



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

Hlava a portrét Head and portrait

Vypracovala: Tereza Soukupová
Vedoucí práce: Mgr. Josef Lorenc

České Budějovice 2017

Prohlášení

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

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

V Českých Budějovicích dne.....

.....

Podpis studentky

Poděkování:

Tímto bych chtěla poděkovat vedoucímu bakalářské práce Mgr. Josefu Lorencovi, a hlavně mým rodičům, kteří mne při práci podporovali.

Abstrakt

Tato bakalářská práce je složená ze dvou částí. První část je teoretická a pojednává o kresbě jako o výrazovém prostředku ve výtvarném umění a vývoji jejích technik na základě dovozu papíru do Evropy Araby. Druhá část je praktická a je složena ze tří finálních kresebných portrétů na formátu A3, z nichž každý je v jiné kresebné technice. Dále obsahuje skicovní materiál, a textové pojednání o vytváření těchto prací.

Klíčová slova: portrét, kresba, techniky kresby, uhl, rudka, tužka, grafit, tuš, pastel, papír, perokresba, kresba štětcem

SOUKUPOVÁ, Tereza. *Hlava a portrét*. České Budějovice, 2017. Bakalářská práce. Jihočeská universita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce Mgr. Josef Lorenc.

Abstract

This bachelor thesis consists of two parts. First part is theoretical and discusses about drawing as expressive means in art and development of its techniques based on import of paper to Europe by Arabs. Second part is practical and is composed of three final drawn portraits on paper format A3, from which each is drawn using different technique. Lastly this part contains preparatory sketches and text which informs about making of these drawings.

Key words: portrait, drawing, charcoal, pencil, graphite, ink, paper, ink drawing

Obsah

Úvod.....	8
I. Teoretická část.....	9
1 Kresba.....	10
1.1 Původ kresby.....	12
1.2 Historie podložek pro kresbu.....	13
1.3 Historie papíru.....	14
1.4 Papír a kresba.....	16
2 Techniky kresby.....	17
2.1 Techniky kresby se širokou stopou.....	18
2.1.1 Uhel.....	18
2.1.2 Rudka.....	19
2.1.3 Křídý.....	19
2.1.4 Sépiová křída.....	21
2.2 Techniky kresby s úzkou stopou.....	21
2.2.1 Tužky.....	21
2.2.2 Flomastery, fixy.....	23
2.2.3 Kuličková pera.....	24
2.3 Tekuté kresebné techniky.....	25
2.3.1 Tuš.....	25
2.3.2 Bistr.....	27
2.3.3 Sépie.....	27
2.3.4 Inkousty.....	28
2.3.5 Tinta neutrální.....	28
2.3.6 Kresba perem, perokresba.....	29
2.3.7 Lavírovaná kresba.....	33
2.3.8 Kolorovaná kresba.....	34
2.4 Přejchodové techniky.....	34
2.4.1 Akvarel.....	34
2.4.2 Kvaš.....	36
2.4.3 Kresba štětcem.....	36
2.4.4 Pastely.....	38
2.4.5 Frotáž.....	42

II. Praktická část.....	43
1 Portrét.....	44
1.2 Výběr modelu.....	45
2 Postup práce.....	45
2.1 Portréty uhlím.....	45
2.2 Portréty rudkou.....	46
2.3 Portréty tuší.....	46
2.4 Portréty fixy.....	47
2.5 Portréty frotáží.....	48
3 Závěr praktické části.....	48
Závěr.....	49
Seznam použitých zdrojů.....	50
Inspirační zdroje.....	50
Elektronické zdroje.....	51
Seznam příloh.....	52

Úvod

Tato bakalářská práce je sestavená z teoretické části, která pojednává o technikách kresby a z praktické části, kde budou předloženy příklady vybraných kresebných technik použitých pro vytvoření portrétu.

Cílem teoretické části této bakalářské práce je vymezit pojem kresby, co to vůbec kresba je, kde vznikla a jaký je její význam. Stručně pojedná o historii papíru, odkud vlastně papír pochází, kdy se dostal do Evropy a jaký je jeho význam pro kresbu.

Hlavním tématem, kterým se tato bakalářská práce zabývá, jsou nejvýznamnější techniky kresby a jejich rozdělení. Vymezuje rozdělení kresby z hlediska techniky provedení, jako jsou techniky kresby se širokou stopou, do kterých spadají kresby provedené například uhlem, rudkou a různými druhy kříd, a techniky kresby s úzkou stopou, do kterých se řadí kresby vytvořené tužkou. Dále se zabývá rozdělením technik kresby z hlediska použitého materiálu a vymezuje rozdělení kresby vytvořené suchými kresebnými prostředky (uhel, tužka apod.) a tekutými kresebnými prostředky, kam patří, tuš, sépie, tinta. V závěru se tato práce zabývá i technikami, které hraničí s malbou, jako je například akvarel nebo kvaš.

Každá kresebná technika je v této bakalářské práci uvedena se svou stručnou historií, kdy přibližně vznikla. Práce také pojednává o tom, jak se která technika používá, zdůrazňuje její výhody i nevýhody, a v neposlední řadě uvádí i nástroje, které jsou pro použití techniky adekvátní.

Praktická část zahrnuje skicovní materiál a tři vyhotovené portréty, z nichž každý je proveden jinou technikou kresby. Poslední stránky jsou věnovány této praktické části, jejím počátkem, průběhem a jejím zakončením.

I. Teoretická část

1 Kresba

Jak uvádí Miroslav Klivar a Miroslav Polcar ve své publikaci: „*Kresba patří mezi tak zvané vizualizované projevy lidské činnosti...*“¹ Můžeme tedy říci bez jakýchkoli pochyb, že kresba je určitým způsobem výtvarného vyjádření, a to vyjádření v ploše. Nejjednodušším způsobem by se kresba dala definovat jako dvourozměrný lineární projev. Kresba je z technického hlediska základní výtvarný projev jakýmkoliv materiálem, jenž zanechává stopu.² Tuto vlastnost mají ovšem i jiné výtvarné obory jako například malba či grafika. Zkusme tedy najít vlastnosti, které kresbu specifikují a odlišují od jiných výtvarných projevů. Jde tedy o hledání charakteristických vlastností, které jsou vlastní pouze kresbě.

Jedna ze základních vlastností kresby je lineárnost. Lineární vyjádření je určitá vlastnost, ke které inklinuje většina kresebných technik, nebo ji alespoň umožňují. Kresby mívají tedy k lineárnosti sklon, ale nemusí se to projevit v každém případě. Například tužka, uhel či pero přímo vybízí k tomu, aby se s nimi kreslilo lineárně. Přesto například právě uhel se dá pojmout i v plošném projevu, čímž se přibližuje malbě, ale přesto se jeho použitím jedná o kresbu.

Další vlastností je monochromaticnost, tedy jednobarevnost či použití omezeného počtu barev, která je pro kresbu charakteristická. Samozřejmě i u této vlastnosti kresby se najdou výjimky. Například barevné tužky – pastelky nebo pastely. S těmito materiály se vytvářejí díla, která mohou být neskutečně barevně pestrá, a přesto je řadíme do technik kresby. Nedá se tedy s určitostí říci, že kresba je výhradně monochromatická.

Další velmi častou vlastností kresby je použití suchých materiálů. Materiály v pevném skupenství, které se většinou nanášejí otěrem o povrch podložky tedy většinou papíru. Zase zde ovšem máme mnoho tekutých kresebných materiálů, jako jsou například tuše či inkousty. Takže v konečném důsledku ani tato charakteristika kresby není jednoznačná.

Z výše uvedeného vyplývá, že kresebný výtvar se projevuje buď jednou, nebo více charakteristikami kresby. Představme si, ale výtvar barevnými tušemi nanášenými štětcem a v plochách – je to stále kresba nebo není?

Z těchto příkladů a shrnutí lze usoudit, že kresba a její techniky nejsou jednoznačně vyhraněné. Kresba by měla být snadno vymezitelná podle tří hlavních charakteristik uvedených výše, a přesto do kresebných technik například často počítáme techniky, které se projevují čistě malířsky, ale materiál k nim použitý je tradičně kreslířský. Tudíž by se dalo říci, že je do kresby řadíme z jakési nostalgie či tradice.

1 KLIVAR, Miroslav a MILOSLAV POLCAR. *Kresba v životě člověka: funkce a netradiční techniky*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1987. s. 3.

2 [Srov.] KUBIČKA, Roman a JIŘÍ ZELINGER. *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*. Praha: Grada, 2004. ISBN 80-247-9046-7. s. 132.

Dále tu jsou zařazeny techniky, které se kombinují s kresbou, a z tohoto důvodu je někteří autoři často zařazují do kresebných technik i v jejich samostatném využití, ve kterém mají malířský charakter.³ V neposlední řadě jsou techniky čistě malířské, které jsou v daném díle pojaty kreslířsky. Z tohoto můžeme tedy usuzovat, že techniky kresby, nejsou založeny jen na materiálu použitém, ale i na nástroji, jež techniku často utváří a ovlivňuje její pojmenování.

Kresba rudkou nebo uhlem jsou techniky, které se výhradně spoléhají na použitý materiál, což je rudka nebo uhlí, protože v těchto technikách jiné materiály nemůžeme použít. To znamená, že tyto techniky jsou utvářeny hlavně materiálem.

Dále pak jsou techniky, které jsou utvářeny nástrojem, jako je například perokresba. Perokresba je totiž technika, ve které je hlavní kritérium použití pera, a do jakého materiálu pero namočíme, je už vcelku jedno. Perokresba může být tvořena tuží, inkoustem, a v podstatě jakýmkoliv kapalným barevným médiem.⁴ Pokud bychom chtěli být velmi netradiční, můžeme vytvořit perokresbu vylouhovaným černým čajem či potravinářským barvivem rozpuštěným ve vodě.

Kresba umožňuje rychlý a bezprostřední výtvarný záznam, ať už jde o záznam skutečnosti viděné nebo skutečnosti, která je vnitřním myšlenkovým nebo emocionálním světem umělce.⁵ Na rozdíl od malby, která se snaží spíše o ucelené a úplné vyjádření, kresba spíše napovídá, je náznaková a subtilní.

Kresba mívala v historii funkci pouze studijní, přípravou a pomocnou jako je například skica, což je kresba záznamového charakteru.⁶ Ve středověku, v renesanci a v baroku, malíři nejprve provedli kresebné studie motivů, které hodlali v obraze použít, a pak přistoupili k malování reprezentativního obrazu. Jednalo se často o lidskou nebo zvířecí figuru, drapérii a oděv těchto figur, architekturu, krajinu, mraky, rostliny a jiné podobné motivy. Také si často připravovali kompoziční návrh, přípravný náčrt, skicu zamýšleného obrazu ve zmenšeném měřítku. Posledním jejich krokem bylo rozkreslení, kresebný rozvrh přímo na připraveném podkladu před započatím malby. Podobně v tomto historickém období postupovali i sochaři.

Tyto pomocné funkce má kresba dodnes. Ale souběžně s těmito funkcemi od konce 18. století a zejména v 19. století se kresba postupně osamostatňuje a je schopna existovat jako plnohodnotné výtvarné dílo. Někteří autoři v té době a zejména mnoho umělců ve 20. století a současných umělců vytváří kresbu se záměrem ji prezentovat jako samostatné a definitivní výtvarné dílo. Využívají

3 [Srov.]JTEISSIG, Karel. *Technika kresby: průvodce pracovními postupy a dějinami kresby*. Praha: Artia, 1986. Umělcova dílna. s. 161.

4 [Srov.]KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*. Praha: Grada, 2004. ISBN 80-247-9046-7. s. 132.

5 [Srov.]Tamtéž, s. 132.

6 [Srov.]Tamtéž, s. 269.

často právě těch vlastností kresebného projevu, které jim chybí u malířských technik, jako je rychlost, subtilnost a bezprostřednost záznamu, který umožňuje autentický nekorigovaný převod okamžitého hnutí mysli. Z tohoto dnešního úhlu pohledu se dnes zpětně díváme i na kresby starých mistrů. Oni sami jim v době vzniku nejspíše nepřisuzovali jiný význam než pomocný, ale my z dnešní perspektivy v nich vidíme autentická a pozoruhodná díla, která vypovídají o svých autorech mnohem víc, než konečné obrazy a sochy. Je to proto, že byly vytvořeny dílem okamžiku a pro vlastní potřebu, bez jakékoliv snahy o opravu vytvořeného díla.

Přesto, že došlo k tomuto výraznému posunu ve vnímání kresby, používá se i nadále jako pomocná technika při přípravě složitějšího a většího díla. A to nejen v malířství, sochařství a grafice, ale bez kresby by se neobešla ani práce architekta nebo scénografa.⁷ Používá se také při navrhování kostýmů, jevištních dekorací, používá ji průmyslový designér, reklamní výtvarník, módní návrhář a další pracovníci výtvarných profesí.

1.1 Původ kresby

Kresba je základem pro prakticky veškerý výtvarný projev. První ukázky kresby můžeme najít již v pravěku. V období mladšího paleolitu, což znamená okolo 40 000 -10 000 let před naším letopočtem⁸, člověk jeskyní předvedl svou touhu k výtvarnému vyjádření svých zážitků na stěnách svého obydlí. Jako materiál mu stačily různě barevné hlinky, jako nástroje jeho ruce nebo klacíky. Tak vznikly první dochované výtvarné projevy, které můžeme nazývat kresbou. Z těchto projevů se dále vyvinulo písmo, malba, grafika a samozřejmě kresba, jak ji známe dnes.

V průběhu historie se kresba poněkud vytratila v samostatné formě, alespoň tedy v Evropě. Stále je využívána jako základ všech ostatních výtvarných projevů, například pro skici, studie, projektové výkresy, dokonce i jako základní rozvržení pro malby přímo na podložku. Kresba se používala hojně, ale nebyla prezentovaná jako samostatné hotové dílo. Samostatná kresba se objevuje až v 15. století našeho letopočtu.⁹ Jeden z nejznámějších umělců, jenž takto prezentoval kresbu ve větší míře je Albrecht Dürer. Jeho studie jsou překrásnou ukázkou, k čemu sloužila kresba v jeho období. Velké obliby se dostalo kresbě v období baroka. V následujících stoletích se nejvíce využívala ke knižní ilustraci, například odborných publikací, kterou v současné době většinou nahrazují fotografie. Knižní ilustrace se netýkají jen odborné, ale i fiktivní literatury. Jedním ze současných anglických knižních ilustrátorů, jež hojně využívá čistě

7 [Srov.]BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník : (malířství, sochařství, grafika)*. Vyd. 1.Praha: Academia, 1997, dotisk 2010. ISBN 978-80-200-1909-7. s. 187.

8 [Srov.]MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. 5. vyd., V Idea servis 4. vyd. Ilustroval Václav RYTINA. Praha: Idea servis, 2009-. ISBN 978-80-85970-65-4. s.12.

9 [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník : (malířství, sochařství, grafika)*. Vyd. 1.Praha: Academia, 1997, dotisk 2010. ISBN 978-80-200-1909-7.187.

tužkovou kresbu je Alan Lee.

1.2 Historie podložek pro kresbu

Nejspíše není žádným velkým objevem, když řekneme, že papír je poměrně novodobá podložka používaná pro kresbu, malbu a grafiku. Nejstarším a nejpoužívanějším podkladem byly stěny jeskyň pravěkého člověka.¹⁰ Na nich pračlověk začal tvořit díla jednoduchými výtvarnými technikami, jež předcházejí vzniku písma, kresby a malby. Dalším předchůdcem papíru v historii jsou hliněné tabulky, jež byly používány k písemným záznamům v celém středomoří. V Orientu se obyvatelé přikláněli spíše ke dřevu a bambusu. V Římě se pak ve vzácných případech psalo i na slonovinu.

Ovšem z důvodů jednodušší manipulace, přenášení či přepravy se hledal materiál lehčí a poddajnější. Jedním z takto vhodných materiálů jako podklad pro písemné či výtvarné projevy bylo dřevo, do kterého se rylo, nebo se na něj nanasla vrstva vosku, která byla pro rytí poddajnější. Zápis na takovou destičku byl rychlejší a díky vosku se dala destička používat opakovaně. František Zuman uvádí: „*Ve Francii a Německu nebyly voskové destičky používány jen k obchodnímu styku, ale i při vyučování dětí, jak svědčí tabulky z 15. století se žákovskými zápisy nalezené v Lübecku.*“¹¹

Další významnou podložkou je papyrus. Papyrus byl vyráběn z bahenní rostliny. Jak píše Roman Kubička a Jiří Zelinger, tato rostlina se jmenuje „*..šáchor papyrorodý, latinsky Cyperus papyrus, rostoucí a dlouhodobě kultivované v nehlubokých vodách vody Nilu, ale i ve velkých jezerech.*“¹² Papyrus se tedy vyráběl v Egyptě již ve čtvrtém tisíciletí před naším letopočtem. Papyrové listiny můžeme najít i v Řecku okolo 3. století před naším letopočtem. Za vlády Římské říše se papyrus rozšířil po středomoří. Ovšem je nutno podotknout, že i když se papyrus v Evropě používal ještě v 11. století, tak to bylo za účelem spíše psaní než kresby.

Význam papyru ustupuje materiálu, který je nejspíše starší než papyrus sám, a to je pergamen. Pergamen je zhotoven z kůže zvířat, většinou koz, ovcí, oslů či telat. Jeho počátky nejsou známy, je jen jisté, že již činy perských králů byly zaznamenávány na kůži obětních zvířat. U nás byl ve středověku pergamen vyráběn blanaři či pergameníky, a nejen jako podložka pro písmo, ale například i jako náhrada skla do oken. Pergamen ovšem nebyl levnou záležitostí. Počet pergameníků od 15. století přirozeně klesá jako důsledek nové výroby papíru.¹³

Je nutné zmínit i další historické podložky využívané k písemným i výtvarným

10 [Srov.]ZUMAN, František, VYKYDAL, Miroslav a Josef KORDA, ed. Papír: historie řemesla a výrobní techniky. [Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1985. s.7.

11 Tamtéž, s. 7.

12 KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství. Praha: Grada, 2004. ISBN 80-247-9046-7. s. 200.

13 [Srov.]ZUMAN, František, VYKYDAL, Miroslav a Josef KORDA, ed. Papír: historie řemesla a výrobní techniky. [Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1985. s.9.

záznamům. František Zuman ve své publikaci zmiňuje, že na ostrovech v Tichém oceánu okolo Havaje se vyráběl pseudopapír zvaný „*tapa*“, který se vyráběl z kůry stromů, respektive jeho lýka. Tento papír má blíže k našemu dnešnímu papíru svým složením, ovšem způsob jeho výroby se podobá výrobě papyru. Tento papír byl známý i v Číně již v 8. století před naším letopočtem. Byl rozšířen v Polynésii, odkud pochází jeho pojmenování, v Austrálii, jižní Asii, centrální Africe a ve Střední a Jižní Americe. Jeho variantu vyráběli i mexičtí Aztékové.¹⁴

1.3 Historie papíru

Nejprve si řekněme, co to vlastně papír je. Podle Kubičky a Zelinger: *„Papír je vláknitý, plošně hmotný materiál, který ve své základní formě vzniká zplstněním vodné suspenze rozmělněných jemných rostlinných vláken. Zplstnění se provádí na papírenských sítích.“*¹⁵

Počátek výroby papíru, musíme hledat v Orientu. Prvními podložkami pro výtvarný projev v Číně byly kosti, želví krunýře apod., do nichž se rylo. Později bylo používáno hlavně dřevo a úzké bambusové tabulky. Přibližně ve 3. století před naším letopočtem, když se objevuje první štětec z chlupů, se objevuje používání hedvábí, na které se malovalo tuší. Z hedvábí se vytvářely smotky nebo čínské knihy, při jejichž výrobě a po oříznutí vznikalo hodně odpadových kusů. Usuzuje se, že se Číňané pokoušeli o jakési recyklování tohoto odpadního hedvábí a zkoušeli vytvořit další látku jeho zplstněním.¹⁶ A právě tento pokus stál na počátku vzniku papíru.

Doba, kdy přesně začala výroba papíru nelze přesně určit. Často se uvádí rok 105 našeho letopočtu, jenže jiní autoři uvádějí, že to je pouze rok, kdy dvorní úředník Tsai Lun oznámil oficiálně císaři, že byl vyroben první papír. *„Někteří čínští spisovatelé tvrdí, že Tsai Lun prvně použil k výrobě papíru hadry, někteří mluví o rybářských sítích, tedy o vláknech, která svou povahou odpovídala technice plstění více než čištěné vlákno bource...“*¹⁷ Papír byl vyráběn z rostlin jako například moruše papírnické, konopí nebo z vláken čínské trávy ramie, čímž byl i levnější než papír hedvábný. Papír z těchto materiálů byl vyráběn již okolo stého století před naším letopočtem.¹⁸ Kolem 7. století našeho letopočtu se papír a jeho výroba dostala do Japonska, kde se uchytil celkem rychle a jeho popularita mu zajistila využití i jinde než jen v písemnictví, malbě a kresbě. Výroba papíru se tedy v Japonsku ujala a dala vznik dlouholeté tradici.

Z Číny se dostala technologie výroby papíru do arabských zemí, kde došlo ke

14 [Srov.]ZUMAN, František, VYKYDAL, Miroslav a Josef KORDA, ed. Papír: historie řemesla a výrobní techniky. [Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1985.s.11.

15 KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství. Praha: Grada, 2004. ISBN 80-247-9046-7. s. 197.

16 [Srov.]ZUMAN, František, VYKYDAL, Miroslav a Josef KORDA, ed. Papír: historie řemesla a výrobní techniky. [Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1985.s.12.

17 Tamtéž, 1985.s.11.

18 [Srov.]KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství. Praha: Grada, 2004. ISBN 80-247-9046-7. s. 198.

změně výchozí suroviny. Na tomto území se papír vyráběl z „*textilních odpadů*“¹⁹, neboli hadrů, neboť se v této lokalitě nevyskytovala moruše. Výroba papíru se rychle rozšířila na celé arabské území. František Zuman uvádí, že slavný chalífa Harún ar Rašíd nařídil, aby úředníci v hlavním městě Bagdádu používali pro psaní papír. V Bagdádu na základě tohoto nařízení vznikla velká dílna na výrobu papíru. Díky arabské kultuře se výroba papíru rozšířila v 10. století dále na západ do Damašku, do Tiberiasu v Palestině, do Sýrie a do Káhiry.²⁰

Papírnické řemeslo se do Evropy dostalo z území ovládaného Araby, pravděpodobně přes jižní Španělsko, a dále se toto řemeslo šířilo přes Itálii a Francii hlouběji do střední a severní Evropy.

Hadry byly sbírány hadrníky a v papírnách je zpracovávaly ženy, které je třídily podle druhu a odstraňovali knoflíky a švy. Roztříděné, a někdy vyprané či vyvařené hadry se nahrubo rozsekaly na sekačce nebo rozřezaly. Rozřezané hadry se potom změkčovali hnitím v kádích. Potom se materiál zpracovával ve strojích zvaných stoupy a holandry. Stroje mohli být oživeny různou hnací silou, třeba tou nejprimitivnější, což je síla lidské ruky nebo nohy. V Holandsku v 16. století byly využívány hlavně větrné mlýny. Ale většina papíren používala sílu tekoucí vody, proto se mnoho z nich nachází na tocích řek.

František Zuman se zmiňuje i o počátcích výroby papíru v českých zemích, a uvádí, že podle některých zpráv, a to i ze zahraniční literatury, se dovídáme, že byly papírny založeny již v roce 1370 v Chebu, a to snad dokonce samotným Karlem IV. Ovšem tyto zprávy poněkud vyvrací fakt, že papíry s chebským městským znakem se objevují až od roku 1540. Opustíme-li domněnku o chebských papírnách ze 14. století, můžeme říci, že nejstarší papírna u nás je z počátku 16. století, a to je papírna trutnovská, dále pak následují papírny frýdlantská, pražská staroměstská, kolem roku 1524, a mnoho dalších. V 16. století bylo na českém území okolo 22 papíren.²¹

V této době byly k výrobě papíru používány výhradně textilní odpady. Po velkém rozkvětu papírnického řemesla vznikl nedostatek tohoto materiálu, a následně až do 18. století vznikaly vleklé spory o ochranu práv řemeslníků a prosazovaly se například zákazy vývozu hadrů či jejich prodávání konkurenci. V této situaci se začaly množit pokusy o výrobu papíru z jiných surovin. Vzniklo mnoho experimentů a spousta studií na dané téma. Lidé se pokoušeli vyrobit papír například s použitím vodních rostlin nebo listů kukuřice.²²

Jakob Christian Schäffer (1718-1790), původem z Řezna, se tímto problémem zabýval do velké hloubky. Pokoušel se o redukci použití hadrů a jejich

19 BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník : (malířství, sochařství, grafika)*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1997, dotisk 2010. ISBN 978-80-200-1909-7. s. 262

20 [Srov.] ZUMAN, František, VYKYDAL, Miroslav a Josef KORDA, ed. *Papír: historie řemesla a výrobní techniky*. [Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1985. s. 17-18.

21 [Srov.] Tamtéž, s. 41-42.

22 [Srov.] Tamtéž, s. 111.

nastavování například pilinami, mechem, rašelinou nebo kopřivami.²³ Nedostatek surovin pro výrobu byl veliký a tím vznikal i nedostatek papíru. Nakonec tato situace vedla k tomu, že byla v Berlíně vypsána odměna 50 tolarů tomu, kdo vyrobí silný dobrý papír s použitím náhražek podle Schäfferových pokusů. Spousta papírníků ovšem jeho snahy odmítala. Náhražky, které on navrhoval, byly použitelné jen pro výrobu hrubého papíru. Podnítil však iniciativu k dalšímu hledání.

Až téměř v polovině 19. století se Friedrich-Gottlob Keller pokusil vyrobit papír ze dřeva. Dřevěný materiál byl totiž levnější než hadrovina. Nejdříve se pokusil dřevo rozvařit v silném sodném roztoku na vlákna, což se mu příliš nepodařilo. Dalším jeho nápadem bylo dřevo zbrousit na pískovcovém brusu. Tím získal vláknitou kaši, ze které pak v Altchemnitz vyrobil čtyři až pět rysů papíru. Keller se tímto objevem stal zakladatelem nové papírnické éry. V roce 1846 tento vynález Keller prodal továrníku Voelterovi, a ten jej uvedl do praxe.²⁴

Po úspěchu dřevovinového materiálu pro výrobu papíru se začíná prosazovat buničina, která vzniká ze dřeva chemickou cestou. Ke konci 19. století dřevo prakticky vytlačilo hadrovinu a jeho použití se rozšířilo po celé Evropě i v Americe.

Přes tento objev i nadále zůstala nejcennější surovinou pro ruční výrobu papíru, který se používá ve výtvarném umění, hadrovina.

1.4 Papír a kresba

Papír je nejdůležitější podložkou pro kresbu. Samozřejmě kreslit se dá skoro na všechno, například je možno použít dřevěnou desku, pergamen apod. Baleka o přípravě papíru ke kresbě uvádí: *„Byl připraven podkladem, např. tónováním, jež zdůrazňovalo kresbu, případně zvyšovalo ulpění uhlu, rudky, tuše či jiného kresebného materiálu.“*²⁵

Další důležité kritérium papíru jsou jeho vlastnosti, jako je jeho struktura. Hladký papír umožňuje, aby nástroje jako například pero jemně splývalo po jeho povrchu, ale zároveň může některým barvicím médiem zabraňovat v jejich ulpění. Zrnění, hrubost, drsnost, popřípadě vlas papíru může napomáhat k ulpění materiálů, které se nanáší otěrem. Takový povrch se může při kresbě ukázat nevyzpytatelný, ale tím zároveň může podpořit kresbu. Hrubší povrch však bývá nepoužitelný u perokresby ocelovým perem, neboť pero na něm drhne a zachytává se.

Jednou z posledních vlastností papíru je jeho savost, jež se určuje naklížením.

23 [Srov.]ZUMAN, František, VYKYDAL, Miroslav a Josef KORDA, ed. Papír: historie řemesla a výrobní techniky. [Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1985. s.112.

24 [Srov.]Tamtéž, s. 112-113.

25 BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník : (malířství, sochařství, grafika)*. Vyd. 1.Praha: Academia, 1997, dot. 2010. ISBN 978-80-200-1909-7. s. 187.

Silně naklížené papíry se obtížně používají ve většině technik využívajících tekutá média. Tyto papíry odmítají přijmout tekutinu, a ta po nich může stékat, jelikož tyto papíry bývají hladké, nehodí se ani moc pro otěrové techniky jako je uhel, rudka nebo pastel. Úplným extrémem jsou papíry lakované, které se nejčastěji využívají k jiným účelům než je kresba.

Na druhé straně jsou papíry klížené méně, které do svého povrchu přijímají tekutinu přímo dychtivě, a tím se také diskvalifikují pro použití tekutých materiálů, které se ihned vpíjejí do papíru a tvoří nepředvídatelné skvrny. Spotřeba tekutého materiálu je při jejich použití veliká, neboť papír bere tekutinu z nástroje, a ten musí být neustále namáčen. Takže savý papír není vhodný pro tekuté materiály, ale samozřejmě nic nebrání umělci, aby ho využil hodlá-li zužitkovat jeho vlastností. Pro otěrové techniky je méně klížený papír vhodnější, jelikož jeho vlákna bývají volnější a otěrem kresebným prostředkem se do něj materiál velmi dobře zachytává.

Poslední z vlastností papíru je jeho tloušťka, neboli hmotnost. Podle Jiřího Zelinger a Romana Kubičky se dají podle hmotnosti rozdělit na běžný papír, který má hmotnost do 150 g.m^{-2} , karton s hmotností mezi 150 až 250 g.m^{-2} a nakonec lepenka jejíž hmotnost přesahuje 250 g.m^{-2} .²⁶

2 Techniky kresby

Techniky kresby mají stejnou historii jako kresba samotná. Stejně jako počátky kresby, je můžeme hledat již v počátcích výtvarného projevu lidského jedince. Už v jeskyních můžeme najít první výtvarné projevy, které je možné zařadit do kresby. Ovšem v počátcích lidské tvorby není zcela jasné, zda to, co nalézáme na jeskynních stěnách, je malba nebo zda je to kresba. Z praktického hlediska to není ani jedno ani druhé. Jsou obojím, neboť jsou předchůdci obou.

Techniky kresby se vyvíjejí na základě materiálu, který je ke kresbě použit. Dalším faktorem, který ovlivňuje techniku kresby je způsob použití nástroje: je-li ke kresbě použit nějaký nástroj, jakým způsobem je tento nástroj použit, z jakého materiálu nástroj je, jak nástroj ovlivňuje materiál a toho, kdo jej používá. Samozřejmě v neposlední řadě je důležitá podložka pro kresbu. Podložka zásadně ovlivňuje materiál pro kresbu, a tím dozajista i nástroj. Dalo by se říct, že materiál – podložka – nástroj jsou tři hlavní faktory v technice kresby, které se navzájem ovlivňují a určují tak výsledek.

Jako příklad bychom mohli uvést toto: jsme rozhodnutí, že chceme vytvořit kresbu tuší. První krok by byl rozhodnout se, co je pro nás důležitější: způsob nanesení, to znamená nástroj, nebo na čem dílo vznikne, a tedy podložka? V našem případě můžeme klást větší důraz na nástroj. Vyberme si tedy ocelové

²⁶ [srov.] KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství. Praha: Grada, 2004. ISBN 80-247-9046-7. s. 197.

pero. Po výběru média a nástroje, už nám zbývá určit pouze podložku, jejíž výběr se nám na základě nástroje a materiálu zúžil na takový materiál, který má malou savost a nemá příliš hrubý povrch, aby se pero moc nezadrhávalo. Kdyby byl důraz více kladen na výběr podložky, a ta se neschodovala s kritérii pro použití pera, můžeme použít štětec, u kterého máme větší volnost při použití různých podložek. Podobný vztah jako podložka a nástroj, má i podložka a barvicí médium. Tuš není vhodná pro savé podložky, a i tím se nám omezuje jejich výběr.

Co se podložky pro techniky kresby týče, můžeme použít prakticky všechno. Od kamene po papír, dřevo, kůži i plátno. V této bakalářské práci se budeme zabývat hlavně vztahem techniky kresby a papíru.

2.1 Techniky kresby se širokou stopou

To jsou techniky kresby, při které jednotlivé tahy kreslicím médiem zanechávají širokou stopu, a při nichž se většinou používají materiály bez potřeby použití jakýchkoliv dalších přídavných nástrojů. Jsou to takzvané otěrové techniky, což znamená že se na podložku nanášejí otěrem materiálu.

2.1.1 Uhel

Přírodní uhel je nenahraditelná kresebná technika. Velice snadno se získává, jelikož jde vlastně o obyčejné spálené dřevo. Jeho barevnost se pohybuje od černé přes tmavě černou až po téměř hnědou.

Přírodní uhel se získává takzvanou suchou destilací.²⁷ Podle stupně vypálení se dá určovat jeho měkkost. Dá se vypálit z tenkých větviček, které si po vypálení uchovávají svůj tvar a poskytují nám tedy živou nepředvídatelnost linky. Také existují hranolové přírodní uhly, které jsou vyrobené z řezaného dřeva a bývají tvrdší.

Kresba uhlem je nejzákladnější studijní technika. Velmi dobře reaguje na přítlak ruky. Uhel má příjemně širokou stopu. Je náchylný k mechanickému poškození otěrem, které se dá využít v při kresbě k opravám. Hadrem nebo rukou se dá takto sprášit. Je vhodný pro studijní kresby figur, objektů i krajin. Je to technika, která se vysloveně hodí pro střední a větší formáty.

„Hotová uhlokresba je krajně choulostivá, proto ji musíme před uložením konzervovat fixativem – roztokem, jímž se kresba zajišťuje před setřením.“²⁸

Pro docílení detailů se uhel dá zbrousit do hrotu smirkovým papírem nebo čepelí. Velice dobře vypadá na papíře s hrubější strukturou, který uhlu pojme víc. Přírodní uhel se dá také opravit či vygumovat plastickou gumou, dá se takto docílit světél a odlesků tam, kde jsme neuváženě prostor začernili.

27 [srov.] JTEISSIG, Karel. Technika kresby: průvodce pracovními postupy a dějinami kresby. Praha: Artia, 1986. Umělcova dílna. s. 89.

28 Tamtéž, s. 90.

Dalším druhem uhlí je uhlí umělé. Roman Kubička a Jiří Zelinger popisuje umělé uhlí takto: „...kreslicí prostředek z mletého černého uhlí, pro snadný otěr jen slabě pojeného malým množstvím lepidla.“²⁹ Jde o obdobu uhlí přírodního, je to slisovaný uhelný prach smíchaný s pojidlem jako je například arabská guma. Co je na umělém uhlí nevýhodou, je jeho křehkost. Tyčinky umělého uhlí se vyrábí v malé tloušťce a jsou velmi náchylné ke zlomení, proto se doporučuje při práci s ním tyčinku rozlomit na menší části. Oproti uhlí přírodnímu má sytější tón a hůře se s ním docílí jemných nuancí v odstínech. Také jeho korektura je dosti složitá, jelikož plastická ani normální guma jej úplně neodstraní, maximálně mu ubere na sytosti.

2.1.2 Rudka

Rudka je jedním z nejstarších materiálů používaných člověkem k výtvarné tvorbě, jelikož byla používána již v paleolitu jeskynním člověkem, ovšem pouze v podobě barviva, „ale uhnětená případně, slisovaná do tyčinek se používá až od konce 15. století.“³⁰

„Rudka obsahuje kysličník železitý a kaolin.“³¹ Jsou k dostání převážně ve tvaru tyčinky, která se dá vložit do krejónu nebo je s ní možno kreslit pouze rukou. Jedinou nevýhodou rudky je, že tyčinky jsou křehké, sice o něco méně než umělé uhlí, ale přesto jsou náchylné ke zlomení, takže při práci s ní je doporučeno rozlomit ji na menší kusy. Mají odstíny od hnědé, přes hnědočervenou až po terakotovou barvu. Svým teplým odstínem je neobvykle vhodná pro portrétní tvorbu, jelikož načervenalým zabarvením připomíná lidskou pleť. Vhodný je pro ni měkký papír s nažloutlým zabarvením, na kterém krásně vynikne. Na druhé straně, na modrém papíře je možno rudkou docílit jedinečného kontrastu barvy podkladu a techniky.³² Rudka je tvárná a dobře se s ní pracuje. Nepotřebuje příliš silný tlak, aby vydala barvu a je bohatá na valéry.

2.1.3 Křídý

Křídý jsou tradičním materiálem pro kresbu. Zejména to jsou barevné přírodní hlinky s různými vlastnostmi. Křídý se dají rozdělit do několika kategorií: „...na mastné a suché, na černé a bílé.“³³ Bílé křídý většinou fungují, jako skvělý doplněk pro černé křídý, kreslí-li se na tónovaný papír. Historicky jako první bílá křída nejspíše sloužil minerální talk, což je klouzek čili mastek, latinsky steatit,

29 KUBIČKA, Roman a JIŘÍ ZELINGER. Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství. Praha: Grada, 2004. ISBN 80-247-9046-7. s. 309.

30 BALEKA, Jan. Výtvarné umění: výkladový slovník : (malířství, sochařství, grafika). Vyd. 1. Praha: Academia, 1997, dot. 2010. ISBN 978-80-200-1909-7. s. 317.

31 TEISSIG, Karel. Technika kresby: průvodce pracovními postupy a dějinami kresby. Praha: Artia, 1986. Umělcova dílna. s. 93.

32 [srov.] Tamtéž, s. 94.

33 Tamtéž, s. 99

také známý jako krejčovská křída,³⁴ jak se uvádí Karel Teissig, ovšem o tomto možném využití se nezmiňuje Jan Baleka ani Roman Kubička s Jiřím Zelingerem. Je to zásaditý křemičitan hořečnatý. V přírodě nalezený nerost se rozřezal na tyčinky vhodné pro kreslení. Dále Karel Teissig uvádí k použití křídý, že se používala také litá sádra, která se tvrdila v ohni, aby lépe držela na papíře.³⁵ Dnes se křída vyrábí z práškového mastku, lisovaného s přísadou pojidla. Do směsi se přidává další bílý pigment, často také přírodní křída, která je druhem uhličitanu vápenatého, takže má stejné chemické složení jako vápenec.

Bílá křída se používá většinou v kombinaci s jinými kresebnými prostředky, jako je například tužka, uhlí nebo černá křída, pro zvýraznění světlých míst při kresbě na tónovaný papír. Samostatně ji lze použít při kresbě na tmavě tónovaný papír nebo na papír vyloženě černý. V tomto případě se vlastně jedná o negativní kresbu, při které nejtmaší místa tvoří nepokreslený papír.³⁶

Dalším druhem křídý jsou křídý černé. V Itálii se černá křída používala jako náhrada za uhlí. Černá kreslicí křída, občas se jí říká pařížská,³⁷ je to přírodní měkká břidlice nasycená uhlíkem, popřípadě se jedná i o druhy barevných hlinek s různou tvrdostí a strukturou. Tyto křídý jsou k dostání od suchých až po mastné.

Pro svou expresivní výraznost byla oblíbena v rychlé krajinářské či figurální kresbě, v portrétní tvorbě zase umožňovala delikátní odstupňovanost odstínu. *„Nejkvalitnější kreslicí křída pocházela ze Španělska. Ke studiím ji používali umělci již v 15. století, tehdy i později ji ovšem kombinovali s jinými kreslicími materiály.“*³⁸

Velmi oblíbená ovšem také byla v baroku a nově i ve 20. století. V dnešní době se ovšem vyrábí spíše v umělé podobě.

Přírodní černé křídý jsou většinou jílová břidlice. Karel Teissig se o černé křídě vyjadřuje jako o druhu bolusu s černo-šedým odstínem, dále uvádí, že mimo přírodní křídý existuje i bohatý výběr umělých kříd, které se vyrábí ve dvou typech, a to pod názvy carbona a negro. Carbona jsou křídý sušší povahy, podobné umělému uhlí, mají hluboce černý tón a matný povrch. Negro má mastnější charakter podobný spíše tuze, a její stopa je mírně lesklá. Jsou vyrobené z pálených kostí, jejichž rozmělněný prach se spojuje rostlinným lepem. Podle podílu barvy a lepu se odvíjí tvrdost křídý.³⁹ Oba typy křídý jsou k dostání od různých výrobců.

34 [srov.]TEISSIG, Karel. *Technika kresby: průvodce pracovními postupy a dějinami kresby*. Praha: Artia, 1986. Umělcova dílna. s.99

35 [srov.]Tamtéž, s.99

36 [srov.]Tamtéž, s.99

37 [srov.]KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*. Praha: Grada, 2004. ISBN 80-247-9046-7. s. 136

38 Tamtéž, s. 136.

39 [srov.]TEISSIG, Karel. *Technika kresby: průvodce pracovními postupy a dějinami kresby*. Praha: Artia, 1986. Umělcova dílna. s. 99.

Kresbu křídou také musíme fixovat. U bílé křídý většinou kresba po prvním nástřiku ztratí svou brilantnost, takže se křídou musí znovu zvýraznit některé akcenty a fixace znovu zopakovat.

2.1.4 Sépiová křída

Sépiová křída, zvaná také sépiová bistrkřída, je ve své podstatě rudka napuštěná tmavě hnědým barvivem, které vylučuje mořský hlavonožec sépie.⁴⁰ Používá se už od přelomu 18. a 19. století.⁴¹ Bývá trochu tvrdší než čistá rudka. Dnes se ovšem místo přírodního živočišného barviva používá barvivo syntetické se stejnými vlastnostmi. Sépiová křída je dnes k dostání jako samostatné tyčinky nebo jako tuha ve dřevě.

Umožňuje několik způsobů práce, které je možno mezi sebou volně kombinovat. Základní způsob užití je stejný jako u rudky, a to kresba na sucho. Lze použít techniky roztírání či rozmazávání k dosažení jemných přechodů. Jelikož je to materiál rozpustný ve vodě, je možné provádět lavírování. Voda je s tímto materiálem hodně spojená, a dá se snadno využít při kresbě. Například se dá sépiovou křídou kreslit na namočenou podložku. V tomto případě zanechává křída velmi sytou stopu, která už se dá jen těžko ovlivnit dalším rozmýváním. Kresba do mokrého podkladu či mokrou sépiovou křídou nám odebírá možnost jemného stínování a chceme-li použít stínování, musíme nechat podklad, popřípadě křidu, znovu uschnout.

Druh papíru používáme podobný jako pro kresbu rudkou. Pro mokré zásahy musí být papír dostatečně odolný vodě, ideální je akvarelový kartón.

Možnost korekcí je pro suchou kresbu limitovaný, ovšem po zásazích vodou je korekce nemožná.

2.2 Techniky kresby s úzkou stopou

Ke kresebným technikám s úzkou stopou patří použití zejména tužky, písátka, některé fixy a kuličková pera.

2.2.1 Tužky

Před rozšířením grafitové tuhy, jak ji známe dnes, byl ke kresbě používán tzv. stříbrný hrot, a to zejména renesančními umělci. Dnešní grafitové tužky jsou vcelku mladou technikou, která se v širší míře používá asi jen posledních 200 let.

„První zmínky o využití tuhy jsou ze 16. století, ale známá byla nepochybně již dříve. Roku 1790 vyrobil N. J. Conté s J. Hardtmuthem tužku, do dřevěné tyčinky

⁴⁰ [srov.]BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník : (malířství, sochařství, grafika)*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1997, dot. 2010. ISBN 978-80-200-1909-7. s. 329.

⁴¹ [srov.]KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*. Praha: Grada, 2004. ISBN 80-247-9046-7. s. 264.

vsazenou tuhu..."⁴²

Grafitová tuha je z chemického hlediska nejměkčí přírodní šesterečný minerál. Vzniká přeměnou kamenného uhlí, popřípadě rozkladem oxidu uhličitého při sopečné činnosti. Těží se například na Sibiři, Madagaskaru či Koreji. V Čechách se vyskytuje a těží například v Českém Krumlově či Netolicích. Nalézají se v různých podobách od šupinovitých fragmentů až po celé žíly, a to v různé míře čistoty. Pigment se pak ze surového grafitu vyrábí mechanickou úpravou, ať už se jedná o mletí nebo plavení, a pak se čistí pomocí kyseliny sírové a kyseliny fluorovodíkové. Nakonec se ve vodě mele na pigment.⁴³ Grafit se vyznačuje svou výtečnou tepelnou a elektrickou vodivostí, a k tomu je hydrofobní.

Tužka se z grafitu vyrábí smícháním grafitového pigmentu s jilem, při čemž poměr jílů a grafitu určuje tvrdost finální tuhy. Do tvrdších tužek se přidává i další pigmentová složka jakou jsou například saze. Tato směs je pečlivě za vlhka smísena, vytažena do podoby tuh, vysušena a při teplotě přibližně 1 000° C vypálena.⁴⁴

Dnes se vyrábí tuhy vsazené do dřeva ve formě tužky nebo volné tuhy určené k vsazení do tzv. plnicí tužky zvané krejón či krajón, které se dnes v obecné mluvě říká též „*verzatilka*“. Tuhy se vyrábějí v různých stupních tvrdosti. Tyto stupně se pohybují v označení od nejtvrdších H (hard) po nejměkčí B (black) v tomto smyslu se škála může pohybovat od 3H, 2H, H, HB, B, 2B, 3B, až do 7B. Podle tvrdosti tuhy se samozřejmě liší i odstín. V případech H jsou tuhy tvrdé, tudíž zanechávají světlejší stopu. V případě tuhy označené B je měkkší, lépe zanechává stopu a nemusí se na ní vyvíjet takový tlak.

Další způsob, jakým se zpracovává grafit, je lisováním do velmi tenkých tuh, které se vkládají do mikrotužky. Nejběžnější tvrdost tuhy do mikrotužky bývá HB, B, 2B, s průměrem buď 0,5 mm nebo 0,7 mm. Mikrotužka je vhodná pro detailnější práci. Její výhoda spočívá v tom, že její tenkost eliminuje potřebu ořezávání. Na druhou stranu její nevýhodou je její křehkost. Umělec si musí dávat pozor, aby nevyvinul příliš velký přtlak nebo aby nebyla tuha příliš vysunutá, jelikož by to mohlo zapříčinit její zlomení. Grafitové tuhy nezanechávají na papíře čistou černou stopu, ale má stříbřitý lesk a jakoby mastný charakter. Tužkou můžeme kreslit buďto lineárně nebo šrafovanou kresbou, ale také, zvláště pomocí měkčích tuh, se můžeme vyjádřit v různých tmavých plochách a vzájemných přechodech těchto ploch. Tuha je schopna reagovat na různý přtlak a vytvořit tak příjemně odstíněnou intenzitu plochy. Při kresbě se dá tužka i roztírat, či rozmazávat stěrkou nebo prstem, hadříkem, tamponem, ovšem tyto zásahy je radno používat s velkou rozvahou. Velmi častým použitím

42 BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník : (malířství, sochařství, grafika)*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1997, dot. 2010. ISBN 978-80-200-1909-7. s. 371.

43 [srov.] KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*. Praha: Grada, 2004. ISBN 80-247-9046-7. s. 79.

44 [srov.] Tamtéž, s. 307.

bývá kombinování několika tvrdostí tuh. Tvrdé tuhy se takto používají na lehký předkres či rozvržení námětu na plochu podložky a postupným použitím měkčích tuh dle potřeby tmavosti se kresba dotvoří.

Tužka je vhodná pro studijní kresbu různých námětů od figury, zátiší, architektury nebo krajiny. Dají se touto technikou vytvářet propracované detailní kresby, ale dobře se uplatní i při rychlých kresebných studiích, které mají při použití tužky zvláštní působivost. Mnozí autoři používají tužku nejen pro studijní kresbu, ale i pro definitivní výtvarné vyjádření, jako například J. A. D. Ingres.⁴⁵ Je vhodná spíše pro menší formáty. Druh papíru můžeme použít téměř jakýkoli, přičemž je lepší vyvarovat se příliš hladkému papíru. Povrch papíru určuje charakter kresby. Pro kresbu tužkou se samozřejmě dá použít papír bílý, přírodně zbarvený či lehce tónovaný. Není vhodné použití papíru, jež je příliš tmavý, neboť by na něm tužka zanikla.

Dalším zajímavým způsobem, jakým se dá grafit v kresbě využít je tzv. malba práškovým grafitem. Nastrouhaný či rozemletý grafit se nabírá štětcem nebo třerkou, nanáší se na papír a roztírá.⁴⁶ Tímto způsobem vznikají měkce tónované plochy bez lineární kresby.

Kresby tužkou se nemusí moc fixovat, jelikož grafit je v celku stálý. Korekce takové grafitové tužky je snadná, postačí na to obyčejná guma. Ovšem guma dokáže zcela opravit pouze slabší stopy. Další možnosti korektury je přímý zásah do podkladu a seříznutí papíru například žiletkou. Většina těchto korektur ovlivňuje vzhled výsledného díla, jelikož i guma zasahuje do podkladu, mění jeho strukturu a papír pak na místě korektury může vykazovat rozdílné vlastnosti než na svém původním povrchu.

2.2.2 Flomastery, fixy

Flomastery jsou nástrojem s výměnným plstěným hrotem, který je z dutinky napájen těkajícím syntetickým inkoustem.⁴⁷ V současné době jsou flomastery nahrazen fixy, které se od flomasterů liší nevyměnitelným hrotem. Produkce fixů v různé kvalitě je v dnešní době obrovská, je to předmět, který nás v dnešním životě obklopuje neustále.

Nejdůležitější u fixu je kvalita plstěného hrotu, který se výhradně vyrábí ze syntetických materiálů. Vyrábí se buď v měkčích nebo ve tvrdších variantách. Fixy s měkčím hrotem jsou náchylnější k opotřebení. Jejich stopa je měkčí a může se charakterem podobat kresbě dřívkem nebo tvrdším štětcem a tuží. Fixy s tvrdším hrotem mívají užší stopu. Jsou odolnější vůči opotřebení a jejich stopa má podobný charakter jako perokresba. Tyto tenčí fixy se většinou prodávají v

45 [srov.] KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství. Praha: Grada, 2004. ISBN 80-247-9046-7. s. 308.

46 [srov.] TEISSIG, Karel. Technika kresby: průvodce pracovními postupy a dějinami kresby. Praha: Artia, 1986. Umělcova dílna. s. 111.

47 [srov.] Tamtéž, s. 114.

různých šířkách od 0,1 až 5 mm, a výjimečně i větší. Náplň fixu bývá tvořena syntetickým barvivem, rozpuštěným v organickém rozpouštědle, které se krátce po nanesení na papír rychle vypaří. U běžných výrobků to bývá líh, někdy je to směs na vodní bázi. Barevná škála fixů je veliká. U běžných fixů se jedná o takzvanou transparentní barvu, tedy nekrycí. Podle použitých materiálů je stopa fixu reverzibilní či ireverzibilní.

Výhoda fixů je jejich pohotovost. Jsou vhodné pro práci v plenéru nebo pro rychlé pracovní záznamy. Jejich nevýhodou je nestálost organického barviva na světle. I když nejsou vystaveny přímému slunečnímu záření, tak časem blednou a mění barvu.⁴⁸ Další možnou nevýhodou je, že stopa tohoto nástroje bývá jednotvárná, méně živá než jaká bývá u ostatních kresebných prostředků. Přílišná snadnost jejich použití může vést k určité strnulosti kresby. Ovšem i tuto nevýhodu dokáží někteří umělci zúročit. *„Flomasterovou kresbu můžeme také kombinovat s normální perokresbou tuší. Vzniká tak zajímavý kontrast měkké tlusté čáry flomasteru a ostré, exaktní perovky a přitom už z krátké vzdálenosti nerozeznáte, že na kresbě jsou užity dva druhy inkoustů.“*⁴⁹ Což je možné i při použití fixů.

V poslední době jsou na trhu i pigmentové fixy, které jako náplň neobsahují barvivo, ale pevné částičky pigmentu, jež je tak jemný, že spolu s tekutou složkou projde plstěným hrotem. Pigmenty jsou oproti barvivům stálé na světle, což zaručuje, že kresba nebledne a nemění barvu. Na rozdíl od barviv jsou pigmenty krycí, takže lze vyrábět fixy i ve světlých zabarveních jako například bílé, které zanechávají stopu i na tmavém podkladě. Zvláštní pozornost zasluhují fixy akrylátové, kde náplň obsahuje směs pigmentu a akrylátové pryskyřice rozpuštěné v organickém rozpouštědle.

Velké uplatnění fixů není samozřejmě jen v kresbě, ale i rýsování či technickém kreslení, kde mohou nahrazovat klasická technická trubičková pera.

Vhodnou podložkou je papír spíše hladký, ale i středně hrubý. Nevhodné jsou papíry, jež jsou příliš savé, na nichž se stopa nekontrolovatelně rozpíjí.

Korekce fixů je prakticky nemožná. U vodovzdorných fixů se teoreticky dá použít korekce bělobou.

2.2.3 Kuličková pera

Kuličkové pero, kuličková tužka či lidově řečeno „propiska“ je běžným předmětem denní potřeby. Ve výtvarné praxi je ještě méně používaná než fixy. Náplň tvoří hustý viskózní inkoust, jež obsahuje syntetické barvivo. Jeho hrot je tvořen kovovou dutinkou, v jejíž koncovce je kulička, která se tahem po papíru odvaluje a nanáší na papír inkoust. Ten vlivem malého obsahu ředidla velmi rychle schne.

⁴⁸ [srov.] JTEISSIG, Karel. *Technika kresby: průvodce pracovními postupy a dějinami kresby*. Praha: Artia, 1986. Umělcova dílna. s. 114.

⁴⁹ Tamtéž, s. 119

Poprvé bylo vyrobeno novinářem maďarského původu jménem László Bíró, který pracoval jako editor redakci. V práci byl často nucen využívat tužky, které často špinily papír a lámaly se. Rozhodl se proto vytvořit novou psací potřebu, která by vycházela z použití tuše u tiskařských strojů. Během své práce se spojil se svým bratrem Georgem, který pracoval jako chemik. Společně došli k závěru, že nový druh psací potřeby by měl vycházet z kuličkového ložiska, které umožňuje plynulou rotaci. Bíró na svůj nový vynález obdržel 15. června 1938 britský patent.⁵⁰

Kuličková pera jsou k dostání jen v omezené barevnosti. Nejčastěji se prodává v modré, červené a černé. Ovšem v poslední době jsou k dostání kuličková pera s různými druhy inkoustu. Ty původní a nejstarší typy s viskózním inkoustem jsou vhodné i ke stínování. Člověk sice musí používat jemnějšího přitlaku a být velmi citlivý k tomu, co dělá, ale pak lze dosáhnout vcelku rozdílných světlostí. Dalším, velmi častým typem pera, jež se prodává, je takzvané pero gelové. Náplň není viskózní, je tekutější, a to zabraňuje jakémukoli stínování, a tudíž se při použití pro kresbu více podobá perokresbě.

Nevýhody kuličkových per jsou podobné jako u běžných fixů. Jsou nestálé na světle, a zanechávají příliš pravidelnou stopu.⁵¹ Výhodou je opět jejich pohotovost a praktičnost pro práci v exteriéru.

Svým charakterem se opět kresba propiskou nejvíce blíží perokresbě. Dobře se hodí pro malé formáty. Ovšem korekce je téměř nemožná.⁵²

2.3 Tekuté kresebné techniky

Kresebných technik je mnoho, a přestože se o kresbě většinou říká, že využívá hlavně suché kresebné prostředky, je možno zde využít i některých tekutých prostředků.

2.3.1 Tuš

Tuš je velmi starý kresebný materiál, známý už několik tisíc let. „Čínská tuš známá již 2 500 př. n. l., byla připravována z jemných sazí, vzniklých nedokonalým spalováním rostlinných semen.“⁵³ Velký rozvoj kresby tuší nastal v Číně okolo 12. až 15. století našeho letopočtu, i když ke psaní zde byla využívána mnohem dříve. Používá se nejen ke kreslení, ale také pro písmo, kaligrafii, rýsování a podobně. Tuše se vyskytují ve více druzích. Kvalitní tradiční čínské tuše se dodnes vyrábějí podle starých receptur. Černý kopt, což jsou saze získané pálením kalafuny nebo třešňových jader, eventuálně tungového nebo

50 [Srov.] Propiska Wikipedie [online]. Poslední aktualizace 7. 10. 2016 v 09:17. [cit. 24.4.2017]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Propiska>

51 [srov.] TEISSIG, Karel. Technika kresby: průvodce pracovními postupy a dějinami kresby. Praha: Artia, 1986. Umělcova dílna. s. 121

52 [srov.] Tamtéž, s. 121

53 BALEKA, Jan. Výtvarné umění: výkladový slovník : (malířství, sochařství, grafika). Vyd. 1. Praha: Academia, 1997, dot. 2010. ISBN 978-80-200-1909-7. s. 371.

sezamového oleje, se smísí s gumovou vodou a na hladké mramorové desce se uhněte těsto, ze kterého se pak vytvářejí čtyřhranné tyčinky.⁵⁴

Při přípravě gumové vody nebo při hnětení těsta se přidává konzervační prostředek, což může být kafr či formalín, někdy také pižmo. Tyčinky s reliéfním často zlaceným ornamentem se suší, a v tuhém stavu se pak dodávají na trh. Výroba tradiční čínské tuše se rozšířila i do jiných zemí, jako je například Itálie, kde byla označována jménem „*Inchiostro della China*“.⁵⁵

Velkou tradici má výroba tradičních tuší také v Japonsku. Výrobky z těchto zemí jsou vyvážené do celého světa a jsou známé svou vysokou kvalitou.

Příprava tvrdé tuše před jejím použitím je následovná. Tyčinky pevné tuše se třou o dno třecí misky v destilované nebo převařené vodě.⁵⁶ Musí se správně odhadnout množství vody, aby utřená tuš nebyla příliš hustá a zároveň aby měla dostatečné krycí schopnosti. Při kresbě štětcem se teoreticky dá tyčinka omývat namočeným štětcem. Tuš má z pravidla barvu černou, někdy je zabarvená do modra, jindy do šeda a občas má nahnědlý odstín. Tyto tuše bývají z pravidla reverzibilní, a tedy smývatelné.

Existuje ovšem i tuš nesmyvatelná, jejíž barvicí složkou opět bývají saze, ale jejím pojidlem je šelak.⁵⁷ Šelak je produkt dvoukřídlého hmyzu červce lakového (*Tachardia Lacca*), který žije v oblasti Indie na větvích dřeviny smokvoně. Je to vlastně pryskyřice smokvoně, která prošla trávicím traktem červců. Sbírá se z větviček obalených šelakem v síle několik milimetrů.⁵⁸ Po očištění se suší a výsledkem jsou šupinky zbarvené světle žlutě, téměř bíle, nebo oranžově až červenohnědě, to záleží na stupni vyčištění. Šelak je látka za normálních podmínek ve vodě nerozpustná. Chceme-li ji ve vodě rozpustit, musíme použít emulgátor. V případě šelaku se používá borax, což je tetraboritan sodný, nebo soda tedy uhličitan sodný.⁵⁹ Působením těchto mírně alkalických látek se šelak rozpouští ve vroucí vodě. Výsledná směs, která se někdy nazývá šelakové mýdlo nebo zmýdelněný šelak je dále ředitelná vodou i za studena, ovšem po zaschnutí je vodou nerozpustná.

Tradiční výrobci tuší přidávají další přísady, které jsou často součástí tajných receptur předávaných z generace na generaci. Dále se do tuše musí přidávat konzervační prostředek, jako je kafr, formalín, pižmo nebo aromatická zázvorová šťáva či růžová silice. Někteří výrobci používají jako pojidlo kliš, který má také emulgační účinky.

54 [srov.]TEISSIG, Karel. *Technika kresby: průvodce pracovními postupy a dějinami kresby*. Praha: Artia, 1986. Umělcova dílna. s. 123

55 Tamtéž, s. 123

56 [srov.]KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*. Praha: Grada, 2004. ISBN 80-247-9046-7. s. 307

57 [srov.]SMITH, Stan a [Z ANGLIČTINY PŘELOŽIL VÁCLAV SLAVÍK]. *Kurs kresby*. Praha: Ikar, 1995. ISBN 8071762016. s. 20.

58 [srov.]KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*. Praha: Grada, 2004. ISBN 80-247-9046-7. s. 280.

59 [srov.]Tamtéž, s. 37.

Tuše, které se vyrábějí mísením sazí a šelakového mýdla se prodávají v tekuté formě, jelikož po zaschnutí jsou tyto tuše ireverzibilní.

Výroba nesmyvatelných tuší se rozšířila z Číny a Japonska i do našich zemí. Na našem trhu jsou v současné době k dostání kvalitní tuše německé, například značky Marabu, Schminke nebo Stadler, a anglické výrobky firmy Winsor & Newton. Tuzemské výrobky bývají spíše vhodné pro podřadnější použití, jako například studijní kresby na velký formát, kde je rozhodující nízká cena materiálu.

2.3.2 Bistr

Barvicí složkou bistru jsou také saze, původně se snad používaly obyčejné saze komínové. Přidává se k nim hnědá minerální barva, která ve výsledku dodává bistru teplý odstín. Později se začaly používat ušlechtlejší saze, získané pálením bukových loučí. Ty se mlely, třely, prosívaly a nakonec promývaly studenou vodou, aby se z nich odstranily příměsi, zejména soli. Pak se mísily s gumovou vodou, podobně jako u tuše. Tvarovaly se odlitím do forem ve tvaru tyčinek nebo hranolů a sušily se. Pro tento materiál se někdy užíval i název bistr-tinta. Bistr se vyskytoval v široké škále barev, od nažloutle hnědých po černohnědé, podle druhu použitého dřeva a stupně pálení. Rembrandt a jeho následovníci do bistru přidávali rudku, čímž dosáhli výrazně teplého odstínu.⁶⁰ Některé prameny uvádějí jiné složení bistru, a to směs dřevnatého dehtu.⁶¹

„Kresba bistrem doznala největší obliby v 16. - 18. stol., kdy předčila i tušovou kresbu. Termín s objevuje ve Francii až v 16. stol.“⁶²

Bistr je materiál v současnosti nepoužívaný, v minulosti však byl velmi oblíbený. Používan byl už ve středověku v období gotiky, renesance a v baroku.

Lze ho použít pro perokresbu, pro kresbu štětcem a pro lavírování. Má velkou barvicí schopnost, takže umožňuje velké rozpětí gradace, od důrazných sytých linií po vlasové čárky v lineární kresbě, a od hluboce temně zatónovaných ploch po průsvitné přelivy lazur v plošném projevu.

2.3.3 Sépie

Jedná se o barvivo produkované mořským hlavonožcem – sépií. Objevil jej ke konci 18. století drážďanský profesor Seydlmann při svém pobytu v Římě. Zkusil tehdy smísit barvivo z měchýře mořské sépie s bistrem a směs použít jako kresebný materiál. Později se používalo samotné sépiové barvivo spojené gumovou vodou.⁶³

60 [srov.]TEISSIG, Karel. *Technika kresby: průvodce pracovními postupy a dějinami kresby*. Praha: Artia, 1986. Umělcova dílna. s. 124.

61 [srov.]KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*. Praha: Grada, 2004. ISBN 80-247-9046-7. s. 36.

62 Tamtéž, s. 36.

63 [srov.]TEISSIG, Karel. *Technika kresby: průvodce pracovními postupy a dějinami kresby*. Praha: Artia, 1986. Umělcova dílna. s. 127.

Sépie vynikala schopností vyjádřit tajemné nálady a hodila se dobře pro zobrazování romantických přírodních scénérií, proto našla uplatnění zejména v krajinomalbě.⁶⁴ Používala se i pro jiné náměty, zejména jako lavírovací technika.⁶⁵ Sépiové barvivo se dodávalo sušené v hranolcích.

Od počátku 19. století nastala velká záliba sépiové lavírované kresby, takže lov sépií už nestačil pokrýt poptávku a barvivo se začalo nastavovat příměsí bistru nebo kasselské hnědi eventuálně kraplaku. Později vznikl výraz „*sépiová manýra*“, který se užíval pro označení jakéhokoli lavírování, provedeného třeba tuší, bistrem nebo tintou.⁶⁶ Někdy se ve starších pramenech název „*sépie*“ nesprávně používá pro všechny hnědé tekuté kresebné prostředky. Kresba a lavírování pravým sépiovým barvivem je také technika historická, která se v současnosti nepoužívá. Je tomu jednak proto, že sépiové barvivo není dokonale stálé na světle. Dalším důvodem je ochrana přírody, kdy v souladu se zachováním přírodních zdrojů postupně upouštíme od používání živočišných materiálů a snažíme se je nahradit syntetickými náhražkami. Mnoho materiálů pro výtvarné potřeby totiž pocházejí z živočichů dnes již chráněných, nebo je jejich získávání příliš ekonomicky náročné, či v současné době již zcela nemožné. Uměle vyrobené náhražky jsou tedy hledáním levné alternativy, která nám do značné míry pomáhá chránit faunu i floru.

2.3.4 Inkousty

Tradiční duběnkový inkoust je roztok síranu železnatého (FeSO_4) a taninu. Tanin je přírodní organická sloučenina, obsažená v duběnkách, ale i v kůře stromů jako je dub, smrk, a v listech a plodech některých ovocných stromů. Patří do skupiny tríslovin.⁶⁷ V současnosti se vyrábí převážně synteticky.

V minulosti se výrazem inkousty někdy označovaly bistry nebo sépiové barvivo. Současné inkousty jsou vlastně synteticky vyrobená organická barviva.⁶⁸ Nejrozšířenější je modrý a černý inkoust. Nevýhodou inkoustů je jejich malá stálost na světle. Jejich výhodou je velmi malý až nulový obsah pojidla, takže při perokresbě dobře plynou z perka a na nástroji téměř nezasychají. Ke kresbě se dnes používají jen výjimečně.

2.3.5 Tinta neutrální

Také je někdy označovaná pouze jako tinta, a vyrábí se smísením berlínské (nebo také pařížské či pruské) modři, kraplaku a čínské tuše. Směs těchto materiálů

64 [srov.]TEISSIG, Karel. *Technika kresby: průvodce pracovními postupy a dějinami kresby*. Praha: Artia, 1986. Umělcova dílna. s. 127.

65 [srov.]KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*. Praha: Grada, 2004. ISBN 80-247-9046-7. s. 264.

66 [srov.]TEISSIG, Karel. *Technika kresby: průvodce pracovními postupy a dějinami kresby*. Praha: Artia, 1986. Umělcova dílna. s. 127.

67 [srov.]KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*. Praha: Grada, 2004. ISBN 80-247-9046-7. s. 96.

68 [srov.]Tamtéž, s. 97.

tintě dodává šedofialový nádech, který v dostatečně koncentrovaném nánosu prokazuje tón hluboce tmavý až černý. Užívala se k perokresbě, štětcové kresbě a k lavírování.⁶⁹ Byla hodně rozšířená v renesanci a baroku. V dnešní době se již nepoužívá.

2.3.6 Kresba perem, perokresba

Technika kresby perem je sice v principu jednoduchá, ale umělecky dosti nesnadná. Nesnáší téměř všechny korekce, které se vždy projevují jako rušivý zásah.⁷⁰

Počátky perokresby spadají do raně křesťanského umění.⁷¹ Tyto první kresby byly předkresleny olůvkem. Byly velmi primitivní a strnulé. Středověké italské perokresby mají stále ještě tvrdé pojetí, pravidelné kontury s dlouhým rovnoběžným šrafováním. Někdy jsou doplněny měkčími tahy štětcem. Není zde ještě zvládnuto spojení figury s prostředím.

*„Vysoce individuální přednes charakterizuje mistrovské kresby umělců 16. stol. Proslulosti dosáhly např. přípravné ideové studie Leonarda da Vinciho.“*⁷² Raná renesance přináší větší diferencovanost a uvolnění kresby, takzvaný volnější duktus. Stále se dodržují pečlivě nasazené kontury, větší volnost je patrná hlavně u nedokončených kreseb. Během vývoje k vrcholné renesanci docházelo stále častěji k rozrušení obrysové kresby, šrafury místy vybočují z kontur, zdůrazňují se důležité linie, pojetí je dynamičtější a objevuje se vyjádřený pohyb. Největší umělci renesance prošli tímto vývojem. Objevuje se stále více šrafura přes hranice formy. Je zvládnuto zasazení objektů a figury do prostoru a prostředí. Uvedený vývoj se objevuje i mimo Itálii, ve střední, západní a severní Evropě. Obrovský posun v pojetí perokresby nastal pak v baroku, zejména díky osobnosti nizozemského umělce Rembrandta van Rijn⁷³, který uvolnění rukopisu dovedl do krajnosti a jeho krajiny, žánrové a jiné motivy vyjadřují viděnou realitu, ale mají i význam podobenství.

V 18. století je perokresba vytlačovaná jinými technikami na okraj zájmu.⁷⁴ V 19. a 20. století, v počátcích polygrafických reprodukčních technik se perokresba hojně uplatňovala v novinové a časopisecké kresbě, v knižní ilustraci a v reklamní tvorbě. Dnes v souvislosti s obnovením významu kresby jako svébytného výtvarného oboru zaznamenáváme i nový rozvoj perokresby.

Perokresba jako lineární technika je vhodná k rychlé studijní kresbě podle

69 [srov.]TEISSIG, Karel. Technika kresby: průvodce pracovními postupy a dějinami kresby. Praha: Artia, 1986. Umělcova dílna. s. 128.

70 [srov.]Tamtéž, s. 129.

71 [srov.]Tamtéž, s. 129.

72 KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství. Praha: Grada, 2004. ISBN 80-247-9046-7. s. 133.

73 [srov.]Tamtéž, s. 133.

74 [srov.]TEISSIG, Karel. Technika kresby: průvodce pracovními postupy a dějinami kresby. Praha: Artia, 1986. Umělcova dílna. s. 129.

modelu, protože nesvádí k prostorově iluzivnímu vyjádření.⁷⁵ Propracovanější, citlivě šrafovaná perokresba umožňuje ucelenější zobrazení krajiny, figurálních a žánrových námětů. Perokresba také často slouží jako prostředek nefigurativního výtvarného vyjádření. Objemy, valéry, různě zastíněné plochy a jejich přechody vyjadřujeme šrafurami. Šrafura sledující tvar je tvořena liniemi, které se zakřivují v souhlasu s plasticitou zobrazovaného objektu. Paralelní, rovnoběžná šrafura se skládá z vedle sebe řazených linek, položených ve formátu svisle, vodorovně nebo šikmo. Někdy se nazývá též jednosměrnou šrafurou. Křížová šrafura je tvořena liniemi kladenými křížem přes sebe, takže vytvářejí jemnou síť kosočtverců. Tuto síť lze ještě zhustit tahy vedenými dalšími směry. Je-li šrafura velmi krátká hovoříme o takzvané trhané šrafuře nebo krátké šrafuře. Zvláštní uvolněné tahy můžeme najít v období baroka u Rembrandta van Rijn, kde lze hovořit o takzvané volné či nepravidelné šrafuře. Tento typ šrafury se objevuje častěji až v moderních uměleckých směrech a v současném umění. Uvolnění dosahuje takové míry, že se nabízí označení chaotická šrafura nebo neukázněná šrafura. Staří mistři někdy doplňovali šrafuru zastíněním nejtmaších míst černou křídou.

Z hlediska šrafur existuje zvláštní obor perokresby zvaný akademická perokresba. Je to velice pečlivá realistická až naturalistická kresba, vyjadřující nejen světelné, barevné a valérové hodnoty modelu, ale rozlišuje i materiál jako suchost nebo vlhkost jeho povrchu. Používá velice citlivě kombinaci všech šrafur, tvořených liniemi s proměnlivou intenzitou.⁷⁶ Byla používána zejména k tvorbě ilustrací do odborných publikací. Z této oblasti ji v dnešní době vytlačila fotografie.

Tečkování je dalším způsobem vyjádření různě tmavých valérů, vlastně se jedná o zvláštní druh šrafury. Skládá se z teček různé síly, od těch nejjemnějších po ty výraznější, pokládané na plochu v různé hustotě.⁷⁷

Perokresba má velmi omezenou možnost korekcí. Chybná místa můžeme vyškrábat jehlou, žiletkou nebo ostrým nožem. Také je možno narušit strukturu papíru rozpícháním jehlou a poté použít gumu. Chybnou partii také můžeme přelepit kouskem jiného papíru a na něj znovu provést kresbu. Vždy se však jedná o zásah, který na kresbě ruší, a přes korigovaná místa většinou nelze znovu kreslit. V případě, že je kresba určena k reprodukci v tisku, můžeme retušovat bělobou nebo kancelářským korekčním lakem. Přes takto opravené místo lze znovu kreslit.

Historicky nejstarším nástrojem pro perokresbu je rákosové pero. Dá se lehce vyrobit ze stébla rákosu, jež má v průměru okolo 3 až 15 mm. Toto stéblo se ostrým nožem šikmo seřízne a u silnějších stébel se může špička ještě podélně

75 [srov.]TEISSIG, Karel. *Technika kresby: průvodce pracovními postupy a dějinami kresby*. Praha: Artia, 1986. Umělcova dílna. s. 130.

76 [srov.]Tamtéž s. 133.

77 [srov.]Tamtéž, s. 133.

naříznout, případně ji seříznout na plocho aby zanechávala silnější stopu.⁷⁸ Rákosové pero v dutince stébla dobře drží tuš, která po měkkém a nasákavém povrchu jeho vnitřní strany dobře stéká. Je to nástroj velmi tvárný a umožňuje živou kresbu. Pokud chceme, aby rákosové pero vydrželo v provozuschopném stavu co nejdéle, musíme jej dobře udržovat pečlivým mytím a čištěním po práci, jinak se hygroskopický povrch materiálu zanechá zaschlou tuší a pero tak ztratí své příjemné vlastnosti. V nejstarších dobách se tento nástroj vyráběl také ze stébel papyru nebo bambusu. Používal se nejprve jen ke psaní, později se jím začalo i kreslit. Průkazné nálezy takových per pocházejí však až z 6. století našeho letopočtu.⁷⁹ Velká obliba rákosového pera se objevila v renesanci a v baroku. Z této doby se dochovaly kresby významných mistrů provedené rákosovým perem, mnohdy lavírované. Z barokních mistrů používal rákosové pero například Rembrandt van Rijn.

Dalším nástrojem pro perokresbu je ptačí brk, též zvaný brkové pero. Tento nástroj se vyskytuje historicky souběžně s perem rákosovým, prokazatelně od raného středověku. K jeho výrobě se používají pera z křídel nebo ocasu větších ptáků. Seřezává se méně šikmě než pero rákosové, protože jeho materiál je měkkší. Z dutinky brku je potřeba odstranit tenkým nožičkem měkkou mastnou dřevěnou a vnitřek pak odmastit. Použitím a vlastnostmi je pero podobné peru rákosovému, svým měkce pružným charakterem však umožňuje ještě citlivější a živější čáry.

Perokresbu je možné vytvořit i dřívkem.⁸⁰ Obyčejná větvička či třískovitý odštěpek z většího kusu postačí nebo je možné použít i obyčejnou špejli. Špička se upraví podobně jako u rákosu. Můžeme zvolit tvrdé dřevo jako buk nebo dub, jež dodává nástroji odolnost, ale je méně savé a tuš tak může z nástroje stékat moc rychle a působit nechtěné tahy. Naopak měkké dřevo lépe drží tekutinu, ale je náchylnější k opotřebení. Dřívko v každém případě, ať už je jakékoliv tvrdosti, musíme namáčet až nepohodlně často a jeho stopa je nestejněměrná.

Ocelové pero se rozšířilo teprve až v 19. století a dnes je to nejpoužívanější nástroj k perokresbě. Ovšem jsou známy i nálezy bronzových per z antického období. Průmyslovou výrobu ocelových per v 19. století proslavilo anglické město Birmingham. Postupem času se ustálilo několik typů ocelových per.

Nejcitlivější a nejtradičnější pero je z měkce pružné oceli takzvané dámské nebo birminghamské pero. Umožňuje extrémně tenkou vlasovou čáru, ale s přitlakem může postupně přecházet do silnější čáry. Tyto jeho vlastnosti jsou mu dány jeho speciálně tvarovanou špičkou, která nemá zcela ostré zakončení, takže s lehkostí klouže po papíře a netrhá jeho povrch. Běžná ocelová pera prodávají různé firmy i v hrubším provedení se silnější špičkou. Taková pera jsou vhodnější pro

78 [srov.]TEISSIG, Karel. *Technika kresby: průvodce pracovními postupy a dějinami kresby*. Praha: Artia, 1986. Umělcova dílna. s. 141.

79 [srov.]Tamtéž, s. 140.

80 [srov.]Tamtéž, s. 142.

perokresbu tvrdšího charakteru a snadněji jimi zvládneme větší formáty.

Zvláštním typem pera je takzvané redispero, jehož hrot je zakončen různě velkou kruhovou ploškou a na jeho vrchní straně je kovový nástavec, který slouží jako zásobník pro tuš. Toto pero na rozdíl od předchozího typu zanechává stejnoměrnou stopu, což vede ke strnulému výtvarnému projevu. Toho však originálně a svérázným způsobem využil český kreslíř Josef Lada. Redispero se také používalo pro ručně psané technické písmo. Tato technika se však po masovém rozšíření osobních počítačů téměř nevyskytuje.

Dalším typem pera je pero ploché zvané ATO-pero nebo též „*francouzské*“. Má hrot seříznutý rovně do plošky a dá se koupit v různých šířkách od 1 mm a více. Bývá též opatřeno zásobníkem na tuš. Využívá se hlavně k tvorbě kaligrafického písma. Použijeme-li jej ke kresbě, umožňuje velké rozpětí šíře linky, podle toho v jakém úhlu nastavíme pero vůči tahu. Tyto druhy per se doporučují nenamáčet do tuše, ale spíše malý zásobník plnit štětcem či jiným vhodným nástrojem.

Údržba ocelových per je velmi důležitá pro jejich opakované použití. Musí se chránit před mechanickým poškozením a udržovat je v čistotě. Nové pero se doporučuje omýt teplou vodou a mýdlem, teoreticky lze použít i technický benzín. Velmi jemným a účinným rozpouštědlem mastnoty jsou sliny. Nasliněným špičky a plochy, která přichází do styku s tuší, můžeme pero odmastit před každým použitím. Pero, které nechce pustit tuš, rozepíšeme nejlépe na hřbetu ruky, kde pokožka není mastná a je velmi jemná, takže pomůže kapilárnímu efektu pera. Po každém použití by se mělo pero znovu důkladně umýt a osušit. Zabrání se tak korozi oceli, která v malé míře zlepšuje schopnost pera držet tuš a změkčuje jeho špičku, ale v pokročilém stádiu pero znehodnocuje. Pero je jemný nástroj, který při dobrém zacházení vydrží dlouho a nejlepší vlastnosti mají starší, takzvané „*vypsaná*“ pera.⁸¹

Dalším nástrojem pro perokresbu jsou plnicí pera. Plnicí pera různých druhů jsou primárně určena ke psaní, ale výjimečně jsou používána i pro kresbu. Plnicí pera jsou k dostání v různých tloušťkách hrotu od F přes M až B, který je nejsilnější. Plníme je výhradně inkousty, které ovšem nejsou stálé na světle. Vyrábějí se také plnicí pera s plochou špičkou, která jsou určena pro kaligrafické písmo, ty se plní speciálními inkousty.⁸²

K tvorbě perokresby je možné použít i technická pera, jež jsou určena pro technické kreslení nebo výkresovou dokumentaci. Někteří autoři je však používají pro svou výtvarnou práci. Hrot technického pera tvoří úzká trubička, do které je přiváděná speciální tuš ze zásobníku uvnitř pera. Pero se při práci drží kolmo k papíru. Tato pera vyžadují pečlivou údržbu, aby nezaschla. K čištění se používá speciální čistící kapalina. Předchůdci technických per byla takzvaná

81 [srov.]TEISSIG, Karel. *Technika kresby: průvodce pracovními postupy a dějinami kresby*. Praha: Artia, 1986. Umělcova dílna. s. 134.

82 [srov.]Plnicí pera Wikipedie[online]. Poslední aktualizace 8. 3. 2017 v 14:39. [cit. 24.4.2017]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Plnic%C3%AD_pero

pera trubičková a také rýsovací pera s měnitelnou šířkou stopy. Dnes místo nich spíše používáme kvalitní fixy.

Podklad pro perokresbu je výhradně papír. Nevhodné jsou papíry málo klížené a tudíž velmi savé, papíry s hrubým vláknitým povrchem, na kterém se linka příliš rozpíjí. Vhodné jsou všechny druhy hladkých až středně hrubých papírů. Například kreslicí a rýsovací kartón, lepenky, papíry bílé nebo tónované. Perokresba je technika pro malé a střední formáty, výjimečně se ovšem vyskytuje i velké formáty, a to hlavně v současnosti.

2.3.7 Lavírovaná kresba

Základem lavírované kresby bývá lineární kresba provedená jakýmkoliv kresebným prostředkem. Perokresba je technika, na kterou bývá lavírování nejčastěji uplatněno.⁸³ Ve své podstatě je lavírování doplnění kresby o plochy a skvrny, za použití tekutého kresebného prostředku. Další vlastnost lavírované kresby je její monochromaticnost. Je to technika, která není lineární, ale plošná. Lavírováním můžeme vyjádřit tmavost či světlost místního zabarvení objektů, jejich modelaci světlem a stínem, temnou nebo jasnou náladu krajiny či interiéru, hloubku nebo prostor. Lavírovat se dá různě ředěnou tuší, bistroem, sépií, tintou a podobně. Základní kresba je buď obrysová, nebo může být i šrafovaná. Lavírování se může chovat jako doplněk dotažené obrysové kresby, nebo kresba může stát hlavně na lavírování a základová kresba je pouze náznaková.

Lavírování můžeme provádět různými způsoby. Jeden ze způsobů je použití základního materiálu, jako například tuš, a ten rozředit vodou. Můžeme takto připravit několik nádobek s různou koncentrací tuše. Na kresbu potom nanášíme po vrstvách plochy. Jejich tmavost regulujeme rozředěností tuše nebo vrstvením lazur. Regulování hustoty lze také provést namáčením štětce při práci do vody, takto regulovaná tmavost valéry se může však ukázat nepředvídatelná a umělec se musí řídit intuicí a zkušeností. Kresbu nemusíme lavírovat stejnou barvou, jaká je barva techniky základní.

Druhý způsob je takzvané rozlavírování. Tento způsob lavírování je více či méně výhradně věcí sépiové bitrkřidy, nebo její dnešní syntetické náhrady. Pro tuto techniku nepotřebuje použít žádného jiného kresebného prostředku, stačí pouze voda. V podstatě jde o rozmytí podkladové kresby štětcem namáčeným do vody. Do takto rozlavírované kresby se lze kdykoliv vrátit suchou křídou a znovu ji rozmýtl. Alternativně se dá sépiová křída, nastrouhat ostrým nožem a z nastrouhané hromádky prachu pak odmývat mokřým štětcem barvu, a tou pak zasahovat do kresby. Podobným způsobem se dá rozlavírovat i kresba tuší, která se po zaschnutí dá rozmýtl. Efekt tohoto rozmytí je většinou menší, i přesto jsou důvody pro jeho využití. Například, když je obrysová kresba detailně

83 [srov.]TEISSIG, Karel. Technika kresby: průvodce pracovními postupy a dějinami kresby. Praha: Artia, 1986. Umělcova dílna. s. 143.

rozpracovaná, a lavírováním chceme pouze dosáhnout podpůrného efektu. Stále ale musíme mít na paměti, že tímto způsobem narušujeme kresbu. Můžeme se držet vytyčených linií nebo je přesáhnout a prakticky je tím rozrušit.

Uvedené možnosti můžeme mezi sebou různě kombinovat, čímž si ještě rozšíříme vyjadřovací možnosti. Je však dobré si pamatovat, že mnohdy méně znamená více.⁸⁴ Kresba nesmí ztratit svěžest a lehkost. Měli by se uplatnit i prázdná a nepomalovaná místa papíru.

Lavírovaná kresba se svým charakterem blíží malbě. Lavírování může mít velkorysý, sjednocovací charakter, ale můžeme jej použít i k preciznímu propracování detailů. Nejčastěji se k lavírování používá kulatý vlasový štětec, jehož velikost volíme podle charakteru práce. Druhy podkladu většinou volíme podle základové kresby. Jelikož tato technika hojně používá vodu je vhodné si papír před prací vypnout, aby nedošlo ke zkroucení, pokud to ovšem není umělecký záměr.

2.3.8 Kolorovaná kresba

Tato technika, podobně jako lavírovaná kresba, používá základní lineární kresbu, kterou na rozdíl od lavírované kresby pouze doplňuje. Kolorování se provádí akvarely, někdy také barevnými inkousty či tušemi. Kolorování by mělo být lazurní a lehké. Kolorování se používalo a používá nejvíce ve spojení s perokresbou, ale je možné je použít ve spojení s tužkou, uhlem dokonce v dnešní době i s fixem.⁸⁵

Kolorovaná kresba je vlastně přechodem mezi lineárními technikami a technikou akvarelu. Rozšířila se hlavně v období renesance, kdy umělci kolorovali menší kresby a velké přípravné kartóny pro nástěnnou malbu a pro tvorbu goblénů. V období baroka a později v 19. a 20. století se s kolorovanou kresbou stále setkáváme, v současné době však jen výjimečně.

2.4 Přechodové techniky

2.4.1 Akvarel

Tato technika se z větší části řadí do malby, ale využívá se i v kresebných technikách jako kolorovací technika. Název akvarelu pochází z latinského slova pro vodu aqua, tudíž Aquarelle.⁸⁶ Využívá barvy ředěné vodou, a proto se jim také říká vodové barvy nebo lidově „vodovky“. Akvarelová technika se zakládá na lazurních barevných vrstvách, skrze které prosvítá podložka.⁸⁷ Z tohoto důvodu se v akvarelu nepoužívá běloba, protože světla tvoří ředěná barva a průsvit světlé

84 [srov.]TEISSIG, Karel. *Technika kresby: průvodce pracovními postupy a dějinami kresby*. Praha: Artia, 1986. Umělcova dílna. s. 147.

85 [srov.]Tamtéž, s. 169.

86 [srov.]Tamtéž, s. 161.

87 [srov.]KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*. Praha: Grada, 2004. ISBN 80-247-9046-7. s. 11.

podložky.

Akvarel je velmi stará technika, jejíž první výskyt se dá nalézt už v Egyptě, tedy kolem 4 000 let před naším letopočtem.⁸⁸ Po té se dá nalézt v Číně na přelomu našeho letopočtu. Další stopy akvarelu vedou do 16. století, kde v renesanci tato technika byla využívána jen zřídka a spíše pro studijní účely. Právý rozkvět této techniky nastává v baroku v 17. století, kdy se rozvíjí zájem o krajinomalbu. Tuto techniku využíval například Claude Lorrein. Mezi 18. a 19. stoletím vzniká v Anglii škola takzvaného ortodoxního anglického akvarelu. Jedním z autorů, jež v té době techniku používal, byl William Turner.⁸⁹ Technika akvarelu je v podstatě populární až do dnešních dnů.

Barvicí složkou akvarelu je jemně mletý pigment pojený rostlinným pojidlem jako je například tragant, třešňová guma nebo arabská guma. U levnějších akvarelu se pak používá tepelně upravený škrob takzvaný dextrin, nebo deriváty celulózy. Dále pak obsahuje změkčovaadlo jako například glycerin, jež umožňuje lepší rozmývání.⁹⁰

Jako podložka se používá akvarelový kartón speciálně vyráběný přímo pro tuto techniku. Papír se prakticky nemusí nijak upravit je ovšem doporučeno papír napnout, uchytit k pracovní desce po celé délce všech stran papíru papírovou lepicí páskou. Pro nejlepší výsledek se papír lehce namočí houbičkou nebo hadrem a okamžitě se přilepí na pracovní plochu nebo desku. Namočení vodou se papír mírně roztáhne a při zasychání se začne opět smršťovat. Papír se tedy lepí mokrý a výsledkem toho se při schnutí vypne jako blána. Na vypnutý papír se pak maluje, a jelikož tato technika využívá hodně vody zabrání to jeho zkroucení. Když se pak papír po ukončení práce a jejím zaschnutí odřízne, je krásně rovný. Pro tyto účely se vyrábí i takzvaný akvarelový blok, ve kterém jsou akvarelové papíry slepené k sobě po všech stranách a účinně se tak vypínají.⁹¹ Jejich vypnutí je závislé na tom, kolik papíru v bloku zbývá - čím méně jich je, tím horší je jejich odolnost vůči zkroucení. Formát pro akvarel se používá spíše menší, ale najdou se i výjimky.

Ve starověku se jako podložka pro akvarel používal papyrus, kost nebo hedvábí. Ve středověku se používal také pergamen, kde takto spolu s kvašem byla používána v knižních malbách a iluminacích.

Pracovní postup u akvarelu je následovný. Na podložku se námět může předkreslit tužkou nebo uhlem či kovovým pisátkem. Měli bychom mít na paměti, že musíme použít malý přítlak, neboť tužka i uhlé budou skrze transparentní akvarel vidět, a mohou ho i zabarvit. Tradičně se začíná od

88 [srov.]TEISSIG, Karel. *Technika kresby: průvodce pracovními postupy a dějinami kresby*. Praha: Artia, 1986. Umělcova dílna. s. 161.

89 [srov.]KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*. Praha: Grada, 2004. ISBN 80-247-9046-7. s. 11.

90 [srov.]TEISSIG, Karel. *Technika kresby: průvodce pracovními postupy a dějinami kresby*. Praha: Artia, 1986. Umělcova dílna. s. 161.

91 [srov.]Tamtéž, s. 168.

nejsvětlejší barvy a postupně se pokračuje k barvám tmavým. Tam, kde chceme mít světla, vynecháváme nanášení barev. Míchání barev docílíme vrstvením lazur. Klasický akvarel vždy vycházel z lineární kresby. Novodobější technika akvarelu, jež má počátky právě v krajinářské tvorbě, je více založená na rychlosti, momentální intuici a bezprostřednosti, je to takzvaná „alla prima“.⁹² Tato technika opouští někdy zdlouhavé nanášení jednotlivých lazur a čekání až uschnou. Barvy se míchají přímo na paletě a nanášejí se na papír, nemíchají se prolínáním lazurních vrstev. V současné době také vznikají nové postupy, jako je například rozpouštění a rozpíjení skvrn na mokřím papíře.

2.4.2 Kvaš

Složení kvašových barev je podobné akvarelu, ale na rozdíl od něj jsou krycí a polokrycí. Pigment, který se k jeho výrobě používá, není tak jemný jako pigment použitý pro výrobu akvarelu. Je reverzibilní a má matný povrch po zaschnutí. Jeho počátky jsou shodné s počátky akvarelu. Ve středověku se kvaš využíval k iluminací malbě. V baroku se jím prováděli hlavně miniatury.⁹³ V současné době se prodávají temperové barvy v tubách, nebo se prodává v kelímcích, někdy pod názvem plakátové barvy, a ty se dají použít při malbě či kresbě kvašem. Tyto barvy jsou vysoce odolné vůči atmosférickým vlivům a jsou stálé na světle. Už méně jsou odolné proti vlhkosti a mechanickému poškození. Materiál barev je totiž hygroscopický a po zaschnutí stále váže vodu.

Jako podložka pro kvaše může sloužit papír, bílý nebo tónovaný, popřípadě lepenka. V dřívějších dobách se s nimi malovalo na plátno, dřevo či snad dokonce se jimi prováděla i nástěnná malba. Je obtížnější s nimi malovat na savější kartón.

2.4.3 Kresba štětcem

Štětcová kresba svým charakterem stojí na pomezí kresby a malby.⁹⁴ Štětce umožňují velké rozpětí výrazu od jemné lineární šrafované kresby po velkorysé vyjádření v razantních liniích a velkých plochách. Jako kresebné materiály pro štětcovou kresbu používáme tuše, inkousty, akvarelové a kvašové barvy, možné jsou však i jiné materiály. V minulosti to byly také bistry, tinta a sépiové barvivo.

Kořeny kresby štětcem sahají až do pravěku. Pravěcí lidé používali při jeskynních malbách primitivní štětce svázané ze zvířecích štětín, peří nebo smotky kůže a listů. Staroegyptští umělci malovali štětcem z rostlinných vláken. Za vynálezce dnešního štětce ze zvířecích chlupů vlepených do trubičky z různých materiálů je považován čínský malíř a kaligraf Meng Tien, který žil

92 [srov.]TEISSIG, Karel. *Technika kresby: průvodce pracovními postupy a dějinami kresby*. Praha: Artia, 1986. Umělcova dílna. s. 164.

93 [srov.]KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*. Praha: Grada, 2004. ISBN 80-247-9046-7. s. 138.

94 [srov.]Tamtéž, s. 133.

kolem 2. století před naším letopočtem.⁹⁵ Orientální umění se však vyvíjelo svým vlastním směrem s velkým důrazem na úlohu kaligrafie, která ostatní kresebné disciplíny výrazně ovlivňovala. Tato tradice je na dálném východě živá dodnes.

Ve středověké Evropě měla kresba štětcem pomocnou a přípravnou funkci. Využívala se například v knižní malbě. V renesanci se zaměřovali umělci hlavně na studium reality. Během tohoto období došlo k velkému uvolněnému výrazu, což můžeme pozorovat na studijních a kompozičních návrzích velkých mistrů. Tento vývoj směrem k velkorysosti výrazu u přípravných kreseb vyvrcholil v baroku, zejména v 19. století, a pak až ve 20. století.

Z dnešního hlediska lze kresbu štětcem charakterizovat rychlostí záznamu, svěžestí a nespoutaností výrazu.⁹⁶ Kresba štětcem může být použita k záznamu reality i k zachycení vlastní invence autora. Štětcová kresba souvisí s lavírováním a nelze přesně stanovit hranici, kdy ještě hovoříme o lineární kresbě štětcem, o lavírované kresbě, nebo o čistém lavírování ve velkých plochách. Výsledný výtvarný výraz štětcové kresby je určován nejen charakterem projevu autora, ale také typem štětce a podkladu, který je pro dílo použit. Štětcová kresba může být buď velmi jednoduchá a úsporná nebo navzájem kombinuje různé tekuté kresebné prostředky a různé způsoby jejich použití.

Podkladem pro štětcovou kresbu je opět převážně papír. Tento papír můžeme volit různý stejně jako při perokresbě. Musíme však myslet na to, že druhem papíru bude určen charakter kresby. Na hladkém nesavém papíru štětky zanechávají zcela jinou stopu než na hrubém, měkkém a savém.

Štětky se vyrábějí z čištěných a tříděných štětín, chlupů a žíní zvířat. Svazují se do snopečků, zalévají se pryskyřicí a vsazují se do plechového nástavce, který je pak nasazen na násadku ze dřeva nebo plastu.⁹⁷

Tradiční štětky čínské nebo japonské bývají dnes vsazeny do bambusu nebo rákosu, popřípadě do ptačího brku.

Podle použitého materiálu můžeme štětky rozdělit na vlasové a štětínové.⁹⁸ Štětínové štětky jsou tvrdší, a k jejich výrobě se používají například štětiny z divokých prasat. Vlasové štětky jsou jemné, a vyrábějí se například ze srsti jezevce, kuny nebo sobola. V současné době jsou tyto materiály většinou nahrazeny syntetickou náhražkou s podobnými vlastnostmi. To znamená, že další rozdělení štětců by mohlo být na štětky syntetické a přírodní, popřípadě smíšené. Do nedávna se za kvalitní štětky dali považovat pouze štětky přírodní,

95 [srov.]KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství. Praha: Grada, 2004. ISBN 80-247-9046-7. s. 282.

96 [srov.]TEISSIG, Karel. Technika kresby: průvodce pracovními postupy a dějinami kresby. Praha: Artia, 1986. Umělcova dílna. s. 159.

97 [srov.]KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství. Praha: Grada, 2004. ISBN 80-247-9046-7. s. 281.

98 [srov.]Tamtéž, s. 281.

ovšem v poslední době se vyrábějí syntetické štětce vysoké kvality, které jednoznačně konkurují přírodním materiálům. Samozřejmě stále se ozývají názory, že přírodnímu materiálu se nic nevyrovná, ovšem spor o to, jestli je lepší přírodní zdroj nebo umělý se asi nevyhne žádnému oboru lidské činnosti, a je pouze věcí umělce, jaký nástroj pro své dílo použije. „Podle velikosti se označují 0 – 28...”⁹⁹ Dále dělíme štětce na kulaté a ploché, kterých je také více druhů.

Tradičně se pro štětcovou kresbu využívá kulatý štětec větší velikosti, jelikož pojme více tekutiny. Je možno jím vytvořit vlasovou tenkou linku, ale i široké tahy. S malými vlasovými štětci je pak možno provést precizní kresbu, která svým charakterem může snadno připomínat perokresbu.

Kulaté vlasové štětce se vyskytují ve dvou typech. Orientální štětce z Číny a Japonska jsou seskládány z chlupů od nejkratších, které se nacházejí uvnitř svazku, po ty nejdelší po obvodu, a ty se pak spojují do špičky na jejich konci. Evropské štětce jsou uspořádané opačně, dlouhé chlupy jsou uprostřed a krátké po obvodu. Oba typy štětců mají dobré vlastnosti a vytvářejí špičku, musí však být kvalitně vyrobeny.¹⁰⁰

Ke kresbě se nemusí však využívat jen kulatých vlasových štětců. Můžeme použít například štětce štětinové pro hrubší výraz v kresbě. Můžeme využít krátkých i dlouhých štětců, kulatých či plochých, tlustých nebo tenkých. Zajímavých efektů můžeme dosáhnout například štětcem polosuchým, který zanechává neúplnou stopu, a může tak zvýrazňovat strukturu papíru a blížit se tak k frotáži.

Ploché vlasové štětce s krátkým chlupem jsou určeny převážně pro kvaš, temperu popřípadě pro olejomalbu. Ploché štětce s dlouhým chlupem jsou nazývány „psáčky”¹⁰¹, ty jsou používány zejména pro písmo. Kromě těchto základních typů štětců se vyrábějí ještě štětce speciální. Příkladem takových štětců je štětec vějířovitý, též zvaný „rozháněč”.¹⁰² Další je pak tupovací štětec a oprašovací štětec. Také můžeme pro výtvarnou tvorbu použít i štětce natěračské, které se vyrábějí o velikosti 10 cm a více, které se dají použít pro práci na větších formátech.

2.4.4 Pastely

Zelinger a Kubička se o pastelou vyjadřují takto: „...výtvarná technika na pomezí mezi kresbou a malbou.”¹⁰³ a je zajímavé, že Teissig se pastelou ve své knize *Technika kresby* vůbec nezmiňuje, lze tak soudit, že je za kresebnou techniku nepovažoval. Pro tuto práci je však budeme zařazovat do okrajových technik kresby. Pastely jsou suchým kresebným prostředkem, a tato skutečnost je řadí

99 KUBIČKA, Roman a JIŘÍ ZELINGER. Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství. Praha: Grada, 2004. ISBN 80-247-9046-7. s. 282.

100[srov.]Tamtéž, s. 282.

101Tamtéž, s. 282.

102Tamtéž, s. 282.

103Tamtéž, s. 202.

do oboru kresby, ovšem jsou určeny spíše pro projev plošný, a umožňují velmi pestrobarevné vyjádření, což je velmi přibližuje spíše k malbě.

Pastelů je několik druhů. Prvním z nich je pastel suchý, který se vyrábí smísením barevného pigmentu, často s přísadou plnidla kaolinu s malým množstvím rostlinného pojidla, kterým může být arabská nebo třeshňová guma, popřípadě tragant. Lze použít i umělou klovatinu nebo vodou rozpustné deriváty celulózy, dextrin nebo želatinu.¹⁰⁴ Směs se pak lisuje do tvaru kulatých nebo hranatých tyčinek a suší se. Čím je ve směsi více pojidla a čím je vyšší tlak při lisování, tím je výsledný pastel tvrdší a naopak.

Technika kresby pastely vznikla asi v 17. století v baroku, a získala postupně oblibu, která vrcholila v období rokoka, tedy v 2. polovině 18. století.¹⁰⁵ Pastel byl hojně využíván některými umělci v průběhu 19. století, v různých výtvarných hnutích, stejně jako ve 20. století. Tato technika se používá i v současnosti.

Výhodou pastelu je nízký obsah pojidla, které bývá problematickou složkou každé barvy. Pastelová kresba je velmi odolná vůči destrukčním vlivům atmosféry a světla. Kresba je tvořena otěrem materiálu o podložku, při němž jsou částčky pigmentu vetřeny do strukturovaného povrchu, takže i když pastel samotný je celkem odolný, podložka, na které je pastel nanesen být odolná nemusí, a proto odolnost výsledného díla může být nižší díky atmosférickým vlivům.

Pojetí kresby pastelem může být lineární, od jednoduché obrysové linie až po šrafuru, a nebo plošné. Dá se roztírat prstem, štětcem, těrkou, hadrem či jinými nástroji. Pastelovou kresbu lze i částečně rozmývat mokrým štětcem. Roztíráním docílíme jemných přechodů mezi barevnými tóny. Mísením barev se provádí přímo na kresbě tak, že přes položenou plochu pokládáme jemně další barvu plošným způsobem nebo šrafurou, skrze kterou pak spodní vrstva barvy prosvítá.

Nejrozšířenější podložkou pro suchý pastel je papír, obvykle s vyšší gramáží, tedy různé druhy kartonů a lepenek, bílé nebo tónované, ale vždy s hrubým povrchem. Vhodný papír můžeme použít buď přímo, nebo jeho povrch upravit. Nejjednodušší úprava spočívá v namočení napnutého papíru, čímž u méně klížených papírů dojde k rozvláknění povrchu a pastel se do něj lépe uchycuje. Výraznějšího rozvláknění dosáhneme zbroušením povrchu brusným papírem. Další možností je nátěr papíru pojidlem, které za mokra poprášíme abrazivním práškem, skelným, korundovým, mramorovým, pemzovým nebo jiným. Někdy to mohou být i jemné piliny. Jako pojidlo použijeme například kličovou vodu, deriváty celulózy nebo disperzní pojidlo. Též je možné abrazivní prášky smísit napřed s pojidlem a až pak provést nátěr. V prodeji jsou též speciální velurové

104 [srov.] KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství. Praha: Grada, 2004. ISBN 80-247-9046-7. s. 202.

105 [srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník : (malířství, sochařství, grafika)*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1997, dot. 2010. ISBN 978-80-200-1909-7. s. 265.

papíry, opatřené z jedné strany textilním vlasem.

Další vhodnou podložkou je plátno, většinou nalepené na desce. Lze kreslit i na holé plátno, a je možné jej upravit podobně jako papír abrazivním nátěrem. Můžeme též aplikovat klihatřidový nebo akrylátový podklad. Dalšími možnými podložkami jsou různé dřevěné a jiné materiály, které buď samy o sobě mají drsný povrch, nebo se dají upravit podobně jako papír.

Pastelová kresba není dost odolná vůči mechanickému poškození, zvláště otěrem, sprášením či rozmazáním, proto ji fixujeme. Je třeba fixovat jemně, aby se nezměnil svěží světelný charakter kresby, která může ztmavnout či zežloutnout.¹⁰⁶

Technika suchého pastelu se dá použít i v kombinaci s jinými technikami. Zvláště zajímavé výsledky přináší v kombinaci s akvarelem nebo s kvašem.¹⁰⁷ Tyto techniky se pak mohou použít jako podmalba nebo naopak. Dá se použít i jako kolorovací technika, jež například uhlové kresbě může dodat barevné akcenty. Velmi vzácně se vyskytuje kombinace i s jinými technikami.

Korekce suchého pastelu se dá provádět podobně jako u přírodního uhlí, což znamená sprášením nebo plastickou gumou.

Dále existuje takzvaný olejový pastel také nazývaný mastný pastel. Olejové pastely se vyrábějí podobným způsobem jako pastely suché, tentokrát však jsou jejich pojídlem tuhnoucí oleje, například makový olej nebo přírodní pryskyřice, která se při výrobě ředí s terpentýnem. Do směsi těchto pojidel s pigmentem se přidávají ještě netuhnoucí živočišné tuky, které působí jako změkčovaadlo a dodávají materiálu vláčný charakter.¹⁰⁸ Běžná je také malá přísada vosku, přírodního včelího nebo uměle vyrobeného.

Počátky mastného pastelu by se daly datovat vlastně už do pravěku. Tehdejší lidé při jeskynních malbách používali mimo jiné přírodní pigmenty smíšené s živočišným tukem.¹⁰⁹

Lze říci, že olejový pastel není tak tvárný materiál jako suchý pastel. Svádí více k lineárnímu projevu, i když umožňuje i pokládání souvislé plochy pastelem drženým naležato. Je také možné oba způsoby kombinovat. Mísení barevných tónů je nesnadné, a k jeho docílení se používá šrafura barevných ploch přes sebe. Mastný pastel však nelze téměř vůbec roztírat, také korekce jsou prakticky nemožné. Do hotové kresby můžeme zasahovat terpentýnem. Ať už štětcem v terpentýnu namočeném nebo jiným nástrojem. Mimo terpentýn se dá použít i lakový benzín. Tímto způsobem se dá kresba rozlavírovat. Kresba tak získá

106 [srov.]BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník : (malířství, sochařství, grafika)*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1997, dot. 2010. ISBN 978-80-200-1909-7. s. 265.

107 [srov.]Tamtéž, s. 265.

108 [srov.]KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*. Praha: Grada, 2004. ISBN 80-247-9046-7. s. 202.

109 [srov.]Tamtéž, s. 202.

důraznější stopu, plnost barvy, a někdy se i trochu rozpíjí. Další technikou je nanesení dvou či více vrstev na sebe, a ty pak postupně proškrabávat.

Olejovým pastelem se dá kreslit na různé podklady. Nejběžnější je papír, karton, vrstvený papír se středním až hrubým povrchem.

Kresba olejovým pastelem se nefixuje.

Posledním druhem pastelu je pastel voskový. Pojidlem těchto pastelů je buď včelí vosk, nebo umělý vosk jako je parafin, ceresin nebo stearin. Voskový pastel je materiál měkký, tvárný až plastický, takže směřuje spíše k volnému až velkorysému projevu. Proto je vhodný pro střední a větší formáty. Vosky vynikají vysokou stálostí na světle a vzduchu. Vosk nestárne a zachovává si původní složení po tisíce let. Mírnou nevýhodou vosku je jeho malá odolnost vůči teplu. Vosk je v podstatě kapalina, jejíž bod tání se pohybuje okolo 50°C až 90°C.¹¹⁰ Tento nedostatek se dá kompenzovat přidavkem pryskyřice, například damary, nebo jinými úpravami.

Vosk je chemicky zcela neutrální, takže pro výrobu pastelů lze použít libovolné pigmenty, bez nebezpečí, že by s nimi pojídlo reagovalo.¹¹¹ K nanášení stopy voskovým pastelem také dochází otěrem o podložku, ale na rozdíl od suchého pastelu drží poměrně dobře i na nesavých, neporézních a poměrně hladkých podložkách. Zajímavějších kresebných výsledků však lze docílit spíše na hrubší strukturované podložce.

Podobně jako u pastelu suchého a olejového můžeme pracovat lineárně i plošně. Barevné tóny lze mísit jen omezeně a podobnými metodami jako u olejového pastelu. Voskový pastel můžeme nanášet v poměrně silné vrstvě, a do ní ještě zasahovat škrabáním. Dále můžeme využít nízkého bodu tání vosku a kresbu opatrně zahřívát, čímž dojde k zajímavému slití nanesených stop. Také je možnost při práci nahřívát jednotlivé pastely, kresba tak získá pastovitý charakter a důraznější stopu, blížíci se k malbě. Tímto způsobem vlastně technika voskového pastelu zasahuje do technik malby, a to přímo do techniky enkaustiky, což je malba barvami spojenými voskem s využitím zvýšených teplot.

Vzhledem k vynikajícím vlastnostem vosku je možné voskovým pastelem kreslit na téměř jakoukoli podložku. Nejběžnější podložkou je opět papír a karton či lepenky různých kvalit, bílé i tónované včetně černých. Používá se také rostlé dřevo i další dřevěné výrobky. Tyto podložky se buď opatří vrstvou podkladu klihatřidového nebo akrylátového, ale je možno kreslit i na holý dřevěný povrch a nechat jej vyznít jako součást výtvarného výrazu.

Kresbu voskovými pastely nefixujeme.

110 [srov.] KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství. Praha: Grada, 2004. ISBN 80-247-9046-7. s. 320.

111 [srov.] Tamtéž, s. 319.

2.4.5 Frotáž

Jednou z netradičních technik kresby je frotáž. Je to technika, která se pohybuje na hranici mezi kresbou a grafikou.¹¹² U frotáže nejde ani tak o kresebné médium, které se k její realizaci použije, ale o postup realizace. Tato technika se soustředí na přenášení struktur na papír pomocí kresebného média. Papír se přiloží na strukturovaný povrch a materiálem, jako je například tužka nebo rudka, se přejíždí po povrchu papíru. Tímto způsobem se přenesou struktura povrchu na papír. Dají se takto snímat otisky různých povrchů, a to i na jeden papír. Jednou z vlastností této techniky je její nepředvídatelnost. Většinou se zde pracuje s náhodou. Karel Teissig uvádí: *„...v tenké vrstvičce naválíme pomocí tenkého válečku nějakou tmavou, olejovou nebo nejlépe tiskařskou barvu. Na naválenou barvu položíme tenký kreslicí papír tak, aby přilnul k desce všude stejnoměrně, ale lehce. Na tento papír kreslíme razantně silnější tužkou se stejnoměrným tlakem. Po dokončení kresby se papír sejme.. Na rubu je výsledná kresba, vzniklá tím, že papír přijal barvu podkladu,...“*¹¹³, o tomto postupu frotáže se však nezmiňuje ani Baleka či Zelinger s Kubičkou.

112 [srov.] KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství. Praha: Grada, 2004. ISBN 80-247-9046-7. s. 75.

113 TEISSIG, Karel. Technika kresby: průvodce pracovními postupy a dějinami kresby. Praha: Artia, 1986. Umělcova dílna. s. 173.

II. Praktická část

1 Portrét

Portrét neboli podobizna je vyobrazení člověka, většinou pouze jeho tváře. Jedná se o vyobrazení člověka v jeho jedinečné fyzické, ale i duševní podobě. Za portrét je mnohdy považováno i vyobrazení člověka, které se nesnaží vystihnout jedinečné individuální rysy jedince. Někdy může jít i o příkrášlenou či zošklivenou podobiznu, ať už z ideologického nebo jiného hlediska, která nemusí odpovídat reálné podobě vyobrazovaného jedince.¹¹⁴

Vyobrazování člověka sahá až do pravěku, kdy se vyráběli první figurky hliněné, nebo vyřezávané z kostí. Stěží je možné mluvit u těchto prvních projevů o portrétu. Za první portréty, které měly zobrazovat konkrétní žijící osobnost, bychom mohly považovat mincovní vyobrazení panovníků, které se prováděly již v antice. V antice se též začínají objevovat velice specifické portréty zvané fajjúmské mumiové portréty. Tyto portréty jsou většinou tvořeny enkaustikou na dřevěné destičky. Jsou to portréty zesnulých, jež se přivazovaly nebo pokládaly na jejich mumie. Největší rozkvět portrétu nastává v období renesance. Od té doby se portrét rozvíjí v různých formách. Leonardo da Vinci je jeden z umělců, po kterém do dnešních dnů zůstalo nespočet kresebných studií. Velmi významnou osobností baroka je Albrecht Dürer, jehož studie měly velký přínos pro kresbu a výtvarné umění vůbec. Je znám svými autoportréty, ale i studiemi tváří různých typů, ať už v kresbě či grafice. Význam portrétu také je různý podle období, ve kterém je vytvořen.

Realistický portrét bývá většinou vyobrazen hlavy a část ramen konkrétního člověka, není ovšem vyjimečné i vyobrazení člověka až po pás či úplně celá postava. Hlavu portrétované osobnosti můžeme zobrazit z boku, to znamená z profilu, nebo z čelního pohledu, takzvaně „*en face*“.¹¹⁵ Z profilu působí tvář neosobně. Tvář zobrazená *en face* naopak má přímý kontakt s divákem, a může někdy působit až znepokojivě. Mezi těmito dvěma extrémy se nachází kresba portrétu takzvaně ze tří čtvrtěk a poloviční. Zobrazený model může být zobrazen také v různé formě natočení. Hlava může být natočená do boku, pravého nebo levého, ale je možno ji natočit dolů či nahoru. Hlava může být při takovém skonu, kdy vidíme temeno je z nadhledu, nebo obráceně, je-li vidět na spodní část čelisti a hrdlo, je hlava viděna z podhledu. Existují ještě portréty, které zobrazují více pohledů najednou. Takovéto zobrazování se však v kresbě prakticky nevyskytuje. Dalším typem portrétu, jež bývá velmi často využíván s politickým podtextem, je karikatura. Karikatura nadsazuje části obličeje, které jsou pro zobrazovaného charakteristické, například nos, rty, bradu nebo dokonce čelo. Jiným typem portrétu je portrét hromadný, na kterém je zobrazena skupina lidí. A samozřejmě nesmíme zapomenout také na autoportrét, který je umělcovo vyobrazení sebe sama.

114 [srov.]BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník : (malířství, sochařství, grafika)*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1997, dot. 2010. ISBN 978-80-200-1909-7. s. 282.

115 Tamtéž, s. 282.

1.2 Výběr modelu

Z psychologického hlediska se může stát kresba portrétů docela stresující situací. Je mnoho lidí, kteří nechtějí být portrétováni ze stejného důvodu, jako nechtějí být foceni. Model může někdy podléhat myšlenkám, že je ošklivý, a být podroben dlouhodobému pohledu výtvarníka, který si ho prohlíží znovu a znovu, pro něj není příjemné. Na druhé straně jsou modely, které se naopak chtějí nechat portrétovat, a předpokládají, že výtvarník vyobrazí jejich krásu, a mají nerealistická očekávání. Najít model mezi těmito dvěma extrémy, se někdy jeví poměrně těžké. Portrétování rodinného příslušníka se tedy může zdát jako dobrá volba. Jednak jsou většinou členové rodiny zvyklí, že jsou předmětem výtvarných pokusů, ale většinou jim ani nevadí se nechat portrétovat od známého člověka.

Další výhodou portrétování rodinného příslušníka bývá psychologická znalost této osoby. Výtvarník bývá v každodenním styku s touto osobou, což napomáhá vizuálně si představit tohoto člověka z paměti. Napomáhá to také proti stresu, který výtvarník může cítit při podrobném zkoumání obličeje portrétovaného. Znalost portrétované osoby je velkou výhodou, neboť lze lépe vyjádřit duševní stránku portrétovaného.

Mladší lidé se portréty obtížněji. Čím déle člověk žije, tím více se na jeho těle podepisuje život. Křiví postavu, tvoří mozoly, vrásky a jizvy. Roky života a zkušeností vytváří charakter člověka, duševně jej formují a utvářejí jeho osobnost. Mladí lidé bývají jako nepopsaný papír, a k vytvoření portréty někoho takového je zapotřebí umět se krotit s tahy, zvláště v kresbě. Čím mladší člověk tím složitější portrét. Žádný portrét není těžší než kresba novorozence, je to velmi obtížné. Pokročilý věk a stárí se zobrazuje lépe, kresba takového člověka je ideální, zvláště technikami, které jsou převážně lineární. Z výše uvedených důvodů jsem si vybrala pro svou práci osobu starší a z rodinného kruhu.

2 Postup práce

2.1 Portréty uhlem

Jednou z prvních technik, kterou jsem se rozhodla použít, je uhl. Je to tvárný materiál, kterým se dobře a poměrně rychle kreslí. Jeho nevýhodou, hlavně v případě použití přírodního uhl, je jeho potřeba velkého formátu. První z mých předložených skic je na formátě větším než A3 (viz příloha I). Pokus o uvolnění rukopisu na tak malém formátu se nezdařil, a tak jsem použila techniky rozmazávání za pomoci papírového ubrousku. Kresba působí trochu ušmudlaně a poněkud ji chybí kontrast.

Jelikož technika přírodním uhlem se mi nezdála vhodná pro tento formát, rozhodla jsem se použít umělý uhl v naději, že tato technika bude lépe korespondovat s kresbou na tak malém rozsahu. Kresba (viz příloha II) narozdíl

od té předchozí má vyšší kontrast, který by na bílém papíře mohl působit až nepříjemně, ale na papíře přírodního zabarvení kontrast kresbu neruší. Další kresba vznikla na formát A3 bledě modrého zabarvení (viz příloha III). Kresba je z převážné části vytvořena plošným stínováním. Poslední z mých kreseb umělým uhlím je na papíře s žluto-okrovým zabarvením (viz příloha IV). Tato kresba byla vytvořena samostatnými lineárními tahy, stínování v obličejí je provedeno jednosměrnou šrafurou, stíny v záhlavní části a pod bradou jsou tvořeny plošným položením uhlové tyčinky.

Jak již bylo zmíněno v teoretické části, uhlí je kresebný materiál s šedým až černým zabarvením. Přírodní uhlí je materiál příjemný pro kresbu, který se nanáší velmi snadno. Není zapotřebí vyvinout u tvorby tímto materiálem příliš velký tlak, aby zanechal stopu. Naopak je velmi křehký a rychle se spotřebuje. Proto je vhodný spíše pro větší formáty, kde se dá plně využít jeho živé linie. Umělé uhlí je tvrdý a v ruce někoho, kdo na tento materiál není zvyklý, se může chovat obtížně. Je těžké z něj dostat různé valéry šedé, bez rozmazávání, které je též těžší než u uhlí přírodního.

2.2 Portréty rudkou

Jako druhou techniku jsem si zvolila rudku. Vybrala jsem si ji pro její teplou barevnost. K první kresbě tímto materiálem jsem si zvolila rudku tmavou (viz příloha V). Kresba je tvořena převážně z obrysových linií a jemné šrafury v oblasti obličejí. Druhá kresba je už rudkou světlejší, která má červenější odstín a mastnější charakter (viz příloha VI). Jedná se o portrét en face s převážně jednosměrnou šrafurou. Poslední z mých kreseb rudkou je též rudkou červenou a je na bledě modrém papíře (viz příloha VII). Použitím modře zbarvené podložky jsem chtěla dosáhnout kontrastu s červeným kresebným materiálem, který ve výsledku může působit příliš kontrastně.

Pro mě je kresba rudkou jedna z jemnějších technik, ve které je obtížné uvolnit své gesto. Její vláčnost a barevný tón mi neumožňuje na ni pořádně zatlačit, a vytvořit dostatečně ostrý obraz. Stále u ní sklouzávám k jemnému stínování.

2.3 Portréty tuší

Třetí materiál pro kresbu, který jsem se rozhodla použít je tuš. V tuši jsem vytvořila celkově pět kreseb. Tato kapitola se věnuje dvěma technikám, ke kterým jsem využila tuž, a to perokresbě a štětcové kresbě. První ze dvou vytvořených perokreseb je obrysovější a využívá místy čárovou šrafuru, která jde všemi směry (viz příloha VIII). Má druhá perokresba využívá více šrafury, která je rychle nanesená, a místy může působit chaoticky (viz příloha IX). Pro obě tyto kresby byl použit papír nažloutlého zabarvení.

Na perokresbě lze sledovat živost linky, která je proměnlivá. Mění se při různém přítlaku pera a směru, jakým je taženo. I když jsem použila pouze jednu velikost

tohoto nástroje, je možné na kresbě sledovat různě široké linie, rozdílné světlosti a také dynamické čáry, které postupně mění šíři v průběhu tahu.

První z mých štětcových kreseb je částečně lineární a částečně plošná (viz příloha X). V kresbě jsou viditelné tahy polosuchým štětcem, který dodává tahům dynamiku. Má druhá štětcová kresba je lavírovaná (viz příloha XI). Základní štětcová kresba čistě černou tuží, je doplněna plochami tuše ředěné vodou. Tam, kde byly tmavší odstíny nanесeny na ty světlejší, je možno pozorovat, jak se linie tahu mírně rozpíjí. Poslední z mých kreseb štětcem je znovu kombinace linií a tmavých ploch, a je v ní méně dbáno na detail (viz příloha XII). Všechny mé štětcové kresby jsou vytvořeny na bílém papíře.

Tuš je velice kontrastní materiál pro kresbu. Při kresbě s ní je zapotřebí najít rovnováhu mezi plochou pokreslenou a plochou podložky. Nulová možnost opravy tohoto materiálu též nutí k rozvaze s tahy. Pro zajímavost jsem také použila v štětcové kresbě dva druhy kulatého štětce, syntetický štětec a štětec ze zvířecích chlupů. Na kresbách není poznat u jaké kresby jsem použila jaký štětec.

2.4 Portréty fixy

K těmto kresbám jsem použila černé tušové popisovače značky Faber-Castell. První z fixových kreseb je na žlutě zabarveném papíře (viz příloha XIII). K této kresbě jsem použila popisovač s průměrem 0,3 mm a jeden silnější s pružnou plstěnou špičkou, který zanechává stopu 1 – 5 mm podle jeho náklonu. Na této kresbě převažuje použití tenčího popisovače, která místy velmi připomíná perokresbu. Má druhá kresba naopak využívá převážně silného popisovače (viz příloha XIV). Tenká linka zde byla využita pouze jako základová kresba pro rozvržení, a široký propisovač je hlavním stínovacím nástrojem. Třetí kresba využívá znovu oba tyto popisovače, ale ve vyrovnanější míře (viz příloha XV). Tato kresba je na papíru oranžového zabarvení. I čtvrtá kresba je na papíře oranžovém (viz příloha XVI). K její kresbě jsem použila pouze silný popisovač s měkkým plstěným hrotem. Na této kresbě je dobře pozorovatelná proměnlivost linky měkkého hrotu. Následující kresba je na bílém papíře pouze tenkým fixem (viz příloha XVII). V této kresbě je možné v určitých místech pozorovat kříženou šrafuru. Svým charakterem velmi připomíná perokresbu. Poslední z mých fixových kreseb je na papíře s nažloutlým odstínem (viz příloha XVIII). V této kresbě se znovu vracím k použití silného popisovače, který mi nakonec připadá pro tento formát nejvhodnější.

Kresba popisovačem je jednoduchá a rychlá. Podobně jako u kresby tuší ji nelze nijak korigovat, a to tedy navádí k opatrnosti, která se může způsobit až zábrany při použití tohoto nástroje. Ve srovnání s tuší je většinou zapotřebí vést tahy fixem pomaleji, pokud chceme čistě barevnou linii, neboť při příliš rychle vedeném tahu, fix nestíhá pouštět barvu, což na druhou stranu může

pomoci kresbě v její dynamice.

2.5 Portréty frotáží

Jedna z okrajových technik, kterou jsem použila, je frotáž. Na lino formátu A3 jsem si převedla kresbu fixem (viz příloha XVI), kterou jsem následně vyryla rydly pro linoryt. Na vyrytou matrici jsem následovně přiložila tenký papír, a pomocí rudky a grafitu jsem přejížděním po papíře na něj přenesla kresbu. (viz příloha XIX a XX).

3 Závěr praktické části

Jako své finální kresby předkládám tři z prací již zmíněných. První z nich je kresba fixem (viz příloha XVIII), kterou jsem vybrala pro její uvolněnost v rukopise a pro výstižnost rychlosti záznamu, která je fixu vlastní. Druhou kresbou je štětcová kresba (viz příloha XII), která dle mého názoru svým charakterem nejlépe vystihuje techniku štětcové kresby. Jako třetí kresbu jsem zvolila perokresbu (viz příloha IX). Tyto kresby jsem vybrala, aby společně tvořily trojici, která spolu souzní a zároveň se od sebe liší. Jsou porovnáním tří technik, z nichž všechny používají podobné barvicí médium, ale jiný nástroj. Jsou příkladem toho, jak je důležitý výběr nástroje, který si vybereme ke kresbě, a jakým způsobem mění celkové vyznění výsledného produktu.

Závěr

V první kapitole praktické části se dozvídáme, co to vlastně kresba je, jaký má význam a stručně se v ní dovídáme o jejích počátcích. V této kapitole se též můžeme dočíst o stručné historii podložek pro kresbu, jako byl například papyrus nebo pergamen. Lehce se dotýká první výroby papíru v Orientu a jeho cesty do arabských zemí, ze kterých se dostal až k nám do Evropy. Dozvídáme se o počátečním rozvoji papírnického řemesla v Evropě a jeho následných nesnázích při hledání nových materiálů. Můžeme si přečíst, jak se změnil původní suroviny pro výrobu běžného papíru, a jaký má samotný papír význam pro kresbu.

Druhá kapitola této práce se zabývá technikami kresby, co to vlastně jsou techniky, a jak ovlivňují výsledek kresby. Dozvídáme se o možném rozdělení kresebných technik na ty, které zanechávají úzkou stopu, na techniky, které zanechávají stopu širokou, techniky využívající tekuté médium a nakonec techniky, které svým charakterem hraničí s malbou a grafikou. Práce se zabývá významnými technikami kresby, jejich přibližným vznikem a materiálem či nástroji, které technika využívá. Na základě těchto informací se také můžeme dozvědět, že kresba nemá přesné hranice, a každý je vnímá jinak.

V textu praktické části se v první kapitole pojednává o stručném počátku portréty, a jaké jsou jeho druhy. V této kapitole se též můžeme dočíst o výběru modelu, a důvody ovlivňující jeho výběr. Ve druhé kapitole praktické části se píše o technikách kresby použitých ke kresebné části praktické práce. Je zde zmíněn materiál a nástroj, jaký byl případně ke kresbě použit. Ve třetí kapitole je zdůvodněn výběr finálních prací.

Seznam použitých zdrojů

- KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství. Praha: Grada, 2004. ISBN 80-247-9046-7.
- KLIVAR, Miroslav a Miloslav POLCAR. Kresba v životě člověka: funkce a netradiční techniky. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1987.
- ZUMAN, František, VYKYDAL, Miroslav a Josef KORDA, ed. Papír: historie řemesla a výrobní techniky. [Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1985.
- BALEKA, Jan. Výtvarné umění: výkladový slovník : (malířství, sochařství, grafika). Praha: Academia, 1997. ISBN 978-80-200-1909-7.
- TEISSIG, Karel. Technika kresby: průvodce pracovními postupy a dějinami kresby. Praha: Artia, 1986. Umělcova dílna
- MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. 5. vyd., V Idea servis 4. vyd. Ilustroval Václav RYTINA. Praha: Idea servis, 2009-. ISBN 978-80-85970-65-4.
- SMITH, Stan a [Z ANGLIČTINY PŘELOŽIL VÁCLAV SLAVÍK]. *Kurs kresby*. Praha: Ikar, 1995. ISBN 8071762016.

Inspirační zdroje

- PIJOÁN, José. Dějiny umění. Praha: Odeon, 1983. Světové umění (Odeon).
- ANDERLE, Jiří, STEINEROVÁ, Jana, ed. Jiří Anderle: [kresby, grafiky, obrazy, objekty : 1954/1995. Praha: Slovart, 1995. ISBN 80-85871-66-1.
- WOLF, Norbert. *Albrecht Dürer: 1471-1528 : génius německé renesance*. Praha: Slovart, 2007. ISBN 9788072098897.
- MRÁZ, Bohumír. *Ingres: Zeichnungen*. Praha: Odeon, 1983.
- REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN. *Rembrandt: kresby a grafika*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.

Elektronické zdroje

- Propiska Wikipedie [online]. Poslední aktualizace 7. 10. 2016 v 09:17. [cit. 24.4.2017]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Propiska>
- Plnící pera Wikipedie[online]. Poslední aktualizace 8. 3. 2017 v 14:39. [cit. 24.4.2017]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Plnic%C3%AD_pero

Seznam příloh

I.....	53
II.....	54
III.....	55
IV.....	56
V.....	57
VI.....	58
VII.....	59
VIII.....	60
IX.....	61
X.....	62
XI.....	63
XII.....	64
XIII.....	65
XIV.....	66
XV.....	67
XVI.....	68
XVII.....	69
XVIII.....	70
XIX.....	71
XX.....	71



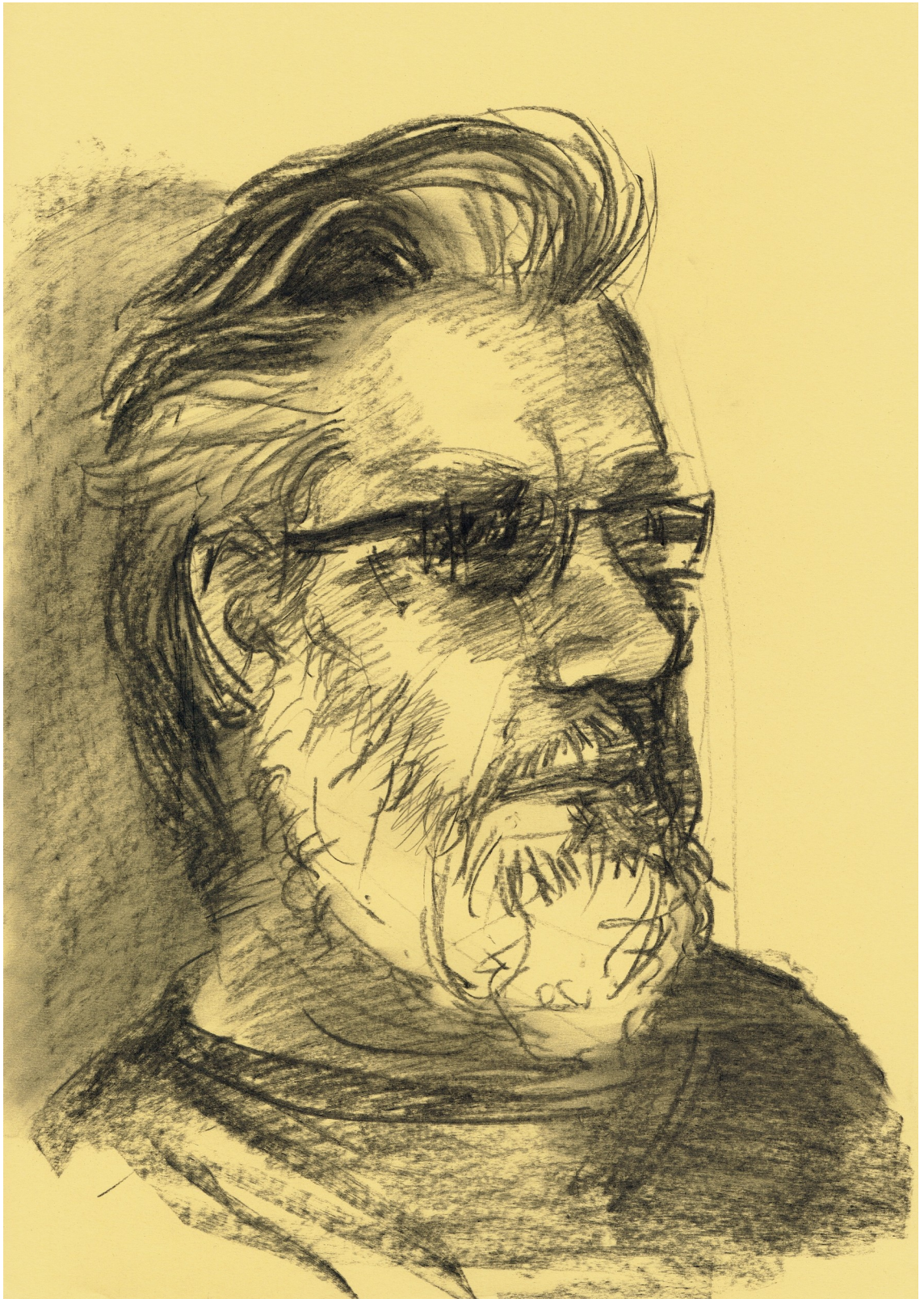
I



II



III



IV



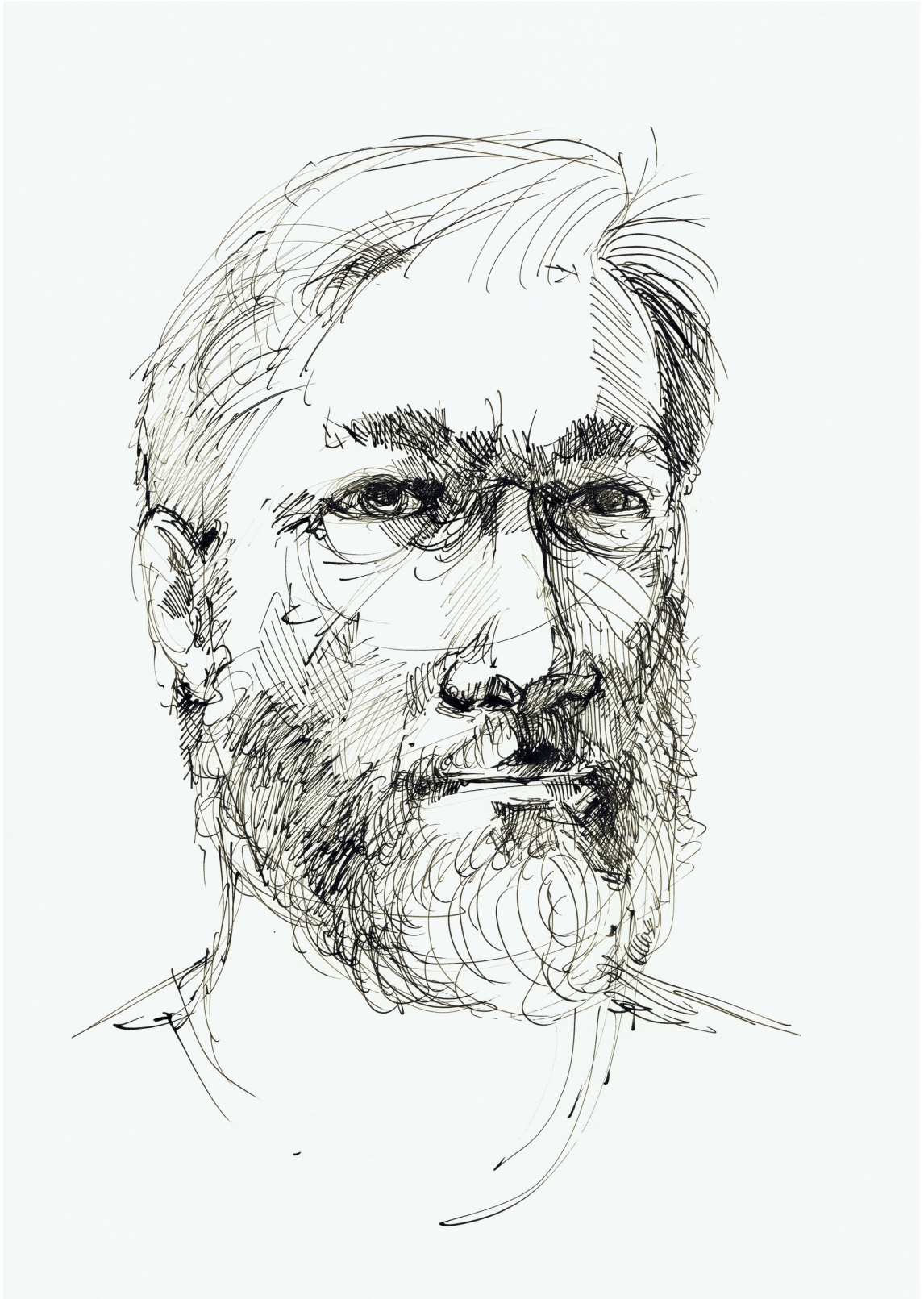
V



VI



VII



VIII



IX



X



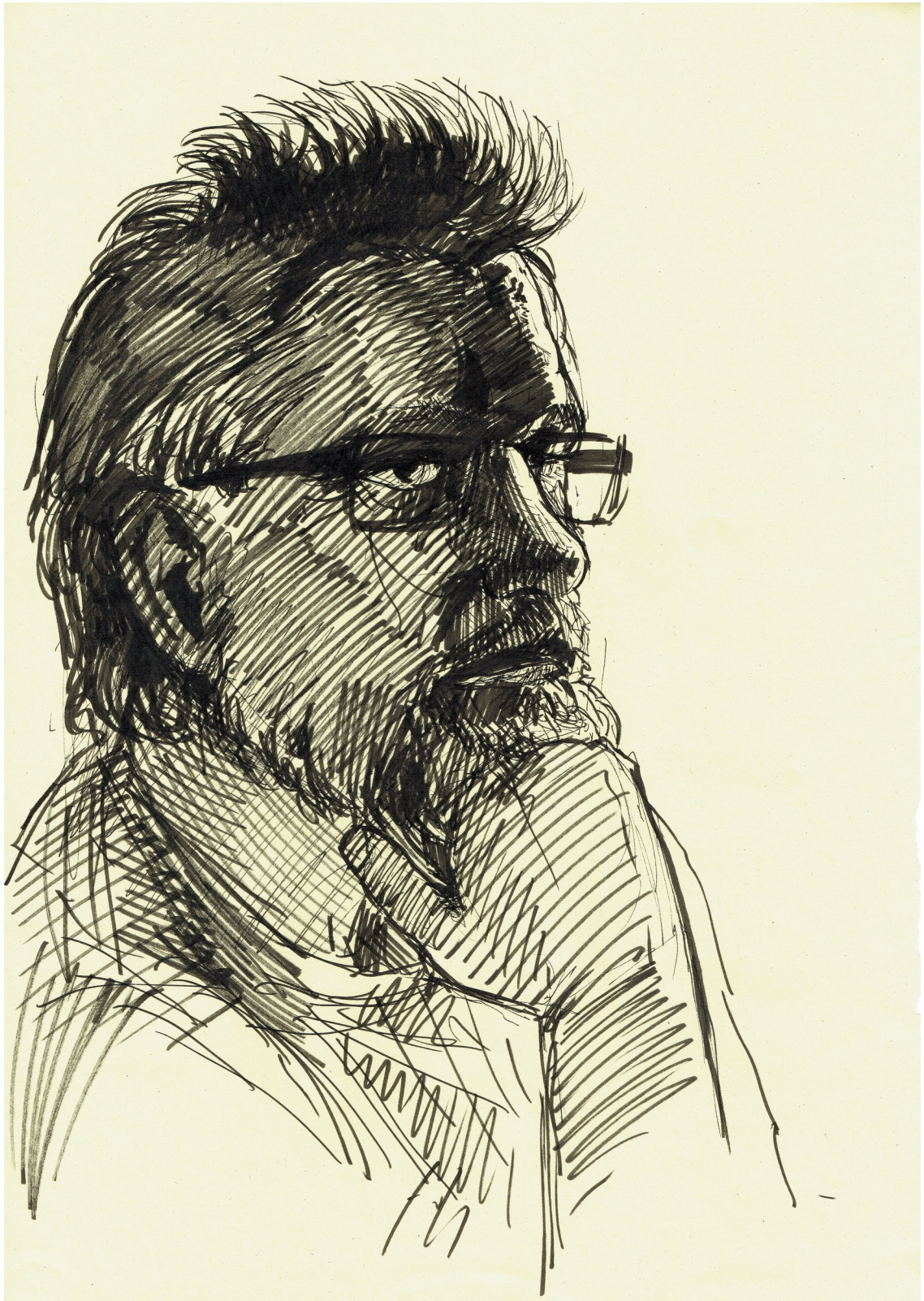
XI



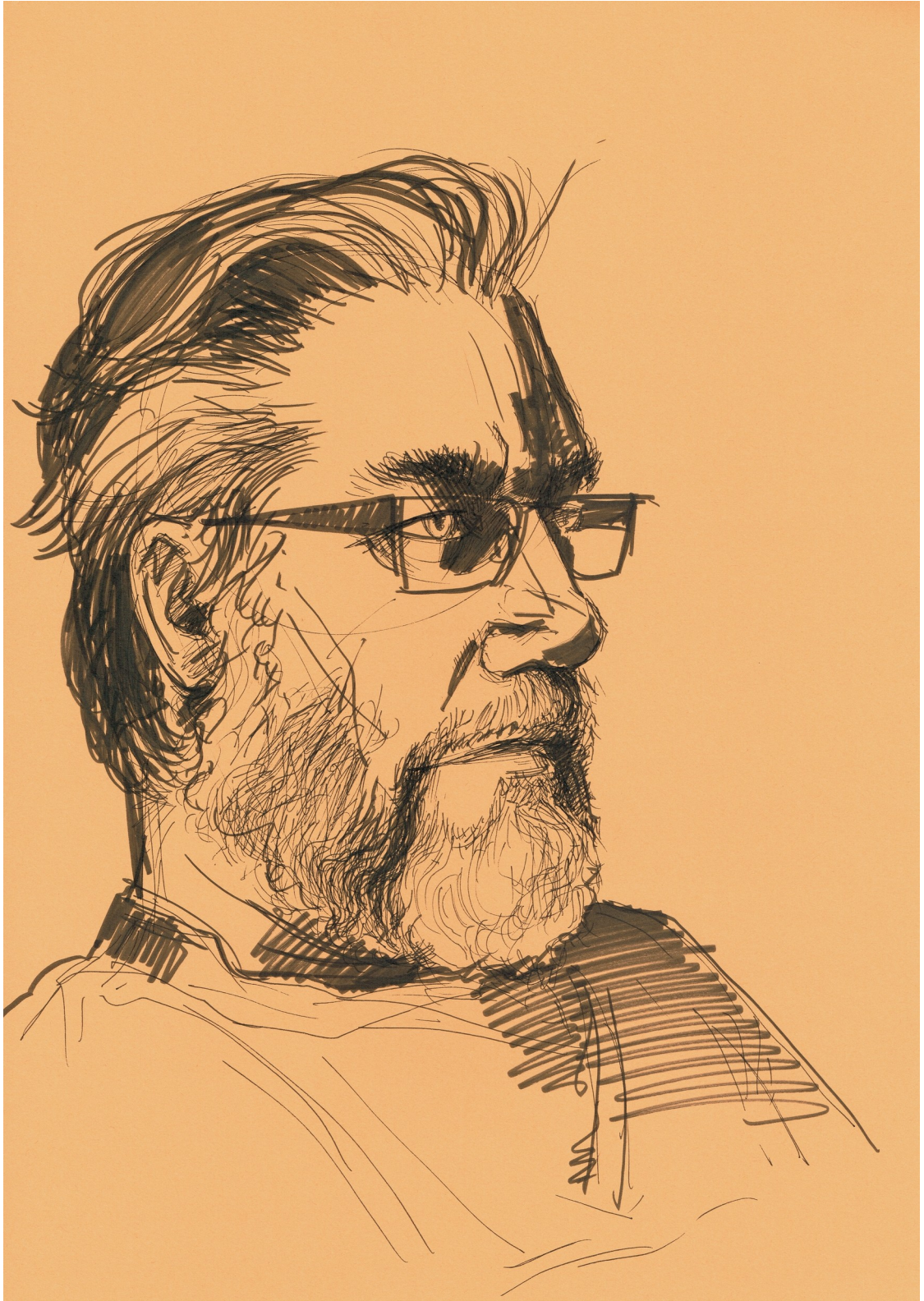
XII



XIII



XIV



XV



XVI



XVII



XVIII



XIX



XX