

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
PEDAGOGICKÁ FAKULTA

Katedra výtvarné výchovy



Diplomová práce
Bc. Rostislav Pospíšil

Kitchen Litho

Studijní obor:
Učitelství anglického jazyka pro 2. stupeň základních škol
Učitelství výtvarné výchovy pro střední školy a 2. stupeň základních škol

Vedoucí práce: doc. Ondřej Michálek
Olomouc 2019

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne 2. 12. 2019

.....
Bc. Rostislav Pospíšil

Mami, tati, brácho, Magdo, pane Michálku, Kristy děkuji.

OBSAH

Úvod	6
KDO ZA TO MŮŽE?	7
ALOIS SENEFELDER A NÁHODNÝ OBJEV LITOGRAFIE	8
TRADIČNÍ x KUCHYŇSKÁ	10
MATRICE	10
KRESBA	11
TISK	11
KROK ZA KROKEM	13
PŘÍPRAVA MATRICE	13
KRESLÍME NA MATRICI	14
LEPTÁNÍ DESKY	15
PŘÍPRAVA K TISKU	17
TISK	19
SLÁVA ERASMU ANEB JAK JSEM KE KUCHYŇSKÉ LITOGRAFII DOŠEL	21
ITÁLIE	21
LA LOUVIÉRE	21
CENTRE DE LA GRAVURE ET DE L'IMAGE IMPRIMÉE	22
CO TEĎ?	24
MĚSTEM	25
LAMPY	25
HORIZONT	26
STOŽÁRY	27
LAMPY, STOŽÁRY, HORIZONTY A DEKONSTRUKCE V UMĚNÍ	29

PEDAGOGICKÝ PŘESAH	36
UKÁZKOVÁ HODINA	36
PŘÍPRAVA	36
IDEÁLNÍ PRŮBĚH HODINY	38
ZÁVĚR:	40
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA:	41
ANOTACE	48
ZDROJE:	49
BIBLIOGRAFIE:	49
INTERNETOVÉ ZDROJE:	49
ZDROJE FOTOGRAFÍ	51

Úvod

Najít společného jmenovatele pro Coca-Colu, alobal a mastnotu se může zdát jako oříšek. Není třeba si zoufat, stačí pouze číst dál, nechat si touto diplomovou prací oříšek rozlousknout a získané informace i prakticky zužitkovat. Smíchání již zmíněných ingrediencí s kapkou řepkového oleje, fixu, rtěnky, mýdla a ofsetové barvy vám dovolí vykouzlit stůl plný pozoruhodných výsledků.

Diplomová práce čtenáře seznámí s relativně mladou technikou kuchyňské litografie. Má za cíl detailně představit její technologický průběh, zasadit ji do historického kontextu, a poukázat na její výhody a nevýhody. Praktické využití v ní najde kdokoli od učitele přes domácího kutila až po umělce.

Teoretická část pojednává o autorech, kteří mi byli inspirací, a kteří ve svých dílech zobrazují podobné elementy jako jsou k vidění v praktické části.

Pedagogická část obsahuje sepsanou přípravu pro výuku kuchyňské litografie.

KDO ZA TO MŮŽE?

Za techniku kuchyňské litografie můžeme vděčit francouzské výtvarnici Émilie Aizier, která však vystupuje zásadně pod uměleckým jménem Émilion. Tato chytrá horákyňe studovala na l'École Supérieure d'Art de Lorraine, což je ekvivalent pro naši střední odbornou školu. Posléze pracovala v tiskařské dílně Centre d'Art Graphique de la Métaire Bruyère, která tiskne výhradně stejnými způsoby jako v 18. století. Zde se seznámila s technikou tradiční litografie, jež ji velice zaujala. Nicméně používání chemických látek při tomto procesu a jejich neustálá přítomnost v ateliéru Emilion způsobila zdravotní potíže, kvůli nimž nemohla v práci pokračovat. Toto neštěstí ale zapříčinilo, že se pomalu začala vyvíjet technika kuchyňské litografie.

Dalším střípekem do skládky přispěl dánský umělec Henrik Boegh, který se dlouhodobě věnuje tzv. netoxické grafice (Makeme, © 2018). Jeho publikace Handbook of Non-Toxic Intaglio. Kniha se Emilion dostala do rukou, díky ní zjistila, že grafice se může věnovat nadále, bez potřeby používání škodlivých látek. Stala se tak pro ni hlavním zdrojem informací, které postupně rozšiřovala svými vlastními experimenty, až jednoho dne začala koketovat s nápadem, jak tyto znalosti uplatnit pro zjednodušení techniky litografie. Již první zdánlivě velký problém se zdál v nahrazení adekvátního leptadla. Dozvěděla se, že namísto arabské gummy – kyseliny dusičné – lze obraz leptat kyselinou fosforečnou, která se shodou okolností vyskytuje v malém množství ve velmi populárním celosvětově známém univerzálním čističi, leptadle a neposlední řadě nápoji Coca-Cola (Nontoxicprint, © 2018). Nyní zbývalo vyřešit, jak nahradit těžkou matici ze solnhofenského vápence. Oslím můstkem se autorka dostala přes hliníkovou matici (která je využívána v algrafii¹) až k pevné alobalové folii, která se nejspíše nacházela u ní v kuchyni. (Atelier Kitchen Print, © 2018) Pozitivní výsledek se prý objevil hned po prvním pokusu. Do roka Emilion techniku přivedla do stavu, kdy byla připravená ji prezentovat. Osmého září roku 2011 ji ukázala světu na internetovém video portálu www.youtube.com, čímž si mohla oficiálně nárokovat se titulem vynálezce kuchyňské litografie a častovat se jím (což dělá velmi ráda).

1 ...umělecké průmyslové grafice tisk z plochy, založený na využití hliníkového štočku, který má obdobné vlastnosti jako litografický vápenec ze Solnhofenu Kehlheimu... (Baleka, 1997, str. 16)

ALOIS SENEFELDER A NÁHODNÝ OBJEV LITOGRAFIE

Kouzlo kuchyňské litografie je patrné již z prvních řádků úvodní kapitoly, ale abychom ji naplno docenili, je třeba také trochu znát techniku tradiční litografie.

Pražskému rodáku Aloisi Senefelderovi nouze náhoda pomohla ke konci 18. století v objevu, který zásadně změnil tiskařský svět. Tento všestranně nadaný člověk z divadelního prostředí hledal způsob, jak co nejrychleji množit výtisky svých her. Jedna velká zakázka mu kvůli prodlevě tiskaře utekla, proto se do objevování nové techniky pustil sám na vlastní pěst. Vynalézavost tohoto mladého umělce byla vskutku neotřelá. Než omezil pokusy pouze na litografický kámen, pokoušel se o vyřazení ocelových hranolků s reliéfem do dřeva či o obrácené rytí textu do měděných desek. Mimoděk také objevil princip stereotypie², který o pár let později uplatnil při svém vynálezu Stanhope. Nakonec díky zběžně napsanému seznamu prádla mastným inkoustem na okraj litografického kamene, se vyklubala technika, kterou během dvou let zdokonalil na profesionální úroveň. Pozoroval, že mastný inkoust se do kamene lehce vpíjí a po zaleptání kyselinou dusičnou v klovatině poskytuje výborné otisky. Nutno také dodat, že litografii vyvinul do té podoby, v které je používána až dodnes. Všechno své know-how shrnul v publikaci *Úplná učebnice kamenotiskařství ve všech jeho odvětvích a způsobech*, vydanou roku 1821 v Mnichově. Časová prodleva vydání této učebnice byla způsobena jednak pečlivým zdokonalováním technologie samotné, ale z velké části za to mohl Senefelderův nedostatek nadání v kresbě. Pro učebnici bylo zapotřebí spousty kvalitních reprodukcí, kreseb a ukázek, které by novou techniku názorně demonstrovaly. Naneštěstí si je autor nemohl vytvořit sám, byl tak odkázán na díla jiných kreslířů. Ti uznávání měli moc vysoké požadavky, bylo tak obtížné najít kvalitní umělce, ochotné do učebnice přispět. Nakonec Senefelder získal vlivné malíře Jana Nepomuk Strixnera a Ferdinanda Pilotyho. (Rambousek, 1948, str. 9–16)

Senefelder kladl velký důraz na inovaci autografie, v níž viděl hlavní přínos svého vynálezu. Autografie spočívá v kresbě speciálním druhem tuše na upravený papír. Takovýto výsledek poté přetiskneme na kámen, ze kterého už můžeme tisknout nespočet kopií. Jeho vlastními slovy: „Napříště, nebude už potřeba učit se psát obráceně, abychom mohli rozmnožovat své myšlenky pomocí litografie. Neboť kdokoliv, kdo zná psát na papír, může tak učinit pomocí chemického inkoustu po přenesení tohoto psaného textu na kámen může

2 Zhotovování druhotných tiskových forem pro tisk z výšky mechanickým přenášením reliéfu sazby nebo prvotních tiskových forem (Zlatohlávek, Breza, 1989, str. 188)

z něho vytisknouti bezpočet exemplářů k nerozeznání přesných ve srovnání s originálem.“ Tuto techniku dovedl k dokonalosti, a jeho recept na autografickou tuš patřil k nejoblíbenějším mezi francouzskými litografy. Ošetření přetiskového papíru nenechával náhodě – papír natíral směsí arabské gumy, kliču, křídly, sádry, škrobu, aby dosáhl co nejdokonalejšího otisku. Autografie byla ve finále pro Senefeldera nejdůležitější objev. Dovolovala mu psát své hry na papír bez nutnosti stranového obrácení, a jejich následný bezchybný tisk ve velkých nákladech. I přesto si však uvědomoval plný potenciál své nové techniky, kterou umělci dokázali směle využít k autorské tvorbě. (Rambousek, 1948, str. 26)

TRADIČNÍ × KUCHYŇSKÁ

Porovnávat tyto techniky je možná trochu nespravedlivé i nesmyslné neboť každá je určena jiné cílové skupině. Jinak se na kuchyňskou litografii bude dívat zkušený litograf s přístupem ke grafickému ateliéru a všem jeho vymoženostem, student grafiky s omezeným zázemím anebo hobby umělec, který doma vše tvoří na koleni. To, co jeden shledává jako nevýhodu, může druhý vidět jako kouzlo a jednoznačné pozitivum. Nabízí se zde možnost porovnat kuchyňskou litografii s algrafií, které k sobě mají přece jen o něco blíže, alespoň díky matrici. Nicméně *Kitchen litho* je odvozeno od její původní předchůdkyně, proto se držíme porovnání kámen × alobal, a nastiňme si alespoň základní pro a proti.

Obě techniky s sebou nesou své výhody i nevýhody. Člověk, zakládající si na detailu a preciznosti s největší pravděpodobností sáhne po tradiční litografii. Naopak ti, kteří nechtějí na výsledek práce čekat několik dní, a jímž nevadí na výtisku sem tam nějaká šmouha, jedna dvě vrásky na čele navíc nebo překvapení v průběhu tisku, najdou oblibu v bezprostředním charakteru kuchyňské litografie.

Největší výhoda tradiční litografie se nachází právě v její preciznosti a léty ověřeném postupu, nenechávající nic náhodě. Prakticky v každém okamžiku má umělec nad svým dílem plnou kontrolu a je schopen jeho podobu ovlivnit. Totéž bohužel o kuchyňské litografii říct nelze. Pokud v průběhu uděláme nějakou chybu, je více než pravděpodobné, že se projeví i na finálním výtisku.

MATRICE

Kamenotisková matrice musí při setkání v umělci zákonitě vyvolat respekt. Kus masivního kamene, který nedává sebemenších pochyb tom, kdo, že to je v ateliéru pánem. Tento psychologický efekt kamene se může projevit na kresbě vícero způsoby. Kresba působí upjatě, ustrašeně, a je plná nejistých tahů, anebo má kreslíř dílo natolik natrénované a připravené, že ho kámen vyzve k ještě větší volnosti. Pokud umělec podstoupí celý proces přípravy tiskové matrice sám, je jasné, že po takové dřině si k matrici vybuduje vřelý vztah.

Efekt aluminiové folie je naprosto odlišný. Alobal máme zažitý jako kus něčeho, čím ochráníme kuře v troubě před spálením, v čem si grilujeme zeleninu anebo jako hlavního pomocníka ve všech táborových alobalovačkách³. Folie je lehce dostupná, prodává se na

³ Oblíbená táborová hra, která používá alobal jako symbol života ve formě náramku kolem ruky, či kuličky. Po jeho stržení nebo odebrání hráč ztrácí život.

metry a cenově nás nepřivede ke krachu. Všechny tyto faktory jen napomáhají k menšímu respektu k alobalové matrici. To se může projevit bezstarostnou kresbou, která má uvolněný charakter přímé kresby na papír. Druhá možnost je, že na matrici vznikne cosi, z čeho můžeme rovnou vytvořit alobalovou kuličku a trénovat s ní střelbu na cíl.

Největší rozdíl pocítíme v manipulaci s matricí. Kámen o rozměru 30×40×9 cm váží kolem patnácti kilogramů, což nám dá jistotu, že se matrice na stole při kresbě nepohne. Na druhou stranu, pokud nechodíme do ateliéru kvůli posilování, manipulování s takovou zátěží nás spíše odradí. V případě větších kamenů se neobejdeme bez pomoci druhé osoby, kladky, či tzv. liftu. Aluminiová folie se nám naopak může v některých situacích, kroutit, mačkat, či odlepovat se od podkladu.

KRESBA

Obě matrice přijímají kresbu libovolnými mastnými médii. Co však aluminiová folie naprosto vylučuje je technika škrábané litografie. Silný alobal by se při jemném styku se škrabkou protrhl. Kdo ve své kresbě rád zvýrazňuje světla dodatečným škrábáním, nezbývá mu, než sáhnout po kamenné matrici. Více experimentování s mastnými kreslicími prostředky si uijeme na alobalové matrici. Díky její tloušťce můžeme využít podkladový materiál k ovlivnění charakteru linky, či celé kresby pomocí frotáže. Tradiční litografie se ráda omezuje na litografické pevné a tekuté tuše.

TISK

Než přejdeme k tisku, je třeba obraz vyleptat. V tomto ohledu má jednoznačnou převahu kuchyňská litografie. Lept Coca-Colou proběhne během chvilky, pak stačí pouze obraz vymýt. Manévry s arabskou gumou a kyselinou dusičnou v případě kamenotisku už zaberou času více.

Vyvolání obrazu probíhá v obou případech podobně. U litografického kamene si však můžeme být jistí, že nám matrice pod válečkem neujede nebo že se k němu nepřilepí.

Tisk samotný je podstatně jednodušší v případě kuchyňské litografie. Je možné ji pohodlně vytisknout na klasickém hlubotiskovém lisu, který je přeci jen dostupnější. Vyhneme se tak složitějšímu operování s tříčovým lisem.

Kde má ale jednoznačně navrch kamenotisk, je počet kopií. Pokud se nám z alobalu podaří zhotovit deset kvalitních otisků, můžeme se radovat. Kdežto z kamene můžeme tisknout od rána do rána.

KROK ZA KROKEM

PŘÍPRAVA MATRICE

Jako matici pro kuchyňskou litografii použijeme aluminiovou folii, po domácku prostě alobal. Lze použít i hliníkový plech, čímž bychom se ale vzdálili kouzlu této techniky. Ale pozor, není alobal jako alobal. Většina alobalů, které jsou k mání v domácích potřebách, by našim požadavkům nevyhověla. Valná většina folií v regálech jsou tenké, nekvalitní, náchylné na protrhnutí či zkrabatění. Hledáme materiál, který bude schopen přežít několik kroků, někdy surovějšího zacházení, bez toho, aniž by se v něm vytvořila díra, roztrhl se nebo pomačkal. Je třeba se dívat po etiketě s nápisem *Silný alobal*, či *Alobal na grilování*, který nám již nabídne požadovanou odolnost vůči fyzickému zacházení. Některé alobaly, hlavně ty zahraniční, dokonce uvádějí sílu folie. Pro potřeby kuchyňské litografie by měla být minimálně 18 mikronů. Role se prodávají v různých šířích od tradičních 30 cm až po velkorysých 50 cm, které nabízejí podstatně větší plochu pro tvorbu.

Předtím, než se začne s alobalem manipulovat, je nutné připomenout, že jakýkoli dotek pokožky s tisknoucí stranou matrice bude na finálním výtisku vidět! Vyplatí se tak předejít zbytečnému kontaktu s alobalem.

Měli bychom také vědět jaké rozměry má náš finální tisk mít, a tomu přizpůsobit velikost matrice. Pokud chceme mít finální výtisk čistší, bez šmouh na okraji, musí být matrice větší než papír. Jestli nám šmouhy na okraji nevaří nebo naopak podpoří umělecký záměr, matrice může být menší než papír, na něhož se chystáme tisknout. Proč tomu tak je, vysvětlím v kapitole *Příprava k tisku*.

Roli alobalu položíme na stůl a rozvineme z ní požadovanou délku folie. Matná strana je ta, na kterou budeme kreslit. Lesklá bude vespod, té se proto můžeme dotýkat. Tisknout by šlo samozřejmě i z lesklé strany, ale jelikož je stále na povrchu role, má větší tendence k zamažání. Nyní alobal buďto dlouhými nůžkami odstříháme anebo odtrhneme přes kovové pravitko. V obou případech si musíme počínat obzvláště opatrně, protože jakákoli trhlina či větší nerovnost na okraji alobalu by mohla matici v dalších krocích definitivně zničit. Mně osobně se osvědčilo alobal odtrhnout přes těžký kus rovného plechu. Alobal se snažíme držet za co nejmenší možnou plochu, ideálně v rozích matrice. Pokud chcete absolutně eliminovat

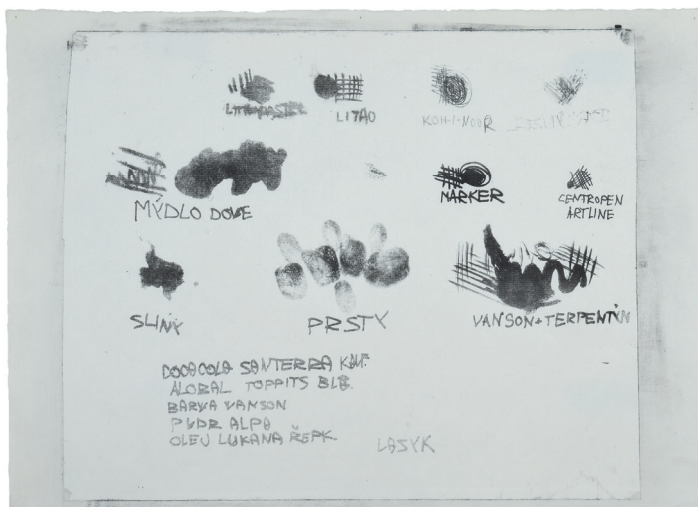
kontakt pokožky s matricí, můžete pracovat v ochranných rukavicích. Ustříženou matrici přeneseme opatrně na pracovní stůl, kde se můžeme pustit do tvorby.

KRESLÍME NA MATRICI

Matrici máme před sebou na pracovní ploše, raději se pro jistotu ještě jednou ujistíme, že se na okraji nenachází žádná trhlinka či přechýlující kousek alobalu. Pokud se jedná o malý defekt, zkusíme ho zastříhnout. Jestli je trhlinka větší jak 1 cm, je lepší matrici pro jistotu vyměnit.

Teď přichází pravděpodobně ta nejzábnější část a to tvorba našeho budoucího díla! Jak jsme se již dočetli dříve – litografie je založená na odpuzování vody a mastnoty. V praxi to pro nás znamená, že cokoli mastného ulpí na matrici, bude vidět i na finálním výtisku. Je obvyklé kreslit litografickou křídou, pevnou tekutou tuší nebo arabskou gumou. V případě kuchyňské litografie můžeme popustit uzdu fantazii a s kreslicími médii se trochu odvázat. Prostředků, kterými můžeme kreslit je mnoho:

- Grafitová tužka o měkčnosti minimálně 8b
- Mýdlová voda v různých poměrech
- Centropen
- Olejová barva jemně zředěná olejem
- Prsty, ruce, či jiné části těla
- Sliny
- Voskovky
- Olejové pastely
- Coca-Cola



¹ Vzorník kresebných médií.

Jakou stopu tato média zanechají se můžete podívat na přiloženém vzorkovníku. V případě kresby Coca-Colou se jedná o rezerváž. Místa, která natřeme, se chemicky oddělí, a zůstanou tak navždy bílá. I při dalším překreslení jiným médiem se tato vrstva během navalování barvy smyje, a místo zůstane netisknoucí. Překvapením pro mě bylo, že tradiční litografický pastel nebo pevné tuše se pro tuto technologii vůbec neosvědčily. Lept colou je

vždy rozměnil, což vytvořilo na matrici skvrny; občas efektní, nicméně naprosto nechtěné a nekontrolovatelné. Tento detail byl pro mne příjemným zjištěním, jelikož jen umocnil punkový nádech kuchyňské litografie!

Alobal před kresbou nijak neupravujeme. Jednoduše ho položíme na podložku a můžeme kreslit. Pokud nám matrice neustále uhýbá, ujíždí, můžeme podložku lehce postříkat vodou z rozprašovače a poté na ni alobal znovu položit. Není od věci si pod dlaň dát papírový ubrousek nebo hadřík, alespoň si tak budeme moct ruku pohodlně opřít o matrici. Je nepříjemné na konci zjistit, že polovina obrazu je plná otisků dlaně. Velká výhoda alobalu je jeho tloušťka. Zejména při kresbě tužkou či voskovkou můžeme využít podkladového materiálu v náš prospěch. Hladký povrch nám zajistí precizní plné čáry bez přerušení, naopak laminátový stůl s jemně zrněnou deskou dokáže na matrici napodobit texturu solnhofenského vápence. S trochou opatrnosti můžeme použít techniku frotáže.

Je dost možné, že hned na poprvé nezvolíme ideální kreslicí medium. Nemusí odpovídat naší vysněné podobě a nebo bude například špatně přijímat tiskařskou barvu. Tomuto problému můžeme předejít vytvořením vzorkovníků testovacích náčrtků. Například tužka 8b jedné značky nemusí vůbec fungovat, kdežto druhá značka už nebude mít žádný problém. To stejné platí o Centropenech – stopa zeleného centropenu se zdála řidší, a přijímala barvu hůře než centropen modrý nebo černý. Hledání fungujících kreslicích pomůcek nám může zabrat více času, proto je třeba nenechat se odradit prvními špatnými výtisky (někdy jich mohou být i desítky).

LEPTÁNÍ DESKY

Pokud jsme dosud kreslili pouze suchými prostředky (tužka, voskovka, fix), můžeme přejít rovnou k dalšímu kroku. Pokud jsme naopak použili olejovou barvu, mýdlovou vodu nebo Coca-Colu je dobré tyto stopy nechat chvíli zaschnout, a poté celou matrici poprášit dětským pudrem. Štětcem s jemnými štětinami opatrně pudr rozprostřeme po celé ploše matrice, speciálně na místa, která jsou ještě mokrá. Tím se nám stopa zpevní a nerozteče se při leptu. Zbytek pudru opatrně sklepeme zpátky do krabičky.

Nyní si nachystáme podložku, kterou lehce postříkáme vodou z rozprašovače, aby se na ni alobal dobře



² Zapudrování matrice

uchytil. V mnoha video-návodech je tento způsob nahrazen lepící páskou, s níž autor oblepí matrici po okrajích k podložce. Mně se tato technika neosvědčila, protože ve finále lepící páska nadělala víc škody, než užitku. Při navalování přijímá zbytečně moc barvy, na výtisku tvoří další (většinou) zbytečné struktury a má tendence allobal nerovnoměrně napínat, což vede k jeho protržení. Proto se tomuto způsobu dále vyhnu a budu pokračovat s rozprašovačem a podložkou. Ta nám poslouží jako podpora matrice při celém procesu leptu, navalování barvy a tisku. Používám 0,8 mm silnou PVC fólii, která je oříznutá na stejný rozměr jako má tiskový stůl na grafickém lisu. Stejně dobře jako PVC nám poslouží plech v podobné tloušťce. Já osobně preferuji plastovou podložku. Je skladnější (dá se srolovat), lépe jsou na ní vidět nečistoty, snáze se čistí, je lehčí, a proto se s ní snadněji manipuluje.

Jakmile máme matrici na podložce (zapudrovanou nebo ne) můžeme se pustit do leptu! V případě obrázku malého formátu nám postačí trocha Coca-Coly a ve sklenici širší štětec s jemným vlasem. Štětec namočíme do leptadla a postupně po okrajích až ke středu jím celou matrici potřeme. V tomto případě matrice leží na stole. Pokud na vás kouká formát větší jak A4, vyplatí se použít rozprašovač s Coca-Colou. Osvědčilo se mi držet matrici ve svislé poloze nad umyvadlem a druhou rukou ji postříkovačem postupně šplíchat od spodu nahoru. Takto si nezatopíme stůl, a Cola může rovnou odtékat do umyvadla. Další způsob leptu, který naleznete převážně ve video návodech na internetu, je naplnit misku Coca-colou, a matrici do ní celou vnořit. Tento postup je ale dle mého celkem nepraktický, jakmile pracujeme s formátem větším než A4. Misku s Colou naopak můžeme využít v případě, že se chystáme dělat kuchyňskou litografii s větším počtem lidí chystající se leptat matrici o stejném (malém) formátu. Nyní přebytek leptadla setřeme houbou či ubrouskem. Kromě již zmíněného nápoje je k leptání možné použít také white vinegar, který u nás v obchodech najdete pod jménem kvasný lihový ocet. Je to ocet ze všech octů nejsilnější, normálně se používá k čištění domácích spotřebičů nebo jako lák k naložení okurek či zeleniny.



⁴ Leptání kresby – detail



³ Leptání kresby Coca-Colou pomocí rozprašovače

PŘÍPRAVA K TISKU



⁶ Vyvolaná kresba po vymytí řepkovým olejem.



⁵ Vyvolaná kresba po vymytí technickým benzinovým čističem.

Nyní přichází na řadu smytí kresby z povrchu matrice. Při navalování barvy se tak budeme lépe orientovat v množství uchycené barvy na mastných stopách. Pokud jsme použili pastóznější médium, jako například olejovou barvu, její vystupující struktura by nám bránila v rovnoměrném naválení barvy. Kresbu smyjeme pomocí vody a řepkového oleje. Zde se samozřejmě nabízí benzinový čistič, který by odvedl práci mnohem rychleji, snadněji a nejspíše i kvalitněji. Pokud se však chceme držet nature-friendly charakteru kuchyňské litografie, budeme nadále následovat možnost první. Na matrici našplícháme hojně vody přidáme přibližně lžičku oleje. Pomocí hadříku či ubrousku kresbu jemnými pohyby smýváme. Průběžně na matrici doplňujeme čistou vodu, sem tam přidáme kapku oleje. Jakmile kresba z povrchu úplně zmizí, celou plochu očistíme od přebytečné mastnoty utřeme do sucha. V tomto bodě nemějte strach, že by vaše dílo bylo nenávratně ztraceno. Coca-Cola v předchozím kroku oddělila tisknoucí a netisknoucí místa, kresba proto na folii stále zůstává, i když na první pohled není vidět. Objeví se po opětovném navlhčení matrice, což nás čeká za malý okamžik. Ještě předtím alobal naposledy zvedneme z podložky, osušíme ji od vody a mastnoty, která se doteď schovávala vespod matrice, abychom ji následně zase jemně zaprášili rozprašovačem. Tento krok se možná zdá být zbytečný, ale opak je pravdou. Pokud bychom pod matricí nechali větší film vody nebo mastná oka, při vyvolávání obrazu by se nám mohla posouvat po podložce nebo se z ní dokonce sesunout. Proto je lepší ji celou pečlivě vysušit a následně jemně nastříkat vodou. Matrici položíme spodní kratší stranou na podložku a jemnými pohyby mokrou houbičkou vyrovnáváme směrem nahoru. Pokud se vytvoří záhyb, nemusíme se bát na houbičku přitlačit a záhyb tak vyrovnat. Ve finále bychom před sebou měli mít hladce vyrovnaný alobal bez větších defektů.

Podložku s folií na chvíli odložíme stranou a zaměříme se na výběr a přípravu barvy. Na kuchyňskou litografii se dá použít jakákoli tiskařská barva na olejové bázi. Použít můžeme hlubotiskovou, litografickou, ale i barvu na ofset. Příliš lepkavé barvy mají tendenci folii odtrhávat z podložky a zákeřně ji zamotat na váleček. Suché barvy naopak špatně ulpívají na mastných plochách, a vytištěný obraz tak působí fádne. Pokud barva málo lepí, je možné ji

naředit kapkou lněného oleje, pokud naopak lepí více, než je zdravo, zaprášíme ji trochou magnesia. Barvu špachtlí nachystáme a válečkem naválíme.

Další krok bude obsahovat několik rychle po sobě jdoucích akcí. Proto je dobré mít u sebe nachystány všechny potřebné věci. Připravíme si mísu s vodou, jednu houbičku na vlhčení folie, druhou houbičku na roztírání barvy a ubrousky na usušení přebytečné vody. Vyvolání obrazu na matrici probíhá stejným způsobem jako u tradiční litografie. Matrici mírně navlhčíme houbičkou, svižně naválíme barvou a druhou mokrou houbičkou jemnými krouživými pohyby rozprostřeme barvu po celé ploše. Postup opakujeme (maximálně 3×), dokud nejsme s naváleným obrazem spokojeni. Při prvním vyvolání však musíme počítat s tím, že hned nezískáme kontrastní kresbu. Ta se objeví až při druhém či třetím tisku.

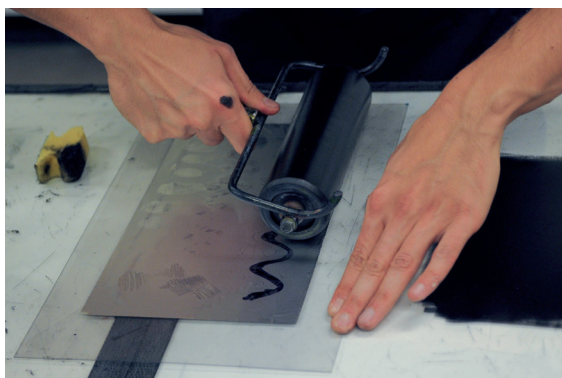
Vyvolání kvalitního obrazu pro mě byl vždy největší oříšek z celého procesu. Jen málokdy se mi podařilo válečkem naválet obraz tak, abych s ním byl spokojen. Často byl fádňí, málo kontrastní, některé linie naprosto odmítaly přijímat barvu, anebo se při vyvolání obrazu mokrou houbičkou barva ztrácela. Tyto problémy se mi časem podařilo eliminovat, nicméně doteď si nejsem stoprocentně jistý, jestli se obraz správně vyvolá. Komplikace většinou plynuly z následujících důvodů:

- Špatně zvolené kreslicí medium, které nepřijímá dobře barvu
- Příliš vlhká matrice
- Příliš tvrdý váleček
- Špatně zvolená tiskařská barva
- Příliš velký tlak na houbičku při roztírání barvy
- Málo mokrá houbička na rozprostírání barvy

Velkou záchranou pro mne bylo zjištění, že k vyvolávání obrazu nemusím používat nutně jen váleček. Tento fakt jsem bohužel zjistil až u posledních dvou výtisků, takže některé dřívější vypadají poněkud pobledle. Místo válečku se mi velmi osvědčila houbička jemně pokrytá tiskařskou barvou. Lehkými tahy jsem jí vlhkou matrici natíral, barva tak mnohem lépe ulpívala na mastných plochách. Tento postup se hodí zejména na lehkou detailní kresbu, kdy tenké linie barvu ochotně přijímají. Nicméně se poté musíme více zaměřit na rovnoměrné rozprostření barvy další houbičkou. Obraz je totiž vyvolán s velkými rozdíly v kontrastu, nános tak musíme vyrovnat po celé ploše. V případě vyvolávání velkých ploch je samozřejmě váleček nenahraditelný. Touto technikou můžeme experimentovat s barevným tiskem vyhnout se tak potřebě dvou rozdílných matric. Výtisk má ve finále jemný charakter vícebarevné suché jehly.

Tento krok je patrně nejproblematičtější a s největší pravděpodobností se něco nepovede. Často se stává, že se alobal přilepí na váleček. V tento moment máme chuť prohodit váleček oknem, zbytek folie zmuchlat, hodit ji hned v závěsu za ním, podložku omlátit o stůl, a jít si sednout do první putyky, kterou potkáme. Možná bychom v restaurantu potkali životní lásku, kufřík plný peněz nebo zatoulanou kočku, čímž tento únik úplně neodsuzují. Pokud však chceme náš revoluční výtisk dokončit, nezbyvá nám, než s klidem napočítat do deseti, (někdy dvaceti) pomalu váleček rolovat zpět, abychom z něj celou matrici uvolnili. Alobal je vynález neuvěřitelný, proto ho ani v tomto případě nemusíme zatracovat! Stačí vzít mokrou houbičku a pomalu matrici uhlazovat z jednoho konce na druhý, jako jsme to dělali po vylep-tání. V devadesáti procentech případů lze matrice uvést do původního stavu. Defekty vzniklé touto komplikací někdy mohou finálnímu výtisku dokonce prospět.

V kapitole Příprava matrice jsem hovořil o výběru velikosti papíru oproti matrici. Nyní přichází ta správná chvíle na osvětlení důvodu, proč tomu tak je. Při navalování barvy se nevyhnete zašpinění okolí matrice. Válečkem zajedete mimo alobal na plastovou podložku nebo při vyvolávání obrazu houbičkou snadno ušpiníte plochu kolem. PVC folie tiskařskou barvu velice ochotně přijímá a není lehké se jí posléze zbavit. Pokud tak máme papír menší, než je alobalová matrice, tiskový papír se těmto zašpiněným okrajům vyhne. Větší papír nám naopak tato místa překryje, čímž ve finálním tisku docílíme “orámování”.



⁷ Vyvolání kresby válečkem



⁸ Vyvolání kresby houbičkou

TISK

Matrici máme připravenou k tisku, nyní se proto můžeme zaměřit na tiskový papír. Ke kuchyňské litografii se hodí stejné druhy papíru jako k té tradiční. Volíme papíry s minimální texturou které snesou lehké namočení. Papír s hrubým zrnem je pro naše potřeby

k ničemu. Tisk obvykle probíhá na mírně namočený papír – déle jak 5 min, ho však ve vodě nenecháme. Přebytečnou vodu osušíme plenou, na papíru bychom neměli vidět mokrá oka. Práci tiskneme na klasickém hlubotiskovém lisu, což je další podstatná výhoda této techniky. Pokud máme nějaký lis k dispozici, litografický to většinou není. Na tiskový stůl naskládáme materiál v následujícím pořadí. Podložka s matricí, tiskový papír, jeden až dva tvrdé hladké papíry, filc. Tisknout můžeme také pouze s tvrdými papíry anebo naopak pouze s filcem, to už záleží na konkrétním lisu. Na internetu je k vidění většinou tisk pouze s filcem. Autoři tak dosahují velice sytých výtisků, nicméně mě se tato varianta neosvědčila. Tvrdý hladký papír mým výtiskům dodal větší kontrast, filc většinou zanechal nerovnoměrné skvrny (co už je dost možná chyba mého filcu). Pokud nevlastníme žádný lis a nemáme možnost se k nějakému dostat, tisknout můžeme ručně pomocí knihařské kosti, lžice nebo vařečky. V tomto případě dáme přímo na tiskový papír hladkou folii, po které bude náčiní dobře klouzat.

První dva výtisky budou s největší pravděpodobností málo kontrastní. Třetí už má většinou charakter použitelného výtisku s detaily v jemně kreslených místech a nezahlcených tmavých plochách. Pokud se některá místa, s detailní kresbou či texturou, při výtisku spojí do jednoho neidentifikovatelného černého fleku, nezoufejte. Po každém tisku je nezbytné provést druhý lept. Matrici si položíme na dobře osvětlené místo a v klidu štětcem Coca-Colou vytíráme místa, která se zdají být zahlcená barvou. Tento krok znovu očistí původní kresbu, a my se tak můžeme vrhnout do dalšího tisku.

Alobalová matrice nás většinou nechá zhotovit mezi 5–12 výtisky. Může se stát, že folie přibližně po čtvrtém tisku začne při vyvolávání obrazu špinit barvu, která tím ztratí na čistotě a jasnosti. To záleží na typu barvy folie. Já jsem tiskl nanejvýše 5 výtisků. Nevěděl jsem, co s větším počtem dělat, ale hlavně mě vždy postihl nějaký z výše zmíněných problémů. Ve většině případů mé snahy skončily namotanou matricí na válečku nebo jinak poškozenou matricí.



⁹ Tisk na hlubotiskovém lisu

SLÁVA ERASMU ANEB JAK JSEM KE KUCHYŇSKÉ LITOGRAFII DOŠEL

ITÁLIE

Erasmus+ byla bezpochyby jedna z nejlepších zkušeností, které se mi během studia na univerzitě dostalo. Poprvé jsem vycestoval v druhém ročníku bakalářského studia do Itálie, kde jsem strávil měsíc intenzivního jazykového kurzu ve středozemí v Perugii. Zbytek školního roku jsem se vzdělával na severu ve městě Brescia, kde mi místní akademie LABA ukazovala pojetí umění z jejich úhlu pohledu. V praxi to vypadalo tak, že se hodně povídalo a sporadicky něco vytvořilo, což pro mne v tu dobu nebyl zrovna ideální přístup. Čekal jsem trénink olejomalby a modelování, místo toho jsem se musel zamýšlet nad problematikou černé linie na dvoumetrovém plátně. Alespoň jsem byl nucen tvořit na vlastní pěst. Z Itálie jsem se vrátil plný rozpaků a pochyb. Jak čas plynul, na konci bakalářského studia jsem věděl, že chci opět podniknout nějaký výlet. Tentokrát však serióznější a někam na sever, konkrétně do Belgie.

LA LOUVIÈRE

Pár měsíců před odletem jsem tak zaktivoval své chabé znalosti zahraničních stáží a hledal možnost, jak se dostat do Belgie skrz studium. V té době jsem věděl, že chci za každou cenu skloubit stáž s grafikou. Pokud ne s grafikou, tak alespoň s kresbou. No a pokud ne s kresbou, tak alespoň s čímkoli kreativním. Došel jsem k následujícím možnostem: Studijní pobyt Erasmus+, pracovní stáž Erasmus+, program Freemover anebo stáž v Českém centru v Bruselu. Studijní pobyt odpadl okamžitě, protože jsem samozřejmě proměškal deadline podání přihlášek. Idea pracovní stáže se mi velmi zamlouvala. Člověk může odjet a pracovat na libovolnou dobu do instituce, kterou si sám vybral. Samozřejmě pod podmínkou, že je na ni přijat. A renta sto eur měsíčně navíc oproti studijnímu pobytu také není k zahoezení! Takto jsem kontaktoval několik muzeí a domů pro umělce, z nichž mi odpovědělo jedno. Přes program Freemover jsem se ucházel o studium na místních akademiích Saint-Luc a L'école des Beaux Arts, které, jak jsem zjistil později, bohužel program Freemover nepodporují. Stáž v Českém centru zněla velmi atraktivně, nicméně jsem si o ní mohl nechat pouze zdát. České Centrum Brusel má zvláštní neoficiální zvyk přijímat pouze dívky. Výsledek mého snažení

tak byl jasný. Jediná kladná odpověď přišla od od Centre de la Gravure et de l'Image Imprimée v La Louvière. Ze začátku jsem si vlastně ani neuvědomil, že mě potkala ta nejlepší možnost.

La Louvière, pro většinu belgičanů známé kvůli špatné životní úrovni, opuštěným uhelným dolům a italským imigrantům. To je ovšem hodně zjednodušený a nepřesný popis. Zlatá léta uhelných dolů (ne nadarmo se mu přezdívalo belgické Chicago), kdy město prosperovalo, sem dovedlo mnoho italských imigrantů, kteří v těchto dolech pracovali. Opuštěné průmyslové komplexy plné železných konstrukcí, drátů a stožárů poskytovaly bohatou zásobu vizuálního materiálu, který jsem mohl později zpracovávat. Po mnoho let zde byla hlavní výrobní porcelánu Royal Boch, která roku 2009 přesunula výrobu do Číny, a místní továrna tak bohužel zanikla. Nicméně stačily pouhé čtyři roky, a z opuštěného komplexu se stalo muzeum keramiky porcelánu. Jedno z nejhezčích muzeí, jaké jsem kdy navštívil. V blízkém okolí můžeme najít ojedinělé stavby: hydraulické lodní výtahy, či most, kterým je vedena řeka. Často se tak může stát, že nad vámi budou plout lodě. Surrealistická představa! Ano, surrealismus patří neodmyslitelně k historii tohoto města. Místní surrealistická skupina Rupture, založena roku 1934, byla světově ojedinělá, protože nespojovala pouze intelektuální jedince, jako tomu bylo v Bruselu či Paříži; jejími členy byli lidé napříč všemi sociálními skupinami. La Rupture už od začátku usilovala, aby oslovila všechny, od kominíků po politiky, což se doopravdy nakonec vyplnilo, a projevilo se to na její veřejné aktivitě. Hromadné manifestace, meetingy, či veřejné diskuse byly více než časté. (Bechet Bechet, 1987, s. 12–15)

Rodák z La Louvière Pol Bury společně s André Balthazarem roku 1957 zakládají vydavatelství a zároveň umělecko-satiricko-politický plátek Daily-Bul, čímž spouští druhou vlnu surrealismu v Belgii, s centrem opět v tomto valonském městečku. (Daily Bul & C°, © 2018) Druhý ze zmíněných patří také k zakladatelům Centre de la Gravure et l'Image Imprimée, a až do roku 1995 byl jeho ředitelem.

CENTRE DE LA GRAVURE ET DE L'IMAGE IMPRIMÉE

Budova Centre de la Gravure et l'Image Imprimée má již dlouhou historii. Nachází se na ulici s poetickým názvem rue des Amours, která své jméno dostala díky intimnímu prostředí a bezprostřední blízkosti od hlavního náměstí, odkud si sem mladí zamilovaní odskačkovali na námluvy. Budova byla původně vystavěna jako veřejné koupaliště, jehož základy stále můžeme najít v přízemí. Postupem let se stavba proměnila na skladiště, výrobní par-

fému, lunapark, prodejnu elektrospotřebičů, kanceláře, až roku 1979 město navrhlo projekt na založení místa věnované grafice a kresbě. Roku 1988 muzeum prošlo velkou rekonstrukcí do podoby, v níž ji můžeme najít dnes. Další obrovský skok se udál roku 2011, kdy, díky dotacím k budově přibyla nástavba, která obsahuje obrovský grafický ateliér, konferenční místnost a útulnou terasu. Nyní muzeum disponuje plochou 1000 m², ve které se nachází již zmíněný ateliér, typografický ateliér, konferenční místnost, kanceláře, archivní prostory, tři patra výstavních prostor, knihovna, technické zázemí s dílnou a terasy na všechny světové strany. (Centre de la Gravure, © 2018)

Zde se pomalu dostáváme na konec cesty, za zrodem mé diplomové práce. V září roku 2016 jsem se tak ocitl přede dveřmi elegantní červeno šedé stavby a promýšlel, co asi tak se svojí lámavou francouzštinou vyplodím. No, za první měsíc jsem toho moc nevyplodil. Aklimatizace na jiný jazyk, zvyky, jména, kulturu, denní režim a jídlo mi dala dost zabrat. Prostředí muzea pro mě bylo nové, obzvláště muzejní pedagogika. Věděl jsem, že tento obor existuje, o čem zhruba je, ale nikdy mě nenapadlo o něm přemýšlet, natož se mu věnovat. Svoji budoucí roli jsem jasně viděl ve školství, jako pedagog výtvarné výchovy a anglického jazyka. Muzeum mě ale uchvátilo, a já tak měl další důvod být na rozpacích a nejistý ohledně své budoucnosti.

Pod svá ochranná křídla mě vzala Magdalena Ciborowska, umělecká grafička a jedna ze čtyř zaměstnankyň v Service Éducatif (část odpovědná za vzdělávací výtvarné aktivity v muzeu). Magdaleně patří mé největší díky, protože bez ní bych se do Centre de la Gravure et l'Image Imprimée vůbec nedostal. Od prvního momentu se mnou velmi vstřícně komunikovala byla mi velkou pomocí v celkovém zařizování stáže, od dopravy, dokumentů až po ubytování. Uvedla mě do velmi přátelského kolektivu muzea, seznámila mě s La Louvière, a zasvětila do všech aktivit, které Service Éducatif a muzeum jako takové nabízí. Jednou z těchto aktivit byl i workshop kuchyňské litografie. Magda se techniku naučila přímo od Emilion na jednom z jejích kurzů. Díky její preciznosti a puntičkářské povaze mi ji tak zprostředkovala v dokonalé podobě se všemi detaily. Po příjezdu do ČR jsem bohužel zjistil, že naučený postup v novém prostředí nefunguje. Mohlo to být jiným lisem, Coca-colou, alobalem, kreslicími pomůckami nebo postavením Venuše a Marsu. Půl roku mi tak trvalo, než jsem našel správné komponenty a postup, který by produkoval uspokojivé výsledky.

Moje působení v Centre de la Gravure et l'Image Imprimée by se dalo shrnout do následujících segmentů: jeden měsíc aklimatizace, dva měsíce jazykových problémů, dva měsíce plného profitování ze stáže. Komunikace se ukázala jako největší překážka. Jednak

jazyková bariéra, francouzsky jsem mluvil naposledy na gymnáziu, také má stydlivá a lehce introvertní povaha způsobuje, že mi trvá poměrně dlouhou dobu, než se zapojím do kolektivu. V porovnání s italskými stážisty jsem si připadal jako autista. I přes to jsem se snažil od prvního momentu čerpat co nejvíce zkušeností to šlo. Moje hlavní náplň práce byla asistence při výtvarných programech, které muzeum poskytovalo všem vzdělávacím zařízením a široké veřejnosti vevnitř i mimo ateliér. Nejčastěji jsem se setkával s dětmi z mateřské školy a s dospělými účastníky pátečního otevřeného ateliéru. Kontakt s těmito dvěma skupinami byl pro mne velkou výzvou a zkušeností, neboť každá vyžaduje úplně jiný přístup. Mezi mé další úkoly patřila výroba plakátů na budoucí workshopy a zpracování pracovního sešitu, který měl děti provázet muzeem při návštěvě výstavy výtisků z ateliéru Michaela Woolwortha. Dále jsem obohatil místní dětský koutek o tucet kopií známých děl ze světa grafiky, které jsem poctivě vyrýval do MDF desek a opatřil jim naučné popisky z druhé strany. Zároveň jsem měl dostatek času věnovat se na vlastní pěst technologii gumotisku, ke které bych se u nás asi nikdy neodhodlal. V Centre de la Gravure et l'Image Imprimée jsem se našel. I když byla práce fyzicky i psychicky náročná, naplňovala mne a nelitoval jsem jediné minuty zde strávené. O tom stejném jsem se přesvědčil u svých kolegyň, které zde pracovaly už po mnoho let. Uvědomil jsem si, že nemusím lpět na vyšlapané cestě učitele druhého stupně, a zkusit jít také trochu oklikou. Ne tak jistou, ale zato mnohem zajímavější.

CO TEĎ?

Návrat ze stáže byl tvrdý. Studium na univerzitě mi ještě nikdy předtím nepřišlo tak zbytečné. Psaní seminárních prací na normostrany, vypracování prezentace o deseti slidech, sezení na přednáškách od nevidím do nevidím, poučky letící jedním uchem tam druhým ven. Jediná informace, která mi po celém dni zbyla v hlavě byla, že paní docentka dnes měla nebezpečně růžovou blůzu. Raději ani nepřemýšlím nad tím, že moje několikaleté snažení zakončí tahání otázek u státní závěrečné zkoušky. Obě stáže na mě měly velký vliv, ať už kladný či záporný. Vždy byla však horší otázka, kterou jsem si položil po návratu. Co teď? Uplatněné zkušenosti šly těžko zužitkovat ve studiu plném teorie. Hlavně nezapomenout na to nadšení ze stáže, z objevu něčeho nového, a neupadnout do stereotypu, který nám bohužel univerzita často podsouvá.

MĚSTEM

Než se téma výtisků diplomové práce usadilo na stožárech, prošlo klikatou cestu rozmanitou městskou zástavbou.

LAMPY

Na počátku všeho byly lampy. Konkrétně lampy na malbách benzinových pump od Jakuba Špaňhela. S nimi jsem se poprvé setkal poslední rok gymnázia, na návštěvě muzea, v autorově monografii. V té době jsem byl přesvědčen, že malba je vrchol umění, a že expresivní malba je vrchol všehomíru. Špaňhelova velkoformátová díla mě v tom jenom utvrzovala. Teď už vím, že se věci mají trochu jinak. Udivovalo mne, že jediným cákancem autor dokáže vystihnout přesně podstatu zářící lampy. Jako když jsem pádil v noci autobusem z Brna domů a zrovna do toho přšelo. Tyto momenty miluji dodnes, sedět v bezpečí vozu a pozorovat, jak se svět kolem roztéká do zvláštních tvarů. Nasávat jemný nasládlý odér s nádechem mokré hlíny. Lampy se tak staly jedním z mých hlavních témat. Energie, kterou v noci vydávaly, mě uchvacovala. Možná také proto, že posledních dvě stě metrů k mému domu nevedly, a já si tak do té doby uvědomoval jejich přítomnost. Energie, světlo a pohyb mě pohltily, a já propadl kouzlu futurismu. V té době jsem si zároveň začínal uvědomovat, že malba pro mě nebude to pravé ořechové. Blýskající energie, švih, rychlost a jistota z mého štětce nikdy nesršely. Hodnocení mé maminky: „Kam sme tě postavili, tam sme tě našli.“ nevyovídá zrovna o dynamické nátuře malíře. Štětcem jsem vždy spíše kreslil, než maloval. Pochopil jsem, že expresivní malbu asi nikdy nevyplodím, a začal se smiřovat s kresebnou podobou svých výtvorů. Futuristická díla mi imponovala také kompozicí. Plochy byly rozděleny pavučinou linií, které už jsem dovedl lépe ovládat. Lampy jsem začal sázet do změtí čar a křivek, které je obepínaly jako kabely elektrického vedení.

Lampy prošly zásadní změnou v momentně, kdy jsem je poprvé zobrazil ve dne. V tento okamžik ztratily svůj účel a staly se pouhým doplňkem krajiny. Okradené o světlo a jejich funkci pro mne dostaly nový rozměr. Při mém oblíbeném cestování autobusem se rád bavím jejich pozorováním podél silnic. Dohromady vytvářejí určitý opakující se rytmus. Všechny ve stejném rozestupu, první sloup nese pouze jedno světlo, kdežto hned ten další má třeba tři, následující má dvě, další je mírně nakřivo, lehce tak ruší dosavadní jednotvárnost. Lampy u dálničních nájezdů, výjezdů a parkovišť supermarketů z dálky vytvářejí shluky

tyčících se krků, které elegantně kopírují oblé tvary silnic. Lampu, která by v krajině nebyla jako pěst na oko, je těžké najít. Jejich líně protáhlý tvar, šedavý materiál a obří svítící hlava s přírodními tvary v okolí ale vůbec nespolupracuje. Lampsy v městské zástavbě mají ještě jako malý bonus metry tlustých kabelů, které z nich trčí, ovíjejí je, pohlcují, a nad hlavami nám tak vzniká parádní podívaná plná kreseb od Kandinského. Naštěstí je v současné době většina elektrické sítě vedena zemí, takže se nedostáváme do bizarního prostředí, které nad hlavou můžou vidět obyvatelé například asijských zemí.

HORIZONT

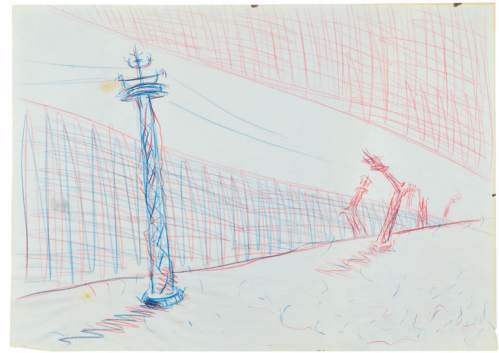
Městský horizont mě začal uchvacovat stále víc a víc. V jednom místě končí domy a nad ně se zdvíhají pouze krky lamp. Naskýtá se tak pohled na městskou krajinu tvořenou střechami domů, anténami, komíny, klimatizacemi, rýnami, hromosvody, dráty, satelity, omylem vyrostlým stromkem a v neposlední řadě lampami. S tímto městským strništěm už kontrastuje pouze obloha, která najednou vypadá, jako kdyby to byla ona, kdo sem byl uměle dosazen. Velmi mě baví jasné rozdělení obrazu horizontem na dvě části. Jedna bývá zpravidla geometrická, chaotická, přeplněná tvary, nad kterými zůstává rozum stát, kdežto naproti se nachází jemný barevný přechod, jaký s oblibou používali japonští mistři na svých dřevořezech.

I zde jsem pozoroval vedení kabeláže od přijímače k přijímači. Neustálý tok informací, bůhvíjakého charakteru. Kabely se zdají být cévní soustavou této informační sítě, naprosto nepostradatelné. Vysílač, který umožňuje bezdrátové spojení, může fungovat jen právě díky kabelu. Dráty se pro mě staly liniemi, které na mých kresbách někdy poletovaly vzduchem, útočily na antény, obepínaly je, anebo vysílaly do vzduchu prapodivné informace v podobě dalších bodů čar. Hrátky s křivkami a liniemi pro mě byly velkou změnou. Dosud jsem byl zastánce malých formátů, na kterých se však křivky ztrácely a neuspokojovaly mne. Poprvé jsem tak měl důvod vzít do rukou velký formát, což je pro mě rozměr archu od A1 výše, a trénovat tak tvorbu čar a křivek ve velkém s využitím celé paže. Často jsem pak omezil horizont města na pouhé linie a body, a více času věnoval rozmístění a směřování čar nad obzorem. Inspirací pro mne byla v tomto případě kniha *Bod, linie plocha* od Wassily Kandinského a jeho lineární černobílé kresby. Výsledky tak začaly být velmi minimalistické. Stále se mi však nedařilo toto téma rozvést do uspokojivé podoby.

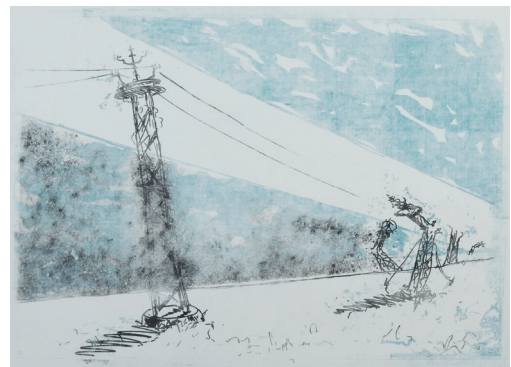
STOŽÁRY

Bylo třeba poohlédnout se po inspiraci zase jinde. Nemusel jsem ani chodit daleko a vrátit se k tomu, co potkávám už od malička. Stačilo nasednout do autobusu na pravidelnou projížďku škola–domov, domov–škola a dívat se z okna. Na trase Brno–Velká Bíteš, těsně před obcí Říčany, se po pravé straně za dobrého počasí nabízí úchvatný výhled. Kaskády, připomínající známý kopec v Hollywoodu s českou variací reklamního billboardu (momentálně s reklamou na štíhlou linii), o něco dále hrad Veveří, a pokud máme štěstí, dohlédneme až na vápenku v Čebíně vzdálenou dvanáct kilometrů. Tato plocha je lemovaná z brněnské strany lesem, který skrývá Masarykův okruh. To hlavní se však nachází na lánech polí, které se táhnou až k horizontu. Idylický výhled okamžitě upadá a na scénu nastupují stožáry elektrického vedení. Ne, jen jedna linie, nýbrž celé zástupy, do všech směrů, a v mnoha řadách. Vykukují tu malé sloupy s dřevěným či železobetonovým tělem, které známe z měst, pak ty trochu větší, železné, nad kterými se ještě tyčí giganti vedoucí elektrinu na dlouhé vzdálenosti. Všechny protkané bohatou kabeláží v několika vrstvách. Vybavuji si tu stejnou scénérii od malička a nikdy jsem si na ni nezvykl. Elektrina je tu s námi už hezkých pár let a od nepaměti k ní patří sloupy elektrického vedení. Mnohdy je už ani nevnímáme a považujeme za přirozenou součást krajiny kolem nás. Stožáry mě přitahují hlavně svým kontrastem k okolní krajině. Jejich konstrukce připomíná cokoliv, kromě přírodních motivů. Zobrazování čehokoli živého mi nikdy moc nešlo. Kresba stožáru je tak pro mne mnohem atraktivnější než se snažit o nápodobu stromu.

Přístup k tvorbě byl v tomto případě opačný než při kresbách předcházejících lamp městského horizontu. Všechny kresby vznikly přímo v ateliéru, některým předcházela skica na papír. Výsledky předešlých dvou témat vždy vznikaly v plenéru, anebo pohledem z okna. Bylo to dáno snadným přístupem k těmto objektům, stačilo mrknout z okna nebo nad hlavu. Cestu ke stožárům jsem ale v žádném případě nehodlal absolvovat, natož se snažit o jejich



¹⁰ Skica



¹¹ Výsledný výtisk

realistickou nápodobu. Výsledkem by tak byl suchý technický nákres stožáru, ze kterého by vyprchala veškerá atmosféra. Tento přístup by změnil pohled a celkový obraz toho, jak mám stožáry v hlavě zafixované. Spousta detailů, které na sobě každý stožár má, pro mne nebyla důležitá. Raději jsem si v hlavě ponechal hrubý obraz toho, jak stožáry vlastně vidím, a které prvky jsou pro mne důležité.

V prvních výtiscích byl můj hlavní záměr to stožárům prostě „nandat“. Ukázat jim, že nejsou tak neohrožené. Ve skutečnosti jsem nikdy poničený stožár neviděl. Reálným chováním materiálu v takové mase jsem se proto dvakrát nezabýval a trhal je, jak jen to šlo. Má jediná vzpomínka na jejich slabou chvíli se váže na moment, kdy jsem se šinul po polní cestě na nedalekou chatu za vyhlídkou kvalitně strávené noci, a kolem mne řádila vichřice. Stromy se zohýbaly, stožáry nevěděly, co dělat, já měl upřímnou radost. Druhý den ráno je tým ČEZu kotvil k zemi pomocnými ocelovými lany, aby přečkaly další smršť, která se měla přihnat. Staly se tak ještě většími a mohutnějšími. Na druhou stranu jim onen doplněk přidával na křehkosti, dokazoval, že přeci jen nejsou neohrožené. Okamžik, kdy mají přírodní síly navrch, jsem chtěl do kreseb promítnout. Zobrazit stožáry, které prošly nějakou přírodní katastrofou nebo zásahem zvenčí, jejichž nápor nezvládly. Ústředními motivy se stalo postavení stožárů, úroveň poničení a v neposlední řadě ztvárnění hlavy, která nese dráty. Ve všech těchto prvcích, aniž bych to původně zamýšlel, se postupem času objevila větší či menší míra personifikace. Stožáry mezi sebou začaly komunikovat, družily se, podporovaly, většinou však s marným výsledkem. Po třech výtiscích jsem k nim začal přistupovat jako k plnohodnotným postavám, které si s sebou nesly určitou historii musely se popasovat se svojí současnou situací. Důležitost vzhledu hlavy, jako nositeli a odesílateli informací, která se pro mě ze začátku zdála být stěžejní, se v každém následujícím výtisku vytrácela. Začala převažovat komunikace a vztah mezi sloupy. Pevné postavení jednoho se bije s chatrným stavem jeho souseda. Někdy je před pádem drží pouze dráty, v jiných případech se jimi navzájem stahují k zemi.

LAMPY, STOŽÁRY, HORIZONTY A DEKONSTRUKCE V UMĚNÍ

Tyto prvky ve zkratce popisují obsah praktické části diplomové práce. Ať už přímo nebo potajnu mi jako inspirační zdroj posloužila řada umělců.

V kapitole *Lampy*, jsem uváděl jako velký vliv **Jakuba Špaňhela** (1974). Postupem let, kdy jsem se měl za to, že jeho malby benzínek na mne měly minimální dopad, musím konstatovat naprostý opak. Byl to nejspíše právě on, kdo mě dovedl k tématu městských krajin. Jejich atraktivita mě okamžitě oslovila, a já se tak začal podvědomě vyhraňovat vůči zobrazování čehokoli živého. Městský horizont je v jeho dílech patrný obzvláště díky kontrastům, které vytvářejí budovy a okolí při umělém (nočním) osvětlení. Pokud se zároveň podívám na poslední dva výtisky své diplomové práce, zjišťuji,



¹² Jakub Špaňhel, *Cesta*
2007, akryl na plátně, 80 x 120 cm



¹³ Jakub Špaňhel, *Město s benzinovou pumpou*
2005, akryl na plátně, 90 x 140 cm

že motivy více a více abstrahuji. Myslím, že pokud bych v cyklu pokračoval, tento efekt by se projevoval citelněji. Pokud zůstaneme v českých luzích a hájích, další ze současných umělců, který ve svých dílech používá prvky z městské krajiny, je **Kryštof Kintera** (1973). Objekt „Bike to Heaven“ z roku 2013, který se nachází v Praze poblíž rušné křižovatky ulic Dukelských hrdinů a nábřeží Kapitána Jaroše, odkazuje k památce zesnulých cyklistů v ulicích města. Celý objekt je čtrnáct metrů vysoká pouliční lampa, k níž je v desetimetrové výšce připevněn bicykl jedoucí směrem k nebi. Povrchová úprava je vytvořena plátkovým palladiem, které dílu dodává blyštivý efekt a narozdíl od stříbra časem neztrácí na lesku. Jak ramena lampy tak i bicykl jsou kinetické, a volně reagují na vítr, který je roztáčí kolem sloupu. (Vltava.rozhlas, © 2013) Pokud zůstaneme v Praze a zamíříme pod Nuselský most, najdeme zde shodou okolností další lampu od téhož umělce. Tentokrát je to památník všem, kteří se dobrovolně rozhodli ukončit svůj život právě skokem z tohoto mostu. Jednoramenná pouliční lampa se



¹⁴ Krištof Kintera, *Bike to Heaven*
2007–2013

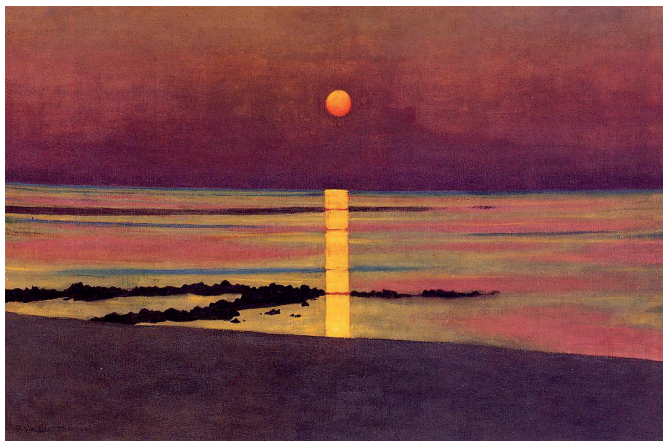
ve svých tří čtvrtinách začíná otáčet ladnou křivkou a svítí vzhůru k Nuselskému mostu. Pouliční lampy jako objekty Kintery očividně zajímají a nechává jim ve své tvorbě větší prostor. To jsme mohli vidět i na výstavě *Something Small is Getting Big* v půlce roku 2017 ve Slezskoostravské galerii. Ať už to byl lustr vytvořený právě z pouličních lamp nebo zlomená, volně padená lampa, která osvětlovala další místnost. (moravskoslezsky.denik, © 2017). Jako poslední dílo, které zakládá na tomto nenápadném každodenním pozorovateli ruchu na ulicích, zmiňme objekt *Miracle*. Ten se nachází v Holandském Tilburgu, kde poblíž místní autobusové zastávky osvětluje jednu ze soch světců. Její podoba je opět založená na tradiční pouliční lampě, která je ale svojí hlavou stočená nad

tohoto světce dohlížejícího na nastupující a vystupující z autobusu.

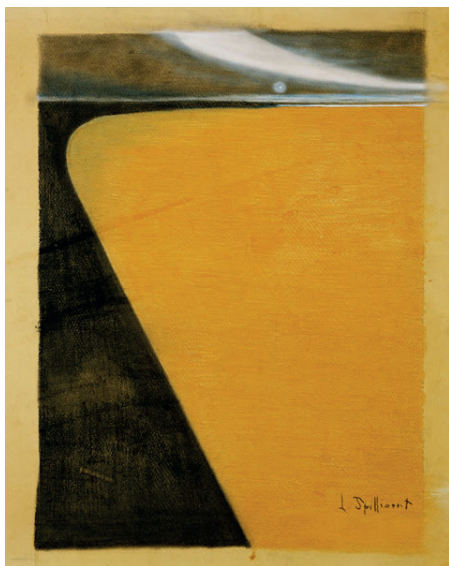
V rozdělení obrazu horizontem na dvě barevné plochy na mne měly největší vliv symbolistické krajiny. Konkrétně **Felix Vallotton** (1865–1925) a jeho malby západů či východů slunce. Elegantní barevnost a jasné rozdělení krajiny na několik barevných ploch na mě působily vždy velmi intenzivním dojmem. Vallottonova tvorba se mi vždy velmi zamlouvala, hlavně kvůli zjednodušování. Prvky, které zobrazoval měly vždy velmi jemné až naivní tvary. Detaily většinou úplně vynechal, nechal působit plochu. Tato poloha jeho tvorby je nej-



¹⁶ Felix Vallotton, *Dans les tenebres*
1916, Dřevořez, 17,8 × 22,5 cm



¹⁵ Félix Vallotton, *Východ slunce*
1913, Olej na plátně



¹⁷ Leon Spilliaert, *La Plage*
1909, Pastel a kvaš na papíře



¹⁸ František Gross, *Periferie*
1944, Olej na kartonu, 20 x 29,5 cm

více patrná v dřevorezech. V době, kdy grafice vládla litografie, ornament a přemělkovanost, musely být Vallottonovy výtisky vskutku oživující. Právem se tak o něm mluví jako o oživiteli evropské grafiky.

Další ze symbolistických malířů, na jehož díle jsou horizonty ve většině případů přítomné, se jmenuje **Léon Spilliaert** (1881–1946). Belgické přímořské město Oostende bylo jeho domovem a věčnou inspirací. Pokud ve spojení s ním mluvíme o horizontu, hlavní předěl se nachází vždy mezi mořem a nebem. Podíváme-li se na jeho pestřejší díla, témata, formou a barvou v mnohém připomínají ty Vallottonovy.

Západy či východy slunce nad vodní hladinou, horizontálně rozdělené do několika barevných pruhů v jemných barvách. Spilliaert je velmi inspirativní v zobrazování ostrých perspektivních zkratk a pohledů z netradičních úhlů.

V podání zakládajícího člena Skupiny 42 můžeme konečně spatřit „svět, ve kterém žijeme“. **František Gross** (1909–1985) a jeho krajiny

nezobrazují idylické pohledy, které byly tak oblíbené u českých krajinářů. Krajina se často stává až symbolickou, a lze v ní pozorovat existenciální osamělost člověka ve společnosti, znečištění krajiny rozšiřujícím se průmyslem, anebo narůstající elektrifikaci měst. Motívem je vždy městská zástavba, pohledy z okna, do dvorků či ohrad (Anděl, 1997, str. 25). Horizont je v Grossově případě nekompromisně rozdělen na dvě protichůdné části. Těžká městská zástavba silně kontrastuje s modrou oblohou. Obloha bývá zpravidla zobrazená bez mraků, bledě modrá, maximálně je pokryta mlhavým oparem, který připomíná atmosféru měst se znečištěným ovzduším. Jako jeden z mála autorů se nebojí zobrazit sloupy elektrického vedení a kabeláž, která je propojuje. To se projevuje hlavně v jeho grafikách, na nichž bývá motiv často redukován na pouhé linie.

Grossův současník kolega ze Skupiny 42 **Kamil Lhoták** (1912–1990) je ve výtvarném vyjadřování podstatně poetičtější. Ve svých obrazech se přenáší do vzdálených končin pomocí různých dopravních prostředků, které maloval s urputnou přesností. Sám to nazýval „historismus“, od kterého mu pomohla až „drezura ve Skupině“. (Petrová, 1998, str. 67). Ve většině případů se nad horizontem vznáší žlutý neškodně vyhlížející létající balon. Někdy se nachází v líbivé krajině, jindy září nad potměnělým městem. V každém případě patří Lhoták k hrstce umělců, kteří zobrazovali stožáry elektrického vedení s jeho dráty. Maloval je nejenom v prostředí města, ale poukázal na jejich přítomnost i v případě venkovní krajiny. Právě díky znázornění drátů elektrického vedení malíř dosáhl ostrých linií, které obraz celkem razantně rozdělují, což valná většina jeho kolegů malířů odmítala. Skupina 42 nabízí dalšího zástupce civilismu, jenž našel zalíbení v městské krajině. **Jan Smetana** zobrazuje pohledy do ulic měst kde je hlavním aktérem klidná scenerie složená z městské zástavby, oblohy, lamp, sloupů, stožárů a pár chodců. Klidné prostředí je obvykle vyobrazeno v okrových barvách s jemně nazelenalou oblohou. Tuto zelenou autor později často používá ve svých abstraktních kompozicích. Časem našel pro něj typický motiv plynových lamp. V jeho podání města působí klidně, až opuštěně. Do děl nevpouští žádná motorová vozidla, která by zachycený okamžik uspěchala.



¹⁹ Kamil Lhoták, *Dvě montgolfiéry*
1942, olej, plátno, lepenka, 30 x 40 cm



²⁰ Jan Smetana, *bez jména*
1944, akvarel

Za oceánem se nachází umělec o generaci starší než Lhoták, ale s překvapivě podobnými motivy, dokonce podobně odlehčeným koloritem. **Edward Hopper** (1882–1967) taktéž našel oblibu v moderní krajině či kouzlu benzinových pump. Tématy je spíše podobný již zmíněnému Františku Grossovi. Stejně jako on zobrazuje jedince, na kterého působí tíha

moderního města. Protagonisté obrazů jsou vždy osamělí, i když se nachází ve společnosti jiné osoby. Společné mají také zobrazování pruhledů z oken, které nám umožňují vžít se do role obyvatele onoho pokoje. Dívat se na Hopperovy obrazy je jako projíždět fotoalbum vašeho kamaráda, zkušeného fotografa, který byl na dovolené v Americe. Fotorealismus a inspirace tímto médiem, které zrovna zažívalo komerční boom, je do očí bijící. V tomto ohledu bychom mohli najít lehkou spojitost s některými obrazy Felixe Vallottona, jenž byl také znám pro inspirování se fotografiemi. Hopperovo dílo hezky shrnují tyto dvě věty v knize *Umění 20. století* „Zvládnutí řemesla umožňuje Hopperovi velkorysý zjednodušení, přičemž se může vzdát anekdotického detailu. Z jeho prací hovoří to, co se díky Willymu Brandtovi stalo německým pojmem „compassion“, účast na malém všedním lidském osudu, na životě v masové společnosti, která jednotlivce nakonec ponechává jen sobě samému.“ (Ruhrberg, Schenckenburger, Frickeová, Honnef, 2011, s. 203). Hopper, stejně jako předešlí zmínění umělci, krajinu, kterou zobrazuje nezkrášluje. Zkrášlováním v tomto případě myslím přehlížení eliminací staveb, prvků konstrukcí vytvořených člověkem, které na první pohled úplně nelahodí oku. Proto na malbách můžeme najít řady stožárů elektrického vedení, kabelů lamp, které se tyčí nad jinak idylickou krajinou.



²² Edward Hopper, *The Railroad*
1922, Lept, 30,4 × 35,1 cm



²¹ Edward Hopper, *Railroad Crossing*
1922, Olej na plátne, 73 × 101 cm

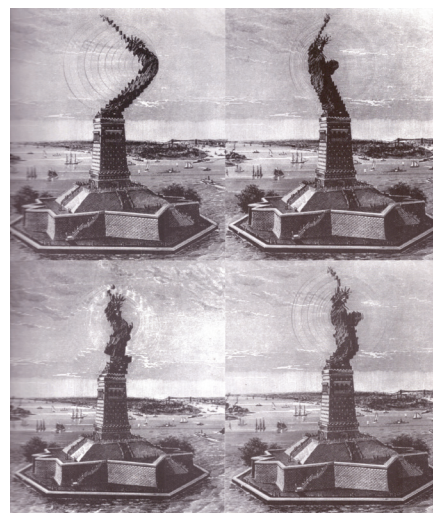
Na první pohled ne tak nápadné, ale prvky dekonstrukce nalezneme v díle rodáka z belgického La Louvière jménem **Pol Bury** (1922–2005). Po dlouhou dobu jsem se domníval, že Bury je ryzí sochař. Známý především díky svým kovovým kinetickým objektům, které zdobí mnohá veřejná prostranství měst nebo galerií. Až na stáži v jeho rodném La Louvière, mi byla ukázána jeho celková tvorba. Jako jeden ze zakladatelů surrealistické skupiny *Jeune Peinture Belge* vytvořil mnoho olejových maleb v duchu magrittovského surrealismu.

(Ruhrberg, Schenckenburger, Frickeová, Honnef, 2011, s. 700) Při spoluzakládání uměleckého sdružení CoBrA a seznámení s kinetickými objekty Alexandera Caldera se jeho dílo abstrahuje a začíná pomalu uvádět do pohybu. (Balthazar, 1992, nečíslováno) V průběhu sedmdesátých let vytváří cyklus pod názvem Cinetisations, ve kterém velmi hravou formou rozkládá již existující fotografie. Ze začátku jsou jeho hlavní motivy grafiky či ilustrace z devatenáctého století zachycující banální situace. Později přechází k rozkladu městské zástavby. Právě tato poloha mne zaujala nejvíce; rozpořádání Eiffelovy věže, mrakodrapů, důlních věží, mostů, dalších struktur vystavěných člověkem. Buryho záměrem nejspíše nebylo “nandat jim to“, jako v mém případě, ale uvést je do pohybu. Nicméně vidět potácející se Sochu Svobody, jako v sobotu nad ránem, mi vždy udělá velkou radost.



²⁴ Pol Bury, *New York*
1988, koláž, 47 x 38 cm

Dalším umělcem, zaobírajícím se konstrukcí a vzájemným působením všech možných prvků je **Alexander Rodchenko** (1891–1956). Stejně jako ostatní konstruktivisté podporoval myšlenku, že umění by mělo být přístupné široké společnosti a díla samotná by neměla hrát roli nadřazené komodity. V roce 1921 vyhlásil zánik malby svými třemi monochromními obrazy – jeden v červené, modré a žluté barvě. Tímto krokem se vydal vstříc objevování dalších technik. V objektové tvorbě zamítl tradiční prvky pedestálu a hmoty nad ní, místo toho se pustil do vzdušnějších struktur. Jako materiály používal dostupnou překližku a dráty, které



²³ Pol Bury, *La Statue de la Liberté*
1967, koláž, 45 x 35 cm

mu dovolovaly širší spektrum využití. Důležitou část jeho tvorby tvoří fotografie. Při cestě do Paříže si pořídil kompaktní fotoaparát, s nímž mohl pohodlně manipulovat a získávat ojedinělé snímky. Rodchenkův hledáček ve většině případů míří na architekturu nebo prvky městské zástavby, kterou snímá z velmi vyhrocených úhlů a dodává jim na dynamice. Jeho scény pracují s intenzivním kontrastem mezi světly a stíny, které vytvářejí ze schodů, zábradlí, mříží, budov strohé linie a evokují tak až kresbu na papíře. Dalším důležitým objektem autorova oka je pracující člověk. Zachycuje ho při každodenní práci či hromadných sroce-

ních, taktěž z neobvyklých úhlů. Fotku používal jako nástroj pro sociální komentář a kritiku, kterým upozorňoval na rozdíl mezi idealizovaným životem v SSSR a jeho pravou tvář. (Moma.org, © 2019).



²⁵ Alexander Rodchenko, *Bez jména*
1927, 22,1 × 14,8 cm

PEDAGOGICKÝ PŘESAH

Kuchyňská litografie je technika výborně využitelná pro použití ve výuce ve školách a dalších edukačních zařízeních. Ideální cílovou skupinou jsou středoškolští studenti uměleckých či technických oborů. Tato technika se však neztratí ani mezi žáky druhého stupně základních škol či naopak u volnočasového kurzu pro dospělé. Propojení bohatého historického kontextu ve spojení s neutuchajícím trendem DIY⁴ může učitel nabídnout žákům širokou škálu znalostí a dovedností, které si z výuky odnesou. Jako základ pro ukázkovou hodinu jsem vybral workshop, který proběhl v Centre de la Gravure et l'Image Imprimée, jehož účastníci byli žáci místní obdoby naší střední školy polygrafické. Příprava je koncipována pro použití na české střední škole s polygrafickým zaměřením.

UKÁZKOVÁ HODINA

PŘÍPRAVA

Téma hodiny	Kuchyňská litografie
Námět	Akциденční tiskoviny
Motiv	Plakátová tvorba
Výtvarný problém	Vnímaní kuchyňské litografie jako přístupné techniky s dostupnými pomůckami
Výtvarný úkol	Vhodně zvolit motiv pro znázornění určité divadelní hry, filmu, vzít v potaz symboliku geometrických prvků, využít možnou škálu kresebných možností, které kuchyňská litografie nabízí
Výstup	Vytvořit plakát libovolného formátu technikou kuchyňské litografie
Škola	Střední škola polygrafického zaměření
Místnost	Výtvarná učebna, grafický ateliér
Počet žáků	0–14
Věk	15–19

4 DIY – Do It Yourself – v doslovném překladu „Udělej si sám“

Časová dispozice	120 minut
Mezipředmětové vztahy	Český jazyk
	Divadlo, Absurdní divadlo, Skupina 42
	Anglický jazyk
	William Shakespeare, The Globe
	Typografie
	Typografie tiskovin
	Technologie
	Sazba akcidenčních tiskovin, grafická kompozice, vznik ofsetového tisku
Kompetence (RVP Reprodukční grafik pro média 34-53-L\01)	Kompetence k učení
	Žák aplikuje poznatky z odborných přednášek a výkladů do praktické činnosti, kriticky přistupuje k různým zdrojům informací, informace tvořivě zpracovává a využívá při své praxi
	Kompetence k řešení problémů
	Žák vymezí a analyzuje problém, aktivně získá informace k řešení problému
	Personální a sociální kompetence
	Žák projevuje zodpovědný vztah k plnění svěřených úkolů
Průřezová témata	Kompetence uplatňovat estetické principy polygrafické výroby
	Žák respektuje výrazové možnosti barev a světla, uplatňuje kreativní přístup k řešení praktických úkolů při úpravě tiskovin
	Občan v demokratické společnosti
	Vytváření demokratického prostředí ve třídě a na pracovišti, budování dobrých přátelských vztahů mezi žáky a učitelem, vzájemný respekt, diskuze k hodnocení, upevňování zásad slušného chování

	<p>Člověk a životní prostředí</p> <p>Dodržování požadavků na bezpečnost a hygienu práce, kvalita pracovního prostředí, úsporné a hospodárné nakládání s materiály a energií</p>
	<p>Informační a komunikační technologie</p> <p>Používání moderních informačních a komunikačních technologií, média jako zdroj informací</p>
Pomůcky	Alobal, papír, pvc folie, tužky, mýdlo, štětce, tiskařská ofsetová barva, pudr, grafický váleček, houbičky, špachtle, noviny, hadry, rozprašovač, slunečnicový olej, Coca-Cola
Historický přesah	Plakátová tvorba počátku 20.století, vynález litografie, vznik ofsetového tisku
Umělci	Alfons Mucha, Pierre Alechinsky, Oldřich Kulhánek, Henri de Toulouse-Lautrec, Honoré Daumier, Emil Nolde, Antoni Tapies, Karel Míšek
Cíle	<p>Kognitivní</p> <p>Studenti popíší princip fungování litografie, vyjmenují jednotlivé kroky procesu litografie, popíší rozdíl mezi tradiční a kuchyňskou litografií, vyjmenují klady a zápory techniky</p>
	<p>Psychomotorické</p> <p>Studenti nakreslí svůj návrh na matrici, vytvoří vlastní sérii výtisků, pracují s vhodnými pomůckami, pro kresbu použijí více médií</p>
	<p>Afektivní</p> <p>Studenti jsou ochotni diskutovat o jejich práci, docení litografii jako původce ofsetového tisku</p>

IDEÁLNÍ PRŮBĚH HODINY

Na začátku proběhne uvítání a představení. Kuchyňská litografie má bohatou historii, která bude v krátkosti nastíněna. Je třeba ji propojit se vznikem tradiční litografie a tuto metodu uvést taktéž; zmínit pár vybraných autorů a ukázat jejich díla. Autory a díla volit tím způsobem, aby pokryli širokou škálu kresebných technik, jež litografie nabízí. Posléze přejít k představení vybavení, které je pro kuchyňskou litografii potřeba. Jednotlivé pomůcky pro-

pojit vztahem k tradiční litografii. Hlavně zmínit vztah Coca–Coly jako leptadla ke kyselině dusičné, objasnit kreslicí potřeby, porovnat alobal a litografický kámen, slunečnicový olej a ředidlo, vyzdvihnout možnost tisku pomocí kosti nebo na hlubotiskovém lisu narozdíl od tříčového. Žáci si nachystají již připravené, zkonzultované návrhy, které budou zpracovávat.

Motivační a teoretická část již proběhla, nyní může začít praktická ukázka techniky. Postupovat dle správných kroků techniky.

Ve zkratce:

- Příprava matrice
- Kresba na matrici
- Leptání obrazu
- Omytí obrazu
- Vlhčení papíru
- Vyvolání kresby
- Tisk
- Retuš matrice
- Vyvolání kresby
- Tisk
- Libovolné opakování

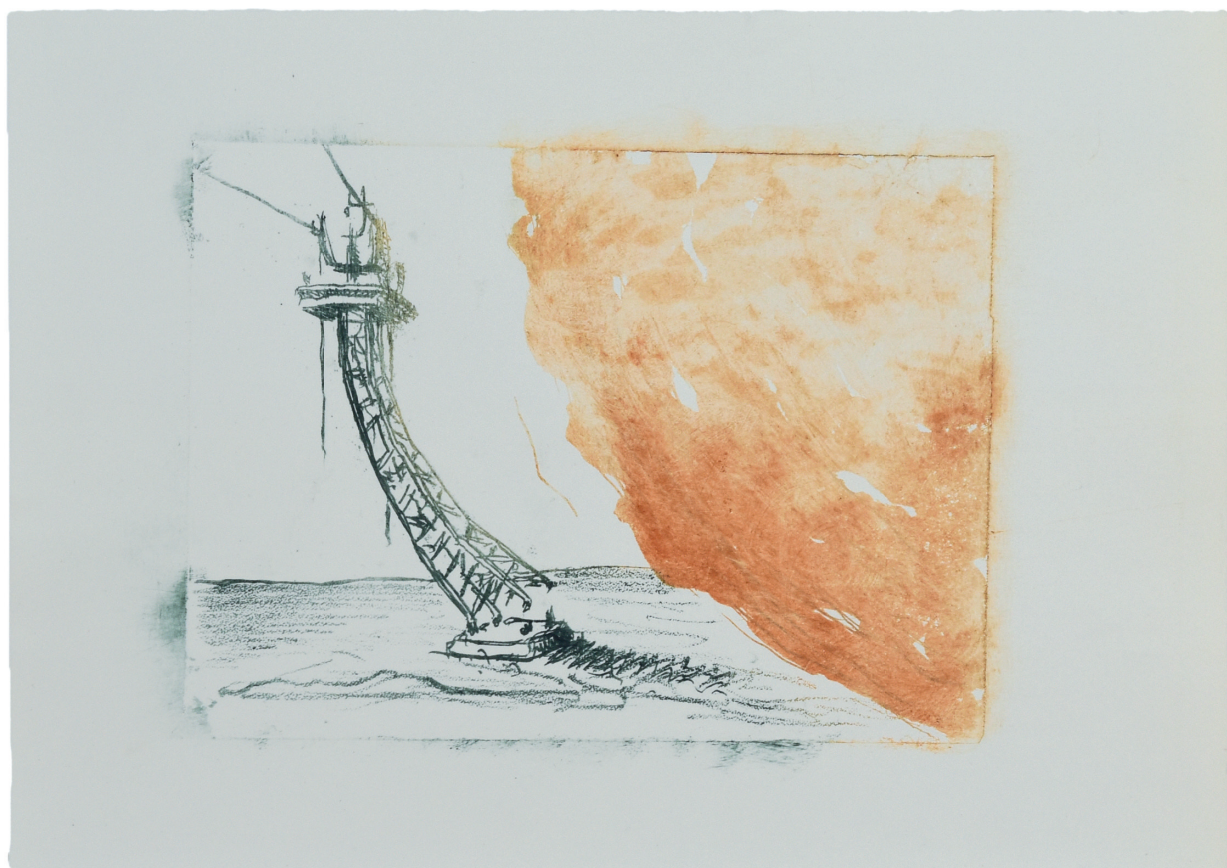
Po výtisku všech prací proběhne společné hodnocení formou diskuse. Hlavním tématem by měla být sama technika a její výhody a nevýhody. Kresebná kvalita výtisku je v tomto případě druhořadá, jelikož samotný postup může napoprvé kreslíře znejistět.

ZÁVĚR:

Kitchen litho je bezpochyby technikou, která má co nabídnout. Učíteli poskytuje široké spektrum látky, které na ni může studentům předvést. Ať už se jedná o historické pozadí litografie, autory zabývající se touto technikou, principy tisku, přesah do polygrafie či čistě jako výtvarnou techniku. Umělci zase alobalová matrice nabízí velký prostor pro osobité vyjádření a experimentování. Místo najde jistě i mezi příležitostnými domácími výtvarníky díky své jednoduchosti a ojedinělým potřebám. Je to technika stále mladá, svěží a relativně neokoukaná. Nicméně je třeba se vybavit jistou dávkou trpělivosti, protože zdařilé výtisky se můžou objevit až na několikátý pokus.

Diplomová práce popsala technologický průběh celého procesu kuchyňské litografie a rozšířila ji o historický kontext. Nabídla přípravu na výuku, a popsala inspirační zdroje, které vedly k námětům vyobrazených v praktické práci.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA:



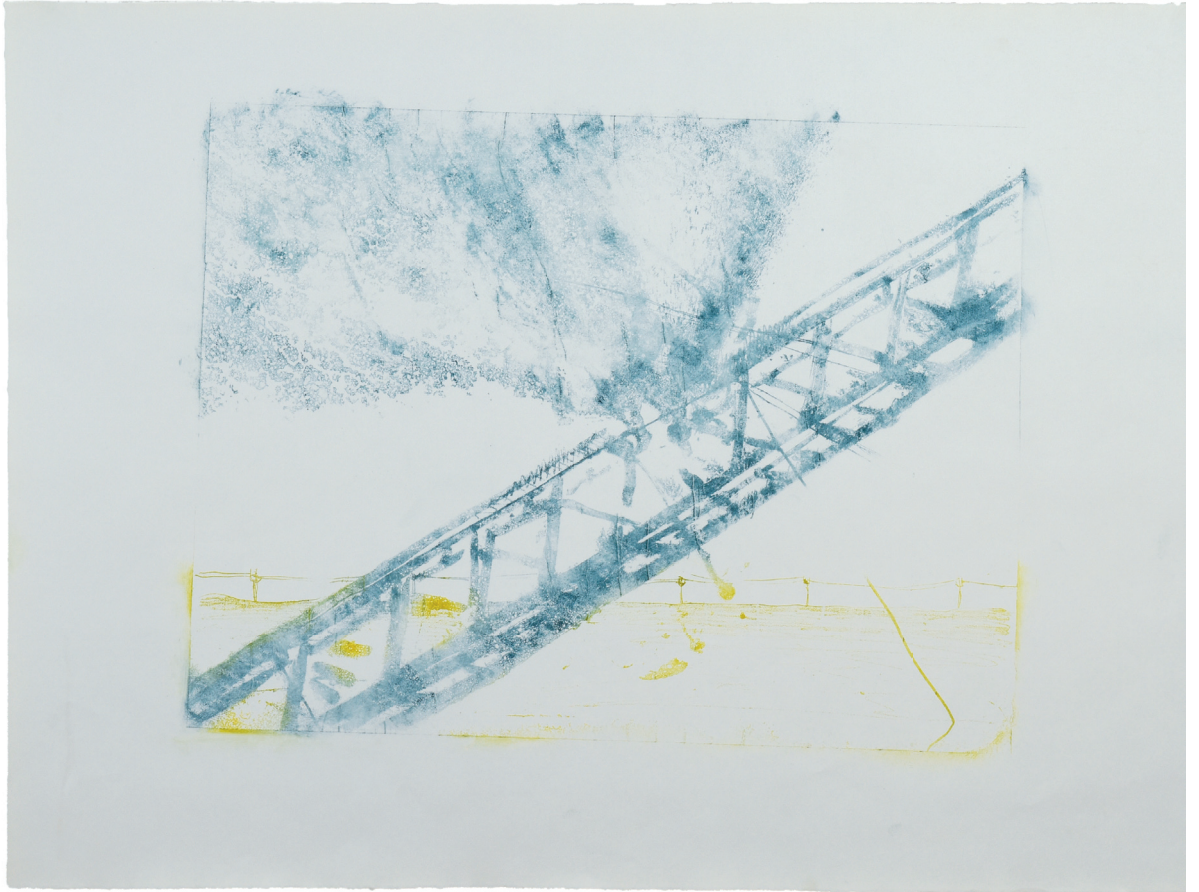
²⁶ Bez názvu, 30,5 x 21,5 cm



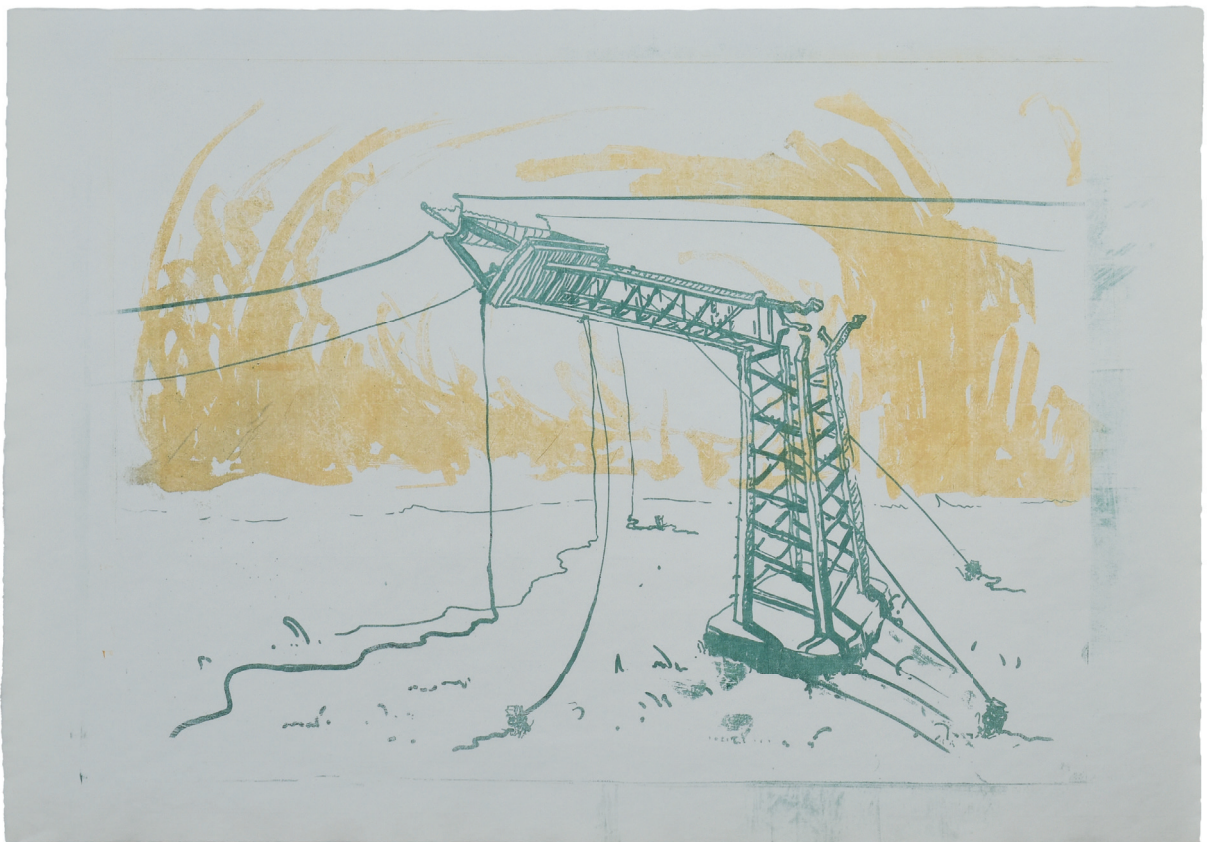
²⁷ Bez názvu, 87 x 62 cm



²⁸ Bez názvu, 87 x 62 cm



²⁹ Bez názvu, 87 x 62 cm



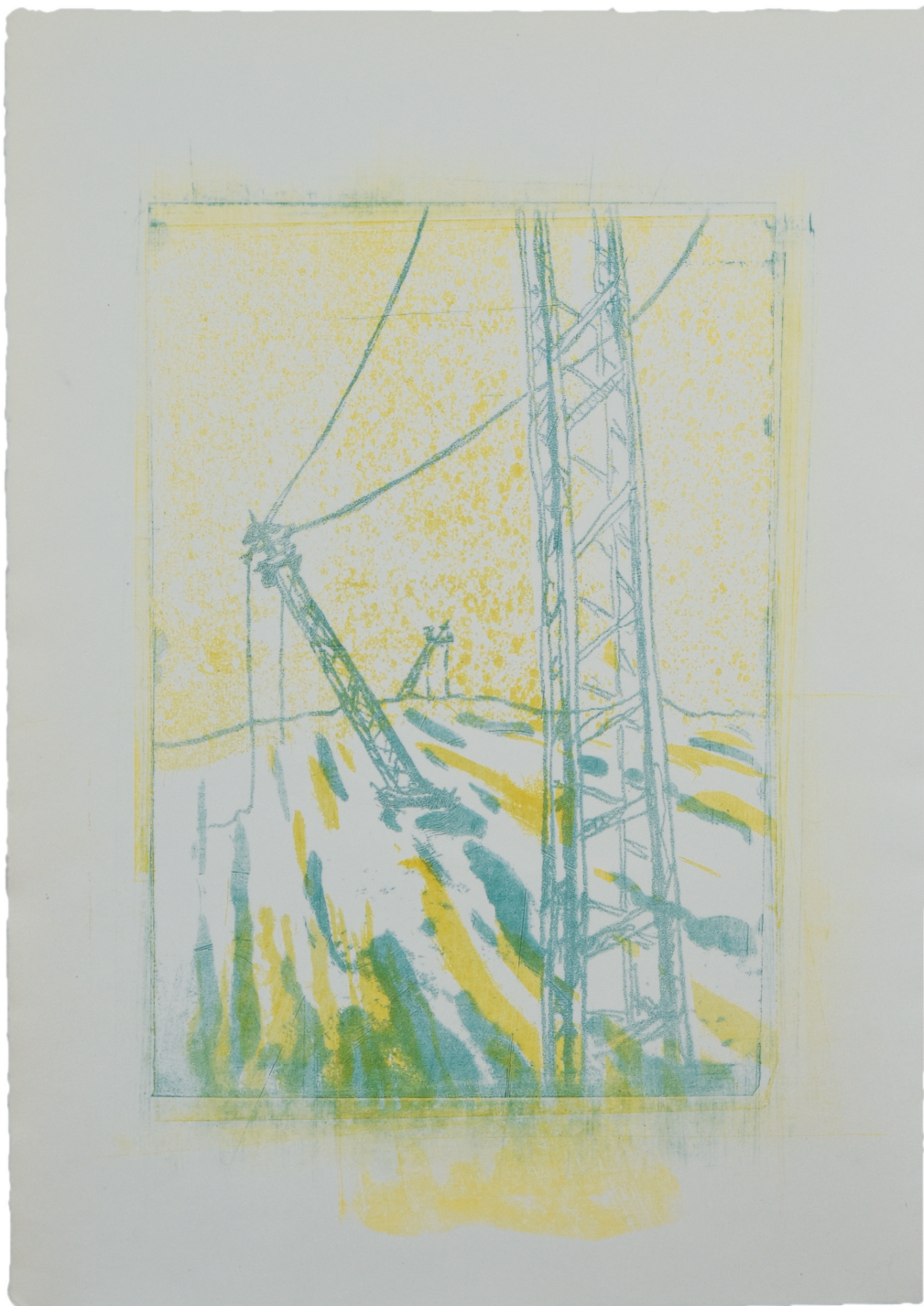
³⁰ Bez názvu, 62 x 43 cm



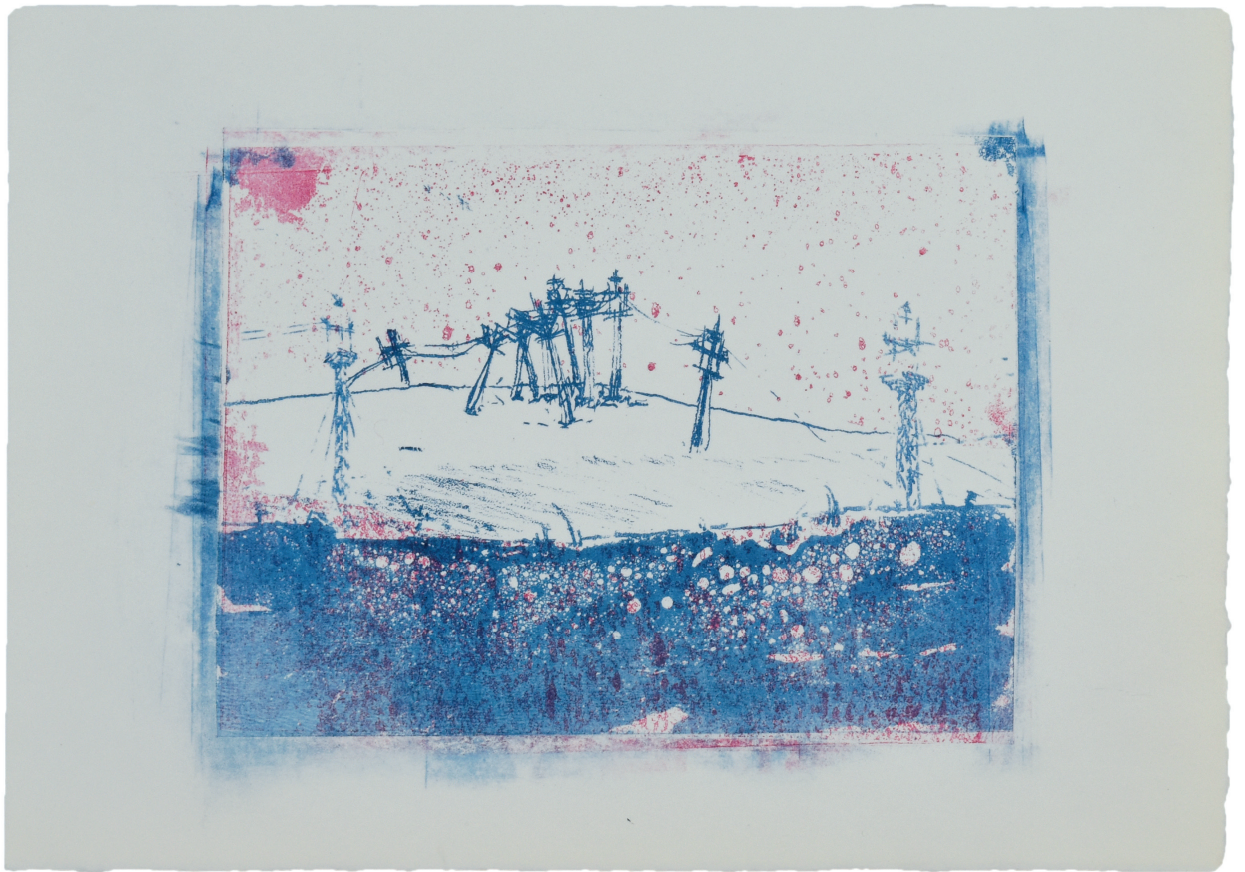
³¹ Bez názvu, 62 x 43 cm



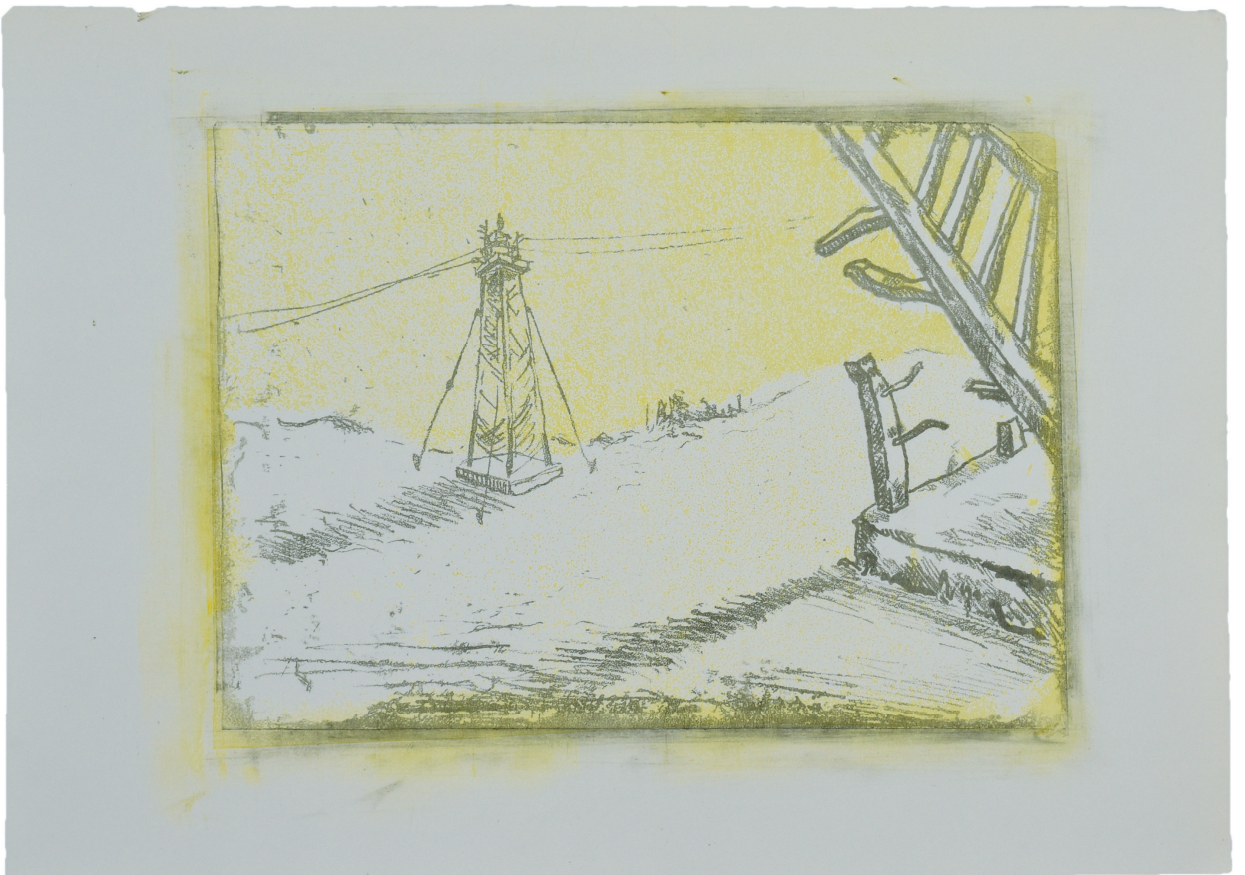
³² Bez názvu, 62 x 43 cm



³³ Bez názvu, 43 x 30,5 cm



³⁴ Bez názvu, 30,5 x 21,5 cm



³⁵ Bez názvu, 43 x 30,5 cm

ANOTACE

Jméno a příjmení	Bc. Rostislav Pospíšil
Katedra	Katedra výtvarné výchovy PdF UP
Vedoucí práce	doc. Ondřej Michálek
Název práce	Kitchen Litho
Název práce v angličtině	Kitchen Litho
Anotace práce	Diplomová práce se věnuje technice tisku kuchyňské litografie, která staví na základech tradiční litografie, avšak s domácími potřebami. Nabízí její použití pro široké spektrum uživatelů od učitelů přes hobby až po umělce.
Klíčová slova	kuchyňská, litografie, grafika, lithografie
Anotace práce v angličtině	The diploma work deals with the graphic technique called Kitchen Lithography which uses fundamentals of traditional lithography but substitutes the needed tools with those that can be found at home. The diploma work offers usage of this technique to a wide range of users from teachers, students to artists.
Klíčová slova v angličtině	Kitchen, Litho, Lithography, Graphic, Engraving
Přílohy k práci	Obrazová příloha, CD
Rozsah práce	50 stran
Jazyk	Čeština

ZDROJE:

BIBLIOGRAFIE:

BECHET, Achille. Christine. BECHET. Surréalistes wallons. Bruxelles: Labor, c1987. ISBN 2-8040-0264-0.

RAMBOUSEK, Jan. Litografie ofset: oslavě 150. výročí vynálezu litografie, 40. výročí vynálezu ofsetu. Praha: V. Poláček, 1948. Škola umění řemesel.

RUHRBERG, Karl, WALTHER, Ingo F., ed. Umění 20. století: [malířství, sochařství, grafika]. Praha: Slovart, 2011. ISBN 978-80-7391-572-8.

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

Pol Bury: Cinetisations. La Louvière, Belgique: Centre de la Gravure et de l'Image imprimée A.S.B.L., 1992. ISBN D/1992/5326/1.

ANDĚL, Jaroslav. Proměny krajiny českém malířství 20. století ze sbírek Národní galerie Praze. Praha: Národní galerie, 1997. ISBN 80-703-5148-9.

PETROVÁ, Eva. Skupina 42. Praha: Akropolis, 1998. ISBN 80-857-7067-9.

MICHÁLEK, Ondřej. Magie otisku: grafické techniky a technologie tisku. Brno, 2016. ISBN 978-807-4850-981.

ZLATOHLÁVEK, Vladivoj a Vojtech BREZA. Polygrafické názvosloví. Praha: Polygrafický průmysl, 1989.

INTERNETOVÉ ZDROJE:

La pensée Bul. Daily Bul & C° [online]. La Louvière: Daily-Bul, nedatováno [cit. 2018-06-05]. Dostupné z: www.dailybulandco.be

Centre de la Gravure et de l'Image imprimée [online]. La Louvière: Tentwelve, Nedatováno [cit. 2018-06-05]. Dostupné z: www.centredelagravure.be

Atelier Kitchen Print [online]. Charmes: Neuvedeno, 2016 [cit. 2018-06-05]. Dostupné z: <http://www.atelier-kitchen-print.org>

Makeme [online]. Neuvedeno: Makeme, 2017 [cit. 2018-06-12]. Dostupné z: www.makeme.fr

Nontoxicprint [online]. neuvedeno: nontoxicprint, neuvedeno [cit. 2018-06-13]. Dostupné z: <http://www.nontoxicprint.com/kitchenlitho.htm>

Pomník „Bike to Heaven“ věnovaný aktivistovi Janu Bouchalovi. Vltava.rozhlas.cz [online]. 2013 [cit. 2019-11-24]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/pomnik-bike-heaven-venovany-aktivistovi-janu-bouchalovi-5087244>

Krištof Kintera vystavuje v galerii slezskoostravské radnice. Moravskoslezský deník [online]. 2017 [cit. 2019-11-24]. Dostupné z: https://moravskoslezsky.denik.cz/kultura_region/kristof-kintera-vystavuje-v-galerii-slezskoostravske-radnice-20170627.html

MoMA, Alexander Rodchenko [online]. The Museum of Modern Arts, 2019 [cit. 2019-11-28]. Dostupné z: <https://www.moma.org/artists/4975?=&page=&direction=>

ZDROJE FOTOGRAFIÍ

- 1 Majetek autora
- 2 Majetek autora
- 3 Majetek autora
- 4 Majetek autora
- 5 Majetek autora
- 6 Majetek autora
- 7 Majetek autora
- 8 Majetek autora
- 9 Majetek autora
- 10 Majetek autora
- 11 Majetek autora
- 12 <http://kristofkintera.com/>
- 13 <http://kristofkintera.com/>
- 14 <http://kristofkintera.com/>
- 15 <https://www.dia.org/art/collection/object/dans-les-tenebres-64018>
- 16 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:F%C3%A9lix_Vallo-ton,_1913_-_Sunset.jpg
- 17 <https://www.myartprints.co.uk/a/leon-3/strandplage.html>
- 18 <https://www.sypka.cz/periferie-1944/a13/d7246/>
- 19 <https://www.muoc.cz/sbirky/obrazy--44/kamil-lhotak--326/>
- 20 <https://www.gask.cz/cs/vystavy/jan-smetana-prace-na-papire>
- 21 <https://www.flickr.com/photos/lluisribes/15190781462>
- 22 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/366219>
- 23 Pol Bury: Cinetisations. La Louvière, Belgique: Centre de la Gravure et de l'Image imprimée A.S.B.L., 1992. ISBN D/1992/5326/1.
- 24 Pol Bury: Cinetisations. La Louvière, Belgique: Centre de la Gravure et de l'Image imprimée A.S.B.L., 1992. ISBN D/1992/5326/1.
- 25 https://www.moma.org/collection/works/56422?artist_id=4975&locale=en&page=1&sov_referrer=artist
- 26 Majetek autora
- 27 Majetek autora
- 28 Majetek autora
- 29 Majetek autora
- 30 Majetek autora
- 31 Majetek autora
- 32 Majetek autora
- 33 Majetek autora
- 34 Majetek autora
- 35 Majetek autora