

Bakalářská práce

**Současná grafika a její výrazové možnosti s důrazem na techniku
linorytu.**

**Present graphic and an expression's possibilities accentuated the
technique of lino-cut.**

TEREZA KEJHOVÁ

Na Vrchu 304, Praha 5

3. roč. Specializace v pedagogice Pg – Vv

typ studia: prezenční

duben 2009

Vedoucí práce: Doc. ak. mal. M. Polcar

Konzultant: Doc. ak. mal. J. Kornatovský

PROHLÁŠENÍ

Čestně prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne..... 2009

.....
Podpis

PODĚKOVÁNÍ

Za cenné připomínky, rady a konzultace děkuji

Doc. PaedDr. P. Šamšulovi, CSc.

a svému vedoucímu práce

Doc. ak. mal. M. Polcarovi.

Dále děkuji svým žákům ze SZUŠ Praha 5 – Řeporyje
za pečlivou práci při tvorbě linorytů, které jsem pro svou práci použila.

Anotace.

Kejhová, T.:

Současná grafika a její výrazové možnosti s důrazem na techniku linorytu.

/Bakalářská práce/ Praha 2009 – Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta,
katedra výtvarné výchovy, 72 stran.

(Přílohy: 32 vlastních linorytů formátu A3 na téma „Autoportrét“)

Teoretická část se zabývá technikou tisku z lina a proměnami linorytu v tvorbě českých a světových umělců. Výtvarná část popisuje tvorbu vlastních linorytů na téma autoportrétu a jejich obhajobu. Zaměřuje se i na portrét a autoportrét samotný a autoportrét v tvorbě umělců 20. století. Didaktická část se věnuje popisu tvorby linorytů na téma autoportrétu, které zpracovali žáci SZUŠ Praha 5 – Řeporyje.

Klíčová slova.

Grafika, linoryt, tisk, výtvarná tvorba, portrét, autoportrét, téma.

Annotation.

Theoretical part is judging technic of printing from lino and changes of lino-cut in creation of Czech and word artists. Artistic part describes creation of own lino-cuts on the theme autoportrait and their defend. Artistic part is also aiming for portrait and autoportrait self and autoportrait in creations of artists in 20th century. Didactic part is concerning to the describtion of lino-cut from positron of its own creation. The theme of autoportrait were created by student's of Privat Primary school of Art.

Key words.

Graphic, lino-cut, print, art, portrait, autoportrait, topics.

OBSAH

Úvod	7
1. Teoretická část	8

1. 1	Co je grafika.....	8
1. 2	Tisk, tisková forma, otisk.....	9
1. 3	Náklad a limit tisku.....	9
1. 4	Tiskové barvy.....	10
1. 5	Tiskové papíry.....	10
1. 6	Rozdělení technik originální tiskové grafiky.....	11
1. 7	Tisk z výšky.....	12
1. 8	Linoryt.....	13
1. 8. 1	Původ tisku z lina.....	13
1. 8. 2	Technika tisku z lina.....	14
1. 8. 3	Barevné tisky z lina.....	15
1. 9	Proměny českého linorytu 1900 – 1999.....	16
1. 9. 1	Druhá vlna českého linorytu.....	21
1. 10	Proměny linorytu v tvorbě zahraničních umělců.....	23
1. 10. 1	Linoleum a německá avantgarda.....	25
1. 10. 2	Linoryt v Anglii.....	26
1. 10. 3	Picasso a redukční technika.....	30
1. 10. 4	Linoryt v 70. letech 20. století.....	30
1. 10. 5	Linoryt v holandském umění.....	31
1. 10. 6	Současný linoryt	31
2.	Výtvarná část.....	35
2. 1	Portrét.....	35
2. 2	Autoportrét.....	39
2. 3	Podoba, deformace a výraz.....	42
2. 4	Portrét a autoportrét v umění 2. pol. 20. století.....	43
2. 5	Tvorba vlastních autoportrétů.....	50
3.	Didaktická část.....	56
3. 1	Výběr tématu.....	56
3. 2	Tvorba prvních linorytů.....	56

3. 3 Autoportréty – zadání úkolu.....	57
3. 4 Autoportréty – dětská tvorba.....	58
3. 5 Spodobnění sám sebe – jak se děti vidí.....	60
3. 6 Naše ZUŠ a linoryt do budoucnosti (místo závěru).....	67
Použitá literatura.....	68
Kopie zadání BP.....	71
Přílohy.....	72

Úvod

Jako téma své bakalářské práce jsem se rozhodla pro techniku linorytu, protože právě tato technika mi byla vždy nejbližší a její výrazové možnosti byly nejvhodnější pro mou výtvarnou tvorbu. Dalším důvodem bylo to, že v tomto školním roce se na linoryt zaměřuji i se žáky, které učím.

Cílem této práce je v teoretické části popsat techniku tisku z lina a proměny výtvarné tvorby v umění českých a světových výtvarníků.

Ve výtvarné části pak zhotovit samotné tisky z lina na téma autoportrétu, které jsem si zvolila. V této práci pak je popsán postup, jakým jsem při tvorbě svých linorytů postupovala, zaměřuje se i na autoportrét a portrét samotný, a na autoportrét v umění 20. století.

V didaktické části pak popisuji, jak jsem vybrané téma (autoportrét) zpracovávala se svými žáky, a jak jsem postupovala, když jsem jim úkol zadávala a techniku linorytu vysvětlovala.

Přínosem mé práce by měla být ucelená představa, jak techniku linorytu provádět a stručný přehled o tom, kdo z umělců se linorytu věnuje. Dále by měly být jasné výrazové prostředky linorytu a jeho využití. Poslední část práce slouží jako příklad, jak s linorytem seznámit žáky, kteří s ním (většinou na ZUŠ) začínají.

1. TEORETICKÁ ČÁST

1.1 Co je grafika

„Pod pojmem „grafika“, který je odvozen z řeckého slova „grafein“, což znamená psát nebo kreslit, rozumíme v širším slova smyslu přenos viděných nebo zažitých forem do soustavy linií, bodů a ploch. V užším slova smyslu je to tvořivé přehodnocení umělcovy volné kresby řemeslným zpracováním v příslušném materiálu, s cílem vyhotovit otisk, tj. rozmnožit dílo do určitého počtu výtisků.

Grafika prodělala během svého vývoje velké změny. Ve svých počátcích se jen nesměle oddělovala od malířství, na kterém byla dlouho závislá. Díky mnoha velkým umělcům , kteří se jí zabývali, není dnes jen pouhým prostředkem

reprodukování maleb. Jiným druhem využití grafiky bylo její úzké spojení s knihou, kde plnila úlohu dekorace a ilustrace.

Z těchto okolností vyplynulo pozdější dělení grafiky, jednak na původní a reprodukční, jednak na grafiku volnou a užitou. Za původní grafiku dnes považujeme otisk, který je výsledkem tvořivosti umělce vedeného intelektem, výtvarným citem a splňuje požadavky jako například to, že kresba předlohy či námět musí být zcela původní, umělec sám manuálně zpracovává tiskovou formu (např. při litografii výjimečně za spolupráce tiskaře), dále že umělec vytiskl celý náklad výtisků z originální desky, pomocí tradičních postupů a všechny otisky musí být autorizovány umělcem a dodržen limit nákladu. Reprodukční grafikou rozumíme to, že na díle pracují řemeslní grafici a zhotovují tiskovou formu podle kresebné předlohy výtvarného umělce za pomoci fotomechanických prostředků. Cílem jejich práce je rozmnožit předlohu co nejvěrněji ve velkém nákladu, s použitím moderních tiskových metod.

Tvorbu volných grafických listů, které nemají žádný praktický účel nebo určení, svobodné ztvárňování umělcových představ do grafické podoby, nazýváme volnou grafikou. Naopak grafika užitá je vždy vázána na nějaký praktický úkol, jako je např. výzdoba a ilustrace knihy, plakát ex libris, novoročenka apod. “ Aleš Krejča, *Techniky grafického umění*, Artia 1981 (str. 11).

1. 2 Tisk, tisková forma, otisk

„Z hlediska technického je tisk rozmnožování graficky ztvárněné kresby přenášením tiskové barvy z tiskové formy na tiskový papír nebo jiný vhodný materiál.

Pod pojmem tisková forma si lze představit takový hmotný objekt, v němž je některým grafickým způsobem např. řezáním, rytím, leptáním zpracována výtvarná představa tak, že jsou vymezeny tiskové elementy, to jsou místa, která po nanesení barvy tisknou. Tisková forma může být provedena z nejrůznějších materiálů jako například ze dřeva, linolea, kamene, kovu, gumy, skla, textilie, umělé hmoty atd. Finálním výsledkem tiskového procesu je otisk.“ Aleš Krejča, *Techniky grafického umění*, Artia 1981 (str. 12).

1. 3 Náklad a limit tisku

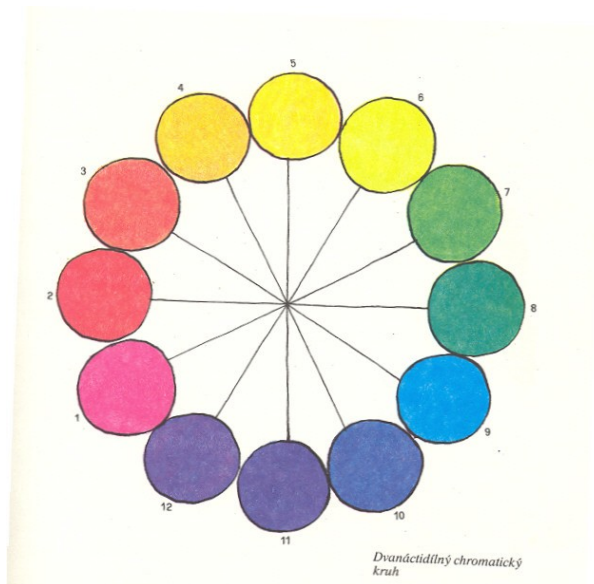
„Jestliže je každý výtisk, provedený z jedné desky, originálem, nesmí jejich celkové množství překročit určitý limit. Maximální počty výtisků jsou však závislé na materiálu, z kterého je daná matrice vyrobena a jak je odolná. Například maximum pro suchou jehlu, mezotintu je do 50 kusů výtisků, pro všechny typy leptů do 100 kusů a pro ostatní rytiny v kovu i dřevě, litografii, serigrafii může počet dosáhnout i do 200 výtisků. Nepřekročit tuto hranici je pro umělce záležitostí cti a seriózního postoje k sobě i k umění. To se týká i uvedení skutečného počtu v číslování, kterým se každý výtisk musí označit. Při autorském tisku bývá náklad výtisků značně nižší než je povoleno. Čím méně výtisků je vydáno, tím jsou vzácnější a může to mít vliv na jejich materiální hodnotu.“ Aleš Krejča, *Techniky grafického umění*, Artia 1981 (str. 14).

Obr. č. 1, Dvanáctidílný chromatický kruh.

1. 4 Tiskové barvy

„Výroba barev pro grafickou práci probíhá homogenizací – mechanickým mísením práškových pigmentů nebo barviv s příslušnými přísadami a několikanásobným třením těstovité směsi. Rozdělujeme je na anorganické barvy – to jsou pigmenty minerálního původu, a to buď přírodní (okry, sieny) nebo umělé (ultramarín, chromová žlut'). Organické barvy jsou barviva přírodního původu (indigo) nebo barviva syntetická (dehtová).

V nabídce tiskařských barev jsou nejvíce zastoupeny barvy syntetické. Samy o sobě, ale i ve směsi jsou dostatečně chemicky stálé. Nedoporučuje se však mísit olovnaté barvy (kremžská běloba, minium) s barvami sirtatými (rumělka, kadmiová žlut'), neboť spolu černají.



Z bohaté škály tiskových barev běžně vystačí normalizovaná řada barev, kryjící se v zásadě s dvanácti tóny chromatického kruhu (obr. č. 1).

Černé tiskařské barvy jsou vyráběny ze sazí, získávaných spalováním různých surovin za nedostatečného přístupu vzduchu. Pražením rozemletých kostí (kostní čern, též slonová nebo pařížská), výlisků druhů vinné révy, odpadu korku (korková čern), ovocných jader (jádrová čern) byly získávány původně vysoce kvalitní, koncentrované, stále černě teplého odstínu, vhodné zejména pro měditisk. Dnešní výroba získává saze oxidací acetylénu nebo destilací zemního plynu. Nabízí široký sortiment speciálních tiskařských černí, vlastnostmi přizpůsobených různým grafickým technikám.

K úpravě konzistence, tj. hustoty tiskařské barvy používáme ředidla vyráběná z vysychavého čistého lněného oleje (fermeže různé hustoty) nebo z nevysychavého oleje minerálního.

Potřebujeme-li urychlit schnutí barev přidáme do nich některé z pastových nebo tekutých sušidel (sloučeniny kobaltu, manganu a olova).“

Krejča, A.: *Techniky grafického umění*, Praha, Artia, 1981 (str. 16).

1. 5 Tiskové papíry

Kromě dobře zvoleného a správně zpracovaného materiálu tiskové formy a vedle kvalitních barev, je dalším předpokladem úspěšně provedeného tisku použití kvalitního, dané techniky tisku odpovídajícího papíru.

Papír, přibližně v té podobě, jak jej dnes známe, se vyrábí asi od roku 105 n. l. Za původce výroby papíru se považuje čínský císařský hodnostář Tsai-Lun. Z Číny se pak vynález brzy rozšířil do Korey a Japonska.

Jako základního materiálu pro výrobu bylo používáno odpadu z výroby hedvábí nebo dlouhých vláken některých rostlin (moruše, konopí, bambus,...). Do západních zemí se dostala znalost papíru prostřednictvím arabských výbojů a křížových výprav. Ve 12. – 14. století se rozšířila ze Španělska, Itálie, Francie a Německa do celé Evropy.

Až do začátku 18. století probíhala výroba ručně. Staré konopné, lněné a bavlněné hadry se vypraly v louhu, rozvařily a rozemlely na jemnou kaši. Toto tzv. papírové mléko se nabíralo do různě hustých čtverhranných drátěných sít, potřásáním se zbavilo přebytečné vody a rovnoměrně rozložilo. Potom se vyklopilo

na plstěnou podložku a několik listů na sobě se pak lisováním zbavilo vody. Vyrovnané a rozvěšené listy se potom dosušily.

V 18. století se výroba značně zmechanizovala zkonstruováním nových mlecích, vařících a válcových strojů. V polovině 19. století byla do výroby zavedena nová pololátka – dřevní zbrus – a posléze i celulóza z obilné slámy. Tím se sice kvalita snížila, ale produkce vzrostla.

Různým vzájemným poměrem jednotlivých pololátek se dnes dosahuje žadoucích vlastností určitého druhu papíru. Nejvyšší jsou speciální papíry pro tisk rytin a leptů, jež nemají vůbec obsahovat dřevní zbrus a celulózu.

Grafické papíry se vyrábějí v různých druzích a jakostních třídách: ruční papír (ručně čerpaný), měditiskový kartón, velin (hadrový strojově čerpaný), xenonový papír – pravý a imitovaný, bezdřevé papíry pro knihtisk, hlubotisk, kamenotisk, ofset, apod.

Dále se vyrábějí papíry transparentní, hlazené a strukturní, kartóny a polokartóny – podle barevnosti bílé nebo chamois. Prodávají se v rozličných velikostech a gramových váhách.

1. 6 Rozdělení technik originální tiskové grafiky

„Grafické tiskové techniky lze rozčlenit na několik skupin a podle různých kritérií. Podle materiálu, z kterého je zhotovena tisková forma, na metody tisku ze dřeva, kamene, z kovu.

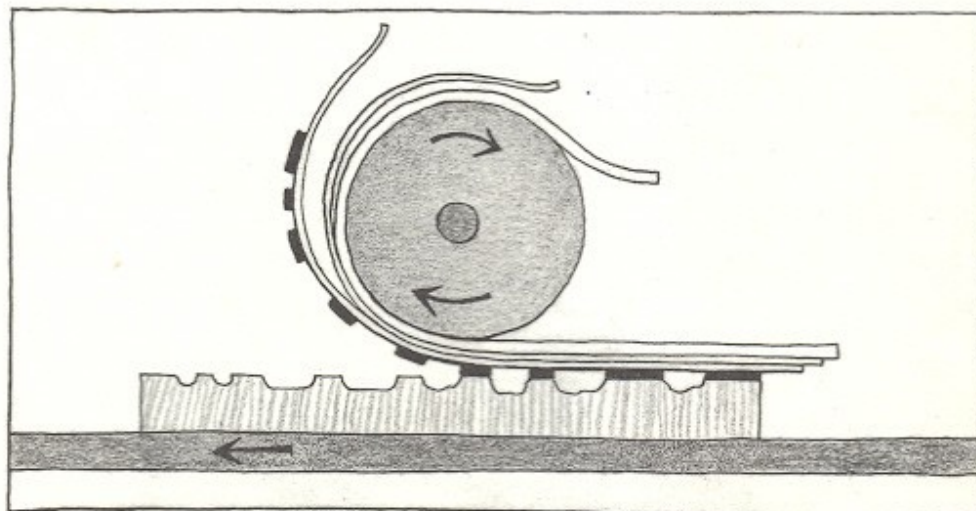
Podle způsobu zpracování tiskové formy techniky mechanické (řezby a rytiny do dřeva, kamene), chemické (lepty do hloubky i do výšky, litografie) a fotochemické (světlotisk).

Nejpřesnější a nejpoužívanější je rozdělení podle způsobu tisku neboli podle toho, jak jsou na tiskové formě umístěny tiskové elementy – zda jsou vyvýšeny nebo vyhloubeny, zda jsou v jedné ploše s ostatními netisknucími místy nebo jsou tvořeny průchodnými místy síta. Z tohoto hlediska dělíme grafické techniky do čtyř tiskových skupin: tisk z výšky nebo vysoký, tisk z hloubky nebo hlubotisk, tisk z plochy nebo plošný, tisk skrze síto neboli sítotisk.“ Aleš Krejča, *Techniky grafického umění*, Artia 1981 (str. 19).

1. 7 Tisk z výšky

Linoryt je jedním z mnoha technik tisku z výšky. Samotný tisk z výšky prodělal dlouhý a složitý vývoj. Jeho kořeny začínají daleko v minulosti. K průkopníkům tisku z dřevěných destiček patřili Číňané, kteří dřevořezy uplatňovali již dlouho před počátkem našeho letopočtu a od desátého století tiskli z dřevěných desek obrázky zcela běžně.

Při tisku z výšky se z tiskového podkladu postupně odstraňují různými metodami ty plochy či místa, která nemají tisknout. Po dokončení deskové formy se na nevyhloubená místa nanáší barva a po otištění vzniká obraz odpovídající vyhloubené kresbě - vyhloubená místa (odstraněná rytím, vyřezáváním, či vystříhováním) netisknou. Jako podklad se používají nejrůznější materiály (dřevo, kov, linoleum, kameny, olověné desky, sádrové desky, voskové desky a podobně). Techniky zpracování forem pro tisk z výšky jsou: kamenoryt, dřevořez, dřevoryt (xylografie), linořez a linoryt, ražená technika (šrotový tisk), kovoryt, kovořez, olovoryt, originální zinkografie.



Obr. č. 2, Princip tisku z výšky.

1. 8 Linoryt

1. 8. 1 Původ tisku z lina

„Lino jako podlahovou krytinu vynalezl roku 1863 Angličan **Frederic Walton** (1834 – 1928). Skládá se z přírodních materiálů – vápence, lněného oleje, smůly, dřevní moučky, juty a pigmentů. Název pro lino Walton odvodil z latinského výrazu pro hlavní složku linolea: lněný olej (linum oleum). Výrobek se brzy stal oblíbeným pro snadné použití a dlouhou trvanlivost.

Pravděpodobně prvním, kdo použil lino jako materiál pro tisk, byl okolo roku 1890 německý výrobce úředních tiskopisů. Krátce nato byly možnosti tohoto materiálu objeveny pedagogy výtvarných škol.

Lino jako grafický materiál bylo poprvé užito ve vzdělávacích kroužcích v Německu a Rakousku koncem 19. století. Bylo to zásluhou vzdělance **Franze Cizeka** (1865 – 1949), který propagoval tisk z lina ve vzdělávacích kroužcích. Pro Cizeka byl spontánní dětský projev čistou a originální formou umění, vyjádření svého vnitřního Já. Chtěl, aby ve vyučování učitel zasahoval do dětské fantazie co nejméně, a proto obhajoval práci s takovými materiály, které nevyžadují příliš složité instrukce a ponechávají tvůrčí volnost.

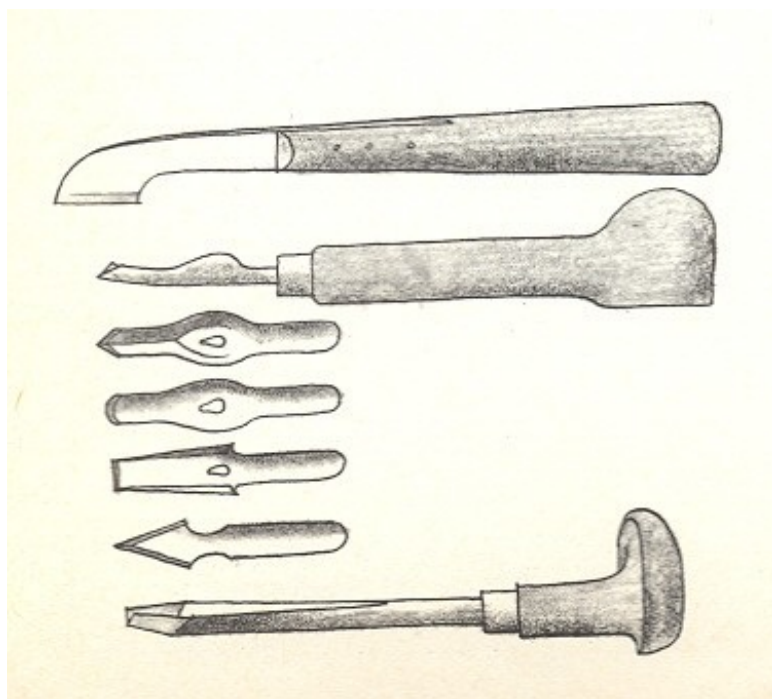
Na počátku 20. století se pak konala výstava takových prací od Cizekových žáků, která přitáhla pozornost pedagogů a umělců z různých zemí a od té doby se stal tisk z lina součástí výtvarného vzdělání pro děti i studenty výtvarných škol.“

Hemelrijková, L.: *Od Kandinského ke Corneillovi- LINO v umění 20. století.* Grapheion 2000, č. 1.

1. 8. 2 Technika tisku z lina

„U povrchových technik, jako je tisk z lina, je obraz tištěn prostřednictvím svrchní části tiskacího bloku. Jak je patrné z názvu, technika linorytu nebo linořezu se tvoří rytím nebo řezáním do lina. Linoryt na našich školách patří k nejčastěji používaným technikám. Do linolea se kresba vyrývá rýtky s profilem U nebo V

(Obr. č. 3). Žlábková linorytecká rydla jsou lisována z ocelového plechu a nasazena do dřevěných držátek. Rydla se však velmi rychle tupí. Jejich vnitřní řezné hrany brousíme během rytí jemnozrnnými, karborundovými brousky, nebo pilníčky patřičného trojúhelníkového nebo půlkruhového profilu. Při linořezu se kresba vyrývá noži, takže zatímco



Obr. č. 3, Linorytová rydla.

při linorytu stačí k vyrytí jedné linie v podstatě jeden pohyb rydlem, u linořezu se musí udělat nejméně dva zářezy nožem, aby se daly příslušné části linolea vyříznout.

Oblasti, které nemají být vytištěné jsou tedy z obrazu odstraněny speciálním nožem nebo rydlem, . Odstraněním přebytečného materiálu vně kresby vznikne pozitivní otisk – tj. černý výjev na bílém podkladu. Pokud je vykrojena sama kresba, vznikne negativní otisk – tj. bílý obraz na černém pozadí.

Lino, jako tiskový materiál v mnohém vyniká nad dřevem: umožňuje spontánní a plynulou kresbu a velmi přesné linie. Matisse srovnával práci s linem s hraním na housle, protože rydlo, stejně jako smyčec, je citlivě vedeno člověkem, který jej drží.

Také tisk velkých formátů je snazší z lina, je totiž možné vytvořit více otisků bez opotřebování matrice, a navíc není nutně potřebný lis – mnoho umělců tiskne ručně nebo tak, že přitlačí papír na matici pomocí lžice.

Matrice z lina se tedy tisknou pomocí tiskařského lisu. Při tisku se doporučuje dát pod pravý a levý okraj válce podložky v podobě pruhů z lina stejné tloušťky jako je tloušťka matrice, aby se nepoškodil válec a filc, který je mezi válcem a papírem, na který se tiskne. Před tiskem samotným je vhodné vyzkoušet nejprve tzv. slepotisk, který se tiskne na novinový papír, kde se ukáže jestli je správně nastavený tlak válce a jestli je nastavený rovnoměrně.

Nejdříve se pokládá na lis matrice, na ni papír a přes papír krycí filc. Kdyby se položil nejdříve na lis papír a na něj matrice, papír nebude moci na matici přilnout. Dále se matrice dvakrát projede lisem, může se posunout nebo otočit, aby byl zajištěn rovnoměrný tisk.

Ruční tisk se provádí tvrdším předmětem s hladkou plochou, např. již zmíněnou lžičkou nebo speciální tiskařskou kosticí, kterou lze zakoupit ve výtvarných potřebách. Na nabarvenou matici se přiloží lehce navlhčený papír a na něj ještě suchý papír. Krouživými pohyby vybraného nástroje se pak na matici postupně tlačí. Při ručním tisku je nutné dbát na to, aby se papír během tisku nepohyboval, což má za následek rozmazání barvy a znehodnocení výtisku.“ Hemelrijková, L.: *Od Kandinského ke Corneillovi- LINO v umění 20. století*. Grapheion 2000, č. 1.

1. 8. 3 Barevné tisky z lina

Vícebarevný tisk může být vytvořen různými způsoby. Ten nejjednodušší je pokrýt tiskovou plochu rozdílnými barvami a pak je otisknout všechny najednou. Tisknout se dá samozřejmě i jednou barvou např. na barevný papír.

Další možností, běžnou až do 50. let, je použití jiné matrice pro každou barvu, jejichž postupný soutisk dohromady vytvoří požadovaný obraz. Tímto způsobem se dá vytvořit opravdu mnohobarevná grafika. Je třeba dát pozor na to, aby jednotlivé matrice na sebe doopravdy navazovaly. Kresba se z matrice na matici přenáší pomocí pauzovacího nebo kopírovacího papíru.

Teprve na konci 50. let uvedl **Pablo Picasso** do umění zcela novou a revoluční metodu pro vícebarevný tisk z lina – metodu postupného odrývání, která se dá využít i při tvorbě dřevořezu. Tato technika spočívá v tom, že se jedna matrice tiskne několikrát na jeden papír, ale mezi jednotlivými výtisky se vždy odkryje další požadovaná část matrice. Obvykle se tisk začíná nejsvětlejší barvou a poslední barva bývá nejtmaší. Výhodou této metody je, že takto můžeme vytvořit soutisk dvojbarevný, ale i třeba šestibarevný, nevýhodou pak, že se při tomto postupu matrice nenávratně ztrácí – na konci procesu bude téměř odkrytá a další tisky z ní nebudou možné. Je tedy vhodné vytisknout více tisků, které se budou postupně přetiskovat.

1. 9 Proměny českého linorytu 1900 – 1999

„Úplné počátky techniky linorytu v Čechách spadají do poloviny prvního desetiletí 20. století a jsou spojovány především s komerčním tiskem. Linoryt se zabýval nejčastěji reklamou, plakáty, což podpořilo zájem veřejnosti i mladých grafiků a zájem o tuto techniku rostl.

Prvním českým výtvarníkem, který linoryt umělecky zúročil rovnocenně s ostatními grafickými technikami, byl **Josef Váchal** (1884 – 1969). Byl též malířem, ilustrátorem, sochařem, řezbářem a v neposlední řadě také spisovatelem. Jeho tvorba byla ovlivněna expresionismem a secesí, ve své tvorbě se však pokoušel o své stylově nevyhraněné umělecké vyjádření. Roku 1905 studoval malbu u Aloise Kalvody a Rudolfa Béma, následujícího roku se na soukromé škole věnoval grafice.

V roce 1910 spoluzaložil skupinu Sursum, na jejíž úvodní výstavu vytvořil secesně laděný tříbarevný linorytový plakát s námětem chlapeckého aktu natahujícího ruku po jablku ze stromu Poznání, který byl jedním z prvních linorytových plakátů vůbec (Obr. č. 4).

Váchal se zaměřoval zejména na grafické práce, využívající primitivistické vyjádření životních postojů autora. Snažil se však v grafice hledat a formovat nové velice originální postupy. Vytvářel vlastní knihy, které nesly podobu uměleckého rukodělného artefaktu. Umísťoval do těchto knih četné ilustrace dřevorytem, knihy sám sázel, vázal a tiskl, a to jen ve velmi omezeném nákladu několika kusů. Takto

vzniklé knihy *Krvavý román*, *Šumava umírající a romantická* a *Receptář barevného dřevotisku* se zařadily mezi nejvýznamnější díla české grafiky 20. století.

Jeho volné grafické listy (např. *Sabath*, 1911; *Astrální plán*, 1914; *Prales*, 1921) posunuly hranice linorytu směrem k současnějšímu projevu, ovlivněného především německým

expresionismem, který Váchal uplatnil např. v cyklu *Sedmero hlavních hříchů* (1912), kde jedinečným způsobem zkombinoval tradiční alegorii a moderní symboliku.“

Wohlmuth, R.:
Proměny českého linorytu 1900 – 1999, Grapheion, Ročník 2000, č. 2.

Obr. č. 4, Josef Váchal,
Plakát výstavy u. s. Sursum v Brně, 1912,
barevný linoryt. 470 x 415 cm



Tzv. první vlna českého linorytu je spjata hlavně s americkým obdobím **Vojtěcha Preissiga** (1873 – 1944). Od roku [1892](#) studoval na [pražské Umeleckoprůmyslové škole](#) u Bedřicha Ohmanna, kde svoje studium dokončil roku [1897](#). O rok později odjel přes [Videň](#) a [Mnichov](#) do [Paříže](#), aby spolupracoval s [Alfonsem Muchou](#) a studoval [grafické techniky](#) v soukromých ateliérech Delauna a Schmida.

V roce [1903](#) se vrátil zpět do [Prahy](#) a začal pracovat v České slévárně písma. Od roku [1905](#) měl vlastní grafický ateliér. Právě grafické práce ve stylu [secese](#) z

těchto let jsou z jeho tvorby nejznámější. Vynikající byly jeho [ilustrace](#), grafické úpravy knih a [plakáty](#). Vojtěch Preissig založil časopis *Česká grafika*, dále byl ve [Spolku výtvarných umělců Mánes](#) a *Sdružení českých umělců grafiků Hollar*.

Se samotným linorytem pracoval již od roku 1904, kdy si zřídil svůj vlnohradský ateliér. Nejznámější jsou jeho vlastenecké náborové plakáty a letáky československého národního odboje z let 1916 – 1918, které přinesly linorytu velkou pozornost (Obr. č. 5 a 6). Jeho figurální kompozice byly založeny na detailní obrysové linii a výrazných barevných plochách.

V Čechách se soubor Preissigových nejlepších válečných plakátů objevil na první výstavě *Našeho Odboje* v Obecním domě v roce 1919.



Obr. č. 5 a 6, V. Preissig, *Náborové letáky*, kol. roku 1916, barevný linoryt.

Dalším umělcem, který výrazně zasáhl do dějin českého linorytu byl **Bohuslav Reynek** (1892 – 1971). Mezi jeho linoryty lze nalézt zcela výjimečné práce – figurální kompozice, krajiny, zvířecí motivy a poprvé v rámci kontextu jeho díla i biblické náměty – nejspíš vlivem jeho dvou celoživotních inspiračních zdrojů – bible a domova, na jejichž základě vytvořil svůj semknutý svět.

Rozhodující úlohu sehrál posun moderních uměleckých směrů ke stručnosti formy, zjednodušení výrazu a k plošné abstraktní geometričnosti. Kolem roku 1915 začali linoryt používat kuboexpressionisté.

Výrazná je tvorba **Vlastislava Hofmana** (1884 – 1964). Linoryt používal ve svých kubizujících architektonických studiích, protože jeho struktura vyjadřovala formu nové architektury. Jeden z návrhů tohoto typu je linoryt hřbitovní architektury v Ďáblčích z roku 1912. Kompozice je založena na kontrastu horizontál a vertikál, světel a stínů.

V linorytové knižní tvorbě sehrál důležitou roli počátek užití grafiky **Josefa Čapka** (1887 – 1945). 6. února 1919 vyšlo v časopisu Červen *Pásmo G. Apollinaira* v překladu Karla Čapka s 12 linoryty Josefa Čapka (Obr. č. 7). V knižní podobě, s 15 linoryty, vyšlo v dubnu téhož roku. V roce 1919 se také více začal věnovat knižní grafice. Spolupracoval s **Bohuslavem Reynekem** a **Josefem Florianem**. Jeho knižní obálky byly charakteristické linorytem, první vytvořil v roce 1918 k Neumannově sbírce *Horký van*. Do roku 1938 jich vyšlo na sto padesát.

Čapkova „obálkářská“ tvořivost se naplno rozběhla v roce 1920. Pro Karla Čapka navrhl linoryty na obálky her *Loupežník* a *R. U. R.*, ke knihám *Kritika slov* a *Francouzská poezie nové doby*, pro sestru Helenu k vyprávění *Malé děvče*, pro S. K. Neumanna ke knize úvah *Ať žije nový život*, k básním *J. Nemasty*, *F. Němce* a *H. Sonnenscheina*, prózám *F. Jammese*, **M. Pujmanové** a *J. Romainse* atd.



Obr. č. 7, J. Čapek, *Nevěstka*, ilustrace k Apollinairovi, linořez, kolorováno, 215 x 260 cm.

Každá jeho obálka byla tvarově a barevně jiná, vždy šlo o originál, který příznačným způsobem uváděl danou knihu.

V roce 1921 vydalo nakladatelství Aventinum hru bratří Čapků *Ze života hmyzu* s Josefovou obálkou. Vyšly i další knihy, na jejichž výtvarném zpracování se podílel: nejčastěji šlo o hry a novely jeho bratra Karla, ale vytvořil obálky i pro jiné autory Aventina. Od roku 1922 začaly v Čapkových knižních ilustracích převládat kresby nad linoryty. Kresby se lépe hodily k fejetonu, epické próze nebo divadelní hře. Byly jednoduché, základ tvořila kontura, prostý obrys, který však má u Čapka značnou rozmanitost: silný, rozpačité tenký, dynamický, prudký, klidný, ostrý...

Čapek rozvinul svůj nezaměnitelný projev, který se v českém prostředí ujal tak, že ještě dnes linoryt evokuje právě čapkovsky úsečný, rytmický rukopis, založený na výrazné zkratce a přehledném členění linií a ploch.

Samostatnou kategorií představují **Čapkovy a Kubištovy** autoportréty z roku 1918 (Obr. č. 8).

Civilistní, sociálně kritickou polohu naplňují Čapkovy práce *Námořník* (1916), *Dívčí torzo* (1916), náměty žebráků z let 1918/ 19 a především Kubištovy existencionální *Pozůstatky padlého* (1918).



Obr. č. 8, B. Kubišta, *Autoportrét*, 1918, linoryt, 227 x 152 cm.

Dále přichází tzv. mladší generace umělců, která je spjata s první vlnou českého linorytu po světové válce a dělí se na dva proudy – studenty pražské AVU (**Karel Štika, Miloslav Holý, Jan Rambousek**) a nejmladší příslušníky

meziválečné avantgardy, kteří linoryt vnímali pod vlivem kuboexpresionistů, aby v něm záhy našli vlastní postupy a zásady.

Jedním z nich byl **Karel Teige** (1900 – 1951), [český](#) kritik a teoretik umění, publicista a překladatel. Kritizoval Čapka, ale ještě na začátku 20. let byl v jeho tvorbě patrný Čapkův vliv. Jeho portrét Jaroslava Seiferta z roku 1924 však mění tvář linorytu poprvé směrem k fotorealistickému vyjádření. Teigovu knižní linorytovou tvorbu zastupuje nejlépe Seifertovo *Město v slzách*.

„Následující období probíhá pro linoryt ve znamení útlumu. Situace v Evropě se schyluje k 2. světové válce.

I 50. léta znamenají pro linoryt relativně klidné období. Ve 20. letech linoryt svou opravdovostí zachycoval sociální témata, pro zobrazování „nadějných světlých zítřků“ se však moc nehodil. Jediný, kdo se v té době touto technikou zabýval byl **Ota Janeček** – manýristická kresba bílých linií na černém podkladě byla podobou bezkonfliktního poetismu, který nemohl narazit na odpor. Zajímavé jsou z této doby jeho plakáty např. *Současné rakouské umění* a *Španělské pařížské školy* z roku 1948.

Konec 70. let představoval nový pohled na linoryt. Hlavními představiteli byli absolventi Čepelákovy grafické speciálky pražské akademie **Jan Holoubek** a **Jindřich Růžička**. První Holoubkovy linoryty jsou inspirovány přírodou a ostrým lineárním řezem a jasným formálním členěním připomínají Preissigovy práce – *Strom* 1977; *Spadané listí* 1978.

Od 80. let se v linorytu objevuje konstruktivní prostorotvornost a geometrizace, vycházející ze skutečného světa, především z průmyslového prostředí – např. *Průmyslové zátíší* 1985, které položilo základy linorytovému fotorealismu 80. let. Později začíná používat metodu horizontálně řádkovaného rastru, jímž se vytváří efekt podobný televizní obrazovce.“ Wohlmuth, R.: *Proměny českého linorytu 1900 – 1999*, Grapheion, Ročník 2000, č. 2.

1. 9. 1 Druhá vlna českého linorytu

Druhá vlna českého linorytu, která znamenala pro linoryt velkou proměnu, přichází s rokem 1980, ale připravovala se od 60. let, kdy došlo k proměně materiálu – korkového linolea – v linoleum z PVC. S tímto novým materiálem se

proměňuje i samotná technika. Lino neklade odpor a svádí umělce k experimentu a změně postupů. Má i delší životnost. V rámci zavedených grafických technik a postupů odbourává bariéry týkající se matrice, kombinovaných technik, způsobu tisku, podložky, tematiky a výsledného výrazu.

Mezi hlavní tendence současného linorytu patří především odklon od stejného výrazu, kontakt s aktuálními výtvarnými tendencemi, svobodný pohyb celým spektrem výtvarných projevů. Objevuje se zvýšený zájem o barevné vyjádření, práci s alternativními materiály a postupy a snaha o překročení dvojrozměrného prostoru obrazu.

Nová realita se odrazila v precizní práci, kde je na jedné straně zájem a přesné zachycení a vyjádření se v detailu, koloritu a iluzivní zachycení skutečnosti – fotorealistický proud – a na druhé straně snaha o vyjádření emotivního gesta, s čímž pracuje abstrahující proud.

Nejvýraznější osobností fotorealistického směru českého linorytu je **Michal Cihlář** ([1960](#)), který je i postavou druhé vlny českého linorytu. Věnuje se knižním ilustracím, návrhům bookletů [CD](#) (např. [Nerez](#), [Jaromír Nohavica](#)), [plakátové](#) a známkové tvorbě. Vytvořil tapety pro [československou](#) restauraci na EXPO 92 v [Seville](#). V roce [2006](#) ukončil dlouholetou spolupráci se [ZOO Praha](#), pro kterou vytvořil kompletní grafickou prezentaci (Obr. č. 9 a 10).

Zjišťoval limity linorytu zvětšováním hyperrealistických obrazů až do formátu A1, což bylo do té doby nepředstavitelné.



Obr. č. 9 a 10, M. Cihlář, ukázka z grafické prezentace pro ZOO Praha.

1. 10 Proměny linorytu v tvorbě zahraničních umělců



Obr. č. 11, H. Matisse, *Sedící akt*, linoryt, 1906.



Obr. č. 12, E. L. Kirschner, *Žena pojídající chléb*, linořez, 1916.

1. 10. 1 Linoleum a německá avantgarda

„Mladou německou generaci, která se začala o linoryt zajímat, zaujaly typické vlastnosti linorytu. Tito avantgardní umělci se domnívali, že jakým způsobem a jak se prezentuje umění, není již autentické a utápí se v maloměšťáckém vkusu. V touze po čistém a neposkvřněném umění se avantgarda obrátila k lidovému a primitivnímu umění a tvořivým projevům dětí. Začaly se znovu objevovat i v té době „ staromódní “ techniky dřevorytu nebo leptu, a začaly se znovu těšit značné popularitě. Když tyto umělce zaujal právě linoryt, není překvapující, že objevili jeho různé výrazové možnosti.

První němečtí umělci, kteří experimentovali s linem jako grafickým materiálem, byli ze skupiny *Die Brücke*. Byli si však vědomi jeho nízkého hodnocení. Své první linoryty vytvořili v období mezi léty 1904 – 1906 **Ernst Ludwig Kirchner** (1880 – 1938) - v grafice vytvořil řadu pozoruhodných listů. Velkoměstská ulice s kavárnami, tančírny, bary, flákači a nevěstkami, cirkus, variéte a kavárna - to jsou důležité motivy tohoto německého malíře a jeho grafických prací. Využívá techniky leptu k rafinovanému liniovému účinku, deformuje tváře lidí, aby dosáhl psychologického podbarvení kompozice. V dřevorytu je dekorativnější a má sklon ke grotesce. Touto technikou provedl řadu listů ze života švýcarských sedláků, kde velkou roli má i skladba krajinná. Díla: *Muž a žena* (graf. cyklus), *Žena pojídající chléb*, linořez, 1916 (Obr. č. 12), *David a Absolon* (dřevoryt), *Triumf lásky*, *G. Heym Umbra vitae* (47 dřevorytů z r. 1924), řada podobizen aj.

Dalším umělcem tvořícím první linoryt byla **Gabriele Münterová** (1877 – 1962). Úmyslně pozvedávala hodnotu linorytů tím, že je vydávala za dřevoryty, aby se vyhnula kritice historiků umění. Je docela možné, že podobně jednal i Kandinsky.

Při nynějším studiu těchto reliéfních tisků je mimořádně těžké posoudit, zda se jedná o dřevoryt nebo o linoryt, protože zpočátku neexistovalo jasné rozlišování v používání těchto technik. Na rozdíl od dřeva lino nemá žádné letokruhy, které by mohly zkazit tisk, ale i u dřevorytu nemusí být viditelnost letokruhů nebo jádra patrná. Takže určení těchto dvou technik závisí např. na výpovědi autora, která

nemusí být vždy pravdivá, nebo na nalezení původní matrice, z níž bylo dílo tištěno. Není tedy vůbec vyloučeno, že mnohé tisky, které jsou dnes označovány za dřevořezy jsou ve skutečnosti linoryty.“ Hemelriková, L.: *Od Kandinského ke Corneillovi- LINO v umění 20. století*. Grapheion 2000, č. 1.

1. 10. 2 Linoryt v Anglii

V rozvoji kolorovaného linorytu a jeho rozšíření v Anglii přispěl profesor a umělec **Claude Flight** (1881 – 1955). Byl hluboce ovlivněn teoriemi již zmíněného Franze Cizeka. Od poloviny 20. století podporoval linoryt pomocí výstav, publikací a přednášek pro mezinárodní studenty v Grosvenorské umělecké škole v Londýně. U Flighta i u jeho žáků převládá futuristický styl a tendence k abstrakci, což poprvé vystihlo vlastní podobu linorytu, již se odlišuje od tradičních dřevořezů. Flight jako idealista v linoleu viděl prostředek, díky kterému se moderní umění dostane k obyčejným lidem.

Pro práci Flighta a jeho žáků, mezi které patřili například **Eveline Symeová** (1890 – 1961) z Austrálie, **Cyril Edward Power** (1872 – 1951) a **Sybil Andrews** (1898 – 1992) z Anglie, je charakteristický velký zájem o nové směry ve výtvarném umění, jako byl v té době kubismus a futurismus. Zajímaly a fascinovaly je takové věci, které měly něco společného s pokrokem: vlaky, metra, závody motorek a aut, kolotoče...

Výstavy Flighta a jeho žáků, které byly pořádány od roku 1929 v *Redfern Gallery* v Londýně, poprvé obrátily pozornost kritiků k neobvyklým a novým možnostem linorytu. Flight s pomocí svých studentů usiloval o rozšíření této techniky i v zahraničí. Zvláště oblíbenou se stala hlavně v Austrálii, odkud pocházelo mnoho jeho žáků. Technologické hranice linorytu jsou zde zkoumány dodnes.



Obr. č. 13, E. Nolde, *Divadelní lóže*. Linoryt.



Obr. č. 14, O. Dix, *Hlava*, detail. Linoryt.



Obr. č. 15, F. M. Jansen, *Prorok*. Linoryt.



K. Kollwitzová — List z cyklu „Válka“

Obr. č. 16, K. Kollwitzová, *List z cyklu „Válka“*. Linoryt.



M. Pechstein — Chléb náš vezdejší

Obr. č. 17, M. Pechstein, *Chléb náš vezdejší*.



Obr. č. 18, E. Heckel, *Stojící akt*.

1. 10. 3 Picasso a redukční technika

„Před svými sedmdesátými narozeninami se **Pablo Picasso** (1881 – 1973) zabýval linorytem pouze jednou. V roce 1951 však jeho zájem o tuto techniku vzrostl. Vytvořil plakát pro výroční výstavu keramiky ve Vallauris u Cannes, na které byly vystaveny i jeho vlastní keramické práce. Místní tiskař **Arnéra** ho seznámil s finančně méně náročnou technikou – totiž linorytem. Picasso se tedy i nadále zabýval plakátovou tvorbou a po roce 1954 vytvořil i další tisky z lina s jinými náměty.

V roce 1958 vznikl jeho první linoryt, který nebyl určen pro plakát - *Portrét ženy podle Lucase Cranacha mladšího* – je to grafický tisk, na který použil soutisk šesti matric. Výsledek však nebyl pro umělce uspokojivý, protože barvy se nespojily tak, jak Picasso zamýšlel. To bylo právě důvodem k zavedení redukční techniky. Tato metoda, jak již bylo napsáno, spočívá v postupném odrývání hmoty z jedné matrice a tištění všech barev přes sebe, od nejsvětější po nejtmaší. Picasso užil tuto metodu ve více jak 100 svých pracích a od té doby mezi grafiky zdomácněla a stala se běžnou praxí, která se provádí dodnes. Ve výjimečných případech může být i 800 výtisků z jedné matrice.

1. 10. 4 Linoryt v 70. letech 20. století

Na konci 70. let se dostalo nového oživení linorytu. Němečtí malíři kombinovali jednoduchý linoryt s dalšími technikami, např. s leptem nebo dřevorytem a malbou, začal se používat rozsáhlý formát a linoryt se konečně osvobodil od hanlivého přívlastka „pouhé řemeslné zručnosti“. V tvorbě umělců, kteří se snaží o spontánní vyjádření a experiment více než o předvedení své šikovnosti, se stává lehká zpracovatelnost linolea výhodou, ne handicapem, jak tomu bylo dříve.

Mladí umělci z Německa objevili v linorytu nové grafické efekty, podobající se tahům malířského štětce. Tato technika se objevuje ve variacích na různá témata v pracích **Georga Baselitze** (1938) a **Jörga Immendorffa** (1945). Baselitz často

maloval na své linoryty přímo štětcem nebo rukama a často střídal barevné kombinace, takže každý jeho výtisk se stává originálem a unikátním uměleckým dílem. Experimenty s malbou na lino používal na začátku 80. let i Immendorf. Naneštěstí užíval velice nevhodného druhu barev, takže se jeho ohromná díla s náměty ze sociálně laděného cyklu *Café Deutschland Gut* dochovaly dodnes, avšak ve velmi špatném stavu. V sérii šesti linorytů *Café de Flore*, které vznikly v 90. letech, vytiskl černou kresbu na stále se měnící podtisk, čímž dosáhl různě barevných variant téže grafiky.

1. 10. 5 Linoryt v holandském umění

Linoryt se uplatnil také v Nizozemí. K umělcům, kteří linoryt používali ještě před druhou světovou válkou patřili **M. C. Escher**, **César Domela** (1900 – 1992), grafička **J. B. Oostingová** (1898 – 1994). V současnosti se linorytem v Holandsku zabývá mnoho umělců např. **K. Gubbels** (1934), **M. Brusse** (1937) a **H. Gerritz** (1940). Umělci **V. J. Phaffová** (1965) a **B. Brouwer** (1956) se zabývají dokonce tiskem na plátno. Nejrozšířenějším způsobem užití linolea je stále jeho funkce jako materiálu pro tisk, mnozí umělci ho však objevili jako materiál vhodný pro prostorové objekty.

1. 10. 6 Současný linoryt

V průběhu jednoho století našlo lino mnoho příznivců v kruhu umělců. Jako uměleckému materiálu se mu dostalo mnohostranného využití a nové způsoby spolu s technologickými metodami se stále objevují. Zmíním zde Austrálii, kde dnes mnozí umělci znovu přecházejí na tradiční a méně toxický materiál pro tisk, kterým je právě lino. Linoleum je materiál, který se skvěle přizpůsobí novým trendům a technickému pokroku v umění. Je flexibilním materiálem, který bude i nadále podněcovat kreativitu a touhu po zkoušení nepoznaného i v umělcích nového století.“ Liesbeth Hemelrijková *Od Kandinského ke Corneillovi LINO v umění 20. století*, Grapheion 2000, č. 1.



Obr. č. 19, Jan Křížek, *Bez názvu*, 1960, barevný linořez, 240 x 235 cm.



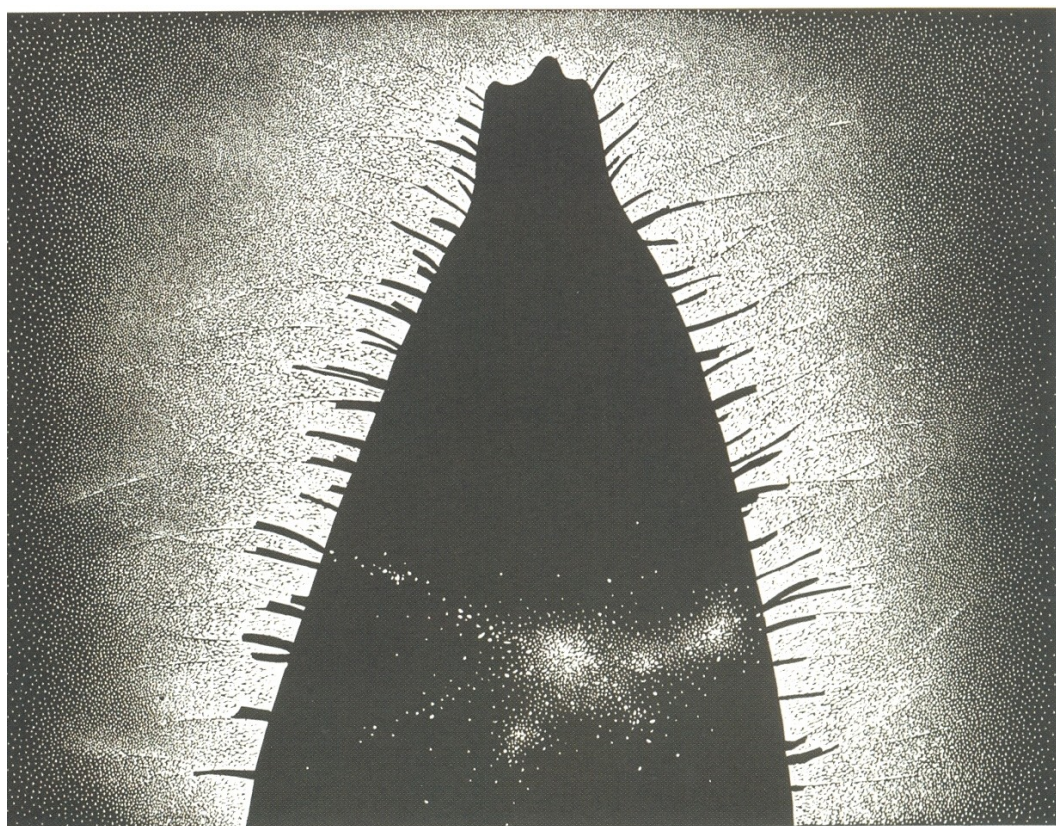
Obr. č. 20, Jan Holoubek, *Objekt v krajině*, 1986, linoryt, 510 x 700 cm.



Obr. č. 21, Vladimír Kokolia, *Z většího cyklu II*, 1984, linoryt, 305 x 435 cm.



Obr. č. 22, Ondřej Michálek, *Osvětlování*, 1987, linoryt, dřevorez, 488 x 678 cm.



Obr. č. 23, Věra Kotasová, *Citadela IV*, 1997, linoryt, 640 x 845 cm.

2. VÝTVARNÁ ČÁST

Výtvarná i didaktická část mé práce se vztahuje k tvorbě autoportrétů. (Autoportrét jsem dělala v linorytu a autoportrétem jsme se zabývali i s dětmi, které učím, a o kterých budu v didaktické části psát). Proto by bylo vhodné, alespoň krátce o této problematice pohovořit.

2.1 Portrét

„První kresebné portréty vůbec byly pouze profilové. Objevují se v rané renesanci a navazují na profilové portréty z antických mincí. Umělci si však záhy začali uvědomovat neosobnost těchto portrétových zobrazení. Také čistý en face nevyhovoval plně snaze po vystižení vnějších i vnitřních rysů zobrazovaného. Tak se tedy ustálila nejuvýstižnější a nejčastější využívaná podoba, totiž z tříčtvrtěprofilu.

Při podobizně z tříčtvrtěčního nebo plného en facu lze začít lehkým načrtnutím levého oka, pak přidat obrys nosu, naznačit druhé oko a postupně řadit detail k detailu. Platívalo za známku virtuozity, dovedl-li kreslíř nakreslit realistický akt tak, že začal od paty levé nohy a postupoval stále výš. Odhadl-li správně a přesně proporce, umístil postavu správně do formátu. Při tomto postupu se postupuje od detailu k celku a zvládnout jej můžeme jen na základě zkušenosti.

V dnešní době však se dává přednost postupu zcela opačnému. Model pozorujeme velmi pečlivě. Ještě, než začneme kreslit, musíme už mít jakousi představu, jak by asi měla vypadat hotová kresba. Představivost nám posléze promítne na netknutý papír obraz pozorovaného modelu. Zkusmo se přesvědčíme, zda náš vnitřní model jde promítnout na papír nebo plátno před námi. Poté se soustředíme na celkový obrys hlavy, její nasazení na krk a ramena. Potom je možno velmi slabě nakreslit vajíčkovitý obrys hlavy, obrys krku a naznačení nasazení hlavy na ramena. Doporučuje se dbát přitom na to, abychom hned přesně zachytili správný sklon a nasazení hlavy, vztah hlavy a krku k ramenům. Sklon hlavy je jedním z důležitých momentů k důvěryhodnému zachycení podoby portrétovaného. Je důležité si uvědomit, že sklon hlavy bude jiný u dítěte, mladé ženy nebo starce.

Velikost hlavy se nejčastěji zobrazuje 1:1, popř. se raději kreslí o něco větší, než menší. Správnou velikost stanovíme pomocí špejle nebo násady dlouhého,

štíhlého štětce. Do výkresu ho zaneseme tenkou přímkou, aby vystihla úhlopříčku hlavy. Výšku hlavy nejpřesněji zjistíme, když ji přeměříme přímo podle modelu. Špejle dále slouží k poměřování a stanovení správných proporcí tváře nebo těla. Poměřuje se tak, že se špejle drží v natažené ruce. Odměřuje se např. délka nosu od jeho kořene ke špičce, nebo se zkoumá, kolik těchto délek můžeme vepsat do výšky tváře od dolního okraje brady ke kořenům vlasů. Tutéž kontrolu je vhodné udělat při práci s proporcemi úst, očnic, čela apod.

Při další studii portrétu se pozorně a lehce vkreslí do naznačené hlavy (vajíčka) rozložení očí, nosu a úst. Vše zjednodušeně a tak, že je stále vhodné nechat si dostatek místa a světlosti pro vypracovávání detailu. Detail zhotovujeme teprve tehdy, jsme-li si jisti, že máme celý portrét správně rozkreslený.

Postupovat se má dále tak, aby celé pracovní pole bylo stále přehledné, snažit se kresbu tzv. „neutahat“ a „neucpat“, aby zůstala stále otevřená, aby lákala k pokračování. Zároveň je vhodné chránit ta místa, s nimiž je kreslíř spokojen a chce je v práci zachovat. Kresba nebo návrh ke grafice má být takový, abychom mohli práci kdykoliv přerušit a ponechat ji jako nedokončenou studii. V jakémkoli stadiu by pak měla vykazovat určité kvality.

Zvláštní pozornost se věnuje anatomii hlavy nebo těla (trupu). Podoba hlavy je dána obecným tvarem lebky, a proto je dobré znát nejen její tvar, ale i kostru lidského těla. Znalost anatomie totiž nejlépe vysvětlí organizaci rysů tváře i tvaru postavy. To je určitě jeden z důvodů, proč se anatomie člověka vyučuje na většině kvalitních výtvarných škol a také to, že vychází nespočet učebnic anatomie zaměřené právě pro výtvarníky.

Lebka je v obličejové části pokrývána svaly, které nazýváme mimické, jejichž reflexní činnost dává tváři výraz. Neméně důležité jsou charakteristické a kvalitativní rysy a vlastnosti pokožky a kůže, které pokrývají celé mimické svalstvo. Pro zobrazení hlavy je dále určující vyklenutí temene, čelo se dvěma malými výstupky (tzv. čelními hrboly), očnicemi, v nichž jsou uloženy oči. Velký význam mají oblouky lícních kostí, jejichž výběžek se spojuje s lícním výběžkem kosti spánkové v charakteristický jařmový oblouk. Nos tvoří párové nosní kosti, chrupavky a měkké tkáně. Horní a dolní čelisti, podobně jako oblouky lícních kostí a tvar brady, jsou spolu se sklonem a výškou čelní klenby, hloubkou očnic a formou nosu, stěžejním faktorem při výstavbě lidské hlavy.

Nastavení mimických svalů dává individuální charakteristickou grimasu, jejich klidové rozpoložení je výraz tváře. Vystižení podoby modelu by mělo být hlavním cílem portrétistova snažení. Zachytit výraz znamená spojit psychofyzickou tvářnost modelu s vlastním inspirovaným zaujetím. Odlišně řečeno – interpretovat objektivní podobu člověka svými osobitými prostředky, výtvarnou formou s určitým citovým napětím, jímž může být soucit, ironie, odsudek, smyslové zaujetí apod.“

TEISSIG, K.: *Technika kresby*. Praha, Artia, 1986 (str. 21 – 22).

Nyní bych se ráda vrátila k již rozepsané studii portrétu. Vcelku lze říci, že i nejpodrobnější vědomosti o plastické anatomii, jež je pro umělce pouze pomocnou, leč užitečnou disciplínou, nám nebudou bez dokonalé znalosti kreslířského „řemesla“ a cvičeného pohledu mnoho platné.

„Konstrukce tvaru hlavy je v tomto stadiu lehce, obrysově načrtnuta. Dále se má pokračovat se stínováním lehce, rozhodně šetřit černí, neboť by nemusela vystačit tam, kde bude, v tmavých místech, doopravdy potřeba. (Pochopitelně u kresby černovlasého modelu přidáme více černé, než při kresbě modelu světlovlasého).

Stíny je vhodné omezovat na minimum, světla je vhodné rozšířit na velké plochy nebo plány. Např. je vhodné pozorovat detail mušle zevního ucha. Je zajímavé věnovat se jeho modelaci a překreslovat lasturovitě tvary...

Všichni, kdo se portrétem zabývají, by měli respektovat stále hlavní projekt hlavy a jemu podřizovat detaily. Prostě zjednodušovat ! Ale rozhodně zachovat podobu. Nebát se čáry a vést ji tam, kde ji kreslíř cítí, neboť cílem je studie, nikoliv iluzivní fotografická podobenka.

Dobrou radou je u mladých tváří omezit rýhy tužkou (vrásky smíchu mají i mladí, však při kresbě by se mohli jevit jako vrásky opravdové). V kresbě se má hledat pouze celek, což znamená zobrazit jen to nejdůležitější. I u starých lidí se mají vrásky omezit jen na ty nejpodstatnější a nejmarkantnější. Pak totiž by bylo riziko, že by vznikaly portréty, které by modely zobrazovaly staršími, než doopravdy jsou.

Při vkreslení očí je dobré mít na paměti, že oko je vlastně koule, přes níž přetéká jak spodní, tak i dolní víčko. Má svůj profil uplatňující se tak z různých úhlů, tak i v různé perspektivě. Z této koule je pak pochopitelně vidět jen výseč mandlového tvaru se zornicí a panenkou.

I ústa jsou důležitým obrazotvorným prostředkem. Je nutné je zobrazovat tak citlivě, aby bylo znát sílu nebo chabost sevření rtů a čelisti. Hledá se především tvar. Důležitá je snaha o převedení objemů z prostoru do plochy, na níž už půjde o prostor imaginární, vlastní dvojrozměrnosti listu papíru. Jde tedy o likvidaci třetího rozměru ve prospěch dvojrozměrnosti výtvarnými prostředky, které však musí tuto trojrozměrnost adekvátně vyjádřit v ploše.

Výraz je v optickém slova smyslu dán rozložením světla na obličej. To vyznávali portrétisté hlavně v baroku. Pro naši dobu je spíše vhodnější všimnout si kreseb a portrétů z období renesance, které hledají čistý tvar, nerušený atmosférou a iluzí dramaturgického světla a stínu. Stíny se mají při modelaci držet stále jemné a šetřit s nimi.

Je preferující hledat to, co není příliš zřejmé, ale typické, neopisuje se model, ale přemýšlivě se vysvětluje. Podobizna není žánrovou fotografií !

Po řadě pečlivých studií dojde kreslíř v zobrazování živých modelů úspornou objemovou kresbou k určité dokonalosti. V takové kresbě se uplatňuje osvětlení jako tvarový prvek a tato kresba definuje hlavu jako kulovitý sférický tvar v určitém prostoru. Tak by mohl vzniknout problém pozadí nebo vůbec prostředí okolo modelu. Ze zkušenosti se ví, že okolí je nejvhodnější omezit na minimum. Nerozptylovat ničím hlavní kresbu a neoslabovat její účinnost. Někdy lze pozadí nebo jeho část pouze lehce zatónovat.

Kolik času je nutno věnovat studii obličej, aby tato podobizna byla kvalitní ? Takovou kresbu lze udělat za jedno sezení, které trvá obvykle na uměleckých školách 3-4 hodiny anebo je možné sezení rozdělit na několik setkání po dobu dvou hodin. Je nutno dbát na to, aby model byl vždy umístěn ve stejné pozici, jako den minulý. Pomůckou může být obkreslení postavení nohou modelu na pódiu nebo přesné zachycení židle - pokud model sedí.“

TEISSIG, K.: *Technika kresby*. Praha, Artia, 1986 (str. 25 – 26).

Transformace těl a tváří, věcí do plošného zobrazení je dosti složitá, neboť jde o záležitost výtvarného vtupu a citového důmyslu. Je to pro porovnání asi tak, jako když skladatel nachází při improvizaci nové neotřelé figury – začíná tu hra, která se neobejde bez fantazie a vynalézavosti. Zde se pro hudebníka, ale i výtvarníka otevírá cesta k účinné zkratce a deformaci.

2. 2 Autoportrét

„Vytváření vlastního portréту má pro výtvarníka několik předností. Především se lze při něm nejlépe naučit aplikovat lineární kresebný názor na celou figuru, to znamená projít obtížnou cestu od modelace k lince. Další předností autoportrétu je skutečnost, že toto kreslení je naprosto zbavené zábran, studu a obav před společenským nezdarem, které bývá spojené se zobrazováním jiných lidí. Proto pak může být velice svobodné a nezávislé.

Autoportrét je svým způsobem malířovým deníkem. Provází mnohé umělce od mladých let až do smrti a byl výtvarným přepisem malířova filozofického vývoje. V tom je jeho zvláštní autentičnost, které se v jiných dílech dosahuje neskadněji nebo mnohem méně nepřesvědčivě. Za příklad bych uvedla **Rembrandta**, ale i autoportréty **Dürera** nebo **Gogha**. V období, kdy se kresba ještě neosamostatnila jakožto svéprávný výtvarný obor, byl vlastní portrét často motivován faktem, že model byl vždy k dispozici. Později se stal portrét spolu s podpisem portrétovaného dokladem k cestovnímu pasu. Autoportrét byl často použit jako dárek jinému umělci v památnících, které si umělci, zejména v 16. století, mezi sebou vyměňovali.

V následujícím 17. století dbali v Itálii na věcnou a čistou kresbu a co možno nejjasnější plasticitu kontur – na tmavém pozadí, tak vznikly tvary.

Hlavním cílem byla formální čistota a dokonalost, nikoliv touha vyjádřit zvláštní a specifické vlastnosti portrétovaného. Realistické vyjádření člověka a jeho formální krásy, kterého umělec zobrazoval, bylo charakteristické pro severské umělce. Tam byl důležitý duševní zřetel dominantní. S trochou nadsázky tedy lze říci, že v historii nejlepší portréty vznikaly na sever od Alp. S rozvojem technické dovednosti a s uvolněním malířství ze středověkých pout začal totiž nabývat na významu psychologický podtext díla. Zejména v autoportrétu, kde nebyl umělec vázán na objednavatele a na jeho reprezentativní představy a osobní přání, kde záleželo pouze na malířově schopnosti „pohledět pravdě do očí“ a na míře jeho talentu, dosahovali severští malíři největších úspěchů. Zcela výjimečným příkladem je samozřejmě Rembrandt.“

TEISSIG, K.: *Technika kresby*. Praha, Artia, 1986 (str. 29).

Po něm však přišly desítky jiných. Dodnes vznikají autoportréty jako důležitá součást malířovy nebo též grafikovy výpovědi.

Zobrazení vlastní podobizny je pro každého výtvarníka velkým přínosem. Proto jsem se i já rozhodla věnovat svou bakalářskou práci právě autoportrétu, který byl vždy mým oblíbeným tématem.

Pro každého umělce je zobrazení své tváře velkou a důležitou školou, ať už je ve své dráze na začátku cesty nebo na jejím vrcholu.

„**Henri Matisse** ve své krátké stati, nazvané *Přesnost není pravda* (1948) napsal: „*Mezi kresbami, které jsem velmi pečlivě vybral pro tuto výstavu, jsou čtyři – snad portréty mého vlastního obličeje, jak jsem ho viděl v zrcadle. K nim bych chtěl obrátit divákovu pozornost.*

Tyto kresby obsahují , jak se domnívám všechny mé poznatky o podstatě kresby, jež jsem po mnohá léta neustále prohluboval. Je to zkušenost, že osobitost kresby netvoří ono přesné zpodobení forem, které jsme našli v přírodě, ani trpělivé hromadění bystře odpozorovaných podrobností, ale hluboký cit, s nímž umělec přistupuje ke zvolenému předmětu, ke kterému upíná všechnu svoji pozornost a do jehož podstaty pronikl.“ (...)

Tyto čtyři kresby, o které tu jde, ukazují týž subjekt, téhož člověka a ve vedení čáry jeví zdánlivou svobodu linie, kontury a objemu. Kdyby je však někdo položil na sebe, nutně by zjistil, jak se od sebe kontury čar liší, místo aby se shodovaly. Horní polovina obličeje je ve všech čtyřech kresbách stejná, kdežto spodní naprosto odlišná. Jednou je hranatá a masivní, pak oproti vrchní partii protažená, nebo vybíhá do špičky anebo se skládá z naprosto odlišných částí. Přesto zachycují všechny týž obličej. Přes všechny odchylky v nich pulzuje jednotný cit, drží jednotlivé části pohromadě a pojí je v celek. Je to způsob, jakým nos vyrůstá z obličeje, jak je ucho připevněno k lebce, jak visí spodní čelist, jak se brýle kladou přes uši. Projevuje se v bdělé pozornosti očí, v pevnosti pohledu společného všem kresbám, ačkoliv nálada se mění. Bez dalšího rozepisování je patrné, že úhrn všech jednotlivých složek zobrazuje téhož člověka

Jsou však tyto kresby portréty nebo nejsou ? Co je to portrét ? Což to není výpověď o vnímavosti člověka, jehož zobrazujeme ? Jediný Rembrandtův výrok, který svět zná zní: „*Nikdy jsem nemaloval nic jiného než portréty*“.

Tyto již zmíněné Matissovy kresby nejsou výplodem náhody. Jinak bychom nepostřehli, že jde pokaždé o téhož člověka, že jeho charakter proniká vším, že se

všechno stáří v témže světle, a že plastičnost všech částí – obličej, pozadí, průhlednost skel brýlí, pocit hmotné tíže, což se všechno nedá vyjádřit slovy, ale snadno ukázat, rozdělíme na kousek papíru prostou čarou a tlakem téměř neměnným na plochy – je stále totéž. Každá z těchto kreseb vděčí za svůj vznik jednomu jedinečnému objevu. Umělec natolik pronikl do svého objektu, že s ním splynul – v objektu našel sám sebe, takže objekt je zároveň výpovědí o jeho vlastní podstatě. Ač tyto kresby vznikají za naprosto odlišných podmínek, základní stav zůstává nezměněn. Vnitřní pravda se projevuje v ohebnosti linie, ve svobodě s jakou se linie podřizuje požadavkům obrysově stavby. Přijímá do sebe světlo a stín podle umělcovy vůle a její život podává svědectví o jeho čilém duchu.

Matisse zde vyjádřil velmi sugestivním způsobem řadu obecných pravd o autoportrétu i portrétu jako takovém. V okamžiku, kdy kreslíř nebo žák výtvarné školy, zvládne tzv. „abecedu kreslení“ a usedne k portrétování sama sebe, je dobře se k těmto obecným pravdám občas vrátit a korigovat jimi svoji práci. To podle mě platí pro všechny umělce – jak pro začátečníky na ZUŠ, tak pro pokročilé na akademiích.

Prostředníkem pro zobrazení autoportrétu je alespoň pro začátek zrcadlo, které lze později odložit, nebo používat jenom občas. Každopádně kreslíř uvidí sám sebe a bude se znát, takže později už zrcadlo nebude ani potřebovat – a to je vlastně nejsvobodnější výtvarné počínání – dělat konkrétní věci a podoby z paměti. Ovšem do této fáze se dostanou jen ti nejzkušenější výtvarníci. (Při tvorbě vlastních autoportrétů, které jsou přílohou k mé práci, jsem postupovala podle fotek, které jsem upravila v Adobe Illustrator).

Zrcadlo dává převrácený obraz - z toho vyplývá, že kreslíř, pracující s jedním zrcadlem, drží pak na obraze tužku, pero nebo štětec v levé ruce. Tímto zrcadlovým obrazem se nepravděpodobně přenášejí i jiné důležité věci – třeba mimické asymetrie – nesouměrné zvednutí obočí, jizva, pěšinka ve vlasech.

Ostatně již dříve si kreslíř uvědomil, že jedna líce obličej se nepodobá té druhé a že všechno důležité a vpravdě lidské je ve tváři neopakovatelné. To má mít každý umělec na paměti.

Lze použít rovněž dvou zrcadel, takže druhé vrátí věci na pravé místo. Ostatně bez druhého zrcadla se neobejde ani ten, kdo se chce zpodobit z profilu nebo tříčtvrky.“ TEISSIG, K.: *Technika kresby*. Praha, Artia, 1986 (str. 30 – 33).

2.3 Podoba, deformace a výraz

„Nejběžnější námitka nebo kritika ze strany zpodobovaných, nejsou-li právě znalci problematiky, bývá – „Není mi to podobné!“ Banální protest diváků – možná, že je to pěkná kresba, ale chybí podoba s modelem. Zdá se, jako by při portrétním kreslení šlo právě jen o vystižení podoby modelu a jako by celé kreslení ztrácelo smysl, jestliže nezobrazuje tak, jak to ve skutečnosti vypadá.

Přitom je jasné, že objektivní zobrazení člověka prostě neexistuje. Není ostatně ani možné, protože lidská bytost se stává sama sebou vždy až v komplexu všech vnitřních i vnějších znaků.

Je těžké poradit, jak zachytit sugestivně podobu modelu. Je obtížné formulovat nějakou poučku, protože zdroj úspěchu leží v oblasti citového poznání a tvůrčí činnosti. Jakékoliv vnitřní dění, ať už jde o klid, smutek, krutost, děs, bolest, opilost nebo radost se projevuje ve výrazu tváře, v grimase. Grimasa představuje určitou tvarovou situaci, rozložení obličejové anatomie, dílčích obličejových mas. Na nich se zachycuje vržené světlo, které je modeluje. Záznam světla a stínů je tudíž optickým nebo mechanickým záznamem o podobě.

Umění portrétního je umění citové nadsázky a určité deformace. U výtvarného díla mluvíme o výrazu, zkoumáme, jaké jsou jeho výrazové hodnoty.

U portrétního jde o výraz dvojí kategorie. Za prvé je to už zmíněný výtvarný výraz, a za druhé přesvědčivý výraz lidské tváře, který patrně spoluurčuje nebo zesiluje onen celkový výraz výtvarný. V čem je podstata jejich hodnot? Dá se říci, že v jejich věrohodnosti, přesvědčivosti, v tom, že jim věříme a podléháme. Z výrazu portrétovaného bychom měli být jaksi nepochybně zasaženi vědomím o citovém klimatu portrétovaného.“

Teissig, Karel: *Technika kresby*. Artia, 1986 (str. 39).

2. 4 Portrét a autoportrét v umění 2. pol. 20. století

„Cindy Sherman (*1954) je jedním z umělců, kteří se zabývají inscenováním autoportrétů. Osa jejího výtvarného díla počíná inscenováním autoportrétů, které jsou úzce spjaty s divadlem nebo s performancí a jsou často propojeny se vznikající filmovou kritikou 80. let.

Autoportrét, který se objevoval spíše v malířství, se rychle stal výrazovým prostředkem ve fotografii. Podle mnoha kritiků se S. Sherman ve fotografii silně inspiruje filmem a problematikou filmového ztvárnění (objektivizace žen ve filmu), ale její technika zůstává primárně fotografická. Statická, intimní povaha *Filmových fotografií bez názvu* (obr. č. 24 a 25) tíhne mnohem spíše k statickým fotografiím než k filmu, a proto od samého začátku odráží specificky fotografické ztvárnění.

Již ve svých prvních snímcích se stala nejen subjektem – fotografem, ale i objektem svých fotografií. A možná že je dokonce spíše tímto objektem, neboť sama o sobě často říká, že fotografem nikdy nechtěla být, i proto fotoaparát používá tak, jako malíř používá štětec, zajímá ji výsledek fotografování, nikoli jeho proces. Zároveň tak zřejmě nejostřeji napadá klasické pojetí fotografie jakožto pravdivé reprezentace skutečnosti, neboť námět jejich fotografií, totiž ona sama, je vždy inscenovaný. Jen stěží lze poznat, že se jedná vždy o jeden identický model. Její tvorba je proto obvykle řazena někde na pomezí fotografie a performance.

Tento přístup poprvé rozvinula již ve svých raných černobílých snímcích z cyklu *Untitled Film Stills / Filmové snímky bez názvu* (1977 – 1980), kde před objektivem fotoaparátu, za kterým tehdy často stávali její přátelé či otec, rozehrávala roli anonymních postav amerických B-movies z konce 50. let a začátku 60. let, od kterých si vypůjčila i formát jejich propagačních snímků (8 x 10'). Právě ony ji rovněž řadí mezi zakladatelky feministického vizuálního umění. Postavy jejich fotografií totiž reprezentují ony maskulinním diskursem zpředmětněné typy žen, jako holka od vedle, noční stopařka či venkovanka ve městě, v jejichž typovosti se zároveň zrcadlí i jejich maskovitost. Všechny totiž představuje sama jejich autorka, která jen mění své masky.

Začátkem 80. let Sherman změnila formát svých fotografií a rozhodla se pro barvu (Obr. č. 26, 27, 28). Také se přiklonila k interiéru. V souladu s tím se změnily i inspirační vlivy z černobílých filmů na barevné televizní pořady. I nadále

je objektem jejích fotografií dospívající dívka – ona sama, která právě přijímá svou roli ženy. Její pohled však již nemíří ven z fotografie, už i on v ní zůstává uzavřen. Teď už je úplně sama. To vše fotografiím dodává jistý klaustrofobický nádech. Jakoby se tělo do formátu obrazu nemohlo vejít. V tomto cyklu působí bezduché ženské tělo zcela „masovým“ dojmem jako něco zranitelného. Tělo tady postrádá jakoukoliv energii, povětšinou je zborceno na zemi a zabíráno z nadhledu, jakýmsi nezaujatým nadřazeným pohledem.

Tento motiv se radikalizuje v dalším cyklu (1986 – 1988), který je tentokrát inspirován především hororovými filmy, pro které je „zmasení“ člověka jedním z hlavních témat (např. rozkládající se tělo). Motiv smrti rovněž poukazuje k statutu fotografie jako „umrtvujícího“ média. Fotografie zachycuje navždy uplynulé, zároveň nám však připomíná, že jsme přišli pozdě. Tady se už nedá nic dělat. Můžeme jen fascinovaně zírat na smrt, která mohla být stejně tak smrtí naší jako její. Stačilo by si jen vyměnit místo u spouště fotoaparátu. Autoportrét je pak ovšem sebevraždou.“ *Výtvarné umění – THE MAGAZINE FOR CONTEMPORARY ART*. Ročník 1995, č. 1 – 2.



Obr. č. 24, C. Sherman,
Filmová fotografie bez názvu, 1978,
čb fotografie, 25, 4 x 20, 3 cm.



Obr. č. 25, C. Sherman,
Filmová fotografie bez názvu, 1978,
čb fotografie, 20 x 25 cm.



Obr. č. 26, C. Sherman, *Bez názvu*, # 150, 1985, barevná fotografie, 125, 8 x 169, 5 cm



Obr.č. 27 a 28, C. Sherman, *Bez názvu*, # 97, 1982, barevná fotografie, 114, 3 x 76, 2 cm



C. Sherman, *Bez názvu*, # 132, 1984, barevná fotografie, 175, 3 x 119, 4 cm

V roce 1960 Roy Lichtenstein a Andy Warhol začínají užívat kreslené seriály a reklamu jako zdroje své tvorby: americký pop-art je na světě.

„V roce 1960 nezávisle na sobě **Roy Lichtenstein** (1923 – 1997) a **Andy Warhol** (1928 – 1987) začínají tvořit malby založené na kreslených seriálech z denního tisku a reklam. Kdysi Lichtenstein řekl, že jeho zájem o kreslené seriály nejvíce stimuluje kontrast vysoce emociálního obsahu a chladných prostředků zobrazení. Zejména na mnoha obrazech mladých žen namalovaných v 1. pol. 60. let použil



Obr. č. 29, R. Lichtenstein, *V autě*, 1963, Olej a Magna na plátně, 172,7 x 203,2 cm.

tento kontrast s úžasnou virtualizitou, a propůjčil tak kompozicím vzrušující napětí.

Do svého obrazového repertoáru zařadil i komiksy o lásce a válce.“

FOSTER, H. –

KRAUSSOVÁ, R. – BOIS,

Y. – BUCHLOH, B.:

Umění po roce 1900. Slovart, 2004 (str. 445)

„V obraze M-Možná (Obr. č. 30) směřuje atraktivní blondýna svůj modrooký pohled k nám, přesto se zdá, jako by se dívala mimo nás, protože je příliš zaujata vlastními myšlenkami. Žena s hlavou spočívající na levé ruce v bílé rukavici – tradiční vizuální metafora pro melancholii – se diví, jak prozrazuje bublina (M – Možná onemocněl a nemůže opustit atelier), proč čeká marně. Přítel nepřišel na schůzku. Všední povaha situace v nás okamžitě vyvolává pochopení. Není tak těžké ztotožnit se s touto dívkou – i kdyby nebylo standardizovaného způsobu, jakým ji malíř zobrazuje. Ten ji, sklíčenou, staví do neurčitě, vágní vzdálenosti, což způsobuje proměnu naší počáteční empatie ve zvláštní formu pokrytectví. Najednou se zdá, že vztah mezi obrazem a pozorovatelem je založen na falešných předpokladech. Umělost stylu odpovídá šablonovitému ženskému obrazu pocházejícímu z komiksů (Obr. č. 29)



Obr. č. 30, R. Lichtenstein, *M – možná*, Magna na plátně, 152 x 152 cm.

Svou technikou posouvá klišé komiksů na vysokou úroveň. Používá primární barvy, silné kontrasty a nápadnou, sjednocující kresbu. Představuje to jakousi optimalizaci populární estetiky. Jeho prvním krokem při tvorbě obrazu bylo promítnutí originálu na plátno pomocí diaprojektoru, čímž na technické úrovni vytvořil analogii mezi mechanickou produkcí a světem triviálních pocitů. Potom tvář pokryl tečkovaným vzorem – pozůstatkem tištěného originálu zbaveného funkce přijmout v uměleckém díle vlastní estetický život.“

HONNEF, K.: *POP-ART*. Taschen, 2005 (str. 52).



Obr. č. 31, A. Warhol, *Zlatá Marilyn Monroeová*, (detail) 1962, Sítotisk, 211 x 145 cm.

„Andy Warhol možná přispěl k mýtu Marilyn Monroeové víc než Hollywood a časopisy dohromady. Komerční filmy z ní udělaly pouze symbol sexu a prototyp hloupé blondýny. Lidé se až na malé výjimky smáli její touze, aby byla brána vážně jako myslící a cítící osoba.

Krátce po její smrti v roce 1962, snad důsledkem osudného omylu, Warhol změnil obyčejnou fotografii v ikonu populární kultury. Její opravdová sláva začala tedy až po její smrti. Umístěním nezajímavého fotografického portrétu s typickým stereotypním úsměvem v rozsáhlém prostoru, který ji obklopuje jako honosný rám, a pokrytí celého prostoru zlatem – z ní Warhol učinil modlu. Vyklenuté rty, oči, vlnité vlasy a tvář zbavené objemu a reality pomocí techniky sítotisku se oddělují

od pozadí a vznášejí se před ním a nad ním jako hvězdy na zlatém nebi. V mnoha pozdějších verzích zvětšil tuto modlu stálým opakováním nebo izolováním úsměvu a spojoval mýtus hvězdy s metodami používanými masmédií k vytvoření hvězdy – pomocí stálých nových obměn a nepřetržitých sekvencí, jak se to dělá u průmyslového výrobku, spotřebního zboží (Obr. č. 31).“

FOSTER, H. – KRAUSSOVÁ, R. – BOIS, Y. – BUCHLOH, B.:

Umění po roce 1900. Slovart, 2004 (str. 486).



Obr. č. 32, A. Warhol, *Autoportrét*.

2. 5 Tvorba vlastních autoportrétů

Pro tvorbu ve své výtvarné části jsem si v linorytu vybrala téma autoportrétů. Zobrazování figury mě vždy velmi zajímalo, převážně na střední škole jsme se figurální tvorbě dlouho věnovali (předmět figura jsme měli celé čtyři roky studia). Tématu autoportrétu jsem se vždy chtěla více věnovat, ale až na pár kreseb a jeden dřevořez, jsem k tomu neměla doteď příležitost. Na vysoké škole mi předmět figury velmi chyběl, a proto jsem se rozhodla uplatnit své znalosti alespoň v této práci.

Po dlouhém zvažování, jak vlastně návrhy na linoryty vytvořím (jestli použiji vlastní náčrty nebo kresby), jsem se rozhodla z části pro portréty, které jsme fotili pro potřebu semináře pana Mgr. J. Šmída (Obr. č. 33 a 36).

Tyto portréty by mohly být prohlášeny za strojené nebo focené tak, aby byly líbivé. Však nejsou. Portréty jsme fotili v podmínkách školy, tak, jak kdo přišel, žádné úpravy obličeje se nekonaly, jak tomu bývá, když se někdo chce vyfotografovat u profesionála. Na těchto fotkách jsem tedy byla spodobněna v naprosto přirozené situaci. Většina mých prací vzniká spontánně, proto jsem nechtěla používat „strojené“, líbivé nebo aranžované fotky, protože by tak pak působilo i hotové dílo.

Další část fotografií je z minulého léta z dovolené, která byla pojata výjimečně odpočinkově, takže i tyto fotografie jsou foceny spontánně, většinou v situacích, kdy jsem ani nevěděla, že mě někdo fotí. Proto i ony působí lehce, nikoliv strojeně a jsem na nich zachycena taková, jaká doopravdy jsem.

Výběr fotografií byl tedy hotov. Pak jsem přemýšlela o možnostech úpravy. Mým hlavním oborem na střední škole bylo Propagační výtvarnictví, proto jsem si též oblíbila práci s počítačem a hlavně s grafickými programy.

Vždy mě bavilo pracovat s úpravou fotek na počítači – a velice mi to pomáhalo – při úpravě fotografií nebo obrázků pro účely na různé plakáty, návrhy obalů na CD, časopisů... V úpravě fotografií mi tedy velice pomohl Adobe Illustrator CS. Z nabídky několika efektů pro úpravu fotek nebo obrázků, jsem si vybrala ten, s kterým jsem už mnohokrát pracovala, grafický efekt Otisk, ve kterém lze nastavit, jak bude otisk detailní nebo naopak, jak velké černé plochy tam budou. Pro každou fotku jsem vybrala jiný stupeň tohoto efektu (Obr. č. 34 a 37).

Měla jsem tedy plošný jednobarevný obraz. Já jsem však chtěla dvou až čtyřbarevné linoryty formátu A3. Nezbývalo mi tedy nic jiného než popřemýšlet, kde a jaké barvy budou.

Po chvíli mi vznikly – s pomocí barevných fix - poměrně obstojné návrhy, se kterými se už dalo pracovat (Obr. č. 35 a 38).



Obr. č. 33, Výchozí foto pro tvorbu linorytu.



Obr. č. 34, Plošný jednobarevný obraz (efekt Otisk).



Obr. č. 35, Konečný návrh.



Obr. č. 36, Výchozí návrh.



Obr. č. 37, Plošný jednobarevný obraz.



Obr. č. 38, Konečný návrh.



Obr. č. 39, Hotový linoryt.

Pro rytí matrice jsem zvolila Picassovu metodu postupného odrývání, protože ta je pro několikabarevný otisk nejjednodušší, nejefektivnější a hlavně pro pozdější tisk nejpřesnější. Jedinou nevýhodou je pouze to, že z matrice, díky postupnému odrývání, nepůjde už nikdy jindy tisknout. Při tisku čtvrté barvy většinou z matrice opravdu moc nezbylo, maximálně některé obrysové linie.

Počet výtisků jsem u většiny grafik zvolila na osm, protože to je tak akorát záloha pro případné tisky, které se nepovedou. Odevzdat jsem v tuto chvíli plánovala od každého tisku čtyři varianty. Každý tisk byl totiž trochu jiný. U některých jsem vynechala podtiskovou barvu, nebo barvu, která měla naopak patřit až nakonec. Vznikly tak práce velmi rozdílné.

Při tisku byl pro mě důležitý výběr barev. Nemám žádnou oblíbenou barvu, ani neexistuje barva, která by mě vystihovala. Chtěla jsem ale použít pro tisk co největší a nejširší škálu barev, aby tisky byly barevně i námětově co nejrozmanitější, a aby každý působil svým osobitým dojmem. Ve výsledném efektu se v pracích objevuje nejčastěji barva žlutá, oranžová, červená, zelená, tmavě modrá a černá. Každá z těchto barev se ke mně hodí a všechny barvy mi jsou blízké.

V celkovém výsledku vznikl soubor prací, které mě zachycují v detailu obličejů, pak pohled na celý obličej, pohled na figuru do pasu a poslední dva tisky, které jsem dělala, zachycovaly pohled na figuru jako celek. Ve své práci jsem tedy zachycena jak v celku, tak v detailu.

Při práci jsem se ne vždy držela naplánované skici. Při rytí se mi často stávalo, že nějakou část jsem odryla nebo nechala být a porušila jsem tím tedy improvizovaně svůj předchozí plán. Tím jsem docílila toho, že grafiky vypadají ještě více uvolněněji, než jsem původně plánovala. Improvizace při provádění uměleckého díla je určitě pro každého umělce důležitá. Umět se rozhodnout bez předchozího hlubokého bádání, dělat věci tak, jak ho zrovna napadne. Tímto přístupem já osobně mnohdy dosáhnu lepších výsledků, než když práci do detailu plánuji. Z práce mám pak mnohem větší uspokojení.

Na linorytech se mi pracovalo velmi dobře, díky této práci jsem si znovu připomněla grafickou techniku, kterou jsem naposledy dělala na střední škole, nikdy jsem však předtím nedělala linoryty více jak dvojbarevné a formátu A4.

Tvorba těchto čtyřbarevných grafik, formátu A3, byla pro mě velkým přínosem, který jsem se hned rozhodla aplikovat i na žácích, které učím, a jejichž práce jsem se rozhodla použít v didaktické části.

V tvorbě linorytu jsem se zlepšila jak výtvarně, ale i technicky. Občas se stává, že se výtisk nepovede, mně však se celkem povedly všechny – je dobré mít zkušenosti s přípravou barvy, jejím nanesením na váleček. Je dobré si i uvědomit, jaký musí mít lisovací stroj tlak na tištěné lino, atd.

Rozhodně je toto dobré znát pro člověka, který sám chce učit děti. Podle mě není nic horšího, než když se učitel něco nepovede před svými žáky.

3. DIDAKTICKÁ ČÁST

Na psaní didaktické části jsem se hned po zadání bakalářské práce těšila ze všeho nejvíc. Od září roku 2008 učím na SZUŠ v Praze - Řeporyjích, nově otevřený výtvarný obor. Takže hned poté, co nám byla zadána práce k bakalářským zkouškám, jsem začala plánovat, že děti, které učím, a jejich práce, určitě využiji k zpracování mého tématu.

Didaktická část bude pro mě rozhodně větším přínosem, když ji budu aplikovat prakticky, než kdybych tu tvořila nepodložené teoretické hypotézy, jak by asi šel linoryt s dětmi zpracovat.

3.1 Výběr tématu

Sama jsem jako výtvarnou část dělala autoportrét, nebyl tedy důvod, proč by autoportrét nesvedli i moji žáci, kteří jsou ve věku 1. – 6. třídy. Pro účely mého zkoumání jsem si vybrala žáky ze starší skupiny, kteří jsou od 4. do 6. třídy. (Zatím učím z časových důvodů pouze dvě skupiny po dvanácti žácích).

Jako seznámení se s figurální tvorbou jsme nejprve kreslili tužkou autoportrét podle fotografie, kterou jsem jim vytiskla. Kresba podle fotografie je pro žáky tohoto věku jednodušší, než kdyby svůj první portrét měli dělat podle busty nebo živého modelu. To by nejspíš nezvládli a mohlo by je to od práce s figurou odradit, a to jsem nechtěla.

Podle mého očekávání, portréty podle fotky se velice zdařily, děti si byly i podobné. Díky správnému odměřování, zachytily i správné proporce, jak v šířce a délce hlavy, tak přibližně i v partiích obličeje. Portrét jsme kreslili na formát A3 a k fotce v poměru 1: 1.

Nebyl tedy důvod, proč by si autoportrét nemohly vyzkoušet i technikou linorytu.

3.2 Tvorba prvních linorytů

Někteří žáci, které nyní učím, již výtvarný obor navštěvovali. Takže asi pět žáků z dvanácti už linoryt dělalo. Ale zmínili se mi, že nikdy neměli dané téma.

Než jsme se pustili do této techniky, ukázala jsem jim nějaké své linoryty, linoryty známých umělců z různých publikací. Žáci se na linorytovou tvorbu těšili už mnoho hodin předtím, než jsem jim ukázala tyto příklady. Nyní se těšili ještě mnohem víc, až si to sami vyzkouší.

Pak jsem jim – se zapojením některých dětí, které už linoryt dělaly – vysvětlila podstatu techniky (co odrýt, co bude bílé, co zůstane černé, dopředu jsem jim i řekla, jak se lino bude tisknout, vše, co k linorytu patří, ...) a samozřejmě jsem je seznámila s bezpečnostními pokyny práce, jak se má uchopit linorytové rydlo, aby se nezranili, a aby se jim s rydlem pracovalo co nejlépe.

První linoryt jsem se rozhodla udělat jako zkoušku. Dostali kousek lina malého formátu, aby se s ním seznámili. Téma bylo volné, každý si mohl vyrýt to, co ho napadlo, aby si na této práci uvědomil poměr černých a bílých ploch.

Nejdříve si udělali pomocné skici na papír, na kterém jsem jim radila, jaká plocha bude mít po vyrytí jakou barvu a co třeba by bylo vhodné ještě odrýt, a co naopak ne. Ze začátku měli sklon lino rýt pouze v lince.

K mé radosti všichni, kdo linoryt ještě nedělali, jeho princip rychle pochopili.

Po vyrytí prvního zkušební dílka jsme mohli konečně k první velké práci – a to autoportrétu, který je už při kresbě velmi zaujal.

3.3 Autoportréty – zadání úkolu

Jak už tomu má být, i já dbám na to, aby uložení práce dětem splňovalo následující kritéria:

Každou hodinu dětem zadávám:

1. Úkol a námět – vždy přesně formuluji co je úkolem, který mají žáci splnit. Ptám se na případné nejasnosti a nechávám prostor pro dotazy.
2. Téma – co přesně mají z daného úkolu vytvořit.
3. Motivace – k motivaci používám často ukázky obrázků, prací svých i prací světových umělců, pro mladší to mohou být dále ukázky písniček, nebo si o daném úkolu povídáme,... do motivace lze zařadit vše, co děti na dané téma patřičně naladí.
4. Materiál a technika – vždy je pro každého povinnost pracovat s materiálem a technikou, kterou pro daný úkol vyberu, která je pro něj nejvhodnější.

Výjimečně se stává, že např. u ilustrací nechám výběr techniky na dětech samotných.

Takže při tvorbě linorytu bylo zadání takovéto: Úkolem byl linoryt s tématem autoportrétu. Pro ulehčení práce jsem jim řekla, že portrét se jim nemusí fotograficky podobat, jako když jsme autoportrét kreslili, mohou se spodobnit tak, jak se vidí oni sami, nebo mohou do autoportrétu promítnout to, jak by např. chtěli vypadat.

Motivací, jak už bylo řečeno, byly ukázky linorytů vlastních a linorytů známých světových umělců. Motivací, kterou jsem neplánovala bylo samo vyřčení toho, že konečně budeme dělat slíbený linoryt, na který se děti moc těšily. (Poměrně dlouhou dobu mi trvalo sehnat pořádné lino, protože to typické, staré, tlusté lino, které je pro rytí nejlepší se už nevyrábí a v obchodě není možno koupit. Nyní dělají lina slabá nebo z jedné strany potažená tkaninou a do tohoto materiálu se rýt nedá. Staré lino jsem nakonec objevila při práci na rekonstrukci bytu).

Materiálem pro tisk byla čtvrtka, technikou byl linoryt - matrice se tvořila z lina formátu cca A5, to jsem shledala jako nejvhodnější velikost – děti měly prostor experimentovat, ale i pro např. tvorbu pozadí okolo figury.

3. 4 Autoportréty – dětská tvorba

Tak jako při tvorbě zkušebních lin, i tady si žáci připravili své návrhy nejdříve na balicí papír. Návrhy jsme společně prohlédli a rozebrali, co by se dalo na kvalitě linorytu ještě zlepšit. Některým žákům se podařilo portrét do formátu připraveného lina umístit tak, že jim nezbylo místo okolo, a skica se tedy zdála být hotová.

Některým z nich dělalo problémy to, že v pozadí zbývalo příliš mnoho místa, čímž by grafika působila nedokončeně. U kresby portrétu se nedoporučuje dělat pozadí, já však těmto dětem navrhla, aby do formátu pozadí přesto umístily, a dílo tak získalo jiný rozměr a výsledný efekt byl skvělý. Krajina v pozadí výborně doplnila – zvláště u jednoho z chlapců – portrét v popředí obrazu.

Dále jsme při korigování návrhů stále rozebírali, co se vytiskne černě, co bíle, jak bude na černém pozadí působit tenká linie, jestli je lepší nechat černý obličej nebo vlasy – tyto věci byly u každého z žáků individuální, a já se s každým

o tom také individuálně bavila. Při učení se linorytové tvorbě je vhodné tyto základy stále dokola opakovat, až si je žáci vštěpí a budou je používat už automaticky.

Svůj návrh na ustřižený kus lina překreslili tužkou podle své skici.

Ještě, než začali s vyrýváním, jsme si opět připomněli, že co už jednou v práci odryjí, to už nejde vrátit zpět. Při tvorbě matrice se neobjevil žádný problém. Několik dětí si ještě nezvyklo správně uchopit rydlo, tak jsem jim zopakovala, jak ho mají správně vzít do ruky, a že je nutné vždy ! rýt směrem od ruky, nikdy proti ruce. Že při správném uchopení jde rýt dlátem o mnoho snadněji (jeden žák se snažil rydlo držet jako tužku, přičemž vyrýt něco tímto způsobem je zcela nemožné).

Matrice byla tedy úspěšně zhotovena a nám začal další úkol – a to samotný tisk.

Dětem jsem řekla, že každý si ze své matrice prozatím vytiskne čtyři grafiky s tím, že tři z nich si mohou odnést domů, a jedna zůstane ve škole. (Od svého nástupu do práce se snažím celou školu, ve které doteď výtvarný obor nebyl, vyzdobit těmi nejlepšími pracemi, které žáci udělají).

Vysvětlila jsem jim, že při tisku správné grafiky, se matrice tiskne na papír, který je větší, než matrice sama (pozdější zastřihnutí do pasparty atd.). Každé dítě si tedy připravilo čtyři čtvrtky, na které bude tisknout, a které odpovídají velikosti formátu matrice.

Těž si pro každý tisk připravili čisté noviny, které se dají pod tisknoucí se grafiku v lisu.

Potom jsme společně připravili barvu. Ukázala jsem jim, jak ji správně rozválet na skle, přidala jsem do barvy magnézium. Ze zkušenosti, když jsem sama v jejich věku navštěvovala ZUŠ vím, že není vhodné, aby děti samy naválely barvu na jejich matrici. Celou škálu barev mám olejovou a je zcela jisté, že by si zamazaly oblečení, které by se už nevypralo. To byl jeden z praktických důvodů, proč jsem barvu na matrice nanášela já sama, a druhý důvod byl ten, že děti nemají ještě tolik zkušeností, aby barvu nanesly samy správně.

Přesto všichni žáci byli z tisku nadšení. Barvu jsem sice naválela já, ale oni vždy na lis položili svou čtvrtku, já položila matrici, a oni přes ní dali čisté noviny, a to celé překryli filcem. Také sami točili kolem u stroje, takže vlastně měli pocit, že celý proces tisku dělají bez mojí pomoci.

Po „přelisoání“ zas file i noviny odkryli, přidrželi mi svou čtvrtku tak, abych já mohla pohodlně odebrat právě vytištěnou matici. Své výtisky dali uschnout na velký pomocný stůl uprostřed místnosti, takže po skončení tisku jsme měli všechny grafiky pohromadě a mohli jsme svůj úspěch zhodnotit.

Ještě předtím jsem jim ale prozradila další z náležitostí správné, profesionální grafiky. A tou je podpis na pravé straně listu dílka a pořadí výtisku na straně levé.

Teď už mi nezbývalo nic jiného, než je za jejich první velký linorytový úspěch řádně pochválit.

Ještě jsem pomocí terpentýnu umyla sklo špinavé od barvy, a pomocí benzínu pomůcky potřebné při tisku – váleček a špachtle.

Linoryty sklidily na naší první vánoční výstavě velký úspěch !

3. 5 Spodobnění sám sebe – jak se děti vidí

Jedním z účelů, proč umělec vytváří autoportrét je to, že chce vyjádřit, jaký doopravdy je, jak se sám vidí. To byl důvod, proč jsem při zadání úkolů dětem řekla, aby se spodobnily tak, jak se vidí ony samy, a že není nutno, zachytit přesnou, fotografickou podobu.

Z toho, jak jsem své žáky stačila poznat (např. z rozhovorů s nimi nebo pozorováním), i z toho, co říká psychologie, jsem se pustila do dohadů, čím na sebe kterýžák v autoportrétu upozornil, a jak se vyobrazil, což je vlastně jeden z důvodů, proč umělec autoportréty vytváří.

Vybrala jsem pár těch nejzajímavějších:



Obr. č. 40, *Autoportrét*, Petra Zítková, 10 let.

Petra se na jednu stranu snažila v autoportrétu (Obr. č. 40) zachytit to, jak vypadá, což se jí docela podařilo (podoba obočí, úsměv). Na druhou stranu se chce ztotožnit s postavou Elle Woods z filmu *Pravá blondýnka* (její velký idol), které je grafika též trochu podobná, a které se chce podobat i sama Petra. V díle mě zaujal např. řetízek, který znázornila na krku portrétu. Ona sama tyto šperky nosí, ale nosí je i její filmová postava. Též mají obě dlouhé, upravené vlasy.

Dále si Petra dávala záležet, aby právě vlasy měly světlou barvu. Ona sama je hnědovláska, ale Elle Woods je blondýna, takže portrét měl být nutně také blondatý.

U dětí tohoto věku je naprosto typické (z psychologického pohledu), že se chtějí ztotožnit s oblíbenou filmovou postavou nebo známým sportovcem (hledání idolu).



Obr. č. 41, *Autoportrét*, Robert Vařura, 12 let.

Když pominu to, že Robert je jedním z mých nejtalentovanějších žáků, tak k tomuto autoportrétu (Obr. č. 41) lze říct, že je hodně vzdálený jeho přesné podobě. Robert se ztotožňuje s postavami z počítačových her. Počítače jsou jeho – po výtvarce – druhou nejoblíbenější zábavou.

Proto i jeho všechny kresby – i tento autoportrét – je svým způsobem ovlivněný počítačovou tvorbou a grafikou.

Z přesné podoby lze konstatovat, že sám Robert má dlouhé, světlé vlasy. Z vyprávění vím, že nejraději doma kreslí postavy podobného typu. Do budoucnosti by chtěl vytvářet počítačové hry, bavili jsme se také o tom, že k tomuto cíli rozhodně potřebuje výtvarnou výchovu a seznámení se ze všemi výtvarnými

technikami, protože PC hry samozřejmě vycházejí z ručně kreslených návrhů (postav, krajin, objektů,...). Takže doufám, že právě pro něj byl tento úkol velkým přínosem.



Obr. č. 42, *Autoportrét*, Andreas Sonnleitner, 11 let.

Andyho autoportrét (Obr. č. 42) zde zařazuji z důvodu skvělého spojení figury s jednoduchým pozadím (zmínila jsem se o něm již dříve). Jeho podobizna je maximálně věrohodná (brýle, zuby, uši). Navzdory předchozího mínění, že k portrétu se pozadí nedoporučuje dělat, tady musím říct, že tato grafika se mi velmi líbí, a bez pozadí bych si ji dovolila klasifikovat jako méně povedenou. Takto jsem ji označila za výbornou.



Obr. č. 43, *Autoportrét*, Aneta Čermáková, 10 let.

Anetin autoportrét (Obr. č. 43) lze také považovat za realistický. Aneta má světlé vlasy, proto pro jejich zobrazení volila možnost odrytí lina, má výrazné oči

(dlouhé řasy), které zde též zdařile vyobrazila a podle toho, jak jsem ji stačila poznat, se stále usmívá (velký úsměv vyrytý linkou).

Proto, že její rodina je nábožensky založena, nezapomněla zobrazit na řetízku symbol kříže. Anetka, stejně jako Petra, se ráda parádí, a na této podobizně znázornila její velké náušnice ve tvaru kroužku. Nezapomněla ani na ofinu, která je pro ní též typická.



Obr. č. 44, *Autopotrét*, Václav Neumann, 12 let.

Venda autoportrét (Obr. č. 44) pojal spíše jako obraz toho, co vypovídá o jeho zájmech. Venda má za idol představitele punkové hudby. Proto se na portrétu zobrazil v podobě, která je velmi stylizována a hlavně ve stylu, který mu jeho rodiče nedovolí – vlasy upravené do tzv. „punkového číra“. Stejně, jako u Petry, je zde ztotožnění se s vybraným idolem (typické pro jeho věk).

Linoryt není podle mého vkusu úplně dodělaný – Vendovi všechny práce trvají velmi dlouho, než je dokončí. Proto i v tomto linorytu by šlo několik věcí ještě dodělat – např. v triku odrýt ještě nějaké pruhy, aby byly bílé,... Jinak jsem s jeho prací byla spokojená.



Obr. č. 45, *Autoportrét*, Anna Mindlová, 12 let.

Poslední, Anna, je typický příklad dokonalého, talentovaného žáka. Všechny své úkoly vždy skvěle, tvořivě splní. Autoportrét (Obr. č. 45) se snažila dělat realisticky. Podoba samozřejmě není úplně autentická (odpovídají zvláště oči a vlasy), ale linoryt je velmi zdařilý. Obzvláště se mi líbí poměr černých a bílých ploch. V linorytové tvorbě právě tato žákyně nejvíce využila předností této techniky.

3. 6 Naše ZUŠ a linoryt do budoucnosti (místo závěru)

Neučím dlouho, proto jsem v pololetí dětem dávala dotazníky o tom, co se jim v průběhu roku líbilo, a co naopak ne. Zpětná vazba je pro začínajícího, ale i zkušeného pedagoga velkým přínosem a důležitou informací. Linoryt sklídl jednoznačně u všech dětí první místo.

V příštím pololetí se tedy se žáky chystám dělat linoryt, ale tentokrát dvojbarevný. Někdo by mohl namítnout, že je to pro ně složité. Já např. dvojbarevný linoryt dělala až na střední škole ! To bylo ovšem z mé zkušenosti pozdě.

O svých žácích vím to, že mají výtvarné předpoklady, a že linoryt z dvou barev rozhodně zvládnou. Navíc to pro ně bude mít obrovský přínos ! (Uvědomění si možností linorytu, plošnosti barev, ale i prostoru, který jde pomocí linorytu vytvořit – a mnoho dalšího).

Při všech hodinách se jim naplno věnuji a radím jim, proto se na další linorytovou tvorbu velice těším ! Radost z tvorby mají nejenom oni, ale i já !

Třeba se právě některý z mých žáků v budoucnosti stane slavným a známým grafikem, a i kdyby ne, po celý život jim už zůstane kladný vztah k výtvarnému umění, schopnost vidět věci, tak jak jsou, citlivost, tvořivost, kterou třeba někdy předají dál.

Použitá literatura

- BOUDA, C.: *Grafické techniky*. Praha, UK, 1979.
- FIŠER, K.: *Původní umělecká grafika*. Praha, 1915.
- FOSTER, H. – KRAUSSOVÁ, R. – BOIS, Y. – BUCHLOH, B.: *Umění po roce 1900*. Slovart, 2004.
- HAZUKOVÁ, H. – ŠAMŠULA, P.: *Didaktika výtvarné výchovy*. Praha, UK, 1995.
- HLAVÁČEK, L.: *Současná grafika*. Praha, Odeon, 1977.
- HONNEF, K.: *POP-ART*. Taschen, 2005.
- KRAČMAR, A. – LINAJ, E.: *Grafickou cestou*.
Ústí nad Labem, Ped. Centrum, 2002.
- KREJČA, A.: *Techniky grafického umění*, Praha, Artia, 1981.
- KUNDERA, L.: *Expresionismus*. Československý spisovatel, 1997.
- MARCO, J.: *O grafice*, Mladá Fronta, 1981.
- MRÁZ, B.: *Dějiny výtvarné kultury IV*. Idea Servis, Praha, 2002.
- NOVÁK, A.: *Česká grafika*. Praha, Prům. tisk, 1943.
- ROESELOVÁ, V.: *Techniky ve výtvarné výchově*. Praha, Sarah, 1996.
- ROESELOVÁ, V.: *Řady a projekty ve výtvarné výchově*. Praha, Sarah, 1997.
- STANĚK, M. – LINC, R.: *Technika figurální kresby*. Nakl. Svoboda, Praha, 1999.
- TEISSIG, K.: *Technika kresby*. Praha, Artia, 1986.

Časopisy

- Hemelrijková, L.: *Od Kandinského ke Corneillovi- LINO v umění 20. století*.
Grapheion 2000, č. 1.
- Hirner, R.: *Od dřevořezu po internet*. Grapheion, Ročník 1998, č. 2, 1. díl.
- Hirner, R.: *Od dřevořezu po internet*. Grapheion, Ročník 1998, č. 3 - 4, 2. díl.
- Revue Labyrinth*. Ročník 1997, č. 1 – 2. Vydává společnost VIA VESTRA,
Praha, 1977.
- Výtvarné umění – THE MAGAZINE FOR CONTEMPORARY ART*. Ročník 1995,
č. 1 – 2. Vydává Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, Brno, 1995.
- Wohlmuth, R.: *Proměny českého linorytu 1900 – 1999*,
Grapheion, Ročník 2000, č. 2.

Katalogy

Umělecké sdružení Sursum. Galerie hl. m. Prahy a Památník národního písemnictví v Praze, 1996.

Česká grafika – Půlstoletí proměn moderní grafické tvorby, Galerie Mánes, Praha, březen / duben 2002.

Zdroje obrázků

Obr. č. 1: KREJČA, A.: *Techniky grafického umění*, Praha, Artia, 1981.

Obr. č. 2: KREJČA, A.: *Techniky grafického umění*, Praha, Artia, 1981.

Obr. č. 3: KREJČA, A.: *Techniky grafického umění*, Praha, Artia, 1981.

Obr. č. 4: *Umělecké sdružení Sursum*. Galerie hl. m. Prahy a Památník národního písemnictví v Praze, 1996.

Obr. č. 5: *Umělecké sdružení Sursum*. Galerie hl. m. Prahy a Památník národního písemnictví v Praze, 1996.

Obr. č. 6: *Umělecké sdružení Sursum*. Galerie hl. m. Prahy a Památník národního písemnictví v Praze, 1996.

Obr. č. 7: MARCO, J.: *O grafice*, Mladá Fronta, 1981.

Obr. č. 8: Wohlmuth, R.: *Proměny českého linorytu 1900 – 1999*, Grapheion, Ročník 2000, č. 2.

Obr. č. 9: Zdroj neznámý (Internet)

Obr. č. 10: Zdroj neznámý (Internet)

Obr. č. 11: MARCO, J.: *O grafice*, Mladá Fronta, 1981.

Obr. č. 12: MARCO, J.: *O grafice*, Mladá Fronta, 1981.

Obr. č. 13 – 18: KUNDERA, L.: *Expresionismus*. Československý spisovatel, 1997.

Obr. č. 19 – 23: *Česká grafika – Půlstoletí proměn moderní grafické tvorby*, Galerie Mánes, Praha, březen / duben 2002

Obr. č. 24 – 28: *Výtvarné umění – THE MAGAZINE FOR CONTEMPORARY ART*. Ročník 1995, č. 1 – 2. Vydává Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, Brno, 1995.

Obr. č. 29: FOSTER, H. – KRAUSSOVÁ, R. – BOIS, Y. – BUCHLOH, B.: *Umění po roce 1900*. Slovart, 2004.

Obr. č. 30: HONNEF, K.: *POP-ART*. Taschen, 2005.

Obr. č. 31: FOSTER, H. – KRAUSSOVÁ, R. – BOIS, Y. – BUCHLOH, B.:

Umění po roce 1900. Slovart, 2004.

Obr. č. 32: Zdroj neznámý (Internet)

Obr. č. 33 – 39: Vlastní fotografie

Obr. č. 40 – 45: Práce žáků SZUŠ Praha 5 - Řeporyje

Kopie zadání BP

Přílohy.

Ke své bakalářské práci přikládám výtvarnou část, která obsahuje 32 linorytů formátu A3 na téma „Autoportrét“.