

UNIVERZITA KARLOVA
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

RNDr. Jiří Krtička

Grafika českého informelu

Disertační práce

Vedoucí práce: doc. PhDr. Marie Rakušanová, Ph.D.

Praha 2020

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 20. 2. 2020

RNDr. Jiří Krtička

Bibliografická citace

Grafika českého informelu [rukopis] : Disertační práce / Jiří Krtička; vedoucí práce: Marie Rakušanová. -- Praha, 2020. -- 132 s.

Anotace

Práce se komplexně zabývá grafikou českého informelu: zkoumá její zdroje, principy a témata, hodnotí osobní přínos jednotlivých tvůrců a analyzuje techniku strukturální grafiky. První umělecká díla v informálním stylu v Čechách vytvořil v době druhé světové války Josef Istler, který náleží k evropským protagonistům neformální abstrakce. V poválečných letech se Istler zabýval převážně malbou a monotypem. Vůdčí osobností české informální grafiky se proto stal Vladimír Boudník, který svůj umělecký program, formulovaný ve dvou manifestech explosionismu z roku 1949, rozvíjel s obdivuhodnou důsledností až do konce života. Cestou k naplnění tohoto programu se staly inovativní postupy tzv. strukturální grafiky, vyvíjené Boudníkem od poloviny padesátých let. Dílo Vladimíra Boudníka silně ovlivnilo celou generaci českých umělců a podstatně napomohlo k tomu, že umění informelu se v Československu prosadilo i přes ideologický odpor komunistického režimu a dosáhlo v celoevropském srovnání vynikajících kvalit. Technika strukturální grafiky, rozvíjená početnými Boudníkovými následovníky, se stala originálním českým přínosem světovému umění.

Klíčová slova

informel, abstraktní expresionismus, česká grafika, strukturální grafika, Vladimír Boudník, explosionismus

The Printmaking of Czech Art Informel

Abstract

The thesis deals comprehensively with the printmaking of Czech Art Informel: explores its sources, principles and themes, evaluates contributions of individual artists and analyses the technique of “structural printmaking”. The first artworks in Informel style in Czechoslovakia were created during World War II by Josef Istler who belongs to European protagonists of Art Informel movement. In post-war years Istler engaged mostly in painting and monotyping. For this reason it was Vladimír Boudník who became the leading personality of Czech Informel printmaking. In 1949 he declared in two manifestos of “explosionism” his vision of a new art that he followed and carried out with admirable consistency till the end of his life. In the middle of 1950s Boudník started to elaborate “structural printmaking” – innovative printmaking methods that became a way to fulfil his vision. His work influenced strongly the whole generation of Czech artists and essentially helped to introduce Art Informel to Czechoslovakia against the ideologic resistance of the communist regime. Czech Informel achieved excellent qualities in Europe-wide comparison and “structural printmaking” became its original contribution to the world fine art.

Keywords

Art Informel, abstract expressionism, Czech printmaking, structural printmaking, Vladimír Boudník, explosionism

Počet znaků (včetně mezer): 234.058

Poděkování

Za odborné vedení při doktorském studiu, cenná doporučení a podněty k práci děkuji doc. PhDr. Marii Rakušanové, Ph.D. Za odborné konzultace v ústní i písemné formě děkuji PhDr. Mahuleně Nešlehové. Za zapůjčení zahraniční odborné literatury k tématu disertační práce děkuji PhDr. Milanu Pechovi, Ph.D.

Mé zvláštní poděkování patří Mgr. Evě Čapkové, Dr. Phil., autorce monografií Vladimíra Boudníka a Oldřicha Hamery, za podnětné diskuse o mnoha otázkách spojených se strukturální grafikou, explosionismem a uměním informelu i za sdílení rozsáhlého obrazového a textového materiálu z této tematické oblasti.

V neposlední řadě chci vyjádřit poděkování mnoha umělcům grafikům, kteří mě nechali nahlédnout do svých myšlenek i ateliérů a přiblížili mi metody své tvorby. Za zvláště velkorysou otevřenost jsem zavázán zejména Jaroslavu Šerých († 23. 3. 2014) a Oldřichu Hamerovi. Mé poděkování však patří i řadě dalších umělců, bez jejichž vstřícnosti a pochopení by nebylo možné práci o české informální grafice dokončit v této podobě a rozsahu. Jejich jména zde s vděčností připojuji v abecedním pořadí: Josef Hampl, Jan Hladík, Jenny Hladíková, James Janíček, Jan Koblasa, Antonín Málek, Eduard Ovčáček, Lubomír Příbyl, Dana Puchnarová, Romana Rotterová, Vladimír Suchánek, Pavel Sukdolák, Aleš Veselý a Rudolf Alois Zörner.

Obsah

1. Úvod.....	11
2. Současný stav poznání	17
3. Zdroje a principy neformální abstrakce	32
3.1. Gestická malba	32
3.2. Orientální kaligrafie	34
3.3. Gestická stopa.....	35
3.4. Nedeterminovaná struktura	37
3.5. Inspirace fyzikálními a chemickými procesy v materiálu.....	40
3.6. Podněty nových výtvarných technik	43
3.7. Gestická stopa a nedeterminovaná struktura	47
4. Téma neformální abstrakce	51
4.1. Expres nitra.....	51
4.2. Syrová krása	53
5. Josef Istler	56
6. Vladimír Boudník	59
6.1. Život Vladimíra Boudníka.....	59
6.2. Teorie explosionalismu	61
6.3. Autorské grafické techniky Vladimíra Boudníka.....	65
6.4. Analýza postupů při tvorbě strukturálních matic	67
6.5. Idea dvou obrazových plánů.....	68
7. Další osobnosti české informální grafiky.....	71
7.1. Jiří Balcar (1929-1968)	71
7.2. Oldřich Hamera (1944)	71
7.3. Josef Hampl (1932-2019).....	73
7.4. Jan Koblasa (1932-2018).....	74
7.5. Aleš Veselý (1935-2015).....	76
7.6. Čestmír Janošek (1935).....	76
7.7. James Janíček (1935).....	77
7.8. Eduard Ovčáček (1935).....	77
7.9. Jaroslav Šerých (1928-2014).....	78
7.10. Dana Puchnarová (1938)	80
7.11. Jan Hladík (1927-2018).....	81
7.12. Jenny Hladíková (1930)	81
7.13. Romana Rotterová (1931)	82
7.14. Ostatní umělci.....	82
8. Strukturální grafika	88
8.1. Podstata strukturální grafiky	88
8.2. Česká strukturální grafika v kontextu světového umění	89
8.3. Technologie strukturální grafiky	92
8.4. Přesahy strukturální grafiky	99
8.5. Význam strukturální grafiky	100
9. Závěr	103
Obrazová příloha	
Seznam vyobrazení	
Seznam použitých pramenů a literatury	

1. Úvod

Umění informelu se v Československu prosadilo na sklonku padesátých let 20. století sice opožděně, ale přesto dosáhlo vynikajících evropských kvalit. V zemi, oddělené od svobodného světa železnou oponou, bylo umění podobně jako veškerý kulturní život podrobena neustálému dohledu komunistické totalitní moci. Ta považovala každý projev abstrakce ve výtvarném umění za ideovou diverzi a podle toho k němu přistupovala. Navzdory všem restrikcím se na počátku šedesátých let zformoval v českém umění silný proud neformální abstrakce, zahrnující řadu výrazných uměleckých osobností i množství malířských, sochařských a grafických děl, půlstoletím prověřené trvalé hodnoty.

Italský historik umění Enrico Crispolti, autor kanonického díla o neformální abstrakci *L'Informale*, rozpoznal v českém malíři a grafikovi Josefu Istlerovi jednoho z protagonistů umění informelu v celoevropském kontextu. Istler dospěl k neformální abstrakci již během posledních válečných let. Pod tlakem neutěšených politických poměrů v Československu se po roce 1948 vrátil k surrealistickým zdrojům své tvorby. Ve svém druhém vrcholném období mezi sklonkem padesátých a polovinou šedesátých let opět tvořil v duchu neformální abstrakce. V závěru padesátých let se v další čelné osobnosti české informální malby vyprofilovali Jan Kotík, Mikuláš Medek a Robert Piesen.

Dějiny českého umění informelu jsou hluboce ovlivněny charismatickou osobností Vladimíra Boudníka, který dospěl k neformálnímu projevu v polovině padesátých let v tzv. aktivní grafice. Termín strukturální grafika, který použil pro označení jednoho z dalších inovativních postupů, je dnes chápán v širším smyslu jako označení celé třídy grafických metod, vyznačujících se tiskem z reliéfního povrchu matrice, zpracované netradičními nástroji a způsoby. Vladimír Boudník, pracující v dělnické profesi ve strojírenském koncernu ČKD, dospěl k formálním i technickým inovacím zcela nezávisle a svým originálním uměleckým dílem hluboce ovlivnil celou generaci umělců.

V roce 1958 se Boudník seznámil s Janem Koblasou a Čestmírem Janoškem a jejich prostřednictvím pak s okruhem studentů a mladých absolventů Akademie výtvarných umění, inklinujících k abstraktnímu projevu a zajímajících se o progresivní trendy ve světovém umění. Zásadní událostí pro nástup nové generace české neformální abstrakce se staly *Konfrontace* – dvě neveřejné ateliérové výstavy v roce 1960, pořádané zmíněným okruhem umělců, kteří do svého středu přizvali Vladimíra Boudníka. Z účastníků

Konfrontací vzešla řada významných představitelů českého informelu – vedle jmenovaných Aleš Veselý, Jiří Valenta, Antonín Tomalík, Antonín Málek, Zdeněk Beran a jiní.

Na přelomu padesátých a šedesátých let se k informálnímu proudu připojili další výrazné umělecké osobnosti jako Zbyněk Sekal, Karel Nepraš, Bedřich Dlouhý, Jiří Balcar, Jaroslav Šerých, Dana Puchnarová či Eduard Ovčáček. V rámci umění informelu byl v českém prostředí mimořádně intenzivní vliv strukturální grafiky, který přivedl řadu malířů a sochařů bez grafického školení alespoň na přechodnou dobu k aktivnímu zájmu o grafiku. Kromě zmíněných umělců z okruhu *Konfrontací* Vladimír Boudník inspiroval přímo či nepřímo mnoho dalších osobností, mimo jiné také talentované umělce z neoficiální sféry – Josefa Hampla, Lubomíra Přibyla a Oldřicha Hameru.

Vývoj neformální abstrakce v Československu byl zásadním způsobem ovlivněn mocenskými poměry po komunistickém převratu roku 1948. Komunistický stát, který považoval každé abstraktní umělecké dílo za projev nepřátelství vůči režimu, abstrakci důsledně vymýtil z veřejné kulturní sféry a zatlačil do soukromí ateliérů. Situace se začala měnit teprve s politickým uvolněním na počátku šedesátých let. V jejich první polovině se objevily první výstavy abstraktního umění, zpočátku v menších galeriích mimo hlavní město, avšak stát se vzdával ideologického dozoru nad uměním s velkou nelibostí. Po okupaci Československa v srpnu 1968 a nástupu normalizační politiky se režim vrátil ke staré praxi restrikce umění, vymykajícího se oficiální doktríně socialistického realismu.

Totalitní moc nejen zdeformovala podobu oficiální umělecké scény, ale ještě restriktivněji se podepsala na úrovni dobové výtvarné kritiky, teorie a historie umění. Cenzurovány byly nejen recenze výstav, monografické studie a další odborné texty, ale dokonce i texty ve výstavních katalogích. S výjimkou krátkého období tzv. Pražského jara byla západní hranice státu prakticky uzavřena a přeshraniční kulturní výměna výrazně omezena, což se projevilo u českých kritiků a teoretiků permanentním nedostatkem informací o aktuálním stavu a vývoji umění ve svobodné světě. V komunistickém Československu nebyla publikována jediná syntetická práce, reflektující globální proud neformální abstrakce, který dominoval západnímu umění přibližně v období dvou poválečných desetiletí.

Teprve s pádem komunismu v roce 1989 se otevřel prostor pro svobodné a objektivní uměnovědné zhodnocení projevů informelu v českém umění. Za čtvrtstoletí poté, co opadla hlavní vlna neformální abstrakce, se ve světovém umění vystřídala řada dalších

trendů, mezi nimiž postupně nabývaly rostoucího vlivu tendence konceptuální. V devadesátých letech se proto umění informelu jeví jako „neaktuální“ a tomu odpovídal i nevalný zájem o jeho výstavní prezentaci nebo hlubší a systematickou uměnovědnou reflexi. Navzdory tomu počátkem devadesátých let realizovala Mahulena Nešlehová v Galerii hlavního města Prahy výstavu *Český informel*¹, k níž vydala obsáhlý katalog. Roku 1997 pak publikovala knižní studii *Poselství jiného výrazu*², bilancující umění informelu v Čechách do poloviny šedesátých let a uvádějící je do kontextu evropské a světové neformální abstrakce.

Kniha *Poselství jiného výrazu* zůstává dosud jedinou syntetickou prací o českém umění informelu. Těžištěm autorčina uměnovědného zájmu a hlavním tématem knihy je médium malby, ačkoli se v podobě krátkých exkurzů věnuje také sochařské a grafické tvorbě. Osobně se dlouhodobě teoreticky zabývám českou informální grafikou, kterou ve spojení s tvorbou Vladimíra Boudníka a s objevem grafiky strukturální pokládám za umělecký fenomén světových kvalit a dosud plně nedoceněného významu. Proto jsem zvolil za téma své disertační práce grafiku českého informelu s cílem tento fenomén systematicky prozkoumat, popsat jeho vznik a vývoj a zhodnotit osobní přínos jednotlivých tvůrců.

Širší téma své práce – umění informelu – jsem tedy vymezil jednak z hlediska provenience (české země), jednak z hlediska média (umělecká grafika). Takto definované téma jsem studoval v obecnějších kontextech. Český informel jsem zkoumal jako součást globálního proudu neformální abstrakce v pojetí Enrica Crispoltiho³, zahrnujícího v sobě zejména evropské umění informelu a americký abstraktní expresionismus, ale i další místně a výrazově specifické varianty. Podobně uměleckou grafiku jsem analyzoval v kontextu malby, monotypu, fotografie a experimentálních výtvarných technik.

Při studiu české informální grafiky jsem vycházel ze tří vstupních tezí: (1) Pro tvorbu Vladimíra Boudníka je směrodatná jeho umělecká teorie, deklarovaná ve dvou manifestech explosionalismu z roku 1949 a rozpracovávaná v dalších písemnostech a korespondenci v následujících letech umělcova života. (2) Inovativní grafické metody Vladimíra Boudníka, společně shrnuté pod pojem strukturální grafika, jsou výsledkem úsilí o naplnění uměleckého programu explosionalismu. (3) V globálním kontextu

¹ NEŠLEHOVÁ 1991.

² NEŠLEHOVÁ 1997.

³ CRISPOLTI 1971.

neformální abstrakce je strukturální grafika, charakterizovaná novým porozuměním materiálu a netradičním způsobem jeho zpracování, specificky českým přínosem světovému umění.

Již během volby tématu své práce jsem si byl vědom, že takto vymezená oblast zájmu je stávající uměnovědnou literaturou zdokumentována pouze fragmentárně a nedokonale. Neexistuje dosud žádná syntetická práce na dané téma ani monografie řady umělců, kteří se informální grafikou zabývali, včetně některých z nejvýznamnějších. Hlavní vinu na tomto stavu má nepochybně politická situace v komunistickém Československu, jehož režim bránil svobodnému uměnovědnému bádání podobně jako svobodné umělecké tvorbě. Určitou roli zde sehrál patrně i nedostatečný zájem o uměleckou grafiku spojený s jejím podceňováním ze strany historiků umění.

Z dostupné odborné literatury jsem čerpal především v rovině obecně teoretické reflexe evropského umění informelu a amerického abstraktního expresionismu. V oblasti speciálního výzkumu, zaměřeného na grafiku českého informelu, jsem se mohl opřít o literární zdroje pouze částečně. O to větší důležitost mělo studium materiálu, tedy grafických listů a matric v depozitářích veřejných a soukromých sbírek, případně v grafických archívech žijících autorů a v pozůstalosti zemřelých umělců. Pokud jde o fondy veřejných uměleckých sbírek, nejcennější materiál jsem našel ve Sbírce kresby a grafiky Národní galerie Praha a ve fondech Galerie hlavního města Prahy, kde se nachází zejména rozsáhlá kolekce grafických listů a matric Vladimíra Boudníka.

Vůbec největší sbírka Boudníkových grafických listů, monotypů a matric, zahrnující rovněž umělcovu korespondenci, fotografie a dokumenty, je v majetku soukromé galerie Ztichlá klika. S touto sbírkou jsem se podrobně seznámil roku 2017 během rozsáhlé Boudníkovy výstavy v Muzeu hlavního města Prahy, realizované výlučně ze sbírkových fondů této galerie. Zásadní význam pro můj výzkum potom mělo studium grafických archivů, případně pozůstalosti mnoha představitelů české neformální abstrakce. V letech 2014-15 jsem provedl soupis grafického díla z pozůstalosti Jaroslava Šerých. Informální grafické listy jsem studoval také v depozitářích soukromých pražských galerií Maldoror, Millennium a Litera a v několika soukromých sbírkách. V neposlední řadě jsem se během přípravy práce setkal s mnoha unikátními grafickými díly na předaukčních výstavách pražských aukčních domů.

V roce 2016 jsem jako autor a kurátor realizoval výstavu *Od Boudníka k dnešku. Česká strukturální grafika* v galerii Sdružení českých umělců grafiků Hollar v Praze. Jednalo se

o první výstavu svého druhu, jejímž posláním bylo prezentovat strukturální grafiku jako široký fenomén, vycházející od Vladimíra Boudníka a pokračující přes tvorbu jeho následovníků až k současnosti. Vystavená kolekce čerpala převážně z autorských archivů umělců, Boudníková díla zapůjčila galerie Ztichlá klika. V souvislosti s uvedením výstavy jsem publikoval dvojjazyčnou česko-anglickou knihu *Fenomén drsnosti / The roughness phenomenon*, pojednávající o vzniku, historii a technologii strukturální grafiky⁴.

Na rozdíl od klasických grafických metod je strukturální grafika disciplínou vysoce individuální. Většina umělců experimentovala s netradičními materiály a nástroji, někteří objevovali zcela nekonvenční autorské techniky zpracování matrice. Proto vedle studia samotných grafických listů hrálo důležitou roli pro pochopení tvůrčího procesu zkoumání strukturálních matic. Početnou kolekci Boudníkových matic jsem viděl v depozitáři Galerie hlavního města Prahy a ve sbírce galerie Ztichlá klika, matrice dalších autorů potom v soukromých ateliérech či v pozůstalosti umělců.

Podstatnou roli při poznávání inspiračních zdrojů, tvůrčích záměrů i grafických technik sehrál osobní kontakt s umělci, který byl v mnoha případech nenahraditelný. Důležitým podnětem k navázání těchto kontaktů se stala příprava výše zmíněné výstavy *Od Boudníka k dnešku* v období 2015–16. Zatímco s Jaroslavem Šerých, Alešem Veselým, Danou Puchnarovou a Oldřichem Hamerou jsem se seznámil již v předchozích letech, v souvislosti s realizací výstavy jsem osobně poznal Josefa Hampla, Jana a Jenny Hladíkovy, Jamese Janíčka, Jana Koblasu, Antonína Málka, Eduarda Ovčáčka, Lubomíra Příbyla, Romanu Rotterovou a Rudolfa Aloise Zörnera.

Práce je rozdělena do devíti kapitol, z nichž druhá obsahuje rozbor odborné literatury k tématu. Následující dvě kapitoly mají obecně teoretický charakter. Kapitola třetí pojednává o zdrojích a principech neformální abstrakce, čtvrtá je obecnou úvahou o námětech neformální abstrakce. Další dvě kapitoly jsou věnovány dílu Josefa Istlera a Vladimíra Boudníka – dvou osobností, pro vznik a vývoj české informální grafiky klíkových. Sedmá kapitola pojednává o tvorbě bezmála tří desítek dalších českých tvůrců informální grafiky. Osmá kapitola se zabývá strukturální grafikou – fenoménem, který je s grafikou českého informelu neoddělitelně spojen. Devátá kapitola je rekapitulací výsledků a závěrečným zhodnocením.

⁴ KRTIČKA 2016.

2. Současný stav poznání

Nejvýznamnějším teoretikem rané fáze informelu byl francouzský sochař, kritik a kurátor Michel Tapié, který je rovněž autorem termínu informel. V roce 1952 vydal knihu zásadního významu *Un art autre*,⁵ která je spíše než objektivní studií polemickým esejem a programovým manifestem „jiného umění“ neboli informelu. Text je filozofickou a psychologickou obhajobou nového uměleckého trendu, který byl mimo jiné reakcí na bezprostřední zkušenost světové války a vymezoval se v příkrém protikladu vůči celým dosavadním dějinám umění. Michel Tapié byl rovněž iniciátorem myšlenky společného hnutí neformální abstrakce na obou stranách Atlantiku, o jejíž realizaci se zasadil organizováním mezinárodních výstav.

Ústřední ideou manifestu je zavržení výtvarné formy, jak je chápána v historii umění, i všech estetických pojmů a kategorií s ní spojených, jako je řád, kompozice, rovnováha či rytmus. V dějinách umění sice existovaly pokusy o vzpouru proti konvenci, žádný z nich (s výjimkou dada) však nebyl proveden důsledně. Nové umění musí jednotlivé normy a pravidla nejen teoreticky zpochybňovat a prakticky překračovat, ale důsledně ignorovat, jako by nikdy neexistovaly. Tapié sice připouští, že nové umění se neobejde bez jakýchkoli norem, budou to však pravidla v hodnotách i předpokladech zcela odlišná.

Podle Tapiého přesvědčení „jiné umění“ zvěstuje konec formy, protože život se již zcela odcizil formě a jeho projev už s ní není nadále slučitelný.⁶ Hlavní hodnotou umění informelu je autentické a spontánní vyjádření vnitřního života individua bez ohledu na tradici, normy a formální konvence. Z těchto premis vyplývá mimořádně vysoký nárok na individualitu tvůrce, jeho morální sílu, integritu a autenticitu. Umělec musí použít kolektivní zkušenost k tomu, aby naplno rozvinul a vyjádřil svůj individuální potenciál. Proto je nové umění svou povahou vysoce individualistické, je „protikladem všeobecného hlasovacího práva.“⁷ V kritické reflexi soudobého umění hodnotí nejvýše tvorbu Jeana Fautriera a Jeana Dubuffeta, které považuje za hlavní protagonisty nového umění.

Malíř Jean Dubuffet ovlivnil vývoj informelu nejen prostřednictvím vlastního díla, ale též jako iniciátor, teoretik a kurátor výstav art brut (umění v syrovém stavu či syrové

⁵ TAPIÉ 1952.

⁶ TAPIÉ 2003, 631.

⁷ TAPIÉ 2003, 630.

umění). Tento osobitý směr, zahrnující spontánní projevy neškolených tvůrců, tvorbu duševně nemocných a mediální kresby, je pokládán za součást umění informelu v širším kontextu. Roku 1948 založil Dubuffet společně s Michelelem Tapié a André Bretonem *Compagnie de l'Art Brut*, společnost pro podporu a propagaci umění art brut, svými aktivitami těsně spojenou s působením galerie Drouin. V následujícím roce uspořádal v galerii Drouin rozsáhlou reprezentativní výstavu art brut a napsal úvodní text do jejího katalogu.

Stěžejní myšlenkou Dubuffetova textu⁸, který je považován za manifest art brut, je tvrzení, že umění v syrovém stavu je nadřazeno kulturnímu umění, které je zatíženo dobovým uměleckým kánonem, vládnoucím vkusem i širším kulturním kontextem. Podstatným rysem art brut není, že díla jsou vytvářena bez uměleckého školení, ale že vznikají bez ohledu na kulturní kontext. Autentické umění nečerpá z kulturně podmíněných idejí, ale z individuálních vizí: „*Umění se neživí idejemi.*“ Umění by mělo obsahovat co nejméně idejí, v opačném případě zahnívá a stává se bezcenným. Kulturní umění lze charakterizovat jako umění intelektuálů. Umění intelektuálů je však nezdravé, je „*falešnou mincí*“.⁹

Ve svém eseji Dubuffet rovněž podal definici syrového umění. Je to umění vytvářené lidmi nedotčenými kulturou, umění, které čerpá výhradně z vnitřní bytosti tvůrce, nikoli z klasických či dobových kánonů, umění, jehož vznik je ve všech fázích řízen výhradně vnitřními impulzy autora.¹⁰ Lze tedy shrnout, že Dubuffet ve svém programovém textu shodně jako Tapié v knize *Un art autre* preferuje před formálním kánonem vnitřní autenticitu, spontaneitu a individualitu projevu, popření významu formy je pro něj přítom logickým důsledkem odmítnutí obecného kulturního kontextu. Navíc rehabilituje tvorbu duševně nemocných svým tvrzením, že povaha umělecké kreativity je jediná, stejná u duševně nemocných i tzv. normálních osob.

Integrální pohled na vývoj světového abstraktního malířství a jeho postavení v rámci umění 20. století podává práce belgického kritika a historika umění Michela Seuphora: *Abstract painting. Fifty years of accomplishment from Kandinsky to Jackson Pollock*¹¹. Stav světového malířství první poloviny šedesátých let charakterizoval autor srovnáním s trojkřídlým gotickým oltářem. Střední panel reprezentuje v této metafoře dědictví

⁸ DUBUFFET 2003.

⁹ DUBUFFET 2003, 607.

¹⁰ DUBUFFET 2003, 608.

¹¹ SEUPHOR 1964.

impresionismu, tedy široký proud výtvarných projevů, kladoucích důraz na citlivost umělcových smyslů. Jedno z postranních křídel představuje neformální abstrakci, tedy evropské umění informelu a americkou školu abstraktního expresionismu. Třetí panel potom odpovídá rozmanitým projevům geometrické abstrakce a konstruktivismu. Druhý proud je podle Seuphora v současnosti (v první polovině šedesátých let) jasně dominantním.

Charakteristiku takto vymezených tří širokých proudů v moderním umění Seuphor dále upřesňuje pojmenováním určujícího principu v tvorbě soudobých umělců: v prvním případě je to senzitivita, ve druhém nekontrolovaný impulz a ve třetím případě smysl pro řád. Každému z odlišných východisek odpovídá i odlišná povaha hodnot, které umělci považují za esenciální a k jejichž naplnění upírají své tvůrčí úsilí. Tuto trojici esenciálních hodnot představuje styl, nereflektované vyjádření nitra a ideální harmonie.¹² Sephorovu metaforu považují za podnětnou navzdory určité míře zjednodušení, která je pro každou generalizaci nezbytná.

Při analýze výtvarného dění v poválečné Paříži se Seuphor se shoduje s Tapiém na významu působení galerie Drouin a klíčové roli, kterou sehráli Fautrier a Dubuffet. Vedle této dvojice vysoko hodnotí také tvorbu Wolse a De Staëla. Autentický duchovní apel a existenciální obsah Wolsova díla spojuje s tragickým umělcovým osudem. Wolsovo dílo je podle Seuphora otiskem stále neúspěšných pokusů o únik osudu a stálého padání zpět do bodu zoufalství.¹³ Z významných představitelů informelu vnímá Seuphor naopak nejkritičtěji tvorbu Henriho Mathieu, která v jeho očích postrádá vnitřní autenticitu projevu.

Seuphor se zabývá rovněž srovnáním francouzské školy (informelu) s americkou (abstraktním expresionismem). Pařížští malíři jsou podle Seuphora umělci intimity a šarmu, dědictví impresionismu dodává jejich dílu lyrický nádech. Američtí malíři mají naproti tomu mužnou duši, která se projevuje expanzí a totálním sebevyjádřením pomocí stručného znaku. Ovládají přitom umění kontrolovat svou vášně, aniž by ji uhasili. Jejich tvorba představuje průlom v dosavadní malířské tradici, a proto stojí výše než tvorba umělců pařížské školy.¹⁴

¹² Ibid. 144.

¹³ Ibid. 112sqq.

¹⁴ Ibid. 132–6.

Nejvýznamnější umělecko-historickou reflexí neformální abstrakce je monumentální pětisvazková studie italského kritika, teoretika a historika umění Enrica Crispoltiho *L'Informale. Storia e poetica*¹⁵ z roku 1971. Široký celosvětový proud neformální abstrakce byl ve své době roztržěn do řady výrazově a místně specifických projevů a nepřehledně označován početnými, zčásti se překrývajícími termíny (informel, art autre, tachismus, lyrická abstrakce, art brut, spacialismus, nuklearismus, gestická malba, abstraktní expresionismus, action painting). Velkou zásluhou Crispoltiho je uvedení těchto pojmů do souvislosti a jejich systematické zpracování v rámci společného kontextu neformální abstrakce.

První svazek díla *L'Informale* je věnován počátkům a rozvoji hnutí v letech 1940-51, druhý jeho vrcholnému rozmachu v období 1952-65. Třetí svazek se zabývá charakteristikou neformální abstrakce a polaritami a vztahy jednotlivých projevů. Obsahem čtvrtého svazku je antologie neformální abstrakce a závěrečného svazku obsáhla bibliografie a věcný rejstřík. Vzhledem ke globálnímu rozsahu shromážděných dat, systematickosti jejich zpracování a hloubce provedené analýzy je kniha všeobecně respektována jako kanonické dílo o fenoménu neformální abstrakce.

Ve Spojených státech se během válečných a prvních poválečných letech utvářel abstraktní expresionismus – umělecký směr, který je americkou obdobou evropského informelu. Prvním vlivným americkým kritikem, který vystoupil v roli obhájce nového uměleckého proudu byl Clement Greenberg, jenž byl nejprve stoupencem akční malby a jejích protagonistů, jako Willem de Kooning, Franz Kline či Jackson Pollock. Již na počátku padesátých let však začal odklánět svůj zájem od akční malby k méně expresivní, plošné malbě, zbavené malířských gest, povrchové struktury i dramatických barevných kontrastů. Greenberg později odůvodnil přesun svých preferencí k trojici Clyfford Still, Barnett Newmann, Mark Rothko ve stati *After Abstract Expressionism*¹⁶. Programové shrnutí jeho redukcionistických názorů v eseji *Modernist painting*¹⁷ z roku 1960 již představuje soubor zásad jdoucí již zcela proti duchu abstraktního expresionismu.

Podle Greenbergovy základní teze, odvolávající se na Kantovu filozofii, je podstatou modernismu sebekritika, spočívající v užití metod oboru ke kritice samotného oboru. Kvalitní umění je „čisté“, tj. takové, které přiznává povahu svého média. Ve sféře

¹⁵ CRISPOLTI 1971.

¹⁶ GREENBERG 2003B.

¹⁷ GREENBERG 2003a.

malířství je stěžejním znakem „čistého“ umění plošnost a přiznání dalších vlastností média, jako je tvar podložky nebo charakter pigmentu. Je zřejmé, že akční malba, mající často strukturální povahu, nemohla požadavku na plošnost konvenovat a Greenbergova kritéria byla pro analýzu akční malby nevhodná. Na počátku šedesátých letech však Greenberg již pokládal abstraktní expresionismus za překonaný a stal se propagátorem nového směru, označovaného jako pomalířská abstrakce.

Nejvlivnějším teoretikem abstraktního expresionismu v období padesátých let byl Harold Rosenberg. Roku 1952 v eseji *The American Action Painters*¹⁸ poprvé použil termín „akční malba“, odkazující k zásadnímu významu procesuální složky americké malby nového typu. Její směřování k abstrakci nevykládal na rozdíl od Greenberga z estetických (formalistních), ale z výrazových příčin: „*Jablka nebyla smetena ze stolu, aby uvolnila místo dokonalým vztahům prostoru a barvy. Musela zmizet, aby nic nestálo v cestě aktu malby.*“ Na jiném místě konstatuje: „*Jediné, na čem záleží, je vždy zjevení obsažené v činu [malby]. Je považováno za jisté, že konečný výsledek, obraz a cokoli v něm je nebo není, bude napětím.*“

Teoretická východiska Harolda Rosenberga a Clementa Greenberga stála v příkrém protikladu. Zatímco Greenberg se teoreticky profiloval jako ryzí formalista, Rosenberg vycházel z filozofie existencialismu a formalistní kritiku zavrhoval jako metodu pro studium soudobého umění zcela neadekvátní. Nad formální intenci umělce jednoznačně nadřazoval tvůrčí proces, který chápal jako čin. Za relevantní pro studium nového umění pokládal humanitní vědy, které zkoumají motivaci lidských činů z různých aspektů – filozofii, psychologii, mytologii, historii a sociologii¹⁹. Umělec v jeho pojetí přistupoval k plátnu veden pouze vnitřní nutností bez představy o finální podobě díla. Akční malba byla heroickým existenciálním bojem za překonání úzkosti a vnitřní proměnu.

Zásadní rozdíl lze spatřit také v poměru obou kritiků vůči tradici: zatímco formalistní přístup Greenbergův požadoval po umění nepřetržitou reflexi tradiční formy, Rosenberg chápal akční malbu jako naprosté odpoutání od tradice a přerušení kontinuity dějin umění. Oba se však také v některých podstatných názorech shodovali: v opovržení masovou kulturou a kýčem, v odmítání pop artu, nastupujícího v průběhu šedesátých let, i v mínění o vysoké kvalitě soudobé newyorské školy a její umělecké nadřazenosti nad školou

¹⁸ ROSENBERG 2003.

¹⁹ Ibid.

pařížskou. Důvody, kterými pro takový názor argumentovali, byly však paradoxně zcela protichůdné: u Greenberga ryze formalistní, u Rosenberga filozofické a psychologické.

Podle svědectví Irvinga Sandlera přední umělci abstraktního expresionismu neměli pro Greenbergův formalismus pochopení a většího respektu se u nich těšil Rosenbergův existencionalní výklad, třebaže ne všichni souhlasili s naprostou negací významu formy. V šedesátých letech naopak převážil vliv Greenberga, a to zejména díky širokému uznání u mladší generace výtvarných teoretiků. Zdálo se, že nastupující trend pomalířské abstrakce Greenbergovy formalistní teze podporuje. Na druhé straně v narůstající pluralitě uměleckých směrů během šedesátých let již představa o jediném „zákonitém“ trendu ve vývoji umění musela budít pochybnosti a působit anachronicky. Z dnešní perspektivy se jako překonaná nejví akční malba, ale naopak Greenbergův dogmatický formalismus²⁰.

Podle Sandlerova mínění jsou kontradiktorní teoretické přístupy obou kritiků dědictvím rozporu v myšlení amerického filozofa Johna Deweyho, autora knihy *Art as Experience*²¹, která s mimořádnou silou působila na americký umělecký svět třicátých let. Dewey, vlivný představitel filozofie pragmatismu, zastával názor, že lidské bytí se naplňuje jedině v jednání, založeném na volbě v konfrontaci s překážkami, a v úsilí dávat své zkušenosti formu. Uvědomoval si dialektický rozpor obou přístupů a marně se snažil jej překlenout. Harold Rosenberg a Clement Greenberg se vydali každý po jedné z obou protichůdných cest, aniž by se tento rozpor vůbec pokusili překonat.²²

Irving Sandler byl významnou osobností první generace teoretiků abstraktního expresionismu. Kromě výtvarných kritik je autorem respektované syntetické studie o dějinách tohoto uměleckého směru *The Triumph of American Painting: A history of abstract expressionism*²³, připravované od poloviny padesátých let a publikované roku 1970. Abstraktní expresionismus rozdělil podle charakteristických projevů do tří vývojových linií, které byly historií umění všeobecně akceptovány: *mythmaking* (tvoření mýtů), *gesture painting* (gestická malba) a *color-field painting* (malba barevných polí). Zatímco gestickou malbu charakterizují díla Hofmanna, de Kooninga, Klineho a Gustona, hlavními reprezentanty malby barevných polí jsou Rothko, Newmana a Still. Termínem *mythmaking* označuje Sandler ranou fázi abstraktního expresionismu z let 1942-47,

²⁰ WILLIAMS 2009, 217.

²¹ DEWEY 1934.

²² SANDLER 2009, 205.

²³ SANDLER 1970.

charakterizovanou tehdejší tvorbou Baziotese, Gottlieba, Pollocka, Stilla, Rothka a Newmana.

S časovým odstupem bezmála čtyř dekad se rozhodl Irving Sandler svou práci, mezitím již klasickou, přehodnotit a roku 2009 vydal knihu *Abstract Expressionism and the American Experience: a Reevaluation*²⁴. Hlavní motivací nové studie bylo uvést dějiny uměleckého směru do těsnějších souvislostí se kulturně-společenským vývojem a obecnými dějinami. K výše zmíněným vývojovým liniím zde doplnil ještě čtvrtou kategorii *biomorphism* (biomorfismus), označující období čtyřicátých let v tvorbě Gorkyho, Motherwella, Hofmanna a de Kooninga. Podle revidovaného Sandlerova výkladu se kolem roku 1947 stává pokračováním biomorfismu gestická malba, zatímco *mythmaking* přechází v malbu barevných polí. V takto vymezeném systému má hraniční postavení tvorba Pollocka a Motherwella, vykazující rysy jak gestické malby, tak *color-field painting*.

V osmdesátých letech vzbudil diskusi Serge Guilbaut knihou *How New York stole the idea of modern art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*²⁵, jejíž ústřední ideou je odhalení abstraktních expresionistů jako vojáků studené války na straně amerického imperialismu. Strízlivým pozorovatelům se tato iracionální představa jevila jako výplod paranoického levičáckého fanatismu, který nemůže být akademickou obcí přijat vážně. K jejich překvapení se stala všeobecně akceptovanou premisou pro celou generaci neomarxistických historiků umění. Irving Sandler proto věnoval vyvrácení tohoto nesmyslu celou kapitolu své knihy, v níž odhaluje řadu manipulací s fakty a logických faulů, kterých se Guilbaut dopustil, aby dospěl k tak absurdnímu obvinění.

Podobné odmítnutí zasluhuje i kniha *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s*²⁶, jejíž autorem je další neomarxistický teoretik Michael Leja. Jeho argumentace není tak primitivní jako Guilbautova, nicméně dospívá k podobným závěrům. Abstraktní expresionismus je podle Leji součástí tzv. diskursu moderního člověka, který se vyznačuje důrazem na primitivní a nevědomá hnutí mysli. Odtud je už jen krok k typicky marxistickému ideovému zkratu: abstraktní expresionismus jako umění, které psychologizuje téma neštěstí a strachu, odvádí pozornost od vládnoucích společenských vztahů a stává se nástrojem buržoazní ideologie.

²⁴ SANDLER 2009.

²⁵ GUILBAUT 1983.

²⁶ LEJA 1993.

Práce neomarxistů jako Guilbaut a Leja nelze považovat za seriózní vědecké práce, spíše jde o ideologické pamflety, založené na neplatných předpokladech a defektní logice. Přehlízejí estetickou, noetickou i duchovní stránku umění a nenávisťně popírají jeho psychologickou dimenzi. Naopak absolutizují jeho rozměr sociální a autoritářsky proklamují, že jediným „legitimním“ tématem umění v kapitalismu je kritika společenských poměrů. Tím se odhaluje fakt, že není předmětem jejich uměnovědného „bádání“ není porozumět projevům, esenci či dějinám umění, ale zneužít vědecký status oboru a dezinterpretovat samotné umění pro účel kritiky společnosti ve smyslu marxistické doktríny.

Případ podobného ideologického zneužití oboru historie umění představují feministické či genderové přístupy. Skutečná motivace genderového i marxistického „bádání“ je neskrývaně instrumentální, neboť středem zájmu není nikdy umělecké dílo, odhalení nových faktů o umění ani objektivní interpretace známých skutečností. Uměnovědné téma pouhou záminkou k potvrzení apriorně zjevené „pravdy“ ze sféry ideologického dogmatu. Kde fakta odporují doktríně, jsou cíleně selektována či dezinterpretována. Taková praxe porušuje etiku vědecké práce a devaluje kredit historie umění i humanitních věd obecně.

V záplavě neomarxistických dezinterpretací dějin umění přinesla i novější doba seriózní vědecké studie, vycházející ze znalostí uměleckých děl, estetických názorů a hodnotových postojů umělců a zabývající se objektivní interpretací faktů. Z tohoto okruhu vedle komentované knihy Irvinga Sandlera zasluhuje pozornost práce britského autora Johna Goldinga *Paths to the Absolute*²⁷, pojednávající o tvorbě sedmi čelních představitelů abstraktní malby a vedoucí odvážnou, byť poněkud vágně načrtnutou paralelu mezi směřováním velkých zakladatelů abstrakce z prvních dvou desetiletí 20. století a osobností amerického abstraktního expresionismu v období kolem poloviny století.

Golding zkoumá jmenovitě dílo Pieta Mondriana, Kazimira Maleviče a Vasilije Kandinského a dále tvorbou Jacksona Pollocka, Marka Rothka, Barnetta Newmana a Clyfforda Stilla. Analyzuje inspirační zdroje a umělecký vývoj těchto osobností k abstraktnímu projevu a komentuje vybraná díla, která sehrála klíčovou roli na této cestě. Dokládá, že zatímco k nejsilnějším ideovým vlivům působícím na ranou abstrakci patřil

²⁷ GOLDING 2000.

romantismus, symbolismus a theosofie, v případě abstraktního expresionismu to byla zejména analytická filozofie Carla Gustava Junga. Tvůrcům obou generací pak byla společná žízeň po nové umělecké pravdě a životní jistotě, touha po Absolutním.

Yve-Alain Bois a Rosalind E. Krauss se v návaznosti na úvahy francouzského esejisty a spisovatele Georgese Bataille zabývali otázkou popření formy v umělecké tvorbě v knize *Formless: A User's Guide*.²⁸ Jejich práce, studující problém v obecnějším kontextu umění 20. století, pojednává mimo jiné též o tvorbě Jeana Dubuffeta a Jacksona Pollocka.

Vzhledem k zaměření této práce nepokládám za účelné zde vypočítávat nepřebornou řadu zahraničních monografií z oblasti neformální abstrakce. Zmíním pouze jediný titul, který jsem shledal pro svou práci jako nejpřínosnější, a tím je studie *Jackson Pollock*²⁹ od Evelyn Toyntonové z roku 2012. Nejedná se o klasickou monografii, spíše jde o knižní esej, zkoumající východiska, genezi a vliv Pollockovy tvorby. Práce obsahuje mimo uměnovědných úvah také množství citací, jednak z kritických reflexí Pollockova díla, jednak z vyjádření jeho uměleckých současníků. Podnětná je rovněž sbírka umělcových vlastních textů, vydaná v češtině pod názvem *Výroky a rozhovory*³⁰.

Vývoj neformální abstrakce v Československu byl zásadním způsobem ovlivněn mocenskými poměry po komunistickém převratu roku v roce 1948. Přestože Josef Istler se svými díly ze čtyřicátých let zařadil mezi protagonisty evropského informelu, byly projevy tohoto směru i abstraktního umění obecně totalitním režimem z veřejné kulturní sféry důsledně vymýceny. Krátce po převzetí moci izoloval komunistický režim umění v Československu od kulturního vývoje ve svobodném světě. Možnosti cestování umělců i výměny uměleckých děl přes západní hranici byly prakticky uzavřeny. Situace se začala měnit teprve s politickým uvolněním na počátku šedesátých let. V jejich první polovině se objevily první výstavy abstraktního umění, zejména v menších galeriích mimo hlavní město, avšak režim se vzdával ideologického dozoru nad uměním s velkou nelibostí. Ještě v roce 1964 však byla na cenzurní zásah rozmetána sazba katalogu k výstavě D v Nové síni v Praze³¹.

Totalitní moc nejen zdeformovala podobu oficiální umělecké scény, ale ještě restriktivněji se podepsala na úrovni dobové výtvarné kritiky, teorie a historie umění.

²⁸ BOIS / KRAUSS 2000.

²⁹ TOYNTON 2012.

³⁰ POLLOCK 2009.

³¹ NEŠLEHOVÁ 1997, 246.

Cenzurovány byly nejen recenze výstav, monografické studie i texty ve výstavních katalogích. Omezen byl také přísun odborných časopisů a literatury reflektující poválečné umění na Západě. Z toho důvodu měli zdejší umělci i teoretici umění limitovaný přístup k informacím o aktuálních trendech v umění svobodného světa. Negativní důsledky železné opony se pochopitelně projeví i v opačném směru: západní teoretici měli mlhavé povědomí o umění v Československu, vznikajícím mimo oficiální struktury. Kulturní uvolnění během šedesátých let bylo dramaticky přerušeno okupací země v roce 1968 a nástupem normalizačního režimu.

Na počátku sedmdesátých let vyšla dvě monumentální díla, obsahující pokus začlenit české (a obecně východoevropské) poválečné abstraktní umění do celosvětového kontextu. Čtyřsvazkové dílo Michela Ragona a Michela Seuphora *L'Art abstrait*³² je obecnou syntetickou studií o vývoji světového abstraktního umění. Třetí svazek díla, věnovaný vývoji abstraktního umění v Evropě v letech 1939-70 zahrnuje text o abstrakci v Československu. Z oblasti umění informelu uvádí tato pasáž J. Kotíka, M. Medka, J. Istlera, V. Boudníka, J. Valentu, Č. Kafku a J. Koblasu. Vyznačuje se vedle krajní stručnosti i početnými chybami, dokonce i ve jménech umělců, což svědčí o tom, že neprošla korekturou. Třebaže mělo jít pouze o obrysový nástin abstraktního umění v Československu, je vzhledem k uvedeným nedostatkům text Michela Ragona i pro takto omezený účel zcela nepoužitelný.

Nepoměrně vyšší kvalitou i pečlivostí v práci s fakty se vyznačuje pětisvazkové dílo italského autora Enrica Crispoltiho *L'Informale. Storia e poetica*³³ z roku 1971, které je antologií světové neformální abstrakce, mapující vývoj od počátku čtyřicátých do poloviny šedesátých let. Již první svazek díla, zabývající se počátky umění informelu, obsahuje kapitolu o vývoji v zemích sovětského bloku. Autor správně rozpoznal význam surrealismu, jmenovitě automatického projevu a experimentálních výtvarných technik, a klíčovou roli Josefa Istlera pro počáteční stadium českého informelu. Českému umění čtyřicátých let věnoval rozsáhlou pasáž, v níž kromě působení J. Istlera, M. Korečka a dalších umělců skupiny RA vyzdvihnul význam tvorby F. Janouška, M. Medka a Z. Sklenáře.

Vzhledem k popsaným poměrům, panujícím v době komunismu, nemohla před rokem 1989 vzniknout žádná ucelená uměnovědná reflexe českého informálního umění. První

³² RAGON / SEUPHOR 1973.

³³ CRISPOLTI 1971.

vydanou syntetickou studií je kniha Mahuleny Nešlehové *Poselství jiného výrazu*³⁴ z roku 1997, bilancující umění informelu v Čechách do poloviny šedesátých let a uvádějící je do kontextu evropské a světové neformální abstrakce. Autorka se zasloužila o výstavní prezentaci umění českého informelu i o širší odbornou diskusi o tomto fenoménu, napomáhající jeho opožděné rehabilitaci po obnovení demokracie v Československu na počátku devadesátých let. Již v roce 1991 připravila pro Galerii hlavního města Prahy profilovou výstavu *Český informel*, k níž vydala se spolupracovníky obsáhlý katalog³⁵.

Knih *Poselství jiného výrazu* zůstává dosud v české uměnovědné literatuře jedinou publikací svého druhu. Obecně lze konstatovat, že v českém prostředí rozsah teoretické reflexe umění informelu zdaleka neodpovídá jeho kvantitě, kvalitě a významu v evropském kontextu. Primární vinu na tom nese komunistický režim, který znemožnil svobodné bádání a publikování v době, kdy se tento směr v českém umění zformoval a rozvíjel. Otázkou zůstává malá aktivita v uměnovědném studiu tohoto směru po roce 1989. Historikové umění starší generace snad již neměli energii k velkým projektům, zatímco mladší pokládali v nové době téma informelu za „neaktuální“. Svědectvím velkého morálního dluhu české kunsthistorie je zejména Josef Istler, umělec evropského významu, který se ani v roce 2019, dvacet let od svého úmrtí a třicet let od pádu komunismu, nedočkal vydání své monografie.

Pokud jde o vlastní téma této práce, o grafice českého informelu dosud žádná syntetická studie publikována nebyla. Vinu na tom má nepochybně všeobecně nízký zájem historiků umění o grafiku a s tím související nedostatečné povědomí o tomto médiu. Výjimky z tohoto pravidla představují zejména František Šmejkal, Jiří Valoch a Jiří Machalický. František Šmejkal se zasloužil o uspořádání individuální Boudníkovy výstavy v Galerii na Karlově náměstí roku 1965, která byla vůbec první oficiální sólovou výstavou umělce v Praze. K výstavě byl publikován skrovný černobílý katalog³⁶ se Šmejkalovým textem.

Jiří Valoch prosadil s velkým úsilím ojedinělou veřejnou prezentaci díla Vladimíra Boudníka v době normalizačního režimu. Roku 1984 se mu podařilo uspořádat Boudníkovu výstavu, která proběhla nejprve v Domě pánů z Kunštátu v Brně a poté v pobočce karlovarské Galerie umění v Ostrově nad Ohří. Podobně jako v případě

³⁴ NEŠLEHOVÁ 1997.

³⁵ NEŠLEHOVÁ/DUFEK/VALOCH 1991.

³⁶ ŠMEJKAL 1965.

výstavy z roku 1965 bylo možné vydat pouze úsporný černobílý katalog³⁷ o několika stránkách textu. Tvorbou umělce se Jiří Valoch zabýval i po změně režimu a významnou měrou se podílel na textu knihy *Vladimír Boudník. Mezi avantgardou a undergroundem*³⁸, vydané ke stejnojmenné výstavě v roce 2004.

Jiří Machalický pracoval v osmdesátých a devadesátých letech jako kurátor Sbírký grafiky a kresby Národní galerie v Praze, v letech 1994 až 1997 byl jejím ředitelem. V této pozici se zasloužil o doplnění fondů o díla některých autorů českého informelu, včetně strukturální grafiky. Jako kurátor připravil několik výstav české umělecké grafiky a napsal texty do jejich katalogů. V souvislosti s tématem této práce je třeba uvést zejména výstavu *Česká grafika šedesátých let*³⁹, pořádanou Národní galerií v Paláci Kinských roku 1994, a výstavu *Česká grafika. Půlstoletí proměn moderní grafické tvorby*⁴⁰, pořádanou Sdružením českých umělců grafiků Hollar v Galerii Mánes v roce 2002. Hodnotný je zvláště Machalického obsáhlý uměnovědný text v katalogu druhé ze jmenovaných výstav.

Kromě zmíněných aktivit se Jiří Machalický také jako první soustavně zabýval tvorbou Josefa Hampla, Lubomíra Přibyla a Oldřicha Hamery, tří Boudníkových žáků, vzešlých z okruhu jeho spolupracovníků v koncernu ČKD a stojících podobně jako on mimo sféru akademicky školených umělců. Jeho zásluhou se konala první společná prezentace tvorby této trojice na výstavě *Vysočanský okruh Vladimíra Boudníka*, pořádané společně Národní galerií a Galerií hlavního města Prahy v Paláci Kinských roku 1992. K výstavě byl vydán provedením úsporný, leč obsahově cenný katalog⁴¹.

V roce 2016 jsem jako autor a kurátor realizoval výstavu *Od Boudníka k dnešku. Česká strukturální grafika* v galerii Sdružení českých umělců grafiků Hollar v Praze. V souvislosti s uvedenou výstavou jsem publikoval dvojjazyčnou česko-anglickou knihu *Fenomén drsnosti / The roughness phenomenon*⁴², která je první syntetickou studií o fenoménu české strukturální grafiky – svěbytné grafické techniky, objevené Vladimírem Boudníkem a dále rozvíjené v tvorbě jeho současníků i umělců následujících generací.

Práce analyzuje strukturální grafiku z hlediska výtvarné technologie, tedy s ohledem na inovativní grafické postupy a netradiční materiály. Charakterizuje šest obecných typů

³⁷ VALOCH 1984A.

³⁸ PRIMUS et al. 2004.

³⁹ MACHALICKÝ 1994.

⁴⁰ MACHALICKÝ 2002.

⁴¹ MACHALICKÝ 1992.

⁴² KRTIČKA 2016

strukturálních grafických metod, mapuje českou strukturální grafiku druhé poloviny 20. století a ilustruje její přesah do umění 21. století. Na příkladech tvorby téměř čtyř desítek českých umělců dokládá, že strukturální grafika není spojena výlučně s uměním informelu, ale nalézá uplatnění v široké škále výtvarných projevů od figurativních přes informální až ke geometrické abstrakci a lettrismu. Dokazuje tak, že navzdory obecnému povědomí je strukturální grafika pojmem značně většího rozsahu, trvání i významu.

Z hlavních představitelů českého informelu byli pouze Vladimír Boudník a Oldřich Hamera bytostně vyhraněni jako umělečtí grafikové. Snad díky tomu je nyní dostupná solidně zpracovaná odborná literatura k jejich grafické tvorbě. V prvním případě je to výše citovaná kniha *Vladimír Boudník. Mezi avantgardou a undergroundem*⁴³, kde Jiří Valoch zpracoval oddíl o umělcově tvorbě padesátých let, Vít Havránek o umělcově tvorbě let šedesátých a Vladislav Merhaut životopisnou pasáž. Kniha dále obsahuje úvodní esej od Jana Rouse, oddíl o umělcově fotografické tvorbě od Zdenka Primuse a jeho literárním díle od Martina Pilaře.

Vladislav Merhaut pracoval od roku 1959 jako dělník, později technik, v koncernu ČKD, kde poznal Vladimíra Boudníka a stal se jeho blízkým přítelem. Jako první začal katalogizovat jeho tvorbu a od roku 1960 si vedl zápisky o setkáních a rozhovorech s umělcem. V roce 1993 připravil jako editor vydání knihy *Vladimír Boudník: Z literární pozůstalosti*⁴⁴. V následujícím roce editoval dvousvazkové vydání výboru z Boudníkovy korespondence⁴⁵ z let 1949-1968. Merhautovy deníkové záznamy byly vydány v redigované podobě jako *Zápisky o Vladimíru Boudníkovi*⁴⁶ roku 1997 a jsou cenným pramenem k poznání umělcova života v šedesátých letech. V roce 2009 vydal Merhaut obsáhlou knihu s bohatým obrazovým doprovodem *Grafik Vladimír Boudník*⁴⁷, podrobně mapující celý umělcův život a genezi jeho tvorby.

Osobností a dílem Vladimíra Boudníka i jeho žáka a následovníka Oldřicha Hamery se soustavně zabývá moravská malířka, grafička a historička umění Eva Čapková, působící v Mnichově. Dílo Vladimíra Boudníka si zvolila za téma své doktorské disertační práce na Ludwig-Maximilians Universität v Mnichově. Při sběru materiálu pro tuto práci navázala kontakt s Boudníkovým žákem a následovníkem Oldřichem

⁴³ PRIMUS et al. 2004.

⁴⁴ BOUDNÍK 1993.

⁴⁵ BOUDNÍK 1994A, BOUDNÍK 1994B.

⁴⁶ MERHAUT 1997.

⁴⁷ MERHAUT 2009.

Hamerou, který ji nejen poskytl nezprostředkované informace o umělci, ale jako grafickou umělkyni ji rovněž zaškolil do Boudníkových inovativních technik – aktivní a strukturální grafiky. Německy psaná doktorská disertace Evy Čapkové *Vladimir Boudník*⁴⁸ byla knižně publikována roku 2018. V následujícím roce vyšla česká monografie *Oldřich Hamera*⁴⁹ od téže autorky.

Sochař, malíř a grafik Jan Koblasa se roku 2010 zasloužil jako spolueditor o vydání knihy *Jan Koblasa: Grafika – hlubotisky*⁵⁰. Zvláště cennou součástí této publikace je podrobný soupis hlubotisků, doprovázený jejich reprodukcemi a komentovaný samotným umělcem. Rozsáhlá monografie *Eduard Ovčáček: 1956-2006*⁵¹ byla vydána k umělcově výstavě, pořádané Galerií Smečky v Praze roku 2007. Součástí knihy je kapitola o umělcově grafické tvorbě, napsaná Jiřím Machalickým a bohatě dokumentovaná reprodukcemi.

Pouze v případě čtveřice umělců Boudník, Hamera, Koblasa a Ovčáček lze hovořit o seriózní uměnovědné reflexe jejich informální grafické tvorby. Ta je v případě ostatních autorů většinou neuspokojivá: jejich monografie buď dosud neexistuje, nebo je v jejím rámci grafická tvorba zpracována pouze nedostatečně a nesystematicky. Příkladem je kniha *Jaroslav Šerých. Monografická studie*⁵² od Jana Mariuse Tomeše z roku 1993, která je napsána sice erudovaně, avšak s rozsáhlou a technicky mnohostrannou umělcovou grafickou tvorbou se vypořádává na pouhých čtyřech stranách textu. Je tomu tak přesto, že umělec náleží k předním českým grafikům druhé poloviny 20. století.

K významným pramenům pro studium umělecké tvorby náleží programové statě a teoretické úvahy samotných umělců. Pro téma této práce mají zásadní důležitost dva *Manifesty explosionismu* Vladimíra Boudníka z března a dubna 1949. Text obou manifestů je v plném rozsahu publikován v citované Merhautově knize⁵³. Další Boudníkovy teoretické sentence jsou roztroušeny v jeho korespondenci, jejíž část je uložena v Literárním archívu Památníku národního písemnictví v Praze. Úvahy o umění Jana Koblasy jsou rozptýleny v několika publikacích vydaných po roce 1989. Ostatní umělci své teoretické názory zaznamenali zcela sporadicky, případně takové záznamy nebyly publikovány. Výjimkou je Dana Puchnarová, která vydala dva svazky svých

⁴⁸ ČAPKOVÁ 2018.

⁴⁹ ČAPKOVÁ 2019.

⁵⁰ KOBLASA 2010.

⁵¹ VALOCH et al. 2007.

⁵² TOMEŠ 1993.

⁵³ MERHAUT 2009, 47-51.

myšlenek o umění. První svazek, nazvaný *Absolutnu na dosah?*⁵⁴, obsahuje také texty z šedesátých let, vztahující se k její informální tvorbě.

⁵⁴ PUCHNAROVÁ 2017.

3. Zdroje a principy neformální abstrakce

Tato kapitola pojednává zejména o dvou univerzálních principech neformální abstrakce – gestické stopě a nedeterminované struktuře. První je odvozen z pojmu gestické malby, který je středobodem úvah raných teoretiků neformální abstrakce Harolda Rosenberga a Michela Tapié. Druhý vychází z obecné teorie výtvarné formy Rudolfa Arnheima, který interpretuje formu uměleckého díla jako rovnovážnou strukturu, uspořádanou na více úrovních řádu. Pokusím se doložit, že nedeterminovaná struktura a gestická stopa jsou obecnými principy neformální abstrakce, které lze identifikovat v nejširším okruhu projevů v malbě i grafice. V závěru kapitoly ukážu, že tyto principy, založené na zdánlivě protichůdných teoretických přístupech, jsou vzájemně komplementární.

3.1. Gestická malba

V době největšího rozmachu neformální abstrakce v průběhu padesátých let hrál dominantní roli ve výtvarné teorii pojem akční neboli gestické malby. Termín „akční malba“ použil poprvé roku 1952 významný americký kritik Harold Rosenberg ve svém eseji *The American action painters*.⁵⁵ V proslulém textu, reflektujícím tvorbu Willema de Kooninga, Franze Klineho a Jacksona Pollocka, autor mimo jiné konstatoval, že pro tyto umělce „malba není obrazem, ale událostí“ a „na čem záleží, je vždy zjevení obsažené v činu (malby)“.⁵⁶ Pollockovu techniku kapané malby (drip painting), kdy obraz vzniká bez kontaktu mezi nástrojem a plátnem, začlenil do kontextu akční malby.

Důraz na procesuální stránku umělecké tvorby, zhmotnění vnitřního prožitku umělce a chápání díla jako stopy individuálního činu jsou závazné rovněž pro evropské umění informelu. Jeho hlavní obhájce a propagátor Michel Tapié, podobně jako Harold Rosenberg, zdůrazňoval radikální popření tradičních estetických kritérií jako řád, kompozice, rovnováha, rytmus, které přerůstá až v jejich úplnou ignoranci. Podle jeho přesvědčení se informel kvalitativně liší od předchozích uměleckých směrů, které (s výjimkou dada a v jistém ohledu i expresionismu) sice rebelovaly proti starým kánonům, ale nedokázaly se od nich nikdy zcela osvobodit.

⁵⁵ ROSENBERG 2003.

⁵⁶ Ibid.

Z těchto premis vyplývá mimořádně vysoký nárok na individualitu tvůrce, jeho morální sílu, integritu a autenticitu. Vyznavač „jiného umění“ má duši objevitele, alchymisty a mystika, jeho osobní cesta je nebezpečnou zkouškou a duchovním dobrodružstvím, směřujícím k radikální introverzi, extázi a transcendenci. Samotný akt tvoření, zápas o autentický výraz za cenu neúspěchů a omylů, je důležitější než formálně završené dílo. Tapié v této souvislosti cituje sv. Jana od Kříže, španělského mystika ze 16. století a reformátora karmelitánského řádu: „*Na cestě do neznáma se musíš ubírat po neznámých cestách.*“⁵⁷ Jeho kniha rezonuje v základních tezích se závěry kritických úvah Rosenbergových, její dikce je však radikálnější, zaujatější, více metaforická a polemičtější.

Dvanáct let po vydání *Un art autre* se zamýšlel nad principy informelu v knize *Abstract painting*⁵⁸ Michel Seuphor. Na rozdíl od Tapiého nepřistupoval k otázce s vášnivým zaujetím teoretizujícího umělce a protagonisty nového směru, ale s objektivním pohledem výtvarného historika a teoretika, disponujícího navíc potřebným časovým odstupem od zrození fenoménu. Seuphor poukázal na obecný dialektismus mezi ideově motivovaným odmítáním pravidel v umění a jejich organickým přijímáním v procesu tvorby. Podle jeho závěru i těm umělcům, kteří porušují pravidla nejradikálněji, vnutí samotný vývoj jejich tvorby svá pravidla znovu. To dokládá na příkladu Hanse Hartunga, který se z čistě impulzivního malíře stal později umělcem elegantních a delikátních forem.⁵⁹

Odvržením tradičních forem i formálních principů, jako je harmonie, řád, rovnováha, rytmus, se tvůrci neformální abstrakce fakticky odsoudili k hledání vlastního individuálního výtvarného jazyka. Michel Tapié tento stav označuje „*nesmírně plodnou anarchií*“⁶⁰ Tvorba v duchu neformální abstrakce je vždy individuálním činem. Gestická malba představuje v širším proudu neformální abstrakce významný projev, který charakterizuje radikální odklon od tradičního pojetí formy k subjektivnímu a spontánnímu záznamu umělcových emocí a prožitků, zatímco význam integrální formy díla je zpochybněn a odsunut do pozadí. Odtud také pramení Rosenbergovo odmítnutí formální kritiky, zájem o osobní a společenský kontext vzniku díla a důraz na pojmy z oblasti filozofie, mýtu, psychologie, sociologie a historie.

⁵⁷ TAPIÉ 1997.

⁵⁸ SEUPHOR 1964.

⁵⁹ Ibid. 146.

⁶⁰ TAPIÉ 1997, 14.

3.2. Orientální kaligrafie

Jedním z inspiračních zdrojů pro tvůrce neformální abstrakce se stalo orientální malířství, které nečiní rozdíl mezi znakem a obrazem, mezi kaligrafií a malbou. Zvláštní oblibě mezi západními umělci se ve dvacátém století těšilo japonské zenové malířství, vycházející z tradiční tušové malby spojené s filozofií zen buddhismu.⁶¹ V zenové malbě je sama linie chápána jako základní výrazový prvek díla, reflektující stav umělcova nitra. Malba pomíjí realistické detaily a směřuje k úspornosti, jejím cílem je vyjádřit v několika tazích pravou podstatu zobrazovaného. Důležitou funkci v ní zaujímá prázdný prostor. To odráží zenové učení o absolutní povaze prázdnoty: vše vychází z prázdna a vše se do prázdna navrácí.

Nejvlivnější charakteristika zenové malby, pocházející od teoretika dvacátého století Hisamacua⁶², zahrnuje sedm estetických principů: asymetrie, prostota (úspornost, vypuštění detailů), drsnost (absence hladkého povrchu), přirozenost (spontaneita), subtilnost (nejasný, neostrý výraz), svoboda (nevázanost na konvence a autoritu) a klid (uvolnění od napětí). Některé z těchto principů se týkají formální stránky díla, jiné samotného tvůrčího procesu. Většinu z těchto sedmi principů – s výjimkou subtilnosti a klidu – bychom mohli úspěšně aplikovat i na popis akční malby v pojetí Harolda Rosenberga.

Řada evropských i amerických tvůrců neformální abstrakce se orientální kaligrafií inspirovala. Mnozí z nich se současně s menší či větší intenzitou zajímali o východní filozofické nauky s ní spojené, zvláště o zen buddhismus. Z amerických akčních malířů inklinovali ke kaligrafickému projevu zejména Franz Kline, Robert Motherwell a Mark Tobey. Ve Francii se kaligrafií inspirovali hlavně Georges Mathieu, Pierre Soulages a v Paříži tvořící Číňan Zao Wou-ki. S výhradou to platí též o Hansi Hartungovi. Ohniskem kaligrafické malby v Německu byla skupina ZEN, založená roku 1949 v Mnichově. K jejím členům patřili malíři Willi Baumeister, Emil Schumacher a K.R.H. Sonderborg. V českém umění se jako první soustavně zabýval kaligrafickou malbou Zdeněk Sklenář.

Patrně nejhloběji byl orientální kaligrafií ovlivněn Mark Tobey, který se s ní setkal už během dvacátých let. V roce 1934 cestoval na Dálný východ, aby zde studoval tradiční čínskou a japonskou kulturu. Měsíční pobyt v ústraní kláštera v Kyotu, vyplněný studiem zenového buddhismu a kaligrafie, se pro něj stal rozhodujícím impulzem k jeho příštím

⁶¹ SEUPHOR 1964, 138sqq.

⁶² HÁJEK 2009, 48-50.

kaligrafickému projevu.⁶³ Jeho malby, označované termínem *white writings*, jsou pojednány hustou spleť bílých zakřivených linií, evokující jemně tkané vibrující síť. Sám umělec svůj styl komentovat takto: „*Shledal jsem, že touto metodou mohu malířsky zachytit frenetický rytmus moderního města, proplétající se světla a proudy lidí, které jsou zapleteny do ok této sítě.*“⁶⁴

3.3. Gestická stopa

Gestická stopa je otiskem umělcovy fyzické aktivity v procesu vytváření díla a současně nositelem symbolických a emocionálních významů. Častým fenoménem v umění informelu či abstraktního expresionismu jsou stopy štětce či špachtle, mající charakter kaligrafických znaků či skriptury. Lineární charakter těchto malířských útvarů však zdaleka nevyčerpává bohatý inventář uměleckého gesta. Dvojnásob to platí to u tzv. materiálové malby, kde nabývá zvláštní význam umělcův zásah do trojdimenzionální hmotné podstaty díla. Termín gestická stopa se vztahuje ve své obecnosti k otiskům gesta nejrozmanitějšího charakteru.

Gestická stopa je především nositelem vnitřního obsahu díla a jeho emocionálního náboje. Třebaže má také svou imaginativní funkci, v abstraktním díle je především výrazovým elementem, který z něj činí dílo expresivní. Spontánním vedením gesta, jeho intenzitou, dynamikou a rozsahem, jakož i vzájemným vztahem na sebe navazujících gest umělec vyjadřuje své vnitřní prožívání během tvůrčího procesu. V charakteru gestických stop v matérii díla, v jejich osamocení či naopak v jejich shlučích, ve vzájemném střetání, pronikání a dalších vztazích nabývá umělcovo prožívání svou symbolickou podobu.

V knize *Un art autre* vyzvedl Michel Tapié gestickou malbu Jeana Fautriera a Jeana Dubuffeta z poloviny čtyřicátých let, která je charakteristická expresivním pojednáním vysokých vrstev barvy („vysokých past“). K významným protagonistům raného umění informelu patřili také Hans Hartung, Wols, Georges Mathieu, Henri Michaux či Antoni Tàpies. Jejich gestická malba představovala evropskou paralelu k tvorbě amerických akčních malířů. V souvislosti s gestickou malbou nabývá na významu na obou stranách Atlantiku fenomén hieroglyfu, skriptury a kaligrafie. Specifickou podobu získává tento fenomén v art-brutové tvorbě Jeana Dubuffeta, který v některých malbách ze čtyřicátých

⁶³ SCHMIED 1966, 79.

⁶⁴ Ibid. 11.

let⁶⁵ do rustikální barevné vrstvy, evokující hrubě omítnutou stěnu, vyrývá hrotem štětce záměrně primitivní znakové kresby a nápisy. Soudobou analogii k této linii Dubuffetovy tvorby najdeme v tvorbě Aléna Diviše, inspirované jeho zážitky z věznění v době války.

V českém prostředí představuje gestická malba méně rozšířenou, leč nikoli zanedbatelnou vývojovou linii informelu. Gestický princip se zde poprvé projevil již v polovině čtyřicátých let v monotypech [1] a grafikách [2] Josef Istlera. Další z protagonistů českého informelu, Jan Kotík, se dopracoval ke gestické abstrakci v polovině padesátých let a stal se jejím nejvýraznějším představitelem v malbě. Gestický princip se uplatnil v malbě Jiřího Balcara a Antonína Tomalíka, v monotypech Vladimíra Boudníka a Jana Koblasý. Josef Istler, Jiří Balcar, Eduard Ovčáček a Jaroslav Vožniak experimentovali s technikou drip painting, aniž by se však přiblížili k expresivitě Pollockova malířského projevu. Charakter gestického projevu má rovněž aktivní grafika – jedna z inovativních technik objevených Vladimírem Boudníkem.

Fenomén gesta a jeho otisku do barevné vrstvy obrazového pole nabývá zásadního významu v teoretických úvahách Mikuláše Medka. V nich umělec zdůrazňuje, že abstraktní obraz není odrazem skutečnosti, ale vizualizací psychického prožitku či niterné subjektivní události: „*Obraz je předmětná zpráva o psychické události.*“⁶⁶ Samotná událost je prchavá, matoucí a nepřehledná. Jejím zpřítomněním a zhmotněním je právě stopa umělcova gesta. V povaze zásahu do pasivní, ale citlivé struktury obrazu, v narušení hladkosti a barevné homogenity obrazového pole, v lokálním stržení svrchních barevných vrstev⁶⁷ se zjevuje emocionalita a intenzita umělcova psychického prožitku.

Pojetí obrazového pole jako pasivní, tvárné a citlivé barevné plochy a malířského gesta jako otisku umělcova vnitřního stavu a záznamu jeho psychické aktivity je základním paradigmatem Medkova uvažování, k němuž se umělec ve svých teoretických textech opakovaně vrací, aby je rozvinul a dále upřesnil: „*Obraz je tedy jakousi citlivou plochou, přes kterou se přehnala tato událost a pokračujíc v procesu, pohybu, zanechala za sebou předmětnou zprávu o své existenci v soustavě stop a otisků.*“⁶⁸

⁶⁵ Např. malba *Archetypy* (1945), publikováno in KŘÍŽ 1989b, 22.

⁶⁶ MEDEK 1995, 226.

⁶⁷ V jedné z fází svého postupu malby pokryl Medek plochu zaschlé emailové barvy řídkou olejovou barvou, přiložil na ni noviny a po uhazení kartáčem je odstranil. Ačkoli tuto fázi označoval termínem „dekalkování“, nejednalo se o přenos barvy na plátno otiskem z jiného materiálu, ale o záměrné narušení homogenní barevné vrstvy s uplatněním efektu náhody. Viz HARTMAN 2002, 177–180.

⁶⁸ MEDEK 1995, 234.

Zvláštní intenzity a závažnosti nabývá gestická stopa v radikálním proudu informelu, označovaném jako materiálová malba, kde umělci vyjadřují své emocionální prožitky a duševní stavy spontánními zásahy do hmotné struktury materiálu.⁶⁹ Tento způsob projevu přenáší důraz ze zpracování obrazové plochy na reliéfní formování syrové hmoty a tradiční víceméně plošnou malbu nahrazuje třídimenzionálním obrazem-objektem. Malbu na plátně olejovou barvou, zahušťovanou různými plnivými, doplňuje práce se dřevem, hobrou, kovovými aplikacemi, textiliemi, provazy, laminátem, umělými hmotami a syntetickou pryskyřicí akronex.

Materiálová malba umožňuje naplno projevit umělcovy existenciální prožitky a silné autentické emoce spontánními gesty a radikálními zásahy do hmotné struktury obrazu-objektu. K těmto zásahům, které mají nezřídka zraňující povahu, patří vedle vrásnění, narušování a strhávání vnějších vrstev, také mechanická destrukce, perforace, pálení a propalování. Nejradičálnější zásahy přitom otevírají povrch obrazu-objektu a odkrývají divákovým očím jeho enigmatický vnitřní prostor. Expresivita těchto materiálových projevů bývá často zdůrazněna jejich převážně temnou či zemitou barevností, občas i stopami po destrukci ohněm.

3.4. Nedeterminovaná struktura

Michel Tapié i Harold Rosenberg sehráli svou historickou roli v úsilí o prosazení a uznání neformální abstrakce jako plnohodnotného uměleckého směru v poválečném evropském a americkém umění. Jejich myšlenky se proto spolu s obhajobou nového směru koncentrovaly převážně na jeho vymezení vůči předchozímu umění. Jako nejvýraznější specifika rozpoznali jeho expresivitu, popření tradičních estetických kategorií a zdůraznění procesuální stránky díla. Fenomén spontánního malířského gesta, který všechny tyto rysy nového umění ztělesňuje, se stal ústředním pojmem jejich uvažování. Koncept gestické malby, dobře charakterizující velkou část širokého spektra neformální abstrakce,⁷⁰ však není jediným možným přístupem k jejímu teoretickému zkoumání.

Díla informelu či abstraktního expresionismu lze efektivně studovat také z univerzální perspektivy teorie Rudolfa Arnheima, pojímající umělecké dílo jako strukturovaný systém. Pojem „struktura“ odkazuje obecně k uspořádání prvků nějakého celku, které

⁶⁹ M. Nešlehová jej označuje termínem „expresivní materiálová antimalba“ (NEŠLEHOVÁ 1997).

⁷⁰ Pro některé její projevy, např. color field painting, je méně vhodný.

jsou na různých úrovních řádu organizovány podle jednotného principu. Formální stránka uměleckého díla spočívá v organizaci jeho prvků, tedy v jeho struktuře. Teorií struktury uměleckého díla se Rudolf Arnheim zabýval dlouhodobě a systematicky, na nejvyšší úrovni obecnosti ji rozpracoval v eseji *Entropy and art*,⁷¹ publikovaném v roce 1971.

Výchozím pojmem Arnheimovy teorie je termín neuspořádanosti neboli entropie, pocházející z fyzikální termodynamiky a adoptovaný rovněž teorií informace. Fyzikální definice entropie je založena na statistickém přístupu, který řád interpretuje jako nepravděpodobné uspořádání prvků celku bez ohledu na to, zda je účelné nebo nahodilé. Uzavřený fyzikální systém směřuje samovolně vždy ke stavu s vyšší entropií, což je obsahem tzv. druhé věty termodynamické. Cílem tohoto pohybu, který se nazývá katabolický proces, je redukce napětí v systému a dosažení rovnováhy, která odpovídá stavu s maximální možnou entropií.

Rudolf Arnheim, navazující na teorii gestaltismu, interpretuje v tomto fyzikálním kontextu Kohlerův „zákon dynamického směřování“ jako katabolický proces, organizující prvky do nejjednodušší a nejvyváženější struktury, jaká je v systému dosažitelná.⁷² Současně však zdůrazňuje, že vedle katabolických procesů existuje v reálném fyzikálním světě opačně působící anabolická tendence, která vede ke snižování entropie a k uspořádání systémů na vyšší úrovni řádu. Tato tendence vnáší do organizace všech živých i neživých systémů „strukturní téma“ a v interakci s katabolickými procesy utváří jejich formu.

Formu uměleckého díla chápe Arnheim analogicky jako skstrukturu, vytvořenou s cílem minimalizovat napětí mezi prvky a dosáhnout vyváženého uspořádání. Rovnováha však obecně neznamená nejjednodušší možný stav systému, který může být způsoben jak jednoduchým uspořádáním prvků na nejnižší úrovni řádu, tak naprostou nahodilostí, jež je výsledkem úplného katabolického rozpadu. V obou případech je výsledný stav „prázdnou homogenitou“, která je málo uspokojivá kognitivně i esteticky. Umění si naproti tomu žádá komplexní strukturu, uspořádanou na více úrovních řádu. Směřování ke komplexitě je podle Arnheima pouze nutnou, nikoli postačující podmínkou vzniku uměleckého díla. Umění navíc vyžaduje, aby strukturní řád odrážel autentický, pravdivý a hluboký životní názor.⁷³

⁷¹ ARNHEIM 1992.

⁷² Ibid. 18.

⁷³ Ibid. 27.

Pojem formy jako struktury uspořádané na více úrovních řádu si zaslouží hlubší analýzu. Pokud je struktura organizována na základě jednoduchých principů uspořádání, jako je osová a středová symetrie, rotace, seriální řazení, střídání v jednoduchém rytmu apod., je pro pozorovatele snadné tyto principy identifikovat a strukturnímu řádu plně porozumět. Dobrým příkladem jsou geometrické ornamenty, textilní vzory a podobné uměle vytvořené struktury. V případě systémů příliš komplikovaných a zvláště objektů přírodních, kde zákonitý strukturní řád bývá narušen různými náhodnými vlivy, pozorovatel často není schopen strukturu perceptivně obsáhnout v plné složitosti. I v takovém případě, tuší-li existující řád alespoň intuitivně, nepovažuje systém za chaotický, ale za strukturovaný.

Schopnost identifikovat strukturu, racionálně nebo intuitivně, patří k základním předpokladům lidské kognitivní činnosti. U jednoduchých přírodních objektů, jako je krystal nerostu nebo radiální jednobuněčný organismus, je struktura daná jedinou elementární vnitřní zákonitostí. Je proto snadno racionálně identifikovatelná. V případě systémů jen o něco složitějších, jako je krystalická drůza nebo kolonie bakterií, se na vzniku uspořádání vedle vnitřní zákonitosti výrazně podílejí proměnlivé podmínky vnějšího prostředí, které vnášejí do struktury náhodný element. Čím je přírodní systém komplexnější, tím je pravděpodobnější, že pozorovatel nedokáže jeho strukturu perceptivně obsáhnout ani mentálně identifikovat. Přesto je schopen její organizační princip buď intuitivně tušit nebo rozumově předpokládat. Takové uspořádání označuji termínem „nedeterminovaná struktura“.

V kontextu výtvarného umění pojmem „nedeterminovaná struktura“ rozumím strukturu díla (kresebné nebo obrazové plochy, tiskového pole grafického listu), která postrádá vizuálně zřejmý kompoziční princip. Takový charakter díla může být výsledkem gestické malby či jiného plně spontánního projevu, vedoucího k zdánlivě chaotickému rozmístění jeho prvků a domnělé absenci strukturního řádu. Může však také být vytvořen vědomě kontrolovaným manuálním procesem se záměrným využitím náhodného faktoru („řízené náhody“). Existuje i třetí možnost, že dílo vzniklo technologickým postupem spojeným s aplikací určitého fyzikálního procesu, který náhodný faktor v sobě zahrnuje.

3.5. Inspirace fyzikálními a chemickými procesy v materiálu

V průběhu celé dekády padesátých let se Jean Dubuffet ve své malbě inspiroval syrovými a hutnými strukturami hornin a půdy a vytvořil řadu malířských cyklů, které jsou oslavou hmoty a přírody a v přeneseném smyslu i země a kosmu. Na počátku tohoto období stojí *Půdy a terény*, *Krajinné stoly* a *Filozofické kameny* (vše z roku 1951), na konci *Topografie* (1957-58), *Texturologie* (1958) a *Materiologie* (1959-60). Barevné skvrny v materiálech i nerovnosti v jejich površích zde měly funkci imaginativních podnětů. Vedle hornin a přírodních hmot se Dubuffet nechával inspirovat také strukturou rozpukaného asfaltu. Analogie s Vladimírem Boudníkem, uhranutým ve stejné době skvrnami oprýskané omítky, je zjevná.

Pro tuto vrstvu Dubuffetových maleb je charakteristická homogenní struktura zemité barevnosti, expandující všemi směry a vyplňující celé obrazové pole za absence jasných a pevných forem, určených obrysovými liniemi. Podle francouzského průkopníka informelu je smyslem jeho maleb: „evokovat fyzické jevy, do nichž nezasahuje ruka člověka, na způsob ponoru do molekulární fyziky, totiž vybírat zlomky přírody a změnit jejich měřítko, aby dostaly nový charakter. Je potřeba posílit obraz tím, že jej napojíme na niterné pulsování hmoty, na její vzrušené pohyby, s pocitem, že vlastní řeč hmoty v okamžicích jejího tání a tuhnutí dodává obrazu výmluvnou dramatičnost. V pozadí byla touha propůjčit myšlení (myšlení malíře tvořícího svůj obraz) jazyk, jímž se vyjadřuje hmota, přimět myšlení, aby si tento jazyk osvojilo.“⁷⁴

Do tvůrčího zkoumání „jazyka hmoty“ náleží vedle zmíněných malířských souborů také cykly litografií. Jean Dubuffet objevil metodu, jak pomocí mastné tuše snímat otisky materiálových struktur na speciální papír. Cyklus *Asambláže otisků* (1953-57) vznikl sestavením takto pořízených otisků do koláže a jejím přenesením na litografický kámen⁷⁵. V rozsáhlém cyklu více než tři sta litografií *Fenomény* (1958-62) pracoval umělec s litografickými otisky půdy, zdí, kamenů, útržků papíru, listů rostlin, lidské kůže, rozpraskaných nátěrů a směsi vody s benzínem⁷⁶. Cykly *Materiologie* a *Fenomény* vrcholí období Dubuffetovy tvorby bezprostředně inspirované nedeterminovanými strukturami hmoty, povrchy anorganických i biologických materiálů.

⁷⁴ HERGOTT et al. 1993, 204.

⁷⁵ KRÍŽ 1989, 60.

⁷⁶ KRÍŽ 1989, 74.

V tvorbě Josefa Istlera se nedeterminovaná struktura nezatížená předmětným obsahem objevuje v posledních dvou letech války. V některých grafikách a monotypech zůstává tato dominantní struktura jediným motivem, jinde je konfrontována s výraznými gestickými liniemi, které přetínají celé obrazové pole a dodávají dílu expresivní vyznění. Reprezentativním příkladem této řady je *Struktura*, akvatinta s čárovým leptem z roku 1945 [2]. Tiskové pole portrétního formátu pokrývá měkká a neurčitá struktura, přerušená nepravidelným horizontálním pruhem a přeškrtnutá několika expresivními liniemi. Dílo evokuje stěnu se zpuchřelou omítkou, postupně odpadávající pod destruktivním vlivem prostředí a narušenou energickými vrypy lidskou rukou – tedy námět, který se o pár let později stane leitmotivem tvorby Vladimíra Boudníka. K dosažení výtvarného záměru zde Istler důmyslně využil specifického charakteru obou hlavních leptacích technik – nedeterminovaná struktura omítky je vytvořena akvatintou, zatímco vrypy do omítky čárovým leptem.

Třebaže počátky neformální abstrakce se v české grafice i malbě se nacházejí nepochybně v Istlerově díle, největší vliv na umělecké současníky měla grafická tvorba Vladimíra Boudníka, jejíž estetika je nerozlučně spjata s inspirací skvrnami na oprýskaných stěnách pražských ulic. Imaginativní hodnota náhodné skvrny je východiskem a ústředním principem Boudníkova výtvarného programu, formulovaného ve dvou manifestech explosionismu z roku 1949. Stojí za zmínku, že spontánně vzniklé struktury v popraskané omítce i dalších materiálech se o něco později staly tvůrčím podnětem pro řadu českých uměleckých fotografů, jako byli Jiří Putta, Karel Kuklík, Čestmír Krátký, Stanislav Benc, Emila Medková a další.⁷⁷

Degradace omítky, projevující se jejím postupným praskáním, drolením a odpadáváním z plochy stěny, je výsledkem fyzikálních a chemických procesů analogickým těm, které se uplatňují v přírodních dějích. Příkladem fyzikálních vlivů jsou střídání vysokých a nízkých teplot, změny vlhkosti či krystalizační tlaky. Chemické vlivy představují agresivní plyny a aerosoly, obsažené v ovzduší, které reagují s pojivem a rozkládají je na rozpustné produkty, jejichž následné vymývání dešťovou vodou způsobuje rozpad omítky. V přírodě se obdobné fyzikálně-chemické procesy projevují ve větším měřítku jako eroze, formující reliéf krajiny.

⁷⁷ NEŠLEHOVÁ/DUFEK/VALOCH 1991, 159–64.

Ve svých manifestech a dopisech Boudník odkazuje také na inspirativní tvary mraků a skal, kresbu mramoru a dřeva a další přírodní procesy či materiály, skvrna v omítce však zůstává leitmotivem jeho teoretického uvažování. Boudník nebyl prvním umělcem, který našel inspiraci v nedeterminované struktuře rozpadající se omítky, co jej však činí v tomto ohledu výjimečným je trvalé a důsledné sepjetí jeho tvorby s tímto inspiračním zdrojem a jeho přijetí za východisko vlastního výtvarného programu. Lze konstatovat, že plocha oprýskané zdi se díky své všednosti a všudypřítomnosti stává Boudníkovi univerzálním modelem nedeterminované struktury a současně nevyčerpatelným zdrojem imaginace, k němuž neustále odkazuje pro názorný výklad své explosionalistické teorie.

Na přelomu šedesátých let nalézá Boudník nový pramen inspirace ve struktuře zkorodovaného železného plechu, prokvetlého rozmanitými rezivými strukturami. Koroze kovů vlivem prostředí je chemickým, resp. elektrochemickým procesem, který je analogií degradace omítek a jiných nekovových materiálů. Rychlost a průběh koroze ovlivňují fyzikálně chemické podmínky prostředí – jako relativní vlhkost vzduchu, teplota a koncentrace nečistot. Podobně jako v ovzduší dochází ke korodování kovů ve vodním nebo půdním prostředí. Při nerovnoměrné korozi vznikají na povrchu ocelových plechů shluky rezivých důlků (bodová koroze), štěrbiny nebo typické rezivé „mapy“.

Rzí krásně prokvetlé struktury zkorodovaných plechů používá Boudník po minimální úpravě v roli matrice a graficky je interpretuje přímým otiskem v lisu. Vedle relativně jemné povrchové struktury se přitom výtvarně uplatňují rovněž výrazné nepravidelné kontury zkorodovaného plechu. Jejich pseudonáhodné tvary jsou zjevnou analogií ke obrysům skvrn na oprýskané stěně. Korozní struktury nejsou pro Boudníka pouhým podnětem k asociaci představ, ale také stopou a zhmotněním individuálního příběhu zdánlivě mrtvého kusu kovu. V červnu roku 1962 posílá přímý otisk zrezivělého plechu jako pohlednici Bohumilu Hrabalovi. Pozoruhodným svědectvím je Boudníkův text na rubu listu: „*Nedávno jsem našel kus rezavého plechu, tak jsem jej vytiskl. Stejně je zajímavé, jakou historii mají materiály, a kouzelné je, že člověk je transformuje pomocí svého mozku v živou hmotu – byť ve formě představ.*“⁷⁸

Otisk zkorodovaného plechu o rozměru 82x160 mm na pohlednici Hrabalovi lze s jistotou ztotožnit s grafickým listem z fondu Národní galerie [3], publikovaným v knize *Vladimír Boudník. Mezi avantgardou a undergroundem*⁷⁹, a rovněž s tiskem ze soukromé

⁷⁸ BOUDNÍK 1994b, 42.

⁷⁹ PRIMUS 2004, 145.

sbírky [4]. První list byl tištěn z lícové a druhý z rubové strany matrice, proto jsou oba tisky vzájemným zrcadlovým obrazem. Oba grafické listy jsou navíc vlevo dole shodně datovány autorem 13. VI. 1962. To je cenným svědectvím o způsobu práce Vladimíra Boudníka, který nalezený fragment zkorodovaného plechu evidentně chápal jako oboustrannou matici, kterou současně reprodukoval z lícové i rubové strany, aby plně výtěžil její výtvarný potenciál.

Citát z pohlednice Hrabalovi dokládá, že strukturu zkorodovaného plechu vnímal Boudník nejen jako záznam spontánního chemického procesu, ale jako svébytný projev života hmoty, transformovaný přesně v duchu explosionalistické teorie na filmový záznam „*zhuštěný do nehybné plochy a předvedený v nekonečně krátkém čase.*“⁸⁰ Rezivé struktury se mu staly podobně jako mapy v oprýskané omítce mocným podnětem k asociování představ a povrchy zkorodovaných plechů otiskoval v satinýrce s podobným zaujetím, jako dříve překresloval skvrny na zdech. Ohlas metody přímého otisku zkorodovaného plechu byl natolik intenzivní, že jej svým vlivem na Boudníkovy současníky předčil jedině postup, založený na strukturách z nitrolaku a sypkého plniva.

Pokud přijmeme základní premisu Arnheimovy teorie, podle níž je podstatou vizuálního vjemu rozeznání struktury, která je výslednicí směrového působení vizuálních sil, jeví se umělecký zájem o fyzikální a chemické procesy v materiálu jako logicky odůvodněný. Již samotný akt odhalení stop těchto procesů, jejich přenesení a zafixování do uměleckého média má estetickou hodnotu. Následně se jeví jako umělecky legitimní úsilí o vývoj nových výtvarných technologií, založených na využití estetické hodnoty fyzikálních a chemických procesů v materiálu. Tímto významným aspektem neformální abstrakce se zabývá následující oddíl.

3.6. Podněty nových výtvarných technik

Historie umění zaznamenala inspirativní vliv surrealistické automatické kresby na umění informelu a abstraktního expresionismu. Neméně důležité podněty pro neformální abstraktní projev vzešly rovněž ze surrealisty objevených nových výtvarných technik, jako je frotáž, dekalk a fokalk. Surrealismus, který byl vlivným a významným proudem v českém umění třicátých až padesátých let, výrazně poznamenal ranou tvorbu Mikuláše Medka a nepřestal nikdy rezonovat v díle Josefa Istlera, spoluzakladatele surrealistické

⁸⁰ MERHAUT 2009, 49.

skupiny RA. Není proto náhodou, že tyto inovativní techniky se výrazně uplatnily také v informální Istlerově tvorbě.

Za autora techniky dekalku je považován španělský surrealista Oscar Dominguez, který s ní začal experimentovat kolem roku 1934. Jejím principem je přenos vlhké barevné skvrny z papíru nebo jiného materiálu otiskem na papír, plátno nebo jinou podložku. Při vhodném postupu dochází na ploše dekalku k vytvoření delikátních, bohatě se větvících dendritických struktur. Příčinou jejich vzniku je povrchové napětí kapalné barvy, projevující se během odtržení obou ploch bezprostředně po otisku. Z matematického hlediska mají tyto dendritické struktury fraktálový charakter. Jejich konkrétní podoba závisí na složení a hustotě barvy, síle barevné vrstvy, materiálu, z něhož se tiskne, materiálu podložky a postupu při provedení otisku.

První dekalky tvořil Dominguez pomocí kvašových barev. Techniku si záhy osvojili další surrealističtí umělci, kteří používali též jiné barevné materiály. Nejproslulejší mezi nimi je nepochybně Max Ernst, který používal dekalky pro jemné strukturování rozsáhlých kompozičních ploch na svých olejomalbách. Jeho nejznámější malbou s rozsáhlým podílem techniky dekalku je patrně velkoformátové plátno *Evropa po dešti* (1940-41). Techniku dekalku výrazně uplatnil také v řadě dalších ze svých proslavených maleb ve stylu veristického surrealismu, jako jsou například *Oblékání nevěsty* (1940), *Čarodějnice* (1941), *Napoleon v divočině* (1941) nebo *Antipapež* (1941-42).

V našem umění našla technika dekalku odezvu v okruhu tzv. mladších surrealistů, sdružených od počátku čtyřicátých let ve skupině Ra, zejména ve tvorbě Václava Tikala a Josefa Istlera. Na rozdíl od maleb Ernstových, kde technika dekalku je metodou jemného strukturování dílčí plochy v kompozici figurativního díla, jsou některé z Istlerových monotypů čistým dekalkem, pokrývajícím celé obrazové pole. Nedeterminovaná struktura se svým imaginativním potenciálem je zde povýšena na autonomní a jediný námět díla. Bohaté a jemné fraktálové struktury dendritického charakteru evokují nejčastěji krajinné geologické útvary nebo porosty vegetace. Nedeterminovaná struktura, odrážející fyzikální vlastnosti použité barvy a materiálu i faktor náhody v technologii dekalku, se v Istlerově tvorbě stává sama o sobě svrchovanou výtvarnou hodnotou, dokonalým a definitivním abstraktním dílem [5].

Fokalk vzniká zvětšením zvrásněné struktury světlocitlivé emulze, která je vytvořena zahřátím a opětovným ochlazením exponované fotografické desky. Prudkou změnou teploty se tvoří v emulzní vrstvě struktura z jemných, rekurzivně se větvících vrás a trhlin.

Díky fraktálovému charakteru této struktury evokuje výsledný fotografický obraz krajinné útvary, případně vegetaci, živočichy nebo postavy. S technikou fokalku experimentovalo již během třicátých let několik surrealismem ovlivněných autorů. K nejstarším pracím provedeným technikou fokalku patří fotografie Huga Táborského a Františka Povolného, členů brněnské Fotoskupiny pěti, a malíře Františka Hudečka, pocházející z první poloviny třicátých let. Na mezinárodní umělecké scéně jsou známy fokalky surrealisty Raoula Ubaca, vytvořené koncem třicátých let pod názvem „bruláže“. Americký fotograf David Hare se zabýval fokalky v první polovině čtyřicátých let a označoval je termínem „heatage“.⁸¹

Pozoruhodných výsledků dosáhl fotograf Miloš Koreček, člen skupiny RA, který se technikou fokalku zabýval systematicky v letech 1944-8 a poté znovu od roku 1971. Vlastní metodu tvorby fokalku popsal umělec těmito slovy: „*Fokalk, to zní záhadně. Fotokalk už méně. Dekalk ... to je otisk, fotodekalk otisk s použitím fotografického procesu, nebo světelný otisk, ale bez fotoaparátu. Fotografická deska se normálně exponuje (jakýkoli motiv, třeba jen fotogram), vyvolá, ustálí, vypere, ale neusuší. Místo toho se zahřeje tak, aby se emulze roztekla a původní obraz maximálně deformoval. Nechá se ztuhnout a vyschnout, pak se na ní vyhledá šikovné místečko a zvětší na lesklý papír.*“⁸²

Paralelně se surrealistickými fokalky, evokujícími fantazijní krajiny, postavy a zvířata, se rozvíjela druhá linie Korečkovy tvorby, soustředěná na výtvarnou hodnotu abstraktní nedeterminované struktury, nezátížené apriorním významem [6]. Tvorbou abstraktně pojatých fokalků se v období válečných let se zabýval rovněž Josef Istler. Zatímco Korečkovy fokalky, uspořádané do cyklů *Prakrajiny*, *Variace* a *Postavy*, byly představeny již na výstavě skupiny RA v roce 1947, fokalky Josefa Istlera z cyklů *Proměny* a *Hry*, pocházející z téže doby, zůstaly veřejnosti dlouho neznámé. Publikovány byly teprve v knize Edouarda Jaguera *Les mysteres de la Chambre noire*, vydané v Paříži roku 1982.⁸³ Technika fokalku, jak poukázal Antonín Dufek, přitahovala Istlera nejen asociativními kvalitami, ale především možností vytvářet rozmanité nedeterminované struktury, které nepochybně inspirovaly část jeho malířské a grafické tvorby ve stylu neformální abstrakce.

⁸¹ DUFEK 1988, 197.

⁸² KOREČEK 1988, 82–3.

⁸³ DUFEK 1988, 197.

Josef Istler vymyslel též variantní metodu fokalku, při níž uvolněnou emulzi přemísťoval na čisté skleněné desky, aby dosáhl odlišný výsledek, působící více graficky než fotograficky. Dalším Istlerovým objevem byl symetrický fokalk [7], který vytvořil spojením dvou zrcadlově symetrických fokalků, vzniklých nazvětšováním jedné fotografické desky z obou stran.⁸⁴ Fenomén symetrie si zaslouží zvláštní pozornost, protože uvádí technologii fokalku do jedné vývojové linie se starší technikou symetrického dekalku a mladší technikou symetrické strukturální grafiky, objevenou Vladimírem Boudníkem roku 1966.

Princip zrcadlové symetrie nedeterminovaných struktur byl využíván již před objevem dekalku v užitém umění při zpracování přírodních materiálů. Zmíňme alespoň postupy při tradiční rukodělné výrobě nábytku, zvýrazňující estetickou hodnotu přírodní kresby a barevných odstínů dřeva nebo některé metody umělecko-řemeslného zpracování kamene. Dobře známy jsou vnitřní obklady budov z travertinu. Podélným rozříznutím travertinové desky a přiložením obou částí podél svislé osy řezu vzniká působivý symetrický motiv, podobně zvýrazňující bohatou kresbu a škálu barevných odstínů kamene.

Zrcadlová symetrie vnáší do nedeterminované, zdánlivě náhodné struktury jednoduchý prvek řádu, aniž by přitom cokoli ubírala z její komplikovanosti, životnosti a bohatosti. Imaginativní potenciál symetrického abstraktního motivu je proti původnímu asymetrickému vzoru posílen, protože tělo člověka je podobně jako těla vyšších živočichů a rostlin osově symetrické. S tímto faktem pracoval již roku 1921 Hermann Rorschach, autor známého psychologického projektivního testu. Deset standardizovaných obrazců na tzv. Rorschachových kartách sestává z pěti monochromních a pěti barevných symetrických dekalků.

Vladimír Boudník vytvořil v červnu 1956 výtvarný cyklus *Corpus delicti*,⁸⁵ obsahující vedle kreseb rovněž soubor osmi symetrických dekalků z barevných autolaků [9]. Princip symetrické nedeterminované struktury se prosadil v jeho díle s nejvyšší uměleckou přesvědčivostí a silou v letech 1966-67, když působil jako arteterapeut v psychiatrické nemocnici v Bohnicích a vytvořil grafický cyklus *Variace na Rorschachovy testy* [20]. Název cyklu odkazuje výhradně na imaginativní význam symetrického abstraktního motivu, protože na rozdíl od Rorschachových obrazců tyto práce nejsou vytvořeny

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Publikován in BOUDNÍK 1990.

metodou dekalku, ale strukturální grafiky, která je Boudníkovým technologickým objevem.

3.7. Gestická stopa a nedeterminovaná struktura

V akční malbě Jacksona Pollocka hrál zásadní roli samotný proces vytváření díla, na němž se podílela nejen gesta umělcovy paže, ale pohyb celého těla. Při osobité technice kapané malby (drip painting) bylo plátno položeno horizontálně na podlaze a umělec na ně vstupoval a útočil z různých směrů výpady celého těla, při nichž nechával na plátno stékat barvu ze štětců, tenkých tyčí, zednické lžice nebo přímo z plechovky. Hlavními faktory určujícími výsledek malby byly proměnlivý směr, rychlost a rozsah pohybu umělcovy paže a těla při kladení barev na plátno. Vedle cílevědomých pohybů se na výsledné podobě malby podílel efekt „roztékání“ barvy, tj. jejího lokálního pronikání do okolí hlavní linie, určené umělcovým gestem.

Pollock tímto způsobem vědomě vnášel do procesu malby prvek náhody, projevující se v nespočetných detailech, patrných teprve při podrobném zkoumání plátna, ale odpovědných za živý a intenzivní účinek malby při celkovém pohledu. Podle kritika Kennetha Bakera byly velkým výdobytkem Pollockovy techniky soudržnost linií a barvy, sjednocující rozsáhlou plochu, a živost nejmenších detailů, neoslabující velkou energii obrazu.⁸⁶ Obrazy Pollockova vrcholného období dokazují souvislost obou principů neformální abstrakce: byly vytvořeny procesem drip painting – radikální variantou gestické malby, výsledkem však není pouze exprese emočních stavů a vnitřních napětí, ale také esteticky silně působivá nedeterminovaná struktura.

Sám Pollock přiznával náhodě v technice drip painting pouze druhořadou roli a rezolutně trval na vědomé kontrole malířského procesu, dosahované jednak namícháním správné konzistence barvy, jednak virtuózním způsobem vedení malířského gesta. V roce 1951 v rozhovoru s Williamem Wrightem roli náhody v procesu drip painting výslovně popřel: *“Mohu kontrolovat tok barvy, není v tom žádná náhoda. Nepoužívám náhodu, protože náhodu odmítám.”*⁸⁷ To bylo ovšem zjevnou řečnickou nadsázkou – objektivnější by bylo, kdyby připustil záměrné využití řízené náhody.

V roce 1999 publikoval fyzik Richard P. Taylor se spolupracovníky digitální analýzu souboru Pollockových obrazů, provedených technikou drip painting v letech 1947-

⁸⁶ TOYNTON 2012, 54.

⁸⁷ Ibid. 57.

1952.⁸⁸ Výsledky analýzy potvrdily s velkou přesností hypotézu, že barevné útvary na těchto plátnech jsou měřítkově invariantní a mají tedy fraktálový charakter. Ačkoli Pollock pracoval intuitivně, do zdánlivě chaotické změti nespočetných čar vložil matematicky identifikovatelný řád, jehož komplexita u pozdějších prací narůstá. Toto zjištění také vysvětluje všeobecné přijetí jeho díla: divák je fascinován nejen primární živostí a syrovostí Pollockových pláten, ale také tušením řádu, které se dostaví při delším pozorování komplikované sítě barevných linií.

Výsledky Taylorovy studie ukázaly, že na Pollockových plátnech se vyskytují dva různé fraktální invarianty, z nichž první byl identifikován pro měřítkovou škálu od 5 centimetrů celkového rozměru díla, druhý pro všechna jemnější měřítka. Tento fakt byl interpretován jako důsledek dvou odlišných procesů, kterými se barva dostává na plátno při technice drip painting. Primární struktura litých čar je určena charakterem umělcových gest, zatímco jemnější sekundární struktura, která zběžnému pohledu diváka uniká, je výsledkem vsakování barvy do plátna v lokálním okolí linií a jejího slévání v místech křížení čar. Taylorova zjištění podnítila další výzkum v oboru tzv. fraktálové estetiky, studující souvislost mezi estetickým vnímáním přírodních scenérií a uměle vytvořených fraktálových obrazů.⁸⁹

Drip painting Jacksona Pollocka je zcela specifická technika malby, v níž umělec záměrně ponechává velký prostor k uplatnění elementárního fyzikálního procesu, tedy prosakování lité barvy vhodné konzistence horizontálně položeným plátnem. Proto právě Pollockova malba byla podrobena detailnímu zkoumání exaktními matematickými metodami a proto také hypotéza o její zákonité struktuře byla potvrzena. Třebaže výsledky zkoumání nelze přenést na ostatní díla neformální abstrakce, nabylo přesvědčení teoretiků o jejich esenciálně zákonité povaze podstatně větší váhu. Jak napsal Michel Seuphor, tachismus je uměním jedinečné, neopakovatelné náhody, avšak tato náhoda musí být kontrolovaná, protože jinak nelze oddělit umění od permanentní náhodnosti každodenního života.⁹⁰

V úvahách teoretiků neformální abstrakce bylo opakovaně poukázáno rovněž na to, že ačkoli drip painting je nepochybně variantou gestické malby, vizuální působení Pollockových obrazů je paradoxně bližší projevům méně expresivní a vyváženější color

⁸⁸ TAYLOR/MICOLICH/JONAS 1999.

⁸⁹ SPEHAR/TAYLOR 2013.

⁹⁰ SEUPHOR 1964, 143.

field painting (Still, Rothko, Newman).⁹¹ Tento aspekt techniky drip painting také neunikl pozornosti Rudolfa Arnheima, který napsal: „*V umění předvádějí některá úspěšná díla abstraktního expresionismu, zejména malby Jacksona Pollocka z konce 40. let, nahodilá rozložení barevných skvrn, kapek a stříkanců, která však jsou pod kontrolou umělcova smyslu pro vizuální řád.*“⁹²

V kontextu Arnheimovy teorie je možné charakterizovat drip painting jako malířské dílo, jehož struktura je tvořena uspořádáním na dvou podstatně rozdílných úrovních, lišících se svým měřítkem, způsobem provedení i principem vizuálního působení. Uspořádání na vyšší úrovni je výsledkem malířských gest, spontánní, ale cílevědomé umělcovy aktivity, a je zodpovědné za divákem intuitivně vnímaný vizuální řád. Uspořádání na nízké úrovni je výsledkem zákonitých fyzikálních procesů spojených s faktorem náhody – vsakování barvy do plátna v lokálním okolí linií a sléváním barvy v místech křížení čar – a poskytuje dílu vizuální bezprostřednost a živost v detailu.

Techniku drip painting evokuje Boudníkem objevený postup strukturální grafiky, kdy umělec vytváří matici litím laku na tiskovou desku. Také tento proces má mnohdy gestický charakter a mezi oběma uměleckými technikami lze proto spatřovat analogii, třebaže s řadou odlišností. Především malíř pracuje na plátnu o rozměru v řádu metrů, zatímco grafik na matici s rozměry v řádu desítek centimetrů, proto se jeho gesta musí přizpůsobit komornímu formátu. Proces drip painting je fázován po jednotlivých barvách a plátno postupně překrývají struktury odlišných barev. Při grafickém tisku (který je obvykle monotiskem) je barevnost grafiky určena teprve ve fázi předtiskové přípravy matrice, což omezuje barevnou komplexitu výsledných struktur. Strukturální grafika však vytváří v tiskové ploše barevné valéry a paradoxně tak nabývá více malířský charakter.

Ve výčtu rozdílů bychom mohli dále pokračovat poukazem na početné technické nuance v provedení tiskové matrice, které strukturální grafika umožňuje. Z hlediska načrtnuté analogie je však podstatné srovnání celkového charakteru obrazů, vytvořených oběma technikami. Lze konstatovat, že drip painting ve zralém Pollockově stylu je gestickou malbou, vedoucí ke vzniku rozsáhlých nedeterminovaných struktur, silně esteticky působivých díky své expresivitě, komplexitě a tušenému řádu. Také strukturální grafika bývá ve fázi tvorby matrice litím laku gestickým procesem. Přestože tento proces vzhledem k povaze grafického média obvykle nevede k vytváření struktur

⁹¹ Např. SANDLER 2009, 147.

⁹² ARNHEIM 1992, 12.

podobné komplexity, bez přerušení vyplňujících celé obrazové pole, i zde se vyskytují díla jako Boudníkův *Začarovaný les* [10], která takové srovnání snesou.

Princip gestické stopy se vztahuje k pojetí díla jako víceméně spontánnímu vyjádření umělcových emocionálních stavů a vnitřních prožitků. Gestická stopa v neformální abstrakci je podobně jako figura v předmětné malbě nositelem sémantických či emocionálních obsahů. Tuto funkci plní jak sama o sobě, tak ve vztahu k obrazové ploše a k ostatním elementům díla. Vnímáním díla v jeho integritě jako organizovaného souboru prvků přecházíme k pojmu struktury. Princip nedeterminované struktury je založen na pojetí díla jako komplexního systému, jehož estetická kvalita je určena zejména vyváženým uspořádáním jeho prvků na různých úrovních řádu.

Tvorba Jacksona Pollocka ze zralého období drip painting dokládá, že i dílo, vytvořené radikálním způsobem gestické malby a obsahující v sobě nesčetné konflikty a dramatická napětí, dokáže uspokojit divákovu intuitivní potřebu harmonie a řádu. Třebaže každá gestická stopa je výrazem subjektivního emocionálního obsahu, integrální podoba díla vyvolá v soustředěném divákovi tušení skrytého řádu. Výzkumy R.P.Taylorova potvrdily, že toto tušení má objektivní základ v nedeterminované struktuře malby, která je fraktálového charakteru. Lze konstatovat, že gestická stopa a nedeterminovaná struktura představují dva univerzální, vzájemně komplementární principy neformální abstrakce.

4. Téma neformální abstrakce

4.1 Exprese nitra

Zabývat se tématem neformální abstrakce je podobně kontroverzní jako hovořit o jeho formě. Radikálně formalistní kritika, reprezentovaná Greenbergem, zastává názor, že námět náleží literatuře, zatímco v avantgardním výtvarném umění otázka námětu pozbývá význam a pro kritiku se stává marginální. Sami tvůrci abstraktního expresionismu však většinou odmítali takový postoj s poukazem na fakt, že odklon od předmětného zobrazení neznamená znevážení, nebo dokonce popření obsahu. V roce 1943 Adolf Gottlieb a Mark Rothko zveřejnili v New York Times text, kde konstatovali: *„Mezi umělci je široce přijímán názor, že nezáleží na tom, co kdo maluje, pokud je to namalováno dobře... To je podstatou akademismu... Neexistuje nic takového jako dobrá malba o ničem.“*⁹³

Podobně Robert Motherwell tvrdil: „Nic není tak mylné jako názor, že moderní umění představuje ve své abstrakci jakýsi druh formalismu. Originalita forem v moderním umění pochází z jeho obsahovosti – z jeho důrazu na zkušenost. Ve své intenzitě a bezprostřednosti je abstraktním pouze v tom smyslu, že je zbaveno všeho, co by mohlo oslabit jeho bezprostřednost.“⁹⁴ Odmítnutí formalismu nepochybně souvisí s existenciálním východiskem představitelů neformální abstrakce, kteří své téma nacházeli v závažných a tragických aspektech lidského života. Irving Sandler konstatoval, že s výjimkou Hanse Hofmanna všechny vůdčí osobnosti abstraktního expresionismu jednoznačně odmítly Greenbergův požadavek hédonického, racionálního a apollonského umění.⁹⁵

Počátky neformální abstrakce sahají do let druhé světové války a poválečného období, kdy v Evropě stejně jako ve Spojených státech dominoval vliv existencialismu. Pro tento filozofický směr jsou klíčové pojmy, vztahující se k otázce nesamozřejmosti až absurdity lidské existence, především lidská svoboda a s ní související nutnost volby, autenticita, individualita, úzkost, odcizení, osamění a konečnost lidského života. Cestu k překonání absurdity lidského bytí nalézá existencialismus v sebepoznání a jednání vedoucím k odpovědnému sebeuskutečnění. Nejvlivnějšími představiteli filozofie existence byli M.

⁹³ SANDLER 2009, 201.

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Ibid.

Heidegger, K. Jaspers, G. Marcel, A. Camus a J.-P. Sartre. Ve Spojených státech byl v poválečných letech předním zastáncem existencialismu filozof William Barrett⁹⁶.

S existencialisticky motivovaným úsilím o sebepoznání souvisí zjevná převaha emočních obsahů nad obsahem racionálně strukturovaným v umění neformální abstrakce. Snadno rozpoznatelným nositelem emočního obsahu je malířské gesto, které je základním principem gestické abstrakce. K symbolickému vyjádření duševního stavu či vnitřního prožitku však vedle gesta slouží i řada dalších výtvarných prostředků. K nejdůležitějším patří tvar, barva, světelná tonalita a povrchová struktura malby. Nelze také přehlédnout, že pro neformální abstrakci je charakteristická volba netradičních materiálů a neobvyklý způsob zpracování. To odpovídá duchu Rosenbergovy teze, že malba je především činem. V radikálně expresivních projevech se často setkáváme s destruktivním působením na materiál, jaké představují perforace a destrukce podložky, narušování a drásání jejího povrchu, spalování letlampou a propalování.

Je důležité zdůraznit, že ani destruktivní působení na hmotu v procesu vzniku gestického díla zdaleka nemusí mít nutně negativní význam. Je-li proces spontánního vyjádření emocí reflektován vědomím, stává se autoterapií a sebeuzdravujícím rituálem. Odtud pramení významný vliv analytické psychologie Carla Gustava Junga na tvůrce neformální abstrakce na obou březích Atlantiku. Ústředním pojmem jungovské psychoterapie je „individuace“, představující odhalení nevědomých motivů lidského citění a jednání a jejich integraci vědomou částí psychiky. Jackson Pollock, který se poprvé podrobil jungovské psychoanalýze již v roce 1939⁹⁷, přiznával vliv rituálních „pískových maleb“ na vznik svého charakteristického malířského stylu *drip painting*⁹⁸. „Písková malba“ je fenoménem příznačným pro kulturu Navahů a dalších indiánských kmenů amerického jihozápadu.

V pojetí Navahů je „písková malba“ léčebným rituálem, určeným k potlačení nemoci a k obnově tělesné i duševní harmonie. Malbu provádí kmenový šaman na podlaze obydlí nemocného, který je usazen uprostřed malby. Léčitel jej obchází, mumlá a rozhazuje kolem posvátné pigmenty: obarvený písek, drcené minerály, sušené kořeny, květy, pyl a dřevěné uhlí. Smyslem „pískové malby“, znázorňující v symbolické formě mytologický příběh, je absorbovat do sebe příznaky nemoci. Z toho důvodu se malba po skončení stává

⁹⁶ SANDLER 2009, 204.

⁹⁷ TOYNTON 2012, 8.

⁹⁸ TOYNTON 2012, 54-55.

toxickou a musí být zničena. Evelyn Toyntonová poukázala na zjevné analogie mezi *drip painting* a „pískovou malbou“: (1) malba je léčebným rituálem, (2) důraz je kladen na proces vzniku malby, (3) realizace malby na podlaze umožňuje do ní vstupovat z různých úhlů a měnit perspektivu⁹⁹.

Je třeba zdůraznit, že k interpretaci všech psychologických obsahů je nutné přistupovat se zvláštní obezřetností. Každý umělec je individualitou, lišící se svým rodinným a sociálním původem, kulturní formací a vzděláním, psychickými dispozicemi, životními zkušenostmi, vírou, osobní filozofií a hodnotovými postoji. To vše se projevuje dvojnásob, jestliže téma díla je svrchovaně subjektivní, vychází z umělcova nitra a reflektuje jeho vnitřní prožitky a stavy, úzkosti, city a touhy. Název díla může být pouze jistou nápodobou, plausibilní interpretace se neobejde bez znalosti psychických a intelektuálních dispozic umělce, jeho osobní historie, případně vnějších okolností vzniku díla.

4.2. Syrová krása

Druhým podstatným tématem neformální abstrakce je hluboká, neimitativní reflexe stvořené reality, přírody a kosmu. Evelyn Toyntonová s odvoláním na kritika Roberta Hughese poukazuje jako na jeden z ideových zdrojů abstraktního expresionismu na filozofii transcendentalismu¹⁰⁰. Jeho zakladatelem byl vlivný americký filozof devatenáctého století Ralph Waldo Emerson (1803-1882). Transcendentalismus, který vycházel z tradice anglického romantismu a byl částečně ovlivněn orientálními filozofiemi, v sobě obsahoval silnou panteistickou touhu po splynutí jedince s univerzem. Ta se výrazně projevuje také v myšlení vůdčích osobností abstraktního expresionismu, včetně malíře Marka Rothka: „*(Můj) obraz se nezabývá určitým příběhem, ale duchem mýtu. Zahrnuje v sobě pantheismus, v němž člověk, pták, zvíře, strom – Znamé stejně jako Neznámé – splývá s jedinou tragickou idejí.*“¹⁰¹

Hluboký respekt vůči přírodě a touha po harmonickém znovuzačlenění lidského vědomí a kultury do řádu univerza je ústřední myšlenkou francouzského filozofa Rogera Cailloise (1913-1978). Na rozdíl od transcendentalistů nebyl Cailloisův zájem o přírodu motivován pantheistickou touhou, ale primárně esteticky. Jeho ideálem bylo vytvořit

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ TOYNTON 2012, 10-11.

¹⁰¹ Ibid.

teorii zobecněné estetiky, integrující v sobě estetiku přírody i umění. Zabýval se proto studiem různých přírodních fenoménů, jako kresbou motýlích křídel nebo kresbou minerálů, a dospěl k závěru, že ani obrat od mimetického k abstraktnímu umění nevymanil umění ze vztahu k přírodě jako objektivnímu korektivu estetické hodnoty. Kritéria pro posouzení estetické kvality zůstávají stejná, jde-li o dílo lidské mysli a rukou, nebo o výsledek působení přírodních zákonů.

V eseji *Natura pictrix*¹⁰² (1960) Caillois správně poukázal na fakt, že soudobé umění (neformální abstrakce), které se radikálně rozešlo jak s uměním figurativním tak s geometrickou abstrakcí, dospívá náhodně k udivujícím shodám s podobou spontánně vzniklých přírodních struktur. Umělec rezignuje na jakékoli dešifrovatelné formy a vydává se na cestu soupeření s přírodou ve snaze dosáhnout „krásu syrovou a samorostlou“. Jeho dílo pak náhodně evokuje například mikroskopický snímek biologické tkáně nebo spektroskopický snímek vesmírné galaxie či mlhoviny.

Cailloisův přístup k neformální abstrakci představuje alternativu k psychologizujícím výkladům, protože zcela rezignuje na psychickou motivaci umělce a soustředí se výlučně na estetický záměr, kterým je „syrová“ krása, tedy originalita projevu. Touto snahou vstupuje umění bezděky do hájemství přírodních struktur a ve svém soupeření s přírodou často prohrává. V tomto závěru však Caillois zcela přehlédl možnost, že umělec nepůjde cestou náhodného hledání, ale že do své tvorby cílevědomě zapojí fyzikální či chemické procesy, zodpovědné za esteticky působivou podobu určitých přírodních struktur. Když ovšem komentoval počínání čínských umělců, kteří podepisovali destičky mramoru s esteticky působivou přírodní kresbou, stál pouhý krůček od tohoto odhalení.

Na první pohled se Roger Caillois, marginalizující námět díla, může jevit jako formalista. Tím, že přijal za estetické kritérium krásu přírodních struktur, však legitimizoval nepřerušovaný vztah abstraktního díla k přírodní realitě. Ve skutečnosti dospěl Caillois k filozofickému universalismu, odhalujícímu vnitřní souvislost přírody neživé, přírody organické a světa člověka a chápajícímu sféru lidského bytí – včetně kultury a umění – jako inherentní součást kosmu. Ve svém klíčové eseji z roku 1962 to shrnul slovy: „*Přírodní struktury zakládají východisko i poslední odkaz každé představitelné krásy, i když krása je lidským oceněním. Protože však člověk sám patří k*

¹⁰² CAILLOIS 1968, 119-127.

přírodě, kruh se snadno uzavírá a pocit krásy, který člověk zakouší, vlastně jen odráží jeho úděl živé bytosti a integrující části vesmíru.“¹⁰³

Vedle psychologizující introspekce, motivované zájmem o porozumění svým emocím a sebeuzdravení, je tedy druhým velkým tématem neformální abstrakce neimitativní reflexe sil přírody a kosmu. Tyto dva náměty nestojí v nesmiřitelném protikladu, ale při své konfrontaci se mohou naopak vzájemně doplňovat a potvrzovat. Přesvědčivě to ilustruje historie setkání Jacksona Pollocka s Hansem Hofmannem, jež iniciovala Lee Krasnerová, která byla partnerkou prvního a žákyní druhého z umělců. Hofmann si pozorně prohlédl Pollockova plátna a poté mladému malíři doporučil, aby více pozoroval přírodu. Zdůvodnil to obavou, že jeho téma vycházející výhradně z nitra se dříve nebo později vyčerpá a on bude muset hledat inspiraci mimo sebe. Na to mu Pollock lakonicky odpověděl: „*Já jsem příroda.*“¹⁰⁴

¹⁰³ CAILLOIS 1968, 192.

¹⁰⁴ TOYNTON 2012, 20.

5. Josef Istler

Již během své rané tvorby z válečných let se Josef Istler profiloval ve svébytnou uměleckou osobnost, spojující v sobě nevšední malířkou imaginaci s technickou virtuozitou a se zájmem o technický experiment. Počátky jeho díla jsou těsně spjaty s aktivitou tzv. mladší generace českých surrealistů, sdružené ve skupině Ra. Vedle tradičních médií kresby, grafiky a malby zkoumal Istler již v této fázi své tvorby výtvarný potenciál monotypu a inovativních surrealistických technik – frotáže, gratáže a dekalku. V průběhu válečných let vzniká rovněž soubor Istlerových fotografických dekalků – fokalků. Tato experimentální tvorba přivedla mladého umělce k zájmu o nedeterminovanou strukturu obrazového pole a inspirovala jeho časný příklon k abstrakci.

V prvním svazku díla *L'Informale*, mapujícím počátky a první projevy informelu v Evropě v letech 1940–51, reflektoval Enrico Crispolti význam psychického automatismu a inovativních surrealistických technik pro zrození neformální abstrakce. V kapitole komentující umělecký vývoj ve východní Evropě věnoval nejrozsáhlejší pasáž umělcům v tehdejší Československu. Vedle Františka Janouška, Zdeňka Sklenáře, Mikuláše Medka se soustředil především na Josefa Istlera a další umělce skupiny Ra, zejména fotografa Miloše Korečka. Je zřejmé, že Enrico Crispolti jasně rozpoznal přelomový význam rané tvorby Josefa Istlera v období čtyřicátých let a vysoce ocenil jeho roli jednoho z evropských protagonistů informelu v malbě i grafice.

Istlerovi věnoval Enrico Crispolti v prvním svazku díla *L'Informale* samostatný oddíl. Analyzoval zde reprodukovanou malbu *Jaro* (1946, tempera), na níž dokládal genetickou souvislost surrealistického automatismu a gestické informální malby. Poukázal na paralelu mezi Istlerovým dílem a soudobými projevy gestické abstrakce ve tvorbě Wolse, Mathieua či Michauxe. V kontextu počátků strukturální abstrakce je analogicky možné vyzvednout Istlerův obraz *Květen 1945*. Tato mimořádná malba, úzkostně reflektující existenciální prožitek války, představuje *opus magnum* rané Istlerovy tvorby. Téměř monochromní obraz, v převládajícím odstínu zaschlé krve a s plošnými strukturami ze směsi olejové barvy a písku, daleko předbíhá vývoj české malby, nastoupený na sklonku padesátých let.

Informální projevy nalezneme paralelně v Istlerově grafické tvorbě z posledních válečných let. Brilantním příkladem je akvatinta s čárovým leptem *Struktura [2]* (1945),

analyzovaná výše v oddíle 3.5. Enrico Crispolti vysoce hodnotil soubor Istlerových grafických ilustrací k básnické knize Zdeňka Lorenze *Krajiny ve tváři* (1946). V knize reprodukoval jeden z leptů, kde umělec dosáhl přesvědčivé syntézy principů gestického projevu a nedeterminované struktury. Podobné téma – měkkou nedeterminovanou strukturu překrytou změtí energických linií nebo expresivně črtanými hieroglyfy – nalezneme i v soudobých Istlerových monotypech [1]. Do prací tohoto okruhu patří i abstraktní monotyp *Krajina*¹⁰⁵ z roku 1944, který také vzbudil Crispoltiho zájem. V prvním svazku knihy *L'Informale* je reprodukován pod názvem *Paysage* (a chybně popsán jako barevná akvatinta).

V květnu 1947 se Josef Istler spolu se Zdeňkem Lorenzem zúčastnil mezinárodní konference „Revolučních surrealistů“ v Bruselu. Toto hnutí se stalo efemérním podnikem, který ztroskotal po pouhých pěti měsících. Významnější bylo navázání osobní kontaktu s dánským malířem Asgerem Jornem, který jej přizval k účasti v umělecké skupině Cobra (1948-51), jejíž vznik inicioval v listopadu následujícího roku. Komunistický převrat a nástup totalitního režimu v Československu v únoru 1948 znemožnil Josefu Istlerovi cestovat a podílet se na aktivitách skupiny Cobra osobně. Přesto je historií umění započítán mezi její členy, neboť se zúčastnil prvních výstav skupiny alespoň svými grafickými díly.

Navzdory přelomovému významu jeho tvorby v polovině čtyřicátých let, účasti v mezinárodní skupině Cobra i vysokému uznání, kterého se mu dostalo ze strany Enrica Crispoltiho, neexistuje dosud monografie ani kritický soupis díla Josefa Istlera. Dvacet let po svém úmrtí v roce 2000 zůstává umělec vleklým a poněkud trapným morálním dluhem české historiografie umění. Vzhledem k této skutečnosti je prakticky nemožné si učinit celistvou představu o vývojové kontinuitě a souvztažnosti různých linií jeho rozsáhlého a rozptýleného díla, což platí zvláště o jeho dekalcích, fokalcích a grafických listech.

Z porovnání dostupných fragmentárních pramenů se zdá, že po velkém tvůrčím vzepjetí uprostřed čtyřicátých let, kdy vytvořil první informální díla v českém umění, se Istler koncem dekády navrátil ke svým surrealistickým východiskům. Souvisí to nepochybně se společenskou situací po komunistickém převratu a umělcovým příklonem ke skupině surrealistů kolem Karla Teigehe a po jeho smrti kolem Vratislava Effenbergera.¹⁰⁶ Tento návrat k surrealistické inspiraci však nebyl absolutní, jak dokazuje

¹⁰⁵ Josef Istler: *Krajina*, 1944, monotyp, 165x245 mm, reprodukováno in KŘÍŽ 1989a, 7.

¹⁰⁶ KŘÍŽ 1989a, 14.

vznik série dekalků a fokalků v polovině padesátých let. O těchto souborech nelze zjistit v dostupných pramenů nic bližšího, liší se i v roce jejich vzniku: zatímco Effenberger je datuje rokem 1955¹⁰⁷, Kříž uvádí rok 1953.¹⁰⁸ Grafická tvorba však zřejmě v průběhu padesátých let ztrácí na intenzitě, umělec se zabývá zejména malbou a paralelně s ní monotypem.

Koncem padesátých let začíná znovu dominovat abstraktní tvorba a během první poloviny šedesátých let vzniká soubor maleb, které vedle soudobých prací Mikuláše Medka a Roberta Piesena patří k nejoriginálnějším a nejhodnotnějším projevům českého informelu. I v tomto druhém vrcholném období (1958-65) upírá Josef Istler své tvůrčí síly zejména k malbě, případně k monotypu (série *Hlav* a série *Insinuací*). Grafická tvorba zůstává nadále v pozadí. Přesto koncem padesátých let současně s návratem k abstrakci v hlavní linii autorovy tvorby sporadicky vznikají čistě informální grafické listy vynikající kvality.

Reprezentativní příkladem Istlerovy grafické tvorby v tomto období je akvatinta s leptem *Bez názvu [8]* z roku 1959. Abstraktní struktura obrazového pole je iritována pozitivními i negativními stopami gestických linií. Zajímavostí je autorský způsob grafického tisku. Fazeta vytlačená na grafickém listu dokládá použití matrice klasického portrétního formátu, přesto má obrazové pole nepravidelný formát písmene T. Toto dosáhl umělec tak, že při tiskové přípravě matrice naválel barvu pouze na její část. Výsledný grafický tisk evidentně odkazuje k soudobým monotypovým sériím abstraktních hlav, které se vyznačují stejným reduktivním obrysovým schématem.

Z hlediska studovaného fenoménu sehrála zásadní roli tvorba Josefa Istlera v letech 1943-47, kdy patřil k protagonistům evropského umění informelu v grafice i v malbě. V padesátých letech umělec ve své práci přehodnocoval svá surrealistická východiska, abstrakci se věnoval v menší míře, zejména tvorbou dekalků a fokalků. Na sklonku dekády se s novou energií obrací k abstrakci a v první polovině šedesátých let prochází jeho informální tvorba svým druhým vrcholem. V jeho práci však nad grafikou v tomto období výrazně dominuje malba, případně monotyp. Také proto byl vliv Istlerovy informální grafiky na umělecké současníky daleko menší než v případě Vladimíra Boudníka.

¹⁰⁷ EFFENBERGER 1965.

¹⁰⁸ KŘÍŽ 1989a, 15.

6. Vladimír Boudník

6.1. Život Vladimíra Boudníka¹⁰⁹

Vladimír Boudník se narodil 17. 3. 1924 v Praze. Po vyučení zámečníkem se začal v září 1942 vzdělávat na Vyšší průmyslové škole strojnické. Během studia se věnoval kresbě a projevoval zájem o výtvarné umění. Studium nedokončil, protože od srpna 1943 do ledna 1944 byl totálně nasazen na práci v Dortmundu a po návratu pracoval ve válečné výrobě v továrně Pantof v Radotíně. Zkušenost války se odrazila v pacifistických manifestech, jež vydával z druhé poloviny čtyřicátých let.¹¹⁰ Po osvobození zahájil studium na Státní grafické škole v Praze (u profesora Rudolfa Beneše), které ukončil maturitou v roce 1949. Mnohá přátelství se spolužáky ze Státní grafické školy – vedle předčasně zemřelého Jana Reegeny, to byli zejména se Zdeněk Bouše, Jaroslav Rotbauer, Jiří Šmejkal a Jaroslav Dočekal – jej provázela po zbytek života.

Již v roce 1947 se začal intenzivně zabývat možností výtvarné tvorby na základě asociace představ, vyvolaných náhodně vzniklými skvrnami. Po mnoha experimentech a úvahách vydal 24. března 1949, tedy ještě během studia posledního ročníku Státní grafické školy, první manifest explosionismu, v němž zformuloval program a principy nového uměleckého směru, založeného právě na asociaci představ metodou „čtení ze skvrn“. Své myšlenky, dále rozvedené v druhém manifestu explosionismu z 15. dubna 1949, propagoval rozesíláním dopisů redakcím, školám a kulturním institucím. Vedle toho v letech 1949-57 uskutečnil v pražských ulicích množství improvizovaných akcí, kdy náhodným chodcům předváděl metodu asociací představ nad skvrnami oprýskané omítky.

V roce 1949 navázal kontakt s Mikulášem Medkem. V letech 1950-52 pracoval jako propagační grafik v podniku Kovoslužba Praha. Svou vášeň a energii věnoval grafice, monotypu, malbě a rozsáhlým výtvarným experimentům, zejména s „flíčky“ (barevnými skvrnami), dekalky a fokalky. Intenzivně se přátelil s básníkem Egonem Bondym a spisovatelem Bohumilem Hrabalem, v jehož libeňském domku se přechodně ubytoval. V té době se také věnoval literární tvorbě a své povídkové texty vydával ve vlastní strojopisné edici *Explosionismus*. Od října 1952 pracoval ve vysočanské továrně Aero,

¹⁰⁹ Životopisné údaje Vladimíra Boudníka jsou vesměs převzaty z pramene MERHAUT 2009.

¹¹⁰ POSPISZYL 2005.

součástí Středočeských strojíren, později ČKD, nejprve jako soustružník, potom jako dílenský rýsovač.

V letech 1953-55 Vladimír Boudník experimentoval s využitím netradičních materiálů a nástrojů k tvorbě grafických matic, které tiskl na vlastnoručně vyrobené satinýrce. Výsledkem tohoto úsilí byl objev autorské techniky, kterou nazval aktivní grafikou. V roce 1957 vytvořil velkoformátové gestické monotypy, které vytiskl na rovnačce plechů v továrně. Ve stejném roce navázal kontakt s malíři Josefem Istlerem a Janem Kotíkem, díky němuž se v následujícím roce uskutečnila první Boudníková samostatná výstava v galerii *Les Contemporains* v Bruselu. Roku 1957 uzavřel také manželství s Teklou Holéniovou, které po třech letech ztroskotalo následkem odchodu psychicky labilní Tekly k rodičům na Slovensko a právně skončilo po vleklém rozvodovém řízení v roce 1962.

Od konce padesátých let se přátelil s Janem Koblasou, Čestmírem Janoškem a okruhem studentů a nedávných absolventů Akademie výtvarných umění, kteří v neutěšených kulturně-společenských podmínkách komunistického režimu hledali cestu k abstraktnímu výtvarnému projevu a kontakt se soudobým vývojem umění ve svobodném světě. Boudník tyto mladé umělce zasvětil do uměleckého programu explosionismu a seznámil je se svými inovativními technikami – aktivní grafikou a strukturální grafikou, objevenou na sklonku roku 1958. Mnohé z nich inspiroval k vlastní grafické tvorbě a naučil je tisknout na improvizované satinýrce. Vrcholem jejich společných aktivit byly v roce 1960 dvě neoficiální výstavy, nazvané Konfrontace, z nichž první se uskutečnila v březnu v ateliéru Jiřího Valenty a druhá v říjnu v ateliéru Aleše Veselého.

V roce 1959 napsal dopis belgickému kritiku a historiku umění Michelu Seuphorovi do Paříže. Na svém pracovišti v ČKD se seznámil s dvěma mladými adepty výtvarného umění – Josefem Hamplem a Lubomírem Přibylem, které oba zasvětil do teorie explosionismu i do postupů aktivní a strukturální grafiky. Od počátku šedesátých let začala jeho tvorba vzbuzovat zájem domácích výtvarných teoretiků a postupně se obtížemi prosazovat i v nepříznivé politické atmosféře tehdejšího Československa. První oficiální Boudníkovu výstavu se podařilo uskutečnit v roce 1964 v Oblastní galerii v Liberci a první pražskou expozici, jejímž kurátorem byl František Šmejkal, teprve následujícího roku v Galerii na Karlově náměstí. O absurditě komunistického režimu svědčí skutečnost, že v době svého československého debutu měl umělec za sebou kromě

výstavy v Bruselu (1958) ještě samostatné výstavy v galerii Křivé kolo ve Varšavě (1962) i v americkém Miami Museum of Modern Art (1963).

V roce 1964 se setkal v podniku ČKD s mladým talentovaným výtvarníkem Oldřichem Hamerou, který se vzápětí stal jeho žákem a později nejvěrnějším následovníkem. Roku 1965 objevil Boudník třetí ze svých hlavních autorských technik – magnetickou grafiku. Díky stipendiu Svazu československých výtvarných umělců si mohl vzít v ČKD neplacenou dovolenou. V následujícím roce pracovní smlouvu definitivně ukončil a stal se profesionálním umělcem. V letech 1966-67 působil na pozvání MUDr. Stanislava Drvoty jako arteterapeut v psychiatrické nemocnici v Bohnicích a vytvořil cyklus symetrických strukturálních grafik, nazvaný *Variace na Rorschachovy testy*. Naděje na demokratizaci života a proměnu kulturního ovzduší v Československu ukončila sovětská intervence v srpnu 1968. Vladimír Boudník zemřel tragicky v prosinci téhož roku.

Vladimír Boudník byl výjimečnou osobností, jež dílo se zásadním způsobem zasáhlo do vývoj českého umění druhé poloviny 20. století. Vliv Boudníkovy informální tvorby v grafice je nejen srovnatelný s vlivem Medkovy tvorby v malbě, ale patrně jej ještě předčí. Netýká se totiž pouze určitého výtvarného názoru. Jde také o zcela nový přístup ke grafické tvorbě – používání neobvyklých materiálů, práce s netradičními nástroji a objevování originálních grafických postupů – který si nový výtvarný názor vyžádal pro svou realizaci v tvorbě. Podstatnou roli však sehrála i sama Boudníková osobnost: jeho idealismus, přátelská otevřenost a nezištnost, s níž nejen rozdával své ideje a nápady, ale s níž se i dělil o své inovativní grafické postupy a praktické zkušenosti. Především díky jeho vlivu se u nás na počátku šedesátých let utvořilo silné informální hnutí, kterým se české umění sice opožděně, ale plnohodnotně připojilo k dominantnímu proudu neformální abstrakce ve svobodném světě.

6.2. Teorie explosionalismu

Vladimír Boudník byl vedle umělecké intuice a odvahy překračovat konvence nadán i sugestivní prorockou vizí. Již jako pětadvacetiletý (v březnu 1949) představil tuto vizi v prvním manifestu „explosionalismu“, uměleckého směru založeného na principu vizuální asociace. Program nového umění, které se má stát osvobozujícím projevem niterných tvůrčích sil každého jednotlivce, nabývá v Boudníkově podání silný humánní a didaktický apel: „*Opakuji: Umělec, tedy člověk, který chce upřímně dávat svoje nitro, musí vyjít*

z realismu života. A dnešní život je natolik bohatý, že je hříchem a přečinem vůči současným a příštím generacím, aby city a vědění umíraly s lidstvem jedině proto, že je ono neumí ze sebe vydat. Rozhlédněte se kolem sebe! Na špinavou zed', mramor, léta dřeva... co vidíte, je vaše nitro. Nepodceňujte skvrny. Objed'te je prstem, překreslete na papír... zmocňujte se svého nitra."¹¹¹

Navzdory apelatívnímu pojetí stylu je text manifestu pozoruhodně promyšlený a konsekventní. Autor zdůrazňuje, že v moderním umění má inspirace a imaginace tvůrce větší váhu a význam než akademické školení v kresbě a malbě. Originalita umělce totiž závisí v první řadě na bohatství vnitřních prožitků a představ, nikoli na manýře naučených výtvarných technik. Předem se vymezuje proti možné námitce ohledně náhodnosti svého pojetí tvorby: „*Já však tvrdím, že v onom způsobu je více důslednosti, citu a výtvarné kázně než ve způsobu, v němž se duševní představy realizují manýrou, paušálním skicováním nebo dokonce za použití fotografie, odpovídající zhruba představám.*“¹¹²

Dobově nejvíce kontroverzní byl ovšem nezobrazující charakter nově proklamovaného uměleckého směru, protože abstrakce znamenala z pohledu marxistické doktríny ideový zločin. V jednom ze svých pozdějších teoretických textů *Atomový věk a výtvarné umění*, Vladimír Boudník roku 1958 napsal: „... *abstraktní tvorba není únikem od skutečnosti, nýbrž je se skutečností plně spjata. Humánní a abstraktní tvorba je závislá na spolutvůrčí potenci moderního člověka – diváka.*“¹¹³ Důvtipně se zde ohradil proti ideologické nevráživosti vůči abstraktnímu umění poukazem na humánní obsah a poslání explosionismu, který má probouzet, prohlubovat a kultivovat vnitřní svět divákových představ, jež nejsou ničím jiným než niterným odrazem poznané a prožité reality.

Maxima o reálném východisku abstrakce určila hranice rozpětí Boudníkova uměleckého projevu. Na jedné straně mu zůstala zcela cizí geometrická abstrakce ve své konstruktivní, chladné a sterilní podobě. Na druhé straně reálné formy nikdy striktně nevyloučil ze své tvorby. Protože bojoval za právo na svobodný umělecký projev v politické atmosféře vůči abstrakci krajně nepřátelské, častokrát se kriticky vymezoval vůči naturalistickému zobrazení. Nikdy se přesto nestal kategorickým odpůrcem realismu, popírajícím jeho místo a význam v kontextu soudobého umění. V roce 1956 napsal: „*Bylo by nesmyslné vylučovat krajinu, zátiší, portrét z výtvarného umění,*

¹¹¹ MERHAUT 2009, 49.

¹¹² Ibid.

¹¹³ *Atomový věk a výtvarné umění* (17.3.1958). Literární archiv PNP v Praze, nezpracovaný fond Vladimír Boudník.

pochopitelně, ale neznamená to, že ve jménu těchto konzervativních děl má být brzděn vývoj, žádající díla zdravě abstraktní.“¹¹⁴

Své výtvarné krédo zformulované poprvé na jaře 1949 v prvních dvou manifestech explosionismu, Boudník rozvíjel a upřesňoval po celý zbytek života. Nikdy přitom neopustil ani nepřehodnotil obě své základní teze, totiž princip reálného východiska abstraktního projevu a princip volné asociace představ. Oba postuláty se přitom logicky doplňují, protože abstraktní struktura se může stát podnětem asociace představ pouze tehdy, pokud odráží elementární formy a vztahy reálných objektů v reálném prostředí, tedy přírodu v nejširším smyslu – která je výchozí esencí veškerých lidských představ.

Vladimír Boudník založil teorii explosionismu na principu volné asociace představ, iniciované optickým vjemem náhodného tvaru. Průměrný člověk vnímá denně sta a tisíce tvarů, událostí, ale převážnou část z těchto hodnot pohltí jeho podvědomí. Podstata „čtení ze skvrn“ spočívá v rozvinuté schopnosti vybavit si na základě vizuálního podnětu představu spatřeného a prožitého, které jsou podle Boudníkova přesvědčení pravým „realismem života“. V manifestech explosionismu i v dalších textech Boudník opakovaně zdůrazňoval obrovský imaginativní potenciál, který spatřoval v kresbách mramoru, letokruzích dřeva, tvarech skal a oblaků či v jiných přírodních formách, daleko nejvíce pozornosti však věnoval skvrnám na stěně.

Zvýšený zájem soustředěný mezi všemi ostatními podněty imaginace právě na skvrny oprýskané omítky je logický. Právě s nimi totiž přicházel jako velkoměstský člověk a tovární dělník do kontaktu na rozdíl od přírodních jevů denně. Zanedbané stěny městských budov vytvářely kolorit Prahy padesátých let nejen v dělnických čtvrtích Žižkově a Libni, ale stejně tak v historickém jádru města na Malé Straně či na Starém Městě a byly ideální projekční plochou, na níž umělec mohl demonstrovat náhodným chodcům metodu „čtení ze skvrn“ během svých pověstných akcí v pražských ulicích. Oprýskaná zeď se stala Boudníkovi vizuálním podnětem k asociaci představ, všudypřítomnou pomůckou pro didaktický výklad explosionismu, ale i universálním modelem neformální abstrakce, jímž se až do konce života opakovaně inspiroval ve své volné tvorbě.

Svémi manifesty explosionismu se Boudník neobracel k intelektuálům, ale ke všem esteticky vnímavým lidem. V letech 1949-57 uskutečnil v pražských ulicích několik

¹¹⁴ Dopis V. Boudníka z 10.12.1956. Literární archiv PNP v Praze, nezpracovaný fond Vladimír Boudník.

stovek improvizovaných akcí, kdy náhodným chodcům předváděl metodu asociací představ nad skvrnami oprýskané omítky. Při těchto akcích někdy přenášel tvary skvrn na papír nebo skvrny obtahoval štětcem s barvou přímo na zdi. Později pouze přikládal na vybraná místa stěny paspartu, aby divákům umožnil zahlédnout motiv, který ve skvrnách objevil. Je trapným, leč často tradovaným omylem, že tehdy se Boudník stal předchůdcem českého happeningu. Hlavní motiv Boudníkových vystoupení byl ryze idealistický, zčásti šlo také o empirické prověření jeho teorie, nikdy však o samoúčelnou a sebestřednou exhibici.

Většina z dochovaných Boudníkových prací, inspirovaných strukturou narušené omítky, pochází až z doby po roce 1957, tedy po ukončení improvizovaných pouličních akcí. Dokladem toho je cyklus abstraktních monotypů *Portréty pražských zdí*¹¹⁵ z roku 1958 a stejnojmenný cyklus strukturálních grafik, vznikající v závěru umělceho života. V této zralé fázi své tvorby již Boudník odkazuje na oprýskanou stěnu pouze v symbolické rovině. Nehledá inspiraci v pozorování konkrétní zdi, ale kombinací svých vizuálních vzpomínek a volných představ vytváří abstraktní struktury s podobným potenciálem k podnícení divákovy imaginace.

Boudník se intenzivně zajímal o poznatky psychologie a neurofyzologie, aby svůj umělecký program podpořil vědeckými argumenty a aby předcházel útokům dogmatiků, kteří jakýkoli abstraktní projev v umění považovali za ideovou diverzi ve službách západního imperialismu. Jádrem jeho argumentace ve prospěch abstraktního umění byla teze, že naturalistické zobrazení působí pouze na primární funkce divákova mozku, kdežto abstraktní projev podněcuje a rozvíjí vyšší úrovně psychické aktivity.¹¹⁶ Aby zdůraznil tento humánní aspekt explosionismu, začal Boudník v druhé polovině padesátých let používat termín „humánní abstrakce“.

Patrně nejkonzentrovanejší shrnutí obsahu pojmu „humánní abstrakce“ se nachází v textu *Explosionismus* z 2. března 1956, v němž Vladimír Boudník bilancuje sedm let úsilí o naplnění vlastních uměleckých cílů: „*Není přece možné vidět ve skvrnách předmět či děj, který jsme nepřijali do představ z reálného života. Častá neobvyklost tvarů, dějů a nových výslednic – včetně silných emocí – vzniká kombinací akumulovaných*

¹¹⁵ Vladimír Boudník: monotyp z cyklu *Portréty pražských zdí*, 1958, 140x200 mm, Galerie Ztichlá klika, publikováno in PRIMUS 2004, 105.

¹¹⁶ *Explosionismus* (2.3.1956). Literární archiv PNP v Praze, nezpracovaný fond Vladimír Boudník.

představ, mnohdy časově různě starých, s bezprostředním podnětem (skvrnami). V tom se zrcadlí vyspělost vyšší nervové soustavy člověka.“¹¹⁷

Boudníkovy programové texty, publikované formou manifestů a dopisů, mají značně apelativní charakter, neopírají se o racionální dedukci, ale o intuici. Tato skutečnost spolu s poněkud naivní stylizací svádí interprety k jejich nepochopení a podcenění jejího významu pro umělcovu tvorbu. Boudník je však ve svém teoretickém myšlení i tvorbě obdivuhodně zásadový a konsekventní, jak dokazuje jeho trvalé zaujetí nedeterminovanou strukturou a jejím univerzálním modelem, představovaným skvrnami v oprýskané omítce. Teorii explosionalismu je pro pochopení jeho díla nezbytné vážně přijmout.

6.3. Autorské grafické techniky Vladimíra Boudníka

Originalita výtvarného názoru a projevu je jednou stranou mince Boudníkovy díla, jejíž druhou stranu představuje jeho novátorství v oblasti grafických technik: objevy aktivní, strukturální a magnetické grafiky. Boudníkovy genialita se plně projevila v tom, že absenci podmínek a vybavení k profesionální výtvarné tvorbě obrátil v přednost a nechal se inspirovat materiály, nástroji a postupy v továrně ČKD. V letech 1953–55 vyvinul metodu, kterou nazval „aktivní grafika“. Termín „aktivní“ zdůrazňuje proces tvorby matrice, při němž Boudník spontánními zásahy různých nástrojů zpracovával povrch kovové desky. Uplatnil se zde však i protichůdný objektivizující princip, totiž charakteristické stopy použitých nástrojů a otisky materiálových fragmentů, které autor do matrice zalisoval.¹¹⁸ Názvy jako „*Stopy nástrojů*“ a „*Stopy materiálu*“ jsou proto u Boudníkových aktivních grafik nejčastější.

Roku 1958 následoval objev nové metody strukturální grafiky, založené na zpracování nitrolaku se sypkými příměsmi. K tomu se zachovalo cenné svědectví v podobně dopisu grafiku Karlu Vysušilovi z 2. ledna 1959, kde Boudník velmi názorně a instruktivně vysvětluje nový postup: „*Princip je jednoduchý. – Podle potřeby smísíme příslušně hrubý písek s nějakým pojidlem a tímto kreslíme na hladkou plochu kovové desky, klížené čtvrtky, masonitu atp. a necháme uschnout. Sytost výtisku je určena hrubostí písku – pultóny budou určeny pískem minimálně jemným. Pro kontrolu zabarvíme pojidlo dle*

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ MERHAUT 2009, 140–41.

*hrubosti písku.*¹¹⁹ Dopis je současně dokladem nezištné otevřenosti, s níž Boudník předával své objevy ostatním umělcům.

Třebaže Boudník vyvinul řadu alternativních postupů strukturální grafiky, metoda na bázi laku se sypkými příměsmi se ukázala pro další vývoj české informální grafiky jako nejprínosnější a přinesla svému autorovi definitivní uznání a početný zástup uměleckých následovníků. Za širokou oblibu vděčí tato konkrétní metoda zejména technologické nenáročnosti zpracování matrice, spojené s takřka neomezenými možnostmi její interpretace při barevném tisku. K přednostem techniky strukturální grafiky obecně potom patří její otevřenost k individuálním variacím ve volbě materiálu i způsobu jeho zpracování. Pro tyto vlastnosti si strukturální grafiku osvojili i mnozí umělci, ovlivnění neformální abstrakcí pouze epizodicky, případně tvořící zcela bez kontaktu s informálním proudem.

Nevyčerpatelná invence a experimenty se strukturou z nitrolaku přivedly Boudníka k dalším inovacím. Na jeho strojírenském pracovišti se používaly k upínání obrobků silné elektromagnety. Když čerstvý nitrolak s příměsí kovových pilin vystavil působení elektromagnetu, piliny se uspořádaly podle magnetických siločar a jejich průběh zůstal po vytvrnutí laku zafixován ve struktuře matrice [18,19]. V tom spočívá princip magnetické grafiky, objevené roku 1965.¹²⁰ Objev symetrické grafiky byl založen na dvojici kartonových matric, připevněných k sobě ohebným spojem. Struktura z čerstvého nitrolaku mohla být jednoduše přenesena zrcadlovým otiskem z jednoho dílu na druhý. Metodu symetrické grafiky uplatnil Boudník v letech 1966–67 v grafickém cyklu neobyčejné imaginativní síly, nazvaném *Variace na Rorschachovy testy*¹²¹ [20].

Nejpozději počátkem šedesátých let začal Boudník používat metodu přímého otisku zkorodovaných plechů. Zatímco při nejrozšířenější metodě strukturální grafiky se reliéf matrice utváří především aktivním umělcovým působením na hmotu nitrolaku s příměsí, v případě přímého otisku zkorodovaného plechu se námětem díla stala struktura materiálu, samovolně vzniklá chemickým působením prostředí. Aktivní role tvůrce ustupuje do pozadí a omezuje se vedle výběru „matrice“ a její drobné úpravy především na barevné zpracování a proces tisku. Boudníkův objev výtvarného potenciálu struktury

¹¹⁹ Dopis V. Boudníka K. Vysušilovi z 2.1.1959, soukromý archív.

¹²⁰ MERHAUT 2009, 262.

¹²¹ Ibid. 294.

zkorodovaných plechů a její interpretace metodou přímého otisku vyvolal v soudobém českém umění mimořádný ohlas.

Také metoda přímého otisku zkorodovaných plechů přivedla Vladimíra Boudníka k hledání dalších variací. V roce 1965 experimentoval s použitím železného plechu, na který buď kreslil mastnou křídou nebo vyrýval kresbu do voskového krytu. Při metodě nazvané „lept rží“ takto připravené tiskové desky pouze vystavil působení povětrnosti. Při alternativním postupu zvaném „exhumovaná grafika“ desky zakopal na jeden až dva měsíce do země, aby korozi urychlil působením půdních procesů. Tyto experimenty nepřinesly uspokojivé výsledky, protože v obou případech proces koroze postupoval příliš pomalu.¹²²

6.4. Analýza postupů při tvorbě strukturálních matic

Ukázka analýzy vybraných grafických listů poslouží k ilustraci obdivuhodného rozsahu technických postupů, které Vladimír Boudník při tvorbě strukturálních matic používal pro realizaci odlišných výtvarných záměrů. I v rámci jediné metody, jakou představuje aktivní grafický proces, lze vysledovat diametrální rozdíly. Aktivní grafika *Turecký roh* (1960) [11] vyniká velkou kultivovaností. Její matrice byla zpracována převážně zalisováním obrysů drobných kovových součástí do kovové tiskové desky. Jemné zakřivené linie, provedené rýsovací jehlou, dodávají kompozici dynamiku a evokují vířivý pohyb kolem středu. Název díla je odvozen od dominantního objektu v pravém dolním rohu tiskového pole.

Dílo *Bez názvu* (1960) [12] představuje naopak jednu z nejsyrovějších Boudníkových aktivních grafik, která je navíc zřetelně haptického charakteru. Tisková deska z tenkého plechu je přehnuta v levém i pravém horním rohu, což mění obdélný formát matrice na nekonvenční. Výrazná perforace tiskové desky vytvořila dominantní motiv uprostřed obrazového pole, který byl při tisku zvýrazněn trvalou konvexní deformací papíru. Dolní polovina tiskového pole je členěna „šrafurami“, provedenými mechanickým zásahem do povrchu matrice, a řadou dalších drobnějších perforací a trhlin.

Nejuniverzálnější Boudníkovou metoda je založena na struktuře z nitrolaku, nanesené na povrch tiskové desky z kovu, sololitu nebo kartonu. Nitrolak je buď čistý, nebo smíšený se sypkým plnivem, jehož jemnost či hrubost určuje charakter výsledné

¹²² Ibid. 262.

struktury. Zkoumání Boudníkových strukturálních matic odhaluje, že si umělec při budování struktury z nitrolaku počínal velmi sofistikovaně. Proces byl rozdělen do několika fází, ve kterých pracoval s příměsí rozdílné hrubosti. Podobu nanesené vrstvy čerstvého nitrolaku často dotvářel zásahy špachtlí. Po vytvrnutí vrstvy následovala další pracovní fáze s čerstvým nitrolakem a plnivem odlišné hrubosti. Kvalita povrchu každé jednotlivé linie nebo plochy na strukturální matici tak byla určena charakterem příměsí použité v nitrolaku.

Matrice [13] strukturální grafiky *Tresčí játra* (1964) [14] byla vytvořena převážně rozlíváním nitrolaku na povrch tiskové desky. Postup lze detekovat podle pavučiny křížících se linií, ovládajících oblast kolem středu obrazového pole. Homogenita ploch je oživena jemnější či hrubší strukturou, vytvořenou plnivem přimíseným do nitrolaku. Na tvorbě matrice strukturální grafiky *Totemy* (1964) [15] se výrazně uplatnilo jak rozlívání nitrolaku, tak jeho zpracování špachtlí. Do prvotní lakové struktury zasáhl umělec před jejím vytvrnutím několika expresivními gesty špachtlí, strhujícími vrstvu nitrolaku až k povrchu matrice. Na grafickém listu jsou nápadné stopy špachtle, vedené v několika mírně zakřivených, téměř vodorovných tazích zleva doprava a překřížené dvěma energickými vertikálními tahy.

Strukturální grafika *Měsíční krajina* (1960) [16] reprezentuje grafický tisk z matrice zpracované svářecí aparaturou. Tuto technologicky náročnou metodou použil Vladimír Boudník pouze v malém počtu případů, dosáhl s ní však vynikajících výsledků. Struktura byla vytvořena převážně přidáváním návarků na povrch kovové tiskové desky. Nejvyšší místa struktury se při tisku vtlačila hluboko do papíru a způsobila jeho trvalou konkávní deformaci. Grafický list má výrazně haptický charakter a bohatý imaginativní potenciál, který evokuje například pohled z výšky na měsíční krajinu, posetou krátery.

6.5. Idea dvou obrazových plánů

V druhé polovině padesátých let se Vladimír Boudník zabývá teoretickými úvahami o problematice dvou obrazových plánů. Meritem těchto úvah je přítomnost minimálně dvou plánů v uměleckém díle, z nichž první „optický“, působí primárně na vědomou složku divákovy osobnosti, zatímco druhý „psychický“ ovlivňuje především jeho podvědomí. Funkcí optického plánu je upoutat pozornost snadno identifikovatelným prvkem, funkcí psychického plánu iniciovat asociaci představ, jejíž vliv na vědomí diváka

převáží a zatlačí primární vjem do pozadí. Smyslem simultánního efektu obou plánů je hlubší a komplexnější působení obrazu na divákovu imaginaci.

V dopise z roku 1958 objasňuje Boudník realizaci tohoto teoretického konceptu na konkrétním příkladu, který označuje jako jednu z možných variací: „*Zadní plán je složen z měkce modelovaných skvrn, přecházejících jedna do druhé. Přední plán je určen seismografickými čarami (vyplývajícími z nervových impulzů), koláží či kresbou v běžném slova smyslu. Zadní plán vyvolá na základě asociace v diváku konkrétní reálnou představu, jež má dostoupit takové síly, že činí¹²³ prakticky trojrozměrným dojmem a překoná výraznost plánu prvního, jenž je však opticky natolik vtíravý, že si jej podvědomě (zastřeně) uvědomujeme. Tím dochází vlivem aktivní spolupráce diváka k maximálnímu účinku obrazu.*“¹²⁴

Z citace je zcela zřejmé, že cílem uplatnění dvou plánů v Boudníkových úvahách není účín perspektivní, ale psychologický. Vedle upoutání divákovy pozornosti a vyvolání individuálních představ na základě asociací s neurčitými tvary v pozadí jde umělci také – a patrně především – o psychické napětí, vznikající synchronním působením obou plánů, a s ním spojenou psychickou dynamiku. Idea dvou obrazových plánů proto nezakládá nějakou novou teorii, ale představuje konkrétní naplnění jednoho ze základních programových bodů explosionalismu, totiž obraz jako „*filmový pás o nescíslném množství napětí a psychologických explozí zhuštěných do nehybné plochy a předvedených v nekonečně krátkém čase.*“¹²⁵

Ideu dvou obrazových plánů vedla Boudníka k vytvoření rozsáhlého souboru prací, založených na interakci dvou nebo více navzájem se překrývajících motivů. V kombinovaných postupech využíval tištěný obrazový materiál z knih a časopisů. Při koláží vlepoval do plochy grafického listu obraz vybraného objektu, vystřižený podél jeho obrysu z tištěné reprodukce. Na opačném principu byla založena technika derealizace, při které tiskl vlastní matrici na stránku vyňatou z obrazové publikace a tímto způsobem původní obraz reinterpretoval. Z dochovaných derealizací jsou nejznámější grafické přetisky stránek anatomického atlasu, které umělec označoval jako *deanatomie*.

K Boudníkovým nejčastěji užívaným experimentálním postupům patří přetisk vlastního grafického listu jinou grafickou matricí s odlišným motivem. Patrně nejvíce

¹²³ Zamýšlená formulace je zřejmě: „působí prakticky trojrozměrným dojmem...“

¹²⁴ Dopis V. Boudníka z 1.11.1958, archiv Galerie Ztichlá klika, Praha.

¹²⁵ MERHAUT 2009, 49.

pracoval s kombinací dvou strukturálních matic nebo s přetiskem aktivní a strukturální matrice. Byl však připraven vzájemně kombinovat matrice, vytvořené jakoukoli vlastní inovativní metodou i kteroukoli z klasických grafických technik. Pro přetisk využíval umělec mnohdy i nalezené negrafické materiály: kusy textilií, útržky smirkového papíru a přírodniny. Jindy otisky podobných materiálů integroval do obrazového pole vlastních monotypů.

Většina prací založených na kombinaci technik měla experimentální charakter a výsledek nebyl vždy výtvarně zcela uspokojivý. Interakce motivů, docílená technikou derealizace nebo přetisky matic, se často jevila příliš arbitrární nebo poněkud násilná. Umělecky nejpřesvědčivějších výsledků v naplňování ideje dvou obrazových plánů dosáhl Boudník podle mého mínění při tisku monotypu z grafické matrice. Při této metodě pracoval podobným způsobem jako při tvorbě klasického monotypu s tím rozdílem, že jako podložkou nepoužil hladkou kovovou desku, ale některou ze svých matic, obvykle zpracovanou aktivním grafickým procesem. Obraz na výsledném grafickém listu byl potom vytvořen interakcí výtvarných prvků dvojího typu – totiž stálých prvků fixovaných v matici a prvků jednorázově vytvořených monotypovou kresbou.

V těchto případech Boudník pracoval s důvěrně známou vlastnoručně zhotovenou grafickou deskou. Při kresbě monotypu mohl svobodně měnit původní kompozici fixovanou v matici, doplňovat ji novými kresebnými prvky a zpracováním barevné vrstvy některé stálé prvky částečně nebo úplně potlačit a jiné zdůraznit. Výsledek působí v porovnání s přetisky matic a derealizacemi organičtěji a přirozeněji. Je otázkou, do jaké míry sám umělec považoval tyto práce za naplnění ideje dvou obrazových plánů. Některé monotypy z grafické desky však snesou umělecké srovnání s nejlepšími Boudníkovými díly, vytvořenými čistě grafickou nebo čistě monotypovou technikou. Nesporným důkazem je například monotyp z roku 1960, vytištěný z matrice aktivní grafiky *Turecký roh* [17].

7. Další osobnosti české informální grafiky

7.1. Jiří Balcar (1929-1968)

Na přelomu šedesátých let náležel Jiří Balcar společně s Janem Kotíkem a Antonínem Tomalíkem k nejvýraznějším představitelům české gestické malby. Vedle Josefa Istlera byl jedním z mála tvůrců české informální grafiky, kteří odolali podmanivému vlivu grafiky strukturální. Pro Balcarovu tvorbu je charakteristický především kaligrafický projev, složený z nečitelných grafémů a skriptur a obohacený rozmanitými piktogramy, grafy a schémata [31]. Marie Judlová tento projev označila termínem „byrokratická kaligrafie“ a poukázala na jeho ideovou souvislost s Kafkovým literárním dílem.¹²⁶

Jiří Balcar pracoval v grafice nejčastěji akvatintou a leptem, grafické listy někdy dále pojednával kresbou akvarelem. Vytvořil řadu grafických cyklů, mezi nimiž *Zprávy*, *Dekrety*, *Nápisy*, *Šifry* a *Labyrinty* vzniklé v rozmezí let 1960-1962 patří k nejvýznamnějším. V cyklu *Desky* (1962) dospěl k velmi střídmemu, až asketickému výrazu. Témata jmenovaných grafických cyklů Jiřího Balcara těsně souvisejí s náměty jeho soudobé informální malby. Umělcův stipendijní pobyt v USA v roce 1964 vyústil v jeho obrat od umění informelu k nové figuraci.

7.2. Oldřich Hamera (1944)

Oldřich Hamera je patrně jediným umělcem, který nejen přijal teorii *explosionalismu* Vladimíra Boudníka za svůj umělecký program, ale také ji ve své celoživotní tvorbě cílevědomě naplňoval. Lze jej proto považovat nejen za Boudníkova žáka, ale také jediného opravdového pokračovatele. Setkání obou umělců v roce 1964 na společném pracovišti v ČKD se výtvarnému samoukovi Hamerovi stalo osudovým a ovlivnilo veškeré jeho budoucí umělecké směřování. Boudník jej zasvětil nejen do teorie *explosionalismu*, ale také do svých inovativních technik. Nejprve tvořil monotypy, aktivní a strukturální grafiky pod silným Boudníkovým vlivem, brzy však začal hledat a nacházet osobitý projev, který je povahou informální, avšak svou autenticitu čerpá z těsného a nikdy nepřerušného kontaktu se světem přírody. Bohatým zdrojem inspirace mu jsou zejména rozsáhlé znalosti z oborů mineralogie, geologie a paleontologie, pro které se nadchnul již v chlapeckém věku.

¹²⁶ JUDLOVÁ 1988, 46.

Od roku 1965 se intenzivně zabýval grafikou s využitím Boudníkových inovativních technik. V oblasti aktivní grafiky pracoval podobně jako Boudník s nepravidelnými a perforovanými maticemi, na rozdíl od něho však využíval od počátku výtvarný potenciál barveného tisku. Strukturální matrice tvořil nejčastěji nanášením nitrolaku bez příměsí na kovovou desku, alternativně i z kartonu – jeho zmačkáním, opětovným vyrovnáním a impregnačním lakem. Na sklonku šedesátých let, kdy byl zaměstnán v tiskárně, začal tvořit strukturální matrice deformací kovolistu (tenkého hliníkového plechu pro ofsetový tisk) [21]. Používal také metodou přímého otisku zkorodovaného plechu [22]. Strukturální grafiku kombinoval s kresbou, klasickým monotypem, koláží, asambláží a trojrozměrným objektem. Po vzoru svého učitele vytvářel také derealizace.

Oldřich Hamera záhy dospěl k osobitému výtvarnému projevu, integrujícímu do obrazového pole znakově redukované motivy ze sféry geologie (vrstvy, žíly, geody), mineralogie (krystaly) a paleontologie (trilobiti, amoniti, orthocery) [23]. Paralelně tvořil i plně abstraktní nedeterminované struktury s bohatým imaginativním potenciálem [24]. Ještě za Boudníkovy života potvrdil svou uměleckou nezávislost objevem dvou vlastních autorských technik: vrstveného monotypu a aktivního leptu. Aktivní lept je metoda na pomezí strukturální grafiky a monotypu. V její první fázi umělec zpracuje kovovou desku mělkým leptem bez krytu. Ve druhé fázi používá vyleptanou plochu jako tiskovou desku pro klasický monotyp.¹²⁷ V získaném otisku potom pod výraznou monotypovou kresbou prosvítá v druhém plánu měkká struktura vytvořená leptem [25]. Výsledek metody se jeví jako plně funkční a zcela přesvědčivé naplnění Boudníkovy ideje dvou obrazových plánů.

Výrazně promluvil do vývoje monotypu, jehož výtvarné možnosti rozšířil dříve netušeným způsobem. Nespokojil se s přednostmi běžného monochromního monotypu, jako jsou měkké přechody světelných valérů a pevné obrysové linie. Monotyp se měl stát v jeho pojetí plnohodnotnou výtvarnou technikou, spojující v sobě kvality malby i kresby. Výsledkem jeho hledání byl objev vrstveného monotypu, založeného na unikátním způsobu zpracování barev, které umělec navaluje na tiskovou desku v několika souvislých vrstvách od nejsvětlejší k černé. Virtuózním ovládnutím špachtle potom vytváří barevnou kompozici postupným odkrýváním a mísením jednotlivých barevných vrstev.¹²⁸

¹²⁷ ČAPKOVÁ 2019, 80–81.

¹²⁸ Ibid. 69–70.

V uvolněné atmosféře pražského jara vyšla roku 1968 pod titulem *Zobecněná estetika*¹²⁹ antologie esejů francouzského polyhistora a filozofa Rogera Cailloise, která myšlení a tvorbu Oldřicha Hamery hluboce a trvale ovlivnila.¹³⁰ Caillois zkoumal analogie mezi soudobým uměním (neformální abstrakcí) a estetikou přírodních struktur minerálního nebo organického původu. Jako estetické kritérium abstraktního umění definoval syrovou krásu spontánně vznikajících reálných struktur a vytvořil tak alternativu k převládajícímu psychologickému výkladu soudobého umění. Oldřich Hamera, který se ve své tvorbě celoživotně inspiroval Boudníkovým programem explosionismu a „humánní abstrakce“, přijal teorii zobecněné estetiky jako filozoficky fundované zdůvodnění Boudníkových idejí.

V období normalizace se Oldřich Hamera zapsal do neoficiální české kultury jako vydavatel, grafický úpravce a tiskař samizdatové edice *Explosionismus*, navazující na stejnojmennou strojopisnou edici Vladimíra Boudníka z počátku padesátých let. Obnovená edice zahájila aktivitu roku 1974 vydáním *Corpus delicti*, souboru Boudníkových dekalků, kreseb a textů z let 1956–57. K jejím nejvýznamnějším počínům náleží dva tituly z roku 1976: *Intimní deník* Karla Hynka Máchy a *Cholupický den* od Ladislava Klímy. Obě knihy vyšly s ilustračním doprovodem Jiřího Koláře.¹³¹ Vedle činnosti spojené s vlastní edicí *Explosionismus* spolupracoval Oldřich Hamera jako grafický úpravce a tiskař i s dalšími samizdatovými vydavateli, zejména s Václavem Kadlecem (*Pražská imaginace*) a Vladislavem Zadrobílkem.¹³² Po roce 1989 umělec nadále příležitostně působí jako knižní ilustrátor. Jeho nejvýznamnější aktivitou na tomto poli je spolupráce s bibliofilským nakladatelstvím *Ve stráni* manželů Lubomíra a Miroslavy Krupkových.

7.3. Josef Hampl (1932-2019)

Josef Hampl se v roce 1959 na pracovišti v ČKD seznámil s Vladimírem Boudníkem a pod jeho přímým vlivem se začal tvořit v duchu neformální abstrakce a zabývat se strukturální grafikou. Strukturální matrice vytvářel obvykle na kovových deskách z nitrolaku, sypkých příměsí, papíru, vláken a textilií, přičemž systematicky prozkoumal a

¹²⁹ CAILLOIS 1968.

¹³⁰ Osobní sdělení umělce.

¹³¹ ČAPKOVÁ 2019, 128–38.

¹³² Ibid.

vytěžil možnosti grafického uplatnění struktury tkanin [29]. Zatímco Boudník, autor této ideje, používal textilie pouze jako dílčí motiv, některé Hamplovy strukturální matrice jsou sestaveny výlučně z fragmentů rozmanitých tkanin, fixovaných nitrolakem na povrch tiskové desky. Podobu výsledné strukturální grafiky pak určuje koláž textilií různé kvality a určení, od dámských silonek, přes běžné přírodní či umělé tkaniny po záclonovinu, prostírání a dírkované dečky [27,28].

Ve své tvorbě používal Josef Hampl také aktivní grafický proces a metodu přímého otisku zkorodovaného plechu [26]. V grafice pracoval také se slepotiskem a s tzv. negativním tiskem, kdy matici zpracovanou bílou, zlatou nebo stříbrnou barvou otiskoval na černý papír. K nesporným vrcholům jeho díla patří cyklus strukturálních grafik *Planety* [30] z roku 1967. Vlastní metodou, založenou na pokrytí tiskové desky směsí dvou nátěrových hmot s odlišnou dobou schnutí,¹³³ vyvolal tvorbu výjimečně subtilních a bohatě členitých struktur. Po vytvrnutí laků vytisknul kruhové matrice na černý papír a jako barvu použil bronzový prášek smíšený s pojivem, čímž vytvořil obraz kosmických těles, zlatě zářících planet na temném sametu nebe.

Pozoruhodných výsledků dosáhl Josef Hampl i v oblastech mimo uměleckou grafiku, kde v jeho rané tvorbě vyniká zejména cyklus frotáží *Otisky židovských náhrobků* (1967). V šedesátých letech se v menší míře věnoval rovněž strukturální malbě. Kolem roku 1968 jeho tvorba ztrácí informální charakter a vstupuje do ní uspořádanost, kompozice a geometrie. Navzdory tomu se však Hampl nevzdává svého experimentátorství a objevuje další technické inovace, jakými jsou kontratypy – monotypy tištěné na litografickém lisu – nebo šité koláže, vznikající od sedmdesátých let. Nejširšího uznání dosáhl Josef Hampl svými šitými kresbami, patrně nejoriginálnější ze svých autorských technik, kterou objevil na počátku osmdesátých let.

7.4. Jan Koblasa (1932-2018)

Sochař, malíř a grafik Jan Koblasa se seznámil s Vladimírem Boudníkem koncem 50. let a roku 1960 jej přizval k účasti na dvou neveřejných výstavách mladých uměleckých vrstevníků, které pod názvem *Konfrontace* inicioval. Setkání s informální grafickou tvorbou Vladimíra Boudníka hluboce zasáhlo početné umělce Koblasovy generace, kteří se *Konfrontací* aktivně či pasivně zúčastnili, a ovlivnilo jejich následující tvorbu

¹³³ Osobní sdělení umělce.

v příklonu k informálnímu projevu i ke grafickému médiu, zvláště ke grafice strukturální. Mnohé z těchto malířů a sochařů Boudník nezištně zasvětil do svých inovativních technik a naučil tisknout na ručním lisu.

Samotný Jan Koblasa se rozhodl zůstat v grafice věrný klasickým technikám v té době především čárovému leptu a akvatintě, aby se ubránil přílišné závislosti na Boudníkovi. Přesto se jeho vlivu na přelomu 50. a 60. let zcela nevyhнул. Ten je zvláště patrný v grafickém cyklu *Vztahy* (1959), jehož listy tiskl z asambláže kovových fragmentů, dotvářených leptem a perforací, a v cyklu *Základy geometrie* [32] (1959-60), jehož listy mají charakter strukturálních leptů. Další dva cykly *Základy zeměměření* (1961) a *Všechny cesty tam vedou* (1961) jsou povahou spíše klasické čárové lepty. Všechny jmenované cykly patří k reprezentativním projevům české informální grafiky a k vrcholům Koblasova grafického díla.

V souvislosti s informálním obdobím Koblasovy tvorby je nutné zmínit monotypy, vznikající v letech 1957-64 a řazené do tematických cyklů, které se zachovaly pouze fragmentárně. Monotypy vytvářel Koblasa jak negativní kresbou do vrstvy naválené barvy, tak pozitivní kresbou, ev. kombinací obou postupů. V pozdějších cyklech kromě základní černé barvy používal červené a bílé akcenty. Pro cyklus *Eden – Koblasova země* (1961) je charakteristická pozitivní kresba utvářející na rozsáhlé prázdné obrazové ploše plující křehké ostrovy. Za jeho vrcholné dílo v technice monotypu lze patrně označit ucelený cyklus *Ohniska bolesti* (1963, 21 listů), vytvořených postupem pozitivní i negativní kresby černou barvou s expresivními červenými akcenty.¹³⁴

Opus magnum Koblasovy grafické tvorby představuje monumentální cyklus *Apokalypsa* (1967–68, 23 grafických listů v technice akvatinty a leptu), který již překračuje rámeček neformální abstrakce. Okupace v roce 1968 přiměla Koblasu podobně jako mnoho jeho uměleckých přátel k odchodu do emigrace. Nejprve se usadil v německém Kielu a roku 1982 natrvalo přesídlil do Hamburгу. Paralelně se svou stěžejní sochařskou aktivitou se i v pozdějších letech věnoval umělecké grafice. Vedle hlubotiskových technik se zabýval rovněž dřevořezem, litografií, serigrafii a v posledním období též počítačovou grafikou. Po roce 1989 se pravidelně vracel do své původní vlasti a aktivně se účastnil zdejšího uměleckého života.

¹³⁴ NEŠLEHOVÁ 2014, 17-51.

7.5. Aleš Veselý (1935-2015)

Sochař, malíř a grafik Aleš Veselý studoval v letech 1952-1958 na Akademii výtvarných umění v Praze (V. Silovský). Byl účastníkem neveřejných výstav Konfrontací, z nichž druhá se uskutečnila v říjnu 1960 v jeho ateliéru na Žižkově. Poprvé samostatně vystavoval roku 1963 v Alšově síni v Praze. Po pádu komunismu působil v letech 1990-2006 na Akademii výtvarných umění jako pedagog.

Strukturální grafikou se zabýval v letech 1960-1967. Používal metodu přímého otisku asambláže kovových předmětů a fragmentů, zpracovaných mechanicky a leptem. Jeho grafické listy, tištěné na ručním papíře s vysokou gramáží, se vyznačují vysokým reliéfem a perforacemi a prozrazují tak autorovo sochařské cítění [33]. V poslední fázi své informální grafické tvorby v roce 1967 vytvořil soubor slepotisků adjustovaných v dřevěných vitrínách, potažených uvnitř zlatou fólií, viditelnou na okrajích listu a prosvítající jeho perforacemi. Tato sugestivní díla mají silný enigmatický obsah, evokující relikviáře či jiné sakrální objekty.

7.6. Čestmír Janošek (1935)

Malíř, grafik a sochař Čestmír Janošek studoval v letech 1956-64 na Akademii výtvarných umění v Praze (V. Sychra, K. Hladík). V grafice se podobně jako v malbě stal jednou z umělecky nejvýraznějších osobností z okruhu Konfrontací. Poprvé samostatně vystavoval roku 1963 v Klubu Mánesu v Praze. Na podzim roku 1959 jej Vladimír Boudník zasvětil do strukturální grafiky. Její metody Janošek dále samostatně rozvíjel [34] a pracoval s nimi až do roku 1968, kdy odešel do emigrace a usadil se v Kolíně nad Rýnem. V druhé polovině šedesátých let se v jeho strukturální grafice objevují figurativní motivy, s nimiž překračuje informální rámec své rané grafické tvorby.

Ke tvorbě strukturálních matic používal nitrolak s příměsmi, akronex, sádru, asambláž vláken, textilií.¹³⁵ Do tuhnočího laku či akronexu otiskoval dráty, případně ptačí pera, listy a jiné přírodniny. Pro realizaci figurativních motivů začal v polovině šedesátých let uplatňovat v maticích také papírové šablony. Vedle strukturální grafiky si Čestmír Janošek vydobyl uznání vlastními autorskými technikami: sazovkami (1960) a mrazovkami (givrages, 1962). Zatímco strukturální grafickou tvorbu po emigraci v roce

¹³⁵ Osobní sdělení umělce.

1968 opustil, techniku mrazovek nadále rozvíjel a pracoval s ní minimálně do přelomu 21. století.

7.7. James Janíček (1935)

Grafik James Janíček se narodil v rodině českých emigrantů v Chathamu ve státě Ontario v Kanadě. Studoval v letech 1954-55 na Art School of the Society of Art and Crafts v Detroitu a v letech 1956-1961 na Akademii výtvarných umění v Praze (V. Pukl, V. Silovský). V říjnu 1960 se zúčastnil neveřejné výstavy Konfrontace II. Mezi umělci z okruhu Konfrontací byl vedle Vladimíra Boudníka jediným školeným grafikem. Poprvé samostatně vystavoval roku 1968 na University of Windsor (Ontario, Kanada). Po pádu komunismu krátce pedagogicky působil v letech 1996-1998 na fakultě výtvarného umění Vysokého učení technického v Brně.

Strukturální grafikou se zabýval v první polovině 60. let. Strukturální matrice tvořil obvykle na zinkových deskách. Povrch desky prohluboval leptem, zatímco pozitivní reliéf vytvářel nanášením nitrolaku nebo taveného cínu.¹³⁶ Jeho strukturální grafická tvorba, v níž expresivitu vyvažuje uklidňující působení prostých elementárních forem [35], je rozsahem nevelká, ale náleží k nejvytříbenějším projevům české informální grafiky. Technikou nanášení taveného cínu na povrch matrice se jako jediný přiblížil Boudníkovi metodě zpracování kovové desky přidáváním návarků autogenem.

7.8. Eduard Ovčáček (1935)

Malíř, grafik a sochař Eduard Ovčáček, narozený v Třinci, studoval v letech 1957-1963 na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě (P. Matejka). Poprvé samostatně vystavoval roku 1965 v Galerii D v Ostravě. V roce 1960 cestoval se spolužákem Milošem Urbáskem do Prahy na neveřejnou výstavu Konfrontací. Návštěvu využili k navázání kontaktu s Vladimírem Boudníkem a dalšími umělci. Po návratu do Bratislavy zde iniciovali konání analogických, zprvu neoficiálních výstav v letech 1961–1964. Strukturální grafika tak vstoupila nejen do tvorby Ovčáčkovy a Urbáskovy, ale projevila se rovněž v díle slovenských účastníků Konfrontací (Marián Čunderlík, Jozef Jankovič, Jaroslav Kočiš, Dagmar Kočišová).

¹³⁶ Osobní sdělení umělce.

Bezprostředně po ukončení studií v roce 1963 nastoupil Eduard Ovčáček na pedagogické místo na katedře výtvarné teorie a výchovy Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Zde působil do roku 1968, kdy byl vyloučen pro nesouhlas se sovětskou okupací. Pro svůj pevný morální postoj (byl také signatářem Charty 77) se mohl do veřejného uměleckého života vrátit až po listopadu 1989. Od roku 1991 pedagogicky působí na Ostravské univerzitě, v současnosti jako emeritní profesor v ateliéru volné grafiky na Fakultě umění.

Eduard Ovčáček se zabýval strukturální grafikou [36] v letech 1960-1968. Osudový okamžik pro jeho celoživotní uměleckou dráhu nastal v roce 1963, když v sídle své katedry na olomoucké univerzitě objevil sadu vyřazených razídkových písem a začal s nimi experimentovat při tvorbě strukturálních matic.¹³⁷ Estetika písma jej okouzila natolik, že opustil dosavadní abstraktní a semifigurativní kompozice a stal se protagonistu lettrismu v českém umění šedesátých let. Od té doby až do současnosti rozvíjí umělec estetiku lettrismu v mnoha polohách své různorodé tvorby: v grafice, monotypu, malbě, koláži, v dřevěném reliéfu a plastice, v autorských kartonech z ručního papíru, od devadesátých let rovněž v digitální grafice. Značný vzhlas získaly zejména jeho propalované koláže a propalované reliéfy.

Eduard Ovčáček vytvářel strukturální matrice na kovové desce nebo kartonu s použitím nitrolaku, syntetického emailu, asambláže textilií a drobných předmětů. Od roku 1963 tvořil lettristické kompozice otiskem liter a štočků do tuhajícího nitrolaku nebo emailu. V roce 1965 objevil originální metodu, která má povahu strukturálního leptu. Na povrch měděné matrice otiskoval litery opatřené měkkým asfaltovým krytem. Silnou kyselinou potom vyleptal okolní nekrytou plochu a tvary liter vystoupily na matici jako pozitivní reliéf¹³⁸ [37]. Závěrečnou fází umělcovy strukturální grafické tvorby z let 1967-68 reprezentují slepotisky sestavené z reliéfních domovních tabulek i jednotlivých liter.

7.9. Jaroslav Šerých (1928-2014)

Malíř, grafik a sochař Jaroslav Šerých studoval v letech 1950-57 na Akademii výtvarných umění v Praze (V. Rada, V. Pukl). Poprvé samostatně vystavoval roku 1963 v Oblastní galerii v Liberci. Významný představitel českého informelu, v jehož malbě, zejména v realizacích v architektuře, zasahuje tento proud až do poloviny sedmdesátých

¹³⁷ VALOCH et al. 2007, 632.

¹³⁸ Osobní sdělení umělce.

let. Na počátku šedesátých let si osvojil techniku strukturální malby s využitím syntetické pryskyřice akronexu, s níž pracoval i po odklonu od informálního projevu až do konce své umělecké dráhy.

První informální grafiky Jaroslava Šerých vznikly na přelomu šedesátých let v reakci na umělcovu cestu do Paříže v roce 1959. Pod dojmem setkání s dílem malíře Zao Wou-Kiho vytvořil soubor silně imaginativních abstraktních „zahrad“ technikou suché jehly kombinované s leptem: *Zahrada ve Francii I, II* (1960), *Zahrada snu* (1960), *Zahrada antverpská I, II* (1961). Krátce poté vznikl soubor artbrutových grafik technikou suché jehly, evokujících vrypy do omítnuté stěny či neumělé dětské kresby: *Apostrofa* (1962), *Pradávná kresba* (1962), *Obráz z dětství III* (1963).

Od počátku šedesátých do počátku sedmdesátých let se Jaroslav Šerých zabýval strukturální grafikou. Jako materiál k tvorbě matric používal plastové (polyesterové) desky, jejichž povrch prohluboval elektrickou pájkou či leptáním a navyšoval plastovými úlomky a strukturou z akronexu. V druhé polovině šedesátých let pracoval rovněž s měděným deskami, což mu umožnilo kombinovat techniku suché jehly, případně čárového leptu, se strukturou z papíru a akronexu.¹³⁹ Jeho strukturální grafiky se vyznačují perfektním zpracováním v detailu a kultivovanou barevností, obvykle v základním krevelově hnědém tónu s černými, případně též červenými akcenty. Působí často znepokojivě, obvykle však postrádají syrovou expresivitu.

Ve strukturální grafice Jaroslava Šerých lze rozlišit dvě tematické vrstvy, které se částečně překrývají. První vrstvu charakterizuje pocit existenciálního neklidu a úzkosti, s nímž se setkáme například v listech *Tajná kresba* (1963), *Tmavá stěla* (1964), *Z objemu představ I* (1966) nebo *Pour Suzanne Renaud* (1964). Poslední ze jmenovaných grafik vznikla v reakci na úmrtí básničky Suzanne Renaud, s níž se umělec, rodák z Německého (dnes Havlíčkova) Brodu, osobně znal a přátelil podobně jako s jejím mužem, básníkem a grafikem Bohuslavem Reynkem. Největší měrou se expresivní naléhavost projevila patrně v diptychu *Otisk tísně I* (1964) a *Otisk tísně II* (1966). Do této vrstvy náleží také *Hořký smutek Daidalův* (1966), ojedinělý grafický list na námět tragického mýtu.

Druhý okruh strukturálních grafik vyznačuje religiózní téma, byť to je v některých případech zjevné pouze z názvu. Díla vynikajících výtvarných kvalit jako *Religio I* (1965) a *In camera caritatis I* (1967) leží na rozhraní obou zmíněných vrstev. Druhé z nich je

¹³⁹ Zjištěno zkoumáním matric.

cenné také tím, že v autorově pozůstalosti se zachovala matrice z polyesteru a akronexu, dokumentující důmyslnou a časově náročnou technologii zpracování tiskových desek [39,40]. Naopak grafické listy *Stůl poslední večeře* [38] (1967), *In camera caritatis II* (1967) či *Golgota* (1968) odkazují k sakrálnímu tématu přítomností jednoznačně čitelných symbolů. Figurativní prvky, které pronikají do strukturálních grafik z konce šedesátých let, signalizují postupné opouštění neformální abstrakce a příklon k semifigurativnímu projevu. Ilustrativním příkladem takového díla je grafika *Babylonská věž* (1970).

7.10. Dana Puchnarová (1938)

Malířka a grafička Dana Puchnarová studovala v letech 1958-1964 na Akademii výtvarných umění v Praze (K. Souček). Poprvé samostatně vystavovala roku 1964 v Památníku národního písemnictví v Praze. Jádrem její informální tvorby představuje rozsáhlý volný cyklus kreseb, grafik, monotypů a maleb *Geometria spiritualis*, vytvořený v letech 1962-1965. Pro své občanské postoje (včetně podpisu Charty 77) byla komunistickým režimem perzekvována. Teprve po jeho pádu mohla volně vystavovat a také se pedagogicky uplatnit na Univerzitě Palackého v Olomouci, kde působila v letech 1991-2003.

Dana Puchnarová se zabývala strukturální grafikou v letech 1962-1965. Strukturální matrice vytvářela na zinkových deskách ze směsi plavené křídly s akronexem a z asambláže drobných předmětů.¹⁴⁰ Alternativně pracovala metodou strukturálního leptu [41]. Pro informální cyklus *Geometria spiritualis* je charakteristické prolínání nedeterminovaných struktur s elementárními geometrickými motivy [42]. Lze v něm však nalézt i řadu grafických listů s explicitně religiózními náměty: série *Advent I – IV* (1964), *Dies Irae* (1964), *Nanebevstoupení Páně* (1965), *Seslání Ducha Sv.* (1965), *Svátek Nejsv. Trojice* (1965). Vedle Jaroslava Šerých je Dana Puchnarová jediným tvůrcem české informální grafiky, v jehož díle se výraznou měrou tematicky uplatnily sakrální motivy a náměty.

Za zmínku stojí rovněž příbuznost některých grafik z cyklu *Geometria spiritualis* se sérií *Základy geometrie* Jana Koblasy, vzniklá bez povědomí o Koblasově tvorbě. V informálním období své tvorby se Puchnarová vedle grafiky a malby věnovala intenzivně

¹⁴⁰ Osobní sdělení umělkyně.

rovněž monotypu. V práci touto technikou dosáhla vynikajících výsledků v originálním cyklu „bílých monotypů“, tištěných bílou barvou na černý papír. Rok 1965, kdy uzavírá cyklus *Geometria spiritualis* a začíná pracovat na cyklu *Geometria mechanica*, znamená v její tvorbě zásadní předěl, odklon od zemité barevnosti k jasným sytým barvám a obrat od nedeterminovaných struktur k racionální kompozici převážně geometrických prvků.

7.11. Jan Hladík (1927-2018)

Malíř, grafik a textilní výtvarník Jan Hladík studoval v letech 1945-50 na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze (A. Fišárek). Poprvé samostatně vystavoval roku 1963 v galerii Fronta v Praze. V rané grafické tvorbě pracoval převážně technikou čárového leptu, kterou v informálním období od počátku šedesátých let vystřídala strukturální grafika. Jeho práce jsou ovlivněny technickou bravurou v klasické kresbě, takže i díla pojednaná v informálním duchu zpravidla tíhnou k pevné kompozici.

Strukturální grafikou se Jan Hladík zabýval od počátku šedesátých let do roku 1973. Strukturální matrice vytvářel z nalezených kovových desek s použitím laků, syntetického emailu, písku, vláken a textilií.¹⁴¹ V jeho grafickém díle se často vyskytují kruhové formáty, které vznikly využitím vyřazených kruhových dopravních značek v roli tiskových desek [43]. Na sklonku šedesátých let tvořil tzv. „drátotisky“, jejichž matrice vznikaly zalisováním drátů do kartonu. Pracoval také s přímým otiskem zkorodovaných plechů.

7.12. Jenny Hladíková (1930)

Malířka, grafička a textilní výtvarnice Jenny Hladíková Studovala v letech 1949-54 na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze (A. Fišárek). Poprvé samostatně vystavovala roku 1969 v Galerii na Karlově náměstí v Praze. Strukturální grafiku začala tvořit pod vlivem svého manžela Jana v polovině 60. let a zabývala se jí až do konce 70. let. Navzdory těsné spolupráci s manželem, který jí byl v grafice poradcem i tiskařem, se dopracovala k osobitému grafickému projevu, nezávislému na manželově tvorbě.

Strukturální matrice vytvářela na kartonech s použitím laků, textilií a vláken [44]. V širokém měřítku využívala také kordonet (bavlněnou přízi pro tapisérii), materiál,

¹⁴¹ Zjištěno zkoumáním matric.

jehož vlastnosti důvěrně poznala z praxe textilní výtvarnice.¹⁴² Některé ze strukturálních grafik se dokonce staly předlohami pro její autorsky tkanou tapisérii. Zatímco informální díla jejího manžela vždy alespoň naznačují jistý kompoziční řád, grafiky Jenny Hladíkové naopak zdůrazňují strukturální vlastnosti použitého materiálu, a proto ve výsledku působí „více informálně“, tedy syrověji a živelněji.

7.13. Romana Rotterová (1931)

Grafička a textilní výtvarnice Romana Rotterová studovala výtvarné umění soukromě (L. Rotter, M. Durasová-Kopfová, V. J. Žižka). Poprvé samostatně vystavovala roku na světové výstavě EXPO '67 v kanadském Montrealu. Počátkem šedesátých let experimentovala s technikou leptu, kterou však musela ze zdravotních důvodů brzy opustit. Alternativní grafickou techniku pro sebe našla ve zpracování syntetické hmoty novodur, jednak suchou jehlou, jednak metodami strukturální grafiky.

Strukturální grafikou se Rotterová zabývala v letech 1965-1993. Výchozím materiálem pro ni byly pláty novoduru, které zpracovávala tepelnou deformací a rytím suchou jehlou. Při alternativním postupu vytvářela na plátech novoduru strukturu ze směsi akronexu a buničité vaty.¹⁴³ Zatímco lyrická linie tvorby Rotterové vychází z nejprostších elementárních motivů, které ve svých suchých jehlách abstrahuje až do podoby nehmotných šimovských znaků, existenciální linie vyjadřuje pocity tísně, zranitelnosti a ohrožení. Grafické listy této druhé vrstvy mají často expresivní charakter, zdůrazněný jejich strukturálním pojednáním [45], a lze je proto považovat za projev informální grafiky.

7.14. Ostatní umělci

Malíř a grafik Lubomír Příbyl (1937), z politických důvodů vyloučený ze studia na AVU, nastoupil roku 1959 jako propagační grafik práci v ČKD. Zde se seznámil s Vladimírem Boudníkem a pod jeho vlivem začal tvořit strukturální grafiku. Jeho náměty byly zprvu znakově figurativní, ovlivněné archaickým a primitivním uměním. Poté prošel v letech 1962-63 krátkým obdobím informální tvorby, kdy vytvářel strukturální matrice z juty, papíru, písku a laku či epoxidové pryskyřice [46]. Jeho tvorba od roku 1964 až do

¹⁴² Osobní sdělení umělkyně.

¹⁴³ Osobní sdělení umělkyně.

současnosti, neustále variující téma přímých a zakřivených ploch a jejich prostorových vztahů, již plně spadá do sféry geometrické abstrakce a konkrétního umění. Pracuje autorskou strukturální grafickou technikou, při níž vytváří matrice z napjatých provazů, fixovaných na povrch překližkové nebo sololitové desky epoxidovou pryskyřicí¹⁴⁴.

Výrazným představitelem českého umění informelu byl malíř, grafik a fotograf Jiří Valenta (1936-1991). V jeho ateliéru se uskutečnila v březnu 1960 první z neveřejných výstav Konfrontací. V roce 1968 emigroval do Německa a usadil se v Kolíně nad Rýnem, kde později také zemřel. Počátkem šedesátých let se zabýval strukturální grafikou. Používal metodu přímého otisku zkorodovaného plechu, jehož povrchovou strukturu dotvářel mechanicky a leptem. Expresivita jeho nedeterminovaných struktur je vyvažována kultivovanou monochromní barevností v odstínech šedí, okru a sien [47].

Také malíř a grafik Antonín Málek (1937) byl jedním z účastníků neveřejných Konfrontací. Roku 1968 emigroval do Švédska, od roku 1979 žije v Kolíně nad Rýnem. V první polovině 60. let se zabýval strukturální grafikou. Strukturální matrice vytvářel na kovových deskách aktivním grafickým procesem nebo použitím nitrolaku. Strukturální postupy kombinoval se suchou jehlou, čárovým leptem a akvatintou [48]. Experimentoval se sypaním jemného písku na barevně zpracovanou matici, aby výsledek tisku ovlivnil náhodný prvek.¹⁴⁵ Pracoval také s přímým otiskem asambláže nalezených předmětů.

K umělcům okruhu Konfrontací náležel i výrazně talentovaný, předčasně tragicky zemřelý Antonín Tomalík (1939-1968). V první polovině šedesátých let se paralelně s malbou věnoval rovněž strukturální grafice. Pracoval metodou přímého otisku kovových fragmentů, jejichž povrchovou strukturu dotvářel mechanicky a leptem. Jeho grafická díla se podobně jako jeho malby vyznačují zvláště silnou expresivitou [49].

Další umělec z okruhu Konfrontací, malíř a autor instalací Zdeněk Beran (1937-2014), krátce experimentoval se strukturální grafikou kolem poloviny šedesátých let. S technikou se seznámil díky Čestmíru Janoškovi, s kterým v té době sdílel ateliér. Grafické listy, zachované v pozůstalosti, umělec za svého života nikdy nevystavil. Poprvé byly představeny veřejnosti teprve roku 2016 na výstavě *Od Boudníka k dnešku. Česká strukturální grafika*¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Osobní sdělení umělce.

¹⁴⁵ Osobní sdělení umělce.

¹⁴⁶ KRTIČKA 2016, 22.

Pavel Nešleha (1937-2003), malíř, grafik a fotograf, náležel k širšímu okruhu neveřejných Konfrontací z roku 1960. V letech 1961-1965 se zabýval strukturální grafikou. Strukturální matrice vytvářel z umělé izolační hmoty pertinax, destruované ohněm. Grafické listy vzniklé tímto originálním autorským postupem v sobě obsahují neobyčejný imaginativní potenciál [50]. Později matrici nahrazoval tiskem z asambláže nalezených kovových fragmentů, včetně tavených autotypických štočků.¹⁴⁷

Výraznou osobností informální grafiky na Moravě byl zlínský rodák Jaroslav Hovadík (1935-2011). V roce 1968 emigroval do Kanady, roku 1986 se usadil v Německu, odkud se po pádu komunismu vrátil do vlasti. V průběhu šedesátých let se zabýval strukturální grafikou. Strukturální matrice vytvářel metodou spalování zinkových desek¹⁴⁸ [51], nebo z kovových fragmentů, upravených aplikací laku a aktivním grafickým procesem. Paralelně pracoval i metodou přímého otisku nalezených předmětů.

Malíř a grafik Miloš Urbásek (1933-1988) byl blízkým přítelem Eduarda Ovčáčka. Společně studovali na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě a spolu iniciovali tamní Konfrontácie (1961-1964). Větší část života prožil tento moravský rodák z Ostravy na Slovensku, kde také zemřel. V první polovině 60. let se zabýval strukturální grafikou. Pracoval především Boudníkovou metodou přímého otisku zkorodovaného plechu, kterou dále rozvinul do barevně působivých soutisků několika plechových fragmentů¹⁴⁹ [52].

Neprávem pozapomenutý malíř, grafik a sochař Rudolf Alois Zörner (1941-2017) se do proudu informální abstrakce zapojil na počátku 60. let. Od roku 1963 až do poloviny 90. let se zabýval strukturální grafikou. Typické grafické listy s vysokým reliéfem a perforacemi tvořil pod vlivem svého přítele Aleše Veselého přímým tiskem z asambláže kovových předmětů [53]. Paralelně vytvářel strukturální matrice ze směsi syntetického emailu s pískem, drceným sklem a jiných příměsí na tiskové desce¹⁵⁰.

Dokladem dominantního vlivu informelu v českém umění v průběhu šedesátých let je skutečnost, že se tomuto proudu krátkodobě připojili i početní umělci, přirozeně tíhnoucí k figurativnímu vyjádření, v jejichž uměleckém vývoji zůstal tento příklon pouhou epizodou. Přesto i tito umělci, jako Karel Vysušil, Jaroslav Hořánek, Pravoslav Sovák či

¹⁴⁷ NEŠLEHOVÁ 1997, 184–193.

¹⁴⁸ NEŠLEHOVÁ/DUFEK/VALOCH 1991, 196.

¹⁴⁹ Ibid. 193–4.

¹⁵⁰ Osobní sdělení umělce.

Vladimír Suchánek, vytvořili hodnotná díla, kvalitně reprezentující grafiku českého informelu šedesátých let a zajímavě rozšiřující bohaté spektrum jejich projevů.

Malíř a grafik Karel Vysušil (1926-2014) navázal již koncem 50. let kontakt s Vladimírem Boudníkem a v korespondenci s ním se jako jeden z prvních umělců dozvěděl podrobnosti o technice strukturální grafiky. Sám se jí potom zabýval od přelomu 60. let do první poloviny 70. let. Jeho výtvarný projev se v té době pohyboval v širokém rozpětí mezi figurací a abstrakcí a pouze zlomek jeho grafické tvorby lze označit jako informální. Jedná se zejména o díla vzniklá aktivním grafickým procesem. Vedle nich tiskl i grafiku ze strukturálních matic, vytvořených obvyklým Boudníkovým postupem, tedy nanášením laku s příměsmi na kovovou tiskovou desku¹⁵¹.

Malíř a grafik Jaroslav Hořánek (1925-1995) byl umělcem tradičního výtvarného názoru, inklinujícím ke kultivované formě, vyznačující se jasnou kompozicí a pevným kresebným obrysem. Přesto se v průběhu šedesátých let krátce sblížil s neformální abstrakcí. Rozhodujícím impulzem byl patrně zájem o strukturální grafiku. Přivedl k dokonalosti techniku rytí suchou jehlou do tiskové desky z kartonu, vytvrzeného bezbarvým lakem. Postupně začal kombinovat kresebné linie suché jehly s nízkou reliéfní strukturou, vytvořenou zvrásněnou vrstvou laku¹⁵². Odtud dospěl až k abstraktním nedeterminovaným strukturám.

Malíř a grafik Pravoslav Sovák (nar. 1926) emigroval v roce 1968 a trvale se usadil ve Švýcarsku, odkud se nevrátil ani po pádu komunismu v roce 1989. V období šedesátých let se věnoval neformální abstrakci a strukturální grafice. Strukturální matrice vytvářel na kovových deskách s použitím laku, papíru a textilií. Na jeho grafických listech se mnohdy prolínají abstraktní struktury s předmětnou lineární kresbou. Tomu odpovídá z hlediska technické metody častá kombinace strukturální grafiky s klasickými postupy (čárový lept, akvatinta, suchá jehla).

Také Vladimír Suchánek (nar. 1933), známý především vytříbeným figurativním projevem v lavírované litografii, prošel v první polovině šedesátých let krátkou informální epizodou. Prvním impulzem k tomuto obratu bylo setkání s Josefem Istlerem, který jej zasvětil do své tvůrčí metody v klasickém monotypu. V letech 1963-65 se zabýval rovněž strukturální grafikou v informálním pojetí. Strukturální matrice tvořil na

¹⁵¹ Zjištěno zkoumáním matic.

¹⁵² Zjištěno zkoumáním matic.

šelakovém kartonu nebo brusném papíru s použitím akronexu a asambláže drobných předmětů¹⁵³.

Vliv informelu nakrátko zasáhl i do grafické tvorby Pavla Sukdoláka (nar. 1925), pro níž je charakteristický vytříbený znakově abstraktní projev s dominantními geometrickými motivy. V první polovině 60. let vytvořil svou typickou technikou čárového leptu s akvatintou několik informálních tisků s kaligrafickými náměty. Vedle toho krátce experimentoval i se strukturální grafikou, když na zinkové tiskové desky nanášel strukturu ze směsi laku a karborundového písku¹⁵⁴.

Je zvláštností hodnou zaznamenání, že někteří vrstevníci Istlera, Boudníka či okruhu Konfrontací se k informálnímu projevu v grafice dopracovali nezávisle teprve během sedmdesátých let, tedy léta po opadnutí hlavní vlny českého informelu. Tato skutečnost byla vesměs důsledkem individuální umělecké cesty, obvykle spojené se zkoumáním výtvarných možností strukturálních grafických metod. Příklady nalezneme v tvorbě Dalibora Chatrného, Václava Zykunda nebo Ludmily Jandové.

Brněnský rodák Dalibor Chatrný (1925-2012) se celoživotně zabýval uměleckým experimentem a tato vášeň jej nakonec dovedla až ke konceptuálnímu projevu. Od roku 1966 do sklonku 70. let se zabýval strukturální grafikou. Pracoval převážně s přímým otiskem (slepotiskem) drátů, provazů a nalezených předmětů¹⁵⁵. Tyto práce svým charakterem náleží převážně do sféry konkrétního umění a minimalismu. Grafické listy z roku 1970, založené na přímém otisku vrstvy zmagnetizovaných železných pilin¹⁵⁶, lze však označit za příkladné nedeterminované struktury, vytvořené originální variantou magnetické grafiky.

Malíř, grafik, fotograf, kritik a teoretik umění Václav Zykund (1914-84) byl spoluzakladatelem a jednou z vůdčích osobností umělecké skupiny Ra. Ve čtyřicátých letech dospěl k abstraktnímu projevu. V padesátých a šedesátých letech se věnoval převážně teoretické, kritické a pedagogické činnosti. K vlastní tvorbě se vrátil teprve roku 1972 poté, co byl z politických důvodů zbaven možnosti působit pedagogicky. V roce 1976 vytvořil sérii grafických listů, tištěných z perforovaných kovových matic gesticky pojednaných leptem. Tento projev strukturální grafiky je v jeho díle ojedinělý.

¹⁵³ Osobní sdělení umělce.

¹⁵⁴ Osobní sdělení umělce.

¹⁵⁵ VÍCHOVÁ 2014.

¹⁵⁶ Zjištěno zkoumáním grafických listů.

Malířka a grafička Ludmila Jandová (1938-2008) prožila většinu života v obci Osík u Litomyšle. Její výtvarná inspirace vyvěrala především z venkovského života v těsném sejetí s přírodou. Pro její ranou tvorbu jsou příznačné především rurální náměty. Na sklonku 70. let dospěla autonomním uměleckým vývojem, spojeným s intenzivním, stále hlubším zkoumáním přírodních motivů k abstrakci. V grafickém cyklu *Přírodniny* [54] z let 1978-80 aplikovala k vyjádření nedeterminovaných struktur přírodního původu postupy strukturální grafiky. Jako matrice použila hliníkové fólie, strukturu formovala jejich zmačkáním a opětovým vyrovnáním¹⁵⁷.

¹⁵⁷ Zjištěno zkoumáním grafických listů.

8. Strukturální grafika

8.1. Podstata strukturální grafiky

Slovo struktura je konvenčně užíváno v několika významech, z nichž dva můžeme označit za základní: (1) vnitřní složení a uspořádání nějaké látky, (2) způsob organizace prvků a částí v celku¹⁵⁸. V pojmu strukturální grafika je slovo použito v přeneseném smyslu, který je odvozen od prvního významu a používán např. ve spojení „struktura omítky“. V tomto smyslu je struktura označením kvality povrchu, který není dokonale hladký, a synonymem slov jako drsnost, hrubost, zrnitost, vláknitost, zvrásnění, nerovný povrch, reliéfní povrch.

Název strukturální grafika začal používat Vladimír Boudník pro jednu ze svých originálních technik, objevenou roku 1958. Původně je použil pro techniku tisku z matric se strukturou ze zaschlého nitrolaku s příměsmi, záhy nato pro tisk z reliéfních kovových matric, zpracovaných svářecí aparaturou. Od něho termín přejal František Šmejkal i další výtvarní teoretikové 60. let, zabývající se soudobým českým uměním. Pro své další technické postupy, založené rovněž na tisku z reliéfní matrice, používal Boudník jiná pojmenování (zejména aktivní grafika, magnetická grafika).

Termíny aktivní i magnetická grafika nevypovídají tolik o podstatě grafické techniky jako o postupu vytvoření matrice. Jsou to tedy pojmy jiné kategorie než strukturální grafika. Název aktivní grafika vypovídá o mechanickém zpracování matrice aktivními údery do kovové desky, termín magnetická grafika o uspořádání ocelových pilin rozptýlených v nitrolaku za působení magnetického pole. Pokud však matrice nebyla zpracována výlučně mechanicky, nastává při popisu výsledného grafického listu problém. Autoři Boudníkovy monografie¹⁵⁹ na tento problém opakovaně naráželi a řešili jej obvykle použitím termínu „aktivní grafika se strukturou“. Tento název v podstatě říká, že jde o tisk ze strukturální matrice, která je zčásti zpracována aktivním procesem, zčásti jiným, blíže nespecifikovaným postupem.

Naopak strukturální grafika, i v pojetí samotného Boudníka, je pojmem mnohem univerzálnějším, který se nevztahuje ke konkrétnímu materiálu ani způsobu jeho zpracování. Nejčastěji byla strukturální matrice vytvořena nanesením nitrolaku s příměsí

¹⁵⁸ HAVRÁNEK et al. 2011.

¹⁵⁹ PRIMUS 2004

na povrch kovové desky, sololitu nebo kartonu. V mnoha případech se na podobě struktury podílela vlákna, útržky papíru, textilií a další drobné předměty, fixované nitrolakem na povrch matrice. Struktura mohla být ovšem vytvořena i přidáváním návarků na kovovou desku a tavením jejího povrchu autogenem nebo také pouhým zmačkáním a opětovným vyrováním kartonu. Jiní autoři pracovali například s hlubokým leptem kovové desky. V případě tisku ze zkorodovaných plechů vznikla struktura zrezivěním povrchu železného plechu, tedy jakýmsi spontánním přírodním leptem. Všechna tato fakta podporují názor, že aktivní i magnetická grafika jsou pouze zvláštními postupy strukturální grafiky.

Strukturální grafika je specifickou kategorií grafických postupů, které se svou podstatou vymykají charakteru tradičních grafických technik, klasifikovaných jako tisk z výšky, z hloubky nebo z plochy. Společným a určujícím znakem metod strukturální grafiky je tisk z reliéfně zpracované matrice, jejíž plocha není utvářena polaritním principem „výšky“ a „hloubky“, ale obsahuje celou škálu různých „výšek“ a „hloubek“. Tím se významně rozšiřují možnosti interpretace matrice, zejména při barevném tisku. Tuto univerzální definici pojmu jsem poprvé formuloval ve své knize *Fenomén drsnosti*¹⁶⁰ pojednávající o technologii strukturální grafiky a přidržuji se jí také v této práci.

8.2. Česká strukturální grafika v kontextu světového umění

V historii umění je možné vystopovat různé pokusy o překročení kánonu klasických grafických technik (tj. tisku z hloubky, z výšky nebo z plochy) směrem k tisku z „drsného“ reliéfního povrchu matrice. Historicky prvním, kdo překonal stadium grafických experimentů a vytvořil umělecky plnohodnotné dílo technikou strukturální grafiky byl patrně norský umělec německého původu Rolf Nesch (1893-1975). Nesch vytvářel matrice úpravou povrchu kovové tiskové desky, na kterou nanášel elektrickou pájkou cín, upevňoval dráty, drátěné pletivo a další kovové fragmenty¹⁶¹. Protože jednotlivé součásti matrice, separátně zpracované mechanicky, akvatintou nebo leptem, nebyly vždy napevno spojeny, lze v některých případech hovořit o tisku z assembláže kovových fragmentů. Tato metoda měla zvláštní výhodu při barevném tisku, protože umožňovala jednotlivé fragmenty různě obarvovat.

¹⁶⁰ KRTIČKA 2016

¹⁶¹ ROMANO/ROSS 1980, 19.

První sérii grafických listů touto technikou – soubor *Mosty* – vytvořil Rolf Nesch roku 1932 v Hamburgu. Již následujícího roku se z politických důvodů rozhodl emigrovat do Norska, kde poté žil a tvořil po zbytek života. Po emigraci zcela opustil malbu a s využitím svých inovativních technických postupů se věnoval grafice („metal prints“) a sochařství („material pictures“). Z hlediska výtvarného názoru byl Rolf Nesch figuralistou, ovlivněným dílem norského expresionisty Eduarda Muncha a avantgardními tendencemi první poloviny 20. století. Do dějin umělecké grafiky vstoupil nejen jako objevitel radikálně nové techniky, ale jako historicky první umělec, jenž změnil vnímání grafického média, které v jeho pojetí přestalo být především reprodukční technikou a stalo se prostředkem k vytvoření jedinečného uměleckého díla.

Se svými „kovovými tisky“ dosáhl Rolf Nesch v poválečném období mezinárodního uznání. Protože jeho autorská technika byla materiálově i technicky značně náročná a vyžadovala navíc mimořádnou zručnost v manuálním zpracování kovů, nedočkala se širšího uplatnění. Jednou z výjimek byl americký umělec Michael Ponce de Leon, který v padesátých letech absolvoval u Nesche studijní stáž. Vývoj v USA v té době však ukázal, že hlavní trend v grafických inovacích půjde cestou nenáročných a snadno zpracovatelných materiálů, jaké představují kartony, lepidla, laky a nátěrové hmoty. S těmito postupy experimentoval již v letech 1947-48 Edmund Casarella, plně se rozvinuly v polovině padesátých let v tvorbě Rolanda Ginsela a Glena Alipse¹⁶².

Během šedesátých let se v USA konstituovala jako nová grafická disciplína tzv. kolografie („collagraphy“). Termín je odvozen z řeckého slova „colla“, označujícího lepidlo¹⁶³. Tato technika je založena na tisku z reliéfní matrice, vytvořené nalepením útržků papíru a textilií, vláken a dalších plochých předmětů, případně i sypkých materiálů, na povrch tiskové desky, vyrobené nejčastěji z kartonu. Kolografie představuje grafickou techniku, která se těší značné oblibě zvláště ve Spojených státech, kde se dosud vyučuje na uměleckých vysokých školách a jsou k ní rovněž vydávány odborné metodické příručky. O propagaci kolografie v Evropě se zasloužil Jean-Robert Arnaud, editor výtvarného časopisu *Cimaise: Art et Architecture Actuels*, který vycházel v padesátých až osmdesátých letech v Paříži ve dvojjazyčné francouzsko-anglické mutaci a mapoval aktuální trendy v umění.

¹⁶² ROMANO/ROSS 1980, 19-23.

¹⁶³ Ibid. 13.

V kategorii kolagrafických metod dosáhl v Evropě patrně největšího rozšíření tzv. karborundový tisk („carborundum print“). Při této metodě grafik vytváří reliéfní matici nanášením směsi laku a karborundového písku na tiskovou desku. Po zaschnutí směsi karborundové zrno zdrsňuje povrch matrice, která zachytává tiskařskou barvu na podobném principu jako při mezzotintě. Karborundový tisk vyvinul v průběhu šedesátých let Henri Goetz, francouzský umělec amerického původu, který roku 1969 novou metodu představil vydáním knihy¹⁶⁴. Vlivným stoupencem karborundového tisku se stal španělský umělec Joan Miró, rovněž autor doslovu Goetzovy knihy *La Gravure au carborundum*. Z významných představitelů informelu pracoval tuto technikou Antoni Tàpies.

Vladimír Boudník byl nucen žít v zemi od svobodného světa kulturně izolované a své inovativní grafické techniky objevil zcela nezávisle. V polovině padesátých let vyvinul aktivní grafiku a roku 1958 začal pracovat postupem, založeným na nanášení směsi laku a plniva různé hrubosti na tiskovou desku. K této metodě, těsně spřízněné s karborundovým tiskem, nepochybně dospěl před objevem Henriho Goetze, zhruba deset let před publikováním jeho knihy. Uvedený postup však pro Boudníka zůstal pouze jednou z mnoha inovativních grafických technik strukturální povahy. Český umělec vyvinul pro strukturální grafiku celou škálu alternativních metod – vedle zmíněné aktivní grafiky zejména přímý otisk zkorodovaného plechu, zpracování kovové tiskové desky autogenem a magnetickou grafiku. Strukturální matrice na bázi laku s příměsmi se však vzhledem ke své univerzálnosti a materiálové nenáročnosti stala postupem mezi následovníky nejrozšířenějším.

Lze tedy shrnout, že prvním grafikem, který systematicky tvořil na principu strukturální grafiky byl v první polovině třicátých let Rolf Nesch. Vladimír Boudník dospěl k vlastním postupům strukturální grafiky nezávisle, počínaje polovinou padesátých let. Boudník podobně jako Nesch pojímal proces grafického tisku jako příležitost k jedinečné interpretaci matrice. Oba umělci sehráli v dějinách umělecké grafiky zlomovou úlohu: vymanili se ze závislosti na klasických grafických technikách, ale také z tradičního pojetí grafického média jako reprodukční techniky. Zatímco Rolf Nesch byl avantgardně citícím figuralistou, Vladimír Boudník vyznával abstraktní umění a jako první ve své tvorbě spojil strukturální grafiku s neformální abstrakcí.

¹⁶⁴ GOETZ 1969.

Na rozdíl od ostatních inovátorů v grafickém umění byla strukturální grafika v Boudníkově pojetí nikoli konkrétní grafickou metodou, ale spíše novým přístupem k vytváření grafické matrice, kde výtvarný záměr určuje volbu specifického materiálu i způsob jeho zpracování. Šíří svého pojetí strukturální grafiky se Vladimír Boudník odlišuje od Rolfa Nesche, Henriho Goetze i dalších průkopníků. Některé jeho postupy, zejména aktivní grafika a zpracování tiskové desky svářecí aparaturou, jsou blízké Neschovým „kovovým tiskům“. Oběma umělcům je rovněž společná tendence ke spojování tradičních a inovativních grafických technik. Goetzův karborundový tisk je naopak pouze speciálním případem Boudníkovy nejrozšířenější metody vytváření strukturální matrice ze směsi laku a plniva na tiskové desce.

Dubuffet, Soulages, Hartung, Tobey a další velké osobnosti neformální abstrakce, zabývající se grafickou tvorbou, pracovali převážně leptem, akvatintou, litografií a dalšími tradičními technikami. Antoni Tàpies, který si osvojil inovativní techniku karborundového tisku, byl mezi vůdčími osobnostmi informelu spíše výjimkou. Jean Dubuffet svými kreativními postupy přenosu hmotných struktur významně rozšířil možnosti litografického tisku, nelze však hovořit o objevu nové grafické techniky. V globálním srovnání můžeme konstatovat, že česká informální grafika zaujímá mimořádné postavení svým svobodným přístupem k metodě, zahrnujícím značnou invenci ve výběru materiálu i neortodoxní způsoby jeho zpracování. Příčinou je nejen umělecký naturel samotného Vladimíra Boudníka, který vždy podřizoval výběr materiálu a prostředků specifickému výtvarnému záměru, ale i vliv jeho odkazu na početné následovníky. Nejtalentovanější z nich se nespokojili s pouhým přebíráním Boudníkových metod, ale experimentovali s dalšími materiály a objevovali nové postupy strukturální grafiky.

8.3. Technologie strukturální grafiky

Na rozdíl od klasických grafických technik je v případě strukturální grafiky volba materiálu i způsob vytvoření strukturální matrice otázkou individuálního rozhodnutí autora. Metoda sama inspiruje a vybízí umělce k tvůrčímu pojetí práce s netradičními materiály. V této disciplíně proto neexistují konvenční metody ani materiály a konkrétní postupy jednotlivých autorů se často dramaticky odlišují. V dosavadní praxi můžeme v obecnosti identifikovat šest různých metod strukturální grafiky.

Uvedenou typologizaci metod strukturální grafiky lze chápat pouze jako rámcové zobecnění podle převládajícího charakteru konkrétních postupů. Umělci zacházeli a zacházejí s technikou strukturální grafiky s velkou kreativitou a jednotlivé postupy běžně kombinují, jak je to zvláště časté u metod prvních dvou typů, tedy přidávání a odebírání materiálu z tiskové desky. Mnozí autoři, Vladimírem Boudníkem počínaje, si také oblíbili různé kombinace postupů strukturální grafiky s tradičními grafickými technikami.

8.3.1. Strukturální matrice vytvořená odebíráním materiálu z tiskové desky

S mechanickým odebíráním materiálu z kovové desky pomocí různých nástrojů pracoval Boudník již na počátku své objevitelské dráhy. Při tzv. aktivním grafickém procesu cíleně uplatňoval specifickou stopu konkrétního nástroje, ale také otisky ocelových pilin a špon, povrchy pilníků, profily pilek a jiných předmětů, které do matrice zalisoval. Charakter Boudníkovy aktivní grafiky proto závisí na použitém nástroji a mění se od přesných geometrických linií, vytvořených rýsovacími pomůckami a majících povahu suché jehly, až po hrubou „ražbu“, hluboká „poranění“ a perforaci duralové desky [11,12].

V případě zpracování matrice údery, způsobujícími otisk nástroje nebo předmětu do povrchu tiskové desky, se jedná spíše o deformaci povrchu než o odebrání materiálu. Nicméně výsledek – negativní stopa v povrchu desky – je stejný jako při vrtání, leptání či spalování povrchu tiskové desky a jiných postupech, kde k odebírání materiálu skutečně dochází. Aktivní grafický proces našel pokračování v tvorbě Josefa Hampla, Oldřicha Hamery, Antonína Málka, Aleše Veselého, Rudolfa A. Zörnera, Karla Vysušila a dalších Boudníkových následovníků. Objevily se i další způsoby pojednání matrice na principu odebírání materiálu, na Boudníkovi nezávislé. Například Josef Hampl pracoval s plastovou deskou, z níž odebíral hmotu pomocí elektrické pájky.

Do této skupiny metod náleží také strukturální lept, při němž se na rozdíl od čárového leptu vystavuje matrice intenzivnímu působení kyseliny, která vyleptá na jejím povrchu oblasti různých hloubek. Tento postup se výrazně uplatnil v grafické tvorbě Jana Koblasy a Dany Puchnarové [41]. Také grafiky s lettristickými náměty Eduarda Ovčáčka, vznikající v druhé polovině 60. let, mají povahu strukturálního leptu. Vznikly otiskováním měkkého asfaltového krytu z různých liter na povrch měděné matrice. Působením koncentrovaného leptacího roztoku s chloridem železitým došlo k negativnímu vyleptání obrysu liter [37].

8.3.2. Strukturální matrice vytvořená přidáváním materiálu na povrch tiskové desky

Ze všech Boudníkových inovací dosáhla největšího rozšíření metoda z roku 1958 založená na použití nitrolaku. Čerstvý nitrolak, čistý nebo s různými příměsmi, byl aplikován na povrch matrice z kovu, sololitu, kartonu a dalších materiálů. Po zaschnutí vytvořil strukturu dostatečně pevnou a pružnou, aby snesla reprodukci v tiskařském lisu [13,14]. Krátce poté objevil Boudník postup příbuzného typu, který byl však technologicky nepoměrně náročnější: strukturu na kovové desce formoval přidáváním návarků svářecí aparaturou [16]. Postup mohl být kombinován s tavením kovu a prohlubováním povrchu matrice. Této alternativní metodě se z Boudníkových současníků přiblížil pouze James Janíček technikou nanášení taveného cínu na povrch kovové matrice.

Z mnoha variantních postupů dosáhla největšího rozšíření právě metoda založená na použití nitrolaku. Čerstvý nitrolak, čistý nebo s různými příměsmi, byl aplikován štětcem nebo přímým rozléváním na povrch matrice z kovu, sololitu, kartonu a dalších materiálů. Povrchový charakter struktury byl určen povahou použité příměsi (kovové piliny, karborundum, popel, písek různé hrubosti aj). Nitrolak dokázal navíc na povrch tiskové desky snadno fixovat rozmanité předměty, použité umělcem k obohacení struktury: útržky papíru a tkanin, vlákna a provázky různé tloušťky, drobné předměty z kovu, dřeva, plastu či jiných materiálů. Zatímco Boudník pracoval především s nitrocelulózovým lakem, někteří z jeho následovníků aplikovali i jiné laky, nátěrové hmoty nebo syntetické pryskyřice.

Na počátku šedesátých let se stala oblíbeným prostředkem strukturální grafiky i malby syntetická pryskyřice akronex, široce využívaná českými umělci pro modelaci reliéfních povrchů tiskových matric či plátna. S akronexem pracovali Jaroslav Šerých, Dana Puchnarová, Čestmír Janošek, Romana Rotterová a další významní představitelé strukturální grafiky. Jaroslav Šerých využíval vedle kovových matric i desky ze syntetického polyesteru, jejichž povrch modeloval z polyesterových fragmentů a akronexu [39,40]. Dana Puchnarová vytvářela strukturální matrice ze směsi akronexu a plavené křídly na zinkové desce [42]. Romana Rotterová pracovala se strukturami z buničité vaty a akronexu na plátech syntetické hmoty novodur [45].

Zcela originální variantu strukturálních grafických metod na bázi laků s příměsmi představuje magnetická grafika. Techniku objevil roku 1965 Vladimír Boudník, inspirován pozorováním účinků elektromagnetického pole na ocelové piliny. Silné

elektromagnety se používaly na jeho pracovišti v ČKD k upínání obrobků. Boudník nanesl na tiskovou desku čerstvý nitrolak s příměsí kovových pilin a vystavil ji účinku elektromagnetu. Piliny se uspořádaly podle magnetických siločar a jejich průběh zůstal po vytvrnutí laku zafixován jako delikátní druhotný motiv ve struktuře matrice [18,19]. Idea magnetické grafiky nenašla mezi Boudníkovými současníky pokračovatele a byla obnovena teprve padesát let po smrti svého autora v tvorbě Evy Čapkové.

8.3.3. Strukturální matrice vytvořená mechanickou a tepelnou deformací či spalováním materiálu

Při nejjednodušším postupu stačilo Vladimíru Boudníkou k vytvoření strukturální matrice pouze zmačkat list papíru nebo měkkého kartonu a po opětovném vyrovnaní jej vytvrdit lakem. Práce v továrně ČKD přivedla Boudníka také k nápadu využít jako tiskovou desku různě deformované fragmenty kovového odpadu. Těmito objekty, vyznačujícími se nepravidelným formátem, náhodnými „poraněními“ povrchu, přehyby a perforacemi, se Boudník částečně nechával inspirovat a částečně je dotvářel podle vlastního záměru. Tiskové desky vytvořené deformací papírového či kovového materiálu se stávaly oboustrannými matricemi, které bylo možné tisknout z lícové i rubové strany.

Podobně jako se Boudník nechával inspirovat prostředím strojírenské dílny, našel Oldřich Hamera tvůrčí podnět koncem šedesátých let při práci v tiskárně. Tehdy začal jako materiál využívat kovolist, tenký hliníkový plech pro ofsetový tisk, na kterém vytvářel zamýšlenou strukturu deformací a přehýbáním [21]. K podobné metodě, založené na zmačkání a opětovném vyrovnaní hliníkové potravinové fólie (alobalu), dospěla nezávisle o deset let později Ludmila Jandová [54].

Další autoři vystavovali materiál působení tepla nebo plamene. Jaroslav Hovadík tvořil strukturální matice spalováním zinkových desek [51]. Pavel Nešleha destrukoval ohněm desky pertinaxu, izolačního materiálu na bázi papíru a fenolformaldehydové pryskyřice [50]. Romana Rotterová používala pláty novoduru, které deformovala otisky předmětů zahřátých na vysokou teplotu. Také tyto matrice, vytvořené spalováním či tepelnou deformací materiálu, bylo obvykle možno použít jako oboustranné.

8.3.4. Přímý otisk přírodnin, předmětů a sypkého materiálu

Velký výtvarný potenciál v sobě skrývá metoda přímého otisku předmětů, v níž se přirozená nebo náhodně vzniklá struktura materiálu uplatňuje s minimálními zásahy umělce nebo i bez zásahů. Vladimír Boudník se nechával inspirovat strukturami

zkorodovaného plechu, které přetiskoval s drobnými úpravami. Při této metodě se kromě kresby spontánně vytvořené povrchovou korozi výtvarně uplatňoval také nepravidelný obrys rezivého plechu [3,4] .

Metoda přímého otisku zkorodovaných plechů měla řadu pokračovatelů, například Josefa Hampla [26], Oldřicha Hameru, Jiřího Valentu, Antonína Tomalíka a Miloše Urbáska, z nichž někteří dále rozvinuli její potenciál. Oldřich Hamera dosáhl umělecky působivých výsledků, když dotvářel zkorodované plechy litou strukturou z nitrolaku [22]. Miloš Urbásek metodu zdokonalil do podoby barevného soutisku z několika různých plechů [53].

Aleš Veselý a Rudolf A. Zörner tvořili strukturální grafiky přímým otiskem asambláže nalezených kovových předmětů [52]. Objekty a jejich fragmenty nejprve mechanicky upravovali, poté barvili a asamblážovali. Antonín Málek experimentálně zapojil do strukturální grafiky i sypký materiál. Písečná zrnka, rozhozená před tiskem na matrici, bránila v kontaktu papíru s barvou a vytvářela na grafickém listu náhodné shluky bílých bodů.

Podnětnou alternativou přímého tisku ze zkorodovaných plechů a nalezených kovových předmětů je přímý otisk přírodních materiálů. Průkopníkem této metody byl opět Vladimír Boudník. Krásným dokladem toho je grafický list *Hlava štičky* (1965), který Boudník, vášnivý rybář, zhotovil otiskem obarveného skeletu štičky hlavy v lisu. Na sklonku šedesátých let pracoval Oldřich Hamera s otiskem kůry stromu napadené kůrovcem a tvořil grafické listy v podobě spleťtých labyrintů.

Většina přírodnin je víceméně křehkých, takže při přímém otisku v grafickém lisu dochází k jejich rychlému porušení a destrukci. Problému se lze vyhnout vytvořením pozitivního odlitku předmětu nebo jeho negativní formy z odolného materiálu. Touto ideou se zabýval v šedesátých letech Oldřich Hamera v souvislosti s přenášením otisku trilobitů a jiných fosilií, ale prakticky ji uplatnil pouze při tvorbě klasických monotypů. Myšlenka vyžadovala efektivní a levně dostupnou technologii a plné realizace se dočkala teprve počátkem našeho století v tvorbě Šimona Brejchy.

8.3.5. Strukturální matrice jako negativní forma předmětu

Eduard Ovčáček objevil svůj autorský postup v roce 1963 během experimentování s razidlovými písmi a lettristickými kompozicemi. Tiskovou desku pokryl nitrolakem nebo syntetickým emailem, do něhož během pozdní fáze tuhnutí otiskoval litery z razidel,

později i celé tiskové štočky. Po vytvrzení hmoty zůstaly litery, znaky a úryvky textu zafixovány v matrici v podobě negativní formy.

Počátkem našeho století se k myšlence strukturální matrice s negativním otiskem předmětu vrátil Šimon Brejcha, který našel ideální materiál s „tvarovou pamětí“ v chromokartonu, což je bezdřevý karton opatřený na jedné nebo obou stranách nátěrem pigmentu. Přírodniny rostlinného i živočišného původu otiskuje v lisu do chromokartonu, který poté stabilizuje lakem a využívá jako strukturální grafickou matrici.

8.3.6. Strukturální matrice jako pozitivní odlitek předmětu

Také tento přístup, který je komplementární s předchozí metodou, přivedl k technické dokonalosti počátkem našeho století Šimon Brejcha. Prvním krokem procesu je odlití negativní formy přírodniny nebo nalezeného předmětu, druhým krokem vytvoření pozitivního odlitku. Brejcha odlévá přírodniny obvykle do lukoprenové formy, z níž vyrábí pozitivní odlitek, nejčastěji z epoxidové pryskyřice. Pozitivní odlitek pak plní funkci strukturální matrice nebo její součásti, nahrazující přímý otisk předmětu.

Použitím většího počtu pozitivních odlitků lze vytvořit na grafickém listu i zmnožikovaný obrazu jediného předmětu. Šimon Brejcha to provádí sestavením kompozice z potřebného počtu odlitků a jejím zalisováním do chromokartonu. Tímto třístupňovým procesem autor dospěje opět k negativní strukturální matrici a jde tedy vlastně o sofistikovanější variantu metody tisku z negativní formy.

8.3.7. Barevné zpracování strukturální matrice

Zásadně důležitou roli v technice strukturální grafiky hraje předtisková příprava matrice, jejíž význam pro výsledek tisku je zcela srovnatelný s metodou zpracování tiskové desky. Způsobem zatírání, navalování a vytírání barev umělec rozhoduje o tom, jaká bude výsledná interpretace reliéfní plochy matrice, jinými slovy, zda a do jaké míry budou při tisku zdůrazněny spíše „výšky“, nebo naopak „vytaženy hloubky“, anebo zda bude s plnou intenzitou otištěna celá reliéfní plocha. Toto rozhodnutí ovlivňuje výslednou podobu grafického listu dokonce významněji než použitá kompozice barev.

Pokud se autor rozhodne pro monochromní interpretaci matrice, postupuje analogicky jako při tisku z hloubky nebo z výšky. V krajním případě může být strukturální matrice tištěna i bez barvy jako slepotisk. Tímto způsobem občas pracovali například Josef Hampl, Aleš Veselý a Eduard Ovčáček. Přednosti strukturální matrice však plně

vyniknou při barevném zpracování, a proto je obvykle reprodukována v monotiskovém procesu za použití dvou, tří a více barev. Při běžném postupu přípravy k tisku autor postupně zatírá do hloubky matrice jednotlivé barvy počínaje nejsvětlejší a na závěr nanáší válcem nejtmaší barvu. Přitom musí kalkulovat s lokálním mísením barev, které přípravu matrice doprovází.

V monotiskovém procesu je vznik série grafických listů identického vzhledu spíše výjimkou. V tomto paradoxu, jdoucím zdánlivě proti smyslu grafické reprodukce obrazu, lze současně vidět i největší přednost strukturální grafiky: Každý jednotlivý tisk je pro umělce příležitostí k nové interpretaci matrice, která se liší od všech předchozích, každý grafický list může být nezaměnitelným originálem. Vladimír Boudník i mnozí jeho následovníci s jednotlivými matricemi systematicky experimentovali a reprodukovali je ve vysokém počtu variant, navzájem se výrazně lišících jak barevnou kompozicí, tak způsobem zpracování barev. Oldřich Hamera se k některým starým matricím vracel i po desetiletích s novými nápady na jejich interpretaci.

Vedle nejobvyklejší monotiskové interpretace strukturální matrice se méně často setkáváme také se soutiskem. Tento postup používal například Vladimír Boudník při barevné interpretaci matrice aktivní grafiky, kdy jednou barvou tiskl „hloubky“ a poté soutiskem druhou barvou „výšky“. Mezi jeho následovníky pracoval metodou soutisku zejména Miloš Urbásek, který vytvářel kultivované, kompozice v lomených barvách soutiskem různých fragmentů zkorodovaného plechu [52].

Zkušený grafik dokáže i ze strukturální matrice vytisknout sérií téměř identických listů v monochromním i barevném provedení. Vzhledem k velké časové náročnosti předtiskové přípravy matrice vznikají takové série obvykle v malých nákladech, často pouze v několika jednotkách kusů. Mnohem obvyklejší alternativou je tisk menšího či většího počtu variantních grafických listů z jedné matrice.

Strukturální matrice nabízí natolik rozsáhlou škálu interpretací, že pro diváka je někdy téměř nemožné odhalit dva naprosto odlišně vyhlížející otisky jediné matrice, které mohou být navíc různě orientovány. Tisk ze strukturální matrice je tvůrčím procesem s významným podílem autorovy individuality, neboť jej umělci nesvěřují profesionálnímu tiskaři, ale provádějí jej sami. Proto také mají výsledné grafické listy vysokou sběratelskou hodnotu.

8.4. Přesahy strukturální grafiky

Jednou z Boudníkových výtvarných inovací byla derealizace, při které tiskl vlastní matrici nikoli na arch čistého papíru, ale na stránku vyňatou z obrazové publikace. Tento postup vedl k částečnému překrytí tištěné reprodukce strukturální grafikou a k vzájemné interakci obou obrazů. Takto Boudník přetiskoval např. stránky anatomického atlasu a výsledek označoval termínem deanatomie. Metodu dále rozvíjel Oldřich Hamera, který přetiskoval paleontologické ilustrace, geografické mapy a hudební notace. Vladimír Boudník, Josef Hampl a Oldřich Hamera používali strukturální grafické listy též jako materiál pro tvorbu koláží.

Přestože strukturální grafika má sama o sobě reliéfní charakter, její skutečná expanze do třetího rozměru se odehrála v tvorbě posledně jmenovaného umělce. Již od 60. let tvoří Oldřich Hamera objekty z různých materiálů, jejichž povrch pokrývá koláží strukturálních grafických listů. Paralelně vznikají z fragmentů strukturálních grafik také asambláže v závěsných vitrínách. Inspirační zdroje této tvorby jsou mimořádně bohaté a sahají od abstrakce s nádechem kosmogonických vizí, přes zrod krystalů z magmatické taveniny až po sbírky fantastických fosilií, které ironicky evokují sbírky hmyzu v entomologických skříňkách.

V mnoha případech se strukturální matrice sama o sobě stává objektem estetických kvalit. Její komplikovaně zvrásněný povrch, utvořený ztuhlým nitrolakem nebo pryskyřicí a pokrytý zbytky tiskařských nebo olejových barev, působí jako reliéfní sochařské dílo. Eduard Ovčáček nebo Jaroslav Šerých proto použité matrice uchovávali adjustované do dřevěných rámců. Také Aleš Veselý, který tiskl strukturální grafiky bez matrice z volně kladených kovových fragmentů, tyto předměty později fixoval jako asambláže do dřevěných rámců.

Během šedesátých let se strukturální grafika z tvorby Jaroslava Šerých uplatnila rovněž v knižní ilustraci. Tomu předcházela pozoruhodná ilustrační soubor strukturálních grafik Dany Puchnarové, který autorka vytvořila v letech 1963–64 jako součást své diplomové práce na Akademii výtvarných umění. Soubor deseti abstraktních a semifigurativních grafických listů na motivy povídek Franze Kafky byl určen pro plánované vydání kafkovské antologie *Malá pozorování*. Temná a existenciálně působivá grafika *Zámek* (1964, 500x640 mm), volně inspirována rytinou Jeruzaléma ze 16. století,

byla zamýšlena jako ilustrace stejnojmenného Kafkova románu.¹⁶⁵ Z politických důvodů zůstaly oba knižní projekty nerealizovány.

Dva grafické cykly Jaroslava Šerých, vytvořené technikou strukturální grafiky na zakázku nakladatelství, patří k vrcholům české knižní ilustrace. Roku 1965 umělec vytvořil cyklus čtyř grafických listů pro povídkový soubor Věry Linhartové *Prostor k rozlišení* (Mladá fronta 1965). O pět let později vznikl soubor šesti grafik pro 3. svazek Sebraných spisů Vladimíra Holana *Lamento* (Odeon 1970). Mimo to ilustroval Jaroslav Šerých za svůj život mnoho desítek českých i zahraničních knižních vydání. Originály náročných ilustračních souborů jsou z velké části provedeny autorovou oblíbenou technikou: kresbou temperou a akvarelem na papír s podtiskem ze strukturálních akronexových matic.

8.5. Význam strukturální grafiky

S překotným vývojem umění po druhé světové válce se rozšířil názor, že umělecká grafika je konzervativním médiem minulosti, jehož vývoj je v důsledku sejetí s tradičními grafickými postupy uzavřený a postrádá perspektivu dalšího rozvoje. Příchod radikálních technologických inovací grafiky v průběhu padesátých a šedesátých let prokázal, jak hluboce je tento názor mylný. Velký podíl na poli těchto inovací mají postupy strukturální grafiky, založené na tisku z reliéfního povrchu matrice. Nástup strukturální techniky navíc přinesl změnu paradigmatu: grafický tisk již není chápán jako reprodukční, ale jako tvůrčí proces, příležitost k jedinečné interpretaci tiskové matrice.

Rozmach strukturální grafiky v českém umění od přelomu šedesátých let je osudově spojen s charismatickou osobností Vladimíra Boudníka, který byl jedním z hlavních protagonistů neformální abstrakce a svou tvorbou silně ovlivnil celou generaci umělců. Pojem české strukturální grafiky se z velké míry překrývá s pojmem české informální grafiky. Navzdory tomu technikou strukturální grafiky tvořili výrazní umělci zcela rozdílných výtvarných názorů. Ilustrativním příkladem je lettristická tvorba Eduarda Ovčáčka, konkrétní umění Lubomíra Přibyla nebo figurativní projev Aleny Kučerové, která pracovala metodou příbuznou aktivní grafice Vladimíra Boudníka a grafické listy tiskla z kovových matic perforovaných důlkovačem. V díle Kučerové se přitom

¹⁶⁵ SEVERÍNÝ 1999, 25–8.

strukturální grafika rozvíjela až do poloviny devadesátých let, v tvorbě Lubomíra Příbyla pokračuje až do naší současnosti.

S odstupem padesáti let lze konstatovat, že dějiny strukturální grafika neskončily ani s ústupem vlny informelu v druhé polovině šedesátých let ani s postupným odchodem jedné generace umělců. Na sklonku minulého století se k ní nezávisle dopracovaly některé výrazné osobnosti následující generace: Ondřej Michálek, Miloslav Polcar, Lenka Vilhelmová a Jaromíra Němcová. Grafický projev Lenky Vilhelmové vyrůstá z hlubokého porozumění materiálu, znalosti charakteru různých kovů a suverénní schopnosti jejich zpracování. Vedle běžných strukturálních postupů (perforace, tepelné a mechanické zpracování matrice) používá autorka i originální metody, jako je lept v kyselino-olejové lázni, pískování povrchu matrice nebo modelace struktury z karosářského tmelu.

Od počátku století se zabývá strukturální grafikou Šimon Brejcha, pro něhož je hlavní výzvou výtvarná interpretace přírodních struktur rostlinného nebo živočišného původu. Umělec vyvinul celou škálu vlastních postupů, které umožňují reprodukovat měkké a křehké organické struktury nepřímým otiskem z pozitivní nebo negativní formy. Tyto metody, dovedené s použitím moderních technologií k dokonalosti, mu umožňují vytvářet rozsáhlé kompozice z multiplikovaných fragmentů těl živočichů, rostlin a z jiných přírodnin.

Od devadesátých let se ve spojení se strukturálním tiskem nadějně rozvíjí disciplína autorské knihy a bibliofilie. V oblasti autorské knihy jsou aktivní zejména Miloslav Polcar, Lenka Vilhelmová a Šimon Brejcha. Umělečtí knihaři, manželé Lubomír a Miroslava Krupkovi, vedou od roku 1998 v Úvalech rodinné bibliofilské nakladatelství *Ve stráni*. Některá z jejich vydání jsou doprovázena originálními strukturálními grafikami Oldřicha Hamery a Evy Čapkové, několik dalších tisků ilustroval sám Lubomír Krupka vlastními strukturálními grafikami, pořízenými metodou přímého otisku přírodnin a materiálů na ruční papír vlastní výroby.

Mezi talentovanými umělci střední generace se strukturální grafika výrazně uplatňuje v tvorbě Evy Čapkové a Robina Kaloče. Eva Čapková, žákyně Oldřicha Hamery, obnovila techniku magnetické grafiky, která po smrti Vladimíra Boudníka upadla na půl století do úplného zapomenutí. Na rozdíl od Boudníka, který pracoval s elektromagnety, využívá Čapková pro svou práci permanentní feritové magnety různých velikostí a tvarů. To umožňuje její tvorbě větší variabilitu, neboť volbou počtu, typu a vzájemného

umístění feritových magnetů aktivně určuje charakter magnetického pole. Technologii magnetické grafiky dokázala umělkyně navíc úspěšně přenést do média malby.

Výše uvedené příklady nedávné i současné tvorby několika talentovaných umělců dokazují, že vývoj strukturální grafiky nebyl v českém umění dosud přerušen. Strukturální grafika není jedinou konkrétní technikou, ale spíše obsáhlou kategorií metod, které spojuje nový přístup k chápání grafického média, založený na důvěrném porozumění materiálu a interakci s ním v tvůrčím procesu. Umělec volí specifický materiál a metodu zpracování podle výtvarného záměru a současně se nechává jejich charakterem inspirovat. V tomto ohledu strukturální grafika představuje výtvarnou disciplínu nevyčerpatelných možností. Je cestou, která překračuje horizont tradičních technik, ale nezříká se přitom respektu k hmotě, manuální kompetence a virtuozity uměleckého řemesla. V době všeobecné hodnotové krize a zaměňování umění za koncept se strukturální grafika může stát jedním ze zdrojů budoucí katarze.

9. Závěr

Rozhodnutí k sepsání disertační práce na téma české informální grafiky znamenalo vstoupit na dosud málo probádané území. Považoval jsem za podstatné zvolené téma pojednat nejprve v širším kontextu soudobého evropského a světového umění. Proto jsem se v obecně teoretické části zabýval jednak zdroji a principy neformální abstrakce, jednak jejími náměty. Podle mého názoru lze rozlišit v zásadě dvě obecné kategorie námětů neformální abstrakce, z nichž první představuje spontánní expresi umělce nitra a druhá neimitativní reflexi reálného světa, odrážející působení přírodních sil a procesů. Pokud je člověk schopen přijmout nejen fyzickou, ale i psychickou stránku své existence jako součást univerza, jeví se hranice mezi oběma kategoriemi jako prostupná.

Podle mých závěrů dále existují dva základní „formální“ principy neformální abstrakce – gestická stopa a nedeterminovaná struktura. Gestická stopa je v díle nositelkou emočních obsahů a souvisí primárně s fenoménem akční malby, tachismu a kaligrafické malby. Nedeterminovaná struktura představuje celek s komplexním uspořádáním vysokého počtu elementů na různých úrovních řádu. V hmotném světě vzniká jako výsledek působení fyzikálních a chemických procesů na běžné materiály (např. degradace omítky nebo koroze kovu), který má zčásti zákonitou a zčásti náhodnou povahu. V umění je charakteristickým projevem speciálních výtvarných technik – dekalk, fokalk, strukturální grafika a strukturální malba. Jak dokazuje příklad malířského díla Jacksona Pollocka, oba principy jsou vzájemně komplementární.

Ve speciální části práce jsem zkoumal samotný fenomén české informální grafiky s cílem popsat jeho vznik a historii, určit jeho specifické rysy a zhodnotit osobní přínos jednotlivých tvůrců. Za klíčové osobnosti grafiky českého informelu považuji Josefa Istlera a Vladimíra Boudníka. Josef Istler, který vytvořil první grafiky, monotypy a malby informálního charakteru již v letech druhé světové války, byl jedním z protagonistů neformální abstrakce evropského významu. Jako takový byl rozpoznán a vysoce oceněn italským historikem umění Enricem Crispoltim v kanonickém díle o tomto uměleckém směru *L'Informale*.

Josef Istler přerušil v roce 1948 informální linii své tvorby a v následující dekádě přehodnocoval surrealistická východiska své tvorby. K návratu k neformální abstrakci a novému tvůrčímu vzepjetí u něho došlo na sklonku padesátých let. Od počátku šedesátých let se začal nový umělecký směr v Československu pomalu a s velkými obtížemi

prosazovat přes tuhý odpor vládnoucího režimu, nejprve formou neveřejných výstav. V období let 1958-65, které představuje druhý tvůrčí vrchol Josefa Istlera, věnoval umělec své síly převážně malbě a monotypu, zatímco grafická tvorba ustoupila do pozadí. Proto na jeho současníky působila daleko silněji grafická tvorba Vladimíra Boudníka.

Vladimír Boudník zformuloval svůj umělecký program ve dvou manifestech explosionismu v roce 1949 a dále jej rozvíjel v korespondenci z následujících let. Nosnou myšlenkou explosionismu je asociace představ, vycházejících ze spontánně vzniklých struktur, jaké představují skvrny v oprýskané omítce, tvary mraků a skal, kresba mramoru či dřeva. Pozorování těchto nedeterminovaných struktur aktivuje vizuální stopy uložené v paměti. Explosionismus v sobě implicitně obsahuje názor, že ani abstraktní umění, má-li pravdivě vypovídat o podstatě života, se neobejde bez vztahu k lidské vizuální zkušenosti s realitou světa. Proto Boudník později používá rovněž termín „humánní abstrakce“.

Nový umělecký výraz si vyžádal nové technické metody i materiály. Boudníkovy originální autorské postupy, které lze shrnout do obecné kategorie strukturální grafiky, představují netradiční pojetí tiskové matrice i grafického média. Nevznikly samoučelně, ale jako výsledek cílevědomého, konsekventního a dlouhodobého úsilí o naplnění uměleckého programu. Strukturální grafika je výrazem nového porozumění materiálu a schopnosti využít jeho specifických kvalit k realizaci výtvarného záměru. Program explosionismu a strukturální grafika představují teorii a praxi umění Vladimíra Boudníka, jsou pouze dvěma stranami mince jediného, vnitřně konzistentního díla.

Pro nejmladší generaci umělců se Vladimír Boudník stal obdivovaným vzorem i autoritou na poli grafiky podobně jako Mikuláš Medek v oblasti malby. Vedle Čestmíra Janoška, Jana Koblasy, Jiřího Valenty, Aleše Veselého a dalších účastníků neveřejných výstav *Konfrontací* existoval ještě početnější okruh umělců, kteří našli cestu k informální grafice přitahování výrazovými možnostmi strukturální grafiky. Byli to Jaroslav Šerých, Dana Puchnarová, Eduard Ovčáček, Romana Rotterová, Jan a Jenny Hladíkovi a mnozí jiní. K nim je třeba připočítat také umělce neoficiální sféry, kteří podobně jako Boudník pracovali ve strojírenském koncernu ČKD a byli jím přímo ovlivněni: Josef Hampl, Lubomír Příbyl a Oldřich Hamera. Poslední z nich se stal Boudníkovým nejvěrnějším žákem a následovníkem.

Strukturální grafika představuje fenomén, který je českou informální grafikou neoddělitelně spojen. Proto jsem jí věnoval samostatnou kapitolu, pojednávající

především o její technologii. V dějinách světového umění jí předcházela technika „kovových tisků“ norského umělce německého původu Rolfa Nesche, která vznikla již v první polovině třicátých let, ale pro svou vysokou náročnost se nedočkala rozšíření. V poválečných letech se ve Spojených státech začala rozvíjet technika kolografie, která představuje významnou třídu inovativních grafických metod, spadajících do kategorie strukturální grafiky. V šedesátých letech se zásluhou Henriho Goetze v Evropě rozšířila technika karborundového tisku, která je specifickou metodou kolografie a jedním z mnoha postupů strukturální grafiky.

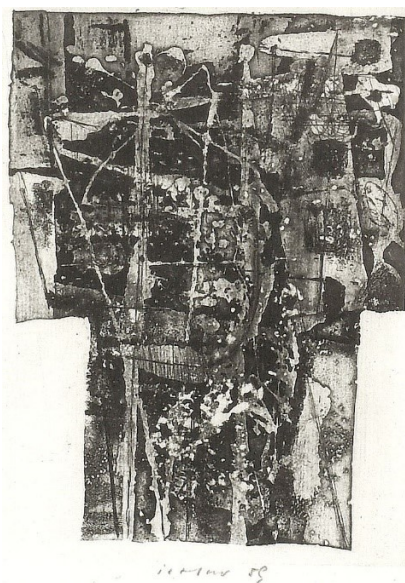
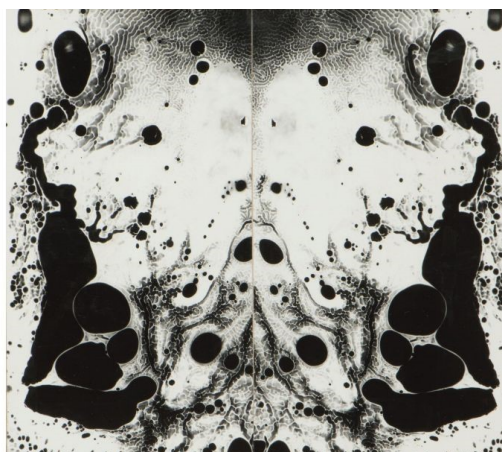
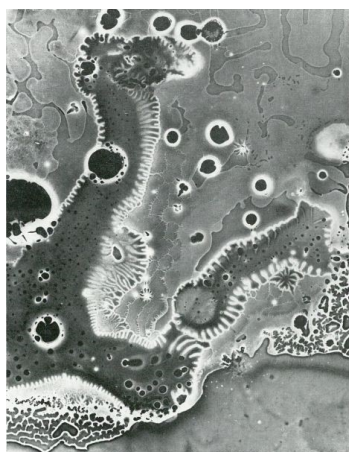
Strukturální grafika je založena na nekonvenčním zpracování tiskové matrice a využití specifických vlastností metody i materiálu pro realizaci výtvarného záměru. V grafické tvorbě významných představitelů světové neformální abstrakce se vyskytuje pouze sporadicky, například v díle Antoni Tàpiese, který pracoval s technikou karborundového tisku. Podnětné experimenty Jeana Dubuffeta rozšířily možnosti techniky litografického tisku, ale nepřekročily její rámec. Vladimír Boudník byl prvním umělcem, který ve svém díle organicky propojil informální projev se strukturální grafikou. Jeho grafické dílo je světově unikátní svou ryzí autenticitou a spontaneitou, spojenou s inspirací přirozenými strukturami hmotného světa. V Čechách toto dílo vyvolalo mimořádně silnou rezonanci v celé generaci umělců a inspirovalo grafickou tvorbu mnoha dalších svébytných osobností.

S odstupem půl století je možné konstatovat, že neformální abstrakce byla jedním z nejpodstatnějších uměleckých trendů ve světovém umění 20. století. V evropském kulturním prostoru se tento směr, označovaný jako informel, etabloval přibližně mezi lety 1945-65. Vinou nesvobodných politických poměrů muselo české umění na cestě k informelu překonávat velké překážky, navzdory tomu však dosáhlo vynikajících výsledků. V grafické tvorbě je toho dokladem dílo Josefa Istlera, Vladimíra Boudníka a některých Boudníkových následovníků, které z hlediska uměleckých kvalit ob stojí i v nejnáročnějším mezinárodním srovnání. České informální umění zrodilo navíc strukturální grafiku, která co do originality, kvality a univerzální šíře projevů nemá obdobu a lze ji proto označit za specificky český přínos světovému umění.

Obrazová příloha



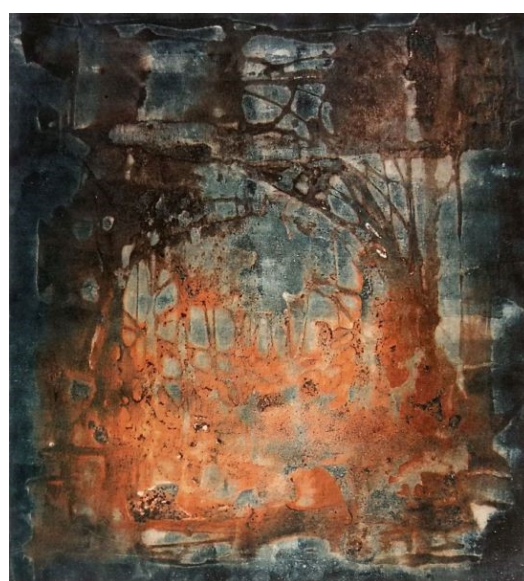
1. Josef Istler: Kompozice, 1946, monotyp, 644x494 mm.
2. Josef Istler: Struktura 1945, akvatinta a lept, 265x225 mm.
3. Vladimír Boudník: Bez názvu, 1962, strukturální grafika ze zkorodovaného plechu, 116x82 mm.
4. Vladimír Boudník: Bez názvu, 1962, strukturální grafika ze zkorodovaného plechu, 116x82 mm



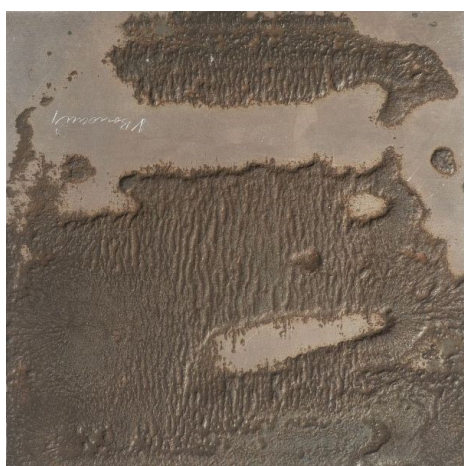
5. Josef Istler: Imaginární krajina, nedatováno, dekalk, 150x140 mm.
6. Miloš Koreček: Bez názvu, 1947, fokalk.
7. Josef Istler: Bez názvu, 1944, symetrický fokalk, 330x325 mm.
8. Josef Istler: Bez názvu, 1959, akvatinta a lept, 155x125 mm



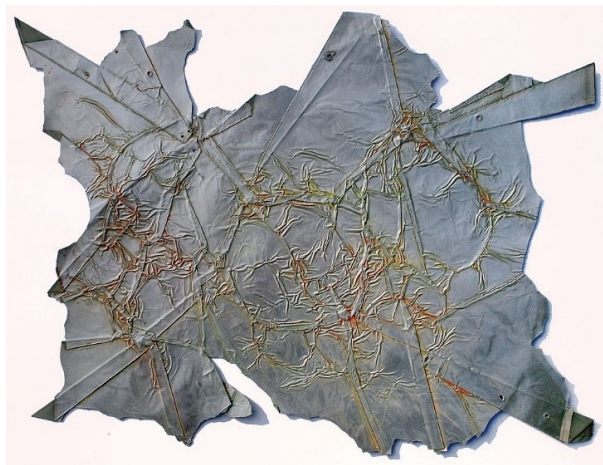
9. Vladimír Boudník: Z cyklu *Corpus delicti*, 1956, dekalk.
10. Vladimír Boudník: *Začarovaný les*, 1966, strukturální grafika, 545x368 mm.
11. Vladimír Boudník: *Turecký roh*, 1960, aktivní grafika, 295x212 mm.



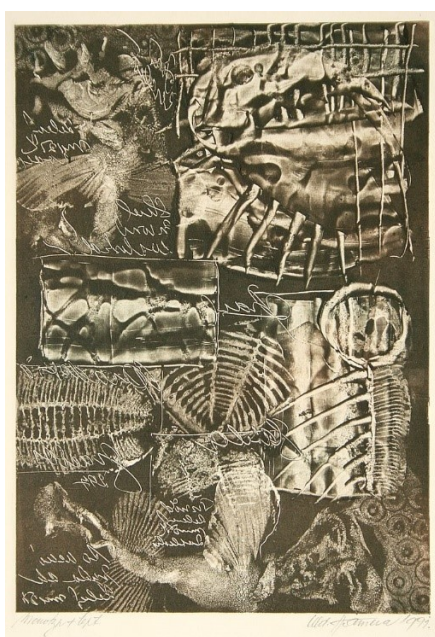
12. Vladimír Boudník: Z cyklu *Nekonvenční formáty*, 1960, aktivní grafika, 196x215 mm.
13. Vladimír Boudník: strukturální matrice (karton, lak s příměsí), 1964, 283x262 mm.
14. Vladimír Boudník: Tresčí játra, 1964, strukturální grafika, 283x262 mm.
15. Vladimír Boudník: Totemy, 1964, strukturální grafika, 263x333 mm.



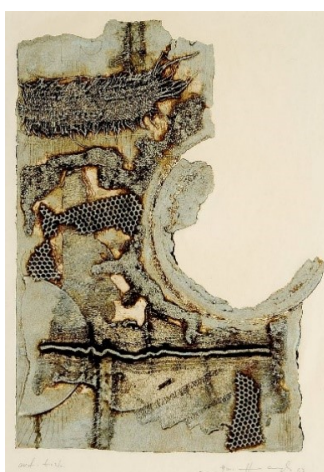
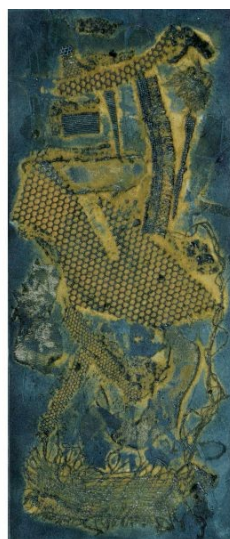
16. Vladimír Boudník: Měsíční krajina, 1960, strukturální grafika, 150x210 mm.
 17. Vladimír Boudník: Bez názvu, 1960, monotyp z matrice aktivní grafiky Turecký roh, 212x295 mm.
 18. Vladimír Boudník: matrice magnetické grafiky (kov, lak, železné piliny), 1965, 192x192mm.
 19. Vladimír Boudník: Bez názvu, 1965, magnetická grafika, 192x192mm.



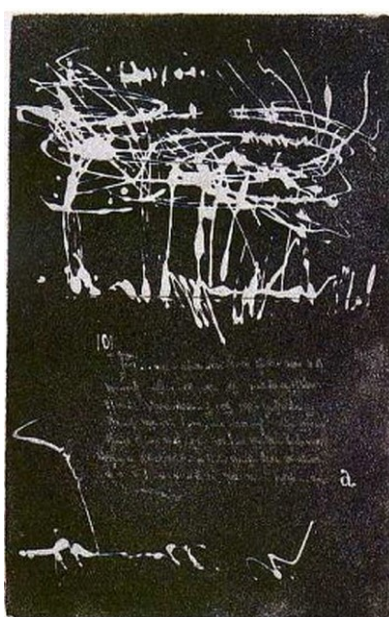
20. Vladimír Boudník: Netopýr z cyklu Rorschachovy testy, 1967, symetrická strukturální grafika, 412x561 mm.
21. Oldřich Hamera: strukturální matrice (kovolist – aluminium), 2013, 306x405 mm.
22. Oldřich Hamera: Bez názvu, 1989, strukturální grafika ze zkorodovaného plechu, 302x296 mm.



23. Oldřich Hamera: Portrét, 1966, strukturální grafika, 150x95 mm.
24. Oldřich Hamera: Bez názvu, 1966, strukturální grafika, 325x445 mm.
25. Oldřich Hamera: Bez názvu, 1991, aktivní lept, 270x190 mm.



26. Josef Hampl: Bez názvu, 1963, strukturální grafika ze zkorodovaného plechu, 350x195 mm.
27. Josef Hampl: strukturální matrice (kov, lak, textil, vlákna), 1961, 260x115 mm.
28. Josef Hampl: Bez názvu, 1961, strukturální grafika, 260x115 mm.
29. Josef Hampl: Bez názvu, 1963, strukturální grafika, 275x200 mm.



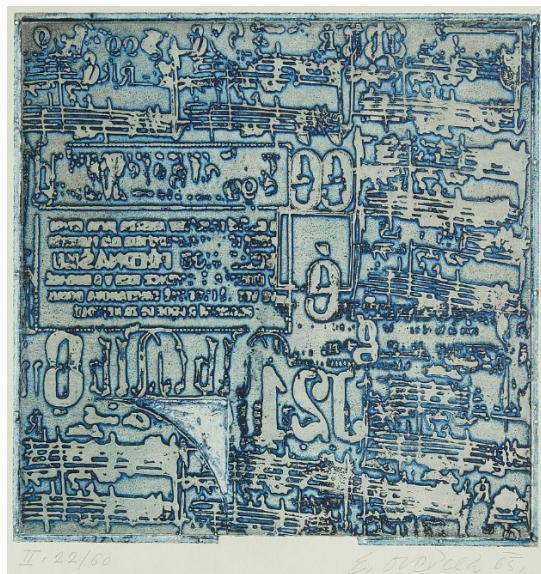
30. Josef Hampl: Z cyklu *Planety*, 1967, strukturální grafika, 353x353 mm.
31. Jiří Balcar: *Rozsudek*, 1960, akvatinta, 248x159 mm.
32. Jan Koblása: Z cyklu *Základy geometrie*, 1959–60, strukturální lept, 132x132 mm.



33. Aleš Veselý: Bez názvu, 1962, strukturální grafika, 215x215 mm.
34. Čestmír Janošek: Bez názvu, 1962, strukturální grafika, 95x159 mm.
35. James Janíček: Bez názvu, 60. léta, strukturální grafika, 310x382 mm.



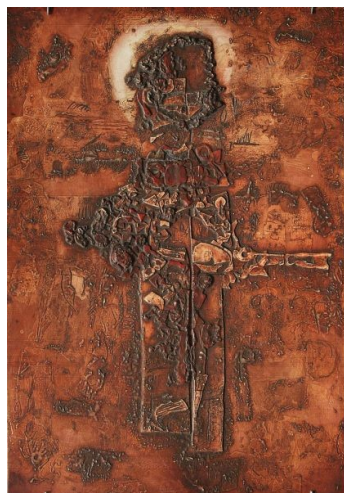
4/35 ALCHYMIE I E. Ovčáček 63/



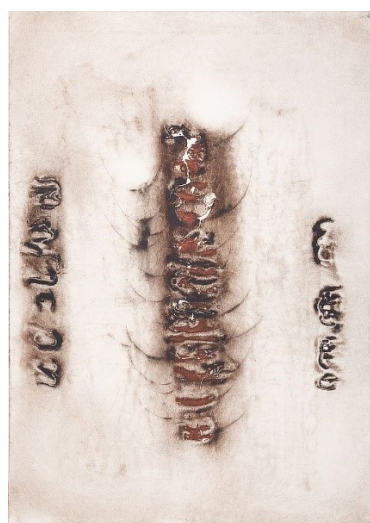
II. 22/65 E. Ovčáček 65/



- 36. Eduard Ovčáček: Alchymie I, 1963, strukturální grafika, 280x318 mm.
- 37. Eduard Ovčáček: Záznam II, 1965, strukturální grafika, 255x253 mm.
- 38. Jaroslav Šerých: Stůl poslední večere, 1967, strukturální grafika, 355x590 mm.



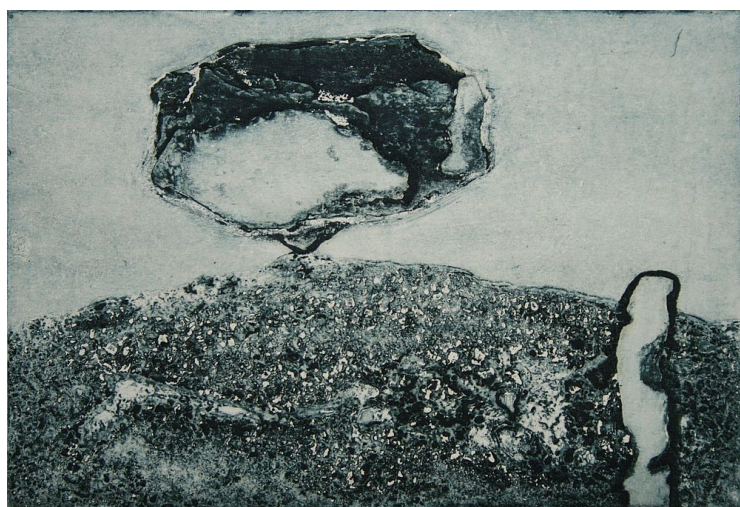
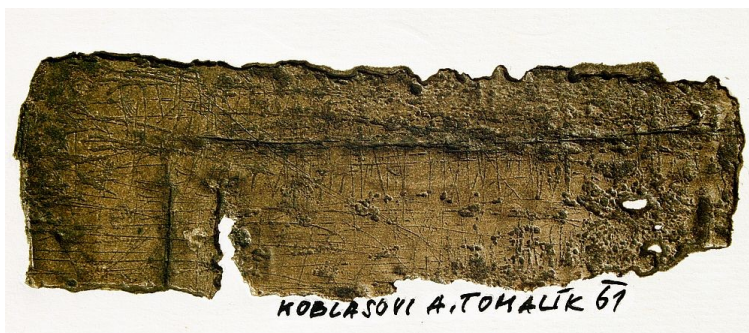
39. Jaroslav Šerých: strukturální matrice (polyester, akronex), 1965, 525x360 mm.
40. Jaroslav Šerých: In camera caritatis I, 1967, strukturální grafika, 525x360 mm.
41. Dana Pucharová: matrice strukturálního leptu, 60. léta, zinek, 105x160 mm.
42. Dana Pucharová: Irradiace – Lux in tenebris lucet, 1964, strukturální grafika, 415x500 mm.



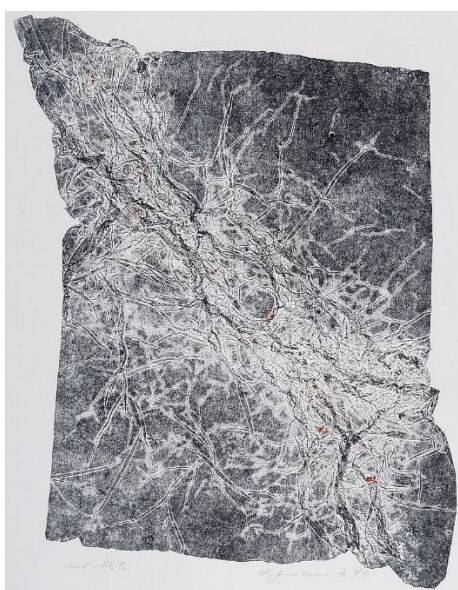
43. Jan Hladík: Vegetace v kruhu, 1973, strukturální grafika, 345x340 mm.
44. Jenny Hladíková: Bez názvu, 1968, strukturální grafika, 190x130 mm.
45. Romana Rotterová: Intermezzo, 1979, strukturální grafika, 593x418 mm.



46. Lubomír Přibyl: Textura – Diagonální forma, 1963, strukturální grafika, 760x585 mm.
47. Jiří Valenta: Bez názvu, 1961, strukturální grafika, 175x263 mm.
48. Antonín Málek: Bez názvu, 1961–62, strukturální grafika, 163x202 mm.



49. Antonín Tomalík: Bez názvu, 1961, strukturální grafika, 43x125 mm. Foto: archív autora
50. Pavel Nešleha: Bez názvu, 1962, strukturální grafika, 117x170 mm. Foto: archív autora
51. Jaroslav Hovadík: Bez názvu, 1964, strukturální grafika, 195x245 mm. Foto: archív autora



52. Rudolf Alois Zörner: Černé znamení, 1965, strukturální grafika, 485x350 mm.
53. Miloš Urbásek: Bez názvu, 1962, strukturální grafika ze zkorodovaného plechu, 490x650 mm.
54. Ludmila Jandová: Z cyklu *Přírodniny*, 1979, strukturální grafika, 303x243 mm.

Seznam vyobrazení

1. Josef Istler: Kompozice, 1946, monotyp, 644x494 mm. Reprodukováno z: MLADIČOVÁ 2016
2. Josef Istler: Struktura 1945, akvatinta a lept, 265x225 mm. Galerie hl. města Prahy. Foto: autor
3. Vladimír Boudník: Bez názvu, 1962, strukturální grafika ze zkorodovaného plechu, 116x82 mm. Reprodukováno z: PRIMUS 2004, 145
4. Vladimír Boudník: Bez názvu, 1962, strukturální grafika ze zkorodovaného plechu, 116x82 mm. Foto: archív autora
5. Josef Istler: Imaginární krajina, nedatováno, dekalk, 150x140 mm. Foto: archív autora
6. Miloš Koreček: Bez názvu, 1947, fokalk. Reprodukováno z: VALOCH 1984b
7. Josef Istler: Bez názvu, 1944, symetrický fokalk, 330x325 mm. Foto: Moravská galerie v Brně
8. Josef Istler: Bez názvu, 1959, akvatinta a lept, 155x125 mm. Foto: archív autora
9. Vladimír Boudník: Z cyklu *Corpus delicti*, 1956, dekalk. Reprodukováno z: BOUDNÍK 1990
10. Vladimír Boudník: Začarovaný les, 1966, strukturální grafika, 545x368 mm. Reprodukováno z: PRIMUS 2004, 237
11. Vladimír Boudník: Turecký roh, 1960, aktivní grafika, 295x212 mm. Foto: Galerie hl. města Prahy
12. Vladimír Boudník: Z cyklu *Nekonvenční formáty*, 1960, aktivní grafika, 196x215 mm. Foto: Galerie hl. města Prahy
13. Vladimír Boudník: strukturální matrice (karton, lak s příměsí), 1964, 283x262 mm. Foto: Galerie hl. města Prahy
14. Vladimír Boudník: Tresčí játra, 1964, strukturální grafika, 283x262 mm. Reprodukováno z: PRIMUS 2004, 204
15. Vladimír Boudník: Totemy, 1964, strukturální grafika, 263x333 mm. Foto: Galerie Středočeského kraje v Kutné Hoře
16. Vladimír Boudník: Měsíční krajina, 1960, strukturální grafika, 150x210 mm. Foto: Galerie hl. města Prahy
17. Vladimír Boudník: Bez názvu, 1960, monotyp z matrice aktivní grafiky Turecký roh, 212x295 mm. Reprodukováno z: PRIMUS 2004, 229
18. Vladimír Boudník: matrice magnetické grafiky (kov, lak, železné piliny), 1965, 192x192mm. Foto: Galerie hl. města Prahy
19. Vladimír Boudník: Bez názvu, 1965, magnetická grafika, 192x192mm. Foto: archív autora
20. Vladimír Boudník: Netopýr z cyklu *Rorschachovy testy*, 1967, symetrická strukturální grafika, 412x561 mm. Foto: Galerie hl. města Prahy
21. Oldřich Hamera: strukturální matrice (kovolist – aluminium), 2013, 306x405 mm. Foto: archív autora
22. Oldřich Hamera: Bez názvu, 1989, strukturální grafika ze zkorodovaného plechu, 302x296 mm. Reprodukováno z: ČAPKOVÁ 2019, 104
23. Oldřich Hamera: Portrét, 1966, strukturální grafika, 150x95 mm. Foto: archív autora
24. Oldřich Hamera: Bez názvu, 1966, strukturální grafika, 325x445 mm. Reprodukováno z: ČAPKOVÁ 2019, 57

25. Oldřich Hamera: Bez názvu, 1991, aktivní lept, 270x190 mm. Foto: archív autora
26. Josef Hampl: Bez názvu, 1963, strukturální grafika ze zkorodovaného plechu, 350x195 mm. Foto: Hana Hamplová
27. Josef Hampl: strukturální matrice (kov, lak, textil, vlákna), 1961, 260x115 mm. Foto: archív autora
28. Josef Hampl: Bez názvu, 1961, strukturální grafika, 260x115 mm. Foto: Hana Hamplová
29. Josef Hampl: Bez názvu, 1963, strukturální grafika, 275x200 mm. Foto: Hana Hamplová
30. Josef Hampl: Z cyklu *Planety*, 1967, strukturální grafika, 353x353 mm. Foto: archív autora
31. Jiří Balcar: Rozsudek, 1960, akvatinta, 248x159 mm. Reprodukováno z: JUDLOVÁ 1988
32. Jan Koblasa: Z cyklu *Základy geometrie*, 1959–60, strukturální lept, 132x132 mm. Foto: archív autora
33. Aleš Veselý: Bez názvu, 1962, strukturální grafika, 215x215 mm. Foto: archív autora
34. Čestmír Janošek: Bez názvu, 1962, strukturální grafika, 95x159 mm. Foto: archív autora
35. James Janíček: Bez názvu, 60. léta, strukturální grafika, 310x382 mm. Foto: archív autora
36. Eduard Ovčáček: Alchymie I, 1963, strukturální grafika, 280x318 mm. Foto: archív autora
37. Eduard Ovčáček: Záznam II, 1965, strukturální grafika, 255x253 mm. Foto: archív autora
38. Jaroslav Šerých: Stůl poslední večeře, 1967, strukturální grafika, 355x590 mm. Foto: archív autora
39. Jaroslav Šerých: strukturální matrice (polyester, akronex), 1965, 525x360 mm. Foto: archív autora
40. Jaroslav Šerých: In camera caritatis I, 1967, strukturální grafika, 525x360 mm. Foto: archív autora
41. Dana Puchnarová: matrice strukturálního leptu, 60. léta, zinek, 105x160 mm. Foto: archív autora
42. Dana Puchnarová: Irradiace – Lux in tenebris lucet, 1964, strukturální grafika, 415x500 mm. Foto: archív autora
43. Jan Hladík: Vegetace v kruhu, 1973, strukturální grafika, 345x340 mm. Foto: archív autora
44. Jenny Hladíková: Bez názvu, 1968, strukturální grafika, 190x130 mm. Foto: archív autora
45. Romana Rotterová: Intermezzo, 1979, strukturální grafika, 593x418 mm. Foto: archív autora
46. Lubomír Příbyl: Textura – Diagonální forma, 1963, strukturální grafika, 760x585 mm. Foto: archív autora
47. Jiří Valenta: Bez názvu, 1961, strukturální grafika, 175x263 mm. Foto: archív autora
48. Antonín Málek: Bez názvu, 1961–62, strukturální grafika, 163x202 mm. Foto: archív autora
49. Antonín Tomalík: Bez názvu, 1961, strukturální grafika, 43x125 mm. Foto: archív autora

50. Pavel Nešleha: Bez názvu, 1962, strukturální grafika, 117x170 mm. Foto: archív autora
51. Jaroslav Hovadík: Bez názvu, 1964, strukturální grafika, 195x245 mm. Foto: archív autora
52. Rudolf Alois Zörner: Černé znamení, 1965, strukturální grafika, 485x350 mm. Foto: archív autora
53. Miloš Urbásek: Bez názvu, 1962, strukturální grafika ze zkorodovaného plechu, 490x650 mm. Foto: archív autora
54. Ludmila Jandová: Z cyklu *Přírodniny*, 1979, strukturální grafika, 303x243 mm. Foto: archív autora

Seznam použitých pramenů a literatury

- ARNHEIM 1992 — Rudolf ARNHEIM: Entropie a umění. Esej o neuspořádanosti a řádu. Praha 1992
- BOIS / KRAUSS 2000 — Yve-Alain BOIS / Rosalind E. KRAUSS: Formless: A User's Guide. New York 2000
- BOUDNÍK 1990 — Vladimír BOUDNÍK: Corpus delicti. Praha 1990
- BOUDNÍK 1994a — Vladimír BOUDNÍK: Z korespondence I. Praha 1994
- BOUDNÍK 1994b — Vladimír BOUDNÍK: Z korespondence II. Praha 1994
- CAILLOIS 1968 — Roger CAILLOIS: Zobecněná estetika. Praha 1968
- CRISPOLTI 1971 — Enrico CRISPOLTI: L'Informale. Storia e poetica. Assisi/Roma 1971
- ČAPKOVÁ 2018 — Eva ČAPKOVÁ: Vladimír Boudník. Kunstauffassung und Werk: Sein Beitrag zur tschechischen Kunst der 1950er und 1960er Jahre. Berlin 2018
- ČAPKOVÁ 2019 — Eva ČAPKOVÁ: Oldřich Hamera. Praha 2019
- DEWEY 1934 — John DEWEY: Art as Experience. London 1934
- DUBUFFET 1998 — Jean DUBUFFET: Dusivá kultura. Praha 1998
- DUBUFFET 2003 — Jean DUBUFFET: Crude Art Preferred to Culture Art. In: HARRISON/WOOD 2003, 605–8
- DUFEK 1988 — Antonín DUFEK: FotoRama. In: Šmejkal 1988, 89–99
- EFFENBERGER 1965 — Vratislav EFFENBERGER: Josef Istler. Grafika z let 1942–1965 (kat. výst.). Praha 1965
- GOETZ 1969 — Henri GOETZ: La Gravure au carborundum. Paris 1969
- GOLDING 2000 — John GOLDING: Paths to the Absolute: Paths to the Absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko, and Still. Princeton 2000
- GREENBERG 2003a — Clement GREENBERG: Modernist painting. In: Harrison/Wood 2003, 773–9
- GREENBERG 2003b — Clement GREENBERG: After Abstract Expressionism. In: Harrison/Wood 2003, 785–7
- GILBAUT 1983 — Serge GILBAUT: How New York stole the idea of modern art. Chicago 1983
- HÁJEK 2009 — Lubor HÁJEK: Západ slunce na moři. Studie o mimoevropském umění. Praha 2009
- HARRISON/WOOD 2003 — Charles HARRISON / Paul WOOD (eds.): Art in theory 1900–2000. An anthology of changing ideas. Oxford 2003
- HARTMAN 2002 — Antonín HARTMAN (ed.): Mikuláš Medek. Praha 2002

- HAVRÁNEK et al. 2011 — Bedřich HAVRÁNEK et al.: Slovník spisovného jazyka českého. Praha 2011, www.ssjc.ujc.cas.cz
- HERGOTT et al. 1993 — Fabrice HERGOTT et al.: Jean Dubuffet (kat. výst.). Praha 1993
- HERSKOVIC 2003 — Marika HERSKOVIC: American Abstract Expressionism of the 1950s: An Illustrated Survey with Artists' Statements, Artwork, and Biographies, New York 2003
- JONES 2005 — Caroline A. JONES: Eyesight Alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses. Chicago/London 2005
- JUDLOVÁ 1988 — Marie JUDLOVÁ: Jiří Balcar (1929–1968). Výběr z díla (kat. výst.). Praha 1988
- KAPUSTA 2013 — Jan KAPUSTA: Romana Rotterová. Náchod 2013
- KLIMEŠOVÁ-JUDLOVÁ et al. 2001 — Marie KLIMEŠOVÁ-JUDLOVÁ et al.: Robert Piesen. Praha 2001
- KOBLASA 2010 — Jan KOBLASA (ed.): Jan Koblasa. Grafika – hlubotisky. Praha 2010
- KOREČEK 1988 — Miloš KOREČEK: Tři poznámky na okraj. In: Šmejkal 1988, 82–83
- KRTIČKA 2015 — Jiří Bernard KRTIČKA: Oldřich Hamera. Vesmír vně, vesmír uvnitř, jeho průzkum a kosmická zbožnost, Prostor Zlín 2015/4, 24-28
- KRTIČKA 2016 — Jiří Bernard KRTIČKA: Fenomén drsnosti. Česká strukturální grafika / The roughness phenomenon. Czech structural graphic art. Praha 2016
- KRTIČKA 2017 — Jiří Bernard KRTIČKA: Vladimír Boudník and Czech Structural Printmaking. Celebrating Print, Vol 3, No 2, October 2017, 46–64
- KRTIČKA 2018 — Jiří Bernard KRTIČKA: Podstatné o Vladimíru Boudníkovi. Čtyři teze k padesátému výročí umělcovy smrti (5.12.1968), In: České galerie, <https://www.ceskegalerie.cz/cs/umelci-2/podstatne-o-vladimiru-boudnikovi-ctyri-teze-k-padesatemu-vyroci-umelcovy-smrti-5-12-1968>, vyhledáno 20. 2. 2020
- KŘÍŽ 1989a — Jan KŘÍŽ: Josef Istler. Obrazy, grafika (kat. výst.). Liberec/Cheb/Karlovy Vary 1989
- KŘÍŽ 1989b — Jan KŘÍŽ: Jean Dubuffet. Praha 1989
- KŘÍŽ 1994 — Jan KŘÍŽ: Istler. Grafika 1938–1994 (kat. výst.). Praha 1994
- KŘÍŽ 1995 — Jan KŘÍŽ (ed.): Čestmír Janošek, Praha – Kolín. Výběr z díla let 1957–1995 (kat. výst.). Cheb / Köln 1995
- LARVOVÁ 1992 — Hana LARVOVÁ: Vladimír Boudník (kat. výst.). Praha 1992
- LEJA 1993 — Michael LEJA: Reframing abstract expressionism. New Haven 1993
- MACH 2016 — Petr MACH: Josef Istler v soukromých sbírkách. Praha 2016
- MACHALICKÝ 1991 — Jiří MACHALICKÝ: Josef Hampl (kat. výst.). Most 1991
- MACHALICKÝ 1992 — Jiří MACHALICKÝ (ed.): Vysočanský okruh Vladimíra Boudníka (kat. výst.). Praha 1992

- MACHALICKÝ 1994 — Jiří MACHALICKÝ: Česká grafika šedesátých let (kat. výst.). Praha 1994
- MACHALICKÝ 2002 — Jiří MACHALICKÝ (ed.): Česká grafika. Půlstoletí proměn moderní grafické tvorby (kat. výst.). Praha 2002
- MEDEK 1995 — Mikuláš MEDEK: Texty. Praha 1995
- MERHAUT 1997 — Vladislav MERHAUT: Zápisky o Vladimíru Boudníkovi. Praha 1997
- MERHAUT 2004 — Vladislav MERHAUT: Grafik Vladimír Boudník. Praha 2009
- MLADIČOVÁ 2016 — Iva MLADIČOVÁ: Istler (kat. výst.). Praha 2016
- MRÁZ 1970 — Bohumír MRÁZ: Mikuláš Medek. Praha 1970
- NEŠLEHOVÁ/DUFEK/VALOCH 1991 — Mahulena NEŠLEHOVÁ / Antonín DUFEK / Jiří VALOCH (eds.): Český informel. Průkopníci abstrakce z let 1957-1964 (kat. výst.). Praha 1991
- NEŠLEHOVÁ 1997 — Mahulena NEŠLEHOVÁ: Poselství jiného výrazu. Pojetí „informelu“ v českém umění 50. a první poloviny 60. let. Praha 1997
- NEŠLEHOVÁ 2002 — Mahulena NEŠLEHOVÁ: Jan Koblasa. Praha 2002
- NEŠLEHOVÁ 2014 — Mahulena NEŠLEHOVÁ: Jan Koblasa – Grafika. Monotypy, litografie, dřevorezy, serigrafie a počítačová grafika z let 1957–2012. Praha 2014
- POLLOCK 2009 — Jackson POLLOCK: Výroky a rozhovory. Praha 2009
- POSPISZYL 2005 — Tomáš POSPISZYL: Paxisté, explosionalisté a aktuálové v boji za mír. In: Idem: Srovnávací studie. Praha 2005, 61–95
- PRIMUS 2004 — Zdenek PRIMUS (ed.): Vladimír Boudník. Mezi avantgardou a undergroundem. Praha 2004
- PUCHNAROVÁ 2017 — Dana PUCHNAROVÁ: Absolutnu na dosah? Myšlenky o umění I. Praha 2017
- RAGON / SEUPHOR 1973 — Michel RAGON / Michel SEUPHOR: L'Art abstrait. Paris 1973
- ROMANO/ROSS 1980 — Clare Romano / John Ross: A note on the printing of the complete collagraph, New York 1980
- ROSENBERG 2003 — Harold ROSENBERG: The American action painters. In: Harrison/Wood 2003, 589–591
- SANDLER 1970 — Irving Sandler: The Triumph of American Painting. New York 1970
- SANDLER 2009 — Irving Sandler: Abstract expressionism and the American experience: a Reevaluation. Manchester / New York 2009
- SCHMIED 1966 — Wieland SCHMIED: Tobey. New York 1966
- SEUPHOR 1964 — Michel SEUPHOR: Abstract painting. Fifty years of accomplishment from Kandinsky to Jackson Pollock. New York 1964

- SEVERÍNÝ 1999 — Ludmila SEVERÍNÝ: Dana Puchnarová. Tvorba z let 1959–1965 (diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 1999
- SPEHAR/TAYLOR 2013 — Branka SPEHAR / Richard P. TAYLOR: Fractals in Art and Nature: Why do we like them? In: SPIE, special edition on Human Vision and Electronic Imaging, 2013
- ŠMEJKAL 1965 — František ŠMEJKAL: Vladimír Boudník (katalog výstavy). Praha 1965
- ŠMEJKAL 1988 — František ŠMEJKAL (ed.): Skupina RA (katalog výstavy). Praha 1988
- TAPIÉ 1952 — Michel TAPIÉ: Un art autre ou il s'agit de nouveaux dévidages du réel. Paris 1952
- TAPIÉ 1997 — Michel TAPIÉ: Jiné umění (český překlad části francouzského textu). In: NEŠLEHOVÁ 1997, 13–16
- TAPIÉ 2003 — Michel TAPIÉ: An other Art (anglický překlad části francouzského textu). In: HARRISON/WOOD 2003, 629–631
- TETIVA 2007 — Vlastimil TETIVA: Imaginární kosmos Dany Puchnarové. Práce z let 1960–2006 (kat. výst.). Olomouc 2007
- TOMEŠ 1993 — Jan M. TOMEŠ: Jaroslav Šerých. Monografická studie. Praha 1993
- TAYLOR/MICOLICH/JONAS 1999 — Richard P. TAYLOR / Adam P. MICOLICH / David JONAS: Fractal analysis of Pollock's drip paintings. In: Nature, Vol. 399, 1999, 423
- TOYNTON 2012 — Evelyn TOYNTON: Jackson Pollock. New Haven/London 2012
- VALOCH 1984a — Jiří VALOCH : Vladimír Boudník. Výstava k nedožitým šedesátinám (kat. výst.). Brno / Karlovy Vary 1984
- VALOCH 1984b — Jiří VALOCH : Miloš Koreček. Fotografie a fokalky (kat. výst.). Brno 1984
- VALOCH 2006 — Jiří VALOCH: Lubomír Příbyl. Praha 2006
- VALOCH et al. 2007 — Jiří VALOCH et al.: Eduard Ovčáček. 1956-2006. Praha 2007
- VÍCHOVÁ 2014 — Ilona VÍCHOVÁ (ed.): Dalibor Chatrný: orbe pictus. Brno 2004
- VÍTKOVÁ 2007 — Martina VÍTKOVÁ: Vladimír Boudník ve sbírkách Galerie moderního umění v Hradci Králové. Hradec Králové 2007
- VÍTKOVÁ 2017 — Martina VÍTKOVÁ: Josef Hampl. Výběr z díla 1959–2016 (kat. výst.). Praha 2017
- WILLIAMS 2009 — Robert WILLIAMS: Art theory: An historical introduction. Chichester 2009