



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy

Bakalářská práce

Monotyp – mezní typ grafické techniky

Monotype – the defining type of graphic printing
techniques

Vypracoval: Iveta Jirkalová
Vedoucí práce: doc. Lenka Vilhelmová, ak. mal.

České Budějovice 2017

Prohlášení

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

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

V Českých Budějovicích dne

.....

Iveta Jirkalová

Poděkování

Tímto bych ráda poděkovala docentce Lence Vilhelmové za její čas, pomoc, připomínky, rady a odborné vedení této bakalářské práce. Dále pak Vojtěchu Voborníkovi za dohled při překladu anglických textů.

Abstrakt

Hlavním tématem této teoreticko-praktické práce je mezní typ grafické techniky – monotyp. Problematika monotypu je zde zaměřena na historický vývoj této techniky a její metody, přičemž je čtenář nejprve obeznámen s její obecnou charakteristikou. Teoretická část si klade za cíl jednak podat čtenářům ucelené informace o této technice, jednak zjistit, zda je na monotyp pohlíženo spíše jako na techniku malířskou či grafickou, a které období bylo pro monotyp nejstěžejnější. Praktická část práce je věnována tvorbě autorské knihy na téma chaos, za využití inspiračních zdrojů techniky monotypu, za účelem prohloubení poznatků o této technice.

Klíčová slova: monotyp, monoprint, historie monotypu, tiskové techniky, malba, grafika, G. B. Castiglione, Edgar Degas, Vladimír Boudník, Oldřich Hamera.

JIRKALOVÁ, Iveta. Mezní typ grafické techniky - monotyp. Č. Budějovice, 2017. bakalářská práce (Bc.). JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH. Pedagogická fakulta.

Abstract

The main topic of this theoretical-practical thesis is the defining graphic printing technique monotype. With details of the historical development of monotype and its methods, along with its general characteristics covered in depth. The theoretical part aims firstly to present comprehensive information about this technique. Followed by whether monotype is seen as a technique of painting or graphics. Lastly showing which period from the monotype history was the most important to the development of this technique. The practical part of the thesis is devoted to the process of making the author's book titled „chaos“, taking inspiration from the theoretical topics in order to develop a deeper understanding of this technique.

Key words: monotype, monoprint, history of monotype, printing techniques, painting, graphics, G. B. Castiglione, Edgar Degas, Vladimír Boudník, Oldřich Hamera.

OBSAH

Úvod.....	8
I. Teoretická část.....	10
1 Obecná charakteristika techniky monotypu	11
1.1 Materiály a vybavení	12
1.1.1 Desky.....	13
1.1.2 Papíry.....	14
1.1.3 Barvy.....	16
1.1.4 Náčiní.....	17
1.1.5 Lisy.....	18
1.2 Náměty	18
1.3 Metody.....	19
2 Postavení monotypu na poli grafiky a malby	21
2.1 Teoretické teze v rámci monotypu	22
3 Historický vývoj monotypu.....	25
3.1 Giovanni Benedetto Castiglione.....	26
3.2 William Blake	27
3.3 Edgar Degas.....	29
3.4 Camille Pissarro	30
3.5 Paul Gauguin.....	30
3.6 Maurice Prendergast.....	31
3.7 Pablo Picasso	32
3.8 Tavík František Šimon.....	33
3.9 Vladimír Boudník	35
3.10 Oldřich Hamera	38
4 Proměny názvu techniky monotypu	41

II. Praktická část.....	42
5 Autorská kniha.....	43
5.1 Inspirace	43
5.2 Vlastní tvorba.....	44
Závěr	47
Seznam použitých zdrojů	48
Bibliografické zdroje	48
Elektronické zdroje	49
Seznam příloh	51
Přílohy I. Obrazový materiál k teoretické části	52
Přílohy II. Fotodokumentace praktické části.....	73
Zdroje Přílohy I.	88
Zdroje přílohy II.	92

Úvod

Monotyp je možné charakterizovat jako výtvarnou techniku, založenou na otisku malířských aplikací grafickou cestou, jejímž výsledkem je unikátní neopakovatelné dílo. Přestože se s touto technikou každý z nás jistě někdy setkal, ať už v dětství či dospělosti, povědomí o ní je poměrně malé. Také ve většině publikací v českém jazyce lze o monotypu dohledat jen omezené množství informací, které sestávají zejména z definic a návodů na jeho tvorbu a jen letmo se dotýkají například historie a informací o počátcích techniky, a jejím historickém vývoji. Je tomu tak zřejmě z toho důvodu, že je monotyp spíše než samostatně, využíván jako technika doplňková. Také jeho nejednoznačné postavení na pomezí grafiky a malby by toho mohlo být příčinou. Jak se později dozvíme, ne vždy byl monotyp pro svou „nezařaditelnost“ uznávanou technikou. Mnoho kurátorů například znemožnilo vzhledem k nejasnému postavení techniky přijetí monotypů na grafické výstavy.

Tato bakalářská práce s názvem Mezní typ grafické techniky – monotyp, monotyp a jeho historické technologie, si vzhledem k výše uvedeným okolnostem klade za cíl podat podrobnější informace o zmiňované technice, přičemž jejím stěžejním tématem jsou počátky techniky monotypu, sahající do 17. století, její vývoj a historické technologie v kontextu se soudobými autory. Práce dále zjišťuje, do jaké míry je technika monotypu zařaditelná do technik malířských nebo grafických a kam ji řadí odborná literatura, a které období bylo pro tuto techniku nejstěžejnější.

Práce je ve formě teoreticko-praktické, kdy v první kapitole obecně charakterizujeme techniku monotypu a uvedeme zásady, které vymezují monotyp vůči ostatním tiskovým technikám. Dále si ujasníme rozdíl mezi monotypem, technikou zvanou „monoprint“ a pojmem „monotype“, abychom předešli možné záměně těchto pojmů a vyhnuli se tak případným nesrovnalostem. Nebude zde chybět ani pojednání o materiálech a vybavení nezbytných pro tvorbu monotypu. Představeny zde budou například barvy, různé varianty desek, a druhy papírů, s ohledem na jejich vhodnost pro tvorbu monotypu. V závěru kapitoly si představíme tři základní metody této techniky.

Druhá kapitola bude zaměřena na téma postavení monotypu na poli grafiky a malby, v rámci čehož dojde k porovnání jednotlivých myšlenek a tezí ohledně zařazení techniky monotypu spíše do jedné nebo do druhé oblasti. Dále budou

reflektovány společné znaky monotypu s grafikou a společné znaky monotypu s malbou.

Ve třetí kapitole obrátíme pozornost na historii techniky monotypu. Budeme se zde věnovat prvním záznamům o této technice a jejímu historickému vývoji v kontextu s významnými autory, kteří s touto technikou ve své době pracovali a obohatili ji o různé principy. Zazní zde například jména Giovanni Benedetto Castiglione, Rembrandt van Rijn, William Blake, Edgar Degas, Paul Gauguin a Pablo Picasso. Pozornost zde bude věnována také českým umělcům, jako Tavíku Františku Šimonovi, zejména pak Vladimíru Boudníkovi jakožto představiteli strukturální grafiky, Oldřichu Hamerovi a dalším.

Poslední čtvrtou kapitolou bude krátká pasáž zahrnující informace o historických proměnách pojmenování techniky monotypu.

Jelikož se historické problematice techniky monotypu podrobněji více věnují publikace cizojazyčné než české, budou informace pro tuto práci čerpány převážně z cizojazyčných zdrojů.

Hlavním z důvodů výběru právě tématu monotypu byla touha hlouběji poznat tuto fascinující experimentální techniku, neboť pro mne představuje velmi zajímavé propojení mnou oblíbených výtvarných oblastí, kterými jsou grafika a malba. Zároveň můj zájem o toto téma podnítil nedostatek české literatury, která by přinášela podrobné informace o počátcích této techniky a jejím historickém vývoji, na základě čehož jsem se rozhodla zpracovat toto téma jako svou bakalářskou práci a zprostředkovat získané informace dalším zájemcům o tuto techniku.

Praktickou částí bude tvorba autorské knihy na téma chaos, při jejíž tvorbě uplatním v praxi své načerpané poznatky z oblasti monotypu a vyzkouším si vlastní experimentální tvorbu. Inspirace a proces samotné tvorby budou podrobně popsány v kapitole 5.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 Obecná charakteristika techniky monotypu

Technika monotypu spočívá ve vytvoření motivu prostřednictvím nanesení tiskařské, olejové, či některé vodou ředitelné barvy, například štětcem, válečkem apod. na plochý povrch a jeho následném otištění. Lze využít povrchu skla, plexiskla, nebo kovového plátu či jiného neabsorpčního materiálu. Výsledné dílo pak vznikne přenesením barvy z plochy na papír či jiný materiál, za pomoci tlaku, přičemž tlak potřebný k přenosu nanesené barvy na podklad můžeme vyvinout nejlépe prostřednictvím tiskařského lisu, případně i ruky.

Pro vymezení monotypu vůči ostatním druhům technik využívajících otisk, mezi něž patří například lept, dřevoryt a linoryt, platí čtyři následující zásady. Jako první musí být vyhotovena malba motivu, který má být otištěn. Musí být zhotovena na rovný nevyrytý povrch desky (čímž vznikne jakási „matrice“) a následně převedena otištěním na jiný povrch, například papír, přičemž při otištění je většina barvy z „matrice“ přenesena na daný cílový povrch. Tím se dostáváme ke čtvrté zásadě, a to k jedinečnosti a neopakovatelnosti tisku, neboť původní „matrice“ při otisku téměř zaniká.¹ Pokud byly tyto čtyři zásady splněny, můžeme hovořit o monotypu.

Vedle monotypu existuje další tisková technika, zvaná monoprint. Obě techniky jsou založeny na principu otisku barvy na podklad. Přestože jsou si na první pohled velmi podobné, nalezneme mezi nimi poměrně zásadní rozdíl. Monotyp a monoprint od sebe zprvu nebyly nijak odlišovány, nicméně v roce 1975 navrhl kurátor David Kiehl od sebe tyto techniky odlišit. O bližší rozdělení se o tři roky později, roku 1978, zasloužila kurátorka, Jane Farmerová, kdy monoprint definovala jako jedinečný obraz otištěný z matrice, se kterou je část motivu pevně spjatá a část není.² To znamená, že část motivu je vyryta, vyleptána či jinak zafixována do desky, díky čemuž vznikne matrice, se kterou lze vytvářet série několika obrazů se shodnou částí motivu opakující se v každém tisku dané série.³ Naproti tomu monotyp definovala jako jedinečný otištěný obraz, kde žádná část motivu není trvale spjata s deskou, a tím pádem neumožňuje sériový tisk jako je tomu u jiných tiskových technik. Vzniká tudíž

¹ [srov.] RASMUSSEN, Henry. *Printmaking with monotype*. Philadelphia: Chilton Co., Book Division, c1960, s. 4.

² [srov.] History of the Monotype by William Jung: What is a monotype? *Akuainks*. [online]. 1999 [cit. 2016-11-20]. Dostupné z: <http://www.akuainks.com/newsletters/newsletterhist.html> .

³ [srov.] What is a Monotype: The distinction between monotypes and monoprints and the process of creating these works on paper. *Collector's guide* [online]. F + W Media, 2014 [cit. 2016-11-21]. Dostupné z: <http://www.collectorsguide.com/fa/fa042.shtml#RESOURCES> .

naprosto unikátní dílo.⁴ Přestože i technika monotypu někdy umožňuje i druhé a třetí tisky, jsou tyto tisky jen vzdáleně podobné otisku prvnímu (a zpravidla považovány za méněcenné).⁵ Výše zmíněná definice se následně stala standardem pro odlišení těchto dvou technik a k rozdílu mezi nimi bude přihlíženo i v této práci.

Zatímco v českém jazyce je výraz monotyp pojmenováním pro výše zmíněnou tiskovou techniku, v anglickém jazyce představuje výraz „monotype“ nejen označení umělecké techniky monotypu, ale také způsobu sazby písma. Bez znalosti kontextu by tak mohlo dojít k záměně těchto pojmů. Henry Rasmussen, autor jedné z prvních významnějších knih o monotypu – *Printmaking with Monotype*, okolo roku 1960 napsal, že někteří umělci ve své době upřednostňovali namísto monotypu právě pojem „monoprint“, aby se odlišili od názvu způsobu sazby písma, známého jako Monotype.⁶

V případě monotypu je ojediněle možné se setkat také s názvem „jednotisk“, který byl zaveden roku 1941 Sdružením českých umělců grafiků Hollar.⁷

1.1 Materiály a vybavení

Z hlediska vybavení potřebného k tvorbě monotypu je monotyp, dá se říci, vcelku nenáročnou technikou. Jeho tvorba, na rozdíl od jiných technik, nevyžaduje žádné speciální nástroje, či zařízení, ale tvůrce si vystačí s běžně používaným náčiním. Na několika následujících stranách budou uvedeny základní potřeby a jejich druhy, které využívali jak umělci v minulosti, tak i dnes.

⁴ [srov.] History of the Monotype by William Jung: What is a monotype? *Akuainks* [online]. 1999 [cit. 2016-11-20]. Dostupné z: <http://www.akuainks.com/newsletters/newsletterhist.html> .

⁵ [srov.] Monotyping. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2016 [cit. 2016-11-20]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Monotyping> .

⁶ [srov.] History of the Monotype by William Jung: What is a monotype? *Akuainks* [online]. 1999 [cit. 2016-11-20]. Dostupné z: <http://www.akuainks.com/newsletters/newsletterhist.html> .

⁷ [srov.] RAMBOUSEK, Jan. Slovník a receptář malíře - grafika. Praha: SNKLHU, 1954. s. 211.

1.1.1 Desky

Jedním ze základních prostředků pro tvorbu monotypu je deska, která slouží jako podklad pro vytvoření motivu, který má být otištěn. Zpravidla bývá pevné hladké povahy.

Jelikož byl monotyp objeven v době, kdy byl nejpoužívanější grafickou technikou lept, byly první monotypy prováděny na měděné či zinkové desky určené právě pro techniku leptu. Oba zmíněné materiály, měď i zinek, jsou velmi pevné a odolné vůči tlaku lisu, což zajišťuje jejich oblibu i u dnešních umělců.

Někteří umělci mohou namísto kovu preferovat hladší povrch skla. Výhodou skleněných desek je jejich průhlednost. V případě potřeby může umělec pod skleněnou desku umístit předem připravenou skicu, sloužící jako vodičko pro následnou malbu, či svůj návrh naskicovat litografickou tužkou⁸ přímo na desku. V tomto případě je vhodné desku obrátit skicou dolů, aby při přenášení barvy na papír nedošlo k otištění také stopy litografické tužky. Autor by měl proto předem počítat se zrcadlovým převrácením motivu. Průhlednost skleněné desky má své přednosti i v dalším směru. Může být totiž umístěna na libovolný druh lehce tónovaného papíru či jiného materiálu, zvoleného pro výsledný tisk, a tím si umělec dokáže lépe představit, jak bude barevnost motivu korespondovat s barvou a strukturou daného podkladu pro otisk. Sklo je však poměrně křehký materiál, proto je pro tisk vhodné buď zvolit odolnější skleněnou desku vůči tlaku lisu⁹, nebo zvolit šetrnější způsob vyvolání tlaku potřebného pro otisk (například kovovou lžící či gumovým válečkem).

Celuloid, který se objevil s příchodem fotografie, a plasty, jsou též materiály s výhodou průhlednosti, přičemž pod tlakem mají oproti skleněné desce odolnost kovu, proto mohou tyto materiály sklo velmi dobře nahradit. I plasty však mají svou nevýhodu a to, že jsou poměrně měkké, díky čemuž se na jejich povrchu mohou v průběhu času objevit vrypy a jiné nežádoucí vady.¹⁰

Vedle zmiňovaného kovu, skla a plastů lze využít také desky ze dřeva či lina. I tyto povrchy umožňují připravit si pomocnou skicu, použitelnou jako vodičko pro následující otisky. Toho lze dosáhnout tak, že autor nejprve namaluje na desku v tenké vrstvě vodou ředitelnými barvami zvolený motiv a nechá jej

⁸ mastná černá tužka, určená pro kresbu na litografický kámen.

⁹ [srov.] RASMUSSEN, Henry. *Printmaking with monotype*. Philadelphia: Chilton Co., Book Division, c1960, s. 95.

¹⁰ [srov.] Tamtéž, s. 96.

zaschnout, čímž vznikne dočasná předloha. Před samotným otiskem umělec motiv přemaluje čerstvou barvou a vzniklý obraz otiskne na papír. Po dokončení otisku jemně setře zbylou „čerstvou“ barvu, pod níž by měla zůstat zaschlá vrstva barvy s motivem, který je možné opět přemalovat a znovu otisknout.¹¹ Samozřejmě však ani při tomto postupu není cílem dosáhnout totožného výtisku, ale slouží pouze jako předloha pro další zpracování.

Aby bylo dosaženo správného přenosu barvy z jednoho povrchu na druhý, měl by být jeden povrch pevný a druhý poddajný. To znamená, že v případě otisku na papír nebo jiný poddajný materiál je vhodné využít právě výše zmíněných pevných desek. Tedy desek z kovu, skla, plastu, dřeva či lina. Jinými slovy při ruční práci, kde nejsou potřebné velké tlaky a kde jsou vyžadované jemné texturní efekty, by měl být jeden ze dvou povrchů spojujících se pro vytvoření otisku více poddajný než ten druhý.¹²

Existuje také možnost využití poddajné desky a tvrdého povrchu, čímž se dostáváme k dalšímu typu podkladového materiálu, jehož příkladem je voskované plátno. Tímto způsobem je možné tisknout například na dřevo, sololit a jiné pevné materiály vhodné pro otisk. Touto cestou mohou být potištěny i velké plochy, kupříkladu stěny.¹³

1.1.2 Papíry

Dalším z prostředků pro tvorbu monotypu jsou papíry. Stejně tak jako tomu bylo u desek a barev, tak i v případě papírů si umělec může vybrat z poměrně velkého množství druhů, se kterými může být při otištění dosaženo dobrých výsledků.

Výběr vhodného papíru je závislý na kombinaci několika faktorů. Důležitým faktorem je zvolené médium, to znamená, zamýšlí-li autor práci s tiskařskými barvami, pravděpodobně zvolí jiný druh papíru než v případě tvorby akvarelem. Od toho se odvíjí i další faktory, jako jsou konzistence barvy, tloušťka její vrstvy a v neposlední řadě také předpokládaná metoda tisku a žádané efekty, kterých chce umělec při tisku dosáhnout. Není však stanoveno žádné pravidlo, kterého

¹¹ [srov.] RASMUSSEN, Henry. *Printmaking with monotype*. Philadelphia: Chilton Co., Book Division, c1960, s. 96.

¹² [srov.] Tamtéž, s. 96.

¹³ [srov.] Tamtéž, s. 96.

by se musel umělec držet, ba naopak. Každý autor by měl pracovat s papírem, který vyhovuje jeho individuálním potřebám.¹⁴

Nehledě na výše zmíněné faktory, akvarelový, rýžový či savý papír (tzv. piják) jsou univerzální a dobře dostupnou volbou.¹⁵

Dalším druhem papíru jsou hlazené papíry, využívané převážně grafiky. Jsou vysoce kvalitní a práce s nimi dosahuje zajímavých výsledků. Tyto papíry lze zakoupit v různých tónech a barvách. Hezkých efektů může být dosaženo například na černých nebo velmi tmavých papírech tohoto druhu, za použití bílé barvy.¹⁶

Ke tvorbě monotypu lze využít také tenkých papírů, jako jsou pauzovací papír, papír krepový a takzvaný letecký papír, v minulosti používaný pro leteckou poštu. Tyto tři zmíněné jsou však vhodné spíše pro experiment.¹⁷

Z tvrdých papírů lze pro monotyp použít například ruční papír, papír litografický a kartony pro umělecký tisk.¹⁸

Papír pro tvorbu monotypu se, podobně jako u jiných tiskových technik, obvykle předem namáčí. S ohledem na tuto skutečnost by měl proto mít dostatečnou pevnost, aby ustál namočení a otisk bez poškození. Listy papíru lze namočit ve vlažné vodní lázni, kde se ponechají asi 5 minut a poté se opatrně vyjmou a vloží mezi savé papíry. Vše se následně zatíží těžší deskou. Papír je vhodné takto ponechat tři dny, aby došlo k dokonalému změknutí papírových vláken. Při tomto počínu je důležité dbát na to, aby papír zůstal stále vlhký. Papír je však možné namáčet i těsně před tištěním tak, že se na 5 minut ponoří do vlažné lázně a následně se z něho za použití kartáčku lehce zkartáčuje přebytečná voda.¹⁹ Namocení papíru však není podmínkou, jsou i tací umělci, kteří pro svou práci záměrně používají papír suchý.

¹⁴ [srov.] RASMUSSEN, Henry. *Printmaking with monotype*. Philadelphia: Chilton Co., Book Division, c1960, s. 101.

¹⁵ [srov.] Tamtéž, s. 101.

¹⁶ [srov.] Tamtéž, s. 101.

¹⁷ [srov.] Tamtéž, s. 101.

¹⁸ [srov.] Tamtéž, s. 101.

¹⁹ [srov.] Ústřední dům pionýrů a mládeže Julia Fučíka, *Monotyp na textil*. Praha: Oddělení umělecké výchovy, 1965, s. 2-3.

1.1.3 Barvy

Vedle desky a papíru jsou pro monotyp nepostradatelné samozřejmě také barvy. Nikoliv však ve smyslu barevné škály, nýbrž barvy jakožto media.²⁰ Pro tvorbu monotypů lze použít klasické barvy tiskařů a malířů, jako jsou barvy tiskařské, leptářské a olejové, přičemž tiskařské a olejové jsou patrně nejpoužívanější. Vedle zmíněných barev jsou používány například také tempery, akvarely a kvaše a ojedinele je možné se setkat s litografickou tužkou.²¹

Volba barvy pro tvorbu monotypu záleží pouze na umělci a jeho představě. Například tiskařské barvy jistě ocení umělec, který má zájem vytvořit jemnou kresbu, neboť díky svým vlastnostem mohou být na desku rozetřeny nebo rozváleny do velmi tenké vrstvy, což je při jemné kresbě žádoucí. Nevýhodou tiskařských barev může být jejich tuhá konzistence, která vyžaduje oproti olejovým barvám vysoký tlak v tisku. Olejové barvy jsou vysoce všestranné a používají se jednak v tuhé konzistenci rovnou z tuby, jednak lehce zředěné pro dosažení určitých efektů. Neprůhlednými barvami na vodní bázi jako jsou kvaše, lze dosáhnout skvělého výsledku na nasákavých papírech, které byly předem namočené. Zajímavých výsledků může být též dosaženo použitím litografických tužek a voskovek. Ty však vyžadují zvláštní proces při tvorbě otisku.²²

Různé druhy barev mají rozdílné vlastnosti. Tyto vlastnosti závisí na několika látkách, z nichž je barva složena. Jedná se zejména o pigmenty a pojidla. Pigmenty jsou barevné částice, nerozpustné v pojidlech, které barvám dávají kryvost a určitý odstín.²³ Pod pojmem pojivo se skrývá tekutá substance, s níž jsou pigmenty smíchány. Dává pigmentům tekutost a po vyschnutí fixují částičky pigmentů na povrchu papíru, plátna či jiného materiálu, na který byla barva aplikována. Hlavními pojidly pro vodu ředitelné barvy jsou arabská guma a pšeničný, kukuřičný nebo rýžový škrob. Pro olejové barvy obecně je standardním pojivem lněný olej, takže většina olejových barev, které monotypisté používali a používají, obsahuje jako pojivo lněný olej. Jelikož může být tvorba monotypu časově náročná a oleje zůstávají v rozpustném stavu pouze

²⁰ Slovem „media“ je zde myšleno několik kombinací pigmentů a jejich pojidel, které umělec používá k namalování návrhu na desku.

²¹ [srov.] RASMUSSEN, Henry. *Printmaking with monotype*. Philadelphia: Chilton Co., Book Division, c1960, s. 97.

²² [srov.] Tamtéž, s. 97.

²³ [srov.] Pigmenty a barviva malířských technik. *Iva Hoňková* [online]. 2008 [cit. 2016-11-20]. Dostupné z: <http://ivahonkova.webnode.cz/olejove-barvy/> .

několik hodin, a po následném otištění díky absorpčním kvalitám papíru poměrně rychle vysychají, lze využít pomaleji schnoucích olejů, jako jsou oleje minerální, zeleninové, dětský olej a olej makový.²⁴

K práci s barvami náleží také ředidlo, kterého lze využít, je-li barva příliš hustá, ke zlepšení její roztíratelnosti. Pro olejové barvy je obvyklým ředidlem terpentýn nebo petrolej. Má-li být monotyp otištěn na absorpční materiál, doporučuje se použít petrolej, neboť pomaleji vysychá. V případě neabsorpčního materiálu jako jsou sololit či plátno, jsou preferované rychle schnoucí vlastnosti terpentýnu. Pro barvy na vodní bázi jako jsou kvaše, kaseinové barvy a akvarely, je ředidlem voda.²⁵

V závislosti na zvoleném způsobu aplikace barvy na desku, tloušťky a textury nanesené barvy dochází při otisku na papír k jejímu menšímu či většímu „rozlití“, vsáknutí nebo rozmazání. To, jakým způsobem je barva nanášena na desku a jak je s ní následně nakládáno, se promítne ve výsledném tisku, což dělá monotyp tak unikátním.

1.1.4 Náčiní

K vytvoření monotypu umělci využívají rozmanité množství pomůcek, od štětců a hadrů přes houby a dřívka po samotné prsty. Jelikož není potřeba žádných speciálních nástrojů, ale je možné použít, co je umělci nejbližší, s čím je zvyklý pracovat či jen využít toho, co je takzvaně „po ruce“, ať už se jedná o kusy lepenky, kartáček, tkaninu nebo špachtle, lze v monotypu příjemně experimentovat a spolu s využitím náhody docílit velice zajímavých efektů.

Zatímco je barva nanášena nebo naopak odebírána pryč, každé náčiní, jehož bylo použito, za sebou zanechá rozdílnou stopu. Tvůrce monotypu by si měl být vědom, že všechny tyto detaily budou v otisku zdůrazněny a počítat s nimi. Každá pomůcka zanechává jiný dojem. Jedna působí jemně, jiná dramaticky. Stejný námět provedený jinou pomůckou tak může vyvolat rozdílnou atmosféru.

²⁴ [srov.] RASMUSSEN, Henry. *Printmaking with monotype*. Philadelphia: Chilton Co., Book Division, c1960, s. 98.

²⁵ [srov.] Tamtéž, s. 97.

Pro vytvoření bohatých vzorů „monotypisté“ často otiskují do barvy nanesené na desce různé druhy tkanin s různými strukturami. Pro kreslení čar nebo vybírání barvy pro světelné efekty či k získání jemných detailů obrazu velmi dobře slouží naostřené klacky z měkkého dřeva, např. zápalky, špejle či párátko.

1.1.5 Lisy

Standardním způsobem pro vytvoření monotypu mechanickou cestou je tisk prostřednictvím tiskařského lisu a je používán více nebo méně jako při tvorbě leptů. Použití lisu však není podmínkou. Způsob tisku závisí zejména na tuhosti použité barvy, přičemž v případě tuhé barvy je mechanický lis výhodou, neboť jak již bylo zmíněno, k jejich otištění je zapotřebí většího tlaku. Mnozí umělci však i v tomto případě preferují namísto lisu kovový váleček či lžici. Těmito nástroji se poté přejezdí po zadní straně papíru položeného na pomalované desce. V případě, že bylo k malbě návrhu užito řidších barev, postačí pro otisk pouze malý tlak, kterého lze docílit jednak gumovým válečkem, jednak lžicí či pouhým tlakem ruky.²⁶

1.2 Náměty

Při procházení monotypů různých umělců, na které je možné v průběhu vývoje této techniky narazit, si lze povšimnout stejných základních druhů námětů jako u malby či grafiky, ať už se jedná o jejich konkrétní či abstraktní zpracování. Téma díla je ovlivněno buď soudobými uměleckými či politickými tendencemi nebo možnostmi, zkušenostmi, zájmy a mírou tvůrčího potenciálu daného autora. Například G. B. Castiglione a o tři století později tvořící Bohuslav Reynek tiskli především monotypy s náboženskou tematikou. Edgar Degas pracoval hned s několika motivy. Jak s figurálními náměty v interiéru či exteriéru a to zejména portréty a akty, tak s nefigurálními náměty krajiny. Motivy přírodního charakteru, zejména minerály, se inspiroval také Oldřich Hamera, který fascinován jejich strukturami tvořil monotypy, na první dojem působící abstraktně, avšak vzdáleně v nich lze vidět nejrůznější vesmíry, krajiny a fantazijní říše.

²⁶ [srov.] RASMUSSEN, Henry. *Printmaking with monotype*. Philadelphia: Chilton Co., Book Division, c1960, s. 99-101.

1.3 Metody

Technika monotypu pracuje se třemi hlavními metodami, které jsou známy již z dob jejího vzniku. Tyto metody se od sebe liší na základě způsobu nanášení barvy na desku a práce s ní, z čehož mohou být odvozeny i názvy metod.

První ze tří metod spočívá ve tvoření motivu pro otisk, postupným nanášením barvy, jejím mícháním a vrstvením na desce (dále jen „metoda přidávání“). Tato metoda je prakticky totožná s technikou malby na plátno či papír. Jediný rozdíl je ten, že při tvorbě monotypu je nežádoucí nechat barvy na desce zaschnout, neboť k vytvoření monotypu dochází otiskem vlhkého motivu. Je proto důležité zvolit vhodné barvy, popřípadě přizpůsobit své pracovní tempo charakteru používaných barev.²⁷ Pro světleji tónovaná místa nebo zdroje světla je lepší nechat místo bez vrstvy barvy, jež po otisku nahradí bílá barva podkladu, než přidávat bílou barvu. Při tvorbě touto metodou se zpravidla postupuje od světlejších míst k tmavším.²⁸

V případě druhé metody se postupuje v podstatě naopak. Barva je nejprve plošně nanášena na desku, například naválením za použití gumového válečku a motiv, který má být otištěn, je následně tvořen postupným odebíráním barvy, kdy je barva vytírána, či vyškrabována různými nástroji, například štětcem, dřívkem, látkou, vatou a tak podobně (dále jen „metoda odebírání“). Výsledkem této metody může být monotyp s tmavým pozadím a bílými liniemi,²⁹ jako je tomu například u monotypu s motivem sedícího aktu (viz Příloha I, obr. 1) od Henriho Matisse. Toto dílo je tvořeno odebíráním barvy pomocí nějakého ostrého nástroje a je zde možné spatřovat podobnost s díly grafické techniky tisku z výšky, při které se odebíráním materiálu za účelem otisku požadovaného motivu vytvoří negativní lineární obraz. Dále mohou touto metodou vzniknout monotypy spíše malířského charakteru, které vznikají vytíráním barvy prostřednictvím štětců, hadrů či prstů a tak podobně. Příkladem tohoto lze uvést dílo *Krb* (viz Příloha I, obr. 2) od Edgara Degase.

Poslední metodou není nic jiného než kombinace metod předchozích, a tedy cílené využití obou způsobů zároveň. Častou praxí je při tomto postupu

²⁷ [srov.] History of the Monotype by William Jung: What is a monotype? *Akuainks* [online]. 1999 [cit. 2016-11-19]. Dostupné z: <http://www.akuainks.com/newsletters/newsletterhist.html> .

²⁸ [srov.] RASMUSSEN, Henry. *Printmaking with monotype*. Philadelphia: Chilton Co., Book Division, c1960, s. 115.

²⁹ [srov.] History of the Monotype by William Jung: What is a monotype? *Akuainks* [online]. 1999 [cit. 2016-11-19]. Dostupné z: <http://www.akuainks.com/newsletters/newsletterhist.html> .

vytvoření motivu nanesením barvy na desku a jeho následné doplnění o prvky, jako jsou čistá linie či stínování, pomocí odebírání.³⁰

Do techniky monotypu lze zařadit také protisk, který svým charakterem připomíná kresbu. Způsob tvorby touto metodou spočívá v rovnoměrném nanesení barvy na desku, na niž se přiloží papír, na jehož líc se následně provádí kresba. Otisknou se jen ta místa, na která je při kresbě vyvinut tlak.³¹ Tuto metodu ve své tvorbě využívali například Paul Gauguin a Paul Klee.

³⁰ [srov.] History of the Monotype by William Jung: What is a monotype? *Akuainks* [online]. 1999 [cit. 2016-11-19]. Dostupné z: <http://www.akuainks.com/newsletters/newsletterhist.html> .

³¹ [srov.] BAUER, Alois. *Grafika: knížka pro každého*. Olomouc: Rubico, 1999, s.101.

2 Postavení monotypu na poli grafiky a malby

Grafika je charakterizována jako jeden z druhů výtvarného umění, jehož základním principem je rozmnožování díla tiskem, na základě vztahu matrice – barva – otisk, za vzniku většího množství stejných a stejně kvalitních děl. Typické jsou pro grafiku ryté a leptané linie a barevný kontrast. V minulosti se jednalo o kontrast pouze černé a bílé barvy, avšak v průběhu svého vývoje prošla různými technickými změnami a nyní pracuje vedle černé a bílé s libovolnou barevností. Z hlediska tisku lze grafiku dělit na tisk z výšky, kdy dochází k otisku neodrytých částí matrice, tisk z hloubky, při kterém jsou otištěny vyryté plochy a tisk z plochy, při němž jsou tisknouce i netisknouce místa na stejné výškové úrovni³² a k otisku dochází na základě odpudivosti těchto míst.

Monotyp se podobně jako grafika zakládá na principu „matrice“ – barva – otisk, avšak v případě monotypu není návrh nastálo spjat s deskou, ale je na ni pouze dočasně povrchově nanesen, čímž vzniká jakási jednorázová „matrice“. Z hlediska matrice a tisku bychom našli jistou podobnost monotypu s technikou tisku z plochy, kdy monotypie taktéž využívá tisknoucích a netisknoucích ploch na stejné výškové úrovni a chybí zde ryté či leptané linie typické pro jiné grafické způsoby tisku. Nicméně při grafickém tisku z plochy dochází k otisku motivu na základě fyzikálně-chemických vlastností, tj. odpudivosti těchto ploch³³, kdežto u monotypu nejsou tisková a netisková místa vytvářena odpudivostí, ale nanášením barvy na určitá místa či plošným nanášením barvy a jejím následným vytíráním z míst, která nemají být otištěna. V případě monotypu by se tedy mohlo jednat o netradiční specifický druh techniky tisku z plochy. Nicméně je zde další věc, která vymezuje monotyp vůči grafice. Přestože i technika monotypu někdy umožňuje opakované otištění, nesplňuje podmínku stejnosti a stejné kvality následných otisků, nelze tedy hovořit o rozmnožování díla jako takového, jež je základní podstatou grafiky. Z tohoto hlediska se tedy monotyp z oblasti grafiky vymyká.

Protože je technika monotypu často konfrontována s malbou, je žádoucí prozkoumat společné znaky také těchto dvou oblastí.

³² [srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997, s. 119-120.

³³ [srov.] BAUER, Alois. *Grafika: knížka pro každého*. Olomouc: Rubico, 1999, s. 23.

Malba je charakterizována jako jeden z druhů výtvarného umění, využívající různé technologické postupy realizace, při kterých umělec prostřednictvím barvy a malířských nástrojů sestávajících zejména ze štětců a špachtlí organizovaně pokrývá plochu určité podložky, například plátna, desky, omítky, skla a tak podobně, za vzniku malířského uměleckého díla či záměrně dekorované plochy.³⁴

Monotyp a malba mají společné dva důležité prvky, kterými jsou barva a plocha. Podobnost je možné shledat také v oblasti používaných nástrojů a zacházení s barvou, kdy základní pomůckou obou těchto technik představují štětce, hadry, špachtle a tak podobně. Z hlediska práce s barvou je malbě nejvíce podobná první metoda, „metoda přidávání“, při které dochází ke tvorbě motivu stejně tak jako u malby, postupným nanášením barvy na podklad a výsledný obraz má malebný charakter. Dalším společným znakem je, že jak v případě malby, tak v případě monotypie tvoří umělec dílo se zájmem vyprodukovat pouze jedno dané umělecké dílo. Nicméně v případě malby nedochází k následnému přenesení motivu na jiný podklad, nýbrž zůstává spjat s podkladem, na kterém byl vyhotoven, naproti tomu, abychom vytvořili monotyp, je nezbytné zhotovený námět dále otisknout a tento fakt je zásadní, neboť právě princip matrice, barvy a otisku řadí monotyp do oblasti grafiky.

2.1 Teoretické teze v rámci monotypu

V odborné literatuře je monotyp nejčastěji vymezen právě jako technika stojící na pomezí grafiky a malby. S definicí, která by jej konkrétně zařadila pouze do jedné nebo druhé oblasti, se setkáme jen stěží. S radikálnějším názorem přichází snad jen Jindřicha Marco, který ve své knize *O grafice*, z roku 1981, hovoří o technice monotypu takto: „Přísně vzato, nepatří již monotyp do grafiky, protože to není již žádná rozmnožovací technika. Vzniká jen jeden jediný otisk. Grafik nebo často i malíř namaluje obraz na kovovou desku. Malba se v lisu přenesne na papír. Celkový výsledek připomíná jak grafiku, tak kresbu i obraz.“ Zmiňuje také, že monotypu chybí ryté a leptané linie, které jsou pro grafiku typické.³⁵ Avšak přestože nepřipouští monotyp jako techniku

³⁴ [srov.] KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*. Praha: Grada, 2004, s. 157.

³⁵ [srov.] MARCO, Jindřich. *O grafice: kniha pro sběratele a milovníky umění*. Praha: Mladá fronta, 1981, s. 214.

grafickou, nepřirazuje jej výhradně ani k malbě. S podobným tvrzením přichází také Aleš Krejča v knize *Grafika* (1986), jak je patrné z následujícího úryvku: „Kresba, kterou jsme udělali na první papír pozitivně, je teď otištěna negativně a obklopuje ji barevná plocha, která má všechny dobré a příjemné znaky grafického lisu, ačkoliv to vlastně není grafika.“³⁶ Podobně hovoří i ve své další publikaci, s názvem *Grafické techniky*, vydané o několik let později, konkrétně roku 1995: „Technika monotypie se poněkud vymyká z oblasti grafiky, mohli bychom ji řadit též do oboru malby.“³⁷ Naproti tomu Balekův *Výkladový slovník* (1997) definuje monotyp následovně: „Monotyp je mezní typ grafiky, který do ní spadá jen z hlediska tiskařského principu tím, že kreslený či malovaný vlhký obraz na kovovou, skleněnou či kamennou desku, se otiskne na papír. Je jednotiskem, tudíž odporuje grafické zásadě opakovatelnosti originálu tiskem. Tato technika je dnes stále více přiřazována k malířství.“³⁸ V téže publikaci je monotyp zmíněn také u pojmu „malířství“: „K malířství jsou přiřazovány některé druhy musivního umění, například sgrafito mozaika nebo monotyp, který je unikátem, ale pro princip otisku, kterým vzniká, je považován za zvláštní typ grafického projevu.“³⁹ Z uvedených slov je patrný příklon autora k monotypu jako k technice grafické, ačkoliv uvádí, že soudobě je častěji více přiřazována k malířství.

Výkladový slovník malířství grafiky a restaurátorství (2004) od autorů Kubičky a Zelingerova hovoří o monotypu jako o technice malířsko-grafické.⁴⁰

Antonín Odehnal kniha *Grafické techniky* (2005): „Monotyp se dá otisknout pouze jednou. Není to tedy grafická technika ve smyslu možnosti zhotovit větší počet výtisků.“⁴¹ Tímto tvrzením autor tedy nevyklučuje, že se jedná o grafickou techniku, zároveň však ani netvrdí, že se jedná o techniku jinou.

Lexikon malířství a grafiky (2006) hovoří o monotypu jako o reprodukční technice, umožňující vždy jen jeden otisk.⁴² Tato definice je však již na první pohled zavádějící, jelikož „Lexikon“ neuvádí, že monotyp někdy umožňuje

³⁶ [srov.] KREJČA, Aleš. *Grafika*. Praha: Aventinum, 2010. Výtvarné techniky, s. 192.

³⁷ [srov.] KREJČA, Aleš. *Grafické techniky*. 2. vyd. Praha: Aventinum, 1994. Umělcova dílna, s. 191.

³⁸ [srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997, s. 229.

³⁹ [srov.] Tamtéž, s. 210.

⁴⁰ [srov.] KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*. Praha: Grada, 2004, s. 176.

⁴¹ [srov.] ODEHNAL, Antonín. *Grafické techniky: praktický průvodce*. Brno: ERA, c2005, s. 88-89.

⁴² [srov.] ALTMANN, Lothar. *Lexikon malířství a grafiky*. Praha: Knižní klub, 2006, s. 408.

i opakované otisky jednoho motivu, a bez bližší specifikace hovoří o monotypu jako o technice umožňující vždy jen jeden otisk, nelze hovořit o monotypu jako o reprodukční technice, která je založena na produkci rozmnoženin.

Tuto pasáž bychom mohli zakončit hezkým objasněním této problematiky od Zbyňka Malého z knihy *Malířské techniky pro každého* (2005), které zní: „Monotyp je technika, která je nejvíce malířská ze všech grafických technik a nejvíce grafická ze všech malířských technik.“⁴³

⁴³ [srov.] MALÝ, Zbyněk. *Grafické techniky pro každého*. Brno: CP Books, 2005. Tradiční řemesla, s. 45.

3 Historický vývoj monotypu

Technika monotypu není nijak novodobou záležitostí, ale je známa již z první poloviny 17. století. Její počátky jsou spojovány se jménem italského barokního malíře a grafika Giovanniho Benedetta Castiglioneho, známého též jako Il Grechetto (1609-1664).⁴⁴ Její vznik byl podnícen touhou dosáhnout v tisku prostřednictvím tiskařské barvy kontinuálního barevného přechodu stejně tak, jako tomu bylo v malbě. O tyto barevné efekty se současně snažili, zřejmě nezávisle na sobě, Rembrandt van Rijn a Giovanni Benedetto Castiglione. Oba tito umělci začali experimentovat s tiskařskou barvou na měděných deskách. Tónových efektů se snažili docílit pomocí techniky suché jehly, přičemž měděnou desku zbrousili a granulárně ji „rozzrnili“.⁴⁵ Tento způsob je možné považovat za předchůdce mezzotinty, která byla objevena o několik let později německým vojákem a amatérským rytcem Ludwigem von Siegenem.⁴⁶

K objevení monotypu došel Castiglione prostřednictvím experimentů, při zlepšování své dosavadní tiskařské techniky. Pro novou techniku používal celkem tři metody. První z nich spočívala v malbě obrazu přímo na kovový plát, který se posléze otiskl, a došlo tak k přenesení malby na papír. Při druhé metodě rozprostřel barvu po ploše desky a malbu provedl prostřednictvím vyškrabávání části nanesené barvy zašpičatělým klackem či jiným podobným náčiním. Po otištění byl výsledkem monotypu obraz černého pozadí s bílými liniemi. Třetí metoda byla kombinací předchozích dvou. Autor nejprve namaloval obraz na desku a poté zjemňoval barvy vytíráním částí desky štětcem, hadříkem nebo kůží. Všechny tři zmíněné metody byly a jsou hojně používány dodnes. Někteří současní tvůrci monotypů kombinují monotyp ještě s dalšími tiskařskými technikami, například litografií, dřevorytem, linorytem a leptem.⁴⁷

⁴⁴ [srov.] ALTMANN, Lothar. *Lexikon malířství a grafiky*. Praha: Knižní klub, 2006, s. 101.

⁴⁵ [srov.] Metropolitan Museum of Art. *The Painterly Print: Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1980, s. 3-4.

⁴⁶ [srov.] Prints and Drawings. *Art institute Chicago* [online]. [cit. 2016-11-20]. Dostupné z: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/111952>.

⁴⁷ [srov.] RASMUSSEN, Henry. *Printmaking with monotype*. Philadelphia: Chilton Co., Book Division, c1960, s. 14-15.

3.1 Giovanni Benedetto Castiglione (1609–1664)

Giovanni Benedetto Castiglione se narodil kolem roku 1609 v Janově. Byl současníkem dalších známých umělců, například Petra Paula Rubense, Van Dycka a Rembrandta van Rijna.⁴⁸ Jak je z jeho děl patrné, Castiglione s oblibou používal šedé tóny. Cítil se neodolatelně přitahován komplexními efekty světla a stínu v duchu Rembrandtova šerosvitu, s jehož pracemi se poprvé setkal v Římě. Tou dobou totiž působili v Itálii severští malíři, prostřednictvím nichž se dostala do Itálie některá z Rembrandtových děl. Podobnost Rembrandtova stylu je zřetelná nejen v Castiglionových leptech, ale určitá část je převedena i do jeho maleb a monotypů.⁴⁹

Přestože lze mezi díly Castigliona a Rembrandta shledat určitou podobnost, je zde jeden zásadní rozdíl, který práci těchto dvou umělců odlišuje. Rembrandt na svou vyrytou měděnou desku nanесl barvu, a místo, aby ji zatřel do motivu a přebytečnou barvu jako obvykle odstranil, ponechal ji tam. Takto tiskl jeden ryt několikrát a pohrával si s tím, že vždy nějakou část vytřel. Jelikož pokaždé vytřel něco jiného, mohou se výsledné tisky jeden od druhého dramaticky lišit. Naproti tomu Castiglione kreslil do barvy rozetřené na hladké měděné desce, kterou následně otiskl. Tak dospěl Castiglione k vytvoření prvních pravých monotypů. Rembrandt čistý monotyp nikdy nevytvořil.⁵⁰

Castiglionovy monotypy mají prakticky monochromatický efekt. Stejně tak jako jeho malby postrádají mnohobarevnost. Obvykle tvořil monotypy stejného tématu a kompozice jako malby a lepty. Často se jedná o vyobrazení náboženských scén. Příkladem lze uvést *Stvoření Adama* (viz Přílohy I., obr. 3), dále *Útěk do Egypta* nebo *Vzkříšení Lazara*. Další témata jeho děl byla společná s Poussinovými pastýřskými náměty, což byl další člověk, který jej ovlivnil.⁵¹ V dnešní době je známo 22 monotypů, a také dva druhé otisky, které tento autor vytvořil, přičemž jeho poslední známý monotyp je datován do roku 1660.⁵²

⁴⁸ [srov.] RASMUSSEN, Henry. *Printmaking with monotype*. Philadelphia: Chilton Co., Book Division, c1960, s. 13.

⁴⁹ [srov.] Tamtéž, s. 14.

⁵⁰ [srov.] Metropolitan Museum of Art. *The Painterly Print: Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1980, s. 3-4.

⁵¹ [srov.] RASMUSSEN, Henry. *Printmaking with monotype*. Philadelphia: Chilton Co., Book Division, c1960, s. 15.

⁵² [srov.] Metropolitan Museum of Art. *The Painterly Print: Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1980, s. 5.

Zatímco by se dalo očekávat, že o tuto doposud neznámou techniku bude po jejím nedávném zrození vzrůstat zájem, její osud se ubíral opačným směrem. Po Castiglionově smrti v roce 1670 přichází období, ve kterém se na poli monotypu neobjevují žádné výraznější změny a tak tomu bylo až do druhé poloviny 19. století.⁵³

Technika monotypu byla zřejmě upozaděna v důsledku vzniku nových tiskových technik jako například mezzotinty, akvatinty a litografie, které se na poli grafiky objevily v rozmezí od poloviny 17. století do konce století osmnáctého a přinesly s sebou nové možnosti tisku. V souvislosti s tím došlo také k nárůstu počtu profesionálních grafiků, jejichž cílem byla především vysoká produkce dobře řemeslně zpracovaných výtisků pro rostoucí trh a technika monotypu tak zůstala pro svou jedinečnost upozadována.⁵⁴

Představitelem techniky monotypu druhé poloviny 18. století byl anglický malíř a básník William Blake, který si vypracoval vlastní techniku postupného tisku.

3.2 William Blake (1757–1827)

William Blake používal pro tvorbu monotypu vaječné tempery, kterými maloval na tvrdou lepenku užívanou na desky knih. Nejdříve namaloval jednobarevný obrys kompozice, který otiskl až třikrát. Poté na desky maloval barevné plochy širokými tahy vaječnými temperami nebo pigmenty smíchanými s lepidlem na dřevo. Tímto přetiskoval dříve vytištěné obrysové linie, které tiskl pravděpodobně pomocí šroubového lisu. Někdy také vyškraboval bílé linie do vytištěné barvy. Vznikaly tři obrazy stejného motivu, odlišující se intenzitou. Druhý a třetí otisk byly barevně slabší. Po jejich uschnutí je Blake dokončoval pomocí akvarelu nebo pera.⁵⁵ Metoda mnohdy nebyla používána samostatně, ale sloužila jako cesta k dosažení neobvyklých efektů v tisku spolu s leptem nebo akvarelem, či temperou jako pozadí pro malbu.⁵⁶ Náměty jeho listů vycházejí z děl Shakespeara a Milтона. Příkladem lze uvést monotyp *Pokušení a pád Evy*

⁵³ [srov.] RASMUSSEN, Henry. *Printmaking with monotype*. Philadelphia: Chilton Co., Book Division, c1960, s. 15.

⁵⁴ [srov.] Metropolitan Museum of Art. *The Painterly Print: Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1980, s. 6.

⁵⁵ [srov.] Tamtéž, s. 6.

⁵⁶ [srov.] RASMUSSEN, Henry. *Printmaking with monotype*. Philadelphia: Chilton Co., Book Division, c1960, s. 17.

(viz Přílohy I., obr. 4) a *Pity* (viz Přílohy I., obr. 5). Dalším námětem jsou biblické výjevy, avšak setkáme se i s listy nebiblického charakteru, které nesou název jako *Hekaté*, *Newton* (viz Přílohy I., obr. 6) nebo *Nabuchodonozor*.⁵⁷ Blake pracoval na monotypy sám a způsob své tvorby si ponechával jako tajemství. Užíval si domněnky lidí, kteří se snažili uhodnout, jak bylo kterého efektu dosaženo.⁵⁸ Právě monotypy byly Blakeova nejbarevnější a nejvíce maliřská díla.

Od Blakeových originálních tisků z konce 18. století upadlo umění monotypu do zapomnění a monotypy, jak je dnes známe, se opět staly relativně známými až ve druhé polovině 19. století. Největším a nejznámějším mistrem a inovátorem monotypu tohoto období byl francouzský malíř Edgar Degas, jemuž se podařilo pozvednout monotyp na pozici významné umělecké techniky.

Technice monotypu se přiblížili také umělci Adolphe Appain a Ludovic Lepic, kteří skrze inspiraci Rembrandtovými rytinami ze 17. století začali experimentovat s barvou na desce za účelem dosažení dramatických efektů bohatých na tonalitu barvy, jako tomu bylo u Rembrandta. Tito umělci nanášeli barvu na hladký povrch desky, vytírali ji a následně otiskli. Dosahovali originálních výsledků, které tento způsob tvorby přinášel. Nicméně pro tuto techniku obvykle používali matrice s již vyrytým motivem, tudíž technicky vzato ještě nelze hovořit o monotypu jako takovém. Ke znovuoživení monotypu tedy došlo až po odstranění zmíněných rytých linií, čehož dosáhl právě Edgar Degas.⁵⁹

⁵⁷ [srov.] CHALOUPEK, David. Monotyp: Mezi grafikou, kresbou a malbou. *Starožitnosti a užití umění: měsíčník pro sběratele a znalce*. Praha: Starožitnost, 1996, (3), s. 6.

⁵⁸ [srov.] RASMUSSEN, Henry. *Printmaking with monotype*. Philadelphia: Chilton Co., Book Division, c1960, s. 15.

⁵⁹ [srov.] Metropolitan Museum of Art. *The Painterly Print: Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1980, s. 29.

3.3 Edgar Degas (1834–1917)

S technikou monotypu začal Degas experimentovat přibližně kolem roku 1875. Svůj první monotyp, zvaný *Baletní mistr* (viz Přílohy I., obr. 7) vytvořil pod dohledem svého přítele, výše zmíněného Ludovica Lepice, který působil jako spolutvůrce a technický poradce. Dokladem této spolupráce je Lepicův podpis na onom monotypu.⁶⁰

Raný způsob Degasovy tvorby monotypů spočíval v plošném nanášení barvy na desku, ze které následně vytíral figurativní motivy. Pokryl celou desku černou barvou a pomocí hadrů, štětců a prstů vytvářel stínování. Obrysové linie dosáhl vyškrabáním barvy nějakým ostrým nástrojem. Zpočátku používal téměř všechny své monotypy jako podklady pro pastel. Zpravidla zhotovil dva otisky desky, přičemž první z otisků si ponechal a druhý později předělal pomocí pastelů. Příkladem tohoto způsobu tvorby je monotyp *Nahá ležící žena na posteli* (viz Přílohy I., obr. 8) vytvořený kolem roku 1877, jehož druhý otisk Degas přepracoval pastelem kolem roku 1883. Ten je překvapivou transformací. Nejenže černobílý monotyp působí expresivnějším dojmem než barevný pastel, ale v případě pastelu došlo k rozšíření obrazu tím, že nad viditelnými otisky hran matrice dokreslil, co se na matrici nevešlo. Domyslel si a dotvořil zbytek kompozice (viz Přílohy I., obr. 9). Později, hledaje nové expresivní možnosti, zkoušel také metodu přidávání, která spočívala v přímém nanesení malby na desku. Někdy tyto dvě metody také kombinoval. Přestože tyto zmíněné metody byly používány již Giovannim Benedetto Castiglione, věří se, že s tím Edgar Degas nebyl obeznámen.⁶¹

Zajímavý je také posun v Degasových námětech a to od figurálních námětů z divadelního prostředí (viz Přílohy I., obr. 10), aktů (viz Přílohy I., obr. 11) a portrétů (viz Přílohy I., obr. 12, 13) v rané tvorbě, přes konkrétní až abstraktní krajiny (viz Přílohy I., obr. 14, 15) v tvorbě pozdější.

Monotypy tvořily významnou část Degasovy celkové umělecké produkce. Odhaduje se, že touto technikou vytvořil až 450 děl.⁶² Několik z jeho monotypů bylo vystaveno již v roce 1877 na třetí impresionistické výstavě.

⁶⁰ [srov.] Metropolitan Museum of Art. *The Painterly Print: Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1980, s. 30.

⁶¹ [srov.] Tamtéž, s. 100-102.

⁶² [srov.] Tamtéž, s. 32.

Dalšími umělci, kteří se v tomto období o techniku monotypu zajímali, byli Degasovi současníci, francouzští malíři Camille Pissarro a Paul Gauguin.

3.4 Camille Pissarro (1830–1903)

Camille Pissarro používal na rozdíl od Degase pro tvorbu monotypů pouze jednu metodu a to metodu přidávání, kdy na desku aplikoval postupně celý motiv, bez toho aniž by jej posléze dotvářel odebíráním barvy. Vytvářel převážně monotypy s figurálními náměty a náměty krajin, jako jsou zahrady, pole, polní cesty, zejména v černobílém a hnědobílém provedení⁶³ (viz Přílohy I., obr. 16, 17). V některých Pissarroových a Degasových dílech lze shledat podobnost, neboť mezi lety 1870-1880 spolu tyto dva umělci spolupracovali.⁶⁴

3.5 Paul Gauguin (1848–1903)

Paul Gauguin v oblasti monotypu rozvíjel vedle klasických metod svou vlastní jedinečnou metodu, dnes známou jako protisk. Metoda spočívala v naválcování barvy na desku, kterou však nepředstavovaly zinek, měď ani sklo, nýbrž papír či lepenka. Na naválcovaný povrch jemně přiložil papír, na který chtěl otisknout motiv, a následně na něj zvolený motiv nakreslil. Výsledkem tohoto počínu byla lineární kresba, přičemž charakter linie udává použitý nástroj, čili čím tvrdší a tenčí byla tužka, tím jemnější se stala výsledná linie.⁶⁵

Náměty jeho monotypů představují stejně tak, jako je tomu u maleb, zejména život domorodého obyvatelstva Tahiti, kde prožil značnou část svého života. Příkladem jeho tvorby jsou *Tři hlavy Tahitianů* (viz Přílohy I., obr. 18) a *Sedící žena* (viz Přílohy I., obr. 19) vytvořené kolem roku 1902.

Paul Gauguin a další umělci 19. století, kteří znovu oživilí techniku monotypu, položili základy pro umělce 20. století. Inspirovalo se jimi mnoho autorů nejen ve Francii, jako například Pablo Picasso či Henri Matisse, jejichž

⁶³ [srov.] Metropolitan Museum of Art. *The Painterly Print: Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1980, s. 33.

⁶⁴ [srov.] Tamtéž, s. 120.

⁶⁵ [srov.] Tamtéž, s. 33.

produktivnější tvorba monotypů se pohybuje v rozmezí let 1905-1917,⁶⁶ ale myšlenka kreativně nabarvit kovové desky se přenesla také k německým expresionistům. Ruský malíř a grafik, působící ve Francii a Německu, Vasilij Kandinskij, našel využití pro monotyp ve své výuce na Bauhausu, kde prostřednictvím této techniky vybízel žáky k experimentu.⁶⁷ Vzdělávací charakter měla technika monotypu také v Americe, kde monotyp vedle vážného uměleckého díla sloužil jako zábavná verze tiskařiny, skrze kterou se mladí umělci učili kompozice, světlo a stín.⁶⁸ Významným americkým tvůrcem monotypů byl například Maurice Prendergast.

3.6 Maurice Prendergast (1858–1924)

Je pokládán za jednoho z prvních malířů, kteří na americké umělecké scéně asimilovali trendy moderního evropského malířství. Technikou monotypu zhotovil až dvě stě obrazů. Proces jeho tvorby spočíval v nanesení olejové barvy na měděnou desku a jejím následném vytírání, ve chvíli, kdy byl s vytvořeným motivem spokojen, přiložil na desku japonský papír a monotyp následně otiskl v lisu, či za pomoci kovové lžice, chtěl-li v určitých místech dosáhnout většího či menšího tlaku. Námětem jeho děl jsou ženy a mladé dívky v parku či na pobřeží, ženy spěchající skrze vítr a déšť či pouliční scény z měst, ve kterých žil, jako například Boston, či Benátky⁶⁹ (viz Přílohy I., obr. 20, 21).

Na produkci monotypů v Evropě měly silný vliv nové umělecké směry dadaismus a surrealismus, vzniklé na počátku 20. století. Přínos těchto dvou směrů pro techniku monotypu tkví mimo jiné v jejich podpoře spontánního a netrénovaného či naivního umění, přičemž právě spontánnost je pro techniku monotypu typická a velmi žádaná. Jde ruku v ruce s potřebou pracovat poměrně rychle, aby bylo dílo vyhotoveno dříve, než dojde k nežádoucímu zaschnutí barev na desce. Jak již bylo zmíněno vedle tvorby vážných uměleckých děl, sloužil monotyp zejména jako experimentální technika pro testování nápadů, či jako způsob rozcvičení umělců. Ať už se jednalo o malíře, sochaře, tvůrce koláží, leptů, či fotografií, měli tito umělci 20. století nutkání experimentovat

⁶⁶ [srov.] Metropolitan Museum of Art. *The Painterly Print: Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1980, s. 38.

⁶⁷ [srov.] Metropolitan Museum of Art. *The Painterly Print: Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1980, s. 49.

⁶⁸ [srov.] Tamtéž, s. 41.

⁶⁹ [srov.] Tamtéž, s. 43-44.

a prozkoumat všechny možné cesty pro vyjádření sebe sama, což naznačují i materiály, které byly v té době pro tvorbu monotypů používány. Jednalo se například o listy, nitě, houby, zmačkané papíry a podobně. Monotyp zde tedy již mnohdy není pouze nástrojem pro vytvoření dokonalých efektů světla a stínů, nýbrž zastává pozici, ve které je každý dostupný materiál potenciální ingrediencí pro tvorbu uměleckého díla. Pro umělce 20. století byl neméně zásadní také přínos Edgara Degase, jehož práci pečlivě studovali a osvojili si tak jeho techniky, jako vícenásobný tisk stejné desky, následné přepracovávání druhého či třetího otisku barvami nebo používání metody odebírání, při které jsou světla vytírána nebo vyškrabávána do barvy na matrici. Zájem umělců o metodu monotypu přicházel mnohdy také až poté, co ovládli tradiční tiskové techniky, přičemž nejdříve většinou pouze ručně barvili své matrice nebo kolorovali jejich následné otisky, skrze což se dostali až k přímému tištění svých vlastních kreseb a maleb.⁷⁰ Významným tvůrcem monotypů tohoto období byl například Pablo Picasso.

3.7 Pablo Picasso (1881–1973)

S technikou monotypu začal Picasso experimentovat na přelomu dvacátého století, přičemž první monotyp údajně vytvořil v roce 1899 v Barceloně, jehož námětem je postava toreadora, tvořená bílými liniemi na černém pozadí. V začátcích této tvorby využíval jako podklad pro malbu motivu skleněné desky, s nimiž se v pozdějším období setkáme jen ojediněle, neboť byly nahrazeny kovovými deskami z produkce jeho leptů, které natíral a potahoval černým inkoustem a následně po nich kreslil zašpičatělým nástrojem. Zatímco Picassovy suché jehly a lepty z počátku 20. století jsou přísně lineární a působí poněkud křehce, monotypy jsou pomocí štětce jemně plasticky modelované olejovými barvami. Pozdější produkce umění včetně monotypů prošla radikální proměnou kubismu, který můžeme demonstrovat na příkladě monotypu kytary (viz Přílohy I., obr. 22), kde můžeme spatřit rytmické kaligrafické linie charakteristické pro Picassovy malby a tisky té doby a zátiší zahrnující strunný hudební nástroj, který byl středem kubistické ikonografie.⁷¹

⁷⁰ [srov.] Metropolitan Museum of Art. *The Painterly Print: Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1980, s. 50-52.

⁷¹ [srov.] Metropolitan Museum of Art. *The Painterly Print: Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1980, s. 43-44.

Tvorba monotypů, mezi lety 1932 a 1934, je těsně spjata s Picassovou produkcí suchých jehel a leptů, kdy v některých případech dělal monotypy jako přípravné skici pro mědiryt. Techniku monotypu používal ke zkoušení svých kompozic, přičemž nejdříve namaloval návrh na desku, poté jej přemaloval s několika změnami a znovu otiskl. Při tvorbě díla *Sedící flétnista a spící* (viz Přílohy I., obr. 23) dosáhly variace až 47 monotypů, přičemž většina z nich byla otištěna dvakrát, nebo dokonce třikrát, podle toho jak dovolila čerstvě natřená deska. Picasso měl zálibu v záznamu tvůrčího procesu, kterou tyto veliké série dokládají. Očividně však nebyl spokojen s čistě lineárním ztvárněním svých námětů a tak do kompozic svých monotypů přidával stíny, vtíráním více pigmentu.⁷²

Z mnoha monotypů, které Picasso provedl v roce 1933, je největším a nejdokonaleji vyřešeným monotyp hlavy zobrazené z profilu, *Tvář (Visage)*. Jedná se o jeden z mála monotypů z tohoto období, existující jako samostatný obraz, nikoli jako součást vyvíjející se série.

Zřejmě posledním z Picassových monotypů je dílo *Minotaur objímající ženu* (viz Přílohy I., obr. 24) vytvořené v roce 1934, do kterého promítl mužskou primitivní energii stejně jako jeho potenciálně násilnou povahu. Choreografie propletených těl je možná jasněji definována v rytině, kterou Picasso vytvořil dva dny po vytištění tohoto monotypu řezbou dle stop barvy ponechaných na kovové desce. Striktně lineární reprezentace scény nevyzařuje vášeň boje, který proudil skrze první impulzivní tahy Picassova štětce.⁷³

Českým tvůrcem monotypů 1. poloviny 20. století byl Tavík František Šimon, který se s technikou monotypu poprvé setkal ve Francii. Dalším výtvarníkem, který prošel pařížským pobytem a příležitostně se věnoval monotypu, byl například Arnošt Hofbauer (1869-1944).

3.8 Tavík František Šimon (1877–1942)

Významný český malíř a grafik Tavík František Šimon, křestním jménem František Jan Šimon, byl výtvarně velmi zdatný již od svého útlého věku. V 17 letech jej přijali na Akademii výtvarných umění v Praze, kde se začal

⁷² [srov.] Metropolitan Museum of Art. *The Painterly Print: Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1980, s. 196.

⁷³ [srov.] Tamtéž, s. 194.

věnovat studiu malby.⁷⁴ O Tavíkově neobyčejném nadání vypovídá mimo jiné udělení Hlávkova stipendia, které mu během studijních let umožnilo vycestovat do několika zemí Evropy, kdy prostřednictvím těchto výjezdů pobyl několik měsíců v Itálii, Francii, Belgii a Nizozemsku.⁷⁵

Koncem 19. století začal vedle malby experimentovat také s grafikou, což vedlo k jeho následnému odchodu do Francie, neboť v Praze nebylo pro studium grafiky mnoho příležitostí, kdežto naproti tomu Francie v té době představovala pro mladé umělce obrovský potenciál. Francouzské prostředí bylo pro Tavíka nesmírně podnětné a netrvalo dlouho, než se zde dokázal prosadit mezi ostatními umělci. „V době svého pobytu v Paříži začal malíř používat před jménem matčino jméno za svobodna – Tavík, aby se odlišil od umělců stejného příjmení.“⁷⁶ Právě ve Francii, se tomuto umělci naskytla možnost zhlédnout díla výše zmiňovaného Edgara Degase a poprvé se tak setkal s technikou monotypu.⁷⁷ Během svého života podnikl tento umělec vedle studijních výjezdů ještě mnoho dalších cest, přičemž nejznámější je zřejmě jeho „cesta kolem světa“, na kterou se vypravil roku 1926.⁷⁸ Všechny tyto výpravy byly studnicí inspirace pro jeho tvorbu, včetně tvorby monotypů. Pro část monotypů našel inspiraci v Paříži, jiné nesou motivy Itálie, například monotyp *Benátky* (viz Přílohy I., obr. 25) a *Lodě se zeleninou v Benátkách* (viz Přílohy I., obr. 26) z roku 1909. Vedle pouličních motivů se setkáme také s portrétní tvorbou, jejímž příkladem je *Profil Japonce* (viz Přílohy I., obr. 27), datován kolem roku 1930.

Monotypii ve své tvorbě využíval zejména jako přípravnou barevnou zkoušku pro grafické experimenty v technice vícebarevného leptu, přičemž „soustavněji se této technice věnoval v rozmezí let 1904-1905, v dalších letech již jen příležitostně.“⁷⁹ Několik Tavíkových monotypů bylo spolu s dalšími zdařilými díly představeno již na jeho první výstavě v Praze na přelomu roku 1905

⁷⁴ [srov.] BENTINCKOVÁ, Catharine. Po stopách Tavíka Františka Šimona. Kontexty: časopis o kultuře a společnosti [online]. Centrum pro studium demokracie a kultury, 2014, 6(5), s. 52 [cit. 2016-11-19]. Dostupné z: https://issuu.com/barristerprincipal/docs/tavik_simon .

⁷⁵ [srov.] Biography of the Czech artist: Tavik František Šimon. In: *Tavik František Šimon* [online]. 2016 [cit. 2016-11-20]. Dostupné z: <http://www.tfsimon.com/index1.htm> .

⁷⁶ [srov.] BENTINCKOVÁ, Catharine. Po stopách Tavíka Františka Šimona. Kontexty: časopis o kultuře a společnosti [online]. Centrum pro studium demokracie a kultury, 2014, 6(5), s. 52 [cit. 2016-11-19]. Dostupné z: https://issuu.com/barristerprincipal/docs/tavik_simon .

⁷⁷ [srov.] CHALOUPEK, David. Monotyp: Mezi grafikou, kresbou a malbou. *Starožitnosti a užité umění: měsíčník pro sběratele a znalce*. Praha: Starožitnost, 1996, (3) s. 6.

⁷⁸ [srov.] BENTINCKOVÁ, Catharine. Po stopách Tavíka Františka Šimona. Kontexty: časopis o kultuře a společnosti [online]. Centrum pro studium demokracie a kultury, 2014, 6(5), s. 59 [cit. 2016-11-19]. Dostupné z: https://issuu.com/barristerprincipal/docs/tavik_simon .

⁷⁹ [srov.] CHALOUPEK, David. Monotyp: Mezi grafikou, kresbou a malbou. *Starožitnosti a užité umění: měsíčník pro sběratele a znalce*. Praha: Starožitnost, 1996, (3), s. 6.

uspořádané Spolkem výtvarných umělců Mánes, kterého byl členem. „Své úsilí v této technice shrnul o tři desítky let později na výstavě monotypů v umělecké síni F. R. Žďárského v Praze (1935).“⁸⁰

Obdobím největšího rozvoje monotypu, ať už jako samostatné techniky či součást technik kombinovaných, jsou 50. a 60. léta 20. století.⁸¹

Ve 2. polovině 20. století ve své tvorbě hojně využíval techniku monotypu legendární nekonvenční umělec, malíř a grafik Vladimír Boudník, který je znám především svou dokonalou představivostí a obrazotvorností, na základě které vytvářel svá díla. Nejenže měl tento autor na české umělecké scéně obrovský přínos v oblasti abstraktního umění, ale také právě techniku monotypu obohatil o nové postupy. S tvorbou monotypů začal poměrně brzy a prolínají se celou jeho tvorbou. Nikdy tuto techniku zcela neopustil.

3.9 Vladimír Boudník (1924–1968)

Vladimír Boudník se narodil roku 1924 v Praze. Po předčasné smrti otce žil přibližně do svých osmi let u své babičky na Olomoucku a právě ta u něho začala podněcovat rozvoj výše zmíněných vlastností. Vyprávěla malému kloučkovi pohádky, jejichž ilustracemi měly být okolní jevy, jako například stíny na zdech či kouř nad kamny a nabádala jej tím k obrazotvornosti při pozorování běžně přehlížených věcí. „Naučila ho také pozorovat mraky a jejich roztodivné tvary převádět na konkrétní obrazy běžného života.“⁸² Tuto schopnost Boudník později využíval jako zdroj inspirace pro svou uměleckou tvorbu a to včetně monotypů. Boudníková umělecká obrazotvornost se začala projevovat již při studiu na Státní grafické škole, kterou po válce navštěvoval. Známa je jeho školní příhoda, kdy se mu nedařilo namalovat zadaný úkol a inspirací mu byl flek, načež „několika čarami dotáhl obrys a z fleku se stal určitý reálný tvar.“⁸³

Následně ho začaly inspirovat skvrny v okolním prostředí, ať už se jednalo o rozpraskané omítky či různé nerovnosti nebo špínu a začal využívat skvrn k vytvoření obrazu. Převáděl tak svou obrazotvornost do výtvarného umění.

⁸⁰ [srov.] CHALOUPKA, David. Monotyp: Mezi grafikou, kresbou a malbou. *Starožitnosti a užitě umění: měsíčník pro sběratele a znalce*. Praha: Starožitnost, 1996, (3), s. 6.

⁸¹ [srov.] Tamtéž, s. 7.

⁸² [srov.] MERHAUT, Vladislav a Zdenko PAVELKA. *Grafik Vladimír Boudník*. Praha: Torst, 2009, s. 13.

⁸³ [srov.] MERHAUT, Vladislav. *Zápisky o Vladimíru Boudníkovi*. Praha: Sdružení na podporu vydávání časopisů - Revolver Revue, 1997, s. 12.

Jelikož byly tyto jevy k jeho zklamání lidmi běžně přehlížené, začal roku 1949 spolu s několika dalšími studenty Státní grafické školy pořádat akce na ulicích, kde inspirováni starými omítkami dokreslovali, ať už uhlem, či tuší různé obrazy a vyzývali kolemjdoucí, aby zapojili svou fantazii, též se zahleděli na omítku a hledali na ní různé motivy. V této pouliční tvorbě později využívali také paspart, pomocí nichž vyhranili určité místo na omítce a slovním doprovodem se snažili podnítit v divácích jejich vlastní obrazotvornost (viz Přílohy I., obr. 28). Toto počínání vedlo ke vzniku Boudníkovy nového směru, takzvaného explosionalismu, který si kladl za cíl: „Zbavit diváka zábran vůči výtvarnému umění jeho aktivním zapojením do spolutvůrčího procesu“⁸⁴ nešlo tedy o dílo jako takové, nýbrž o dialog s divákem a jeho tvůrčí schopnosti. Tento počín podpořil dvěma manifesty a myšlenky explosionalismu dále šířil prostřednictvím dopisů adresovaných redakcím, úvah a dalších literární činností.

Neopomenutelným přínosem Vladimíra Boudníka na poli výtvarného umění v souvislosti s monotypem je bezpochyby přechod k abstraktní tvorbě, která byla na našem území v poválečném období nevídaná.

V padesátých letech tento umělec experimentoval s takzvanou aktivní grafikou, která spočívala v bezprostředním aktivním přístupu ke tvorbě. Zakládala se na různém perforování, porývání a prohýbání desek, které byly následně otištěny grafickou cestou. Další inovací jsou zde nekonvenční formáty matric (viz Přílohy I., obr. 29, 30). První díla aktivní grafiky vznikla v továrně, kde byl Boudník zaměstnán a na jejich tvorbě se vedle Vladimíra Boudníka podíleli také jeho spolupracovníci – dělníci, načež na půdě tohoto podniku následně proběhla i první výstava.⁸⁵

S monotypem začal Boudník více experimentovat v roce 1957, neboť mu tato technika, jakožto grafikovi, umožňovala také spontánní malířské vyjádření (viz Přílohy I., obr. 31), přičemž nejvíce monotypů vytvořil na počátku 60. let, kolem roku 1963. Boudníkuv přítel, Vladimír Merhaut, popsal Boudníkuv způsob tvorby tak, že na plechovou desku naválel určitou barvu, do níž následně tvořil kompozici pomocí štětců a tvrdého papíru, kterým různě roztíral barvu, a následným přiložením různých kusů látek, papírů a dalších materiálů. Když byl

⁸⁴ [srov.] MERHAUT, Vladislav. *Zápisky o Vladimíru Boudníkovi*. Praha: Sdružení na podporu vydávání časopisů - Revolver Revue, 1997, s. 15.

⁸⁵ [srov.] *Artlist: Vladimír Boudník* [online]. Praha: Centrum pro současné umění, 2016 [cit. 2016-11-28]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/vladimir-boudnik-1681/> .

s kompozicí dostatečně spokojen, položil desku na dřevěnou podložku, přiložil předem navlhčenou čtvrtku, následně vše zakryl filcem a projel lisem, většinou tam a zpět.⁸⁶ V 60. letech vytvořil mimo jiné kolekci monotypů, ve které přešel od čisté abstrakce k abstrakci humánní, kdy do abstraktního díla vnášel určité tvary. Uplatňoval zde dva plány. Přední plán tvořil zejména otištěný kus plechu s nepravidelným tvarem, který měl u diváka vyvolat zamyšlení, neboť jako první upoutá pozornost, a plán zadní, psychologický, tvořený změtí nepravidelných barevných linií a ploch, ve kterém měl divák zapojit svou obrazotvornost a najít konkrétní obrazy v abstraktních skvrnách.⁸⁷

Z abstrakce vychází i Boudníkova strukturální grafika, kterou objevil na konci 50. let. Strukturální grafika spočívala v obohacování kovové desky prostřednictvím nejrůznějších materiálů, jako pilin, písku, kusů tkanin a tak podobně, které byly zafixovány na desku, a takto vzniklé matrice následně otiskoval (viz Přílohy I., obr. 32). Lze si povšimnout, že se strukturální grafikou pronikla do Boudníkových děl také větší barevnost a namísto geometrických tvarů aktivní grafiky se zde setkáváme s různorodými organickými tvary. Jeho tvorbou se inspiroval také Josef Hampl (1932–současnost), který se po navázání přátelství s Vladimírem Boudníkem odklonil od tvorby s konkrétními náměty k abstrakci, a začal tvořit v duchu strukturální grafiky, přičemž si také vyzkoušel techniku monotypu.⁸⁸ Lze si povšimnout, že ve své tvorbě Boudník nejvíce využíval zejména modré, černé a červené barvy, a to jak samostatně, tak v různých kombinacích.

Techniku monotypu mimo jiné zastupují také Boudníkovy variace na Rorschachovy testy (od r. 1966), které přinesly nový způsob tvorby, založený na principu symetrie. Jedná se o netradiční metodu, kdy maticí není nic jiného než list papíru s barvou, který je zároveň výsledným monotypem. Autor vytvořil na část papíru motiv a následně jej podélně přeložil. Vznikl tak zrcadlově převrácený symetrický obraz skvrny, připomínající hmyz⁸⁹ (viz Přílohy I., obr. 33). Dalším z významných českých tvůrců monotypu je jediný žák Vladimíra

⁸⁶ [srov.] MERHAUT, Vladislav. *Zápisky o Vladimíru Boudníkovi*. Praha: Sdružení na podporu vydávání časopisů - Revolver Revue, 1997, s. 28.

⁸⁷ [srov.] MERHAUT, Vladislav. *Zápisky o Vladimíru Boudníkovi*. Praha: Sdružení na podporu vydávání časopisů - Revolver Revue, 1997, s. 32.

⁸⁸ [srov.] Výtvarnické konfese: Josef Hampl. In: *Česká televize* [online video]. 2015 [cit. 2016-11-20]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10267558128-vytvarnicke-konfese/214562231150001-josef-hampl/> .

⁸⁹ [srov.] Vladimír Boudník. In: *Artlist – Centrum pro současné umění Praha* [online]. 2015 [cit. 2016-11-28]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/vladimir-boudnik-1681/> .

Boudníka, Oldřich Hamera. Tento umělec je již od dětství fascinován neživou přírodou, zejména minerály a jejich strukturami, které se staly nedílnou součástí jeho tvorby.

3.10 Oldřich Hamera (1944–současnost)

K tvorbě grafiky a monotypů se Oldřich Hamera dostal právě prostřednictvím Vladimíra Boudníka, s nímž ho v šedesátých letech seznámil jejich společný přítel Vladimír Merhaut, na půdě tehdejšího podniku ČKD Trakce, kam Hamera nastoupil po vojně. Vladimír Boudník na něho svým projevem okamžitě silně zapůsobil. Jak sám Oldřich Hamera říká „Po seznámení s Boudníkem nastává něco jako zemětřesení, hercynské vrásnění nebo nenacházím lepší příměr.“⁹⁰ Boudník okamžitě zasvětil Hameru do explosionalismu a svými manifesty, jež znal z paměti, jej nesmírně nadchl pro svou tvorbu. Boudník se tak stal Hamerovým učitelem a velkou inspirací. Řadu let Hamera tvořil v jeho duchu, avšak postupem času začal vymýšlet své vlastní techniky, neboť mu v monotypu nějakým způsobem vadila velká role náhody, a proto se snažil věci koncipovat, chtěl totiž již předem znát, jak bude výsledné dílo vypadat. V šedesátých letech již můžeme spatřovat posun od boudníkovsky pojatých děl k Hamerově osobitému stylu a to včetně monotypů, ve kterých se nyní věnuje mimo jiné i písmu.⁹¹ Písmo se stalo také nedílnou součástí jeho protirežimních plakátů, jež představovaly monotypy s hesly například Jacka Londona „když vznikali štíři a hnusy“ a tak podobně. Pro tyto monotypy si autor nejprve vygravíroval desky s nápisy, a přes ně následně tiskl různé monotypy tak, aby plakáty působily úderně.⁹²

Techniku monotypu Hamera obohatil o novátorskou metodu takzvaného vrstveného monotypu, spočívající v postupném snímání a odkrývání barevných vrstev z matrice, při které „na čistou vyleštěnou desku jednotlivě naválel různobarevné vrstvy od nejsvětější barvy až po černou, a ty postupně, tak jako

⁹⁰ [srov.] Osudy: Oldřich Hamera. In: *Český rozhlas* [online]. 10. 06. 2014. [cit. 2016-11-20]. Dostupné z: <http://prehovac.rozhlas.cz/audio/3140541> .

⁹¹ [srov.] Tamtéž.

⁹² [srov.] Osudy: Oldřich Hamera. In: *Český rozhlas* [online]. 12. 06. 2014. [cit. 2016-11-20]. Dostupné z: <http://prehovac.rozhlas.cz/audio/3140543> .

archeolog odkrývá jednotlivé vrstvy země, zase snímal. Barvy se tím mísí a na desce se vytváří nové barevné tóny.⁹³

Inspirace pro jeho díla se objevily prakticky již v dětství. Oldřich Hamera se narodil roku 1944 v Úvalech u Prahy, kde také část svého dětství prožil. Jako imperialistické dítě to neměl ve školních letech jednoduché, střítil se s posměchem a nepřijetím, v důsledku čehož si postupem času začal vytvářet svůj vlastní svět, jakýsi svět bez lidí, prostřednictvím přírody, a to zejména minerálů, pro které se nesmírně nadchl, a staly se součástí jeho výtvarného projevu, kdy kreslil jejich struktury. Některé své kresby a grafiky dokonce nechával krystalizovat. Velmi se toužil stát mineralogem, či geologem, což mu však vzhledem k okolnostem tehdejší doby nebylo umožněno, a proto se této oblasti vytrvale věnoval alespoň samostudiem ve svém volném čase.⁹⁴ Motivy minerálů a neživé přírody včetně trilobitů a zkamenělých fosilií se staly součástí mnoha jeho děl, zejména monotypů, které tvoří valnou většinu jeho tvorby, neboť technika monotypu pro něho představuje nejlepší způsob, jak tvořit v duchu přírody, přičemž neustále vzniká něco nového, což umělci velmi imponuje⁹⁵ (viz Přílohy I., obr. 34).

Co se týče barevnosti jeho děl, lze si povšimnout, že jsou díla v tlumených odstínech, dává přednost výhradně zemním barvám, jako jsou přírodní okry, šedě, sieny, kávové modře, granátové červeně a tak podobně.

V období samizdatu, kdy nemohl příliš tvořit grafiku, se začal věnovat literatuře, neboť již od dětství toužil vydávat knihy. Příkladem mu byl jeho otec, jenž vydal několik příběhů, které malý Oldřich ilustroval. Rozhodl se tedy splnit si svůj sen a vydávat knihy, přičemž jeho záměrem bylo věnovat se těm, které by v nastoleném komunistickém režimu oficiálně nemohly vyjít. Založil své vlastní nakladatelství – Explosionalismus, na počtu Vladimíru Boudníkovi, a jeho první takto vydanou knihou byl *Intimní deník Karla Hynka Máchy*. K Máchovu dílu se o pár let později znovu vrátil. Příkladem tohoto počínu je *Máchův Máj* (2010)

⁹³ [srov.] ČAPKOVÁ, Eva a Lubomír KRUPKA. Oldřich Hamera-významný úvalský rodák. *Život Úval*. [online]. 2015, (4), s. 14 [cit. 2016-11-19]. Dostupné z: http://www.mestouvaly.cz/e_download.php?file=data/editor/260cs_4.pdf&original=duben_2015_w_eb.pdf.

⁹⁴ [srov.] Osudy: Oldřich Hamera. In: *Český rozhlas* [online]. 09. 06. 2014. [cit. 2016-11-20]. Dostupné z: <http://prehravac.rozhlas.cz/audio/3140540>.

⁹⁵ [srov.] Osudy: Oldřich Hamera. In: *Český rozhlas* [online]. 12. 06. 2014. [cit. 2016-11-20]. Dostupné z: <http://prehravac.rozhlas.cz/audio/3140543>.

ilustrovaný jeho překrásnými tajemnými monotypy⁹⁶ (viz Přílohy I., obr. 35, 36). Jedná se o jednoho z mála významných českých „monotypistů“, dodnes tvořících v myšlenkách explosionismu.

Z vyznavačů monotypu z řad českých umělců 2. poloviny 20. století je třeba dále jmenovat několik následujících autorů. Bohuslava Reyneka (1892–1971), který je znám především pro svou literární činnost a grafické práce vytvořené technikou suché jehly, kterou kombinoval také s monotypem. Vojtěcha Nolče (1912–1989), malíře a grafika, který tvořil monotypy převážně velkých formátů. Dotkl se jak figurativních a přírodních námětů, tak i abstraktní tvorby. Příkladem jeho monotypů jsou *Červený bod* (viz Přílohy I., obr. 37), *Zamyšlená* (viz Přílohy I., obr. 38) a monotyp *Ohnivá pravda*, reflektující upálení Jana Palacha.⁹⁷ Dále Josefa Istlera (1919–2000), s cyklem obrazů a monotypů *Hlavy*, na konci 50. let, jejichž abstraktní podoba byla podnícena vrcholícím proudem abstraktní malby v Evropě⁹⁸ (viz Přílohy I., obr. 39, 40). Čestmíra Kafku (1922–1988), v jehož monotypech z 60. let se setkáme zejména s geometrickou abstrakcí, přičemž vedle samotného monotypu kombinoval Kafka tuto metodu také s leptem. Radoslava Kratinu (1928–1999), který s technikou monotypu experimentoval kolem roku 1963 a ke tvorbě monotypů využíval otisků předmětů, které našel, ať už se jednalo o krabičku zápalek či pásku. Prostřednictvím pásky vznikl například monotyp s názvem *Struktura z pásky*⁹⁹ (viz Přílohy I., obr. 41). V neposlední řadě také Vladimíra Suchánka (1933–současnost), malíře a grafika, který ve své tvorbě sice nejvíce využíval barevnou litografii, které byl mistrem, ale vyzkoušel si také jiné techniky jako koláž, strukturální grafiku a monotyp, jehož náměty byly ryze abstraktní, například monotyp *Černé slunce*¹⁰⁰ (viz Přílohy I., obr. 42). S technikou monotypu dále pracovali Aleš Veselý (1935–2015), sestry Jitka Válová (1922–2011) a Květa Válová (1922–1998), Josef Benedikt (1939–současnost) a mnoho dalších.

⁹⁶ [srov.] Osudy: Oldřich Hamera. In: *Český rozhlas* [online]. 12. 06. 2014. [cit. 2016-11-20]. Dostupné z: <http://prehovac.rozhlas.cz/audio/3140543> .

⁹⁷ [srov.] Vojta Nolč: Umělecký vývoj během výstav v 60. letech. *Vojta Nolč* [online]. [cit. 2016-11-20]. Dostupné z: <http://vojtanolc.cz/zivot.phtml> .

⁹⁸ [srov.] CHALOUPEK, David. Monotyp: Mezi grafikou, kresbou a malbou. *Starožitnosti a užitě umění: měsíčník pro sběratele a znalce*. Praha: Starožitnost, 1996, (3) s. 7.

⁹⁹ [srov.] Radoslav Kratina. In: *Artlist – Centrum pro současné umění Praha* [online]. 2015. [cit. 2016-11-20]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/radoslav-kratina-1199/> .

¹⁰⁰ [srov.] Vladimír Suchánek. *Kabinet české grafiky* [online]. 2016 [cit. 2016-11-20]. Dostupné z: http://www.fineart.cz/artist_page.aspx?langId=1&artist=37 .

4. Proměny názvu techniky monotypu

Než získala technika monotypu svůj námi podnes používaný název, trvalo řadu let. V minulosti nebylo pojmenování pro tento způsob tvorby jednotné, ale poměrně výrazně se lišilo. Například rakouský mědirytec, grafik a spisovatel Adam Bartsch (1757–1821), hovořil o této technice jako o „imitující akvatintě“, neboť jemnost výsledných tisků monotypu připomínala právě aquatintu. Edgar Degas a Paul Gauguin nazývali tuto techniku „tištění kreseb“. V osmdesátých a devadesátých letech devatenáctého století se můžeme setkat s pojmy jako „monotones“ či „monochromes“, naproti tomu umělci v okruhu Franka Duvenecka ve Florencii a Benátkách nazývali techniku „bacherotypie“ na základě jména tiskaře Otty Bachera, který tiskl díla na svém přenosném lisu. Podobně tomu bylo u amerického ilustrátora Williama H. Chandleea, který vytvářel monotypy prostřednictvím skleněného povrchu a nazýval tuto techniku „vitrografie“ naznačující použití skla (sklo vitrum, z lat.), podobně jako litografie, při které se provádí otisk z kamene (kámen lithos, z řeč.).¹⁰¹

¹⁰¹ [srov.] History of the Monotype by William Jung: What is a monotype? *Akuainks* [online]. 1999 [cit. 2016-11-20]. Dostupné z: <http://www.akuainks.com/newsletters/newsletterhist.html> .

II. PRAKTICKÁ ČÁST

5. Autorská kniha

Součástí mé bakalářské práce je seznámení se s technikou monotypu v praxi skrze tvorbu autorské knihy, na základě nabytých zkušeností z této oblasti.

5.1 Inspirace

V průběhu psaní této práce jsem se seznámila s celou řadou autorů a zhlédla nespočetné množství nejrůznějších monotypů, přičemž nejvíce mne zaujala zejména díla abstraktního charakteru. Tato díla působila na první pohled chaoticky, avšak když jsem se na ně déle zadívala, začala jsem v nich objevovat různé světy. Tento proces objevování souvisel se schopností představivosti, kterou disponuje, ať už ve větší či menší míře, každý, a právě s myšlenkou této obrazotvornosti pracoval také výše zmiňovaný Vladimír Boudník, který tuto myšlenku rozvinul a snažil se ji co nejvíce šířit, neboť zastával názor, že každý ve svém skrytu může být umělcem, zbaví-li se zábran vůči výtvarnému umění svým aktivním zapojením do spolutvůrčího procesu, a že právě díla vytvořená obrazotvorností člověku nikdo nevezme, nezničí ani nezakáže. Nešlo tedy o dílo jako takové, nýbrž o dialog s divákem a jeho tvůrčí schopnosti. Tento fakt mne velice oslovil, a proto jsem se rozhodla vytvořit autorskou knihu v tomto duchu.

Svou knihu jsem vypracovala na téma chaos, který provází každou její stránku. Sestává z několika abstraktních monotypů, ke kterým může čtenář napsat vlastní příběh těchto obrazů, zaznamenat si, co v nich vidí či je libovolně dokreslit. K tomuto slouží jednak volná strana předcházející každému z monotypů, jednak popisovací fólie, které jsou nedílnou součástí knihy. Spoluprací čtenářovy představivosti tak začne chaos dostávat určitý tvar, který však bude tvarem jen pro svého tvůrce. Pro jiného čtenáře bude ponejprve opět chaosem.

Jelikož je dílo dokončeno až po zhlédnutí jeho divákem, jak je tomu i v případě této knihy, není u jednotlivých monotypů uveden žádný název, nýbrž volba pojmenování je ponechána na čtenáři, který až svou obrazotvorností dokončí dílo, které jsem já pouze započala.

5.2 Vlastní tvorba

Jako podklad pro malbu motivu jsem použila skleněnou desku. Záměrně jsem zvolila větší rozměr desky než papíru pro otisk, neboť jsem v knize nechtěla mít vytlačené stopy matrice, aby nebyl monotyp tímto způsobem ohraničen, protože chaos je nespoutaný a takto vzniklé linie by mohly narušovat samotné působení monotypů na čtenáře.

K následné malbě motivů jsem využila svých olejových barev, které běžně používám, a jsou dostupné v každých větších výtvarných potřebách. Jak je známo, olejové barvy vyžadují poměrně hodně času pro své schnutí, proto jsem jako médium pro jejich ředění využila rychleschnoucí „ředítka“, abych tento proces o něco uspíšila. Tento přípravek je též běžně dostupný v prodejně s uměleckými potřebami. Pracovala jsem s omezenou barevnou škálou tří barev, konkrétně modré (permanentní modř, azurová modř), červené (permanentní červeně střední) a černé (černá železitá), neboť se mi tato barevnost osvědčila jako nejlepší volba vzhledem k viditelnosti a „čitelnosti“ monotypů. Právě modré, červené a černé ve své tvorbě shodou okolností ve větší míře využíval také Vladimír Boudník. Ten však tyto tři barvy převážně kombinoval.

Téměř všechny monotypy jsem vytvořila kombinací metody přidávání a metody odebrání zároveň, to znamená, že jsem nejprve nanasla zvolenou barvu na desku a následně ji roztírala a odebírala pryč. K tomu jsem používala různých nástrojů, které jsem doma našla. Pro nanášení a roztírání barvy jsem využila zejména kulaté štětce různých velikostí, které lehce rozprostíraly barvu po ploše a zanechávaly po sobě jemné měkké tahy. K dalšímu roztírání či vybírání barvy jsem použila měkké ploché dřívko, pomocí kterého jsem vytvářela tvrdé mechanické prosvětlené linie. K vybírání barvy jsem dále použila plastickou gumu, kuchyňské ubrousky a víčko od pet lahve. Pro velmi pěkné efekty posloužil lehce zmačkaný kus alobalu a svazek zapletených gumiček. Velmi dobře posloužil také plastový kelímek, na jehož dno jsem též několikrát nanasla barvu a otiskla jej na desku pro doplnění kompozice. V případě dvou monotypů, jak je z děl patrné, došlo k nanesení barvy na desku pomocí barvou natřené plastové kruhové destičky, se kterou bylo následně nakládáno taktéž odebráním.

Výjimkou je poslední, textový monotyp, který byl vytvořen pouze aditivní metodou za použití zlomeného párátko. Tento monotyp se nachází na místě zadní obálky knihy a nalezneme na něm údaje o autorce a technice.

Jako materiál pro otištění motivu, čili pro tvorbu knihy, jsem si vybrala hlazený akvarelový papír formátu A3 s gramáží 250 g/m². Tento papír pro mne představoval žádoucí strukturu, příjemný odstín a dostatečnou pevnost jak pro udržení barvy, tak pro manipulaci s ním. Papíry jsem nejprve rozměřila a svisle je rozřízla na polovinu, přičemž každou z těchto částí jsem následně v polovině vodorovně nabígovala za použití knihařské kosti a přeložila. Tento krok jsem udělala z toho důvodu, že každý dvojlist je určen pouze pro jeden motiv, zatímco jeho druhá strana slouží jako místo pro výše zmiňovaný tvůrčí popis monotypu, který následuje. Tento formát nese rozměry 21x14,9 cm a je akorát velký pro pohodlné zacházení s knihou, kterou se nejen listuje, ale předpokládá se, že bude také různě natáčena. Plocha tohoto formátu zároveň umožňuje vytvořit dostatečně velké monotypy pro hledání motivů, na kterém se tato kniha zakládá. Na připravený naformátovaný papír jsem přiložila matici s namalovaným motivem a zatížila jej deskou z tvrdšího kartonu.

Samotný tisk jsem nejčastěji prováděla pouze pomocí ruky. Vzhledem k použití poměrně tenké skleněné matrice totiž nebylo příliš rozumné volit tištění pomocí lisu. Vedle ruky jsem vyzkoušela také dřevěný kuchyňský váleček a kovovou lžící, nicméně tisk za pomoci tlaku ruky mi vyhovoval nejvíce, neboť jsem nejlépe mohla kontrolovat vyvíjený tlak na různé části papíru. Jelikož jsem tiskla na suchý papír, osvědčila se mi pro dobré otištění motivu o něco řidší barva a silnější vrstva, neboť zhotovila-li jsem motiv barvou v tenké vrstvě a nezředěné podobě, docházelo k rychlému zavadnutí povrchu a otištění nebylo možné. Naproti tomu byla-li barva příliš řídká, došlo ke „slití“ barvy do jedné stejnobarevné plochy a takovýto výsledek pro mě opět nebyl žádoucí. Výsledné tisky jsem pečlivě rozložila a nechala schnout.

Pro samotnou knihu jsem následně vybrala 14 dle mého názoru nejzajímavějších monotypů.

Pro dokončení knihy bylo následně důležité monotypy svázat. Z množství typů vazeb se pro mou práci jevila jako nejlepší volba takzvaná otevřená vazba, vycházející z měkké vazby V4. Otevřená vazba spočívá v postupném sešívání jednotlivých listů, které zajistí, že se kniha samovolně nezavírá, avšak drží pohodlně rozevřená, což je pro můj koncept žádoucí, neboť jak již bylo řečeno, kniha má mimo jiné sloužit k zapisování a dokreslování, tudíž je velice podstatné, aby nedocházelo k samovolnému otáčení listů a zavírání. Navíc je tento způsob vazby odolný vůči větší mechanické zátěži než vazba lepená, což je vzhledem k jejímu účelu také důležité. Pro vazbu jsem zvolila pevnou knihařskou nit v odstínu bílé barvy, která jednak koresponduje s papírem knihy, jednak nebude odvádět čtenářovu pozornost od samotných monotypů. Před tím, než jsem začala jednotlivé listy sešívát, jsem si nejprve naměřila a poznamenala vzdálenosti mezi jednotlivými švy a všechny listy v těchto bodech proděravěla silnější jehlou, abych vytvořila cestu pro nit a předešla tak možnému poškození papíru při šití. Stejným způsobem jsem si připravila průhledné plastové popisovací fólie. Jedna z fólií stejného formátu jako papír pro monotyp je vždy vložena před list s monotypem a umožňuje čtenáři zmiňované dokreslování či označování objektů, které v monotypovém chaosu objevil, nechce-li zasahovat přímo do otisku. Vše zmíněné jsem následně sešila a vytvořila knihu. Kniha nemá žádné ochranné desky jako takové, nýbrž její přední stranu tvoří první monotyp překrytý fólií se zakresleným obrazem, které jsem v daném monotypu objevila, jakožto demonstrace toho, jak může čtenář s touto knihou pracovat.

Závěr

Hlavním cílem této práce bylo podat podrobnější informace o technice monotypu a to zejména v historických souvislostech. V rámci toho došlo k představení jejího historického vývoje v kontextu s nejvýznamnějšími tvůrci své doby a jejich technickými postupy, které byly, jak jsem zjistila, v průběhu vývoje rozšiřovány o nejrůznější materiály. Jelikož byl monotyp objeven v době, kdy byl nejpoužívanější grafickou technikou lept, byly první monotypy otiskovány z měděných či zinkových desek určených právě pro techniku leptu, přičemž později bylo využíváno také desek ze skla, či plastu, a například William Blake tiskl své monotypy z tvrdého kartonu. Postupem času vstoupila do monotypu také barevnost, díky které se tato technika stala atraktivnější zejména mezi malíři. V souvislosti s vývojem této techniky mne dále zajímalo, jaké období bylo pro monotyp nejstěžejnější. Zjistila jsem, že největšího rozvoje dosáhl až ve 2. pol. 20. století, kdy se stal velmi oblíbeným pro svou spontánnost, především jako technika pro experiment.

V práci jsem dále zjišťovala, do jaké míry je technika monotypu zařaditelná do technik malířských nebo grafických a kam ji řadí odborná literatura, v rámci čehož jsem porovnávala společné znaky monotypu s grafikou a společné znaky monotypu s malbou a různé výklady a definice této techniky. Z odborných tezí však nevyplýval žádný jednoznačný závěr. Nicméně přestože má monotyp malířské prvky, byl v samém počátku objeven v důsledku hledání nového způsobu grafického vyjádření a také právě princip matrice-barvy-otisku, na kterém se monotyp zakládá, podobně jako grafika, je podle mého názoru stěžejním znakem. Z tohoto hlediska je tedy možné chápat monotyp jako grafickou techniku s malířskými prvky.

Součástí projektové části této práce byla tvorba autorské knihy, jejímž prostřednictvím jsem chtěla poznat techniku monotypu také z hlediska praxe, zároveň má také sloužit pro demonstraci myšlenky explosionismu, ve kterém jsem našla pro svou knihu inspiraci, a to, že každý člověk může být umělcem. Knihu tvoří několik abstraktních monotypů, kdy při pohledu na ně má divák překročit hranici chaosu a rozvíjet svou obrazotvornost, prostřednictvím které může tvořit své vlastní umění a vidět umění i tam, kde zdánlivě není. S knihou chaosu jsem nechala pracovat několik přátel, kteří se zaujetím polemizovali nad tím, co se v monotypech vlastně skrývá. Myslím, že kniha ve své podstatě splnila svůj účel, a tedy došlo k naplnění všech mých stanovených cílů.

Seznam použitých zdrojů

Bibliografické zdroje

ALTMANN, Lothar. Lexikon malířství a grafiky. Praha: Knižní klub, 2006. ISBN 80-242-1576-4.

BALEKA, Jan. Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika. Praha: Academia, 1997. ISBN 80-200-0609-5.

BAUER, Alois. Grafika: knížka pro každého. Olomouc: Rubico, 1999. ISBN 80-85839-34-2.

CHALOUPKA, David. Monotyp: Mezi grafikou, kresbou a malbou. Starožitnosti a užité umění: měsíčník pro sběratele a znalce. Praha: Starožitnost, 1996, (3). ISSN 1210-6518.

KREJČA, Aleš. Grafické techniky. 2. vyd. Praha: Aventinum, 1994. Umělcova dílna.

KREJČA, Aleš. Grafika. Praha: Aventinum, 2010. Výtvarné techniky. ISBN 978-80-7442-003-0.

KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství. Praha: Grada, 2004. ISBN 80-247-9046-7.

MALÝ, Zbyněk. Grafické techniky pro každého. Brno: CP Books, 2005. Tradiční řemesla. ISBN 80-251-0296-3.

MARCO, Jindřich. O grafice: kniha pro sběratele a milovníky umění. Praha: Mladá fronta, 1981. Dostupné také z: <http://kramerius.mzk.cz/search/handle/uuid:efe90fd0-caa5-11e3-aec3-005056827e52> .

MERHAUT, Vladislav a Zdenko PAVELKA. Grafik Vladimír Boudník. Praha: Torst, 2009. ISBN 978-80-7215-382-4. Dostupné také z: <http://kramerius.mzk.cz/search/handle/uuid:16cf98a0-d6fa-11e5-9ce1-005056827e51> .

MERHAUT, Vladislav. Zápisky o Vladimíru Boudníkovi. Praha: Sdružení na podporu vydávání časopisů - Revolver Revue, 1997. ISBN: 80-85239-32-9.

ODEHNAL, Antonín. Grafické techniky: praktický průvodce. Brno: ERA, c2005. ISBN 80-7366-006-7.

RAMBOUSEK, Jan. Slovník a receptář malíře - grafika. Praha: SNKLHU, 1954.

RASMUSSEN, Henry. Printmaking with monotype. Philadelphia: Chilton Co., Book Division, c1960.

METROPOLITAN MUSEUM OF ART. *The Painterly Print: Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1980. ISBN 0870992236.

Ústřední dům pionýrů a mládeže Julia Fučíka, *Monotyp na textil*. Praha: Oddělení umělecké výchovy, 1965.

Elektronické zdroje

Artlist: Vladimír Boudník [online]. Praha: Centrum pro současné umění, 2016 [cit. 2016-11-28]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/vladimir-boudnik-1681/> .

BENTINCKOVÁ, Catharine. Po stopách Tavíka Františka Šimona. Kontexty: časopis o kultuře a společnosti [online]. Centrum pro studium demokracie a kultury, 2014, 6(5) [cit. 2016-11-19]. Dostupné z: https://issuu.com/barristerprincipal/docs/tavik_simon .

Biography of the Czech artist: Tavik František Šimon. In: *Tavik František Šimon* [online]. 2016 [cit. 2016-11-20]. Dostupné z: <http://www.tfsimon.com/index1.htm> .

ČAPKOVÁ, Eva a Lubomír KRUPKA. Oldřich Hamera-významný úvalský rodák. *Život Úval*. [online]. 2015, (4), [cit. 2016-11-19]. Dostupné z: http://www.mestouvaly.cz/e_download.php?file=data/editor/260cs_4.pdf&original=duben_2015_web.pdf .

History of the Monotype by William Jung: What is a monotype? *Akuainks* [online]. 1999 [cit. 2016-11-20]. Dostupné z: <http://www.akuainks.com/newsletters/newsletterhist.html> .

Monotyping. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2016 [cit. 2016-11-20]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Monotyping> .

Osudy: Oldřich Hamera. In: *Český rozhlas* [online]. 09. 06. 2014. [cit. 2016-11-20]. Dostupné z: <http://prehravac.rozhlas.cz/audio/3140540> .

Osudy: Oldřich Hamera. In: *Český rozhlas* [online]. 10. 06. 2014. [cit. 2016-11-20]. Dostupné z: <http://prehravac.rozhlas.cz/audio/3140541> .

Osudy: Oldřich Hamera. In: *Český rozhlas* [online]. 12. 06. 2014. [cit. 2016-11-20]. Dostupné z: <http://prehravac.rozhlas.cz/audio/3140543> .

Pigmenty a barviva malířských technik. *Iva Hoňková* [online]. 2008 [cit. 2016-11-20]. Dostupné z: <http://ivahonkova.webnode.cz/olejove-barvy/> .

Prints and Drawings. *Art institute Chicago* [online]. [cit. 2016-11-20]. Dostupné z: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/111952> .

Radoslav Kratina. In: *Artlist — Centrum pro současné umění Praha* [online]. 2015. [cit. 2016-11-20]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/radoslav-kratina-1199/> .

Vladimír Boudník. In: *Artlist — Centrum pro současné umění Praha* [online]. 2015 [cit. 2016-11-28]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/vladimir-boudnik-1681/> .

Vladimír Suchánek. *Kabinet české grafiky* [online]. 2016 [cit. 2016-11-20]. Dostupné z: http://www.fineart.cz/artist_page.aspx?langId=1&artist=37 .

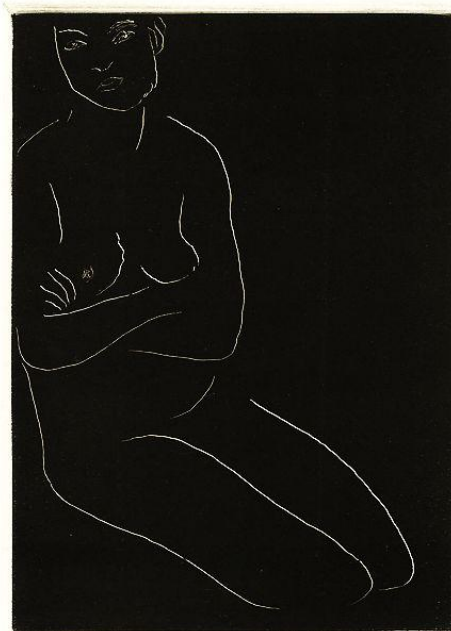
Vojta Nolč: Umělecký vývoj během výstav v 60. letech. *Vojta Nolč* [online]. [cit. 2016-11-20]. Dostupné z: <http://vojtanolc.cz/zivot.phtml> .

Výtvarnické konfese: Josef Hampl. In: *Česká televize* [online video]. 2015 [cit. 2016-11-20]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10267558128-vytvarnicke-konfese/214562231150001-josef-hampl/> .

Seznam příloh

Přílohy I. Obrazový materiál k teoretické části.....	52
Přílohy II. Fotodokumentace praktické části.....	73

I. Obrazový materiál k teoretické části



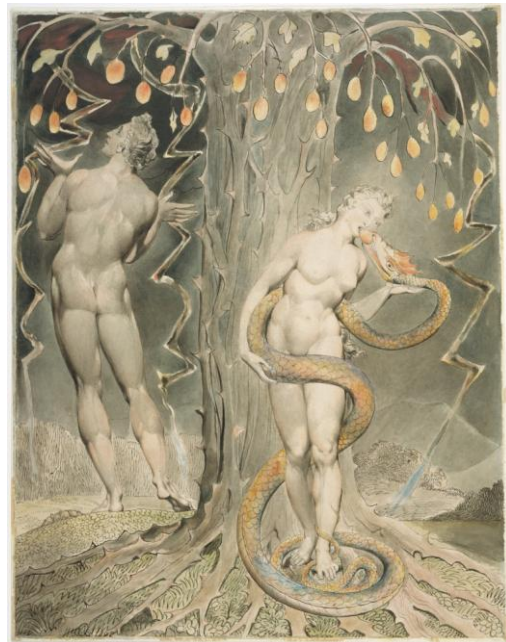
Obr. 1: Sedící akt se skříženými pažemi
[*Seated Nude with Arms Crossed*],
Henri Matisse, 1914–1915, metoda odebírání.



Obr. 2: Krb [*Le Foyer (La Cheminée)*],
Edgar Degas, 1876–1877, metoda odebírání.



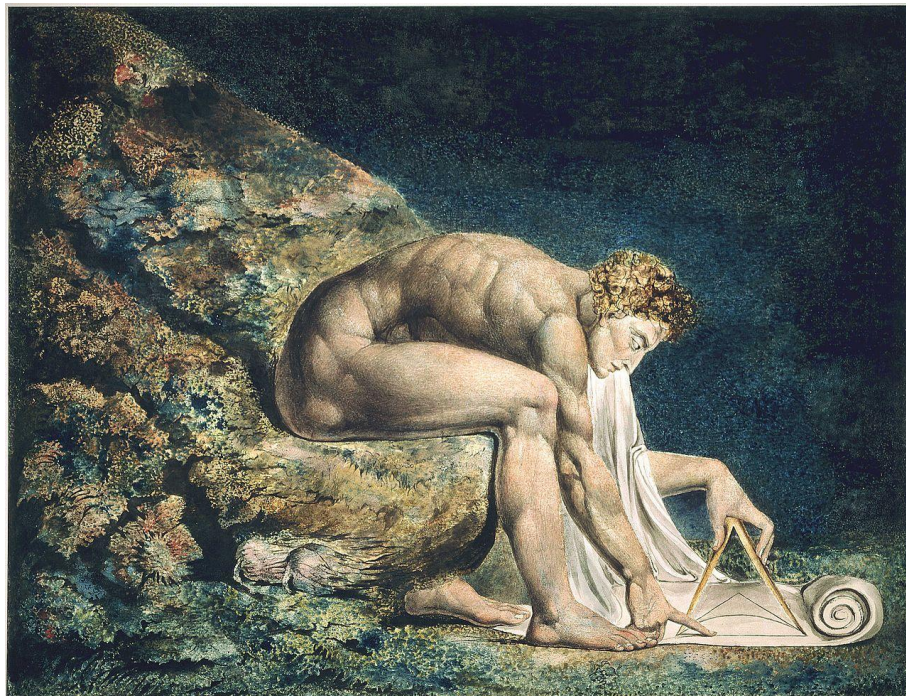
Obr. 3: Stvoření Adama
[*The Creation of Adam*],
G. B. Castiglione, 1642.



Obr. 4: Pokušení a pád Evy
[*The Temptation and Fall of Eve*],
William Blake, 1808.



Obr. 5: Pity,
William Blake, 1795.



Obr. 6: Newton,
William Blake, 1795.



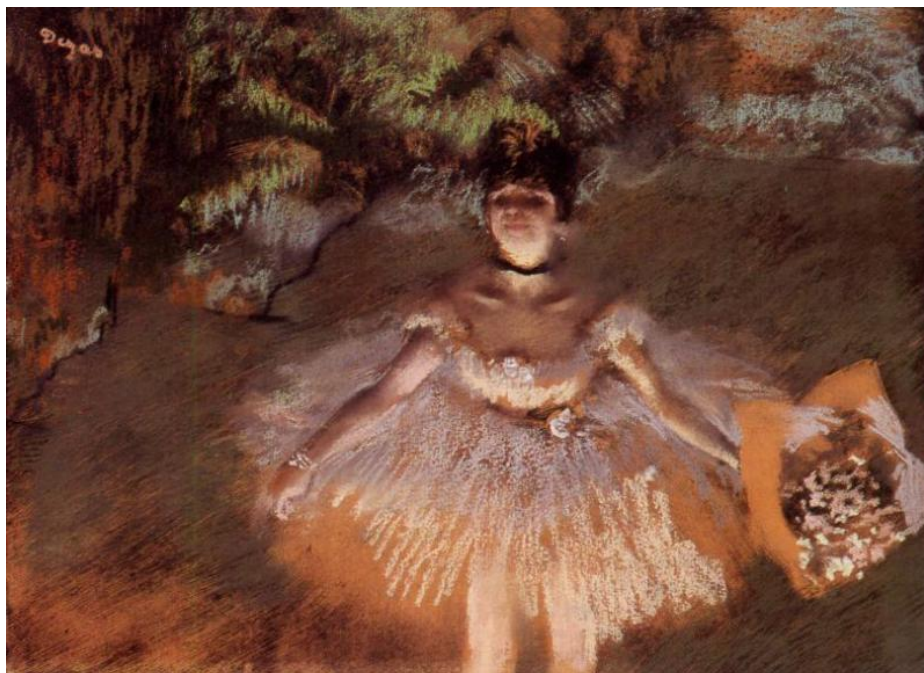
Obr. 7: Baletní mistr
[The Ballet Master],
Edgar Degas, 1874.



Obr. 8: *Nahá ležící žena na posteli*
[*Female Nude Reclining on a Bed*],
Edgar Degas, 1877, prvotní otisk.



Obr. 9: *Nahá ležící žena na posteli*
[*Female Nude Reclining on a Bed*],
Edgar Degas, 1883, druhý otisk přepracovaná pastelem.



Obr. 10: *Tanečnice s kyticí na jevišti*
[Dancer Onstage with a Bouquet],
Edgar Degas, 1878.



Obr. 11: *Nahá žena česající si vlasy*
[Nude Woman Combing Her Hair],
Edgar Degas, 1877–1879.



Obr. 12: Profil ženy s náušnicí v uchu
[*Profil Perdu à la Boucle d'Oreille (The Jet Earring)*],
Edgar Degas, 1877.



Obr. 13: Hlavy muže a ženy
[*Heads of a Man and a Woman*],
Edgar Degas, 1877–1880.



Obr. 14: Krajina s kameny
[Landscape with Rocks],
Edgar Degas, 1892.



Obr. 15: Podzimní krajina
[Autumn Landscape],
Edgar Degas, 1890.



Obr. 16: Plavec na břehu
[Bather Standing Among Grasses at the Shore],
Camille Pissarro, 1894.



Obr. 17: Žena upravující si vlasy
[Woman Arranging Her Hair],
Camille Pissarro, 1894.



Obr. 18: Tři hlavy Tahitanů
[Three Heads of Tahitians],
Paul Gauguin, 1901–1903.



Obr. 19: Sedící žena
[Seated Female],
Paul Gauguin, 1902.



Obr. 20: Tři malé dívky v červeném
[*Three Little Girls in Red*],
Maurice Prendergast, 1895.



Obr. 21: Jezdci na koních
[*Horseback Riders*],
Maurice Prendergast, 1895–1900.



Obr. 22: Kytara
[Still Life Guitar and Compote],
Pablo Picasso, 1922–1923.



Obr. 23: Sedící flétnista a spící
[Seated Flutist and Sleeper],
Pablo Picasso, 1933.



Obr. 24: Minotaur objímající ženu
[*Minotaur embrassant une Femme*
(*Minotaur Embracing a Woman*)],
Pablo Picasso, 1934.



Obr. 25: Benátky
[*Venice*],
T. F. Šimon.



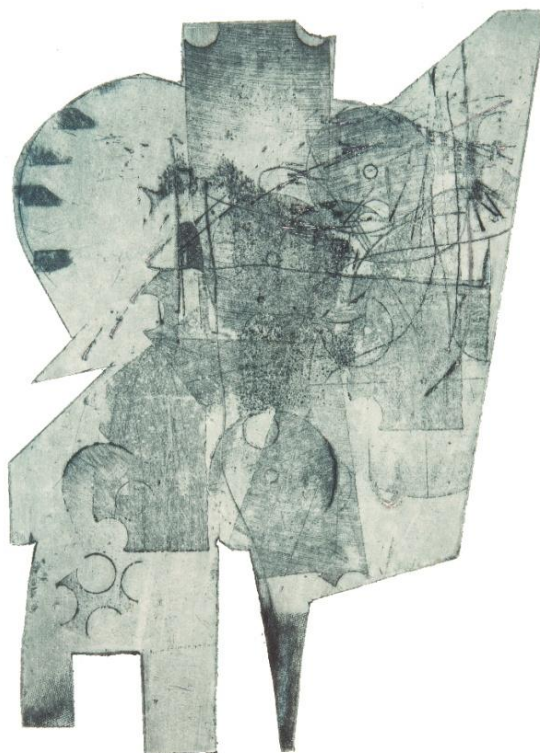
Obr. 26: *Lodě se zeleninou v Benátkách*
[*Boats with Vegetables in Venice*],
T. F. Šimon, kolem roku 1909.



Obr. 27: *Portrét Japonce*
[*Profil of a Japanese Man*],
T. F. Šimon, kolem roku 1930.



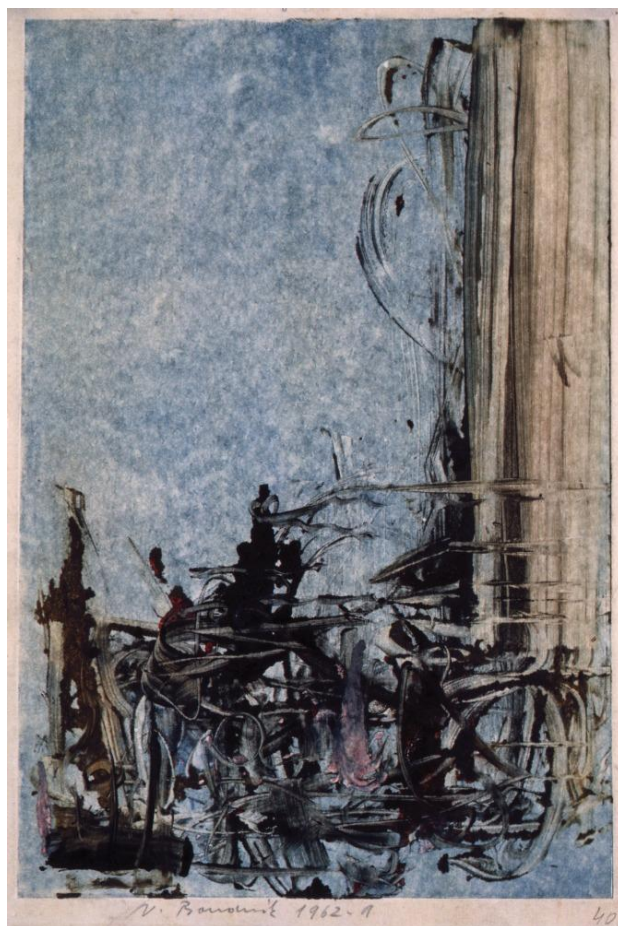
Obr. 28: Vladimír Boudník, tvořící na ulici.



Obr. 29: Aktivní grafika,
Z cyklu Nekonvenční formáty,
Vladimír Boudník, 1960.



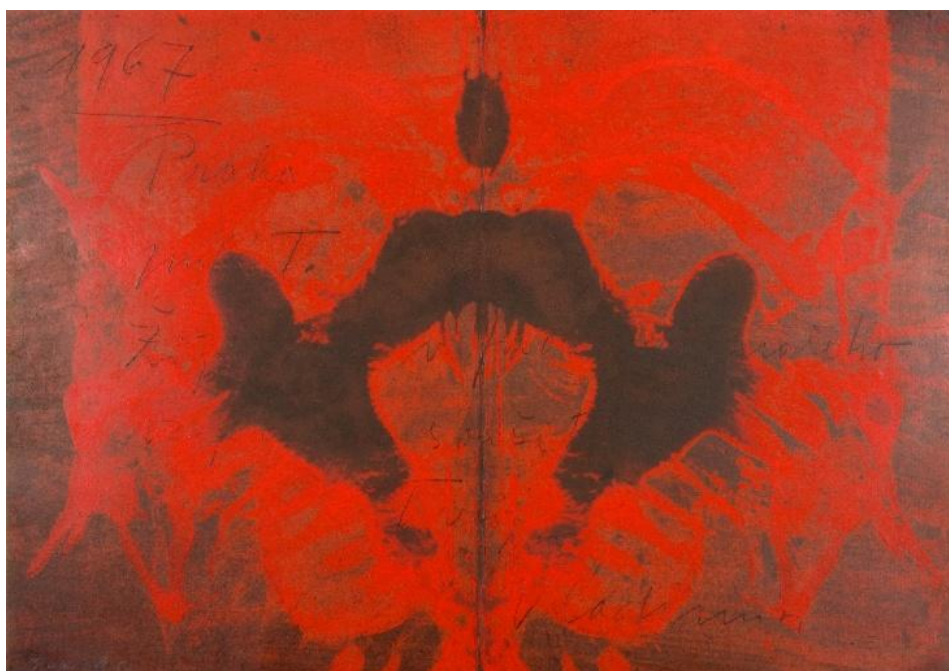
Obr. 30: Aktivní grafika,
Z cyklu Nekonvenční formáty,
Vladimír Boudník, 1960.



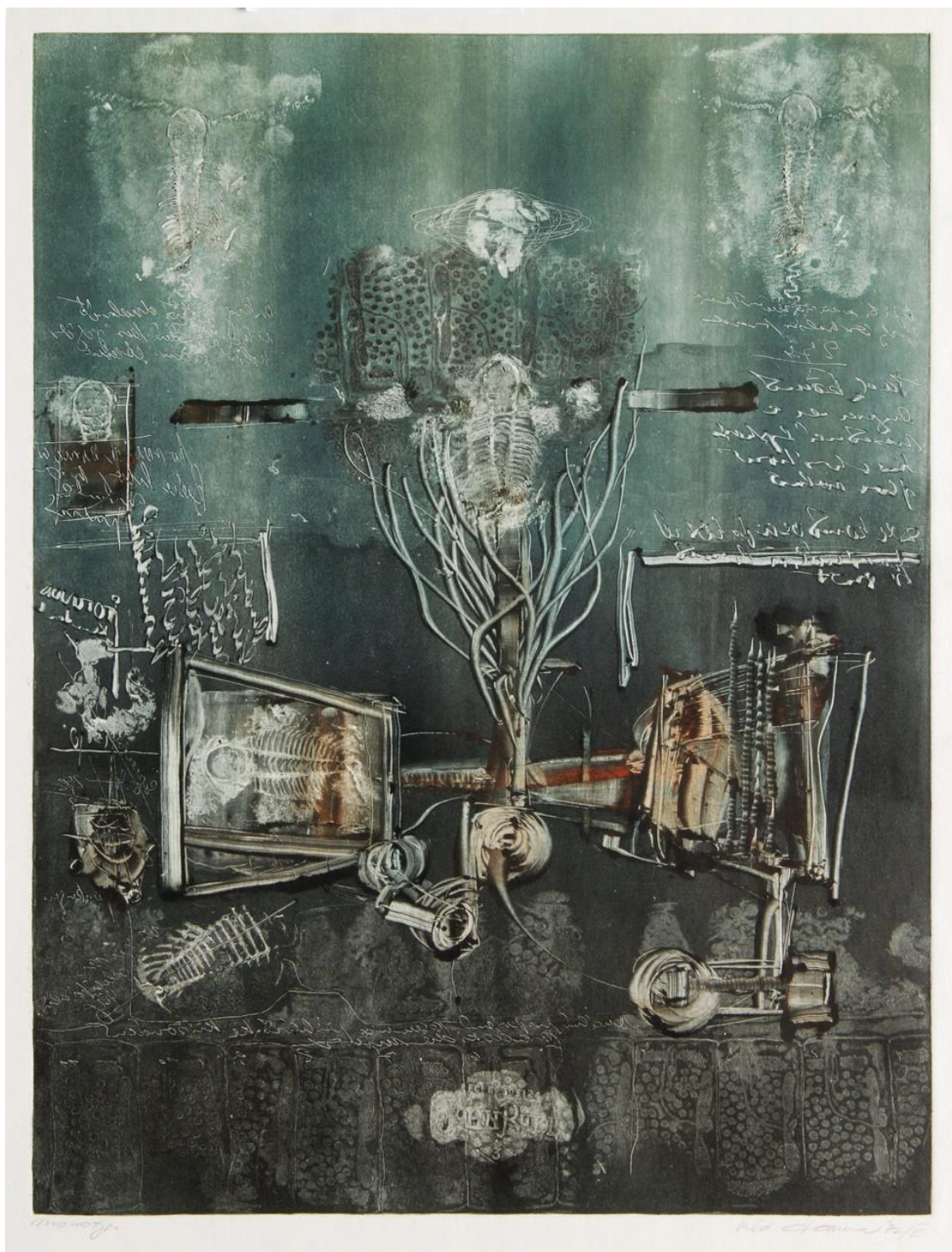
Obr. 31: Jízda v kočáře,
Vladimír Boudník, 1962.



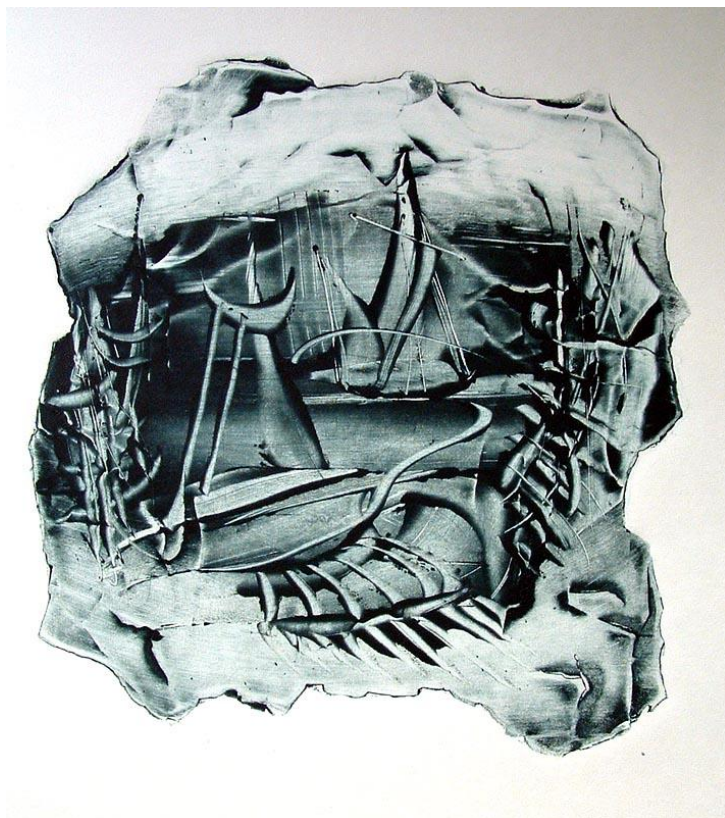
Obr. 32: Strukturální grafika,
Vladimír Boudník.



Obr. 33: Variace na Rorschachův test,
Vladimír Boudník, 1967.



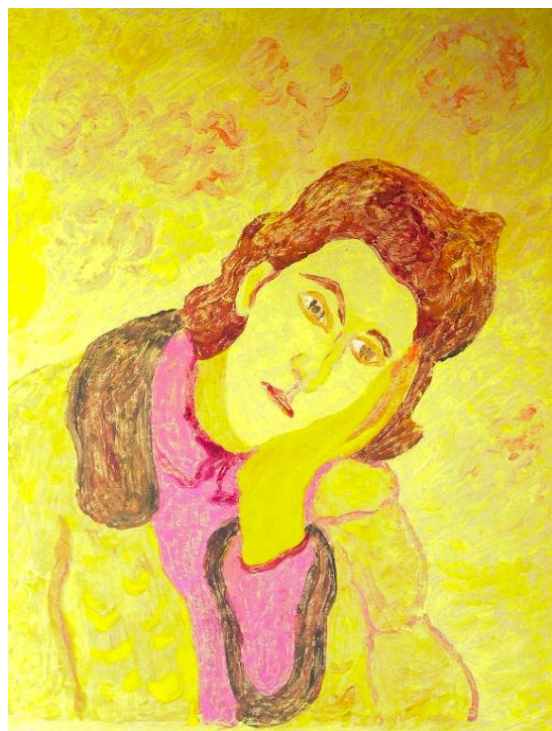
Obr. 34: Ukřižování,
Oldřich Hamera, 1975.



Obr. 35 a 36: Ilustrace knihy *Máj*,
Oldřich Hamera.



Obr. 37: Červený bod,
Vojtěch Noleč, 1967.



Obr. 38: Zamyšlená,
Vojtěch Noleč, 1957.

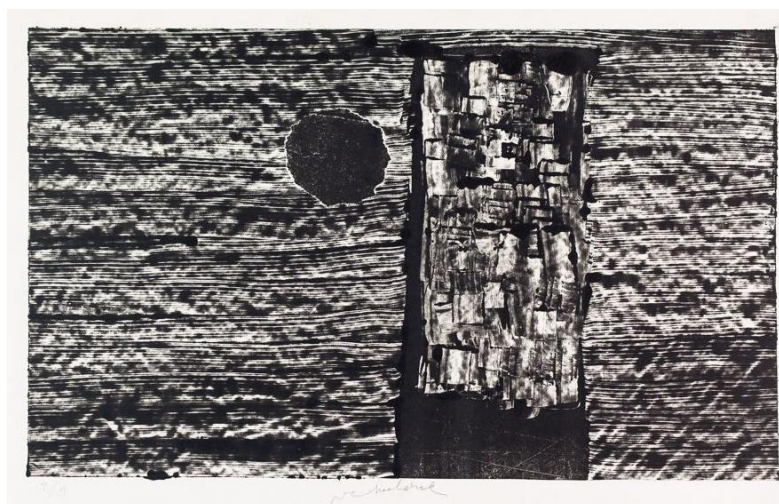


Obr. 39 a 40: Hlavy,
Josef Istler, 1996.



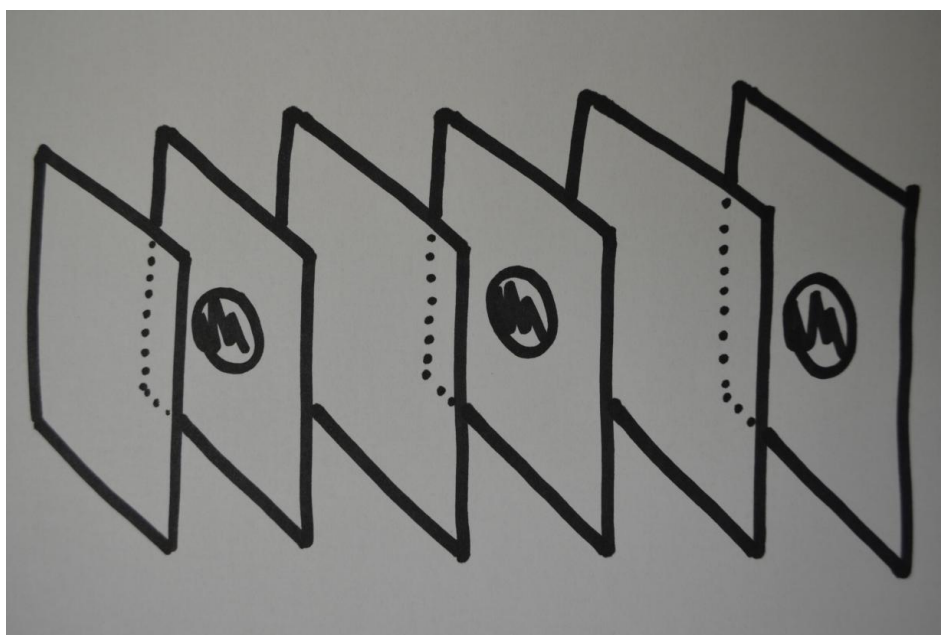
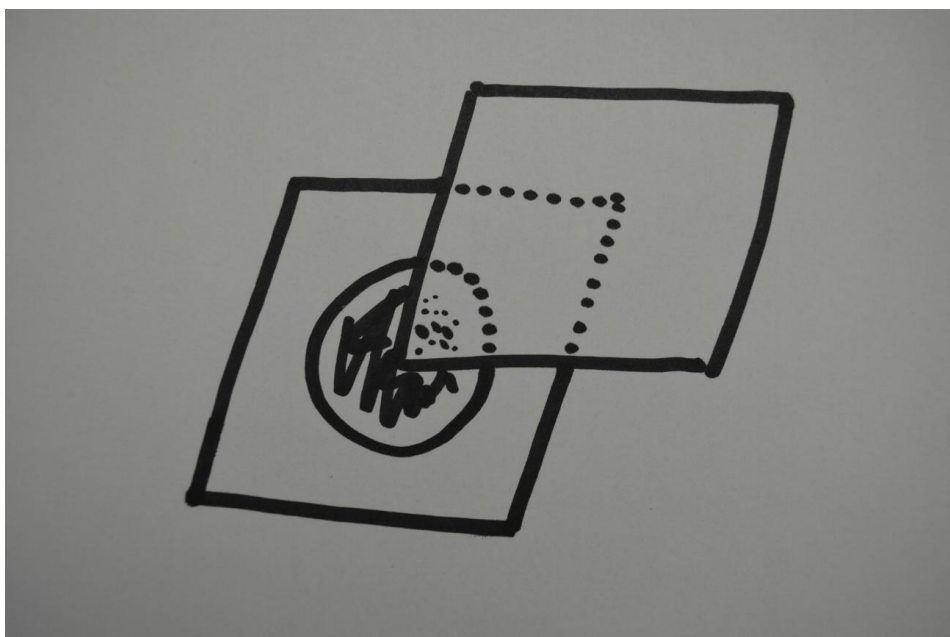


Obr. 41: Struktura z pásky,
Radoslav Kratina, 1964.

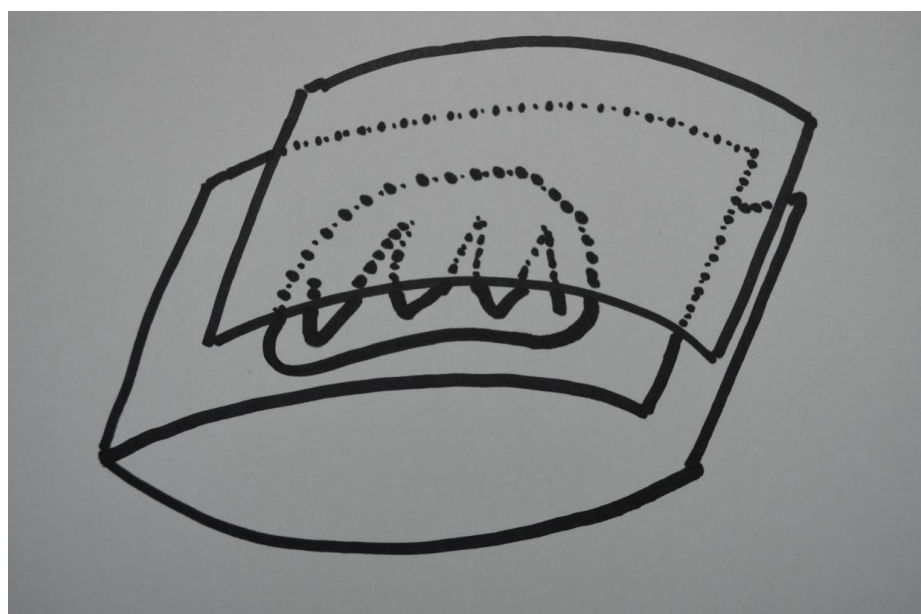
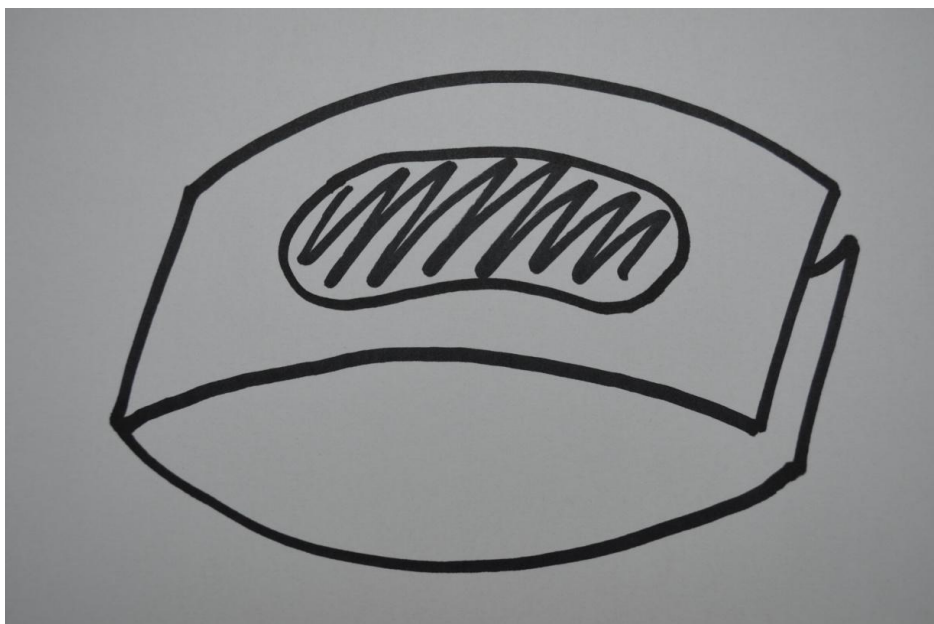


Obr. 42: Černé slunce,
Vladimír Suchánek, 1964.

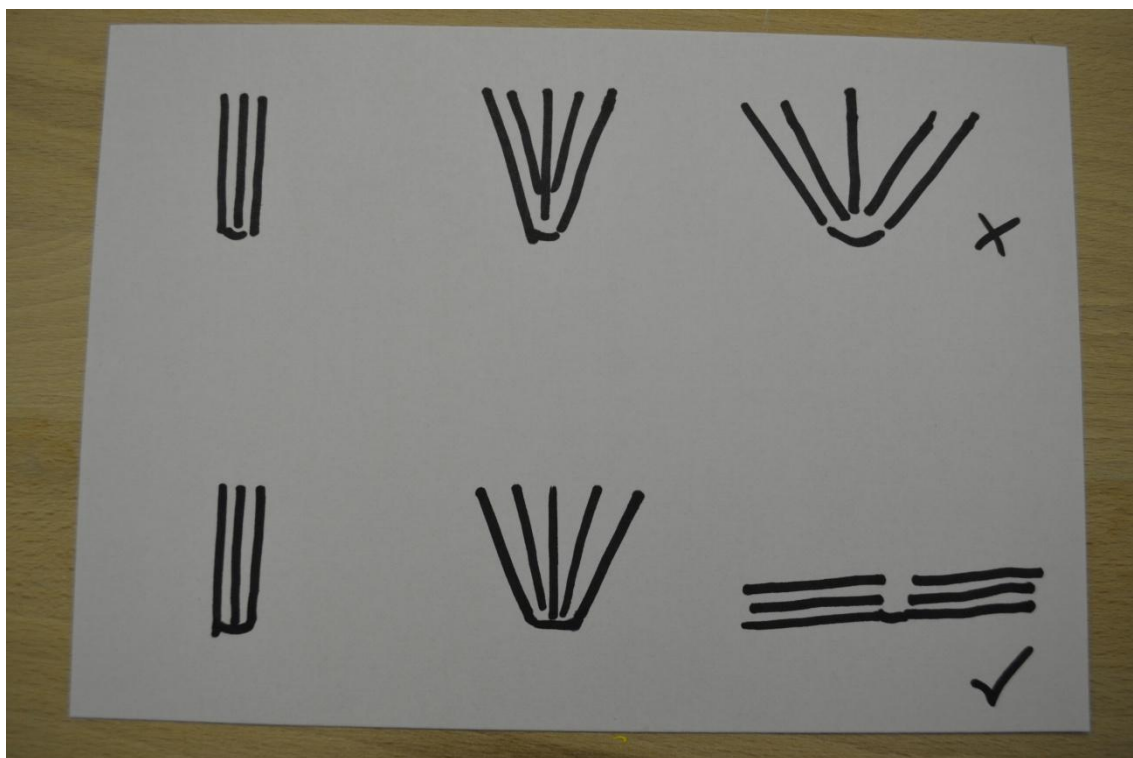
II. Fotodokumentace praktické části



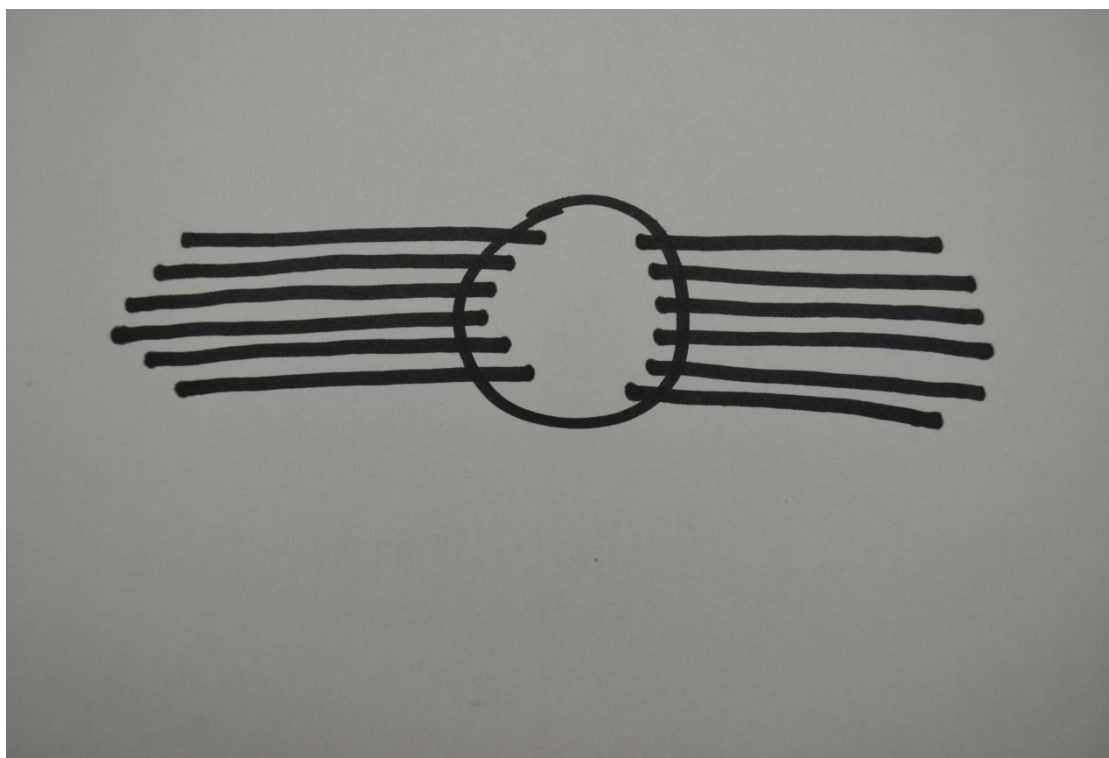
Obr. 1 a 2: Skicový materiál podoby knihy – idea použití popisovací fólie.



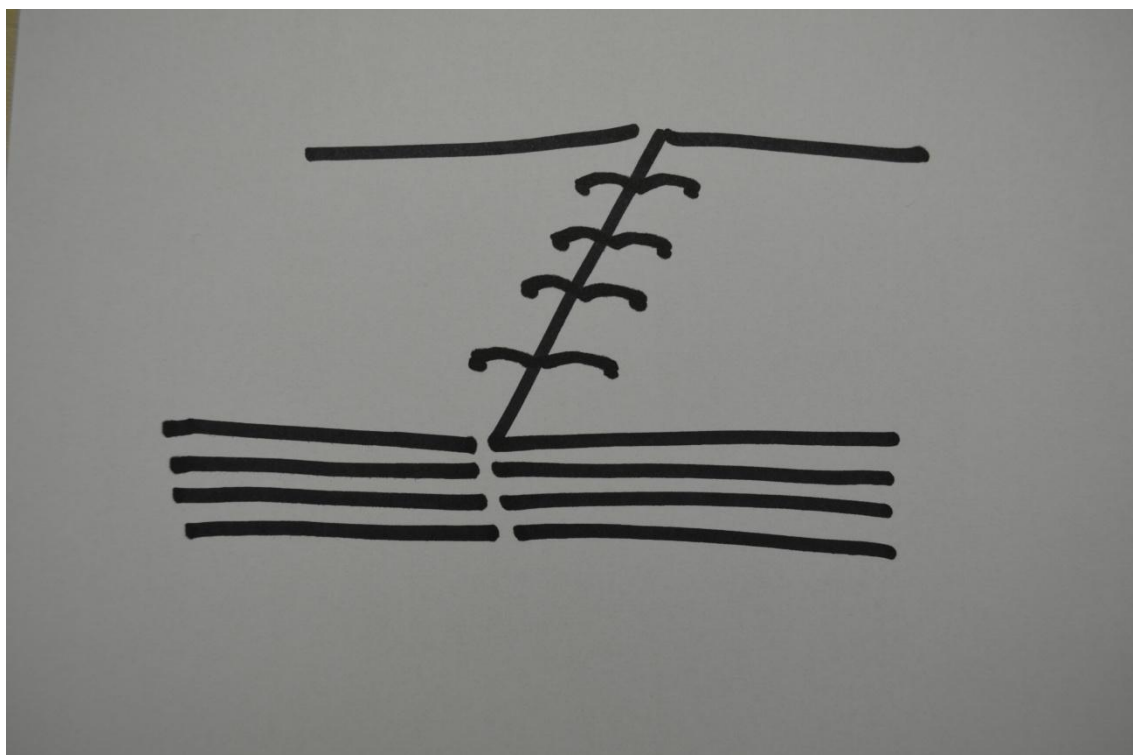
Obr. 3 a 4: Skicový materiál podoby knihy – zamýšlená podoba stránky knihy.



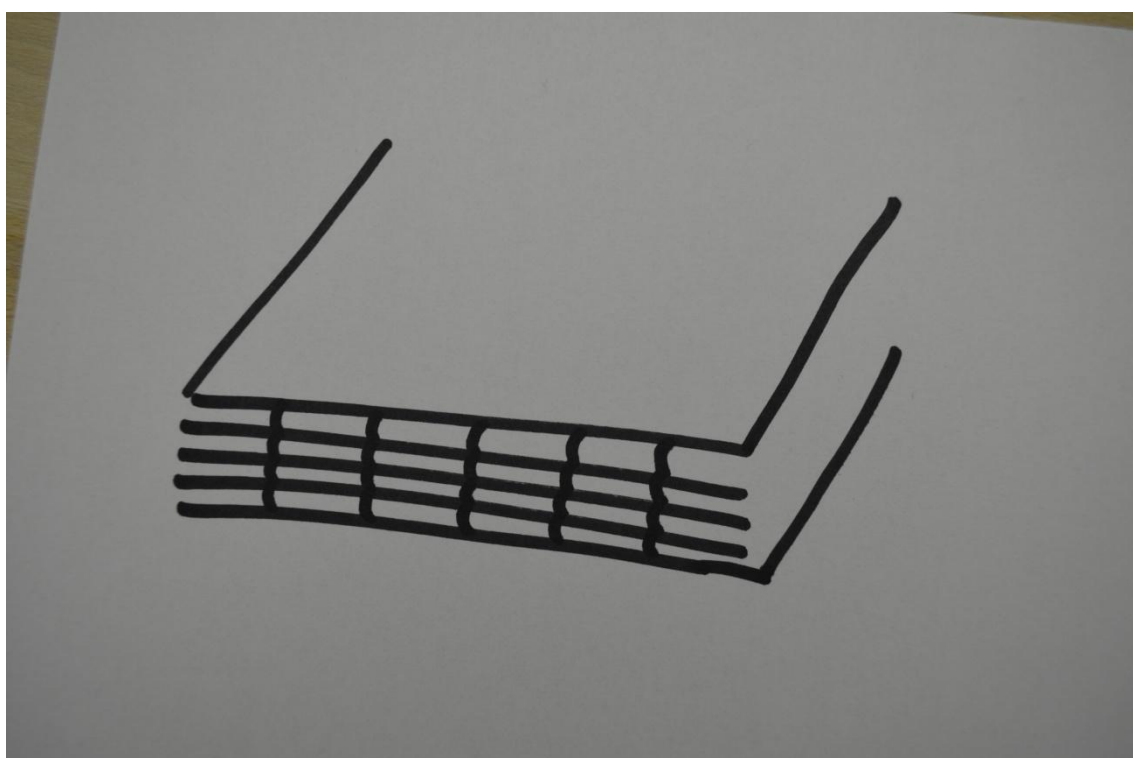
Obr. 5: Skicový materiál – výběr vhodné vazby pro bezproblémovou manipulaci s knihou.



Obr. 6: Skicový materiál – úvaha nad využitím kroužkové vazby.



Obr. 7: Skicový materiál – úvaha nad využitím šité vazby.



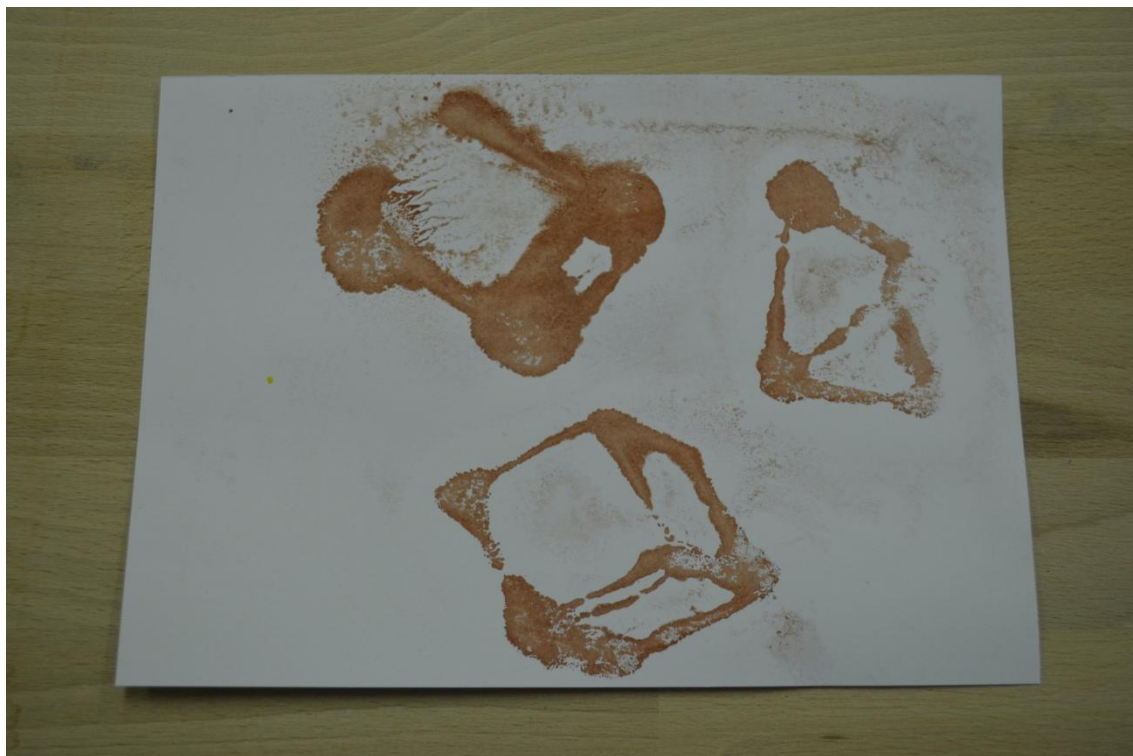
Obr. 8: Skicový materiál – zvolení otevřené vazby V4.



Obr 9: Zkušební tisk monotypu – temperová barva.



Obr. 10: Zkušební tisk monotypu – temperová barva, druhý otisk.



Obr. 11: Zkušební tisk monotypu – temperová barva, metoda přidávání.



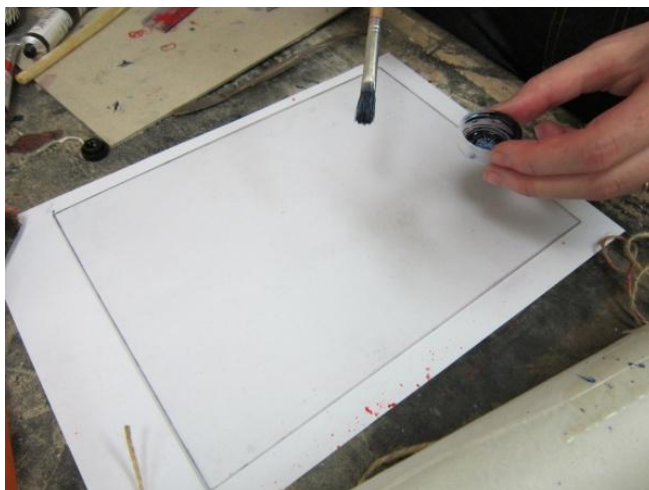
Obr. 12: Zkušební tisk monotypu – temperová barva, metoda odebrání.



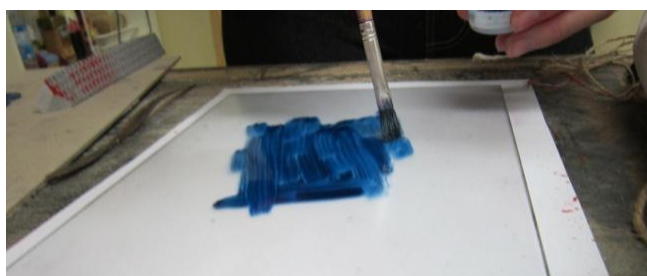
Obr. 13: Zkušební tisk monotypu – temperová barva, metoda odebírání.



Obr. 14: Zkušební tisk monotypu – temperová barva, metoda přidávání.



Obr. 15: Postup při tvorbě knihy – papír vložený pod desku pro lepší kontrast.



Obr. 16: Postup při tvorbě knihy – tvorba motivu nanášením barvy.



Obr. 17: Postup při tvorbě knihy – proces odebírání barvy.



Obr. 18: Postup při tvorbě knihy – přiložený papír k otisku.



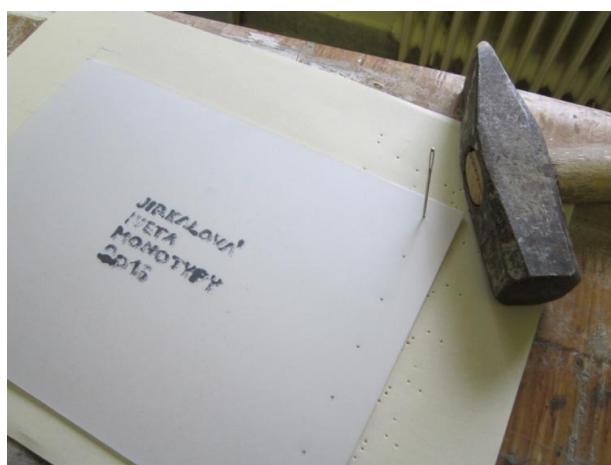
Obr. 19: Postup při tvorbě knihy – tisk za využití tlaku ruky.



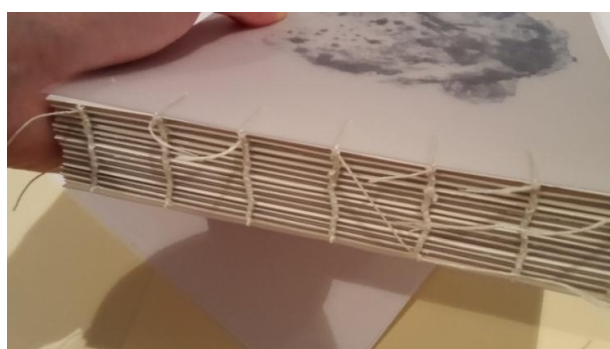
Obr. 20: Postup při tvorbě knihy – otištěný monotyp.



Obr. 21: Postup při tvorbě knihy – výběr monotypů pro autorskou knihu.



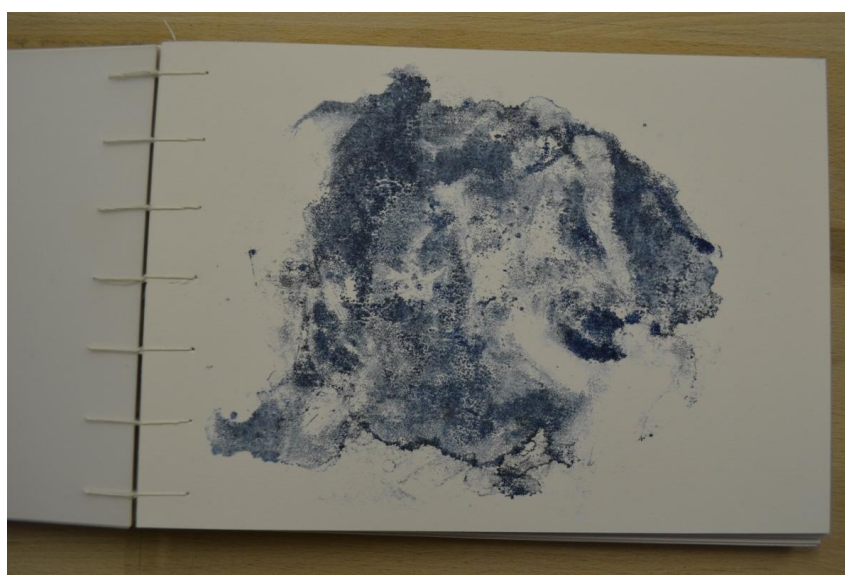
Obr. 22: Postup při tvorbě knihy – perforování pro šitou vazbu.



Obr. 23: Fotodokumentace vazby knihy.



Obr. 24–26: Fotodokumentace výsledné knihy.



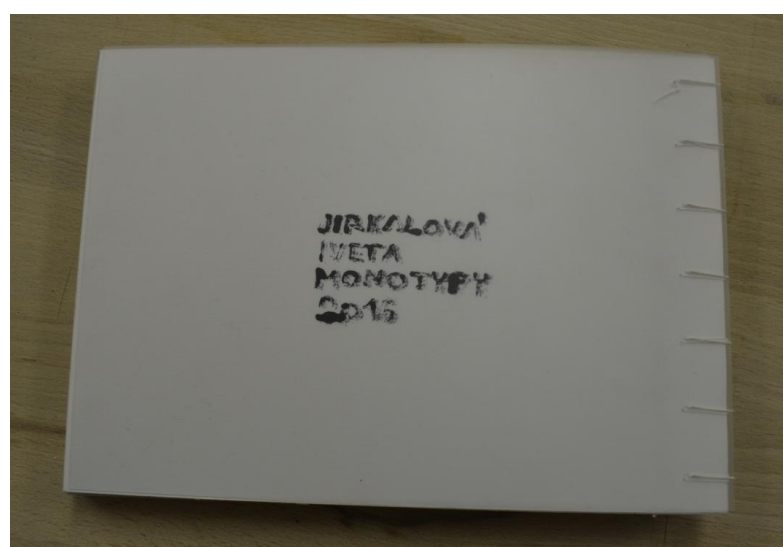
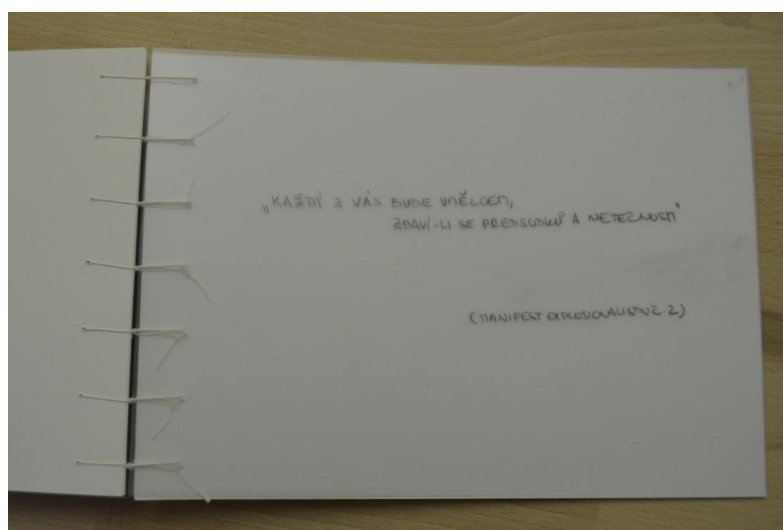
Obr. 27–29: Fotodokumentace výsledné knihy.



Obr. 30–32: Fotodokumentace výsledné knihy.



Obr. 33–35: Fotodokumentace výsledné knihy.



Obr. 36–38: Fotodokumentace výsledné knihy.

Zdroje Přílohy I.

Obr. 1: MATISSE, Henri. Seated Nude with Arms Crossed [monotyp, 1914-1915]. In: *The Metropolitan Museum of Art* [online]. New York: The Metropolitan Museum of Art 10. 6. 2015 [cit. 2016-12-10]. Dostupné z: <http://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/web-large/DP821315.jpg> .

Obr. 2: DEGAS, Edgar. The Fireside [monotyp, 1876-1877]. In: *The Metropolitan Museum of Art* [online]. New York: The Metropolitan Museum of Art 23. 8. 2014 [cit. 2016-12-10]. Dostupné z: <http://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/web-large/DT11921.jpg> .

Obr. 3: CASTIGLIONE, Giovanni Benedetto. The Creation of Adam [monotyp, 1642]. In: *Art Institute of Chicago* [online]. Chicago: Art Institute of Chicago 13. 6. 2013 [cit. 2016-12-10]. Dostupné z: http://www.artic.edu/aic/collections/citi/images/standard/WebLarge/WebImg_000150/27068_1599503.jpg .

Obr. 4: BLAKE, William. The Temptation and Fall of Eve [monotyp a vaječná tempera, 1808]. In: *WikiArt* [online] San Francisco: WikiArt 10. 12. 2016 [cit. 2016-12-10]. Dostupné z: <https://uploads2.wikiart.org/images/william-blake/the-temptation-and-fall-of-eve-1808.jpg!Large.jpg> .

Obr. 5: BLAKE, William. Pity [monotyp a vaječná tempera, 1795]. In: *The Metropolitan Museum of Art* [online] New York: The Metropolitan Museum of Art 30. 12. 2015 [cit. 2016-12-10]. Dostupné z: http://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_58.603.jpg .

Obr. 6: BLAKE, William. Newton [monotyp a vaječná tempera, 1795]. In: *Wikipedia* [online] San Francisco: Wikipedia 23. 10. 2013 [cit. 2016-12-10]. Dostupné z: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/0e/Newton-WilliamBlake.jpg/800px-Newton-WilliamBlake.jpg> .

Obr. 7: DEGAS, Edgar. The Ballet Master [monotyp a pastel, 1874]. In: *National Gallery of Art* [online] Washington, DC: National Gallery of Art 14. 8. 2004 [cit. 2016-12-10]. Dostupné z: <https://www.nga.gov/exhibitions/2001/unfinished/large/1964-8-1782.jpg> .

Obr. 8: DEGAS, Edgar. Female Nude Reclining on a Bed [monotyp a pastel, 1877]. In: *Art Institute of Chicago* [online] Chicago: Art Institute of Chicago 13. 1. 2016 [cit. 2016-12-10]. Dostupné z: http://www.artic.edu/aic/collections/citi/images/standard/WebLarge/WebImg_000339/117235_4025625.jpg .

Obr. 9: DEGAS, Edgar. Nudo disteso [monotyp a pastel, 1883]. In: *Arte su Arte* [online] Aliano: Arte su Arte 14. 9. 2009 [cit. 2016-12-10]. Dostupné z: <http://www.artesuarte.it/images/186/galleria/186B1739.jpg> .

Obr. 10: DEGAS, Edgar. *Dancer on Stage with a Bouquet* [monotyp a pastel, 1878]. In: *Art Degas* [online] Moskva: Art Degas 1. 7. 2016 [cit. 2016-12-10]. Dostupné z: http://art-degas.com/image/degas_artworks/162%20Dancer%20on%20Stage%20with%20a%20Bouquet%201876.jpg .

Obr. 11: DEGAS, Edgar. *Nude Woman Combing Her Hair* [monotyp, 1877-1879]. In: *Art Tattler* [online] Kansas City: Art Tattler 12. 10. 2016 [cit. 2016-12-10]. Dostupné z: <http://arttattler.com/Images/NorthAmerica/Massachusetts/Boston/Museum%20of%20Fine%20Arts/Degas%20and%20the%20Nude/nude-woman-combing-her-hair-1879-83-mus-e-d-orsay.jpg> .

Obr. 12: DEGAS, Edgar. *The Jet Earring* [monotyp, 1877]. In: *The Metropolitan Museum of Art* [online] New York: The Metropolitan Museum of Art 4. 9. 2012 [cit. 2016-12-10]. Dostupné z: <http://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DT272856.jpg> .

Obr. 13: DEGAS, Edgar. *Heads of a Man and a Woman* [monotyp, 1877-1880]. In: *The British Museum* [online] London: The British Museum 1. 6. 2007 [cit. 2016-12-10]. Dostupné z: http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00040/AN00040594_001_l.jpg .

Obr. 14: DEGAS, Edgar. *Landscape with Rocks* [monotyp, 1892]. In: *WikiArt* [online]. San Francisco: WikiArt 16. 12. 2016 [cit. 2016-12-16]. Dostupné z: <https://uploads2.wikiart.org/images/edgar-degas/landscape-with-rocks.jpg> .

Obr. 15: DEGAS, Edgar. *Autumn Landscape* [monotyp, 1890]. In: *Norton Simon Museum* [online]. Pasadena: Norton Simon Museum 11. 12. 2016 [cit. 2016-12-16]. Dostupné z: <https://images.nortonsimon.org/cgi-bin/iipsrv.fcgi?IIIF=P196817.ptif/full/!400,600/0/default.jpg> .

Obr. 16: PISSARRO, Camille. *Bather Standing Among Grasses at the Shore* [monotyp, 1894]. In: *The Metropolitan Museum of Art* [online]. New York: The Metropolitan Museum of Art 23. 8. 2014 [cit. 2016-12-16]. Dostupné z: <http://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/web-large/DP821717.jpg> .

Obr. 17: PISSARRO, Camille. *Woman Arranging Her Hair* [monotyp, 1894]. In: *The Metropolitan Museum of Art* [online]. New York: The Metropolitan Museum of Art 23. 8. 2014 [cit. 2016-12-16]. Dostupné z: <http://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/web-large/DP821718.jpg> .

Obr. 18: GAUGUIN, Paul. *Three Heads of Tahitians* [monotyp, 1901-1903]. In: *Artnet* [online]. Berlin: Artnet 28. února 2012 [cit. 2016-12-16]. Dostupné z: http://images.artnet.com/images_us/magazine/features/darcy/darcy1-10-07-9.jpg

Obr. 19: GAUGUIN, Paul. *Seated Female* [monotyp, 1902]. In: *Artnet* [online]. Artnet 8. 10. 2003 [cit. 2016-12-16]. Dostupné z: <http://www.artnet.com/Magazine/features/cassidy/Images/cassidy10-8-4.jpg> .

Obr. 20: PRENDERGAST, Maurice. *Three Little Girls in Red* [monotyp, 1895]. In: *WikiArt* [online]. San Francisco: WikiArt 28. 12. 2016 [cit. 2016-12-16]. Dostupné z: <https://uploads3.wikiart.org/images/maurice-prendergast/three-little-girls-in-red-1895.jpg!Large.jpg> .

- Obr. 21:** PRENDERGAST, Maurice. Horseback Riders [monotyp, 1895-1900]. In: *The Athenaeum* [online] West Columbia: The Athenaeum 16. 12. 2016 [cit. 2016-12-16]. Dostupné z: http://www.the-athenaeum.org/art/display_image.php?id=10024 .
- Obr. 22:** PICASSO, Pablo. Still Life Guitar and Compote [monotyp, 1922-1923]. In: Metropolitan Museum of Art. *The Painterly Print: Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1980, s. 195.
- Obr. 23:** PICASSO, Pablo. Seated Flutist and Sleeper [monotyp, 1933]. Metropolitan Museum of Art. *The Painterly Print: Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1980, s. 198.
- Obr. 24:** PICASSO, Pablo. Minotaur Embracing a Woman [monotyp, 1934]. In: Metropolitan Museum of Art. *The Painterly Print: Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1980, s. 203.
- Obr. 25:** ŠIMON, Tavík František. Venice. [monotyp]. In: *TFŠimon* [online]. Anaheim: TFŠimon 28. 6. 2006 [cit. 2016-12-16]. Dostupné z: <http://www.tfsimon.com/Venice.JPG> .
- Obr. 26:** ŠIMON, Tavík František. Boats with vegetables in Venice [monotyp, kolem r. 1909]. In: *TFŠimon* [online]. Anaheim: TFŠimon 24. 10. 2014 [cit. 2016-12-16]. Dostupné z: <http://www.tfsimon.com/monotype-boats-with-vegetables-in-Venice-big.JPG> .
- Obr. 27:** ŠIMON, Tavík František. Japanese in a hat [monotyp, kolem r. 1930]. In: *TFŠimon* [online]. Anaheim: TFŠimon 31. 10. 2012 [cit. 2016-12-16]. Dostupné z: www.tfsimon.com/tfsimon-japanese-in-a-hat-25x25cm-monotype-2.JPG .
- Obr. 28:** [Vladimír Boudník, tvořící na ulici] [fotografie]. In: *LaCultura* [online]. Ostrava: LaCultura 30. 9. 2009 [cit. 2016-12-16]. Dostupné z: <http://www.lacultura.cz/wp-content/uploads/2009/09/boudnik1.jpg> .
- Obr. 29:** BOUDNÍK, Vladimír. Aktivní grafika, z cyklu Nekonvenční formáty [aktivní grafika, 1960]. In: *Galerie hlavního města Prahy* [online]. Praha: Galerie hlavního města Prahy 31. 5. 2016 [cit. 2016-12-16]. Dostupné z: <http://www.ghmp.cz/data/artworks/czk-us-g-5048/boudnik-g-5048-001-p1-30380.jpg> .
- Obr. 30:** BOUDNÍK, Vladimír. Aktivní grafika, Z cyklu Nekonvenční formáty [aktivní grafika, 1960.] In: *Galerie hlavního města Prahy* [online]. Praha: Galerie hlavního města Prahy 31. 5. 2016 [cit. 2016-12-16]. Dostupné z: <http://www.ghmp.cz/data/artworks/czk-us-g-5091/boudnik-g-5091-001-p1-30380.jpg> .
- Obr. 31:** BOUDNÍK, Vladimír. Jízda v kočáře [monotyp, 1962]. In: *Galerie hlavního města Prahy* [online]. Praha: Galerie hlavního města Prahy 31. 5. 2016 [cit. 2016-12-16]. Dostupné z: <http://www.ghmp.cz/data/artworks/czk-us-g-1720/boudnik-g-1720-001-p1-30380.jpg> .
- Obr. 32:** BOUDNÍK, Vladimír. [Strukturální grafika]. In: *Galerie hlavního města Prahy* [online]. Praha: Galerie hlavního města Prahy 31. 5. 2016 [cit. 2016-12-16]. Dostupné z: <http://www.ghmp.cz/data/artworks/czk-us-g-5072/boudnik-g-5072-001-p1-30380.jpg> .

Obr. 33: BOUDNÍK, Vladimír. Variace na Rorschachův test [monotyp, 1967]. In: *Galerie hlavního města Prahy* [online]. Praha: Galerie hlavního města Prahy 31. 5. 2016 [cit. 2016-12-16]. Dostupné z: <http://www.ghmp.cz/data/artworks/czk-us-g-4877/boudnik-g-4877-001-p1-30380.jpg> .

Obr. 34: HAMERA, Oldřich. Ukřižování [monotyp, 1975]. In: *Host 7 dní online* [online]. Brno: H7O 3. 3. 2016 [cit. 2016-12-16]. Dostupné z: http://www.h7o.cz/wp-content/uploads/2016/03/hamera_02.jpg .

Obr. 35: HAMERA, Oldřich. [Ilustrace knihy máj] [monotyp]. In: *Regenerace* [online]. Praha: Regenerace 8. 11. 2005 [cit. 2016-12-10]. Dostupné z: <http://www.regenerace.net/Galerie/Hamera/Pict/06.jpg> .

Obr. 36: HAMERA, Oldřich. [Ilustrace knihy máj] [monotyp]. In: *Regenerace* [online]. Praha: Regenerace 8. 11. 2005 [cit. 2016-12-10]. Dostupné z: <http://www.regenerace.net/Galerie/Hamera/Pict/05.jpg> .

Obr. 37: NOLČ, Vojtěch. Červený bod [monotyp, 1967]. In: *Wikipedia* [online]. San Francisco: Wikipedia 12. 7. 2015 [cit. 2016-12-16]. Dostupné z: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9f/%C4%8Cerven%C3%BD_od.jpg .

Obr. 38: NOLČ, Vojtěch. Zamyšlená [monotyp, 1957]. In: *Wikipedia* [online]. San Francisco: Wikipedia 30. 6. 2015 [cit. 2016-12-16]. Dostupné z: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e6/Zamy%C5%A1len%C3%A1.jpg/800px-Zamy%C5%A1len%C3%A1.jpg> .

Obr. 39: ISTLER, Josef. Hlava [monotyp, 1996]. In: *Artlist* [online]. Praha: Artlist 3. 11. 2014 [cit. 2016-12-16]. Dostupné z: http://www.artlist.cz/uploads/tx_artlist/17_1965_3.jpg .

Obr. 40: ISTLER, Josef. Hlava [monotyp, 1996]. In: *Artnet* [online]. Berlin 16. 12. 2016 [cit. 2016-12-16]. Dostupné z: <http://www.artnet.com/WebServices/images/II00136IIdPp9GFgREjR3CiCfDrCWvaHBOc04XE/josef-istler-hlava.jpg> .

Obr. 41: KRATINA, Radoslav. Struktura z pásky [monotyp, 1964]. In: *Prague Auctions* [online]. Praha: Pague Auctions 26. 11. 2015 [cit. 2016-12-16]. Dostupné z: <https://www.pragueauctions.com/static/aukce/big-41/id-13724.jpg> .

Obr. 42: SUCHÁNEK, Vladimír. Černé slunce [monotyp, 1964]. *Kabinet české grafiky* [online]. Praha: Kabinet české grafiky 7. 4. 2016 [cit. 2016-12-16]. Dostupné z: http://www.fineart.cz/Images/Gallery/Vladimir-Suchanek/Vladimir-Suchanek_Cerne-slunce_Fineart-cz.jpg .

Zdroje Přílohy II.

Obr. 1 a 2: Skicový materiál podoby knihy idea použití popisovací fólie, foto autorky.

Obr. 3 a 4: Skicový materiál podoby knihy – zamýšlená podoba stránky knihy, foto autorky.

Obr. 5: Skicový materiál výběr vhodné vazby pro bezproblémovou manipulaci s knihou, foto autorky.

Obr. 6: Skicový materiál úvaha nad využitím kroužkové vazby, foto autorky.

Obr. 7: Skicový materiál úvaha nad využitím šité vazby, foto autorky.

Obr. 8: Skicový materiál zvolení otevřené vazby V4, foto autorky.

Obr 9: Zkušební tisk monotypu – temperová barva, foto autorky.

Obr. 10: Zkušební tisk monotypu – temperová barva, druhý otisk, foto autorky.

Obr. 12: Zkušební tisk monotypu – temperová barva, metoda odebírání, foto autorky.

Obr. 11: Zkušební tisk monotypu – temperová barva, metoda přidávání, foto autorky.

Obr. 12: Zkušební tisk monotypu – temperová barva, metoda odebírání, foto autorky.

Obr. 13: Zkušební tisk monotypu – temperová barva, metoda odebírání, foto autorky.

Obr. 14: Zkušební tisk monotypu – temperová barva, metoda přidávání, foto autorky.

Obr. 15: Postup při tvorbě knihy – papír vložený pod desku pro lepší kontrast, foto autorky.

Obr. 16: Postup při tvorbě knihy – tvorba motivu nanášením barvy, foto autorky.

Obr. 17: Postup při tvorbě knihy – proces odebírání barvy, foto autorky.

Obr. 18: Postup při tvorbě knihy – přiložený papír k otisku, foto autorky.

Obr. 19: Postup při tvorbě knihy – tisk za využití tlaku ruky, foto autorky.

Obr. 20: Postup při tvorbě knihy – otištěný monotyp, foto autorky.

Obr. 21: Postup při tvorbě knihy – výběr monotypů pro autorskou knihu, foto autorky.

Obr. 22: Postup při tvorbě knihy – perforování pro šitou vazbu, foto autorky.

Obr. 23: Fotodokumentace vazby knihy, foto autorky.

Obr. 24–38: Fotodokumentace výsledné knihy, foto autorky.