

Univerzita Palackého v Olomouci
Pedagogická fakulta

Katedra výtvarné výchovy

Jan Langer

MYŠLENÍ KRESBOU

Magisterská diplomová práce

Vedoucí práce: doc. Petr Jochmann

Olomouc 2015

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

V Olomouci dne

Podpis

Děkuji doc. Petru Jochmannovi za vedení diplomové práce, konzultace a podnětné impulzy. Děkuji také všem, kteří mě podpořili slovem, myšlenkou, či rozpravou o mé práci.

Obsah

Úvod.....	1
1. Historický pohled na kresbu	2
2. Novodobé proměny kresby a současné tendence	6
2.1 Kresba a prostor	6
2.2 Osvobození linie	9
2.3 Minimalismus	12
2.4 Landart	15
2.5 Konceptuální umění.....	16
2.6 Důsledky konceptualismu a postkonceptuální tendence	20
2.7 Historiografický obrat a současné postkonceptuální umění	21
3. Myšlení kresbou.....	23
3.1 Potíže s vymezením pojmu	23
3.2 Principy kresby	24
3.3 Základní elementy kresby	25
3.3.1 Bod.....	26
3.3.2 Linie	26
3.3.3 Plocha.....	27
3.4 Ten, kdo kreslí	28
3.5 Kresba a přirozenost	28
3.6 Kresba a skutečnost	29
3.7 Kresba jako médium	30
3.8 Kresba a jiná média.....	31
3.8.1 Kresba a malba.....	31
3.8.2 Kresba a socha	32
3.8.3 Kresba a instalace	33
3.8.4 Kresba a fotografie.....	34
3.9 Kresba a myšlení.....	34
4. Fotodokumentace praktické části.....	36
5. Pedagogický projekt	42
5.1 Dialog: kresba jako způsob komunikace v díle současných umělců	42
5.1.1 Myšlenka výtvarné dílny	42
5.1.2 Organizace výtvarné dílny	43

5.2 Program výtvarné dílny	43
5.2.1 První den	44
5.2.2 Druhý den	46
5.2.3 Třetí den	48
5.2.4 Čtvrtý den	50
5.2.5 Pátý den.....	52
5.2.6 Šestý den	54
5.2.7 Sedmý den.....	56
5.2.8 Osmý den	58
Závěr	59
Seznam použité literatury	60
Internetové zdroje	62
Zdroje fotografií.....	63
Anotace	66

Úvod

Kresba, ve všech svých podobách a proměnách, je navzdory různým dobovým pojetím zcela zásadní fenomén výtvarného umění, který ho provází od jeho vzniku až po současnost. Dokonce se zdá, že je v dějinách umění něčím zcela mimořádným a nepostradatelným. Pro svou dostupnost, přímost a bezprostřednost je kresba otevřená k zachycování nových myšlenek, ke zkoumání i k experimentům, což jí dává základní potřebné předpoklady pro to být nositelkou změn a vývoje výtvarného umění. Mimoto, snad kvůli své vysoké rezistenci vůči jakékoli snaze ji definovat, nabízí kresba nepřehlednou škálu vyjadřovacích možností a tvůrčích postupů. Kvůli své skromnosti stála často na okraji zájmu laické i odborné veřejnosti, přesto byla vždy v centru vizuálního umění. Přes zpětné uvědomění si jejího významu ji můžeme ocenit nejen jako dotek umělce nebo generativní prostor myšlenek a pocitů, ale i jako stále aktuální a fascinující předmět myšlenkového zkoumání, nástroj výtvarného vyjadřování a specifický způsob myšlení.

1. Historický pohled na kresbu

Obecně se vznik kresby, jakožto základní výtvarné vyjadřovací formy, dá ztotožnit se vznikem umění vůbec. Nejstarší dochované, takzvané skalní kresby nebo také jeskynní umění, jsou datovány až do doby 40. – 30. tisíc let před Kristem. O kresbě lze tedy říci, že je to jedna z nejstarších uměleckých forem, které lidstvo zná. Na prvenství kresby se však můžeme dívat nejen z pohledu fylogenetického, ale i ontogenetického. „*Prehistorickému kreslíři sloužila k uspokojení jeho touhy po napojení, primitivnímu vyjádření nějakého přání, jako magický symbol, jímž si pravěký člověk ozřejmoval svůj vztah ke světu.*“¹ Podobně je kresba u dětí přirozeným nástrojem vyjádření sebe sama a svého vztahu k okolí, který je schopen obejít nezpůsobilost nebo nedostatečnost jejich slovního projevu. V obou případech docházíme závěru, že kresba funguje jako vizuální sdělovací a dorozumívací prostředek umožňující komunikovat ideje jiným způsobem těžko sdělitelné.

K ryté nebo pigmentové kresbě do kamene se později připojuje rovněž rytí do kosti a slonoviny. Od mladší doby kamenné se kresbou začíná zdobit také keramika. Ta svého vrcholu dosahuje o několik tisíciletí později v řeckém černofigurovém stylu. Po celý vrcholný a pozdní středověk je kresba chápána jako důležitý nástroj umělce, i když není vnímána samostatně a její funkce je pouze propedeutická a pomocná. Umělcům k vytváření kreseb slouží destičky nejen ze dřeva, ale i z břidlice a vosku, které se dají opakovaně používat. Středověká kresba se mimo jiné soustředí také na psaní a ilustraci rukopisů. Kolem 12. století tak vznikají bohatě iluminované texty převážně na pergamenu.

Na konci třináctého století nabývá v Itálii na významu fresková malba. Protože jsou fresky často velkých rozměrů a na vlhkou omítku se musí malovat rychle, je třeba, aby byla budoucí malba předem kreslířsky rozvržena. Později je tento poměrně náročný postup nahrazen prací s kartony. Ve století čtrnáctém dochází v souvislosti s rozšířením dostupnosti papíru v Evropě k nárůstu důležitosti i četnosti užívání kresby. V této době je kresba používána jako rychlý a přesný nástroj k zachycení myšlení, k reprodukování a studiu reality i jako studijní a přípravné médium. „*Italské kresby z konce 14. a počátku 15. stol. jsou většinou součástí tzv. „taccuini“ neboli vzorníků, které sloužily zřejmě jako předlohy pro deskovou malbu*

¹ TETIVA, V. *Česká kresba: 20. století ze sbírek Alšovy jihočeské galerie*. Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, 1984, (nestránkováno).

nebo fresky. Kresba se prováděla většinou stříbrným pisátkem nebo ostrým perem, jež odpovídaly gotické tradici ostrých, lineárně konstruovaných tvarů a zároveň vycházely vstříc snaze o přesné zachycení skutečnosti.² Malíři, sochaři i architekti si obvykle vytváří předběžné studijní kresby před tím, než začnou pracovat na svém konečném díle. Takovéto přípravné kresby ovšem ještě ve 14. a raném 15. století nejsou považovány za něco hodnotného a to je také jeden z důvodů, proč se jich do dnešního dne dochovalo pouze nepatrné množství. Mnoho kresebných prací však bylo v nedávné době objeveno metodou infračervené reflektografie ve formě podkreseb u fresek a deskových obrazů.

Ke změně pohledu na kresbu jako na pouhou přípravu k další práci dochází až na rozhraní 15. a 16. století. V této době se také dovršuje soulad vědeckého a uměleckého poznání v kreslířském díle Leonarda da Vinciho, jehož tvůrčí přínos je důležitým předělem nejen z pohledu historie kresby. To vše vede ke vzniku tradice evropského výtvarného vzdělávání, která je založená právě na dovednosti kresby. Umělci si čím dál více cení možnosti přesného, ale zároveň spontánního a bezprostředního vyjádření, které kresba umožňuje, a tak se z ní pomalu stává samostatná, svobodná disciplína schopná ustát konkurenční boj s jinými médii. „*Toto osamostatnění umožnilo kresbě, aby využila všech svých výrazových prostředků, od nejjemnějších linií až po dramatický šerosvit.*“³

Tento stav trvá v podstatě do konce 19. století, kdy na scénu vstupuje impresionismus. Impresionisté malují barvou a světlem, navíc rovnou na plátno bez přípravné kresby, což vede k pochybnostem o opodstatněnosti jejího dosavadního významu v umělecké praxi. Právě tato pochybnost o jejím postavení v celku výtvarných umění je velkým krokem k úplnému osvobození kresby z područí ostatních výtvarných forem. Od této chvíle jsou všechny velké výtvarné proudy svébytně zastoupeny i v médiu kresby, která se stává akceptovatelnou pro veřejnou prezentaci.

Ve dvacátém století je pro kresbu zvlášť významný přínos kubistického hnutí. Kubismus jako první začíná programově pracovat se způsobem myšlení, který je kresbě vlastní. Nejenže potlačuje barevnost a více se soustředí na tvar, ale současně

² *Slovník světové kresby a grafiky: umělci : výtvarné techniky : informace pro sběratele.* Praha: Odeon, 1997, s. 14.

³ *Slovník světové kresby a grafiky: umělci : výtvarné techniky : informace pro sběratele.* Praha: Odeon, 1997, s. 17.

poukazuje na důležitost vzájemných vztahů a úhlu pohledu. Kubismus viděnou skutečnost rozebírá a analyzuje, aby ji mohl následně rekonstruovat v nové syntéze.

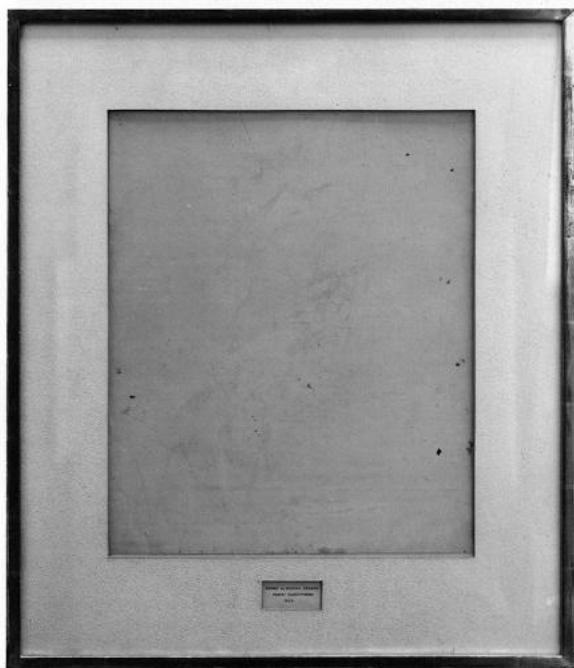
Dalším, z hlediska kresby důležitým hnutím, je expresionismus. I ten v podstatě čerpá ze znaků a forem příznačných právě pro kresbu. Mezi ně patří například uvolněný, syrový, individuální rukopis a intuitivní forma vyjádření, ve které můžeme vidět určitou příbuznost s takzvaným primitivním uměním.

Ve stejné době se objevuje jiný neméně důležitý proud, který se odvrací od skutečnosti směrem k abstraktním principům. Vzniká volná abstrakce charakterizovaná někdy improvizovanými, jindy více promyšlenými kompozicemi. Spojuje tak vnitřní, intuitivní svět člověka s rozumovým promyšlením vztahů obrazu, hraničícím až se snahou o jeho podrobné analyzování.

Zhruba kolem dvacátých let dvacátého století vznikají různé materiálové experimenty, technicistní a schematické kresby, automatistické kresby umělců spjatých se surrealismem a také již z dřívější doby známé koláže a pozdější asambláže. Přes koláž a následně asambláž kresba opouští plochu, především zásluhou konstruktivismu dochází k její expanzi do prostoru a k následnému osvobození linie, což vede až ke stavbě Schwittersových merzbau a nakonec i k celé řadě dalších sochařských realizací a prostorových instalací. Kresbu už nelze charakterizovat pouze jako dvourozměrné výtvarné dílo vytvořené pomocí kresebných pomůcek.

Postmoderní éra charakterizovaná mezioborovostí opět otevírá dveře novým výrazovým možnostem. Kresba se stává prostředkem experimentu a více než kdy dříve se projevuje jako způsob myšlení prostupující napříč různými médii. Patrně nejvýznamnějším dílem tohoto období, které od základů změnilo pohled na kresbu, je práce Roberta Rauschenberga *Erased de Kooning Drawing* z roku 1953. Tento pozoruhodný výtvarný výtvor se silným symbolickým významem znamená bezmála kopernikovský obrat a změnu paradigmatu v pohledu na kresbu. Jeho důležitost spočívá v tom, že kresbu poprvé vědomě představuje jako způsob myšlení. Od tohoto okamžiku je možné vyjadřovat se kresbou, respektive kresebným myšlením, v libovolném médiu. „*Umělci experimentují s novými formami, jako jsou dočasné, textové, performativní a site-specific práce a smazávají tak hranice mezi kresbou, malbou a sochařstvím. Vývoj land artu, performance a konceptuálního umění*

*přesunul pozornost kresby mimo prostor galerií, což vede k posunu od objektu ke konceptuálně založené práci.*⁴



Obr. 1: Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953

Kresba se nachází v jednom ze svých nejproduktivnějších a nejplodnějších období v celé své historii. Nastupuje změna vnímání kresby nejen ze strany umělců, ale i galerií, museí, sběratelů, obchodníků s uměním a kritiků.⁵ „Kresba se stává záznamem akce a intelektuálního statementu. Vedle psaní je kresba nástrojem pro vyjádření umění jakožto myšlenky.“⁶ Kresba se obrací od pozorování k reflexi a je stále více ceněna pro své nekonečné vyjadřovací možnosti.

⁴ MORAN, L., SOPHIE, B. *What is Drawing?*, Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2013, s. 8. (překlad vlastní)

⁵ Srov. TILLEY, A., *The Inexorable Rise of Drawing* [online]. [cit. 10. 2. 2015]. Dostupné z: http://www.transitiongallery.co.uk/documents/The_rise_of_drawing_Annabel_Tilley.pdf.

⁶ TILLEY, A., *The Inexorable Rise of Drawing* [online]. [cit. 10. 2. 2015]. Dostupné z: http://www.transitiongallery.co.uk/documents/The_rise_of_drawing_Annabel_Tilley.pdf. (překlad vlastní)

2. Novodobé proměny kresby a současné tendence

V průběhu dvacátého století dochází k radikální transformaci média kresby. Kresba se rozpíná, expanduje nejprve do prostoru, později do všech možných způsobů výtvarného vyjádření. Zároveň je pohotovým prostředkem reflexe a rozvoje rychle se měnícího nejen uměleckého světa. Nabízí prostor pro materiálové i myšlenkové experimenty a díky svému symbiotickému a intermediálnímu charakteru prostupuje všemi médii. I přes nejrůznější přesahy mimo svůj klasický rámec zůstává sama sebou, svou pozici dokonce čím dál více upevňuje a potvrzuje své legitimní postavení jako originálního, svébytného a nanejvýš současného vyjadřovacího prostředku.

2.1 Kresba a prostor

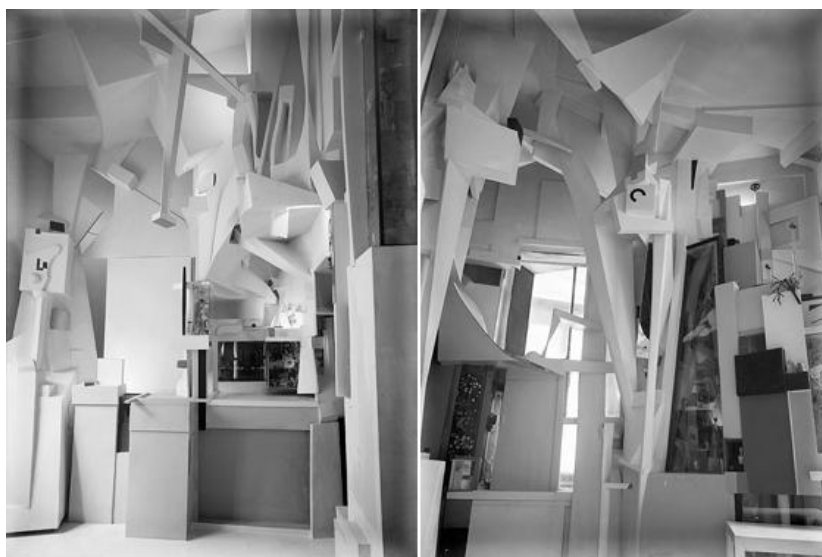
Kresba je tradičně spojována s představou dvourozměrného díla. Právě transfer zobrazení mezi prostorem a plochou je ostatně po dlouhou dobu jejím hlavním úkolem. Překotný rozvoj umění ve dvacátém století však otevírá nové obzory mnoha oblastem, včetně kresby.



Obr. 2: Georges Braque, *Misa s ovocem a sklenice*, 1912

K narušení konvenčního chápání prostorové celistvosti díla dochází poprvé na počátku dvacátého století. Kvůli navození plasticity začínají do svých děl vlepovat kousky jiných materiálů malíři syntetického kubismu. Tak například roku 1912 vlepuje Georges Braque kousky tapety do kresby *Mísa s ovocem a sklenice*, čímž vzniká technika záhy pojmenovaná jako koláž, podle francouzského slova znamenajícího lepení. Koláž i kresba je postavena na podobných principech, jež se vyznačují především bezprostředností, rychlostí a vzájemnou souvztažností jednotlivých prvků, které spoluvytvářejí nové významové a vizuální celky.

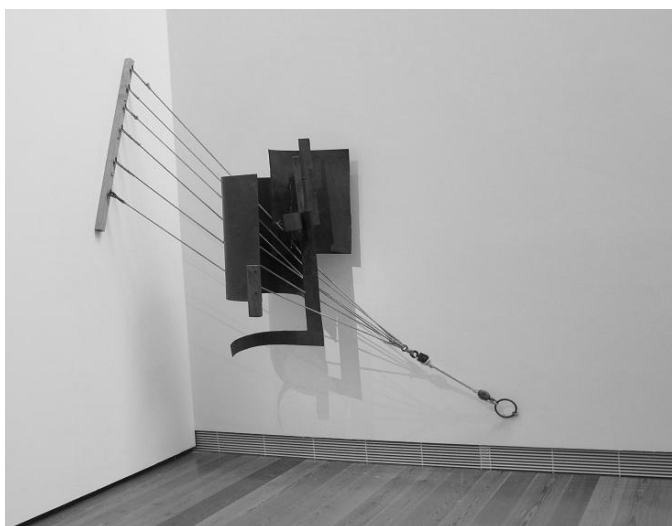
Koláž se ve větší míře rozvinula zvláště v pracích modernistů, jako byli surrealisté a dadaisté, u kterých teprve dochází k úplnému narušení plošnosti díla. Vznikají tak jakési prostorové koláže, takzvané asambláže, které dovolují kresebným principům vystoupit z plochy do prostoru. Německý umělec Kurt Schwitters rozpracovává koncept asambláže ve svých merzbilder – merzobrazech, které rozvíjí princip kubistických koláží. Ovlivněn myšlenkami Bauhausu dochází ke snaze o prolnutí jednotlivých druhů umění a zbourání zažitých hranic mezi nimi. Své počínání komentuje slovy: „*Obrazy jsem probil hřebíky tak, že vedle malířského působení obrazu dochází i k plastickému působení reliéfu. Vzniklo to proto, aby se setřely hranice mezi druhy umění.*“⁷ Tato snaha nakonec vrcholí takzvanou merzbau – merzstavbou, dílem pojednávajícím celý prostor místnosti a předznamenávajícím pozdější environmenty a umělecké instalace.



Obr. 3: Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1932

⁷ SCHNECKENBURGER, M., FRICKE, CH., HONNEF, K., *Umění 20. století*, Köln: Taschen, 2011, s. 462.

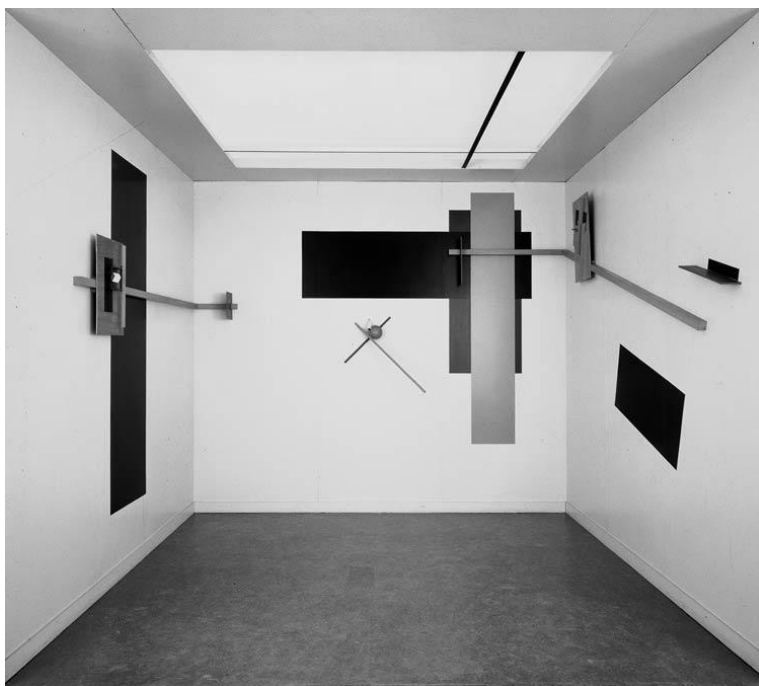
Přibližně ve stejné době jako koláže a asambláže se v Rusku objevuje jiná neméně významná tendence: konstruktivismus. Ačkoli se tento směr počítá mezi sochařský, sochařů přitáhl pramálo. Jeho způsob myšlení má totiž blíže spíše ke kresbě než k sochařství. Prostorová tvorba ruských konstruktivistů, z nichž snad nikdo nebyl původně sochařem, se vizuálně pohybuje někde mezi malbou a sochou. Otcovskou postavou tohoto směru je Vladimir Tatlin, jehož asambláže začínají radikálním způsobem vstupovat do prostoru, a po řadě jeho reliéfů a kontrareliéfů vznikají takzvané rohové reliéfy, jako například *Komplexní rohový reliéf* z roku 1915. Tyto rohové reliéfy působí jako „...bizarní létající tělesa napjaté úhlopříčně mezi dvěma stěnami.... Nepřítahují prostor k sobě, nevážou ho na sebe, nýbrž jsou na něm závislé.“⁸



Obr. 4: Vladimir Tatlin, *Rohový kontrareliéf*, 1914

Další konstruktivistický umělec, původně architekt, El Lisickij, který ve svých dílech nezapře vliv suprematismu a jeho hlavního představitele Kazimira Maleviče, přichází roku 1923 s něčím, co sám nazývá přestupní stanicí od malířství k architektuře. Své prostorové konstrukce bodů, linií a ploch nazývá prouny, názvem vzniklým z latinské předložky *pro* a prvními písmeny ruské výtvarné skupiny *Utvěrditeli NOVogo ISkusstva*. Podobně se Malevičovými obrazy nechává inspirovat i Katarzyna Kobro, vytvářející závěsné kompozice, tvořené barevnými rovinami a zakřivenými plochami.

⁸ SCHNECKENBURGER, M., FRICKE, CH., HONNEF, K., *Umění 20. století*, Köln: Taschen, 2011, s. 447.



Obr. 5: El Lisickij, Předváděcí prostor pro Proun, 1923

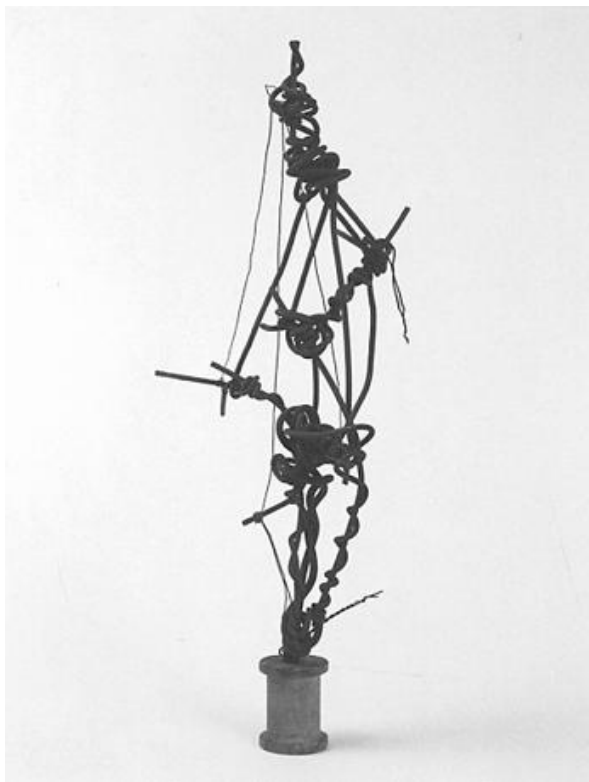
2.2 Osvobození linie

V roce 2006 se v newyorské Marian Goodman Gallery konala unikátní výstava, pojmenovaná *Freeing the Line*, kurátorovaná přední světovou kritičkou, historičkou a kurátorkou současného umění Catherine de Zegher. Tato výstava zabývající se prostorovým osvobozením linie, jednoho z nejdůležitějších kresebných elementů, však nepřišla s ničím zcela zásadně novým a objevným. Výstava prostřednictvím tvorby osmi autorů⁹ z různých zemí světa představila plody delšího myšlenkového vývoje, který započal již v první polovině dvacátého století.

Na konci dvacátých let dvacátého století vytváří Pablo Picasso malé figurky a sošky převážně z drátů, později i sochy větších rozměrů ze svařovaných a různě pospojovaných kusů železa a plechu. Tato nová, sochařská díla silně připomínají Picassovy kresby převedené do prostoru. Charakteristické je pro ně vyjádření prostoru jednoduchými, čistě obrysovými liniemi a geometrickými formami. Není

⁹ Eva Hesse, Richard Tuttle, Gego a Karel Malich, čtveřice umělců zastoupená díly vytvořenými mezi lety 1965 – 1975, dále pak Monika Grzymala, Joëlle Tuerlinckx, Ranjani Shettar a Julie Mehretu, prezentující díla z let 2000 – 2006.

proto divu, že je záhy označuje Daniel-Henry Kahnweiler, německý vydavatel, spisovatel a obchodník s obrazy, jako kresby v prostoru.¹⁰



Obr. 6: Pablo Picasso, *Figurine*, 1931

Z plodné kooperace Pabla Picassa s Julio Gonzálezem, uměleckým kovářem a kovoobráběčem žijícím v Paříži, vzniká řada děl významným způsobem určujících další vývoj sochařství směrem k moderní železné plastice. González je zpočátku silně ovlivněn Picassem a kubismem, záhy se však dobírá k vlastnímu osobitému vyjádření, které je tak originální a přesvědčivé, že je označen za otce a zakladatele železné plastiky.

Paralelně s Gonzálezem dochází ke svému vlastnímu vyjadřovacímu jazyku americký umělec Alexander Calder. V roce 1932 v Paříži poprvé představuje své mobily, jejichž jméno vymyslel Marcel Duchamp, s kterým se Calder v Paříži spřátelil. Tyto pohyblivé prostorové kompozice složené z dynamicky tvarovaných drátěných linií ramen, na kterých jsou jako listy rozesety barevné kovové plošné útvary miróovského vzezření, se mohou pohybem ruky nebo větru rozpohybovat, takže vytvářejí stále se měnící pohyb linií a kresebného uspořádání.

¹⁰ Srov. SCHNECKENBURGER, M., FRICKE, CH., HONNEF, K., *Umění 20. století*, Köln: Taschen, 2011, s. 469.



Obr. 7: Alexander Calder, *Untitled*, 1937

Kolem poloviny 20. století se na výtvarné scéně objevuje německý sochař Norbert Kricke. „Jeho Prostorová plastika je nejzazším krokem ve směru, který začíná Rodinovými světle měněnými hrbolky a důlky, pokračuje ruskými konstruktivisty, Calderem, Picassem a Gonzálezem.“¹¹ Kricke ve svých dílech s obrovskou lehkostí a citem zkoumá a vyjadřuje základní vlastnosti linie v prostoru – její napětí, směr, kompozici, plynutí, pohyb, dynamiku a časovost. Ve smyslu oproštění se od tělesnosti jde o jedny z nejradikálnějších sochařských realizací, které jsou vlastně jen viditelným vyjádřením nehmotného geometrického jevu a jeho vlastností. Jeho dílem bylo dovršeno osvobození linie z plochy a dalším generacím umělců umožněno s ní zacházet naprosto volným a svobodným způsobem.



Obr. 8: Norbert Kricke, *Raumplastik*, 1962

¹¹ SCHNECKENBURGER, M., FRICKE, CH., HONNEF, K., *Umění 20. století*, Köln: Taschen, 2011, s. 495.

2.3 Minimalismus

Ačkoliv se minimalismus počátku šedesátých let 20. století, snaží otevřít nový prostor pro americké umění neovlivněný evropskou tradicí, je evidentní, že v mnohém navazuje na dřívější tendence suprematismu, konstruktivismu či neoplasticismu. Přesto je minimalismus označován za výlučně americký umělecký směr. Jeho nový přístup totiž netkví ani tak ve vizualitě, jako ve změně vnímání pozorovatele a objektu. „*Filolog a filosof Roland Barthes vyhlásil v roce 1967 skon autora a zrození čtenáře. To bylo trochu přehnané, ale ukazuje to novou závažnost recepce. Proto také Duchamp se svou poznámkou, že umělecké dílo je tvořeno právě tak pozorovatelem jako umělcem, náleží do galerie předků minimal-artu.*“¹²

Podobně jako Marcel Duchamp, je v šedesátých letech za jakousi otcovskou figuru minimalismu a konceptuálního umění přijat i abstraktní malíř Barnett Newman. Jeho nezaměnitelná monochromní plátna s vertikálními liniemi pro něj nemají nic společného s geometrií. Tato jednoduchá forma vzniká ze snahy o nalezení způsobu vyjádření transcendentní zkušenosti. „*Realita pozemské a transcendentní zkušenosti se stává obrazem. Usiluje o shodu malířových zkušeností se zkušenostmi pozorovatele. Místo reflexe mimo obraz mu jde o přímou účast v prostoru obrazu.*“¹³

Minimalistům je společné zaměření se na vnímání, specifické materiálové vyjádření, elementární geometrické tvarosloví a uplatňování seriality. Právě v používání geometrických elementů a zkoumání vzájemných vztahů vnímatele, objektu a okolí můžeme v tvorbě minimalistů vidět nejvýznamnější projev kresebného myšlení. Oproti mnohdy objevným, analytickým a osvobozujícím tendencím první poloviny dvacátého století, je však kresba pro minimalisty již jen čistě nástrojem myšlení.

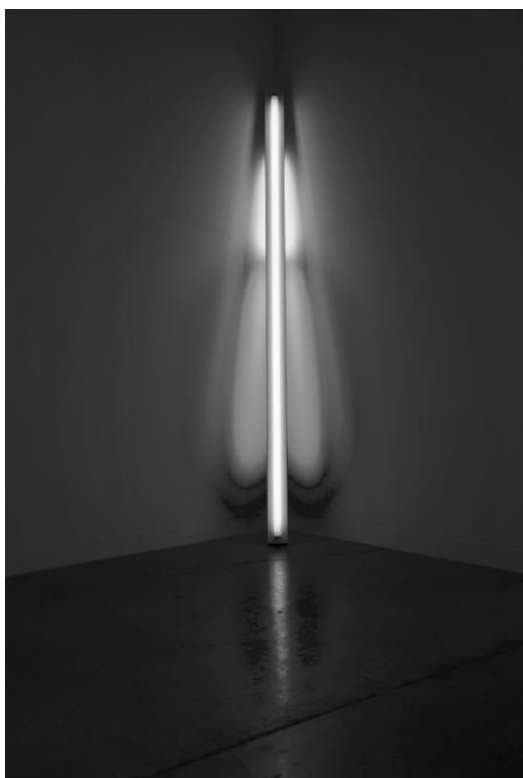
Tak například Carl Andre pokládá kolmo ke stěně galerie 137 cihel a dává tak vzniknout horizontální plastice, která může být místem, cestou, či otevřeným operačním polem.¹⁴ Unikátní způsob práce s prostorem nachází i Dan Flavin, když

¹² SCHNECKENBURGER, M., FRICKE, CH., HONNEF, K., *Umění 20. století*, Köln: Taschen, 2011, s. 525.

¹³ SCHNECKENBURGER, M., FRICKE, CH., HONNEF, K., *Umění 20. století*, Köln: Taschen, 2011, s. 290.

¹⁴ Srov. SCHNECKENBURGER, M., FRICKE, CH., HONNEF, K., *Umění 20. století*, Köln: Taschen, 2011, s. 527.

v roce 1963 montuje na stěnu svítící neonovou trubicí pod úhlem čtyřiceti pěti stupňů. Následuje řada světelných objektů složených ze sériově vyráběných neonových světél, které jsou více světelnými prostředími přímo působícími na diváka než pouhými objekty. Sol Le Witt naopak přichází s používáním základních geometrických elementů čistě k vyjádření myšlenkové koncepce a vytváří tak systémy otevřené divákovi k poznávání jejich vnitřních pravidel.



Obr. 9: Dan Flavin, *Untitled*, 1976

Richard Serra, který je tradičně řazen k minimalismu, respektive postminimalismu, se nejprve vůči svým americkým kolegům vymezuje rušením přísného pořádku. Později se k němu ale částečně přiklání v podobě krajinných a městských soch. Svým vytvářením lokálně specifických děl, které ho vyvedlo z prostředí ateliéru, se stává umělcem, který v sobě spojuje tendence minimalismu i landartu. V roce 1969 doslova obkresluje stěny místnosti tekutým olovem, jehož ztuhlé pásy poté rozmisťuje a nechává ležet na podlaze. V témže roce staví i *Domeček z karet*, dílo které, spíše než krychle, je pouze jejími stěnami. Nejvíce

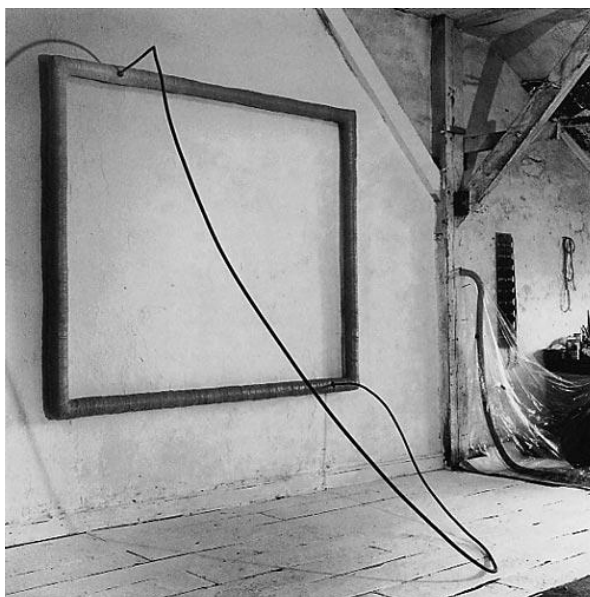
však proslul svými monumentálními železnými zakřivenými plochami, které „...vytvářejí místo jako plastiku a plastiku jako místo“¹⁵.



Obr. 10: Richard Serra, *House of Cards*, 1968 – 1969

V šedesátých letech navazuje na myšlenku osvobozené linie americká postminimalistická umělkyně německého původu Eva Hesse. Svým zájmem o organické tvary, materiál a pohyb zpochybňuje strohost a přísnost minimalismu. Hesse je do poloviny šedesátých let, kdy začíná experimentovat s reliéfní tvorbou přesahující rozměr obrazu, vnímána především jako malířka. Roku 1966 však vytváří dílo *Hang Up*, které je přímo demonstrativní ukázkou vystoupení linie z plochy do prostoru. Autorka tuto práci později označí za své první důležité dílo. V dalších letech následuje celá řada instalací rozpracovávajících použití vlákna jako kresebné linie. Přibližně ve stejné době si podobná tendence v Evropě razí svou vlastní cestu a významně se rozvíjí na Mezinárodním bienále tapisérie v Lausanne, konaném poprvé roku 1962.

¹⁵ SCHNECKENBURGER, M., FRICKE, CH., HONNEF, K., *Umění 20. století*, Köln: Taschen, 2011, s. 543.



Obr. 11: Eva Hesse, *Hang Up*, 1966

2.4 Landart

Na konci šedesátých let se objevuje v jistém smyslu romantická tendence návratu k přírodě, tentokrát však viděná z pohledu modernistického umělce. Krajina představuje prázdné pláno, hmotu, která umožňuje člověku do ní zasahovat a přetvářet ji. Spolu s Richardem Serrou bychom mohli říci, že jde o snahu tvořit krajinu jako umělecké dílo a umělecké dílo jako krajinu. Tento směr je později nazvaný landart – zemní umění.

Téměř ve všech velkých dílech landartistů hraje linie, potažmo kresba, hlavní roli. Robert Smithson v roce 1969 vytváří dílo *Asphalt Rundown*, v němž nechává stékající asfalt zakreslovat stopu do svahu. O rok později buduje téměř půlkilometrovou spirálu na Velkém solném jezeře v Utahu. Jiným způsobem postupuje umělec Walter De Maria. Ve svém *Lightning Field* (Poli pro blesky) staví do obdélníkového půdorysu 400 ocelových tyčí a připravuje tak kulisy pro dramatickou scénu, ve které hlavní roli hraje příroda.

Zcela jiný přístup oproti megalomanským projektům amerických landartistů představuje tvorba Angličana Richarda Longa. V roce 1967 ve svém díle *A Line Made by Walking* vytvořil prostou chůzí ve trávě linii. O rok později podniká *A Ten Mile Walk on November I*. Jedná se o deset mil dlouhý pochod, který je zaznamenán diagonální čarou zakreslenou do mapy. Pomyslná linie (linie v potenci) je

aktualizována pohybujícím se bodem (nástrojem). Protože však nedochází k jejímu uskutečnění, musí být stopa pohybu graficky zaznamenána dodatečně. Výsledným dílem je potom stejně tak myšlená čára, po které se umělec pohybuje, jako i její grafický záznam. Celý projekt v sobě soustředí principy landartu (příroda jako medium), performance (prožitek umělce, vlastní tělo jako nástroj) i konceptuálního umění (vzpomeneme-li na Koshuta, dílo by se mohlo klidně jmenovat Jedna a tři linie), propojené určitým způsobem myšlení, který je vlastní kresbě.

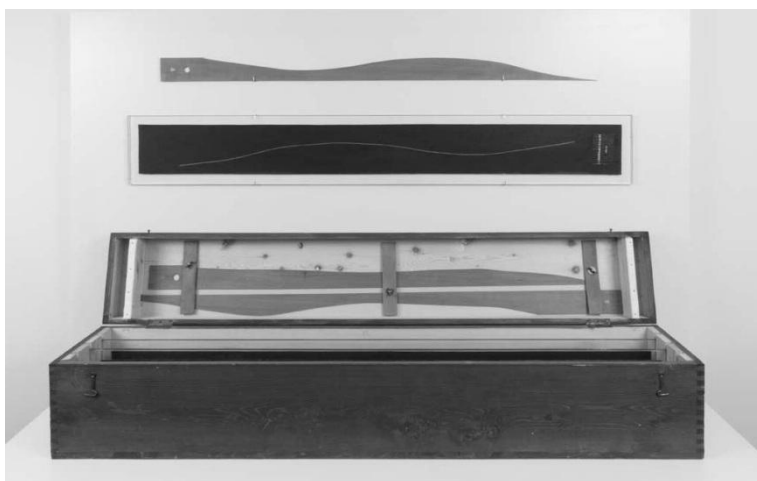


Obr. 12: Richard Long, *A Line Made by Walking*, 1967

2.5 Konceptuální umění

Pozice kresby se v celé své historii pravděpodobně nejvíce proměnila se zrodem konceptuálních tendencí a s jejich následným rozvojem. Konceptuální umění jako takové sice vzniklo kolem poloviny 60. let dvacátého století, jeho kořeny však můžeme nalézt již u Marcela Duchampa, jehož díla vznikají především na základě myšlenkového aktu. Právě přechod od vizuality k myšlence je totiž jedním ze základních znaků konceptuálního umění. Výsledná díla jsou často v podstatě ilustracemi myšlenek, či myšlenkovými skicami. To ostatně odhaluje již etymologie slova koncept, které pochází z latinského *conceptum*, výrazu označujícího to, co je pojato, sepsáno, načrtnuto. Vzpomeňme například na Duchampův objekt nazvaný

Three Standard Stoppages, vytvořený mezi lety 1913 – 1914, tedy několik desítek let před vznikem konceptualismu. I v tomto díle je použita kresba jako základ myšlenkového experimentu. Autor nechává spadnout z metrové výšky tři vlákna délky jednoho metru, jejichž křivky náhodně vytvořené dopadem fixuje přiložením skla. Podle tvaru těchto linií vytváří dřevěné šablony, jakési nové jednotky míry jednoho metru, které ukládá spolu s jejich předlohami do dřevěného boxu.



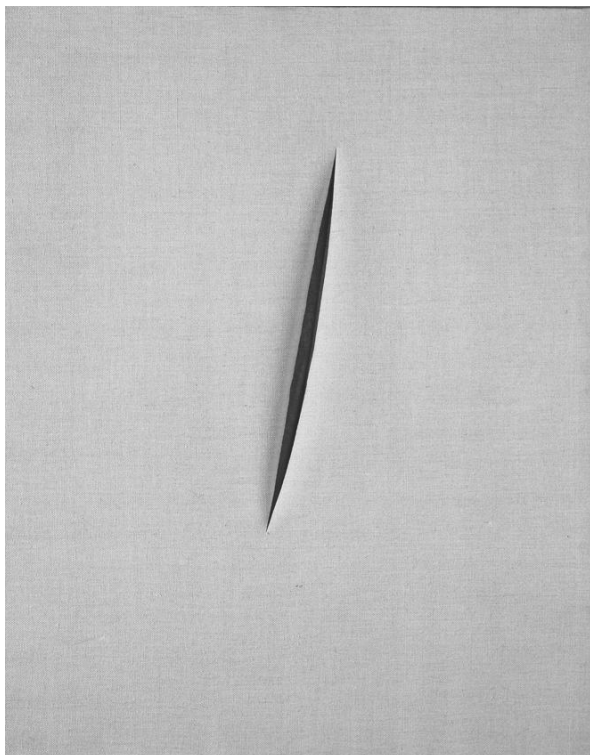
Obr. 13: Marcel Duchamp, *Three Standard Stoppages*, 1913 – 1914

Počátky konceptualismu se obecně vyznačují bezprostředností myšlení, využíváním náhody a myšlenkovými experimenty. V tomto ohledu má značný vliv americký skladatel, spisovatel a audiovizuální umělec John Cage. Jeho patrně nejznámější prací je skladba z roku 1952 nazvaná *4'33"*. Ta je složena z trojího otevření a zavření víka klavíru a kromě náhodných zvuků z publika při ní nezazní jediný tón. V jiných jeho skladbách je zase hudební provedení notového zápisu (který má někdy čistě grafickou podobu, nebo je vytvořen s použitím principu náhody) nebo jeho částí ponecháno zcela na interpretovi.

Podobně jsou pro zrod konceptuálního umění důležité myšlenky Lucia Fontany, který v roce 1946 zveřejňuje pověstný *Bílý manifest*. V něm hlásá zbourání hranic mezi sochařstvím a malířstvím a nástup concetto spaziale (prostorové koncepce) v níž mají být sjednoceny všechny fyzické prvky, barva, zvuk, tvar, pohyb a prostor, což ho později vede k definování principů environmentu (prostředí).¹⁶ Roku 1949 Fontana vytváří svá první perforovaná a proříznutá plátna, kterými otvírá obraz do prostoru, ale zároveň umožňuje i vstup prostoru do obrazu. Výsledkem těchto snah jsou jakési myšlenkové skici pojmenované prostorové

¹⁶ Srov. PIJOAN, J., *Dějiny umění*, sv. 10, Praha: Odeon, 1984, s. 62.

koncepte, které jsou pro Fontanu významné spíše jako estetické objasnění a zpřístupnění jeho myšlenek divákovi.¹⁷



Obr. 14: Lucio Fontana, *Concetto spaziale Attesa*, 1960

Podstatným výtvořem z hlediska konceptuálního umění, které zároveň zpřístupnilo nový úhel pohledu na kresbu, je již zmiňované dílo Roberta Rauschenberga *Erased de Kooning Drawing* z roku 1953. Jedná se v zásadě o prázdný papír, vygumovanou kresbu, která je zarámována a opatřena popiskou. Vymazaná de Kooningova kresba demonstruje skutečnost, kterou již mnozí tuší, totiž že kresba není jen viditelná stopa nástroje, ale způsob myšlení uplatňujícího se ve výtvarném vyjadřování. Akt vygumování kresby však ve své době působí poněkud skandálně. Je chápán jako ochuzení historie umění o dílo slavného umělce a jako barbarský, čistě destruktivní čin. Rauschenberg, podobně jako před ním Fontana, nevnímá své konání jako akt ničení, nýbrž jako vymanění se z určitého ideového sevření a vytvoření prostoru pro nové myšlení.

Poté, co umělec Henry Flynt použil roku 1961 poprvé v jednom ze svých esejů označení konceptuální umění, začínají vznikat kolem poloviny šedesátých let snahy o jeho přesné definování. V roce 1967 shrnuje své myšlenky o konceptualismu

¹⁷ Srov. SCHNECKENBURGER, M., FRICKE, CH., HONNEF, K., *Umění 20. století*, Köln: Taschen, 2011, s. 300.

americký umělec Sol LeWitt v časopise *Artforum*. Jeho manifest je složený z 35 vět a nese název *Paragraphs on Conceptual Art*. Tato událost je později často spojována s oficiálním vznikem konceptuálního umění. V těchto svých sentencích LeWitt mimo jiné poukazuje na nezbytnost odpoutání se od tradičního dělení umění na jednotlivé disciplíny jako jsou například sochařství nebo malířství, neboť tyto do sebe uzavřené kategorie neumožňují plně svobodnou tvůrčí práci umělce. Stejně tak může být na obtíž i získaná řemeslná zručnost vedoucí k vytváření obsahově plochého umění. V myšlence rovnosti forem prohlašuje, že umělec se může vyjadřovat libovolnými prostředky. Výtvarnou, potažmo uměleckou formou může být od této chvíle cokoliv od slovního vyjadřování až k fyzické realitě. Neméně důležité je také tvrzení, že i myšlenka může být uměleckým dílem. Tím LeWitt vyzdvihuje samotnou tvůrčí ideu, bez nutnosti jejího fyzického uskutečnění neboli realizace.

Další pokus o vymezení obsahu konceptuálního umění provádí v roce 1969 Joseph Kosuth zveřejněním eseje *Art after Philosophy*. V této úvaze prohlašuje umění za pokračovatele filosofie a konceptuální umění za analytické výroky. Úkolem umělce pak je zpochybňovat, tedy kriticky zkoumat podstatu umění. To mimo jiné znamená stát mimo nebo nad jednotlivými médii a formami. Jenom tak může vzniknout umění neomezené a pravdivé. Dílo Josepha Kosutha je výrazně spjato s textem, lépe řečeno s jazykem, s jehož pomocí zkoumá povahu umění. V souladu s jeho myšlenkou, že umění je jedinou možnou definicí umění (je tautologické), vznikají práce, které mají převážně autoreferenční charakter. Takové je například *Leaning, Clear, Glass, Square*, dílo z roku 1965, které tvoří čtyři stejně velké skleněné čtvercové desky opřené o zeď, na nichž stojí: *Leaning, Clear, Glass, Square* (opřené, čiré, sklo, čtverec). Téměř ikonickým počinem konceptuálního umění se stalo dílo *One and Three Chairs* (Jedna a tři židle) z téhož roku. V této parafrázi Platónovy teorie forem vedle sebe Kosuth staví židli, fotografii židle a slovníkovou definici slova židle.



Obr. 15: Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965

2.6 Důsledky konceptualismu a postkonceptuální tendence

Přestože vrcholné období konceptuálního umění, charakterizované postupnou dematerializací¹⁸ trvalo pouze krátce, jeho důsledky pocítujeme ve značné míře dodnes. Konceptualismus v první řadě nabourává tradičně chápaný vztah obsahu a formy uměleckého díla a zpochybňuje roli umělce v procesu jeho tvorby. Navíc přináší myšlenku rovnosti forem, jejímž důsledkem je zapojení textu, potažmo jazyka do uměleckého provozu. Mimoto vybízí k pluralitě a rovnoprávnosti názorů a v neposlední řadě vede rovněž k nevyhnutelnému propojování způsobů vyjádření, k intermedialitě. Ta také přispívá k pomalému zániku důležitosti i vedoucího postavení tradičně chápaných klasických médií jako je malba a socha. Po rozmělnění konceptualismu do značného množství více či méně různorodých tendencí, které mimo určitou koncepčnost nemají v podstatě žádného společného jmenovatele, se začíná mluvit o konci velkých stylů, tak jak jsme na ně byli doposud zvyklí. Zjednodušeně můžeme o všech těchto rozličných tendencích, které staví na odkazu konceptuálního umění, mluvit jako o postkonceptualismu, a to jak z hlediska časové posloupnosti, tak vzhledem k přetrvávajícímu vlivu konceptuálního myšlení.

Hlavní myšlenkou, kterou postkonceptualismus přináší, je zjištění, že konceptuální myšlení je sice nutné, ale nedostatečné samo o sobě. Na druhou stranu

¹⁸ Tímto pojmem zastřešuje šestileté období konceptuálního umění americká kritička Lucy Lippard ve své práci *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*.

můžeme totéž říci i o vizuální stránce, o estetickém rozměru díla. Ten je totiž formou prezentace dané myšlenky, která se neobejde bez materializace. Dochází zde k určité podobě smíření obsahu a formy na základě znovunalezené zkušenosti, že umění nemůže nebýt estetickým. Spíše než o konceptualitě v původním slova smyslu tedy můžeme mluvit o koncepčnosti díla.¹⁹

2.7 Historiografický obrat a současné postkonceptuální umění

Historiografický obrat je charakteristickou tendencí postkonceptuálního umění nového tisíciletí, kterou pojmenoval a popsal kurátor Dieter Roelstraete jako *Historiographic Turn*. Za jednu z prvních důležitých demonstrací tohoto směřování je považována výstava *Documenta 12*, která se konala v roce 2007 a která ukázala, jak významná část současného postkonceptuálního uměleckého provozu se obrací do minulosti a odehrává se v myšlenkových intencích takzvaného historiografického obratu. Protože však tato tendence na ideový vývoj současného postkonceptuálního umění plynule navazuje, jejich charakteristické znaky se do velké míry prolínají. Podobně jako německá *Documenta*, měla v českém prostředí značný význam výstava *Vzpomínky na budoucnost*, kurátorovaná filosofem, teoretikem umění a kurátorem Karlem Císařem.

Zjednodušeně můžeme historiografický obrat definovat orientací na minulost a zájmem o prekonceptuální estetiku modernismu. S minulostí je pracováno jako s nástrojem, který nám může pomoci pochopit současnost, nebo jí alespoň lépe porozumět. Obrat k estetice prekonceptuálního umění je logickým důsledkem uvědomění si nedostatečnosti čistě konceptuálního myšlení a následného hledání místa v dějinách, na které by bylo možno formálně navázat. Časté je uplatňování principů koláže, environmentu či instalace, které jednak umožňují pracovat na bázi výzkumu a jednak operovat s celkovou situací jako s komplexním systémem vnitřních vztahů. Výstava, která je koncipována takovýmto způsobem, se vymezuje proti dekorativnímu vyznění, které by mohlo připomínat institucionální výzdobu zařízení, jako jsou školy nebo nemocnice. Vytvořením komplexní struktury získává

¹⁹ Srov. OSBORNE, P., *Contemporary art is post-conceptual art* [online]. [cit. 18. 2. 2015]. Dostupné z: <http://www.fondazioneratti.org/mat/mostre/Contemporary%20art%20is%20post-conceptual%20art%20/Leggi%20il%20testo%20della%20conferenza%20di%20Peter%20Osborne%20in%20PDF.pdf>.

dílo další rozměr. Mohou tak vzniknout překvapivé vnitřní vazby a souvislosti aktivizující naše myšlení i situace vyvolávající silné emoce. Oproti dřívější intermediální strategii charakterizované prolínáním jednotlivých médií, umělci pracují spíše s expanzí jednoho média do ostatních. To namísto zpochybňování daného média vede naopak k jeho potvrzování skrze kritické zkoumání jeho možností a zažitých hranic. Na rozdíl od postmoderního rebelantského bourání hranic, kdy je vše dovoleno, je postkonceptuální umění podobné spíše vědeckému zkoumání. Umělec musí postupovat analyticky, systematicky a konstruktivně, protože na všem záleží.²⁰

²⁰ Srov. CÍSAŘ, K., *Modernologie* [online]. [cit. 20. 2. 2015]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10000000006-stredy-na-avu/210251000070008-karel-cisar-modernologie/>.

3. Myšlení kresbou

Kresba je značně rozšířený vyjadřovací prostředek schopný se neustále proměňovat, pohotově reagovat a rychle přizpůsobovat. Mimoto se vyznačuje silným intermediálním a interdisciplinárním charakterem. Kresba je schopna nejen nejrůznějších přesahů a spolupráce, ale i jakéhosi způsobu vnitřní existence vprostřed vyjadřovacích forem typických pro jiná média. To nás vede k domněnce, že se jedná o specifický způsob myšlení uplatnitelný v libovolném médiu, nebo disciplíně.

3.1 Potíže s vymezením pojmu

Existuje mnoho důvodů proč je kresbu obtížné definovat. Jedním z nich, jak jsme si mohli v předešlé historické sondě ověřit, je skutečnost, že kresba je něco zcela jiného než náš dobově, společensky a kulturně podmíněný pohled na ni. Historický pohled na kresbu nám o ní samotné příliš neřekne, přesto nám může pomoci poslepnout střípky, respektive úhly pohledu (protože kresba podává vždy zprávu o určitém úhlu pohledu), a vytvořit z nich pohled podobnější pravdě.

„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 vymežující. Zajímavá je také souvislost slov čára a čarovat, kde touto vymežující linií mohl být například tzv. čarodějný kruh²¹. 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.“²² V kresbě má linie, nebo čára, jak linii v kresbě říkáme, opravdu stěžejní význam. Tvrzení, že se kresebná linie skládá z ještě elementárnějších částí, totiž z bodů, je poněkud problematické, proto čáru považujeme za nejzákladnější kresebný prvek. Například již jako děti se na základní škole učíme, že kružnice je množina bodů, které mají všechny stejnou vzdálenost od dalšího bodu, označovaného jako střed. Tyto body jsou však pouze myšlenkovou abstrakcí, vytvořenou pro potřebu

²¹ Z lidových pověstí známe také kruh zajišťující bezpečí, který je vyznačený svěcenou křídou.

²² LANGER, J., *Kresba: černé světlo*. Olomouc, 2013. Bakalářská práce. Universita Palackého v Olomouci.

definice. Místo jednotlivých bodů vždy uvidíme pouze čáru tvaru kruhu. Můžeme se také setkat s názorem, že linie v přírodě vůbec neexistují, to jediné co existuje, je hranice. Co je ale linie jiného, než právě tato hranice? Malíř Vladimír Kokolia o kresbě říká, že není málem nic jiného, než nalézání hranic. Hraničení a definování jsou pojmy navzájem si velmi blízké. Neměla by nás tolik zajímat definice kresby, jako spíše to, co kresba definuje.²³ Suma takových jednotlivých definování nás pak ale zároveň značně přibližuje obecné definici kresby jako takové. Takovýto způsob poznání má podobu něčeho, čemu se ve filosofii říká hermeneutický kruh. Kresba je nedefinovatelná, ale zároveň definuje sebe samu.

Kromě linie, která je hranicí, můžeme čáru vnímat i jako pohyb. Po pohybu může, ale také nemusí, zůstat fyzická stopa. Linie sama o sobě je totiž nehmotným fenoménem. „*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.*“²⁴ Kresba se neustále proměňuje, přizpůsobuje novým formám, technologiím a způsobům myšlení.

Můžeme se zde snažit vypočítat, co všechno kresba je a co není. Nejblíže k jejímu definování se však dostáváme, když kresbou myslíme. Když se místo kladení otázek do kresby ponoříme. Kresba se nám potom začne sama odhalovat. Ne myšlením samotným, ale myšlením skrze kresbu.

3.2 Principy kresby

Kresbou, italsky *disegno*, můžeme označit jak fyzickou činnost vytváření určitého artefaktu, tak intelektuální proces, při kterém vyvstává myšlenkový návrh (design). Vzniká vzájemným propojením obou činností: koncepční i fyzické. Principiálně je kresba analyticko-syntetická činnost zabývající se budováním souboru vztahů, který je stopou nebo záznamem myšlenkových abstrakcí vnější i vnitřní skutečnosti – tedy její rekonstrukcí i konstrukcí zároveň. Kresba vzniká

²³ Srov. KOKOLIA, V., *Pohled na kresbu* [online]. [cit. 7. 2. 2015]. Dostupné z: http://kokolia.cz/kokopedia/index.php/Pohled_na_kresbu%2C_nepublikov%C3%A1no.

²⁴ LANGER, J., *Kresba: černé světlo*. Olomouc, 2013. Bakalářská práce. Universita Palackého v Olomouci.

poměrně rychle a bezprostředně, může se snadno oprostít od zažitých konvencí, je otevřená experimentování, čímž se stává neohrazeným systémem schopným vyjádřit spontánně i ty nejintimnější myšlenky a pocity. Je vlastně vůbec první a jedinou viditelnou formou myšlenky, která je pomocí čar rozložená do základních schémat a znaků a vytváří tak funkční systém vnitřních a vnějších vztahů. Kresbou je promítána skutečnost, ať už fyzická, či duchovní, do materiální dimenze, která se spolupodílí na výsledném estetickém vyznění. „*Jako prostředek uměleckého osvojování si složitosti skutečnosti dosahuje pomocí podivuhodné jednoty smyslového, emocionálního i intelektuálního účinku v souhrnu bohatě diferencovaných výrazových prostředků. Je s to navodit citovou atmosféru situace a zase podřídí strukturu obrazového děje zákonům racionálního myšlení. Dovede zeslabit podíl jevovosti trvalou přítomností fantazie i tlumočit obraznost lyricky ozvučnou nebo dramaticky rezonující.*“²⁵ Protože v sobě skrývá velký reflexivní potenciál, je i mimo oblast výtvarného umění důležitým nástrojem zkoumání a poznávání. Historický vývoj ukazuje, že kresba je díky svým kvalitám klíčovým nástrojem vývoje umění, a to i přesto, že nikdy nebyla vysoce hodnocena a nebyla ani v centru pozornosti uměleckého dění.

3.3 Základní elementy kresby

Na začátku dvacátého století se obraz stává předmětem intenzivního zkoumání. Roku 1926 dokončuje Wassily Kandinsky svou knihu *Bod, linie, plocha*, která odmítá dosavadní názor, že analyzovat a „*rozkládat umělecké dílo je cosi zákazonosného, co zákonitě povede ke konci umění*“²⁶ a snaží se odhalit jednotlivé výtvarné složky obrazu a jejich silové zákonitosti. Kandinsky dochází k poznání, že každý obraz se skládá ze základních prvků, mezi kterými panuje určité vnitřní napětí, ale také vládou jisté vztahy a zákonitosti. Jedinečné rozmístění těchto elementů potom utváří celkovou kompozici a spolupodílí se na výsledné podobě obrazu. Těmito obrazotvornými prvky není nic jiného než právě bod, linie a plocha.

²⁵ TETIVA, V. *Česká kresba: 20. století ze sbírek Alšovy jihočeské galerie*. Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, 1984, (nestránkováno).

²⁶ KANDINSKY, W., *Bod, linie, plocha: příspěvek k analýze malířských prostředků*. Praha: Triáda, 2000, s. 13.

3.3.1 Bod

Bod, jakožto geometrický prvek, je neviditelný a nehmotný fenomén. V řeči je pro něj příznačná jakási výmluvná zdrženlivost, propojení řeči s mlčením. S tím souvisí jeho dvojaký a rozporuplný (negativní a pozitivní) charakter. Bod může být přerušením a nebytím, ale zároveň i začátkem něčeho nového, i kdyby to mělo být (jak tomu v řeči bývá) mlčení.²⁷

Bod nemusí mít přesnou podobu ani velikost, přesto o něm můžeme říci, že se vyznačuje určitou vizuální úsporností formy. Tato forma ovšem není bodem samotným, pouze zviditelňuje jeho podstatu. Její úsporností je potom myšlena jakási poměrnost a střídmost vzhledem k okolí, kterým je významně spoluurčován.

Přestože je bod nepohyblivý, jeho „*koncentrické napětí*“²⁸ působí, že pulsuje, je dynamický. Jeho dynamika, na rozdíl od linie, není vyjádřena pohybem, nýbrž pouze a právě vnitřním napětím. Kvůli nepřítomnosti pohybu, v sobě i kolem sebe vytváří téměř bezčasý prostor. Je dynamickým zastavením, stavem po nebo před, prostým tady a teď. Pro diváka se bod může stát malým vstupem do velkého světa obrazu.

3.3.2 Linie

Linie, v protikladu k bodu, je charakterizována pohybem a časovostí, proto můžeme mluvit o jejím počátku a průběhu. Z hlediska vzniku ji bod předchází. Linie „*je stopou, kterou zanechal posouvající bod, a tedy jeho produktem*“²⁹. Navzdory tomuto druhotnému postavení, je linie stěžejním obrazotvorným prvkem kresby.

Podobně jako bod, může mít čára (jak linii v kresbě nazýváme) jakoukoli podobu a velikost. Určující je pouze její vnitřní napětí, kterému můžeme říkat průběh. Tloušťka, přestože je důležitým vizuálním prvkem, má pro čáru především formální význam - je viditelným obalem jinak neviditelného jevu. Linie sama o sobě

²⁷ Srov. KANDINSKY, W., *Bod, linie, plocha: příspěvek k analýze malířských prostředků*. Praha: Triáda, 2000, s. 21.

²⁸ KANDINSKY, W., *Bod, linie, plocha: příspěvek k analýze malířských prostředků*. Praha: Triáda, 2000, s. 27.

²⁹ KANDINSKY, W., *Bod, linie, plocha: příspěvek k analýze malířských prostředků*. Praha: Triáda, 2000, s. 51.

je totiž nehmotný fenomén, který zpřítomňujeme a reprezentujeme pomocí různých (nejen vyjadřovacích) prostředků.

Co se vlastně děje při vzniku linie?³⁰ Něco tak prostého jako čára najednou získává nesmírný význam: rozlišuje něco od něčeho, dává tvar, je hranicí, definicí prostoru, který před jejím vznikem vlastně ani žádným prostorem nebyl, neboť byl nerozlišený.³¹ Význam čáry však nemůžeme omezit pouze na schopnost prostor rozdělovat, protože ho zároveň (a stejnou měrou) 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.*“³² Tento izochronní vztah rozdělení a spojení (vymezení a sousedění) můžeme nazvat hraničením.

„*U hranice si všímáme především toho, co ohraničuje, zajímá nás spíše okolí nebo důsledky, které tato čára působí.*“³³ Při kreslení jsme naopak zaujati linií, která na sebe strhává téměř všechnu pozornost. Přitom, když se na rodící se světy kolem čáry zaměříme, zjistíme, jak moc vznikající linii ovlivňují.

3.3.3 Plocha

Trojici základních obrazotvorných prvků bod – linie – plocha odpovídá trojici jejich vlastností, které vnášejí do obrazu potřebné vnitřní napětí. Touto trojicí je dynamičnost – pohyb – státnost. Plocha je statická, pasivní, přijímající. Je charakterizovaná klidem a ohraničeností. Díky těmto vlastnostem vytváří prostor pro bod a linii. Kromě toho ale jejich výsledné znění také výrazně ovlivňuje. Působí na ně jednak svou polohou a velikostí, jednak souborem ostatních vlastností, mezi něž patří například tvar a barevnost.

Zvláštním typem plochy je to, čemu v kresbě a malbě říkáme základní plocha neboli formát. Tímto pojmem označujeme plochu, „*jejímž úkolem je nést obsah*

³⁰ Vznikem zde není myšleno vytvoření fenoménu jako takového, dokonce ani to, že musí nutně dojít k jeho materializaci, nýbrž toliko jeho zpřítomnění, ať už v řeči, myšli, v kresbě, či v prostoru.

³¹ Srov. PETŘÍČEK, M. *Myšlení obrazem*. Praha: Herrmann & synové, 2009, s. 81.

³² LANGER, J., *Kresba: černé světlo*. Olomouc, 2013. Bakalářská práce. Universita Palackého v Olomouci.

³³ LANGER, J., *Kresba: černé světlo*. Olomouc, 2013. Bakalářská práce. Universita Palackého v Olomouci.

*dila*³⁴. Etymologický původ slova formát nás dovádí k latinskému *formare* – tvořit. Formát je tedy doslova místo nachystané, připravené pro tvorbu.

3.4 Ten, kdo kreslí

„*Nejdůležitějším pracovním nástrojem umělce je jeho osobnost.*“³⁵ Pro kresbu můžeme parafrázovat: nejdůležitějším nástrojem kreslíře je ten, kdo kreslí. Co se ale vlastně děje, když kreslíme? Kresba je především proces, jehož výsledkem je objekt vzniklý dokonalým průnikem myšlení a fyzické akce kreslíře.³⁶ Suma všech vstupních tělesných i duševních dějů je tak nutně do kresby zaznamenána. Ať už kreslíme cokoli a jakkoli, výsledná kresba má vždy charakter určité stopy, nebo záznamu. Každý pohyb, okolnost, myšlenka nebo pocit je zvláštním způsobem v kresbě přítomen. Kresba tak začíná mnohem dříve, než se vůbec dotkneme nástrojem formátu. Na tomto principu je také ostatně založena celá věda. Grafologie (ale také čínská kaligrafie), která dokáže z čáry mnohé vyčíst, považuje tah za osobité vedení čáry, do kterého je ten, kdo ho provádí, nesmazatelně vepsán.³⁷

3.5 Kresba a přirozenost

V minulosti převládla představa, že kresba je, spíše než přirozená a univerzální činnost, určitá speciální dovednost. Dnes víme, že kresba je právě díky těmto vlastnostem jednou ze základních forem lidského výrazu. Kromě umění je přítomna v mnoha aspektech běžného života, jako je například design, reklama, architektura, nebo nejrůznější mapy, plány, diagramy a značky.

Přirozenost, jednoduchost a přímost kresebného vyjadřování můžeme nejlépe pozorovat u dětí. Kresba je pro ně přirozený způsob, jak pochopit své okolí i svou zkušenost s ním. Dítě, které poprvé drží tužku nebo kreslí prstem do písku, ještě netuší, co se právě odehrává. Má radost z pohybu, ze zanechané stopy, z objevování

³⁴ KANDINSKY, W., *Bod, linie, plocha: příspěvek k analýze malířských prostředků*. Praha: Triáda, 2000, s. 109.

³⁵ KULKA, J., *Psychologie umění*, Praha: Grada, 2008, s. 391.

³⁶ Srov. BÖHM, D., JEŘÁBKOVÁ, E., *David Böhm a Jiří Franta: nulla dies sine linea*. Praha: BiggBoss, 2012, s. 13.

³⁷ Srov. LANGER, J., *Kresba: černé světlo*. Olomouc, 2013. Bakalářská práce. Universita Palackého v Olomouci.

čáry. Kresba se pro něj stává přirozeným nástrojem zkoumání i celostního uchopování. „*Radost z čáry trvá dlouho, vlastně až do dospělosti. Lidé ve vlaku, nebo v autobuse si kreslí prstem po okně, na kterém se srazila pára, v zimě přiloží prst na zamrzlou tabulku a dívají se, jak teplo námrazu rozpouští, jak z doteků ruky vznikají body, kolečka, linky.*“³⁸ To nás vede k pozoruhodnému zjištění: zdá se, že proces vzniku kresby je přinejmenším stejně důležitý jako výsledný objekt. Tato skutečnost platí zejména pro první dětské kresby, ve kterých proces dokáže výsledek úplně zastínit. Ani později se však jeho význam neztrácí. Pohybový akt a proces vzniku stopy se dokonce stávají součástí některých tvůrčích strategií, jak můžeme vidět například v akční malbě Jacksona Pollocka, či v gestické abstrakci Franze Klinea.

Skrze uvědomění si výše jmenovaných vlastností kresby se na konci 19. a počátku 20. století rodí intenzivní zájem o dětskou tvorbu i o umění takzvaných primitivních národů. Inspiraci v jejich tvorbě nacházejí expresionisté, fauvisté, kubisté, futuristé i představitelé ruských avantgard. Krom toho se kresba setkává se zájmem pedagogů, historiků umění, psychologů i psychiatrů, kteří v dětských kresbách hledají a nacházejí čistotu, autenticitu, hravost i schopnost intuice. Kresba je zkoumána jako nástroj sebevyjádření, sebepoznání i sebezdokonalování a její výpovědi je připsána mimořádná pravdivostní hodnota.

3.6 Kresba a skutečnost

Celou historií kresby se táhne vleklý spor o zobrazení reality. S odstupem se však tento konflikt jeví pouze jako domnělý a uměle vykonstruovaný. Skutečnější zobrazení totiž závisí pouze na vymezení slova skutečnost. Kresba, jak se zdá, dokonce nikdy nebyla tolik odrazem skutečnosti, jako spíš odrazem myšlení člověka. Vidění i zobrazování, obojí závislé na našem myšlení, je do jisté míry relativní.

Ernst Gombrich rozlišuje dva základní principy vidění a zobrazování: konceptuální a perceptuální³⁹. Název prvního je odvozen z latinského *conceptio*, což znamená pojetí. Označuje tedy způsob, jakým moje mysl pojímá určitou skutečnost. Perceptuální princip má původ v latinském *perceptio* a vypovídá o smyslové

³⁸ LANGEROVÁ, M., *Klíče k obrazu*. Praha: Albatros, 1983, s. 71.

³⁹ Srov. MIKŠ, F. *Gombrich; Tajemství obrazu a jazyk umění*. Brno: Barrister & Principal, 2008, s. 146 – 147.

percepci okolního světa. Zatímco perceptuální způsob značí vizuální vjem konkrétního předmětu, u konceptuálního jde o reflexi obrazu v mysli. Toto rozlišení je však značně schematické a zjednodušující. V praxi od sebe vizuální vjem a pojetí obrazu v mysli rozlišit nemůžeme. Více než otázka po skutečnějším a přesnějším zobrazení se tak do popředí dostává problém jeho pravdivosti.

O tom, že přesnost neznamena pravdivost, napsal krásnou výpověď Henri Matisse v předmluvě ke svému katalogu výstavy *Kresby*, uspořádané v roce 1947. V tomto textu popisuje čtyři své kresby, své vlastní portréty, které navzdory anatomické a fyzické nepřesnosti dosahují určité základní pravdivosti ve ztvárnění osoby. Tato pravdivost je podle Matisse vlastní podstatou kresby a nemůže být způsobem jejího provedení nikterak narušena.⁴⁰ Jinak řečeno, v kresbě není místo pro zakrývání, lež, či nepravdu. Kresba svléká a obnažuje, vyhmatavá základní pravdivost věci samotné. Slovy filosofa Miroslava Petříčka: „*re-prezentace otevírá prezentaci, obraz neukazuje, nýbrž učí vidět*“⁴¹.

3.7 Kresba jako médium

V minulosti byla kresba vnímána jako něco důležitého, ale nesamostatného. Byla jakousi branou k vyšším formám uměleckého projevu, jako bylo například sochařství nebo malířství. Prostupovala do všech médií, ale nebyl jí přiznán status samostatného vyjadřovacího prostředku. Dnes je kresba sice považována za samostatné médium, její význam však není plně doceněn. V tomto smyslu kresba stále čeká na svou rehabilitaci.

Jistým zadostiučiněním může být fakt, že nikdy nebyla prohlášena za mrtvou. V době charakterizované snad až příliš častým prohlašování konce, či smrti různých médií, působí nesmrtelnost kresby skoro jako zjevení. Schopnost kresby odolávat postmoderním útokům na ustálené formy pramení z nemožnosti jejího prostého zařazení do kategorie vyjadřovací prostředek. Kresba má totiž blíže k určitému způsobu myšlení než k médiu. Jako taková je pohyblivá, tekutá, přelévá se z jedné formy do druhé, z jednoho média do druhého. To, že na sebe může vzít formu jiného média, je součástí obsahu jejího sdělení. Po McLuhanovi totiž víme, že

⁴⁰ Srov. KOLÍBAL, S. (ed.), *Henri Matisse: pozdní texty*, Praha: Arbor vitae, 1999, s. 65 – 66.

⁴¹ PETŘÍČEK, M., *Myšlení obrazem*, Praha: Herrmann & synové, 2009, s. 77.

Medium is message. Médium samo o sobě je určitou zprávou, určitým poselstvím (médium nejen že zprávu pasivně poskytuje, ale také informaci aktivně vytváří) a proto se stává součástí celkové výpovědi.

3.8 Kresba a jiná média

Přestože existují různá vymezení obsahu jednotlivých médií, přesná hranice mezi nimi není stanovena a snad ani stanovena být nemůže. Často se například odkazujeme na kresebný charakter malby, nebo naopak na malířské vyznění kresby. Dokonce se zdá, že ani u jiných vyjadřovacích prostředků není hranice jasná. Pro kresbu je tato neohraničenost příznačná, neboť ji jako specifický způsob myšlení můžeme uplatňovat v libovolném médiu. Kresba se tak může stát základním prostředkem jakéhokoli tvůrčího myšlení i výtvarného řešení.

3.8.1 Kresba a malba

Zatímco pro kresbu je konstitutivní složkou linie, u malby je to barva. V renesanci se objevují dvě velká centra reprezentující odlišné malířské přístupy. Řím, upřednostňující kresebné vyjádření zastoupené přesnými tvary a promyšlenou kompozicí, je nazván centrem kresby (*disegno*), zatímco Benátky, soustředící se na barevné působení, jsou označeny za centrum barvy (*colore*). Odkazem těchto dvou velkých proudů je napětí mezi barvou a kresbou, které můžeme vnímat dodnes.

Henri Matisse patří mezi řadu umělců minulého století, kteří se právě vztahem kresby a malby zabývají. Jako jeden z prvních boří několik set let trvající diferenci mezi barvou a linií svým prohlášením o malbě kresbou⁴². Přibližně ve stejné době dospívají Pablo Picasso a Georges Braque ke způsobu zobrazení, který realitu rozkládá do jednoduchých forem a znovu ji sestavuje do nového celku. Tento způsob vyjádření se jak svou analytickou podstatou, tak i zohledňováním pohybu

⁴² „Já myslím, že kresba a malba vypovídají o stejné věci. Kresba je malba dělaná redukovanými prostředky. Na bílé ploše, na listu papíru se dají perem a inkoustem vytvářet pomocí určitých kontrastů objemy, dá se měnit kvalita papíru a tím dosahovat měkkých, jasných nebo tvrdých ploch, aniž se přitom znázorňují světla nebo stíny... Pro mě je kresba malbou dělanou omezenými prostředky, může být úžasné zajímavá a umělci může velice dobře ulevit od emocí. Stejně jako malba. Ale malba je samozřejmě bohatší a působí na ducha silněji.“

MATISSE, H., In KOLÍBAL, S. (ed.), *Henri Matisse: pozdní texty*, Praha: Arbor vitae, 1999, s. 84.

a času, přibližuje základním principům, na kterých je založena kresba. Početnou řadu děl, stojící někde na hraně mezi výzkumem a meditací, vytváří o něco později americký malíř Mark Tobey. V nich je využito kaligrafické linie, kterou studuje v zen buddhistickém klášteře v Japonsku, k vytvoření expresivní dynamické kompozice. Zatímco pro Matisse je kresba pouze skromnější podobou malby, v polovině dvacátého století dosahuje americký malíř Jackson Pollock explicitního propojení principů obou vyjadřovacích prostředků. Pro Pollocka je malba vyjádřením energie a pohybu, což jsou atributy příznačné právě pro linii. Linií, která je záznamem malířského gesta, se ve svých velkoformátových, černobílých plátnech zabývá Franz Kline. Výsledné znaky, působící jako zvětšené části kreseb, se mu stávají nástrojem zkoumání vzájemné koexistence malby a kresby, ale také potvrzením nemožnosti nalézt přesnou hranici mezi oběma médii.

3.8.2 Kresba a socha

Ať už se jedná o kresbu sochy, skicu budoucího díla, nebo o vyřezávání obrysů a detailů povrchu, kresba a socha jsou téměř od počátku vzájemně provázány.⁴³ Ke skutečnému dialogu mezi nimi však dochází až v překotném vývoji umění začátku dvacátého století. Vlivem koláže a asambláže vystupujících z plochy obrazu do prostoru, dochází souběžně s ruskými konstruktivistickými tendencemi k tomu, že kresbu již nadále není možno svazovat definicí plošného vyjadřovacího prostředku. Téměř současně se objevuje také fenomén osvobozené linie nebo kresby v prostoru, spojovaný především se jmény Alexandra Caldera, Pabla Picassa a Julia Gonzáleze. Jejich působením tak vzniká objem bez hmoty, prostor bez nutnosti jeho vyplnění.

Anna Lovatt ve svém eseji *Drawing Across and Between Media* vymezuje čtyři základní styčné body mezi oběma disciplínami: strukturu, povrch, přiměřenost a subtilitu. Struktura je na rozdíl od textury záležitostí vnitřního uspořádání. Je to komplexní soudržnost celého systému vztahů díla. Pro obě média je důležitý kontakt s povrchem materiálu, který po sobě zanechává specifickou stopu. Ta vzniklá u kresby obušováním měkkého nástroje, kdežto u sochy ubíráním materiálu. Zdá se,

⁴³ Srov. LOVATT, A., *Drawing Across and Between Media. Drawing: Sculpture*, London: Drawing Room, 2012, s. 6.

že povrch je oproti struktuře čistě vnějškovou záležitostí určující zejména celkový vizuální dojem. Jak u kresby, tak u sochy se však povrch může stát celým jejím objemem i obsahem. Také přiměřenost je důležitým nástrojem pro celkové vyznění díla. Kresba i socha se mohou stát součástí architektury či určitého místa. Přiměřenost znamená právě snahu adekvátně reagovat na specifický výstavní prostor i na zvláštnosti konkrétního objektu. A konečně subtilita poukazuje na jakousi křehkost a efemérnost projevu, který je charakteristický především pro kresbu. Můžeme v ní však vidět i podanou ruku ostatním výtvarným disciplínám vyčerpaným snahou o monumentální tvorbu.

3.8.3 Kresba a instalace

Pojem instalace (installation art), označující specifický způsob výtvarné práce, se poprvé objevuje v padesátých letech 20. století. Jeho použití se však ustaluje až v letech sedmdesátých, kdy se jím běžně označují asambláže a environmenty vystavené v galerii. Toto hybridní médium v sobě obvykle spojuje určitý prostor s rozličnými trojrozměrnými objekty či jinými médii a vytváří tak zcela nový celek, nebo situaci. Obsahuje také jistou teatrální složku, neboť již od svého počátku počítá s participací a reflexí diváka.

Počátky, v poslední době tak rozšířeného fenoménu instalace, můžeme najít již v konstruktivismu⁴⁴. V něm vznikají první rohové instalace, takzvané rohové reliéfy, které se snaží o propojení celého prostoru. Využití rohu, není náhodné – v předchozích typech salonních výstav platí roh za podřadné místo, ve kterém nikdo nechce vystavovat. Tím se stává příhodnou půdou pro různé experimenty. Hlavním důvodem využití tohoto místa je ale jeho klíčová pozice ve snaze o propojení výstavního prostoru.

Mezi další důležité události ovlivňující nejen vývoj instalace, ale i umění celého následujícího 20. století patří například ready-mades Marcela Duchampa, totální ovládnutí prostoru v merzbau Kurta Schwitterse, specifické teatrální environmenty Allana Kaprowa, nebo hnutí arte povera, jehož tvůrčí strategie jsou spojeny především s netradičním využitím tradičních materiálů. Všechny tyto

⁴⁴ Podle některých názorů ale můžeme jít ještě dále - až do doby baroka. Barokní kostely propojující architekturu s malířstvím a sochařstvím za využití účinků světla, jsou instalací par excellence.

tendence se v sedmdesátých letech spojují ve způsob výtvarného vyjádření, který je dnes běžně používán pod názvem instalace.

Instalace, charakterizovaná důrazem na celek a vzájemné vztahy jednotlivých elementů, se principiálně příliš neliší od kresby. V podstatě se řídí stejnými zákonitostmi uplatněnými v prostoru. Obě bychom ostatně mohli považovat za součást jediné vývojové linie: kresba – koláž – asambláž – instalace.

3.8.4 Kresba a fotografie

Fotografii, stejně jako kresbě, je od samého počátku připisována schopnost pravdivého zobrazení skutečnosti. Zatímco klasické fotografické zobrazení klade důraz na perceptuální vidění reality, kresbě je vlastní vidění konceptuální. Fotografie je ale navíc schopná manipulace, což vybízí k přezkoumání tradičně chápané povahy pravdivosti fotografického média. I přes veškeré rozdíly mezi kresbou a fotografií lze nalézt několik styčných bodů, které otevírají prostor pro vzájemnou spolupráci a propojení principů obou médií.

Obě disciplíny jsou si například podobné v závislosti na subjektivním vidění skutečnosti a v neschopnosti zobrazit (nebo schopnosti nezobrazit) realitu nezaujatýma očima. Díky poměrně nízkým řemeslným nárokům mohou sloužit jak k rychlému a pohotovému záznamu, tak k přesnému zachycení momentálních jevů a pocitů. Kromě toho jsou přirozenými prostředky zkoumání a analytického myšlení, o čemž vypovídá nejen jejich využití pro vědecké účely, ale i fakt, že jsou častými nástroji konceptuálního a postkonceptuálního umění.

3.9 Kresba a myšlení

Mezi obrazem a myšlením je velmi těsné spojení. Vzpomeňme jen, kolik existuje metafor spojujících právě myšlení a obraz. Filosof Miroslav Petříček předkládá zajímavou paralelu filosofie a umění, která mu slouží jako výchozí bod pro další zkoumání vztahu myšlení a obrazu. Podle něj je hermeneutická povaha filosofického tázání, ve kterém se otázka i odpověď osvětlují zároveň, procesem

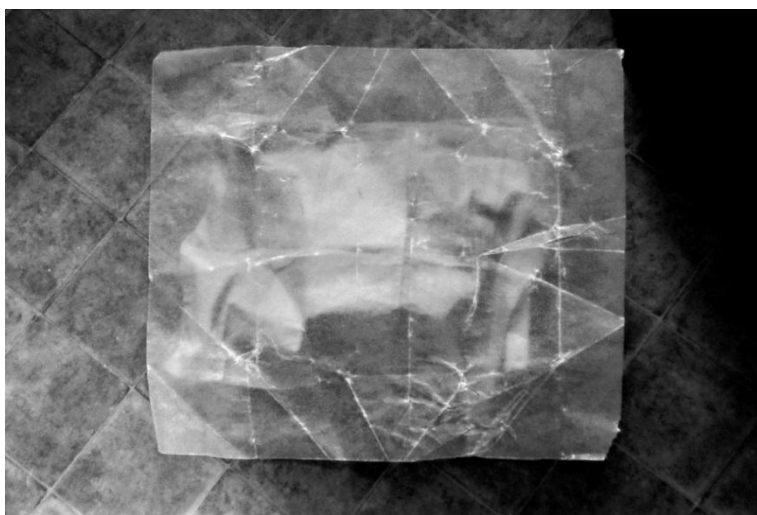
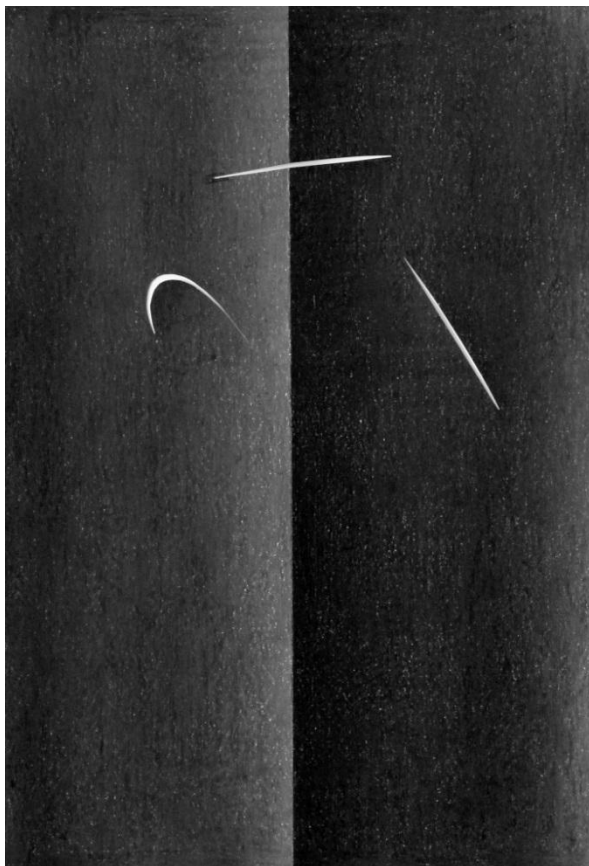
podobným umělecké tvorbě,⁴⁵ ovšem s tím podstatným rozdílem, že „*živlem filosofie je pojem, a nikoli výraz a obraz*“⁴⁶. Obraz, krom toho že naše myšlení podněcuje, se může stát také myšlenkou samotnou, jelikož umožňuje její existenci.⁴⁷ Protože se však myšlení odehrává prostřednictvím pojmů, musí zůstat od obrazu, který je do pojmů nepřeložitelný, principiálně odlišné. Situaci, kdy obraz pronikne do naší mysli, můžeme nazvat myšlením obrazem. Přestože je myšlení obrazem od myšlení v čisté podobě odlišné, logické myšlení nutně nenahrazuje ani nepředchází, ani nestojí před myšlením v jeho čisté podobě. Obraz a myšlení koexistují, vzájemně se zpřesňují a doplňují, učí se nespoléhat pouze na smysly vnímanou skutečnost. Pokud však existuje takovéto myšlení obrazem, otevírá se prostor i pro myšlení, které je obrazu vlastní. Takovým specifickým způsobem výtvarného myšlení, jak jsme měli možnost pozorovat na mnohých příkladech z historie umění, je bezesporu kresba.

⁴⁵ Srov. PETŘÍČEK, M., *Myšlení obrazem*, Praha: Herrmann & synové, 2009, s. 49.

⁴⁶ PETŘÍČEK, M., *Myšlení obrazem*, Praha: Herrmann & synové, 2009, s. 49.

⁴⁷ Srov. PETŘÍČEK, M., *Myšlení obrazem*, Praha: Herrmann & synové, 2009, s. 56.

4. Fotodokumentace praktické části

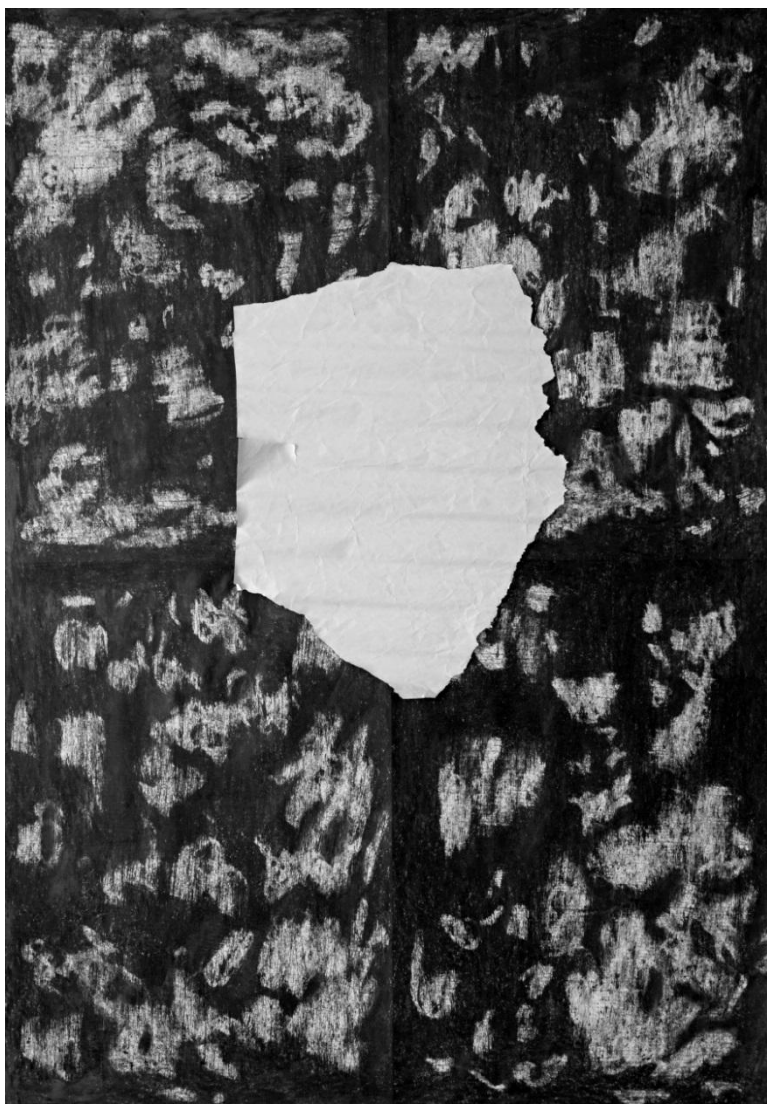


↑↑ *Kříž*, 2014, kombinovaná technika na papíře

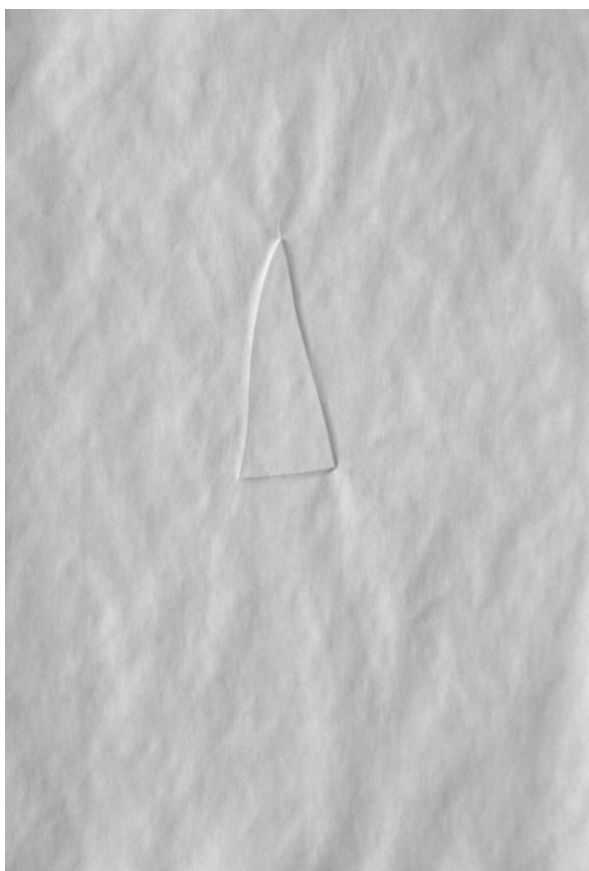
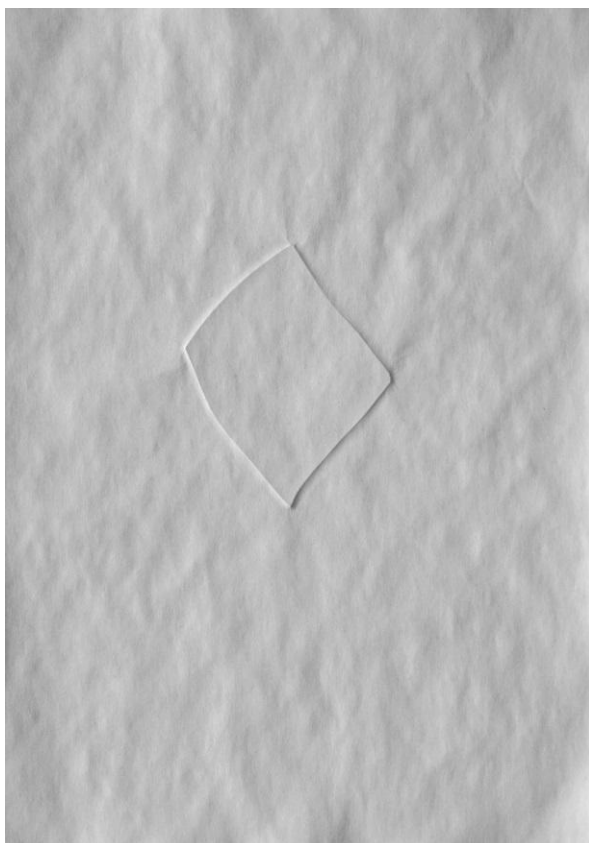
↑ *Bez názvu*, 2014, fotografie a papírek od bonbónu



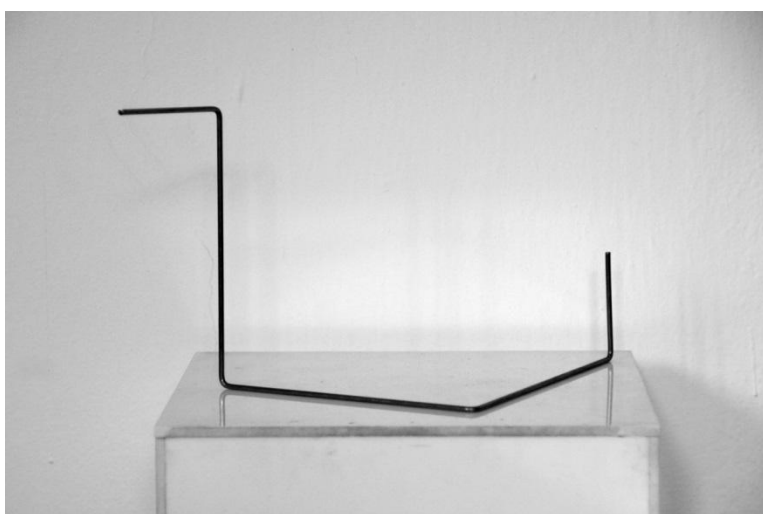
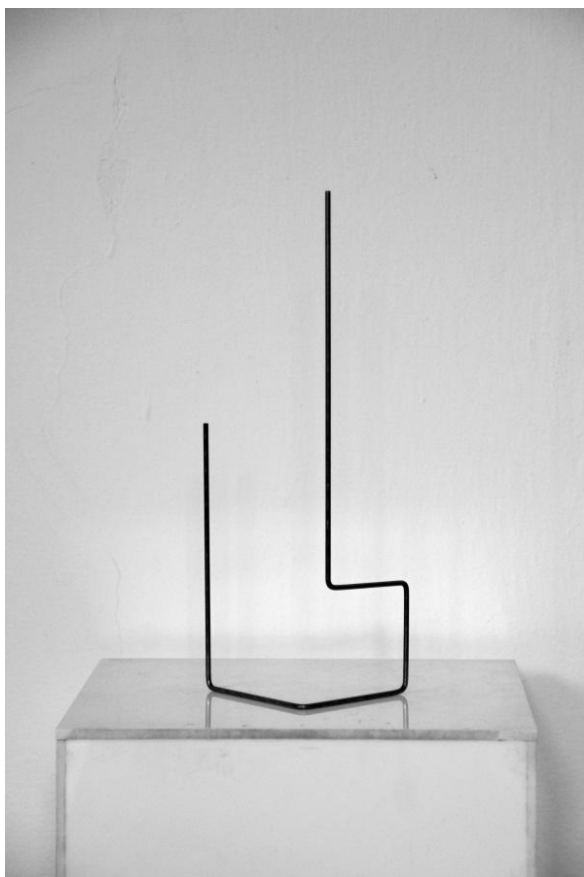
↑↑ *Holubice*, 2014, kombinovaná kresba na průklepovém papíře
↑ *Moře*, 2014, fotografie a kresba na papíře



↑ *Bez názvu*, 2014, kombinovaná technika na papíře

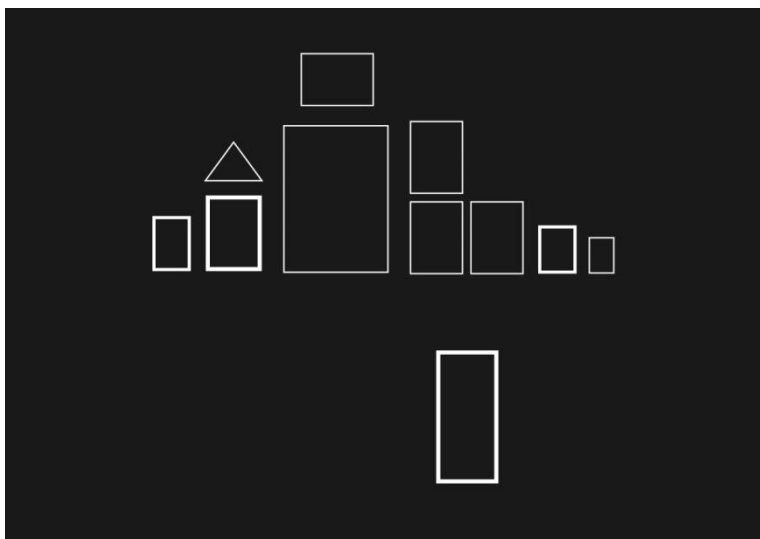
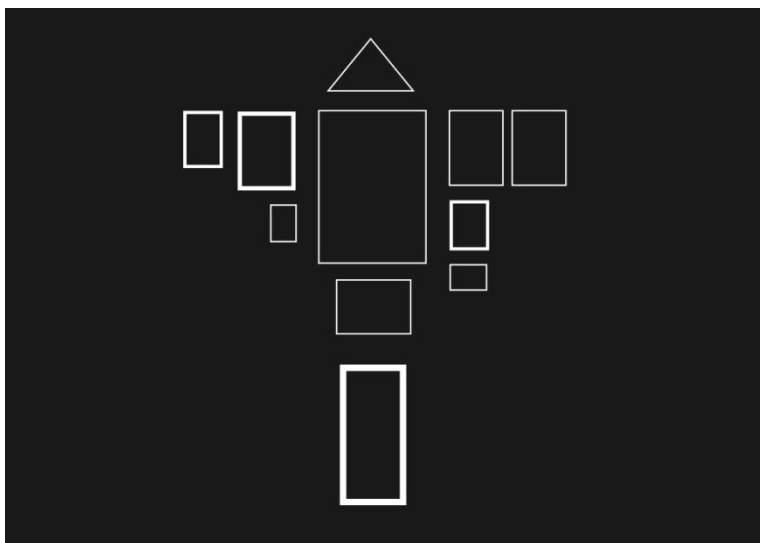


↑↑ *Střep I, II*, 2014, slepotisk na papíře



↑↑ *Linie I, II*, 2015, ocelový drát

Návrh podoby výsledné instalace



5. Pedagogický projekt

Pedagogický projekt, tematicky zaměřený na komunikační a vyjadřovací schopnosti kresby, je realizován formou osmidenní výtvarné dílny, jejíž program vychází převážně z děl současných českých umělců, kteří se právě komunikací nebo vyjadřovacími možnostmi kresby zabývají.

5.1 Dialog: kresba jako způsob komunikace v díle současných umělců

Kresba, skládající se z vizuálních znaků, je vždy nějakou formou komunikace. Obraz není pouhou reprezentací slova, neboť je přesnější a obsažnější než to, co jsme schopni artikulovat. Přesto, do celé naší (nejen výtvarné) kultury, spojení slova a obrazu neodmyslitelně patří. Místem, kde se tyto dvě formy spolu potkávají, je právě komunikace, nebo ještě lépe dialog, který je její vrcholnou formou.

5.1.1 Myšlenka výtvarné dílny

Dílna má za cíl hravou formou zkoumat komunikační potenciál kresby, se zaměřením jak na vizuální podoby komunikace a vztahy mezi jejími různými formami (jak komunikujeme), tak i na různé možnosti komunikačních prostředí (kde a s kým, nebo s čím komunikujeme).

Program výtvarné dílny vychází převážně z prací českých současných umělců a výtvarníků. Její účastníci jsou tak s jednotlivými umělci a jejich díly nepřímo konfrontováni a seznamují se s nimi nenásilnou formou během jednotlivých částí projektu. Skrze vlastní prožitek tak účastníci mohou současnému (často těžce srozumitelnému) umění lépe porozumět.

Dále dílna aktivizuje účastníky k tvořivému myšlení a logickému uvažování, utváří a rozvíjí základní dovednosti při spolupráci, rozvíjí dovednost komunikace, vnímavost a citlivé vztahy k lidem, ale i okolnímu prostředí a přírodě.

5.1.2 Organizace výtvarné dílny

Intermediální výtvarná dílna zaměřená na komunikační potenciál kresby je navržena pro 4 až 10 člennou skupinu dětí ve věku od 14 do 18 let. Předpokládaná doba trvání je 8 dní. Celkově 16 vyučovacích bloků po 90 minutách je rozděleno do 8 dní vždy po dvou, v posledním dni se koná prezentace výsledných prací v jejich fyzické podobě, nebo formou záznamu. Jednotlivé části jsou uskutečňovány v interiéru i v exteriéru.

5.2 Program výtvarné dílny

- 1. den:
 - Navigátor
 - Čára
- 2. den
 - Abeceda
 - Asistovaná kresba
- 3. den
 - Prostorová kresba
 - Autoportrét
- 4. den
 - Linie
 - Zorné pole
- 5. den
 - Společná kompozice
 - Náhodná kompozice
- 6. den
 - Kresba obouruč
 - Zrcadla
- 7. den
 - Hledání obrazu
 - Stíny
- 8. den
 - Prezentace

5.2.1 První den

Navigátor

komunikace ve dvojici

inspirace: David Böhm, Jiří Franta

Účastníci jsou rozděleni do dvojic. Každá dvojice dostane jednoduchou kresbu, kterou mají za úkol překreslit na balicí papír připevněný na zdi a to tak, že jeden z dvojice je navigátor a druhý kreslíř. Kreslíř má zavázané oči a při kreslení je instruován navigátorem, který kresbu řídí podle obdrženého zadání.



Obr. 16, 17: David Böhm a Jiří Franta

Čára

komunikace s povrchem, s okolím, se spoluhráči
inspirace: David Böhm, Jiří Franta

Každý účastník dostane do ruky stejnou bílou křídou. Všichni vyjdou ze stejného místa a křídou kreslí linii na zem. Vyhrává ten, komu se podaří nakreslit nejdelší čáru.



Obr. 18: David Böhm

5.2.2 Druhý den

Abeceda

komunikace s prostředím, s ostatními účastníky
inspirace: David Böhm, Jiří Franta

Účastníci hledají v interiéru i exteriéru písmena abecedy a zaznamenávají je fotoaparáty a mobilními telefony. Všechny fotografie se nahrají do počítače a děti se následně snaží z nalezených písmen sestavit co největší množství slov. Nejdelší slovo, které se podaří vymyslet, bude vytisknuto a exponováno na předem vybrané místo v exteriéru.



Obr. 19, 20: David Böhm

Asistovaná kresba

komunikace s prostředím, s ostatními účastníky
inspirace: David Böhm, Jiří Franta

Děti prostřednictvím kresby zaznamenávají rozhovor větru se stromy a to tak, že na pohybující se větve přivazují a přilepují kreslící potřeby, které svým pohybem po papíře připevněném na malířském stojanu vytvářejí stopu (záznam).



Obr. 21: David Böhm a Jiří Franta

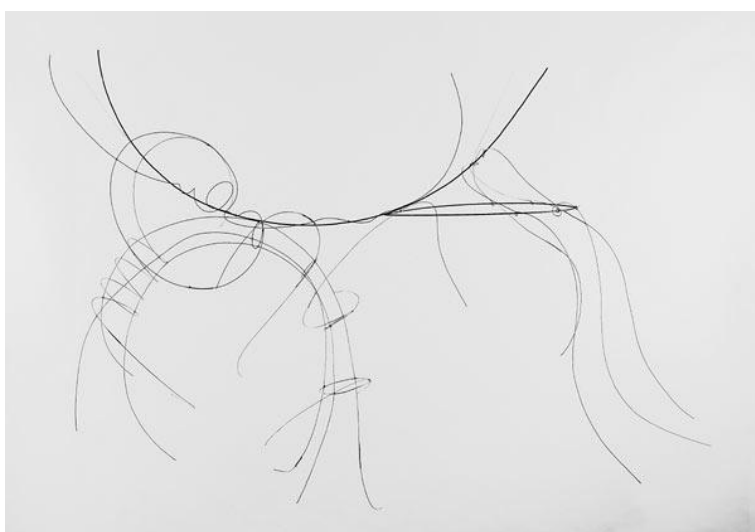
5.2.3 Třetí den

Prostorová kresba

komunikace s prostorem, komunikace s ostatními účastníky

inspirace: Karel Malich, Jiří Thýn

Děti vytváří z drátů plastiku – prostorovou kresbu. Počet skupin a rozdělení účastníků je libovolné. Vzniklé plastiky se zavěsí uprostřed místnosti a jejich následným osvětlováním různými barevnými světly vznikají odrazy a stínové kresby na zdech. Vzniklé stíny mohou děti dále obkreslovat, či dokreslovat.



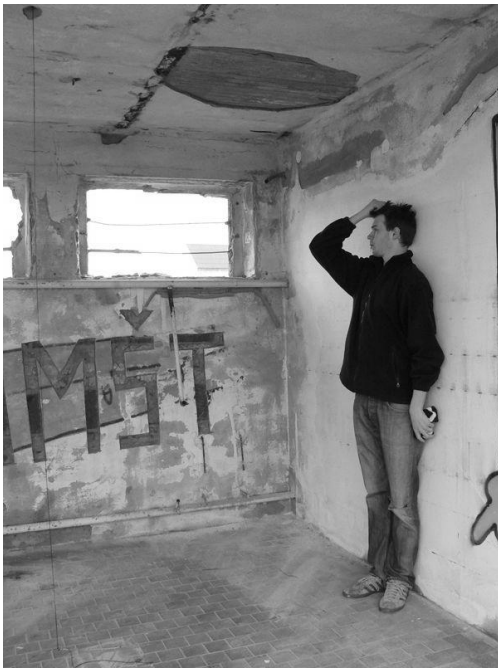
Obr. 22: Karel Malich

Obr. 23: Jiří Thýn

Autoportrét

komunikace ve skupině, komunikace s prostorem
inspirace: David Böhm, Jiří Franta

Každý účastník zanechá v předem k tomu určeném prostoru jedinečnou stopu, jakýsi prostorový autoportrét, vzniklý linií táhnoucí se po celém obvodu místnosti. Výška linie od podlahy je odvozena od výšky každého účastníka. To jak se při kreslení musí všichni účastníci sobě navzájem vyhnout, ovlivní charakter linie a odrazí se v celkovém výrazu.



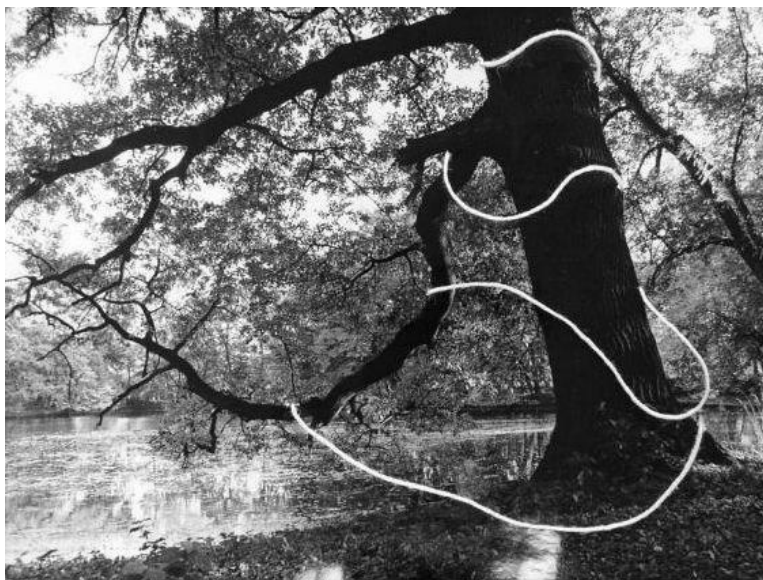
Obr. 24, 25: David Böhm

5.2.4 Čtvrtý den

Linie

komunikace s prostorem, komunikace prostřednictvím kresby
inspirace: Dalibor Chatrný

Účastníci dílny hledají v předem připravených fotografiích a reprodukcích nové skutečnosti, vztahy, momenty a souvislosti, které dále zvýrazňují a zviditelňují prošíváním pomocí jehel, nití a provázků. Vznikají tak nové, nečekané souvislosti a zároveň dochází k proměně vizuální kvality obrazu.



Obr. 26: Dalibor Chatrný

Zorné pole

komunikace ve skupině, komunikace s prostorem
inspirace: Tomáš Vaněk

Každý ze zúčastněných si vylosuje jednu barvu. Tou potom vedoucí výtvarné dílny zakresluje zorné pole každého účastníka. Akce probíhá tak, že si každé dítě zvolí ve vyznačeném prostoru v rohu místnosti libovolné místo i pozici tak, aby se mohlo dívat kolmo před sebe do daného rohu. Vedoucí poté opisuje tvar a rozsah zorného pole každého dítěte. Vzniká jakýsi portrét zorného pole všech zúčastněných, na kterém se každý podílí zaujetím příslušného místa v předem vyznačeném prostoru.



Obr. 27: Tomáš Vaněk

5.2.5 Pátý den

Společná kompozice

komunikace ve dvojici, komunikace s prostorem
inspirace: Viktor Kopasz

Děti si ve dvojicích připraví různé ústřížky z novin a barevných papírů, které následně náhodně pohazují i záměrně umisťují na černý papír. Vzniklý výsledek fotografují. Konečný obraz je tak výsledkem spolupráce dvojice, náhody i záměrného kompozičního zásahu. Další variantou je ze vzniku obrazu pořídít videozáznam.

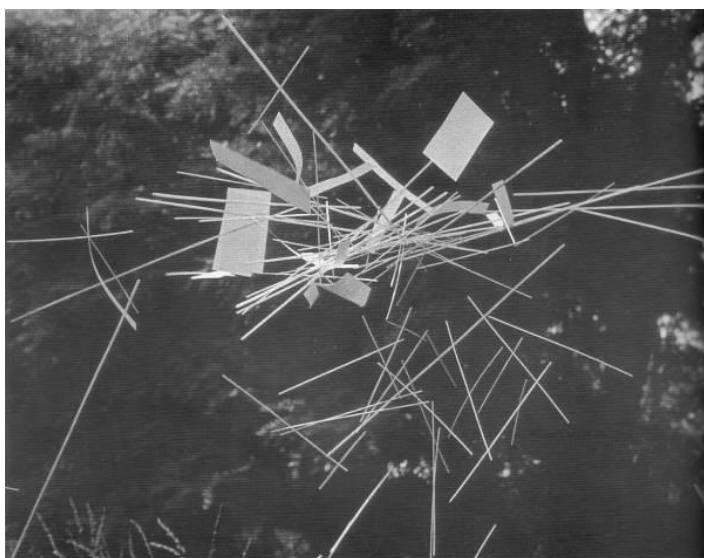
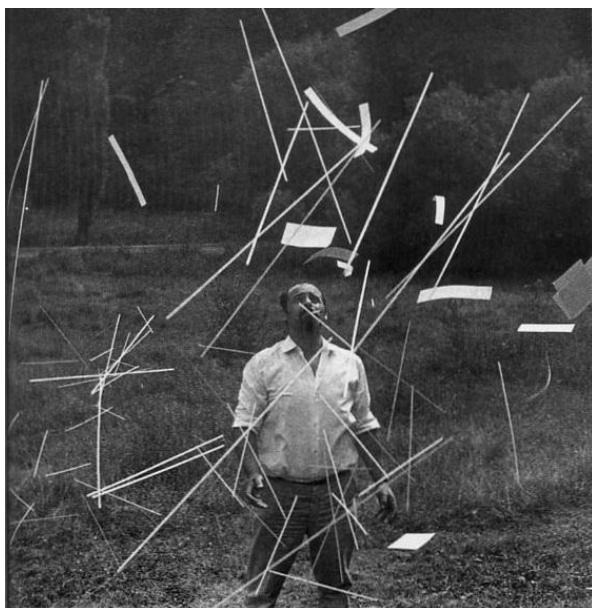


Obr. 28: Viktor Kopasz

Náhodná kompozice

komunikace ve dvojici, komunikace s prostorem
inspirace: Hugo Demartini

Účastníci vyhazují do vzduchu různé, předem připravené předměty. Přitom se je snaží fotografovat a to jak ve vzduchu, tak po dopadu. Náhodně vzniklá kompozice může posloužit jako předloha ke vzniku abstraktní kresby, či malby. Padající předměty je také možné zachytit na video.



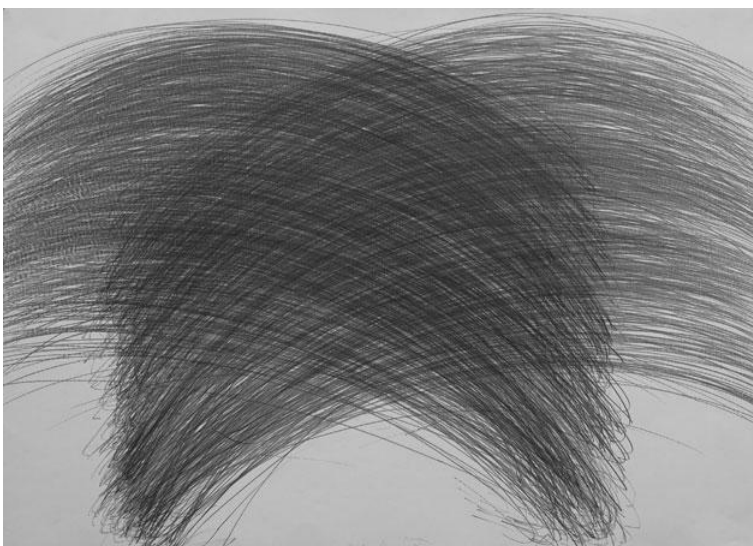
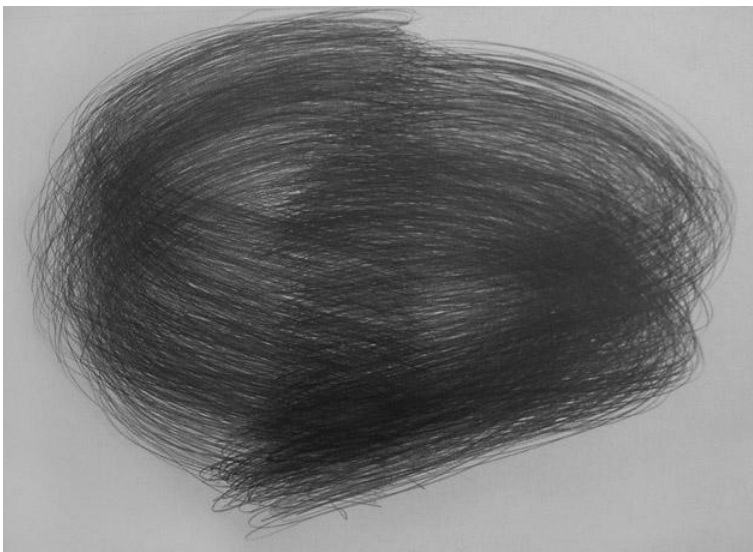
Obr. 29, 30: Hugo Demartini

5.2.6 Šestý den

Kresba obouruč

komunikace sám se sebou, komunikace prostřednictvím kresby
inspirace: Dalibor Chatrný

Děti kreslí tužkou na papír obouruč. Nejprve dělají každou rukou jiný pohyb, následně se snaží pohyb sladit, sjednotit. Soustředí se na vlastní pohyby, na své tělo, na obě ruce.



Obr. 31, 32: Dalibor Chatrný

Zrcadla

komunikace ve skupině, komunikace s prostorem
inspirace: Dalibor Chatrný

Každé dítě má jedno zrcadlo. Následně se celá skupina snaží nasměrovat zrcadla tak, aby vytvořila zrcadlovou soustavu, která by za 1. v interiéru dokázala zobrazit postupnou optickou cestou za použití všech zrcadel předem určený předmět a za 2. v exteriéru odrážela sluneční paprsek. Zrcadla je možno různě rozmísťovat v krajině a vytvářet tak nové vizuální i významové roviny. Akce je fotograficky dokumentována.



Obr. 33: Dalibor Chatrný

5.2.7 Sedmý den

Hledání obrazu

komunikace s okolím, komunikace s povrchem
inspirace: Vladimír Boudník

Děti hledají v texturách povrchů, ve stínech, v kalužích a skvrnách tvary, které v nich vyvolávají asociativní představy. Křídou, uhlem, či pastelem je doplňují, zvýrazňují a dokreslují. Rozvíjejí tak vlastní fantazii a cíleným úsilím doplňují dílo náhody.

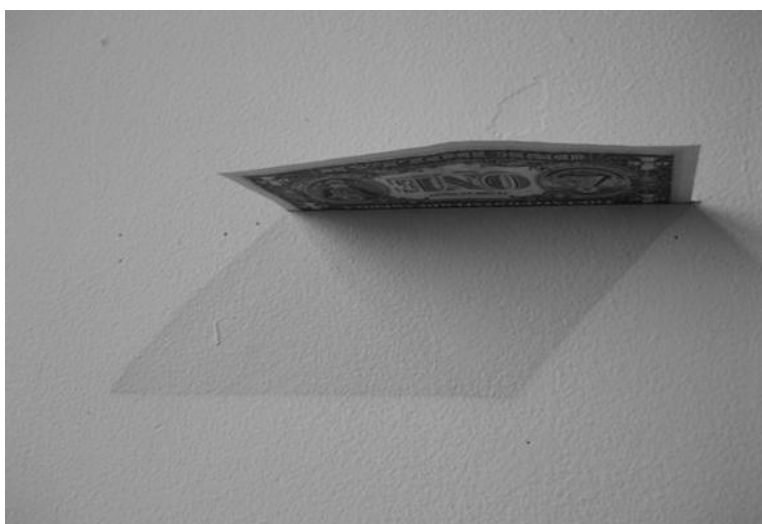


Obr. 34: Vladimír Boudník

Stíny

komunikace s prostorem, komunikace s okolím
inspirace: Tomáš Vaněk

Děti v interiéru dokreslují, či domalovávají stíny předmětů. Snaží se o to, aby vše působilo co nejpřesvědčivěji a nejpřirozeněji. Následuje hledání stínů, při kterém se všichni pokoušejí objevit co největší počet uměle vytvořených stínů.



Obr. 35, 36: Tomáš Vaněk

5.2.8 Osmý den

Prezentace

Výsledná prezentace ve formě výstavy sestává ze dvou částí. Jednak z výtvorů, které vznikly přímo fyzicky a jednak z fotodokumentace děl dočasných nebo prací nepřenosného charakteru a z fotografií procesu vzniku jednotlivých děl.

Závěr

Kresba se dávno osvobodila od tradičně chápaných klasických forem a konvencí. Je stále více oceňována nejen umělci a teoretiky, ale i laickou veřejností jako důležitý nástroj myšlení a výtvarného vyjadřování, který prostupuje podstatnou část světa současného umění. V poslední době dochází ke snaze o rozšíření a redefinování její historie. Tak například roku 2010 představila newyorská výstava *On Line: Drawing Through the Twentieth Century* více než sto světoznámých umělců a jejich děl, se snahou přiblížit nové pojetí starého média a dostat ho do širšího povědomí. Vedle, pro mnohé klasicky pojatých kreseb, se zde objevily také koláže, asambláže, malby, prostorové objekty a instalace, fotografie i záznamy nejrůznějších akcí. Tato výstava byla jedním z mnoha dokladů svébytného postavení a dalekosáhlého vlivu moderní kresby, která nejenže stojí samostatně, ale zároveň všechna média prostupuje a ovlivňuje. Kresbu tak můžeme chápat jako specifický způsob myšlení a vyjadřování dovolující nám pracovat v libovolném médiu nebo disciplíně.

Seznam použité literatury

- BÖHM, D., JEŘÁBKOVÁ, E., *David Böhm a Jiří Franta: nulla dies sine linea*. Praha: BiggBoss, 2012. ISBN 978-80-903973-4-7.
- KANDINSKY, W., *Bod, linie, plocha: příspěvek k analýze malířských prostředků*. Praha: Triáda, 2000. ISBN 80-86138-16-X.
- KOLÍBAL, S. (ed.), *Henri Matisse: pozdní texty*, Praha: Arbor vitae, 1999. ISBN 80-86300-01-3.
- KULKA, J., *Psychologie umění*, Praha: Grada, 2008. ISBN 978-80-247-2329-7.
- LANGER, J., *Kresba: černé světlo*. Olomouc, 2013. Bakalářská práce. Universita Palackého v Olomouci.
- LANGEROVÁ, M., *Klíče k obrazu*. Praha: Albatros, 1983.
- LOVATT, A., *Drawing Across and Between Media. Drawing: Sculpture*, London: Drawing Room, 2012. ISBN 978-0-9558299-6-3.
- MIKŠ, F. *Gombrich; Tajemství obrazu a jazyk umění*. Brno: Barrister & Principal, 2008. ISBN 978-80-7364-045-3.
- MORAN, L., SOPHIE, B. *What is Drawing?*, Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2013. ISBN 978-1-907020-98-8.
- PIJOAN, J., *Dějiny umění*, sv. 10, Praha: Odeon, 1984. ISBN 80-207-0133-8.
- PETŘÍČEK, M. *Myšlení obrazem*. Praha: Herrmann & synové, 2009. ISBN 978-80-87054-18-5.
- SCHNECKENBURGER, M., FRICKE, CH., HONNEF, K., *Umění 20. století*, Köln: Taschen, 2011. ISBN 978-80-7391-572-8.
- *Slovník světové kresby a grafiky: umělci : výtvarné techniky : informace pro sběratele*. Praha: Odeon, 1997. ISBN 80-207-0550-3.

- TETIVA, V. *Česká kresba: 20. století ze sbírek Alšovy jihočeské galerie.*
Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, 1984.

Internetové zdroje

- CÍSAŘ, K., *Modernologie* [online]. [cit. 20. 2. 2015]. Dostupné z:
<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10000000006-stredy-na-avu/210251000070008-karel-cisar-modernologie/>.
- KOKOLIA, V., *Pohled na kresbu* [online]. [cit. 7. 2. 2015]. Dostupné z:
http://kokolia.cz/kokopedia/index.php/Pohled_na_kresbu%2C_nepublikov%C3%A1no.
- OSBORNE, P., *Contemporary art is post-conceptual art* [online]. [cit. 18. 2. 2015]. Dostupné z:
<http://www.fondazioneratti.org/mat/mostre/Contemporary%20art%20is%20post-conceptual%20art%20/Leggi%20il%20testo%20della%20conferenza%20di%20Peter%20Osborne%20in%20PDF.pdf>.
- TILLEY, A., *The Inexorable Rise of Drawing* [online]. [cit. 10. 2. 2015]. Dostupné z:
http://www.transitiongallery.co.uk/documents/The_rise_of_drawing_Annabel_Tilley.pdf.

Zdroje fotografií

- Obr. 1: Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing* [online]. [cit. 3. 3. 2015]. Dostupné z: https://lh5.googleusercontent.com/cW2jv5gPzgo/VJy3OVJYHNI/AAAAAAAAAC44/SM0YKylTcqg/erased_de_kooning1317492532480.png.
- Obr. 2: Georges Braque, *Mísa s ovoce a sklenice* [online]. [cit. 3. 3. 2015]. Dostupné z: <http://graphics8.nytimes.com/images/2013/04/08/arts/Lauder3/Lauder3-jumbo.jpg>.
- Obr. 3: Kurt Schwitters, *Merzbau* [online]. [cit. 3. 3. 2015]. Dostupné z: <http://www.merzbarn.net/Resources/hanovermerzbau19.jpeg>.
- Obr. 4: Vladimir Tatlin, *Rohový kontrareliéf* [online]. [cit. 3. 3. 2015]. Dostupné z: <https://meaningandvalue.files.wordpress.com/2015/01/con2.jpg>.
- Obr. 5: El Lisickij, *Předváděcí prostor pro Proun* [online]. [cit. 3. 3. 2015]. Dostupné z: <http://www.designishistory.com/images/lissitzky/ProunRoom.jpg>.
- Obr. 6: Pablo Picasso, *Figurine* [online]. [cit. 3. 3. 2015]. Dostupné z: http://images.artnet.com/images_us/magazine/reviews/robinson/robinson1-3-08-5.jpg.
- Obr. 7: Alexander Calder, *Untitled* [online]. [cit. 3. 3. 2015]. Dostupné z: http://theredlist.com/media/database/fine_arts/sculpture/20_th_century/before_1945/dada_and_surrealism/alexander_calder/016-alexander-calder-theredlist.jpg.
- Obr. 8: Norbert Kricke, *Raumplastik* [online]. [cit. 3. 3. 2015]. Dostupné z: http://sites12.artalarm.de/presse12/wahlandt1_pr.jpg.
- Obr. 9: Dan Flavin, *Untitled* [online]. [cit. 3. 3. 2015]. Dostupné z: http://41.media.tumblr.com/tumblr_m0b4kiU1cg1r3mnwbo1_500.jpg.
- Obr. 10: Richard Serra, *House of Cards* [online]. [cit. 3. 3. 2015]. Dostupné z: <http://thematerialcollective.org/wp-content/uploads/2013/11/Serra-House-of-Cards.jpg>.
- Obr. 11: Eva Hesse, *Hang Up* [online]. [cit. 3. 3. 2015]. Dostupné z: https://unrealnature.files.wordpress.com/2011/08/hesse_studio.jpg.

- Obr. 12: Richard Long, *A Line Made by Walking* [online]. [cit. 3. 3. 2015].
Dostupné z:
https://www.nationalgalleries.org/media/_source/exhibitions_2007/rl__a_line_made_by_walking_1967.jpg.
- Obr. 13: Marcel Duchamp, *Three Standard Stoppages* [online]. [cit. 3. 3. 2015]. Dostupné z: <http://distortedarts.com/wp-content/uploads/2013/03/Standard-Stoppages.jpg>.
- Obr. 14: Lucio Fontana, *Concetto spaziale Attesa* [online]. [cit. 3. 3. 2015]. Dostupné z: <http://www.afteranjelica.com/Fontana%20from%20Tate.JPG>.
- Obr. 15: Joseph Kosuth, *One and Three Chairs* [online]. [cit. 3. 3. 2015]. Dostupné z:
http://www.moma.org/collection_images/resized/331/w500h420/CRI_170331.jpg.
- Obr. 16, 17: David Böhm a Jiří Franta, *Navigace* [online]. [cit. 25. 5. 2014]. Dostupné z: <http://www.davidbohm.net/category/work/?lang=cs>.
- Obr. 18: David Böhm, *Toto jsem nakreslil, proto abych to nakreslil* [online]. [cit. 25. 5. 2014]. Dostupné z:
<http://www.davidbohm.net/category/work/?lang=cs>.
- Obr. 19, 20: David Böhm, [online]. [cit. 25. 5. 2014]. Dostupné z:
<http://www.davidbohm.net/category/work/?lang=cs>.
- Obr. 21: David Böhm a Jiří Franta, *kresba 13 z cyklu Skoro nic není úplně* [online]. [cit. 25. 5. 2014]. Dostupné z:
<http://www.davidbohm.net/category/work/?lang=cs>.
- Obr. 22: Karel Malich [online]. [cit. 15. 12. 2014]. Dostupné z:
<http://vvp.avu.cz/foto/aktivity/spoluprace/objekty/01.jpg>.
- Obr. 23: Jiří Thýn [online]. [cit. 15. 12. 2014]. Dostupné z:
http://25fps.cz/wp-content/uploads/2012/07/032_Jiri-Thyn-Kresba-svetlem-02.jpg.
- Obr. 24, 25: David Böhm, [online]. [cit. 25. 5. 2014]. Dostupné z:
<http://www.davidbohm.net/category/work/?lang=cs>.
- Obr. 26: Dalibor Chatrný [online]. [cit. 15. 12. 2014]. Dostupné z:
<http://creativoas.cz/authorsPhoto/25/dalibor-chatrny-prosivani-provazkem.jpg>.

- Obr. 27: Tomáš Vaněk, [online]. [cit. 15. 12. 2014]. Dostupné z: http://farm7.staticflickr.com/6052/6288144419_2f38781423_b.jpg.
- Obr. 28: Viktor Kopasz [online]. [cit. 15. 12. 2014]. Dostupné z: <http://www.kopasz.cz/work/helmetia/>.
- Obr. 29: Hugo Demartini [online]. [cit. 15. 12. 2014]. Dostupné z: <http://udu.ff.cuni.cz/soubory/galerie/01%20Cechy/Klimesova%20-%20ceske%20umeni%201940-1970/slides/Hugo%20Demartini,%20Demonstrace%20v%20prostoru,%20%201968.jpg>.
- Obr. 30: Hugo Demartini [online]. [cit. 15. 12. 2014]. Dostupné z: <http://www.vetrelciavolavky.cz/sites/default/files/imce/sochari/Hugo%20Demartini021.jpg>.
- Obr. 31, 32: Dalibor Chatrný [online]. [cit. 15. 12. 2014]. Dostupné z: http://www.galeriejaroslavkrbusek.cz/html/images_vystava/262.jpg.
- Obr. 33: Dalibor Chatrný [online]. [cit. 15. 12. 2014]. Dostupné z: http://kulturissimo.cz/useruploads/images/redakce/45/dalibor_chatrny_05.jpg.
- Obr. 34: Vladimír Boudník [online]. [cit. 15. 12. 2014]. Dostupné z: <http://www.lacultura.cz/wp-content/uploads/2009/09/boudnik1.jpg>.
- Obr. 35, 36: Tomáš Vaněk [online]. [cit. 15. 12. 2014]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/en/works/particip-no-53-103700/>.

Anotace

Jméno, příjmení:	Jan Langer
Katedra:	Katedra výtvarné výchovy
Vedoucí práce:	doc. Petr Jochmann
Rok obhajoby:	2015
Název práce:	Myšlení kresbou
Anglický název:	Thinking through Drawing
Anotace v češtině:	Magisterská diplomová práce sestává ze tří částí. První, teoretická část, se zabývá historickými proměnami a vybranými problémy kresby, které vedou k jejímu lepšímu pochopení nejen jako média, ale především jako specifického způsobu myšlení. Druhou, praktickou část, tvoří soubor kreseb odrážející dílčí témata části teoretické, jako je například vztah kresby ke skutečnosti, k jiným médiím, nebo k myšlení. Třetí a poslední částí je návrh pedagogického projektu, který je zaměřený na komunikační a vyjadřovací potenciál kresby s přiblížením tvorby vybraných českých umělců.
Klíčová slova v češtině:	kresba, historie kresby, kresba a prostor, myšlení kresbou, kresba a jiná média
Anotace v angličtině:	The diploma thesis comprises three parts. The first, theoretical part, deals with the historical transformations and selected problems of drawing that lead towards to a better understanding to drawing not only as a medium, but also as a specific way of thinking. The second part consists of a set of drawings that reflecting subtopics theoretical part, such as the relationship of drawing to reality, to other media, or to thinking. The third and the last part is the educational project, which is focused on communication and expressive drawing's potential with approximation of creation of selected Czech artists.
Klíčová slova v angličtině:	drawing, history of drawing, drawing and space, thinking through drawing, drawing and other media
Přílohy vázané v práci:	CD
Rozsah práce:	66 stran
Jazyk:	Čeština