

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI

FAKULTA PEDAGOGICKÁ

KATEDRA VÝTVARNÉ VÝCHOVY A KULTURY

**ABSTRAKTNÍ KRAJINOMALBY**

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Bc. Marie Kubečková**

*Učitelství výtvarné výchovy pro střední školy a ZUŠ*

Vedoucí práce: Prof. akad. mal. František Hodonský

**Plzeň, 2022**

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

V Plzni, 30. června 2022

.....  
vlastnoruční podpis

## **ANOTACE**

Výstupem praktické části mé diplomové práce je soubor pěti abstraktních krajinomaleb, při jejichž tvorbě jsem se inspirovala šumavskou krajinou. Malby jsou provedeny na plátně za pomoci různých druhů barev a experimentálních technik. Tvorbu obrazů jsem pojala jako možnost sebevyjádření a soustředila jsem se hlavně na průběh práce, který je u každého díla odlišný. V teoretické části se věnuji historickému vývoji krajinomalby a didaktická část obsahuje mnou odučenou výukovou jednotku inspirovanou fauvistickým uměním.

**Klíčová slova:** krajina, malba, abstrakce, exprese, fauvismus, informel

## **ANNOTATION**

The output of the practical part of my diploma thesis is a set of five abstract landscape paintings, during the creation of which I was inspired by the Šumava landscape. The paintings are made on canvas with the help of various kinds of colors and experimental techniques. I conceived the creation of paintings as a possibility of self-expression and focused mainly on the course of work, which is different for each work. In the theoretical part I deal with the historical development of landscape painting and the didactic part contains a teaching unit inspired by Fauvist art.

**Keywords:** landscape, painting, abstraction, expression, fauvism, informel

## OBSAH

ÚVOD .....	5
1 TEORETICKÁ ČÁST .....	6
1.1 HISTORIE KRAJINY VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ .....	6
1.2 INSPIRAČNÍ VÝCHODISKA .....	9
2 PRAKTICKÁ ČÁST .....	12
2.1 REALIZACE .....	12
2.1.1 TVORBA .....	12
2.2 POPIS OBRAZŮ .....	13
2.2.1 “ŽLUTÁ A FIALOVÁ” (PŘÍLOHA I) .....	13
2.2.2 “MODRÁ A ORANŽOVÁ” (PŘÍLOHA II) .....	13
2.2.3 “TYRKYSOVÁ A ČERVENÁ” (PŘÍLOHA III) .....	14
2.2.4 “BORDÓ, ZELENÁ A RŮŽOVÁ” (PŘÍLOHA IV) .....	15
2.2.5 “MODRÁ, ZELENÁ A RŮŽOVÁ” (PŘÍLOHA V) .....	15
2.3 VÝTVARNÝ VÝRAZ .....	17
3 DIDAKTICKÁ ČÁST .....	18
3.1 DIDAKTICKÁ TRANSFORMACE VZDĚLÁVACÍHO OBSAHU .....	18
3.1.1 VÝUKOVÁ JEDNOTKA .....	18
3.1.2 MYŠLENKOVÁ MAPA .....	18
3.1.3 PRŮBĚH HODINY .....	19
3.1.4 OČEKÁVANÉ VÝSTUPY RVP ZUV .....	19
3.1.5 KLÍČOVÉ KOMPETENCE .....	20
3.2 VÝZKUMNÁ SONDA .....	21
3.2.1 VÝZKUMNÉ ZJIŠTĚNÍ .....	24
ZÁVĚR .....	27
RESUMÉ .....	28
SUMMARY .....	28
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ .....	29
PŘÍLOHY .....	I

## ÚVOD

Námětem mojí diplomové práce je šumavská krajina a příroda, stejně jako tomu bylo už v práci bakalářské. Protože “díky krajině víme, odkud a kam směřujeme, kde jsme, kým jsme a proč tam jsme”. (Řepa, Pospíšil, Duchková a Filip 2020, s. 6) V bakalářské práci jsem se věnovala tvorbě skleněných objektů, které nesly prvky převzaté z šumavské přírody. Na prostorovou tvorbu nyní navazuji tvorbou plošnou, i když tomu většinou bývá naopak. Diplomovou práci považuji za vyvrcholení svého studia na vysoké škole a proto jsem pro ni zvolila námět i techniku, kterou dobře znám a ve kterých jsem si jistá sama sebou. Zároveň jsem její pomocí chtěla zreflektovat svůj dosavadní život a studium.

Po celý můj život pro mě krajina byla, je a bude nesmírně důležitá. Pohybuji se v ní vlastně neustále a tak o ní logicky často přemýšlím. Všímám si všech těch nespočetných podob, jaké může mít a které mě nikdy nepřestanou překvapovat. Ale ze všeho nejbližší mám ke krajině šumavské, do které jsem se narodila a se kterou cítím velmi silné spojení. Právě díky tomuto spojení a také díky skutečnosti, že jsem velmi senzitivní člověk, vnímám krajinu a všechny její aspekty velmi intenzivně. Toho jsem využila i během tvorby, kdy jsem se na plátnech snažila zachytit pocity, které ve mně rezonují při pobytu v ní. V návaznosti na to jsem se z literatury mimo jiné dozvěděla, že “reflexe krajiny – existenciálního prostoru – je psychodynamickým jevem vycházejícím z nehmatatelné struktury naší psychiky stejně jako z celkové fylogeneze lidského druhu.” (Řepa, Pospíšil, Duchková a Filip 2020, s. 17)

Na úplném začátku práce, kdy jsem nad vším znovu přemýšlela, jsem si uvědomila, že nejsilnější pocit z krajiny je pro mě kombinace rozpolcenosti a souznění. Po dlouhých úvahách jsem usoudila, že stejně jako lidský život i krajina je plná protikladů, jejichž úkolem je stále dokola bortit a budovat křehkou rovnováhu. Možná, že všechny tyto pocity a úvahy vycházejí spíš z mého vlastního nitra než z krajiny. To ale pouze potvrzuje mé přesvědčení, že člověk i krajina jsou jednotní a jedno bez druhého by nemohlo existovat.

## 1 TEORETICKÁ ČÁST

### 1.1 Historie krajiny ve výtvarném umění

Námět krajiny se ve výtvarném umění objevuje v náznacích již ve starověkém Egyptě a Mezopotámii. Plnila zde však funkci pouhých kulis a dotvářela výjevy z každodenního života. Podobně byla pojata krajina v Řecku a Římě, kde se ve vilách zámožných obyvatel začaly objevovat iluzivní fresky idylických a dokonale upravených krajin a zahrad. Rozvoji krajinomalby nepřál ani středověk, ve kterém se krajina stala nedůležitou stejně, jako vše pozemské a opět byla odsunuta do pozadí. Vše se změnilo až v období vrcholné gotiky, kdy umělci potřebovali vytvořit iluzi hloubky a prostoru biblických výjevů ve snaze přidat jim na autentičnosti. Hlavním motivem byl však stále příběh, který měl obraz vyprávět a protože umělci nadále odmítali malovat podle reálné krajiny, byly výjevy ploché a umělé

V podobném duchu byla krajinomalba využívána až do 15. a 16. století, kdy se umělci začali hluboce zajímat o perspektivu a prostor a v téže době vznikají i první krajinomalby bez figurálních prvků. Další vývoj krajinomalby se již neodehrával v Itálii, ale v Německu, Rakousku, Holandsku či Vlámku. Velmi příznivé období pro krajinomalbu nastalo s příchodem baroka, během něhož se vyvinuly různé proudy pojetí krajinomalby. Jeden z nich souvisel s katolickou vírou a měl za úkol vyobrazovat krajinu jako dokonalé Boží dílo. Další, lokalizovaný především v Itálii a Francii vytvářel nereálnou idylickou krajinu plnou postav z antických mýtů a bájí. A v neposlední řadě zde existoval nizozemský a holandský přístup, který se zabýval zachycováním opravdovosti tamější krajiny. Inovativní bylo zahrnutí oblohy jako plnohodnotného prvku krajiny, na kterém se toho může mnoho odehrávat.

Do 18. století přetrvaly dva poslední zmíněné směry, které se i zde dále rozvíjely. Antické hrdiny v idylických krajinách pouze vystřídali dvojice milenců a opravdové krajiny se stávaly ještě opravdovějšími a realističtějšími. V drobných obměnách lze tyto směry vysledovat prakticky až do dnešní doby. Ještě než přejdeme k zásadnímu zlomu ve vývoji krajinomalby, je třeba zmínit vznik české krajinomalby. Ten byl ovlivněn a částečně možná i zapříčiněn politickou a uměleckou situací. Vlastenecká nálada se projevovala v literatuře, hudbě i divadle a nejinak tomu bylo právě ve výtvarném umění. Malíři na svých malbách zachycovali překrásnou a malebnou

krajinu plnou romantických zřícenin na lesnatých kopcích protkaných řekami a potůčky.

A tak ještě na konci 18. století vzniká romantismus, který ovšem již předznamenává zásadní proměnu krajinomalby jako takové. Obrazy romantismu v sobě mají energii, dravost a divokost, zachycují atmosféru i emoce a jsou už na hony vzdálené od líbivých antických aranžmá. Následně dostává prostor realismus a s ním přichází pro mě osobně nejdůležitější inovace krajinomalby a to je malba v plenéru. Její důležitost se ukazuje i v impresionismu, jehož podstatou je zachycení prchavého okamžiku a který se navrácí k divokosti a nespoutanosti romantismu. Zásadním přínosem impresionismu do krajinomalby, ale i do malby obecně, je používání čistých barev, které se místo na paletě či plátně smíchají až na sítnici divákova oka. Z impresionismu postupně vzešel postimpresionismus, který se snažil najít trvalejší námět, jako například vzájemný vztah mezi barvou, tvarem a prostorem. Tato snaha přešla v geometrickou stylizaci, což poskytlo základy kubismu. Jelikož bylo 20. století velmi plodné, co se týče uměleckých stylů, zmíním už jen ty, které jsou důležité pro mou práci a krajinomalbu obecně. Jsou to například fauvismus, abstraktní expresionismus, informel a akční malba. Více se o nich rozepisují v kapitole o inspiračních východiscích.

Jak už jsem zmínila výše, i ve 20. a 21. století přetrvává rozdělení krajinomalby do dvou hlavních typů. První z nich je klasicistní neboli apollinský, který se “snažil postihnout vnitřní podstatu zobrazovaného.” (Řepa, Pospíšil, Duchková a Filip 2020, s. 51) Na druhé straně stojí romantický neboli dionýský typ, který je založen na osvobozujících, pudových a instinktivních složkách tvůrčích sil (Rakušanová 2007, s. 145–270). Ovšem oba dva typy mají společný znak a to ten, že se autoři skrze jejich tvorbu snaží vyjádřit svůj postoj a názor na svět.

Avšak existují ještě další dva přístupy ke krajinomalbě, které se začaly uplatňovat na přelomu 19. a 20. století. Postupně se stále více oddělovala přírodní a moderní městská krajina a to i v umění. Část malířů se věnovala zobrazování nové moderní krajiny tvořené městy a budovami. Častým námětem byly továrny, nádraží, či okrajové části měst, skrze které umělci zachycovali a zároveň kritizovali moderní způsob života. Druhá část umělců se snažila vyhledat a zachytit čistou a člověkem

nedotčenou přírodu a uvědomovali si, že skrze ni mohou vyjádřit i své nejnaternější pocity. Obrazy se stávaly místem napětí a neklidu nebo naopak relaxace a rozjímání.

Za velmi zajímavou považuji snahu o zachycení krajiny z výšky, která je zaznamenána s rozvojem létání ve 20. století, ale jež se objevovala například už u Leonarda da Vinci. Krajina z ptačí perspektivy se díky své podobě stala inspirací pro mnohé malíře, kteří díky tomu došli k abstrakci. Do abstrakce se dříve či později vyvinuly i krajiny nahlížené z běžných pohledů.

V současnosti existují další dva možné typy krajinomalby. První představuje zaměření se na půdu a zem jako takovou, bez zájmu o nebe. Umělci zkoumají její strukturu a surovou podstatu, využívají i přírodní materiály, které zakomponovávají do svých maleb a díky tomu vznikají nové experimentální techniky. Protipól tomuto přístupu tvoří tzv. skyscape či cloudscape, tedy obrazy zaměřené na nebe a atmosférické podmínky. Jelikož se ale dnešní doba i svět umění posouvá neustále dopředu, nejspíš právě v těchto chvílích vznikají zcela nová a neotřelá pojetí krajinomalby.



## 1.2 Inspirační východiska

Na počátku své diplomové práce jsem si vytyčila jasný cíl a tím bylo vytvoření abstraktních krajinomaleb. Jelikož jsem neměla bližší představu, jak by měly vypadat, rozhodla jsem se, že se nechám nejprve inspirovat přírodou a vydala jsem se skicovat. Kromě skic jsem si domů odnesla také spoustu pocitů a myšlenek o krajině, které jsem nastínila již v úvodu práce. Z nich postupně vzešel záměr inspirovat se převážně fauvismem, informelem a akčním uměním.

Při skicování jsem se zaměřila na různé části krajiny v momentech, kdy ke mně konkrétní místa nějak promlouvala. Zachycovala jsem krajinu před bouřkou, při západu slunce a tak podobně. Inspirovala mě k tomu poznámka v knize *Cesty k abstraktnímu umění: Mondrian, Malevič, Kandinskij, Pollock, Newman, Rothko a Still* o tom, že živly byly klíčovým prostředkem přechodu k abstrakci. Také to pro mě byla jediná myslitelná cesta, kterou lze skrze plátno vyjádřit energii, náboj a rozpolcenost krajiny, ale zároveň i mě samotné. A jelikož věřím, stejně jako většina velkých abstraktních malířů, že i u abstraktních obrazů je prvořadý jeho obsah, snažila jsem se ho ve svých obrazech zachytit co nejlépe. V tomto ohledu mě inspiroval Mark Rothko, který tvrdil, “že mají-li být jeho výtvarnými objekty ploché formy, (...) musí získat silnější vizuální náboj, čehož je možno dosáhnout jedinečnou barvou.” (Golding 2003, s. 196) Toho jsem se rozhodla držet a zaměřila jsem se proto zejména na barevnost.

Co se té týče, byl pro mě velkou inspirací fauvismus, hlavně kvůli používání komplementárních barev a čistých barevných tónů. A stejně jako fauvisté, i já odmítám jakoukoliv symboliku barev ve svých dílech. Nejvíce jsem se inspirovala v obrazech Vasilije Kandinského. Ten mi byl sympatický zejména tím, že “vnímal život a umění z hlediska střetů, kontrastů a splývání...” podobně jako já. (Golding 2003, s. 75) Podobně jako Kandinskij a další fauvističtí umělci jsem v procesu své tvorby barvy vybírala a používala bez ohledu na perspektivu a další kritéria, která barevnost v umění běžně ovlivňují.

U každého z mých děl byla na počátku skica, kterou jsem se, v některých případech inspirovala jen velmi volně. Již barevnost těchto prvotních skic byla značně stylizovaná. Při finální malbě jsem používala víceméně čisté barvy a k jejich případnému mísení docházelo až na plátně. Když k takovému momentu došlo,

bud' jsem nadšeně sledovala, co se s barvami bude dít a nebo jsem sama dopomohla jejich mísení. Tento proces experimentování mě zcela pohltil a přinesl mi nespočet nových poznatků.

Umělcem, který mě inspiroval zejména po technické stránce je jeden z průkopníků akční malby Jackson Pollock. Naprosto jsem se ztotožnila s jeho přístupem k procesu malby, který popsal následovně: "Lépe se mi pracuje na zemi. Cítím se tak blíže k malbě, jako bych byl její součástí, protože kolem ní mohu chodit, pracovat se všech čtyř stran a doslova do ní vkročit... Když jsem uvnitř malby, neuvědomuji si, co dělám." (Golding 2003, s. 122)

Vždy jsem ve svých dílech vítala prvek náhody a výsledná podoba obrazu pro mě byla jedním velkým tajemstvím. Na doporučení pana profesora Hodonského jsem si vyhledala tvorbu Gerharda Richtera, který se mi stal velkou inspirací, právě díky uplatňování náhody ve svých abstraktních dílech. O malbě abstraktních obrazů se vyjádřil takto: "Když maluju abstraktní obraz, ani dopředu nevím, jak by měl vypadat, ani během malování nevím, k čemu směřuju. Malování je proto skoro slepé, zoufalé úsilí." (Dempsey 2002, s. 276) A mě nezbyvá, než se z tímto výrokem ztotožnit. Richterovy abstraktní práce mě inspirovaly i v oblasti techniky malby. Ovšem uvědomila jsem si to až při prohlížení jednoho vzniklého obrazu, kdy mi z podvědomí začaly vyplouvat Richterovy "stěrkové" malby, které jsem viděla ještě před začátkem práce.

Další umělecký směr, který se podepsal na podobě mé práce je informel. Podle Michela Tapié předvádí prvotní naléhavou potřebu člověka tvořit. Zaujalo mě, že se tento styl zaměřuje přímo na samotný fyzický akt malby a na potřebu umělce vyjádřit své nitro. Podobně jako akční malba Jacksona Pollocka i informelní malba obsahuje energii, kterou je umělec schopen přenést na plátno jedině zapojením celého těla a ne jen mysli. Na některých mých plátnech jsou patrné stopy inspirace tašismem, který pracuje s expresivním zachycením umělcových gest a pohybu a v některých případech mají až meditativní charakter. S informelem souvisí i práce abstraktních expresionistů, kteří využívali gesta, barvy, formy a struktury, aby zachytili své rozporuplné pocity a pohnutky. Všechny tyto styly a způsoby malby mě inspirovaly hlavně po technické stránce.

Ovšem velkou inspirací, co se týče techniky mi byla díla Veroniky Holcové. Měla jsem možnost vidět je na vlastní oči a hned mě naprosto uchvátila. Fascinuje mě jejich detailnost a čím déle se na obrazy dívám, tím více mě pohlcují. připadá mi, že nebyly namalovány, ale samy vyrostly a teď si žijí vlastním životem. Vyzařuje z nich obrovská energie, zároveň klid i napětí, což jsou přesně pocity, které jsem chtěla dostat i do svých děl. V rozhovoru s autorkou jsem se dozvěděla, že při tvorbě svých obrazů používá podobný postup jako já. Na plátno lije řaděné akrylové barvy, otiskuje je, nebo plátno různě naklání. Ve vzniklých skvrnách pak hledá skryté děje, z nichž vybere jeden, kterému se dále věnuje. V tomto ohledu šla mnohem dál, protože já zajímavá místa a skvrny pouze nechávám vyniknout nebo se pokouším o jejich napodobení na dalších plátnech. Rozdíl v mojí tvorbě a tvorbě Veroniky Holcové spočívá také v tom, že já jsem měla od začátku dané téma, k němuž jsem svá díla směřovala. Holcová se rozhoduje nad tématem až v průběhu hledání ve skvrnách podle toho, co chce obrazem sdělit.

V této kapitole jsem uvedla několik nejdůležitějších inspiračních zdrojů, ale je jich samozřejmě mnohem víc. Po celý svůj život neustále nasávám nové a nové podněty, někdy vědomě a někdy nevědomě. Občas se mi během tvorby z podvědomí vynoří nějaké vzpomínka na umělce, dílo či nějaký moment, který jsem prožila a který mohu nyní využít pro svou práci. Proto je nemožné všechno obsáhnout a popsat v jedné kapitole.

## 2 PRAKTICKÁ ČÁST

### 2.1 Realizace

#### 2.1.1 Tvorba

V předchozí kapitole jsem uvedla několik stylů a autorů, kterými jsem se při své práci inspirovala. Od každého z nich jsem převzala nějakou myšlenku či část techniky, ale rozhodně jsem neměla v úmyslu je kopírovat. Jak jsem již nastínila v úvodu předchozí kapitoly, výchozím bodem pro mě byly akvarelové skici, které jsem pořídila přímo v krajině. Ty pro mě byly opravdu pouze prvotní inspirací a vlastně jsem se skrze ně seznamovala s tématem práce a třídila jsem si své myšlenky. Akvarel mi dovolil rychle zachytit atmosféru daného místa a momentu. Vpíjením jednotlivých barev vznikly zajímavé lazurní malby, které jsem dále rozpracovávala i pomocí akrylových barev. Na každé plátno jsem jako první vrstvu vytvořila lazurní podmalbu, k čemuž mě inspirovaly právě tyto skici (Přílohy VI–VIII).

Následně všechny mé obrazy vznikaly tak, že jsem na plátno položené na zemi lila, cákala a nanášela barvy rovnou z tuby s minimálním využitím štětce či špachtle. Postupně jsem na plátno přidávala vrstvy až do té doby, než jsem byla s výsledkem spokojená. Používala jsem různé typy barev, které jsem různě ředila, podle toho, jakého výsledku jsem chtěla dosáhnout. Nejčastěji jsem pracovala s akrylovými a tónovacími barvami, ale experimentovala jsem i s barvami na textil či pigmenty na barvení pryskyřice. Kombinace těchto barev s rozdílným složením a konzistencí vytvářely na plátně nezvyklé reakce, s kterými jsem mohla dále pracovat. Když se mi zalíbil některý náhodně vzniklý prvek, různými způsoby jsem ho zvýrazňovala a dotvářela ke své spokojenosti. Občas se stalo, že jsem podobně, jako to popisuje Pollock, cítila, že se moje původní myšlenka ztratila pod nánosem barev a já ji tak musela znovu hledat. V jednom případě jsem například oloupala část ztvrdlé barvy z plátna a až poté jsem znovu pokračovala v tvorbě. Každý obraz měl svůj specifický postup, takže výsledky jsou odlišné, avšak myšlenka a obsah všech děl zůstává stejný. V následující kapitole popisují každý obraz a jeho vznik. Obrazy jsou řazeny chronologicky za sebou, tak, jak vznikaly.

## 2.2 Popis obrazů

### 2.2.1 “Žlutá a fialová” (Příloha I)

První obraz je asi nejvíce ze všech ostatních inspirován původními skicami. Pod stékající žlutou barvou je ještě jasně vidět lazurní podmalba, která je tvořena několika vrstvami. Některé jsou patrnější, protože jsem do nich v průběhu práce zapouštěla větší množství barvy a jiné jsou naopak po zaschnutí ještě rozmyté vodou. Do jedné z vrstev jsem přidala bílou barvu na textil, která na plátně vytvořila jemné mapy, skrz které prosvítají vrstvy pod ní. Výřez této části obrazu jsem umístila do příloh, stejně jako další zajímavé detaily jednotlivých děl. Tato vrstva mi připomíná námrazu na okně, zároveň ve mně evokuje pocit chvění a křehkosti a tvoří tak protipól hlavnímu prvku obrazu, kterým je lýtý (nebo litý) souboj žluté a fialové barvy. Vrstvy lazurní podmalby zároveň dodávají obrazu zdání hloubky a prostoru.

Žlutá barva představující nebe tvoří těžký pruh visící nad krajinou. Ve svislých liniích stéká dolů, kde se mísí s fialovou barvou, místy přecházející do černé. Na spodní část obrazu, zastupující krajinu jsem záměrně použila hustou akrylovou barvu, která po zaschnutí zčernala a matně se leskne. Obraz je tak “uzemněn” a má pevnou základnu. Zároveň jsem ale během tvorby plátno nakláněla tak, aby žlutá barva jen nestékala po fialové, ale aby se obě barvy vzájemně mísily. Vznikla tak velmi zajímavá místa připomínající olejové skvrny na vodě, jejichž detailní fotografii jsem opět vložila jako přílohu na konec této práce.

### 2.2.2 “Modrá a oranžová” (Příloha II)

Tento obraz má mnohem více vrstev, než první, jelikož se mi ho dlouho nedařilo dokončit. S každou přidanou vrstvou jsem cítila, že jsem o krok blíže k finální podobě díla, až jsem nakonec byla spokojená. Ve vrchní části obrazu nad bílými mraky je patrný fragment světlemodré lazury, avšak zbylá část obrazu je pokryta hustší barvou. Ve spodní části obrazu se střetává tmavě modrá barva nebe s výrazně oranžovou barvou půdy, vzájemně se mísí a snaží se jedna druhou přebít. Zde konkrétně jsem se inspirovala prací Gerharda Richtera a částečně zaschlé barvy jsem setřela hranou kartonu. Obraz jsem poté lehce naklonila a jelikož byla modrá barva řidší, stékala a hledala si cestu mezi pastózními taky oranžové. Tento detail je opět umístěn mezi přílohami. Podobně jsem postupovala i v případě bílé barvy

na světle modré lazuře a tmavě modré na bílé. V této fázi jsem už obraz považovala za téměř dokončený, ale cítila jsem, že mu stále něco chybí. Nakonec jsem rychlým tahem štětce namočeným v bílé barvě naznačila do plochy oblohy tzv. kumulus, tedy druh hustého oblaku. Ten jsem nakonec transformovala pomocí husté barvy v tenkou plastickou linku, jejíž fotografie se nachází v přílohách.

### 2.2.3 “Tyrkysová a červená” (Příloha III)

Třetí z obrazů je nejagresivnější z celé série a může se stát, že bude-li se na něj člověk dívat moc dlouho, začnou ho bolet oči. Je v něm zachyceno silné vnitřní napětí, jaké je ve vzduchu cítit před bouřkou a jaké občas pociťuji i já ve svém nitru. V tomto případě jsem nechala “ztěžknout” oblohu a nanasla jsem na ni velké množství husté barvy. Použila jsem bílý malířský nátěr spolu s tyrkysovou barvou na textil a tato kombinace na plátně vytvořila silnou a zvrásněnou vrstvu, pod kterou je místy vidět část lazurní podmalby. Když vrstva zaschla a ztvrdla, začala se kvůli množství hmoty loupat. Já jsem tohoto zdánlivého nezdaru využila a oloupanou oblast jsem záměrně ještě zvětšila. V ten moment jako by se nebe na obraze otevřelo a kompozice díky tomu působí ještě dramatičtěji.

Kopcovitou krajinu na tomto díle jsem vyobrazila červenou barvou nanášenou dlouhými tahy štětce, které jsou zde patrné. Při vysychání barva na několika místech popraskala přesně v oněch tazích, takže to nepůsobí vůbec rušivě, spíše naopak. Tento detail jsem také vložila mezi přílohy, stejně jako část obrazu, kde je oloupané místo. Když červená barva zcela zaschla jemně jsem její kraj, čili horizont krajiny přetáhla řídkou tyrkysovou barvou, kterou jsem následně rozpíjela vodou z rozprašovače. Díky tomu vystoupily částečně plastické tahy červenou barvou. Když vše zaschlo, zdál se mi najednou obraz příliš neurčitý a mdlý, nejspíš kvůli rozpité a rozechvělé barvě, které jsem dosáhla rozprašovačem. Proto jsem plátno opřela o stěnu a kápala jsem na něj ještě několik kapek tyrkysové barvy, které jsem nechala stékat svisle dolů. Výsledkem je sedm linek, začínajících a končících v různých místech na obraze. Tento jednoduchý, ale grafický prvek dodal kompozici onu dramatičnost a napětí, jehož jsem chtěla dosáhnout.

### 2.2.4 “Bordó, zelená a růžová” (Příloha IV)

S tímto obrazem jsem měla podobné potíže, jako v případě druhého díla. Dlouho jsem hledala tu správnou finální podobu a tak jsem přidávala vrstvu za vrstvou. Nad horizontem zelených kopců je vidět střípek prvotní podoby obrazu, která obsahovala tmavě modrou a růžovou barvu. Ale jelikož jsem už tmavě modrou barvu použila a nechtěla jsem se opakovat, zaměnila jsem ji za bordó. Růžovou barvu jsem sice také nahradila, ale to proto, že jsem měla v plánu ji použít na posledním plátně.

I když je tento obraz na první pohled plný energie podobně jako předchozí, nepůsobí tak agresivně. Barva bordó, která sloužila jako podmalba je provedena tónovací barvou, takže je po zaschnutí zcela matná. Na ni jsem nanesla hustší akrylovou barvu, která je po zaschnutí tmavší a lesklejší a díky které jsou tak zřetelné tahy štětcem. Do těch jsem nakapala drobné množství fialového pigmentu na barvení pryskyřice, který ale nebyl na první pohled vidět. Objevil se poté, co jsem přes všechny tyto vrstvy a vrstvu zelené nalila zředěnou bílou barvu na textil. S tou jsem měla již zkušenosti z předchozích děl a proto jsem ji použila záměrně, aby na plátně vytvořila dojem mlhavého chvění. Co jsem však netušila, byla skutečnost, že tato barva vytáhne a zviditelní pigment ze spodní vrstvy obrazu. Ač byl tento detail dílem náhody, uvítala jsem ho a považuji ho za velmi zdařilý a proto jsem ho zahrnula do příloh v závěru práce. Ovšem stejně jako v předchozí práci jsem nebyla s výsledkem spokojena. Cítila jsem potřebu dát krajině jasný obrys, který částečně zanikl. Proto jsem se nechala inspirovat horami, které vídám každý den a těmi jsou Velký a Malý Ostrý. Žlutou linkou jsem naznačila jejich přibližné tvary, které se v jednom momentu protínají. Právě toto protnutí se pro mě stalo hlavním obsahem díla a to proto, že symbolizuje střet, ale zároveň spojení.

### 2.2.5 “Modrá, zelená a růžová” (Příloha V)

Poslední obraz vznikl bez jakýchkoliv problémů a práce na něm pro mě byla velmi uklidňující. K tomuto jedinému jsem neměla žádnou přípravnou skicu, pouze jsem věděla, že se chci zaměřit na kombinaci modré a růžové barvy. Ostatní prvky i přidání zelené barvy byly zcela spontánní. Začala jsem vrstvou modré barvy, do které jsem ve vodorovných pruzích lila její další odstíny husté akrylové barvy. Následně

jsem do spodní části plátna nalila růžovou barvu, která spolu s modrou pod ní vytvořila zajímavé skvrny, jejichž detailní fotografie se nachází v přílohách. Abych obě barvy ještě více propojila, využila jsem metodu Gerharda Richtera. Hranou kartonu jsem začala stírat a protahovat zvláště odstíny modré představující nebe. Následně jsem "stěrkou" zasáhla i do růžové, která zanechala na modrém nebi rozechvělé stopy. Ještě než barvy na plátně zaschly, rozhodla jsem se zvýraznit horizont zelenou barvou. Byla jsem naprosto ponořená do tvorby a tak jsem jen vzala lahev se zředěnou zelenou barvou a začala intuitivně lít a cákat barvu na plátno a opravdu jsem si v té chvíli připadala jako samotný Jackson Pollock. Zelené kapky ve světle růžové barvě dodávají dílu ten správný napínavý výraz, kterého jsem chtěla dosáhnout. Dalším takovým prvkem jsou trhliny v zelené barvě, které vznikly při zasychání. Svým způsobem ještě zvýrazňují horizont krajiny a svou plastičností mu dodávají hloubku. I tento důležitý detail je umístěn v přílohách pod fotografií díla.



## 2.3 Výtvarný výraz

Pokud bych měla celkový výraz cyklu vystihnout pouhými třemi slovy, byla by to slova svoboda, divokost a napětí. Domnívám se, že se mi podařilo dostat do každého obrazu obsah a pocity, které jsou mou vlastní definicí krajiny. Každé plátno bylo vytvářeno odlišnými experimentálními způsoby, tudíž má své specifické vyznění. Ale i přesto je na první pohled patrné společné téma, díky kterému je cyklus ucelen. Všechna díla spojuje živelnost, energie a dravost, kterou jsem načerpala z krajiny a poté ji zhmotnila na plátnech.

Díky experimentálnímu pojetí tvůrčího procesu jsem dokázala skrze díla vyjádřit velkou podstatu svého já. Svým způsobem pro mě byla práce na obrazech arteterapií, kterou jsem se zbavovala všech negativních pocitů, které se ve mně v posledním období mého života nahromadily a které už jsem v sobě nemohla déle držet. Ovšem vyvažovala jsem je pozitivitou a energií, kterou čerpám z krajiny a ze samotného procesu malby. Plátna tak mají komplikovaný, vyhrocený, ale na druhou stranu i velmi intimní a meditativní charakter. Mohu o nich s jistotou prohlásit, že pokud je bude divák pozorovat dlouho, dokáže se na ně správně naladit a pochopit je.

Nejdůležitějším prvkem ve všech mých dílech je horizont, i když je na některých obrazech méně viditelný než na jiných. Je místem, kde se střetává obloha se zemí a tedy místem rozporu, ale zároveň místem splnutí. Jelikož se v mých obrazech na horizontu střetávají většinou komplementárnější barvy, působí tento střet velmi dramaticky. Ale tento střet nekončí na horizontu krajiny, ba naopak se barvy vzájemně prolínají jedna s druhou. Horizont je tak vlastně narušen a dává prostor oběma prvkům, nebi i zemi, aby se vzájemně vyvážily. Takže i když se může na první pohled zdát, že spolu zápasí, ve skutečnosti je vše v rovnováze. Důležité jsou také grafické prvky v mých obrazech. Ty na plátnech vznikaly až na samotném konci tvůrčího procesu a dodaly jim jejich konečný výraz. Nacházejí se v místech, která jsem považovala za důležitá a cítila jsem potřebu na ně upozornit. Zároveň tlumí rozechvělost a neurčitost, kterou v sobě skrývají vrstvy pod nimi.

## 3 DIDAKTICKÁ ČÁST

### 3.1 Didaktická transformace vzdělávacího obsahu

Klasický námět krajiny jsem s žáky přetavila do netradiční podoby, k čemuž jsem se inspirovala v dějinách umění, konkrétně ve fauvismu. Vycházela jsem přitom z učebnice, jejímž spoluautorem je Jaroslav Bláha, současný vyučující na KVK. Žáky jsem pomocí obrazových ukázek fauvistických děl seznámila s hlavním prvkem tohoto stylu, kterým je nerealistická a pestrá barevnost.

#### 3.1.1 Výuková jednotka

**Škola:** ZUŠ Jagellonská 14, Plzeň

**Skupina:** 11 žáků ve věku 7-13 let

**Název:** Fauvistická krajina

**Námět:** kresba krajiny

**Časová dotace:** 3x 45 minut

**Cíl:** Žák vytvoří kresbu krajiny s nerealistickou barevností

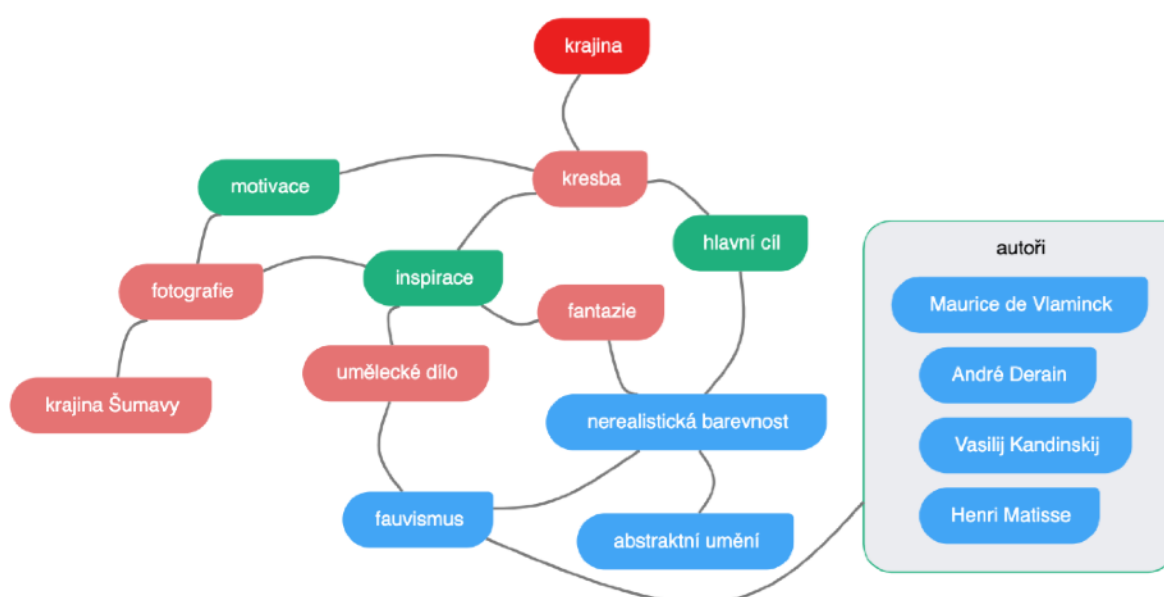
**Inspirační východisko:** barevnost ve fauvistických dílech

**Pomůcky:** černý karton formát A2, suché pastely, fixativ, fotografie krajiny a obrazové ukázky fauvistických děl

**Učivo:** kresba, barevná stylizace

**Motivace:** Ukázky fauvistických děl a fotografie krajiny

#### 3.1.2 Myšlenková mapa



### 3.1.3 Průběh hodiny

#### Zadání + výběr fotografií krajiny

Žáci si prohlédnou ukázky fauvistických děl a společně s pedagogem diskutují, proč se jim zdá barevnost na obrazech jiná a jaké barvy na nich můžeme najít. Na závěr shrnou, co se o fauvismu dozvěděli. Poté si vyberou fotografii krajiny, kterou využijí jako inspiraci při kresbě své fauvistické krajiny.

#### Vlastní tvorba

Žáci tvoří suchými pastely na černý karton. Vybírají si barvy, které použijí a rozkreslují si kompozici krajiny. Vychází z fotografie, ale i z vlastní fantazie. Nejde o to, aby fotografii okopírovali, soustředí se především na barvy. Průběžně konzultují s pedagogem.

#### Reflexe

Všechny kresby žáků se vystaví, aby se mohl každý žák vyjádřit ke svému dílu.

#### Reflektivní otázky:

Proč jsi zvolil právě tyhle barvy?

Co pro tebe bylo při práci nejtěžší a jak jsi to vyřešil?

### 3.1.4 Očekávané výstupy RVP ZUV

Žák poznává a vědomě používá obrazotvorné prvky plošného i prostorového vyjádření (bod, linie, tvar, objem, plocha, prostor, světlo, barva, textura atd.), jejich vlastnosti a vztahy (shoda, podobnost, kontrast, opakování, rytmus, dynamika, struktura, pohyb, proměna v čase atd.) a jejich účinky dokáže porovnat a zhodnotit.

Žák pomocí linií navrhne kompozici krajiny.

Žák pastelem určí rozvržení barevných ploch.

Žák pracuje s pastely na celé ploše formátu.

Žák vnímá smyslové podněty a vědomě je převádí do vizuální formy prostřednictvím výtvarného jazyka, inspiruje se fantazií nebo realitou, komponuje tvarové, barevné a prostorové vztahy, proměňuje běžné v nezvyklé.

Žák navrhuje krajinu za pomoci fauvistických děl, fotografií krajina a vlastní fantazie.

Žák proměňuje realistickou barevnost v nereálnou (fauvistickou).

Žák zná obrazotvorné prvky plošného i prostorového vyjádření, jejich výtvarné a výrazové vlastnosti a vztahy; správně používá odbornou terminologii vztahující se k dané oblasti.

Žák pojmenovává komplementární barvy a využívá jejich princip ve svém díle.

### **3.1.5 Klíčové kompetence**

#### Kompetence komunikativní

- diskuze v úvodní části, individuální konzultace, prezentace výsledného díla

#### Kompetence sociální a personální

- účast na úvodní diskusi, výběr barev a fotografické předlohy podle vlastních preferencí

#### Kompetence k řešení problému

- rozvržení kompozice kresby

## 3.2 Výzkumná sonda

### Cíl výzkumu

Zmapovat problémy, na které narazil začínající učitel v rámci realizace výukové jednotky na základní umělecké škole.

### Výzkumné otázky

#### Hlavní výzkumná otázka:

S jakými druhy problémů se setkal začínající učitel v realizované výuce výtvarné výchovy?

#### Dílní výzkumné otázky:

Jakým způsobem učitel přistoupil k řešení nečekaných situací ve výuce?

Jak probíhala komunikace mezi žáky a učitelem při plnění výtvarného úkolu?

### Metoda sběru a analýzy dat

Analýza reflektivní bilance učitele – otevřené kódování (Strauss a Corbin 1999, s. 43–52)

### Analýza dat

Kódy:

vzájemný vztah pedagoga a žáků

organizační problém

technický problém

nezkušenost pedagoga

nezkušenost žáků

neúčinné řešení

účinné řešení

#### 3. skupina, středa 2. 3. 2022

Již před začátkem výuky se začali žáci shlukovat okolo mě a byli zvědaví, co jsem si pro ně připravila. Hodinu jsem uvedla konstatováním, že se budeme věnovat kresbě krajiny, z čehož měli velkou radost, protože již v minulosti naléhali na svou vyučující, že se chtějí malbě či kresbě krajiny věnovat více. Děti okolo mě nevědomky vytvořily kruh a tak jsem na zem do jeho středu rozložila vytištěné ukázky fauvistických obrazů krajiny. Nechala jsem je, ať si obrazy chvíli prohlíží a poté

jsem jim položila otázku. “Co vám na těch obrazech připadá divné nebo nezvyklé a proč?” Téměř okamžitě několik dětí odpovědělo, že barvy. Když jsem se zeptala proč, bylo chvíli ticho a pak jedna dívka nesměle řekla, že jsou jiné, než jaké mají ve skutečnosti být. Požádala jsem ji, aby uvedla konkrétní příklad a ukázala nám ho na obraze. Ukázala na obraz od Matisse s tím, že tráva je ve skutečnosti zelená a ne růžová. Pomocí dalších příkladů jsem žáky seznámila s principem fauvismu, kterým je nerealistická barevnost.

Poté již žáci začali sami hádat a vykřikovat, že určitě dnes bude jejich úkolem nakreslit něco takhle “bláznivě barevného”. Potvrdila jsem jejich hypotézu s tím, že budou taktéž zachycovat krajinu, ale jako inspirace jim poslouží mnou vybrané fotografie krajiny, vzhledem k tomu, že nemáme ani dostatek času, ani vhodné počasí na to, abychom šli kreslit do přírody. Na zem vedle obrazových ukázek jsem rozložila vytištěné fotografie krajiny, z nichž si každý žák jednu vybral. Jedna žákyně vyloženě nechtěla pracovat podle předlohy a já jsem si nebyla jistá, jestli ji mám nechat. Nakonec mě ale vyučující ujistila, že je talentovaná a že by to měla zvládnout i bez předlohy, proto jsem jí i přes veškeré obavy dovolila pracovat čistě podle fantazie. Všem žákům jsem zdůraznila, že fotografie slouží pouze jako inspirační východisko a v žádném případě nám nejde o její věrné zachycení. Hlavním cílem mé lekce bylo naučit děti, jak pracovat s nerealistickou barevností a nebát se jí.

Když měli všichni žáci vybrané inspirační fotky, rozdala jsem jim černé kartony velikosti A2 a poslala je pro pastely. Žáci jsou naučení, že si každý vezme jeden molitanový “zásobník” a do něj jsi vybere všechny barvy, které bude používat. I když si před začátkem práce barvy vybrali, stejně si během výuky chodili pro další, ale chápala jsem to a proto jsem jim to nezakazovala. Jelikož děti pracují s pastely celkem často, začaly si rozkreslovat kompozici obrazu jednou barvou a až poté se věnovali každým částem kresby zvlášť. Během tvorby jsem mezi nimi procházela a konzultovala s nimi jejich práce. Některé děti měly problém s tím, že se snažily přesně překopírovat krajinu z fotografie, od čehož jsem se je snažila odvést. Navrhovala jsem jim, že mohou některé prvky z krajiny vynechat, jiné naopak znásobit či přidat. Po chvíli se už všichni žáci soustředěně skláněli nad svými kresbami nebo si navzájem radili a půjčovali pastely.

Mým dalším úkolem bylo přesvědčit žáky, aby plochy vybarvovali špičkou pastelů tak, aby si barvy zachovaly svou sytost a nerozsmazávali je. Měli totiž tendenci položit pastel naplocho a rychle jím vyšrafovat plochu, aby mohli přejít na další. Snažila jsem je také dovést k tomu, aby prvky na obraze stínovali pomocí mísení různých barev, stejně jako to vidí na obrazech fauvistů.

Během výuky byli žáci ponořeni do práce, individuálně jsem s nimi konzultovala a procházela třídou. Asi v polovině výukového bloku se již někteří z žáků začali ptát, kdy bude svačina a budou si moci odpočinout. Řekla jsem tedy celé třídě, že pokud chtějí, mohou už jít svačit a dát si pauzu. Postupně všichni dokončili část kresby, na které zrovna pracovali a vytáhli si svačinu. Někteří procházeli se svačinou mezi spolužáky a prohlíželi si a komentovali práce ostatních. Zhruba po půl hodině se žáci začali samovolně vracet ke kreslení, ani jsem je k tomu nemusela nabádat.

Větší část z nich již měla zaplněnou zhruba polovinu formátu, ale bylo jasné, že v práci budou pokračovat i v dalším tříhodinovém bloku následující týden. Na to jsou všichni zvyklí, takže nikdo nebyl ve stresu z toho, že by práci nestihl. V tomto pokročilém stádiu práce už moc konzultací potřeba nebylo a tak jsem mezi žáky procházela a pokud chtěli, individuálně jsem s nimi probírala jejich práci. Většinou nedělá problém pracovat po celou dobu výukového bloku, jedná se totiž o žáky ve věku od deseti do třinácti let. Mladší žáci ovšem nejsou zvyklí pracovat na jednom úkolu po tak dlouhou dobu a ve druhé polovině výukového je pro ně obtížné se soustředit. Největší problém s tím měla žákyně, která navštěvuje první třídu základní školy. Více než práci se věnovala konverzaci se spolužačkou, kterou tím taktéž odváděla od práce. Když jsem ji na to upozornila, odvětila, že už neví, co má kreslit a že už to má nejspíš hotové. To samozřejmě nebyla pravda, bylo mi jasné, že je pouze unavená. Proto jsem jí navrhla, aby si na chvíli od kreslení odpočinula, prošla si výtvořky spolužáků a rozmyslela, co by ještě do kresby mohla přidat. To ji na chvíli zaujalo, vymyslela si, že přidá do kresby ještě nějaký strom, ale ten opět rychle dokončila. Do konce výuky pořád zbývalo asi čtvrt hodiny, tak jsem ji nakonec pověřila úklidem pomůcek. Tato "funkce" ji nakonec zaujala a zabavila po zbytek hodiny.

Asi deset minut před koncem hodiny začali již uklízet všichni, vzhledem k technice nebyl potřeba nijak velký úklid, takže žáci pouze uskladnili pastely zpátky na místo,

posbírali kousky papírků z pastelů a umyli si ruce. Jedna žákyně stihla k mému překvapení kresbu dokončit a tak jsem ji šla spolu s ní na chodbu nastříkat fixativem, zatímco ostatní uklízeli. Když jsme začaly kresbu fixovat, **zděsila jsem se, protože fixativ zanechával na pastelové kresbě výrazné kapičky**, ale nakonec to kresbě dodalo úplně jiný, téměř pointilistický výraz. Autorka kresby i ostatní žáci byly z této skutečnosti nadšeni a ujistili mě, že takhle to vypadá mnohem lépe a že už se těší, až si budou moci kresbu taky zafixovat. Hotové i nehotové kresby jsme nakonec vystavili na lavice, aby si je mohli prohlížet přicházející rodiče, jak je zde zvykem. Dívka, která již měla kresbu hotovou a zafixovanou celou příhodu vyprávěla tatínkovi, který nadšeně souhlasil, že kresba vypadá skvěle a “fakt umělecky”. Další ohlasy rodičů na práce jejich dětí byly také příznivé, což mě velmi potěšilo a přispělo to k mé radosti z vydařené hodiny.

### 3.2.1 Výzkumné zjištění

V této výzkumné sondě jsem se snažila zmapovat a popsat problémy, se kterými se může ve výuce setkat začínající učitel. Vycházela jsem z reflektivní bilance výukového bloku, který jsem odučila během své praxe na základní umělecké škole. Po kódování textu jsem tyto problémy rozdělila do několika kategorií.

První kategorii jsem nazvala *vzájemný vztah pedagoga a žáků*, ve smyslu toho, že se navzájem neznají tak dobře, z čehož během hodiny vplynuly dva problémy. První z nich se objevil již na počátku hodiny, kdy žáci nejprve nebyli příliš ochotni odpovědět na jednu mou otázku. Zapříčinila to skutečnost, že mě jako pedagoga vůbec neznali a proto byli nesmělí a opatrní. Naštěstí se mi během hodiny tuto bariéru podařilo prolomit a naše komunikace se díky vzájemné důvěře zlepšila. V druhém případě byl problém na mé straně, protože jsem žáky neznala a proto jsem nebyla schopna posoudit schopnosti žáčky, která chtěla pracovat čistě podle fantazie. V tomto případě mi pomohla jejich vyučující, která mi poskytla informace o schopnostech žáčky, na jejichž základě jsem se mohla rozhodnout. Tento moment jsem v textu označila jako *účinné řešení* a najdeme ho zde ještě několikrát.

Stejně jako první kategorie se i druhá objevila během hodiny dvakrát a já jsem ji označila jako *organizační problémy*. První situace nastala po diskuzi na začátku hodiny, kdy se žáci již uvolnili a naopak se začali překřikovat a hádat, o tom, co budeme v hodině dělat. Nakonec je uklidnilo vybírání inspirační fotografie krajiny,



kteřé jsem opět označila jako *účinné řešení*. Ve druhém případě problém s organizací zapříčinilo to, že jsem neměla připravené další úkoly pro případ, že by práce někoho nebavila nebo by chtěl dělat něco jiného. Konkrétní krizovou situaci jsem se snažila vyřešit tak, že jsem nechala žákyni, která už nechtěla pracovat chvíli odpočinout, ale to se nesešlo s úspěchem, proto jsem to označila jako *neúčinné řešení*. *Účinným řešením* nakonec v tomto případě bylo zadání úplně odlišné činnosti.

Rovněž dvakrát jsem zaznamenala *technické problémy*, jednou na straně žáků a jednou na mé straně. V případě žáků se jednalo o problém, kdy kreslili pastelem naplocho, a proto jsem jim vysvětlila, že musí kreslit pečlivě špičkou pastelu, což jsem zaznamenala jako *účinné řešení*. U mě spočíval problém v tom, že fixativ, se kterým jsem pracovala byl starý a zanechával na kresbách žáků drobné kapičky. To se však nakonec žákům líbilo, takže to jako problém vůbec nevnímali.

Další kategorií problémů je *nezkušenost pedagoga*. V hodině se tento problém objevil pouze jednou, když jsem dopředu nepočítala s tím, že žáci mají přibližně v polovinu výuky svačinu. Došlo mi to až ve chvíli, kdy se začali ptát a proto jsem se jich zeptala, jak to mají v běžné hodině a postupovala jsem podle toho.

Naopak kategorii *nezkušenost žáků* jsem v textu vyznačila dvakrát. Nejprve se objevil při výběru barev pastelů, které budou žáci při kresbě používat. I když si na začátku nějaké vzali, stejně si chodili pro jiné nebo je vůbec nepoužívali. Přičítala jsem to tomu, že ještě nejsou schopni plně dopředu uvažovat nad výslednou podobou díla. Nakonec jsem jim v tom nebránila, protože záměru práce to nijak nepřekáželo. Druhý případ spočíval v tom, že žáci nemají dostatečnou zkušenost s kresbou krajiny a proto pro ně bylo obtížné odtrhnout se od fotografie a vnést do kresby vlastní prvky. Ani to jsem nepovažovala za nějak velkou překážku, pouze jsem je instruovala, aby se víc, než na krajinu soustředili na barevnost kresby. Znovu jsem jim ukázala fauvistická díla a vedla je k tomu, aby si všímali pozměněné barevnosti. Vysvětlila jsem jim, že barvy si mohou vybírat klidně jen podle toho, jestli se jim líbí. Ujistila jsem je, že jejich krajina nemusí vypadat jako ta na fotografii, že si do ní mohou přidávat stromy, kameny i kopce, jak se jim zlíbí a vytvořit tak třeba obraz krajiny, ve které by se jim líbilo žít. To nakonec pomohlo a žáci byli smělejší, co se kresby týče.

Závěrem bych ráda shrnula výsledky, jež z výzkumné sondy vzešly. Ukázalo se, že nejčastěji se v tomto vzorku objevovaly organizační a technické problémy spolu s nezkušeností žáka. Ale oproti ostatním problémům byly tyto jevy častější pouze jedenkrát, takže nejde o velký rozdíl. Díky kódování jsem také zjistila, že na většinu problémů a krizových situací se dá najít okamžité řešení ještě v hodině "jen" díky studijním znalostem začínajícího pedagoga. Taktéž mi pomohlo, že jsem se stále snažila dovést žáky k cíli, který jsem si vytyčila na začátku a přemýšlela jsem o problémech v uměleckých souvislostech. Proto se mi podařilo nakonec překážky překonat a zajistit tak naplnění hodiny.

## ZÁVĚR

Svou diplomovou práci považuji za vyvrcholení mého dosavadního studia a demonstraci svých schopností a znalostí. Při práci na ní jsem využila mnoho z toho, co jsem se za pět let na vysoké škole naučila. Ovšem mnoho nových zkušeností jsem získala právě během tvorby této diplomové práce. Mohu tak s jistotou napsat, že především praktická, ale i teoretická a didaktická část diplomové práce mě obohatily v profesní i osobní rovině.

V první teoretické části jsem se věnovala obecné historii krajinomalby ve výtvarném umění. Čtenáři se zde dozví o jejích počátcích, postupných proměnách a je zde i několik informací o jejím současném stavu. Dále se v této části věnuji inspiračním východiskům a uvádím zde umělce i styly, které ovlivnily konečnou podobu praktické části mé diplomové práce. Tou je soubor pěti abstraktních krajinomaleb, do nichž jsem zároveň otiskla sebe samu, své myšlenky a názory a tím pádem mi jejich tvorba také posloužila jako výborná arteterapie. Výsledkem této cesty je pět pláten, která jsou odlišná jedno od druhého, ale zároveň je v nich patrná shoda. To je dáno tím, že při jejich vzniku sice byly použity různé metody a postupy, ale ty byly stále pouhým prostředkem k vyjádření stejného tématu. Právě praktické části jsem věnovala nejvíce energie a úsilí, vložila jsem do ní kus svého já a s jejím výsledkem jsem nadmíru spokojena.

Poslední částí mé práce je část didaktická, ve které se nachází mnou odučená výuková jednotka. Čtenář do ní může nahlédnout za pomoci reflektivní bilance, která vznikla po realizaci této výukové jednotky na základní umělecké škole a kterou jsem analyzovala metodou otevřeného kódování. Cílem této výzkumné sondy bylo zmapovat problémy, na které jsem jako začínající pedagog během výukové jednotky narazila, čehož jsem dosáhla díky správně položeným výzkumným otázkám.

## RESUMÉ

Moje diplomová práce přinesla hned několik výsledků. V teoretické části je to stručné shrnutí historického vývoje krajinomalby, který může sloužit čtenářům jako úvod do tématu krajinomalby. Druhým výsledkem této části je sumář inspiračních zdrojů, ze kterých jsem čerpala hlavně do praktické části diplomové práce. Výsledkem praktické části je soubor pěti pláten, jež spojuje téma abstraktní krajinomalby a tyto obrazy jsou zároveň mým vlastním sebevyjádřením. Ke každému obrazu jsem přidala krátký popis, který vysvětluje jejich vznik a význam. V poslední didaktické části práce je popsána výuková jednotka, kterou jsem odučila a která byla inspirována fauvistickým uměním. Součástí této části je výzkumná sonda, která charakterizuje výukové problémy, na něž jsem jako začínající pedagog narazila během realizace zmíněné výukové jednotky.

## SUMMARY

My diploma thesis brought several results. In the theoretical part, it is a brief summary of the historical development of landscape painting, which can serve as an introduction to the topic of landscape painting. The second result of this part is a summary of inspiration sources, from which I drew mainly into the practical part of the diploma thesis. The result of the practical part is a set of five canvases that connect the theme of abstract landscape painting and these paintings are also my own self-expression. I added a short description to each painting that explains their origin and meaning. In the last didactic part of the thesis there is a described teaching unit that I taught and which was inspired by Fauvist art. Part of this part is a research probe that characterizes the teaching problems that I encountered as a novice teacher during the implementation of the aforementioned teaching unit.

## SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

### Literatura

ŘEPA, Karel, Aleš POSPÍŠIL, Zuzana DUCHKOVÁ a Michal FILIP. *Krajina jako námět a médium ve výtvarné výchově*. I. vydání. Olomouc: INSEA, česká sekce mezinárodní společnosti pro výchovu uměním, 2020. ISBN 978-80-904268-5-6.

RAKUŠANOVÁ, Marie. *!křičte ústa!: předpoklady expresionismu*. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1501-3.

GOLDING, John. *Cesty k abstraktnímu umění: Mondrian, Malevič, Kandinskij, Pollock, Newman, Rothko a Still*. Brno: Barrister & Principal, 2003. Dějiny a teorie umění. ISBN 80-86598-48-9.

DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. [Praha]: Slovart, 2002. ISBN 80-7209-402-5.

GAWLIK, Ladislav. *Dějiny výtvarného umění*. V Plzni: Západočeská univerzita, Ústav celoživotního vzdělávání, 2010. ISBN 978-80-7043-909-8.

ZYKMUND, Václav. *Stručné dějiny moderního malířství: učebnice pro studium učitelství na pedagogických fakultách*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1971. Učebnice pro vysoké školy (Státní pedagogické nakladatelství).

RICHTER, Gerhard, FAJT, Jiří a Milena KALINOVSKÁ, ed. *Gerhard Richter*. V Praze: Národní galerie, 2017. ISBN 9788070356456.

STRAUSS, Anselm L. a Juliet CORBIN. *Základy kvalitativního výzkumu: postupy a techniky metody zakotvené teorie*. Brno: Sdružení Podané ruce, 1999. SCAN. ISBN 80-85834-60-X.

### Webové zdroje

Gerhard Richter. *Gerhard Richter* [online]. Copyright © 2020 Gerhard Richter [cit. 17.05.2022]. Dostupné z: <https://www.gerhard-richter.com/>

Veronika Holcová. *Veronika Holcová* [online]. [cit. 19.05.2022] Dostupné z: <http://www.veronikaholcova.cz/>

## Rozhovory

Poznávací znamení skvrna. Moje obrazy jsou jako krajina, ve které člověk vidí, co vidět chce, říká Veronika Holcová | Vltava. *Český rozhlas Vltava* [online]. Copyright © 1997 [cit. 27.05.2022]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/poznavaci-znameni-skvrna-moje-obrazy-jsou-jako-krajina-ve-ktere-clovek-vidi-co-8708643>

PŘÍLOHY



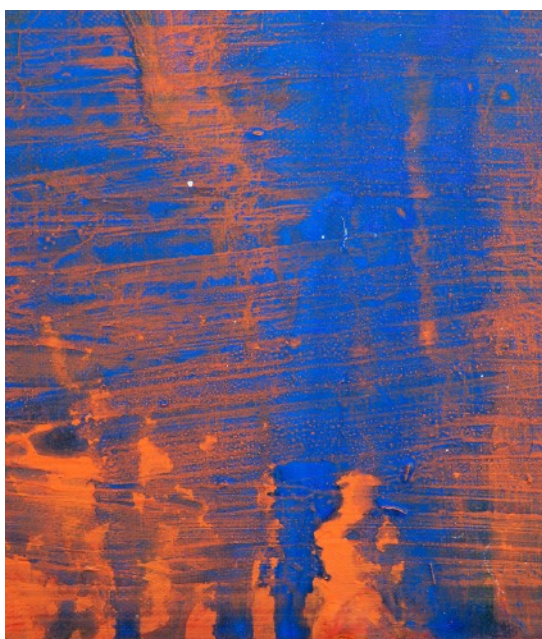
“Žlutá a fialová”



“Žlutá a fialová” – detail



“Modrá a oranžová”

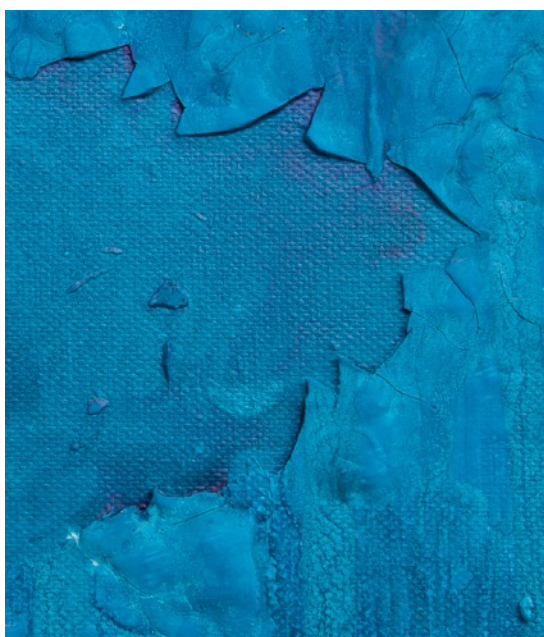


“Modrá a oranžová” – detail

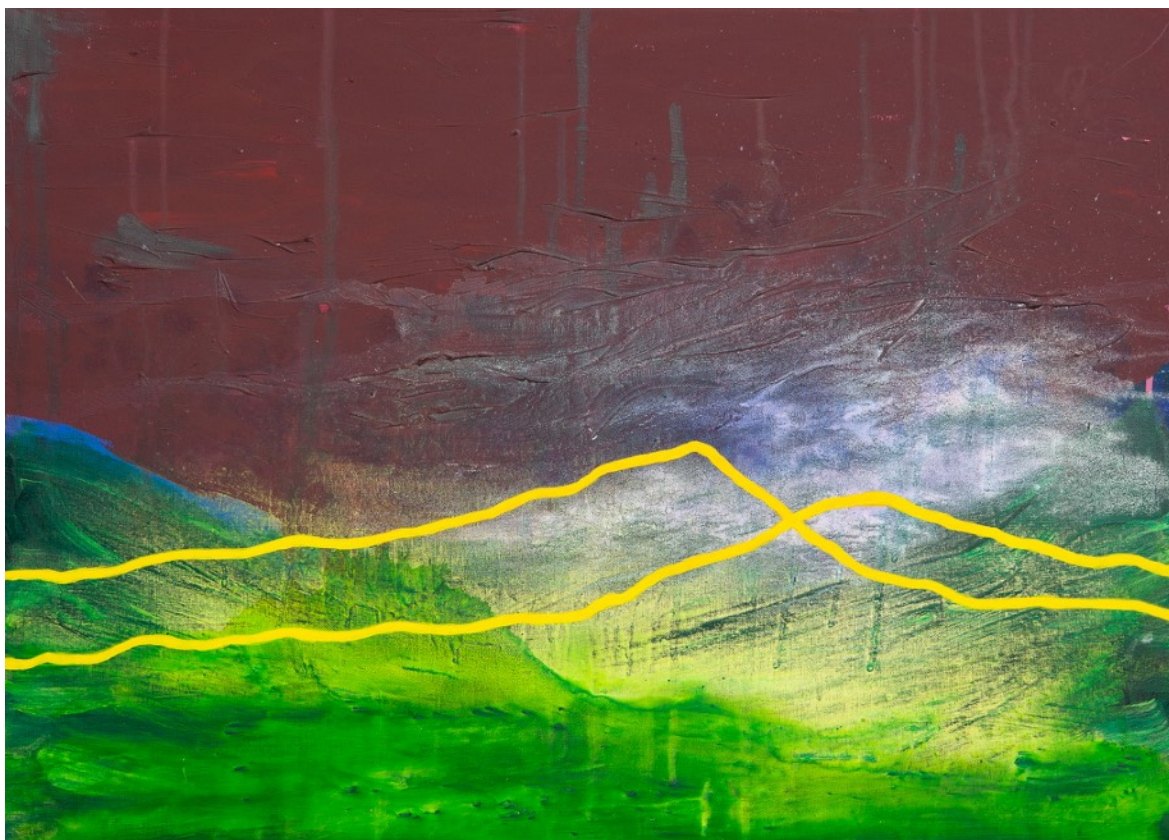




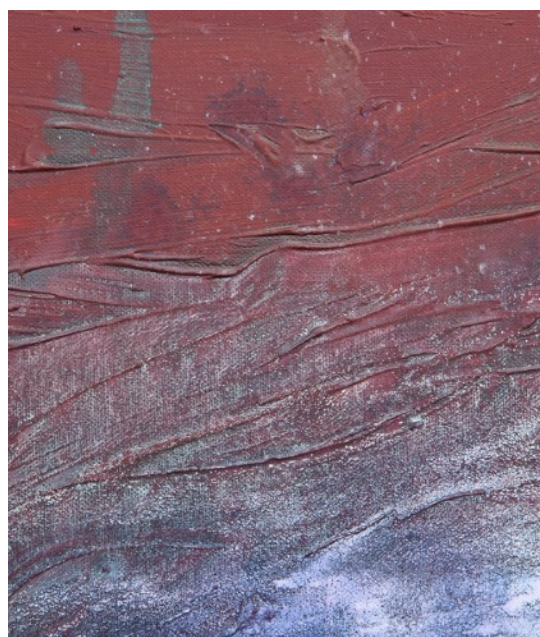
“Tyrkysová a červená”



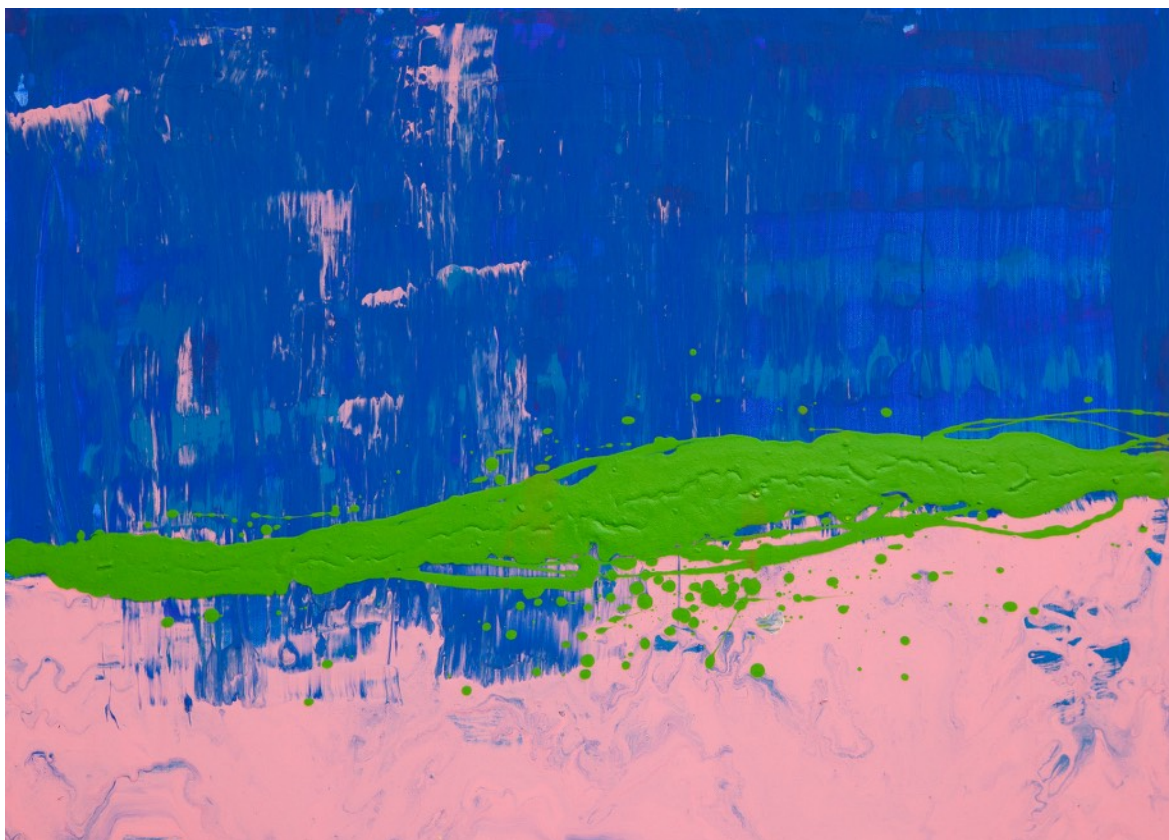
“Tyrkysová a červená” – detail



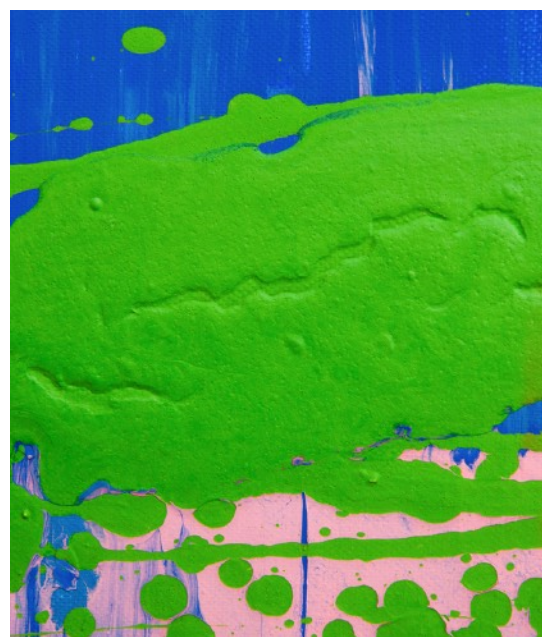
“Bordó, žlutá a zelená”



“Bordó, žlutá a zelená” – detail



“Modrá, zelená a růžová”



“Modrá, zelená a růžová” – detail

Praktická část – ukázka skic







Didaktická část – ukázka výstupů







