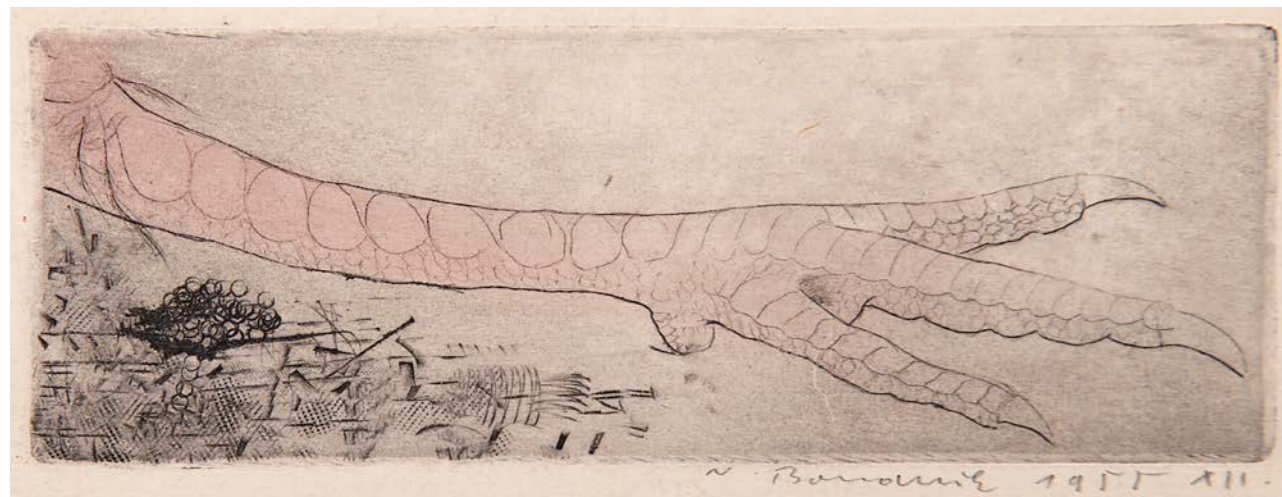


- 1 Portrét dívky. Z cyklu *Miniatury*, 1953, suchá jehla s aktivní grafikou, 6 x 5,4 cm, Galerie Zichlá klika.
- 2 Krůta, 1955, suchá jehla a aktivní grafika, 4,6 x 13,2 cm, Galerie Zichlá klika.



1



2

**Aktivní grafika – Vznik techniky** První práce, kterou Boudník označil za čistě eksplozionalistickou, vznikla až v roce 1955. Šestnáctého října o ní podává zprávu Hrabalovi: „Milý doktore. Překonal jsem mrtvý bod. Tuto sobotu jsem vytvořil (snad poprvé) důslednou eksplozionalistickou grafiku. Když jsem v práci tvořil, lidé byli vyjukaní. Váš Vladimír.“<sup>142</sup> Jak ona přelomová grafika vypadala? Jednalo se o grafický list, který Boudník vyrobil pomocí své nové techniky, kterou pojmenoval aktivní grafika. Zdá se, že při jejím vzniku hrály důležitou úlohu opět jeho didaktické snahy, prostředí, ve kterém pracoval, ale také šťastná náhoda. Výrazně k němu měla přispět též změna Boudníkovy pozice v rámci podniku. Opustil místo obráběče a stal se dílenským rýsovačem, což mu umožnilo poměrně klidnou práci, při které mohl snadněji navázat hovor s ostatními.<sup>143</sup> Tím získal lepší možnost k šíření umění mezi spolupracovníky. Těžiště jeho agitační práce se postupně přeneslo z ulic do továrny. Protože se ve Středočeských strojárnách našlo pro grafika dost užitečného materiálu, především různých plechů, rozhodl se předvést svým spolupracovníkům vznik suché jehly: „Suchou jehlu jsem tvořil před nimi (pracujícími) za užití pilníku, kladiva, železných pilin a co bylo po ruce. Jsou zvědavý[!] na výtisk,“<sup>144</sup> píše Bubákovi. Dopis pochází z téhož dne jako dopis Hrabalovi. Boudník v něm vysvětluje, že neměl potřebné pomůcky, a proto se rozhodl pracovat s takovými nástroji, které se v továrně běžně používaly. Jeho cílem bylo přimět spolupracovníky vyzkoušet si vytvořit tiskovou matici. V dopise dále stojí: „Veliké množství lidí si chce osvojit grafické techniky. Mám dojem, že je zde oblast pro uplatnění naší aktivity.“<sup>145</sup> Dělníci využívali takové plechy, jaké by žádný zkušený grafik nepoužil. Byly na nich náhodné stopy po nástrojích, jimiž se plech v továrně zpracovával. Do tohoto surového materiálu ryli své náměty. Matrice pak Boudník tiskl u sebe doma.

Pro pochopení Boudníkových záměrů je velice přínosný rozhovor, který zaznamenal v šedesátých letech na magnetofonový pás Vladislav Merhaut. Boudník v něm říká, že byl překvapen tím, jak neúmyslné zásahy do plechu působí. Viděl v nich bezprostřední záznamy života, pomocí nichž je umělecké dílo schopno vyvolat nové emoce.<sup>146</sup> Když prý tisky ukázal jiným umělcům, ptali se, jakou technikou je grafika vytvořena, mluvili o efektu a eleganci<sup>147</sup>. Boudník se rozhodl tyto otisky v grafikách využívat. Vznikly tím první práce, které jsou zhotoveny nekonvenčními nástroji – netradičními ve světě výtvarného umění, ale

obyčejnými v továrenském životě. Podobné záseky však najdeme, i když jen ojedinele, v Boudníkově díle již od roku 1953, tedy ještě před „oficiálním vynálezem“ aktivní grafiky. Jednalo se například o portrét dívky ze sbírky *Miniatury* [1]. Možná, že se tyto záseky na tiskové desce ocitly nejprve neúmyslně, možná, že si Boudník všiml jejich estetických kvalit až v roce 1955. Nicméně od tohoto roku je záměrně užívá a zkoumá jejich výrazové možnosti.

Své první pokusy popisuje jako „anarchistické“<sup>148,149</sup> Musel totiž nejprve vyzkoumat, jaké po sobě nástroje zanechávají na tiskové matici stopy a jak se záseky chovají při tisku. Boudník se jimi, stejně jako u svých dekalků, pokoušel zachytit „impulsy mozku“ a „bezprostřední činnost člověka“, kterou popisuje jako „psychicky-svalovou aktivitu“.<sup>150</sup> Vznik prvních matic se dá možná popsat jako rychlý, spontánní, spíše nevědomý než řízený proces. Boudník však tento způsob tvorby brzy opustil. Takové pojednání tiskové plochy mu totiž přestalo vyhovovat, naopak, začal se snažit o „přenesení myšlenky“<sup>151</sup> do svého díla. Proto hovoří o tom, že od roku 1959 komponuje, a své grafické listy popisuje jako „spekulativní“<sup>152,153</sup> V rozhovoru také prozrazuje, že se při tvorbě matic aktivní grafiky uplatňuje princip „konfliktu“ či „setkání“ materie s materií. Po takovém „konfliktu“ pak zůstanou na matici fixovány aktivní projevy.<sup>154</sup> Odtud se také odvíjí význam slova aktivní: být aktivním v procesu vzniku díla. Záseky, které na první pohled vypadají jako dílo náhody, jsou podřízeny určitému řádu, který má jistou spojitost s přírodou. Jsou to otisky vnější reality uspořádané pomocí přírodních zákonů a umělcova chtění.

Jedna z prvních grafik, v níž Boudník vědomě využívá prvky aktivní grafiky, je *Bildsalát* [3], který posílá Hrabalovi.<sup>155</sup> Grafický list vykazuje značný počet nejrůznějších linií a forem, v jejichž spleti můžeme rozeznat lidské či zvířecí hlavy nebo různá torza. Celkové působení grafického listu je spíše kresebné. Stopy po nekonvenčních nástrojích nejsou ihned zřetelné a splyvají spolu s kresbou. Kombinací suché jehly a stop po nekonvenčních nástrojích si však Boudník v podstatě vytvořil da Vinciho zed, která nabízí celou řadu interpretačních možností. Stejně jako nebyl na pouličních akcích předem dán správný výsledek, dokončuje i zde divák umělecké dílo ve své mysli.

Kombinaci mezi předmětnými formami a abstraktním výrazem popisoval Boudník později termínem humánní abstrakce: „Poslední léta prosazují *humánní abstrakci*. Obraz má dva

3 Bez názvu. – Bildsalát, 1955, suchá jehla a aktivní grafika, 15,3 × 8,7 cm, Galerie Ztichlá klika.

4 Bez názvu, 1955, suchá jehla a aktivní grafika, 6 × 11,5 cm, Galerie Ztichlá klika.

5 Jiří Šmejkal, 1955, suchá jehla a aktivní grafika, 11,4 × 9,2 cm, Galerie Ztichlá klika.

6 Ryby, 1955, suchá jehla s aktivní grafikou, 8,9 × 11 cm, Galerie Ztichlá klika.

základní plány: *Optický a psychický*. Psychický plán je sestaven ze skvrn dotvářených obrazotvorností diváka.<sup>156</sup> V dalším textu charakterizuje humánní abstrakci takto: „*Humánní abstrakce* je snaha uvést diváka do situace pomocí reálného detailu či objektu v obraze.“<sup>157</sup> Taková výstavba obrazu se jeví jako pokračování jeho pedagogických snah. Předmětný, optický plán, je tou částí díla, kterou divák ihned rozezná a již se může ve své mysli zabývat. Tento prvotní proces má postupně vzbudit zájem i o abstraktní součást kompozice, napomoci divákovi více se do obrazu vcítit a lépe s ním pracovat. Boudník mluvil dokonce o kompromisu mezi umělcem a divákem, který je ale schopen dalšího vývoje.<sup>158</sup> Od první chvíle tedy počítá s publikem, kterému se snaží usnadnit přístup k uměleckému dílu, především pak k tomu abstraktnímu.

O humánní abstrakci měl začít hovořit v druhé polovině padesátých let, kdy do Československa pronikaly první informace o abstraktním způsobu tvorby v západních zemích. Měl zastávat názor, že abstrakce je pouze přechodným jevem, i když velmi důležitým při boření vžitých konvencí, a začal prosazovat svoji „abstrakci humánní“.<sup>159</sup> Myšlenku propojení dvou obrazových principů oceňoval ale již v dopise z roku 1950,<sup>160</sup> kde popisuje kombinaci mimetické a abstraktní výrazové formy v Boušeho díle jako „[...] svěže v onom moři konvenčních malůvek od ‚realismu‘ po ‚moderní‘“.<sup>161</sup> Boudník tedy rozeznává tento princip u spolužáka, rozvíjí ho, pojmenuje a učiní součástí expresionistického uměleckého díla. Později, v roce 1958, osvětluje výstavbu humánního abstraktního obrazu takto:

„Jedna z variací: Zadní plán je složen z měkce modelovaných skvrn přecházejících jedna do druhé. Přední plán je určen seismografickými čarami vyplývajícími z nervových impulsů, koláží či kresbou v běžném slova smyslu. Zadní plán vyvolá na základě myšlenkové asociace v divákovi konkrétní reálnou představu, jež má dostoupit takové síly, že činí prakticky trojrozměrný dojem 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.“<sup>162</sup> Boudník se tedy i ke konci padesátých let stále ještě zabývá myšlenkou, jak usnadnit lidem přístup k výtvarnému umění.<sup>163</sup> I přes jeho prvotní nadšení technikou aktivní grafiky u něj ale stále převládaly práce v technice suché jehly a také počet monotypů byl relativně vysoký. Z roku 1955 pochází devět suchých jehel a čtrnáct monotypů, ale jen dvě

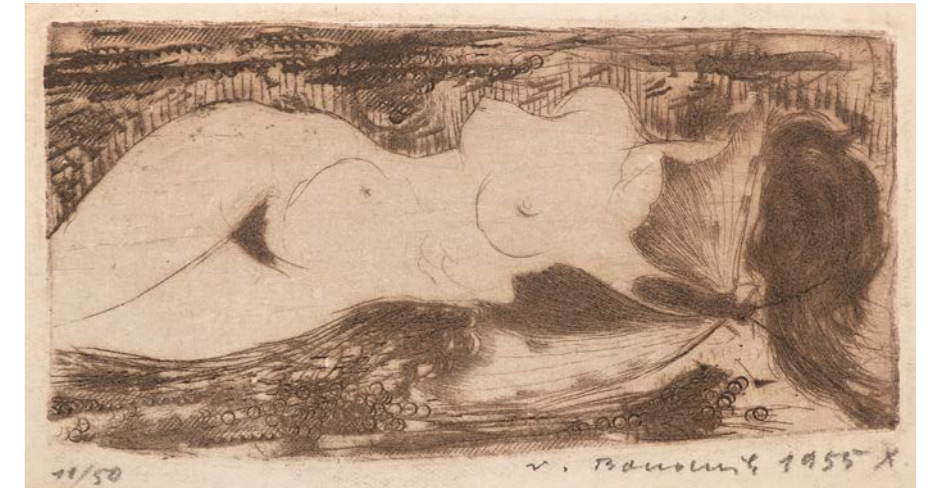
matrice aktivní grafiky a sedm kombinací mezi aktivní grafikou a suchou jehlou, jako v případě *Bildsalátu*.<sup>164</sup> V následujícím roce vznikají rovněž pouze dva listy technikou aktivní grafiky. Z roku 1957 jsou známé čtyři. V ostatních pěti případech byla aktivní grafika kombinována s dalšími grafickými postupy, tři se suchou jehlou, dvě s monotypem. U dalších prací se jedná o monotypy a další kombinované postupy.<sup>165</sup> Z roku 1958 pochází již nejméně patnáct tiskových desek aktivní grafiky. V téže době však Boudník pravděpodobně vyvinul i svoji druhou techniku, strukturální grafiku, a proto není navýšení produkce aktivních grafik samozřejmé. První práce v technice strukturální grafiky však vznikají až o rok později. Do roku 1959 Merhaut datuje čtyři matrice aktivní grafiky, jakož i dvacet pět matric grafiky strukturální a několik kombinací mezi aktivní a strukturální grafikou, někdy společně se suchou jehlou, a také kombinace aktivní grafiky a suché jehly. V roce 1960 vzniklo relativně velké množství aktivních grafik, pravděpodobně dvacet tři, pokud nepočítáme různé kombinace technik, následně se jejich počet snižuje až do roku 1966, kdy již žádná grafika v této technice nevzniká nebo není známa.

V roce 1955 Boudník zhotovil vedle grafiky *Bildsalát* ještě další práce<sup>166</sup>, které můžeme vnímat jako kombinaci či přechod od klasické grafiky ke spontánnímu grafickému projevu. Uvedme některé z nich. První [6] znázorňuje mořské dno. Kompozice je ještě zcela klasická. Těla plovoucích ryb se však skládají z linií, které nejsou do matrice vryté, ale vtlučené. Také florálně působící nepravidelné formy jsou vytvořeny pomocí silných úderů do tiskové desky.

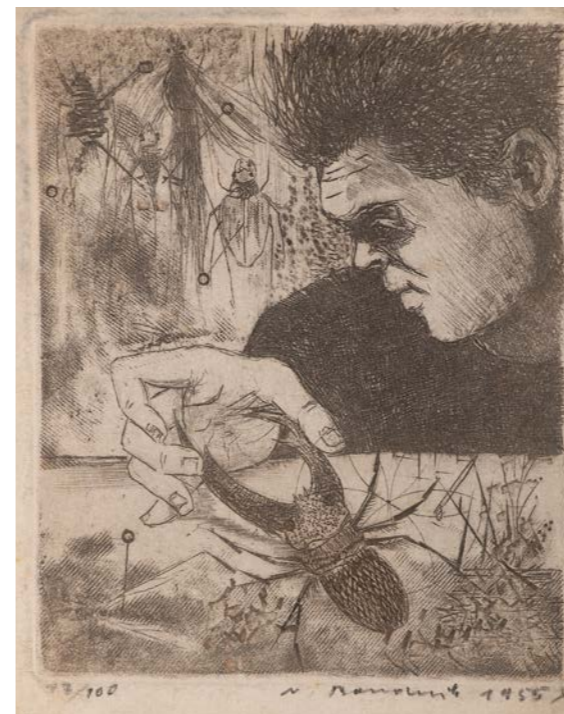
I další grafika s názvem *Krůta* [2] je kombinací suché jehly a aktivní grafiky: „Noha krůty je zajímavá pro naši dílnu, neboť k ní mají lidé vztah. Připínali ji jako přívěsek druhým na záda. Znáš to!“<sup>167</sup> V případě *Krůty* se jedná o menší grafický list, jehož plochu ovládá pařát zvířete. V levém spodním rohu však můžeme objevit i stopy po nekonvenčních nástrojích, které vytvářejí abstraktní spleť. Boudník pravděpodobně zvolil tento motiv s určitým záměrem. Na počátku padesátých let se muselo jednat o lidem blízký objekt, na jehož základě si mohli představit celé zvíře.<sup>168</sup> Můžeme tedy spekulovat o tom, že krůta měla aktivovat chuťové receptory a vyvolat apetit. Měla diváka přilákat k obrazu a dovést ho k tomu, aby se následně začal zabývat i abstraktní strukturou. Podobně totiž Boudník postupoval i na vojně v případě Mánesovy Josefíny, když hledal cesty, jak umění



3



4



5



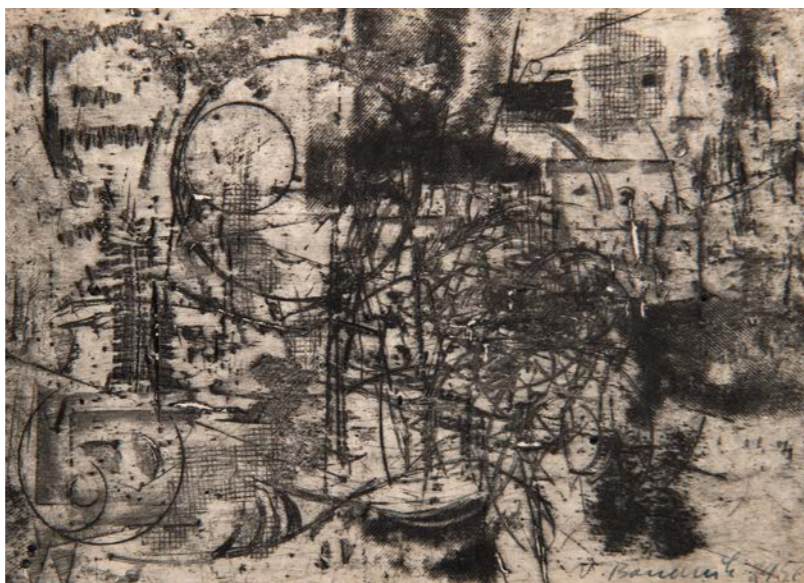
6



7



8



9

7 Příznak explosionismu, 1955, suchá jehla a aktivní grafika, 12,8 × 8,8 cm, Galerie Ztichlá klika.

8 Stopy nástrojů, 1955, aktivní grafika, 8,7 × 12,8 cm, Galerie Ztichlá klika.

9 Stopy materiálů, 1956, aktivní grafika, 18,1 × 12 cm, Galerie Ztichlá klika.

10 Stopy materiálů, 1956, koláž, 18,1 × 12 cm, Galerie Ztichlá klika.

11 Stopy materiálů, 1956, koláž, 18,1 × 12 cm, Galerie Ztichlá klika.

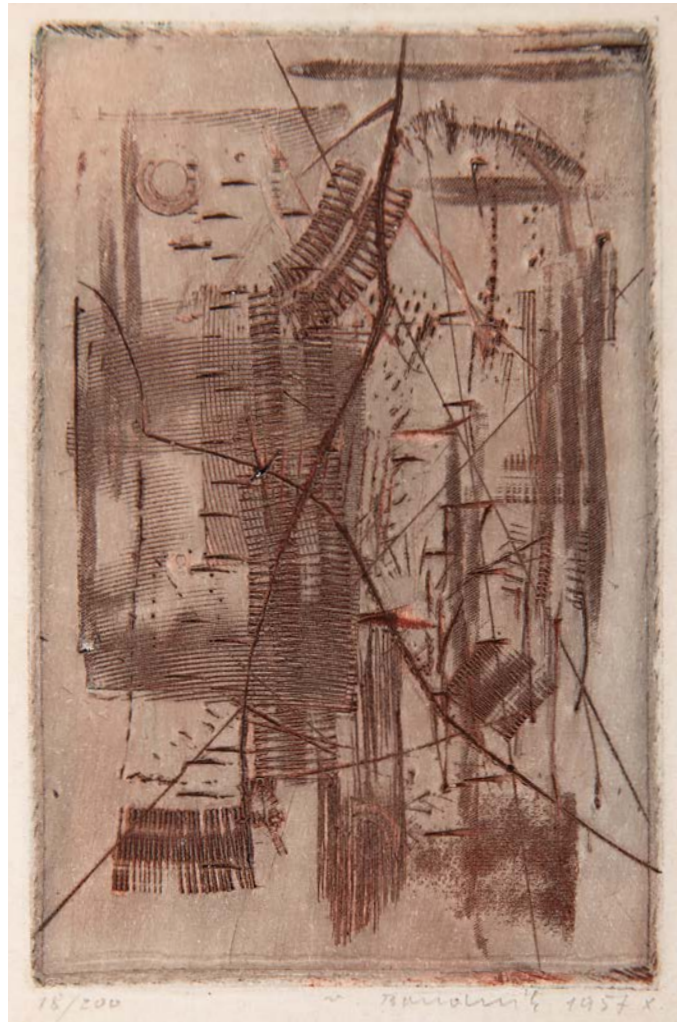


10

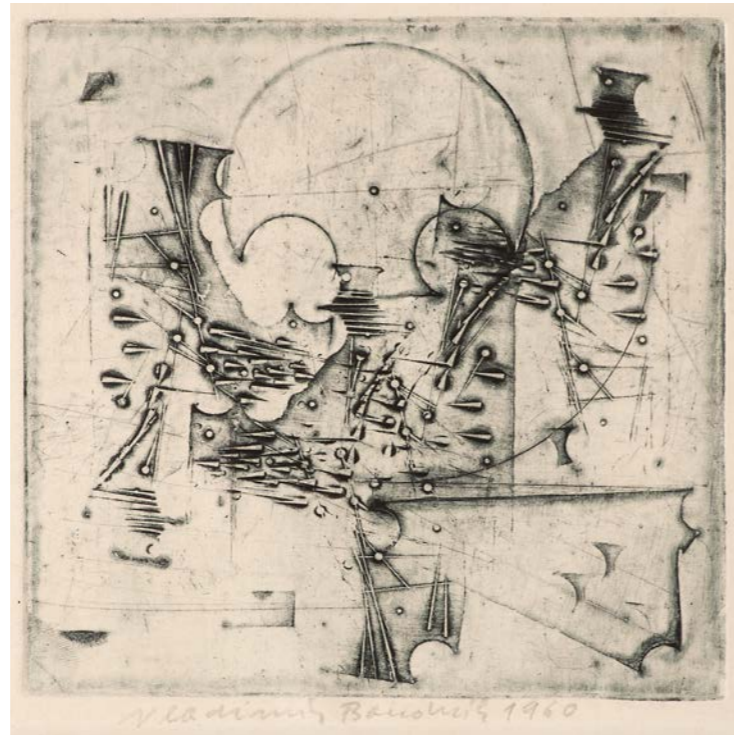


11

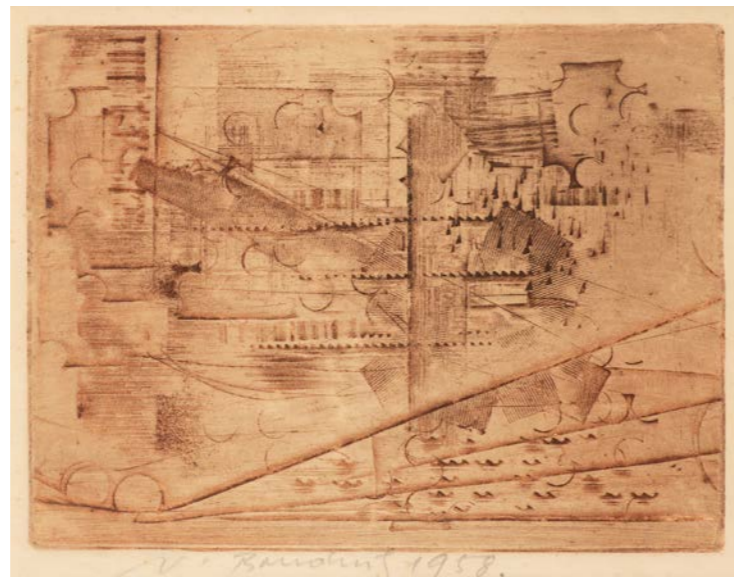
- 12 Explosionalismus, 1957, aktivní grafika, 15,5 × 6,8 cm, Galerie Ztichlá klika.
- 13 Lebka, 1960, aktivní grafika, 14,5 × 14,7 cm, soukromá sbírka.
- 14 Bez názvu, 1958, aktivní grafika, 10,8 × 14,2 cm, soukromá sbírka.
- 15 Stopy materiálů, 1958, aktivní grafika, 13,7 × 23,5 cm, soukromá sbírka.



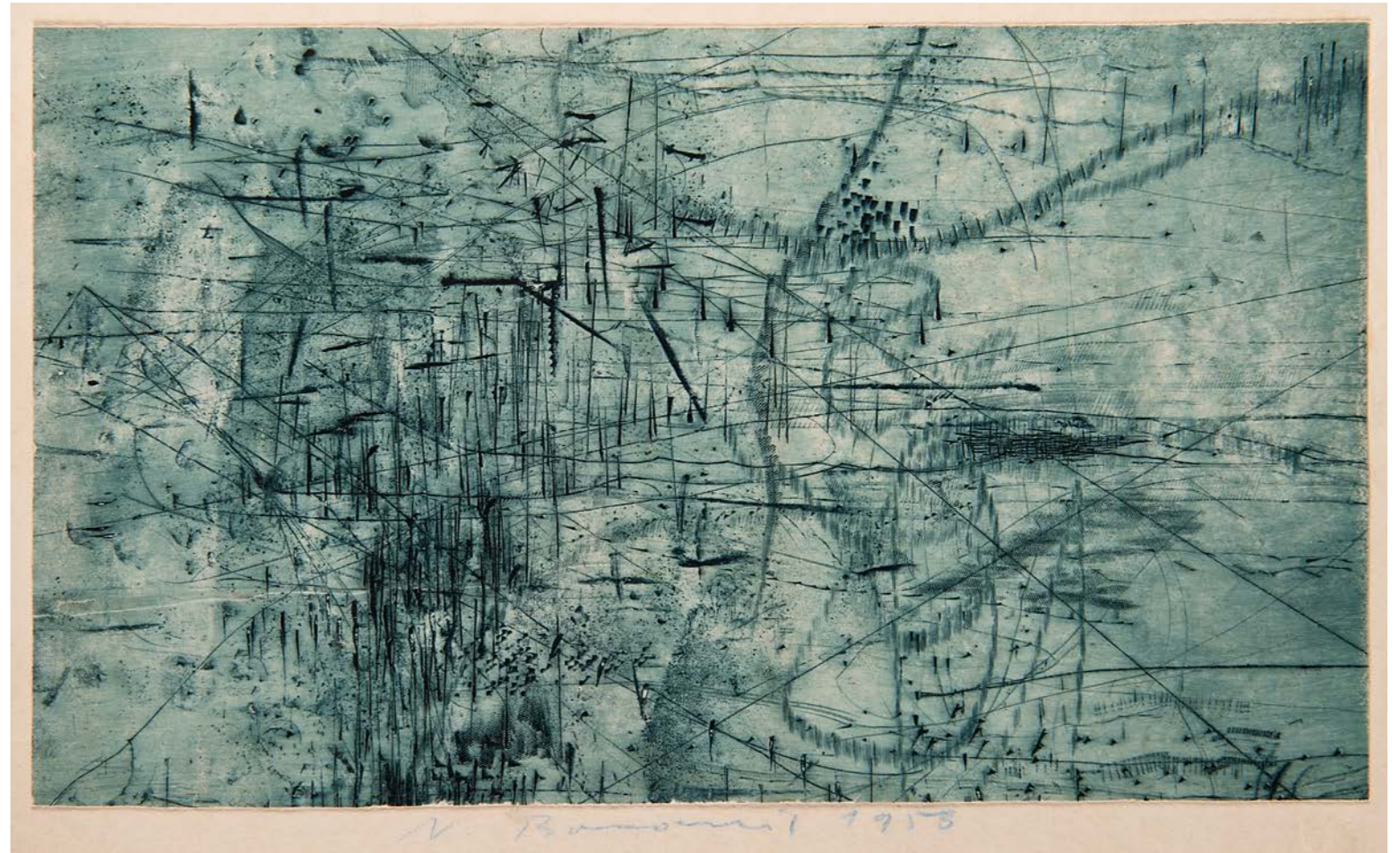
12



13



14

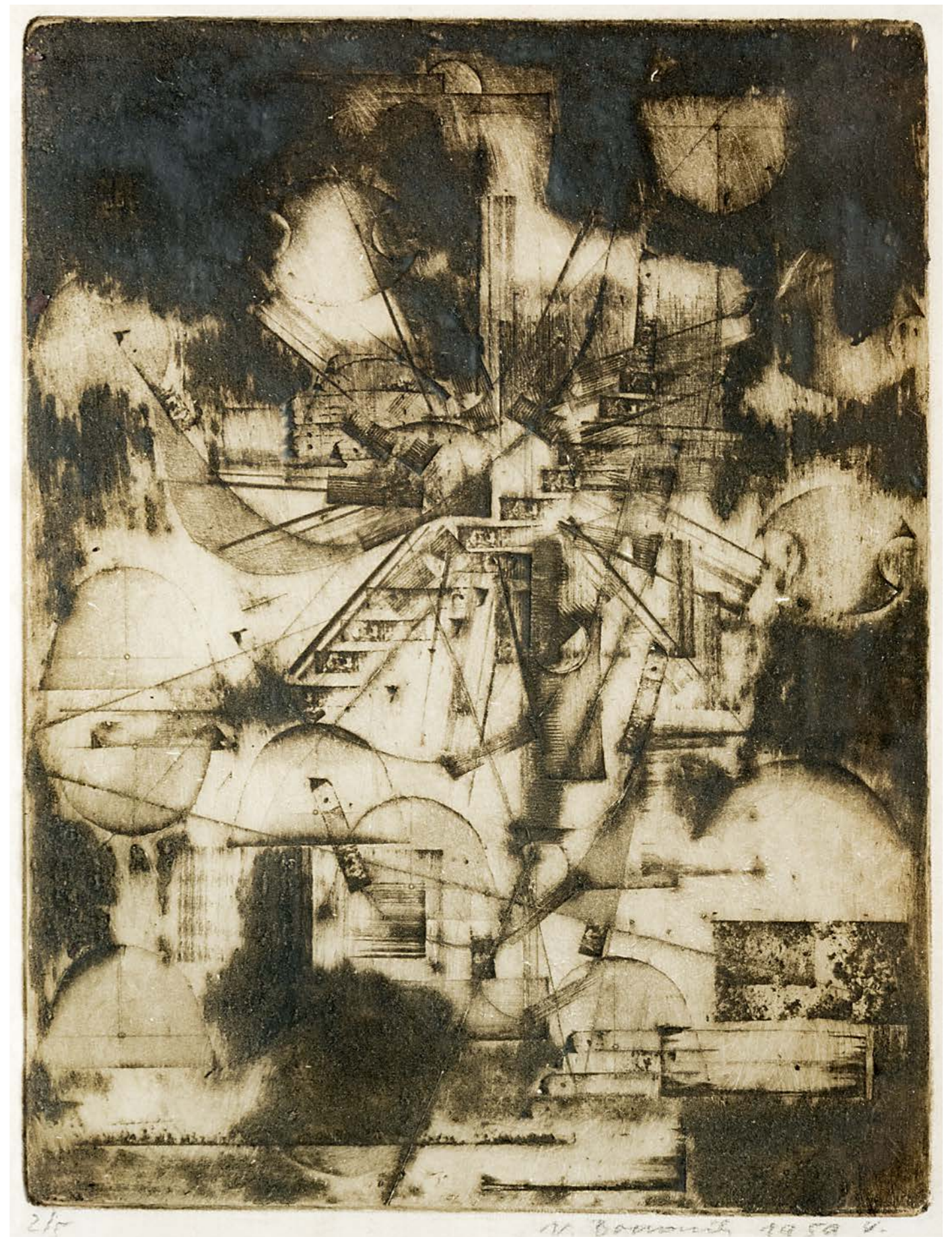


15

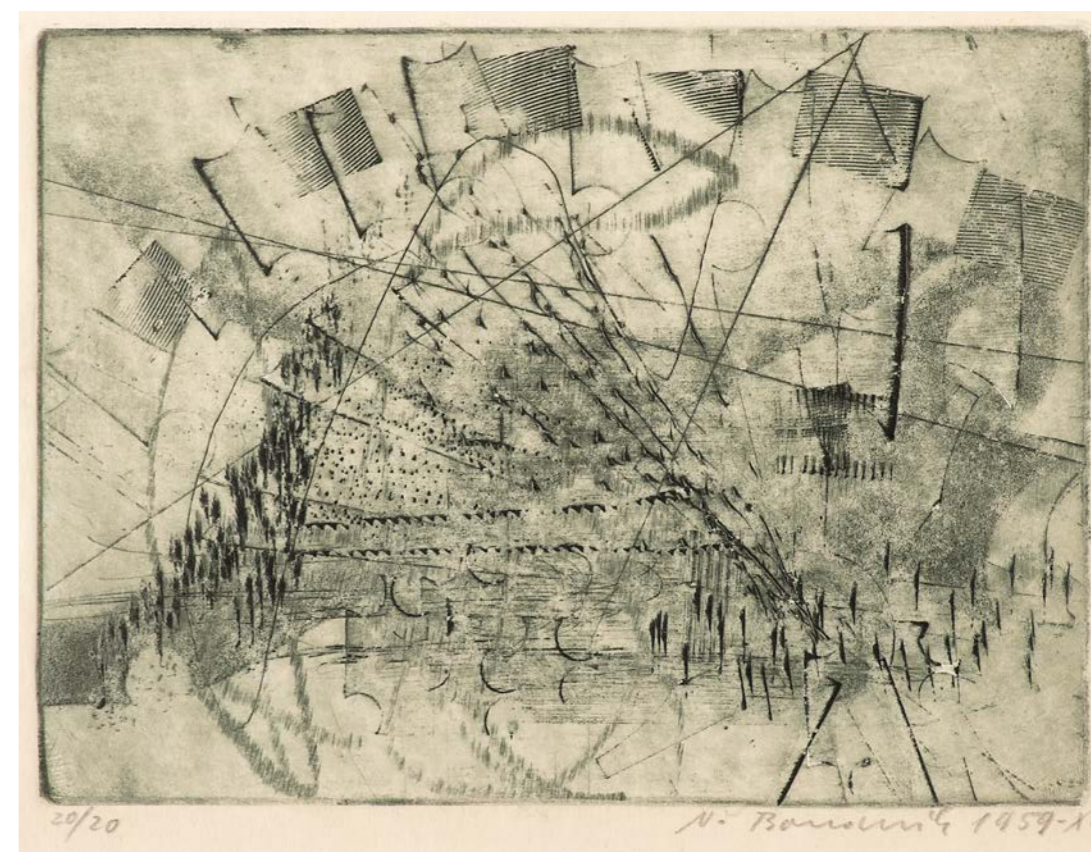
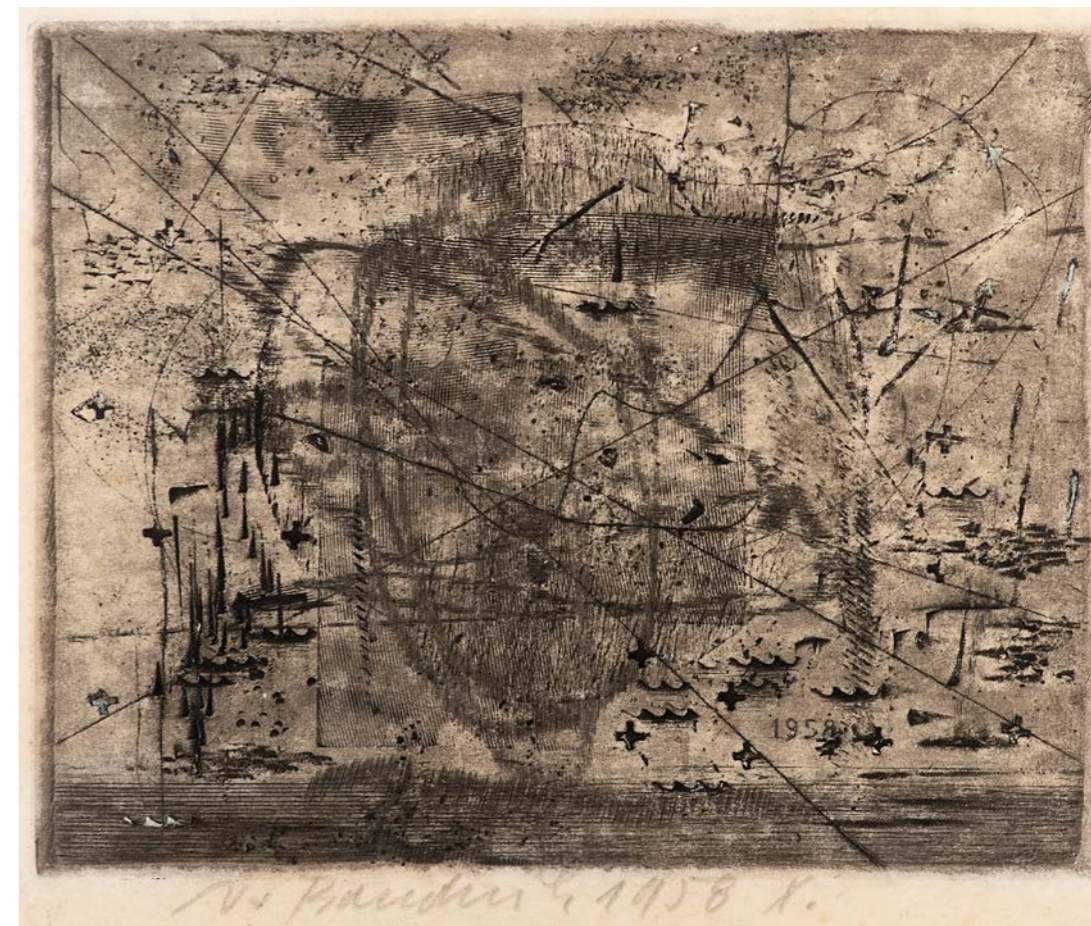
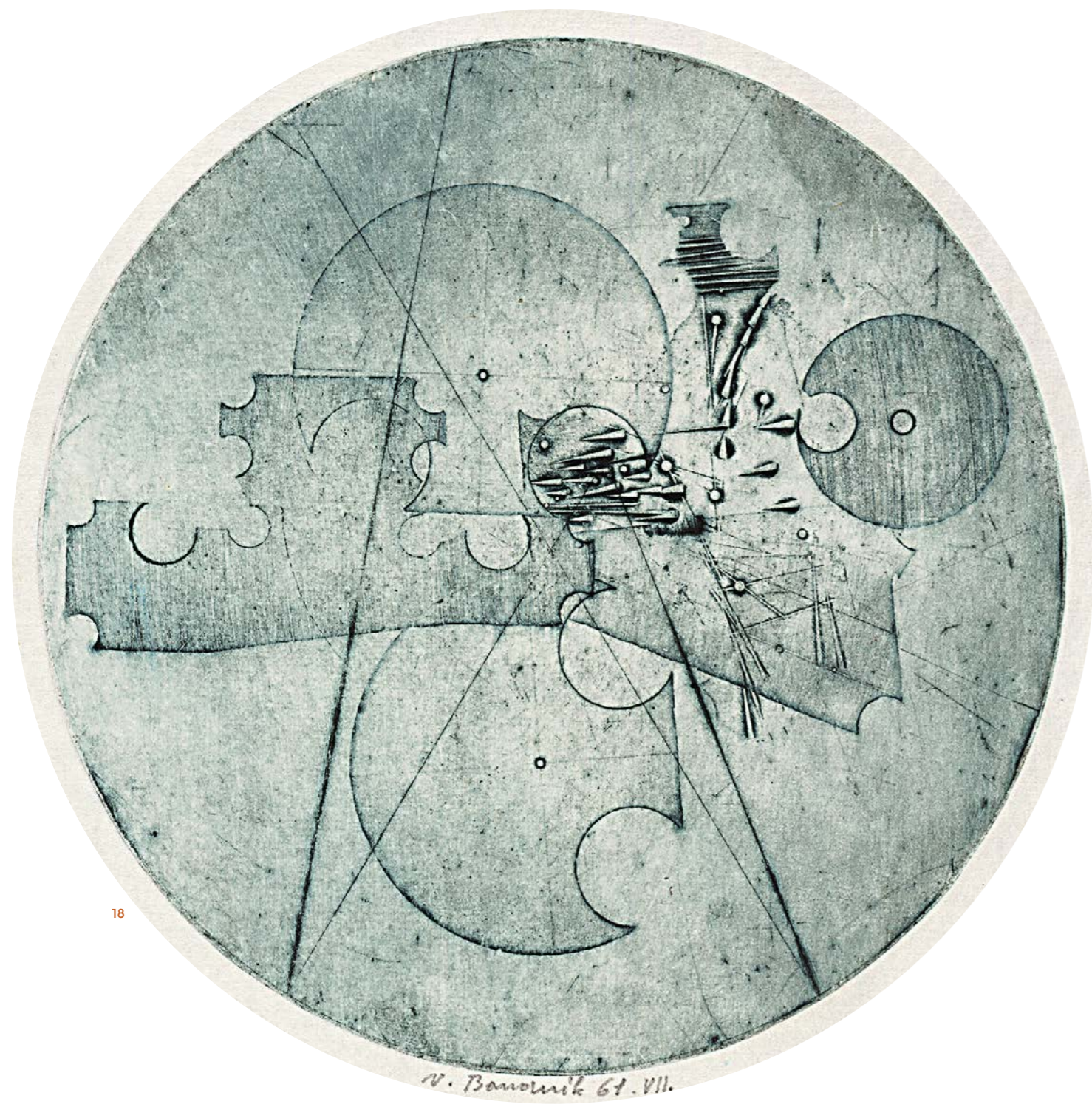
- 16 Bez názvu, 1965, aktivní lept, 14,8 × 26 cm, soukromá sbírka.
- 17 Bez názvu. – Město. Motor, 1959, aktivní grafika, 23 × 17 cm, soukromá sbírka.
- 18 Kruh, 1960, aktivní grafika, průměr 17,5 cm, GASK.
- 19 Stopy materiálů, 1958, aktivní grafika, 9,5 × 11,8 cm, soukromá sbírka.
- 20 Stopy materiálů, 1959, aktivní grafika, 11 × 14,8 cm, soukromá sbírka.



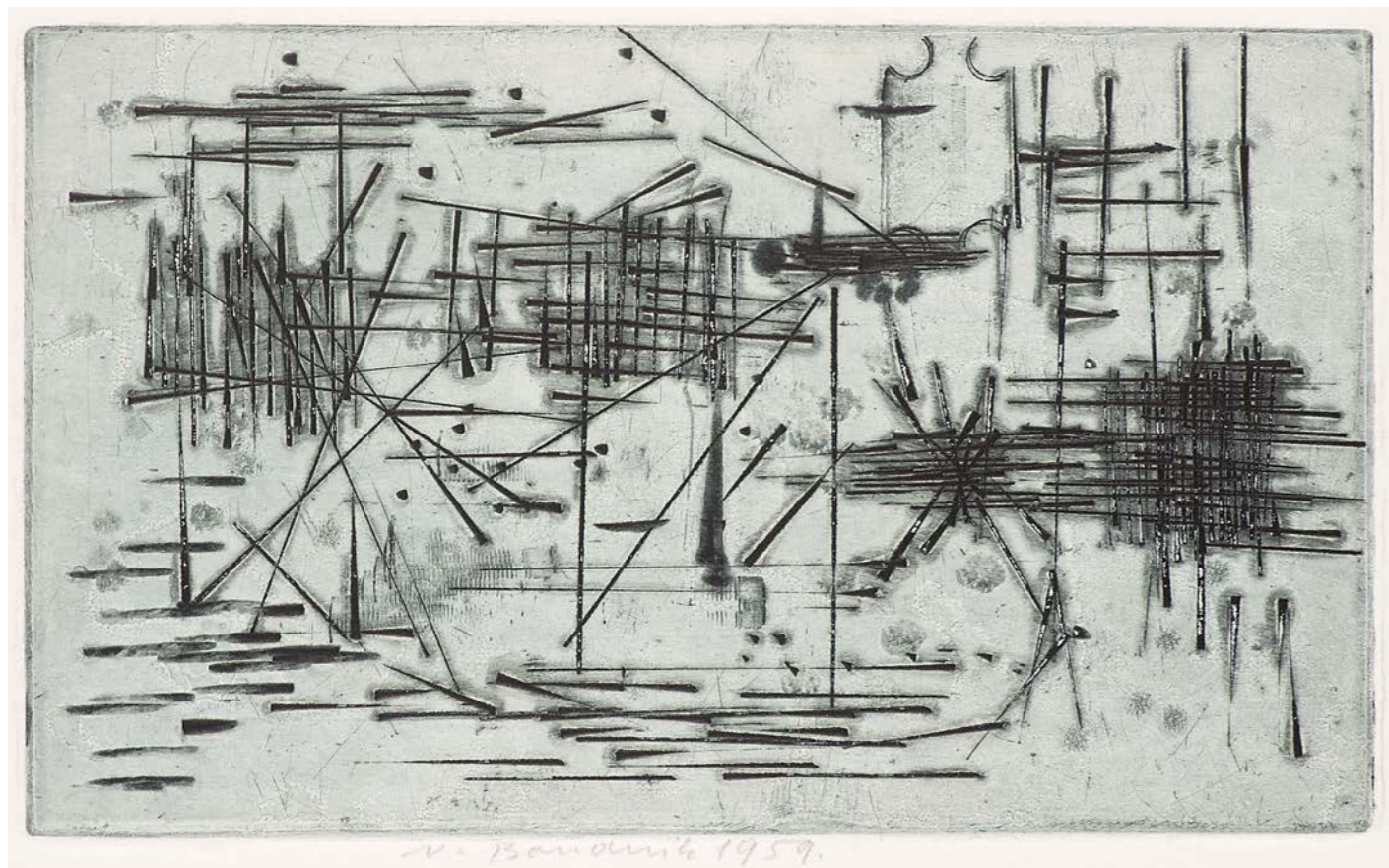
16



17



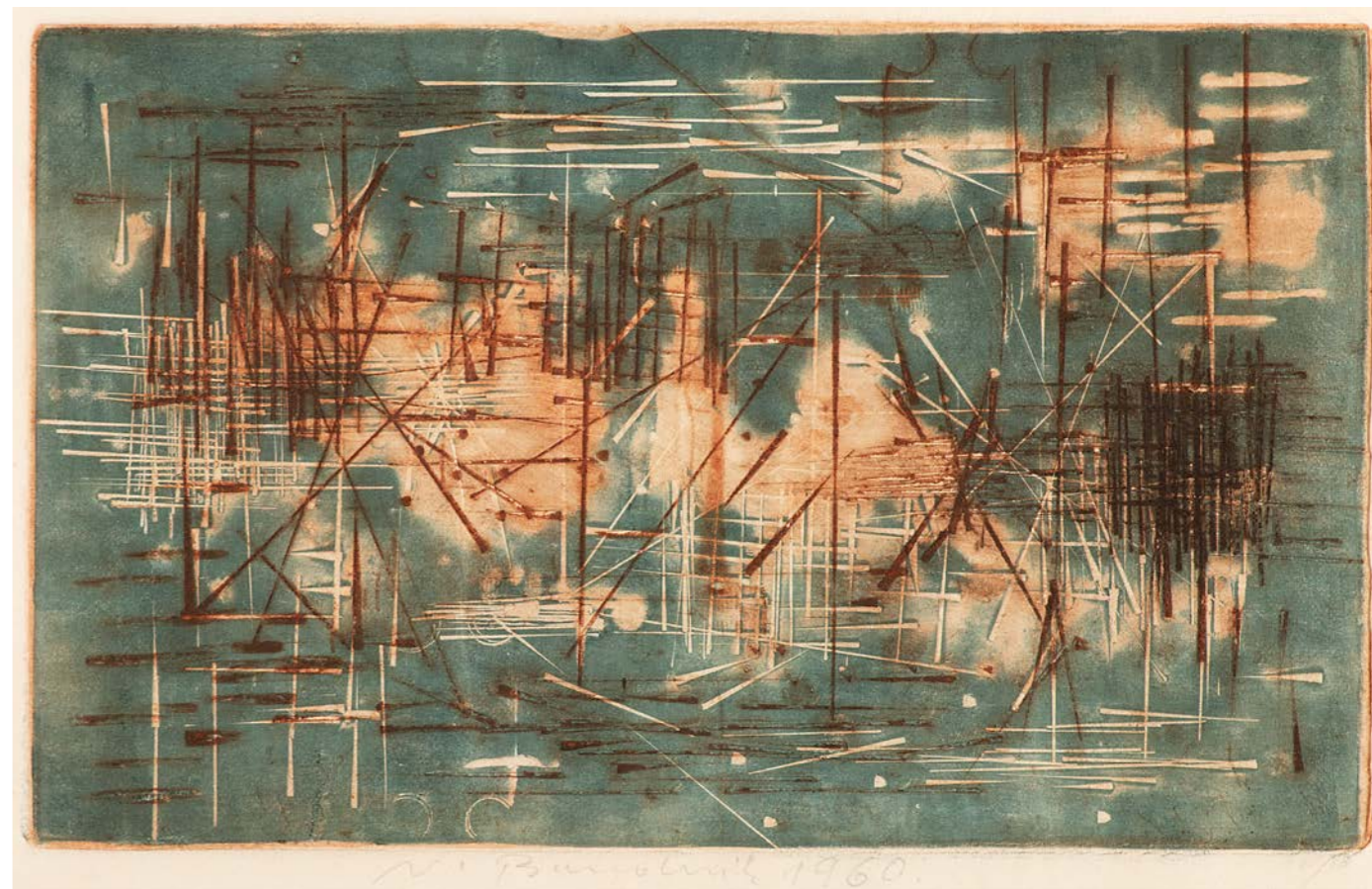
- 21 Bez názvu, 1959, aktivní grafika, 14,7 × 25 cm, soukromá sbírka.
- 22 Bez názvu, 1959, aktivní grafika, 15 × 24,5 cm, soukromá sbírka.
- 23 Kosmické výboje, 1960, aktivní grafika, 14,7 × 25 cm, soukromá sbírka.
- 24 Bez názvu, 1965, aktivní grafika, 17 × 25 cm, soukromá sbírka.
- 25 Bez názvu, 1965, aktivní grafika, 15,6 × 25,2 cm, soukromá sbírka.
- 26 Bez názvu, 1958, aktivní grafika, 7,6 × 10,8 cm, soukromá sbírka.
- 27 Aktivní grafický projev, 1956, aktivní grafika, 10,5 × 8,3 cm, soukromá sbírka.



21



22

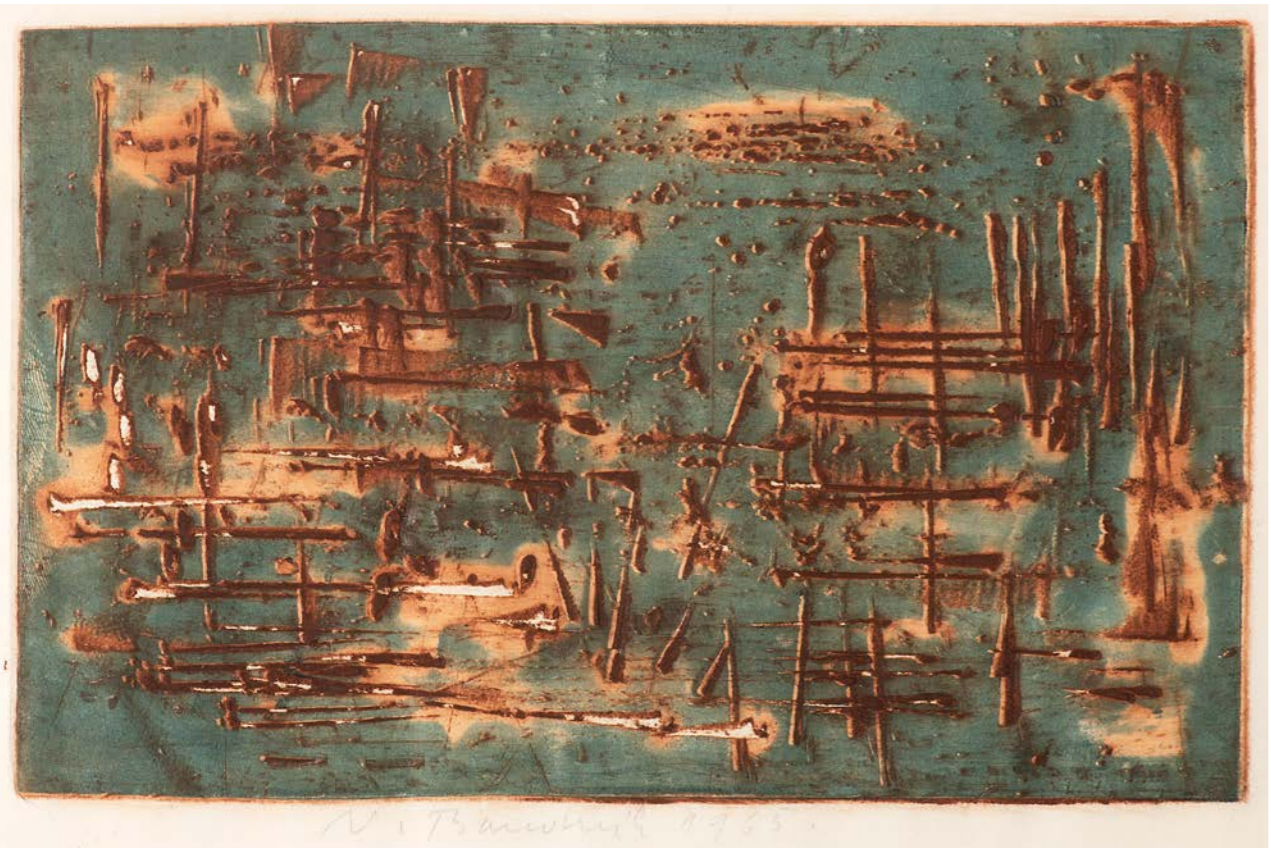


23



*N. Banderin 1965-3.*

24



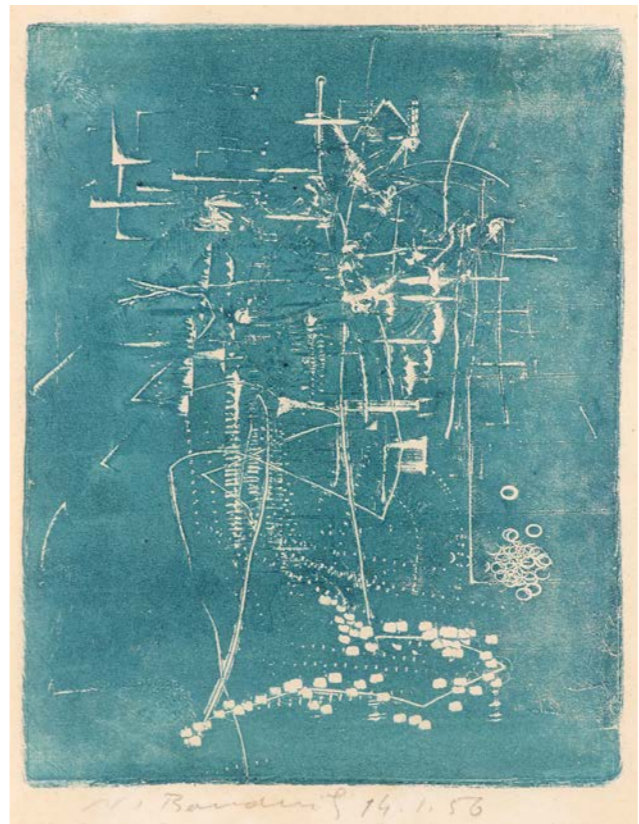
*N. Banderin 1965-3.*

25



*N. B. 58*

26



*N. Banderin 14. 1. 58*

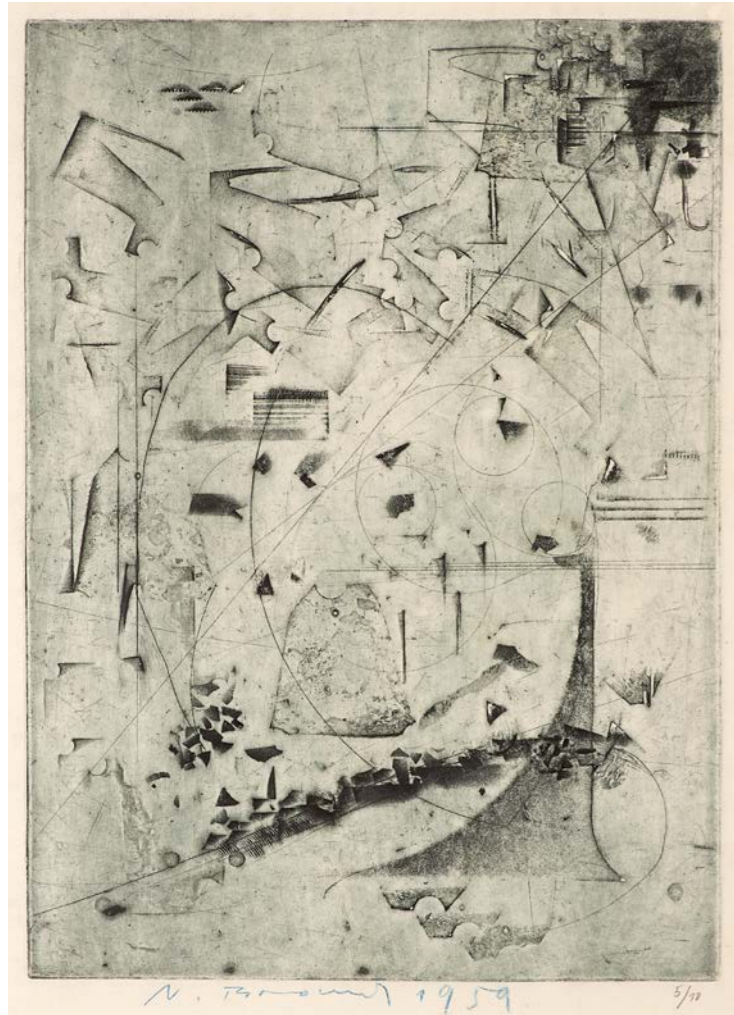
27

138

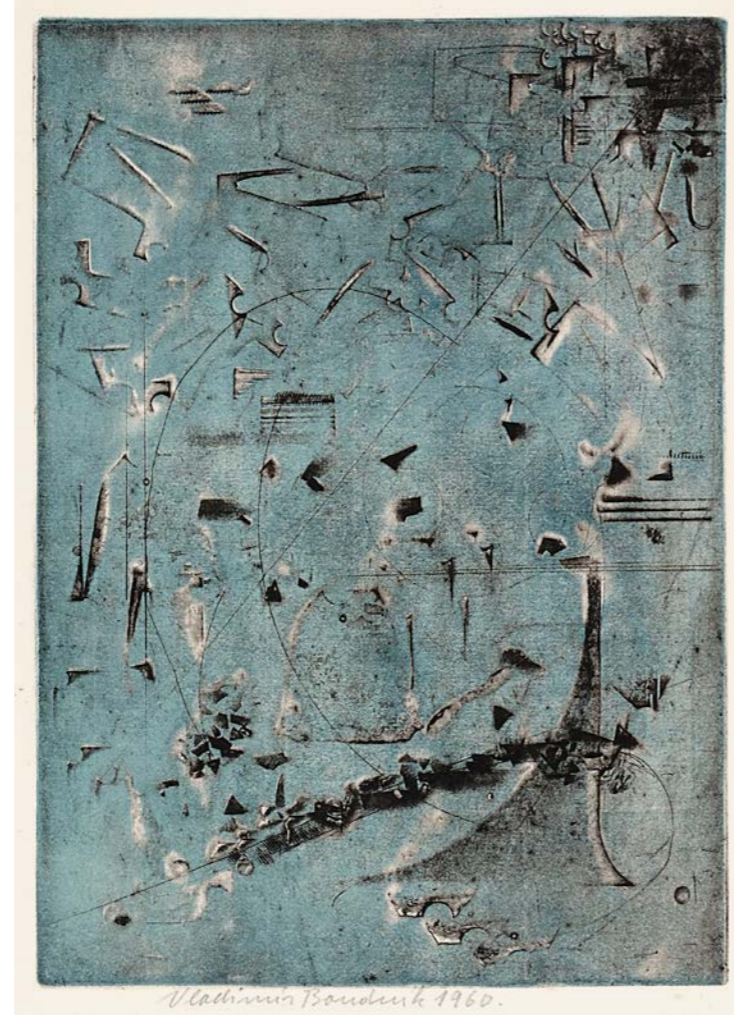
139



- 28 Turecký roh, 1959, aktivní grafika, 29,3×21 cm, soukromá sbírka.
- 29 Turecký roh, 1959, aktivní grafika, 29,3×21 cm, GHMP.
- 30 Bez názvu, 1956, kombinovaná technika, 24,2×17,7 cm, soukromá sbírka.
- 31 Živly, 1960, aktivní grafika, 20×26 cm, GHMP.



28



29



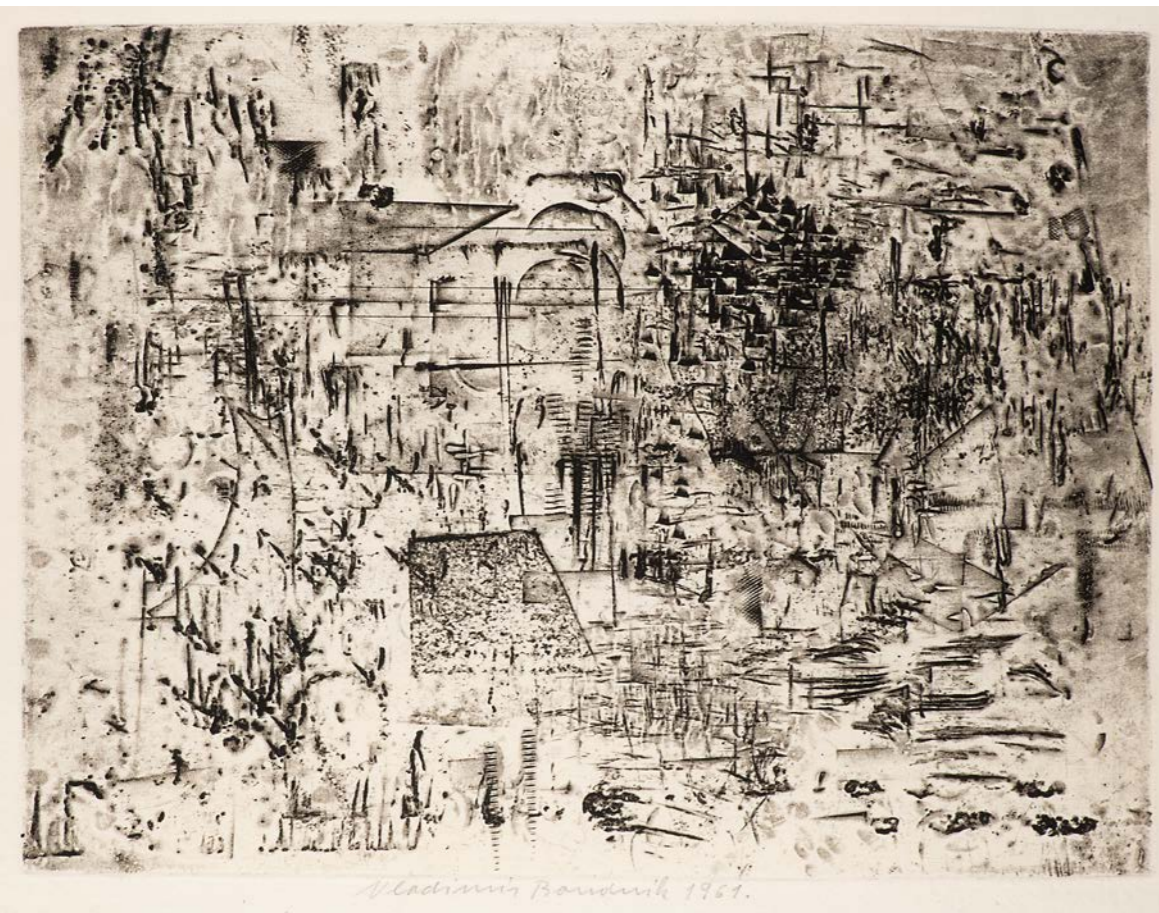
30



31

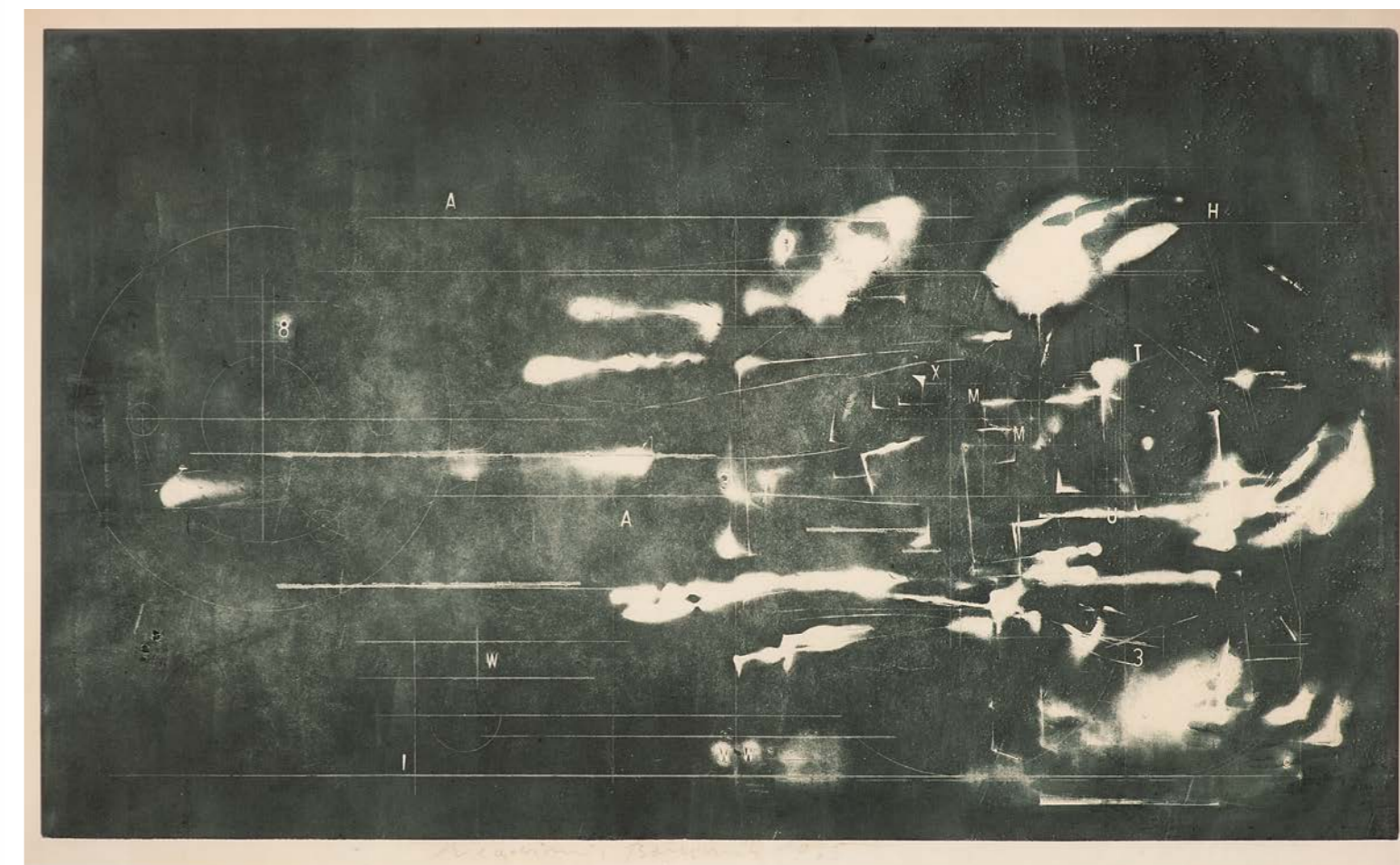


32



33

- 32 Stopy nástrojů, 1961, aktivní grafika, 24,5 × 33,3 cm, soukromá sbírka.
- 33 Stopy nástrojů, 1961, aktivní grafika, 24,5 × 33,3 cm, soukromá sbírka.
- 34 Bez názvu, 1965, aktivní grafika, 28,1 × 49,5 cm, soukromá sbírka.



34