



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy

Diplomová práce

Práce s texturou v experimentálních výtvarných
činnostech na 1. stupni ZŠ

Working with Texture in Experimental Art Activities
at Primary School

Vypracovala: Tereza Míková
Vedoucí práce: Mgr. Karel Řepa, Ph.D.

České Budějovice 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses. cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne

.....

Podpis studentky

Poděkování

Ráda bych poděkovala Mgr. Karlu Řepovi, Ph.D. za cenné rady, věcné připomínky a vstřícnost při konzultacích a vypracování diplomové práce. Mé poděkování patří také žákům 5. ročníku ZŠ Matice školské za účast na realizaci projektu. V neposlední řadě chci poděkovat mým nejbližším za jejich podporu v průběhu psaní této práce i během celého studia.

Abstrakt

Předkládaná teoreticko-projektová práce se zabývá povrchovými kvalitami objektů ve výtvarné tvorbě a jejich využitím v předmětu výtvarná výchova. Teoretická část se zaměřuje na obecný vhled do problematiky a předkládá konkrétní příklady práce s texturou ve volné, užitě a architektonické tvorbě. Dále analyzuje několik příkladů lekcí z oborových didaktik zaměřených na využití textury ve výtvarných činnostech.

Projektová část této práce rozpracovává sedm logicky návazných lekcí výtvarné výchovy, řešících téma textury formou experimentálních činností vhodných pro 1. stupeň základních škol.

Klíčová slova: textura, povrch, smyslové vnímání, světlo a stín, projektové vyučování, metodická řada, výtvarná výchova.

MÍKOVÁ, Tereza. *Práce s texturou v experimentálních výtvarných činnostech na 1. stupni ZŠ*. České Budějovice, 2019. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Vedoucí práce Mgr. Karel Řepa, Ph.D.

Abstract

This theoretical project-based thesis focuses on surface quality of art objects in the field of artwork. The theoretical section provides general insight into the problematics and it also offers concrete examples of artistic and architectural creations where texture serves an important role. It further introduces and elaborates a few instances of art lessons from special didactics focusing on texture utilization in its artistic activities.

The project section of the thesis contains seven logically systematized art lessons which utilize various forms of experimental activities dealing with the subject of texture suitable for the primary school children.

Key words: texture, surface, sensory perception, light and shadow, project-based learning, methodical art series, art education.

Obsah

Úvod.....	8
I. Teoretická část	10
1 Textura jako povrchová vlastnost výtvarných medií.....	11
1.1 Vymezení pojmů struktura a textura a jejich vzájemné prolínání	13
1.2 Textury objektů z hlediska smyslové percepce.....	15
1.3 Textura jako výrazové specifikum tradičních výtvarných materiálů	17
2 Práce s texturou jako výrazovým prostředkem v dějinách výtvarné kultury ..	21
2.1 Povrchové vlastnosti materiálů jako přidaná hodnota výtvarného díla ...	21
2.2 Textura jako autonomní výtvarné médium.....	24
2.3 Role textury v grafických technikách a frotáži	29
2.4 Textura v architektuře.....	33
3 Využití textury ve výtvarných činnostech na 1. stupni ZŠ	38
3.1 Práce s texturou v experimentálních a jiných činnostech	38
3.2 Tvůrčí práce s texturou v oborových metodikách.....	41
4 Výtvarně projektové vyučování na 1. st. ZŠ.....	47
4.1 Výhody a nevýhody výtvarně projektového vyučování.....	48
4.2 Výtvarné řady	49
4.2.1 Příprava výtvarné řady	51
I. Projektová část.....	52
5 Metodická řada „Povrch není povrchní“	53
5.1 Organizace a příprava metodické řady.....	54
5.2 Realizace metodické řady.....	55
5.2.1 Úvodní lekce – Poznávání textury třemi smysly	55
5.2.2 Lekce druhá – Svět bez barev	57
5.2.3 Lekce třetí – Jeden obraz tisíckrát jinak.....	59

5.2.4	Lekce čtvrtá – Zkoumáme povrchy polem nás	59
5.2.5	Lekce pátá – Frotážové mapy Českých Budějovic	60
5.2.6	Lekce šestá – Vytváříme vlastní texturu	61
5.2.7	Lekce sedmá – Otisky textur	62
5.3	Zhodnocení průběhu realizace výtvarné řady	64
	Závěr	66
	Seznam použitých zdrojů	67
	Seznam příloh	72
	Přílohy	73
	Zdroje příloh	122

Úvod

Textura, povrchová kvalita objektů kolem nás, je předmětem našeho každodenního vnímání. Jak v běžném životě, tak i ve výtvarném umění plní významnou roli – ovlivňuje vnější charakter předmětů. Zároveň nám umožňuje vnímat svět živěji. Obecně známá přísloví říkají: „Nesud' knihu podle obalu, nehodnot' člověka podle vzhledu“. Vnímání ryze vnějšího vzhledu se může zdát povrchní, avšak ani přehlížení vnější krásy přírody nebo lidských výtvarů není správné. Krása povrchů, dokonalá souhra jejich tvarů, je nepopsatelná. Rovněž schopnost člověka nechat se přírodou či vlastní fantazií inspirovat a záměrně tak vytvářet jedinečné povrchy obrazů, soch či užitého umění dokazuje, že textura má v životě člověka podstatné místo.

V této diplomové práci bude téma textury předmětem zkoumání po stránce teoretické – z hlediska povrchových kvalit předmětů, jejich způsobů vnímání a uplatnění v umělecké tvorbě. V neposlední řadě těchto poznatků využijeme v konkrétních výtvarných lekcích, kde budeme zkoumat využití textury jako funkčního námětu a média pro realizaci výtvarných aktivit.

V teoretické části se budeme věnovat obecnému vhledu do problematiky textury ve výtvarném umění. Popíšeme si důležitost povrchového profilu jako jednoho z výrazových prostředků uměleckých děl. K bližšímu porozumění tématu si vymezíme pojem textura na základě několika odborně-terminologických výkladů a zároveň si vysvětlíme obsahové propojení s pojmem struktura. Po základním tematickém vhledu se zaměříme na oblast výtvarného umění a architektury, kde se konkrétními příklady pokusíme potvrdit estetickou účinnost textury v historické i současné tvorbě. Poslední dvě kapitoly teoretické části rozpracují konkrétní příklady využití textury ve výtvarných činnostech a obecným seznámením se s projektovými metodami budou sloužit jako vhodný podklad pro následnou tvorbu vlastní metodické řady.

V praktické části diplomové práce si představíme metodickou řadu s názvem „Povrch není povrchní“ realizovanou v páté třídě ZŠ Matice školské v Českých Budějovicích. Sedm logicky návazných lekcí této řady je sestaveno s cílem hlubšího proniknutí do „světa textur“. Skrze několik poznávacích i tvořivých, experimentálně zaměřených aktivit se pokusíme o rozvoj estetického citění žáků a výtvarnou kultivaci jejich osobností. V první části této řady se budeme zabývat smyslovým vnímáním předmětů, působením světla na jejich

nerovnosti a vlivem plastičnosti povrchu na výsledný obraz. V druhé části se zaměříme na tvořivou činnost žáků, při které budou pracovat s texturou předmětů v několika výtvarných technikách – frotáž, tvorba plastického povrchu a přímý otisk.

Je důležité zmínit, že smyslem této diplomové práce není kompletní obsáhnutí tématu textury v rámci dějin výtvarné kultury ani rozbor povrchů z hlediska materiálového složení hmoty. Cílem práce je představit čtenářům téma textury jako specifickou kvalitu vnější formy výtvarných děl a potvrdit její estetickou účinnost v umělecké tvorbě. Současně si práce klade za cíl v řadě výtvarných lekcí přiblížit téma textury žákům mladšího školního věku.

I. Teoretická část

1 Textura jako povrchová vlastnost výtvarných medií

Umění je prostředkem vnímání okolního světa, poznávání neznámého, nástroj k objevování nových souvislostí. Vnímáním přírody a předmětů vytvořených člověkem v našem bezprostředním okolí obohacujeme náš život po všech stránkách. Může to být nově postavený dům, socha uprostřed náměstí, obrazy v galerii, strom rostoucí na naší zahradě nebo nově ušité šaty. Tyto obrazy, postřehnuté naším okem, primárně vnímáme z povrchového hlediska tak, jak je vidíme. Spojujeme si je s našimi předchozími zkušenostmi a vytváříme si celkový obraz vnímaného. Povrch je však vždy první věc, která na naše smysly působí. V této části se podíváme na texturu povrchů jako viditelnou vrstvu objektů kolem nás a jako jeden ze základních vyjadřovacích prostředků výtvarných medií.

Téma textury ve výtvarném umění je velice obsáhlé. Každý objekt kolem nás se navenek vyznačuje určitými povrchovými vlastnostmi zahrnujícími rozmanité druhy členitostí či nerovností. Ve výtvarném umění jsou právě tyto nerovnosti velmi zásadní, i když z prvotního hlediska nejsou příliš zohledňovány a doceňovány. Ať už jde o druh materiálu, ze kterého dílo vzniká, o jeho texturu mající vliv na vnější vzhled nebo plastičnost barev a jiných hmot nanášených na podklad. Každá nepatrná prostorovost povrchů působí jako jeden ze zásadních činitelů při jejich vizuální percepci.

„Povrchy odhalují tolik. Významní malíři odkrývají mnohé o své práci a sami o sobě. Jejich smysl pro poměr, linii a rytmus říká mnohem více než pouhý podpis. Při pohledu na jednotlivé povrchy přírody zjistíme, že i ony samy o sobě mnohé odhalují. Co tyto tvary a vzory sdělují o světě a jejich tvůrci? Povrchy skrývají tolik...“¹

Díky zkušenostem nasbíraným v průběhu našeho života dokážeme rozlišovat různorodé povrchy v našem okolí a materiály, které je tvoří. Zjišťujeme, zda jsou nám příjemné, zda jsou bezpečné, nebo zcela prostě, jestli se nám líbí či nikoliv. Stejně jako si běžný člověk rozmýšlí, zda si do svého bytu pořídí sedačku koženou nebo látkovou, tak i malíř volí pro svůj obraz vhodný podkladový materiál - dřevěný nebo třeba lněné pláno. George Politis tvrdí, že „textura přináší kvalitu obrazů a dělá je realističtější. Textura přitahuje oko diváka – malování suchým štětcem, nanášení barev houbou, rozstříkování

¹ CAPONIGRO, John Paul. *Surfaces*. In: John Paul Caponigro [online]. Caponigro Arts, 2019 [cit. 2019-02-17]. Dostupné z: <https://www.johnpaulcaponigro.com/about/statements/series/reflection/>

barev... Rozstříkované body se stávají „diamanty“, které dodávají jiskru i v nejtemnějších stínech.“² Výběr materiálu, jeho funkčnost a estetické kvality, má vliv na výsledné působení díla na naše oko i dotyk. Je velký rozdíl, zda texturu vnímáme pouze zprostředkovaně na fotografii, nebo když na nás reálně působí. Reprodukce obrazů dokáží zprostředkovat obsah, tedy to, co se jejich autor snaží sdělit. Nikdy však zcela nezprostředkuje příběh stojící za jeho technologickým vznikem, například opodstatnění výběru konkrétního materiálu. Výtvarné prostředky vybrané umělcem vždy určitým způsobem dotváří dílo a ovlivňují jeho charakter.

Textura je v oblasti výtvarného umění jedním ze sedmi vizuálně obrazových elementů zahrnujících barvu, linii, tvar, kontrast, formu a prostor.³ Je závislá na kvalitě povrchu a struktuře materiálu, ze které je daný povrch vytvořen. Tyto kvality vnímáme nejen dotykem, ale i zrakem. Rozlišujeme tedy dva druhy textury. První druh chápeme ve smyslu taktilního vnímání povrchových vlastností objektů. Tyto hmatové kvality úzce souvisí s jejich vizuálním charakterem. U věcí kolem nás už předem můžeme na základě předchozích zkušeností předpokládat, jak budeme jejich povrch vnímat dotykem. Druhým typem textury je textura vizuální, kterou vnímáme pouze naším okem. Na základě předchozích zkušeností můžeme předpovídat i její vjem taktilní. Vizuální i taktilní textura jsou dány jejich nerovnostmi. Pokud je povrch dokonale hladký a vypadá dokonale rovnoměrně, nemá žádnou hmatovou nebo vizuální texturu. Ve skutečnosti však většina přírodních povrchů a také mnoho povrchů člověkem vytvořených není hladkých a bez nerovností. Mají nepravidelnosti, jako jsou rýhy a výstupky, které mohou být zaoblené nebo hranaté. Kombinace těchto variací, jejich velikostí ve vztahu k sobě a způsob, jakým je vnímáme, vytvářejí oba dva druhy textury.⁴ Povrch objektů nám pomáhá vnímat svět živěji, realističtěji a je výsledkem dokonalosti života i v těch nejmenších detailech.

V následujících podkapitolách se budeme zabývat texturou jako jedním z významných činitelů v oblasti výtvarného umění. Po obecném výkladu se

² POLITIS, George. *Texture*. In: Art quotes [online]. [cit. 2019-03-23]. Dostupné z: http://www.art-quotes.com/auth_search.php?authid=3378#.XEDJa1VKjIV

³ [Srov. ACHATZ, Kari. The Elements of Chemistry Meet the Elements of Art. *Arts* [online]. 2018, 163(3), 18-19 [cit. 2019-04-08]. Dostupné z: <http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=2&sid=ec5c06ad-1961-4409-9043-3b68b3916a27%40pdv-sessmgr01>

⁴ [Srov.] WENHAM, Martin. *Understanding art: a guide for teachers* [online]. Los Angeles: SAGE, 2003, s. 120 [cit. 2019-01-25]. Dostupné z: <https://books.google.cz/books?id=qVRjsLaYyS0C&printsec=copyright&hl=cs#v=onepage&q&f=false>

zaměříme na souvislost textury s povrchovou strukturou. Dále se budeme věnovat možnostem smyslového vnímání textury a vysvětlíme si jejich zásadní postavení v běžném životě i v oblasti umělecké tvorby. V závěru této kapitoly si představíme několik příkladů podkladových materiálů a popíšeme si vliv jejich povrchových nerovností na výsledné působení díla. Cílem této kapitoly je popsat vliv textury v oblasti výtvarného umění v míře poskytující základní vhled do problematiky, s ohledem na následnou reflexi tematiky v oblasti výtvarné edukace.

1.1 Vymezení pojmů struktura a textura a jejich vzájemné prolínání

V běžném životě se výklad pojmů struktura a textura často zaměňuje a jejich obsahovým rozdílem se nikdo příliš nezabývá. Vše, co se vyznačuje nerovným povrchem, je obvykle nazýváno buď jedním, nebo druhým pojmem. I v odborných textech často dochází k jejich nepřesnému rozlišení, dokonce se setkáme s jejich totožným vysvětlením. To svědčí o jejich terminologické složitosti. V následující části se podíváme na různá odborná pojetí textury a struktury a pokusíme se o co nejpřesnější interpretaci.

Podle internetového slovníku Wikidiff je textura považována za taktilní počitek, tvar povrchu určité hmoty, například hladkost, drsnost, měkkost a podobně, zatímco struktura je chápána jako soudržný celek vybudovaný z různých částí.⁵ Textura je vnímána jako charakter povrchu určitého materiálu, který je vytvářen soudržností materiálových částí.

Když se zaměříme na samotný pojem textura, autoři výtvarných slovníků ho vysvětlují těmito způsoby. Trojan ve svém Malém slovníku výtvarného umění definuje texturu jako obraz povrchu materiálu, ze kterého je daný předmět vytvořen. Každý materiál má jinou texturu a jeho podobu vždy ovlivňuje struktura jednotlivých částí, které ho tvoří.⁶ Akademický malíř Roman Kubička vnímá texturu jako „vazbu, složení, případně viditelné uspořádání podmíněné vnitřní stavbou.“⁷ Vysvětluje, že na jednotlivých materiálech se textura projevuje různě. V minerálech je dána uspořádáním minerálů, ve dřevě

⁵ [Srov.] *Texture vs Structure*. In: Wikidiff: the free encyclopedia [online]. Wikimedia Foundation, 2001 [cit. 2019-02-17]. Dostupné z: <https://wikidiff.com/texture/structure>

⁶ [Srov.] TROJAN, Raul a Bohumír MRÁZ. *Malý slovník výtvarného umění*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990. Učebnice pro vysoké školy (Státní pedagogické nakladatelství). s. 199.

⁷ KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*. Praha: Grada, 2004. s. 302.

se projevuje přirozenou kresbou neboli fládrem.⁸ Z těchto dvou pojetí vyplývá, že textura je často spojována s materiálovou stavbou předmětů projevující se navenek různými kvalitami. Ty vnímáme převážně v oblasti vizuální a haptické.

S poněkud rozšířenějším vysvětlením se můžeme setkat v knize Lászlóa Moholy-Nagyho, který texturou nazývá „přirozeným způsobem vzniklou povrchovou vrstvou každé struktury“⁹, která je „nezaměnitelnou vnitřní výstavbou hmoty.“¹⁰ Tvrdí, že každý materiál má určitou strukturu, a to, jak se navenek bez jakéhokoli zásahu projevuje, utváří konkrétní povrch. Texturu můžeme pozorovat například u různých druhů tkanin. Zatímco typickým příkladem struktury je například vláknitá struktura papíru. Toto své pojetí Moholy-Nagy obohacuje o pojem faktura, kterým označuje „smyslově vnímatelné stopy tvůrčí činnosti zanechané na materiálu, tedy změny, které jsou patrné na vnějším povrchu materiálu.“¹¹ Tyto povrchové stopy mohou být vytvořeny buď působením přírody, nebo člověkem (nástrojem). Pod tím si můžeme představit například fakturu smrku napadeného kůrovcem. S obdobným výkladem se setkáváme v Didaktickém skicáři Zdeňka Hosmana, který však fakturu omezuje pouze na povrch vzniklý lidským zásahem (viz. Přílohy I., obr. 1).¹²

Faktura je někdy v tomto smyslu chápána jinými autory jako vnější struktura vytvořená uspořádáním povrchových nerovností, avšak na základě působení určitých vnějších vlivů. Na strukturu lze tedy nahlížet ze dvou hledisek. První hledisko potvrzuje Trojan ve své definici struktury. Dle něj se jedná o vnitřní uspořádání prvků určitého materiálu, ze kterého je daný předmět vytvořen, navenek se projevující jeho texturou.¹³ V druhém případě může být struktura vnímána obdobně jako textura a to ve smyslu mělké struktury, tedy uspořádání jednotlivých nerovností povrchu objektu do pravidelných či nepravidelných struktur. Je tedy zřejmé, že vysvětlení těchto dvou pojmů je v rámci možností podobné, avšak ne zcela jednotné.

⁸ [Srov.] KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*. Praha: Grada, 2004. s. 302.

⁹ MOHOLY-NAGY, László. *Od materiálu k architektuře*. Praha: Triáda, 2002. Delfin (Triáda). s. 34.

¹⁰ Tamtéž, s. 34.

¹¹ Tamtéž, s. 34.

¹² [Srov.] HOSMAN, Zdeněk. *Didaktický skicář: výtvarné činnosti ve výtvarné výchově*. České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 2007. s. 28.

¹³ TROJAN, Raul a Bohumír MRÁZ. *Malý slovník výtvarného umění*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990. Učebnice pro vysoké školy (Státní pedagogické nakladatelství). s. 186.

Hranice mezi texturou a strukturou, někdy nazývanou pojmem faktura, je často velmi tenká a je zcela přirozené, že běžný člověk, nezabývající se přesným vysvětlením těchto pojmů, je často zaměňuje. Výborným příkladem splývání všech tří pojmů (textura, struktura a faktura) je „Studie dřeva“ prvního semestru Bauhausu z roku 1924. Dílo je tvořeno strukturou několika druhů dřev projevujících se navenek různou texturou. Nakupením dílů do prostoru vzniká faktura (viz Přílohy I., obr. 2).¹⁴

Z odborných výkladů je zřejmé, že textura v oblasti výtvarného umění úzce souvisí s vnitřně materiálovým uspořádáním výtvarných medií. Podle britského umělce Andy Goldsworthyho je „povrch utvářen tím, co je uvnitř“.¹⁵ Cílem této práce není tyto dva pojmy striktně diferencovat, ale porozumět jejich významu pro následnou prakticky-projektovou část.

My se v následující podkapitole zaměříme na smyslové vnímání povrchových nerovností. Dále se budeme věnovat estetické stránce texturálních povrchů a to u klasických výtvarných medií plošné tvorby, z hlediska charakteru různých podkladů.

1.2 Textury objektů z hlediska smyslové percepce

Přírodu i lidské výtvořiny využíváme zcela běžně ve všech oblastech umělecké tvorby, ať už jde o materiály pro různé výtvarné techniky nebo o námět pro uměleckou tvorbu. Obojí je důležité pro učení se základních elementů a principů v umění. Jedním z nich je bezpodmínečně textura předmětů, které nás obklopují. Rozmanité povrchy věcí odpradávná inspirovaly umělce v jejich tvorbě a byly součástí každé umělecké činnosti. V této kapitole si přiblížíme důležitost lidských smyslů v procesu poznávání našeho okolí a jejich vliv na rozvoj estetického vnímání a prožívání.

Všechny objekty v přírodě i objekty vytvořené průmyslově, mají určitou povrchovou kvalitu, která je ovlivněna materiálovým složením a působením okolního prostředí. Kontrasty jednotlivých textur mohou být inspirací pro jejich výtvarné ztvárnění. Například většina předmětů užitého umění, jako je textil, keramika, šperky, designový nábytek, jsou závislé na textuře materiálů,

¹⁴ [Srov.] MOHOLY-NAGY, László. *Od materiálu k architektuře*. Praha: Triáda, 2002. Delfin (Triáda). s. 62.

¹⁵ GOLDSWORTHY, Andy. *Rivers and Tides* [film]. Režie Thomas RIEDELSHEIMER. Německo, Mediopolis Film und Fernsehproduktion, 2002.

ze kterých jsou vytvořené. Právě různorodost materiálů společně s rukou umělce dodávají výtvarným dílům na jejich estetické kvalitě a jedinečnosti.¹⁶ Valerie Sutphin-Moos říká, že „člověk musí mít látku v největší vážnosti. Je východiskem. Diktuje dílo. Vnucuje je. Existuje dialog, to je zřejmé. Vytváří se dialog s látkou. Když děláte keramiku, látka, z níž váza je, diktuje, co je třeba udělat. Vnucuje své zákony.“¹⁷

Příroda nás obdařila smysly, které nám umožňují všestranně vnímat věci kolem nás. Zrak, který zprostředkovává až 90% vnímaného světa, nám umožňuje pozorovat kromě barvy, tvaru, velikosti právě i texturu objektů kolem nás. K rozlišování jemných nerovností předmětů nám dopomáhá kromě zraku i hmat, u kterého však musí dojít k přímému kontaktu. Hmatem vnímáme povrchové nerovnosti jako je drsnost, hladkost, ostrost, tupost a další vlastnosti, které ovlivňují způsob přístupu k nim. Často se opíráme pouze o vizuální podobu vnímaného, která se do textury a struktury zahrnuje také, a zapomínáme na sílu hmatového prožitku. Obecně je náš způsob života zaměřený převážně na zrakové vnímání okolního prostředí a postupně se oprošťujeme od pro nás vrozeně přirozeného způsobu vnímání pomocí hmatu. Ten nám totiž často slouží k pouhému ujištění se o bezpečnosti našeho bezprostředního okolí, zda nám od hmatem vnímaných předmětů nehrozí nějaké nebezpečí. Taktilní schopnost však už zřídka používáme k vnímání kvalit předmětů tak, aby v nás vzbuzovala určitý prožitek nebo i subjektivní vnitřní obohacení.

Umělecká díla, ať už cíleně vytvořená či samovolně vzniklá v přírodě, většinou vnímáme jako celistvý soubor. Veškeré vnímané kvality jako jsou vůně, haptické zážitky, zvuky, chutě i obrazy se nám spojují do jednoho celku a vytvoří v naší hlavě homogenní vjem. Konkrétní smyslové zážitky si asociujeme s naší předchozí zkušeností a vyvoláváme tím další prožitky. Například dotyk povrchu hrubého brusného papíru může vyvolat v naší hlavě obraz tohoto předmětu nebo vzpomínku na nepříjemný zvuk, který vzniká při jeho použití k opracování dřeva. Historik umění Ludvík Losos tvrdí, že „tak jako kresbou vytváříme formu, užitím barvy optický vjem a užitím struktury působení haptické, tak můžeme spojením těchto prostředků vytvořit dokonalou syntézu vnímání uměleckého díla.“¹⁸

¹⁶ [Srov.] SUTPHIN-MOOS, Valerie. *The Texture of Nature*. Arts [online]. 1999, 126(4), 18-19 [cit. 2019-04-08]. Dostupné z: <http://eds.a.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=9&sid=cffaaa43-9d21-4de6-9cca-3e3980ba23e4%40sessionmgr4007>

¹⁷ ROESELVÁ, Věra. *Linie, barva a tvar ve výtvarné výchově*. Praha: Sarah, 2004. s. 13.

¹⁸ LOSOS, Ludvík. *Techniky malby*. Vyd. 2. Praha: Aventinum, 1995. Umělcova dílna. s. 8.

Hodiny výtvarné výchovy jsou v dnešní době z velké části zaměřeny právě na vnímání předlohy zrakem. Často se zapomíná na důležitost smyslového poznání materiálů, nástrojů a dalších prostředků výtvarného procesu. Je zcela běžné, že učitel žákům ukáže předem připravenou předlohu toho, co po nich chce vytvořit. Nebere ohled na dostatečnou schopnost žáků pracovat s nástroji, barvami, modelovací hmotou a dalšími výtvarnými prostředky. Přitom vnímání našeho okolí, poznávání jejich vlastností, je přirozenou součástí lidského života. Znalost materiálů, jejich detailní prozkoumávání a objevování různých způsobů, jak s nimi pracovat, v žácích vytváří přirozené nadšení pro kvalitní estetickou činnost. Tento názor vyzdvihuje Marta Pohnerová ve své knize *Smyslová a duchovní výchova*. Tvrdí, že pro malé děti je běžné poznávat věci kolem sebe všemi smysly. Nejdříve věc pozorují, pak ji v dlaních ohmatají po celé ploše. Vyzkoušejí její chuť a možná i odolnost vůči ostatním materiálům tak, že s ní uhodí o nejbližší předmět. Pozorují, co se stane, nebo jaký zvuk tento náraz vydá.¹⁹ Takto přirozeným způsobem člověk jednoduše poznává své okolí a vytváří si o něm subjektivní představu. Postupem času tyto nasbírané zkušenosti zařazuje do svých nabytých znalostí a stačí mu k poznání charakteru určité věci pouhý vzhled.

Na dětskou přirozenost poznávat věci všemi smysly ve školním prostředí čím dál více zapomínáme. Je důležité si uvědomit, že výtvarné poznávání určitého předmětu není jen jeho realistická podoba podle obrazové předlohy. Například obyčejný kámen můžeme detailně pozorovat okem, použít lupu, porovnávat s ostatními materiály a popisovat jejich rozdíly. Můžeme zkoumat jeho odolnost, zjišťovat, jaký zvuk vytváří dva kameny o sebe, ohmatat jeho povrchovou texturu. Je mnoho způsobů poznání tohoto zdánlivě obyčejného předmětu, které mohou být následně využity v konkrétních výtvarně tvořivých činnostech.

1.3 Textura jako výrazové specifikum tradičních výtvarných materiálů

Vizuální působení výtvarných děl je dáno nejen barvami, obsahem a kompozicí zobrazovaného námětu, ale na lidské oko působí i struktura materiálu projevující se navenek rozličnou texturou. V této podkapitole se budeme zabývat

¹⁹ [Srov.] POHNEROVÁ, Marta. *Duchovní a smyslová výchova* (1. díl). 1. vyd. Polička: Fantisk, 1992. s. 55.

tím, jaký vliv mají podkladové materiály klasických výtvarných medií na celkový vzhled a působení díla.

Podklad jako takový se skládá z několika vrstev. V díle se však projevuje nejsvrchnější vrstva, opatřená podkladovým nátěrem, kterým se plocha vhodně upravuje. Vlastnosti materiálu (hladkost, zrnitost, savost, barva) jsou důležitými činiteli, které ovlivňují jak výsledný vzhled díla, tak i možnosti a meze tvůrčího procesu.²⁰ Jako podkladový materiál pro plošnou či plastickou tvorbu se používá dřevo, plátno, papír, hladké podložky nebo v dřívějších dobách např. kámen. Tyto materiály se zpracovávají do různých formátů a velikostí vhodných pro konkrétní výtvarnou činnost. V této části si ve stručnosti rozebereme základní materiály podkladů pro plošnou malbu z hlediska jejich textury.

Dřevo

Nejstarší starověké a středověké obrazy byly malovány na dřevě. Výhodou dřevěných podkladů je jejich stabilita a odolnost vůči vnějším vlivům. U velkých formátů může být nevýhodou velká hmotnost. Navíc dřevo je náchylné na vlhkost a tepelné změny, které mohou časem způsobit praskání povrchu neboli krakely (viz Přílohy I., obr. 3). Tento rozpad obrazových vrstev, ovlivněný vlastnostmi materiálu a technologickým postupem, má význam v oboru restaurátorství. Pomáhá určovat stáří obrazu a zároveň umožňuje přicházet na způsoby, jak těmto prasklinám v budoucnu předcházet.

Od dávných dob byly hledány prostředky, kterými by se odstranily jednotlivé nedostatky dřevěného materiálu. Pro samotnou malbu nejsou tyto povrchové nedokonalosti a samotná plastičnost materiálu zcela příznivé. V různých výtvarných technikách, jako je například frotáž, dřevořez, dřevoryt apod. však můžeme pracovat s texturou vytvářenou strukturním uspořádáním jednotlivých buněk dřeva. Vysoce estetickým dojmem působí i využití samotných kvalit přírodního dřeva například v kolážích nebo sochařství.²¹ Výrazná povrchová textura, která je modelována jarními a letními přírůstky, se navenek projevuje letokruhy. Působením vnějších vlivů a času se textura povrchu více prohlubuje a vytváří rozmanité přírodní obrazy. Ty závisí na konkrétním druhu dřeva, jeho řezu a míře opracování povrchu (viz Přílohy I., obr. 4).

²⁰ [Srov.] SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika malby*. Vyd. 2. Praha: Paseka, 2003. s. 9 – 10.

²¹ [Srov.] KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*. Praha: Grada, 2004. s. 217.

Plátna

V dnešní době jsou plátna nejrozšířenějším podkladem pro malbu. Většinou jsou vyráběna z rostlinných materiálů, jako je len, popřípadě konopí nebo bavlna. Na rozdíl od dřevěných podložek, plátno disponuje nízkou váhou a snadnou manipulací. Stejně jako desky dřevěné, i plátno v časové dimenzi špatně reaguje na střídání vlhkosti, a způsobuje praskání barevných vrstev.

Zrnitost povrchu pláten se většinou zjemňuje použitím podkladových nátěrů, avšak hustota vazby a síla vláken vždy v určité míře vystupuje na povrch a vytváří specifický charakter obrazu.²² Textura tak působí jako odrazová plocha barev – mění jejich tonalitu. Hrubé plátno zapojuje do obrazu práci světla a často umocňuje celkový výraz obrazu. Jemnost/hrubost tkaniny má také vliv na způsob nanášení pasty štětcem nebo špachtlí (viz Přílohy I., obr. 5, 6).

Papír

Papír je materiál vyráběný zhutněním přírodního vlákna, jehož hlavní součástí je celulóza. Ta je vysoce odolná vůči jakýmkoli změnám, papír obsahující její velké množství, tedy papír z vláken bavlny či lnu, je kvalitní a tím i trvanlivý.

U papíru velmi záleží na způsobu jeho výroby – kladení vláken a přípravě papírové hmoty. Rozlišujeme širokou škálu povrchů – od ručního papíru s výrazným povrchem až po průmyslové, jemné hedvábné a hladké voskované papíry. Podobně jako u plátna je klíčovým faktorem jeho hrubost či jemnost. Textura papíru je proměnlivá – vyniká působením vody a jiných médií, lze ji ovlivnit zásahem nástrojů a materiálů. Jako poddajný materiál je papír ideální pro snímání textur ostatních povrchů (viz Přílohy I., obr. 7).

Hladké materiály

Na rozdíl od dřevěných a plátěných podkladů textura neorganických materiálů jako je kov, sklo, plast se většinou vyznačuje čistě hladkým povrchem. Obecně jemnost takto plochých povrchů nechává vyniknout textuře samotné barvy (viz. Přílohy I., obr. 8). Všechny tyto materiály však mohou mít hrubší texturu, působí pak velmi expresivně a kontrastují s ryze přírodními povrchy. Broušením kovu či skla může vzniknout specifická jemná kresba.

²² [Srov.] KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*. Praha: Grada, 2004. s. 218.

V závěru lze říci, že každý umělec si pro své obrazy vybírá takový podkladový materiál, který je pro jeho záměr nejvhodnější. Někteří autoři záměrně pracují s texturou podkladu a začleňují ji do vzhledu svého díla, jiní volí takový prostředek a způsob úpravy, aby přirozené nerovnosti povrchu nijak nenarušovaly výsledné působení obrazu.

2 Práce s texturou jako výrazovým prostředkem v dějinách výtvarné kultury

Výtvarné umění dané doby je vždy odrazem myšlení společnosti. Jednotlivé proměny výtvarného vyjadřování pozorujeme skrze díla umělců, ve kterých se promítá přirozený vývoj výtvarných technik a postupů. S nimi souvisí i objevy nejrůznějších materiálů a povrchů, více či méně opracovatelných. Již v pravěku se využívalo nerovností přírodních ploch k výtvarnému projevu. Možnosti podkladových materiálů tehdy samozřejmě nebyly příliš rozvinuté, proto lidé pracovali s tím, co je obklopovalo. Výtvarnými vyjadřovacími prostředky tehdejšího člověka byly převážně jeskynní malby, ve kterých byly hlavními náměty pro zobrazování realistické podoby divokých zvířat, jako jsou bizoni, mamuti a další velké šelmy. Z maleb a kreseb na stěnách a stropích jeskyní, například ve španělské jeskyni Altamira, můžeme vypožorovat záměrné využití přírodních nerovností kamene k plastickému zobrazení těl zvířat (viz Přílohy I., obr. 9).²³

V této kapitole se budeme zabývat vybranými umělci, kteří záměrně využívali texturu povrchů jako součást svého uměleckého projevu. Nejdříve se zaměříme na díla plošné a prostorové tvorby, kde povrch materiálu doplňuje obsahový záměr autora. Dále si představíme vybrané umělce, kteří záměrně pracují s plastickými povrchy (nejčastěji v abstraktní formě) jako s prostředkem svého vyjádření. Ve třetí podkapitole se podíváme na využití textury v oblasti grafiky a v závěru si stručně vymežíme roli textury v architektuře.

2.1 Povrchové vlastnosti materiálů jako přidaná hodnota výtvarného díla

V této části se budeme zabývat plastičností povrchů, která je nedílnou součástí výtvarných médií a určitým způsobem dotváří jejich vnější výraz. Nízký nebo plastičtější reliéf umožňuje zintenzivnit výrazné plochy skrze odraz světla nebo slouží k vytvoření dojmu prostorovosti zobrazovaného námětu. Materiálová různorodost v sochařství, projevující se navenek rozličnými texturami, umocňuje působení soch a zároveň svým povrchem reflektuje rukopis

²³ [Srov.] PIJOÁN, José. *Dějiny umění*. 1. Praha: Knižní klub, 2000. s. 21.

autora. My se zaměříme na texturu, která, jak už z názvu kapitoly vyplývá, slouží jako přidaná hodnota děl a dotváří obsahový záměr autora.

Až do novějších uměleckých projevů byla práce s texturou spíše nahodilá – souvisela s vnější formou díla. Jako taková byla ve vztahu k námětu, resp. obsahu díla podružnější. I tak sama o sobě na diváka působila a přirozeně dotvářela výraz díla. Na přelomu 19. a 20. století došlo ke zrodu několika uměleckých proudů a tendencí, které experimentovaly s nejrůznějšími technikami. Využívaly tak dosud nevídaných materiálů a postupů. Smývala se hranice mezi plošnou a prostorovou tvorbou a nešlo už o „pouhé“ nanášení barev na nejrůznější podklady. Někteří autoři se inspirovali povrchovými zvláštnostmi objektů svého okolí a vytvářením nejrůznějších textur posilovali obsahový výraz děl.

Každý obraz plošné tvorby po nánosu barevných hmot působí alespoň nepatrnou povrchovou plasticitou. Někteří autoři však vědomě pracovali s touto vystouplou strukturou nanesených barev jako s jedním z charakteristických rysů svých děl. Pastózní malba, nazývaná také *impasto*, je charakteristická právě reliéfními barevnými plochami, v nichž se uchovává stopa tahů štětce. Ty vytváří na povrchu světelné kontrasty a zároveň umocňují taktilní prožitek. S náznakem tohoto způsobu malby se můžeme setkat již v dílech ze 17. a 18. století. Autoři, jako např. *Tizian*, *Diego Velázquez* nebo *Rembrandt van Rijn*, se snažili nanášením většího množství barev vykreslit texturu složitějších tkanin či šperků nebo naznačit vrásčitost kůže (viz Přílohy I., obr. 10, 11).²⁴ Také raná tvorba *Paula Cézanna* a některé obrazy impresionistů se vyznačovaly hutným nánosem barev a modulací krátkými tahy štětce. Souhra světla a stínu tak umocňovala intenzitu barev (viz Přílohy I., obr. 12).²⁵ Nejvíce pozorovatelná *impasto* technika je v dílech nizozemského malíře *Vincenta van Gogha*, který se snažil pomocí hustých, těžkých barev vytvářet surové povrchy obrazů. Ty jsou tak na první pohled plné hrubých neopracovaných tvarů (viz Přílohy I., obr. 13).²⁶ Jeho experimenty ho vedly ke způsobu vytlačování barev přímo z tuby a tím otevřely nové možnosti vyjádření.

²⁴ [Srov.] KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*. Praha: Grada, 2004. s. 95.

²⁵ [Srov.] MOHOLY-NAGY, László. *Od materiálu k architektuře*. Praha: Triáda, 2002. Delfín (Triáda). s. 78.

²⁶ [Srov.] LYNTON, Norbert. *Umění 19. a 20. století*. Artia, 1981. s. 68.

V jednom ze svých dopisů, který van Gogh poslal svému bratru Theovi, napsal: „Překvapilo mě, jak pevně byly ty malé stonky zakořeněny v zemi. Začal jsem je malovat štětcem, ale protože povrch byl již tak silně pokryt, že se v něm tah štětce ztratil – vymáčkl jsem kořeny i kmeny přímo z tuby a pak je štětcem modeloval. Ano, teď tam stoupají vzhůru, silně zakořeněné v zemi.“²⁷ Van Gogh tak do svých obrazů vnášel emoce a pohyb (viz Přílohy I., obr. 14). Na jeho způsob výtvarného vyjadřování navázali někteří malíři expresionistické éry, kteří skrze hmoty přenášeli do svých obrazů vlastní prožitky a pocity. Texturní malba je pozorovatelná hlavně u abstraktních expresionistů, kterými se budeme zabývat v následující podkapitole.

Nesmíme opomenout také tvorbu kubistického malíře *Georgese Braqua*, který experimentoval s přidáváním sypkých materiálů do používaných barev. Pískem, dřevěnými nebo kovovými pilinami, prachem nebo dokonce i tabákem obohacoval texturu zobrazovaných námětů a vytvářel tak jejich reálnější, taktilně působící vzhled (viz Přílohy I., obr. 15). Tento způsob můžeme pozorovat v jeho sérii obrazů „Gueridons“, kde používal směs písku a drcené omítky k vytvoření zrnitosti pozadí, jakožto reálné zdi.²⁸ Obdobným způsobem pracoval i jeho přítel, španělský umělec *Pablo Picasso*, který v určitém období své tvorby používal k roztírání barvy špachtli či hřeben a také ji míchal s pískem nebo cementem (viz. Přílohy I., obr. 16).²⁹ Světlo odrážející se od reliéfních struktur obrazů dotvářelo intenzitu barev a zvýrazňovalo ony strukturní povrchy.

Práce se světlem se silně projevuje i v sochařství. Umělec v průběhu formování sochy pracuje s materiálem, který svou rukou a nástroji modeluje do určitého tvaru. Vytváří tak povrchy od nejhladších po hrubě opracované. Trojrozměrné sochařské umění v zásadě pracuje s taktilní stránkou, tedy s hmatovými vjemy konkrétní textury. Například leštěné antické a renesanční mramorové sochy působí klidnějším a jemnějším dojmem než hrubě opracované sochy *Augusta Rodina*. Ten i přes skvělou anatomickou modelaci ponechává drsnější povrch soch, který odráží jejich vnitřní pohyb (viz Přílohy I., obr. 17). José Pijoan tvrdí, že Rodin „vytváří formy, do nichž je vtělen mnohonásobný

²⁷ BROWER, Richard. *To Reach a Star: the creativity of Vincent van Gogh*. High Ability Studies [online]. 2000, 11(2), 179-205, s. 181 - 182 [cit. 2019-03-24]. Dostupné z:

<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=3954307&lang=cs&site=eds-live>

²⁸ [Srov.] DAVIS, Donald. *Georges Braque*. Salem Press Biographical Encyclopedia [online]. 2017 [cit. 2019-03-24]. Dostupné z:

<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=ers&AN=88801643&lang=cs&site=eds-live>

²⁹ [Srov.] MOHOLY-NAGY, László. *Od materiálu k architektuře*. Praha: Triáda, 2002. Delfín (Triáda). s. 85.

pohyb a jsou vystavěny hrám světla a stínu.“³⁰ Výraznou expresivitu do svých děl vnáší i italský sochař *Alberto Giacometti*, jehož sochy, jako například „Kráčející muž“, působí jistou tragičností. Jejich protáhlý tvar a deformovaný povrch působí, jako by byl záměrně narušen (viz Přílohy I., obr. 18).³¹ Podobně vyhlížejí i sochy s expresivně modelovaným povrchem vytvořené francouzskou sochařkou *Germaine Richierovou* (viz Přílohy I., obr. 19).³² Oba tito umělci se snažili o znázornění vnitřní existenciální rozervanosti lidí. Na pomezí figurativní a abstraktní sochařské tvorby pracuje s vnějším reliéfem *Magdalena Abakanowiczová*. Její „organická tělesa s texturou z hrubých a jemných vláken dodnes připomínají tkáň, lávu na úpatí sopky, jakousi prahmotu.“³³ Plocha soch zde vystupuje do prostoru a vytváří zvlněný expresivní charakter viditelného povrchu (viz Přílohy I, obr. 20).

Z příkladů uvedených v této podkapitole je zřejmé, že textura pomáhá dotvářet obsahový charakter děl a zintenzivnit tak autorův záměr. Záměrná plastičnost barev, její mísení s jinými materiály či výrazová práce s povrchem soch zpestřuje dílo a stává se tak jeho pozitivní nadstavbou.

2.2 Textura jako autonomní výtvarné médium

Při pozorování obrazu vnímáme nejen obsah díla, použité barvy a zvolený námět. Díváme-li se na originál obrazu, „máme možnost si jej podrobněji prostudovat, prozkoumat techniku malby, uvidět na vlastní oči plátňovou vazbu tam, kde je barva nanesená v tenké vrstvě, anebo si prohlédnout tlustou vrstvu barvy nanesenou pastózní technikou.“³⁴ I prostorová díla svádějí naše oko a ruku k detailnějšímu prozkoumání. Ač je textura přirozenou vlastností každého díla v dějinách, zde rozvedeme příklady, kdy se z textury stává svébytný výrazový prostředek.

V průběhu 20. století již umělci zavrhovali nutnost zobrazovat věci jen tak, jak se skutečně jeví. Odchylovali se od reálného tvaru a barvy zobrazovaných objektů. V umění vznikla mnohem větší volnost v oblasti

³⁰ PIJOÁN, José. *Dějiny umění. 9.* Praha: Knižní klub, 2000. s. 298.

³¹ [Srov.] PIJOÁN, José. *Dějiny umění. 9.* Praha: Knižní klub, 2000. s. 100.

³² [Srov.] Tamtéž, s. 96.

³³ ROESELLOVÁ, Věra. *Linie, barva a tvar ve výtvarné výchově.* Praha: Sarah, 2004. s. 180.

³⁴ WELTON, Jude. *Jak vnímat obrazy: nepostradatelný vizuální průvodce napomáhající k porozumění obrazům a jejich kompozice.* Bratislava: Perfekt, 1995. Umění zblízka. s. 26.

námětů, ale i používání netradičních materiálů a technik.³⁵ S větší svobodou přichází rozmach materiálové experimentace a častější využívání výrazné textury objektů, jako výrazového specifika výtvarných děl. Příkladem je abstraktní expresionistická tvorba umělců 40. až 50. let 20. století.

Svobodnými a téměř neomezenými možnostmi ve výtvarném ztvárňování svých emocí a pocitů a zároveň ryzí spontánností se vyznačovala tvorba francouzského malíře a sochaře *Jean Dubuffeta*. Tento významný umělec, tvůrce tzv. „surového umění“, se ve svých obrazech snaží zachytit různorodost života a hmotnou podstatu světa. V průběhu svého života se přizpůsobuje dobovým proudům, do kterých radikálně vnáší své osobité prvky popisované jako „zarputilá syrovost malířského materiálu, škráloupy těžkých, zběsile rozrytých past, divoká grotesknost podob, rodících se z obscénně vyhřezlých materiálních realit obrazu.“³⁶ Tehdejší profesionální kritici jeho tvorbu příliš příznivě nepřijímali, naopak ji zesměšňovali.³⁷ Ač se v podstatě veškerá jeho tvůrčí činnost vyznačuje alespoň minimální prostorovou strukturalizací povrchu, zaměříme se hlavně na období poválečné, kdy se zabýval strukturální abstraktní malbou.

Poválečnou existenční tíseň se snažil vyjádřit použitím netradičních materiálů, jako je písek, asphalt, lepidlo, sádra a nebál se ani přírodních materiálů, jako je bláto.³⁸ Například obrazy z cyklu „Topografie“ a „Texturologie“ měly evokovat detailní úseky přírody, jako by vznikly samy o sobě. Vytvářely dojem mikroskopem zvětšených přírodních forem (viz Přílohy I., obr. 21, 22). Stejně tak působily jeho pokračující cykly nazvané „Materiologie“ a „Fenomény“, charakteristické opět reliéfními barevnými pastami, tentokrát využívající otisky částí půdy, kamenů, zdí, listů rostlin, popřípadě i rukou a lidské kůže (viz Přílohy I., obr. 23, 24). Tento způsob vyjadřování, který Dubuffet ve Francii proslavil pod názvem *l'art brut*, se postupně dostával do ostatních zemí. Ve světě se tak vžil do několika názvů – expresivní abstrakce, tašismus, jiné umění nebo gestická malba. V roce 1958 se v odborné terminologii tomuto „hnutí“ dostalo souhrnně uznaného označení „informel“ neboli informální umění.³⁹

³⁵ [Srov.] LYNTON, Norbert. *Umění 19. a 20. století*. Artia, 1981. s. 84.

³⁶ KŘÍŽ, Jan. *Jean Dubuffet*. Praha: Odeon, 1989. Současné světové umění. s. 24.

³⁷ [Srov.] Tamtéž, s. 34.

³⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 30.

³⁹ [Srov.] Tamtéž, s. 62-74.

Dubuffetem se ve své tvorbě inspiroval i italský umělec *Alberto Burri*, který byl, stejně jako informelisté, fascinován texturami různých materiálů. Ve svých obrazech se nebál použití například asfaltu, ohořelých igelitových sáčků, pemzy, smaltu nebo různě texturovaných hadrů (viz Přílohy I., obr. 25). Postupem času se však Burriho tvorba proměnila. Od tragicky působících „sešitých povrchů“ se dostává až k záměrně vytvářeným jednobarevným krakelovaným plochám, které připomínají suchem popraskané jílovité půdy (viz Přílohy I., obr. 26).⁴⁰

Informel se do našich zemí dostával poněkud pomaleji. Toto označení se u nás prosadilo až na konci 50. a v průběhu 60. let, do té doby se užívalo názvu „strukturální abstrakce“. Důraz byl kladen hlavně na podobu materiálu netradičních látek, na jejich bohatou strukturu a texturální stránku.⁴¹ Čeští umělci se snažili skrze umění vyjádřit jejich specifický pohled na svět a smysl existence. Ve svém uměleckém vyjadřování se lišili od ostatních umělců tím, že se nesnažili zachytit pouhou syrovost materiálu, naopak nahrazovali hrubé struktury jemnými texturami, kde „každý milimetr malby je nositelem výrazu, její jemně členěná textura zrcadlí bohatě členěnou strukturu umělcovy psychiky.“⁴²

Snaze autenticky vyjádřit svůj životní postoj a probudit skryté stránky psychiky podleho tehdy mnoho českých autorů, jako jsou: *Josef Istler, Mikuláš Medek, Vladimír Boudník, Jan Koblasa, Zdeněk Beran, Aleš Veselý* nebo *Robert Piesen*.⁴³ V této části bych ráda zmínila 4 vybrané představitele a ve stručnosti představila jejich způsob uměleckého vyjadřování.

Mikuláš Medek, silně ovlivněný surrealismem, tvořil výjevy deformovaných lidských těl, jakožto důkaz dramatičnosti jeho vlastní existence. Později, když přecházel k nefigurativním projevům umění, z těl separoval pouhé části, které postupně ztrácely svoji formu a stávaly se pouhými plošnými tvary. Tyto části směřovaly dílo do jednoho centra plného navrstvených barevných ploch a linií, které byly proškrabávány a zdrsňovány nejrůznějšími prostředky. Byl vytvořen jednotný celek, který vyjadřoval aktuální autorovy podvědomé a

⁴⁰ [Srov.] AMY, Michaël. *Alberto Burri: The Trauma of Painting*. CAA Reviews [online]. 2017, , 3-5 [cit. 2019-03-24]. Dostupné z: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edb&AN=125277531&lang=cs&site=eds-live>

⁴¹ [Srov.] NEŠLEHOVÁ, Mahulena. *Český informel: Průkopníci abstrakce z let 1957 - 1964*. Praha: Galerie hl. města, 1991. s. 11.

⁴² Tamtéž, s. 225.

⁴³ [Srov.] PIESEN, Robert, Marta DAVOUZE a František DVOŘÁK. *Robert Piesen*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2001. s. 93.

intuitivní procesy.⁴⁴ Medek si ve svých dílech vytváří svou vlastní texturu, která má být odrazem stop zanechaných aktivním tokem existenčních myšlenek. Například v jeho „Preparovaných obrazech“ členitost a plastičnost povrchu vytváří stíny, které s použitím tmných barev s jemnými červenými plochami působí jako odraz neklidu, strachu, jako brána do temné nicoty (viz Přílohy I, obr. 27).⁴⁵

Jan Koblasa, ovládan existenční úzkostí, nacházel ve své tvorbě opěrný bod. Toto hledání cesty ven z vnitřní roztříštěnosti se začalo projevovat v barevných plochách obrazů jemnými roztroušenými vráskami evokujícími stopy původní hmoty země (viz Přílohy I., obr. 28). V 50. letech přenáší tento informální rukopis i do svých plastik, ve kterých můžeme pozorovat narušovaný povrch soch nepravidelnými zářezy a rýhami, se stopami koroze. Ty vytváří dojem mnohanásobných poranění. (viz Přílohy I., obr. 29).⁴⁶

Robert Piesen, stejně tak jako ostatní představitelé informelu, pracoval se zrcadlením vědomých i nevědomých stavů do texturálních tvarů plochy. Pro Piesena byla zásadní práce se světlem, prostorem a snaha přeměnit barevné hmoty do určitého symbolu. Námět pro tvorbu nacházel ve starých mýtech a v meditaci. Piesen se snažil o geometrické tvarování ploch obrazů, kterého dosahoval pomocí vrypů a vrstvení barev. Hlavním vyjadřovacím prostředkem pro něj byla „citlivá textura, schopná exponovat skryté oblasti duševna a vnášet na povrch jejich obsah.“⁴⁷ Strukturální malba a práce se světlem se projevila v jeho dílech, jako je například „Prostor inexistence“, „Gehinnom“, kde linie jednotlivých hmotných útvarů otvíraly prostor pro pohyb (viz Přílohy I., obr. 30, 31).⁴⁸

V oblasti strukturální tvorby nesmíme opomenout osobnost *Vladimíra Boudníka*, který se proslavil především díky objevu tzv. strukturální grafiky. Tou se však budeme podrobněji zabývat v následující podkapitole. V této části však stojí za zmínku jeho různorodé grafické matrice, jejichž povrch byl buď slepován z jednotlivých materiálových fragmentů, nebo opracován hloubením povrchů. K tvorbě používal papír, textilie, přírodniny a další prosté objekty různorodých

⁴⁴ [Srov.] NEŠLEHOVÁ, Mahulena. *Český informel: Průkopníci abstrakce z let 1957 - 1964*. Praha: Galerie hl. města, 1991. s. 227.

⁴⁵ [Srov.] *Mikuláš Medek*. Praha: Gema art, 2002. s. 74.

⁴⁶ [Srov.] NEŠLEHOVÁ, Mahulena. *Český informel: Průkopníci abstrakce z let 1957 - 1964*. Praha: Galerie hl. města, 1991. s. 226.

⁴⁷ PISEN, Robert, Marta DAVOUZE a František DVOŘÁK. *Robert Piesen*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2001. s. 96.

⁴⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 93 – 98.

textur. Boudníková tvorba, plná nekonvenčních postupů tak stírala hranici mezi grafikou a malbou, kdy se v mnoha případech samotná matrice pro tisk stala objektem estetických kvalit (viz Přílohy I., obr. 32).⁴⁹

Moderní umění několika posledních desítek let nám nabízí bohaté spektrum různorodých pojetí umění. Mnoho novodobých umělců experimentuje s formou, hledá nové materiály a způsoby, jak je ve své tvorbě uplatnit. Nádech enviromentality inspirující se přírodní rozmanitostí povrchových tvarů ve svých dílech promítá mexický umělec *Bosco Sodi*. Své monumentální obrazy tvoří ručním nanášením hmoty z dřevěných pilin, barvy, vody a lepidla, přičemž jejich hrubá povrchová textura vlivem tepla a druhů pilin přirozeně praská.⁵⁰ Hrubost povrchu evokuje přírodu v její jednoduché kráse a barevné živosti a zároveň nutí diváka rozmlouvat s materiálem (viz Přílohy I., obr. 33, 34). Podobným způsobem pracuje i *Andy Goldsworthy*, který ke své umělecké činnosti využívá nejrůznějších přírodních materiálů. Pomocí barev, tvarů, textur i struktur vytváří pozoruhodná díla instalovaná v přírodě. Jedním z příkladů je tzv. „Clay wall“, kde je textura hliněné zdi, vytvořené pro muzeum v jižní Francii, ponechána času. Postupným vysycháním se mění barva hlíny a na povrchu se rýsují výrazné praskliny.⁵¹ Textura hliněného materiálu je tak zintenzivněna plastickou strukturou jednotlivých krakel, které umocňují dojem textury ve struktuře (viz Přílohy I., obr. 35).

Čistou experimentací s povrchy se vyznačuje tvorba 60. let 20. století amerického malíře *Roberta Rymana*, který záměrně využívá jen bílé barvy, aby umocnil vnímání čisté texturality. V jeho dílech se projevuje nejen charakter podkladu, ale také detailní modulace bílé barevné hmoty různými tahy štětce. Podle něj „bílá barva dovoluje vidět věci takové, jaké skutečně jsou, bez emocí a symbolismu vytvářených tvarů a barev.“⁵² Ryman tak svými minimalistickými díly v různě velikých čtvercových formátech nutí diváka přistoupit blíž a vnímat příběh obrazů vytvářený stíny odrážejícího se světla (viz Přílohy I., obr. 36, 37).

⁴⁹ [Srov.] KRTIČKA, Jiří Bernard. *Fenomén drsnosti: česká strukturální grafika = The roughness phenomenon: Czech structural graphic art*. Praha: Nadace Hollar, 2016. s. 6 – 7.

⁵⁰ [Srov.] BELCOVE, Julie I. *Texture And Tone*. Architectural Digest [online]. 2011, 68(12), 73-73 [cit. 2019-03-24]. Dostupné z: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=70159268&lang=cs&site=eds-live>

⁵¹ [Srov.] ČÁSTKOVÁ, Tereza. *Současná krajinářská architektura - semestrální práce Andy Goldsworthy*, [online]. 31. 5. 2015 [cit. 10. 3. 2019]. Dostupné z: https://home.czu.cz/storage/59004_Castkova_Goldsworthy.pdf

⁵² HUDSON, Suzanne. *Robert Ryman, Retrospective*. Art Journal [online]. 2005, 64(3), 62-69 [cit. 2019-03-11]. Dostupné z: <http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=22&sid=a8ad50bc-7c23-48c1-9957-d60adc997483%40sessionmgr104>

S výraznou texturou dřeva pracuje francouzský umělec *Thierry Martenon*. Kombinací různých druhů dřev a formováním povrchu vytváří prostorová i „klasicky“ obrazová díla, která ve svém bohatě vyrýsovaném povrchu zachytávají světlo.⁵³ Do textury vytvářené umělcovou rukou vstupuje i struktura dřeva, která stále evokuje přírodu ve své kráse a bohatosti. Martenon většinou zanechává svá díla v původní barvě, což umožňuje větší koncentraci na jejich povrchový reliéf (viz Přílohy I., obr. 38).

Z vybraných děl umělců, které jsme si v této kapitole představili, je zřejmé, že textura hraje významnou roli v umělecké tvorbě. Je prostředkem autorova vyjádření nebo výsledkem hry s různými materiály. Textura, hlavně v moderní tvorbě, zaujímá svébytné místo.

2.3 Role textury v grafických technikách a frotáži

Nedílnou součástí grafiky je hra s materiály, s jejich texturami a strukturou rozmístění. V této části práce se zaměříme na grafické techniky, které pracují s povrchem objektů, popřípadě vzniklou povrchovou strukturou, a na techniku frotáže v jejich historických souvislostech.

S grafikou se setkáváme již ve starověkých asijských, afrických, amerických i evropských kulturách, kde byla primárně spojována s malířstvím a sloužila k reprodukci děl na více exemplářů. Až na počátku 20. století se stala samostatným oborem a byla vymezena do dvou proudů – grafiky reprodukční a grafiky umělecké.⁵⁴ V polovině 50. let, kdy se u nás rozvíjel informel, se v oblasti grafiky začal výrazně prosazovat již zmíněný *Vladimír Boudník*. Objevil možnosti tzv. aktivní grafiky, kdy povrch matric narušoval rýhami a vrypy různých nástrojů, vtlokáním hřebíků nebo přilisováním částí rozmanitých materiálů. Koncem 50. let přišel s novou metodou, pro kterou používal název tzv. strukturální grafika. Tento typ specifické inovativní tvorby se od klasických grafických postupů vyznačujících se buď tiskem z výšky, nebo tiskem z hloubky odlišuje volností výběru materiálu a způsobem vytvoření strukturální matrice. Boudník ve většině případů používal matrice kovové, které byly opracovány do takových struktur, že se výsledné dílo tisku vyznačovalo trvale haptickým,

⁵³ [Srov.] TERRY, Martin. *Thierry Martenon*. Turning Points - volume 18 [online]. 2006, (2), 14 - 19 [cit. 2019-03-12]. Dostupné z: <https://www.thierrymartenon.com/wp-content/uploads/2016/04/turning-point-email.pdf>

⁵⁴ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník*. 1. vyd. Praha: Academia, 1997. s. 120.

reliéfním dojmem. Inspiraci pro svou tvorbu nacházel ve skvrnách poškozené omítky staveb nebo v površích zrezivělých plechů (viz Přílohy I., obr. 41). Původně vytvářel i otisky takto přirozených povrchů bez jakýchkoli zásahů. Později přešel k tvorbě matric vlastních, na kterých mísil materiály jako je písek, ocelové piliny, prach a další sypké látky spojené nitrolakem. Vzniklý strukturální povrch matrice doupravoval štětcem, špachtlí nebo přidáváním kousků tkanin, papírů a drobných předmětů. Nejznámějšími díly, vzniklými tímto způsobem, jsou například „Stopy nástrojů“ nebo „Stopy materiálů“ (viz Přílohy I., obr. 39, 40).⁵⁵ Vytvářel tak originální otisky plné abstraktních nepravidelných linií a skvrn, které v očích diváka vyvolávají intenzivní imaginativní asociace různých podob. Boudník je popisuje jako obrazy, v nichž „vidíte tváře, postavy... Vše se prolíná, ožívuje. Uvedené prvky rozjitřily staré prožitky, uložené ve vašem mozku ve formě vzpomínek. Vy vidíte svoje nitro převedené do dvou rozměrů; tedy do plochy... Jeden a týž shluk skvrn bude s to lidem připomínati sto různých podob a kombinací“.⁵⁶

I když u strukturální grafiky neexistují konkrétní postupy, vzhledem k tvorbě dosavadních autorů můžeme v obecnosti rozlišit několik způsobů tvorby matric. Jednou z možností je strukturální matrice vytvořená odebráním materiálu z tiskové plochy, kdy je z povrchu kovové desky různými rydly, pilníky, ale také suchou jehlou vyrýván požadovaný obraz. Kromě Boudníka tento způsob rozvinul například *Josef Hampl*, který pracoval s plastovou deskou a hmotu odebíral pomocí elektrické pájky (viz Přílohy I., obr. 42). Do této metody můžeme také zařadit vytváření matriční struktury pomocí leptu kyselinou, charakteristické například pro *Danu Puchnarovou* (viz Přílohy I., obr. 43). Další možností je vytváření reliéfního povrchu přidáváním materiálu, a to buď lepením, nebo přivařováním kovových elementů. Konečná podoba matričního povrchu je v některých případech dotvářena vypalováním ohněm. Neméně důležitým způsobem je také přímý otisk přírodnin, předmětů a sypkého materiálu, kde zásadní roli hraje samotná textura objektů neovlivněná autorem. Výborným příkladem je například Boudníkův obraz „Hlava štiky“ vytvořený za pomoci otisku kostry ryby. *Antonín Málek* pracoval s přímým otiskem zrnek

⁵⁵ [Srov.] KRTIČKA, Jiří Bernard. *Fenomén drsnosti: česká strukturální grafika = The roughness phenomenon : Czech structural graphic art*. Praha: Nadace Hollar, 2016. s. 7 – 9.

⁵⁶ *Strukturální grafika 60. let: (pohledy do sbírek AJG) : Jiří Balcar ... [et al.]*. [V Hluboké nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, 2004]. s. 14.

písku, která v obraze vytvářela nepravidelné bílé body (viz Přílohy I., obr. 44).⁵⁷ Přírodnin využíval i vídeňský grafik *Alois Auer*, který pomocí hlubotisku vytvářel dokonalé obrazy těl rostlin, bez jakéhokoli zásahu autora. Základem této metody, nazvané „přírodním“ tiskem, bylo prolisovat do olověné desky za vysokého tlaku texturu suché rostliny. Na kovové desce tak vznikl velmi jemný reliéf, který byl pak barvou přenášen na papír.⁵⁸

Dalšími představiteli strukturální grafiky jsou například *Jenny Hladíková*, která pracuje s otisky textilií, vláken a bavlněných přízí, jejichž textura se promítá na tiskový podklad (viz Přílohy I., obr. 45). *Alena Kučerová* zase povrch matric propichuje důlkovačem a tím vytváří strukturu nepravidelně uspořádaných světlých fragmentů (viz Přílohy I., obr. 46).⁵⁹ Ze strukturální grafiky 21. století stojí za zmínku umělecká činnost *Lenky Vilhelmové*, která tvoří nejčastěji mechanickou cestou z prořezávaných a perforovaných matric (viz Přílohy I., obr. 47).⁶⁰

Další významnou technikou snímání textury předmětů je technika frotáže. Kubička definuje frotáž jako „jednoduchý reprodukční způsob poskytující bezprostřední grafický přepis reliéfně pojednaného povrchu.“⁶¹ Technika frotáže se může uplatňovat dvěma způsoby. Buď přiložením suchého papíru k plastickému povrchu snímaného objektu, kdy po povrchu papíru přejíždíme tužkou, uhlem nebo válečkem s barvou, nebo otisk získáme vtlačením provlhčeného papíru do prohlubenin objektu a následným nanášením barvy.⁶² S touto technikou se pracovalo již od dávných dob. Krejča ve svém Průvodci dějinami grafických technik popisuje tuto techniku jako oblíbenou již ve staré Číně v dobách před naším letopočtem. Byla důležitým prostředkem pro archivování významných děl. Možnosti otisknutí kresby reliéfu, aniž by byl poškozen povrch objektu, se využívalo v podstatě až do doby, kdy se k zachování archeologických objektů začaly používat prostředky fotografické. Nadále se však

⁵⁷ [Srov.] KRTIČKA, Jiří Bernard. *Fenomén drsnosti: česká strukturální grafika = The roughness phenomenon : Czech structural graphic art*. Praha: Nadace Hollar, 2016. s. 9 – 11.

⁵⁸ [Srov.] MICHÁLEK, Ondřej. *Magie otisku: grafické techniky a technologie tisku*. Brno: Barrister & Principal, 2016. s. 100.

⁵⁹ [Srov.] KRTIČKA, Jiří Bernard. *Fenomén drsnosti: česká strukturální grafika = The roughness phenomenon : Czech structural graphic art*. Praha: Nadace Hollar, 2016, s. 27, 36.

⁶⁰ [Srov.] Tamtéž, s. 59.

⁶¹ KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*. Praha: Grada, 2004. s. 75.

⁶² [Srov.] Tamtéž, 75.

frotážové snímání povrchu používá jako komplementární způsob k zachování děl.⁶³

K pozvednutí techniky frotáže do umělecké roviny došlo až ve 20. století. V roce 1922 se ke známé skupině surrealistů připojil významný německý malíř *Max Ernst*. Jak popisuje Eva Petrová ve své studii Ernstova života, inspirací mu pro techniku frotáže byla dřevěná, hrubě zvrásněná podlaha hotelu. Přetíráním tužky po listu papíru položeném na dřevěných parketách vznikaly obrazy, které v něm vyvolávaly různorodé asociativní představy, popisované jako „náhlé zintenzívnění vizionářských schopností a halucinativní sled odporujících si obrazů, které se rychle překrývaly.“⁶⁴ Podle Ernsta frotáž „přinesla uklidnění a možnost nekonečných variací.“⁶⁵ Pomocí frotáže můžeme rozluštit některá tajemství přírody. První vzniklé obrazy tvořily sérii přírodních námětů, jako jsou listy, rostliny, ptáci a zvířata apod. Do frotáží se promítala již zmíněná textura dřeva, žilkování listů, pytlovina, nitě a spousta dalších materiálů, které se spojovaly v zcela nové útvary. Kombinací frotáží a dokreslováním tužkou vznikla série čtyřiceti listů, které byly v roce 1926 vydány pod názvem „*Historie Naturelle*“ (viz Přílohy I., obr. 48, 49).

I přesto, že se frotáž díky Ernstovi dostala do světového povědomí, jeho současníci o tuto techniku neprojevovali přílišný zájem. Ernstovy frotáže však překvapivě inspirovaly několik českých umělců. Jedním z nich je například *František Hudeček*, který přistupoval k frotážím, stejně jako Ernst, jako k prostředku podněcování imaginace (viz Přílohy I., obr. 50).⁶⁶ V jeho dílech, často dokreslovaných tužkou, se promítaly beztvaré postavy a tvorové v absurdním prostředí.

Práce s povrchy je nedílnou součástí jak grafických technik, tak frotáže. V této podkapitole jsme si vyzdvihli několik významných autorů, jejichž tvorba se vyznačovala právě prací s texturou a vzniklou povrchovou strukturou objektů.

⁶³ [Srov.] KREJČA, Aleš. *Techniky grafického umění: průvodce pracovními postupy a dějinami originální tiskové grafiky*. Praha: Artia, 1981. s. 62.

⁶⁴ GIMFERRER, Pere a Eva PETROVÁ. *Max Ernst*. Praha: Odeon, 1993. s. 85.

⁶⁵ Tamtéž, s. 85.

⁶⁶ [Srov.] Tamtéž, s. 85 – 88.

2.4 Textura v architektuře

Podoba architektonických staveb byla vždy podmíněna dobou, v níž byly vytvářeny. To znamená, že konstrukce, jakožto typologické znaky stavby, vždy závisela na trendech dané doby a na estetickém cítění architekta. Jak píše Steen Eiler Rasmussen ve své knize *Jak vnímat umění*: „Co je v jednom kulturním prostředí správné a přirozené, může být v jiném nepřístupné; co je u jedné generace vhodné a náležité se u následujícího pokolení – kdy si lidé osvojí jiný vkus a jiné zvyky – stane směšné.“⁶⁷

Na výsledný vzhled stavby mělo vždy vliv několik činitelů – představa a zkušenosti navrhovatele, účel stavby, konstrukční a materiální možnosti a samozřejmě také finanční dosažitelnost.⁶⁸ Nesmíme však opomenout, že i když je výsledná budova odrazem představy jejího navrhovatele, samotná ruka architekta se na ní nepromítne. Tak jako u obrazů můžeme pozorovat umělcův rukopis v tazích štětce nebo u sochaře rysy povrchu sochy z průběhu jeho tvorby, architekt stojí v pozadí a svými návrhy dává pokyny stavitelům a dalším účastníkům stavby. Avšak tato propojenost a organizovanost, nutná pro správný průběh a rytmus stavby, je důležitá pro samotné architektonické umění. „Architekturu nestačí vidět – musíme ji vnímat. Musíme si být vědomi účinků textury, pochopit, proč bylo použito právě těchto barev...“⁶⁹

V této podkapitole si ve stručnosti přiblížíme vliv textury na působení staveb. Představíme si budovy, u nichž se textura projevuje jako důležité médium vizuálního působení. Cílem této části není obsáhnout téma textury v rámci celosvětových architektonických dějin, ale pouze představit vybrané stavby, kde povrchově estetická kvalita materiálu hraje významnou roli.

Textura v architektuře se v dějinách přirozeně odvíjí od materiálových možností staveb vzniklých v dané kultuře a lokaci. Dlouhá tisíciletí se pracovalo s materiály běžně dostupnými, tedy hlavně se dřevem, kamenem a hlínou, jejichž povrchová textura na stavbách přirozeně vynikala. Hlína se ve stavebnictví uplatňovala odnepaměti. Právě domy nejstarších pravěkých a starověkých dob se vyznačovaly neopracovanou, ručně modelovanou hliněnou texturou, ke které se dnes někteří architekti vrací. Ať už jde o použití hlíny

⁶⁷ RASMUSSEN, Steen Eiler. *Jak vnímat architekturu*. Překlad Martin POKORNÝ. Praha: Academia, 2016. s. 11.

⁶⁸ [Srov.] ŠKABRADA, Jiří. *Konstrukce historických staveb*. Praha: Argo, 2003. s.11.

⁶⁹ RASMUSSEN, Steen Eiler. *Jak vnímat architekturu*. Překlad Martin POKORNÝ. Praha: Academia, 2016. s. 18.

jako základního stavebního prvku nebo pouze k tvorbě hliněných omítek, neopracovanost a přirozená forma povrchů krásně zapadá do přírodního prostředí. Dřeva se tradičně používalo v kombinaci s hlínou v roubených či hrázděných stavbách, kde se záměrně ponechával přirozený jeho reliéf struktury (viz Přílohy I., obr. 51, 52). S kamenem, jako stavebním materiálem, se setkáváme v průběhu celých architektonických dějin. Světlo, dopadající na přirozené reliéfy těchto materiálů, se odráží i od těch nejjemnějších výstupků. Ty pak vrhají střípky stínů, vytvářejících na zdech šerosvitné polotóny měnící se lomem světla.

S rozvojem stavitelství přichází sofistikovanější nástroje a technologie a paleta textur se začíná rozšiřovat. V jednotlivých historických slozích se pak vědomě pracuje s určitými povrchy, které se pro ně stávají charakteristickými. První známky takto úmyslných her můžeme vysledovat v renesanci a v baroku, kde se na fasádách budov záměrně pracovalo se zdrsňeným povrchem kamene tak, aby připomínal naturalistické prvky – například efekt skály nebo lávy.⁷⁰ Tyto motivy rustiky svými plastickými kvalitami vytváří iluzi stáří (viz Přílohy I., obr. 53, 54).

Důležitost účinků textury a jejího smyslového vnímání si byli vědomi i představitelé Bauhausu. V době jeho vzniku, v roce 1919, byly na této škole zavedeny nové metody, které měly studenty vycvičit ve větší vnímavosti smyslů oproti běžným školám. Pedagogickým záměrem Bauhausu nebylo učení se odborných fakt pro školu, naopak tvořivě rozvíjet schopnosti studentů tak, aby je uplatnili v každodenním životě. Jedním ze základních cvičení prvního roku studia bylo seznámení se s materiály. O jejich vlastnostech a povrchovém působení se neučili pouze na základě přednášek, měli však možnost si je pořádně prohlédnout a zároveň vyzkoušet na omak. Vytvářeli si tzv. hmatové tabulky, v nichž byly materiály uspořádány podle určité škály, například od nejhrubších vláken po vlákna nejjemnější (viz Přílohy I., obr. 55, 56). Cílem těchto cvičení bylo na základě vzniklých počitků vnímaných textur získávat tzv. hmatové kvality, tedy představy o vlastnostech jednotlivých materiálů a ty následně uplatnit v praxi.⁷¹ Škola přicházela s názorem, že „civilizovaný Evropan ztratil onu vnímavost k texturám povrchů, jež je vlastní člověku primitivnímu, a měla za to, že cvičením toho smyslu lze položit základ pro tvorbu věcí s vysoce

⁷⁰ [Srov.] PAVLÍK, Milan. *Dialog tvarů: architektura barokní Prahy*. Praha: Odeon, 1981. s. 71.

⁷¹ [Srov.] MOHOLY-NAGY, László. *Od materiálu k architektuře*. Překlad Anita PELÁNOVÁ. Praha: Triáda, 2002. Delfín (Triáda), svazek třicátý osmý. s. 22.

kvalitními texturami.⁷² Až po roce osobnostního poznávání obecných, prakticky založených znalostí si studenti vybírali konkrétní obor, kterému se chtěli věnovat. V průběhu celého studia se seznamovali s procesem výroby od prvotních úkonů, až po konkrétní produkt. Zkušenosti ze základních smyslových cvičení se postupně rozvíjely a propojovaly s dalšími. Moholy-Nagy tvrdí, že není možné tyto jednotlivé kroky přeskakovat. Tímto přirozeným poznávacím postupem člověk nachází svůj osobitý výraz, se kterým bude v budoucnu pracovat.⁷³ Studium založené na praktickém osvojování poznatků v celistvém objemu se projevilo na významných architektech, kteří Bauhausem prošli.

V architektuře, stejně tak jako obecně u všech objektů kolem nás, je nespočetně druhů povrchů, od těch nejhrubších, po nejjemnější. Ať už se bavíme o hrubě opracované omítce nebo o záměrně hlazeném kamenu, každý povrch se vyznačuje určitým vnějším povrchem. Na jedné stavbě můžeme pozorovat velké množství použitých materiálů, a tedy i textur, které ovlivňují její celkové působení. Primárně se v architektuře setkáváme se dvěma tendencemi. Na jedné straně hrubé tvary povrchu, záměrně působící svými pravidelnými či nepravidelnými nerovnostmi a na druhé straně snaha tyto přirozené nerovnosti a vzniklé struktury skrýt. Na některých stavbách jsou zdi zakryté omítkou, kdy na člověka působí charakter textur vzniklý materiálem omítnutí. Na jiných stavbách jsou cihlové struktury zdi záměrně zanechány odkryté. Krásným příkladem kombinace obou těchto možností je vila *Fallingwater Franka Lloyda Wrighta*, kde spolu kontrastují zdi z hrubého vápence spolu s hladkými betonovými bloky (viz Přílohy I., obr. 57).⁷⁴ Kombinaci několika fasádních materiálů můžeme pozorovat i na nové přístavbě *synagogy na Smíchovském náměstí* v Praze, která byla uskutečněna architektonickým studiem *Znamení čtyř – architekti s.r.o.* Na dvoupodlažní zděné přístavbě se pravidelně střídají vrstvy kameniva a betonu.⁷⁵ Hrubost a jemnost povrchu vytváří strukturu tzv. „pruhované fasády“, která pozitivně narušuje homogenost vzhledu původní stavby (viz Přílohy I., obr. 58).

⁷² RASMUSSEN, Steen Eiler. *Jak vnímat architekturu*. Překlad Martin POKORNÝ. Praha: Academia, 2016. s. 150.

⁷³ [Srov.] MOHOLY-NAGY, László. *Od materiálu k architektuře*. Překlad Anita PELÁNOVÁ. Praha: Triáda, 2002. Delfín (Triáda), svazek třicátý osmý. s. 20.

⁷⁴ [Srov.] RASMUSSEN, Steen Eiler. *Jak vnímat architekturu*. Překlad Martin POKORNÝ. Praha: Academia, 2016. s. 137.

⁷⁵ [Srov.] MATULA, Juraj, Martin TYCAR a Jiří KOLÍSKO. *Netradiční betonová fasáda nové dostavby Smíchovské synagogy*. Beton TKS [online]. 2005, 5.(2) [cit. 2019-03-06]. Dostupné z: http://www.betontks.cz/sites/default/files/2005-2-10_0.pdf

Beton byl dříve pojímán spíše jako základní konstrukční prvek staveb neboli materiál vhodný jako „výplň“. V posledních několika letech se o betonu uvažuje jako o materiálu s možnou zajímavou estetickou funkcí. Další stavbou, vyznačující se jedinečností své textury používající beton jako hlavní prvek je *vodárenská věž Ib Lundinga*, dánského architekta, ležící nedaleko Kodaně. Jednotlivé betonové kvádry, z nichž je věž postavena, byly odlity v metrových bednách stlučených z dřevěných prken, které dávají celé stavbě jemný reliéf struktury dřeva (viz Přílohy I., obr. 59).⁷⁶ Podobný princip využil i švýcarský architekt *Peter Zumthor*, který navrhl jednoduchou poutní *kapli Sv. Nikolause von Flü*, zasazenou do krásné přírody. Vnější část kaple je tvořena jednoduchým plochým bedněním. Vnitřek kaple promítá strukturu hrubě opracovaných smrkových klád, které se otiskly do betonového povrchu vnitřních stěn. Zumthor nechal tyto klády zapálit a tím se struktura kmenů otiskla do začernalé stěny interiéru.⁷⁷ Světlo prostupující horní částí kaple, dopadající na plastické struktury otisků dřeva, vytváří temné stíny vyvolávající v člověku intenzivní, možná až tísnivé pocity (viz Přílohy I., obr. 60). Zumthor popisuje svůj průběh myšlenek před uskutečněním stavby takto: „Nejdříve si představím budovu jako hmotu stínů a potom, až potom, jako při postupném hloubení prohlubně, dosazuji světla, nechávám tam prosakovat světlo. A až pak materiály a plochy vědomě nasvítím. A potom se dívám, jak se ve světle chovají a podle toho vytvářím odpovídající dílo.“⁷⁸ S hrou světla a stínu na povrchu betonových zdí staveb pracoval i švýcarský architekt *Le Corbusier*. Například v *klášteře La Tourette v Eveux* se promítá rozdílná textura betonových bloků ponechaných v přirozené, hrubé, neupravené podobě (viz Přílohy I., obr. 61).⁷⁹

S netradičním přístupem míchání různých povrchů na stavbě *Caixaforum* přišli švýcarští architekti *J. Herzog a P. de Meuron*, kteří zrekonstruovali elektrárnu z roku 1900 v centru Madridu. Starý cihlový základ stavby architekti doplnili o fasádu z litinových desek přirozeně podléhajícím korozi, která vytváří na povrchu nepravidelné mapy. V kontrastu s touto rezavou plochou působí vedlejší budova, jejíž stěnu tvoří vertikální zahrada plná různých druhů

⁷⁶ [Srov.] RASMUSSEN, Steen Eiler. *Jak vnímat architekturu*. Překlad Martin POKORNÝ. Praha: Academia, 2016. s. 144.

⁷⁷ [Srov.] *V. Bruder Klaus Field Chapel*. In: ZAN [online]. 2016 [cit. 2019-04-09]. Dostupné z: <http://krybro.blogspot.com/2016/10/v-bruder-klaus-field-chapel.html>

⁷⁸ Tamtéž.

⁷⁹ [Srov.] ŠTEVULA, Michal. *Beton, povrch architektury*. In: Archiweb [online]. Brno: Galerie architektury Brno, 2008 [cit. 2019-03-03]. Dostupné z: <https://www.archiweb.cz/n/vystavy/beton-povrch-architektury>

travnatých porostů.⁸⁰ „Tvrdá“ fasáda tvořená původní cihlovou zdí s moderním korodujícím železem krásně kontrastuje s vedlejší „měkkou“ přírodní fasádou. Kombinace těchto dvou principů vytváří neobvyklé střetnutí přírodní přirozenosti a industriální drsnosti (viz Přílohy I., obr. 62).

S texturou architektury, z poněkud umělečtějšího hlediska, pracoval i *Vladimír Boudník*. Ten na konci 40. let, ve svých na tehdejší dobu neobvyklých aktivitách, objevoval estetické krásy struktury stěn staveb centra Prahy. Se svými spolužáky pozorovali nerovnosti oprýskaných zdí se zbytky omítky vytvářející nový svět fantazijních představ. Kresbou a vrypy dotvářeli přirozeně vzniklé obrazy na stěnách a zapojováním kolemjdoucích se je snažili vyprovokovat k vlastnímu projevu. Boudník cítil potřebu přiblížit umění všem lidem a při jeho akcích na ulici docházelo ke strhujícím debatám o vznikajícím umění v ulicích. Ne všemi byl v té době příznivě přijímán (viz Přílohy I., obr. 63).⁸¹

Textura v architektuře, jako jeden ze zásadních elementů ovlivňující estetickou podobu staveb, nabízí mnoho možností a náhledů. V průběhu historie a s rozvojem technologií člověk získával mnoho možností jak pracovat s nejrůznorodějšími materiály vyznačujících se určitým povrchem. Vyzdvihnutím alespoň některých umělců, kteří výrazněji pracují s kontrastní povrchovou složkou svých staveb, jsme se pokusili o poukázání na vliv textury v architektuře.

⁸⁰ [Srov.] COHN, David. *CAIXAFORUM. ARCHITECTURAL RECORD* [online]. 2008, 196(6), 108-117 [cit. 2019-03-24]. Dostupné z: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edswah&AN=000261166000037&lang=cs&site=eds-live>

⁸¹ [Srov.] MERHAUT, Vladislav. *Explosionalismus Vladimíra Boudníka*. Art antiques [online]. 2007, 6., 73 [cit. 2019-03-06]. Dostupné z: <http://www.artcasopis.cz/clanky/explosionalismus-vladimira-boudnika>

3 Využití textury ve výtvarných činnostech na 1. stupni ZŠ

V přechodných kapitolách jsme získali obecný povědomí o textuře a její důležité roli v našem každodenním životě. Stručně jsme si představili některé podstatné historické mezníky, kde se textura stala významným umělecko-estetickým prostředkem a konkrétní autory, kteří texturu využívali ve své tvorbě. Potvrdili jsme si tak její zásadní účinnost jak v dějinách umění, tak hlavně v dnešních moderních uměleckých činnostech. Je tedy zřejmé, že téma textury lze bezpochyby zařadit do výtvarných hodin na základních školách. Neboť se jedná o téma spíše opomíjené, pro mnohé nepodstatné, možná právě díky výtvarným lekcím zaměřených na reliéfní stránku objektů, si uvědomíme důležitost a krásu povrchů v našich životech.

V následujících kapitolách se zaměříme na možnosti uplatnění textury jako možného prostředku pro výtvarnou tvorbu.

3.1 Práce s texturou v experimentálních a jiných činnostech

Z předchozích kapitol lze odvodit, že s texturou je možné pracovat ve všech třech formách výtvarných činností, které vymezil Zdeněk Hosman ve svém Didaktickém skicáři. V plošné a trojrozměrné tvorbě, tak i v intermediálních akcích. Pro každou z těchto výtvarných forem, z hlediska pojetí lekce, přiřazuje tři typy výtvarných činností – výtvarnou experimentaci, výtvarné vyjádření imaginace a výtvarné studium skutečnosti. Tato jednotlivá zaměření zaujímají ve výtvarných činnostech své místo a nepochybně, v rámci zvoleného námětu lekce, dochází k jejich vzájemnému prolínání.⁸² Poněvadž textura je převážně prostředkem poznávání a objevování, hlavní místo má zaručeně ve výtvarných experimentacích. Je však nezbytné si uvědomit, že textury, jako prostředku výtvarného vyjádření, lze využít jak ve výtvarné imaginaci, tak bude vždy nedílnou součástí výtvarného studia skutečnosti.

Experiment ve výtvarném umění představuje hledání možností využití materiálů, technických postupů, nástrojů, ale obecně se uplatňuje i v hledání názoru na společenskou funkci díla. Výtvarná experimentace byla historicky

⁸² [Srov.] HOSMAN, Zdeněk. *Didaktický skicář: výtvarné činnosti ve výtvarné výchově*. České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 2007. s. 17 – 18.

nedílnou součástí každého výtvarného procesu.⁸³ Předtím, než se umělec pokusí ztvárnit svoji myšlenku do určité podoby, je potřeba, aby si osvojil konkrétní techniky a vyzkoušel možnosti materiálů, které hodlá použít. Stejně tak i ve výtvarné výchově je nutné, aby žáci před použitím určitého prostředku k tvorbě díla poznali, jaké jsou možnosti a limity jeho využití. Už samotné smyslové zkoumání textury je experiment, při kterém poznáváme vlastnosti různých povrchů. Například zkoumání vlivu různých podkladových materiálů pro malbu či kresbu. I jemné nerovnosti povrchu, mnohdy pro celkové posuzování díla zanedbatelné, mohou být hrou a zároveň důležitým poznatkem pro výběr vhodného podkladu tvorby.

Cílem práce s texturou je však prohlubování citlivosti vůči povrchům ve svém okolí a nechat se jimi inspirovat ve výtvarné činnosti. Detailní všímání si toho, co nás obklopuje, může být zdrojem nespočetně námětů pro naši školní či domácí tvořivou činnost. Navíc objevování a experimentace s novými materiály bývá pro žáky silně motivující a pozitivně je podněcuje k uměleckému sebevyjádření.

Už od nejstarších dob pozorujeme snahu člověka výtvarně zpodobnit realitu, která ho obklopuje. S *výtvarným studiem skutečnosti* souvisí absolutní soustředěnost na zobrazovaný předmět. Dosáhnutí takové koncentrace u žáků není jednoduché, proto je nutné volit vhodné způsoby motivace, které vyhovují jejich dispozičním schopnostem. Než dojde k samotnému výtvarnému zobrazení skutečnosti, je potřeba daný předmět co nejdetailněji poznat. Neměli bychom se opírat pouze o vizuální stránku vnímaného, která je pouze jednostranným poznáním. Měli bychom se obracet i na jiné způsoby. „Zapojením smyslů žákům umožňujeme objevovat pomíjivé i trvalé, vnímat tvary, barvy, linie, objemy, textury, struktury.“⁸⁴ Práce s povrchovými vlastnostmi, které mohou sloužit jako námět nebo být prostředkem k výtvarnému zobrazování skutečnosti se může projevat v různých podobách výtvarných činností. Ať jsou to „frotáže, grafické otisky, otačování do hlíny a následné odlévání do sádry, hmatové kresby nebo studium a výtvarné vyjadřování struktur přírodnin.“⁸⁵ Všechny tyto techniky žákům umožní poznat povrchové kvality různých předmětů pro jejich následné realistické ztvárnění vlastním osobitým způsobem.

⁸³ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997. s. 98.

⁸⁴ HOSMAN, Zdeněk. *Didaktický skicář: výtvarné činnosti ve výtvarné výchově*. České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 2007. s. 28.

⁸⁵ Tamtéž, s. 29.

Vnímání textury v nás vždy vzbuzuje určitou představu, která je „materiálem pro vyjádření pojmů, pro myšlení, city a volní jednání.“⁸⁶ Tento obraz nám pak asociuje určitou již prožitou zkušenost z našeho života, nebo může být stavebním kamenem pro *rozvoj fantazijních myšlenek* a představ. Povrchy okolních předmětů a jejich zajímavé textury můžeme využít k rozvoji naší imaginace tím, že obrazy, které v nás daný povrch vyvolává, převedeme do slov nebo jiného způsobu vyjádření. Ve výtvarných činnostech je nesčítelně možností, jak s texturou v imaginativní tvorbě pracovat. Ať už ji hledáme kolem nás, nebo na základě určité představy vytvoříme svůj vlastní charakteristický povrch, výtvarné vyjadřování imaginace je v dětské tvorbě důležitým aspektem tvůrčího uměleckého rozvoje.

Stejně jako Hosman zmiňuje důležitost smyslového vnímání našeho okolí a jeho následné využití v dětských výtvarných činnostech, tak je tato problematika součástí aktuálních *vzdělávacích kurikul*. Konkrétně je obsažena ve vzdělávací oblasti Umění a kultura Rámcového vzdělávacího programu. Ve struktuře učiva pro první i druhé období 1. stupně základního vzdělávání je kladen důraz na rozvoj vizuální citlivosti ve smyslu vnímání prvků našeho okolí z výtvarně estetického hlediska. Tedy vnímání linií, tvarů, barev, světlostních kontrastů nebo textur a pozorování jejich vzájemných vztahů. Dále je zde vyzdvížena propojenost vizuálního citění s ostatními smysly a následná reflexe subjektivních pocitů.⁸⁷ Na základě jednotlivých bodů učiva a k nim korespondujícím očekávaným výstupům pak každá škola vytváří svůj Školní vzdělávací program a sestavuje si konkrétní tematické plány, které z těchto souborných kurikul vychází. Ve výtvarných činnostech pracujících s texturou jako výrazovým prostředkem tak dochází k „rozvíjení specifického citění, tvořivosti, vnímavosti jedince k uměleckému dílu a jeho prostřednictvím k sobě samému i k okolnímu světu.“⁸⁸

V následující podkapitole se podíváme na konkrétní možnosti práce s texturou ve vybraných metodických publikacích významných autorů zabývajících se dětskou výtvarnou tvorbou.

⁸⁶ HOSMAN, Zdeněk. *Didaktický skicář: výtvarné činnosti ve výtvarné výchově*. České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 2007. s. 38.

⁸⁷ [Srov.] *Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání*. [online]. Praha: MŠMT, 2017. 166 s. [cit. 2019-24-02]. s. 89. Dostupné z: http://www.nuv.cz/file/433_1_1/

⁸⁸ Tamtéž, s. 83.

3.2 Tvůrčí práce s texturou v oborových metodikách

V dnešním pojetí výtvarné výchovy učitelé přistupují k výtvarné činnosti jako k možnosti „spontánně se seznamovat s výtvarnými materiály a nástroji a odkrývat sobě samému jejich výrazové hodnoty.“⁸⁹ Dítě se v průběhu vzdělávání seznamuje s různými výtvarnými postupy a technikami, které podněcují jejich tvořivost, a zároveň jim umožňují proniknout blíže do určitého tématu. V každé výtvarné činnosti se setkáváme s povrchovou stránkou využívaných materiálů, ať už je to textura papíru, plátna, modelovací hmoty nebo textura, kterou vytváříme pomocí nanášení barev. My se v této části zaměříme na různé techniky a konkrétní výtvarné činnosti vybrané z oborových metodik, které pracují s výraznějším povrchem materiálů a jsou využitelné ve výtvarných činnostech na 1. stupni základních škol.

Základem pro práci s texturou povrchů je pozorování toho, co nás obklopuje. Než začneme modelovat sochu, potřebujeme poznat vlastnosti materiálu, který hodláme použít a naučit se s ním pracovat. Stejně tak před výtvarným ztvárněním stromu v jeho reálné podobě bychom k němu měli přistoupit a prozkoumat ho ve všech jeho detailech. Z toho vyplývá, že *smyslové poznávání* by mělo být nedílnou součástí výtvarných činností a měli bychom skrze něj v žácích prohlubovat výtvarné kvality. To podporuje i významná didaktička výtvarné výchovy Karla Cikánová, která ve své knize *Objevujte s námi tvar*, vyzdvihuje důležitost hmatového počítka tak, že by se děti „měly s tvarem a jeho povrchem náležitě polaskat, říkat nahlas, jak na ně působí, čemu se podobá.“⁹⁰ Hmatové poznávání povrchů je pro nás zcela přirozené. „Aniž si to uvědomujeme, uklidňujeme se jimi, nebo nás jejich dotyk podvědomě rozčiluje. Znamená to tedy, že jsou v našem okolí předměty, které je radost pohladit, prozkoumat hmatem, ale stejně tak věci, které nás odpuzují, jsou na omak i pouhý dotek nepříjemné nebo hmatově neutrální.“⁹¹

Způsobů, jak poznávat věci kolem nás je nekonečně mnoho. Žáci si mohou zavázat oči a poznávat jednotlivé předměty jejich ohmatáváním. Ve škole můžeme využít prostředí, které žáci vizuálně znají téměř nazpaměť a zmást je nově přidaným materiálem, který do třídy běžně nepatří. Pohnerová tvrdí, že žáci by měli mít dostatek času na hledání předmětů z jejich okolí, přičemž vše

⁸⁹ ROESELVÁ, Věra. *Techniky ve výtvarné výchově*. Praha: Sarah, 1996. s. 14.

⁹⁰ CIKÁNOVÁ, Karla. *Objevujte s námi tvar*. Praha: Aventinum, 1995. s. 24.

⁹¹ Tamtéž, s. 21.

zajímavé mohou přinést do školy a postupně si vytvářet sběr předmětů, se kterými je možné dále pracovat.⁹² „Děti na čtvrtku papíru rozprostřely všechno, co cestou do školy našly... nebo všechno, co si uvážlivě v předcházejících dnech nasbíraly na zahradě, v parku, na cestě, v lese...“⁹³ Následně v hodině se zavřenými očima poznávaly charakter všeho, co si přinesly. Poznávali vlastnosti jednotlivých materiálů, zda jsou měkké, tvrdé, křehké, pevné, drsné nebo hladké. Tyto smyslové počitky pak, ještě se zavřenými očima, ztvárňovaly na papír.⁹⁴ Pohnerová popisuje i další možnosti: „Můžeme obraz namalovat, můžeme o něm napsat, můžeme ho vystavit na chodbě na zemi a doplňovat dalšími materiály.“⁹⁵ Důležitou součástí haptického poznávání je i, jak už jsme zmínili, schopnost popsání toho, co na naše smysly působí. Dětský slovník by neměl být omezen pouze na slova hrubý a hladký. Zkoumáním povrchu mohou zjišťovat i další vlastnosti materiálu, jako je měkkost, tvrdost, zrnitost, pravidelnost, nepravidelnost apod. Smyslové poznávání zaujímá ve výtvarné výchově velkou roli, je důležité pro všestranné pochopení kvalit předmětů a následné využití pro kreativní výtvarnou činnost.

Další možností objevování textur a struktur povrchů je skrze otisk do plastické hmoty. Cikánová popisuje tuto aktivitu jako hru, kdy se žáci z výsledných otisků snaží odhadnout, o jaký předmět se jedná.⁹⁶ Působení textury v jednobarevné hmotě je mnohem intenzivnější. Není narušeno barevnou odlišností jednotlivých struktur. Věra Roeselová zase pracuje s texturou skrze otisk do ploché tvarovatelné folie a to buď otiskem zajímavých povrchů jako je například kůra stromu nebo tvarováním plechu různými nástroji.⁹⁷ Kovové reliéfy pak skvěle kontrastují s jejich přírodními protějšky. Tyto aktivity v dětech rozvíjí schopnost soustředit se na okolní předměty pouze jedním smyslem a tím je lépe poznat.

Jednou ze základních výtvarných technik je *malba*. Skrze barvy a tahy štětce žáci ztvárňují svět kolem sebe nebo vyjadřují své vnitřní pocity a prožitky. Primárním účelem techniky malby je převážně práce s barvami a zkoumání jejich možností. Vzniklé obrazy se vždy vyznačují určitým nerovným povrchem, který je dán materiálem podkladu anebo nánosy barev vytvářených různými

⁹² [Srov.] POHNEROVÁ, Marta. *Duchovní a smyslová výchova 1*. Polička: Fantisk, 1992. s. 55.

⁹³ POHNEROVÁ, Marta. *Duchovní a smyslová výchova 1*. Polička: Fantisk, 1992. s. 55.

⁹⁴ [Srov.] Tamtéž, s. 56.

⁹⁵ Tamtéž, s. 55.

⁹⁶ CIKÁNOVÁ, Karla. *Objevujte s námi tvar*. Praha: Aventinum, 1995. s. 26.

⁹⁷ ROESELOVÁ, Věra. *Techniky ve výtvarné výchově*. Praha: Sarah, 1996. s. 174.

nástroji, například štětcem. Pokud chceme žákům představit vliv textury skrze malbu, měli bychom pracovat spíše s texturou výraznější, nejlépe s malbou kombinovanou s dalšími výtvarnými technikami, které texturu zdůrazňují, či vytvářejí. Roeselová ve své knize *Techniky ve výtvarné výchově* zmiňuje možnosti kombinace malby s papírovými plastikami, kdy malba dotváří texturu vzniklého reliéfu a zvýrazňuje jeho jednotlivé prvky. Další možností je kombinace malby s koláží či asambláží.⁹⁸ Roeselová tvrdí, že „se vzájemně doplňují textury užitých materiálů, monumentální barevné plochy a výrazné linie.“⁹⁹ Jako příklad plastické malby uvádí práci s reliéfními podklady z papírové nebo sádrové hmoty, které je možné motivovat například příběhem jeskynních maleb pravěkých lovců.¹⁰⁰

Další možností práce s texturou v malbě je nanášení barevných past přímo z tuby. Žáci brzo pochopí, že barvy nanášené ve větších vrstvách jsou mnohem sytější než barvy ředěné vodou. Zároveň si všimají, že nánosy hmot vytvářejí na povrchu plastický reliéf, se kterým je možné pracovat a modelovat ho do určité podoby. Výbornou motivací pro takovou činnost mohou být postimpresionistické obrazy Vincenta van Gogha, který této techniky ve svých obrazech využíval.¹⁰¹ Při roztírání barev na ploše palety stojí za povšimnutí vzniklé barevné struktury na jejím povrchu, které často samy o sobě vytváří nádherné obrazy.

Zajímavým výtvarným experimentem může být míchání sypkých materiálů (např. písku) do barevných pigmentů. Tento způsob zpestří tradiční techniku malby a zároveň vzniklé výstupky vrhají jemné stíny, které dotváří výraz díla. S žáky pak můžeme pomocí nasvícení v různých úhlech tyto stíny pozorovat. Písčítý reliéf může dotvořit i texturu zobrazovaného obsahu – vytvoření omítky, cesty nebo jednotlivých horizontů krajiny. Malba jako taková, z hlediska působení výraznějším plastickým dojmem, závisí na plasticitě podkladového materiálu nebo na hustotě ploch nanášených na podklad. V obou případech zřetelnější textura obrazu zpestřuje techniku malby a dává prostor k zajímavým experimentacím.

Dalším oborem zásadně pracující s materiálovými texturami a strukturami je technika *grafiky*. Primárními postupy seznámení se s touto

⁹⁸ [Srov.] ROESELOVÁ, Věra. *Techniky ve výtvarné výchově*. Praha: Sarah, 1996. s. 70.

⁹⁹ Tamtéž, s. 70.

¹⁰⁰ [Srov.] Tamtéž, s. 73.

¹⁰¹ [Srov.] CIKÁNOVÁ, Karla. *Malujte si s námi*. Praha: Aventinum, 1996. s. 18 – 19.

technikou může být hra s různorodými materiály. Poznávání povrchů skrze otiskování přírodnin nebo jiných zajímavě texturovaných předmětů, vytváření různorodých matric, snímání textur pomocí frotáže a další postupy obohacují výtvarnou výchovu a jednoduchým způsobem děti seznamují s grafickými technikami.¹⁰² Jednou z aktivit může být přímý otisk předmětů na papír. Stopy vzniklé otiskem nejdříve žákům slouží jako vzorník různorodých povrchů. Nabarvením předmětu po celé jeho ploše temperovými barvami a následné zabalení do bílého papíru zobrazí zajímavě strukturované povrchové nerovnosti.¹⁰³ Následně vzniklé obrazy mohou být předmětem hledání fantazijních motivů. Po prozkoumání textur jednotlivých materiálů můžeme s žáky vytvářet složitější asamblážové struktury tvořené z různých materiálů a předmětů připevněných na pevný podklad.¹⁰⁴ Vytvořením takové matrice a jejím otiskem vznikají překvapivé obrazy, které mohou být dotvářené kresbou, malbou či jinými technikami. Momenty překvapení, jaké otisky vzniknou, jsou pro žáky silně motivující a zároveň v nich probouzí povědomí o estetických kvalitách povrchů a jejich otisků.

Jiným způsobem zachycení reálného vzhledu věcí je technika *frotáže*. Díky této technice jsme schopni odhalit i ty nejjemnější nerovnosti povrchů. Výsledná podoba frotáže se odvíjí od míry plastičnosti podkladu, proto je vhodné s žáky povrchy nejdříve poznávat, například haptickými hrami. Smyslový prožitek a následně vzniklý frotážový obraz na povrchu papíru žákům pomáhá jednak uvědomovat si detailněji povrchovou podobu předmětů, zároveň v nich vzbuzuje prožitek z dobrodružného objevování nových ploch. U vzniklých sejmutých textur mohou vyhledávat různé fantazijní obrazy. Cikánová přichází s objevováním zajímavých povrchů v našem okolí a nacházení „zakletých“ linií v popraskaných zdech. To je pro děti velkým dobrodružstvím.¹⁰⁵ Touto technikou často bývají tak fascinovány, že hledají různorodost povrchů všude kolem sebe. Mohou pak vznikat různé sbírky textur, například „frotáže z mého pokoje, z garáže, frotáže z naší ulice apod.“¹⁰⁶ Na frotážích je úžasné, že samy o sobě působí velmi estetickým dojmem a zároveň je spousta možností, jak s nimi dále

¹⁰² [Srov.] ROESELVÁ, Věra. *Techniky ve výtvarné výchově*. Praha: Sarah, 1996. s. 96.

¹⁰³ [Srov.] CIKÁNOVÁ, Karla. *Objevujte s námi tvar*. Praha: Aventinum, 1995. s. 16.

¹⁰⁴ [Srov.] ROESELVÁ, Věra. *Techniky ve výtvarné výchově*. Praha: Sarah, 1996. s. 106.

¹⁰⁵ [Srov.] CIKÁNOVÁ, Karla. *Kreslete si s námi*. Praha: Aventinum, 1992. 12.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 13.

pracovat. Můžeme je doplňovat vlastní kresbou či malbou nebo vzniklé frotážové obrazy rozstříhat a následně je komponovat do určitých tvarů.¹⁰⁷

Součástí mělce prostorového tvoření žáků je vždy seznámení se s výtvarně výrazovým prostředkem. Různými možnostmi pozorujeme materiál, který chceme používat a zjišťujeme mnohotvárnost jeho využití. Pokud chceme poznat texturu základního výtvarného materiálu jako je třeba papír, začneme nejdříve vizuálním a haptickým zkoumáním jeho druhů. Žáci mohou do školy přinést různé druhy papírů od těch nejjemnějších průsvitných, po pevné papíry s drsným povrchem. Po zkoumání jejich texturálních odlišností po vizuální a haptické stránce můžeme přejít ke hrám s materiálem, při kterých zkoumáme možnosti, jak přetvářet jejich charakter, měnit podobu a poznávat jejich využití. Zjistíme, že papír po zmačkání nabývá nenávratné plasticity, následným narovnáním jemné struktury ohybu zůstávají v nepravidelných liniích. Slepováním a následným trháním jednotlivých vrstev vzniká struktura připomínající oprýskanou omítku vytvářející strukturní formy v jednotlivých texturách papíru. Namočením papíru do vody či lepidla a jeho následným tvarováním papír připomíná práci s plastickou hmotou.¹⁰⁸ S obdobným principem přichází Cikánová, která papír namočený do vody smíchané s lepidlem následně tvaruje na čtvrtce a vytváří různé nepravidelné povrchové reliéfy. Námětem této aktivity podle ní může být vyjádření své aktuální nálady nebo napodobení konkrétního pocitu.¹⁰⁹ Při práci s tvarovatelnou hmotou papíru dochází k uklidnění a uvolnění dětí a zároveň na podkladech mohou vznikat nádherné obrazy. K podtržení vzniklých povrchových linií může posloužit barevná tuš nebo suchý pastel, které tyto nerovnosti ještě více zvýrazní.

Práce s materiálem různými způsoby, s využitím nejrůznějších technik způsobuje, že žák „přemýšlí kolika způsoby ho lze plasticky měnit, rozpohybovat v ploše, spojit s jiným materiálem.“¹¹⁰ Takovéto činnosti rozvíjí nejen poznávání charakteru určitého materiálu a hmoty, ale zároveň jim dávají možnost se do něj vcítit, vnímat ho po estetické stránce a nacházet jeho výrazové kvality.

Je tedy zřejmé, že práce s texturou ve výtvarných činnostech rozvíjí u žáků výtvarné myšlení a cítění. To je prohlubováno vizuálním i haptickým poznáváním jejich okolí, které zároveň zvyšuje citlivost pro vnímání estetických

¹⁰⁷ [Srov.] CIKÁNOVÁ, Karla. *Kreslete si s námi*. Praha: Aventinum, 1992. s. 13.

¹⁰⁸ [Srov.] ROESELVÁ, Věra. *Linie, barva a tvar ve výtvarné výchově*. Praha: Sarah, 2004. s. 65.

¹⁰⁹ [Srov.] CIKÁNOVÁ, Karla. *Objevujte s námi tvar*. Praha: Aventinum, 1995. s. 19.

¹¹⁰ ROESELVÁ, Věra. *Linie, barva a tvar ve výtvarné výchově*. Praha: Sarah, 2004. s. 66.

kvalit. Hrou s materiálem, z vcítění se do jeho povrchových kvalit a také z hry s nástroji, kterými povrch hmoty upravujeme, obohacujeme výtvarnou činnost žáků a umožňujeme jejich větší proniknutí do problematiky textury. V této kapitole zmínění autoři a jimi popisované výtvarné činnosti potvrzují, že textura svou komplexností umožňuje mnoho náhledů a způsobů, jak ji ve výtvarné výchově využít.

4 Výtvarně projektové vyučování na 1. st. ZŠ

Jak už název napovídá, výtvarně projektové vyučování je založené na metodě projektu. Ta se vyznačuje koncepcí, kdy žák není pouhým předmětem výuky (neplní pouze úkoly zadané učitelem), naopak se stává hlavním centrem vyučování. K tomu mu učitel přizpůsobuje podmínky. Kratochvílová nahlíží na *projektové vyučování* jako „na uspořádaný systém činností učitele a žáků, v němž dominantní roli mají učební aktivity žáků a podporující roli poradenské činnosti učitele, kterými směřují společně k dosažení cílů a smyslu projektu. Komplexnost činností vyžaduje využití různých dílčích metod výuky a různých forem práce.“¹¹¹ Projekt jako takový se vyznačuje určitým smysluplným zadáním (tématem), se kterým se žák identifikuje a jehož výsledkem je konkrétní produkt.

Projektové vyučování ve výtvarné výchově se skládá z promyšleného souboru aktivit, se kterými se žáci seznamují v učitelem strukturně připravených výtvarných úkolech. Ty jsou neustále otevřeny vlastní iniciativě žáků a možnosti měnit průběh z vyplývajících situací. V některých případech i samo dítě může podat podnět k novému projektu a učitel tak může být organizátorem dětské aktivity. Výtvarné projekty podle Petra Exlera jsou „rozsáhlejší celky s promyšlenou stavbou úloh a vyznačují se náročnějším myšlenkovým obsahem a tvůrčím přístupem pedagoga i žáků. Jde o určitý způsob zvolené cesty, která umožňuje plnění výchovně vzdělávacích cílů, kdy učitel a jeho žáci zkoumají a rozvíjejí základní myšlenku a problém zvolené učební látky. Důraz se klade na svobodné vyjádření žáka při vlastním přístupu k tématu.“¹¹²

Nelze stanovit jednotnou podobu výtvarného projektu. Ta se vždy odvíjí od konkrétního přístupu pedagoga, od výběru a uchopení tématu. Na průběh mají samozřejmě vliv i předchozí zkušenosti žáků v konkrétní oblasti výtvarné činnosti a jejich míra motivace vzhledem k jejich specifickým zájmům. Jelikož se na průběhu a výsledné podobě projektu podílí jak učitel, tak žáci, plynulost procesu je závislá na jejich vzájemné spolupráci. Zvolené téma i činnosti by měly vždy odpovídat věkové skupině žáků a korespondovat s jejich aktuálními rozumovými a vyjadřovacími schopnostmi. Zároveň by lekce měly být sestaveny

¹¹¹ KRATOCHVÍLOVÁ, Jana. *Teorie a praxe projektové výuky*. Brno: Masarykova univerzita. s. 37.

¹¹² EXLER, Petr. *Využití projektové metody ve výtvarné výchově s artefietickými postupy*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015. s. 17.

postupně od základního seznamování se konkrétními náměty po tvořivé vyjádření žáka spolu se snahou osvojení si daných technologických postupů.

Rozsah výtvarného projektu nemusí být předem striktně stanovený. Důležitějšími aspekty je nosné téma umožňující mnohostranné námětové rozpracování, otevřený přístup pedagoga k výtvarnému problému a možnost v něm nacházet hlubší souvislosti. Délka projektu se tak může pohybovat od jednodenní výtvarné akce po víceletou projektovou práci. Hlavním cílem projektů je, že účastníci „dospívají k nově viděným souvislostem a k hlubšímu pochopení podstatných otázek. Tak se stává, že to, co zůstalo během výtvarného procesu stranou zájmu a nebylo vysloveno, nyní nabývá nového významu.“¹¹³

Výtvarně-projektové vyučování tak svým pojetím ovlivňuje vzdělávací i výchovný proces žáků. V promyšlených souborech výtvarných aktivit tak získávají nové vědomosti a zkušenosti, ovlivňují jejich pojmání světa a zároveň přinášejí nové prožitky.

4.1 Výhody a nevýhody výtvarně projektového vyučování

Obecně lze říci, že pojetí výuky a způsob práce ve výtvarné výchově závisí převážně na pedagogovi. Odvíjí se od jeho představy výtvarného vyučování, umělecké inklinaci a pochopitelně chuti tvořit. Učitelé a didaktičtí odborníci se tak subjektivně přiklánějí k různým formám výtvarné výchovy, přičemž někteří souzní s výtvarně projektovým pojetím, jiní nikoliv.

V současné době učitelé často dávají přednost „roztržitým“ výtvarným hodinám, které na sebe nijak nenavazují a nejsou tak náročné na přípravu. Navíc opustit zaběhlé „funkční“ pojetí a pokusit se o něco nového může být pro mnohé nepředstavitelné. Právě učitelem složitěji promyšlená skladba lekcí dává žákům prostor k vžití se do tématu a nalézat v něm nové možnosti. Dochází tak k rozvoji tvořivého myšlení ve všech životních situacích a zároveň se pěstuje vztah dítěte ke světu. Je však nutné podotknout, že aktuální kurikulární struktura poskytující jednu až dvě hodiny výtvarné výchovy týdně tak svou časovou dotací pedagogii omezuje v organizaci složitějších výtvarných celků a tím snižuje jejich motivaci a snahu.

¹¹³ EXLER, Petr. *Využití projektové metody ve výtvarné výchově s artefietickými postupy*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015. s. 22.

Roeselová popisuje, že někteří kritici projektového vyučování mají také strach z přílišné hravosti během projektu. Podle nich nedochází k dostatečnému osvojování výtvarného řemesla. Je však třeba si uvědomit, že právě hra bývá u dítěte motivačním prvkem. Pomocí hry u něj mohou být rozvíjeny tvořivé schopnosti, samostatné uvažování a rozhodování. Nové dovednosti si tak osvojuje mnohem přirozeněji, než při pouhém bezúčelném plnění rozkazů zadaných učitelem.

Další námitkou může být názor, že výtvarné řady a projekty žáky nebaví. To však často závisí na kreativitě učitele a samozřejmě na dosavadním pojetí výtvarné výchovy v dané třídě. Pokud žáci na projektové metody nebyli zvyklí, je potřeba dát více času tomu, aby se s novým způsobem výuky szili.¹¹⁴

Projektové vyučování, které je v dnešní době běžnou součástí některých škol, přináší rozhodně mnoho výhod. Stejně jako pro veškerou práci pedagoga, tak i pro stavbu výtvarných řad či projektů je nutná promyšlená příprava a radost z možnosti poskytnout žákům příležitost k jejich rozvoji. Vždy bude způsob projektové metody záviset na přístupu konkrétní školy, pedagoga a dětí, avšak nepochybně může dítě díky projektovému vyučování vnímat svět mnohostranněji.

4.2 Výtvarné řady

Výtvarné projekty svými rysy souvisí s *výtvarnými řadami*. V podstatě samotný výtvarný projekt je většinou složen z po sobě jdoucích, na sebe logicky navazujících činností. Ty žákovi umožňují více proniknout do určitého tématu, rozvíjí jeho dovednosti a dávají mu možnost k sebevyjádření. Tyto aktivity, které se vyznačují výraznější jednoduchostí než složitě promyšlená koncepce výtvarného projektu, můžeme nazývat výtvarnou řadou.¹¹⁵ Hodiny výtvarné výchovy na základních školách jsou tedy často koncipovány formou právě těchto řad, které nepotřebují zvláště složitější promyšlenou výstavbu, která by byla nutná nebo vhodná realizovat v delším časově souvislém úseku. Jeden zvolený námět, výchovný problém či úsek učební látky tak může být „roztroušen“ do po sobě jdoucích řetězových aktivit. V tomto ohledu často záleží na vhodném posouzení pedagoga, zda konkrétní výtvarný problém pojme formou kratších

¹¹⁴ [Srov.] ROESELVÁ, Věra. *Řady a projekty ve výtvarné výchově*. Praha: Sarah, 1997. s. 35 – 37.

¹¹⁵ [Srov.] EXLER, Petr. *Využití projektové metody ve výtvarné výchově s artefietickými postupy*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015. s. 17 – 18.

promyšlených úloh nebo zvolí komplexnější, časově náročnější celek. Je však zcela běžné, že výtvarná řada předchází samotnému výtvarnému projektu.

Obecně můžeme dle Roeselové rozdělit výtvarné řady do několika celků:

Výtvarný cyklus je dán různorodým náhledem a pojetím žáků jednoho námětu. Ten se nijak nerozvíjí, pouze vzniká soubor prací žáků, kteří tento námět uchopili svým specifickým způsobem.¹¹⁶ Dochází však k vzájemnému porovnávání nebo dokonce spolupráci, přičemž vzniklé variace rozvíjí výtvarné myšlení žáků, kdy „děti objevují motivy, které je vůbec nenapadly a které je přivádějí k dalším úvahám nebo výtvarným aktivitám.“¹¹⁷

V tematické řadě se pomocí po sobě logicky jdoucích aktivit proniká do konkrétního tématu. Skrze otázky, které učiteli či žákům vstupují na mysl, se společně snaží tématu porozumět a následně zvolenými specifitějšími náměty téma poznávat z různých pohledů.

Srovnávací řada je poněkud složitějším celkem. Výtvarné téma rozpracovává po několika stránkách, např. po stránce psychologické, typologické, vývojové či didaktické, přičemž dochází buď k potvrzení, nebo vyvrácení předem stanovených hypotéz. Komplexní soubor aktivit tak může být základem pro výtvarný výzkum u jednoho žáka nebo skupiny.¹¹⁸

Metodická řada spočívá v po sobě jdoucích krocích, kterými se nejčastěji postupuje od jednoduchého ke složitějšímu nebo od známého k neznámému. Následný sled těchto úkonů má často logické odůvodnění. Jednotlivé, krátké výtvarné úkoly se zaměřují hlavně na gradující poznávání určitého výtvarného prostředku, kterým žák sbírá užitečné zkušenosti.¹¹⁹ Hazuková tvrdí, že metodické řady „vycházejí především ze způsobu technického provedení úkolů a prozkoumávání výtvarných vyjadřovacích prostředků z hlediska jejich (převážně) technických možností.“¹²⁰ Během lekcí metodické řady žák zkoumá určitý výtvarný prostředek všemi možnými, logicky postupnými způsoby a dospívá „k závěrečnému poznání nebo k řešení výtvarného problému“.¹²¹

¹¹⁶ [Srov.] ROESELVÁ, Věra. *Řady a projekty ve výtvarné výchově*. Praha: Sarah, 1997. s. 31.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 30.

¹¹⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 30.

¹¹⁹ [Srov.] Tamtéž, s. 31.

¹²⁰ HAZUKOVÁ, Helena. *Nová pojetí výtvarné výchovy, plán a výtvarné projekty*. Metodický portál: Články [online]. 07. 07. 2006, [cit. 2019-03-19]. ISSN 1802-4785. Dostupný z <https://clanky.rvp.cz/clanek/c/p/629/NOVA-POJETI-VYTVARNE-VYCHOVYPLAN-A-VYTVARNE-PROJEKTY.html>

¹²¹ ROESELVÁ, Věra. *Řady a projekty ve výtvarné výchově*. Praha: Sarah, 1997. s. 31.

4.2.1 Příprava výtvarné řady

Nejdůležitějším aspektem pro přípravu výtvarné řady je zvolení vodného tématu či výtvarného problému. Ať už s návrhem přijde učitel nebo samotní žáci, pedagog by měl posoudit, zda se jedná o dostatečně komplexní téma, které lze rozvíjet. Zároveň by měl zvážit, zda bude pro žáky dostatečně motivační a vhodné k obohacení jejich výtvarného myšlení.

Po zvolení konkrétního tématu a zaměření výtvarné řady již přemýšlíme nad koncepcí jednotlivých lekcí. Pedagog by měl zvolit vhodné náměty a techniky, které mohou vyplynout z žákovských požadavků a které umožňují všestranný vhled do problematiky. V neposlední řadě by neměl podcenit seznámení se s odbornou literaturou, která se tématem zabývá a která může podnítit nové možnosti.

Postupně se pak vytváří soubor promyšlených, smysluplně návazných lekcí, u kterých je nezbytná promyšlená organizace (zvolené konkrétní cíle, časové rozvržení, výběr vhodné motivace, výtvarných prostředků, organizace průběhu a předem stanovená kritéria hodnocení). Konkrétní podoba metodické řady může být stanovená dopředu, avšak v průběhu realizace může dojít k obměnám nebo rozvinutí do většího výtvarného projektu.

V následující části diplomové práce se zabýváme konkrétní metodickou řadou s názvem „Povrch není povrchní“, jejíž hlavním cílem je hlubší vhled do problematiky textury, rozvoj větší vnímavosti povrchových stránek věcí, které nás obklopují a jejich následné využití v konkrétních výtvarných činnostech.

I. Projektová část

5 Metodická řada „Povrch není povrchní“

Projektová část této diplomové práce se zaměřuje na výtvarnou realizaci metodické řady s názvem „Povrch není povrchní“. Cílem této části je volně navázat na předchozí teoretickou část, která slouží jako inspirační zdroj, a v jednotlivých lekcích hlouběji proniknout do tématu textury. Metodická řada se zaměřuje na vizuální a haptické kvality materiálů, kterých se následně využívá v konkrétních výtvarných činnostech. Logicky se tak postupuje od základního seznámení se s tématem po uvědomělé využití textury ve výtvarné tvorbě.

V jednotlivých lekcích se zabýváme smyslovým poznáváním povrchů konkrétních předmětů, objevováním účinků textury v homogenní bílé barvě, která nejlépe odkrývá hru světla a stínů. Dále zkoumáme vliv odlišných povrchů podkladu na zobrazovaný námět – změnu jeho působení. Neopomenutelným způsobem poznávání textury je technika frotáže. Žáci mají možnost si tuto techniku osvojit a následně získanou dovednost využít k detailnějšímu prozkoumávání povrchů ve svém okolí. Poté přistupujeme k tvůrčí výtvarné práci, kdy se žáci na základě pochopení rozličnosti povrchů pokouší o vytvoření textury vlastní. I v těchto dílech pozorujeme vliv lomu světla na nerovný povrch a změnu vzhledu po použití barev. V poslední lekci objevujeme skrze otisk povrchové vlastnosti různých materiálů.

Cílem metodické řady je formou experimentace v žácích podnítit detailnější vnímavost jejich okolí a zároveň vzbudit zájem o kreativní využití textury ve výtvarné výchově. Lekce jsou seřazeny tak, aby si žáci postupným poznáváním vnějších výrazových kvalit předmětů uvědomili jejich estetickou účinnost a záměrně je využívali v tvořivých výtvarných aktivitách. Toto téma je v oblasti umělecké činnosti „nevyčerpatelným zdrojem“, proto si představíme pouze několik příkladů hodin, které téma v dostatečné míře rozpracovávají a splňují předem stanovené cíle. Pojetí těchto lekcí však vybízí k možnostem rozvinutí a k dalším výtvarným uchopením.

V následujících podkapitolách si shrneme organizaci a přípravu nutnou pro realizaci jednotlivých lekcí a podrobně si popíšeme jejich průběh. Závěrečná část bude patřit reflexi celého výtvarného průběhu.

5.1 Organizace a příprava metodické řady

Lekce připravené v rámci této diplomové práce byly realizovány ve třídě 5.C (22 žáků) základní školy ZŠ Matice školské v Českých Budějovicích. V rámci výtvarných výchov se uskutečnilo celkem 7 lekcí, které žákům poskytly základní vhled do problematiky a mohou sloužit jako inspirační zdroj pro výtvarné činnosti. Časové rozvržení bylo přizpůsobeno konkrétnímu obsahu a záměru lekcí, kdy došlo k mírnému přizpůsobení umístění hodin v rámci rozvrhu tak, aby řada lekcí funkčně navazovala na sebe.

Úvodní 90minutová lekce žáky seznámila s tématem a motivovala je pro následující činnosti. Téma metodické řady uchopovala po smyslové stránce, cílila na prohloubení obsahového porozumění textury a zároveň měla zvýšit citlivost pro uvědomování si svého bezprostředního okolí. Na druhou lekci, zaměřenou na povrchovou stránku žáky nachystaných předmětů a pozorování vlivu světla na vnímání jejich nerovností, stačila opět časová dotace dvou vyučovacích hodin. V následující třetí lekci jsme během jedné vyučovací hodiny zkoumali vliv různorodosti povrchů na zobrazovaný námět. Čtvrtá lekce, opět „úvodní“, ale tentokrát ve smyslu seznámení se s technikou frotáže, zabrala jednu vyučovací hodinu. Ve páté lekci jsme se zaměřili na poznávání textur okolí naší školy, tudíž bylo nezbytné vyhradit si více času na organizaci – 2 vyučovací hodiny výtvarné výchovy za sebou. Následující lekce se zaměřovaly na výtvarnou tvořivost žáků. Šestá i sedmá lekce, kde žáci vytvářeli vlastní texturu a pracovali se strukturálně texturním otiskem, opět zaplnily 90 minut.

Celková časová dotace pro výtvarnou řadu lekcí tak obsáhla 540 minut, tedy 12 vyučovacích hodin výtvarné výchovy. Kromě části druhé lekce, která potřebovala ke své realizaci zatemněnou místnost školních dílen, a čtvrté lekce, která byla realizována v centru města Českých Budějovic, pro všechny hodiny postačila kmenová třída se základním vybavením.

Příprava na jednotlivé lekce zahrnovala podrobné písemně zpracované struktury hodin (viz Přílohy III.), nachystaný potřebný materiál a techniku a také „psychickou“ přípravu žáků formou vhodné motivace pro tvořivou činnost. Z výtvarných materiálů se využívalo převážně předmětů obstaraných žáky a jejich základní vybavy do výtvarné výchovy (tempery, štětce, čtvrtky formátu A4 a A3, kalíšky na vodu, podložky na stůl, palety, uhly, vodové barvy či anilinky). Dále bylo potřeba několik nadstavbových věcí obstaraných učitelem (bílý latex, tekuté barvy primalex, průklepové role papírů, tiskařská barva, grafický váleček,

popisovací průhledné folie, barevné folie, připravené powerpointové prezentace a fotografie uměleckých děl). Konkrétní přípravou na jednotlivé lekce a jejich průběhem se budeme zabývat následující části této kapitoly.

5.2 Realizace metodické řady

Než přistoupíme k popisu jednotlivých lekcí, představíme si důležité aspekty, které ovlivnily realizaci metodické řady. Výstupy a výsledky z nich vyplývající si shrneme v závěru této kapitoly.

Jak již bylo zmíněno, metodická řada byla realizována v 5. třídě, celkem s 22 žáky. Jednotlivé aktivity této řady, i s předchozí výtvarnou činností v průběhu školního roku, byly pro žáky větším zásahem do jejich předchozího pojetí výtvarných hodin. Z výpovědí žáků vyplynulo, že se v minulých letech setkávali se „šablonovitým“ způsobem výuky nepodporující jejich přirozenou tvořivost. Nové pojetí výuky pro ně bylo zprvu těžko přijatelné a špatně se srovnávali s jinakostí průběhu i výsledných vzniklých prací. Soustředěnost na jedno téma metodické řady a různorodost tvořivých činností však žákům poskytovaly postupné vžití se do problému. Zároveň společnou prací, volností vlastního vyjádření se postupně uvolňovala atmosféra, která vzbudila zájem o další výtvarnou činnost.

5.2.1 Úvodní lekce – Poznávání textury třemi smysly

První lekce sloužila jako motivační část celé výtvarné řady, jejímž účelem bylo se s pojmem textura seznámit a zvýšit vnímavost vůči okolním povrchům. Tento záměr byl uchopen formou poznávání povrchové stránky předmětů skrze smysly – konkrétně zrak, hmat a sluch.

Základní materiálem pro tuto lekci se staly předem připravené předměty s běžnými povrchy. Vybírány byly předměty „ploché“, aby jejich prostorový tvar nenarušoval cílený smyslový počitek. K tomu nám posloužily předměty jako OSB deska, dřevěné prkno, polystyrenové obložení, ručník, pytlovina, umělohmotné kuchyňské prkénko, bublinková folie, brusný papír, stavební houba, zvlněný karton a další povrchově výrazové předměty.

Dále byla připravena powerpointová prezentace s obrázky různých objektů z běžného života. Ty byly předem oříznuty tak, aby byla viditelná pouze

část textury předmětu. Posloupnost obrázků byla seřazena od oříznutých úseků k celkově viditelným objektům (viz Přílohy III., obr. 1a, 1b). Úkolem žáků bylo si přinést šátek na zavázání očí.

Lekce se uskutečnila v kmenové třídě a časově obsáhla dvě vyučovací hodiny, tedy 90 minut. Hlavním cílem bylo zasvětit žáky do „světa textur“ tak, aby danému pojmu porozuměli a dokázali ho vnímat kolem sebe. Během aktivit pak docházelo k rozvoji smyslové percepce v oblasti zraku, sluchu a hmatu. Výsledkem této úvodní lekce nebyl žádný produkt výtvarně estetické činnosti, ale nahlédnutí do světa různorodých povrchů, důležité pro následující lekce.

Úvod hodiny byl věnován diskuzi o tom, co je textura a kde všude se s ní setkáváme. Žáci přicházeli s různými návrhy, avšak nikdo z nich se správnému vysvětlení pojmu nepřiblížil. K objasnění jim pomohla ukázka dvou různých předmětů – dřevěné desky a brusného papíru. Žák, který měl za úkol povrchy těchto dvou předmětů se zavřenýma očima ohmatat, následně popisoval, co cítil. Přes jednoduchý smyslový počitek pak všichni rychle pochopili, co textura je a jakým způsobem se u různých předmětů liší. Poté už bylo možné rozvíjet diskuzi o předmětech a s nimi spojenými povrchy nacházejícími se kolem nás. Rychle jsme dospěli k závěru, že je v běžném životě vnímáme třemi smysly – zrakem, hmatem a sluchem. Zbývající část lekce byla věnována konkrétním smyslům a způsobům, jak vnímat povrchové kvality daných předmětů.

Nejdříve jsme se zaměřili na zrak. Na interaktivní tabuli byla žákům promítnuta předem připravená obrazová prezentace (kůra stromu, povrch kamene, omítka, cihlová zeď, asfalt, průřez dřeva, látka, apod.). Z výřezu textury odhadovali, o jaký objekt se ve skutečnosti jedná. Ten byl po několika tipech zobrazen celý (viz Přílohy II., obr. 1). Výsledkem této aktivity bylo zjištění, že pouhý výřez textury na základě naší předchozí zkušenosti napověděl, o jaký předmět se s největší pravděpodobností bude jednat. Pokud šlo o texturu, se kterou se v běžném životě žáci setkávali zřídka, odhadování původu textury pro ně bylo složitější. Ve většině případů jim však uhádnutí nedělalo problém. Po této aktivitě jsme se zaměřili na viditelné textury objektů nacházejících se ve třídě a všimli si jejich detailů.

Následně jsme přistoupili k druhému smyslu, ke hmatu. Žáci si navzájem pomohli zavázat oči šátkem a postupně jim byly podávány jednotlivé předměty, které hmatem prozkoumávali. Na základě vnímaného počítku se snažili uhodnout, o jaký předmět se jedná (viz Přílohy II., obr. 2). Ještě se zavřenýma

očima žáci diskutovali o tom, jak povrchy vnímali a zda jim byly příjemné či nepříjemné. Snažila jsem se je vést k pestrému slovnímu vyjádření. Po prohlédnutí vnímaných předmětů si žáci opět zavázali oči a za poslechu příjemné relaxační hudby odpočívali. Tento čas byl věnován přípravě „cestičky textur“, kterou v další fázi hmatového zkoumání procházeli bosýma nohama a zaměřovali se na smyslovou citlivost v chodidlech (viz Přílohy II., obr. 3). V konečné reflexi této aktivity jsme diskutovali o tom, jak je pro člověka, běžně opírajícího se o zrak, těžké vypořádávat se s dotykem věcí, které nevidí. Opět jsme se zaměřili na pocity, které žáci při chůzi vnímali a následně jsme se je snažili popsat.

V poslední fázi této lekce jsme se zabývali sluchem. Při otázce, zda texturu můžeme slyšet, byly odpovědi převážně negativní. Žáci tak měli za úkol zavřít oči a pozorně poslouchat zvuk vzniklý přeježděním dřívka o hrubou texturu dřeva či dalších předmětů vyskytujících se ve třídě. Tím jsme došli k závěru, že i texturu, pokud po ní pohybujeme nějakým předmětem, můžeme slyšet. Žáci pak měli najít ve třídě povrchy, které „vydávají“ zajímavý zvuk (viz Přílohy II., obr. 4). Vysvětlili jsme si, že u vytváření zvuků záleží nejen na povrchu předmětu, ale také na nástroji, který pro vyvození používáme.

V závěru hodiny jsme vedli diskuzi o získaných poznacích. Žáci sami přišli se zjištěním, že se běžně povrchy našeho okolí nezabýváme a jsou pro nás nepodstatné. Poslední minuty tak patřily motivaci pro následující lekce, ve kterých jsme téma textury dále prohlubovali.

Strukturovaná příprava lekce – viz Přílohy III., příprava 1.

5.2.2 Lekce druhá – Svět bez barev

Druhá lekce nazvaná *Svět bez barev* se zaměřovala na prohlubování tématu textury skrze její pozorování v bílé barvě. Ta nejlépe zachycuje stíny vytvářené odrazem světla, které umocňují vnímání nerovností.

Motivačním prvkem se pro tuto lekci stala tvorba *Roberta Rymana* (viz Přílohy I., obr. 36, 37), který ve svých obrazech pracoval převážně s bílou barvou a také instalace bílého pokoje *Kamily Ženaté* (viz Přílohy III., obr. 2). Ta pracovala rovněž s bílou barvou, ale v prostoru. Na druhou lekci si žáci měli přinést co nejvíce předmětů se zajímavými texturami, které během týdne nasbírali, a malířské štětce větších velikostí. Mým úkolem bylo obstarat

dostatečné množství bílého latexu. Lekce se uskutečnila v kmenové třídě s časovým rozložením 2 vyučovacími hodinami. Z důvodu schnutí bílého nátěru byly tyto dvě vyučovací jednotky rozloženy do dvou dnů.

Úvodní motivační diskuzi spustila otázka: Co by se stalo, kdyby ze světa zmizely všechny barvy? Žáci přispívali různými fantazijními představami bílého světa. Ke zpestření atmosféry posloužila písnička z pohádky Včelí medvídkovi – Bílá. Poté jsme si promítli fotografii instalace bílého pokoje, ve kterém žáci mohli živě vidět svět „bez barev“. Vliv bílé barvy na působení textur jsme také pozorovali v několika obrazech Roberta Rymana. Společně jsme přicházeli na to, jak je možné, že v čistě bílé barvě dokážeme vidět různé nerovnosti a výstupky vzniklé nanášením barvy.

Poté jsme přistoupili k vytváření bílých povrchů. Předměty, které si žáci přinesli, jsme si nejdříve prohlédli a popsali. Následně bylo úkolem žáků si několik předmětů vybrat a jejich povrch natřít bílým latexem. Důraz byl kladen na pečlivost a rovnoměrnost roztírání, kdy barva měla proniknout do všech nerovností, aby textura vynikla (viz Přílohy II., obr. 5, 6). Vytvořili jsme sbírku předmětů s bílými povrchy, které jsme rozložili na černou netkanou textilii v zadní části třídy a nechali je zde schnout. V závěru hodiny jsme si natřené předměty společně prohlíželi a polemizovali nad tím, zda je textura předmětů výraznější.

Následující den jsme se s předměty přemístili do učebny školních dílen, kde bylo vhodné prostředí k dostatečnému zatemnění. Žáci si na tuto hodinu přinesli baterky a já jsem obstarala barevné průhledné folie. V místnosti jsme si předměty opět rozložili na černou netkanou textilii a baterkami je nasvěcovali. Popisovali jsme si, jak se vzhled textur mění pod určitým lomem světla a jaké stíny jednotlivé výstupky vytváří. Žáci tak experimentovali s vytvářením zajímavých stínů různými pohyby baterky, tlumením a obarvováním světla barevnou folií. Nakonec jsme se společně pokusili o vytvoření jednoho obrazu s různými texturami, který jsme různě nasvěcovali a měnili tak jeho vzhled (viz Přílohy II., obr. 7 – 8).

Touto hravou lekcí si žáci uvědomili, jak důležitý vliv má světlo na vnímání i těch nejmenších nerovností a že se změnou světelného úhlu mění jejich vnější výraz.

Strukturovaná příprava hodiny – viz Přílohy III., příprava 2.

5.2.3 Lekce třetí – Jeden obraz tisíckrát jinak

Na předchozí „bílou“ lekci jsme navázali v části třetí s názvem *Jeden obraz tisíckrát jinak*. V této hodině jsme se zabývali promítáním fotografií na různě texturované podklady a pozorovali jsme jejich změny. K realizaci této 45minutové lekce nám postačily již připravené bílé předměty, fotografie žáků a obrázek jednoduché jarní krajiny. Cílem této lekce bylo uvědomit si vliv textury podkladu na výsledné působení díla.

V úvodu lekce jsme s žáky vedli diskuzi o tom, na jaké různé podklady je možné kreslit či malovat. Žáci přišli se spoustou možností – papír, plátno, zeď, země, sklo, dřevo, kámen, kov atd. Dále jsme diskutovali o tom, zda by bylo možné namalovat obraz na předměty, které jsme si v minulé hodině připravili. Někteří tvrdili, že ano, někteří namítali, že by to bylo moc složité vzhledem k nerovnostem povrchů. Následně jsme se všichni posadili kolem promítacího plátna, přičemž jsem na něj promítla fotografii jednoduché jarní krajiny (viz Přílohy III., obr. 3). Dva vybraní žáci před plátno natáhli bílý papír. Hned na to jsem je požádala, aby tento papír zmuchlali a opět ho natáhli před plátno. Pozorovali jsme, jakým způsobem se vzhled krajiny, promítnutý na zohýbaném povrchu papíru, změnil. Postupně jsme zkoušeli promítat tuto fotografii na různé povrchy a pozorovali, k jakým změnám dochází (viz Přílohy II., obr. 9 – 12). Po vystřídání několika předmětů jsem začala na plátně zobrazovat jednotlivé fotografie žáků a stejným způsobem jsme měnili jejich vzhled (viz Přílohy II., obr. 13, 14).

Tato aktivita byla pro žáky velmi zábavná a zároveň jsme si potvrdili, že podklad určitým způsobem „dílo“ mění a jednotlivé nerovnosti do určité míry ovlivňují výsledný vzhled díla.

Strukturovaná příprava lekce – viz Přílohy III., příprava 3.

5.2.4 Lekce čtvrtá – Zkoumáme povrchy polem nás

V pořadí čtvrtá lekce byla pojata opět jako úvodní, tentokrát jako úvod pro lekci pátou. Pro tuto lekci byla zvolena technika frotáže, se kterou se žáci do té doby ještě nesetkali. Na hodinu byly připraveny slabé papíry a každý žák měl sadu uhlů. Opět jsme pracovali s již nasbíranými předměty a zároveň jsme využívali povrchů vyskytujících se ve třídě. Cílem této vyučovací hodiny tak bylo

osvojit si techniku frotáže a schopnost „přenášet“ různé povrchy předmětů na plochu papíru.

V úvodu jsme si pustili část filmu Max Ernst z roku 1991 (pětiminutová část).¹²² Žáci tak bez jakéhokoli vysvětlení pozorovali techniku frotáže přímo od jejího „zakladatele“. Poté jsme si promítli některá jeho díla a pozorovali jsme jednotlivé části frotáží – z jakých materiálů vznikly (viz Přílohy I., obr. 48, 49). Následně jsem jim ukázala způsob, jakým takové frotáže tvořit.

Žáci pak sami chodili po třídě s papírem a uhlem v ruce a hledali zajímavé povrchy. Prozkoumávali materiály přinesené, ale i povrch lavice, zdi, nástěnky či topení. Začaly vznikat pestré vzorníky textur v různých kompozicích (viz Přílohy II., obr. 15 – 18).

V závěru hodiny jsme si vzniklé obrazy poskládali na zem před tabulí a snažili jsme se opět uhodnout, odkud pochází (Přílohy II., obr. 19 – 21). S technikou frotáže se všichni žáci rychle seznámili a „sbírání“ textur je velice bavilo. Byli tak pozitivně motivováni pro další obdobné pokračování v následující lekci, které se odehrávalo mimo školní budovu.

Strukturovaná příprava lekce – viz Přílohy III., příprava 4.

5.2.5 Lekce pátá – Frotážové mapy Českých Budějovic

V předchozí hodině se žáci dozvěděli, jak se pracuje s technikou frotáže. Toho jsme využili v hodině páté, která se uskutečnila mimo školní prostředí – v centru města Českých Budějovic. Pro tuto lekci byla zvolena časová dotace dvou vyučovacích hodin. Hlavním cílem bylo zvýšení citlivosti žáků vůči okolí – všímání si povrchových detailů a jejich převedení do umělecké podoby. Žáci byli nadšeni už samotným netradičním venkovním vyučováním, na což nebyli příliš zvyklí.

Trasu jsem zvolila od budovy Matice školské přes Modrý most. Poté jsme pokračovali proti proudu řeky až k Jihočeskému divadlu, kde jsme zamířili na druhý břeh přes Zlatý most. Zátkovým nábřežím, okolo hvězdárny jsme došli až k zimnímu stadionu, odkud jsme vyrazili zpátky do školy. Po přípravě veškerých materiálů (předem připravené role průklepových papírů, uhly a fixativ) jsme opustili školu. Před odchodem byli žáci poučeni o bezpečnosti a

¹²² *Max Ernst* [film]. Režie Peter SCHAMONI. Německo/Velká Británie, 1991.

způsobu chování mimo školu. Dohodli jsme se na základních pravidlech, která budou dodržovat.

Na úvod jsme se zastavili u řeky a představili si průběh lekce. Diskutovali jsme nad tím, že venku, ať už ve městě nebo v přírodě, najdeme spoustu zajímavých povrchů, které bychom pomocí frotáže mohli prozkoumat. S žáky jsme si stanovili cíl, že se pokusíme vytvořit mapu trasy, kterou budeme procházet pomocí snímání okolních textur. Žáci začali zmiňovat příklady textur, které zahlédli. Nenechala jsem je dlouho čekat a v předem rozdělených skupinách se rozprchli frotážovat své okolí. Postupně se na papírech začaly promítat různé kompozice textur. Žáci snímali asfaltové cesty, kmeny stromů, pařezy, dřevěné obložení mostů, omítky zdí, kameny, trávu, lavičky a spoustu dalších povrchů (viz Přílohy II., obr. 22 – 25).

V této lekci byla důležitá spolupráce všech členů jednotlivých skupin a zároveň i celé třídy. Žáci si museli rozvrhnout role, kdo bude roli papíru přidržovat a kdo bude uhlem snímat povrch. Zároveň se museli vzájemně dohodnout na konkrétních předmětech, které se jim pro tuto techniku zdály zajímavé.

Postupně jsme se dostali až na závěr naší cesty, kde jsme naše vzniklá díla rozprostřeli a diskutovali o tom, co na nich vzniklo (viz Přílohy II., obr. 26 – 27). Žáci ukazovali příklady textur a zmiňovali konkrétní místa, kde je vytvořili. Tím jsme si potvrdili, že opravdu lze vytvořit pomocí frotáže mapu cesty, kterou jsme šli. Po skončení aktivity jsme se vrátili zpět do školy.

Strukturovaná příprava lekce – viz Přílohy III., příprava 5.

5.2.6 Lekce šestá – Vytváříme vlastní texturu

V šesté lekci jsme se po předchozích, spíše poznávacích lekcích, dostali k tvůrčí části naší metodické řady. Žáci již měli dobrou představu o pojmu textura, dokázali popisovat povrchy kolem nich, vyzkoušeli si techniku frotáže, nastal tedy čas na tvorbu textury vlastní. Cílem této 90minutové lekce bylo uvědomit si, že textura může hrát důležitou roli ve výtvarné tvorbě a může tak být jedním ze způsobů uměleckého vyjadřování.

Motivací pro tuto lekci jsem zvolila obrazy umělců, kteří záměrně ve své tvorbě s plastickým povrchem pracovali. Vybrala jsem díla *Roberta Piesena* z cyklu „Prostor inexistence“ (viz Přílohy I., obr. 30), *Jeana Dubuffeta* –

„Texturologie XXVIII“. (viz Přílohy I., obr. 22) a „Podívaná – půda“ z cyklu Fenomény (viz Přílohy I., obr. 24) a některá nepojmenovaná díla *Bosco Sodiho* (viz Přílohy I., obr. 33, 34). Chvíli jsme nad díly diskutovali, žáci vymýšleli možnosti, jak mohly jejich textury vzniknout a co se tím umělci snažili vyjádřit. Objevovaly se nápady, jako napodobení hlíny, lesní cesty nebo namíchání nalezených materiálů a jejich mísení s barvou.

V této lekci jsme se pokusili o spontánní vytvoření textury za pomoci latexu, písku a štětců. Nešlo o vytváření či napodobování něčeho konkrétního, způsob tvoření byl ponechán čistě na žácích. Žáci dostali talířek s předem připraveným polotuhým latexem. Na čtvrtky formátu A3 tak za pomoci různě velkých štětců, popřípadě vidličky či hřebene, nanášeli vrstvu latexu a svým vlastním způsobem vytvářeli plastický povrch. Do ještě vlhkého latexu měli možnost nasypat písek, který přidával ploše na její reliéfnosti (viz Přílohy II., obr. 28). Vzniklé textury jsme nechali do druhého dne ztuhnout.

Následující den jsme nejdříve pozorovali vzniklé reliéfní povrchy, prozkoumávali je hmatem a připomněli si tím předchozí, druhou lekci. Přiložením čtvrtky k oknu jsme pozorovali prosvítající texturu na ploše papíru. V následující části bylo úkolem žáků vybrat si barvy a štětec a svým vlastním způsobem dotvořit obraz. Nechala jsem jim volný výběr barev (tempery, vodovky, anilinky), pouze jsem doporučila využití omezené škály odstínů z důvodu většího vyniknutí samotné textury (viz Přílohy II., obr. 29, 30). Další možností bylo texturu nabarveného povrchu zvýraznit prolitím čtvrtky vodou z kohoutku nebo rozstřikovačem, popřípadě částečné setření barvy suchým hadrem (viz Přílohy II., obr. 31, 32). Volbu jsem však nechávala na žácích. Postupně začala vznikat pozoruhodná díla, ve kterých krásně vystupoval latexový povrch a dotvářel tak výraz jejich děl (viz Přílohy II., 33 – 35)

V závěrečné reflexi hodiny jsme si zhodnotili průběh a výsledné práce. Žáci vyjadřovali své pocity z pro ně nezvyklé výtvarné činnosti a hodnotili vlastní práci.

Strukturovaná příprava lekce – viz Přílohy III., příprava 6.

5.2.7 Lekce sedmá – Otisky textur

Poslední, sedmá lekce s názvem *Otisky textur* se podobně jako lekce předchozí zaměřovala na tvůrčí činnost žáků. Tentokrát jsme přenášeli

povrchové kvality předmětů pomocí otisku na papír. Využili jsme naší sbírky předmětů s nějakými nově přinesenými materiály. Cílem této lekce bylo seznámení se s technikou tisku (přímého otisku materiálů) a možností využít různorodé povrchy k vytvoření stukturálně-texturálních otisků v různých kompozicích. Činnost byla realizována v kmenové třídě v časové dotaci dvou vyučovacích hodin. Na přípravu postačily opět běžné školní potřeby žáků, sbírka předmětů a pro doplňující aktivitu černá tiskařská barva, grafický váleček a průhledné popisovací folie.

Jako úvodní motivaci jsem zvolila obrazy umělců strukturální grafiky – konkrétně obrazy *Jenny Hladíkové* (viz Přílohy I., obr. 45), *Vladimíra Boudníka* (viz Přílohy I., obr. 40) a *Josefa Hampla* (viz Přílohy III., obr. 4). V těch se žáci snažili odhadovat, jakým způsobem vznikly a jak na ně působí. Poté jsme si ještě ukázali příklad matrice *Josefa Hampla* (viz Přílohy III., obr. 5). V rámci motivace si žáci zkoušeli jednoduché otisky materiálů, které měli ve třídě k dispozici. Předem se tak seznámili s různými možnostmi otisků. K následující tvorbě jsme vybírali hlavně materiály ploché, ze kterých šla dobře vytvářet asamblážová matrice. Zároveň bylo potřeba volit předměty s výraznější texturou (v některých případech strukturou), pomocí které bylo možné temperovými barvami přenést otisk na papír

Žáci si tak postupně nasbírali jimi zvolený materiál a trháním či rozstřiháváním tvořili konkrétní kompozice na ploše čtvrtky formátu A4. Vybrané materiály na ni nalepili lepidlem a nechali chvíli zaschnout (viz Přílohy II., obr. 36). Poté svou vzniklou matici natřeli temperovými barvami podle svého výběru. Ještě nezaschlou barevnou plochu rychle otiskli na předem připravenou čtvrtku. Když matici pomalu sejmuli, na čtvrtce vznikl požadovaný otisk. Někteří žáci nanесли příliš velké množství temperových barev, tudíž se neotiskly všechny jemné detaily textury materiálů. Vznikla však vystouplá plastická textura nanesených barev, která díla krásně doplňovala. Některým žákům se vzniklý otisk nezdál dostačující, proto se rozhodli svoji matici obtisknout ještě jednou, s jinou barvou (viz Přílohy II., obr. 37 – 40).

Pro ty, kteří měli své dílo již hotové a nechtěli tvořit další, jsem měla připravenou doplňující aktivitu s tiskařskou barvou. Na plochu průhledné folie rozetřeli tiskařskou barvu a do ní vtiskli připravené (čisté) materiály (viz Přílohy II., obr. 41). Ty přiklopili opět mléčnou folií a stlačili válečkem. Následně folii i materiály sejmuli a na povrch tiskařské barvy přiložili obyčejný bílý papír.

Ten opět zakryli folií a přejeli válečkem. Na listu papíru tak vznikl v jemných detailech otisk povrchu materiálů, které na barvu přiložili (viz Přílohy II., 42, 43).

Při závěrečné reflexi jsme si vzniklá díla rozložili v zadní části třídy a pozorovali, co na nich vzniklo. Zajímavým poznatkem bylo, že matrice, které sloužily k obtisku, vypadaly stejně dobře, možná lépe, než jejich otisky.

Strukturovaná příprava lekce – viz Přílohy III., příprava 7.

5.3 Zhodnocení průběhu realizace výtvarné řady

Metodická řada zrealizovaná v rámci této diplomové práce přinesla spoustu zajímavých poznatků.

Jak jsem v úvodu kapitoly *Realizace metodické řady* zmínila, předchozí pojetí výtvarné výchovy nekorespondovalo s cílovým zaměřením této oblasti, které apeluje na rozvoj tvořivého myšlení a schopnost samostatně se chopit výtvarného problému. Změna koncepce výtvarných hodin byla pro žáky zpočátku těžko přijatelná. V některých případech jsem měla pocit, že požadavek osobitého ztvárnění věci, nezaložené na předem připravené předloze a šabloně, je často iritoval. I přes několik zaváhání jsem v tomto přístupu pokračovala a rozhodla se realizovat metodickou řadu.

Žáci byli nejdříve z tematického zaměření této řady rozpačití, avšak po úvodní lekci pojaté netradičním způsobem, se s tématem rychle sžili a byli zvědaví po dalších aktivitách. Nadšení pokračovalo v druhé i třetí lekci, které byly pojaty spíše „hravějším“ způsobem. U některých žáků byl znát rozpor z očekávání výsledného fyzického díla, kterého se jim v těchto dvou lekcích nedostalo. I to však vedlo žáky k uvědomění si, že cílem každé výtvarné hodiny nemusí být hmotný produkt. Ten může mít i formu nově získaných poznatků o konkrétním tématu, kterých mohou následně ve výtvarné tvorbě využít. K pozitivnímu momentu došlo v lekci čtvrté, kdy na řadu přišla pro žáky dosud nepoznaná technika frotáže. Nadšení objevovat i ty nejjemnější záhyby povrchu je motivovalo k další činnosti. V páté hodině si už žáci sami o sobě všimli zajímavých textur kolem nich a sdíleli je s ostatními. V tu chvíli jsem se ujistila o účelnosti předchozích lekcí, které toto téma dostatečně prohloubily a zároveň podnítily jejich zájem o další činnosti. I když v této lekci žáci stále vytvářeli převážně vzorníky textur svého okolí, cíl byl dostatečně naplněn. V posledních

dvou lekcích už do tématu a pojetí řady vnikli natolik, že se zájmem vytvářeli texturu i její otisk a někteří dokázali ve svých dílech vnímat estetické kvality.

Organizace lekcí a jejich realizace probíhala podle plánu. Ohlédnutím za celkovým průběhem a výsledkem řady bych však několik věcí změnila. Sled lekcí by byl dle mého názoru více funkční v kratším časovém úseku, tedy v několika dnech za sebou. Žáci by se tak do tématu více ponořili a dokázali by ho vnímat ve své celistvosti. Dále bych volila vhodnější prostředí – venkovní, které by umožňovalo spontánnější a pestřejší hledání zajímavých povrchů. To však bylo z hlediska organizace a umístění školy nerealizovatelné. Dále bych již v průběhu roku více kladla důraz na stanovení pravidel chování během výtvarných lekcí, jejichž absence často narušovala výuku.

Celkový průběh metodické řady však proběhl dle předpokladů a přinesl jak žákům, tak i mně mnoho užitečných zkušeností. Žáci se seznámili s jiným pojetím výtvarné výchovy, vyzkoušeli si několik zajímavých, netradičních činností a technik a přestali se bát experimentovat. Začali si užívat průběh výtvarných činností a vnímat kvality experimentálních abstraktních děl.

Závěr

Tato diplomová práce, zabývající se povrchovým charakterem předmětů, se zaměřovala na teoretické zpracování obecně opomíjené oblasti hmotného světa a směřovala k tvorbě souboru výtvarných lekcí uchopující téma textury z výtvarně estetického hlediska.

V teoretické části jsme se mohli přesvědčit o účinnosti textury v každodenním životě jako jednoho z hlavních zdrojů našich smyslových počitků. Současně jsme si potvrdili její důležité místo v oblasti výtvarného umění, kde plní nezastupitelnou roli v dotváření charakteru výtvarných děl jak plošné, tak prostorové tvorby. Konkrétními příklady staveb jsme prokázali důležitost charakteru povrchů na jejich vizuální podobu. Z teoretického rozpracování tak vyplývá, že textura je zdrojem mnoha náhledů a vyznačuje se velkou mírou využití. Záměr této části, jejímž cílem bylo vyzdvihnoutí účinku textury v míře umožňující její efektivní uplatnění ve školní výtvarné praxi, byl splněn.

Průběh projektové části této diplomové práce ve formě logicky navazujících, metodicky zaměřených lekcí dokazuje, že toto téma může sloužit jako inspirativní zdroj pro výtvarné činnosti. Zároveň svou komplexností a projektovým pojetím obohacuje běžně koncipované hodiny výtvarné výchovy a podněcuje v žácích zájem o hlubší vnímání světa. Lekce v projektové části vytváří soubor několika možných experimentálně pojatých uchopení tématu textury. Ty však mohou být dále rozšířeny o další tradičně či netradičně pojaté výtvarné přístupy.

Z průběhu zpracování této práce lze vyvodit pozitivní i negativní stránky věci. Obstarání literatury vztahující se k tématu nebylo snadné. Postupným vyhledáváním vybraných kapitol tištěných i elektronických zdrojů, zabývajících se účinky textury ve výtvarné tvorbě, se mi však podařilo téma dostatečně rozpracovat a zároveň se obohatit o nové poznatky v oblasti výtvarné kultury. Realizace metodické řady mi rozšířila obzor o praktické zkušenosti v oblasti výtvarně projektového vyučování a zároveň mi přinesla potěšení z postupné změny přístupu žáků k dané problematice pojaté pro ně netradičním způsobem.

V závěru lze říci, že teoretické i praktické zpracování této diplomové práce mě obohatilo o mnoho nových poznatků i zkušeností, kterých ráda využiji v další školní praxi.

Seznam použitých zdrojů

Tištěné zdroje

BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Dotisk. Vyd. 1. Praha: Academia, 2002, 429 s. ISBN 80-200-0609-5.

CIKÁNOVÁ, Karla. *Kreslete si s námi*. 2. vyd. Praha: Aventinum, 1997. ISBN 80-7151-015-7.

CIKÁNOVÁ, Karla. *Malujte si s námi*. Vyd. 2. Praha: Aventinum, 1996, 123 s. ISBN 80-85277-84-0.

CIKÁNOVÁ, Karla. *Objevujte s námi tvar*. Vyd. 1. Praha: Aventinum, 1995. 123 s. ISBN 80-7151-732-1.

EXLER, Petr. *Využití projektové metody ve výtvarné výchově s artefietickými postupy*. Vyd. 1. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015, 127 s. ISBN 978-80-244-4620-2.

GIMFERRER, Pere a Eva PETROVÁ. *Max Ernst*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1993, 214 s. ISBN 80-207-0443-4.

HOSMAN, Zdeněk. *Didaktický skicář: výtvarné činnosti ve výtvarné výchově*. Vyd. 1. České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 2007, 94 s. ISBN 978-80-73940010.

KRATOCHVÍLOVÁ, Jana. *Teorie a praxe projektové výuky*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2006, 160 s. Spisy Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity v Brně [MU]. ISBN 80-210-4142-0.

KREJČA, Aleš. *Techniky grafického umění: průvodce pracovními postupy a dějinami originální tiskové grafiky*. Vyd. 1. Praha: Artia, 1981, 203 s.

KRTIČKA, Jiří Bernard. *Fenomén drsnosti: česká strukturální grafika = The roughness phenomenon : Czech structural graphic art*. Praha: Nadace Hollar, 2016, 60 s. ISBN 978-80-906630-0-8.

KŘÍŽ, Jan. *Jean Dubuffet*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1989, 160 s. Současné světové umění (Odeon). ISBN 80-207-0033-1.

- KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*. Vyd. 1. Praha: Grada, 2004, 344 s. ISBN 80-247-9046-7.
- LOSOS, Ludvík. *Techniky malby*. Vyd. 2. Praha: Aventinum, 1995. Umělcova dílna, 192 s. ISBN 80-85277-46-8.
- LYNTON, Norbert. *Umění 19. a 20. století*. Praha: Artia, 1981, 194 s. ISBN 37-006-81.
- MICHÁLEK, Ondřej. *Magie otisku: grafické techniky a technologie tisku*. Vyd. 1. Brno: Barrister & Principal, 2016, 273 s. ISBN 978-80-7485-098-1.
- Mikuláš Medek*. Praha: Gema art, 2002, 213 s. ISBN 978-80-86087-34-4.
- MOHOLY-NAGY, László. *Od materiálu k architektuře*. Vyd. 1. Praha: Triáda, 2002, 262 s. Delfín (Triáda). ISBN 80-86138-29-1.
- NEŠLEHOVÁ, Mahulena. *Český informel: Průkopníci abstrakce z let 1957 - 1964*. Praha: Galerie hl. města, 1991, 266 s.
- PAVLÍK, Milan. *Dialog tvarů: architektura barokní Prahy*. Vyd. 2. Praha: Odeon, 1981.
- PIESEN, Robert, Marta DAVOUZE a František DVOŘÁK. *Robert Piesen*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2001, 380 s. ISBN 80-85844-72-9.
- PIJOÁN, José. *Dějiny umění. 1*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2000, 262 s. ISBN 80-7176-765-4.
- PIJOÁN, José. *Dějiny umění. 9*. Vyd. 4. Praha: Knižní klub, 2000, 336 s. ISBN 80-242-0217-4.
- POHNEROVÁ, Marta. *Duchovní a smyslová výchova (1. díl)*. 1. vyd. Polička: Fantisk, 1992, 33 l. ISBN 80-901438-2-2.
- RASMUSSEN, Steen Eiler. *Jak vnímat architekturu*. Překlad Martin POKORNÝ. Vyd. 1. Praha: Academia, 2016, 217 s. ISBN 978-80-200-2598-2.
- ROESELOVÁ, Věra. *Linie, barva a tvar ve výtvarné výchově*. Vyd. 1. Praha: Sarah, 2004, 270 s. ISBN 80-902267-5-2
- ROESELOVÁ, Věra. *Řady a projekty ve výtvarné výchově*. Vyd. 1. Praha: Sarah, 1997, 219 s. ISBN 80-902267-2-8.

ROESELVÁ, Věra. *Techniky ve výtvarné výchově*. Vyd. 1. Praha: Sarah, 1996, 241 s. ISBN 80-902267-1-10.

SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika malby*. Vyd. 2. Praha: Paseka, 2003, 416 s. ISBN 80-7185-610-X.

Strukturální grafika 60. let: (pohledy do sbírek AJG) : Jiří Balcar ... [et al.]. [V Hluboké nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, 2004]. ISBN 80-85857-79-0.

ŠKABRADA, Jiří. *Konstrukce historických staveb*. Praha: Argo, 2003. ISBN 80-7203-548-7.

TROJAN, Raul a Bohumír MRÁZ. *Malý slovník výtvarného umění*. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990, 240 s. Učebnice pro vysoké školy (Státní pedagogické nakladatelství). ISBN 80-04-22338-9.

WELTON, Jude. *Jak vnímat obrazy: nepostradatelný vizuální průvodce napomáhající k porozumění obrazům a jejich kompozice*. Vyd. 1. Bratislava: Perfekt, 1995, 64 s. Umění zblízka. ISBN 80-85261-81-2.

Elektronické zdroje

Elektronické knihy a sborníky

ACHATZ, Kari. *The Elements of Chemistry Meet the Elements of Art*. *Arts* [online]. 2018, 163(3), 18-19 [cit. 2019-04-08]. ISSN 00043931. Dostupné z: <http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=2&sid=ec5c06ad-1961-4409-9043-3b68b3916a27%40pdc-v-sessmgr01>

AMY, Michaël. *Alberto Burri: The Trauma of Painting*. *CAA Reviews* [online]. 2017, 3-5 [cit. 2019-03-24]. DOI: 10.3202/caa.reviews.2017.132. ISSN 1543950X. Dostupné z: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edb&AN=125277531&lang=cs&site=eds-live>

BELCOVE, Julie I. *Texture And Tone*. *Architectural Digest* [online]. 2011, 68(12), 73-73 [cit. 2019-03-24]. ISSN 00038520. Dostupné z: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=70159268&lang=cs&site=eds-live>

- BROWER, Richard. *To Reach a Star: the creativity of Vincent van Gogh*. High Ability Studies [online]. 2000, 11(2), 179-205 [cit. 2019-03-24]. DOI: 10.1080/13598130020001214. ISSN 13598139. Dostupné z: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=3954307&lang=cs&site=eds-live>
- COHN, David. CAIXAFORUM. ARCHITECTURAL RECORD [online]. 2008, 196(6), 108-117 [cit. 2019-03-24]. ISSN 0003858X. Dostupné z: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edswah&AN=000261166000037&lang=cs&site=eds-live>
- ČÁSTKOVÁ, Tereza. *Současná krajinářská architektura - semestrální práce Andy Goldsworthy*, [online]. 2015 [cit. 10. 3. 2019]. Dostupné z: https://home.czu.cz/storage/59004_Castkova_Goldsworthy.pdf
- DAVIS, Donald. *Georges Braque*. Salem Press Biographical Encyclopedia [online]. 2017 [cit. 2019-03-24]. Dostupné z: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=ers&AN=88801643&lang=cs&site=eds-live>
- HAZUKOVÁ, Helena. *Nová pojetí výtvarné výchovy, plán a výtvarné projekty*. Metodický portál: Články [online]. 07. 07. 2006, [cit. 2019-03-19]. ISSN 1802-4785. Dostupný z <https://clanky.rvp.cz/clanek/c/p/629/NOVA-POJETI-VYTVARNE-VYCHOVYPLAN-A-VYTVARNE-PROJEKTY.html>
- HUDSON, Suzanne. *Robert Ryman, Retrospective*. Art Journal [online]. 2005, 64(3), 62-69 [cit. 2019-03-11]. DOI: 10.2307/20068401. ISSN 00043249. Dostupné z: <http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=22&sid=a8ad50bc-7c23-48c1-9957-d60adc997483%40sessionmgr104>
- MATULA, Juraj, Martin TYCAR a Jiří KOLÍSKO. *Netradiční betonová fasáda nové dostavby Smíchovské synagogy*. Beton TKS [online]. 2005, 5.(2) [cit. 2019-03-06]. Dostupné z: http://www.betontks.cz/sites/default/files/2005-2-10_0.pdf
- MERHAUT, Vladislav. *Explosionalismus Vladimíra Boudníka*. Art antiques [online]. 2007, 6., 73 [cit. 2019-03-06]. Dostupné z: <http://www.artcasopis.cz/clanky/explosionalismus-vladimira-boudnika>
- SUTPHIN-MOOS, Valerie. *The Texture of Nature*. Arts [online]. 1999, 126(4), 18-19 [cit. 2019-04-08]. ISSN 00043931. Dostupné z:

<http://eds.a.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=9&sid=cffaaa43-9d21-4de6-9cca-3e3980ba23e4%40sessionmgr4007>

TERRY, Martin. *Thierry Martenon*. Turning Points - volume 18 [online]. 2006, (2), 14 - 19 [cit. 2019-03-12]. Dostupné z: <https://www.thierrymartenon.com/wp-content/uploads/2016/04/turning-point-email.pdf>

WENHAM, Martin. *Understanding art: a guide for teachers* [online]. Los Angeles: SAGE, 2003, s. 120 [cit. 2019-01-25]. ISBN 978-0-7619-7478-9. Dostupné z: <https://books.google.cz/books?id=qVRjsLaYyS0C&printsec=copyright&hl=cs#v=onepage&q&f=false>

Internetové stránky

CAPONIGRO, John Paul. *Surfaces*. In: John Paul Caponigro [online]. Caponigro Arts, 2019 [cit. 2019-02-17]. Dostupné z: <https://www.johnpaulcaponigro.com/about/statements/series/reflection/>

POLITIS, George. Texture. In: Art quotes [online]. [cit. 2019-03-23]. Dostupné z: http://www.art-quotes.com/auth_search.php?authid=3378#.XEDJa1VKjIV

ŠTEVULA, Michal. *Beton, povrch architektury*. In: Archiweb [online]. Brno: Galerie architektury Brno, 2008 [cit. 2019-03-03]. Dostupné z: <https://www.archiweb.cz/n/vystavy/beton-povrch-architektury>

Texture vs Structure. In: Wikidiff: the free encyclopedia [online]. Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-02-17]. Dostupné z: <https://wikidiff.com/texture/structure>

V. Bruder Klaus Field Chapel. In: ZAN [online]. 2016 [cit. 2019-04-09]. Dostupné z: <http://krybro.blogspot.com/2016/10/v-bruder-klaus-field-chapel.html>

Filmy

Rivers and Tides [film]. Režie Thomas RIEDELSHEIMER. Německo, Mediopolis Film und Fernsehproduktion, 2002.

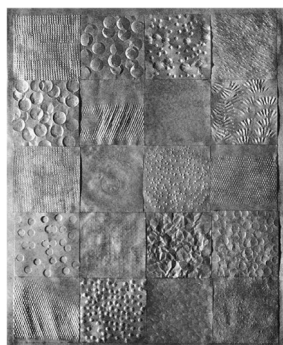
Max Ernst [film]. Režie Peter SCHAMONI. Německo/Velká Británie, 1991.

Seznam příloh

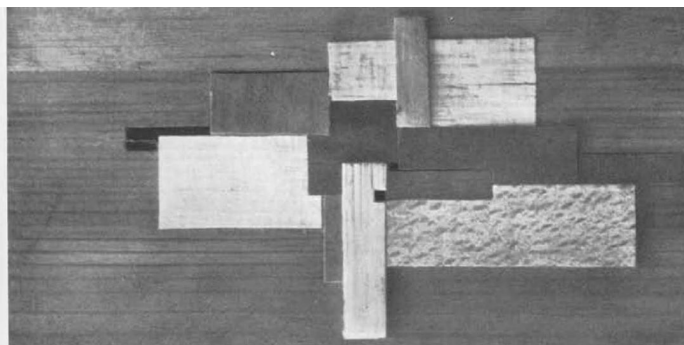
Přílohy I.	Obrazový materiál k teoretické části	73
Přílohy II.	Fotodokumentace projektové části	87
Přílohy III.	Strukturované přípravy lekcí.....	103

Přílohy

Přílohy I. Obrazový materiál k teoretické části



Obr. 1. Faktury papíru, Gerda Marxová



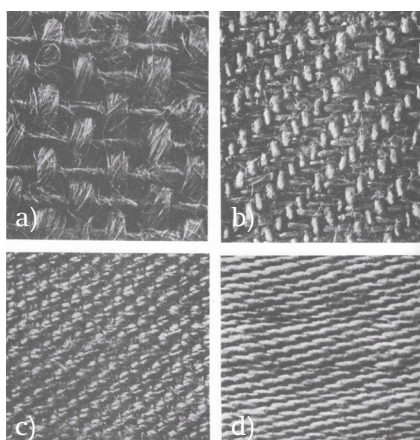
Obr. 2. Klawun, Studie dřeva, Bauhaus



Obr. 3. Český mistr před r. 1350, detail obrazu Předela z Roudnice, krakely obrazu na dřevěné podložce



Obr. 4. Ukázka textury dřeva



Obr. 5. Základní textilní vazby, a) plátňová, b) keprová, c) panamová, d) atlasová



Obr. 6. Druhy lněných pláten podle míry hrubosti



Obr. 7. Ukázka techniky frotáže na slabém průklepovém papíru



Obr. 8. Ukázka malby na kovovou podložku, 50. léta



Obr. 9. Pravěká stropní malba ve španělské jeskyni Altamira



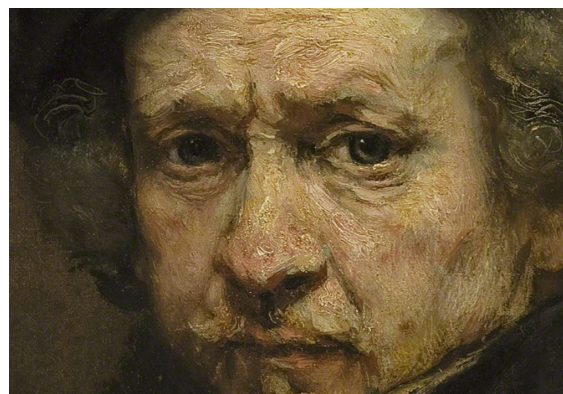
Obr. 10a. Diego Velázquez, Portrét Juana de Pareja, 1650



Obr. 10b. Detail obrazu, ukázka impasto techniky



Obr. 11a. Rembrandt van Rijn, Vlastní portrét, 1659



Obr. 11b. Detail obrazu, ukázka impasto techniky



Obr. 12a. Paul Cézanne, Antoine Dominique Sauveur Aubert, 1866



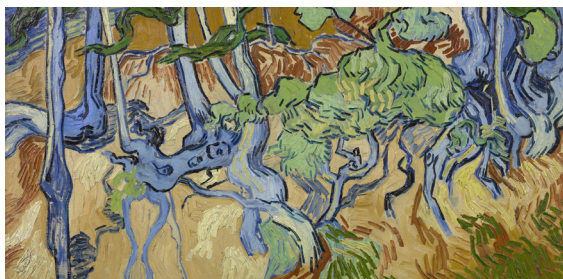
Obr. 12b. Detail obrazu, ukázka impasto techniky



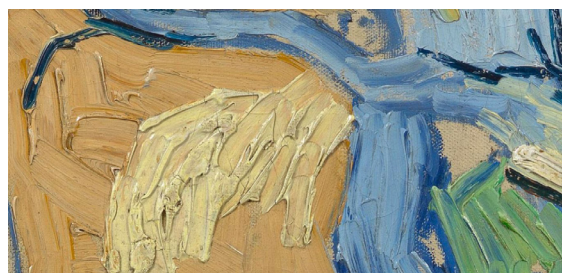
Obr. 13a. Vincent van Gogh, Pšeničné pole s cypřiši, 1889



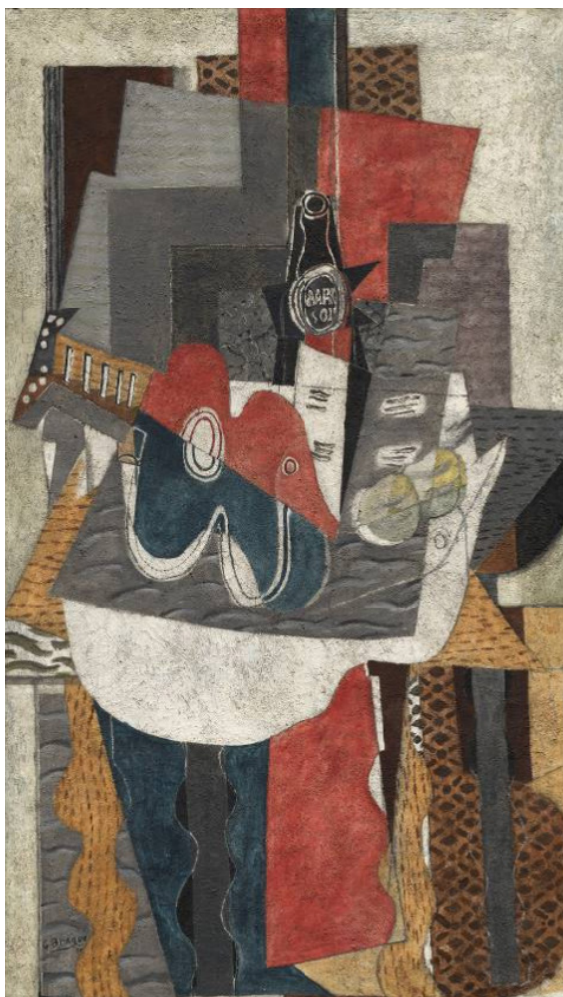
Obr. 13b. Detail obrazu, ukázka impasto techniky



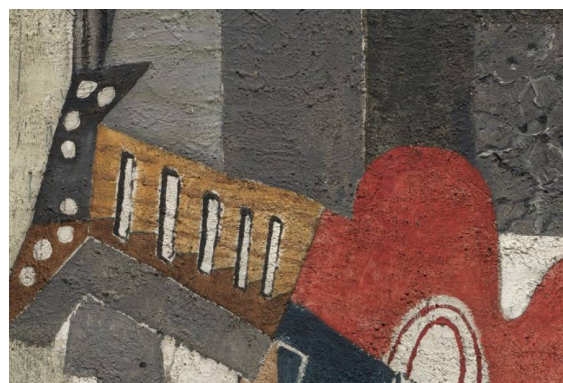
Obr. 14a. Vincent van Gogh, Kořeny stromů, 1890



Obr. 14b. Detail obrazu, ukázka impasto techniky



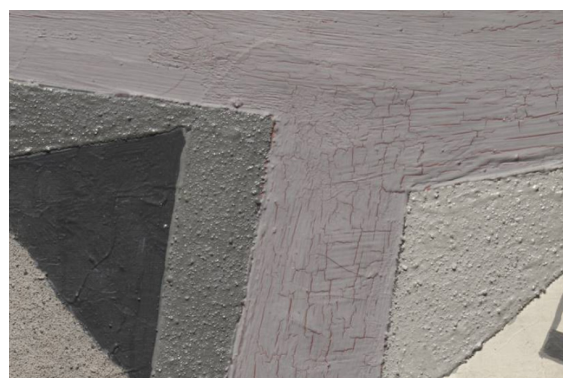
Obr. 15a. Georges Braque, Guitar and Bottle of Marc on a Table, 1930



Obr. 15b. Detail obrazu, ukázka míchání písku do barev



Obr. 16a. Pablo Picasso, Still Life with Biscuits, 1924



Obr. 16b. Detail obrazu, ukázka míchání písku do barev



Obr. 17. Auguste Rodin, Myslitel, 1880



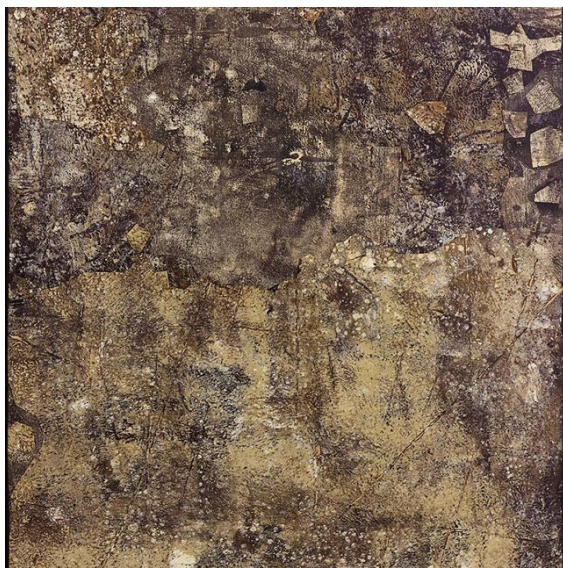
Obr. 18. Alberto Giacometti, Kráčejší muž, 1960



Obr. 19. Germaine Richierová, Storm Man, 1948



Obr. 20. Magdalena Abakanowicz, Seated Figure, 1976



Obr. 21. Jean Dubuffet, Topografie chataine, 1959



Obr. 22. Jean Dubuffet, Texturologie XXVIII, 1958



Obr. 23. Jean Dubuffet, Slavnost půdy (Materiologie), 1959



Obr. 24. Jean Dubuffet, Podívaná - půda (Fenomény), 1958



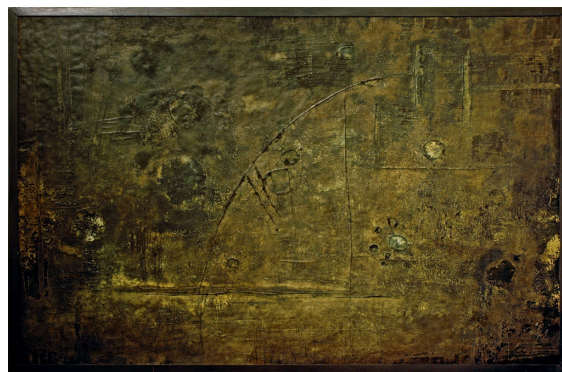
Obr. 25. Alberto Burri, Black White and Sack, 1954



Obr. 26. Alberto Burri, Cretto Grande Bianco, 1982



Obr. 27. Mikuláš Medek, Stavba s malým černým tichem (Preparované obrazy), 1962



Obr. 28. Jan Koblasa, Noli tangere circulos meos III, 1960



Obr. 30. Robert Piesen, Prostor inexistence, 1965



Obr. 29. Jan Koblasa, Černý anděl, 1967



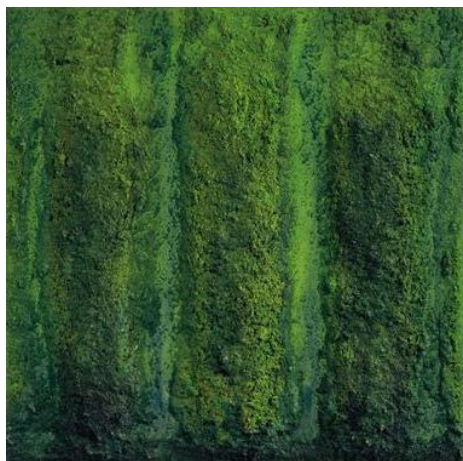
Obr. 31. Robert Piesen, Gehinnom, 1969



Obr. 32. Vladimír Boudník, Matrice magnetické grafiky, 1965



Obr. 33. Bosco Sodi, Bez názvu, 2011



Obr. 34. Bosco Sodi, Organic Work, 2008



Obr. 35. Andy Goldsworthy, Clay Wall



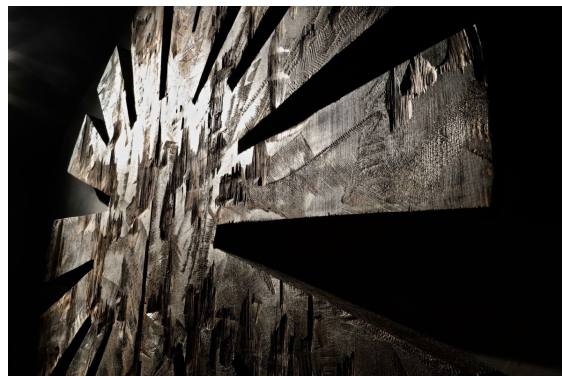
Obr. 36. Robert Ryman, Bez názvu, 1961



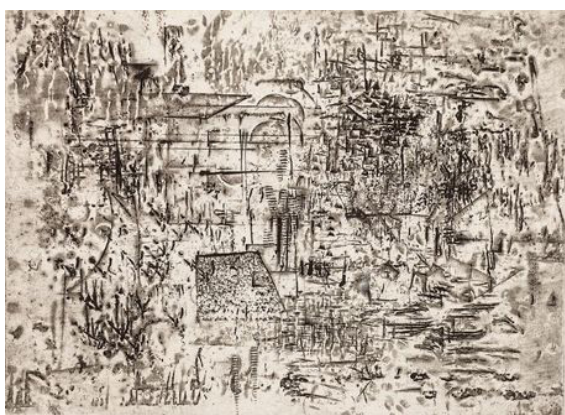
Obr. 37. Robert Ryman, Bez názvu, 1930



Obr. 38a. Thierry Martenon, Diam, 2019



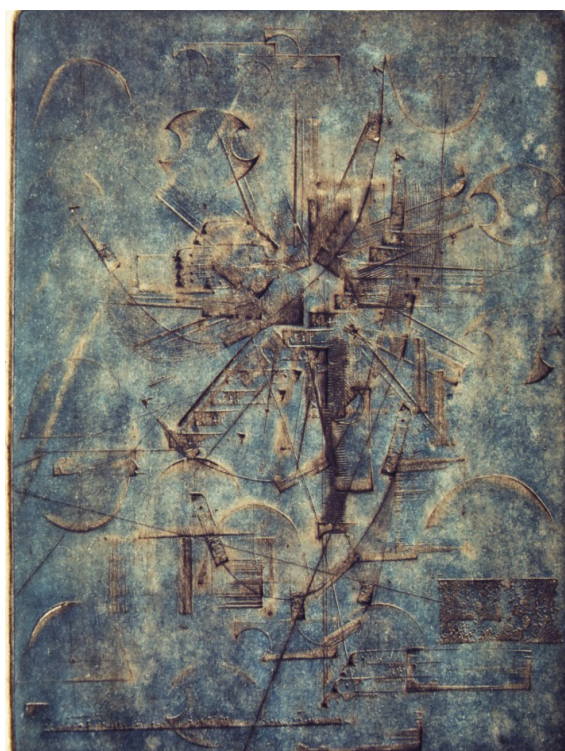
Obr. 38b. Detail díla



Obr. 39. Vladimír Boudník, Stopy nástrojů, 1961



Obr. 41. Vladimír Boudník, Strukturální grafika, 1960



Obr. 40. Vladimír Boudník, Stopy materiálů, 1959



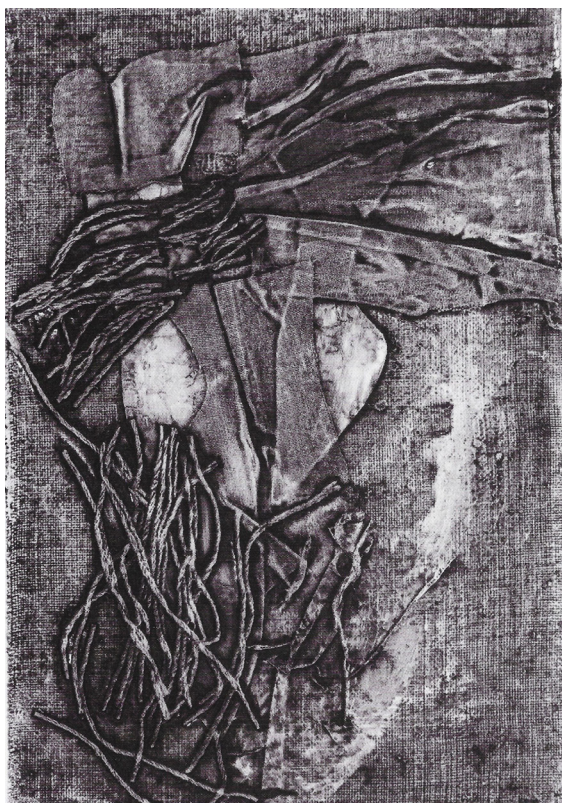
Obr. 42. Josef Hampl, Zlatá planeta, 1967



Obr. 43. Dana Puchnarová, Irradiace - Lux in tenebris lucet, 1964



Obr. 44. Antonín Málek, Bez názvu, 1961



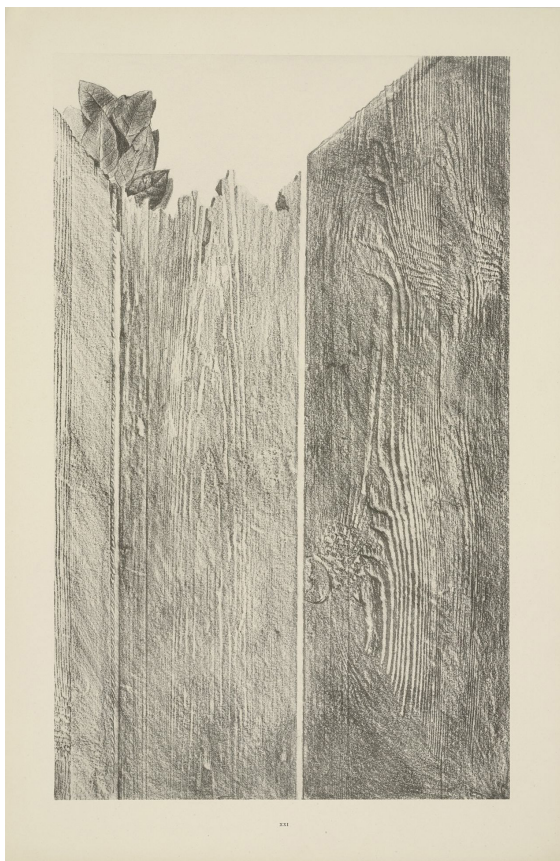
Obr. 45. Jenny Hladíková, Bez názvu, 1968



Obr. 46. Alena Kučerová, Cesta zpátky, 1988



Obr. 47. Lenka Vilhelmová, Žena s problémem (1999 - 2000)



Obr. 48. Max Ernst, Shaving the Walls (Histoire Naturelle), 1926



Obr. 49. Max Ernst, The Habit of Leaves (Histoire Naturelle), 1926



Obr. 50. František Hudeček, Zbytky věcí



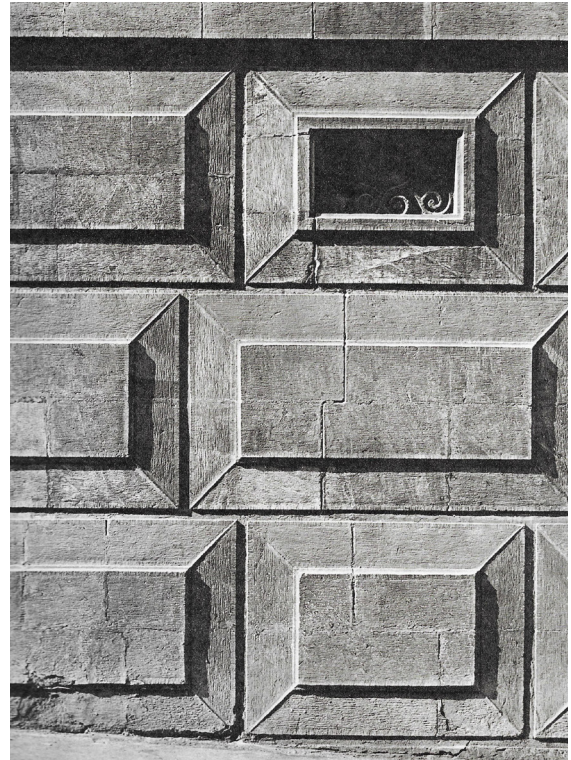
Obr. 52. Nároží tupouhlé vazby roubených stěn, Jabkenice u Mladé Boleslavi



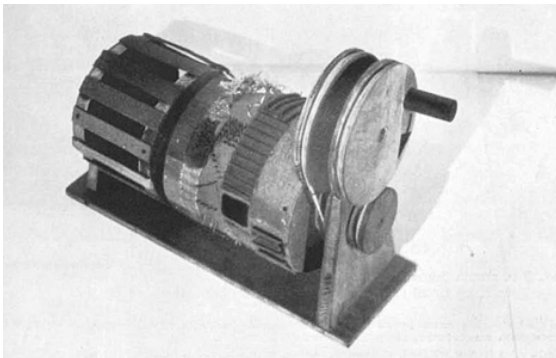
Obr. 51. Hrázděná výstavba, dům ve Větrné uličce v Liberci



Obr. 53. Detail podnože boční fasády, kostel sv. Mikuláše, Malá Strana



Obr. 54. Detail podnože průčelí, Thunovský palác, Malá Strana



Obr. 55. Otáčivý buben s kontrastními hmatovými kvalitami, Rudolf Marwitz



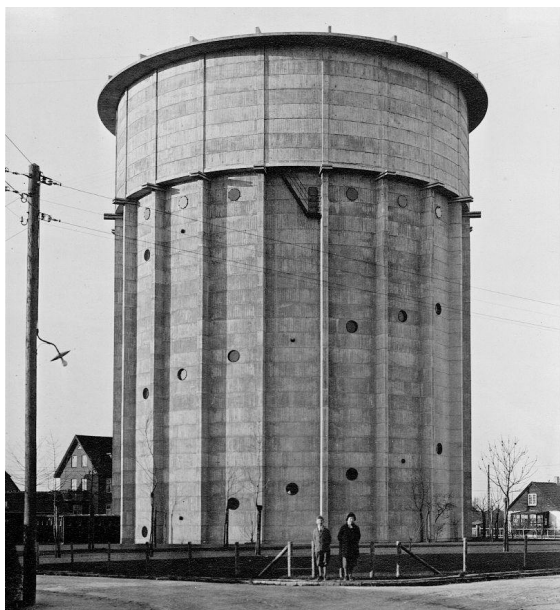
Obr. 56. Ukázky hmatových tabulek



Obr. 57. Lloyd Wright, Fallingwater, 1935



Obr. 58. Smíchovská synagoga v Praze, 2002



Obr. 59. Ib Lunding, Vodárenská věž, 1928



Obr. 60. Peter Zumthor, Polní kaple Bruder Klaus, 2007



Obr. 61. Le Corbusier, La Tourette, 1936

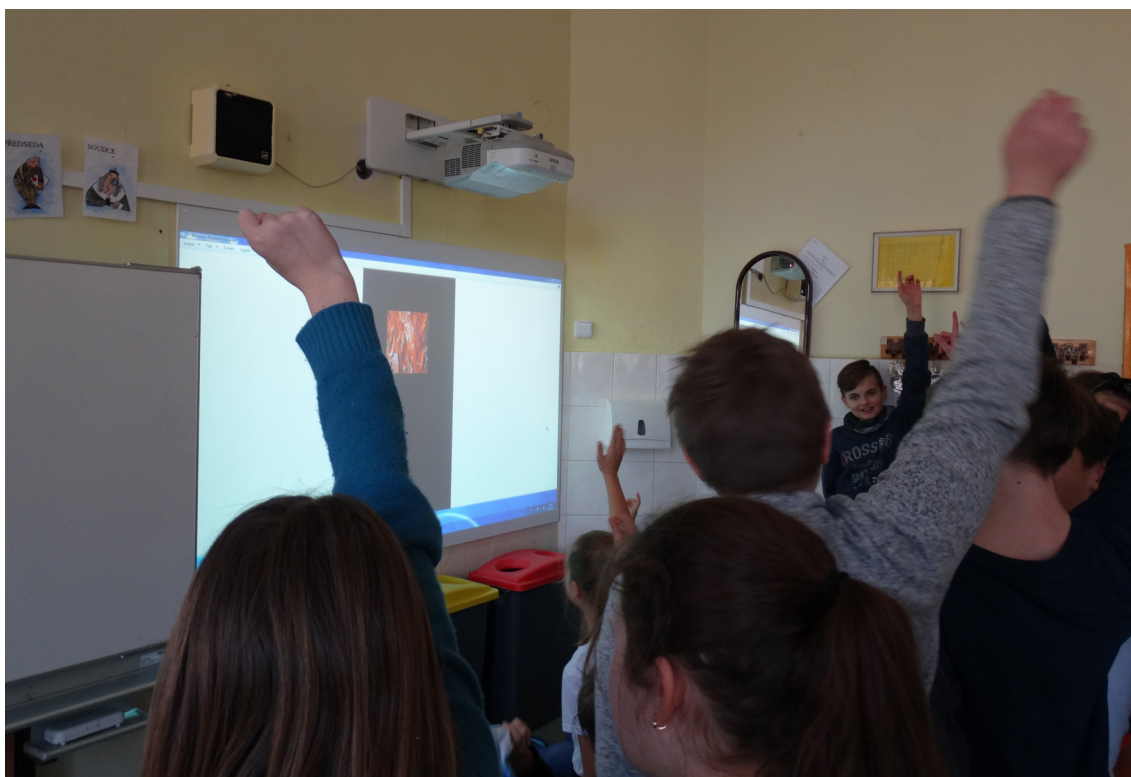


Obr. 62. J. Herzog, P. de Meuron, Caixaforum, 2004



Obr. 63. Vladimír Boudník, pouliční akce (dokreslování skvrn a prasklin zdí)

Přílohy II. Fotodokumentace projektové části
Úvodní lekce - Textura třemi smysly



Obr. 1. Vizuální poznávání textur



Obr. 2. Hmatové poznávání textur pomocí dlaně



Obr. 3. Hmatové poznávání textur pomocí chodidel



Obr. 4. Sluchové vnímání „zvuku textury“

Druhá lekce - Svět bez barev



Obr. 5. Natírání kůry bílým latexem



Obr. 6. Natírání pytloviny bílým latexem



Obr. 7. Nasvícení kůry přes barevnou folii



Obr. 8. Nasvícení obrazu vytvořeného z bílých textur předmětů

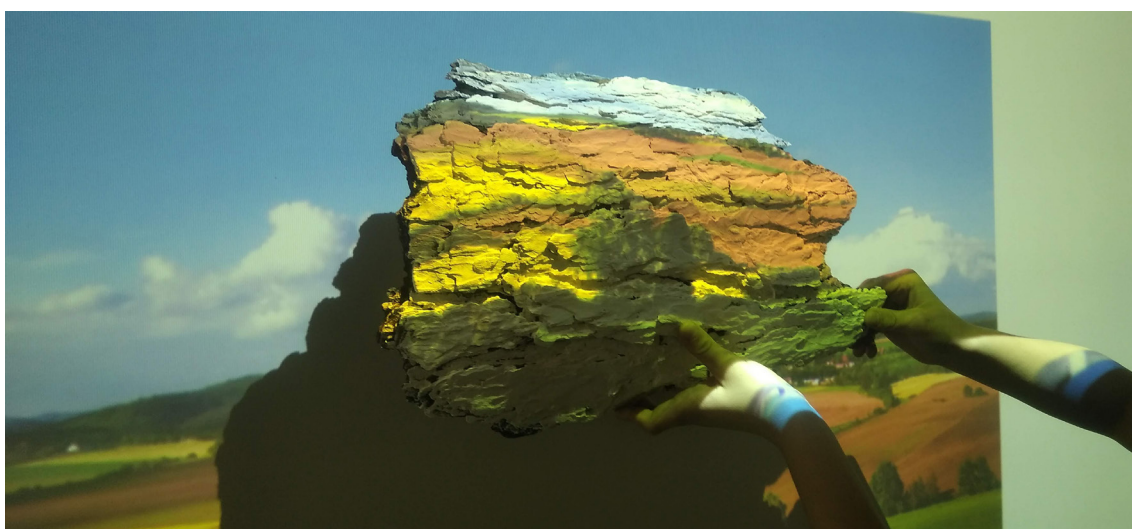
Třetí lekce - Jeden obraz tisíckrát jinak



Obr. 9. Promítání krajiny na list papíru



Obr. 10. Promítání krajiny na zmuchlaný list papíru



Obr. 11. Promítání krajiny na kůru



Obr. 12. Promítání krajiny na přírodní jutu



Obr. 13. Promítání fotografie na kůru



Obr. 14. Promítání fotografie na kůru napadenou kůrovcem

Čtvrtá lekce - Zkoumáme povrchy kolem nás



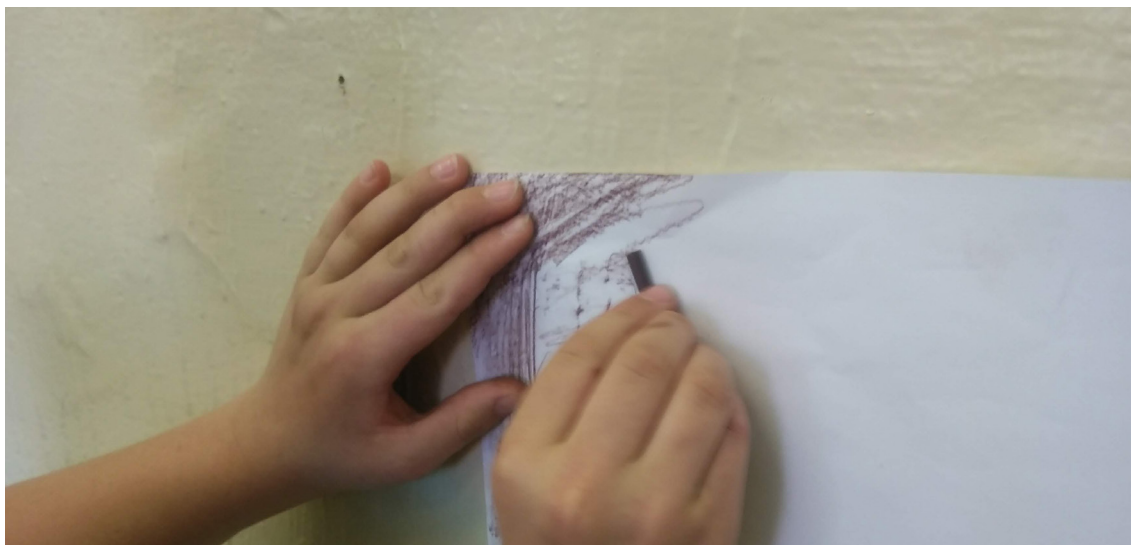
Obr. 15. Snímání textury dřeva a kůry



Obr. 16. Snímání textury juty



Obr. 17. Snímání textury dřeva



Obr. 18. Snímání textury zdi



Obr. 19. Diskuze nad vzniklými frotážemi



Obr. 20. Vzorníky textur

Pátá lekce - Frotážové mapy Českých Budějovic



Obr. 21. Snímání textury dřevěné lavičky



Obr. 22. Snímání textury pařezu



Obr. 23. Snímání textury kamene



Obr. 24. Frotáž kanálového poklopu



Obr. 25. Rozložení frotážových rolí



Obr. 26. Závěrečná reflexe aktivity

Šestá lekce - Vytváříme vlastní texturu



Obr. 27. Nanášení latexové hmoty a písku na plochu čtvrtky



Obr. 28. Nanášení vodových barev na reliéfní hmotu



Obr. 29. Nanášení temperových barev na reliéfní hmotu



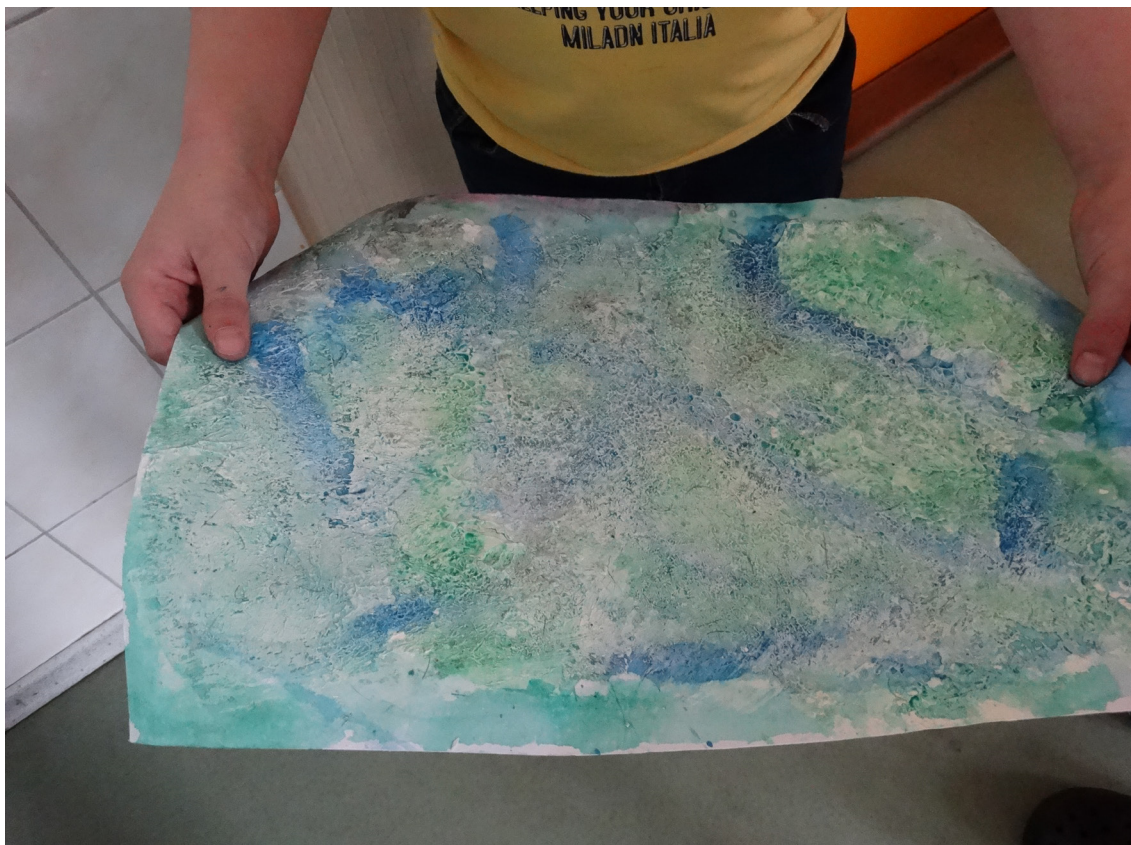
Obr. 30. Úprava obrazu pomocí vodního rozprašovače



Obr. 31. Úprava obrazu pomocí vodního rozprašovače



Obr. 32. Reliéfní obraz obarvený temperovými barvami



Obr. 33. Reliéfní obraz obarvený vodovými barvami



Obr. 34. Výsledná díla

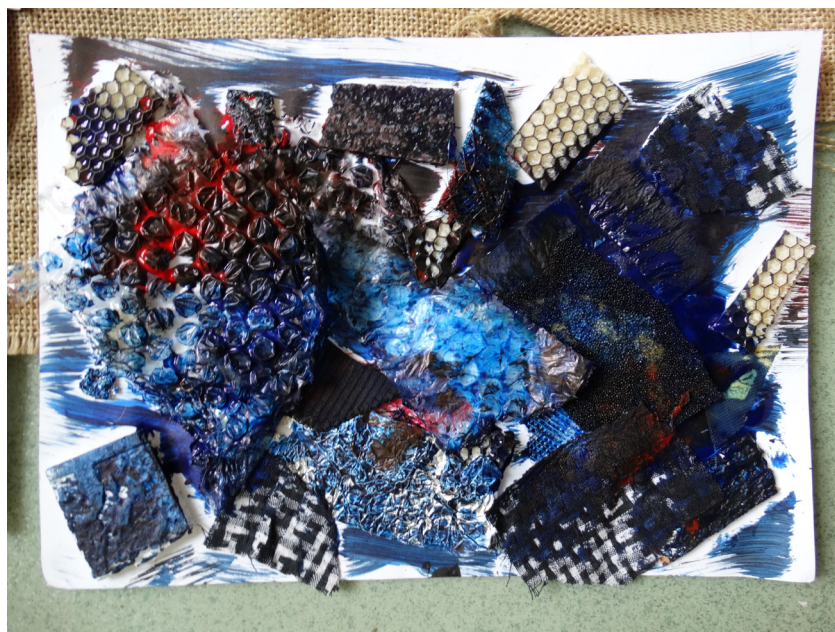
Sedmá lekce - Otisky textur



Obr. 35. Tvorba materiálové matrice



Obr. 36. Otisk matrice pomocí temperových barev



Obr. 37. Matrice natřená temperovými barvami



Obr. 38. Vzniklé otisky



Obr. 39. Matrice natřené barvami



Obr. 40. Otisk materiálů do tiskařské barvy



Obr. 41. Výsledné otisky (doplňující aktivita)



Obr. 42. Výsledné otisky (doplňující aktivita)

Přílohy III. Strukturované přípravy lekcí

Příprava 1:

Námět: Textura třemi smysly

Vypracovala: Tereza Míková

Typ výtvarné činnosti: experimentace

Doporučený ročník: 5.

Časový úsek: 2 vyučovací hodiny

Výchovně-vzdělávací cíle

- porozumění pojmu textura (povrch materiálu),
- vnímání textury pomocí zraku, hmatu a sluchu,
- pozorování odlišností v texturách jednotlivých materiálů a schopnost je popsat slovy,
- emocionální vnímání textury.

Motivace

Navození tématu textury – u vybraného žáka vyzkoušet hmatové vnímání strukturovaného povrchu dřevěné desky a brusného papíru.

Kritéria hodnocení

- porozumění pojmu textury,
- schopnost hledat různorodé povrchy kolem sebe,
- schopnost popisovat povrchy předmětů slovy.

Výtvarné prostředky (techniky, pomůcky, materiály)

Materiály:

- předměty se zajímavými povrchy: dřevěná deska, OSB deska, kůra, polystyren, různé druhy látek, přírodní juta, brusný papír, korková deska, kámen, síť, alobal, bublinková folie a další materiály.

Pomůcky:

- projektor + fotografie různých textur, šátky.

Organizace lekce (výtvarné postupy a časové rozvržení činností)

Úvod: <ul style="list-style-type: none">• navození pojmu textura – vysvětlení pomocí hmatového vnímání dvou různých povrchů (dřevěná deska a brusný papír),• hledání textur ve třídě a jejich popisování.:• otázka: Jakými smysly můžeme texturu vnímat? Vyjmenování základních pěti smyslů (zrak, sluch, hmat, čich, chuť) - diskuze o možnostech vnímání textury.	0 – 15
Zrakové vnímání: <ul style="list-style-type: none">• powerpointová prezentace s obrázky různých předmětů (první obrázek – vyříznutá část textury, druhý obrázek – celý předmět),• poznávání a popisování jednotlivých textur (uvědomování důležitosti předchozí zrakové zkušenosti).	16 – 40
Hmatové vnímání: <ul style="list-style-type: none">• zakrytí očí šátkem – poznávání jednotlivých předmětů ohmatáním – popis textury a pocitů z vnímání,• procházení uličkou mezi lavicemi po různých předmětech (bez bot) – vnímání textur pomocí chodidel.	41 – 70
Sluchové vnímání: <ul style="list-style-type: none">• vytvoření dvou zvuků kouskem dřeva o reliéfní strukturu dřevěné desky – vnímání zvuku,• hledání různých nerovných povrchů, které „vytváří“ zvuk.	71 – 85
Závěr: <ul style="list-style-type: none">• shrnutí poznanych informací.	86 - 90

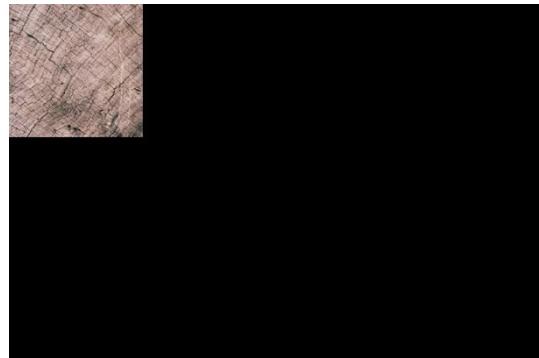
Způsob hodnocení

- společná diskuze na nově získanými poznatky.

Poznámky/odkazy/náčrty/ukázky



Obr. 1a. Letokruhy dřeva



Obr. 1b. Výřez fotografie

Příprava 2:

Námět: Svět bez barev

Vypracovala: Tereza Míková

Typ výtvarné činnosti: experimentace

Doporučený ročník: 5.

Časový úsek: 2 vyučovací hodiny

Výchovně-vzdělávací cíle

- znovuobjevování nových povrchů,
- vnímání textury různých předmětů v bílé barvě
- pozorování vlivu světla na působení textury objektů.

Motivace

- navození atmosféry – ztráta barev ze světa,
- fotografie instalace Bílého pokoje Kamily Ženaté v DOXu,
- vybrané obrazy Roberta Rymana,
- píseň z pohádky Včelí medvídci – Bílá.

Formulace výtvarného úkolu

Vyberte si ve dvojicích jeden z předmětů, který jste přinesli a pomocí bílého latexu jeho plochu pečlivě natřete.

Kritéria hodnocení

- vnímání vlivu různého lomu světla na vytváření stínů na nerovném povrchu předmětů
- vnímání estetických kvalit ve změnách vzhledu povrchů při jejich nasvícení
- pečlivost práce

Výtvarné prostředky (techniky, pomůcky, materiály)

Materiály:

- předměty se zajímavými povrchy: Dřevěná deska, OSB deska, kůra, různé druhy látek, přírodní juta, brusný papír, korková deska, kámen, alobal,

<p>bublínková folie + žáky přinesené předměty,</p> <ul style="list-style-type: none"> • bílý latex. <p>Pomůcky:</p> <ul style="list-style-type: none"> • projektor + fotografie Bílého pokoje Kamily Ženaté, obrazy Roberta Rymana • štětce větších velikostí • baterky • barevné průsvitné folie

Organizace lekce (výtvarné postupy a časové rozvržení činností)

<p>První část výtvarné lekce:</p> <p>Úvod:</p> <ul style="list-style-type: none"> • diskuze nad tématem – Co by se stalo, kdyby se ze světa vytratily barvy, • promítnutí fotografie instalace bílého pokoje Kamily Ženaté – popis předmětů na fotografii a vnímání jejich textur, • promítnutí obrazů Roberta Rymana – vnímání bílých textur, diskuze nad vlivem působení světla na vnímání nerovností. <p>Výtvarná činnost:</p> <ul style="list-style-type: none"> • výběr materiálů, vhodných k přebarvení na bílo, • natírání povrchů předmětů bílým latexem. <p>Závěr:</p> <ul style="list-style-type: none"> • pozorování rozdílného vnímání bílé textury předmětů a následná diskuze. 	<p>0 – 15</p> <p>16 – 35</p> <p>36 – 45</p>
<p>Druhá část výtvarné lekce:</p> <p>Úvod:</p> <ul style="list-style-type: none"> • rekapitulace poznatků z předchozí hodiny, • přesun do zatemněné místnosti s předměty z předchozí hodiny. 	<p>46 – 50</p>

<p>Výtvarná činnost:</p> <ul style="list-style-type: none"> • nasvícení předmětů z různých úhlů pomocí baterek – pozorování změny působení povrchů, • nasvícení přiložením barevné folie k baterce, • tvorba velkého obrazu – skládání bílých předmětů k sobě – nasvícení. 	51 – 80
<p>Závěr:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Diskuze nad proběhlou aktivitou – změna působení povrchu předmětu při nasvícení pod různým úhlem, • přesun do kmenové třídy. 	81 - 90

Způsob hodnocení

Diskuze nad proběhlými činnostmi – zajímavé postřehy, oblíbená část lekce

Poznámky/odkazy/náčrty/ukázky

Obrazy Roberta Rymana (viz Přílohy I., obr. 36, 37).



Obr. 2. Kamila Ženatá, instalace bílého pokoje (Ženský dvůr), 2013

Příprava 3:

Námět: Jeden obraz tisíckrát jinak

Vypracovala: Tereza Míková

Typ výtvarné činnosti: experimentace

Doporučený ročník: 5.

Časový úsek: 1 vyučovací hodina

Výchovně-vzdělávací cíle

- vnímání vlivu nerovného podkladu na zobrazovaný námět,
- vnímání estetických kvalit ve změně zobrazovaných námětů.

Motivace

- úvodní diskuze o možnostech kresby a malby na různé materiály

Formulace výtvarného úkolu

Dnes si ukážeme, jakým způsobem může nerovnost podkladu, na který tvoříme, ovlivnit obraz. Nebudeme na různé povrchy malovat ani kreslit. Zjednodušíme si to tím, že si na ně obraz promítneme.

Kritéria hodnocení

- snaha a chuť pracovat,
- ochota podílet se na diskuzi a výtvarné činnosti,
- schopnost vnímat vliv nerovného podkladu na zobrazovaný námět.

Výtvarné prostředky (techniky, pomůcky, materiály)

Materiály:

- bílý papír formátu A1
- předměty s různými povrchy: Bílý papír (A1), dřevěná deska, OSB deska, kůra, různé druhy látek, přírodní juta, brusný papír, korková deska, kámen, alobal, bublinková folie + žáky přinesené předměty – natřené bílým latexem

Pomůcky:

- projektor + fotografie krajiny a žáků (portréty)

Organizace lekce (výtvarné postupy a časové rozvržení činností)

Úvod: <ul style="list-style-type: none">otázka: Na jaké materiály umělci většinou kreslí či malují?diskuze o vlivu textury podkladového materiálu na zobrazovaný námět	0 – 10
Výtvarná činnost: <ul style="list-style-type: none">promítnutí fotografie krajiny na plátně – přiložení rovného bílého papíru formátu A1 k plátnu,zmačkání papíru a následné přiložení k promítacímu plátnu (pozorování změnu vzhledu zobrazené krajiny),přikládání dalších bíle natřených předmětů (pozorování různých podob zobrazení fotografie krajiny)promítání fotografií žáků na bíle natřené předměty	11 – 35
Závěr: <ul style="list-style-type: none">diskuze nad vlivem podkladového materiálu na zobrazovaný námětreflexe výtvarné aktivity (poznámky žáků – nejzajímavější podklad pro krajinu a pro jejich vlastní fotografii)	36 - 45

Způsob hodnocení

Diskuze nad proběhlými činnostmi – zajímavé postřehy, oblíbená část lekce

Poznámky/odkazy/náčrty/ukázky



Obr. 3. Fotografie krajiny Sedlčanska

Příprava 4:

Námět: Zkoumáme povrchy kolem nás

Vypracovala: Tereza Míková

Typ výtvarné činnosti: experimentace

Doporučený ročník: 5.

Časový úsek: 1 vyučovací hodina

Výchovně-vzdělávací cíle

- objevování nových povrchů,
- seznámení se s technikou frotáže – její technologické zvládnutí,
- vnímání estetičnosti vzniklých frotážových kompozic,
- schopnost slovy vyjádřit různorodost daných povrchů.

Motivace

Příběh objevení frotáže Maxe Ernsta (promítнутá část filmu).

Formulace Výtvarného úkolu

Dnes se budeme zabývat novou technikou, zvanou frotáž. Materiály, které jste si přinesli, jsou rozloženy v zadní část třídy. Prozkoumáme jejich povrch. Vaším úkolem bude vzít si slabý papír formátu A4, uhlé nebo rudku a stejně jako Max Ernst přiložit papír na daný předmět a uhlem či rudkou přejíždět po jeho povrchu. Snažte se najít co nejzajímavější povrchy v této třídě.

Kritéria hodnocení

- aktivita a chuť pracovat,
- slovní popis vzniklých frotážových struktur.

Výtvarné prostředky (techniky, pomůcky, materiály)

Materiály:

- materiály se zajímavými povrchy (z předcházející lekce): dřevěná deska, OSB deska, kůra, polystyren, různé druhy látek, brusný papír, korková deska, kámen, alobal, pytlovina, bublinková folie a další materiály.

Pomůcky:

- projektor + připravené video,

- uhly,
- slabší papíry formátu A4,
- fixativ (lak na vlasy).

Technika:

- frotáž

Organizace lekce (výtvarné postupy a časové rozvržení činností)

<p>Úvod:</p> <ul style="list-style-type: none"> • zhlédnutí videa tvorby frotážových obrazů Maxe Ernsta, • ukázka techniky frotáže. 	0 – 10
<p>Výtvarná činnost:</p> <ul style="list-style-type: none"> • hledání různých povrchů po třídě a vytváření vzorníku různorodých textur. 	11 – 35
<p>Závěr:</p> <ul style="list-style-type: none"> • diskuze nad vzniklými díly, • slovní popis vzniklých kompozic. 	36 - 45

Způsob hodnocení:

- reflexe žáků – diskuze nad technickou náročností frotáže, zaujetí touto technikou,
- hodnocení čistoty a vytrvalosti práce.

Poznámky/odkazy/náčrty/ukázky

Obrazy Maxe Ernsta (viz Přílohy I., obr. 48, 49)
 Film: *Max Ernst* [film]. Režie Peter SCHAMONI. Německo/Velká Británie, 1991.

Příprava 5:

Námět: Frotážová mapa Českých Budějovic

Vypracovala: Tereza Míková

Typ výtvarné činnosti: experimentace

Doporučený ročník: 5.

Časový úsek: 2 vyučovací hodiny

Výchovně-vzdělávací cíl

- objevování nových povrchů mimo prostor školy,
- vnímání estetičnosti vzniklých frotážových kompozic,
- vzájemná spolupráce.

Motivace

„Procházka“ centrem Českých Budějovic – vnímání různých povrchů, které na cestě budeme potkávat.

Formulace výtvarného úkolu

Dnes si uděláme v rámci výtvarné výchovy procházku po městě, kdy se pokusíme vytvořit si mapu cesty, kterou půjdeme. Tato mapa ale nebude vypadat tak, jak ji běžně znáte. Bude se skládat z textur různých povrchů, které nás při cestě zaujmou. Ve skupině dostanete roli papíru a pomocí uhlu nebo rudky budete snímat povrchy, které vás během cesty zaujmou.

Kritéria hodnocení

- aktivita a chuť pracovat,
- zvládnutí techniky frotáže.

Výtvarné prostředky (techniky, pomůcky, materiály)

Pomůcky:

- papírové role slabých průklepových papírů (stříhový papír),
- uhly.

Technika:

- frotáž

Organizace lekce (výtvarné postupy a časové rozvržení činnosti)

Úvod: <ul style="list-style-type: none">• poučení o bezpečnosti a chování mimo školu,• připomenutí techniky frotáže,• rozdělení do skupin – odchod ze školy.	0 – 10
Výtvarná činnost: <ul style="list-style-type: none">• hledání různých povrchů během cesty po městě (školní budova Matice školské → Modrý most → proti proudu řeky → Jihočeské divadlo → Zlatý most → Zátkovo nábřeží → okolo hvězdárny → zimní stadion → zpátky do školy),• společné vytváření nahodilých texturálních obrazů na povrchu role papíru.	11 - 70
Závěr: <ul style="list-style-type: none">• diskuze nad vzniklými díly,• spojování textur s konkrétními místy,• vnímání estetických kvalit vzniklých kompozic.	71 - 85
Závěr: <ul style="list-style-type: none">• uklizení výtvarných pomůcek a příprava na další vyučování.	86 – 90

Způsob hodnocení:

- reflexe žáků – diskuze nad různorodostí textur nacházející se každý den kolem nás, popis textur, které jsme během cesty potkávali,

Příprava 6:

Námět: Vytváříme vlastní texturu

Vypracovala: Tereza Míková

Typ výtvarné činnosti: experimentace

Doporučený ročník: 5.

Časový úsek: 2 vyučovací hodiny

Výchovně-vzdělávací cíl

- spontánní tvorba texturálního povrchu,
- pozorování účinků textury v malbě,
- vnímání estetických kvalit reliéfních děl,
- rozvoj jemné motoriky.

Motivace

- obrazy Jeana Dubuffeta (Texturologie XXVIII), Roberta Rauschenberga (Prostor inexistence) a Bodco Sodiho.

Formulace výtvarného úkolu

Posledních několik hodin jsme se zabývali povrchy, které nás obklopují, jakými způsoby je vnímáme a jak na ně působí světlo. Dnes si vyzkoušíme vytvořit svůj vlastní jedinečný povrch. Pomocí štětce, vidliček nebo vaší ruky můžete na čtvrtce bílým latexem a pískem vytvořit svůj vlastní povrch.

Kritéria hodnocení

- aktivita a chuť pracovat,
- technické zvládnutí tvorby plastického reliéfu za pomoci bílého latexu a štětce,
- čistota práce.

Výtvarné prostředky (techniky, pomůcky, materiály)

Materiály:

- bílý latex (dopředu ztuhlý do pastovité hmoty),
- písek,
- vodové barvy/anilinky, temperové barvy.

Pomůcky:

- čtvrtky formátu A3,
- různé velikosti štětců.

Technika:

- nanášení bílé latexové hmoty v reliéfních pastách na povrch čtvrtky

Organizace lekce (výtvarné postupy a časové rozvržení činností)

První část výtvarné lekce:	
Úvod:	0 – 10
<ul style="list-style-type: none">• projekce předem připravených obrazových fotografií,• diskuze nad viditelnými texturami těch děl – popis, jak na ně působí,• příprava čtvrtek a latexu	
Výtvarná činnost:	11 – 35
<ul style="list-style-type: none">• vytváření plastického reliéfu na čtvrtkách pomocí tupování, krátkých tahů štětce vsypáváním písku (možnost dotváření pomocí jiných nástrojů – vidlička, hřeben, prsty)	
Závěr:	36 – 45
<ul style="list-style-type: none">• pozorování a popisování vzniklých textur,• prosvěcování světlem přes okno – promítání textur,• nechání zaschnutí do druhého dne.	
Druhá část výtvarné lekce	
Výtvarná činnost:	46 – 80
<ul style="list-style-type: none">• dotvoření vzniklých povrchů vybranými barvami (temperové barvy, vodové barvy nebo anilinky),• možnost prolití barevných ploch vodou (z kohoutku, rozstřikovačem nebo přetřít hadrem).	
Závěrečná reflexe:	81 – 90
<ul style="list-style-type: none">• ukázka jednotlivých vytvořených textur,• nasvěcování pomocí různých pozic vzhledem ke slunci –	

<p>vnímání vznikajících stínů,</p> <ul style="list-style-type: none"> • Společná diskuze o vzniklých dílech a pocitech z výtvarné aktivity, • úklid třídy. 	
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

Způsob hodnocení:

<ul style="list-style-type: none"> • reflexe žáků – zaujetí technikou, vnímání estetických kvalit ve vzniklých texturách.

Poznámky/odkazy/náčrty/ukázky

<p>Obrazy:</p> <p>Jean Dubuffet – Texturologie XXVIII (viz Přílohy I., obr. 22),</p> <p>Robert Rauschenberg - Prostor inexistence (viz Přílohy I., obr. 30),</p> <p>Bosco Sodi – Bez Názvu (viz Přílohy I., obr. 33).</p>

Příprava 7:

Námět: Otisky textur

Vypracovala: Tereza Míková

Typ výtvarné činnosti: experimentace

Doporučený ročník: 5.

Časový úsek: 2 vyučovací hodiny

Výchovně-vzdělávací cíl

- rozvoj osobní výtvarné tvořivosti (výběr materiálů podle povrchu, výběr barev, kompozice sestavení materiálů na formát čtvrtky),
- vnímání estetických kvalit ve vzniklých kompozicích otisků,
- osvojení si techniky přímého otisku materiálů,
- rozvoj jemné motoriky.

Motivace

- obrazy Jenny Hladíkové – Bez názvu (1968), Vladimíra Boudníka – Stopy materiálů (1959) a Josefa Hampla – Bez názvu (1963)
- strukturální matrice Josefa Hampla

Formulace výtvarného úkolu

Dnes se pokusíme vytvořit obraz pomocí otiskování různých materiálů, které tu máme k dispozici. Jak jste mohli vidět v dílech umělců, které jsme si ukázali, různé povrchy předmětů se můžou krásně promítnout na papír. My použijeme k vytvoření obrazu materiály, které jste si přinesli a které nám tu zůstaly z předchozích hodin. Nejdříve si je podle svého výběru rozstříháte nebo roztrháte a sestavíte na plochu čtvrtky. Poté je pomocí lepidla ke čtvrtce přilepíte – vytvoříte matrici - a necháte chvíli schnout. Připravíte si druhou čtvrtku a matrici rychle natřete temperovými barvami. Ještě než barvy začnou schnout, přitisknete natřenou matrici na druhou čtvrtku. Pomalu ji sejmete a uvidíte vzniklý otisk.

Kritéria hodnocení

- aktivita a chuť pracovat,
- technické zvládnutí přímého materiálového otisku na papír,

- vytrvalost, kreativita a čistota provedení.

Výtvarné prostředky (techniky, pomůcky, materiály)

Materiály:

- předměty se zajímavými texturami (alobal, polystyren, několik druhů látek, včelí plást, bublinková folie, papírový kapesník, molitan, přírodní juta, kartón, plastová síťovina,
- lepidlo (herkules), temperové barvy, čtvrtky formátu A4,
- materiály na dodatečnou aktivitu: tiskařská barva, grafický váleček, popisovací folie, papíry formátu A4.

Pomůcky:

- štětce větších velikostí,
- projektor + fotografie uměleckých děl.

Technika:

- vytváření přímého otisku materiálů pomocí temperových barev

Organizace lekce (výtvarné postupy a časové rozvržení činností)

<p>Úvod:</p> <ul style="list-style-type: none"> • projekce předem připravených obrazových fotografií, • diskuze nad otisky textur děl – popis, o jaké textury se jedná a jak na ně působí (vnímání estetické kvality děl), • ukázka strukturální matrice Josefa Hampla (popis materiálů, které se na ní nachází) 	0 – 10
<p>Výtvarná činnost:</p> <ul style="list-style-type: none"> • vybírání materiálů a jejich trhání či rozstříhování do žáky zvolených tvarů, • vytváření kompozice připravených materiálů na plochu čtvrtky – následné lepení (nechat několik minut zaschnout), • rychlé natírání vytvořené matrice temperovými barvami (využití větších štětců pro rychlejší nanášení barev), • otisk matrice na předem připravenou čtvrtku - sejmutí matice (nechat uschnout) – možnost opakování postupu otisku na 	11 – 75

<p>stejnou čtvrtku – dvojitý otisk.</p> <p>Závěr:</p> <ul style="list-style-type: none"> • pozorování a popisování vzniklých otisků textur, • diskuze nad vzniklými kompozicemi – upozornění na vzniklou plastickou texturu temperových barev, • pozorování matric natřených temperovými barvami – vnímání jejich estetického působení, • pozorování kombinace matrice a jejího otisku – dvojitý obraz, 	76 - 90
<p>Doplňující aktivita</p> <p>Výtvarná činnost:</p> <ul style="list-style-type: none"> • natření popisovací fólie tiskařskou barvou (graf. válečkem) • vtisknutí nově připravených čistých materiálů do barvy, • přiložení druhé fólie - stlačení pomocí válečku, • sejmutí svrchní fólie a materiálů z tiskařské barvy – přiložení obyčejného bílého papíru – opětovné zakrytí popisovací fólií – stlačení válečkem, • sejmutí fólie a papíru. <p>Závěr:</p> <ul style="list-style-type: none"> • ukázka vzniklých otisků, • pozorování odlišností od otisků pomocí temperových barev (všímání si zobrazení větších detailů vtisknutých materiálů), • pozorování jemné textury vzniklé nanášením tiskařské barvy pomocí válečku, • vyjadřování vlastních pocitů z vzniklých děl – co jim připomínají, • reflexe z průběhu výtvarných aktivit. 	1 - 20

Způsob hodnocení:

- v rámci závěrečné diskuze – sebereflexe žáků vedená učitelem.
- zaujetí technikou, vnímání estetických kvalit ve vzniklých otiscích i

matricích.

Poznámky/odkazy/náčrty/ukázky

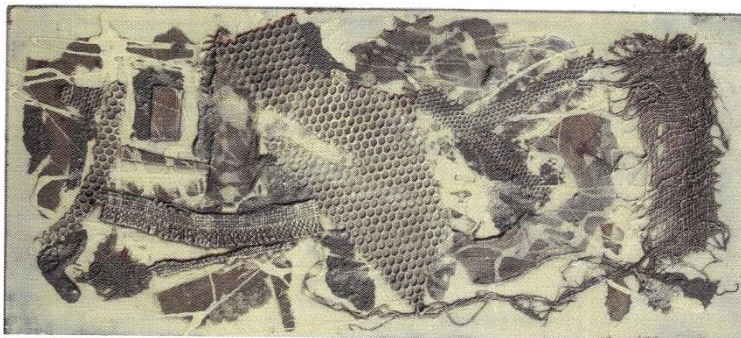
Obrazy:

Vladimír Boudník, Stopy materiálů, 1959 (viz Přílohy I., obr. 40)

Jenny Hladíková, Bez názvu, 1968 (viz Přílohy I., obr. 45)



Obr. 4. Josef Hampl, Bez názvu, 1963



Obr. 5. Josef Hampl, strukturální matrice, 60. léta

Zdroje příloh

Zdroje obrazových příloh k teoretické části

Obr. 1. Faktury papíru, Gerda Marxová. Zdroj: MOHOLY-NAGY, László. Od materiálu k architektuře. Praha: Triáda, 2002. Delfín (Triáda). ISBN 80-86138-29-1.

Obr. 2. Klawun, Studie dřeva, Bauhaus. Zdroj: MOHOLY-NAGY, László. Od materiálu k architektuře. Praha: Triáda, 2002. Delfín (Triáda). ISBN 80-86138-29-1.

Obr. 3. Český mistr před r. 1350, detail obrazu Predela z Roudnice, krakely obrazu na dřevěné podložce. Zdroj: SLÁNSKÝ, Bohuslav. Technika malby. Vyd. 2. Praha: Paseka, 2003, 416 s. ISBN 80-7185-610-X.

Obr. 4. Ukázka textury dřeva. Zdroj:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Texture - P7220242.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Texture_-_P7220242.JPG)

Obr. 5. Základní textilní vazby, a) plátňová, b) keprová, c) panamová, d) atlasová. Zdroj: SLÁNSKÝ, Bohuslav. Technika malby. Vyd. 2. Praha: Paseka, 2003, 416 s. ISBN 80-7185-610-X.

Obr. 6. Druhy lněných pláten podle míry hrubosti. Zdroj:

<https://www.jacksonsart.com/blog/2018/09/13/choosing-the-right-canvas-for-your-painting/>

Obr. 7. Ukázka techniky frotáže na slabém průklepovém papíru. Zdroj:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dokumentation av h%C3%A4llristningar - frottage.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dokumentation_av_h%C3%A4llristningar_-_frottage.JPG)

Obr. 8. Ukázka malby na kovovém podkladu. Zdroj:

https://www.worthpoint.com/worthopedia/vintage-mid-century-modern-oil-metal-1898337970?fbclid=IwAR2nOpX4e3aqkXRICHcdeeFlIURf-1xZx-2Vsa6vdreUnJ1P2T6_veAriUQ

Obr. 9. Praveká stropní malba ve španělské jeskyni Altamira. Zdroj:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:12 Vista general del techo de pol%C3%ADcromos.jpg?uselang=cs](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:12_Vista_general_del_techo_de_pol%C3%ADcromos.jpg?uselang=cs)

Obr. 10a. Diego Velázquez, Portrét Juana de Pareja, 1650. Zdroj:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437869>

Obr. 10b. Detail obrazu, ukázka impasto techniky. Zdroj:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437869>

Obr. 11a. Rembrandt van Rijn, Vlastní portrét, 1659. Zdroj:

<https://www.artsy.net/artwork/rembrandt-van-rijn-self-portrait-1659>

Obr. 11b. Detail obrazu, ukázka impasto techniky. Zdroj:

<https://www.artsy.net/artwork/rembrandt-van-rijn-self-portrait-1659>

Obr. 12a. Paul Cézanne, Antoine Dominique Sauveur Aubert, 1866. Zdroj:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435869>

Obr. 12b. Detail obrazu, ukázka impasto techniky. Zdroj:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435869>

Obr. 13a. Vincent van Gogh, Pšeničné pole s cypřiši, 1889. Zdroj:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436535>

Obr. 13b. Detail obrazu, ukázka impasto techniky. Zdroj:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436535>

Obr. 14a. Vincent van Gogh, Kořeny stromů, 1890. Zdroj:

<https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0195V1962?v=1>

Obr. 14b. Detail obrazu, ukázka impasto techniky. Zdroj:

<https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0195V1962?v=1>

Obr. 15a. Georges Braque, Guitar and Bottle of Marc on a Table, 1930. Zdroj:

<http://www.clevelandart.org/art/1975.59#>

Obr. 15b. Detail obrazu, ukázka míchání písku do barev. Zdroj:

<http://www.clevelandart.org/art/1975.59#>

Obr. 16a. Pablo Picasso, Still Life with Biscuits, 1924. Zdroj:

<http://www.clevelandart.org/art/1978.45>

Obr. 16b. Detail obrazu, ukázka míchání písku do barev. Zdroj:

<http://www.clevelandart.org/art/1978.45>

Obr. 17. Auguste Rodin, Myslitel, 1880. Zdroj: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/191811>

Obr. 18. Alberto Giacometti, Kráčeující muž, 1960. Zdroj: <https://www.artsy.net/artwork/alberto-giacometti-walking-man-i>

Obr. 19. Germaine Richierová, Storm Man, 1948. Zdroj: <https://www.wikiart.org/en/germaine-richier/storm-man-1948>

Obr. 20. Magdalena Abakanowicz, Seated Figure, 1976. Zdroj: <https://www.mutualart.com/Artwork/Seated-Figure/33FDC736E68A9542>

Obr. 21. Jean Dubuffet, Topografie chataine, 1959. Zdroj: <https://cz.pinterest.com/pin/69383650490604589/?lp=true>

Obr. 22. Jean Dubuffet, Texturologie XXVIII, 1958. Zdroj: <https://www.flickr.com/photos/lurie/37140295293>

Obr. 23. Jean Dubuffet, Slavnost půdy (Materiologie), 1959. Zdroj: KŘÍŽ, Jan. *Jean Dubuffet*. Praha: Odeon, 1989. Současné světové umění. s. 24.

Obr. 24. Jean Dubuffet, Podívaná - půda (Fenomény), 1958. Zdroj: KŘÍŽ, Jan. *Jean Dubuffet*. Praha: Odeon, 1989. Současné světové umění. s. 24.

Obr. 25. Alberto Burri, Black White and Sack, 1954. Zdroj: <https://www.artsy.net/artwork/alberto-burri-nero-bianco-e-sacco-black-white-and-sack>

Obr. 26. Alberto Burri, Cretto Grande Bianco, 1982. Zdroj: <https://theartstack.com/artist/alberto-burri/cretto-grande-bianco>

Obr. 27. Mikuláš Medek, Stavba s malým černým tichem (Preparované obrazy), 1962. Zdroj: <http://www.artnet.com/artists/mikulas-medek/stavba-s-mal%C3%BDm-%C4%8Dern%C3%BDm-tichem-preparovan%C3%BD-obraz-25VcFUQXjiipMFa7bjE4yA2>

Obr. 28. Jan Koblasa, Noli tangere circulos meos III, 1960. Zdroj: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Jan-Koblasa,-Noli-tangere-circulos-meos-III,-kombinovan%C3%A1-technika-\(1960\).jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Jan-Koblasa,-Noli-tangere-circulos-meos-III,-kombinovan%C3%A1-technika-(1960).jpg)

Obr. 29. Jan Koblasa, Černý anděl, 1967. Zdroj: <https://www.artlist.cz/jan-koblasa-876/>

- Obr. 30. Robert Piesen, Prostor inexistence, 1965. Zdroj: <https://www.galerieubetlemskekaple.cz/vystavy/prostory-inexistence/>
- Obr. 31. Robert Piesen, Gehinnom, 1969. Zdroj: <https://www.artlist.cz/robert-piesen-4043/>
- Obr. 32. Vladimír Boudník, Matrice magnetické grafiky, 1965. Zdroj: KRTIČKA, Jiří Bernard. Fenomén drsnosti: česká strukturální grafika = The roughness phenomenon : Czech structural graphic art. Praha: Nadace Hollar, 2016. ISBN 978-80-906630-0-8.
- Obr. 33. Bosco Sodi, Bez názvu, 2011. Zdroj: <https://bidtoart.com/en/fine-art/untitled---0089/38513>
- Obr. 34. Bosco Sodi, Organic Work, 2008. Zdroj: <https://bidtoart.com/en/fine-art/untitled---0089/38513>
- Obr. 35. Andy Goldsworthy, Clay Wall. Zdroj: <https://cz.pinterest.com/pin/557813103840056956/>
- Obr. 36. Robert Ryman, Bez názvu, 1961. Zdroj: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/robert-ryman-b-1930-untitled-5895991-details.aspx>
- Obr. 37. Robert Ryman, Bez názvu, 1930. Zdroj: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/robert-ryman-b-1930-connect-6038649-details.aspx>
- Obr. 38a. Thierry Martenon, Diam, 2019. Zdroj: <https://www.thierrymartenon.com/collections/>
- Obr. 38b. Detail sochy. Zdroj: <https://www.thierrymartenon.com/collections/>
- Obr. 39. Vladimír Boudník, Stopy nástrojů, 1961. Zdroj: <http://www.artnet.com/artists/vladim%C3%ADr-boudn%C3%ADk/stopy-n%C3%A1stroj%C5%AF-Bu51ZzrO0yVqZN3nl6aEdA2>
- Obr. 40. Vladimír Boudník, Stopy materiálů, 1959. Zdroj: <http://www.ghmp.cz/online-sbirky/detail/CZK:US.G-1727/?>
- Obr. 41. Vladimír Boudník, Strukturální grafika, 1960. Zdroj: <https://www.artlist.cz/vladimir-boudnik-1681/>

Obr. 42. Josef Hampl, Zlatá planeta, 1967. Zdroj:
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:14. Josef Hampl, Zlat%C3%A1 planeta \(20\), tisk z matrice, 62x45 cm, 1967.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:14._Josef_Hampl,_Zlat%C3%A1_planeta_(20),_tisk_z_matrice,_62x45_cm,_1967.jpg)

Obr. 43. Dana Puchnarová, Irradiace - Lux in tenebris lucet, 1964. Zdroj:
<http://www.dana-puchnarova.cz/cz/vytvarna-dila/tvorba-1958-1964>

Obr. 44. Antonín Málek, Bez názvu, 1961-62. Zdroj: KRTIČKA, Jiří Bernard.
Fenomén drsnosti: česká strukturální grafika = The roughness phenomenon : Czech structural graphic art. Praha: Nadace Hollar, 2016. ISBN 978-80-906630-0-8.

Obr. 45. Jenny Hladíková, Bez názvu, 1968. Zdroj: KRTIČKA, Jiří Bernard.
Fenomén drsnosti: česká strukturální grafika = The roughness phenomenon : Czech structural graphic art. Praha: Nadace Hollar, 2016. ISBN 978-80-906630-0-8.

Obr. 46. Alena Kučerová, Cesta zpátky, 1988. Zdroj:
<https://www.galerieart.cz/vystavy/galerie/alena-kucerova-krajina-1-landscape-1-tisky-z-perforovaneho-plechu/571/?kategorie=2071>

Obr. 47. Lenka Vilhelmová, Žena s problémem (1999 - 2000). Zdroj: ALTMANN, Jiří, Berenika OVČÁČKOVÁ, Jana SEVEROVÁ a Lenka VILHELMOVÁ. Mezi uměním a řemeslem. Praha: SČUG Hollar ve spolupráci s Národním technickým muzeem, 2017. ISBN 978-80-7037-297-5.

Obr. 48. Max Ernst, Shaving the Walls (Histoire Naturelle), 1925. Zdroj:
<https://www.moma.org/collection/works/portfolios/10056?locale=en>

Obr. 49. Max Ernst, The Habit of Leaves, 1925. Zdroj:
<https://www.moma.org/collection/works/portfolios/10056?locale=en>

Obr. 50. František Hudeček, Zbytky věcí. Zdroj:
<https://www.galerieplatyz.cz/aukce/detail/frantisek-hudecek-zbytky-veci-1793>

Obr. 51. Hrázděná výstavba, dům e Větrné uličce v Liberci. Zdroj: ŠKABRADA, Jiří. *Konstrukce historických staveb*. Praha: Argo, 2003. ISBN 80-7203-548-7.

Obr. 52. Nároží tupouhlé vazby roubených stěn, Jabkenice u Mladé Boleslavi. Zdroj: ŠKABRADA, Jiří. *Konstrukce historických staveb*. Praha: Argo, 2003. ISBN 80-7203-548-7.

Obr. 53. Detail podnože boční fasády, kostel sv. Mikuláše, Malá Strana. Zdroj: PAVLÍK, Milan. *Dialog tvarů: architektura barokní Prahy*. Vyd. 2. Praha: Odeon, 1981.

Obr. 54. Detail podnože průčelí, Thunovský palác, Malá Strana. Zdroj: PAVLÍK, Milan. *Dialog tvarů: architektura barokní Prahy*. Vyd. 2. Praha: Odeon, 1981.

Obr. 55. Otáčivý buben s kontrastními hmatovými kvalitami, Rudolf Marwitz. Zdroj: <http://www.grahamfoundation.org/grantees/5427-kinaesthetic-knowing-aesthetics-epistemology-modern-design>

Obr. 56. Ukázky hmatových tabulek. Zdroj: <http://www.grahamfoundation.org/grantees/5427-kinaesthetic-knowing-aesthetics-epistemology-modern-design>

Obr. 57. Lloyd Wright, Fallingwater, 1935. Zdroj: <https://en.wikipedia.org/wiki/Fallingwater>

Obr. 58. Smíchovská synagoga v Praze, 2002. Zdroj: <https://www.archiweb.cz/b/rekonstrukce-a-dostavba-synagogy-v-praze>

Obr. 59. Ib Lunding, Vodárenská věž, 1928. Zdroj: <https://kbhbilleder.dk/kbh-museum/44704>

Obr. 56. Peter Zumthor, Polní kaple Bruder Klaus, 2007. Zdroj: <https://www.archdaily.com/798340/peter-zumthors-bruder-klaus-field-chapel-through-the-lens-of-aldo-amoretti>

Obr. 61. Le Corbusier, La Tourette, 1936. Zdroj: <http://hilafimg.pw/Le-Corbusier-Sainte-Marie-de-La-Tourette-Convent-1956.html>

Obr. 62. J. Herzog, P. de Meuron, Caixaforum, 2004. Zdroj: <https://www.archiweb.cz/b/caixaforum-madrid>

Obr. 63. Vladimír Boudník, pouliční akce (dokreslování skvrn a prasklin zdí). Zdroj: <https://www.reflex.cz/clanek/causy/73597/vladimir-boudnik.html>

Zdroje obrazových příloh ke strukturovaným přípravám hodin

Obr. 1a. Letokruhy stromu. Zdroj: <https://pxhere.com/cs/photo/11852>

Obr. 1b. Výřez fotografie. Zdroj: <https://pxhere.com/cs/photo/11852>

Obr. 2. Kamila Ženatá, instalace bílého pokoje (Ženský dvůr), 2013. Zdroj: <http://www.kamilazenata.cz/works/zensky-dvur-druha-cast-site-specific-centrum-soucasneho-umeni-dox-praha/01-2/#y>

Obr. 3. Fotografie krajiny Sedlčanska. Zdroj: <https://www.sedlcansko.cz/album/fotogalerie/#sedl-png1>

Obr. 4. Josef Hampl, Bez názvu, 1963. Zdroj: <https://www.ceskegalerie.cz/cs/recenze/823-josef-hampl-vsestranny-tvurce-a-objevitel-novych-umeleckych-technik>

Obr. 5. Josef Hampl, strukturální matrice, 60. léta. Zdroj: KRTIČKA, Jiří Bernard. *Fenomén drsnosti: česká strukturální grafika = The roughness phenomenon : Czech structural graphic art*. Praha: Nadace Hollar, 2016, 60 s. ISBN 978-80-906630-0-8.