



INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

TENTO PROJEKT JE SPOLUFINANCOVÁN EVROPSKÝM SOCIÁLNÍM FONDEM A STÁTNÍM ROZPOČTEM ČESKÉ REPUBLIKY.

# #Grafika – tisk z hloubky

## #PRŮVODCE TEXTEM:

Hlavní kapitoly a podkapitoly jsou označeny znakem #.

Odstavce a slova, která jsou v původním textu zvýrazněná jsou vložena mezi znaky \$ \$.

Hlavní kapitoly jsou strukturovány na cíle, klíčová slova, čas potřebný k prostudování kapitoly. Tento čas zahrnuje pouze čas na studium, není v něm zahrnut čas potřebný k plnění praktických úkolů.

Na konci poslední podkapitoly kapitoly hlavní je shrnutí celé kapitoly.

Podkapitoly jsou strukturovány:

Pod nadpisem podkapitoly - průvodce studiem.

Na konci podkapitoly - pojmy k zapamatování, kontrolní otázky a úkoly, úkoly k textu. Úkoly k textu, nejsou u všech podkapitol.

Poslední je citovaná a doporučená literatura.

ISBN 978-80-7464-467-2

## **#OBSAH**

**# Slovo úvodem**

**#1 Tisk z hloubky**

**#1.1 Počátky tisku z hloubky**

**#1.2 Technologie tisku z hloubky mechanickým způsobem**

**#1.3 Technologie tisku z hloubky chemickým způsobem**

**# Shrnutí**

**#2 Grafické techniky tisku z hloubky. Mechanické zpracování tiskové formy**

**#2.1 Mědirytina**

**#2.2 Ocelorytina**

**#2.3 Tečkovaná rytina**

**#2.4 Suchá jehla**

**#2.5 Rytina s krejónovou manýrou**

**#2.6 Puncová rytina**

**#2.7 Mezzotinta**

**# Shrnutí**

**#3 Grafické techniky tisku z hloubky. Chemické zpracování tiskové formy**

**#3.1 Lept čarový**

**#3.2 Lept tónový. Akvatinta**

**#3.3 Reliéfní tisk z hloubky**

**# Shrnutí**

**#4 Strukturální grafika**

**# Shrnutí**

## **#Slovo úvodem**

Tisk z hloubky je druhým nejstarším grafickým tiskovým postupem. Kromě tisku z výšky, sítotisku, litografie a počítačové grafiky tvoří další kategorii v umělecké grafice.

Ve vývoji grafických technik má soubor hlubotiskových technik

významnou úlohu v reprodukční grafice. Jsou to především techniky mědirytiny, akvatinty, mezzotinty.

V pedagogické praxi se s hlubotiskovými technikami nesečkáváme tak často, jako s technikami tisku z výšky. Je to především z důvodu větší náročnosti na vybavení dílny speciálními hlubotiskovými lisami, bez nichž není možné otisk matrice zhotovit.

Druhým důvodem je technická náročnost při zpracování návrhu v určité technice, která spolu s tiskovým postupem, odstranění barvy z matrice, barva zůstává pouze ve vyhloubených místech matrice, klade nároky na zručnost a praxi, která je zárukou dobrého výsledku. Přesto se často na dětských výtvarných soutěžích alespoň s jednou můžeme setkat a to s technikou suché jehly. Z tohoto důvodu je této technice v textu věnována obsáhlejší část.

Novátorské postupy, tak jako ve všech oblastech lidské činnosti obohatily o originalitu zavedené postupy a nejednou ovlivnily současníky i následující generace

Vladimír Boudník, Rembrandt van Rijn.

Znalost tiskových postupů, historie vývoje grafických technik je součástí základních znalostí studenta výtvarné výchovy.

## #1 Tisk z hloubky

**\$Cíl\$:** Po nastudování této kapitoly by jste měli být schopni zařadit vznik hlubotiskových technik do historického období výtvarného umění.

Určit základní materiály a postupy, které se v hlubotiskových technikách používají.

**\$Klíčová slova\$:** Mechanický, chemický způsob zpracování matrice, tisková místa, lineární kresba, tónová kresba, lept, kryt, kalafuna, značení grafického listu, chyby při tisku

**\$Čas na prostudování kapitoly\$:** Kapitola první bude ke studiu časově poněkud náročnější. Zvláště kapitoly věnované tiskové technologii. Zaměřte se na zapamatování zvýrazněných odstavců, hesel, které vám v budoucnu mohou být vodítkem v praktických cvičeních. Doporučený čas jsou čtyři hodiny.

### #1.1 Počátky tisku z hloubky

**\$Průvodce studiem\$:** Nejstarší tisky pochází z 15.století. Tiskové matrice mohou být zpracovány dvojím způsobem. Mechanicky nebo chemicky. Tisknou vyhloubená místa matrice. Vedle tisku z výšky je druhým nejstarším tiskovým grafickým postupem. Nejstarší technikou tisku z hloubky je mědirytina. Je to technika lineární

rytiny v mědi, jejímž bezprostředním předchůdcem byla technika zvaná niello, již italští kovorytci první poloviny 15.století prováděli ozdobné práce ve zlatě, stříbře a jiných kovech.

Zkušební a archivní otisky, které z těchto rytin pořizovali, jsou dnes velkou vzácností. Nejranější dochovaná mědirytina pochází z roku 1446. Svůj řemeslně-technický původ má mědiryt zřejmě v rýhování ploch, jak je známe z umění zlatníků. První známí mědirytci jako Schongauer, mistři ES, Israhel van Meckenem i Dürer vzešli z tohoto řemesla.

Florentský zlatník **\$Tommaso Finiguera\$** 1426-1464, byl první, kdo dal podnět k využití nillové techniky k rozmnožování kresby **\$rytina Korunování Panny Marie 1452\$**.

Z hlediska způsobu zpracování matric soubor těchto technik dělíme do dvou skupin.

#### **\$Tisková forma je zpracovaná mechanickým způsobem\$:**

mědirytina, ocelorytina, suchá jehla, puncová rytina, tečkovaná rytina, mezzotinta – mechanický způsob zpracování tiskové formy. **\$Tisková forma je zpracovaná chemickým způsobem\$** působením kyseliny na kresbu, která je provedena jehlou do ochranného krytu, který pokrývá tiskovou formu. Lept čárový, lept tónový – akvatinta, měkký kryt jsou techniky u nichž je tisková forma zpracována chemicky. Často dochází v pracích umělců k využití několika různých technik. (A.Krejča, 1981)

**\$Pojmy k zapamatování\$:** Tommaso Finiguera, rytina Korunování Panny Marie 1452.

**\$Kontrolní otázky\$:** Vyjmenuj techniky jejichž tisková forma je zpracována mechanicky.

**\$Citovaná a doporučená literatura\$:** Aleš Krejča, Techniky grafického umění, Artia, Praha, 1981

## **#1.2 Technologie tisku z hloubky mechanickým způsobem.**

**\$Průvodce studiem\$:** V této kapitole se seznámíte s materiály, nástroji a tiskovými postupy používanými u hlubotiskových technik.

**\$V tiskových technikách tisku z hloubky tisknou vyhloubená místa. Tisk z hloubky je soubor hlubotiskových technik lineární nebo tónové kresby při nichž mechanickým způsobem působením rycích drsnících nástrojů nebo chemickým způsobem, působením kyseliny na matrici je obraz vyhlouben pod povrch tiskové formy\$. (A. Krejča, 1981)**

**\$Mechanický způsob\$** zpracování tiskové formy-mědirytina, ocelorytina, suchá jehla, puncová rytina, tečkovaná rytina, rytina s krejčovou manýrou, mezzotinta.

**\$Nástroje\$:** rýtky, jehly, rulety, molety, skoblíny, škrabky, hladítka.

**\$Materiál tiskové formy\$:** zinkový měděný plech, durafol, železná deska, plastové fólie, lepenka zpevněná lakem, ocel, mosaz. Zinkový, měděný plech v menších formátech můžeme získat ve výkupnách kovů. Větší formáty dodávají různé firmy. Pro ostravskou oblast je to firma Cuprosan. Musíte však počítat s formátem 1x2 metry a zajistit si možnost rozřezání na potřebný formát. . **\$Zinek i měď mají vlastnost si barvu podržet v místech, která jsou v matrici narušena. Z hladkých míst je snadno odstranitelná\$.**

**\$Pro mechanický i chemický způsob zpracování matrice platí\$:**

**\$Barva\$:** Speciální hlubotisková, může být použita i barva ofsetová běžně používaná v ofsetových tiskárnách. Barvu dle potřeby můžeme zahušťovat či ředit. Zahušťování se děje pomocí škrobu. Ředíme fermezí popřípadě Iněným olejem.

**\$Postup\$:** Barvu zatíráme nejlépe pomocí gumové stěrky. Může být i kožený či hadrový tampón, po celé ploše **\$ne jen do kresby\$** Vytíráme gázovým tampónem, dobře uplatnitelné jsou i silonové punčocháče nebo obdélníky z novin podél hran pod mírným tlakem. **\$Gázu i noviny často měníme\$.** Nakonec ještě dlaní vytřeme dokonale povrch. Tímto způsobem docílíme otisk barvy pouze v těch místech, kde byl narušen povrch matrice. Po vytření je důležité očistit hadříkem

namočeným do ředidla i rubovou stranou matrice. Při použití řidší barvy nebo při nedokonalém vytření lze dosáhnout lehkého zatónování celé plochy matrice..

**\$Papír\$:** má být měkký poddajný málo klížený a tím dostatečně savý. Nejčastěji používáme speciální hlubotiskové papíry. V prodejnách pro výtvarníky lze koupit hlubotiskové papíry z plzeňské papírny pod názvem EXCUDIT. Papírna ve Velkých Losinách má v nabídce hlubotiskové papíry HOLLAR. Výhodný je též papír ruční. Před samotným tiskem papír namočíme do vody, vytáhneme a necháme odležet.

**\$Papír má být vlhký, vláčný, matný. Nesmí na něm zůstat lesklé mapy od vody. Přebytkovou vodu vysajeme do čistého ručníku nebo novinami\$.**

Opět platí. **\$Formát papíru vzhledem k velikosti matrice vždy větší než tisková forma řádově v centimetrech. Doporučený rozměr okrajů je 6cm a více, dle rozměrů tiskové formy.\$.**

**\$Úprava tiskové formy\$:** Zinkový či měděný plech o tloušťce 0,6 – 0,8 mm, může být až do 2 mm. Dokonale vybrousíme pod vodou jemnými smírky na kov, **\$smírek č. 1500–2000\$.** Hrubší zinek nám zanechá škrábance na povrchu desky. Brousíme podél hran. K leštění můžeme použít i brusnou pastu Silichrom. Na závěr používáme k přešetření a **\$odstranění nečistot a mastnoty plavenou křídou smíchanou s lihem nebo vodou, kašovitě konzistence\$.** Po opláchnutí vodou by deska měla zůstat rovnoměrně mokrá.

Před samotným broušením je nutné opracovat rašplí, pilníkem hrany a rohy desek do šikmých **\$faset\$.** Je to nutné pro plynulý nájezd válce na desku, aniž by se porušil tiskový papír.

**\$Tisk\$:** Tiskneme na hlubotiskovém lisu. Na pohyblivou desku položíme čistý papír a na něj umístíme matici kresbou nahoru, na kterou dáme vlhký list tiskového papíru. Celé přikryjeme 3 – 5 mm silnou plstí. Dostatečně velkým tlakem je zvlhlý papír vtlačen do prohloubené kresby. Odtud sejme barvu, ta se projeví jako mírně vystouplá, na rozdíl od okraje matrice, který vytvoří nízký reliéf.

Zhotovený otisk položíme na silnou dřevěnou desku a podél všech stran oblepíme papírovou lepicí páskou. Po vyschnutí ořízneme, papír je dokonale vypnut. Bez

tohoto postupu volně schnoucí otisk zkrabatí. Zkrabatělé otisky je možné znovu vlhčit a postup vypínání a schnutí provést dodatečně.

**\$Hotový otisk podepíšeme a nezapomeneme na nákladové číslo. Podpis s rokem vzniku grafického listu je v pravém spodním okraji, přímo pod matricí. Pod levý spodní okraj otisku matrice označíme náklad. K značení a podpisu vždy používáme obyčejnou tužku\$.**

**\$Náklad, nákladové číslo\$:** Na grafických listech v dolním levém okraji pod matricí najdeme dvě čísla oddělená lomítkem. Například 17/40. Znamená to, že máme v rukou sedmnáctý otisk matrice z celkového počtu čtyřiceti otisků matrice.

**\$Ředidla\$:** Matrici po ukončení práce vždy omyjeme. Zaschlá barva sníží prohlubeň kresby a nemusí dojít k otisku. Nejvhodnější je **\$ředidlo 6006\$**. Můžeme použít i benzín, nebo terpentýnový olej. **\$Aceton se používá pouze k odstranění zaschlé barvy\$.**

**\$Nedostatky při tisku z hloubky\$:**

**\$Papír se trhá\$.** přemočený papír, velký tlak, hustá barva

**\$Podél faset zůstává barva\$.** Překontroluj rubovou stranu matrice, může být nedostatečně očištěná nebo nedostatečně jemným smirkem přebroušené fasety.

**\$Rozpíjení barvy\$:** příliš řídká barva

**\$Nedostatečné otištění kresby\$:** malý tlak, málo zvlhčený papír, málo zaleptaná nebo přeleptaná kresba, nedostatečně hluboko provedený vryp u suché jehly, rytiny, zbytky krytu na matrici, zbytky kalafunového, asfaltového zrna.

**\$Pojmy k zapamatování\$:** fasety, ředidlo 6006, náklad,

**\$Kontrolní otázky\$:** Jaké vlastnosti musí mít papír těsně před tiskem hlubotiskovou technikou a proč? V jakém případě používáme acetonové ředidlo? Jaké vlastnosti mají zinkový a měděný plech? Vyjmenuj nejčastější chyby, které se mohou při tisku vyskytnout a jejich příčiny.



### **\$Citovaná a doporučená literatura\$:**

Aleš Krejča, Techniky grafického umění, Artia, Praha, 1981.

Antonín Odehnal, Grafické techniky, ERA, Brno, 2005, ISBN 80-7366- 006-7.

## **#1.3 Technologie tisku z hloubky chemickým způsobem**

**\$Průvodce studiem\$:** Vynálezem leptu, nejstarší dochovaný lept vytvořil Urs Graf, 1513, se zjednodušil poměrně náročný způsob zhotovení hlubotiskové desky. Namísto ručního vyrývání rýh do kovu, nastoupil chemický proces leptání. Novou technikou se však zpočátku nedařilo docílit takových výrazových možností, jaké skýtal mědiryt. Zpočátku nebyla známá vhodná žiravina pro leptání mědi a proto byli umělci odkázáni na podstatně křehčí a méně trvanlivou železnou matici.

**\$Tisková forma je zpracovaná chemickým způsobem působením kyseliny na kresbu, která je provedena jehlou do ochranného krytu, který pokrývá tiskovou formu – čarový lept. Tónový lept-akvatinta. Kresba je provedena většinou štětcem vykrývacím krytem, popřípadě jiným materiálem, (tuš s cukrem, kremžská běloba), na matici zaprášenou akvatintovým zrnem. Často dochází v pracích umělců k využití několika různých technik na jedné matici\$.**

### **\$Způsoby leptání\$:**

1.Kresbu vyryjeme celou, postupně krytem zakrýváme místa, která mají být světlejší.

2.Vyryjeme pouze nejtmavější místa a při dalším a dalším noření přidáme kresbu, která má být světlejší.

3.Leptání na jedno zaleptání. Na slabé čáry použijeme tenkou jehlu.

Silné, tmavé čáry jsou prorývány ostrou jehlou. Prorýváme až po narušení kovu.

Způsob rychlejšího leptání.

Nejčastější chybou při vedení linií je jejich přílišná blízkost. Vzniká zvláště při modelaci tvaru šrafováním. **\$Pozor. Mezi jednotlivými liniemi musí vždy zůstat**

**kryt. Před účinky kyseliny musíme chránit rubovou stranu matrice izolepou, samolepící fólií nebo krytem.\$**

Nedostatečné prorytí leptu zabrání kyselině zaleptat kresbu. Proto je důležité si práci vždy kontrolovat. Dobře prorytý kryt se pozná podle toho, že linie obnaženého kovu se po vrypu rovnoměrně lesknou.

Před leptáním vlastní kresby na matrici, je nutné na pásku plechu vytvořit leptací škálu s leptacími časy.

**\$Leptací časy. Nejčastěji používané intervaly jsou\$:**

1. leptání 5 sekund
2. leptání 10 sekund
3. leptání 20 sekund
4. leptání 40 sekund
5. leptání 1 minuta 20 sekund
6. leptání 2 minuty 40 sekund
7. leptání 5 minut 20 sekund
8. leptání 10 minut 40 sekund
9. leptání 21 minut 20 sekund

Leptací časy odpovídají kyselině dusičné 40° BÉ ředěné s vodou v poměru 1 díl kyseliny :7dílu vody. Na měď je poměr 1:2. ( A. Krejča, 1981)

Vlastní leptání provádíme v umělohmotné leptací misce, do které nalejeme leptadlo. Stačí takové množství, aby jeho hladina byla asi 1cm nad plochou matrice.

Po ukončení leptání omyjeme matrici vodou. Kryt odstraníme ředidlem. **\$Zbytky lepidla z izolepy lze odstranit pouze acetonem\$.**

**\$Technologie čarového leptu\$**

**\$Materiál\$:** železo, měď, zinek

**\$Nástroje\$:** ocelový štětec, drátěný kartáč, ocelová jehla s tupým hrotem prorývá pouze kryt, leptací miska.

**\$Leptadla: kyselina dusičná\$** koncentrace 40° BÉ. Kyselinu ředíme destilovanou vodou. Na měděnou desku v koncentraci 1 díl kyseliny 2 dílům vody. Na zinkovou desku 1 díl kyseliny : 7 dílům vody.

Kyselina leptá prudce do šířky i hloubky. Má škodlivé výpary. Na obnaženém kovu se tvoří bublinky, které zabraňují rovnoměrnému leptání. Ty odstraňujeme měkkým štětcem, holubím pírkem v průběhu leptání. Čerstvě namíchaná kyselina bývá agresivnější. **\$Pozor na přepleptání čar\$**. Čára, která je přepleptaná má miskovitý průřez, při vtírání matrice se v ní neudrží barva, nevznikne kvalitní otisk.

Po ukončení leptání omyjeme matrici vodou. Kryt odstraníme ředidlem 6006.

**\$chlorid železitý\$**. Leptá měď, mosaz. 2 kg soli rozpustíme v 1 l destilované vody. Leptá pomalu, klidně, kolmo do hloubky, bez škodlivých výparů. Bohužel, ve školní praxi je proces leptání s touto chemikálií poněkud zdlouhavý. Rychlost leptacího procesu je závislý na teplotě roztoku. Zajistit ideální teplotu bývá ve školních dílnách problém. Další nevýhodou je rychlé vyčerpání roztoku a zpomalení leptacích schopností.

**\$Po ukončení leptání omyjeme matrici vodou. Kryt odstraníme ředidlem 6006\$**.

**\$Leptací kryt\$**: zabraňuje leptadlu, aby se dostal k matrici..

**\$Pevný kryt\$**: Nejčastěji je používaný kryt jehož základ tvoří včelí vosk, asfalt, mastixová ptyškyřice a terpentýnový olej. Existují receptury různých autorů.

**\$Tekutý kryt\$**: Nejsnáze přístupný je kryt, kdy je smíchan antikorozií asfaltový lak, běžně k dostání v drogerii, s včelím voskem rozpuštěným v terpentýnovém oleji na pastovitou konzistenci v poměru 3 díly asfaltového laku : 2 dílům voskové pasty.

Tento kryt na desku nanášíme širokým štětcem. K dostatečnému zakrytí povrchu matrice stačí vrstva, která zabarvením připomíná včelí med.

V případě velmi silného nánosu krytu, se setkáme s obtížemi při jeho prorývání.

**\$Po zaschnutí by kryt neměl lepit. Přidáme damarový lak. Neměl by odprýskávat po ponoření do leptadla. V tomto případě kryt změkčíme voskovou pastou\$**.

**\$Prýskavý kryt\$:** Jde o kryt, který při kresbě jehlou nebo jiným nástrojem odprýskává. Vyrytá čára má roztřepaný, oprýskaný obrys. Bez problémů je odkrývání větších ploch, tyto plochy se doplňují akvatintou.

Kryt připravíme jako roztok kalafuny rozpuštěné v lihu. Poměrem obou látek můžeme korigovat stupeň prýskání.

Druhá možnost je použít pouze antikorozi lak zředěný terpentýnem.

**\$Měkký kryt, Verni Mou\$:** Základ opět může tvořit asfaltový lak a včelí vosk, kdy přidáme tolik vosku, aby kryt nezaschnul. Hustotu krytu lze korigovat ředidlem. Nejvhodnější je terpentýnový olej.

Naneseme-li na desku tento kryt a kreslíme-li přes zrnitý materiál, hrubý papír, textil, **\$kryt se v místě tlaku přilepuje a obnažuje kov v měkkých zrnitých liniích\$,** poté se deska leptá.

Tato technika se dobře uplatňuje ve spojení s akvatintou.

**\$Poprvé ji použil v 17. století Švýcar DIETRICH MEYER 1572–1658\$.**

**\$Lavírování olejovou barvou\$:** Nepravidelné zatónování větších ploch nebo obohacení lineární kresby o púltón dosáhneme leptáním přes nátěr olejové barvy, zinkové nebo titanové běloby. Leptadlo proniká na matrici v místech, žádné, slabé nebo narušené vrstvy barvy.

Tisky připomínají pastózní malbu s expresivním výrazem.

**\$Rezerváž\$:** Jeto odkrývací technika, založená na způsobu práce při níž kreslíme linie nebo plochy, které buď vymýváme, nebo rozpouštíme pevný kryt v místech, kde je kresba.

Tato technika slouží nejen jako pomocná, ale i samostatná, přičemž ji někdy používáme v kombinaci s akvatintou.

Na připravenou kovovou matrici kreslíme perem, rákosem, dřívkem, štětcem **\$tuší do které přidáme cukr\$.** Místo tuše můžeme použít inkoust, do kterého přidáme trochu arabské gummy a nepatrné množství glycerinu nebo cukru. Po zaschnutí musí být kresba lesklá a mírně vystouplá. Zaslou kresbu přetřeme krytem. Můžeme

použít prýskavý nebo tekutý asfaltový. Po zaschnutí krytu, desku položíme do vlažné vody a přejíždíme měkkým štětcem. Za chvíli voda vniká trhlinkami do prokreslených ploch a vyplavuje tuš i s krytem. V místech kde byla kresba zůstane obnažený kov na který nanese akvatintové zrno. Toto odplavení je naprosto přesné a spolehlivé. Desku nyní leptáme.

### **\$Tato technika umožňuje bezprostřední kresbu přímo na matrici\$.**

Jiný způsob spočívá v pokrytí desky pevným krytem. Kresbu provádíme postupně olejem. Jakmile se začne kryt olejem rozpouštět, rychle jej stíráme hadříkem. Obnažené plochy matrice zaprášíme akvatintovým zrnem a zaleptáme.

**\$Technologie tónového leptu, akvatinty\$.** Technika půltónové plošné kresby připomínající lavírovanou tušovou malbu štětcem. Matrice měděná, zinková je narušena drobnými tiskovými body, které vzniknou mezi přitaveným asfaltovým nebo kalafunovým prachem po zaleptání

Různé tónové hodnoty jsou vytvářeny různou délkou působení leptadla na kov, přičemž jejich rozsah je vymezen vykrytím asfaltem. Postupujeme od nejsvětlejších po nejtmaší partie kresby, desku zaleptáváme přes nezakryté zrno a vykrýváme krytem místa již dostatečně zaleptaná. Leptadlo bude rychleji působit u slaběji naprášeného a hrubšího zrna, pomaleji u zrna hustšího jemnějšího.

**\$Materiál\$:** zinkový, měděný plech

**\$Leptadla\$:** HNO<sub>3</sub> (kyselina dusičná), chlorid železitý

**\$Kryt\$:** Používáme tekutý. Ne příliš řídký. Roztéká se. Netvoří pevně ohraničenou stopu. Na akvatintové zrno můžeme kreslit i **\$voskovou pastelkou\$**. Zastane funkci krytu. Po zaleptání vznikne negativní bílá kresba.

**\$Leptání\$:** Platí to, co u čarového leptu.

Je nutné před leptáním si udělat na proužku plechu zkoušku leptací

škály s leptacími časy. Různé tónové hodnoty jsou vytvářeny různou délkou působení leptadla na kov, přičemž jejich rozsah je vymezen vykrytím asfaltem.

**\$Postupujeme od nejsvětlejších po nejtmaší partie kresby\$**, desku zaleptáváme

přes nezakryté zrno a vykrýváme krytem místa již dostatečně zaleptaná. Leptadlo bude rychleji působit u slaběji naprášeného a hrubšího zrna, pomaleji u zrna hustšího jemnějšího.

### **\$Naprášování\$**

**\$Ve speciální naprašovací skříňce\$,** ve které je umístěn asfaltový nebo kalafunový prach. Vložíme-li zinkovou či měděnou matici těsně po rozprášení – padají zrna hrubší, těžší. Později je zrno jemnější, lehčí. Můžeme tak korigovat jemnost či hrubost zrna. Po ukončení naprašování by plocha matrice měla být stejnoměrně pokryta. V opačném případě, je-li naprášeného zrna příliš, po zahřátí se jednotlivá zrna spojí a vytvoří „kryt“, který zabrání kontaktu s kyselinou.

**\$Naprášené zrno je choulostivé na dotek\$.**

**\$Při nedostatečném naprášení může dojít k podleptání zrna\$.**

**\$Ruční naprašování\$:** Do kelímku do jogurtu nasypeme asfaltový (kalafunový) prach, místo víčka použijeme čtverce gázy, které upevníme kolem otvoru gumičkou. Pohybem ruky, kterou používáme při solení solničkou, jenže otvory (gáza) směřují vzhůru, co nejrovnoměrněji zaprášíme povrch desky. Hustotu a jemnost zrna korigujeme množstvím jednotlivých vrstev gáz. Takto zaprášené zrno je nestejnoměrné velikosti.

**\$Přitavení zrna\$:** Desku položíme na drátěný rošt a zahříváme svíčkou, lihovým kahanem, nad vařičem, horkovzdušnou pistolí. Dostatečně přehřáté zrno zprůsvitní, zesklivatí a pevně přilne k povrchu matrice.

**\$Špatně přehřáté zrno kyselina odplaví\$,** vznikne plocha, ve které se neudrží patřičný odstín barvy. **\$Přehřáté zrno. Pravidelný kruhový obrys zrna se změní v nepravidelný\$.**

**\$Ředidla\$:** Po ukončení práce v leptací lázni je třeba před nanesením barvy a tiskem nejprve odstranit kryt. Ten odstraňujeme ředidlem 6006. Po té **\$přítavené kalafunové zrno odstraňujeme lihem.\$**

**\$Dbáme na dostatečné odstranění zrna. Jeho špatné vymytí z matrice má za následek nekvalitní tisk. Velmi často se setkáváme, že akvatinta má některé stupně nepravidelně zaleptané. Při zakrývání asfaltovým lakem byla deska nedostatečně osušená a leptadlo proniklo ke kovu\$.**

**\$Pojmy k zapamatování\$:** Čarový lept, akvatinta, Verni Mou, rezerváž, Ditrich Meyer

**\$Shrnutí kapitoly\$:** Práce zlatníků mají vliv na vznik nejstarší hlubotiskové techniky. Zpracování hlubotiskových matric můžeme provést dvojím způsobem. Mechanicky a chemicky. V průběhu zpracování matric a vlastním tisku, je nutné dodržovat správné technologické postupy.

**\$Kontrolní otázky\$:** Vyjmenuj časové intervaly v procesu leptání. Jaké znáš způsoby leptání? Jakými způsoby můžeme naprašovat akvatintové zrno? Čím odstraňujeme přítavené akvatintové zrno po zaleptání? Vysvětli slovo rezerváž

**\$Citovaná a doporučená literatura\$:**

Krejča, Aleš. Techniky grafického umění. Praha: Artia, 1981.

Odehnal, Antonín. Grafické techniky. Brno: ERA, iSBN 80-7366-006-7.

## **#2 Grafické techniky tisku z hloubky. Mechanické zpracování tiskové matrice**

**\$Cíl\$:** V druhé kapitole se seznámíte s jednotlivými technikami tisku z hloubky. Každá podkapitola bude věnována jedné hlubotiskové technice. Vzhledem ke specifikám jednotlivých technik, bude každá kapitola, kromě historie techniky a

hlavních představitelů doplněna o technologické postupy některých hlubotiskových technik.

**\$Klíčová slova\$:** Niello, grátek, mědirytina, ocelorytina, tečkovaná rytina, suchá jehla, rytina s krejónovou manýrou, puncová rytina, mezzotinta.

**\$Čas na prostudování kapitoly\$:** Druhá kapitola je nejrozsáhlejší. Doporučuji po prvním pročtení, si pro studium obsáhlejších podkapitol: 2.1.mědirytina, 2.4.suchá jehla, 2.7. mezzotinta vyčlenit delší čas. Celková doba studia je 6 hodin.

## #2.1 Mědirytina

**\$Průvodce studiem\$:** Začátky techniky tisku z hloubky více souvisí s technikou zvanou NIELLO, rytecké práce do stříbra jsou vykládané černými kysličníky kovů vtavenými do vyrytých prohlubní. Tuto techniku používali již Peršané a Číňané. V 15. st. n. l. je rozšířena v Itálii, kterou italští kovorytci počátkem 15. st. n. l. prováděli ozdobné práce ve zlatě, stříbře a jiných kovech. Z rytin pořizovali zkušební otisky Mědirytina umožňuje jemnější linie, větší škálu šedí, polostínů vytvářených rytím v měděné desce. První reprodukční technika maleb v evropském umění.

**\$Nástroje\$:** mědirytecká rýtká

**\$Materiál\$:** měděná deska (1,5 – 2 mm)

**\$Vryp\$:** začátek a konec ryté čáry začíná ostře.

**\$Při rytí odstraňujeme přebytečný materiál\$**, který se vytváří po stranách rýhy je to tzv.**GRÁTEK** pomocí škrabky.

Nejstarší technika tisku z hloubky je lineární rytina v mědi. Předchůdcem byla technika zvaná NIELLO.

**\$Niello** či **niello**. Italská zkomolenina latinského nigellum-černavý, načernalý. Je výzdobná inkrustační, vykládací technika, při níž ryté nebo leptané rýhy, drážky v povrchu kovu jsou vyplňovány opticky kontrastní šedou nebo černou hmotou, nikoliv vbíjením jiných kovů, jako např. v technice inleje. Provádí se u rytin rytých do hloubky popř. do prohlubní vzniklých leptáním.

Obvyklé složení kovů niellové směsi je stříbro 1 obj. díl, měď 2 obj. díly, olovo 3 obj. díly, síra 9 obj. dílů, tavené s přísadou tetraboritanu sodného (boraxu). Po rozemletí



je prášková směs zpracována s chloridem amonným na jemnou pastovou hmotu. Ta je vpravena do rýh dekoru (0,3–0,4 mm) a žíháním jsou práškové kovy reakcí se sírou převedeny na sulfidy, jež mají šedou až černou barvu. Vzniklá pevná vrstva rizníku se zbrousí a leští (karborundem, pemzou). Estetický efekt vzniká v kontrastu se světlou barvou podložního stříbra. **Wikipedia: cs.wikipedia.org/wiki/Niello [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2013-09-19].**

Technika mědirytu zcela vytlačila techniku dřevořezu. Byla ve velké oblibě pro své jiné výrazové možnosti. Oproti dřevořezu nabízí podstatně bohatší tvůrčí i výrazové možnosti už jen proto, že jednotlivé linie lze provádět mnohem jemněji, diferencovaně a hustě. Tento postup současně dovoluje plynulé rozlišení nejrůznějších druhů šrafování ve všech tónech mezi jemnou šedou a černou barvou. Čímž stejně jako u dřevořezu je možné docílit nejen plastičnosti a zachycení světla a stínů, ale i znázornění vlastností látek, jako jsou kámen, dřevo, pokožka či textilie. Příležitostí napodobit jakost materiálu poprvé vznikla možnost reprodukovat malbu prostřednictvím grafických postupů. Časem začal zájem o tuto techniku upadat, umělci stále častěji dávají přednost leptu, který umožňuje práci rychlejší, snazší, malebnější.

**\$TOMMASO FINIGUERRA\$, 1426–1464.** Florentský zlatník, byl první, kdo této metody použil k rozmnožení kresby, **\$KORUNOVÁNÍ PANY MARIE, 1452\$.**

Německo je druhým velkým centrem, kde se technika mědirytu rozvíjí. V oblasti Horního Porýní působí **\$MISTR HRACÍCH KARET a jeho žák MISTR ES\$.** Z této oblasti pochází i první datovaný mědiryt **\$BIČOVÁNÍ KRISTA, 1446\$.**

**\$Nejstarší český mědiryt pochází z roku 1481 a je od Václava z Olomouce.**

**Prvním velkým mědirytcem byl v 15. století Andrea Mantegna, 1431-1506 a kolmarský Martin Schongauer\$, 1445-1491.**

V 16. Století dominují mědiryty **\$Albrechta Dürera\$.** Obliba této techniky se přenesla do Nizozemí. Zde žily celé rodiny mědirytců jako **\$bratři Bolswertové\$,** Cornelius Galle starší i mladší, Goltzius Vosterman, Pointius a jiní. Na dvoře císaře Rudolfa II. Působil Jiljí Saedeler pocházející z Antverp. Slavný český rytec **\$Václav Hollar\$** bývá často uváděn jako mědirytec, ale jeho desky jsou většinou leptané a rydla používal pro dokončení, případně opravy. Pro pracnost a vysoké nároky na řemeslnou zdatnost vymizel mědiryt na čas z oblasti umění, avšak ve dvacátém

století došlo především v českých zemích k jeho renesanci. **C.Bouda, K.Svolinský, B.Lacina. (A. Odehnal, 2005)**

Do Nizozemí a Francie se mědirytina rozšířila koncem 16. a začátkem 17. století a odtud do dalších zemí. Mnozí mědirytcí se specializují na reprodukování děl slavných malířů. Tak vzniká **\$Rubensova škola mědirytců\$,** v které působí vynikající reprodukční mědirytcí, PAUL PONTIUS a BOETIUS BOLSWERT

Ve Francii je to **\$dvorská podobizna\$:**

CLAUDE MELLAN, 1598–1688

ROBERT NANTEUIL, 1623–1678– podobizna krále Ludvíka XIV

**\$Významní tvůrci\$:**

**ALBRECHT DÜRER** 21. května 1471 Norimberk – 6. dubna 1528 tamtéž.

Malíř, grafik a teoretik umění evropského formátu.

Do jeho velkolepého díla patří více než 1100 kreseb, 34 akvarelů, 108 mědirytů a leptů, kolem 246 dřevořezů a 188 maleb. K tomuto rozsáhlému souboru se ještě dnes přidávají nově objevené položky: 8. června 2005 uvedl tisk, že velké okno z barevného skla v kostele Sv. Jakuba ve Straubingu, na němž je zobrazen Mojžíš přijímající desky zákona, vzniklo podle Dürerova návrhu.

Dürer byl nepochybně mistrem nejvyššího řádu, jako nikdo jiný sklenul oblouk od středověku k renesanci. Byl prvním německým umělcem, který psal o svém životě, jako první zacházel s autoportrétem jako se samostatným žánrem, akvarel a tisk přivedl již v raném stádiu k umělecké a technologické dokonalosti, jako první v Německu kreslil akty podle živých modelů a jako první podpořil své praktické dílo umělecko-teoretickými pojednáními. Ve srovnání s ním ob stojí jedině Leonardo da Vinci. Ovšem Dürer své výsledky prezentoval podstatně systematictěji než Leonardo. V roce 1525 vydal v Norimberku první knihu o matematice pro dospělé v němčině Uvedení do měřictví a roku 1527 Nauku o opevňování. Tyto dvě teoretické práce patří spolu s posmrtně vydanými Čtyřmi knihami o proporci 1528, na nichž pracoval dvacet let, k důležitým pojednáním z oblasti teorie umění.

V Německu se o době kolem roku 1500 mluví jako o Dürerově epoše, čímž je jeho jméno spojováno s dobou rozkvětu.

**\$Mědirytiny\$:**

Rytíř, smrt a ďábel, 1513–1514

Ztracený syn, 1495–1496

Sv. Jeroným ve studovně 1513–1514

Marie s opicemi

Adam a Eva 1504

Melancholie 1513–1514, duchovní autoportrét

**Wikipedia:** [http://cs.wikipedia.org/wiki/Albrecht\\_D%C3%BCrer](http://cs.wikipedia.org/wiki/Albrecht_D%C3%BCrer) [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2013-09-19].

### **\$Další představitelé\$:**

ANDREA MANTEGNA, HIERONIMUS BOSCH, MAX ŠVABINSKÝ

KAREL ŠKRÉTA, VÁCLAV HOLLAR 1607 – 1677

CYRIL BOUDA - Zátíší s krevetami 1940

JILJÍ SADELER

**\$Pojmy k zapamatování\$:** Mistr Hracích karet, Bičování Krista 1446, mistr ES, dvorská podobizna, Rubensova mědirytecká škola, grátek.

**\$Kontrolní otázky\$:** Proč se stala mědirytina první reproduční technikou?

Vyjmenuj alespoň tři grafické listy v technice mědirytiny od A. Dürera.

Jak se jmenovali mědirytcí Rubensovi mědirytecké školy?

**\$Úkoly k probíranému učivu\$:** Do kousku mědi, zinkového plechu, plastické hmoty proved' vryp. U jednoho vrypu grátek ponechej, u druhého odstraň. Porovnej hmatem rozdíl.

### **\$Citovaná a doporučená literatura\$:**

HIRNER, René. Od dřevožezu po internet. Grapheion 2/98. 1998, č.2, s. 45-50. ISSN 1211-6890.

KREJČA, Aleš. Techniky grafického umění. Praha: Artia, 1981

## **#2.2 Ocelorytina**

**\$Průvodce textem\$:** Měď je poměrně měkkým materiálem a proto je počet otisků z měděné desky velmi limitován. To vedlo k četným pokusům o práci v tvrdším materiálu. Vyvrcholením těchto pokusů byl vynález rytiny v tvrdé oceli. Nejjemnější práce v tomto materiálu odvedli Angličané, zvláště v cestopisných dílech.

Technika rytiny provedené v ocelové desce, její grafický účín je prakticky obdobný jako u mědirytiny. **\$Je to rytina provedená do ocelové desky, která se provádí mědirytskými rýtky. Po dokončení se deska zakalí\$.** Technika rytí je obdobou mědirytu. Výhodou je, že takto upravená deska je schopna snést při tisku **\$neomezený náklad\$.**

Poprvé ji použil kolem roku **\$1820 Angličan Charles Heath\$,**1784-1884, jenž se snažil využít vlastností oceli, zejména její odolnosti a tím schopnosti snést při tisku téměř neomezený náklad. Pro tuto vlastnost byl oceloryt v 19.století občas uplatňován při tvorbě knižních ilustrací. Dnes se s ním setkáváme pouze jako s dosud nejdokonalejší technikou pro **\$tisk známek, bankovek a jiných cenin\$.** Jako metoda tvorby volných grafických děl se již téměř nevyskytuje. Rytina se provádí mědirytskými rydly do nezakalené ocelové desky, tak jako u mědirytu. Po jejím dokončení se deska zakalí. Aby nedocházelo k deformaci papíru při tisku, tiskne se ne mezi válci, ale kolmým, velmi silným tlakem. (Aleš Krejča, 1981).

**\$Pojmy k zapamatování\$:** 1820 Angličan Charles Heath

**\$Kontrolní otázky a úkoly\$:** Jaké grafické technice je podobná?

Vyhledej mezi českými a slovenskými výtvarníky ty umělce, kteří se věnovali návrhům na bankovky, známky.

**\$Citovaná a doporučená literatura\$:**

KREJČA, Aleš. Techniky grafického umění. Praha: 1981.

## **#2.3. Tečkovaná rytina**

**\$Průvodce textem\$:** Doplnující hlubotisková grafická technika. Koncem 17.století a v první třetině 18.století byla ve velké oblibě ve Francii a zejména Anglii. Pozdějším vývojem byla ulehčena a zdokonalena, neboť se celou skupinou jehel pracovalo přes tvrdý kryt. K pomocným nástrojům sloužily i rulety a mulety.

**\$Nástroje\$:** tečkovací kladívko

**\$Materiál\$:** měděná deska

Tónovou kresbu tvoří drobné ostré tečky různé hloubky , velikosti, tvaru a hustoty. Tato zdoluhavá technika byla v čisté podobě používána poměrně zřídka, spíše jako doplněk rytiny, leptu nebo mezzotinty. Nástrojem bylo bylo **\$tečkovací kladívko\$** s hrotem, které se druhým kladívkem přiklepávalo různou silou na desku.Odehnal Poprvé byla pravděpodobně využita Janem Billeartem v Amsterdamu, širšího uplatnění a **\$zdokonalení jako samostatná grafická metoda však došla až v díle benátského rytce Francesca Bartolozziho, který působil v letech 1764-1802 v Londýně založil tam slavnou ryteckou školu, sahající svým vlivem až do Francie\$.**

**\$Pojmy k zapamatování\$:** Francesco Bartolozzi, tečkovací kladívko

**\$Kontrolní otázky a úkoly\$:** Jak se jmenuje nástroj, kterým je vytvářena tónová rytina v tečkovací technice

**\$Citovaná a doporučená literatura\$:**

KREJČA, Aleš. Techniky grafického umění. Praha: 1981.

## **#2.4 Suchá jehla**

**\$Průvodce studiem\$:** Poprvé se s touto technikou setkáváme již v 17.století u anonyma zvaného Mistr Amsterodamského cyklu kolem roku 1480.

**\$Technika suché jehly je velmi oblíbenou tiskovou technikou od 19.století. Bezprostřednost zachycení dojmů, nenáročné zpracování tiskové matrice, nezaměnitelný charakteristický výraz této techniky\$.**

**\$Nástroje\$:** ocelová jehla, sklon jehly při rytí by měl být kolmý k matrici. Speciální jehly snadno nahradíme silnější jehlou vsazenou do dřevěné rukojeti, Dobře se uplatní i křížový šroubovák zbrošený do špičky. Pracujeme s různě silnými jehlami.

**\$Materiál\$:** zinková, měděná, plastová deska, plexisklo. V pedagogické praxi můžeme volit náhražku za tyto materiály. Tou je knihařská lepenka jejíž povrch je zpevněn acetonovým lakem, barvou, Dobře se uplatňuje barva na kov.

Lepenku lze impregnovat i akrylátovými lepidly. **\$Pozor na lepidlo Herkules. I po zaschnutí, nabobtnává ve styku s vlhkem, vlhkým papírem – papír se přilepuje k matrici\$.**

Technika podobná rytině, místo rýtek se používá ocelová jehla, která prorývá kovovou či plastovou desku. Původně bylo technikou pomocnou, kterou umělci Dürer, Rembrandt, Hollar, doplňovali rytiny, lepty. Později se vyvinula v samostatnou techniku. **\$Velmi oblíbenou se stala kolem r. 1900 pro svou technickou nenáročnost a nezaměnitelnost výrazu. Elegance, sametová měkkost kresby, malebnost, bezprostřední zachycení dojmů na desku. Není spojena se zdlouhavými leptacími procesy\$.**

Kresbu suché jehly provádíme ostrou rycí jehlou, nejčastěji zasazenou do dřevěného držáku. **\$Držíme ji stejně jako tužku, v případě potřeby kolmo k matrici. Tímto způsobem vznikne nejhlubší vryp\$.**

Hloubka rýh, které takto vedeme v kovu je přímo úměrná tlaku vyvíjenému na jehlu a ostrosti jejího hrotu. Po obou stranách vrypu se současně vytlačuje kov v podobě jakéhosi hřebínku, grátku. Tento vystupující drsný **\$hřebínek kovu neodstraňujeme jako při mědirytině, ale naopak ho využíváme jako typického prvku\$.**

Při vybarvování rytin totiž zadržuje hlubotiskovou barvu na okrajích čar a tam často kreslí více než barva obsažená v prohlubeninách. V hustých spletech čar pak vznikají spojitě závoje barvy i na úrovni povrchu desky. Vyrytá kresba vychází tedy v tisku

měkce, bez ostrého ohraničení a dostává se jí nenapodobitelného sametového vzhledu.

**\$Vryp:** Jehla vyrývá v matrici brázdu, odhrnuje na obě strany kov, vzniká hřebínek tzv. GRÁTEK, který na rozdíl od mědirytiny neodstraňujeme, barva se zachytí v grátku kolem čar, okraje vrypu nejsou ostré, ale mají sametovou, měkkost, linie je jakoby rozpitá. Při tisknutí se grátek snižuje, obtisky ztrácejí na sytosti, tiskne se pouze nízký náklad maximálně 50 tisků\$.

Citlivým zatíráním barvy, jejím roznášením po neprokreslené ploše a vybíráním světel lze více než u jiných technik ovlivnit konečný ráz tisku.

**\$Při vytírání barvy studenti často požívají nesprávný postup:**

**Nanáší barvu pouze do vyrytých čar. Při vytírání používají hadr napuštěný ředidlem. Ten způsobí přílišné vytření barvy z rytých čar.**

**Linie v tisku svým charakterem připomínají spíše techniku leptu. Vytře se barva z grátku\$.**

**\$Správný postup\$:** Gumovou stěrkou, může být i zbytek lina, stěrka zhotovená z tvrdého papíru, zatřete celou plochu matrice. Deska při vytírání klade všude stejný odpor. V opačném případě dochází k nerovnoměrnému vytření barvy a neucelenému barevnému povrchu grafického listu.

Vytírejte podél hran. Nejprve suchým bavlněným hadrem k odstranění největší barevné vrstvy. Připravte si obdélníky ze savého novinového papíru ve formátu A5. Přiložte na matrici se zbytkem barvy a přítlakem dlaně přes noviny barvu vytírejte. Zpočátku počítejte s větším odporem. K závěru práce stačí desku doslova hladit. Nezapomeňte často papírové obdélníčky měnit. Deska takto vytřená bude mít stejnoměrný tón po celé ploše, barva se dokonale zachytí v grátku a měkký okraj linie, což je charakteristickým znakem této techniky.

**\$Grátek\$** se při zatírání barvy a vysokém tlaku rychle snižuje, otisky ztrácejí na sytosti. Tím je omezen náklad suché jehly, který by měl končit kolem třiceti otisků.

### **\$Hlavní představitelé\$:**

REMBRANDT VAN RIJN, ALBRECHT DÜRER. V minulém století se s touto technikou setkáváme u umělců: AUGUSTE RODIN, EDVARD MUNCH, PABLO PICASSO, MARC CHAGALL

### **\$Z našich umělců stojí za zmínku jména\$:**

FRANTIŠEK TICHÝ, MAX ŠVABINSKÝ, VLADIMÍR KOMÁREK, FRANTIŠEK BURANT, JOSEF JÍRA, NADĚŽDA PLÍŠKOVÁ, BOHUSLAV REYNEK..

**\$Bohuslav Reynek 1892-1971\$.** Básník a výtvarník Bohuslav Reynek jistě patří k nejvýraznějším katolickým umělcům 20. století. Narodil se 31. května 1892 v Petrkově u Havlíčkova Brodu jako jediný syn statkáře. Obecnou školu navštěvoval v sousední vsi Svatý Kříž. Když otec statek v Petrkově pronajal, celá rodina se odstěhovala do Jihlavy, kde B. Reynek vystudoval Reálnou školu. Po studiích na reálce odchází na přání svého otce do Prahy studovat zemědělský obor na c. k. Vysoké škole technické, tu však pro naprostý nezájem po pár týdnech opouští a vrací se do Petrkova. Poté odjíždí do francouzské Bretaně a začíná malovat a psát poesii. Roku 1914 se seznamuje s Josefem Florianem, knižním vydavatelem ze Staré Říše a velkou osobností tehdejší katolické kultury, a pro jeho Dobré dílo z němčiny a francouzštiny překládá poesii a prózu, ale přispívá také svými básněmi a grafikou. Spolupracuje s ním až do Florianovy smrti v roce 1941.

Po zaujetí básnickou sbírkou *Ta vie est lá ...* (1923) od francouzské básníčky **Suzanne Renaud** 1889 -1964 se opět vydává do Francie, konkrétně do Grenoblu, aby se s ní seznámil. Roku 1926 spolu uzavírají sňatek.

Ve Francii později pobýval od poloviny dvacátých let až do roku 1936, kdy po smrti svého otce přebírá správu petrkovského statku. Na statku pak pravidelně spolu s celou rodinou tráví zimní půlroky, přes letní období všichni pobývají ve Francii. Za německé okupace však byl přinucen statek pronajmout Němcům a v únoru 1944 Petrkov opouští zcela až do konce války. Do té doby nachází i se svojí rodinou útočiště u Florianových dětí ve Staré Říši. Do Petrkova se vrací až roku 1945. Statek se však roku 1949 stává součástí petrkovského Státního statku, pod nímž Reynek pracoval jako zemědělský dělník až do roku 1957. Poté se až do své smrti zcela



věnuje básnické a grafické tvorbě.

Umírá 28. září 1971 v Petrkově. Byl pohřben vedle Suzanne Renaudové v hrobě svých rodičů na hřbitově ve Svatém Kříži u Havlíčkova Brodu. Tvorba Bohuslava Reynka

### **\$Tvorba Bohuslava Reynka\$**

Zájem o poesii a malířství v Reynkovi během jeho studií na Reálné škole v Jihlavě probudil Max Eisler, pozdější docent dějin umění na vídeňské univerzitě. V Jihlavě Reynek rovněž navštěvoval hodiny kreslení, které byly jeho jediným výtvarným vzděláním.

Reynkovy první zachované básně jsou z roku 1912. Jak již bylo zmíněno výše, dva roky poté začíná především jako překladatel z němčiny a francouzštiny spolupracovat s Josefem Florianem ve Staré Říši. Mezi autory, které překládal, byli např. G. Bernanos, L. Bloy, J. Giono, F. Jammes, J. de La Fontaine, P. Verlaine, a také jeho žena Suzanne Renaud.

První vlastní verše mu vyšly roku 1913 v Moderní revui. Bohuslav Reynek po sobě zanechal celkem devět sbírek básní a dvě knížky básní v próze Rybí šupiny, 1922, Had na sněhu, 1924. Za klíčovou sbírku v Reynkově tvorbě se považuje dílo Rty a zuby 1925.

Poslední tři sbírky - Sníh na zápraží, básně z let 1945-1950. Mráz v oknech, 1950-1955 a Odlet vlaštovek, napsaná po čtrnáctileté odmlce v letech 1969-1971 - si na vydání musely počkat: první dvě jmenované sbírky vyšly až v roce 1969 společně s předchozí sbírkou Podzimní motýli 1946. A poslední sbírka, Odlet vlaštovek. U nás vyšla až posmrtně v souborném vydání roku 1995, neboť její sazba, která již byla připravena k tisku, byla za komunistického režimu v důsledku postupující normalizace rozmetána. Před porevolučním vydáním se jí však podařilo vydat exilově roku 1978 v Mnichově.

Reynek byl zčásti ovlivněn expresionismem. Ve sbírkách Rybí šupiny, Had na sněhu, Rty a zuby jsou velmi silné motivy smutku, rozpadu a tlení, jež souzní, zejména svou barevností, s poetikou expresionismu. Reynek-křesťan chápe ovšem smutek jako sílu konstruktivní. Po více než desetiletém odmlčení mizí z jeho poezie expresivita výrazu, vše se podřizuje prostotě slova i obrazu, ze smrti-rozpadu se stává smrt-vykupitelka, Setba samot, Pieta. Reynek se soustřeďuje na hledání krásy v nejprostších věcech svého venkovského okolí a v proměnlivé stálosti přírody.

Reynkovy první zachované kresby jsou z roku 1909, první samostatná výstava se v Čechách uskutečnila v roce 1929 v Pardubicích. V letech 1927-29 vystavoval svoje kresby, pastely a lepty na několika výstavách ve Francii, kde bylo jeho dílo velmi dobře přijato.

V důvodu jeho vlastní tvorby je znát vývoj: **\$Nejdříve si začal ilustrovat svá díla a později začal svojí grafikou vyjadřovat to, co již nechtěl vyjadřovat slovy\$.**

Výtvarná tvorba pro něj v tomto období znamenala hlavní zdroj obživy.

**\$Po roce 1933 objevil Bohuslav Reynek techniku suché jehly\$,** jež postupně začíná převažovat nad kresbami uhlím a pastelem. Touto technikou spolu s technikou leptu mezi léty 1933-1971 vytvořil více než **\$šest set grafických listů.**

**Ve třicátých letech dominuje v jeho grafikách krajina\$.** Až od roku 1939 se výrazněji uplatňují **motivy biblické.** Za druhé světové války jsou nejčastějšími motivy ukřižování, pieta a zapření sv. Petra. Z této doby je také Pašijový cyklus.

**\$Nejvýznamnější část Reynkova grafického díla\$** vzniká v 50. a 60. letech, např. cyklus Job 1948-49, cyklus Don Quijote 1955-60 a množství dalších grafik. První poválečná výstava Reynkových leptů se uskutečnila až v roce 1964 v ústeckém Divadle hudby, vzápětí se z Reynka stal „objev sezóny“. Výstavy následovaly jedna za druhou, Petrkov začaly navštěvovat televizní štáby a novináři, za Reynkem přijíždělo i mnoho studentů, umělců a básníků. Z Petrкова se stává kultovní místo pro umělecké kruhy 60. let. Reynek sám se ale svých výstav nezúčastňoval.

Televizních štábů, které za ním přijížděly, si nevšímal a novinářům údajně odpovídal pouze jednoslabičně. Ze své samoty na statku se nenechal nikým vyrušovat.

Reynkově grafické tvorbě, stejně jako básnické, se dostalo plného uznání až po pádu komunistického režimu po roce 1989. K osobám blízkým Bohuslavu Reynkovi můžeme počítat spisovatele Františka Halase, Vladimíra Holana a Ivan Diviše, z výtvarníků pak Josefa Čapka, Vlastimila Hofmana a Jaroslava Šerých. **Wikipedia: . Lukáš Drexler, 7.4. 2007 (revue.theofil.cz/revue-clanek.php?clanek=61) [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2013-09-21].**

**\$Naděžda Plíšková\$ 1934-1999**

6. listopadu 1934, Rozdělov u Kladna – 16. září 1999 Praha. Česká grafička, keramička, autorka sochařských objektů a básnířka.

Naděžda Plíšková studovala grafiku na Vyšší uměleckoprůmyslové škole v Praze. V letech 1954-58 obor grafika na Akademii výtvarných umění v Praze u prof.- Silovský Stipendijní pobyt na Hochschule für Grafik und Buchkunst v Lipsku 1958/1959 -prof. Gerhard Kurt Miller. Ten ukončila sérií dřevořezů ke knihám Karla Čapka. Byla pak přijata na obor malby v ateliéru prof. Karla Součka na pražské AVU, kde po ukončení studia roku 1961 strávila ještě dva čestné roky a složila státní zkoušku. Kromě grafiky se zabývala i tvorbou keramiky, psala poezii a stýkala se s umělci a teoretiky z okruhu Křižovnické školy. V roce 1964 se provdala za sochaře a grafika Karla Nepraše. Jejich dcera Karolína Neprašová-Kračková je rovněž výtvarnice. Od roku 1969 byla členkou SČUG Hollar. V letech 1968–1969 získala stipendijní pobyt ve Stuttgartu a měla zde i autorskou výstavu s J. Balcarem. Další stipendium jí nabídla Fordova nadace v listopadu 1969, ale povolení k odjezdu do USA již nedostala. Po narození dcery 1975 a při omezené možnosti vystavovat se věnovala převážně tvorbě Ex libris a psaní poezie pro samizdatové sborníky.

V roce 1982 utrpěla vážný úraz páteře, podstoupila operaci a dlouhodobou rekonvalescenci. Po návratu z nemocnice, v dusivé atmosféře husákovské normalizace, téměř rezignovala na vlastní tvorbu. V roce 1983 píše Jindřichu Chaloupeckému: Kdybyste věděl, jak je těžké zvykat si na to, že s váma už nikdo nepočítá a sledovat průměry, pilné průměry, co vystavují, intrikují a jedou vesele dál.

Od roku 1989 byla členkou volného sdružení Tolerance, ale její výtvarné i literární dílo je až do konce 90. let zřetelně poznamenáno neradostným osobním údělem. Zemřela v Praze 16. září 1999.

Verše a prózy, vznikající od konce 50. let a poté zvláště v 70. letech, zveřejňovala v samizdatových publikacích - Česká expedice, Spektrum, Vokno, Revolver revue, Lidové noviny, aj. Je uvedena v torontském Slovníku českých spisovatelů 1982. Některé z těchto textů jsou zahrnuty do sbírky Plíšková podle abecedy (1991). Básně a prózy stylizované jako odposlechnuté monology a promluvy v restauračních zařízeních tvoří knihu Hospodská romantika 1998.

Básně shrnuté do svazku Plíšková sobě 2000 jsou převážně **\$reflexí osobních vztahů od mateřství a přátelských večírků až k stále silnějšímu vnímání ztráty lásky, kruté osamělosti, úvahám o konci života\$**. Kniha obsahuje v edičních poznámkách i přepis dopisů Jindřichu Chaloupeckému a některé texty nezařazené do jiných publikací. Komentářem autorky k některým životním mezníkům je její

rozhovor s Andrejem Stankovičem v Revolver Revue 47 2001, s.207, který byl na její přání publikován až posmrtně.

Naděžda Plíšková vzbudila pozornost již svými bravurními kresbami a grafickými listy na skupinových výstavách mladých výtvarníků počátkem 60. let. Její tvorba působí dodnes aktuálně, ačkoliv náměty jejích nejznámějších děl reflektují stav společnosti před rokem 1970. Projevuje se v nich živý smysl pro humor, pro ostrou ironii a vyjádření absurdity specifických životních situací .

**\$V prvních kresbách se ještě hlásí k informelu a k odkazu surrealismu\$** Brouk Žárlivák, 1966, ale postupně se soustřeďuje na **\$ironickou reflexi dobových témat\$**. Na téma Césarův palec, 1970. Jejím dílem z 60. let prostupovala invence, naděje a možná i naivita desetiletí, které zásadně ovlivnilo všechno, co se v umění od té doby stalo.

Nad'a Plíšková by se dala označit nejspíše za **\$nástupkyni dadaistů. Její grafiky mají svůj vlastní řád, který je však podnícen podivnými pravidly, vládnoucími v absurdním světě, kde je všechno převráceno naruby\$**, Já, 1970. Svou výtvarnou virtuozitou dokázala povýšit i **\$banální náměty\$** na umělecké dílo. Udělejte si krabičku, 1968. **\$Měla úžasnou fantazii, s níž dokázala lehkou nadsázkou reagovat na nezpochybnitelné hodnoty minulosti\$** Mona Lisa, 1968, Vzpomínka na Botticelliho, 1968, Hrací kostka Hieronyma Bosche, 1973 i **\$relativizovat všední situace\$** Triptych, 1967, Přeshívání, 1968. Ty, které s analytickým odstupem pozorovala a zkoumala, mohou svým zpracováním připomenout **\$západoevropský či americký pop art\$** Ideal Sauce, 1968, Studie k obrazu , 1968. Také se velmi brzy tohoto srovnání u našich i zahraničních kritiků dočkala. Vytvořila tak jeho velmi osobitou odrůdu, aniž by se držela jakýchkoliv vzorů. Kdyby žila v západním světě, zřejmě by se přirozeně zařadila k umělcům, kteří reagovali na **\$konzumní životní styl s ostrou kritičností a zároveň s vyhraněným smyslem pro vyjádření absurdity\$**. Totéž se jí ovšem podařilo aspoň v rámci zdejšího umění, kde mohla čerpat z prostředí, které svádělo k osobité formě českého dadaismu **\$4 porce držkové polévky přes ulici\$**, 1969. Návrh na pomník KN, 1979, Hommage a KN, 1989.

**\$Nad'a Plíšková pracovala v grafice tradičními technickými prostředky. Převážně suchou jehlou a leptem, ale s netradičním viděním skutečnosti.**

**Jindřich Chalupecký označuje její vnímání reality jako lyrický sarkasmus. Za sarkasmem jejích grafik, o to krutějším, že je vyslovován s neosobností objektivního protokolu, je citovost, čelící neplodné banalitě života\$.**

Stejný životní pocit se promítá i do objektů, v nichž s nadhledem pohlíží jednak sama na sebe a jednak na všechno, co se kolem ní dělo a s čím se musela vyrovnávat. V době nejhlubšího společenského marasmu **\$na počátku 80. let tvoří díla plná hořkého humoru Čtyřhranné kolo, 1980, Pouzdro na pivo, 1981, ale počátkem let devadesátých se její tvorba dotýká stále více osobních témat a do textů i výtvarných děl se k nadsázce druží zatrpklost a ztráta naděje kresba Na dně, 1990, Pomník pro mého muže, 1992, Můj pomník, 1997\$**

**Wikipedia: [cs.wikipedia.org/wiki/Naděžda\\_Plíšková](https://cs.wikipedia.org/wiki/Naděžda_Plíšková) [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2013-09-19]**

**\$Pojmy k zapamatování\$:** Mistr amsterodamského cyklu 1480, grátek, Bohuslav Reynek, Naděžda Plíšková

**\$Kontrolní otázky a úkoly\$:** Popiš okraje vrypu u techniky suché jehly. Vyjmenuj nástroje a materiály této techniky. V kterém roce B. Reynek začal pracovat v technice suché jehly?

Jaké námětové okruhy jsou pro něj charakteristické? Charakterizuj tvorbu N. Plíškové

**\$Úkoly k textu\$:** Materiál: 2 plastové podložky, může být podložka na plastelinu, nejlépe s lesklým povrchem. Nástroj: jehla.

Tato výtvarná etuda vychází z automatické kresby. Vyberte si dvě hudební skladby, které se budou lišit tempem. Připravte si jednu podložku, pusťte skladbu, zavažte si oči, chvíli se soustředte a začněte grafickým způsobem, rytím do podložky zaznamenat tempo, náladu skladby. Práci ukončete asi po pěti minutách.

Vemte si novou podložku a totéž proveďte při poslechu druhé skladby. Výsledky porovnejte. Jaká kompozice vám vznikla při poslechu pomalé hudby a jaká při rychlé hudbě. Popište je.

**\$Citovaná a doporučená literatura\$:**

CHALUPA, Pavel. Bohuslav Reynek. České Budějovice: Měsíc ve dne, 2011, ISBN 978-80-87164-84-6

## #2.5 Rytiny s krejónovou manýrou

Krejónová manýra aplikovaná mechanickým způsobem je technika, při níž se na hladké ploše měděné desky vytváří pultónová kresba přímým působením speciálních drsnících nástrojů. Výsledek působí dojmem **\$tužkové nebo křídové kresby\$**.

Tato metoda vznikla v 1.polovině 18.století ve Francii původně jako způsob kresby v pevném krytu při leptu. Postupně se však začalo používat rycích nástrojů pro tuto techniku-rulety, molety, matoiru i k přímé práci na desce. Většinou se kombinuje s technikou tečkovací nebo suchou jehlou. Lze s ní však pracovat i samostatně.

## #2.6 Puncová rytina

**\$Je to metoda vytváření kresby vrážením ocelových punců do povrchu měděné desky\$**. Různé tvary punců, hvězdičky kolečka, křížky, trojúhelníčky zde fungují obdobně jako jehla v tečkovací technice.

Stopa těchto nástrojů, jimiž je tvořena modelace nebo dekorativní traktování plochy, se uplatňuje ve své pozitivní hodnotě. Tisková barva se zatírá do vyražených prohlubní.

## #2.7 Mezzotinta

**\$Průvodce studiem\$:**

V historii vývoje grafických technik se hledají stále dokonalejší reprodukční postupy, které by umožnily co nejvěrnější nápodobu kresebné, malířské předlohy s cílem rozmnožení díla. Dosavadní grafické postupy umožňovaly modelaci pouze soustavou lineárních čar. Mezzotinta, byla objevena v roce 1642, umožňuje modelaci jiným způsobem.

**\$Nástroje\$:** hladítka, trojhranné škrabky, skoblíny.

**\$Skoblína\$**-kolébka, je to ocelový půlkruhový nůž s ostřím vybroušeným do jedné či více řad ostrých zubů. Nejlepší jsou asi čtyři nebo pět zoubků na jeden milimetr.

(Odehnal, 2005)

**\$Materiál\$:** měděná, zinková, mosazná deska

Měděná deska se co nejjemněji rozzrní ocelovou kolébkou-skoblinou. Kolébkou uchopíme za masivní držadlo, postavíme ji kolmo na okraj desky a za silného tlaku jí kolébáme směrem k protějšímu okraji. Vznikne tím řada čar, přičemž body jsou vyhloubeny pod rovinu desky. Při zrnění vzniká **\$grátek, který neodstraňujeme\$**. Tímto způsobem rozbrázdíme celou plochu desky, nejprve v jednom směru, rovnoběžně řadu vedle řady. Pak pokračujeme ve směru kolmém na prvý, potom diagonálním a opačně diagonálním. Celý proces opakujeme tak dlouho, dokud nezmizí všechna hladká nedotčená místa. Povrch desky je při pohledu ze strany dokonale stejnoměrně matný. Práce je to velmi zdlouhavá.

V době, kdy v Anglii mezzotinta nabyla takové obliby, že grafikové nestačili požadavkům nových listů, byla jim nudná práce s rozrňováním desek usnadněna vojenským povellem. Některé části londýnské posádky musely v době volna desky zrnit-skoblit. (Marco, 1981)).

**\$Jiné způsoby zrnění\$.** Zazrnění můžeme provést i jinými způsoby, které jsou rychlejší a méně namáhavé. Například zaleptáním akvatintového zrna na celou plochu matrice. Ale žádným dalším způsobem nedosáhneme takové kvality zrna jako skoblením.

Mezzotinta je tzv. **\$tónová rytina\$**. Touto technikou je možné dosáhnout měkkých přechodů ze sametových hloubek stínů do splývavých světél.

Modelace kresby je tvořena vyškrabáváním, vysvětlováním tmavé plochy hustě zazrněné mosazné, měděné desky.

Matrici zazrňujeme kolébavým pohybem ruky tzv. **\$skoblinou\$**. Tímto způsobem desku perforujeme jemnými vpichy, které po dokončení práce vytvoří jednolitou plochu tisknoucí černě. Světelných modelačních efektů dosáhneme vyškrabáváním snižováním zrna trojhrannou ocelovou škrabkou. Speciálním hladítkem lze kov vyhladit do vysokého lesku. Tato místa při tisku zůstanou zářivě bílá. Mezzotinta obohatila grafické techniky o nové výrazové možnosti. Mezzotinta dovolila poprvé v dějinách grafiky, dávno před akvatintou zaplnit plochu barvou libovolně odstupňovanou. **\$Do té doby modelace tvaru byla pouze záležitostí linie\$**. Ve své době plně vyhovovala snaze o malebnější účín rytin. Tato metoda byla objevena

důstojníkem, amatérským grafikem **\$LUDWIGEM VON SIEGEN Z HESSENU\$,** ( 1609-1676), **\$v roce 1642\$.**

Velkou oblibu získala v Anglii. Výraznou osobností, který v této technice pracoval je **\$reprodukční grafik RICHARD EARLOM\$,** 1742/3-1822, **\$který se proslavil dokonalými reprodukcemi Rubensových a van Dyckových obrazů\$.**

Velké oblibě se těšila i barevná mezzotinta, k tisku je potřeba 3 matric. Jejím průkopníkem byl **\$CHRISTOPH LEBLON\$,**1667-1741.

#### **\$Hlavní představitelé\$:**

FRANCISCO DE GOYA (1746–1828), MAX ŠVABINSKÝ – V lese, Letní noc, Bílá kamélie

V současné české mezzotintě je výraznou osobností Dalibor Smutný

**\$Dalibor Smutný\$** se narodil 22. 5. 1964 v Hořicích v Podkrkonoší.

Studoval na Střední průmyslové škole bižuterní v Jablonci nad Nisou (1978 – 1982) a na Akademii výtvarných umění v Praze – ateliér grafiky prof. Ladislava Čepeláka (1982 – 1988). Od roku 2002 je členem Sdružení českých umělců grafiků Hollar. V současné době je asistentem prof. Jiřího Lindovského v ateliéru grafiky na Akademii výtvarných umění v Praze.

Uskutečnil více než dvě desítky samostatných výstav (Západočeská galerie v Plzni, Galerie Caesar v Olomouci, Galerie R v Českém Krumlově, Galerie Bayer-Bayer v Praze atd.). Zúčastňuje se pravidelně kolektivních výstav u nás i v zahraničí. Jeho grafické práce byly oceněny na výstavě Grafika roku (2002, 2003, 2004, 2005), získal hlavní cenu na Česko-rakouském bienále grafiky v Břeclavi. Prezentuje se v oblasti malby a grafiky, kde používá jako hlavní techniku mezzotintu. Svými díly je zastoupen v Národní galerii v Praze, Západočeské galerii v Plzni, Galerie Klatovy/Klenová, Muzeu moderního umění v Plané.

Autor patří svým projevem k nezaměnitelným a osobitým umělcům současné české výtvarné scény. Do podvědomí odborné i laické veřejnosti vstoupil svými nezaměnitelnými, přízračnými **\$portréty květin\$,** které realizuje dnes již málo používanou technikou mezzotinty. Tento tématický okruh se objevuje i v jeho obrazech. **\$Rostliny, jejich květy, listy, detaily\$,** se na těchto grafických listech



vynořují ze sametové temnoty, osvětlené zvláštním, imaginárním světlem. Nejde tu o prostý naturalistický popis, ale o symbolickou paralelu skutečnosti. Objevují se jako spojené seskupení, v němž v přesné rytmice zaplňují celou obrazovou plochu nebo jsou pojednány jako solitérní formy, oddělené úmyslně od širšího kontextu přírody. Květiny, respektive rostliny hrají hlavní úlohu i na Smutného olejomalbách. Již kolem poloviny devadesátých let 2. století vznikají obrazy, které oscilují mezi zátiším a krajinou. Autor předkládá divákově zraku v podstatě obyčejné přírodní artefakty – stromy, květy a květiny, listy. Ty ale nemají dokumentární charakter. Tyto přírodní znaky jsou zachyceny v okamžiku trvání; jsou zbaveny podružných vlastností a izolovány do detailu. Variace motivů jsou svým způsobem eliminací, zhušťováním a oprostováním. Někde dochází k separaci detailu, k jeho předimenzování, utvrzení ve formě primárního znaku (např. Kukuřice, 2000; Tulipány, 2001; Divizna, 2003). Postupně (od roku 1995) dochází v obrazech a grafických listech k zestručnění jednotlivých komponentů. Jejich přízračná odhmotněnost v nás navozuje pocit, že nejde o naturalistický přepis, ale o symbolickou paralelu skutečnosti, skrývající možnost vnímat vlastní existenci těchto prvků v doslova jiném světle. Smutného obrazy a grafiky odkazují k neromantické celosti, k přesunu do jiné dimenze světa, kde platí jednoduchý zákon analogie jako výkladu. Proto se může květina nebo strom stát třeba „postavou“ a naopak, proto se zde mohou geometrickou řadou zmnožit nebo zase samostatně vyčlenit detaily a stát se jakousi exemplární analogií lidského osudu. Dalibor Smutný nevkládá do svých prací dodatečné obsahy. Ty by jenom zamtlily jejich čistou přítomnost a znemožnily jejich volnou meditativnost. Proto i názvy těchto artefaktů mají úlohu věcného označení zobrazovaného námětu.

Chtěl bych při této příležitosti upozornit na autorovy obrazy, vzniklé zhruba v posledních třech letech. V předchozím textu jsem několikrát hovořil o oprostěnosti, jednoduchosti. Tyto přívlastky pro tyto práce platí v plném slova smyslu. Díla, která zachycují například okraj lesa, jednotlivé stromy nebo atmosféru vyvolanou letním deštěm nebo padajícím sněhem se stávají rezonančním polem, rastrem barevných ploch a podobou motivu, kterému je postupně odebírána jeho reálnost (hmotnost). Se stále zjevnější ochotou se barevné skvrny přizpůsobují přírodnímu motivu a připouštějí z něho jen to, co ob stojí v jejich barevné a světelné analýze.

Dalibor Smutný je tvůrcem pokojných emocí. Vnímá přírodu zblízka, aby nacházel její

skryté jádro a tím i své místo v ní. Každé jeho dílo nás proto vrací k zapomenutému úžasu ze stvořeného světa. (Richard Drury, text z katalogu)

**Wikipedia: TZ:dalibor Smutný, V. Tetiva, Artalk.cz**

**<http://www.artalk.cz/2008/10/31/tz-dalibor-smutny> [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2013-09-19].**

**\$Pojmy k zapamatování\$:** Skoblina, zazrnění, LUDWIG VON SIEGEN Z HESSENU 1642,

CHRISTOPH LEBLON, RICHARD EARLOM,

**\$hrnutí \$:** V druhé kapitole jste se seznámily s hlubotiskovými technikami, jejichž matrice je zpracována mechanickým způsobem. Do této skupiny grafických technik, náleží i druhá nejstarší grafická technika.

**\$Kontrolní otázky a úkoly\$:** Jakými jinými způsoby můžeme zazrnit kovovou desku? S jakým námětem se setkáváme v mezzotintách D. Smutného?

**\$Doporučená literatura\$:**

MARCO, Jindřich . O grafice. Praha: Mladá fronta, 1981

## **#3 Grafické techniky tisku z hloubky. Chemické zpracování tiskové formy**

**Cíl:** Seznámit vás s rozsáhlou skupinou hlubotiskových technik lineární i tónové kresby, při nichž je obraz do hladkého povrchu kovové vyhlouben pomocí některého z leptadel. Tyto postupy se též souhrně nazývají mokré, na rozdíl od suchých mechanických postupů.. Techniky leptu jsou natolik bohaté na rozmanité výrazové prostředky, že je lze označit za jedno z nejvděčnějších a nejpůsobivějších odvětví umělecké grafiky. Jednotlivé dílčí postupy se dají uplatnit samostatně, nebo je často můžeme mezi sebou kombinovat.

**\$Klíčová slova\$:** Sv. Jeroným, kryt, Rembrandt van Rijn, tónový lept, čarový lept, reliéfní tisk,

**\$Čas na prostudování kapitoly\$:** Tato kapitola patří svým obsahem k náročnějším. Ke studiu budete potřebovat 6 hodin

## # 3.1 Lept čarový

**\$Průvodce studiem\$:** Jedna z nejoblíbenějších grafických technik používaná od 15.století, nejprve k reprodukčním účelům, posléze jako umělecká grafická technika. Předchůdcem leptu jako grafické techniky, jsou metody kovorytců, kteří si usnadňovali práci na ozdobných rytinách zásahem kyseliny. Bylo dávným přáním grafiků odpoutat se od strohé techniky mědirytiny, která nedovolovala svým náročným rytím žádnou volnost. Grafikové toužili po volnosti kresby, po lehčí ruce, po měkčím obrazu. Všechna tato přání splnil lept a stal se tak důležitou a dodnes hojně používanou uměleckou grafickou technikou.

**\$Nástroje\$:** ocelový štětec, drátěný kartáč, ocelová jehla s tupým hrotem (prorývá pouze kryt)

**\$Materiál\$:** železo, měď, zinek, asfaltový kryt

**\$Leptadla: kyselina dusičná koncentrace 40° BÉ, chlorid železitý\$** leptá měď, mosaz.

Princip této techniky spočívá v provedení kresby rycí jehlou do vrstvy ochranného krytu, který je nanesen na kovovou desku. **\$Vlastnosti krytu, což je směs asfaltu, pryskyřice a vosku, umožňují grafikovi citlivý, malířský rukopis\$.** V místě, kde kresba obnažila kov, je leptána do hloubky.

**\$Výhody této techniky\$:**Snadnost zpracování povrchu matrice. Výtvarník se obejde bez rytce profesionála. Veškerý proces, příprava desky, nanášení krytu, prorývání krytu jehlou, leptání míst, ve kterých je kryt narušen, tisknutí **\$je schopen si udělat sám\$.**

Není známo, kdo první použil leptacího postupu k tiskovému účelu. Po vynalezení leptacích postupů v mědi usnadňovala práci mědirytců. Vznikla tzv. leptaná rytina. První tisky jsou ze železných desek, v té době má lept stále charakter měditiskové rytiny. Mezi ně patří i 6 grafických listů Albrechta Dürera, z nichž je pravděpodobně **\$nejstarší známý datovaný lept Sv. Jeroným 1512\$.**

Největší technický a umělecký vrchol nacházíme v dílech **\$Rembrandta van Rijn 1606–1669**, který zbavil lept závislosti na mědirytu. Uvolněným malířským rukopisem popírá charakter rytiny. Do té doby se lept snaží napodobit mědirytinu. Vytvořil na 300 leptů.

Na rozdíl od mědirytu zůstala tato technika mezi umělci oblíbenou dodnes\$.

**\$Mezi hlavní představitelé patří\$:**

VÁCLAV HOLLAR 1607–1677,  
FRANCISCO DE GOYA 1746–1828  
MILET, PICASSO, MANET, CHAGALL

**\$Čeští představitelé\$:**

VOJTĚCH PREISSIG 1873–1944, MAX ŠVABINSKÝ, CYRIL BOUDA, FRANTIŠEK TICHÝ 1896- 1961, JULIUS MAŘÁK, JAN KONŮPEK

**\$Václav Hollar 1607-1677\$**

13. července 1607 Praha – 25. března 1677 Londýn. Taktéž známý pod latinizovanou formou jména Wenceslaus Hollar Bohemus a poněmčenou Wenzel Hollar.

Byl český barokní rytec a kreslíř. Sam napsal svoje jméno "Wentzeslaus". Od roku 1627 působil v dílnách ve Frankfurtu nad Mohanem u Matthäuse Meriana, ve Štrasburku, v Kolíně nad Rýnem a v Antverpách. Od roku 1636 působil ve službách hraběte Thomase Howarda z Arundelu, s nímž se dostal do Anglie. Za války z Anglie utekl, ale později se vrátil. Jeho syn zemřel při morové epidemii, dotkl se ho velký požár Londýna v roce 1666. **\$I když většinu života prožil v cizině, zůstal Čechem a dával to najevo\$.** Byl pohřben do společného hrobu pro zvláště nemajetnou chudinu na malém hřbitově při kostele sv. Markéty ve Westminsteru.

**\$Hollar je autor realistických barokních leptů, mezi jeho časté náměty patří přírodní motivy, krajiny, veduty, mapy, portréty, městské prospekty, kroje a zátiší na volných listech i v souborech, vytvořil také pohled na Prahu podle svých kreseb z krátké návštěvy v roce 1636.**

**Václav Hollar nebyl jen jedním z nejlepších, ale zároveň i nejplodnějších umělců své doby. Vytvořil okolo 400 kreseb a 3 000 leptů\$.**

První generální katalog Hollarových leptů provedl v roce 1853 archeolog a sběratel

Gustav Parthey. V roce 1983 tento katalog revidoval Richard Pennigton, který vyloučil 200 rytin od jiných autorů a naopak zařadil 225, o kterých Parthey nevěděl. Názor na Hollarovo dílo se v průběhu doby vyvíjel, ale většinou na něm byla ceněna vysoká úroveň kresby, přesnost, detailnost a realismus, díky čemuž je jeho dílo ceněným dokumentem doby.

Z Hollarových uměleckých začátků toho není příliš známo. Ovšem **\$první známé dílo pochází z roku 1626. Je to lept Maria s dítětem podle Dürera a pak několik dalších leptů z roku 1627, tedy Svatá rodina podle Josepha Heintze a Krajina s převislým stromem\$.**

Hollar se ve svém díle zabýval širokou paletou témat. Známa jsou jeho **\$topografická díla zachycující krajinu a města\$** Česka, Německa, Anglie. Díky němu je dnes známa podoba Londýna před velkým požárem. Nizozemska, Švýcarska a dnešního Maroka.

**\$Ztvárňoval také portréty svatých a známých lidí své doby. Motivy ze Starého a Nového zákona, mytologie a historické scény podobně jako erby, karikatury, zvířata, květiny, zátiší, alegorie, módu\$.** Zde je známý cyklus Aula veneris a mnoho dalšího.

**\$Rytina jeho kočky s poučným nápisem „Dobrá koczka, která nemlsá\$** se stala vůbec jeho nejznámějším samostatným obrazem.

Známý grafický list se zvířetem je také Pudl – Boloňský psík.

Když se poprvé dostal do Londýna hrálo v jeho díle velmi podstatnou roli dokumentace předmětů z Arundelovi sbírky. Tyto rytiny jsou často označeny ex collectione Arundeliana. Zde vytvořil velmi zdobný např. Mantegnův kalich , z kolekce pohledů na Londýn použil na cyklus Londýnské roční časy. Při pobytu v Nizozemsku vytvořil také podstatný **\$cyklus lodí\$** Navium variae figurae et formae. Není jasné, která z rytin je Hollarova poslední, někdy je tak označováno vyobrazení hrobu Eduarda IV.

Velké sbírky Hollarových děl se nacházejí na Windsorském hradě, v londýnské Národní galerii. Ve sbírce Hollarova díla nazývané **\$Hollareum\$** v majetku Národní galerie v Praze a ve Fisher Library patřící k University of Toronto.

Nemalé sbírky jsou také v Albertině a kabinetě rytin v Berlíně.

**Wikipedia: Václav Hollar [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2013-09-19].**

Po Václavu Hollaru je pojmenováno Sdružení českých umělců grafiků Hollar.

Toto sdružení bylo založeno v roce 1917 za vedení T. F. Šimona. K jeho zakládajícím členům patřili František Bílek, V. H. Brunner, Bohumír Jaroněk, Zdeněk Kratochvíl, František Kysela, Jan Konůpek, Karel Vik a další.

První členská výstava se konala v roce 1918, od roku 1923 byl potom vydáván sborník Hollar, dále grafické listy, alba, soupisy prací členů. Programem spolku byla technická dokonalost grafické práce a navázání na tradice 19. století. Od 1956 fungoval jako skupina Hollar při SČVU, orientován na průbojnější a experimentální směry a propagaci české grafické tvorby v zahraničí. Spolek nedobrovolně přerušil činnost roku 1972 v období . Po roce 1989 byl spolek obnoven a dříve než mu byla vrácena i galerie HOLLAR prezentoval svou činnost na dvou výstavách ve Špálově galerii roku 1990. V minulých desetiletích patřila mezi jeho členy i některá velká jména českého současného umění jako například František Kupka, Max Švabinský, František Tichý, Vojtěch Preissig, František Bílek, T. F. Šimon, František Kobliha, Emil Filla, Josef Lada, Jan Zrzavý, Josef Šíma, Bohuslav Reynek, Vladimír Silovský, Karel Svoboda, Cyril Bouda, František Gross, Kamil Lhoták, Zdeněk Sklenář, Jiří Trnka, Jiří John, Zdeněk Seydl. Dnes má SČUG HOLLAR celkem 161 členů, z toho 135 grafiků, 11 teoretiků umění a 15 tiskařů a činovníků. Spolková galerie HOLLAR představuje díla svých členů na pravidelných výstavách jednotlivců i kolektivů. V depozitáři galerie je k dispozici bohatý výběr současné grafické tvorby.

**Wikipedia: [http://cs.wikipedia.org/wiki/S%C4%8CUG\\_Hollar](http://cs.wikipedia.org/wiki/S%C4%8CUG_Hollar) [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2013-09-19].**

.

**\$Rembrandt van Rijn** Rembrandt, celým jménem Rembrandt Harmenszoon van Rijn\$, Haarmenszón fan Rejn, 15. července 1606 v Leydenu – 4. října 1669 v Amsterdamu\$. Byl nizozemský malíř, kreslíř, grafik a rytec.

Je považován za jednoho z nejlepších malířů a grafiků západního umění. Doba jeho tvorby spadá do tzv. nizozemského zlatého věku, (nizozemsky: Gouden Eeuw), období rozkvětu nizozemské společnosti a její kultury v 17. století. Slavným se stal již

za svého života a záhy byl považován za největšího nizozemského malíře. Rembrandt ve svém díle prokazuje výjimečnou znalost klasické ikonografie, technicky mistrné zvládnutí šerosvitu a figurální malby. Jeho dílo zahrnuje portréty, zejména autoportréty, a také holandské krajiny a obrazy s mytologickými či biblickými tématy. **Wikipedia: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Rembrandt> [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2013-09-23].**

Rembrandtovo grafické dílo vznikalo na okraji jeho maliarskej činnosti, no napriek tomu sa dočkalo súhrnného súpisu skôr ako maliarske práce. Už do polovice 18. storočia sa datujú prvé pokusy o vedecké zosumarizovanie jeho prác. Dodnes je za relevantný považovaný súpis grafického diela vydaný ešte v roku 1797. **\$Prvé práce, hlavne krajiny, vznikali v jeho rodnom dome v Leidene: Chatrč so senným stohom, Mlyn, Chatrč s vyschnutým stromom. Po krajinách nasledovali práce na biblických námetoch; medzi prvé diela patrí Uzdravenie nemocných z roku 1649. K neskorším grafikám s touto tematikou patrí napr. Slepý Tobiáš, Mladý Ježiš medzi zákonníkmi, Malá Kristova kázeň, Tri kríže a iné\$.** Okolo roku 1650 vznikol ucelený rad krajinárskych grafických listov: Krajina s vežou, Labute ve vode, Obelisk, Tri sedliacke domy, Zlatníkov gazdovstvo a ďalšie. **Wikipedia: <http://sk.wikipedia.org/wiki/Rembrandt> [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2013-09-19].**

**\$Pojmy k zapamatovaniu\$:** čarový lept, Albrechta Dürer, Sv. Jeroným 1512, Rembrandta van Rijn, VÁCLAV HOLLAR

**\$Kontrolní otázky a úkoly\$:** Jaký název má nejznámější Hollarův grafický list? Vyjmenuj nejhlavnější témata, která se v tvorbě Václava Hollara vyskytují. Co umožňují grafikovi vlastnosti krytu? Kolik leptů vytvořil Renbrandt van Rijn? Jaké jsou výhody této techniky

**\$Citovaná a doporučená literatura\$:**

KREJČA, Aleš. Techniky grafického umění. Praha: ARTIA, 1981

## #3.2 Lept tónový. Akvatinta

**\$Průvodce studiem\$:** Tónová rytina mezzotinta 1642 umožňuje tonovou modelaci bez šrafur. Příprava matrice je však velmi zdlouhavá . Hledá se technika, která by mohla mezzotintu nahradit. Akvatinta umožňuje tisknout souvislé plochy barvy v odstupňovaných polotónech.

**\$Nástroje\$:** štetec,

**\$Materiál\$:** železo, měď, zinek, kalafuna, asphalt, kryt, plavená křída, smirkový papír,

**\$Leptadla: kyselina dusičná\$** koncentrace 40° BÉ

**\$chlorid železitý\$** leptá měď, mosaz.

**\$Tato technika vznikla polovině 18. století zásluhou Francouze Jeana-Baptisty le Prince 1733-1781\$.** Jednou z jeho prvních akvatint je list Hráči na balalajku.

Různou hustotou a velikostí zrna, silou a délkou leptání určujeme hloubku půltónových ploch. Výsledný dojem je velmi podobný tušové lavírované kresbě.

Dosavadní grafické postupy vycházely výlučně ze systému čar, šrafovaní. Hustým šrafovaním a silnými čarami se vyplňovaly a stínovaly plochy.

**\$Hlavní představitelé: Nejvýraznějším uměleckým přínosem je především tvorba Franciska José de Goyi\$.**

Grafice se začal věnovat až na sklonku života, avšak jeho **\$cykly akvatint Caprichos, Proverbios, Hrůzy války\$**, jsou dokladem úžasného uměleckého a technického mistrovství.

**\$Čeští představitelé\$:**

T.F.ŠIMON, V PRESSIG 1873-1944. LADISLAV ČEPELÁK 1924-2000.

**\$V současné české grafice\$** se této technice věnuje ve svých velkoformátových tiscích Šárka Trčková.

**\$Francisco José de Goya y Lucientes 30. březen 1746, Fuendetodos – 16. duben 1828, Bordeaux\$.** Jeden z největších světových malířů, který bývá jistě



právem označován za posledního velkého mistra starého umění a zároveň za prvního moderního malíře. Goyova díla jsou v mnohém jedinečná a nenacházíme k nim v dílech předchozích umělců žádné obdoby. Jeho práce překypuje myšlenkami a vyjadřuje jednak vznešenost, jednak hrůzu, děs a neskryvaný odpor k válce a politické zvlí.

Francisco Goya byl především vynikajícím grafikem a lze jej bezesporu považovat za otce moderního grafického umění – sláva jeho tisků předcházela jeho dílo malířské.

Celé Goyovo grafické dílo patří k té odvrácené straně jeho uměleckého odkazu. Panoptikum portrétů, někdy mistrně, jindy jen řemeslně provedených, se pohybuje na hranici, na tenkém ostří, mezi povinnou úctou a karikaturou. Můžeme je považovat za falešné svědectví, za velice podezřelou a nepříliš důvěryhodnou výpověď.

V grafických cyklech se neskryvá nic. Jsou maximálně pravdivé. Jako pod přísahou.

Nejstarším cyklem jsou Caprichos. Pocházejí z let 1792–93, kdy byl malíř těžce nemocen. Dodnes nediodnostikovaná choroba ho téměř dovedla na práh smrti. Odtamtud svět vypadá jinak, snad pravdivěji. Vrátil se zpět s jasnou diagnózou, byl hluchý. Ztráta sluchu prý zbystřuje ostatní smysly, ale je i zdí oddělující od marnosti světa. Je znamením trvalého odloučení a samoty. Osmnáct let po vydání Caprichos píše spisovatel Gregorio González Azaola jedinou recenzi, kterou si mohl Goya přečíst. Azaola pokládá Caprichos za „satirické pojednání o osmdesáti neřestech a předsudcích, kterými je společnost postižena nejsilněji“. Takže satira, moralita. To je přijatelné. „Lakomci, prostopášníci, nadutí zbabělci, nevzdělaní lékaři, bláznivé staré ženštiny, domýšliví a ješitní starci, kteří se opičí po mládeži, prostitutky, pokrytci, zkrátka každý druh hlouposti, lenosti a gaunerství je zde portrétován tak pronikavě, že výsledek přináší hodně látky k přemýšlení.“ Zvláštní je, jak se člověk z moralit vyčleňuje, jsou přece vždy o „těch druhých“. Právě v tom tkvěl omyl prvotních posouzení. Tento odstup, hru na spravedlivé a opovržením hodné, Goya nehrál. **Wikipedia: <http://www.rodon.cz/zivotopisy-umelcu/Goya-y-Lucientes-Francisco-Jose-de--34> [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2013-09-20].**

## **\$Goya a dnešek\$**

Zdá se, že Goyovy **\$hrůzy, děsy a přízraky\$** pochopil teprve člověk 20. století. Hrůzné výjevy byly opět mnohokrát naplněny, staly se děsivou realitou, z níž se již nešlo po vzoru moralistní hry vymanit. Srovnáme-li, co se stalo za vpádu Napoleona do Španělska, s dnešní realitou, prožívanou před nedávnem v Jugoslávii či dnes v Iráku, Afghánistánu či Čečensku, a samozřejmě v Africe, pak musíme konstatovat, že děsivý vzorník hrůz, jež nám Goya vyryl do kovových desek a otiskl na holou kůži společenského svědomí, je stále stejný. Snad jen obohacený o soudobé prostředky mučení a zabíjení, tedy o podružné detaily. Dalo by se říci, že to, co malovali či ryli Hieronymus Bosch, Mathis Grünewald, Rembrandt, Callot, Goya, Redon, Ensor, Bacon či František Janoušek, se naplnilo. Není to však pravda. Tito svědkové jen odsvědčili pradávnou vinu, dědičný hřích, jež provází lidstvo od počátku. Že by mu byla dána do vínku při vyhnání z ráje rozkoš z konaného zla?

**\$Caprichos\$** jsou zvláštním příběhem. Jejich literárnost je zjevná. V osmdesáti listech graduje děj, jež spěje až k hrůznému konci. První listy připomínají **\$maškarní bál\$**. Krasavice v maskách se nakrucují, některým hostům již dávno přirostla zvířecí hlava, takže masku nepotřebují. **\$Erotika tu splývá s krutostí\$,** láska s nemilosrdností, **\$utrpení s groteskou\$**. Zamilovaná dívka si pro štěstí vytrhává oběšencův zub. Matka jako lítá bestie mlátí dítě, protože rozbilo hrnec. Mniši a církevní hodnostáři poslouchají s adoračními gesty mluvícího papouška. Jaký to zlatý zobák!

Nechybějí ani **\$satiry\$,** které se v zrcadle Goyových listů proměňují v nelidskou frašku. Jak ji škubou! Vznešení muži v černých talárech a se lvími čenichy si pochutnávají na křídlech, která patří na kolena sražené ženě. Ale spravedlnost musí přece být. A tak Todos caerán! Všichni spadnou. Do této části příběhu patří i děsivé postavy stařen, které jsou nejen absurdními předsmrtnými filenami, ale čarodějnicemi a jakýmsi karikaturami dávného mýtu o Matce Zemi.

Najednou se v dramatu Caprichos objevují **\$duchové, přízračné bytosti a čarodějnice\$**. Nejprve jsou to zvířecí monstra, hrůzní oslové, sovy. Ovládnou scénu, prolínají se světem lidí a ovládají ho. Jejich znakem je krutost a bezmezná tupost. Je to sen? Je to vize? Spánek rozumu probouzí příšery, jmenuje se list číslo 43.

Pak se hrůza stupňuje. Nepopsatelné přízračné bytosti, činčilové, trpaslíci, zduřelé tváře. Příšery jsou stejně kruté jako směšné. Svět je najednou děsivým místem, zdá se, že není spasen. Propadl temnotám, silám, které ho opanovaly pro své nelítostné hry, jimiž se baví. Spojení se světem lidí obstarávají čarodějnice. Mladé, staré, všechny jsou zvráceně svůdné. Často jsou ve spojení stejně tak s mladými dívkami jako s církevními hodnostáři. **\$Únik je jediný – do šílenství\$!**

Poslední tři výjevy jakoukoliv možnost morality přesahují. Jsou **\$vizí absolutního zla a zmaru\$**. Není v nich ani špetka naděje. Pospěš si, už se probouzejí. Tři pololidé zadělávají na jakési zlověstné těsto. Nikdo nás neviděl. Odporní mniši se zvířecími tvářemi popíjejí víno ve stínu usmívajícího se přízraku. Ya es hora! Už je čas! Odporné bytosti se šíleně smějí, zvracejí svůj smích. Patrně zvítězily...

### **\$Tauromaquia, Disparates... \$**

Dalším vystaveným cyklem jsou **\$Tauromaquia, Umění býčích zápasů\$**. V nich je Goya velice realistický. Snad proto, aby ukázal, že **\$násilí, krutost a bestialita mohou být skvělou zábavou, vyhledávanou hrou, sportem\$**. Ve stejném čase ryje stárnoucí umělec **\$Disparates. Nesmysly, hlouposti, bláznovství. Byly vydány dávno po autorově smrti. Jsou plné snů, vizí a jen těžko sdělitelných úzkostí\$**. Přítomny jsou nejasné rituály a vysoce individuální magická praxe. V Disparates je mnoho nevysvětlitelného, nesdělitelného – možná naštěstí. Vše se tu odehrává v nejasných kulisách, v nepojmenovatelném světě, prostě mezi nebem a zemí. Základním tématem tohoto vyabstrahovaného prostoru je **\$naprostá absurdita\$**.

**\$Hrůzy války, Desastres de la Guerra\$**, jsou nepopsatelné. Najdeme na nich výjevy, které bychom neměli vidět, neměli bychom je znát. Opakovaně se tvrdí, že podnětem k tomuto rozsáhlému cyklu byla válka mezi Francií a Španělskem. To je samozřejmé, ale velkému umělci jde o víc. Skutečné umění zevšeobecňuje. **\$Hrůzy války jsou děsivou studií o násilí a o beznaději\$**. Na jedné straně Goya komentuje, Yo lo vi, to jsem viděl, a daleko častěji svědčí proti člověku – to jsi ty! Tíživá nelidskost celého cyklu je hrozivým mementem. Není hrdinů a není poražených, nejsou jen oběti a nejsou jen vraždící násilníci. Všichni trpí a vraždí s maniakální vášní a cynickým soustředěním. Výsledkem je **\$totální deziluze a beznaděj\$**.

## **\$Vše je dovoleno\$.**

Goya se v Hrůzách války nevyhýbá ničemu, nic není tabuizováno. Je tu zobrazeno fascinující **\$rozpoutání zla a jeho negativních energií\$**, temných sil, které byly probuzeny. Vraždění, znásilňování, mučení, popravky, okrádání mrtvých překračuje hranice reality a ta je nahrazena alegorií, traumatickým snem, ďábelskou vizí. Do světa vtrhly děsivé bytosti, nad krajinou se vznáší muž s netopýřimi křídly, do výjevů se vloudili supové, zlověstné kočky, lišky a nepopsatelná monstra. Černý karneval. Vybičovaná černá ironie je skutečným šklebem pekel. Více již spatřit nelze, stejně jako nelze více zobrazit. Goya ve svém cyklu došel až na okraj lidské existence. Dál již jen propast. Samotné peklo.

**\$Předposlední list se jmenuje Hrozně monstrum. Přežraný netvor, ležící v podobě obludného psa, dává nahá lidská těla\$.** Představení by mohlo skončit, ale Goya je nelítostný a přidá ještě jeden výjev. Toto je skutečnost. Zdivočelý, zarostlý hrobník se v zářícím slunci setkává s poloobnaženou dívkou. Její nalité prsy signalizují, že ještě není konec. Může být něco strašnějšího?

V katalogu se dočteme konstatování, které by mělo být mottem celé výstavy: „Existují hrůzy, do kterých se nesmíme vměšovat, a utrpení, kde by už samotný soucit byl urážkou“. Fred Licht. Tento výrok by ani nás neměl nechat klidně spát. Autor je pedagog na VOŠP. **Wikipedia: <http://www.advojka.cz/archiv/2006/1/prizraky-hruzy-a-desy-goya-v-chebu> [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2013-09-19].**

## **\$Ladislav Čepelák 1924-2000\$**

25. června 1924 Veltrusy - 9. října 2000, Kralupy nad Vltavou Český grafik, kreslíř a ilustrátor. Studoval Bauchovu a Sychrovu večerní školu v Mánesu. Ve studiu pokračoval na Akademii Výtvarných umění v Praze u prof. V. Rady, V. Silovského, V. Nechleby a J. Želibského. Po ukončení studií se stává asistentem u profesora Silovského. V roce 1964 byl pověřen vedením grafické dílny. V r. 1967 byl jmenován docentem pro obor grafiky a odborným asistentem se stal Miroslav J. Černý. Profesorem byl jmenován v r. 1987. V r. 1990 vrátil tituly: Zasloužilý učitel a Zasloužilý umělec. Od r. 1954 členem SČUG Hollar, působil též v Jednotě umělců výtvarných či ve Tvůrčí skupině Říjen. Zastoupen ve sbírkách NG Praha, Galerie hlavního města Prahy, soukromých sbírkách doma i v zahraničí. Zabýval se převážně volnou grafikou a kresbou **\$Umělecké zaměření: grafika: lept, akvatinta,**

**mezzotinta**\$. Věnoval se však i kresbě, ilustraci, tvorbě do architektury, např. sgrafito pro budovu čs. velvyslanectví v Káhiře - Tři horizonty české krajiny . Podstatnou částí jeho života byla hudba a hra na housle. Ladislav Čepelák tiskl na starém lisu z 18. století a hrál na houslích, které si sám zrekonstruoval a postavil.

**\$Nejdůležitější inspirací mu byla příroda. Cykly: Pole, Hnízda, Motýli, Veltruský park, Krajiny Povltaví, Stromy, Horizonty. Zajímala jej v krajinném celku i v detailech. V proměnách ročních období\$.**

První grafika pochází z roku 1948. Upoutal na sebe pozornost cyklem Veltruský park 1949 - 1951. Dalším cyklem jsou **\$Krajiny z Povltaví\$** 1952 - 1955. Strukturální pojetí představuje cyklus Slánská krajina 1961 - 1963.

V polovině 60. let vznikly **\$dva soubory obloh\$** 1964 - 1966, zaměřených na atmosférické proměny přírody. V téže době vznikl krajinářský **\$cyklus Tání\$** 1964 - 1965, jehož listy jsou tištěny ze silně zaleptaných desek. Vedle monumentálního pojetí krajiny jsou tu i komorní **\$soubory Pavučiny\$,** 1963 - 1966. Výrazným motivem posledních let se stala **\$motýlí křídla\$.**

**"\$Na jaře, v létě a na podzim kreslil a leptal, v zimě tisknul. Vana s leptadlem byla na dvorku. Jeho koncentraci neměřil, řídil se zkušeností. Podle potřeby přiléval koncentrovanou kyselinu dusičnou. Oblak štiplavé páry se spojoval s kouřem doutníku. Občas kyselinu lil přímo na desku. Kapky se rozstříkovaly kolem, pozorovatel nestačil uskakovat. V okruhu třech metrů se nedalo dýchat. Kyselina „hořela“ a leptané desky byly horké. Rituál."( Magdalena Vovsová)\$.**

Během působení na Akademii výtvarných umění v Praze v letech 1954-1990 vychoval několik desítek žáků - jeho ateliérem prošlo více než pět desítek studentů, z nichž většina se ztotožnila s tvůrčí filosofií svého učitele. V 70. a 80. letech, v době jeho profesorského působení se vyhranil a formuloval pojem Čepelákovy školy vyznačující v dějinách moderní české grafiky zásadní estetický směr s kontemplativně-expresivním pohledem na přírodu, přírodní makro i mikrokosmos, s použitím minimalizovaných grafických prostředků.

**Wikipedia:**[http://cs.wikipedia.org/wiki/Ladislav\\_%C4%8Cepel%C3%A1k](http://cs.wikipedia.org/wiki/Ladislav_%C4%8Cepel%C3%A1k)  
**[online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2013-09-19].**

## **\$Šárka Trčková 28. 9. 1965, Plzeň\$**

Studovala na Střední odborné škole výtvarné (Hollarovo nám.) a Akademii výtvarných umění v Praze (malba, grafika). Zde v současnosti pedagogicky působí jako asistentka v grafickém ateliéru Vladimíra Kokolii.

Zabývá se kresbou a malbou (zejm. akvarel), těžištěm její práce je však grafická tvorba (lept, akvatinta, linoryt a další techniky, často experimentálně kombinované). Žije a pracuje v Praze, v Plzni a Rasochách.

Tematicky se tvorba Šárky Trčkové obrací k tajemství lidského života, jeho vzniku a konce. Koncentrovanou podobu lidské existence pak nalézají ve světě dětí, který se stal jejím nejvýznamnějším inspiračním zdrojem. Šárka Trčková uchopila toto téma zcela osobitě – obvyklou naivně radostnou poetiku dětství nahrazuje mlčenlivé tajemství této sugestivní zkratky celého lidského vztahu já a světa, namísto pohodlné něhy a sentimentu se tu klade spíše jakási těžko zodpověditelná otázka zjitřená zranitelností, něžností a nevyhovitelností dítěte. Dítě je často konfrontováno s přírodou - zde je pak patrná otázka lidské integrace v bytí, lze tu vycítit určité ambivalentní napětí spojitosti a nespojitosti lidské existence s existencí vnějšího světa přírody, byť je mu, jakožto harmonickému celku, lidské vědomí pozitivně otevřeno. V tomto smyslu se Šárka Trčková opakovaně zaměřila na **\$fenomén lesa konfrontovaného s dětským světem\$,** pro který je charakteristická neotřelost prvotního vidění všech jevů v jejich magické působnosti. V křehkých lyrických obrazech (drobné olejomalby, akvarely) se snaží prostřednictvím reálného příběhu vyslovit určitý metafyzický obsah, při výstavbě obrazového sdělení přitom pracuje s určitými postmoderními strategiemi. **\$Definitivní podobu dostávají tyto motivy v rozměrných grafikách vytvářených náročnými postupy soutisků desek v technice leptu či akvatinty\$,** mezi něž patří i práce z Artotéky města Plzně.

Získala několik ocenění na přehlídkách Grafika roku, (naposledy za akvatintu V lese, 2003). Kolektivně vystavuje od r. 1989, (skupina Svárov), samostatně od r. 1993.

Několikrát vystavovala v Plzni, naposledy představila retrospektivu své tvorby v Zpč. galerii r. 2006 a v Oblastní galerii v Liberci (2006) pod názvem Co se z lesa ozývá.

Vystavovala v Táboře, Olomouci, Pasově, s manželem D.Smutným v Gibachtu (SRN). Účastnila se tematické výstavy Les. Představila svoji tvorbu spolu s dalšími plzeňskými umělci na výstavě Plzeňská pěna v Pécsi.

**Wikipedia:([http://www.artotekaplzen.cz/index.php?list=detail\\_autor&id=156274](http://www.artotekaplzen.cz/index.php?list=detail_autor&id=156274))**

1526459b74fb0750c) [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2013-09-19].

**\$Pojmy k zapamatování\$:** Akvatinta, kalafunové zrno, Francisco José de Goya

**\$Kontrolní otázky a úkoly\$:** Vyjmenuj všechny Goyovi cykly akvatint. Jak se jmenuje hlavní představitelka současná české akvatinty? V kterém roce objevil J.B. le Princ techniku akvatinty? Kde ponejvíce nacházel nspiraci L.Čepelák?

**\$Citovaná a doporučená literatura\$:**

KREJČA, Aleš. Techniky grafického umění. Praha: ARTIA, 1981.

### #3.3 Reliéfní tisk z hloubky

**\$Průvodce studiem\$:** Zvláštní druh tisku, při němž se uplatňují jak vyhlubené tak vyvýšené partie kovové desky je tisk reliéfní ať již s barvou nebo bezbarvý.

**\$Nástroje\$:** štětce, nůžky na plech,

**\$Materiály\$:** silná kovová deska, kyseliny

Technicky vychází z hlubokého leptu, deska je však leptána do tak extrémní hloubky, že se na otisku nevytváří pouze markantní reliéf barvy, nýbrž se vysokým tlakem v lisu trvale deformuje i tiskový papír. Většího opodstatnění získává tato technika při tisku bez barev, kdy je ještě výtvarný účín otisku založen právě jen na čistém reliéfu, do něhož je papír vylisován. Ke zhotovení takového otisku je nutné mít dostatečně silnou kovovou desku. Kresba má plošnější charakter a provádíme ji štětcem s asfaltovým vykrývacím lakem. Desku pak musíme hodiny, někdy celé dny nechat ponořenou v kyselině. Čas od času vykrýváme boky prohlubujícího se reliéfu lakem, abychom zabránili leptání do šířky.

**\$Tisk\$** pak provedeme na dokonale provlhčený velmi silný a pevný ruční papír. Použijeme obzvláště tlusté plstěné náložky.

Reliéfního efektu se využívá též na některých listech vzniklých tzv. **\$aktivní grafikou\$**. Spočívá v tom, že kovová deska je zpracována kladivem, perforována ostrými předměty, zprohýbána, rozbrázděna, často vysekána do nepravidelných tvarů.

**\$Papír\$** při tisku přejímá tvar a reliéf desky, který může být ještě podtržen vetřenou barvou. (A. Krejča, 1981, s.133)

### **\$Alena Kučerová 28. dubna 1935, Praha\$**

Česká grafička. Studovala nejprve na Vyšší škole uměleckého průmyslu. pak na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze v ateliéru profesora Antonína Strnadela. Studium po politických prověrkách předčasně, ale řádně ukončila. V roce 1961 ji přivedla do skupiny UB 12 její blízká přítelkyně Adriena Šimotová.

V roce 1963 poprvé zapojila do svých grafik nový technický prvek – perforovaný bod. Pracovala s ním různě – nejdříve samostatné perforované body kombinuje se suchými jehlami, později spojuje do čar a linií, jindy z nich vytváří geometrický rastr. Nová technika si vymínila i změnu matric. Drahé zinkové plechy nahradila levným konzervovým plechem z pocínovaného železa, který umožňuje dosáhnout plastičnosti reliéfu. Od roku 1965 také poprvé vedle svých grafik vystavuje jako svébytná umělecká díla i použité matrice.

V grafických listech **\$z druhé poloviny 60. let se zaměřila na zobrazování člověka ve zcela běžných až banálních životních situacích\$**.

Část grafik věnovala **\$ tématu moře, vzpomínkám na pláže, černomořské pobřeží a dynamiku vln. Celá 70. a 80. léta se k těmto tématům příležitostně vracela\$**.

V roce 1967 se podílela na výzdobě československého pavilonu pro Expo v Montrealu, pro který navrhla skleněnou vitráž. V době, kdy byl normalizační tlak nejsilnější, ztratila Kučerová jakoukoli možnost vystavovat. Uchýlila se do svého nového ateliéru na pražském Starém Městě, který získala od Václava Boštíka, a začala se zabývat žánrovými tématy, v jejich grafikách se objevuje **\$ motiv zvířat\$**.



Ačkoliv v Československu nesměla oficiálně vystavovat, mohla obesílat alespoň některé zahraniční přehlídky, kde také získala řadu ocenění.

**\$V 80. letech nahrazuje figuraci tématem krajiny\$.** Autorka ji totiž vnímá a prožívá ze sedla svého koně.

**\$Na počátku 90. let se její tvorba zásadně proměnila. Vizuální obraz krajiny v grafikách zredukovala a rozložila na elementární části a začala se soustředit na samotný detail\$.** Kučerová se také vrací k dílu německého básníka Christiana Morgensterna, jehož poezii poprvé ilustrovala ještě v dobách svých studií. V roce 1996, kdy nešťastnou souhrou okolností přišla o svůj pražský ateliér a zároveň o svůj tiskařský lis, s grafikou skončila. Natrvalo odešla z Prahy a žije v naprostém soukromí na venkově. Zásadní životní změna se zákonitě odrazila také v charakteru další její tvorby. Pracuje na rozsáhlém souboru závěsných asambláží, v nichž podobně využívá nejchudší materiál, který nalézá ve svém okolí. Namísto dírkovaných otvorů zde pracuje s body vytvořenými zatlučenými hřebíčky, pracuje s proutky, prkny a starými kartony. Vrací se i k výrazné barevnosti. **Wikipedia: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Alena\\_Ku](http://cs.wikipedia.org/wiki/Alena_Ku) [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2013-09-19].**

**\$Pojmy k zapamatování\$:** aktivní grafika, reliéfní tisk, A. Kučerová,

**\$Shrnutí kapitoly\$:** Tato kapitola je věnována hlubotiskovým technikám, jejichž tisková forma je zpracována leptovými postupy.

**\$Kontrolní otázky a úkoly\$:** Jaké jsou rozdíly mezi slepotiskem a reliéfním tiskem? Jaké prostředky by jsi použil ke zhotovení matrice pro reliéfní tisk?

**\$Úkoly k textu\$:** Připrav si lepenku ve formátu A3. Perforací materiálu, zpracuj námět „Deštivé odpoledne“ Na perforaci použij mechanické prostředky.

**\$Citovaná a doporučená literatura\$:**

KREJČA, Aleš. *Techniky grafického umění*, Praha: ARTIA. 1981.

VOLF, Petr. *Radost ze života, rozhovor s Alenou Kučerovou*. Reflex. 2004 říjen, čís. 43, s. 20. Dostupné online. ISSN 0862-6634.

## #4 Strukturální grafika

**\$Cíl kapitoly\$:** bezpředmětné umění, jehož čelním představitelem je V. Boudník

**\$Klíčová slova\$:** Vladimír Boudník, informel, Inter- kontakt- grafik, Cena V. Boudníka, Eduard Ovčáček

**\$Čas na prostudování kapitoly\$:** Na prostudování této kapitoly budete potřebovat tři hodiny

### **\$Vladimír Boudník 1924 – 1968\$**

Vladimír Boudník se vyučil nástrojařem, za druhé světové války byl totálně nasazen v Německu. Po válce vystudoval Státní grafickou školu. Pracoval v ČKD Vysočany, nejprve v propagaci, později jako nástrojař a dílenský rýsovač.

Zde také nachází materiál i inspiraci pro svou tvorbu. **\$Odstřížky plechu, zlomené pilníky, matky, šrouby, raznice či kusy litiny, odpadlé při zpracování kovu, vlisovával a vtloukal do plechových plátů, které pak propaloval autogenem, škrábal do nich důlčikem a rydlem a tloukl do nich kladivem. Z takhle vzniklých matric pak tiskl své grafické abstrakce, které dotvářel ještě poté, co vyšly z tiskařského lisu\$.**

Podobně nezvyklou a originální technikou jsou i Boudníkovy **\$magnetické grafiky\$**. Na pláty železného plechu, podložené magnetem, uspořádal do vějířů magnetických siločár kovové piliny, které pak fixoval lakem, vtíral do nich barvu a tiskl listy.

**\$Ve strukturální grafice\$** stejným způsobem používal písek, odstřížky provázků či kousky textilu.

V duchu svého explosionizmu, jehož tři manifesty neustále rozesílal v kopiích po Čechách i do zahraničí, tvořil i při happeninzích v pražských ulicích. Na zdech domů ošuntělých dělnických periferií k nechápavému údivu kolemjdoucích i za nadšeného ohlasu svých epigonů **\$obtahoval náhodné skvrny a odchlíplou omítku do abstraktních kreseb, vzbuzených v jeho nevyčerpatelné výtvarné představivosti\$.**

Svoje grafické listy neprodával, ale po stovkách rozdával svým přátelům z tehdejšího pražského undergroundu či spolupracovníkům z fabriky. V dělnické kantýně ostatně

uspořádal i svou první výstavu, jednu z mála, jichž se za svůj život dočkal. V prosinci roku 1968 ukončil svůj život, když se oběsil na klíce u dveří. Chtěl – a to zdaleka ne poprvé – zjistit, jaké bude mít pocity při strangulaci. Tentokrát mu však z oprátky nikdo včas nepomohl...

Boudníkovým blízkým přítelem se stal spisovatel Bohumil Hrabal, se kterým se setkal na brigádě v kladenské Poldovce. K Hrabalovi se dokonce na čas nastěhoval do jeho bytu v ulici Na Hrázi v Praze v Libni. Ten z něj učinil nezapomenutelnou postavu svých próz. Ve filmu Perličky na dně, natočeném podle Hrabalových povídek v roce 1966, si dvoumetrový habán Vladimírek v povídce Automat Svět, zfilmované Věrou Chytilovou, zahrál dokonce sám sebe. V roce 1973 napsal Hrabal povídku Něžný barbar, ve které vzpomínal na život s Boudníkem až k jeho tragické smrti. Ve filmu Něžný barbar, natočeném podle této povídky režisérem Petrem Kolihou v roce 1989, ztvárnil Vladimíra Boudníka Boleslav Polívka.

**\$Od roku 1995 je, na počest tohoto umělce, každoročně udělována Cena Vladimíra Boudníka\$.**

**Wikipedia:**[http://cs.wikipedia.org/wiki/Vladim%C3%ADr\\_Boudn%C3%ADk](http://cs.wikipedia.org/wiki/Vladim%C3%ADr_Boudn%C3%ADk)  
**[online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2013-09-19].**

Aktivní grafika se rychle stávala především reflexí továrního prostředí, které umělec maximálně stimulovalo – sám většinou grafické listy, vzniklé touto technikou označoval jako **\$stopy materiálu\$**. Byly to stopy nástrojů a technologií, které se skutečně v továrně užívaly, počínaje pilníkem a konče třeba mnohatunovým bucharem, ale uplatnil také elektrické pájení. Vždy ovšem to byly stopy zaznamenané v kovové desce, kterou už můžeme vnímat jako autonomní artefakt. Různé tisky pak můžeme vnímat jako barevné interpretace této matrice. Zkušenost absolventa grafické školy i zájem o možnost zmnožovat určitý artefakt vedly umělce k tomuto objevu, který můžeme považovat za klíčovou hodnotu českého výtvarného umění padesátých let.

**\$Boudníkovo řešení je naprosto jedinečné, propojuje spontánnost autorského záznamu s objektivizujícími faktory. Nemohu nepřipomenout, jak snil o tom, že**

**by se dala jako jedna veliká aktivní grafika otisknout celá fabrika se vším, co se v ní odehrává\$.**

V českém prostředí bylo tehdy jeho konání, především akce na veřejnosti a nejradiálnější práce na papíře vnímáno jako naprostá pošetilost, tak se vzdálil nejen od oficiální doktríny socialistického realismu, ale i od toho oč usilovali výtvarníci, rozvíjející podněty surrealismu či různých dalších sfér moderního umění.

V roce 1958 objevil další grafickou techniku, kterou nazval strukturální grafika. Tentokrát to nebyly stopy a záznamy, destruující kovovou desku, naopak na ni vrstvil různé fragmenty materiálů a fixoval je lakem. Vzniklé matrice zase mohly být finálním artefaktem, ale Boudník je především užíval jako východisko dalších barevných interpretací při tisku, jejichž široká škála stvrzovala, že dostávají již monotypový charakter. Jeho dílo začínalo být oceňováno alespoň těmi nejnámavějšími. Bohumil Hrabal jej seznámil s Jiřím Kolářem, který začal Boudníka podporovat. (J.Valoch, 1991).

**\$Vladimír Boudník ovlivnil svými pracemi celou generaci výtvarníků v 70. letech 20.století\$.**

**\$Inter-Kontakt-Grafik, občanské sdružení\$**

Podpora českého grafického umění formou domácích a mezinárodních soutěží, výstav grafiky a pomocí internetového časopisu Grapheion.

**<http://www.grapheion.cz>**

Cena Vladimíra Boudníka je prestižní ocenění, každoročně udělované v oblasti volné grafiky. Je výrazem hlubokého uznání k dílu umělce, který před půl stoletím povýšil grafické médium na experimentální laboratoř a postavil do čela avantgardy. Cena VI. Boudníka byla založena v roce 1995 Středoevropskou galerií a nakladatelstvím, o dva roky později její organizace přešla na nadaci Inter-Kontakt-Grafik a roku 1999 na stejnojmenné občanské sdružení. Cenu dotuje hlavní město Praha jako hlavní spolupořadatel soutěže a primátor ji předává na zahájení výstavy Grafika roku.

Cena VI. Boudníka vznikla na rozhraní dvou epoch – té staré, která grafice velmi přála, ale názorově omezovala a nové, která jí nabízela tvůrčí svobodu s nepříliš slibnou budoucností. Stejně jako soutěž Grafika roku, s níž je organizačně svázána,

stala se posilující platformou pro výtvarný žánr s bohatou historií a uměleckou svébytností. Podle statutu je Cena VI. Boudníka udělována za tvůrčí přínos české grafice, za přesvědčivý a výrazný soubor grafických děl objeveného výrazu či formy bez časového a generačního omezení.

Kromě významných a vývojem umění ověřených umělců, z nichž mnozí se s Boudníkem ještě znali a společně vystavovali, figurují mezi dosavadními osmnácti laureáty i jedinečné a perspektivně přesvědčivé tvůrčí výkony mladší generace. Obecně však platí, že pro všechny se grafické médium stalo zásadním, jedinečným, či k další tvorbě rovnocenným výtvarným tvůrčím prostředkem, ať již v časově omezeném úseku, nebo v linii celoživotního díla: Vždy jako podstatný a svrchovaný tvůrčí nástroj, disponující autentickým, nezastupitelným výtvarným jazykem s vlastní historií, vývojem a „myšlením“, schopným podílet se na aktuálních tématech umění. Takový přístup předpokládá silný tvůrčí potenciál, jasnou vizi, odvahu riskovat dosažené – devízy, jimiž „průzkumník“ Dalibor Chatrný, ve všech ohledech disponoval a které pojmenoval jako neortodoxnost, konsekventní uvažování a ochotu kdykoliv překročit hranice zažitého.

Cena VI. Boudníka, vděčí za svou existenci hlavnímu městu Praze, které ji před osmnácti lety vzalo pod svou záštitu a po celou dobu poskytovalo společenskou prestiž a finanční podporu. Stejně důležitá je podpora MK ČR, které soutěže Grafika roku a Cena VI. Boudníka zařadilo do programu významných a mimořádných kulturních akcí.

#### **\$Laureáti ceny Vladimíra Boudníka\$:**

Jiří Anderle, Mikoláš Axmann, Marie Blabolilová, Michal Cihlář, Ladislav Čepelák, František Hodonský, Dalibor Chatrný, Vojtěch Kovářik, Jan Kubíček, Alena Kučerová, Jiří Lindovský, Jan Měřička, Eduard Ovčáček, Květa Pacovská, Lubomír Přibyl, Jaroslava Severová, Zdeněk Sýkora.

Výstavu laureátů Ceny VI. Boudníka doplňuje několik umělců oceněných v rámci celostátní soutěže **\$Grafika roku\$**: Šimona Břejchu, Helenu Horálkovou, Zbyňka Janáčka, Miloše Michálka, Ondřeje Michálka, Jiřího Samka, Dalibora Smutného a Šárku Trčkovou. Grafika roku hodnotí jedno dílo vzniklé v daném roce a výsledky obou soutěží jsou společně prezentovány na výstavě Grafika roku v Clam-Gallasově na začátku následujícího roku.

PhDr. Simeona Hošková, ředitelka občanského sdružení Inter-Kontakt-Grafik - vyhlášovatele obou soutěží.

**Wikipedia:** [http://www.galeriehb.cz/vystavy/vystavy-vsechny/grafika\\_sykora\\_hodonsky\\_anderle\\_axman\\_ovcacek](http://www.galeriehb.cz/vystavy/vystavy-vsechny/grafika_sykora_hodonsky_anderle_axman_ovcacek) [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2013-09-19].

**\$Eduard Ovčáček\$** (\* 5. března 1933 v Třinci) je český vizuální básník, grafik, sochař, malíř, fotograf, typograf, kurátor a vysokoškolský pedagog.

Eduard Ovčáček patří k výrazným osobnostem současného českého výtvarného umění. Jeho tvůrčí potenciál a talent daleko přesáhly hranice ostravského regionu.

Eduard Ovčáček vystudoval Vysokou školu výtvarných umění v Bratislavě (1957-1963, prof. Peter Matejka) a roku 1962 absolvoval roční stáž na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze (prof. Antonín Kybal).

Již koncem 50. let byl členem skupiny Kroky a jedním z iniciátorů vzniku nezávislé bratislavské skupiny výtvarníků orientovaných na **\$informel\$** a účastníkem neoficiálních výstav Konfrontace I-III v letech 1961-1963. V té době také navázal kontakty s ostatními umělci zabývajícími se strukturální malbou v Praze (Aleš Veselý, Vladimír Boudník, Mikuláš Medek) a v Polsku (Marian Bogusz). Moravští a slovenští strukturalisté sdružení v Tvůrčí skupině Parabola vystavovali společně poprvé v roce 1963 v DU Olomouc a v roce 1964 v Ostravě.

O rok později Eduard Ovčáček v Ostravě představil **\$lettristické obrazy\$** na výstavě Obraz a písmo a byl přítomen na reprezentativní přehlídce československé grafiky v Písku. V druhé polovině šedesátých let se v jeho ateliéru scházela skupina výtvarníků orientovaných na abstraktní umění.

**\$Nově založený Klub konkrétistů spojil více než 50 českých, moravských a slovenských umělců a od roku 1967 uskutečnil sérii výstav doma i v zahraničí\$.**

Na okupaci Československa v roce 1968 reagoval konkrétní a vizuální poezií s názvem Lekce velkého A, kterou ještě stihl publikovat v Literárních listech a některých dalších periodikách v Československu a v zahraničí. Po tomto veřejném vystoupení a jako pozdější signatář Charty 77 byl po celou dobu 70. a 80. let režimem všemožně šikanován a ztratil možnosti vystavovat v oficiálních galeriích.

Výstavy neoficiálních výtvarníků se v té době konaly pouze v dostatečné vzdálenosti od Prahy, obvykle v místním kulturním středisku, divadle, muzeu nebo menší galerii v městech Orlová, Sokolov, Blansko, Hodonín, Frýdek-Místek, Český Těšín nebo Brno, později v Galerii H a Minisalonu Jazzové sekce.

Na počátku 90. let dochází k intenzivnímu obnovování výtvarnických sdružení a jméno Eduard Ovčáček se objevuje na výstavách Spolku výtvarných umělců Mánes, Sdružení českých umělců grafiků Hollar, Umělecké besedy, Nového sdružení pražských umělců a Výtvarné skupiny Jiná geometrie.

Po roce 1997 byl z iniciativy některých teoretiků (Arsén Pohribný, Jiří Valoch aj.) založen nový Klub konkretistů s pobočkami v několika oblastních centrech.

**\$Eduard Ovčáček je členem ostravské skupiny konkretistů a pokračuje zde v intenzivní tvůrčí činnosti\$.**

Během studií koncem 50. let se Eduard Ovčáček zajímal o piktogramy v archaickém umění a interpretoval je v expresivní figurální malbě, která se postupně vzdávala barevnosti a směřovala k výtvarným znakům. Figuraci zcela neopustil ani ve své strukturální grafice a materiálovém tisku z počátku 60. let (Královský cyklus, 1962). Podobně jako většina českých a slovenských umělců skupin Konfrontace, kteří na přelomu 50. a 60. let vytvářeli specifickou československou tvář informelu, také Eduard Ovčáček se později vracel ke konkrétním formám zobrazování.

Od poloviny 60. let se zabývá vizuální poezií a písmové znaky (tzv. grafémy) používá k záznamu slov i jako šifry nebo uspořádané sestavy jednotlivých liter. V této době získal secesní kovové raznice písmen, které pak vtiskoval do grafické desky, vypaloval do povrchu papíru a dřeva nebo vtlačoval jako plošné reliéfy do vrstev ručního papíru.

**\$Fenoménu a problematice písma se věnuje dodnes. Stal se tak nejdůslednějším českým představitelem výtvarného směru zvaného lettrismus\$.** Nejčastěji opakovaným motivem jsou formy číslice 3, které odkazují k datu narození autora.

V období 70. a 80. let, kdy nemohl vystavovat, tvořil dřevěné reliéfy s vypalovanými znaky předmětů a písmen, propalované koláže, malby akrylem i olejem a díla využívající kombinace uvedených technik.

Po roce 1980 jako volný pandán k dřevěným reliéfům vzniká série reliéfů v ručních papírech z rozmixované papírové hmoty. Opět se zde objevují jednotlivá slova nesoucí sdělení, fragmenty slov i pouhé shluky liter. Haptickou kvalitu struktury i barevnou tonalitu určují druhy použitého papíru. **\$Otisky písma a běžných předmětů autor kombinuje s odlitky různých částí těla a kolážemi s propálenými písmeny. Tyto papírové antropometrie vytvářejí již autonomní plastický objekt\$.**

### **\$Grafická tvorba\$:**

Grafická tvorba autora se odvíjela od strukturální grafiky a techniky tisku z hloubky přes krátké období Grafo-ready made z počátku 70. let k cyklu Člověk a znak (1979-1980), který souvisel s jeho tehdejším zájmem o bizarně fantaskní realismus a je paralelou k ilustracím knihy markýze de Sade: 120 dní Sodomy.

Od konce 60. let se zabývá serigrafii, kterou u nás jako grafickou techniku rehabilitoval a začal využívat mezi prvními. V devadesátých letech uspořádal na půdě Ostravské univerzity řadu workshopů serigrafie a zároveň plynule přešel ke stále dokonalejší technice digitální počítačové grafiky a velkoplošného tisku. \$V současné době patří v tomto oboru k neoriginálnějším tvůrcům, který neustále posunuje hranice možnosti zobrazení aniž by opustil své původní zaujetí písmem\$. V letech 1964-65 se věnoval kombinaci fotografie s tiskem, zprvu v cyklu Tetovaná žena (geometrické plány a písmo exponované spolu s ženskými akty), v současné době v cyklu Fotografika, kde využívá kombinace digitalizovaných fotografií a počítačové grafiky.

Eduard Ovčáček se zabývá rovněž typografií a v letech 1986 – 2013 se podílel na vydání desítek publikací o výtvarnících a výtvarném umění.

**Wikipedia:** [http://cs.wikipedia.org/wiki/Eduard\\_Ov%C4%8D%C3%A1%C4%8Dek](http://cs.wikipedia.org/wiki/Eduard_Ov%C4%8D%C3%A1%C4%8Dek) [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2013-09-20].

Termín **\$art informel\$** byl poprvé použit v roce 1952 v knize francouzského uměleckého kritika a spisovatele Michela Tapié nazvané Un Art Autre (Jiné umění), ve které popsal různé typy umění, které byly založeny na improvizčních (informálních či bez formy) technikách a gestech. **\$Informel měl bourat koncepty tradičního umění i kompozice. Informel byl uměním netvárnosti, k vytváření hrůzného používal silné vrstvy barvy smíchané s kousky omítky, rozdrceným mramorem, pískem, sádrou. Umělec pracoval s barvou jako s blátem. Barevná**



hmota na plátně zobrazovala širokou škálu pocitů, vidin samoty, odcizení, hněvu, hrůzy i zničení časem. Informel byl antikompoziční a neuspořádaný \$.

**Wikipedia: art informel [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2013-09-20].**

#### **\$Hlavní představitelé české strukturální grafiky\$:**

Pavel Nešleha, Aleš Veselý, Jaroslav Šerých, Karel Vysužil

**\$Pojmy k zapamatování\$:** Art Informel, magnetická grafika, V. Boudník, E. Ovčáček,

**\$Shrnutí kapitoly\$:** Kapitola , je věnována dvěma výrazným osobnostem české strukt. grafiky.

**\$Kontrolní otázky a úkoly\$:** Jaké prostředky by jsi použil ke zhotovení matrice pro strukturální grafiku? Popiš rozdíl mezi strukturální a aktivní grafikou. Co vyjadřoval informel, popiš charakteristické znaky informelu.

**\$Úkoly k textu\$:** Materiál: lepenka, lepidlo, další materiál dle vlastního výběru. Shromáždí si různé materiály pro strukturální grafiku. Na lepence ve formátu A3, natřenou nitrolakem různými strukturami vyjádří pocit strachu.

#### **\$Citovaná a doporučená literatura\$:**

Jiří Valoch, Úvodní slovo ke katalogovému listu výstavy.