


Lenka Kahuda Klokočková

Mapa české současné kresby

Disertační práce

FUD UJEP 2020

A thin, dark grey curved line starts from the left edge of the page, dips slightly, and then rises steadily towards the top right corner, crossing the vertical grey bar.

Lenka Kahuda Klokočková

Mapa české současné kresby

Disertační práce

Lenka Kahuda Klokočková

Mapa české současné kresby

Disertační práce

Napsala MgA. Lenka Kahuda Klokočková
Doktorský studijní program Výtvarná umění,
obor Vizuální komunikace
Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem
Fakulta umění a designu
Školitel doc. Mgr. Martin Raudenský, Ph.D.

Ústí nad Labem 2020

Úvod

Současná světová teorie dnes prezentuje reflexi geneze kresby, počínaje radikální proměnou umění ve 20. století, jako cestu k jejímu jádru – k původu, záměru a sebe-objevování. Kurátoři zlomových výstav, jakými byly *On LINE* (MoMA, 2010), *Drawing Now: 2015* (Albertina, 2015), *A Passion for Drawing* (Albertina, 2019), editoři respektovaných publikací *Vitamin D – New Perspectives in Drawing* (2005) a *D2* (2013) nakladatelství Phaidon, odborníci, jako např. J.-P. Fruehsorge, hovoří o proměnlivé emancipaci kresby. Ta je dnes chápána coby plnohodnotná věta „drawing“, zůstává zároveň podstatným jménem i slovesem, a z původně plošného média se stává sobě vlastní artikulací. Je členěna tahy či jinými segmenty, a hlavně vzTAHY (a to i politicko-kulturními a sociálními), čímž vykračuje do otevřeného prostoru, včetně toho mentálního.

Kresbu lze vyhodnotit jako konstrukt lidské mysli, expresi, tvůrčí akt, který není nahodilý. Kresba je pohyb entit(y) zanechávající v prostoru smyslově vnímatelné stopy. Kresba je děj, událost. Umožňuje chápání difference, kdy se tahem jev či objekt z prostoru vyděluje, a svými propustnými hranicemi se zároveň klade do sou-vz-tažnosti. Kresba nemusí být nutně mimetická ani podobna věci, kterou denotuje. Samo uvidění kresby je její tvorbou, zpřítomněním. Aniž by ztratila svůj status artefaktu, může být kresba z hlediska subjektivní reality vnitřním obrazem, intencí, a tedy autorským záměrem vyjadřujícím postoj a určitý úhel pohledu. Uvědomění si kresby v něčem jsoucím a vnímání čehosi jako kresby může být konceptuální tvorbou. Nalezený artefakt přitom může zůstat na místě, tedy in situ, zážitek stačí uchovat ve vzpomínce.

DE-KONSTRUKCE a RE-KONSTRUKCE. Pomocí ustanovení vlastnosti kresebnosti lze dojít k přemostění ve vnímání kresby v současných dílech. Kresebnost je analogií původní kresby. Svými rysy denotuje původní kresbu (tj. plošný obraz, člověkem specifickými materiály a nástroji kreslené kontrastní obrysy), evokuje kresbu. Dílo tak může exemplifikovat kresebnost, ta denotovat původní kresbu. V takovém procesu dochází k obousměrným metonymiím slova „drawing“, kdy se kresba stává projevem svých vlastností (sloveso) i výsledkem děje (podstatné jméno), a tím i k posunu významu na mnohé výstupy uměleckých vyjádření. Současné mediace, vztahující se svými možnostmi percepce, interpretace a reflexe k vlastnostem kresby, nejsou již jen statické, plošné obrazy, ačkoli je lze takto vnímat. Díla jsou ve své komplexnosti mnohdy fúzí všech obsažených struktur a konstrukcí, a jako taková jsou sdělením. Sdělení je médiem „medium is message“ (McLuhan 1967).

Kresba je proto jedním ze skladebních prvků podílejících se na vyjádření obsahu konceptuálních i vizuálních uměleckých výstupů, performativních umění, instalací, objektů, filmu či fotografií ad.

Gramotnost VIDĚT / VĚDĚT / TVOŘIT by nyní měli ovládat nejen primární tvůrci, ale i jejich participující publikum, jež se změnilo ve spolutvůrce. Dílo dává smysl skrze smysly a mysl. V kresbě, obdobně jako v matematice, je zapotřebí souvztažnost domyslet a pomocí ukazatele tahu a jeho reference předložené sdělení pochopit, uchovat, poznat a změnit se.

V soudobé umělecké praxi již nemusíme hovořit o přesazích kresby, nýbrž o její imanenci. To, co je s kresebnými médii spojováno, jako například „záznam“, zůstává platné i dnes. Jedná se o způsob zachycení prožitku a pojetí kresby jako kognitivního a komunikačního nástroje určeného k intersubjektivnímu sdělení obsahu. Umělci pracující s prostředky současné kresby, prostřednictvím nichž lze vnímat vlastnosti kresebnosti, zacházejí s analogií původní kresby a dotýkají se tak jejího počátku a dějinného vývoje. Závisí na jejich strategiích, tedy na volbě vkladu kresby do osobních projektů. Důvodem pro výběr média kresby může být i uplatnění autorovy dovednosti, a to nejen z hlediska nabytí uspokojivého pocitu během tvorby, k níž stále patří i fyzické kreslení, ale i vlastní přesvědčení o nalezení nejlepší možné formy vyjádření obsahu sdělení.

VÝKLADOVÝ RÁMEC
(U)VIDĚNÍ KRESBY
DISKURZIVNÍ ANALÝZA

1 V úvodu rozpravy se prostřednictvím stručného shrnutí seznamme se stávající situací současné kresby.

Současná světová teorie dnes prezentuje reflexi geneze kresby, počínaje radikální proměnou umění ve 20. století, jako cestu k jejímu jádru – k původu, záměru a sebe-objevování. Kurátoři zlomových výstav, jakými byly On LINE (MoMA, 2010), Drawing Now: 2015 (Albertina, 2015), A Passion for Drawing (Albertina, 2019) a editoři respektovaných publikací Vitamin D – New Perspectives in Drawing (2005) a D2 (2013) nakladatelství Phaidon, stejně jako další odborníci hovoří o proměnlivé emancipaci kresby. Ta je dnešním pohledem teorie chápána coby plnohodnotná věta – „drawing“, zůstává zároveň podstatným jménem i slovesem, a z původně plošného média se více stává sobě vlastní artikulací (pozn. ve smyslu členění). Je členěna tahy či jinými segmenty, a hlavně vzTAHY (a to i politicko-kulturními a sociálními), čímž vykračuje do otevřeného prostoru, včetně toho mentálního.

K tomu, abychom mohli lépe pochopit výše popisovaná fakta týkající se světových událostí současné kresby, je nutné přistupovat krok za krokem, s pomocí vlastnosti kresby kresebnosti.

V tomto výkladovém rámci budeme nejprve hodnotit kritéria základních znaků kresby jako věci. Opíráme se o fenomenologické vědění o věci, podle kterého má věc své vlastnosti. Stanovíme si tedy překlenovací vlastnost kresebnost, s jejíž pomocí můžeme být schopni specifikovat věci, tedy kresby, určitým způsobem vnímat a přibližovat se k jejímu jádru, původnosti. Budeme se zabývat smyslovým vnímáním kresby, ať už v rovině jeho předpokladů nebo k tomuto úkonu nezbytných podmínek. Paralelně se budeme propracovávat ke kognitivnímu potenciálu kresby, od něhož se odvíjí potenciál komunikace. Zaměříme se na komunikační schopnosti umělců i jejich záměr (či strategii), komunikovat prostřednictvím kresebných děl. Dozvíme se více o jejich volbě aplikace prvků spjatých s principy původní kresby, např. v multimediálních výstupech, v médiích současné kresby. Toto podstatné téma komunikace kresbou prohloubíme o komunikační vztahy děl samotných a to hlavně s participujícími vnímátelei, tj. spolutvůrci, a jejich interpretacemi. Během čtení bychom měli zjistit, že vlastnost, kresebnost, provázející nás napříč řešenými tématy, nejen že může pomoci rozšířit zkušenost individuálního vnímatele k tvůrčímu uvidění kresby, ale současně může pomoci překlenout pomyslnou propast mezi teoretickou interpretací a prezentací současné kresby, svobodnou expresí umělce i komunikačním neporozuměním vnímatelů.

1.1 Indicie

Nasvědčující materiál zásadní pro směr výzkumu

Z mnohých zdrojů soudobé teoretické literatury i komunikace institucí jsme se mohli přesvědčit o změnách ve vnímání a prezentování kresby, které nastaly díky postmodernímu a postkonceptuálnímu nahlížení na umění ve 20. století a do dnešní polohy se formovaly začátkem milénia. Zástupci světové teorie umění i samotní umělci shledali rok 2011 jako zlomový. (více v kapitole Svět po roce 2011, str. 59)

Zhruba od této doby je snahou přetavit dřívější náznaky, jež nás mohly přimět ke změně pohledu na to, jaké umělecké výstupy lze zahrnout pod pojem současná kresba, a zaujmout k čímu dál zřetelnějšímu uměleckému i teoretickému názoru na problematiku kresby postoj. Snahou takových teoretiků i umělců je seznamovat širokou veřejnost s výsledky konsenzu a rozšiřovat úhel prizmatu současné kresby u participujícího publika.

1.2 Poznání současné kresby

Formulace myšlenek diskurzu

V úvodu do řešené problematiky současné kresby je doslova nezbytné seznámit se nejprve s myšlenkami M. Heideggera a to prostřednictvím citace v její plné šíři. Heidegger, významný stoupenec filosofického směru fenomenologie, srovnává naše myšlení s formátem strukturování věty v jazyce. Z Heideggerovy formulace lze pak snáze vykročit směrem k pochopení pojmu jádra kresby. K tomuto jádru věci (později dílu-věci) je možné se propracovat skrze vlastnost, zde ustanovenou jako kresebnost. Zkoumaná vlastnost, kresebnost, bude dále v textu rozvíjena a kladena do souvislostí popisy a praktickými ukázkami. Jedná se tu o cestu od fenomenologického přístupu myšlení ke strukturalistickému, přičemž se můžeme domnívat, že v případě dnešní interpretace uměleckého díla, dochází ke sjednocení bez výlučnosti jedné či druhé metody nahlížení na zkoumaný problém. V textu se na to konto bude psát o kresbě, tj. uměleckém díle jako o jevu/objektu, což by mělo připomínat ono spojení obou přístupů. Tedy dílo jako jev fenomenologický a objekt či předmět strukturalistický.

Jak tedy píše Heidegger o struktuře věty, jež je měřítkem myšlení o věci:

„Věc má vlastnosti. Věc? Co máme na mysli, když zde říkáme věc? Věc zřejmě není pouhým souborem znaků ani nakupením vlastností, jimiž by teprve vznikala jejich soupatřičnost. Věc, jak se každý domnívá vědět, je to, okolo čeho se vlastnosti shromáždily. Mluví se pak o jádru věci. Řekové je nazývali τὸ ὑποκειμενο (to ypokeimeno = předmět). Toto jádro pro ně totiž bylo tím, co vždy již předem leželo v základu věci. Znaky se pak nazývaly τὰ συμβεβηκότα (tá symvevikóta = kompromisníci), čili to, co se v jednotlivých konkrétních případech vyskytuje zároveň s oním předem daným.“

1.2 „Z ύποκειμενον (předmět) se stává (převzetím do římsko-latinského myšlení) substantia; ze συμβεβηκός (kompromitující) se stává accidens.“

„Římské myšlení přebírá řecká slova bez původní zkušenosti, která by odpovídala tomu, co tato slova říkají, bez jejich řeckého obsahu. Tímto překladem ztrácí západní myšlení půdu pod nohama. Určovat věcnost věci jako substanci s jejími akcidenty se podle běžného mínění zdá být ve shodě s naším přirozeným pohledem na věci. Není divu, že se tomuto obvyklému nazírání na věci přizpůsobilo i to, jak se k věcem běžně vztahujeme, totiž jak je nazýváme a jak o nich mluvíme. Jednoduchá oznamovací věta se skládá ze subjektu, což je latinský překlad, a tudíž výklad slova ύποκειμενον, který již posunuje jeho význam, a z predikátu, v němž se o věci vypovídají její znaky. Kdo by se opovážil otrást těmito prostými základními vztahy mezi věcí a větou, mezi strukturou věty a strukturou věci? Přesto se musíme ptát: je struktura prosté oznamovací věty (spojení subjektu a predikátu) zrcadlovým obrazem struktury věci (sjednocení substance s akcidenty)? Anebo je dokonce běžná představa o struktuře věci rozvržena podle struktury věty?“ (Heidegger 2016, s. 15–17)

„Věc je nositelem svých znaků.“ (Heidegger 1950, 2016)

Jádro věci, v našem případě kresby, lze pokládat za pivot neboli čep, tedy střed otáčení, který zde, současnou rétorikou, můžeme nazývat anglickým ekvivalentem hub. Výraz hub se v běžné řeči užívá pro označení centra, z něž vše vybíhá a k němuž se vše vrací.

A pro naše zkoumání může být stanovena podstatná vlastnost jádra věci kresebnost, o které se budeme postupně dozvídat více.

VŠUDYPŘÍTOMNÁ KRESBA

„Je vůbec na světě něco, co není kresba?“ (Kokolia 2015)

Reformulace této věty pro naše účely by mohla znít: Je vůbec na světě něco, co by se nedalo vnímat viděním kresby? Jako kresba?

Pojem kresba, po již zmiňované proběhlé emancipaci uváděné v dataci trávající zhruba od druhé poloviny 20. století dodnes

(přibližně 70 let), je v dnešní době mnohem dynamičtější, než tomu kdy bývalo. Otevírá nesmírný prostor a perspektivy toho, jak lze o kresbě myslet. Současně poskytuje svobodu v úvahách, jak lze o integraci kresby myslet jako o umělecké expresi. A tím i naprostou svobodu v tvorbě a pojetí kresby coby uměleckého díla, ať už na individuální nebo celospolečenské úrovni. Dříve se označení kresba nevztahovalo k tomu, co bylo nazýváno např. objektem, tiskem, prostorovou instalací, fotografickým nebo video záznamem (pohybu či jeho fází).

Z mnohých zdrojů soudobé teoretické literatury i komunikace institucí jsme se mohli přesvědčit o změnách ve vnímání kresby, které nastaly díky postmoderním a postkonceptuálním náhledům na umění. Zaznamenali jsme náznaky, jež nás mohly přimět ke změněnému uvažování o kresbě. U nás šlo například o nedávno publikované texty v knize Postkonceptuální přesahy v české kresbě L. Sýkorové (ed.) vydané v roce 2015.

S těmito náznaky souvisí zde vydané teze Viktora Čecha reflektující kresbu coby dynamickou funkci:

„Příběh kresby se dějinami umění vine jako linie neustále překračující hranice mezi ostatními jasněji vymezenými médii i jejími různými úlohami. Možná je tedy chybné ji z tohoto hlediska chápat jako médium, je možná spíše dynamickou funkcí plnící v oblasti výtvarného umění mnoho různorodých a někdy i protikladných rolí“.

„Kresba má roli, kterou by šlo srovnat s Osbornovým pojmem transkategorieální, přesahuje hranice svých kategorizací a neustále se objevuje v jiných pozicích.“ (Čech 2015, s. 39–40)

Vracíme se na začátek, k objasnění představy, že náš svět může být prodchnut kresbou.

Člověk si nemusí být vědom kresby obsažené v jevech a předmětech kolem něj, dokud si ji v nich sám neuvědomí nebo k takovému aktu kreativního myšlení nedostane impulz. Kresba může být nehmotným vnitřním obrazem subjektivní reality, představou, vzpomínkou, zkušeností, vizí v paměti získanou z reflexí vnějšího světa, i v přímém přenosu reflexí právě teď žitého a vnímaného fyzického světa.

Jak shrnuje svým názorem na „stopy“, které lze vnímat jako kresbu, editorka jedné z nejvýznamnějších publikací zabývajících se současnou kresbou Vitamin D: *New Perspectives in Drawing* Emma Dexter:

„[...] stopy ve sněhu, stopy dechu na skle, kondenzační stopy za letadlem napříč oblohou či linií sledovanou v písku, [...] vezmeme-li v úvahu kresbu dnes. První je konceptuální, teoretický diskurz kresby.“ (Dexter 2005, s. 6)

„Kresba nás spojuje s předky v širším slova smyslu: je ve všech stopách lidské činnosti a přítomnosti. Od neolitických značek v jeskyních až po linie telefonních drátů. Vše může být vnímáno jako forma kresby.“ (Dexter 2005, s. 6)

Petr Nikl v rozhovoru v rámci tohoto projektu řekl:

„Kresba je stopa po stopě.“ (Nikl 2020, rozhovor)

MEDIÁLNÍ IMANENCE KRESBY

Vnímání kresby je tvůrčí akt.

Za médium kresby, tj. vše jako kresbu poznané (v čem je možné lidskou tvorbou shledat kresbu), lze například pokládat elementární částice, atomy, buněčnou skladbu, člověka, lidské údy, oči, ústa, prsty, vlasy, svaly, řadu lidí, gesto, pohyb prostorem, vektory, fraktály, entropii, shluky, davy, roje, hejna, stáda, smečky, stíny, sloupy, budovy, místnosti, ulice, cesty, ploty, stromy, kmeny, rostliny, stonky, semena, písmena, znaky, paprsky slunce, tekloucí vodu, horizont, orbity, ukazatele času (hodiny, kalendáře, stíny...), dráty, nitě, čáry a tečky.

Věci, tedy jevy a předměty z nichž jsme schopni vnímat, dejme tomu kontrastní členitost, jinými slovy elementy, fragmenty, segmenty ad. Zkrátka vše, co lze uzříť, nebo poznat ostatními lidskými smysly, jako kouskování, řekli bychom jako artikulaci. Médium nesoucím rozpoznané prvky kresby, se pomyslným

dotykem lidské kreativity stává artefakt. Nemusíme ho nazývat obrazem, ale vnímat jej v jeho původní podobě, zdroji, v němž si kresbu uvědomujeme – a tím poznáváme. Může tedy být stále tím, čím je: jevem a hmotou in situ – člověkem, tělesem, sochou, instalací atd. A současně kresbou, která je imanentní skrze svoje vlastnosti, tj. je v jevu/objektu od doby svého objevení obsažená.

Kresbu spatřujeme i vyjadřujeme v médiu uceleného díla.

Nejnovější poznatky k vývoji, kontextu a vnímání současné kresby můžeme získat, například z anotace významné výstavy *On LINE. Drawing Through the 20th Century*, kterou uspořádala newyorská galerie MoMA (Museum of Modern Art) na přelomu let 2010 a 2011:

*„Kresba je konvenčně spojována s perem, tužkou a papírem, ale umělci už kreslí čáry na stěny, zem, keramiku, textil, film i počítačové obrazovky, pomocí nástrojů od tyčí přes škrabky až po pixely. Pohlédneme-li za institucionální definice média, výstava *On LINE* (od 21. listopadu 2010 do 7. února 2011) argumentuje expandující historií kresby, která se přesouvá ze stránky papíru do prostoru a času. Výstava, zahrnující díla více než stovky umělců, mapuje radikální transformaci média mezi lety 1910 až 2010, kdy umělci rozložili kresbu na její základní elementy a z linky učinili předmět intenzivního zkoumání: ať už je cestou pohybujícího se bodu nebo lidským tělem v pohybu (tanečník sledující dynamické linie napříč scénou, potulný umělec sledující linie napříč zemí), je prvkem v síti nebo představuje hranici – politickou, kulturní nebo sociální. Linie, jako myšlenka, kdysi chápaná jako přímá a progresivní, se rozvinula do jakési sítě: plynulé, simultánní, neurčité a otevřené.“ (MoMA)*

Podobných tendencí v uvažování o současném vnímání kresby se dotýkají i texty Lenky Sýkorové a dalších jejích autorských kolegů publikovaných ve zmiňovaných Postkonceptuálních přesazích v české kresbě z roku 2015:

„Technika kresby, jejímiž nástroji se vedle klasických materiálů tužky, tuše, papíru stává v průběhu druhé poloviny 20. století i tělo, reálné prostředí (krajina, město), mysl (umělce, diváka) či online prostor / internetová síť, se nesmírně rozšiřuje.“ (Sýkorová 2015, s. 13)

1.2 „[...] línia (si) počína ako predchodca budúceho objektu v priestore, čo znamená, že už jako plošná v sebe obsahuje budúcu hmotu a priestor“. (Ondrušková 2015, s. 45)

„Kresba ako výtavrne pra-médium je nadčasová a netendenčná, čo do značnej miery predurčuje, kto sa jej bude venovať v jej imanentnej, bytostnej a konceptuálnej polohe.“ (Vartecká 2015, s. 55)

„Ne-kresbová kresba chcela preniknúť 'za kresbu', otvoriť jej nové dimenzie a nové cesty komunikácie.“ (Vartecká 2015, s. 60)

Z těchto názorů může vyplývat, že uvažování umělců i teoretiků překračuje původní rámec kresby coby plošného média. Jimi pojímané ztvárnění kresby se pohybuje na intermediální úrovni. Kresba je tedy zprostředkovatelná různými vyjadřovacími prostředky čili médii. Z obsahu jejich výpovědí, které hovoří o kresbě jako o funkci nebo pra-médiu, by nás mohlo napadnout, že by kresba ve své podstatě mohla být médiím nadřazená. Jak jsme si řekli, kresba je artikulací, tedy „článkováním“ (fragmentárním – lineárním, bodovým – a v prostoru). Dnešní zkušenost a umělecké pojmání kresby se kloní ke vši možné mediaci, stejně tak jako ke způsobům smyslového vnímání, o kterých se zde budeme přesvědčovat.

Pokud jsme schopni si toto uvědomit, tedy poznat, můžeme si dovolit říci, že:

„Kresba nás obklopuje na každém kroku.“ (Sýkorová 2015, s. 7)

SMYSLOVÉ VNÍMÁNÍ

SMYSLOVÉ VNÍMÁNÍ: OBJEV KRESBY

Zaznamenáváme přítomnost jevu/objektu v prostoru.

Ukázali jsme si, že jako kresbu můžeme vnímat například fyzikální jevy, energie, fáze pohybu a zviditelněná vlnění. Kresba závisí na lidském vnímání – a to je, jak známo, formováno zkušenostmi. Bez tvůrčího vyjevení je kresba neodhalená, čekající na svůj objev a zpřítomnění lidským tvůrčím záměrem. Na tomto místě se hodí uvést téma výrokem Ludvíka Hlaváčka,

který zde souhrnně potvrzuje výše napsaná tvrzení:

„Smyslové vnímání není nějaký nevědomý mechanický předstupeň myšlení, nýbrž tvůrčí produktivní akt, strukturovaný podobně jako 'vyšší' formy myšlení. Myšlením aktivované smyslové vnímání není žádnou relevantní charakteristikou pro ten či onen umělecký žánr. Je aktivní ve všech uměleckých žánrech a zdaleka není omezeno jen na umění.“ (Hlaváček 2015, s. 22)

SMYSLOVÉ VNÍMÁNÍ: KRESEBNOST

„Věc má vlastnosti.“ (Heidegger 1950, 2016, s. 15)

Na samém počátku výkladu (s. 13–14) jsme se skrze Heideggerovy výroky dopracovali blíže k jádru věci, k námi zkoumanému, jádru kresby. Dozvěděli jsme se o západoevropském uvažování o věcech po vzoru formulování věty v jazyce. U této jazykové analogie bychom mohli prozatím setrvat. A to proto, abychom si ukázali, jak se tvoří takzvané metonymie, které nám v našem budoucím výkladu mohou být velmi užitečné.

Dříve, než se přesvědčíme o účincích vlastnosti kresebnosti, je zapotřebí v jazykové názornosti utvořit požadovaný tvar a význam tohoto slova.

OBOUSMĚRNÁ METONYMIE

Vlastnost < > její projev

Děj < > výsledek děje

Nyní přichází chvíle pro předložení pomocné, překlenovací vlastnosti kresebnosti (viz schéma v závěru knihy).

Kresebné vlastnosti jevu/objektu vnímatelné jako segmentace, kouskování, extrakce, fragmenty, linie, body a jejich vymezení v prostoru, pohyb, kontrast...

Máme zde vlastnost odvíjející se od vnímání věci, jako původně rukou vytvořenou kresbu. Z čeho vychází kresebnost?

Namísto transcendence (přesahu) kresby je v dílech jako konstrukcích formy, nosičích obsahu, imanentní (obsažená).

1.2 Ve způsobu umělecké mediace i ve vnímání si ji dokážeme spojit s představou o znacích a zákonitostech původní kresby (metonymicky přecházející na vlastnost kresebnost).

K tomuto překlenovacímu mentálnímu úkonu bychom měli najít oporu ve vlastnosti kresebnosti, která jako každá jiná vlastnost odkazuje (denotuje) k věci. Mohla by tedy stát mezi dílem-věcí a původní kresbou (memem nebo vzpomínkou zkušenosti). Svou analogií s původní kresbou evokovat vnímání kresby v díle. Skrze tento abstraktní konstrukt myšlení je možné si uvědomit podobnost, a tím nakonec sloučení (autentifikaci) s rozpoznáním principu kresby v díle.

Př.: Kdybychom stáli v prostředí instalace, která v místnosti formou překližkových, černě natřených plošných siluet postav propojených černými lepicími páskami evokuje vztahy, je docela dobře pravděpodobné, že v této situaci uvidíme něco, co původně známe jako plošný obraz kresby na papíře, která by v tomto příkladu mohla znázornit ideogram neviditelných mezilidských vztahů. Opačným způsobem bychom vedli představy zpět – tedy původní plošný obraz vchází do své prostorové realizace, jíž jsme se v tento okamžik stali fyzickou součástí. Jsme figurkou ve hře a naším cílem je, abychom z ní vyšli – s poznáním nové nebo reformulované zkušenosti – změnění.

Jak bychom mohli charakterizovat znaky vlastnosti kresby, potažmo kresebnosti, kterou jsme tak schopni vnímat ze světa i z uměleckého díla?

Jaké jsou tedy příznačné podmínky kresby, které se, jak jsme se přesvědčili, rozbíhají na všechny představitelné a proveditelné strany? Podmínkou rozkódování kresby je stále původní tah.

Tah jako fragment, ať už v podobě linie, rastru, bodu či skvrny, a prostor (souřadnicí v prostoru je vektor), v němž se vymezuje a současně je s ním v takzvané souvztažnosti. Tedy tah jako ukazatel vztahu – ať už se ocitá v ploše, v prostoru, je statický nebo v pohybu, na světle i ve tmě. Stálo by zde za zmínku, že kresebnými tahy, fragmenty, již nemusíme z našich fyziologických sensorů zaměstnávat pouze zrak, ale třeba i hmat a sluch. Vnímáme všesmyslově, tedy interrecepčně.

„V konkrétnom priestore existuje línia nezávisle od nášho vnímania, jej geometrický pôdorys často vnímame až sekundárne.“ (Ondrušková 2015, s. 45)

David Böhm v rozhovoru k tomuto tématu uvedl:

„Uvědomuji si kolik je neviditelné kresby. Jakýkoliv pohyb je potenciálně nezaznamenaná kresba.“

„Kdyby (tam) byl nějaký typ záznamu, tak vlastně vznikají kresby. Napadají mě situace, jako přecházení silnice, mávání rukama a tak podobně.“ (Böhm 2020, rozhovor)

Př.: Mohli bychom začít obdobně jako s laboratorním preparátem, tedy vyjmutím (extrakcí) vybraného „vzorku“ jevu/objektu ze světa, který bychom vložili do určitého prostředí k podrobení jeho zkoumání. Převodli bychom vzorek do prázdna v kresbě, do zdánlivě nekonečné plochy podkladu nebo prostoru místnosti.

Prázdno je nedílnou součástí kresebného díla, je druhým prvkem v obraze nebo instalaci. (problematikou prázdna se více zabývá text na str. 38)

Na situaci kresby a prostoru lze nahlížet podobně jako na onen laboratorní preparát, obrázek z encyklopedie, ale i jako na jeviště. Vzorek by se v situaci projevoval v živé či neživé hmotě, jak se dále přesvědčíme, staticky nebo pohybem. Mohl by být jevem, a to, jak je pochopitelné, ve dvoj- či trojdimenzionální podobě.

Co bychom v tomto médiu (stále je řeč o vzorku) mohli uvidět? Jak bychom z něj vizuálně vnímali znaky kresby?

Nesporně nejvýraznějším znakem kresby, vedle stejně hodnotných segmentů a prostoru (byť v podobě jeho iluze), je kontrast. Odborněji bychom o takovém jevu mohli mluvit jako o vlnové délce světla zaměstnávající světločivné buňky – tyčinky v sítnici lidského oka. Více se o vidění jako i o dalších podmínkách nezbytných k vnímání kresby zmiňuje následující text.

- 1.2 Vraťme se ale k faktoru kresby jako ke „kontrastními tahy konstruované struktury“.

Tahem vydělujeme věc z prostředí a dalo by se říci, že ji současně prostředí vracíme a klademe do souvztažnosti s prostorem, ze kterého vzbývá. (o tazích i vztazích je dále psáno na str. 27).

SMYSLOVÉ VNÍMÁNÍ: PODMÍNKY

Člověk jako místo zjevnosti.

Člověk je tvůrce, postupně přichází na pravidla světa, který tu už je.

Viděné či jinak smyslově vnímané fragmentární skladby (linearity, shluku bodů atp.) v prostoru se syntetickou (umělou) lidskou kreativitou, ať už v pouhé představované vizi či jejím zpřítomněním, člověku vyjevují.

Kdyby člověk neměl zkušenost a představu o liniích a bodech by neučinil řekněme viditelnou (smyslově vnímatelnou), samotné přírodní čáry v prostoru by sice byly stále ve svých nositelích přítomny, ale neměly by se komu ukazovat. Nikdo by je jako kresbu neviděl, nepojmenoval, neukázal na ni, ani ji nekomunikoval v debatě ve společenství. Pojem kresba by neměl kdo vymyslet, tedy vytvořit a přijmout. Mohla by být třeba jazykem nepojmenovaná, řečí nevyslovená a ve společenství nesdílená, přesto existující zkušenost vnímání ve zvířecí mysli? Dostáváme se tu k výčtu nutných podmínek, za jejichž působení můžeme kresbu vnímat.

Než se dostaneme k podmínkám nezbytným pro naše smyslové vnímání, je i na tomto místě potřeba připomenout, že samotné zjištění fragmentů, zde řekněme bezejmenných čar, neznamená, že jev/objekt již vnímáme jako kresbu. Jak se budeme postupně dopracovávat k tomu, abychom objevili kresbu, je zapotřebí tvůrčí projekce obsahu. Touto symbolizací, tedy stvořením „zástupce“ sdělení, tvoříme umělecké dílo, tedy artefakt. Dílo má dvě fundamentální podmínky. Formu a obsah. Má-li tedy jev/objekt, k němuž jsme upnuli svou pozornost, pro nás určitý

význam (ve smyslu „vidím to jako...“), v tom okamžiku jsme v čarách uviděli kresbu. Jak vyplývá z tohoto popisu, hovoříme-li o kresbě, máme na mysli umělecké dílo. Kresba není nahodilá. (více v odd. Obsah, s. 25)

SVĚTLO

Je nezbytnou podmínkou k vnímání kresby světlo? Ne nutně. Fragmenty lze vnímat např. hmatem (hapticky).

Př.: Braillovo písmo, Ariadnina nit nebo třeba experiment dvojice Davida Böhma a Jiřího Franty v poslepu vyryté kresbě jako linorytu, kterou realizovali v tunelu.

TYČINKY

Vizuální vnímání kresby, tedy viditelně kontrastního segmentu, by mělo být spjata s našimi zrakovými možnostmi. Jak se můžeme dočíst o funkci světločivných buněk v sítnici lidského oka a jejich citlivosti na světlo například z tohoto článku:

„Za šera vidíme jen díky tyčinkám (tzv. skotopické vidění). Proto také, jak ubývá světla, začínáme hůře vidět barvy, až nakonec za šera nevidíme barvy vůbec. Zajímavým efektem, který vzniká při adaptaci zraku na šero, je tzv. Purkyňův jev. S tím, jak ubývá světla, dojde u člověka v jistém okamžiku ke znatelnému posunu v tom, jak se mu jeví barvy okolních objektů. Zatímco červené objekty se jeví stále méně barevné a tmavší, modré tóny naopak začnou být jasnější. Důvodem je to, že zatímco kombinovaná spektrální citlivost čípků má maximum někde kolem 550 nm, tak maximum citlivosti tyčinek se nachází, jak již bylo zmíněno, někde v okolí 500 nm, a proto s tím, jak čípky přestávají stačit a na vidění se postupně stále více podílejí tyčinky (neboli v tzv. mezopické oblasti vidění), se citlivost oka postupně posunuje směrem ke kratším vlnovým délkám, tj. relativní citlivost na modré světlo roste, zatímco na červené klesá.“

Tyčinek je v sítnici asi 20x více než čípků (uvádí se asi 120 miliónů tyčinek a 6 miliónů čípků) a jsou propojené ve větších skupinách. To zvyšuje citlivost zrakového vnímání při velmi nízkých hladinách světla, nicméně dochází k tomu na úkor prostorového rozlišení. Za tmy vidíme daleko méně ostře, a proto také třeba nejsme při nedostatku světla schopni číst. Dalším rysem zvyšujícím citlivosti tyčinek je i delší časová integrace dopadajícího světla. Naše oko sice neobsahuje závěrku, nicméně fotoreceptory oka i tak mají svůj jistý „expoziční čas“. Má to za následek např. to, že velmi rychlé

- 1.2 *blikání se nám slévá (díky čemuž může existovat např. film a televize). Při vyšších hladinách osvětlení, kdy vidění zprostředkovávají hlavně čípky, jsme schopni rozlišit změny i 10x rychlejší, než je-li náš zrak adaptovaný na tmu.“ (Pladix.cz)*

ZVUK

A jaká podmínka by mohla platit o zvuku? I zvuk si nakonec lze představit jako vnitřní obraz. Pokud se takový obraz jeví člověku jako obsahem protkнутá artikulace, jako skladba segmentů a sdělení, jedná se pravděpodobně o představu kresby. Ta pak může být vyjádřena dalšími způsoby (medializována) k dalším recepcím.

HMOTA

Tedy: v případě vnitřního obrazu kresba ke svému vjemu nepotřebuje hmotu? Ne, i zde je potřeba hmota. Hmota, jež vysílá zvukové vlnění do vzduchu, odkud jej lze přijímat další hmotou. Médium je hudební nástroj, hlasivky, reproduktor...

VZDUCH

ŽIVOT

Lze říci, že i vzduch je nedílnou podmínkou pro vnímání kresby? V případě vnímání kresby člověkem je nezbytně nutný proto, aby mohl žít – a tedy i vnímat.

Př.: Podíváme-li se třeba na případ vysílání světla hvězdami, světlo a teplo vesmírem proudí i bez přítomnosti plynných látek. K uvidění světla je však zapotřebí živého člověka a jeho vjemu jevu „bílých teček na obloze“ (přeneseného obrazu hvězd pomocí přístrojů, které sestrojil), potažmo kreseb – mezihvězdných vztahů souhvězdí viditelných ze Země, které lidé ve hvězdách uviděli, které jim vymysleli. Respektive naučili se „propouštět“ ukazování se jevu obrazců z hvězd, přidávat jim další hodnoty, věřit jim a orientovat se podle nich. Stvořili z nich ukazatele značných významů, hodnot estetických i mimoestetických, měřitelných.

PODMÍNKY

HMOTA (efektor a receptor = vysílač a přijímač), SVĚTLO (obraz), VZDUCH (zvuk), ŽIVOT (člověk jako inteligentní bytost, která tříděním dává světu řád)

PODMÍNKY

Podmínkou uvidění je život – aparáty a zkušenosti živého člověka

Poznání kresby tedy pokaždé tkví v živé lidské bytosti, díky její schopnosti percepce a tvořivé imaginace, a to v podmínkách nezbytných pro zachování jeho životních funkcí.

A jak tuto skutečnost svými slovy shrnuje a potvrzuje teoretik umění Tomáš Pospiszyl:

„Kresba je ideálním průnikem myšlenkového pochodu a tělesné akce. Pokud jsme živí, hýbeme se a přemýšlíme. Proto žádná kresba nezačíná a nekončí, ale stále kamsi donekonečna pokračuje různými prostředky. Kreslí-li se, žije se.“ (Pospiszyl 2013, s. 13)

SMYSLOVÉ VNÍMÁNÍ: OBSAH

Objevit segmenty je věcí jednou, uvědomit si v nich obsah sdělení a tedy kresbu je krokem dalším. Kresbu můžeme ukazovat v samotném objevu nebo jeho přepisu (transkripci), tedy mediaci, v kresebném díle, jímž vyjadřujeme osobní zkušenost. Obsažený význam v kresbě komunikuje sdělení. Zprostředkované sdělení „promlouvá“ skrze struktury kresby, tedy pomocí vnímatelných, často kontrastních, pravidelných či nepravidelných bodů, linií (fragmentů), a to i přenesených vlastností kresebnosti do jevu/objektu v prostoru.

Zdálo by se, že zde máme dva tvůrčí směry, které můžeme pojmenovat jako:

INPUT, PAMĚŤ

Objev kresby v něčem přítomném je často pozitivním zážitkem tvůrčího procesu. Vzbuzuje úžas a podnět ke zkoumání (studiu), touhu po poznání, např. po vzoru Cézanneova „petite sensation“.

OUTPUT, MEDIACE

Lidské rozhodnutí (vy)tvořit kresbu je volní proces, tj. není nahodilý. Záměrem tvořivého „já“ je znázornit kresbu zástupnými

1.2 (ná)stroji. Jde tedy o lidské rozhodnutí, tj. tvůrčí záměr – jiným slovem intenci vytvořit kresbu.

„[...] jak se na tvoření podílí individuální „já“: je tu krajně potlačeno technikou kresby, a přece osobní, objektivně nezdůvodněné rozhodnutí tvůrce, ať je sebevíce potlačováno, je tím, čím nás obraz oslovuje, popravdě tím, co odlišuje umění od neumění, např. od uměleckých průmyslů, a od všech jistot zakotvených v neosobních systémech, jakým je např. tržní mechanismus“. (Hlaváček 2015, s. 29)

SMYSLOVÉ VNÍMÁNÍ: ZÁMĚR UVIDĚT KRESBU. INTENCE

Nyní je příležitost znovu otevřít citát Ludvíka Hlaváčka, který figuruje na úvodních stranách projektu, a zasadit jej do kontextu:

„Zdá se, že sotva jsme schopni vnímat něco, co už nemáme obsaženo v mysli.“ (Hlaváček 2015, s. 22)

A doprovodit jeho myšlenku poznáním Miroslavy Hlaváčkové:

„[...] věci to, co jsou a jak jsou, mohou být, jen když jsou myšlené předem, intellectus divinus (božský intelekt) je tvoří jako ens creatum (bytost tvořící).“ (Hlaváčková 2010, s. 59)

V předešlé stati jsme zmínili slovo „intence“ ve smyslu tvůrčího záměru, který by se ještě dalším popisem dal pojmut za jedinečný nebo autentický výběr kreativního „já“ člověka.

Jak už jsme se dozvěděli, kresby se dají pokládat, s dodržením pro ně specifických podmínek, taktéž za výsledek zkušenosti a tvůrčího procesu lidské mysli. Nezjevují se samy od sebe.

„(Neživá zátiší vstupují do života jako) podobenství svobody ducha, který vane, kam chce.“ (Hlaváčková 2010, s. 60)

SMYSLOVÉ VNÍMÁNÍ: TAH. VZHLED JAKO DIFERENCE

Diference ukazování se i zakoušení.

Abychom si mohli snáze uvědomit propustnost hranic ve vnímání kresebnosti smyslově zakoušených jevů/objektů světa, můžeme k této košaté abstraktní představě přistupovat opět cestou fenomenologie. Zde si výklad zaslouží citovat věty českého filosofa Martina Nitscheho ze sborníku Sympozia k poetice a interpretaci díla Jitky Svobodové (konaného v Galerii moderního umění v Roudnici nad Labem 5. ledna 2006) Obrácený pohled, který očividně vychází z myšlenek Martina Heideggera:

„Diference ukazování se a zakoušení je strukturována dvěma činiteli – pohledem oka a vzhledem věci.“

„Vzhled propouští ukazování se k lidské zkušenosti. Vzhled není oddělovající, nýbrž propouštějící hranici. Prostupnost vzhledu je dána právě jeho oboustranností – vzhled je spatřitelný i skrytý, proto převádí skryté ze zjevu a vidění do skrytosti. Výtvarné umění můžeme vnímat jako péči o vzhled a jeho propustnost.“ (Nitsche 2010, s. 21)

Po všech těchto zjištěních o současném vnímání kresby si zde můžeme dovolit formulovat jeden z prvních názorů o fundamentu kresby:

FUNDAMENT (ve smyslu základní podstaty kresby)

Kresba je výběr smyslově vnímatelný jako fragmentární působení entity v prostoru, který jsme schopni si jako takový uvědomovat, a tím kresbu uvidět.

FUNDAMENT (ve smyslu základní podstaty kresby)

Tahem ukazujeme propouštějící hranici a reflektujeme souvztáhnost. Hmota je, kromě dalších zmiňovaných, podmínkou pro smyslovou vnímatelnost vzhledu.

1.2 SMYSLOVÉ VNÍMÁNÍ: CO JE NYNÍ KRESBA? SOUHRN POZNATKŮ

Kresba je lidskou kreativitou (= uměle) vynalezené vnímání přítomné přírody a její nápodoba (v představě i ve zpřítomnělé podobě tahů v prostoru).

Třeba i citově zabarvená, ale stále syntetizace viděného (jinak smyslově vnímaného) jevu/objektu.

Kresba je lidský produkt myslí. Bez poznání inteligentní bytosti by zde nebyla. Byla by skrytou bezejmennou přírodou.

Kresba je konceptuálním artefaktem (člověkem vytvořeným, umělým), ve své zpřítomnělé podobě je jeho fyzickým důkazem. Fyzickým důkazem imanence (myšlené) kresby vzešlé do přítomnosti (neskrytosti).

Z Heideggerových textů: Alítheia (αλήθεια, z řec. pravda) jako neskrytost jsoucího. Pravda je shoda poznání s věcí. (Heidegger 2016, s. 57)

Př.: Pohlédnu-li proti jasnému nebi na větve stromů, jeví se mi jejich habitus jako soustava kontrastních linií, jako tkanivo čar. Na stromech jsou stále větve v jejich původním prostorovém objemu, já je však jedinečnými podmínkami takového úhlu pohledu vnímám jako linie. Větve se stávají nositelkami mé reference, zastupují spleť čar podobných např. puklinám, tedy je vidím jako kresby. Ono uvidění „věci jako“, je též aktem symbolizace, tedy zjištěním přítomnosti kresby. Vnukl jsem této kresebné formě vnitřní obsah a význam. Medializuji-li tento svůj myšlený pohled (představu), nabídnu – ve fenomenologii bychom použili výraz „předložím“ – ostatním možnost nahlédnutí na jev/objekt také způsobem kresby, kterému jsem se sám naučil a učinil jej takovým.

SMYSLOVÉ VNÍMÁNÍ: SYMBOL. ARTEFAKT

Je-li přítomný symbol, jedná se o obsah. O umělecké dílo.

Zkušenějším očím o sobě dává fragmentární forma vědět, že v ní lze poznat kresbu. Objevíme-li kresbu ve smyslově vnímatelném předmětu našeho zájmu, tvoříme tímto svým záměrem z jevu /objektu artefakt. Zjištěné kresbě, a to i zcela asociativně, vnukneme (vtělíme) obsah (připomíná mi to... / vypadá to jako... / naučil jsem se vidět tohle jako...), stává se symbolizujícím artefaktem, tj. člověkem (uměle) stvořeným zástupcem sdělení. Goodmanovými slovy bychom mohli říci: „Symbol je nositelem významu.“ Je-li kresba symbolem, je zároveň i uměleckým dílem, má k tomu předpoklad člověkem identifikované (stanovený status) formy i obsahu. Můžeme ji dále posunout do kulturní komunikace společenství, intersubjektivně ji prezentovat společenstvu myslí umělecké veřejnosti.

SMYSLOVÉ VNÍMÁNÍ: PŘEMOSTĚNÍ VE VNÍMÁNÍ.
„BRIDGE THE GAP“

Celková představa kresby se pospojuje v mozku v reflexivním výsledku vnímání – ve vnitřním obrazu. Imanence kresby je nesená fyzicky přítomným médiem, zprostředkovatelem pro naše tvůrčí představy o kresbě.

Jak téma mediace postupně rozvineme v následujícím textu, intermediální tedy může znamenat i interrecepční, vnímatelné kombinací smyslů (tělesné zakoušení, interrecepčně zaměstnáme zrak, hmat, chuť, čich, můžeme i sluch).

Př.: Objevnou by například mohla být chuťová mapa, kterou by percipient zakoušel prostřednictvím svého jazyka. Získané hodnoty by si opět mohl pospojovat v představě. Obdobně, jako si dokážeme utvořit představu o tvaru předmětu v ústech.

Shrneme-li na tomto místě, co jsme o kresbě zjistili, z dosavadního poznání vyplývá, že kresba tedy nemusí být nutně vytvořena rukama, i když stále může být záznamem gest v ploše obrazu, je rozpoznána v jevu/objektu lidskou tvůrčí myslí, je

1.2 jejím konstruktem. Dílo (dílo-věc) jevu/objektu je médium formálně vyovídající o obsažené kresbě a kresebnosti.

Tím se opět dostáváme k otázce, zdali by pojem kresba neměl být nadřazen médiu. V podstatě je kresba součástí formy díla, forma je nositelem obsahu. Ledaže bychom připustili, že fragment či fragmenty, jež denotují kresbu, jsou médiem.

Můžeme si situaci přiblížit tímto schématem:

Médium sděluje obsah > Sdělení by bylo obsaženo ve skladbě fragmentů > Sdělení je komunikováno samotnými fragmenty

Kdyby mělo zůstat pouze u hodnoty reference samotných fragmentů – s odhlédnutím od materie, kterou jsou neseny, a dalších podmínek nezbytných pro vnímání kresby, o kterých je psáno výše (s. 22–25) – stále by, i mimo naši planetu, působily v určitém, osami definovatelném (karteziánském), konečném prostoru. Tuto představu jistě lze simulovat, avšak mějme na paměti, že i tato simulace je vnímána z určitého hmotného média (vizualizace na monitoru světelnými body – pixely, ve fotografii, zavěšené instalaci apod.).

Kresbu tedy lze zjistit, je-li obsažena ve smyslově vnímatelném, obvykle materiálním médiu. Od výkladové pozice věnující se vnímání kresby nyní pokročíme k rozborům kresebného díla, tedy k artefaktu.

ARTEFAKT

ARTEFAKT: SYMBOLIZACE VNÍMÁNÍ

„Na poli umění se změnou lokalizace tajemství světa musely nutně zmizet všechny důvody pro nějaké apriorní hodnocení výrazových prostředků. Každý znak, ať má podobu obrazu, slova nebo gesta, je legitimní pro odkrytí tajemství lidského soužití“. (Hlaváček 2015, s. 25)

Sledujeme-li genezi kresby v historii umění, období postmoderny značně přispělo její re-klasifikaci. Kresba, jak jsme si tu již uvědomili z citací současných umělců a teoretiků (str. 13–15), v jistém úhlu pohledu nemusí být pokládána za médium. Jejimi

nosiči, tedy médii, se stávají artefakty – její formy exprese. Tvorba kresebného díla může být postkonceptuálním dvoufázovým aktem (jak se budeme podrobněji o tématu bavit na str. 53). Tedy podnícena, a v případě díla profesionálního umění i autorem předložena k hodnocení intersubjektivnímu poli umění, poté objevena interakcí recipienta.

Zpravidla by měla tvorba díla probíhat v tvůrčí synergii – v participaci autora a vnímatele. (více o synergii díla je psáno na straně 44)

Vezmeme-li v potaz názor, že kresba není „médium“, její odhalení, ať už vlastním tvůrčím viděním světa, nebo v uměleckém díle, spočívá ve zkušeném smyslovém vnímání, tj. v myšlení. Pak se tedy tento objev nevztahuje k určitému žánrovému, formálnímu ani materiálovému řešení díla, jak se o kresbě myslelo a myslí dosud.

Vždy závisí na interpretaci díla jako „situace“, v jejíž struktuře je kresba obsažena. Jinými slovy imanentní.

Jak již bylo mnohokrát naznačeno, přítomnost kresby lze zjistit všemi tělesnými receptory, tj. smysly, rozhodující je její rozpoznání. Kresbu tedy můžeme vnímat jako médium své vlastní reference, ale i jako symbol obsahu sdělení v díle. Svě poznání vyjadřujeme v díle-věci, medializujeme. Tedy samotná nehmotná idea kresby je pro ostatní vnímatele patrná až ve svém nosiči, v komplexním médiu díla.

Vlastní vnitřní obraz kresby si můžeme ponechat pro sebe. Chceme-li ji však s někým sdílet, komunikovat, musíme ji projevit a ukázat obsaženou v jejím médiu: v medializovaném výsledku vyjádření, tedy expresi vnitřní představy tvůrce. Prizmatem participativního (dvoufázového postkonceptuálního) přístupu, však spočívá tvorba v záměru medializujícího tvůrce, stejně jako v tvůrčím záměru (intenci) vnímatele daného média. (str. 53)

Dílo-věc, tedy umělecký předmět, artefakt, je v takovém případě nosičem ztvárněným a předkládaným ke spatření kresby v něm obsažené a k takovému aktu imaginace evokujícím.

1.2 Jde tedy o imanentní (vnitřně obsaženou) přítomnost kresby v díle, nehledě na plochu, prostor, médium či žánr (ať se jedná o performanci, videoart, prostorovou instalaci, fotografii či nástěnný obraz aj.), a její transcendentní (přesahující) roli interpretace a vnímání.

Umělecký předmět, i když je v některých uměleckých žánrech v roli záznamu dokládajícího průběh akce, může být také médiem kresby. Tudíž kresba je obsaženým dílčím skladebním prvkem takového díla. Z díla, média, můžeme vnímat její obsaženou přítomnost.

Jak již víme, v současné umělecké praxi i prezentacích současné kresby se nejedná pouze o plošné kresby. Umělecké dílo, kresebný obraz či objekt jsou dnes vizuálním i nevizuálním (např. audio či haptickým) médiem. Médium je zprostředkovatelem sdělení pro naše smyslové zakoušení, tedy vnímání, během něhož dochází k reflexi. Tedy ke spojení vnímaného ve strukturách, kontextu, i v osobním tezauru uchovaných zkušeností. K participaci a interpretaci, k rozkódování, porozumění, dospění k určitému poznání a postoji. Dílo je prostředkem ke komunikaci, a to i v případě, jedná-li se ze strany autora o nenarrativní sdělování, např. vlastních emocí. (str. 41)

„Při tvorbě kreseb velmi často zapojují automatismus – z podvědomí se mi vyplavují někdy zapomenuté myšlenky a také silné emoce.“ (Šormová 2020, rozhovor)

Jsou zde tedy dvě hlediska díla. Přítomnost kresby a přítomnost sdělení. Obsah sdělujeme skrze artefakt. Ten může být pro vnímatele zprvu zpřítomnělou kresbou – a také nemusí. Dáváme vedle sebe, lépe řečeno spojujeme, kresbu a sdělení jako dva skladební prvky přítomného jevu/objektu. Tímto naším tvůrčím záměrem stvoříme artefakt kresby. (viz schéma v závěru knihy)

Př.: Ve všech zastoupených médiích a žánrech na výstavě, můžete spatřit kresby. Žánry pracují s médii. Média evokují přítomnost kresby. V dílech zjistíme fragmentární způsob reference obsahu připomínající původní kresbu. Jde o prezentaci rozličných způsobů současné mediace s prvky kresby, stejně tak referencí různých dalších obsahů. Jak tomu bylo možné např.

na výstavě D. Böhma a J. Franty Vykladači světa v pražské Ville Pellé na jaře roku 2020.

„[...] uchopení (linie) v mysli umělce, na papíře a v prostoru“ [...] S. Ondrušková se soustředí na moment v umění, kdy se linie zhmotňuje“. (L. Sýkorová v úvodu o textu Slavomíry Ondruškové, s. 9)

ARTEFAKT: KRESEBNOST, ZMÍNKA

Pro oživení v paměti si připomínáme vlastnost kresebnost, o které je psáno již v oddílu věnujícím se otázce smyslového vnímání na stranách 19–22, a která nás bude i nadále texty provázet.

Pro naše další pokračování v poznávání této překlenovací vlastnosti, která nám dopomáhá k našemu objevu kresby v současné umělecké mediaci a prezentaci je na místě odrazit se od stanoviska vztahujícího se k dílu, jenž v sobě zahrnuje prvky kresby.

DEFINICE KRESEBNÉHO DÍLA

Smyslově vnímatelná forma díla, jehož staticky či dynamicky řešené fragmentované (kouskované, v aj. „chunking“) prvky, mohou projevovat propustnou hranici a vztahy, je ve svém celku referencí obsahu.

Proces tvorby artefaktu – uvidění něčeho tvůrčím projevem lidského konání – kreslení, a to i konceptuální.

Symbolizace artefaktu – sdělení nějakého významu.

Symbolizace může platit i pro vnímání „věci jako kresbu“.

ARTEFAKT: KONCEPTUÁLNÍ SUBSTITUCE

Na tomto místě se sluší použít stručné shrnutí dosavadních poznatků a následujících východisek:

Kresba v uměleckém díle je artikulováním symbolu jevu/objektu v nekonečném prostoru (iluzi) > Artefakt je médiem sdělení

1.2 > Kresba je bazálním prvkem artefaktu.

KRESBA je BÁZE.
Bazální kmen díla.

Připomeňme si, že kresba je vnímaný jev/objekt sestávající se z fragmentů. Fragmentárně spatřená představa může být myšlena jako výsledek smyslového vnímání.

Jak už zde bylo nejménou zmiňováno, kresba úzce souvisí se vztahem k prostoru. Proto je načase se v líčení posunout tímto směrem, tedy do prostoru.

ARTEFAKT: POHYB A PROSTOR

„Cokoliv se hejbe, tak to čmárá.“ (Böhm 2020, rozhovor)

FUNDAMENT (ve smyslu základní podstaty kresby)
Smyslově vnímatelná „stopa stopy“, trajektorie jevu/objektu v prostoru.

Můžeme říci, že zmiňované linie nebo body, i když se nacházejí na plochém podkladu, společně s ním – se svým nosičem, médiem – působí v prostoru, ve kterém je vnímáme.

O obrazu vytvořeném ručně črtanými tužkovými čarami hovoříme jako o kresbě, o médiu. Pokud zůstává jedinou konstrukcí díla, tak je obraz kresby, míněno jako „kresba na podkladu“, médiem. Fyzicky je tímto nosičem podklad (např. arch papíru), ke kterému jsou, např. tlakem ruky, připojeny vrstvy grafitu. Z určité vzdálenosti jsme schopni vidět linie ve skladbě naznačující např. tvar, objem, iluzi objektu v prostoru, směr: trasu stopy gesta a velké množství dalších možných zjištění.

Pokud máme s takovým způsobem vidění – vnímání a vědění – zkušenost, podobné (vizuální) vjemy můžeme získat i z drátěné sochy, kosmického záření viditelného v rozptýlených kapičkách vody, materializované interference vlnění zvuku (efektu Chladniho obrazců, použil ve svém díle i J. Pfeiffer, více na str. 39).

Kresba, abychom ji mohli smyslově zaznamenat a jako kresbu vnímat, je závislá na smyslově vnímatelném nosiči. Je přimknuta k materii, tedy k médiu, díky němuž ji můžeme receptory zachytit, a myslí uchopit. (viz odd. Podmínky, str. 22)

Př.: Uvědomujeme si, že všude kolem nás probíhá obrovské množství různých druhů vlnění (rádiové vlny, telekomunikační sítě, světelné a tepelné záření, zvukové vlny závislé na vzduchu apod.). Dokud se však vlny nepřimknou k tomu určeným přijímačům (k médiím, k hmotě), k receptorům a přepisu – transkripci, např. v podobě ilustrace v učebnici fyziky, nejsou pro naše tělo vnímatelné (sami o sobě nejsme schopni slyšet světlo, nevidíme teplo, nehmatáme vůni...).

Zkušenost

Jak se zde soustavně přesvědčujeme o vnímání (počínaje str. 18), díky receptorům našeho těla cítíme vibrace (chvění) způsobené tlakem vln zvuku ve vzduchu, vidíme klikatý blesk na potměšlém nebi, barvy po dopadu a okamžitě odrazení spektra povrchem hmoty. Ale je potřeba ještě senzitivního mentálního aktu tvůrčí mysli, který by např. očima zaregistrované jevy propojil se zkušenostmi nebo aby přímo zformoval zkušenost novou. Tímto způsobem například vidíme a dotýkáme se zvuky způsobených obrazců z písku na ploše, o kterou se mechanicky otřel smyčec, za oknem spatříme „tanec“ větví stromů podléhajících nárazům větru. Symbolizujeme vnímané, projektujeme do zachyceného svoje ideje, tvoříme v metaforách... tedy básníme.

ARTEFAKT: LIMITY

„Pohled na noční nebeskou klenbu je pro Svobodovou jen pomůckou, ale zároveň nedosažitelnou touhou překonat lidskou omezenost a nedostatečnost a vstoupit do míst, která jsou člověku odepřena, ne proto, že to dosud neumí, ale proto, že za tímto světem je ještě jiný svět, který nemůžeme vidět, tak jako nevidíme hudbu.“ (Hlaváčková 2010, s. 25)

Kresba není limitována tvorbou. Není limitována médii ani žánry, stejně tak jako jednotlivými smysly. Můžeme ji pokládat za intermediální, multižánrovou a všesmyslově vnímatelnou –

1.2 interrecepční. Samotné vyjevení kresby může limitovat lidský cit a návyk k její percepci (vnímání), představivost, paměť osobních zkušeností, individuální tezaurus, nedostatečné poznání, móda, dobový trend či žánr a mnoho dalších sociálních faktorů. Ve svém samotném ztvárnění, názornosti ve fyzickém světě, z něhož se nám nabízí k poznání přimknutá k jakémukoliv nosiči, představuje nekonečný rejstřík interpretačních možností – člověkem přiřazovaných obsahů a kontextů. V takovém případě limity nemá, je tedy bez omezení.

Omezení jsou kresbě dána pouze jejím vnímáním a sociálními konvencemi.

Když jsme zmiňovali podmínky nezbytné pro vnímání kresby (počínaje textem na str. 22), je na místě na tyto podmínky, za kterých je možné smyslově vnímat, navázat a prohloubit je o individuální schopnosti vnímatele. Jde především o individuální cit.

Citlivost

O citlivosti se můžeme dočíst např. z tvrzení těchto českých teoretiků umění:

„Rozptýlená lokalizace tajemství lidského světa vyžaduje velkou citlivost pro hodnoty.“

„Tam, kde objektivní kritéria jsou nadřazena estetickým, tam otázky lidského soužití, strukturovaného nezobecnitelnou jedinečností, zůstávají mimo možnost řešení.“

„To, co je třeba tříbit a pěstovat po tom, co se smysl světa rozptýlil do dynamiky soužití, je právě citlivost pro nezdůvodněné odlišení dobrého a špatného, ať jde o umělecké dílo, o lidský čin, o lidské rozhodnutí, nebo třeba jen dobrý či špatný vtip.“ (Hlaváček 2015, s. 26)

„Nekonečnost a neuchopitelnost jsou dvě nezobrazitelné entity, k nimž trvale [J. Svobodová] obrací pozornost, aby z nich vydobyla jádro.“ (Hlaváčková 2010, s. 60)

ARTEFAKT: ZÁZNAM A PROSTOR

Kresba je fragmentární znázornění vektoru entity (jevu/objektu) působící v prostoru.

„Stopa po stopě.“ (Nikl 2020, rozhovor)

Stopa. Záznam

Stopa, vytvořená pohybem, je zaznamenáním „vektoru pohybu“ prostorem. (Čech 2015, s. 36) Karteziánský chápanému prostoru můžeme přiřazovat osy x, y, z. Pojďme se zde zaměřit na praktické příklady.

Př.: Projekty choreografa Williama Forsytha, práce s linearitou v prostoru je patrná např. z jeho videa Lectures from Improvisation Technologies, v nichž Forsythe, pohyby svého těla, demonstruje prostorové kresby.

Př.: Jiným příkladem takových demonstrací může být další jeho projekt Hypothetical Stream, popsany Viktorem Čechem, který ve své stati Kresba tělem – Postkonceptuální situace? použil sousloví „vektory pohybu“. (Čech 2015, s. 36)

„Bod a linie se zde znovu dostávají ke slovu, nicméně tentokrát vstupují do třetího rozměru.“ (Čech 2015, s. 37)

Prostor. Akční rádius vyjadřovacího prostředku

V performativních expresích, pro přijetí spojitosti objektivé a prostorové členitosti s kresbou, můžeme k takovému stanovisku opět dospět pomocí mentální aplikace vlastnosti kresebnosti (podle schématu v závěru publikace). Schéma kresebnosti znázorňuje cestu vnímání předvedené artikulace (členění) coby kresbu.

„Prostor má absolutní platnost a je zcela neutrální.“ (Hlaváčková 2010, s. 60)

1.2 ARTEFAKT: DIFERENCE V PROSTORU

Prázdnost v kresbě

Vracíme se nyní k prázdnu v kresbě, o němž je zmínka v příkladu situace vnímání díla na str. 21. Odtud můžeme vědět, že je prázdno legitimní součástí kresebného díla. Pro naše vnímání kresby není nijak limitující. (str. 35)

„Vnitřní skladba, zaznamenaná znaky nedokončenosti či neohraničenosti, nabízí pokračování toho, co nelze nalézt přímo na sledovaném objektu, stále existuje něco, co stojí za jeho hranicí jako tajemství, před kterým se zmlkává.“ (Hlaváčková 2010, s. 60)

Prázdnost je tedy součástí kresebného díla. Není jen nezaplňným místem, je prvkem v celistvém díle – stejně jako kresba. Jako jsme popisovali příklad extrahování laboratorního preparátu a jeho vložení do prostředí určeného ke zkoumání (př. na str. 21), obdobně se můžeme bavit o prostoru jeviště nebo kresebném nástěnném obraze.

Mějme však na paměti, že toto prázdno – nebo jeho iluze – v díle dosahuje „odněkud někam“.

Př.: Orámované prázdno obrazu, snímku, dokumentující kresbu uskutečněnou venku (mapa, záběr z krajiny, z městského prostoru), konečnost instalace v interiéru.

Prázdnost v díle je součástí jeho „příběhu“.

Čeští teoretici se vyjadřují ke kvalitám prázdna následujícím způsobem:

„Prázdnost je něčím, z jehož pozadí se věci izolovaně vynořují, často se ovšem prázdno jeví jako vlastní obsah díla, věci ho jen vymezují.“

„[...] okolní prázdno, jež přestalo být jen trpným nositelem znázorňovaného dění, nýbrž se na působení kresby výrazně podílelo.“ (Srp 2010, s. 36)

„[...] jakási vnitřní tíže plného prázdna, vyžadujícího ohraničení a zároveň se jej zbavujícího.“ (Srp 2010, s. 37)

„Prostor existuje nejen pro vyobrazenou věc samu, ale nadto sám o sobě: teprve po delším prožívání kreseb si uvědomíme, že není jen pomocným médiem, prostor sám o sobě existuje jako druhý prvek v obraze. Existuje však nepoznan, jeho podstatnou kvalitou je totiž prázdno.“ (Hlaváčková 2010, s. 42)

„[...] analogie představ lidského vědomí o nekonečnu, přičemž nekonečno je tady bráno jako nepoznatelný, teoretický prostor.“ (Vaňous 2010, s. 28)

„Jde o nekonečnost, která člověka přesahuje tak, že na něj padá pokora, protože prostor může dosáhnout jen myšlenkou, ale není schopen jej obsáhnout.“ (Hlaváčková 2010, s. 23)

ARTEFAKT: PŘÍKLADY KRESEBNÝCH DĚL

Můžeme si zde dovolit pracovat s několika příklady srovnávacích studií, na nichž si budeme moci názorněji ukazovat interdisciplinární vývoj kresby. Začneme demonstracemi děl kresby v pohybu.

Kymatika

Anotace: Chladního obrazce (pojmenované po Ernestovi Chladním, který je uveřejnil v roce 1787 ve spise Objev v teorii zvuku). Dále kymatika, z řeckého κῦμα = vlna, angl. cymatics, termín byl vytvořen Hansem Jennym (1904–1972), švýcarským stoupencem filosofické školy známé jako antroposofie. Termín znamená vlnění a kmitání v látkovém prostředí, tj. vlny ve hmotě.

Př.: U nás je toto vizualizování kresby zvukem připomínáno např. v audiovizuální kompozici díla (v interdisciplinární kombinaci choreografie, akce, zvuku, objektu, videoartu a konceptuální tvorby) Jana Pfeiffera nazvané Okázalá abstrakce, realizované r. 2014 v Colloredo-Mansfeldském paláci v Praze (součástí výstavních prostor GHMP). (pozn. záznam z této performance je k vidění na YouTube)

1.2 Chronofotografie

Obraz fáze pohybu prostorem

Anotace: Průkopníkem chronofotografie byl anglo-americký fotograf a vynálezce Eadweard Muybridge (1830–1904), který v 70.–90. letech 19. století zaznamenal sekvenčními snímky rozfázovaný pohyb lidí a zvířat. Jmenujme i dalšího z významných chronofotografů, Muybridgova generačního vrstevníka Francouze Étienne-Julese Marey (1830–1904), a jeho díla jako Kráčeující muž, Kráčeující voják. Byl vynálezcem fotografické pušky. (jedním ze zdrojů dat je Wikipedie)

Předcházející metodou zachycování kresby ve fotografii byly kyanotypické fotogramy ze 40. let 19. století. Zmíňme zde velká jména jako Hippolyte Bayard, Anna Atkinsová nebo William Henry Fox Talbot.

Díla těchto fotografických experimentátorů nabídla světu zcela nové pohledy na pohyb a hluboce ovlivnila vývoj výtvarného umění 20. století. Uměleckých směrů jako futurismus, abstraktní malířství, konceptuální umění. Inspirovala tvorbu jejich stoupenců, jimiž např. byli Boccioni, Balla, Kupka a Duchamp.

Př.: Jan Pfeiffer, týž současný český umělec jako v příkladu Ky-matiky (viz výše), svým přístupem reaguje i na obrazové rozložení pohybu do jednotlivých fází prostřednictvím chronofotografie, např. svým dílem Velké události jinde z roku 2013.

Dostáváme se zde obloukem opět k nezbytným podmínkám pro vnímání kresby ve věci (str. 22, 35). S pomocí těchto uvedených příkladů se můžeme přesvědčit, že je to možné pouze za přítomnosti hmoty média. Takto lze hovořit i o hmotě v podobě našeho těla, o použití vhodných receptorů našeho smyslového aparátu (tělesného přijímače) a vyvinuté individuální senzitivity (str. 36). Pakliže už víme, jak poznat kresbu, můžeme směle vykročit k další úrovni umělecké mediace a tou je komunikace.

KOMUNIKACE

KOMUNIKACE: KOGNITIVNÍ CHARAKTER KRESBY

Člověk se učí poznávat svět kresbou. Po celý život.

„(kresba) nás v rámci komunikace provází celý život. Je s ní spojena schopnost bezprostředně zaznamenat myšlenku, nápad, pláněk nebo symbol“. (Sýkorová 2015, s. 13)

„[...] prostřednictvím tohoto média může člověk prirodzene vizuálne uchopit' krehkú imanenciu vecí i javov.“ (Vartecká 2015, s. 56)

Nezvratně platí, že ruční záznam kresby – linie, bodu, tedy fragmentu v prostoru – je bezprostředně přímý prostředek vyjádření, i z toho důvodu že ho máme zkrátka po ruce, respektive přímo v ruce. Pokud ovšem máme ruce. Nemáme-li je, náš mozek k realizaci záznamu doslova vycvičí propojení s jinou končetinou nebo částí těla.

Kresbou, v modu obrazového znázornění, lze komunikovat to, co se verbalizuje, i to, co se verbalizovat zcela nedaří a někdy ani nelze.

Na počátku lidského dorozumívání byla kresba spolu s verbální komunikací tím hlavním nástrojem pro přenos idejí, pro sdělení představ jednotlivců i skupin, ideje směřující i rozšiřující. Z kresby se vyvinula všechna světová písma. Ručně psaná forma znaků, tak jako digitální, se kreslí, skládá se z bodů tvořících linie. Z těchto prvků ideogramy, z nich pak znaky určitého jazyka.

KOMUNIKACE: KRESEBNOST A SCHÉMA

Artefakt by, v případě objevené vlastnosti kresebnosti, měl splňovat cíl formulace sdělení evokující v člověku zjištění elementů kresby. A touto cestou rozšířit obzor jeho poznání.

Připomeňme si na tomto místě graficky znázorněná sdělení významu, tj. ideogramů, jako jsou diagramy, schémata – notace, tj. prostředky vizuální komunikace.

- 1.2 „Kresba je nezastupitelná, jejím osvojením poznáváme a zároveň si osvojujeme svět.“ (Daněk 2020, rozhovor)
(pozn. otázka rozhovoru se týkala vnímání okolního světa jako kresbu)

„Já si myslím, že to je takové schéma. Ono se to de facto dá naroubovat na cokoli, ale je to vlastně schéma světa. Jako proudy něčeho, proudy dějů. Skica je svým způsobem dost omezující. Lépe bych to pojmenoval jako schéma než skicu, protože je přesnější.“ (Tytykalo 2020, rozhovor)

Ideogram

Schéma jako znak chápaní významu věci (vazby, vztahy atp.).

„Z diagramatickej mapy sa napríklad dá oveľa ľahšie vyčítať, kde čo je a ktorou cestou ísť.“ (Stanová 2015, s. 17)

Př.: Schéma jako zpráva, (grafické) znázornění, redukce sdělení na minimum prvků, na esenciální, tedy nejzazší náznak, na samotnou dřev, toho, co chceme o světě komunikovat.

„Michal Ranný, který v kresbě dosahuje naprostého mistrovství, a to hlavně díky úsporné formě. Jeho kresby barevnou tuší dosahují minimalistic-kou formou maximálního výrazu. Je obdivuhodné, když se to někomu povede.“ (Boloňský 2020, rozhovor)

Všimněme si, že se v rámci úrovně komunikace začínáme přibližovat k jádru věci, jádru kresby, o kterém hovoříme, a za tímto účelem citujeme Heideggerovy myšlenky v samotném úvodu tohoto pojednání (str. 13).

O kognitivním funkci vnímání kresby píše L. Hlaváček toto:

„[...] ne každé myšlení je manipulací s pojmy. Ne každá zkušenost je pojmová a totálně verbalizovatelná.“

„(žánry) nám odkrývají lidské situace, zkušenostní segmenty, které nám přibližují něco důvěrně známého, co ale zároveň nelze verbálním nástrojem zobecnit. Konceptuální umění je tedy spíše než aliancí s pojmem masivním útokem na kognitivní (= poznávací) roli pojmu – koncept, na předpoklad, že v procesu člověka porozumění světu a sobě je rozhodující pojem.“ (Hlaváček, s. 21)

Víme přece, jak recepce, a to nejen uměleckého díla, vyžaduje naši aktivní, produktivní obrazotvornou činnost. Lidské vnímání není pasivní a mechanický proces, je proměnlivé v závislosti na individuálních zkušenostech.

Je nasnadě se domnívat, že nereflektujeme pouze prostřednictvím pojmů, jak je citováno výše.

Kresba je druhem vyjadřování. To se v kulturním prostředí učíme formulovat. Kresba se rodí v hlavě, v naší představě. Abychom ji učinili zjevnou, např. našemu zraku (viděli ji očima před sebou a v něco v ní uviděli) i pro ostatní, vědomě sebou (tělem) nebo něčím (věcí) pohneme. Něco narušíme, otřeme, nasvítíme, vyhloubíme či jinak změňme povrch či prostor.

„Co o co kreslí.“ (Böhm 2020, rozhovor)

Ať už tento volní proces probíhá v samotném rozhodnutí fyzického znázornění, anebo v rozhodnutí v něčem nalezeném tah objevit, tzn. uvidět.

Proto, i z hlediska sémantiky – pro svůj konotační charakter – je kresba prostředkem komunikace, tedy i ve formě umělecké exprese. Ať už je kresba vytvořena lidským tělem, zástupným nástrojem nebo přístrojem, ve všech případech jde o rozhodnutí člověka užití principu kresebnosti, fragmentární skladby v plošném i prostorovém médiu – v uměleckém díle, a potenciál jeho prostřednictvím obsah a jeho významy komunikovat.

Rozšiřujeme zde schéma tvůrčích směrů (str. 25) o další aspekty tohoto procesu:

Kresebný instinkt, DRAWING INSTINCT:
získání, INPUT, paměť
(vnitřní vyrovnávací paměť, R. S. Chamberlain)

Kresebné „zařízení/nástroj“, DRAWING DEVICE:
vlození, OUTPUT, mediace, prezentace

(pozn. tyto principy jsou inspirovány odbornou studií britské vědkyně v oblasti psychologie R. S. Chamberlain z roku 2013)

1.2 Co hledáme v kresbě?

Člověk není tabula rasa, ale ani jednota lidského poznání neexistuje. Z umění se můžeme učit např. pomocí hry, která osvobozuje člověka od jeho vlastních omezujících návyků. Záleží na tom, co člověk o kresbě a prostřednictvím percepce jejího mediálního výstupu může zjistit. Jak ji může poznat a co může poznat jejím prostřednictvím.

Již jsme zmiňovali, že sdělení kresby spočívá v objeveném symbolu, tedy nositeli sdělení, významu vloženém do díla zpracovaného formou vnímatelných fragmentů v prostoru.

médium – sdělení (message) – snaha o rozšíření – navázání komunikace – míra naladění se – přijetí, ztotožnění, resonance (to samé lze rozepsat i v případě nerozšíření, nenavázání komunikace a nenaladění se na podobnou vlnu)

„Jsem ráda, když objevím něco, co rezonuje s mým vlastním vnitřním pocitem.“ (Hlinovská 2020, rozhovor)

„Oslovují mě díla, která se nějakým způsobem – aktuálně dotýkají mých vnitřních symbolů (nejen námětem, ale i provedením), a která mě v tu chvíli dokáží emocionálně rozvibrovat.“ (Sahánková 2020, rozhovor)

„V dílech, která mě oslovují, nic nehledám, ale nacházím to, co rezonuje s mým vlastním Já.“ (Daněk 2020, rozhovor)

Je otázkou, zdali je žádoucí uvědomovat si kresbu i v takovém uměleckém díle, u kterého je kladen důraz na přednostní vnímání sdělení. K tomuto problému se lze více dozvědět na str. 52. v oddílu věnovaném strategiím umělců.

KOMUNIKACE: ARTEFAKT JAKO KOMUNIKAČNÍ PLATFORMA – SYNERGIE ARTEFAKTU

Syntéza kresby a sdělení v uměleckém díle.

V uměleckém díle, ve kterém jsme schopni – i skrze model kresbnosti – spatřit kresbu, a v její kompozici (u některých děl ve smyslu skladby z dílčích prvků) například herní pole, mecha-

nismy aktivující naši paměť, rejstřík zkušeností, jakož i další vazby k osobnímu tezauru poznání, hledáme kód k rozluštění (rozklíčování) obsahu sdělení. Artefakt je nástrojem sdělení neseného celým svým „tělem“ média. Je tedy fyzickým prostředkem sdělení, jeho tvarem (též nazývaným německým výrazem Gestalt), ať už je obrazem, prostorovým objektem, performancí, jevem či předmětem. Nositelem sdělení je celek díla.

Základní vzorec synergického působení obsažené kresby a obsaženého sdělení v díle by vypadal takto: $1+1>2$. Tímto vzorcem je vyjádřeno: Obsažený jeden prvek (kresba) a další prvek (struktura) působí v díle nad rámec pouhých dvou prvků. Protože, jak praví obecná definice synergie, jejich vzájemnou interakcí dochází k dosažení vyšších účinků než jejich pouhým součtem.

Z toho tedy vyplývá, že v celkové konstrukci média může proběhnout komunikace díla na smyslové a konceptuální úrovni – v konceptuální struktuře díla. Skrze smysly a mysl.

L. Hlaváček o konceptuálním umění smýšlí takto:

„Otázkou ale je, je-li takovým nositelem myšleného sdělení pojem, a také jestli recepce obrazu se skutečně děje jen tzv. smyslovým vnímáním. A je hned zjevné, že tomu tak není.“

„Co je tedy nositelem uměleckého sdělení v oblasti tzv. konceptuálního umění? Je to zřejmě osobní zkušenost, tělesná, prostorová, časová, sociální zkušenost. Lidská zkušenost je ale aktem reflexe, aktem myšlení. Zároveň ale nelze nevidět, že takto komunikovaná zkušenost je osobně jedinečná, nesytemová, obecně nedefinovatelná, neuchopitelná diskurzivním jazykem, zkušenost, na kterou je každý objektivní pojem krátký. Nižší se takovou zkušenost budu pokoušet charakterizovat jako zkušenost estetickou.“ (Hlaváček 2015, s. 21)

1.2 KOMUNIKACE: FYZICKÉ VYJÁDŘOVÁNÍ KRESBOU

Poselství čáry a potřeba zanechávat stopu.

„(o metafoře, o poezii) [...] odkrývá je, protože přichází jako zástupné sdělení, ne aby sdělovala, ale aby odhalovala to, co možná stojí za hranicemi našeho poznání a naší zkušenosti, a přesto tušíme jeho existenci, aby přibližovala, to co nevidíme, co není zřejmé a před čím stojíme v úžasu, protože si náhle uvědomujeme, že je to pro náš život důležité a že vše ostatní je ve světě proti tomu jen prach a popel.“ (Hlaváčková 2010, s. 23)

Uvědomění si obsahu sdělení v objevené kresbě

Záleží na tom, co samotný člověk chce – na bázi své individuální zkušenosti – v kresbě prostřednictvím percepce jejího zpřítomnění hledat. Projektovat do ní.

Dostáváme se do roviny dotýkající se fyzické potřeby kresby. Fyzické potřeby vyjádření, zanechávání stop, o kterém se dále dozvíme z citovaných výpovědí, jež bylo možné získat během rozhovorů od českých umělců a teoretiků. Z těchto rozhovorů, jak později uvidíme, vyplývá i přístup umělců k jejich vlastní tvorbě.

„Kresba je nejrychlejším propojením oka – myslí – a kreslicí ruky.“ (Daněk 2020, rozhovor)

„Zajímají mě pouze ty kresebné projevy, které jsou bytostné.“ (Daněk 2020, rozhovor)

„Skutečná (bytostná) kresba je vždy jedinečná.“ (Daněk 2020, rozhovor)

„Kresba je mi nejpřirozenějším prostředkem výtvarného vyjádření.“ (Sahánková 2020, rozhovor)

(ručně realizovaná kresba) „Může obstát skrze ‘dotek autorovy ruky’. Přijde mi, že nejen kresba, ale obecně dílo, které je tvořeno rukama, autor se ho dotýká, žije s ním fyzicky, v sobě zachycuje všechny stopy a obrazně ‘dech’. Stává se ‘živým’ předmětem.“ (Sahánková 2020, rozhovor)

(k uměleckým strategiím) „Je to promyšlený tah, souhrn tahů, jak se dostat k předem danému cíli. Beru umění jako něco proměňujícího se a tekoucí-

ho. Je zajímavější pozorovat vývoj díla, než ho předurčovat. Je zajímavější čekat na reakce, než plánovat způsob, jak nějaké konkrétní vyvolat.“ (Sahánková 2020, rozhovor) (více ke strategiím na str. 52)

„Rozhodně je mi blízká kresba jako způsob sebevyjádření a autoři, kteří svou tvorbu zakládají.“ (Sahánková 2020, rozhovor)

„Kresba je také něco jako základní lidská potřeba, třeba už jen zákres plánu, jak se někam dostat, nebo záznam myšlenky, kde slova nestačí... Myslím, že je obojí. Vlastnost i médium.“ (Hlinovská 2020, rozhovor)

„Je mi bližší způsob sdělení zevnitř, má pro mě větší smysl v mém nastavení smyslu života.“ (Hlinovská 2020, rozhovor)

V návaznosti na výše citované výpovědi českých umělců a teoretiků lze naše schéma tvůrčího procesu (s. 25 a 43) opět rozšířit o další přístup. Tentokrát o racionální a intuitivní:

OUTPUT, mediace

Vyjádření kresby

Racionální – vymyšlené, strategické, plánované, měněné, designerské

Intuitivní – bezprostřední, meditativní, emotivní

Kresba vlastním tělem

Jak můžeme zjistit i z výše citovaných odpovědí dotazovaných umělců, které se dotýkají fyzického kreslení, náčrtek (kresba) je pojímán jako přímá trasa vědomím uchopené představy – záměru (a jejího zachycení a uchování v paměti) skrze tělo stvořená k okamžitému vidění a dívání se (transformace, korekce, pokračování, finální podoby, v umělecké dílo). Čára se, určitým způsobem, stává poselstvím. Prvotní skica je modelováním prostorové vizualizace pro samotného autora. Může se jednat o myšlenkové, vizuální i haptické vnímání objektu v prostoru, stvořené nejdříve vlastním „očím“ (či jiným receptorům smyslovému vnímání), tedy k dialogu sama se sebou.

„Myslím si, že je to ještě komplexnější záležitost. Stejně tak, jako řeč, způsob, kterým se dorozumíváme, kresba v sobě nese právě cosi z této komplexnosti. Určitý aspekt před-racionální komunikace, nebo něčeho, co předchází nějaké korekci dvou stran, které se chtějí domluvit. Má dia-

1.2 *logickou povahu.*“ (Vaňous 2020, rozhovor, str. 71)

Mediace vnitřní představy kresby v podobě gestického záznamu, komponování a ruční kreslení plošného obrazu, má pro tvůrce, kteří jsou o tomto způsobu sebevyjadřování přesvědčeni, hluboký význam. Myšleno především v rovině autorovy tenze (napětí, pnutí) a její katarze (uvolnění). Pro duši i tělo člověka může mít tento proces uvolňování napětí svým způsobem ozdravný účinek. O meditativních účincích exprese, mediace vnitřního obrazu kresby rukama se lze např. dočíst v textech o mediumní kresbě, práci solitérů a psychotiků, jejichž spontánnímu způsobu mediace se od Dubuffetova definování r. 1945 říká art brut. (Nádvorníková 2008) Jedná se o touhu a současně volbu umělce (viz Strategie na str. 52) zaznamenat svou přítomnost ve světě a vztah k němu, ztvárnit problém, postavit se mu tváří v tvář a uchopit jej, pochopit a poznat či zaznamenat vlastní emoci, aplikovat energii kresbou nebo v kresebném díle. (rozhovor s P. Vaňousem, str. 71)

Publikum pak vnímá tento vklad jako výsledný přenos stopy, a to i projekcí své vlastní zkušenosti, reflexí a vkládání do rámců vlastní paměti a zkušenostních rámců. Média jsou v takovém případě dorozumívacími kanály. Vnímaná kresba v díle-věci ne-soucí obsah je znázorněním toho, co má být komunikováno – je referentem.

„Kresba Armstrongovi poskytuje prostor pro spontánní improvizaci, katarzi vycházející z neomezeného spektra námětů, ale nepřímo také odkrývá určitá schematicky se opakující témata, strategie jejich zobrazení a vztahy mezi nimi. Autor ji proto vnímá jako nástroj myšlení, jako médium, kterým člověk poznává a prozkoumává svět, učí se mu rozumět, orientovat se v něm a ztvárňovat ho. Vypovídá však mnohé o nás samotných, o našem vztahu ke světu, právě pro svou bezprostřednost a autentičnost.“ (A. Vartecká o přístupu amerického umělce žijícího v Praze Conrada Armstronga, s. 104)

Člověk, který kreslí, je člověk kreslící.

Ruční mediace kresby nemusí být nutně rychlá ani ledabylá. Proces může trvat zlomek vteřiny, několik dní, týdnů, měsíců i déle.

O kreslení vlastním tělem uvažují další čeští a slovenští teoretici umění následujícím způsobem:

„[...] záznam dotyku konkrétného lidského tela.“ (A. Vartecká o kresbě A. Šimotové 2015, s. 58)

„[...] (kresbou) pretlmočiť osobné do všeobecného.“ (Vartecká 2015, s. 63)

„[...] koordinovaný vstup celého těla do procesu a technologie kresby.“

„[...] jako výtvarný umělec za pomoci techniky kresby, kterou ovládá, koriguje průběh tvůrčího procesu, jehož výsledkem je kresba, tak i Trisha Brown aplikuje své zkušenost taneční dovednosti směrem k výsledné formě, již je zde rovněž kresba.“ (Čech 2015, s. 35)

Pro autora je tvorba díla mnohdy oscilace mezi atraktivitou, vymyšlením tématu, formy, přímé inspirace a zpracováním. Tedy mezi racionální přípravou a proměnlivou, tekoucí tvorbou. Určité osvobození ve zprostředkování kresby a v jejím vnímání nastalo především v druhé polovině 20. století. O této změně se teoretici jako např. J.-P. Fruehsorge nebo kurátoři výstavy On LINE v MoMA, vyjadřují jako o (institucionální) emancipaci kresby:

„Za hranice klasických formátů, jako je inkoust na papíře, kresba v posledních letech prošla emancipací médií. Učinila prostorové průniky, vstoupila do instalace, integrovaného filmu, fotografie a performance, a neustále znovuobjevuje sebe sama.“ (Fruehsorge 2011)

Dotazovaní čeští umělci se k procesu tvorby vyjádřili takto:

„Ten proces (tvorby obrazu) je vlastně neurčitý. Na začátku nemá jasný konec. Když udělám skicu, třeba jako přípravu obrazu v ipadu, pak ho stejně udělám jinak. Myslím si, že cesta k finálnímu obrazu je docela klikatá. Je nejasná a intuitivní.“ (Tytykalo 2020, rozhovor)

„Beru umění jako něco proměňujícího se a tekoucího.“ (Sahánková 2020, rozhovor)

1.2 Člověk, který se na základě své predispozičních dovedností vnímání (perceptual skill), o níž se dozvídáme např. z výzkumu R. S. Chamberlainové, tedy na základě vrozených vloh, naučil se svými schopnostmi zacházet tím, že cvičil motoriku, učil se ji vědomě ovládat a propojovat s vlastním myšlením, cítěním, poznáním, tvůrčí tenzí i katarzí. Po takovém osvojení bývá člověk zpravidla přesvědčen, že je kresba nejlepší možný způsob jeho vyjádřování.

Častými dilematy umělců mohou být:
Jak vyhovět sobě i (odb.) veřejnosti?

Někteří proto volí cestu kompromisu, a to v tvorbě kresby stejně jako v její prezentaci. Více se k tematice tendenční tvorby vyjadřuje kurátor a teoretik Petr Vaňous v rámci rozhovoru. (str. 71)

Fyzické zpřítomňování kresby (lineárním, bodovým zástupcem vize v prostoru) může probíhat nejrůznějšími způsoby mediace. Např. záblesk světla, který odhalí přítomnost vlnění v atmosféře, vektor pohybu (zmiňovaný výrok V. Čecha na str. 15 a 61), trajektorie ptačího letu ve videoartu a fotografii (např. Dennis Hlynsky) a tisíce dalších úvah nad možnostmi zpřítomnění kresby. V některých případech můžeme vnímat tyto demonstrace nápadů a rozličných způsobů medializování v dílech současných umělců jako show vizualizující teoretické poznatky a trendy. Zmínili bychom tu v kontextu práce s možnostmi znázornění naši českou dvojici umělců Böhm & Franta, či rakouského umělce Nikolause Gansterera, o kterých bude řeč v kapitole porovnávající současnou situaci ve světě i u nás po roce 2011 na str. 59.

V rámci a/r/tografické metodologie výzkumu zde autorka, pro tuto metodu legitimním, individuálním přístupem zhodnocuje situaci tvorby z hlediska vlastní zkušenosti:

„V tělesné kresbě jde v podstatě o snahu o co nejpřesnější vystižení, svým způsobem o mimetickou nápodobu vlastního vnitřně viděného obrazu, vlastní představy. Tedy o jakési přibližování se nebo i docílení shody s vizí,

ale často výsledek vizi předčí. Je to práce na předem nepředvídatelném, interaktivně vyvíjejícím se 'obrazu', který v průběhu jeho tvorby, nebo po dokončení, autor vnímá jako kresbu (linie a body v prostoru). Sdělení (symbol, význam), uvidí během práce nebo až na samý závěr; mnohdy asociativně, pokud vůbec. Může symbol přiřknout v souvztáznosti s věcí, ve které shledává souvislost s osobním pocitem, zájmem, názorem, stavem (denotovat). Někteří autoři začínají opačně, chtějí vyjádřit sdělení a bez jasné vize se k němu skrze kresbu dopracovávají. V procesu mediace kresby či v uvědomění si kresby spatřují nejdobrodružnější fázi tvorby – hledání a nalézání, která člověka uspokojuje, obohacuje, naplňuje a přesahuje.“ (Kahuda Klokočková 2020)

Př.: Tvoření pomocí konstrukce a dekonstrukce – dekonstrukce a konstrukce: Vidíme jev/objekt – vidíme tvar – vidíme objem – rozkládáme – kousky skládáme, tedy kreslíme, abychom ho skrze ně mohli opět vidět jako tvar, jako objem.

Př.: Modelování (např. prostorové vizualizace drátěného modelu, prostorový objekt drátěného modelu): Modelování (kresbou) je způsob myšlení o hmotě, způsob poznávání hmoty, objemu entity a jejích vztazích k prostoru. Kresba je vidění vnitřního i vnějšího obrazu – začíná – končí viděním (prostřednictvím smyslového vnímání). Drátěným modelem lze hmatem i zrakem poznat celé těleso zvenčí i zevnitř.

„Mám rád práce Františka Kyncla (pozn. 1934–2011, konstruktivista, představitelem takzvaného düsseldorfského okruhu) a způsob, jak pracoval s kresbou. Velká část prostorových objektů, které vytvářel, byly pro něj kresby, i když si je málokdo s kresbou spojí. My bychom dnes možná řekli 3D kresba, on to tak ale nevnímal. Snažil se kresbě dát další rozměr a najednou z toho vzniká objekt. Vlastně na konci je jedno, jestli to divák vnímá jako kresbu nebo jako objekt. To není podstatné. Kdo jeho dílo zná nebo se jím zabývá, tak tu kresebnost v jeho objektech vidí.“ (Boloňský 2020, rozhovor)

1.2 KOMUNIKACE: KOMUNIKACE KRESBOU. STRATEGIE

Vidět kresbu a něco v ní uvidět.

Aktem symbolizace je goodmanovské spatřovat „něco“ v „něčem“. V umělecké praxi bychom řekli shledávat obsah ve formě díla, tedy ve věci – nebo ještě přesněji obsah v díle-věci jak jsme četli v odd. Obsah na str. 25.

Už jsme se mnohokrát přesvědčili, že kresebný artefakt obsahuje: a) kresbu a b) sdělení. Pro úplnost tu zopakujeme, že kresba je tedy v uměleckém díle, artefaktu, obsažena, stejně jako další vložené prvky – a dohromady – ve své komplexnosti a synergii (str. 44) referují sdělení.

Je pro kresbu signifikantní fragmentárnost sama o sobě nositelem sdělení?

Jsme schopni význam nazírat až prostřednictvím smyslově zakoušeného jevu/objektu díla jako celku, skrze zhmotnění v prostoru, vsazením do kontextu a dalších jeho struktur? Je např. obraz zkonstruovaný pomocí fragmentů (linií, bodů), v němž spatříme kresbu, těmito prostředky schopný komunikace? Dílčí prvky, pojmenujeme je čarami, samy o sobě o ničem jiném než o svém bytí nevypovídají. Vypovídací hodnotu získají svébytné čáry až ze své medializované konstrukce, která vede interpretaci k uvědomění si obsahu díla. (viz schéma)

V cestě komunikace uměleckého díla pomocí kresby jde o svobodné volní rozhodnutí. Běžně používaným výrazem pro takovou volbu je slovo strategie. Ať už probíhá ze strany samotného tvůrce díla nebo kurátora, zkrátka toho, kdo předkládá artefakt ke komunikaci, k veřejné diskusi a tím k institucionalizaci díla ve snaze o jeho zařazení do kulturního rámce, konkrétně k jeho uchování v „paměti“ historie umění.

Hodí se tedy dnes kresba k takovému reprezentování sdělení?

Pro svůj kognitivní charakter – připomeňme tu ideogramy jako schémata či diagramy, tvorbu znaků, písma, notací atd. (viz výše, str. 41) – nám stále připadá volba sdělování způsobem

připomínajícím původní, rukou vytvořenou kresbu, jako vhodný prostředek vyjádření. Umělci v podstatě pracují s principy této původní kresby. Jen k tomu užívají, pro někoho možná neobvyklých, cest a mediací dnes často komplikovaných, komplexních, interdisciplinárních děl. Není již s podivem, že kresbu např. zapojují do pohybu prostorem v performativních výstupech a dalších uměleckých žánrech.

KOMUNIKACE: PARTICIPACE

Postkonceptuální proces tvorby je takzvaně participativní. Jak jsme již četli na str. 31, podle L. Hlaváčka: „dvoufázový proces, přičemž první fázi provedl někdo jiný“. (Hlaváček 2015, s. 23–24)

Tvůrčí cíle a úkoly současné kresby

Dnešním postkonceptuálním (participativním) úkolem člověka (v obou rolích: primárního tvůrce i vnímatele, spolutvůrce) v tvorbě kresby v uměleckém díle by tedy mělo být:

1. Uchopit kresbu v prostoru mysli a transponovat ji do fyzického prostoru hmoty. Můžeme mluvit o takzvané transkripci.
2. Vnuknout kresbě obsah.
3. Sdílet tuto komunikační platformu s dalšími lidmi.
4. Smyslovým vnímáním zjistit v prezentovaném díle kresbu = tvořit (i pomocným vzorcem kresebnosti, viz schéma v závěru knihy).
5. Vnímat z formy exprese prostřednictvím kresebného způsobu vyjevování vyjádřené sdělení.

„Dalším důležitým momentem je prezentace kresby v (galerijním) prostoru a to, jak je realizována různými způsoby.“

„[...] participativní a performativní potenciál současných přístupů v kresbě jako vyjadřovacím médiu [...]“ (Mráziková 2015, s. 66)

1.2 KOMUNIKACE: KRESEBNÉ MÉDIUM. PARADIGMA KRESBY JAKO VYJADŘOVACÍ TECHNIKY. PARADIGMA KRESEBNÉHO DÍLA JAKO MÉDIA NESOUČÍHO SDĚLENÍ

Některá multimedialní, komplexní díla obsahující prvky kresby v konstrukci formy, by se mohla označovat jako kresebná média. Ačkoliv jsme zde zmiňovali pochybnosti ve smyslu dynamické funkce kresby a její nadřazenosti médiu (výroky V. Čecha na str. 15 a 61), pořád je kresba médiem exprese. Současně je však i skladebním prvkem díla co by sdělovacího „těla“ média.

„Text postihuje pozici kresebného média v kontextu současné vizuální kultury. Tato pozice je definována příklady, jak současní umělci kresbu používají [...].“ (Mráziková 2015, s. 66)

Kresebné médium je nosič vlastnosti kresebnosti, tedy kresby.

Častá úskalí představuje samotné poznání kresby v současných kresebných dílech. A takové úskalí se může prohloubit o nedorozumění v interpretaci díla. Právě v popisované participativní tvorbě díla, bychom v takových problematických momentech mohli využít pomocné vlastnosti kresebnosti, o které jsme se napříč předchozími texty již tolikrát zmiňovali, s vidinou zlepšení komunikace.

KOMUNIKACE: KRESEBNOST

Pokud máme příslušnou zkušenost, jsme schopni vlastnost kresebnost vnímat jak ze světa, který nás obklopuje, tak i z konkrétního uměleckého díla.

Nastává chvíle pro připomenutí toho, co jsme se již o kresebnosti dozvěděli. Tedy že se jedná o mentální vynětí vybraného „vzorku“ jevu/objektu ze světa či díla, o jeho vložení do (iluze) nekonečného prostoru, ať už se nachází v ploše podkladu nebo prostoru, námi vybraný jev/objekt je statický či dynamický, tj. nehybný či pohyblivý, je našemu vnímání předložen v živé nebo neživé hmotě atd.

Kresebnost je v této práci ustanovena jako překlenovací vlastnost věci, díla-věci, která je vnímána, zpravidla vizuálně, ale i konceptuálně jako původní kresba. Kromě již zmiňovaných podmínek pro smyslové vnímání (světlo, hmota ad., viz str. 22), můžeme na tomto místě podmínky obohatit o faktory vážící se ke kresbě, potažmo k její rozpoznatelnosti: Kontrast (str. 21), tj. určitá vlnová délka světla zaměstnávající světločivné buňky – tyčinky v sítnici oka (černobílé vidění, str. 23), faktická či iluzorní prostorovost – a nesmíme zapomenout na citlivost, tedy senzitivitu (str. 36).

Kromě obecných definic modelace obrysem a modulace barvou může jít i o vysvětlení rozdílného snímání sítnicí lidského oka. Tedy čípký zaznamenávají barvy a světlo, které bývají spojované spíše s malbou – naopak tyčinky obrys a kontrast. To však neznamená, že by se předpoklady obou disciplín vzájemně neprolínaly. V dnešní době se hovoří i o setření hranic kresby a malby. Patrné je to např. z odpovědi J. Tytykala v rámci rozhovoru:

„Myslím si, že se to hodně slévá a už je to takový prázdný pojem.“ (Tytykalo 2020, rozhovor)

(více k problematice kresby a malby na str. 57)

1.3 Závěry o současné kresbě

Můžeme říci, že kresbu tedy tvoří smyslově zaznamenaný pohyb i klid, jako Heideggerem definované fáze pohybu.

„Pouze pohyblivé může být v klidu. A jaký pohyb, takový klid. [...] KLID (je) pouhým limitním případem pohybu.“ (Heidegger 2016, s. 54)

Dotyk. Tření. Vlnění. Na Zemi i vzduch, voda, světlo (blesk, odpor vzduchu, zvuk). Zpřítomnění kresby – kreslení je akt smyslově vnímatelný zrakem, hmatem, sluchem, v některých případech i čichem, chutí a citem. Kresba je akt lidské vůle propojující účinky jevů, živlů, smyslů a pocitu.

Kresba je tedy dozajista způsobem poznávání a tím i součástí věd – je interdisciplinární. Kresba je součástí matematiky, fyziky, chemie ad. Svým tázáním a úvahami (spekulacemi) může být kresba považována za součást filozofie. Může mít formu obrazových schémat jazykových formulací, jak tomu je i v aktuálně probíhajícím výzkumu Aleše Zapletala, doktoranda AVU, který čerpá z publikací Gorge Lakoffa nebo např. z knihy *Speculative Drawing* (Avanessian, Töpfer 2014). Za součást filozofie kresbu pokládá a odborně svá stanoviska dokládá i rakouský umělec, vědec a teoretik Nikolaus Gansterer, který se inspiroval vlivy britské umělkyně Avis Newman. (více k osobě, dílu a souvislostem N. Gansterera s tímto diskurzem na straně 59)

Skrze nákresy jsme schopni pochopit skryté jevy, jako např. energie, vlnění nebo mezilidské vztahy.

„Výobrazení je tedy aktem poznání, vedeným v obou směrech. Pro autorku je zásadní proniknout za vnější svět, tam se dotknout zázračné esence (nebo ve fenomenologickém smyslu ideace jako výrazu povahy věcí samých pomocí intuitivního názoru) a teprve potom ji nabídnout systém předávání. Tím, že se táže na bytostné určení jsoucna, je v jejím případě možné přijmout analogii s filozofií.“ (Hlaváčková 2010, s. 59)

1.4 Kritické vymezení vůči současným popisům kresby Materiály a techniky

Kresba je vůlí řízený tah. Tahem můžeme modelovat objem (i tahem drátu, lepicí pásky nebo nitě, stejně tak jako třeba žvýkačky). Simulovat iluzi objektu a děje v prostoru.

Tah – pohyb bodu v prostoru a času – nemusí mít nutně podobu ostré linie a bodu. Může být amorfním rozmáznutím přechodové tonality, protože se částičky ulpívající na podkladu naším očím slévají i vytrácejí. Pod mikroskopem bychom je přesto mohli na místě najít jako rastr. Rozdíly mezi definicemi malby a kresby by z tohoto hlediska nemusely platit. Z mnohých popisů kresby se lze dozvědět o autorově technice vystavení obrazu jako o užití „kresbomalby“. Tento technologický hybrid však nepotvrzuje nic jiného než tahy: ať už ručně provedeného otírání užšího či širšího, tvrdého či měkkého, suchého nebo mokrého nástroje, rozmazávání či rozmývání do ztracena.

Při zachování kontrastních kontur, fragmentárně vnímatelných materiálových textur, můžeme o díle mluvit jako o kresbě. A to třeba i v rovině digitálního tisku jako vnímatelného rastru, protože jej hrot tiskárny jednotlivými body kreslí na ploše nebo, prostřednictvím dnes technologicky možného 3D tisku, na sebe kladenými vrstvami kresby konstruuje objekt v prostoru.

„Pokud tuto tezi zjednodušíme – stačí nám jeden nástroj zanechávající stopu a podklad, který jej přijme. Tužkou na papír. Klacikem v písku. Prstem na zamženém skle okna.“ (Mráziková 2015, s. 68)

Jak u kresby, tak i u malby může jít o suché a mokré metody činění tahů i míru zaplňování či vyplňování prostoru. Když je např. formát určený k prezentaci obrazu (papír, plátno, zeď, místnost, monitor ad.) vyplněn liniemi, jde tedy o malbu, nebo ještě o kresbu? Jako třeba v případě monochromů Ada Reinhard-

1.4 ta nebo „pseudo-monochromů“ Jana Nálevky, které v rozhovoru vztahujícím se k tomuto projektu na otázku „Vnímáte nějaké hranice média kresby a média malby,“ zmiňoval L. Hlaváček:

„Souhlasím s tradičním vymezením, které mluvilo o kresbě v souvislosti s linií. Těžko budeme mluvit o kresbě v případě monochromu Ada Reinhardta. Na druhé straně 'pseudo-monochromy' Jana Nálevky vytvořené propiskou jsou asi kresbou.“ (Hlaváček 2020, rozhovor)

V publikaci Postkonceptuální přesahy v české kresbě psal L. Hlaváček o přesazích médií tímto způsobem:

„Tyto přesahy mezi médii jsou v současnosti stále rozvíjené, ale s mnohem větší volností, protože už autoři a priori neusilují o kritiku / revizi samotného média / malby, nových technologií.“ (Hlaváček 2015)

Volných přesahů médií a autorských reflexí si všímá i teoretik Václav Magid ve svém textu v knize Nulla dies sine linea kreslířské dvojice Davida Böhma a Jiřího Franty:

„Reflexe média, včetně té její polohy, která klade důraz na stopu-index, dnes spíše slouží ke zkoumání šíře rejstříku výrazových prostředků a ohledávání specifík dílčích kontextů, v nichž je umění uskutečňováno. Z tohoto hlediska bychom tedy mohli nahlížet na reflexi indexovosti malby a kresby: umělci, kteří se jí věnují, nás vybízejí k tomu, abychom se bavili rozmanitostí předmětů a druhů pohybu, které mohou zanechávat viditelné stopy na ploše.“ (Magid 2012, s. 184)

Je kresbou pouze linie?

„Označení současná kresba zahrnuje širokou škálu podob vyjádření a technického použití kreslené linie.“ (Mráziková 2015, s. 67)

Jak jsme měli již několikrát možnost zjistit v předešlých definicích současné kresby, mohlo by být přesnější, budeme-li se vyjadřovat o segmentech (pro zjednodušení souhrnně vyjádřených jako body a linie) v různé škále pravidelnosti, textur a způsobů ztvárnění, jakožto použitých materiálů a způsobů prezentace kresebných děl. Linka často může asociovat geometrickou přímkou, úsečku, možná křivku stejně silnou v celé své délce.

1.5 Svět kresby po roce 2011 Nikolaus Gansterer

Po strukturovaném rozboru problematiky toho, jak lze uchopit současnou kresbu, jak pracovat s jejími vlastnostmi a jak tímto procesem kresbu vnímat a poznat, se dostáváme k podstatnému příkladu, kterým shrneme dosavadní tvrzení a převedeme ho do poznání. Ukážeme si tyto poznatky v kontextu světového výzkumu, a hlavně v aktuální umělecké praxi i způsobech jejího prezentování.

Za poslední desetiletí snad v Evropě nebylo v oblasti současné kresby zajímavějších veřejně prezentovaných uměno-vědních výzkumů (arts-based research), publikací a prezentací než těch, na kterých se svými kolegy pracoval rakouský antropolog, umělec – performer, teoretik, vědec a od r. 2007 i pedagog vídeňské Universität für angewandte Kunst Wien (Oddělení transmediálních umění Department of Transmedia Arts) v jedné osobě, Nikolaus Gansterer (*1974).

Z jeho obsáhlého kurikula se o něm lze dozvědět, že byl např. roku 2019 účasten 58th Venice Biennial a za posledních deset let realizoval úctyhodné množství výstav, projektů a stáží po celém světě. Od roku 2011 vydal tyto odborné publikace:

Con-notations: Nikolaus Gansterer (2018), Choreo-graphic Figures. Deviations from the Line (2017), Drawing a Hypothesis – Figures of Thought. 2nd corrected edition (2017), When Thought Becomes Matter (2013), Drawing a Hypothesis – Figures of Thought (2011).

Následující výběr z knih je řazen od nejstarších po nejnovější, dodržuje posloupnost poznatků autorova dlouhodobého bádání (long-term research).

- 1.5 Výsledky jeho výzkumu si nejlépe můžeme uvědomit právě v textech z jeho vydaných publikací.

Ve svých knihách (např. *Drawing a Hypothesis*, 2011, *Kreslení hypotézy*) Gansterer představuje formy uměleckých vizualizací a vývoj schematického pohledu i jeho využití v současném umění, vědě a teorii. V dialogu s umělci a vědci odhaluje kresbu jako médium výzkumu umožňující vznik nových příběhů a myšlenek sledováním spekulativního potenciálu diagramů. Na základě diskurzivní analýzy nalezených situací se zapojením vlastních map a modelů tento umělec vyzývá k tvorbě vztahů (korelacím) mezi myšlením a kresbou. Díky vlastnostem kresebného média, v úrovni vnímání a reflexe se kresba jeví jako jeden z nejzákladnějších nástrojů vědecké a umělecké praxe a hraje zásadní roli při produkci a komunikaci znalostí.

Nikolaus Gansterer chápe myšlení a kreslení jako analogické procesy. Zabývá se základní otázkou, jak tlumočit a vizualizovat tyto vědomé i podvědomé myšlenkové pochody. Ve svém dlouhodobém výzkumu (long-term arts-based research) navazuje na poznání propojení kresby a myšlení britské umělkyně Avis Newman:

Kresba je: „Záznam fungování myšlenky“. „Je místem dotazování, odezvy a invence a v tomto smyslu se stává filozofickou činností.“ (Newman)

Gansterer svými aktivitami vyzývá participující publikum k obdobnému průzkumu. Skrze své performance, výstavní projekty, edukační programy, výzkum i publikace vybízí vnímatele k objevování, které by mohlo vést ke kultivaci vnímání.

*„Gansterer se hluboce zajímá o translační procesy budování významu pomocí všech smyslů. Ptá se, jak by mohly být tyto imanentní a situační konstrukce významů rozšířeny směrem k základu spolupřítomnosti (sympoiesis), během níž se linie myšlení stává linií na papíře, proměňuje se v linii v prostoru nebo linii verbalizovanou a pak znovu v linii artikulovanou celým tělem nebo tím, co se jako výsledek performance před / s lidmi mění v objekt.“ (citace z katalogu výstavního projektu *Con-notations: How to perceive one reality through another?*, 2019, uskutečněném ve francouzské Ville Arson v Nice roku 2018)*

Con-notations: How to perceive one reality through another? Přeloženo jako *Setkání-v-notaci: Jak vnímat jednu realitu prostřednictvím jiné?*

1.5 Svět kresby po roce 2011 Situace u nás

Tak, jako V. Čech ve svém článku *Kresba tělem – Postkonceptuální situace?*, publikovaném v knize editované L. Sýkorovou *Postkonceptuální přesahy v české kresbě (2015)*, uvedl svou úvahu o kresbě jako o „dynamické funkci“ (str. 15, níže 61), je z koncepce knihy N. Gansterera *Drawing a Hypothesis (2011)* možné uvědomit si, že v kresbě může jít o systém, který kresbu konstruuje. Zkrátka, oba teoretici myslí o kresbě, kterou je ve smyslově vnímatelné podobě vyjádřen obsah sdělení, jako kdyby za tímto, dejme tomu viditelným, tj. vizuálním, a dovolme si zde říci médiem, byl neviditelný systém s analogií v matematice. Ve své neviditelné formě matematika taktéž operuje s abstraktními představami. Je přítomna v oblasti subjektivní reality a jejím medializováním vchází do objektivní přítomnosti. Doufejme, že všichni, kteří se v matematice vzdělávali, dokáží používat pro jednotlivá vyjádření vztahů čísel či jejich zástupců naučený, univerzálně platný notační systém znaků, kterým se navzájem dorozumívají. Zde se cesty matematiky a kresebného umění rozcházejí.

Jazyk matematiky je vyjádřený notací. V komunikaci uměleckého kresebného díla, tedy média, se o sdělení „znaky“ exprese teprve domlouváme. Interpretaci díla lze vyjádřit textem či řečí, v duchu dobově přesvědčivého (aktuálně žitého) příběhu. Nelze vylíčit přesně a nadčasově, prostřednictvím obecně platné notace. Taková notace by představovala nutnost specifické formulace pro každé původní dílo.

„Příběh kresby se dějinami umění vine jako linie neustále překračující hranice mezi ostatními jasněji vymezenými médii i jejími různými úlohami. Možná je tedy chybné ji z tohoto hlediska chápat jako médium, je možná spíše dynamickou funkcí, plnící v oblasti výtvarného umění mnoho různorodých a někdy i protikladných rolí.“ (Čech 2015, s. 39–40)

- 1.5 „Kresba má roli, kterou by šlo srovnat s Osbornovým pojmem transkategoriální, přesahuje hranice svých kategorizací a neustále se objevuje v jiných pozicích.“ (Čech 2015, s. 39–40)

Během svého výzkumu obdobně uvažovala i autorka diskurzu. Pokoušela se vysvětlit tuto situaci kresby v úrovni neviditelného tvůrčího záměru (v rámci faktorů vlastnosti kresebnosti), tj. intence. Ze které teprve (mentálním nebo fyzickým) aktem přimykání k materii jako jejímu médiu (fenomenologicky vnímáním kresby ve věci*), vchází do neskrytosti, ukazuje se, bytuje ve svém médiu. Pokud jsme kresbu ve věci* poznali, je tím pro nás smyslově vnímatelná.

*Věcí je myšlen jak jev, tak i objekt. V tomto textu jsou věci též vyjádřené výrazy jev/objekt, entita či entity. V podstatě, v případě artefaktu, by šlo vyjádřit shodný význam i slovním spojením dílo-věc (česká strukturalistická škola, Mukařovský aj.)

„Věci (díla) jsou vedlejší produkt kreslení.“ (Böhm 2020)

Situace tvůrčího konceptuálního konstruktů a konstruktů materiální formy artefaktu by se dala vyjádřit vzorcem:
Záměr (intence) > Vnímání (percepce) > Dílo (artefakt).

V dalším sledu událostí by jistě pokračoval výklad / tlumočení / interpretace a její opačný vzorec užitečný pro uchopení díla a získání individuální zkušenosti.

(pozn. úsudek o kresbě figuruje v tematických okruzích Od dematerializace k materii nebo De-konstrukce a re-konstrukce v původních Primárních dokumentech, v příloze originálu disertační práce věnující se ukázkám této rešerše)

Mukařovského výroky: „Umělecké dílo se objevuje koneckonců jak skutečný soubor mimoestetických hodnot a jako nic jiného než právě tento soubor. Zeptáme-li se v této chvíli, kde zůstala estetická hodnota, ukáže se, že se rozplynula v jednotlivé hodnoty mimoestetické a není vlastně ničím jiným než úhrnným pojmenováním pro dynamickou celistvost jejich vzájemných vztahů,“ který jimi chtěl zmínit „bezobsažnosti, prázdnoty estetické hodnoty, jež se může realizovat pouze jako výslednice souhry hodnot mimoestetických“. (Červenka, s. 177)

Na Mukařovského myšlenky můžeme volně navazovat dalším výrokem, tentokrát současného českého umělce D. Böhma, který v rozhovoru, v rámci tohoto projektu, řekl:

„My kresbu nepotřebujeme definovat.“ (Böhm 2020, rozhovor)

„Nemůžeš být sám vykladačem svého díla.“ (Böhm 2020, rozhovor)

J. Franta dodává:

„Nemusíš být úplněj intelektuál, abys dělal super věci.“ (Franta 2020, rozhovor)

Tak jako si můžeme přečíst text písně, ke které neznáme melodii nebo naopak poslouchat píseň v jazyce, kterému nerozumíme (např. italskou operu) nebo během procházky za nehostinného počasí myslet na to, že tady lidé vytvořili lidové písně, hudbu a tance, které mohou znít v hlavě ve ztichlé, zšeřelé krajině. Tak můžeme záměrně myslet a tvořit – vidět kresbu takřka všude.

2

MAPA ČESKÉ
SOUČASNÉ KRESBY

SONDA

2.1 Regionální sonda

Současný status quo prezentované kresby v ČR po roce 2011

Vizí projektu byla nabídka pohledu na problematiku současné kresby určená široké veřejnosti. Práce by mohla přispět k veřejné diskusi o možnostech interpretace významů, pojmů a konceptů prezentovaných současných kresebných médií. U takové diskuse / dialektiky / dohody závisí na aktuálním stavu intersubjektivního poznání situace v daném regionu, tedy u nás v českém prostředí. K demonstraci názorů získaných od „vzorku“ české odborné veřejnosti bylo možné přikročit skrze data získaná z rozhovorů. Data byla podrobena kvalitativnímu výzkumu prostřednictvím kódování a následného mapování situace.

2.2 Mapa

Mapa jako výsledek kódovaných rozhovorů

Tvorba mapy je kombinací reprodukce s inovací (Boden 2004, s. 88), jak se orientovat při putování „krajinou“, které prvky „krajiny“ vybrat k zobrazení a jaké použitelné informace uložit do konstrukce ideogramu.

Východiskem k tvorbě mapy je transformování obsahu zkušenosti z pohybu mezi různými místy „krajiny kresby“ do takového zobrazení, které zlepšuje orientaci a navigaci v určitém úseku. Je tedy nutné integrovat rozdílné oblasti zkušenosti a představit si možnosti jejich propojení prostřednictvím určité soustavy významů a jejich vyjádření. Mapa musí zachovávat původní identitu zobrazených prvků, ale v odlišně utvářeném mentálním prostoru než je prvotní pohybová zkušenost z reálné „krajiny“. Vyvíjí nový generativní rámec pro řešení odpovídajícího typu úloh. (Slavík 2013, s. 155-156)

Původní algoritmus orientovaného, tj. obsahového pohybu v krajině je založen na stanovení startovního a cílového bodu na určení orientačních prvků mezi nimi (cíl je za obzorem?). Šipky ve směru cíle. Nákres postupně zpřesňovat podle rostoucích nároků na orientaci. Růst těchto nároků je do značné míry inspirovaný nově zavedeným kontextem užívání mapy.

Co bývá impulzem k tvoření map? Záznam umožňující pamatovat si a znovu bezpečně najít nějaké důležité místo.

Tak, jak tomu zpravidla bývá s platností jakékoliv jiné interpretace, může být platnost i této mapující interpretace relativní. Interpretace je momentálním nejlepším možným výkladem pravdy, není absolutní, protože se může v historii změnit. Závisí na stavu idejí, nastavených konvencích dané doby, momentálním kolektivním přesvědčením.

2.3 Kvalitativní část výzkumu

Rozhovory

Konečný výběr respondentů je dán jejich osobním svolením k uskutečnění rozhovoru.

Dotazováni byli tito čeští odborníci – umělci a teoretici:

3 umělkyně (35–45 let)

MARKÉTA HLINOVSKÁ, DANA SAHÁNKOVÁ, KRISTÝNA ŠORMOVÁ

4 umělci (35–60 let)

DAVID BÖHM, JIŘÍ FRANTA, PETR NIKL, JAKUB TYTYKALO

(pozn. všechny dotazované umělce spojuje studium na AVU)

DAVID BÖHM byl v roce 2012 s J. Frantou již potřetí nominován na Cenu Jindřicha Chalupického, je spoluzakladatel komiksových novin KIX, laureát ocenění Zlatá stuha IBBY, Nejkrásnější kniha roku 2020 a mnohých dalších.

JIŘÍ FRANTA je od 2001 člen umělecké skupiny Rafani, od 2011 do 2016 byl asistent v ateliéru Malba II na FaVU Brno, v letech 2004–2010 založil a vedl galerii ETC v Praze společně s J. Skálou.

PETR NIKL byl členem zaniklé skupiny Tvrdohlaví, r. 1995 laureátem Ceny Jindřicha Chalupického, v roce 2008 oceněn v soutěži Magnesia Litera.

3 teoretici umění (45–80 let)

LADISLAV DANĚK, LUDVÍK HLAVÁČEK, PETR VAŇOUS

LADISLAV DANĚK je umělec, teoretik a kurátor sbírky Kresby Muzea umění Olomouc.

LUDVÍK HLAVÁČEK byl dlouholetý ředitel Sorosova centra současného umění v Praze a Nadace pro současné umění. Po ukončení Sorosovy podpory se stal ředitelem Nadace současného umění Praha. Je pedagog na Fakultě umění a designu UJEP v Ústí nad Labem.

PETR VAŇOUS byl kurátorem výstav v Atriu na Žižkově, Galerii Vyšehrad, Topičově salonu, Galerii hlavního města Prahy (GHMP), Galerie Rudolfinum ad. Několik let byl též asistentem ateliéru Kresby na Akademii výtvarných umění v Praze (AVU). (celý rozhovor s P. Vaňousem na str. 71)

1 galerista (40–50 let)

ANDREJ BOLOŇSKÝ galerista Galerie U Betlémské kaple

Otázky rozhovorů týkající se uměleckých tvůrčích přístupů a současné prezentace kresby mířily k osobním názorům výše jmenovaných českých umělců a teoretiků. Každý z dotazovaných projevil zvýšenou senzitivitu vztahující se k určitému tématu. Ne všichni, přesto většina umělců mluvila převážně o zkušenostech v rámci vlastní tvorby. Jen někteří umělci ve svých výpovědích dohlédli za její hranici.

PROBLÉMY Z POHLEDU DOTAZOVANÝCH

Z rozhovorů vyvstalo několik problémů, které explicitně nebyly předmětem položených otázek. Umělci i teoretici nezávisle na sobě hovořili o:

- 1) Kresba je v ČR vnímána jako okrajová umělecká disciplína. Jejím hendikepem je papír, k němuž nemají čeští konzervativní sběratelé důvěru.
- 2) Nedorozumění v komunikaci prostřednictvím uměleckých děl. Nesourodá interpretace „v jedné a druhé hlavě“.
- 3) Instagram jako otevřená platforma prezentace umělce. Umělci v této cestě vidí svobodu, galeristé z ní mají obavy.

2.3 Umělci se také vyjadřovali k opatrnosti v české tvorbě i prezentaci nebo k různým překážkám a omezením. Ačkoliv je jejich tvorba autentická a svým způsobem inovativní, často ve svých názorech naráželi na definice spojené s „klasickou kresbou“. (Kritické vymezení vůči současným popisům kresby, str. 57)

VÝSLEDKY VYPLÝVAJÍCÍ Z ROZHovorŮ

Vyhodnocený výsledek kvalitativního výzkumu kódovaných rozhovorů je přiložen v podobě generované mapy (z kódů) rozhovorů a myšlenkové mapy zaměřené na proces tvorby.

Z generované mapy (viz příloha), vyplývající z výpovědi dotazovaných českých odborníků z řad umělců a teoretiků, je patrné, že se jejich myšlenky nejvíce dotýkaly komunikace kresbou (k tématu na str. 52) a to především pro její kognitivní charakter (více na str. 41), ale i dialogický potenciál (včetně dialogu sama se sebou, více v rozhovoru s P. Vaňousem na str. 71). Samotné tvorbě u nich většinou předchází racionální příprava (záměr = intence) vázaná na interdisciplinární zkušenosti. O tvorbě umělci mluvili jako o nepředvídatelné, tekoucí a v jejich případech intuitivní. Názory na kresbu byly v rozhovorech obecné i subjektivní. V mapě se kódy názorů objevují v kategorii „vnímání“. Vnímání také bylo vyhodnoceno jako nejproblematictější hledisko komunikace. Řešením komunikačních nedorozumění by mohlo být vzdělávání v oblasti interpretace kresby. K tomu by mohla sloužit aplikace zde představené vlastnosti kresbnosti v participativním tvůrčím procesu. Nebo edukace prostřednictvím online platformy ceskakresba.cz, kde je možné vzdělávat se pomocí praktických příkladů vycházejících z výzkumu zanesených do formy hry a této e-knihy.

V konstruované myšlenkové mapě můžeme vidět tvůrčí přístupy racionální (řekli bychom i spekulativní) a intuitivní ústící k experimentu. (v příloze)

Vybrané citace z rozhovorů jsou tematicky vloženy k příslušné problematice řešené v textu 1) VÝKLADu. (str. 9–63)

2.3 Rozhovor Petr Vaňous

Rozhovor MgA. Lenky Kahudy Klokočkové s teoretikem umění a kurátorem Mgr. Petrem Vaňousem, Ph.D., z 31. 5. 2019, v Atriu na Žižkově, Praha 3, po komentované prohlídce výstavy MgA. Kristýny Šormové Smíšené pocity (17. 5.–16. 6. 2019), které byl kurátorem. (pozn. tato verze rozhovoru byla upravena a autorizována r. 2020 za účelem otištění v rámci disertačního projektu Mapa české současné kresby)

Petre, zeptám se tě na tvůj vztah ke kresbě. Proč děláš kurátora výstav umělcům, kteří kreslí, proč se zajímáš o kresbu jako takovou, proč jsi dělal asistenta v ateliéru Kresby na pražské Akademii výtvarných umění?

Já si myslím, že kresba je důležitá ve dvou směrech. Jednak jako samostatné médium, které považuji za bezprostřední a nejbliž k zakládající myšlenkové vrstvě, vstupu do nějaké problematiky. A také považuji kresbu za klíčovou pro malíře, sochaře, vlastně pro všechny profese, které jdou napříč vizuální kulturou, protože je fází nějakého projektu. Ale rád bych ty dvě věci rozlišil, protože pro mě je důležitá intuitivní povaha kresby. Možná dokonce důležitější, nežli ta projektová. Jako kurátora mě zajímají obě tyto její stránky...

Proč jsem dělal asistenta v ateliéru Kresby? Protože je pro mě Jiří Petrbok velice zásadní malíř, jehož východisko je v kresbě a to právě v kresbě intuitivní. V jeho případě je to zvláštní vstup do obrazu, který mě určitým způsobem inspiroval v tom, jak jinak přemýšlet o povaze současného obrazu, který už nemůže mít modernistický základ. O současném obrazu, který se inspiruje všemi druhy vizuality kolem sebe, vizualitou vyskytující se napříč celou realitou, kterou obývá naše vědomí a v níž se fyzicky pohybujeme. Myslím si, že kresba vizuální situaci

2.3 nebo nějaký vizuální problém znovu zlidštuje. Funguje jako lidská přítomnost, jako měřítko. V epoše digitální kultury ji proto považují za nanejvýše důležité médium.

Dá se říci, že by to mohlo být větším důrazem na výpověď o vnímání?

Vnímání, ve smyslu percepce, je samozřejmě důležitá věc. Ale myslím si, že je to ještě komplexnější záležitost. Stejně tak, jako řeč, způsob, kterým se dorozumíváme, kresba v sobě nese právě cosi z této komplexnosti. Určitý aspekt před-racionální komunikace, nebo něčeho, co předchází nějaké korekci dvou stran, které se chtějí domluvit. Má dialogickou povahu.

Je to doložitelné i na některých tendencích, které se snažily vizuální kulturu obrodit. Třeba po roce 1945, po druhé světové válce, jsou to umělci ze skupiny Cobra, nebo solitérní osobnost Jeana Dubuffeta. Byli to oni, kdo včas pochopili, že je svět už ze všech stran odcizený, že se toto odcizení neustále prohlubuje a zpětně racionalizuje. Nejenom ze strany vědeckého a technologického vývoje a nejenom ze strany tzv. historie jako konstrukt. Prostě, tito lidé udělali podstatný krok. Zamířili zpět do intuice, zpět do dětství, zpět do sféry nepojmenovaného poznávání mimo stereotypy, zpět do vědomí úcty k něčemu, co nás převyšuje. Usilovali o rehabilitaci „přirozeného světa“ bez jeho systémových deformací a automatismů. A najednou tam kresba hraje klíčovou roli, což nemůže být náhoda. Protože se tu pracuje s tím, co si osvojuje každá nová generace. Všechny děti mají potřebu kreslit a je to pro ně přirozená věc. To samozřejmě neznamená, že by umění byla nějaká infantilní záležitost, ale také to neznamená, že by se současné umění nebo současná kresba měla povznášet nad svá vlastní východiska a označovat je a priori za vývojově překonaná.

Zeptám se tě, v čem je, nebo jaký je, fundament kresby?

Fundament, jako základ? V čem a jak je kresba založena?

Spíše fundamentální charakteristika toho, „proč vůbec“, „jak“?

Proč vůbec? Je to určitě potřeba nějaké bezprostřednosti, nějakého kratšího či delšího záznamu. To znamená, že je to

zároveň potřeba komunikovat především sám se sebou, v sobě, o povaze vztahů a souvislostí, kterými si osvojujeme vnější svět s jeho fenomenální podstatou. Je to svým způsobem dialogická forma, kterou lze praktikovat i autonomně. A také je to způsob „dotýkání“ se stavů a věcí.

Dá se o takovém způsobu tvorby mluvit jako o dlouhodobém experimentu sama se sebou, který navazuje na osobní zkušenost?

Záleží na tom, na jaký horizont kresba cílí. Myslím si, že to je podobné, jako si psát deník. Ale pokud se jedná o projekční kresbu, tak je to, samozřejmě, problém jiný. Když se však bavíme o roli kresby, jako potřeby intuitivně se vyjádřit, tak je to zpravidla forma deníkového „sebesvěřování“ a hledání výrazu pro pocity, které mohou být ve škále od těch „nejjdosobněnějších“ až po ty úplně nejintimnější.

Může, podle tebe, obstát kresba v současné komunikaci, kterou my lidé vnímáme ze sedmdesáti procent vizuálně, v prostředí ostatních vyjadřovacích prostředků?

Jak už jsem říkal, kresba má jako médium, díky svým vlastnostem, velkou šanci právě v době digitální kultury. Zmáčknot spoušť digitálního aparátu není tak těžká věc a dovede to každý. To, co vznikne, je fotografie, která má své technické limity vyplývající z výrobního nastavení. Pokud je dvacet lidí, kteří mají vyjádřit svůj vnitřní model, nebo svůj osobní momentální vnitřní pocit digitální fotografií anebo kresbou, je to kardinální rozdíl. Jejich kresby se od sebe budou lišit a vytvářet celou škálu diferencí. A tam se najednou ozřejmí ona relace média. Zatímco jedno médium všemi směry „zestejňuje“ a šíří nivelizaci napříč vyjadřováním a vnímáním, druhé naopak všechno povahově rozrůžňuje. Je v tom podobné psanému projevu, písmu, rukopisu. Proto si myslím, že je kresba velmi důležitá. Proto si myslím, že by mohla hrát roli oponenta všeobecně dostupné digitální fotografie.

Jak se kresba čte?

Lineárně nebo cyklicky. Jako jakýkoliv jiný projev vizuální kul-

2.3 tury. Není v tom žádný velký rozdíl...

Kresba pramení zevnitř...

Pokud je myšlená opravdu vážně, pak ano. Je důležité, jak kresbu zakládá autorský subjekt, který ji vyvíjí. Autoři se liší tím, jestli se svým výrazem spekulují, anebo jestli jim jde o přirozenou potřebu vyjádřit se a něco sdělit. To jsou důležité faktory, které potom ovlivňují, jak kresba vypadá a jaké by měla mít poslání v prostoru, do kterého byla vyslána.

Teď bych na tvá slova navázala: Tendenci zpracování témat a sebevyjadřování?

Tendence je vždy konstrukt. Tendence je něco, co může člověka okouzlit, pokoušet, svést. Jsou autoři, kteří tendence vytvářejí, pak jsou ti, kteří tendencím podléhají a pak ti, kteří na ně reagují. Třeba kriticky. Ale jsou i autoři, které tendence vůbec nezajímají. Účast na tendenci nabízí třeba jednodušší způsob fungování na umělecké scéně. Jsou autoři, kteří tendence vytvářejí, jsou autoři, kteří je principiálně odmítají. Neumím říct, jestli je jedna cesta lepší, než druhá, ale z hlediska dějin umění mají obě cesty bezesporu zajímavou výpovědní hodnotu. Jan Patočka psal o „zakládání tvorby“. Abych mohl něco založit, musím se vědomě, a se všemi riziky, které to pro mě nese (!), vbourat do nějakého prostoru vlastním názorem. Tento postup, myslím, takzvané tendence v principu oslabují. Ale jak jsem řekl, pro zpětné pochopení nějaké doby nebo epochy jsou důležité i tendence, jejich kolektivní strukturování, instrumentální způsoby šíření apod.

Jak vnímáš autory, kteří tvoří vnitřně a vážně a autory, kteří reagují na tendenční záležitosti nebo poptávku?

Doba jejich etablování na scéně je rozdílná. Jedni jsou rychle na vrcholu, ale dlouho tam nevydrží, druzí postupují pomalu, ale jistě. I to však nemusí být pravidlem. Lidé, kteří opravdu zakládají nějaký názor a stojí si za ním, to mají daleko těžší, než lidé, kteří jsou pragmatičtí, flexibilní, loajální, kteří jsou schopni se přizpůsobit daným okolnostem. Vnímám to jako různé, paralelně probíhající časy. Ta první skupina, co zakládá umění

a stojí si za svým názorem, je sice z určitého pohledu pomalejší, ale tento názor je potom více vkořeněný do své doby. Tím pádem má šanci na to, být trvanlivější, nebo platnější. Kdežto lidé, kteří se přizpůsobují tendencím, reflektují rychlost společenských změn, což je poměrně brzy vyčerpá a dlouhodobě oslabí. Autor postupně obětuje a posléze ztrácí svůj vklad. Nabízí se faustovský motiv přizpůsobení se nějaké nabídce, která nás zadluží a v důsledku zotročí.

Nyní odbočím. Kresba a narace, čili vyprávění.

Kresba je od začátku velmi zatížená narací. Člověk udělá čáru a už přemýšlí o tom, že je to nějaká úsečka a může si ji vykládat z hlediska matematiky nebo ezoteriky, podle vlastního založení. Kresba je tedy od začátku zatížená nějakým obsahem. Myslím si, že dnes je vlastně nejtěžší nakládat s kresbou zcela svobodně, tak, aby tě poslouchala a zároveň se vymanila z automatismů, které s ní jsou spojené, a přitom nevytvářela automatismy nové.

Co bys řekl k autorskému rukopisu. Existuje?

V dnešní době autorský rukopis není směrodatný. Dovedu si představit autora, který „zakládá“ svůj názor, ale tento názor se nemusí identifikovat zrovna s rukopisem. Člověk, který uvažuje o nějakém současném problému, je vystaven určitým zkušenostem, včetně odcizení, a to i v rámci výrazových prostředků, které používá. Takže si dovedu představit, že silný malířský, kreslířský, filmařský nebo jakýkoliv jiný vizuální názor, může znamenat, že třeba každý film téhož autora může být ve způsobu výrazu odlišný. Může v nich sehrát velkou roli míra experimentu, hledání, ověřování, ale stále, v nějakém druhém, třetím plánu, je pro mne důležité, aby tento autor byl ve svém díle „vidět“ a byl názorově konzistentní. Aby bylo zřejmé, co sleduje, o čem se mu jedná. Musí mě přesvědčit.

Četla jsem citát amerického minimalistického malíře Roberta Rymana, který tím, co řekl, v podstatě shrnul mnoho epoch před ním i po něm: „Nejde o to, co člověk maluje, ale o to, jak maluje. Toto ‚jak‘ je v malování odedávna podstatou obrazu – jeho konečné podoby.“ To souvisí právě s autorským rukopisem, na který jsem se ptala.

2.3 Na to mám jednoduchou případovou analogii – oblast literatury. Literatura má k dispozici nějaký vyjadřovací jazyk a tento jazyk se zároveň opakuje i aktualizuje v čase. Takže nemusí být za každou cenu důležité vymýšlet něco nového nějak jinak, ale „stačí“ najít optimální výraz, který rezonuje se současností. Jedině tak lze tuto současnost dostat do umění.

Ano. Autorská reflexe současného dění, si myslím, probíhá neustále. Ale myslela jsem spíš tu formální stránku díla. Napadá mě způsob malby Jakuba Špaňhela. Může namalovat motýla, katedrálu, cokoli, pořád je však rozeznatelné, že jde o jeho obraz. Rukopis tedy po stránce formy, jako, určitým stylem, signifikantní reakce na téma, byť je banální.

To záleží na tom, jakého je sám autor založení. Ty jsi zmiňovala Jakuba Špaňhela, já můžu zmínit třeba Ondřeje Malečka. Pro mne je to velmi důležitý současný autor. Malba vychází z Ondřejovy vnitřní podstaty a on každým obrazem rozšiřuje svůj vlastní svět autentické imaginace pramenící z jeho pocitové sféry. Zastupuje pro mě jeden typ umělců. Druhým typem umělců jsou ti, jako je Eberhard Havekost, Němec z Drážďan, který naopak zkoumá samotnou vizualitu nebo míru interpretace toho, jakým způsobem je obraz nebo kresba schopna, nad rámec sdělení, mystifikovat a ošálit diváka, aby věřil tomu, na co se dívá. K takovým výsledkům používá celé spektrum retuší, pomocí digitálních programů dovede uzpůsobovat realitu cílené potřebě. A to je právě případ autora, který nevytváří obraz stojící pouze sám za sebe, ale skládá z nich, jako ze struktur, médií výstavy, aby se kriticky vyjádřil k nějakému problému či tendenci.

Tvoří umělci pro sebe?

Já si osobně myslím, že neexistuje autor, který by tvořil výhradně pro sebe. Že to je takový hodně stylizovaný pohled. Pro každého umělce, přiznaně nebo nepřiznaně, je důležité, aby jeho práce byla nějakým způsobem reflektována, byť v soukromí, mezi čtyřma očima.

Z teorie umění známe tvrzení, že by profesionální umělec měl předem vědět o tom, že díla zveřejní, a s tou odpovědností do

tvorby jít. Řekla bych, že to často může svobodnou tvorbu zatěžovat, nemyslíš?

Ano, dnes je to například vliv Instagramu, kdy se cíleně vytváří tzv. fotogenické umění. To jsou díla, která vypadají dobře v příslušných vizuálních formátech na sociálních sítích. Je to jev poměrně mladý, než aby se z něho dalo prozatím cokoli obecnějšího vyvozovat.

Jedna z posledních otázek: Kurátoři a jejich okruh?

Jsou kurátoři, kteří mají svůj stálý okruh umělců, s kterými spolupracují. Ale i kurátoři, stejně jako umělci, se zaměstnávají živými tématy a s nimi spojenými otázkami, nejsou pouze estetickými aranžéry expozic a výstav. Tím pádem se jim výběr umělců přeskupuje nebo se jim naopak rádius zájmu koncentruje a tím zužuje. Někteří mohou setrvat u jediného umělce, kterého budou z nějakého pádného důvodu zkoumat od A až do Z. A jsou autoři výstav, kteří ujíždějí na tendencích, pracují např. z existenčního důvodu na zadání (často komerční) nebo se přizpůsobí provozu z čistého pragmatismu. Takže v oblasti zprostředkování umění jde v podstatě o stejný záměr, jako ve sféře umělecké praxe. Většina kurátorů má okruh několika autorů, s kterými spolupracuje třeba celý život. Má to různé důvody. Čistě profesní, ale i soukromé.

„Kurátor – skládání mozaiky (kontextu)“ anebo „Kurátor – a osobní rezonance s díly“?

Myslím, že se to nedá oddělovat. Člověk je bytost, která má nějakou percepční výbavu, a má i nějakou racionální výbavu. Tyto dvě složky od sebe nelze oddělovat. Respektive nejdou v práci kurátora proti sobě.

Strategie. Strategie, ať už třeba v koncepci připravovaných výstav. Ty připravuješ celoroční dramaturgii galerií. Používáš vůbec ten výraz strategie?

Nepoužívám „strategii“, nemám rád sousloví „cílové skupiny“, marketingový přístup mě odpuzuje. Já se pouze snažím svou

2.3 prací vytvořit nějakou sdělitelnou mapu bytostných pocitů, které znám z vlastní zkušenosti, a které se pokouším promítnout do konkrétně stanovené dramaturgie. Zase ale, dramaturgie znamená mimo jiné i to, aby se návštěvník galerie nenudil. Znamená to pracovat s určitými názorovými kontrasty, střídat výrazové platformy, respektovat pluralitní charakter umělecké scény, snažit se o reflexi této názorové pestrosti. V mém případě ale nemá jít o marketingově předpřipravenou pozornost, nebo o pozornost vyvolanou konstruováním spekulací. Osobně dávám přednost dialogu s potenciálním divákem. A ten vyžaduje vzájemný respekt, nikoliv jednostrannou aplikaci podbízivosti, nebo naopak uměle konstruované autority.

Jaký je tvůj rejstřík autorů? Které prezentuješ na Vyšehradě, tady na Žižkově jako i na dalších místech (např. v Galerii Rudolfinum, v Topičově salonu, Galerii hlavního města Prahy ad.). Jaká je tvoje vlastní intuice? Co hledáš v jejich dílech?

Jsem rád, že v roce 2016 konečně vyšel překlad Martina Heideggera Původ uměleckého díla. Na základě jeho opakované četby jsem si zpětně uvědomil náplň své kurátorské profese. Totiž, že jsou pro mě stejně důležité alternativy, které vznikají dnes, jako tradice a jejich „uchovávaní v pochopení“. Že oba tyto uvedené proti-pohyby na umělecké scéně jsou pro mě stejně důležité, tak, jako byly důležité pro Martina Heideggera ve vnímání původu uměleckého díla. Je to vlastně jednoduché, protože každý z nás se pohybuje v nějakém čase. Každý z nás v sobě nese tento svůj čas. Nese v sobě všechny fáze tohoto „pohybu časem“, od mladosti, přes vitální vrchol a stáří až ke smrti. Pokud do oblasti umění vstupujeme prostřednictvím dialogu, musí se v něm zákonitě odrazit i naše fáze vlastního putování časem. Jistoty a nejistoty se střídají v umění stejně jako v životě. To je opakující se zákonitost, z které se těžko vyvážeme. Historie, pokud jí to bude zajímat, si to už zpětně nějak přebere.

Bavíme-li se o současném umění, jaký je, v tomto případě, tvůj pohled na historicko-sociální kontext?

Nakonec jde asi o to, uvědomit si nějakou svou roli a s ní související zodpovědnost. Myslím si, že sociálně-občansko-historický kontext je důležitý, pokud je provázán s nějakým etickým ko-

dexem, který si člověk vnitřně buduje, uvědomuje a snaží se ho dodržovat a, svým působením a prací, šířit. Chovat se konfliktně a nezodpovědně v době, kdy je společnost relativně stabilizovaná, a vyvolávat umělé vize apokalypsy nebo nastolovat uměle konstruované problémy, mi připadá jako nebezpečný a varovný projev tendence.

3
**APLIKOVÁNÍ VÝSLEDKŮ
VÝZKUMU DO PRAXE.
VZDĚLÁVACÍ PLATFORMA
ČESKÁ KRESBA**

3.1 Web. Edukace

Trénink vnímání

ceskakresba.cz

Projektem je cíleno k větší propustnosti hranic v určitých návycích vnímání a tím i v interpretaci kresby. K případné intersubjektivní domluvě a integraci takového poznání kresby v českém prostředí. Kromě obhajující a vysvětlující diskurzivní teoretické části, by se měl na tomto úkolu prakticky podílet program vzdělávání webové platformy ceskakresba.cz.

Záměr edukace by měl probíhat způsobem interaktivní hry. Hra je zaměřena na rozšiřování individuálního zkušenostního aparátu, jako základu smyslového vnímání. To bývá často zatíženo zmiňovanými návyky. Potenciál přirozeného kresebného vyjádření prochází vývojem (dětská kresba ad.). Z tohoto zjištění by mohlo vyplývat, že kresebný princip je přítomen (imanentně zahrnut) v jakési základní komunikační výbavě člověka, jak ostatně vyplývá z výsledků této práce popsaných v kapitolách: 1) VÝKLAD a 2) SONDA. V aplikaci figurují výsledky výzkumu přímo v modelových situacích interaktivní hry. Souhrnný přehled výzkumu je na webu ke čtení ve formě této e-knihy.

V rámci výtvarného umění se kresebný projev objevuje napříč formami, médi i žánry. Struktura interaktivní aplikace by měla postihnout tento dynamický jev. Vzdělávání jejím prostřednictvím probíhá na bázi ukazování a poznávání modelových situací současné kresby. Tímto způsobem má připravovat jedince k následnému uplatnění poznání ve své tvůrčí praxi tak, aby mohl uvidět kresbu i tam, kde ji dosud neočekával, ať už se jeho zájem bude týkat současných uměleckých děl, prezentací umění i osobního vidění světa, jako východisek pro vlastní reflexe a exprese.

Motivačním impulzem k účelu projektu a naplňování jeho idejí v praxi může být pokládán tento Goodmanův citát:

„Výchova v umění / vědě (je) založená na rozvoji dovedností v porozumění jevům a odkrývání jejich souvislostí ve spojení s motivací k jejich procvičování.“ (Goodman 1996)

„Poznávání díla × poznávání o díle. Žák v pasivní roli × učení objevováním od zážitku k faktům a teoriím – zkušenost + informace. Uchopení / fixace, ke které se může vracet ve vzpomínkách. Pocity a nálady napomáhají zapamatování.“ (Slavík 2001)

Umění dojde takového pochopení, kam dosáhnou znalosti participujícího diváka.

„Co již známe a co je na díle v popředí, z jeho věčnosti, která je oporou našeho navyklého postoje k dílu.“ (Heidegger, s. 46, 1950, 2016)

„Kreslit neumím, ale dokáži kresbu najít.“ (citovaný J. Valoch A. Vartec-kou, s. 59)

Přehled použitých zdrojů

Citace

ZDROJE PUBLIKOVANÉ NA INTERNETU

GAJDOŠÍKOVÁ, P. *Fenomén architektury ve vlastním uměleckém a pedagogickém díle /Pedagogické implikace/* [online]. Praha: 2020 [cit. 2020-10-30]. Dizertační práce. Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta. doc. PhDr. Marie Fulková, Ph.D. Dostupné z: https://is.cuni.cz/studium/dipl_uc/index.php?id=5140319e01dcc521cacbf68ac26fa42f&tid=3&do=main&doo=detail&did=169727

HLYNSKY, D. <https://vimeo.com/294067652>

KOTZMANNOVÁ, A. *Fenomén moře. Fotografie a popis moře ve vybraných formách umění* [online]. Praha: 2014 [cit. 2020-10-30]. Dizertační práce. Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta. doc. PhDr. Marie Fulková, Ph.D. Dostupné z: https://is.cuni.cz/studium/dipl_uc/index.php?id=5140319e01dcc521cacbf68ac26fa42f&tid=6&do=main&doo=detail&did=141123

MoMA, *On LINE* <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/online/>

Pladix.cz <https://www.paladix.cz/clanky/barevne-videni-druhy-pohled.html>

PFEIFFER, J. https://www.youtube.com/watch?v=YCoVboIRvSM&feature=emb_title

SLAVÍK, J. <https://www.imuza.upol.cz/site/index.php/category/po-radna/vytvarno/doc-paeddr-jan-slavik-csc/page/2/>

ZDROJE Z PUBLIKACÍ

- FULKOVÁ, M., JAKUBCOVÁ, L. *Kvalitativní metody výzkumu v aktuálních výzkumných projektech KVV PedF UK z let 2011 a 2012/I. (Vybrané metodologie a metody)*. In Uhl Skřivanová, V. (ed.) *Pedagogika umění / Umění pedagogiky aneb přínos oboru výtvarná výchova ke všeobecnému vzdělávání*. UJEP v Ústí nad Labem, 2014. ISBN 978-80-7414-663-3. Str. 37–54
- HEIDEGGER, M. *Básnický bydlí člověk*. Praha: Oikoyomenh, 1993, s. 9, ISBN 80-85241-40-4
- PALLASMAA, J. *Myslíci ruka: Existenciální a ztělesněná moudrost v architektuře*. Zlín: Archa 2012, s. 94, ISBN 978-80-87545-09-6
- SRP, K. (ed.) *Obrácený pohled. Jitka Svobodová*. Arbor vitae, 2010 / Fakulta umění a designu Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, 2010, ISBN 978-80-87164-57-0 (AV) / ISBN 978-80-7414-269-7 (UJEP)
- HLAVÁČKOVÁ, M. *Kresby Jitky Svobodové*, s. 59–61, Ateliér, č. 24, I. 12. 2005
Zamyšlení nad dílem Jitky Svobodové
Malá úvaba o věcech a prázdnu v kresbách Jitky Svobodové
- NITSCHKE, M. *Vzbléd jako diference*
- NOVÁK, A. *Genesis díla a dbalost předmětu*
- SRP, K. *Kresba z druhé strany*
- VAŇOUS, P. *Metafyzický civilismus (?) Jitky Svobodové. Příspěvek k interpretaci kresebného díla J. S.*
- SÝKOROVÁ, L. (ed.) *Postkonceptuální přesaby v české kresbě*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, 2015, ISBN 978-80-7414-956-6
- ČECH, V. *Kresba tělem – Postkonceptuální situace?*
- HLAVÁČEK, L. *Mudrování nad postkonceptuální kresbou – Smyslové vnímání*
- MRÁZIKOVÁ, E. *Co znamená kreslit v galerii na zeď*
- ONDRUŠKOVÁ, S. *Línia v priestore*
- STANOVÁ, M. *v odpovědi na otázku L. Sýkorové: „Jaké postavení mám v Tvé tvorbě médium kresby?“*
- SÝKOROVÁ, L. *Ani den bez čárky*
- VARTECKÁ, A. *Kresba jako intimny proces – Na záver – změna paradigmy kresby trochu inak*
- VARTECKÁ, A. *v medailonu amerického umělce žijícího v Praze Conrada Armstronga*

– VARTECKÁ, A. *Tradičné médium slobodne koexistujúce s netradičnými formami – kresba intermediálna*

VOPĚNKA, P. *Meditace o základech vědy*. Praha: Práh, 2001. ISBN 80-7252-044-x

Přehled použitých zdrojů

Seznam literatury

BOURRIAUD, N. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel, 2002. ISBN 978-2-84066-060-6

BÖHM, D., FRANTA, J. *Nulla dies sine linea*. Praha: BIGGBOSS, 2012. ISBN 978-80-903973-4-7

DEXTER, E. *Vitamin D: New Perspectives in Drawing*. London: Phaidon, 2005. ISBN 978-0-7148-4545-6

DEMPSEYOVÁ, A. *Umělecké styly, školy a hnutí*. Praha: Slovart, 2005. ISBN 80-7209-731-8

DERIEUX, F., AUBART, F. *Harald Szeemann: Individual Methodology*. Zurich: JRP Ringier Kunstverlag Ag, 2007. ISBN 978-3-905829-09-9

Editors of Phaidon. *Vitamin D2: New Perspectives in Drawing*. London: Phaidon, 2013. ISBN 978-0-7148-6528-7

GOODMAN, N. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1519-8

HEIDEGGER, M. *Původ uměleckého díla*. Praha: OIKOYMENH, 2016. ISBN 978-80-7298-207-3

KARKANOVÁ, H., ŠÁLKOVÁ, J. *Současná česká kresba*. Brno: Moravská galerie v Brně, 1990.

KOKOLIA, V. *Slovník Grafiky 2*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 2008. ISBN 978-80-87108-08-6

KULKA, T., CIPORANOV, D., eds. *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. ISBN 978-80-87378-46-5

MARZONA, D., GROSENICK, U., ed. *Minimalismus*. Praha: Slovart, 2005. ISBN 80-7209-670-2

MERLEAU-PONTY, M. *Svět vnímání*. Praha: OIKOYMENH, 2008. ISBN 978-60-7298-287-5

MIRZOEFF, N. *Úvod do vizuální kultury*. Praha: Academia, 2012. ISBN 978-80-200-1984-4

MITCHELL, W. J. T. *Teorie obrazu*. Praha: Karolinum, 2016. Vizuální kultura. ISBN 978-80-246-3202-5

NÁDVORNÍKOVÁ, A. *Art brut v českých zemích: mediumici, solitéři, psychotici*. Olomouc: Muzeum umění, 2008. ISBN 978-80-86300-95-5

OBRIST, H. U. *Ways of Curating*. London: Penguin Books, 2015. ISBN 978-0-241-95096-8

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

SCHRÖDER, K. A., LAHNER, E., eds. *Drawing Now 2015*. Wien: Albertina, 2015. ISBN 978-3-774-2500-9

SLAVÍK, J., CHRZ, V., ŠTECH, S., et al. *Tvorba jako způsob poznávání*. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2335-1

SRP, K., ed. *Obrácený pohled. Jitka Svobodová*. Řevnice: Arbor vitae ve spolupráci s Fakultou umění a designu Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, 2010. ISBN 978-80-87164-57-0 (AV) / ISBN 978-80-7414-269-7 (UJEP)

SÝKOROVÁ, L., ed. *Postkonceptuální přesahy v české kresbě*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, 2015. ISBN 978-80-7414-956-6

ŠEVČÍK, J., JEŘÁBKOVÁ, E., eds. *Mezi první a druhou moderností 1985-2012*. Praha: VVP AVU, 2011. ISBN 978-80-87108-29-1

ZATLOUKAL, P., BINDER, I., DANĚK, L., ŠIMKOVÁ, A., MILÁČKOVÁ, M. *Ublem, štětcem, skalpelem?: sbírka kresby Muzea umění Olomouc*. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2016. Sbírkový Muzea umění Olomouc. ISBN 978-80-88103-04-2

Obsah

ÚVOD	6	— Komunikace kresbou. Strategie	52
1 VÝKLADOVÝ RÁMEC (U)VIDĚNÍ KRESBY	9	— Participace	53
DISKURZIVNÍ ANALÝZA		— Kresebné médium	54
1.1 INDICIE	12	Paradigma kresby jako vyjadřovací techniky	
Nasvědčující materiál zásadní pro směr výzkumu		Paradigma kresebného díla jako média nesoucího sdělení	
1.2 POZNÁNÍ SOUČASNÉ KRESBY	13	— Kresebnost	54
Formulace myšlenek diskurzu		1.3 ZÁVĚRY O SOUČASNÉ KRESBĚ	56
VŠUDYPŘÍTOMNÁ KRESBA	14	1.4 KRITICKÉ VYMEZENÍ VŮČI SOUČASNÝM POPISŮM KRESBY	57
MEDIÁLNÍ IMANENCE KRESBY	16	1.5 SVĚT KRESBY PO ROCE 2011	59
SMYSLOVÉ VNÍMÁNÍ	18	— Nikolaus Gansterer	59
— Objev Kresby	18	— Situace u nás	61
— Kresebnost	19	2 MAPA ČESKÉ SOUČASNÉ KRESBY. SONDA	65
— Podmínky	22	2.1 REGIONÁLNÍ SONDA	66
— Obsah	25	— Současný status quo prezentované kresby v ČR po roce 2011	66
— Záměr uvidět kresbu. Intence	26	2.2 MAPA	67
— Tah. Vzhled jako diference	27	— Mapa jako výsledek kódovaných rozhovorů	67
— Co je nyní kresba? Souhrn poznatků	28	2.3 KVALITATIVNÍ ČÁST VÝZKUMU	68
— Symbol. Artefakt	29	— Rozhovory	68
— Přemostění ve vnímání. „Bridge The Gap“	29	— Rozhovor s Petrem Vaňousem	71
ARTEFAKT	30	3 APLIKOVÁNÍ VÝSLEDKŮ VÝZKUMU DO PRAXE	81
— Symbolizace vnímání	30	VZDĚLÁVACÍ PLATFORMA	
— Kresebnost, zmínka	33	3.1 WEB. EDUKACE	82
— Konceptuální substituce	33	— Trénink vnímání. ceskakresba.cz	82
— Pohyb a prostor	34	PŘEHLED POUŽITÝCH ZDROJŮ	
— Limity	35	— CITACE	
— Záznam a prostor	37	— SEZNAM LITERATURY	
— Diference v prostoru	38		
— Příklady kresebných děl	39		
KOMUNIKACE	41		
— Kognitivní charakter kresby	41		
— Kresebnost a schéma	41		
— Artefakt jako komunikační platforma	44		
— synergie artefaktu			
— Fyzické vyjadřování kresbou	46		

Mapa české současné kresby

Disertační práce

Napsala MgA. Lenka Kahuda Klokočková
Doktorský studijní program Výtvarná umění,
obor Vizuelní komunikace
Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem
Fakulta umění a designu
Školitel doc. Mgr. Martin Raudenský, Ph.D.

Ústí nad Labem 2020

KRESEBNOST: SITUACE INTERPRETACE KOMPLEXNÍHO DÍLA JAKO DÍLA SOUČASNÉ KRESBY

Vnímání díla, věci, abstraktním tvůrčím myšlením skrze **strukturu** obsažené v díle zpět ke **kostrukci** formy díla

Kresba se ukáže:
Přichází do zjevu
(Heidegger aj.)

Vchází do přítomnosti to,
co je již po ruce
(Barthes, Mathesis)

*fenomenologický
způsob interpretace*

model abstraktního
tvůrčího procesu

(U)vidění KRESBY

v díle

denotace
původní kresby

KRESEBNOST

exemplifikace
vlastnosti kresby



medium is message
(McLuhan)

konceptuální
struktury díla

Integrovaná kresba:
Kresba je jedním z vložených skladebních prvků komplexního díla, média

Konceptuální substituce:
Kresebnost jako překlenovací vlastnosti věci, metonymie kresby do její vlastnosti, analogie původní kresby

Expresa je symbolizace:
Vypadá to jako...
(Goodman)

*konstruktivistický
způsob interpretace*

Vnímatel = spolutvůrce.
Postkonceptuální dvoufázový, participativní, proces tvorby díla.

(U)VIDĚNÍ = poznání kresby. Vidění jako celistvé pochopení. (Platón) *Gestalt*
Cesta interpretace díla *současné kresby* přes strukturalistická stádia *symbolizace* (Goodman aj.)
k fenomenologickému *příchodu do zjevu* (Heidegger aj.)

Mapa české současné kresby

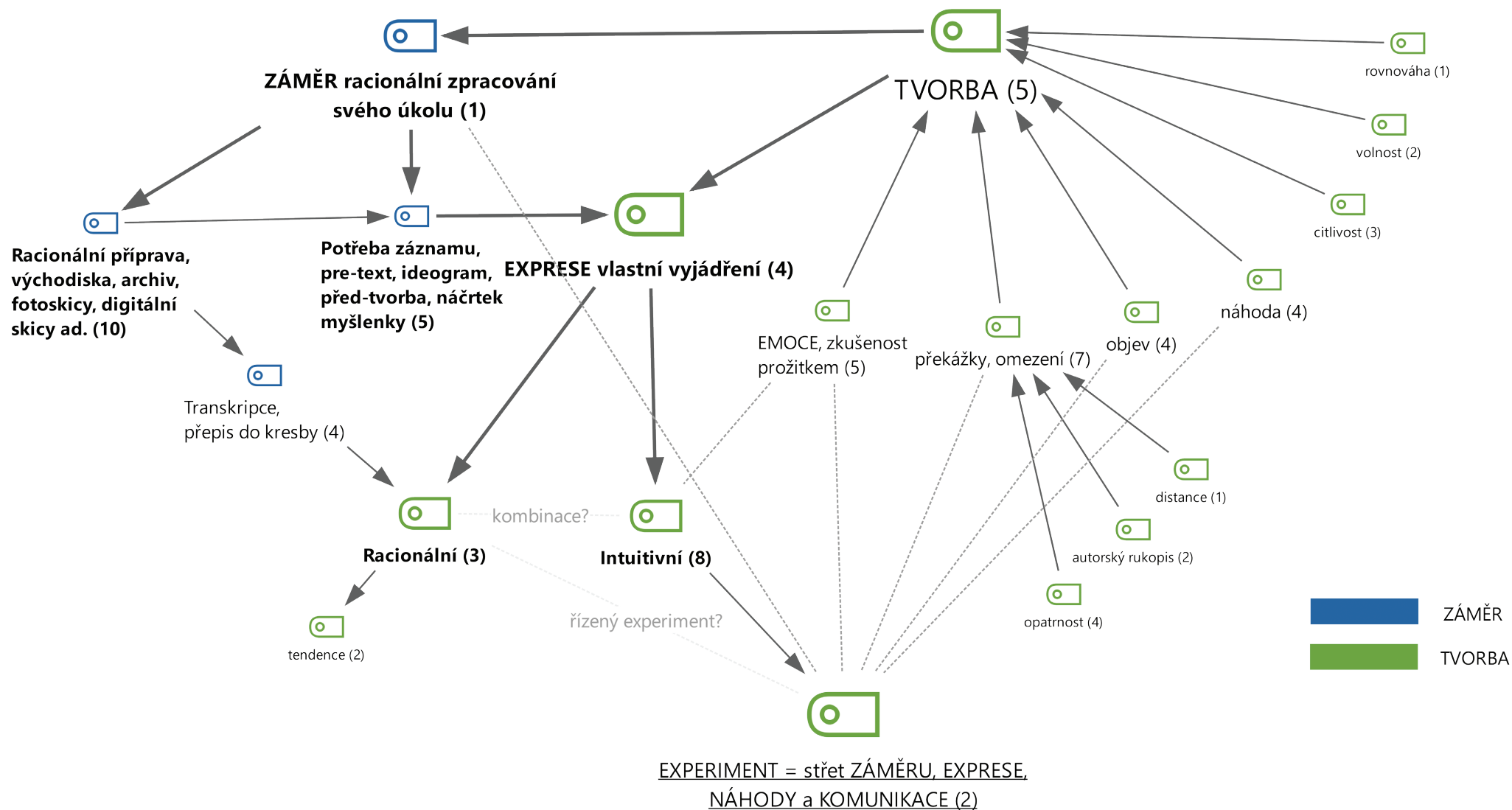
Disertační práce

Napsala MgA. Lenka Kahuda Klokočková, Školitel doc. Mgr. Martin Raudenský, Ph.D.

Doktorský studijní program Výtvarná umění, obor Vizuelní komunikace, Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem Fakulta umění a designu

Ústí nad Labem 2020

MAPA ČESKÉ SOUČASNÉ KRESBY
 MYŠLENKOVÁ MAPA TVORBY
 Z KÓDOVANÝCH ROZHOVORŮ
 SITUACE Z ROKU 2020



Mapa české současné kresby

Disertační práce

Napsala MgA. Lenka Kahuda Klokočková, Školitel doc. Mgr. Martin Raudenský, Ph.D.

Doktorský studijní program Výtvarná umění, obor Vizuelní komunikace, Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem Fakulta umění a designu

Ústí nad Labem 2020

