ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI
FAKULTA PEDAGOGICKÁ
KATEDRA VIZUÁLNÍ KULTURY

MALBA NOČNÍ KRAJINY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Sabina Kunstová
Specializace v pedagogice, obor vizuální kultura se zaměřením na vzdělávání

Vedoucí práce: prof. ak. mal. František Hodonský

Plzeň 2022

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

V Plzni, 20. 6. 2022

Sabina Kunstová

PODĚKOVÁNÍ

Chtěla bych poděkovat vedoucímu mé bakalářské práce prof. ak. mal. Františku Hodonskému za velmi vstřícný přístup a cenné rady při realizaci práce.

OBSAH

Úvod ... **5**

1. Barvy v umění ... **6**

1.1 Paul Cézanne ... 6

1.2 Georges Seurat ... 7

1.3 Vincent van Gogh ... 7

1.4 Paul Gauguin ... 9

2. Expresionismus ... **10**

2.1 Ernst Ludwig Kirchner ... 11

2.2 Karl Schmidt-Rottluff ... 11

2.3 Oskar Kokoschka ... 12

2.4 Edvard Munch ... 12

3. Fauvismus ... **13**

3.1 Henri Matisse ... 14

4. Čeští inspirativní umělci ... **15**

4.1 Bohumil Kubišta ... 15

4.2 Václav Špála ... 15

4.3 Skupina 42 ... 16

4.3.1 František Hudeček ... 17

4.3.2 František Gross ... 17

4.3.3 Kamil Lhoták ... 17

5. Krajina ... **18**

5.1 Krajinomalba ... 18

5.2 Krajina jako námět pro výtvarnou výchovu ... 19

6. Průběh tvorby ... **20**

6.1 Vznik návrhů ... 20

6.2 Vznik finální práce ... 20

6.2.1 Podmalba ... 21

6.2.2 Vzniklé obrazy ... 21

7. Didaktická část ... **24**

7.1 Příklady úkolů pro žáky SŠ ... 25

Závěr ... **27**

Resumé ... **28**

Seznam použité literatury a internetových zdrojů ... **30**

Seznam obrázků ... **33**

Seznam příloh ... **34**

Přílohy ... **36**

ÚVOD

Tématem mé bakalářské práce je malba noční krajiny, kterou jsem chtěla ukázat v různých barevných variacích, tak, jak ji lidé v noci nemohou vidět. Každá malba má záměrně odlišnou barevnost, abych poukázala na možnosti barevné škály. Chtěla jsem si také vyzkoušet malbu na velkoformátové sololitové desky, konkrétně o rozměrech 100 × 120 cm, u které se mohu lépe vcítit do malby a nejlépe i zažít *flow efekt*. Tématem byla krajina mně blízká, místa, která mám spojená se vzpomínkami, ať už dobrými, tak i špatnými. Rozhodla jsem se tak z důvodu lepšího propojení vzpomínek a prožitků do malby.

V teoretické části jsem se zaměřila na umělce, kteří mi byli inspirací, ať už tématem krajinomalby, tak především expresivním vyjádřením barevnosti. Teoretickou část jsem psala na téma používání barev v malbě významní umělci, kteří započali změnu pohledu na obrazy, na umělce, kteří se snažili používat barvy podle jejich pocitů či kontrastů. Mezi tyto umělce patřil Paul Cézanne, Georges Seurat, Vincent van Gogh či Paul Gauguin. Dále jsem rozdělila kapitoly podle uměleckých směrů a světových umělců, českých umělců a věnovala jsem se také tématu krajiny.

V didaktické části se věnuji výtvarné výchově ve školách a především prožitku při výtvarné činnosti. Tuto kapitolu doplňuji také o příklad vedení hodiny výtvarné výchovy na střední škole.

1 Barvy v umění

Barvy v obraze jsou výrazovým prostředkem malíře, stejně tak, jako slouží slovo básníkovi. Barva funguje pro umělce jako nástroj k vyjádření zážitků, nálady či myšlenky. Pokud malíř maluje krajinu, vkládá do ní něco ze sebe, hlavní barva obrazu může charakterizovat osobnost umělce. Barvy v obraze mohou mít také symbolickou hodnotu, například jako v byzantském umění, kdy se barvy používaly dle církevních předpisů. [1]

Umělec se snaží vytvořit obraz tak, aby druzí nejen pochopili jeho pocity, ale aby něco podobného prožili s ním. Je však důležité správně dekódovat umělcovo sdělení, nesmíme zapomenout na kontext doby, kdy malíř dílo vytvořil.[2] Barvy ovšem mohou být nejjednodušším způsobem rozluštění nálady umělce, s čímž poté můžeme dále pracovat a hledat tak hlubší význam díla.

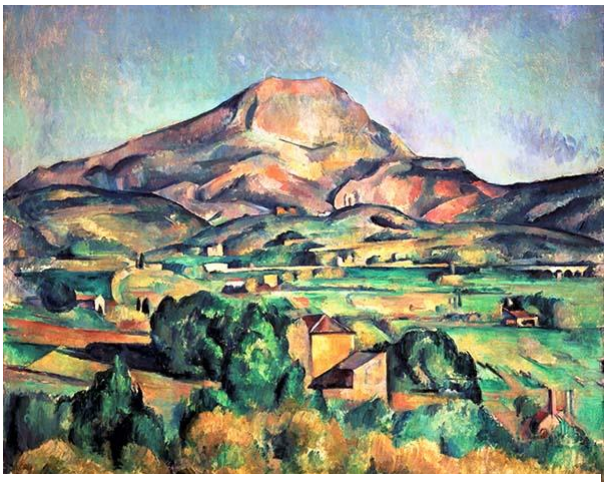
1.1 Paul Cézanne

Impresionisté malovali jen pro libost oka a malovali takzvaně *slupku* světa, jako například Claude Monet a jeho obraz *Východ slunce*, díky němuž dostali impresionisté své označení. Oproti němu se Paul Cézanne začal více zajímat o své nitro, pronikl hluboko do svých pocitů. Paul Cézanne a jeho malby *Hora Sainte-Victoire*, mají barvy přesně takové, jaké si Cézanne představoval. Tuto horu maloval mnohokrát, ve všech ročních obdobích, v různých denních dobách, a všechny tyto malby musely vyjadřovat přesně to, co Cézanne cítil.[3]

Usiloval o nalezení dokonalosti uměleckého ideálu a společně s impresionisty věřil tomu, že akademické malířství je proti přírodě. Podlehl čistotě přírody, snažil se pochopit barevnost a spojit ji s emocemi. Toužil po malbě výraznými barvami, po několika pokusech však zjistil, že použití základních barev ve větších plochách by mohlo ohrozit skutečnost, kdy by obraz zcela ztratil hloubku. A tak se vrátil na samotný počátek a začal malovat

[1] BROŽKOVÁ, Ivana. *Dobrodružství barvy.* 1. vyd. Praha: SPN, 1983, s. 242─253. Pomocné knihy pro žáky.
[2] KULKA, Jiří. *Psychologie umění:* obecné základy. 1. vyd. Praha: SPN, 1991, s. 215─216. Učebnice pro vysoké školy. ISBN 80-04-23694-4.
[3] Tamtéž, s. 123–127.

klasická zátiší, kde si zkoušel možnosti barevné škály, zkoumal také vzájemné vztahy mezi předměty.[4]



Obrázek 1 – Paul Cézanne, *Hora Sainte-Victoire,* 1895

1.2 Georges Seurat

Snažil se o zachycení atmosféry a používal proto všechny možné pestré barvy z palety. Cílem bylo dodat barvám na jasnosti, přišel tedy na to, že pomůže, když pestré barvy oddělí od sebe. Barvy poté zdánlivě na obraze více září. Tvrdil také, že právě to je důvod k malbě velkých pláten, jelikož se barvy spojují až při větším odstupu od obrazu. Seuratův styl malby rozkládá přírodní tvary v jakési mozaiky, tento styl vyvinul nový umělecký směr, a to pointilismus.

Pointilismus spočíval v nanášení barevných teček v řadách na plátno, barvy byly vybírány zcela záměrně, a to barva oproti barvě z protilehlé strany barevného kruhu, aby bylo docíleno vyšší intenzity barev. Barvy na plátně se však nemíchaly, to nechal pro oči diváka, kterému se při větším odstupu od obrazu tvary spojily. Postavy se na obraze ani nepohnou, naopak, oproti impresionismu působí strnulým až děsivým dojmem.[5]

1.3 Vincent van Gogh

Když Vincent van Gogh maloval obraz podle kavárny Alcazar v Arles, o obraze napsal: *„Snažil jsem se červenou a zelenou vyjádřit strašlivé lidské vášně… Pokusil jsem se vyjádřit,*

[4] MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění.* Třetí, rozšířené vydání. Brno: Barrister & Principal, 2014, s. 275–279. ISBN 978-80-7485-030-1.
[5] GOMPERTZ, Will. *Na co se to vlastně díváme?: 150 let moderního umění v cuku letu.* Přeložil ŠENKYŘÍK, Ladislav. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2014, s. 65–68. ISBN 978-80-7422-300-6.

že kavárna je místem, kde se člověk může zruinovat, zešílet, spáchat zločiny".[6] Sytě rudou, žlutou až zlatou barevnost, symbolizující sílu pekla, se snažil vystihnout zdejší atmosféru.

Inspiraci nalezl v japonském umění a doufal, že jednoho dne se jeho obrazy stanou natolik důležitými, jako byly japonské barevné dřevoryty. Také obdivoval techniku pointilismu, v níž se jednotlivé barevné body v určité vzdálenosti spojovaly a tvořily tak postavy, krajinu a tak dále. A tak začal Vincent van Gogh malovat pomocí krátkých tahů štětcem, ale ne jen proto, aby rozložil barvu, ale především z důvodu vyjádření svého rozrušení. Z obrazů můžeme pociťovat nejistotu, nervozitu až rozzlobenost. Obdivoval krajinu, dokázal objevit krásu obilných polí, tmavých cypřišů, které svým vzhledem připomínají plameny ohně, ale také maloval portréty svých blízkých. Namaloval také například svůj pokoj v Arles a napsal o něm, že stylizací tvarů a křehkosti barev pokoje by měl mít divák pocity klidu a odpočinku, také by měl vzbuzovat až pocity spánku.[7]

Jeho silné pocity jsou v obraze viditelné, barvy mají na Goghových obrazech expresivní, a tedy prožitkovou funkci. Podíváme-li se na obraz *Havrani nad žitným polem*, který je jeho posledním obrazem, můžeme vidět těžkost jeho pocitů, modré nebe měnící se až do černé barvy působí depresivně spolu s rudou a jasně žlutou barvou žitného pole. Vincent van Gogh dva dny po domalování tohoto obrazu spáchal sebevraždu.

Obrázek 2 – Vincent van Gogh, *Havrani nad žitným polem,* 1890

[6] GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění.* Přeložila Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Odeon, 1992, s. 446–451. Klub čtenářů. ISBN 80-207-0416-7.
[7] Tamtéž.

1.4 Paul Gauguin

Když se Paul Gauguin ocitl v Bretani, našel zde svůj styl. Postupně přestal používat impresionistické hry se světlem a začal tvořit spíše barevné plochy, které postupně očišťoval, až zbyla čistá pestrá barva. Dbal na kontrasty barev mezi sebou a ohraničoval je jasnou linií.[8]

Impresionisté byli stále ovlivňováni klasickou barevností přírody a neměli takovou touhu dostat se do své duše, jako postimpresionisté. Paul Gauguin tuto jejich obvyklou realitu narušil, používal velké štětce a malovat velké barevné plochy, ostatním umělcům vzkazoval: *„Nepracujte tolik podle přírody. Umění je abstrahování. Vezměte si z přírody to, o čem jste před tím snili“.*[9] Gauguin se díky tomu, že přestal kopírovat realitu, vnitřně osvobodil. Počátkem 20. století tyto nové formy ocení především avantgardní umělci.[10]

Paul Gauguin ve své knize *Noa-Noa*, kterou vytvořil z vlastních zápisků v době, kdy žil na Tahiti, píše: *„ …Bylo přece tak prosté malovati, jak jsem viděl, položiti bez tolikerého rozvažování červeň vedle modři! V potocích, na břehu moře okouzlovaly mne zlativé tvary. Proč jsem váhal vyřinouti na plátno všechnu tuto slunečnou radost? Ach! Zastaralých evropských návyků! Výrazové bojácnosti zkažených plemen!“*[11]

[8] TRIADÓ TUR, Jean-Ramón et al. *Gauguin, Géniové umění*. Přeložila Kateřina RADILOVÁ. Praha: SUN, s. r. o, 2010, s. 21–23. ISBN 978-80-7371-262-4.
[9] MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění.* Třetí, rozšířené vydání. Brno: Barrister & Principal, 2014, s. 275–279. ISBN 978-80-7485-030-1.
[10] Tamtéž.
[11] GAUGUIN, Paul. *Noa Noa.* Přeložil Josef MAREK. Praha: Otakar Štorch-Marien, 1919, s. 22. Aventinum.

2 Expresionismus

Pro expresivní tvar a prostor je na první pohled viditelná deformace tvaru, čímž vzniká dynamičnost v obraze, která může vzbuzovat v divákovi pochybnosti. Zaměříme-li se na barevnost expresivního malířství, budeme se zabývat především kontrastem barev i světla.[12] Tyto barevné kontrasty můžeme vidět například u Edvarda Muncha, který barvami dává najevo své pocity. Například u jeho nejznámějšího díla *Výkřik* je také zcela patrná deformace tvaru, tedy křičící postavy, které se obličej, ruce a tělo protahuje a zužuje. Gombrich o tomto díle napsal, že divák může mít pocit, že všechny linie směřují k hlavnímu ohnisku celého dění, tedy ke křičící hlavě.[13]

Expresionismus diváky zprvu děsil, jelikož díla již nebyla podle jejich očekávání. Expresionisté se však zaměřovali právě na všemožné lidské pocity a emoce, mezi ně samozřejmě patří i deprese, úzkosti, nebo také bolesti. Tvrdí také, že nepřijmout ztvárnění lidského utrpení je jen odmítání reality, že v životě neexistuje jen krása a harmonie. Expresionisté rozbíjí tvar či ho pokřivují, dokud není takový, jaký si ho přejí mít.[14]

Německý expresionismus se dělí na dvě umělecké skupiny, a to na *Die Brücke*, v překladu Most, a na *Der Blaue Reiter*, v překladu Modrý jezdec. *Die Brücke* založili roku 1905 čtyři studenti, Erich Heckel, Fritz Bleyl, Ernst Ludwig Kirchner a Karl Schmidt-Rottluff. Jejich manifest zněl takto: *„Chceme osvobodit svůj život a končetiny od zavedené moci. Každý, kdo zvolí tuto tvůrčí cestu přímo a upřímně, je jedním z nás“*. Poté se do skupiny připojili umělci, jako byl Emil Nolde, Max Pechstein a Kees van Dongen. Používali nelogické barvy, snažili se o intenzitu a vyjádření odcizení života ve velkoměstě. *Der Blaue Reiter*, umělecká skupina vzniklá roku 1911 v Mnichově, se zaměřovala spíše na mystičnost a tvorbu v poetickém stylu. Hlavními postavami této skupiny byl Franz Marc, Gabriele Münterová, Paul Klee a geniální Vasilij Kandinskij. Cílem bylo *„probudit schopnost vnímat duchovno ve hmotném světě a v abstraktních fenoménech“*.[15] Německo se stalo hlavním místem expresionismu, ale roku 1933, kdy se nacisté dostali k moci, byli

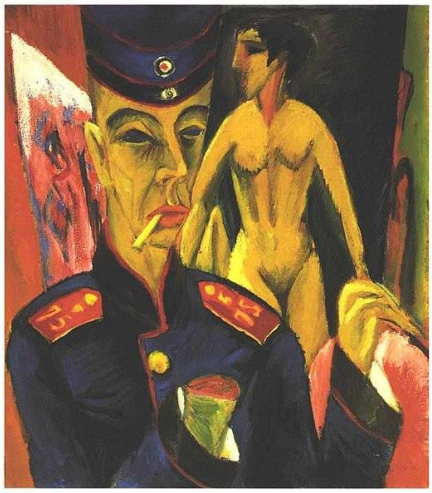
[12] BLÁHA, Jaroslav. *Výtvarné umění a hudba. Tvar, prostor a čas I/1.* Praha: Togga, 2013, s. 77–79. Musica viva. ISBN 978-80-87258-69-9.
[13] GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění.* Přeložila Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Odeon, 1992, s. 460–461. Klub čtenářů. ISBN 80-207-0416-7.
[14] ULRICH, Gerhard. *Malé dějiny malířství.* Praha: Orbis, 1971, s. 154–163.
[15] PHILLIPS, Sam. *–ismy.* V Praze: Slovart, 2013, s. 34–35. ISBN 978-80-7391-762-3.

představitelé německého expresionismu nuceni ze země odejít, jelikož moderní umění bylo v té době zakázané. [16]

2.1 Ernst Ludwig Kirchner

Pro Kirchnera jsou důležitými prvky výrazná linie a barvy, exprese a také harmonizace obrazu. Barvy jsou skutečně plné, v dílech se nepoužívají valéry a barva ani není zeslabována ředěním vodou, bělobou nebo kombinací s jinými barvami. Barevné plochy jsou silně ohraničeny linií, často i černou barvou. Kirchner tvrdí, že cíl není zobrazení, ale podobnost.[17]

Když válka skončila, Kirchnerova díla získala pochmurnější náladu, než kdy dříve, což můžeme nalézt například v díle *Autoportrét vojáka* z roku 1915. Na obraze se zobrazil ve vojenské uniformě s amputovanou rukou, výraz v obličeji je prázdný, nepřítomný. Žena, namalovaná v pozadí, je velmi stylizovaná, jako by snad nebyla ani přítomna. Tímto dílem poukazuje na hrůzu války, vyjadřuje své pocity neštěstí a smutku.[18]



Obrázek 3 – Ernst Ludwig Kirchner, *Autoportrét vojáka,* 1915

2.2 Karl Schmidt-Rottluff (1884 – 1976)

Karl Schmidt-Rottluff založil skupinu Die Brücke společně s umělci Ernstem Ludwigem Kirchnerem, se kterým patřili mezi nejvýraznější expresionisty v Německu, dále s Fritzem

[16] Tamtéž.
[17] ULRICH, Gerhard. *Malé dějiny malířství.* Praha: Orbis, 1971, s. 154–163.
[18] GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění.* Přeložila Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Odeon, 1992, s. 162. Klub čtenářů. ISBN 80-207-0416-7.

Bleylem a Erichem Heckelem. Když Rottluff tvořil v raném drážďanském období, jeho výrazná barevnost odkazovala na malby Vincenta van Gogha.

Tvořil díla velmi kontrastní v nelomených barvách a soustředil se na jednoduchosti tvaru. Jeho oblíbeným námětem byla krajina. Obrazy mají osobitý charakter, vyjadřující jeho vztah k přírodě, malbou krajin se snažil protestovat proti tehdy nově oblíbenému tématu velkoměst. Roku 1936 byla jeho díla zabavena při likvidaci takzvaného „zvrhlého umění". Roku 1964 však vzniklo díky Karlu Schmidt-Rottluffovi v Berlíně Brücke-Museum, zpřístupňující tvorbu německých expresionistů skupiny Die Brücke.[19]

2.3 Oskar Kokoschka

Oskar Kokoschka byl rakouský expresionista, který způsobil ve Vídni roku 1909 velké rozhořčení ve společnosti, ostatně jako každý expresionistický umělec té doby. Šokoval dílem *Hrající si děti*, jenž zobrazuje chlapce a dívku ležící na dece. S výrazy zasnění, ne příliš hezkými obličeji a s nesoulady rostoucího těla dítěte, se Oskar Kokoschka vymykal dosavadnímu umění, na které byla společnost zvyklá. Vyjadřoval pocity, v tom mu napomáhala barevnost a jasné linie, nešlo mu o realističnost.[20]

Obrázek 4 – Oskar Kokoschka, *Hrající si děti,* 1909

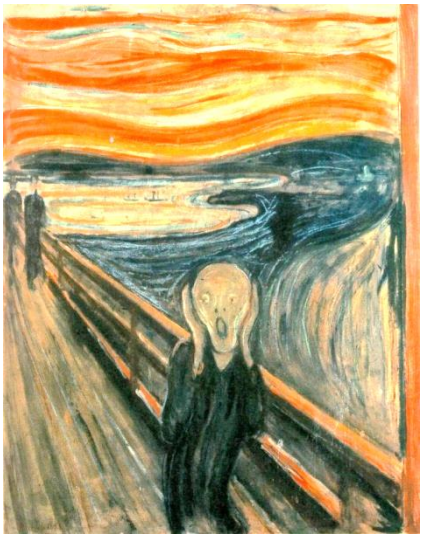
2.4 Edvard Munch

„Život je pro mě jako život v cele – do země zaslíbené se nikdy nedostanu." Tato slova norského malíře Edvarda Muncha vystihují, jak se na světě cítil. A právě jeho již zmíněný

[19] NÁRODNÍ GALERIE. Sbírka moderního a současného umění, KNÍŽÁK, Milan et al. *Mezinárodní umění*. V Praze: Národní galerie, 2011, s. 41. ISBN 978-80-7035-475-9.
[20] GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění.* Přeložila Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Odeon, 1992, s. 462–463. Klub čtenářů. ISBN 80-207-0416-7.

obraz *Výkřik*, se stal ikonickým dílem pro expresionismus na konci 19. století. „*Díval jsem se na planoucí mračna, jež visela nad modročerným fjordem a městem jako krev a meč… Stál jsem tam a chvěl se strachy. A cítil jsem, jak přírodou proniká hlasitý, nekonečný výkřik*“.[21]

Jeho největším uměleckým vzorem se stal Manet, později také Vincent van Gogh a Paul Gauguin. Stylistickou inspiraci hledal v dílech Odilona Redona, Edouarda Vuillarda a Pierra Bonnarda, zaujala jej také zářivost barev secese a její harmonické tvary. Kromě maleb tvořil také barevné litografie a dřevoryty, které byly velmi obdivovány díky čistotě barev, ostrým výrazům emocí a vyjádření okamžiku.[22]



Obrázek 5 - Edvard Munch, *Výkřik,* 1893

3 Fauvismus

Období postimpresionismu, označované také jako „století barvy“ značně ovlivnilo moderní malbu. *Les Fauves,* neboli v překladu „divoši“ či „divoká zvěř“, byla francouzská skupina mladých umělců vystavující spolu poprvé roku 1905 v Paříži. Upřednostňovali sytost a kontrasty barev.

Předchůdci fauvismu byli jednoznačně Vincent van Gogh a Paul Gauguin, výrazně vzniku pomohl také Tolouse Lautrec a umělci okolo George Seurata. Počátek fauvismu měl viditelný vztah k Cézannovi, ovšem norský umělec Edvard Munch je spojníkem mezi všemi těmito umělci a expresionismem.

[21] Rukopis T2760, archivy Munchova muzea, s. 44. Cituje Heller, op. cit., s. 76.
[22] INGLES, Elizabeth. *Munch: 1863–1944.* Přeložil Milan LŽIČKA. Praha: Knižní klub, 2013, s. 54. ISBN 978-80-242-3932-3.

3.1 Henri Matisse

Henri Matisse byl nejvýraznějším umělcem fauvismu, jeho malba byla specifická, tvary velmi zjednodušoval a soustředil se na výraznou barevnost. Jeho výtvarný styl, především dekorativnost tvarů, se stal základem pro pozdější vznik moderního designu.[23]

Matisse, stejně jako Cézanne, se soustředí na vzájemné vztahy objektů, nezajímá ho však lineární perspektiva nebo modelace tvarů, ale jen plocha. Ve své eseji *O barvách* píše: *„Pro mne byl fauvismus zkouškou prostředků: umístit vedle sebe, seskupit výrazně a stavebně modrou, červenou a zelenou. Byl to výsledek rostoucí vnitřní potřeby a ne záměrného postoje, dedukce nebo rozumového soudu, s nimiž nemá malířství nic společného“*. Snažil se, aby na obraze nebylo nic zbytečně, vše muselo mít svůj smysl a mělo zbavit barvu popisnosti. Avšak nepoužívá barvu náhodně, vždy má své správné místo. Pokud se mu jedna barva přestala zdát správná, celý obraz přemaloval tak, aby byl podle něj perfektní. Přesně tato situace se stala u jeho známého díla *Červený pokoj*, kdy byl obraz původně modrý a změnou základní barvy musel změnit i všechny barvy okolo.[24]

Obrázek 6 – Henri Matisse, *Červený pokoj,* 1908

[23] GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění.* Přeložila Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Odeon, 1992, s. 467–468. Klub čtenářů. ISBN 80-207-0416-7.
[24] SPALOVÁ, Olga. *Malá světová obrazárna.* Praha: Svoboda, 1971, s. 192–195.

4 Čeští inspirativní umělci

Českými inspirativními umělci pro mou bakalářskou práci byli Bohumil Kubišta, Václav Špála a také někteří umělci ze *Skupiny 42*, ve které působili umělci, jako byl František Hudeček, František Gross či Kamil Lhoták. Proto je pro mou práci důležité přiblížit jejich tvorbu, především expresivní krajiny.

4.1 Bohumil Kubišta

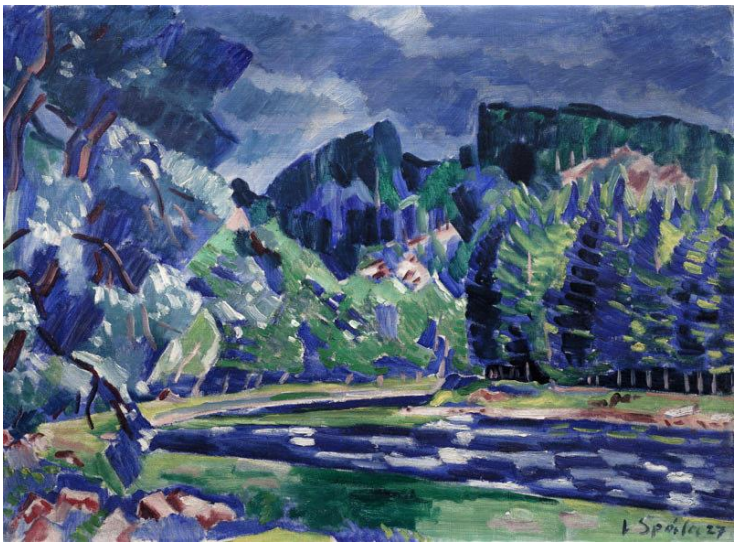
Bohumil Kubišta pobýval v Paříži, kde také připravoval výstavu „Salon des Indépendants", společně s Antonínem Matějčkem. Kubišta napsal do katalogu výstavy: *„ …Impresionismus jako malířský vzor přerostl v expresionismus, vůle nového výrazu vyžádala si syntézu místo analýzy, subjektivní přepis místo objektivního popisu"*.[25] Kubišta později přešel ze smutku Edvarda Muncha na Pabla Picassa a jeho kubismus, k van Goghovi i Edgaru Degasovi.[26]

4.2 Václav Špála

Špálova kresba štětcem a tuší byla jistě ovlivněna japonským uměním, jelikož můžeme vidět spontánní kresebný projev s kontrasty ploch a čar. Příroda, krajina i lidské postavy a tváře jsou jeho ústředními motivy. Zaměřoval se především na hru světla a stínu, které později přetvářel na kontrastní barevné plochy. Jeho díla mají velkou výrazovou sílu, není tedy divu, že jeho velkými vzory byli například Edvard Munch, Paul Gauguin, nebo August Renoir. Podíváme-li se na Špálovy malby krajin z roku 1907, můžeme vidět uvolňování rukopisu a jeho výrazu oproti dřívějším malbám.[27] Roku 1909 se Václav Špála stal členem *Spolku výtvarných umělců Mánes*, poté přešel do *Skupiny výtvarných umělců*, odkud však roku 1912 kvůli neshodám odešel. Později patřil do skupiny *Osma*, jejíž členové byli Antonín Procházka, Emil Filla, Bohumil Kubišta a další. V roce 1918 se stal členem poválečné skupiny *Tvrdošíjní*, kam také patřil například Josef Čapek, Jan Zrzavý či Karel Hofman.

[25] KOTALÍK, Jiří. *Václav Špála.* Praha: Odeon, 1972, s. 35.
[26] PAVEL, Jakub. *Dějiny umění v Československu: stavitelství, sochařství, malířství.* Praha: Práce, 1971, s. 193. Kotva.
[27] KOTALÍK, Jiří. *Václav Špála*. Praha: Odeon, 1972, s. 26–30.

Při pobytu na Jadranu roku 1910 se Václav Špála naučil většímu barevnému cítění, než doposud uměl, také se velmi posunul ve svém vyjádření tvaru, který byl více úsečný a jasný. Tato krajina ovlivnila také umělce Antonína Slavíčka či Emila Fillu. Pro Špálu se stala rozpoznatelnou barvou modř: ultramarín, indigo či kobalt.[28] Václav Špála se ke krajinomalbě vyjádřil takto: *„Nemaluji krajinu, ale sebe. Motivu užívám k uplatnění sebe, abych se mohl vyžíti, rozvinouti svůj výtvarný smysl, ozvěny svých citových vznětů.“*[29]



Obrázek 7 – Václav Špála, *U řeky - Vltava u červené,* 1927

4.3 Skupina 42

Skupinu 42, působící v letech 1942 až 1948, tvořilo sedm malířů, těmi byli František Hudeček, František Gross, Karel Souček, Jan Kotlík, Jan Smetana, Kamil Lhoták, Bohumír Matal, dále fotograf Miroslav Hák, sochař Ladislav Zívr, pět básníků, kterými byli Josef Kainar, Ivan Blatný, Jiří Kolář, Jiřina Hauková a po válce se do skupiny přidal i Jan Hanč a dva teoretici, Jiří Kotalík a Jindřich Chalupecký.

Cílem této skupiny mladých literárních a výtvarných umělců bylo zachytit existenční mytologii každodenního života člověka žijícího ve městě. *Skupina 42* mi byla inspirací pro své expresivní použití barev především v nočních motivech. Tato skupina byla velmi důležitá pro rozvoj českého umění a značně jej ovlivnila.[30]

[28] Tamtéž, s. 40-42.
[29] K věci, Volné směry XXVI, 1928–29, s. 1.
[30] PEŠAT, Zdeněk a PETROVÁ, Eva. *Skupina 42: antologie.* Brno: Atlantis, 2000, s. 35. České moderny. ISBN 80-7108-209-0.

4.3.1 František Hudeček

František Hudeček se zcela náhodně a intuitivně dotýkal surrealismu, jeho velkým objevem se staly obrazy ze zakřiveného zrcadla, inspiroval se také škrobovými papíry. V roce 1939 se jeho tvorba proměnila, surrealistické malby se nevzdal, avšak vrátil se spíše k realitě, neboť podle jeho slov: „skutečnost se pořád a pořád hlásila“.[31] Hudeček tvořil venkovské motivy, i přesto, že měl malovat skutečnosti města, strojů i lidí.

4.3.2 František Gross

Rok 1939 znamenal pro Františka Grosse rok plný změn. Vše začalo jezděním na jeho chatu v Rymáni, kde objevoval různé struktury přírodních objektů, které se poté objevily v jeho tvorbě. Začal malovat města, krajinu, ateliéry i domácnosti.[32] Jindřich Chalupecký do katalogu k první samostatné výstavě Františka Grosse, konající se roku 1942, napsal: *„Výstava zastihuje Grosse na cestě za skutečností, přičemž tato skutečnost je malířem objevována a přisvojována, realizována v umělém mikrokosmu obrazu“.*[33] V letech 1948 – 1949 se František Gross opět zaměřuje na krajinu, zaujmou ho povrchové doly, hustý dým průmyslových budov, tedy drsná krajina severozápadu. Ohromovala ho industrializace původně selských měst a proměna společnosti. Barevnost ladil Gross nejčastěji do tmavých, tlumených tónů hnědé a šedé, zcela vystihující atmosféru místní krajiny.[34]

4.3.3 Kamil Lhoták

Umělec, který se zcela lišil od Františka Hudečka i Františka Grosse, jelikož jeho malba je tvořena tenkým štětcem. Soustředil se na jasné, často pestré barevnosti a jemné detaily.[35] Na výstavě Umělecké besedy roku 1942 měl Gross na soubor děl Kamila Lhotáka jasný názor, do Deníku napsal: *„To nejlepší na výstavě“*.[36]

[31] HUDEČEK, František. *Prehistorie malířského tvora. Výtvarné umění XVI*. Č. 8, 1966, s. 399.
[32] BREGANTOVÁ, Polana et al. *Dějiny českého výtvarného umění. [V] 1939/1958.* Vyd. 1. Praha: Academia, 2005, s. 152–153. ISBN 80-200-1390-3.
[33] CHALUPECKÝ, Jindřich. *Obrazy Františka Grosse.* Katalog výstavy. Galerie Josef R. Vilímek. Praha, 1942.
[34] KOTALÍK, Jiří. *František Gross.* 1. vyd. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1963, s. 14–16.
[35] BREGANTOVÁ, Polana et al. *Dějiny českého výtvarného umění. [V] 1939/1958.* Vyd. 1. Praha: Academia, 2005, s. 152–158. ISBN 80-200-1390-3.
[36] GROSS, František. *Deník* (nepublikovaný), zápis z 23. listopadu 1942.

5 Krajina

Krajina je námětem pro umění od samotného počátku především proto, kolika způsoby je možné ji ztvárnit. Můžeme namalovat reálnou krajinu, kdy se budeme snažit o co největší přiblížení k realitě, nebo se můžeme pokusit o expresivní krajinomalbu, se zaměřením na barevnost díla a projev emocí odrazující se v malbě. Možné je také zkoumat strukturu přírodnin, či přidávat strukturu, například písek či zeminu, do díla.

Anne Spirn, americká krajinná architektka ve své knize *The Language of Landscape* přirovnává krajinu ke knihám, promlouvající svým jazykem. Píše zde: *„Krajina byla prvotním obydlím: lidé se vyvíjeli vedle rostlin a zvířat, pod širým nebem, na zemi, poblíž vody. Každý si nese tento odkaz v těle a mysli. Lidé hmatali, viděli, slyšeli, cítili, chutnali, žili v krajině a tvarovali ji dříve, nežli měli jako živočišný druh vlastní slova k popisu toho, co dělali. Krajiny byly první lidské texty, čtené před vynálezem ostatních znaků a symbolů“.*[37]

5.1 Krajinomalba

Studijní kresby z cest, záznamy pro připomenutí si, kde se jaká událost stala, byly počátkem krajinomalby. V 17. století se zrodila krajinomalba jako samostatný žánr malířství. Krásu přírody představili holandští malíři, jako byl například Poussin či Lorrain. Použití krajiny bylo do té doby používáno jen do pozadí maleb, jako samostatného obdivuhodného estetického tématu.[38] Vrcholem krajinomalby se stali francouzští malíři malující realistické scenérie v 18. a 19. století. Ve 20. století se umělci již začali soustředit na atmosféru krajiny a pocity umělce. V krajinomalbě rozlišujeme dva přístupy malby, apollinský, neboli klasicistní, a dionýský, neboli romantický, uplatňující se hlavně v souvislosti s expresionismem. Apollinský způsob napodobující realitu, se však snažil také zobrazit vnitřní podobu krajiny, čímž zpochybňoval vše okolo, i sebe, umělci se soustřeďují na výrazové prostředky a vztahy mezi nimi. Dionýský způsob naopak nechal působit tvořivost umělce a měl zcela osvobozující složku, jedná se o divoký a pestrý projev umělce.

[37] SPIRN, Anne Whiston. *The language of Landscape.* New Haven and London: Yale University Press, 1998, s. 15.
[38] STIBRAL, Karel. *Proč je příroda krásná?: estetické vnímání přírody v novověku.* 1. vyd. Praha: Dokořán, 2005, s. 49. ISBN 80-7363-008-7.

Michel Foucault, francouzský filosof, psycholog a sociolog, tvrdí, že právě expresionismus je velmi významným uměleckým směrem, skvěle odrážející své nápady, potíže i kulturní formy 20. století.

Někteří malíři se často při krajinomalbě zaměřovali na oblohu, určující atmosféru celého díla, krajina je zde co možná nejméně. Těmto obrazům se říká *skyspace* či *cloudspace*, jako příklad můžeme uvést nejznámější dílo Vincenta van Gogha, *Hvězdnou noc*.[39]

5.2 Krajina jako námět pro výtvarnou výchovu

Předmět kreslení se rozvíjel již v 19. století, kdy však jeho náplní bylo spíše rýsování a překreslování určitých předloh, předmět kreslení byl přípravou pro budoucí řemesla žáků. Značně nízká kvalita předmětu kreslení v rakousko-uherské monarchii byla viditelná roku 1851 na Světové výstavě v Londýně, kdy nejvyšší úroveň měli po všech stránkách Francouzi. Díky tomu se však v roce 1869 stalo kreslení povinným předmětem.[40]Od počátku 20. století, se předmět kreslení zaměřoval na osobitost studentů, začalo se také pracovat s volným kreslením, a podle pedagoga Ladislava Blatného: *„…reforma přiblížila školu přírodě a životu“*.[41]

Námět krajiny se tedy začal velmi hojně používat, především při kresbě skutečnosti. Velký vliv měl volnočasový kroužek *Brtnických dětí* pod vedením výtvarného pedagoga Aloise Toufara (1919–1978). Tento zájmový kroužek inspiroval nejen pedagogy výtvarné výchovy, ale položil také základy pro volnočasovou aktivitu, jako samostatnou oborovou problematiku. Roku 1978 byla vydána kniha *Jak malovat krajinu* od výtvarného pedagoga, malíře a metodika výtvarných činností Jaroslava Brožka (1923–2019), vydána však pod jménem výtvarného pedagoga a malíře Josefa Hrona (1915–2006) z důvodu tehdejší situace na českém území. Tato publikace je dodnes velice využívána, a zůstává ojedinělým zdrojem pro krajinomalbu.[42]

[39] ŘEPA, Karel et al. *Krajina jako námět a médium ve výtvarné výchově.* I. vydání. Olomouc: INSEA, česká sekce mezinárodní společnosti pro výchovu uměním, 2020, s. 46-55. ISBN 978-80-904268-5-6.
[40] Tamtéž, s. 75–76.
[41] BLATNÝ, Ladislav. *Z historie výtvarné výchovy na českých školách*. Brno: Univerzita J. E. Purkyně, 1938, s. 61.
[42] ŘEPA, Karel et al. *Krajina jako námět a médium ve výtvarné výchově.* I. vydání. Olomouc: INSEA, česká sekce mezinárodní společnosti pro výchovu uměním, 2020, s. 88–89. ISBN 978-80-904268-5-6.

Roku 2001 byly po dlouholeté snaze výtvarných pedagogů schváleny Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy České republiky tzv. alternativní učební osnovy výtvarné výchovy. Díky tomu mohou v dnešní době pedagogové pracovat s více koncepcemi předmětu výtvarná výchova, zcela se tak posunulo chápání cílů a především rozvoj osobitosti studenta. Krajina se dá tedy zařadit do předmětu výtvarná výchova, jen je důležité zaměřit se na přínos pro studenty v daném úkolu.[43]

6 Průběh tvorby

Tématem mé bakalářské práce je malba noční krajiny, zabývala jsem se především barevností, kterou člověk ve tmě vidět nemůže, pocity prožívanými při tvorbě a při vzpomínání na určitá místa. Namalovala jsem tak sérii šesti maleb o rozměrech 100 × 120 cm na sololitové desky pod vedením prof. Františka Hodonského. Každá malba dostala jinou barevnost, vznikla tak série, která se vzájemně barevně doplňuje.

6.1 Vznik návrhů

Před samotnou tvorbou finálních maleb jsem při procházkách v krajině skicovala studie k obrazu přírodním uhlem na papír o rozměru A3, což bylo mým základem pro pozdější malbu. Vybírala jsem si místa, která pro mě mají citovou hodnotu, tedy například místa, cesty, kudy jsem jezdila vlakem do školy, krajinu poblíž naší vesnice, kde jsem vyrůstala a tak podobně. Myslím si, že tím, že tato určitá místa pro mě něco znamenají, se mi tvořilo mnohem lépe, díla vyjadřují emoce a mají pro mne hlubší význam, stejně tak jako díla od Vincenta van Gogha a například město, kde pobýval. Těmito konkrétními místy byla například vodní nádrž Lučina v Tachově, obec Částkov, Knížecí alej v Tachově, krajina pod zámkem Nečtiny a tak dále.

Po kresebných studiích jsem malovala akrylovými a temperovými barvami návrhy menších rozměrů, než byl poté závěrečný obraz, tedy o velikosti formátu A3 a A2. Rozvrhla jsem si tak barevnost a kompozici, podle které dále vznikly velkoformátové obrazy.

6.2 Vznik finální práce

Sololitové desky jsem nejprve natřela latexovým šepsem pro lepší propojení sololitu s malbou a také proto, aby se sololit příliš neprohýbal a byl tak pevnější. Do některých mých děl jsem v této fázi do latexového šepsu přidala také písek či hlínu, kvůli plastičnosti krajiny.

[43] ŘEPA, Karel et al. *Krajina jako námět a médium ve výtvarné výchově.* I. vydání. Olomouc: INSEA, česká sekce mezinárodní společnosti pro výchovu uměním, 2020, s. 88–89. ISBN 978-80-904268-5-6.

Poté jsem bílý latex přetřela velkým štětcem či válečkem s pestrou barvou, díky které jsem si určila, do jaké barvy budu ladit konečnou malbu. Každá malba má zcela záměrně odlišnou barevnost, abych poukázala na možnosti barevné škály. Malba noční krajiny totiž automaticky nemusí znamenat jen tmavé, nevýrazné barvy.

6.2.1 Podmalba

Nejvíce jsem si u malby pohrávala s nebem, kde jsem nechala vyniknout tahy štětcem a podmalovanou ústřední barvu. Při bližším prozkoumání je podmalba patrná, například v pozadí obrazu *Nečtiny* je viditelná jasně růžová barva, především v malovaném nebi. Také v obraze *Částkov,* můžeme zpozorovat jasně žlutou barvu. Z počátku jsem podmalbu dělala jednolitou čistou pestrou barvou, ale postupně jsem při dalších malbách podmalbu měnila. Někde jsem přidala velké množství vody, takže byla podmalba bez struktury a velmi jemná, u některé malby jsem naopak použila hrubý velký štětec a velké množství barvy, která vytvořila strukturu. Přes přidaný písek či hlínu do latexu jsem se štětcem s barvou jen lehce dotýkala, pro ještě větší umocnění prostoru a silnější vtáhnutí diváka do díla.

Po vytvoření podmalby následovala malba krajiny dle vybrané studie k obrazu, což byla má nejoblíbenější fáze. Vybrala jsem si velkoformátovou malbu pro lepší procítění a propojení se s dílem, protože se na velkém formátu mohu více uvolnit v ruce a malovat „celým tělem“.

6.2.2 Vzniklé obrazy

Jak už jsem zmínila výše, místa, která jsem si vybrala pro malbu, nejsou náhodná, ale jsou pro mne nabitá vzpomínkami. Například obraz *Nečtiny* jsem si vybrala proto, že jsme zde strávili se spolužáky ze střední umělecké školy týdenní povinný krajinářský kurz, kdy jsme pět dní neustále malovali okolní krajinu. A bylo to pro mne pět neuvěřitelně zábavných a zároveň pět náročných dní, kdy jsem se však naučila mnoho nového od našich pedagogů – umělců. Barevnost pro tento obraz jsem zvolila v tónech růžové, fialové až temně modré a černé. Není to náhodná volba barev, tmavé pozadí symbolizuje mé obavy ze začátku tohoto kurzu, v pozadí můžeme také vidět jemné stíny stromů, plnící stejnou funkci. Do popředí se přes fialovou a tmavě i světle modrou barvu dostává sytě růžová, kdy se z plenéru stala velká zábava, krásné dny a večery s přáteli, plné nových zkušeností a poznání. Vzpomínala jsem tedy na mé prožitky z tohoto místa, a pro umocnění vzpomínání jsem při malbě poslouchala hudbu z let, kdy jsem se v těchto místech pohybovala.

Obraz *Lučina* mající rudou ostrou barvu v kombinaci s klidnou modrou hladinou vody je místem procházek z dětství a výletů se školou. Lučina je vodní nádrž nacházející se několik kilometrů za Tachovem. Rudou barvu jako základ pro obraz jsem vybrala z důvodu kontrastu barev s jinak klidným pohledem na vodní nádrž, v reálném obraze fungující s klasickými odstíny zelené, hnědé a jednolité šedé barvy betonu. Rudá barva dodala obrazu dynamiku, stejně tak jako použil tuto barevnost Edvard Munch v obraze *Výkřik*.

Obraz *Částkov* nesměl v sérii maleb chybět, jelikož se jedná o vesnici, která se před pár lety stala mým domovem. Pozadí pro tento obraz jsem vybrala jasně žluté, které jsem poté přetřela velkým štětcem s tmavě hnědou barvou proti směru. Protože byl štětec hrubší, zanechal velké stopy, kterými žlutá barva prosvítá. Tento efekt vytváří pocit vanutí větru při přicházející bouřce. Na obloze plují zářivě žluté mraky, které bývají právě před letní bouřkou, zářící na zrovna zatažené obloze. Žlutá barva z mraků se odráží na jinak ne příliš výrazném poli, je možné zde také vidět vyryté cesty po traktoru. Topoly dostaly jasně modrou barvu s tahy fialové barvy vytvářející stíny. V obilí se promítají všechny možné barvy fungující v celém obraze s detaily bílé barvy. Do pozadí je schovaný horizont zabarvený do temně fialové barvy fungující s hnědou barvou na obloze. V okolí Částkova se nenachází žádné větší kopce, pominu-li Přimdu, ležící pár kilometrů za vesnicí.

Obraz *Modrá alej* vznikl jako upomínka na mé oblíbené procházky Alejí u minerálního pramene, nebo také nazývané Minerálky, z dětství, kudy jsme chodili na tehdy naší zahradu nedaleko této Aleje. Na tomto místě jsem se poprvé učila jezdit na kole, in-line bruslích a tak podobně, proto bylo pro mne důležité zařadit toto místo do série obrazů. Obraz *Modrá alej* vznikl jako poslední obraz ze série krajinomaleb, jsou zde vidět již odvážnější tahy velkým štětcem, také se zde opět objevuje použití zahradnického substrátu a písku. Celý obraz je laděný do modré barvy, vybrané z důvodu námětu obrazu, odehrávající se v Aleji u minerálního pramene. V pozadí můžeme vidět také protékající řeku Mži, které jsem však pro dynamičtější kompozici obrazu vytvořila prudší spád. V pozadí noční krajiny se jemně objevují stromy, za kterými prosvítá světle modrá barva nanášená zpočátku na celý obraz, jako v celé sérii maleb. Odvážila jsem se do stromů a řeky zasáhnout také škrabáním, vzniklým opačnou stranou štětce, chtěla jsem tak narušit nános barev ve velkých vrstvách a prosvětlit a provzdušnit tak obraz bez použití dalších barev.

Dalším obrazem je *Knížecí alej*, místo nacházející se opět v Tachově. Hlavním motivem tohoto obrazu je řeka Mže protékající celou Knížecí alejí. Řeka se klikatí krajinou,

venku se stmívá, ale v aleji je temněji než kdekoliv jinde, neboť se celá alej skrývá mezi mohutnými stromy. Barvy jsou laděné do hnědých odstínů, doplněných o zelenou, žlutou a oranžovou barvu. V obraze znovu využívám lehké škrabání opačnou stranou štětce a přidávám písek pro strukturu malby.

Obraz *Ke Světcům* je cesta, vedoucí od vodní nádrže Lučiny k Jízdárně Světce, nacházející se za Knížecí alejí. Toto místo je o mnoho divočejší, než udržovaná Knížecí alej. Stromy jsou zde polámané větrem, což je námětem tohoto obrazu. Obraz *Ke Světcům* má jako základ zelenou barvu, což je hlavní barva celého obrazu. Do pozadí jsem lehce utopila místní temný les, naopak polámaný strom jsem zdůraznila žlutou zářivou barvou. Celá malba je malovaná velkým štětcem pro dynamické vyjádření této krajiny.

Myslím si, že volba tématu byla správná, podařilo se mi procítit každý vzniklý obraz, také jsem u maleb prožívala *flow efekt*, tedy stav, kdy jsem neměla potřebu pít ani jíst, vypnula jsem hlavu a čistě jen malovala to, co jsem zrovna cítila při vzpomínkách na malovaná místa.

Díky této bakalářské práci jsem si mohla vyzkoušet malbu na velký formát, rozšířila jsem si své znalosti ohledně barev v umění, což je podle mě velmi podstatné ve výtvarném umění. Zpočátku mi připadalo jednoduché pozměnit barevnosti krajiny, když jsem však tvořila návrhy, zjistila jsem, že se nad barvami musím velmi zamýšlet. Přemýšlela jsem nad tím, jak vytvořit vhodné kontrasty barev, jak budu celý obraz ladit do jednotlivé barvy a především aby také barvy vyjadřovaly mé pocity z určité krajiny spojené s prožitky. Myslím si, že mne bakalářská práce velmi posunula v mé výtvarné tvorbě, nyní se chci zaměřovat na pocity a barvu jako na nejpodstatnější díl malby. U všech maleb jsem dokázala dosáhnout *flow efektu,* kdy jsem se věnovala opravdu jen výtvarně tvorbě, prožitkům na určitá malovaná místa umocněné poslechem hudby z té doby, ze které jsem měla vzpomínky. Myslím si, že se mi tak podařilo do obrazů dostat část sebe.

7 Didaktická část

Má práce byla především o mých vlastních pocitech, které jsem se snažila přenést do malby, stejně tak jsem se podle momentálních emocí snažila pracovat s barvami. Dle mého názoru je důležité dítěti na základní i střední škole, a o to více na základní umělecké škole, od samého začátku vysvětlovat, v čem má výtvarná tvorba svůj největší význam, čímž je prožitek z tvorby.

„Z výtvarného hlediska je prožitek zaměřen na skutečnou složku výtvarného zážitku a je pociťován plně „uvnitř sebe“.[44]

Podle Doc. PaedDr. Jana Slavíka, CSc. je cílem a hlavním prostředkem výtvarné výchovy rozvinutá výtvarná senzibilita, komplexní výtvarné myšlení a také bohatá fantazie.[45] Výtvarná činnost dítěte je mnohem přirozenější oproti dospělému člověku, jelikož své pocity projevuje bez utajování.[46] Podstatným faktorem při výtvarné činnosti dětí a dospívajících je to, co jim z výtvarné tvorby zůstává v mysli a osobnosti mladého člověka. Najde-li se pedagog, který nutí svého studenta tvořit výtvarné dílo jen kvůli soutěžím či výstavám, tedy nutí-li pedagog studenta tvořit jen to, co musí být k vnějšímu přijetí umění, bude pro něj výtvarná činnost překážkou při osvojování si řeči umění.[47]

Jaromír Uždil, český pedagog, básník a malíř rozděluje dětský výtvarný projev na dva základní typy, typ extrovertní a typ introvertní, které stanovil již Carl Gustav Jung při rozdělení psychologických typů. Extrovertní typ se snaží spíše o realistické zobrazení věcí s vytvořením důležitých a méně důležitých částí. Dále se snaží o objektivní zobrazení věcí, tedy proporcí, barevnosti a prostoru. Může nás však méně zaujmout z důvodu kresebného výrazu a obvyklé barevnosti. Pro introvertní typ je rozhodující zážitek založený především na emocích, téma dítěte je neobvyklé, proporce, barevnost a detaily nejsou

[44] SLAVÍK, Jan. *Umění zážitku, zážitek umění (teorie a praxe artefiletiky). I. díl.* Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2001, s. 282. ISBN 80-7290-066-8.
[45] HAZUKOVÁ, Helena a ŠAMŠULA, Pavel. *Didaktika výtvarné výchovy I / Helena Hazuková, Pavel Šamšula.* Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2005, s. 39. ISBN 80-7290-237-7.
[46] ŠAMÁNKOVÁ, Markéta. Diplomová práce: *Prožitek jako cesta k výtvarnému vyjádření.* Vedoucí práce: PaedDr. STADLEROVÁ, Hana Ph.D. 2011, s. 27. Masarykova univerzita v Brně: Pedagogická fakulta. Učitelství pro 1. stupeň ZŠ. Brno. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/tsfbu/Samankova_Text_DP.pdf
[47] HAZUKOVÁ, Helena a ŠAMŠULA, Pavel. *Didaktika výtvarné výchovy I / Helena Hazuková, Pavel Šamšula.* Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2005, s. 23–24. ISBN 80-7290-237-7.

podstatné. Podle Jaromíra Uždila se však můžeme sejít také s typy smíšenými, které ztěžují výzkum výtvarné tvorby.[48]

Výtvarné vnímání je důležitým faktorem tvorby, je také spojené s prožíváním, poznáváním a hodnocením. Výtvarná imaginace, tedy vnitřní činnost, je taktéž podmínkou výtvarné tvorby, je významnou rozvíjející aktivitou, je však nutné mít dostatek výtvarných zážitků a představ. Výtvarná tvorba, tedy vnější činnost, je seskupením poznání, prožívání skutečnosti, hodnocení a sebevyjádření. Tyto tři základní činnosti mohou pomoci při hledání optimálních podmínek pro úspěšné uskutečnění výtvarné činnosti a při vytváření výtvarných aktivit pro děti. Bohužel se v praxi využívá jen výtvarná tvorba, zapomíná se tedy na výtvarné vnímání a výtvarnou imaginaci. [49]

7.1 Příklad úkolu pro žáky SŠ

Mou bakalářskou práci bych mohla ve výuce uplatnit několika způsoby. Při prvním úkolu, kdy bych se žákům 2. nebo 3. ročníku střední školy, či lépe střední umělecké školy, pokusila ukázat další způsoby malby v barvách, rozdělila bych hodinu do tří částí. Pokud by to bylo možné, domluvila bych se na propojení tří vyučovacích hodin výtvarné výchovy jdoucích po sobě, není-li tak dáno v rozvrhu.

Prvních třicet minut bych využila pro výklad uměleckých směrů expresionismu a fauvismu, vysvětlila bych žákům myšlenky těchto uměleckých směrů, především co se týče přemýšlení nad použitím barev v obraze. Ústní projev bych propojila s promítající se prezentací, kde by byla napsaná stručná hesla, umělci a především jejich díla. Po krátké teorii by následovalo tři až pět reflektivních otázek, kterými bych se ujistila, že všichni studenti pochopili, o čem byla v hodině řeč. Reflektivní otázky by byly přibližně na 5 minut, podle situace bych si přizpůsobila formulaci otázek, kdyby bylo však málo času, některé otázky bych spojila.

Po teoretickém úvodu do tématu by následovala jednodušší výtvarná aktivita, pojmenovala bych ji „barevná škála“. Potřebné předměty pro tento úkol by byly tuše různých barev, maximálně však čtyři barvy, kelímek na vodu, klasická paleta, hadřík, štětce a karton formátu A2. Úkolem studentů by bylo vytvořit co největší paletu barev pomocí míchání vody s různými barvami tuše a míchání barev tuší samotných. Časový limit by byl 25 minut,

[48] Tamtéž, s. 123.
[49] HAZUKOVÁ, Helena a ŠAMŠULA, Pavel. *Didaktika výtvarné výchovy I / Helena Hazuková, Pavel Šamšula.* Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2005, s. 38. ISBN 80-7290-237-7.

předcházelo by 5 minut pro přípravu na aktivitu. Cílem je zaprvé rozmalování se před autorskou prací, která bude následovat, a především si uvědomit, jak funguje míchání barev a kolik odstínů barev jsme schopni vytvořit za krátkou chvíli. Opět by následovala krátká reflexe na 5 minut.

Materiál pro poslední aktivitu se nebude měnit, jen bych připsala dva formáty velikosti A3, a dále pokud by se studenti cítili jistěji v akrylových barvách, tak akrylové barvy. Poslední a hlavní aktivitou by byla barevná malba krajiny tuší či akrylovými barvami, u které bychom si vyzkoušeli změnu barev oproti realitě, vznikly by dvě malby na formát A3. Tuto aktivitu bychom mohli nazvat *Krajina ve dne a krajina v noci*. Mnou vybranou fotografii krajiny bych promítla na projektoru v učebně, pokud by nebyl čas pro malbu v plenéru. Nechtěla bych však, aby se studenti striktně drželi reálné fotografie, uvítala bych autorskou stylizaci krajiny. Fotografie by měla být spíše pomocná, aby si studenti nemuseli vymýšlet svou krajinu z hlavy, pokud by ovšem chtěli, byla bych ráda.

První malba by byla podle reálných odstínů barev, které každý známe. Druhá malba by však měla být naprosto v odlišných barvách, žáci by například mohli namalovat celou krajinu v rudých odstínech, či například vytvořit malbu v růžovo-fialových tónech. Myslím si, že barevnost druhé malby ovlivní ve velké míře jejich momentální nálada a pocity. Po malbě by následovalo několik reflektivních otázek, kde by mě zajímalo, jak se cítili u první a druhé malby, nebo také jestli jim úkol přišel náročný. Já osobně si myslím, že se najdou jedinci, pro které bude problém malovat v jiných než v reálných odstínech krajiny, i já jsem se s tímto problémem při návrzích mé bakalářské práce setkala.

Zde bych chtěla slyšet reflexi od všech studentů. Důležité jsou pro mne jejich pocity při samotné tvorbě, budu zjišťovat, jestli prožili flow-efekt, anebo jestli se na použití jiných než reálných barev krajiny museli natolik soustředit, že se nemohli dostatečně uvolnit. Časový limit pro tuto aktivitu bude 45 minut, tedy 20 minut na první malbu a 25 minut na druhou malbu, nebo podle možností studentů. 15 minut času bych věnovala poslední reflexi a 10 minut před přestávkou pro úklid výtvarných potřeb.

Při všech třech aktivitách bych dodržovala čas pro přestávky, aby byli žáci plně soustředěni. Také bych při druhé a třetí aktivitě studenty pravidelně obcházela kvůli případným potížím, před oběma aktivitami bych studenty požádala o klid a ticho ve třídě, aby se studenti mohli zcela vcítit do tvorby.

ZÁVĚR

V teoretické části jsem se měla věnovat především umělcům, kterými jsem se inspirovala, ve své bakalářské práci zmiňuji české i světové umělce. Věnovala jsem se také barvám ve výtvarném umění, krajině a krajinomalbě, kde jsem se soustředila na téma *Krajina ve výtvarném umění*, kde zmiňuji například používané publikace ve spojitosti s tímto tématem.

V přípravné fázi jsem měla vytvořit několik skic v černobílých i barevných verzích na menší formát, než byly namalované finální malby. Vytvořila jsem sedm maleb na sololitové desky formátu 100 × 120 cm na téma *Noční krajina,* jednu malbu jsme spolu s vedoucím práce Františkem Hodonským, prof. ak. mal., vyřadili ze série, jelikož byla oproti ostatním malbám příliš konkrétní. Druhou malbu vzniklou navíc oproti zadání bakalářské práce jsem do série zařadila, splňovala všechny mé podmínky vztahující se k celé sérii a doplňuje tak sérii maleb o další barevnou kombinaci. V příloze ukazuji všechny vytvořené studie, postup, jak vznikaly finální malby a samozřejmě také samotné finální malby i jejich detaily, jež jsou zajímavé díky přidávání struktury, tedy písku a hlíny.

RESUMÉ

Z původně pěti zadaných maleb vzniklo šest maleb noční krajiny na sololitové desky formátu 100 × 120 cm pod vedením Františka Hodonského, prof. ak. mal. Malby jsou vytvořeny jako série, kdy má každý obraz odlišnou barevnost, zásadní pro mne byla také samotná tvorba, tedy dosažení flow efektu, které jsem podpořila poslechem hudby z let, kdy jsem se v těchto místech pohybovala.

Zjistila jsem, jak důležité je přemýšlet nad použitím barev v obraze, v teoretické části jsem zkoumala myšlenky Paula Cézanna, George Seurata, Vincenta van Gogha či Paula Gauguina o tomto tématu, díky kterým mohly vzniknout umělecké směry zabývající se právě barvou, tedy hlavně expresionismus a fauvismus, o kterých píši v dalších kapitolách. Teoretickou část jsem věnovala také českým umělcům, kterými jsem se inspirovala, a tedy *Skupinou 42* tvořící spíše atmosféru velkoměst, významní pro mne však byli použitím barev při malbách nočního města. Ve své práci zmiňuji také téma krajiny a krajinomalby ve výtvarné výchově.

V didaktické části se zaměřuji na téma prožitek ve výtvarné výchově, připojuji také zadání úkolu k tématu mé bakalářské práce pro střední školy, jež dělím na tři části, teoretickou, poté přípravu k hlavnímu výtvarnému úkolu v podobě malování tuší v co nejvíce možných odstínech barev. Poslední částí je malba tuší či akrylem krajiny nejprve ve skutečné barevnosti a poté v expresivní rovině. Součástí každého úkolu jsou také reflektivní otázky, které jsou nedílnou součástí předmětu výtvarná výchova.

RESUMÉ – ENGLISH

From the original five paintings I created six paintings of night landscapes on hardboards format 100 × 120 cm under the guidance of prof. ak. mal František Hodonský. The paintings are created as a series, where each painting has different diversity of colors, it was also important for me to create, consequently achieve of flow effect, which I supported by listening to music from the years when I moved to this places from the paintings.

I found out how important the using of the colours in the painting is. In the theoretical part of my thesis, I have focused of the thoughs of Paula Cézanne, George Seurat, Vincent van Gogh or Paula Gauguin reflecting this theme. Thanks to them, the artistic movement as the expressionism and fauvism, focused on colours and their meaning, could have been created. The other part of the theoretical research is based on the work of Czech artists I was inspired by. *Skupina 42 (The Group 42)* was important to me because of their using of the colours of the night landscape although they focused more to the city. In my thesis, I also mention the theme of landscape and its painting in the art lessons.

In the didactic part, I focused on the feelings during the painting of the landscape. I have suggested a task connected with the theme of my thesis for the high school lessons. The task is divided into three parts: theoretical, preparation based on mixing the palette of colours of ink and the painting itself. Each part should also included the reflective questions, being an important part of the art-focused education.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A INTERNETOVÝCH ZDROJŮ

BLÁHA, Jaroslav. *Výtvarné umění a hudba. Tvar, prostor a čas I/1.* Praha: Togga, 2013, s. 77–79. Musica viva. ISBN 978-80-87258-69-9.

BLATNÝ, Ladislav. *Z historie výtvarné výchovy na českých školách.* Brno: Univerzita J. E. Purkyně, 1938, s. 61.

BREGANTOVÁ, Polana et al. *Dějiny českého výtvarného umění. [V] 1939/1958.* Vyd. 1. Praha: Academia, 2005, s. 152–158. ISBN 80-200-1390-3.

BROŽKOVÁ, Ivana. *Dobrodružství barvy.* 1. vyd. Praha: SPN, 1983, s. 242–253. Pomocné knihy pro žáky.

GAUGUIN, Paul. *Noa Noa*. Přeložil Josef MAREK. Praha: Otakar Štorch-Marien, 1919, s. 22. Aventinum.

GOMPERTZ, Will. *Na co se to vlastně díváme?: 150 let moderního umění v cuku letu.* Přeložil ŠENKYŘÍK, Ladislav. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2014, s. 65–68. ISBN 978-80-7422-300-6.

GROSS, František. *Deník* (nepublikovaný), zápis z 23. listopadu 1942.

HAZUKOVÁ, Helena a ŠAMŠULA, Pavel. *Didaktika výtvarné výchovy I* / Helena Hazuková, Pavel Šamšula. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2005, s. 39. ISBN 80-7290-237-7.

HUDEČEK, František. *Prehistorie malířského tvora.* Výtvarné umění XVI. Č. 8, 1966, s. 399.

CHALUPECKÝ, Jindřich. *Obrazy Františka Grosse*. Katalog výstavy. Galerie Josef R. Vilímek. Praha, 1942.

INGLES, Elizabeth*. Munch: 1863-1944.* Přeložil Milan LŽIČKA. Praha: Knižní klub, 2013, s. 54. ISBN 978-80-242-3932-3.

KOTALÍK, Jiří. *František Gross.* 1. vyd. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1963, s. 14–16.

KOTALÍK, Jiří. *Václav Špála*. Praha: Odeon, 1972, s. 35.

KULKA, Jiří. *Psychologie umění: obecné základy.* 1. vyd. Praha: SPN, 1991, s. 215–216. Učebnice pro vysoké školy. ISBN 80-04-23694-4.

K věci, *Volné směry XXVI*, 1928–29, s. 1.

MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění.* Třetí, rozšířené vydání. Brno: Barrister & Principal, 2014, s. 275–279. ISBN 978-80-7485-030-1.

NÁRODNÍ GALERIE. *Sbírka moderního a současného umění,* KNÍŽÁK, Milan et al. *Mezinárodní umění.* V Praze: Národní galerie, 2011, s. 41. ISBN 978-80-7035-475-9.

PAVEL, Jakub. *Dějiny umění v Československu: stavitelství, sochařství, malířství.* Praha: Práce, 1971, s. 193. Kotva.

PHILLIPS, Sam. *–ismy*. V Praze: Slovart, 2013, s. 34-35. ISBN 978-80-7391-762-3.

PEŠAT, Zdeněk a PETROVÁ, Eva. *Skupina 42: antologie*. Brno: Atlantis, 2000, s. 35. České moderny. ISBN 80-7108-209-0.

PLESKOTOVÁ, Petra. *Svět barev: Pro čtenáře od 12 let*. Praha: Albatros, 1987.

Rukopis T2760, archivy Munchova muzea, s. 44. Cituje Heller, op. cit., s. 76.

ŘEPA, Karel et al. *Krajina jako námět a médium ve výtvarné výchově*. I. vydání. Olomouc: INSEA, česká sekce mezinárodní společnosti pro výchovu uměním, 2020, s. 46–55. ISBN 978-80-904268-5-6.

SLAVÍK, Jan. *Umění zážitku, zážitek umění* (teorie a praxe artefiletiky). I. díl. Praha: Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, 2001, 282 s. ISBN 80-7290-066-8.

SPALOVÁ, Olga. *Malá světová obrazárna.* Praha: Svoboda, 1971, s. 192–195.

SPIRN, Anne Whiston. *The language of Landscape.* New Haven and London: Yale University Press, 1998, s. 15.

STIBRAL, Karel. *Proč je příroda krásná?: estetické vnímání přírody v novověku.* 1. vyd. Praha: Dokořán, 2005, s. 49. ISBN 80-7363-008-7.

ŠAMÁNKOVÁ, Markéta. Diplomová práce: *Prožitek jako cesta k výtvarnému vyjádření.* Vedoucí práce: PaedDr. STADLEROVÁ, Hana Ph.D. 2011, s. 27. Masarykova univerzita v Brně: Pedagogická fakulta. Učitelství pro 1. stupeň ZŠ. Brno. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/tsfbu/Samankova_Text_DP.pdf

TRIADÓ TUR, Jean-Ramón et al. *Gauguin, Géniové umění.* Přeložila Kateřina RADILOVÁ. Praha: SUN, s. r. o, 2010, s. 21–23. ISBN 978-80-7371-262-4.

ULRICH, Gerhard. *Malé dějiny malířství.* Praha: Orbis, 1971, s. 154–163.

OBRÁZKY

Obrázek 1 – Paul Cézanne, *Hora Sainte-Victoire,* 1895
Dostupné z: https://www.slavneobrazy.cz/cezanne-paul-hora-sainte-victoire-ido-13497

Obrázek 2 – Vincent van Gogh, *Havrani nad žitným polem,* 1890
Dostupné z: https://www.slavneobrazy.cz/gogh-vincent-van-pole-s-havrany-ido-1680

Obrázek 3 – Ernst Ludwig Kirchner, *Autoportrét vojáka,* 1915
Dostupné z: https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:Kirchner_-_Selbstbildnis_als_Soldat.jpg

Obrázek 4 – Oskar Kokoschka, *Hrající si děti,* 1909
Dostupné z: https://www.artsy.net/artwork/oskar-kokoschka-children-playing

Obrázek 5 - Edvard Munch, *Výkřik,* 1893
Dostupné z: https://ct24.ceskatelevize.cz/veda/2099507-oblak-na-slavnem-obrazu-vykrik-opravdu-existoval-dokazuje-vyzkum

Obrázek 6 – Henri Matisse, *Červený pokoj,* 1908
Dostupné z: https://fineartamerica.com/featured/matisse-henri-the-red-room-harmony-in-red-hermitage-museum.html

Obrázek 7 – Václav Špála, *U řeky - Vltava u červené,* 1927
Dostupné z: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_11273

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1 – Paul Cézanne, *Hora Sainte-Victoire,* 1895 7
Obrázek 2 – Vincent van Gogh, *Havrani nad žitným polem,* 1890 8
Obrázek 3 – Ernst Ludwig Kirchner, *Autoportrét vojáka,* 1915 11
Obrázek 4 – Oskar Kokoschka, *Hrající si děti,* 1909 12
Obrázek 5 – Edvard Munch, *Výkřik,* 1893 13
Obrázek 6 – Henri Matisse, *Červený pokoj,* 1908 14
Obrázek 7 – Václav Špála, *U řeky - Vltava u červené,* 1927 16

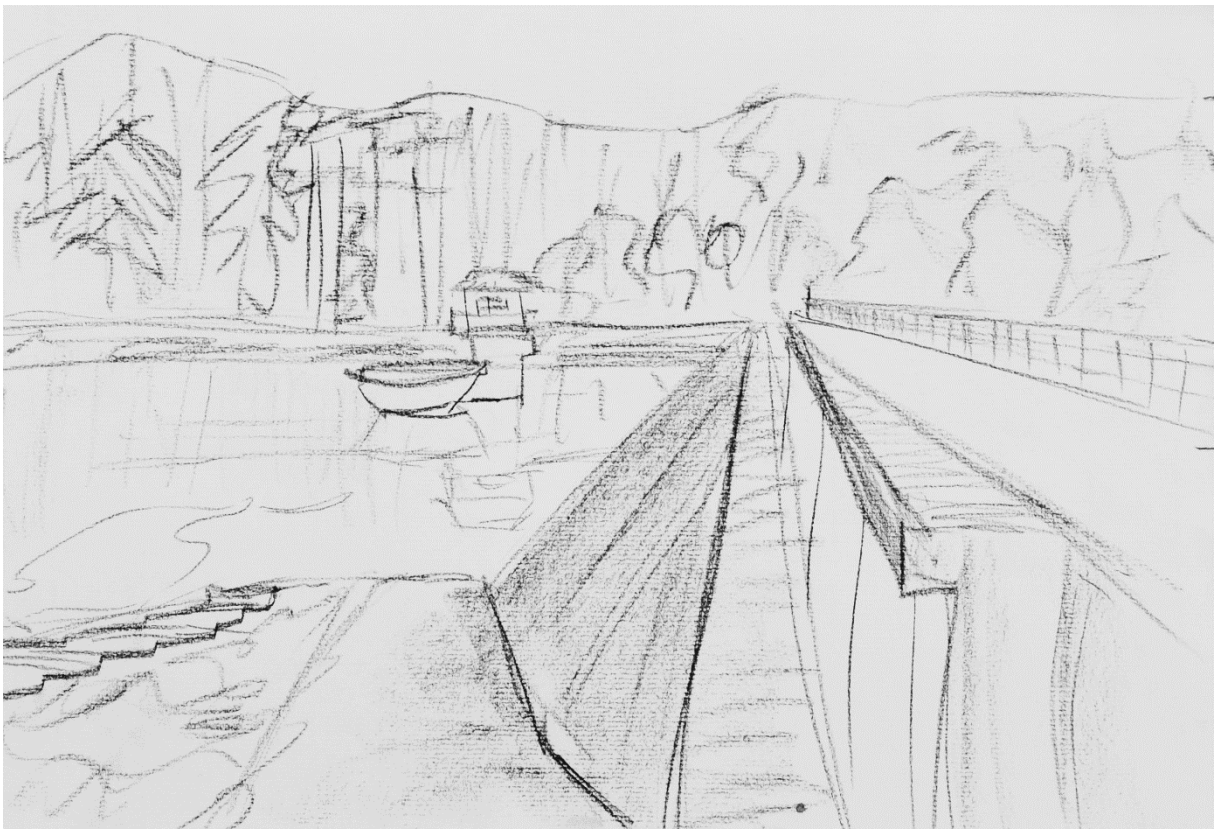
SEZNAM PŘÍLOH

Příloha 1 – návrh uhlem 36
Příloha 2 – návrh uhlem 36
Příloha 3 – návrh uhlem 37
Příloha 4 – návrh uhlem 37
Příloha 5 – návrh uhlem 38
Příloha 6 - zkouška struktur - zemina, písek, perlit s akrylovou barvou 38
Příloha 7 – barevný návrh, akryl 39
Příloha 8 – barevný návrh, tempera 39
Příloha 9 – barevný návrh, akryl 40
Příloha 10 – barevný návrh, akryl 40
Příloha 11 – barevný návrh, tempera 41
Příloha 12 – barevný návrh, tempera 41
Příloha 13 – barevný návrh, akryl 42
Příloha 14 – barevný návrh, akryl 42
Příloha 15 – barevný návrh, akryl 43
Příloha 16 – barevný návrh, akryl a metalická barva 43
Příloha 17 – barevný návrh, akryl 44
Příloha 18 – barevný návrh, akryl 44
Příloha 19 – průběh finální malby Nečtiny 45
Příloha 20 – průběh finální malby Nečtiny 45
Příloha 21 – průběh finální malby Nečtiny 46
Příloha 22 – průběh finální malby Nečtiny 46
Příloha 23 - průběh finální malby Nečtiny 47
Příloha 24 – Nečtiny, akryl na sololitové desce, 100 × 120 cm 48
Příloha 25 – detail malby Nečtiny 48
Příloha 26 – detail malby Nečtiny 49
Příloha 27 – detail malby Nečtiny 49
Příloha 28 – Lučina, akryl na sololitové desce, 100 × 120 cm 50
Příloha 29 – detail malby Lučina 50
Příloha 30 – Částkov, akryl na sololitové desce, 100 × 120 cm 51
Příloha 31 – detail malby Částkov 51
Příloha 32 – Modrá alej, akryl na sololitové desce, 100 × 120 cm 52
Příloha 33 – detail malby Modrá alej 52
Příloha 34 – Knížecí alej, akryl na sololitové desce, 100 × 120 cm 53
Příloha 35 – detail malby Knížecí alej 53

Příloha 36 – Ke Světcům, akryl na sololitové desce, 100 × 120 cm 54
Příloha 37 – detail malby Ke Světcům..... 54

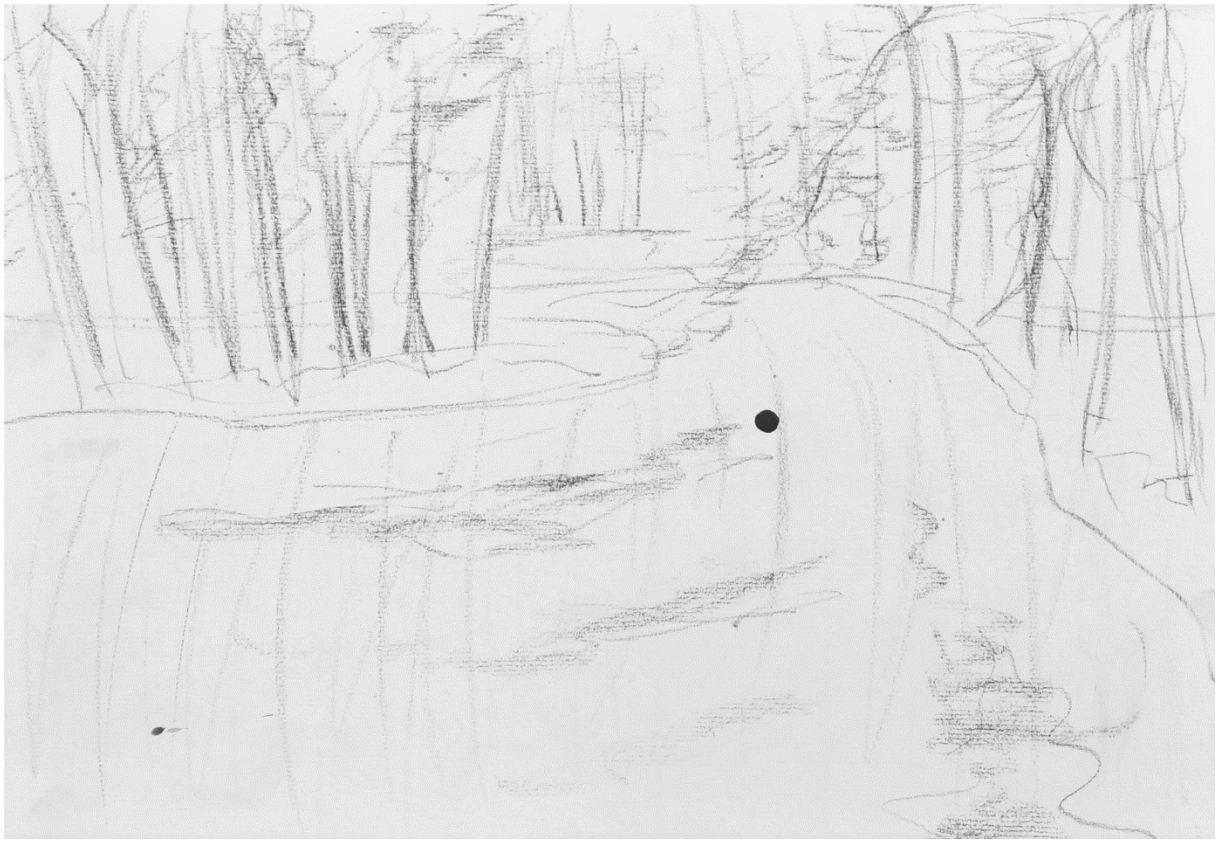
PŘÍLOHY

Příloha 1 – studie uhlem



Příloha 2 – studie uhlem

Příloha 3 – studie uhlem



Příloha 4 – studie uhlem

Příloha 5 – studie uhlem

Příloha 6 – zkouška struktur - zemina, písek, perlit s akrylovou barvou

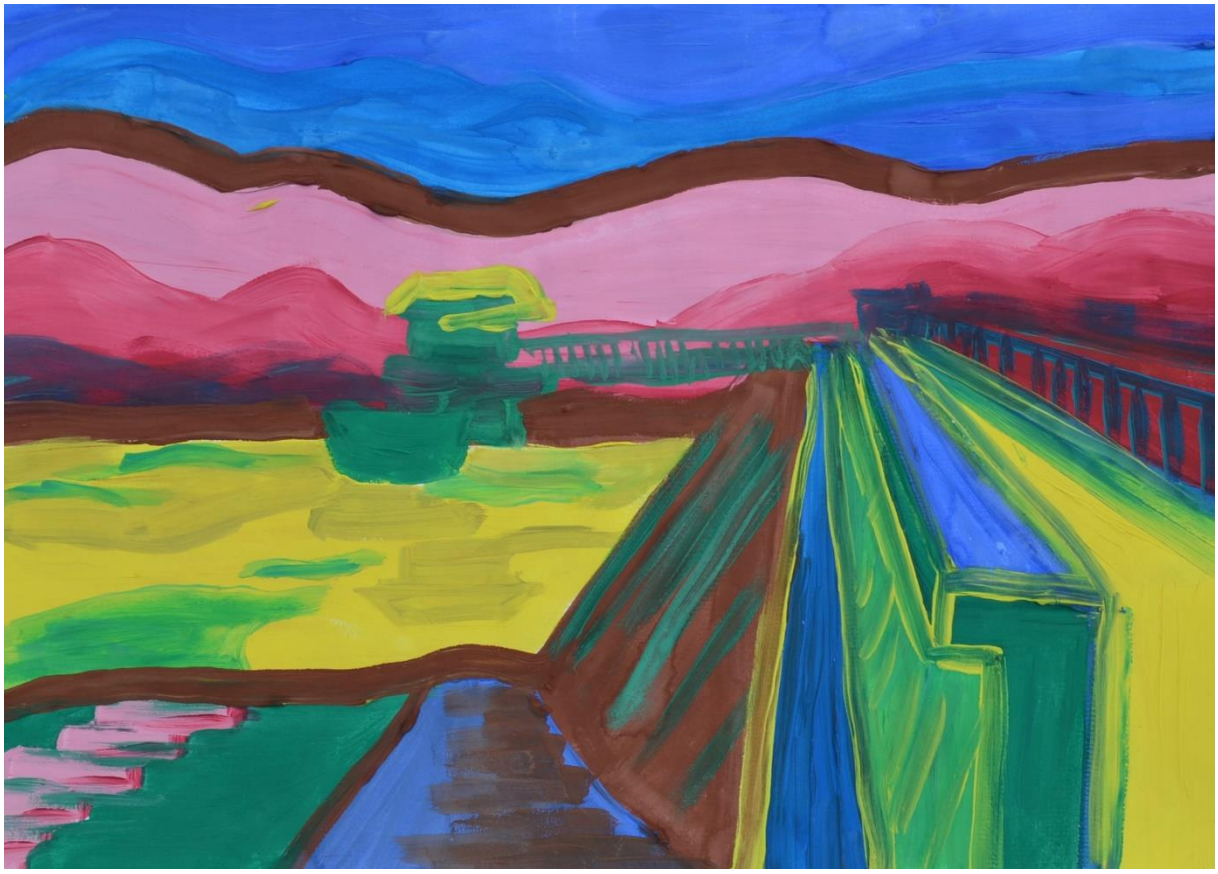
Příloha 7 – barevná studie, akryl

Příloha 8 – barevná studie, tempera

Příloha 9 – barevná studie, akryl

Příloha 10 – barevná studie, akryl

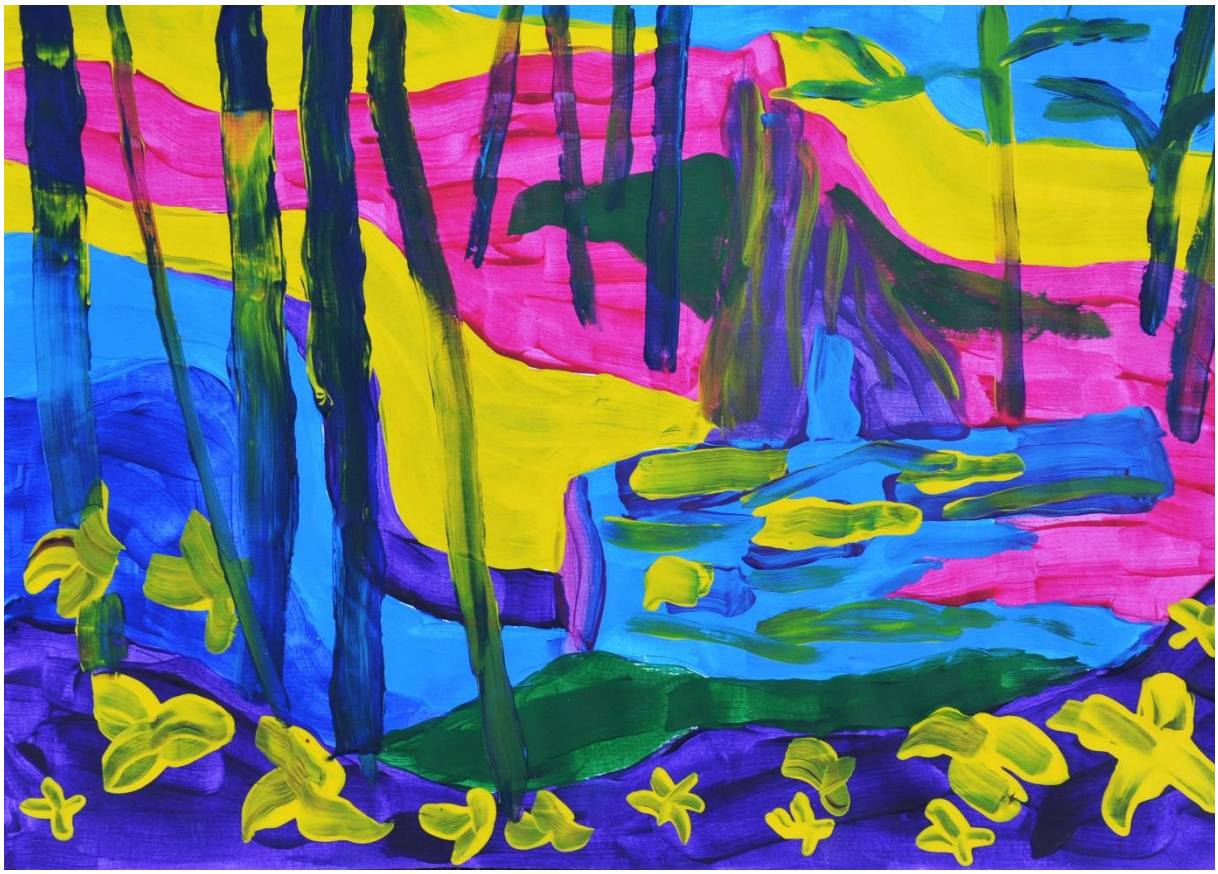
Příloha 11 – barevná studie, tempera



Příloha 12 – barevná studie, tempera

Příloha 13 – barevná studie, akryl

Příloha 14 – barevná studie, akryl



Příloha 15 – barevná studie, akryl

Příloha 16 – barevná studie, akryl a metalická barva

Příloha 17 – barevná studie, akryl

Příloha 18 – barevná studie, akryl

Příloha 19 – průběh finální malby Nečtiny

Příloha 20 – průběh finální malby Nečtiny

Příloha 21 – průběh finální malby Nečtiny

Příloha 22 – průběh finální malby Nečtiny

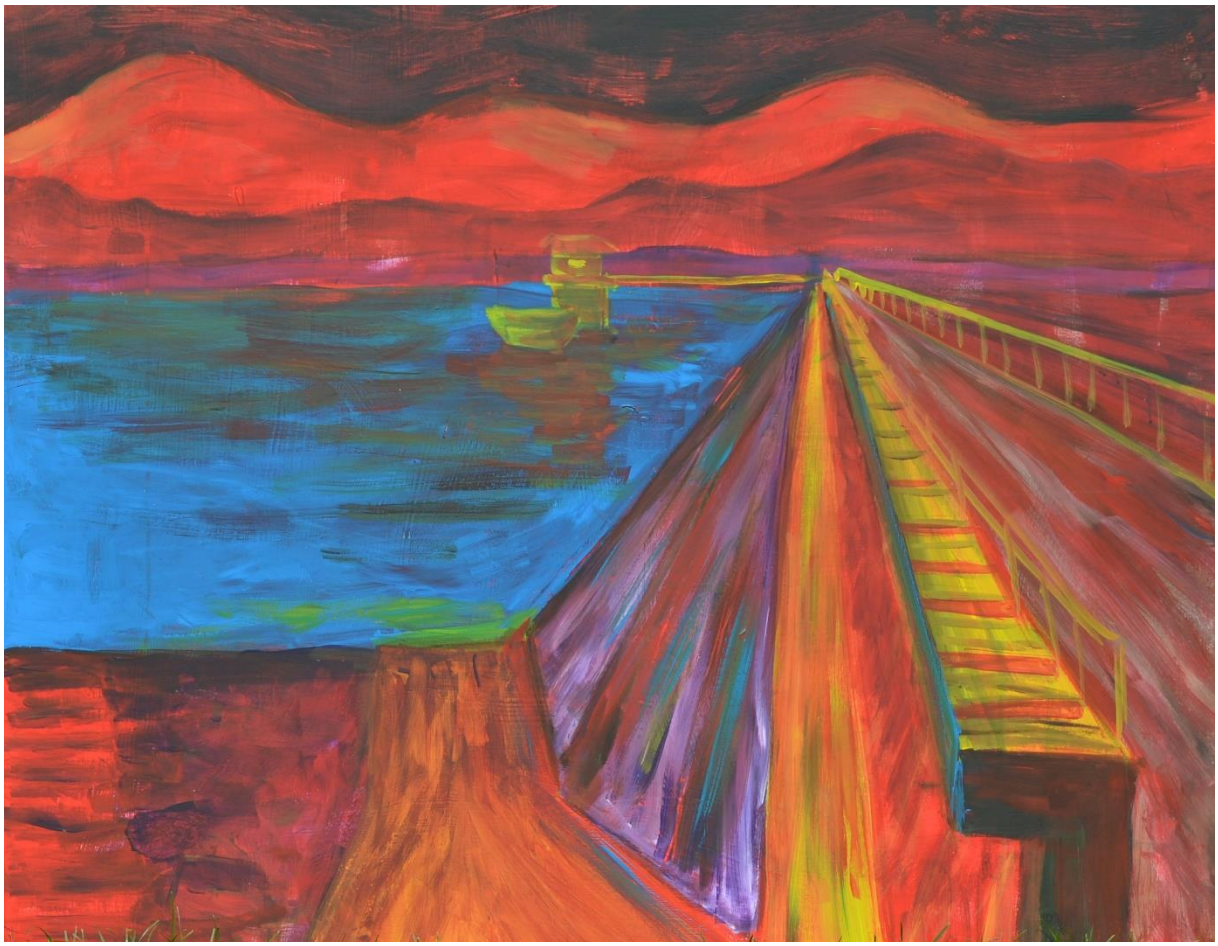
Příloha 23 – průběh finální malby Nečtiny

Příloha 24 – Nečtiny, akryl na sololitové desce, 100 × 120 cm

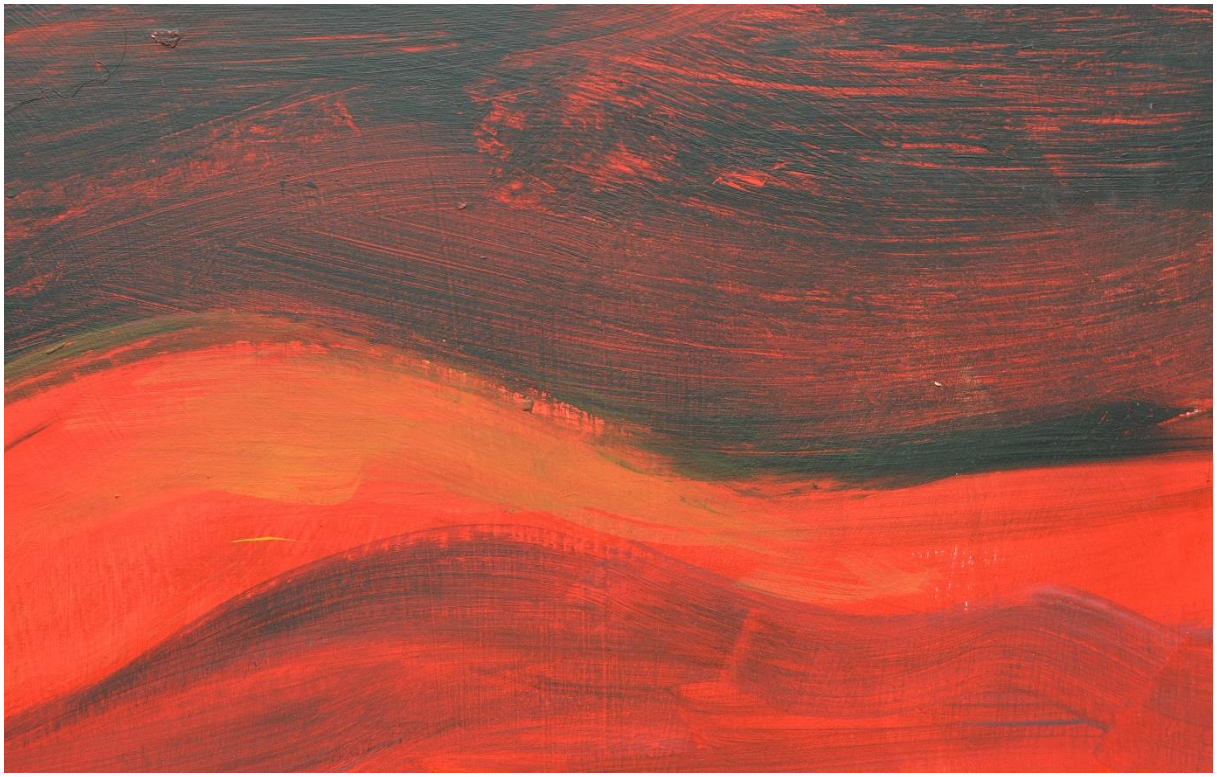
Příloha 25 – detail malby Nečtiny

Příloha 26 – detail malby Nečtiny

Příloha 27 – detail malby Nečtiny



Příloha 28 – Lučina, akryl na sololitové desce, 100 × 120 cm

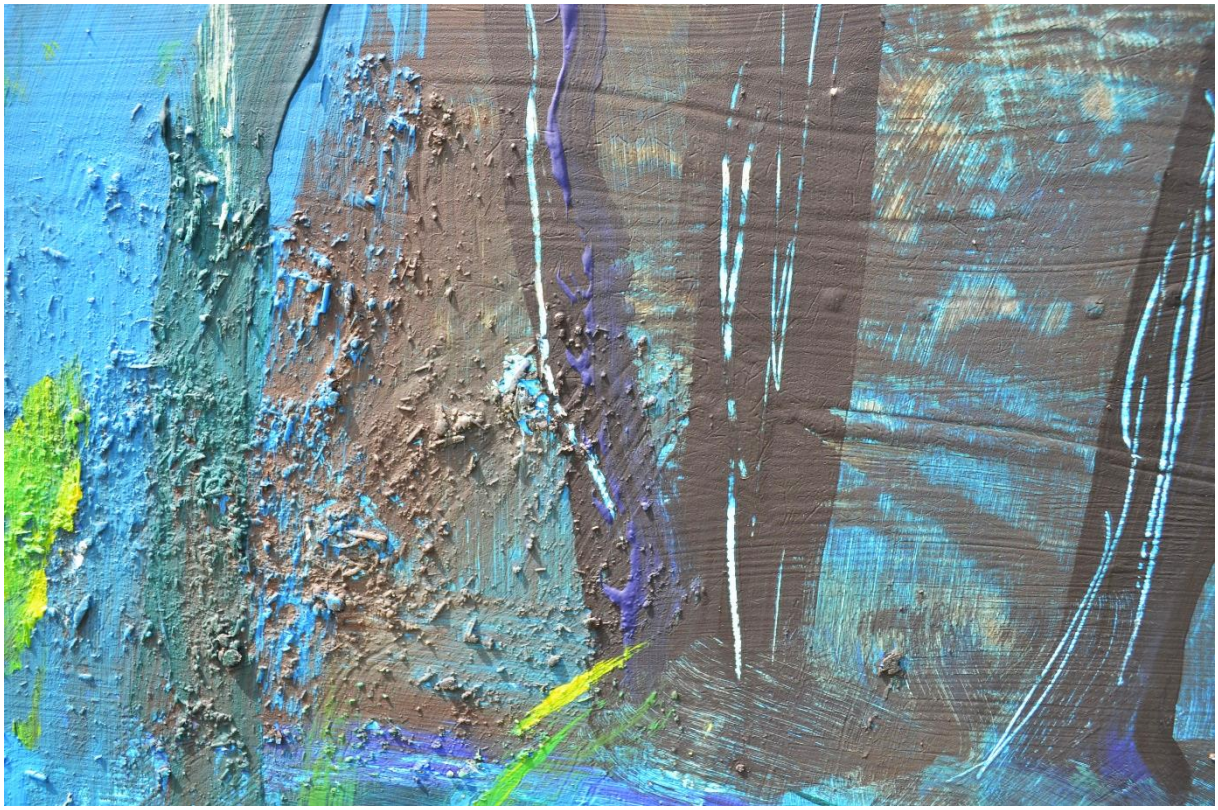


Příloha 29 – detail malby Lučina

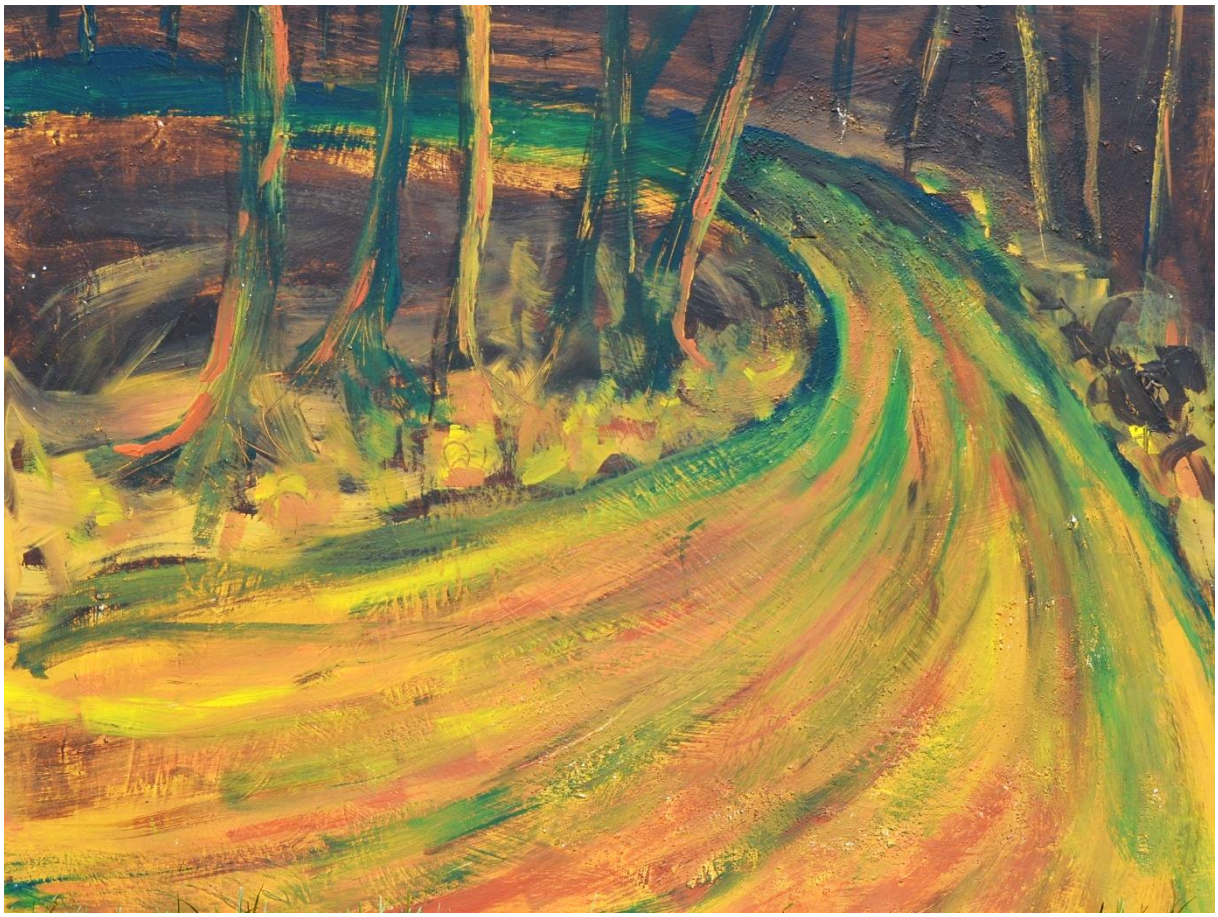
Příloha 30 – Částkov, akryl na sololitové desce, 100 × 120 cm

Příloha 31 – detail malby Částkov

Příloha 32 – Modrá alej, akryl na sololitové desce, 100 × 120 cm



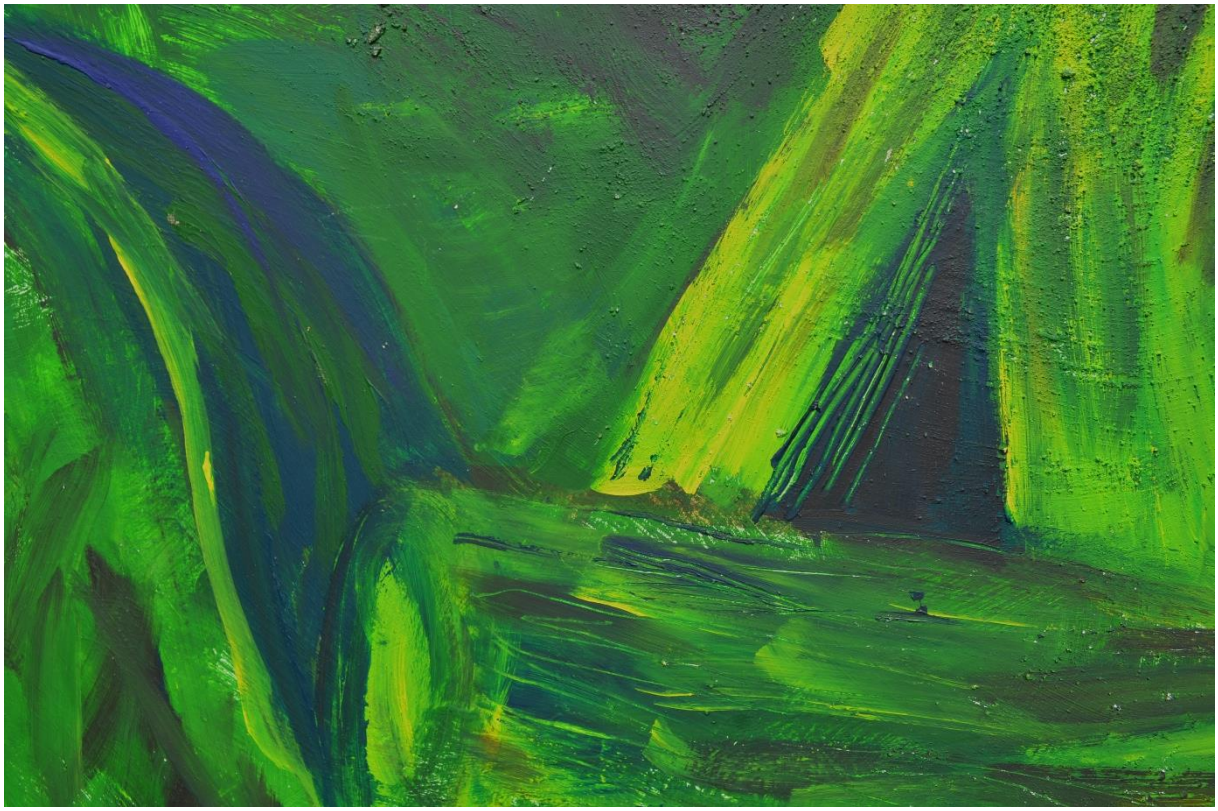
Příloha 33 – detail malby Modrá alej



Příloha 34 – Knížecí alej, akryl na sololitové desce, 100 × 120 cm

Příloha 35 – detail malby Knížecí alej

Příloha 36 – Ke Světcům, akryl na sololitové desce, 100 × 120 cm



Příloha 37 – detail malby Ke Světcům