UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
PEDAGOGICKÁ FAKULTA

KATEDRA VÝTVARNÉ VÝCHOVY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2013 JAN LANGER

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
PEDAGOGICKÁ FAKULTA
KATEDRA VÝTVARNÉ VÝCHOVY

Výtvarná tvorba se zaměřením na vzdělávání

JAN LANGER

KRESBA: ČERNÉ SVĚTLO

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Doc. Petr Jochmann
Olomouc, 2013

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a uvedl v ní předepsaným způsobem všechny použité prameny a literaturu.

V Olomouci dne 4. dubna 2013

.....

Obsah

Úvod ... 3
1. Kresba ... 4
2. Obraz ... 6
2.1 Koncepce a percepce ... 6
2.2 Obraz a podoba ... 6
2.3 Slovo a obraz ... 7
2.4 Forma a obsah ... 7
2.5 Barva a světlo ... 8
2.6 Černá barva ... 9
2.7 Bod, linie, plocha ... 10
2.8 Kompozice ... 11
2.9 Formát (základní plocha) ... 11
2.10 Pohled, vidění a uvidění ... 12
2.11 Rám ... 13
2.12 Myšlení obrazem ... 13
3. Čára ... 14
3.1 Moc čáry ... 14
3.2 Druhy čar ... 15
3.3 Hranice ... 16
3.4 Časovost ... 17
3.5 Okolí čáry ... 17
3.6 Tah ... 18
4. Symbol ... 19
4.1 Původ symbolu ... 19
4.2 Obecné znaky symbolu ... 20
5. Tvorba ... 22
5.1 Inspirace ... 22
5.2 Svoboda ... 23
5.3 Současné umění a současná tendence ... 23
5.4 Žasnutí ... 24
6. Divák ... 25
6.1 Komunikace ... 25

6.2 Srozumitelnost 26
7. Hranice kresby 27
8. Praktická část 28
Závěr 29
Bibliografie a prameny 30
Obrazová příloha 31
Anotace 35

Úvod

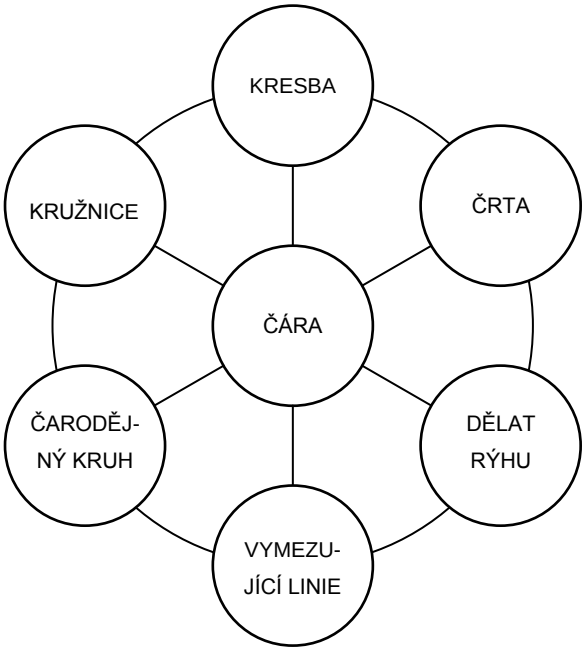
Centrálním tématem této práce je kresba. Cílem ale není odpovědět si na otázku co to kresba vůbec je. Tuto otázku bychom dokonce mohli (jak se později ukáže) považovat za jaksi neadekvátní, či nevhodnou. Budeme se tedy snažit hledat spíše otázky než odpovědi a skrze jejich bližší pochopení kresbě více porozumět. Zkusíme se na chvíli odpoutat od pohledu na kresbu jako na záznam, skicu, črtu, či ilustraci a nahlížet na ni z širší perspektivy. K tomu nám budou pomáhat dílčí témata, jako je obraz, čára, symbol, tvorba a pohled diváka. Tato práce však nechce být čistě analytická, ani se omezovat pouze na téma kresby v myšlení o kresbě a myšlení o kresbě v kresbě samotné, ale především se snaží otevírat kresbu pro diváka a diváka pro kresbu.

1. Kresba

"...v kresbě se nic nedá skrýt a proto ji považujeme za něco poctivého. Malba tuto pověst nemá, s malbou jakoby se něco zamalovávalo, malba oblíká, kresba svlíká."[1]

Etymologie slova kresba nám může předem prozradit mnohé o její povaze. Slovo samotné bylo za obrození převzato z polského *kreślić*, což je tvar odvozený od *kresa*. Polské *kresa* znamená čáru, črtu a své kořeny má v německém *kreis* – kružnice, obvod. Čára zase ve svém dřívějším významu značí hraniční linii, linii vymezující. Zajímavá je také souvislost slov čára a čarovat, kde touto vymezující linií mohl být například tzv. čarodějný kruh[2]. Blízkým se jeví i indoevropský kořen *ker* – řezat, který nás vrací k významu slova črta – dělat rýhu, brázdu. Vytvoříme-li z výše uvedených pojmů diagram, bude mít tvar kruhu, přičemž slovo čára bude v jeho středu.

Kruhový diagram etymologických vztahů slova kresba



[1] Vladimír Kokolia v přednášce *Pohled na kresbu*. In http://kokolia.cz/kokopedia/index.php/Pohled_na_kresbu%2C_nepublikov%C3%A1no.

[2] Z lidových pověstí známe také kruh zajišťující bezpečí, který je vyznačený svěcenou křídou.

Kresba ohraničuje, vymezuje prostor, ale zároveň je schovaná, vrytá uvnitř. Skrývá se za malbou, za objemy těles, tvoří jejich kostru, strukturu nebo vnitřní uspořádání. Kresba jako by byla základem veškerého tvůrčího myšlení a snažení, jen na sebe v příslušných formách nabaluje další vrstvy, které ji nakonec mohou učinit neviditelnou. Přesto všechno ale tušíme, že tam stále někde je. Kresbu tak můžeme vidět ve všem.

2. Obraz

„Hloubka je obrazu vlastní.“[3]

Svým zrakem, viděním očima, dokážeme klouzat pouze po povrchu věcí. Správným, kontemplativním viděním však dokážeme vidět i pod povrch. To, co je běžnému pohledu skryté, se nám zpřístupňuje právě v obraze, který smyslovou zkušenost překračuje a otvírá nám nový prostor, novou pravdě – podobnější skutečnost.

2.1 Koncepce a percepce

„Se zavřenýma očima toho nevidíme o nic míň, než co s otevřenýma. Pokud se díváme.“[4]

Historik umění Ernst Gombrich rozlišuje zobrazovací styly na dva hlavní proudy: konceptuální a perceptuální.[5] Konceptuální v této souvislosti neznamená duchampovské *art as idea* a nelze ho chápat v kontextu současného umělecko-historického diskurzu. Název tohoto stylu je odvozen z latinského *conceptio* a znamená pojetí, tedy způsob, jakým pojímám okolní skutečnost v mysli. Perceptuální styl, z latinského *perceptio*, značí vnímání, přijímání vnější reality. Zatímco perceptuální způsob zobrazování vzniká díváním se na konkrétní zobrazovaný předmět, u konceptuálního jde spíše o obraz v mysli. Takovýto obraz má pak blíže spíš k symbolu oné věci, než k jejímu vizuálnímu otisku. Můžeme dokonce říci, že má mnohem blíže k podstatě věci samotné.

2.2 Obraz a podoba

„Věříme, že obraz je ještě něco jiného, než svůj vzhled.“[6]

[3] Vladimír Kokolia *Slovník Grafiky 2*. In http://kokolia.eu/grafika2/taxonomy/term/114.

[4] Vladimír Kokolia *Slovník Grafiky 2*. In http://kokolia.eu/grafika2/taxonomy/term/114.

[5] MIKŠ, F. *Gombrich; Tajemství obrazu a jazyk umění*. Brno: Barrister & Principal, 2008, s. 146 – 147.

[6] Vladimír Kokolia *Slovník Grafiky 2*. In http://kokolia.eu/grafika2/taxonomy/term/114.

Původní význam slova obraz vzešel z výrazu *obraziti* a odkazuje k chápání obrazu jako podoby, otisku. Obraz se ale nestává podobou automaticky. Obraz je otisk svého vzoru, při zachování si odlišných podstat. Do stádia podobnosti dorůstá a stává se tak náležitým, vhodným, hezkým, což jsou možné významy staročeského *podobati sě*. Zjednodušeně bychom otisk mohli nazvat vnější kvalitou a podobnost kvalitou vnitřní, nebo také hloubkou či vnitřnostmi obrazu.[7] Každý obraz je zároveň otiskem, nás ale zajímá obraz, který je náležitým a vhodným otiskem, obraz, kde se snoubí otisk s podobností. Výrokem *věříme, že obraz je něco jiného, než svůj vzhled* máme na mysli právě toto.

2.3 Slovo a obraz

„…mocí a posláním obrazů je ukazovat vše, co se nadále vzpírá pojmu.“[8]

Říká se, že jedním z rozdílů mezi západním a východním myšlením je odlišné chápání obrazu. Na západě se nejprve snažíme věci vysvětlit a teprve v případě nepochopení si pomůžeme obrazem. Východní mentalita naopak jako první předkládá obraz a teprve poté, je-li to potřeba, případné vysvětlení. Obraz je totiž přesnější a obsažnější než slovo. Jinými slovy má větší hloubku. Protože jsme ale zvyklí znát a přiřazovat si k obrazům jména, může nastat problém, že to, co nemá jméno, vůbec neuvidíme. Současně však obraz musí zůstat nepojmenovatelný, tedy od slova zásadně odlišný.

2.4 Forma a obsah

„Forma je prostě místo připravené na kresbu, část kresby. Jako je pekáč připravený na pečínku. Nebo raději: talíř připravený na polívku.“[9]

Úvodní citát říká, že forma je místo připravené na kresbu. To znamená, že forma je pro vznik kresby stejně důležitá jako její obsah (kresba samotná). To, čemu říkáme

[7] Malíř Jiří Sopko tvrdí, že do malby je vidět.

[8] ELIADE, M. *Obrazy a symboly*. Brno: Computer Press, 2004, s. 18.

[9] Vladimír Kokolia v přednášce *Pohled na kresbu*. In http://kokolia.cz/kokopedia/index.php/Pohled_na_kresbu%2C_nepublikov%C3%A1no.

v konečném výsledku kresba, je složeno z formy (látky, matérie, papíru, místa připraveného na kresbu) a obsahu (kresby o sobě), který se do této formy vpíjí. Bez formy by byla kresba neviditelná. Forma je tedy nezbytnou podmínkou materializující obsah a zpřítomňující ho v hmotném světě[10]. Důležité je si uvědomit, že forma a obsah se vzájemně ovlivňují. Ruský myslitel Vladimír Solovjov ilustruje vztah formy a obsahu známým příkladem diamantu a uhlí. Uhlí i diamant jsou stejného chemického složení. Proč je pro nás diamant krásný? Protože narozdíl od uhlí, je to forma uhlíku uzpůsobená, připravená přijmout ideální obsah – světlo. Světlo – nehmotný princip – promění, rozzáří diamant a samo se v něm zhmotní.[11] Obsah tedy potřebuje formu, stejně jako forma potřebuje obsah. Forma sama o sobě nemůže existovat, vždycky dostane svůj obsah, i kdyby jím měla být právě bezobsažnost (pokud je bezobsažnost možná).

Vztah formy a obsahu je důležitý především v umění, kde oceňujeme jejich vzájemné odpovídání si, tedy jednotu.[12] Jinými slovy řečeno: nestačí zůstávat na povrchu, potřebujeme hloubkovou prorostlost a směřování k podstatě.

2.5 Barva a světlo

„Barva je klávesa, oko je úderné kladívko. Duše je klavír s mnoha strunami. Umělec je ruka, která úderem na tu nebo onu klávesu způsobí vibraci duše.“[13]

„Nerozlučné dvojice pojmů, nemyslitelné jeden bez druhého, se od určitého poměru začnou vylučovat. Třeba světlo a barva: jedno je natolik výrazem druhého, že můžeme snadno přehlédnout mez, za níž se světlo projevuje jedině na úkor barvy anebo barva na úkor světla. Obojí mít nemůžeme, musíme se rozhodnout.“[14]

---

[10] Vnímatelné, ale ještě nemusí znamenat pochopitelné.

[11] Srv. SOLOVJOV, V. Krása v přírodě. In TENACE, M. *Úvod do myšlení Vladimíra Solovjova*. Olomouc: Refugium, 2000, s. 101.

[12] To je, dle mého názoru, kamenem úrazu celé řady výtvorů z oblasti současných konceptuálních tendencí, které mnohdy pokulhávají buď po stránce obsahové, nebo formální.

[13] KANDINSKY, W. O duchovnosti v umění. In GOLDING, J. *Cesty k abstraktnímu umění*. Brno: Barrister & Principal, 2003, s. 83.

[14] Vladimír Kokolia *Slovník Grafiky 2*. In http://kokolia.eu/grafika2/taxonomy/term/114.

Barva a světlo jsou základní obrazotvorné prvky, bez kterých obraz nemůže existovat. Existují teorie, které říkají, že podstatným prvkem pro vznik obrazu je právě barva. Pro barvu je však přítomnost světla nezbytná. Bez světla nevidíme nic. Navíc je možné vytvořit obraz pouze působením světla a stínu[15] (ačkoliv světlo a stín mají také svou barvu). Na tuto skutečnost upozornila na začátku 19. století černobílá fotografie a zanedlouho poté se tento princip začal používat i v kresbě. Ukázalo se totiž, že pro kresbu jsou mnohem důležitější její stavební prvky než barva (například čára, a ta přece nemusí být vytvořena barvou, ale třeba právě kontrastem světla a stínu).

Černo – bílá barevnost (nebo chcete-li nebarevnost) v umění má oproti ostatním barvám mnohem silnější vazbu na světlo. Spíše než barvy totiž reprezentuje světlo a stín. Navíc působí jaksi naléhavěji a pravdivěji. Má punc syrovějšího a přímočařejšího vyjádření, přestože ve skutečnosti svět vnímáme v širokém spektru barev a odstínů. Černo – bílá je barevná kombinace, která sice nepůsobí emocionálně výbušně, ale přesto má důležité místo ve světě někdy až příliš se prostituujících pestrých barev.

2.6 Černá barva

„Celý vesmír barev zhasíná v noci černé…“[16]

Tma jakožto nepřítomnost světla znemožňuje lidskému oku vnímání barev. To ovšem pouze do chvíle, než se světlo znovu objeví. Můžeme tak rozeznávat dva druhy černé. Rozdíl není ani tak v jejich odstínu, jako spíš v jejich podstatě. První bychom mohli říkat čerň monochromní a té druhé čerň s příslibem prosvítání. Druhá z nich je pak člověku bližší, neboť první se v přirozeném řádu světa vůbec nevyskytuje. Ze zkušenosti totiž víme, že ani ta nejtemnější noc nemůže být bez svítání. V konečném důsledku může být černá jak symbolem nicoty a nepřítomnosti, tak i barvou naděje a příslibu budoucího světla.

[15] Příklad toho můžeme najít například už v Platonově podobenství o jeskyni.

[16] SENDLER, E. *Ikona; Obraz neviditelného*. Olomouc: Refugium, 2011, s. 202.

2.7 Bod, linie, plocha

„Smyčka je jednoduchý vizuální stroj, do kterého můžeme zachycovat. Sestává z linky, uzlu a oka. Tyto tři jmenované věci jsou vizuálně tři vzájemně rozdílné přirozenosti. Mohou získat jiná jména, podle toho, o jaké oblasti se bavíme:

- *síť: vlákno, uzel, oko*
- *těleso: hrana, vrchol, stěna*
- *geometrie: linka, bod, plocha*
- *mapa: hranice, přechod, území*
- *konstrukce: prvky, spoje, výplně*
- *putování: cesta, rozcestí, pole (krajina)*
- *příběh: děj, událost, kontext*
- *atd.“*[17]

Pokud bychom se pokusili rozložit obraz na základní přirozené tvarové (formální) složky, zjistili bychom, že jej netvoří nic jiného než body, linie, a plochy. Není náhodou, že významná osobnost abstraktního malířství Wassily Kandinsky jmenuje v názvu své knihy *Bod – linie – plocha* jednotlivé prvky za sebe právě v tomto pořadí. Nejzákladnějším stavebním elementem, ze kterého vyrůstá vše ostatní, je totiž bod. Bod stojí na počátku každé čáry. Tato čára potom může být základem mnohem většího celku, kterému říkáme plocha. Vzájemné rozmístění těchto jednotlivých elementů vytváří kompozici obrazu neboli jeho vnitřní napětí. Trojici bod – linie – plocha odpovídá trojice dynamičnost – pohyb – statičnost.

Bod je dynamický, pulzující. Matematicky ho nelze definovat, přesto je výchozím prvkem pro linii i plochu. Bod je nehmotný fenomén, přesto jím definujeme plochu. Původ má v latinském *pugere*, což znamená bodat. Z pohledu diváka označuje místo, kterým lze do obrazu proniknout. Bod by se dal označit jako jev paradoxní - spojuje v sobě aktivní i pasivní princip, působí vymrštění do klidu.

[17] Vladimír Kokolia v přednášce *Pohled na kresbu*. In http://kokolia.cz/kokopedia/index.php/Pohled_na_kresbu%2C_nepublikov%C3%A1no.

Pro linii je podstatný pohyb. Má v sobě směřování, proudění, začátek a konec. Linie proto nikdy nepostrádá rozměr časovosti. Je to cesta, která vybízí k tomu, abychom ji sledovali, a která nás vede ke sdělení.

Plocha je statická, uzavřená v sobě. Je to pasivní, přijímající princip. Má vlastnosti, kterými vytváří prostor pro bod a linii. Vždy existuje nějaká základní plocha, jejímž úkolem je nést jednotlivé prvky obrazu.

2.8 Kompozice

„Obsah díla je vyjádřen jeho kompozicí, tzn. vnitřně organizovaným souhrnem všech nezbytných jednotlivých napětí.“[18]

Kompozice v podstatě vzniká spojováním jednotlivých elementů (bodů, linií a ploch) se základní plochou a se sebou navzájem. Existují určitá pravidla správné kompozice, a tak se její sestavení může snadno stát matematickou záležitostí, kdy správné kombinace dosáhneme vědomým kalkulem. Přesto je ale jistější řídit se vlastním citem. Kompoziční pravidla někdy potřebují být porušena, aby v obraze vzniklo nezbytné napětí. Toto napětí (nebo též výraz obrazu) je tvořeno vztahy, které existují mezi jednotlivými prvky obrazu. Aby mohly vztahy pohánět obraz, musí být stále aktivní. Malíř, grafik a kreslíř Vladimír Kokolia dokonce o těchto vztazích mluví jako o inteligentních: mohou mezi sebou vytvářet aliance, navzájem se odpuzovat, nebo se na sebe alespoň tvářit.[19]

2.9 Formát (základní plocha)

„Obvykle, pokud nekreslíme na stěnu jeskyně, kreslíme do vymezeného rámce, rámu, čili do formátu.“[20]

---

[18] KANDINSKY, W. *Bod, linie, plocha*. Praha: Triáda, 2000, s. 28.

[19] Vladimír Kokolia v přednášce *Pohled na kresbu*. In http://kokolia.cz/kokopedia/index.php/Pohled_na_kresbu%2C_nepublikov%C3%A1no.

[20] Vladimír Kokolia v přednášce *Pohled na kresbu*. In http://kokolia.cz/kokopedia/index.php/Pohled_na_kresbu%2C_nepublikov%C3%A1no.

Etymologicky má slovo formát původ v latinském *formare* – tvořit. Formát je tedy místo připravené pro tvorbu. Můžeme mu také spolu s Wassily Kandinskym říkat základní plocha. Každý formát je svázán vlastním tvarem. Kromě viditelných ohraničujících linií obsahuje základní plocha ještě další, neviditelné elementy. Jsou to například horizontály, diagonály, vertikály, střed, zlaté řezy, rohy či jiná silná místa formátu. Všechny tyto prvky tvoří jeho kresebnou konstrukci dříve, než se ho vůbec dotkneme. Námi provedený první bod, nebo tah na papíře, tak nikdy nebude prvním bodem, nebo linií kresby.

2.10 Pohled, vidění a uvidění

„Myslím ale, že je na čase se zeptat, kde se to vlastně děje? Kde je kresba? Vypadá to, že je tady před námi na papíře nebo na jiné podložce. To je ale neuspokojující. Vyhneme se mnoha paradoxům a nesrovnalostem, když ji spíš než na papíře budeme nacházet v pohledu.“[21]

Obraz se nachází v pohledu a zahrnuje v sobě objekt i subjekt pozorování. Objekt našeho vidění, stejně jako subjekt (pozorovatel), v sobě však zahrnuje i své pozadí. Obecně mluvíme o problému figury a pozadí. Figurou se pochopitelně nemyslí člověk, nebo postava, ale objekt zájmu našeho vidění. Pozadí je potom to, co ho obklopuje. V závislosti na zájmu pohledu vnímajícího subjektu se může stát figura pozadím a naopak pozadí, nebo spíše jeho část, figurou. K tomu ještě přibývá figura a pozadí pozorovatele. Obojí tak existuje jak v rovině objektu, tak subjektu. Pohled je úplný, když v sobě zahrnuje tyto čtyři prvky plus vidění, nebo lépe řečeno uvidění.

Jednou mi kdosi řekl, že je mnohem důležitější věci správně vidět než je umět správně nakreslit. Naučit se správně vidět znamená uvidět věci v jiném světle. Zjednodušeně by se dalo říct, že uvidět znamená vidět něco v něčem. Chceme-li obraz uvidět, dostat ho do našeho pohledu, musíme se sami ocitnout v jiném světle.

[21] Vladimír Kokolia v přednášce *Pohled na kresbu*. In http://kokolia.cz/kokopedia/index.php/Pohled_na_kresbu%2C_nepublikov%C3%A1no.

2.11 Rám

„…bez rámu není skladby – a tedy uspořádanosti, ohrazující nás před neuspořádaností.“[22]

Rám pravděpodobně souvisí s německým slovem *Rand* označujícím okraj. V širším smyslu je rámem každé ohraničení formátu, tedy jeho okraje. Ve smyslu užším mluvíme o záměrném ohraničení, nejprve reliéfním nebo liniovém, později (někdy v šestnáctém století) se začíná používat klasický rám dřevěný.[23] Samotný rám může, ale nemusí mít rozměry, může být ohraničením pouze pomyslným. Podstatné je, že označuje místo, kde obraz končí. Rám je podmínkou obrazu.

2.12 Myšlení obrazem

„A tak vedle bezprostředního tvoření linie, prostém tak, jako zazpívání melodie, je kresba současně nástrojem přemýšlení a celostního uchopování.“[24]

Z toho, o čem byla řeč dříve, je zjevné, že obraz vnímáme jiným způsobem než prostřednictvím pojmů. Stav, kdy obraz překročí hranice formátu a pronikne do naší mysli, bychom patrně mohli nazvat jako myšlení obrazem. Obraz se totiž musí v našem myšlení odehrávat způsobem naprosto odlišným od myšlení v pojmech už z toho důvodu, že je do pojmů nepřeložitelný. Elementárním stavebním prvkem obrazu je však kresba, podobně jako jsou pojmy základními složkami myšlení. Proto by bylo možná přesnější, než o myšlení obrazem, mluvit o myšlení kresbou, nebo snad ještě lépe mluvit o kresbě jako o nástroji myšlení obrazem.

[22] PETŘÍČEK, M. *Myšlení obrazem*. Praha: Herrmann & synové, 2009, s. 101.

[23] Srv. TŘEŠTÍK, M. *Umění vnímat umění*. Praha: Gasset, 2011, s. 18.

[24] Vladimír Kokolia v přednášce *Pohled na kresbu*. In http://kokolia.cz/kokopedia/index.php/Pohled_na_kresbu%2C_nepublikov%C3%A1no.

3. Čára

„Pamatuji si z dětství – kdy činnost naší party spočívala především v neustálém stavění bunkrů a jiných úkrytů, a současném vyhledávání a boření nepřátelských – že jsme přišli k sídlu té druhé party, a k mému šoku jím nebylo nic jiného, než bílá nit obepínající dokola několik akátů. Všichni jsme nevěřícně zírali na ten zázrak; na moc, jakou má vymezující linie. Nit jsme ovšem okamžitě přetrhli, ale uspokojení z vítězství se nedostavilo – věděli jsme, že oni si mohou svoje místo kdykoli snadno vytvořit.“[25]

Výše uvedený citát je asi jednou z nejpřesnějších definicí linie, se kterou jsem měl možnost se setkat. Otázka ovšem je, jestli vůbec lze čáru definovat[26] a zda je to opravdu potřeba. Každopádně čáru nejpřesněji definujeme, když ji nakreslíme.

Řekli jsme si, že každý formát je již vymezen určitým počtem linií. Představme si, že žádný formát neexistuje a my kreslíme linii skutečně první. Co tedy existovalo před vznikem této první čáry? Čisté nerozlišeno, protože teprve linie má moc učinit hranici, oddělit (rozlišit) něco od něčeho.[27] Co je na tomto rozdělení pozoruhodné? Čára nejenom že rozděluje, ona také spojuje. Díky ní můžeme mluvit o vzájemném vztahu toho, co je od sebe oddělené. Vztah totiž předpokládá rozlišené entity, které nejsou se sebou navzájem totožné, nýbrž jsou samy sebou (a samy sebou mohou být právě díky linii). Ve skutečnosti vždy existuje nějaký formát či základní plocha, na které čára vzniká. Tu (například diagonálu) ale můžeme v každém případě pouze zvýrazňovat (zviditelňovat), neboť je již ve formátu (i v našem myšlení) obsažena.

3.1 Moc čáry

„Lautrec v blázinci úzkostlivě propracovával scény z cirkusu, jen aby prokázal, že není blázen. Takové bezvýhradné spoléhání na kresbu snad pak nemůže nebýt vepsáno v intenzitě každého tahu.“[28]

---

[25] Vladimír Kokolia v přednášce *Pohled na kresbu*. In http://kokolia.cz/kokopedia/index.php/Pohled_na_kresbu%2C_nepublikov%C3%A1no.

[26] Čára je mez a definování je vy – mezování pojmu.

[27] Srv. PETŘÍČEK, M. *Myšlení obrazem*. Praha: Herrmann & synové, 2009, s. 81.

[28] Vladimír Kokolia v přednášce *Pohled na kresbu*. In http://kokolia.cz/kokopedia/index.php/Pohled_na_kresbu%2C_nepublikov%C3%A1no.

Přisuzování zvláštního významu, důležitosti, nebo dokonce čarovné moci vymezující linii si můžeme demonstrovat na dvou příkladech. Je na nich zajímavé sledovat, jakou důvěru a naději mají (měli) lidé v prostou čáru (kresbu). Existuje například nespočet lidových pověstí, ve kterých čarovný kruh nakreslený svěcenou křídou na zem kolem sebe odežene čerta nebo jiné zlé síly, které za něj nemohou. Jiným příkladem může být známá legenda o dvou bratřích Romulovi a Removi. Podle jednoho z výkladů báje o založení Říma vyhloubili bratři na místě, kde mělo stát město, do země pluhem brázdu (čáru). Brázda měla symbolizovat ochranný příkop a vyoraná navršená hlína hradby budoucího města. Když potom došlo ke sváru a Remus vyoranou brázdu překročil, byl svým bratrem potrestán smrtí.

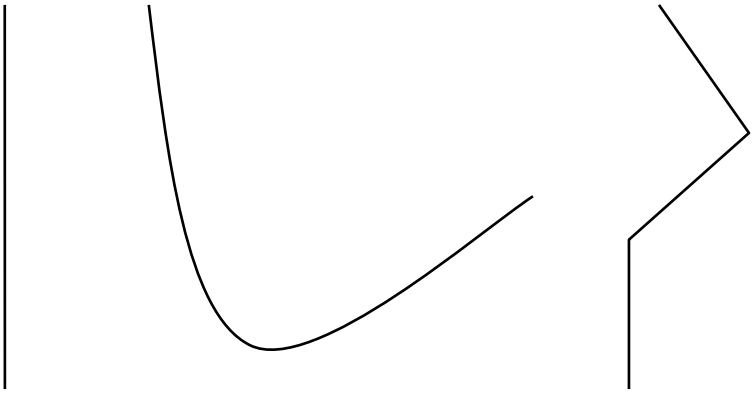
3.2 Druhy čar

„Linie tedy představuje nejvýraznější protiklad prapůvodního malířského elementu - bodu. Přísně vzato bychom ji vlastně měli považovat za sekundární element.“[29]

Už bylo řečeno, že místem, ze kterého se čára rodí a vyrůstá, je bod. Linie je vlastně stopa, kterou po sobě zanechá pohybující se bod. Ve skutečnosti však po sobě bod žádnou stopu nezanechává, ale sám se jí tímto pohybem stává. Podstatné vlastnosti určující charakter dané čáry jsou její pohyb, směr a vnější síly, které na ni působí. Konečný tvar nejvýrazněji ovlivňuje právě působení vnějších sil. Můžeme tak rozlišit několik základních typů čar: přímka, lomená čára, zaoblená čára a čára vzniklá kombinací čar předchozích.

[29] KANDINSKY, W. *Bod, linie, plocha*. Praha: Triáda, 2000, s. 51.

Rozdělení základních typů čar dle působení vnějších sil



Přímky bychom mohli dále rozdělit podle umístění ve formátu. Dostaneme čtyři základní typy: horizontálu, vertikálu, diagonálu a přímky vzhledem k formátu jinak (volně) umístěné. První tři typy přímek mají společný střed, přímky volné jej však sdílet nemusejí. Podobně můžeme rozdělit lomené čáry podle úhlu, který svírají na pravoúhlé, ostroúhlé a tupoúhlé. A konečně základní typy zaoblených čar jsou: jednoduchá, rovnoměrně zvlněná a volně zvlněná.

3.3 Hranice

„Kresba málem není nic jiného než definování. Neboli nalézání hranic.“[30]

Již dříve jsme narazili na to, že čára jako taková má dvě důležité vlastnosti – vymezuje a sousedí, nebo jedním slovem hraničí[31]. Čára přibližuje i vzdaluje, odlišuje i připodobňuje. Můžeme mluvit o její dvojznačnosti.

Doposud byla řeč o čáře jako o něčem, co stojí mezi. Situace ovšem není tak jednoduchá a pohled se může kdykoli obrátit. Co kdyby mezi stálo všechno ostatní? Ukázat si to můžeme na příkladě s linkovaným sešitem. Linky v popsaném sešitě jsou umístěny mezi slovy. Když jsou ale stránky prázdné, vidíme jen linie a mezi nimi

[30] Vladimír Kokolia v přednášce *Pohled na kresbu*. In http://kokolia.cz/kokopedia/index.php/Pohled_na_kresbu%2C_nepublikov%C3%A1no.

[31] Přesnější by možná bylo použít termíny Miroslava Petříčka hraničení a pohraničení, to by si však vyžadovalo jejich podrobnější průzkum.

prázdné místo. Z toho plyne, že postavení linie jako hranice je proměnlivé v závislosti na okolnostech a na úhlu pohledu.

Obraťme teď svou pozornost od problému čáry jako hranice k hranici čáry samotné. Hranicí čáry myslíme její rozlehlost, rozprostraněnost, okraje, nebo zkrátka její tloušťku. Říkáme, že čára může mít různou tloušťku. Sama o sobě však žádnou tloušťku nemá. Má jen svůj průběh. To, čemu říkáme tloušťka, je na ni pouze jaksi nabaleno, je to tělo, které se rozprostírá kolem čáry o sobě (čáru o sobě bychom též mohli přirovnat k srdci, nebo lépe k duši čáry). Toto tělo čáře nejenže dává mohutnost, ale dává jí také viditelnost, neboť čára o sobě je neviditelná. Nelze ji proto lokalizovat, přesto však víme, že tam někde je, dokonce předpokládáme, že se nachází uprostřed viditelné čáry, neboť je těžištěm a principem její existence.

3.4 Časovost

„Vyžaduje to určité duševní úsilí, abychom si aspoň na chvilku dokázali pohyb odmyslet a uvidět čáru staticky, bez času.“[32]

Čára reprezentuje pohyb. Směřuje odněkud někam, má průběh. Při podrobnějším pohledu zjistíme, že pohyb znamená změnu a změna je nezbytnou podmínkou toho, abychom mohli mluvit o čase. Tento časový rozměr má v sobě čára nějakým způsobem zakódovaný. Známe to z běžné řeči, když mluvíme o časové linii nebo časové ose. Na rozdíl od času ale čára neplyne, spíše se proměňuje, děje se.

3.5 Okolí čáry

„Pro kreslíře je naprosto základní nutnost, aby si všímal onoho „nic“ kolem čáry.“[33]

„Při vedení čáry se ustavičně ocitáme na rozcestí, i když navenek to může vypadat jako jedna předem jasná, jistá a plynulá cesta.“[34]

[32] Vladimír Kokolia v přednášce *Pohled na kresbu*. In http://kokolia.cz/kokopedia/index.php/Pohled_na_kresbu%2C_nepublikov%C3%A1no.

[33] Vladimír Kokolia v přednášce *Pohled na kresbu*. In http://kokolia.cz/kokopedia/index.php/Pohled_na_kresbu%2C_nepublikov%C3%A1no.

Teoretizování o čáře nás svádí k tomu, abychom o ní přemýšleli jako o hranici. U hranice si všímáme především toho, co ohraničuje, zajímá nás spíše okolí nebo důsledky, které tato čára působí. Při setkání s čárou v praxi nastává situace naprosto opačná. Nakreslená linie na prázdném papíře strhává naši pozornost a její okolí nevnímáme. Pro kreslíře je přitom nesmírně důležité sledovat oba rodící se světy kolem čáry. Když to uděláme, zjistíme, jak moc vznikající linii ovlivňují.

3.6 Tah

„Tah předchází čáru. Dá se zdokonalovat, jako pravá ruka houslisty.“[35]

Čára je v praxi to, co zbude po kreslení. Je to stopa, nebo otisk tahu. Tah je tak nedílnou součástí procesu tvoření čáry. Má různé fáze (minimálně čtyři: přiblížení se povrchu formátu, setkání se s povrchem, pohyb po povrchu a jeho opuštění), ale obecně můžeme říci, že kreslení čáry začíná ještě dříve, než se tužka (nebo jakýkoli jiný kresebný nástroj) dotkne povrchu papíru. Jinak řečeno se kresba sice rodí na papíře, ale tomu předchází akt jejího početí.

Tah úzce souvisí s písmem. Jeho důležitostí se zabývá čínská kaligrafie, ale i například grafologie, která dokáže z čáry mnohé vyčíst. Tah je osobní (zaujaté a intimní) vedení čáry, a proto je ten, kdo tah provádí, do ní vepsán.

---

[34] Vladimír Kokolia v přednášce *Pohled na kresbu*. In http://kokolia.cz/kokopedia/index.php/Pohled_na_kresbu%2C_nepublikov%C3%A1no.

[35] Vladimír Kokolia v přednášce *Pohled na kresbu*. In http://kokolia.cz/kokopedia/index.php/Pohled_na_kresbu%2C_nepublikov%C3%A1no.

4. Symbol

„Obraz nesmí být pravdě úplně cizí, jinak nebude obrazem; na druhou stranu nesmí být pravdě ani roven, jinak bude samotnou pravdou…“[36]

„Symbol je současně zahalením i zjevením.“[37]

Je velmi obtížné o symbolu vůbec něco říci, protože už ze své podstaty stojí mimo řeč, nebo spíše nad ní. Zprostředkovává totiž něco jazykově nesdělitelného (nevyslovitelného). Možná právě proto, že toho o něm lze tak málo říci, je symbol tak důležitý.

Symbol má původ v řeckém *symbolon* – znak, znamení. Kořeny vzniku tohoto slova můžeme najít v antickém poznávacím znamení, jež sloužilo k identifikaci osob pomocí předmětu rozpůleného na dvě části, které do sebe musely zapadnout, spojit se - řecky *symballo*. Slovo znak je zase odvozeno od *znati* – odkazuje nás na něco, co známe, co nám není cizí.

Symbol vyjevuje určitou skutečnost. Přesněji je obrazem skutečnosti, která je pravdě – podobná. Není proto jen tím, co na první pohled vidíme, naopak je především tím, co nevidíme, nebo lépe: je tím, co si musíme nejprve uvědomit, že vidíme. Jinými slovy řečeno: okno nepotřebujeme kvůli oknu samotnému, ani kvůli dřevu a sklu, které ho tvoří, ale kvůli světlu, které skrz něj prostupuje.[38] Symbol je místem prosvítání.

4.1 Původ symbolu

„…symbolismus…zhmotňuje jinou zkušenost a to, co předkládá, se stává vyšší realitou.“[39]

Je logické se domnívat, že prvopočátky uměleckého vyjádření byly ryze abstraktní a symbolické (přesto se často setkáme s názory, které naopak pokládají za počátek pokus fixovat okolní viditelný svět). Vznik konkrétního symbolu pak byl zcela

[36] FLORENSKIJ, P. *Ikonostas*. Brno: L. Marek, 2000, s. 97.

[37] LURKER, M. *Slovník biblických obrazů a symbolů*. Praha: Vyšehrad, 1999, s. 15.

[38] Srv. FLORENSKIJ, P. *Ikonostas*. Brno: L. Marek, 2000, s. 39.

[39] FLORENSKIJ, P. *Ikonostas*. Brno: L. Marek, 2000, s. 23.

jistě čistě intuitivní, to však neznamená náhodný (symbolům vůbec, podobně jako je tomu například u symboliky barev, rozumíme spíše jaksi intuitivně než na základě nějaké dohody o jejich významech). Můžeme se dokonce dohadovat, že prvním takovým znázorněním mohla být čára – a sice vertikála, jako vyjádření jiné zkušenosti a uvědomění si sebe sama jako součásti něčeho daleko většího, co člověka přesahuje. A tak nejenže je symbolické a abstraktní vyjádření z historického hlediska patrně časnější než rané formy zobrazovací, ale navíc je pro člověka také formou přirozenější. Něco podobného můžeme nakonec sledovat i u dětí.[40]

4.2 Obecné znaky symbolu

„Obraz zůstane vždy závislý na zobrazovaném, zatímco zobrazovaný (nebo zobrazované) je nezávislý (nezávislé) na znázornění obrazem.“[41]

K tématu symbolu lze uvést několik obecných charakteristik. Jmenovitě to jsou: obecná srozumitelnost, obecný význam, neuzavřenost a dějinnost. První a patrně nejdůležitější z nich je obecná srozumitelnost, která je, jak jsme ji již dříve nazvali, přirozená a intuitivní. Podle svatého Augustina jsme predisponováni k vnímání a porozumění určitým paobrazům (archetypům, původním modelům). V této souvislosti se také nabízí řecký pojem *anamnésis* – rozpomínání se. Paradox a současně význam *anamnésis* spočívá v tom, že se rozpomínáme na něco, o čem si myslíme, že jsme nikdy neznali. Téměř se zdá, jako by významy symbolů byly – řečeno slovy moderní psychologie - součástí nějaké složky kolektivního nevědomí, říkejme jí třeba nevědomí symbolické.

Dalším znakem je obecný význam symbolu. Tím máme na mysli to, že symbolizuje vždy celou (obecnou) skutečnost, ne jen její (konkrétní) část. Například voda, symbolizující život, není symbolem určité životní zkušenosti s vodou, ale symbolem života jako takového.

Neuzavřenost symbolu chápeme jako jeho schopnost pojímat do sebe více významů současně. Často se můžeme setkat dokonce s významy opačnými. Tak může

[40] Srv. TŘEŠTÍK, M. *Umění vnímat umění*. Praha: Gasset, 2011, s. 66.

[41] LURKER, M. *Slovník biblických obrazů a symbolů*. Praha: Vyšehrad, 1999, s. 15.

například had ve starém zákoně (a nejen v něm) symbolizovat zároveň nemoc i uzdravení, život i smrt.[42]

Dějinnost znamená, že symbol musí být člověkem v určitém čase zakoušen. (Existence symbolu je tedy závislá na jeho vnímateli – tím je člověk. Člověk pak existuje v čase a tento čas vzhledem k lidstvu nazýváme dějinami). Nadužívání symbolu ale může vést ke ztrátě vědomí jeho významu. Symbol o sobě ale svůj význam neztrácí, může ztratit pouze svou srozumitelnost v konkrétních historických souvislostech. Jeho význam je v nás sice zakořeněn, dokonce na nás působí, ale nedokážeme ho identifikovat a už vůbec ne pojmenovat.

[42] Srv. LURKER, M. *Slovník biblických obrazů a symbolů*. Praha: Vyšehrad, 1999, s. 64.

5. Tvorba

„Pociťujeme nedokonalost skutečností kolem nás, což v nás probouzí dychtivost tvořit a proměňovat svět. Toho je možné si povšimnout u všech lidí, i u těch nejponíženějších dělníků. Všichni by chtěli ve svém okolí něco vylepšit, každá aktivita usiluje po tom, aby byla tvořivá.“[43]

Tvorba je dar, povinnost i nutnost. Každý člověk je tvořící minimálně tím, že utváří vlastní život. Speciálním případem lidské tvorby je pak tvorba umělecká. Tvořit v původním významu slova znamená ohraničovat, dávat něčemu tvar, nebo dokonce tvář[44]. A přesně to se také v tvorbě skutečně děje – podstatné je ohraničováno, beztvaré dostává tvar.

5.1 Inspirace

„Sebevyjádření je bezkonkurenčně nejhloupější důvod k výtvarnému tvoření.“[45]

„V ideálním případě stačí jen naslouchat a dělat.“[46]

K odhalení toho, co vůbec inspirace znamená, nám pomůže opět původ samotného slova. Inspirace pochází z latinského *in spirare*, to znamená vdechovat. Tvorba celkově se potom dá přirovnat k procesu dýchání. A to je (pokud zrovna nezadržujeme dech, nedusíme se, nebo nelapáme po dechu – tedy pokud jsme nádechu otevření) proces přirozený a téměř automatický. Při nádechu inspiraci přijímáme, abychom se při výdechu mohli stát nástrojem její realizace. Dalo by se říci, že necháváme věc být námi vytvářející se. Po jejím dokončení o ní ale ještě pořád nic nevíme, nejprve se z jejího tvůrce musíme stát divákem.

---

[43] ŠPIDLÍK, T. Člověk, agapická osoba. In *Nové cesty pastorální teologie; Krása jako východisko*. Olomouc: Refugium, 2008, s. 289.

[44] Tvář skrývá mnohem víc, než to, co z ní můžeme vidět. Není jen záležitostí perceptuálního vidění, ale vede nás za svůj vzhled.

[45] Vladimír Kokolia *Slovník Grafiky 2*. In http://kokolia.eu/grafika2/taxonomy/term/114.

[46] Vladimír Kokolia v přednášce *Pohled na kresbu*. In http://kokolia.cz/kokopedia/index.php/Pohled_na_kresbu%2C_nepublikov%C3%A1no.

5.2 Svoboda

„Nechceme svobodu, naopak: chceme, aby obraz vznikl tak, jak musel. Když máme opravdu štěstí, pak nemáme žádnou volbu.“[47]

V prvé řadě je potřeba vzít na vědomí, že svoboda neznamená (jak se dnešní doba často mylně domnívá), že si můžeme dělat, co chceme. Naopak vždy spočívá v podřízení se nějakému vyššímu řádu. Ten nejenže naši svobodu neumenšuje, ale je dokonce její podmínkou – neboť teprve on ji umožňuje. Co se nám tedy snaží předchozí citát sdělit? Nechceme takovou svobodu, která by znamenala libovůli. Naše volba spočívá ve svobodném přitakání tomu, co má vzniknout (vzniká). Když máme štěstí, naše volba proběhne automaticky – neproběhne na rozumové úrovni a její průběh nemusíme ani zaznamenat, neboli jsme s naší volbou natolik ztotožněni, že ji ani jako volbu nevnímáme. Tvůrčí svoboda (svoboda není pasivní, ale tvořivá) má co dočinění s osobní nutností (která je však v protikladu k pojmu determinace) a osobností (jenom v prostředí opravdové svobody může z osoby vyrůst osobnost).

5.3 Současné umění a současná tendence

„Současná tendence je tendence ve své závěrečné fázi.“[48]

Termínu současné umění můžeme používat pouze ve smyslu současnictví jeho autora, nikoli však ve smyslu jeho aktuálnosti. Umění totiž, pokud je uměním, na své aktuálnosti nikdy neztrácí. Termín současná tendence pak označuje tendenci ve své konečné fázi. Je proto lepší se dívat spíše dopředu, anebo dozadu, než tyto tendence příliš zaujatě sledovat.

[47] Vladimír Kokolia *Slovník Grafiky 2*. In http://kokolia.eu/grafika2/taxonomy/term/114.

[48] Vladimír Kokolia *Slovník Grafiky 2*. In http://kokolia.eu/grafika2/taxonomy/term/114.

5.4 Žasnutí

„Proto krása a umělecké dílo působí vždy dojmem úžasu, odhalení, jakéhosi odcizení běžné skutečnosti, které však ve skutečnosti není odchodem z ní do nějaké vysněné, jiné říše, nýbrž odhalením jejího nejvlastnějšího smyslu, které ji teprve nechává být tím, čím jest.“[49]

„Můžeme si říkat, co víme o kresbě, ale důležitějším stále zůstává, co o ní nevíme. Nevědění přináší úžas a k šíření úžasu máme neuvěřitelně jednoduchý nástroj: kresbu.“[50]

Obecně se za původ vzniku filosofického myšlení považuje úžas. Žasnutí je totiž počátečním impulsem, který vede ke zkoumání, a zkoumání vede k objevování. Tento princip (princip počátku, který uvádí věci do pohybu) probíhá podobně i v procesu tvorby. V tomto směru se možná máme hodně co učit od dětí. Zdá se, že čím větší je naše počáteční nevědění, tím větší míra údivu nás čeká. Tady mají nad námi děti skutečně navrch.

Pro dospělého člověka znamená znovu se naučit žasnout převrácení pohledu. Na věci se nesmíme dívat, jako bychom se jich chtěli zmocnit, ale musíme je nechat, aby se ony zmocnily nás. Tímto se odstraní problém s potřebou věci si pojmenovávat, onálepkovávat si je, a otevře se nám oblast nepojmenovatelného – předmět se přestane schovávat za slovy[51]. Místo, kde se začíná ukazovat nedostatečnost (nedostatek) slov, je místem, kde na scénu vstupuje obraz. Výsledkem žasnutí nad takovým obrazem je vždy nějaká vnitřní změna (proměna). Tomu, kdo žasne, říkáme divák[52].

[49] PATOČKA, J. Hegelův filosofický a estetický vývoj. In HEGEL, G. W. F. *Estetika I*. Praha: Odeon, 1966, s. 50.

[50] Vladimír Kokolia v přednášce *Pohled na kresbu*. In http://kokolia.cz/kokopedia/index.php/Pohled_na_kresbu%2C_nepublikov%C3%A1no.

[51] Běžně se říká němý úžas.

[52] Slovo divák má původ ve staročeském *dívati sě*, které znamenalo dívat se, ale současně i divit se. Divák je ten, kdo se má divit.

6. Divák

„Když přijde divák, spatří napřed C, za ním rozezná B a nakonec A. Kreslíř kreslí ABC, divák vidí CBA.“[53]

„…neco jako kdyz samani se zavrenyma ocima neco pisou a teprve potom ctou, co to vlastne napsali. Ja sama se tomu chci divit, jinak me to nezajima.“[54]

Přestože se kreslíř v průběhu vytváření obrazu nachází na druhé straně vzhledem k divákovi, v konečné fázi se musí stejně na obraz podívat z opačného konce. Autor obrazu se stává divákem. Kreslíř tak kreslí celou dobu to, co uvidí divák po dokončení obrazu, ačkoli si do poslední chvíle není jistý tím, co to je.

6.1 Komunikace

„Obhájit smysl obrazu, když na něm „nic“ není, tedy nic ve smyslu předmětném, není a nebylo úplně snadné…“[55]

Často se setkáváme s názorem, že umění by mělo s divákem komunikovat. Upřímně si ale dost dobře nedovedu představit, jak by taková komunikace měla probíhat. Možná je tím myšleno jednoduše to, že by měl divák obrazu rozumět. O nějaké komunikaci ze strany obrazu ale nemůže být řeč. Je tomu tak především proto, že umění diváka nepotřebuje. Je samo sebou, nezávisle na tom, jestli se na něj někdo dívá. Kdybychom dejme tomu měli schované obrazy ve stodole a za padesát let je vytáhli (nebo nevytáhli) ven, nic by to pro ně samotné neznamenalo. Celé je to totiž obráceně – umění nepotřebuje diváka, ale divák potřebuje umění.

---

[53] Vladimír Kokolia v přednášce *Pohled na kresbu*. In http://kokolia.cz/kokopedia/index.php/Pohled_na_kresbu%2C_nepublikov%C3%A1no.

[54] Kateřina Šedá v přednášce *Pohled na kresbu* Vladimíra Kokolii. In http://kokolia.cz/kokopedia/index.php/Pohled_na_kresbu%2C_nepublikov%C3%A1no.

[55] TŘEŠTÍK, M. *Umění vnímat umění*. Praha: Gasset, 2011, s. 57.

6.2 Srozumitelnost

„Slyšíme-li ptačí zpěv, můžeme nerozumět tomu, jestli je to zpěv samečka nebo samičky, můžeme nerozumět tomu, jestli je to zpěv ptáka klidného nebo vystrašeného a podobně. To je správné neporozumění. Ukrutně špatně ale nerozumíme ptačímu zpěvu, říkáme-li, že nerozumíme tomu, co pták říká.“[56]

Celý problém komunikace s divákem se stáčí k problému srozumitelnosti (respektive nesrozumitelnosti) obsahu obrazu. Pochopitelně se setkáme s momenty, kdy něčemu nerozumíme. Co ale chce úvodní citát říci je to, že nemá smysl se ptát, co máme slyšet v ptačím zpěvu, stejně jako nemá smysl ptát se na to, co máme vidět v obraze. Odpověď je jednoduchá: nic. Máme vidět to, co vidíme. Jenom nás někdy mate naše zdání, že nevidíme nic. Jedná se tedy spíše o nevědění (kdy nevím, že vidím vše, co vidět mám) než o neporozumění. S tím, že si diváci stěžují na nepochopení příběhu, se můžeme často setkat například ve filmu. Většinou je to právě tím, že tam příběh není důležitý. Náš problém je tedy v tom, že to, co nemá příběh a co neumíme pojmenovat, je pro nás neviditelné (respektive to vidíme, pouze o tom nevíme).

[56] TŘEŠTÍK, M. *Umění vnímat umění*. Praha: Gasset, 2011, s. 61.

7. Hranice kresby

„A přitom hranice není nic než čára, dokonce často jen velmi pomyslná a téměř bezrozměrná. Téměř nic – ale takové, jež je podmínkou možnosti něčeho.“[57]

Můžeme vůbec mluvit o hranicích kresby? Víme, že kresba sama je hranicí. Zároveň však kresba sebe samu překračuje (čára není jen čára, kresba je mnohem víc než kresba[58]). Je neohraničitelná a zároveň sebe samu ohraničuje. Je nedefinovatelná (protože je hranicí a definování je vymezování hranic) a současně definuje sebe samu. Kresba je něco na způsob ležaté osmičky.

[57] PETŘÍČEK, M. *Myšlení obrazem*. Praha: Herrmann & synové, 2009, s. 80.

[58] V podobném smyslu mluví Pascal o tom, že „člověk nekonečně přesahuje člověka“.

8. Praktická část

Obě části práce vycházejí z dlouhodobého zabývání se kresbou. V jistém smyslu praktická část teoretické práci předcházela (v uvažování o kresbě stojí první kresba, až poté uvažování), spíše však obě vznikaly souběžně a vzájemně se ovlivňovaly. Nemá proto smysl příliš striktně rozlišovat práci na dvě části, neboť tvoří jeden celek. Konečná práce stejně jako výsledný soubor kreseb možná může působit poněkud polytematicky. Celou prací však prostupuje určitá „posedlost“ kresbou, místy rázu analytického, jindy více expresivní a zaujatá, jasně se vymezující, nebo naopak hledající své hranice, především ale říkající, že „kresba je víc než kresba“.

Výsledný soubor kreseb charakterizuje práce s grafitovou černou barvou (nebarvou), dynamikou linií i obrazu a s možnostmi kresby jako takové (ať už se jedná o možnost vzniku a existence kresby, nebo jejího vyjádření a výrazu). Čisté geometrické tvary se zde objevují pouze výjimečně, častější jsou spíše přirozenější linie, které můžeme nacházet v přírodě. Důležité je, že výsledná podoba obrazu není dopředu plánovaná, ale postupně se rozvíjí. V rámci experimentování s výrazovými prostředky můžeme zmínit například skládání papíru, perforaci, nebo také použití spreje. Používání černé barvy (jako barvy pro kresbu typické) se nakonec zrcadlí i v názvu práce. Fascinující na kresbě je, že může pomocí černé (nebo jiné tmavé barvy) vyjádřit světlo (například když dítě kreslí tužkou slunce). Důležitější je potom vlastně to, co nekreslíme (co je mimo čáru, okolí čáry). Známe to ostatně z vlastní zkušenosti – tma dává vyniknout (vzniknout) světlu a světlo tmě. I v tomto smyslu, nejen v metaforickém (kresba je okno, kterým něco jiného prosvítá), můžeme říci, že kresba je černé světlo.

Závěr

I přes svoji neokázalost a možná také jistou odstrčenost ostatními médii je kresba obdivuhodným vyjadřovacím prostředkem, zasluhujícím naši pozornost. Odsuneme-li veškeré zažité předsudky, které kresbu redukují a činí ji méněcennou, možná ji objevíme nejen jako úžasný nástroj pro vznik obrazu, ale i jako nástroj myšlení a chápání okolního světa včetně nás samých. Nakonec se ukazuje, že kresba je tím nejlepším nástrojem i pro pochopení kresby samotné.

Bibliografie a prameny

ELIADE, M. *Obrazy a symboly*. 1. vyd. Brno: Computer Press, 2004. ISBN 80-722-6902-X.

FLORENSKIJ, P. *Ikonostas*. 1. vyd. Brno: L. Marek, 2000. ISBN 80-86263-13-4.

GOLDING, J. *Cesty k abstraktnímu umění*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2003. ISBN 8086598489.

HEGEL, G. W. F. *Estetika I*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1966. ISBN: 01-050-66-09/1.

KANDINSKY, W. *Bod, linie, plocha*. 1. vyd. Praha: Triáda, 2000. ISBN 80-86138-16-X.

LURKER, M. *Slovník biblických obrazů a symbolů*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 1999. ISBN 80-7021-254-3.

MIKŠ, F. *Gombrich; Tajemství obrazu a jazyk umění*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2008. ISNB 978-80-7364-045-3.

PETŘÍČEK, M. *Myšlení obrazem*. 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 2009. ISBN 978-80-87054-18-5.

SENDLER, E. *Ikona; Obraz neviditelného*. 1. vyd. Olomouc: Refugium, 2011. ISBN 978-80-7412-095-4.

ŠPIDLÍK, T. – RUPNIK, M. I. *Nové cesty pastorální teologie; Krása jako východisko.* 1. vyd. Olomouc: Refugium, 2008. ISBN 978-80-86715-97-1.

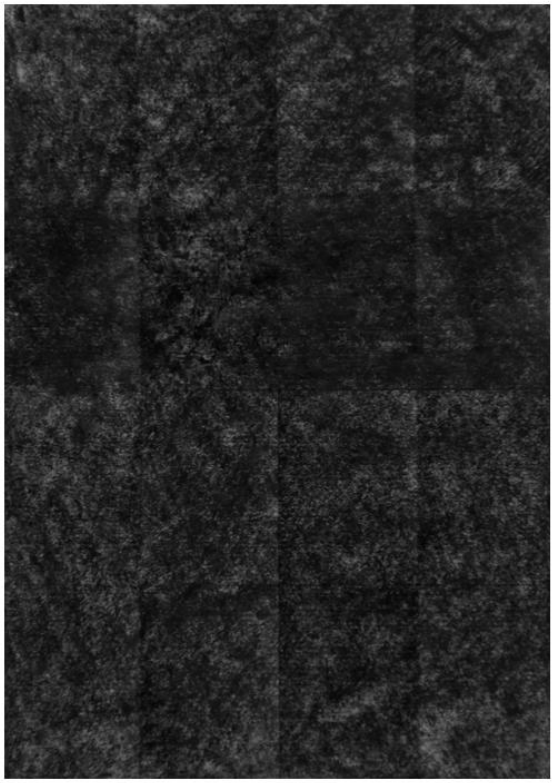
TENACE, M. *Úvod do myšlení Vladimíra Solovjova*. 1. vyd. Olomouc: Refugium, 2000. ISBN 80-86045-55-2.

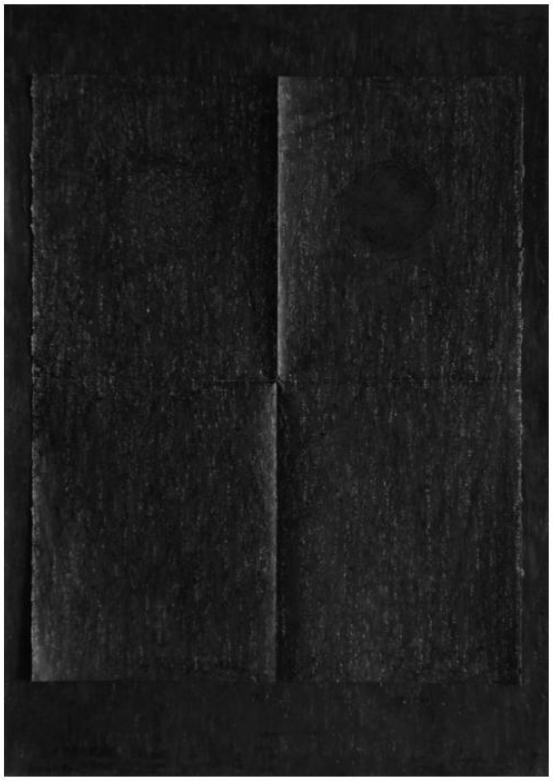
TŘEŠTÍK, M. *Umění vnímat umění*. 1. vyd. Praha: Gasset, 2011. ISBN 978-80-87079-15-7.

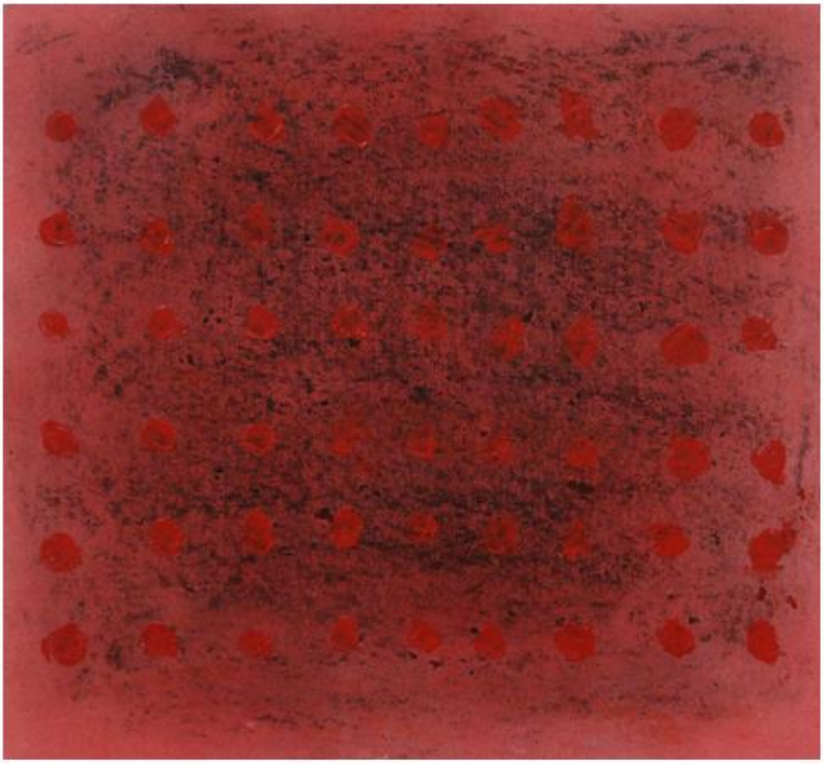
KOKOLIA, V. *Pohled na kresbu*. [online]. [2013-3-28]. http://kokolia.cz/kokopedia/index.php/Pohled_na_kresbu%2C_nepublikov%C3%A1no

KOKOLIA, V. *Slovník Grafiky 2*. [online]. [2013-3-28]. http://kokolia.eu/grafika2/taxonomy/term/114

Obrazová příloha







Anotace

Jméno, příjmení:	Jan Langer
Katedra:	Katedra výtvarné výchovy
Vedoucí práce:	Doc. Petr Jochmann
Rok obhajoby:	2013
Název práce:	Kresba: černé světlo
Anglický název:	Drawing: The Black Light
Anotace v češtině:	Bakalářská práce je zaměřena na zkoumání fenoménu kresby a rehabilitaci jejího významu v očích současného diváka. Celá práce sestává ze dvou částí – teoretické a praktické. V každé z nich je příslušnou formou prezentován pohled na kresbu subjektivní optikou zaujatého člověka.
Klíčová slova v češtině:	Kresba, čára, obraz, symbol, divák, tvorba.
Anotace v angličtině:	The bachelor thesis is focused on examining the phenomenon of the drawing and rehabilitation of its meaning in the eyes of the contemporary viewer. The whole work consists of two parts - theoretical and practical. In each of them, in the corresponding form, the view to the drawing by subjective optics of the person is presented.
Klíčová slova v angličtině:	Drawing, line, symbol, image, spectator, creation.
Přílohy vázané v práci:	CD
Rozsah práce:	35
Jazyk:	Čeština