Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta

Bakalářská práce

2017 Veronika Balounová

Pedagogická fakulta
Faculty of Education
Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
University of South Bohemia in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy

Bakalářská práce

Figurální kresby sochařských klasiků – charakteristika a význam studijní kresby

Figural drawings of the Sculpture Masters – Characteristic and Importance of Study and Preparatory drawings

Vypracovala: Veronika Balounová
Vedoucí práce: Dr. Věra Vejsová, ak. mal.

České Budějovice 2017

Prohlášení

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

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

V Českých Budějovicích dne …….. ……

Podpis studentky

Poděkování

Tímto bych ráda poděkovala dr. Věře Vejsové, ak. mal. za její podporu, cenné rady, připomínky a odborné vedení při psaní této práce. Dále bych ráda poděkovala všem členům katedry výtvarné výchovy za přátelské a inspirativní prostředí. Mé velké díky patří také mé rodině a nejbližším, za podporu během celých studií i při psaní práce, za jejich pochopení, důvěru a trpělivost.

Abstrakt

Bakalářská práce je rozdělena do dvou částí. V první části vymezuje pojmy spojené se studijní kresbou, včetně kresebných technik. Věnuje se problematice sochařské kresby, jejímu významu a funkci. Práce také charakterizuje vybraný soubor kreseb od několika zvolených autorů. Na jeho základě je v druhé části vytvořen vlastní soubor figurálních kreseb různými technikami na různé formáty.

Klíčová slova:

Kresba, studijní kresba, sochařská kresba

Formát bibliografické citace práce

BALOUNOVÁ, Veronika. *Figurální kresby sochařských klasiků – charakteristika a význam studijní kresby.* České Budějovice, 2017. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce: dr. Věra Vejsová, ak. mal.

Abstract

My bachelor thesis is divided into two parts. The first part defines the terms associated with a study drawing including drawing techniques. Also deals with issues of sculptural drawing, its meaning and function. The work also characterizes a selected set of drawings by several chosen authors. In the second part, a set of figural drawings is created using different techniques and different formats.

Key words:

Drawing, preparatory drawing, sculptures drawing

Obsah

Úvod ... 9
I. Teoretická část ... 10
1 Kresba a její vymezení v odborné literatuře ... 11
1.1 Kresba a její vymezení ... 11
1.2 Skica a její vymezení ... 13
1.3 Srovnání úlohy kresby a skici ... 16
1.4 Kresba a její význam v tvůrčím procesu – kresebná skica, studijní kresba ... 17
1.5 Kresba jako samostatné dílo ... 19
1.5.1 Stručná historie a vývoj kresby ... 19
1.6 Výrazové prostředky kresby ... 22
1.6.1 Prostředky s širokou kreslicí stopou ... 23
1.6.2 Prostředky s úzkou kreslicí stopou ... 24
1.6.3 Tekuté kreslicí prostředky ... 25
1.7 Význam studijní kresby pro plastické ztvárnění ... 26
1.8 Kresebný rukopis, pojetí a kresebný projev ... 28
2 Vnímání role a významu kresby v současnosti ... 29
2.1 Figurama ... 30
2.2 Drawing Futures ... 32
3 Příklady kresebných studií a realizací vybraných autorů ... 33
3.1 Charakteristika kreseb Michelangela Buonarroti ... 34
3.2 Charakteristika kreseb Auguste Rodina ... 35
3.3 Rozbor kreseb Jana Štursy ... 36
II. PRAKTICKÁ ČÁST ... 40
4 Realizace studijních figurálních kreseb ... 41
4.1 Přípravná fáze ... 41
4.2 Realizace studií podle živého modelu ... 43
4.3 Poznatky z procesu realizace kreseb ... 44
Závěr ... 45
Seznam použitých zdrojů ... 46
Monografické zdroje ... 46
Elektronické zdroje ... 47
Jiné zdroje ... 47
Seznam obrazových příloh ... 47
Přílohy I. Obrazový materiál k teoretické části ... 48

Přílohy II. Fotodokumentace praktické části 51
Zdroje příloh 58
Přílohy I. Obrazový materiál k teoretické části 58

Úvod

Tématem této práce je charakteristika a význam studijní kresby se zaměřením na figurální kresby sochařských klasiků.

V první části se práce pokusí vymezit jednotlivé pojmy, které souvisí s kresbou jako takovou. Budeme si zde všímat její funkce a role, kterou zaujímá kresba v tvůrčím procesu, jejích možností a variant. Z odborných zdrojů pak vybereme jednotlivé charakteristiky a možnosti, jak můžeme definovat, charakterizovat a vystihnout podstatu a význam studijní kresby. Součástí této části práce pak bude i popsání různých technických prostředků, které autor může při vytváření studijní kresby zvolit v závislosti na tom, jaký je jeho záměr a jaký výsledek si přeje docílit.

Jedním z cílů této práce bude vystihnout smysl a význam studijní figurální kresby pro práci sochaře. Důležitost studijní kresby bude dokumentovat část textu, která se bude věnovat výběru a srovnávání studijních kreseb sochařských osobností spolu s výslednými realizacemi materiálu.

Problematikou kresby se zabývá velká šíře různě zaměřených publikací, my zde v úvodu zmíníme pouze některé základní odborné zdroje pro tuto práci. Budou to stručná a jasná vysvětlení z knihy *Technika kresby* od Karla Teissiga, která uvádí čtenáře do problematiky kresby, popisuje různé metody zpracování, techniky a technické prostředky, kterých bude využito i v praktické části práce. Základní odborné názvy a pojmy související s kresbou budou z důvodu lepší srozumitelnosti textu a uvedení do problematiky upřesněny pomocí knihy od Jana Baleky *Výtvarné umění: výkladový slovník*. Dále je využito i poznatků z publikace *Encyklopedie estetiky* editora Étienna Souriau, která se věnuje problematice kresby z hlediska teoretické vědy, zejména v kontextu filosofie a estetiky.

Na základě všech teoretických poznatků bude vytvořen koncept pro vlastní tvorbu. Té se bude věnovat druhá, praktická část práce. Studijní kresby budou realizovány na různé formáty odlišnými technikami, které budou popsány a vysvětleny. Důraz bude kladen na konstrukci, formu a objem zobrazovaného motivu. Postup realizace kreseb i její výsledek bude průběžně fotograficky dokumentován.

I. Teoretická část

1 Kresba a její vymezení v odborné literatuře

V této bakalářské práci je jedním ze stěžejních pojmů kresba. Díky její základní, důležité úloze v několika druzích tvůrčích činností se problematikou kresby z různých aspektů zabývá mnoho odborných publikací.

Proto se nyní podíváme na některá vymezení obsahu tohoto pojmu a také poukážeme na další vazby a souvislosti kresby s vybranými druhy výtvarných činností a oborů. Základním úhlem pohledu na kresbu v této práci však bude její role a význam ve studijním procesu sochařské tvorby.

1.1 Kresba a její vymezení

Materiál na vytvoření kresby nalezneme prakticky v každé domácnosti. V podstatě nám stačí tužka a jakýkoli podkladový materiál, nejčastěji to je však papír. Možná právě i z tohoto důvodu je kresba používaná prakticky denně jakýmkoli člověkem na světě, ať už se jedná o malé dítě, dospělého jedince či seniora. Počátky kresby se totiž datují již do pravěku, kdy ji používali jeskynní lidé k zobrazování lovu, zvířat a spousty dalších témat. Postupně začalo docházet k vývoji techniky kresby, docházelo také k různému využití materiálů, rozdílným zobrazovacím způsobům apod. Zobrazovaly se motivy geometrické, figurální, rostlinné i zvířecí. V průběhu let se kresba stala jak základním kamenem veškeré umělecké a tvůrčí činnosti, tak nedílnou součástí uměleckého vzdělání i samostatnou uměleckou disciplínou.

Díky tomu je tedy kresba podstatnou složkou velké části tvůrčích činností, jedná se o základní vyjadřovací prostředek, kterým může umělec něco sdělit. I z tohoto důvodu nalezneme obecný popis a vysvětlení, co kresba je, v různých publikacích pro architekty, malíře, sochaře, ale i ve slovnících estetiky apod.

Například Mo Zell se ve své knize, ve které se zabývá i základy kresby pro architekty, vyjadřuje o kresbě jako o jedné z nejvíce nezbytných dovedností architekta. Pro ně se jedná o formu komunikace, která je založená na společném a předem stanoveném vizuálním jazyce, díky kterému můžeme sdělit různé myšlenky, zobrazit a vystihnout rozličné podmínky, či vytvořit doposud neexistující věci a stavby v rozmanitém prostředí. Na dvojrozměrný povrch se tedy pomocí kresby přenáší trojrozměrné obrazy, ať už se jedná o věci reálné či imaginární. Toto vnímání a chápání kresby je důležité zejména kvůli tomu, že

kresba je v tomto případě brána jako společný jazyk, který obsahuje sadu kódů a symbolů. Ten pak umožňuje plynulou komunikaci ve větších spolupracujících profesionálních skupinách právě díky své dobré srozumitelnosti.[1]

Úspěšnou kresbou pak můžeme nazvat tu, která nás jasně informuje o nápadech autora a také o jeho plánech. V tomto případě pak není tolik nutné, aby byla zpracována z estetického hlediska „krásně" a umělecky správně, stačí nám, aby byla „dobrá". Autor si podle svého záměru může zvolit různé techniky kreslení, které souvisí s jeho záměrem a podpoří ho. Během kreslení pak může autor rozdílně poupravovat či vypouštět informace, které nejsou důležité vzhledem k záměru jeho díla, či jej nepodporují. Díky těmto úpravám tak může vyzdvihnout, nadsadit nebo vyjasnit myšlenku nebo stránku díla, ať už je tvořeno pro design, architekturu, či jiné umělecké odvětví. [2]

Z hlediska teorie estetiky je kresba popisována takto: „Kresba je lineární výtvarný projev na dvojrozměrné ploše papíru znázorňující určitý jev, pojem či myšlenku nebo výjev z reálného světa."[3] Může být tedy přípravou, podkladem pro výrobu dalších děl ve výtvarném umění. Takovéto práce mají i samy o sobě velkou estetickou hodnotu, kterou oceňují zejména odborníci. Kreslíř v průběhu zkoumání zobrazovaného vytvoří několik děl, ve kterých řeší danou problematiku a tím divákovi poskytne první náhled na zamýšlené dílo. Studijní kresby a zejména skici pak mohou dokonce působit nedokončeným dojmem, ve kterém je skryta konečná podoba. Divák poté zůstává v mírném napětí, je v očekávání, dává prostor své představivosti, když usiluje o vlastní vizualizaci výsledného díla a jeho podobu. Tím, že se snaží tuto přípravnou fázi pochopit a sleduje tento umělcův projev, se stává aktivním účastníkem procesu a je tak do jisté míry jeho součástí.[4]

Karel Teissig, akademický malíř, ilustrátor, grafik, typograf a kurátor výstav, charakterizuje kresbu jako výrazový prostředek, díky kterému je možné převést nápad, objekt či prostor, který je původně v našem 3D vnímání a zobrazení, do formy 2D. Jde o projev výtvarné činnosti, jenž se na ploše zobrazí díky souboru čar, bodů a šraf. Kresbou můžeme zobrazit kdykoliv, kdekoliv cokoliv, jejím smyslem je tedy zachycení a zobrazení. Nejčastěji pak pro kreslíře slouží k zachycení věcí, krajin, zvířat, lidí, ale také i pocitů, představ, myšlenek či idejí. Karel Teissig dále zdůrazňuje, že velice záleží na tom, jaký grafický nástroj

[1] [Srov.] ZELL, M. *Škola kreslení a modelování pro architekty*. 1. Vydání, Slovart, Praha, 2009. s.14
[2] [Srov.] Tamtéž. s.18
[3] SOURIAU, É. *Encyklopedie estetiky*. 1.vyd. Praha: VictoriaPublishing. 1994, s. 491
[4] [Srov.] Tamtéž. s. 491

použijeme, protože stopa, kterou tento prostředek zanechává, pak určuje celkový ráz a vyznění kresby. Dává jí tak charakteristické prvky, se kterými každý umělec ve své tvorbě musí počítat. Podle toho také může jednotlivé části kresby přizpůsobit svým záměrům, ať už se jedná o nástroj, kterým tvoří, či způsoby ztvárnění výsledného díla. Těmto způsobům zobrazení a nástrojům se budeme věnovat v samostatné kapitole. [5]

Další odborný zdroj charakterizuje kresbu základním způsobem jakožto výrazový prostředek, který je založený na lineární stopě nástroje a na zvoleném materiálu, kterým je kresba provedena. Podle vybraného materiálu pak může vyznít například lineárně, graficky, prostým dojmem, či naopak malířsky, to znamená, že jsou v ní uplatněny valéry a různé přechody. V podstatě ale lze říci, že kresba je v první řadě založena na lince, přičemž další její součástí je i bod a plocha. [6]

1.2 Skica a její vymezení

K zobrazování kromě studijní kresby slouží i skica neboli náčrt. Skica je většinou prvním záznamem, který umělec pořídí v rámci své práce. Představuje letmo provedený nástin díla, které má být v průběhu procesu tvorby postupně zrealizováno. V této fázi přípravné práce dostává umělec možnost projevit svou tvůrčí spontánnost. Jedná se spíše o projev improvizace, která zachycuje prvotní pocity, jež umělec ze zobrazovaného získává. Zachycuje volně, bez zábran a omezení, dílo není svázáno formálním znázorňováním. Nezabývá se zde podrobnostmi, ty většinou zobrazuje a zdůrazňuje samotná studijní kresba.[7]

Jakákoliv věc, jež zaujme kreslířovu pozornost, může být zachycena pomocí zkratkovitých prostředků, které obsahuje rychlá kresba. Díky jednoduchému popisu, který ovšem zahrnuje ty nejdůležitější prvky, se tak může jednat o cokoliv, o pohybující se osobu, zvíře, věc, nebo naopak o statický objekt, u nějž z důvodu nutnosti pohybu kreslíře nepřichází v úvahu dlouhodobější a časově náročnější studium. Proto se i z tohoto důvodu dělají skici do bloků či alb.

[5] [Srov.] TEISSIG, K. *Technika kresby*. Artia, Praha, 1986. s. 7
[6] [Srov.] BALEKA, J. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. 1. Vydání, Praha: Academia. 1997. s. 187
[7] [Srov.] SOURIAU, É. *Encyklopedie estetiky.* 1.vyd. Praha: VictoriaPublishing. 1994, s. 806

Pokud jsou na samostatných listech, pak se z nich po dokončení tyto bloky zpětně vyrobí a obsahují různé množství náčrtků.[8]

Skicář, do kterého kreslíř vloží své analytické záznamy a předlohy, bývá nazýván a považován za vzorník. Vzniká tak soubor děl, na nichž jsou letmo a s lehkostí zaznamenány podstatné prvky a rysy subjektivního vizuálního či haptického zážitku reality, nebo zde zachytí představy své obraznosti a imaginace. Tyto náčrty jsou prováděny za pomoci nástrojů, které jsou vhodné pro rychlý, pohotový a souhrnný výtvarný záznam. Jsou jimi především tužka, uhel, pastel, pero, tuš, štětec, sépie, akvarel, tempera, kvaš.[9]

V knize *Slovník pojmů z dějin umění* od autorů Oldřicha Blažíčka a Jiřího Kropáčka je skicář popsán jako sešit o různém formátu a s různým druhem papíru, do kterého autor zaznamenává své rozličné skici, náčrty a studie. Nejstarší skicáře, které se nám do dnešní doby dochovaly, se datují na přelom 14. a 15. století. Jsou v nich vyobrazeny kresby zvířat, figurální výjevy a návrhy a náčrty oděvů. Jejich důležitost velice vzrostla v období rané italské renesance v 1. polovině 15. století, kdy se zde zobrazovaly už i studijní kresby aktů podle soch z období antiky nebo různá kompoziční řešení a návrhy. Mezi tyto typy skicářů se ovšem nezahrnují konvoluty kreseb, jako je například *Skicář* Villarda de Honnecourta, který byl architektem ve Francii v 13. století. V jeho případě se totiž jedná o soubor vzorových kreseb, o vzorník, ze kterého umělci vycházeli a učili se.[10]

Umělci si pořizují velké množství skic nejen z důvodů obsáhlé dokumentace, kterou pak využijí pro své pozdější potřeby, ale hlavně pro lepší oživení paměti. Napříč dějinami najdeme mnoho sběratelů, kteří si těchto sborníků velmi cenili. Nejen pro jejich estetické kvality, ale také proto, že jim mnohdy přisuzovali význam mnohem větší. Hodnotnými se pro ně jevily zejména tím, že byly vytvořeny spontánně, jakoby mimochodem, za pomoci nejjednodušších prostředků, spíše evokativními než figurativními technikami. Zahrnovaly primární snahu rychle a přesně vystihnout podstatu znázorňované skutečnosti.

---

[8] [Srov.] SOURIAU, É. *Encyklopedie estetiky.* 1.vyd. Praha: VictoriaPublishing. 1994, s. 581
[9] [Srov.] BALEKA, *J. Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. 1. Vydání, Praha: Academia. 1997. s. 333
[10][Srov.] BLAŽÍČEK, O. J. KROPÁČEK J. *Slovník pojmů z dějin umění: názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění*. Vyd. 2. Praha: Aurora, 2013. s. 137

Jak jsme již zmínili, skicáře zaznamenaly největší rozmach v období renesance, kdy se změnil způsob myšlení společnosti. Umělec tak získal jiné postavení a jeho díla nový význam. Díky tomu se nám dochoval tvůrčí postup například Leonarda da Vinci nebo Albrechta Dürera. Ve skicářích od té doby nalezneme psychologické, výukové a metodické pozadí. Stejnou měrou z něj můžeme vyčíst i sociální pozadí a požadavky tehdejší společnosti. Na uměleckém trhu pak mohly sloužit i jako katalog, na jehož základě se zadavatel rozhodl, komu zakázku zadá. V tomto případě tak skicáře plnily podobnou roli jako bozzetto či modelleto sochařů, posloužily k nabídce díla a následně byly dokladem uzavření smlouvy.[11]

V dnešní době se skicám dává čím dál tím větší prostor a váha právě kvůli jejich spontánnosti. Jsou čistým projevem upřímného a bezprostředního tvůrčího postupu. Jedná se o výpověď obsahující intimní myšlení tvůrce, která není nikterak zkreslená, není ani ovlivněná dobovým vkusem a má proto skvělý dokumentační význam.[12] Dnes si mnoho autorů své skicáře ponechává, nejenom jako dokumentaci svého řemeslného progresu a různých změn technik, kterými zobrazují, ale také jakožto záznam svého postupného vývoje myšlení, změn směrů, kam se jejich tvorba ubírá.

Karel Teissig o skice hovoří jako o projevu hledání autora, které mívá rysy impulzivního a spontánního projevu. Většinou není zcela dotažena, je bezprostřední a divák v ní může vypozorovat myšlenky a duševní pochody samotného autora. Proto se pak stává nejen prvotním podkladem pro studijní kresbu, která z ní bude vycházet, zároveň je i záznamem charakteru a rozpoložením umělce. [13]

Jan Baleka skici nebo jinak řečeno náčrty popisuje tak, že se jedná o letmo kreslené, malované či modelované zobrazení grafického, malířského či sochařského díla. Stejně jako kresba pak může vznikat podle viděné předlohy nebo vyobrazovat umělcovu představu. Kromě záznamu může sloužit pro zobrazení kompozičního řešení, stejně tak může být vzorníkem, který se později použije při dalších fázích tvorby díla. Mimo jiné zobrazuje i velmi důležité osobité složky, jakými umělec vidí skutečnost, a jak si ji sám pro sebe přisvojuje. Pak je ale důležité, jak toto vnímání interpretuje a jakým způsobem a výtvarnými

[11] [Srov.] BALEKA, *J. Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. 1. Vydání, Praha: Academia. 1997., s. 333
[12] [Srov.] SOURIAU, É. *Encyklopedie estetiky*. 1.vyd. Praha: VictoriaPublishing. 1994, s. 581
[13] [Srov.] TEISSIG, K. Te*chnika kresby,* Artia, Praha, 1986., s. 7

technikami předává dál. Nepřímo popisuje, jak autor bez detailního rozboru, pouze ve zkratce, dokáže pomocí objemu, obrysu, použitím světla a stínu, barvy, pohybu, kompozice apod. dosáhnout jednoduchého zobrazení.[14]

Skici jako takové jsou tedy velmi důležité a v některých případech mohou sloužit i k zobrazení nějaké zvlášť významné, jedinečné a pomíjivé chvíle. Díky tomu se některé takové skici proslaví. To se například stalo i s náčrtkem Jacquese – Louise Davida nesoucí název *Marie Antoinetta jdoucí na popraviště*.[15]

Náčrty ve většině případů nejsou určeny pro veřejnost, mohou ale existovat výjimky, které jsou vytvořeny primárně k publikování, s cílem předložit živou realitu. Takovými díly mohou být například různé náčrty procesu soudního slyšení, významných událostí, návody k použití apod. S tím je pak úzce spojena i karikatura, která většinou využívá jednoduchosti zobrazování a rychlosti. Nezobrazuje však čistě realisticky, využívá různých deformací, nadsázek, záměrně zveličuje charakteristické rysy zobrazovaného. Stále si zachovává určité spojení, podobnost se zobrazovaným a je rozpoznatelná.[16]

1.3 Srovnání úlohy kresby a skici

Odlišit studijní kresbu od skici je mnohdy velmi složité a ve spoustě případů mohou být tato označení sporná. Jak jsme si již v předešlém textu řekli, skica jako taková slouží k prvotnímu zachycení zobrazovaného. Může a nemusí být zcela nahodilá a slouží jako podklad k dalšímu studiu. Kresbou skic se umělec učí vidět, nejen se dívat. Díky ní kreslíř dokáže zachytit okamžik. Tím, že odstraní přebytečné informace, se obraz projasní a získá na jednoduchosti. Dochází k přefiltrování reality, kdy autor musí porozumět a pochopit zobrazovaný předmět, aby jím byl schopný přenést důležité informace na papír.[17]

Naopak studijní kresba je již propracovanější, detailnější a pomocí ní umělec pronikne více do podstaty zkoumaného a zobrazovaného objektu. Slouží k prohloubení znalostí o studovaném předmětu, k ucelení představ a vyřešení

[14] [Srov.] BALEKA, J. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. 1. Vydání, Praha: Academia. 1997., s. 332-333
[15] [Srov.] SOURIAU, *É. Encyklopedie estetiky*. 1.vyd. Praha: VictoriaPublishing. 1994, s. 581
[16] [Srov.] Tamtéž, s. 408
[17] [Srov.] ZELL, M. *Škola kreslení a modelování pro architekty.* 1. Vydání, Slovart, Praha, 2009, s. 38

různých formálních a obsahových problémů. Umělec tak získává větší kontrolu a sebejistotu nad zobrazovaným objektem či situací. Díky ní poté dojde k finální prezentaci svého díla. Správně zvolený způsob kresby, prostředky, kterými je udělána a její dobré řemeslné zvládnutí mohou jen posílit záměr, myšlenku a prezentaci zobrazovaného tématu.

Skici a studijní kresby se dodnes dochovaly od mnoha významných sochařů, např. práce Michelangela Buonarrotiho a jeho studie k Otrokům, studie sedící ženské postavy, studie draka nebo skica pro sochu boha řek apod.[18] Dále pak návrhové kresby a studie sochaře Jana Štursy k *Melancholickému děvčeti*, *Zamyšlenému muži, Dívce myjící si prs* a jiné. [19]

1.4 Kresba a její význam v tvůrčím procesu – kresebná skica, studijní kresba

V této kapitole si pokusíme upřesnit, jakou roli a funkci má kresba v tvůrčím procesu. Jak již bylo zmíněno, kresba je základem umělecké tvorby a má širokou škálu využití. Je perfektním prostředkem pro komunikaci a dorozumíváním se za jakýmkoli účelem, protože jí dokáže pochopit každý, bez ohledu na to, jakým jazykem mluví.

Kresba je velmi specifickou formou komunikace, která dokáže zachytit osobitou povahu tvůrce a má proto určitou hodnotu. Má svou specifickou funkci a postavení, které vyplyne ze záměru autora, ale také z toho, kde je dále využívána. Tento záměr může být výsledkem postupného hledání, dílem náhody, nebo může být již od začátku jasný, přesný, v některých případech i prvoplánový.

Co kresba vystihuje a zachycuje, je různé. Může být vytvořena na základě umělcovy představy, vycházet z fikce a zakládat se na umělcově fantazii. Nezobrazuje se s ní tedy nic reálného, jedná se čistě o imaginativní dílo. Dále se může jednat o návrh, který částečně vychází z reality a částečně z umělcovy představy. Zde se pak bude opakovat jedno téma v různých variantách, jemných nuancích a možných řešeních. Tento způsob kresby se pak nejvíce používá

[18] [Srov.] PREISS, P. *Michelangelo: Kresby*, Odeon, Praha, 1975
[19] [Srov.] WITTLICH, Petr. *Jan Štursa*. Praha: Academia, 2008.

například u návrhářů, designerů, architektů a dalších, u nichž se touto cestou hledá kompromis v představách zadavatele a zhotovitele. Poslední z možností je, že se jedná o tvorbu, která je vytvořena na základě skutečnosti, kterou se umělec snaží zachytit co nejpřesněji a v tomto případě jde o studijní kresbu či skicu. Díky ní se umělec vzdělává a obohacuje se poznatky o zobrazovaném.

Pokud nám bude kresba sloužit jako podklad pro další práci, můžeme říci, že se jedná o přípravnou techniku náčrtů, studií a návrhů. Ty budou později využity v dalších odvětvích výtvarného umění – v architektuře, malířství či různých uměleckých řemeslech. Tyto kresby jsou prováděny různými technikami podle toho, k jakému pozdějšímu účelu budou sloužit. Autor si v nich ujasňuje kompozici, zkouší několik variant návrhu, řeší v nich problematické aspekty zobrazovaného, struktury apod.[20] Je tedy schopen dosáhnout téměř jakéhokoliv sdělení v závislosti na svém cíli a svých řemeslných výtvarných dovednostech.

Následné využití kresby, ať už se jedná o skicu či studijní kresbu, je rozmanité. Kresbu využívají grafici při vytváření leptů, grafik pomocí suché jehly apod. Využití má také u malířů, nejenom jako studijní materiál, ale i pro předkreslení budoucího obrazu. Je využívána jako didaktický materiál v různých sbornících kresby ve školách, ale také i jako ilustrace v knihách, časopisech, letácích a jiných publikacích.

Aby umělec mohl vytvořit kresbu, studii nebo skicu, je nutné tomuto zobrazování přizpůsobit i své myšlení. To znamená, že musí být schopen abstrakce. Zobrazuje-li viděný předmět či nějakou reálnou scénu, musí umět z tohoto 3D prostorového zobrazení vyabstrahovat co nejjednodušší, nejlepší a nejdůležitější prvky, které posléze zachytí na zvolený podkladový materiál. Tyto prvky oddělí, izoluje a postupně opět začlení do zobrazovaného díla. Případně je může aplikovat v jiném díle za různým účelem, např. větší dekorativnosti, extrémnější gradace apod.

Po zvládnutí konstrukční kresby a řádném nastudování reality si může umělec dovolit přizpůsobovat si realitu podle svého záměru. Kresba tak může sloužit jako studijní materiál, například sochařovi pro realistickou modelaci figury, ale zároveň má svůj význam i pro tvorbu dalších různých výtvarných konceptů. Může vytvářet rozmanité stylizované i abstrahované formy jakýchkoliv druhů výtvarných projektů. Tím se může stát, že se z původně figurálního tématu

[20] [Srov.] SOURIAU, É. *Encyklopedie estetiky.* 1.vyd. Praha: VictoriaPublishing. 1994, s. 491

stane dílo nefigurativní. Sochař se tedy může pohybovat od realistického zobrazení přes stylizaci, až po abstraktní sochařské kompozice. Dokonce se skrze tyto tvůrčí procesy může dostat až ke konceptuální instalaci – *site–specific art*. Pochopením zobrazovaného a jeho správnou identifikací může autor za pomoci postupného zjednodušování dosáhnout i čisté abstrakce.

1.5 Kresba jako samostatné dílo

Kresba je tedy téměř vždy vytvořena na základě nějakého záměru a mimo postupného, studijního zobrazení, kterému jsme se věnovali výše, může být vnímána i jako konečné, samostatně chápané dílo. Tomu ale nebylo vždy.

Jak z definice kresby vyplývá, v průběhu historie se brala především jako záznam zobrazovaného. Sloužila umělci k zaznamenání jeho představ a úmyslů. Až postupem času začala být vnímána jako samostatné dílo a přestala být pouze přípravnou fází. Karel Teissig o kresbě z hlediska historie připomíná, že málokdy hrála samostatnou roli, protože byla pouhým pomocníkem. Prvním záznamem při řešení různých technických úloh, vynálezů a strojů byla právě kresba. V sochařství, architektuře, uměleckém řemesle, ale i pro realizace klasických uměleckých disciplín byla prvním návrhem, byla předstupněm k vytvoření plánovaného díla.[21]

1.5.1 Stručná historie a vývoj kresby

Kresba byla využívána již v paleolitu. Zde se lineárně zobrazovaly věci pro tehdejšího člověka důležité, většinou se jednalo o scény z lovu či o lovená zvířata. Pomocí různých pigmentů nanášených v liniích a tvarovaných skvrnách se výjevy zobrazovaly na skalní stěny a to především v jeskyních. Lineární neboli kresebné byly také rytiny do kostí nebo na keramice. Výrazné uplatnění kresebných linií pak bylo hojně využíváno rovněž v celém starověku.

[21] [Srov.] TEISSIG, K. *Technika kresby*, Artia, Praha, 1986., s. 8

Ve starověkém Řecku začaly postupně vznikat kresby, které byly vnímány jako autorské originální počiny, jak to známe z keramických amfor a dalších tvarů z klasického období. Kresba zde byla vnímána jako jedna ze základních dovedností, díky které může docházet k předávání výtvarných schopností. Byla vyučována na desky potažené voskem, do kterých se vyrýval zadaný motiv či studijní kresba a docházelo tak k formálnímu cvičení.[22]

Z Řecka se nám také dochoval první kodifikovaný kánon, jenž je důležitý pro všechny umělce, a který definoval sochař Polykleitos z Argu. Zkráceně řečeno je kánon měřítkem, jedná se totiž o systém proporcí, ve kterém výška hlavy představuje 1/8 celkové výšky člověka. [23]

Z období starověkého Říma se nám dochovalo dílo římského architekta a teoretika Vitruvia Deset knih o architektuře. Pro nás je to důležité proto, že v nich mimo jiné řeší kánon, symetrii a proporční vztah staveb a figury. Toto jeho dílo se pak po staletí využívalo k edukaci mladých umělců, protože v něm vytvořil a propočítal ideální kánon člověka v celém předmětném světě. [24] Na rozšíření kresby jako takové mělo veliký vliv dovezení papíru z Číny Araby ve 12. století. Papír velmi rychle pronikl do umělecké činnosti a dovršil tím osamostatnění kresby. Kresba se stala i závazným smluvním dokladem, předmětem, který mohl být samostatně prodejný a mohl být vnímán jako sběratelský artefakt.[25]

Ze 13. století se nám dochoval Skicář od Villarda de Honnecourta. Na třiceti třech listech je zde vyobrazeno dvě stě padesát kreseb se světskými i duchovními motivy. Jedná se o příklady toho, jak se naučit kreslit a zobrazovat. Je to také jakási nejstarší učebnice kreslení, která se nám z období středověku zachovala.[26] V tomto období docházelo k dílenskému způsobu výuky, učedník strávil v učení u svého mistra přibližně od tří do sedmi let. Během svých učednických let, kdy vykonával různé druhy prací, si kresebným kopírováním snažil v blízkosti mistra osvojit vzory pro řemeslné základy tvorby.[27]

V renesanci pak docházelo ke stále většímu prosazení skicářů, což souviselo s tehdejším dobovým myšlením. Lidé začínali mít čím dál tím větší

[22] Pospíšil, A. *Základy teorie výtvarné výchovy* (přednáška). České Budějovice: PF JU. 20.2.2017
[23] [Srov.] SOURIAU, É. *Encyklopedie estetiky*. 1.vyd. Praha: VictoriaPublishing. 1994, s. 339
[24] Pospíšil, A. *Základy teorie výtvarné výchovy* (přednáška). České Budějovice: PF JU.20.2.2017
[25] [Srov.] BALEKA, J. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. 1. Vydání, Praha: Academia. 1997., s187
[26] Pospíšil, A. *Základy teorie výtvarné výchovy* (přednáška). České Budějovice: PF JU. 20.2.2017
[27] [Srov.] TEISSIG, K. *Technika kresby*, Artia, Praha, 1986. s. 11

zájem o jim skrytou část tvůrčího procesu v umění. Tuto výpovědní hodnotu pro ně měly právě skicáře, kam mohli nahlédnout do původních výtvarných představ umělce a kde byly zaznamenány prvotní náhledy na pozdější finalizované monumentální dílo. Pro příklad si uveďme třeba skicáře Jacopa Belliniho, Leonarda da Vinciho či Michelangela Buonarotti. Díky tomu se nám mimoděk zachoval i dobový postup tvorby děl a my z tohoto můžeme čerpat poznatky i dnes.

V této době začaly vznikat první umělecké akademie s cílem kvalitní výuky malířů a sochařů. Jedním ze stěžejních předmětů byla právě kresba. Takovouto akademii založil i Leonardo da Vinci v Miláně. Právě zde začala tradice systematického kopírování antických děl, umělci v Itálii hojně využívali rozsáhlých sbírek rodu Medicejů.[28] V tomto čase Leonardo da Vinci jako první první jasně formuloval to, co musí začátečník v oboru znát a co musí absolvent po ukončení studia zvládnout. Podle něj musel umět a znát následující: znát perspektivu, mít schopnost imitace (tím myslel schopnost obkreslovat a reprodukovat jiné práce) a znát přírodu a realitu. [29]

Z těchto jeho pokynů pak vycházeli umělci a učitelé, inspirovali se při tvorbě svých osnov. V roce 1590 Giovanni Paolo Lomazzo, italský teoretik a malíř, vydal své dílo Idea chrámu umění, kde vytvořil a definoval novou definici koncepce umění. Za základ, který musí každý umělec znát a řemeslně perfektně zvládat, považoval barvu, světlo, pohyb, perspektivu a proporce. Pak následovala kompozice a úplně na špici umístil formu. Formou myslel nápad, myšlenku, nějaký záměr, který čistě dobře řemeslně zpracované dílo povýšil na umění. Díky formě má dílo svou neuchopitelnou a nevyčíslitelnou hodnotu, která mu dodává hloubku a povyšuje ho nad řemeslo. [30]

Napříč dějinami tak byla kresba vždy vnímána jako jedna ze základních dovedností, které se musí každý umělec či později i vzdělaný člověk naučit. Kresbě se pak začali učit i mladí muži z bohatších rodin a na svých kavalírských cestách pomocí ní zachycovali místa, která navštívili a vzácné momenty, které si chtěli uchovat v paměti. V baroku se studijní kresba a skica začala z veřejného díla opět stávat spíše interní záležitostí umělce.

Tento dnes nazývaný akademický přístup k výuce byl od doby založení prvních akademií využíván po staletí a v upravené formě je využíván i dnes.

[28] [Srov.] TEISSIG, K. *Technika kresby*, Artia, Praha, 1986 s. 11
[29] Pospíšil, A. *Základy teorie výtvarné výchovy* (přednáška). České Budějovice: PF JU. 20.2.2017
[30] Tamtéž

Pro objektivní hodnocení kresebných prací se zavedla jednotná výuka formy a to především překreslováním antických sochařských děl. Došlo k úplnému odosobnění kresby a k její technické dokonalosti. Proti této unifikaci postrádající jakékoliv individuální charakteristické prvky se v 19. století začalo ohrazovat čím dál tím více mladých, začínajících umělců. Tato revolta byla znatelná nejen v klasické kresbě, ale i v sochařství a malbě. Nové formy zobrazování a vyzdvihnutí autorova charakteristického rukopisu otřáslo do té doby velmi zažitými a zkostnatělými tradicemi. Díky tomuto počinu došlo k odstartování moderního umění, počínaje impresionismem a konče dnešním současným uměním. [31]

V novodobém školství pak začaly vznikat předměty, které se vyučují již od prvního roku studia a které se věnují pouze problematice kresby. Postupně se aplikovaly různé metody, které se v průběhu času měnily a zavedly se určité osnovy, kterých se výuka držela proto, aby si žáci zvládli osvojit vše podstatné. Dodnes na školách nalezneme samostatné studijní obory, kde se žáci po celou dobu svého studia věnují v první řadě hlavně kresbě, kresebným projevům a ztvárněním.[32]

1.6 Výrazové prostředky kresby

Rozhodne-li se umělec přejít ke kresbě a zaznamenávat s ní své záměry, je žádoucí, aby zvolil prostředky, které toto zachycení podpoří. Ruku v ruce spolu jdou volba papíru a kresebného nástroje.

Existuje nepřeberné množství papíru o různé hustotě jednotlivých vláken, což ovlivňuje výslednou gramáž papíru. Papír s menší gramáží je dobrý pro prostředky zanechávající suchou stopu. V tomto případě nedojde ke znehodnocení jeho papíru zkroucením či protrhnutí díky přílišnému rozmočení. Naopak pracuje-li autor s prostředky, které jsou tekuté, či se při nich musí použít voda, je lepší papír o vyšší gramáži. Mimo síly a pevnosti papíru dnes můžeme v obchodech nalézt velkou škálu různě kolorovaného papíru. I s touto možností je dobré v umělecké tvorbě počítat, ať si již umělec tónovaný papír

[31] [Srov.] TEISSIG, K. *Technika kresby*, Artia, Praha, 1986., s. 11
[32] Pospíšil, A. *Základy teorie výtvarné výchovy* (přednáška). České Budějovice: PF JU. 21.2.2017

vyrobí sám, nebo si ho zakoupí. Správně zvolené zabarvení může podpořit konečný výsledek a záměr díla.

Volba techniky a materiálu záleží kromě výtvarného záměru i na tvůrčím založení a vlastních preferencí kreslíře. Výrazovými prostředky pak v tomto myslíme médium, které je zvoleno na vytvoření kresby na papír. Ty se pak rozdělují do několika skupin. První skupinou jsou prostředky, které na podkladu zanechávají širokou kreslící stopu. Těmi jsou uhly, rudky, křídy. Do druhé skupiny řadíme prostředky s úzkou stopou kreslení. Sem se dají zařadit tužky, stříbrné tužky, pera, kuličková a rákosová pera, dřevo, olůvko. Poslední skupinou jsou pak tekuté kreslící prostředky, mezi které řadíme tuš, bistr, sépii a další média, při nichž se používá voda, či jsou v kapalném stavu.[33]

Sochaři si většinou pro svou práci vybírají přesný nástroj, nebo, je-li to třeba, pracují s objemově plastickými tahy štětců spolu s barvami, rozmývanou tuší apod. Jedná se povětšinou o materiály, díky kterým snadno a rychle vytvoří svůj autorský záznam a dosáhnou co nejlepšího popisného výsledku s velkou vypovídající hodnotou.

Kromě výše uvedených prostředků může autor sáhnout i po barvách, s nimiž je také schopen dosáhnout plánovaného kresebného dojmu. Mimo již zmíněnou lavírovanou kresbu může pro zaznamenávání využít i akvarelu. Tato technika je většinou řazena spíše do malířství. Pomocí akvarelu umělci své kresby většinou kolorovali. Pokud je ovšem za nástroj zobrazování zvolen štětec, může dojít k takzvané štětcové kresbě a ta skýtá velké využití právě pro akvarel.

1.6.1 Prostředky s širokou kreslicí stopou

Uhel je z výše uvedených materiálů spolu s rudkou nejstarším používaným zobrazovacím prostředkem. Jeho pomocí se kreslí již od pravěku. [34] Je z vyjmenovaných nejměkčí a je dvojího typu. Buď se vyrábí pálením větviček lípy, nebo olše. Ty pak může mít tvar hranolku nebo kulatiny a má různou tloušťku. Nebo se z jemného prachu černého uhlí za pomoci pojidla vyrobí uhel umělý, nebo

[33] [Srov.] TEISSIG, K. *Technika kresby*, Artia, Praha, 1986., s. 5, 87
[34] [Srov.] BALEKA, J. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. 1. Vydání, Praha: Academia. 1997., s. 373

také jinak lisovaný. Oba druhy uhlu se musí po ukončení práce zafixovat fixativem. Barvu a finalizaci mají stejnou, ovšem ve vlastnostech se trochu liší. Přírodní uhel je více sprašný, lépe se roztírá a jeho pomocí dosáhneme jemných valérů. Umělý uhel je tvrdší, má proto stálý, neměnný tón černé a je složitější jeho pomocí dosáhnout barevné gradace. Oba dva druhy však mají díky svým podobným, avšak rozdílným vlastnostem místo v kresebných studiích.[35] Od 15. století se používá mimo jiné i jako podkresba v malbě. [36]

Dalším prostředkem kreslícím širokou stopou je rudka. Ta je stejně jako uhel přírodního nebo umělého typu a nalezneme ji ve shodných tvarech. Rudka má svou charakteristickou barvu, hnědou, hnědočervenou či terakotovou. Tu získává díky tomu, že obsahuje kaolin a kysličník železitý. Svou barevností krásně vyniká na různě tónovaných podkladech a může pak v divákovi vyvolávat umocnění dojmu z kresby. V 16. století byla velmi oblíbená kombinace rudky a světle modrého papíru. Stejně jako uhel se po dokreslení musí fixovat, má však tendenci tmavnout. [37] Obdobně se také může roztírat za sucha i za mokra, ovšem oproti uhlu je méně sprašná. Byla velmi oblíbeným materiálem ve Francii v období rokoka.[38]

Posledními prostředky v této kategorii jsou křídy. Ty se dále dělí na mastné a suché, bílé a černé. Bílá pochází z uhličitanu vápenatého a černá z jílové břidlice. Bílá křída se dobře hodí na budování stínů v kresbě, nebo se s ní dá kreslit na velmi tmavý i černý podklad, přičemž přidáním na intenzitě dochází k opačnému postupu než při klasické kresbě, hmota se v tomto případě odlehčuje. Křídy se často používaly a i nadále používají jako náhrada za uhel. [39]

1.6.2 Prostředky s úzkou kreslicí stopou

V dřívějších dobách byly nejčastěji používanými kreslicími prostředky olůvko nebo pisátko z nějakého kovu, jakým je například zlato, měď mosaz či

[35] [Srov.] TEISSIG, K. *Technika kresby*, Artia, Praha, 1986., s. 89-91
[36] [Srov.] BLAŽÍČEK, O. J. KROPÁČEK J. *Slovník pojmů z dějin umění: názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění*. Vyd. 2. Praha: Aurora, 2013. s.213
[37] [Srov.] TEISSIG, K. *Technika kresby*, Artia, Praha, 1986., s. 93
[38] [Srov.] BALEKA, J. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. 1. Vydání, Praha: Academia. 1997., s. 316, 317, 373
[39] [Srov.] TEISSIG, K. *Technika kresby*, Artia, Praha, 1986., s. 99

stříbro. V dnešní době se od jejich používání již upustilo a krom klasické tužky se mimo jiné používají i různá kuličková pera, propisky, fixy apod. Tento typ prostředků většinou zanechává jednolitou stopu o stejné linii a barevné kvalitě. Jako u ostatních prostředků ovšem záleží na míře přítlaku.

Dnes je nejspíše nejrozšířenějším médiem tužka. Tužka se skládá z grafitové tuhy, což je druh krystalického uhlíku s příměsemi. Tato tuha je uchycena nejčastěji v dřevěném obalu.[40] Může se také, stejně jako rudka uhel apod., zasouvat do speciálního krejónu. Ten však jinak ovlivňuje manipulovatelnost s náplní, takže je doporučován spíše pro pokročilejší kreslíře. Tuhy se dají také nalézt jako takzvaná *progressa*, což je tuha o velikosti klasické dřevěné tužky obalená většinou v nějakém ochranném obalu. Grafit může mít různé stupně tvrdosti, závisí to na firmě, která ho vyrábí. Škála je veliká, nalezneme 10H – F – 10B. Stupeň H označuje tuhy spíše tvrdé, vhodné například k litografii či rýsování, F je střední tvrdost a označení B je pro měkké tuhy.[41] Grafit je k dostání i ve formě jemného prášku. S touto jeho formou se pak pracuje pomocí štětce, což už ovšem patří do jiného typu zobrazovacích médií.

1.6.3 Tekuté kreslicí prostředky

Jak již bylo řečeno, mezi tyto prostředky patří hlavně tuš, sépie a bistr. K práci s těmito prostředky můžeme použít hned několik nástrojů. Podle záměru autora se dá využít různých druhů perek, štětců, brků, dřívek a podle stupně naředění můžeme dosáhnout lavírované kresby.

Hlavními složkami tuše jsou saze a voda. Díky tomuto složení získává černou barvu. I přesto, že je tuš na vodní bázi, po zaschnutí se stává nesmyvatelnou. Byla známá v Číně už 2500 př. n. l., a právě čínská tuš patří dodnes mezi jedny z nejkvalitnějších na světě. Po staletí se využívá při psaní textů, v kaligrafii i v grafice. Podle druhu sazí a dalších příměsí může získat lehce namodralý nádech či dokonce tmavohnědou barvu. Pomocí tuše, případně pak i inkoustu, dosáhneme lavírované kresby. Podle množství přidané vody

[40][Srov.] BLAŽÍČEK, O. J. KROPÁČEK J. *Slovník pojmů z dějin umění: názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění.* Vyd. 2. Praha: Aurora, 2013. s.73
[41] [Srov.] TEISSIG, K. *Technika kresby*, Artia, Praha, 1986., s. 111

dostaneme odlišné barvy o různé intenzitě a můžeme tak docílit jemných přechodů.[42]

Bistr má v plném nasycení teplý, tmavý odstín hnědé. Naředíme-li ho, získáme tóny od světlé, lehce nažloutlé hnědé. Sytost hnědé a její nažloutnutí, případně lehké načervenání, závisí na druhu dřeva a jeho pálení. Asi nejrozšířenější a nejpoužívanější byl bistr v období baroka, nejspíše pro svou dobrou dostupnost a barevnost. V 19. století byl bistr spojen s akvarelovou barvou a vznikla tak bistr – tinta nebo také jinak akvarelový bistr. Dnes se již bistr téměř nepoužívá, nahradila ho jiná média.[43]

Sépie byla vyvinuta v 19. století. Jedná se o směs bistru a barviva z mořské sépie, takže výsledná barva je hnědá. Bistr a sépie mohou být snadno zaměnitelní, protože oba mají podobnou barevnou škálu. Drobné rozdíly však přeci jen lze najít. Bistr mívá tónování lehce do žluta, barva proto působí o něco tepleji oproti čisté, chladnější sépii.[44]

1.7 Význam studijní kresby pro plastické ztvárnění

Jak již bylo zmíněno výše, pro kresbu je jejím základním nosným prvkem linie. V tuto chvíli zde mluvíme o linii ohraničující předměty. Oko člověka vidí soustavy ploch, které na sebe navzájem navazují. Tyto plochy nebo i další tvary mají rozdílné barvy a různé stupně sytosti. Oko tyto přechody a rozhraní předmětů vnímá jako jakousi ohraničující čáru, která však ve skutečnosti vůbec neexistuje.

Kreslíř tedy redukuje předměty z prostorového zobrazení tak, že na dvojrozměrné ploše za pomocí čáry zachytí ty nejvíce charakteristické prvky zobrazovaného. [45] Sochař ve svých studijních kresbách dokáže vyabstrahovat a vybrat ty linie a objemy, které nejlépe slouží jeho potřebám 3D realizace.

[42] [Srov.] BALEKA, J. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. 1. Vydání, Praha: Academia. 1997. s. 371
[43] [Srov.] TEISSIG, K. *Technika kresby,* Artia, Praha, 1986. s. 124
[44] [Srov.] Tamtéž. s. 127
[45] [Srov.] Tamtéž. s. 7

Zde ale musíme říci, které prvky ve skice i studijní kresbě jsou pro profesi sochaře podstatné. Protože pracuje nebo bude pracovat s reálnou hmotou v 3D prostoru, například v realistické studii lidské figury, je potřeba identifikovat konstrukční, tektonické prvky a prvky, které tvoří charakteristické objemy povrchové muskulatury při charakteristice studovaného pohybu. Můžeme tedy říci, že sochař v průběhu procesu zidentifikuje a vytvoří hranice zobrazovaného, které převede do plošného zobrazení, aby je později znovu obnovil do zobrazení prostorového. Proto je správné zvládnutí a pochopení zobrazovaného v tomto ohledu tak důležité.[46] Styl kresby pak může sochař přizpůsobit tak, aby došlo k celkově správnému vyznění díla na základě jeho představ.

Pro práci sochaře je také obvyklé, že si studovaný objekt nakreslí z více pohledů. Tímto způsobem docílí jistoty, že dílo pomocí kresebné studie pochopil a zvládne ho tak v další fázi dobře vystihnout. Kresby dají dobrý základ k vytvoření prvních menších modelů. Tato fáze tvorby je důležitá, v ní se umělec přesvědčí o funkčnosti svých prvotních kreseb. Na základě studijních kreseb a skic tedy sochař zhotoví takzvanou plastickou skicu. Jedná se o drobné, předběžné zhotovení díla, kterému se podle stupně propracování říká bozzetto či modelletto. Tyto drobné modely se staly významnou součástí prací sochařů hlavně v období baroka. Zhotovovaly se pomocí měkkých, dobře poddajných materiálů, jakými jsou vosk, hlína, dřevo, plastelína či sádra. Vzhledem k propracovanosti můžeme bozzetto přirovnat ke skice a modelleto k propracovanější studijní kresbě.[47]

Bozzetto sloužilo většinou k bezprostřednímu zachycení formy a prvotního řešení daného zadání. Modelletto vzhledem k větší složitosti a propracovanosti pak sloužilo mimo jiné i pro názorné představení budoucí realizace pro objednavatele. Umožnilo tak umělci dosáhnout sepsání smlouvy pro konečné vyhotovení díla.[48] Modelletto má tedy díky tomu vysoký stupeň hotovosti, vzhledem k finálnímu dílu je však zhotoveno v konkrétně stanoveném měřítku zmenšení. Modelletto sloužilo mnohdy i jako předloha díla pro umělecky slabší členy dílny. Ti pak podle něj a podle druhu zvoleného materiálu, který bude na finální podobu použit, vytvářeli formu nebo dílo samotné. Míry a tvary skulptury byly z modelu přenášeny pomocí tečkování a zvětšovacího přístroje.

[46] [Srov.] WITTLICH, Petr. *Jan Štursa*. Praha: Academia, 2008. s. 199
[47] [Srov.] BALEKA, J. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. 1. Vydání, Praha: Academia. 1997. s. 51, 226
[48] [Srov.] BLAŽÍČEK, O. J. KROPÁČEK J. *Slovník pojmů z dějin umění: názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění*. Vyd. 2. Praha: Aurora, 2013. s. 34, 132, 190

Pokud je ovšem pro konečné ztvárnění vybrán materiál, jako je například bronz, cín či litina, je nutné, aby byl také model proveden ve skutečném měřítku.[49]

Mnohdy kromě sochy samotné mohou zachycovat modely sochařů i její zapojení do architektury nebo urbanistického prostoru.

1.8 Kresebný rukopis, pojetí a kresebný projev

Nezanedbatelnou součástí kresby, o které je nutné se zmínit, je samo pojetí kresby. Každý umělec má svůj vlastní, charakteristický rukopis. Nejčastěji o rukopisu můžeme slyšet v souvislosti s malbou či sochou, ale i v kresbě je jasně viditelný. I přes to, že kresba většinou svým výrazem bývá přizpůsobena pro následné zpracovávání díla, má v sobě jedinečný individuální otisk umělce.

Jan Baleka ve své knize říká, že: „Rukopis tvoří podstatnou hmotnou, smyslovou a významovou hodnotu uměleckého díla."[50] Rukopis dává dílu svou specifickou, jedinečnou uměleckou hodnotu. Ukazuje individualitu a subjektivitu autora. Poskytuje uměleckému počinu jedinečný charakter, který je nenapodobitelný, a stává se neoddělitelnou součástí díla. Rukopis ve své nezastřené podobě začal být doceňován v době renesance a je tomu tak i dnes.[51]

S rukopisem souvisí i výtvarné pojetí kresby. Asi nejvíce známá pojetí jsou malířské nebo kresebné. Největší rozdíl mezi nimi tkví především v tom, že kresebné má jasnou a čistou linku, která tvar odděluje od pozadí. Oproti tomu malířské pojetí kresby má tyto hranice téměř nejasné.[52]

Kresba či skica může být pojata lineárně, graficky. Má zvýrazněné obrysy a příliš nezohledňuje světlo a stín. Tahy jsou krátké, svižné, často elipsovité. Tento typ kresby se často vytváří pomocí rydel, perek či tužkou, nerozlišuje barevnost a mnohdy má dokumentární význam. Grafická kresba může být

[49] [Srov.] BALEKA, J. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. 1. Vydání, Praha: Academia. 1997., s187, 226
[50] Tamtéž, s. 375
[51] [Srov.] Tamtéž, s. 375
[52] [Srov.] BLAŽÍČEK, O. J. KROPÁČEK J. Slovník pojmů z dějin umění: názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění. Vyd. 2. Praha: Aurora, 2013. s. 112

zdůrazněná barvami. Používá se v případech, ve kterých je nutné zvýraznit plochy a objemy. Dojde tak k zapůsobení na senzualitu diváka.[53]

Dalším způsobem může být kresba narativní. Většinou se jedná se o kresbu šrafovanou. Šrafy vznikají překrýváním čar a tím dojde k vytvoření jednotlivých stínů a zároveň se v díle vytvoří dojem plasticity.[54] Existují různé druhy šraf, ať už klasické horizontální nebo vertikální křížení linií, které na sebe nenavazují, nebo naopak klikatých čar, které překrytím vytvoří texturu. U linií i šraf autor docílí různého vyznění podle velikosti přítlaku média, nebo podle toho, jestli při kreslení zvolí hrot či plosku kreslícího předmětu. Šrafy se dá také dosáhnout pomocí teček o různé hustotě a volby nástrojů, jako jsou například kolečka apod.[55]

Každé z těchto pojetí se dá využít při jakémkoli kresebném vyjádření. I to, které z nich umělec zvolí a volí nejčastěji nebo způsob, jakým si ho upraví, je součástí nezaměnitelného autorského rukopisu.

2 Vnímání role a významu kresby v současnosti

V této kapitole stručně zmíníme vnímání role a významu kresby v současnosti. Jak již bylo řečeno výše, vnímání kresby se během staletí různě měnilo, nikdy však neztrácela na své důležitosti. Napříč dějinami umění o jejím významu vedli polemiky umělci z různých oborů, filozofové i teoretici umění. „Kreslit neznamená jen reprodukovat obrysy, kresba netkví jen v čáře, kresba, to je také výraz, vnitřní forma, plán, modelace."[56] To je jedno z dochovaných vyjádření ohledně kresby od slavného malíře Jeana Auguste Dominique Ingrese. Ne jinak je tomu i v sochařství. I to se ve 20. století počalo vymezovat vůči akademismu, což nebyla cesta úplně jednoduchá. Nové přístupy k zhotovení soch přinesly jasnou protiváhu dosavadní realizace děl a to metodu přímé tvorby ve finálním materiálu nazývanou *teille directe*. A tak právě zde získává kresba

[53] [Srov.] BALEKA, J. Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika. 1. Vydání, Praha: Academia. 1997., s. 491
[54] [Srov.] Tamtéž, s. 491
[55] STANYER, Peter. *Vše o technikách kresby: [praktická příručka pro výtvarníky]*. Praha: Svojtka & Co., 2007. s.11–17
[56] O kresbě 1. část / Nulla dies sine linea. *Kreslírna výtvarný ateliér / Artroom Letná* [online]. Copyright © 2015 Ateliér Kreslírna Letná. Všechna práva vyhrazena. [cit. 18.04.2017]. Dostupné z: http://www.kreslirna.cz/o-kresbe-1-cast/

nový význam a úlohu. Podle Aristide Maillola má tento způsob tesání do kamene jednu základní podmínku: „Sochař musí znát dokonale formu v kresbě a modelaci; musí umět kreslit! Kdo nezná formu, u toho přímé tesání do kamene nemá větší cenu než obyčejné provádění do kamene průměrným kameníkem.“[57]

V dnešní době má kresba své stabilní místo ve vzdělávacím systému a ve všech jeho sférách, dále rovněž ve všech oborech umělecké tvorby, slouží i jako samostatně fungující dílo.

V současnosti se na kresbu zaměřují také speciální přednášky a výstavy a soutěže. Níže si uvedeme dva mezinárodní projekty tohoto typu – Figurama a Drawing Futures.

2.1 Figurama

Figurama je projekt zabývající se figurální tvorbou studentů vysokých škol. Byla založena z iniciativy akad. mal. Karla Pokorného a prof. Borise Jirků. Opakuje se každoročně, a i když se ho v prvním ročníku zúčastnily pouze školy z České republiky, v následujících letech dosáhl velkého mezinárodního přesahu. Nyní v katalozích nalezneme školy z Německa, Španělska, USA, Polska a další. Smyslem tohoto počinu je zmapování a porovnání přístupu ve ztvárňování lidské figury v jednotlivých školách a ateliérech. Snaží se divákovi ukázat, že kresba je stále nepostradatelnou součástí znalostí ve většině uměleckých oborů i přes to, že se v dnešní době snaží její místo zaujmout nová média. V rámci putovní výstavy pořadatelé organizují i přednášky a workshopy zaměřené právě na kresbu. Archiv katalogů Figuramy obsahuje mnoho cenných myšlenek, my si však zmíníme pouze pár z nich. [58]

Podle doc. Tomáše Pavlíčka je Figurama fascinující ukázkou toho, že byť kresba je ve své podstatě jedna, její podstata je všude stejná, i přesto je ve výsledku vždy individuální. Ačkoliv se může v dnešní době zdát jako nadbytečná disciplína, má tradici a neodmyslitelnou důležitost v přípravě

[57] VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Z. *Myšlenky moderních sochařů*. 2. vyd., v Obelisku 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk). s. 107.
[58] [Srov.] Info | figurama. *figurama | figurální tvorba kresba, malba, socha* [online]. Dostupné z: http://figurama.cz/figurama/neco-o-me

mladých umělců.[59] „Výstava Figurama ukazuje, že fenomén kresby je pevně spjat s podstatou lidské tvořivosti a důmyslu."[60]

Soudobou tvorbu s jejími novými technologickými prostředky v souvislosti s kresbou ve svém vyjádření specifikuje doc. Jacek Staszewski. Říká, že: „Její umělecké prohlášení významně rozšiřuje sémantické schopnosti současného umění. Stává se nejprogresivnějším nástrojem dostupným pro moderního kreslíře. Jaká je tedy role moderní Akademie? Je to pouhý vychovatel mladých umělců, hájící konstrukci a funkci akademické praxe? A nebo se stává místem k hledání nového výrazu v této disciplíně, což má za následek stržení nabízených konvencí?"[61] Kresba tedy již nemusí být podřízeným médiem, využívaným k dalším zpracovávacím procesům. Tuto funkci přijala digitální kamera a fotoaparát. Tím, že se moderní kresba liší od starých principů a neustále se rozvíjí, roste, tak právě tím velkou měrou přispívá k růstu samotného umění.[62]

„Kresba je první, nejzákladnější a nejpřirozenější způsob znázornění myšlenek a pocitů. Je to začátek umění. Všechno jde nakreslit, ale ne každá kresba je mistrovský kousek."[63] Takto kresbu chápe prof. Józef Draźkiewicz. Prof. Janusz Karbowniczek ji pak vnímá jako umělecký zážitek, který nastartuje v divákovi proces asociací a autorovi umožní hledání vlastní pravdy, otevření se zážitkům a novému způsobu vnímání. Kresba je mnohými pedagogy i teoretiky umění vnímána jako nejkratší cesta k rozpoznání talentu. Tak tomu bylo dříve a je tomu i dnes. Může se v ní skrývat to, jak prostředí působí na člověka, ať už tím myslíme rodinu, zájmy apod. Díky ní máme možnost nahlédnout do duše člověka. Svým kreslířským projevem nám o sobě autor řekne mnohdy více, než sám zamýšlí. Odhalí nám svůj strach, nadšení, sebestřednost či nesoustředěnost. Poznáme to například z tvarové rozpolcenosti figury, z jednotlivého vedení tahů, jsou-li linie jedním jistým tahem nebo naopak. Kresba tím dává velký prostor pro zkoumání psychologii, protože kreslíři nikdy nejsou ve svém projevu stejní, a právě proto je hodnota kresby tak veliká.[64]

Kresba je v dnešní době mnohotvárná. Výborně reflektuje požadavky současného umění – může být experimentální, spontánní, urbánní, flexibilní,

[59] [Srov.] Figurama 16. V Praze: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2001. s.171
[60] Tamtéž. s.171
[61] Tamtéž. s.305
[62] [Srov.] Tamtéž. s.305
[63] Figurama 17. V Praze: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2001. s. 89
[64] [Srov.] Tamtéž. s. 175, 358-359

komunikativní, pestrá v obsahu. Nejenom umělec, ale i divák se díky ní může oprostit od reality všedního dne, má šanci proniknout do znázorňované vize. Tvůrce si může zvolit, zdali jeho projevu bude dominantní spontánnost či pravidelnost, a tím vyjádřit křižovatku tvůrčích, ale i životních rozhodnutí. Akademický malíř Boris Jirků kresbu vnímá jako prvek, který prostupuje vším a zároveň k němu vše i směřuje. Jako kresbu chápe i písmo, a obojí je pak nejrychlejším způsobem, jak uchopit své představy a fantazie. Z promluv většiny vyjádřených je patrné, že bez kresby jakožto tradiční základny se nová, moderní média neobejdou, jsou totiž jejím přímým produktem. A proto je na kresbě závislá budoucnost moderního umění.[65]

2.2 Drawing Futures

V roce 2016 se uskutečnila mezinárodní konference Drawing Futures na Bartlett School of Architecture v Londýně. Celá tato událost se věnovala současné kresbě v umění a architektuře. Polemizovalo se o tom, co je ještě bráno a chápáno jako kresba, zejména vzhledem k technologickému progresu společnosti. Přednášející se zamýšleli nad tím, kam ještě kresba může expandovat. Snažili se vyvrátit stereotypy ohledně chápání kresby a ukázat mezioborový přesah, který kresba má.[66]

Velmi výraznou osobností celého bloku byl architekt a pedagog Neil Spiller. Kresba je pro něj pouze jiným názvem pro myšlení a vnímá ji jako prostředek, který je vhodný pro vyjádření hypotéz o budoucnosti. Kresba zde funguje jako přímé zobrazení myšlenek, tzn., že formuluje své myšlenky kresbou a ne naopak. Používá ji k opisu, protože každá linie, tón a element může fungovat na principu slova, a z takovýchto slov se pak tvoří celé věty apod.[67]

Kreslení je vlastně v přeneseném smyslu i dialog mezi rukou a mozkem. Na základě tohoto spojení se začne vytvářet umělecká činnost, přičemž výsledný artefakt pak slouží jako záznam subjektivního vnímání a interpretování reality

[65] [Srov.] Figurama 17. V Praze: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2001. s. 21-327
[66] [Srov.] Zápisky z konferencie Drawing Futures - Artalk.cz. *Artalk.cz* [online]. Copyright © COPYRIGHT 2007 [cit. 18.04.2017]. Dostupné z: http://artalk.cz/2016/12/19/zapisky-z-konferencie-drawing-futures/
[67] [Srov.] Tamtéž

a také jako prostředek zapamatování. Při spojení kresby a moderních technologií dochází k přenosu, transformaci a následnému zkoumání informací. Kresba může dosáhnout zhmotnění informací a ukázat nám tak jednoduchou cestu. Ať se moderní technologie ubírají kamkoliv, vychází a vrací se k základu – ke kresbě. Její zvládnutí je vlastně podmínkou pro dobré vytváření 3D prostoru a počítačové grafiky. Posledním tvrzením, které si uvedeme, je to, že se díky kresbě navracíme v čase zpátky, abychom následně zobrazili budoucnost.[68]

Na konferenci bylo předneseno mnoho dalších příspěvků, všechny však vnímají kresbu v principu stejně. Jako základní nosný prvek umělecké tvorby, který nejde nijak obejít. Přednášky se uskutečnily na škole architektury, přistupovaly však ke kresbě jako k tvorbě s mezioborovým přesahem. Metoda *„thinking through drawing"* (myšlení skrze kreslení), kterou se na této škole vyučuje kresba, se využívá na většině škol, na kterých se kresba odborně vyučuje. Kresba zkrátka byla, je a bude brána jako jeden z hlavních nástrojů pro vzdělávání jakéhokoliv umělce.[69]

3 Příklady kresebných studií a realizací vybraných autorů

Po popsání základních charakteristik a pojmů souvisejících s kresbou se v této části práce podíváme na několik zvolených autorů a jejich vybraná díla. Tyto práce obsahují realistické sochařské pojetí figury.

Sochařská kresebná studie je ve svém zpracování a významu neuvěřitelně mnohotvárná. Mnohdy není oceňována tolik jako finální dílo samotné. Častokrát se stane, že svou výpovědní hodnotou převažuje výslednou realizaci. Hodnoty svých kresebných studií si byli Michelangelo Buonarotti, Auguste Rodin i Jan Štursa velmi dobře vědomi. Například Štursu vědomí, že se sochařské přípravné kresbě v jeho době nedostávalo pozornosti, velmi trápilo, proto chtěl z tohoto důvodu vydat svých sto kreseb knižně, což se podařilo bohužel pouze z části.[70]

[68] [Srov.] Zápisky z konferencie Drawing Futures - Artalk.cz. *Artalk.cz* [online]. Copyright © COPYRIGHT 2007 [cit. 18.04.2017]. Dostupné z: http://artalk.cz/2016/12/19/zapisky-z-konferencie-drawing-futures/
[69] [Srov.] Tamtéž
[70] [Srov.] WITTLICH, Petr. *Jan Štursa*. Praha: Academia, 2008. s.199

3.1 Charakteristika kreseb Michelangela Buonarroti

Michelangelo Buonarroti byl italským sochařem, malířem, návrhářem, architektem a básníkem v období vrcholné renesance a manýrismu. Ve svých dílech využíval monumentálních forem, různých gest a pohybů k vyjádření niterných pohnutek, napětí a touhy. Tím otevřel nový pohled na umění a svou tvorbou ho ovlivnil na několik staletí dopředu.[71]

Michelangelo si svých kreseb velice cenil, a pokud je někomu prodal či jimi někoho obdaroval, musel si dotyčného velmi vážit, nebo k němu mít velmi silné pouto. Na úryvku z dopisu od Pietra Aretina je jasně patrné, jak moc chtěli lidé jeho kresby získat. „Proč však, urozený pane, neodvděčíte mne, který se skláním před Vaší nebeskou velikostí, za všechnu tu oddanost relikvií (několika) listů, na kterých Vám tolik nezáleží? Cenil bych si jistě několika tahů uhlem na kusu papíru víc než všech pohárů a řetězů, které mi kdy věnoval ten či onen vladař.“[72] Takovýchto proseb se dochovalo mnoho, Michelangelo však svým mecenášům své kresby téměř vůbec neposkytoval. Níže si dvě z nich charakterizujeme.

Nejprve si popíšeme *Studii mužských a ženských aktů s drapériemi* (viz Přílohy I., obr. 1). Jedná se o studii provedenou perem a jsou zde zobrazeny dvě ženské a dvě mužské postavy. Figury umělec zachytil v kontrapostu, s jemným nakročením.[73] Na ženské figuře zobrazené zády k divákovi je jasně patrné vychýlení osy evokující písmeno S. Postavy jsou jemně bočně „nasvícené“ a umně vymodelované za pomoci šrafy. Na tělesnou konstrukci postav Michelangelo použil krátké, tenké tahy, spíše rovné linky, které se vzájemně překrývají různými směry. Pomocí těchto čar bravurně dosáhl jemné modelace, která tímto způsobem podtrhuje muskulaturu těla. U draperie již Michelangelo využívá delších, vertikálních tahů, čímž jednoduchým popisem dosáhne jasného vystižení splývavého roucha. Tento typ šrafy evokuje způsob použití sochařského dláta a předjímá tak následný způsob modelace, včetně finální práce s kontrastem struktury a materiálu. Obličejům postav téměř nevěnoval pozornost a soustředil se hlavně na zobrazení funkčnosti figury a draperie. Zkratky rukou, které jsou

[71] [Srov.] Michelangelo Buonarroti (Getty Museum). *The Getty* [online]. Copyright © J. Paul Getty Trust [cit. 19.04.2017]. Dostupné z: http://www.getty.edu/art/collection/artists/3265/michelangelo-buonarroti-italian-1475-1564/

[72] PREISS, P. *Michelangelo. Kresby.* Praha: Odeon. 1975. s. 12

[73] [Srov.] Tamtéž. s. 33

nedokončené, jsou provedeny jasnými jistými liniemi, které vystihují sochařovu znalost zobrazovaného.

Další kresbou je *Studie levé ruky Giuliana de Medici pro jeho náhrobek v Capella Medici (v Nové sakristii) kostela S. Lorenzo ve Florencii* (viz Přílohy I., obr. 2). Jedná se o kresbu perem, která je zachycena na papíře s popisným textem. Ruka, vyobrazená až po zápěstí, drží mince.[74] Hlavní obrysová linie je provedena pomocí přerušované čáry. Použitím konkávních a konvexních křivek jsou jednoduše zachyceny klouby a svaly ruky. Na hřbetu jsou pár linkami zaznamenány šlachy sloužící k natahování prstů. Prostorovou hloubku a plasticitu kresbě dodává šrafa prostředního prstu a části hřbetu. Objemu je pak dosaženo díky malé, horizontálně vedené šrafy v oblasti kořene palce a ukazováčku

3.2 Charakteristika kreseb Auguste Rodina

Auguste Rodin je jednou z největších sochařských ikon 19. století. Svým individuálním přístupem a netradičním pojetím zobrazování má nesmazatelný vliv na formování moderního sochařství. Ve svých sochařských dílech používal impresivního způsobu modelace, dramaticky členil povrch a tím za jedinečného vyznění světla a stínu dosáhnul neopakovatelné, chvějivé, někdy až nervní atmosféry. Světlo pro něj představovalo důležitý stavební a tektonický prostředek.

Figura pro něj byla nejvhodnějším prostředkem pro vyjádření duševního stavu člověka, alegorie a symboliky různých dějů. Pomocí osobitě zpracovaných gest, výrazů a póz dokázal sochu oživit a ztvárnit tak koncepce svých myšlenek. Rodin významně ovlivnil i přední české sochaře, kteří v rámci studia navštěvovali jeho ateliér v Paříži.[75]

Rodinova díla vznikla osobitým postupem. Jeho modelky nezaujímaly jednu konkrétní pozici, místo toho se nahodile pohybovaly kolem samotného autora a ten tak tvořil rychlé a volné kresby. Mnohé z nich vzbuzují dojem voyerismu a obsahují erotický podtext. Studie *Sedící ženy* (viz Přílohy I., obr. 3) je

[74] [Srov.] PREISS, P. *Michelangelo. Kresby.* Praha: Odeon. 1975. s. 33
[75] VEJSOVÁ, V. *Prostorová tvorba I.* (přednáška). České Budějovice: PF JU. 4.11.2014

provedena tužkou, akvarelem a těrkou na papíře.[76] Figura je zvýrazněna světlou podkladovou akvarelovou barvou. Na ní je chvějivou, živou kresbou zachycena žena v sedu, opírající se o ruce, v mírném záklonu dozadu, s hlavou přiblíženou k pravému ramenu. Tímto vyosením získává postava na dynamice. Obličeji Rodin téměř nevěnoval pozornost, je vystihnut pomocí pár tahů tužkou. Oproti tomu je na figuře jasně patrné jeho hledání, hlavně v části levé paže a stehen ženy. V těchto částech také autor těrkou rozmazal tužku, čímž dosáhnul jemných, měkkých stínů. Celkově tato kresba není příliš detailní, a proto vyvolává zdání lehké nahodilosti. Přesto, že se kresba nevěnuje detailům, působí kompaktně a lehce.

Na kresbu *Nahé ženy ležící na břiše* (viz Přílohy I., obr. 4) Rodin použil tužku a uhel.[77] Vyjádření prostoru umělec dosáhl několika způsoby. Jedním z nich je ten, že postavu do formátu umístil diagonálně. Stíny zobrazil lavírovanou kresbou a šrafou, jemný přechod je v bederní části. V oblasti hlavy je pak použita nejtmavší barva celého obrazu, což postavě dodává perspektivu. Pro kresbu figury zvolil obrysovou, nepříliš členěnou linku. Prolamováním této tvarové linie dosáhl identifikace důležitých konstrukčních částí těla a indikuje s ní anatomickou stavbu.

3.3 Rozbor kreseb Jana Štursy

Jan Štursa je považován za jednoho ze zakladatelů českého moderního sochařství. Studoval na sochařsko-kamenické škole v Hořicích a později na Akademii výtvarných umění, v ateliéru Josefa Václava Myslbeka. Absolvoval několik zahraničních studijních cest, které významně ovlivnily jeho tvůrčí projev. Z těchto pobytů se nám dochovaly studijní skicáře, jejichž obsah si spolu s dalšími kresbami přiblížíme později.[78]

V kontextu evropského sochařství lze říci, že se stal jedním z umělců, kteří svou tvorbou završili tehdejší hledání v antických a renesančních liniích. Dokázal vystihnout a dobře sjednotit estetický ideál člověka s dramatem, které se

[76] *Auguste Rodin*. Frýdek-Místek: Alpress, 2005. s. 46-51
[77] Tamtéž s. 48
[78] [Srov.] WITTLICH, Petr. *Jan Štursa.* Praha: Academia, 2008. s. 13-32

odehrává v jeho nitru. Díky svému učení v ateliéru J. V. Myslbeka navázal se svými díly na jeho tradici, kterou ovšem překonal a částečně i popřel v jejím původním klasicismu a přísnosti. Rozšířil ji o nové stránky vidění a cítění, dodal jí určité rozechvění a smyslnost, citlivost a tušení citu. Svým sochařským ztvárněním dokázal v díle vystihnout melancholii a hloubku nitra, oslavit krásu života, ale také ukázat osudovost smrti.[79]

O díle Jana Štursy se dá říci, že se zaměřuje především na člověka a jeho lidskou existenci. „Jeho umění je vysoce humánní, jeho středem je člověk, melancholický, jindy prudce žijící, krásný pro život i niternou touhu, nesoucí v sobě probuzení i smrt. Snad v žádném díle není tolik chvály života, ale zároveň tolik smutků, nostalgie a odchodů."[80] Ohrazuje se proti časté přísnosti dosavadní sochařské tvorby a svou tvorbou hledá hlubší, sdělnější podobu forem. Ne náhodou právě pro tyto své hodnoty bývá považován za básníka českého sochařství.[81]

Ve skicáři ze Štursova prvního pobytu v Berlíně lze vycítit jeho objevování nových forem a způsobů vyjadřování. Jeho kresba je stylizovaná a odkazuje na vkus tehdejší společnost ovlivněný secesí. Jeho zájem o figuru a její znázornění je zde jasně patrný, vidíme tu hledání rovnováhy v kresebném způsobu vyjádření a určitou mírou stylizace. Velmi často kreslil figury v pohybu a zkoušel jejich možnosti plastického zpracování. Ze začátku Štursovy tvorby, kdy jsou jeho sochařské práce tvořené podle grafické předlohy, a ne podle živého modelu, jsou díla hůře uvěřitelná než pak v pozdějších letech tvorby. [82]

V roce 1904 vytvořil plastiku jménem *Cestou* a následně roku 1905 její variantu *Soumrak*. Zobrazují dvě postavy, jedna si přidržuje ruku u úst a druhá se sklání nad modlitební knížkou. Rozdíl je především ve zpracování draperií, v *Cestou* je postava v pohybu v rámci barokních tradic, v *Soumraku* roucha naopak splývají a tvoří hutnou, těžkou hmotu.

K dispozici máme ukázky dvou skic *Soumraku* (viz Přílohy I., obr. 5), první je provedena pomocí jednoduchých linek, s menším podílem šraf, hlavně v horní části postav. Linky na sukních jsou vedeny vertikálně, s minimálním zakřivením,

[79] [Srov.] MAŠÍN, Jiří. *Jan Štursa: 1880-1925: geneze díla.* Praha: Odeon, 1981. s. 7, 11

[80] Tamtéž. s. 7

[81] Tamtéž. s. 7

[82] [Srov.] WITTLICH, Petr. *Jan Štursa.* Praha: Academia, 2008. s. 20-30

vzbuzující spíše statický dojem figur. Kresba působí blokově, k výraznému vnějšímu členění zde nedochází. To samé se posléze objevuje v druhé přípravné kresbě, kde je tužka lavírovaná hnědou barvou. Zde Štursa dosáhl hloubky a prolamování draperie pomocí lavírované kresby, kterou místy doplnil šrafováním tužkou. Ta je bez vnitřního řádu, působí spíše chaoticky, výrazně expresivně. Hloubky a oddělení postav jsou vytvořeny pomocí menšího zředění lavírovací barvy, v kombinaci s hustším provedením šrafy. Na kresbě je velký kontrast světel a stínů, který je pak i v samotné bronzové plastice. [83]

Jan Štursa své studie zaznamenával nejčastěji pomocí tužky, tuše, lavírované kresby a případně i akvarelu. Z jeho cesty po západní Evropě se nám zachovaly dva skicáře rozdílného formátu. Kresby v nich jsou velmi dobře provedené. Například kresba s popiskem *L´indiferente* (viz Přílohy I., obr. 6), která zachycuje mladíka v přirozeném postoji. Kresba má uvolněný grafický projev, pomocí měkké šrafy je dosáhnuto objemové hmoty hlavně v oblasti trupu a nohou mladíka. Tato a další drobné postavy jsou zobrazeny v menším skicáři, ve větším jsou zaznamenány studie převážně antického sochařství. V něm je pak vidět, jak se snaží zobrazit sochu v jejích hlavních základních hmotách a objemech, používá k tomu převážně hlavní obrysové linie (viz Přílohy I., obr. 7). Nalezneme zde ale také pár kreseb podle živých modelů. Zády sedící akt (viz Přílohy I., obr. 8) byl pro tuto práci inspirací při vlastní tvorbě. Je zajímavé, že ani v jednom z náčrtníku nenalezneme zobrazení tehdejšího umění, pouze díla antiky a Michelangela Buonarrotiho. To potvrzuje jeho víru a přesvědčení (které měl do konce života) v to, že umění v muzeích je stále živé a dá se z něj čerpat.[84]

V roce 1906 Štursa vytvořil návrhovou kresbu s pozdější realizací do kamene – *Melancholické děvče*. Póza je stejná, jakou má i dívka z velkého náčrtníku z Paříže. Tato návrhová kresba je provedena pomocí jasných, pevných, intuitivních linií, které znázorňují vychýlení těla a dynamiku pohybu, které je dosaženo pomocí esovitého tvaru figury.[85] „Toto definitivní řešení bylo nalezeno v rychle provedené návrhové kresbě, kde je ve schématu figury zdůrazněna plamenovitě vytáčená obrysová linie těla stoupající z podloží složených nohou.

[83] [Srov.] WITTLICH, Petr. *Jan Štursa.* Praha: Academia, 2008. s.34-38

[84] [Srov.] Tamtéž. s. 40-42

[85] [Srov.] Tamtéž. s. 66

Hlava je zde přitom kreslena spíš jako tmavá oválná díra v celkové pohybové sestavě."[86]

Štursa ve svých kresbách vystihoval především objemovost a proporční správnost modelu. Jemnou lavírovanou kresbou dosáhl vyjádření prostorotvornosti i objemů důležitých pro další zpracování do plastických materiálů. To dokazují například studie po r. 1910, kde se umělec opravdu zabývá pouze vyzněním celkové hmoty a nijak ji výrazně detailně nečlení (viz Přílohy I., obr. 9). Kreslí zde převážně nahé figurální akty, které vystihuje jasnou, pevnou, ustálenou obrysovou linkou. [87]

Zmíníme ještě akty z let 1919-1920. Tyto kresby jasně ukazují jeho osobní pojetí moderní sexuality. První práce (viz Přílohy I., obr. 10) jsou vytvořeny polosuchým štětcem a tuší. Jedná se o jedny z mála štětcových kreseb, které Štursa vytvořil. Díky tomuto malířskému rukopisu se dosáhlo jedinečné živosti pohybů a pravdivému zobrazení.[88] „Nejpřípadnější je velmi smyslová až smyslná bezprostřednost těchto kreseb, cítěná nejen v přirozených a živých postojích protahujících se a postávajících žen, často držících prostěradlo nebo kus šatu, ale i v samotné stavbě těla, oblého a měkkého, zdůrazňujícího všechny predikáty ženství." [89]

Později pak tvoří kresby perkem či tuhou, kterou jednobarevně koloruje. Používá k tomu sytou, tmavou tělovou barvu, místy i rumělkovou a okrovou (viz příloha 198). Modelačního dojmu zde dosahuje opětovným nanášením vrstev barvy na sebe, přičemž k tomu používá velké plochy a plošky. Ty nejsou přesně vázány na podkladovou kresbu, která je opět tvořena pomocí hlavních nosných linií.[90] „Takto kolorovaná kresba se stává relativně samostatným nosným dílem, neboť má ze sochařova hlediska jak samotné „postavení" figury, tak její provedenou modelaci, byť pochopitelně nemůže být přímo zaměňována za sochu."[91]

---

[86] WITTLICH, Petr. *Jan Štursa.* Praha: Academia, 2008. s. 66

[87] [Srov.] Tamtéž. s.136

[88] [Srov.] Tamtéž. s.30, 194

[89] Tamtéž. s. 194

[90] [Srov.] Tamtéž. s.199

[91] Tamtéž. s. 199

II. PRAKTICKÁ ČÁST

4 Realizace studijních figurálních kreseb

Úkolem pro tuto část bakalářské práce bylo vytvoření vlastních studijních figurálních kreseb s důrazem na konstrukci, formu a objem v zobrazení. Tyto vlastnosti najdeme v čisté, ničím nezkalené formě v sochařské kresbě, která byla předmětem mého bádání. Při vymýšlení konceptu se právě tato část z celé práce jevila jako nejsnazší, už jen s přihlédnutím k absolvování několika semestrů, věnovaných kresebnému studiu figury. V průběhu času se ukázalo, že tento úsudek byl zcela mylný.

4.1 Přípravná fáze

První věcí, kterou jsem začala, bylo nastudování jednotlivých kreseb sochařů, o kterých se píše v teoretické části práce. Sochařská kresba je pro mne jedinečným způsobem ztvárnění, který se velmi odlišuje způsobu, jímž jsem kreslila doposud. Postupně jsem zjišťovala, že pro pochopení kreseb sochařů musím přijít na to, co, proč a za jakým účelem sochaři zobrazují. Dá se říci, že naučit se kreslit sochařskou studii pro mne bylo jako naučit se znovu kreslit a jinak o kresbě přemýšlet. Ve své práci jsem nejvíce vycházela z kreseb Jana Štursy, kterému jsem proto v teoretické části z popisovaných autorů věnovala nejvíce prostoru.

Jeho přístup ztvárnění ženského těla mi byl velice blízký. Osobně tíhnu nejvíce k tužce a štětci s tuší. Podobných studií jsem měla ze začátku shromažďování podkladů pro práci nejvíce právě od Štursy. Pro své první kresebné pokusy jsem si vybrala jeho tři studie (viz Přílohy I., obr. 10), které jsem si z počátku překreslovala. V průběhu kresby jsem se snažila zidentifikovat jednotlivé způsoby vedení linek a zvolenou intensitu přítlaků štětce. Bylo pro mne důležité přijít na to, co kterou linkou zachytil, s jakým úmyslem. V jednotlivých prolomeních obrysové kontury jsem rozpoznávala konkrétní velké i malé svalové skupiny, které dávají ženskému tělu jeho nezaměnitelný charakter.

Mimo jiné jsem hledala vhodný papír a formu pojetí v zobrazování. Nechtěla jsem dělat přesné kopie, snažila jsem se pochopit a následně znázornit

původní kresby s přihlédnutím k mému způsobu vnímání formy a nepotlačit při tom vlastní rukopis.

Ze začátku jsem se snažila o čistou kresebnou formu a jasnou, pevnou linku. Bála jsem se chyb. V tomto duchu jsem vytvořila pár kreseb podle předlohy a pár vlastních podle živého modelu. Kresba byla nepřesvědčivá, působila vyumělkovaně, bez jiskry. Postavy ve mně vzbuzovaly pocit těžkopádnosti a neohrabanosti. Postrádaly výpovědní hodnotu, které jsem měla v úmyslu dosáhnout. Pro další využití byly nepoužitelné. Vyhledala jsem si další kresebná ztvárnění figur. Všímala jsem si u jednotlivých linek toho, jak na sebe navzájem navazovaly, jejich prolamování v návaznosti na to, jaké svalstvo či kloub chtěl umělec zachytit. Zajímavé bylo i to, kde a jak autor přetáhnul, když například linii, kterou zachycoval obrys stehna přetáhl dovnitř figury a umně a jednoduše tak zobrazil podkolenní jamku. Tímto způsobem tak odvedl pozornost oka na stehno a vyjádřil tím natažení nohy.

Zaměřila jsem se i na anatomii těla. Základní schéma figurálního zobrazení jsem čerpala z knih *Anatomie pro výtvarníky* od prof. MUDr. Jana Zrzavého a *Anatomie pro výtvarníky* od autorů Andráse Szunyoghy a György Fehéra. Zde jsou anatomicky představeny mužská i ženská figura, všechny jejich kosti, svaly šlachy. Nejedná se jen o statické pozice, ale i o znázornění postavy v pohybu. Nalezneme zde i příklady z umělecké tvorby, včetně mnou vybraných Michelangela Buonarrotiho a Auguste Rodina. V této fázi jsem si pár anatomických studií vytvořila. Velice cennou pro mne také byla kniha *Michelangelo: The Drawingsof a Genius* od Achima Gnanna. Ta obsahuje dobrý přehled kreseb Michelangela a byla cenným studijním materiálem.

Hlavním problémem ze začátku bylo připustit si, že v této fázi procesu prozatím nevytvořím kresbu pouze pár linkami, jako například již zmiňovaný Jan Štursa, nebo i Auguste Rodin. Pro své kresebné studium jsem potřebovala konstrukční vodicí čáry, abych se v kresbě „neztratila“. Další fází bylo poznání, že pokud se zpočátku převedou jednotlivé části těla do stylizovaných forem, další kresbu zrealizuji lépe.

4.2 Realizace studií podle živého modelu

Znovu jsem zobrazila dvě figury podle Štursova modelu. Tentokrát se jednalo o rychlou kresbu štětcem, při které jsem si nejprve naředěnou tuší načrtla konstrukční schéma postavy, na které jsem následně zaznamenala obrysové linie. Na ty jsem použila buď tuš lehce zředěnou či vůbec. Tyto kresby pak ve výsledku působí značně odlehčeně oproti předchozímu pokusu (viz Přílohy II., obr. 1). Jsou živější a záznamově působí mnohem lépe. V tomto duchu jsem pak kreslila i většinu dalších kreseb.

Postupně jsem zobrazovala ženskou postavu v různých pozicích. Byť se to nemusí zdát, zvolení správného modelu a to, jakou modelka zaujme pozici, velmi ovlivní výsledek kresby. K zachycení jsem stále využívala lavírovanou kresbu, štětec a hnědý balicí papír. Tato kombinace byla příjemná. Zkoušela jsem i přírodní uhel, ale nepracovalo se mi s ním dobře. Velice mi vadila jeho sprašnost. Intenzita tahu byla malá a nedosahovala jsem chtěného kontrastu. Vrátila jsem se k tušové kresbě.

Při práci jsem postupovala následovně. Nejprve jsem širokým štětcem a naředěnou tuší zaznamenala hlavní linie a formy. Často jsem si načrtla hlavní vodící čáry pro sklon ramen a boků, těžiště a svislou osu těla (viz Přílohy II., obr. 2). V případech, kdy se jednalo o složitější pozici, jsem si hlavní objemy zachytila buď pomocí bodové konstrukce, nebo soustavy několika trojúhelníků (viz Přílohy II., obr. 3). Přitlačením na štětec došlo k rozšíření jeho stopy a tím se lehce znázornil stín v určitých partiích (viz Přílohy II., obr. 9). Dosáhla jsem tak větší hloubky i naznačení objemu. Při překrytí došlo k umocnění tohoto dojmu, a pokud jsem nedala vrstvu přímo na vrstvu, ale položila štětec o kousek vedle, dosáhla jsem tak jemné přechodové valéry.

Poté jsem vzala tenčí štětec či tenký hranolek smrkového dřeva, který jsem na obou koncích seřízla. Jedno zakončení bylo provedeno tak, aby nechávalo tenkou linku. Špička se časem lehce opotřebovala, proto bylo nutné ji chvílemi znovu naostřit. Druhá strana měla vytvořenou menší plošku. Vznikly tak dva druhy stop. S tímto dřívkem se mi kreslilo lépe než s perkem, protože po krátkém nasáknutí v tuši udrželo hodně barvy a mohla jsem s ním kreslit déle. V této fázi jsem také začala tuš ředit tiskařským inkoustem nebo s ním i kreslit. Zjistila jsem totiž, že inkoust nevytváří šupinky, neschne rychle a díky tomu se lépe kresba provádí.

Když jsem tedy měla takto předpřipravený základní záznam pohybu, pokračovala jsem. Někdy jsem počkala, až mokré části uschnou, jindy jsem tvořila rovnou do mokrých. Pomocí nástroje s tenčí stopou jsem si upřesňovala jednotlivé linky a konkretizovala formu těla (viz Přílohy II., obr. 4, 5, 7, 10, 12). Pokud nějaká část těla byla v kresbě problematická, provedla jsem ji vedle tužkou (viz Přílohy II., obr. 12), nebo jsem ji nakreslila samostatně (viz Přílohy II., obr. 6, 8, 13). Některé pózy jsem se rozhodla zkusit znovu zachytit, tentokrát již ale jiným médiem, zvolila jsem tužku. Nekreslila jsem je příliš detailně, stále jsem se snažila zobrazovat v podobném duchu, jako když jsem tvořila s tuší. Tužku jsem proto neměla příliš naostřenou, kreslila jsem spíše s progresem, u kterého jsem využívala jeho velkou kresebnou plochu. Místy jsem linku lehce rozmazala prstem či papírovou těrkou. Těrkou je nazývána tyčinka, která je v dnešní době vyráběna hlavně z pevně svinutého papíru, který dobře saje. Můžeme ji ovšem nalézt i vyrobenou z jelení kůže. Oba její konce jsou zahroceny do špičky, s těrkou se pak lépe manipuluje. Využívá se většinou k roztírání různě sprašných materiálů, jako jsou uhly, křídy, pastely, ale i tužky. Může se využít i v litografii při tisku. Roztírá a nanáší se s ní litografická křída a barvy při tisku leptu a dalších.[92]

4.3 Poznatky z procesu realizace kreseb

Ve svých pracích jsem se snažila dosáhnout vyjádření lidské figury a jejích charakteristických prvků tak, aby výsledná kresba byla v základních plastických formách sdělná a zároveň kresebně živá. Postupným zpracováváním a vrstvením linií tak vznikaly kresby, které mají svůj charakter a obsahují můj rukopis. Tento způsob tvorby kreseb jsem si oblíbila a práce na nich mne velmi zaujala. Skicovala jsem se soustředěním a postupně mi tento způsob tvorby šel lépe a lépe. Dosáhla jsem toho, čeho jsem původně zamýšlela. Tato práce pro mne měla velkou „přidanou hodnotu", protože v cestě jsem našla cíl. To znamená, že úspěchem pro mne nebylo pouze koncové dílo, ale pochopení nového přístupu k zobrazování. Svou kresbu jsem začala chápat a vyjadřovat se jiným způsobem.

[92] [Srov.] BALEKA, J. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. 1. Vydání, Praha: Academia. 1997., s. 332-333

Závěr

Sochařská tvorba je širokému publiku velmi dobře známá. Přípravná fáze v podobě kresebných studií ovšem nikoli. Proto bylo zvoleno téma této práce.

V první části bakalářské práce bylo důležité kresbu jako takovou více přiblížit a charakterizovat. Byly vymezeny obsahy základních pojmů souvisejících s kresbou a popsány jednotlivé výtvarné prostředky, kterých lze pro kresbu využít. Studiem kreseb významných sochařů a jejich charakteristikou byly získány praktické i teoretické poznatky, které rozšířily dosavadní výtvarné dovednosti a daly podnět k novému způsobu přemýšlení o roli a významu kresby pro osobní rozvoj. Poznatky byly použity pro realizaci souboru vlastních figurálních kreseb několika vybranými technikami.

Průběh práce potvrdil, že kresba má potenciál umožnit autorům zkoumat a posouvat limity svých tvůrčích schopností.

Seznam použitých zdrojů

Monografické zdroje

1. *Auguste Rodin*. Frýdek-Místek: Alpress, 2005. ISBN 80-7362-096-0
2. BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. 1. vyd. Praha: Academia, 1997. ISBN 80-200-0609-5.
3. BLAŽÍČEK, O. J. KROPÁČEK J. *Slovník pojmů z dějin umění: názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění*. Vyd. 2. Praha: Aurora, 2013. ISBN 978-80-7299-104-4.
4. *Figurama 16*. V Praze: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2001. ISBN 978-80-904889-5-3
5. *Figurama 17*. V Praze: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2001. ISBN 978-80-904889-6-0
6. GNANN, Achim. Michelangelo: Zeichnungen eines Genies. Ostfildern: Hatje Cantz, c2010. ISBN 978-3-7757-2589-7
7. MAŠÍN, Jiří. *Jan Štursa: 1880-1925: geneze díla.* Praha: Odeon, 1981.
8. PREISS, P. *Michelangelo: Kresby,* Odeon, Praha, 1975
9. SOURIAU, É. *Encyklopedie estetiky*. 1.vyd. Praha: VictoriaPublishing. 1994, ISBN 80-85605-18-X
10. STANYER, Peter. *Vše o technikách kresby: [praktická příručka pro výtvarníky]*. Praha: Svojtka & Co., 2007. ISBN 978-80-7352-383-1
11. SZUNYOGHY, András a György FEHÉR. Anatomie pro výtvarníky: člověk, zvířata, srovnávací studie. 2., opr. vyd. Praha: Slovart, 2006. ISBN 80-7209-773-3.
12. TEISSIG, K. *Technika kresby*. Artia, Praha, 1986.
13. VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. 2. vyd., v Obelisku 1. vyd. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk).
14. WITTLICH, Petr. *Jan Štursa*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1624-9
15. ZELL, M. *Škola kreslení a modelování pro architekty*. 1. Vydání, Slovart, Praha, 2009. ISBN 978-80-7391-154-6
16. ZRZAVÝ, Josef. Anatomie pro výtvarníky: 196 anatomických tabulí a reprodukcí světového výtvarného umění, příloha 59 fotografií ženského a mužského aktu. Praha: Avicenum, 1977

Elektronické zdroje

1. Info | figurama. figurama | figurální tvorba kresba, malba, socha [online]. Dostupné z: http://figurama.cz/figurama/neco-o-me
2. Michelangelo Buonarroti (Getty Museum). *The Getty* [online]. Copyright © J. Paul Getty Trust [cit. 19.04.2017]. Dostupné z: http://www.getty.edu/art/collection/artists/3265/michelangelo-buonarroti-italian-1475-1564/
3. O kresbě 1. část / Nulla dies sine linea. Kreslírna výtvarný ateliér / Artroom Letná [online]. Copyright © 2015 Ateliér Kreslírna Letná. Všechna práva vyhrazena. [cit. 18.04.2017]. Dostupné z: http://www.kreslirna.cz/o-kresbe-1-cast/
4. Zápisky z konferencie Drawing Futures - Artalk.cz. *Artalk.cz* [online]. Copyright © COPYRIGHT 2007 [cit. 18.04.2017]. Dostupné z: http://artalk.cz/2016/12/19/zapisky-z-konferencie-drawing-futures/

Jiné zdroje

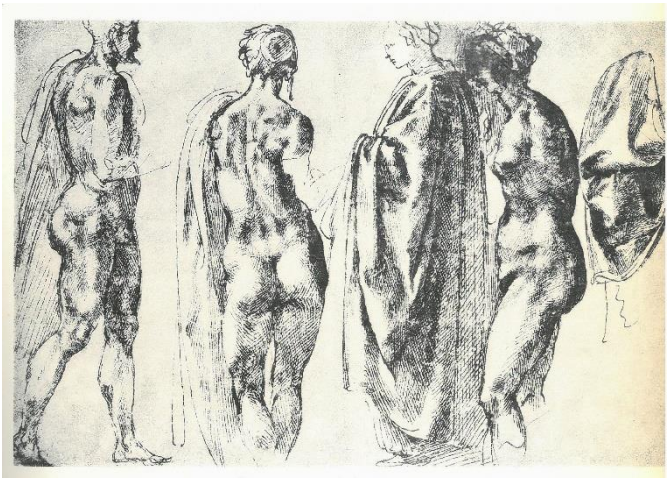
1. Pospíšil, A. *Základy teorie výtvarné výchovy* (přednáška). České Budějovice: PF JU. 20.2.2017, 21.2.2017
2. VEJSOVÁ, V. *Prostorová tvorba I.* (přednáška). České Budějovice: PF JU. 4.11.2014

Seznam obrazových příloh

Přílohy I. Obrazový materiál k teoretické části

Přílohy II. Fotodokumentace praktické části

Přílohy I. Obrazový materiál k teoretické části



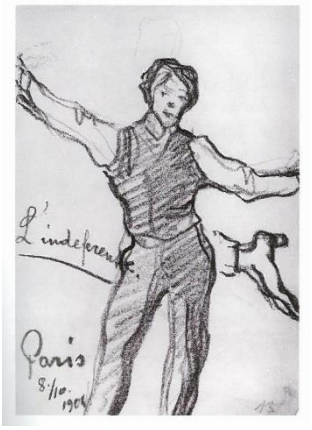
Obr. 1: Studie mužských a ženských aktů s drapériemi

Obr. 2: Studie k levici Guliana de´Medici

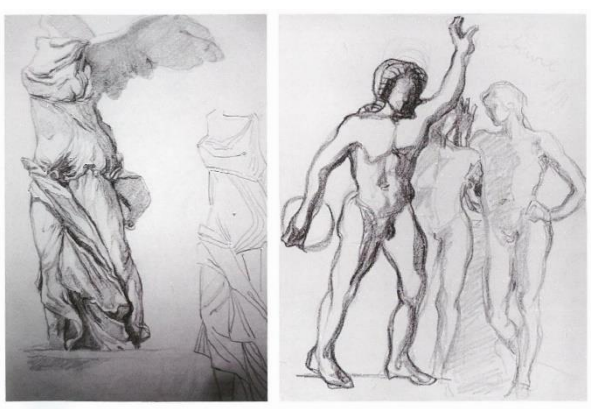
Obr. 1: Sedící žena

Obr. 4: Nahá žena ležící na břiše

Obr. 5: Kresba z náčrtníku; Soumrak

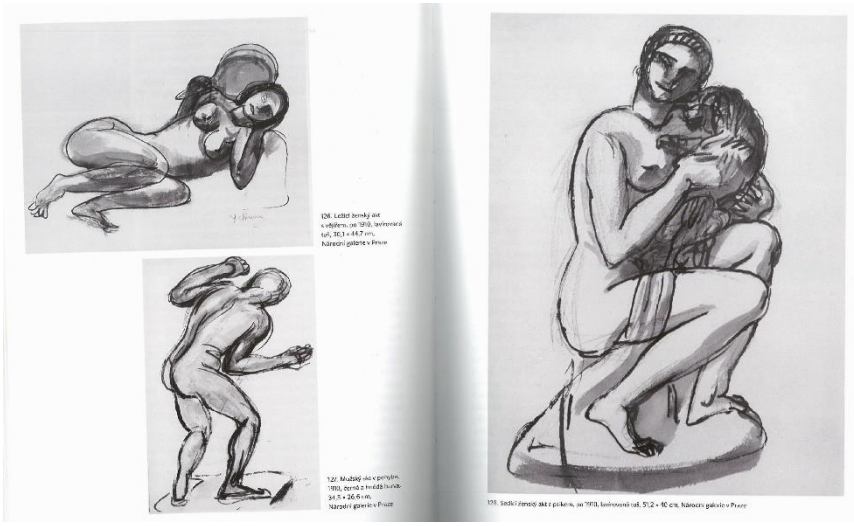


Obr. 6: L´indiferente

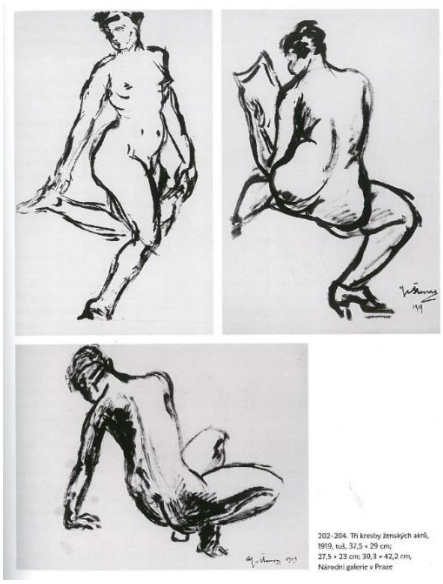


Obr. 7: Niké Samothrácká; Atlet s diskem

Obr. 8: Zády sedící ženský akt



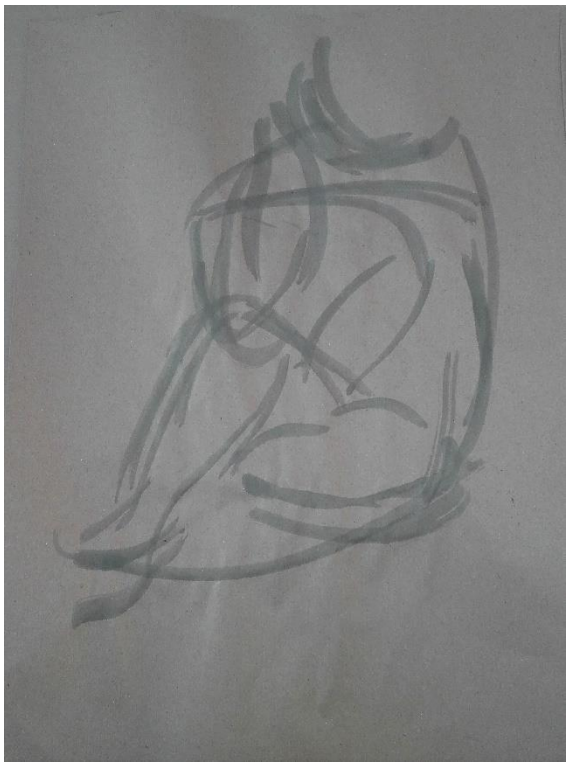
Obr. 9: Ležící ženský akt; Mužský akt v pohybu; Sedící ženský akt s psíkem



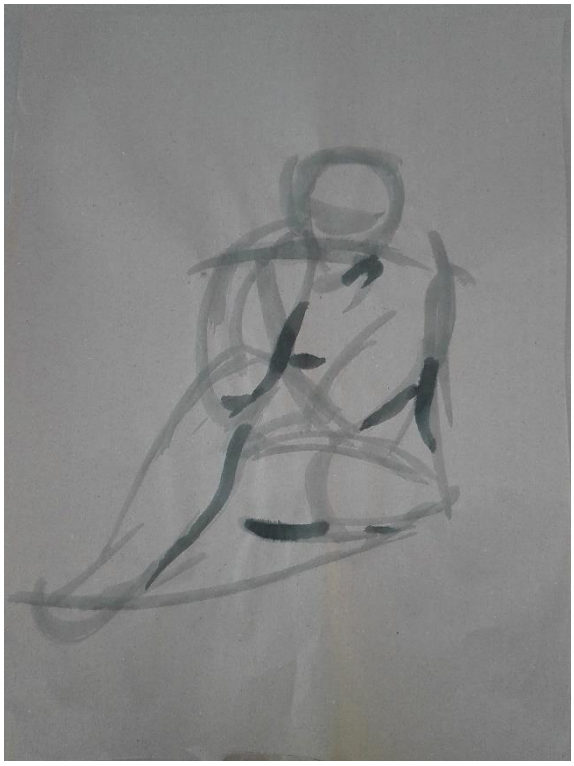
Obr. 10: Tři kresby ženských aktů

Přílohy II. Fotodokumentace praktické části

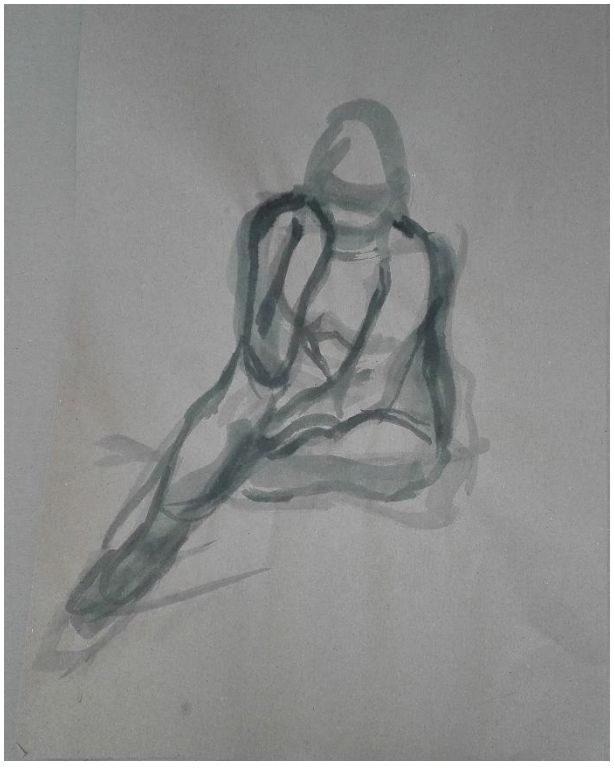
Obr. 1: Studie podle Jana Štursy



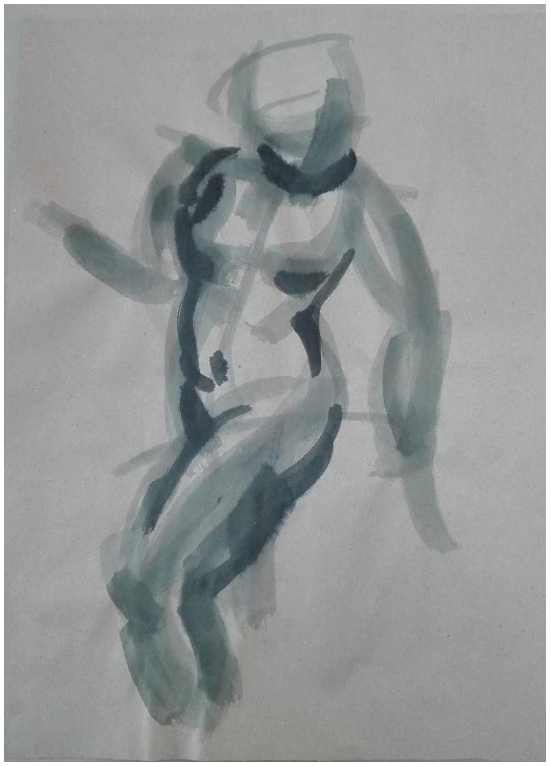
Obr. 2: Sedící I/1



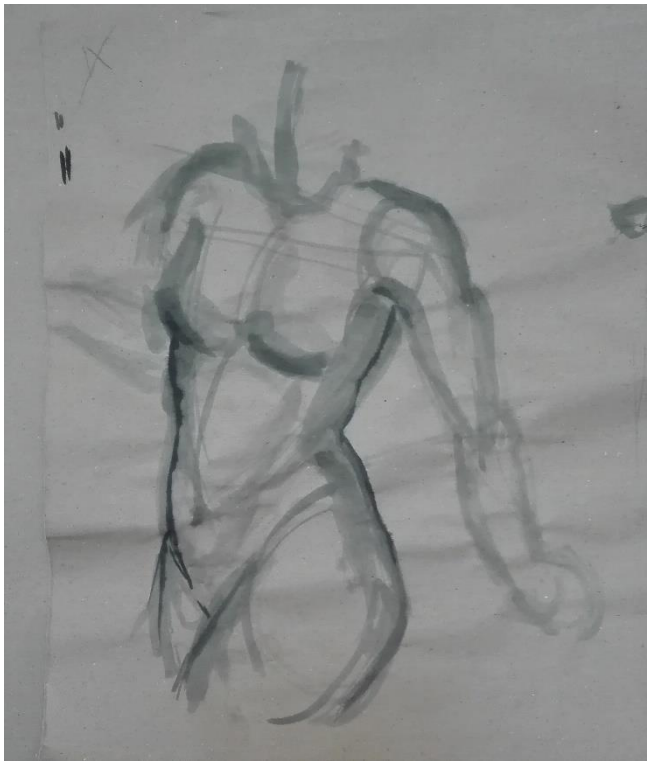
Obr. 3: Sedící I/2



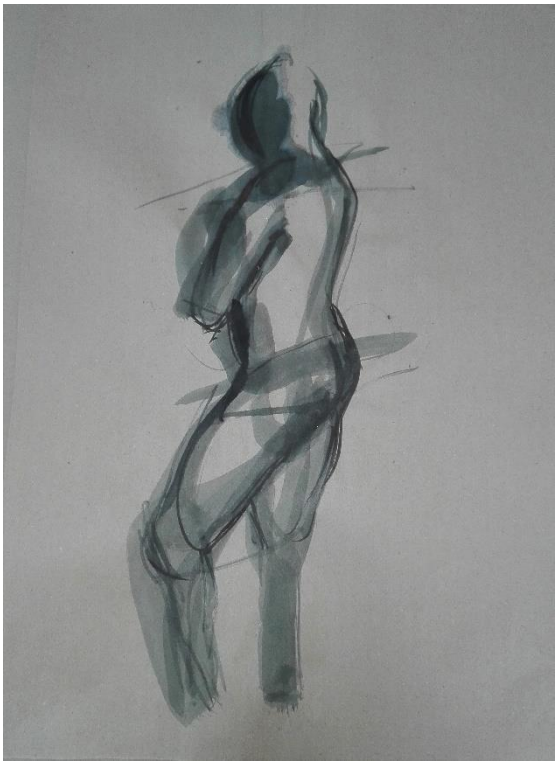
Obr. 4: Sedící I/3



Obr. 5: Stojící I/1



Obr. 6: Stojící I/detail

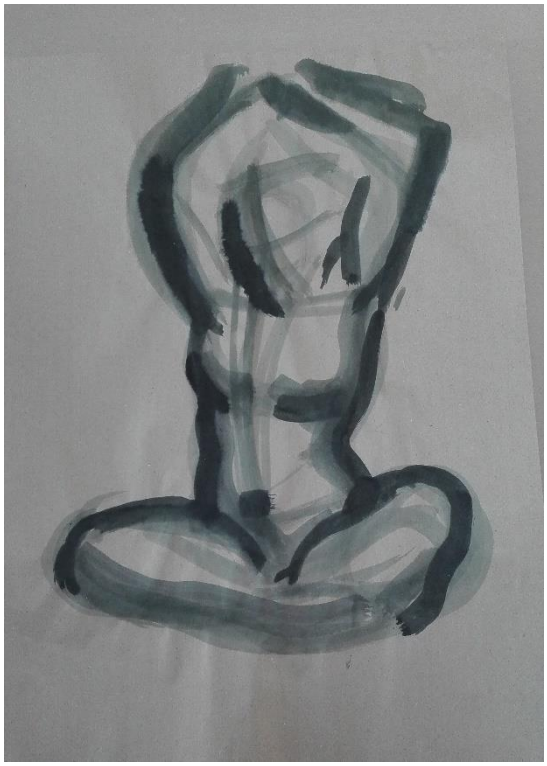


Obr. 7: Stojící II/1

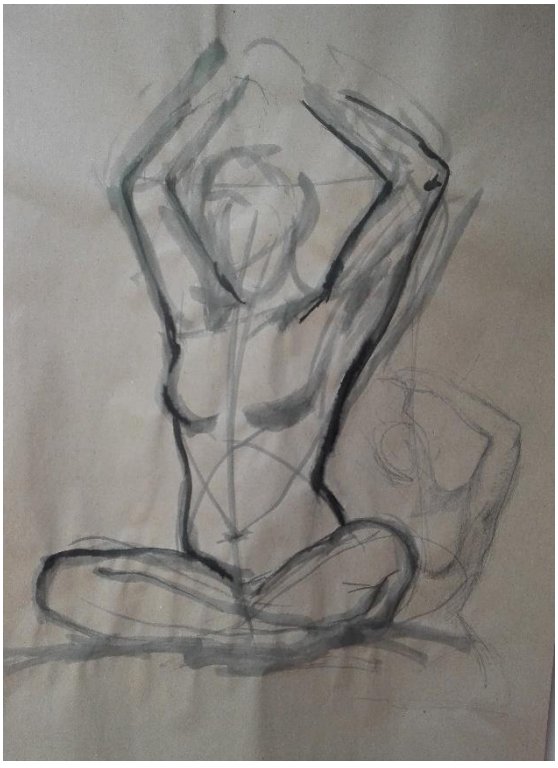
Obr. 8: Stojící II/detail

Obr. 9: Ležící I/1

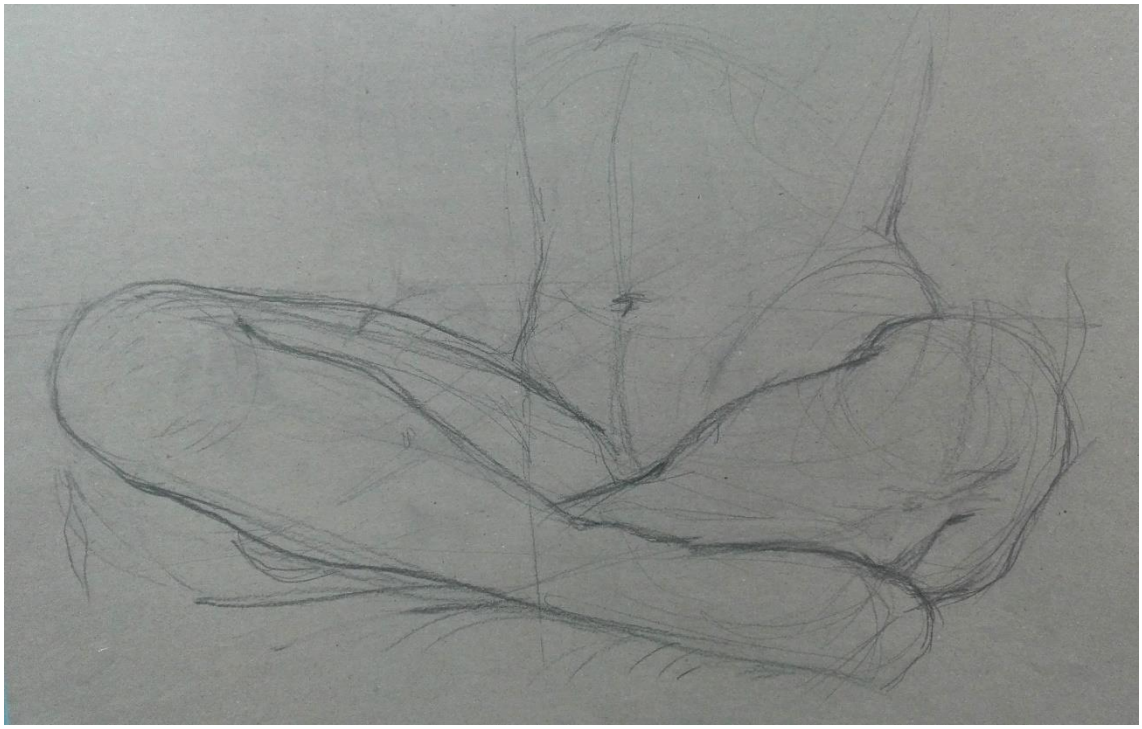
Obr. 10: Ležící I/2



Obr. 11: Sedící II/1



Obr. 12: Sedící II/2



Obr. 13 Sedící II/detail

Zdroje příloh

Přílohy I. Obrazový materiál k teoretické části

Obr. 1: Studie mužských a ženských aktů s drapériemi

Dostupné z: PREISS, P. *Michelangelo: Kresby,* Odeon, Praha, 1975. s. 51

Obr. 2: Studie k levici Guliana de´Medici

Dostupné z: PREISS, P. *Michelangelo: Kresby,* Odeon, Praha, 1975. s. 107

Obr. 3: Sedící žena

Dostupné z: *Auguste Rodin*. Frýdek-Místek: Alpress, 2005. s. 47. ISBN 80-7362-096-0

Obr. 4: Nahá žena ležící na břiše

Dostupné z: *Auguste Rodin*. Frýdek-Místek: Alpress, 2005. s. 48. ISBN 80-7362-096-0

Obr. 5: Kresba z náčrtníku; Soumrak

Dostupné z: WITTLICH, Petr. *Jan Štursa*. Praha: Academia, 2008. s. 36, 37.ISBN 978-80-200-1624-9

Obr. 6: L´indiferente

Dostupné z: WITTLICH, Petr. *Jan Štursa*. Praha: Academia, 2008. s. 43. ISBN 978-80-200-1624-9

Obr. 7: Niké Samothrácká; Atlet s diskem

Dostupné z: WITTLICH, Petr. *Jan Štursa*. Praha: Academia, 2008. s. 44. ISBN 978-80-200-1624-9

Obr. 8: Zády sedící ženský akt

Dostupné z: WITTLICH, Petr. *Jan Štursa*. Praha: Academia, 2008. s. 46. ISBN 978-80-200-1624-9

Obr. 9: Ležící ženský akt; Mužský akt v pohybu; Sedící ženský akt s psíkem

Dostupné z: WITTLICH, Petr. *Jan Štursa*. Praha: Academia, 2008. s. 134, 135. ISBN 978-80-200-1624-9

Obr. 10: Tři kresby ženských aktů

Dostupné z: WITTLICH, Petr. *Jan Štursa*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1624-9