

**Karlova Univerzita
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy**

Výtvarná výchova se zaměřením na vzdělávání

HRANICE KRESBY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Vypracoval: Karolina Korejsová

Vedoucí práce: MgA. Jan Pfeiffer

2022

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně. Veškeré použité podklady, ze kterých jsem čerpala informace, jsou uvedeny v seznamu použité literatury a zdrojů a citovány v textu podle normy ČSN ISO 690.

V Praze dne

.....
Jméno a příjmení
studenta

Poděkování

Děkuji MgA. Janu Pfeifferovi za odborné vedení práce, důležité připomínky, dobré rady, trpělivost a vstřícnost při konzultacích a podporu při vypracovávání bakalářské práce. Děkuji také všem, kteří mi pro vypracování bakalářské práce poskytli cenné rady.

Abstrakt

Ve své bakalářské práci se zabývám tématem kresby, její proměnlivostí a transformací v průřezu časovém i žánrovém. Charakterizuji hranice, které ji definují a to, jak se rozšiřují. Zaměřím se na odlišnost jejího významu a vizuality v dobovém kontextu a vztáhnou její proměnlivost na současné experimentální trendy. Kresbu představím v širokém dobovém, kulturním a technickém kontextu a tím tak ucelím podobu jejích současných hranic.

Pro praktickou část se inspiroji právě onou proměnlivostí kresby a jejích experimentálních podob. Tato práce by měla korespondovat s transformací zmiňovanou v didaktické části bakalářské práce. Vznikla tak instalace prostorové kresby.

V didaktické části poté rozvinu oblast transformace kresby do netradičních forem a popíši, jak by kresebné experimenty mohly být didakticky aplikovány do praktické výuky.

Klíčová slova

kresba, možnosti, limity, komunikace, veřejný prostor, proměnlivost, vývoj, hranice

Abstract

In my bachelor thesis I research the topic of drawing and its variation and transformation throughout time and genre. I will describe the boundaries that define it and how these boundaries expand. I will focus on the difference between its significance and visibility in historical context and relate its variability to contemporary experimental trends. I will present drawing in a broad historical, cultural and technical context and this complete the image of its current boundaries.

For the practical part, I am inspiration from said variability of drawing and its experimental forms. This work should correspond to the transformation mentioned in the didactic part of the thesis. An installation of a spatial drawing was created.

In the didactic part, I elaborate on the section regarding the transformation of drawing into

non-traditional forms and describe how such drawing experiments could be incorporated into practical education.

Key words

drawing, possibilities, limits, communication, public space, changeability, progress, boundaries

OBSAH

Úvod.....	8
1. Definice kresby.....	9
1.1 Obtížnost v definici pojmu.....	9
1.2 Porovnání klasických technik.....	10
1.2.1 Suchá stopa.....	11
1.2.2 Úzká stopa.....	11
1.2.3 Široká stopa.....	12
1.2.4 Tekuté prostředky.....	13
1.3 Kresebný výraz.....	15
1.4 Hranice kresby.....	20
2. Počátky a vývoj kresby.....	22
2.1 První dochované záznamy.....	22
2.1.1. Technika.....	22
2.1.2. Význam.....	23
2.2 Kresba jako nástroj.....	24
2.2.1 Předloha obrazům.....	24
2.2.2 Předloha pro prostor.....	25
2.3 Emancipace kresby - disegno.....	25
3. Kresba jako základ představy a záznamu.....	27
4. Abstrakce.....	28
4.1 Dětská kresba.....	28
4.2 Umění abstrakce.....	29
4.3 Hodnocení uměleckého díla.....	31
5. Umělecká fúze a interdisciplinarita.....	33
5.1 Black Mountain Collage.....	33
5.2 Hnutí Fluxus.....	34
6. Ready-made.....	34
7. Land art- kresba do prostoru.....	35
8. Nalezená kresba - stále ještě kresba?.....	36
9. Postkonceptuální tendence.....	38
10. Akční umění.....	38
11. Kresba a happening.....	39

12. Kresba a performance.....	42
13. Kresba a filmový materiál.....	44
14. Kresba a instalace.....	48
15. Kresba v digitálním rozměru.....	51
15.1 Projekce.....	52
16. Praktická část.....	54
17. Didaktická část.....	64
17.1 První Úkol: Osvobozená linka.....	65
17.2 Drtuhý Úkol: Krajina v lince.....	66
17.3 Třetí Úkol: Linka v krajině.....	67
17.4 Podmínky a Struktura výtvarné činnosti.....	69
Závěr.....	70
Seznam použité literatury.....	71
Obrazové zdroje.....	73
Internetové zdroje.....	76

Úvod

Kresba je velmi proměnlivé médium, které v průběhu historie prošlo mnoha obraty a postupně nacházelo své hranice. Její limity ani dnes nejsou úplně vymezeny a stále se její možnosti posouvají. Ve své bakalářské práci na příkladech jak zahraničních, tak českých autorů a uměleckých hnutí představím kresbu v co nejširším kontextu a tím se pokusím ukázat její hranice, kterými zatím prošla. Takový posun totiž většinou podkryje pouze další možnosti, kam je možné kresbu ještě rozvinout. Hlavním činitelem je především způsob uvažování nad kresbou jako nad myšlenkou a to je právě ta proměnná, která ji umožňuje překračovat své limity.

1. Definice kresby

1.1 Obtížnost v definici pojmu

V úvodu je velmi podstatné vymezit pojem kresba a vysvětlit, co kresba vlastně znamená a jakou má podobu. Jak se liší například od malby, se kterou bývá často zaměňována a slučována. V různých publikacích je na tuto problematiku nahlíženo rozdílně. Jasná definice kresby se obtížně určuje, protože toto médium je velmi proměnlivé a tvárné. Abychom s jistotou dokázali určit, zda je obraz stojící před námi například kresba či malba, musíme rozpoznat techniku, kterou byl vytvořen. V knize *Henri Matisse: pozdní texty* se hovoří o kresbě jako o médiu s malbou veskrze totožné, pouze vytvořené redukovanými prostředky.¹ V klasickém pojetí se kresba jako taková nejčastěji rámuje právě jejím technologickým vznikem. Tím by měla být jednoznačně linie. Ať už se jedná o stopu vytvořenou tužkou, perem, uhlem, či například štětcem většina zdrojů se shoduje na tom, že právě lineární zápis je to, co kresbu určuje. Kolize však nastává ve chvíli, kdy se jednotlivé linie zhušťují a vznikají barevné plynulé přechody, které svou hutností začínají připomínat malbu. Ta bývá definována právě plošností v nanášení barev na podklad. Jestli kresbu definuje linka, malbu definuje plocha. Co se ale stane v případě, kdy jednotlivé linky vytvoří plochu, či když linka úplně opustí plošné médium?

Wasily Kandinsky ve své knize *Bod, Linie, Plocha* hovoří o bodu jako o základním stavebním elementu, ze kterého jsou tvořeny všechny jednotlivé tvary. Geometrický bod je jakožto okem nespátřitelná základní veličina pro konstrukci jakéhokoli obrazu pomocí jejich zhušťování a skládáním. Linie, která bývá nositelem definice kresby, je v knize popisována jako právě taková skrumáž bodů. „Geometrická linie je neviditelným fenoménem. Je stopou,

¹MATISSE, Henri. *Pozdní texty*. Přeložil Jitka HAMZOVÁ. Praha: Arbor vitae, 1999. De arte. ISBN 80-86300-01-3.

kterou zanechal posouvající se bod, a tedy jeho produktem. Zrodila se z pohybu - z toho, že byl porušen maximální a do sebe pohroužený klid, který je pro bod příznačný. Zde se staticnost revolučním způsobem proměnila v dynamičnost. Linie tedy představuje nejvýraznější protiklad prapůvodního malířského elementu - bodu.“² Pokud bychom tedy chápali kresbu v linii, je opět hranice mezi kresbou a malbou velmi tenká a dalo by se říci, že v určitém momentu splývá.

V určitých publikacích se rozdíl mezi těmito technikami určuje v prostředcích, které jsou k nim využívány. Kresba bývá popisována jako suchá monochromatická stopa, kdež to u malby se naopak hovoří o mokré barevné stopě. V knize *Techniky kresby* od Karla Teissiga je však kresba popisována i v barevných plochách vznikajících pod mokrým štětcem.

1.2 Porovnání klasických technik

V případě DaVinciho kresby Vitruviánského muže by nikdo pravděpodobně neřekl, že by se mohlo jednat o malbu. Na druhou stranu u Michelangelově malbě v Sixtinské kapli zase na první pohled nedí důvod spekulovat o kresbě. Ale když se však podíváme na díla například Egona Schieleho, už s takovou jistotou nemůžeme tvrdit, zda se jedná o malbu či kresbu, protože zde kombinuje jak plošnost, tak lineární konstruování postav. Na základě kresebných technik zmapovaných Karlem Teissigem v knize *Techniky kresby* zde uvádím výčet základních klasických technik, kterými se nejčastěji plošná kresba realizuje. Ke kresebnému vyjádření se však dá využít mnoho jiného materiálu, o kterém budu mluvit v dalších kapitolách o netradičním pojetí kresby (viz. kapitoly níže).

² KANDINSKY, Wassily. *Bod - linie - plocha: příspěvek k analýze malířských prostředků*. Praha: Triáda, 2000. Delfín (Triáda). ISBN 80-86138-16-X. s. 51

1.2.1 Suchá stopa

Techniky práce se suchou stopou zahrnují mnoho kresebných prostředků, které se dají pro tento účel využít. Jedná se o takové prostředky, které za sebou zanechávají suchý pigment a není je potřeba ředit či nanášet pomocí dalších nástrojů.

1.2.2 Úzká stopa

„Mezi nejstarší kreslicí prostředky, dnes již neužívané, patří olůvku a stříbrné, zlaté, měděné nebo mosazné pisátko. Dodnes obdivujeme na mnoha kresbách starých mistrů jejich noblesní jemnost a půvab. Olůvka, oblíbeného především v 15. a 16. století, se užívalo dříve pro předkreslení kreseb perem, štětcem, rudkou nebo křídou, olůvko na rozdíl od stříbrné tužky zanechává stopu i na nepodloženém papíře.“³ Takové techniky využíval například Albrecht Dürer již ve svých raných kresbách autoportrétu. V průběhu života dovedl takové detailní precizní kresby k technické dokonalosti.

„Samostatné kresby olůvkem se téměř nevyskytují. Načas byly tyto staré kreslicí techniky prostředky znovu vskříšeny a získaly novou oblibu na konci 18. století při malbě miniatur, pro které se svou dokonale tenkou, tvrdě kreslicí špicí ideálně hodí. Dnes kreslíme především tuhami a tužkami nebo nejnověji pery s plstěnými či kuličkovými hroty.“⁴

Mezi ty nejzákladnější dnes užívané patří nepochybně tužka. Její základ tvoří grafitová tuha, která za sebou zanechává tmavě šedý až sytě černý odstín v závislosti na její tvrdosti a intenzitě nanášení.

Selekce jednotlivých typů tuh se určuje podle jejich obsahu grafitu. Označují se zkratkami 8B (nejměkčí) - 9H

³TEISSIG, Karel. *Techniky kresby*. Vyd. 2. Praha: Aventinum, 1995. Umělcova dílna. ISBN 80-85277-49-2. s.87

⁴TEISSIG, Karel. *Techniky kresby*. Vyd. 2. Praha: Aventinum, 1995. Umělcova dílna. ISBN 80-85277-49-2. s.87

(nejtvrdší). Ty s větší příměsí jílu jsou tvrdší. Vyznačují se tenkou linií a světlejším tónem. Hodí se především na rýsovanou kresbu a na preciznější práci. Naopak tuhy s intenzivnější hustotou grafitu jsou měkčí, nanášejí více barvy (díky tomu se mohou rozmazávat) a zanechávají za sebou výraznější stopu.

Kresba tužkou je považována za nejsnazší primární záznam autorova záměru a je tedy běžně využívána pro skicování, kresebné studie, ale i jako samostatné umělecké médium.

Dalším prostředkem pro ztvárnění tenké lineární kresby je pero, u kterého stejně jako v případě tužky existuje mnoho různých variant. Liší se především svou šířkou hrotu a pochopitelně také výrobcem.

1.2.3 Široká stopa

Širší a o něco více malebná stopa vzniká použitím přírodního či uměle lisovaného uhlu mezi nimiž je rozdíl především v jejich tvaru, konzistenci a také rozmazatelnosti. *„Kresba přírodním uhlem je klasickou disciplínou kreslířova studia. Nelze ji obejít, ani něčím nahradit. Ke studiu živého modelu, ke kreslení hlav, aktů i oblečených postav, k počátečním studijním skicám figurálních kompozic je uhl nejvhodnější prostředek.“*⁵ Barevnou variantou k této technice je křída.

Tato kombinace černého uhlu a barevné křídy je využita například v obraze *Dívka s košíkem* od Berthe Morisotové 1891. Impresionistická malířka zde na rozdíl od malířské tvorby konstruuje postavu a objekty pomocí vnějšího ohraničení. V jejích malbách naopak tvary vychází z jednotlivých plošných tahů štětce, které se slévají právě do požadovaného objektu. V její křídové kresbě však černě ohraničený tvar pouze lehce vyplnila barevnou šrafurou.

⁵ TEISSIG, Karel. *Techniky kresby*. Vyd. 2. Praha: Aventinum, 1995. Umělcova dílna. ISBN 80-85277-49-2. s.68

1.2.4 Tekuté prostředky

Zvláštní kapitolou je využití vlhké stopy v kresbě. Tato metoda se často vizuálně podobá malbě, ale její zpracování si z pravidla zachovává svou lineárnost jak v jednotlivých tazích, tak v tvarování objektů. Vlhké kresby je mnoho typů, přičemž nejzákladnější rozdělení bude zřejmě podle typu prostředků využívaných pro jejich zhotovení. Těch je mnoho, řadí se mezi ně například tuš, akvarel či vodové barvy.

Tuš

„Tuš je v podstatě černý kopt rozpuštěný v destilované vodě. Od dob staré Číny se používá jako klasický materiál ku psaní, kreslení a lavírování, ale také k rýsování a jiným účelům.“⁶

Na kresbě tuší je založen celý výtvarný obor japonské kaligrafie, kde je tuš a štětec základní výbava nepostradatelná pro tvorbu tzv. Čtyři poklady. *„Těmi bylo základní psací náčiní- papír (či hedvábí), štětec, tuš a třecí kámen.“⁷* I když má kaligrafie mnoho podob, ve své podstatě se však zpravidla jedná o tvorbu písma či znaků pomocí štětce smáčeného v černé tuši. Má svou dlouhou historii, která sahá až do období kolem 200 let př. n. l..

„Kaligrafie je někdy přirovnávána k performanci. Ze všech uměleckých disciplín je asi nejbližší hudbě, protože také ona je vlastně interpretací již předem známé partitury - normované podoby znaků v nápise, který si kaligraf při interpretaci v mysli představuje. Kaligrafie se stejně jako hudba odehrává v čase, který je nevratný a načítá se k výslednému účinku...Proces psaní vzniká okamžikem prvního otisku tuše na papíře, a pak už probíhá

⁶ TEISSIG, Karel. *Techniky kresby*. Vyd. 2. Praha: Aventinum, 1995. Umělcova dílna. ISBN 80-85277-49-2. s.98

⁷ Černá na bílé: *současná japonská kaligrafie ze sbírek Národní galerie v Praze : [Galerie výtvarného umění v Chebu 18. ledna - 4. března 2007. V Chebu: Galerie výtvarného umění, c2007. ISBN 978-80-85016-82-6. s. 13*

bez přerušení a bez možnosti jakékoliv opravy, v určitém harmonickém rytmu, od larga až po staccato.“⁸

Pero

Tuší se může kreslit jak štětcem, jako je tomu například v případě kaligrafie, tak například i perem. Perokresba je ve své podstatě obdobou kresby tužkou s tím rozdílem, že zde není prostor pro opravu chyb a proto se z perokresby stává náročná disciplína vyžadující mnohem větší rozvahu.

Akvarel

Akvarel je další forma kresby tekutými prostředky, která je asi nejvíce propojena s malbou. „Základním stavebním prvkem akvarelové kresby je průsvitná, transparentní skvrna nebo plocha, nanášená štětcem bohatě napojeným barvou, smíšenou s určitým množstvím vody. Tento poměr vody a barvy určuje temnost nebo lépe sytost barvy (vlastně obsah světla) od téměř neprůhledných tint až po úplně světlé, vzdušné přelivy průzračně barevné tekutiny po povrchu papíru.“⁹

Celý výběr výše zmiňovaných prostředků a technik kresby je možné mezi sebou libovolně kombinovat, propojovat a dosáhnout tak požadovaného výsledku.

⁸ Černá na bílé: současná japonská kaligrafie ze sbírek Národní galerie v Praze : [Galerie výtvarného umění v Chebu 18. ledna - 4. března 2007. V Chebu: Galerie výtvarného umění, c2007. ISBN 978-80-85016-82-6. s. 32

⁹ TEISSIG, Karel. *Techniky kresby*. Vyd. 2. Praha: Aventinum, 1995. Umělcova dílna. ISBN 80-85277-49-2. s.131

1.3 Kresebný výraz

Kresba není definována pouze svým obsahem a volbou prostředků pro její realizaci, ale její podobu udává i sám autor a jeho osobité kresebné vyjádření. Linie se stává linií až pod autorovou rukou. Mnoho umělců má tak ojedinělý projev, že jejich kresby se dají identifikovat i bez nutnosti signifikace. Pro ukázkou rozdílnosti děl, která závisí především a právě na jejich autorech jsem se rozhodla ukázat na srovnání figurálních aktů, protože právě na ztvárnění lidské postavy se gestická a výrazová odlišnost linií dá projevit velmi zřetelně.



Obr.1: Vojtěch Hynajs, Stojící ženský akt, nedatováno (poslední čtvrtina 19. století)

Kresebný akt od Vojtěcha Hynajse představuje realisticky ztvárněnou ženskou postavu konstruovanou jemnými tahy především pomocí hry světla a stínů. Jeho zobrazení ženského těla je téměř dokonalé a dalo by se říci, že je k nerozeznání od živé předlohy (byť předlohu není již šance vidět). Hynajs nevykresluje tvar těla pomocí výrazných lineárních obrysových čar, ale spíše využívá kontrastu tmavých a světlých jemně šrafurovaných ploch, které ve finále tvoří právě takto realisticky vypadající hmotu.



Obr.2: Před Zrcadlem, Berthe Morisotová, 1890

Linie, využívající pro svou kresbu B. Morisotová, jsou zde poměrně krátké a navzájem se překrývají. Zde zachycená dívka působí, jako by byla lehce v pohybu. Postavu vykreslila Morisotová pomocí vnější obrysové linie a celou kresbu poté doplnila poměrně ostrou šrafurou, kterou především oddělila postavu od pozadí, ale také dodala postavě plasticitu stíny. Proporčně je postava uvěřitelná až na vynechání obličeje, kterým autorka postavu jaksí odosobnila.¹⁰

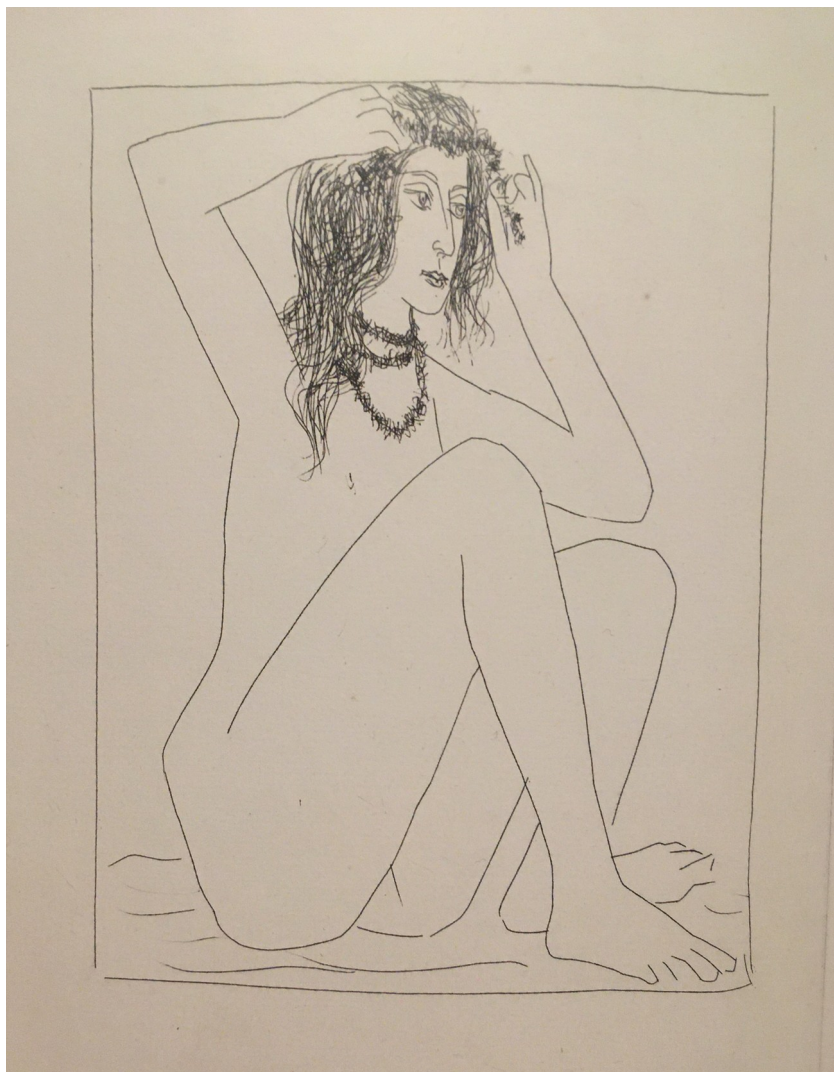
¹⁰ *Největší malíři: život, inspirace a dílo: Berthe Morisotová č. 126*



Obr.3: Egon Schiele, *Ležící ženský akt*

Egon Schiele ve svých kresbách využívá principu lehké deformace maskulinity, která zapříčiňuje právě onen požadovaný dojem živosti, energie a zdánlivé nereálnosti, která však naopak dílu dodává z určitého úhlu pohledu život. Vnější obrysové linie jsou pokřivené a neuhlazené. Většina jeho kreseb je kolorována, což je další faktor podněcující dojem, že se žena na obraze každou sekundou pohne. Dynamika jeho kresby jednoduše vyvolává pocit, že tam autor opravdu byl.¹¹

11 Schiele *und die Folgen*. Wien: Albertina, 2021. ISBN 9783950495621.



Obr.4: Pablo Picasso, Akt korunovaný květinami, 1930

Pablo Picasso ve svých kresebných grafikách ze třicátých let zobrazujících akty využíval techniku na první pohled až lehce infantilního zjednodušení objektů a linií. Ty převáděl do jednoduchých obrysových tvarů. Postavy mají nerealistické proporce těla, které jsou zachyceny z pravidla jednou linkou, jako by autor dělal celý obraz jedním tahem. „Kresba jedním tahem má své kouzlo, vytvořené a ne napodobené.“¹² Pokud využívá stínování, tahy jsou velmi expresivní a živelné. Působí „neučesaným“ dojmem. Na rozdíl například od Hynajse se autor nesnaží o realistické plastické ztvárnění lidského těla, ale záměrně proporce porušuje. Vedení

12 POSPÍŠIL, Jiří, Marcela TOSAL, Fernando CASTRO BORREGO a Martina VÍTKOVÁ. *Pablo Picasso: vášeň a vina = passion and guilt : la Suite Vollard : 1930-1937*. Ilustroval Pablo PICASSO, přeložil Jakub HERÁK, přeložil Renáta SOBOLEVIČOVÁ. Praha: Euromedia Group a.s. - Knižní klub, 2018. Universum (Knižní klub). ISBN 978-80-242-6253-6. s. 12

těla v jedné linii má za následek dojem dvourozměrného obrazu, který je složen z obrysových tvarů. I když je jeho grafická série La Suite Vollard, ze které kresba pochází, považována za neoklasicistní, lze i zde vidět podobnost s jeho kubisticky zaměřenou tvorbou, ke které většinu své práce inklinoval. Jeho obraz Avignonských slečen je považován za protokubistický a stojí za dalším rozvojem kubismu i moderního umění. Proto je také Pablo Picasso považován ze jednu ze zakládajících osobností kubismu.

1.4 Hranice kresby

Co se však stane, když kresba jako taková naprosto opustí své klasické médium a začne se realizovat v prostoru? V současném pojetí experimentální kresby se ocitáme na hraně performance, prostorových instalací a klasické linky. Kresba se vytrácí z prostředí papíru a tužky a je zasazena do prostoru. Pokud kresbu pojímáme spíše jako způsob tvůrčího uvažování v tvarech a liniích, pak vyjádření myšlenky skrze ni umožňuje její technologické redefinování a dovoluje autorovi své záměry realizovat na poli mnoha médií.

„Současná kresba (od 60./70. let do současnosti) není vymezena jednotnou definicí, je pro ni charakteristické používání tradičních prvků kresby jako je linie, skicování, proces myšlení a zkoumání, ovšem novými způsoby. Linie může být tvořena tužkou, ale také drátem, světelným paprskem. Skicováním a procesem zkoumání nemusí být jen črtání na papír, ale může jít o stopu vlastního těla v prostoru, o záznam prostřednictvím světla nebo dokonce zvuku. Kresba v galerijním kontextu je dnes chápána nikoli jako konzervativní výtvarná technika (Sýkorová, 2015), je otázkou přístupu dané instituce, kurátora nebo teoretika, jak současnou kresbu uchopí a co bude za kresbu považovat. Na výstavách současné kresby proto můžeme vedle prací na papíře vidět kresbu jako prostorový objekt, instalaci, performance, land-art, street-art,

digitální kresbu aj. V souvislosti s tímto přístupem můžeme proto prvky kresby spatřovat všude kolem nás, ve stopách ve sněhu, v linii páry, která zůstane na obloze po letu letadla, v telefonních drátech nebo dokonce v sociálních sítích, která nás propojují neviditelnou linkou, tedy kresbou (Dexter, 2005). „¹³

V souvislosti s použitým citátem z knihy *Postkonceptuální přesahy v české kresbě* od Lenky Sýkorové zde ještě pro upřesnění dodám citaci celého úvodu knihy, která shrnuje a doplňuje podstatu možností a hranic kresby, ke kterým se budu obracet v průběhu celé bakalářské práce.

„Kresba nás obklopuje na každém kroku. Jedná se o globální vizuální jazyk, který stál u zrodu formování výtvarného umění. Od dob antiky je vnímána jako studijní nástroj a komparativní materiál, na jehož základě lze hodnotit schopnosti umělců. V renezanci dochází k její první emancipaci, kdy začíná být autonomním dílem. S nástupem rebelující moderny se umělci začínají vypořádávat s její rolí pomocného a komparativního média. Tento proces pokračuje s nástupem konceptuálního umění v 60. a 70. letech 20. století, kdy se plně emancipuje a stává se z ní svobodné médium, jehož možnosti chápání se nadále rozšiřují. Kresbu v galerijním kontextu dnes již nechápeme jako konzervativní výtvarnou techniku, ale můžeme ji vztáhnout na „stopy ve sněhu, stopy dechu na skle, kondenzační stopy za letadlem napříč oblohou či linii sledovanou v písku (...), vezmeme-li v úvahu kresbu dnes. První je konceptuální, teoretický diskurz kresby. (...) Kresba nás spojuje s předky v širším slova smyslu: je ve všech stopách lidské činnosti a přítomnosti. Od neolitických značek v jeskyních až po linii telefonních drátů. Vše může být vnímáno jako forma kresby“¹⁴ ¹⁵

13 Edukační přístupy ve výtvarné výchově:

https://old.fpe.zcu.cz/export/sites/fpe/kvk/Publikace/soubory/DID_ART.pdf

14 SÝKOROVÁ, Lenka, ed. *Postkonceptuální přesahy v české kresbě*. V Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, [2015]. ISBN 978-80-7414-956-6. s. 7

15 DEXTER, Emma (ed): *To Draw in to be human*. In: *Vitamin D: New Perspectives in Drawing*. London: Phaidon 2005, 6

2. Počátky a vývoj kresby

2.1 První dochované záznamy

Abychom uchopili současný význam a podobu kresby musíme se podívat na její historický vývoj a proměnu.

Prvopočátky kresby se datují již do 44 tis. let př.n.l., přičemž ty nejznámější z nich jsou většinou z magdalénina a périgonského období. Toto období označuje časový úsek přibližně od 30 do 13 500 let př.n.l. a označují se tak malby v jeskyni Lascaux. Magdalénino období se datuje od 17 000 do 11 000 př.n.l. a spadají sem nálezy ze Španělska a Francie. V obou cyklech se jedná o kresby zachycující v převážné většině výjevy z lovu, či samotná zvířata.

„Nejstarší malby (asi 50 000-30 000 př.n.l.) jsou otisky rukou, prsty vytlačované paralelní linie, tzv. Makaronské kresby, nebo zobrazení zvířete záměrně dotvořené ze skalních výstupků. Poté následovaly lineární kresby zvířat kolorované žlutými, později červenými a nakonec černými tóny.“¹⁶

2.1.1 Technika

Při zachycení takových výjevů se tehdy používala pravděpodobně směs hlínky a dřevěné uhlí. Technika v nanášení vzniklé barvy se lišila v závislosti na výše zmiňovaných obdobích a místech vzniku. V jeskyni Lascaux se nacházely především obrazy býků s tzv. Kroucenou perspektivou. *„V jeskyni Lascaux se našly i pozůstatky pravěkého ateliéru – destičky s kresbami, které malířům sloužily jako předloha, zbytky organických barev a pochodně, jimiž si při práci svítily.“¹⁷* Zvířata byla kreslena z profilu, ale kly se zobrazovaly z čelního pohledu. Périgodské období ukazuje poměrně rozvolněný přístup v nanášení barev. Nacházely se zde jak malby pomocí otisků rukou, tak stříkání barev na zeď. Celý přístup se

¹⁶ČERNÁ, Marie. *Dějiny výtvarného umění*. 6., rozš. a upr. vyd. Praha: Idea servis, 2008. ISBN 978-80-85970-74-6. s.9

¹⁷ČERNÁ, Marie. *Dějiny výtvarného umění*. 6., rozš. a upr. vyd. Praha: Idea servis, 2008. ISBN 978-80-85970-74-6. s.10

zdá být více malířský. Oproti tomu magdalénské období se drželo v přesnějších liniích a geometrických tvarech.

2.1.2 Význam

O významu jeskynních kreseb se stále spekuluje a jejich pravý smysl se pravděpodobně už nepodaří nikdy odhalit. Mnoho pramenů hovoří o tom, že výjevy byly veskrze rituální a byly spojovány s lovem. Měly přinášet štěstí a hojnoust pro lovce. Některé novější zdroje jako je například kniha *Mysl v jeskyni: Vědomí a původ umění (Lewis- Williams 2007)* naopak přichází s teorií šamanských rituálů, při kterých se lidé dostávali do stavu změněného vědomí a na zdi poté vyobrazovali své vidiny. Tato teorie vychází z faktu, že na obrazech se nachází i fantaskní motivy a obrazce (tečky). Celý proces měl vypadat tak, že se lidé pomocí zrakové deprivace či omamných látek dostávali do stavu jakéhosi transu a vidiny z něj poté zaznamenávali. Jelikož pro ně byly takové zážitky velmi silné a intenzivní, zaznamenali je právě na zeď. V takových motivech se nachází velmi často sambol teček. Ten pravděpodobně vychází právě ze zrakové deprivace, která způsobuje zkreslené vidění. Docházelo k tomu nejspíše tak, že se lidé zavírali na dlouhou dobu do tmy. Teorii přispívá i to, že takové jeskyně se nacházely na odlehlých místech daleko od obydlených částí a kresby v nich jsou hluboko odstřiženy od denního světla.

Většina zdrojů se však shoduje na tom, že ať už byl význam jeskynních maleb jakýkoli, jednalo se o zachycení velmi podstatných momentů a už tehdy tedy kresba byla důležitou součástí společnosti. Už od počátku lidé měli potřebu ve světě zanechat svou stopu a přenášet své představy do hmotného světa. Kresba již tehdy byl přirozený prostředek pro seberealizaci.

2.2 Kresba jako nástroj

Z kresebného projevu se postupem času stává nejen způsob záznamu sám o sobě, ale začíná sloužit jako prostředek pro studie a skicování předloh k obrazovým malbám a sochám. Ty byly značnou část historie na rozdíl od kresby ceněny jako vysoká forma umění. Linie uhlem, které malbě či sochařské práci předcházely, byly považována za pouhý nástroj vedoucí k jejich realizaci, byť z dnešního pohledu byly i takové práce po výtvarné stránce velmi kvalitně zpracovány. Mnoho z nich se však nedochovalo, protože nebyly považovány za dostatečně hodnotné.¹⁸

2.2.1 Předloha obrazům

Na umění bylo značnou část historie pohlíženo jako na prostředek k zobrazení dokonalé výpovědi o světě kolem. Ideál takového díla byl co nejrealističtější záznam skutečnosti. K takovým potřebám mnohem lépe sloužila malba než kresba, ale většině obrazů, které v historii vznikly, předcházela převděpodobně kresebná studie, která autora vedla ke správným proporcím a pozdějším tahům štětce. Jak popisuje ve svém odborném článku pro Metodický portál RVP Nikola čulík: „U zrodu každé malby stojí kresba, ale u zrodu každé kresby nestojí malba, kresba je jakousi první vrstvou, prvozáznamem.“¹⁹ Svou představu autor nejprve přenesl na papír pomocí uhlu či jiného kresebného materiálu a pokoušel se vystihnout ideální představu o kompozici a zpracování jednotlivých komponentů obrazu. Takové nástiny pozdější práce bývaly považovány za pouhé nutné mezikroky ke zhotovení něčeho doopravdy hodnotného, ačkoli bývaly předlohy často samy o sobě kvalitně zpracovány. Z dnešního pohledu, který již umění

18PREISS, Pavel. *Česká barokní kresba: Baroque drawing in Bohemia*. V Praze: Národní galerie, 2006. ISBN 80-7035-345-7.

19 Nikola čulík, Hranice kresby, Metodický portál RVP

vnímá zcela jiným měřítkem, by bylo na takové kresby pohlíženo jistě odlišně. I když se většina z takových kreseb nedochovala, nebo je dnes na plátně překrývá jejich malebná verze, dochovalo se mnoho samostatných studií, na kterých autoři hledaly ten správný tvar díla. *Michelangelo Buonaroti* byl právě jedním z oněch umělců, kteří své kresebné záznamy považovali za nehodnotné a mnoho z nich sám destruoval či rozdal pro další využití svým kolegům. Například jeho studie mužského torza je kresebně natolik bravurní, že funguje jako finální dílo sama o sobě.

2.2.2 Předloha pro prostor

Stejně tak jako v případě malby tomu bylo i v případě například sochařského projevu. I tomu muselo předcházet mnoho kresebných náčrtů a předloh. Sochaři pro své studie využívali kresbu především pro hledání správných proporcí, rozměrů a tvarů. Kresba přitom nebyla využívána jen k inspiraci pro malbu či sochu, ale své využití nacházela i v architektuře či ve vědě. V knize *Leonardův skicář* je k vidění nespočet kresebných návrhů jak pro obrazy, tak pro stavby či astronomii. Vždy šlo pravděpodobně v tomto případě však primárně o produkt, který kresba představuje a nikoli právě o technicky velmi kvalitní kresbu, která ho zobrazuje. Kresba tedy může být brána jako produkt sám o sobě, či pouze jako cesta nebo prostředek. O ukotvení kresby a její pozici v historii hovoří blíže Vasariho teorie *Disegno*.

2.3 Emancipace kresby – *Disegno*

K určité progresi v nahlížení na dříve minoritní umění, přinesla Vasariho teorie zvaná *Disegno*. Ta uchopila pojem „kresba“ ze zcela nové perspektivy a mimo jiné pozvedla dříve přehlíženou tvorbu jako byla například tapiserie, malba na sklo či právě i jistá forma kresby a srovnala ji na úroveň tehdy vysoké formy

umění. O Vasariho konceptu disegno jako o mezníku ve vnímání současné formy umění tak, jak ji známe, hovoří Christopher S. Wood ve své knize *A History of Art History*:

„Vasari’s theoretical justification for the superiority of modern art established the hierarchy between the applied or decorative arts and the fine arts, which is the basis for the modern system of art and prevails to this day. Vasari deigned to write briefly about the arts he considered minor (engraving, manuscript illumination, intarsia, glasspainting, embroidery) as well as about non-Italian art. Many of these arts were expensive and prestigious, above all tapestry, which he concisely praises as “the most beautiful invention . . . , offering comfort and grandeur, capable of transporting painting to any place wild or tamed.” But the theory of disegno brings painting, sculpture, and architecture under a common denominator that excludes the minor arts – in fact, makes them minor. Disegno denotes the ability to extract from the natural data an improved scheme, an ideal form latent in the given. Disegno, which might be described as the correct ratio between the real and the true, enforces an invidious and in many quarters still active distinction between Italian art (guided, like the best ancient art, by the ideal) and non-Italian art (guided by the mere appearance of things or by caprice)“²⁰

Vasari ve svých spisech hovoří o souvislosti mezi pojmy Disegno tj. kresba, návrh a Invenzione tj. invenci a tím klade důraz právě na proces přenesení prvotní myšlenky do zhotovení finálního díla. Slovo invence v sobě nese význam důmyslnosti a kreativity v tvorbě, kterou Vasari právě obhájením tehdy okrajových forem umění propagoval.

20 Christopher Wood, *A History of Art History*. Princeton: Princeton University Press, 2019. 459 pp. ISBN 978-0-691-15652-1.

Disegno zase představuje proces utváření kresebné představy a idey o budoucím díle. Už samotný překlad slova disegno, naznačuje, že nedílnou roli tohoto konceptu hraje také kresba. Ať už se jedná o imaginativní představu umělce či její zhmotnění, kresba je základním stavebním kamenem k realizaci tohoto procesu.

O myšlence disegna jako kresebného vnímání procesu tvorby a autorovy představy hovoří Federico Zuccari Ve svém spisu *Idea sochařů, malířů a architektů* (1607), kde rozlišuje dvě různé polohy disegna a to:

Disegno interno- což je umělecká představa či idea umělce ještě před tím, než je fyzicky zhmotněna

a

Disegno esterno- kde už se hovoří právě o přenesení oné představy pomocí kresby na hmotné médium.

3. Kresba jako základ představy a záznamu

Právě pro svou přímočarost, jednoduchost a čistotu v projevu je kresba považována za základní a nejbezprostřednější vyjádření. „*Kresba jako výrazový prostředek nás v rámci komunikace provází celý život. Je s ní spojena schopnost bezprostředně zaznamenat myšlenku, nápad, plánec nebo symbol. Umělcům mimo jiné umožňuje autorsky se vyjádřit prostřednictvím tohoto výsostně intimního média. Poskytuje jim svobodu tvůrčího gesta snadností výrazových prostředků. „V liniích kresby jsme zvyklí číst podobně jako ve fyzických rysech lidské tváře. Z několika čar a bodů jsme schopni rozeznat nejen osobnost, ale také odhadnout, v jakém rozpoložení se právě nachází. Kreslené charaktery se staly běžnou součástí našeho vizuálního prostředí.“²¹²²* Tento jev vychází především z její technologické nenáročnosti a nekonečných možností forem, které poskytuje.

21 <http://artycok.tv/langúcs-cz/26705/charakter-1> (5.7.2015)

22 SÝKOROVÁ, Lenka, ed. *Postkonceptuální přesahy v české kresbě*. V Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, [2015]. ISBN 978-80-7414-956-6. s. 13

„Kresba je pro mne kostrou, koncepcí každého vztahu linie, pokud se tedy něčeho z toho chci dotknout, zabývat se tím - přijít tomu na kloub, jsem automaticky veden ke kresbě, at' již její podobu ukazují v pohybu - pomocí animace, začleňuji ji do objektů - prostoru, či ponechávám skrytou ve skicovacích blocích.“ (Jan Pfeiffer)²³

Realizovat své prvotní myšlenky v kresbě se tak jeví jako automatická primární volba. Možným důkazem tohoto tvrzení je princip raného dětského výtvarného projevu. Podle švýcarského filozofa a vývojového psychologa Jeana Piageta je kresba prostředkem pro vyjádření dětské představy o realitě a tužbách. *„Kresba ukazuje na způsob dětského způsobu nazírání reality, na úroveň jeho uvažování. Kresbu lze chápat jako jednu ze symbolických funkcí, v níž se projeví tendence zobrazit skutečnost tak, jak ji dítě chápe.“ Jean Piaget (In Vágnerová 2001).* Na kresbě postavil svou teorii o stádiích kognitivního vývoje, ve které vycházel z práce J. M. Baldwina. Základní myšlenkou jeho periodizace dětského vývoje byla právě vizualizace myšlení a poznávání světa realizovaná především pomocí kresby.

4. Abstrakce

4.1. Dětská kresba

V předoperačním stadiu (stadium čmáranic) je kresba dominantní hlavně pro její proces vzniku. Ten je nadřazen vizuální formě výsledku, který dítě primárně nezajímá. Uspokojení zde pramení z procesu „čmárání“ linií a možnosti zanechat ve světě svou stopu, která často přesahuje médium papíru, které k zaznamenání nestačí.

²³ Citace z knihy SÝKOROVÁ, Lenka, ed. *Postkonceptuální přesahy v české kresbě*. V Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, [2015]. ISBN 978-80-7414-956-6. s. 16 (kapitola 1.1. Ani den bez čárky Lenka Sýkorová)

Na podobném principu staví abstraktní kresba, která se soustředí též zejména na prožitek z tvorby a ne na konkrétní představu o výsledku napodobujícího realitu.

4.2. Umění abstrakce

Na počátku 20. století se abstrakce začíná formovat jako umělecký styl abstrahovaný od veškeré konkrétnosti. Figury, krajina a veškeré předmětné zobrazení reality, o něž se autoři snažili, jde do ústranní. Abstraktní umění se obrací k nepopisnému zobrazení skutečnosti ať už hmotné či snové. Jedná se o jakousi metaforickou výpověď autora. **Wassily Kandinsky** je považován za zakladatele abstraktního umění, i když podobně se abstraktní umění formovalo téměř současně na různých místech. Kandinsky však zůstává v tomto směru stěžejní osobností. Jeho díla dvacátých a třicátých let byla silně ovlivněna Malevičovým suprematismem, na základě čehož se jeho práce začala ubírat geometrizací. Zde se plně uplatňuje jeho smysl pro objektové uspořádání i lineární kompozici, ve které je však často stále znatelný reálný základ. Ve své knize *Bod Linie Plocha* například zmiňuje podobnost v principech abstrakce s organickými liniemi přírody. Existují dva určité proudy nahlížení na kresbu v přírodě. Jedna vychází z geometrizace (pavoučí síť) a ta druhá naopak porušuje většinu systematických uspořádání (linie blesku na obloze).²⁴ Oproti tomu Piet Mondrian pracuje s ryzí čistou geometrizací, která se postupem času extrahovala z kubismu. Na jeho Kompozici v červené, žluté, modré a černé nelze shledat již nic konkrétního odkazujícího k realitě.

Na české půdě se **František Kupka** obrací k abstrakci z více filozofického a metafyzického hlediska a především z pro něj podstatného organického pohledu. Stál u zrodu něčeho, čemu se

24 KANDINSKY, Wassily. *Bod - linie - plocha: příspěvek k analýze malířských prostředků*. Praha: Triáda, 2000. Delfín (Triáda). ISBN 80-86138-16-X. Kapitola Linie, s. 98-102, kde hovoří o podobnosti a provázanosti mezi kresbou a přírodou.

říká organická abstrakce. Jedná se o extrahování forem, které jsou přítomny v přírodě a jejich následný abstraktní záznam. Stěžejním dílem jeho organické tvorby je Amorfa. Dvoubarevná fuga z roku 1912.

O pár let později začíná svébytnou abstraktní formou tvořit **Jackson Pollock**. Koncem čtyřicátých let 20. stol. Objevuje techniku tzv. „drippingu“, která spočívala v nanášení barvy na plátno pomocí jejího vylévání či kapání. Jedná se o techniku, která prorazila na pole akčního umění a pro Pollocka se stala jeho signifikantním rysem tvorby. Při svém procesu tvorby se nechával fotograficky dokumentovat, což je dalším ukazatelem, že proces a zážitek z tvorby je v tomto případě stěžejním ukazatelem. Vrací se v určitém smyslu metaforicky zpět k „dětským čmáranicím“, které jsou v určitém ohledu ryzím bezprostředním záznamem.



Obr.5: Wassily Kandinsky, Inner Alliance, 1929

4.3. Hodnocení uměleckého díla

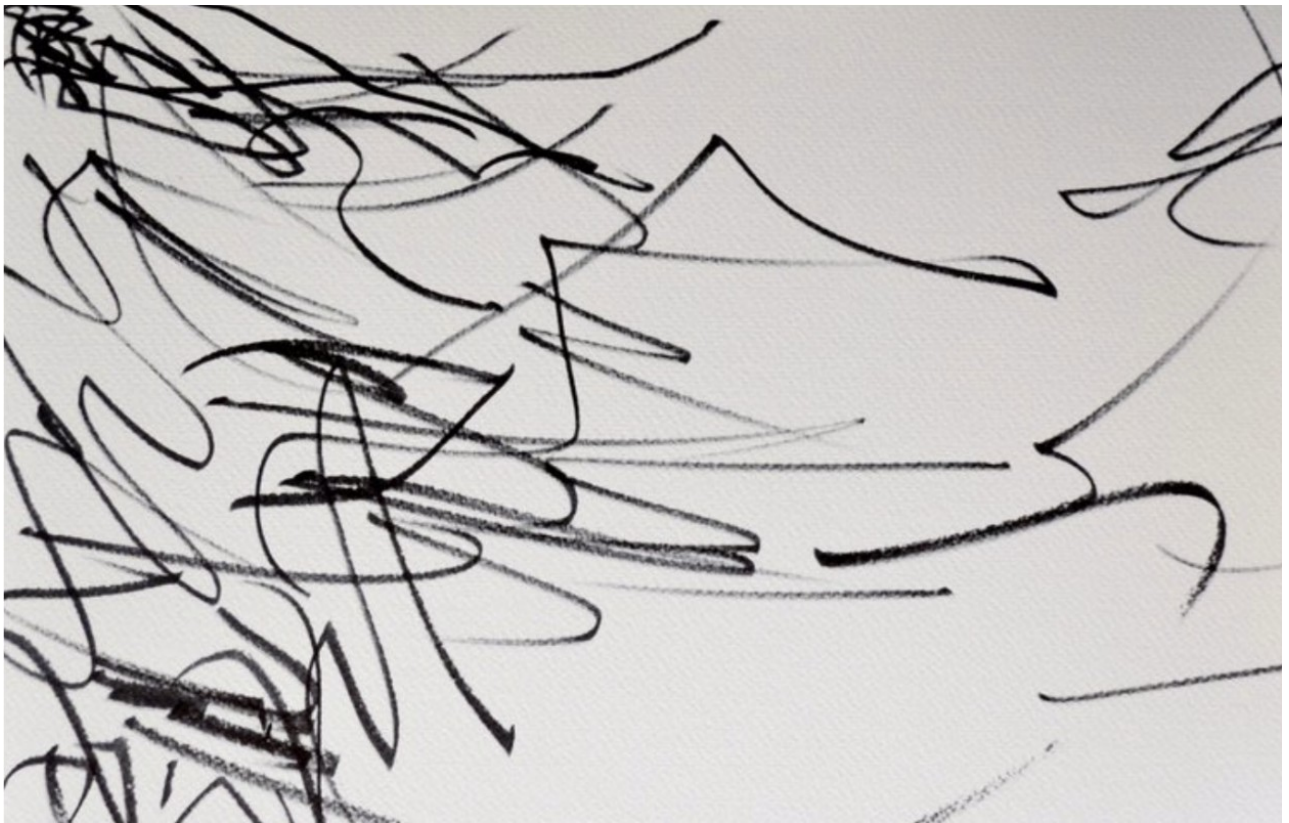
Odpověď na otázku: „Z jakého důvodu se tedy v případě dětské kresby též nemůže jednat o vrcholné umění?“ můžeme najít například v **Kulkově** teorii o dualistickém přístupu v hodnocení uměleckého díla. Jedná se o způsob který nehodnotí umělecké dílo čistě z estetického pohledu, jako tomu bylo u monismu, ale přikládá k dílu i tzv. uměleckou hodnotu, která je ukazatelem autorovy invence a záměru. Přesně tyto faktory dětské „čmáranici“ chybí, protože je tvořena bezděčně bez hlubší vnitřní intence. Teorie o dualistickém přístupu hodnocení též udává jako podstatnou složku v nahlížení na dílo jeho inovativnost a přínos umění, což jsou faktory, které se často dají plhonohotně rozpoznat až po delším časovém úseku. Bylo tomu tak například i v případě tvorby dnes již notoricky známého Picassa a jeho Avignonských slečen, které byly v době jejich vzniku jednohlasně odmítnuty. Pro tehdejší umělecký kolektiv to působilo pouze jako nezdařené dílo vyčnívající z řady obecně uznávaného tvaru umění. S odstupem času však můžeme konstatovat, že právě tento obraz stál u vzniku kubistického hnutí, které bylo pro umění jako takové největší revolucí v pojetí konstrukce obrazu od dob renesance.

Takové přístupy v nahlížení na dílo jako na víceúrovňový celek vedli k možnosti vzniku a etablaci uměleckých směrů a stylů, které se přímo odvrací od klasického akademického umění. V případě kategorizace umění z čistě estetického hlediska by se výtvarná dráha pravděpodobně v budoucnu rozvíjela do stále více realistických definic krásy. Ale linie, kterou se umění ubíralo dává jednoznačně najevo, že u díla je nutné hodnotit i jinou než pouze vizuální stránku.²⁵

25 KULKA, Tomáš. *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004. ISBN 80-200-0954-X.



Obr.6: Jackson Pollock, Mural, 1943-44



Obr.7, Dětská kresba 2,5 let

5. Umělecká fúze a interdisciplinarita

Mnoho nových forem umění se zrodilo právě jakousi fúzí již existujícího projevu. Kooperací stávajících disciplín a stylů se nachází zcela nové typy možností uměleckého vyjádření. Je to pro vývoj naprosto přirozený jev. Za mnoha převratnými objevy stálo pouze spojení běžných elementů. Velký boom v experimentech v uměleckém projevu byl zaznamenán ve druhé polovině 60. let a to především v Americe v kontextu hnutí **Fluxus**.

5.1 Black mountain College

Již v roce 1933 však byla v Americe založena Vysoká škola svobodných umění **Black Mountain College**, která se věnovala experimentu ve výtvarném umění. Vznikla ve volné návaznosti na německý Staatliches Bauhaus (1919-1933), což byla instituce kombinující řemeslo a umění. V roce 1933 byla uzavřena nacisty a mnoho z tamějších pedagogů odešlo do Ameriky do exilu a později začali působit právě v projektu Black mountain.

V Black Mountain Collage se mísilo mnoho různých uměleckých přístupů a žánrů a to vše pod záštitou snahy o interdisciplinaritu a svobodu ve výtvarné myšlence. Studenti a učitelé měli rovnocenné postavení. Holistická forma výuky vedla k velmi otevřenému a volnému přístupu k edukaci. Poskytovala studentům samostatné rozhodování o průběhu a formě studia. Korespondovala tak se samotnou myšlenkou volnosti v umění, což bylo hlavním posláním instituce, která poskytovala především zázemí pro tvorbu a nesvazovala své studenty okolními povinnostmi. Na půdě Black mountain se zrodila nemalá část americké avantgardy působící v 2. polovině 20. století. V roce 1957 byla z finančních důvodů činnost školy přerušena, avšak její myšlenka inovace a svobody zůstala aktuální.

5.2 Hnutí fluxus

Díla často byla a stále jsou provokativní a snaží se v divákovi vzbudit emoce. V šedesátých letech dvacátého století vzniklo v Americe v návaznosti na dílo dadaistického umělce **Marcela Duchampa** hnutí **Fluxus**. Jeho zakladatelem byl George Maciunas. Ústřední myšlenkou tohoto hnutí bylo nalézat nové formy umění a provést jeho reformaci z prostředí klasických galerií. Reagovali tím na konzervativní přístup k umění či na jeho politické využívání. Pomocí uměleckých fúzí utvářeli nové intermediální výtvarné polohy, podobně jako tomu bylo u výše zmiňované B.M.C.. Klasická forma umění (obraz, socha, melodie) se pro ně stala minulostí a snažili se utvořit půdu pro vznik nové. Čerpali z myšlenek a postojů dadaismu a proto dostává toto hnutí přívlastek "neodada". Hnutí Fluxus výrazně ovlivnilo podobu umění nejen celých šedesátých let, ale jejich dopady jsou zatelné i dnes. Významnou postavou byl tehdy pro experiment v Čechách například **Milan Knížák**, který na svém webu popisuje dopady Fluxu: *„Akcentem na drobné události lidského života a strháváním model oficiálnosti ovlivnil i podobu současné demokracie. Fluxus jako princip se do oblasti umění (a skrze ni i do každodenního života) stále vrací a působí jako inspirativní impuls pro řadu oborů lidské činnosti“*²⁶

6. Ready made

Za působením umění fluxu nestojí jen etablování akcí jako je performance či happening (viz níže), ale mezi jejich projevy patřilo například i ready-made. Tato cesta „znovu vytvoření“ již existujícího marginálního předmětu běžné denní potřeby uměleckou technikou je jen další cestou vedoucí ke snaze o přehodnocení pohledu na umění. V určitém smyslu jde i o kritiku trhu s uměním. Hnutí Fluxus se vyhrzovalo proti obchodu s uměním a ready made je

26 Milan Knížák, web

logickým krokem pro poukázání na smysl finanční hodnoty takového díla. Cestou satiry a otevřené kritiky společností nastavených bodnot se pokouší prorazit bariéru estetických preferencí běžného diváka i akademické obce. Navzdory snaze o primární vnímání myšlenky díla a potlačení jeho možné zpeněžitelnosti se mnoho ready made děl ocenilo na vysoké cifry. Již zmiňovaný Marcel Duchamp svým dílem z roku 1917 nazvaným „Fotnána“ upoutal zraky veřejnosti na mnoho let dopředu. Jedná se patrně o nejvýznačnější dílo fenoménu ready made. Troufalostí a přímou perziflází systémů hodnot umělecké kritiky šokoval veřejnost. Výstavním objektem se stal pisoár, který se od těch ostatních odlišoval pouze svou polohou a autorovou signifikací. Přesto se jedná o myšlenku natolik aktuální a provokativní, že naprosto přeskupila umění 20. století a otevřela bránu ke konceptuálnímu umění. Nejdříve se dílo potýkalo s odmítnutím, ale od poloviny dvacátého století s nástupem převratné éry ve výtvarném chápání nechává Duchamp vyrobit ještě mnoho dalších.

7. Land Art - Kresba do prostoru

Land art je technika tvorby, která se odehrává v přírodě a pro její realizaci se využívají často přírodní materiály. Je však mnoho autorů, kteří do přírody naopak přinášejí prvky naprosto odlišných materiálů. Tento způsob tvorby má svá úskalí a specifické nároky na autora. Jelikož se instalace odehrávají v exteriéru, může se zde pracovat též s jistou pomíjivostí díla, které je ovlivněno přírodními podmínkami. Tento fakt může a nemusí být součástí myšlenky samotného díla.

Může jít pouze o drobný zásah či o monumentální velkoformátové projekty jako je tomu v díle *The Lightning Field* od amerického sochaře **Waltera De Maria**, který se na poli veřejnosti proslavil především právě pro tuto instalaci. Jedná se o 400 ocelových tyčí, které rozestavěl natočené vertikálně vedle sebe do obdélníkového tvaru na ploše jedné míle x jeden kilometr. Dílo bylo koncipováno

tak, aby do tyčí mohl uděřit blesk. Proto se nachází v Novém Mexiku v oblasti, kde má být silný výskyt bouřek. Jedná se sice o jeho nejznámější dílo a pro land art o dílo velmi podstatné, ale pro účely kresby je mnohem bližší dílo s názvem Mile long drawing z roku 1968. V Kalifornské Mohavské poušti křídou nakreslil dvě paralelně vedle sebe jdoucí čáry. Zde je práce s myšlenkou nestálosti díla velmi patrná. Toto dílo se tak vymyká konvenční formě umění v mnoha ohledech. Opouští radikálním způsobem prostor galerie či jakékoli jiné instituce. Země se tak stává autorovým jediným plátnem.²⁷

8. Nalezená kresba

V kontextu zmiňované transformace umění, jeho pomíjivosti a odtrženosti od klasického výstavního prostoru existuje i kresba, která však nemá svého jasně daného autora. Jedná se o nalezenou kresbu. O kresebná díla, která vytvoří sama příroda či vzniknou mimoděk jako vedlejší produkt zcela jiné činnosti. Jedná se o jakousi okrajovou experimentální formu pohledu, která není považována za umění, ale stále se však jedná o kresbu. Ráda bych na tomto příkladu poukázala na možné polohy, které může kresba mít a jak široké pole možností pokrývá pojem linie. V návaznosti na land art jsem se rozhodla udat příklady nalezené kresby z prostředí přírody jako paralelu k umění v přírodě záměrně tvořené člověkem. Nalezená kresba se však svou konstrukcí v něčem shoduje i s abstrakcí. Kandinsky v knize *Bod, Linie Plocha* hovoří o organických liniích, které porušují geometrické principy. *„Existují také volné útvary složené z volných linií, jejichž konstrukce nespočívá v žádné exaktní geometrii. Ani v těchto případech však nemůžeme geometričnost a exaktnost předem zcela vyloučit, nabývá pouze jiných forem. Podobným způsobem se tyto dva konstrukční typy uplatňují v abstraktním umění.“*²⁸

²⁷ <https://www.iynf.org/2016/04/walter-de-maria-the-immensity-of-nature/>

²⁸KANDINSKY, Wassily. *Bod - linie - plocha: příspěvek k analýze malířských prostředků*. Praha: Triáda, 2000. Delfín (Triáda). ISBN 80-86138-16-X. s. 100



Obr.8,9: Nalezená kresba

9. Postkonceptuální tendence

Zájem o kresbu se zejména po roce 1990 zvedá a celosvětově kresba přichází do širšího okruhu zájmu. „Také snahy o teoretické uchopení kresby v posledních letech nám dokládají rozšíření různých forem kresby v 21. století, a to především v postkonceptuálním proudu umění.“²⁹ V roce 2014 přichází Lenka Sýkorová s konceptem výstavy *Nulla Dies Sine Linea: Postkonceptuální přesahy v české kresbě*, ve které reflektuje díla současných mladých autorů zabývajících se médiem kresby. Zkoumá jak jednotliví autoři ke kresebnému projevu přistupují a co pro ně představuje. Výstava poodkryla pohled do současného vnímání kresby jako nástroje i jako samostatného záznamu. „*Základním kamenem projektu Postkonceptuální přesahy v české kresbě bylo zacílení na kresbu jako na univerzální médium, které se v průběhu 20. století a 21. století stalo svébytným uměleckým dílem.*“³⁰

10. Akční umění

Forma akčního umění spočívá v jeho procesu tvorby, který se nějakým způsobem vymyká klasickému přístupu. Samotné utváření díla se stává dílem. Stěžejním motivem takové tvorby se stává myšlenka akce, která se naplňuje její formou. Důležitou součástí takového procesu je jeho fotodokumentace, která dokáže zachytit transformaci díla v celém jeho průběhu. Akce v tomto kontextu tedy znamená širokou škálu projevu, jehož hlavní potenciál spočívá v prosazování inovativním způsobů tvorby a v odkročení od klasického schématismu v nahlížení na umění.

29 SÝKOROVÁ, Lenka, ed. *Postkonceptuální přesahy v české kresbě*. V Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, [2015]. ISBN 978-80-7414-956-6. s. 13

30 SÝKOROVÁ, Lenka, ed. *Postkonceptuální přesahy v české kresbě*. V Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, [2015]. ISBN 978-80-7414-956-6. s. 17

11. Kresba a happening

Svébytnou formou uměleckého vyjádření se v polovině 20. století stává happening. Akční tvorba zachvátila svět a autoři začali vystupovat ze svých dosavadních vyjadřovacích poloh na pole inovativního nekomercializujícího nejen výtvarného projevu, který často reagoval na aktuální dění ve společnosti a na politickou situaci. Na rozdíl od performance se u happeningu předpokládá divákova invence. Přihlížející může být vtáhnut do děje a zapojit se do něj. Díky možnosti ovlivnit průběh představení je ne vždy jasné, jak se bude dílo vyvíjet a nejde ho tedy úplně přesně naplánovat či později znovu zopakovat

Za otce happeningu, tak jak ho dnes známe, je považován Allan Kaprow, který tento termín poprvé zmínil v roce 1957. O dva roky později proběhla akce s názvem 18 Happenings in 6 Parts, jež je považována za první happening, byť podobné akce probíhaly již o několik let dříve pod taktovkou Johna Cage na Black Mountain Collage.³¹

Happening se může odehrát kdekoli, i „v obchodním domě, za jízdou na silnici, pod kupou hadrů, v přítelově kuchyni, a to buď najednou, nebo postupně..“

(Allan Kaprow)

David böhm a Jiří Franta

Tato aktuálně tvořící a velmi aktivní dvojice umělců, též působících na výstavě Nulla Dies Sine Linea, má na svědomí mnoho současných děl akčního charakteru. Nepracují výhradně formou happeningů, ale jejich počiny v této oblasti jsou velmi poutavé. Jejich pracovní působení je velmi pestré, ale zde jsem se rozhodla zmínit několik jejich děl oblasti happeningu. Obsáhlost jejich

³¹ Experimentální umělecké středisko, kde se setkávalo avantgardní umění poválečné scény zmiňované v kapitole výše

výtvarného vyjadřování popsal Tomáš Pospiszyl, přičemž se jedná také o popis, který definuje tuto uměleckou dvojici přímo na jejich webových stránkách: „*Jiří Franta a David Böhm pořádají performance, natáčejí videa, budují prostorové instalace, zasahují do veřejného prostoru, vytvářejí nástěnné malby a jsou autory knižních a časopiseckých ilustrací. Výstupy jejich činnosti mohou připomínat kresebný deník, grafitti, karikatury, komiks, konceptuální umění, grotesku, sportovní výkony, umění spolupráce, fyzikální experimenty, improvizovanou choreografii nebo divadelní představení. Důležité jsou pro ně procesualnost, časosběrný princip, překonávání nástrah, prolínání médií, experimentování, dodržování a překračování pravidel, tvůrčí dialog, ironie, vážnost, hravost, věčná nedokončenost. Jinými slovy Jiří Franta a David Böhm netvoří kresby, ale kreslí. Spolupracují spolu od roku 2006.*“

32

Serendipita je jedno z jejich velkoformátových kreseb, které spočívalo v tom, že pomocí tmavého písku na podlaze vytvořili abstraktní kresbu jako podklad pro její následnou transformaci, která později probíhala na formou zdánlivé destrukce. Přes pískové linie začali chodit návštěvníci a písek rozmazávat, přeskupovat a tím tak obraz „ničít“. Vznikala tak v průběhu akce zcela jiná forma předešlého obrazu, která ve své finální podobě měla nový avšak o nic méně kresebně hodnotný charakter.

32 Tomáš Pospiszyl, oficiální webové stránky Davida Bohma a Jiřího Franty



Obr.10,11: David Böhm a Jiří Franta, Serendipita / galerie Artatak, 2015

Mezi jejich další akční projekty patří například dílo s názvem Kresba 25. Akce spočívala v tom, že k boxovacímu pytli připevnili tužku 4B v nadživotní velikosti a úderem do pytle se na kulatém podstavci pod ním tvořila kresba. S každým pohybem tužka zanechala krátkou jen těžce kontrolovatelnou stopu. Finální podoba díla byla z velké části nepředvídatelná. Takových kreseb vzniklo několik kusů a samotná konstrukce byla poté funkční vystavena v expozici spolu s díly.

12. Kresba a performance

Lehce diferentní polohou akčního umění je oproti happeningu forma performativního představení díla. Předem připravená akce se divadelním způsobem představuje divákovi jako ucelený záznam. Stejně jako tomu bylo u fenoménu happeningu i v tomto případě nejde o konečný výsledný výstup, ale dílem je proces jeho utváření. Každý aspekt, který je součástí akce je zároveň i dílem samotným. Pro taková vystoupení může být součástí i kresebný projev, pro který se tak stává inovativní formou jeho celkový proces vzniku stejně jako tomu bylo v případě happeningu.

O takových nově vzniklých oborech, jejich formě a významu hovoří ve své knize *Současný stav výzkumu v oblasti analýzy představení*, Pavis: „Kladou dílům nové otázky, revitalizují je, nabádají k interdisciplinárnosti, díky níž je náš pohled na tato díla čerstvější, ponoukají nás k novým epistemologickým i metodologickým dobrodružstvím.“³³

Pro taková představení jeho tvůrci často využívají svá vlastní těla, pomocí kterých ožívují a vizualizují svůj záměr. Nedílnou součástí performance i happeningů byla touha šokovat diváky a vzbudit v nich intenzivní pocity všeho druhu.

33 Pavis, Patrice – *Současný stav výzkumu v oblasti analýzy představení: divadelní věda nebo performance studies? In Divadelní revue č.1, 2010, přeložila Daniela Jobertová. ISSN: 0862-5409*

Jedním z takových aktuálně tvořících performerů je **Olivier de Sagazan**, francouzský umělec pocházející z Konga. Pro své realizace vychází z lidského těla, které pomocí barev, hmoty a různých materiálů deformuje a přetváří. Často do své práce zapojuje právě kresbu, která je zde chápána v kontextu jeho zásahů prsty či jinými prostředky do vznikajících hmotných instalací. Z jeho tvorby vznikají jak forografie, tak i video záznamy a jeho dílo se objevilo i ve snímku Samsara, kde proběhla jeho performance akce. Jeho práci konkrétněji popíšu právě na jeho výstupu v tomto snímku. Jeho dynamika projevu vychází především z techniky expresivního nanášení hmoty na bličež a její následné úpravy. Hmotu prsty a štětci roztírá, seškrabuje a znovu nanáší. Z hlíny připomínající keramiku tvaruje alternativní masky, do kterých poté barvou gesticky kreslí a tím tak dotváří požadovaný zneklidňující až hororový dojem. Motiv znetvořených děsuplných trpících postav připomínajících momenty až posmrtné pohledy je protkán ve krze celou jeho tvorbou. Věštinově se věnuje vytvářením zejména obličejových skulptur, ale pracuje i s celými postavami. V jeho díle lze nalézt určité schéma hlavního motivu. Při pozorování více jeho počinů najednou vyniká na povrch podobnost v jednotlivých postavách. Pracuje s momentem znepokojení znetvořením jednotlivých postav nejen hmotou, ale zejména i právě kresbou, kterou doplňuje postavám jednoduché bodové oči, ústa či dýchací otvory a tím tak podněcuje dojem neživých bytostí z jiného světa. Touto technikou pracuje napříč jednotlivými díly, které propojuje právě ona postava. V každé práci se lehce modifikuje, ale základní motiv zůstává podobný.

Dalším typem kresby hrajícím určitou roli v jeho díle je kresba hmotou a barvami, které už na sobě postava má. Jde tedy o jakousi kresbu samotnou postavou. Během performativního představení postavy vášnivými gesty zanechávají na zdech a předmětech kolem sebe barevné stopy.



Obr.12: OLIVIER DE SAGAZAN, Transfiguration

Určitou podobnost můžeme najít v díle **Guntera Bruse**, vídeňského akcionalisty³⁴, a to konkrétně v jeho práci *Selbstbemalung (Vienesse Walk)* z roku 1964. Podobně jako Sagan zde vizuálně deformuje své tělo pomocí barev, hmoty a kresby. Jde o mírnější formu přeměny, než jakou je možné pozorovat v Saganově práci. Nevytváří zde nové charaktery fiktivních postav, ale jde mu spíše o gestickou kresebnou metaforu. Bílou barvou si pokryl celé tělo a poté si nakreslil černou linii vedoucí přímo středem těla. Takto se poté procházel v ulicích Vídně.

13. Kresba a filmový materiál

V duchu deformace a zásahu do vlastního těla se nese i tvorba **Arnulfa Rainera**, který ale na rozdíl od výše zmiňovaných umělců takové zásahy provádí nepřímo skrze fotografickou úpravu. Do

³⁴ Akcionismus je radikální forma uměleckého vyjádření spočívající v převrácení estetických hodnot. To co bývá považováno za ošklivé, je zde chápáno jako krásné. Mnozí umělci ve snaze šokovat diváka zacházeli až na hranici zákona a morálních hodnot.

fotografického záznamu těla následně kreslí a škrábě, což ve výsledku v interakci se zobrazenou postavou na papíře působí naturálně a živě, jako by kresba měla reálný dopad na tělo aktéra.



Obr.13: Arnulf Reiner, Schranken, 1974-1975

Zajímavé je i využití kresebné perforace a barevných zásahů do filmového materiálu jejíž následným skenováním se docílí tmavých linií či skvrn a dlouhých nekončících linek. Tímto způsobem pracuje **Stanislav Hora**, který kresebně dotvořil celý filmový pás. „Hora často zdůrazňuje výtvarné kvality filmu. Do filmu škrábě, přemalovává jej, narušuje, nebo dolsova útočí na jeho povrch tak, jako by šlo o výtvarný materiál. Moment ataku a destrukce se týká nejen povrchu, ale i řady materiálů a objektů přítomných v obraze. V tomto se částečně přibližuje k filmům Pilaře, či Skály ze 70.

let. Tím, co jej od nich odlišuje, je forma výtvarného happeningu, která je často důležitější, než samotný vizuální efekt. Jako by byl film nositelem stopy svého vlastního vzniku.“³⁵

Ve snímku *Pavouk* z roku 1987 použil právě perforaci a dokreslení materiálu pomocí nejrůznějších prostředků. *„Při stříhání filmů zůstávaly zbytky filmů, které jsem začal používat jako materiál na který se dalo kreslit, malovat, různě ho upravovat- smirkovat, děrovat průbojníkem nebo vrtat vrtačkou. Tyto upravené záběry jsem při stříhu filmu různě kombinoval se záběry natočenými na kameru a tak vznikaly tyto umělecké abstraktní filmy.“³⁶* Při této technice práce vystává na povrch mnoho úskalí, které při vzniku kresby autor musí brát v potaz a řešit. *„Nejdříve bylo potřeba porušit filmový materiál, aby nebyly vidět původní záběry, nebo kreslit přímo do záběru, používal jsem smirkový papír, suchou jehlu, protože jsem hodně tisknul grafiky tak jsem měl tyto nástroje k dispozici. Úskalí byl hlavně čas, protože při tvorbě grafiky vytvoříte do jednoho plechu jednu grafiku a ta se vytiskne, kdežto tady bylo potřeba pokreslit 18 malých okének pro jednu sekundu záběru...“³⁷*

Když jsem se ptala, co kresba do snímku přináší a jak ho mění, tak Stanislav Hora popisoval, že ho vnímá jako originální. *„Filmu to dává další možnosti vizuálního provedení, každý pokreslený film je originál...“³⁸* Kresba tedy umožňuje větší prostor pro seberealizaci autora a jeho ideí.

35 Martin Blažíček: Dokrevue

<https://www.dokrevue.cz/aktualne/film-jako-vytvarny-objekt>

36 Citace použita ze soukromého rozhovoru se Stanislavem Horou pro účely této bakalářské práce (celý rozhovor viz. příloha bakalářské práce)

37 Citace použita ze soukromého rozhovoru se Stanislavem Horou pro účely této bakalářské práce (celý rozhovor viz. Příloha bakalářské práce)

38 Citace použita ze soukromého rozhovoru se Stanislavem Horou pro účely této bakalářské práce (celý rozhovor viz. Příloha bakalářské práce)



Obr. 14,15: Stanislav Hora, Snímky z filmu Pavouk³⁹

³⁹ Fotografie jsou ze snímku Pavouk, který mi Stanislav Hora soukromě poskytl pro účely mé bakalářské práce.

Hora v minulosti dlouhodobě pracoval na tvorbě experimentálních snímků a práce s filmovým materiálem, které propojoval s dokumentárními „amatérskými“ záběry z běžného života či ze své vlastní tvorby. Po dvaceti třech letech se opět k filmové tvorbě vrátil a to konkrétně se snímkem FIL, na kterém spolupracoval se svou dcerou Anežkou Horovou.

14. Kresebné instalace

Pro fenomén prostorových instalací se vrátím zpět k dílu Davida Bohma a Jiřího Franty, kteří se instalačním dílem v prostoru zabývají dlouhodobě. Významnou roli v jejich objektovém vyjádření hrají také instalace umístěné ve veřejném prostoru. Tyto objekty dotváří, přetváří či jinak ovlivňují místo kolem sebe. V případě jejich projektu *Před za skrz v /* sbírky jinak v Galerii moderního umění v Roudnici nad Labem instalovali do stálé sbírky nové objekty, které ty stávající zakrývaly, doplňovaly či jinak zkreslovaly.

Dalším objektem dotvářejícím veřejnou sféru je jejich instalace v areálu Nemocnice Motol. Tato prostorová kresba vznikla na podkladě tematizace vzájemného porozumění a blízkosti. Její výstižná a zároveň velmi poetická reflexe se nachází na úvodu vernisáže pro Festival současného umění 4+4 Dny v pohybu, v rámci kterého tato instalace vznikala: *„Dva obličej, které můžeme vidět pouze tehdy, když se okolo objektu pohybujeme, spolu promlouvají v nepatrném protnutí. Stejně je to v dialogu s druhým člověkem: tok informací v našich hlavách nelze vyjádřit ani zachytit a může být vyřčeno pouze něco, jakýsi fragment našeho myšlení. Přesto se někdy setkáváme, rozumíme druhému – a o to větší a hlubší je ten malý prostor shody...“⁴⁰*

40 4+4 dny v pohybu, vernisáž David Bohm a Jiří Franta

Přenesení kresby z plošného média do prostoru nabízí možnost proměnlivosti instalace v závislosti na úhlu, ze které se na ni divák dívá. Toho David Bohm s Jiřím Frantou využili a vystavěli na tomto principu realizaci hlavní myšlenky celého díla. Mimo to dovoluje takový objektový kresebný záznam aktivně reagovat a využívat jakýkoli prostor či předmět a tím podat divákovi o takovém místě zcela novou zprávu.

Takovým kresebným stylem pracuje i **Petr Dub**, který vytváří instalace pomocí nejrůznějších předmětů, které upravuje, přetváří a kombinuje. V roce 2011 proběhla výstava s názvem Konečně spolu, které se účastnil i Petr Dub a spolu s dalšími třemi umělci vytvořili kolektivní dílo 17 bodů. Petr Dub dílo reflektuje na svých stránkách: „Projekt s názvem “17 bodů” tematizuje možnosti kooperativní spolupráce a limity instalace v rámci kolektivní výstavy. Jeho cílem bylo vytvoření objektu složeného ze čtyř autorských komponentů, jež vznikaly odděleně a bez vědomí o tvaru či velikosti díla druhých. Spojka, která v demokratickém hlasování obdržela nejvíce bodů mezi ostatními návrhy (v našem případě oboustranný vrut), se stala materiálním a jediným formálním kritériem propojení společného artefaktu v den zahájení výstavy.“⁴¹ Mezi objekty vede drátěná abstraktní kresba spojující jednotlivé komponenty. Tímto způsobem Dub pracuje i ve své další již samostatné práci s názvem *Smrt filozofie: Skavoji vím, co jsi dělal loňské léto*. Velkoformátová instalace volně reflektuje hororový snímek Tajemství loňského léta z roku 1997 vycházející z románu od Loise Duncana. Pomocí nitové pavučinové kresby zavěsil předměty ve výstavním prostoru. Z dálky působila kresba nepatrným dojmem, jako by se předměty vznášely volně po místnosti. Při bližším pohledu je však patrný křehký, ale propracovaný systém propletených linií.

41 <http://www.petrub.cz/cz/works/finally-together/>



Obr.16: Petr Dub, Smrt filozofie , Slavoji, vím, co jsi dělal loňské léto, 2014

Podobný konstrukční systém využívá ve svých prostorových kresbách Kateřina Vincourová. Její cyklus geometrických kresebných objektů ,vystavovaný v Galerii Jiří Švestka, vychází z jejího osobního života a naráží na intimitu a citovost, jak autorka sama popisuje v rozhovoru pro ČT24: „Mé věci jsou určité konstrukce, ale zároveň tím, jak jsou dané - vymezují nějaký prostor v prostoru -, jsou křehké,“. „Kdyby člověk vzal nůžky nebo zakopl, je z nich změt' provázků na zemi a celá věc se ztratí - jako život.“⁴² Materiál, používaný pro realizaci objektů, čerpala především z domácího prostředí běžných denně využívaných věcí. Inspirovala se i konstrukcí nábytku. Je zřejmé, že k technickému

⁴² <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1206896-vincourove-kresby-v-prostoru-jsou-krehke-jako-zivot>

provedení přistupovala s velkou citovostí, se kterou realizovala celý výstavní cyklus. Objekty jsou křehké a jednotlivé linie v nich na sebe jemně navazují.



Obr.17: Kateřina Vincourová, instalace

15. Kresba v digitálním rozměru

V průběhu času kresba nabývala mnoha podob a její proměny byly zejména v druhé polovině 20. století opravdu markantní. V tuto chvíli však určitá vývojová linie kresby opustila prostředí fyzického světa a ocitla se v digitální sféře. Digitální umění je v dnešní době velmi aktuální téma, které je diskutováno v mnoha ohledech. Jedná se totiž o technologické médium, které se stále rozvíjí a to velmi rychlým tempem. Stále se tedy otevírají nové oblasti zájmu nejen o vizální a technologickou podobu takového umění, ale především i o jeho samotnou existenci. Digitální obraz se s inovacemi v technologiích stává čím dál více realističtější

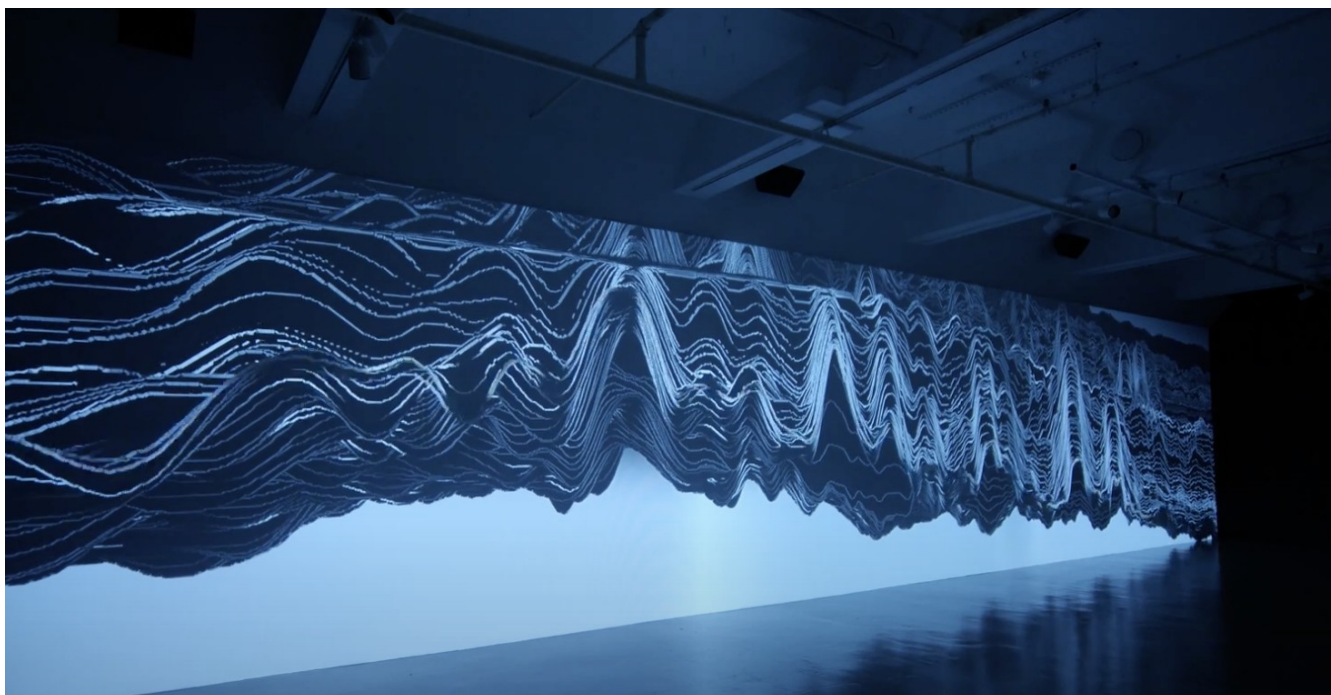
a nabývá podoby téměř neodlišitelné od skutečného světa. Velmi rozporuplné názory tedy panují například ohledně tzv. VR, tedy Virtuální reality. Už jen ze samotného názvu je patrné, že zde se dá v určitém smyslu hovořit o možné alternativě ke skutečnosti. Obraz světa, který divák pozoruje se jeví jako reálný. S takovým záměrem i vznikl.

At' už se jedná o digitální animaci, počítačové hry, speciální efekty ve filmech či například videoart, jádrem je vždy ve své podstatě určitá transformace klasického obrazu do jeho digitální podoby. Ta může být různá a závisí především na specifické oblasti, pro kterou bude využívána. Často společností v poslední době rezonuje digitální obraz ve smyslu sociálních sítí a médií. Zde se může hovořit o kresbě i v kontextu například retuše či grafické úpravy fotografií. V NGP právě probíhá výstava s názvem Digitální blízkost, která se zabývá právě tématem digitálních médií a obrazu, který společností prostupuje.

15.1. Projekce

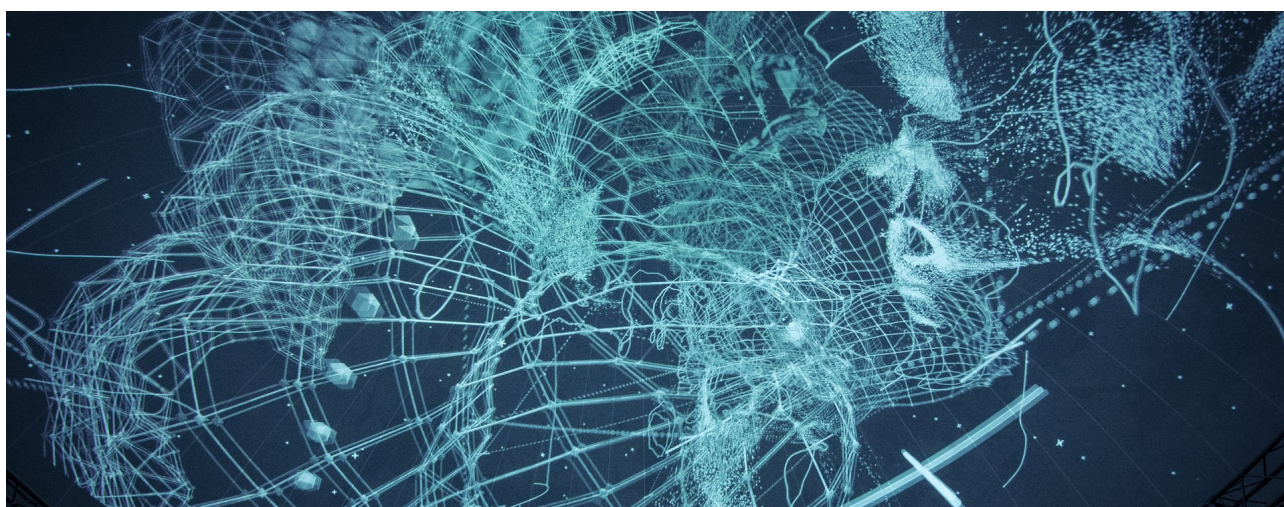
Pokud bych měla vstáhnout digitální umění přímo na kresbu, dalo by se zde zmínit mnoho oblastí. V návaznosti na předchozí kapitolu o kresebných instalacích bych zde ráda zmínila digitální formy kresebných instalací a projekcí. Průkopníkem v takové tvorbě je mexický umělec Miguel Chavalier, který tvoří monumentální projekce promítané na stěny, podlahy či celé domy. Oscillations z roku 2020 vystavované v Pittsburku je velkoplošná projekce pohybujících linií. Shluky těchto linií připomínají kopce či pohoří.⁴³

43 <https://www.youtube.com/watch?v=vpclmIDSIA>



Obr.18: Miguel Chavalier, Oscillations, 2020

Velkoformátové projekce přišly v Čechách do povědomí veřejnosti mimo jiné díky Signal festivalu, v rámci kterého se každoročně realizují projekce nejen na stěny budov. Velmi často se zde pracuje s přirozenými liniemi, které budova poskytuje a z těch se poté vychází pro kresebné dotváření a přetváření obrazu. Kresba se tak dostává na pomezí prostoru, reality, klasické plošné linky a experimentálních podob pohyblivých linií.



Obr. 19: Signal festival

16. Praktická část

Pro svou praktickou část jsem se rozhodla vycházet z prvotní myšlenky celé mé bakalářské práce a to z hranice kresby. Snažila jsem se zachytit moment přechodu kresby z plošného do prostorového média a tedy právě ten moment, kdy kresba překračuje svou hranici. Inspirovala jsem autory zmiňovanými v teoretické části mé bakalářské práce a to především technikou práce Petra Duba a Davida Böhma s Jiřím Frantou. Fascinoval mě jejich přístup k objektové lineární kresbě v prostoru zejména v dílech, které popisují v kapitole o Kresbě a happeningu a Kresbě a performance. Zjistila jsem, že mě asi nejvíce imponuje technika abstraktní lineární kresby v prostoru, která ale zachovává jemnost a gestiku jednotlivých linek, jako je tomu u plošné kresby. Tohoto efektu se podle mě docílí především použitím tenkého drátu či jiného typu materiálu, který tak působí více živým dojmem, jako by jednotlivé tahy opravdu vedla lidská ruka.

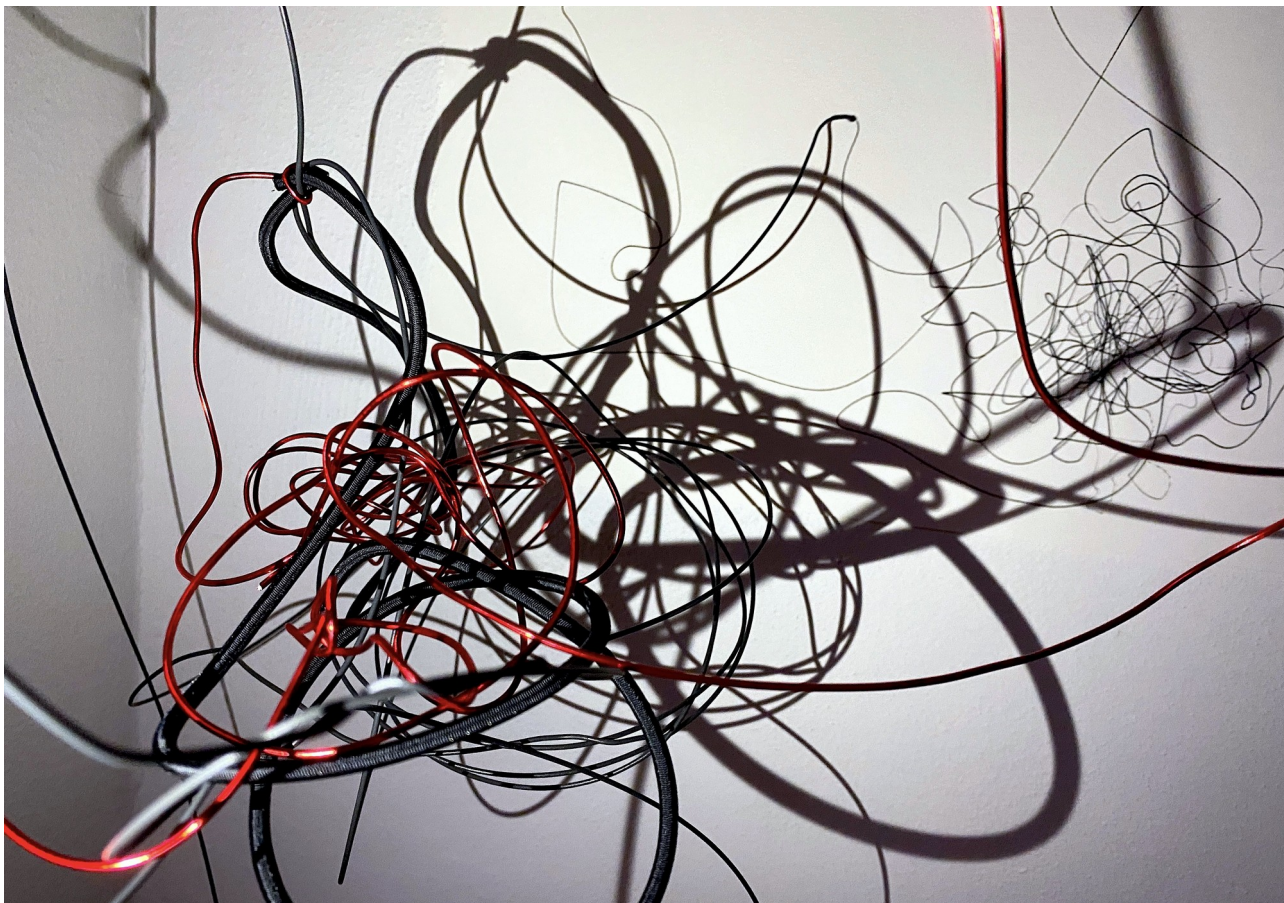
Pro moment zachycení kresby překračující svou hranici jsem se rozhodla vytvořit instalaci, kde propojují jak plošnou kresbu, tak kresbu objektovou. Vytvořila jsem tři abstraktní perokresby na formát papíru A3 a ty jsem umístila na stěnu a podlahu v rohu místnosti tak, aby každá kresba pokrývala právě jednu stěnu. Roh jsem zvolila jednak z toho důvodu, že poskytuje snadnou instalaci drátěného objektu, ale také z toho důvodu, že to v jistém smyslu symbolicky koresponduje s myšlenkou spojení a přechodu. Roh místnosti je také místem, kde se stěny sbíhají a jejich setkáním vzniká nový prostor.

V té části, kde jednotlivé kresby končí a tedy tam, kde se pero z papíru zvedlo, jsem linku vedla dále do prostoru. Drát jsem napojila na linku na papíře ve všech třech kresbách a rozvádla ji do volného prostoru rohu místnosti. Vzniklá plastická instalace kresby propojuje všechny tři listy, jako by se linka sbíhala do do

místnosti. Konce drátu jsem upevnila tím způsobem, že jsem využila zeď pod obrazem a drát do ni zabodla v místě, kde jsem potřebovala kresbu napojit. Poskytlo mi to tak vcelku stabilní možnost uchycení a další práce s materiálem a jeho vrstvením. Drát vedoucí ze zdi jsem poté jemně ohýbala a kroutila pomocí kleští, ale i pouze vlastní rukou, pokud se zrovna jednalo o tenší linii.

Do abstraktní instalace jsem zakomponovala i barevné linie z červeného drátu a tmavé tlusté gummy, abych umocnila dojem živosti, kterou plastická kresba oproti té klasické plošné nabývá. Dráty jsem přes sebe vrstvila, promotávala a svazovala je do jednoho velkého shluku. Mělo by to působit, jako by se dráty ve svém středu zhušťovaly do živelného centra, kde nabývají jak na barevnosti, tak na síle.

S instalací jsem poté světelně pracovala a sledovala jaké drátěné linky vrhají stíny. V určitém okamžiku existovaly vedle sebe tři různé varianty kresby, které byly navzájem propojeny a ovlivňovaly se. Kresba plošná na papíře, kresba v prostoru a kresebný stín, který prostorová instalace vrhala zpět na papír a stěny kolem sebe. Jednotlivé fáze jsem fotograficky dokumentovala stejně jako celý průběh vzniku instalace.



Obr. 20: Hranice kresby, úvodní fotografie⁴⁴

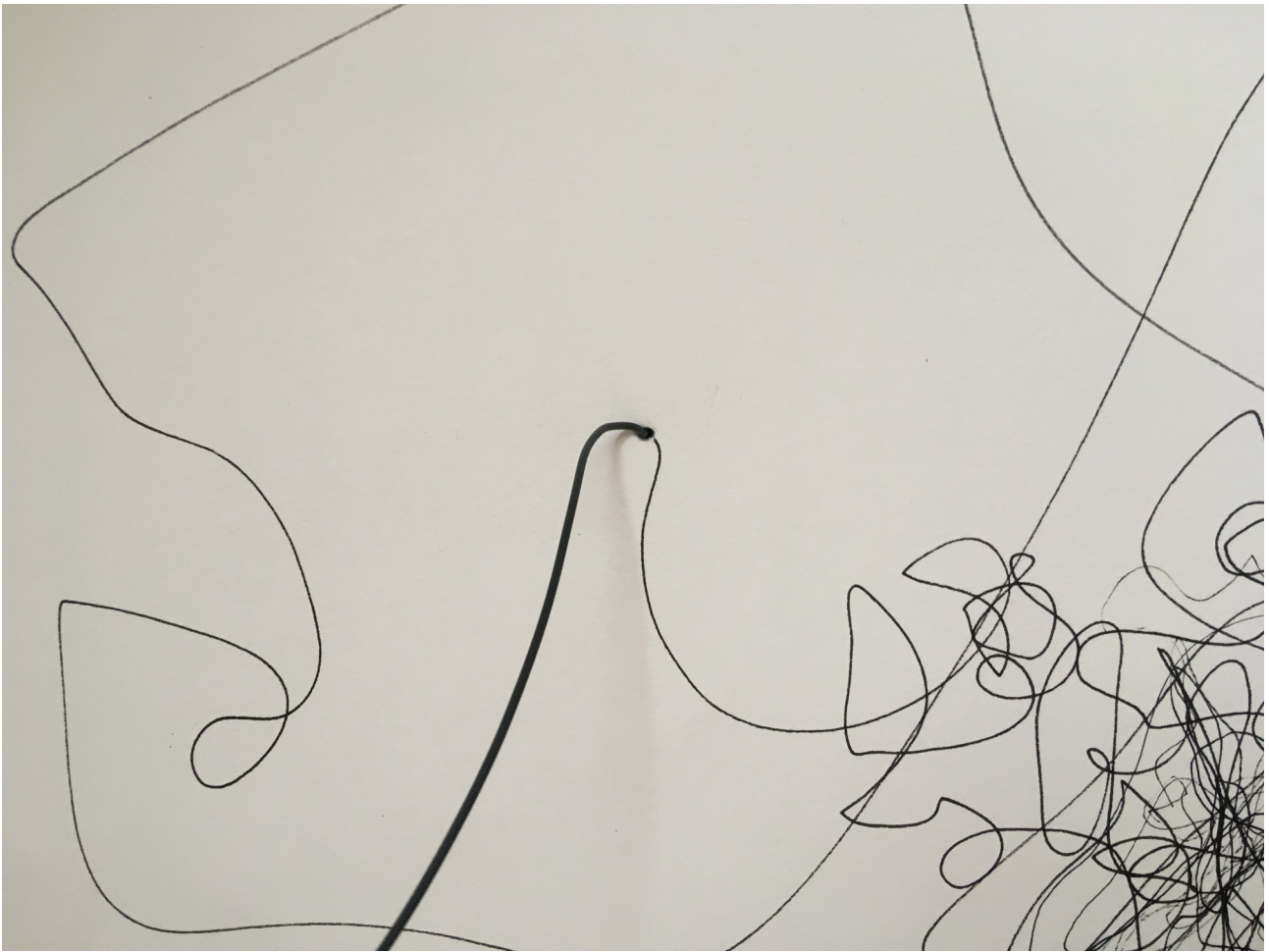
44 (více fotodokumentace v příloze bakalářské práce)



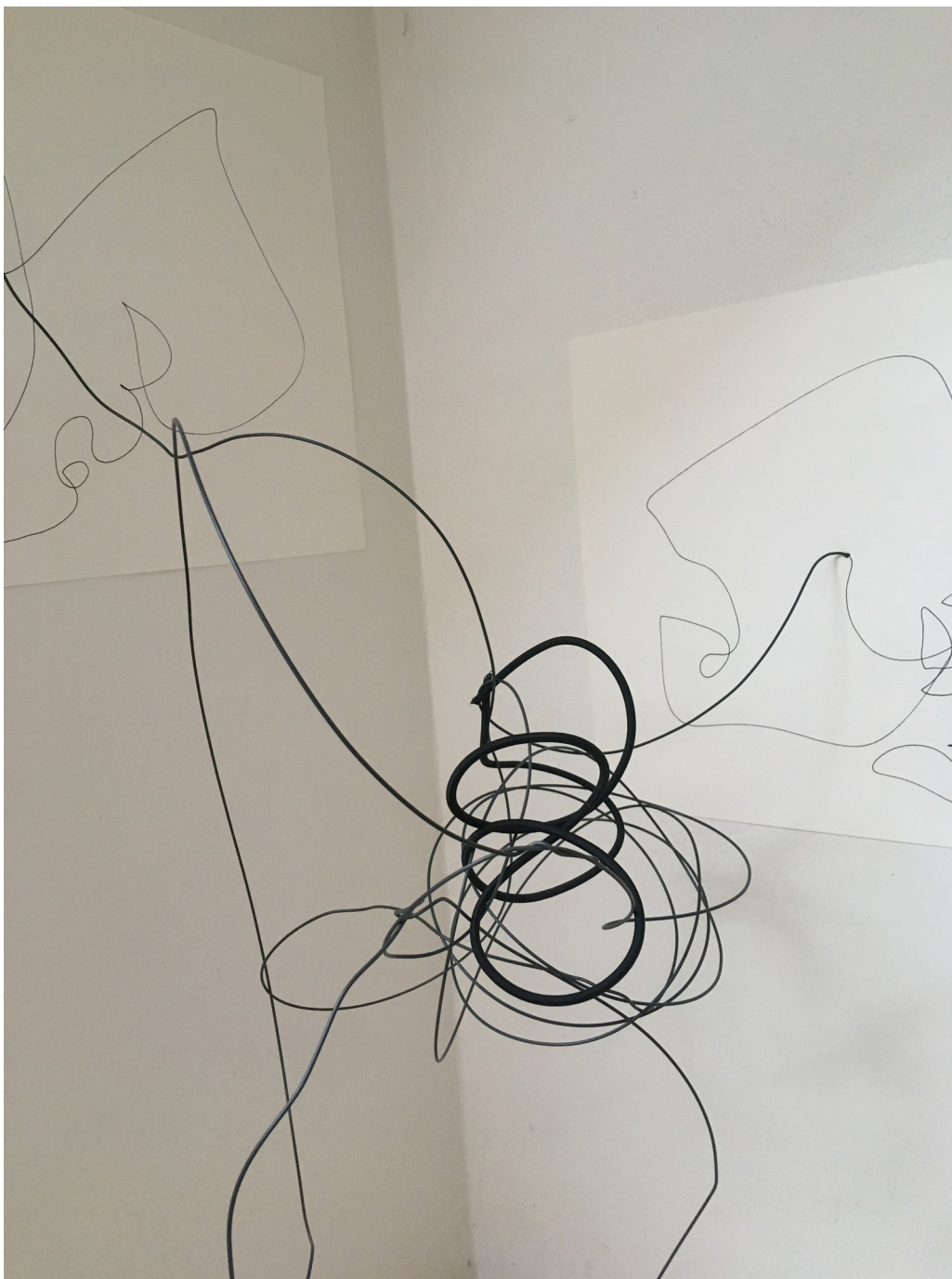
Obr.21 Postup instalace



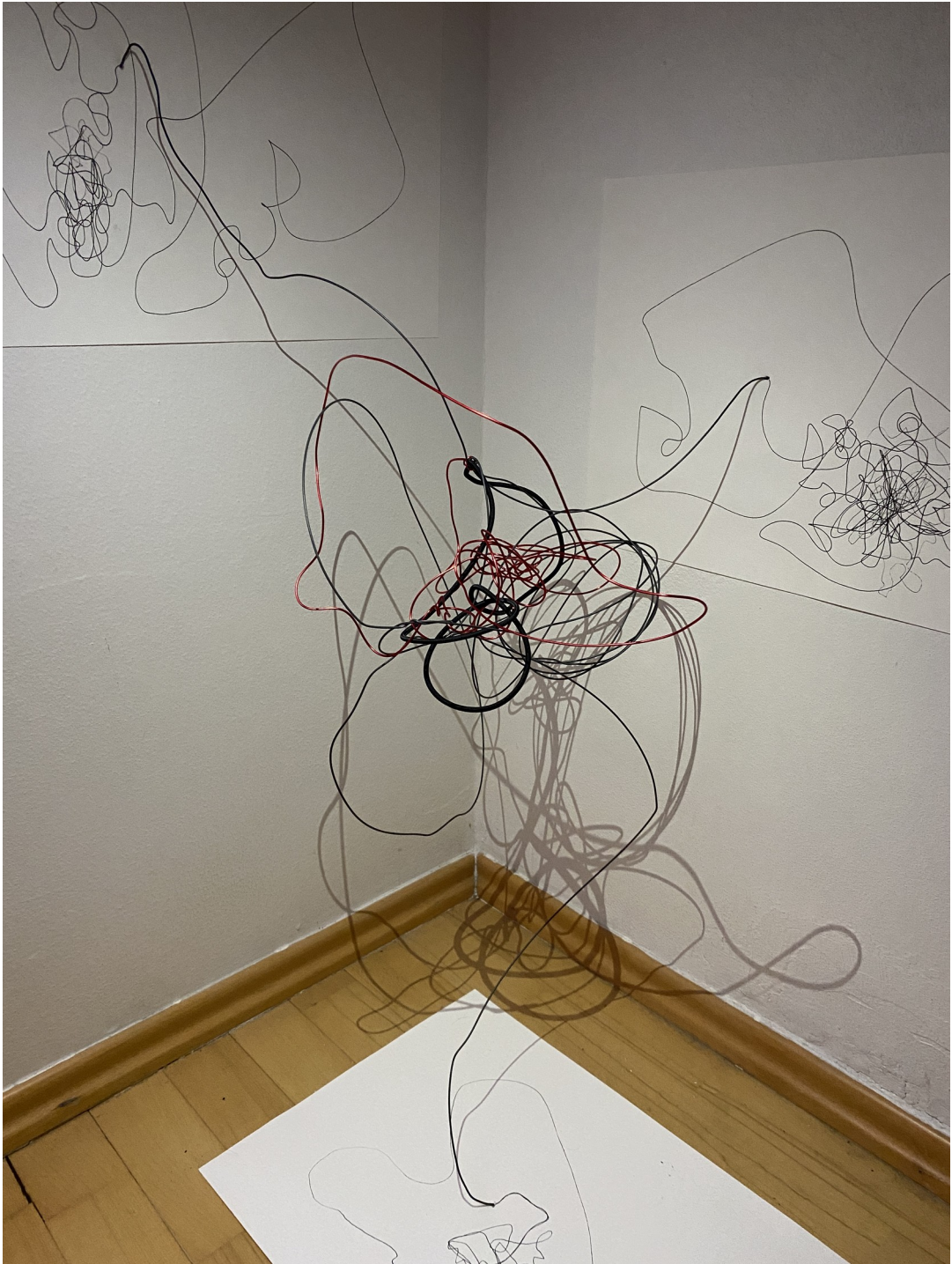
Obr.22 Postup instalace



Obr. 23: Postup instalace



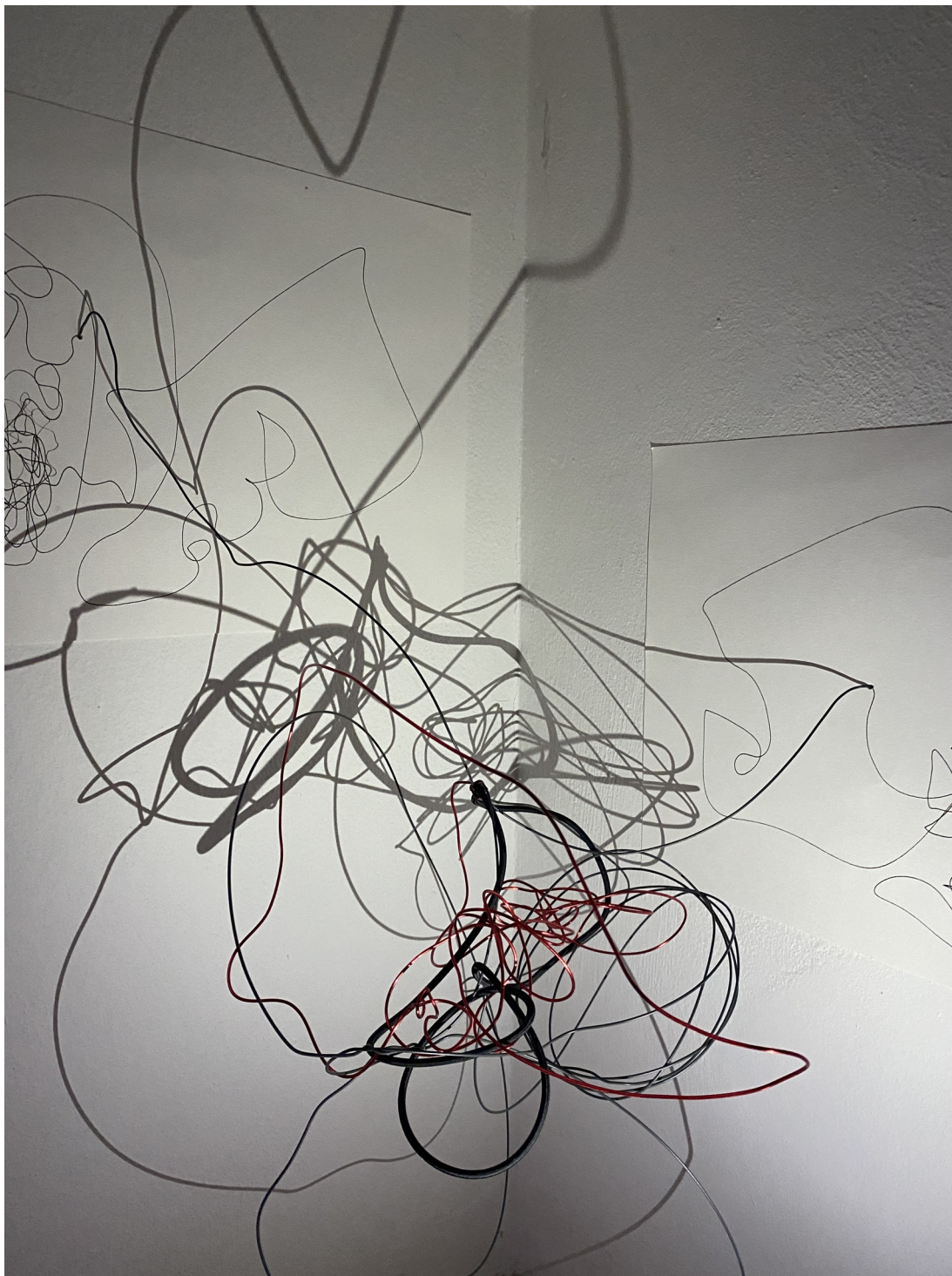
Obr.24: Postup instalace



Obr.25: Postup instalace



Obr.26: Postup instalace



Obr.27: Postup instalace

17. Didaktická část

Pro didaktickou transformaci jsem vycházela jak z teoretické části mé bakalářské práce, tak i z té praktické. Konkrétně jsem se inspirovala zejména prostorovou tvorbou. Vycházela jsem z myšlenky kresby opouštějící prostor papíru a proto jsem se rozhodla tento moment zachytit jak v praktické části, tak i pro výtvarnou činnost právě v části didaktické. Důležitým momentem pro mě bylo uchopit pojem kresby tak, aby bylo možné ji vnímat právě v kontextu jejích hranic, možností a proměnlivostí, které poskytuje. Zásadní problematikou, na kterou jsem narazila při rešerši funkčnosti mé práce, se ukázala být otázka „Proč by mělo jít o kresbu, proč to není prostě socha?“. Zde jsem zjistila, že je podstatné více poukázat na širokou škálu možností, jakým způsobem se na díla dívat a jak je vnímat. Právě tyto výtvarné úkoly popsané níže by měli vést k nahlížení na dílo z jiné perspektivy. Měly by také poskytnout možnost více se zaměřit na způsob jejich tvorby a na jednotlivé tvary, ze kterých se obrazy skládají. Ve své podstatě jde o to, nahlížet na kresbu ne pouze v konzervativním slova smyslu jako na 2D médium kreslené tužkou, ale chápat ji spíše jako způsob uvažování a jako základní kámen pro možnost vyjádření v liniích.

Samotnému zadání bude předcházet prezentace, ve které představím právě výše zmíněnou myšlenku celé práce a jednotlivé stěžejní autory, kteří s onou myšlenkou ve svých dílech pracují. Poté žáci dostanou možnost si takovou práci sami vyzkoušet. Výtvarné úkoly jsou koncipované pro sruhý stupeň ZŠ a zde je výčet pár očekávaných výstupů dle RVP ZV:

VV-9-1-01 vybírá, vytváří a pojmenovává prvky vizuálně obrazných vyjádření a jejich vztahů; uplatňuje je pro vyjádření vlastních zkušeností, vjemů, představ a poznatků; variuje různé prvky a jejich vztahy pro získání osobitých výsledků

VV-9-1-03 zachycuje jevy a procesy v proměnách avztazích; ktvorbě užívá některé metody uplatňované vsoučasném výtvarném umění adigitálních médiích -počítačová grafika, fotografie, video, animace

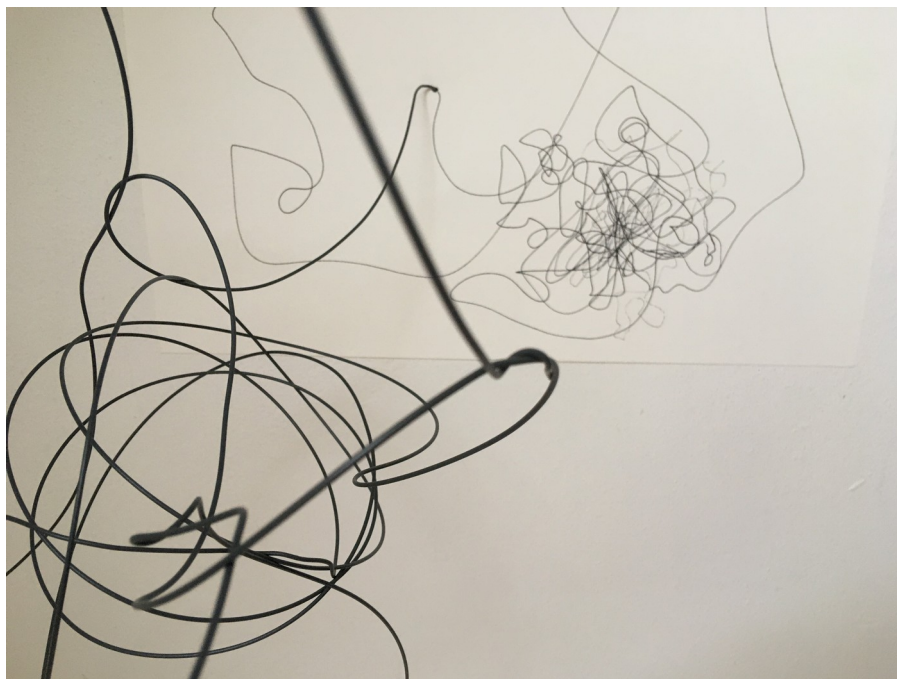
VV-9-1-04 vybírá, kombinuje a vytváří prostředky pro vlastní osobité vyjádření

17.1 První úkol: Osvobozená linka

Výchozím prvkem postupujícím všemi úkoly je linka. Zde se linie představí ve své nejtypičtější podobě. Žáci dostanou za úkol na papír velikosti A4 nakreslit černým fixem jednoduchý lineární tvar, který bude využíván ve všech výtvarných úkolech. Může být různě zakroucený, překrývat se, ale nesmí opustit prostor čtvrtky. Zjistíme jaké možnosti tato kresba má a jakými technikami s ní lze zacházet. Žáci dostanou tenký drátek a dalším úkolem bude tuto nakreslenou linii přenést ve stejném tvaru do drátěné kresby. Vzniklý objekt nainstalují do modelu white tube místnosti, kde se bude dále pracovat s jejími možnostmi. Takový model místnosti se vyrobí z trdých čtvrtek, které se polsepují k sobě.

Jelikož se kresba přesunula do prostorového média, je možné s ní pracovat z různých úhlů a stran. Na tuto možnost bych ráda upozornila a proto jsem se rozhodla pracovat s proměnami vrženého stínu, který vznikne nasvícením objektu z různých stran. Tyto momenty se budou fotografovat a poté se s nimi bude dále pracovat.

Pro obrazovou inspiraci vycházím ze své kresebné instalace, kde jsem s přechodem mezi plošnou a prostorovou linkou také pracovala.



Obr.28: Vlastní fotodokumentace praktické části

17.2 Druhý úkol: Krajina v lince

Pro další zadání stále vycházím z tvaru, který žáci vykreslili v minulém úkolu, ale pro tentokrát ho přeneseme do exteriéru. Formou landartové instalace budou žáci pokračovat ve svém objektu, který si s sebou přinesou. V parku či lese nainstalují svou drátěnou kresbu a pomocí materiálů, které naleznou v přírodě budou ve své kresbě pokračovat a napojí ji k té původní. Bude na nich, jakým způsobem budou chtít svůj tvar rozvinout a komponovat do přírody. Mohou ho nainstalovat do hlíny a kresbou do ni pokračovat v původní linii, či pracovat s větvemi, trávou nebo pískem. Tímto způsobem se původní kresba na papíře dostává do prostoru land artu. Hotová práce se opět zfotodokumentuje.

Při té příležitosti žáci dostanou za úkol vyfotografovat libovolný pohled na krajinu, ve které se zrovna budou nacházet, s tím že vzniklou fotografii udou využívat pro další zadání.



Obr.29: Michael Heizer, Land Art

Zde uvádím jako inspiraci velkoformátový příklad landartového díla, které by mohlo v malém měřítku vzniknout. Toto dílo vzniklo kresbou pneumatik motocyklu do hlíny. V menším měřítku, například kresbou prstem či kamenem do písku, by se dalo realizovat mnoho zajímavých kreseb.

17.3 Třetí úkol: Linka v krajině

Pro poslední zadání se přesuneme do počítačové učebny, ve které budou žáci pracovat s fotografií pořízenou v minulé hodině. Do krajiny zachycené na fotografii by měli znovu dodat kresebný objekt, pro který by měli stále vycházet z původní kresby. Mohou ho však libovolně transformovat a komponovat do krajiny. Toto zadání by mělo žáky vést k tomu, aby o své kresbě uvažovali v jiném měřítku než tomu bylo v předchozích úkolech a zvažovat, jak by takový objekt mohl do krajiny zapadat a ovlivňovat ji. Jak by v

ní vypadal a jestli by mohl být nějakým způsobem využitelný. Jde o to, aby žáci zkusili vnímat kresbu jako prostředek ovlivňující veřejný prostor.

Pro zpracování využijí grafický program, ve kterém digitálně kresbu zrostředkují. Pro srovnání si mohou kresbu vyzkoušet dotvořit na vytisknutou fotografii i ručně pomocí pera a porovnávat tak kresebné možnosti a výrazy, které jednotlivá média umožňují.

V závěrečné části proběhne reflexe celé výtvarné série transformace kresby. Jednotlivé vzniklé artefakty (původní kresba, fotografie drátěné kresby ve white tube a land art kresby, digitální kresba do veřejného prostoru a drátěný objekt) se nainstalují v rámci výstavy k sobě a proběhne diskuze ohledně zážitků a otázek, které z právě proběhlé aktivity plynou. Pro tento výstavní projekt jsem se inspirovala prací Josepha Kosutha, který podobným způsobem v šedesátých letech představil své dílo Jedna a tři židle, což se stalo ústředním dílem konceptualismu. Konceptualita byla jedním ze základních stavebních kamenů rozvíjení nejen kresby, ale obecně uvažování o díle novým způsobem. Na této práci žákům představím myšlenky konceptualistického přístupu k umění a vztáhnou je na naši výtvarnou aktivitu. Ta měla zejména prohloubit smýšlení o linii, tvaru, kresbě a materiálu.

Smyslem této práce bylo nejen prohloubit právě uvažování o možnostech kresby a jejím vnímání v různých materiálech a výtvarných přístupech, ale mimo to šlo především o představení díla jako myšlenky. Šlo o to ukázat, že ústředním motivem může být pouze „jednoduchý“ kresebný tvar, ze kterého dílo činí právě přemýšlení o něm netradičním způsobem.

Jako příklad uvádím svou kresbu na fotografii krajiny, kterou jsem realizovala v grafickém programu.



Obr.30: Cesta, kresba na fotografii, 2022

17.4 Podmínky a technika výtvarné aktivity

Výtvarná aktivita je určena především pro žáky 2. stupně ZŠ, pro které jsou konceptuální přesahy díla snáze přístupné. Časová náročnost jednotlivých úkolů je koncipovaná do jedné vyučovací jednotky (2 hodiny), ale mohou fungovat i pospolitě jako bloková výuka.

Pomůcky

fotoaparát, počítačová učebna vybavená grafickým programem, papíry, čvrtky, drát, pero, tiskárna, baterka

Závěr

Kresba je velmi obsáhlé proměnlivé médium, které je a i v historii bylo pro výtvarný projev velmi zásadní. S postupem času se čím dál více oceňovala pro svou možnost bezprostředního volného záznamu. Skrývá v sobě nespočet poloh, kterých lze jejím využitím dosáhnout, ať už se jedná o klasickou plošnou linku, prostorovou instalaci, pohyb či myšlenku. Kresba je živým prostorem pro tvorbu, realizaci i způsob uvažování. Tvorba nejen současných umělců dokazuje, že hranice kresby se stále dají překračovat a jen těžko se mohou pevně vymezit. Na uvedených příkladech umělců a proudů, kterými se kresba ubírá, jsem se snažila vystihnout právě její široké rozpětí. Jen těžko bych však mohla postihnout všechny zásadní mezníky, kterými kresba prošla. Ve své práci proto představuji subjektivní výběr pro mě nejzásadnějších momentů, které vnímám jako mezníky v jejích proměnách.

V praktické části jsem zachytila velmi zásadní moment přechodu kresby z plochy do prostoru, což je cesta k vystihnutí podstaty proměn kresebného vyjádření a jeho vnímání. Způsob uvažování o kresbě je hlavním stavebním kamenem k jejímu rozvoji.

Didaktická část reflektovala především výběr autorů a témat, o kterých jsem hovořila v teoretické části bakalářské práce. Snažila jsem se uchopit hlavní myšlenku práce a to transformaci a variabilitu kresby. Proto jsem pracovala s jednoduchou linkou a ukazovala, jakými způsoby může být realizována.

Seznam literatury

- SÝKOROVÁ, Lenka, ed. Postkonceptuální přesahy v české kresbě. V Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, [2015]. ISBN 978-80-7414-956-6.
- Pavis, Patrice – Současný stav výzkumu v oblasti analýzy představení: divadelní věda nebo performance studies? In Divadelní revue č.1, 2010, přeložila Daniela Jobertová. ISSN: 0862-5409
- KANDINSKY, W., Bod, linie, plocha příspěvek k analýze malířských prostředků. Praha: Triáda, 2000. ISBN 80-86138-16-
- KOLÍB L, S. (ed.), Henri Matisse pozdní texty, Praha: Arbor vitae, 1999. ISBN 80-86300-01-3.
- KULKA, J., Psychologie umění, Praha: Grada, 2008. ISBN 978-80-247- 2329-7.
- NOVÁKOVÁ-VENZHÖFEROVÁ, Hana, Eva NEUMANNOVÁ a Dagmar JELÍNKOVÁ. Kresba, kresba--: česká kresba 80. let 20. století ze sbírek členských galerií RG ČR : [katalog k výstavě pořádané Radou galerií České republiky v Západočeské galerii v Plzni, Masné krámy od 7. října do 28. listopadu 2004. [Praha]: Rada galerií České republiky, c2004. ISBN 80-903422-1-3.
- Černá na bílé: současná japonská kaligrafie ze sbírek Národní galerie v Praze : [Galerie výtvarného umění v Chebu 18. ledna - 4. března 2007. V Chebu: Galerie výtvarného umění, c2007. ISBN 978-80-85016-82-6.

- TEISSIG, Karel. *Techniky kresby*. Vyd. 2. Praha: Aventinum, 1995. Umělcova dílna. ISBN 80-85277-49-2.
- KULKA, Tomáš. *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004. ISBN 80-200-0954-X.
- PREISS, Pavel. *Česká barokní kresba: Baroque drawing in Bohemia*. V Praze: Národní galerie, 2006. ISBN 80-7035-345-7.
- POSPÍŠIL, Jiří, Marcela TOSAL, Fernando CASTRO BORREGO a Martina VÍTKOVÁ. *Pablo Picasso: vášeň a vina = passion and guilt : la Suite Vollard : 1930-1937*. Ilustroval Pablo PICASSO, přeložil Jakub HERÁK, přeložil Renáta SOBOLEVIČOVÁ. Praha: Euromedia Group a.s. - Knižní klub, 2018. Universum (Knižní klub). ISBN 978-80-242-6253-6.
- MATISSE, Henri. *Pozdní texty*. Přeložil Jitka HAMZOVÁ. Praha: Arbor vitae, 1999. De arte. ISBN 80-86300-01-3.
- Christopher Wood, *A History of Art History*. Princeton: Princeton University Press, 2019. 459 pp. ISBN 978-0-691-15652-1.
- *Schiele und die Folgen*. Wien: Albertina, 2021. ISBN 9783950495621.
- LEWIS-WILLIAMS, J. David. *Mysl v jeskyni: vědomí a původ umění*. Praha: Academia, 2007. Galileo. ISBN 978-80-200-1518-1.
- LEONARDO. *Leonardův skicář*. Přeložil Richard MÜLLER. Praha: Slovart, c2007. ISBN 978-80-7209-780-7.
- *Největší malíři: Život, inspirace a dílo: Berthe Morisotová*
č. 126

Obrazové zdroje

- Obr.1: Vojtěch Hynajs, Stojící ženský akt, nedatováno (poslední čtvrtina 19. století), [cit. 25. 6. 2022]. Dostupné z: https://issuu.com/muzeumumeniolomouc/docs/kresba_ukazka (výstava Uhlem, štětcem, skalpelem)
- Obr.2: Před Zrcadlem, Berthe Morisotová, 1890, [cit. 25. 6. 2022]. Dostupné z: Největší malíři: Život, inspirace a dílo: Berthe Morisotová č. 126 (vlastní fotodokumentace)
- Obr.3: Egon Schiele, Ležící ženský akt, [cit. 25. 6. 2022]. Dostupné z: https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.B_2782
- Obr.4, Pablo Picasso, Akt korunovaný květinami, 1930, vlastní fotodokumentace z knihy POSPÍŠIL, Jiří, Marcela TOSAL, Fernando CASTRO BORREGO a Martina VÍTKOVÁ. *Pablo Picasso: vášeň a vina = passion and guilt : la Suite Vollard : 1930-1937*. Ilustroval Pablo PICASSO, přeložil Jakub HERÁK, přeložil Renáta SOBOLEVIČOVÁ. Praha: Euromedia Group a.s. - Knižní klub, 2018. Universum (Knižní klub). ISBN 978-80-242-6253-6.
- Obr.5: *Wassily Kandinsky, Inner Alliance, 1929*, [cit. 25. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.wassilykandinsky.net/museum-49.php>
- Obr.6: Jackson Pollock, Mural, 1943-44, [cit. 25. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/topic/Mural-painting-by-Pollock>
- Obr.7: Dětská kresba 2,5 let
- Obr.8,9: Nalezená kresba, (vlastní fotografie)

- Obr.10,11: David Bohm a Jiří Franta, Serendipita, 2015, [cit. 25.6.2022].Dostupné z:
<https://www.bohmfranta.net/2015/serendipita/>
- Obr.12: OLIVIER DE SAGAZAN, Transfiguration, [cit. 25. 6. 2022].Dostupné z <https://naunua.blogspot.com/2017/01/olivier-de-sagazan-transfiguration.html>
- Obr.13: Arnulf Rainer, Barrier, 1974-1975, [cit. 25. 6. 2022].Dostupné z:
<https://www.albertina.at/en/exhibitions/arnulf-rainer-a-tribute/>
- Obr.14,15: Stanislav Hora, Snímky z filmu Pavouk, (vlastní fotodokumentace)
- Obr.16: Petr Dub, Smrt filozofie , Slavoji, vím, co jsi dělal loňské léto, 2014, [cit. 25. 6. 2022]. Dostupné z:
<http://www.petrub.cz/cz/works/death-of-philosopher-slavoj-i-know-what-you-did-last-summer/>
- Obr.17: Kateřina Vincourová,[cit. 25. 6. 2022]. Dostupné z: instalace,
<https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1206896-vincourove-kresby-v-prostoru-jsou-krehke-jako-zivot>
- Obr.18: Miguel Chavalier, Oscillations, 2020, [cit. 25. 6. 2022]. Dostupné z:
<https://www.youtube.com/watch?v=vpccImIDS1A>
- Obr.19: Signal festival, [cit. 25. 6. 2022].Dostupné z:
<https://www.signalfestival.com/o-festivalu/>

- Obr.20: Hranice kresby, úvodní fotografie, (vlastní fotodokumentace)
- Obr.21-227: Postup instalace: vlastní fotodokumentace postupu práce v praktické části, (vlastní fotodokumentace)
- Obr. 28: Michael Heizer, Land Art, [cit. 25. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.agosto-foundation.org/cs/troublemakers-the-story-of-land-art>
- Obr. 29: Fotodokumentace praktické části bakalářské práce
- Obr.30: Cesta, kresba na fotografii, 2022, vlastní fotodokumentace

Internetové zdroje

- <https://clanky.rvp.cz/clanek/k/g/12529/HRANICE-KRESBY.html>
- <http://fresh-eye.cz/wp-content/uploads/2014/06/Petr-Dub-Vybrane-postkonceptualni-pristupy-v-soucasne-ceske-malbe-FaVU-2013.pdf>
- <https://www.milanknizak.com>
- <https://www.bohmfranta.net>
- <https://olivierdesagazan.com/photos>
- <https://www.ngprague.cz/udalost/54/fluxus-evropske-festivaly-1962-1977>
- <https://www.edu.cz/rvp-ramcove-vzdelavaci-programy/ramcovy-vzdelavacici-program-pro-zakladni-vzdelavani-rvp-zv/>