

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta – Ústav pro dějiny umění

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Princip náhody a jeho vliv na proměnu myšlení
a způsob tvorby v českém výtvarném umění
šedesátých let dvacátého století

The principle of chance and its influence on changes
in thinking and on methods in the Czech plastic arts
during the 1960's

Eva Kulová

Vedoucí diplomové práce: Prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, CSc.

Praha 2010

Děkuji panu profesorovi Vojtěchu Lahodovi za vstřícné a podnětné vedení mé diplomové práce, paní docentce Marii Klimešové za poskytnutí kontaktů, za něž děkuji rovněž panu profesorovi Petru Wittlichovi, kterému vděčím také za laskavé zapůjčení studijního materiálu. V neposlední řadě děkuji všem umělcům, s nimiž jsem mohla své názory konzultovat.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 7. srpna 2010

Eva Kulová

Na tuto práci se vztahuje autorskoprávní ochrana podle zákona č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon). V souladu s tímto zákonem je dílo duševním vlastnictvím autora a jeho užití, kopírování nebo vydání (včetně fotodokumentace) je možné jen s autorovým svolením. Při citování díla je povinné uvedení autora a názvu díla.

Obsah

1. Úvod	6
2. K náhodě.....	9
3. Proměna myšlení, souvislosti, předpoklady (smysl pro možnost, příčné zkoumání, přirozená zkušenost, myšlení-nemyšlení).....	17
4. Princip náhody a její řízené projevy v českém výtvarném umění šedesátých let dvacátého století	30
4.1 Událost – prostor pro náhodu	32
4.2 Náhoda je tanec pro dva	44
4.3 Nekauzální spojitosti (podivné objekty)	54
4.4 Náhoda jako sekundární projev řádu.....	67
4.5 Další hledačství a přesahy	78
5. Závěr.....	90
Seznam použité literatury	92
Seznam vyobrazení	98
Summary	102
Obrazová příloha.....	104

1. Úvod

„A nepřekonal náhoda malíře Protogena v dovednosti umělecké? Když do všech podrobností a ke své spokojenosti dokončil obraz unaveného a zemdleného psa, nemohl zobrazit pěnu a slinu tak, jak by chtěl: jsa rozmrzen svým dílem, vzal houbu a tak, jak byla plna rozličných barev, mrštil ji na plátno, aby všechno smazal: náhoda řídila ránu přesně na psí tlamu, a tak nahradila, nač nestačilo umění.“ (Montaigne)¹

Fenomén náhody vždy vyvolával a stále vyvolává reakce různého druhu. Věda a filozofie si nad ní stále kladou otázky týkající se poměru mezi ní, zákonitostí vývoje života či určeností univerzálního řádu a lhostejné k ní není přirozeně ani umění, vždy nějak reflektující myšlení své doby stejně jako způsob našeho nazírání na svět kolem. Anekdotické příběhy podobné tomu s malířem Protogenem nám většinou předkládají náhodu jako nedostizného soupeře, vedle něhož každá (pouze) naučená dovednost nemůže obstát. Jinak je to u Matisse: dlouho aranžoval květiny ve váze, pak obešel stůl a namaloval je, jak mu je milostivá náhoda připravila. Potvrzuje to i zkušenost Renoirovou, který mu prý kdysi řekl: *„Když si srovnám kytici k malování, láká mě zrovna ta strana, na kterou jsem předtím nepomyslel.“*² V podstatě teprve až s počátkem dvacátého století se vědomé uplatňování náhody dočkalo uznání jako formální umělecká metoda, třebaže její charakter měl během první poloviny dvacátého století ještě na nějakou dobu zůstat v povědomí většiny jako převážně způsob provokace a naschválu než jako skutečně nosný, vážně míněný a systematicky pěstovaný zájem odrážející již v obecnější míře stav (připravenost) doby pro její vskutku bezprecedentní přijetí.

Vycházejme z přesvědčení, že všudypřítomná náhoda, s níž se setkáváme v každé době, náhoda, která souvisí s člověkem a jeho orientací i rozhodováním vstoupila do způsobu myšlení v umění teprve v šedesátých letech dvacátého století zcela organicky a začalo se s ní pracovat metodicky. Časově se bude tedy naše uvažování o náhodě pohybovat v šedesátých letech dvacátého století, které ovšem chápeme spíše jako pojem než přesně vymezené desetiletí, v době již poučené avšak nezatížené zkušeností avantgardy, v době považované za počátek etapy takzvaného „současného“ umění a dosahující svým stále živým vlivem až do dnešních dnů. V souvislosti s jiným, pokročilejším způsobem práce s náhodou jako se záležitostí předpokládanou, předpřipravovanou, řízenou a rozvíjenou (která nás může i překonávat) zdůrazníme také důležitou roli přírodních věd a soudobé filozofie, které přicházely s důležitými poznatky a výklady ohledně proměnlivé povahy přirozené skutečnosti, kterou může odkrýt jedině bezprostřední (naivní) zkušenost

1 Michel de MONTAIGNE: *Náhoda bývá často poslušna rozumu*, in: *Essaye (výbor)*, Praha 1917, 63–64.

2 Henri MATISSE: *Umění rovnováhy*, Praha 1961, 73.

člověka, soustředěná a zároveň otevřená momentu překvapení a změny. Pozastavovat se budeme také nad tématy s náhodou těsně souvisejícími a dohromady tvořícími jakýsi charakterotvorný portrét šedesátých let. Jsou to především autenticita, ambivalentnost, smysl pro možnost, improvizaci a v neposlední řadě hravost jako schopnost být vtažen do situace a jejích časoprostorových relací. Možná je to dáno i tím, že náhoda napomáhá dávat věcem dosud netušený, jiný smysl, další rozměr. S náhodou budeme takto při našem výkladu nakládat jako s fenoménem, který se stal neodmyslitelnou součástí myšlení a který bychom si snad mohli dovolit považovat i za nositele onoho paradoxního, nesnadno definovatelného „*třetího smyslu*“, kterému Roland Barthes v zamyšlení nad Ejzenštejnovou filmovou teorií a praxí přisuzoval zodpovědnost za významový zvrat spočívající v narušení běžného chodu věcí. Spolu s ním jako bychom se pohybovali někde mezi subjektivitou naší osobnosti a objektivní zákonitostí univerza.³

Všeobecnou povahu má kapitola Proměna myšlení, předpoklady, souvislosti a kapitola předcházející, věnující se blíže podstatě pojmu náhoda. Pro pochopení provázanosti fenoménu náhody s obdobím šedesátých let se budeme alespoň náznakem zabývat všemi uměními, neboť tentýž princip se projevuje napříč celým kulturně uměleckým spektrem, což z něj činí jev s vahou téměř slohotvornou. Nejobsáhlejší část práce je věnována charakterotvornosti náhody, jak se různě projevovala na konkrétním díle několika vybraných umělců pojednávaného období. V díle Mikuláše Medka, Jiřího Valenty a Jana Kotíka se zaměříme na náhodu úzce propojenou s fenoménem „události“, klíčovým pojmem filozofie „nepředmětného“ myšlení (Patočka, Hejdánek), korespondujícího v mnohém s radikálními výtvarnými projevy nefigurativních tendencí u nás. U Vladimíra Boudníka a Jana Koblasy nás bude zajímat náhoda jako součást projevu živelně pudového zacházení s materiálem. Nad asamblážovanými objekty Aleše Veselého, Bedřicha Dlouhého a Václava Jíry se zdržíme v souvislosti s principem montáže, kde se náhoda uplatňuje nejen při nalézání věcí a fragmentů, ale také v jejich spojování v celek s nápadně metaforickým přesahem. Ambivalentní vztah řádu a náhody pak pojedná část týkající se díla Václava Boštíka, Radoslava Kratiny a Zdeňka Sýkory. V závěru nebudou chybět jména jako Jiří Kolář, Milan Grygar a Hugo Demartini, jejichž dílo v šedesátých letech nápadně směřuje k mezioborovým přesahům, k poezii, akustice anebo architektuře (urbanismu), v nemalé míře inspirovaných právě náhodou jako součástí jejich integrativního uvažování.

Vpodstatě stranou našeho zájmu zůstává široká, v šedesátých letech se výrazně prosazující větev konceptuálního umění (včetně umění akce, happeningu nebo performance), na niž bychom se mohli v souvislosti s náhodou zaměřit možná nejvíce a také

3 Roland BARTHES: Třetí smysl, in: *Iluminace* 6, 1994, 61–75. Zajímavé porovnání Bartesova „třetího“ smyslu Mukařovského „nezáměrnosti“ přináší studie Mojmíra Grygara, in: Mojmír GRYGAR: „Tupý smysl“ a „nezáměrnost“, in: *Estetika XXVII*, 1991, 204–218.

nejméně diskutabilně. Přesto ji opomíjíme jako víceméně se nehodící do navržené struktury práce, která upřednostňuje ty projevy výtvarného umění, které začleněním náhody do tvůrčího procesu se sice konceptuálního rozměru mnohdy dotýkají, zároveň však ne-rezignují na hmotné faktory uměleckého díla jako jsou cíl a cesta k němu, materiál a technika, jejichž zanedbávání vrhlo leckde umění, alespoň podle současného francouzského teoretika Jeana Claira, na slepou kolej a vedlo v rozplynutí díla v nic. Stejně jako k tomu, že mnohý dnešní umělec, izolovaný a nevybavený, je možná „*první svědek a snad i první oběť rozchodu s tradicí, samouk nucený se znovu naučit řemeslu bez pomoci jakéhokoli učednictví a jakéhokoli mistra.*“⁴

4 Jean CLAIR: „Kunstwollen“ nebo „Kunstkönen“, in: Úvahy o stavu výtvarného umění. Odpovědnost umělce, Praha 2006, 77.

2. K náhodě

Slovníková definice pojmu „náhoda“ zní: sběh událostí přiházejících se bez vzájemné závislosti, z nepředvídaných příčin, neočekávaná událost. Do pojmového soukolí spadá také slovo „nahodilost“, „náhodnost“, „náhodný“, „náhodou“, „náhodně“ neboli: mimo očekávání, neočekávaně, neúmyslně, maně.⁵

Dějiny umění znají řadu příkladů, kdy náhoda posloužila umělci k oživení obrazovnosti a posílení schopnosti improvizace. Spolupráce s náhodou, její aktivizace (jedno zda vědomá či nevědomá) představovaly odjakživa jeden z nejdruždivějších momentů mnohého tvůrčího snažení. Je zajímavé pozorovat, jak se role náhody a její působení v umění stejně jako v lidském životě střídavě ztrácí a zpětně vynořuje, stále jakoby v závislosti poměřování sil jednajícího individua a stávajícího Jsoucna. Je vzrušující sledovat její složitý pohyb v širokém poli možných významů a pochopení, jakoby někde mezi Svobodou, Nutností, Osudem, Štěstěnou, Vyšší silou, či snad Prozřetelností. Složitost těchto vztahů, odlišné vnímání náhody, kauzality a dějin působivě vystihl na příkladu rozdílného způsobu myšlení člověka dvou epoch, renesance a baroka, historik Zdeněk Kalista. Již postižen ztrátou zraku, vydal, dva roky před smrtí, v roce 1980 jednu ze svých čtenářsky nejpoutavějších knih *Tvář baroka*, sestavenou z poznámek přepsaných přáteli z magnetofonových nahrávek. V autorově podání je barokní člověk představen jako ambivalentní bytost, jež se v touze zapojit svůj osud do kontextu s vesmírným děním náhodě brání, zároveň však odmítá princip kauzality, souvislosti jednoho fenoménu s druhým a otevírá svou existenci momentu, jenž lze nazvat Tajemství nebo Zázrak. Renesanční mentalita naopak přijímá fenomén náhody mnohem přímočařeji, využívá ji jako vhodnou příležitost, jako něco, co jednoduše visí ve vzduchu a je na člověku jakožto individuu, jak její pasivitu zaktivizuje, „*aby z ní učinil složku dějotvornou*“.⁶

Jeden z nejnázornějších a nejcitovanějších příkladů využití náhody v době, kdy umělec se cítil být veden téměř až vědeckou ambicí je lákavé doporučení Leonarda da Vinci v jeho Traktátu o malířství, na kterém pracoval od roku 1490 a v němž nabádá ke studiu „*opelichané a zašpiněné zdi*“, z níž se dá ledacos vyčíst, nebo popisuje své slavné hození houbou napojenou barvami na zeď a následné pozorování vzniklých skvrn, z nichž se dá vypočítat krajina.⁷ Na podobné příhody lze stejně kdysi jako dnes pohlížet jako na výstřednosti génia, a možná i akt vzešlý ze stavu „libého šílenství“. Přesto se v souladu s naším záměrem uchylme k jinému náhledu na podobný jev. Například jako

5 Bohuslav HAVRÁNEK (ed.): Slovník spisovného jazyka českého III, Praha 1989, 197.

6 Zdeněk KALISTA: *Tvář baroka*, Praha 1992, 76.

7 Leonardo da VINCI: *Úvahy o malířství*, Praha 1941, 13, 15, 18.

na cílené osvobození se od dokonale osvojené, ale již nic nového nenabízející technické dovednosti, anebo odhodlání přijmout nová upozornění přicházející zvenčí a přinášející nepředvídatelné novosti, k jejichž přijetí ovšem dochází jen za předpokladu, „že mozek tvořícího umělce bude oprostěn jako registrační přístroj a veškerá malířova vůle oněmí, zapomene a ztichne“. Tolik jiný velký experimentátor a tvůrce nových zákonů formy Paul Cézanne.⁸

Rádoby zapomenutí naučené zručnosti, povzbudit přirozené vnímání, zahrnout staré a přijmout jiné, nové myšlenkové a perceptivní návyky se stalo jedním z hlavních předmětů hledání umělecké tvorby celého dvacátého století. Navíc nový druh myšlení a vnímání, tedy jiná filozofie tvorby, která umísťuje náhodu do přímějšího a organičtějšího vztahu s novodobým způsobem umělecké seberealizace. Od překotného počátku dvacátého století, dále vzpurné avantgardy až k druhé polovině dvacátého století, kdy odbourávání kulturních i společenských tabu nabylo mnohem systematictější, již ne prvoplánově šokující podoby. Šedesátá léta minulého století stojí na počátku etapy, kterou v osmdesátých letech začali historikové umění zvat jako „současné umění“ a tím důsledněji odlišovat od všeho, co dosud zahrnoval pojem „moderna“.⁹ Začalo být zdůrazňováno, že právě „teď a tady“ se umění ocitlo na bodu nula, v místě obratu, a poučené, nikoli zatížené minulým, se začalo domáhat přítomnosti, jenž jediná se mu stala měřítkem. Po hodně dlouhé době se „dokonalost“ umění nepřesouvá do nostalgické minulosti ani utopické budoucnosti, ale vychází z konkrétní zkušenosti okamžiku, momentu hledání spojů a nikoli propastí mezi uměním a společností, která ve vzácné synchronizaci otevřeně přijímala všechnu nabízenou pestrost a výzvu k znovuoživení vnímaného světa, který se nám jinak obvykle, jak poznamenal Maurice Merleau-Ponty „ukrývá pod sedlinou vědění a společenského života“.¹⁰

Umění šedesátých let bývá z dnešního odstupu označováno za poslední skutečně autentický projev, který, přirozeně inspirován originalitou avantgardy, přes veškerou akceleraci proměn a pluralitu stylů dospěl k nové syntéze, kde hraje nápadnou společnou roli bezesporu náhoda, daleko víc organicky a metodicky přítomná, dodnes ne zcela dostatečně upomínaná a přiznaná, přestože způsob zacházení s ní se generálně proměnil. Víme, že v šedesátých letech byla náhoda natolik zakódovaným tvůrčím prostředkem, že její vyvolávaná přítomnost již neměla sloužit k porážení konvencí a dráždit jako úmyslný naschvál, ani být příležitostně „zneužívána“ k samoučelné sebereprezentaci. Umění se naopak začalo náhody cíleně dovolávat, začalo s ní nově počítat, nově zpracovávat, zhodnocovat, aktualizovat a dokonce řídit. Náhodná náhoda jako by přestala být zajímavá

8 Miroslav LAMÁČ: Myšlenky moderních malířů, Praha 1968, 26.

9 Catherine MILLET: L'Art contemporain, Paris 1997.

10 Maurice MERLEAU-PONTY: Svět vnímání, Praha 2008, 57.

a jako mnohem přitažlivější se začínaly jevit možnosti, které se rodí ze schopnosti vědomě s náhodou zacházet, cvičit s ní dle víceméně daných pravidel a v rámci podobného procesu chtěného soužití s náhodou se jí nechat zavést (nikoli slepě) na nové, překvapivé území. Náhoda se tak stala součástí myšlení.

Lze namítnout, že jakákoli interpretace náhody se může vždy tak či onak jevit jako spekulativní a tedy poměrně snadno napadnutelná. Možná i proto se stále trochu nespravedlivě pozapomíná na „jiné“, nové zacházení s náhodou, možná také z důvodu jejího již samozřejmého vplutí a vstřícnosti k pozdější umělecké zkušenosti (tedy i k té dnešní). Zabývat se náhodou takto (v sobě) uchopenou zahrnuje zabývat se také proměnou myšlení a snad i mentality. V tomto pojetí je náhoda jakoby daleko víc v nás nebo my umíme být daleko víc v jejím teritoriu, či se pohybovat v prostoru mezi námi a náhodou. Proto si znovu připomeňme sílu, radikálnost a odvahu k této proměně, jíž se společnost v symbióze s uměním aktivně právě v šedesátých letech účastnila, aby se konečně pokusily, když ne odhalit, tak alespoň nahlédnout skutečnost, neustále proměnnou a v pohybu, jež s sebou vždy, jak již předznamenal Henri Bergson, „*přináší nepředvídatelnou drobnost, která změní vše*“.¹¹

Náhoda patří odjakživa do veškeré tvorby, protože ta je součástí živého procesu (uměleckého nutkání, potřeby výpovědi, kdy vždy něco víme, vždy něco nevíme, hledáme, zkoušíme, očekáváme a když se daří, vždy se dostavuje něco, co nás přesahuje) a jakkoli jsme připraveni a smysl díla je promyšlen, nelze bezesbytku předvídat, kudy se bude v každém novém nastalém okamžiku tvorby cesta otevírat a jaké nové možnosti se budou nabízet. Takto se náhoda zpřítomňovala a zpřítomňuje v každé tvorbě. Teprve dvacáté století však dalo vznik fenoménu náhody. Konkrétně to byl dadaismus, který ji uvedl do obecnějšího povědomí, byť její využití vypadalo zpočátku víceméně jako „pouze“ naschválně, jevící se jako nesmysly, které však nakonec dávaly smysl, protože byly svázané s dobou a postoje tvůrců za tím vším byly ve skutečnosti rozezleně vážné. Přesto právě avantgarda (která začala rozvíjet další roviny náhody využíváním herního principu jako výzvy ke spontánnímu jednání, improvizaci, interaktivnosti, anebo zapojením podvědomí) přinesla právě prostřednictvím svého zájmu o náhodu nečekanou proměnu formy. Ta jako by začala sama o sobě mnohdy předbíhat smysl nebo se snad dokonce sama stala smyslem. (Tedy idea možná byla, ale forma její smysl předběhla.)

Kruciální se stala otázka míry využití náhody, vztahu tyché (náhody) k techné, rozporu mezi tím, co vzejde skutečně z ruky umělce a co „pouze“ z jeho gesta, které již nelze slučovat se skutečným dotykem. Výpověď se mnohem víc začala uskutečňovat

11 Henri BERGSON: Myšlení a pohyb, Praha 2003, 99.

v ději, v samotném procesu uskutečňování. Umělecké dílo začalo být nahlíženo spíše jako živý organismus, jehož dokonale uspořádanou vnitřní složitost nelze dosáhnout žádným účelovým rozvrhem (tedy účelově rozvrhující myslí).

V dějinách filozofie¹² se pojmem „náhoda“ rozumí široký komplex jevů a tyto, nazírány z hlediska jejich vztahu k člověku (tedy antropocentricky), jsou vysvětlovány jako takové, jež nás vždy nějakým způsobem zasahují, dotýkají se nás nebo se k nám alespoň přibližují, zvnějšku na nás dopadají, stávají se událostí, příhodou, jež uvádí naše životy v pohyb, dynamizuje klidný tok naší existence a vytváří nepředvídatelné zákruty, které se dále mohou jevit příznivé stejně jako nepříznivé.

Aristoteles definoval obecně náhodu jako víceméně neúmyslný, nezáměrný čin, lépe řečeno jako něco, co neplyne z našeho jednání, ale nečekaně do něj „zvnějšku“ zasahuje. Zároveň však činil rozdíl mezi náhodou (tyché) a samočinností (to automaton). Zatímco prvé se vztahuje k bytostem schopným záměrného jednání, druhé k přírodnímu dění, které, jako nejvíce vzdálené náhodným událostem, probíhá z příčiny dané „uvnitř“, tedy samovolně, marně, maně, bezděky (matén). Aristoteles tvrdí: „[...] *náhoda [se] musí nutně vztahovat k oblasti lidského jednání [...]. A tak bytosti a věci, které nemohou jednat jako lidé, nemohou ani nic učinit náhodně [...], poněvadž u nich není záměrného rozhodování (proairesis) [...].*“¹³ Kultovní víru v Tyché (Náhodu), jež byla v antickém Řecku obecně rozšířena, tak Aristoteles zatížil vahou teoretické kategorie, konkrétně kategorie „praktické“, tedy takové, jež se vztahuje k lidské praxi (konání). Teprve takto usouvztaženou náhodu lze nakonec chápat, vezmeme-li opět v potaz Aristotelovo pojetí světa a jeho vztahu ke společnosti¹⁴, jako sice nečekaný výsledek lidské činnosti, zároveň však také jako součást procesu vědomého jednání, tedy takového, jež vede k nějakému cíli. To ovšem vyžaduje vhodné zacházení s náhodou. Jinak také správnou dispozici neboli „hexis“, stav, rozpoložení, či jednoduše jakousi schopnost „být na číhané“. Nutným předpokladem k dosažení záměru se tak stává, nakolik přesně je člověk schopen vnímat nahodilosti konkrétní situace, oddat se náležitě „pasivitě“, umět citlivě reagovat v dané (příznivé a neopakovatelné) chvíli a tímto způsobem „testovat“ správnost nebo také mýlku svého konání. Východní filozofie nazývá podobnou zkušenost „satori“. Jinak také náhlé vnuknutí, jež je výsledkem dvojjediného stavu soustředěnosti a uvolněnosti zároveň, stavu tygra stále připraveného ke skoku.

12 Základní etymologické vyjasnění složité problematiky náhody, nahodilosti a příbuzných pojmů (přes některé dobově tendenční vývody) poskytuje kniha Jaromíra Bartoše, in: Jaromír BARTOŠ: Kategorie nahodilého v dějinách filosofického myšlení, Praha 1965.

13 O náhodě, samočinnosti a příčině pojednává podrobně Aristoteles ve druhé knize své Fyziky, in: ARISTOTELES: Kniha druhá: Principy přírodních věd, in: Fyzika, Praha 1996, 44–68.

14 Martha Craven NUSSBAUMOVÁ: O náhodě a etice (správnost jednání), in: Křehkost dobra, Praha 2003, 611–614.

Vedle antropocentrického chápání náhody (Zufall), jenž hegelovský výklad dále obohatil o dialektický rozměr nutnosti (Notwendigkeit), nás dějiny filozofie seznamují také s jejím zcela jiným, nicméně paralelně se vyskytujícím pojetím, které se odvíjelo od nejrůznějších kauzálně mechanistických výkladů chodu světa. V těchto byl výklad náhody v podstatě ztotožněn s příčinou, byla považována za jev odvoditelný, třebaže pro lidský rozum (zatím) nevysvětlitelný. V Šopenhauerově nihilistickém způsobu uvažování pak byla v rámci determinismu „ponížena“ na jev ryze subjektivní, objektivně neexistující. Náhoda pojímaná jako svobodná vůle člověka byla popřena. V souvislosti s naším sledováním role náhody v umění a tvorbě nás takto pojímaná náhoda může rovněž zajímat, zvláště když se na jejím pozadí utvářela nová (vědecká) vysvětlení vztahu náhoda – příčina. Z oblasti exaktních věd umělecká teorie šedesátých let nakonec přebírá i některé konkrétní pojmy jako „kontingence“ (nahodilost) nebo „koincidence“ (souběh událostí), někdy označované za „pseudonáhodu“. Začíná se projevovat výrazný zájem o teorii pravděpodobnosti a v souvislosti s ní se s oblibou připomíná jméno francouzského matematika a filozofa Blaise Pascala, který stanul u jejího zrodu v momentu, kdy se vážně zamýšlel nad hrou v kostky, přesněji nad možností hození dvou šestek najednou. Spolu s teorií pravděpodobnosti a s ní související hazardní hrou byl původní význam náhody jako nepředvídatelné události (lat. accidens) rozšířen o nový smysl „štěstěny“ (fr. chance, hasard). Příčiny se přestávají hledat, zájem se soustředí na počet „příznivých případů“, do hry vstupuje chyba.

Spolu s antropologickým pojetím náhody jako události vztahující se vždy nějakým způsobem k člověku, je v souvislosti s uměním přelomové doby, jež nás zajímá, nutné připomenout také vztah mezi kategorií náhody (chaosu) a řádu, touhu založit výklad světa na principu harmonizujícím s univerzálním řádem, třeba i entropickým. Problém náhody a řádu (již neztotožňovaného se zastaralým determinismem) se od počátku dvacátého století stal nejzajímavější se vyvíjející oblastí světa přírodních věd, zejména biologie a fyziky, z jejichž poznatků začala výrazně čerpat také filozofie, a potažmo i umění. Za připomenutí zde bezesporu stojí i u nás ve vědě i v umění reflektované jméno filozofa, matematika a fyzika Alfreda Northa Whiteheada (1861–1947), který, ovlivněn Einsteinovou teorií relativity a kvantovou fyzikou, se stal jedním z hlavních představitelů takzvané „procesuální filozofie“, pracující s pojmem „událost“ a kladoucí důraz na pohyblivou, živou a neustále proměnlivou (proto chaoticky působící) povahu skutečnosti. Whiteheadem takto naznačená událost začala být analyzována jako univerzální struktura, elementární jistota, jež v sobě zahrnuje veškerou problematiku času, změny a dění. Pokud bychom chtěli v naznačené linii propojenosti vědeckého a svým způsobem také estetického pohledu na svět pokračovat dále, měli bychom připomenout alespoň ještě jedno jméno: francouzského biologa Jacquese Monoda (1910–1976), stoupence sartrovského

existencialismu, jenž svou celoživotní „filozofii“ shrnul do slavné eseje *Náhoda a nutnost* (1970), odrážející nemalou měrou Bergsonovu organickou koncepci reálna stejně jako výše zmíněného Whiteheada a ve zhuštěné podobě duálního pojetí evoluce (každá živá bytost je zároveň fosilií) představující zhruba vše, co se od poloviny dvacátého století stalo hlavními tématy vědy, filozofie a také výtvarného umění – čas a prostor v souvislosti s teorií relativity, stejně jako s teorií spontánnosti nebo deterministického chaosu (spontánního řádu).¹⁵

Z takového úhlu pohledu začala být náhoda vnímána jako nezbytný podnět (energie) přicházející odněkud zvnějšku, jako nutný předpoklad každého pohybu a tedy i příčina (možná prvotní) neustále proměnlivé formy jevové reality. Rozumem přísně klasifikovatelná skutečnost se stala minulostí, nikdy nekončící kauzální řetězce se rázem staly unavujícím přívazkem vědy stejně jako filozofie, což mělo přirozený vliv také na svět umění. Intelekt ruku v ruce s intuicí se jakoby pojednou chopily náhody jako lákavé možnosti zachytit celistvější podobu naší „rozptýlené“ informace o světě, jako příležitosti nahlédnout jeho skrytou „podstatu“, jako šanci znovu a nově interpretovat skutečnost. Objevování této stále jen tušené skutečnosti se přitom dělo na základě dvou umělecky rovnocenných, byť rozdílných přístupů. První je obvykle charakterizován jako subjektivní introspekce, psychický příval, spontánní gesto, svérázná a živelná transformace předmětného světa. Druhý lze zjednodušeně považovat za cestu objektivní zkušenosti, zapojení racionálních složek, které systematicky prozkoumávají dosud nepoznané, tedy „nahodilé pozadí“ skutečnosti, tvořené jakoby nepřehlednou trestí vztahů a sil. Uznání se však zároveň v nejrůznějších oborech napříč celým společenskovedním spektrem dočkalo propojení obou přístupů.

Moderní sociologie, tak jak se utvářela v době po druhé světové válce a jež se ve své zřejmě nejvlivnější podobě představila jako frankfurtská škola, se k tomuto propojení intuitivních a racionálních sil hlásila. Theodor Wiesengrund Adorno, její hlavní představitel, se se svým výkladem fungování společnosti a orientace jedince v ní ocitl na stejné půdě hledání jako tehdejší umělecký (výtvarný) svět. Racionalita už není ve světě (stejně jako v chování lidí) zjevná sama o sobě, „*nýbrž je do značné míry heteronomní a vynucená, musí se tudíž mísit s prvky nevědomí, aby se stala vůbec jakž takž schopnou fungovat*“.¹⁶ Jinými slovy ale ve shodě můžeme podobné vnímání skutečnosti (a tvorby) nalézt již ve vyjádření předního českého strukturalisty Jana Mukařovského, jehož starší

15 Plného českého vydání se Monodova studie dočkala až v roce 2008 jako součást knihy doplněné o řadu doprovodných studií českých přírodovědců a lingvistů, in: Anton MARKOŠ (ed.): *Náhoda a nutnost. Jacques Monod v zrcadle dnešní doby*, Praha 2008. Nejnovější převratné poznatky in: Ilya PRIGOGINE / Isabelle STENGERSOVÁ: *Řád z chaosu. Nový dialog člověka s přírodou*, Praha 2001.

16 Theodor Wiesengrund ADORNO: *Sociologie a empirický výzkum*, in: *Dialektika a sociologie*, Praha 1967, 49. Praha 1967. České překlady textů představitelů frankfurtské školy byly v šedesátých letech publikovány zejména na stranách časopisu *Orientace*.

přednášky a texty z třicátých a čtyřicátých let, porůznu rozptýlené, byly znovu objeveny a v roce 1966 sebrány do svazku Studie z estetiky, v němž čteme: „ *Náhoda a zákon přestávají se navzájem vylučovat [...] co je v [díle] pocíťováno jako nezáměrné, nahodilé, je podkladem „reálnosti“, jeho bezprostřednosti, pramenem věčné obnovy pocitu skutečnosti*“.¹⁷

Jako potvrzení znovuobjevené důležitosti náhody pro výtvarné umění, její do určité míry teoretické a historické uchopení přinesla v šedesátých letech studie amerického teoretika a umělce, mluvčího skupiny Fluxus Georga Brechta, kterou autor nazval *Náhoda a obraz* a jež se krátce po napsání v roce 1966 stala součástí českého výboru nejdůležitějších manifestů, esejů a uměleckých programů druhé poloviny dvacátého století, souhrně nazvaných *Slovo, písmo, akce, hlas* a vydaných v roce 1967 zásluhou Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové. Přínos Brechtovy studie tkvěl především v její snaze o komplexní pohled na fenomén náhody, jejíž existenci Brecht v absolutní podobě sice popírá, uznává však její spolupůsobení na to, jakým způsobem „*strukturujeme naše univerzum*“.¹⁸ Pozastavuje se nad faktem, zda jde pokaždé ruku v ruce s absencí vědomého záměru a kontroly ze strany umělce a zda automatismus ještě považovat za náhodný proces. Nabízí rozšířený kontext obracející se nejen k moderní psychologii, ale také k orientálnímu myšlení, zejména k učení zenu, představuje poznatky z jiných oblastí (statistika, věda a filozofie), jež jsou problematikou náhody rovněž prostoupeny. Se zájmem se věnuje také způsobům vyvolání náhody. Od těch víceméně tradičních, jaké představuje již zmíněný automatismus nebo práce s *objets trouvés*, se pozastavuje také u vyloženě herních postupů (kostky, rulety, mince, karty) nebo u kompoziční metody amerického hudebníka Johna Cage, ve kterých se různými způsoby kombinují postupy náhodného výběru a zakódované chyby, již nelze předvídat, sama však může mít determinující dopad.

Když Georg Brecht zběžně nastiňuje historické pozadí využívání náhody ve výtvarném umění, pozastavuje se především u dadaismu a Duchampových „nápadů“, jež měly zrušit úlohu ruky, déle se pozdržuje u surrealismu a jeho systematického výzkumu nevědomí. Zvláštní pozornost věnuje také akční malbě Jacksona Pollocka, který „rehabilituje“ úlohu ruky, aby z ní učinil „prodloužené vědomí“, jak prokazují zejména jeho obrazy z let 1947 až 1951. Tyto pak Brecht hodnotí jako výsledek interakce metody a materiálu a jeden z nejdůležitějších příkladů využití náhodných procesů. Vrací-li se však zpátky, na počátek pomyslné dějinné linky náhody v moderním malířství klade již Kandinského *Improvizaci* z roku 1911 (tedy stále za předpokladu, že automatismus je

17 Jan MUKAŘOVSKÝ: *Individuum a literární vývoj*, in: *Studie z estetiky*, Praha 1966, 234.

18 George BRECHT: *Náhoda a obraz*, in: Josef HIRŠAL / Bohumila GRÖGEROVÁ (ed.): *Slovo písmo akce hlas*, Praha 1967, 208.

náhoda), za něj staví Picassa a jeho první *papiers collés* (1912), aby se nakonec déle pozastavil nad Duchampovým již vyloženě explicitním užitím náhody v obraze *Tři ustálené prototypy měr* (1913–1914), nebo Arpovou podobně názornou demonstrací využití kompozičního potenciálu náhody v *Koláži čtverců uspořádaných podle zákonů náhody* (1916–1917).

Brechtovo důsledné uvedení do problematiky náhody, jeho zaujetí pro daný fenomén, napovídají, že v době, kdy se tématem zabýval, tedy v šedesátých letech, se skutečně otvíraly nové cesty vnímání, uvolňovaly kdesi zasuté bloky předsudků a osvěžoval duch a mysl, které se nyní již s mnohem metodičtějším využitím náhody a nahodilosti mohly mnohem lépe a naléhavěji pokoušet, jak sám autor v závěru upozorňuje, o „*eliminaci zkreslování, jež je hluboce zakořeněno v naší osobnosti vlivem naší kultury i minulé osobní historie*“.¹⁹

Náhoda, se kterou se běžně počítá jako s přirozeností, jež je životu (i umění) vlastní, na sebe (teprve) v umění šedesátých let bere roli jakési metodické konstanty. Ověřené, samozřejmé, přesto (stále) bez možnosti se jí beze zbytku plně zmocnit. Je provokována, zprostředkovávána, neustále rozvíjena, ba dokonce řízena. Uchopená a ovládnutá dokonce tak, aby mohla být opakována. Stane se cíleně vyhledávaným zprostředkovatelem pro vyvolání „prvotního údivu“. Náhoda již nesvádí boj sama za sebe, její nekonceptuálnost byla přijata jako nová konceptuálnost oscilující mezi pojmy umění a ne-umění. V procesu „dělání věcí“ je vzata principiálně do hry jako „záruka“ proti zautomatizované (nevědomé) navyklosti. V naplnění Arpovy intence se z náhody stává princip, který má v sobě více než kdy jindy zakódovanou pozitivní sílu, jež v sobě nese vábivý příslib otevřenosti a neustálé regenerace.

19 Idem 229.

3. Proměna myšlení, souvislosti, předpoklady (smysl pro možnost, příčné zkoumání, přirozená zkušenost, myšlení-nemyšlení)

Než vstoupíme do úvah, které by se měly pokusit alespoň nějakým způsobem nastínit duchovní a intelektuální ladění šedesátých let a z něho vyplývající vstřícnost pro námi pojednávaný fenomén náhody, je nezbytné podtrhnout (dnes již nápadný) fakt „provázanosti“ mnoha (i zcela různorodých) věcí. Provázanost všeho se vším, která se stala novou přirozeností. Na první pohled změť a chaos, s patričním odstupem spíš kompaktní a soustředěná síla, „ovládající“ společné klima, jehož hlavním určovatelem se stala „možnost“. Tedy „možnost“, která, jak ve stati Umění a čas poznamenal Jan Patočka, „není již to, co předchází skutečnost, nýbrž splývá se samotnou skutečností v jejím tvůrčím procesu“.²⁰

Zdá se, že jednotlivé druhy umění se ovlivňovaly navzájem. Určitě ve způsobu myšlení. Inspirace přicházela odkudkoli, rozkročená mezi oběma protilehlými břehy. Na jedné straně syrovost ulice, na straně druhé přitažlivý svět objektivní vědy, jejích vynálezů a objevů. Přesah z jednoho světa do druhého přitom poněkud paradoxně umožňovalo také znovu zviditelněné rebelské Ne. Opět se koná „ne-umění“. Tentokrát však nikoli ve smyslu negace umění, ale jeho povýšení. Proces, který se odehrával ve všech uměleckých oblastech. Z negace se stala obrozující metoda, pozitivum, názorně třeba v případě Nedivadla Ivana Vyskočila, jehož „ne“ v sobě zahrnovalo něco očišťujícího, alternativního a různě jinak jiného. Nikoli totální ale plodné popření jako proces poznávání.²¹ Neboli stanovení otázky nad existencí konvenčních hranic, hranic mezi „uměním“ a „nikoli uměním“, jak ve své eseji Jedna kultura a nová senzibilita napsala Susan Sontagová.²²

Úsilí o prostupnost hranic jednotlivých oborů bylo známkou hledání nových společných opor. Začalo se odmítat dosavadní škatulkování, umělci se dovolávali nového hodnotitelského žebříčku, který by konečně vycházel z jiné (současné) situace. Jedna z nejstarších (radostně) rebelantských aktivit, byla ta, kterou již od poloviny padesátých

20 Jan PATOČKA: Umění a čas, in: Orientace 5, Praha 1966, 18.

21 K pojmenování došlo až v roce 1963. Michal ČUNDERLE, Jan ROUBAL: Hra školou (Dvakrát o Ivanu Vyskočilovi), Praha 2001.

22 Susan SONTAG: One culture and the New Sensibility, in: The Sixties: Art, Politics and Media of Our Most Explosive Decade, New York 1991, též Susan SONTAGOVÁ: Jedna kultura a nová senzibilita, in: Jiří VANĚK (ed.): Umění ve století vědy, Praha 1988, 216.

let vyvíjela umělecká skupinou Šmidrové.²³ Její členové (výtvarníci, hudebníci, herci i literáti) svými nevázanými akcemi v mnohém předstihli samotná šedesátá léta, když provokativně oživilo dadaistickou a patafyzickou tradici, již navíc obohatili o vlastní poetiku, pojmenovanou teoretikem skupiny Janem Křížem jako „divnost“²⁴. Ta s sebou přinesla to, co se zakrátko stalo samozřejmostí. Rozmělnění norem a nutné rozšíření (možná i zrušení) jakýchkoli klasifikujících zařazení. Nebo hledání a nabízení rubu věci. Účinnou pomůckou k tomu se Šmidrům mimo jiné stalo také přijetí fenoménu ostudy čili „trapasu“ jako přirozené součásti veškerého jejich (tvůrčího) snažení. Je zajímavé, že v šedesátých letech se nakonec „trapas“ jako oživující, osvobozující a demokratický (postihuje všechny stejně) úkaz stane také předmětem teoretického zájmu. Jako názorný příklad posouvání a překonávání dosavadních (tradičních) estetických klasifikací. Velice originálně v tomto ohledu zapůsobila studie teatrologa Zdeňka Hoříňka z roku 1968 pojmenovaná „Trapno jako estetická kategorie“, kde daný (již „povýšený“) jev přibližuje například takto: „*Trapno provokuje k upřímnosti a pokoře, jež jsou předpokladem vzájemného pochopení a účasti. Intenzivní prožitek trapna má vskutku katartický účinek, který však nespočívá v pouhém odtrapnění, ale v proměně trapna v sebepoznání.*“²⁵

Počátek fenoménu českých šedesátých let se otevírá již na sklonku let padesátých. V souladu s politickým uvolněním se rozvolňuje (zpočátku opatrně) dogmatické pojmání „realismu“²⁶, rýsuje se postupně stále intenzivnější působení proudu „druhé avantgardy“²⁷, která prostřednictvím stále četnějších skupinových vystoupení připomínala nutnost znovuoživení vazeb na tradici (nejen domácího) moderního umění, zprětrhaných

23 Členové výtvarníci: Bedřich Dlouhý, Jan Koblasa, Karel Nepraš, Jaroslav Vožniak, hudebník Rudolf Komorous. Ke Šmidrům se hlásil i hudební skladatel Jan Klusák. Skupina vznikla jako volné sdružení výtvarných umělců, hudebníků, herců a literátů, převážně ještě studentů. Od roku 1958 provázela jejich zábavný program také hudba Šmidřů dechovky. Na začátku šedesátých let jejich společná intenzivní činnost skončila. K historii skupiny a charakteristice jejich tvorby více in: Jan KŘÍŽ: Šmidrové, Praha 1970.

24 Teoretické uchopení pojmu „divnost“ in: KŘÍŽ (pozn. 23) 13–21.

25 Studie vyšla poprvé v roce 1968 v Hostu do domu / 10. Nově Zdeněk HOŘÍNEK: Trapno jako estetická kategorie, in: Jan SCHMID (ed.): Skripta Y, Praha 2007, 47.

26 Jako příklad dobové diskuze o problematice realismu v umění jmenujme alespoň tu, jež v roce 1957 proběhla na stránkách časopisu Výtvarné umění ve snaze o liberalizaci pojmu, jež by vedlo ke smíření moderního umění s principy socialistického realismu, in: Luděk NOVÁK: Moderní realismus, Výtvarné umění VII / 6–7, 1957, 241–251, 306–312. Zde je na místě také připomenout přelomovou výstavu Zakladatelé moderního českého umění, jež proběhla v roce 1957 v Brně a posléze v roce 1958 také v Praze. Výstava, jež podtrhla silnou vazbu na předválečné umění, se stala jedním z rozhodujících kroků vedoucích k postupné rehabilitaci moderního výtvarného názoru v českém umění po roce 1948. Úvodní text katalogu od Miroslava Lamače a další zkrácené verze recenzí a dobových diskuzí k výstavě in: Jiří ŠEVČÍK / Pavlína MORGANOVÁ / Dagmar DUŠKOVÁ (ed.): České umění 1938–1989 /programy, kritické texty, dokumenty/, Praha 2001, 202–205. O názorovém pohybu v pojetí „realismu“ a „boji“ o nedogmatickou estetiku také Roger GARAUDEY: Realismus bez břehů, Praha 1965, Ernst FISCHER: Skutečnost a mystifikace, Praha 1961.

27 Podrobné zpracování těchto „oživujících“ snah in: Marie JUDLOVÁ [KLIMEŠOVÁ]: Ohniska znovuzrození. České umění 1956 – 1963 (kat. výst.), Praha 1994.

po roce 1948, stále větší pozornosti se přes veškerou oficiální nepřízeň začíná domáhat radikálnější projev domácí abstrakce, jejíž různorodost shrnuje široký, postupně ustálený pojem „český informel“.²⁸

Příbuznost myšlení a hlavně cítění v šedesátých letech nelze zúžit poukazem na jednolitou generační výpověď. Je nutné si uvědomit, že jednotliví tvůrci vstupovali do této jedinečné dekády naší (a světové) kultury v odlišných fázích životních i tvůrčích, někteří již jako vyzrálé a zkušené osobnosti, jiní sotva absolventi vysokých škol. Doba jako by překypovala mládím, přestože mnozí (fyzicky) již mladí nebyli. Euforie (stav povznesenosti) postupně pronikal celou společností. Bylo to období skutečné názorové a stylové plurality, období intenzivních setkávání lidí napříč všemi obory, období plné očekávání a energie, která se kumulovala (nejen) na nejrůznějších polozakázaných akcích, koncertech, happeninzích či soukromých výstavách, konaných zpočátku undergroundově ve sklepích nebo na dvorech, postupně se stále větším uvolňováním také veřejně. Doba nabírala stále příznivější směr, aby nakonec dospěla, na konci desetiletí k co nejbližšímu momentu naplnění míry svobody jak v umění tak společnosti. Snad jako by se právě tehdy znovuobnovil smysl pro hledanou syntézu, o jejíž nutnosti psal již v roce 1946 Jindřich Chaloupecký, když v Listech otiskl úvahu Konec moderní doby, kde se zároveň ptá po novém podnětu, který by našel jediný a souhrnný smysl pro všechny.

V politické omezenosti a vymezenosti doby mělo československé současné moderní umění undergroundovou povahu, protože usilovalo o svobodu a bylo tudíž v nemilosti. Existoval tedy společný osvobozovací rys tohoto umění. Měli bychom proto chápat šedesátá léta celistvě. Můžeme se zabývat jedním uměleckým oborem, ale vždy narazíme na okolnost, že žádný z nich neexistoval sám o sobě, u všech bychom našli (i mimo politický aspekt) nějakého společného jmenovatele. Proto bychom se měli pokusit nastínit šedesátá léta jako jeden prostupující se celek.

Pokusme se po způsobu náhody následně nastínit všeobecnou mnohost a zároveň jednotu v kreativitě daného období. Symbolickou branou, kterou jsme se znovu otevřeli světu a probudili také jeho zájem o nás, byla bezesporu světová výstava Expo'58 v Bruselu²⁹. Ta se zakódovala nejen jako omamný dotyk se svobodou, jenž přímou cestou zakusila a poté zpětně zprostředkovávala doma dál převážně již zkušenější generace výtvarných umělců (například Josef Istler, Jan Kotík, Václav Bošтік nebo Vladimír Boudník a mnozí jiní), ale především jako významný historický milník, kterým se naše země opa-

28 Tématem informelu se v devadesátých letech důsledně zabývala Mahulena NEŠLEHOVÁ: Poselství jiného výrazu. Pojetí „informelu“ v českém umění 50. a první poloviny 60. let, Praha 1997.

29 Pohled na výstavu jako fenomén, jenž překročil rámec kultury do širších společenských souvislostí přinesla v roce 2008 výstava Bruselský sen, in: Daniela KRAMEROVÁ / Vanda SKÁLOVÁ (ed.): Bruselský sen: československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let (kat. výst.), Praha 2008.

kovaně zařadila do kontextu evropské kultury. Opět se nám otevřeněji připomněla jména klasiků moderní malby a sochařství jako například Picasso, Braque, Matisse, Kandinskij nebo Malevič. (Stejně tak se vše dohánělo v hudbě, literatuře i divadle.) Téměř jako neočekávaný bonus přišlo seznámení se současnými, mnohačetnými tendencemi ve světě vládnoucího nefigurativního umění. Jména jako Jackson Pollock, Antoni Tapiès, Alberto Burri, Wols, Jean Dubuffet a řada dalších se brzy nato stanou samozřejmou (i když stále spíše utajovanou a neoficializovanou) znalostí i té nejmladší výtvarné generace u nás, poprvé (a neveřejně) společně vystavující v roce 1960. Její vstup do světa radikální abstrakce (informelu) se konal pod názvem Konfrontace³⁰ a v českých poměrech znamenal zásadní událost, jež navázala a (po svém) zhodnocovala vše, co již od poloviny čtyřicátých let dvacátého století přinášely trendy, jimž se ve světě dostalo nejrůznějších označení, jako třeba abstraktní expresionismus, akční malba, gestické umění, tašismus, informel nebo art autre (jiné umění). Duch „jinakosti“ posléze prolul českým uměním natolik, že se mohlo vzápětí nato plně otevřít také dalším modifikacím ať už v duchu neodada, lettrismu, pop a op-artu, konstruktivistických tendencí nebo třeba nové figurace.

Seznámení s jinou než mocensky protěžovanou domácí tvorbou, s málo přístupným světovým uměním a vůbec kontextem tehdejšího západního myšlení zpřístupňovala řada buď redakčně „obrozených“ anebo nově vzniklých periodik. Za všechny nutno připomenout alespoň Literární noviny (oficiální a zavedený týdeník Svazu spisovatelů, nicméně v průběhu šedesátých let stále více odvážnější), významný (brněnský) Host do domu (vedený Janem Skácelem), měsíčník pro literaturu a umění Květen (kde debutoval Václav Havel), jenž v roce 1959 nahradil Plamen (zde první studie o Kafkovi), dále Světová literatura, která od roku 1956 na svých stránkách pravidelně uváděla ukázky z děl současné světové literární produkce – americké romanopisce, francouzské surrealisty, existencialisty, stoupence „nového románu“, italské neorealisty, naše i cizí představitele experimentální poezie nebo také politicky problematickou sovětskou literaturu (otisknuta zde byla například část Pasternakova románu Doktor Živago). Jak uvádí ve svých Pamětech Václav Černý,³¹ počet literárních periodik (s přesahem i do jiných uměleckých sfér, včetně výtvarných) u nás významně narostl po roce 1963 (mimo jiné rok mezinárodní konference o Franzi Kafkovi na zámku v Liblicích). Objevila se Tvář soustředěná na mladé autory (své experimentální texty zde publikovala například Věra Linhartová, vyznavačka „nového románu“), v roce 1966 začaly vycházet Sešity pro mladou literaturu

30 Konfrontace I se konala v ateliéru Jiřího Valenty 16.3.1960 v Praze v Libni. Zúčastnili se jí iniciátor Jan Koblasa, Zdeněk Beran, Antonín Tomalík, Čestmír Janošek, Antonín Málek, Jiří Valenta, Aleš Veselý a přizvaný Vladimír Boudník. Konfrontace II se v témže roce uskutečnila 30. 10. v ateliéru Aleše Veselého na Žižkově, s výjimkou Zdeňka Berana se jí zúčastnili všichni předchozí, navíc též Zbyšek Sion, Václav Křížek a fotografové Karel Kuklík a Jiří Putta. Více in: NEŠLEHOVÁ (pozn. 28) 47–48.

31 Více v podrobném seznamu autorů a článků u hesel Výtvarná práce a Výtvarné umění, in: Anděla HOROVÁ (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění II., Praha 1995, 926–927, 928.

stejně jako časopis *Orientace* s okruhem stálých spoluvracovníků z řad „nových“ českých strukturalistů jako byli například Květoslav Chvatík, Vladimír Karfík nebo Miroslav Červenka. Vedle původní prozaické a básnické tvorby zde tak vycházely také kvalitní teoretické a kritické texty, rovněž se pravidelně objevovaly překlady textů francouzských (post)strukturalistů, dále představitelů německé frankfurtské školy a fenomenologické filozofie, včetně Heideggerovy zásadní studie *O původu uměleckého díla*. Připomenutí si zaslouží také měsíčník *Knížní kultura*, jehož profil v krátké době jeho existence v letech 1964–1965 utvářeli zejména redaktori Josef Hiršal a Ludmila Vachtová.

Stejně jako se na sklonku padesátých let rozvířila literární diskuse (jako „rozbuška“ zapůsobilo mimo jiné vydání Škvoreckého románu *Zbabělci* v roce 1958), také soudobý výtvarný svět začal být odbornou teorií pojímán více či méně odideologizovaně a objektivně. „Hlásná tribuna“ Svazu československých výtvarných umělců, čtrnáctideník *Výtvarná práce* (vycházející od roku 1953), se „propůjčuje“ radě pokusům o otevřenější debatu, když umožní v šedesátých letech příchod Jiřího Padrtý, Zdeňka Felixe, Jiřího Šetlíka nebo Jindřicha Chalupeckého do redakce. Stejně tak *Výtvarné umění*, rovněž časopis Svazu, umožňuje publikování článků o moderním umění, dává prostor k volnějšímu tříbení názorů a prezentaci skutečné teoretické práce, jak dosvědčují příspěvky například Miroslava Lamače, Františka Šmejkal, Petra Wittliche, Evy Petrové, Josefa Hlaváčka a řady dalších.³² Nápadnou provázanost světa výtvarného umění a literatury (stejně jako dalších umění, včetně divadla a filmu) přitom dokládá také to, že jména mnohých výtvarných teoretiků a kritiků „fluktovala“ mezi oborově rozrůzněnými periodiky, z nichž některá měla také přitažlivou kvalitní grafickou úpravu stejně jako výtvarný doprovod volený z velké části z ukázek současného domácího i zahraničního umění. Na konci tohoto jistě nedostatečného výčtu připomeňme alespoň ještě dva názvy časopisů z oblasti výtvarné, na jejichž stranách se mnohdy tolerovalo to, co by jinde bylo příliš na očích. Kromě periodika *Acta scenographica*, zaměřeného na svět divadla, to byl například také časopis *Tvar*. Stojí za připomenutí upozornit na činnost jeho redakce (šéfredaktorem byl Josef Raban, jedním z redaktorů například Jan Kotík), jež reflektovala současnou abstraktní tendenci v oblasti užitého umění (zejména v oblasti textilu a sklářství), což do značné míry napomáhalo také její postupné „oficiální“ akceptaci ve volné tvorbě.

Šedesátá léta jsou obvykle vnímána jako období výpovědní pestrosti a mnohosti. Přesto se v nich (možná trochu paradoxně) jako nápadně stmelující prvek jeví čitelný smysl pro jednotu, syntézu, jejíž podstata tkvěla v možnosti otevřeného dialogu, vzájemné inspirace, jež se odvíjela nejen v rámci jednotlivých umění, ale také v propojenosti s vědeckým (technickým) světem (názorně třeba v kinetickém umění). Vypěstoval se

32 Více v podrobném seznamu autorů a článků u hesel *Výtvarná práce* a *Výtvarné umění*, in: Anděla HOROVÁ (ed.): *Nová encyklopedie českého výtvarného umění II.*, Praha 1995, 926–927, 928.

smysl vnímat okolí a děje v něm „synchronně“, být jejich součástí a hledat souvislosti. Otevřel se prostor ke komunikaci „napříč“ světem umění, vědy a filozofie. Na pomezí, na hraničních plochách jednotlivých oborů byla odhalována pozoruhodná prostranství, jejichž překvapující prostupnost nabízela nové nepřeborné možnosti. Inspirativní „znejistění“ hranic se přitom dělo i v rámci tradičního rozlišování abstraktního a figurálního malířství,³³ lze jej vztáhnout také na čistě výtvarné postupy, když tradiční metody nejsou nadále brány dostatečně „vážně“ a identita tradičních disciplín (stejně jako polarita realné skutečnosti a umění) je záměrně narušována. Jedním z nejtypičtějšých projevů tohoto smíšení disciplín se přitom stala asambláž, jejímž novým projevem se stala kombinovaná malba Roberta Rauschenberga.

Důraz na „polyvalentní znalosti“, zbavení se oborové izolovanosti, soustředění se na dosud „eliminované znaky“ v jednotlivých vědách (a potažmo v umění) a podnětnost „příčného“ zkoumání v šedesátých letech rozvíjel francouzský estetik (a sociolog) Roger Caillois. Výbor z autorových statí pod názvem Zobecněná estetika vyšel česky v roce 1968.³⁴ Sumárně lze téma autorových jednotlivých studií shrnout jako (někdy možná trochu rozporuplné) hledání podobnosti a zákonitých vztahů mezi výtvary přírody a lidských artefaktů. Ve svém rozvíjení úvah nad skrytě korespondujícími fenomény, které vidí v kráse (potažmo ošklivosti) přírody (obrazové kameny, malba motýlích křídel) a lidském umění, aktualizuje estetiku „nalezeného předmětu“, náhody, tajemna a fantaskna, k nimž nezaujímá iracionální postoj (jak činili surrealisté), ale naopak „bdělý“, jak přikazuje jeho postoj vědce, který nicméně uznává, že „většinou jen náhoda spojená s jistou dávkou smělosti fantazie otevírá cestu objevům [...]“.³⁵

K podobným formulacím o nutné provázanosti jednotlivých oborů měly blízko již myšlenky obsažené ve spisu předního českého fenomenologa Jana Patočky *Přirozený svět* jako filozofický problém, poprvé publikovaný v roce 1936, podruhé až v roce 1970. Patočkovo zdůraznění role „přirozené zkušenosti“, která na rozdíl od té vědecké netříští svět do nesčetných dílčích jevů, ale vnímá jej naopak jako celek se ukázalo jako velice inspirativní také pro nové „nepředmětné“ myšlení (a s ním korespondujícím uměním), které se u nás v reakci na pozitivismus a jeho tendenci redukovat skutečnost na předmětná fakta začínalo od konce padesátých let uplatňovat ve skupině mladých protestantů nazvané *Nová orientace*. Její výraznou osobností se stal především Ladislav Hejdánek, jeden

33 Příkladem může být již tvorba Jeana Dubuffeta nebo Francise Bacona. Oba, ačkoli spíše figuralisté, vystavovali převážně spolu s abstraktními umělci.

34 Roger CAILLOIS: *Zobecněná estetika*, Praha 1968. Doslov napsal Miroslav Míčko, který okomentoval rovněž ukázkou ze *Zobecněné estetiky* ve *Světové literatuře* 5, 1964. Roger Caillois udržoval s českým prostředím kontakty již ve třicátých letech (při návštěvě Prahy v roce 1934 bydlel u Karla Teigehe.) Zpočátku sympatizoval se surrealismem, brzy se však od něj distancoval.

35 Idem 100.

z iniciátorů bytových „jirchářských seminářů“ konaných v letech 1962 až 1972, jejichž náplní se stalo jednak rozvíjení přírodní filozofie v duchu Bergsona nebo Whiteheada, jednak navazování na myšlení Jana Patočky, rozvíjejícího Husserlův objev přirozeného světa (Lebenswelt) a zdůrazňujícího nutnost obnovení bezprostřední (naivní) zkušenosti člověka.

I když není na místě zabývat se podrobně filozofickými problémy, jejich korespondence se světem umění je natolik zřejmá, že je nelze zcela opominout. Pro obě domény se totiž stává primární jednak koncepce „oživeného vesmíru“ a „surodosti“ člověka s přírodou (ovšem bez popření specifičnosti jeho existence), jednak „naturistický“ přístup ve smyslu co nejbezprostřednějšího uchopení reality, nezaujatý akt vnímání. Za zmínku zde stojí metoda ruského formalisty Viktora Šklovského, nazývaná jako „ozvláštnění“. Ta byla autorem v díle *Teorie prózy*³⁶ vysvětlena jako postup, jenž má za úkol znejistit zautomatizované návyky našich smyslů. Tyto postřehy zahrnul již ve třicátých letech do své systematické literární teorie a estetiky strukturalista Jan Mukařovský.

Podobné „vyrovnávání se“ se skutečností můžeme přitom sledovat také na dvou od počátku šedesátých let nejvýraznějších (a vůči sobě často nevraživých) proudech českého výtvarného umění. První víceméně „taštický“ (jinak také „český informel“), druhý konstruktivistický. Oba pracovali s novou (každý jinak nastavenou) senzibilitou, oba se odvracely od předmětu „oblečeného“ do tvaru, přestaly jevit zájem o věci jako prvky jednoho univerzálního řádu. Ti, kteří u nás lnuli k podobnému vidění reality, se samozřejmě museli vyrovnávat s nepříznivým oficiálním hodnocením tohoto „nejednoznačného“ vztahu k „realismu“. S omezenou normativní optikou se musel „vhodně“ vyrovnávat nejen jeden teoretik, aby mohl alespoň nějakým způsobem obhajovat veškeré tyto primárně nežádoucí (abstraktní) projevy. Dialektické uchopení ožehavého problému se stalo řešením například pro strukturalistu Květoslava Chvatíka, v jehož stati K otázce realismu se dočteme: „[...] je třeba připustit, že i nerealistické umění může být pravdivým, hodnotným uměním, autentickým výrazem účasti člověka ve světě, připustit, že v soudobém umění [...] existují a vzájemně se ovlivňují realistické i nerealistické umělecké proudy.“³⁷

Poznání skryté podoby skutečnosti (abstraktna) se v šedesátých letech stalo jedním z hlavních témat nezávislých intelektuálních kruhů. Ty představoval především svět fenomenologie se svou metafyzickou orientací (soustředěný kolem osobnosti Jana Patočky), dále pak svět znovu aktuálního strukturalismu, navazujícího úspěšně jednak na mezinárodně proslulou meziválečnou tradici Pražského lingvistického kroužku, jednak na nové

36 První vydání v roce 1925, česky 1933 a 1948.

37 Květoslav CHVATÍK: K otázce realismu, in: *Smysl moderního umění*, Praha 1965, 92.

podněty přicházející právě v šedesátých letech z Francie, kde se z původně jazykovědného názoru vyvinul živý (až módní) interdisciplinární diskurz³⁸, který (byť jen načas) upozadnil vlivný existencialismus sartróvského ražení.

Novou vlnou strukturalismu byla v šedesátých letech zasažena také oblast výtvarného umění. Samozřejmě součástí nového uměleckého slovníku se stávají pojmy jako „systém“, „řád“, „vztahy“ a „struktura“. Zajímavý (protože ne zcela jasný) je v tomto kontextu poslední z pojmů, který problematizuje fakt, že samotný strukturalismus se pojmu „struktura“ spíše vyhýbal, relativizoval ho a často dával přednost mnohem komplexnější metafoře „živý organismus“³⁹. Z francouzského prostředí rovněž pronikají myšlenky oživující odkaz Ferdinanda de Saussura a jeho smyslu pro náhodu, již začlenil do vývoje jazyka⁴⁰, jenž viděl jako shluk náhodných změn, se kterými se jazyk vyrovnává na základě principu jakési samoregulující struktury.⁴¹ V jistém (byť posunutém) smyslu se podobnému vyznění přibližuje také Jan Mukařovský, který pojímá skutečnost (a umělecké dílo) stejně dynamicky. Jako „intenzivní dění“. Neboli jako dynamicky fungující celek, jehož stav není trvalý, ale neustále ve vývoji. Pozoruhodné přitom je, že pohyb tohoto vývoje, jenž není v Mukařovského estetice kauzální, ale imanentní, zaručují zásahy zvenčí (náhody), které přijímá individuum (tvůrce).⁴² Dílo pak není vydáno napospas jakékoli náhodě, ale pouze té, jež je řízena gestem tvůrce (individua). V gestu je nakonec zakódována jednota díla, pojatá jako akce, jíž se umělec zmocňuje svého materiálu.⁴³

Počínaje Jacksonem Pollockem se gesto realizované dynamicky a spontánně stalo jedním z neúčinnějších prostředků, kterým současné umění toužilo co nejpřesvědčivěji dosáhnout „efektu přítomnosti“. Z tvůrčího procesu se stává stále svobodnější akt impro-

38 Francouzský (post)strukturalismus reprezentovali například: antropolog Claude Lévi-Strauss, literární teoretik Roland Barthes, filozof Michel Foucault nebo psycholog Jacques Lacan.

39 Nahrazovat pojem „struktura“ pojmem „živý organismus“ nebo „organický celek“ vzešel z okruhu tzv. pražských Rusů – Romana Jakobsona a Nikolaje Sergejeviče Trubeckého, kteří se spolu s Janem Mukařovským zasloužili o meziválečnou proslulost Pražského lingvistického kroužku. S pojmem „struktura“ nepracovali ani francouzští (post)strukturalisté šedesátých let. Blíže in: Patrick SÉRIOT: *Struktura a celek*, Praha 2002.

40 Proslulé je Saussurovo srovnání jazykového vývoje, které ve svém slavném díle z roku 1916 porovnal s vývojem šachové partie, který se děje stejně nahodile. Z tohoto srovnání přitom jazykový vývoj vychází dokonce jako děj absolutně nahodilý, protože: „[...] šachový hráč ‚má v úmyslu‘ určitý posun provést a zapůsobit tak na systém, zatímco jazyk předem nic nezamýšlí. Jeho ‚figurky‘ se posouvají či spíše pozměňují spontánně a nahodile. [...] K tomu, aby šachová partie vypadala ve všech ohledech jako fungování jazyka, by bylo třeba předpokládat nemyslitelné nebo neinteligentního hráče.“ In: Ferdinand de SAUSSURE: *Kurz obecné lingvistiky*, Praha 2007, 117.

41 Pražští Rusové (na rozdíl od Jana Mukařovského) náhodu neuznávali. Přijímali pouze jev „shody“, který ovšem nepovažovali za náhodný střet prvků různého původu, ale odhalení skrytého řádu nebo systému. In: SÉRIOT: (pozn. 39) 218.

42 Jan MUKAŘOVSKÝ: *Individuum v umění*, in: *Studie z estetiky*, Praha 1966, 228–229.

43 Milan JANKOVIČ: *K dynamickému pojetí významového sjednocení u Jana Mukařovského*, in: Ondřej SLÁDEK (ed.): *Český strukturalismus po poststrukturalismu*, Praha 2006, 109–117.

vizace, která ovšem nemá funkci záchranné sítě, nýbrž metody, jež pracuje s náhodou jako prvkem, na který je možné se připravit, ba dokonce jej i řídit. Je odmítnut psychický automatismus, neboť umělec byl ten, kdo oživoval proces a také na něj „dohlížel“. Objevně a v souvislosti s Pollockovým výrazným přehodnocením role materiálu i nástroje, které vedlo k oživení procesu, hovořil na konci šedesátých let minimalista Robert Morris, když se v šedesátých letech vyjadřoval k „antiformě“ svých plstěných prací, u nichž akceptoval náhodu jako přirozenou součást utváření formy, determinované natolik vlastním chováním materiálu, že nemůže být fixní.

Pro umění šedesátých let se „osvobozené“ chování materiálu stalo jedním z nejvyhledávanějších prostředků, který se může možná nepřesně vykládat jako „indiference“ k formě. Hlavní obavou byla umělost a faleš (proto raději jistá neumělost, ale autenticita), tvůrčí úsilí se koncentrovalo na zachycení skutečné pravdy, nejen vnějšího obalu. Nebrojilo se ani tak vůči tradici, ale otupujícímu zvyku, který paralyzuje pozornost a „smývá“ osobnost a osobitost.

Tyto rysy nalezneme také v ostatních druzích umění. Zkusme je alespoň pro představu naznačit. Ve filmu se například začalo metodicky pracovat s „přirozeným“ herectvím neherců, s kamerou neustále v pohybu, která se nechávala „volně vyprávět“ a jakoby mimoděk zaznamenávat nepřipravené okamžiky života. Někdy se dokonce až zdálo, jako by se hraný film prolínal s dokumentem. To byl přínos zejména takzvané „nové vlny“, jejímž hlavním představitelem byl francouzský režisér Jean-Luc Godard, známý svým vstřícným vztahem k náhodě, s níž musel při své improvizální metodě natáčení počítat, aniž by zanedbával předchozí náročnou přípravnou dobu: „*Nepíšu scénáře svých filmů*“, napsal v roce 1967, „*improvizuji v průběhu natáčení. Nicméně tato improvizace není ničím jiným než plodem předcházející vnitřní práce a vyžaduje velkou koncentraci.*“⁴⁴ S obdobnou tendencí se setkáváme také v literatuře a hudbě. Francouzský „nový román“ představil nový typ „mobilní“ románové struktury, která (zdánlivě) chaoticky staví před čtenáře neustále variované výřezy skutečnosti, jakési „momentky“ popírající princip časové kontinuity a chronologického uspořádání děje. Jiří Pechar v souvislosti s tvorbou Michela Butora k tomu výstižně dodává: „*Tušená struktura reality, k jejímuž uskutečnění romanopisec napomáhá, znamená vítězství vždy znovu a znovu dobývané nad chaosem. Její plná realizace znamenala by vyloučení všech rozporů, magickou jednotu skutečnosti, nekonečnost prožívanou v každém jejím bodě a momentu.*“⁴⁵

Podobně jako se otevřela struktura románu (která předpokládala zcela jiný druh četby a aktivní účast příjemce), také v hudbě se prosazovaly postupy založené na improvizaci, principu hry a interaktivitě. Velkým inspirátorem se v tomto ohledu stal americký

44 Jean-Luc GODARD: *Texty a rozhovory*, Jihlava 2005, 117.

45 Jiří PECHAR: *Francouzský „nový román“*, Praha 1968, 97.

skladatel a vyznavač experimentu a náhody v hudbě John Cage, jehož tvorbě se od začátku šedesátých let začalo dostávat stále více pozornosti. Zásahu na tom jistě měla také kniha *Silence*, kterou vydal v roce 1961 a která zahrnovala Cageovy texty z let 1937 až 1961. V úhrnu zde byla konečně představena Cageova koncepce (návod) k vytváření hudby (skladby), v níž šlo především o vytvoření „situace“ neboli „množiny možností“, zaručující naprosto svobodný, žádnou konvencí nesvázaný projev. Velkou inspirací mu byla příroda, když svými zvláštními hudebními formami reflektoval její procesualnost a simultánnost organického růstu. Hudbu takto zároveň chápal jako určitou objektivní aktivitu, oproštěnou od vkusu a vzpomínek.⁴⁶ Není bez zajímavosti, že v roce 1964 navštívil John Cage během svého koncertního turné také Prahu a Ostravu. Pozoruhodná je jistě také skutečnost, že v rámci českého uměleckého prostředí mělo Cageovo vystoupení zřejmě největší dopad na výtvarnou scénu, což zajisté podpořil také fakt, že hudebníkova turné se rovněž účastnil americký výtvarník Robert Rauschenberg.⁴⁷

Pro rozmanitost a bohatství veškerých svých uměleckých výpovědí se šedesátým létům začalo brzy říkat „zlatá“. Také české umění, a to napříč celým spektrem, se intenzivně a originálně zapojilo do procesu v podstatě celosvětové tvůrčí euforie, aby přineslo autentickou (a vlivem omezení možná i soustředěnější a charakterističtější) výpověď své doby. Stejně jako výtvarné umění také divadlo, film a literatura vystupují z duchovní izolace a společně spolu s vědou, filozofií a publicistikou se aktivně spolupodílí na vytváření nové, svobodné a přirozené společnosti. Umění jako by se náhle stalo společným zájmem všech.

Nejnápadnější ohlas u nás i ve světě přirozeně vyvolával film. Také česká „nová vlna“ přichází s novými jmény, novými tématy, s inspirací čerpanou konečně ze skutečného života skutečných (obyčejných) lidí. V průběhu šedesátých let se postupně stihnou představit filmy například od Evalda Schorma (*Každý den odvahu nebo Farářův konec*), Miloše Formana (*Konkurs, Černý Petr nebo Hoří, má panenko*), Ivana Passera (*Intimní osvětlení*), Jiřího Menzela (*Ostře sledované vlaky*) nebo od Věry Chytilové *Sedmikrásky*, formálně odvážné, vystavěné na principu montáže a destrukce. Připomenout je nutné také jméno Jana Švankmajera, který začíná točit své originální animované a kombinované filmy. Ze starší generace pak Františka Vlácilu a jeho Markétu Lazarovou natočenou podle stejnojmenné historické prózy Vladislava Vančury. Zájem filmařů začala ovšem přitahovat také současná literární produkce, zejména Bohumil Hrabal, který mohl u nás od roku 1963 konečně začít publikovat. Podle jeho souboru povídek *Perličky na dně* vzniká v roce 1965 stejnojmenný povídkový film, na němž se týmově podíleli režiséři Jiří

46 Arnošt PASCH: *Náhoda, princip, systém, řád (k soudobé hudbě)*, Brno, 2004, 31–32.

47 Jaroslav ŠŤASTNÝ: *Black magic is good. Návštěva Johna Cage v Praze, 1964*, in: Vít HAVRÁNEK (ed.): *Slovo, pohyb, prostor*, Praha 1999, 270–275.

Menzel (Smrt pana Baltazara), Jan Němec (Podvodníci), Evald Schorm (Dům radosti), Věra Chytilová (Automat svět) a Jaromil Jireš (Romance). Připomeňme, že na tomto filmu se hudebně podílel Jan Klusák, jeden z prvních, který se odvážně přiklonil k technikám „nové hudby“, dodekafonie a serialismu. Za zmínku pak stojí u Perliček také to, že mezi (převážně) neherci, kteří byli pro jednotlivé epizody vybráni, se v Automatu svět objevil také výtvarník Vladimír Boudník.

Upozornit by se zajisté dalo na celou řadu dalších pozoruhodných počinů, a to nejen z oblasti filmu. Nebývalé oživení (svým charakterem až hnutí) přinesla šedesátá léta také divadlu, kde vzniká množství novátorských malých scén, rozšiřujících výrazové a strukturální možnosti jeviště (Reduta, Semafor, Divadlo Na zábradlí, Studio Ypsilon, Činoherní klub a další). Zejména Studio Ypsilon začalo hned od svého vzniku v roce 1963 pracovat metodicky s improvizací, principem stříhu a montáže, v syntéze všech vyjadřovacích prostředků, včetně hudby a výtvarna.⁴⁸ Rovněž se systematicky zabývalo náhodou, jak ve své eseji o náhodě zdůraznil jeho zakladatel a principál Jan Schmid: „*V naší divadelní praxi je náhoda kořením, které dává každé inscenaci chuť autenticity. V naší divadelní praxi má náhoda programový charakter.*“⁴⁹ Přínosem Činoherního klubu byl naproti tomu civilní způsob vyjadřování, herectví přenesené jakoby z bezprostřednosti života. Do literatury vnesl obdobný duch Bohumil Hrabal, který prózu Taneční hodiny pro starší a pokročilé vystavěl jakoby na jedné nekonečné větě. Hraničně mezi sférou literatury a výtvarného umění se nachází experimentální poezie (Josef Hiršal, Bohumila Grögerová, Jiří Kolář, Ladislav Novák, Emil Juliš a další). V roce 1968 vydává mladý dramatik Václav Havel v Sešitech pro mladou literaturu svou řeč z konference Svazu československých spisovatelů O úhybném myšlení, která v roce 1965 nesměla vyjít a kde otevřeně prohlašuje: „*[...] jakmile začneme uhýbat od svých vnitřních norem, přizpůsobovat se jeden druhému, [...], postavíme se každý sám proti sobě, protože začneme nutně slevovat ze své jedinečnosti a couvat tím jaksí sami od sebe [...]*“.⁵⁰ Příležitost publikovat dostává mnoho těch, kteří pokud nebyli přímo zakázáni, měli dosud s vydáváním svých děl potíže, příležitost mají také mladí, začínající autoři. Kromě zmíněného Bohumila Hrabala to byli například také Josef Škvorecký, Arnošt Lustig, Ludvík Vaculík, Alexandr Kliment, Ivan Diviš, Milan Kundera, Ivan Klíma, Ivan Wernisch, Egon Bondy, Ivan Vyskočil, Petr Kabeš, Jiří Gruša nebo Věra Linhartová, která svou prózou zřejmě nejvíce odpovídala snahám a inovacím, jež do struktury textu vnesl „nový román“.

48 Zdeněk HOŘÍNEK: Divadlo mezi modernou a postmodernou, Praha 1998.

49 Jan SCHMID: Parergon o náhodě, otištěno v roce 1972 v programu k představení Dům z písku, též in: Jan SCHMID: Můj divadelní svět, Praha 2006, 18.

50 Václav HAVEL: O úhybném myšlení. In: Sešity pro mladou literaturu 21, 1968, 37.

Myšlení se výrazně proměňuje a s náhodou, především záměrnou, se setkáváme ve všem z hlediska vývoje progresivním umění. Setkáváme se s termíny neumění, nedivadlo, nemyšlení, antipismo, sebehra. Mnoho umělců s náhodou pracuje vědomě (přestože u mnoha pozorujeme, že náhoda jejich vědomí předběhla): „*Jsem [...] přesvědčen, že se každá plodná náhoda musí předem rádně a tvrdě odpracovat, i když vím, že má své podhoubí už v naší tvůrčí zanícenosti, ať potom přijde zevnitř nebo zvenčí. Teprve člověk důkladně připravený na své dílo by mohl být současně připraven na náhodu. Háček je ovšem jednak v našem úmyslu: jak moc chceme vůbec být náhodě vystaveni, a jednak ve způsobu a metodě: jak s náhodou zacházet. Veškerá vynaložená práce nebude znamenat směrem k náhodě nic, když se uzavřeme do ulity svého počátečního vzorce, když nebudeme nově přístupni ke všemu, co jsme připravili, co se nově a nečekaně rozvíjí, když se neotevřeme novým možnostem, které dává realizovaný záměr v každém okamžiku svého vývoje.*“ (Schmid)⁵¹ Nelze jistě vyjmenovat všechny představitele této nově se projevující duchovní a formotvorné síly u nás. Předkládaný výběr není zdaleka úplný, spíš náhodný, nicméně veden záměrem postihnout myšlenku prostoupenosti a vzájemných souvislostí mezi jednotlivými obory. Zdá se, že stejně jako ve světě i u nás jako by teprve v šedesátých letech dozrál čas pro pochopení a uvedení do praxe toho, co ve svém Bílém manifestu již v roce 1946 proklamoval italský výtvarný umělec Lucio Fontana, když psal o nutnosti nového (uceleného) umění, synestezii, propojenosti, organičnosti, pohybu a syntéze: „*Potřebujeme umění, jehož hodnota je v něm samém, umění, které zůstává neovlivněno představami, které o něm máme.[...] Syntézu chápeme jako souhrn fyzických prvků – barvy, zvuku, pohybu, času a prostoru, integrující ve fyzicko-psychickou jednotu. Barva, prvek prostoru, zvuk, prvek času, a pohyb rozvíjející se v čase a prostoru jsou základní formy nového umění, které v sobě zahrnuje čtyři dimenze bytí, čas a prostor.*“⁵²

Jak již bylo řečeno, charakter propojenosti umění šedesátých let utvářely také jeho dotyky s vědou.⁵³ V rámci vědy se čelním představitelem „komplexního“ myšlení v šedesátých letech stal významný francouzský historik Edgar Morin.⁵⁴ Hlavním předmětem jeho myšlení se v souvislosti s uvažováním o vědě, člověku a jeho vztahu ke světu stala rovněž nutnost syntézy, mezioborové prostupnosti a hlavně srozumitelnosti (nikoli zjednodušenosti). Objevuje se požadavek navrátit vědě základní pojmy, jako je pojem „život“ z biologie nebo pojem „člověk“ ze sociologie. Zajímavý (a to i pro svět umění) je také Morinův výklad vývoje, který již nevidí jako dopředu daný pohyb, ale roztříštěný

51 SCHMID (pozn. 49) 18–19.

52 Lucio FONTANA: Bílý manifest, in: Výtvarné umění XVIII, 1968, 448–450.

53 VANĚK (pozn. 22).

54 Ivana HOLZBACHOVÁ: Edgar Morin – komplexní myšlení, in: Tři studie o francouzské filozofii, Brno 1996, 75–101.

a nahodilý chaos. Vztažných bodů bychom mezi uměním a Morinovým pojetím vědy našli zřejmě ještě mnoho, spokojme se však na závěr našeho (jistě nevyčerpaného) exkurzu alespoň ještě s jednou souvislostí. Stejně jako umění přicházelo v šedesátých letech s novým viděním skutečnosti a novou senzibilitou, tak Morin dospěl k názoru o nezbytnosti nového myšlení. Tedy takového, které by přiznalo, že komplexnost reality překračuje možnosti našeho rozumu a že teprve přiznání omezenosti našeho poznání je už samo pokrokem poznání. „*Uzavřený rozum zjednodušuje*“, shrnuje Morin a k tomu dodává: „*Nemůže se vyrovnat se složitostí vztahu mezi subjektem a objektem, řádem a chaosem. Komplexní rozum může uznat tyto základní vztahy. Může uznat v sobě samém temnou, iracionalizovatelnou a nejistou oblast. Rozum není úplně racionalizovatelný...*“⁵⁵

Není náhoda, že v našem uvažování o roli náhody v umění lze tento citát z vědy zpětně aplikovat i na tendence umění šedesátých let dvacátého století, s oblibou volící takový způsob myšlení, kde rozum sice neabsentuje, ale přichází teprve až když je „na-čase“. Myšlení-nemyšlení.

55 Edgar MORIN: Věda a svědomí, Brno1995, 122.

4. Princip náhody a její řízené projevy v českém výtvarném umění šedesátých let dvacátého století

Donedávna ještě značně nepřehledné domácí pole výtvarných projevů šedesátých let dvacátého století se v dnešní době těší již celé řadě zásadních uměleckohistorických prací, které konečně (z odstupu a s objektivní snahou) nějakým způsobem usouvztažnily a zhodnotily jednotlivé tendence a úsek pojednávaného desetiletí (i s jeho časovými přesahy), aby se tak mohly dopracovat k prvním pokusům o jeho syntetické uchopení. České dějiny umění tak dnes již suverénně (možná až příliš) člení celou dekádu na dvě poloviny. První bývá uzavírána kolektivní Výstavou D, jež proběhla v roce 1964 v pražské Nové síni. Výstava je dodnes vnímána jako důležitý mezník, a přestože se vinou nepřízně politické situace uskutečnila opožděně, umožnila seznámit veřejnost s širokým proudem nejrůznějších informálních projevů, které na české neoficiální scéně dominovaly již od sklonku padesátých let. Druhá polovina šedesátých let pak obvykle bývá charakterizována jako názorově již výrazně odlišná, reagující na v tehdejší době opět lákavý (byť specificky pojatý) návrat figurace stejně jako poměrně silné oživení konstruktivistických tendencí. Pestrost veškerých těchto projevů již přitom na rozdíl od první poloviny byla mnohem intenzivněji a otevřeněji prezentována na výstavách a doprovázena mnohem čilejší kritikou a teoretickou reflexí, jak dokazují texty v katalogích i dobovém tisku.

Vyhněme se tomu, co již bylo s přehledem řečeno a uspořádáno a pokusme se o jiný pohled na dané období, které dodnes nepřestává dráždit, překvapovat a inspirovat. Optikou našeho (možná neobvyklého) ohledávání šedesátých let se má stát náhoda. Tedy náhoda chápaná a využívaná jako princip, v němž by mohla být alespoň nějakým způsobem a na nějakou chvíli zachycena stále nově hledaná, „skutečná“ podoba světa, jehož nestálost, permanentní pohyb a změna způsobují, že žádná jeho podoba nemůže trvat, protože „se stává“ (rodí se a zaniká zároveň), je dočasná, tedy stále nově budovaná. Zajímat nás bude proměna, v níž obraz nehybného světa platonské ideje vystřídala dynamičtější interpretace skutečnosti, kdy zájem přírodních i společenských věd se soustředěně zaobírá hybným, spíše aristotelovsky orientovaným modelem světa. Zajímat nás bude „systém“, v němž náhoda, příčina, možnost, pohyb a proces tvoří „komponenty“ zásadního významu.⁵⁶ „Systém“, ve kterém se náhle skutečnost vyjevila jako množina možností, v každé nastalé chvíli hotových a neukončených zároveň. „Systém“, v němž možnost začala být vnímána jako něco přechodného a velice napínavého, jako něco, co se

56 Jan PATOČKA: Aristoteles, Praha 1964.

odehrává v prostoru mezi samotnou změnou a jejím uskutečněním. Svým způsobem tedy posunutá dialektika, kterou šedesátá léta ráda nahrazovala pojmem ambivalence, jejíž podstata netkví v zápolení protichůdných sil, ale udržování vzrušivého stavu napětí, kdy protilehlé je na sobě zároveň odvislé. A právě v takto nastolených podmínkách se bude dále ubírat naše další sledování náhody. V podmínkách, kde jedno nevnučuje pochybnosti o tom, co dělá druhé, kde smyslové (a spontánní) se snoubí s rozumovým (a uvážlivým), kde míra subjektivity neubíjí „*generální bas racionality*“ (Kandinsky)⁵⁷ a naopak. Právě v takovýchto vodách budeme vystopovávat a sledovat působení náhody, vnímané sice jako řízeně vedený nástroj, přesto však (ve své ambivalentnosti) nikdy zcela polapitelný, tudíž i nevyzpytatelný.

Pokud přistoupíme na výše navrženou možnost pohledu na fenomén náhody a jejího působení (života) v podmínkách, jež jí nějakým způsobem vyhovují a vedou k projevu, překvapí, kolik možných přístupů k fenoménu náhody lze v rámci české výtvarné scény šedesátých let nalézt. Naše pozornost by se přitom neměla omezit pouze na výtvarné postupy s nadšením opakující a dále rozvíjející nemalířské techniky (koláž, frotáž, dekalk a jiné) a těžící z „osvobozeného“ chování materiálu (jako například u drippingu), na „ne-uměleckých“ vstupech okolí v podobě náhodných nálezů, anebo na nejrůznějším více či méně spontánním „narušování“ kompozic (struktur). To vše již nepředstavuje v dějinách umění nic nového. Naši pozornost proto posuneme trochu dál. Budeme se snažit ukázat, jak v šedesátých letech začaly zmíněné postupy fungovat zjevně a samozřejmě. Nejen jako vžitá mechanismy, ale již plně využívané kódy, skrze něž se umění (člověk) začalo cíleně dobírat nového poznávání (nikoli hodnocení) světa a pátrat po skrytém zdroji čehosi, co lze snad nazvat pravdou či alespoň autenticitou.

Takto se nám snad zase jinak podaří nahlédnout „biologicky“ orientovanou tvorbu Mikuláše Medka nebo Jiřího Valenty, v šedesátých letech se zaměřujících na mikroskopický (a potažmo makroskopický) svět událostního dění, budícího svou neuchopitelností někdy až existenciální úzkost; pozastavíme se u Jana Kotíka, jehož gestické zacházení se znakem, kaligrafickým nebo jinak skripturálním projevem nabádá zase k jinému uchopení vztahu události a náhody, kdy obraz (znak) se stává spíše projevem koincidence (souhry náhod) v daném okamžiku, nikoli výsledkem procesu spolupůsobících příčin (kauzality). Sledovat budeme přirozeně také živelně pudové zacházení s materiálem u Vladimíra Boudníka nebo Jana Koblasy, zajímat nás budou také momenty nenadálých setkání s předmětovou různorodostí vnější skutečnosti, uváděných do nových a nečekaných souvislostí tak, jak pozorujeme na části díla třeba Bedřicha Dlouhého, nebo ve zvláštní poeticko-patafyzické rovině například u Václava Jíry. V neposlední řadě to pak bude tvorba vztahující se k autorům obvykle zařazovaných (značně nejednoznačně) do oblasti

57 Wassily KANDINSKY: O duchovnosti v umění, Praha 2009, 102.

tendencí spadajících pod hlavičku konstruktivistické (nebo také racionalistické), v rámci kterých se pokusíme upřít pozornost na ambivalentní vztah náhody a nutnosti, chaosu a řádu, tak jak se jím v šedesátých letech zabíral například Václav Boštík, Zdeněk Sýkora nebo Radoslav Kratina. Přesah, který náhoda už ze své podstaty nabízí, se pak stane předmětem úvah u autorů jako jsou Jiří Kolář, Milan Grygar nebo Hugo Demartini, jež zaujetí pro náhodu vedlo až k originálnímu překračování hranic samotného výtvarného projevu do jiných oblastí (poezie, hudby, architektury).

Je samozřejmé, že na základě výše předeslaného pojetí náhody bychom výběr autorů mohli rozšířit o celou řadu dalších, neméně důležitých jmen. Spokojme se však přece s již jmenovanými, jež berme jako jakýsi nezbytný reprezentativní (i když subjektivně volený) vzorek, nutný k demonstraci námi sledovaného problému náhody, který bychom takto chtěli s co největší možnou ohebností aplikovat na co nejširší scénu českého výtvarného života šedesátých let a daný fenomén tímto využít k možná trochu jinému a snad také inspirativnímu pohledu na české výtvarné umění tehdejší (stále nedávné) doby.

4.1 Událost – prostor pro náhodu

Událost (stejně jako náhoda) je pojem, se kterým se setkáváme hned v několika důležitých filozofických směrech, které svůj původ sice v šedesátých letech nemají, ale přesto se markantně podepsaly na způsobu dobového myšlení, jenž se výrazně odrazil také ve světě umění. Připomeňme takto procesuální (organickou) filozofii, fenomenologii, existencialismus a samozřejmě také strukturalismus. Všechny, byť každý po svém, se s pojmem událost a náhoda nějakým způsobem potýkaly. Není předmětem této práce seznamovat s podrobností, jak přesně který směr danou věc chápal. Spokojme se proto zatím s tím, že je budeme pojímat jako důležitou živnou půdu, společný kadlub, ze kterého si každý bral, co mu právě vyhovovalo a nějakým způsobem oslovovalo k vlastní tvůrčí výpovědi.

Pro zřetelnější vyložení příbuzenského vztahu událost – náhoda nám v danou chvíli překvapivě poslouží už jen filologický rozbor pojmu náhoda.⁵⁸ Ten tvrdí, že slovo náhoda je klasifikováno jako postverbale, tedy substantivum odvozené od slovesa, konkrétně od významu „nahodit se“, „přihodit se“, „udát se“. Původní smysl slova náhoda je tedy „událost“ nebo také „příhoda“. Jednoduše to, „co se děje“, „co se stává“. Z již uvedeného je zřejmé, že všechna slovesa, od nichž je „náhoda“ odvozena, mají v sobě zahrnutý jako stěžejní význam pohyb. Zcela zřetelně a konkrétně pak tuto danost v sobě zahrnuje latinské slovo „casus“ neboli „nahodilá událost“ („případ“), odvozené od slovesa „cadere“

58 BARTOŠ (pozn. 12), 12–30.

s významem „padat“. Ve vztahu k aktivnímu, jednajícímu člověku navíc slovesa vztahující se tímto způsobem k „náhodě“ nabývají další pozoruhodné konotace. Konkrétně jde o význam „zasahování“ (původně střelou), který navozuje dojem konfliktní situace, destabilizujícího momentu, v mírnější, zeslabené verzi je to význam „přibližování“ nebo „dotknutí“ (lat. contingens).

Moderní filozofie činí tento pohyb, který má v sobě náhoda (událost) z podstaty zakódovaný, závislým na otevřené a imaginativní schopnosti člověka. „*Kde nic nerea-guje, tam ani působení nic nepůsobí a také tam nic není*“,⁵⁹ čteme u Ladislava Hejdánka, jednoho z těch, kteří se v návaznosti na Jana Patočku v šedesátých letech intenzivně zabývali rozvíjením koncepce „nepředmětného“ myšlení, nápadně korespondujícího s radikálními výtvarnými projevy nefigurativních tendencí u nás. Mystifikující „předmětné“ poznání skutečnosti, jež svět redukovalo na pouhé „hromady věcí“ (předmětů), neměnnost, trvalost a klid byly zpochybněny. Nyní jsou to naopak pohyb a změna, jež jako předpoklad k uskutečňování možností dávají větší naději k poznání celistvosti a provázanosti (vztahovosti) všeho kolem. „*Dnes už prostě nedovedeme ukázat na nic pevného, na nic neměnného, na nic, co by bylo nehybným pozadím či základem všech změn [...]. Pohyb, proměnlivost a změna jsou všude a podrobují si vše*“⁶⁰, píše opět Hejdánek, čímž zároveň naznačuje, že člověk, který přistoupí na tento způsob myšlení, se stává bytostí mnohem lépe „připravenou“ vůči čemukoli nečekanému a novému, bytostí, která se snaží vidět svět (svůj život) v souvislostech a vztazích, nikoli pouze jako lhostejnou entitu jednou určených daností.

Vydjeme-li z podobného způsobu uvažování a poukážeme-li na svět výtvarného umění, je nutné se hned zkraje a trochu déle pozastavit u **Mikuláše Medka**⁶¹, jedné z nejinspirativnějších osobností české výtvarné scény přelomu padesátých a šedesátých let. V této době se Medkova dosavadní figurativní tvorba, ovlivněná převážně surrealismem a existenciálně chápanou situací jedince ve světě, zásadně proměnila. Reflektováním soudobých informelních projevů světové i domácí produkce se totiž právě tehdy dobral k vlastní osobité verzi „nezobrazujícího“ umění, které co do radikálního oproštění se od figury vyplňuje v rámci celé Medkovy tvorby sice poměrně krátké, možná však o to více přitažlivé období, vrcholící objevnou teplotickou výstavou v roce 1963. Výstava v Teplicích byla vůbec první větší Medkovou veřejnou prezentací (vystavoval zde společně s Janem Koblasou) a její ohlas byl mimořádný. Veřejnost se tehdy díky katalogu mohla navíc seznámit také s Medkovými texty, které tvořily (a stále tvoří) nepostradatelný literární (takřka filozofický) protějšek Náhlých příhod, Senzitivních manifestací, Senzitivních

59 Ladislav HEJDÁNEK: Subjekt, dění, universum, in: Tvář IV, 1969, 31.

60 Idem 28.

61 Heslo Mikuláš Medek in: HOROVÁ (pozn. 32), 500–502.

signálů a Preparovaných obrazů – obrazových cyklů, které na jmenované výstavě autor představil. Tyto cykly se pak (jistě právem) staly pro mnohé tím nejsilnějším, co kdy malíř vytvořil, vzrušivým dokladem tehdy tolik hledané uvolněnosti a otevřenosti malby. Pro nás se s poukazem na výše řečené navíc stanou hlavním důkazem, který bychom měli mít stále před očima, pojednávající o specifičnosti Medkovy události (a my připojujeme také náhody) a obrazu.

Medkovy texty, které se staly součástí katalogu výstavy v Teplicích dokazují, jak hluboce malíře oslovil problém události jako základu dění a jeho zachycení obrazem. Připomeňme jeho známé výroky: „*Svět před obrazem je utvořen z dění, skutečných událostí. Tyto události rozptylují věc a ukazují proces. Anebo: „Obraz je 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 [...]*“.⁶² Medek se rozvíjení pojmu události věnoval v daném období systematicky a jeho (pro čtenáře mnohdy nelehké) úvahy k tomuto tématu je proto nutné brát jako neoddělitelný pandán k jeho tehdejšímu plátnům. Teprve jejich studiem jako by se měl zájemce o Medkovu výtvarnou tvorbu vymezeného období dobrat když ne úplného, tak alespoň lepšího pochopení poměrně náročného pojetí události, kterou ve vztahu k malbě (i životu) nelze omezit na obvyklý výklad o existenciální úzkosti jedince, stojícího osamoceně ve víru nepřátelského (a ještě hůř lhostejného) světa kolem. Pokud chceme chápat Medkovo pojetí existence jedince a jeho vztah ke skutečnosti trochu jinak (komplexněji), měli bychom si pročítáním Medkových textů a prohlížením jeho obrazů uvědomit jedno: událost není ničivá (samoúčelná) aktivita, stejně jako člověk není bezbranný (pasivní) tvor. Událost je především součástí permanentního procesu reaktivity mezi objektem (svět) a subjektem (individuum), přičemž oba zúčastnění si jsou rovnocennými partnery, i když subjekt jen za předpokladu své maximální přítomnosti, tedy za veškerého nasazení své psychické i fyzické síly. Teprve takto nastavený vztah (chápeme-li ho správně) může posléze vydat skutečně autentický výsledek, konkrétně obraz, charakterizovaný jako stopa události, která „prolétla“ myslí i tělem, stejně jako plochou obrazu, aby vzápětí mohla takto pokračovat dál. Začíná neúnavný dialog malíře s aktivním materiálem, neustávající řetězení reakcí, které ovšem není v Medkově případě divoce rozbujelým dějem, který by citlivě reagující hmotě umožnil jakoukoli neomezenou volnost. Jak výstižně poznamenala k Medkově „hledání“ obrazu Věra Linhartová, jde především o postup nalézání podoby obrazu, který je „*postupem omezování nekonečných možností k nutnosti.*“⁶³ Paralelně se pak lze tohoto zvláštního bilaterálního vztahu možností a nutnosti, maximální svobody a potřeby vzta-

62 Mikuláš MEDEK: Texty, Praha 1995, 229, 234.

63 Věra LINHARTOVÁ: Hotový obraz, in: Jan KOBLASA / Mikuláš MEDEK: Obrazy z let 1959–1963 (kat. výst), Teplice 1963, 5–7, též in: Mikuláš Medek. Obrazy (kat. výst.), Hluboká nad Vltavou 1990, 46.

hového uzákonění dočíst také přímo u Medka, když říká: „*Realizace obrazu je nevidomá organizace intelektuálních a senzitivních systémů. Pochody a vztahy mé psychiky jsou metodicky vsazovány do procesu zpředmětnění obrazem, a to vsazováním těchto událostí, vztahů a pochodů do vztahů obrazového materiálového světa.*“⁶⁴

Do Medkova světa pojem „událost“ uvedla dle vlastních slov Anna Fárová. Tento pojem, jak říká, „*vrhla do středu debat*“ po svém návratu z Paříže v roce 1956, kde jej objevila v oblasti fotografie. Ve svých vzpomínkách ilustruje tento pojem blíže na tvorbě fotografa Cartier-Bressona, který prý „*focení rád přirovnával ke střelbě lukem, aby charakterizoval potřebnou soustředěnost*“. S tímto pak Fárová dává do přímých souvislostí rovněž tvorbu Emily a Mikuláše Medkových, když dále dovysvětluje událost jako něco, co nevede k dramatu, ale k určité estetické vyváženosti. Tedy jako něco, co sice představuje „*vpád něčeho aktivizujícího zvnějšku*“, nicméně zachycený ve správný okamžik a dobře vedenou akcí.⁶⁵

Událost jako „zásah střelou“ představuje akt stmelující soustředěnost a rychlou (přesnou) pohybovou reakci v jednom. Tedy akt, jehož potenciální úspěšnost je odvislá stejně na psychické tak fyzické kondici toho, jenž „*napíná luk*“, aby vzápětí „*střelil*“. Příměr nás přitom (snad nenásilně) dovádí k tomu, co k Medkově pojetí události nezbytně patří, a to je rozměr časovosti a tělesnosti. Obé je přitom u Medka rozvíjeno ani ne tak v existenciální rovině (jak je obvykle zvykem vykládat), jako spíše v té fenomenologické. Teprve z takto posunutého úhlu pohledu se Medkovo pojetí obrazu (těla) stává jakoby plochou pro zachycení „událostí“, která není pouhým ranami sužovaným povrchem, ale nutnou perspektivou, skrze niž jedinou se odvíjí přirozené (tudíž autentické) prožívání skutečnosti. A teprve touto perspektivou „správně“ zachycená událost se v hmotě obrazu (těla) může uchovat jako stopa, důkaz své stálé (byť třeba latentní) přítomnosti. Jak poznamenal Jiří Němec: „*Medek prožíval své tehdy tvořené obrazy jako součást své vlastní tělesnosti, složku jejího pohybu [...] a časový zdroj obrazu i svého vlastního prožívání, popisovaný jednou jako ‚stále přítomný‘, podruhé jako ‚nic‘, na obraze ztotožňuje s temným otvorem, sugestivní černou skvrnou.*“⁶⁶ Text nám vybavuje jeden z Medkových nejpůsobivějších obrazů nazvaný *Náhlá příhoda na hranici 16 200 růžových cm² [1]*, obraz, kde černá skvrna dominuje a kterou Medek sám okomentoval slovy: „*A je to dutina černé barvy, dutina plochy a plocha dutiny, která na svém pravém horním okraji zdvíhá pozornost a obrací ji proti sobě, aby tím vyvolala v mase hmoty okolo soustředěné*

64 MEDEK (pozn. 62) 236.

65 Anna FÁROVÁ: *A pásly by se tam ovce*, Praha 2010, 76, 88.

66 Jiří NĚMEC: *Smysl obrazu a časovost*, in: Bohumil DOLEŽAL (ed.): *Podoby*, Praha 1967, též in: Michael ŠPIRIT (ed.): *Tvář*, Praha 1995, 166.

kruhy nepokoje. “⁶⁷ Rozlitá čern jako by se stala ohniskem, které podmiňuje reakce všeho okolo. Je událostí s rozměrem katastrofy, která však tvoří součást života jako procesu a změny, tudíž není fatálně ničivá. V Medkově verzi je prostě „jen“ výsledkem „*prudce vymršťené ruky*“ na své dráze „*zrazené*“, chybou, kterou „*špičky prstů nikdy nenasoukají zpět do sebe*“. Je „*debaklem*“, který je ovšem zároveň velkým okamžikem realizace, „*chvíle, kdy se křivka pohybu události komplikuje a zamotává, protože naráží na hmotu uměleckého díla a dostává se do dialogického konfliktu s odporem této hmoty*“.⁶⁸

Z uvedených slov snad dostatečně přesvědčivě vyplývá, že Medkova událost je možná poněkud traumatizující záležitostí, na druhou stranu vytváří bezesporu tvůrčí atmosféru jakési aktivní netrpělivosti a koncentrovanosti zároveň. Vše je v pohybu, chaotickém a přitom soustředěném. „Žité tělo“ (obrazu i umělce samotného) je jakoby teprve za takto nastalé situace schopno vstřebat neočekávané, neboť atribut neočekávanosti má v sobě každá událost, jež nás nemá pouze míjet, ale nějakým způsobem se nás přímo dotýkat. Teprve poté má neočekávané (a tudíž i nahodilé) za následek bytostně existenciální prožitek, který v souladu s fenomenologickým konceptem subjektivity představuje emoci ne jako jednostranný znak jakési vnitřní přecitlivělosti, ale jako komplexní stav. Tedy stav, který je dán jak psychickou introspekci tak také externím (objektivně analytickým) pozorováním změn (včetně těch somatických). Teprve takto pojaté emoce se stává Medkův obraz nositelem, vyzdvihujícím naše vlastní tělo za centrum všeho dění a vidění jako hrot naší smyslovosti ve chvíli, kdy „*náhle ono smyslové uchopuje [...] ucho nebo [...] pohled [a přenecháváme] část [...] těla, či dokonce tělo celé onomu způsobu záchvěvů a obsahů, z nichž se sestává modrá nebo červená*“ (Merleau-Ponty).⁶⁹ [2]

Je všeobecně známo, že malířská technika Mikuláše Medka vztahující se k jeho „biologickým“ obrazům z let 1959 až 1963 byla složitá a zdlouhavá. Víme, že tehdy začal nově kombinovat emailové a olejové barvy, které nanášel v několika vrstvách na vodorovně položené plátno, že kromě štětce zasahoval do barevných vrstev také rukama, špachtlí, nanášel otisky, perforoval barevnou hmotu. Pracoval pomalu a soustředěně. Jako lékař nořící se do předmětu svého zájmu. Ovšem také jako lékař nutně připravený na každou nečekanost situace (náhodu), na niž je nutné bleskurychle (ale přesně) zareagovat a leckdy (s rizikem v zádech) také zaimprovizovat. Jen zdánlivě ani stopa po rychlosti, spontánnosti a prudkosti gestických zásahů, kterým je spolupráce s náhodou jaksi přirozeně vlastní. A přesto tam jsou, mající podobu vrypů a škrábanců, dekalků, grafismů, cákanců, viditelné i jen latentně přítomné (skryté v paměti hmoty), realizované v každé

67 MEDEK: (pozn. 62) 237.

68 Idem 231, 237.

69 Maurice MERLEAU-PONTY: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 1966 Berlin, 249, citace převzata in: Taťána PETŘÍČKOVÁ: *Žitá ne-možnost subjektu*, in: Karel NOVOTNÝ/Milena FRIDMANOVÁ (ed.): *Výzkumy subjektu. Od Husserla k Foucaultovi*, Praha 2008, 320.

nově nastalé krizi (nikoli nutně jen destruktivní) na základě (neuro)fyziologických procesů (impulsů), které způsobují, že tělo jaksi „samo tvoří“ (i když za bedlivého dohledu vědomí): „*To se prudce vymrštila pravá ruka a zaujala postavení úhlu čtyřicetipěti stupňů ve vztahu k vertikále těla a zužujíc se až v jediný prst [mířila] s přesností nepatrné odchylky ve směru malého černého obdélníku napsaného na neporušené vertikále zdi, vzdálené od vertikály těla devíti metry nezávislého vzduchu.*“ (Medek)⁷⁰

Je samozřejmě obtížné určit do jaké míry hrála náhoda v Medkově námi vymezeném období roli. Je ovšem nepopíratelné, že nejen v jeho tehdejší tvorbě, ale také způsobu myšlení došlo k radikální proměně. Opouští jakoukoli názornost v umění, vzdává se jakékoli předem pojaté představy. Plochu obrazu (pověstnou „arénu“ nebo také „plochu hry“) vystavuje veškerým změnám, které zároveň sleduje i skrze tělo, jež pojímá jako „věc“ (Merleau-Ponty), v níž „bydlí“ a která se prolíná s věcmi a světem okolo. Skrze ně touží zachytit nezachytitelné, dění „ted“, onen prostor „možnosti“, onu „*vteřinu, kdy špička pravé nohy opouští zem, aby pata levé nohy na ni dopadla*“.⁷¹ Skrze ně vnímá veškeré signály náhlých událostí, jež pohánějí proces uskutečňování světa, jehož dění (pokud není zcela náhodné), má v sobě zahrnutou alespoň pravděpodobnost náhody, jejíž přijetí je zároveň svědectvím naší otevřenosti vůči světu.

Když Medek píše: „*na začátku práce znám svůj cíl, ale nevím, jaký bude*“,⁷² naznačuje bezesporu značnou míru své otevřenosti neznámému a tudíž i náhodě, třebaže jen určitého druhu. O náhodě jako takové se v Medkových textech nic nedočteme a je nesporné, že její absolutní podobu, tak jak ji vyznávali surrealisté, by odmítal jako prvek sobecký, nárokový si právo na vznik díla. Tato podoba náhody Medka jistě nemohla přitahovat a není předmětem ani našeho zájmu. Přesto se úvah o náhodě nad Medkovou tvorbou nelze vyhnout, obzvlášť když se dočítáme zcela konkrétní slova Medkovy dcery, jež vzpomíná: „*Když se mu výsledná malba zdála příliš ‚učesaná‘, vzal špachtli a někde malbu ‚porušil‘ nebo na ni ‚odcákl‘ zbytek barvy z štětce vymytého v terpentýnu*“.⁷³ Nicméně vyvarujme se uzavřít naše uvažování nad Medkovým využitím náhody tím, že by byla jen jakýmsi příležitostným prostředkem k narušení dokonalosti, k níž jako rodilý estét a vynikající „řemeslník“ bytostně tíhnul. Zopakujme, že byť přímo nevyzdvihovaná, přesto zřetelně přítomná náhoda se (ve své řízenosti) stává nepostradatelným prostředkem k naplnění Medkovy představy skutečnosti jako pohybu, procesu, stejně jako určitou zárukou hledaného autonomního (bezděčného) výrazu umění, jehož tehdejší

70 MEDEK (pozn. 62), 237.

71 Idem.

72 Idem 225.

73 Eva KOSÁKOVÁ-MEDKOVÁ: Práce jak na obraze, in: Mikuláš Medek (kat. výst.), Praha 2002, 180.

podstatu Michel Tapié, mluvčí světového informelu, náležitě vystihl, když poznamenal, že: „[umění] nesmí být ničím jiným než nanejvýš závažným magickým konáním [...] při plném vědomí.“⁷⁴

Událostní dění a potažmo také náhodu budeme dále sledovat na konkrétním díle z tvorby **Jiřího Valenty**,⁷⁵ jednoho z představitelů mladé, na samotném počátku šedesátých let nastupující generace výtvarníků soustředěných kolem již zmiňovaných legendárních Konfrontací. Malíř Jiří Valenta, který po svých začátcích, kdy se již od sklonku padesátých let snažil o novost a neformálnost svého uměleckého vyjadřování, vytvořil v první polovině šedesátých let několik pozoruhodných malířských cyklů. Náš zájem se s ohledem na pojednávané téma upne především na Malá pozorování, Syntetické tkáně, Portréty zvolna narůstajících procesů a Portréty situací. Ty nás budou v souvislosti s naší tematikou oslovovat u Jiřího Valenty nejvíce, na ně se budeme soustředit při promýšlení jeho vlastního pojetí procesuality (a role náhody v ní), v něčem blízké, v něčem odlišné od pojetí, které jsme se snažili naznačit již u Mikuláše Medka.

Oba připomínání autoři byli přitahováni biologií a rádi pozorovali svět zpoza mikroskopu. Buněčné motivy se pro oba staly přitažlivou doménou. Jejich mikroskopické měřítko jako by bylo odrazem světa jevově stejně složité vesmírné skutečnosti. Odrazem světa, který je pro naši bezprostřední zkušenost stejně neuchopitelný jako ten, který vidíme pod mikroskopickým sklíčkem. Valenta stejně jako Medek byl ve své tvorbě kontemplativně orientován, neustále připraven svou tvorbou reflektovat svět kolem, proniknout jeho mechanismem, najít lidské existenci místo v jeho soukolí. Oba si byli samozřejmě citelně vědomi jevové složitosti života, toho, jak brání naši celkové představě o světě. Myslíme však, že přesto ani u jednoho z autorů neprobouzela nikterak ochromující úzkost, alespoň ne takovou, kterou bychom snad mohli hledat u ryzích existencionalistů a v jejich reakci na podobně dezorientující situaci, v níž se nachází každý z nás. Pokud bychom přesto o pocitu úzkosti přece jen hovořit chtěli, museli bychom zdůraznit tvořivý aspekt této úzkosti, která nutí člověka neznámý prostor neúnavně pozorovat, bedlivě zkoumat, třebaže výsledkem toho všeho by mělo být poznání, že svět a události v něm se dějí nahodile a že veškerá kauzalita je jen kategorií lidské mysli a nikoli přirozenou vlastností světa.

Jakoby tušení, že „vše je jinak“, vedlo Jiřího Valentu od samotného počátku jeho umělecké dráhy k nedůvěřivému postoji ke všemu, co mu nabízelo jak akademické vzdělání, tak vše, čemu se doposud naučil a čemu nějakým způsobem již uvykl. Na rozdíl od Medka se už jako představitel radikálně orientované generace umělců obrátil doslova zády ke vší řemeslné zručnosti a naučeným pravidlům, ve snaze zbavit se dosavadní zkušenosti a se zcela odlišnou výbavou si vybudovat jinak postavený kód vnímání. Už

74 Mahulena NEŠLEHOVÁ: Český informel – průkopníci abstrakce z let 1957–1964, Praha 1991, 14.

75 Heslo Jiří Valenta in: HOROVÁ (pozn. 32) 891–892.

od počátku své tvorby si tak s oblibou ověřoval působnost nových materiálů, využíval neobvyklé enkaustiky a vysokých pískových struktur, zajímal se o koláž, v níž rád uplatňoval kromě papíru také nejrůznější textilie, prkna a jiný vyřazený materiál. Vědom si rozmanitosti forem a chování světa (přírody), jeho až tvůrčího hýření, brzy poznává, že jedinou možnou reakcí na všechny nepřehledné výzvy okolí je oddat se pouhému pozorování a vzdát se jakékoli křečovité snahy o kontrolu, která je beztak iluzí. Klíčovým jako by se stal stav jakéhosi „aktivního smíření“, přijetí neuchopitelnosti řádu, který se ovšem nesmí přestat hledat, v tvorbě zpřítomňovat, byť se v každé nastalé situaci stále znovu vzdaluje a jeví jako nahodilý, tedy i nepostižitelný.

Historikové umění připomínají v souvislosti s touto výrazně duchovní orientací tvorby a znatelným tíhnutím k řádu vliv, který na Valentu mělo setkání s abstraktními meditacemi Františka Kupky, stejně jako četba francouzského filozofa Jacquese Maritaina, jímž se kromě Valenty a okruhu jeho přátel zabýval i Mikuláš Medek.⁷⁶ V tomto ohledu měla v sobě zajisté určitou přitažlivost možnost zjištění, že rádoby všepohlcující změt hmot je možno za určitých podmínek vidět (odkryt) také jako v jistém smyslu organizovaný řád mající podobu jednoduchých geometrických forem. U Medka takto můžeme zachytit nenápadně ale vytrvale se prosazující motiv soustředných kružnic, u Valenty je to kromě kruhu také třeba motiv trojúhelníku a jiných víceúhelníků, pojednaných obvykle v jemných (rozmývaných) liniích. [3]

Zmíněné obrazové cykly Malých pozorování, Syntetických tkání, Portrétů zvolna narůstajících procesů a Portrétů situací z první poloviny šedesátých let v sobě nesou vše, co již bylo pojednáno také u Medka. Tedy otázku temporality, tělovosti, procesuality a v neposlední řadě také náhody jako faktoru, působícího na bezprostřední okolí jako svým způsobem jediná organizující síla, jíž se ovšem člověk nedokáže beze zbytku zmocnit. Na rozdíl od Medka, na jehož připomenutých obrazech se události rozhodně nezjevují v ideální kontinuitě, ale mnohem spíše jako dramatické vpády, jakoby nahodile uskutečněné zápasy, tu více, jinde méně určující reakci místa a podobu situace, Valentovo událostní dění a zakomponování prvku náhody do něj nemá (zdá se) tolik destabilizující účinky. Vše jako by bylo nastaveno (naprogramováno) v jakési pomyslné laboratoři, včetně odchylek a vývoje s otevřeným koncem, když v mnohonásobném zvětšení pozorujeme jakoby různá, neustále se opakující (nekončící) vývojová stadia buněk, jejich růst i známky degenerace. Otevřenost (nekonečnost), s níž tyto buněčné pochody operují, se pak podle Mahuleny Nešlehové staly hlavním tématem zejména Portrétů zvolna na-

76 NEŠLEHOVÁ (pozn. 74), 146.

růstajících procesů [4], které navíc označuje také za „*portréty stavů i událostí tohoto otevřeného světa*“, během jejichž ustalování a dění se princip otevřenosti neprojevuje jako „*jen různost možných cest, ale také neočekávanost, náhoda a nepředvídatelnost*“.⁷⁷

Procesuálnost dění je především v Malých pozorováních ale také v Portrétech zvolna narůstajících procesů zvýrazněna důraznou rytou linií, již často doplňuje perkresbou rozhozená síť rychlých čar [5], které spolu s oválnými a kruhovými formami jako by kopírují rytmus v podstatě jakéhokoli živého (tudíž nepředvídatelného) děje, spontánního (až chaotického) stejně jako organizovaného, protože nutného. Pro podobné děje odehrávající se (již v rozvinutější podobě) rovněž na obrazech z cyklů Syntetické tkáně nebo Portréty situací [3], přinesl František Šmejkal, jenž tato plátna viděl jako „*biologicko-kosmogonické struktury*“, příléhavé označení „*bujení*“.⁷⁸ Je přitom otázkou, zda takto definovaný proces je slučitelný s dalším příznivým vývojem živého organismu (tvárné matérie obrazu), anebo vede k jeho nevyhnutelné degradaci. Zdá se, že na Valentových obrazech se navržený proces pomyslného množení buněk nejví takto vyhroceně. Neustále na cestě hledání řádu se Valentou rozvíjená „metabolická schémata“ a „chemické pochody“ odehrávají mnohdy sice jako nebezpečně vyhlížející mutace, nicméně tyto, přestože se jeví jako zdroj veškerých náhodných odchylek a nepředvídatelných událostí, nevedou k rozpadu struktury. Naopak (a to už jako bychom vplouvali do tajuplných vod genetiky) mutace se coby náhodná změna stává zdrojem důležitých novinek a tvořivosti, jež má být podstatou všeho živého. Náhodnost procesem mutace takto zachycená proměňuje se tedy v řád, pravidlo a nutnost, vždy ovšem s rozměrem jakési volné (stále otevřené) hry přírodních sil, které mohou být nakonec stejně objektivní jako projektivní (zamýšlené).

Svět nahlížený jako konkrétní dění, jako dynamický tok událostí se od konce padesátých let stal ústředním zájmem také **Jana Kotíka**,⁷⁹ tehdy již vyzrálého umělce, který, vyjma několikaletého období poměrně úzké sounáležitosti s poetikou Skupiny 42, se pohyboval v prostranství českého výtvarného světa padesátých a šedesátých let jako výrazný solitér stojící mimo generační proudy a vyhýbající se nadále všem kolektivním programům. Za výchozí bod našeho sledování Kotíkovy tvorby, od něž by se mohl odvíjet další pohled na vztah události a náhody berme malířovu výstavu, jež proběhla v roce 1957 ve výstavní síni u Topičů v Praze. Jak vzpomíná Květoslav Chvatík ve své předmluvě ke Kotíkově „filozofickému traktátu“ Neúplný kompas,⁸⁰ výstava se stala pro všechny (včetně těch nejmladších), kteří se zajímali o nejnovější podoby uměleckého vý-

77 Mahulena NEŠLEHOVÁ: Jiří Valenta (kat. výst.), Praha 1995, 22.

78 František ŠMEJKAL: Jiří Valenta. Obrazy z let 1959–1965 (kat. výst.), Praha 1966, nepag.

79 Heslo Jan Kotík in: HOROVÁ (pozn. 32) 386.

80 Jan KOTÍK: Neúplný kompas, Stockholm 1986, 15.

razu nezapomenutelným zážitkem, pro některé dokonce šokem, který způsobil Kotíkem otevřeně prezentovaný radikální rozchod s tradičními zákony malby. Ten spočíval především v neiluzivním zpracování obrazové plochy, která byla zbavena podmanivostí centrální perspektivy, aby se proměnila v rejdiště barev. Tématem takto pojatého obrazu přestala být nápodoba, ale naopak tvoření analogické tomu, jež probíhá v přírodě. Malba Kotíkem takto nově představená stala se jedním z nejranějších vzorů přebírající koncept přírodních procesů, koncept náhodnosti a determinismu, tudíž i slučitelnosti spontaneity s racionálním přístupem, která měla umělecké tvorbě otevřít nevyčerpatelnou studnici nových formálních i výrazových možností. Sám ke svému procesuálnímu chápání tvorby (a tudíž neustálé proměně tvaru) rozvíjenému dále v šedesátých letech poznamenal: „*Rozpadáním se vytváří nové. Nový tvar je přiřazen k jinému tvaru. Rovnoběžně, kolmo, vedle něj, nad něj a pod něj. Tedy proměny: změna tvaru, změna povrchu, změna místa, měnící se vztahy. Transformace.*“⁸¹

Jan Kotík se v rámci české výtvarné scény jevil od počátku svého uměleckého vystupování jako kosmopolita, tvůrce – intelektuál se značnou šíří uměleckých aktivit, který se dobře orientoval v aktuálním dění světové scény, s níž zároveň udržoval čilé kontakty. Za ty nejzásadnější jsou ve spojitosti s jeho jménem připomínány vztahy, které pěstoval se členy mezinárodní skupiny Cobra (zejména s Asgerem Jornem). S příslušníky Cobry spojovalo Kotíka na sklonku padesátých let především pojetí malby pohybující se na pomezí abstrakce a figurace, energičnost barevných tahů a celková dynamičnost výrazu pohlcující postupně stále větší plochu obrazu. Aby dosáhl cílené exprese měnil tehdy Kotík také svůj dosavadní technický postup. Začíná pracovat s horizontálně položeným plátnem, místo štětce používá špachtli, barvu nanáší přímo z tuby a nechává ji volně rozlévat. Sleduje momenty řízené náhodou a překvapení, které mu tento způsob práce s materiálem přináší. Pozastavíme-li se v tuto chvíli nad jeho na první přečtení ne zcela jasným axiomem proneseným v rámci poznámek o barvě již v roce 1956: „*Nenáhodné je vlastně jen to, co jsme zrušili, a není náhoda to, co jsme v obraze zanechali,*“⁸² snad správně chápeme hold, jenž tím náhodě vzdal, aniž by se přitom zbavil kouzla rozumu, byť by měl „jen“ kleevskou podobu „myšlení rukama“.

Z hlediska našeho tématu vztahu události a náhody nás ovšem u Kotíka zaujme další proměna, která v jeho tvorbě nastala někdy na počátku šedesátých let a kterou Josef Hlaváček (s odkazem na Foucaultovo pojetí dějin jako náhodných „skoků“) označil za výsledek náhody, nečekaného okamžiku, který přišel ve chvíli, kdy Jan Kotík hledal nové možnosti

81 Jan KOTÍK: Texty, překlady a parafráze, žerty a rozhovor s Ladislavem Novákem, 1993 (napsáno 1970) Třebíč, 25.

82 Jan KOTÍK: Z poznámek Jana Kotíka, in: Výtvarné umění XVII, 1967, 323.

uspořádání obrazu, který se osvobozen od centrální perspektivy stal plochou.⁸³ Tuto situaci posléze Josef Hlaváček zajímavě dokládá citováním samotného Jana Kotíka, vysvětlujícího v odpovědi Jindřichu Chalupeckému historii zásadního a přitom nahodilého podnětu vedoucího ke vzniku řady nových obrazů nejnázorněji zastoupených konkrétním dílem Počítadlo-zpěvník z roku 1961. [6] Podnět prý tehdy přišel nečekaně na poště milánského nádraží, kde Kotík pozoroval muže zkoušejícího na blanketech erární pera a všiml si „*jak lineatura blanketu dávala pojednou řád akcím pera a inkoustu. Vznikly postupy pro čtení, organizace neformálního zde byla téměř hotová.[...] Odnosl jsem si počmárané blankety, sháněl nejrůznější nepopsané a zkoušel, co to ‚dělá‘ a kam se s tím dojde.*“⁸⁴ Nahodilost této události se jistě jeví jako úsměvná, přesto ji berme jako jeden z nejnázornějších příkladů toho, co Josef Hlaváček nazývá v umělecké tvorbě jako „*spontánní změna slovníku*“,⁸⁵ která, ačkoli předem nezamýšlená, je náhle integrovaná do určité struktury myšlení a estetického způsobu vnímání.

Jan Kotík patřil k onomu typu tvůrce – hledače, který (jak bylo ostatně pro šedesátá léta typické) otevřeně a přirozeně vstřebával nejrůznější podněty, odlišné tradice, bez obtíží spojoval umělé s přirozeným, minulé s aktuálním. Jeho tvorba svědčí o důvěře v nevyčerpatelnost možností, kterými se již od sklonku padesátých let snažil „řešit“ vzájemnosti řádu a náhody, a to s poukazem na proměnlivou skutečnost hemžící se událostmi, které při určité souhře okolností mohou překvapit, nicméně by neměly zaskočit. A jak dokazuje výše citovaná historika, Kotík nenechával potenciál podobných (nahodilých) situací nevyužit, když jej okamžitě dokázal zahrnout do procesu tvorby jako nutný empirický materiál, který se dokonce může stát výrazným aktivátorem nové formální i obsahové proměny.

Od začátku šedesátých let začínají postupně vznikat Kotíkovy volné cykly Maleb, Ploch, Počítadel, Zpěvníků, Tabulí, Rastrů a Formulářů, jejichž „*nová formálnost a obsahovost*“ byla Jiřím Padrtou viděna jako osobitý projev umělcovy redakce ve světě vrcholící vlny tašismu a gestuální malby, v Kotíkově případě ovšem zbavené extatického projevu ve prospěch vyvážené práce intuice a rozumové konstrukce.⁸⁶

Písmo, jeho kaligrafická a jinak skripturální podoba, kterou ve jmenovaných cyklech uplatňoval, se nejen pro Kotíka stala v šedesátých let jednou z nejpřitažlivějších možností, jak se pokusit (nejen v malbě) o podání co nejcelistvější výpovědi o světě, fungování vztahů v něm, jejich vyjevování z chaosu a rozptýleného dění kolem. V písmu

83 Josef HLAVÁČEK: Cvičení z estetiky, Praha 2007, 156.

84 Jan KOTÍK: Odpověď Jindřichu Chalupeckému, in: Výtvarná práce XII/6, 1964, 6.

85 HLAVÁČEK (pozn. 83) 76.

86 Jiří PADRTA: Nová formálnost a obsahovost v obrazech Jana Kotíka, in: Výtvarná práce XIV/5, 1966, 4, 5.

a kaligrafickém znaku zvláště jako by se měla realizovat konkrétní stopa tohoto dění, stopa, která sice neprozrazuje své zašifrované tajemství, nicméně se alespoň takto zviditelňuje. [7] Písmo se v šedesátých letech stalo vyhledávaným prostředkem uplatňujícím se u různých autorů v různě pojednaných technikách a výkladech.⁸⁷ Zdá se, že Kotíkovo pojetí a uplatnění písma v obraze bylo úzce propojeno s jeho celoživotním zaujetím pro východní filozofii, konkrétně taoismus, z něhož čerpal své přesvědčení o nutnosti plurality pohledů (tedy i názorů) na svět, ve kterém žijeme, nutnosti nalézat souvislosti, které spojují jevy do jednoty (nikoli stejnosti). Jak upřesňuje Kotík sám ve svém převodu knihy Tao-te-ťing od Lao-c': „není možné onu jednotu ‚rozřezávat‘ na ohraničené jednotliviny, na jednotlivé ‚aktéry‘ celku. Je jistě možné, a občas prospěšné, pokoušet se vidět ‚věci samy o sobě‘ [...], ale nelze zapomenout na souvislosti, v nichž se nacházejí.“⁸⁸ Vypomůžeme-li si Jungovou předmluvou k čínské Knize proměn,⁸⁹ nabízí se snad pro podobný způsob poznání skutečnosti také příměr věštecky vrženého „hexagramu“, který rovněž nepředstavuje události odděleně jednu od druhé, ale přijímaje jejich nahodilostní aspekt, nechává vyvstat skutečně pozorovaný okamžik, takzvanou koincidence (neboli souhru náhod) v konkrétním obrazci (konfiguraci), který rázem v danou chvíli obsáhne všechno až po nejmenší detail.

Průzkum konfigurací, vztahů a souvislostí se v řadě Formulářů, Tabulí a dalších cyklů z první poloviny šedesátých let stal jedním z nejintenzivnějších Kotíkových zájmů. Podobné zkoumání provádí nejrůznějšími ohledáváním rytmických stop v rámci kompozice obrazu, když sleduje jejich pravidelnost, plynulost, vazby i vybočení, nebo pronikáním malby do prostoru, když umožňuje například svým „tabulím“ otáčet se a tím permutovat jejich pomalovanou plochu, to vše s přiznaným vstupem náhody a výzvou ke hře, do níž má být zapojen také divák. V neposlední řadě se průzkumem vztahů a v jejich rámci i pojednáním událostí (a nahodilostí) Kotík se zaujetím zabývá ve svých skripturálních projevech, rozvíjených na plochách obrazů nejen jako „předvádění“ bohatých možností rukopisu jako takového [8], ale (obdobně jako je tomu u kaligrafických znaků) rafinovaně demonstruje soupeření náhody, studia a dovednosti, aby dosáhl dojmu bezprostřednosti, aniž by překročil jistá, třeba jen virtuální omezení. I proto se mu v některých momentech technika písma stává tím, zač byla podle Cailloise považována také některými čínskými kaligrafy: věci nebezpečnou a riskantní, protože odkázanou na náhlost a inspiraci.⁹⁰

87 Jiří PADRTA: *Obraz a písmo* (kat. výst.), Praha 1966.

88 LAO-C': *Tao-te-ťing* (v převodu a s poznámkami Jana Kotíka), Praha 2000, 153.

89 Hugo ŠIROKÝ: *Analytická psychologie C. G. Junga*, Brno 1990, 57.

90 Roger CAILLOIS: *Zobecněná estetika*, Praha 1968, 230.

Za pozoruhodné předvedení Kotíkova skripturálního projevu, v němž se (pro někoho možná odlehčeně) jakoby v úhrnu odráží jeho dosavadní promýšlení dění jako principu světa, můžeme považovat jeho obraz Pravdivé vyznačení cesty na Kytheru z roku 1965 [9], jehož konceptuální přesah potvrzuje autorův textový doprovod (návod), jímž vyzývá diváka ke hře – cestě podle vyznačených tras a značek vyvedených nepřehlednými „klikyháky“, místy výraznými, místy se ztrácejícími, místy se zamotávajícími do svébytných „chuchvalcovitých“ obrazců, jakýchsi „uzlů“, k jejichž tematizaci se Kotík i později často navracel a nakonec i bájně sumarizoval ve svém krátkém textu Ardešíránova zpráva.⁹¹ V rozhovoru s Ladislavem Novákem jej pak také okomentoval s vysvětlením, že „uzel je vždy jakýmsi topologickým modelem a vlákna v něm představují dráhy pohybu, dráhy dění.“⁹²

Pravdivé vyznačením cesty na Kytheru před nás tak trochu s ironickou názorností školní tabule anebo mapy klade vesměs vše, co jsme se na předcházejících stránkách snažili k procesuálnosti, události a jejímu nahodilostnímu aspektu nějakým způsobem ukázat. Berme toto konkrétní dílo jako pokus o svědectví nejen Kotíkem hledaného „řádu ve spleti dění“,⁹³ z hlediska naší omezené perspektivy možná marný, přesto umanutě opakovaný, se snahou o alespoň nějakou orientaci v neustále relativizovaném spletnosti pomyslných událostních drah, jejichž nepředvídatelně náhodné střety je nutno přijímat, aby se mohla volit další nezbytná rozhodnutí, byť by tato nakonec vedla jinam, než kam bylo na počátku pomyslné cesty zamýšleno.

4.2 Náhoda je tanec pro dva

Poetické přirovnání náhody k tanci, jehož se nutně musí účastnit dva, člověk a materiál, pochází z pera Jeana Dubuffeta. „[...] umělec je spřažen s náhodou, ten tanec není pro jednoho, ale pro dva, náhoda je při tom [...],“⁹⁴ poznamenává ve svém Prospektu (1946) a na jiném místě upřesňuje: „[...] Náhoda je to však ve skutečnosti řízená, nebo provokovaná [...] je jako zvěř, kterou umělec loví, kterou neustále vábí, sleduje ji a chytá do pastí.“⁹⁴

Dobře víme, že tvorba Jeana Dubuffeta byla v našem prostředí známa už ve čtyřicátých letech v okruhu Skupiny Ra a následující vývoj našeho umění konce padesátých a první poloviny šedesátých let tento zájem potvrdil zejména v díle umělců inklinujících

91 KOTÍK (pozn. 81) 9–11.

92 Idem 73.

93 Idem 10.

94 Jean DUBUFFET: L'homme du commun a l'ouvrage, 1973 Paris, 26, 30 (přeložila E. K.)

k různorodým informelním projevům. Právě v jejich uvažování o tvorbě se Dubuffetův otevřený přístup k náhodě, k možnosti partnerského soužití tvůrce („lovce příležitostí“) a náhody, již je možné dokonce „domestikovat“, nápadně odrazil a jak dokazují vzpomínky Josefa Kaušitze, stal se i předmětem společných diskuzí, připomeneme-li si slova Antonína Tomalíka, jenž k tvorbě vlastní a svých soukmenovců prý jednoho večera pronesl: „Náhodou přijímáme jen jako tvůrčí faktor. Takovou, která není zcela libovolná a vzchází téměř z naší vůle. Připravujeme jí půdu, je náhodou námi chtěnou, přivábenou, vyvolanou, smíme ji tedy využít. Mnohdy ji zavrhuje a provokujeme jinou. I v jejím zavržení je tvůrčí akt.“⁹⁵

Princip řízené náhody se pro řadu umělců šedesátých let stal jedním z nejvyhledávanějších přístupů, jak dosáhnout co největší bezprostřednosti v práci s materiálem, na který bylo nahlíženo rádooby partnersky, a to po všech stránkách, které takovýto vztah s sebou obvykle přináší, od souznění a spolupráce až po neshody a tvrdý boj. Také Dubuffetova vzrušivá metafora tance v sobě obnáší veškerou vrstevnatost obdobného vztahu. V něm prožívaná tělesnost, živelnost a tudíž i omamnost se pro některé stanou hlavním z předpokladů, jak dosáhnout co nejpřímějšího zachycení životní pravdy, záznamu reality, kterou může umožnit pouze primární zkušenost člověka jako je například právě dotek těla s materiálem, tedy prožitek zprostředkovaný gestem v čistém stavu (přímým kontaktem).

Rovněž takto můžeme vnímat onen obraz „tance“ v tvorbě, která, a připomeňme kromě Dubuffeta také Jacksona Pollocka nebo Yvese Kleina (umělci i teorií také u nás reflektovanými), nevedla přes veškerou svou spontánnost k „sebezapomnění“, jenž mohou vyvolávat třeba některé rituální tance, ale mnohem spíš se jako by měla stát prostředkem k obrodnému oživení takových „divošských“ hodnot, jaké představují instinkt nebo intuice, jež se na rozdíl od intelektu rodí z pohybu. Zdrojem poznání v umění se přitom měl stát „uvědomělý“ instinkt. Jako záruka autentické zkušenosti, která, vznikajíc z pohybu, proměňuje takto umění téměř v magii, praxi vybavenou sugescí a silou svodu, kterou Dubuffet viděl například v delirantních stavech, Pollock v rytmech přírody, jejíž stopy impulsivně zaznamenával a Klein zase v určitých momentech ezoterismu a alchymie.

Metou skutečně tvůrčího a pravdu hledajícího ducha se mělo stát dosažení stavu „rozšířeného vědomí“, které již nebylo spojováno s Freudovým „podvědomím“, ale začalo nově poukazovat na koncept „nadvědomí“, který psychologie od šedesátých let začala označovat jako „transpersonální“ zkušenost.⁹⁶ Být vržen za hranice obvyklého vnímání přitom neznamenalo pouze stav narkotického opojení, který byl a stále je jistě často vyhledávaným zdrojem nekonvenčních zážitků, ale především znovuobjevování

⁹⁵ Josef KAUŠITZ: Ze vzpomínek, in: NEŠLEHOVÁ (pozn. 74) 222.

⁹⁶ Jiří HOSKOVEC: Milan NAKONEČNÝ, Miluše SEDLÁKOVÁ: Psychologie XX. století, Praha 2002.

skrytých dimenzí lidského vědomí, díky nimž je odhalována iluze reality, jevící se našim „střízlivým“ smyslem mylně jako skutečná. V této snaze o nefalšované, přímé zachycení životní pravdy v konkrétním díle (materiálu) se pro mnohé právě náhoda stane prizvaným partnerem, sice bedlivě sledovaným, přesto relativně neomezovaným. Náhoda se takto stane určitou zárukou vitalismu, čistého spontánního jednání, zprostředkovatelem prožitku a nečekaných efektů. Stane se součástí dramatického procesu, jehož cílem jako by mělo být dosažení oné člověkem neustále hledané, jednou objevené a v mžiku opět mizející heideggerovské „světliny bytí“, onoho vzácného místa „odkrytosti“ a „nezahalenosti“, místa pravdy intuitivní, tedy také objektivní a bezprostřední, která jediná dokáže vyjevit „totalitu“ každodenního života, která je ovšem nevypočitatelná.⁹⁷

Budeme-li v českém výtvarném umění hledat osobnost, která obdobné riziko absolutní otevřenosti se světu svou tvorbou (a také životem) podstupovala, volba by měla bezesporu padnout na nepřehlédnutelný zjev **Vladimíra Boudníka**.⁹⁸ Je známo, že jeho zaujetí skutečností, kterou svým tvůrčím zápalem toužil zachytit v co nejbezprostřednější a nejčistší podobě, nemělo daleko do stavu (a mnohdy jím i přímo bylo) pojmenovávaného jako „extasis“, který by fenomenolog (a vzhledem k Boudníkově nápadné fyziognomii by to byl výklad o to pádnější) vyložil jako stav „trčení“, maje při tom na mysli existenci těla jako centra našeho vnímání okolního světa.

Na pražské výtvarné scéně se Vladimír Boudník pohyboval jako podivínský solitér již od sklonku čtyřicátých let. Serióznější zájem o jeho tvorbu nicméně projevila až léta šedesátá, která, v souladu s jistou společenskou proměnou myšlení a tedy i větší vstřícností, přiznala Boudníkovi nepochybné objevitelské zásluhy, stejně jako iniciační roli, kterou sehrál ve vztahu k radikálně se představujícím mladším umělcům, inklinujícím k informelním projevům, s nimiž začal dokonce i vystavovat. Víme, že vstupem do šedesátých let měl již Boudník dávno za sebou své „apoštolské“ období, v němž v rámci svého explosionismu kázal dubuffetovskou devízu: „*Každý z vás bude umělcem, zbaví-li se předsudků a netečnosti*“.⁹⁹ Jeho tvorba i názorový index se postupem doby zajisté obohatil o řadu dalších, neméně podstatných položek, berme však tento pro některé možná naivní, pro jiné možná kacířský „výkřik“ jako základní modus v podstatě celé Boudníkovy tvorby, spočívající na samém počátku ve víře v osvobodivou moc imaginace vyvolanou náhodně objevenou skvrnou nebo prasklinou na zdi, postupem let a proměnou zkušeností nicméně dále obohacovaný, rozšiřovaný a posunovaný, avšak vždy poukazující na svou univerzalitu (jejíž podstatou měla být snadná dostupnost, nepředpokládající prakticky

97 K Heideggerově pojetí „pravdy“ a „otevřenosti“ jako vědomosti o skutečném stavu věcí in: Ivan BLECHA: *Proměny fenomenologie*, Praha 2007, 216–238.

98 Heslo Vladimír Boudník in: HOROVÁ: (pozn. 32) 82–83.

99 Vladimír BOUDNÍK: II. manifest explosionismu z 15. dubna 1949, in: *Tvář* 9, 1965, 40.

žádnou technickou vybavenost) stejně jako na individuální charakter podobného způsobu tvoření, jehož cílem nemusí být přímo nějaký hmotný nebo trvalý výsledek, ale prostě jen probuzená „čistota“ našeho vnímání, již dokáže dle Boudníka aktivizovat každý. Důležitou roli pro aktivizaci a podporu Boudníkovy „čistého“ zážitku ze světa hrála od počátku náhoda, která byla záměrně provokována už jen samotnou realitou nekonvenčních míst (omšelé pražské ulice, tovární prostředí), kde Boudník svá díla vytvářel, náhoda, která byla výrazně motivovaná zájmem o mimoumělecké materiály (tovární odpad) a jejich samovolné procesy (například koroze), náhoda vyvolávaná netradičními technikami a po svém osvojovanými přírodními zákony (například využití magnetické síly při práci s železnými pilinami) a účinně podporovaná vyvinutým smyslem pro improvizaci, hru a také experimentaci. Sám to ostatně nejednou potvrdil, v roce 1967 například v rozhovoru publikovaném ve *Výtvarné práci*, kde otevřeně popsal vlastní nečekaný objev aktivní grafiky (první vytvořil již v roce 1954), k němuž ho, jak přiznává, přivedlo specifické prostředí továrny, v níž byl zaměstnán a kde byl jednou náhle zaujat neobvyklostí „*starých železných desek pomlácených všelijak kladivem*“, u kterých si všiml, „*že to dělá neobvyklé tvary, které se vymykají z manýry*“, což ho také přimělo k tomu, aby posléze „*záměrně začal používat různých odřezků nebo vypálených želez*“ a tím „*začal desku rozrušovat*“, nejdřív „*pasívně*“, že „*sledoval, co ty stopy udělají*“, a teprve pak je „*začal řadit do různých kompozic*“.¹⁰⁰ [10] Z vysloveného a s poukazem na celý objevný a výrazně nonkoformní přístup k tvorbě vyplývá, nakolik aktivní bylo Boudníkovy přijímání náhody a začleňování jejich formotvorných účinků do procesu tvorby. Náhoda jako by se v Boudníkem takto stanoveném procesu tvůrčího hledání stala téměř nutností, kterou cíleně narušoval sebekontrolu, dle něj zhoubně působící na svobodu tvoření, a přitom dospíval ve svém umění k projevům, jejichž v podstatě náhodný charakter vzniku dokázal téměř vždy proměňovat v nová tvůrčí paradigmatata, která v rámci jakéhosi „uvolněného pole“ vztahu mezi jednáním a cílem mohla být dále svobodně rozvíjena a obměňována. Takto vznikají, navzájem se inspirují a kombinují Boudníkovy „malířská“ a grafická díla jako jsou s novou invencí pojímané dekalky, gestické monotypy, práce na fotografickém papíře (fotogramy), sazové kresby na skle a také originální aktivní nebo strukturální grafiky, v jejichž „magnetické“ podobě z doby kolem poloviny šedesátých let se zřejmě nejbliže přiblížil principu vzývaného nadosobního řádu, využívaje magnetické síly jako v podstatě jediný nástroj náhodné kompozice, vznikající působením zákonitého přírodního procesu, na nějž výtvarník zodpovědně dohlíží a následným tiskem vědomě kreativně uchopuje. [11]

100 Alexej KUSÁK: Hovory 22 – hovoří Vladimír Boudník, grafik, 43 let, in: *Výtvarná práce XV*, 1967, 6–7.

V podstatě každá víceméně náhodně vyjevená skutečnost, předměty (nebo jejich fragmenty) a efekty jimi vyvolávané stávaly se předmětem tvůrčího zaujetí (vzrušení), jež bez přestání živil Boudníkův patický, emocemi podložený přístup ke světu, který vnímal v jeho maximálně vitální a zcela konkrétní podobě. Jeho mysl byla jakoby přirozeně dětská či spíše barbarská, nenapojená na žádný koherentní systém, který by realitu dokázal zasadit do rádobu uklidňujících, „vševysvětlujících“ příčinných vztahů. Boudníkův svět byl naopak plný tajů, v principu nepřístupný. K jeho toužebnému poznání jako by docházelo leda prostřednictvím zážitku rázu „kosmického“, který měl, jak zdůraznil Jindřich Chalupecký zcela konkrétní podobu tělesné zkušenosti, jež se v Boudníkově případě rovnala přímo zkušenosti umělecké: „*Zážitek kosmického byl pro Boudníka krajně konkrétní. [...] jeho umělecká zkušenost byla zkušeností tělesnou; tvořivost těla, jeho pohlavnost, byla pro něho v podstatě totožná s tvořivostí ducha, s uměním,*“ čteme v Chalupeckého portrétu Boudníka, který následně živě dokresluje úryvkem z Hrabalova literárního převodu Boudníkovy osobnosti v próze Něžný barbar: „*Vladimír když tvořil, pracoval zpravidla vysvlečený donaha [...] Jednak miloval nahotu a hlavně přistupoval k satynýrce nebo měděné desce zrovna tak jako k milostnému aktu.*“¹⁰¹

Téměř autodidakt nebyl Boudník svázán konvencemi žádného „školení“, byl jako „*tabula rasa*“, která dle slov Františka Šmejkal napomohla spolu s „*dramatickým temperamentem a touhou po bezprostředním výrazu*“ k vytvoření stylu, který se „*zcela vymykal naší výtvarné tradici a zároveň byl v plném souladu s prvními projevy evropského tašismu a americké akční malby.*“¹⁰² Je podivuhodné, v jaké vzácné souhře se zmíněnými světovými projevy se Boudník intuitivně, bez přímé inspirace dobral výsledků, které se následně také na naší výtvarné scéně začaly od sklonku padesátých let s invazivitou prosazovat, a vytvořit z „jiného“ přístupu k materiálu nový estetický (nebo spíše antiestetický) kodex, jenž se utvářel procesem poznávání původního přírodního stavu vnímaného jako hlavní látka pro umění. Původnost nikoli jako projev primitivní (nevědomé) senzibility, ale senzibility vědomé a kritické, přestože do jisté míry také unášené intenzitou nezbytného (protože přírodního) tělesného rytmu, který jako by měl již sám v sobě uzákoněnu nutnou schopnost „*správně rozlišovat, nejvhodnějším způsobem na vjemy reagovat a snažit se je ovlivnit*“, stejně jako schopnost „*akumulovat rozptýlené vlivy prostředí a minimální podnět [povyšovat] na maximální účinek.*“ (Vladimír Boudník)¹⁰³

101 Jindřich CHALUPECKÝ: Na hranicích umění, Praha 1990, 25.

102 František ŠMEJKAL: Kdo je Vladimír Boudník?, in: NEŠLEHOVÁ (pozn. 74), 230–231.

103 Vladimír MERHAUT: Zápisky o Vladimíru Boudníkovi, Praha 1997, 188.

Intenzita tělesného rytmu a jeho prožitku stávají se takto jakoby samy o sobě tvůrčím záměrem, intencí, v níž je nutno počítat s nepředvídatelností a náhodami plynoucími už jen z živelnosti anebo prostě mechaničnosti pohybu samého a jeho přímého působení na materiál, v němž je psychosomatickou akční cestou dobývána určitá, ne snadno zjevná pravda, snad „pra-síla“, kterou je materiál jakoby ovládán. Úspěšnost jejího dobytí přitom přes zjevnou spontaneitu a celkové oddání se „zmocňování“ přírodních energií jako by předpokládalo také určitou strategii, někdy ne nepodobnou „boji“, kterou bychom po vzoru Rogera Cailloise mohli považovat za jakousi intenzivní energickou formu hry, a snad i zkombinování herních typů „*illinx*“ (závrat z pohybu) a „*agón*“ (soupeření a závod). Tedy zkombinování instinktivních, zmatek vjemů vyvolávajících a destabilizujících momentů s vůlí respektovat daná pravidla.¹⁰⁴ A v takto definovaném poli jako by se pohybovala také v Boudníkově tvorbě bezesporu přítomná náhoda, jež v sobě sice přirozeně nese veškerou míru suverenity, nicméně je zároveň nucena reagovat na prosazující se subjektivitu autora, která, aby byla nadále schopna rovnocenné soutěže (v níž je teprve zajištěna skutečná svoboda tvorby), musí být přesto přese všechno nakonec „*subjektivitou vědomou*“ (Georges Bataille),¹⁰⁵ jež se nevzdává zodpovědnosti a stává se nositelkou nové, ve společnosti chybějící morálky. Teprve takto „vypěstovanou“ subjektivitou, kterou bychom snad mohli uvést v soulad s Chalupeckého interpretací Boudníkových programových tezí o umění, má totiž lidská společnost snad možnost zbavit se konečně své „*individuální omezenosti*“ a plně si uvědomit „*velké souvislosti, do kterých patří*“.¹⁰⁶

Jeden z nejnázornějších příkladů kompozice vytvořené na principu jakéhosi náhodného souladu energických linií a skvrn, na který se lze napojit jedině naturální řečí umělcova těla, představuje bezesporu jeden z Boudníkových působivých fotogramů, na němž výtvarník uvolněnou rukou improvizuje na „pollockovský motiv“. [12] V plné míře se zde prosazuje pro Boudníka typická tělesná intenzita tvoření, vázaná na potřebu dosažení životní pravdy, k níž dospívá (anebo se k ní s rizikem přibližuje) výbuchem psychické síly povahou až katarzní, která určuje druh, sílu a směr linií, kterými se Boudník do obrazu jako by v nepřehledných a chaotických, přesto plynulých rytmech přelévá, což lze chápat i doslovně, víme-li, že Boudník neváhal v předkládané kresbě použít jako výtvarný materiál vlastní sperma, stejně jako v jiných třeba krev. Zmíněný projev je čitelně formován dynamickou tělovou akcí, kterou charakterizuje rychlost a maximální zaujatost, zde dokonce tělesné vzrušení, které je nicméně uvědoměle zapracováno a vneseno do díla jako stopa vzácně zachycující prchavost každého čistě přítomného, aktuálního vnímání.

104 Roger CAILLOIS: Hry a lidé, Praha 1998.

105 Georges BATAILLE: Svrchovanost, Praha 2000.

106 CHALUPECKÝ: (pozn. 101) 15.

Pro celý Boudníkův přístup k tvorbě je charakteristický zvláštním způsobem ovládaný psychický stav afekce. Citový záchvat či prudké hnutí mysli, které je ovšem využito jako důležitý rytmický činitel, jemuž je autor oddán a zároveň mu vládne. Využívá jeho eruptivní dynamiky, která jej nutí až k transovému poddání se fyzické akci, když různými nástroji (a využíval k tomu často ty, které byly zrovna v danou chvíli po ruce) „poznamenává“ povrch náhodně nalezených kusů plechů využívaných poté jako matrice budoucích aktivních grafik, anebo jej naopak ztišuje do neméně intenzivní, přesto meditativnější polohy, když pracuje s nejrůznějšími materiály a strukturami, náhodně sebranými a zakomponovávanými jako „civilizačně-přírodní ready-mades“¹⁰⁷ v maticích svých strukturálních grafik, jejichž každý tisk následně prožívá jako jedinečnou a neopakovatelnou událost s rozměrem rituálu.

Rytmus a tempo celého tvůrčího aktu, které obdobně jako při tanci umožňují maximální prožitek těla, ovlivňovaly v Boudníkovi případy v podstatě veškerý proces tvoření, který lze považovat za koncepční, vytvářející příznivé podmínky pro iniciování ani ne tak stavu nevědomí jako spíše bergsonovsky vnímané psychické situace diskontinuální „paramnézie“ (Deleuze).¹⁰⁸ Tedy stavu, ve kterém pro Boudníka příliš svazující paměť (a tou je každá minulá zkušenost) jako by mizí nebo se alespoň zvláště rozhodí do jakýchsi „bludných“ vzpomínek. Tyto se posléze uplatňují jako nahodilé, neuspořádané, z vazeb uvolněné, absolutní asociace, které se rovněž jako již součást specificky pěstěného psychofyzického stavu stávaly v propojenosti s primárním dotykem materiálu a bezprostřední tělesnou reakcí Boudníkovi cestou, jak v explozivním, okamžitým, totálním a opojným vzplanutí odhalovat skutečnost, tudíž zmocňovat se reálna dříve, než dojde k jeho intelektuální a do příčinných vazeb schematizované korekci.

Proces tvoření jako činnosti probíhající ve zvláštním stavu tenze až mánie, smysl pro neočekávanost pohledu a volnou reakci ruky jako určité záruky preferované „neumělosti“ (nahodilosti) se staly hlavními charakteristickými rysy také **Jana Koblasa**,¹⁰⁹ malíře, grafika a sochaře, kterého můžeme považovat za neoficiálního mluvčího mladé, na samém počátku šedesátých let nastupující generace výtvarníků tíhnoucích k různorodým texturálním projevům. Koblasa, oslovený na domácí půdě především expresivní silou Boudníkovi ale také Medkovy umělecké výpovědi, se velmi brzy stal jedním z nejvýraznějších představitelů specificky pojímané abstrakce, která vycházela téměř výlučně z ojedinelosti situace materiálu. Již za studií „jinak“ viděný materiál začal budit jeho pozornost neobvyklými možnostmi svého uchopení, přičemž uchvacovat ho začala

107 Vít HAVRÁNEK: Boudníkova šedesátá léta, in: Zdenek PRIMUS (ed.): Vladimír Boudník. Mezi avantgardou a undergroundem, Praha 2004, 140.

108 Gilles DELEUZE: Bergsonismus, Praha 2006, 84.

109 Heslo Jan Koblasa, in: HOROVÁ: (pozn. 32) 364–365.

především možnost jeho zmocnění se (a zde je Boudníkův vliv asi nejzjevnější) náhlým, brutálním aktem destrukce, vnímané ovšem nikoli (alespoň ne výlučně) jako projev negativity, ale mnohem spíše jako afirmativní potvrzení existence, verifikované v exteriorizaci pohybů teď a zde, probíhajících v permanentní (až obsesivní) interakci s hmotou, která již není „indiferentní nositelkou formového systému, ale velmi živou oponentkou tvůrčí akce“ (Wittlich).¹¹⁰

V přímém kontaktu s materiálem, jehož přirozenými účinky se záměrně dával vyvádět z kontextu rutiny dané disciplíny a jenž fascinovaně prozkoumával cestou veškerých možných, povětšinou rudimentárně atavistických prostředků (rytí, škrabání, bodání, otisky, perforace, propalování a jiné), vyhledával Koblasa především takové okamžiky, „[...] kdy se seskupí nahodilosti. Zákonitosti. Tak příhodně aby se nám mohlo oznámit.“¹¹¹ Rozpoznat okamžik, v němž jsou znenáhla seskupeny nahodilosti (zákonitosti), považoval Koblasa především za možnost, jak „odhalit“ totalitu utajených vztahů, souvislostí a jevů, které nevidíme a tudíž vnímáme jako akcidentální nikoli řízené. Záměrně začal využívat takových výtvarných technik, které umožňovaly úžas z náhlosti změny a jaksi samy sebou přinášely mnohem větší předpoklad svobody a možnosti, jež přináležejí jen skutečně žitému „nynějšímu“ okamžiku. Koblasa tak přistoupil k takovým postupům, aby se mu tento proces sice exaltovaného, zároveň však disciplinovaně pozorného odhalování stěží polapitelných zákonitostí, paradoxně podmíněných nepředvídatelné skutečnosti a náhodě, odvíjel před očima či pod rukama jaksi samovolně, avšak nikoli snadno. Když podstupoval komplikovaný proces „sebezmáhání – sebemrskání – sebetryznění“, během kterého musel „vymlátit to ze sebe – vymlátit to z toho“,¹¹² svedl jej prožívat se soustředěností a jakoby bez hněvu (vzteku), jehož se ovšem domáhal i zbavoval zároveň, neboť: „Je třeba znát všechny stavy“ [...] „pracovat však musíme ve chvílích klidu, soustředění. Ten klid si musíme vynutit za každou cenu.“¹¹³

Složitě se rodící proměnlivá forma (ne-forma), zbavená pravidelnosti a „ponížena“ na úroveň matérie, bývá v případě některých Koblasových soch z první poloviny šedesátých let označována jako barokně rozevřená, v jejíž prostorově výbojných tvarech, utvářených násilně divokou změtí konkávních průřezů a prohlubní, lze spatřovat nezkrotnou touhu po bezprostředním kontaktu se světem dosud nepoznaným, jehož podobu umělec předem nezná, a která je teprve během procesu tvoření a za cenu nesmírného psychického i fyzického úsilí vydobývána ze syrové amorfní hmoty, nad jejíž zpracovanou podobou se snad nakonec máme ptát, zda se jedná o dílo lidské ruky nebo přírody. Takto je nám

110 Petr WITTLICH: Elementarismus v současném českém sochařství, in: Výtvarné umění, 1966, 343.

111 Jan KOBLASA: O důležitých věcech, in: Výtvarné umění XVI, 1966, 192.

112 KOBLASA / MEDEK: (pozn. 63) 10.

113 Jan KOBLASA: Záznamy z let padesátých a šedesátých, Praha 2002, 291–292.

představován mnohdy jakoby náhodný shluk, vzniklý takovými prostředky, které uvádí v život předem jen ztěží představitelnou podobu hmoty, podléhající jakoby nekontrolovatelnému traktování. Tomu pak, mnohem spíše než s podobnými informálními projevy někdy spojovaný bataillovský koncept „beztvarosti“ jako animálně a fobicky utvářené hmoty, vyhovuje výklad komplikovaného (strukturálního) procesu transgrese, přeskupování hmot, jež vznikají a zanikají, propadají se a vystupují takovým způsobem, aby představily tvar v jeho složitosti – typické vlastnosti organické hmoty, která je Koblasou záměrně vizuálně reprezentována tak, aby byla viděna jako nahodilostní a neuspořádaná. Tudíž aby takto z hmoty jaksi vyrůstající dílo nebylo prováděno, ale s dimenzí takřka nadpřirozené zkušenosti objevováno. Jako něco „*co nachází svůj pendant v čemsi hotovém. Čeho jsme si teprve nyní všimli. Co se nám zjevilo.*“ (Koblasa)¹¹⁴

Ještě před rokem 1962, kdy přestává na čas malovat a upíná se plně k médiu sochy, vytvořil Koblasa řadu zajímavých malířských, grafických a kresebných cyklů, v nichž se obdobně jako u ranější plastiky Obětiny [13] také soustředil na akt uchopování chaoticky a nahodile se jevícího procesu vývoje prapočátku, jakéhosi zárodečného stavu hmoty, podrobené zaujatému zkoumání, které nebylo v Koblasově případě prosto známek posedlosti, ovšem vyrostlé na podkladě „*intelektuální připravenosti*“, která teprve „*umožňuje vypnout racio*“.¹¹⁵ Pomineme-li hluboké, zajisté tíživě existenciální významy, které v sobě nesou například soubory známých monotypů Labyrint světa (1958) nebo obrazů Finis terrae (1961), pozastavme se s ohledem na námi sledovanou (řízenou) náhodu nad neméně zajímavým, v názvu taktéž symbolicky zatíženým, kresebným cyklem Černá schránka (1961), na němž můžeme s názorností sledovat Koblasův utkělý zájem o „zápis“ pohybu hmoty, její ustavování i rozpad, kterou v tomto konkrétním případě zprostředkovává nevyzpytatelná, entropicky se rozpínající tušová skvrna. [14] Skvrna nesoucí známky autonomního chování, ne nepodobná mraku kosmického prachu s jeho narůstající tendencí k desorganizaci a rozkladu, již Koblasa ovšem nesleduje s pasivností, nýbrž, podnícen víceméně nahodilými impulsy vycházejícími z interakce s hmotou, snaží se ji v dynamicky vedených kresebných stopách zachytit v alespoň minimální podobě nějaké informace nebo řádu. To vše přitom bez jakékoli vysvětlovací aspirace, neboť dobře tuší, že původní síla vesmírného dění zůstane vždy svým způsobem tajná, nepodléhající jiné než náhodnou okolností odkryté explikaci, kterou může vyvolat v podstatě každé námi vedené intuitivní gesto.

Obdobně jako třeba Yves Klein, také Jan Koblasa si osvojil v přístupu k materiálu vztah, který by mohl být označen za alchymistický. Třebaže jejich umělecká východiska i výsledky byly v konkrétních vyzněních odlišné, Kleinova posedlost hledáním jakéhosi

114 Idem 290.

115 Idem 194.

„kamene moudrosti“,¹¹⁶ k němuž se lze dopracovat leda cestou víry v pravdivost materiálu a schopnost jeho ryzí (totální) proměny, v níž by se konečně obnažila našemu zraku i cítění skrývaná „duše světa“,¹¹⁷ stala se i pro Koblasu jakoby jedinou nutnou cestou jak v umění (i životě) docílit nebo se alespoň co nejtěsněji přiblížit k harmonické rovnováze vztahů mezi živým a neživým, mezi veškerenstvím, přírodou a lidským jedincem. K dosažení takovéto „úplnosti“, jejíž „povinností je vypovědět všechno“,¹¹⁸ se působení náhody, spjaté s výrazovou silou rychlého gesta jako nositele určité prelogické mentality, stalo pro Koblasu cíleně využívaným uměleckým prostředkem, intuitivním, nicméně neustále podporovaným intelektuální připraveností, v níž spatřoval nutnou zábranu, jak nepodlehnout lákadlu snadnosti, kterou „jen nemnohým bylo dáno přemoci“.¹¹⁹

Hovoříme-li v souvislosti s Koblasovou tvorbou o náhodě, nelze opominout moment, kdy do svého tvůrčího procesu zahrnul vedle připomínaných gestických zásahů, prudkých útoků, kterými hmotu narušoval a otevíral, také živelnou moc ohně, do nějž začal pokládat své sochy ze dřeva, které se mu v roce 1962 „zjevilo po mnoha pokusech na různých materiálech [...] jako nosný a dobrý druh a pomocník, jehož prostřednictvím [...] několik let vytvářel své představy o světě“.¹²⁰ Oheň Koblasu fascinoval (obdobně jako Kleina) nejen svou očistnou a tedy nezbytně stravující (dematerializující) funkcí. Jeho přitažlivost tkvěla také v rychlosti, kterou byl tento živel schopen vyvinout. Oheň se stal příkladem „rychlého dění“ i „zevrubné proměny“ (Bachelard),¹²¹ nově objevenou elementární silou, kterou ovšem umělec objektivuje, a to se záměrem učinit si z něj nástroj, jímž by mohl docílit toho, aby výsledek, který nemůže předem určit, ale jen předpokládat, nabyl vzhledu jakoby organické či přírodní struktury. [15] Stopy ohně můžeme vidět na celé řadě Koblasových totemických či jinak kultovně idolicky vyhlížejících soch Králů, Falešných proroků, Andělů, Madon, Trpaslíků nebo Zlých znamení z rozmezí let 1962 až 1966. Přizvání živlu do tvůrčího procesu znamenalo v Koblasově případě způsob, jak ztotožnit tvůrčí akt s přírodními silami, s jejich záhadnými a jakoby neúmyslnými postupy. Zároveň se mu však oheň, tento hlavní spojenec alchymistů, stal nástrojem zázračných proměn a extáze, zdrojem posedlosti ale i zklidnění.

V alianci s živelnou silou ohně bral na sebe Koblasa ambivalentní roli učně i mistra v jednom, aby v jakémsi pohanském dialogu s přírodou dosáhl vytoužené totality vztahu živého a neživého, přírody a umění. Pro nás je pak tato zvláště koordinovaná

116 Pierre RESTANY: Yves Klein. Le feu au cœur du vide, Paris 2000, 52.

117 Idem 52.

118 KOBLASA: (pozn. 113), 237.

119 Idem 287.

120 Aleš SEIFERT (ed.): Dialogy s hmotou. Jan Koblasa (kat. výst.), Jihlava 2006, 13.

121 Gaston BACHELARD: Psychoanalýza ohně, Praha 1994, 19.

spolupráce také ukázkou, kdy se náhoda, vymykající se (obdobně jako každý přírodní fenomén) obvyklému lidskému měřítku obraznosti a dovednosti, stává plnohodnotnou součástí tvůrčího procesu, založeného na vztahu s umělcem cíleně povzbuzovanou původní (přírodní) silou, dodávající dílu jednak kouzlo neopakovatelné vitality, na straně druhé tak trochu paradoxně zabraňující tvůrci podlehnout lákavému „mohu dělat, co chci“. (Náhoda tak jako by měla zároveň úlohu něčeho limitujícího, co nedovoluje zanechat do díla něco, co mu není vlastní.)

Dubuffetova náhoda viděná jako přímý účastník párového tance mezi tvůrcem a materiálem se v Koblasově umění šedesátých let stala integrální součástí jeho tvůrčího postupu. Jdoucí ruku v ruce s ohledáváním pudových či elementárních sil, stala se jeho neodmyslitelnou instancí, jejíž usouvztaženou moc potvrďme myšlenkou, kterou nadhodnocením (nejen) Koblasova umění šedesátých let nalézáme u Petra Wittlicha, když v českém umění té doby (konkrétně v sochařství) naznačuje přítomnost dynamického obloku spojujícího dva body: „*intenzivní pocit integrace člověka do přírodně kosmického celku a nové uvědomění moci lidské intence. Teprve v jejich vzájemném napětí*“, jak dále receptivně dokládá, „*zřejmě vzniká příznivé klima pro elementární zážitek tvůrčí svobody, který musí tkvět v základech každé produktivní kulturní situace.*“¹²²

4.3 Nekauzální spojitosti (podivné objekty)

Heterogenní spojování nesourodých forem, materiálů a technik se ve výtvarném umění šedesátých let stalo jednou z nejpřitažlivějších cest, jak vystihnout jiný, neselektivní přístup k realitě, jejíž obraz začal být mnohými skládán jako mozaika na principu relativnosti, rozmanitosti a univerzálnosti zájmu pro všechny projevy nepřehledného, s obtížemi klasifikovatelného světa, v němž preferování té či oné klasifikační roviny již není výlučné a kde nastolený rozvolněný vztah uvnitř schématu naopak dovoluje pojímat přírodní a společenský svět jako organizovanou totalitu, připomínající fungování „*kaleidoskopu, nástroje, který rovněž obsahuje úlomky a střípky, s jejichž pomocí se realizují různá strukturální uspořádání.*“ (Lévi-Strauss)¹²³

Nejnápadněji se nově nastolený problém klasifikace neboli hranic a jejich překračování začal projevovat v takovém výseku výtvarného tvoření, jehož cílem se mělo stát objevování nových významů a souvislostí, vyvstalých především na základě zkoumání vztahu části a celku, které lze mnohdy chápat také jako hledání hlubších analogií mezi

122 Petr WITTLICH: Elementarismus v současném českém sochařství, in: Výtvarné umění XVI, 1966, 344, též in: Petr WITTLICH: Horizonty umění, Praha 2010, 535.

123 Claude LÉVI-STRAUSS: Myšlení přírodních národů, Praha 1996, 168.

přirozeným (přírodním) a umělým (uměleckým). Ambivalentní potenciál, díky němuž bylo možné vše kombinovat a nechat prolínat, nabízely především nejrůznější montážní principy tvorby (materiálová montáž jako třeba koláž nebo asambláž, kombinovaná malba a jiné),¹²⁴ a to konfrontací nejrůznějších, povětšinou náhodně nalezených předmětů nebo jejich fragmentů, což s sebou navíc přinášelo také jistý metaforický přesah. Tedy vztah vyvázaný z obvyklé predikace, vztah stojící jaksi mimo jinak ustálené vazby, aby takto bylo na skutečnost poukázáno novým a nečekaným způsobem. Do zajímavé shody se takto šedesátá léta dostávají s Rortyho pozdějším, již postmoderním výkladem metafor, které si podle něj nevymýšlíme, ale „*nás napadají*“, a jakožto svévolné, nahodilé a ničím vázané výtvořiny vyjevují skutečnost nově a neotřele, čímž se stávají nepostradatelným prostředkem k zakládání nových slovníků čili nových možností popisu světa.¹²⁵ Viditelný svět jako by tak nebyl nic víc a nic míň než to, co již Baudelaire nazýval „*skladem*“, „*velkým slovníkem přírody*“, jehož rozptýlené prvky musí naše obraznost nějakým způsobem pozřít, aby je posléze mohla transformovat, rekonstruovat a nově komponovat.¹²⁶

Osvobozená fikce jako metodický prostředek poznání skutečnosti stejně jako ludické skrývání nebo naopak odhalování kompozic náhodně shromážděvaných detailů se v šedesátých letech prosadily do té míry, že se opět začalo intenzivně pracovat s tématem skrytých korespondencí, nyní soustředěných především na paradoxní podobnosti a zákonité vztahy mezi umělými (lidskými) a přirozenými (přírodními) výtvořiny.¹²⁷ Obdobně jako se ve výtvarném umění začínají vyskytovat zvláštní hybridní útvary popírající nosnou a výpovědní sílu jednoho zvoleného média, ve světě přírodních věd se zase hovoří o „*podivných objektech*“ (Monod),¹²⁸ na něž lze jen stěží aplikovat rozlišovací atributy nějaké přesně stanovené třídy a s jistotou určit, zda se jedná o objekt umělý nebo přirozený. Volba rozlišovacích znaků stává se čím dál obtížnější, a pokud zvoleny jsou, nemusí již být zárukou správnosti.

Fenomén mediálně jen obtížně zařaditelného umění objektu¹²⁹ představoval v šedesátých letech zcela novou výtvarnou formu, která zajisté byla v mnohém inspirována starším postupem využívajícím poetiky náhodně „nalezených předmětů“ (objets trouvés) anebo ojedinelosti ready-made, které ovšem oproti své dadaistické minulosti již „*není vyvrcholením negativity nebo polemiky, ale základním stavebním prvkem nového*

124 Miloš ŠTOFKO: *Od abstrakce po živé umění. Slovník pojmů moderního a postmoderního umění*, Bratislava 2007, 171.

125 Richard RORTY: *Nahodilost, ironie, solidarita*, Praha 1996, 3–48.

126 Otakar LEVÝ: *Baudelairova estetika a technika*, Praha 1998, 65.

127 CAILLOIS (pozn. 90) 191–194.

128 Jacques MONOD: *Náhoda a nutnost*, Praha 2008, 35–36.

129 Luděk NOVÁK: *K fenomenologii objektu*, in: *Výtvarná práce XIII*, 1965, 7.

vyjadřovacího repertoáru.“ (Restany)¹³⁰ Původně antistrukturální ready-made začíná být vkomponovávané do nově nastavených vztahů, nejčastěji v oblíbené, metaforické formě asambláže, složené na svébytném principu jakéhosi časového (synchronicita) stejně jako lokálního (syntopicita) nahromadění věcí nebo jejich zbytků, přičemž tyto, obdobně jako některé živé organismy v přírodě jako by mnohdy podléhaly zvláštnímu, kauzálně nevyvětlitelnému jevu, který dnešní biologie nazývá „synmorficitou“, již vysvětluje jako nekauzální, tudíž nahodile shodné mimetické projevy u nepříbuzných druhů organismů.¹³¹ Zdá se, že tímto způsobem se i v umění dostala náhoda zcela organicky do hry – tvorby.

Tradičně lákavá montážní metoda se v šedesátých letech stala vyhledávanou snad téměř ve všech uměleckých oblastech. Na její posun a jiné, zcela originální uchopení s konkrétním poukazem na autorská divadla šedesátých let upozornil jako jeden z prvních teoretik Zdeněk Hořínek, když principu montáže odepřel obvykle přisuzovanou skladebnou mechaničnost, aby nabídl nové označení: „*organická montáž*“. Tuto pak vysvětluje jako systém nekauzálních spojitostí, které umožňují „*transcendovat [...] věcnou, pragmatickou rovinu a odhalovat hlubší, emocionální a iracionální souvislosti.*“¹³² Výtvarné umění, zdá se, pracovalo s obdobně pojatou formou montáže, přičemž asambláž jako by snad nejlépe vyhovovala jistému požadavku exhibice vlastní (herní) struktury, fixace každé (nahodile) vyvstalé situace (setkání), které teprve v souhrnu předvádí „*skutečnou historii*“ vztahů, již utváří „*náhoda, diskontinuita a materiálno.*“ (Foucault).¹³³ Zakotvení uměleckého díla takto můžeme spatřovat již v samotném okamžiku nečekaného setkání s věcí, která svou intencionalitou či „*vyjevováním*“ (Fink)¹³⁴ na určitém místě a v určitém časovém rozpětí jako by měla potvrzovat také určitý (přítomný) stav naší existence, a to s veškerou spleť jejich nahodilých vztahů, rozprostírajících se jako rozhozená síť veškerým časoprostorem jsoucna.

Skládání a spojování nejrůznějších předmětů a materiálů se od samého počátku stalo základem tvorby sochaře **Aleše Veselého**,¹³⁵ účastníka obou ateliérových Konfrontací v roce 1960,¹³⁶ který se od konce padesátých let kromě zhotovování asambláží a objektů věnoval také malbě, kresbě a grafice. Veselého asambláže a objekty ze šedesátých let, sestavované z valné části z nalezených fragmentů strojů nebo jiných předmětů, z porůznu objeveného průmyslového ale také přírodního materiálu (plechy, železné tyče, pružiny,

130 Pierre RESTANY: Troisième manifeste du Nouveau Réalisme, in: Cécile DEBRAY: Le Nouveau Réalisme, Paris 2007, 31 (přeložila E. K.).

131 Stanislav KOMÁREK: Mimikry, aposematismus a příbuzné jevy, Praha 2004.

132 Zdeněk HOŘÍNEK: Nekauzální spojitosti, in: HOŘÍNEK (pozn. 48) 157, 159.

133 Michel FOUCAULT: Diskurs, autor, genealogie, Praha 1994, 29.

134 Eugen FINK: Bytí, pravda, svět, Praha 1996, 141.

135 Heslo Aleš Veselý in: HOROVÁ: (pozn. 32) 902–903.

136 Konfrontace II se konala v ateliéru Aleše Veselého v Praze na Žižkově 30. 10. 1960, (pozn. 28).

textilie, hlína, dřevo, asphalt, laky a jiné) se staly snad jedním z nejreprezentativnějších vzorků principu tvoření brutálně „konstruované destrukce“,¹³⁷ vyznačujícího se otevřeností a neukončeností procesu, velkou dávkou exprese a sklonem k tvarové metamorfóze a drastické symbolizaci.

„*Bojím se jistoty životních determinací, neboť nikdy neodstraňují, ale naopak ještě prohlubují moji nejistotu a zvyšují můj zmatek a pochybnosti o jejich oprávnění,*“¹³⁸ dočítáme se v esejisticky laděném textu Aleše Veselého z roku 1966, vztahujícímu se ke genezi jeho slavných, rozbíjených, zpětně montovaných a porůznu ledasčím doplňovaných Židlí (Uzurpátorů) a Enigmat (Hnízd pro ptáky). Úsilí vyvázat se z tvůrčího a životního pocitu determinace, svazující svou předem danou určitostí, přesným vymezením příslušnosti a vztahu, podněcovalo u Veselého odjakživa zvláštní smysl pro stmelování nesourodostí, vyvazování jednotlivostí z jejich kontextů (funkcí) a zasazování do nových, neobvykle, a přitom organicky srostlých celků, téměř se nabízí říct druhů, ovšem bez jasně definovaných znaků, které by je uzavíraly do nějakých pomyslně oddělených tříd nebo říší. Předkládají se před nás obvykle jako výsledky, na jejichž počátku si snad můžeme představovat nějaké improvizované sbírání materiálu poznamenaného časem nebo dlouhým působením přírodních procesů, stejně jako moment překvapení z nečekaného nálezu. Ovšem nepopíratelný stupeň nahodilosti, který je zde možné zaregistrovat, není v tomto případě známkou nějakého iracionálního jednání či snad romanticky laděného flanerství, ale mnohem spíše vědomou cestou, jak dospět k relativní motivovanosti nalézáných věcí, původně vedle sebe jen lhostejně časově a prostorově ležících.

„*Zření v prázdné místnosti [...]. Něco mne mýjelo v nerozeznatelnou, tam, kam jsem neviděl, tam, kam jsem nedosáhl.*“ (Veselý)¹³⁹ Událost prvního nečekaného setkání s fenoménem objektu židle se dle autorových vzpomínek odehrála v jeho nově vybiléném a vyklizeném sklepním ateliéru na Žižkově v roce 1960.¹⁴⁰ Dvě zapomenuté, staré židle, o kterých se nevědělo, jak se na zmíněné místo dostaly, staly se náhle, jak později jejich tehdy překvapený majitel výstižně popsal, částí „*systému, kdy určitá věc, buď jenom změnou místa nebo změnou kontextu, se stává buď sama o sobě dílem samotným anebo základem nějakého díla.*“¹⁴¹ V jednu takto naběhlém systému pak objevený předmět, v našem případě židle, jejíž dříve nepovšimnutý vzhled se teprve intenzitou překvapení (náhody) jako by „*vylopнул*“ a dal sobě i svému objeviteli zakusit pravdu tkvící jediné

137 NEŠLEHOVÁ (pozn. 28), 150.

138 Aleš VESELÝ: Uzurpátor. Pomocný text k určení vymezeného prostoru, in: Výtvarné umění XVI, 1966, 226–227.

139 Idem 226.

140 Michal SCHONBERG: Projdi tou branou! Rozhovory s Alešem Veselým, Praha 2006, 87–91.

141 Idem 87.

v předem neočekávaném setkání, přestává hrát v nastalém fungujícím tvůrčím procesu (dialogu) roli nějaké nadále snadno manipulovatelné věci. Posílena svým dlouhým vnitřním životem, v okamžiku či situaci podobné setkání, které, pokud má být skutečně autentické, není naplánovatelné, začne takto nalezená (probuzená) věc (židle) prosazovat svou vůli, uzurpovat okolí (a tedy i tvůrce) a domáhat se tak své proměny, vlastní metamorfózy z věci neživé v „bytosť“ tajemnou a emocionálně nabitou.

Nicméně podobný typ setkání s celým jeho charakterem jinakosti a nepředvídatelnosti by zřejmě nebyl možný, pokud by se u hledajícího tvůrce nedostavovalo takové osobní naladění, jemuž bychom po Foucaultově vzoru snad mohli přisoudit označení „*fantasmatické*“.¹⁴² Naladění, kdy subjekt (autor) ne že by úplně absentoval, ale přece jen není zcela definován (řekněme, že se tak trochu zapírá), a tudíž je mnohem spíše otevřen překvapení (a náhodě), jež přináší setkání s pravdou, přesněji s jejími fragmenty, které lze potkávat leda jako neutříděné, porůznu rozptýlené, popřípadě v absurdních vztazích koexistující předměty, možná rozměru jakýchsi záhadných „*fosilií*“ (Bachelard)¹⁴³ skrývajících v sobě kusy života či snad přímo bytosti jakoby uspané ve své formě.

Geneze během šedesátých let vznikající série Židli začala v roce 1960 v podobě jednoduché, nijak dále upravované, na neveřejné Konfrontaci II „Vystavené“ židle, jež se v roce 1964 procesem „*vršení, skládání, snášení a spojování*“¹⁴⁴ dočkala své slavné proměny v Židli Uzurpátor a takto byla v témže roce také představena veřejnosti na Výstavě D v Nové síni v Praze. [17] Metoda kombinované asambláže, kterou zde Aleš Veselý využil, se stala prostředkem, jak nejlépe využít permanentního vyvažování střetu dvou autonomních sil, síly autorské intence a síly předmětu, jeho samodanosti. Když po letech popisuje Veselý první fázi procesu vzniku Židle Uzurpátor (vzešlé původně z komparace dvou židli), tak o výše naznačeném poměrování několika autorit – autora, měnícího se předmětu, ale také předmětu druhého, jakoby pouze lhostejně účastného, říká: „*Tak ta židle postávala a já jsem s ní postupně tak trochu připocvičil. Jako první úkon se pamatuji, že jsem utrlh jednu nohu a místo ní jsem tam dal nějakou jinou, kratší. Takže začala stát na třech nohách. Pak jsem do ní zatloukl kovové hřeby, a takhle jsem postupně začal. Postupně jsem začal přidávat nějaké železo a pomalu se mi začala pod rukama měnit. Jenomže ta druhá, která stála vedle ní a zůstávala pořád v té poloze toho, co byla sama o sobě, byla stále stejně silná a vypovídající. Bylo štěstí, že to byla dvojice.*“¹⁴⁵

142 Josef FULKA: Dvě pojetí pravdy u Michela Foucaulta, in: NOVOTNÝ / FRIDMANOVÁ (pozn. 69) 250–252.

143 Gaston BACHELARD: Poetika prostoru, Praha 2009, 125.

144 VESELÝ (pozn. 138) 226.

145 SCHONBERG (pozn. 140) 89.

Francouzský kritik Pierre Restany považoval Aleše Veselého za typického představitele umění, které v šedesátých letech neslo označení „junk art“ (umění veteše). Jeho způsob práce s odpadovým průmyslovým materiálem (často se starým železem) dával takto do souvislosti nikoli s projevy českého informelu, ale spatřoval v něm mnohem víc znaky blízké například tvorbě nového realisty Jeana Tinguelyho nebo neodadaistického asamblážisty Richarda Stankiewicze, představitelů „*moderní vize industriální a urbanistické přírody*“.¹⁴⁶ Na Veselého přístupu k tvorbě ovšem Restany oceňoval především sílu jeho uměleckého gesta, jehož hodnotu viděl v jeho nejasném počátku, v jakémsi upozadnění autorství, což potvrzuje i sám Veselý, když hovoří o realizaci prvotního úkonu, která se odehrává „*jakoby mimo*“,¹⁴⁷ s vyloučením ošidnosti vůle a rozumu, třebaže ani tyto z tvůrčího procesu striktně neeliminovat. Naopak rozhodující byla pro něj vždy ambivalence, neboli vyvažování toho, co nazval jako „*rovnováha*“ a „*vyvažování extrémů*“ neboli poměru „*mezi extází a mezi tím, co s těmi prostředky dělám a jak s nimi vědomě zacházím*“.¹⁴⁸

V souvislosti s Veselého tvorbou přitom nelze nepřipomenout také další důležitý fakt, a tím je v šedesátých letech už zcela jinak hodnocené duchampovské anti-gesto a jeho z vazeb vyvlastněné ready-made, které se, přistoupíme-li na Restanyho vnímání Veselého asambláží, v podobně orientované tvorbě Nových realistů a neodadaistů jevílo sice stále jako přitažlivé, přece však již plně neuspokojující, toužící po zpětné kontextualizaci a vztahovosti. To, co Duchamp v roce 1962 u neodadaistů a jejich práce s ready-mades poněkud ironicky okomentoval jako opětné nalézání estetické krásy, kterou on ze své tvorby dávno diskvalifikoval,¹⁴⁹ stalo se v šedesátých letech novou potřebou, jak objevovat další skryté korespondence, a to nikoli logicko-vyřazovací metodou, nýbrž způsobem spontánně pěstované nahodilosti a improvizace. Předmětem zájmu přitom nebyly spoje takových nesourodostí, které spadaly buď do sféry nevědomí (snu) anebo naopak do sféry čiré smyslové reality, nýbrž ty, které jako by měly naznačovat existenci překrývajících se zákonitostí, vládnoucích paradoxně stejně světu přírodnímu jako umělému.

Proces metaforizace (recyklace) tvaru vedoucího k sémantické rozvolněnosti a znejasňující zařaditelnosti lze sledovat také na dalším souboru pozoruhodných asambláží Aleše Veselého, pojmenovaných jako Enigmata (1963–1966). Obdobně jako třeba ranější Stigmatizační předměty nebo již pojednávané Židle představují také Enigmata neboli

146 Pierre RESTANY: Aleš Veselý – Vizionář průmyslové modernity, Paříž 1994, in: Ivona RAIMANOVÁ (ed.): Aleš Veselý. Obsese, realita, utopie (kat. výst.), Hradec Králové 1998, nepag.

147 SCHONBERG (pozn. 140) 214.

148 Idem 7.

149 Marcel DUCHAMP: Marcel Duchamp a Hans Richter, 19 novembre 1962, in: Hans RICHTER: Dada: Art and Anti-art, New York 1962, 207, též in: Cécile DEBRAY: Le Nouveau Réalisme, Paris 2007, 100.

Hnízda pro ptáky [16, 18] podivné objekty, konstruované na základě spíše instinktivního než logicky inženýrského stavění. Jejich složité (vrstvené) budování z odpadu nalézaného na ulici, skládkách a smetištích, dále různě deformované, svářené, sbíjené jako by se mělo přibližovat nebo snad ztotožňovat se vznikáním nějaké přirozené (přírodní) skutečnosti, takové, kterou mohou představovat třeba právě ptačí hnízda, tradičně vnímaná jako demonstrace „*velmi jistého instinktu*“ a „*zázrak zvířecí říše*“ (Bachelard).¹⁵⁰ Takto lze snad i vznikání Enigmat vyložit jako přání jejich lidského stavitele přiblížit se realitě a nebýt jen tvůrcem uměleckých (umělých) děl. Tedy jak řekl sám Veselý, vycházej z „*potenciálu věci samé*“,¹⁵¹ nezbavovat ji momentu překvapení a tak z ní učinit nevyzpytatelnou součást reality. Jinými slovy dokázat věc zachytit v situaci a okamžiku jejího „*zrodu nebo vstupu do reality*“.¹⁵² Otázka jak a kdy ve vlastním díle takto nastalé situace a chvíle zafixovat a přitom jim neubírat na síle a schopnosti další proměny bylo přitom pro Veselého jedním z nejzásadnějších dilemat: „*I když se mi zdá, že věc v té určité velikosti je hotová, stále mne to nutí přidávat okolo, rozrůstat ji, spojovat s dalšími a začleňovat do většího celku, jehož se stává částí*“.¹⁵³ Takto jako by se rozrostle členitý, na nejrůznějších místech komplikovaně, prostorem propleteně pospojovaný a takřka labilně, na úzké zkorodované tyči uchycený, definitivně neuzavřený celek každého z Enigmat měl s každou náhlostí svých dalších nepředvídatelných změn stát čímsi skutečným, co by již neodpovídalo pouhým eventualitám pramenícím z limitující projekce tvůrčího subjektu. Náhoda obsažená v takto nastaveném tvůrčím procesu stává se tímto jakoby zárukou skutečnosti, jevem zcela organickým a samozřejmým, a tímto již paradoxně vlastně také sebepopírajícím.

S otázkou fenomenologie kompozice neboli toho zda umělecké dílo vzniká anebo se dělá souvisela v šedesátých letech také problematika jeho „otevřené“ konstrukce, čili možnosti vytvářet nejrůznější konstelace z rozmanitých prvků, vytvářet tvary proměnlivé a tudíž neukončené. Na tuto linii tvorby navazuje také Veselého plastika ze svařované oceli Kaddish (1967–1968), v zásadě představující jakési monumentální vyústění jeho předchozí práce založené na principu asambláže. Jmenovaný objekt, přestože materiálově již víceméně sjednocený a tvořený převážně z nových částí, tvarově však podobných prvkům užívaných u dříve sestavovaných děl, má v sobě zakomponovány také starší, nedokončené plastiky.¹⁵⁴ Staré s novým se tímto propojilo a stalo součástí procesu v podstatě nikdy neustávající metamorfózy, rozkladné transformace, dodávající navíc plastice také napínavý rozměr potenciálně kinetické skulptury, skrytý v možnosti jejího nenadálého

150 BACHELARD (pozn. 143) 106.

151 SCHONBERG (pozn. 140) 235.

152 Idem 235.

153 VESELÝ (pozn. 138) 227.

154 SCHONBERG (pozn. 140) 81.

zhroucení, k němuž, v podmínkách jejího permanentního vystavení slunci, dešti a větru, jako by nevyhnutelně v našem pocitu směřovala. [19] Upřeme-li naši pozornost na konstrukci Kaddishe, skládanou z původně nesourodých jednotlivostí a proměňujících se teprve na volném prostranství v jakousi pozoruhodnou srostlici, snad si můžeme na závěr našeho uvažování dovolit vyložit tento „přízrak“ jako pozoruhodnou (mystifikující) manifestaci možné proměny (záměny) neživého objektu v rádobu živý organismus, jehož nahodile (snad osudem) utvářenou existenci navíc nelze s jistotou předvídat, zvláště když jeho matoucí mimikry (nehybný postoj a výhrůžné naježení) lze vykládat stejně jako hrozbu toho, kdo loví, tak i strach toho, jenž je loven.

Podobně klamavé zacházení s objektem, existenciálně laděnou hru na skutečné a neskutečné, živé a neživé, přirozené a umělé nalzáme také v tvorbě **Bedřicha Dlouhého**,¹⁵⁵ zakládajícího člena českého „jarryovského“ spolku Šmidrů,¹⁵⁶ tvůrce obrazů-objektů, mistra kombinované techniky, o níž sám prohlásil: „[...] *zacházím se všemi klasickými formami, které navzájem propojuji, s maximální svobodou bez ohledu na tak zvaný ‚styl‘, takže se kresba ocitá vedle olejomalby či koláže. [...] Samotný artefakt je výsledkem metody, kdy řazením fragmentů bez prvoplánové souvislosti vzniká bizarní, neobvyklá a nezažitá vazba.*“¹⁵⁷

Zachycení složitosti a záhadnosti reálného světa skrze akcentovaný konkrétní detail se již v šedesátých letech stalo jednou z nejvlastnějších umanutostí Bedřicha Dlouhého, od poloviny padesátých let trvale poznamenávaného šmidrovskou poetikou „divnosti“, kterou teoretik Jan Kříž pojmenoval a charakterizoval jako specifické vidění, schopné „rozleptávat empiricko-pragmatický model reality,“ na jehož „místo však již nenastupuje žádná nová kompaktní dogmatika“.¹⁵⁸ Perspektivou jinak viděné skutečnosti se měl stát skrze konkrétní předmět uchopený detail, přehodnocený ve svých rádobu přehledných vazbách na okolí. Detail, jenž (podle Bachelarda) „předčí panoráma“¹⁵⁹ a pojednáváný tak, aby jako element prolamující uzavřenost obrazu ztratil svou doslovnost, stal se nositelem nové sítě vztahů, prostředníkem jakoby hned několika světů najednou. Klasická představa reality, v níž historie a stavy předmětů mají být jednoznačné, se tímto ztrácela a běžnému pohledu se nabízející popis skutečnosti stával se iluzí, chronickým optickým klamem nebo mystifikací.

155 Heslo Bedřich Dlouhý in: HOROVÁ: (pozn. 32) 141–142.

156 KŘÍŽ (pozn. 23).

157 Bedřich DLOUHÝ: Neaktuální umění, Praha 1998, nepag.

158 Jan KŘÍŽ: Některé základní prvky původního šmidrovství, in: Jan KOBLASA / Věra JIROUSOVÁ (ed.): Šmidrové. Jednou Šmidrou, Šmidrou navěky, Olomouc 2005, 116.

159 BACHELARD, (pozn. 143) 143.

Nově uzákoněná vztahovost detailu (předmětu) byla v obrazech-objektech Bedřicha Dlouhého dosahována složitou „*panoptikální technikou*“,¹⁶⁰ neboli spojováním původně nespojitelného. Většinou se jednalo o spojování různých drobných předmětových prvků, které byly dále spojovány s obrazem, jenž takto vstupoval do paradoxního stavu smíšené kategorie. Ke zpředmětnění obrazu docházelo přitom povětšinou prostřednictvím bezvýznamně a nenápadně se vyskytujících konkrétností všude kolem, jejichž zapojování do dosud jasně definovaného obrazu mělo ozřejmit v umění zintenzivněnou potřebu nalézat kódy k velkorysejšímu, byť možná divergentnímu výkladu světa a jeho chodu, jehož cizost již nešlo usouvztažnit a zpracovat jinak než nahodilou komparací věcí, jejichž kontext (původ a funkce) byl sice důležitý, nicméně již přestal hrát svou roli sémantického „*filtru*“ (Ricoeur),¹⁶¹ jehož prostřednictvím by bylo možné skutečnost po smyslu a s přehledem roztřídit, prosít a pročistit.

Tento v podstatě metaforický přístup poznávání skutečnosti, nabízející nové, improvizovanou cestou nalézané spoje mezi jednotlivostmi reálného světa můžeme snad posléze chápat také jako jeden z nově nalezených (pokusných) klíčů k jinému uchopení jsoucna, neomezovaného těsnou mírou obvykle nabízených kategorií. Zdá se, že naznačený přístup začal být využíván jako způsob, který nabízel možnost, jak se vyhnout obvyklému předpokladu kauzální provázanosti věcí a jevů, jež lze možná vysvětlit jednotlivě, nikoli však v jejich sounáležitosti. Podobnou optikou se tímto pak také můžeme dívat na mnohdy rádoby samovolná rozproštění předmětů mající podobu jakýchsi autonomně vzniklých, v podstatě neodůvodněných formací, tvořených konkrétními jednotlivostmi (třeba i fragmenty), jejichž historie nebo účel nám možná může být známá, nicméně svým novým, nahodilým sousedstvím vyvolávajících jiné kontexty.

Podobně pěstovaná polysémie nově vznikajících nejednoznačných celků vnesla v šedesátých letech do výtvarného umění rysy, které bychom s předstihem mohli označit již za postmoderní. Soustředíme-li se na roli v šedesátých letech záměrně pěstované náhody v tvorbě Bedřicha Dlouhého, zdá se, že její hlavní rolí bylo právě skrze předmět – tento „*intaktní autonomní prvek, jehož postavení,*“ jak poznamenala Mahulena Nešlehová, „*je vůči ostatním malířským prostředkům záměrně konfliktní*“,¹⁶² soustavně narušovat veškeré jistoty, obvykle vyvozované z hodnot, jež si máme většinou ve zvyku předkládat v podobě nějaké uklidňující hierarchie. Zároveň vypozerujeme, že záměrně pěstovaný prvek náhody vnáší do jeho díla především znejasnění všeho, co je jinak poměrně snadno rozlišitelné, jako například vysoké od nízkého, anebo fantaskní od reálného. Náhoda jako prvek vědomé, takřka intelektuálně rozvíjené gratuity se u něj stává

160 Jan KŘÍŽ: Bedřich Dlouhý – Hrst veselých vzpomínek (kat. výst.), Praha 2002, nepag.

161 Paul RICOEUR: Život, pravda, symbol, Praha 1993, 196.

162 NEŠLEHOVÁ: (pozn. 28) 204.

spolupodílníci na novém (nejednoznačném) rozprostření vztahů, nese s sebou provokativní rozměr hry s nejasně definovanou víceznačností výsledku, jež jako by měl za úkol takřka systematicky nabourávat vše, co mohlo připomínat neustále se vnucující schémata a vnést naopak to, co u šmidrovské poetiky označil Martin Arnold jako pocit tvořivého „*estetického zmatení*“.¹⁶³

Tvorba Bedřicha Dlouhého bývá v kontextu jeho šmidřího působení charakterizována obvykle jako romanticko-fantazijní, s podtextem surrealistické orientace, absurdity a ironie, s projevy „*artificiální dokonalosti, rafinovanosti, hermetičnosti a bizarnosti*“,¹⁶⁴ přičemž v této souvislosti připomínanou fantazii či fantaskno si dovolme posunout spíše k tomu, co již Baudelaire označoval zcela prostě jako „*citlivost obraznosti*“,¹⁶⁵ umožňující tvůrčímu duchu být schopen výběru, soudu a srovnávání bez emoční přecitlivělosti, rozhodovat se spontánně a bez váhání a nezaobírat se hierarchií tvarů a věcných významů. Jinak také přistupovat k viděné skutečnosti na podobném principu, který dnešní filozofie nazývá jako „*arbitrární fragmentace*“ (Ajvaz),¹⁶⁶ v níž se věci důsledkem překrývání představují v podivných, arbitrárních profilech a fragmentech, čímž „*se dostává do nových souvislostí a vztahů to, co spolu nevytváří reálný kontext, zajištěný účelovou souvislostí a souvislostí reálného místa.*“¹⁶⁷

Jako jeden z ranějších příkladů rafinované poetiky arbitrárně budovaných vztahů obrazu-objektu můžeme u Bedřicha Dlouhého považovat jeho Studii č. 2 (Masožravá rostlina) [20] z roku 1963. Dílo bylo spolu s ostatními obrazy-objekty poprvé veřejně vystaveno na výstavě Umělecké besedy v roce 1964,¹⁶⁸ na níž Dlouhý představil novou fázi svého tvůrčího hledání, jenž následovala po předchozím krátkém informelním období a kterou Jan Kříž označil za údobí „*předmětné konkretizace struktury založené na technice asambláže*“.¹⁶⁹ Nečekaně vzniklá struktura připomínané Studie č. 2 je dána zapojením konkrétní věci – fragmentu pletiva, dále ukrytého pod nánosem bílé barvy a iluzivně dotvářeného kresbou. Rozehrává se rafinovaná a ironická hra, kdy věc je transformována do stavu, v němž ztrácí svůj navyklý věcný význam a stává se jakýmsi tajemným atributem nejednoznačnosti viděného, kvazivěcí, o jejíž formě navíc nelze s určitostí říct, zda je umělá (vyrobená) anebo přírodní (přírozená). Není bez zajímavosti, že sugerovaná otázka není daleko od problému, který (přibližně v téže době) živě řešila také exaktní

163 Martin ARNOLD: Naslouchání na hraně, in: KOBLASA / JIROUSOVÁ (pozn. 158) 135.

164 František ŠMEJKAL: Krize a východiska, in: Výtvarná práce XIII/10–11, 1965, 5.

165 LEVÝ (pozn. 126) 32.

166 Michal AJVAZ: Světelný prales, Praha 2003, 46–50.

167 Idem 46.

168 Miroslav MÍČKO: K výstavě Umělecké besedy, in: Výtvarná práce XII/2, 1964, 10.

169 Jan KŘÍŽ (pozn. 160) nepag.

věda, za připomenutí zde rozhodně stojí známý francouzský biolog Jacques Monod, jenž se nad formou včelího hnízda (jehož strukturu použité pletivo na zmiňovaném obraze připomíná) začal vážně ptát, zda se jedná o věc jednoznačně organickou (přírodní), když nese očividné známky umělosti, za jaké jsou všeobecně považovány symetrie nebo pravidelnost opakování.¹⁷⁰

Pro Evu Petrovou byla Situace č. 2 příkladem „*okamžiku situace*“, v níž dochází k „*otevření obrazu, kterého malíř velmi brzy využil v rafinovaném znásobení prostředků*.“¹⁷¹ Otevření obrazu takto mělo, jak se zdá, především zachovat prostor nejednoznačnosti, v němž nelze uplatňovat měřítka, podle kterých by se dalo určit, že věc, kterou vidím, je skutečně předpokládanou věcí, její napodobeninou, anebo snad něčím zcela jiným. Jediným měřítkem pravdivosti je zřejmě proces vizuální metaforiky neboli uplatňování nahodilosti našeho pohledu v okamžiku situace, momentu nečekaného setkání, v němž „*věc není [...] jen sama sebou, je všemi svými obrazy a metaforami – a je obrazem svých obrazů a metaforou svých metafor*.“ (Ajvaz)¹⁷²

Zapojování nalézáných věcí do obrazů a tím na principu asambláže vytváření jen nejasně definovatelného útvaru obrazu-objektu přibližovalo, jak již upozornila Marie Klimešová, určitou část tvorby Bedřicha Dlouhého k dílu rumunsko-francouzského neo-dadaisty Daniela Spoerriho, autora známých obrazů-pastí,¹⁷³ v nichž na základě principu akumulace fixoval různé (banální) stopy života, náhodné konstelace zachycené v určitém okamžiku nebo střetu několika okamžiků. Příklad akumulace nejrůznějších do obrazu zafixovaných předmětů představuje v námi sledovaném období tvorby Bedřicha Dlouhého například asambláž *Zed' romantiků* z let 1963–1966 [21], pozoruhodný „palimpsest paměti“, utvářený skrumáží nejrůznějších předmětů, jež svou ojedinělou, náhle vyvstalou sestavou poukazují na pluralitu vědomí, v němž se libovolně protínají a kombinují světy všech úmyslně nahodile posbíraných věcí, které se nechtějí zpětně propojovat v homogenizovaný útvar jednoho řádu. Věci jsou ve zmíněné asambláži zachyceny ve stavu, k němuž mají přirozenou tendenci se navracet, to znamená ve stavu nepořádku, kterým se vyvlékají naší bytostné potřebě vytvářet si z nich nehybné seznamy nebo inventáře. Přesto i v jejich neuspořádaném rozhození na ploše obrazu spatřujeme pokus o popis skutečnosti, která se však před nás nestaví jako kauzálně odvíjený příběh, ale náhoda nebo ještě lépe nepřeberné množství náhod. Skutečnost jako „*pohyblivá armáda metafor*“

170 MONOD (pozn. 128) 37.

171 Eva PETROVÁ: *Umění situace*, in: *Výtvarné umění XVII*, 1968, 63.

172 AJVAZ (pozn. 166) 59.

173 Marie KLIMEŠOVÁ: *Česká nová figurace šedesátých let, reflexe pop-artu, groteska, asambláž*, in: Rostislav ŠVÁCHA / Marie PLATOVSKÁ (ed.): *Dějiny českého výtvarného umění [VI/1] 1958/2000*, Praha 2007, 155.

(Nietzsche).¹⁷⁴ Skutečnost, kterou se snažíme neustále nějakým způsobem popisovat, nicméně s vědomím, že platnost našich (náhodných) popisů je pouze relativní, v čase proměnlivá, nikdy trvalá.

K rodu neodadaistických objektů vznikajících asamblážovou metodou spojování nejrůznějších kovových předmětů (převážně strojových součástí) nalézáných na skládkách můžeme také přiřadit dodnes teorií stále nedostatečně reflektované pohyblivé strojky **Václava Jíry**,¹⁷⁵ pro něž se spontánní, improvizací a náhodou řízený postup tvorby stal v šedesátých letech lákavou možností, jak zapojit do umělecké tvořivosti více osvobozující hravosti a naivity, ovšem nikoli ve smyslu dětinskosti, ale probuzené čisté radosti a zaujatosti.

Vyučen kovářem, v krocích směrem dále k „vysokému“ umění byl nasměrováván především působením konstruktivně orientovaných výtvarníků, žijících a tvořících v jeho rodných Lounech – Zdeňkem Sýkorou, Vladislavem Mirvaldem a Kamilem Linhartem. Vlivem jejich působení se začal intenzivně věnovat malbě a vedle ní od počátku šedesátých let spíše mimochodem než s vážně míněným názorem také konstruování podivných motorizovaných skulptur, vybavených kromě pohybu i zvukem a během akce schopných také kreslit a malovat. [22] Svůj první malující Antistrojek Václav Jíra vyrobil již v roce 1961 a jejich postupně narůstající kolekce se stala jednou z nejzajímavějších oblastí jeho tvorby, jež pronikla také do hraného filmu, když pro snímek Případ pro začínajícího kata (1969) od Pavla Juráčka vytvořil (ve spolupráci s Hugo Demartinim) mobil Myslící stroj.

Teprve s časovým odstupem začaly být Jírovy strojky doceňovány a dávány až od druhé poloviny šedesátých let do souvislosti zejména s tvorbou švýcarského sochaře Jeana Tinguelyho,¹⁷⁶ patřícího do okruhu Nových realistů a proslaveného stroji, jež přestože obdařené reálným pohybem, byly obvykle vyjímány z příliš technicky a vědecky orientovaného kinetického umění a nahlíženy jako navazování na nesmyslné, žádnou užitečnou funkci vybavené hýbající se objekty dadaistů.¹⁷⁷ Podobně lze zajisté nahlížet také na nevyzpytatelné strojky Jírovy, třebaže ve výsledku jinak určující a rozhodně ne sebedestruující jako je tomu v případě některých Tinguelyho mechanických monster.

174 Nietzscheova definice skutečnosti jako „pohyblivé armády metafor“ převzata in: RORTY (pozn. 125), 30.

175 Heslo Václav Jíra in: Zbyšek MALÝ (ed.): Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950–1999 IV., Ostrava 1999, 260–261.

176 Josef HLAVÁČEK: Václav Jíra, in: Václav Jíra (kat. výst.), Louny 2001, nepag, též in: Dialog 8/1968, Ústí nad Labem, 29–31.

177 František ŠMEJKAL: Předchůdci a předpoklady kinetismu, in: Acta scaenographica 11, 1966, 212–218.

„*Neodvolávají se na žádná známá pravidla výtvarného projevu*“, píše o Jírových strojích Josef Hlaváček v roce 1968, o jejichž kompozici tamtéž tvrdí, že „*působí často jako náhodné shluky navzájem nesouvisejících předmětů*“, což také způsobuje, že jakákoli vžitá klasifikace umění je podobně vyhlížejícím objektům, jež „*svévolně překračují všechny hranice žánrů a snad i uměleckých druhů*“, lhostejná.¹⁷⁸ Vystupují (předvádí se) jako „nesrozumitelně“ skloubené aparatury, jejichž podivnost je navíc v nejednom případě podtržena znepokojivým detailem organického prvku (peří), obohacujícího svým chvěním výrazové možnosti rozpothybovaného (ale i zastaveného) strojků o další míru nepředvídatelnosti a otevřenosti. [23]

Jedna z prvních výstav, na které byly Jírovy strojky vystaveny ve větším počtu se odehrála v roce 1967 v Galerii na Karlově náměstí v Praze. Dochované fotografie z vernisáže¹⁷⁹ nám dodnes zprostředkovávají veselou atmosféru tehdejší akce, již se zúčastnění aktivně podíleli tím, že sami uváděli zmáčknutím příslušného tlačítka strojky do života a nechávali se překvapit jejich náhle probuzenou, nesmyslnou činností. Je zajisté možné právě pro podobné momenty v části Jírovy tvorby připomenout do jaké blízkosti se již hodně brzy v šedesátých letech dostal k aktivitám, jež pod označením actions-spectacles provozovali Noví realisté, tito však v přece jen provokativnějším tónu, jak už bylo těmto novodobým „dandyům“ pracujícím ve fraku a rukavičkách vlastní. Proto se zdá, že spíše komorní a v intimitě okolostojících diváků takřka potměšile vystupující Jírovy interaktivní mašinky se svou existencí snad mnohem více přibližují zranitelnému světu oživlých věcí a nástrojů, které známe z prostředí románů kultovního autora šedesátých let, patafyzika Borise Viana. Připomínají svět techniky již ne v její suverénní síle, kterou proklamovalo umění první poloviny dvacátého století, ale mnohem spíše v jeho existenciálních souvislostech, kdy technické stává se takřka solidární s naším bytím a přestává být zdokonalováno do stále chladnější a odcizující podoby, aby naopak nabývalo podoby existence se stále výraznějšími rysy autentičnosti.

Obvykle se má za to, že stroj představuje nějaký dobře fungující, racionálně uspořádaný celek, v jehož přesně nastaveném organismu se náhoda může projevit leda jako porucha, tedy negativně. Správně sestavený stroj by neměl takto překvapovat. Jírovy bizarně vyhlížející strojky ovšem mají v sobě potenciální chybu zakomponovanou záměrně, danou už prostě jen faktem, že bezděčně nashromážděný technický materiál je opotřebovaný a nesourodý, třebaže uspořádaný v nějakým způsobem fungující mechanismus. S náhodou jako chybou či závadou je zde tudíž nutno počítat a tato stále přítomna v čase a pohybu přijít může anebo nemusí. Počítá se s ní jako s neodmyslitelnou komponentou hry, jejíž součástí je autor, divák a téměř „lidskou“ podstatou vybavený stroj, ovlivňovaný

178 HLAVÁČEK (pozn. 176) nepag.

179 Reprodukovány například v katalogu Václav Jíra, Galerie Brömse Františkovy Lázně 2003.

situací a prostředím a který se může kdykoli zaseknout podobně jako může člověk kdykoli během chůze nečekaně upadnout. Konstrukce uvedená jednou do procesu je stejně jako hra proměnlivá v čase a její výsledek (v případě našich strojků třeba právě vyhotovená malba) není až tak podstatný. Důležitý je proces a právě v něm se projevující dráždivá ambivalentnost Jírových hravých strojků, neživých, a přece obdařených vlastnostmi něčeho živého, stále nehotového, neurčitého, a tudíž také neuzavřeného. Na závěr si takto ještě připomeňme, že v příklonu k nahodilosti jejich vzniku a v podtržení procesu, v němž se jako díla dějí, stmelily v sobě možná Jírovy strojky zásadní tvůrčí principy šedesátých let, kterými jsou podle Josefa Hlaváčka: otevřenost díla, jeho procesuálnost, participace diváka a v neposlední řadě princip hravosti jako neodmyslitelná cesta ke svobodě tvůrčí i lidské zároveň.¹⁸⁰

4.4 Náhoda jako sekundární projev řádu

„Předpokládáme-li, že v nějakém uzavřeném systému jest dějství dokonale uspořádáno, jako například v hodinkách pravidelný chod, jest náhoda to, co z vnějšku do systému zasáhne“,¹⁸¹ píše se v Masarykově slovníku naučném pod heslem „náhoda“, přičemž domyslíme-li naznačenou událost dále, lze předpokládat, že podobný zásah v hodinkách způsobí buď menší anebo větší poruchu, je nevíтанý a pro dosud skvěle fungující přístroj možná i zkázonosný. Také pro mechanistické pojetí světa pracujícího s obrazem dokonalého stroje neboli uzavřeného systému ovládaného nezměnitelnými zákonitostmi byla podobná představa náhody atakující na pevnost modelu nežádoucí. Předmětem pozitivního poznání se fenomén náhody stává teprve v momentu zhroucení klasického determinismu, ve chvíli uznání nemožnosti naprosto přesného popisu a měření univerza, odhalovaného v jeho složitosti a rozmanitosti a objevovaného jako systém otevřený změnám. Dramatický vývoj vědy dvacátého století a rezonance jejích objevů ve způsobu myšlení se přirozeně projevil také v umění, usilujícího o adekvátní postižení nově interpretovaného řádu světa a vesmíru, v němž náhoda přestala hrát roli rušivého elementu, ale naopak byla integrována jako jeho samozřejmá součást. Změna způsobu hledání řádu způsobila, že v prvku náhody byla objevována organizační potence, schopnost spontánního ustavení pravidel. Místo pevně hierarchizovaného řádu se nabízela jeho nová podoba připodobňující se k pomyslné tkáni anebo síti, vybavené větší pružností a propustností. Představa řádu přestala vylučovat jeho možnou identifikaci s chaosem, vnímaného již nikoli jako beztvary zmatek, ale řád a ne-řád v jednom, kde se kombinují

180 Josef HLAVÁČEK: Stroje Václava Jíry (kat. výst.), Praha 2000, nepag.

181 Masarykův slovník naučný 5, Praha 1931, 19.

stabilita s dynamičností a předvídatelnost s nečekaností. Jak jednoduše podotkl v roce 1965 Umberto Eco k celkové situaci umění své doby, máje při tom na mysli jak informelní tak takzvaně objektivnější tendence konstruktivního směru včetně nejčerstvějšího programového umění: „*Je tu [...] snaha dát novou formu tomu, co je ze zvyku považováno za ne-řád nejryzejšího zrna. [...] všichni, na obou stranách, hledají oproštění člověka od jeho nabytých formálních zvyklostí. Schémata vnímání musila být rozbita. Vedlo-li nás naše obvyklé vnímání k tomu, že jsme hodnotili nějakou formu vždycky jen tehdy, pokud se nám prezentovala jako něco dokonalého a uzavřeného, musily být vynalezeny formy, které v protikladu k tomu nikdy nedovolí, aby si naše pozornost odpočinula, nýbrž se jeví pokaždé jinak.*“¹⁸²

Zejména od druhé poloviny dvacátého století se také ve výtvarném umění percepce náhody a její zviditelňování stávaly stále přirozenější cestou, jak vyjádřit změny ve vnímání struktury lidského (i vesmírného) světa, jak postihnout jeho proměnu a nezbavovat jej přitom jeho zvláštností. Prostřednictvím „*nové senzibility*“ (Sontagová)¹⁸³ a tím i nového způsobu poznání se začala měnit také koncepce výtvarného díla, jehož konstrukce se otevírá, je v pohybu a citlivá k toku času. Geometricky konstruktivní řád byl sice nadále ctěn a také z něj mnozí vycházeli, jeho přísná objektivita však začala být vědomě rozšiřována o nový rozměr pocitovosti. Záměrně vpravovaná „možnost“ s parametry nahodilé události, chyby nebo výpadku z předem nastaveného rytmu stane se nezbytným narušovatelem každého potenciálně ideálního (rovnovážného) a tudíž nehybného řádu. Jak poznamenal Jiří Padrta, když se vyjadřoval ve své době k široce definovanému proudu (neo)konstruktivních tendencí šedesátých let: „*[...] svět [se už] nejeví pod tradičním mondrianovským zorným úhlem jako idealizované jsoucno, ale jako dynamicky rytmovaný konflikt a souhra sil. Výslednicí je pak obraz, objekt, architektura, jež už nejsou uzavřeným formovým organismem a statickou konstrukcí z předem daných elementů, s jakými přišla původně meziválečná geometrická abstrakce, ale otevřenou variabilní a kinetickou strukturou či dynamickou prostorovou stavbou.*“¹⁸⁴

Nutno dodat, že nepřehlédnutelný prvek náhody uplatňovaný v podobně živých schématech, jež k řádu spíše permanentně směřovala, než aby jej bezezbytku naplňovala, nelze přece jen vnímat jako zhola stochastickou záležitost, ale mnohem spíš jako element, jehož nepravidelný a tedy nečekaný výskyt vyplývá z někdy předem jindy až v průběhu děje se dostavujících pravidel, vyměřovaných za účelem zdynamičtění systému a překonání jeho konečnosti. Vstřebání náhody takto otevřeným systémem se přitom má stát důležitým předpokladem realizace pouze některých z nepřeborných možností,

182 Umberto ECO: Programované umění, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ (pozn. 18) 14–15.

183 SONTAGOVÁ (pozn. 22) 213–222.

184 Jiří PADRTA: Konstruktivní tendence, in: Výtvarné umění XVI, 1966, 327.

uskutečňovaných vždy v určitém „momentu světa“, jenž nepřestává být v pohybu. V pohybu, který „*jest to, čím se ukazuje, že svět má na určitý čas jisté místo pro určitou jednotlivou skutečnost mezi jinými jednotlivými skutečnostmi.*“ (Patočka)¹⁸⁵

Každé uvažování o řádu nutně vyvolává také otázku po náhodě, zviditelňované mechanismem chaosu, který lze ovšem chápat také jako mnohost navzájem se (pro nás nepřehledně) překrývajících pravidel. Jak se dobrat skrze takto mlhavě se jevící složitost ke skryté jednoduchosti univerza stalo se pro mnohé výtvarníky dvacátého století hlavním předmětem zájmu. Jedním z nich byl také **Václav Boštík**,¹⁸⁶ malíř, který až v šedesátých letech představil v celistvosti a se zaslouženou odezvou svůj již od druhé poloviny třicátých let pečlivě tříbený názor na skladebné možnosti a principy obrazu. Formování tohoto jeho názoru se přitom vyvíjelo postupně, a to od corotovsky laděného realismu přes poučení archaickým uměním nebo kaligrafií, kterými intenzivně řešil především problém znaku a ornamentu, až nakonec k osobitě pojatému geometrickému obrazu, v jehož výrazové elementaritě se měla konečně plně odrazit Boštíkova nesmlouvavá tendence k řádu, jeho harmonizující představa světa jako jednoty. Nebo také mnohosti, která je konečně (opět) uváděná v jednotu. V katalogu své výstavy v Praze v Nové síni v roce 1968 se k tomu vyjádřil takto: „*Ke svému životu a práci potřebuji představu jednoty a celku. Usiluji proto o takový obraz a výklad světa, v němž by jednotlivosti z celku a jeho základních vztahů přirozeně vyplývaly, a obraz světa, z kterého bych nemusel ani části vytrhovat a záměrně nevidět, ani si vymýšlet něco, co by skutečnosti neodpovídalo. Vesmír je jednota. [...] Obraz je pro mne [...] obdobou vesmíru [...].*“¹⁸⁷

Komplexní způsob myšlení vedl Václava Boštíka během celé doby jeho tvůrčí aktivity k hledání jednoduchého principu, kterým by dokázal vyjádřit (možná jen zdánlivě) složitě vyhlížející chaos jsočina. Snaha porozumět ne vždy zcela jasným a jednoznačným zákonům univerza jej přitom v jeho vlastní tvorbě vedla k jejich opakovanému prověřování, které na svých obrazech uskutečňoval postupy korespondujícími s jeho specifickým přístupem k poznání, s přístupem, jenž stál velkou měrou na základech, vycházejících zjevně z filozofické pozice redukcionismu. Z názoru, který z Boštíka učinil ve druhé polovině šedesátých let jednoho z hlavních reprezentantů „nové citlivosti“ a který spočíval především v hledání jednodušší, v Boštíkově případě prvotní formy, u něj hledané a zprostředkovávané těmi nejzákladnějšími výtvarnými prostředky jako jsou plocha plátna, barva, bod a linie. „*Neignoruji chaos*“, prohlašuje Václav Boštík v rozhovoru vedeném Jiřím Padrtou v roce 1968 na stránkách časopisu *Výtvarné umění*, „*ale snažím se naopak*

185 Jan PATOČKA: *Přirozený svět jako filosofický problém*, Praha 1992, 228.

186 Slovníkové heslo Václav Boštík, in: HOROVÁ: (pozn. 32) 80–82.

187 Václav BOŠTÍK: *Václav Boštík* (kat. výst.), Praha 1968, nepag., též: Václav BOŠTÍK / Jaromír ZEMINA / Jiří PADRTA: *Václav Boštík, výběr z díla 1936–1997* (kat. výst.), Brno 1998, nepag.

o jeho překonání tím, co považuji za nejučinnější, úsilím o dosažení řádu. [...] Chápu svět jako projev jediného principu. [...] Nechápu tedy chaos jako principiální opak řádu, ale jen jako příliš malý řád.“¹⁸⁸ Teprve v takto víceméně kladně vymezeném prostoru světa, zbaveného negace (ta je jen nedostatkem nikoli nepřítomností plusové hodnoty), se pak lze v souvislosti s Boštíkovým uměním ptát také na roli náhody, kterou sice jako určující prvek chodu světa neviděl, přesto se můžeme domnívat, že ji obdobně jako chaos vnímal stejně komplementárně, jako přirozeně splývající součást pořádku jsoucna. Jak již bylo řečeno, každé uvažování o řádu vyvolává také otázku po náhodě. Na Boštíkových malbách šedesátých let, viditelně akcentujících řád, či snad přesněji potřebu řádu, se náhoda coby nutná doplňující reflexe pohybuje v převážně nejistých podmínkách řádu teprve vznikajícího, popřípadě se ocitnuvšího na samé hraně svého vzniku (anebo zániku). Boštíkův řád není fixní, je hledaný „nejistou“ rukou malíře a přes veškerou snahu po přesnosti se nakonec stejně ukazuje jako nepřesný a rozostřený. Prostor takto zobrazovaného řádu je Boštíkem tematizován jako „apeiron“, neohraničený počátek a konec v jednom, stav bez vnější limitace, a přece s již nastavenou orientací. Prostor, který náhoda jako zdroj nerovnováhy nutí k pohybu vedenému mezi striktností (ideálního) řádu a možnostmi jeho interpretace.

Jedním z nejranějších děl, které zahájilo Boštíkova šedesátá léta a tím i novou etapu jeho hledání, jak zachytit prostřednictvím obrazové plochy své osobní porozumění světu, je malba Rytmické členění (Černá a bílá) z roku 1962 [24]. Skripturálně organizovaný obraz, vyznačující se vitálním malířským rukopisem a předznamenávající mnohé z toho, co se v průběhu dalších let stalo hlavním symptomem Boštíkova ontologického tázání, do nějž přirozeně (nikoli exponovaně) spadala také náhoda jako součást vzájemné souhry sil a vztahů univerzálního řádu. Jeho postupné utváření je v Rytmickém členění vizualizováno (pre)seriálním řazením dvou i do budoucna v Boštíkově malbě klíčových motivů – linie (čáry) a kruhu (tečky, bodu), zaznamenávajících nejen osobní rytmus momentální malířovy energie, ale také nadindividuální rytmus celého kosmu, rytmus prosazující se efekty, které bychom mohli nazvat jako relativistické a za které jsou fyzikou (o niž se Boštík jak známo živě zajímal) obecně považovány dilatace času, kontrakce délek a růst masy. A právě tyto efekty jako by předváděl na zmiňovaném obraze předkládaný skladbný vzorec. Schéma v detailu plné nahodilostí, vytvářené z nestejně dlouhých, různě nakloněných čar a z transformujících se kruhů, jež se rodí z bodů, jakoby nekontrolovatelně narůstajících a zase se smršťujících. Schéma již zdaleka ne pouze staticky ornamentální, ale dynamicky proměnné, nutně nestabilní, nicméně k řádu pevně inklinující.

188 Jiří PADRTA: Tak je psáno (Několik otázek Václavu Boštíkovi), in: Výtvarné umění XVIII, 1968, 220–222.

Spontánní obrazce Rytmičké členění získaly „procesuální charakter“ a tímto byly, jak dále potvrzuje Karel Srp „nadány vnitřním dějem, vyjadřujícím prvotní utváření se pevné a neměnné formy.“¹⁸⁹

Na proces podobné sebeorganizace kosmu, který na základě měnicích se podmínek charakterizuje stávání a dění, nikoli stálost a neměnnost poukazuje další Boštíkovo pozoruhodné dílo z roku 1964 pojmenované Shluky [25] a považované spolu s Rytmičkým členěním za další předstupeň jeho dlouhé obrazové řady na téma kosmických (silových) „polí“, pomalu krystalizujících od „nekonečného vibrujícího prázdna“ k „předtuse příští organizace“, nad níž „jakýkoli pokus o egocentricky tvůrčí diktát ztratil [...] svou platnost a lidský duch se rozpouští v nesmírnosti univerzálního řádu“. (Padrta)¹⁹⁰ Jako klimatický chaos se představují Boštíkovy Shluky, tato mlžná skupenství s proměnlivou hustotou a dynamickým pohybem po celé, ničím omezené ploše plátna, na kterém malíř jako by testuje reakce mezi určitostí a neurčitostí, když sleduje stopy štětce zanechávajícího v entropickém mračnu konkrétní drobné záznamy budoucího uspořádání. Známe-li další Boštíkův vývoj, víme, že entropie, ve Shlucích jednoznačně přítomná, nemá být ovšem cestou zmatku ani rozkladu, ale (stejně jako náhoda, jež se v ní zákonitě prosazuje) původcem řádu, zatím pouze rozptýleného (nikoli nepřítomného) ve skrytých souvislostech a vztazích.

Shluky představují v rámci Boštíkova malby snad jeden z nejdramatičtějších obrazů, na kterém se stáváme svědky intenzivního „přechodu“ tvarů, jejich složité „směny“, která má záhy od druhé poloviny šedesátých let dospět v jeho tvorbě do zřetelnější, i když nikdy zcela uzavřené (nevratné) podoby. Náhodné kolísání více či méně rozptýlených shluků se postupně soustředí do hybné nicméně tvarově (třeba jen náznakem) určitější formy „polí“, rýhovaných a členěných, často přecházejících v kruhové tvary nebo rotující spirály. Představuje se hra barev a tvarů (nebo jejich předpokladů), vnímaných autorem jako autonomní skutečnost, kterou je třeba ctít a která by se bez přijetí principu náhody nemohla v podobném procesu vůbec uskutečnit. Sám k tomu dodává: „Plochu obrazu chápu jako silové pole, které nutí hmotu barvy, aby se shlukovala v jeho uzlových bodech a vytvářela novou skutečnost. Hmota barvy ovlivňuje zase zpětně tvar a zakřivení pole. Plocha plátna není místem zobrazení. Je to prostor, ve které probíhá skutečné dění, kde několik prvků vstupuje v reakci. Její výsledek mi není předem znám a velmi mě zajímá.“¹⁹¹

189 Karel SRP: Václav Boštík (kat. výst.), Praha 1989, nepag.

190 Jiří Padrta: Václav Boštík, in: Výtvarné umění XVIII, 1968, 217.

191 Václav BOŠTÍK: Text v katalogu výstavy v Nové síni, Praha 1968, nepag, též in: Jan KAPUSTA ml.: Václav Boštík. O sobě a o umění (kat. výst.), Náchod 1993, nepag.

Chromatická vibrace Boštíkových „polí“ prozrazuje existenci vnitřního života těchto dynamických skupenství, která, přes veškerou svou harmonizující potenci směřující k řádu, jsou zároveň latentně nestabilní, setrvávající v záhadně fungující nerovnovážné rovnováze, vybaveny možností svého okamžitého přechýlení anebo rozvolnění své sotva dosažené pevnější struktury do zpětného mezistavu bez centra a periferie, s mizejícími konturami a rozostřujícími se tvary. V monotematických řadách „polí“ sleduje Boštík tyto jemné proměny barev a tvarů, jež podrobuje intuitivnímu soudu i logické úvaze a zkoumá je se zaujetím vědce či spíše alchymisty, aby, jak píše v jednom ze svých textů *„jako on opakoval desetkrát, stokrát, tisíckrát destilaci nějakého roztoku v naději, že jednoho dne jedinečnost, situace a okolnosti ho dovedou k tomu, co očekává [...]“*.¹⁹²

V závěru poukážme na jedno z těchto „polí“, konkrétně na obraz Pole červené [26], spadající do etapy umělcovy tvorby, během níž se zhruba v rozmezí let 1964 až 1967 ustaluje Boštíkovo téměř monochromní pojetí obrazu, *„ocitající se na pomezí totální redukce a minimalizace“* a stávající se *„výrazem nejjednoduššího řádu“*. (Srp)¹⁹³ Ve smyslově přístupné formě jednoduché barevné skvrny malba zachycuje pomalý pohyb rozpínající se hmoty (energie), dynamicky pojednaného prostoru *„v zárodečném stavu před organizací, to znamená před intervencí ideje geometrie“*. (Padrta)¹⁹⁴ Zprostředkovává stav utváření řádu, fluktuaci tvaru směřujícího nicméně ke své elementární podobě kruhu jako jedné z mnoha možných podob hledaného ideálního jsoucna, jehož součástí je ovšem již také právě vznikající nepřesný tvar.

Ukazuje se, že Boštíkovo ideální jsoucno není prostorem, jenž by se dočista zba-voval prachaosu a náhody v něm obsažené. Ví, že pořádek v prostoru uskutečňují vztahy, a ty že jsou realizovány otevřeným lidským subjektem. Není to tedy pořádek fixní ani přesně vykonatelný ani zcela poznatelný. Je možné mu však porozumět nebo se o to alespoň snažit a přistoupit tak na výsledek, který, citujeme-li přesně samotného autora *„vychází asi tak, jako ve správně daném geometrickém nebo matematickém příkladě. Nikdy ho neznám přesně předem, právě tak jako předem neznám přesný postup, kterým k výsledku dojdu [...]“*.¹⁹⁵

Využití uspořádací role náhody při hledání řádu, během něhož může nastoupit i princip hry, se stalo neoddělitelnou součástí umělecké výpovědi dalšího z pozoruhodných autorů, **Radoslava Kratiny**,¹⁹⁶ jehož volná tvorba, ovlivněná v mnohém předchozí

192 Václav BOŠTÍK: K vlastní výstavě v Besançonu, in: Sborník památce Alberta Kutala, Praha 1984, 100–102.

193 SRP (pozn. 189) nepag.

194 PADRTA (pozn. 186) 217.

195 SRP (pozn. 189) nepag.

196 Heslo Radoslav Kratina in: HOROVÁ: (pozn. 32) 401–402.

praxí navrhování dětských hraček (stavebnic), se hned svými počátky v první polovině šedesátých let přibližovala svým charakterem především k racionálně orientovanému programu tehdejší doby. V souladu s uvolněnějším přístupem konstruktivních tendencí šedesátých let k dříve přísnému geometrickému systému neváhal přitom Kratina již velmi brzy začlenit kromě náhody do své tvorby také další, míru improvizace zvyšující prvek, kterým bylo aktivní zapojení diváka, s nímž bylo najednou počítáno jako se spolutvůrcem a spoluhráčem v jednom, majícího nezanedbatelný vliv na každou potenciální proměnu autorova díla, jež se měla uskutečňovat jako pohyb v neopakovatelném čase přítomnosti. Náhoda a proměna jako základ každého skutečného pohybu stanou se základním rysem celé Kratinovy tvorby šedesátých i příštích let, tvorby uskutečňové sice objektivními postupy seriálního řazení, variability a kombinatoriky, zároveň však nevylučující uplatnění také subjektivních možností, jejichž vpuštění do každého objektivně konstruovaného řádu přináší nutné oživení a vitalitu.

V systematickém využívání náhody a také v objektivním přístupu k materiálu, jehož vlastnosti a vztahové možnosti sledoval vědecky nezaujatým pohledem, ohledával Kratina především přirozenou schopnost sebeorganizace, kterou by se dle něj mělo vyznačovat každé dílo vnímané jako otevřená struktura, již integrace náhody nemůže ohrozit, ale naopak zdynamičtit a dokonce do ní vnést systém. Do hybně pojaté struktury svého uměleckého díla vpustil Kratina prvek náhody záhy po opuštění užití tvorby v roce 1963. Začal ji využívat ve své experimentálně pojaté grafice, stejně jako v řadě svých koláží, asambláží a nízkých reliéfů, kterým se v rozmezí let 1963 až 1965 intenzivně věnoval a na nichž prověřoval nespočet možností, jež mu poskytoval samotný, povětšinou zcela prostý materiál: „*Sbíral jsem vypálené zápalky, žiletky, krabičky, tuby od barev a zubní pasty, dýhy, kousky šamotu, provázky, knoflíky, upotřebené zátky, rozbité gramofonové desky, kousky hadříků a papíru, abych jejich otiskováním získal čisté struktury [...]*“¹⁹⁷ Upoután různorodostí materiálu, sledoval otisky jeho struktur a bohaté možnosti jejich relačního uspořádání [27], pozoroval náhodné materiálové procesy jako třeba lití nebo kapání sádry či nitroemalu, využíval každého momentu překvapení, které se mu nabízelo třeba jen aktem rozhození drobných těstovinových písmenek anebo zápalek, jejichž nahodile vzniklé skladebné vzorce posléze pečlivě fixoval lepením na podklad.

Je zřejmé, že moment náhody provázel Kratinovu práci od samého počátku. Stala se, jak podtrhl Josef Hlaváček, „*konstitutivním prvkem jeho díla*“.¹⁹⁸ Od roku 1964 pak o to více, že optický pohyb dosud pevně fixovaných struktur (sloužících nejdříve k otiskování, brzy však představovaných již jako samostatné závěsné objekty) byl doplněn

197 Josef HLAVÁČEK: Český konstruktivismus 60. let a jeho vyznění, in: Jan SEKERA (ed.): *Poezie racionality. Konstruktivní tendence v českém výtvarném umění šedesátých let*, Praha 1994, 65.

198 Idem 76.

o pohyb reálný, který Kratina objevil mimoděk, když vykládal rám budoucího objektu hustým blokem zápalek, u nichž zjistil, že je není třeba fixovat a že mu „*nezařezání dovolovalo tlakem prstů, zatlačením nebo vytlačením viditelně přetvářet reliéf celého povrchu struktury*“.¹⁹⁹ Jak sám přiznal: „*Toto bezděčné nalezení nové kvality skutečného pohybu hmoty s výtvarným významem, bylo událostí, v níž je ukryt klíč k celé mé další tvorbě.*“²⁰⁰

Mobilní zápalková struktura stanula na počátku Kratinovy objevné a dále po celý život invenčně obohacované pohyblivé formy takzvaných variabilů, v šedesátých letech skládaných z jednoduchých, většinou vlastnoručně barvených dřevěných odřezků (často ve tvaru špalíček či válečků), v dalších desetiletích pak z již na zakázku a strojově produkováných stejnorodých, převážně kovových prvků. [28] Prvotní nápad dosahovat variability svých objektů skutečným pohybem, a to energií vzešlou z lidské ruky, která by mohla sestavami snadno manipulovat v každé situaci, přivedl Kratinu k dalšímu převratnému kroku: galerijní prostor proměnil v pomyslnou herní plochu a své vystavené dílo nabídl divákovi ke hře. Pokud se divák zapojit chtěl, mohl válečky a špalíčky, z nichž se předmět skládal, v libovolném rytmu (samozřejmě v rámci daných konstrukčních zákonitostí, fungujících jako řád implantovaný dopředu autorem) povytahovat nebo zasunovat, různými směry posunovat, otáčet jimi či jinak měnit jejich právě danou vztahovou situaci, která se každým, třeba sebemenším zásahem (pohybem) mohla proměňovat stále dál. Momentální, v podstatě z náhodného pohybu náhodného diváka vzniklá sestava stávala se každým svým okamžikem součástí v podstatě nikdy nekončícího řetězce dalších potenciálních obměn (variací). Právě daná, konkrétní podoba díla jako by ztrácela na významu. Podstatný se stal proces, v čase neuzavřená, stále nově obnovovaná dotyková akce, která stála (a stojí) prakticky za každým z Kratinových vystavovaných variabilů, těchto neúnavných „*skýtačů možností*“ (Pohribný).²⁰¹ Žádný z nich, přes zjevný stavební základ, již není (pouhou) konstrukcí, pevnou a neměnnou, nýbrž se naopak jeví jako neurčitá a nepředpověditelná (teprve divákem zajištěná) konstelace, která je podle Gomringerova definování řádem a zároveň polem působnosti s pevnými veličinami, jež dovolují hru.²⁰²

Herní princip jako základ nového pojetí uměleckého řádu se spolu s náhodou, která je součástí každé otevřené a svobodné hry, staly neodmyslitelnou součástí celé Kratinovy tvorby a tedy i způsobu jeho myšlení a vidění světa. Podle Johana Huizingy je hra „*dobrovolná činnost, která je vykonávána uvnitř pevně stanovených časových a prostorových*

199 Radek KRATINA: nedatovaný text, in: Jiří MACHALICKÝ / Jan SEKERA: Radek Kratina 1928–1999. Idea con variazioni (kat. výst), Praha 2000, nepag.

200 Idem.

201 Arsen POHRIBNÝ [A. P.]: Kratinovy variabilu, in: Výtvarné umění XVI, 1968, 128.

202 Eugen GOMRINGER: Od verše ke konstelaci, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ: (pozn. 18) 48.

*hranic podle dobrovolně přijatých, ale bezpodmínečně závazných pravidel, která má cíl v sobě samé a je doprovázena pocitem napětí a radosti a vědomím ‚jiného bytí‘ než je ‚všední život‘.*²⁰³ Zdá se, že podobnou definici by bylo možné uplatnit také při výkladu Kratinových variabilů, poskytujících divákovi jednak interaktivní „zábavu“, ale také (stále v rámci pravidel zajišťujících objektivitu hry) prostor k improvizaci, motivované valnou měrou divákovým fiktivním spoluhráčem – náhodou, vnášející do hry riziko, dobrodružství a pocit stupňujícího se napětí a vysvobozující hru (stejně jako náš život) z hrozícího stereotypu pravidelnosti. [29]

Předsokratovský výklad připodobňoval svět a jeho běh k obrazu hrajícího si chlapce, jenž postrkuje kaménky. Vnímáme-li i my hru jako podobenství světa, jako jeho principiální fungování, nelze si autonomii hry vykládat jako nezávažnost a nezávažnost. Stejně tak ani pojmání uměleckého díla jako hry nesnižuje jeho význam, uvědomíme-li si jeho podobnost s herní dimenzí lidského života, jenž stejně jako hra prochází neustálým vývojem a proměňuje se v čase. Z takto nastaveného úhlu pohledu jsou také Kratinovy objekty-variabily podobenstvím. Nebo spíše příležitostí a výzvou k vážně míněnému, a přitom veselému poznávání světa a jeho skrytého řádu, stejně jako naší (existenciální) situace v něm. Situace utvářené okamžiky nutných (a proto nahodilých) rozhodování mezi nepřebornými možnostmi, jež se nám během života předkládají bez ustání na výběr.

Jako překvapivý zlom zapůsobila na počátku šedesátých let náhlá proměna malby **Zdeňka Sýkory**,²⁰⁴ když v roce 1963 na výstavě skupiny Křižovatka ve Špálově galerii v Praze poprvé vystavil svůj obraz *Šedá struktura*. [30] Malba se podle Josefa Hlaváčka stala „*manifestačním gestem rozchodu se smyslovou malbou a obratem ke zcela racionální konstrukci obrazové plochy*.“²⁰⁵ Odstartovala sérii obrazů-struktur, jež zpočátku vznikaly jako produkty náhodného vrhu kostek, od roku 1964 pak také jako výtvořené z procesu, do něhož začal být systematicky zapojován elektronový počítač. Takto po předchozím ověřování si formální problematiky meziválečné geometrické abstrakce začaly vznikat Sýkorovy první obrazy struktur, na jejichž samotném počátku stál podle umělcových slov Kleeův *Pedagogický skicář* a v něm obsažená definice struktury jako dělitelného, dividuálního systému.²⁰⁶ Teprve poté začal Zdeněk Sýkora rozvíjet nepřeborné kombinatorické možnosti struktury zmíněnou metodou kostkou vrhaných anebo počítačem generovaných čísel. Metodou, v níž musela být již nutně brána v potaz také náhoda. Náhoda či snad matematicky přesnější náhodnost nebo nahodilost, která (jak tvrdí

203 Johan HUIZINGA: *Homo ludens*, Praha 1971, 33.

204 Heslo Zdeněk Sýkora in: HOROVÁ: (pozn. 32) 811–812.

205 HLAVÁČEK (pozn. 197) 55.

206 Vít ČAPEK: *Rozhovor se Zdeňkem Sýkorou*, in: Karel SRP (ed.): *Zdeněk Sýkora. Retrospektiva 1945–95* (kat. výst.), Praha 1995, 54.

teorie pravděpodobnosti a každý hazardní hráč) se chová pravidelně a je vypočitatelná. Otázka jak pochopit jemnou nuanci mezi pravidelností náhody a nepravidelností řádu skrytého v chaosu veškerenstva stane se pro Sýkoru klíčovou nejen v letech šedesátých, ale vůbec v celé jeho další tvorbě.

Jméno Zdeňka Sýkory nás dnes v kontextu českého výtvarného umění napadne zřejmě jako první, hovoří-li se o náhodě a její roli v procesu tvorby. Přesto právě jeho vztah k náhodě krystalizoval poměrně složitě. Ještě v šedesátých letech byl jeho poměr k ní nejednoznačný, poznamenaný úsilím vyrovnat se nějakým způsobem s pro něj stále spíše vyhrocenou protikladností racionálně objektivního a intuitivně subjektivního přístupu k tvorbě, které zároveň vnímal jako rozpor řádu a náhody. Rozpor, kvůli němuž toužil náhodu ze své tvorby přesnou kalkulací pokud možno eliminovat, poněkud paradoxně k ní však byl o to více připoutáván, a to natolik, aby již v sedmdesátých letech dospěl ve „svobodné říši liniových obrazů“ k její vizualizaci prostřednictvím volného pohybu čar jako výsledku opětovného nalezení souhry racionality (počítačového programu) a intuice (podmínky stanovené autorem). „Zvratnost a soupatřičnost náhody a řádu“²⁰⁷ se stala důležitým poznáním, jež mělo směřovat k dalšímu objevování objektivních zákonitostí a postupného naplňování hledaného pocitu vnitřní svobody. Sám tento svůj vývoj potvrzuje Zdeněk Sýkora zpětně v rozhovoru vedeném na pokračování Vítem Čapkem v osmdesátých letech: „Od roku 1960 začíná moje úsilí o stále větší objektivitu. Tehdy vyhovovalo přísné programování, kde náhodnost byla téměř eliminována. Nyní vidím v náhodnosti vyšší stupeň objektivity. Mám pocit, jako by náhodnost byla jednou kvalitou možností přímého kontaktu s univerzem [...] . Pojem náhodnost [...] neposkytuje žádné jistoty, ale i v té nejproblematictější podobě je bohatým zdrojem svobody.“²⁰⁸

V kontextu Sýkorovy tvorby šedesátých (i dalších let) je nutno náhodu chápat mnohem více jako kategorii spíše matematickou než organicky přirozeně tvárnou. Stala se součástí jeho mimoestetických postupů, programů, výpočtů a instrukcí, kterými měla být pojata a logicky zpracována. Matematický vzorec jako základ počítačového programu náhodu nevyloučil, jen ji redefinoval jako neurčitost či pole možných případů, čímž se nepopírá spontaneita rýžování řádu z písku pravděpodobnostních dat. Takto byl i na Sýkorových strukturách řád formován donekonečna se opakujícími elementárními prvky, jejichž vztahové uspořádání a proměny byly výsledkem počítačového generování, jež v rámci svých autorem striktně stanovených pravidel nabízelo mnohačetnou možnou podobu budoucí organizace obrazové plochy. Intuice jako prostor k volbě byla omezena na minimum. Sám Sýkora dodává: „Člověk má tendenci porušovat pravidla, která si

207 Josef HLAVÁČEK: Sýkorovo malování jako natura naturans, in: SRP (pozn. 205) 15.

208 ČAPEK: (pozn. 205) 76.

stanovil. Při instinktivním sestavování struktury bych například nenechal žádný prvek opakovat desetkrát vedle sebe, bránilo by tomu moje malířské konvence. Stroj žádné takové konvence nemá, dodržuje důsledně stanovený program nebo pravidla.“²⁰⁹ [31]

Nápadnou kvalitou, kterou do Sýkorových struktur vnášela náhoda (nepravidelnost) propojená pevně se systémem jednou nastaveného kombinatorického procesu byl pohyb a s ním spjatá otevřenost a nekonečnost, hlavní povahové rysy každé organické struktury, s jejímž principem byl odstraněn problém formy i kompozice. „*Obraz přestal být od této chvíle do sebe uzavřeným formálně významným jedinečným celkem, a stal se jednou z mnoha realizovatelných možností, vyčíslených numerickou operací na základě programu, zadaného stroji.*“ (Padrta)²¹⁰ Ve vzniklé opticky pohyblivé ploše, zbavené autorského rukopisu a prezentované jako libovolný výřez kontinua hraje pak náhoda pozoruhodnou hru, u níž se zdá, jako bychom se v našem uvažování o ní přesouvali již do jiné kategorie jakési náhody na druhou, jejíž tvář je podle Josefa Hlaváčka obojace „*janusovská*“²¹¹ a dle umělcových slov snad nakonec možná ani neexistuje: „*Není [...] náhody, o sobě, jsou jen velice složité vztahy. Je asi nějaký, vyšší řád, který nemůžeme pochopit, ale o to silněji jej můžeme cítit, myslím, že vztah chápání – cítění je rozhodující pro pocit svobody.*“²¹²

209 Idem 60.

210 Jiří PADRTA: Struktury Zdeňka Sýkory, in: Výtvarná práce 6, 1970, 4.

211 HLAVÁČEK (pozn. 197) 101.

212 Idem 101.

4.5 Další hledačství a přesahy

V souvislosti s náhodou by se hodilo bezpochyby hovořit o experimentování, to by však bylo příliš jednostranné. Nabízí se tedy rozšířený pojem hledačství a přesahy, které jsou jím přirozeně iniciovány. Pohybovat se budeme v prostoru, kde termín experiment můžeme považovat jen za pomocný a kde se výtvarné umění bude dotýkat i jiných umění, aby za hranicí svého oboru, například v poezii, akustice nebo architektuře nalézalo nové způsoby umělecké komunikace, další pole vědění, svou rozlehlostí možná nejisté, o to více však vzrušující. Zajímat nás budou otázky, kdy se vizuální vjem obohacuje o další momenty a otevírá se jiným, konceptuálnějším pozicím, jež vyrůstají z kladení důrazu na aleatorickou povahu tvůrčího přístupu. Tedy přístupu, který stejně jako ve hře v karty nebo kostky má v sobě náhodu od počátku přítomnou, nesnaží se ji tudíž obcházet, nýbrž s ní počítá jako s nepřízní i přízní v jednom, podstupuje dobrovolně riziko neúspěchu, které se však vždy ještě na poslední chvíli může zvrátit v zázrak.

Koncept hry má v mnohém společné rysy s experimentem, přesněji hravost je předpokladem každého experimentu a šedesátá léta měla pro experimentování, jež chápala jako způsob objevování světa nekonečných možností, obzvláštní smysl. Objevování nového volného prostoru pro kreativitu, zobecněné zkušenosti vystavovat neobvyklým podmínkám a tím odkrývat zkušenosti specifické, studovat změny, ale zároveň v nich hledat určité základní rysy, to vše lze považovat za podstatu, kterou se vyznačovalo takzvané experimentátorské umění, které ovšem v šedesátých letech již dávno pozbylo svého někdejšího alternativního charakteru a soustředilo se především na nové prověřování možností všech uměleckých druhů a jejich netradičních kombinací. Prosazuje se (vědecké) kritérium racionality, to je však během tvůrčího procesu permanentně uváděno v nejistotu z výsledku, jež plyne z mnohosti možných realizací: „[...] *nepředvídatelnost, ba dokonce nepředstavitelnost podstatně náleží do umění. Překvapující, nečekané, nepravděpodobné rysy uměleckého díla určují zřejmě jeho estetický charakter. Vyústění estetického procesu je vždy nejisté.*“ (Max Bense)²¹³

Přenášení tradičních schémat, uplatňování mechanismu jejich přesunu do jiných modelových situací bylo odjakživa podstatou experimentu, který nelze nikdy přesně zopakovat a u nějž je proto vždy nutno počítat se změnou. Cílem uměleckého „experimentu“ (výzkumu) bylo a je dosáhnout podobným jednáním především rozšíření dosavadních hranic vidění, poznání dalšího prostoru, o kterém platí: čím méně je očekávaný, tím silnější má působnost. Ve výtvarném umění šedesátých let se takřka v souladu s přístupem,

213 Citace převzata z textu Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové z let 1962–1963, in: Josef HIRŠAL / Bohumila GRÖGEROVÁ: Přednáška o filozofii jazyka, statistické estetiky a současném literárním experimentu, in: HAVRÁNEK (pozn. 47) 232.

který se objevoval také v přírodních vědách a filozofii²¹⁴ otevřeně zdůrazňovalo především přirozené (smyslové) objevování přirozeného (nikoli geometrického) prostoru, který již není vnímán jako hotová, plošně se rozpínající a měřitelná skutečnost někde venku. Prostor je nově vnímán jako místo, které nabízí možnosti, jejichž realizací se otevírají možnosti další. Je prozkoumáván jak intelektem (vnášejícím potřebný ironický odstup), tak také procesem vznikání tělesné obraznosti, podporované navíc pěstovaným prolínáním různých typů smyslového vnímání. Na něm ponejvíc má stát váha objevení tohoto nového (přirozeného) prostoru, vnímaného především jako „*konkretizace vztahové struktury*“, kterou není možno pochopit bez „*realizátora vztahů*“, tedy bez někoho, „*kdo vztah vykonává*“. (Patočka)²¹⁵

Objevitelská vášeň pramenící z touhy hledat neustále nové cesty umělecké komunikace a prozkoumávat nové prostory, jež se tímto otevíraly, provázela coby mocná hnací síla celoživotní tvůrčí úsilí jedné z nejpodnětnějších osobností českého umění od čtyřicátých let, kterou je bezesporu **Jiří Kolář**²¹⁶ – „*experimentátor a empirik*“, který, jak dále přesně vystihl teoretik Jiří Padrta, neváhal operovat jako každý velký vědecký pracovník „*přímo v terénu, to znamená v nalezištích poezie*.“²¹⁷

Pokud jsou naším zájmem šedesátá léta a přijetí principu náhody jako přirozeného zdroje každého tvůrčího hledačství, jméno Jiřího Koláře si zaslouží naši velkou pozornost. Do námi sledovaného období vstupoval Kolář jako již zkušená zralá osobnost, okolím ctěný literát a intelektuál, který opustil svět tradiční poezie, aby se zhruba od konce padesátých let začal se stále větší intenzitou zabývat nově položenou otázkou: jak přimět umění k ještě silnější výpovědní hodnotě, neboli jak zformovat materiál, aby různorodost a proměnlivost, jež před nás svět a jeho každodennost bez ustání předkládají, v něm zůstaly zachovány. Nejvlastnějším a nejpropracovanějším způsobem tohoto tázání se Kolářovi nakonec měla stát koláž. Technika, jíž se po předchozím krátkodobém experimentování s různými druhy vizuální poezie nakonec v šedesátých letech a vlastně po celý svůj život věnoval nejvíce. Technika přístupná nesčetným proměnám a variacím a tím také nejlépe vyhovující jeho neklidnému naturelu vědeckého pracovníka. A věčného básníka, který se sice vzdal slova, nikoli však principu poezie jako jedinečné možnosti zachycení bezprostředního vztahu s kontextem okolního světa, s množstvím jeho prolínajících se sémantických polí, povětšinou nezmapovaných, protože konvenčnímu způsobu vnímání

214 V současnosti je zajímavým a inspirativním příkladem rozvíjení podobného přístupu k poznávání světa jako přirozeného negeometrického prostoru kniha, kterou napsali Tomáš DANĚK / Anton MARKOŠ: *Život čmelákův – koláž o pobývání v různých světech*, Praha 2005.

215 Jan PATOČKA: Prostor a jeho problematika, in: *Estetika XXVII*, 1991, 1, 15. Studie byla napsána pravděpodobně již v roce 1961.

216 Heslo Jiří Kolář in: HOROVÁ (pozn. 32), 371–372.

217 Jiří PADRTA: Básník nového vědomí, in: Milada MOTLOVÁ (ed.): *Jiří Kolář*, Praha 1993, 79.

prostě nepřístupných. Otevření nových přístupových cest, zbavených „řetězů řeči a písma“²¹⁸ a dostupných (zjevných) pro každého se tímto stalo hlavní náplní celého dalšího Kolářova tvůrčího hledání. Písmo a slovo zmizely, myšlenka nikoliv.

„Šlo mi od počátku o nalezení třetí plochy mezi výtvarnictvím a literaturou“, píše básník a výtvarník v jedné osobě ve svých Odpovědích z roku 1984 a na jiném místě pokračuje „[...] už jsem nemohl nadále hledat poezii v psaném slově, ale mimo psané slovo. To znamenalo hledat jiný, živý jazyk.“²¹⁹ První zřetelné výsledky tohoto svého hledání jiného než verbálního jazyka představil Jiří Kolář v roce 1962 v Klubu výtvarných umělců Mánes v Praze. Byla to první autorova poválečná samostatná výstava,²²⁰ nesla název Depatesie a nezbudila valný ohlas. Bezprostředně ji nedokázal ocenit ani Jindřich Chaloupecký, Kolářův generační vrstevník a souputník ještě z dob jejich společného působení ve Skupině 42. Jak sám přiznal ve své pozdější studii Příběh Jiřího Koláře z roku 1972: „To už tedy nebyla literatura, ale nebylo to ani to, co rozumíme výtvarnictvím. Podívoval jsem se Kolářově vynalézavosti a dovednosti, ale smysl jeho usilování mi unikal.“²²¹ O důležitosti tehdejšího Kolářova výstavního počínu začala hovořit v podstatě až současná historie umění. Ta v něm spatřuje mezník, a to nejen v rámci Kolářova osobního uměleckého vývoje, v němž výstava symbolicky potvrzuje definitivní vyvázání autorovy poezie z vazby slov a její do budoucna již zcela jinak organizovanou, vizuální podobu. Výstavě byl přiznán význam manifestačního projevu a vliv, který svým syntetickým rázem, když ne hned, tak brzy nato, mohla mít na celou řadu mladých, v šedesátých letech teprve nastupujících autorů.²²²

Na výstavě Depatesie předvedl Jiří Kolář příklady vesměs všeho svého dosavadního experimentálního (hledajícího) umění. Byly zde ukázky různých druhů vizuální poezie, například svébytné kresby z volných písmen tvořené spontánními údery do psacího stroje [32], anebo chaotické rukopisné analfabetogramy a cvokogramy [33], neidentifikovatelné, expresivní záznamy, na jejichž začátku podle autora „stála otázka, jak by napsal báseň člověk neznalý písma“.²²³ Vystaveny byly takzvané uzlové básně, inspirované neverbálním komunikačním systémem vzdálené kultury jihoamerických indiánů [35], předmětové básně, kde slova byla nahrazena drobnými předměty (nálezy) řazenými na způsob veršů do řádků [34], a konečně i rané příklady rolází nebo chiasmáží, metod

218 Vladimír BURDA: S Jiřím Kolářem o evidentní poezii, in: Výtvarné umění XVIII, 1968, 436.

219 Jiří KOLÁŘ: Odpovědi, Stockholm 1984, 8, 36.

220 Svou vůbec první výstavu měl Jiří Kolář již v roce 1937 na chodbě divadla D 38, kde představil své ještě surrealistickou poetikou ovlivněné koláže.

221 Jindřich CHALUPECKÝ: Příběh Jiřího Koláře, in: Na hranicích umění, Praha 1990, 63.

222 Karel SRP: Návody Jiřího Koláře, in: HAVRÁNEK (pozn. 47) 206.

223 KOLÁŘ (pozn. 218) 49.

spjatých s principem koláže, kterou umělec záhy rozvinul do více než stovky různých podob, z nichž každou vybavil vlastním názvem a definicí, aby je později všechny shrnul do svého zpracovaného Slovníku metod (1979).

U všech výše jmenovaných příkladů bychom zajisté mohli hovořit o zapojení náhody do hry, a to doslova, neboť hra (spolu s nápadem) tvoří základ Kolářovy estetiky, v jejímž rámci se pak náhoda chová jako ustálená záležitost, jako součást pravidel, která stanovena být mohou ale také nemusí. Ustálená náhoda již nepotřebuje být demonstrována. Stavá se přirozenou součástí autorova estetického programu podobně jako byla součástí Kolářova způsobu myšlení, anebo je součástí života vůbec. Takto byla náhoda přítomna při shromažďování materiálu, na který narážel „*kdekoliv a kdykoliv*“,²²⁴ svůj podíl měla i na jeho případném dalším zpracování, které mohlo být rychlé, snadné, gesticky akční (muchláz) [36] či zase naopak pomalé, pracné, vyžadující trpělivost a zodpovědnost hodnou laboratorního pracovníka či vědce. [37] Výsledkem však mělo být nakonec vždy Mallarméovo: „*snad nic, snad něco skoro jako umění*“, které ve svém textu (manifestu) z roku 1965 nechává Kolář vzejít z toho, „*co přinese nepředvídatelnost*“.²²⁵

Nebýt zaskočen skutečností znamenalo v Kolářově případě poskytnout nalezenému materiálu příležitost k rozvinutí všech jeho možností, a tedy i změn. Jako vyznavač trvalé metamorfózy coby principu života, sledoval a podporoval proměnlivost věcí, nic předem nezavrhoval, vše podroboval praktickému výzkumu. Ve stavu soustředěného neklidu, s „*trpělivou zuřivostí*“ (Chalupecký),²²⁶ se oddával práci, kterou sám nazýval anatomickou a během níž nedestruoval ani nerozbíjel, nýbrž nahlížel dovnitř. Hledal vztahy a souvislosti, a to ve všem, nač bylo možno narazit ve všudypřítomné mase vážných i banálních svědectví, jež za sebou zanechává moderní civilizace. Staré noviny a časopisy, knihy, slovníky, výstřižky, věci spotřební, staré i nové, zachované v celku nebo jen jako fragmenty staly se bohatou a nevyčerpateľnou zásobárnou Kolářova průzkumu „hloubky světa“, staly se základními stavebními jednotkami jeho „jiného“ jazyka, součástí jeho „*evidentní poezie*“, v níž se podle něj neodděluje „*soukromé a veřejné, politické a poetické, krásné a ošklivé, všední a absurdní, nahé a symbolické*“.²²⁷

Nutno zdůraznit, že originalita výtvarného díla Jiřího Koláře měla vždy svůj základ v tom, že zůstala propojena s poezií,²²⁸ která svou „evidentnost“ (zřejmost) nakonec nenašla ve slově, ale v neverbálním (chceme-li výtvarném) zachycení skutečnosti, jež umělec začal pocítovat jako příležitost k rozšíření svého pole vnímání, a to cestou ještě

224 Idem 34.

225 Jiří KOLÁŘ: Snad nic, snad něco, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ (pozn. 18) 183.

226 CHALUPECKÝ (pozn.220) 69.

227 KOLÁŘ (pozn. 224) 183.

228 Kolářovy metody považoval za metody poezie již Miroslav Lamač.

větší soustředěnosti, zhuštěnosti a intenzity. A přece zůstal Kolář hlavně básníkem. Chtěl jím být i nadále. Pouze se rozhodl, jak popsal ve svých Odpovědích, celé své básnictví přebudovat a znovuvystavět.²²⁹ Dopustit se převratu a pocítit ztotožnění. Ztotožnění jako princip,²³⁰ jako základ našeho vztahu ke světu. Jinak také: nepřestávat prozkoumávat vztahy a navazovat nové, jež předhodí život a náhoda, sledovat procesy a všechny změny světa, včetně sebe sama. „*Když vyкроčím ráno z domu, nikdy nevím, jak změněn se do něho vrátím*“, cituje básníka Miroslav Lamač.²³¹ Z nepředvídatelnosti každého dne si vytvořit nejzajímavější inspirační zdroj. Slova jako taková se přestala hodit, nezmizela však úplně, jen získala jinou podobu a dostala se do jiné dimenze. Takto po experimentování s optickou stránkou písma, jeho osvobozenou (libovolnou) organizací na ploše stránky, nalézá Jiří Kolář již na samém počátku šedesátých let cestu do zcela jiných oblastí (uzlové básně, předmětové básně, koláže), prohlubujících především smyslový kontakt se světem předmětu, jehož se bylo možno dotýkat rukama, manipulovat s ním a fyzicky prožívat děláni věcí. Proces vytváření uměleckého díla se měl stát zdrojem vyjádření nových podnětů a dojmů. Měl se stát možností, jak nalézt v každém materiálu (při správném zpracování) jeho poetický náboj.

Vedle roláže, založené na práci s obrazovými reprodukcemi rozstříhanými na pravidelné proužky, jejichž následná sestava původní vzhled obrazu protahovala, násobila a jinak deformovala [38], byla jednou z nejčastějších a nejvariabilnějších kolážových metod Jiřího Koláře chiasmáž, o níž řekl: „*Chiasmáž mě naučila hledět na sebe a na svět z tisíce a jednoho úhlu, přinutila počítat s tisícem a jednou zkušeností, s tisícem a jedním osudem [...]*“.²³² Zachycení reality v její mnohosti, pohybu a nekonečnosti se v chiasmážovém provedení dočkala u Jiřího Koláře nesčetných variant. Tou mohla být například plocha spontánně pokrytá hustým barevným „deštěm“ papírových konfet, kde za úplnou ztraceností formy lze spatřovat nedefinitivnost skutečnosti ztotožněné s informelním chaosem. [39] Jindy jsou to pro Koláře již tolik typická homogenní pole tvořená nalepováním ohromného množství drobných textových útržků nebo ústřížků, často komponovaných do více či méně zřetelných obrazců [37]. Anebo přímo trojrozměrné objekty (oblíbeným tvarem bylo například jablko), celé pokryté nesrozumitelnými fragmenty textů, nabízejícími ve své nahodilé propojenosti a vazebnosti nový kontext jinak uspořádaného, do prostoru rozvinutého textu.

229 KOLÁŘ (pozn. 218) 14.

230 Idem 40.

231 Miroslav LAMAČ: Kolářovy nové metamorfózy, in: MOTLOVÁ (pozn. 216) 126.

232 KOLÁŘ (pozn. 224) 182.

Základem chiasmáže je myšlenka struktury. Respektive přestrukturování a vznikání nového řádu. Taková se zdá být vize Jiřího Koláře, jehož Josef Hlaváček viděl v souvislosti s chiasmáží jako „*racionálního organizátora iracionálních explozí*.“²³³ Důležitý je řád, který se možná jeví jako chaos, ale možná jde též o jiný pořádek, jiné vztahy a jiné souvislosti. Nové vnímání reality, v níž (podle Finka) „*vysvitnutí světla světa na věcech uvnitř světa přichází nevoláno – je jako přepadení*.“²³⁴ K tomu však dochází obvykle jen tehdy, vzdáme-li se urputného držení se schématu racionálního rozvrhu a přistoupíme na odlišný, herní (aleatorní) výklad světa. Hrát a vidět vše jako poprvé, pravidla přijmout ale nenechat se jimi svázat. Využití umělého jednání hry, které nakonec může působit pravdivěji než skutečnost sama. Jak podtrhl Jindřich Chaloupecký nad Kolářovou chiasmáží: „*Není to plastické vyjádření, je to hra, někdy komorní lyrická skladba, někdy monumentální dílo. Je to vlastně napořád znesmyslňování smysluplného, jakási antisémantika: texty či reprodukce, jichž užívá, zbavuje Kolář systematicky všeho smyslu. Přesto to není pouhý kult absurdnosti. Za zmizelým smyslem a možná nad ním*.“²³⁵

Ačkoli Kolářova „evidentní poezie“ nakonec zakotvila v rovině výtvarna, v podstatě neustále pracoval s materiálem, který už sám o sobě nesl nějaký význam. S ním pak pracoval především sémanticky „nadvýtvarně“, aby se v neustálém vynalézání nových forem pokoušel o dosažení jednoty básnického i výtvarného. Jednoty vzrostlé z mnohosti, v níž viděl základ nové sensibility, přijímající takto i náhodu jako součást komplexnějšího procesu vnímání světa skutečnosti, tedy také umělecké tvorby, která se v Kolářově případě jeví jako příklad toho, že když víme, co chceme a jsme náhodě otevřeni, tak aniž bychom o ni nějak usilovali, sama se nakonec vždy dostaví. Nebo také, jak podotkl Jiří Kolář, když hovořil o povaze svého tvůrčího procesu: „*Člověk si myslí, že něco udělá, ale teprve, když je hotov, musí přemýšlet, co to vlastně udělal*.“²³⁶

„*Náhoda je bytí možného. Průsečík daného a možného. Chtění v nechtění, záměrné v nezáměrnosti, určité v neurčitosti*.“²³⁷ Autorem tohoto aforismu o náhodě je **Milan Grygar**,²³⁸ malíř, grafik a tvůrce zvukových realizací, otevřený vyznavač náhody, který od poloviny šedesátých let začal cíleně a systematicky prozkoumávat jev provázanosti zvuku a kresby. Jev, na který narazil náhodou, při svých experimentech s kresbou, u níž obvyklé prostředky (štětec, pero, tužka), nahradil netradičním kreslicím nástrojem, „dřívkem“. Tak autor nazýval úlomek dýhy, jenž namáčel do barvy nebo tuše

233 Josef HLAVÁČEK: Poavantgardní umělec Jiří Kolář, in: Umění je to, co dělá život zajímavější než umění, Praha 1999, 25.

234 Eugen FINK: Hra jako symbol světa, Praha 1993, 138.

235 Jindřich CHALUPECKÝ: Nové umění v Čechách, Jinočany 1994, 101.

236 KOLÁŘ (pozn. 218) 20.

237 Jiří ZEMÁNEK / Milan GRYGAR (ed.): Milan Grygar. Obraz a zvuk (kat. výst.), Praha 1999, 168.

238 Heslo Milan Grygar in: HOROVÁ (pozn. 32) 233.

a jímž v rychlém tempu zaznamenával rytmizované reakce své ruky. Zpočátku převážně ve vodorovných, barvou nestejně nasycených rádcích, jindy zase krouživými nebo punktuálně vedenými pohyby své ruky jako nositelky fyziologických schémat a psychických impulsů. Zprvu jen druhotný akustický efekt, který provázel dotyky dřívka, jeho táhnutí či dynamičtěji rytmizované bodové údery na plochu papíru stal na dlouhou dobu ústředním zájmem Milana Grygara, pozoruhodného experimentátora, na jehož díle šedesátých let poukážeme na další z přesahů, k němuž náhoda a přirozený pud hledačství dopomohly. [40, 41]

Mimo obrazovou plochu vykročil Milan Grygar v okamžiku, když učinil objev možnosti nahrát na magnetofonový pásek prostřednictvím mikrofonu položeného na papír zvuk provázející kreslení anebo malbu. Výtvarník objevuje zvukovou podobu kresby, možnost organického spojení zvuku a kresby v pohybu, v jednotě času. Je zaujat procesualností výtvarného díla, které může být (stejně jako hudební dílo) měřeno od začátku do konce a vybaveno přesným časovým údajem. Zvuk nabývá na stále větší důležitosti, postupně je obohacován o projevy neobvyklých kreslicích a otiskovaných předmětů – nástrojů, kterými byly například plechové krabičky, sklenky, skleněné trubice, zvonečky, kovový hřeben na borůvky nebo třeba jen prsty namočené do barvy. [42] Začaly vznikat svébytné vizuálně-akustické celky, které Milan Grygar poprvé pod názvem Nová kresba vystavil v roce 1966 v Galerii bratří Čapků v Praze, kde byly některé exponáty doprovovzeny také příslušnou magnetofonovou nahrávkou.

K zesílení aleatorické povahy Grygarovy tvorby došlo, když do procesu vznikání svých akustických kreseb autor zapojil mechanické předměty, které namáčel do barvy a nechával volně se pohybovat na ploše listu, na níž zaznamenávaly svou stopu. Používal k tomu například roztočené šroubky a ozubená kolečka anebo mechanické hračky jako třeba kovové zobající ptáčky, skákací žabičky, hrací vlčky nebo vláčky. Do jednou započatého procesu mechanické kresby zasahuje autor vlastníma rukama již jen minimálně. Zajímá jej neosobní kresba, vnímaná jako akce, jejímž organizátorem (režisérem) se stává, když určuje nástupy kreslicích a specifické zvuky vydávajících nástrojů. Ty se po počáteční aktivaci pomocí lidské ruky (natažení klíčku mechanické hračky, rozkmitání a jiné nutné úkony) pohybují samostatně, v rytmu předurčeném jejich funkcí, aby svým způsobem dále již nezávisle na autorově vůli, prostřednictvím náhody svého pohybu, organizovaly vizuální podobu plochy. Stále však v rámci autorem předem daných pravidel, včetně stanovení časového limitu nahrávky všech zvuků (i těch náhodných z ulice a okolí) provázejících průběh kresby: „*Kolečka krouží sama, jedno po druhém je posllušno popudů mé ruky, podobně je tomu u pohybujícího se vlčku, [jehož] otáčení ustane ve chvíli, kdy se [dostane] do nerovnováhy. Všechno probíhá rychle, kolečka se točí, jejich osy zanechávají kruhovitě stopy a ty se rozšiřují. Když zvuk kulminuje, pohyb ustává,*

pak nastává ticho a kresba je dokončena. ²³⁹ [43a,b] Akustické a mechanicko akustické kresby, autorem označované za „živé“, protože vývojem svého procesu nepředvídatelné, se ve své době představily jako nový typ synteticky pojatého díla, pomyslný důkaz toho, že ve světě, jak tvrdí autor sám, „*panují souvztažnosti, zvuk je spojen s vizuálností a ani vizuálnost neexistuje bez akustického. Všechno, co člověk dělá, je spojeno: vizuální a zvukové jevy se doplňují.*“²⁴⁰ Otevírají pole náhodě, která ovšem „*není neomezená, má své zákonitosti, svá ohraničení. [...] je organizovaná nutnost v dané podobě grafického a zvukového zápisu, v trvání a průběhu nechtěnosti. Je metodou, jak provést kresbu.*“²⁴¹

Paralelně s akustickými a živými kresbami (prováděnými často jako akce před publikem) vznikaly od roku 1967 takzvané partitury, které byly zamýšleny jako návody ke zvukové realizaci. Grygarovy partitury vyhlížejí jako nestandardní, pouze náznakové záznamy pomyslných skladeb (variací), u nichž jsou pokyny k jejich případné realizaci (konkretizaci) zachyceny na ploše vyhlížející jako zvláštní geometrický plán s čísly a popisy. Na něm je zachyceno umístění mikrofonu stejně jako výchozí postavení jednotlivých zdrojů zvuku (mechanických předmětů), úsečky pak určují směr jejich přemísťování. [44] Partitury, které se mohly týkat zvuku ale i pohybu (jejich provedení mohlo být koncertní nebo třeba tanečně divadelní) jsou obvykle považovány v rámci Grygarovy tvorby za nejvíce konceptuální díla. Vznikají řady půdorysných partitur, partitur-vzorců, architektonických partitur nebo barevných partitur a svou aleatorickou povahou mají velice blízko k představě partitury konkrétní hudby,²⁴² zejména k náhodným projekcím Johna Cage, jehož hudební (i výtvarné) projevy Grygara v mnohém oslovovaly. V jednom z pozdějších rozhovorů se o tvůrčím přístupu amerického skladatele vyjádřil: „*Cage se vysloveně vzpírá všemu uzavřenému, předem uspořádanému, logicky záměrnému. Proti aranžování, uspořádávání, podřizování pravidlům, proti „umělosti“ tradičního umění klade náhodu jako zdroj opravdovosti.*“²⁴³ Otevřeností a smyslem pro možnost se vyznačovaly také Grygarovy partitury, z nichž mnohé zůstaly samozřejmě hudebně nerealizova(tel)né a fáze projektu (konceptu) pro ně tak zůstala (zatím) jejich konečnou podobou. Některé však interpretovány byly, přičemž nahodilostní charakter jejich provedení se odvíjel od míry neurčitosti a tudíž i otevřenosti pravidel netypicky zaznamenaných a dávajících (na rozdíl od třeba lineárního notového záznamu) interpretovi

239 Jean-Yves BOSSEUR: Milan Grygar a zvuk, in: ZEMÁNEK / GRYGAR (pozn. 236) 15.

240 Z rozhovoru Milana Grygara s Lenkou Růžičkovou a Jean-Yves Bosseurem v květnu 1997, in: BOSSEUR: (pozn. 238) 18.

241 Idem 168.

242 Jan SEKERA: O partiturách, zvuku a tichu, in: Jiří VALOCH / Jan SEKERA: Milan Grygar (kat. výst.), Praha 1991, nepag.

243 Milan GRYGAR / Mojmir GRYGAR: Otevřená forma. Rozhovor Milana a Mojmíra Grygara o Johnu Cageovi a vztazích mezi výtvarným uměním a hudbou, in: Ateliér 7, 1994, 9.

takřka neomezenou svobodu k provedení. Možností, jak partituru zahrát je spousta. Řád je navržen, s náhodou jako pevnou součástí jeho kompozice, jako zárukou, aby i opakované „přečtení“ struktury řádu bylo vždy jiné a otevřené novosti.

Hovoříme-li o náhodě a jejím zásadním vlivu na komplexnost výsledků Grygarových výzkumů, pozastavme se na závěr nad performativním rysem umělcovy tvorby, který výrazně zesílil na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, kdy vznikají Grygarovy hmatové kresby, které sám označil za „*divadlo kreslení v ploše papíru, koordinované hmatem a sluchem*“.²⁴⁴ V hmatových kresbách se podařilo propojit neopakovatelnost pohybové události se zvukovým elementem, majících za konečný výsledek prostorovou kresbu, jejímuž vzniku ovšem neasistoval zrak. Vizuelní vjem byl eliminován, využita byla náhoda v podobě „slepé orientace“ aktéra, skrytého za pruhem zavěšeného papíru. Do něj výtvarník, performer a mág v jednom, rukama a nohama proráží otvory a skrze ně na plochu nastavenou směrem k divákovi nanáší stopy barvy, které zanechávají jeho poklepávající (bubnující) prsty. **[45a,b]** Dokladem celé neobvyklé, optickoakustické kreace, zaznamenávané na magnetofon a ve svém průběhu determinované nakonec pouze hmatem, se stala prostorová kresba. Kresba, která se v přímé propojenosti s umělcovým tělem pokouší o artikulaci prázdnoty, vymezené jako přítomnost a absence zároveň, jako bezčasová „prvotní mysl“, jež pojímá život v jeho totalitě a je schopna vnímat více věcí najednou.

Teprve s odstupem začala být doceňována komplexnost, již do výtvarného umění vnesly výsledky Grygarových výzkumů, spojujících výtvarné a zvukové aspekty s tělovou akcí. Milan Grygar vždy přistupoval (a stále přistupuje) k tvorbě jako k příležitosti nalézat stále nové a nové možnosti svého porozumění světu a jeho skrytých souvislostí. Odjakživa vystupoval spíše jako solitér, nezapojený do žádných skupinových programů a směřující k vytváření vlastní, osobité podoby geometrického umění, kterou se mnohem více než k neokonstruktivistickým tendencím šedesátých let přibližoval k volněji pojímané nové citlivosti. Stojí za to si zde připomenout, že právě Grygarova nová (jiná) citlivost umožnila to, co se má obvykle za nemožné: přeložit specifické vlastnosti našich smyslů, zvrátit fakt, že zvuk nemůžeme vidět a obraz nemůžeme slyšet. Experimenty Milana Grygara se staly možností, jak se o vzájemnost a prostoupenost obou zmíněných smyslů úspěšně pokoušet, a to za systematického využívání náhody jako nezbytné kompoziční a estetické síly.

Jeden z prvních výtvarných umělců, který, fascinován náhodou, vstoupil spolu s ní do otevřeného prostoru krajiny (na rozlehlou zahradu nebo dvůr, na polní oranicí nebo na stráň se širokým rozhledem) a své doposud víceméně statické dílo zdynamičtil jeho aktivním zapojením do spontánního procesu „urbanizování“ přírodního terénu byl

244 Milan GRYGAR: Texty Milana Grygara, in: Ateliér 4, 1991, 8.

Hugo Demartini.²⁴⁵ Sochař, jehož radikální výtvarný projev se začal brzy formovat v polohách volné geometrické abstrakce a který v šedesátých letech své hledačství nasměroval k opakovanému nalézání stále proměnlivého řádu struktury. Ten byl zviditelňován skladebným jazykem těch nejjednodušších geometrických tvarů, přičemž dominantním prvkem (jímž Demartini také vstoupil do veřejného povědomí) se od roku 1964 stává koule (nebo polokoule) a její kinetická schopnost.

Prostřednictvím jednoduchého geometrického tvaru koule začal Hugo Demartini zkoumat možnosti proměny struktury, kterou opakováním jediného elementu (pozměněného třeba seříznutím, barvou nebo mírným pootočením) dokázal variovat do nesčetných podob. Sériově zmnožený prvek prefabrikované, barvené nebo technicistně chromované koule (buď nedotčené či nějak proměněné) se tímto začal v jeho tvorbě uplatňovat na řadách reliéfů a stal se součástí mnoha objektů. Vznikaly struktury, kde hrála náhoda (se svými matematickými kořeny) důležitou roli jako součást kombinatorického principu, který umělec v konstruování svých sestav přirozeně využíval.

Zcela jinak, a to na způsob spontánní tělové akce se náhoda v Demartiniho tvorbě objevila v roce 1968. Tehdy začíná sochař své dílo-věc vynášet z izolace ateliéru ven a pouští se s ním do experimentování ve volném prostoru. Od této chvíle snad můžeme také hovořit o přesahu Demartiniho sochařství k architektuře, pokud tím nemyslíme projevy ve smyslu praktického stavitelství, nýbrž (podle Padrtý) „*tvorbu nových experimentálních prostorových konceptů*“.²⁴⁶ Svě technicky dokonalé, v interiéru zabydlené, interaktivní reliéfy a objekty s chromovaným, zrcadlovým povrchem podrobuje sochař novému výzkumu, aby jimi na způsob vizionářských projektantů začal „vyměřovat“ prostor v jeho přirozené dynamičnosti a proměnlivosti přímo v exteriéru. Na samém konci šedesátých let se tak začínají odehrávat Demartiniho akce (demonstrace) v krajině a prostoru, z hlediska časového rozpětí epizodické, s poukazem na další autorův vývoj zlomové. Díky nim je princip náhody vstřebán jako samozřejmé kompoziční pravidlo, na jehož základě se pak dále v sedmdesátých a osmdesátých letech může rozvíjet Demartiniho „architektonická“ představa světa vtělená do cyklů Projektů, Modelů a Míst, vybavených symbolickými významy počátku, rozestavenosti nebo rozkladu. Variabilitou vybavený, přesto v dynamice (a také emocionalitě) projevu omezený řád předchozího, racionálně „konstruktivisticky“ orientovaného období je tímto přehodnocen. [49, 50, 51]

„V r. 1968 jsem cítil nutnost opustit městský atelier a vstoupit do krajiny. Když jsem rozmístil velké chromované koule na rozmoklou cestu a rozorané pole, tak se na povrchu koule objevila oblaka, krajina, stromy, horizont – to vše bylo počtem koulí nás-

245 Heslo Hugo Demartini in: HOROVÁ (pozn. 32) 132–133.

246 Jiří PADRTA: Hugo Demartini, in: Výtvarné umění XIX, 1969, 375.

beno. Bylo to úžasné. Byla to nová zkušenost.“²⁴⁷ [46] Takový je vlastní Demartiniho popis jeho první Akce (Demonstrace) v přírodě, prvního ze skutečně radikálních kroků prověřujících ideu otevřeného (přirozeného) prostoru, ohledávání jeho „tvaru“, který již není statickou strukturou, ale možností objevenou naší existenciální zkušeností, která je vždy momentální, nikdy předem daná. Přirozený prostor jako základ všech možností.

Na počátku Demartiniho známých akcí-demonstrací stála momentální zkušenost, která se dostavila jako nečekaná inspirace přírodou. Zážitek se dostavil na italském pobřeží Marina di Pisa v roce 1967, kde umělce zaujaly náhodné pohyby barevných kulovitých útvarů řas v mořské vodě. Tak byly například vyprovokovány nerealizované projekty se vznášejícími se tělesy ve vodě nebo vypouštění barevných balónků. Nakonec se však náhodně vyzorovaný přírodní děj stal natolik podnětným, že jím inspirované nové možnosti kompozičního uspořádání Demartini uplatnil na model spravovaný dosud spíše řádově, v systému pevné struktury. Zrcadlové koule vynesl do volné krajiny, „jen tak“ položil a „nestačil se divit kráse“.

Stejný údiv následoval, když experiment pozměnil, z ateliéru vzal všemožné drobné geometrické útvary a vyhodil je volně do prostoru. K tomu sám řekl: „Zvykli jsme si na statické umění, umění trvalých materiálů a já zde nabízím strukturu ze špejlí a papíru. Nejde o podívanou, ani o symbolizování pohybu. Jde o rozbití statického útvaru, uvolnění předmětu v prostoru. O strukturu v prostoru a čase. Demonstrace. Má svůj vznik a zánik, její existence v prostoru je několik setin vteřiny.“²⁴⁸ [47, 48] Zkušenost, kterou plně zhodnotil v blízkých sedmdesátých letech, kdy se vrátil zpět k ateliérové práci. Konkrétně hned v cyklu „projektů“ Mimo vymezené místo (1974), který představovaly reliéfy, vzniklé fixováním pádu geometrických elementů známých již z Demonstrací v prostoru. [49]

Demartiniho demonstrace ukazující vznik a zánik je Josefem Kroutvorem charakterizována jako „*událost záměrně připravená*“, jejíž „*výsledek – plastický výraz – leží mimo dosah intence*“.²⁴⁹ Konkrétní stopou předpřipravené a následně i demonstrované náhody stal se pád. [48, 49] Nahodile vzniklá konstelace, která ovšem neměla být ukázkou neosobnosti tvorby, ale spíše snahou proniknout systémem konvenčních (vědeckých) pravidel k perspektivě jiného poznání, utvářeného stavem „očekávání“ nikoli „jistoty“. Stavem, v němž náhoda (stejně jako v Demartiniho vidění světa) zakoření natolik, že tendence ji tam hledat nás nakonec vlastně opouští.

247 Josef HLAVÁČEK: Hugo DEMARTINI (kat. výst.), 1991, 48.

248 Hugo DEMARTINI: Poznámky, in: Výtvarné umění XIX, 1969, 381.

249 Josef KROUTVOR: Demartiniho prostorová demonstrace, in: Sešity pro literaturu a diskusi 4, 1969, 20.

Na závěr ještě jednou připomeňme Demartiniho vztah (přesah) k architektuře, probleskující ke konci šedesátých letech skrze připomenuté akce v krajině, které se staly příležitostí k hledání nových prostorových vztahů, a to nejen uvnitř objektu (plastiky) ale také ve vztahu k okolí, a které se podle Petra Wittliche staly předzvěstí možné „*nové integrace*“. Integrace nového sochařství a nové architektury, spojených společnou myšlenkou prostorové expanze, „*ideou nového prostorového celku*“.²⁵⁰ Celku, v němž při správně nastavených (a pochopených) vztazích je místo pro náhodu i řád.

250 Petr WITTLICH: Z druhé strany sochařství, in: Horizonty umění, Praha 2010, 562.

5. Závěr

Naše pojetí náhody vycházelo především z jejího antropocentrického chápání, tedy z toho, jakým způsobem se dotýká člověka, jak ovlivňuje a utváří jeho vztah ke světu i k sobě samému, jak inspiruje a přispívá ke komplexitě lidského vnímání, nově orientovaného nikoli k hodnocení a kategorizování, ale k poznávání jiných než nutně kauzálních souvislostí. Výchozím bodem práce se stal předpoklad přijetí náhody jako přirozené součásti reality světa, jeho otevřenosti a proměnlivosti. Předložená práce měla poukázat, jak se takto pojímaná náhoda odrazila ve způsobu myšlení a přístupu k tvorbě v oblasti českého výtvarného umění šedesátých let dvacátého století, v době intenzivně zhodnocující a nově formulující vše, co přinesl předcházející vývoj nejen ve světě uměleckém ale také vědeckém. Ústředním zájmem se stalo sledování nově nastaveného dialogu umění se světem, přírodou a člověkem samotným. Dialogu, který nějakým způsobem revidoval chápání všeho, co bychom mohli shrnout do pojmů stabilita, řád, stejnorodost, uzavřený systém nebo lineární vztahy.

Pokud si shrneme to, čím jsme prošli během celého předcházejícího sledování vlivu náhody na dílo několika vybraných výtvarných umělců reprezentujících sledované období šedesátých let, docházíme nakonec k tomu, že náhoda (někdy jinak pojmenovávaná) se možná stala novou kategorií: ontologickou a také estetickou. V umění se stala kategorií, která se v dráždivě ambivalentním vztahu s tvůrčí intencí stala prostředkem „kultivujícím“, nikoli degradujícím. Řečeno s určitou nadsázkou: stala se prostředkem takřka slohotvorným.

Výrazné stopy tohoto jejího působení jsme nejdříve našli na konkrétním díle Mikuláše Medka, Jiřího Valenty a Jana Kotíka, které jsme nazírali optikou „nepředmětného“ myšlení a jeho klíčového pojmu „událost“. U následujícího Vladimíra Boudníka a Jana Koblasy jsme se cíleněji zaměřili na spontaneitu a pudovost, provázejících jejich „zápas“ s materiálem a tímto vyzývající náhodu k jejímu přiznanému začlenění do tvůrčího aktu. Otázku obtížně definovatelného světa, který lze popsat a „srovnat“ do nějakého uchopitelného „obrazu“ pouze náhodou jsme vyslovili nad asamblážovanými objekty Aleše Veselého, Bedřicha Dlouhého a Václava Jíry. Nebylo možné opominout ambivalentnost vztahu mezi řádem a náhodou, kterého se týkala část zabývající se dílem Václava Boštika, Radoslava Kratiny a Zdeňka Sýkory. V závěru nechybí jména jako Jiří Kolář, Milan Grygar a Hugo Demartini, u jejichž díla jsme se pozastavili s ohledem na integrativní způsob jejich uvažování, rozšiřující prostor jejich umělecké výpovědi o nečekané a neutuchající možnosti. Je nutné zdůraznit, že nabídnutá řada jmen není samozřejmě ukončená a mohla by pokračovat jmény dalších osobností jako třeba Jiří Balcar, Věra

Janoušková, Karel Malich, Běla Kolářová, Zbyněk Sekal, Ladislav Novák, Vladislav Mirvald, Stanislav Kolíbal, Jan Kubíček, Libor Fára, Karel Nepraš, Alena Kučerová, Rudolf Němec, Čestmír Janošek, Dalibor Chatrný a mnozí jiní.

Hlavním úmyslem práce bylo dostatečně přesvědčivě poukázat především na to, že náhoda, která byla vždy nějakým způsobem přítomna v naší reflexi světa, se v podstatě teprve až v šedesátých letech dvacátého století stala v myšlení a přístupu k umění záležitostí natolik organickou, že už nebyla něčím, k čemu by bylo třeba hledat příčinu. Sama se stala rovnou příčinou spoluprostředkující naše nazírání na svět. A podíváme-li se na umění sledovaného období v celku, tak i možná zjistíme, že náhoda v něm byla zakódovaná tak dokonale, že nás nakonec už ani nenapadá ji tam hledat. Tak neodmyslitelně je zde přítomná.

Seznam použité literatury

- AJVAZ Michal: Světelný prales, Praha 2003
- ARISTOTELÉS: Kniha druhá: Principy přírodních věd, in: Fyzika, Praha 1996
- ARNHEIM Rudolf: Entropie a umění. Esej o neuspořádanosti a řádu, Praha 1992
- BACHELARD Gaston: Psychoanalýza ohně, Praha 1994
- BARTOŠ Jaromír: Kategorie nahodilého v dějinách filosofického myšlení, Praha 1965
- BENEDICTOVÁ Ruth: Kulturní vzorce, Praha 2007
- BLECHA Ivan: Proměny fenomenologie, Praha 2007
- BOŠTÍK Václav / ZEMINA Jaromír / PADRTA Jiří: Václav Boštík, výběr z díla 1936–1997 (kat. výst.), Brno 1998
- BURDA Vladimír: Kresba pro uši, koncert pro oči. S Milanem Grygarem o jeho současné tvorbě a jejích perspektivách, in: Výtvarné umění XIX, 1969, 162–171
- BURDA Vladimír: S Jiřím Kolářem o evidentní poezii, in: Výtvarné umění XVIII, 1968, 429–438
- CLAIR Jean: Úvahy o stavu výtvarného umění. Odpovědnost umělce, Brno 2006
- ČERNÝ Jiří: Fotbal je hra /pokus o fenomenologii hry/, Praha 1968
- ČERNÝ Václav: Paměti III (1945–1972), Brno 1992
- ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO Vlasta / HLAVÁČEK Josef / PADRTA Jiří / VALOCH Jiří: Nová citlivost (kat. výst.), Litoměřice – Pardubice – Jihlava – Brno – Olomouc 1994
- CAILLOIS Roger: Hry a lidé, Praha 1998
- CAILLOIS Roger: Zobecněná estetika, Praha 1968
- DANĚK Ladislav / MÜLLEROVÁ Štěpánka / SOUKUP Michal / VALOCH Jiří / ZATLOUKAL Pavel: Mezi tradicí a experimentem. Práce na papíře a s papírem v českém umění 1939–1989 (kat. výst.), Olomouc 1997
- DANĚK Tomáš / MARKOŠ Anton: Život čmelákův. Koláž o pobývání v různých světech, Praha 2005
- DEBRAY Cécile: Le Nouveau réalisme (kat. výst.), Paris 2007
- DEMARTINI Hugo: Poznámky, in: Výtvarné umění XIX, 1969, 376–381
- DEMARTINI HUGO: V tom bude nějaké šamanství. Hovory s Hugo Demartinim, in: Art&Antiques 2, 2008, 30–37
- DUBUFFET Jean: Dusivá kultura, Praha 1998
- DUBUFFET Jean: L'homme du commun a l'ouvrage, Paris 1973
- FÁROVÁ Anna: A pásly by se tam ovce, Praha 2010
- FEJNBERG Jevgenij: Umění a poznání, in: Umění ve století vědy, Praha 1988, 80–106
- FOSTER Hal / KRAUSSOVÁ Rosalind / BOIS Yves-Alain / BUCHLOH Benjamin h. d.: Umění po roce 1900, Praha 2007

- GIBODA Michal (ed.): Mosty a propasti mezi vědou a uměním, České Budějovice 2010
- GOLDING John: Cesty k abstraktnímu umění, Brno 2003
- GRYGAR Milan: Barva je trochu jako tón. S Milanem Grygarem o zvuku vlastní kresby, in: Art&Antiques 1, 2009, 30–38
- GRYGAR Milan / Grygar Mojmír: Otevřená forma, in: Ateliér 7, 1994, 8 – 9
- GRYGAR Milan / ZEMÁNEK Jiří (ed.): Milan Grygar. Obraz a zvuk (kat. výst.), Praha 1999
- GRYGAR Mojmír: Tupý smysl a „nezáměrnost“, in: Estetika XXVII, 1991, 205–218
- GRYGAR Mojmír / PACLT Jaromír: Milan Grygar. Nová kresba (kat. výst.), Praha 1966
- HARTMANN Antonín: Mikuláš Medek. Vybrané obrazy z let 1944–1974 (kat. výst.), Roudnice nad Labem, 1988
- HAVEL Václav: O úhybném myšlení, in: Sešity pro mladou literaturu 21, 1968, 37
- HAVRÁNEK Vít (ed.): Akce slovo pohyb prostor. Experimenty v umění šedesátých let (kat. výst.), Praha 1999
- HEJDÁNEK Ladislav: Pojetí „události“ jako myšlenkového modelu, in: Reflexe 32, 2007, 134–141
- HEJDÁNEK Ladislav: Subjekt, dění, universum, in: Tvář VI, 1969, 26–31
- HEJDÁNEK Ladislav: Umění a život v autentičnosti, in: Tvář II, 1965, 1–4
- HLAVÁČEK Josef: Cvičení z estetiky, Praha 2007
- HLAVÁČEK Josef: Hugo Demartini, Praha 1991
- HLAVÁČEK Josef: Konstruktivní tendence šedesátých let (kat. výst.), Litoměřice 1990
- HLAVÁČEK Josef: Nad jedním obrazem, in: Tvář I, 1964, 43
- HLAVÁČEK Josef: Optické básně, in: Estetika III, 253–260
- HLAVÁČEK Josef: Počínání Václava Boštíka, in: Výtvarná kultura 3, 1989, 55–59
- HLAVÁČEK Josef: Půl století poté (Z odstupu o umění 60. let), in: Ateliér/ 7, 2008, 2, 6
- HLAVÁČEK Josef: Umění je to co dělá život zajímavější než umění (jak praví R. F.), Praha 1999
- HLAVÁČEK Josef: Václav Jíra (kat. výst.), Louny 2001
- HIRŠAL Josef / GRÖGEROVÁ Bohumila (ed.) Slovo písmo akce hlas, Praha 1967
- HOROVÁ Anděla (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění I, II., Praha 1995
- HOSKOVEC Jiří / NAKONEČNÝ Milan / SEDLÁKOVÁ Miluše: Psychologie XX. století, Praha 2002
- HUBATOVÁ – VACKOVÁ Lada: Pierre Restany a české umění v letech 1960–1970: Hledání alternativy Nového realismu, in: PRAHL Roman / WINTER Tomáš: Proměny dějin umění, Praha 2007
- HUIZINGA Johan: Homo ludens, Praha 1971
- CHALUPECKÝ Jindřich: Na hranicích umění, Praha 1990
- CHALUPECKÝ Jindřich: Nové umění v Čechách, Jinočany 1994

- CHALUPECKÝ Jindřich: Úděl umělce. Duchampovské meditace, Praha 1998
- CHALUPECKÝ Jindřich: Umění dnes, Praha 1966
- CHVATÍK Květoslav: Smysl moderního umění, Praha 1965
- JÍRA Václav (ed.): Václav Jíra. Strojky (kat. výst.), Františkovy Lázně 2003
- JUDLOVÁ [KLIMEŠOVÁ] Marie (ed.): Česká kultura na přelomu 50. a 60. let, Praha 1992
- JUDLOVÁ [KLIMEŠOVÁ] Marie (ed.): Ohniska znovuzrození. České umění 1956–1963 (kat. výst.), Praha 1994
- KAPUSTA Jan ml.(ed.): Václav Boštík. O sobě a o umění (kat. výst.), Náchod 1993
- KOBLASA Jan: O důležitých věcech, in: Výtvarné umění XVI, 1966, 192
- KOBLASA Jan: Záznamy z let padesátých a šedesátých, Brno 2002
- KOBLASA Jan / JIROUSOVÁ Věra (ed.): Šmidrové. Jednou Šmidrou, Šmidrou navěky, Olomouc 2005
- KOLÁŘ Jiří: Odpovědi, Stockholm 1984
- KOTÍK Jan: Neúplný kompas, Stockholm 1986
- KOTÍK Jan: Odpověď Jindřichu Chalupckému, in: Výtvarná práce XII/6, 1964, 6
- KOTÍK Jan: Texty, překlady a parafráze, žerty a rozhovor s Ladislavem Novákem, Třebíč 1993
- KOTÍK Jan: Z poznámek Jana Kotíka, in: Výtvarné umění XVII, 1967, 323
- KROUTVOR Josef: Demartiniho prostorová demonstrace, in: Sešity pro literaturu a diskusi 4, 1969, 20
- KROUTVOR Josef: Nulová zkušenost, in: Výtvarné umění XX, 1970, 75–80
- KŘÍŽ Jan: Bedřich Dlouhý – Hrst vzpomínek (kat. výst.), Praha 2002
- KŘÍŽ Jan: Jean Dubuffet, Praha 1989
- KŘÍŽ Jan: Šmidrové, Praha 1970
- KŘÍŽ Jan: Valenta v Brně, in: Výtvarná práce XIII, 1965, 7
- KUSÁK Alexej: Hovory 22 – hovoří Vladimír Boudník, grafik, 43 let, in: Výtvarná práce XV, 1967, 6, 7
- LAMAČ Miroslav: Koláž v současném českém umění, in: Výtvarné umění XVI, 1966, 355–360
- LAMAČ Miroslav: Myšlenky moderních malířů, Praha 1968
- LARVOVÁ Hana: Vladimír Boudník (kat. výst.), Praha 1992
- LARVOVÁ Hana / BREGANTOVÁ Polana / GRYGAR Milan: Milan Grygar (kat. výst.), Louny 2009
- LÉVI-STRAUSS Claude: Myšlení přírodních národů, Praha 1996
- MACHALICKÝ Jiří (ed.): Jan Kotík 1936 – 1996 (kat. výst.), Praha 1996
- MACHALICKÝ Jiří / SEKERA Jan (ed.): Radek Kratina 1928–1999. Idea con variazioni (kat. výst.), Praha 2000

- MARKOŠ Anton (ed.): Náhoda a nutnost. Jacques Monod v zrcadle dnešní doby, Praha 2008
- MARITAIN Jacques: Sedm lekcí o jsoucnu, Praha 2009
- MEDEK Mikuláš: Texty, Praha 1995
- MERHAUT Vladimír: Zápisky o Vladimíru Boudníkovi, Praha 1997
- MORPURGO-TAGLIABUE Guido: Současná estetika, Praha 1985
- MOTLOVÁ Milada (ed.): Jiří Kolář, Praha 1993
- MRÁZ Bohumír: Mikuláš Medek, Praha 1970
- MUKAŘOVSKÝ Jan: Studie z estetiky, Praha 1966
- NĚMEC Jiří: Smysl obrazu a časovost, in: DOLEŽAL Bohumil (ed.): Podoby I, Praha 1967, 141–147
- NEŠLEHOVÁ Mahulena: Český informel – průkopníci abstrakce z let 1957 – 1964 (kat. výst.), Praha 1991
- NEŠLEHOVÁ Mahulena: Jiří Valenta (kat. výst.), Praha 1995
- NEŠLEHOVÁ Mahulena: Poselství jiného výrazu. Pojetí „informelu“ v českém umění 50. a první poloviny 60. let, Praha 1997
- NEŠLEHOVÁ Mahulena: Strojky a Plány strojů, in Ateliér/ 4, 2010, 5
- NEŠLEHOVÁ Mahulena / HLAVÁČEK Josef: Jan Koblasa, Praha 2002
- NEUMANNOVÁ Eva: Jiří Kolář. Koláže objekty (kat. výst.), Praha 1993
- NOVÁK Luděk: K fenomenologii objektu, in: Výtvarná práce XIII, 1965, 7
- NOVÁK Luděk: Magie barevné hmoty, in: Výtvarné umění XV, 1965, 359–366
- NOVÁK Luděk: Nová figurace, Praha 1970
- NOVOTNÝ Karel / FRIDMANOVÁ Milena (ed.): Výzkumy subjektivity, Praha 2008
- NUSSBAUMOVÁ M. C.: O náhodě a etice (správnost dobra), in: Křehkost dobra, Praha 2003
- PADRTA Jiří: Hugo Demartini, in: Výtvarné umění XIX, 1969, 371–380
- PADRTA Jiří: Konstruktivní tendence, in: Výtvarné umění XVI, 1966, 327–340
- PADRTA Jiří: Nová formálnost a obsahovost v obrazech Jana Kotíka, in: Výtvarná práce XIV/5, 1966, 4, 5
- PADRTA Jiří: Obraz a písmo (kat. výst.), Praha 1966
- PADRTA Jiří: Struktury Zdeňka Sýkory, in: Výtvarná práce XVIII/6, 1970, 4
- PADRTA Jiří: Tak je psáno (Několik otázek Václavu Boštíkovi), in: Výtvarné umění XVIII, 1968, 220–222
- PADRTA Jiří: Václav Boštík, in: Výtvarné umění XVIII, 1968, 211–218
- PÁNKOVÁ Marcela: Jan Kotík (kat. výst.), Karlovy Vary 1991
- PASCH Arnošt: Náhoda, princip, systém, řád (k soudobé hudbě), Brno 2004
- PATOČKA Jan: Aristoteles, Praha 1964

- PATOČKA Jan: Prostor a jeho problematika, in: Estetika XVII, 1991, 1–38
- PATOČKA Jan: Přirozený svět jako filosofický problém, Praha 1936, 1970
- PATOČKA Jan: K prehistorii vědy o pohybu: Svět, země, nebe a pohyb lidského života, in: Tvář II, 1965, 1–5
- PATOČKA Jan: Prirodzený svet a fenomenológia, in: BODNÁR J.(ed.): Existencializmus a fenomenológia, Bratislava 1967
- PETROVÁ Eva: Objekt (kat. výst.), Praha 1965
- PETROVÁ Eva: Objekt. Metamorfózy v čase (kat. výst.), Praha 2001
- PETROVÁ Eva: Sedm principů v tvorbě Milana Grygara, in: Ateliér 4, 1991, 8
- PETROVÁ Eva: Umění objektu, in: Výtvané umění XVI, 1966
- PETROVÁ Eva: Umění situace, in: Výtvarné umění XVIII, 1968, 59–64
- PETŘÍČEK Miroslav: Fenomenologie bez Husserla. Od setkání k události, in: Reflexe 32, 2007, 43–63
- PETŘÍČEK Miroslav: Myšlení obrazem, Praha 2009
- PIAGET Jean: Štrukturalizmus, Bratislava 1971
- POHRIBNÝ Arsen: Kratinovy variabily, in: Výtvarné umění XVIII, 1968, 127–128.
- POHRIBNÝ Arsen: Radek Kratina. Objekty a variabily 1963–1966 (kat. výst.), Jihlava 1967
- POTŮČKOVÁ Alena (ed.): Umění zrychleného času. Česká výtvarná scéna 1958–1968, Praha 1999
- PRIGOGINE Ilja / STENGERSOVÁ Isabelle: Řád z chaosu, Praha 2001
- PRIMUS Zdeněk: Umění je abstrakce. Česká vizuální kultura 60. let, Praha 2003
- PRIMUS Zdeněk (ed.): Vladimír Boudník. Mezi avantgardou a undergroundem (kat. výst.), Praha 2004
- RAGON Michel: Vingt-cinq ans d'art vivant, Tournai 1969
- RAIMANOVÁ Ivona (ed.): Aleš Veselý. Obsese, realita, utopie (kat. výst.), Hradec Králové 1998
- RESTANY Pierre: Avec le Nouveau Réalisme sur l'autre face de l'art, Nîmes 2000
- RESTANY Pierre: Dobrodružství objektu, in: Výtvarná práce XIV/10, 1966
- RESTANY Pierre: Yves Klein. Le feu au cœur du vide, Paris 2000
- RORTY Richard: Nahodilost, ironie, solidarita, Praha 1996
- SAUSSURE Ferdinand de: Kurz obecné lingvistiky, Praha 2007
- SEIFERT Aleš (ed.): Dialogy s hmotou. Jan Koblása (kat. výst.), Jihlava 2006
- SEKERA Jan (ed.): Poezie racionality. Konstruktivní tendence v českém výtvarném umění šedesátých let, Praha 1994
- SÉRIOT Patrick: Struktura a celek, Praha 2002
- SCHMID Jan: Můj divadelní svět, Praha 2006

- SCHONBERG Michal: Projdi tou branou! Rozhovory s Alešem Veselým, Praha 2006
- SONTAGOVÁ Susan: Jedna kultura a nová senzibilita, in: Umění ve století vědy, Praha 1988, 213–222
- SCHOPENHAUER Arthur: O vůli v přírodě a jiné práce, Praha 2007
- SPÖERRI Daniel: La Topographie anecdotée du Hasard, Paris 1962, 1990
- SRP Karel: Václav Boštík (kat. výst.), Praha 1989
- SRP Karel (ed.): Zdeněk Sýkora. Retrospektiva 1945–95 (kat. výst.), Praha 1995
- SÝKORA Zdeněk: Rozhovory, Praha 2009
- ŠETLÍK Jiří: Hugo Demartini (kat. výst.), Liberec 2000
- ŠEVČÍK Jiří / MORGANOVÁ Pavlína / DUŠKOVÁ Dagmar (ed.): České umění 1938–1989 (programy, kritické texty, dokumenty), Praha 2001
- ŠMEJKAL František: České imaginativní umění
- ŠMEJKAL František: Jan Koblasa, Mikuláš Medek. Obrazy z let 1959–1963 (kat. výst.), Teplice, 1963
- ŠMEJKAL František: Jiří Valenta. Obrazy z let 1959–1965 (kat. výst.), Praha 1966
- ŠMEJKAL František: Krize a východiska, in: Výtvarná práce XIII/10–11, 1965, 6
- ŠMEJKAL František: Metamorfózy židle, 1966, původně pro časopis Quadrum, publikováno Opus International 8, 1968, in:
- ŠPIRIT Michael (ed.): Tvář, Praha 1995
- ŠTOFKO Miloš: Od abstrakce po živé umenie. Slovník pojmov moderného a postmoderného umenia, Bratislava 2007
- ŠVÁCHA Rostislav (ed.): Dějiny českého výtvarného umění [VI/1] 1958–2000, Praha 2007
- VALOCH Jiří: Jiří Kolář (kat. výst.), Brno 1994
- VALOCH Jiří: Milan Grygar (kat. výst.), Brno 1970
- VALOCH Jiří / SEKERA Jan: Milan Grygar (kat. výst.), Praha 1991
- VESELÝ Aleš: Uzurpátor. Pomocný text k určení vymezeného prostoru, in: Výtvarné umění XVI, 1966, 226–230.
- WITTLICH Petr: Elementarismus v současném českém sochařství, in: Výtvarné umění XVI, 1966, 341–345
- WITTLICH Petr: Horizonty umění, Praha 2010
- WITTLICH Petr: Jan Koblasa (kat. výst.), Litoměřice 1991
- WITTLICH Petr / HLAVÁČEK Josef / DEMARTINI Hugo: Hugo Demartini, Praha 1991
- ZEMINA Jaromír: Václav Boštík. Práce z let 1936–89 (kat. výst.), Litoměřice 1999
- ZHOŘ Igor: Proměny soudobého výtvarného umění, Praha 1992

Seznam vyobrazení

1. Mikuláš Medek: Náhlá příhoda na hranici 16 200 cm², 1962–1963, email, olej, plátno, 162 × 125 cm, soukromý majetek. Reprodukce z knihy: Bohumír Mráz: Mikuláš Medek, Praha 1970, 133.
2. Mikuláš Medek: Utrpení 16 000 červených cm², 1962, email, olej, plátno, 260 × 130 cm, soukromý majetek. Reprodukce z knihy: Mahulena Nešlehová: Poselství jiného výrazu. Pojetí „informelu“ v českém umění 50. a první poloviny 60. let, Praha 1997, 101.
3. Jiří Valenta: Portrét situace III, 1965, syntetické laky, sádra, plátno, 130 × 89,5 cm, Oblastní galerie v Liberci. Reprodukce z katalogu: Mahulena Nešlehová: Jiří Valenta (1936–1991), Praha 1995, 51.
4. Jiří Valenta: Portrét zvolna narůstajícího procesu II, 1962–1963, kombinovaná technika, plátno, 111 × 92,5 cm, soukromý majetek. Reprodukce z katalogu: Mahulena Nešlehová: Jiří Valenta (1936–1991), Praha 1995, 43.
5. Jiří Valenta: Malá pozorování, 1962, kombinovaná technika, akronex, papír, 29,5 × 42,1 cm, soukromý majetek. Reprodukce z katalogu: Mahulena Nešlehová: Jiří Valenta (1936–1991), Praha 1995, 40.
6. Jan Kotík: Počítadlo–Zpěvník, 1961, olej, plátno, 100 × 81 cm. Reprodukce z katalogu: Marcela Pánková: Jan Kotík. Obrazy 1939–1969, Karlovy Vary 1991, 47.
7. Jan Kotík: Tabule, 1963, lept, 18 × 20,7 cm. Reprodukce z katalogu: Jiří Machalický: Jan Kotík 1936–1996 (kat. výst.), Praha 1996, 56.
8. Jan Kotík: Písmo, 1962–1963, olej, plátno, 116 × 89 cm. Reprodukce z knihy: Zdeněk Primus: Umění je abstrakce, Česká vizuální kultura 60. let, Praha 2003, 40.
9. Jan Kotík: Cesta na Kytheru, 1965, olej, plátno. Reprodukce z: Marcela Pánková / Jan Kotík: Jan Kotík. Texty. 1939–1991, Praha 1992, 43.
10. Vladimír Boudník: Stopy nástrojů, 1965, aktivní grafika, 154 × 252 mm, soukromý majetek. Reprodukce z katalogu: Zdeněk Primus (ed.): Vladimír Boudník. Mezi avantgardou a undergroundem, Praha 2004.
11. Vladimír Boudník: bez názvu, 1965, magnetická grafika, 187 × 189 mm, Galerie Ztichlá klika. Reprodukce z katalogu: Zdeněk Primus (ed.): Vladimír Boudník. Mezi avantgardou a undergroundem, Praha 2004, 209.
12. Vladimír Boudník: bez názvu, kol. 1958, kresba tekutinami, 144 × 165 mm, soukromý majetek. Reprodukce z katalogu: Zdeněk Primus (ed.): Vladimír Boudník. Mezi avantgardou a undergroundem, Praha 2004, 46.
13. Jan Koblasa: Obětina, 1961, beton, v. 38 cm, Muzeum umění v Olomouci. Reprodukce z knihy: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Jan Koblasa, Praha 2002, 58.
14. Jan Koblasa: Černá schránka, 1961, barevné tuše, papír, 16,6 × 20,9 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Jan Koblasa, Praha 2002, 26.
15. Jan Koblasa: Falešný prorok, 1966, mořené dřevo, v. 93 cm, soukromý majetek. Reprodukce z knihy: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Jan Koblasa, Praha 2002, 174.

16. Aleš Veselý: Enigma III, 1965, kov, dřevo akronex, v. 242 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z katalogu: Ivona Raimanová (ed.): Aleš Veselý. Obsese, realita, utopie (kat. výst.), Hradec Králové 1998.

17. Aleš Veselý: Židle Uzurpátor, 1964, kov, dřevo, v. 224 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z katalogu: Ivona Raimanová (ed.): Aleš Veselý. Obsese, realita, utopie (kat. výst.), Hradec Králové 1998.

18. Aleš Veselý: Enigma IV, 1965–1966, kov, dřevo, akronex, v. 237 cm, Národní galerie v Praze.

Reprodukce z katalogu: Ivona Raimanová (ed.): Aleš Veselý. Obsese, realita, utopie (kat. výst.), Hradec Králové 1998.

19. Aleš Veselý: Kaddish, 1967–1968, svařovaná nerezová ocel, v. 710 cm, soukromý majetek. Reprodukce z knihy: Rostislav Švácha (ed.): Dějiny českého výtvarného umění [VI/1] 1958–2000, Praha 2007, 191.

20. Bedřich Dlouhý: Situace č. 2 – Masožravá rostlina, 1963, perokresba na plastický sádrový podklad, sololit, 57 × 81,5 cm, Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou. Reprodukce z knihy: Vlastimil Tetiva: České umění XX. století / 1940–1970, Hluboká nad Vltavou 2006, 144.

21. Bedřich Dlouhý, Zeď romantiků, 1963–1966, asambláž, plátno, 90 × 118 cm, Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou. Foto archiv AJG.

22. Václav Jíra: Antistrojek, 1967, 15 × 90 × 40 cm, nalezené předměty, elektromotor, soukromý majetek. Reprodukce z katalogu: Josef Hlaváček: Václav Jíra (kat. výst.), Louny 2001.

23. Václav Jíra: Datel, 1964, hodinové strojky, brko, v. 180 cm, soukromý majetek. Reprodukce z katalogu: Václav Jíra, Louny 2001.

24. Václav Boštík: Rytmičké členění (Černá a bílá), 1962, olej, plátno, 112 × 90 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Lenka BYDŽOVSKÁ / Vojtěch LAHODA / Karel SRP: České moderní umění 1900–1960, Praha 1995, 293.

25. Václav Boštík: Shluky, 1964, olej, plátno, 90 × 112 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z katalogu: Jaromír ZEMINA: Václav Boštík. Práce z let 1936–1989, Litoměřice 1999, nepag.

26. Václav Boštík: Pole červené, 1967, olej, plátno, 100 × 120 cm, Galerie umění v Karlových Varech.

Reprodukce z katalogu: Jan KAPUSTA ml.: Václav Boštík. O sobě a o umění, Náchod 1993, nepag.

27. Radoslav Kratina: Otisk trhané lepící pásky, 1963–1964, lept, 39,8 × 26,8 cm. Reprodukce z katalogu: Jiří Machalický / Jan Sekera (ed.): Radek Kratina 1928–1999. Idea con variazioni (kat. výst.), Praha 2000, nepag.

28. Radoslav Kratina: Pocta Staževskému, kol. 1966–1967, dřevo, nitroemail, Galerie Benedikta Rejta v Lounech. Reprodukce z knihy: Rostislav Švácha (ed.): Dějiny českého výtvarného umění [VI/1] 1958–2000, Praha 2007, 207.

29. Radoslav Kratina: Šest os, 1966–1967, dřevo, email, 75 × 20 × 20 cm, soukromý majetek. Reprodukce z knihy: Rostislav Švácha (ed.): Dějiny českého výtvarného umění [VI/1] 1958–2000, Praha 2007, 222.

30. Zdeněk Sýkora: Šedá struktura, 1962–1963, olej, plátno, 150 × 120 cm, Galerie benedikta Rejta v Lounech. Reprodukce z knihy: Rostislav Švácha (ed.): Dějiny českého výtvarného umění [VI/1] 1958–2000, Praha 2007, 211.
31. Zdeněk Sýkora: Variace, 1964, olej, plátno, 100 × 100 cm, Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou. Reprodukce z knihy: Vlastimil Tetiva: České umění XX. století / 1940–1970, Hluboká nad Vltavou 2006, 164.
32. Jiří Kolář: Několik okamžiků před napsáním básně, Z Básní ticha, 1959–1961, typoskript, 29,5 × 21,5 cm. Reprodukce z knihy: Milada Motlová(ed.): Jiří Kolář, Praha 1993, 92.
33. Jiří Kolář: Analfabetogram, 1962, kresba (vizuální báseň), 29,5 × 21,5 cm. Reprodukce z knihy: Milada Motlová(ed.): Jiří Kolář, Praha 1993, 10.
34. Jiří Kolář: Černý cukr, 1963, koláž (předmětná báseň), 77 × 58 cm. Reprodukce z knihy: Milada Motlová(ed.): Jiří Kolář, Praha 1993, 12.
35. Jiří Kolář: Uzlová báseň, 1962–1963, assembláž-koláž (uzlová báseň), 45 × 31 cm. Reprodukce z knihy: Milada Motlová(ed.): Jiří Kolář, Praha 1993, 14.
36. Jiří Kolář: Opilý chrám, 60. léta, muchláž. Reprodukce z knihy: Milada Motlová(ed.): Jiří Kolář, Praha 1993, 32.
37. Jiří Kolář: Velký terč, 1965, koláž (reliéfní chiasmáž), 100 × 70 cm. Reprodukce z knihy: Milada Motlová(ed.): Jiří Kolář, Praha 1993, 98.
38. Jiří Kolář: Léda, 1964, koláž (roláž), 13,5 × 45,5 cm. Reprodukce z knihy: Milada Motlová(ed.): Jiří Kolář, Praha 1993, 53.
39. Jiří Kolář: Barevný déšť (Seuratická koláž), 1962, koláž (chiasmáž), 45 × 33 cm. Reprodukce z knihy: Milada Motlová(ed.): Jiří Kolář, Praha 1993, 18.
40. Milan Grygar: Malba dřívkem, 1965, kombinovaná technika, plátno, 70 × 65 cm, soukromý majetek. Reprodukce z knihy: Mahulena Nešlehová: Poselství jiného výrazu. Pojetí „informelu“ v českém umění 50. a první poloviny 60. let, Praha 1997, 203.
41. Milan Grygar: Kresba dřívkem, 1966, tuš, papír, 160 × 140 cm, Muzeum umění v Olomouci. Reprodukce z katalogu: Hana Larvová / Polana Bregantová / Milan Grygar: Milan Grygar (kat. výst.), Louny 2009, 48.
42. Milan Grygar: Akustická kresba, 1965, tuš, plechová krabička, sklenička, zvonek, papír, 88 × 62,5 cm. Reprodukce z katalogu: Hana Larvová / Polana Bregantová / Milan Grygar: Milan Grygar (kat. výst.), Louny 2009, 80.
43. Milan Grygar: [a] Akustická kresba s mechanickými předměty, 1966, tuš, ozubené kolečko, vlček, kovová slepička, papír, 88 × 62,5 cm. [b] přední strana obalu gramofonové desky s nahrávkami akustických kreseb z roku 1976. Obě reprodukce z katalogu: Milan Grygar / Jiří Zemánek (ed.): Milan Grygar. Obraz a zvuk (kat. výst.), Praha 1999, 60, 77.
44. Milan Grygar: Černá partitura, 1968, partitura pro tři ariston, 1 malý ariston, taktoměr, hodinky, vlček, plech, tempera, voskové křídly, papír, 50 × 73 cm. Reprodukce z katalogu: Hana Larvová / Polana Bregantová / Milan Grygar: Milan Grygar (kat. výst.), Louny 2009, 125.

45. Milan Grygar: [a, b] Otevření prostoru, 1969–1976, hmatová kresba. Reprodukce z knihy: Rostislav Švácha (ed.): Dějiny českého výtvarného umění [VI/1] 1958–2000, Praha 2007, 249.
46. Hugo Demartini: Akce v krajině, 1968, chromovaný plech (fotografický záznam akce). Reprodukce z knihy: Josef Hlaváček: Hugo Demartini, Praha 1991, 58.
47. Hugo Demartini: Demonstrace v prostoru, 1968, dřevěné špejle, papír (fotografický záznam akce). Reprodukce z knihy: Rostislav Švácha (ed.): Dějiny českého výtvarného umění [VI/1] 1958–2000, Praha 2007, 225.
48. Hugo Demartini: Demonstrace v prostoru (pád), 1968, dřevěné špejle, papír (fotografický záznam akce). Reprodukce z knihy: Josef Hlaváček: Hugo Demartini, Praha 1991, 68.
49. Hugo Demartini: Projekt (Mimo vymezené místo), 1974, dřevo, latex, tužka, 12 × 70 × 100 cm. Reprodukce z knihy: Josef Hlaváček: Hugo Demartini, Praha 1991, 69.
50. Hugo Demartini: Model, 1978, dřevo, sádra, 19 × 90 × 90 cm. Reprodukce z knihy: Josef Hlaváček: Hugo Demartini, Praha 1991, 79.
51. Hugo Demartini: Místo, 1985, dřevo, sádra, 24 × 164 × 164 cm. Reprodukce z knihy: Josef Hlaváček: Hugo Demartini, Praha 1991, 101.

The principle of chance and its influence on changes in thinking and on methods in the Czech plastic arts during the 1960's

(Summary)

The phenomenon of chance has always given rise to a variety of reactions. Science and philosophy continuously pose questions concerning its relationship to patterns in life and to the determinacy of a universal order. Naturally, neither is art indifferent to these questions, always somehow reflecting the thinking of its time as well as methods through which we observe the world around us. Anecdotes routinely present chance as an unconquerable opponent against which every (merely) learned skill is insufficient. It was not until the beginning of the twentieth century that the conscious invocation of chance received recognition as a formal artistic method, although throughout much of the first half of the twentieth century its character was perceived by most as largely a means of provocation or even spite rather than as a genuinely portable, seriously considered and systematically cultivated interest reflecting the era's more universal preparedness for its truly unprecedented acceptance.

This study stems from the conviction that omnipresent chance, which we constantly encounter and which bears relation to the individual and his orientations and decisions, entered artistic thought organically only in the 1960's, after which art began to approach it more methodically. In terms of time, our consideration of chance thus concerns the 1960's, which we understand conceptually rather than as a precisely defined decade, the era informed (but as yet unencumbered) by the experience of the avant-garde, the era considered the beginning of the period of so-called "contemporary" art and extending its still living influence to this day. In conjunction with another, more progressive method of working with chance as an assumed proposition, one prearranged, directed and evolved (one that can overwhelm us) we emphasize also the important role of the natural sciences (A. N. Whitehead, J. Monod) and contemporary philosophy (process philosophy, existentialism, phenomenology, structuralism), which introduced important concepts and interpretations with respect to the dynamic character of natural reality, which can be revealed only by direct (naive) human experience, concentrated and at the same time open to moments of surprise and change. We will also pause over themes closely related to chance and forming with it a kind of character-creating portrait of the 1960's. Above all these are authenticity, ambivalence, a sense of possibility, improvisation, and, last but not

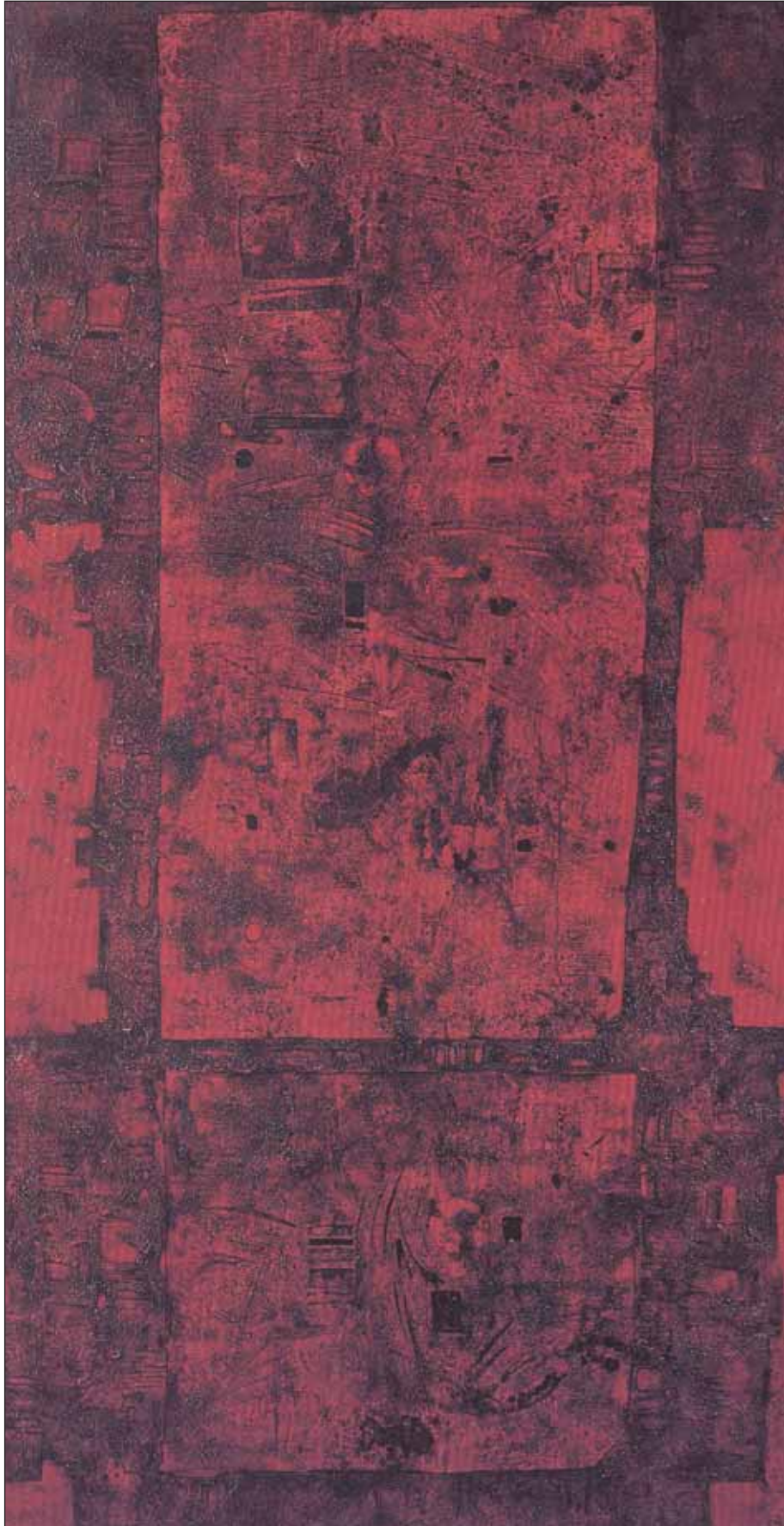
least, playfulness as an ability to be drawn into a situation and its time/space relations. We ask about a different, hitherto unthought-of sense, which chance helps impart to things and which art seeks to show anew by employing (among other things) chance itself.

The chapter “Transformation of thought, of assumption and of contingency” and the chapter which follows it have a general character, the latter being devoted to the essence of the notion of chance. For a better understanding of how the phenomenon of chance is bound to the 1960’s we take at least a brief glance at all the arts, since this same principle appears across the whole artistic spectrum, giving it an almost style-generating significance. The work’s lengthiest section is dedicated to the character-generating quality of chance, as it variously appeared in concrete creative works of several selected artists of the period in question. In the works of M. Medek, J. Valenta and J. Kotík we focus on chance as closely associated with the phenomenon of the event, a key concept in the philosophy of “non-objective” thinking (J. Patočka, L. Hejdánek), which corresponds in many respects with radical creative manifestations of nonfigurative tendencies in Czech art. In the cases of V. Boudník and J. Koblasa we’re interested in the role of chance in manifestations of elementally instinctive handling of material. We linger over the *assemblages* of A. Veselý, B. Dlouhý and V. Jíra and we consider the principle of montage, in which chance is invoked not only in the discovery of objects and fragments, but also in their forming a whole with conspicuously metaphorical overlap. A section dealing with the works of V. Boštík, R. Kratina and Z. Sýkora concerns the ambivalent relationship between order and chance. The conclusion does not fail to mention names such as J. Kolář, M. Grygar and H. Demartini, whose works in the 1960’s conspicuously point toward interdisciplinary overlap, toward poetry, acoustics and architecture (urbanism) and are in no small measure inspired by chance as a component of their integrative deliberations.

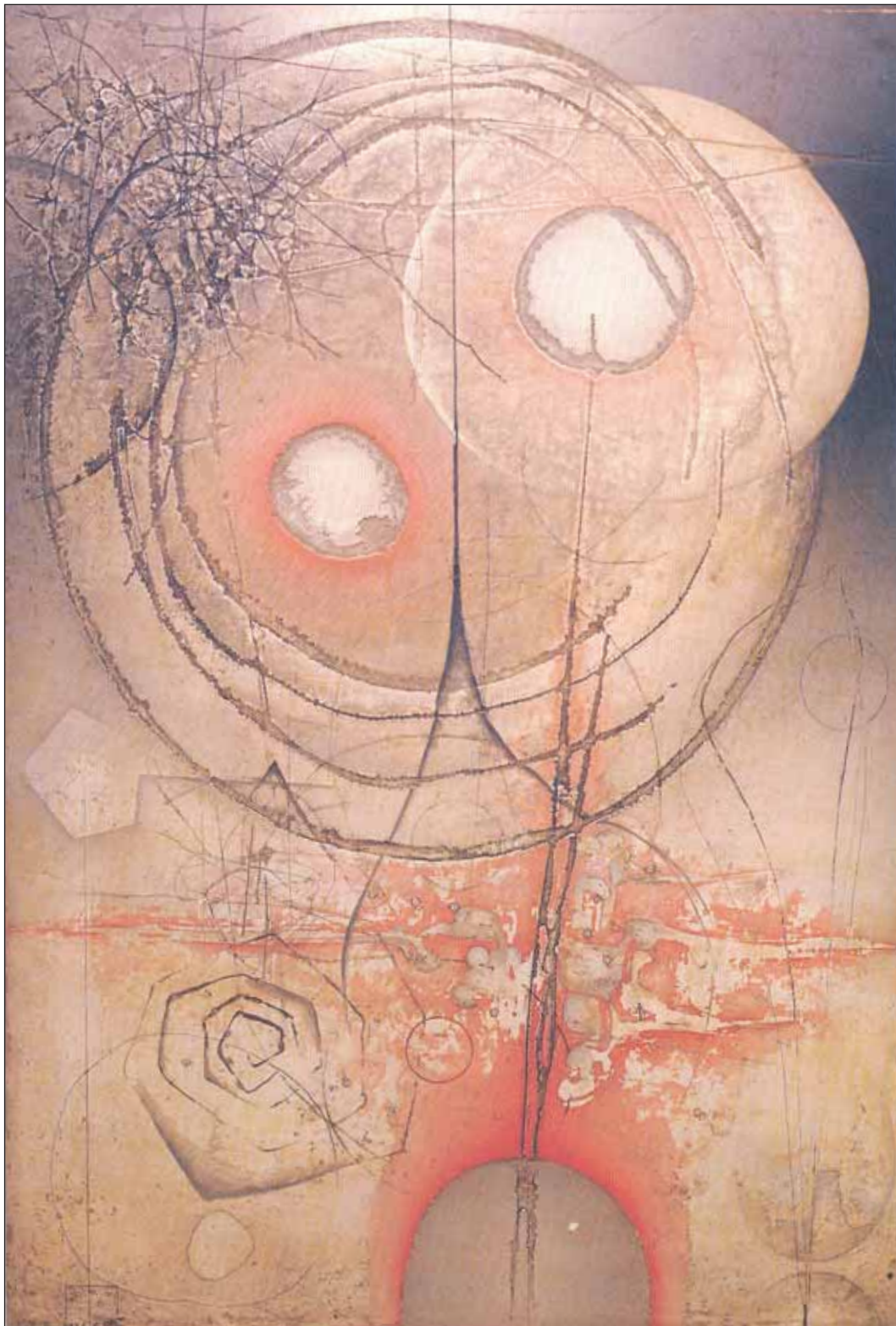
Remaining beyond the scope of our interest is the considerable topic of conceptual art (including art of “the action,” happenings and performance art), which distinctly established itself during the 1960’s and on which (within the context of chance) we might have focused most – and perhaps least – contentiously. Nevertheless we choose to omit it, as it does not adhere to the projected structure of this study, which prioritizes those manifestations of the plastic arts which, while often conceptual in nature, don’t resign themselves to the tangible aspects of an artistic work such as goal and means, as well as material and technique.



1. Mikuláš Medek: Náhlá příhoda na hranici 16 200 cm², 1962 – 1963, email, olej, plátno, 162 × 125 cm, soukromý majetek



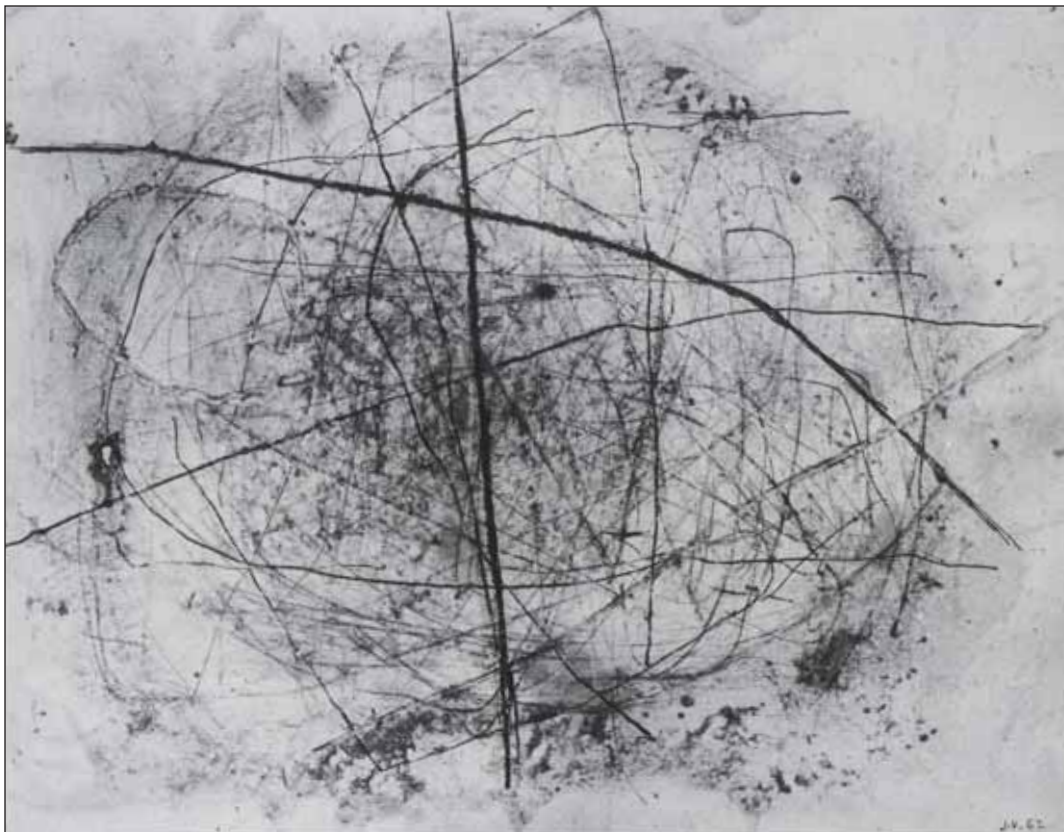
2. Mikuláš Medek: Utrpení 16 000 červených cm², 1962, email, olej, plátno, 260 × 130 cm, soukromý majetek.



3. Jiří Valenta: Portrét situace III, 1965, syntetické laky, sádra, plátno, 130 × 89,5 cm, Oblastní galerie v Liberci.



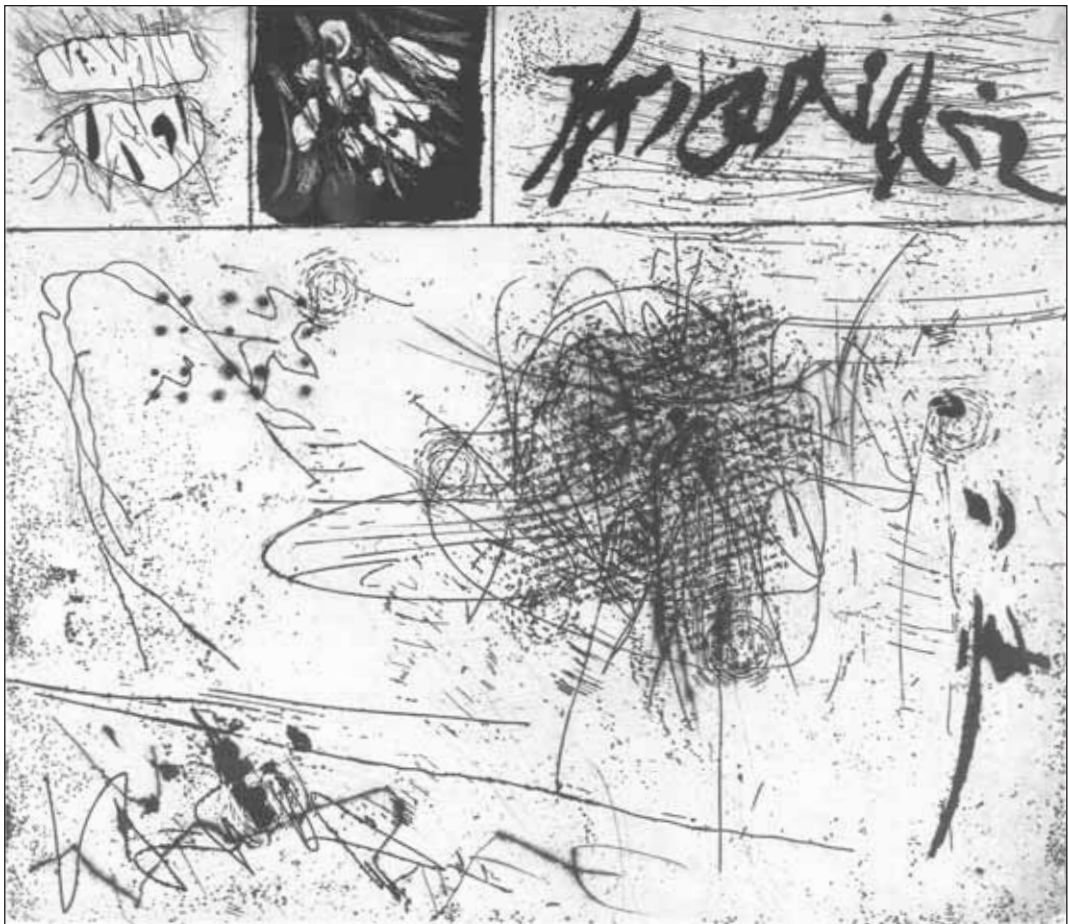
4. Jiří Valenta: Portrét zvolna narůstajícího procesu II, 1962 – 1963, kombinovaná technika, plátno, 111 × 92,5 cm, soukromý majetek.



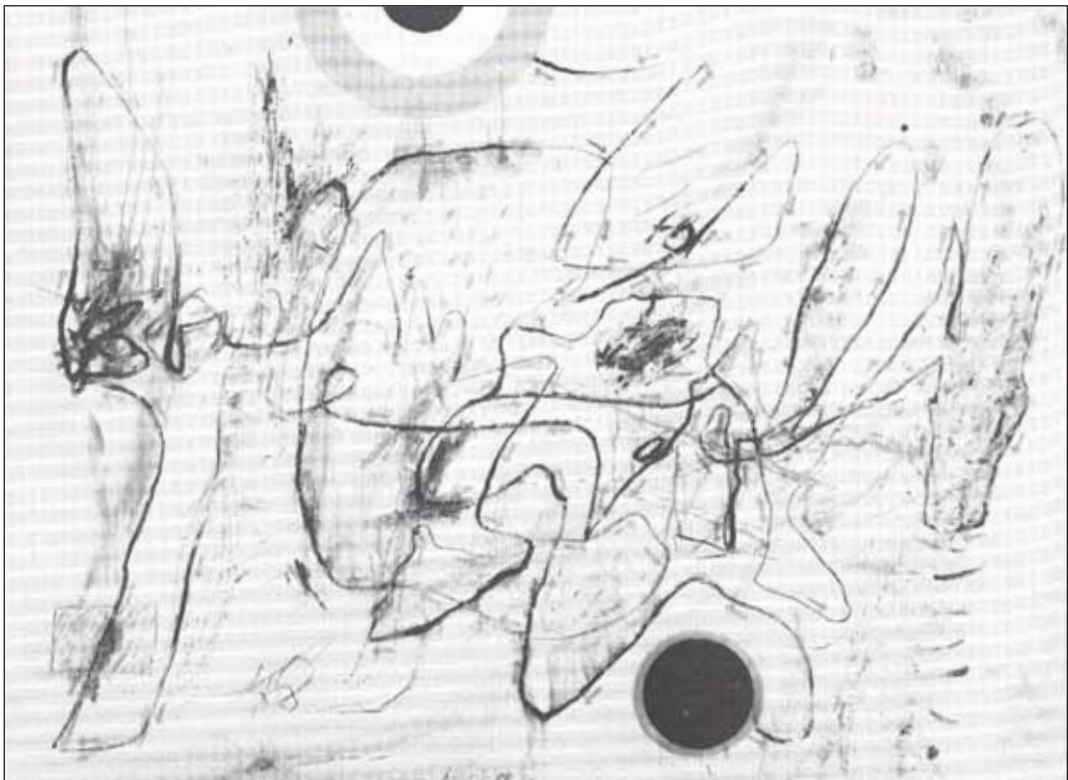
5. Jiří Valenta: Malá pozorování, 1962, kombinovaná technika, akronex, papír, 29,5 × 42,1 cm, soukromý majetek.



6. Jan Kotík: Počítadlo – Zpěvník, 1961, olej, plátno, 100 × 81 cm.



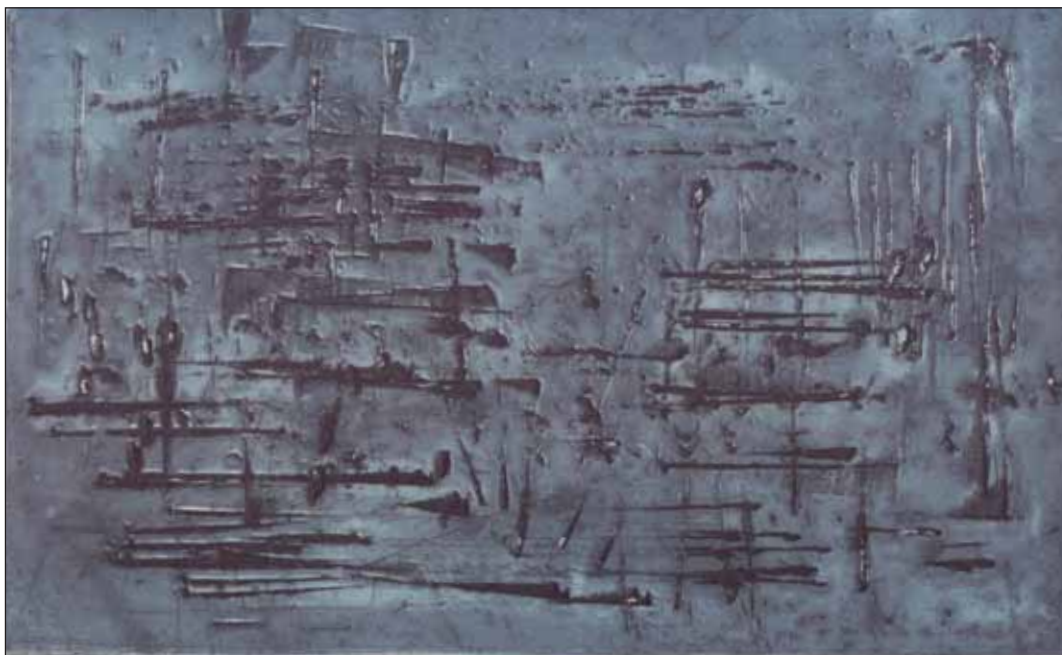
7. Jan Kotík: Tabule, 1963, lept, 18 × 20,7 cm



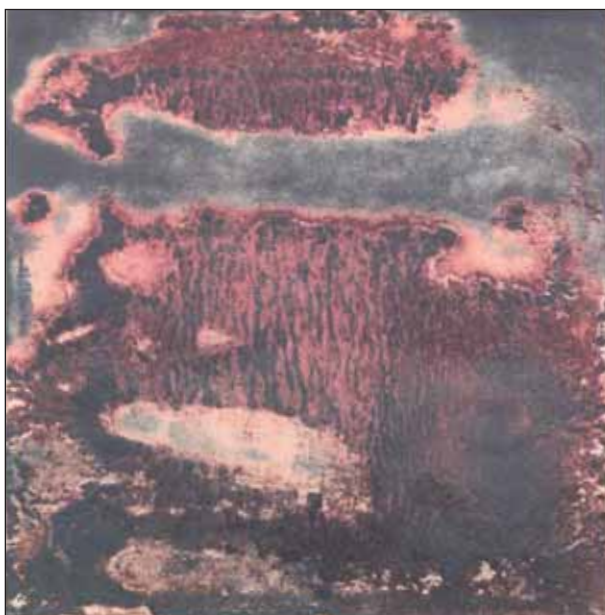
9. Jan Kotík: Cesta na Kytheru, 1965, olej, plátno.



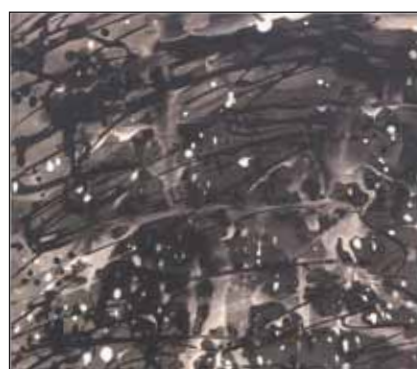
8. Jan Kotík: Písmo, 1962 – 1963, olej, plátno, 116 × 89 cm.



10. Vladimír Boudník: Stopy nástrojů, 1965, aktivní grafika, 154 × 252 mm, soukromý majetek.



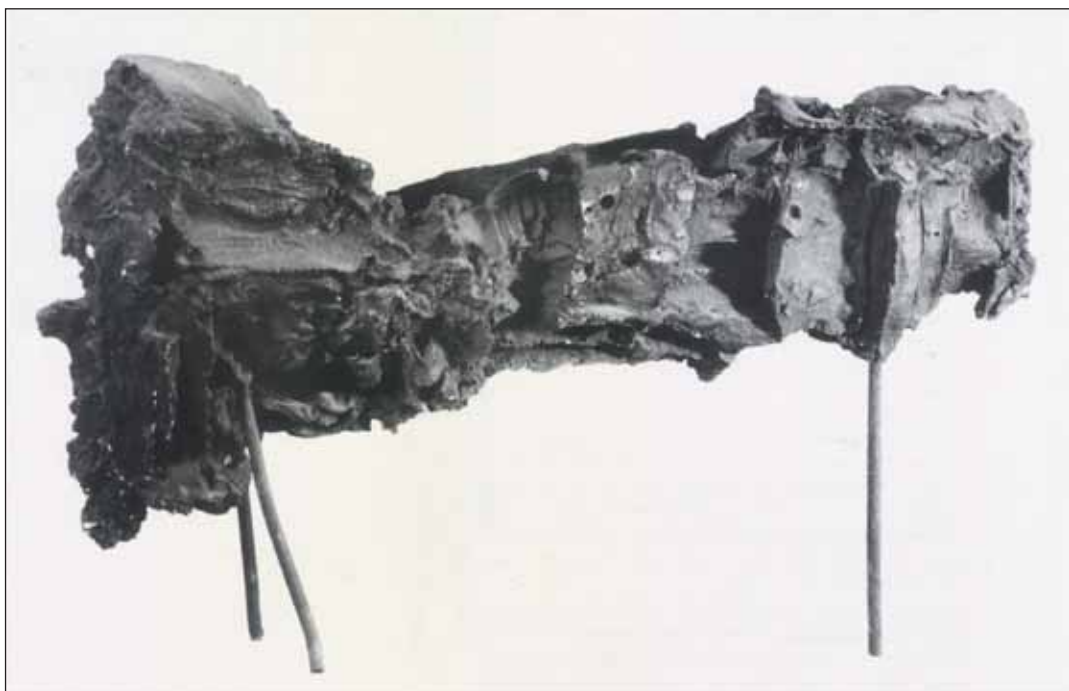
11. Vladimír Boudník: bez názvu, 1965, magnetická grafika, 187 × 189 mm, Galerie Ztichlá klika.



12. Vladimír Boudník: bez názvu, kol. 1958, kresba tekutinami, 144 × 165 mm, soukromý majetek.



15. Jan Koblasa: Falešný prorok, 1966, mořené dřevo, v. 93 cm, soukromý majetek.



13. Jan Koblasa: Obětina, 1961, beton, v. 38 cm, Muzeum umění v Olomouci.



14. Jan Koblasa: Černá schránka, 1961, barevné tuše, papír, 16,6 × 20,9 cm, soukromá sbírka.



16. Aleš Veselý: Enigma III, 1965,
kov, dřevo akronex, v. 242 cm,
Národní galerie v Praze.

18. Aleš Veselý: Enigma IV, 1965 –
1966, kov, dřevo, akronex, v. 237 cm,
Národní galerie v Praze.

17. Aleš Veselý: Židle Uzurpátor,
1964, kov, dřevo, v. 224 cm, Národní
galerie v Praze.



19. Aleš Veselý: Kaddish, 1967 – 1968, svařovaná nerezová ocel, v. 710 cm, soukromý majetek.



20. Bedřich Dlouhý: Situace č. 2 – Masožravá rostlina, 1963, perokresba na plastický sádrový podklad, sololit, 57 × 81,5 cm, Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou.



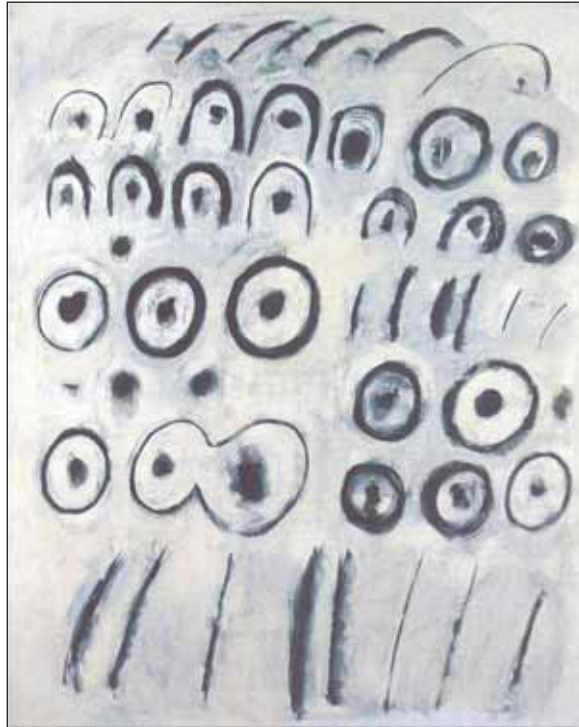
21. Bedřich Dlouhý, Zeď romantiků, 1963 – 1966, asambláž, plátno, 90 × 118 cm, Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou. Foto archiv AJG.



22. Václav Jíra: Antistrojek, 1967, 15 × 90 × 40 cm, nalezené předměty, elektromotor, soukromý majetek.



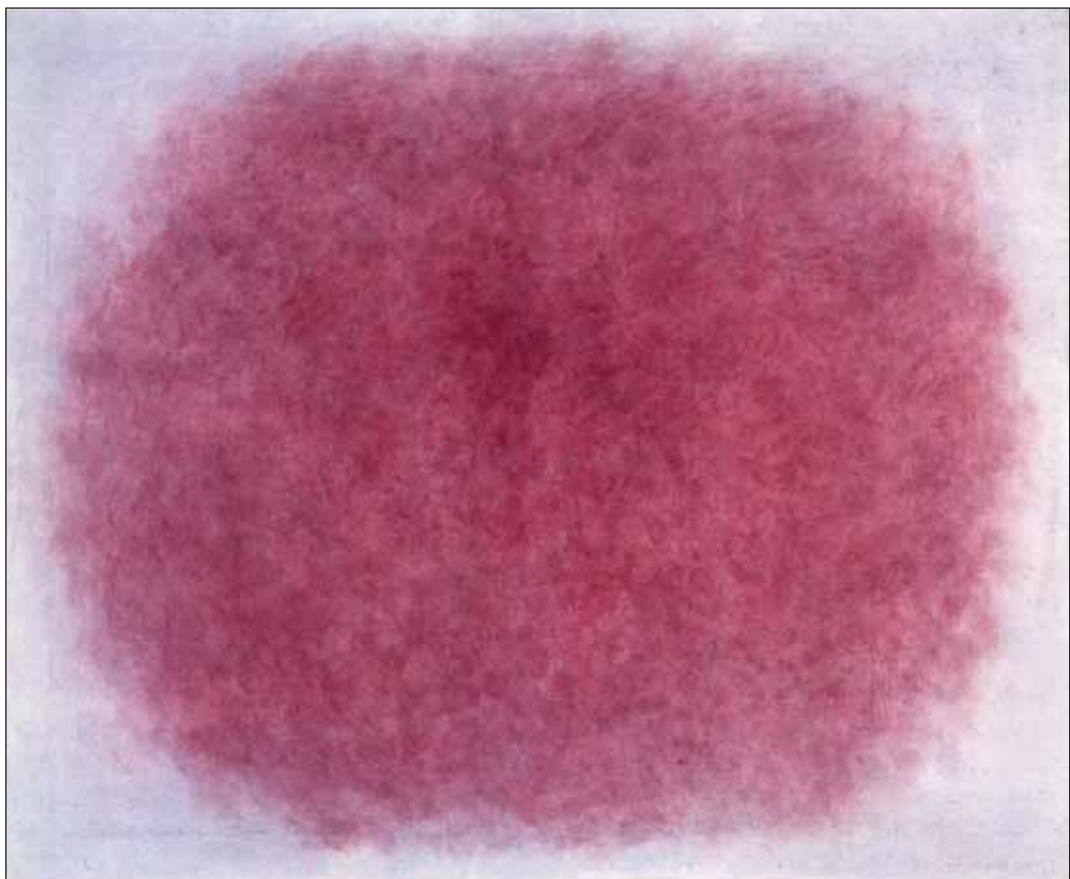
23. Václav Jíra: Datel, 1964, hodinové strojky, brko, v. 180 cm, soukromý majetek.



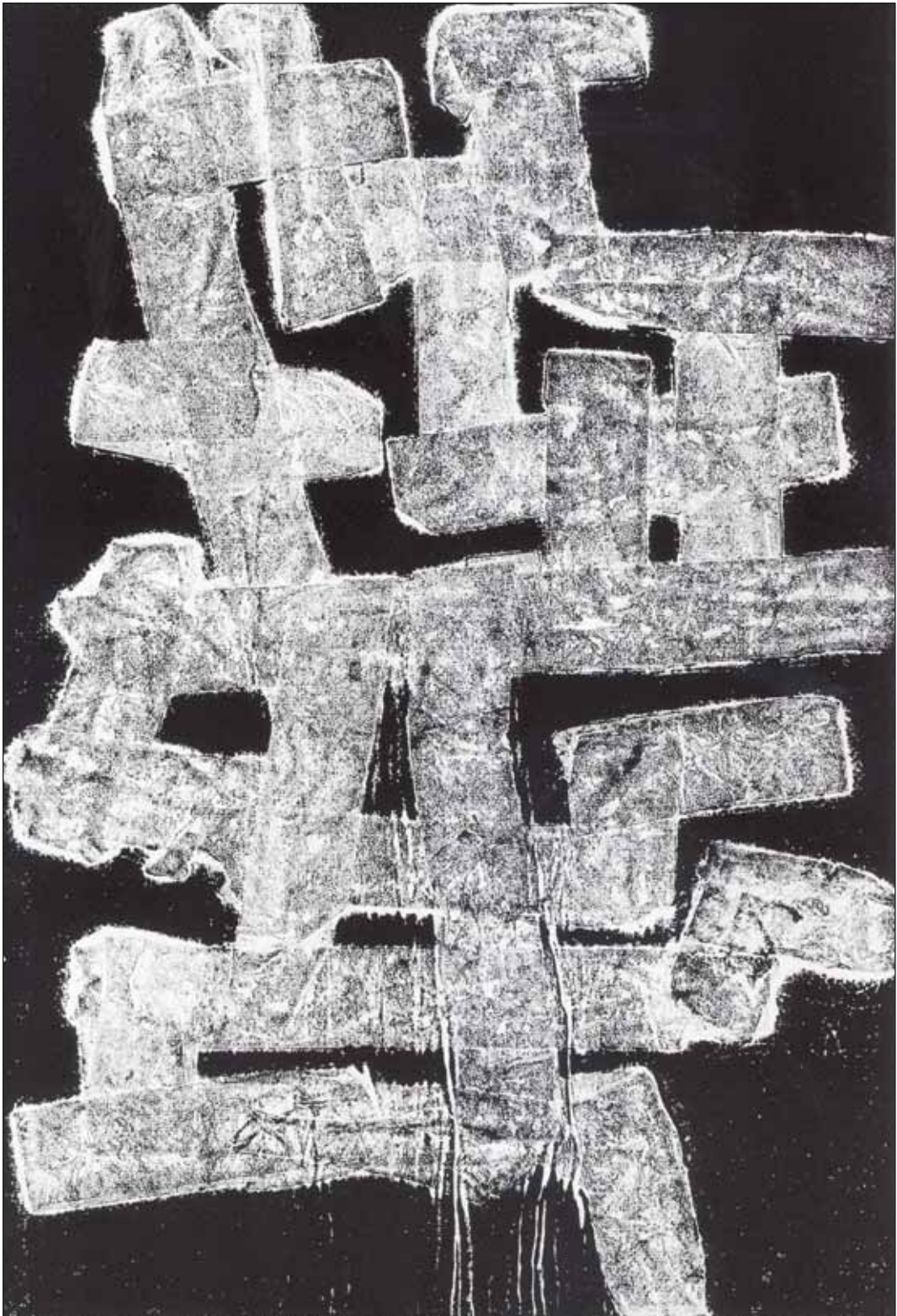
24. Václav Boštík: Rytmické členění (Černá a bílá), 1962, olej, plátno, 112 × 90 cm, Národní galerie v Praze.



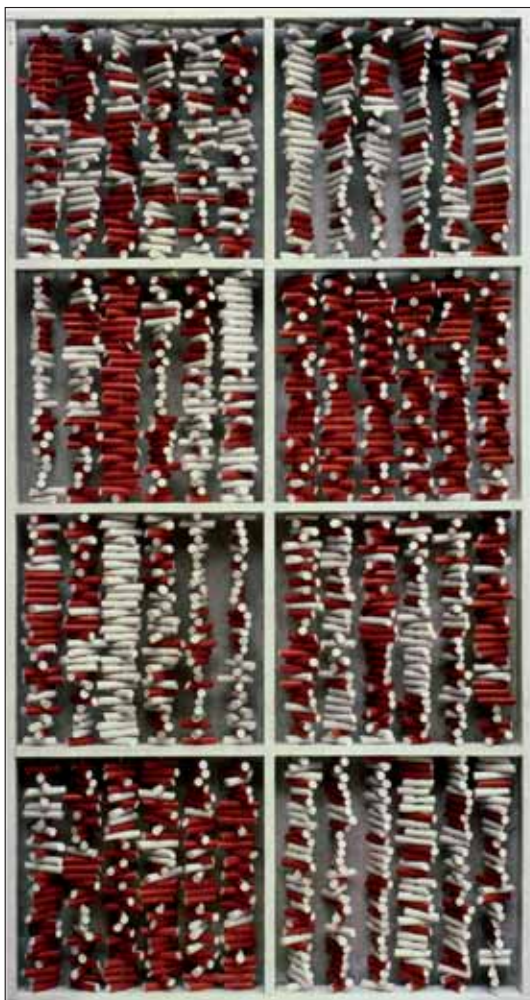
25. Václav Boštík: Shluky, 1964, olej, plátno, 90 × 112 cm, Národní galerie v Praze.



26. Václav Boštík: Pole červené, 1967, olej, plátno, 100 × 120 cm, Galerie umění v Karlových Varech.



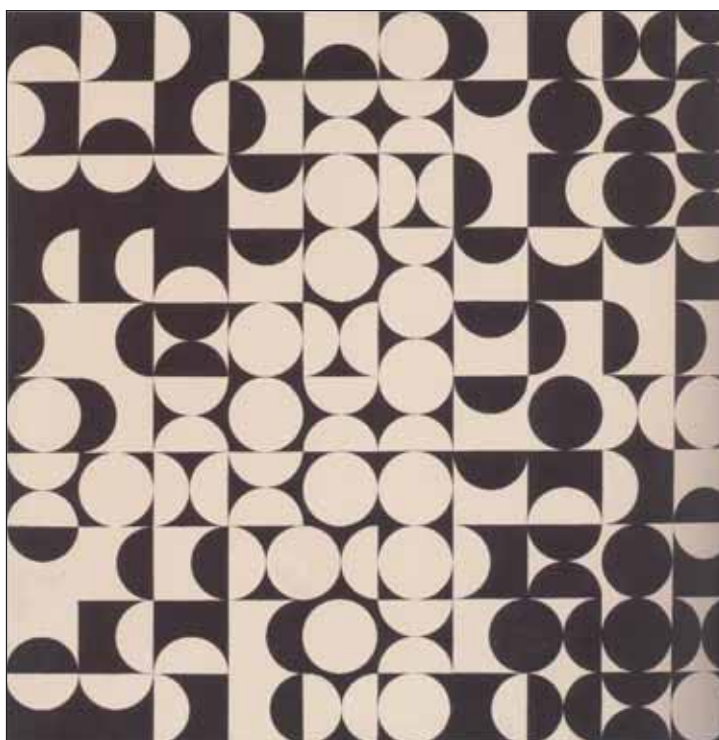
27. Radoslav Kratina: Otisk trhané lepicí pásky, 1963 – 1964, lept, 39,8 × 26,8 cm.



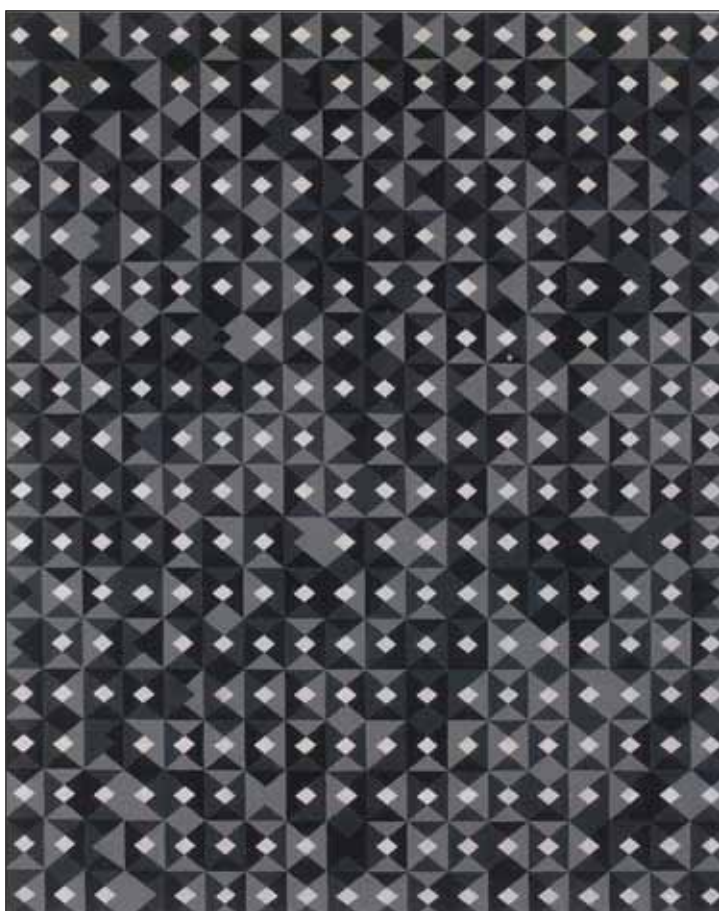
28. Radoslav Kratina: Pocta Staževskému, kol. 1966 – 1967, dřevo, nitroemail, Galerie Benedikta Rejta v Lounech.



29. Radoslav Kratina: Šest os, 1966 – 1967, dřevo, email, 75 × 20 × 20 cm, soukromý majetek.



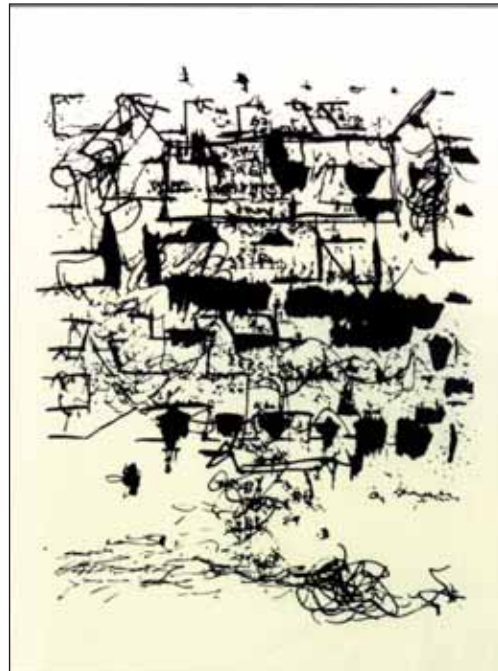
31. Zdeněk Sýkora: Variace, 1964, olej, plátno, 100 × 100 cm, Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou.



30. Zdeněk Sýkora: Šedá struktura, 1962 – 1963, olej, plátno, 150 × 120 cm, Galerie Benedikta Rejta v Lounech.



32. Jiří Kolář: Několik okamžiků před napsáním básně, Z Básní ticha, 1959–1961, typoskript, 29,5 × 21,5 cm.



33. Jiří Kolář: Analfabetogram, 1962, kresba (vizuální báseň), 29,5 × 21,5 cm.



34. Jiří Kolář: Černý cukr, 1963, koláž (předmětná báseň), 77 × 58 cm.



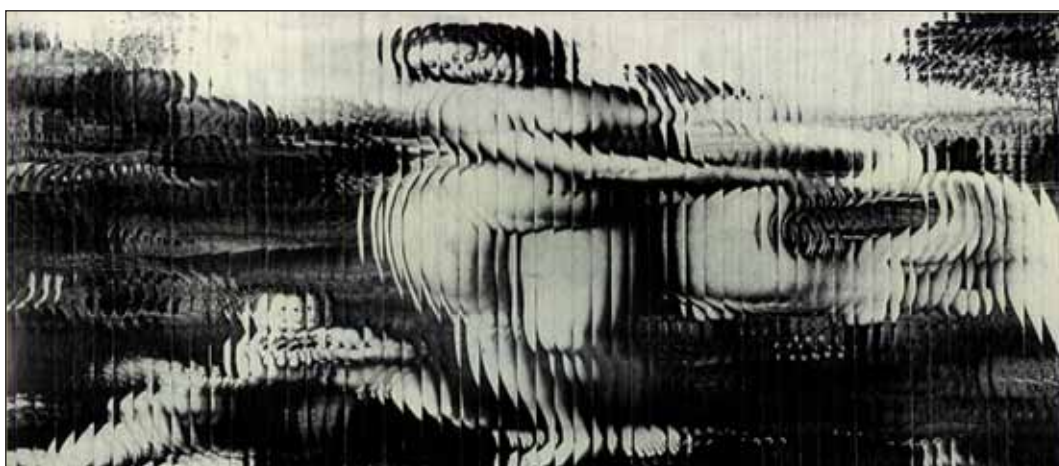
35. Jiří Kolář: Uzlová báseň, 1962–1963, asambláž-koláž (uzlová báseň), 45 × 31 cm.



36. Jiří Kolář: Opilý chrám, 60. léta, muchláž.



37. Jiří Kolář: Velký terč, 1965, koláž (reliefní chiasmáž), 100 × 70 cm.



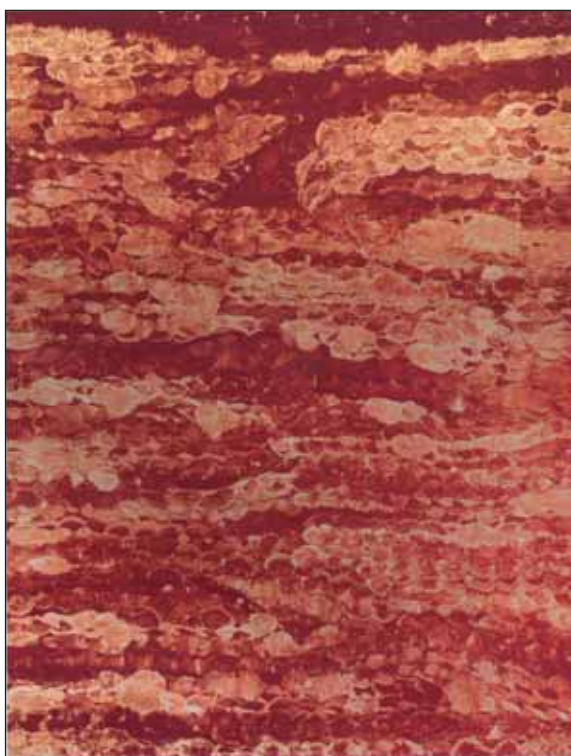
38. Jiří Kolář: Léda, 1964, koláž (roláž), 13,5 × 45,5 cm.



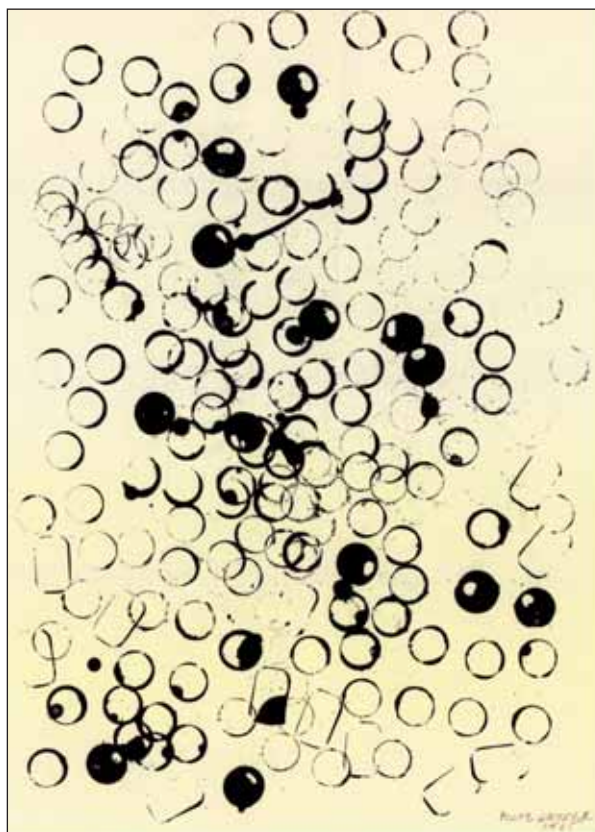
39. Jiří Kolář: Barevný déšť (Seuratická koláž), 1962, koláž (chiasmáž), 45 × 33 cm.



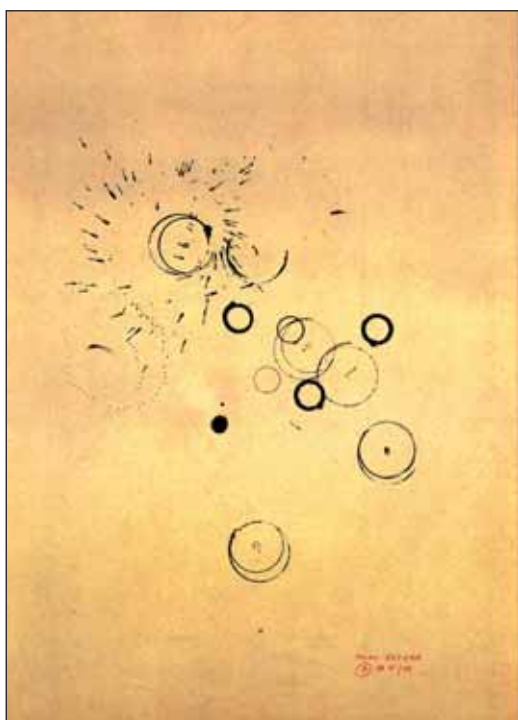
41. Milan Grygar: Kresba dřívkem, 1966,
tuš, papír, 160 × 140 cm, Muzeum umění
v Olomouci.



40. Milan Grygar: Malba dřívkem, 1965,
kombinovaná technika, plátno, 70 × 65 cm,
soukromý majetek.



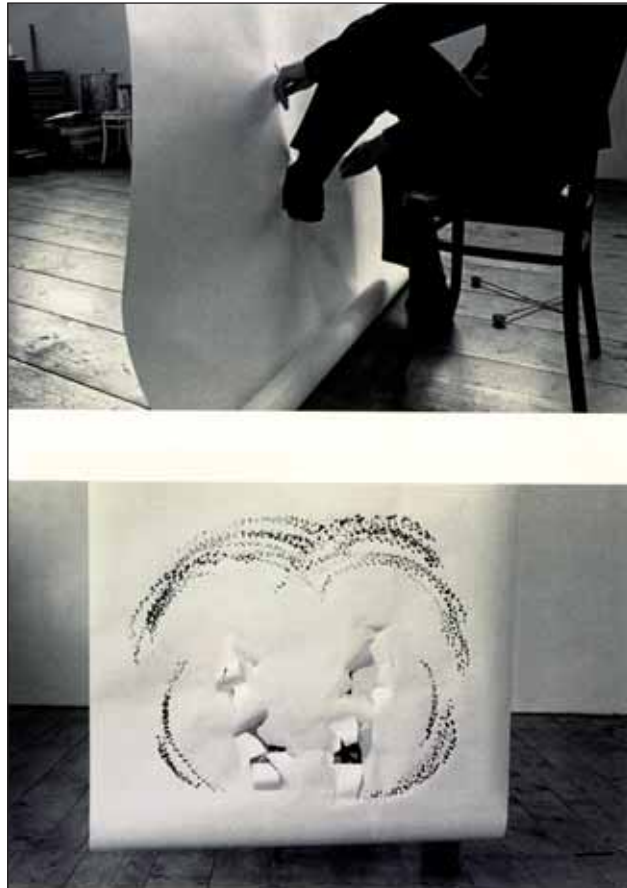
42. Milan Grygar: Akustická kresba, 1965, tuš, plechová krabička, sklenička, zvonek, papír, 88 × 62,5 cm.



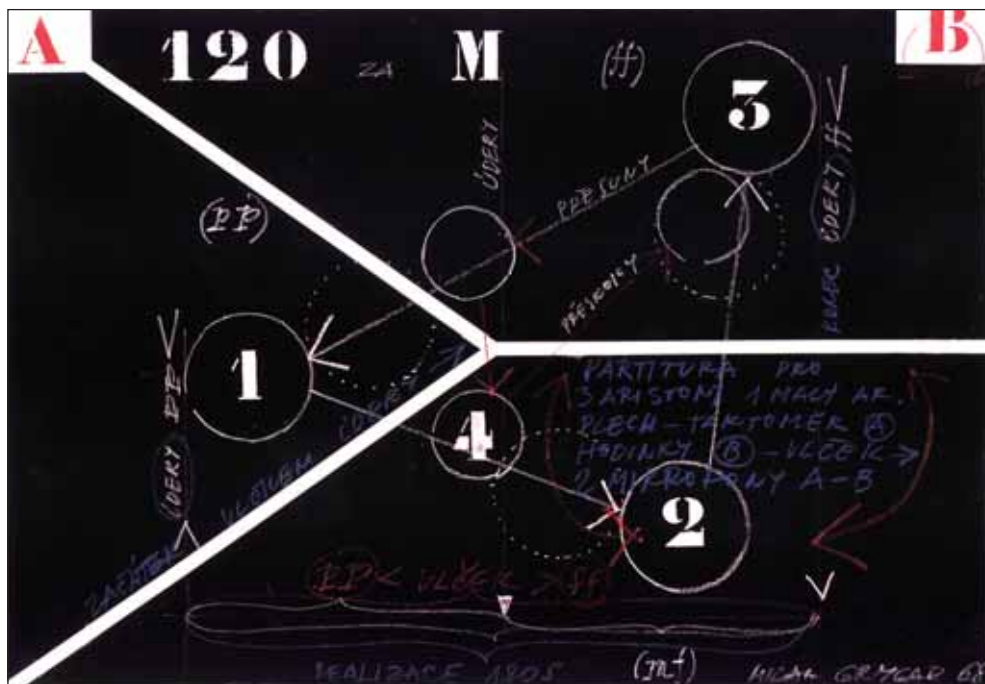
43. Milan Grygar: [a] Akustická kresba s mechanickými předměty, 1966, tuš, ozubené kolečko, vlček, kovová slepička, papír, 88 × 62,5 cm.



[b] přední strana obalu gramofonové desky s nahrávkami akustických kreseb z roku 1976.



45. Milan Grygar: [a, b] Otevření prostoru, 1969–1976, hmatová kresba.



44. Milan Grygar: Černá partitura, 1968, partitura pro tři aristony, 1 malý ariston, taktoměr, hodinky, vlček, plech, tempera, voskové křídly, papír, 50 × 73 cm.



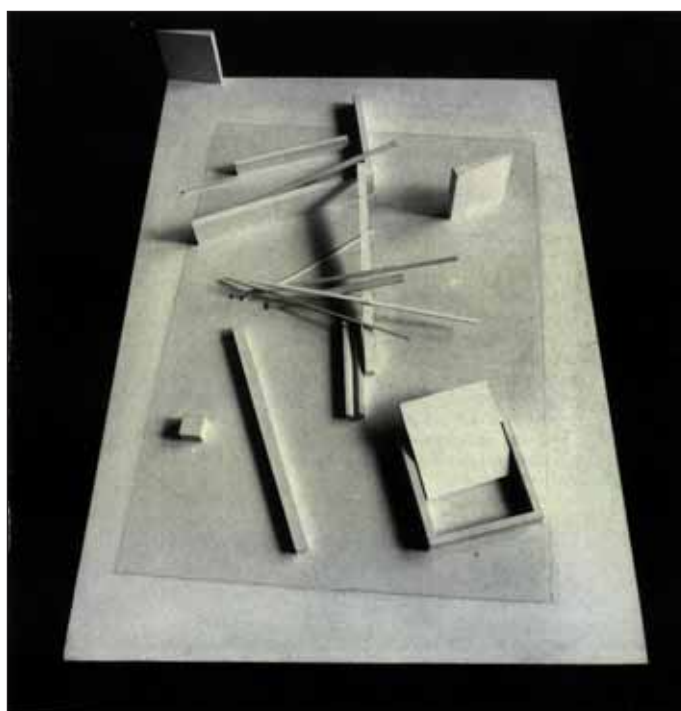
46. Hugo Demartini: Akce v krajině, 1968, chromovaný plech (fotografický záznam akce).



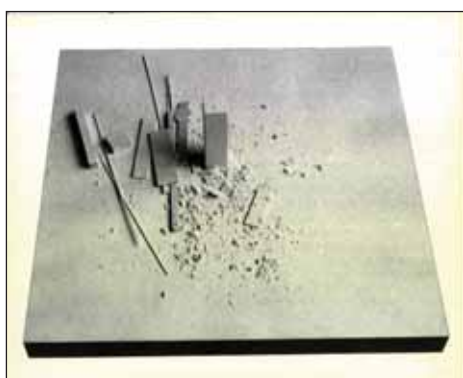
47. Hugo Demartini: Demonstrace v prostoru, 1968, dřevěné špejle, papír (fotografický záznam akce).



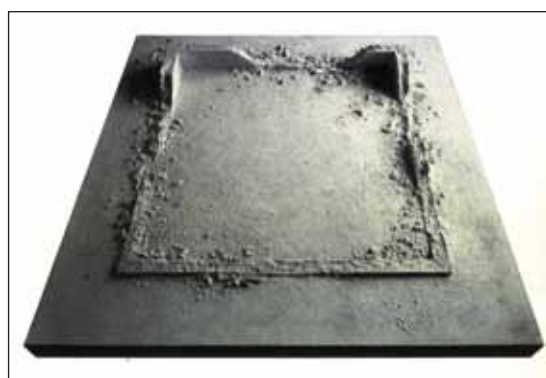
48. Hugo Demartini: Demonstrace v prostoru (pád), 1968, dřevěné špejle, papír (fotografický záznam akce).



49. Hugo Demartini: Projekt (Mimo vymezené místo), 1974, dřevo, latex, tužka, 12 × 70 × 100 cm.



50. Hugo Demartini: Model, 1978, dřevo, sádra, 19 × 90 × 90 cm.



51. Hugo Demartini: Místo, 1985, dřevo, sádra, 24 × 164 × 164 cm.