezi nimi byl i Jan van Goyen a Jakob van Ruisdael. Ti šli přímo po podstatě, kráse a bohatství reálné krajiny. Oprostili se od sestavování jednotlivých prvků a nahradili tradiční pojetí tří hloubkových plánů snížením pohledové roviny do výše očí. Poskytli krajině její přirozený prostor a vzdušnost, jež obrazy výrazně prohloubily. Celkový dojem umocnili promyšlenou vazbou jemných tónů tlumených barev.

Průlomem nejen v krajinářském, ale i krajinně – gestickém pojetí, jsou přístupy anglických malířů W. Turnera a J. Constabla, kteří ovlivnili francouzské impresionisty. Dalo by se tedy říct, že stáli u zrodu novodobé malby. Zatímco se Constable stále drží romantického idealismu, mnohdy impozantně protkaného sluneční září a honícími se mračny nad panenskou přírodou, Turner přináší ohromující a revoluční pojetí světla, stínů a barev přímo spjatých s konkrétními předměty a pohledy. Společně s okolím vytvářejí nepřekonatelné světelné jevy a dynamiku prodchnutou gestickým vyjádřením a fyzičností.

K dosažení tohoto přelomového projevu musel však ujít dlouhou cestu. Nejdříve maloval tak, jak si jeho doba žádala. Volil klasické tahy a práci s barvou bez většího vnitřního napětí a gestického vyjádření. Zlomový okamžik pro něj nastal v době jeho

návštěvy Benátek. Dokázal najednou hluboce procítit přírodní jevy, zaznamenat jejich vzájemné spojení a poskytl divákovi opravdový prožitek. Snad nejsilnější gestické vyjádření je patrné v Turnerových skicách a rychlých studijních malbách, které prováděl na svých procházkách, od nichž ho neodradilo ani silné deštivé počasí. Přírodní jevy prožíval na vlastní kůži a záměrně se jim vystavoval za účelem co nejsilnějšího zážitku, který mu pak poskytl dostatek impulsů ke gestickému malířskému vyjádření.

Byl jedním z prvních umělců, kteří se vraceli na stejné místo, kde pokaždé vytvořili nový obraz za účelem zaznamenání změny světelných a atmosférických podmínek (viz obr. č. 1. 3, str. 19). Mezi jeho témata patří romantické nálady, sněhové a deštivé bouře, rozbouřené vlny, kdy se snažil gestickým nanášením barev vyjádřit přírodní fenomény. Ve vývoji Turnerovy tvorby se snoubí řada aspektů a podmínek, které dokázal vhodně využít k překlenutí zakořeněných hranic v malbě. Skutečnost, že byl i učitelem deskriptivy, najednou vnáší možnost lepšího pochopení některých jeho děl.



Obr. č. 1.3: William Turner: Déšť, pára a rychlost – Velká západní železnice, 1844, olej na plátně,
90,8 x 122 cm, National Gallery, Londýn.

1.3.4. Příchod impresionismu a počátků moderního umění v díle

C. Moneta, P. Cézanna a V. van Gogha.

Impresionismus je umělecké hnutí, které mění směr malby na přelomu 18. a 19. století, na něž navazují, reagují, či mu oponují další umělci a styly, ve kterých se můžeme dopátrat nejrůznějších forem gestického zobrazení.

Umělci tohoto zaměření se snažili do pláten vnést mnoho z vlastního prožívání a fyzické podstaty krajiny. Jejich úsilí o co nejvíce bezprostřední pohled na skutečnost a zachycení dramatu skutečnosti a momentu si vyžádala nové postupy, techniky a pojetí vizuální stránky věci. Za tímto účelem malíři zkoumali barvy a jejich vlastnosti v oblasti fyziky a optiky. Nejdůležitějším zjištěním pravděpodobně bylo poznání, že výsledný barevný dojem může vzniknout až na sítnici divákova oka. Došlo k téměř naprostému odstranění černé barvy a prosadil se způsob nanášení výrazných, navzájem oddělených tónů z čistého barevného spektra.

Gesto v impresionistických dílech můžeme spatřit hlavně ve snaze zprostředkovat osobitost a podmanivost krásného mihotavého zdání z reality, skládající se z nepřeborného množství barevných odlesků jedinečného a neopakovatelného okamžiku, navěky zakletého skrze tahy štětců. Zároveň se jednalo o popření doposud zažitých tradičních forem. Tento jev se však netýkal jen malířství, ale zasáhl i ostatní směry lidské tvorby, jakými byla hudba v podobě díla Clauda Debussyho, krásná literatura Marcela Prousta a filozofické úvahy Friedricha Nietzscheho.

Uvolnění a osvobození do té doby potlačovaného malířského rukopisu spjatého s mnohdy až neprodyšným věcným popisem a osvobození barev, schopnost vyjadřovat vnitřní prožitky a dojmy, se však setkala s nepochopením společnosti a jejím počátečním odmítáním. I když impresionisté působili v časové lince historie umění velice krátkou dobu, jejich vliv na následný vývoj malby byl obrovský. Ať už se jednalo o vyjádření

antipatií umělců, kteří na impresionisty reagovali, či těch, jenž chtěli prohloubit a pokračovat v jejich ideách, bylo zde patrné nové pojetí problematiky barev a celkového malířského pojetí. Malba jako taková se osvobodila, začala dýchat a obsahovala mnohem více gestického vyjádření než doposud.

„Zřejmě nejvýznamnější osobností tohoto hnutí byl Claud Monet, podle jehož obrazu *Dojem, východ slunce* (francouzsky *Impression, soleil levant*) dostalo název celé seskupení. V tomto díle se dokázal zbavit veškerých pevných obrysů staveb a břehu a dal vyniknout hlavně rudému slunci, mezi jehož mihotavými pastelovými odrazy se na vodní hladině vynořují matné stíny loděk. Monet se od konce šedesátých let 19. století snažil ve svých krajinomalbách podat zrakový dojem, jenž nám poskytuje určitý výsek krajiny v určité chvíli, na kterou má vliv počasí, roční období, či hodina.

Tuto kombinaci zpracovával pomocí světlých barevných tónů, jejichž škála byla odvozena od slunečního spektra. Ty potom nanášel na plátno v oddělených skvrnách. Jeho práce pak měla být dotvořena na sítnici divákova oka, v němž se tyto plochy spojují a vzniká výsledný světelný dojem, odpovídající impresi z plenéru. V tomto směru na něj mělo největší vliv právě poznání anglické krajinomalby. V posledních letech svého života zvyšoval barevnost a svítivost svých obrazů, zvětšoval barevné skvrny a uvolňoval celkovou kompozici. V podstatě již nevidoucí stařec nám tak zanechal odkaz v podobě velkolepých symfonií krásných barev, protože pro něj bylo hlavním mottem celé tvorby *jak maluje, a ne co maluje.*“ (Lešková, K.: *Krajina jako téma výtvarného umění a jeho proměny*, Bc práce PFUK, Praha 2009, s. 11)

Pozoruhodnou Monetovou soubornou prací se silným gestickým obsahem a přesahem, který sahá až mezi díla postmoderního malířství, jsou jeho lekníny (viz obr. č. 1.4, str. 22). V nich se odráží vyvrcholení jeho celoživotní intenzivní práce a také úplný rozvoj impresionismu ve své nejhlubší podstatě, která už v mnoha rovinách reprezentuje prvky

expresionismu. Dokázal zde zachytit v magických barevných kombinacích nejvyšší stupeň prchavosti a naprosto přirozeným způsobem jej navěky uložit do svých pláten. Možná právě celoživotní cesta, poznání, bolesti, zároveň vědomí čistoty krásy, která člověka obklopuje v nepřeberném množství podob, ale i slábnoucí zrak umělce a reálná, každodenní přítomnost rozvíjející se slepoty, daly vtisknout do více než 250 děl „leknínového cyklu“ hlubokou fyzičnost a sílu, která přivádí v údiv jak většinu malířů tvořících od této doby, tak i převážnou část nezasvěcených pozorovatelů. Monet ve svých leknínech, byť se jedná o zdánlivě jednoduché téma, přináší spojení mnoha aspektů lidského života, filosofického rozjímání, malířské techniky, chápání barev i prostoru a dává malířství jako takovému hloubku a smysl v té nejčistší podobě. Sobě vlastním způsobem zpochybňuje realitu, vyžívá se v efektu zrcadlení na vodní hladině a vytváří nekonečné množství barevných kombinací, které ve finální podobě dokáží zprostředkovat hluboký lidský prožitek z daného místa, kdy má člověk pocit, že zde člověk přece už jednou musel být. Síla vjemů svou intenzitou téměř předčí pocity z vlastních vzpomínek a dokáže v pozorovateli propojit všechny smysly tak, že člověk vnímá vůni a strukturu místa, jemnost a chvění trávy, dotek vzduchu na vodní hladině a její mihotavý třpyt.



Obr. č. 1.4: Claude Monet: Lekniny, 1914–1917, olej na plátně, Toledo Museum of Art.

Jako určitý protipól Moneta lze z mnoha umělců tohoto, současnou širokou veřejností oblíbeného období, popisovaného v mnoha knihách a učebnicích, zmínit dílo Paula Cézana, jenž se však impresionistickému seskupení částečně vymykal. I když se snažil do skupiny zapadnout a mnoho malířských poznatků převzal od Pissara, byl opakovaně odmítán Salómem. Tento neúspěch mu ale poskytl prostor usadit se v Provence, kde se poprvé vášnivě a svobodně oddal malbě a vytvořil tak, dalo by se říct, svůj osobní, postimpresionistický sloh, který ho proslavil a učinil ho zakladatelem moderního malířství.

V přírodě v sobě nacházel a uvolňoval svůj talent a smysl pro prostor, hmotu a hloubku ve snaze zachytit vnitřní podstatu. Charakteristickým prvkem je pro něj pevná stavba zjednodušených tvarů, podtržená kompozičně velmi bohatou skladbou barev, vyvedená sochařsky plastickým způsobem malby vedle sebe kladených širokých barevných šraf (viz obr. č. 1.5, str. 23).



Obr. č. 1.5: Paul Cézanne: Hora Sainte–Victoire, 1900, olej na plátně,
78 x 53 cm, Hermitage, St. Petersburg.

Pro Cézana byly barvy jen prvky, které vytvářely obraz, jehož formu určoval způsob jejich použití. Příroda pro něj neměla význam na povrchu, nýbrž ve své hloubce. Světlo

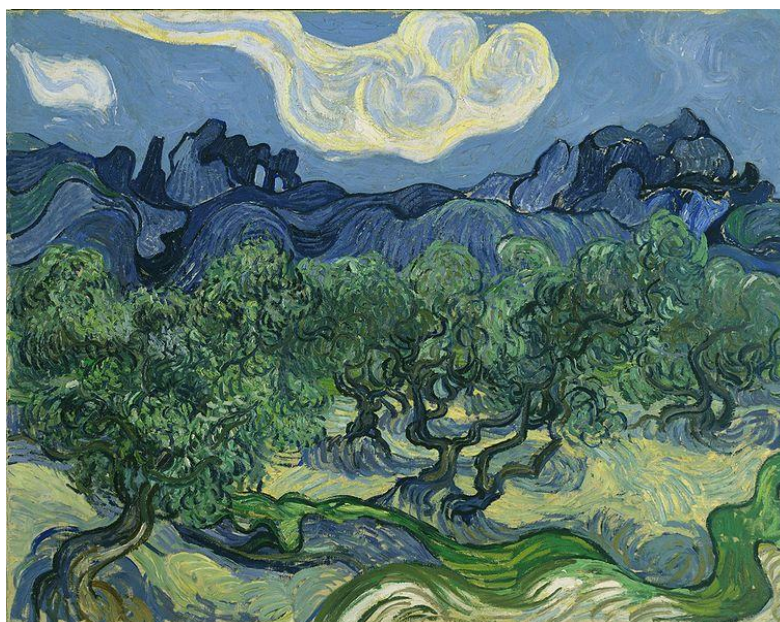
nevnímal jako něco, co by bylo možné reprodukovat, ale vnímal jej také skrze barvy. Působivého gestického vyjádření dosahoval svou technikou, kdy nejjasnější a nejsilnější světelné části obrazu nezobrazoval pomocí nejsvětlejších barev, ale pomocí barev nejintenzivnějších. Strukturu obrazů formoval kontrast a hmatatelnost vzdušných částí modrými odstíny, dokonale vyjadřujícími podstatu a ducha okolí Provance. Dynamiku a rovnováhu svých obrazů vytvářel vlastními charakteristickými kombinacemi studených a teplých barev, které byly navzdory své oddělenosti vzájemně propojeny.

Jako třetího malíře 19. století se specifickým gestickým projevem, který také docílil velice individuálního projevu a ovlivnil tak další vývoj novodobé malby, zmíním Vincenta van Gogha. Ovlivněn impresionismem se v současné době řadí spíše mezi expresionisty. Také Cézane na něj měl velký vliv a Gogh jeho práci obdivoval, stejně jako práci Gauguinovu. Práce těchto tří vybraných malířů – Moneta, Cézana a Gogha pro mě osobně pokrývá nesmírně obsáhlou škálu malířského zobrazování nejen krajiny, které nabízí nepřeborné množství impulsů pro moji vlastní tvorbu. Gesto v jejich práci vnímám jako vyjádření reality neodmyslitelně spojené s citem a emocemi, natolik pravdivým přístupem, který vychází z hlubokého zanícení pro tvorbu, opravdovosti prožitku bez přetvářky, jakéhosi naprostého obnažení umělce samotného.

Mé nejsilnější spojení s Goghovým dílem nastalo ve vídeňské Albertině v roce 2008, kdy zde byla pořádána jeho výstava. Velice mě zde zaujalo propojení Goghovy kresby s malbou. Mnohokrát jsem v knihách procházela jeho malby a zkoumala tahy štětce, které mají svůj zvláštní rytmus a dynamiku, jež dokáže vyvolat neopakovatelný dojem z osobitého Goghova pojetí prostoru, barev, světla a pohybu vzduchu. Všechna tato díla mají svou vlastní duši a specifický výraz fyzické existence každého zobrazeného objektu, který nenacházím u žádného jiného umělce.

Několik prací jsem si zde sama naskicovala a pomalu jsem skrze tyto kresby začala objevovat další dimenzi Goghovy malby. Najednou byl způsob tahů štětce mnohem zřetelnější a logičtější. Goghovo gesto v malbě vyrůstá nejen z toho, že používá velmi husté barvy, ale hlavně ze způsobu malby, kdy Gogh vlastně „kreslí“ štětcem. V kresbě jsou tahy tužkou, perem či uhly tak jednoznačné a jasné, jako by to byly samotné malby převedené do černobílé s tím, že se mírně zredukoval počet tahů a výsledný dojem působil s podobnou intenzitou jako dojem z malby.

Fyzickou podstatu v přírodě Gogh zpracovává poněkud jiným způsobem (viz obr. č. 1.6, str. 25). Na rozdíl od výše zmíněných umělců, pohyb a charakteristiku krajiny a rostlin, znázorňuje pomocí jejich vlastní tvarové modelace, které se značně odklání od reality. Avšak záměrné pokřivení a někdy až abstrahující prvky dodávají obrazu sílu a emotivnost, která jen podpoří reálný obraz, jenž si člověk v hlavě vytváří. Zvláště pokroucené stromy a spirálovité nebeské víry tak jen vyjadřují podmínky, v nichž rostliny žijí a jsou jimi modifikovány a předurčeny k dalšímu vývoji.

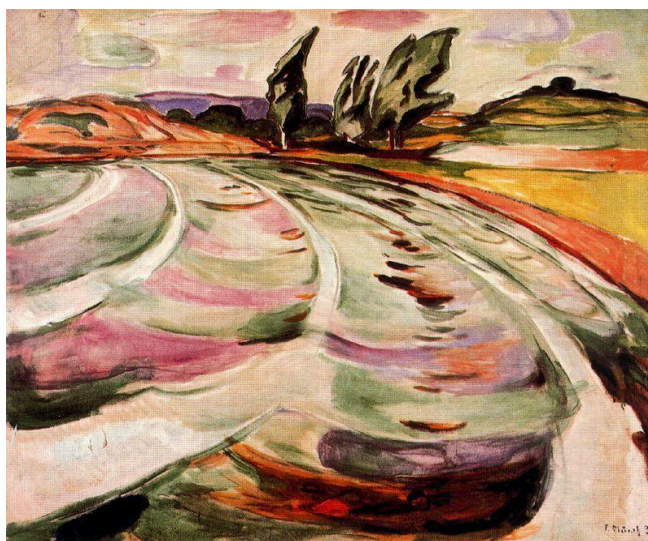


Obr. č. 1.6: Vincent van Gogh: Olivové stromy, 1889,
olej na plátně, 73 x 92 cm, Museum of MODern Art, New York.

1.3.5. Gestické zobrazení v dílech moderní umělecké doby

V přímé návaznosti na přelomové 19. století přineslo století dvacáté mnoho nových směrů a tendencí, které reagovaly různými způsoby na danou dobu. Ve většině z nich můžeme nalézt gestické zobrazení a fyzickou, až existencionální podstatu. Následný výběr není detailním seznamem zobrazujícím vývojovou linii těchto tendencí, ale spíše výběrem zajímavých pojetí obsahujících gesto v podobě, která mě oslovila svou „požívačnou malířskostí“ lačnící po odhalení povětšinou v krajinných motivech.

Hluboce gestického projevu zobrazujícího skryté vášně, strach ze smrti a nejhlubší lidské pocity dosáhl norský malíř Edvard Munch, jehož dílo se stalo východiskem pro expresionismus. Ovlivněn secesí, postimpresionismem a vlastními nervovými kolapsy vtiskl do svých děl natolik intenzivní prožitky vyjadřující základní strachy a nejistoty každé živé bytosti, že silně ovlivnil moderní umění ve střední Evropě nejen v malířských kruzích, ale i spisovatele, pražskou skupinu Osma a další širokou společnost. Munchův zájem v jeho tématech směřoval k nahrazení hmotných věcí nezobrazitelné tematiky, tedy city, které chtěl skrze svá plátna přenést na diváka. Používal široké obrysové linie a prostor často členil do barevných pruhů, kterými rozbíjel obrazový plán (viz příloha č. 1.7, str. 26).



Obr. č. 1.7: Edvard Munch: Vlna, 1921, olej na plátně, 100 x 120 cm, Munch Museum, Oslo.

Munch bojoval proti fotografické přesnosti v malbě. Pravdivost obrazu byla v jeho pojetí v zobrazení nálady a momentálního pohledu na daný prostor. Ten může být modifikován nejrůznějšími podněty, vizemi, strachy, světelnými změnami, únavou či naopak vzrušením. A právě v zachycení těchto momentů byla v Munchově pohledu pravda a realita.

Za jednu z prvních malířských revolucí 20. století můžeme považovat moment, kdy roku 1905 vznikla v ateliéru Gustava Moreaua na École des Beaux-Arts v Paříži fauvistická skupina umělců, jež zastávala názor, že mohutnost dojmů, kterými působí příroda, je zapotřebí vyjadřovat šokujícím způsobem. K tomuto účelu upřednostnili čisté barvy, kterým se podřizoval prostor, světlo i linie. Vlaminck mluví o barvě, jakožto východisku takto: „*Barvy byly pro nás dynamitové patrony. Měly za úkol vyjádřit světlo. Útočili jsme přímo na barvu. Idea ve své svěží novosti byla nádherná. Že totiž skutečnost je možno nadsazovat.*“ (Mráz, B.: *Dějiny výtvarné kultury, 3. díl, 2003, s. 112*)

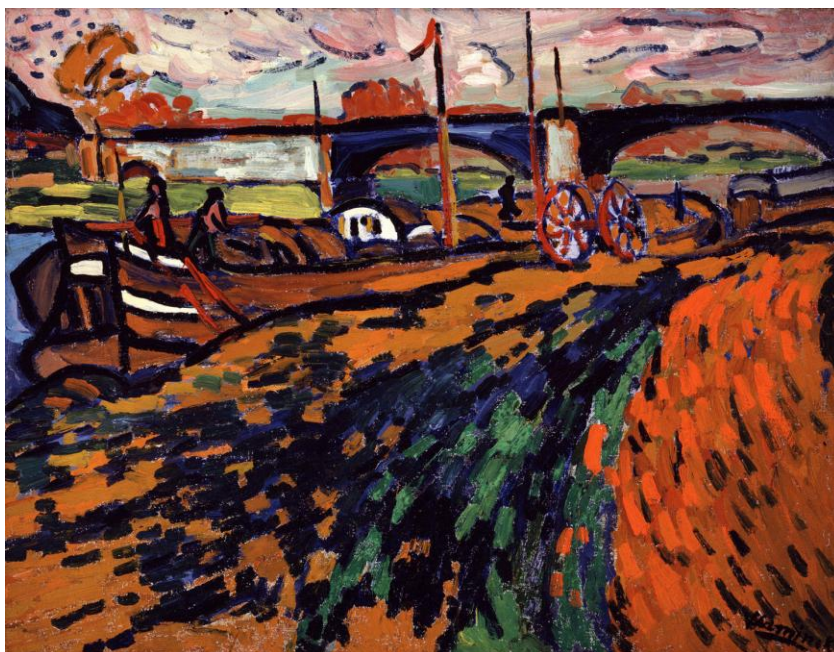
Fauvisté dostávali do svých děl gesto pomocí zkratek, jimiž konstruovali prostor a vynechávali při tom záměrně stínování a modulaci. Šlo jim o vyjádření čisté harmonie vytvořeného emocionálním výrazem a kompozicí. Jejich bezprostřední inspirací byla příroda.

Matisse, jeden z hlavních představitelů skupiny, interpretoval přírodu podobně jako hudební akord v hudbě. Snažil se o vytvoření barevného akordu, ve kterém se budou barvy vzájemně podporovat, nikoli potlačovat. Gesto a výraz obrazu měl na diváka působit ještě dříve, než si divák uvědomil reálný obsah obrazu. To vše vycházelo z autorových pocitů a citlivosti pro malbu (viz obr. č. 1.8, str. 28). Matisse velmi ctil celý život Cézanna, ale jeho východiskem není modulace barevného vjemu, nýbrž jeho syntetická metafora (viz Lamač, M.: *Myšlenky moderních malířů, 1989*). Gestické a impulsivní skvrny střídají linie a plochy čistých barev vyjadřující jasně a srozumitelně hlavní pocit a duchovní

prostor. Konstruktivní a emocionální elementy mají vytvářet rovnováhu odpovídající autorově snaze o dosažení vnitřní rovnováhy, ze které vyplývá jasnost sdělení.



Obr. č. 1.8: : Henri Matisse: Krajina v Collioure, 1906, olej na plátně,
The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania, USA.



Obr. č. 1.9: Maurice de Vlaminck: Čluny v Chatou, 1905, olej na plátně,
50 x 65 cm, The Museum of Fine Arts, Houston.

Náruživým obdivovatelem van Gogha a typickým představitelem fauvismu byl Maurice de Vlaminck. Malba v jeho podobě byla opravdu fyzickou akcí, jelikož maloval velmi výbušně a temperamentně. Jeho rukopis je nezaměnitelný. Byl ve svém přístupu, ač stoupencem stejného hnutí, Matissovým protipólem. Šlo mu o vyjádření svých divokých vášní a temperamentu. Maloval prudkými tahy za použití jasných, ostrých barev. Jeho hlavní vizí byla snaha o čisté propojení se starou zemí za použití nových prostředků osvobozených od starých konvencí (viz obr. č. 1.9, str. 28). Základním podnětem pro jeho malbu byl vlastní instinkt. V tvorbě neuznával vědění, to dle jeho názoru negativně ovlivňovalo tvorbu v tom, že instinkt ničilo a ovlivňovalo. Teorie přirovnával k lékařským předpisům, které člověk potřebuje, jen když je nemocný. Postupem času ve své tvorbě přecházel ke kubismu.

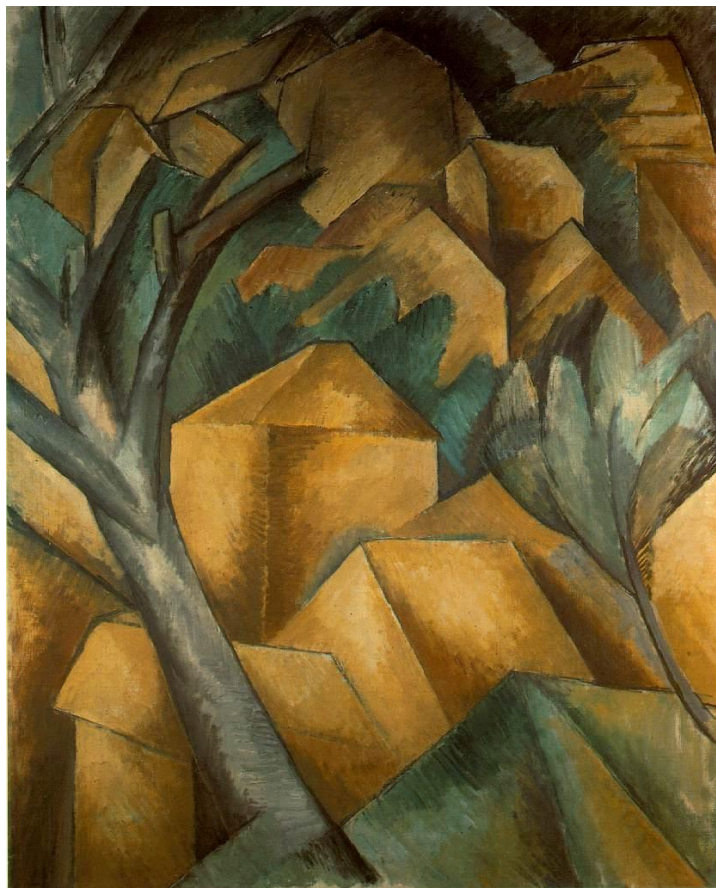
A právě ke kubismu přechází většina fauvistů, s výjimkou Matisse. Spolu se vzrůstající dynamikou doby fauvistické výrazové prostředky přestávaly mít dostatečně vypovídající hodnotu z hlediska existenciálního definování skutečnosti. Kubismus přichází se zcela novým pojetím obrazového prostoru a dynamiky, který posouvá i mé pátrání po gestickém výrazu do nových rovin. Znovu zde můžeme nalézt otisk Cézannovy práce, kdy na vývoj kubismu měla vliv i jeho retrospektivní výstava v roce 1907.

Výraznou osobou byl Georges Braque, který kubismus vnímal spíše jako osobní způsob tvorby, poskytující správný poměr umělcova talentu a malířského projevu. Maloval běžné věci kolem sebe, ale věnoval se i krajině, se kterou chtěl ve svých dílech splynout, pochopit, ne ji napodobovat. Malbu pojímal jako akci, dobrodružství s nejasným koncem. Záměrně popíral perspektivu, kritizoval její mechaničnost, jež byla na úkor opravdovému pochopení věcí. Barvě přiřítal menší roli než jeho předchůdci. Důležitější bylo pro něj pojetí světla a prostoru a jejich vzájemné propojování. V jeho obraze Domy v L'Estaque popírá realitu tím, že domy jsou najednou osvětleny ze všech stran, popírá iluzi hmoty,

geometrizuje tvary (viz obr. č. 1.10, str. 31). V krajinomalbách je těžké určovat jednotlivé plány a prvky, redukuje kolorit. V jeho tvorbě by se dal nalézt i určitý vztah s mistrem Theodorikem. A to hlavně v používání hutného štětce, obrysových linií a obrazových prvků přecházejících až na rám obrazu, či úplně mimo něj a do určité míry i perspektivní deformace, která má však u obou umělců jiný původ.

Vedle G. Braqua nelze nezmínit rozsáhlou tvorbu Pabla Picassa. Picasso ve své tvorbě dokázal obsáhnout nesmírně širokou škálu uměleckých směrů, která ho postupně dovedla i ke kubismu. Vliv na něj měla například tvorba El Greca, který se svým naprosto nadčasovým pojetím plným gestické dramatičnosti naprosto vymyká své době.

Picasso dává formě a barvě nový význam a jakoby dětinsky se raduje z dalších objevů a neočekávatelných posunů. Zároveň dokáže reflektovat ta nejvážnější témata, která vycházela z válečné doby. Sam hodnotí vznik kubismu ne jako náhodu, kterou neměl nikdo v plánu, ale jako spontánní vyjádření vnitřních pocitů. Přírodu vnímá jako něco, co nelze kopírovat či nejdříve studovat malířství, aby se pak umělec dostal ke správnému zobrazení přírody (viz obr. č. 1.11, str. 31). Naopak nejdříve je nutné poznání přírody. Malířství samotné pak může obsahovat všechny důležité prvky bytí v pochopitelné podobě zobrazující povahu přírody (viz Lamač, M.: Myšlenky moderních malířů, 1989).



Obr. č. 1.10: Georges Braque: Domy v L'Estaque:1908, olej na plátně,
73 x 60 cm, Kunstmuseum Bern.



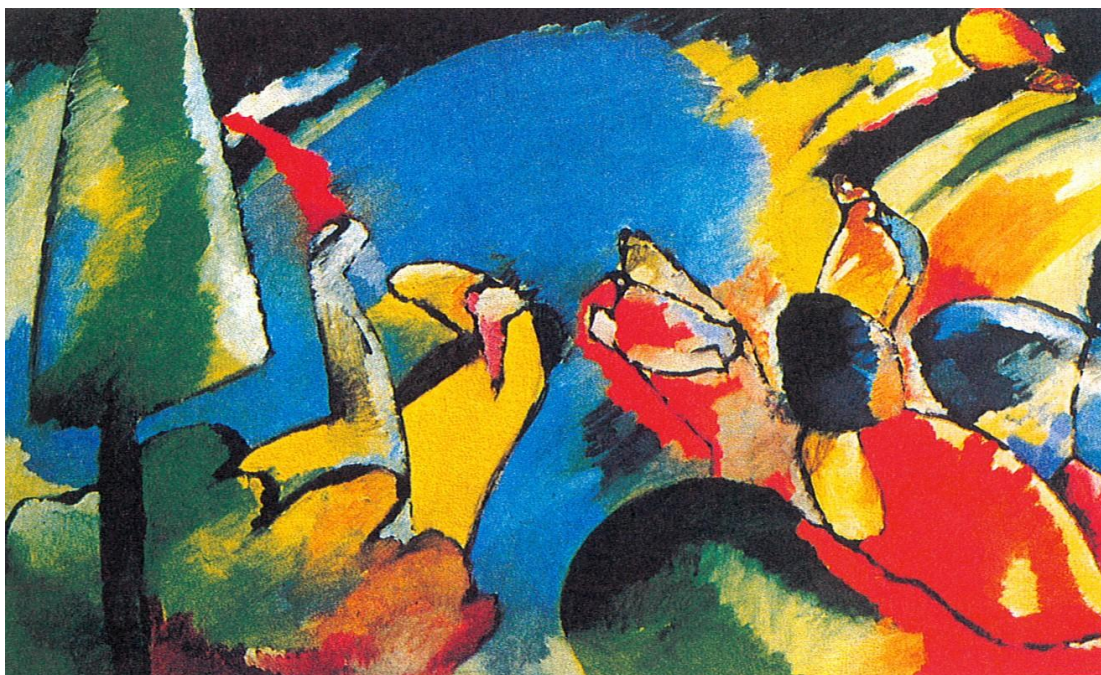
Obr. č. 1. 11: Pablo Picasso: Dvě nahé postavy, 1908, olej na plátně.

1.3.6. Gesto v moderním umění: abstraktní expresionismus a akční

malba

Moderní umění je převážně reakcí na stresující podmínky života v tomto století, výrazem protestu proti válce, zhroucení společenských a náboženských tradic, přerušení etiky a hodnot způsobených příliš rychlými změnami, překračujícími schopnosti člověka se s nimi vyrovnat. To vše poskytuje obrovský prostor pro vyjadřování silnými gestickými prostředky a použití akce ve snaze upozornit na tuto přehršel zmatenosti, ztráty víry jak náboženské, tak lidské a zároveň přerod a zlom poskytující příležitost pro vyhlížení nových zítřků.

Mezi prvními představiteli moderního umění patří jedno z nejvýznamnějších míst Vasiliji Kandinskému. Důležitým mezníkem v jeho cestě za abstraktní tvorbou byla výstava francouzských expresionistů v Moskvě, konkrétně Monetova cyklu Stohy. Impulsem pro další směr Kandinského tvorby bylo opětovné znázorňování stejného prvku v různých světelných variacích. Dle jeho úvah tudíž ne předmět, ale nehmotné světlo bylo hlavním námětem obrazů. A právě uvědomění si této „nehmotnosti“ vedlo k počátkům abstraktní tvorby (viz Pijoan, J: Dějiny umění IX, 1991). Kandinsky je považován za jejího zakladatele a autora prvního abstraktního obrazu. Gesto v jeho tvorbě je utvářeno také vztahem k hudbě, kterou s malířstvím velmi propojoval a přiřazoval barvám zvuky. Ve vztahu ke krajinomalbě zastával názor, že barvy lze používat naprosto svobodně za předpokladu, že jednotlivé barvy budou spojeny s určitým pocitem, což vytváří výraz obrazu. To se pak stane nejvýznamnějším komunikačním prostředkem malíře. Nejsilnějšího gestického výrazu pravděpodobně dosáhl v letech 1910–1914 v období, které sám nazývá „dramatickým“ (viz obr. č. 1.12, str. 33).



Obr. č. 1.12: Vasilij Kandinsky: Improvizace, 1910, olej na plátně.

Silného gestického výrazu v malbě dosahoval americký abstraktní expresionismus. Název se začal běžně používat po roce 1951, kdy byla v New Yorku pořádána velká výstava abstraktního umění, ale poprvé se tento pojem objevil o dvacet let dříve, právě v souvislosti s Kandinského dílem *Improvizace*. Hnutí dokázalo propojit hloubku a napětí emocí s dynamikou a individualitou umělce, podporující spontánnost a svobodu projevu. Velkou oporu našli mladí umělci této doby v osobě Peggy Guggenheimové, ředitelce galerie *Art of this Century*, která příchod nových výrazových technik podporovala.

Jedním z nejvýznamnějších a nejdiskutovanějších malířů abstraktního expresionismu a zakladatelem akční malby byl Jackson Pollock, přestože doba jeho tvůrčí zralosti trvala asi sedm let. Přišel, vezmeme-li na zřetel danou dobu a vazbu na předešlou výtvarnou kulturu, s naprosto revolučním pojetím malby a procesu tvorby. Místo tahů štětce v jeho obrazech nacházíme změť skvrn, cákanců a rozlitých barev, které působí mnohdy až plastickým dojmem. Proces tvorby je veskrze fyzickou akcí. Pojetí gesta však v tomto

případě není tak prvoplánové, jak by se na první pohled mohlo zdát. Pollockovi se podařilo do svých děl vetknout organičnost, monumentalitu a soudržnost, která pulsuje životem a svobodou. Jeho dílo se více než u jiných umělců obtížně přibližuje pomocí reprodukcí. Díla mají svou vlastní energii, kterou člověk pochopí až v přímé konfrontaci (viz obr. č. 1.13, str. 34).

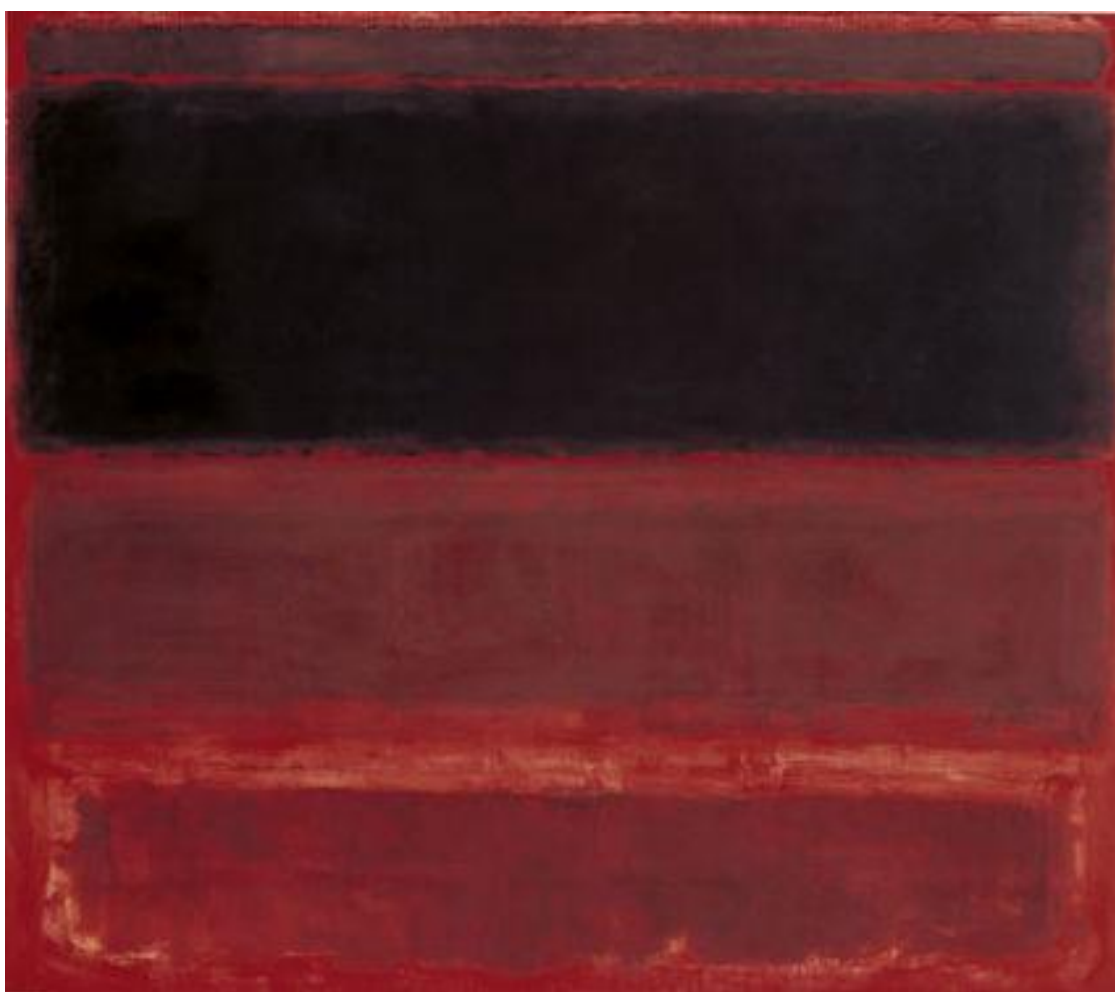


Obr. č. 1.13: Jackson Pollock: Vlčice, 1943, olej, kvaš a sádra na plátně,
104 x 170 cm, Museum of Modern Art, New York.

V porovnání s Pollockem bude pojetí gesta v malbě diametrálně odlišné u Marka Rothka. Gesto je zde vybudováno na zcela jiných principech. Rothko se maximálně oprostil od tvarů, perspektivy a znaků. Přistupuje k plátnu s maximální senzitivitou pro barvu a nepatrné nuance odstínů. Jeho malby působí až tajnosnubně spirituálním dojmem. Používá široké pásy barev v tak dokonalé vzájemné vyváženosti a harmonii, až vnímavý divák stojící před obrazem, může pocítit sílu dialogu, který mezi sebou jednotlivé prvky obrazu vedou. Rothko dokázal za použití maximální jednoduchosti vyjádřit nebývale silné, oduševnělé gesto s vnitřním rozsahem a člověku nezbyvá

než dlouze přemýšlet nad tím, co je ta tajná přísada, která dodává jeho obrazům takovou sílu (viz obr. č. 1.14, str. 35).

Další jedinečné pojetí ideálů nové doby představoval Willem de Kooning. Tvořil v Americe, původem však pocházel z Nizozemí. Přes různé styly se vypracoval k abstraktním krajinám a figuraci. Figurativní motivy často vzbuzovaly pohoršení. Propojoval v nich zvláštním způsobem realistické vidění dokonale vystihující základní charakteristické rysy s expresivně abstrahovanými tvary a barevnými plochami.



Obr. č. 1.14: Mark Rothko: Čtyři tmavě červené, 1958, olej na plátně, 259 x 294 cm,
Whitney Museum of American Art, New York.

1.3.7. Porovnání gestických pojetí v současném českém malířství na příkladu prací F. Hodonského, P. Pastrňáka a A. Kroči

Podobný význam, jaký má pro mě práce Marka Rothka, nalézám v českém prostředí v tvorbě Františka Hodonského. Přestože se jedná o odlišný způsob zpracování kompozice a práce s barvou, působí na mě Hodonského dílo podobně spirituálně a vtahuje mě pokaždé do nových dimenzí rozvyprávěných příběhů. Hraje si s tvary a barevnými odstíny způsobem, který vytváří svět sám pro sebe. Všechny prvky obrazu pak pulzují vnitřními dialogy, v obrazech je pohyb a dynamika, která však nechce vyzývavým způsobem zaujmout divákovo oko, ale vystačí si sama se sebou a diváka s klidem přijme, jen když se pozorovatel chce stát součástí (viz obr. č. 1.15, str. 36).



Obr. č. 1.15, František Hodonský: Voda botanická, 2006, olej na plátně, 100 x 80 cm, soukr. majetek.

Určitý malířský minimalismus, který dává o to více vyniknout jasné gestické formulaci, vnímám u Patra Pastrňáka. Jeho díla mnohdy vyplňují prázdné prostory, ale barevná stopa je absolutním vyjádřením podstaty myšlenky a prázdný prostor naopak pomáhá zesílit její působení. Skrze Pastrňákovu tvorbu prostupuje smyslová oduševnělost a opět velice silná vnitřní spiritualita. Jednotlivé tahy působí jakoby náhodným dojmem, avšak z celku je znát promyšlenost a hluboké soustředění, kterým musel autor projít

(viz obr. č. 1.16, str. 37). V obrazech není nic navíc a nic zde nechybí. Snová barevnost se prolíná s celkovou harmonií, která je narušena neklidem až v dílech z poslední doby v cyklu Hořící les (viz obr. č. 1.17, str. 37).



Obr. č. 1.16: Petr Pastrňák: Z cyklu Lesy, 2004, akryl na plátně, 155 x 235 cm, soukr. majetek.

Obr. č. 1.17: Petr Pastrňák: Hořící les, 2010, akryl na plátně, 40 x 33 cm, soukr. majetek.

Dílo malíře Antonína Kroči poskytuje opět prostor pro porovnání diametrálně rozdílných přístupů ke gestu v krajinomalbě. Na rozdíl od Hodonského a Pastrňáka volí velice razantní způsob malby, který dává jasně najevo, že už proces vzniku provázela fyzická akce, absolutní zaujetí, rychlé tahy štětce namočeného do velice hutné barvy. Mezi Kročovy nejčastější motivy patří krajina a figura. Některé malířovy krajinomalby v sobě nesou ještě jistý řád, kdy můžeme snadněji rozeznat plán krajiny, často pak, obzvláště u figurálních kompozic, se jednotlivé prvky prolínají do sebe a rozpohybují se v divokém, až manickém tanci (viz obr. č. 1.18, str. 37).



Obr. č. 1.18: Antonín Kroča: Hukvaldské studánky, olej na plátně, soukr. majetek.

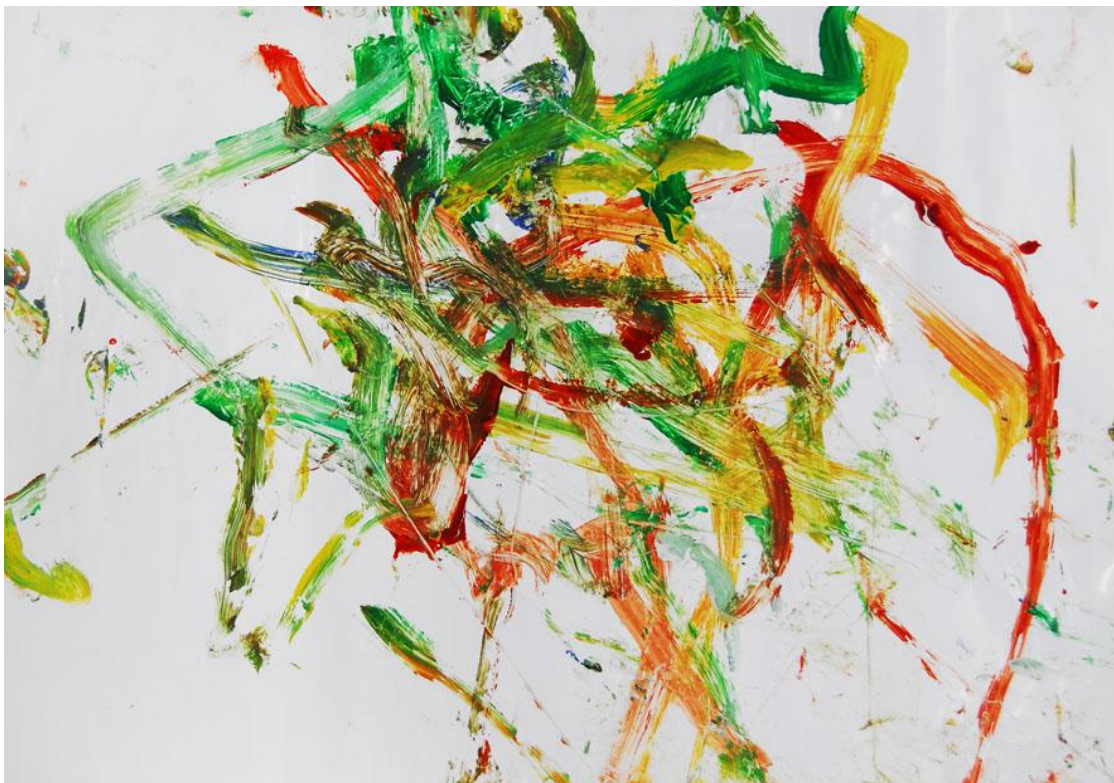
1.4. Gesto ve výtvarném projevu lidoopů

V mém pátrání po gestu a fyzičnosti v malbě jsem narazila na pozoruhodný jev, kterým je výtvarná aktivita některých zvířat. V České republice se této zajímavosti věnuje odbornice, významná primatoložka Marina Vančatová. Provedla unikátní výzkum zabývající se malířskými a kreslicími aktivitami orangutanů, šimpanzů a goril. Jejich projevy jsou nezávislými odborníky mnohdy ohodnocovány jako práce s velkým výtvarným potenciálem. Ve Spojených státech amerických je dokonce poptávka po těchto dílech taková, že se obrázky dají prodat i v ceně 800 USD. Malby jsou však určeny primárně k vědeckým účelům.

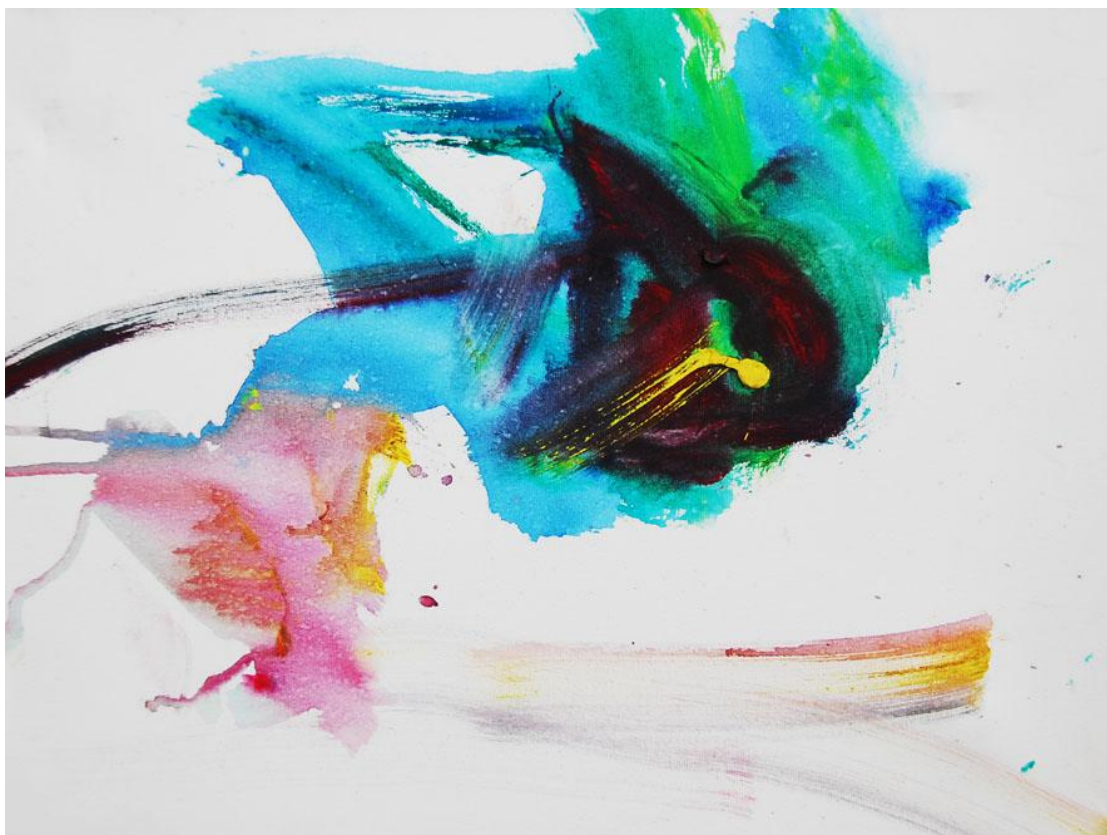
Výsledné práce mají silný gestický výraz a lze v nich nalézt paralely s dětskou výtvarnou tvorbou do věku cca tří let. Mnohdy bývají tyto výtvary přirovnávány k tvorbě mentálně retardovaných lidí. Z hlediska výtvarného obsahu zde můžeme spatřit nesmírně zajímavé tvary, kompoziční rozvržení a barevné odstíny, které jsou více či méně otázkou náhody.

V tvorbě lidoopů ale existují i určité zákonitosti, na nichž doktorka Vančatová mohla postavit svůj výzkum, jenž založila na řadě kreslicích seancí probíhajících v různých zoologických zahradách v ČR. Tyto seance probíhaly maximálně jednou do týdne, protože v případě vyšší frekvence lidoopi ztráceli zájem pro kresbu a malbu. V případě delší prodlevy se naopak do tvorby pouštěli s větším zanícením, které nastalo i při změně techniky, například výměně pastelky za štětec či barevné fixy. Barevné médium ale velice často končilo v jejich tlamičkách rozkousáno či rozdrceno.

Zajímavý úkaz se objevil u jedné z orangutaních samic, která rozkousala pastelky na kousky a následně z těchto kousíčků spojených se slinami vytvořila na papíře barevnou hmotu, kterou pak roztírala po bílé ploše (viz obr. č. 1.17 a 1.18, str. 39).



Obr. č. 1.19: výtvarný projev lidoopů, archiv M. Vančatové, foto: Jan Kadeřábek.



Obr. č. 1.20: výtvarný projev lidoopů, archiv M. Vančatové, foto: Jan Kadeřábek.

Výsledné práce mají silný gestický výraz a lze v nich nalézt paralely s dětskou výtvarnou tvorbou do věku cca tří let. Mnohdy bývají tyto výtvoři přirovnávány k tvorbě mentálně retardovaných lidí. Z hlediska výtvarného obsahu zde můžeme spatřit nesmírně zajímavé tvary, kompoziční rozvržení a barevné odstíny, které jsou více či méně otázkou náhody.

V tvorbě lidoopů ale existují i určité zákonitosti, na nichž doktorka Vančatová mohla postavit svůj výzkum, jenž založila na řadě kreslicích seancí probíhajících v různých zoologických zahradách v ČR. Tyto seance probíhaly maximálně jednou do týdne, protože v případě vyšší frekvence lidoopi ztráceli zájem pro kresbu a malbu. V případě delší prodlevy se naopak do tvorby pouštěli s větším zanícením, které nastalo i při změně techniky, například výměně pastelky za štětec či barevné fixy. Barevné médium ale velice často končilo v jejich tlamičkách rozkousáno či rozdrceno. Zajímavý úkaz se objevil u jedné z orangutaních samic, která rozkousala pastelky na kousky a následně z těchto kousíčků spojených se slinami vytvořila na papíře barevnou hmotu, kterou pak roztírala po bílé ploše.

V průběhu výzkumu se také ukázalo, že si opice vybírají ze škály poskytnutých barev: oblíbenými jsou jasné červené a zelené a naopak nejméně sahají po žluté. Výtvarný projev ovlivňoval i výběr nástroje. Někteří lidoopi odmítali kresbu a záměrně vyžadovali malbu štětci a barvami. Oblíbenost technik záležela i na aspektu poživatelnosti média, které téměř vždy prošlo nejdříve ústy. Prstové a vodové barvy se nesetkaly s valnou reakcí. Poutavý moment nastal u případu, kdy doktorka Vančatová popisuje šimpanze Tedyho, kterého přiměli použít prstové barvy. Zareagoval velice nervózně a pobíhal po kleci do té doby, než našel hadr, o který si ruce otřel. Následně pak ale přišel k ošetřovateli a kreslil na papír jejím prstem namočeným v barvě.

Výtvarné seance trvají kolem dvaceti minut s tím, že produktivita obrázků záleží na náladě a rozpoložení opic a časovém rozmezí mezi jednotlivými pokusy. Množství se pohybuje v mezi 1–22 obrázky. Někdy kreslí opice na papír položený na zemi, jindy si jej přidržují na zdi jednou rukou, v některých případech si šimpanz záměrně vytvořil prostor na zemi, kam si pak položil papír. Rozdílnost byla také zaznamenána v návaznosti na podmínky, v nichž byli lidoopi ochotní obrázky vytvářet. Někteří chtěli tvořit jen za přítomnosti člověka, jiní naopak začali práci až v případě, že odešel. Pak opice pokreslila zdi i mříže klece. Jindy zase záleželo, zda v kleci byli i lidoopi opačného pohlaví – v takovém případě kreslila jen samice, či naopak v přítomnosti tří dalších samic tvořil jen samec.

„Použití končetin během kreslicí seance.

Všichni lidoopi používají pro kreslení jak pravou, tak levou ruku, občas obě ruce současně nebo střídavě. Jeden mladý šimpanz velice často používá pro kreslení jenom ústa. Drží pastelku mezi zuby, sklání se k papíru a kreslí stejně, jak to dělají handicapovaní lidé. Použití ruky a nohy jsme pozorovali velice zřídka. Jenom jeden šimpanz Kongo preferuje pro kreslení levou ruku. Toto jsme zaznamenali ve více než 80 procentech všech pokusů. Registrovali jsme více kombinací v použití končetin u mláďat šimpanzů, než u dospělých jedinců.“(Vančatová, M.: Nástroje chování vyšších primátů: od manipulačních aktivit k používání nástrojů, 2011, s. 53)

Na výtvarném projevu lidoopů je pozoruhodný jeho patrný vývoj. Většina prvních obrázků výzkumu se podobala a obsahovala jen pár čar v centrální části papíru. S narůstajícím množstvím seancí se lidoopi odvažovali pokrýt větší část papíru za použití více komplikovaných tvarů. Dalším aspektem ovlivňujícím tvorbu byl věk. Tvorba je možná od jednoho roku života, kdy už je senzomotorický vývoj na dostatečné úrovni.

Do projektu byly zapojeny opice ve věku od 1 roku do 36 let. Pohlavní vývoj neměl vliv na tvorbu samic, u samců však s dospělostí aktivita klesala.

Tento výzkum dokládá nesmírně zajímavé zjištění, že výtvarný projev lidoopů a dětí do věku 2–3 let, je často téměř nerozeznatelný a je zde patrná podobnost vývojové linie. V případech, kdy lidoopi dostali papír, na němž byly předkreslené vzorce typu dvou teček, či byl podklad rozdělen čarou na dvě části, začnou body spojovat a plochu rychle zaplňovat čarami tak, aby okolo daných tvarů vznikla vyvážená kompozice.

Problematika je zatím dle mého názoru nepříliš známou oblastí, kde vznikají pozoruhodná díla a dala by se využít v mnoha dalších oborech a činnostech. Z pedagogického hlediska především jako motivační podpůrný a zábavný prostředek, kterým by bylo možné dětem ve školce či ve škole ozvláštnit výtvarnou tvorbu. Zcela jistě se bude dát využít i jako zajímavý motivační instrument otevírající nové obzory dětské představivosti. Na základě těchto zjištění je v didaktické části vypracován navazující výtvarný úkol, usilující o posílení uvolněného gestického projevu u dětí. Spontánnost výtvarného projevu lidoopů a absence předsudků by mohla být pro děti podnětem k zamyšlení a dětská tvorba by mohla být pojata jako nová hra, podprahově působící na eliminaci případných zábran.

2. VLASTNÍ TVORBA

Hlavní náplní této části bude prezentace vlastní řady výtvarných prací, které reflektují hlavní téma diplomové práce. Následující didaktickou část a s ní spojenou pedagogickou činnost zásadním způsobem ovlivnilo zamyšlení se nad vlastní tvorbou, problémem kritiky, sebekritiky a hodnocení.

2.1. Sebekritika a hodnocení

Malba je pro mne od dětských let nesmírně důležitou činností a dalo by se říct, životní výzvou. Cesta za nalézáním vlastního projevu a schopností transformovat prožité momenty a vjemy uspokojujícím způsobem na plátno a následně tyto veskrze osobní prožitky konfrontovat s názorem okolí je mnohdy velice složitým procesem, který však skoro vždy přináší nečekané vyvrcholení.

Ve své tvorbě nejčastěji inklinuji ke klasické technice, kterou je olej na plátně. Většinou postupuji intuitivně a vnímám plochu plátna s barvami téměř všemi smysly. Rovněž moje náměty, kterých se obrazy dotýkají, jsou vnitřní reflexí prožitých pocitů, zážitků, či vizuálních scénérií, které se mě hluboce dotkly. Samotná práce na obrazech mi pak poskytuje možnost zmíněné pocity znovu, mnohem hlouběji prožívat a propojovat je s vrstvami mé vlastní fantazie. Průběh procesu je pak pokaždé jakýmsi výletem do jiného mikrosvěta, kdy člověk předem nikdy nedokáže odhadnout, jak bude tato cesta probíhat. Někdy je to zběsilá, rychlá jízda v opojení absolutního soustředění a jistoty při každém tahu, jindy spíše pomalá procházka po neznámé půdě, která se může každým okamžikem propadnout. Pak záleží, jestli se pod propadlou vrstvou objeví nová, mnohem pevnější, či se autor uzavře v bezduchem tápání, které zničí i tu poslední snahu o pevnou strukturu.

Oproštění od naučených standardů může mnohdy poskytnout prostor pro nové pojetí, které je mnohem bližší vnitřním potřebám autora. Ve starých zažitých pravidlech je ale mnoho moudrosti a poznání, jež jsou tím nejlepším učitelem. Balancování na všech těchto rovinách a nalézání vlastního kompromisu, je takřka životní výzvou.

Dalším faktorem je vlastní, vnitřní kritika, která může pomoci, ale také uškodit. Může se totiž stát, že intuice výtvarného projevu dalece předběhne rozum a autor přitom vytvoří něco unikátního, s hlubokou vnitřní hodnotou, avšak rozum to nestačí vstřebat a paralelně dá impuls k sebedestruujícímu procesu. Dílo pak zanikne, aniž by si toho všiml sám autor.

Pakliže se tvůrce těmito vnitřními složitostmi a boji prokouše, posune se na další úroveň, v níž se dílo (v případě, že není navždy uzamčeno v nedobytném prostoru), dostává do konfrontace s okolím. Toto srovnání má mnoho úskalí a to potencionálně nebezpečných, stejně tak jako i přínosných rovin. Při prezentaci díla může autor získat potřebný odstup a náhle docílit reflexe vedoucí k rozklíčování problému, k němuž se nedopracoval po celou dobu tvorby jen proto, že se na ni nedokázal podívat zvenčí. Na druhé straně si může být prací tak jistý, že dokáže vyvrátit pochybnosti a výhrady diváků a velice pevně si stát za svým dílem.

Nesprávná kritika, stejně jako neoprávněná pochvala, může ovlivnit tvůrce velice negativním způsobem, který pozmění jeho osobní pojetí a způsobí následný odklon od jeho vnitřních vizí. Může se jednat například o kritiku, který nebyl schopen patřičného pohledu na obraz a jeho procítění, protože byl pod vlivem různých okolností, utvářejících jeho vlastní rozpoložení, vnímání a snahu o pozornost. Jeho posudek může ovlivnit i typ vzdělání a schopností reflektovat a hodnotit výtvarné dílo.

Oproti tomu správně cílená kritika, objevený postřeh, nepatrná poznámka vystihující danou problematiku, mohou ukončit nejasné bloudění a korunovat mnohaletou snahu o umělecký posun produktivním směrem ve jménu umění v pravém slova smyslu.

Tyto aspekty jsem si během své osobní tvorby postupně začala uvědomovat a snažila jsem se najít co nejprospěšnější cestu pro svůj osobní růst. Jedná se o neustálý proces bytostné potřeby tvořit a skrze svá díla sdělovat své pocity a prožitky okolí. Souběžně s tím se přirozeně otevírá výše zmiňované dilema sebe prezentace, touhy po uznání, ale hlavně po pravdivém vnitřním výtvarném posunu, nalézání svého vlastního výtvarného projevu, jazyka a opravdovosti.

Zmíněné pochody se ukázaly být více než cokoli jiného nesmírně důležité v rámci mého pedagogického vzdělávání a následného působení. Stejným způsobem, jakým já hledám oporu pro svou práci, mohu i já, mnohdy nenávratným způsobem, ovlivňovat mně svěřené žáky a důvěru jejich rodičů. O to víc si uvědomuji, jak je důležitá vlastní praxe spojená se sebereflexí vlastních slabin. Skutečnost, že se snadno může objevit žák, jehož výtvarný projev se bude natolik lišit od mých struktur chápání, že nerozeznám kvality a potenciál, který jeho práce obsahuje, může mít naopak pro mě velký přínos. Může mi poskytnout prostor pro další dimenzi zamyšlení se, než ukvapeně vyslovím vlastní názor. Jedině tak zůstane člověk otevřený směrem k novým možnostem obsahovým, technickým i psychologickým.

2.2. Gestické vyjádření ve vlastní tvorbě

Moje dosavadní tvorba je spojená s vnitřními prožitky. Soubory mých obrazů jsou ve své podstatě mým osobním deníkem více či méně zřetelným pro jiné diváky. Největší uspokojení většinou cítím, když používám techniku „alla prima“, tedy když se jednorázově soustředím na obraz přímo v plenéru (v případě krajinomalby), či v ateliéru (fantazijní a figurální kompozice). Někdy je to spontánní proces, kdy intuitivně kladu barvy jednu vedle druhé do té doby, než je obraz hotov. Jindy malbě samotné předchází dlouhé, mnohdy i několikadenní přemýšlení, skicování či fotografování a samotný proces malby

je pak prováděn v relativně krátké době. V těchto případech mé obrazy obsahují gesto a jsou i fyzickou akcí, jelikož se zapojí všechny mé smysly spolu s naprostým soustředěním.

V mé tvorbě jsou však i situace, kdy se z tématu vyklube pro mě velmi složitý úkol, přestože se snažím o vytvoření obrazu s použitím prvků tohoto procesu. To se pak celý postup zpomalí a trvá i několik týdnů. Výsledkem jsou spíše jemnější přechody a gestické tahy se postupně propojují v citlivé tóny, přecházející jeden do druhého.

Dle mého názoru je gesto a fyzičnost v mé tvorbě obsaženo více méně v každém obraze. To je však jen subjektivní pocit, který se mnohdy s odstupem času při opětovném pohledu na pokrytou plochu rozplyne. Tento prvotní dojem pramení z toho, jakým způsobem k malbě přistupuji. Vždy je to soubor mísících se a mnohdy protichůdných pocitů a postupů. Jsou mezi nimi: hluboký zájem o malbu, potřeba sebeuspokojivého projevu, snaha vyjádřit nějaké téma neotřelým způsobem, v mém případě pramenícím z respektu ke klasickému umění, znalosti kresebných a malířských technik propojených se zkoumáním postupů malířů mnoha historických období a snaha pochopit kontext jejich tvorby. To vše v souvislosti s vlastním vývojem.

Fyzická a gestická složka se pak v prvotním sebepojetí objevuje v každém plátně z velmi jednoduchého důvodu. Malba si vyžaduje mnoho podob fyzické spoluúčasti, počínající přípravou a volbou materiálů, duševní stimulací ke konkretizaci tématu a vytčení jeho hlavních a nejdůležitějších sdělovacích poloh a hlavně samotné tvorby, která může velice znatelným způsobem ovlivnit mé duševní i fyzické rozpoložení. V těchto ohledech spatřuji fyzickou složku za téměř neoddělitelnou součást procesu malby.

Gesto je ale poněkud složitějším aspektem. Pokaždé se snažím vyjádřit určité téma, které je mi z nějakého důvodu blízké. Často je to spojeno s pozitivními emocemi, obdivem k přírodním scénériím, kráse lidského těla či jen zaujetí kompozicí a barvami. Většinou

se ale tyto aspekty slévají v jedno a jsou zastoupeny každý svou individuální částí. To je důvodem, proč jsem v úvodu odstavce napsala, že v určité fázi tvorby vnímám fyzický i gestický aspekt v každém svém díle.

Pohlédnu-li však na práce s odstupem a s nabytím dalších zkušeností, které se ani malby týkat přímo nemusejí, gestické vyznění obrazu mnohdy vyprchá. Jde o posun v jakékoli jiné rovině, který následně poskytne prostor podívat se na vzniklé práce novým pohledem a lépe porozumět chybným i kladným částem této tvorby. Mnohdy zjistím, že gesto, které pro mě bylo nosníkem, se s odstupem vytratilo, pozbylo smyslu, či se nepodařilo vyjádřit nejvhodnějším způsobem. Teprve s tímto odstupem jsem si vytvořila vlastní představu o tom, za jakých podmínek a ve kterých momentech je gesto v mé práci nejsilnější. Tyto úvahy mi posloužily jako příprava pro tvorbu souboru prací, jež jsou obsaženy v příloze č. 2 jako praktická část DP.

2.3. Řada výtvarných prací

Za účelem vytvoření souboru prací vystihujícího téma této diplomové práce, jsem se rozhodla použít jako inspirační zdroj mé vzpomínky, skici a fotografie z finské krajiny, kde jsem v rámci programu Erasmus strávila rok studiem na universitě v Helsinkách. Zdejší prostředí mi bylo natolik blízké, že jsem při odjezdu cítila téměř fyzickou bolest. Zpracovat toto téma přímo vybízelo k fyzickému a gestickému projevu v barevném podání.

Krajina ve Finsku měla mnoho podob v závislosti na počasí, které se v různých ročních obdobích dokázalo měnit s neuvěřitelnou rychlostí a dramatičností. Mírumilovné, jasně zářivé slunečné počasí s ostrými obrysy se v podzimních měsících příchodem dramaticky temných, objemných bouřkových mraků obratem změnilo v úplný opak. Mnohdy pak po dlouhou řadu dní nenastala žádná změna a příroda zůstala zalitá sluncem, či naopak, setrvala v šedivém oparu neprostupné deky kousek nad hlavou. Vždy zde byl

ale vzduch díky obrovským plochám hustých lesů s jezery a členitými mořskými břehy čistý a průzračný.

Do svého souboru prací jsem nechtěla detailně přenést reálný záznam těchto pohledů, ale zaznamenat svůj vnitřní pocit, chuť vnitřní vzpomínky na tuto krajinu, která má pro mě hluboký emotivní význam.

Tvorbu souboru jsem pojala jako celistvou akci, kdy malba jednoho díla bude ovlivňovat dílo další. Rozhodla jsem se, že použiji akrylové barvy. Jako podklad jsem zvolila pět velmi silných kartonů s vlastní strukturou.

Kartony jsem si rozložila na podlaze a sledovala plochy vhodné k pomalování. Vybrala jsem si několik fotografií a skic z mých cest, které mě okamžitě vtáhly do vzpomínek a evokovaly mi i to, jakým způsobem na vybraných místech voněl vzduch. Na tvorbu jsem si vyhradila omezený čas. Po tu dobu jsem se nevěnovala žádné jiné tvůrčí činnosti, aby nebyla narušena kontinuita celého projektu.

K dosažení gestického projevu jsem použila o něco odlišnější materiály, než se kterými jsem doposud pracovala. Kromě velkých kartonových desek silných cca 1,5cm jsem si opatřila menší malířské válečky a široké štětce. Akrylové barvy jsem míchala s barvami Remakol a na závěr jsem na některých, vybraných místech použila stříbrný sprej.

Práce probíhala velmi impulsivně – mnohdy jsem barvy aplikovala přímo na desku a až na ní jsem pomocí válečků míchala potřebné odstíny rozvalováním. Nepravidelné široké plochy se různily v závislosti na míře přitlačení k podkladu a daly se překvapivě dobře korigovat s doplňujícími tahy štětců. Postupně se celý proces stával více a více i fyzickou akcí, pro kterou byla východiskem snaha o dosažení co nejsilnějšího gesta.

Podklad si v průběhu tvorby vyžádal na některých místech techniku koláže. Kartonové desky na mnoha místech odhalily strukturu skládaného papíru a vznikl zajímavý efekt.

Některé tyto části jsem překryla jemným papírem, který doplnil konečnou kompozici, výraz a vnitřní strukturu podkladu dal jen tušit. Jindy jsem struktuře nechala místo v obraze tak, aby nezakrytá podpořila gesto v obraze. V souboru pěti maleb je pro mě nosným dílem obraz Molo na moři (viz obr. č. 2.1.), který byl následně zdrojem inspirace pro další práce. Nalezla jsem zde styl, kterým jsem uchopila celý soubor, a výraz, jenž poměrně uspokojivou formou reflektoval mou vnitřní vizi.

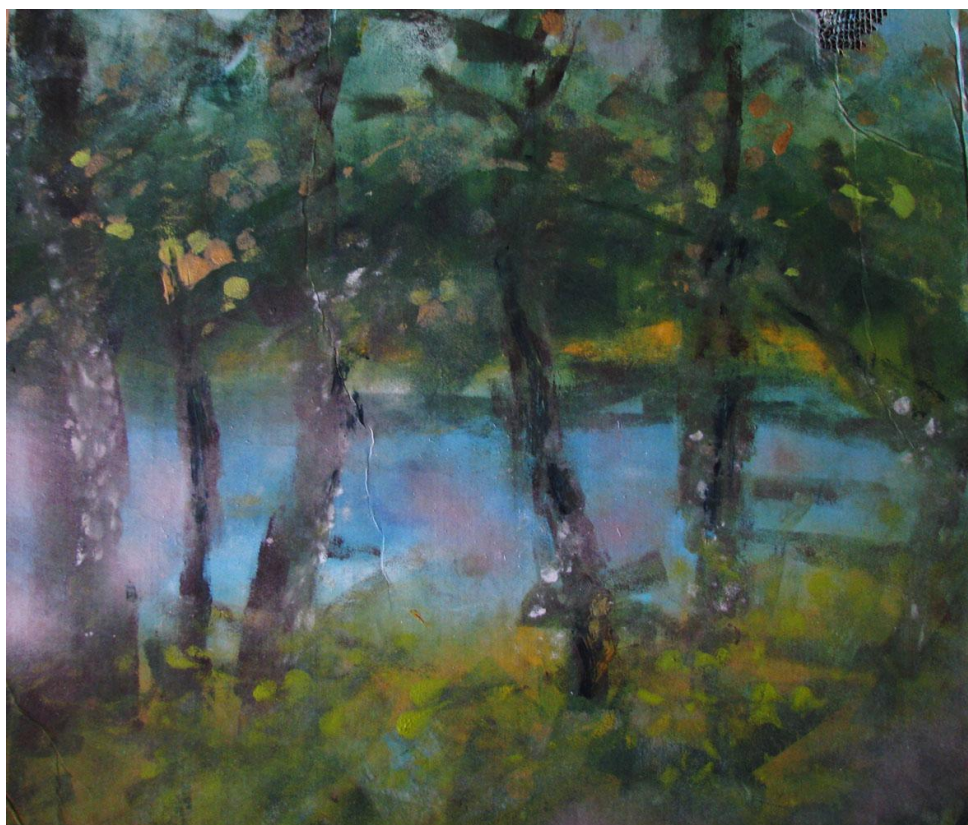
Na následujících stranách je uvedena fotodokumentace výtvarné řady mých prací. Zahrnuje pět maleb a osmi studijních skic.



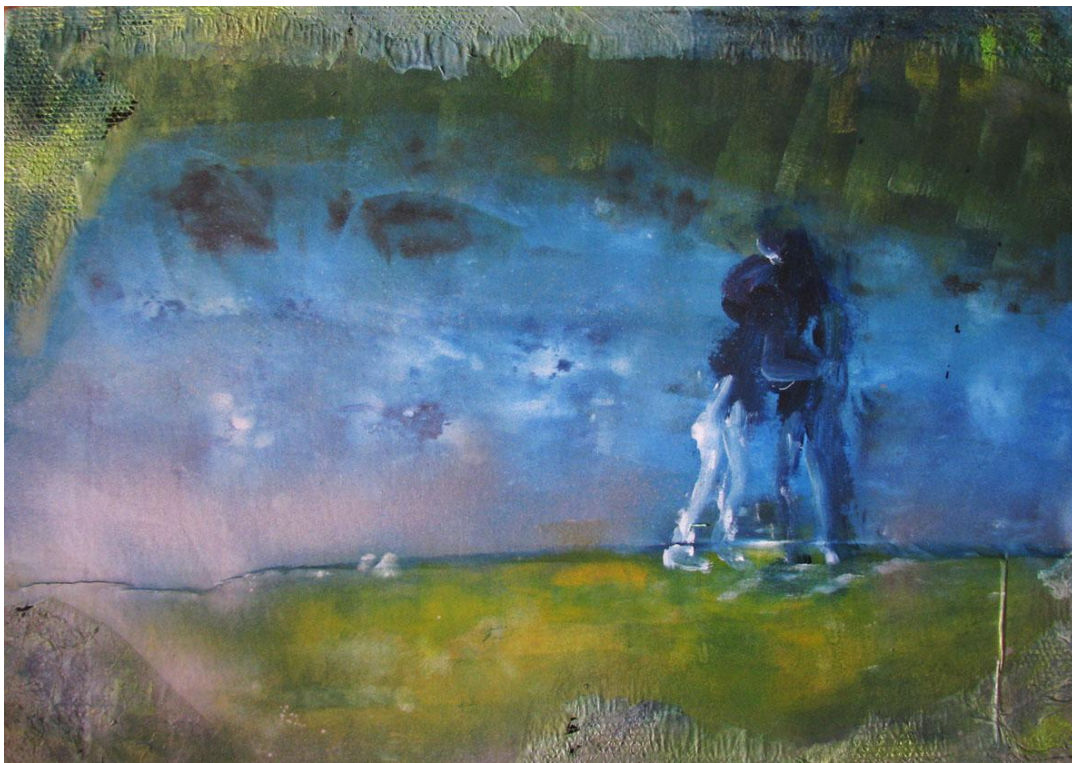
Obr. č. 2.1: Molo na moři, akryl, karton, 89x75cm, 2012.



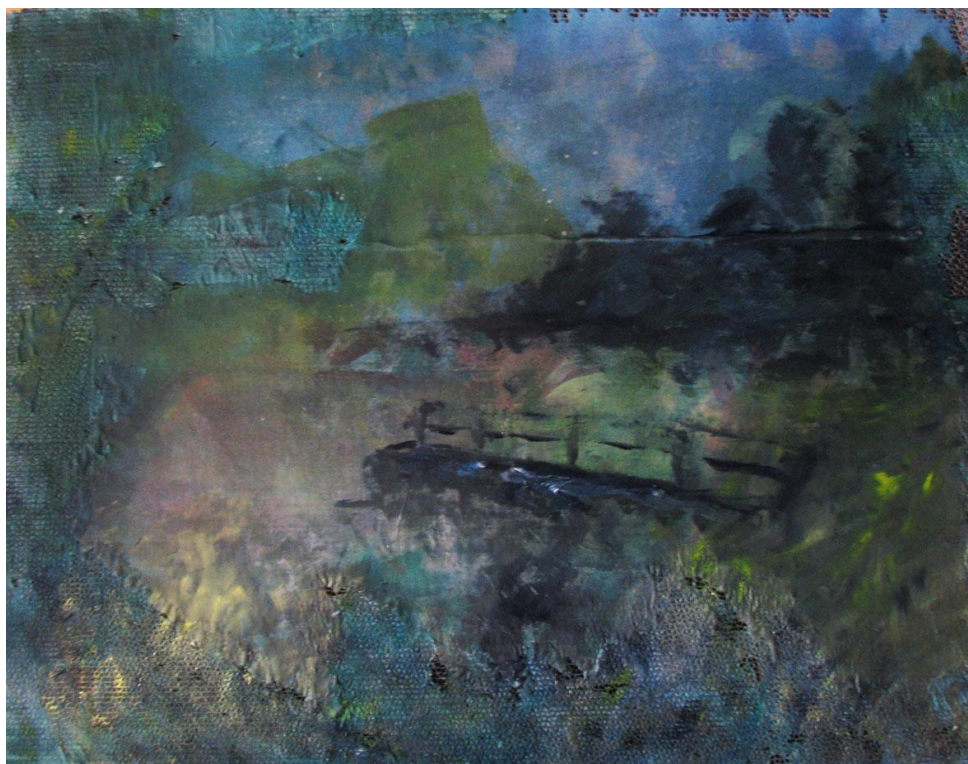
Obr. č. 2.2: Záliv, akryl, karton, tenký papír, lepidlo, sprej, 90x75cm, 2012.



Obr. č. 2.3: Průzor v lese, akryl, karton, tenký papír, lepidlo, sprej, 90x80cm, 2012.



Obr. č. 2.4: Jezero, akryl, karton, tenký papír, lepidlo, sprej, 90x75cm, 2012.



Obr. č. 2.5: Molo na moři II, akryl, karton, tenký papír, lepidlo, sprej, 89x75cm, 2012.



Obr. č. 2.6, 2.7, 2.8: Skici, akryl, čtvrtka A4, 2012.



Obr. č. 2.9, 2.10, 2.11: Skici, akryl, čtvrtka A4, 2012.



Obr. č. 2.12, 2.13: Skici, akryl, čtvrtka A4, 2012.

2.4. Zhodnocení procesu tvorby, jakožto fyzické a gestické akce

Zamyšlení se nad podstatou fyzického a gestického projevu, spojeného s určitou dávkou akčnosti a spontánnosti byl veskrze přínosným procesem, který bude mít nesporný vliv na mou další tvorbu. Vždy jsem inklinovala k akčnější malbě ve smyslu relativně rychlého vyjádření a způsobu práce v momentě, kdy jsem si dokázala vytvořit v důležitých obrysech konkrétní představu. Pevnější zázemí mi poskytlo studium historických pramenů a přístupů vybraných autorů. V návaznosti na to jsem začala rozvíjet úvahy nad fyzickou podstatou výtvarných děl jakožto objektů samostatně žijících napříč stoletími a uměleckými dekadami, kritikou a přidanou hodnotou. Zcela zásadní se pak ukázalo propojení s didaktickou činností spočívající ve vytvoření tematických okruhů a jejich částečné vyzkoušení v praxi. K tomuto účelu byla nezbytná reflexe výtvarného projevu dětí a motivačních procesů, které by mohly žáky navést k výsledku, jenž by zahrnoval vytyčené složky.

3. PEDAGOGICKÉ UPLATNĚNÍ

3.1. Didaktická příprava

Didaktická část vznikla na základě dlouhodobého získávání znalostí, zkušeností a experimentů. Je založena hlavně na empirickém bádání, premis, konzultací a vlastní praxi. To vše vedlo k vytvoření didaktického souboru úkolů a jejich částečnému praktickému ověření. Ve své podstatě se jedná o proces, do kterého byly zapojeny tři hlavní složky. Specifikace pojmu „malba jako fyzická gestická akce“ spojená s historickou rešerží a hledáním pramenů, dále vlastní tvorba a její dlouhodobá reflexe a zkoumání vývoje dětského výtvarného projevu, jeho specifika a motivační procesy v přímé návaznosti na hlavní téma malby s fyzickým a gestickým obsahem.

U každého námětu budou popsány tyto aspekty: smysl výtvarné činnosti, téma – námět, výtvarný problém, motivace, úkol, technika a vazba na výtvarnou kulturu.

Po shrnutí poznatků a didaktických aspektů s vazbou na vybrané téma, bylo hlavním úkolem vytvořit výtvarnou řadu námětů, která bude postupně rozvíjet dětskou představivost, vztah k malbě a práci s barvami s cílem zbavit děti získaného ostychu a nedůvěry. Dále pochopit materiál a možnosti využití vedoucí k následnému přizpůsobení potenciálu vlastním potřebám. Důraz je kladen hlavně na použití gesta a fyzické i psychické uvolněnosti a průběžnému vedení k rozvoji spontánního výtvarného projevu a tvořivého myšlení.

3.1.1. Malba jako fyzická a gestická akce ve vztahu k dětskému vnímání

Je zřejmé, že přimět děti k uvolněnému a spontánnímu projevu, navíc s gestickými prvky a akčním přístupem, může být nesmírně složitým úkolem. Čím bude dítě starší, tím se bude pedagog setkávat s většími problémy způsobenými mnoha faktory. Patří k nim vliv různého vedení odlišně výtvarně způsobilých autorit, působení okolí, které vytváří určitou estetickou hodnotu a cítění uvnitř každého z nás, mediálních tlaků a trendů, vizuální podoby hraček a předmětů, které žáka obklopují a nesmírné množství dalších aspektů utvářejících vnitřní mínění o pojmech „správně“ a „dobře“ stejně tak jako o sobě samém.

Dále působení vzorů, k jejichž názorům je dítě nekriticky otevřené a přejímá je za sobě vlastní, zásadním způsobem modeluje následné směřování dítěte. Tyto vzory mohou být v podobě lidské – např. rodinní příslušníci, učitel, kamarádi, mediálně známá osoba. Mohou to však být i ve velké míře také osoby smyšlené, imaginární, pohádkové, sci-fi postavy, které díky přitažlivosti imaginárního světa, kde jsou hranice toho, co je reálně možné, popuštěny o mnoho dál, mohou ovlivnit pozitivně, ale i fatálně negativně vývoj dětské představivosti a výtvarného projevu. V případě pozitivního působení otevrou dítěti svět fantazie a vědomí, že ve výtvarném experimentování je možné vše, stejně tak, jako mohou být přímým viníkem a počátkem krize vedoucí k napodobování předloh a vytváření vzorů.

Proto je třeba dítě vést k tomu, že vždy existuje mnoho možností, jak k příslušnému problému v zadání přistupovat a že i ono má svobodnou vůli, aby si vybralo pojetí, které je mu nejbližší. Důležité je ho ubezpečit, že to, co vzniká z jeho vlastní fantazie, je to cenné a hodnotné, i když se napoprvé nemusí zdařit tak, jak by si dítě přálo.

3.1.2. Příprava na praxi

Jako základní předpoklad pro přípravu na praxi a vytvoření didaktické řady jsem si musela uvědomit několik aspektů, které by mohly mít vliv na úspěšný průběh práce s dětmi a na výsledný produkt dětské tvorby.

V první řadě to bylo rozlišení vnitřních a vnějších faktorů působících na estetické dispozice a tvořivost dětí. Před začátkem praxe a tvorbou výtvarné řady jsem měla možnost pozorovat třídy, a tak v hrubých obrysech odhadnout temperament některých dětí a třídní skupinu jakožto celek. Při přípravě jsem chtěla docílit zapojení co nejširšího okruhu kognitivních schopností, jakými je paměť, představivost, fantazie a individuální myšlení, abych poskytla prostor pro specifické potřeby každého žáka a aby se mohly co nejlépe rozvinout tvořivé schopnosti a divergentní myšlení. Nejdůležitějším předpokladem pro přirozený rozvoj těchto aspektů je dokonale propracovaná motivační struktura.

Ta vycházela ze snahy o dosažení co nejvíce spontánního výtvarného projevu s ohledem na fakt, že jeho výsledek bude modifikován mými požadavky, které mají přispět k pozitivnímu vývoji žáka. V rámci motivace ke svobodnému fantazijnímu a gestickému projevu jsem vycházela z toho, že realitu, jakožto jejich základní inspirační zdroj, nemohu dětem odepřít, ale mohu pracovat s jejich individuálním vnímáním a najít v něm ten správný estetický stimul (viz Hazuková H., Šamšula, P.: Didaktika výtvarné výchovy I, 2005).

Tuto výtvarně – pedagogickou činnost jsem nechápala jen v rovině čistě výtvarné, což by vedlo k omezení zájmu dětí s nižším stupněm výtvarného nadání a s menšími schopnostmi projevu. Smyslem bylo najít takové prostředky, které by jednotlivci mohli uchopit svým jedinečným přístupem a podpořit tak jejich sebeuvědomění v návaznosti na sebevyjádření (viz. Roeselová, V.: Námět ve výtvarné výchově, 2000).

Konkretizace mého metodického záměru byla zjednodušena jasně formulovaným zadáním diplomové práce, ve kterém už byl nastíněn i hlavní vztah mezi námětem a technikou. Vznikl tak prostor pro hru s motivačními procesy, které se částečně opíraly o mou osobní výtvarně – praktickou zkušenost. Částečně se tak ve vedení hodiny odrážel můj osobní postoj, který mi nesmírně pomohl zejména v mých pedagogických začátcích.

Sbírka námětů pak byla koncipována tak, aby se dětský výtvarný projev postupně uvolňoval a docházelo ke stále zřetelnějšímu vyjadřování obsahující gesto a aby samotný tvůrčí proces byl stále více i fyzickou akcí odhalující nové možnosti a práci s různými prostředky. Před konkrétním popisem jednotlivých úkolů jsem si stanovila požadavky, které půjdou napříč všemi zadáními.

Pro splnění všech cílů jsem se rozhodla vymezit relativně krátkou dobu vzhledem k velikosti formátů, což mělo vést k plně soustředěné práci a zamezení efektu dodatečného „přemalovávání“ a následnému zničení prvotních tahů, které byly pro můj účel nesmírně důležité. Většina úkolů si také vyžaduje vhodné uspořádání třídního či mimotřídního prostoru a opatrnost při pohybu dětí v tomto prostoru. Vždy se také používá značné množství barev, velké palety a štětce a s tím spojená manipulace s vodou.

Základním požadavkem je stimulovat žáky hned na začátku hodiny k naprostému soustředění, zaujmout je natolik, aby neměli z hodiny výtvarné výchovy pocit, jako z oddychového předmětu, kdy se mohou volně pohybovat po třídě a hovořit jeden s druhým. Tomuto jevu jsem se pokusila zamezit tak, že jsem naplánovala rozdělení třídy do jednotlivých skupin, které postupně dostávaly úkoly a samy uzpůsobily tvůrčí prostor mým požadavkům a cítily zodpovědnost za spolupodílení se na celém procesu. Stejným způsobem pak dostávaly barvy, kelímky s vodou a mohly se mnou komunikovat. Tento plán se ve výsledku velmi osvědčil, za což jsem ale vděčila i předchozímu výbornému vedení jejich třídní učitelky.

Dalším aspektem, se kterým jsem ve své přípravě musela počítat, byla krize dětského výtvarného projevu. Jelikož jsem měla část své řady ověřovat v první třídě ZŠ, byla jsem si vědomá toho, že by se tento jev mohl mezi dětmi objevit. Koncepci úkolů jsem pojala tak, aby žáky zaujala i z jiných důvodů, než jen výtvarných a dovolila jim odvést pozornost od úvah o vlastním projevu.

Částečně jsem k tomu účelu využila skupinovou spolupráci, kdy se žáci paralelně s tvorbou museli učit vzájemně kooperovat a pozorovat způsob práce ostatních. Nové metody a prostředky, se kterými se měli v mých hodinách setkat, měly poskytnout prostor k odreagování se od již zaběhlých úvah a pohledu na vlastní tvorbu a přimět je místo nich hledat odpovědi na nové otázky.

Závěrečným sjednocujícím prvkem všech úkolů je hodnocení. To jsem pojala opět jako skupinovou záležitost, při které se měla uplatnit komunikace mezi pedagogem a dítětem, mezi pedagogem a dětmi jakožto skupinou a mezi dětmi navzájem. (viz Roeselová, V.: Řady a projekty ve výtvarné výchově, 1997) Hlavním cílem bylo s odstupem poskytnout dětem pohled na hlavní záměr hodiny a dosažené výsledky, vyzdvihnout úspěšné a kladné momenty a projevit porozumění nad problémy, které se během procesu vyskytly. Pozitiva takového hodnocení nepřináší jen zpětnou vazbu a předpoklad k dalšímu rozvoji, ale i schopnost hodnotit sám sebe a formulovat hodnocení ostatních žáků.

3.2. Praktická realizace

V rámci bádání, jak nejlépe využít didaktického potencionálu mého tématu, jsem si položila několik základních otázek. Vztahovaly se k výuce výtvarné výchovy dětí na základní škole, kterou jsem měla v rámci mé výtvarně–pedagogické praxe vést. Prvotní

zaměření praxe bylo od počátku jasné: tedy využití námětu malby, jako fyzické a gestické akce se specifikačními prvky krajinomalby.

Otázky, které jsem si kladla, byly následující: Jak nejlépe docílit gestického vyjádření žáků? Jak motivovat ty, kteří ve výtvarném projevu nenacházejí uspokojení, či se podhodnocují? Jaký přístup zvolit k žákům, jež jsou obecnými kritérii považováni za výtvarně zdatné a nadané, ale jejich projev už modifikovalo značné množství podnětů a norem, které utlumily vlastní naturální vjemy a způsob vyjadřování?

Mojí prioritou bylo připravit pro žáky poutavou hodinu, která nebude jen sledovat zájmy vhodné ke zpracování v rámci této práce, ale hlavním cílem bude osobní přínos pro žáky. Pakliže se na konci hodiny podaří navíc najít i gestické vyjádření, mé motivační procesy budou pravděpodobně správné.

Do hodiny výtvarné výchovy jsem tedy přišla bez očekávání konkrétního výsledku, vybavena pomůckami, které měly eliminovat základní potencionální problémy, jichž jsem si byla vědoma hlavně na základě svého vlastního vývoje ve výtvarném projevu. Těmito pomůckami byly:

Kelímky s tónovacími barvami do Primalexu Remakol: hlavním cílem této investice bylo dopřát žákům pocit hojnosti barvy a následně zamezit fenoménu „šetření“ s barvou a rozmývání vodou, vycházejícím z malého objemu temperových barev v malých tubách. Dostatečné množství barvy, byť jen ve třech až pěti základních odstínech, poskytuje prostor pro základní hutný a pastózní styl a přímo vybízí k nezávazným pokusům míchání barev a nových odstínů za pomoci omezeného množství barev v tubách.

Velké formáty: žákům jsem poskytla prostor k tvorbě pomocí formátu A1, který pro většinu z nich znamenal výzvu a obavu zároveň.

Kombinace klasických štětců s malířskými štětkami: možnost pracovat s širokým štětcem či štětkou umožňuje žákům diametrálně odlišný způsob práce s podkladem

a barvou. Dítě má přirozenou obavu z velké bílé plochy a přitom si neumí představit práci se širokou plochou štětce. Jakmile však začne malovat, oba problémy se navzájem eliminují. Velká štětka rychle zmenšuje obávanou bílou plochu a naopak, formát přímo vybízí k uchopení většího štětce a spotřebě množství barev.

3.2.1. Průběh tvorby



Obr. č. 3.1: průběh tvorby žáků 1. třídy v průběhu hodiny VV, FZŠ Barrandov.

Jako první příklad uvedu výtvarnou výchovu vedenou v první třídě FZS Barrandov. Děti zde byly velmi dobře vedené a kultivované. K dispozici jsem měla druhou a třetí vyučovací hodinu. To byl čas, který jsem chtěla použít k celkové práci tak, aby po ukončení této vymezené doby nebyla k vidění žádná bílá plocha a abych společně

se žáky mohla shrnout průběh a výsledky tvůrčího procesu. Zadala jsem téma „Jarní příroda“.

Dětem jsem záměrně nepřinesla žádné podklady a předlohy, které by je mohly ovlivnit, ale snažila jsem se podnítit a zaktivovat jejich vlastní vzpomínky a fantazii. Prvním úkolem bylo v tichosti, bez jakékoli informace o zadání, připravit pracovní prostředí: žáci sami měli odklidit veškeré tašky a pomůcky a následně srazit vždy dva stoly k sobě, čímž vznikla větší pracovní plocha. Děti se přirozeně rozdělily do skupin po čtyřech.

Každá skupina si postupně po vyvolání přinesla barvy, kelímky s vodou a štětce, což usnadnilo zachovat pořádek a organizovanost ve třídě. Mezitím na každém stole už ležely dvě čtvrtky formátu A2, čímž se čtveřice žáků rozdělila do párů. V úvodu takto zorganizované hodiny jsem povídala o jarní přírodě, tvarech a barvách, které je v ní možné spatřit. Děti samy navázaly na má slova a odpovídaly na otázky s rostoucím zaujetím a snahou vyjádřit slovy co nejvíce dějů a procesů, které si uvědomovaly.

Ve snaze směřovat děti k finálnímu gestickému výrazu jsem použila i další způsob, který jim měl pomoci a jenž měl umocnit jejich prožitek. Děti předvedly při fyzickém rozcvičení vítr, který rozfouká všechny větve, květy a vše ostatní, o čem se předtím hovořilo, a ztvárnily tak přírodní jevy. Tím automaticky došlo k uvolňujícímu cvičení, které jsem postupně začala vést a při němž si děti uvolnily ruce a zápěstí, protáhly se a zároveň započaly fyzickou akci.

Poté už ve vytvořených dvojicích začaly malovat. Někteří žáci chtěli ihned vyzkoušet funkci širokých malířských štětek, jiní sáhli po svých odzkoušených. Úkolem ale bylo, aby se postupně ve čtveřici při používání velké štětky vystřídali. Tudíž i ti méně odvážní dostali prostor k tomu, aby vzniklý efekt, který viděli u souseda a techniku, jež k tomu použil, si sami vyzkoušeli.

Během výuky jsem chodila mezi dětmi a na palety s jejich barvami jim podstatně přidávala větší množství základních barev z kelímků Remakol. Často jsem se setkala s překvapenou reakcí nad množstvím barvy. Žáci ale téměř okamžitě začali používat hustou barvu a následně malovat novým způsobem.

Objevily se velice zajímavé momenty, které by se daly charakterizovat jako didaktický problém. Většina žáků začala malovat od své spodní a užší části papíru a zpočátku tak vznikly dva efekty – žáci malovali obraz naproti sobě a uprostřed byla stále čistá, bílá plocha, které se vyhýbali. Mým úkolem v tu chvíli bylo přimět je kooperovat a přemýšlet nad prací v rovině celku – tedy domluvit se mezi sebou, jakým způsobem budou postupovat tak, aby uprostřed nevznikala oddělovací linie a výsledek vypadal jako jednotné dílo. Většina žáků si zvolila cestu, kdy navzájem respektovali práci toho druhého a příliš do zamalované plochy svého protějšku nezasahovali. Dokázali se ale většinou dohodnout, jaká bude koncepce obrazu, kde bude nebe a kde země (vrchní a spodní část obrazu) a co přibližně ztvárňují.

Požadavek na rychlou a maximálně soustředěnou práci v kombinaci s novými prostředky a obavou z nich (hlavně formát a velikost štětce), s nutností zapojit svou vlastní představivost kombinovanou s nezbytností kooperace, dokonale znemožnila myšlenky žáků na to, jestli se jim výsledek vydaří či jak moc důvěřují vlastnímu výtvarnému projevu. Na konci vyměřeného času výuky byly všechny obrazy hotové, v každém byl velmi výrazný rukopis a styl, každý zvlášť působil jednotně a obsahoval gestický prvek. Jako bonus k tomu bylo i uklizeno a žáci stáli seřazení kolem svých prací, poskládaných vedle sebe na chodbě. Panovalo mezi nimi vzrušené nadšení z překvapení, co dokázali a z nově nabytých poznatků. Následovala reflektivní diskuse, během níž měli žáci popsat problémy, se kterými se setkali. Pak došlo i na ocenění zajímavých tvůrčích momentů.

Obrazy nyní zdobí stěny třídy a jsou zdrojem všeobecného obdivu ostatních žáků, učitelů i rodičů.

3.2.2. Ukázky dětských prací

Na následujících stránkách jsou uvedeny fotografie některých dětských prací z průběhu mé praxe. Vybrala jsem příklady zajímavým způsobem reprezentující gestické pojetí, práci s barvami a tahy štětcem. Všechny fotografie jsem pořizovala já se souhlasem třídní učitelky. Na obrázku č. 3.2 je patrné finální rozložení výtvarných prací, na nichž byly ještě mokré barvy. Zatímco obrázky usychaly, žáci stáli okolo nich a hodnotili celkový proces tvorby. Vyzdvihovali zajímavé momenty a pojmenovávali problémy, se kterými se při své činnosti setkali.



(Obr. č. 3.2., práce žáků 1. třídy FZŠ Barrandov)

Obrázek č. 3.3. jsem vybrala z několika důvodů. Prvním je nesmírně zajímavá atmosféra díla a rozložení jednotlivých prvků a barevných ploch. Druhým je způsob a průběh vzniku malby. Na tvorbě se podílel chlapec s Tourettovým syndromem a velmi stydlivá dívka. Chlapec začal nejdříve pracovat ve svém rohu papíru a vytvářel modré zvířátko. Děvče stále jen míchalo barvy na paletě a nebylo schopno dotknout se štětcem bílé plochy. Trvalo dlouhou dobu než se oba odvážili pustit do zpracovávání celé plochy čtvrtky A1. Po rozmluvě a přiblížení možností využití velkých štětců došlo postupně k uvolnění a spolupráci mezi oběma žáky, kteří postupně zkoušeli odvážně míchat barvy a nakonec dokázali obraz v daném čase dokončit.



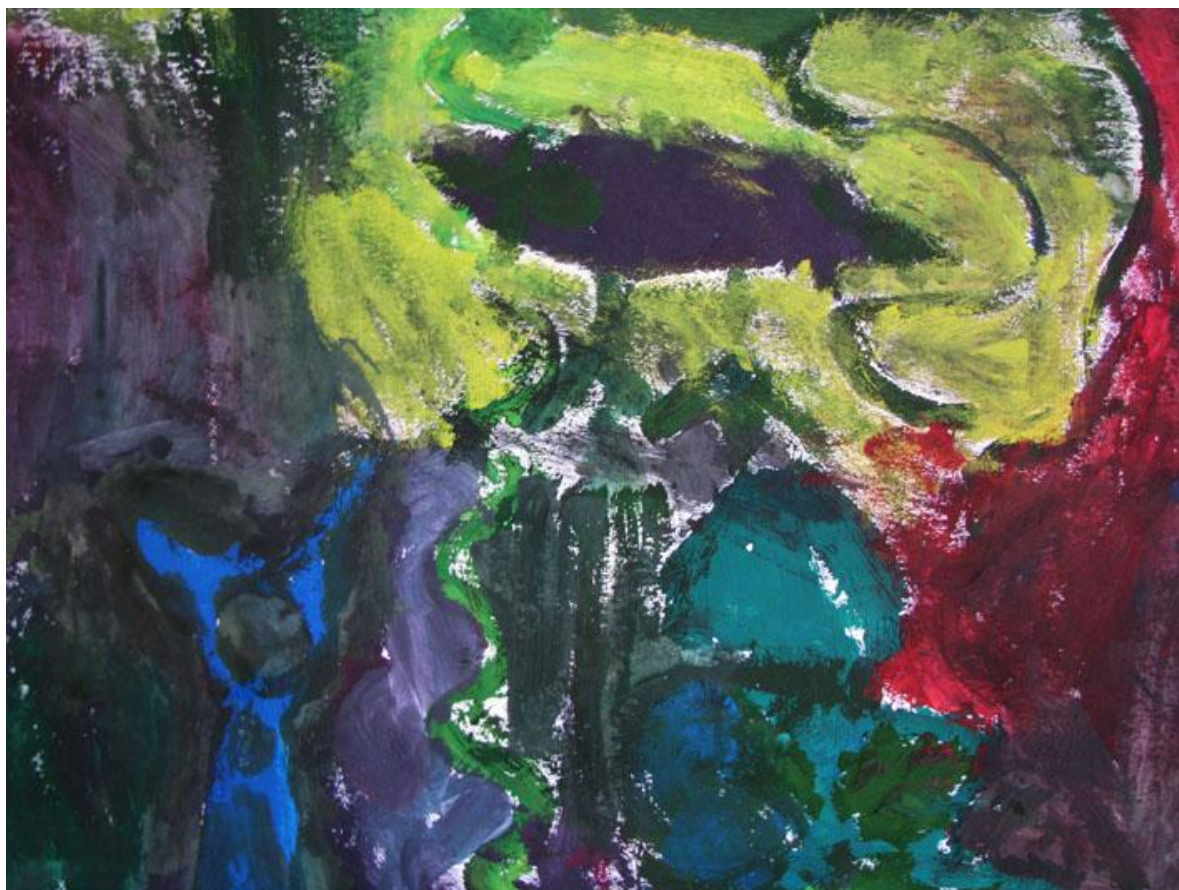
Obr. č. 3.3: společná práce dvou žáků přípravné třídy FZŠ Barrandov.

V díle č. 3.4 můžeme pozorovat velikou odvahu v projevu a porozumění zadání. To se týkalo jarní přírody a větru, který uvádí do pohybu čerstvou zeleň, květy a rozdmýchává barevný tanec. Na tomto obrázku pracovali dva chlapci. Nebáli se použít volné, energické tahy štětců. Kombinovali silné stopy s tenčími, nešetřili barvami a zkoumali jejich vzájemné kombinace. Snažili se zaznamenat pohyb, svěžest a radost jarního období.



Obr. č. 3.4: výtvarná práce dvou žáků 1. třídy FZŠ Barrandov.

V detailu obrázku č. 3.5 je patrný odlišný přístup k práci s barvou, než tomu bylo v předchozích příkladech. Jsou zde nové barevné kombinace sladěné do příjemného celku. Barva není příliš ředěná vodou. V pozadí se uplatnily široké tahy silných malířských štětek, na detaily byly použity štětce slabší. V průběhu tvorby jsem zaznamenala příkladnou formu kooperace mezi dívkou a chlapcem, kteří společně na malbě pracovali. Dokázali se domluvit na koncepci, nerozdělili si plochu na části, ale oba průběžně doplňovali celou plochu. Vzájemně doplňovali i místa, která už rozpracoval ten druhý. Tvorbu pojali velmi zodpovědně, soustředili se a komunikovali jen v rámci nezbytných sdělení týkajících se společného obrazu.



Obr. č. 3.5: výtvarná práce žáka 1. třídy v FZŠ Barrandov.



Obr. č. 3.6: postup zpracování zadaného tématu žáky 1. třídy FZŠ Barrandov.

Na fotografii č. 3.6. je vidět chlapec, který se do té doby příliš výtvarně neprojevoval. Nezbyl na něj kolega do dvojice. Rozhodl se překvapivě, že nechce zvolit menší formát, ani se přiřadit k jiné skupince a s nesmírným zaujetím se pustil do tvorby svého obrazu. Jako jediný ihned od začátku uchopil nabízené velké štětky a dokázal zpracovat téma velmi expresivně a gesticky. Odpoutal se od vazby s realitou a zaznamenal hlavně vlastní pocity.

3.3. Osobní přínos

Hlavním přínosem tohoto úkolu je kromě mého osobního pedagogického obohacení i proces, který si vyzkoušeli žáci. Intenzivní práce poskytla každému z nich svobodnou možnost projevit se tvůrčím způsobem. Mnoho z nich v tomto způsobu práce našlo i novou

příležitost výtvarného vyjádření vlastního vnitřního světa a následné uspokojení a ocenění i těch žáků, kteří se ve dříve používaných technikách nemohli dostatečně projevit. Moment, kdy „nebylo času na strach“, dal prostor každému žáku projevit to nejlepší, co v sobě více či méně skrýval.

Podobný průběh měla výtvarná výchova u žáků z přípravných ročníků – tedy většinou o rok mladších. Zde bylo o něco více času, jelikož rozvrh byl více flexibilní. Tématem zde byla džungle. Celkový postup práce byl velmi podobný, usnadněný nižším počtem dětí.

Největší rozdíl v této třídě jsem zaznamenala v přístupu ke vzájemné kooperaci. Děti zde více pracovaly společně na ploše, nerozdělovaly ji pomyslnou půlkou a více se domlouvaly na tom, co chtěly malovat. V jednom momentu dokonce přišel i pláč a to když jeden z chlapců začal bez předchozí domluvy zasahovat štětcem do rozpracovaného místa svého kamaráda. Následná domluva a vysvětlení principů spolupráce ale vedly k tomu, že oba chlapci vzápětí začali pracovat nejlépe v rámci týmového očekávání a odevzdali velice zdařilé dílo.



Obr. č. 3.7: společné hodnocení výtvarných prací žáků 1. třídy FZŠ Barrandov.

3.4. Řada projektů:

3.4.1. JARNÍ VÍTR

Cílová skupina:

Žáci 1. – 3. třídy ZŠ.

Smysl výtvarné činnosti:

Přimět žáky k uvolněnému, gestickému projevu za použití pastózní barvy a škály velmi silných až tradičních slabších štětců. Seznámit je s možnostmi barvy, jejíž hlavní potenciál je v míchání nových odstínů, její hmota, variabilita a překrývání stejně tak jako s vazbou na vlastnosti štětce a formát/materiál podkladu. S pomocí tohoto postupu bude cílem dosáhnout uvolněného gestického projevu a rozvoje fantazie, sebedůvěry a schopnosti charakterizovat problém.

Téma – námět:

Namalovat za použití co nejméně vodou ředěných barev a širokých štětců tanec jarního větru, který s sebou unáší květy, listí, mraky a vdechuje tak život a pohyb veškeré svěží jarní přírodě, která nás obklopuje. Práce bude probíhat ve dvojicích za účelem kooperace a vzájemné dohody nad konceptem obrazu.

Výtvarný problém:

Strach z formátu podkladu i velikosti štětce. Překonání problému rozvržení plochy velkého formátu. Jak docílit spontánního projevu a gesta navzdory případnému nedostatku sebedůvěry a omezeními vzniklými okolními vlivy prostředí, nevkusy a chybným postupům.

Motivace:

Vyzkoušet si uvolněný styl bez ohledu na množství spotřebovaných barev. Průchod vlastní fantazií a ztvárnění osobních reálných i imaginárních vjemů, pocitů, prožitků.

Úkol:

Namalujte jarní přírodu a její bohatou barevnost rozvířenou svěžím větrem.

Technika:

Tempera, papír formátu A1–A0

Vazba na výtvarnou kulturu:

W. Turner, V. van Gogh, C. Monet

3.4.2. GESTICKÉ FRAGMENTY**Cílová skupina:**

Žáci 2. – 4. třídy ZŠ.

Smysl výtvarné činnosti:

Docílit gestického vyjádření díky gestu samotnému, které v sobě skrývá podstata pohybu, procesu, činnosti. Prvotní motivací zde nebude zaměření na vedení ke gestickému projevu, ale následné vyjádření gesta díky pochopení a prožití vybrané scény, principu, pochopení podstaty vybraného momentu, pochodu nebo činnosti. Smyslem tohoto úkolu bude dosáhnout gestického projevu bez prvotní motivace o jeho dosažení. Prvotní motivací zde bude prožitek a vedení ke znázornění pohybu a podstaty témat.

Téma – námět:

Zvuk deště na hladině rybníka. Pohyb ptačích nožek v písku. Pohyb listí ve větru. Pocit z větru, který unáší okvětní lístky. Pohled na vlnící se koruny stromů (pohled ze země s hlavou zakloněnou vzhůru).

Výtvarný problém:

Oprostit se od svazujícího pocitu, jak asi reálné tvary vypadají, ale použít vlastní vzpomínky, imaginaci, představivost.

Motivace:

Radost z pohybu, pohybové cvičení znázorňující vybrané téma, vlastní prožitek.

Úkol:

Namalujte proces vyjadřující pohyb a hlavní smysl zadaného tématu (viz téma – námět)

Technika:

čtvrťka či karton A2, A1, tempery, barvy Remakol, akryl, barevné spreje/foukací fixy

Vazba na výtvarnou kulturu:

C. Monet – Lekníny, František Hodonský, Jiří Sopko

3.4.3. FANTASTICKÁ KRAJINA

Cílová skupina:

Žáci 4. – 5. třídy ZŠ.

Smysl výtvarné činnosti:

Probouzení fantazie a podnícení k vlastním barevným experimentům s vlastnostmi barev. Práci obohatí nové prostředky v podobě válečků a sprejů. Žáci tím pádem budou moci rozšířit nabyté zkušenosti s malbou pomocí širokých štětců o barevnou plochu menšího malířského válečku a zcela nové barevné efekty, které váleček nabízí. Kombinace s plochou štětce, kterou není potřeba vyřadit – naopak obě možnosti tahů se výtečně doplňují. Na závěr pro podnícení fantazie a výrazu imaginární krajiny bude možné zlehka využít i barevné spreje, které zejména ve svých stříbřitých odstínech mohou práci dodat kouzelné mihotavé světlo, drobné krůpěje mohou doplnit širokou plochu válečku a poskytnout dětem prostor pro hlubší zaujetí a nadšení pro práci.

Téma – námět:

Imaginární krajina snů se znázorněným vnitřním pohybem.

Výtvarný problém:

Obava z nové malířské techniky, neznalost způsobu použití válečků na papíře a jeho namáčení do barev a míchání barev samotné. Riziko přehnaného používání sprejů – pro žáky budou spreje jistě velmi atraktivním nástrojem. Pro použití sprejů bude tedy vyhrazen kratší čas ke konci tvorby. Spreje budou vždy tak pro 2–3 děti a ty budou v době aplikace pečlivě sledovány učitelem. Důležité bude vysvětlit žákům, jaké stopy sprej může zanechat v závislosti na intenzitě stlačení rozstřikovačla.

Motivace:

Volné experimentování s novými médii, která mohou dát dítěti možnost různorodého sebevyjádření, a eliminaci vnitřních bariér a pocitů nedostatečné schopnosti výtvarného vyjadřování. Následné ocenění a společná diskuse nad procesem, vyzdvižení pozitivních momentů a způsobů vhodných k překonávání vzniklých problémů povede k lepšímu sebehodnocení a posílení sebedůvěry.

Úkol:

Vytvořte svoji vlastní tajnou fantastickou krajinu za použití kombinace štětců, válečků a na závěr sprejů.

Technika:

Karton A1, tempery a barvy Remakol, případně další tónovací barvy do Primalexu, barevné spreje, štětce, menší rozměr malířských válečků

Vazba na výtvarnou kulturu:

V. Kandinsky, G. Braque, P. Picasso, J. Miro, Vlaminck

3.4.4. HRA NA OPICE**Cílová skupina:**

Žáci 1. – 3. třídy ZŠ.

Smysl výtvarné činnosti:

Hlavním smyslem bude odvedení dětské pozornosti od vlastního výtvarného projevu skrze vcítění se do mnohdy pohádkového a imaginárního opičího světa, který bude podložen reálnými příklady, vycházejícími z experimentu výtvarného projevu lidoopů Mgr. Mariny Vančatové, Ph.D. (blíže popsáno v kapitole...). Děti shlédnou video, fotografie a výtvarné práce vybraných lidoopů a budou vyzvány ke hře na opičky, při které budou mít za úkol vytvořit výtvarné dílo.

Pod touto záminkou by se mohli stydlivější žáci zbavit strachu z neúspěchu, protože „dané dílo vlastně vytvořila opice“ a celá akce by měla vést k uvolněnějšímu projevu bez přehnané snahy o realistické zobrazení, uvolnění zápěstí a tahů štětcem. V závěru této činnosti bude probíhat „primatologická beseda“, kdy se budou hodnotit výtvary pomyslných opiček s vyzdvižením jednotlivých zajímavých detailů. Nakonec se obrázky porovnají s běžným výkonem žáka z ostatních hodin, v nichž probíhala malba a rozeberou se rozdíly, žákovy pocity při práci, kladné momenty a přínos.

Téma – námět:

Vytvoření třech obrázků formátu A3 očima opice v tropickém pralese. Děti si vyberou jméno, jaké jejich opice bude mít (resp. opice, na kterou si budou hrát). V závěrečném hodnocení a „primatologické besedě“ se budou rozebírat obrázky pod těmito jmény, nikoli pod jmény žáků. V tento moment už budou žáci zastupovat své jméno v pozici ošetřovatele dané opice a budou odborně hodnotit dosažené výsledky tohoto experimentu.

Výtvarný problém:

Odpoutání se od standardního výtvarného projevu, dosažení práce osvobozené od zábran, strachu a pocitu zodpovědnosti za vlastní výkon.

Motivace:

Pokus, hra, nové poznatky o primátech, reálný zážitek, v případě časové rezervy i návštěva zoologické zahrady a porovnání s filmem a materiály z reálného výzkumu. Pro děti nová a zábavná forma tvorby, kdy bude vzniklé dílo jednou z částí celkového tématu.

Úkol:

1. Shlédněte následující video a obrázky z výzkumu provedeného v uplynulých deseti letech primatoložkou Marinou Vančatovou.
2. Vyberte si jméno oblíbené opice. Zahrajte si na tuto opičku, která se pohupuje na stromech v tropickém pralese a náhodou objeví pod liánami papír a barvy. Ty si zde zapomenul vystrašený malíř na útěku před dotěrným papouškem. Vyzkoušejte si opičíma rukama barvy a namaluje 3 opičí obrazy.

Technika:

čtvrťka A3, tempery, vodovky, pastelky

Vazba na výtvarnou kulturu:

Televizní dokument, fotodokumentace Mgr. Mariny Vančatové, Ph.D.

3.4.5. MALBA NA ZDI**Cílová skupina:**

Žáci 5. – 6. třídy ZŠ.

Smysl výtvarné činnosti:

Poskytnout dětem naprosto nový rozměr malby. S tím bude spojeno vytvoření akčního a zážitkového procesu, kdy budou žáci moci vnímat malbu v nové dimenzi spojené s reálnou užitkovou hodnotou a výsledkem, který bude ovlivňovat okolní prostředí. S tímto vědomím budou muset i o samotném procesu uvažovat novým způsobem.

Téma – námět:

Tento úkol bude mít dvě části. První bude přípravnou, poznávací fází pro fázi druhou, ve které žáci využijí veškerých, doposud získaných zkušeností a vlastní bezprostřednosti spojené s určitou dávkou přemýšlení o celkovém konceptu a rozvržení plochy. Zároveň bude tvorba samotná akcí.

1.fáze: Pedagog nalezne nějakou vhodnou zeď, ať už v prostoru určeném k rekonstrukci, či demolici, odpovídající veškerým bezpečnostním požadavkům. Děti sem bez předchozí přípravy či sdělení, čeho se bude úkol týkat, zavede. Zde již budou připraveny veškeré potřebné materiály určené k tvorbě. Až na místě bude žákům, předem vybaveným pláští či starým oblečením, zadán úkol pomalovat co nejenergičtěji danou zeď za pomoci odvážných tahů a sytých barev. Bude jim poskytnut studijní prostor ke všem jejich nápadům a prostor „vyřádit se“. Vzhledem k tomu, že se jedná o zeď určenou k demolici nebo zániku, mělo by to zabránit jakémukoliv strachu. Celý průběh se bude natáčet a fotit.

2.fáze: Již ve třídě budou žáci rozděleni do skupinek po třech a dostanou za úkol vytvořit návrh pro pomalování školní zdi o velikosti cca 3x2,5m. Součástí bude i stručný popis, jakým způsobem by se návrh, na základě získaných předchozích zkušeností, prováděl.

Vybraný návrh pak bude dětmi realizován na školní zdi. Vítězní autoři budou jakýmsi supervizory nad celým procesem. Pedagog bude dohlížet nad správnou kooperací mezi žáky.

Výtvarný problém:

Pocit zodpovědnosti z plochy zdi a výsledného vyznění a s tím spojeným hodnocením ostatních lidí využívajících prostory. Dále obava z velkého prostoru a jeho rozvržení, práce s velkými malířskými štětkami a válečky. Eliminace detailů a titěrností. Přimět žáky pracovat od celku k detailu.

Motivace:

Reálné využití malby v prostoru, dílo vytvářející viditelnou hodnotu, ovlivňující okolní prostředí, důležitost a určitá zodpovědnost za práci, možnost být více viděn.

Úkol:

- 1: Pomalujte libovolně starou zeď určenou k pozdější rekonstrukci či demolici. Při práci využijte veškerou odvahu a nebojte se experimentovat.
- 2: Na základě předchozích zkušeností vytvořte návrh, jak by mohla vypadat malba na naší školní zdi o velikosti 3x2,5m. Proved'te malbu vítězného návrhu na zdi.

Technika:

Primalex, barvy Remakol + ostatní tónovací barvy do Primalexu, barevné spreje, malířské štětky a válečky

Vazba na výtvarnou kulturu:

J. M. Basquiat, Banksy

3.4.6. MALBA V PLENÉRU – RYCHLÉ SKICI

Cílová skupina:

Žáci 5. – 6. třídy ZŠ.

Smysl výtvarné činnosti:

Přimět žáky k rychlé reflexi okolní přírody a její co nejvýstižnější transformace pomocí štětců a barev v jednoduché linie na podklad. Žáci se budou muset zaměřit na ty nejdůležitější charakterizující linie. Zároveň budou muset použít akční způsob malby a vyjádřit hlavní gesto, kterým vybraná přírodní scéna či její fragment působí na člověka.

Téma – námět:

Žáci půjdou do přírody a vyberou si pohled či detail, který je zaujme. V daném krátkém časovém úseku budou muset jednoduchou linií, tvořenou širším štětcem a barvou, vystihnout podstatu tvaru a jeho vlastnosti. Po uplynutí času si vezmou nový papír, během jedné minuty si vyberou další cíl a opět v odlišně dlouhém časovém úseku znázorní výše popsaný cíl. Tento proces se bude opakovat mnohokrát, bez ohledu na to, zda žák práci dokončí. Časové úseky budou pokaždé jinak dlouhé, ale vždy se bude jednat o relativně krátkou dobu v rozmezí 2–10 minut. Každá práce bude očíslována.

Ve třídě poté žáci rozloží všechny své práce dle pořadí, ve kterém byly vytvořeny. Pedagog s nimi zhodnotí a rozebere celý proces, posoudí, jak se měnil výraz prací s postupem času a v závislosti na časové délce. Bude hodnotit gesto obsažené v práci. Žáci sami budou o procesu hovořit a vyzdvihnou hlavní problémy a klady tohoto úkolu.

Výtvarný problém:

Stručnost a jasnost vyjádření, vyhnutí se nepotřebným detailům.

Motivace:

Absolutní osvobození od hodnocení nezdařilých prací – cílem je vyzkoušet jakýkoli tah.

Příjemná vycházka do přírody, práce v plenéru.

Úkol:

Namalujte jednoduchou linkou štětce a barvy hlavní linii vámi vybraného kusu přírody.

Technika:

Blok několika čtvrtek formátu A4 – A5. Jeden širší štětec, tempery, akvarel, akryl.

Vazba na výtvarnou kulturu:

Adriena Šimotová, Zdeněk Hůla, Petr Pastrňák

POUŽITÁ LITERATURA

- ADAMEC, J.; ŠAMŠULA, P.: Průvodce výtvarným uměním II. 1. vyd. Praha: Práce 1995
- APOLINAIRE, G.: O novém umění. Praha: Odeon 1974
- BLÁHA, J.; SLAVÍK, J.: Souřadnice dějin umění. Praha: 1992
- BECKETOVÁ, W.: Toulky světem malířství. Praha: FortunaPrint 1996
- BECKS-MALOMYOVÁ, U.: Paul Cézanne. Slovart, 2004
- BLÁHA, ŠAMŠULA, HIRSCHOVÁ: Průvodce výtvarným uměním III–V. Praha: Práce 1996
- CÍLEK, V.: Krajiny vnitřní a vnější. Praha: Dokořán 2005. ISBN 80–7363–042–7
- DEMPSEYOVÁ, A.: Umělecké styly, školy a hnutí. Praha: Slovart 2002
- ECO, U.: Dějiny ošklivosti. Argo 2007
- GOMBRICH, E.: Umění a iluze. Praha: Odeon 1985
- HAZUKOVÁ H., ŠAMŠULA, P.: Didaktika výtvarné výchovy I. PFUK v Praze, 2005
- HRON, J.: Jak namalovat krajinu. SPN Praha, 1989
- CHALUPECKÝ, J.: Umení dnes. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců 1966
- KANDINSKY, W.: Bod linie plocha. 1. vyd. Praha: Triáda, 2000. ISBN 80–86138–16–X
- KANDINSKY, W.: Oduchovnosti umění, 2. vyd. Praha, Triáda, 2009. ISBN: 978–80–87256–08–4
- KLÁT, J.: Stručně o malbě. Praha 1997
- Kol. autorů: Umění po roce 1900, Praha, Slovart, 2007
- Kol. autorů: České ateliéry, Praha, Art CZ, 2005
- KOUKOLÍK, F.: Mozek a jeho duše. 1. vyd. Praha: Makropulos 1997. ISBN 80–901776–1–1
- LAMAČ, M.: Myšlenky moderních malířů. Praha: Odeon, 1989

LEONARDO DA VINCI: Úvahy o malířství. Praha: Gryf 1994

LEŠKOVÁ, K.: Krajina jako téma výtvarného umění a jeho proměny. Praha: Bc práce PFUK 2009

MRÁZ, B.: Dějiny výtvarné kultury 1–4. Praha: Idea servis 2003

NEUBAUER, Z.: O přírodě a přirozenosti věcí. Praha: Malvern, 1994

PATOČKA, J.: Umění a čas I. Filosofie, 2004

PIJOIN, J.: Dějiny umění 1–12. Praha: Odeon 1991

ROESELLOVÁ, V.: Linie, barva a tvar ve výtvarné výchově. Praha: Sarah 2004

ROESELLOVÁ, V.: Námět ve výtvarné výchově. Praha: Sarah 2000

ROESELLOVÁ, V.: Řady a projekty ve výtvarné výchově. Praha: Sarah 1997

RUHRBERG, K.: Umění 20. století, I. díl – Malířství. Slovart, 2004

VANČATOVÁ, M.: Nástroje chování vyšších primátů: od manipulačních aktivit k používání nástrojů, PřF D–BI4 ANTR kombin, Brno 2011

Katalogy:

Krajina v českém umění 17. – 20. století: Průvodce stálou expozicí NG v Praze v paláci Kinských

Kundera, M.: Jaroslav Šváb – Česká krajina, galerie Hollar, 1992

Tětiva, V.: Člověk a krajina, Hluboká nad Vltavou, 2005

SEZNAM OBRAZOVÉ DOKUMENTACE

Obr. č. 1.1: Jan van Eyck: Klanění se beránkovi, 1432, olej na desce, 138 x 242 cm, katedrála Sv. Bavona, Belgie; str. 16 [online]. ©2012 [cit. 2012-06-10]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Jan_van_Eyck

Obr. č. 2.2: Annibale Carracci: Útěk do Egypta, 1603, olej na plátně, 122 cm × 230 cm, Galleria Doria Pamphilj, Řím; str. 17 [online]. ©2012 [cit. 2012-06-10]. Dostupné z: http://www.terminartors.com/artworkprofile/Carracci_Annibale-The_Flight_into_Egypt

Obr. č. 1.3: William Turner: Déšť, pára a rychlost – Velká západní železnice, 1844, olej na plátně, 90,8 x 122 cm, National Gallery, Londýn; str. 19 [online]. ©2012 [cit. 2012-06-10]. Dostupné z: <http://robertsmithstearsimagebank.blogspot.cz/2011/08/jmw-turner-2011.html>

Obr. č. 1.4: Claude Monet: Lekniny, 1914-1917, olej na plátně, Toledo Museum of Art; str. 22 [online]. ©2012 [cit. 2012-06-10]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Claude_Monet_Water_Lilies_Toledo.jpg

Obr. č. 1.5: Paul Cezanne: Hora St-Victoire, 1900, olej na plátně, 78 x 53 cm, Hermitage, St. Petersburg; str. 23 [online]. ©2012 [cit. 2012-06-10]. Dostupné z: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/cezanne/st-victoire/>

Obr. č. 1.6: Vincent van Gogh: Olivové stromy, 1889, olej na plátně, 73 x 92 cm, Museum of Modern Art, New York; str. 25 [online]. ©2012 [cit. 2012-06-10]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Van_Gogh_The_Olive_Trees.jpg

Obr. č. 1.7: Edvard Munch: Vlna, 1921, olej na plátně, 100 x 120 cm, Munch Museum, Oslo; str. 26 [online]. ©2012 [cit. 2012-06-10]. Dostupné z: http://www.terminartors.com/artworkprofile/Munch_Edvard-The_Wave

Obr. č. 1.8: Henri Matisse: Krajina v Collioure, 1906, olej na plátně, The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania, USA; str. 28 [online]. ©2012 [cit. 2012-06-10]. Dostupné z: <http://www.wikipaintings.org/en/henri-matisse/collioure-landscape-1906#close>

Obr. č. 1.9: Maurice de Vlaminck: Čluny v Chatou, 1905, olej na plátně, 50 x 65 cm, The Museum of Fine Arts, Houston; str. 28 [online]. ©2012 [cit. 2012-06-10]. Dostupné z: http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/fauvist_instinct/

Obr. č. 1.10: Georges Braque: Domy v L'Estaque, 1908, olej na plátně, 73 x 60 cm, Kunstmuseum Bern; str. 31 [online]. ©2012 [cit. 2012-06-10]. Dostupné z: <http://artchive.com/artchive/B/braque/housesle.jpg.html>

Obr. č. 1.11: Pablo Picasso: Dvě nahé postavy, 1908, olej na plátně; str. 31 [online]. ©2012 [cit. 2012-06-10]. Dostupné z: <http://www.pablo-ruiz-picasso.net/work-75.php>

Obr. č. 1.12: Vasilij Kandinsky: Improvizace, 1910, olej na plátně; str. 33 [online]. ©2012 [cit. 2012-06-10]. Dostupné z: <http://82.114.195.35:90/ProjektModerniUmeni/1.pol.20.stol/Abstraktn%C3%AD%20um%C4%9Bn%C3%A9%20-%20obr%C3%A1zky/>

Obr. č. 1.13: Jackson Pollock: Vlčice, 1943, olej, kvaš a sádra na plátně, 104 x 170 cm, Museum of Modern Art, New York; str. 34 [online]. ©2012 [cit. 2012-06-10]. Dostupné z: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/pollock/>

Obr. č. 1. 14: Mark Rothko: Čtyři tmavě červené, 1958, olej na plátně, 259 x 294 cm, Whitney Museum of American Art, New York; str. 35 [online]. ©2012 [cit. 2012-06-10]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Four_Darks_in_Red

Obr. č. 1.15, František Hodonský: Voda botanická, 2006, olej na plátně, 100 x 80 cm, soukromý majetek; str. 36 [online]. ©2012 [cit. 2012-06-10]. Dostupné z: <http://galeriemiro.cz/soucasne-ceske-umeni-iii-astana.html>

Obr. č. 1.16: Patr Pastrňák: Z cyklu Lesy, 2004, akryl na plátně, 155 x 235 cm, souk. majetek; str. 37
Obr. č., 1.17: Patr Pastrňák: Hořící les, 2010, akryl na plátně, 40 x 33 cm, souk. majetek, str. 37 [online]. ©2012 [cit. 2012-06-10]. Dostupné z: <http://www.petrpastrnak.cz/malby/horici-les-21.html>

Obr. č. 1.18, Antonín Kroča: Hukvaldské studánky, olej na plátně, soukr. majetek; str. 37 [online]. ©2012 [cit. 2012-06-10]. Dostupné z: <http://www.lubomirdrlik.cz/fotoreport.php?id=255>

Obr. č. 1.19: výtvarný projev lidoopů, archiv M. Vančatové, foto: Jan Kadeřábek; str. 39

Obr. č. 1.20: výtvarný projev lidoopů, archiv M. Vančatové, foto: Jan Kadeřábek; str. 39

Obr. č. 2.1: Molo na moři, akryl, karton, 89x75cm, 2012, str. 49

Obr. č. 2.2: Záliv, akryl, karton, tenký papír, lepidlo, sprej, 90x75cm, 2012, str. 50

Obr. č. 2.3: Průzor v lese, akryl, karton, tenký papír, lepidlo, sprej, 90x80cm, 2012, str. 50

Obr. č. 2.4: Jezero, akryl, karton, tenký papír, lepidlo, sprej, 90x75cm, 2012, str. 51

Obr. č. 2.5: Molo na moři II, akryl, karton, tenký papír, lepidlo, sprej, 89x75cm, 2012, str. 51

Obr. č. 2.6: Skica, akryl, čtvrtka A4, 2012, str. 52

Obr. č. 2.7: Skica, akryl, čtvrtka A4, 2012, str. 52

Obr. č. 2.8: Skica, akryl, čtvrtka A4, 2012, str. 52

Obr. č. 2.9: Skica, akryl, čtvrtka A4, 2012, str. 53

Obr. č. 2.10: Skica, akryl, čtvrtka A4, 2012, str. 53

Obr. č. 2.11: Skica, akryl, čtvrtka A4, 2012, str. 53

Obr. č. 2.12: Skica, akryl, čtvrtka A4, 2012, str. 54

Obr. č. 2.13: Skica, akryl, čtvrtka A4, 2012, str. 54

Obr. č. 3.1: průběh tvorby žáků 1. třídy v průběhu hodiny VV, FZŠ Barrandov, str. 61

Obr. č. 3.2: práce žáků 1. třídy FZŠ Barrandov, str. 64

Obr. č. 3.3: společná práce dvou žáků přípravné třídy FZŠ Barrandov, str. 65

Obr. č. 3.4: výtvarná práce dvou žáků 1. třídy FZŠ Barrandov, str. 66

Obr. č. 3.5: výtvarná práce žáka 1. třídy v FZŠ Barrandov, str. 67

Obr. č. 3.6: postup zpracování zadaného tématu žáky 1. třídy FZŠ Barrandov, str. 68

Obr. č. 3.7: společné hodnocení výtvarných prací žáků 1. třídy FZŠ Barrandov, str. 69