



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

Černá není jen černá

Black is not just black

Vypracovala: Barbora Janů

Vedoucí práce: Dr. Dominika Sládková Paštéková, M. A.

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 – v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných pedagogickou fakultou 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

.....

Podpis studentky

Poděkování

Tímto bych ráda poděkovala své vedoucí bakalářské práce Dr. Dominice Sládkové Paštékové, M. A. za její cenné rady a svým nejbližším za jejich podporu.

Abstrakt

Bakalářská práce na téma Černá není černá (autorské knihy) se skládá z teoretické a praktické části. Teoretická část se zabývá zkoumáním černé barvy z mnoha různých pohledů (fyzikálně-optický a estetický). Inspiračním zdrojem bylo dílo Francisca de Goyi.

Obsahem praktické části jsou tři autorské knihy, jejichž základem je aplikace a pojednání černé plochy.

Klíčová slova: barva, černá, autorské knihy, Goya

JANŮ, Barbora. *Černá není jen černá*. České Budějovice, 2017. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce Dr. Dominika Sládková Paštéková, M. A.

Abstract

The bachelor thesis of theme 'Black is not just black' (authorial books) consists of theoretical and practical part. Theoretical part deals with black color from many different views (physically-optical and esthetical). The inspirational source was the art of *Francisco Goya y Lucientes*.

The practical part includes three author's books. Their basement is the application and treatise of black plane.

Keywords: color, black, Goya, author's books

OBSAH

Úvod	7
I. Teoretická část	8
1 Černá barva a její vlastnosti	9
1.1 Princip černé barvy v grafice.....	13
1.2 Techniky hlubotisku.....	14
1.2.1 Jednotlivé hlubotiskové techniky.....	15
1.2.2 Techniky leptu	17
1.2.3 Kryty a leptadla.....	21
1.2.4 Hlubotisková forma, barva a papír	23
1.2.5 Grafické listy.....	25
2 Francisco José de Goya y Lucientes – jeho život a dílo.....	26
2.1 Přehled života a děl	26
2.2 Quinta del Sordo a „černé malby“	29
2.3 Goyovo grafické dílo.....	32
II. Praktická část	35
3 Motivace a příprava koncepce: tři autorské knihy	36
3.1 Realizace a výtvarné pojetí: kniha s názvem „Děšť“	36
3.2 Realizace a výtvarné pojetí: kniha s názvem „Sníh“	37
3.3 Realizace a výtvarné pojetí: kniha s názvem „Úplněk“	38
3.4 Finální úpravy autorských knih	39
Závěr.....	40
Zdroje	41
Elektronické zdroje	43
Seznam příloh	44
Přílohy I.....	45
Přílohy II.....	48
Zdroje obrazové přílohy	53

Úvod

Ludwig Wittgenstein píše: „*Nemohly by i lesklá čern a matná čern mít jakožto barvy různá jména?*“¹

Tématem bakalářské práce je černá barva a možnosti černé plochy v grafice. Podnětem k napsání této teoretické práce bylo studium grafického a malířského díla *Francisca Goyi y Lucientes*.

Ve své bakalářské práci se budu zabývat fenoménem černé barvy a jejích všech významů důležitých pro grafiky a malíře. Zaměřím se rovněž na všechny vědecké přístupy týkající se barvy, ale pouze v obecné rovině.

Tato bakalářská práce se skládá ze dvou částí – z teoretické a praktické. Teoretická část definuje barvu jako takovou, zamýšlí se nad symbolikou a expresí, které se váží k černé barvě. Dále bude zařazena kapitola věnovaná grafickým technikám, konkrétně technikám hlubotiskovým. Popíše možnosti matrice, vhodné materiály pro ni, taktéž se zabývá barvou, papírem a samotným tiskem. Zmiňuje jak tradiční techniky, tak i ty moderní. Čerpáno bylo především z *Magie Otisku* Ondřeje Michálka (2016) a *Grafiky* Aleše Krejči (2010).

Další část práce se věnuje dílu *Francisca de Goyi y Lucientes*. Stručně popisuje jeho život a rozpětí díla, zaměřuje se zejména na „černé malby“, které byly a jsou specifickým fenoménem. Důležitou částí jsou kapitoly věnované jeho grafické práci, v níž užíval převážně technik hlubotisku. Informace o Goyovi byly čerpány zejména z monografie *Goya* od Rose-Marie a Rainera Hagenových (2004) a knihy *Francisco Goya y Lucientes* Janise Tomlinsona (1999).

Praktická část navazuje na hlubotiskové techniky v rámci tří autorských knih. Knihy nesou volně zvolená témata: déšť, úplněk a sníh. Po stránce výrazových prostředků grafiky navazují na kapitoly věnované dílu Francisca Goyi. Je v nich užito techniky suché jehly, leptu, mezzotinty a akvatinty. V některých motivech se jedná o jedinou techniku, v jiných se zase navzájem doplňuje více druhů. Cílem těchto grafik je dospět k úplné černotě. Pracovní postup je doplněn o fotografie.

Cílem bakalářské práce je shromáždit informace k danému tématu – černé barvě – jako výrazovému prostředku ve výtvarném umění. Dalším cílem je propojit teoretickou a praktickou část, aby realizace jednotlivých grafik, po technologické stránce, souzněla s technikami nezměněnými téměř od středověku.

¹ WITTGENSTEIN, Ludwig. Poznámky o barvách. Praha: Filosofia, 2010, s. 107.

I. Teoretická část

1 Černá barva a její vlastnosti

„Barva je fyzikálně-optický, chemický, fyziologicko-psychologický a estetický jev.“² Toto jsou dnešní vědecké platformy, ze kterých je barva zkoumána. „Barva je vlastností světla. Přesto fyzika nemá klíč k rozluštění záhady barev. Prožitky chromatického prostoru jsou obestřeny tajemnými účinky a mají filosofický potenciál.“³

Klasifikací barev a jejich zkoumáním se zabývalo mnoho významných lidí. Jeden z prvních důležitých kroků k poznání barvy učinil vědec a fyzik *Isaac Newton*, který svým pokusem zjistil, že sluneční světlo není bílé, ale že se skládá z barevných světél.

⁴ Na rozdíl od něho o sto let později spisovatel, filosof a básník *Johann Wolfgang von Goethe* pro změnu ve své knize *Nauka o barvě (1810)* přistupuje k barvě z pohledu filosofického, fenomenologického a umělecko-estetického.

„Goetheho Teorie barev se zabývá chromatickými jevy prostoru. Popisuje zážitek, při kterém zrak ulpí nejdříve na sytě barevných květech a poté se přenesení na šterkovou cestu. Ta se pak jeví posetá skvrnami komplementární barvy.“ Goethe napsal: „Budeme-li se dlouze dívat skrze modré sklo, vše se poté, až odkryjeme oči, bude zdát zaplavené slunečním světlem, i když bude obloha zamračená a vše kolem bezbarvé.“⁵

„V kapitole o barevných stínech Goethe popsal modré stíny na sněhu, jež se postupně mění do zelena vlivem červeně zabarveného světla zapadajícího slunce. Při experimentu, jehož cílem je vytvoření barevných stínů pomocí svíčky za měsíčního svitu, získáme dvojí stín: stín vržený měsícem a osvětlený svíčkou má oranžovožlutou barvu, stín vržený svíčkou a osvětlený měsícem má barvu nádherně modrou.“⁶ Těmito experimenty prokazuje teorii a funkci komplementárních barev. „V roce 1810 formuloval J. W. von Goethe svou Teorii barev. Goetheho nezajímaly vlnové délky. Jeho práce se soustředila na vztahy mezi vnímáním a konkrétními jevy. Překlenula tak propast mezi vědeckým a fenomenologickým.“⁷

² BALEKA, Jan. *Výtvarné umění – výkladový slovník*. Praha: Academia, 2010, s. 42.

³ HOLL, Steven. *Paralaxa*. Brno: 2003. 1. vyd., s. 140.

⁴ [Srov.] BROŽKOVÁ, Ivana. *Dobrodružství barvy*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1982. s. 33.

⁵ HOLL, Steven. *Paralaxa*. Brno: 2003. 1. vyd., s. 151.

⁶ [Srov.] Tamtéž.

⁷ Tamtéž, 144.

V evropské tradici je černá opakem bílé. Symbolizuje noc, temnotu, zlo, smrt nebo zánik. Pro Egypťany měla význam jak barvy, tak stavu nebytí, proto jí označovali božstva podsvětí a zvířata, která jim byla obětována. Černá se objevuje i v antické barevné symbolice čtyř temperamentů, symbolizuje v ní melancholii. Ve středověku i v Byzanci byla černá barvou smutečního oděvu, oblékali se do ní trpitelé i prosebníci o milost. Středověcí lidé chápali černou jako opovržení světlem, pokoru, skromnost a odvrát od lidského bytí – proto se do ní oblékali kněží a kazatelé. Jedná se také o liturgickou barvu, která označuje hrůzu, děs a neštěstí.⁸

V různých oborech lidské činnosti je na barvu pohlíženo odlišně. Ve fyzice je barva objektivně měřitelnou veličinou, v psychologii je vyjádřením zrakového vjemu vyvolaného světelným paprskem určité vlnové délky.⁹ Jak uvádí fyzika: *„Je možné popsat barvu jako pouhé záření o vlnové délce vyjádřené v nanometrech (nanometr je roven jedné miliardtině metru). Při takovéto přesnosti je 400-450 nm fialová, 450-480 nm modrá, 480-580 nm zelená, 560-590 nm žlutá, 590-620 nm oranžová, 620-800 nm červená.“* Tradiční spektrografy mohou analyzovat pouze viditelné světlo. *„Dnešní citlivější spektrografy otevírají novější svět informací také kosmologii. Nedávný objev zrychlování rozpínání vesmíru byl umožněn změřením červeného posuvu viditelných vlnových délek vyzářených vzdalujícími se hvězdami. Ohromné pokroky ve fyzice světla podněcují k přehodnocení každodenních prostorových zkušeností.“*¹⁰

„Výtvarníci někdy černou barvu odmítají jako „nebarvu“ – jindy ji zdůrazňují jako základ všech barev (ovšem spolu s bílou). Dovede zharmonizovat pestré a syté barvy. Příměs černé ostatní barvy zakalí, ale často ji i nepatrně zteplí.“¹¹

Pro umělce výtvarníka je barva pouhou masou. Tato barevná hmota má svou podstatu v pigmentu a pojidle. Černý pigment se vyrábí spalováním organických i anorganických zbytků, tj. kostí, rostlinných zbytků nebo pálením olejů. Černá křída, grafit nebo kobaltová čern jsou zase minerálního původu.¹² Nejvyšší čern je tzv. slonová čern. Jedná se o černou barvu získanou karbonizací slonoviny, proto je tak vzácná a nahrazuje se kostní černí.¹³

První „malíři“ v pravěku užívali oxidu manganičitého, tedy burelu.¹⁴

⁸ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění – výkladový slovník*. Praha: Academia, 2010, s. 64.

⁹ [Srov.] DANNHOFEROVÁ, Jana. *Velká kniha barev*. Brno: Computer Press, 2012, s. 13, 14.

¹⁰ HOLL, Steven. *Paralaxa*. Brno: 2003. 1. vyd., s. 140.

¹¹ BROŽKOVÁ, Ivana. *Dobrodružství barvy*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1982, s. 195.

¹² [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění – výkladový slovník*. Praha: Academia, 2010, s. 64.

¹³ [Srov.] Tamtéž, s. 335.

¹⁴ [Srov.] Tamtéž, s. 139.

Černá barva bude mít jiné kvality, pokud bude pokládána transparentně nebo v husté syté kvalitě. Pokud chceme černou barvu zesvětlovat, mluvíme o tonalitě barvy a pokud klademe vedle sebe světlou a tmavou černou, mluvíme o tzv. tonálním kontrastu. V případě černé a bílé barvy mluvíme o maximálním barevném kontrastu. Tento kontrast se nejčastěji používá v grafickém umění a svoji historii má především ve východním umění. Černá barva získala svůj nový význam především v druhé polovině 20. a 21. století. Můžeme uvést příklad – poslední tvorbu malíře a grafika George Baselitze nebo německého grafika a malíře Anselma Kiefera (viz Přílohy I., Obr. č. 1). Černá barva je pro expresivní vyjádření velmi nepostradatelnou výrazovou položkou.

V kontextu s barvami se lze setkat s jejich asociativním působením, to znamená, že s konkrétní barvou je možno vybavit si i konkrétní věc. Toto působení je součástí psychologického působení barev.¹⁵ Expresivnost a symbolika jediné barvy se proměňuje s kontextem. Černá barva nejčastěji vyjadřuje prázdnotu, nicotnost, smutek, symbolizuje konec, uzavřenost, zastavení, tmu a smrt.¹⁶ Symboličnost barev se ale mění v průběhu věků, od kultury ke kultuře i individuálně psychologicky.¹⁷

Černá barva je spolu s bílou a šedou také barvou neutrální. Znamená to, že nemá živost, kterou mají barvy chromatické. Nicméně omezení na neutrální barevné tóny s sebou přináší zvláštní estetický efekt, se kterým se lze setkat v grafice či černobílém filmu.¹⁸ Tato soustava barev (černá, odstíny šedé a bílá) je označována jako tzv. achromatická soustava. Doplníme-li ji o jakoukoliv pestrou barvu, bude výsledek vždy v souladu.¹⁹ S myšlenkami autora Jiřího Kulky by nesouhlasil významný teoretik a filosof Ludwig Wittgenstein ve své knize: *Poznámky o barvách*. Autor polemizuje s autorem Otto Rungem, který říká: „Černá špiní“. Ludwig Wittgenstein dále píše: „To znamená, že odnímá barvě pestrost, ale co znamená tohle? Černá odnímá barvě zářivost. Ale je tohle věcí logiky nebo psychologie? Existuje zářivě červená, zářivě modrá atd., ale žádná zářivě černá. Černá je nejtmaší z barev. Říká se „hluboká čern“, ale ne hluboká běl.“²⁰

S těmito tezemi by ale nesouhlasili především malíři, pro které je černá barva stejně zářivou jako barva červená. Na příklad malíři abstraktního umění.

¹⁵ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění – výkladový slovník*. Praha: Academia, 2010, s. 14.

¹⁶ [Srov.] KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Praha: GradaPublishing a.s., 2008, s. 121.

¹⁷ [Srov.] Tamtéž, s. 122.

¹⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 117.

¹⁹ [Srov.] DANNHOFEROVÁ, Jana. *Velká kniha barev*. Brno: Computer Press, 2012, s. 171.

²⁰ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Poznámky o barvách*. Brno: Filosofia, 2003, s. 108.

Pokud položíme vedle sebe černou a červenou, červená bude červenější, ale zároveň černá bude černější. Zde již máme kritéria pro hodnocení kvality barev.

I fotografové se dnes, v době digitální barevné fotografie, uchylují k černobílé verzi, pořád má pro ně své kouzlo. Vytváření černobílé fotografie si žádá odlišný pohled na věc, vidění forem, textur, tvarů a tónů a také nutnost naučit se nebýt rozptylován barvou.²¹ Černobílá fotografie umožňuje přiblížit se námětu i designu v jeho nejčistší formě.²²

Černé se nám jeví i noční nebe. Ale proč? Je opravdu černé? Dokonce i *Edgar Allan Poe* nad tím přemýšlel: „Kdyby posloupnost hvězd byla nekonečná, pak by se nám pozadí oblohy jevílo jako jednolitě zářivé, tak jako se nám jeví Galaxie – protože by nemohl na celé obloze existovat jediný bod, ve kterém by neexistovala hvězda. Jediný způsob, jakým za takového stavu věcí můžeme pozorovat onu prázdnotu, kterou našimi teleskopy v nesčetných směrech pozorujeme, by byl předpoklad tak nezměrné vzdálenosti neviditelného pozadí, že žádný paprsek k nám ještě nemohl z takové vzdálenosti dolétnout.“²³

Nebe a za ním vesmír v sobě skrývá mnohá tajemství, jedno z nich už ve svém názvu samotnou „černou“ nese – černá díra. Jejími vlastnostmi se zabýval *Stephen Hawking* ve své *Stručné historii času (2002)*. Je opravdu černá? Tento název označuje oblast událostí prostoročasu, z níž nelze uniknout ke vzdáleným pozorovatelům. Název obdržela od Američana *Johna Wheelera*, který chtěl poukázat na důležitou vlastnost černé díry. Ale jak *Hawking* píše: „Černé díry nejsou úplně černé.“²⁴ Černé díry nejsou úplně černé, černá barva pro někoho ani není barva... ale její symboličnost, expresivitu a vůbec místo v našem světě nelze popírat.

²¹ [Srov.] BUSSELLE, Michael. *Jak lépe fotografovat černobíle*. Slovart, 2002, s. 8.

²² [Srov.] SCHAUB, George. *Černobílá fotografie – digitální úpravy pro dokonalý tisk*. Brno: Zoner Press, 2007, s. 18.

²³ ZAMAROVSKÝ, Peter. *Proč je v noci tma?* Praha: AGA, 2011, s. 69.

²⁴ [Srov.] HAWKING, Stephen. *Stručná historie času v obrazech*. Praha: Argo, 2002, s. 112.

1.1 Princip černé barvy v grafice

Černá barva je hlavním prostředkem grafických technik. Kontrast černé a bílé spolu s plochou a linií jsou základními výtvarnými prvky grafiky od počátku jejího vzniku. Přestože barevnost do grafiky proniká, černá v ní zaujímá stále své prvotní místo.²⁵ Slovo grafika má svůj původ v latinském *grafein*, což znamená kreslit či psát. Její počátky sahají hluboko do minulosti, a to do oblasti Číny, Korey a Japonska.²⁶

Prvotní kontrast černé a bílé (světla a stínu) ve filosofických a morálních významech 14. století zásadně ovlivnil podstatu a společenskou funkci grafiky. Světlo a oheň byly chápány jako zhmotnění mravní síly. Vznik grafiky ovlivnila starořecká filosofie, vtiskla jí hlavní téma, kterým je vyjadřovaný etický zápas světla a temna, spravedlnosti a bezpráví.²⁷

Oblast grafiky se z „obyčejné kresby“ vykrystalizovala až na počátku 20. století, kdy se vymezily ještě její dvě podoblasti umělecké grafiky: grafika volná a užitá. Volná grafika užívá klasických technických postupů, materiálů a ručního tisku s cílem vytvořit umělecky původní grafický list, tištěný ve vymezeném malém nákladu. Užitá grafika k realizaci uměleckého návrhu užívá průmyslovou výrobu. Hranice mezi volnou a užitou grafikou jsou historicky proměnné se společenskou funkcí, která se u stejného díla může v různých dobách lišit.

Grafika dala vzniknout řadě uměleckých a sběratelských spolků, k nimž patří *Sdružení českých umělců grafiků Hollar* a *Spolek sběratelů exlibris*. V českém prostředí vznikl také časopis *Hollar* a speciální grafické edice a nakladatelství.²⁸

Grafické umění bývá označováno za umění kresebné či černobílé. Barva do grafiky pronikala už v dobách středověku, kdy jí lidé dosahovali pomocí kolorování listu štětcem,²⁹ ale tak jako si malíř musí nejprve osvojit kresbu, tak i grafik si musí nejprve osvojit práci s černou barvou a jejími možnostmi.

Grafika je umění reprodukční, je tedy možno vytvořit spoustu tisků na základě jediné matrice, přičemž za originály se považují všechny zhotovené tisky.

²⁵ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění – výkladový slovník*. Praha: Academia, 2010, s. 120.

²⁶ [Srov.] MICHÁLEK, Ondřej. *Magie otisku – grafické techniky a technologie tisku*. Brno: Barrister&Principal, 2016, s. 8.

²⁷ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění – výkladový slovník*. Praha: Academia, 2010, s. 120.

²⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 121.

²⁹ [Srov.] Tamtéž, s. 120.

Pro rozmnožování grafiky je důležitý grafický materiál. Jedná se o hmotu tiskové formy, z níž je dílo zmnožováno otiskem nebo protiskem. Grafická technika bývá právě podle tohoto užitého materiálu pojmenována (tj. měditisk, oceloryt, dřevořez). Materiál je poté opracováván grafickým nástrojem (např. rydlo, jehla, kolébka, moleta).³⁰

Grafické techniky lze rozdělit do několika skupin. Hlediskem rozdělení je plocha, která tiskne. Na tomto základě se vyčleňuje tisk z výšky. Do této skupiny spadá dřevořez, dřevoryt a linoryt a spočívají v otiskování vyvýšených ploch, které zbydou po vyrytí. Další grafické techniky, které se pro změnu zakládají na otiskování vyhloubených ploch, se nazývají hlubotiskové techniky. To jsou techniky leptu, rytiny či mezzotinty. Jiný způsob vytváření grafik nabízí tisk z plochy, do kterého patří litografie.

Tato technika se zakládá na otiskování motivu, který je mastnou křídou vyhotoven na vápenec. Posledním druhem grafiky je sítotisk (serigrafie). Tato technika má své počátky hluboko v minulosti, ale byla znovuobjevena ve 20. století. Princip spočívá v přenášení kresby na materiál pomocí síta, které může být zhotoveno z hedvábí, nylonu a jiných materiálů.³¹ Sítotisk byl využíván především v průmyslové grafice, ale své místo si našla i v grafice volné.³²

1.2 Techniky hlubotisku

Hlubotisk, nebo také tisk z hloubky, je o něco mladší grafická technika než tisk z výšky (tj. dřevoryt, dřevořez). Je založen na reliéfu matrice, který se získá rytím nebo leptáním do různých materiálů.³³ Do vyrytých míst se poté vtírá hlubotisková barva, která se později zase ze zbylého povrchu desky stírá. Velký tlak tiskařského lisu pak papír vtlačí do rýh v desce a ten přejímá barvu.³⁴

Tiskne se ručním tiskařským lisem, jehož tlak lze ručně pomocí šroubů upravit. Na desku, která se pohybuje, se položí na podkladový papír deska natřená barvou a na ní

³⁰ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění – výkladový slovník*. Praha: Academia, 2010, s. 119.

³¹ [Srov.] KREJČA, Aleš. *Grafika*. Praha: Aventinum nakladatelství, s. r. o., 2010, s. 151.

³² [Srov.] MARCO, Jindřich. *O grafice – kniha pro sběratele a milovníky umění*. 1981, s. 214.

³³ [Srov.] MICHÁLEK, Ondřej. *Magie otisku – grafické techniky a technologie tisku*. Brno: Barrister&Principal, 2016, s. 73.

³⁴ [Srov.] KREJČA, Aleš. *Grafika*. Praha: Aventinum nakladatelství, s. r. o., 2010, s. 65.

se položí papír navlhčený, na který bude otisknut motiv destičky. To vše se zakryje 3–5 mm silnou plstěnou náložkou.³⁵

Hlubitiskové techniky lze rozdělit na mechanické a chemické. Jako mechanické jsou označovány ty, kdy je deska vyrývána pomocí nástrojů, např. jehly či kolébky. Jako chemické se označují takové, u kterých je pro vyhlubování rýh užíváno chemikálií.³⁶

Giorgio Vasari uvádí, že první hlubitiskovou rytinu udělal *Maso Finiguerra*, zlatník a rytec z Florencie.³⁷ Jako nejstarší dochovaná rytina je označováno *Bičování*, které pochází už z roku 1446 a jejímu autorovi se přisuzuje dalších 300 rytin.³⁸

1. 2. 1 Jednotlivé hlubitiskové techniky

Suchá jehla je typem lineární rytiny, která není prováděna rydlou, ale ocelovou jehlou přímo do hladkého povrchu desky, aniž by se použila kyselina.³⁹ Hrot jehly ryje do hloubky, ale vyrývá materiál i nad povrch desky.⁴⁰ Tento do výšky vyrytý materiál – grátek – je v případě suché jehly požadován, neodstraňuje se.⁴¹

Nevýhodou této techniky může být fakt, že matrice nesnese mnoho otisků. Linie poměrně brzo dostanou rozmazaný tón a ztratí schopnost nést barvu⁴². Počet grafik vytvořených touto technikou končí asi u třiceti otisků, pak už se kvalita tisků viditelně horší. Odolnost desky je možné zvýšit galvanickým pocelením, ale ani tak nevydrží o moc tisků více.⁴³

Důležité při práci s jehlou je, aby po sobě zanechávala stopy, které mohou být vnímány prsty. Je-li tomu tak, budou rýhy schopny nést barvu.⁴⁴ O kvalitě kresby je možno se v průběhu práce přesvědčit zatřením hlubitiskové černě s lojem. Málo výrazné čáry je třeba znovu prorýt.⁴⁵

³⁵ [Srov.] KREJČA, Aleš. *Grafika*. Praha: Aventinum nakladatelství, s. r. o., 2010, s. 65.

³⁶ [Srov.] Tamtéž, s. 65.

³⁷ [Srov.] MICHÁLEK, Ondřej. *Magie otisku – grafické techniky a technologie tisku*. Brno: Barrister&Principal, 2016, s. 73.

³⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 74.

³⁹ [Srov.] KREJČA, Aleš. *Grafika*. Praha: Aventinum nakladatelství, s. r. o., 2010, s. 80.

⁴⁰ [Srov.] MICHÁLEK, Ondřej. *Magie otisku – grafické techniky a technologie tisku*. Brno: Barrister&Principal, 2016, s. 73.

⁴¹ [Srov.] MARCO, Jindřich. *O grafice – kniha pro sběratele a milovníky umění*. 1981, s. 173.

⁴² [Srov.] MICHÁLEK, Ondřej. *Magie otisku – grafické techniky a technologie tisku*. Brno: Barrister&Principal, 2016, s. 108.

⁴³ [Srov.] KREJČA, Aleš. *Grafika*. Praha: Aventinum nakladatelství, s. r. o., 2010, s. 82.

⁴⁴ [Srov.] MICHÁLEK, Ondřej. *Magie otisku – grafické techniky a technologie tisku*. Brno: Barrister&Principal, 2016, s. 108.

⁴⁵ [Srov.] KREJČA, Aleš. *Grafika*. Praha: Aventinum nakladatelství, s. r. o., 2010, s. 82.

Technika suché jehly se šířila již od 15. století⁴⁶ a využívali ji mistři jako *Albrecht Dürer* či *Rembrandt van Rijn*.⁴⁷

Rytina označuje hlubotiskové techniky lineární či tónové kresby, které jsou mechanickým způsobem zhotovovány pomocí rycích či drsnících nástrojů do hladké desky pod její povrch.⁴⁸ Jedná se o starou techniku, s níž se v současnosti příliš nesetkáme. Deska určená pro rytí by měla být matná, takového výsledku se docílí krátkým ponořením desky do kyseliny dusičné. Pro vyrytou stopu je charakteristické mírné rozšíření, které začíná a končí tvarem šipky. Nástroje vhodné pro rytí jsou ocelová rýtky, jehla, hladítko a trojhranná škrabka. Grátek, který se u rytiny objevuje stejně jako u suché jehly, je třeba seškrábnout. V tomto typu tisku je totiž požadována ostrá linie, nemá být změkčena. Typickými materiály pro rytinu jsou měď nebo ocel.⁴⁹

Lineární rytina do mědi, **mědiryt**, je nejstarší technikou hlubotisku. Za jejího předchůdce se označuje technika *niello*, jíž se v Itálii prováděly ozdobné prvky ve zlatě, stříbře a jiných kovech.⁵⁰ Technika mědirytu je jedna z nejtěžších, vyžaduje obrovskou zručnost rytce.⁵¹

Rytina do oceli se zase nazývá **oceloryt**.

Významným přínosem v oblasti rytiny jsou grafiky *Williamy Hogharta*, který jejich pomocí kritizoval soudobou společnost poloviny 18. století.⁵²

Mezzotinta je *škrábaná rytina*. Jedná se o jednu z pracnějších hlubotiskových technik, která umožňuje zobrazit škálu odstínů šedi. *Mezzo* je v překladu polovina, *tinto* znamená odstín. Technika mezzotinty spočívá v nazrnění desky, která se zase následně vyhlazuje patřičnými nástroji – hladítky a škrabkami.

Povrch desky je ozrněn pomocí skoblíny, kolébky. Někteří grafici používají okraj rastrovacího válce. Skoblina se na desku položí asi v 80° sklonu, grafik ji vtlačuje do desky a zrní tak celou plochu destičky. Proznít by se deska měla patřičně všemi směry – kolmo na sebe, poté diagonálně. Ideálně prozrněná deska by měla při otisku vytvořit dokonale černou plochu.⁵³

⁴⁶ [Srov.] KREJČA, Aleš. *Grafika*. Praha: Aventinum nakladatelství, s. r. o., 2010, s. 108.

⁴⁷ [Srov.] Tamtéž, s. 80.

⁴⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 67.

⁴⁹ [Srov.] MICHÁLEK, Ondřej. *Magie otisku – grafické techniky a technologie tisku*. Brno: Barrister&Principal, 2016, s. 116.

⁵⁰ [Srov.] KREJČA, Aleš. *Grafika*. Praha: Aventinum nakladatelství, s. r. o., 2010, s. 67.

⁵¹ [Srov.] Tamtéž, s. 70.

⁵² [Srov.] MICHÁLEK, Ondřej. *Magie otisku – grafické techniky a technologie tisku*. Brno: Barrister&Principal, 2016, s. 88.

⁵³ [Srov.] Tamtéž, s. 121.

Zrnění desky může být časově velmi náročné, zvláště jedná-li se o větší formát – proto si někteří grafici snaží ulehčit práci buď to již zmíněným kotoučem, válcem, nebo desku několikrát protáhnou měditiskovým lisem se smirkovým papírem, který je třeba několikrát vyměnit za nový. Malé formáty lze ozrnit také pomocí rulety či molety, které se používají na krajónovou manýru v leptu.

Tuto techniku objevil důstojník *Ludwig von Siegen z Hessenu*, který do tajemství mezzotinty zasvětil prince *Ruprechta Falckého*, který si techniku velmi dobře osvojil a zhotovil její pomocí deset tisků.⁵⁴ Největší oblibu si však získala v Anglii, kde pro obrovskou poptávku mezzotintových tisků byli pověřeni vojáci, aby plechy nazrnili.⁵⁵

Techniku kolografie ve své knize zmiňuje *O. Michálek*, při této technice vzniká matrice na principu koláže plochých materiálů⁵⁶: „Použití kolografie se nabízí tehdy, když se chceme vyhnout drahým kovovým materiálům, chemickým či jiným postupům vyžadujícím přesnost nebo důkladnou znalost a kdy nás zajímá především bezprostřednost při tvorbě matrice, včetně možnosti experimentovat.“⁵⁷ Matrice má formu koláže a je možné ji tisknout jak z hloubky, tak z výšky. Jednotlivé struktury však vyniknou lépe při hlubotisku.

Nejběžnější metodou je kresba štětcem namočeným v disperzním lepidle. Taková kresba se poté zapráší jemným pískem, který se více či méně na lepidlo přichytí a po zaschnutí se jeho přebytek setrese. Barva ulpívá v hrubších částech, v těch hladších zůstává mnohem méně. Jiný způsob spočívá v nazrnění matrice pomocí písku, matrice je v tomto případě kartón, na který se písek nalepí lepidlem a následně se plocha zase vyhlazuje.⁵⁸

1. 2. 2 Techniky leptu

Lepty tvoří velkou skupinu technik, které využívají leptařského postupu. Řadí se k nim čárový lept, vykrývací technika, tečkovaný lept a lept barevný⁵⁹. Při leptu je kresba, která je do krytu jemně vyškrábána, do desky vyhlubována pomocí kyseliny. Zbytek desky, který nemá být vyleptán, je chráněn krytem, taktéž je zakryta i zadní

⁵⁴ [Srov.] MARCO, Jindřich. *O grafice*. Praha: Mladá fronta, 1981, s. 199.

⁵⁵ [Srov.] KREJČA, Aleš. *Grafika*. Praha: Aventinum nakladatelství, s. r. o., 2010, s. 85.

⁵⁶ [Srov.] MICHÁLEK, Ondřej. *Magie otisku – grafické techniky a technologie tisku*. Brno: Barrister&Principal, 2016, s. 73.

⁵⁷ Tamtéž, s. 136.

⁵⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 127.

⁵⁹ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění – výkladový slovník*. Praha: Academia, 2010, s. 199.

strana matrice. Lept je na rozdíl od mechanických suchých technik mokrá technika.⁶⁰ Odolnost leptané desky je menší než u té ryté.⁶¹

Deska je většinou měděná a může být stejné síly jako u mědirytu. Měď je vhodnější už jen z toho důvodu, že je tvrdší než deska zinková, u které lept probíhá mnohem rychleji. Ocelové a mosazné desky jsou pro změnu moc tvrdé a zpracování rydlem není snadné. Lépe vyhovuje měď světlejší, která je tvrdší. Při leptu není žádoucí zrcadlový lesk desky – kryt potom špatně ulpívá na povrchu a jehla po něm příliš klouže. Jestliže je třeba takovou desku zase zmatnit, ponoří se do 3% roztoku kyseliny dusičné ve vodě.⁶²

Čárový lept v 17. století nahradil rytinu, avšak svůj původ už má v 15. století, kdy si kovorytci ulehčovali svou práci pomocí kyseliny – jednalo se o desky železné, prostředky k leptání mědi ještě nebyly známy⁶³. Kresba je provedena rycí jehlou do vrstvy krytu. Tam, kde je kryt vyrytím obnažen, je kresba vyleptána. Svého vrcholu dosáhl čárový lept v díle *Rembrandta van Rijna*, vytvořil přibližně tři sta děl touto technikou. Nicméně i v českých zemích má svého zastupitele – *Václav Hollar* vytvořil přes tři tisíce leptů.⁶⁴

Jiným druhem leptu je ten s **tečkovanou manýrou**. Jedná se o vytečkovanou kresbu, jejíž proces je poměrně zdlouhavý. Pro urychlení vytváření kresby se vyplácí používat nástroj sestavený z více jehel. Často se tato technika používá jako doplněk k jiné technice.⁶⁵

K **leptu s krejónovou manýrou** se užívají různé otáčivé nástroje s hroty nebo rastrovací kolečka, která slouží k vytvoření takových stop v krytu, které připomínají tečkovací manýru. Jedná se o podobné struktury, které vytváří křída na hrubém papíře⁶⁶. Poprvé byl použit francouzským rytcem *Jean-Charles François* roku 1740 byl patentován postup pro barevný tisk touto technikou⁶⁷. Technika sloužila především k reprodukci obrazů a kreseb.⁶⁸

⁶⁰ [Srov.] KREJČA, Aleš. *Grafika*. Praha: Aventinum nakladatelství, s. r. o., 2010, s. 89.

⁶¹ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění – výkladový slovník*. Praha: Academia, 2010, s. 199.

⁶² [Srov.] KREJČA, Aleš. *Grafika*. Praha: Aventinum nakladatelství, s. r. o., 2010, s. 91.

⁶³ [Srov.] Tamtéž, s. 90.

⁶⁴ [Srov.] Tamtéž.

⁶⁵ [Srov.] Tamtéž, 107.

⁶⁶ [Srov.] MICHÁLEK, Ondřej. *Magie otisku – grafické techniky a technologie tisku*. Brno: Barrister&Principal, 2016, s. 140.

⁶⁷ [Srov.] KREJČA, Aleš. *Grafika*. Praha: Aventinum nakladatelství, s. r. o., 2010, s. 107.

⁶⁸ [Srov.] MICHÁLEK, Ondřej. *Magie otisku – grafické techniky a technologie tisku*. Brno: Barrister&Principal, 2016, s. 140.

Krejónovou manýru lze vytvořit ruletou. Jedná se o nástroj, který je zakončen válečkem, na jehož povrchu jsou tečky a pravidelné či nepravidelné čárky, které zdrsňují jeho povrch. Oproti tomu moleta je zakončena zrnítkem ve tvaru šišky, které se otáčí kolem osy. Potom je možné povrch upravovat ještě pomocí matoáry, tj. malá ocelová kulička pokrytá ocelovými bodci, která se otáčí kolem své osy. Takto vytvořená kresba se vyleptá obvyklým způsobem ⁶⁹, avšak v dnešní době už se s ní příliš nesetkáme, je nahrazována spíše akvatintou nebo měkkým krytem. ⁷⁰

Co se týče **čarového leptu se zrnem**, v něm se nemusí hledět na hustotu čar a mohou se odkrýt i celé plošky desky. Ta se pak opráší kalafunou (tj. tuhá látka získávaná z pryskyřice ⁷¹) a nataví se (podobně jako u akvatinty). ⁷²

Leptu do měkkého krytu se také říká *verniss mou* nebo jednoduše *měkký kryt*. Deska je pokryta měkkým, netvrdnoucím krytem. Kreslený podklad, jímž je zrnitý papír, se položí na příkrov a na něj se kreslí křídou či tužkou nebo kostěným hrotem. V místech, která byla při kresbě pod tlakem, ulpí měkký kryt – po sejmutí papíru se na štočku obnaží kresba, která bude odpovídat nástroji, kterými se kreslilo na přiložený papír ⁷³. Tento měkký kryt je velmi lepkavý, jelikož obsahuje velkou část tuku. Proto zasychá až po několika týdnech. Deska se před nanesením krytu zahřeje, poté se nanese měkký kryt, který se rozválí válečkem. V tom se pokračuje, i když deska postupně chladne. Kryt se tak částečně usadí na válečku a na desce se vytvoří potřebný jemný film. Následně už se na desku položí ne příliš silný papír, přes který se kreslí ⁷⁴. Při leptání se užívá slabšího leptadla než při leptu čarovém. ⁷⁵

Měkký kryt byl poprvé využit už před 300 lety Švýcarem *Dietrichem Meyerem st.*, své oblíbenosti ale dosáhl nejvíce ve 20. století. ⁷⁶

Odlišnou technikou je **lept do křehkého krytu**, který během kreslení odprýskává, tím pádem mají výsledné linie roztřesené okraje. Větší plochu lze odkrýt pomocí tzv. škrabky, měkké linie a i celé plochy pomocí rulety. ⁷⁷

⁶⁹ [Srov.] KREJČA, Aleš. *Grafika*. Praha: Aventinum nakladatelství, s. r. o., 2010, s. 107.

⁷⁰ [Srov.] MICHÁLEK, Ondřej. *Magie otisku – grafické techniky a technologie tisku*. Brno: Barrister&Principal, 2016, s. 140.

⁷¹ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění – výkladový slovník*. Praha: Academia, 2010, s. 161.

⁷² [Srov.] KREJČA, Aleš. *Grafika*. Praha: Aventinum nakladatelství, s. r. o., 2010, s. 108.

⁷³ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění – výkladový slovník*. Praha: Academia, 2010, s. 219.

⁷⁴ [Srov.] MICHÁLEK, Ondřej. *Magie otisku – grafické techniky a technologie tisku*. Brno: Barrister&Principal, 2016, s. 162.

⁷⁵ [Srov.] KREJČA, Aleš. *Grafika*. Praha: Aventinum nakladatelství, s. r. o., 2010, s. 110.

⁷⁶ [Srov.] Tamtéž, s. 108.

⁷⁷ [Srov.] Tamtéž, s. 110.

Hlubotiskovou chemickou technikou je také **akvatinta**, čili *lept zrnkový*. Při této technice se deska pokryje pryskyřičným práškem, který se následně zaleptá ⁷⁸. Půltónové plochy, z nichž je obraz vybudován, lze ovlivnit kvalitou zrna, silou leptadla a délkou leptání. Naprášení desky lze provést ručně nebo pomocí naprašovací skříňky, s jejíž pomocí je naprášení rovnoměrné ⁷⁹. Tento nazrnný povrch nepokrývá celou desku, nýbrž zhruba její polovinu. Lept proběhne tedy tam, kde „kapky“ krytu desku nezakrývají. Základním technologickým postupem akvatinty je postupný lept.

Některé partie se vystaví kyselině krátce (světlejší tóny), jiné déle (tmavší tóny). Místa, která už nepotřebují leptat, se zakryjí. ⁸⁰

Termín „akvatinta“ vymyslel *Paul Sandby* a díky svým experimentům tuto techniku zdokonalil ⁸¹. Přínosem v oblasti akvatinty se staly grafiky *Francisca de Goyi y Lucientes*. ⁸²

V neposlední řadě stojí *lept vykrývaný*, tzv. **rezerváž**. Umožňuje vytvořit tonálně pozitivní kresbu přímo, k tomu využívá cukr. Na desku se kreslí tuší, do níž se přimíchá jemný cukr. Barva se nesmí po nanesení smršťovat, deska musí být tedy dobře odmaštěná. Poté, co kresba zaschne, se na desku aplikuje řídký asfalto-voskový kryt, který by měl mít tendenci se z pokreslených míst stahovat. Kresba by určitě neměla být úplně zakryta. Následuje ponoření desky do vlažné vody a kresba tuší s cukrem se odloupne ⁸³. Jestliže je kresba vystavěná z jemných čar, může se leptat přímo – pokud z širších, opatří se akvatintovým zrnem. ⁸⁴

Fotogravura je typ hlubotisku, který umožňuje získat kontinuální půltónovou škálu fotografie ⁸⁵. Také se jí říká *heliogravura* nebo *klíčotypie* ⁸⁶ (techniku výrazně zdokonalil český malíř *Karel Klíč*) ⁸⁷ a namísto tradičního krytu je zde užito fotocitlivé vrstvy.

V prvním kroku je třeba připravit půltónový pozitiv na průhledné podložce – černá nesmí být úplně černá, totéž platí o bílé.

⁷⁸ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění – výkladový slovník*. Praha: Academia, 2010, s. 15.

⁷⁹ [Srov.] KREJČA, Aleš. *Grafika*. Praha: Aventinum nakladatelství, s. r. o., 2010, s. 111, 112.

⁸⁰ [Srov.] MICHÁLEK, Ondřej. *Magie otisku – grafické techniky a technologie tisku*. Brno: Barrister&Principal, 2016, s. 142–145.

⁸¹ [Srov.] Tamtéž, s. 94.

⁸² [Srov.] KREJČA, Aleš. *Grafika*. Praha: Aventinum nakladatelství, s. r. o., 2010, s. 111, 112.

⁸³ [Srov.] MICHÁLEK, Ondřej. *Magie otisku – grafické techniky a technologie tisku*. Brno: Barrister&Principal, 2016, s. 158.

⁸⁴ [Srov.] KREJČA, Aleš. *Grafika*. Praha: Aventinum nakladatelství, s. r. o., 2010, s. 122.

⁸⁵ [Srov.] MICHÁLEK, Ondřej. *Magie otisku – grafické techniky a technologie tisku*. Brno: Barrister&Principal, 2016, s. 174.

⁸⁶ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění – výkladový slovník*. Praha: Academia, 2010, s. 126.

⁸⁷ [Srov.] KREJČA, Aleš. *Grafika*. Praha: Aventinum nakladatelství, s. r. o., 2010, s. 126.

Nejprve se želatinový papír ponoří do roztoku dichromanu draselného, tím se stane citlivým na světlo. Papír je poté položen na vyčištěné průhledné plexisklo. Je třeba dávat pozor, aby pod ním nezůstaly vzduchové bubliny. Pak se papír se přichytí k plexisklu lepicí páskou a nechá se schnout maximálně 3 hodiny. Veškerá tato příprava se musí odehrávat pod žlutým světlem. Na želatinový papír se přenesou pozitivní obrazy a vystaví se ultrafialovému záření. Místa, která mu byla vystavena, ztvrdnou, tmavší místa zůstanou měkčí. Následuje přiložení papíru na měděnou destičku, která je položená ve studené vodě v misce. Je třeba papír přichytit rychle, aby želatina nepřestala lepit.

Ve vodě o teplotě 40° C, se opět přejeďe papír válečkem. Potom už je možno papír sejmut, želatina zůstane přichycena na destičce. Je třeba ji potom důsledně opláchnout, aby se kov obnažil, kde má. Poté se na destičku nanese akvatintové zrno a s ním se destička vyleptá. Tímto krokem je příprava desky dokončena.⁸⁸

Protože je heliogravura poměrně komplikovanou technikou, přišli grafici s jednodušším způsobem použití fotografie v hlubotisku – s **fotoleptem a tiskem z fotopolymerů**.⁸⁹

Na již zmíněných postupech se zakládá technika **chine-collé**. Hlavní odlišnost od těch ostatních spočívá v tom, že se tiskne na jemný papír, který je potažen vrstvou škrobového lepidla. Tato vrstva vytvoří jiné pozadí tisku.⁹⁰

1. 2. 3 Kryty a leptadla

Leptací kryt, jinak řečeno leptařský příkrov, je vrstva asfaltu, vosku a jiných látek, která vzdoruje leptařské lázni, aby se dostala k částem desky, kam se dostat nemá. Kryt může být měkký i tvrdý⁹¹. Měkký, tekutý, kryt se nanáší na desku štětcem nebo se jím polévá. Pevné kryty, jako je vosk nebo asfalt se v horkém tekutém stavu nanášejí na desku válečkem či tamponem.⁹²

⁸⁸ [Srov.] MICHÁLEK, Ondřej. *Magie otisku – grafické techniky a technologie tisku*. Brno: Barrister&Principal, 2016. s. 174.

⁸⁹ [Srov.] Tamtéž, s. 178.

⁹⁰ [Srov.] Tamtéž, s. 73.

⁹¹ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění – výkladový slovník*. Praha: Academia, 2010, s. 200.

⁹² [Srov.] MICHÁLEK, Ondřej. *Magie otisku – grafické techniky a technologie tisku*. Brno: Barrister&Principal, 2016, s. 136.

Čím více asfaltu nebo pryskyřice v krytu je, tím více bude křehký a tvrdý. Vosk oproti tomu zaručuje větší poddajnost a lepivost. Křehkému krytu se také říká prýskavý – jehla v něm zanechává nepravidelnou a roztřesenou čáru. Výroba měkkých krytů je jednodušší. V ředidle se smíchají tři hlavní složky asfalt, vosk a pryskyřice, přičemž bez poslední substance se dá obejít. Krytem se chrání jak přední deska, do které bude ryto, tak i ta zadní. Činí se tak proto, aby nebyla tato strana kyselinou narušena, ale také proto, aby se lázeň nevyčerpala.⁹³

Leptadlo, nebo leptařská lázeň, je roztok žíraviny užívající se při leptařských technikách. Místo roztoku se někdy používá leptací pasta, jejíž působení se nedá řídit tolik jako u leptací lázně⁹⁴. Při práci s kyselinami je důležité dodržovat určitá pravidla chování. Jedním z nich je, že kyselinu vždy přidáváme do vody, nikdy ne naopak. Při práci s leptadly by měl být dostupný zdroj vody pro případ, že by se stala nehoda.

Člověk, jenž s kyselinou manipuluje, by měl mít patřičný oděv, který zabrání poleptání jeho kůže.⁹⁵

Pro měděné či mosazné desky je nejvhodnější **roztok chloridu železitého**. Nejlépe působí při teplotě 24 °C, nižší teplota leptání zpomaluje⁹⁶. Chlorid železitý leptá pomaleji, ale nevytváří se při něm plyny zdraví škodlivé. Linie jsou prohlubovány spíše do hloubky, rozšiřuje je jen nepatrně⁹⁷. Nevýhodou roztoku je, že není čirý a vyryté čáry během reakce černají. Také se v rýhách usazují zplodiny, které brání dalšímu přístupu leptadla.⁹⁸

Především pro desky zinkové, ale taktéž i měděné, se používá **kyselina dusičná**⁹⁹. Leptá prudce do hloubky i šířky a proces uvolňuje do ovzduší dusivé, zdraví škodlivé páry. Zároveň se na desce vytváří bublinky, které je třeba při leptání stírat.¹⁰⁰

Holandské leptadlo, (angl. *Dutchmordant*), v sobě obsahuje kyselinu chlorovodíkovou. Desky se leptají 30–40 minut za odvětrávání. Leptadlo působí pouze kolmo do hmoty, linie nerozšiřuje. Holandské leptadlo se běžně nepřipravuje, protože jeho podstatná ingredience, chlorečnan draselný, v pevné formě může spontánně explodovat.

⁹³ [Srov.] MICHÁLEK, Ondřej. *Magie otisku – grafické techniky a technologie tisku*. Brno: Barrister&Principal, 2016, s. 136.

⁹⁴ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění – výkladový slovník*. Praha: Academia, 2010, s. 200.

⁹⁵ [Srov.] MICHÁLEK, Ondřej. *Magie otisku – grafické techniky a technologie tisku*. Brno: Barrister&Principal, 2016, s. 130.

⁹⁶ [Srov.] KREJČA, Aleš. *Grafika*. Praha: Aventinum nakladatelství, s. r. o., 2010, s. 100.

⁹⁷ [Srov.] Tamtéž, s. 102.

⁹⁸ [Srov.] MICHÁLEK, Ondřej. *Magie otisku – grafické techniky a technologie tisku*. Brno: Barrister&Principal, 2016, s. 131.

⁹⁹ [Srov.] KREJČA, Aleš. *Grafika*. Praha: Aventinum nakladatelství, s. r. o., 2010, s. 102.

¹⁰⁰ [Srov.] Tamtéž, s. 103.

Leptadlo z Bordeaux leptá zinek, železo nebo hliník. Při tomto leptání se uvolňuje jen nepatrné množství vodíku.¹⁰¹

1. 2. 4 Hlubotisková forma, barva a papír

Hlubotisková forma, nebo také *štoček*, je šablona, ze které lze opakovaně pořídit otisk nebo protisk, a to barevně či černobíle.¹⁰² Hlubotiskovou matici lze vytvořit téměř z čehokoliv, důležité je, aby materiál byl dostatečně pevný a vydržel tlak lisu.¹⁰³ Nejčastěji je provedena z měděné nebo zinkové desky, potom také z oceli, železa, mosazi nebo hliníku.¹⁰⁴

Povrch desky je třeba řádně vyhladit, musí se z něj odstranit takové nedokonalosti, které by potom mohly nést barvu a tisknout. Opracovat povrch lze pomocí smirkového papíru. Úplného lesku se docílí pomocí leštidla kovů. Síla desky závisí na velikosti formátu, ale také na technice, které má být užito. Tloušťka se pohybuje od 0,6 mm do 3 mm¹⁰⁵. Hrany desky je taktéž třeba upravit. Pokud je deska silnější, je dobré ji zbrousit pod úhlem 45 stupňů, tím vznikne tzv. faseta¹⁰⁶, díky níž se papír při tisku neprorazí.¹⁰⁷ Každá kovová deska má omezený náklad. Tvrdší kovy jsou schopny vydržet více otisků, ale práce s nimi je o to obtížnější.

Hlubotisková černě se vyrábí z révové nebo kostní černě.¹⁰⁸ V současnosti se upřednostňuje průmyslová výroba z kalcinovaných plynových sazí utřených s nejčistší nelepivou lněnou fermeží. Barva má být tuhá jako těsto, zároveň máslovitě vláčná a „krátká“ – po zaschnutí se neleskne. Je-li barva příliš hustá, může se zalít trochou fermeže nebo lněným olejem. Pokud je požadován lazurní tón barvy (průsvitný¹⁰⁹), ponechá se barva řidší.

¹⁰¹ [Srov.] MICHÁLEK, Ondřej. *Magie otisku – grafické techniky a technologie tisku*. Brno: Barrister&Principal, 2016, s. 135.

¹⁰² [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění – výkladový slovník*. Praha: Academia, 2010, s. 366.

¹⁰³ [Srov.] MICHÁLEK, Ondřej. *Magie otisku – grafické techniky a technologie tisku*. Brno: Barrister&Principal, 2016, s. 73.

¹⁰⁴ [Srov.] KREJČA, Aleš. *Grafika*. Praha: Aventinum nakladatelství, s. r. o., 2010, s. 65.

¹⁰⁵ MICHÁLEK, Ondřej. *Magie otisku – grafické techniky a technologie tisku*. Brno: Barrister&Principal, 2016, s. 106.

¹⁰⁶ [Srov.] Tamtéž, s. 106.

¹⁰⁷ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění – výkladový slovník*. Praha: Academia, 2010, s. 102.

¹⁰⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 133.

¹⁰⁹ [Srov.] Tamtéž, s. 199.

Tam, kde je třeba sytého tónu, se pracuje s barvou hutnou. Barva se do vyškrábané desky zatře pomocí roztěrky, kterou se může přebytečné množství barvy zase setřít. Fasety se očistí na konec.¹¹⁰

Hlubotiskový papír by měl být dostatečně kvalitní: poddajný, měkký a málo klížený. To vše by mělo napomáhat jeho potřebné savosti. Nejlepší volbou jsou ručně vyráběné papíry s typicky nerovnými okraji. Papír je třeba před tiskem nechat delší dobu namáčet, klížené papíry je nutno namáčet déle.¹¹¹ Navlhčený papír se pak lépe poddá tlaku lisu a lépe přijme barvu matrice.

¹¹⁰ [Srov.] KREJČA, Aleš. *Grafika*. Praha: Aventinum nakladatelství, s. r. o., 2010, s. 127.

¹¹¹ [Srov.] Tamtéž.

1. 2. 5 Grafické listy

Grafickým listem se rozumí původní dílo vzniklé zmnožitelným otiskem v umělecké grafice.

Každý tento grafický list v uzavřeném nákladu se stává originálem. List se zpravidla značí autorovým podpisem, značkou, označením stavu, také číslem určující výši nákladu a pořadí listu, která se uvádí zlomkovým číslem. Zpravidla se neoznačují méně kvalitní tisky nebo ty, které přesáhly náklad. Tato formální označení grafických listů se stala oficiální záležitostí v 80. letech 20. století.

Hodnota tisku je určována kvalitou matrice – jak se v ní odráží povaha techniky, grafikova řemeslnost, jindy je hodnocen přechod od světla ke stínu nebo jasnost bílých ploch.

Matrice je poté zrušena jejím rozlomením, rozrytím či poškrábáním na lícové straně. Je to záruka, že tisk už nebude v budoucnu nijak zopakován. Je čistě na grafikovi, aby si stanovil náklad každého svého grafického díla, ať už pracuje s jakoukoliv technikou. Aby grafika mohla být považována za originál, musí být označena všemi formálními náležitostmi, jak je uvedeno výše. Tyto zásady se vztahují na grafické práce, pro něž autor zhotovil původní štoček. Pokud práce tuto podmínku nesplňuje, musí být považována za reprodukci, nikoliv za originál.

Moderní grafické techniky umožňují tisknout originály v obrovských nákladech. Muzeum Moderního umění v New Yorku přestalo v grafice naprosto rozlišovat originál a reprodukci.¹¹²

Grafický list může být znehodnocen mnoha způsoby, a to už přeložením papíru, pak samozřejmě jeho ušpiněním. Přeložený papír lze v mokřém stavu srovnat přežehlením pod plátnem. Tiskům rozhodně nesvědčí vlhkost, grafika tak ztrácí svou barvu a je náchylná k plísním.¹¹³

¹¹² [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění – výkladový slovník*. Praha: Academia, 2010, s. 119.

¹¹³ [Srov.] MARCO, Jindřich. *O grafice*. Praha: Mladá fronta, 1981, s. 199.

2 Francisco José de Goya y Lucientes – jeho život a dílo

Španělský malíř a grafik přelomu 18. a 19. století, který si vybojoval své místo u dvora svým nepopiratelným talentem. Ve své době přinesl něco nového, nečekaného. Černá v jeho podání ožívá v malbách na stěnách domu, který vlastnil, a v grafikách, které se staly kritikou společnosti, ve které žil.

2.1 Přehled života a děl

Francisco José de Goya y Lucientes se narodil 30. března 1746 ve španělském Fuendetodos, ve vesnici nedaleko Zaragozy. Odtud pocházeli jeho rodiče – *José Goya* a *Gracia Lucientes*. Goyův talent byl objeven knězem *Josém Pignatellim*, který rodičům navrhl, aby ho dali na učení malby. Čtyři roky studoval základy kresby u *José Luzána Martíneze*. V posledním roce tohoto studia, 1763, se zapsal do soutěže Královské Akademie sv. Ferdinanda v Madridě, kde bohužel neuspěl¹¹⁴, to mu ale nebránilo odjet do Říma, kde se zúčastnil dalšího konkurzu, který byl vypsan parmskou Královskou akademií. Cenu opět nezískal, dosáhl ale uznání poroty. Z tohoto období pocházejí malé i monumentální obrazy na antické náměty a také portrét – žánr, který ho později tolik proslavil.¹¹⁵ Po neúspěších v soutěžích se začal učit u malíře *Francisca Bayeu*¹¹⁶, počátkem sedmdesátých let si v Zaragoze zřídil dílnu a dostal svou první vážnou zakázku – měl vyzdobit mariánskou kapli Santa María del Pilar.¹¹⁷

Jeho ženou se stala *Josefa Bayeu*, sestra *Francisca Bayeua*. S Josefou měl celkem šest dětí, dospělosti se však dožil pouze syn Javier. I když spolu žili téměř 40 let, na Goyových obrazech ji nelze najít. Goya namaloval mnoho portrétů různých vysoce postavených dam, ale svou ženu vyobrazil pouze jednou, a to černou křídou z profilu jako starou ženu.¹¹⁸

Díky Bayeuovi se Goya dostal do Madridu, kde maloval kartóny k tapisériím. Tato práce s sebou nesla jistá omezení, ale umožnilo mu to zůstat ve městě, ve kterém zprvu neměl žádné styky¹¹⁹. Malování kartónů bylo velice riskantní, co se zátěže zdraví týče. Jeden z jeho spolupracovníků přišel o život, a i sám Goya byl zasažen.

¹¹⁴ [Srov.] TOMLINSON, Janis A. *Francisco Goya y Lucientes, 1746-1828*. London: Phaidon, 1999, s. 11.

¹¹⁵ [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění 8*. Praha: Odeon, 1981, s. 151.

¹¹⁶ [Srov.] TOMLINSON, Janis A. *Francisco Goya y Lucientes, 1746-1828*. London: Phaidon, 1999, s. 12.

¹¹⁷ [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění 8*. Praha: Odeon, 1981, s. 151.

¹¹⁸ [Srov.] HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. Praha: Slovart, 2004, s. 49.

¹¹⁹ [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění 8*. Praha: Odeon, 1981, s. 152.

Uzdravil se, nicméně ztratil sluch. Jeho pozdější strachování se o své zdraví se projevilo i v jeho tvorbě, zejména v autoportrétech.¹²⁰ (viz Příloha I, Obr. č. 2)

Goya se proslavil zejména svými portréty¹²¹. Pravděpodobně proto, že se na své modely díval jinak. „Goya, jak se zdá, neznal slitování. Je jeho zásluhou, že jeho portréty odhalují všechnu samolibost, ohavnost, hrabivost a prázdnotu portrétovaných.“¹²² Během svého života zobrazil mnoho významných lidí španělských dějin. Jeho úspěch jako umělce dokládají tituly, které postupně získával. Roku 1786 byl jmenován královským malířem, 1789 dvorním malířem a roku 1799 se z něj stal první dvorní malíř.

I talentovaný Goya se nechal strhnout prostředím, ve kterém se pohyboval. Z nuzných poměrů se najednou dostal mezi vysokou šlechtu. Uvědomoval si, že by se měl začít chovat jinak. V jednom dopise svému příteli se zmiňuje, že chce přestat navštěvovat místa, kde se provozuje veřejný tanec a zpívají se jeho oblíbené písně. Chtěl si zachovat důstojnost. Vzápětí ale dodává, že z toho není příliš šťastný a i dále své rozhodnutí zmírňuje. Vždyť právě v těchto prostředích se Goya cítil jako doma.¹²³

V Goyově životě sehrála významnou roli i jiná žena než jeho manželka, a sice vévodkyně z Alby¹²⁴. Alba se na žebříčku španělské společnosti ocitla hned za královnou. Goya ji po smrti jejího manžela doprovázel na cestách. Z tohoto období pochází spousta prací, které Albu připomínají, avšak její jméno na nich napsáno není.¹²⁵

Ke konci 18. století bylo ohlášeno vydání jeho *Los Caprichos* – Rozmarů. Jednalo se o cyklus grafik, které byly po dvou týdnech raději staženy z prodeje, a to kvůli obavám z inkvizice.¹²⁶

Z této doby pochází řada jeho portrétů. Patří sem podobizny vladařů, se kterými často cestoval do La Granja, Escorialu či Aranjuezu. Vytvořil i jeden ze svých nejlepších ženských portrétů, a sice *podobiznu Hraběnky de Chinchón*. Poté začal pracovat na jednom ze svých nejhonosnějších děl – vyobrazení krále s celou jeho rodinou¹²⁷.

¹²⁰ [Srov.] JOHNSON, Paul. *Dějiny umění: Nový pohled*. Praha: Academia, 2006, s. 415.

¹²¹ [Srov.] HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. Praha: Slovart, 2004, s. 21.

¹²² GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění*. Praha: Mladá fronta a Argo, 1995, s. 488.

¹²³ [Srov.] HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. Praha: Slovart, 2004, s. 21.

¹²⁴ [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění 8*. Praha: Odeon, 1981, s. 156.

¹²⁵ [Srov.] HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. Praha: Slovart, 2004, s. 41.

¹²⁶ [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění 8*. Praha: Odeon, 1981, s. 157.

¹²⁷ [Srov.] Tamtéž.

Obraz *Rodina Karla VI.* je monumentálním portrétem, který ukazuje panovnický rod tak, jak jej viděl Goya a jak jej viděl lid. Ani panovníka, ani jeho ženu se nesnažil přikrášlit, maloval tak, jak je viděl. Tak činil i u ostatních členů rodiny, kteří jsou na obraze škrobení a povýšení¹²⁸, takovéto zobrazení se blíží až satíře.¹²⁹ Na obraze je zobrazena i malířova postava, která je umístěna v přítmí za královskou rodinou. V tomto detailu se inspiroval u *Diega Velázqueze* a jeho *Dvorních dam*, kde se malíř taktéž umístil do levé části obrazu k malířskému plátnu. Goya jeho práce studoval jejich reprodukováním.¹³⁰

Nepokoje, které za jeho doby probíhaly, se odrazily v jeho obrazech *Druhý* a *Třetí květen 1808*. Tyto obrazy nebyly malovány ve stejném roce, nýbrž v rozestupu šesti let. Reflektovaly události, kdy jeden den bylo pozatýkáno 400 Španělů, a následujícího dne byli popraveni. Tento masakr vyvolal celonárodní povstání. Goya tyto obrazy namaloval především proto, aby nepřišel o plat a vylepšil si reputaci u *Ferdinanda VII.*¹³¹

V desátých letech 19. století se Goya věnoval grafice. Tento druh umění mu poskytoval velký prostor pro jeho představivost, vrátil se k němu několikrát¹³². V této době se také musel před inkvizicí obhajovat kvůli obrazům *Oblečená* a *Nahá maja*, které byly součástí sbírky *Manuela Godoye*, prvního ministra. Následně byly oba dva obrazy zabaveny.¹³³

Politická situace ve Španělsku se neustále proměňovala, Goyovi se i přesto dařilo žít se svým malováním. Roku 1824 se ukryl a jak mohl, využil amnestie, získal královské povolení a vycestoval do Francie s *Leocadií Weissovou* a jejími dětmi, kteří s ním toho času žili. Pravděpodobně se jedná o tuto ženu, která se vyskytuje na jedné z jeho černých maleb.

Koncem druhého desetiletí kupuje *Dům Hluchého*, který se později proslaví jako ten dům, který Goya pomaloval svými až děsivými výjevy, jimž se pro svou zredukovanou barevnost později začalo říkat černé malby.¹³⁴

¹²⁸ [Srov.] JOHNSON, Paul. *Dějiny umění: Nový pohled*. Praha: Academia, 2006, s. 416.

¹²⁹ [Srov.] VIGUÉ, Jordi. *Mistři světového malířství*. Dobřejovice: ReboProductions, 2004, s. 251.

¹³⁰ [Srov.] HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. Praha: Slovart, 2004, s. 39.

¹³¹ [Srov.] Tamtéž, s. 57, 62.

¹³² [Srov.] Tamtéž, s. 94.

¹³³ [Srov.] HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. Praha: Slovart, 2004, s. 95.

¹³⁴ [Srov.] Tamtéž, s. 73.

Během svého pobytu v Bordeaux pracoval na trochu odlišných pracích. Patří sem cyklus litografií *Býci z Bordeaux* a jeho miniatury, které maloval na slonovinu¹³⁵. Na těchto miniaturách zobrazil jednu až dvě postavy, objevují se mezi nimi i *majj* a *majové*, tedy postavy z lidu. Goya sám v jednom dopise vyjádřil svou pýchu nad těmito pracemi, které považoval za originální. Technika, jíž miniatury vytvářel, nebyla úplně tradiční. Nejprve načernil malé formáty, které pak pokapal trochou vody. Umyté stopy, které po sobě voda zanechala, ho pak inspirovaly v námětech, které na ně maloval.¹³⁶

Do Španělska se vrátil ještě dvakrát, nicméně 18. dubna roku 1828 umírá v Bordeaux. Jeho popel byl roku 1929 uložen v kapli San Antonio de la Florida pod freskami, které sám vytvořil roku 1798.¹³⁷

2.2 Quinta del Sordo a „černé malby“

V únoru roku 1819 Goya koupil na okraji Madridu statek. Místo se jmenovalo *Quinta del Sordo* (česky *Dům Hluchého*). Goya přišel po nemoci o sluch, ale dům nebyl pojmenovaný po tomto hluchém umělci. Předchozí majitel byl shodou okolností taktéž hluchý.¹³⁸

Právě v tomto domě Goya maloval své olejové malby přímo na omítnuté zdi, dohromady jich vytvořil čtrnáct. Malbám se dnes přezdívá „černé malby“, a to pro svou temnou škálu barev, která je jen lehce doplňována světlými barvami pro kontrast.¹³⁹

V tuto dobu je Goya už poměrně starý, vyčerpaný, a to zejména kvůli své nemoci, která ho už úplně připravila o sluch¹⁴⁰. Když se z nemoci zotavil, začal pracovat na černých malbách. Při práci vyžadoval samotu.

Maloval zde náměty, které nebyly na zakázku. Byla to témata, která tvořil z vlastní iniciativy, představovala jeho pohled na svět, ve kterém nachází určité hrozby a připadá mu prázdný a beze smyslu¹⁴¹, vyjadřují jeho pesimismus a kritický pohled

¹³⁵ [Srov.] TOMLINSON, Janis A. *Francisco Goya y Lucientes, 1746-1828*. London: Phaidon, 1999, s. 277.

¹³⁶ [Srov.] Tamtéž, s. 278.

¹³⁷ [Srov.] HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. Praha: Slovart, 2004, s. 95.

¹³⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 73.

¹³⁹ [Srov.] TOMLINSON, Janis A. *Francisco Goya y Lucientes, 1746-1828*. London: Phaidon, 1999, s. 239.

¹⁴⁰ [Srov.] VIGUÉ, Jordi. *Mistři světového malířství*. Dobřejovice: ReboProductions, 2004, s. 253.

¹⁴¹ [Srov.] HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. Praha: Slovart, 2004, s. 74.

na život ¹⁴². „Černé obrazy svědčí o hluboké skepsi, s níž pohlížel jak na církevní slib spásy, tak na osvícenské naděje na zlepšení podmínek pozemského života.“ ¹⁴³

Malby se nacházely ve dvou velkých pokojích nad sebou. Jejich umístění do konkrétního podlaží je trochu spekulativní, protože byly malby později přeneseny na plátno a dnes visí v muzeu. Většinou se ale uvádí, že v nižším podlaží byly právě tyto malby: *Leocadia, Čarodějnický sabat, Judita, Saturn, Pouť ke sv. Izidoru, Dva starci a Dva starci při jídle*. V pokoji přímo nad ním se nacházely výjevy: *Atropos, Souboj obušky, Čtoucí muži, Smějící se ženy, Svaté Oficiium, Asmodea Pes*. ¹⁴⁴

Mezi společné rysy Goyových černých maleb patří výrazy postav, které se na obrazech vyskytují – často mají vytřeštěné oči nebo otevřená ústa. Goya pracoval hrubým štětcem a postavy zachycoval s až brutálním realismem. Ponurost je podpořena barevností obrazů, která je velmi omezena.

Jedna z nejznámějších a zároveň nejhrůznějších maleb ztvárněných na zdech domu je *Saturn*. Jedná se o výjev, ve kterém Saturn požívá své děti ¹⁴⁵. „Saturnus jako čas, který požívá vše, co stvořil.“ ¹⁴⁶ Nabízí se srovnání s *Rubensovým* Saturnem, který ani zdaleka nepůsobí tak děsivě, jako ten Goyův. I zde se objevují otevřená ústa, která byla a jsou považována za jisté tabu ¹⁴⁷. Tento Saturn působí téměř jako zvíře, jeho tělo je deformované stíny, které zčásti zahalují jeho tělo.

Souboj obušky je dalším námětem. Naproti sobě stojí dva muži s napřaženými obušky – oba dva jsou zabřednuti po kolena v písku, není tedy jisté, zda vůbec někdo vyvázne i přesto, že přemůže protivníka. ¹⁴⁸

Goya v *quintě* namaloval také *Asmodeu*. Asmodaj byl démon ze Starého zákona, který podle jedné španělské knihy 17. století zvedal střechy domů a odhaloval prostopášné chování obyvatel. ¹⁴⁹

Námět *Pouť ke sv. Izidoru* už Goya jednou namaloval, ještě když navrhoval kartóny k tapisériím. Později ho ztvárnil na zeď svého domu, ale v mnohem temnějším barvách a celková pouť ke světcově poustevně se jeví jako chmurná noční můra. ¹⁵⁰

¹⁴² [Srov.] VIGUÉ, Jordi. *Mistři světového malířství*. Dobřežovice: ReboProductions, 2004, s. 253.

¹⁴³ [Srov.] HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. Praha: Slovart, 2004, s. 74.

¹⁴⁴ [Srov.] TOMLINSON, Janis A. *Francisco Goya y Lucientes, 1746-1828*. London: Phaidon, 1999, s. 239.

¹⁴⁵ [Srov.] HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. Praha: Slovart, 2004, s. 76.

¹⁴⁶ [Srov.] VIGUÉ, Jordi. *Mistři světového malířství*. Dobřežovice: ReboProductions, 2004, s. 253.

¹⁴⁷ [Srov.] HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. Praha: Slovart, 2004, s. 76.

¹⁴⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 76.

¹⁴⁹ [Srov.] Tamtéž, s. 74.

¹⁵⁰ [Srov.] Tamtéž, s. 78.

V popředí se vyskytuje zástup zpívajících lidí, opět se naskytuje pohled na jejich vytřeštěné oči a široce otevřená ústa, která pro něj symbolizovala ztrátu kontroly.¹⁵¹

Naproti tomuto obrazu byl podle všeho umístěn *Čarodějnický sabat*. Obě dvě malby si berou za námět ztvárnění atmosféry davu, zachycují jeho emocionalitu. Tyto dva obrazy mají také stejný podlouhlý formát na šířku¹⁵². Goya už jednou sabat zobrazil. Tato pozdější verze je mnohem temnější a kompozice se také změnila. Divákova pozornost nemá být zaměřena na rohatou bytost, která je v tomto případě zatemněna nejvíce, ale na tváře diváků, jejichž výrazy jsou na pomezí „strachu, úžasu a až zbožné úcty“.¹⁵³

Dále se objevuje námět *Psa*. Není zde vidět celá jeho postava, nýbrž pouze hlava, která zaujímá velmi malou část obrazu. Zbytek plátna je vyplněn abstraktním pozadím. Osamělý pes se propadá do tekutého písku a vzhlíží vzhůru, kde hledá zachránce, ten ale nepřichází¹⁵⁴. Obraz svou prázdnotou vyjadřuje pocit marnosti a úzkosti.

Dva starci při jídle zobrazují dvě postavy na naprosto černém pozadí. Starci jsou vyvedeni zjednodušenými tahy, jejich tmavé postavy se vynořují z černého pozadí. Obraz se zaměřuje na jejich obličej, které jsou až karikovány, a ruce.¹⁵⁵

Leocadia – žena ve smutku, kterou by měla být snad jeho druhá žena *Leocadia Weissová*, jež si vzal po smrti *Josefy Bayeu*. Je zobrazena v postoji ve smutečním oblečení, jak se opírá o hliněnou mohylu se zábradlím. Výjev není nijak vysvětlen, nabízí se také možnost, že v hrobě je sám Goya a jeho černé malby jsou míněny jako poselství ze záhrobí.¹⁵⁶

Obrazem *Atropos* (viz Přílohy I, Obr. č. 3) navazuje Goya na řeckou mytologii. Jednalo se o bohyni, která ukončila čas života, když vypršel. Byla jednou ze tří tzv. Moir, bohyní, které určovaly lidský osud.¹⁵⁷ V krajině vystupují vznášející se postavy, které se rozhlíží po okolí.

Černé malby byly později sňaty ze zdí, přeneseny na plátno a dnes visí ve španělském muzeu Prado v Madridu.¹⁵⁸

¹⁵¹ [Srov.] HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. Praha: Slovart, 2004, s. 76.

¹⁵² [Srov.] TOMLINSON, Janis A. *Francisco Goya y Lucientes, 1746-1828*. London: Phaidon, 1999, s. 243.

¹⁵³ [Srov.] Tamtéž, 241.

¹⁵⁴ [Srov.] HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. Praha: Slovart, 2004, s. 74, 75.

¹⁵⁵ [Srov.] VIGUÉ, Jordi. *Mistři světového malířství*. Dobřevojevice: ReboProductions, 2004, s. 254.

¹⁵⁶ [Srov.] HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. Praha: Slovart, 2004, s. 80.

¹⁵⁷ [Srov.] TYL, Tomáš M. R. *Řecká mytologie a spravedlnost* [online]. 2002 [cit. 24. 4. 2017]. Dostupné z:

<https://www.epravo.cz/top/clanky/recka-mytologie-a-spravedlnost-15833.html?mail> [cit. 24. 4. 2017]

¹⁵⁸ [Srov.] HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. Praha: Slovart, 2004, s. 76.

Na jednu stranu se řeší, kde byla která malba umístěna, na druhou se diskutuje o tom, zda je vůbec Goya jejich autorem. Obecně vzato se ale Goyovo autorství černých maleb uznává. Těmito expresivními náměty předběhl svou dobu. To platí i o jeho grafikách.

2.3 Goyovo grafické dílo

Goya vytvořil mnoho grafických prací. Užíval techniky leptu, kterou kombinoval s akvatintou, toho času novou technikou. Nejvíce překvapující na nich je fakt, že to nejsou biblické či historické náměty, ale jsou to jakási obvinění hlouposti, krutosti a utlačování, jichž byl Goya svědkem (viz Přílohy I, Obr. č. 4). Jiné zase znázorňují jeho noční můry. Jednou z nich byl obrovský obr. Tento sen se mu údajně neustále vracel¹⁵⁹, zobrazil ho na jednom ze svých leptů, kdy obr sedí na kraji světa.

Historik umění *F. D. Klingender* se o jeho leptech vyjadřuje takto: „Z vlastních nejniternějších radostí a trampot Goyových vyvěřely tak ty strašidelné obrazy, jež učinily jeho vnitřní já zrcadlem doby.“¹⁶⁰

Roku 1792 Goya onemocněl a odjel na zotavenou ke svému příteli. Začal hledat nové výrazové prostředky, jimiž by ztvárnil představy, které se mu rojí v hlavě. Objevil techniku leptu. Zabýval se jím mezi zakázkovými pracemi, které mu nedovolovaly popustit uzdu fantazii¹⁶¹. Na konci 18. století začal Goya po nemoci pracovat na svém grafickém cyklu **Los Caprichos**, *Rozmarech*. Cyklus leptů byl zveřejněn roku 1799 a sám název měl napovídat, že autor vyobrazil velmi osobní fantazie, které netřeba brát vážně. Madridský deník oznamující jejich vydání sliboval také „kritiku lidských chyb a nectností“ a „výstředností a bláznovství běžných ve všech civilizovaných společnostech“.¹⁶²

Grafiky vyjadřují rozhořčení nebo hněv nad soudobou španělskou společností. Jeden z takových důvodů, který Goyu rozčiloval, byl *hildago* – „něčí syn“.

Jestliže byl někdo schopen jmenovat předky, byl to už znak šlechtictví, a proto tento člověk nemusel pracovat. Tyto postavy Goya ztvárňuje jako osly. Přibližně na tuctu desek Goya napadá moc mnichů, klérů a inkvizice. Jsou pro něj ztělesněním té

¹⁵⁹ [Srov.] GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění*. Praha: Mladá fronta a Argo, 1995, s. 488.

¹⁶⁰ PONDĚLÍČEK, Ivo. *Fantaskní umění*. Praha: Vodnář, 2002, s. 76.

¹⁶¹ [Srov.] HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. Praha: Slovart, 2004, s. 31.

¹⁶² HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. Praha: Slovart, 2004, s. 35.

nejvyšší nenávisti. Také ho rozčilovalo, že církev podporovala pověřivost tím, že upalovala „čarodějnice“ a „černokněžníky“. ¹⁶³

V tomto souboru je možno poznat *vévodkyni z Alby*, kterou zobrazil letící na třech čarodějnicích. ¹⁶⁴

Grafiky realizoval technikou leptu a akvatinty, což umožnilo vytvořit mimořádný kontrast světla a tmy, který dodává scénám neobyčejný nádech brutality a beznaděje. Roku 1803 dal zbylé neprodané tisky a originální desky králi, ten je postoupil *Královské mědirytské společnosti*, kde se nacházejí dodnes. ¹⁶⁵

Partyzánská válka Španělů proti Napoleonovým vojákům se odrazila v jeho cyklu grafik **Hrůzy války**, jež čítá 82 výjevů ¹⁶⁶. Každý lept opatřil krátkým popisem, který odkazuje na desku, která bezprostředně předchází a nese titul *Nikdo neví proč*. Často se tvrdí, že se jedná o autentické záznamy z bojů, je ale nepravděpodobné, že by jich Goya viděl tolik. Takže se pravděpodobně zčásti jedná o výplody jeho obrazotvornosti, nicméně založených na krutostech, které se skutečně staly. ¹⁶⁷

V *Hrůzách války* lze vysledovat dva hlavní tematické celky. Prvním z nich jsou válečné výjevy. Tím dalším je hladomor, kterým byl Madrid sužován v letech 1811 až 1812. ¹⁶⁸

Hrdinské činy jsou na leptech viděny jen zřídka. Objevují se zde výjevy, na kterých figurují oběšenci, nebo žena, která po pádu všech mužů nabíjí dělo. ¹⁶⁹ (viz Přílohy I, Obr. č. 5) Ženy jsou v námětech mučeny, poutány, napadány, avšak bestiálně mrzačení jsou výhradně muži. ¹⁷⁰

Goya byl celoživotně přitahován býčími zápasy, už na jednom ze svých prvních kartin zachytil sám sebe s mladým býčkem. Zatímco pracoval na *Hrůzách války*, vyleptal 33 desek s náměty býčích zápasů, které pojmenoval **Tauromaquia – Umění býčích zápasů** ¹⁷¹.

Nechává zde zmizet diváky a soustředí se výhradně na zápas mezi býkem a mužem ¹⁷². Tyto grafiky se dnes považují za vrchol jeho grafické činnosti ¹⁷³.

¹⁶³ [Srov.] HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. Praha: Slovart, 2004, s. 35-36.

¹⁶⁴ [Srov.] Tamtéž, s. 42.

¹⁶⁵ [Srov.] Tamtéž, s. 36-38

¹⁶⁶ [Srov.] Tamtéž, s. 55.

¹⁶⁷ [Srov.] Tamtéž, s. 57.

¹⁶⁸ [Srov.] TOMLINSON, Janis A. *Francisco Goya y Lucientes, 1746-1828*. London: Phaidon, 1999, s. 191.

¹⁶⁹ [Srov.] HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. Praha: Slovart, 2004, s. 61.

¹⁷⁰ [Srov.] Tamtéž, s. 58.

¹⁷¹ [Srov.] HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. Praha: Slovart, 2004, s. 83,84.

¹⁷² [Srov.] Tamtéž, s. 88.

¹⁷³ [Srov.] MICHÁLEK, Ondřej. *Magie otisku – grafické techniky a technologie tisku*. Brno: Barrister&Principal, 2016, s. 94.

Tento cyklus, spolu s *Los Caprichos*, jsou jedinými, které byly veřejnosti představeny během Goyova života.¹⁷⁴

Po těchto třech cyklech vytváří další, nese název **Los Disparates – Los Proverbios, Rozpory – Přísloví**, který nebyl publikován za jeho života. Kdy přesně ho vytvořil, je předmětem spekulací, nejčastěji se datování pohybuje mezi lety 1816 až 1823. Obsahuje celkem 22 desek, které Goya nechal po svém odjezdu do Francie u svého syna, po jehož smrti byl tento cyklus znovuobjeven. Desky postrádaly jakékoliv popisky, proto byl jejich obsah interpretován různě. Nejprve byly vnímány jako ilustrace přísloví, proto nesly pojmenování *Los Proverbios*. Další studování desek ale objevilo slovo ‚disparate‘, kterému odpovídá česká ‚pošetilost‘. Ani není jisté, jestli Goya vůbec plánoval jejich zveřejnění.¹⁷⁵

Náměty se vrátil ke karnevalové zábavě. Na jednom z výjevů lze vidět námět, který už kdysi jednou ztvárnil – dívky, které v dece nesou panenku a vyhazují ji do vzduchu¹⁷⁶. Jiná deska zase ukazuje *Bobalicóna*, zde opět popouští uzdu své fantazii a zobrazuje nelidský zjev.¹⁷⁷

V posledních letech, kdy žil v Bordeaux, přešel na další grafickou techniku – litografii¹⁷⁸. Zájem u něj podnítil ředitel první litografické instituce, která ve Španělsku vzniká roku 1819, tedy přesně v době, kdy se s ní Goya seznamuje¹⁷⁹. Touto technikou vytvořil svůj poslední grafický cyklus čítající čtyři tisky a nesoucí název **Býci z Bordeaux**.¹⁸⁰ Opět se v nich vrací ke svému celoživotně oblíbenému tématu, k býčím zápasům. V těchto grafikách už se nezaměřuje výhradně na toreadora s býkem, trochu je odsouvá do pozadí a pro změnu se zabývá i obecnějším. Vytratila se jeho potřeba uspokojit lásku ke strachu a odklonil se od něj k zábavě.¹⁸¹ Až do konce života už zůstal v Bordeaux.

¹⁷⁴ [Srov.] GOYA, Francisco. *La tauromaquia: and Thebullsof Bordeaux*. New York: Dover Publications, 1969, s. 1.

¹⁷⁵ [Srov.] TOMLINSON, Janis A. *Francisco Goya y Lucientes, 1746-1828*. London: Phaidon, 1999, s. 255, 256.

¹⁷⁶ [Srov.] Tamtéž, s. 257.

¹⁷⁷ [Srov.] Tamtéž, s. 260.

¹⁷⁸ [Srov.] HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. Praha: Slovart, 2004, s. 83, 84.

¹⁷⁹ [Srov.] TOMLINSON, Janis A. *Francisco Goya y Lucientes, 1746-1828*. London: Phaidon, 1999, s. 261.

¹⁸⁰ [Srov.] HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. Praha: Slovart, 2004, s. 83, 84.

¹⁸¹ [Srov.] HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. Praha: Slovart, 2004, s. 89.

II. Praktická část

3 Motivace a příprava koncepce: tři autorské knihy

Praktická část bakalářské práce popisuje postup na třech autorských knihách grafik, jež jsou ztvárněny pomocí hlubotiskových technik. Knihy nesou volně zvolená témata: déšť, sníh a úplněk. Je v nich užito výhradně hlubotiskových technik, konkrétně suché jehly, leptu, akvatinty a mezzotinty. Všechny tyto techniky byly realizovány pomocí měděných matric, tisk byl prováděn na hlubotiskové papíry trojí gramáže – každá kniha tak obsahuje tisky na různých papírech.

Ve všech grafikách se pracuje s černou plochou, ve které motiv buď začíná, nebo končí. Snaha byla různými technikami postupně docílit co největší hloubky černé barvy. Sama technika je obsahem knih.

Titulní stránka každé knihy byla zhotovena pomocí techniky slepotisku, která vznikla na základě leptu do měděné desky. Původně bylo zamýšleno do takto vyleptaných plíšků zatříbit barvu a vytisknout černě, ale ukázalo se, že kontrast, který vzniká mezi slepotiskem – čili bílou barvou – a černou barvou, která je hlavním prvkem vnitřku knihy. Knihy tak začínají v bílém světle, které postupně tmavne a ocitá se až v úplné tmě.

Na plíšky velmi malého formátu, zhruba 10 cm × 3 cm, byly předkresleny nápisy fontem *Courier*. Následně se okolní plocha písma pomocí malého štětečku zakryla. Zakryta byla i zadní strana destičky, aby nebyla leptařskou lázní poničena (viz Přílohy II, Obr. č. 1). Po zaschnutí krytu byly plíšky vnořeny do lázně chloridu železitého. Po půl hodině z ní byly vyňaty, zbytek chloridu byl omyt vodou a petrolejem byl odstraněn už kryt. Takto očištěné destičky už se potom nijak víc neupravovaly a bez barvy byly otištěny na navlhčený hlubotiskový papír.

3.1 Realizace a výtvarné pojetí: kniha s názvem „Déšť“

V případě knihy na téma déšť bylo užito výhradně techniky suché jehly. Jak při této technice, tak i při těch ostatních, bylo nejprve třeba řádně připravit desku. Úplně prvním krokem bylo tedy očištění měděných matric. Deska požadovaného formátu byla nejprve vyhlazena hrubším smirkovým papírem, který zbavil kov veškerých nečistot a velkých škrábanců. Zabroušeny byly také hrany plechu, tím vznikly fasety, které zajistily bezpečný tisk bez protrhnutí papíru. Učinilo se tak pomocí pilníku. Poté

se povrch uhladil nejjemnějším smirkovým papírem. Aby byla deska opravdu čistá a lesklá, bylo užito ještě leštidla na kovy.

Na vyčištěnou desku už bylo možné hned vyrývat jednotlivé motivy (viz Přílohy II, Obr. č. 2), které byly napřed nanečisto nakresleny na papír. Během vyrývání bylo možné kontrolovat „kvalitu“ rytí pomocí přejetí prstem po rýhách, které by měly být na dotek znát. Jehlu bylo třeba dostatečně brousit – pro usnadnění práce i kvalitu výsledku. Po vyrytí kresby jehlou byla do prohlubní nanesena hlubotisková čern – nejprve pečlivě po celém povrchu, aby byla opravdu nanesena do všech rýh, a poté se zase zčásti setřela, zvláště důkladně bylo třeba otřít hrany plíšku. Pak už bylo možné položit desku na podkladový papír umístěný na pohyblivé desce lisu a přikrýt ho dostatečně navlhčeným hlubotiskovým papírem. Všechno poté bylo přikryto filcem a protlačeno lisem.

S počátečními motivy se pracovalo dále, do námětů se dostávalo čím dál více černě, destičky byly čím dál více proškrabávány.

3. 2 Realizace a výtvarné pojetí: kniha s názvem „Sníh“

Grafiky nesoucí téma sníh byly vytvořeny technikou mezzotinty. Zde bylo nejdůležitější důkladně nazrnit povrch patřičně připravené desky pomocí skoblíny, kolébky (viz Přílohy II, Obr. č. 3). Skoblina byla přikládána k destičce v menším úhlu než 80 ° a poté „kolébána“ pod dostatečným tlakem ze strany na stranu. Takto byla deska ozrněna nejprve jedním směrem, potom kolmo na něj, a pak znova diagonálně. Cílem bylo takové ozrnění, které po otisknutí vytvoří černou jednolitou plochu. Toho se samozřejmě napoprvé nepodařilo docílit, proto byla deska několikrát opětovně prozrněna. Někdy se také stalo, že byla barva až moc vytřena a proto plocha vypadala vyšedle, proto bylo nutné provést tisk znovu.

Do patřičně ozrněné desky byly poté vyhlazovány dané motivy. V tomto případě se jednalo o motiv sovy, která prolétává padajícími vločkami sněhu. Pro vyhlazování se užívalo k tomu vyhraněnému nástroji, a sice hladicí kuličky. Konkrétně nazrněná plocha byla nejprve „seříznuta“ jehlou a až pak bylo do této plochy zasahováno kuličkou. Nejednalo se o předepsaný postup, spíše o ulehčení práce s hladicí kuličkou.

Do připravené destičky byla poté vetřena barva, která byla zase částečně setřena vyleštěna v místech, která měla být opravdu bílá.

V případě mezzotinty se vyplatilo tisknout spíše na papíry menší gramáže, na nichž černá vynikla lépe než na papírech větší gramáže, které mají znatelně hrubší povrch.

3.3 Realizace a výtvarné pojetí: kniha s názvem „Úplněk“

Pro téma úplňku bylo zkombinováno několik technik dohromady – suchá jehla, lept a akvatinta. Využito bylo dvou měděných desek, které byly postupně v určitých fázích opracovávány a otiskovány.

Na první měděné desce, která je zčásti zahalena ve stromech, bylo nejprve užito leptu. Povrch desky se zatřel krytem, asfaltem, zezadu i zepředu. Vyškrábána byla ta místa, která měla být následně vyleptána. V tomto případě se tedy odkryly stromy po obou stranách plíšku (viz Přílohy II, Obr. č. 4). Když byl motiv vyškrábán, následně byl ponořen do leptářské lázně, tedy do roztoku chloridu železitého. V této lázni byla deska ponechána zhruba půl hodiny, poté byla vytažena plastovými kleštěmi a kryt, kterého už nebylo potřeba, byl zase odstraněn petrolejem, na desce tedy zůstaly vyleptané stromy.

Pomocí suché jehly se mezi stromy vytvořil vesmírný prostor. Jednotlivé fáze byly postupně otiskovány. Kromě jehly bylo v malé míře užito i kladívko, které se používá pro tečkovanou manýru v grafice. Tisk od tisku byla vytvářena čím dál větší temnota, zároveň byl hladicí kuličkou vyhrazen prostor měsíci, který už navazuje na druhou desku.

Druhý plíšek byl nejprve upraven pomocí akvatinty. Z papíru byl vystřižen obrys měsíce a mraků, které byly patřičně naaranžovány a poté posypány kalafunou. Tam kde byl umístěn papír, se plocha desky udržela čistá. Takto částečně posypaná deska byla poté, už bez papíru, položena na vařič. Teplem byla kalafuna přichycena k desce (viz Přílohy II, Obr. č. 5). Následně se zakryla pomocí krytu plocha, jež měla zůstat nedotknutá leptem a deska byla opět vložena do leptářské lázně. Po půl hodině byla deska z lázně vyjmuta a kryt i kalafuna byly smyty z desky pryč. Následně byly zvýrazněny kontrasty mezi měsícem a mraky pomocí suché jehly tak, aby měsíc v ploše vynikal a „svítil“ v oné temnotě. Z tohoto úplňkovitého měsíce bylo potom postupně odebíráno světla, tím způsobem, že byla proškrabávána jehlou čím dál větší plocha. Takže měsíc pomalu mizel ve tmě. (viz Přílohy II, Obr. č. 6)

3.4 Finální úpravy autorských knih

Knihy na jednotlivá témata byly komponovány tak, aby na sebe grafiky navazovaly. V případě svazku s tématem sních se ocitáme v úplné tmě, která je postupně narušována vločkami sněhu a průletem sovy, až v nich nakonec dočista mizí. Kapky deště postupně houstly a prolínaly se, déšť taktéž nakonec končí ve změti „šrafur“, které vytváří černou plochu. V případě úplňku se měsíc pozvolna objevuje a pak zase mizí kdesi za lesem.

Některé prvky, které se v grafikách objevují, vznikly vlastně omylem, nebyly prvotním záměrem, ale určitě je nelze brát jako chybu, jen to byl nečekaný zvrat při tvorbě. Často tak vznikly, které vytvořily mnohem působivější efekt než ty, které byly zamýšleny.

Všechny grafiky byly tisknuty z desek stejného formátu, přibližně A5. Tištěny byly na papíry, jejichž formát byl zleva prodloužen tak, aby bylo možné grafiky následně nechat svázat. (viz Přílohy II, Obr. č. 7)

Jednotlivé grafiky byly nakonec seřazeny, na začátek se umístil list se slepotiskovým nápisem a na konec čistý papír. Pro svázání bylo využito tzv. japonské vazby. Dírky, které se provrtaly malou vrtačkou, byly prošity jehlou nejprve v jednom směru, pak byl nití obšit i hřbet. (viz Přílohy II, Obr. č. 8)

Závěr

Hlavním cílem této bakalářské práce bylo upozornit na funkci černé barvy ve výtvarném díle jak grafickém, tak malířském. Zhodnotila jsem její vizuální účinky, kdy funguje jako kontrastní element, dělicí element a element rytmický, zároveň uspořádává celkovou plochu obraz a zestručňuje význam plochy. Všechny tyto poznatky jsou velmi užitečné pro výtvarníky a umělce zejména v oblasti grafiky.

V teoretické části jsem se zabývala podstatou barvy, symbolikou a expresivitou černé barvy, ke které jsem se dopracovala skrze studium díla *Francisca Goyi y Lucientes*. Prameny se shodovaly v jednotlivých významech, které černá představuje. Ve významu smrti, zmaru, nicoty atd. Já jsem ale opomenula její převažující ponurý význam a zaměřila jsem se na její výrazovou složku v grafických technikách, která umí být velice působivá. V několika kapitolách jsem se seznámila s technickými postupy hlubotiskových grafik, jak s těmi mechanickými tak chemickými. Zjistila jsem, že druhů hlubotiskových technik je mnohem více, než jsem si myslela, a překvapilo mě, jak dlouho už se tyto techniky užívají. Kromě tradičních způsobů tisku z hloubky jsem se také stručně věnovala těm modernějším. I přes moderní materiály zůstává ale princip hlubotisku pořád stejný.

Další část práce už se zabývá samotným dílem *Francisca José de Goyi y Lucientes*. Tento malíř totiž na přelomu 18. a 19. století vytvořil nejen významné grafické dílo, ale co mě k němu také dovedlo, byly jeho černé malby. Těmito malbami na zdech svého domu Goya předběhl dobu. Velice subjektivní a expresivní náměty ztvárnil v době, kdy mu za okny pochodovala inkvizice a co nebyl řádný portrét nebo církevní námět, trestala. V obsahu se promítaly jak nepokoje, které v jeho době probíhaly, ale také jeho ztráta sluchu, která ho velice ovlivnila. Trest ho ale minul, malby přežily a nyní visí v muzeu, namísto zdí v jeho odpočinkovém domě.

V rámci praktické části jsem využila grafické technologické poznatky. Vznikly tak tři knihy hlubotiskových grafik, v nichž jsem využila techniky mezzotinty, suché jehly, leptu a akvatinty, tedy těch tradičních technik. Do volně zvolených motivů jsem se postupně snažila dostávat čím dál větší „černotu“. Vzpomněla jsem si na slova malíře Rembradta van Rijna, který říkal, že bez světla není stínu. To samé platí pro vytvoření oné „černoty“ – bez bílé není černé.

Během zpracovávání tématu jsem si osvojila teoretické poznatky grafických technik, včetně jejich praktické řemeslné stránky.

Zdroje

1. BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997. ISBN 8020006095.
2. BROŽKOVÁ, Ivana. *Dobrodružství barvy*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. Pomocné knihy pro žáky (Státní pedagogické nakladatelství).
3. BUSSELLE, Michael. *Jak lépe fotografovat černobíle*. Praha: Slovart, 2002. ISBN 80-7209-414-9.
4. DANNHOFEROVÁ, Jana. *Velká kniha barev: kompletní průvodce pro grafiky, fotografy a designéry*. Brno: Computer Press, 2012. ISBN 978-80-251-3785-7.
5. GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, 1997. ISBN 80-204-0685-9.
6. GOYA, Francisco. *La tauromaquia: and Thebullsof Bordeaux*. New York: Dover Publications, 1969. ISBN 0-486-22342-6.
7. HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. Praha: Slovart, 2004. Mistři světového umění. ISBN 80-7209-571-4.
8. HAWKING, Stephen. *Stručná historie času v obrazech*. Přeložil Vladimír KARAS. Praha: Argo, 2002. ISBN 80-7203-422-7.
9. HOLL, Steven. *Paralaxa*. Přeložil Alena VŠETEČKOVÁ. Brno: ERA Group, 2003. ISBN 80-86517-68-3.
10. KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Praha: Grada, 2008. Psyché (Grada). ISBN 978-80-247-2329-7.
11. MARCO, Jindřich. *O grafice – kniha pro sběratele a milovníky umění*. Praha, Mladá fronta, 1981.
12. MICHÁLEK, Ondřej. *Magie otisku: grafické techniky a technologie tisku*. Brno: Barrister&Principal, 2016. ISBN 978-80-7485-098-1.
13. PONDĚLÍČEK, Ivo. *Fantaskní umění, jeho vývoj a souvislosti*. 2., dopl. vyd. Praha: Vodnář, c2002. ISBN 80-86226-38-7.
14. SCHAUB, George. *Černobílá fotografie: digitální úpravy pro dokonalý tisk*. Brno: Zoner Press, 2007. Encyklopedie – grafika a fotografie. ISBN 978-80-86815-59-6.
15. TOMLINSON, Janis A. *Francisco Goya y Lucientes, 1746-1828*. London: Phaidon, 1999. ISBN 0-7148-3844-6.
16. VIGUÉ, Jordi. *Mistři světového malířství*. Přeložil Ivana KADLECOVÁ, přeložil Lumír MIKULKA. Dobřejoyice: ReboProductions, 2004. ISBN 80-7234-304-1.
17. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Poznámky o barvách*. Vyd.1. Praha: Filosofia, 2010. Základní filosofické texty. ISBN 978-80-7007-323-0.

18. ZAMAROVSKÝ, Peter. *Proč je v noci tma?: příběh paradoxu temného nebe.*
Praha: AGA, 2011. ISBN 978-80-904582-1-5.

Elektronické zdroje

1. TYL, Tomáš M. R. Řecká mytologie a spravedlnost, 2002 [online]. Dostupné z: <https://www.epravo.cz/top/clanky/recka-mytologie-a-spravedlnost-15833.html?mail>

Seznam příloh

Přílohy I. Obrazové přílohy k teoretické části

Přílohy II. Fotodokumentace praktické části

Přílohy I. Obrazové přílohy k teoretické části



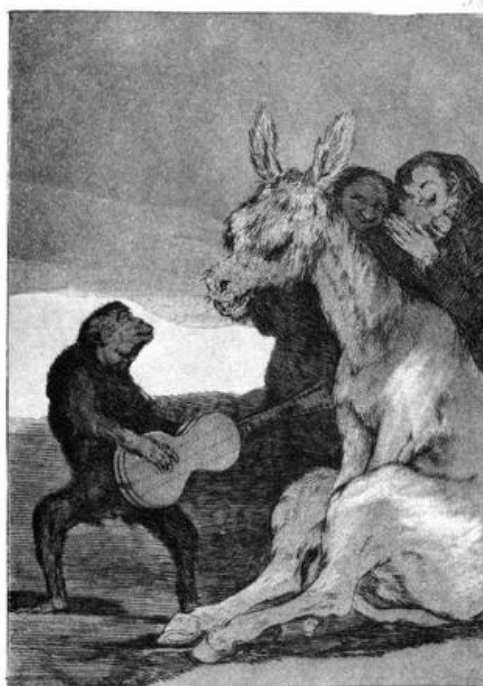
Obr. č. 1 – Anselm Kiefer: „Black Flakes“



Obr. č. 2 – Goyův Autoportrét



Obr. č. 3 – Jedna z černých maleb: *Atropos*



Bravissimo!

Obr. č. 4 – *Bravissimo (Los Caprichos)*



Obr. č. 5 – Žena nabíjející dělo (Hrůzy války)

Přílohy II. Fotodokumentace praktické části



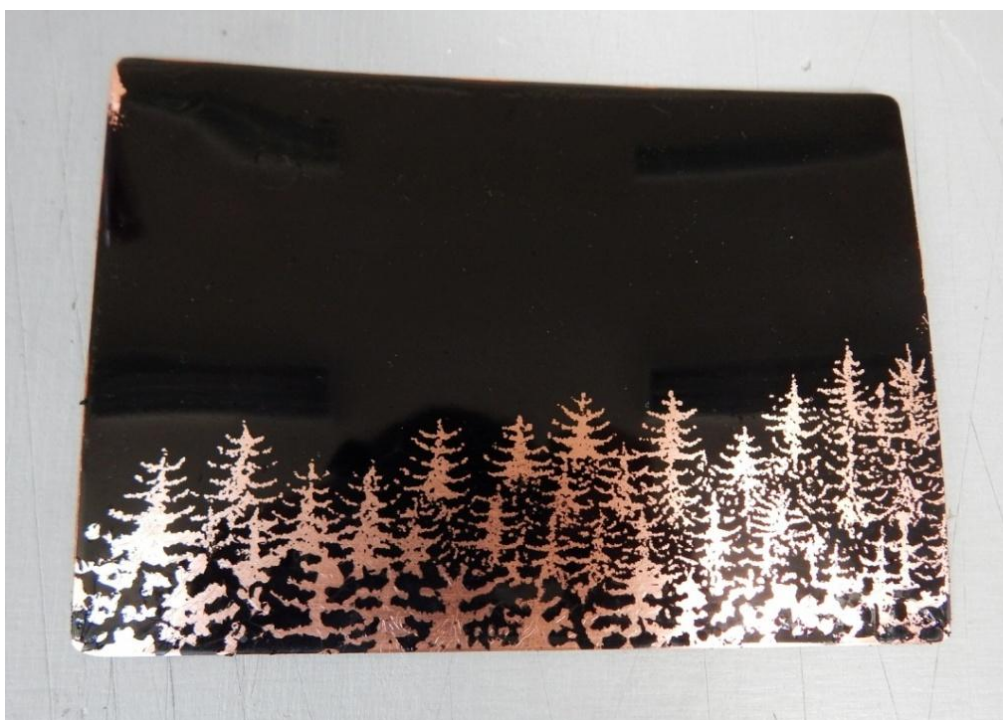
Obr. č. 1 – Zakryté vyleptané plíšky



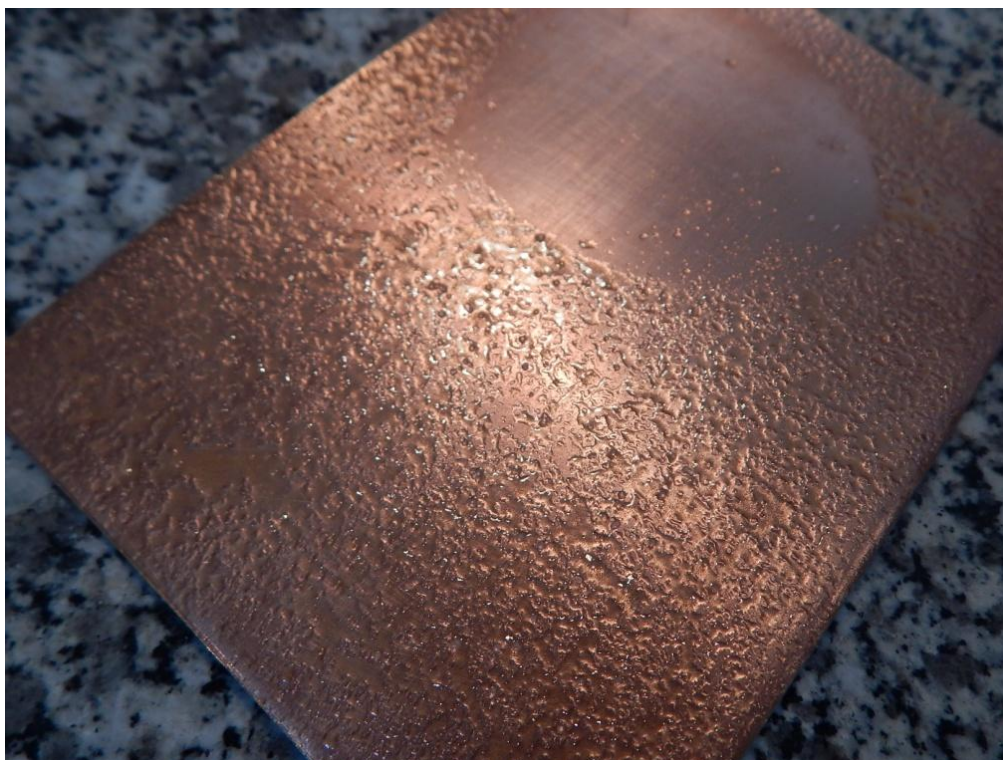
Obr. č. 2 – Rozpracovaná deska suchou jehlou



Obr. č. 3 – Ozrněná deska s kolébkou



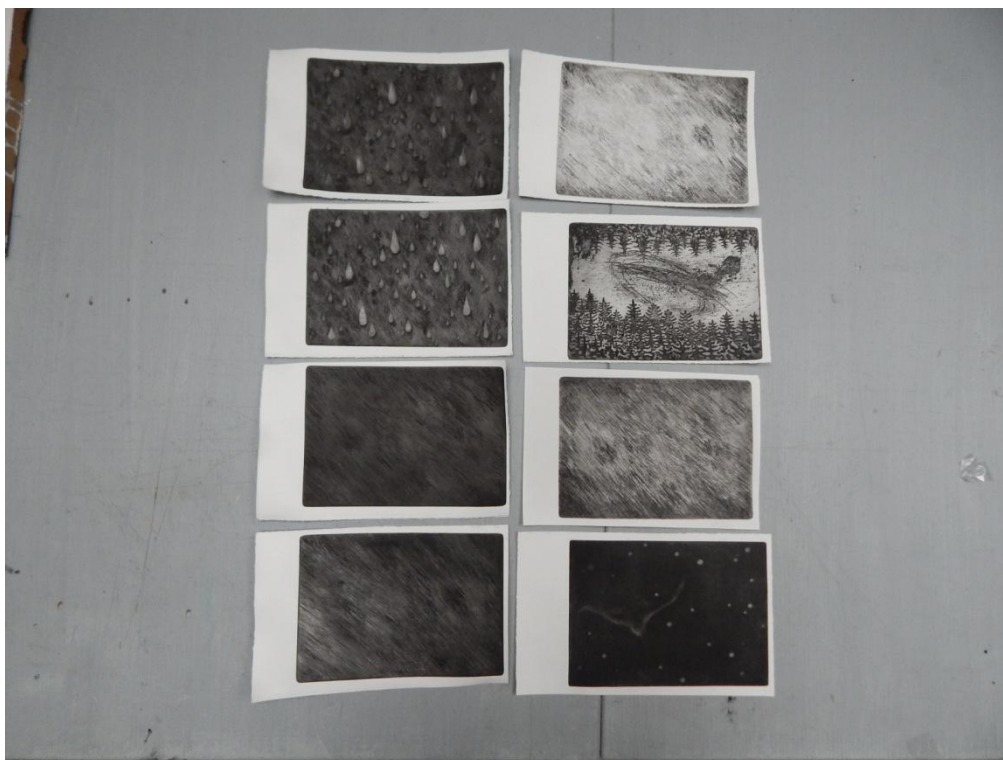
Obr. č. 4 – Zakrytá deska s částečně vyrytým motivem



Obr. č. 5 – Roztavená kalafuna na měděné desce



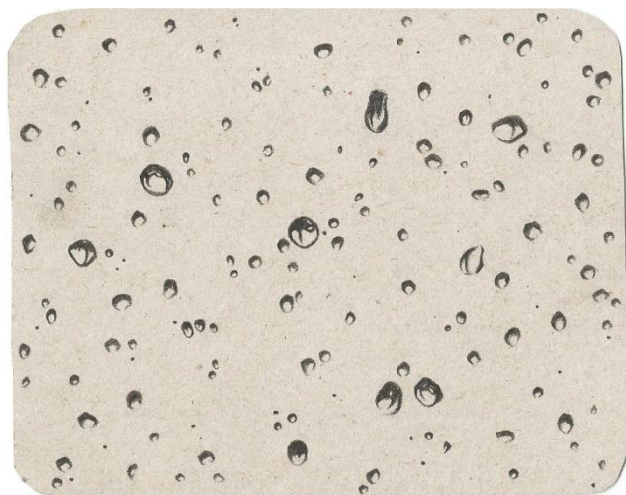
Obr. č. 6 – Seřazené grafiky knihy Úplněk



Obr. č. 7 – Hlubotiskové grafiky



Obr. č. 8 – Svázané knihy „nadepsané“ slepotiskem



Obr. č. 9 – Přípravná kresba (Děšť)



Obr. č. 10 – Přípravná kresba (Úplněk)



Obr. č. 11 – Přípravná kresba (Děšť)

Zdroje obrazové přílohy

Přílohy I

Obr. č. 1: [<https://www.royalacademy.org.uk/article/how-to-read-an-anselm-kiefer>]

Obr. č. 2: [<https://www.wikiart.org/en/francisco-goya/all-works>]

Obr. č. 3: [<https://www.wikiart.org/en/francisco-goya/by-genre/mythological-painting>]

Obr. č. 4: [<https://www.wikiart.org/en/francisco-goya/by-series/los-caprichos>]

Obr. č. 5: [<https://www.wikiart.org/en/francisco-goya/by-series/the-disasters-of-war>]

Přílohy II

Obr. č. 1-11: vlastní archiv