

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění

Diplomová práce

Bc. Barbora Hudáčková

**Skupina Nouveaux Réalistes a československá
umělecká scéna 60. let 20. století**

The Nouveaux Réalistes group and the Czechoslovak
art scene of the 1960s

Praha 2025

vedoucí práce: prof. doc. PhDr. Marie Klimešová, Ph.D.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 1. 4. 2025

.....

Barbora Hudáčková

Abstrakt

Diplomová práce je zaměřena na hledání průsečíků francouzské umělecké skupiny Nouveaux Réalistes s československou výtvarnou scénou 60. let 20. století. Cílem práce je prozkoumat francouzsko-československé umělecké vztahy a vzájemné přijetí obou scén, ale i odhalit motivaci autorů, u jejichž děl je konstatována formální podoba.

V první části práce zkoumá možnosti seznámení Čechoslováků s díly francouzské skupiny pomocí analýzy dobových textů, např. výstavních katalogů a článků v periodikách. Hlavním výsledkem zkoumání je, že během šedesátých let měli českoslovenští umělci a teoretici umění několik možností seznámení s děním ve Francii, v některých případech lze zájem o vzájemné poznání najít i na francouzské straně.

Druhá část práce je věnována hledání průsečíků tvorby umělců obou zemí, řeší jak materiální, tak ideovou podobu jejich práce. Při komparaci výtvarných děl obou scén je nalezeno mnoho podobností. Za zajímavá považují řešená témata otisků lidských postav a jejich částí, motiv střelby zraňující umělecká díla, monochromie díla jako jeho základní prvek či přisvojování si děl slavných autorů. Významným pojítkem mezi mnoha díly bylo odstoupení od tradiční rukodělné sochy a obrazu a příklon k využití mechanicky vyráběného předmětu a odklon od kultu umělce chápaného jako řemeslně zručného génia, jehož role byla částečně nahrazena průmyslovou výrobou či aktivizací diváka. Co však nejvíce rozdělovalo obě scény, byla francouzská kritika konzumu, který se v Československu z důvodu chudších poměrů plně nerozvinul, stejně jako reakce obou uměleckých scén na vlastní politické prostředí – zatímco Francii ovládla debata o osamostatnění Alžírsko, pro Čechoslováky byla stěžejní nadvláda Sovětského svazu.

Klíčová slova: Pierre Restany, Yves Klein, Arman, Martial Raysse, Jean Tinguely, César, Niki de Saint Phalle, Christo, Nouveaux Réalistes, nový realismus, akumulace, otisk, nalezené předměty, práce s odpadem, environment, destrukce

Abstract

The thesis focuses on the intersections of the French artistic group Nouveaux Réalistes with the Czechoslovak art scene of the 1960s. The aim of the thesis is to explore the French-Czechoslovak artistic relations and the mutual reception of both scenes, as well as to reveal the motivations of the artists whose works are noted for their formal similarities.

The first part of the thesis explores the possibilities of introducing Czechoslovaks to the works of the French group through the analysis of contemporary texts, such as exhibition catalogues and articles. The main result of the research is that during the 1960s Czechoslovak artists and art theorists had several opportunities to get acquainted with developments in France and in some cases interest can be found on the other side as well.

The second part of the thesis is dedicated to the search for the intersections of the creation of both sides, addressing both the material and ideological form of the works. Many similarities are found when comparing the artworks of the two scenes. Interesting themes are for example the imprints of human figures and their parts, the motif of gunfire hurting the artworks, the monochrome of the work as its basic element or the appropriation of works by famous artists. A significant link between many of the works was the move away from traditional handmade sculpture and painting and towards the use of mechanically produced objects. Their creators moved away from the cult of the artist seen as a crafted genius whose role was partly replaced by factories or the activation of the viewer. What most divided the two scenes, however, was the French critique of consumerism, which had not fully developed in Czechoslovakia due to its poorer circumstances, as well as the reaction of both art scenes to their own political environment – while France was dominated by the debate over Algerian independence, for the Czechoslovakians the central issue was the domination of the Soviet Union.

Key words: Pierre Restany, Yves Klein, Arman, Martial Raysse, Jean Tinguely, César, Niki de Saint Phalle, Christo, Nouveaux Réalistes, new realism, accumulation, imprint, found objects, working with waste, environment, destruction

Obsah

Úvod.....	7
1. Průnik francouzských vlivů do Československa.....	9
1.1 Pierre Restany v Československu.....	9
1.1.1 Vznik prvních kontaktů Pierra Restanyho s Československem, AICA 1960	9
1.1.2 Utužení vztahů Pierra Restanyho s Československem, AICA 1966	10
1.1.3 Danuvius 68	11
1.1.4 Evina svatba	12
1.1.5 Texty Pierra Restanyho v československých periodikách	14
1.2 Pražská výstava Yvese Kleina	32
1.3 Pražská výstava Martila Raysse	33
2. Československé stopy ve Francii	35
2.1 Výstavy Čechoslováků v Paříži	38
2.2 Bienále mladých.....	40
3. Další množnosti seznámení.....	44
3.1 Zmínky o Nových realistech v českém tisku.....	44
3.1.1 Vybrané články ze zahraniční	44
3.1.2 Vybrané články od českých autorů.....	52
3.2 Raoul-Jean Moulin	57
3.3 Michel Ragon	58
4. Podobnosti v dílech Nových realistů a československých umělců	59
4.1 Monochromní malba.....	59
4.2 Skok do prázdna	61
4.3 Lidské otisky.....	63
4.3.1 Odlitky prstů	66
4.4 Stroj na kreslení, zapojení mechaniky do umění.....	68
4.5 Zabalení	70

4.5.1 Nafukovací objekt.....	71
4.6 Nalezené předměty	73
4.6.1 Kovový odpad.....	73
4.6.2 Písemné útržky.....	73
4.6.3 Komprese	74
4.6.4 Akumulace	75
4.6.5 U stolu.....	78
4.6.6 Oltář	80
4.7 Střelba.....	82
4.8 Trávení volného času, hra.....	84
4.9 Apropriace	87
Závěr.....	92
Seznam použité literatury a pramenů	95
Seznam obrazových příloh.....	103
Obrazová příloha	104

Úvod

Nouveaux réalistes, v překladu Noví realisté, bylo umělecké uskupení založené v roce 1960 v Paříži. Jeho teoretikem byl Pierre Restany, který dal směru novému realismu teoretický základ. Ostatními zakládajícími členy byli umělci: Arman (Armand Fernandez), François Dufrêne, Raymond Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely a Jacques de la Villeglé. V roce 1962 se ke skupině přidali César (Cesare Baldaccini), Mimmo Rotella, Niki de Saint Phalle a Gérard Deschamps. Posledním členem se stal roku 1963 Christo (Christo Vladimirov Javacheff). I když skupina nikdy nevydala oficiální vyjádření ke svému rozpadu, obecně je spojován s rokem 1970, kdy se konala jejich poslední společná akce – festival k desetiletému výročí Nových realistů, konaný v Miláně. Po dobu působení skupiny její teoretik Pierre Restany často cestoval a propagoval ji celosvětově. Mimo jiné navštívil i Československo, kam se několikrát vrátil a pro něj napsal mnoho článků o novém realismu. Kromě toho během šedesátých let navštívilo Francii větší množství československých umělců a uměnovědných teoretiků. Jak silné byly vazby mezi uměleckými obcemi obou států? Došlo díky tomu k inspirační výměně mezi oběma scénami? Lze nalézt podobnosti mezi díly umělců žijících v odlišných geopolitických podmínkách?

Diplomová práce hledá průsečíky francouzské umělecké skupiny Nouveaux Réalistes s československou výtvarnou scénou šedesátých (výjimečně z počátku sedmdesátých) let 20. století. Toto téma jsem si vybrala na základě přednášek Marie Klimešové, která otevřela a na řadě příkladů také předvedla možnost komparace československého umění šedesátých let s uměním zahraničním, včetně tvorby Nových realistů. Tímto tématem se doposud příliš mnoho odborné literatury nezabývalo, nejvíce se této problematice věnovala Lada Hubatová-Lacková na druhém sjezdu historiků umění¹ či ve svém příspěvku do publikace *Le demi-siècle de Pierre Restany*,² v obou případech však tematiku spíše pouze nastínila. Primárními zdroji však budou především dobová periodika.

Cílem práce je prozkoumat francouzsko-československé umělecké vztahy, vzájemné přijetí obou scén a odhalit motivaci autorů, u jejichž děl je konstatována formální podoba. Použitými metodami výzkumu jsou analýza dobových textů (výstavních katalogů a článků v periodikách) a komparace výtvarných děl.

¹ Lada Hubatová-Vacková, Pierre Restany a české umění v letech 1960–1970; hledání alternativy nového realismu, in: Roman Prahel, Tomáš Winter (eds.), *Proměny dějin umění*, Dolní Břežany 2007, s. 233–246.

² Lada Hubatová-Vacková, Pierre Restany et Prague entre 1960 et 1970: le Nouveau Réalisme à la tchèque, in: Richard Leeman (ed.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*, Paris 2009, s. 251–268.

Práce v první části zkoumá možnosti seznámení Čechoslováků s díly francouzské skupiny. Zaměřuje se především na pravidelné návštěvy Československa Pierrem Restanym, teoretikem Nouveaux Réalistes, a rozebírá jeho články pro zdejší tisk. Zkoumá pražské výstavy členů francouzské skupiny. Zároveň do Paříže cestovali českoslovenští umělci, a především v letech 1965–1966 se v Paříži uskutečnilo několik jejich výstav. Na konci první části práce jsou uvedeny další způsoby seznámení, např. prostřednictvím článků v časopisech a kontaktů s ostatními francouzskými kritiky a teoretiky umění. Do Československa se dostávaly francouzské časopisy, jejichž shrnutí tlumočil tuzemský tisk. Dále k nám, především díky sjezdům AICA, přijelo několik francouzských kritiků, kteří jevíli zájem o místní dění. Druhá část práce je věnována hledání průsečíků tvorby obou stran, řeší jak materiální, tak ideovou podobu děl.

1. Průnik francouzských vlivů do Československa

1.1 Pierre Restany v Československu

1.1.1 Vznik prvních kontaktů Pierra Restanyho s Československem, AICA 1960

Pierre Restany navštívil Prahu poprvé v roce 1960, kdy byl k příležitosti VII. sjezdu AICA (Mezinárodní asociace výtvarných kritiků) ve Varšavě uspořádán pro kritiky čtyřdenní výlet se zastávkami v Žilině, na Moravě, v jižních Čechách a v Praze.³ Účastníci byli pozváni i na zahájení výstavy Bohumila Kubišty, uspořádané Miroslavem Lamačem a Jiřím Padrtou. Navíc zprostředkoval Miroslav Míčko s Janem Kotíkem na Restanyho přání setkání se současnými umělci (mj. se ho zúčastnili Mikuláš Medek, Robert Piesen, Jiří Balcar, Aleš Veselý, Jiří Valenta, Josef Istler, Libor Fára a Jan Koblasa).⁴ Během následného společného posezení Restany chválil díla především Veselého a Balcara. Zároveň se od něj dozvěděli o nejnovějším sochařském dění ve Francii, o Césarových kompresích a využití technologií v umění. Z jejich setkání byl pořízen (a do češtiny) přeložen záznam. Z něj vyplývá, že diskuse se za českou stranu ujal především Jan Kotík, ostatní odpovídali spíše jen když byli napřímo dotázáni. Restany ji vedl poněkud nepříjemně a autoritativně, jednotlivých umělců se ptal na otázky v rámci „testu“ a přímo ukazoval na ty, od kterých chtěl slyšet odpověď.⁵

V časopisech *Kunstwerk* a *Cimaise* Restany poté představil a zhodnotil Československo a jeho uměleckou scénu. Je zřejmé, že Restanymu se Československo líbilo: „*Cestující z Polska mají po překročení česko-slovenské hranice dojem, že vstupují do ráje. České, moravské a slovenské roviny jsou bezpochyby nejpřehlednější na světě a Tatry připomínají středoevropské Švýcarsko. Praha, jako zázrakem ušetřená války, ohromí návštěvníka svými historickými poklady a uměleckými díly.*“⁶ Nicméně, negativně vnímal komunistický puč a jeho dogmatickost v názorech na umění, které utlačovaly abstraktní malbu. Tehdejší režim navíc velmi omezoval možnost cestování a výstav zahraničních umělců, ale i přesto se čeští umělci dokázali v zahraniční tvorbě orientovat: „*Při příležitosti besedy, kterou jsem uspořádal v jedné pražské hospodě, jsem se mohl přesvědčit, že 23 mladých umělců bylo se západním uměním*

³ Jiří Šetlík, AICA v Praze a Bratislavě, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 6, s. 1.

⁴ Viz Hubatová-Vacková (pozn. 2), s. 253.

⁵ Marie Klimešová – Hana Rousová, *Tak blízko, tak daleko: 1947–1960: české Výtvarné umění v mezinárodních sociokulturních souvislostech*, Praha 2023, s. 144–154.

⁶ Pierre Restany, Prag 1960, *Das Kunstwerk* XIV, 1961, č. 8, s. 23.

*poměrně dobře obeznámeno. Tyto znalosti jsou však čistě teoretické a vycházejí z četby odborných časopisů, které jsou k dispozici ve všech veřejných knihovnách.*⁷

Restany krátce představil slavné československé malíře první poloviny 20. století, více ho však zaujali současní umělci, avantgardisté hledající novou cestu. Z českých umělců dával do popředí Jana Kotíka, věděl o jeho přípravě na druhou pražskou výstavu. Jako dalšího ocenil Jiřího Balcara, který *„ční nad všemi ostatními.“*⁸ Balcar v té době používal kaligrafické motivy a úspornou paletu barev *„čímž dosahuje specifické a vyvážené syntézy.“*⁹ Z ostatních umělců zmínil Josefa Istlera, Libora Fáru, Jiřího Mrázka, Mikuláše Medka a Jana Koblasu, které však nevnímal tolik pozitivně, některé malby mu připadaly dekorativní, příliš navázané na tradici a poměrně konvenční. Zřejmě jej zklamala i výstava, na kterou byl pozván nejmladší generací umělců: *„Tyto často neohrabané reprodukce nepostrádaly emocionální napětí. Rád bych zde zmínil jen jedno jméno, a sice Veselého, jednoho z nejextravagantnějších z nich, který na pozlacené rámy z 18. století nanášel silné vrstvy plastických hmot.“*¹⁰ U Veselého nacházel paralely s Tinguelym.¹¹

Sjezd AICA se konal ve stejném roce, kdy Restany spoluzaložil skupinu Nových realistů. Vytvářel program konkurující Tapiésově l'Art autre, malbě, kterou vnímal za překonanou a opakující se. Cítil nutnost proměny umění, v izolovaném Československu a Polsku nacházel pozitivum v odříznutí od západních vlivů a možnosti slepého kopírování.¹²

1.1.2 Utužení vztahů Pierra Restanyho s Československem, AICA 1966

Na IX. sjezdu AICA, který se konal v Praze v roce 1966, se řešilo, jak by měl kritik umění přistupovat ke své práci. Se svým projevem zde vystoupil i Pierre Restany, jenž se nesnažil o objektivní pojetí. Vybíral si své oblíbené umělce, těm pak věnoval pozornost a aktivně se účastnil uměleckého dění.¹³ S aktivním přístupem Restanyho, blížícím se tvůrčímu procesu, sympatizoval Jiří Šetlík, český zástupce na sjezdu.

Součástí sjezdu AICA v roce 1966 bylo i kolokvium, jehož cílem bylo sjednocení mezinárodní terminologie v oblasti výtvarného umění. Jedním z řečníků byl Restany, který zde

⁷ Viz Restany (pozn. 6), s. 23–24.

⁸ Ibidem, s. 25.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem, s. 24.

¹¹ Pierre Restany – Alex Mlynářčík, *Inde*, Bratislava 1995, s. 2.

¹² Viz Hubatová-Vacková (pozn. 2), s. 252.

¹³ Ibidem, s. 261.

představil Nové realisty využívající ve svém umění předměty každodenní potřeby.¹⁴ Paradoxně, snaha o přebírání terminologie z cizích zemí a „škatulkování“ děl do názvů směrů, které se vyvíjely v západní Evropě, podle Tomáše Pospiszyla východoevropskému umění uškodila a východoevropské umění by se z tohoto zařazování mělo vymanit.¹⁵

Restany se tentokrát v Praze seznámil s dalšími mladými umělci, například prostřednictvím Jana Kříže poznal Milana Knížíka.¹⁶ Dřívější vztahy utužil a od tohoto roku posílal své texty do redakcí československých výtvarných časopisů.

1.1.3 Danuvius 68

Festival Danuvius byl založen r. 1968 s úmyslem, že se bude jednat o bienále určené pro mladé umělce do třiceti pěti let, na němž budou vzájemně konfrontováni „východní“ i „západní“ tvůrci. Potřebu porovnání a výměny tuzemského umění se zahraničním silně cítil Jindřich Chalupský: *„Protože jsme nepronikli se svým uměním pořádně do světa, neproniká pak ani cizí umění k nám. (...) Tak nám i doma chybějí míry, jimiž bychom mohli naše současné umění přísněji posuzovat. Danuvius měl by tedy do této idylly přinést trochu vzruchu.“*¹⁷

Akci kurátoroval Ľubor Kára, který využil své známosti s Restanym. Již dříve spolupracovali – Restany například napsal článek o Documentě v Kasselu do *Výtvarného života*, jehož byl Kára šéfredaktorem. Při pořádání Danuvia 68 získal Kára od Restanyho adresy několika zahraničních umělců (mj. Martiala Raysse, Christa, Jamesa Rosenquista a Giani Bertiniho), aby jim mohl nabídnout účast na festivalu.¹⁸ Na akci Danuvius 68 tak zaslal své dílo i Martial Raysse.¹⁹ Restany se spolu s Wernerem Hofmannem, Jindřichem Chalupským, Karolem Vaculíkem a Mariánem Várossem také stal členem mezinárodní poroty festivalu.²⁰ O této akci následně napsal několik článků do zahraničních periodik. Mimo jiné do

¹⁴ Barbora Peldová, *Chalupecký, Restany a Želibská – vztah kritika a umělce v období 60.–70. let 20. století* (bakalářská práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2024, s. 41.

¹⁵ Tomáš Pospiszyl, *Srovnávací studie*, Praha 2005, s. 155.

¹⁶ Viz Hubatová-Vacková (pozn. 2), s. 268.

¹⁷ Jindřich Chalupský, Danuvius poprvé, *Výtvarné umění* XIX, 1969, č. 1, s. 15–16.

¹⁸ Zuzana Bartošová, Medzi Parížom a Bratislavou I. Francúzsko-slovenské a slovensko-francúzske vzťahy vo výtvarnom umení počas šesťdesiatych rokov 20. storočia (1. časť – segment), *ARS* LIII, 2020, č. 1, s. 72.

¹⁹ Jürgen Weichardt, Avantgarda v Bratislave: Danuvius – bienále mladých výtvarníkov, in: Jana Geržová, *Slovenské výtvarné umenie 1949–1989 z pohľadu dobovej literatúry*, Bratislava 2006, s. 208.

²⁰ Viz Bartošová (pozn. 18), s. 74.

časopisu *Domus*,²¹ jehož překlad vyšel ve *Výtvarném životě*. Akci zhodnotil kladně, nicméně mu zde chyběla účast Jany Želibské a Alexe Mlynářčika, jehož označil za „*nesporného leadera slovenskej avantgardy*“.²² Ten zde nevystavil své dílo na protest proti sovětské okupaci Československa. Ocenil výherce hlavní ceny, Jozefa Jankoviče, který se projevuje „*originálním a pevným štylem*“.²³ Líbila se mu i *Katedrála* Stana (Stanislava) Filka. Naopak u mnohých jiných československých výtvarníků viděl neschopnost oprostít se od přetrvávajícího vlivu „surrealizujícího expresionismu“ a slavných zavedených umělců. Dozvídáme se tak například, že: „*Väčšina mladých sochárov neuspokojuje môj hlad (...) V panoráme nechýba mec-art: Peter Bartoš prenáša na serigrafiiu svoje fotografické klišé, zachytené objektívom z ryhovaného skla: je to revidované podľa Nikosa a opravené podľa Raymonda Hainsa*“.²⁴

Festival se však z politických důvodů bohužel již nikdy nezopakoval, a přes původní ambice Ľubora Káry se jednalo o jednorázovou záležitost. Restany důsledek srpnové okupace v Československu okomentoval v časopise *Domus*, čímž vystoupil proti této události jako jeden z mála ze „západní“ umělecké branže. Mezi další osobnosti odsuzující událost patřila například i umělkyně Jajoi Kusama, která spálila vlajku Sovětského svazu (*Anatomic Explosion on Wall Street*, 1968).

1.1.4 Evina svatba

Alex Mlynářčik uspořádal u příležitosti 70. narozenin Ľudovíta Fully akci *Evina svatba* (1972). Na její přípravě spolupracoval mj. i s Novými realisty: „*V Paríži som navštívil niekoľkých priateľov s prosbou: „Venuj nejaké dielko ako svadobný dar istej neveste. (...) Vonkoncom nebude tušiť, akú cenu môže mať tvoj dar, ale pre ňu bude mať hodnotu radostného prekvapenia.*“ Nuž. a tak som získal dary od Cesara, Rotellu, Carmiho, Dietmanna, Miraldu, spolu od sedemnástich autorov.“²⁵ Součástí akce byl i průvod, za jehož posledním vozem byl Rudólko: „*Dva a pol metra vysoký falus na dvoch kolieskach, ojom pripevnený k vozu. Zabalený, čo nesymbolizovalo len „ukrytie“ pohanského idolu, ale aj participáciu Christa z*

²¹ Pierre Restany, Une leçon de la relativité, *Domus*, 1969, č. 472, s. 49–51.

²² Pierre Restany, Bratislava – ponaučenie o relativite, in: Jana Geržová, *Slovenské výtvarné umenie 1949–1989 z pohľadu dobovej literatúry*, Bratislava 2006, s. 230., Původně vydáno v: Pierre Restany, Bratislava – Une leçon de relativité, *Domus*, 1969, č. 3, s. 49–51 a *Výtvarný život XIV*, 1969, č. 2–3, s. 73–74.

²³ Ibidem, s. 229.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Jindřich Chaloupecký – Alex Mlynářčik, *Príbeh Alexa Mlynářčika P.S.: Zápisky z cesty A. M.*, 2011, s. 184.

New Yorku.“²⁶ Když průvod ukončil svoji cestu, pronesl Restany řeč, ve které rozebíral symbol řadu v lidských dějinách. Restany celou akci popsal ve svém článku Varšava, Žilina, Praha – S láskou (Mlynářčik v Žiline: Evina svatba)²⁷ a označil ho za „spektakulárny happening.“²⁸ Mlynářčik podle Restanyho „dodal Žiline na niekoľko hodín trochu duše, trochu radostí zo života uprostred každodennej všednosti.“²⁹ Restany zde poznal také okruh Mlynářčikových spolupracovníků: *Viliama Jakubíka, Mariana Mudrocha, Rudolfa Sikoru, Milana Adamčiaka a Roberta Cypricha*,³⁰ Akce se zúčastnil i Jindřich Chalupecký – na svatbě zastával roli svědka nevěsty.

²⁶ Viz Chalupecký – Mlynářčik (pozn. 25), s. 185–186.

²⁷ Pierre Restany, De Varsovie, Žilina, Prague, avec amour, *Domus*, 1973, č. 1, s. 49–59.

²⁸ Viz Chalupecký – Mlynářčik (pozn. 25), s. 186.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem, s. 187.

1.1.5 Texty Pierra Restanyho v československých periodikách

Texty Pierra Restanyho byly několikrát přeloženy a otištěny i v československém tisku. Vycházely v letech 1965–1969 ve *Výtvarném umění*, *Výtvarné práci* a *Výtvarném životě*. Jejich prostřednictvím tuzemští umělci dostávali zpětnou vazbu, a především se mohli seznámit s tvorbou zahraničních umělců a Restanyho pohledem na umění. Honoráře za tyto články mu ale byly zdejšími státními orgány zadržovány na našem území. Restany každý rok navštívil Československo a během několika dní tu všechny vydělané peníze utratil.³¹

Restanyho texty o československých umělcích pro zahraniční tisk zde byly velmi populární, protože se jako jeden z mála zajímal o zdejší scénu a psal články předem určené pro místní tisk. Jeho jméno bylo často psáno velkým písmem, někdy větším než titulek článku. Autor se těšil oblibě, již nezabránil ani fakt, že mnohdy kritizoval část naší výtvarné scény, především modernisty. Nebyl však vřele přijat úplně každým. Jistou averzi k němu lze vycítit ze článku malíře Milana Paštěky v *Kultúrnem životu*: „*Tvorivá sloboda je vlastnosť ľudského ducha, posväcujúca v tom istom momente vznik autoportrétu aj lettristického obrazu. Iný názor je nesloboda. Poradie určí vitálna sila jednotlivca. Ani jury, ani akademickí profesori, ani pán Restany.*“³² Motivace Milana Paštěky nesoustředit se na názory kritiků, jmenovitě Restanyho, se možná nalézá v Restanyho recenzi Benátského bienále: „*Na výstavách v cizině zvláště na posledním Benátském bienále nám slovenské oficiální osobnosti předkládaly příliš folkloristický obraz umění své země. V Bratislavě se nemaluje jenom a la Fulla.*“³³ Samotný Paštěk na Benátském bienále v roce 1966 také vystavoval, a právě jeho díla by bylo možné za styl „à la Fulla“ označit.

Nové cesty architektury

Výchozím podnětem pro hledání Nové cesty architektury, jak Restany článek nazval, bylo přesunutí zájmu umělců od plošného závěsného obrazu k vícerozměrovému pojetí prostoru. Tímto tématem se zabývala mj. Mezinárodní skupina perspektivní architektury, na jejíž výstavě k příležitosti VIII. světového kongresu architektů bylo vystaveno dílo Wernera Ruhnaua, architekta, který navázal na svoji dřívější spolupráci s Yvesem Kleinem (z r. 1958).

³¹ Henry Périer, *Pierre Restany – l'alchimiste de l'art*, Paris 1998, s. 337.

³² Milan Paštěka, Diskusia, in: Jana Geržová, *Slovenské výtvarné umenie 1949–1989 z pohľadu dobovej literatúry*, Bratislava 2006, s. 187. Původně v: *Kultúrny život* XXII, 1967, č. 20, s. 8.

³³ Pierre Restany, Praha, *Výtvarné umění* XVIII, 1968, č. 1–2, s. 89.

Pařížské Muzeum dekorativního umění uspořádalo výstavu věnující se experimentálnímu výzkumu nových forem i materiálů a prostorové syntéze. Vystavilo rovněž díla Césara, Roela d'Haese a Tinguelyho, jež Restany označil za „naše nejvýznačnější sochaře.“ Akcentoval, že zatímco Roel d'Haese „nevybočuje z klasické linie expresionismu, César a Tinguely se pokoušejí, každý svým vlastním způsobem, řešit problém prostorové integrace; první svými reliéfními asamblážemi a kompresemi automobilů, jimiž zahájil nové stadium využití kovu, druhý svými mechanicky se pohybujícími konstrukcemi.“³⁴ Článek doprovází reprodukce díla *Plastika* (1961) od Césara.

Výše zmíněné výstavy mají být dvěma z více předzvěstí, že přijde „široký nástup inženýrů – básníků prostoru,“ kteří začnou vytvářet „skutečnou syntézu výtvarného umění.“³⁵ O syntéze výtvarného umění ještě hovoří v pozdějším článku *Syntéza umění k roku 2000?*, kde již popisuje všeobecný odklon od plošné abstrakce a příklon k vytváření prostorů.

Ve stejném čísle vyšel ještě článek *Sochař v pohybu*, ve kterém Restany představuje tvorbu Caldera, kterého nazývá „inženýr – básník prostoru.“³⁶

Yves Klein

V textu přeloženém Jitkou Hamzovou Restany vyzdvihl osobnost Yvese Kleina. Označil ho za „jednu z nejpodivuhodnějších a nejoriginálnějších osobností uměleckého světa po 2. světové válce,“ a o jeho díle napsal: „ovlivnilo zásadním, prorockým způsobem rozvoj soudobého estetického zkoumání.“³⁷ Zároveň upozornil na to, že k úplnému pochopení a docenění jeho děl je potřeba být otevřený a ochotný vstoupit do hry. V rámci článku byl i v krátkosti chronologicky představen průběh Kleinovy tvorby. Přiblížil čtenářům Kleinovy antropometrie, umělecká díla vytvořená otisky modře natřených živých modelů. Zmínil i umělcovy malby ohněm, makety vzduchové architektury a reliéfní sádrové odlitky umělcových přátel na zlatém pozadí.

Nový realismus dostal v textu vlastní kapitolu. Byl zde v krátkosti popsán průběh vzniku skupiny a vyjmenování byli její zakládající členové. Prostřednictvím Yvese Kleina představil Restany myšlenky Nových realistů: „Novému světu odpovídá nový člověk. Na úsvitu druhé průmyslové revoluce směřujeme k novému humanismu. Změny, kterými prochází lidský

³⁴ Pierre Restany, *Nové cesty architektury, Výtvarná práce XIII*, 1965, č. 18, s. 8.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Pierre Restany, *Sochař v pohybu, Výtvarná práce XIII*, 1965, č. 18, s. 9.

³⁷ Pierre Restany, Yves Klein, *Výtvarné umění XVI*, 1966, č. 2, s. 74.

rod, zasahují především oblast senzibility, cítění, vnímání. Umění se stane jazykem ryzí emoce, syntetickým a svrchovaným jazykem přímého dorozumění mezi vnímajícími jednotlivci.“³⁸ Kleina označil za předchůdce nového realismu, který vycítil potřebu nové citlivosti a dal „nový náboj našim citům a novou ostrost našemu vnímání.“³⁹

Reprodukována byla Kleinova díla *F 64* (malba ohněm), *RE 6* (růžový reliéf mořských hub), *Měsíčný reliéf II*, Kleinova antropometrie z modrého období, model a jeho otisk na papíru, *ANT 60* (pozitivní statický otisk na papíru) a *Plastika z mořských hub*, která jako jedna z mála v celém ročníku *Výtvarného umění* byla otištěna barevně.

Bienále v Sao Paulu – klíčová událost uměleckého světa

Speciálně pro *Výtvarnou práci* napsal Restany recenzi o Bienále v Sao Paulu z roku 1965. Vnímál zde tendenci odklonu umění od tradičně uchopeného závěsného obrazu a jeho příklon k realismu u pop-artu. Zdali se v tomto vývoji bude pokračovat bylo podle něj stále nejisté, nicméně Bienále v Sao Paulu mělo být ukazatelem, že zřejmě ano.

Přehlídce Restany vyčítal (dokonce označil za skandál) rozdělení cen. Cenu za plastiku podle něj neprávem a pod vlivem jihoamerických intrik obdržela Marta Colwin (ve skutečnosti Marta Colvín), podle něj by si však cenu více zasloužil Jean Tinguely. Důkaz, že si byla porota vědoma svého nesprávného rozhodnutí, nacházel v její nabídce Tinguelymu udělit cenu alespoň za umělecké hledání, kterou si však umělec odmítl převzít. Nutno dodat, že ostatní zahraniční ceny obdrželi čtyři Evropané a jeden Japonec.

Restany se také zamýšlel nad ideální podobou bienále. Podle jeho představ by bienále mělo být vždy zaměřeno na určité téma a neměly by se na něm předávat umělecká ocenění. Tento model by poskytl „obsáhlou konfrontaci uměleckých děl, koherentní a ovládanou jedinou myšlenkou.“⁴⁰ Jeho pořadatelé by měli být objektivní a nezaujatí odborníci. Osobu odborníka však blíže nespecifikoval.

Rok 1966 a hledání ztraceného času z roku 1965

Restany v tomto textu napsaném speciálně pro *Výtvarnou práci* shrnul dění na Salonu mladého malířství (Le salon de la jeune peinture) v roce 1966. Pro aktuálnost nového realismu

³⁸ Viz Restany (pozn. 37), s. 74.

³⁹ Ibidem, s. 79.

⁴⁰ Pierre Restany, Bienále v Sao Paulu – klíčová událost uměleckého světa, *Výtvarná práce XIV*, 1966, č. 1, s. 8, 9, 12.

by na salonu mladých preferoval větší zastoupení nových tendencí. Představoval si, že by mělo být vystaveno „*méně realistico-expresionistických obrazů a více asambláží, „environnements, “ soch-obydlí a děl nově řešících problémy prostoru.*“⁴¹ I tak jej ale považoval za úspěšnější než pařížské bienále, jehož směřování vnímal jako konformní a příliš oficiální.

Restany zde opět přibližoval směr nového realismu, který podle něj umožnil umělci začlenit se do proměňujícího se společenského celku gestem přímého osvojení. Diváci se u těchto děl stávají spolutvůrci. Konkrétně v článku zmínil umělce Armana a Spoerriho. Nejvíce se věnoval Césarovi, který je mistr „*svářeného kovu a největší klasik odpadového železa.*“⁴²

Obrazový doprovod tvořila fotografie Césarova *Palce* (zvětšeniny odlitku jeho vlastního palce) z roku 1965, jehož vznik byl přiblížen v textu: „*Je podivuhodné, s jakou jistotou, s jakou rafinovaností volí přitom patřičný formát i vhodný materiál; průhledný polyester dává těmto obrovitým formám, prosyceným narcistickou magií dávných rituálů, drahocennost onyxu.*“⁴³

Pařížská sezóna

Při shrnutí uměleckého dění v Paříži Restany vnímal Paříž „*ve znamení Čechů.*“⁴⁴ Vyzdvihoval úroveň českého zastoupení na bienále (Bedřich Dlouhý, Karel Nepraš, Aleš Veselý) a upozornil na výstavy Čechů konané v Paříži, mj. v galerii Peintres du monde a v galerii Lambert. Výstavu zde organizoval Jan Kříž a František Šmejkal, vystavena byla velká plátna Mikuláše Medka, kterého považoval za vůdčí osobnost druhé poválečné generace. Galerie Riquelme představila tvorbu Jiřího Koláře, ve kterém nacházel paralelu k Raymondu Hainsovi: „*svými montážemi objektů a svými experimenty s rozbitím řeči podivuhodně souvisí s kanelovanými skly Raymonda Hainse a současně i kinetismem Pola Buryho.*“⁴⁵ Dále byla ve francouzské metropoli uspořádána výstava Paris-Prague, na níž ho zaujal Otto Gutfreund a Josef Šíma, o kterém napsal článek již na začátku 60. let.⁴⁶ Konání výstavy Paris-Prague umožnilo příjezd českých umělců i uměleckých kritiků do Paříže a přispělo k upevnění česko-francouzských vztahů.

⁴¹ Pierre Restany, Rok 1966 a hledání ztraceného času z roku 1965, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 7, s. 12.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Pierre Restany, Pařížská sezóna, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 13, s. 12.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Pierre Restany, Joseph Šíma ou l'Univers intimiste de la réalité rêvée, *Cimaise*, 1962, č. 57, s. 64–66.

Jan Kotík byl v roce 1966 stipendistou v Paříži. Díky tomu bylo jeho dílo zastoupeno na výstavě Donner à voir 4. Kotík se zde odpoutal od plošného pojetí děl a pomocí zmnožených ploch dával prostor automatickému písmu. Povrch jeho díla byl reliéfní a připomínal tenký podpatek nebo špičku ňadra. Autor pracoval s erotickým podtextem a smyslností hmoty.

V galerii Raymonde Cazenave proběhla výstava Alexe Mlynářčika *„jedné z důležitých postav bratislavské avantgardy“*,⁴⁷ která byla pro Restanyho důkazem, že v Československu dochází ke kulturní decentralizaci.

Po shrnutí výstav československých umělců se věnoval i jiným tématům. Zmínil Martiala Raysse, díky němuž *„člověk z roku 1966 poznává ženské tělo kousek po kousku.“*⁴⁸ Raysseho zmínil ještě ve spojitosti s výstavou Ileany Sonnabendové v Rue Mazarin, jež byla zaměřena na elektrifikované umění a světelné konstrukce, na které mu Raysse, umělec pracující s neony, chyběl.

Předposlední část textu nazval Věcná erotizace: kde je zneužití sexu?. Vysvětluje v ní, proč tento jev vnímá jako pozitivní: *„Vidím, jak ve všedním denním životě se rodí nová citlivost a cítím jakési revoluční doutnání, které snad vyústí v překročení velkého tabu, vytvořeného po staletí sexuální kódem naší společnosti, totiž estetiky morálky (...) V područí kosmických sil sexu se stává jeho přirozeným projevem erotika: je to způsob vyjádření neznající hranic, jakým jsou třeba otisky Yvese Kleina.“*⁴⁹

Hojně používal termín dobrodružství objektu, pojem, kterým pojmenoval i svůj pozdější článek pro *Výtvarnou práci*. Vrchol dobrodružství objektu nacházel na XIII. Květnovém salónu (Salon de mai), kterému dominoval dvoumetrový zvětšený otisk Césarova *Palce*. César byl hlavní hvězdou salónu, byl mu věnován vlastní sál a rubriku v katalogu. Vystavoval zde i Spoerri, Christo a Tinguely, chyběl však Arman, *„vedoucí osobnost asambláže“*, protože se jeho dílo poškodilo při transportu. Květnový salón vystavoval početné asambláže, což by měl být počátek velké změny. Upozorňoval i na neaktuálnost abstraktní malby.

XXXIII. Benátské bienále

Restany v tomto textu přibližoval dění na XXXIII. Benátském bienále. Poměrně detailně popisoval dílo Martiala Raysse, jehož cílem bylo prezentovat radost ze života. Vystavovat měl *Krajinu s nekonečnou perspektivou*, 12x5 m velikou instalaci, kde *„Barevné*

⁴⁷ Viz Restany (pozn. 44).

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem.

vignety, pojaté jako obrovské pohlednice, jsou roztroušeny po této zdi, znázorňující vizuálně cestu z Paříže do Nizzy.“⁵⁰ Zde však zřejmě došlo k chybě: ve skutečnosti se jednalo o dílo měřící 10 x 5 m, které zpracovávalo cestu z Nice, odkud umělec pocházel, do Benátek, kde se bienále konalo. Tuto skutečnost autor využil ke zrýmovanému názvu *Nice-Venice*. V následujícím kritikově textu o Rayssovi již Restany uvádí správné informace.⁵¹ Dalším vystaveným dílem na bienále bylo *Aurore IV*, velkoformátová plastika tvořená neonem. Restany zdůrazňoval Raysseho mistrovskou práci s barvou, syntetickými barevnými materiály a fluoreskujícími efekty. Článek doprovází fotografie Martiala Raysse mezi jeho objekty.

Kellyho monochromatická díla připomněla Restanymu tvorbu Yves Kleina z let 1952–1955. Sál Castellaniho s monotóním efektem a „*tichým podmanivým napětím (...) má výraznou souvislost a mocnou i delikátní přísnost.*“⁵² Na Restanyho velmi zapůsobil: „*Od modré epochy Yvese Kleina nepocítíl jsem, myslím, tak čistou vizuální emoci. Jsem za ni vděčný tomuto milánskému umělci, jehož talent byl velmi správně oceněn Gollinovou cenou.*“⁵³

Restany si povšiml, že většina zemí upustila od „*panoramatického typu Salónu (...)* *snažily se o to, aby představila nejméně jeden aspekt svých současných experimentálních výzkumů či jednu z výrazných a typických orientací své avantgardy.*“⁵⁴ Československý pavilon byl jednou z mála výjimek. Karol Vaculík, československý komisař, uvedl, že chtěl na bienále ukázat na podstatnou roli folklóru v současném slovenském umění.⁵⁵

Martial Raysse

Martial Raysse byl pro Restanyho „*zázrakem francouzského malířství.*“⁵⁶ V roce 1960 byl Raysse, i přes svůj silný příklon k individualismu, spoluzakladatelem skupiny Nových realistů. Zajímal se o nový pohled na svět skrze „hygienu vidění“, přitahovalo ho velké množství nově vyráběných pestrobarevných sériových výrobků prodávaných v supermarketech a svět reklamy. Otisknut byl i Raysseho výrok, který se později objevil v katalogu jeho výstavy v Praze: „*Přál bych si (...), aby má díla měla jasnost a čistotu sériové ledničky, aby byla nová,*

⁵⁰ Pierre Restany, XXXIII. Benátské bienále, *Výtvarná práce XIV*, 1966, č. 17, s. 10.

⁵¹ Pierre Restany, Martial Raysse, *Výtvarné umění XVI*, 1966, č. 9, s. 444.

⁵² Viz Restany (pozn. 50), s. 12.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Karol Vaculík, Naša účast na bienále, *Výtvarná práce XIV*, 1966, č. 13, s. 6.

⁵⁶ Viz Restany (pozn. 51), s. 441.

*aseptická, trvanlivá.*⁵⁷ Podnětem byla pro něj i Riviéra v Nice, odkud pocházel. Obracel se ke každodennímu životu a oslavoval radost z něj. Restany následně umělcovu tvorbu rozdělil do tří období. V prvním období (do roku 1962) se Raysse vyjadřoval kvantitou a vytvářel akumulace předmětů z plastu inspirované přeplněnými supermarkety.

Na kolektivní výstavě ve Stedelijk Museum byla vystavena jeho asambláž *Raysse-Beach*, jež zpracovávala téma pláže, skládající se z bazénku s nafukovacími hračkami, fotografiemi plavkyň v životní velikosti a neonového štítu. Jednalo se o jeho první použití neonu v plastice, se kterým později hojně pracoval.

Ve druhém období začal používat prosycení barvou. Uměle dotvářel svět, přidával neon a zdůraznil jeho přednosti: *„přepych svých měst, záři svého slunce, zkrocenou modř své oblohy a svého moře.”*⁵⁸ V tomto období byla pro Raysse malba především o hledání nové struktury obrazu, jednotlivé plány vrstvil na sebe, obraz rozděloval do barevných ploch a přidával k němu plastické komponenty. Zatímco některé asambláže z let 1964–65 se skládaly až z deseti ploch, k jiným byla začleněna plocha s projekčním plátnem promítajícím film.

V roce 1966 se Raysse přiklonil k práci s temnosvitem, kterou ukázal na již zmíněném díle *Nice-Venice* vystaveném na XXXIII. Benátském bienále. Velkorozměrová kompozice o rozměrech 10x5 m se skládala zhruba ze třiceti obrazů nestejných formátů, které měly zaznamenávat cestu z Nice do Benátek: *„Jak přecházíme kolem stěny, mění se postupně pohledy i linie obzoru: letíme letadlem nad Azurovým pobřežím, pohybujeme se podél Andělské zátoky, v gondole proplouváme Canalem Grande a nebe se houpe nad Ca Pesaro... Linie se lámou, znova se spojují, objevují se útržky krajiny, fragmenty postav: divákovo oko znovu vytváří kontinuitu tvarů za jejich roztříštěností v prostoru.”*⁵⁹ Barvy se postupně proměnily: teplé barvy Riviéry vystřídal měňavé tóny Benátek. Umělec svojí prací odkazoval na známé malíře (Ingrese a Tintoretta), ale i na estetiku reklamních fotografií či turistických pohlednic. Na diváka však měla zapůsobit především atmosféra a životnost. Na závěr Restany přirovnával umělce k Matissovi.

Část obrazového doprovodu tvořily záběry z Raysseho výstav, jež byly zmíněny v textu: expozice ve Stedelijk Museu v Amsterdamu z roku 1962 a výstava v Galerii Alexander Iolas v New Yorku z roku 1964. Dále byly přidány reprodukce jeho děl: *Krajina s variabilní geometrií a MKM hodinami (Hygienu vidění)* (1966), asambláž *Klidný žlutý akt* (1963), *Rajský*

⁵⁷ Viz Restany (pozn. 51), 441.

⁵⁸ Ibidem, s. 442.

⁵⁹ Ibidem, s. 444.

pták (1960) pracující s neony, a dokonce i barevně otištěná malba a fotokoláž *Vidění je projevem citu* (1966).

Dobrodružství objektu

Restany ve statí Dobrodružství objektu představil vývoj výtvarného objektu počínaje rokem 1945. Výtvarnou scénu v Americe i Evropě spojoval „*problém přisvojení si objektu s novým realistickým zaměřením tvůrčí imaginace*“,“⁶⁰ přesto se však obě výtvarné scény svým přístupem odlišovaly. Evropští Noví realisté měli těžít z tvorby Marcela Duchampa, který si přímo přisvojoval reálné prvky. Navazovali na něj, ale zároveň jejich cílem nebylo ho kopírovat – s předmětem dále pracovali, dali mu nový kontext. Tento proces neměl být samoúčelným, ale „*výpovědí o čemsi velmi zjevném, proklamací vyhraněného výrazového zaujetí*.“⁶¹ Proto vznikaly jejich otisky a asambláže: „*hluboce si uvědomili moderní přírodu, průmyslovou, městskou i společenskou. S tímto ontologickým smyslem pro moderní přírodu je spjata touha po přímém přisvojení si reality prostřednictvím jednoho z jejích prvků (čistého pigmentu, starého železa, strhaného plakátu, sériového výrobku). (...) Nový realismus se tak rozvíjí současně ve znamení objevu moderní přírody i návratu ke skutečnosti jako celku*.“⁶² Jejich umění mělo vstřebávat poznatky sociologie a technologie a dále s nimi pracovat. Každý člen Nových realistů volil odlišné výrazové gesto, na němž zakládal svoji tvorbu a jež ovlivňovalo její další rozvoj. Jednalo se o gesta: „*prosycení (Yves Klein), akumulace (Arman), lisovaného kovu (César), mechanického pohybu konstrukcí z odpadového železa (Tinguely), uvěznění předmětu do pastí (Spoerri), obalování (Christo), strhaných plakátů (Hains)*.“⁶³

Evropské umělce v článku reprezentovala reprodukce Armanova *Hřbitova slonů* (1962), Ameriku pak zastupovala reprodukce Rauschenbergova *Prvního doskoku* (1961). Na obou reprodukcích je znatelný časový odstup od článku (čtyři až pět let). Z článku vyplynulo, že Američané pomaleji přecházeli od abstraktní malby k pop-artu. Tento přechod začali Robert Rauschenberg s Jasperem Johnsem, kteří ve svých combine-paintings sice také kombinovali prvky z městského folklóru, ale zpracovávali je malířsky (a vesměs plošně), čímž navazovali spíše na techniku schwittersovské koláže, než na Duchampovi ready-mades.

⁶⁰ Pierre Restany, Dobrodružství objektu, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 10, s. 12.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ibidem.

⁶³ Ibidem.

Syntéza umění k roku 2000?

Restany upozornil na všeobecný příklon k realismu v Evropě i Americe. Novou figuraci označil za falešný problém související s koncem abstraktního umění. Podle jeho názoru by nemělo jít „o pouhou změnu stylu malby, ale o totální proměnu vize. Právě v tomto smyslu totiž souvisí dnešní nový realismus s požadavkem nové senzibility.“⁶⁴ Většinu nové figurace považoval za modernistický naturalismus, jakousi slepou větev. Označení „nová figurace“ si dle jeho názoru zasloužilo jen mechanické umění, jež za pomoci průmyslových mechanických postupů vytvářelo nové struktury obrazu. Při jeho výrobě umělci pracovali s nejnovějšími technickými objevy přenosu a masové komunikace. Zmínil mj. techniku serigrafického a fotografického přenosu obrazu i sériových otisků do plastických hmot. Vybrány bývaly kvůli snaze o industrializaci obrazu. Předchůdce těchto výtvarných experimentů mnohdy viděl v Nových realistech.

Restanyho zajímaly nové možnosti senzibility umožněné restrukturalizací obrazu: „*Rozbitý, animovaný, rozřezaný či z několika plánů složený obraz dráždí diváka sérií zlomkovitých šoků (...) Toto rozbití obrazu, nemožnost jeho přímé globální četby, pluralita jeho vizuálních významů, vytvářejí u diváka nové prostorové podmínění.*“⁶⁵ Podle Restanyho se totiž soudobé experimenty v umění zaobíraly především vytvářením nového prostoru. Práci s prostorem umožňovala lehce architektura, již nechápal ve smyslu výstavby tradičního obytného domu, ale jako kreativní prostor pro hru s předměty. Konkrétně zmiňoval akumulace předmětů, rozložené obrazy, oživené a ozvučené struktury, světelné asambláže a obydlí-plastiky.

Obrazový doprovod článku tvořila fotografie výstavy Niki de Saint Phalle v galerii Iolas (1966) a reprodukce děl *Mít vejce v klobouku* Daniela Spoerriho a zabalený balík *Tony Christa* (1962).

Mec-art, mechanické umění na cestě k nové ikonografii

Restany věnoval další svůj článek pro *Výtvarnou práci* mec-artu, neboli mechanickému umění. Popsal vývoj malby tvořené ryze mechanickým přenosem či postupy průmyslového tisku, který byl využíván především v Americe a na kterém byla znatelná snaha o plošný ready-made. Oproti tomu v Evropě se umělci snažili spíše restrukturalizovat dvourozměrný obraz za pomoci mechanických postupů. Evropský umělec kontroloval každou fázi mechanicky vytvářeného obrazu. Fotografii si přisvojil, aby jí nahradil tradiční štětec.

⁶⁴ Pierre Restany, Syntéza umění k roku 2000?, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 22, s. 12.

⁶⁵ Ibidem.

Restany považoval mec-art za jeden z nejživějších proudů soudobého umění, který měl otevírat nové, dosud nevyřešené problémy: vyloučení vlastního malířského gesta a kvalitu reprodukce. Restany také přemýšlel, zda se u těchto jednoduše reprodukovatelných děl budou umělci držet tradičního měřítka a tvořit unikátní díla, či začnou vytvářet sériovou produkci. Podle něj by bylo přirozené, kdyby se přiklonili k druhé variantě, neboť by to odráželo techniky masové komunikace, ze které čerpají, a umožnilo by jim to začlenit se do širší společnosti. Toto řešení však naráželo na „vžité, zastaralé představy.“⁶⁶

S principem objektivní strukturace obrazu měl pracovat již v roce 1947 i Raymond Hains. Mechanické umění v malířství se vyskytovalo i na sérii výstav *Donner à voir* v roce 1966 (na čtvrté výstavě bylo dokonce vystaveno dílo Jana Kotíka). Malbě mechanické/mec-artu se věnovali ale i jiní umělci. Jejich záměrem bylo „vytvořit *mechanickou cestou nový syntetický obraz*.“ Mimmo Rotella, navazující na období nového realismu a pracující se strhanými plakáty, dospěl k názoru, že: „*Jestliže je soběstačný pojem výběru, pak má fotografie plakátu též objektivní význam jako plakát sám*.“⁶⁷ Proto vyfotografoval své dekoláže, které „*byly jakýmsi realistickým záznamem druhého stupně, záznamem jeho pohledu anebo, chcete-li, záznamem záznamu obrazu-objektu*.“⁶⁸ To ho poté přivedlo k jeho dnešní technice nanášení velkého počtu skvrn přes sebe. Restany zmínil i obrazy Alaina Jacqueta vycházející z rastru barevného diapozitivu. K textu byla připojena reprodukce *Na pláži* (1963) Martiala Raysseho. Mimo Paříž se dále rozvíjelo mechanické umění především v bývalé NSR, konkrétně s ním pracoval Gerhard Richter vytvářející iluzi zamlženého obrazu.

Umění a technologie

Článek *Umění a technologie* vycházel z Restanyho přednášky z 13. dubna 1967 v Museu Clotco. V návaznosti na své dřívější texty zde popisoval práci umělců s realitou a technologiemi: „*Umělci se inspiroují realitou, vývojové perspektivy se vyjasňují. Současné umění, úzce svázané s pokroky technologie, hledá nové syntetické dimenze, které prozkoumává a rozvíjí*.“⁶⁹ Vyhlásil krizi závěsného obrazu a abstraktního umění, které podle něj už nepřinášelo nové impulsy a bylo odtržené od vnějšího světa. Oproti tomu Noví realisté s okolím (včetně toho průmyslového) pracovali a našli si cestu k dosud odcizeným technologiím.

⁶⁶ Pierre Restany, *Mec-art, mechanické umění na cestě k nové ikonografii*, *Výtvarná práce* XV, 1967, č. 12, s. 12.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Pierre Restany, *Umění a technologie*, *Výtvarná práce* XV, 1967, č. 15, s. 1.

Umělci se měli znovu začleňovat do společnosti, v Paříži tak učinili právě Noví realisté. Jejich cílem měl být návrat ke každodenní realitě a smíření člověka s novou technologií a s městským prostředím. Zaměřili se na moderní přírodu (město, průmysl a reklamy). Přizpůsobili se vývoji prostředí, ve kterém žili. V Evropě mělo toto zaměření vyvolat „šok a skutečné omládnutí“,“⁷⁰ nicméně je třeba dodat, že s městskou krajinou, průmyslem pozměněnou, pracovala i česká umělecká Skupina 42 již před více než dvaceti lety, i když v trochu jiném smyslu a především kontextu.

Restany upozornil na to, jak hromadné sdělovací prostředky vizuálně zahlcují společnost. To přineslo nutnost přehodnotit způsob, jakým díla promlouvají k divákovi. Bylo potřeba zapojit novou senzibilitu související s proměnou světa. Závěsná plátna považoval za sterilní, nahradit je měla práce s prostorem. Vyzdvihoval především asambláž, estetiku průmyslového předmětu a plastiku-architekturu. Obraz jako takový udržovala aktuálním možnost rekonstrukce a restrukturalizace obrazu vznikající mechanicky (například sítotiskem).

Noví realisté ve snaze přisvojit si moderní přírodu využívali různých technik a materiálů – čisté průmyslové barvivo, železný odpad, strhané plakáty i průmyslově vyrobené předměty. Zatímco Duchamp, jejich předchůdce, vytvořil dílo s konečným významem, Noví realisté vytvářeli „novou syntézu“, jejíž principy či techniky Restany krátce představil.

Naše umění očima zahraničních kritiků

Naše umění očima zahraničních kritiků byla rubrika tvořící součást Kroniky ve *Výtvarném umění* (především v roce 1968). Jednalo se o překlady textů ze zahraničních periodik, v nichž se autoři věnovali československým umělcům. Byly zde otisknuty například názory účastníků LX. kongresu Mezinárodního sdružení výtvarných kritiků AICA v Praze a v Bratislavě, mj. Arnolda Kohlera či Doelmana Cornelia. Pro tuto diplomovou práci je stěžejní především text Praha Pierra Restanyho, původně napsaný pro časopis *Domus* č. 450 vydaný v květnu roku 1967.

Za oficiální tendenci tehdejšího československého umění označoval Restany modernismus: „*Kombinovaný repertoár informelu, expresionismu a surrealismu doplňují často prvky přímo vytěžené ze současné techniky, prvky pop-artu.*“⁷¹ Konkrétně zmínil Adolfa Hoffmeistra a Jiřího Valentu. Tvorba Jaroslava Vožniaka, Bedřicha Dlouhého a Karla Nepraše pro něj byla „*pozoruhodným svědectvím o jejich společném úsilí rozvést pop-art do dimenzí*

⁷⁰ Viz Restany (pozn. 69), s. 3.

⁷¹ Viz Restany (pozn. 33), s. 89–90.

všední fantastiky.“⁷² Za své přátele a tajné avantgardisty z roku 1960 označil Mikuláše Medka, Jiřího Balcara, Jana Koblasu a Aleše Veselého. U Balcara shledával zásadní jeho cestu do Ameriky, Balcarovy práce s písmeny mu připomínaly starší skici Jaspéra Johnse. Příjemně ho překvapil Libor Fára. Jana Kotíkova vnímal za vůdčí osobnost české avantgardy, jeho práci si oblíbil již při své návštěvě Československa roku 1960. Za fascinující považoval Kotíkova vícerozměrná díla, která byla vystavena již na Benátském bienále v roce 1964: „*plátna upevněná na nepravidelných nosičích, tvořící obrazy-sochy s objektovými inkluzemi*.“⁷³ Zajímavá je Restanyho poznámka ke Kotíkovi: „*Dík vývojové logice a zálibě v experimentování působí jeho dílo dojmem mládí a svěžesti*.“⁷⁴ Oproti tomu Jindřich Chalupecký v textu O akademismu a moderním umění Kotíkovi vyčítal, že u něj nenalezl logiku vývoje.⁷⁵

Mimo umělce, jejichž práci označil Restany za moderní konformismus, nacházel dva, kteří tvořili v duchu nového humanismu. Jiří Kolář vizualizoval psaný text (svoji poezii), a dosáhl tak výtvarně pojatou asociativní sérii, čímž se přiblížil k některým zahraničním umělcům. Jeho evidentní poezii spojoval Restany mj. s tvorbou Hainse a Villeglého i s publikacemi *Mat-Mot* Daniela Spoerriho. Dále ho zaujali Běla Kolářová, která ve svých kolážích používala malé ready-made objekty, např. žiletky, a Milan Knížák, který ve svých happeninzích pojímá umění „*jako ryzí aktivitu, chování, přímý výraz života*.“⁷⁶ Seznámil se i s nekonstruktivisty propagovanými Jiřím Padrtou – se Zdeňkem Sýkorou, Karlem Malichem a Hugem Demartinim.

Centrum experimentálního umění ovšem nacházel Restany v Bratislavě. Zastupovali ho umělci Alex Mlynářčík, Stano Filko a Miloš Urbásek. V roce 1966 Mlynářčíkovi Restany uspořádal výstavu *Manifestations Permanent* v galerii Raymonde Cazenave v Paříži.⁷⁷ O rok později se v Paříži uskutečnila společná výstava Mlynářčíka a Urbáska. K oběma akcím napsal Restany text do katalogu. Zaujalo ho, jak pracují s jazykem masové komunikace.⁷⁸ Filkovi sice výstavu nikdy neuspořádal, ale přispěl textem do jeho monografie *Stano Filko 1965–1969*.⁷⁹

⁷² Viz Restany (pozn. 33), s. 89.

⁷³ Pierre Restany, *Jan Kotík* (kat. výst.), Stockholm 1968.

⁷⁴ Viz Restany (pozn. 33).

⁷⁵ Jindřich Chalupecký, O akademismu a moderním umění. Dopis Janu Kotíkovi, *Výtvarná práce* XII, 1964, č. 7, s. 6.

⁷⁶ Viz Restany (pozn. 33).

⁷⁷ Pierre Restany, *Alex Mlynářčík: Manifestations Permanent* (kat. výst.), Paris 1966, nestr.

⁷⁸ Pierre Restany, *Mlynářčík Urbásek* (kat. výst.), Paris 1967, nestr.

⁷⁹ Stanislav Filko, *Stano Filko. II. 1965–69: tvorba*, Bratislava 1970.

Tato monografie, vydaná na umělcovy vlastní náklady, obsahuje soupis jeho tvorby, bohatou obrazovou dokumentaci, autorské texty i text Pierra Restanyho. Restany uvádí, že Filko nehledí na happening jako na stimul lidské aktivity, ale jako na prezentaci výsledku již vyřešeného problému: „*navazuje přes teorii „permanentnie manifestácie“ Alexa Mlynárčika na velku myšlienku Yvesa Kleina o „divadle světa“: celý svět je mnohonásobným jeviskom ustavičného divadla.*“⁸⁰ Filko si prisvojoval výsek ze života, opatřil ho tzv. funkční strukturou a z publika udělal spolutvůrce. Dále Restany v krátkosti přiblížil umělcovu tvorbu, například nafukovací objekt *Kozmos* vystavený na pařížském bienále roce 1968 i environment *Katedrála humanizmu* pracující s ženskými postavami, vystavený na Danuviu 68.

Benátky 68, Kassel 68, anketa věnovaná 34. bienále a Documentum IV

Restany byl jedním z respondentů ankety věnující se XXXIV. bienále v Benátkách a Documentum IV v Kasellu. Krátce shrnul historii Document – Documente II v roce 1959 podle něj dominovala pařížská škola „*kteřá byla na svém vrcholu.*“⁸¹ Documentu IV označil za „*invazi*“ amerického umění. Hans Peter Riese tuto tezi potvrzuje, upozorňuje, že umělci ze Spojených států byli vystaveni nejpočetněji (v počtu padesát sedm). Tuto skutečnost Riese vysvětluje novým předsedou výboru, Janem Leeringem, který byl velkým propagátorem amerického umění.⁸²

Restany dále kritizoval, že francouzskému umění byly poskytnuty podřadnější prostory a druhá pařížská škola, do níž zahrnul i členy Nových realistů a Alaina Jacqueta, tak neměla stejnou příležitost prosadit se jako její předchůdci. Nevhodné lokace byly podle něj poskytnuty i umělcům z ostatních zemí, například ze Španělska, Itálie, Brazílie, Argentiny a paradoxně i většině Němců. To podle něj způsobilo, že návštěvníci mohli nabýt dojmu, že budoucnost umění se nachází v Americe, což by mohlo vést až k emigraci evropských umělců do New Yorku. Jedinou pozitivní výjimku nacházel u umístění Christova díla. Vysvětloval si to tím, že Christo působil nejen v Paříži, ale i v New Yorku. Umělec vytvořil dočasný pomník k počtě Documente IV – vztyčil velkou instalaci naplněnou vzduchem v centru Kasellu. V obrazové dokumentaci byly mimo jiné otisknuty Armanovy *Žluté provázky* (1967) a *Césarovy palce* (vystavené na Documente IV).

⁸⁰ Viz Filko (pozn. 79).

⁸¹ Giulio Carlo Argan, Davide Boriani, Dietrich Helms et al., Benátky 68, Kassel 68 (anketa), *Výtvarné umění* XVIII, 1968, č. 9–10, s. 455.

⁸² Hans Peter Riese, Documenta IV. KASSEL 68, *Výtvarná práce* XVI, 1968, č. 20–21, s. 14.

Mezi dalšími respondenty ankety byla oslovena i Běla Kolářová, která částečně potvrdila Restanyho předpověď a vyzdvihovala americký pop-art (například Warhola). K Novým realistům poznamenala, že ji překvapila „*monumentálnost vystavených děl; jako by nám nezbývalo než rozvíjet a zvětšovat to, co se začalo rodit už ve 20. letech, a to nejen pokud jde o otce tak jasně identifikovatelné, jako Mondrian, Malevič, Strzeminski (Kleinovy Modré), Man Ray (Christovy „balíky“)*“.⁸³ A tak i když směřování Běly Kolářové Restany vnímal jako součást nového humanismu, Kolářová sama se nebránila vymezit proti několika jeho zástupcům.

Podíl zastoupení amerického a evropského umění řešil i Zdeněk Felix. Ve *Výtvarné práci* shrnul zahraniční kritiky Documenty IV.⁸⁴ Upozornil na to, že podíl amerického umění se stal nejpálčivějším tématem. Ke kritice Klause Jürgen-Fischera v časopise *Das Kunstwerk* poznamenal, že její negativní vyznění mohlo být způsobeno i tím, že na Documentě vůbec nebyli zastoupeni umělci z okruhu tohoto časopisu, pro nějž psal i Restany. Článek byl doplněn fotografií z instalace Document IV v Kasselu zobrazující Christův balík.

V rámci ankety o bienále v Benátkách a Documentě se rovněž se ukázalo, že ne vždy Jindřich Chalupický s Restanym plně souhlasil. Jedna z takových situací nastala, když Restany pověsil na Muzeum moderního umění v Paříži tabulku s textem „*Zavřeno pro neužitečnost.*“ Chalupický tento názor nesdílel. Věřil, že muzeum, které vystavovalo Matissovy koláže a Brancusiho *Mízu* nemohlo být neužitečné a „*patří k místům, kde se rozhoduje o osudech moderního světa.*“⁸⁵ Zde se zřejmě ukázal rozdíl obou teoretiků v přístupu k umění. Restany se snažil o vyzdvižení nejnovějšího umění, mnohdy především ve prospěch Nových realistů. Nebál se pobouření a zavržení toho, co považoval za neaktuální. Chalupický si umění vážil, choval k němu úctu blížící se až posvátnosti, a proto se Muzea moderního umění, vystavujícího zásadní moderní umělce, zastal.

Dana Štormová v anketě vyzdvihla užitečnost mezinárodních výstav. Jejich návštěvníci se seznámili s velkým počtem děl, se kterými by se jinak nesetkali. Přehlídky byly obohacujícími především pro umělce a teoretiky, kteří si díky nim mohli ověřit účinek děl na sobě samých i na široké veřejnosti. Nakonec poznamenala, že Československo nemá bohužel prostředky na uspořádání výstavy takového rozměru: „*My jistě nejsme státem, který by si takový monstrpodnik mohl dovolit uspořádat. (Vždyť například pouhá instalace jediné obří nafukovací*

⁸³ Viz Argan – Boriani – Helms et al. (pozn. 81), s. 471–472.

⁸⁴ Zdeněk Felix, Documenta v zrcadle kritiky, *Výtvarné umění* XVIII, 1968, č. 9–10, s. 499–502.

⁸⁵ Viz Argan – Boriani – Helms et al. (pozn. 81), s. 465.

plastiky Christovy v parku stála 300 000 marek),⁸⁶ a tím spíše by se měli teoretici snažit, aby na mezinárodních výstavách byli čeští umělci více zastoupeni.

Ne všichni respondenti ankety sdíleli s Danou Štormovou stejný názor. Otto Piene považoval bienále v Benátkách „za trapné a zbytečné.“⁸⁷ Zároveň je nutno podotknout, že na něj nebyl jako umělec pozván. Oproti tomu Documenty III se zúčastnil, avšak ani tu nehodnotil kladně: „*V den vernisáže nebyl v celém narychlo instalovaném oddílu Světlo a pohyb žádný proud. Organizace byla po celou dobu trvání výstavy mizerná. Documenta mi dodnes dluží peníze za přístroje (reflektory apod.), které na výstavě vzaly zasvé.*“⁸⁸ Ideální velkou mezinárodní výstavu by si představoval jinak. Nebyla by rozdělena do malých sálů, ale odehrávala by se venku, byla by místem pro setkávání lidí a měla by charakter festivalu. Díla velkých rozměrů (hlavně létající plastiky) by shlédlo velké množství diváků, nejen návštěvníci přehlídky. Umělci by neměli tvořit sami, měli by spolupracovat i s lidmi z jiných oborů. Nutno dodat, že na tomto principu fungovaly Travaux d'équipe na pařížském Bienále mladých.

Filozofia budúcnosti

Do širšího okruhu Nových realistů zařadil Restany Alexe Mlynářčika na výstavě Superlund. Ve *Výtvarném životě* byl zveřejněn překlad Restanyho textu v katalogu této pařížské výstavy. Shrnul v něm základní principy tvorby „novodobého umělce.“ Abstraktní umění mělo být uměním uniku, ignorujícím okolní svět a odsuzujícím průmyslovou revoluci. Oproti tomu současná avantgarda měla překonat „*tento negativny mýtus, toto technologické odcudzenie, ktoré v XIX. storočí upevnilo maliarstvo na podstavci.*“⁸⁹ Zánik abstraktní malby datoval Restany do roku 1960, kdy byla nahrazena díly umělců pop-artistů a Nových realistů, vracejících se do společnosti a ke každodennosti. Popisoval jejich díla, do nichž zapojovali průmyslové a městské motivy. Za nejspektakulárnější z těchto výtvorů považoval i *Onu* instalovanou ve Stockholmu. Obrazové médium bylo nahrazeno médiem pracujícím s prostorem, roztahujícím se mnohdy až do vesmíru (práce Yvese Kleina). Za nejhodnotnější dílo 21. století (které mělo začít rokem 1960, kdy byla skupina založena) by považoval „*priestor individuálneho blahobytu.*“⁹⁰ Dílo by mělo diváka zaktivizovat a dokonce mu

⁸⁶ Viz Argan – Boriani – Helms et al. (pozn. 81), s. 470.

⁸⁷ Ibidem, s. 491.

⁸⁸ Ibidem, s. 491.

⁸⁹ Pierre Restany, *Filozofia budúcnosti, Výtvarný život XIII*, 1968, č. 3, s. 118.

⁹⁰ Ibidem, s. 119

pomáhat „stýkať sa s blízkym, hľadať našu vlastnú rovnováhu, obnoviť našu senzibilitu, skrátka žiť.“⁹¹ Nešlo již o jeho estetickou stránku.

Internacionála priemernosti

Jen o pár stránek dále byl ve *Výtvarném životě* otištěn i nejnovější Restanyho manifest, ve kterém, stejně jako v katalogu Superlundu, hlásil konec tradičního umělce tvořícího klasické obrazy a aktuálnost umělce poskytujícího příležitost radostného trávení volného času. Kritizoval romantismus, který přetrvával v umění do příchodu „moderní přírody.“ Část věnoval i narativní figuraci, kterou shledával průměrnou a přímo úměrnou „jej hlavným predstaviteľom a ich publiku.“⁹² V kritice zašel ještě dál: „Ustavičné narastanie tohto podradného figuratívneho priemyslu odrzkadľuje bujnenie INTERNACIONALY PRIEMERNOSTI, ktorá sa stará predovšetkým o to, aby sa nemusela duševne namáhať...Táto podradná ikonografia ilustruje kultúrny úpadok prechodnej epochy, ktorá stojí zmätená pred nezadržateľnou mutáciou hodnôt. Veční paroháči histórie majú, prirodzene, vela reči. Ich sofizmy slúžia ako clona ich neschopnosti pochopiť pravdu (...) Internacionála priemernosti vyjadruje (...) kultúrnu bezvládnosť doby: zvyšky romantickej minulosti, strach a lenivosť vytvorili falošný problém figuratívnej rozpravy.“⁹³ Nutno dodat, že výtvarníci Eduardo Arroyo, Gilles Aillaud a Antonio Récalcati (zástupci narativní figurace) vytvořili obraz *Vražda Marcela Duchampa* (1965). V tomto díle nechali zavraždit umělce, jehož tvorbu Restany považoval za východisko Nových realistů a jehož dílům se často věnoval. Sám Restany byl dokonce také na obraze zachycen jako jedna z osob nesoucích Duchampovu rakev. Rivalita mezi dvěma hlavními francouzskými uměleckými směry – novým realismem a novou figurací – je zjevná.

Ostatní Restanyho články

Restany podal ve *Výtvarné práci* zprávu i z pařížského Bienále mladých. Československá sekce zde měla být pro mnohé překvapením, dokonce i objevem celé události. Restany vyzdvihoval především Aleše Veselého a Karla Nepraše. Tvorbu Veselého si pamatoval ještě ze své návštěvy Prahy v roce 1960 a zaznamenal její rozvoj. Na bienále obdržel Veselý Cenu kritiky. Z malířů chválil Bedřicha Dlouhého a Jiřího Valentu pro jejich představivost. Dále

⁹¹ Viz Restany (pozn. 89), s. 119.

⁹² Pierre Restany, Internacionála priemernosti. Manifest P. Restanyho, *Výtvarný život* XIII, 1968, č. 3, s. 132.

⁹³ Ibidem.

upozornil, že se v pařížské galerii Lambert konala výstava Jeune avant-garde tchécoslovaque vystavující mladé československé umělce.⁹⁴

Restany rovněž přiblížil pařížskou výstavu Světlo a pohyb. Na této výstavě se mu líbilo, že prezentovala umění zahrnující prvky hry v souladu s vyšší společenskou funkcí, jež je pro Restanyho zásadní.⁹⁵

Restany dále zprostředkoval čtenářům i tvorbu umělce Césara. Krátce shrnul vývoj jeho tvorby, od kompresí kovu, přes polyuretanové zvětšeniny jeho palce, až po expanze.⁹⁶ Text doplňovaly fotografie Césarových expanzí.

Novým realistům připisoval Restany zásadní roli v uměleckém světě, protože v roce 1960 pomocí zvrácení „*hierarchie informálních hodnot pařížské školy*“ vytvořili pro budoucí generaci „*klima revize abstraktní malby*.“⁹⁷ Zmínil techniku tzv. kamuflování, kdy Alain Jacquet dotvořil slavný obraz jiného malíře, například Botticelliho Venuši přemaloval na benzinovou stanici. Poté Restany vysvětloval pojem mec-art, s jehož odvětvím, mechanickým využitím fotografických postupů, pracoval Jacquet od roku 1964. Tato technika umožňovala jednoduché rozmnožování díla, které Jacquet využíval a celý tento proces chápal jako vytváření replik jednoho originálního díla.

V článku Současná erotika – metamorfóza morálky přibližoval Restany práci Martiala Raysse, který „*zdolává ženské tělo po částech*.“ Sám Restany vnímal „*pronikání erotismu do reality*“ pozitivně a viděl „*v tom nový rozkvět senzibility uprostřed všedního života (...)* překonání velkého tabu.“⁹⁸ Člověk byl podle něj ovládán „*kosmickou silou sexu a jeho přirozeným jazykem bez hranic*“ a „*musel přijít Yves Klein se svými otisky, aby byla moderní erotice vrácena její univerzálnost a její anonymita aby nabyla znovu absolutní moci, kterou nás ovládá jako přírodní síla*.“⁹⁹

⁹⁴ Pierre Restany, Paříž na podzim 1965; Nedostatky Bienále mladých, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 2, s. 8.

⁹⁵ Pierre Restany, Světlo a pohyb. Paříž se hýbe, *Výtvarná práce* XV, 1967, č. 22, s. 10.

⁹⁶ Pierre Restany, Poézia priemyselnej chémie, *Výtvarný život* XIII, 1968, č. 7, s. 320–321.

⁹⁷ Pierre Restany, Alain Jacquet Hra s rastrem a perspektívou, *Výtvarné umění* XIX, 1969, č. 1, s. 19–26.

⁹⁸ Pierre Restany, Současná erotika – metamorfóza morálky. *Výtvarná práce* XVII, 1969, č. 5–6, s. 5.

⁹⁹ Ibidem.

Shrnutí Restanyho článků

Pierre Restany napsal pro československý tisk přes dvacet textů. Ve všech se alespoň okrajově zmínil o Nových realistech, v několika z nich byli ústředním tématem. O této skupině se Restany nikdy nevyjádřil negativně, její protagonisty vždy jen vyzdvihoval.

Francouzský kritik při psaní textů zřejmě počítal s tím, že jejich čtenář nebude nový realismus znát, nebo o něm bude mít jen málo informací – zřejmě i proto neustále opakoval základní principy skupiny (využití průmyslových výrobků, práce s městským folklórem a reklamou aj.), stěžejní pro něj byla myšlenka aktivizace diváka. Nejčastěji zmiňovaným členem Nových realistů byl rozhodně Yves Klein. Restany se často zabýval i Martialem Rayssem a Césarem, případně Armanem, tedy zakládajícími členy skupiny. Ostatními členy, jako například Niki de Saint Phalle, Spoerriem či Christem a dekolážisty se příliš nezaobíral. Opakovaně vysvětloval rozdíl mezi Novými realisty a jejich předchůdcem, Marcelem Duchampem. Tento rozdíl viděl v tom, že Duchamp netvořil své ready-mades v době, kdy byly městský folklor a reklama natolik rozšířené. Noví realisté navíc s předmětem dále pracovali, neponechali mu konečný význam. Nacházel v jejich dílech rovněž zohlednění nejnovějších objevů techniky a sociologie.

Články mnohdy doprovázely reprodukce děl Nových realistů, nebylo však výjimkou, že se jednalo o díla několik let stará. Byla to právě díla Nových realistů, která byla v Československu reprodukována jako jedna z prvních barevně. Konkrétně se jednalo o díla Martiala Raysse (*Vidění je projevem citu*, 1966) a Yvese Kleina (*Plastika z modrých hub*, 1960), obě otištěná ve *Výtvarné práci*.

Restany se nezdřáhal kriticky vyjádřit ke konkurenčnímu francouzskému uměleckému směřování: nové figuraci. Vadilo mu na ní, že řešila jen formální stránku obrazu a v zásadě do umění nepřinášela novou perspektivu. Narativní figuraci označil za průměrnou – obsahem, tvůrci i konzumenty. Nevraživost však byla vzájemná, malíři narativní figurace mu úder vraceli ve svých obrazech a její hlavní teoretik, Gérard Gassiot-Talabot, ve svých textech.

Francouzská scéna však nebyla jediná, která Restanyho zajímala. Hodně cestoval, mapoval umělecké scény po celém světě, včetně československé. Už při Restanyho první návštěvě Prahy ho zaujali Aleš Veselý a Jiří Balcar. Za nejprogresivnější vnímal slovenskou avantgardu zahrnující Alexe Mlynářčika, Miloše Urbáska a Stana Filka. Hledal osobnosti, které tvořily v duchu nového realismu. Z Čechů ho oslovili Běla Kolářová s Jiřím Kolářem, jehož práci s rozbitím řeči přirovnával k Hainsovi a Villeglému.

1.2 Pražská výstava Yvese Kleina

Národní galerie v Praze uspořádala v červnu až červenci 1968 retrospektivní výstavu Yvese Kleina. Komisařem výstavy byl Peter Spielmann, který rovněž přeložil texty katalogu do češtiny. Katalog ke Kleinově výstavě uváděla stať Jindřicha Chalupického. Podnět Kleinova umění nacházel Chalupický v nekonečnu, zdůrazňoval nehmotnost jeho děl: „*Spíše než uměleckou tvorbou bylo jeho dílo rituálními akty.*“¹⁰⁰ V katalogu poté následoval český překlad textu katalogu psaný původně pro Institute für Moderne Kunst v Norimberku. Jeho úryvky byly citovány ve *Výtvarné práci*, odrážely Kleinovu snahu o odhmotnění děl, umělcův odstup při tvorbě a podnícení nové senzibility u jejich percipientů. Dodána byla ještě životopisná data umělce, shrnující jeho soukromý život i vývoj tvorby. Čtenář katalogu se tak mohl seznámit s Kleinovými monochromy, monochromaticky vymalovanými místnostmi, antropometriemi, *Symphonie monotone*, aerostatickými plastikami, kresbami ohněm i atmosférickými jevy, ale i s Kleinovými přáteli a spolupracovníky ze skupiny Nových realistů. Nakonec byl připojen soupis vystavených děl, ze kterého se dozvídáme, že zde byla kromě objektů ukázána téměř všechna umělcova stěžejní díla.

K příležitosti výstavy vyšel ve *Výtvarné práci* text Yves Klein v Praze, který byl v českých periodikách jediným článkem plně věnovaným této události. Jeho autor nejprve představil v krátkosti osobní život Kleina, aby se poté plně soustředil na jeho tvorbu. Rozebíral zde jak jednotlivé metody autorovy tvorby (antropometrie, monochromní obrazy, malbu ohněm aj.), tak jeho motivaci k nim (odstup od malby, vytvoření pole senzibility, zaznamenání následků atmosférických dějů aj.). Bylo zde i místo věnované Kleinově modři: „*Jeho příchyllost k dominující modři, symbolizující (podobně jako červeně život a zlatá absolutno) neohraničený svět živlů, vody, vzduchu, ohně, nebes i imateriálních představ duchem prodechnutého vesmíru, má svůj původ v někdejším komplexním, vše pronikajícím, transcendentálním prožitku plného prosycení na pláži Azurového pobřeží.*“¹⁰¹ Celý text byl proložen velkým množstvím Kleinových výroků, (především z jeho manifestu, kde zpětně komentoval svoji tvorbu). Dozvídáme se tak například o dalším z důvodů umělcova využití „živých štětců“: „*Strávil jsem před tím už příliš mnoho času sám v prázdném ateliéru: netoužil jsem tam být už sám s tím nádherně modrým prázdnem, jež právě povstávalo.*“¹⁰² Velký obrat v umělcově tvorbě autor článku vidí při Kleinově vstupu do skupiny Nových realistů: „*zatímco*

¹⁰⁰ Jindřich Chalupický, *Yves Klein* (kat. výst.), Praha 1968, s. 3.

¹⁰¹ Vladimír Burda, Yves Klein v Praze, *Výtvarná práce* XVIII, 1968, č. 14, s. 8.

¹⁰² Ibidem, s. 9.

dřívější umělec blesk nebo postavu maloval, Yves deštěm, ohněm, bleskem či postavami maluje. Někdejší téma se stává umělcovým materiálem a instrumentem.“¹⁰³

Bylo zřejmé, že autor tohoto článku je obdivovatelem Kleina: „*Málokterý umělecký osud může soupeřit s jedinečností koloritu osobního života a bohatstvím a hodnotou tvůrčích objevů Yvese Kleina, jehož dílo podle vyjádření RESTANYHO ovlivnilo zásadním, prorockým způsobem rozvoj soudobého estetického zkoumání*“ a považuje ho za umělce „*právem považovaného za nejvýznamnější zjev evropské poválečné malby.*“¹⁰⁴

Díla z výstavy byla také doprovodem článku, konkrétně *Armanův portrét* (1962) a *Ant 102 „Vzdušná architektura“* (1961).

Ivan Jirous ve článku věnovaném výstavě Marcela Duchampa ve Špálově galerii krátce zmínil i Kleinovu výstavu v Praze a v rychlosti porovnal oba umělce (obou si velmi vážil). Kleinovy obrazy byly pro něj „*především hmotným odleskem mystických prostor Kleinovy imateriality.*“¹⁰⁵ U Duchampa shledával za důležitý aspekt práce zahrnutí diváků do tvůrčího aktu a parafrázoval jeho výrok „*divák vytváří kontakt díla s okolním světem, čímž dešifruje a vykládá své hluboké vlastnosti a tím dává svůj přínos k tvůrčímu procesu.*“

1.3 Pražská výstava Martila Raysse

Národní galerie v Praze uspořádala v roce 1969 výstavu i dalšímu členovi Nových realistů, Martialu Rayssemu. Tentokrát však již nespolupracovala s norimberským Institutem moderního umění, ale s pařížskou galerií Alexander Iolas, která společně s umělcem zapůjčila díla k vystavení. Katalog výstavy se skládal z několika krátkých textů odlišných autorů: Pierra Restanyho, Otty Hahna i samotného umělce. Restany shrnul aktuální Raysseho zájmy: „*barevný nadbytek předmětů sériové výroby, kvantitativní nadbytek ve výkladech, záplava nových výrobků v obchodních domech.*“¹⁰⁶ Vyzdvihoval jeho práci pro druhé pařížské bienále, kde vystavil stánek zasvěcený Sluneční ambře, nad nějž umístil kartonový obraz ženy v plavkách. Parafrázoval umělcův výrok: „*přál jsem si, aby moje díla byla právě tak nová, zbavená všech choroboplodných zárodků, a trvalá jako sériová chladnička.*“¹⁰⁷ I Hahn akcentoval, že pro Raysseho je krása „*především čistota, hygiena. Jakmile jednou svět očistil, rekonstruuje jej a*

¹⁰³ Viz Burda (pozn. 101), s. 9.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 8.

¹⁰⁵ Ivan Jirous, Marcel Duchamp, *Výtvarná práce XVII*, 1969, č. 5–6, s. 6.

¹⁰⁶ Otto Hahn – Martial Raysse – Pierre Restany, *Martial Raysse: Obrazy a objekty* (kat. výst.), Praha 1969, nestr.

¹⁰⁷ Ibidem.

*připouští pouze elementy nové, zbavené všech choroboplodných zárodků: umělou hmotu, látku anorganickou, studenou, chemicky čistou, která nemá vnitřní život, a proto je chráněna před hnilobou a smrtí.*¹⁰⁸ Otištěna byla i Raysseho citace: „Cítil jsem, že je nezbytný nový morální postoj, který by ve snaze vzbudit zájem nespekuloval s buněčným chátráním s ponižujícím postavením člověka i objektů odsouzených k úplné degradaci. Přál jsem si svět nový, zbavený všech zárodků, čistý a na úrovni techniky a nových technologických objevů moderní vědy.“¹⁰⁹

Součástí katalogu je i seznam vystavených děl, ze kterého je zřejmé, že výstava byla koncipována jako průřez umělcovou tvorbou z let 1960–1968. Díla byla vybrána tak, aby zastupovala různé etapy a metody autorovy práce. Návštěvníci galerie mohli shlédnout plastiky (*Rajské ptáče*, 1960), malbu kombinovanou s neonem (*Levhartí květ*) i například obrazovou asambláž (*Stalo se náhle minulého léta*, 1963).

Ve *Výtvarné práci* vyšel článek k příležitosti této výstavy. Nejprve autor krátce představil interpretaci Nových realistů, poté se již věnoval samotnému Rayssemu, který „je přesvědčen, že nový výtvarný slovník se základem ve využití nových technik, je nezbytným předpokladem každého umění, které se v přítomnosti angažuje.“¹¹⁰ Ve svých asamblážích používal nalezené předměty určené k užití širokou veřejností (např. neonová světla a fotografie). Často dílo záměrně přibližoval ke kýči: „Raysse říká, že mechanickou manipulací s dnešními sociologickými a komunikačními klišé se snaží vynalézt svá osobní klišé, své nové vzory.“¹¹¹

¹⁰⁸Viz Hahn – Raysse – Restany (pozn. 107).

¹⁰⁹Ibidem.

¹¹⁰Nesign., Martial Raysse, *Výtvarná práce* XVII, 1969, č. 16–17, s. 1, 3.

¹¹¹Ibidem, s. 3.

2. Československé stopy ve Francii

Výměna mezi Francouzi a Čechoslováky probíhala oboustranně. V šedesátých letech vícero československých teoretiků umění a umělců navštívilo (nejen) Paříž. S francouzskými uměleckými kritiky a teoretiky byl seznámen Jan Kříž již v roce 1963, kdy začal připravovat výstavu 5 jeunes peintres d'Europe de l'est v pařížské galerii Lambert. Později se k němu přidal i František Šmejkal a v roce 1965 výstavu úspěšně zrealizovali. Pobyt ve Francii ovlivnil Křížovu následující práci: „*Návštěva Francie v roce 1963 mne přesvědčila o tom, že třeba rozšířit programovou základnu současného českého radikálního umění. Proto i můj projev na historické Výstavě D v roce 1964 vyzněl ve prospěch širší orientace českých nekonformních snah. Chtěl jsem, aby již na Výstavě D vystavili B. Dlouhý a J. Vožniak. I ti řekli své k informelu, i když se začali ubírat jinou cestou.*“¹¹² Mimoto Kříž v katalogu Šmidrové zmiňuje přijetí kýče členy této skupiny a uvádí jejich paralelnost s Martialem Rayssem: „*Šmidrovství dovede bez výhrad milovat krásu v podobě idolů uměle živené sentimentality mas a nezaváhá sestoupit i do podsvětí banality a vulgárního kýče. Jeho inspirační rozptyl je daleko širší, má pestřejší realizační zázemí, zevnitř promítá své ideály do prostoru obecných, nejednou až anonymních zkušeností. Proto lze například zjistit řadu souvislostí s obrazy a obrazovými sestavami takového Martiala Raysse.*“

Jindřich Chalupický už ve své esejí *O umění, svobodě a socialismu* v roce 1938 proklamoval, že by se umění mělo přiblížit k lidu, nebál se ani možnosti přiblížit se ke kýči: „*Umění postavené do služeb socialismu musí především dbát o svou masovou účinnost (...) Ostatně bylo by asi šalebné trvat na příkré rozlišnosti umění a kýče.*“¹¹³ Umělci se měli ve své tvorbě věnovat spíše jednoduchému umění čerpajícímu z každodenního života.¹¹⁴ Úvahy o propojení umění s realitou jej spojují s Pierrem Restanym, kterého poznal při své návštěvě Paříže v roce 1964.¹¹⁵ Chalupický však teorie o novém realismu rozvíjel již o mnoho let dříve, během čtyřicátých let ve statích: *Svět, v němž žijeme*,¹¹⁶ *Umění napodobí skutečnost*¹¹⁷ a *Nový*

¹¹² Alena Potůčková – Ivan Neumann (eds.), *Umění zrychleného času* (kat. výst.) Praha, Cheb 1999, s. 50.

¹¹³ Jindřich Chalupický, *O umění, svobodě a socialismu*, in: Jindřich Chalupický, *Obhajoba umění 1934–1948*, Praha 1991, s. 54.

¹¹⁴ Viz Pospiszyl (pozn. 15), s. 27.

¹¹⁵ Dopis Jindřicha Chalupického Pierru Restanymu 2. 3. 1980. Archives de la critique, Châteaugiron, PREST.XSEST 14.

¹¹⁶ Jindřich Chalupický, *Svět, v němž žijeme*, *Program D40*, 1940, č. 4, s. 88–89.

¹¹⁷ Jindřich Chalupický, *Umění napodobí skutečnost*, *Život XIII*, 1942, č. 1, s. 11–19.

realismus.¹¹⁸ Blízkost teorií Chalupceckého i Restanyho zdůraznila mj. Lada Hubatová-Vacková, podle níž se oba: „vztahovali k Duchampovské objektivnosti, k humanismu průmyslového objektu, k mýtu neupravované, neestetizované moderní skutečnosti. (...) Oproti umělecké estetizaci skutečnosti prosazovali etický přístup. Hranice mezi životem a uměním se u obou smývá. (...) Oba proti imaginativním proudům (surrealismus a informel) hledali možnost jakéhosi moderního, nekamuflovaného, přímého realismu.“¹¹⁹ Přístupy Chalupceckého i Restanyho také spojovalo udržení si odstupu od velkých uměleckých institucí, akademické obce i filozofie.¹²⁰ Alex Mlynářčík vyzdvihl ve svých vzpomínkách Chalupceckého mezinárodní rozhled: „Jindřich Chalupcecký stojí ako stálica na nebi českej kultúry a bol jednou z najpevnějších pupočných šnúr s aktuálnou svetovou kultúrou.“¹²¹ Chalupcecký byl společně s Jiřím Padrtou po dobu Restanyho působení v časopise *Domus* jeho hlavními informátory o současném dění v Československu.¹²²

Jiří Padrta si s Restanym dopisoval a navzájem se informovali o aktuálním uměleckém dění jejich zemí. V jednom dopise například Padrta přibližoval geometrické a konkrétní umění, sliboval zaslat fotky děl umělců z okruhu Koláře (Sýkory, Malicha a Demartiniho), hodnotil abstraktní umění jako akademické a přežité a vyjadřoval zaujetí pařížským děním popsáním Restanym v minulém dopise.¹²³

Z úvodního textu Jiřího Padrty ke druhé výstavě skupiny Křižovatka, jejímž byl teoretikem, vyplývá, že u jejích východisek lze shledávat paralely s Novými realisty. Konkrétně se jedná o odklon od hledání inspirace v organické přírodě a příklon k tzv. nové moderní přírodě „vytvořené moderním člověkem a jeho civilizací.“¹²⁴ Padrta rovněž zmiňuje potřebu nové citlivosti u umělce. S novou citlivostí (senzibilitou) je spojován především Restanyho oblíbený umělec Yves Klein.

¹¹⁸ Jindřich Chalupcecký, Nový realismus, *Život XX*, 1946–1947, č. 2, s. 36, 45–46.

¹¹⁹ Viz Hubatová-Vacková (pozn. 1), s. 238.

¹²⁰ Tomáš Pospiszyl, Experimentální umění, in: Anežka Bartlová – Tomáš Glanc (eds.), *Jindřich Chalupcecký: texty a kontexty kritika umění*, Praha 2023, s. 153.

¹²¹ Viz Chalupcecký – Mlynářčík (pozn. 25), s. 243–244.

¹²² Dopis Jiřího Padrty Restanymu z 5. 2. 1966, Archives de la critique, Châteaugiron, PREST.XSEST 63/37–8.

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ Jiří Padrta, Úvod katalogu výstavy Nová citlivost, *Křižovatka a hosté* (kat. výst.), Praha 1968, nestr.

Do Paříže se vydalo během šedesátých let několik československých umělců. Vladimír Popovič byl v roce 1964 jeden z prvních, s Restanym se však nesetkal.¹²⁵ Ve stejném roce se tam vydal i Alex Mlynářčík, který Restanyho poznal hned při první návštěvě Paříže, o rok později se zde s ním seznámil i Stana Filka. Roku 1966 se díky stipendiu do Paříže podíval i Jan Kotík, jenž byl díky tomu ve stejném roce zastoupen na několika francouzských výstavách. Filko se do Paříže se několikrát vrátil, např. díky stipendiu v roce 1968 i se svojí ženou. Na rozdíl od Mlynářčíka se však francouzsky nikdy nenaučil a dopisy mu pomáhala překládat jeho žena.¹²⁶ Ve stejném roce Paříž navštívili díky stipendiu i Jana Želibská a Rudolf Němec, který cestoval i do Le Havre a Cean, kde byly o rok později vystaveny jeho antropometrie.

2.1 Mlynářčík v Paříži

Nejsilnější vazby s pařížskou uměleckou scénou navázal bezpochyby Alex Mlynářčík. Poprvé se vydal do Paříže v roce 1964 a přes komplikace způsobené Restanyho pracovním vytížením se s ním nakonec úspěšně seznámil. S kritikem postupně navázal velmi blízký vztah: „*Pre môj výtvarný život znamenala podstatnú úlohu osobnosť Pierra Restanyho. Nie preto, že bol svetovou triedou prvej veľkosti, (...) Ako človek bol Restany čestným, láskavým a oddaným kamarátom!*“¹²⁷ Mlynářčík ve svých pamětech zmínil, že Restany jeho umělecký názor značně ovlivnil: „*Cez pohľad na Restanyho umenovedca – tvorcú chtiac–nechtiac súdim všeobecne.*“¹²⁸

Do Paříže se Mlynářčík několikrát vrátil. Vnímal, že ho město po jeho prvních výstavách přijalo vřele: „*Mal som odteraz mať v Paríži svoj kútik, ale samozrejme, nijakú „arénu“ a vôbec nijakú „definitívu.“ Moja výstava ma dostala do spoločnosti, moji priatelia Restany a Moulin ma prizývali na soirée a nedeľné pikniky. Všetko sa rýchlo rozrastalo. Pozývali ma ďalší.*“¹²⁹ Pobyt ve Francii mu usnadnila i jeho tehdejší žena Elena Faltinová, která ho doprovázela a tlumočila mu. Později se francouzsky naučil i on.

Když navázal v Paříži známosti, dostával pozvánky na různé umělecké akce, které zprostředkovával i svým slovenským přátelům. Na základě telefonátu od Bertiniho se Mlynářčík vydal na Festival de Fort Boyard v Selectu, kam doporučil i svého kamaráda Miloše

¹²⁵ Zuzana Bartošová, Nový realizmus a Slovensko: Rezonancia parížskeho Nového realizmu v mladom slovenskom umení šesťdesiatych rokov, in: Zuzana Bartošová, 50 rokov GMB: Zborník príspevkov z vedeckého sympózia k 50. výročiu založenia GMB, Bratislava 2011, s. 77.

¹²⁶ Viz Bartošová (pozn. 18), s. 66.

¹²⁷ Viz Chalupecký – Mlynářčík (pozn. 25), s. 239.

¹²⁸ Ibidem, s. 241.

¹²⁹ Ibidem, s. 108.

Urbáska. Na tomto mezinárodním festivalu konceptuálního umění se nakonec právě Urbáskova lettristická grafika dostala na úvodní plakát.¹³⁰

Mlynárčik dokonce odmítal být zařazen mezi slovenské konceptualisty, cítil být spíše propojen s Novými realisty: „*Ja osobne som sa nikdy necítil byť konceptualistom. Cítim sa byť realitom z rodiny Nových realistov.*“¹³¹ Ve své monografii Mlynárčik věnoval kapitulu umělcům, které vnímal jako nejvýznamnější umělce dvacátého století. Dozvídáme se, že se s Novými realisty osobně znal. Zakládající členové Nových realistů Mlynárčikovi byli „*veľmi vzácní, no oni boli, za tým, kým my sme sa vydávali na cestu v akomsi druhom slede.*“¹³² Popsal zde své první setkání s Armanem, přiblížil i několik střetnutí s Raymondem Hainsem: „*najtajomnejšia postava nových realistov. Často som o ňom hovoril s Pierrom, ale ani on nerozšifroval všetky zložité zákutia jeho duše. (...) ja ho milujem.*“¹³³ Hains k němu měl být vždy vřelý a pomohl mu se seznámit s lettristy i tvůrci audio-poezie. S Raymondem Hainsem porovnává Mlynárčik Ludo Petránky, podle kterého Mlynárčik „*vkлада čistú plochu do určitého časového úseku, na ktorú môže divák napísať, čo chce. Človek si môže vybrať a prispôbiť. (...) Vpisuje svoje láskania a prejavy zlosti na plagáty, autá apod. Ved' napríklad čo odlišuje anonymných tvorcov, ktorí neschvaľujú verejné alebo politické heslá od Hainsa, ktorý si vyberá kúsok roztrhaného plagátu a komponuje ho podľa svojho vkusu? Mlynárčik umožňuje robiť záznamy toho, čo súčasnosť zakrýva a my odkrývame. Prázdna plocha je radarom udalostí, ktoré prebiehajú, strácajú sa a znovu objavujú v nespútanej hre histórie, ktorá je práve tak jeho, ako naša.*“¹³⁴

2.1 Výstavy Čechoslováků v Paříži

V 60. letech proběhlo v Paříži nezvykle velké množství výstav československých umělců. Jednou z prvních byla výstava Paris-Prague 1906–1930 (1966) v Musée National d'Art Moderne, soustředící se na obrazy francouzských umělců první třetiny dvacátého století zakoupených do Prahy a jejich pražské současníky.

¹³⁰ Viz Chalupický – Mlynárčik (pozn. 25), s. 123.

¹³¹ Andrea Euringer-Bátorová, *Akčné umenie na Slovensku v 60. rokoch 20. storočia. Akcie Alexa Mlynárčika*, Bratislava 2011, s. 224.

¹³² Viz Chalupický – Mlynárčik (pozn. 25), s. 133.

¹³³ Ibidem, s. 131.

¹³⁴ Ludo Petránky, Na okraj niektorých tendencií, in: Jana Geržová, *Slovenské výtvarné umenie 1949–1989 z pohľadu dobovej literatúry*, Bratislava 2006, s. 154.

V Paříži vystavovali ale i mnozí současní umělci. Galerie Lambert byla otevřená zahraničnímu umění a uspořádala několik výstav věnovaných umělcům východního bloku Evropy. Počínaje samostatnou výstavou Lubomíra Přibyla (1965), přes kolektivní výstavy 5 jeunes peintres d'Europe de l'est (1965), která zahrnovala díla Jiřího Valenty, a Jeune avant-garde tchécoslovaque (1965). Katalog k poslední zmíněné výstavě doprovází úvodní text, v němž autoři výstavy, Jan Kříž a František Šmejkal, představili motivaci uspořádat tuto výstavu – oživit umělecké vztahy mezi Paříží a Prahou. Několika větami také shrnuli vývoj poválečného umění v Čechách. Výstava představila pět umělců: Bedřicha Dlouhého, Mikuláše Medka, Karla Nepraše, Aleše Veselého a Jaroslava Vožniaka. V katalogu byl otištěn krátký životopis a reprodukce jednoho vystaveného díla každého z autorů. Na konci publikace byl uveden seznam vystavených děl, ze kterého vyplývá, že všechna díla byla relativně nově vytvořena, pocházela z let 1963–1965. Pařížané tak mohli shlédnout Dlouhého objektové kresby zvané *Etudy* (*Etude X*, 1965), Medkovy obrazy (*Hluboký spánek*, 1965), Neprašovy negativní otisky archaických totemů a *Portrét Řehoře Samsy* (1964), Veselého zraňující objekty (*Enigma III.*, 1965) a Vožniakovy asamblážované obrazy-objekty (*Milenci*, 1965).

Ve *Výtvarné práci* vyšel článek shrnující ohlasy výstavy. Ta měla mít v Paříži mimořádný úspěch, který odráží úryvky recenzí. Jean Jacques Laveque v časopise *Arts* napsal, že je „na východě konečně něco nového“¹³⁵ a vnímal, že by se mohlo jednat o podnět ke znovunavázání kontaktů mezi východem a západem. Výstavu za výtečnou označil Jean Bouret v *Les Lettres Françaises*. Nejvíce se jí zabýval Gassiot-Talabot v časopisech *Les Annales* a *Art International*. Pochvaloval si výběr vystavených děl. Pařížské publikum mělo poprvé poznat „casi nového a velmi specifického v československém klimatu“¹³⁶ a zároveň navazující na dlouhou uměleckou tradici. Za československý přínos vnímal „překračování významů zobrazování, na jedné straně prostřednictvím integrace objektu, odvážným rozrušením tradiční kompozice, na straně druhé míšením forem v jisté poloabstrakci, která je právě velmi charakteristická pro nejlepší díla, jež k nám dnes přicházejí z Východu.“¹³⁷ K velkému zájmu a kladnému přijetí zřejmě pomohlo i to, že Veselý s Dlouhým získali nedlouho před výstavou ocenění na pařížském Bienále mladých.

V roce 1969 Galerie Lambert uspořádala akci *Sept jeunes peintres tchécoslovaques*, na které prezentovala sedm československých umělců: Irenu Dědičovou, Jana Koblasu, Jiřího

¹³⁵ Jiří Padrta, Pět mladých Čechů v galerii Lambert, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 7, s. 3.

¹³⁶ Ibidem.

¹³⁷ Ibidem.

Načeradského, Karla Nepraše, Zbyška Siona, Ivana Theimra a Jaroslava Vožniaka, z nichž rovněž většina vystavovala na předchozím Bienále mladých.

Stipendium umožnilo do Paříže odcestovat Janu Kotíkovi, jehož díla byla následně součástí několika skupinových francouzských výstav. Zúčastnil se například druhého ročníku Salon international de Galeries pilotes v Lausanne (1966) či čtvrté výstavy Donner à voir v Paříži (1966).

Díky Restanyho doporučení hostila Galerie Raymonde Cazenave výstavu Manifestations Permanent (1966) Alexe Mlynářčika. Umělec zde pracoval s odlévanými reliéfy s hodinovými mechanismy, jednorukými figurínami a otisky podbřišků.¹³⁸ Galerie poté umělci navrhla, že vystavená díla uschová ve svém depozitáři a bude ho prezentovat jako jednoho ze svých kmenových umělců.¹³⁹ Výstava vyvolala odezvu, například Raoul-Jean Moulin napsal článek, ve němž vysvětloval, proč se Mlynářčikovo umění nepodobá kubistické poetice, kterou mnozí Francouzi od československého umění očekávali.¹⁴⁰ O rok později se zde uskutečnila i společná výstava Mlynářčika a Urbáska. V La Tentation (česky napětí) se Mlynářčik s Urbáskem zaměřili na vytvoření erotického napětí působící na aktivního diváka. Urbásek vystavil lettristické obrazy, ve kterých analyzoval text „OK BOY“, což měla být oblíbená fráze Pierra Restanyho. Prostor zaplnilo Mlynářčikovo čtyřicet pět bílých ženských figurín s parukami dotvořených make-upem připravených k popsání návštěvníkem. K oběma akcím napsal Restany text do katalogu.

Dále je třeba zmínit výstavu 68 collages de Jiri Kolar v Galerii Riquelme, kde se Jiří Kolář „*montáží objektů a experimenty s explozí jazyka zařadil po bok Raymonda Hainse i Pola Buryho.*“¹⁴¹

Vybrání mladí českoslovenští umělci byli celá šedesátá léta prezentováni i na pařížském Bienále mladých.

2.2 Bienále mladých

Pařížské bienále dávalo prostor především evropským umělcům, výraznými účastníky byli mj. Noví realisté. Akce byla věnována mladým umělcům do třiceti pěti let.

¹³⁸ Viz Restany (pozn. 77).

¹³⁹ Viz Bartošová (pozn. 18), s. 58.

¹⁴⁰ Ibidem.

¹⁴¹ Viz Restany (pozn. 77).

Československo se představilo poprvé na IV. Bienále mladých hned šesti autory. Bedřich Dlouhý získal jednu z hlavních cen za své reliéfy vytvořené sádrovou modelací, tušovou kresbou a různými předměty.¹⁴² S reliéfem pracoval ve svém obrazu-reliéfu i Jiří Valenta, se sochou Karel Nepraš a Aleš Veselý a dále zde byl zastoupen Rudolf Fila. Alena Kučerová obdržela jedno z čestných ocenění za svoji grafiku. Díky článku IV. Bienále mladých v Paříži¹⁴³ se dozvídáme, že účastníci tohoto bienále byli osobně vysláni do Paříže. Marián Váross sděluje svůj celkový dojem z bienále, které se mělo podobat spíše experimentální laboratoři než výstavě. Umělci zapojovali technickou vynalézavost a byli vnímaví na „civilizační rytmus a jeho možnosti,“ čímž se „súčasný výtvarný prejav organicky včleňuje do zákonov moderného životného prostredia.“¹⁴⁴

Miroslav Míčko ve svém článku Okolo pařížského bienále ukázal na skutečnost, že v rámci IV. pařížského bienále mladých měl vystoupit se svým projevem i Restany, který se však zdržel v Jižní Americe. I tak ale poslal alespoň dopis, ve kterém shrnul své hlavní teze: neaktuálnost abstraktního umění, nahrazení klasické malby vytvářením objektů (asambláží apod.) a zapojení techniky do umělecké tvorby. Míčka zaujaly *Nanas* Niki de Saint Phalle, jež chápe jako „alegorický výraz pro tlusté ženské, česky by se mohlo říci „Nány.“ Její výstavu dále přibližuje: „Hemžilo se to tam obryňmi z papier- mâché, byly pomalované pestrými ornamenty, neohrabaně se batolily nebo i koulely kotrmelce, vypadaly jako velké hračky pro děti; autorka by jimi ráda zalidnila parky a veřejná prostranství lidem pro radost. Věnuji ji tu zmínku z vděčnosti za to, jak jsem se bavil na její výstavě.“¹⁴⁵

V roce 1967 byl na bienále kladen velký důraz na environmenty. Páté pařížské bienále mladých popisovala ve *Výtvarné práci* Vlasta Čiháková.¹⁴⁶ Upozornila jak na prezentaci tradičních forem umění (malba, socha), tak i na formy nově vymyšlené (kombinující např. hudbu, architekturu a scénické výtvarnictví). Dále přiblížila MacLuhanovu teorii, na základě které „V konkrétní výtvarné praxi nejde potom ani tak o synchronizaci tohoto vztahu, jako o pointování významu živé reality. (...) Akcentuje se lidské prostředí, »environment«, věcná a současně intelektuální základna, v níž jsou pro člověka zahrnuty všechny podstatné i liché podmínky jeho existence.“¹⁴⁷ Prostředí mělo divákům dopomáhat přistupovat k dílům aktivně.

¹⁴² Marián Váross, Pařížské bienále mladých, *Výtvarný život* XI, 1966, č. 2, s. 51.

¹⁴³ H. Š., IV. bienále mladých v Paříži, *Výtvarná práce* XIII, 1965, č. 19, s. 8.

¹⁴⁴ Viz Váross (pozn. 142), s. 55.

¹⁴⁵ Miroslav Míčko, Okolo pařížského bienále, *Výtvarná práce* XIII, 1965, č. 26, s. 1.

¹⁴⁶ Vlasta Čiháková, 5. pařížské bienále mladých, *Výtvarná práce* XVI, 1968, č. 1, s. 1, 10, 11.

¹⁴⁷ Ibidem, s. 10.

Československo reprezentovali ocenění Jaroslav Vožniak, Albín Brunovský a Karol Lacko, z ostatních pak Zbyšek Sion s Jiřím Načeradským. Alex Mlynářčík vystavoval za francouzskou sekci.

V roce 1969 vystavoval na pařížském bienále mj. Jozef Jankovič, který zde získal jedno z hlavních ocenění. I Zdeněk Beran byl účastníkem bienále: „*Ještě v roce 1969 na Bienále mladých v Paříži jsem byl svědkem, jak kilometry pomalovaných pláten působily bezbranně vedle sudu plného vody s odhozenými vajgly, do které navíc plivali nečetní návštěvníci, zatímco pozůstatky levičáckých mládežnických bojůvek z roku 1968 se snažily sprejem vylepšit vše, co se na výstavě náhodou ocitlo v jejich dosahu. Má neadekvátní reakce spočívala v horlivé normální činnosti. V nemístném vyvození důsledných důsledků. Na své denní trase kolem ruských tanků hlídajících karlínský kostel jsem pospíchal do svého ateliéru, aniž bych zaznamenával jakékoli pocity krize – dokonce v tom bylo jakési třesuté nadšení. Je nepochybné, že za těchto podezřelých okolností muselo vzniknout něco nepatřičného, něco, co se přinejmenším vyznačovalo vstřícným mrzáctvím, jak tehdy trefně napsal Jan Kříž.*“¹⁴⁸

Mimo československou část vystavovali i Alex Mlynářčík s Jiřím Načeradským, žijící v Paříži. Dušan Konečný ve *Výtvarné práci* informoval o tom, že organizátoři dávali přednost Travaux d'équipe: „*kolektivním dílům syntetického zaměření.*“¹⁴⁹ Často se jednalo o environmenty. Kategorie Travaux d'équipe byla založena na bienále už v roce 1961. Jejím cílem bylo dílo vytvořené za spolupráce zástupců několika oborů. Ti společně řešili jedno téma, aby nakonec prezentovali pohled na něj z různých perspektiv odlišných zaměstnání, čímž se měli přiblížit k modernímu člověku. Jednat se mohlo například o spojení umělců (výtvarníků, hudebníků), architektů, ale i vědců (sociologů, psychologů).¹⁵⁰

Jana Želibská měla v roce 1973 uspořádanou výstavu *Goût du paradis* (Chut' ráje) v galerii Jean-Gilbert Jozon jako součást Bienále mladých.¹⁵¹ Text do katalogu napsal Pierre

¹⁴⁸ Zbyněk Beran, *Vždy nevhod, Výtvarné umění. Umění instalace*, 1994, č. 4, s. 46–47.

¹⁴⁹ Dušan Konečný, VI. bienále mladých v Paříži, *Výtvarná práce* XVI, 1969, č. 9–10, s. 509–510.

¹⁵⁰ Terezie Nekvindová, *Svět chce bienále. České a Slovenské umění na velkoformátových výstavách v letech 1965–1970, Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* XII, 2018, č. 25, s. 34.

¹⁵¹ Zuzana Bartošová, *Medzi Parížom a Bratislavou II. Francúzsko-slovenské a slovensko-francúzske vzťahy vo výtvarnom umení počas sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia* (2. časť – segment), *ARS* LIV, 2021, č. 1, s. 80.

Restany během své návštěvy Slovenska. Dodnes je dochovaná fotografie Jos De Cock, Pierra Restanyho a Jany Želibské z roku 1973 v Paříži.¹⁵²

¹⁵² Zuzana Bartošová, *Napriek totalite: neoficiálna slovenská výtvarná scéna sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia*, Bratislava 2011, s. 140.

3. Další množnosti seznámení

K předávání informací o zahraničním uměleckém dění docházelo i při neformálních setkáních mezi umělci, podle Bohumíra Mráze především v okruhu Jana Kotíka a Jiřího Koláře: „*Neobvykle široce informovaný Kotík (...) reprezentuje svým neustále se měnícím dílem vždy poslední ukázky světových aktualit. (...) Velmi silným vlivem působí na české Výtvarné umění v poslední době Jiří Kolář.*“¹⁵³

Po Česku také kolovaly různé zahraniční katalogy. Jejich význam vyzdvihl například Radoslav Kratina při hodnocení významu bienále: Kratina oceňoval na bienále nejen možnost vidět originální dílo, ale i následné vydání obsáhlého katalogu: „*Vydá se tlustokatalog, který se rozběhne do světa, takže pořádající země je informována o světě a svět o pořádající zemi.*“¹⁵⁴ Katalogy byly velmi důležité hlavně pro země východního bloku Evropy, odkud ne všichni umělci měli možnost vycestovat, a tak mezinárodní scénu znali alespoň z katalogů a tiskovin. Důležitým zdrojem informací bývaly i zahraniční časopisy. V Československu byl časopis *Domus* k dispozici díky Uměleckoprůmyslovému muzeu v Praze, které ho odebíralo od roku 1955.¹⁵⁵ Z něj, ale i z ostatních zahraničních periodik pak čerpali informace redaktori *Výtvarné práce* i *Výtvarného umění*.

3.1 Zmínky o Nových realistech v českém tisku

3.1.1 Vybrané články ze zahraniční

Shrnutí periodik

Na začátku šedesátých let bývala ve *Výtvarném umění* rubrika *Ze zahraničního tisku*, v níž redakce shrnovala obsahy zahraničních periodik. Pro kontext nového realismu byl zásadní především francouzský časopis *Cimaise*, pro který psal i Pierre Restany.

Pierre Restany byl často zmiňován, dozvídáme se například jak „*obšírně referuje o XXX. bienále v Benátkách.*“¹⁵⁶ O Benátském bienále byl ještě otištěn rozhovor mezi Restanym a Michele Ragonem. Bienále vytýkali, že na něm byli mladí umělci posuzováni staršími generacemi i jeho politické pozadí, kvůli němuž dostali příležitost umělci pocházející ze spřátelených zemí, i když jejich díla nenabývala dostatečné kvality. Podle Ragona „*např. bulharští a českoslovenští představitelé socialistického realismu se svým znovuobjeveným*

¹⁵³ Viz Potůčková – Neumann (eds.) (pozn. 112), s. 61.

¹⁵⁴ Viz Argan – Boriani – Helms et al. (pozn. 81), s. 473.

¹⁵⁵ Marie Klimešová, *Běla Kolářová. Pohyb / čas* (kat. výst.), Liberec 2016, nestr.

¹⁵⁶ J. K., *Cimaise*, č. 50, 1961 (Francie) (*Z výtvarných časopisů*), *Výtvarné umění* XII, 1962, č. 2, s. 92.

*fauvismem a expresionismem jsou modernější než někteří francouzští abstraktivisté, jež bienále obeslali.*¹⁵⁷ Shrnutí Restanyho názoru vyznívalo podobně: „*XXXI. bienále bylo opět triumfem pařížské školy, avšak Restany soudí, že tu již zvítězila Paříž minulosti. Dnešní Paříž je dál, zatímco bienále r. 1962 je krokem zpět za bienále předcházející.*“¹⁵⁸ Dnešní Paříží nepochybně myslel Nové realisty. Místo nich na bienále reprezentovali Francii například Jean Fautrier či Alfred Manessier.

V jiném čísle časopisu Restany zhodnotil dílo Jaspéra Johnse, který ukázal, že i „*terče, prapory, plechovky, banálnější předměty mají autonomní výtvarné kvality. Johns hledá jedinečnost v tom, co je všeobecné, běžné.*“¹⁵⁹

Dále Restany zrekapituloval patnáct let tvorby Césara: „*Nejenže objevil nové výtvarné možnosti železa jako sochařského materiálu (například „řízenou kompresi“ železného šrotu), ale spolu s americkými neodadaisty je průkopníkem nového realismu, který kritik považuje za přínos druhé poloviny našeho století a který spočívá v objevování nových morfologických hodnot materiálu a jejich organizaci.*“¹⁶⁰

O Nových realistech psala do časopisu *Cimaise* i Herta Wescher. Upozornila na vzrůstající oblibu použití vyřazených a vyhozených předmětů, což se u Nových realistů stane hlavním principem. Novorealisté chtějí být „*neutrálními dokumentátory doby, registrujícími „sociologickou realitu bez jakéhokoliv polemického záměru.*“¹⁶¹ Wescher přiblížila osobnost Yvese Kleina: „*autora „anonymních“ pláten s barevnými otisky částí nahého ženského těla, jehož monochromní obrazy vytvářené zvláštní technikou („malování“ plynem a ohněm) a projekty budoucí „vzdušné architektury.*“¹⁶² Dále představila „multilokomotivy“ Tinguelyho: („*konglomeráty opotřebovaného náčiní a poškozených součástí*“), tvorbu Césara (který je „*proslulý výrokem, že haldy kovového šrotu v továrně, kde denně pracuje, jsou pro něho stejně poutavé jako carrarské mramorové lomy pro sochaře tradičního zaměření*“)¹⁶³ i Armana, Raysseho, Spoerriho a dekolážistů. Nakonec se zamyslela nad kritickým hodnocením jejich děl

¹⁵⁷ J. K., *Cimaise* č. 56, listopad–prosinec 1961 (Francie) (Z výtvarných časopisů), *Výtvarné umění* XIII, 1963, č. 4, s. 179.

¹⁵⁸ J. K., *Cimaise* č. 61 a 62 1962 (Francie) (Z výtvarných časopisů), *Výtvarné umění* XIII, 1963, č. 6–7, s. 302.

¹⁵⁹ J. K., *Cimaise* č. 54 a 55, 1961 (Francie) (Z výtvarných časopisů), *Výtvarné umění* XII, 1963, č. 10, s. 474.

¹⁶⁰ Ibidem.

¹⁶¹ Nesign., *Cimaise* č. 64, březen–červen 1963 (Francie) (Z výtvarných časopisů), *Výtvarné umění* XIV, 1964, č. 5, s. 236.

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ Ibidem.

a perspektivou. Wescher vyslovila názor, že „*přetrvají z montáží novorealistů jen ty, jež vytvořila umělecká intuice, jako například uvedené plakátové koláže, jejichž složky byly záměrně vybrány a citlivě zkomponovány z hlediska barvy a tvaru.*“¹⁶⁴

Přínosná ale mohla být i shrnutí z jiných periodik. V časopise *XXe Siècle* se například řešila industrializace umělecké produkce přizpůsobená zvyšující se poptávce po umění. Mechanizace se stala podstatnou složkou u tvorby několika autorů, od Duchampa přes Calderu až k Tinguelymu a Schöfferovi.¹⁶⁵ V jiném čísle byla zase připomenuta tvorba Yvese Kleina, který „*užíval nejneobvyklejších kombinací náročných technických postupů a nedal se vázat žádnou estetickou tradicí.*“¹⁶⁶ Z mladých umělců pracujících s mechanismy měl vynikat Tinguely, jenž „*pohání své mobily motorem (...) Převahu Tinguelyho nad ryzím technicismem, reprezentovaným např. Shofférem, vidí kritik v tom, že s pochopením pro soudobou civilizaci spojuje smysl pro krásu a pro lidské city, což jsou jediné záruky životnosti umění.*“¹⁶⁷

Z tohoto přehledu je zřejmé, že i přes ztíženou možnost přenosu informací mezi Francií a Československem jich přes hranice na počátku šedesátých let proniklo mnoho. Český tisk přinášel shrnutí článků z francouzských časopisů, takže se o Nových realistech a Restanyho názorech mohla dozvědět široká umělecká i uměnovědná veřejnost u nás. Zároveň je však nutno upozornit na časovou prodlevu, se kterou shrnutí vycházela – často bylo referováno o člancích, které vyšly o jeden až dva roky dříve.

Nový realismus?

První převzatý text v Československu, který byl věnovaný výhradně Novým realistům, nevycházel paradoxně z pera Pierra Restanyho, ale od Michela Ragona. V předmluvě česká redakce představila skupinu Nových realistů a shrnula i základní principy skupiny: „*obrat směrem k realitě věcí, k výzkumu efektivních hodnot užitkového předmětu, který se projevuje v masovém užívání techniky asambláže, přímé koláže, ready-made a objektů všeho druhu.*“¹⁶⁸ Noví realisté často používali věci vyřazené a vyhozené, původně strojově vyrobené. Předměty uznávali samy o sobě, nepřidávali jim metafory. Někdy je dále destruovali, např. střelbou či lisem.

¹⁶⁴ Viz nesign. (pozn. 161).

¹⁶⁵ J. K., *XXe Siècle*, č. 17, 1961 (Francie) (Z výtvarných časopisů), *Výtvarné umění* XII, 1963, č. 2, s. 86.

¹⁶⁶ J. K. *XXe Siècle*, č. 21, roč. XXV, květen 1963 (Francie) (Z výtvarných časopisů), *Výtvarné umění* XIV, 1964, č. 3, s. 139.

¹⁶⁷ J. K. *Cimaise* č. 68, duben-červen 1964 (Francie) (Z výtvarných časopisů), *Výtvarné umění* XV, 1965, č. 6, s. 286.

¹⁶⁸ Michel Ragon, *Nový realismus?*, *Výtvarná práce* XI, 1963, č. 17, s. 4.

Po teoretickém úvodu zde byl shrnut kritický článek Michela Ragona pro časopis *Ars*, i když za výstižnější je zde považován text Dory Ashton v *Cimaise*, která „charakterizuje poslední experimenty nového realismu jako stav jakési totální duchovní krize naruby. Dosavadní krajní mez subjektivity, (...) zvrátila se v opak: v odosobněnou služebnost nahé objektivitě věci.“¹⁶⁹ Ragon krátce zmínil techniky jednotlivých členů skupiny: Césarovo lisování aut, Kleinovy antropometrie a monochromní malbu, strhané plakáty dekolážistů, střílení Niki de Saint Phalle, Armanovo nahromadění předmětů do skříněk a rámců, Spoerriho asambláže z předmětů denní potřeby a Tinguelyho samoúčelné stroje. Tinguelyho konstrukce mu připomínaly hračky, zároveň je chápal jako reakci na sklony k adoraci moderní techniky. Jeho malovací stroje pak vnímal jako vtipnou kritiku akademismu abstraktního umění. Za předchůdce nového realismu označil dadaisty a surrealisty pracující také s exhibicionismem a skandálností. Spojovalo je i užití již použitých a vyřazených věcí.

Ragon připojil i názory různých umělců a uměnovědně zaměřených osob. Osloven byl i César, vysvětlující, že jeho cílem není způsobit skandál: „*Exhibicionismus na chvíli pobaví, ale odvrací publikum od umělce, kterého už nebere vážně. Svůj talent musí umělec prokázat malbou; prostředkem výrazu je mu malba, a ne jeho soukromý život.*“¹⁷⁰ Od záměru způsobit skandál se distancovala i např. Galerie J.

Obrazový doprovod článku tvoří fotografie umělců (Villégélého, de Saint Phalle, Tinguelyho a Césara) s jejich díly.

Noví realisté & pop-art

Autor dalšího převzatého článku reagoval na výstavu *Neue Realisten & pop art* v západoberlínské Universität der Künste Berlin. Postrádal na ní „srovnání dnešního »nového realismu« s charakterem dada. Na rozdíl od dadaismu, který byl totiž ve své podstatě vysloveným protestem proti existenciálnímu a předmětnému odcizení, octly se současné tendence v době svého vzniku (...) ve zcela jiné duchovní situaci a odlišném společenském klimatu. (...) Proti prudké angažovanosti dadaistů se většina umělců »nového realismu« programově hlásí k neúčasti a neutralitě.“¹⁷¹ Toto srovnání a souvislost obou proudů velmi často akcentoval ve svých textech i Pierre Restany. Na odlišnost motivací a prostředí jejich vzniku upozorňoval např. v článcích ve *Výtvarné práci* (Dobrodružství objektu a Umění a

¹⁶⁹ Viz Ragon (pozn. 168), s. 4.

¹⁷⁰ Ibidem, s. 6.

¹⁷¹ Z., Noví realisté & pop-art, *Výtvarná práce* XIII, 1965, č. 4, s. 12.

technologie). Blíže toto téma rozebíral ve druhém manifestu skupiny Nových realistů: *À 400 au-dessus de dada*.

Dále autor odkazoval na článek o novém realismu Herty Wescher z roku 1963.¹⁷² Wescher v něm informovala o cílech, postupech a vývoji tvorby Nových realistů: „*Ve svém společném programu projeví (...) odhodlání ukázat svou prezentací skutečnost takovou, jaká existuje, a omezit na minimum individuální podíl na umělecké tvorbě.*“ Shrnutí jejího textu vyšlo ve *Výtvarném umění* o rok dříve v rámci rubriky *Ze zahraničního tisku*.

Nový Daidalos

Ze zahraničního tisku (25. číslo *XXe Siècle*) byl převzat článek Pierra Descargues Nový Daidalos, věnující se Jeanu Tinguelymu. Nejprve v něm autor ukázal na postupné přijetí a respektování umělcovy tvorby publikem. Zároveň tvrdil, že pro uspořádání umělcovy retrospektivy je nutno zapracovat i projekce ukazující reakce šokovaných diváků na jeho dřívější veřejné akce. Vyzdvihována byla jeho představivost a invence, se kterou znovu zpracovával vyhozený kovový odpad ze skládky. Z něj tvořil „*stroje na pohyb a hluk, na vlastní destrukci a zkázu. Ale i stroje na malbu, sochařství, na hudbu i na lásku.*“¹⁷³ Tinguelyho technická zdatnost byla nepopíratelná, jeho stroje byly často komplikované a často ambivalentní. Některé působily hravě, pozitivně, něco vytvářely (například malbu). Jiné byly sebedestruktivní, ukazovaly na ohrožení civilizace stroji, jež „*nezadržitelně směřuje k diktátu technokracie.*“¹⁷⁴ Kritiku lze však nalézt i v jeho malovacích strojích, které po vhození stotfrankové mince malovaly abstraktní kresby. Když byly umělcovy objekty umístěny do galerie, vrhaly na zdi zajímavé stíny, jejich siluety působily mnohdy fantaskně a hravě. Za předchůdce jeho tvorby autor do určité míry považuje Leonarda da Vinciho, navrhujícího létající stroje, i bájného Daidala, konstruktéra Ikarových křídel.

Tinguely o sobě

Článek Ivana Jirouse převypráví interview s Jeanem Tinguelym původně publikované v časopise *L'Oeil*.¹⁷⁵ Krátce shrnul vývoj a princip Tinguelyho tvorby: „*V roce 1954 dělá nejprve reliéfy z železných drátů, později nazvané Metamechanismy. Práce je radostná,*

¹⁷² Herta Wescher, What is new with the New Realists?, *Cimaise*, 1963, č. 64, s. 30–50.

¹⁷³ Nesign., Nový Daidalos, *Výtvarná práce XIII*, 1965, č. 23, s. 12.

¹⁷⁴ Ibidem.

¹⁷⁵ Alain Jouffroy, Jean Tinguely, *L'Oeil*, 1966, č. 136, s. 34.

*Tinguely se baví. Slovo „zábavné“ a „radostné“ ozývá se vůbec téměř v každém odstavci interviewu. Tinguely vysvětluje: radostný, to pro mě znamená svobodný.“*¹⁷⁶ Od roku 1955 začíná umělec vytvářet malující stroje a své mechanismy ozvučuje. Jeho návštěva New Yorku vyvrcholila *Poctou New Yorku: „Gigantický mechanismus se pohyboval, hřmotil, aby po chvíli destruoval sám sebe a explodoval na nádvoří muzea při mocných pyromantických efektech.“*¹⁷⁷ Toto představení mělo být jedním z podnětů k happeningům.

Po návratu z Paříže se Tinguely stal členem Nových realistů. Přestal vyrábět autodestruktivní pohyblivé konstrukce a přesunul se nakrátko ke konstruktivním reliéfům, vyjadřující především sochařskou myšlenku. Nakonec se však ke strojům opět vrátil: *„Našel jsem v oněch pohybech vpřed a vzad cosi ze sisyfovského ducha. Myšlenku odsouzení ke stále stejným úkonům. Je něco beznadějného v osudu těch strojů. Jsou svobodné, jistě jsou i radostné, ale jsou také zoufalé. Odsouzené dělat v jedné a téže zóně stále tytéž pohyby.“* Svoji tvorbu měl v úmyslu posunout ještě dál, chtěl *„Sestrojovat velmi komplikované situace prostřednictvím strojů, které si začnou hrát s lidmi. Jež se budou zaměstnávat přímo publikem, dotýkat se ho, svlékat se před ním, bavit se s ním.“*¹⁷⁸ Zajímavé je, že k článku nebyly připojeny žádné reprodukce Tinguelyho práce.

Pra pra ona

Článek je věnován dílu *Ona* (1966), vytvořenému Niki de Saint Phalle, Jeanem Tinguelym a Olofem Ultvedtem a umístěnému v Muzeu moderního umění ve Stockholmu. Začíná jeho popisem: *„Ona je nesmírně obrovská. Je 82 stop dlouhá, 30 stop široká, váží 6 tun. Je sestrojena jako zepelín z drátu, textilu a lepidla a leží každý den se zdviženými koleny na zádech v jedné chodbě stockholmského Muzea moderního umění. Ona – cosi mezi zábavním parkem a návratem do lůna, patří k exponátům, vystaveným poprvé ve švédském hlavním městě, které v posledních letech způsobily nejvíce rozruchu, nejvíce šokovaly a staly se nejpobulárnějšími. Ona, veselá, nová, satirická a plná překvapení, je výsledkem mnohaměsíční práce tří nejpobřeštěnějších sochařů světa: Jeana Tinguelyho, výrobce bláznivých strojů, jeho v Americe narozené přítelkyně de Saint Phalle, proslulé svými obrovskými loutkami – Nanami, a Švéda Pera Olofa Ultvedta.“*¹⁷⁹ Podle Tinguelyho byl každý detail promyšlený. Vstup tvořila

¹⁷⁶ Ivan Jirous, Tinguely o sobě, *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 8, s. 421–422.

¹⁷⁷ Ibidem, s. 421.

¹⁷⁸ Ibidem, s. 422.

¹⁷⁹ Nesign., Pra pra ona, *Výtvarné umění* XVI, 1967, č. 2, s. 98.

„brána života.“ Popsána byla i atmosféra: návštěvníci se „*rojili kolem pultu nealkoholického baru v jednom z řader. Děti jezdí na toboganu v pravém stěně (...) Dvojice se k sobě tulí na lavičce lásky v pravé noze bez nejmenšího tušení, že tam sochaři skryli mikrofony, které přenášejí jejich sladké povídání o ničem do baru přeplněného smějícími se lidmi. Chlapci šplhají po schodech vedoucích žaludkem a vykukují pupkem, kde stojí pohodlně na terase stůl. (...) Diváci zde mají dobrou vyhlídku na Ženu, a přitom se mohou bavit se svými přáteli dole.*“¹⁸⁰ Nacházel se zde i biograf s dvanácti místy k sezení, kde byl promítán film s Gretou Garbo z roku 1922. Celým objektem zněla reprodukováná hudba – varhanní skladby od Bacha. Podle Niki de Saint Phalle byla *Ona*, především v ženském publiku velmi kladně přijata: „*Ženy ji milují. Pochopily ihned, že je to pocta pro ně.*“ K článku však byla přidána pouze jedna fotografie díla, konkrétně vstup focený zvenčí. Před ním stál člověk, který mohl čtenáři posloužit jako měřítko.

Co nového v Paříži – zpracováno podle zahraničního tisku

Ivan Jirous představil aktuální umělecké dění v Paříži na základě zahraničního tisku. Speciální rubriku věnoval Armanovi a jeho zakotvení v pařížské galerii Sonnabend, která se doposud zaměřovala na americké umění. Členové Nových realistů (Tinguely, Spoeri, Christo i Arman) však vystavovali v Americe, Arman dokonce vícekrát, a proto neshledával jeho existenci v galerii Sonnabend za překvapivou.

V galerii Arman vystavil akumulované objekty, například vymačkané tuby barev umístěné do krabic z plexiskla a následně zalité průhledným polyesterem. Umělec pracoval s pudem přivlastňování věcí, konkrétně s předměty nové technické přírody: „*Tato mánie se projevuje dvojím naznačeným způsobem: jednak sbíráním a hromaděním věcí téhož druhu, např. žehliček, elektronek, dětských hraček a rozmanitých předmětů, které civilizace zbavila praktické funkce, jež vyřadila a pohodila na svá smetiště, jednak jejich ničením, to znamená rozbitím, spálením, rozřezáním, roztrháním atp.*“¹⁸¹

Ostatní články zmiňující Nové realisty

Udo Kultermann nový realismus zmínil při recenzi pěti publikací o pop-artu, ve kterých jej mnohdy postrádal. Například od knihy Maria Amaya recenzent očekával širší rozvedení mimoanglické umělecké scény: „*Jeho zorný úhel nepřesahuje ostrov. Obdobné výsledky v*

¹⁸⁰ Viz nesign. (pozn. 179), s. 98–99.

¹⁸¹ Ivan Jirous, Co nového v Paříži?, *Výtvarná práce* XV, 1967, č. 8, s. 10.

*Americe a Francii používá jen jako pozadí, od něhož se mají o to lépe odrážet anglické události. Průkopnický význam kontinentálních umělců, jako je Yves Klein a Piero Manzoni, je přitom naprosto podceňován.*¹⁸²

Gérald Gassiot-Talabot poukázal na sklony posledních dvaceti let, kdy malíři stále více využívali mimomalířské techniky a začínali pracovat s mechanickými reprodukčními postupy, např. serigrafii či mechanickou asambláží. Umělci se od začátku šedesátých let odkláněli od vytváření vlastních principů a snažili se spíše ukázat realitu. Docházelo k restrukturalizaci obrazu, probíhala „analýza rastru, podkladů a vztahu mezi barvou a tvarem.“¹⁸³ Například Alain Jacquet pracující s ofsetem využíval podrobení obrazu rastrem „jež budí stejně realistický dojem, ale ve skutečnosti vyplývá jediné z umělcova záměru. (...) malíř si uchovává kontrolu nad proměnou, k níž dochází mezi modelem a dílem (...) vidíme, že v popředí veškerého úsilí většiny současných malířů stojí hledání jazyka.“¹⁸⁴

Výraznou proměnou prošel i objekt: „Počátkem šedesátých let výtvarný objekt (...) změnil svou polaritu. (...) Jeho negativnost (dadaistický výsměch společnosti) se proměnila v pozitivnost (svědectví o společenské situaci). (...) Jedinečnost objektu (...) se změnila v opakování, v kvantitu. V Armanových akumulacích ve Spoerriho „obrazech-pastích“, v Christových empaketážích i v Hainsových strhaných plakátech bylo skryto velké úsilí o elementární materializaci; objektivní svět se tu představoval člověku takový, jaký je, a tvorba se tu omezila na registraci nebo nanejvýš na třídění.“¹⁸⁵

Pro umělce bylo obtížné konkurovat poutavé fantazii odborníků z reklamního a průmyslového oboru a Gassiot-Talabot se domnívá, že aby diváky zaujali, budou zřejmě muset díla tvořit ve spolupráci s inženýry. Jako příklad nezdařeného díla udává *Svítání IV* od Martiala Raysse vystavená na XXXIII. bienále v Benátkách: „varovným znamením bylo *Svítání IV* (...); jeho střídavě se rozsvěčující, mžikající šípky a linoucí se světlo by byly vypadaly jako ubohý učednický pokus, kdyby se byla vedle nich postavila kterákoli neónová reklama. A navíc se sedmého dne celý ten mechanismus porouchal.“¹⁸⁶ Restany se při zhodnocení XXXIII. Benátského bienále o *Svítání IV/Auroře IV* také zmínil, avšak se zcela jiným přístupem. Technické chyby úplně opomenul a soustředil se na oslavu díla, kde měl autor mj. mistrovsky pracovat s barvou. Na lehkou omluvu Raysseho technického nezdaru nutno podotknout, že

¹⁸² Udo Kultermann, 5 knih o pop-artu, *Výtvarné umění XVII*, 1967, č. 2, s. 95.

¹⁸³ Gérald Gassiot-Talabot, O mimomalířských technikách, *Výtvarné umění XVII*, 1967, č. 6, s. 269.

¹⁸⁴ Ibidem, s. 271.

¹⁸⁵ Ibidem, s. 269.

¹⁸⁶ Gérald Gassiot-Talabot, O mimomalířských technikách, *Výtvarné umění XVII*, 1967, č. 6, s. 275.

v šedesátých letech byly technické závady v dílech využívající elektřinu časté. Umělci ani galerie na tento druh umění ještě nebyli plně technicky vybaveni. Například Otto Piene si stěžoval na absenci elektrického proudu pro díla vystavená na Documentě III.¹⁸⁷ Náročnost vytvoření díla poháněného elektřinou zase zdůraznil Jindřich Chaloupecký ve svém dopise Milanu Dobešovi k exponátům na Documentě IV: „*Gratuluju – pořád vám to ještě funguje!*“¹⁸⁸ Georges Sorley Whittet při rekapitulaci VIII. bienále v Sao Paoulu vzpomínal na Jeana Tinguelyho asistujícího u svých strojů a připraveného na jejich opravu: „Jean Tinguely (...) vybavený klíčem a plechovkou s olejem, dohlížel na bouřlivé pístování svých motorů.“¹⁸⁹

Gassiot-Talabot, teoretik narativní figurace, kterou vyzdvihoval, poměrně negativně zhodnotil i ostatní Nové realisty: „*proti extrémistům objektu – kteří ostatně poznenáhlu překonali neudržitelné stanovisko „konstatování“ a provozují teď jakýsi „ensemblisme“ snaží se nejzralejší umělci „nové imagerie“ vrátit původní hodnotu pojmu obsahu, jenž byl přes hlučná prohlášení propagátorů nového realismu odsunut v posledních letech značně do pozadí. (...) Villeglé uvízl v prachu svých strhaných plakátů a Hains pokračuje v rozkošnickém tvůrčím lenošení. (...) Jen Niki de Saint Phalle byla schopna domyslet svou představu až do konce, když vytvořila své „Nany“, obrovské, strašidelné panny, jejichž ženství vytěžilo své formy z primitivních kultur. Z ostatních jen Martial Raysse, který se odvrátil hned na počátku od zvětšelé a nostalgické podoby nového realismu, nebyl nikdy v područí techniky a rozvíjel ji spolu se svou vizí života – života, o jehož neladu a bezcílnosti ví, ale zažehnává je tím, že maluje oslnivý povrch.*“¹⁹⁰ Jedná se o jednu z řady výměn mezi členy Nových realistů a zastánci narativní figurace, podobně jako tomu bude o rok později v Restanyho Internacionále průměrnosti.¹⁹¹

3.1.2 Vybrané články od českých autorů

Osudy moderního umění v Čechách

V textu *Osudy moderního umění v Čechách* Chaloupecký zdůrazňuje, že oproti nadčasové abstrakci se moderní umění snaží „*umístit člověka co možná bezprostředně do jsoucího světa.*“¹⁹² Moderní umění začalo být podle něj znovu objevováno kolem roku 1960,

¹⁸⁷ Viz Argan – Boriani – Helms et al. (pozn. 81), s. 491.

¹⁸⁸ Reprodukována v umělcově monografii, Jozef Ruttkay (ed.), *Milan Dobeš*, Bratislava 2002, s. 444.

¹⁸⁹ George Sorley Whittet, *The Dynamic of Brasil. The VIII Biennale of Sao Paulo*, *Studio International* CLXX, 1965, č. 780, s. 139.

¹⁹⁰ Gérald Gassiot-Talabot, *O mimomaliřských technikách*, *Výtvarné umění* XVII, 1967, č. 6, s. 271–272.

¹⁹¹ Viz Restany (pozn. 92), s. 131–132.

¹⁹² Jindřich Chaloupecký, *Osudy moderního umění v Čechách*, *Výtvarná práce* XIII, 1965, č. 26, s. 4.

což je rok, který s novým umění spojuje i Restany. Rovněž ho spojuje s úpadkem lyrické abstrakce, která začala být příliš dekorativní. Namísto toho mělo přijít odhmotnění uměleckých děl (mj. Kleinovy monochromy a Kaprowovy happeningy) či vstoupení do „bezprostředního, dokonce brutálního kontaktu s psychickou i materiální skutečností současného světa.“¹⁹³ Text byl doplněn *Strhanými plakáty* Jacquese de la Villeglé z r. 1963 a *Obrazem ve francouzském stylu* Martiala Raysse.

Paříž 1964

Jindřich Chalupecký ve čtyřdílném článku Paříž 1964¹⁹⁴ shrnul aktuální proudy světového umění, které představoval pomocí výstav (Salon de Mai, Le Surréalisme a Nouvelle Tendance), zhlédnutých v Paříži. Kritizoval romantismus, jež nacházel v surrealistických i některých abstraktních dílech, jelikož jsou odpoutány od světa. Podobně se vyjádřil i Restany o čtyři roky později v článku Internacionála priemernosti. Vyčerpané informální umění by se mělo podle Chalupeckého vydat novými cestami, z nichž jednou byl universalismus: „důsledně postoupit až k nejobecnějšímu, tj. vzdát se vši realizace: tam došel Yves Klein, když se jeho obrazy staly už jen jednobarevnou modrou nebo zlatou zrnitou plochou; od nich dál šel ještě důsledněji k dílům, jež byla vytvářena plameny ohně a proudy vody a zůstávaly tedy už jen manifestacemi živlů.“¹⁹⁵

Tím uvedl dva směry umění, pop-art/nový realismus a kinetismus, které znovu spojovaly umění se společností. Nový realismus se však podle Chalupeckého neuměl vymanit ze světa estetičnosti a „jeho provokace jsou příliš záměrné.“ Nejvíc fantazií shledával u Tinguelyho, ale i jeho stroje „jsou dělány s takovým neselhávajícím vkusem, a tak inteligentním vtípem a s lyrismem tak půvabným, že pořád jsou spíše křehkými bibeloty.“¹⁹⁶ Ani Spoerri si ho plně nezískal, jelikož v Obrazech-pastích pouze fixoval beze změny náhodný výsek každodenní reality (např. stůl s nádobím). Pop-art oproti tomu má být „čistým zrcadlem nastaveným tomuto světu.“¹⁹⁷ Zmiňuje se i o Segalově odlévání živých pózujících modelů pomocí obvazů namočených v sádře, kterou poté výjimečně i nabarví.

¹⁹³ Viz Chalupecký (pozn. 192).

¹⁹⁴ Jindřich Chalupecký, Paříž 1964, *Výtvarná práce* XII, 1964, č. 11–12, s. 4–5, s. 16; č. 13, s. 4–5; č. 14–15, s. 4–5; č. 15–16, s. 4–5.

¹⁹⁵ Jindřich Chalupecký, *Umění dnes*, Praha 1966, s. 110–111.

¹⁹⁶ Ibidem, s. 116.

¹⁹⁷ Viz Chalupecký (pozn. 195), s. 125.

Mezi pop-artisty a kinetiky nacházel paralely. Obě skupiny mají pracovat s moderním světem a využívat jeho optickou řeč. Pop-artisté využili vizuální jazyk plakátů a tiskovin, kinetici (byť nevědomě) jazyk světelných reklam. Uvažoval nad tím, jaké místo může v umění zaujmout věda a technika, které díky svým estetickým momentům mohou být pro umění značně inspirativní. Technika se s uměním prolíná především v architektuře, i proto se s architekturou v umění stále více pracuje za účelem zaktivizovat diváka.

V závěru poukázal na oddělení umění od života, což vnímal velmi negativně: „*Nejhorší je, že dnes pro ně vlastně ani nemáme místa – máme jen výstavy, a ty jsou na to, aby umění bylo dobře odděleno od života. (...) Umění tu má být proto, aby učinilo významným a velikým, co žijeme. Ale bude se možná vsutku muset dostat zpátky do života, do společnosti, nějakými těmi zadními vrátky.*“ Tím vysvětluje poutavost pop-artu a kinetického umění, které „*Chce být zase solidární s lidmi.*“¹⁹⁸ Přiblížení umění k lidem a zrušení problému nesrozumitelnosti zmiňoval v souvislosti s kinetismem i Jiří Padrta v článku Světlo a pohyb.

Světlo a pohyb

Elektrikou poháněnými stroji se zabýval Jiří Padrta v textu Světlo a pohyb. Rozebíral zde stejnojmennou výstavu, na níž byly prezentovány stroje produkující světlo, zvuk a pohyb. Jejím podstatným prvkem byla aktivizace diváka, který si vystavené stroje musel spustit a objevoval moment hry. V závěru se Padrta zamyslel nad proveditelností kritiky tohoto druhu umění: „*Z hlediska historie umění, ale i kritiky je dosud těžké mnohé vystavené výtvořiny hodnotit. Jsou často působivější myšlenkou, nápadem než provedením. To ale neznámá, že se tím automaticky ocitají mimo veškeré možné kategorie uměleckých hodnot. Spíše bude potřeba tyto kategorie nově modifikovat, ne-li vůbec změnit.*“¹⁹⁹ Jako příklad vývoje přijetí těchto děl udal vnímání díla Tinguelyho: „*před třemi lety šokovalo málem jako nesmyslná, nejapná hra. Loňského roku bylo už středem obdivu na bienále v São Paulu. V Düsseldorfu působilo už málem klasicky a tradičně.*“²⁰⁰ Padrta si všiml vzrůstající obliby avantgardního umění, především těch kinetických, a jejich vysoké návštěvnosti. Tuto tendenci vysvětloval snadným pochopením díla divákem: „*Lidé na nich ztrácejí strach z umění a komplexy snobství, jimiž tak často zastírají nedostatek skutečně hlubokého pochopení. Tady jsou náhle zbytečné. Kdo chce,*

¹⁹⁸ Viz Chalupský (pozn. 195), s. 138–139.

¹⁹⁹ Jiří Padrta, Světlo a pohyb, *Výtvarné umění* XXVI, 1966, č. 8, s. 416.

²⁰⁰ Viz Padrta (pozn. 199).

*může se prostě bavit nebo si hrát, aniž se znemožní jako v Louvru. Tato zábava a hra má však zároveň hluboké a daleké pozadí.*²⁰¹

Umění 1967

Jindřich Chalupecký v článku Umění 1967 rozebírá, kam umění směřuje, pomocí analýzy několika výstav. Pařížské výstavy v roce 1967 ovládlo téma nového moderního světa. Ukazuje, jak se umění proměnilo na příkladu díla Nicolase Schöffera z výstavy Světlo a pohyb, figurín použitých Alexem Mlynářčíkem v galerii Raymonda Cazenava, Restanyho souboru Moderní příroda v Palais de Glace, *Rotozazy* Jeana Tinguelyho v Galerii Iolas, jejíž reprodukce doprovázela text a *Ony* de Saint Phalle, Tinguelyho a Ultvedta. Například Galerie Iolas vystavila nové dílo Jeana Tinguelyho: *Rotozaza* (1967). Jednalo se o velký skřípající a otáčející se mechanismus, který vypouštěl balonky: „*Děti první pochopily Tinguelyho dílo. Bylo jich pořád plno v těsném prostoru galerie a hrály si s tímto veselým a hlučným strojem jako s přátelskou živou bytostí.*“²⁰² Chalupecký krátce popsal i další dílo Tinguelyho, jež vytvořil s de Saint Phalle a Utveldem: *Ona-katedrála* v Muzeu moderního umění ve Stockholmu. Všechny uvedené výstavy zastupovaly nový druh umění: „*nic, čím by se dal ještě dekorovat interiér, nic k zábavě, nic k potěše, útěše. Vůbec už ne umění v tradičním smyslu, a přece něco, čím může být jenom umění.*“²⁰³ Chalupecký řešil, jestli se stále jedná o umělecká díla a co je jejich podstatou. Umění již nemá primárně dekorativní funkci, není artefaktem, kterým by si sběratel ozdobil interiér. Jedná se spíše o akty, které nám mají pomoci se odpoutat od vážnosti světa: „*Vysmívají se celému modernímu světu i jeho umění a vysmívají se proto dokonce i samy sobě (...) Není to černý humor. Není v nich zoufalství. Jejich zvláštní veselí je svobodou.*“²⁰⁴ Takové umění má člověku pomoci vědomě žít.

Výtvarné umění v rámci kuléru otisklo i několik článků českých teoretiků vydaných v zahraničních periodikách. Mezi nimi byl zahrnut i text Umění 1967 přeložený do francouzštiny a publikovaný v časopise *L'Art*.²⁰⁵

²⁰¹ Viz Padrta (pozn. 199).

²⁰² Jindřich Chalupecký, Umění 1967, *Výtvarné umění* XVII, 1967, č. 10, s. 480.

²⁰³ Ibidem, s. 477.

²⁰⁴ Ibidem, s. 482.

²⁰⁵ Jindřich Chalupecký, *L'Art* 1967, *Výtvarné umění* XXVII, 1968, č. 10, nestr.

Ostatní texty

Noví realisté jsou zmíněni i v ostatních článcích. Jindřich Chalupecký v textu *Co je to abstrakce* citoval Pierra Restanyho: „*Před námi se rozvíjí non-objektivní malba, která nezná pojmu předmětu a touží na každý způsob zničit jeho přítomnost i vymazat vzpomínku na něj.*“²⁰⁶ Nezapomněl ani na Kleina, u kterého poznamenal, že jako Rodčenko maloval obrazy coby jednobarevnou plochu.

U příležitosti Benátského bienále bylo uspořádáno v Benátkách současně několik výstav. Ludmila Vachtová, autorka článku, značně zkritizovala výstavu Rotelly, Armana a Christa v divadle La Fenice: „*šlo o hlučnou manifestaci opakovaných gest, jejichž provedení je stále dokonalejší. A konvenčnější. Z bývalé naléhavosti Christových zabalených soch se dnes vyklubala soustava ušlechtilých bubáků, Rotellovy derealizované plakáty ztratily pojednou důvod existence. Příliš rychle je možné dělat retrospektivu z této polohy, která ještě nedávno vypadala jako nejsoučasnější současnost.*“²⁰⁷ Tinguelyho motorem poháněná socha byla vystavena v galerii Leone, zaměřující se na americký pop-art.

Vlasta Čiháková připodobnila „*compacts objects*“ Natsuyuki Nakanishiho k akumulacím Armana a Spoerriho „*podobenstvím náhody.*“²⁰⁸

Shrnutí článků o Nových realistech

První zmínky o Nových realistech se v Československu objevovaly díky shrnutím informací ze zahraničních časopisů ve *Výtvarném umění*. Redaktoři v nich přibližovali texty pocházejících z různých zemí – Německa i SSSR, pro tuto diplomovou práci byl stěžejním především francouzský *Cimaise*, potažmo *XXe Siècle*.

V roce 1963 u nás poprvé vyšel článek plně se věnující skupině Nových realistů, překvapivě byl však přetlumočením textu sepsaným Michele Ragonem, nikoli Pierrem Restanym. V následujících letech byly publikovány další články o této skupině, nejčastěji bylo zmiňováno dílo Jeana Tinguelyho. Články byly mnohdy jen překladem či převyprávěním textů, které vyšly v zahraničních periodikách.

Z Čechoslováků psal o novém realismu nejvíce Jindřich Chalupecký, který byl korespondentem Restanyho a zároveň Paříž v roce 1964 osobně navštívil. Zajímavý je i jemný

²⁰⁶ Jindřich Chalupecký, *Co je to abstrakce*, *Výtvarná práce* XII, 1964, č. 1, s. 6, výrok převzal z knihy:

Pierre Restany, *Lyrisme et Abstraction*, Milano 1960.

²⁰⁷ Ludmila Vachtová, Benátské výstavy, *Výtvarné umění* XVII, 1967, č. 1, s. 46.

²⁰⁸ Vlasta Čiháková, Jménem zákona se zatýká nový realismus *Výtvarná práce* XV, 1967, č. 6, s. 10.

posun v jeho vnímání nového realismu. Ve své stati Paříž 1964 se sice odklání od mnohdy dekorující lyrické abstrakce, nakloněn však byl zřejmě nejvíce pop-artu a kinetismu. O tři roky později, v textu Umění 1967 již slevil ze svých původních výhrad k novému realismu a dílo Tinguelyho či de Saint Phalle označuje za nový průkopnický druh umění.

3.2 Raoul-Jean Moulin

Pierre Restany však nebyl jediným zahraničním kritikem umění, který do Československa v roce 1960 přicestoval. Naši zem navštívil i Raoul-Jean Moulin, jenž se, společně s Restanym, Adrianem Pedrosou, Dorou Ashton a dalšími zúčastnil i setkání s místními umělci.²⁰⁹ Do Československa se vracel a čas zde trávil aktivně. Navštěvoval i ateliéry a domy umělců (např. Júlia Kollera),²¹⁰ účastnil se i některých akcí, např. Mlynářčikovi pomohl vynést košík ryb na Nefcerku. Mlynářčikovi měl Moulin sdělit, že Prahu miluje a že jsou zde přátelští umělci.²¹¹

I když byl Moulin komunista, nebyl zastáncem socialistického realismu a zajímal se o umělce, kteří hledali vlastní cestu. O československém umění psal články do periodika *Les Lettres Françaises*. Nejvíce článků věnoval Mlynářčikovi,²¹² představil ale i tvorbu Evy Kmentové a Jiřího Balcara.²¹³

Moulin dokonce zaštiťoval několik výstav Čechoslováků v Paříži. Velmi blízký vztah zřejmě navázal s Mlynářčikem, který se vyjádřil následovně: „*Náš vzťah sa rozrastal a bohatol. Raoul sprevádzal moje parížske cesty krok za krokom vzácnou pomocnou rukou. (...) Bol to on, ktorý ma ako komisár vymenoval do francúzskej reprezentácie na benátske Bienále v roku 1976.*“²¹⁴ K vystavení Mlynářčikových děl zde bohužel z politických důvodů nakonec nedošlo, nicméně je již dříve pojilo několik úspěšných realizací, například Moulinem pořádaná akce *Dobrý deň, pán Courbet* v Chatillon des arts v Paříži roku 1969.

²⁰⁹ Viz Hubatová-Vacková (pozn. 2), s. 253.

²¹⁰ Viz Bartošová (pozn. 125), s. 80.

²¹¹ Viz Bartošová (pozn. 18), s. 57.

²¹² Například: Jean-Raoul Moulin, Mlynářčik ou la fin des idoles, *Les Lettres Françaises*, 1966, č. 1138.

²¹³ Jean-Raoul Moulin, De Prague: Kmentova une héraldique corporelle, *Les Lettres Françaises*, 1966, č. 1269, s. 30–31, Jean-Raoul Moulin, De Prague: Pour saluer Balcar, *Les Lettres Françaises*, 1969, č. 1269, s. 30.

²¹⁴ Viz Chalupický – Mlynářčik (pozn. 25), s. 242.

Moulin napsal i několik textů do katalogů – specializoval se na Jiřího Koláře,²¹⁵ dva katalogy napsal ale i k výstavám Fera Král'a.²¹⁶

Z Mlynářčkových vzpomínek vyplývá nevraživost mezi Restanym a Moulinem: „*Už som spomínal vzájomný negativny, veľmi negativny vzťah medzi Restanym a Moulinom... Restany sa rýchlo dostal do vysokej spoločnosti. Svetové revue sa trhali o jeho texty. Zakotvil pevne v milánskom Domuse, čo mu dovoľovalo pohybovať sa nepretržite na úrovni oných „Majestic.“ Zatiaľ čo Raoul bojoval svojím stĺpcom v onom týždenníku a z času na čas si privyrábal v L. Humanis.*“²¹⁷ Možná i tato rivalita způsobila, že zatímco o Restanym se obvykle píše jako o jediném či jednom z mála západních kritiků, kteří se o nás zajímali, na Moulina se často zapomíná.

3.3 Michel Ragon

Z trojice francouzských kritiků (Restany – Moulin – Ragon), to byl právě Michel Ragon, jehož myšlenky byly poprvé reflektovány českým teoretikem. Jiří Padrta se při svém pařížském pobytu v roce 1956 seznámil s Ragonovou publikací o abstraktním umění.²¹⁸ Shledával ji za informativně přínosnou, nicméně příliš subjektivní a neaplikovatelnou na naše umění.²¹⁹

Ragon byl dalším kritikem, který se zajímal o československé umění. Pozornost věnoval především Alexu Mlynářčkoví. Společně s Restanym a Yusuke Nakaharou zahájil Mlynářčkovu akci ke sjezdu AICA.²²⁰ Také napsal do francouzských periodik několik článků o zdejších umělcích a jejich tvorbě, např. o Mlynářčkově *Daru bienále*.²²¹

V šedesátých letech bylo několik jeho textů otištěno ve *Výtvarné práci*. Poprvé v roce 1963, kdy představoval nový realismus,²²² vyjádřil se i v anketě o Benátském bienále a Documentě z roku 1968.²²³ Jinak zde vycházely především jeho články o architektuře, na kterou se specializoval.

²¹⁵ Raoul-Jean Moulin, *Fero Král'* (kat. výst.), Paris 1966.

²¹⁶ Raoul-Jean Moulin, *Jiri Kolar: Collages* (kat. výst.), Paris 1971.

²¹⁷ Viz Chalupecký – Mlynářčik (pozn. 25), s. 242.

²¹⁸ Michel Ragon, *L'aventure de l'art*, France 1956.

²¹⁹ Viz Klimešová – Rousová (pozn. 5), s. 118.

²²⁰ Viz Restany – Mlynářčik (pozn. 11), s. 24.

²²¹ Michel Ragon, Alex Mlynářčik, *Chroniques de L'Art vivant* XXVI, 1971–1972, č. 41, s. 20.

²²² Viz Ragon (pozn. 169), s. 4–6.

²²³ Viz Argan – Boriani – Helms et al. (pozn. 81), s. 486.

4. Podobnosti v dílech Nových realistů a československých umělců

4.1 Monochromní malba

Když umělec Yves Klein v roce 1957 uspořádal v milánské Galerii Apollinaire výstavu *Proposte monochrome* (obr. č. 1), vystavil zde mj. jedenáct monochromních nezarámovaných panelů stejného formátu pokrytých ultramarínovou barvou (později patentovanou jako International Klein Blue – IKB). Modré obrazy měly dle Restanyho sloužit k čisté kontemplaci. Modrá měla být živoucí barvou, zahrnovat „vše možné“ a přinášet divákům uklidňující pocit.²²⁴ Klein chtěl v monochromatických dílech ukázat sílu čisté barvy. Své obrazy popisoval jako „*klimatické zóny citlivosti*.“²²⁵ Díla nebyla vytvářena jako dekorativní objekty, ale jako výchozí body vnímavosti. Toto senzitivní pole mělo sloužit divákovi k rozjímání. Mělo mu otevřít vědomí mimo symboly, významy a fyzickou existenci. Materiální část obrazu nebyla tolik důležitá. Multiplikací a nahromaděním více podobných kusů obrazů v jedné místnosti chtěl zvýšit návštěvníkovu citlivost.

Zároveň byla v té době častá fascinace objevy jaderné fyziky, včetně atomové bomby. Najednou si lidé uvědomovali hmotu, která nemusela být viditelná, přesto byla plná energie. V umění začal být zkoumán prostor, který přesahoval hmotnou existenci. Tomuto tématu se věnovala například milánská výstava *Arte nucleare*, konaná v roce 1957 v Galleria San Fedele, kam svým obrazem přispěl i Yves Klein.²²⁶

Umělci začali vytvářet prostorové syntézy poukazující na „*význam časopriestorových súvislostí a energetických polí priestoru*.“²²⁷ Jiří Padrta v této souvislosti shledával spojitost mezi Kleinem a Malichem: „*Malich sám je z hlediska svých výtvorů i výpovědí (...) přímo jedním z nových prototypů oné intuitivní energické hypersenzibility, kterou předpověděl Malevič, ale již byla vybavena na jiném odlehlém pólu současnosti excentrická a prorocká osobnost Yvese Kleina*.“²²⁸

Výstavu *Propositions monochromes* (1957) Yves Klein rozdělil do dvou pařížských galerií. Vystavil v nich kromě modrých obrazů (v galerii Iris Clert) i modré předměty (v galerii Colette Allendy), mj. *Le grand paravent bleu* (tři a půl metru vysoký modrý paraván), *Pluie*

²²⁴ Birgit Herbst – Sidra Stich, *Yves Klein* (kat. výst.), Ostfildern 1994, s. 81.

²²⁵ Ibidem, s. 85.

²²⁶ Ibidem, s. 83.

²²⁷ Daniel Grůň, *Archeológia výtvarnej kritiky*, Bratislava 2009, s. 144.

²²⁸ Jiří Padrta, *Pracovat v souladu s kosmem a živly. K současné tvorbě Karla Malicha, Výtvarné umění XIX*, 1969, č. 1, s. 5.

bleue (tucet modrých tyčí zavěšených u stropu) či *Tapisserie bleu* (modrou tapiserii). Výstavu provázela skladba Pierra Henryho (tvořená jediným akordem) a vypuštění 1001 balonků k nebi. Prostřednictvím balonků rozptýlených nad městem chtěl Klein novou senzibilitu rozšířit i mezi ostatní obyvatele Paříže. Původně měl v plánu také modře nasvítit obelisk stojící na Place de la Concorde. Dílem *L'obelisque bleu* (modrý obelisk) by navazoval na pradávnou symboliku tohoto objektu ukazující cestu ze země do nebe/vesmíru, avšak nasvícení se mu nakonec nepodařilo zrealizovat.

Na IKB Yvese Kleina odkazoval Jiří Kolář ve své práci *Hommage à Yves Klein* (1967), v rámci níž sestavil koláž dvou motýlů, které vyplňovala reprodukce Kleinova *Portrait-relief de Claude Pascal, Arman et Martial Raysse* (1962). I Eva Kmentová v díle *Modrý motýl* (1968) využila modrou podobnou IKB.²²⁹ Podnětem jí mohla být výstava Yvese Kleina konaná v Praze téhož roku.

Mezinárodní tým korespondenčních poradců pařížského Bienále mladých, ve kterém byl mimo jiné i Chalupický s Mlynářčíkem, doporučil k vystavení na 9. ročníku bienále Miloslava Lakyho a Jána Zavarského.²³⁰ Spolutvůrcem byl původně i Stano Filko, ten se ale autorství zřekl, aby dílo mohlo být vystaveno (nesplňoval totiž požadavek na věk autorů do třiceti pěti let). Umělci se přihlásili s dílem *Biely priestor v bielom priestore* (1973) (obr. č. 2). V něm pokryli plátna, ale i např. filc, válečkem namočeným v bílé barvě. Váleček mohl být vybrán i pro možnost potenciální nekonečnosti otočení. Několik bílých maleb instalovali do bílé místnosti; jejich cílem bylo vytvořit nehmotný nekonečný prostor v bílém nekonečném prostoru. K malbám připravili také manifest, samotné malby prohlásili za doplňkové a primárním pro ně byl koncept bílé nehmotné reality. Monochromní dílo mohlo nalézat svoji paralelu s obrazy např. Kazimíra Maleviče, Rothka, ale i Yvese Kleina. Slovenští autoři se vrátili zpět k malbě samotné a izolovali ji od problematiky moralizační a humanistické, odporují vědeckému chápání světa: „*Naša tvorba (...) Opúšťa objektívnu realitu, nesnaží sa získať vedomosti o tomto svete. Naším tvorivým záväzkom je ísť za hranice reality a urobiť prvý krok v čistej citlivosti. Čisté umenie je tak chápané ako umenie citlivosti.*“²³¹

Dalo by se říci, že Klein i Laky, Zavarský a Filko ve svých pracích vycházejí z posledních vědeckých objevů, fascinuje je hmota, která i když není vidět, je zde přítomna.

²²⁹ Tereza Hrušková, *Eva Kmentová a tělesný otisk v umění šedesátých a sedmdesátých let* (bakalářská práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2014, s. 9.

²³⁰ Viz Bartošová (pozn. 152), s. 82.

²³¹ Geneviève Bénomou, *L'Art aujourd'hui en Tchécoslovaquie*, Paris 1979, s. 166, citováno ze: Zuzana Bartošová, (pozn. 151), s. 90.

Přesto hlavním cílem Kleina bylo pomocí modré barvy probudit v divácích citlivost, zatímco u slovenské umělecké trojice šlo spíše o vytvoření konceptuálního díla vyjadřujícího nekonečnost prostoru.

4.2 Skok do prázdna

V roce 1960 Yves Klein vytvořil fotomontáž *Skok do prázdna* skládající se ze tří fotografií, na kterých skáče z druhého patra pařížského domu (obr. č. 3). Autory fotografií byli Harry Shunk a János Kender, profesionální fotografové, kteří s Kleinem spolupracovali dlouhodobě. Zachycovali například momentky při vytváření antropometrií. Klein skákal z velkých výšek již dříve, ale narážel na nedůvěřivost lidí, kterým akci později popisoval, a právě proto se rozhodl ji zdokumentovat. Fotografie pro něj měla být především důkazem skoků, které uskutečnil v minulosti.²³² Protože se při předchozích skocích zranil, rozhodl se pomoci si pro tentokrát při dopadu plachtou napnutou kolegy-judisty (judisty i plachtu dodatečně z fotografie odstranil).

Vše se odehrává na klidném předměstí, kde se nic neděje. Velkou část fotografie zaujímá vyprázdněná ulice. V jejím horním rohu se nachází Klein v pozici v rozpažení. Byl aktivním judistou, pravidelně cvičil a trénoval levitace.²³³ Kleina levitace fascinovala a pomocí dechových cvičení pracoval na tom, aby se dokázal fyzicky i psychicky oprostit od gravitace. Tvrdil, že se brzy dokáže vznést až do vesmíru, kde se setká s balonky, které do něj vypustil během akce v roce 1957.²³⁴ Jeho levitační experimenty byly inspirované letem Jurije Alexejeviče Gagarina do vesmíru. Yvese Kleina objevování vesmíru fascinovalo podobně jako ostatní umělce. Odklonil se však od modernistické technologické linie objevování (na rozdíl od Stana Filka, kterého technologický pokrok přitahoval, především stroje – konkrétně rakety). Podle Restanyho se Klein rozhodl jít cestou „*bio-genetického zařízení (...) předjímal proces, vývoj budoucího biologického zařízení, a zároveň ho simuloval*.“²³⁵ Umělec nechtěl vstoupit do prostoru mezi planetami, ale do prostoru citlivosti.

Tato práce podnítila Kleina k vytvoření další fotomontáže *Yves Klein et le Globe terrestre bleu* (1961), rovněž fotografované Shunkem a Kenderou. Jednalo se o zobrazení Kleina sedícího vedle své sochy *Le globe terrestre bleu* (1957), jejíž část levituje. Celé vyznění

²³² Viz Herbst – Stich, *Yves Klein* (pozn. 224), s. 220.

²³³ Levitace je stav těla, ve kterém se člověk pomocí transové extáze samovolně vznese nad zem.

²³⁴ Viz Herbst – Stich, *Yves Klein* (pozn. 224), s. 217.

²³⁵ Pierre Restany, *60/90: trente ans de Nouveau Réalisme*, Paris 1990, s. 83.

díla naznačuje, že globus levituje díky ovládnutí Kleinovými myšlenkami. Zároveň fotomontáže sloužily jako důkaz umělcovy existence. Klein věřil, že brzy zemře, podobně jako Ježíš Kristus ve třiceti třech nebo třiceti čtyřech letech, a tímto po sobě mohl zanechat trvalou stopu.²³⁶ Bohužel se jeho předtucha naplnila a skutečně zemřel jako čtyřiatřicetiletý na infarkt.

Karel Miler vytvořil v roce 1973 fotografie zaznamenávající akce *Identifikace* a *Kolmice*. V obou dílech se snažil zviditelnit gravitaci, k čemuž použil své tělo (vlastní tělo zapojoval do tvorby od roku 1971, kdy se seznámil s Petrem Štemberou).²³⁷ V *Identifikaci* (obr. č. 4) padá z objektu o výšce přibližně jednoho člověka dolů. Je schoulený v klubíčku, rukama objímá nohy a stejně jako Yves Klein nezaujímá ochranou pozici vhodnou při dopadu z výšky na zem. Také si vybral prostředí, kde se nic neděje a nikdo není, místo předměstí však zvolil pole. Na rozdíl od Kleina Miler se snímkem dál nemanipuloval a při skoku se nijak nechránil. Nechtěl dojít k levitaci, kdy ve vzduchu vydrží, ale k opačnému efektu, kdy díky gravitaci dopadne na zem, V *Kolmici* svým tělem vytvořil kolmici ke svahu. Rovněž zde je zřejmé, že za chvíli musí spadnout dolů.

I později Karel Miler pracoval s podobnými motivy jako Yves Klein, např. na Prodejní výstavě v roce 1979²³⁸ obtiskoval před publikem svoji navlhčenou tvář do filtračních papírů. Diváci si je mohli zakoupit, i když věděli, že se obtisk provedený vodou, na rozdíl od Kleinovy IKB, za chvíli vytratí. V následující akci Miler rozstříhal bankovky, které obdržel za prodej svých otisků, a relativizoval tak hodnotu uměleckých děl. Klein také nastolil zvláštní polemiku ve světě obchodu s uměním – na jeho výstavě v milánské Galerii Apollinaire se lišily ceny obrazů, které vypadaly identicky, a dokonce nebyly ani rozlišeny názvem.

²³⁶ Viz Herbst – Stich, *Yves Klein* (pozn. 224), s. 218.

²³⁷ Pavlína Morganová, *Akční umění*, Olomouc 2009, s. 110.

²³⁸ Denisa Kujelová, *(Ne)možnost prezentace a distribuce umění konceptuálních tendencí v Československu 70. let*. (Diplomní práce), Seminář dějin umění FFMU, Brno 2020, s. 40.

4.3 Lidské otisky

Yves Klein hledal způsob, jak vytvořit obraz a zároveň si od něj udržet co největší odstup. Nejprve nahradil „psychologizující“ štětec válečkem. S otiskováním jako výtvarnou metodou se Yves Klein seznámil u Armana v roce 1955. Tehdy šlo ovšem o otisky předmětů, od nich se raději přesunul k otiskům lidským. Na akci s Bernadette Allainovou pokryl horní část stěn ateliéru modrými otisky svých rukou. Později našel metodu, při které se mu nejlépe podařilo najít odstup od malby. Zalíbilo se mu především použití „živého štětce“ v podobě modelky: *„Podle mých pokynů se barva přenášela přímo a přesně skrze tělo na podložku. Mohl jsem neustále stát v přesné vzdálenosti "X" od svého plátna, a tak nepřetržitě ovládat svůj výtvar během jeho tvorby. Tímto způsobem jsem zůstával čistý. Už jsem se nešpinil barvou (...) Mohl jsem dílo přivítat v hmatatelném světě ve večerním saku.“*²³⁹ Na večeri u Roberta Godeta v roce 1958 vytvořil za pomoci plazící se natřené modelky monochromní malbu.

První antropometrie vytvořil Klein v roce 1960 v Galerie Internationale de l'Art Contemporain v Paříži (obr. č. 5). Uspořádal zde společenskou akci pro zhruba sto hostů. Klein se oblékl do smokingu a pozval devítičlenný orchestr. Galerie měla být místem setkávání společenské elity a o to více šokující celé následující dění pro diváky bylo. Orchester začal hrát *Monotónní symfonii* zahrnující 20 minut stejného zvuku vystřídáného 20 minutami ticha. Tři přizvané modelky se natřely houbičkami nasáklými modrou barvou a podle pokynů umělce otiskovaly svá těla na velké bílé archy papíru na zdi i na zemi.²⁴⁰ Na rozdíl od statických otisků na zdi byly otisky na zemi velmi dynamické, nebyly to jen otisky těl, došlo i k zachycení jejich energie. Přítomným svědkům během procesu odkryl proces umělecké tvorby. Po skončení akce v galerii Internationale par Contemporain dal umělec příchozím možnost klást mu otázky. Během diskuze vyplynulo, že tělo nechápe v sexuálním kontextu, ale v kontextu víry ve vzkříšení těla. Nicméně diváci pozorovali do naha svlečené ženy v pozicích, které mohly vyvolávat erotický podtext. Klein se soustředil na trup těla, centrum tělesných funkcí, které nelze ovlivnit myšlením. Ostatní části těla jsou ovládány vědomě, kontrolou mysli. I tímto se tedy Klein odklání od „intelektuálna“ k „citlivosti“, životnosti lidské existence.²⁴¹

Klein chápal antropometrie skrze filozofii juda. Otiskování těl mu připomínalo inherentní vybíjení energie v judu. Lidské tělo chápal jako centrum fyzické, smyslové a

²³⁹ Viz Herbst –Stich, *Yves Klein* (pozn. 224), s. 176.

²⁴⁰ Ibidem, s. 173.

²⁴¹ Ibidem, s. 175.

duchovní energie.²⁴² Modelky někdy vystoupily na stupínek, či byly do vzduchu vyneseny pomocí techniky, takže jejich otisky se nacházely i ve vzduchu, jako kdyby levitovaly. Modrá barevnost těl a velká bílá plátna mohla evokovat žíněnky používané při cvičené juda.

Klein se snažil otisky lidí co nejvíce odosobnit, anonymizovat. Nejlépe se mu to dařilo v negativních otiscích, které zakryly gender modelů. Negativní otisky vytvářel rozprášením modrého pigmentu kolem ležících těl. Zachytil obrysy celých postav, jež působily nepřítomným, nehmotným dojmem. Vyvolávaly dojem, že zvláště, až auricky září (podobně jako loutkové postavy Mikuláše Medka). Zároveň některé skupinové obrazy vyvolávají dojem, že jsou na nich létající/levitující jedinci (*Lidé začínají létat*, 1961). Otisky mohou také evokovat stíny zanechané po lidech zasažených a spálených atomovou bombou v Hirošimě. Klein Hirošimu v roce 1953 navštívil a jeden kámen s takovým stínem viděl. Byl fascinován, že zde byl zanechán stín po člověku, který již neexistuje a v roce 1961 pojmenoval jedno své dílo *Hirošima*.²⁴³ Pokud Klein reagoval na pozůstatky války, snažil se ji překlenout. Lidské otisky zachovávaly stopu po lidech, kteří i když ji nepřežili fyzicky, jejich částečná existence stále pokračuje. Místo aby se vyhnul a potlačil destrukci, tak ji přijal.

Kleinovy negativní otisky připomíná dílo Alexa Mlynářčika *Epitaf Yvesa Kleina II.* (1965). Mlynářčík se principem sice přiblížil Kleinovým negativním otiskům, lze však mezi nimi najít velké množství rozdílů. Mlynářčíka k tomuto dílu motivovalo přátelství s Jiřím Brodským, studentem restaurátorství, který mu přiblížil proces vytváření gotických oltářů.²⁴⁴ Jeho základem je rozdělení obrazu na zlaté jednolitě pozadí a hlavní výjev podbarvený bíle. Mlynářčík tak vytvořil dílo podobné rozpracovanému deskovému obrazu: jednobarevné pozadí, z něž ostře vyvstávaly bílé siluety. Ty byly díky křivkám jednoznačně ženské, na rozdíl od Kleinových siluet, který by je nejradyji oprostil od veškeré sexuality a učinil je universálními bytostmi. Mlynářčík, na rozdíl od Kleina, výjev i orámoval a celý nechal přesáhnout i na rám, podobně jako Mistr Theodorik. Mlynářčík ve svých dílech často pracuje s motivem času, s různými hodinami a ciferníky. V *Epitafu Yvese Kleina II.* namaloval ciferník bez jakýchkoli ručiček. Čas byl pro něho zřejmě nepodstatný, rád nechal jednotlivé časové epochy prostupovat – použil šepsování jako Mistr Theodorik, kultovní předmět po vzoru byzantských ikon, a přitom pracoval i se siluetami současných žen.²⁴⁵

²⁴² Viz Herbst – Stich, *Yves Klein* (pozn. 224), s. 172.

²⁴³ Philippe Vergne – Kerry Brougher, *Yves Klein: with the void, full powers*, Minneapolis 2010, s. 36.

²⁴⁴ Viz Restany – Mlynářčík (pozn. 11), s. 3.

²⁴⁵ Ivan Jančár, *Alex Mlynářčík*, Bratislava 2014, s. 129.

Mlynářčik navíc do díla ještě přidal graffiti. S ním pracoval vícekrát, jeho zaujetí lze spojovat s dřívějším pobytem ve vězení za nezákonný pokus o emigraci. Stěny vězení byly tehdy pokryty graffiti, podpisy a různými anonymními zprávami. Mlynářčik je chápal jako anonymní poselství a projev lidské anonymní poezie.²⁴⁶ Geneviève Bénamou nacházela významné východisko Mlynářčikovy tvorby u Raymonda Hainse a Jacquese Villeglého, se kterými sdílel zájem o roli záhadného spolutvůrce.²⁴⁷ Zatímco dekolážisté používali plakáty, které již dříve někdo jiný natrhnul, Mlynářčik své environmenty již vytvářel se záměrem, aby do nich návštěvníci libovolně psali a vytvářeli tak jakési graffiti (*Permanentné manifestácie*, 1965).

Rudolf Němec zhlédl výstavu Pop etc. v Muzeu 20. století ve Vídni v roce 1964. V ten samý rok začal s antropometriemi. Sebe i své přátele otiskoval do emailové vrstvy na plátně. Na rozdíl od Kleina modely nesvlékal do naha a nechával většinou obtisknout i jejich hlavy (*Volající*, 1967). Postavy však byly podrobeny různému zraňování (bandážování), autor volil agresivně kontrastní barvy. Často ve svých obrazech použil fialovou barvu, kterou označil za nositelku „nejvyššího smutku a vznešenosti.“²⁴⁸ Prosvětlené figury vystupují v naléhavém kontrastu z temného nekonkrétního pozadí. Nešlo mu tolik o to „oddálit se“ od procesu malby, jako spíše vložit do něj složitý podtext. Skrže otisk zaznamenal „bezprostřední kontakt – v psychickém i sociologickém smyslu – s realitou faktu.“²⁴⁹ Vědomě zaznamenal moment lidské existence podobně, jako to dělaly fotografie nebo film. Jeho figury zaujímají rozličné pozice – sedí schoulené, ale i vzpřímeně stojí, někdy mezi sebou interagují, žijí si svým životem. Jsou ale umístěny do jakýchsi sítí a rastrů, které způsobují jejich izolaci a osamocení.²⁵⁰ Jejich úzkostné vyznění je zrcadlem úzkostné atmosféry tehdejšího přísného totalitního politického režimu. Zároveň je zde znatelná akcentace člověka jako individuálního jedince, který je součástí nekonečného vesmíru. Barevností i celkovým vyzněním malby je lze přirovnat ke Kleinovým negativním otiskům. Přesto se jeho tvorba spíše přibližuje práci Antonia Recalcatiho, který na začátku 60. let také otiskoval světlou barvou oblečená lidská těla na tmavé plátno (*Impronta*, 1962–1963).

Stopy lidského těla lze zanechat i v trojrozměrném prostoru. Yves Klein tak zamýšlel otisknout své přátele, vzhledem ke své předčasné smrti však stihl pouze dílo *Portrait-relief*

²⁴⁶ Viz Restany – Mlynářčik (pozn. 11), s. 2.

²⁴⁷ Geneviève Bénamou, *L'Art aujourd'hui en Tchécoslovaquie*, Paris 1979, s. 97.

²⁴⁸ Olaf Hanel, *Rudolf Němec* (kat. výst.), Praha 1993, nestr.

²⁴⁹ Josef Kroutvor, *Rudolf Němec* (kat. výst.), Mělník 1977, s. 1.

²⁵⁰ Ilona Víchová, *Rudolf Němec* (kat. výst.), Brno 2016, nestr.

de Claude Pascal, Arman et Martial Raysse (1962). Je zvláštní, že zatímco ve svých antropometriích nechával otisknout modelky a výjimečně sebe, do trojrozměrných děl chtěl otisknout své nejbližší. Těla Claude Pascala, Armana a Martiala Raysse byla odlita od stehů výše v modré barvě. Vystupují ze zlatého prostředí, které je připodobňovalo k byzantským ikonám.

Podobně do prostoru vyčnívá i *Krajina* (1967) Evy Kmentové. Skládá se ze dvou otisků jejího těla zezadu (od stehů po krk). Krajinu nenalezala jen v přírodních horizontech, ale i v lidech a částech jejich těl. To naznačila barevností díla – pro spodní část zvolila zelenou polychromii evokující přírodu a pro horní modrou evokující nebe.

Kmentovou motivovalo zaznamenat pocit, dotek, osobně se díla zúčastnit. Části těla neobtiskovala do sádry pro jejich tvar, ale „aby pocítila vlhkost, chlad a hutnost netělesné hmoty a porovnála ji s teplem a pnutím kůže.“²⁵¹ Nejčastěji obtiskovala sebe, výjimečně i své blízké, ale nikdy neotiskla hlavu.

S otisky lidské figury pracoval i George Segal, jenž od začátku šedesátých let vytvářel sádrové odlitky osob, které pak zasazoval do různých všedních prostředí, např. benzinové pumpy (*The Gas Station*, 1963). Sádrové odlitky nechal „nelidsky“ bílé, zatímco jejich okolí vytvářel z reálných předmětů. Tento kontrast vyvolával zvláštní pnutí. Bílé strnulé postavy vypadaly velmi nepřírozeně, lehce děsivě – jako by se jednalo o duchy. Jako duchové mohly vypadat i *Plavkyně* (1969), vycpané textilní objekty Kurta Gebauera. Jeho inspirací bylo plavání, v pražském Podolí fotil ženy při plavání (spíše se však jednalo o pohyb ve vodě než o sportovní plavání). Jejich pózy pak přenesl do skic, podle kterých tvořil textilní sochy, jež zavěšoval do vzduchu – *Plavkyně* umístil do koruny vysokého stromu ve Vojanových sadech. Na rozdíl od Segala a jeho tajuplných a znepokojivých objektů, ty Gebauerovy působí přátelsky a vesele. Ženy groteskně stylizoval a zachytil je v pohybech, které jsou radostně dovádějící. Rozvernými pozicemi a často oblými tvary se tak spíše přibližuje Nanám Niki de Saint Phalle (*Nana*, 1965). *Plavkyně* navíc díky pohybu ve vzduchu vypadají, jako by létaly. Východisko jejich pohybu v plavání tak pozná jen poučený divák. Pro náhodného kolemjdoucího jsou spíše dovádějícími strašidylky.

4.3.1 Odlitky prstů

Eva Kmentová se věnovala sádrovým odlitkům těl či jejich fragmentů. V díle *Modré prsty* (1970) ze čtverce vyčnívaly její prsty. Sergej Machonin dílo chápe jako znázornění citlivosti země: „*Nějaké pátrající vysílání do prostoru a zároveň čivé přijímání neznámých*

²⁵¹ Polana Bregantová – Ludmila Vachtová (eds.), *Ted': práce Evy Kmentové*, Praha 2006, s. 81.

*poselství. Byl to děj, hmatání, skoro biologická událost. Něco jaksi nepřipustně živého.*²⁵² Člověk při pohledu na ně cítí, že se neustále prsty pohybují. Vylézající z nedefinované hmoty připomínají procesy bujení a rašení. Zároveň se ale může jednat o pohyb opačným směrem a plocha může pohlcovat poslední fragmenty autorčina těla.²⁵³ Tento objekt Kmentová polychromovala modrou lesklou barvou. Vzhledem k tomu, že se jednalo o její první lesklou barevnou věc, uvedla ve svém deníku, že si na to musí zvykat, protože se to liší od její dřívější práce a připomíná jí to umělou hmotu.

V *Agresivní krychli* (1970) spojila Eva Kmentová odlitky (prstů) s geometrickým tělesem (krychlí). Objekt vyvolává dojem, že stěny krychle zabráňují většímu pohybu prstů (případně pokračování těla). I vzhledem k datu lze dílo chápat jako reakci na omezení svobody občanů Československa. Dílo bývá často porovnáváno s *Accession II* (1868–1969) Evy Hesse, ale jak poznamenal Tomáš Pospiszyl: „*Ani Eva Kmentová, ani Eva Hesseová nevynalezly krychli. Jen ji použily jako vodiče zcela protichůdných energií.*“²⁵⁴

César také pracoval s odlitkem svého prstu. Restany jeho tvorbu přibližoval v článku *Poézia priemyselnej chémie*. César se soustředil na palec, jenž odléval ve velmi zvětšeném měřítku. Navíc si za materiál vybral umělou hmotu, kterou Kmentové připomínala lesklá polychromie *Modrých prstů*. Výsledky César umisťoval na veřejná prostranství. Kmentová svá díla nezvětšovala, držela se měřítka lidské figury a Césarova demonstrace vlastního ega pomocí zástupného portréту byla v protikladu s citlivostí a intimitou tvorby Evy Kmentové.²⁵⁵

²⁵² Sergej Machonin, O růži, in: Jindřich Chaloupecký – Jiří Šetlík – Polana Zoubková (eds.), *Eva Kmentová. In memoriam*, Praha 1982, s. 23.

²⁵³ Viz Hrušková (pozn. 229), s. 20.

²⁵⁴ Viz Pospiszyl (pozn. 15), s. 146.

²⁵⁵ Marie Klimešová, *Eva Kmentová* (kat. výst.), Litoměřice 2003, s. 13.

4.4 Stroj na kreslení, zapojení mechaniky do umění

Jean Tinguely sestavoval kinetické objekty vytvořené z různých kovových částí, často poháněné elektromotorem (*Homage to New York*, 1960). Kinetické sochy vytvářel i Vratislav Karel Novák. Jeho *Šťastný pavouk*, *Páteř* a *Píseň kovového věku* byly vystaveny na liberecké výstavě Socha a město roku 1969 a vizuálně navazovaly spíše na Caldera. Novák se nebál pracovat ani s odpadovým materiálem, u něhož mnohdy využil jeho formální podobu s jiným objektem. Podobně jako Pablo Picasso využil sedadlo s řídítky od kola připomínající býčí hlavu (*Tête de taureau*, 1942), Novák u *Psa* (1967) použil kleště jako psí tělo s otevřenou tlamou. V Československu lze ale najít více autorů sestavujících kinetické objekty. Na Bienále v Sao Paulu v roce 1969 byly vystaveny mobily poháněné elektřinou sestavené Jiřím Novákem.²⁵⁶ S účastí diváka pracuje Optiterciální stabiloid Ivana Štěpána na Danuviu 68, který se pohybuje, vyzařuje světlo a vydává u toho zvuk. Filko do svých environmentů také zapojoval mobily a stability z kovových součástí, nicméně jejich význam posouvá k ironii a „parodii mytizace techniky.“²⁵⁷ Například v Galerii C. Majerníka v roce 1967 do svého environmentu zakomponoval mobilní plastiky přestříkané pastelovými barvami. Jiří Padrta Filkovo dílo přibližoval ve *Výtvarné práci*: „V pozadí celé této Filkovy aktivity jsou zřetelně citelné reminiscence na folklór, liturgickou pompu a snad i na barokní lidové divadlo – samozřejmě zironizované ve smyslu moderní banality a absurdity.“²⁵⁸

Ve článku Tinguely o sobě²⁵⁹ Ivan Jirous zmínil, že Tinguely od poloviny padesátých let vytvářel malující stroje (meta-mechanismy) a ozvučoval je. Tinguely v nich předznamenal postmodernismus a jeho přehodnocení autorství, když sestavil stroje, které malovaly obrazy za něj. Jeho mechanismy měly diváky mj. pobavit, kreslící stroj lze chápat i jako satirický výsměch gestické malbě (*Cyclograveur*, 1961) (obr. č. 9).

I Milan Grygar začal ve své tvorbě používat předměty, které za něj malovaly. Nejprve si všiml propojení kresby se zvukovou stránkou jejího vytváření.²⁶⁰ Akustika a rytmus při vzniku kresby se pro něj staly důležitějšími než barva a používal pouze černý pigment na bílém papíře (*Akustická kresba* (1965)). Jednotlivé (dynamické i statické) tahy autora bylo důležité vnímat jako celek, teprve při vnímání všech znaků najednou je šlo „přečíst.“ Skrývaly v sobě

²⁵⁶ Viz Nekvindová (pozn. 150), s. 30.

²⁵⁷ Zora Rusinová, Readymade, in: Jana Geržová (ed.), *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia: od abstraktného umenia k virtuálnej realite. ideí–pojmy–hnutia*, Bratislava 1999, s. 247.

²⁵⁸ Jiří Padrta, Stano Filko, *Výtvarná práce* XV, 1967, č. 5, s. 5.

²⁵⁹ Ivan Jirous, Tinguely o sobě, *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 8, s. 421–422.

²⁶⁰ Milan Grygar – Hana Larvová, *Milan Grygar*, Louny 2009, s. 15.

hudebnost a akustické kresby lze zpětně vnímat jako hudební partitury. Později se Grygar rozhodl akustickou složku tvoření zaznamenávat na kazetové pásky. V roce 1966 začal nahrazovat svoji kresbu rukou za mechanické akustické kresby vytvářené různými předměty namočenými v tuši (obr. č. 10). Tyto mechanické strojky (např. dětské hračky na klíček ve tvaru slepiček) byly tvůrcem kresby i jejího akustického doprovodu, nyní už méně provázaného s kresbou, s níž byl zrovnoprávněn.²⁶¹ Zároveň mohlo docházet k zapojení více aktérů naráz, což mj. způsobovalo zmnožení zvuku, stejně jako vrstvenou kresbu. Vše je ovlivněno směrem i dobou trvání pohybu předmětů, stejně jako jejich kolizí. To je na první pohled způsobeno náhodou, která je však ve skutečnosti řízena zákonitostmi a má podle Grygara silný akční potenciál: „*Skřívá se v tom něco téměř magického, nahodilost partitury, řád skrytý v chaosu. Každá z těchto akustických kreseb je svého druhu miniaturním happeningem, živou podívanou, plnou překvapení a poezie, bohatou na zvukové efekty. Realizace kresby před publikem mi přinášela mnoho podnětů. Byl jsem současně kouzelníkem, výtvarníkem, hudebníkem a choreografem.*”²⁶² Své akce dokumentoval fotografiemi i videy.

Při porovnání Tinguelyho a Grygarových mechanismů vytvářejících malby je vidět několik rozdílů. Prvním je role zvuku, který vytvářejí. Zatímco pro Tinguelyho je skřípání a vrzání jeho strojů pouze doplňkem, pro Grygara je to zásadní složka, která je rovnocenná vytvořenému dílu. Zatímco výsledné malby Tinguelyho strojů bývaly barevné, Grygarovy hračky zanechávaly stopy pouze černou tuší. Rozdílnost lze najít i v povaze mechanických strojů. Tinguely vlastnoručně vytvořil složité působící malující stroj z různého kovového odpadu, který mohl vypadat lehce strašidelně a tvořil často na první pohled chaotické črty (*Méta-Matic No. 6*, 1959). Grygar využil plně funkční malé dětské hračky ve tvaru zvířátek, nejednalo se tedy o odpad. Sám je nevytvářel ani nenavrhoval, byly běžně dostupné v obchodech. Jejich stopy byly navíc více méně pravidelné. Při pozorování vytváření děl vypadaly Tinguelyho stroje mnohem více autonomní: poté, co byly tlačítkem spuštěny, samy vytvořily obraz až do konce. Proces nemusel být ani spuštěn Tinguelym samotným. Grygar býval přítomen po celou dobu procesu jako performer, zvířátka musel klíčkem natahovat. Z výše uvedeného vyplývá, že zatímco pro Tinguelyho byl stěžejní stroj vykonávající malbu, pro Grygara to byla výsledná malba vykonaná za pomoci mechaniky. Co je spojovalo, bylo uvědomění performativního potenciálu vytváření díla. Oba chtěli publiku ukázat, jak lze vytvořit obraz pomocí mechanického přístroje.

²⁶¹ Viz Grygar –Larvová (pozn. 260), s. 19.

²⁶² Ibidem, s. 20.

V kresbě prováděné předměty namísto umělci je ještě třeba zmínit skupinu Gutai, která vytvářela obrazy pomocí hraček pro děti ve tvaru dopravních prostředků ovládaných přes rádio, na něž umístili plechovku s barvou (*Remote Control Car*, 1957).

4.5 Zabalení

Christo (Christo Javačev) začal ve své tvorbě s principem balení v roce 1958, kdy zabalil několik různých objektů (*Package*, 1958). Poté obaloval okna (*New York Store Front*, 1964), budovy (*Wrapped Museum of Contemporary Art*, 1968) a nakonec i celé úseky přírody (*Wrapped Coast*, 1968–1969).²⁶³ Jeho dílo spoléhá na divákovu zvědavost, která v něm má probuzovat zájem o to, co se pod obalem ukrývá. Hlavním se nestává vnější obalový materiál, ale obsah, který skrývá. Zároveň je u něj znatelná práce s pomíjivostí, objekty jsou zahaleny vždy jen dočasně, takže pomíjivý je jak umělecký akt, tak i vše balením skryté, protože po dobu jeho zabalení ho nemůžeme spatřit.²⁶⁴

Drtivá část Christova díla byla velmi snadno přístupná veřejnosti, jelikož se nacházela na veřejných prostranstvích bez omezeného přístupu či jakéhokoli vstupného. Navíc se později v jejich okolí vyskytovali angažovaní studenti oblečení ve speciálních tričkách, kteří zde byli připraveni si se zájemci o díle popovídat.²⁶⁵ Díla, ke kterým se veřejnost dostávala hůře, byla menšího charakteru, jednalo se o různé skici, modely, kresby a grafiky, jejichž prodejem se Christovi podařilo realizovat velké projekty.

Na Christovo obalování předmětů reagovala akce *Senza titolo* (1981), ke které Petr Meluzin přizval několik umělců s výzvou k přetvoření a pojmenování fotografie zobrazující zabalenou dopravní značku. Meluzin se rozhodl napsat list Christovi v jeho rodném jazyce – bulharštině. Poté prezentoval odpověď Christovy kanceláře požadující nový dopis ve srozumitelném jazyce.²⁶⁶

Eva Kmentová vytvořila *Zabalenou sochu* (1969) (obr. č. 11). Jednalo se o sochu připomínající postup sochařů, kteří rozpracovanou hliněnou sochu překrývali navlhčenou

²⁶³ Viz Restany (pozn. 234), s. 63.

²⁶⁴ Daniel Barba-Rodríguez, Fernando Zaparaín Hernández, *Del objeto al espacio. La «Indisciplina» De Christo and Jeanne-Claude, Espacio, Tiempo y Forma: Historia del Arte, Serie VII*, 2021, č. 9, s. 277.

²⁶⁵ Marina Vaizey, *Christo*, London 1991, s. 8.

²⁶⁶ Osloveni byli mj. Rudolf Sikora, Juraj Meliš, Milan BočKay, Vladimír Kordoš, Ľubomír Ďurček, Svetozár Mydlo. Jana Geržová, *Paketáž*, in: Jana Geržová (ed.), *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia: od abstraktného umenia k virtuálnej realite. ideí–pojmy–hnutia*, Bratislava 1999, s. 213.

látkou, aby hlína neztvrdla, a mohli na ní později dále pracovat.²⁶⁷ Ve stejném roce Kmentová pracovala i s otisky a odlitky látek.²⁶⁸ I vzhledem k menšímu měřítku jejích soch se spíše než k zabalení budov, přibližuje ke komornějším Christovým objektům (*Wrapped Magazine*, 1962) (obr. č. 12).

Peter Bartoš s Ladislavem Snopkem zabalili sami sebe do igelitu v pasáži bratislavského Hviezdoslavova divadla (*Zabalenie živej koncentrácie*, 1968). Akce řešila zároveň několik témat – jak zkoumání tělesných i psychických limitů umělců, tak i reakce okolí. Zabalení člověka do igelitu evokuje dušení, jež mohlo být metaforou pro nedýchatelnou atmosféru doby, ve které bylo dílo vytvořeno. Do igelitu nechal dva tanečníky během vystoupení zabalit i Ivan Štěpán na akci *Nocturno Danuvius (Igelitový zábal*, 1968). Postupné zabalování tanečníků způsobilo neustálé zpomalení jejich pohybů, až zůstali znehybněni. Tato fyzická paralýza rovněž může symbolizovat paralýzu československých obyvatel po srpnové okupaci.²⁶⁹

Do igelitu sebe a své přátele umístil i Rudolf Němec (*Kuklení*, 1970) (obr. č. 13). Jeho igelitové obaly byly volné a symbolizovaly kukly, z nichž se postupně lidé dostávali, podobně jako by se klubal hmyz z kukel.

4.5.1 Nafukovací objekt

Za průkopníka propojení nafukovacích objektů lze považovat Yvese Kleina, který v rámci již zmíněné akce *Propositions monochromes* v roce 1957 vypustil 1001 balonků nafouknutých heliem do vzduchu. K velkému rozmachu nafukovacích objektů došlo ovšem až v roce 1968.

Christo s Jean-Claude vytvořili k příležitosti *Documenty IV* dílo *5,600 Cubicmeter Package* (1968) o rozměrech 85 x 9 metrů (obr. č. 14). Jednalo se o sloup falického tvaru vytvořený ze syntetické tkaniny vyplněné vzduchem. Záběr na Kassel, na kterém byl zachycen i Christův „balík“, byl otištěn ve *Výtvarném životě*. Zajímavostí je, že byla fotografie doplněna i informací o objemu objektu (5450 m³), která je v rozporu s názvem díla. Podle Restanyho Christovo dílo alespoň symbolicky vyrovnalo síly mezi vystaveným evropským a americkým uměním. Na kvadrienále právě toto dílo nejvíce ze všech zaujalo i Josefa Hiršala.²⁷⁰ Sestavit takto velký objekt bylo velmi technicky náročné a umělci jej navrhovali ve spolupráci s MIT

²⁶⁷ Viz Hrušková (pozn. 229), s. 12.

²⁶⁸ Viz Bregantová – Vachtová (eds.) (pozn. 250), s. 181.

²⁶⁹ Ján Kralovič, *Teritórium ulica*, Bratislava 2014, s. 225.

²⁷⁰ Josef Hiršal – Bohumila Grögerová, *Let let III*, Praha 2007, s. 936.

(Massachusettský technologický institut). Zásadní pro autory nebyla jen jeho rozměrnost, která jim zaručila rekord ve konstrukci tohoto druhu (největší nafouknutá struktura bez kostry), a ukázka technického pokroku a zdatnosti, ale také falický tvar, který s sebou přináší určité konotace. Že s tímto tvarem spojovali sexuální podtext je doložitelné např. z toho, že želatinový stříbrný tisk tohoto objektu darovali jako svatební dar Letty Eisenhower a Davidu Kurzmanovi. I toto dílo lze chápat jako výsledek zabalení – Christo s Jean-Claude zde zabalili jeden ze zásadních elementů na Zemi: vzduch.

Ve stejném roce s nafukovacími strukturami experimentoval i Otto Piene, rovněž za spolupráce s MIT. Na atletickém hřišti zrealizoval projekt *Light Line Experiment* (1968), v němž pracoval s liniemi světla. Linie ztvárnil čtyřmi průhlednými trubicemi naplněnými héliem, přičemž každá měřila 250 stop (76,2 metrů). K zemi nebyly připevněny konstrukcí jako Christovo dílo, pouze byly na koncích drženy publikem. Díky héliu a větru stoupaly k nebi a nabíraly barvu jejich pozadí. V následujících letech vytvářel Piene *Windssock Sculptures* (1969–1970), nafouklé objekty chvějící se volně ve větru. Pieneho vedl zájem o propojení umění a technologie a utopická vize lepšího světa. Na jeho exteriérových vzdušných projektech lze sledovat únik umění z galerií do veřejného prostoru.

Alexe Mlynářčika do Paříže v roce 1968 pozval Jean-Raoul Moulin, s nímž se znal od roku 1964.²⁷¹ Díky Moulinovi, který tou dobou pracoval jako kulturní poradce obvodu Chatillon-sous-Bagneaux, měly být vystaveny v rámci kulturního festivalu Chatillon des Arts Mlynářčikovy *Megality XXI. Storočia* (1968) inspirované Stonehenge. Skládaly se ze sedmi nafukovacích válců, přičemž každý měl být vysoký dvacet dva metrů a široký jeden metr. Mlynářčik rok předtím zhlédl výstavu *Structures gonflables* věnovanou pneumatickým strukturám, která ho nadchla.²⁷² *Megality XXI. Storočia* se však nakonec kvůli technickým komplikacím nepodařilo postavit.²⁷³ Podobným technickým komplikacím čelil i památník Documentě IV v Kasselu, i přesto, že vycházel z nejnovějších technologických objevů a jeho konstrukci Christo a Jean-Claude konzultovali v MIT. Jeho největší potíží byl materiál, který měl sklony k prasknutí. Autorům nakonec pomohla objekt vztyčit americká armáda působící v Německu. Mlynářčikův problém zase vyřešil Restany, který akci pojmenoval jako *Pád megalitů* a nacházel jeho paralelu v následné okupaci Československa.²⁷⁴

²⁷¹ Viz Felix (pozn. 84), s. 499–502.

²⁷² Viz Restany – Mlynářčik (pozn. 11), s. 50.

²⁷³ Viz Bartošová (pozn. 18), s. 72.

²⁷⁴ Viz Restany – Mlynářčik (pozn. 11), s. 51.

Mlynářčik měl v úmyslu postavit tuto vzdušnou architekturu ve tvaru sloupu i pro akci Danuvius 68 (*Megalit LOLA*), které se však nakonec na protest proti československé okupaci odmítl zúčastnit.

Stano Filko vytvořil ve stejném roce kulovitý nafukovací objekt *Kozmos* (1968). Na rozdíl od předchozích nafukovacích objektů tento sloužil k aktivnímu využití divákem. Bylo do něj možno vejít a zhlédnout zde diaprojekci.²⁷⁵ Rovněž byl skromnějších rozměrů, přizpůsobených lidskému měřítku.

4.6 Nalezené předměty

Práce s odpadem spojuje mj. Césarovy komprese, Armanovy akumulace i Spoerriho obrazy-pasti. Tito umělci se ve svých dílech se oprostují od možnosti rukodělně tvarovat sochu a vytvářejí objekty za pomoci nalezených, již použitých předmětů/odpadků.

4.6.1 Kovový odpad

U nás s odpadem pracoval již Vladimír Boudník ve svých aktivních grafikách, k jejichž vytvoření používal kovový odpad ze soustruhu, u kterého pracoval (*Stopy materiálu*, 1959).²⁷⁶ Královnou skládek byla přezdívána Věra Janoušková, která vytvářela objekty z vyhozených smaltovaných předmětů. Janoušková označila šedesátá léta za „nástup humanismu.“ Bylo pro ni také důležité, že jí bylo umožněno cestování, mj. do Itálie, Paříže, Řecka a Egypta.²⁷⁷ Ze skládky vybíral materiál pro své objekty i Jean Tinguely, ten měl však již osobní skládku plnou vyhozených objektů přímo před svým ateliérem. Svá díla sestavená z různého kovového šrotu se rozhodl sjednotit černou barvou v roce 1963. Docílil tím sjednocení objektu, který se tím formálně přiblížil ke klasickému sochařství. Nalezený předmět díky tomu tolik „nevyčníval“ a divák se mohl soustředit na stroj jako celek a hledat v něm různá nová připodobnění.²⁷⁸

4.6.2 Písemné útržky

Texty a jejich úryvky vnímali Noví realisté za důležitý doprovod moderního městského života. Někteří vkládali do svých děl obaly výrobků, dekolážisté zase pracovali se strhanými plakáty. I Slavoj Kovařík v druhé polovině 60. let pracoval s metodou dekoláže (*Oznámení o*

²⁷⁵ Viz Nekvindová (pozn. 150), s. 36.

²⁷⁶ Viz Klimešová – Rousová (pozn. 5), s. 344.

²⁷⁷ Alena Potůčková, *Umění zrychleného času* (kat. výst.), Praha 1999, s. 33.

²⁷⁸ Georges Boudaille, *Jean Tinguely*, Paris 1962, s. 54.

Ikarově letu, 1967). O městské prostředí, jehož byly plakáty původně součástí, se zajímal již od začátku šedesátých let.²⁷⁹

Stano Filko v díle *Starý a Nový zákon* (1964) využíval výstřižky z časopisů, jednoho z typických předmětů popkultury. Také tiskl na nalezené materiály, například na mapy. S různými nalezenými útržky papírů pracovala Věra Janoušková (*Silueta*, 1959), Vladimír Popovič (*6 dní v ateliéru*, 1966) i Miloš Urbásek. Urbásek navíc, podobně jako dekolážisté, pracoval i s principem překrývání (*Tabule*, 1965), ale na rozdíl od nich překrývání vytvářel sám. Přešel od vnímání písma jako média masové komunikace, prvku města i technologického rozvoje, k zaměření na písmeno jako samostatný prvek, se kterým lze různě manipulovat.²⁸⁰ Jiří Kolář pracoval s principem vrstvení ve stratifích, kde prořezával navrstvený papír (*Sklopená tvář*, 1960). Zatímco dekolážisté sbírali již potrhane plakáty, protože se jim líbila práce anonymních strhávačů a nesrozumitelnost původních slov, Kolář protrhával papír, aby vyjádřil své hluboké existenciální myšlenky: „*Sám jsem si připadal jako složený z vrstev. Z vrstev let, měsíců, dnů, z vrstev setkání, událostí atd. A vždy nový den a nové střetnutí, rok nebo prožitek jako by zabodávaly skalpel a odkrývaly vrstvy, které vystávaly nebo které se zjevovaly tak bohaté, jako hluboký nebo silný byl zářez a víc napovídaly, než vypovídaly. Málokdy přijaly novou vrstvu, vždy zůstaly jako živé rány.*“²⁸¹

4.6.3 Komprese

V Poézii priemyselnej chémie Restany popisuje začátek Césarových kompresí: „*Ked si César prezeral istú továreň na tavenie starého železa, napadla mu myšlienka o tomto kvalitatívne vyššom štádiu kovu. Tieto komprimované a pri opuštaní lisu kalibrované gule pokladal za také pekné, že si ich prisvojil ako vlastné sochy. Komprimovanie sa v konečnom štádiu stotožňovalo s určitým privlastňovaním a čoraz bezprostrednejším zmocňovaním sa hmoty umelcom.*“²⁸²

Pro 1. Otevřený ateliér připravil Vladimír Kordoš objekt *Pocta Césarovi* (1970) (obr. č. 16). Vytvořil jej slisováním plechovek od Coca-coly. Paradoxem bylo, že zatímco César svými kompresemi ukazoval na nadbytek ve společnosti a její konzumní způsob života (obr. č. 17),

²⁷⁹ Ladislav Daněk, Slavoj Kovařík, in: Pavel Zatloukal (ed.), *Oznámení o Ikarově letu: Olomoucká šedesátá léta v zrcadle výtvarné kultury* (kat. výst.), Olomouc 1998, s. 131.

²⁸⁰ Zora Rusinová, Lettrismus, in: Jana Geržová (ed.), *Slovník světového a slovenského výtvarného umění druhé polovice 20. století: od abstraktního umění k virtuální realitě. idej–pojmy–hnutí*, Bratislava 1999, s. 158.

²⁸¹ Jiří Kolář, *Slovník metod, Okřídlený osel*, Praha 1999, s. 196.

²⁸² Viz Restany (pozn. 96), s. 321.

Kordoš pracně sháněl plechovky Coca-coly, jelikož v Československu je jednalo o velmi vzácné zboží.²⁸³ Navíc přidal Kordoš k dílu i zvukový doprovod skládající se ze záznamu umývání a lisování plechovek, čímž podtrhl významnost procesu vzniku díla a jeho pozadí.

4.6.4 Akumulace

Arman v Akumulacích sdružoval velké množství předmětů jednoho druhu (*Accumulation de brocs*, 1961) (obr. č. 18). Jejich nahromaděním mohl divák přimět k zamyšlení nad přebytky konzumní společnosti. Jednalo se o předměty použité, mnohdy ukazující opotřebení svědčící o jejich minulosti. Dokazovaly, že byly člověkem využívány a vázaly na sebe určitou historii samotného předmětu i osob, které je používaly. Znamky opotřebení byly de facto otiskem činnosti člověka. Tuto skutečnost však nebylo s kým konkrétním spojit a původce zůstal anonymní. Anonymita „spoluautorů“ byla typická i pro ostatní členy Nových realistů.²⁸⁴

Z Nových realistů československý tisk nejčastěji zmiňoval Armana a jeho tvorbu. Poprvé byla v českém prostředí popsána v článku *Nový realismus?*.²⁸⁵ Autor byl dále zmíněn např. v Restanyho textech *Filozofia budúcnosti*, *Umění a technologie* nebo *Dobrodružství objektu* doplněném o reprodukci Armanova *Hřbitova slonů* (1962), akumulaci kávových konvic ze smetiště. Reprodukce jeho *Žlutých provázků* byla součástí článku *Benátky 68, Kassel 68, anketa věnovaná 34. bienále a Documentum IV*. Otištěno bylo i shrnutí Herty Wescher, ve kterém popisovala, jak Arman vysypal obsah popelnice do průhledného boxu a poté určil, o jaký sociální portrét se jedná (rozdílný byl např. odpad z tržnice a z bohaté čtvrti).²⁸⁶

I Bedřich Dlouhý dával do průhledných boxů spoustu malých předmětů, včetně těch poničených, např. polámaných (*Moje žena a já*, 1973) (obr. č. 19). Také propojil na přelomu 60. a 70. let obrazy s krabicemi z plexiskla, které v sobě schraňovaly různé předměty. Zajímavý je kontrast v pojetí obou složek: Zatímco na obraze je obvykle pečlivě namalovaná krásná krajina, v krabici bývá umístěn „bizarní objekt připomínající neznámý, možná směšný, možná

²⁸³ Jana Geržová, Kompresia, in: Jana Geržová (ed.), *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia: od abstraktného umenia k virtuálnej realite. ideí–pojmy–hnutia*, Bratislava 1999, s. 144.

²⁸⁴ Déborah Laks, Nouveau Réalisme in its “Longue Durée”: From the Nineteenth-Century Chiffonnier to the Remembrance of the Second World War, in: Catherine Dossin (ed.), *France and the Visual Arts since 1945*, New York 2019, s. 135.

²⁸⁵ Viz Ragon (pozn. 168), s. 4–6.

²⁸⁶ Viz Nesign. (pozn. 161).

hrozivý organismus.²⁸⁷ Luděk Novák ve Výtvarném umění rozebíral IV. Bienále mladých. Zaujal ho Bedřich Dlouhý, spojující několik tendencí. Jednak navazoval na snahu odpoutat se od tradice závěsného obrazu tím, že do něj zakomponovával různé předměty, také ale směřoval k nové figuraci, kterou prováděl s manýristickou precizností kresby.²⁸⁸ Předměty nekorespondovaly s výjevem na malbách a nabývaly autonomní povahy.

Běla Kolářová v cyklu *Nádobí* umístila na čtvercová sklíčka asambláže jednoho až dvou druhů předmětů každodenní spotřeby v pravidelných rastroch (*Nádobí*, 1966) (obr. č. 20). Také z drobných předmětů stejného druhu sestavovala asamblážované obrazy. Mezi takové patří i asambláž *Žiletka I* (1969), v níž z úlomků reálných žiletek sestavila zvětšený obrazec žiletky. K tomuto předmětu se dostala díky svému manželovi, Jiřímu Kolářovi, který s nimi neustále pracoval.²⁸⁹ Sestavil z nich např. žiletkové počítadlo, kde byly kuličky nahrazené ostrými břity. Tento zraňující faktor zabráňoval praktickému využití předobrazu předmětu.

Různé domácí předměty (sítka, otvírák lahví, metlička, ale také např. ramínko) vkládal do svých *Edicí Mat* (více objektové přenosné umění) Daniel Spoerri v letech 1959, 1964 a 1965. Vytvářel obdobu knih, do vnitřku desek však vložil zrcadla, na která připevnil předměty, jejichž majitel je mohl skladovat zavřené, vystavit otevřené, nebo si je aktivně prohlížet. Zrcadla pak nabízela nespočet nových pohledů, dílo dynamizovala a umožňovala jeho násobnou multiplikaci. Restany propojuje subedici *Mat* (*Mat-Mot*, 1965) s Kolářovou evidentní poezií.²⁹⁰ Zároveň ale uznával, že Kolářův projev probíhal ve víceméně uzavřeném prostoru a jeho tvorba je původní. Jiří Kolář také zapojoval fragmenty moderní civilizace a kultury do své umělecké tvorby. Tyto fragmenty ho zaujaly již v padesátých letech, kdy chtěl napsat knihu o městském folklóru.²⁹¹ Pro její účel shromáždil velké množství předmětů, často odhozených a různě poškozených, což naznačovalo jejich existenci v minulosti. Od nalezených předmětů se dostal k uměle přetvořeným, např. do hodin umístil svíčky místo ciferníku, odkazuje na neúprosnost plynutí času.²⁹² Pracoval s reprodukcemi obrazů, které uváděl do nových kontextů. Jiří Kolář pracoval i s fragmenty tiskovin, kterými pokrýval předměty, čímž zamezil jejich praktickému

²⁸⁷ Ivan Neumann – Alena Potůčková, *Umění zastaveného času* (kat. výst.), České muzeum výtvarných umění, Praha 1996, s. 95.

²⁸⁸ Luděk Novák, Zamyšlení nad čtvrtým pařížským bienále mladých, *Výtvarné umění XVI*, 1966, č. 2, s. 96.

²⁸⁹ Běla Kolářová, dokument České televize, Česká republika 2007, zdroj: www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10123231517-bela-kolarova, vyhledáno 10. 12. 2024.

²⁹⁰ Viz Restany (pozn. 33), s. 89.

²⁹¹ František Šmejkal, *České imaginativní umění*, Praha 1996, s. 488–489.

²⁹² Viz Šmejkal (pozn. 291).

využití. Také vytvářel tzv. předmětnou poezii, básně vyrobené pomocí různých předmětů z běžného života (např. žiletek). Kolář se jim pokusil dát řád, uspořádat je do veršů. Předmětová poezie měla být srozumitelná všem lidem na světě a jejím prostřednictvím chtěl odbourat jazykovou bariéru mezi jednotlivými národy. Použité předměty člověk mohl vnímat dvojitým způsobem: jako samotné předměty, nebo jako písmena v básni.²⁹³ Zajímavé je pozadí jeho jediné klíčové básně, do níž zakomponoval klíče zakoupené na bleším trhu ve Vratislavi. Jak sám dodává, původně možná patřily lidem, kteří byli zavražděni za druhé světové války. Tyto klíče byly velmi poničené, často se stopami po požáru,²⁹⁴ a tak v sobě nesly hlubší podtext. Skrývaly tajuplné příběhy, ale praktické využití již neměly. Kolem roku 1960 experimentoval Kolář i s akumulací a kompresí. V Pomníku sirkám k sobě slepil zápalky a do geometrických objektů (kvádrů a koulí) lisoval barevný papír.²⁹⁵

Roku 1969 uspořádal Alex Mlynářčík akci *Donácia pre Bienále mladých v Paříži* založenou na akumulaci velkého množství materiálu. Mlynářčík zveřejnil výzvu, aby mu umělci zasílali své objekty, poznámky, rukopisy apod., kterými budou prezentovat své ideje. Umožnil tím mnoha mladým umělcům vystavovat v Paříži. Nakonec mu bylo zasláno 2430 objektů. Restany byl však k akci poněkud skeptický: „*Mlynářčík vystavuje u Galliera svoj „Dar bienale“, veličiznú hŕbu rôznorodých predmetov, ktoré vyžiadal od všetkých svojich priateľov. Po skončení bienále majú byť rozpredané za jednotnú cenu, jeden kus za frank. Myšlienka je dobrá, ale realizácia nemá dopad.*“²⁹⁶

Z výčtu vyplývá, že akumulacím ve smyslu nahromadění stejných věcí do průhledného boxu, které vytvářel Arman, aby kritizoval nadbytek v konzumní společnosti, se českoslovenští umělci nevěnovali. Vzhledem k neustálému nedostatku zboží v jejich zemi ani nemohli. Přesto je na místě zmínit jejich obdoby akumulací. Mlynářčík naakumuloval práce ostatních mladých umělců, aby jim dal možnost vystavovat na prestižním Bienále mladých v Paříži. Bedřich Dlouhý sice pracoval s průhlednými boxy, nicméně do nich instaloval rukodělně vytvářené objekty připomínající surrealistickou estetiku. Banální předměty organizovali do svých děl i manželé Kolářovi. Běla Kolářová je rovnala a zakládala do sušáků na nádobí či složitých obrazech, Jiří Kolář z nich vytvářel předmětné básně.

²⁹³ Lenka Bydžovská, Karel Šrp, *Lingua angelica/znak, předmět, struktura v českém výtvarném umění 1958–1964*, in: Marie Klimešová (ed.), *Ohniska znovuzrození: České umění 1956–1963* (kat. výst.), Praha 1994, s. 234.

²⁹⁴ Ibidem.

²⁹⁵ Viz Šmejkal (pozn. 290), s. 488–489.

²⁹⁶ Pierre Restany, *Úbohá mládež! Paříž a šieste bienále mladých, Výtvarný život XV*, 1970, č. 7, s. 35.

4.6.5 U stolu

O tom, jak Spoerri v obrazech-pastích „*stabilizuje beze změny náhodný kus všední reality*“ psal Jindřich Chalupecký v roce 1964.²⁹⁷ O rok dříve o jeho díle informoval článek *Nový realismus?*. Spoerri vytvářel obrazy-pasti, asamblážované objekty, ve kterých k podložce naznačující stůl připevňoval předměty denní potřeby z jídelny (přístroje, nádobí apod.). Často zafixoval předměty na stole ve stavu, v jakém je lidé po použití zanechali (obr. č. 22). V roce 1963 pozval na večeři umělce a kritiky, po odchodu hostů vše přilepil ke stolu natrvalo a výsledek vystavil v Galerii J.²⁹⁸ Podařilo se mu tak zvěčnit okamžik existence, zachytit výsek ze života, který by jinak trval jen krátce, protože by nádobí bylo umyto a uklizeno, odpadky vyhozeny. V knize *An Anecdoted Topography of Chance* (1962)²⁹⁹ zase vytvořil encyklopedickou sbírku předmětů a kategorizoval je na základě jejich místa a času nalezení na stole v jeho ateliéru.³⁰⁰ Podobně, jako obsah vysypaný z popelnice zkoumaný Armanem, i předměty na stole mohou napovědět něco o svém majiteli. Přibližují jeho každodenní život a dokumentují jeho zvyky, jedná se v podstatě o typ portrétu. Jeho díla mohla být interpretována nejen jako sociální sonda (podle Herty Wescher byl s Armanem dokonce blíže psychologii a sociologii, než umění),³⁰¹ ale také jako kritika přebytečného konzumu. Zároveň podněcují diváka k přemýšlení o nich a dohadách o okolnostech, za jakých zde byly umístěny. Podobně jako ostatní Noví realisté přiměl diváka podívat se pozorně na něco, čemu by jinak nevěnoval pozornost. Nový pohled na Spoerriho fixování věcí nabízí kontext ztráty domoviny a části rodiny v dětství. Narodil se totiž v roce 1930 do židovské rodiny v Rumunsku a svoji rodnou zemi musel s matkou opustit za druhé světové války, během níž jeho otec zemřel v koncentračním táboře. Jak sám uvádí, ztratil své teritorium. Ve své tvorbě akcentuje teritoria věcí jejich věčným přilepením.

Není náhodou, že si Spoerri vybral pro zafixování právě stoly po jídle. Gastronomie mu byla totiž velmi blízká. Pro Galerii J vymýšlel v roce 1963 nápaditá jídla, roku 1970 si dokonce v Düsseldorfu otevřel vlastní restauraci *Spoerri Restaurant*.³⁰² V rámci milánského festivalu Nových realistů připravil hostinu, na které pro každého člena skupiny přichystal jídlo

²⁹⁷ Viz Chalupecký (pozn. 195), s. 126.

²⁹⁸ Viz Restany (pozn. 234), s. 62.

²⁹⁹ Daniel Spoerri a kol., *Topographie anécdotée du hasard*, Paris 1962.

³⁰⁰ Wood Roberdeau, Poetic recuperations: The ideology and praxis of nouveau realisme, *RIHA journal LI*, 2012, nestr.

³⁰¹ Viz Nesign., (pozn. 161).

³⁰² Viz Périer (pozn. 31), s. 317.

inspirované jeho dílem. César dostal komprimované likérové bonbony, Arman akumulaci ryb a žabích stehýnek v aspiku. Christo jedl ryby servírované zabalené v alobalu. De Saint Phalle mohla vystřelit šipky do své zmrzliny, ze které se poté vylila barevná tekutina. Nezapomněl ani na dekolážisty a lettristy, např. Dufrêne dostal polévku s těstovinami ve tvaru písmenek. Akci sledovali nejen diváci, ale i novináři.

Ivan Štěpán v roce 1966 v Galerii Mladých v Bratislavě vystavil i objekt *Menu* sestávajícího se ze stolu, na kterém leží kopa skořápek od vajíček, z nichž se líhnou malé panenky miminek značící „*všeobecnej genézy, ktorá je zároveň procesom liahnutia i okamžikom smrti.*“³⁰³

S odpadky po jídle pracovala i Běla Kolářová v umělých negativech, tzv. *Vegetázích* (1961). V šedesátých letech již byla reklamní fotografie plně rozvinutá. Fotografové aranžovali a fotili pěkné nové výrobky. Kolářová se však na rozdíl od nich soustředila na věci, kterým se ostatní vyhýbali, maličkostem doprovázející náš život, které jsou však na první pohled malé a nezajímavé a často určené k vyřazení ze života – k vyhození. Chtěla světu ukazovat to, co bývá přehlíženo, jen to jí dávalo smysl zobrazovat, vzhledem k tomu, že, podle ní, už bylo vše ostatní mnohokrát zaznamenané. Autorka chtěla podtrhnout specifické vlastnosti věcí. Proto je klasicky nevyfotografovala, ale vtiskávala je do nahřátého parafinu, který pak jako umělý negativ vyvolala, aby jí vznikly pozitivy (*Pecka broskve*, 1961) (obr. č. 23). Zvětšením předmětů a jejich nově získané monotónní černobílá barevnost zdůraznily strukturální kvalitu věcí, které mnohdy divák nemusí ani identifikovat.

Svojí prací ukazovala svůj život a věci, kterými se obklopovala, lidem, kteří by jim jinak nemuseli věnovat pozornost, protože s nimi nepřicházeli do kontaktu. Využívala pecky od broskví, slupky od brambor, šupiny z kapra i zrnka máku, aby zdůraznila a prozkoumala jednotlivé detaily spojené s vařením. Jak ale sama uvádí v rozhovoru, k vaření kladný vztah na rozdíl od Spoerriho neměla. Kolářová ve své tvorbě přibližovala „ženský svět“, jehož typickou součástí v 60. letech byly domácí práce (odrážející se i v cyklu *Nádobí*, 1966) a kterému by mužské umělecké prostředí Kolářovou obklopující nemuselo jinak věnovat pozornost.

K práci s těmito předměty ji inspirovaly i poměrně chudé poměry, v nichž s manželem žili kvůli represivnímu politickému režimu. Z nedostatku peněz na nový materiál vyhledávala

³⁰³ Zora Rusinová (ed.), *Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení* (kat. výst.), Slovenská národná galéria, Bratislava 1995, s. 198.

věci vhodné k vyhození. Sama se vyjádřila, že byla dosti šetrivá a chtěla je ještě zužitkovat.³⁰⁴ Zároveň navazovala na dadaistické hnutí, které objevilo odpadky jako možný umělecký materiál.

S jídlem Kolářová pracovala i na výstavě Někde něco, kde použila různé pokrmy (perníkové srdce, velikonoční beránky, chléb a jablka), které vystavila v pravidelných intervalech, na rozdíl od Spoerriho neuspořádaných kompozic. Navíc Kolářová volila předměty s tradiční vazbou na Česko.

4.6.6 Oltář

Niki de Saint Phalle vytvořila několik asamblážovaných objektů připomínajících oltáře. V díle *Autel O.A.S.* (1962) reagovala na válku v Alžíru (obr. č. 24). Název díla, který je i vyrytý na podstavci oltáře může být zkratkou pro Oeuvre d'Art Sacrée (posvátné umělecké dílo). OAS byl ale také zkratkou Organization Armée Secrete, teroristického hnutí usilujícího na začátku 60. let o to, aby Alžírsko zůstalo součástí Francie. Hnutí způsobilo několik atentátů a bombových útoků ve Francii i Alžíru. Hrůznost jejich činů naznačila zmenšenými replikami pistolí, vycpanými hlavami krys s agresivní mimikou, netopýrem zastupujícím démona i dvěma hroudami obsahujícími části lidských těl, možná naznačujících masové vraždy, potažmo hroby. Vše doplňovaly náboženské sošky (např. krucifixy), které byly i s ostatními předměty pozlacené a nenuceně tak existovaly vedle sebe na první pohled nenápadně. Dílo lze chápat jako kritiku těch, kteří se prezentují jako křesťané, a přitom z mocenských důvodů zabíjejí nevinné lidi. De Saint Phalle vytvořila i několik dalších oltářů, do kterých střílela (Např. *Shooting Altar* (1970)). Byla vychovávána v silně křesťanském prostředí a v dětství navštěvovala katolickou školu, ze které však byla vyloučena. Celé institucionalizované křesťanství propojovala s patriarchátem, který díky svému feministickému smýšlení chtěla zrušit, a dokonce zavést matriarchát.

Jaroslav Vožniak také vytvářel asambláže z různých předmětů. Ty pak mohly nabývat ve spojení s ostatními předměty, s nimiž byly uvedeny do kontextu, nový význam, například z cedníku se stala klec (*Hlavy*, 1964). Asambláže často sjednotil nátěrem podobně, jako to dělala Niki de Saint Phalle. Zatímco de Saint Phalle zvolila většinou bílou barvu, aby na ní vynikly barvy vyteklé z barevných kapslí (*Tir*, 1961), Vožniak používal agresivní červenou (*Fakirova krajina*, 1964). Podobně sestavoval své práce z různých předmětů, které dodatečně přetřel

³⁰⁴ Běla Kolářová, dokument České televize, Česká republika 2007, zdroj: www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10123231517-bela-kolarova, vyhledáno 10. 12. 2024.

červenou barvou i další člen skupiny Šmidrové, Karel Nepraš (*Velký dialog*, 1966). Nepraš však tvořil především s kovovým odpadem, mj. dráty či ozubenými kolečky. De Saint Phalle volila nejčastěji malé náboženské sošky, lebky, kola, hračky (panenky), zmenšené makety střelných zbraní a letadel. Většina z nich s sebou nesla negativní konotace: zbraně značily agresí a smrt, letadla bývala spojena s nálety za války a lebky signalizovaly smrt. Vožniak používal různé předměty, s de Saint Phalle ho pojilo časté použití kol (která mohla značit jak pokrok, tak cyklus života končící smrtí), mimo to si oblíbil zapojení různých částí těla figurín i technických součástek. Často přidal i vlastní malbu, především krásných veřejně známých žen, kterou odlehčoval tíživou atmosféru svých asambláží.

Stano Filko vystavoval v Galerii na Karlově náměstí v roce 1967 *Obydlí skutečnosti – současnosti*. Jeho environment skrze zrcadlovou podlahu vtahoval diváka přímo do sebe. Na stěny pověsil své novodobé oltáře, ve kterých kombinoval nalepené reprodukcí maleb a soch svatých s filmovými plakáty a provokativními fotografiemi žen (*Oltár súčasnosti*, 1965–1966). Panely oltáře se tak spíše než klasickému oltáři podobaly lehce bizarní nástěnce. Použitím erotických reklamních fotografií ženského těla poukazyval na ztrátu jeho posvátnosti.³⁰⁵ Samotnému oltáři zase ubral posvátnosti použitím těchto fotografií, ale i formou jeho konstrukcí. *Oltár súčasnosti* je asymetrický, vyrobený z použité věci (rámu od obrazu), pokrytý po obvodu malými předměty vytvářejícími zvláštní strukturu. Přes dílo jsou upevněné provázky vedoucí několika směry. K původní sakrální funkci a podobě tradičního oltáře tak odkazuje pouze jeho chabá zlatá polychromie a svaté obrázky. I když tedy autor nepropagoval náboženské myšlenky, bylo jeho dílo považováno za provokativní: socialistický režim totiž chtěl vytěsnit jakékoli náboženské symboly z umění, stejně jako považoval erotické motivy „za nežiaduci import z „prehnitého“ Západu.“³⁰⁶ Skrze rozbité zrcadlo umístěné mezi reprodukcí se každý divák, který pohlédne na *Oltár súčasnosti*, stane součástí oltáře, stejně jako se stal součástí environmentu. Environment obsahoval i jiné interaktivní prvky, například si divák v rámci *Akce s plynovou maskou* mohl plynovou masku nasadit.

Alex Mlynárčik vytvářel reliéfní objekty obsahující torza ženských figur vizuálně i názvem připomínající oltář (*Lola II., otvorený oltár*, 1966–1967) (obr. č. 27). Autor v *Lole II.* představil otevřený pozlacený oltář, v jehož středu se nachází reliéfní ženský trup. Poté vyzval návštěvníky pařížského Bienále mladých, aby jej pokryli graffiti. Barbarským graffiti byla

³⁰⁵ Viz Rusinová (ed.) (pozn. 303), s. 194.

³⁰⁶ Aurel Hrabušický, *Obydlie skutočnosti súčasnosti*, in: Lucia Gregorová Stach – Aurel Hrabušický (eds.), *Stano Filko: Poézia o priestore – kozme* (kat. výst.) Bratislava 2016, s. 14.

desakralizována nejen posvátnost oltářů, ale i ženského těla. Mlynářčikovy oltáře jsou sice kompozičně inspirovány křesťanskými oltáři, ale křesťanství tím nijak nekritizuje či nedehtonuje. Posvátné symboly neznevažuje, snaží se poukázat na změnu objektů adorace v šedesátých letech.³⁰⁷

Po srovnání oltářů Niki de Saint Phalle, Filka i Mlynářčika je zřejmé, že se všichni autoři odklání od uctívání křesťanství a kritizují ho. Nicméně zvolili naprosto odlišný přístup k uchopení žen a ženského těla. Zatímco de Saint Phalle kritizuje sexismus a erotizaci ženského těla v reklamě, Filko s Mlynářčikem tato témata spíše posilují. Filko využívá erotických časopisů, z nichž vystřihuje vyzývavě pózující ženy, Mlynářčik nechává figurínu obnaženého ženského těla k popsání návštěvníkům galerie.

4.7 Střelba

Niki de Saint Phalle vytvářela *Tableaux-surprises*, velkoformátové obrazy, na kterých byly připevněny barevné kapsle (postavičky ze sádry, balonky, plechovky s barvou) a různé předměty z každodenního života. Na své první výstavě, *Feu à volonté* v roce 1961, přeměnila de Saint Phalle galerii na střelnici a zahájila tak svoji uměleckou kariéru.³⁰⁸ Kapsle na obrazech byly určeny za terč pro střelbu z revolveru nebo pušky, již provozovali zájemci z řad veřejnosti nebo i samotná umělkyně,³⁰⁹ která se k tomuto aktu někdy oblékla jako sportovní střelkyně. Ostatní předměty byly mnohdy poničené. Jednalo se například o dětské hračky (panenky, letadla), které bývaly i s pozadím sjednocené bílým nátěrem, aby na nich vytekla barva dobře vynikla. Destruováním asambláží útočila na tradiční hodnoty, dosavadní kulturu i svět. Díla vznikala během války za nezávislost v Alžíru, neodmyslitelně spojené s agresí, včetně střelby.

Zároveň se na asamblážovaný obraz z prostřelených balónků vylila barva, která vytvořila abstraktní malbu.³¹⁰ Taková malba nevznikala přímo rukou umělkyně, ale důsledkem střelby, kterou navíc mnohdy ani samotná umělkyně neprodukovala. Odklonila se od kultu umělce, tvořícího génia, a mezi něj a jeho dílo vložila bariéru náhody i jeho dotvoření zaktivizovanou společností.

³⁰⁷ Andrea Euringer-Bátorová, *Akčné umenie na Slovensku v 60. rokoch 20. storočia. Akcie Alexa Mlynářčika*, Bratislava 2011, s. 69.

³⁰⁸ Viz Restany (pozn. 234), s. 25.

³⁰⁹ Ibidem, s. 23.

³¹⁰ Viz Roberdeau (pozn. 300).

Niki de Saint Phalle střílela i do katedrály Notre-Dame (*Notre-Dame de Paris*, 1962) (obr. č. 28), symbolu křesťanství a francouzské kultury, čímž se vyrovnávala se svojí přísnou katolickou výchovou v rodině i katolickou školou, ze které byla vyloučena. Dále de Saint Phalle na začátku šedesátých let střílela i na ženské figury, mj. na atrapu *Venuše mélské* (1962). Chtěla tím protestovat proti stereotypnímu a sexistickému chápání ženy ve společnosti a v reklamě.³¹¹

Eva Kmentová mezi lety 1965–1970 také vytvořila několik děl pracujících s motivy stop po kulkách. Motiv střelby a terčů se v její tvorbě vyskytoval i na lidských figurách či jejich fragmentech. V roce 1968 prostřílela dlaně na odlitku svých rukou, které „*spojují gesto otevření a vzdání se s gestem odporu*.“³¹² Jindřich Chalupecký gesto popisoval jako „*ruce, obrácené dlaněmi naven, jsou právě tak bezbranné, zraňované a vzdávající se, jako to mohou být ruce oranta, navzdory všem ranám se modlícího a žehnajícího*.“³¹³

Kmentové *Terč muž* a *Terč žena* (1968) jsou vyobrazením anonymních siluet osob, které byly podrobeny násilí (obr. č. 29). Vyznačují se plošností a omezenou barevností (obě díla jsou bílá, ženská figura má navíc na prsou barevný terč). Ve skutečnosti se jedná o obrysy Evy Kmentové a jejího manžela, sochaře Olbrama Zoubka. Stopy po kulkách v sádrové desce byly umístěny do oblasti srdce, avšak nevznikly aktem střelby, ale vrtáním. Díla byla vytvořena ještě před okupací Československa, proto je lze číst nejen jako veřejnou agresi vedenou politickými pohnutkami, ale i jako vzájemné zraňování blízkých lidí.³¹⁴ Od figurace se odklání v díle *Pytle* z roku 1970.

Práce Evy Kmentové vyznívá mnohem intimněji než Niki de Saint Phalle. Zatímco de Saint Phalle díla dotvářela/nechala dotvářet na veřejných akcích, za hlučného střelení a v doprovodu tryskajících barev, Kmentová svá díla tvořila osobně, osamocena ve svém v ateliéru. Také se na rozdíl od de Saint Phalle plně neoprostila od promyšlení konečné podoby svých děl – i když pracovala s otiskem, dopředu tušila, jak bude vypadat, např. jeho barevnost. Obě autorky spojuje motiv střelby, i když v jiné formě realizace. Kmentová střelbu imituje, de Saint Phalle ji provádí. Kmentová spíše ukazuje zraněnou společnost, zatímco de Saint Phalle společnost zraňuje. Pro de Saint Phalle byl akt zřejmě osvobozujícím, sama byla několikrát „raněná“ – přísnou výchovou, zneužitím vlastním otcem, umístěním do křesťanské školy i duševními problémy.

³¹¹ Viz Klimešová (pozn. 255), s. 17.

³¹² Viz Hrušková (pozn. 229), s. 9.

³¹³ Jindřich Chalupecký, Příběh Evy Kmentové, in: Jindřich Chalupecký – Jiří Šetlík – Polana Zoubková (eds.), *Eva Kmentová. In memoriam*, Praha 1982, s. 12.

³¹⁴ Viz Klimešová (pozn. 255), s. 16.

4.8 Trávení volného času, hra

Jedním ze základních principů umělecké tvorby měla být podle Restanyho aktivizace diváka. Umělec měl být organizátorem volného času návštěvníků galerií, měl jim pomoci se odpoutat od starostí, znovu je přivést ke hře a veselosti. Tyto myšlenky se odrazily v několika Restanyho člancích pro československý tisk. Ve *Výtvarné práci* přiblížil výstavu Světlo a pohyb, na které se mu líbilo, že odpovídala „*nové společenské funkci umění-hry, hravé aktivitě jako syntetickému jazyku ducha a smyslu*.“³¹⁵ Jiří Padrta v textu Světlo a pohyb³¹⁶ také rozebíral stejnojmennou výstavu, kde byly vystaveny stroje vydávající světlo, zvuk a pohyb a jejímž podstatným prvkem byla aktivizace diváka, který si vystavené stroje musel spouštět: „*Stovky návštěvníků objevily totiž na výstavě něco velmi blízkého a zdánlivě zcela profánního: moment hry. (...) Jde však v tomto novém umění skutečně jen o hru? Jen zčásti a ve smyslu, který je jedním z mnohých*.“³¹⁷ Padrta si všiml i vzrůstající oblíbenosti avantgardních děl, především těch kinetických, a jejich vysokou návštěvnost. Tuto tendenci vysvětloval snadným pochopením díla divákem: „*Lidé na nich ztrácejí strach z umění a komplexy snobství, jimiž tak často zastírají nedostatek skutečně hlubokého pochopení. Tady jsou náhle zbytečné. Kdo chce, může se prostě bavit nebo si hrát, aniž se znemožní jako v Louvru. Tato zábava a hra má však zároveň hluboké a daleké pozadí*.“³¹⁸

Ve *Výtvarném životě* byl zveřejněn i překlad Restanyho textu katalogu pařížské výstavy Superlund.³¹⁹ V textu shrnul základní principy tvorby „novodobého umělce“ vracejícího se do společnosti. Dílo mělo diváka aktivovat, a dokonce mu pomáhat „*stýkat' sa s blížným, hľadat' našu vlastnú rovnováhu, obnoviť našu senzibilitu, skrátka žiť*“.³²⁰ Již nešlo jen o jeho estetickou stránku. Za nejspektakulárnější z výtvorů Nových realistů spojujících umění a technický folklór považoval mj. dílo *Ona* (1966). Jen o pár stránek dále zde byl otištěn i nejnovější Restanyho manifest, ve kterém, stejně jako v katalogu Superlund, hlásil konec tradičního umělce tvořícího

³¹⁵ Viz Restany (pozn. 95).

³¹⁶ Viz Padrta (pozn. 199), s. 414–417.

³¹⁷ Ibidem, s. 414.

³¹⁸ Ibidem, s. 416.

³¹⁹ Viz Restany (pozn. 89), s. 116–121.

³²⁰ Ibidem, s. 119.

klasické obrazy a aktuálnost umělce, který ostatním dává příležitost radostného trávení volného času.³²¹

Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely a Olofen Ultvedt vytvořili v roce 1966 pro prostory Muzea moderního umění ve Stockholmu environment *Ona*. Dílu byl věnován již zmíněný samostatný článek *Pra pra ona ve Výtvarném umění*,³²² kde byl environment připomínající ženské tělo, do něhož lze skrze pohlavní ústrojí vejít a trávit zde čas různými aktivitami, dopodrobna popsán. Projekt skončil demolicí, nicméně některé jeho části zůstaly uchovány, podobně u nás dopadlo i *Rehabilitační oddělení Dr. Dr.* (1970) Zdeňka Berana.

Environmentu *Ona* se krátce věnoval i Jindřich Chalupecký v textu *Umění 1967*,³²³ kde rozebíral, kam se umění ubírá, pomocí analýzy několika výstav. *Ona* byla jedním z děl, která měla dokazovat, jak se umění proměnilo. Umění již nemá primárně dekorativní funkci, není artefaktem, kterým by si sběratel ozdobil interiér. Jedná se spíše o akty, které nám mají pomoci se odpoutat od vážnosti a důstojnosti světa, pomoci vědomě žít.

Otevřené ženské tělo *Ony* může evokovat tvorbu Jany Želibské. I tato umělkyně otevřela tabuizované téma ženské sexuality a erotična. Ženské akty stylizovala, zjednodušila a zbavila detailů. Do své práce zakomponovala i prvky slovenského folkloru. Vytvářela objekty připomínající pohlavní orgány, ženské pohlaví naznačovala oválnými a kosočtvercovými plochami (barevnými i ze zrcadel), např. v *Kandarya-Mahadeva* (1969) ve Špálově galerii. *Kandariya mahadeva* nese jméno hinduistického chrámu lásky v Kadžuarhu v Indii, zemi, již její rodiče v 60. letech navštívili.³²⁴ Na rozdíl od *Ony*, která byla oslavou ženy, *Kandariya mahadeva* představuje „spojení muže a ženy jakožto rovnocenných partnerů.“³²⁵ Celý prostor může být interpretován jako „jóní“, ženské lůno, uprostřed kterého je vytyčen sloup jako zástupce mužského elementu. Zatím co v *Oně* diváci trávili čas kině, na skluzavce nebo v baru, práce Želibské nenabízela tolik interaktivity (za interaktivní část by se dalo považovat jen použití zrcadel v místě pohlavních orgánů ženských siluet). Zrcadla způsobovala, že místo aby divák pozoroval ženské intimní partie, viděl svůj obraz. Přestože obě díla lze číst jako jistou snahu ženských umělkyň podpořit roli žen a jejich těla ve společnosti, zatímco de Saint Phalle bývá spojována s feminismem, u Želibské lze spíše mluvit o protofeminismu.

³²¹ Viz Restany (pozn. 92), s. 131–132.

³²² Viz Nesign. (pozn. 179), s. 98–99.

³²³ Viz Chalupecký (pozn. 202), s. 482.

³²⁴ Viz Peldová (pozn. 14), s. 52.

³²⁵ Ibidem, s. 53.

Jana Želibská se s Paříží seznámila v roce 1968, kdy zde obdržela rezidenční stipendium.³²⁶ Dochoval se i dopis, ve kterém Restanymu popisovala svoji tvorbu a k němuž přiložila fotodokumentaci.³²⁷ Práce s plošností ji zase od Nových realistů posouvá blíže k britskému pop-artu, přesto její práce kombinací podnětů zůstává jedinečnou.

V Československém prostředí se návštěvníky galerie snažilo do hry zapojit několik umělců. Mira Haberernová pomocí velkých textilních panenek navodila na Danuviu 68 prostředí hry. Vytvořila je „*so zámerom vtiahnuť diváka do environmentu prostredníctvom voľnej hry s objektom, ktorý tak chcela zbaviť aureoly nedotknuteľného galerijného exponátu.*“³²⁸ Své obří panny dále vystavila v roce 1969 v Galerii Václava Špály pod názvem Nové věci.

Radoslav Kratina od roku 1964 tvořil variabilní objekty, které mohl návštěvník galerie různě proměňovat. Jeho *Vodorovné tyčinky I.* (1965) se skládají z červenobílých dřívků v rámu. Jednotlivými dřívky může divák horizontálně pohybovat. Tato variabilní plastika tak měla neustále měnit svoji podobu. Pro Radoslava Kratinu byla šedesátá léta objevováním zahraničního umění, vnímal padesátá a šedesátá léta jako „*intenzivní hledání cest – k zakazovaným proudům světového umění. Nové ideje k nám pronikaly dovezenými výstavními katalogy a časopisy pro umění, nebo kontakty s cizími umělci a teoretiky umění.*“³²⁹

Július Koller do Galérie mladých v Bratislavě r. 1970 přenesl hru ping-pong (*JK Ping-Pong Club*). Do galerie měla v úmyslu zanést hru i Zorka Ságlová, když vytvořila instalaci skládající se z několika míčů, s nimiž si měli návštěvníci hrát. Ti byli ale ostýchaví, míčů se většinou ani nedotkli a pokud ano, byli napomenuti kustody. Ságlová proto míče stáhla z galerie, dokoupila k nim další a vytvořila s nimi akci *Házení míčů do průhonického rybníka Bořín* (1969).³³⁰ O podobné zdrženlivosti návštěvníků u uměleckých děl sloužících k jejich zabavení přemýšlel i Jiří Padrta ve článku Světlo a pohyb.³³¹

³²⁶ Viz Peldová (pozn. 14), s. 11.

³²⁷ Dopis Jany Želibské Pierru Restanymu, nedatovaný, Fond Pierre Restany: PREST XS., EST 33. Dossier Pays de l'est, 0012305 Tchecoslovaquie – Jana Želibská. Université Rennes, France.

³²⁸ Viz Rusinová (ed.) (pozn. 303), s. 199.

³²⁹ Viz Potůčková – Neumann (pozn. 112), s. 62.

³³⁰ Zorka Ságlová, dokument České televize, Česká republika 2019, zdroj: <https://www.cesktelevize.cz/porady/11854181317-zorka-saglova/>, vyhledáno 6. 1. 2025.

³³¹ Viz Padrta (pozn. 199), s. 414.

Akce (slávnosti) Alexa Mlynárčika byly postavené na aktivaci a následné participaci publika, zároveň oscilovaly mezi vzdáním holdu a parodií.³³² Mlynárčik vnášel do svých děl prvky hry a humoru: „*Oživenie, hra, dokonca ironický, humorný posun a nadsádzka vniesli do slovenského umenia poetiku prameniaku v duchampovskom vnímaní umenia. U Mlynárčika bola sprostredkovaná cez záujem o vzťah reality a jej umeleckej transformácie, banálneho, úžitkového predmetu a jeho vlastného potenciálu stať sa esteticky nahliadaným objektom.*“³³³ Ve *Ville dei Misterii* (1966–1967) vytvořil prostředí průchodné mezi vyzývavými fotografiemi žen, na něž mohl divák cokoli připsat. Dále Mlynárčik s Robertem Cyprichem 27. října 1970 uspořádali akci *Záhrady rozjímania*, aby vzdali hold 10. výročí vzniku Nového realismu, při které došlo k zametání ulic v Bratislavě.³³⁴ Robert Cyprich se na přelomu šedesátých a sedmdesátých let účastnil různých akcí pořádaných Mlynárčikem (např. *Dobrý deň, pán Courbet*, 1969)

Z uvedených příkladů je zřejmé, že v souladu s Restanyho představou umělce jako organizátora volného času pracovalo několik umělců. Zatímco někteří vytvářeli předměty určené ke hraní (velké panny Heberernové či Kratinovy pohyblivé objekty), jiní připravovali v galerii program (Koller do galerie přinesl hru ping-pong). Postupem času tento charakter umění vznikl i mimo galerie, kdy umělci vymýšleli program pro veřejnost (Mlynárčikovy slávnosti). Dílo *Ona* od Niki de Saint Phalle, Jeana Tinguelyho a Olofena Ultvedta je prostředím nabízejícím paralelu s *Kandariyou mahadevou* Jany Želibské. *Ona* je mnohem více interaktivní, *Kandariya mahadeva* v sobě zastupuje i mužskou energii, i když stěžejním motivem výstavy je energie ženská.

4.9 Appropriace

Martial Raysse v sérii *Made in Japan* fotomechanicky reprodukoval díla slavných mistrů, která rozdělil do několika polí a posprejoval odlišnými křiklavými barvami. Někdy tyto části díla různě přeskupoval. Z Ingresova ronda *Le Bain turc* (1863) vytvořil obdélný *Made in Japan – Tableau turc et invraisemblable* (1965), postavy oddělil barevně a za ně umístil neurčité vzorované pozadí. Tento obraz byl vystaven na Raysseho výstavě v Praze v roce 1969.

³³² Viz Grůň (pozn. 227), s. 164.

³³³ Ján Kralovič, *Majstrovstvá Bratislavy v posune artefaktuv (1979–1986) v kontexte bytových výstav 70. a 80. rokov 20. storočia*, Bratislava 2017, s. 78.

³³⁴ Ibidem, s. 32.

Raysseho malbu přibližoval ve *Výtvarném životě* Restany: „Malba je pro Raysse především hledáním nové struktury obrazu, kterému je v ní vše podřízeno. Fotografické zvětšení tváří nebo postav tu dává lidské přítomnosti současné ryze smyslový i monumentální rozměr. Barva, nanášená rozprašovačem a omezená na nejzářivější a nejživější tóny (...), vymezuje kontury a odděluje hmatatelnou skutečnost od okolního prostoru (...) Strukturace reálného prostoru vzniká jednak postupným vrstvením na sebe navazujících plánů, jednak plastickým vykrajováním tvarů a siluet.“³³⁵ Jeho netradiční užití barev bývá spojováno s Matissem, který používal podobnou paletu barev a jeho díla také oslavovala radost ze života (*Tanec*, 1910). Důraz na barvu lze spojovat i s Raysseho blízkým přítelem, Yvesem Kleinem.

Reprodukování a apropiace obrazů slavných autorů (Ingrese, Cranacha a Tintoretta) nebyla náhodná. Raysse vyrůstal v Nice, kde měl omezený přístup ke „kanonickým“ dílům, takže je znal pouze z reprodukcí. Když je poté viděl naživo, mnohdy ho zklamala.³³⁶ Raysse často k výjevu přidal neon, nebo drobný předmět (*Made in Japan – La grande odalisque*, 1964) (obr. č. 30). Jeho reprodukce barvou, nasvícením a připojenými předměty působí živěji a senzacechtivěji než původní originály.

Raysse rád používal plastové předměty pro jejich čistotu a sterilitu. Krása pro něj znamenala hygienu, zdravost a nezkazitelnost. Plastové předměty nemají omezenou životnost jako předměty organické. Chtěl zachycovat živost, akcentovanou veselou barevností, ukazovat radost ze života. Veselí navozuje motivy slunce, pláže, ale i ženskými svůdně pózujícími siluetami. S „ženskou tematikou“ často volil i předměty, které k obrazům připevňoval (kosmetika, korálky, plastové kytičky a zrcadla). Dále odrážel dětství (hračky) a moderní domácnost (balení pracího prášku). Materiál pro svoji tvorbu nehledal mezi odpady, chtěl používat nové čisté předměty, masově vyráběné z plastu. Název výstavy (a cyklu obrazů) *Made in Japan* odkazuje na dovoz velkého množství malých levných předmětů (často kýčovitých), které se v té době vyráběly především v Japonsku. Made in Japan bylo tedy označení předmětů vyrobených ve velkých asijských továrnách s levnou pracovní silou dovážených do Evropy a Ameriky, podobné dnešnímu označení Made in China.³³⁷ Raysse se kýče nebál, mnohdy ho rád podtrhl (ať už veselými tématy, laškujícími ženami či plastovými předměty).

³³⁵ Viz Restany (pozn. 51), s. 444.

³³⁶ Martial Raysse –Didier Semin – Véronique Dabin, *Martial Raysse* (kat. výst.), Paris, Nîmes 1992, s. 53.

³³⁷ Morgan Ridler, Martial Raysse: The Made in Japan series and the New Art Axis: Nice/Los Angeles/Tokyo, *Academia.edu*, https://www.academia.edu/3305454/Martial_Raysse_The_Made_in_Japan_series_and_the_New_Art_Axis_Nice_Los_Angeles_Tokyo, vyhledáno 25. 2. 2025.

Častá citace Ingrese může být vnímána jako kritika, tentokrát kolonialismu. Ingres vytvořil několik děl, která jsou z hlediska dnešních postkoloniálních a feministických studií problematická. V obraze *Le Bain turc* zdánlivě maloval tureckou lázeň, nicméně se zde nachází jen ženy. Vypadají velmi západoevropsky, jsou nahé a různě natočené a působí velmi líbivým dojmem. Dílo je zkonstruováno, aby potěšilo oko (mužského a západoevropského) diváka, podobně jako další francouzské orientalistické obrazy. Že se jedná o výjev fantazie, potvrzuje Raysse v názvu *Tableau turc et invraisemblable (Turecká a nepravděpodobná malba)*. Téma orientalismu a kolonií bylo v 60. letech velmi aktuální ve Francii, jelikož se od ní chtělo osamostatnit Alžírsko. Raysse byl, podobně jako de Saint Phalle, proti potlačení těchto tendencí. V roce 1960 se odmítl aktivně zúčastnit války, jejímž cílem bylo snahy o osamostatnění potlačit. To mělo za následek jeho osmiměsíční hospitalizaci na psychiatrickém oddělení v nemocnici v Marseille.³³⁸

Jaroslav Vožniak pro Liberecké výstavní trhy vytvořil cyklus ikon (1967–1968). Zkombinoval v nich pečlivě a do detailu namalované byzantské ikony a zjednodušeně pojaté (plakátovou vizualitou inspirované) soudobé „západní“ ikony v podobě známých žen z oblasti showbyznysu, které ozdobil šperky určenými k vystavení na veletrhu (obr. č. 31). Vše se odehrává na zlatém pozadí, které „zavádí do obrazu veličinu universa, známou rovněž z byzantského a gotického umění.“³³⁹ Pro stejnou akci Běla Kolářová navrhla šperky z banálních předmětů (špendlíků).

Restany popisoval v článku pro *Výtvarnou práci* techniku *kamuflování* Alaina Jacqueta³⁴⁰ blízkého Novým realistům. Jacquet z motivů slavných obrazů ostatních malířů vytvořil vlastní výjevy – například Botticelliho Venuši přemaloval na benzinovou pumpu (*La naissance de Vénus II*, 1963). Kamufláže pak později podroboval rozdělení do rastrů (*Le Déjeuner sur l'herbe*, 1964).

V českém prostředí s rastrem pracoval i Otakar Slavík, tvořící vlastní výjevy i Alex Mlynářčík pracující s převzatým motivem Ingrese.

Jiří Kolář a Václav Hejna pracovali s reprodukcemi děl metodou antikoláže (zmizíky), kdy ze slavných uměleckých děl odstranili zamalováním hlavní výjev (např. z obrazu *Celník: Já, Portrét – Krajina* (1890) samotného Rousseaua).³⁴¹ I Běla Kolářová pracovala

³³⁸ Viz Ridler (pozn. 337).

³³⁹ Zdeněk Čubrda, *Ikony Jaroslava Vožniaka, Výtvarná práce XIX*, 1971, č. 5, s. 3.

³⁴⁰ Viz Restany (pozn. 97), s. 19–26.

³⁴¹ Vladimír Burda, Hesla z Kolářova slovníku, *Výtvarné umění XIIX*, 1969, č. 9–10, s. 428.

s reprodukcemi slavných uměleckých děl, konkrétně metodou derealizace. Tím, že na sebe postupně kladla dvě vrstvy (především obrazu a různých drobných předmětů) zabraňovala jejich čitelnosti.³⁴² Například na Michelangelovo Zrození Adama přidala velké množství předmětů, od brýlí přes bonbon až po žiletku (*Zrození Adama*, 1964).

Zuzana Bartošová označuje za první apropiaci na Slovensku Urbáskovo dílo *Pocta Kupeckému* (1965) a přirovnává jej k novým realistům.³⁴³ Rudolf Fila používal také reprodukce výtvarných děl ostatních autorů, aby je nadále dotvářel metodou přemalby (*Die Humelung*, 1971). Jiří Kolář často pracoval s reprodukcemi uměleckých děl, které ve svých kolážích různě dotvářel. Stejně jako Martial Raysse pracoval také s *Le Bain turc*, použil z ní však jen dva výseky ve tvaru motýlů (*Turecká lázeň*, 1965).

Ve druhé polovině šedesátých let ve Francii aproprioval umělecká díla Alex Mlynárčik. Ingrovo dílo podrobil zploštění a rastru, čímž mu dodal moderní podobu (*Ingres*, 1967). Jeho akce *Dobrý den, pán Courbet* reagovala na tvorbu Gustava Courbeta.³⁴⁴ Výtvarný život otiskl původní článek z časopisu *Domus*, ve kterém Restany rozebíral šesté Bienále mladých, jehož přidruženou součástí byla akce *Dobrý den, pán Courbet*. Zatímco na bienále shledával velký počet negativ, u Mlynárčika nacházel naději: „*V pozadí tejto pochmúrnej nudy dve pripojené gestá nadobúdajú celkom iný rozmer a prinášajú trochu sviatočnej nálady: Pokus o zlepšenie fasády Gallierovho paláca od Miraldu a „Dobrý deň, pán Courbet!“ od Alexa Mlynárčika.*“³⁴⁵

Mlynárčik k příležitosti 150. výročí narození Courbeta aproprioval jeho obrazy dvěma úpravami cest: kamenité (*Štěrkaři*, 1849) a plevelnaté (*Prosévačky*, 1855). Na stěny domu natáhl velké papíry, na které mohlo obecnstvo napsat Courbetovi vzkaz. Pierra Restanyho Mlynárčikovy apropiace zaujaly, proto zahajoval v roce 1969 jeho výstavu *Flirt Mademoiselle Pogany* v Galerii Apollinaire v Miláně, kde aproprioval sochu Brancusiho.³⁴⁶ Již zmíněná Mlynárčikova *Evina svatba* (1972) je apropiací – interpretací, jak ji nazývá autor – na obraz *Dedinská svatba* (1946) Ľudovíta Fully, který v roce 1972 slavil sedmdesáté narozeniny.

Umělci v Československu však nezůstali pouze u apropiací uměleckých děl. Alex Mlynárčik si se Stanem Filkem a Zitou Kostrovou v *Happsocu* (1965) přivlastnili realitu, dění obyvatel v celé Bratislavě. Dílo bylo založeno na dematerializaci, Restany vnímá *Happsoc* jako

³⁴² Marie Klimešová, *Experiment, rád, důvěrnost* (kat. výst.), Olomouc 2006, s. 11.

³⁴³ Viz Bartošová (pozn. 125), s. 73.

³⁴⁴ Jana Geržová, *Apropríacia*, in: Jana Geržová (ed.), *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia: od abstraktného umenia k virtuálnej realite. ideí–pojmy–hnutia*, Bratislava 1999, s. 38.

³⁴⁵ Viz Restany (pozn. 296).

³⁴⁶ Viz Bartošová (pozn. 18), s. 78.

konceptuální umění, nazývá ho „*happen society*“ a „*société trouvée*“,“³⁴⁷ tedy v podstatě ready-made společnosti. *Happsoc* měl ukázat na vzájemné společenské vztahy ve společnosti³⁴⁸ a byl založený na základě „*štatistického výpočtu reálných objektů v živom organizme mesta*.“³⁴⁹ Ivan Popovič si zase přivlastnil dva dny vinobraní.³⁵⁰

Nápadnou podobu lze spatřit především mezi cykly *Made in Japan* Martiala Raysse a *Ikonami* Jaroslava Vožniaka. Oba pracovali s ženskými portréty, které doplnili plastickými předměty, a aproriovali umělecká díla. Každý však ke svému dílu přistoupil jinak. Hlavní výjev Raysseho byl přímou aproriací uznávaných malířů, zatímco Vožniak hlavní výjev (portréty hvězd) nemaloval podle konkrétní malby. Dopředu si nashromáždil několik fotografií jedné ženy, aby co nejvíce dopodrobna rozeznal její individuální rysy, které pak spojil a přenesl na plátno. Na rozdíl od Raysse Vožniak vše vytvářel ručně, nikoli mechanicky. Vožniak dopodrobna přenesl do každého obrazu část výjevu z byzantských ikon a připojil zlaté pozadí, čímž označil herečky za novodobé ikony. Na rozdíl od Raysse postavy nedozdoboval malými levnými předměty, ale šperky, pro jejichž prezentaci obrazy vznikly. Po skončení Libereckých výstavních trhů byly šperky z díla odebrány a Vožniak celý cyklus vystavil bez nich v roce 1971 v Domě pánů z Kunštátu Brně. Dílo tak zřejmě považoval za úplné i bez plastických ozdob. U Vožniaka také není možná interpretace jeho děl skrze kritiku války o Alžír, jako tomu je u Raysse. Společný bod lze mezi oběma autory částečně nalézt i u rozdělení obrazu na části, přestože se ho každý ujal po svém. Raysse obraz rozdělil na barevné plochy, čemuž se Vožniak nejvíce přiblížil litým zlatým pozadím. Dalo by se říci, že Vožniak dále obraz rozdělil na portrét herečky, který ztvárnil zjednodušeně, a na aproriaci ikony, kterou namaloval do nejmenších detailů.

V Československu bylo více autorů, kteří ve své tvorbě používali aproriaci. Tímto principem se nejvíce zabýval Alex Mlynářčík, který se často nechal inspirovat konkrétním uměleckým dílem. Dílo pak zpracoval po svém, často mělo interaktivní a performativní charakter.

³⁴⁷ Viz Restany – Mlynářčík (pozn. 11), s. 22.

³⁴⁸ Viz Grůň (pozn. 227), s. 136.

³⁴⁹ Ibidem, s. 163.

³⁵⁰ Při akci *Vinobranie v Modre* (1966).

Závěr

Diplomová práce byla zaměřena na hledání průsečíků francouzské umělecké skupiny Nouveaux Réalistes s československou výtvarnou scénou šedesátých (výjimečně z počátku sedmdesátých) let 20. století. Cílem práce bylo prozkoumat francouzsko-československé umělecké vztahy a vzájemné přijetí obou scén, ale i odhalit motivaci autorů, u jejichž děl byla konstatována formální podoba. Použitými metodami byla analýza dobových textů (článků v periodikách a katalozích výstav) a komparace výtvarných děl.

Z výzkumu vyplynulo, že během šedesátých let měli českoslovenští umělci a teoretici umění několik možností seznámit se s děním ve Francii, v některých případech lze zájem o seznámení najít i na druhé straně. Nejblíží vztah s československými teoretiky umění a umělci navázal bezpochyby Pierre Restany, teoretik francouzské skupiny Nouveaux Réalistes (Noví realisté). Poprvé navštívil Československo během poznávací cesty u příležitosti sjezdu AICA. Od té doby se sem několikrát vrátil, jak k příležitosti oficiální akce (sjezd AICA v Praze v roce 1966), tak i na podporu soukromých akcí tuzemských umělců (Evina svatba v roce 1972). Navíc napsal pro místní tisk během šedesátých let přes 20 textů, které vycházely ve *Výtvarné práci*, *Výtvarném umění* a ke konci desetiletí i ve *Výtvarném životě*. Popisoval v nich především tvorbu Nových realistů, kterou komentoval vždy jen pozitivně a považoval ji na rozdíl od ostatních uměleckých názorů za stále aktuální. Hlavní principy, kterými by se podle něj měli umělci řídit, byly aktivace diváka a zapojení techniky a mechanizace do tvorby. Nejčastěji popisoval práce Yvese Kleina a Martiala Raysse, zakládající členy skupiny. Po okupaci Československa sovětskými vojsky zde však přestaly postupně Restanyho články vycházet. Jeho empatie a blízký vztah k naší zemi a jejím umělcům je zřetelný mj. v jednom z posledních článků pro *Výtvarný život*, ve kterém se jako jeden z mála „západních“ uměleckých osobností zabývá okupací a jejími nepříznivými důsledky. Doprovodem článků byla často reprodukováná díla umělců, o nichž se v textu psalo. I když se autoři zabývali současnou tvorbou umělce, reprodukce často zobrazovaly jejich starší práce. Právě díla Nových realistů byla jako jedna z prvních ve *Výtvarném umění* publikována barevně.

Důležitým zdrojem informací přicházejících z Francie byla shrnutí přejatých článků ve *Výtvarném umění* v první polovině šedesátých let. Ve druhé polovině této dekády pak vyšlo několik převzatých článků ve *Výtvarné práci*. Z českých teoretiků umění měl k novému realismu nejblíže Jindřich Chaloupecký, který s principem přiblížení umění k široké veřejnosti pracoval již o mnoho let dříve, než byla skupina Nových realistů založena. Zřejmě i proto v roce 1964 navštívil Paříž a vedl pravidelnou korespondenci s Restanym, v níž se navzájem informovali o uměleckém dění ve svých zemích. Dalším Restanyho dopisovatelem byl Jiří

Padrta, z umělců například Jana Želibská, a především Alex Mlynářčík, jenž Restanyho označoval za svého ochránce a blízkého přítele, který značně ovlivnil směřování jeho tvorby. Zdejší zájem o nový realismus potvrzují mj. dvě pražské výstavy – Kleinova výstava konaná v roce 1968 a výstava Martiala Raysse v následujícím roce. Výměna probíhala oboustranně, kolem poloviny šedesátých let Paříž představila československé umělce hned na několika výstavách, kromě toho bývali prezentováni i na pařížském Bienále mladých.

Nutno dodat, že Pierre Restany nebyl jediný francouzský kritik/teoretik, který by se o československé umění zajímal. Stejně tak se sem opakovaně vracel i Raoul-Jean Moulin, který navíc napsal do zahraničních periodik o československém umění několik článků a pomáhal našim umělcům s pořádáním výstav Paříži. Nejbližší vztah navázal s Alexem Mlynářčíkem. Michel Ragon Prahu navštívil během sjezdu AICA v roce 1966 a pro *Výtvarnou práci* napsal několik článků, většinou se v nich ale věnoval architektuře.

Při komparaci výtvarných děl obou scén bylo nalezeno mnoho podobností. Významným pojítkem mezi mnoha díly bylo odstoupení od tradiční rukodělné sochy a obrazu a příklon k využití průmyslově vyráběného předmětu. Dalším pojítkem bylo odstoupení od kultu umělce chápaného jako řemeslně zručného génia, jehož role byla částečně nahrazena továrnami či aktivizací diváka. Odstoupení od rukodělného díla pomocí užití mechanismu spojovalo svým způsobem Jeana Tinguelyho i Milana Grygara. Pro Tinguelyho byl však primárním výsledkem stále jeho objekt, i když vyráběl obrazy, zatímco pro Grygara to byly obrazy, k jejichž vytvoření si dopomohl natahovacími hračkami. V tvorbě umělců obou zemí také rezonovalo vytváření lidských otisků. Yves Klein jimi řešil odstup od díla, Rudolf Němec otiskům přidával další význam. Díla francouzské skupiny byla mnohdy realizována ve větším měřítku než díla Čechoslováků. Zatímco odlitý Césarův *Palec* byl zvětšen do nadlidské velikosti jako důkaz umělcova Ega, Eva Kmentová nakumulované odlitky svých prstů nechala v reálné velikosti a uvedla je do zdánlivého pohybu. Obě scény dále rozdělovala francouzská kritika konzumu, který se v Československu pro zdejší chudší poměry plně nerozvinul. Zatímco César svými kompresemi plechovek poukazoval mj. na nadspotřebu, Vladimír Kordoš velmi pracně sháněl dostatečné množství plechovek Coca-cola. Reakce obou zemí rozdělovalo i jejich politické prostředí – Francii ovládla debata o osamostatnění Alžírsko, pro Čechoslováky byla stěžejní nadvláda Sovětského svazu. Kromě některých obecných podobností je však nutno dodat, že každého umělce vedla jeho osobní motivace, která radikálně odlišovala díla, u kterých byla mnohdy shledána nápadná podobnost vnější.

Při pokračování ve výzkumu bych považovala za přínosný podrobný průzkum Restanyho korespondence. Bylo by jistě možné nalézt i další společná témata mezi samotnými

umělci, například Restany zmiňoval princip rozbití řeči uchopený jak Raymondem Hainsem, tak Jiřím Kolářem. Zajímavá by také byla hlubší analýza přístupu k ženskému tělu, s nímž ve Francii pracovali Martial Raysse s Niki de Saint Phalle a v Československu Alex Mlynářčík, Stano Filko či Jana Želibská. Nabízí se také porovnání způsobů práce s vesmírnou energií – kromě již zmíněného Yvese Kleina a trojice Stano Filko, Miloslav Laky a Ján Zavarský, se ji snažili uchopit mj. i Václav Boštík s Karlem Malichem.

Seznam použité literatury a pramenů

Články v periodikách

Giulio Carlo Argan, Davide Boriani, Dietrich Helms et al., Benátky 68, Kassel 68 (anketa), *Výtvarné umění* XVIII, 1968, č. 9–10, s. 453–493.

Daniel Barba-Rodríguez, Fernando Zaparaín Hernández, Del objeto al espacio. La «Indisciplina» De Christo and Jeanne-Claude, Espacio, *Tiempo y Forma: Historia del Arte*, Serie VII, 2021, č. 9, s. 257–279.

Zuzana Bartošová, Medzi Parížom a Bratislavou I. Francúzsko-slovenské a slovensko-francúzske vzťahy vo výtvarnom umení počas šesťdesiatych rokov 20. storočia (1. časť – segment), *ARS* LIII, 2020, č. 1, s. 55–81.

Zuzana Bartošová, Medzi Parížom a Bratislavou II. Francúzsko-slovenské a slovensko-francúzske vzťahy vo výtvarnom umení počas sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia (2. časť – segment), *ARS* LIV, 2021, č. 1, s. 73–97.

Zbyněk Beran, Vždy nevhod, *Výtvarné umění. Umění instalace*, 1994, č. 4, s. 45–47.

Vladimír Burda, Yves Klein v Praze, *Výtvarná práce* XVIII, 1968, č. 14, s. 8–9.

Vladimír Burda, Hesla z Kolářova slovníku, *Výtvarné umění* XIIX, 1969, č. 9–10, s. 428–436.

Vlasta Čiháková, Jménem zákona se zatýká nový realismus *Výtvarná práce* XV, 1967, č. 6, s. 10.

Vlasta Čiháková, 5. pařížské bienále mladých, *Výtvarná práce* XVI, 1968, č. 1, s. 1, 10, 11.

Zdeněk Čubrda, Ikony Jaroslava Vožniaka, *Výtvarná práce* XIX, 1971, č. 5, s. 3.

Zdeněk Felix, Documenta v zrcadle kritiky, *Výtvarné umění* XVIII, 1968, č. 9–10, s. 499–502.

Gérald Gassiot-Talabot, O mimomalířských technikách, *Výtvarné umění* XVII, 1967, č. 6, s. 268–275.

Jindřich Chalupecký, Svět, v němž žijeme, *Program D40*, 1940, č. 4, s. 88–89.

Jindřich Chalupecký, Umění napodobí skutečnost, *Život* XIII, 1942, č. 1, s. 11–19.

Jindřich Chalupecký, Nový realismus, *Život* XX, 1946–1947, č. 2, s. 36, 45–46.

Jindřich Chalupecký, Co je to abstrakce, *Výtvarná práce* XII, 1964, č. 1, s. 1, 6–8.

Jindřich Chalupecký, O akademismu a moderním umění. Dopis Janu Kotíkovi, *Výtvarná práce* XII, 1964, č. 7, s. 6.

Jindřich Chalupecký, Paříž 1964, *Výtvarná práce* XII, 1964, č. 11–12, s. 4–5, s. 16; č. 13, s. 4–5; č. 14–15, s. 4–5; č. 15–16, s. 4–5.

Jindřich Chalupecký, Osudy moderního umění v Čechách, *Výtvarná práce* XIII, 1965, č. 26, s. 1, 4.

Jindřich Chalupecký, Umění 1967, *Výtvarné umění* XVII, 1967, č. 10, s. 474–483.

Jindřich Chaloupecký, *L'Art* 1967, *Výtvarné umění* XXVII, 1968, č. 10, nestr.

Jindřich Chaloupecký, Danuvius poprvé, *Výtvarné umění* XIX, 1969, č. 1, s. 15–19.

Ivan Jirous, Tinguely o sobě, *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 8, s. 421–422.

Ivan Jirous, Co nového v Paříži?, *Výtvarná práce* XV, 1967, č. 8, s. 10.

Ivan Jirous, Marcel Duchamp, *Výtvarná práce* XVII, 1969, č. 5–6, s. 6.

J. K., *Cimaise* č. 50, 1961 (Francie) (Z výtvarných časopisů), *Výtvarné umění* XII, 1962, č. 2, s. 91–92.

J. K., *XXe Siecle*, č. 17, 1961 (Francie) (Z výtvarných časopisů), *Výtvarné umění* XII, 1963, č. 2, s. 86.

J. K., *Cimaise* č. 56, listopad-prosinec 1961 (Francie) (Z výtvarných časopisů), *Výtvarné umění* XIII, 1963, č. 4, s. 179–180.

J. K., *Cimaise* č. 61 a 62 1962 (Francie) (Z výtvarných časopisů), *Výtvarné umění* XIII, 1963, č. 6–7, s. 301–303.

J. K., *Cimaise* č. 54 a 55, 1961 (Francie) (Z výtvarných časopisů), *Výtvarné umění* XII, 1963, č. 10, s. 472–474.

J. K., *XXe Siecle*, Č. 21, roč. XXV, květen 1963 (Francie) (Z výtvarných časopisů), *Výtvarné umění* XIV, 1964, č. 3, s. 138–139.

Cimaise č. 64, březen-červen 1963 (Francie) (Z výtvarných časopisů), *Výtvarné umění* XIV, 1964, č. 5, s. 235–237.

J. K., *L'Oeil* č. 112 a 113, 1964 (Francie) (Z výtvarných časopisů), *Výtvarné umění* XV, 1965, č. 4–5, s. 224–226.

J.K., *Cimaise* č. 67, 1964 (Francie) (Z výtvarných časopisů), *Výtvarné umění* XV, 1965, č. 4–5, s. 227–228.

J. K., *Cimaise* č. 68, duben-červen 1964 (Francie) (Z výtvarných časopisů), *Výtvarné umění* XV, 1965, č. 6, s. 284–286.

Dušan Konečný, VI. bienále mladých v Paříži, *Výtvarná práce* XVI, 1969, č. 9–10, s. 509–510.

Udo Kultermann, 5 knih o pop-artu, *Výtvarné umění* XVII, 1967, č. 2, s. 95–96.

Terezie Nekvindová, Svět chce bienále. České a Slovenské umění na velkoformátových výstavách v letech 1965–1970, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* XII, 2018, č. 25, s. 8–46.

Nesign., Nový Daidalos, *Výtvarná práce* XIII, 1965, č. 23, s. 12.

Nesign, Pra pra ona, *Výtvarné umění* XVI, 1967, č. 2, s. 98–99.

Nesign, Martial Raysse, *Výtvarná práce* XVII, 1969, č. 16–17, s. 1, 3.

- Luděk Novák, Zamyšlení nad čtvrtým pařížským bienále mladých, *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 2, s. 96.
- Jiří Padrta, Pět mladých Čechů v galerii Lambert, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 7, s. 3.
- Jiří Padrta, Světlo a pohyb, *Výtvarné umění* XXVI, 1966, č. 8, s. 414–417.
- Jiří Padrta, Stano Filko, *Výtvarná práce* XV, 1967, č. 5, s. 5.
- Jiří Padrta, Pracovat v souladu s kosmem a živly. K současné tvorbě Karla Malicha, *Výtvarné umění* XIX, 1969, č. 1, s. 3–10.
- Michel Ragon, Nový realismus?, *Výtvarná práce* XI, 1963, č. 17, s. 4–6.
- Michel Ragon, Alex Mlynářčík, *Chroniques de l'art vivant* XXVI, 1971–1972, č. 41, s. 20.
- Pierre Restany, Prag 1960, *Das Kunstwerk* XIV, 1961, č. 8, s. 23–25.
- Pierre Restany, Tchecoslovaquie: notes de voyage, *Cimaise* VIII, 1961, č. 51, s. 75–80.
- Pierre Restany, Nové cesty architektury, *Výtvarná práce* XIII, 1965, č. 18, s. 8–9.
- Pierre Restany, Sochař v pohybu, *Výtvarná práce* XIII, 1965, č. 18, s. 9.
- Pierre Restany, Yves Klein, *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 2, s. 74–80.
- Pierre Restany, Bienále v Sao Paulu – klíčová událost uměleckého světa, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 1, s. 8, 9, 12.
- Pierre Restany, Paříž na podzim 1965; Nedostatky Bienále mladých, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 2, s. 8.
- Pierre Restany, Rok 1966 a hledání ztraceného času z roku 1965, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 7, s. 12.
- Pierre Restany, Martial Raysse, *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 9, s. 440–445.
- Pierre Restany, Dobrodružství objektu, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 10, s. 12.
- Pierre Restany, XXXIII. Benátské bienále, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 17, s. 10, 12.
- Pierre Restany, Syntéza umění k roku 2000?, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 22, s. 10, 12.
- Pierre Restany, Mec-art, mechanické umění na cestě k nové ikonografii, *Výtvarná práce* XV, 1967, č. 12, s. 1, 12.
- Pierre Restany, Umění a technologie, *Výtvarná práce* XV, 1967, č. 15, s. 1, 3, 10.
- Pierre Restany, Světlo a pohyb. Paříž se hýbe; *Výtvarná práce* XV, 1967, č. 22, s. 10.
- Pierre Restany, Praha, *Výtvarné umění* XVIII, 1968, č. 1–2, s. 89–90.
- Pierre Restany, Filozofia budúcnosti, *Výtvarný život* XIII, 1968, č. 3, s. 116–121.
- Pierre Restany, Internacionála priemernosti. Manifest P. Restanyho, *Výtvarný život* XIII, 1968, č. 3, s. 131–132.
- Pierre Restany, Poézia priemyselnej chémie, *Výtvarný život* XIII, 1968, č. 7, s. 320–321.

- Pierre Restany, Alain Jacquet Hra s rastrem a perspektivou, *Výtvarné umění* XIX, 1969, č. 1, s. 19–26.
- Pierre Restany, Ponaučenie o relativite, *Výtvarný život* XIV, 1969, č. 2–3, s. 45–54.
- Pierre Restany, Současná erotika – metamorfóza morálky. *Výtvarná práce* XVII, 1969, č. 5–6, s. 5.
- Pierre Restany, Úbohá mládež! Paříž a šieste bienále mladých, *Výtvarný život* XV, 1970, č. 7, s. 32–36.
- Pierre Restany, De Varsovie, Žilina, Prague, avec amour, *Domus*, 1973, č. 1, s. 49–59.
- Hans Peter Riese, Documenta IV. KASSEL 68, *Výtvarná práce* XVI, 1968, č. 20–21, s. 14.
- Wood Roberdeau, Poetic recuperations: The ideology and praxis of nouveau realisme, *RIHA journal* LI, 2012, nestr.
- H. Š., IV. bienále mladých v Paříži, *Výtvarná práce* XIII, 1965, č. 19, s. 8.
- Jiří Šetlík, AICA v Praze a Bratislavě, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 6, s. 1.
- Karol Vaculík, Naša účast na bienále, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 13, s. 6.
- Ludmila Vachtová, Benátské výstavy, *Výtvarné umění* XVII, 1967, č. 1, s. 46–48.
- Marián Váross, Pařížske bienále mladých, *Výtvarný život* XI, 1966, č. 2, s. 51–55.
- George Sorley Whittet, The Dynamic of Brasil. The VIII Biennale of Sao Paulo, *Studio International* CLXX, 1965, č. 780, s. 136–143.
- Herta Wescher, What is new with the New Realists?, *Cimaise*, 1963, č. 64, s. 30–50.
- Z., Noví realisté & pop-art, *Výtvarná práce* XIII, 1965, č. 4, s. 12.

Publikace

- Zuzana Bartošová, Nový realizmus a Slovensko: Rezonancia parížskeho Nového realizmu v mladom slovenskom umení šesťdesiatych rokov, in: Zuzana Bartošová, *50 rokov GMB: Zborník príspevkov z vedeckého sympózia k 50. výročiu založenia GMB*, Bratislava 2011, s. 72–82.
- Zuzana Bartošová, *Napriek totalite: neoficiálna slovenská výtvarná scéna sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia*, Bratislava 2011.
- Andrea Eurínger-Bátorová, *Akčné umenie na Slovensku v 60. rokoch 20. storočia. Akcie Alexa Mlynárčika*, Bratislava 2011.
- Geneviève Bénomou, *L'Art aujourd'hui en Tchécoslovaquie*, Paris 1979.
- Polana Bregantová – Ludmila Vachtová (eds.), *Ted': práce Evy Kmentové*, Praha 2006.
- Kerry Brougher – Philippe Vergne, *Yves Klein: with the void, full powers*, Minneapolis 2010.

Lenka Bydžovská, Karel Srp, *Lingua angelica/znak, předmět, struktura v českém výtvarném umění 1958–1964*, in: Marie Klimešová (ed.), *Ohniska znovuzrození: České umění 1956–1963* (kat. výst.), Praha 1994, s. 211–240.

Ladislav Daněk, Slavoj Kovařík, in: Pavel Zatloukal (ed.), *Oznámení o Ikarově letu: Olomoucká šedesátá léta v zrcadle výtvarné kultury* (kat. výst.), Olomouc 1998, s. 131–134.

Stanislav Filko, *Stano Filko. II. 1965–69: tvorba*, Bratislava 1970.

Jana Geržová, *Apropriácia*, in: Jana Geržová (ed.), *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia: od abstraktného umenia k virtuálnej realite. ideí-pojmy-hnutia*, Bratislava 1999, s. 36–39.

Jana Geržová, *Kompresia*, in: Jana Geržová (ed.), *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia: od abstraktného umenia k virtuálnej realite. ideí-pojmy-hnutia*, Bratislava 1999, s. 144.

Jana Geržová, *Paketáž*, in: Jana Geržová (ed.), *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia: od abstraktného umenia k virtuálnej realite. ideí-pojmy-hnutia*, Bratislava 1999, s. 212–213.

Daniel Grůň, *Archeológia výtvarnej kritiky*, Bratislava 2009.

Milan Grygar – Hana Larvová, *Milan Grygar*, Louny 2009.

Josef Hiršal – Bohumila Grögerová, *Let let III*, Praha 2007.

Tereza Hrušková, *Eva Kmentová a tělesný otisk v umění šedesátých a sedmdesátých let* (bakalářská práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2014.

Aurel Hrabušický, *Obydlie skutočnosti súčasnosti*, in: Lucia Gregorová Stach – Aurel

Jindřich Chalupecký, *Příběh Evy Kmentové*, in: Jindřich Chalupecký – Jiří Šetlík – Polana Zoubková (eds.), *Eva Kmentová. In memoriam*, Praha 1982, s. 8–14.

Lada Hubatová-Vacková, *Pierre Restany a české umění v letech 1960–1970; hledání alternativy nového realismu*, in: Roman Prahel, Tomáš Winter (eds.), *Proměny dějin umění*, Dolní Břežany 2007, s. 233–246.

Lada Hubatová-Vacková, *Pierre Restany et Prague entre 1960 et 1970: le Nouveau Réalisme à la tchèque*, in: Richard Leeman (ed.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*, Paris 2009, s. 251–268.

Jindřich Chalupecký, *Umění dnes*, Praha 1966.

Jindřich Chalupecký, *O umění, svobodě a socialismu*, in: Jindřich Chalupecký, *Obhajoba umění 1934–1948*, Praha 1991, s. 54.

Jindřich Chalupecký – Alex Mlynářčík, *Príbeh Alexa Mlynárčika P.S.: Zápisky z cesty A. M.*, France 2011.

Ivan Jančár, *Alex Mlynářčík*, Bratislava 2014.

- Marie Klimešová – Hana Rousová, *Tak blízko, tak daleko: 1947–1960: české výtvarné umění v mezinárodních sociokulturních souvislostech*, Praha 2023.
- Denisa Kujelová, *(Ne)možnost prezentace a distribuce umění konceptuálních tendencí v Československu 70. let* (Diplomní práce), Seminář dějin umění FFMU, Brno 2020.
- Ján Kralovič, *Teritórium ulica*, Bratislava 2014.
- Ján Kralovič, *Majstrovstvá Bratislavy v posune artefaktov (1979–1986) v kontexte bytových výstav 70. a 80. rokov 20. storočia*, Bratislava 2017.
- Déborah Laks, Nouveau Réalisme in its “Longue Durée”: From the Nineteenth-Century Chiffonnier to the Remembrance of the Second World War, in: Catherine Dossin (ed.), *France and the Visual Arts since 1945*, New York 2019, s. 121–137.
- Sergej Machonin, O růži, in: Jindřich Chalupecký – Jiří Šetlík – Polana Zoubková (eds.), *Eva Kmentová. In memoriam*, Praha 1982, s. 23–24.
- Pavlaína Morganová, Akční umění, Olomouc 2009.
- Milan Paštéka, Diskusia, in: Jana Geržová, *Slovenské výtvarné umenie 1949–1989 z pohľadu dobovej literatúry*, Bratislava 2006, s. 186–187.
- Barbora Peldová, *Chalupecký, Restany a Želibská – vztah kritika a umělce v období 60.–70. let 20. století* (bakalářská práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2024.
- Henry Périer, *Pierre Restany – l'alchimiste de l'art*, Paris 1998.
- Ludo Petránsky, Na okraj niektorých tendencií, in: Jana Geržová, *Slovenské výtvarné umenie 1949–1989 z pohľadu dobovej literatúry*, Bratislava 2006, s. 153–155.
- Tomáš Pospiszyl, *Srovnávací studie*, Praha 2005.
- Tomáš Pospiszyl, Experimentální umění, in: Anežka Bartlová – Tomáš Glanc (eds.), *Jindřich Chalupecký: texty a kontexty kritika umění*, Praha 2023, s. 153.
- Pierre Restany – Alex Mlynárčik, *Inde*, Bratislava 1995.
- Pierre Restany, *60/90: trente ans de Nouveau Réalisme*, Paris 1990.
- Zora Rusinová (ed.), *Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení* (kat. výst.), Slovenská národná galéria, Bratislava 1995.
- Zora Rusinová, Lettrismus, in: Jana Geržová (ed.), *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia: od abstraktného umenia k virtuálnej realite. ideí-pojmy-hnutia*, Bratislava 1999, s. 155–159.
- Zora Rusinová, Readymade, in: Jana Geržová (ed.), *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia: od abstraktného umenia k virtuálnej realite. ideí-pojmy-hnutia*, Bratislava 1999, s. 245–247.
- Jozef Ruttkay (ed.), *Milan Dobeš*, Bratislava 2002.

František Šmejkal, *České imaginativní umění*, Praha 1996

Marina Vaizey, *Christo*, London 1991.

Philippe Vergne – Kerry Broucher, *Yves Klein: with the void, full powers*, Minneapolis 2010.

Jürgen Weichardt, Avantgarda v Bratislave: Danuvius – bienále mladých výtvarníkov, in: Jana Geržová, *Slovenské výtvarné umenie 1949–1989 z pohľadu dobovej literatúry*, Bratislava 2006, s. 209–214.

Katalogy výstav

Otto Hahn, Martial Raysse, Pierre Restany, *Martial Raysse: Obrazy a objekty* (kat. výst.), Praha 1969.

Olaf Hanel, *Rudolf Němec* (kat. výst.), Praha 1993.

Birgit Herbst – Sidra Stich, *Yves Klein* (kat. výst.), Ostfildern 1994.

Hrabušický (eds.), *Stano Filko: Poézia o priestore – kozme* (kat. výst.), Bratislava 2016, s. 14–17.

Jindřich Chalupecký, *Yves Klein* (kat. výst.), Praha 1968.

Marie Klimešová, *Eva Kmentová* (kat. výst.), Litoměřice 2003.

Marie Klimešová, *Experiment, řád, důvěrnost* (kat. výst.), Olomouc 2006.

Marie Klimešová, *Běla Kolářová. Pohyb / čas* (kat. výst.), Liberec 2016.

Josef Kroutvor, *Rudolf Němec* (kat. výst.), Mělník 1977.

Ivan Neumann – Alena Potůčková, *Umění zastaveného času* (kat. výst.), České muzeum výtvarných umění, Praha 1996.

Jiří Padrta, *Křižovatka a hosté* (kat. výst.), Praha 1968.

Alena Potůčková – Ivan Neumann (eds.), *Umění zrychleného času* (kat. výst.) 1999.

Martial Raysse – Didier Semin – Véronique Dabin, *Martial Raysse* (kat. výst.), Paris, Nîmes 1992.

Pierre Restany, *Alex Mlynářčik: Manifestations Permanent* (kat. výst.), Paris 1966.

Pierre Restany, *Mlynářčik Urbásek* (kat. výst.), Paris 1967.

Pierre Restany, *Jan Kotik* (kat. výst.), Stockholm 1968.

Ilona Vichová, *Rudolf Němec* (kat. výst.), Brno 2016.

Korespondence

Dopis Jindřicha Chalupeckého Pierru Restanymu 2. 3. 1980, Archives de la critique, Châteaugiron, PREST.XSEST 14.

Dopis Jiřího Padrty Restanymu 5. 2. 1966, Archives de la critique, Châteaugiron, PREST.XSEST 63/37–8.

Dopis Jany Želibské Pierru Restanymu, nedatovaný, Fond Pierre Restany: PREST XS., EST 33. Dossier Pays de l'est, 0012305 Tchécoslovaquie – Jana Želibská. Université Rennes, France.

Jiří Kotalík, Zpráva o cestě do Sao Paulo ve dnech 18.–27. 9. 1967, Archiv Národní galerie v Praze, fond Jiří Kotalík (1920–1996), Dokumentace zahraniční spolupráce – Brazílie, př. č. 3719.

Internetové zdroje

Běla Kolářová, dokument České televize, Česká republika 2007, zdroj: www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10123231517-bela-kolarova, vyhledáno 10. 12. 2024.

Zorka Ságlová, dokument České televize, Česká republika 2019, zdroj: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/11854181317-zorka-saglova/>, vyhledáno 6. 1. 2025.

Morgan Ridler, Martial Raysse: The Made in Japan series and the New Art Axis: Nice/Los Angeles/Tokyo, *Academia.edu*, https://www.academia.edu/3305454/Martial_Raysse_The_Made_in_Japan_series_and_the_New_Art_Axis_Nice_Los_Angeles_Tokyo, vyhledáno 25. 2. 2025.

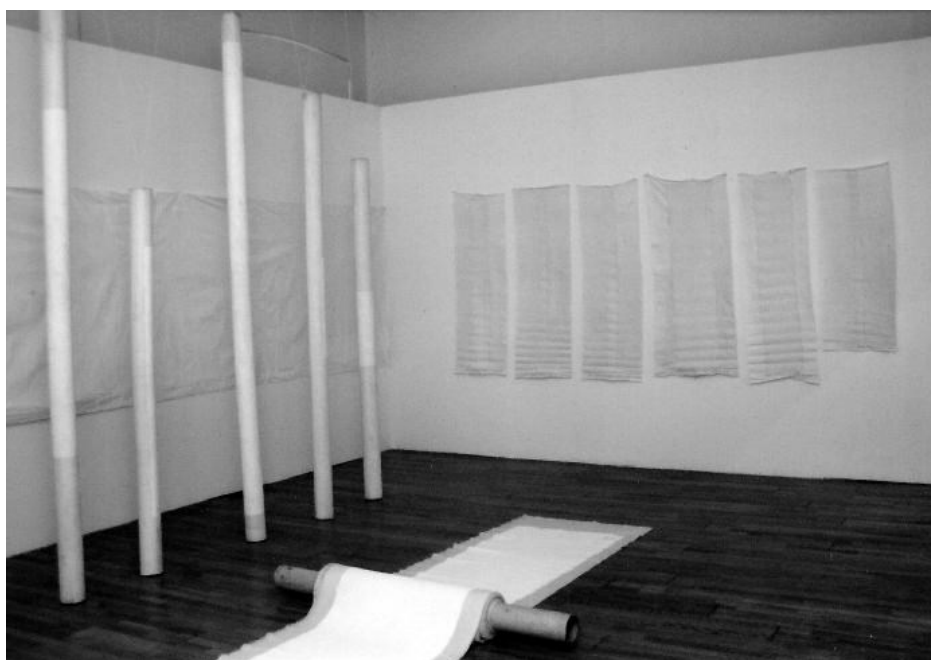
Seznam obrazových příloh

- Obr. č. 1: Výstava Yvese Kleina Proposte monochrome v Galerie Apollinaire (1957)
- Obr. č. 2: Stano Filko, Miloš Laky, Ján Zavarský: Biely Priestor v bielom priestore (1973)
- Obr. č. 3: Yves Klein: Skok do prázdna (1960)
- Obr. č. 4: Karel Miler: Identifikace (1971)
- Obr. č. 5: Akce Yvese Kleina Anthropométries de l'Époque Bleue (1960) v Galerie Internationale de l'Art Contemporain
- Obr. č. 6: Rudolf Němec: Volající (1967)
- Obr. č. 7: Yves Klein: Portrait-relief de Claude Pascal, Arman et Martial Raysse (1962)
- Obr. č. 8: Eva Kmentová: Krajina (1967)
- Obr. č. 9: Jean Tinguely: Cyclograveur (1961)
- Obr. č. 10: Milan Grygar při vytváření kresby (snímek z filmu Černobílé kontrapunkty, 1971).
- Obr. č. 11: Eva Kmentová: Zabalená socha (1969)
- Obr. č. 12: Christo: Wrapped Magazine (1962)
- Obr. č. 13: Rudolf Němec: záznam z akce Kuklení (1970)
- Obr. č. 14: Vztyčování díla Christa and Jeanne-Claude: 5,600 Cubicmeter Package (1968)
- Obr. č. 15: Vztyčování díla Alexa Mlynářčika: Megaloty XXI. století (1968)
- Obr. č. 16: César: Compression (1966)
- Obr. č. 17: Vladimír Kordoš: Pocta Césarovi (1970)
- Obr. č. 18: Arman: Accumulation de brocs (1961)
- Obr. č. 19: Bedřich Dlouhý: Moje žena a já (1973)
- Obr. č. 20: Běla Kolářová: Nádobí (1966)
- Obr. č. 21: Daniel Spoerri: více objektové přenosné umění (1964)
- Obr. č. 22: Daniel Spoerri: Obraz-past (1965)
- Obr. č. 23: Ivan Štěpán: Menu (1966)
- Obr. č. 24: Běla Kolářová: Pecka broskve (1961)
- Obr. č. 25: Niki de Saint Phalle: Autel O.A. S. (1962)
- Obr. č. 26: Stano Filko: Oltár súčasnosti (1965–1966)
- Obr. č. 27: Alex Mlynářčikl: Lola II., otvorený oltár (1966–1967)
- Obr. č. 28: Niki de Saint Phalle: Notre-Dame de Paris (1962)
- Obr. č. 29: Eva Kmentová: Terč muž a Terč žena (1968)
- Obr. č. 30: Martial Raysse: Made in Japan – La grande odalisque (1964)
- Obr. č. 31: Jaroslav Vožniak: Ikona Elizabeth Taylor (1967–1968)

Obrazová příloha



Obr. č. 1: Výstava Yvese Kleina Proposte monochrome v Galerie Apollinaire (1957)



Obr. č. 2: Stano Filko, Miloš Laky, Ján Zavorský: Biely Priestor v bielom priestore (1973)



Obr. č. 3: Yves Klein: Skok do prázdna (1960)



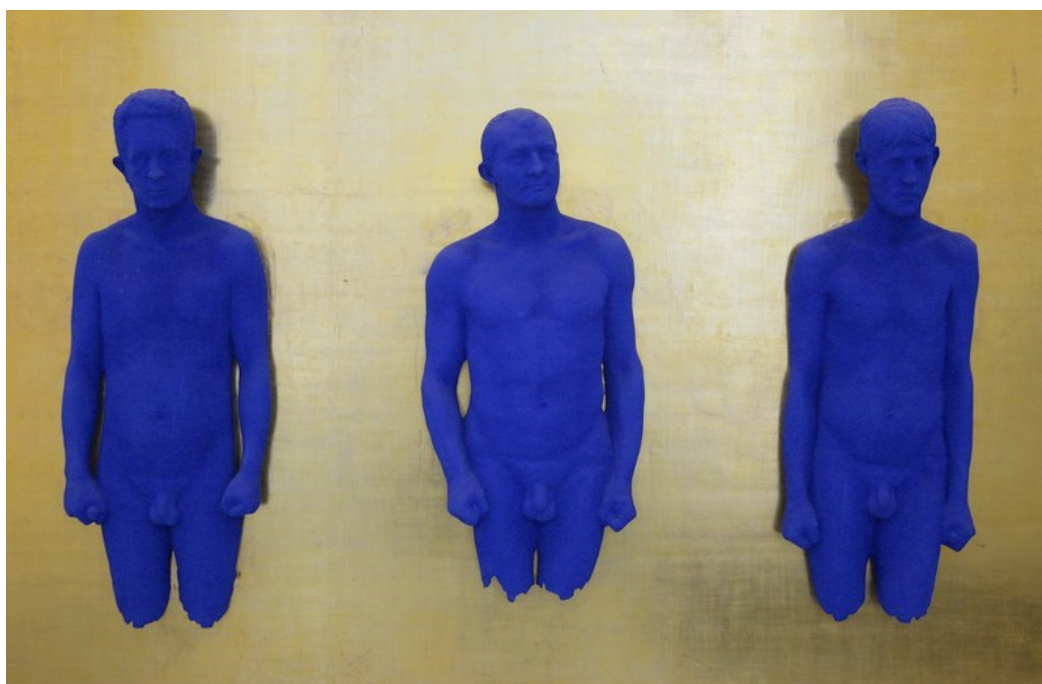
Obr. č. 4: Karel Miler: Identifikace (1971)



Obr. č. 5: Akce Yvese Kleina Anthropométries de l'Époque Bleue (1960) v Galerie Internationale de l'Art Contemporain



Obr. č. 6: Rudolf Němec: Volající (1967)



Obr. č. 7: Yves Klein: Portrait-relief de Claude Pascal, Arman et Martial Raysse (1962)



Obr. č. 8: Eva Kmentová: Krajina (1967)



Obr. č. 9: Jean Tinguely: Cyclograveur (1961)



Obr. č. 10: Milan Grygar při vytváření kresby (snímek z filmu Černobílé kontrapunkty, 1971)



Obr. č. 11: Eva Kmentová:
Zabalená socha (1969)



Obr. č. 12: Christo:
Wrapped Magazine (1962)



Obr. č. 13: Rudolf Němec:
Záznam z akce Kuklení (1970)



Obr. č. 14: Vztyčování díla Christa and Jeanne-Claude: 5,600 Cubicmeter Package (1968)



Obr. č. 15: Vztyčování díla Alexa Mlynářčika: Megaloty XXI. století (1968)



Obr. č. 16: César: *Compression* (1966)



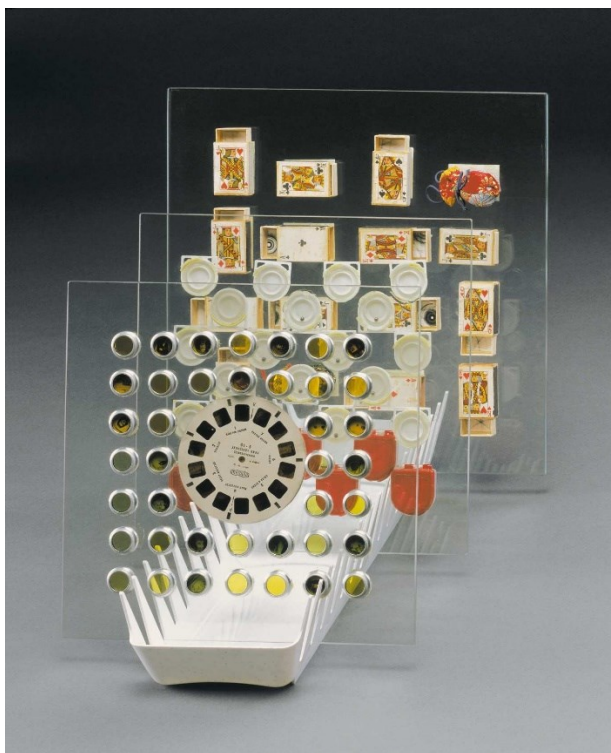
Obr. č. 17: Vladimír Kordoš: *Pocta Césarovi* (1970)



Obr. č. 18: Arman: *Accumulation de brocs* (1961)



Obr. č. 19: Bedřich Dlouhý: *Moje žena a já* (1973)



Obr. č. 20: Běla Kolářová: *Nádobí* (1966)



Obr. č. 21: Daniel Spoerri: *více objektové přenosné umění* (1964)



Obr. č. 22: Daniel Spoerri: *Obráz-past* (1965)



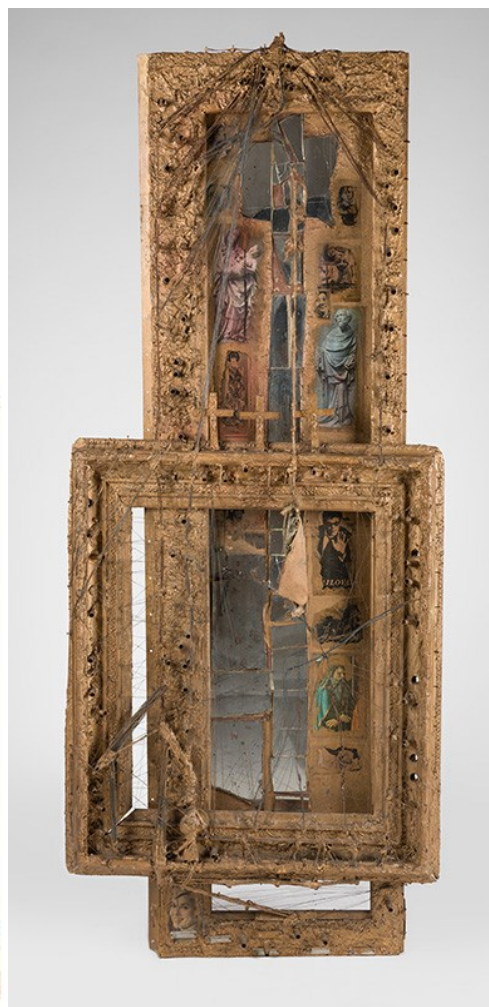
Obr. č. 23: Ivan Štěpán: *Menu* (1966)



Obr. č. 24: Běla Kolářová: *Pecka broskve* (1961)



Obr. č. 25: Niki de Saint Phalle: Autel O.A. S. (1962)



Obr. č. 26: Stano Filko: Oltár súčasnosti (1965–1966)



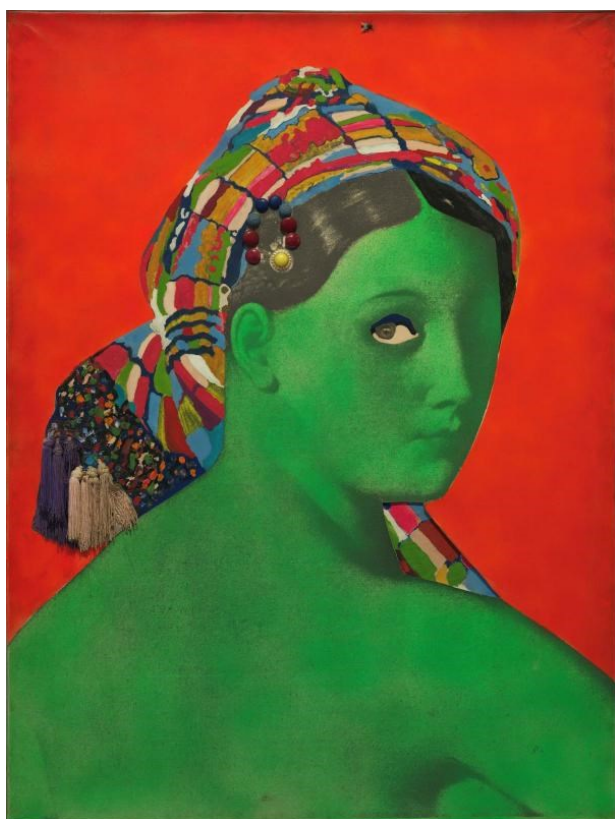
Obr. č. 27: Alex Mlynárčikl: Lola II., otvorený oltár (1966–1967)



Obr. č. 28: Niki de Saint Phalle: Notre-Dame de Paris (1962)



Obr. č. 29: Eva Kmentová: Terč muž a Terč žena (1968)



Obr. č. 30: Martial Raysse:
Made in Japan – La grande odalisque (1964)



Obr. č. 31: Jaroslav Vožniak:
Ikona Elizabeth Taylor (1967–1968)